الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة

العدد 63 – السنة السادسة عشرة – خريف 2023

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
www.folkculturebh.org

بالتعاون مع

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

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

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

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

العلاقات الدولية
هاتف: 39946680 973+

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

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

@folkculturebhr

هيئة التحرير:

علي عبدالله خليفة
المدير العام – رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية – مدير التحرير

عبدالقادر عقيل
نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

أعضاء هيئة التحرير:

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

سيد أحمد رضا
سكرتاريا التحرير
مدير العلاقات الدولية

فراس عثمان الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي "الترجمة الروسية"
عمر بوحاشي "الترجمة الإسبانية"
فريدة ونج فو "الترجمة الصينية"

عمرو محمود الكريدي
الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع
مدير الارتباط الدولي
المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

نيلة علي يعقوب
منسق أعمال الترجمة

حسن عيسى الدوي
سيد فيصل السبع
دعم النشر الإلكتروني

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 63 – خريف 2023

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

البحرين: دار الأيام للصحافة والنشر والتوزيع – السعودية: الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع – قطر: دار الشرق للتوزيع والنشر – الإمارات العربية المتحدة: دار الحكمة للطباعة والنشر – الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف – جمهورية مصر العربية: مؤسسة الأهرام – اليمن: القائد للنشر والتوزيع – الأردن: ارامكس ميديا – المغرب: الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس) – تونس: الشركة التونسية للصحافة – لبنان: شركة الأوائل لتوزيع الصحف والمطبوعات – سوريا: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع – السودان: دار عزة للنشر والتوزيع – ليبيا: شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية – موريتانيا: وكالة المستقبل للاتصال 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.

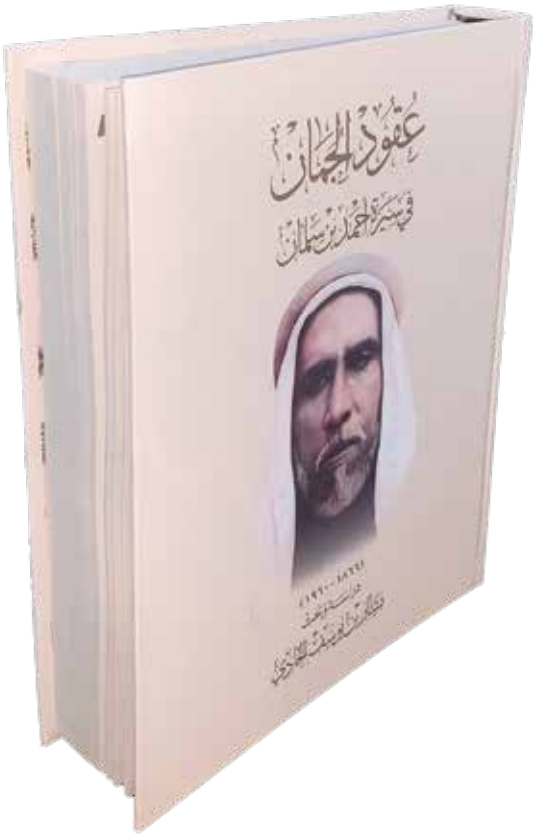
أسعار المجلة في مختلف الدول:

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



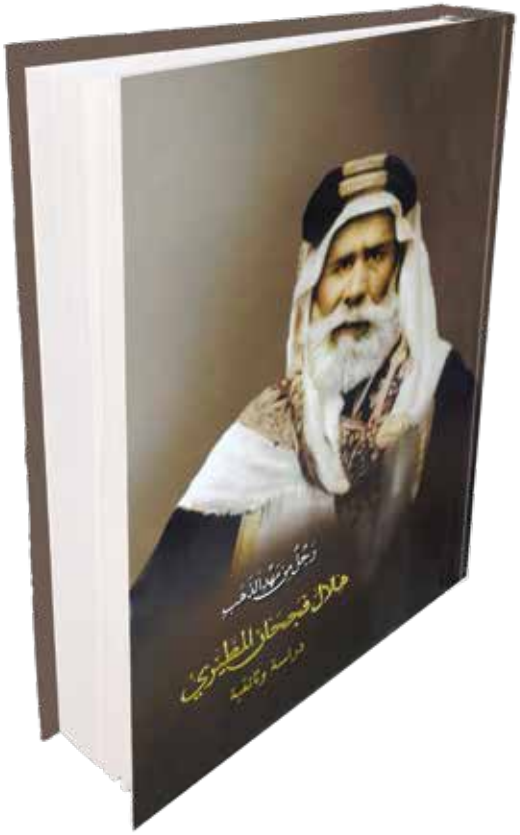
مفتتح

عُقُودُ الجُمَان في سيرة أحمد بن سلمان

سيبدو لمن يتابع، أن هناك حركة التفات ناشطة لدى بعض العائلات الخليجية المتنورة، لاستعادة تأريخ سير رجالاتها، ممن عانوا كثيراً قبل اكتشاف النفط في التأسيس لحياة غير عادية بهذه المنطقة، التي كانت لفترة لا يستهان بها فقيرة، ونهباً للاحتلال ولصراعات الدول الكبرى. ذلكم الرجال، الذين بذلوا من فطنتهم وفكرهم وجهدهم الكثير ليسهموا في حركة التطوير والتنوير، وجعل هذه المنطقة رغم فقرها واعتمادها على خيرات البحر مصدراً أساسياً للرزق ومنطقة جذب استثماري حيوي مبكر، فاجترحوا بها العديد من الفرص الاقتصادية والتربوية والأدبية والفنية. وكانت البحرين منذ البدايات الأكثر انفتاحاً والأكثر تفاعلاً مع مستجدات الحياة، بما عُرف عن مرونة شخصية شعوب الجُزُر وقدراتهم الفطرية في القبول بالآخر والتفاعل الذاتي المنفتح على الغير، كائناً من يكون .

ولفترة طويلة لم يُلتفت إلى تسجيل سيَر وأعمال رجالات البحرين والجزيرة العربية الذين أسهموا بجهودهم الذاتية أو العائلية وتركوا بصماتهم على العديد من المجالات الحيوية التأسيسية، في التجارة والثقافة والتربية وخدمة المجتمع. ولفترة طويلة أيضاً، ضاع من بين أيادينا العديد مما يجب أن يُدوّن وأن يُسجّل، وأن يؤرّخ له، وأن يوثّق كجزء مهم من النشاط البشري الفطري المميّز لسكان هذه الأرض. إلا أنّه كان بيناً الجهد الصحفي التوثيقي الذي يسهم به الدكتور عبدالله المدني، منذ فترة، بجريدة (أخبار الخليج) في تقصي سيَر روّاد العمل التجاري والاجتماعي بهذه المنطقة، ونشر صور ووثائق مهمة ذات علاقة.

ولقد وصلتْ إلى «الثقافة الشعبية» من دولة الكويت مؤخراً، نسخة مهداة من كتاب (هلال فجْحان المطيري: رجلٌ من مهد الذهب / 1855-1938: دراسة وثائقية)، كما وصلتنا محلياً، نسخة مهداة من كتاب (عقودُ الجُمان: في سيرة أحمد بن سلمان / 1866 - 1960: دراسة وبحث: بشار بن يوسف الحادي)، وكان قد صدرت في البحرين قبل ذلك عدة مؤلفات قيّمة منها (العم أحمد علي كانو: سيرة حياة وإنجازات) وضعه الراحل الأستاذ خالد البسام، (بيت كانو: قرنٌ من الأعمال التجارية لشركة عائلية عربية) وضعَه الأستاذ



خالد محمد كانو، تناولت سير رجالات عائلة الوجيه يوسف بن أحمد كانو في كتاب (يوسف بن أحمد كانو 1890-1945)، إلى جانت مؤلفين حول سيرة وأعمال عبدالعزيز وعبدالرحمن ابني جاسم كانو، هذا إلى جانب كتب مماثلة صدرت في المملكة العربية السعودية ودولة الإمارات العربية المتحدة وبقية أقطار الخليج العربي الأخرى، عن أبرز المؤسسين للشركات والمؤسسات التجارية والثقافية وغيرها. وفي كل تلك المؤلفات جهد بحث ثمين، وصور لوثائق تجارية ورياضية وثقافية مهمة ونادرة، تؤكد كلها تلك الأواصر العائلية الحميمة التي تجمع بين العائلات.

حركة التسجيل والتوثيق هذه لها أهميتها الخاصة لدينا، من باب صدق مصادر الوثائق والمعلومات وأهميتها، ومدى الوثوق بها، في الكشف عن طبيعة التواصل وأساليب التراسل وطرق البيع والشراء وتبادل المنافع بمنتهى الصدق والأمانة ،كتاريخ لحياة مجتمع في مرحلة مهمة من تاريخه وتسجيل أدوار رواده الأوائل الذين أثّروا بجهودهم الذاتية في خلق حركة تجارية ناشطة، كانت تزدهر على كل جانب منها حركة اجتماعية وأخرى ثقافية وتربوية، بصورة أو بأخرى.

من خلال قراءة محتوى تلك الكتب الوثائقية المهمة، تتجلى الجهود الذاتية التي بذلها بعض من الرواد في التأسيس لذواتهم ولعائلاتهم وما قدموه لمجتمعاتهم من خدمات جليلة، كلما تم تسجيلها وتوثيقها ونشرها تتضح مجالات لتقصي العلم بجوانب اجتماعية وثقافية أخرى، كانت مهملة وقتها، أو ربما لم تكن أهميتها ذات بال، ومنها جوانب اجتماعية وتربوية وثقافية، وغير ذلك من تفاصيل، قد تعين في رسم صورة دقيقة لمجمل الجهود التي بذلها رواد ذلك الزمان.

ولو قُدّر لكل عائلة خليجية أن تعمل على تجميع الوثائق والمستندات المتوفرة عن عائلها، من ذوي الأهمية المفصلية في الحياة التجارية والاجتماعية والثقافية والتربوية وغيرها من المجالات الحيوية ذات الصلة بالحياة في هذه المنطقة عند البدايات، وترميم تلك الوثائق، والبحث عما فُقد منها، وتسجيل إفادات الرواة والإخباريين من ذوي المعرفة بالتفاصيل، للإحاطة بكل الجوانب الممكنة وتوثيقها، ومن ثم طباعتها ونشرها، كجزء من تاريخ كل بلد، لتوفرت لدى الأجيال معرفة موثقة بالجهود التي أسّست للحياة ببلادهم.

إن الكتابين اللذين وصلا إلينا، بهما جهد بحثي متقن، تقصّى دقائق حياة الرجلين الكريمين، وعَنِيَ بتجميع الوثاق وربط كل ما كان بها من معلومات، لتقديم صورة جليّة وناصعة لجهود قطبين شكل كل واحد منهما حياة زاخرة بالجد والعمل، في فترتين متعاقبتين تقريباً، في بلدين تجمع بينهما العديد من الأواصر.

ولعل هذا ما يُنبئ بالكثير القادم من السير المهمة الموثقة . . وإن غداً لناظره لقريب.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

عُقُودُ الجُمَان في سيرة أحمد بن سلمان

علي عبدالله خليفة

4

تصدير

شَغَفُ الثّقافةِ الشَّعْبيّة وتنميّتُه المأمولة

عبده منصور المحمودي

8

عطف نسق

هذا التراث الذي نحيا به

محمد عبدالله النويري

10

آفاق

تداول الحكاية الشعبية في زمن التطور التكنولوجي من الرواية الشفهية إلى الوسائط الإلكترونية

رحماني الطيب

16

أدب شعبي

مئوية أول كتاب عربي في علم الفولكلور كتاب العربية في السودان (1923م - 2023م)

مجذوب عيدروس

28

طرافة منهج في دراسة الأغنية الشعبية والشعر الملحون: نموذج كتاب «الأغاني التونسية» للصادق الرّزقي

محمّد الكحلاوي

40

عادات وتقاليد

قراءة إبستمولوجية في تحولات السلطة المعرفية في عينة من عقود الزواج في القرية البحرينية: وثائق الحاج حسين بن خميس بن حرم الداركليبي مثالا

عبدالأمير أحمد الليث علي جعفر الليث جاسم سلمان الليث

56

المرأة والأطعمة النباتية في المطبخ المتوسطي: دراسة أنثروبولوجية بمجتمع محلّي، طبّق الخُبِّيز أنموذجا

زيان محمد

76

الأكلات الشعبية في جبال اليمن

نهلة شجاع الدين

98

موسيقى وأداء حركي

تصنيف الطبوع الشعبية التونسية وتسميتها وتحديد خصائصها

أحمد الحاج قاسم 112

الطرب الينبعاوي النشأة والآلات والعناصر

مجدي بن عيد بن علي الأحمدي 126

الأبعاد السوسيو ثقافية في رقصة «الهيت» بالمغرب

موسى فقير 144

ثقافة مادية

غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون على النول العامودي 1982 - 2022

مها كيال 160

الملابس الشعبية في محافظة القليوبية بين التاريخ والفولكلور الأصل والشاهد

عُلا الطوخي 178

القيمة الجمالية والأبعاد الدلالية للنسيج

خالد هرابي 198

فضاء النشر

قراءة في كتاب:

«تحليل الخطاب اللغوي للأمثال الشعبية»

عباس عبد الحليم عباس 212

نافذة على التراث الشعبي البحريني

تجربتي في جمع الموروث الشعبي المرتبط بصناعة السفن في البحرين

خميس زايد البنكي 218

أصداء

رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي يشهد اختتام «مهرجان نوفا بتروبولس الدولي للفولكلور»

التحرير 224

وزير التربية والتعليم يؤكد أهمية ترسيخ الثقافة الشعبية عبر المؤسسات التعليمية

227

تعقيباً على مقال «الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة»

عبدالله بن سكات الرشيدي 228

تصدير

شَغَفُ الثّقافةِ الشَّعْبيّة وتنميّتُه المأمولة

(الشَّغَفُ Passion)، في دلالته الاصطلاحية: ميلٌ قويٌّ نحو نشاطٍ ما، يستثمر فيه الفردُ وقته وجهده؛ إيمانًا منه بأهمية هذا النشاط أو حبًّا فيه. وهو على صنفين: مادي، وفكري؛ وفقًا لرؤية (جورج برنارد شو George Bernard Shaw 26 يوليو 1856 – 2 نوفمبر 1950).

ويبدو لي أن الاهتمام بالثقافة الشعبية شغفٌ ماديٌّ وفكريٌّ؛ لانقسام أبعادها على محورين: ثقافة مادية، وثقافة غير مادية. وهي – بمحوريها – ثقافة إنسانية، لا يخلو منها أيُّ مجتمعٍ من المجتمعات، كما لا يخلو أيُّ تجمُّعٍ إنسانيٍّ من أفرادٍ لديهم شغفٌ وميولٌ إلى هذا المنحى الثقافي، وعليهم المرور بمراحل تكوينية كافية؛ للوصول بهم إلى مستوىً متقدمٍ، من تنمية الشغف المعرفي والإبداعي.

وفي هذا السياق، يطلُّ تساؤلٌ حولَ فاعليةِ المراحل التكوينية والتنموية، التي تُمَثِّل سيرةً لشغفِ الثقافةِ الشعبيةِ في المجتمعات العربية. كما يفتح هذا التساؤل بابًا للتعاطي مع إشكاليته، وهو ما يمكنني الولوجُ من خلاله إلى مقاربتي هذه، التي أتطرّق فيها إلى ما أراه مراحلَ سيرةٍ تكوينيةٍ لهذا الشغف، ومن ثم الوقوف على هذه السيرة في الذهنية العربية وتجلياتها العملية، مع الإشارة إلى ما يكْتَنِفُها من مظاهر التعثر والقصور.

إن المرحلة الأولى – فاتحة الوعي الطفولي على هذا العالم من الثقافة الإنسانية – هي حكايات الجَدّات اللّواتي اضطلَعْنَ – على مدى قرونٍ – بهذه المهمة التثقيفية، وهن يُسامِرْنَ أطفالًا مخلصين في إصغائهم لما يتدفق من أفواههنّ: قصص شعبية، وخوارق بطولةٍ وفروسية، وألغاز وأحاج، وتطريزات من الأدب الشعبي، وخلاصات حِكَمِيّة، وأمثال ومرددات شفاهيّة متداولة.

وتأتي المرحلة الثانية متمايزةً عن سابقتها، بتشابكِ مؤثراتها المرتبطة بالحياة الاجتماعية والثقافية والإعلامية، منها المسلسلات، التي يغلب عليها المحتوى الشعبي، وأثرها المباشر – بوجه خاص – في الطفولة وامتدادها سنوات تالية.

كما أن من مؤثرات هذه المرحلة – أيضًا – ما له تأثيره المباشر الشامل لتَجَاوُزِ الطفلِ خصوصيةَ الطفولة، إلى ما بعدها، سيما فترة الشباب، التي يتمكن فيها من استيعاب مظاهر الحياة بآلياتٍ مختلفة، تأتي في مقدمتها آليةُ القراءة لما يُكتب في الثقافة الشعبية، أكان هذا المقروء: كتبًا، أو صحفًا ومجلاتٍ متخصصةٍ في الموروث الشعبي، أو تلك التي تفتح له مساحةً على صفحاتها.

كل ذلك، يعمل على تنمية الشغف، فيمن لديه ميولٌ إلى الثقافة الشعبية؛ فهو يستمتع بمواردها، وبمعية استمتاعه تتَخَمَّرُ تراكماتُها في اللاوعي من مداره الذهني. ومن ثم، تنتظم في سياقاتٍ، تتجلّى – من حينٍ إلى آخر – في بُنيتهِ الثقافية والفكرية، كلما استدعتْ الحاجةُ حضورَها، في مقامٍ من المقامات، أو معنىً من المعاني.

أما المرحلة الثالثة، فتقوم – في جوهرها – على وعي الفردِ وإدراكه حقيقةَ شغفهِ والمساراتِ التي يُمكنه العمل عليه من

خلالها؛ ففي هذه المرحلة تكون المنظومة الاجتماعية والرسمية قد أسست في شخصية الفرد ما يتزوَّد به – ويبني عليه – وهو يمضي قُدمًا في واحدٍ من اتّجاهين: الأول اتجاهٌ إبداعي، يمكن فيه أن يصير موهوبًا في قول الشعر الشعبي، كما يمكن أن يكون ممن يستهويهم توظيف الموروث الشعبي في إبداعاتهم الأدبية والفنية بأشكالها وأجناسها المختلفة. أمّا الاتِّجاه الثاني، فهو اتّجاهٌ بحثيٌّ وكتابي؛ يتعلق الكتابي منه بالعمل الصحفي: كتابات، ومقالات، وتحقيقات. ويتعلق البحثي بدراسة الموروث الشعبي، وتحليل مكوناته تحليلًا منهجيًّا، سابرًا: أبعاده الفكرية، وأغواره الأنثروبولوجية، وخصائصه اللغوية والثقافية.

ثم تأتي المرحلة الأخيرة ثمرةً لسيرة التكوين هذه، مُتَشَكِّلَةً باتّجاهَيْ المرحلة السابقة؛ اللذين يقوم عليهما إنشاءُ عددٍ من المراكز البحثية وغير البحثية، التي تُعنى بالموروث الشعبي، ومنها – مجتمِعةً – يمكن أن تتشَكَّلُ هيأةٌ مؤسسيةٌ عليا، تُنسق جهودها: جمعًا، وأرشفَةً، ودراسة.

بعد هذا التوصيف والمقاربة لهذه المراحل، لابد من إسقاطها على الواقع العربي في لحظته الراهنة؛ فقد كان لمتغيرات الحياة الجديدة ومعطياتها تأثيرٌ كبير، على دور الجدّات في رفد الوعي الطفولي، بما تيَسَّرَ من حكايات المسامرة.

كذلك، فإن النجاح المحدود الذي تحرزه بعض المسلسلات الشعبية العربية – من حينٍ إلى آخر – لا يحدُّ من تأثير الكم الهائل من هذه المسلسلات المشوب باجترارٍ للحياة الحديثة، في موازنةٍ ضمنيةٍ بينها وبين ماهية الحياة الشعبية، التي يتّسم التعاطي معها، بنوعٍ من الإيحاءِ إلى عجزها عن التماهي في أنساق الحياة المعاصرة.

كما أنه غير خافٍ على أحد ما هي عليه حال طباعة الكتب ذات المحتوى الشعبي العربي؛ فهي لم تبلغ المستوى المأمول. كما أن كثيرًا مما تتم طباعته في هذا السياق – على محدوديته – ممولٌ من منظمات دولية، لها اهتماماتها بالموروثات الشعبية، كإرثٍ إنسانيٍّ كوني.

وعلى قلة الصحف والمجلات العربية ذات الاهتمام بالثقافة الشعبية، لا يمكن إغفالُ دورها الفاعل في تنميةِ شغف الثقافة الشعبية. وتأتي في صدارتها مجلة «الثقافة الشعبية»، التي تزهو مع كل عدد من أعدادها بألقٍ متجدد، غير منقطعٍ عن فجرها، الذي أشرقت به افتتاحيةُ عددها الأول، تلك الافتتاحية التي تضمّنت توصيفًا دقيقًا لسياسة المجلة التحريرية القائمة على الطموح المتجاوز مرحلة الجمع، إلى إمعان النظر في الموروث الشعبي ودراسته دراسة علمية محكمة المنهج صارمة الإجراء (العدد الأول، 2008، ص3).

أمّا المراكز والمؤسسات العربية، التي تُعنى بالموروث الشعبي، فإنها تفتقر إلى ما هو مأمولٌ منها من تحقيقِ نسبةٍ عاليةٍ في حيوية التواصل فيما بينها. كما كانت مفتقرةً إلى الانتظام تحت رؤيةٍ مؤسسيةٍ عربيةٍ شاملة، حتى بدأ مشروع هذه الرؤية خطواتِه الأولى، فيما أشار إليه الأستاذ علي عبد الله خليفة – المدير العام رئيس تحرير مجلة «الثقافة الشعبية» – في كلمته، التي ألقاها افتتاحيةً للـ«الملتقى القومي الرابع للمأثورات الشعبية»، الذي نظّمته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بجمهورية مصر العربية عام 2009، داعيًا فيها إلى تأسيس منظمة أو هيأة عربية كبيرة، تضم كل الجمعيات والأندية والمؤسسات العربية والأفراد العاملين في مجال الثقافة الشعبية؛ لتوحيد الجهود، وتكوين تَكَتُّلٍ عربيٍّ بصوتٍ قويٍّ مسموع، يكون له اعتبارٌ ومكانةٌ ذاتُ قيمةٍ، في محافل الثقافة الشعبية العالمية. وتأسيسًا على ذلك؛ تواصل الحوارُ بين المعنيين حول تلك الدعوة، إلى أن تمخّضت الندوة العالمية – التي نظّمتْها مجلة «الثقافة الشعبية»، في البحرين عام 2012 – عن تأسيس «المرصد العربي للثقافة الشعبية». (مجلة الثقافة الشعبية، العدد (23)، 2013، ص4). وبذلك؛ فقد مَثّلَ هذا التأسيس تقدمًا نوعيًّا مُهمًّا في طريق الارتقاء بالموروث الشعبي العربي، وما زال الطريق شائكًا بمستجدات الراهن العربي، المثقل بتقلباته وظروفه العاصفة تداعياتٍ ومعوقاتٍ جمة، لكنها – على ذلك – لن تفتّ في العزائم إن تم رفدُها بكل ما يعمل على استمراريتها الفاعلة.

إن تنمية شغف الثقافة الشعبية في المجتمعات العربية، بحاجةٍ إلى تكاملِ كل الجهود والأدوار الفردية والمؤسسية؛ حتى يثمر العملُ على الموروث العربي الشعبي عطاءً معرفيًّا وإبداعيًّا؛ تسمو به ومن خلاله الثقافةُ الشعبية العربية، إلى آفاق الحضور العالمي، بين ثقافات الشعوب التي نالت قدرًا كافيًا من التنمية الثقافية المتكاملة.

د.عبده منصور المحمودي

عطف نسق

هذا التراث الذي نحيا به

كنا جماعة في سيارة تقلنا من مكان إلى آخر. كان الحديث بين الجماعة ذا شجون وصوت الراديو خافتا لا يكاد ينتبه إليه أحد. وفجأة انطلق إعلان إشهاري لحفل «الزيارة» الصوفي المزمع عرضه في مسرح قرطاج. أذاع الإعلان لقطات صوتية من حفل سابق ... كلمات ... ودندنة أنغام... زاد السائق من صوت الراديو. حرك يديه جيئة وذهابا إلى الأعلى وتمايل على كرسيه راقصا. تبعه البقية مترنمين بأغاني الحضرة يتمايلون طربا وهم في غاية الانتشاء. بدت لي اللحظة مجاوزة لحدود المعقول. كيف للمرء أن ينشغل عن المقود وهواجس الطريق متخليا عن هدوئه وتركيزه مستعيضا عنهما بلحظة طرب تستخفه، إلى درجة لم يعد معها متحكما في عاطفته ولا في حركته حتى استهان بما ينبغي أن يكون عليه من حيطة وحذر؟ كيف يمكن أن نفسر ذلك؟ هل هي طبيعة النغمات القائمة على إيقاع متسارع متدافع صعودا ونزولا؟ أم هو مضمون النص الصوفي الذي يتغنى بأسماء بعض الأقطاب الصوفيين؟ أم هما معا؟ أم أن الأمر ذو أبعاد نفسية يلتقي فيها هذا بذاك؟ لا أحسب أن مجرد الإصداع بأسماء الأقطاب الصوفيين وحده يبرر هذا الانقطاع الطربي الذي انصرف إليه الصحب. ولا أحسب أن أصوات الدفوف ولا أنغام «المزود» (الجربة) يسعها أن تقدم تفسيرا لحال الغبطة التي استحالوا إليها. وإن كان هذا وذاك يقدم جزءا من التفسير. فهل من تفسير أوفى؟ لقد كانت الكلمات في الإعلان الإشهاري بسيطة، واضحة، لا تعقيد فيها، تتغنّى بخصال إحدى سيّدات الموروث الصوفي تقول:

نغّارة يا سيدة يا نغّارة يا سيّدة
نغّارة دبّر عليّا بدبارة يا سيّدة
للاّ أمي، يا محلى ذكرك في فمي
انت الي تجلّيلي همي

ومهما كانت دلالات المعاني التي تحتملها هذه الكلمات ومهما كان موقف الناس منها، ولا أحسب أن الجماعة كانوا يولونها اعتبارا فإنها لا تفسر حالة الانشراح والطرب التي أحدثتها اللقطة الإشهارية. فـ« نغّارة» تعني أن هذه السيدة تغضب لمريديها وتنتصر لهم وتحرص على أن تجلي همومهم. وهي من الاعتقادات الشعبية التي لا تسلم بها الأغلبية الساحقة من الناس. فالقطب الصوفي في نهاية أمره، فرد من الناس، لا يملك أن يغيّر من أحوالهم شيئا. وعلى كل حال فذاك رأي الجماعة في سيارتنا فيما انتهى إليه سؤالي لهم. ومن هذه الناحية لا أحسب أن المعتقد الشعبي في وسعه أن يحرك من حيث هو نوازع الطرب في الجماعة. وأبلغ من ذلك لا أظن أن عموم الناس تعنيهم المنزلة الروحية للقطب الصوفي فما بالك أن يطربهم ما يقال فيه من مدائح وأذكار. ومن ثم فإني لا أظن أن النص من حيث هو نص مديح وتغن بالمناقب يمكن أن يفسر برهة الانتشاء التي انقطع الرفاق إليها. وإنما هو الإيقاع نقرا على الدفوف وإصداعا بالأصوات الصادحة وحالة من الانتشاء الطربي التي ترقى إلى ما تسميه الثقافة الشعبية «التخميرة» هو ما أفضى بهم إلى حال الغبطة التي كانوا عليها بمجرد سماعهم لنقرات الدف والتقاطهم لنغمات المديح الصوفي في إخراجه اللحني وإنجازه الطربي الموقع.

أولت «الثقافة الشعبية» الموروث الصوفي حيزا مهما من اهتمامها ونشرت بحوثا عديدة تناولته من مختلف أبعاده. وكان الجانب الموسيقي حاضرا في عدد من هذه الدراسات (انظر: زغندة، العدد 16، ص. 116. دمق، العدد 38، ص. 134. بن عمر، العدد 57، ص. 120. وغيرهم). ولقد كان الاهتمام فيها منصبا على العلاقة بين الطرق الصوفية والموروث الموسيقي الشعبي. ولكن البحث في الأسباب التي تجعل الناس يطربون لمثل هذا اللون من الأداء الموسيقي فإنه لم يكن مندرجا ضمن اهتمامات الباحثين. ولم يكن من شأنهم أن يبحثوا فيه.

وليس من شك عندي في أن اللحن وتوزيعه على الآلات الإيقاعية التي وظفت لإنجازه يمكن أن يكون أحد العناصر المهمة في التفسير إن لم يكن العنصر الأهم . وهو، كما سبق أن قرأنا على صفحات «الثقافة الشعبية»، لحن ناشئ عن حفل الحضرة في منجزه الشعبي. لكنه هذب وطور بحيث بات منسجما مع واقع جديد وإيقاع للحياة مختلف. ومن هذ المنطلق فإن قدرة الغناء الصوفي على خلق حالة من الطرب لا يمكن أن تتحقق لو لم يخرج بها اللحن إلى فضاء دنيوي يستدعي الشعبي القديم إلى فضاء دنيوي مستجد. فهو لم يفقد خصائصه الأساسية باعتباره لونا صوفيا قائما على المديح والذكر. ولم يكن غريبا عن فضائه الذي ينجز فيه باعتباره يعبر عن ذائقة موسيقية مازالت نابضة بالحياة. فالحضرة اليوم تطرب ليس لأنها مناسبة مدائح وأذكار فحسب وإنما لأنها فسحة طرب تستدعي القديم وتوظف في إنجازه من الآلات ما يطرب الفرد ويدخله في حال من الانتشاء. ولعل قدرة حفل مثل حفل الزيارة الصوفي على أن يطرب مرده أنه لم يظل حبيس الإطار الديني وإنما استطاع الخروج إلى الفضاء الدنيوي ليلبي حاجات الناس الإيقاعية والطربية. وإذا كانت التخميرة في الممارسة القديمة تعبر عن حال من الغبطة لها عواملها الدينية الصوفية التي حرصت بعض الدراسات على وصفها، فهي في الممارسة الحادثة تلبي حاجة طربية يلتمسها الفرد في سياق العاطفة الجماعية التي تشده إلى انتماء ثقافي بعينه انتماء نغمي موسيقي قبل أن يكون صوفيا دينيا. ولذلك ضحك مني الجماعة لما سألتهم عن مدى إيمانهم بكرامات السيدة . فهو أمر لم يكن يعنيهم . وإنما هو الإيقاع الذي شدهم والنغم الذي استهواهم. ولذلك ابتعدنا عن «التخميرة» الصوفية التي كان ينتهي إليها الراقصون في الحضرة الدينية وتحملهم على أن يأتوا أفعالا لا يستسيغها العقل مثل أكل الزجاج أو المشي فوق النار. ولا يمكن أن ندرج في هذا السياق ترك المقود والسيارة في الطريق. ذلك أن السائق رقّصَ يديه وحرص على أن يتحكم في سيارته بقدميه.

وهكذا نلاحظ أن حفل الزيارة الصوفي وغيره من الاحتفالات التي تحيي الطرق الصوفية إنما اتسع له أن يطرب لأنه استدعى القديم وأمكن له أن يقدمه في أداء أكثر تهذيبا وأقرب ما يكون في العبارة عن الإحساس الموسيقي للجمهور. ولذلك ابتعد الناس عن سلوكيات «التخميرة» الصوفية واكتفوا منها بلحظات ابتهاج حولت الممارسة إلى لحظة طرب وأنس واستمتاع. وإذا كانت غاية العبارة في الطريقة الصوفية أن تفصح عن عشق للحضرة الإلهية فإن منجزها الموسيقي اليوم يعرب عن عشق للدنيا. والعشقان يلتقيان ولا يتنافران فحبنا للدنيا هو الوجه الآخر من حبنا لله تعالى الذي حبانا بها. ولم يكن هذا التراث الذي يسكننا ويسري منا مسرى النفس إلا إطارا مناسبا يتيح لنا العبارة في بهجة وفرح عن الوشائج الروحية التي تشدنا إليها، نعمة من الله وآية من آيات كرمه الذي لا ينتهي عند حد.

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

الغلاف الأمامي

الحمار قديماً وانعكاسه على الموروث الشعبي

عدسة: حسين السعيد

فيما يخص المجتمع البحريني القديم، فبلا شك، أن الحمار كان يمثل أحد أهم الحيوانات في تلك الفترات القديمة؛ ذلك أن الحمار كان يُعتمد عليه في العديد من الأعمال. فالحمار كان وسيلة التنقل الوحيدة في تلك الفترة، وكان يُستخدم في نقل كافة أشكال المواد والأدوات، فقد استخدمه البقال والبائع المتجول لنقل البضائع، واستخدمه البحار في دخول البحر للحضرة ونقل الأسماك للشاطئ ومن ثم للسوق، كما استُخدم في نقل الحجارة والرمل والجص وذلك لبناء البيوت، وكذلك، استخدمه المزارع، بدلاً من الثور، في تحريك الزاجرة لري الأرض. وحتى بعد موت الحمار، فهناك من يستخدم رأسه كفزاعة في المزرعة ليخيف بها الطيور، ومنها جاء المثل الشعبي «رأس حمار في مزرعة» والذي يُضرب للشخص الذي لا يهابه أحد.

وبالمقابل، كانت هناك حرف خاصة لخدمة الحمار، فمنها الروساني الذي يصنع الراسين وهو سرج خاص للحمار يصنع من عسق عذق النخلة. وهناك صانع البديد، والذي يصنع البديد من الحبال وليف النخيل والذي يوضع تحت الراسين لحماية ظهر الحمار. كما أن هناك مهنة خاصة امتهنها بعض الخبراء في تربية الحمير حيث عملوا كخبراء يستعان بهم عند شراء الحمير وذلك لفحص واختبار الحمار ومدى مناسبته للمهنة التي يراد لها.

هذه الأهمية الكبيرة للحمار انعكست على الموروث الشعبي؛ حيث نجد ذكر الحمار في كل قسم من أقسام التراث الشعبي. فهناك عشرات الأمثال الشعبية، أحصيت منها قرابة ستين مثلاً، مرتبطة بالحمار، منها ما يمثل صوراً إيجابية؛ فتصفه بالصبر والجد في العمل وتحمل أعباء العمل، ومنها ما يمثل صوراً سلبية فتمثل الحمار رمزاً للغباء والبلادة والعناد. وقد ذُكر في هذه الأمثال اسم الحمار والحمارة وأحمير، تصغير حمار، وكذلك الفاظ متعلقة بالحمار كعدة الحمار، والحمّار، وهو الشخص الذي يعتني بالحمار.

كما يدخل الحمار في المعتقدات الشعبية والأساطير؛ حيث تزعم العامة أن حليب أنثى الحمار قريب الشبه من حليب الأم، وكان يستخدم كعلاج لبعض الأمراض، كمرض السعال الديكي والمعروف محلياً باسم «لكزوزو» أو مرض «أبو حْمَيّر» و حْمَيّر أو احْمَيّر تصغير حمار؛ حيث يُشبه خشونة الصوت الناتج من المرض بنهيق الحمار الصغير. أما فيما يخص الأساطير، فتعتقد العامة بوجود مسخاً أو مخلوقاً أسطورياً، نصفه حمار والنصف الآخر إنسان، ويعرف بعدة مسميات كأم احمار، وحمارة الكَايلة، وهناك العديد من الأساطير والحكايات الشعبية التي ارتبطت بهذا المخلوق الأسطوري.

ومع الزمن، أخذت أهمية الحمار في التراجع، حتى تراجعت كثيراً، ولم تبق له من أهمية غير ما وثق في الموروث الشعبي والذي يعكس مدى أهمية هذا الحيوان في الفترات القديمة.

أ. حسين محمد حسين

الغلاف الخلفي

عصر فارق.. بين البدائية والحضارة

أضحى القول بأنّا نعيش عصراً فارقاً، قولاً مبتذلاً، فكلنا يعي فارقية هذا العصر الذي تسوده أرقى التكنولوجيات؛ من أجهزة، وذكاء اصطناعي، ووسائل تواصل اجتماعية، وعملات رقمية.. وربما قريباً العيش في عوالم «الميتافيرس». فعن أي الجوانب الفارقة نتحدث؟

لنترك كل تلك القفزات الكبيرة جانباً، ولننظر لفارقية عصرنا من جانبٍ آخر؛ فربما الأجيال الحالية هي الأجيال الأخيرة التي سيتسنى لها العيش في عالمٍ توجد فيه مجتمعات بدائية تعيش وفق نمط عيشها التقليدي، سواءً تلك التي تقطن الأمازون، كما في صورة غلافنا، حيثُ تشارك هذه المجموعة من السكان الأصليين في «مهرجان نوفا بتروبوليس الدولي للفولكلور» في البرازيل، أو بابوا غينيا الجديدة، أو بعض مناحي أفريقيا وآسيا... فهذه المجتمعات تعيش أزمنتها الأخيرة ما قبل الأفول، فعاجلاً أو في الآجل القريب، ستلتحق بالحضارة، هاجرة حياتها التقليدية.

الحديث عن «البدائية» و«الحضارة» هنا، ليس حديثاً معيارياً أو ذا صبغة قيمية؛ فالحضارة لا تعني الرقي الأخلاقي والتحضر القيمي، كما لا تعني البدائية الانحطاط والهمجية، فتلك مفاهيم نسبية، إنما نستحضرها كتوصيف لواقعين مختلفين؛ فأما «البدائية» فتشير إلى الشعوب التي تعيش واقعها وفقاً لأنماط الحياة التي عاشتها أسلافها، ولم تدخل بعد في النسق المسمى «حضارة». فقد شهدت الإنسانية، منذُ آلاف السنين، انزياحاً مستمراً من البدائية إلى التحضر، وقلما نرى العكس، إلا على صعيد التوصيفات المتعلقة بالمعايير الأخلاقية والقيمية التي تستخدم على سبيل التوصيف.

إن سرعة التطورات التكنولوجية التي شهدتها الإنسانية في العقود الأخيرة، إلى جانب إمكانية الوصول التي أتاحها الإنترنت، سرعت من العولمة، جاعلة العالم، عالماً متشابهاً؛ ما يهدد بأفول الشعوب والمجتمعات التي تعيش نمط حياة بدائي، هذا النمط الذي عاشه الجامعون قاطفو الثمار من أسلافنا، والذي تجاوزته البشرية منذُ بدء الحضارة في الهلال الخصيب. ولهذا فإن الإنسان البدائي اليوم، يعيش حياة تبدو أمامها حياة الإنسان في وادي الرافدين قبل آلاف السنين، أكثر تحضراً، وذلك على صعيد أسلوب المعيشة وليس القيم الأخلاقية والرقي المعنوي بالطبع!

وتتمثل أهمية هذه المجتمعات والشعوب، في تمكين العلماء والباحثين من دراسة الأنماط التي عاشها أسلافنا، فهي بمثابة نماذج حية، تعكسُ الماضي السحيق. ولكن كيف يتسنى لهذه الشعوب أن تصد العولمة، وسهولة وصول أساليب العيش الحضارية، التي تشكل حياة أيسر – من حيث الظاهر – من الحياة البدائية الشاقة والمجهدة؟

بطبيعة الحال، ليس شرطاً أن تكون انتقالة هؤلاء البدائيين إلى الحضارة أفضل إليهم، لكن من الصعب الحكم في هذه المسألة، كما أنها تعد مسألة معقدة وإشكالية، وأخلاقية كذلك؛ فهل علينا نحن المتمتعين بالحضارة، أن نترك هؤلاء يعيشون بدائيتهم من خلال النأي بهم عنها؟ أم يتوجب بنا، أخلاقياً، إجبارهم على الدخول في الحضارة، لانتشالهم من العناء الذي هم فيه (كما نتصوره نحن عناءً!)؟

لا يمكن الخلوص إلى إجابة سهلة. لكن ما هو واضح بأنّا بفقدان هؤلاء سنفقد الكثير من المعارف التي قد تفوق معارفنا في بعض تفاصيلها، بالإضافة لفقدان الفنون، والحلول، وأساليب العيش التي تميزهم...

أ. سيد أحمد رضا

Festival Internacional de Folclore de. Nova Petrópolis

تداول الحكاية الشعبية في زمن التطور التكنولوجي
من الرواية الشفهية إلى الوسائط الإلكترونية

أ. رحماني الطيب - المملكة المغربية

تداول الحكاية الشعبية في زمن التطور التكنولوجي

من الرواية الشفهية إلى الوسائط الإلكترونية

الحكاية الشعبية فن تتداخل فيه مؤثرات وعوامل عديدة منها الأدبي والاجتماعي والثقافي والديني...وهذا جعل منها محطا لأبحاث كثيرة رامت الكشف عن خباياها الفنية وأبعادها الاجتماعية، والوشائج التي تصلها بغيرها من الفنون والقضايا.

ورغم أن الحكاية الشعبية تتقاسم مع غيرها من الأنواع السردية معظم الخصائص الجوهرية والعناصر البنيوية كالحدث والشخصية والزمان والمكان والوصف والسرد...إلا أنها تتفرد بنهلها من مشارب عدة تجعلها مكونا من مكونات الهوية التي يتمتع بها شعب معين.

ولم يكن إنتاج الحكاية الشعبية وليد لحظة، أو نتاج قريحة فنان أديب في ظرف وجيز، بل هي ميراث أجيال تهيأت قريحة إبداعه عبر زمن بعيد، وتكاملت عناصره جيلا بعد جيلا، واجتمعت

مكوناته وعناصره من مصادر عديدة، وتوافق على إقرار نصها شعب كامل بمختلف شرائحه قبل أن يستوي على لسان راو ومستمع...

لقد شكل هذا الفن وسيلة تربوية فعالة تتوارثها الأجيال، ومثلت لحظات الرواية موقفا تربويا مؤثرا حين تجلس الجدات والأمهات...يحدثن أبناءهن بين يدي النوم فتسري مشاعر الود والإخلاص والصدق والعدل والأمن والأمان...قبل أن تتجسد مظاهر الأشياء وتتعاقب الأحداث...فيتداخل السرد بالتربية والتعليم.

تعريف الحكاية الشعبية:

تدل الحكاية في المعجم العربي على معنى رواية الحديث ونقله، جاء في لسان العرب: الحكاية من حكى يحكي، كقولك حكيت فلانا وحاكيته: فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله، وحكيْت عنه الحديث حكاية، وحكوْت عنه حديثا في معنى حكيته»[1] ولا يبعد المعنى الاصطلاحي الأدبي عن الأصل اللغوي كثيرا رغم تعدد تعريفات المعاجم العربية، ففي المعجم الأدبي لجبور عبد النور مثلا نجد جردا لست تعريفات متقاطعة، منها ما ينظر إلى الامتداد التاريخي، ومنها ما يشير إلى السمات والخصائص، ومنها ما يستحضر الأنواع الأخرى كالأقصوصة...وبالتأليف بين هذه التعريفات نستطيع أن نخلص إلى مفهوم شامل للحكاية نصوغه كالآتي: «الحكاية فن سردي قديم حافظ على استمراريته إلى يومنا هذا، وإذا كان في القدم يعتمد الخيال والمغامرات الغريبة وتوظيف العجائب والخوارق...فإنه أصبح مع الأدب المعاصر ينحو نحو الواقعية ذلك أن الأساطير التي كانت محل اهتمام في الزمن الغابر لم تعد كذلك نظرا لغلبة العقل والمنطق على التفكير الإنساني»[2].

أما مصطلح الحكاية الشعبية فضميمة وصفية تلخص نظرة المجتمع وتعامله مع هذا النوع السردي، ذلك أن الحكاية لما غدت موروثا شعبيا تتناقله الأجيال، غدت ذات حمولة تفتل في شعبية، وكانت دون حيز الأدب الفصيح الذي تتقاسمه شعوب متعددة ذات منزع واحد، واتسمت بالتنوع الآتي من تعدد عادات الشعوب وتقاليدها وخصوصياتها، فجذورها تضرب في أعماق موروثات ذلك الشعب، وخاصة تراثه الشفاهي[3] ولذا فالحكاية الشعبية كما تعرفها الدكتورة نبيلة ابراهيم «قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وإنّ هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفهية»[4].

الحكاية الشعبية وأدب الأطفال:

أدب الأطفال قسم مهم من الأدب على إطلاقه، وعلى هذا فالأدب قسمان أدب للكبار وأدب للصغار، وتبقى الأنواع النصية المندرجة تحت كل قسم متقاطعة شكليا على الأقل، بينما تجب مراعاة الفئة العمرية المستهدفة من كل نوع، فالشعر والقصة والرواية والمسرح...كل أولئك قوالب أدبية مشتركة بين الفصيلين وإن تعددت المضامين والغايات...

ومن أخص خصائص أدب الطفل مخاطبة الكيان الإنساني وهو في مراحل نموه الأولى، بمعنى أن أديب الأطفال ملزم بمعرفة خصوصيات التكوين الجسمي والنفسي لهذه الفئة حتى يتسنى له تطويع الشكل والمضمون ليكون مركبا سهلا للأهداف المتوخاة من الإنتاج الأدبي.

والمتأمل لتلقي الأدب في العصر الحديث يلحظ بيسر أن السرديات بمختلف أنواعها أضحت تستأثر بأكبر شريحة من جمهور الصغار والكبار، ولعل هذا راجع إلى تسارع الأحداث وتطوراتها، وانهماك المجتمعات في غمرتها، وهو ما يتم على حساب انحصار مساحات التأمل، بمعنى أن عصر السرعة لم يعد يسمح للإنسان بالتوقف برهة من الزمن لأخذ نفس تلقي النصوص ذات الطابع التخييلي التأملي كالشعر مثلا، وإنما أصبح

يحاصره ويدفعة إلى التلقي بالتوازي، فأنت تسمع حكاية أو تطالعها في الوقت الذي تقوم بمهمة حياتية آنية.

ومن هنا فالحكاية الشعبية بمختلف أنواعها تمثل اليوم موضوعا أدبيا مهما من التأليف إلى التلقي، فهي منهل عذب للتأليف الحكائي الموجه للأطفال، لكنه في الآن نفسه مركب صعب يجب تطويعه وفق متطلبات الفئة المستهدفة وخصوصيات الظرفية التاريخية والحضارية، فالحكايات الشعبية «ليس مجرّد تسلية للأطفال أو إشباع رغبة فقط، أو تزجية للوقت بل هي عمل مؤسّس ومقصود»[5].

الرواية الشفهية للحكاية الشعبية:

شكلت الحكاية الشعبية ردحا من الزمن المنهل العذب لأدب الطفل، فقد كانت الجدّات والأمّهات يقمن بتسلية الأبناء والأحفاد وتغذية مخيلاتهم اعتمادا على ما يمتلكْنَه من ذاكرة قوية تحفظ مئات المرويات الشعبية الأصيلة المتوارثة الخيالية والواقعية في ظل حياة بسيطة لا تتعدد فيها المهام ولا تتداخل المشاغل: يخرج الآباء نهارا لطلب ما تيسر من قوت، ويقصد الأطفال مدارسهم يقضون أحلى الأوقات بين يدي معلميهم، في الوقت الذي تتولى النساء مشاغل البيت ومحيطه، ليلتئم الشمل، آباء وأمهات وجدات مساء، فيحلو السمر، وتتم رواية ما تيسر من حكايات، فلا تلفاز ولا هواتف ذكية، ولا ألعاب إلكترونية...فينفض الجمع في صفاء ونقاء خالص، ويستسلم الصغار لنوم مريح يستقبلون به يوما جديدا يبعث على الانشراح.

مرّ الزمن وحفظ الأبناء والأحفاد الكثير من المرويات وابتهجوا بها، وغدت منهلا عذبا لكيانهم الروحي والفكري، وظلوا يحتفظون بها علّهم يوما ما يروونها لأبنائهم وأحفادهم، لكن الزمن دار دورة جديدة وغدت الوسائط الإلكترونية تغزو الوسط الأسري يوما بعد يوم، وظهر التلفاز وتصدر المجلس، وجذب أنظار الكبار والصغار، فهذا يتابع نشرات الأخبار وتحليلاتها والأشرطة السينمائية وملاحقها وهذه مشدودة لحلقات مسلسل لا يكاد ينتهي، والآخرون مُنهمكون في متابعة أطوار رسوم كرتونية لا تخلو من شغب مزعج...وما هي إلا بُرهة زمن حتى دخلت على خط المنافسة مخترعاتٌ عجيبة ذات تأثير جنوني، واستقل الصغار والكبار بوسائط إلكترونية ذات طابع شخصي من حواسيب وألواح إلكترونية وهواتف ذكية... وساد البيوت عالم افتراضي يعرف خلاله الشخص عن أصدقائه في مواقع التواصل الاجتماعي أكثر مما يعرفه عن أمه وأبيه وصاحبته وبنيه...وانهمك الأطفال في عالم الألعاب الإلكترونية المتعددة المتفاوتة شكلا وتأثيرا، وانتشرت في أوساطهم ظواهر مزعجة، حتى غدت تلك الألعاب خطرا يتهدد أمنهم الروحي ومستقبلهم الاجتماعي...

الحكاية الشعبية وفن الحكواتي:

على صفحات الأيام وساحات المدن والقرى العربية ومقاهيها وأنديتها مِثل دمشق وصيدا والقاهرة ومراكش...نشط الحكواتي يؤلف جمهوره من الكبار والصغار والرجال والنساء، ويحْفزه للتلقي المباشر مستعينا بأدواته البسيطة: صوته وحركاته وتفكيره... يبدأ الحكاية ويتحكم في خيوطها، يوقف الحكي ويستأنفه بدقة عالية تجعل المتلقي يتابع إلى آخر لحظة، بل يمُد يده إلى جيبه متطوعا بما يحقق قوت مَن أتحفَهُ ومنحَه المتعة والمنفعة.

لقد جسد الحكواتي للحكاية الشعبية وجودها، وبثّ فيها الحياة، وجعل منها وسيلة لتربية الشباب على القيم والفضائل، وتوعيتهم بما لهم وما عليهم بأسلوب فني جميل مؤثر، فكان عمله ذاك عملا مسرحيا مبكرا يعالج الظواهر الاجتماعية والإنسانية.

وفي زمن لاحق تمكّن الحكواتي من استمالة جمهور عريض من خلال الكم الهائل من حكايات الموروث

الشـعبي الـتي يجمعهـا ويقدمهـا في قوالـب جديـدة مسـتعينا بتنـوع مؤثـرات العرض وتقنياتـه الـتي أتاحهـا التطـور التكنولوجي كالإضـاءة والديكـور والصـور والمشـاهد... وظهـر مبدعـون أثّلوا هـذا المجـال مثل عبد الرحيـم المقـوري بالمغـرب، وعبـد العزيـز العـروي بتونـس وعمـاد الـوزان بلبنـان...

وتميزت أعمـال الحكواتيـين بالاختلاف من حيـث المصـادر المعتمدة لاسـتمداد المتن الحـكائي، وتعدد كيفيـات ووسـائل العرض المصاحبـة لعملية الحكي مثـل اللغة الموظفة (بين العامية المحليـة والفصحى، بين العرض التقريـري البسـيط والأسـاليب البيانيـة) والصـوت والحركة...واختـلاف الجمهـور (أطفال، كبـار نسـاء، رجـال...) وما يترتب عنه مـن اختـلاف طرائـق العرض...ويبقى القاسـم المشـترك بينها هـو مركزية شـخصية الحكواتي الـتي تضطلـع بكافـة المهـام تقريبا مـن الاسـترجاع إلى القص، فهو الذي يضع لنفسـه السـيناريو ويرسم خطة الإلقـاء ويحدد مـتى يبـدأ؟ وكيـف؟ وبم؟ ومـتى يوقف الحكـي أو يسـتأنفه؟ فضـلا عـن تجسـيد الشـخوص والأدوار...مهمـا كان جمهوره بقاعة العـرض أو عبر الأثير أو خلف الشاشـات...

ويجـدر بنـا الرجـوع إلى أعمـال الحكواتيـين الموثقـة بالصـوت والصـورة للوقـوف علـى بعـض ملامـح الـدور الـذي اضطلعـوا بـه لجعـل الحكايـة الشـعبية تسـتميل جمهورهـا وتأخـذ حظهـا مـن تأثـير الوسـائط السـمعية البصريـة، ولنأخـذ مثـلا حكايـة «الفقيـه الفقـير»[6] مـن إنتـاج الحكـواتي المغـربي عبـد الرحيـم المقـوري المشـهور بعبـد الرحيـم الأزليـة الـذي ترعـرع بسـاحة جامـع الفنـا بمراكـش، وظـل صوتـه يصـدح هنـاك بمئـات الحكايـات الشـعبية معتمـدا علـى إمكاناتـه البسـيطة مـن الصـوت والحركـة وتفاعـل الجمهـور قبـل أن تأخـذ أعمالـه سـبيلها إلى الشاشـة، وتتوسـع دائـرة الجمهـور لتنتقـل

مـن الحضـور الجسـدي علـى أرضيـة سـاحات الفنـا إلى المتابعـة السـمعية البصريـة فتبـدع الفرجـة بوسـائل بسـيطة وإن تنـوع العـرض.

1) متن الحكاية:

تتمحـور الحكايـة حـول رجـل فقـير يحفـظ القـرآن، تـزوج امـرأة أنجبـت لـه سـبعة أولاد، كان يقتـات مـن حضـور الجنـازات وقـراءة القـرآن علـى الأمـوات، وقـد أحوجـه الفقـر إلى أن يعيـش مشـاكل أسـرية، ويدخـل في خـلاف مـع زوجتـه جعلـه يفكـر في وضـع حـد لحياتـه، فقـرر أن يمـوت شـنقا بحبـل مـن علـى جـذع شـجرة، لكـن الجـذع انكسـر فسـقط الرجـل أرضـا، وقـال: وا أمـاه حـتى المـوت لا يريـدني! فكـر ثانيـة وهـام علـى وجهـه في الغابـة فأبصـر نهـرا هـادرا، فقـال: ألقـي بنفسـي في المـاء، فأنـا لا أجيـد السـباحة، ومـن ثـم سـأغرق وانتهـى الأمـر، قفـز في المـاء لكـن أمـواج النهـر قذفـت بـه إلى الخـارج، تعجـب لحالـه مـرة أخـرى، وهـام علـى وجهـه إلى أن أبصـر فأسـا قديمـة ملقـاة علـى الأرض، تنـاول الفـأس فتبـادر إلى ذهنـه أن يحفـر قـبره ثـم يجلـس فيـه فيضـع حـدا لحياتـه بهـذه الفـأس، وبالفعـل بـدأ يحفـر إلى أن

أبصر شيئا لامعا فواصل الحفر بحماس، وإذ به يبصر جرة مملوءة بالذهب، طار فرحا حملها بانتشاء، وهمّ بالرجوع، وسط الغابة أبصر سارقا مفتول العضلات عريض الرأس...وبعد مساومات استسلم الفقيه مسلما السارق الجرة، لكنه عاد ليفكر في حاله قبل إذ كان يبحث عن الموت منتحرا، وكيف به يستسلم الآن بسهولة؟! رجع، وقرر متابعة حركة السارق من بعيد، فلاحظ أنه يبحث عن الماء في غور بئروقد وضع الجرة ونزع ثيابه وهبط ليشرب...وإذا بالفقيه ينادي: يا فلان! يقولون «الي بغاها خلاها كاع ولا يبقى في الكاع» وألقى عليه صخرة عظمية فأرداه قتيلا ثم رجع إلى بيته فعاش في سعادة مع زوجته وأبنائه.

هذه الحكاية تبدو بسيطة للغاية، يمكن أن يسمعها الطفل من جدته أو أمه أو يقرأها على صفحات مؤلف قصصي للأطفال...أو يسمعها الكبير من راو بسيط أو يقرأها مكتوبة فلا يكون لها الوقع الذي حققه الحكواتي بفعل تأثير شخصيته القوية ذات الطابع المسرحي الشعبي المتمثل في استثمار كافة قدراته اللغوية والفكرية، وقواه العقلية والحسية والحركية لاستمالة جمهوره، فهو يؤلف المشهد ويدير الحوار، ويحرك شخصياته...

ومما يؤكد أهمية عمل الحكواتي سواء كان ذلك بوعي منه أو من تلقاء طبعه:

- الخطاب: نسج الحكاية في إطار تلفظي يراعي الوعاء التواصلي الذي تنقل عبره يجعل منها عملا فنيا متكاملا حيث يبدأ الحكواتي حديثه بالإشارة إلى السياق الثقافي لعمله فيذكر أن عمله يندرج تحت إطار المشاركة في مهرجان «مغرب الحكايات».
- الحكي: يمر بمراحل سردية واضحة هي:

1. اللازمة: افتتح الحكواتي مرويته بذات اللازمة التي عادة ما تبدأ بها الحكاية الشعبية، «كان يا مكان في قديم الزمان» وإن كان زادها طولا بتأليف بين عبارات عدة تتردد في أعمال حكائية مختلفة مثل حكايات «ألف ليلة وليلة» فجاء بها كالآتي: «يُحكى والله أعلم، وقضى وأحكم، أنه كان يا مكان في قديم الزمان وصارف العصر والأوان...».
2. وضعية الانطلاق: توقف الحكواتي لتحديد شخصيته الرئيسية محددا ملامحها وظروفها الاجتماعية ممهدا للأحداث الموالية، وسرعان ما انتقل إلى جعل الحكاية في تنامٍ مستمر من خلال الأحداث الموالية.
3. الحدث المحرك: اختار الحكواتي أن ينتقل بالمتلقي من وضعية الاستقرار إلى وضعية التشوق والانتظار بإيراد حدث محرك: تفكير «الفقيه» في التخلص من نفسه بالانتحار.
4. العقد: الحكاية على قصرها تعتمد لولبية الأحداث فهي تتضمن ثلاثة توتّرات على الأقل: الفشل لمرتين في محاولتي الانتحار، اعتراض السارق سبيل «الفقيه» بعد عثوره على الكنز.
5. الحلول: كان الحل بعد كل عقدة مرتبطا بتفكير «الفقيه» إلى أن انتهى به المطاف إلى الانتصار.
6. النهاية: أضاف الحكواتي فقرة دالة على التغير الإيجابي في حياة «الفقيه» بعد كل الأحداث التي مرت بها شخصيته، ولعله هدف من ذلك إلى ترسيخ قوة هذه الشخصية في ذهن المتلقي، فهي تشكل رمزا دينيا واجتماعيا مهما.

- اللغة: يستغل الحكواتي اللهجة المحلية (العامية المغربية) فينتقي مفرداتها بعناية، ويتقن تعابيرها ويرصعها بعبارات دارجة على الألسنة لكنها مكتنزة المعاني والدلالات قادرة على شدّ انتباه المتلقي، فيختار أن يكرر لفظ التسييد بصيغة الجمع «آسيادنا» مما يشعر المتلقي بمنزلة مهمة لدى المتكلم، ويعتمد السجع لملاطفة الأسماع سواء في حالة الكلام المباشر (يحكى والله أعلم وقضى وأحكم. شي كركيعات غادي بيهم للوليدات.

الواد ما بغى يديني، والشـجرة ما بغـات تقتلني..كان رزقي لي كيتسـناني...) أو حتى في العبارات المسـكوكة (لي بغاهـا كاع خلاهـا كاع، ولا يبقى في القـاع...) أو العبـارات القريبة من الفصاحـة (مفتول الذراعين، واسـع الكتفـين، غليظ الجمجمـة، كأنه طـود من الأطـواد، أو واحد مـن قوم ثمـود أو عاد)

- الصـوت: يجعـل الحكـواتي الصـوت متناغمـا مع دلالات الألفـاظ والجمـل، مجسـدا للأحـداث والصفـات والأدوار، فينتـج مـن خلاله شـخوصه ويصـور ملامح الأشـياء، فهو يبـدأ الحكاية بصوت مسـتقر النـبرات «يحكـى والله أعلـم...» لكـن سـرعان ما يلـج إلى وصف وضعيـة الانطلاق فيرفع صوتـه بهـا «كان واحـد الفقيه...» ثم يجسـد حال «الفقيـه» المثير للشـفقة «مـزوج واحد السـيدة، والـد معاها سـبعة دلوليـدات...»

ويبـدو الصـوت مؤثرا أكـثر حين يتقمـص الحكواتي شـخصيتي «الفقيه» والسـارق، فـالأول يبـدو ضعيفا مثيرا للشـفقة في معظـم الحكاية، فـكان لابـد أن يكون في الصـوت مسـكنة، فهو يحاور نفسـه حائرا أو متأسـفا بما يجعـل الصـوت متذبذبـا: فيبـدأ الحكـواتي بصوت منخفـض: «لا حـول ولا قـوة إلا بـالله، وتالمـوت مـا بغاتـني...» ثـم يرفـع صوته: «أجي يـا عقلـي...» بينما يسـتقر مرتفعـا متناغما مـع السـياق في آخـر الحكاية حين يسـترجع «الفقيه» قوته المعنوية ويُسـائل نفسـه عن ضعفه وسـهولة استسـلامه: «أجي آه يـا انت كنت كتقلب على المـوت وما لقيتيها، وملي جـاك رزقك وليتي خفـت من المـوت...!» ويبلغ ذروته حـين يوقن أنه على وشـك الإيقـاعَ بالسـارق فيناديـه: «وا الشـفار...» ثم ينخفـض معبرا عن الشـماتة فيجيـب السـارق «أنا... الفقيه لي ديتيلـو رزقو..»

أما صـوت السـارق فيبدو مرتفعـا غليظـا دالا على القـوة، حادا خشـنا معبرا عـن اسـتهداف الضحية دون شـفقة ولا رحمـة، ففـي البدايـة يرفع الحكـواتي صوته متقمصـا دور السـارق «آي انـت زيد لهنا...» ويسـتمر الحـوار بمـا يُجلي مشـهد السـارق وهو يحـاور الفقيه:

- السارق: آش ذاك الشي تحتك؟!
- الفقيه: أسيدي غي شي كركيعات..
- السارق: أنا ضرني العطش...
- الفقيه: أسيدي راه ما شي الكركاع لي كتلك...
- السارق: آه يا! كتدخل وتخرج في الهدرة...»

هكذا ينهـض الصوت وسـيلة مؤثرة جدا من شـأنها أن تبث في الحكايـة قوة تواصلية تأسـر المتلقي.

ـ الحركـة: كما يسـتعين الحكـواتي بالصـوت يجعل من الحركة وسـيلة فعالـة للوصف والتمثيل، ويسـتمر في ذلـك مـن بدايـة الحكـي إلى نهايتـه، فتكـون حركته اعتياديـة بتحريـك اليديـن والأصابـع والـرأس إذ كان السـرد أو الوصف مستقرا ثم تشـتد عندما يهم بتجسيد الأفعـال والأحـوال النفسـية كمـا في وصـف حركـة «الفقيـه» وهو يشـد الحبل، وهو يضـع الحبل في عنقه، وهـو يسـقط...أو تصوير تأسـفه، وحيرته، وتـرددده بعد سـقوطه، وكذا تفكـيره في البديل...وفرحه وسـروره بعد العثور علـى الكنز (حمل الحكواتي وسـادة بـين يديه...) وتأخـذ الحركة ذروتهـا عندما يوقف السـارق «الفقيه» حيث يتقمص الحكـواتي دور كل منهما، فيصور بجسـده قوة السـارق: عضلاته المفتولة، قامته وعصـاه الطويلة، تجهم وجهه، إشـاراته وأحكامه القطعية...بينما يشـير إلى مسـكنة «الفقيه» وضعفه بانخفاض الحركـة وعودتها إلى مربعهـا الأول إلى أن يحـين وقـت الانتقـام فيتجلـى الفقيـه وهو يحمل الصخـرة العظيمة ويطل برأسـه على قـاع البئر فيطلقهـا بقوة...

وبـإزاء نبرة الصـوت في تناغمها مع السـياق وتكاملها مـع الحركة، يجـد المتلقـي نفسـه وكأنـه يتابـع عرضا مسـرحيا تنهـض بـه شـخصيتان متقابلتان بـين القوة والضعف: شـخصية «الفقيـه» التي ترمـز إلى المظلوم، وشـخصية السـارق رمز الظالـم المتجبر.

هكذا يبدو عمـل الحكواتي معقـدا وإن كانت الحكاية

بسيطة، فهو يتولى القيام بأدوار متعددة قبل وأثناء الحكي، من الإخراج إلى العرض، فيضع سيناريو الحكاية ويترجمه عمليا بمفرده إلى عرض مسرحي بسيط بإمكانات خاصة محدودة، مما يجعله يستثمر كل المتاح من قدرات فطرية ولغة وصوت وحركة... فيتولى بذلك مهمات المخرج والممثل والناقد...ليصل بمتلقيه إلى استشعار المتعة وتحقيق المنعة في آن معا.

الحكاية الشعبية من الرواية الشفهية إلى التمثيل:

صحيح أنه لم تعد الجدّات والأمهات ولا مروياتهن تحظى بالاهتمام ذاته الذي كان يوليه لهن الأبناء والأحفاد في السابق، بعد أن تطورت الحياة، وتداخلت مساربها، وتعددت منعرجاتها، وتعقدت مخرجاتها، فتقهقرت الحكاية عن موضعها، لكن الأنا الجمعي ظل يحتفظ بتوقده كشعلة تنتظر هبة ريح، وظل الصغار يحنون لتلقي الحكي، وتفطن المؤلفون إلى أهمية ذلك فواصلوا الإنتاج بمختلف الأشكال والوسائط المكتوب منها والمسموع والبصري... فاستعادت الحكاية الشعبية بريقها وتصدرت عناوينها المؤلفات المختلفة، وحجزت لها نصيبا من البرامج الإذاعية والمتلفزة، ومن أبرز المظاهر الدالة على ذلك أعمال الحكواتي التي غدت تقدم عبر أمواج الإذاعة أو شاشة التلفاز العربي منذ العقود الأخيرة من القرن المنصرم.

لقد أتاح التطور التكنولوجي نقلة نوعية في تاريخ وسائل الاتصال والتواصل والإعلام بعدما وفر كمّا هائلا من وسائط إلكترونية متنوعة تتسم بالدقة والسرعة وقوة التأثير، وقد امتد الاعتماد على هذه الوسائط ليشمل مختلف مجالات التلقي وعلى كافة المستويات...

ولقد تحولت كثير من الحكايات الشعبية إلى مرويات إذاعية أو أفلام كرتونية بالصوت والصورة، تجسد أدوارها شخصيات تشد انتباه المتلقي ـ وخصوصا الطفل ـ وترسخ لديه وازع الانتماء إلى مجتمعه من خلال التذكير بوشائج التراث وما يكتنزه من قيم وخصوصيات...

ومن نماذج التعبير الحكائي التمثلي الذي اتخذ من المتون الشعبية العربية القديمة مادة له:

1) التأليف الإذاعي:

انتبه رواد الإذاعات العربية مبكرا لجدوى الحكاية الشعبية في استمالة جمهور المستمعين خصوصا الأطفال منهم، فجعلوا منها مادة لتأليف البرامج والمسلسلات المناسبة للبث عبر الأثير، مستعينين في ذلك بمختلف إمكانيات التأليف، والإخراج، والتمثيل التي كانت تتمتع بها الإذاعة العربية في أوج عطائها إبان عقود النصف الثاني من القرن العشرين.

وكان من بواكير الإنتاج الحكائي الشعبي المنقول من الرواية الشفهية المباشرة إلى التمثيل الصوتي من إنتاج الإذاعة المصرية، وفي طليعته العمل الفني المتألق «ألف ليلة وليلة» من إخراج الإذاعي محمد محمود شعبان، وتأليف طاهر أبو فاشا، وأداء ثلة من الفنانين المصريين. ففي هذا العمل الكبير تحولت الحكايات المكتوبة إلى روايات مسموعة على أمواج الإذاعة، حيث يجد المستمع نفسه كأنه يتابع حلقات مسلسل مدبلج يحكي قصصا من التراث، فالسرد غير المباشر الذي يقوم بمهمة نسج هيكل الحكايات تتخلله مقاطع سمعية تمثيلية تنهض بها أصوات ممثلين بارعين في تقمص الشخوص وأداء الأدوار المتراوحة بين القوة والضعف، والفرح والحزن، والارتفاع والانخفاض، الاستقرار والتوتر...فيستدرجون خيال المتلقي ليتصور تلك الأصوات مشاهد، فينخرط في متابعة الحكايات حتى النهاية.

ففي الحلقة الأولى مثلا: «لقاء شهرزاد مع شهريار» يبدأ السرد مباشرا بصوت جهوري ممتلئ رنان، بلغة محكمة مصاحبا للموسيقى التراثية الهادئة، فيُفتتح باللازمة التراثية: «يحكى والله أعلم، أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان» ثم تُذكر الشخصية

«ملك من ملوك بني ساسان» ثم يُدلف إلى سرد الحكاية، ومن دون سابق تنبيه يشرع في تقديم أول مقطع تمثيلي مسموع، يتصور معه المتلقي الملك شهريار وهو يهم بالرجوع إلى القصر بعد أن تذكر الجوهرة التي كان ينوي إهداءها لأخيه...

ولا يملك المستمع أن ينفك عن إصغاء سمعه إذ تأخذه الحكاية بقوة الإثارة والتشويق النابعة من توالي الأحداث تماما كما كانت الجدات والأمهات تستدرج الصغار للنوم، وكان الحكواتي يستدرج جمهوره للسخاء ببعض الدنانير على إيقاع الرواية الشفهية، بل إن تأثير الحكاية بلغ مدى أرفع مع التأليف الإذاعي لما استهوى الآذان بلفيف من المؤثرات الصوتية، فالموسيقى الشعبية في بداية الحكاية تؤشر على أن الآتي على صلة بذكريات الماضي الجميل، والصوت الجهوري الذي يتولى السرد غير المباشر يُطرب الأسماع ويغذي العقل ويحرك العاطفة...أما أصوات الممثلين وهم يؤدون الأدوار المختلفة فيدرجون المتلقي في فضاء المشاهد الخيالية وليدة اللحظة في زمن لم يكن فيه للتلفاز وغيره من المرئيات سطوة.

لقد استطاع التأليف الحكائي الإذاعي بهذا الصنيع أن يحفظ للحكاية الشعبية استمرارية وجودها جنبا إلى جنب مع مختلف المواد الإذاعية مشكلا بذلك حلقة الوصل بين مرحلتي الرواية الشفهية والتمثيل الذي ازدهر لاحقا مع اكتساح التلفاز المجتمع العربي واستحواذه على جمهور المشاهدين بمختلف فئاتهم.

2) التأليف المتلفز:

لما كانت الشاشة تؤثر في المشاهدين ـ وخصوصا الأطفال ـ تأثيرا قويا «عندما تقدم لهم في كل دراما، وعندما تكون لهذه القيم علاقة بأفكار أو بقيم تكون حساسيتهم مستعدة لقبولها، وعندما لا يكون بإمكان الطفل الحصول على أخبار أو معلومات في الموضوع من أبويه أو زملائه...»[7] حرص رواد التأليف الحكائي على أن يكون للحكاية الشعبية نصيب أوفر باعتبارها مادة دسمة للتداول عبر الوسائط الإلكترونية، فهي تضم كافة العناصر القابلة للتجسيد الدرامي، فضلا عن كونها تحقق الإثارة والتشويق لدى المتلقي الطفل على الخصوص.

ومرة أخرى بادر الفنانون المصريون أنفسهم ـ إلى جانب مبدعين آخرين ـ فاستثمروا التلفاز في الأيام الأولى من وجوده العربي، وعملوا على تطويع العمل الإذاعي السابق ليصبح تأليفا متلفزا.

وفي ثمانينات القرن الماضي ظهر أول عمل درامي على التلفزيون المصري يستوحي حكايات «ألف ليلة وليلة»، وكان من تأليف أحمد بهجت وإخراج عبد العزيز السكري، وبطولة نجلاء فتحي وحسين فهمي، ثم توالت الإنتاجات الدرامية جاعلة من المتن الحكائي نفسه محورا لها، وكان آخرها مسلسل «ألف ليلة وليلة» عام 2015م من تأليف محمد ناير، وإخراج عزيز عبدالرؤوف، وبطولة شريف منيرونيكول سابا[8].

لقد كانت هذه الأعمال الدرامية موجهة بالدرجة الأولى إلى المشاهد العربي الراشد، فطغت عليها صبغة الصناعة السينمائية بمختلف أدواتها المؤثرة من هيئات الممثلات والممثلين وإكسسوارات وديكورات وأزياء...في الوقت الذي خفت فيه صوت المتن الحكائي الشعبي الذي استوحته، كما أن شريحة الأطفال استبعدت تماما، فلم تراع خصوصيتها، مع أن الواقع في ـ غالب هذه العقود ـ كان يحتم أن تشاهد الأسر التلفاز بمختلف أفرادها، ولعل هذا راجع إلى الاعتقاد بأن هذه الشريحة ستأخذ حظها من الفرجة من طريق الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة، وهذا لا جدال فيه ولكن الأطفال من تلك الأجيال المعاصرة لمعظم فترة الازدهار الدرامي التلفزي كانوا محشورين مع ذويهم على شاشات صغيرة موحدة لا يستطيعون الفكاك عنها، فالواقع كان يحتم عليهم أن يشاهدوا الحكايات، فتستهويهم وإن لم تلائم خصوصياتهم.

3) تأليف الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة:

لاشك أن الحكاية الشعبية بالمفهوم الذي ذكرناه أعلاه وبينا صلته بفئة الأطفال تعد أنسب إلى أن تكون منهلا عذبا للتأليف الموجه لهذه الشريحة، غير أن المتصفح لتاريخ التلفاز العربي يجد شحّا في استثمار المتون الحكائية الشعبية بمجهودات ذاتية ـ خصوصا الأفلام الكرتونية والرسوم المتحركة ـ إذا ما قورنت بالمواد والمضامين المستوردة التي تكاد تستحوذ على أكثر من نصف الحصة من إجمالي هذا الإنتاج الإعلامي.

فمن المفارقات الغريبة أنه في الوقت الذي «لم يقدم الإعلام العربي ما هو جديد في حكايات «ألف ليلة وليلة للطفل» ولا يوجد ما يستحق الذكر في هذا الشأن، إذ أنه لا يتعدى الشخصيات المعروفة منذ أوائل القرن العشرين مثل علي بابا، السندباد البحري، علاء الدين، دون الخروج من هذا المأزق بشخصيات جديدة قوية ومؤثرة... قدمت استوديوهات الرسوم المتحركة العالمية الكثير منها ثم يعيد العالم العربي تلقيها مجددا، ويتأثر أطفال العرب بعد أن يشاهدوها بألوان جذابة وتقنيات عالية وقصص جميلة ومؤثرات صوتية وخدع سينمائية»[9].

ومن هنا خضع التراث الحكائي العربي للتحوير في العديد من الأعمال الغربية قبل أن تتم ترجمتها حرفيا إلى العربية فيتلقاها الطفل العربي لتتشكل لديه حالة من الانفصام، مثال ذلك شخصية السندباد التي ترتسم في فيلم أمريكي على أنها مثال للعربي السارق النهم، بينما هو في حكايات ألف ليلة وليلة إنسان فقير يخرج للمغامرة في سبع رحلات[10] أما بعض الأعمال فاختارت العامية لتجعل من عملها شبه مقتصر على أطفال منطقة عربية دون غيرها في الوقت الذي فوتت على نفسها فرصة تلقين الفصحى للنشء، ومن ذلك ما كانت تبثه قنوات النيل التي خلفت تراثا ضخما من الأفلام الكرتونية بالعامية المصرية منها: الملك والحكيم، كذاب الكذاب، التفاحة الثالثة...

ومن هنا يمكن القول أن حظ الطفل العربي من الفرجة لم يكتمل مرتين: في الأفلام الحكائية التراثية العامة، ثم الأفلام الكرتونية خاصة. ولعل العامل المحوري في هذه النتيجة ضعف الإرادة الحقيقية لإحياء التراث والحفاظ على مقومات الخصوصية لدى المنتجين والفاعلين في هذا المجال.

تدوال الإنتاج الحكائي عبر وسائط الأنترنت:

مما ساعد على انتشار التراث الحكائي الشعبي واستعادته لبريقه الثورة الإعلامية التي أتاحتها شبكة الأنترنت، وأججتها أكثر الطفرةُ النوعية لمواقع التواصل الاجتماعي التي اكتسحت جمهورا كبيرا، وأغنته عن متابعة شاشات التلفاز، ووفرت للمعنيين وسيلة نشر فعالة، فموقع يوتيوب مثلا يوفر آليات احتساب المشاهدات والمشاركات ويُلزم المنتجين بالعمل على نسج علاقات افتراضية واسعة حتى يتمكنوا من الوصول إلى أكبر شريحة من المشاهدين، ويتمكنوا من صناعة الشهرة وتحقيق الأرباح...

فالمادة الحكائية المتداولة بين التلفاز وشبكة الأنترنت هي نفسها تقريبا، والمروجون والجمهور واحد، غير أن وسيلة النشر مختلفة، تجعل من العمل الحكائي مَهما كان شكله ومضمونه أكثر انتشارا، وأسرع إلى مسمع ومرآى جمهوره.

فالحكواتي يؤثث حكاياته بمؤثرات صوتية ومرئية، فيختار الموسيقى والألوان والأشكال والأبعاد، قبل أن يجعل من عمله مادة مناسبة للعرض، ولا غرابة أن نجد بنقرة واحدة على متصفح اليوتيوب أعمال كثيرين من الحكواتيين، وحتى المنتجين الإذاعيين والسينمائيين على قنوات يوتيوت أو صفحات الفايسبوك أو الإنستغرام...

ومن نماذج المنتجات التي استفادت من إمكانيات الأنترنت الحديث قنوات الحكاية الشعبية على اليوتيوب، ومنها: حكايات شعبية، حكاية السبيل، ضع

سماعتك واســتمع، أجمل الحكايات... ومعظمها تمتلك صفحات على مواقع أخرى كالفايســبوك والإنستغرام... ولا تختلــف المــواد المقدمة في هــذه القنوات عــن الأعمال الحكائيــة الســابق ذكرها، فهــي تعتمد طرائــق العرض البســيطة ذاتها:

- الســرد بصــوت جهــوري متفاعــل مــع الأحــداث والأحــوال،
- الصــورة المصاحبــة للســرد، وهي في الغالــب صورة فتوغرافيــة معبرة،
- الموســيقى الممهــدة والموازيــة للحكــي تعــد مؤثــرا صوتيــا يأخــذ بخيــال المتلقــي قبــل وأثناء الســرد،
- اللازمــة المتعــارف عليهــا بصيغة مــن الصيغ، ففي قنــاة «حكايات شــعبية» هــي لازمة واحــدة تتكرر بــين يدى معظــم الحكايــات تبــدأ كالآتي: «من بين ثنايا العصور جئناكم بأحلى الســطور، حكايات لكم نرويهــا، وبعبق التاريــخ نمليها...»

إلا أن الطابــع الاجتماعي لوســائل التواصل الجديدة ســاعدها علــى الانتشــار، وأكســبها جمهــورا مهما من عشــاق الحكاية الشــعبية.

خاتمة:

إن الــتراث العــربي الحكائي الشــعبي بــات مهــددا بالهجر في ظــل الثــورة المعلوماتيــة وانهمــاك الأطفــال في الألعــاب الإلكترونيــة ومــا تتمــيزبــه هــذه الاخــيرة مــن جاذبيــة ناتجــة عــن التأثــير الســمعي البصــري والمحــاكاة والتفاعــل والذاتية...تجعــل الطفــل مدمنــا علــى اللعــب بلاشــعور، ومصممــا علــى متابعــة سلســلة مــن المراحــل المتلاحقــة، وتلتهــم بذلــك وقتــا كبــيرا مــن يومــه، راغبــا عــن الأنشــطة الأخــرى بمــا فيهــا مطالعــة القصــص ومشــاهدة الأفــلام الكرتونيــة، ومــن هنــا بــات مــن الضــروري التفكــير في آليــات جديــدة لتقريــب الــتراث الحــكائي الشــعبي مــن الأطفــال وجعلهــم ينخرطــون في متابعتــه.

ولا جــرم أن الاهتمــام بالحكايــة الشــعبية وجعلهــا متداولــة في مختلــف وســائل التواصــل الشــفهي والمســموع والمــرئي داخــل في دائــرة صــوت جــزء مهــم مــن الــتراث اللامــادي للشــعوب العربيــة، وكــذا هــو مــن أساســيات حفــظ الذاكــرة الجمعيــة وتنشــئة الأطفــال علــى الارتبــاط بالخصوصيــة بــدل التيــه في دروب الصناعــة الدراميــة الأجنبيــة ودهاليزهــا.

الهوامش:

1. ابن منظور، لسان العرب، ت يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب ، بيروت، بدون ط، مج 2، ص 690
2. جبور عبد النور، لمعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بدون تاريخ، ص 97
3. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، 1986م ، 143-142
4. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار مكتبة غريب للطباعة القاهرة، ط 1، 1991، ص 19.
5. اسماعيل سعدي، الحكايات الشعبية للأطفال بين الحفاظ على الموروث وغطية ترسيخ القيم، مجلة العمدة في اللسانيات، مج 6، ع1، 2022، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، ص 205.
6. المهرجان الدولي مغرب الحكايات، الدورة 17: الكلمة في مواجهة جائحة كورونا.
7. هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال: فلسفته فنونه وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 360
8. إنجي إبراهيم، ألف ليلة وليلة: شهريار وشهرزاد في ذاكرة الدراما المصرية، 09/05/2019، https://www.ida2at.com/
9. معمري إيمان، ألف ليلة وليلة بين أدب الطفل والرسوم المتحركة، Aleph langues médias et sociétés, Vol 7, N14, spécial 2020 p 69.
10. المصدر نفسه، ص 70

الصور :

- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي «Midjourney»

أدب شعبي

مئوية أول كتاب عربي في علم الفولكلور
كتاب العربية في السودان (1923م – 2023م) 28

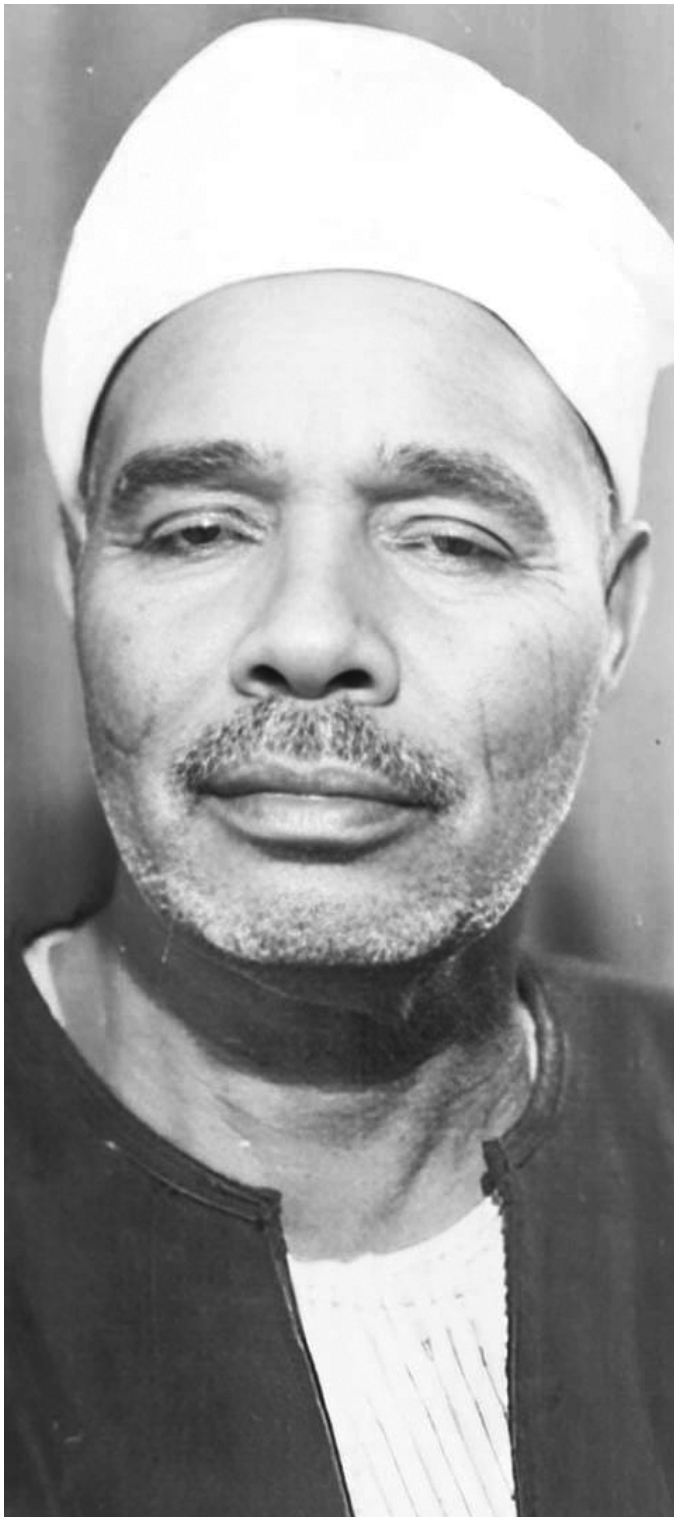
طرافة منهج في دراسة الأغنية الشعبية والشعر الملحون:
نموذج كتاب «الأغاني التونسية» للصادق الرّزقي 40

أ. مجذوب عيدروس – السودان

مئوية أول كتاب عربي في علم الفولكلور

كتاب العربية في السودان

(1923م – 2023م)



الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير

شغل الأوساط الثقافية والأكاديمية والإعلامية في السودان بسبب الثورة المستمرة منذ عام 2018م – وحتى الآن – حدث ثقافي هام لا يهم السودان وحده، ولكنه يهم كل المشتغلين بأمر الثقافة العربية، وخاصة أولئك الباحثين والدارسين والمهتمين بالثقافة الشعبية .

والحدث الثقافي الهام الذي نشير اليه في هذه الدراسة هو – مرور مائة عام على صدور كتاب العربية في السودان لمؤلفه الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير (1890م – 1964م)، وقد صدر في طبعته الأولى عام 1923م وقد تولت أمر طباعته مصلحة المعارف في الخرطوم، وقد وقعت طبعتا الكتاب الثانية والثالثة (صدرت الثانية عن وزارة التربية والتعليم السودانية عام – 1967 ط – دار الكتاب اللبناني – بيروت والطبعة الثالثة صدرت ضمن

منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م) اذ تمت الإشارة إلى أن مجلة الهلال القاهرية قد أشارت في عام 1922 إلى هذا الكتاب، وهذا أمر لا يعقل إذ أن الطبعة الأولى قد صدرت في عام 1923م كما أشرنا. وقد لاحظت ذلك مذ قراءتي للطبعة الثانية أواخر ستينيات القرن الماضي، وأنا طالب في المرحلة الثانوية .

وبالعودة إلى أرشيف مجلة الهلال في عشرينات القرن العشرين الميلادي يتضح لنا أن الإشارة إلى كتاب العربية في السودان قد وردت في عدد يوليو 1924م – العدد العاشر في السنة الثانية والثلاثين للمجلة التي صدر عددها الأول في 1892م .

تقول مجلة الهلال «وضع هذا الكتاب الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير وهو جزآن يقعان في 180 صفحة يتناول الأول منها البحث في لهجات أهل السودان وعاداتهم وردها إلى أصلها العربي، والثاني تناول تتمة أبحاث الجزء الأول ونماذج من القصائد التي وضعها شعراء السودان العاميون، فالبحث والغاية كلاهما شريف يتطلب العناية وقد عني المؤلف أحياناً عناية فائقة وبحث فيها على النحو الذي يسير فيه الباحثون في علم العامة folklore بمعنى التراث المحلي في أوروبا. والبحث جديد في العربية وحق للمؤلف أن يفتخر بأنه قد فتح باباً لأدباء الشرق في سورية ومصر نرجو أن يلجوه ويعرفوا قيمته فإن أقوال العامة وأمثالها وأشعارها كنز للمؤرخ يستقصي منه تاريخ الأمة وأصل الشعوب التي تتآلف معها)[1]، وهذه شهادة على ريادة هذا الكتاب في علم الفولكلور في الوطن العربي.. وهذه مناسبة للفت الانتباه إلى هذا الكتاب الرائد، والذي صدرت طبعته الأولى من مصلحة المعارف السودانية 1923، وقد سعى في أمر الطباعة الباحث س. هليلسون أستاذ التاريخ بكلية غردون التذكارية بالخرطوم. وهذا الباحث الانجليزي كان شديد الاهتمام وكثير النظر في الثقافة الشعبية في السودان. وقد صدرت له عدة كتب منها – المفردات – الانجليزية العربية – كراسة هيليلسون – نصوص بعامية السودان العربية[2].

كما كتب عن كتاب الطبقات لمحمد النور بن ضيف الله الجعلي وأشعار الشكرية في حولية السودان في رسائل ومدونات[3].

وبسبب من اهتمام الادارة الاستعمارية البريطانية بدراسة المجتمعات التي قامت باحتلال دولها، كان المستر هيليلسون في طليعة المهتمين بدراسة الثقافة الشعبية السودانية، وقد فطنت الادارة البريطانية لقدراته في البحث والدراسة والترجمة، وألحقته بعد ذلك بقلم المخابرات... وهو الذي قام بترجمة قصيدة الشيخ مدثر علي البوشي (أرى ما أرى) – التي ألقاها في الاحتفال بالمولد النبوي عام 1923. وفي تقريره عن هذه القصيدة أنها نبوءة بثورة، وبالفعل قامت ثورة اللواء الأبيض في العام التالي (1924). وهذا يدل على أن تعاونه مع المخابرات سابق لانتقاله للعمل فيها بصفة رسمية كما أشار الأستاذ جعفر النصيري.

في خاتمة كتاب العربية في السودان يقول مؤلفه (وكان الفراغ من تصحيحه صباح الأحد 12 رمضان المبارك سنة 1341هـ يوافق 28 أبريل عام 1923م، ورحم الله كل من أسدل الستر على سيئة بدت له في هذا الكتاب أو تجاوز عن هفوة سبقني إليها القلم فإن الإنسان محل العجز والنقصان، والتآليف مشوار كثير العثار، ولا يزال الرجل في فسحة من عقله حتى يقول شعراً أو يؤلف كتاباً غير أن العاقل من لم تثنه تلك الاعتبارات عن أداء واجب يراه أو فعل خير يتوخاه)[4].

ويتضح من تقديم هيليلسوف لكتاب العربية في السودان إدراكه لقيمة وأهمية الكتاب وريادته في مجاله... «يسرني أن أقدم للجمهور كتاب العربية في السودان تأليف الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير أحد خريجي كلية غردون، وبما أن الكتاب في أيدي القراء الكرام ويقف كل من يطالعه على فضائله وفوائده فقد استغنى عن عبارات المدح والإطراء التي اعتادها مقرظو الكتب غير أني أغتنم هذه الفرصة لأهنئ المؤلف على اختياره للبحث موضوعاً كثيراً ما أسفت على إهمال أدباء هذه الأمة أمره ألا وهو موضوع اللغة

المتداولة على ألسنتهم وعادات عامة قومهم فقد دل علم تاريخ اللغات الذي نشأ في أوروبا في القرن التاسع عشر على أن هناك قانوناً طبيعياً يقضي على اللغات بعدم الاستمرار على حالها، وبرهن بأنه لابد لها من التطورات والتقلبات بمرور الأزمان وتغير الأحوال.

فليس اذاً من الصواب أن ننظر إلى اللغات العامية بعين الازدراء موقع الغلط ومظهر الجهل يشمئز منها الذوق السليم بل يجب أن نعتبرها بنات شرعيات لأم شريفة فلا شك إذاً في أنها تستحق أن تكون موضوع بحث الأدباء وتنقيب النجباء.

ويظهر جلياً من كتاب العربية في السودان أن لدرس العامية فائدة عظمى في حل ما يقع في الأشعار القديمة من المشاكل والغوامض كما أن معرفة العادات المألوفة عند أهل السودان الآن تساعدنا على البحث التاريخي في الأخلاق والعادات وإن صح أن يقال إن الرجل خالد في ذريته فأخلاق الأمم وعاداتها خالدة فيمن يخلفها من الشعوب والممالك. والأمة التي ترغب في التقدم وتسعى إلى الرقي في معارج التمدن يجب عليها أولاً أن تعرف نفسها، وأحسن ما يدل على أخلاق قوم ومزاجهم العقلي إنما هو اللغة والعادات والأمثال وغيرذلك من الآداب التقليدية، ولهذه الأسباب أرحب بكتاب العربية في السودان وأتمنى أن يحوز القبول عند أهل هذه البلاد، وحبذا لو اقتفى أثر المؤلف غيره من الأدباء لكي يتسع المجال في مثل هذه المباحث)[5].

التعريف بالمؤلف :

ولد الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير في عام 1890م وتوفى عام 1964م. وقد تناول أعماله عدد من النقاد والدارسين منهم د. عبدالمجيد عابدين ود. عبده بدوي ونشرت قصائده في عدد من الصحف والمجلات في السودان ومصر. وينتسب الشيخ عبدالله إلى أسرة الضرير، وهي أسرة حتى يومنا هذا يبرز منها العلماء والفقهاء والساسة، وجده الشيخ الأمين الضرير هو مميز علماء السودان في العهد التركي / المصري (1821 – 1885) وقد نشر الشيخ الأمين قصائده في الوقائع المصرية وفي الجوائب التي فاز بإحدى جوائزها. وكان لهذا الشيخ موقف معارض للمهدية، كاد أن يدفع حياته ثمناً لهذا الموقف عند فتح الإمام محمد أحمد المهدي للخرطوم لولا أن سارع ابنه علي وهو أحد أمراء المهدية لبسط حمايته على أبيه الذي لم يلبث أن توفى في عام 1885م .

بدأ الشيخ عبدالله عبدالرحمن نظم الشعر وهو طالب في كلية غردون التي تخرج فيها من قسم العرفاء الذي كان يقوم بإعداد المعلمين .. وعمل بالتدريس في المدارس الأولية والوسطى وكلية غردون. وفي مصر نشرت له عدد من القصائد في مجلة الرسالة والبلاغ وعدد من الصحف المصرية التي احتفت بقصائده في المناسبات السياسية والدينية خاصة فيما يتعلق بقضايا الوطن العربي والعالم الاسلامي.

وللشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير ديوانان مطبوعان الأول الفجر الصادق وهو معروف عند دارسي الأدب السوداني في النصف الأول من القرن العشرين الميلادي. والثاني ديوان العروبة وقد عني المسؤولون عن الثقافة في مصر بطباعته ونشره لتضمينه قصائد في الدعوة إلى الوحدة العربية، والإشادة بالرئيس جمال عبدالناصر في معاركه ضد الاستعمار أثناء وبعد أزمة السويس – ما عرف بالعدوان الثلاثي على مصر (انجلترا وفرنسا واسرائيل) وبرز في ديوان العروبة تجاوبه مع توجهات الدولة المصرية آنذاك.

عبدالله عبدالرحمن أيضاً هو الشقيق الأكبر للشيخ علي عبدالرحمن الأمين الضرير، وكلاهما من مؤسسي حزب الأشقاء في السودان (1944)، وقد لعب حزب الأشقاء دوراً رئيسياً في الحركة الاتحادية المنادية بوحدة وادي النيل (مصر والسودان) وكلاهما من المؤمنين بالوحدة العربية وبارتباط السودان المصيري بالوطن العربي وبالثقافة العربية. وللشيخ علي إسهامه في لفت الانتباه إلى أهمية كتاب الطبقات لمحمد النور بن ضيف الله، وهو مرجع أساسي في التوثيق للحياة السودانية منذ القرن الخامس عشر حتى بدايات القرن التاسع عشر الميلادي.

ويعد كتاب العربية في السودان من بواكير الوعي بارتباط السودان بالعروبة، وهذا ما دفع الأستاذ يحيى الفضلي وزير التربية والتعليم إلى إعادة طباعة الكتاب عام 1967م وقال في مقدمته للطبعة الثانية (هذا الكتاب وضعه أستاذنا الكبير المغفور له الشيخ عبدالله عبدالرحمن شاعر العروبة عام 1922 ولم يكن الوعي العربي قد بلغ هذه المرحلة التي بلغها الآن. فهو إذن كتاب جاء قبل أوانه، ولهذا رأيت أن أعيد طبعه على نفقة وزارة التربية والتعليم كدليل على عراقة السودان في عروبته ولإيمانه بها، ونحن نعرضه على الشعب العربي في كل قطر وشيجة من وشائج الدم واللسان بيننا)[6].

ولم يجد الكتاب اهتماماً كافياً من بعض الباحثين رغم أن مسألة الهوية تشغل حيزاً كبيراً في ساحة الصراع السوداني سياسياً وثقافياً، وليس أدل على حقيقة هذا الصراع داخل الساحة السودانية ما فطنت إليه السلطة الاستعمارية البريطانية حينما سنت في عام 1922 قانون المناطق المقفولة وهي مناطق أراد لها الاستعمار ألا تتفاعل مع مؤثرات الثقافة العربية، وأن تصبح لاحقاً بؤرة للصراعات والنزاعات والحروب الأهلية ضد السلطة الوطنية بعد الاستقلال، وكثر الحديث عن تهميش هذه المناطق وهذا أمر أراده الاستعمار وخطط له بمكر وذكاء خبيث، وساهمت سياسات الأنظمة الدكتاتورية العسكرية في تعميق الهوة بين الوسط والشمال والمناطق الأخرى وساهمت النخب في هذه المناطق في إذكاء روح العنصرية وتحقيق بعض المكاسب لهذه النخب التي ظل بعضها يتاجر بقضايا المهمشين، وجاء انفصال الجنوب في 2011 ثمرة لما غرسه الاستعمار البريطاني وأدواته ممثلة في الكنائس والمبشرين الذين أخذوا على عاتقهم تغذية روح الحقد والكراهية بين أبناء الوطن الواحد، ومن ضمن بنود قانون المناطق المقفولة منع المتكلمين باللغة العربية من دخول هذه المناطق، بل وصل الأمر بالمفتشين وهم حكام انجليز أن قام بعضهم بإحراق الملابس العربية، وعادوا بالجنوبيين إلى العري !! وفاقم هذه الأزمة بعد الاستقلال السياسات الخرقاء للأنظمة القمعية السودانية، وإهمالها للتنمية، وقيام المتمردين بإحراق المزارع والمنشآت الصناعية والمدارس ونسف الجسور .. الخ .

فنظام 17 نوفمبر 1958م قام بمحاولة تعريب وأسلمة الجنوب بالقوة والحل العسكري، وتضرر الأهالي العزل من النزاع المسلح بين القوات المسلحة والمتمردين الجنوبيين الذين ظلوا دائماً فئة معزولة، ولكن سياسات الأرض المحروقة، والعنف الذي لا يستثني أحداً ولّد إحساساً بالمرارة، ثم جاءت سياسات الإنقاذ التي حاولت أن تحولها إلى حرب دينية وجهاد فما أفلحت، وقامت – مكرهة أو مختارة بفصل الجنوب السوداني عن الوطن. ورغم الانفصال فإن ملايين الجنوبيين لا زالوا موجودين

في السودان الذي انفصلوا عنه. وحمل أبناء المناطق المهمشة السلاح في وجه سلطة الإنقاذ في جنوب كردفان ودارفور وجنوب النيل الأزرق .

وكتاب العربية في السودان يقرأ منذ وقت مبكر كوجهة نظر سودانية في مجال الهوية، والإخلاص للانتماء العربي، ومنذ وقت بعيد كان السودان حاضراً في ثورة عرابي وفي ثورة عمر المختار في ليبيا وفي الثورة الجزائرية وفي معارك فلسطين 1948 وفي الحروب العربية الإسرائيلية وفي الحرب العراقية الإيرانية.

دخول العرب السودان :

يبدأ الباحث الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين كتابه بالفصل الأول عن دخول العرب السودان ويقول (لم تزل بلاد البجة وهي الإقليم الواقع بين البحر الأحمر والنيل والممتد جنوباً إلى بلاد الحبشة وقاعدة سواكن في غزوات مع فراعنة مصر والرومان لما بأرضهما من معادن الذهب والزمرد، وكانت ذات ملك مستقل، ثم دخلها الإسلام في إمارة عبدالله بن سعد بن أبي السرح في النصف الأول من القرن الهجري. وسكن جماعة من المسلمين معدن الذهب وبلاد العلاقي وعيذاب وسكن في تلك الديار خلق من ربيعة ابن نزار بن معد بن عدنان فاشتدت شوكتهم وتزوجوا في البجا فقويت البجا بمن صاهرهم من ربيعة وقويت ربيعة بالبجة على من ناوأها وجاورها من قحطان وغيرهم ممن سكن تلك الديار)[7].

ويعود الشيخ عبدالله عبدالرحمن إلى كتابات المسعودي والمقريزي التي تناولت علاقات البجا بالدولة الاسلامية وممثليها في مصر، أو البلاط العباسي في بغداد مع اشارة لتحديد اقليم البجا من منتهى حد أسوان في مصر إلى حد ما بين دهلك وباضع. مما يعني أن إقليم البجا كانت له امتداداته حتى داخل الحدود الارترية , وفي هذه الاستشهادات نرى أن الشيخ عبدالله عبدالرحمن كان من أوائل السودانيين الذين امتلكوا ناصية البحث العلمي في هذه الدراسة الرائدة لا في السودان وحده، ولكن على مستوى الوطن العربي. وهي دراسة غير مسبوقة وضع بها هذا الرائد أساساً لدراسات فولكلورية ستتوالى، بعد أن ولج هذه المجال أكاديميون تخصصوا في هذا المجال في الغرب، وفي شرق أوروبا، وفي جامعة الخرطوم التي ضمت ضمن مؤسساتها معهد الدراسات الأسيوية والأفريقية الذي احتضن العديد من الدارسين والباحثين في علم الفولكلور. وكانت نواة المعهد وحدة أبحاث السودان في جامعة الخرطوم .

والجدير بالذكر أن الشيخ عبدالله عبدالرحمن كان من خريجي كلية غردون – وهي تعادل المدارس الثانوية، وكانت أعلى مراتب التعليم في السودان، ولكن ذلك الجيل الرائد وفي ظل الاستعمار البريطاني استطاع أن يسد النقص في التحصيل المعرفي بجد واجتهاد في ظل ظروف شديدة القسوة، وبعضهم حقق إنجازات علمية وعملية في مجالات العلم والمعرفة المختلفة فاقت كل تصور .

في العادات :

جاء في الفصل الثاني من كتاب العربية في السودان أن (من عادات السودان الشائعة وشم اللثة والشفة السفلى عند النساء، وهي عادة عامة في جميع قبائلهم ما عدا الكبابيش والكواهلة والشنابلة عرب كردفان، وقد تغالي بعض القبائل في هذه العادة فتوشم مع اللثة الشفتين معاً كالحمدة وجهينة بمديرية دار الفونج والضباينة على نهر أتبرة وللبقارة في هذا الوشم القدح المعلى وهذه العادة عربية أكثر من ذكرها الشعراء .

قال النابغة الذبياني:

تجلو بقادمتي حمامة أيكة

برداً أسف لثاته بالأثمد

القادمة ريشة في مقدمة الجناح لونها يضرب إلى السواد يقول تجلو هذه المرأة بشفتين خضراوين

الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير

كقادمتي حمامة أيكة عن أسنان كالبرد قد أسفت لثاتها بالكحل. وقال طرفة

سقته إياة الشمس إلا لثاته

أسفّ ولم تكدم عليه بإثمد

ومن ثم امتدحت العرب اللمى واللعس وهما السمرة والسواد في الشفتين وعدّوه من شارات الجمال ووجوه الحسن .

ومنها أن نساءهم ينتفن شعر جباههن بالخيوط والرماد وهي عادة عربية يقال احتفت المرأة إذا أمرت من يحف شعر وجهها بخيطين وقال الشاعر يصف امرأة أخبرت بقدوم زوجها من سفر :

فلمّا مضى شهر وعشر لعيرها

وقالوا تجيء الآن قد حان حينها

أمرّت من الكتّان خيطا وأرسلت

جريّا إلى أخرى قريبا تعينها

فما زال يجري السّلك في حرّ وجهها

وجبهتها حتّى ثنته قرونها

الجري الرسول وقرونها ذوائبها[8].

ومن العادات العربية الأخرى التي أشار اليها الشيخ عبدالله عبدالرحمن (أنهم يعلقون على اللسيع حلي النساء يمنعونه النوم أياماً لأنه اذا نام يسري فيه السم فيزيد في ألمه. وكانت العرب تفعل ذلك .

قال النابغة :

فبت كأني ساورتني ضئيلة

من الرقش في أنيابها السم ناقع

يسهد من ليل التمام سليمها

لحلي النساء في يديه قعاقع

وكانوا يوقدون عنده ناراً تعرف بنار السليم) [9].

ومن عادات العرب التي انتقلت معهم إلى السودان خاصة في البادية (أنهم يجعلون على وجه الصبي سواداً من الكحل إلى أن يبلغ الأربعين يوماً من عمره لئلا تصيبه العين)، وهي ما تسميها العرب بالتدسيم ففي حديث عثمان رضي الله عنه أنه ينظر إلى غلام مليح فقال دسّموا نونته. والنونة (حفرة الذقن).

ومن العادات العربية عند السودانيين أنهم اذا سافروا في البرية فخافوا الأسد أوقدوا ناراً لأن الأسد لا يقرب النار وكذلك تفعل العرب وتسمي تلك النار «نار الأسد» قال المرحوم الشيخ حمزة فتح الله وهي نار يوقدونها اذا خافوه وهو إذا رأى النار استهالها فشغلته عن السابلة .

ومنهـا أن المصحر إذا أجنـه الليل، ولم يهتـد إلى جواء أو حلة ينبـح نباح الكلاب ونبيحـة كلاب الحلة أو الجواء فيسـتدل بصوتها ويهتـدي وهي عـادة عربيـة. وقالت ليلى الأخيلية

فيا ثوب للمولى ويا ثوب للندى

ويا ثوب للمستنبح المتنور

المستنبح الذي ينبح فتجيبه الكلاب[10].

ومن يقرأ كتاب العربية في السـودان تصيبه الدهشة من المعرفة الواسـعة للشـيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضريـر بالـتراث العربي، واستشـهاداته بالشـعر العربي في عصـوره المختلفـة خاصة الشـعر الجاهلـي، وإلمامه بعـادات وتقاليد وأخبـار العرب ووقائعهـم في جاهليتهم وإسـلامهم. وقـد حشـد في هـذا الكتـاب طائفـة مـن الوقائع والأحـداث والنوادر والحكايـات والأمثال جاءت كلها في سـياقها، ولضرورات البحث العلـمي التي التزم بها في تأليـف هذا الكتـاب الرائد في مجـال الفولكلور.

ومن العادات العربية التي انتقلت إلى السـودان زغردة النسـاء في الأفـراح (مـن زغـرودة الإبل بالـدال وهي صوت تـردده في جوفهـا)، وأصـل هذه العـادة ما جاء في شـرح القامـوس أن آدم وحـواء لما أهبطا مـن الجنـة أنـزل كل منهمـا في موضـع فلما اجتمعا بعرفـة ولولت حواء من شـدة الفرح والسـرور فاعتادتهـا النسـاء عند ذلك.

ومنهـا أنهـم يتخـذون أطباقهـم مـن النبـات كسـعف النخيـل وأعـواد البر (والأطباق في السـودان نوعان نوع مسـتدير وهـو عـام في جميـع أنحائـه والنـوع الآخـر مخروطـي الشـكل وهـو شـائع في الجزيـرة والخرطوم وما قـرب منهما وكانـت العرب تتخذ أطباقها من نبات يسـمى النمـص بالتحريك كما في القامـوس)[11].

ولـم يـترك صاحـب كتـاب العربيـة في السـودان أمـراً مـن أمـور الثقافـة الشـعبية في السـودان إلا وأرجعـه إلى أصلـه العـربي، ونحـن هنـا لا ننقـل كل مـا جـاء في هـذا الكتـاب، ولكـن نأخـذ بعـض النمـاذج الـتي تنـبئ عـن ريـادة الكتـاب في دراسـة الفولكلـور. ومـن هـذه النمـاذج اعتقـاد السـودانيين كأسـلافهم العـرب (بالمـدارك الغيبيـة كالكهانـة والعرافـة والعيافـة والقيافـة والتفـاؤل والتشـاؤم والطـرق بالحـصى ممـا هـو مأثـور معـروف عـن العـرب فمـن ذلـك قيافـة الأثـر الـتي بلغـوا فيهـا الغايـة القصـوى وعليهـا الاعتمـاد في تحقيـق السـرقات وإثبـات الجرائـم وبـكل مركـز اليـوم مـن مراكـز السـودان «قائـف للأثـر» يسـمى القصـاص فمـن القافـة المشـهورين في الزمـن القديـم «ود نعيمـة» مـن أهـالي رفاعـة كان في كل يـوم يمـشي حـوالي رفاعـة ويخـبر بأنـه دخـل البلـدة أحـد الغربـاء فيوجـد كذلـك ولمهارتـه خافتـه جميـع القبائـل المجـاورة لرفاعـة ونـذروا دمـه حـتى كان إذا أراد الخـروج ليقتفـي أثـراً يخـرج في حـرس عظيـم مـن أولاد أبي سـن زعمـاء الشـكرية، ومـما يحكـى عنـه أن دجاجـة ابتلعـت خـرزات فاقتفـى

الأثـر وأشـار إلى أثـر الدجاجـة وقـال إن صاحبـة هـذا الأثـر ابتلعتـه وأخرجهـا مـن بـين الدجـاج وقـال اذبحوهـا فذبحـت فوجـدت الخـرزات كمـا قـال وكان ود نعيمـة في عهـد حكومـة الـترك للسـودان)[12].

وقـد حكمـت أسـرة محمـد علـي باشـا السـودان في القـرن التاسـع عشـر نيابـة عـن الخلافـة العثمانيـة في الفـترة 1821م - 1885م وانتهـى حكمهـا بقيـام الثـورة المهديـة. وقـد أورد المؤلـف أخبـار بعـض قصاصي الأثـر مـن السـودانيين، وأورد خـبر أبنـاء نـزار الذيـن كانـوا في طريقهـم للأفعـى الجرهـمي لاقتسـام المـيراث (ورأوا في طريقهـم كلأ قـد رعـي فقـال مضـر أن البعـير أعـور وقـال ربيعـة أنـه أزور وقـال إيـاد أنـه أبـتر قـال أنمـار هـو شـرود قـال صاحـب البعـير نعـم هـذه والله صفـة بعـيري فدلـوني عليـه قالـوا والله مـا رأينـاه قـال هـذا والله الكـذب وتعلـق بهـم وقـال كيـف أصدقكـم وأنتـم تصفـون بعـيري بصفتـه فسـاروا حـتى قدمـوا نجـران ولمـا نزلـوا نـادى صاحـب البعـير هـؤلاء أخـذوا جملـي ووصفـوا لي صفتـه فاختصمـوا إلى الأفعـى وهـو حكيـم العـرب فقـال الأفعـى كيـف وصفتمـوه ولـم تـروه قـال مضـر رأيتـه رعـى جانبـاً وتـرك جانبـاً فعلمـت أنـه أعـور. قـال ربيعـة رأيـت إحـدى يديـه ثابتـة الأثـر والأخـرى فاسـدته فعلمـت أنـه أزور لأنـه أفسـده لشـدة وطئـه لازوراره وقـال إيـاد عرفـت أنـه أبـتر باجتمـاع بعـره ولـو كان ذيـالا لمصـع بـه .. وقـال أنمـار عرفـت أنـه شـرود لأنـه كان يرعـى في المكان الملتـف نبتـه ثـم يجـوزه إلى مـكان أرق منـه وأخبـث نبتـاً فعلمـت أنـه شـرود. فقـال للرجـل ليسـوا بأصحـاب بعـيرك فاطلبـه)[13].

ومن المعـارف التي جلبها السـودانيون من أسـلافهم العـرب كما يقول الشـيخ عبـدالله عبدالرحمـن علمهم بالأنواء اسـتدلالاً منهم بالرياح وأشـكال السـحب ومن قواعدهـم التجريبية:

1. إذا سـمع للريح صوت من بعيد ولـم يكن بالجو من سـحاب فالمطر على مسيرة ضحوة .
2. إذا كان الجـو صحـواً ثـم هبـت ريـح مـن الجهـة الغربيـة ليلا فإن هـذا الريح يلقح السـحاب والمطر إمـا أن يـنزل في تلك الليلـة أو ضـحى الغد .
3. إذا كان السـحاب في الشمال الشـرقي وليس من جهة الغرب سـحاب فالمطر ينزل لا محالة .
4. إذا غم السـماء بقطع من السـحاب بعـد الظهر فلا مطر .
5. إذا أقبـل السـحاب من ههنـا وههنا حتى سـد الأفق أثناء نـزول المطر فـإن المطر يكـون عاماً[14].

ويـورد صاحـب كتـاب العربيـة في السـودان حكاية عـن رجل اسـمه محمد علـي أزرق من أهالي أبي شـام من ضواحي رفاعـة بلغ من أمره أنه يشـيم الـبرق ويخبر قومه بـأن المطـر يصلهم في وقـت كذا فيكـون الأمر كمـا قال. وكثـيراً ما يعين المنطقـة التي بها المطر مـن الأرض اذا رأى برقاً بـل يوضح الكمية مـن الماء في تلـك المنطقة فيقول من محلـة كذا لكذا عميـق ومن مكان كذا لكذا متوسـط وفي مكان كـذا ضحل.

ويورد الشـيخ عبـدالله عبدالرحمن له حكاية تشـبه مـا رواه صاحب كتـاب الأغاني عن رجل كفيـف وابنته في التنبؤ بالمطـر ومعرفة مقداره والفرق بينهما أن السـوداني مبصـر ومن ورد ذكـره في الأغاني كفيف.

في الملابس :

وخصـص الشـيخ عبـدالله عبدالرحمـن الفصـل الثالـث مـن كتابه العربيـة في السـودان - الجـزء الاول للملابس الـتي يرتديها السـودانيون مركـزاً على ملابس النسـاء (مـن ملابـس النسـاء في السـودان «الرهط» وهـو نقيـة من جلـد أحمر مشـقق سـيوراً) (وهـو عام في جميـع السـودان عـدا البقـارة كالمسـيرية والهبانيـة والتعايشـة والرزيقات فإنهم يسـتغنون عنه «بالتنورة» ويتأنق السـودانيون في الرهـط فيجعلون سـيوره دقيقة جـداً كخيـوط الحريـر ويرصعونـه بالخـرز المختلـف

الألـوان وكانت العرب تلبـس الرهط كالسـودان غير أنه تحسـن اليوم أكثر ممـا كان عند العرب ويسـمونه الرهط كالسـودان بالهـاء السـاكنة والمتحركـة، قال في لسـان العـرب وكانـوا في الجاهليـة يطوفـون عـراة، النسـاء في أرهـاط، ابن الاعـرابي الرهط جلد يشـقق سـيوراً عرض السـير أربعة أصابع أو شبر تلبسـه الجارية الصغيرة قبل أن تـدرك وتلبسـه أيضاً وهـي حائض. قـال وهي نجدية والجمع رهـاط. قـال الهذلي

يضرب في الجماجم ذي فروغ

وطعن مثل تعطيط الرهاط)[15].

ويلفـت النظر في كتـاب العربية في السـودان وفرة ما اطلع عليه الشـيخ عبدالله عبدالرحمـن من كتب التراث العربي ومخزونه الوافر من الشـعر العـربي قديمه وجديده واطلاعه الواسع على الشعر الشـعبي السوداني في بيئاته المختلفة. وإلى جانب نشـأته في أسـرة الأمين الضرير مميز علمـاء السـودان، فـان وجـوده في أم درمـان الـتي كانت عاصمـة الدولـة المهدية، وجـزءاً مـن العاصمـة المثلثة في عهـد الحكـم الثنـائي (1898-1956) وقـد ضمت كل قبائل السـودان بالإضافـة إلى ذلك عملـه بالتدريس وتنقلـه بين سـواكن أقصى شـرق السـودان والأبيض في غربه، وحنتوب ومدني في وسـطه قريباً من شـعر البطانة ومعرفته بشـعراء الشـال كود الفراش وغيره من الشعراء علـى امتداد الجغرافية السـودانية .

ومن أزياء النسـاء في السـودان القربـاب (وهو قطعة مـن الثياب قـدر السـراويل وهـي التي تسـميها العرب (النطـاق) جاء في القاموس شـقة تلبسـها المرأة وتشـد وسـطها الأعلى على الأسـفل إلى الأرض والأسـفل ينجر علـى الأرض... وانتطقـت لبسـتها ثـم قـال «وذات النطاقين» أسـماء بنـت أبي بكر لأنها شـقت نطاقها ليلة خروج رسـول الله صلى الله عليه وسـلم إلى الغار فجعلت واحدة لسـفرة رسـول الله صلى الله عليه وسلم والأخرى عصامـاً لقربته . وفي السـودان نـوع من الثيـاب ينتطق بـه خاصـة كالفـرك المحلاوية نسـبة إلى المحلـة بمصر

وكالبرصة وهي من الخز المخطط قال إبراهيم الفراش

ترفع في البرص منها الثياب حرجان

حققنا القمر يخفي النجم إن بان

يقـول إن هـذه الحسـناء تخطـر في الـبرص وأترابها يحسـدنها على حسـنها إذا بـدت كالنجـوم يبهرها القمر بأنواره)[16].

ويصـل في نهايـة عرضه لأمـر الملابـس إلى أن العرب تسـمي النطاق أيضـاً إزاراً قالـت خرنق :

لا يبعدن قومي الذين هم

سم العداة وآفة الجزر

النازلين بكل معترك

والطيبين معاقد الأزر

في الحلي:

يقول الشيخ عبدالله عبدالرحمن (من حلي النساء في السودان الأسورة والحجول والخروص ولا خفاء أنها من حلي العرب وبهذه الأسماء، بل قد ثبت أن العرب كانت تتخذ أسورتها من العاج كما تتخذه السودان اليوم - قال ذو الرمة:

كأن البري والعاج عيجت متونه

على عشر نهي به السيل أبطح)[17].

ويقول الشيخ أيضاً أن القرط موجود في السودان والفدوة والكسكسي وهما ما يلبس في أعلى الأذن، ويتناول الزمام والرشمة فالأول حلقة من الذهب تعلق على الأنف والرشمة عبارة عن سلسلة دقيقة من الذهب يقلد أحد طرفيها الزمام والطرف الآخر يشد على شعر الرأس أمام الأذن وقد تكون الرشمة ثلاث سلاسل تناط بأطرافها هنات من الذهب تذبذب تسمى البرق تشبيهاً لها ببرق السحاب للمعانها، وتبلغ زنة الزمام الجيد ورشمته أوقية ونصف وكانت العرب تلبس الزمام والرشمة ويسمى الأول البرة والثانية الأقليد والقلاد ويسمى في تقديم أوصاف حلي نساء السودان وردها إلى جذورها العربية.

في الأساليب والتراكيب:

وكان هذا عنوان الفصل الخامس من الجزء الأول من كتاب العربية في السودان، وتناول في هذا القسم اللهجات المختلفة في اللغة السودانية العامية وردها إلى أصولها في كلام العرب، وقد ساعده تنقله في أنحاء السودان على معرفة اللهجات المختلفة (فمن ذلك أن أهالي كردفان يبدلون الحاء هاءاً وهي لغة بني سعد بن زيد مناة من تميم ولغة لخم وعليها قول رؤبة - لله در الفانيات المده - يريد المدح وقوله يراد أصلاء الجبين الأجله - يريد الأجلح - وإن كانت هذه الطريقة في الكلام قد اختفت خاصة في كردفان - ويورد شواهد أخرى منها إبدال العين نوناً وهو لسان سعد بن بكر وهذيل والأزد وقيس والأنصار يجعلون العين الساكنة نوناً اذا جاورت الطاء وقد تكلم بها رسول الله صلى الله عليه وسلم قال إن مال الله مسؤول ومنطي أي معطي ولا مانع لما أنطيت)[18].

ويقدم صاحب كتاب العربية في السودان نماذج من أقوال بعض عرب السودان ويورد ما يقابلها سواء من القرآن الكريم أو من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم أو من الشعر العربي القديم (ومنها أنهم يلحقون بالفعل علامة الجمع اذا كان الفاعل جمعاً فيقولون (قالوا الناس) وهي لغة عربية وردت في القرآن الكريم فقال تعالى (وأسرّوا النجوى الذين ظلموا) وفي الحديث يتعاقبون فيكم ملائكة بالليل وملائكة بالنهار. وفي شعر العرب

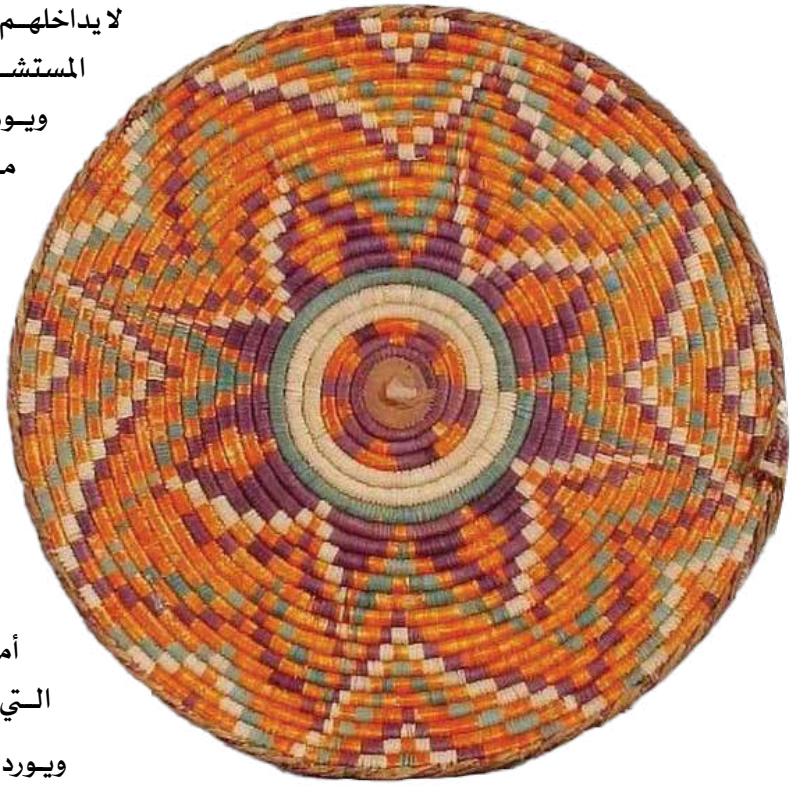
تلومونني في الدين قومي وانما

ديوني في أشياء تكسبهم حمدا)[19]

ويورد الشيخ عبد الله عبدالرحمن الكثير من الشواهد على أن عربية أهل السودان لها مصادرها في لغة العرب ولعل هذا مما نبه إليه العلامة عبدالله الطيب صاحب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها وغيره من المؤلفات إلى القول بأن عامية أهل السودان هي الأقرب إلى اللغة العربية الفصحى، ولعل هذا الفصل من الكتاب بمثابة مقدمة للجزء الثاني من الكتاب وهو الجزء الأكبر في الطبعة الثالثة (منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية) اذ يبدأ في صفحة 59 وينتهي في صفحة 284 .

في الأمثال:

يقول الشيخ عبدالله عبدالرحمن (نأتي في هذا الفصل بالأمثال السودانية المتحدة مع الأمثال العربية لفظاً ومعنى أو السودانية التي اعتورها شيء



من التغيير للمقارنة بينهما مع شرح الغامض من لفظه وبيان مضربه إن كان خفياً)[20].

ولابد هنا في قراءتنا لمنجز الشيخ عبدالله عبدالرحمن أن أقدم شهادة البروفيسور عمر شاع الدين حول منجز صاحب العربية في السودان في تناوله للأمثال السودانية (ولابد هنا من إشارة مادحة لجهود الشيخ عبدالله عبدالرحمن في كتابه العربية في السودان فقد سعى في حصافة لجمع وشرح بعض الأمثال ومقارنتها بالصيغة الفصحى، وهو بهذا يقرب الشقة ما بين الفصيح والعامي، وكان هذا المسعى من حميد غايات الشيخ الجليل)[21].

ويعتبر هذا الفصل في دراسة الأمثال السودانية عملاً رائداً خاصة أن الشيخ عبدالله عبدالرحمن يقع في دائرة من أشار اليهم البروفيسور شاع الدين (وقد وجدنا أكثر المشتغلين بالدراسات العامية بل بالحياة العربية الشعبية هم من رجال اللغة الأقحاح الذين لا يداخلهم الكيد)[22] في إشارة منه لمحاولات بعض المستشرقين إحلال العاميات محل الفصحى.

ويورد الشيخ عبدالله عبدالرحمن عدداً كبيراً من الأمثال السودانية وما يقابلها من أمثال العرب. ويبدأها بالكلب يريد خانقه، العربي (أحب أهل الكلب إليه خانقه). رقيق وزادوه موية، العربي «ثاطة مدت بماء الثاطة الحمأة وإذا أصابها الماء ازدادت رطوبة وفساداً». أربحاء وعقاب شهر (يتشاءمون بالأربعاء التي تكون آخر الشهر فلا يبتدئون فيها عملاً ولا يسافرون، سرى إليهم ذلك من أسلافهم العرب فمن أمثالهم أثقل من أربعاء لا تدور والأربعاء التي لا تدور هي آخر الشهر)[23].

ويورد أمثلة أخرى منها «كلام القصير ما بتسمع ومقابله العربي لا يطاع لقصير أمر». قاله قصير اللخمي لجذيمة بن مالك الأبرشي ملك العراق حين نهاه عن الزباء وقد دعته ليتزوج بها فعصاه جذيمة وتوجه اليها فأخذت بثأر أبيها منه وقتلته فضرب بقوله هذا المثل ونماذج هذه الأمثال كثيرة.

في الألعاب :

وخصص الشيخ عبدالله عبدالرحمن الفصل السابع في الجزء الأول من كتابه ألعاب الأطفال والصبية .. وبدأها باللعبة السودانية المعروفة «شليل» ويشكل اللعب مادة هامة جداً في التنشئة الاجتماعية على مختلف مستوياتها، وهو قبل كل شيء انعكاس للموروث الثقافي لكل مجتمع يتشكل نتيجة تراكمات ثقافية تكرس قيم المجتمع وعاداته، فاللعب تعبير عن الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمع وثقافته والألعاب هي وسيلة لنقل هذه الثقافة إلى جيل الغد»[24].

وفي كتاب العربية في السودان صيغة تم تعديلها في الأجيال اللاحقة على الأقل في جيلنا الذي نشأ في خمسينات القرن العشرين الميلادي فأبو الشليل وينه - خطفو الدودو - أبو الشليل وين راح - خطفو التمساح - أصبحت شليل وينه - وهي أخف في النطق ويورد الكاتب نماذج من ألعاب الأطفال والصبية مع مقابلتها بأصولها في الحياة الشعبية العربية كما وردت في كتب التراث .

في الخرافات :

عرض الشيخ عبدالله عبدالرحمن في الفصل الثامن الخرافات المتداولة ومنها في طفولة أجيال من السودانيين «أن الوليد اذا أثغر يرمي بسنه في عين الشمس ويقول ياعين الشمس خذي سن الحمار واعطيني سن الغزال ويزعمون أنه بذلك تنبت أسنانه حسنة بيضاء وهذه خرافة عربية»[25].

ومنها أنهم يعتقدون أن في الإعصار شيطاناً كما يعتقد العرب الذين يسمون هذا الشيطان زوبعة وأبا زوبعة وأم زوبعة والسودان تسمي الإعصار زوبعة[26].

ويتناول هذا الفصل عدداً من الخرافات السودانية التي لها أصول في التراث العربي .. وفي هذا العرض للكتاب نسجل ريادته في علم الفولكلور في الوطن العربي، وأهميته للباحثين والدارسين .. وللأسف فقد ضاع جزء مكمل لهذا الكتاب بعد أن سعى به أحد أقاربه إلى رئاسة الجمهورية (الفريق حسان عبدالرحمن) لطبعه ونشره ولم يظهر له أثر حتى الآن.

الهوامش :

1. العربية في السودان - الشيخ عبدالله عبدالرحمن الأمين الضرير - منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م - ص 238/ 284 نقلاً عن مجلة الهلال القاهرية .
2. كراسة هيليلسون - نصوص بعامية السودان العربية - اعداد عثمان جعفر النصيري - مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي بأمدرمان الطبعة الأولى 2018 ، وقد أشار النصيري الى أن جامعة كيمبردج طبعت الكراسة عام 1935م
3. المرجع السابق ص 14
4. العربية في السودان - مرجع سابق ص 274
5. المرجع السابق ص 277/ 278
6. المرجع السابق ص 4
7. المرجع السابق ص 8
8. المرجع السابق ص 13/14
9. المرجع السابق ص 19
10. المرجع السابق ص 15
11. المرجع السابق ص 15/16
12. المرجع السابق ص 19
13. المرجع السابق ص 20/21
14. المرجع السابق ص 21
15. المرجع السابق ص 24
16. المرجع السابق ص 25/26
17. المرجع السابق ص 27
18. المرجع السابق ص 23
19. المرجع السابق ص 33
20. العربية في السودان ص 37
21. دراسات في الأمثال والتعابير الشعبية السودانية - د. عمر شاع الدين مركز محمد عمر بشير للدراسات السودانية جامعة امدرمان الأهلية 2010 ص 10
22. المرجع السابق ص 8
23. العربية في السودان مرجع سابق ص 37
24. مجلة الثقافة الشعبية - البحرين العدد 51 ص 142 السنة الثالثة عشرة خريف 2020 - أ . ايكوفان شفيق الجزائر
25. العربية في السودان مرجع سابق ص 51
26. المرجع السابق ص 52

الصور :

من الكاتب.

د. محمّد الكحلاوي - تونس

طرافة منهج في دراسة الأغنية الشعبية والشعر الملحون: نموذج كتاب «الأغاني التونسية» للصادق الرّزقي

لعلّه صار من الضروري اليوم، أن يطّلع القارئ على نماذج من كتابات شيوخ الصحافة والأدب من الزيتونيين الذين ظهروا في عصر النهضة والإصلاح (القرن التاسع عشر وبدء القرن العشرين) حول الفنون وجماليات الإبداع، ولا سيّما في مجال فنّ الموسيقى والغناء وما يرتبط بهما من تقاليد أداء متقن صفوي أو شعبي تلقائي متنوّع أشكال الغناء والعزف وصيغ التعبير، تلك الصيغ التي طبعت أساليب أداء الغناء الشعبي والحضري، وظهر منها ما يرتبط وثيق الارتباط بفنون السماع الصوفي والمديح النبوي، أو يتداخل بمجمل أشكال الإنشاد الديني للقصائد والابتهالات في المناسبات الدينية والاحتفاليات الروحية المقدّسة التي بدورها يؤدّى فيها ما هو شعبي فلكلوري، ارتبط أداؤه باستعمال آلات التوقيع والنفخ المتداولة شعبيّا وفيها ما هو حضري متقن ارتبط بالموسيقى الآلية الوترية.

ولعلّه انطلاقا من تلك الثنائية التي يكاد يُجمع عليها مفكّرو الإسلام وعلماء الحضارة العربية وأهل العلم بصنعة الموسيقى وأصول الأنغام من الأندلسيين والمغاربة خاصّة، حول تقسيم صناعة الموسيقى والغناء إلى: «مالوف الجدّ» و«مالوف الهزل»، نجد أنّ أصحاب النزعة الموسوعية الثقافية من شيوخ علم الدّين، يرون أنّه من الضروري أن يكون هناك اهتمام بدراسة أشكال الموسيقى والغناء، والبحث في جنس ما يكون من الشعر الملحون، سواء كانت الدّراسة من منطلق نزعة ذوقية أدبية عامّة، تحاول أن تحدّد الخصائص الفنيّة لأساليب أداء أشكال الغناء والإنشاد وتصفها وصفا عامّا، أو تعمل على تحليلها وفق نظرة تسعى أن تكون علمية توظّف معارف متراكمة ومختلفة المجالات، تحدوها في ذلك محاولة بيان أهمّ مميّزات أشكال الغناء والإنشاد ووصف أهم خصائصها، عبر تحديد المفاهيم والأنماط الفنيّة والأساليب التقنية. ويكون ذلك سواء من جهة أوزان الشعر وبحوره ومعجمه وأغراضه ومعانيه، أو من ناحية خصائص أنواع النغمات ومميّزات المقامات الموسيقية التي يصطلح عليه في تونس وبلاد المغارب بـ «الطبوع». وتشمل تلك المعرفة أيضا؛ دراسة أشكال الأوزان الموسيقية والإيقاعات المستعملة ونماذج تأليف الألحان ومظاهر جماليات صنعتها. ومن ثمّ تمتد مثل هذه البحوث لتشمل دراسة أثر الموسيقى وأداء الأنغام الموسيقية في النفوس والذوات البشرية؛ وهو ما يُصطلح عليه في كتابات القدامى بـ: «أثر الطبوع في الطباع البشرية».

ضمن هذا السياق، وفيما له صلة بالاهتمام بفنون الغناء والموسيقى بحثا ودراسة بالبلاد التونسية، ذاع صيت عدد مهمّ من الكتب المؤلفة، وضعها شيوخ وعلماء دين درسوا بجامع الزيتونة؛ علوم الدّين وعلوم اللغة والأدب والتاريخ، فامتدّ اهتمامهم إلى البحث في فنون الموسيقى والغناء. من ذلك على سبيل المثال: كتاب «متعة الأسماع في علم السماع»، لأحمد التيفاشي القفصي (651هـ)، وهو فقيه وعالم معادن، عرف باهتمامه الواسع بالفنون، لاسيّما منها الموسيقى والسماع (الإنشاد المتقن، المديح، الذكر، الغناء)، حيث تضمّن الكتاب المذكور في بعض فصوله دراسات لأصول الموسيقى والغناء، من جهة أبعادهما النفسية والاجتماعية، ومن ناحية الصلة بالقيم والأخلاق وأنظمة الحياة والاجتماع؛ وهو ما ورد ضمن فصل: «في طرق الناس في الغناء على اختلاف طبقاتهم» وضمن فصل: «في شرف السماع على الإطلاق وفضيلة الألحان وما تؤثره من بدائع الآثار في جسد الإنسان»[1]. وفي هذا السياق كذلك جاءت، مقاربة ابن خلدون (ت808هـ)، لترصد بدقّة أثر طبع البداوة العربية، في الغناء والموسيقى، وهو ما يظهر في تناسب أجزاء اللحن الغنائي[2]، عند اتّخاذه جمالية محدّدة المعالم، صوتا وتوقيعا ونسبا نغمية.

وفي مرحلة تاريخية متقدّمة نجد الشيخ علي النوري (ت1706م)، قد وضع كتابا جاء بمثابة رسالة في «حكم السماع»، طرق فيها أثر الموسيقى في النفوس وعلاقتها بحركة الجسد، وحكم استعمال آلة الدّف في التوقيع عند أداء السماع، ومن ثمّ نظر في اختلاف الفقهاء وعلماء الشريعة في ذلك[3]. وفي القرن التاسع عشر طرح للبحث الشيخ محمود السيالة وهو عالم فقه وحكيم وصوفي[4]، ضمن كتابه: «قانون الأصفياء في معرفة أنغام الأذكياء»، مسألة أصول الموسيقى وتأثير أنغامها وإيقاعاتها في الإنسان، وبحث في صلة النغم بطبع النفس والإنسان وبعمل الذهن من جهة الإدراك والتذوّق الوجداني، أيضا بسط القول في مسألة حكم سماع آلة العود وفنون صناعتها، وتطرّق إلى فوائد السماع، وإلى ما يتعلّق بالأنغام من مسائل خلقية، كالتحسين والتقبيح، والموقف من استعمال سائر آلات الموسيقى وصناعتها وأداء ألحانها بين الشعبي المتداول والصفوي العالم الذي ارتبط بالأنغام الأندلسية المتقنة. وفي سياق ذلك أيضا ظهر اهتمام المصلح والمؤرّخ والعالم الزيتوني أحمد ابن أبي الضياف في كتابه، «إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان»، بأشكال من الموسيقى

الشعبية والغناء والرقص، تصاحب مواكب احتفالات بايات (حكامها) تونس زمن الحكم العثماني (1705م – 1957م)، والتي يركّز فيها استعمال آلات النقر الطبل خاصّة، وآلات النفخ؛ المزامير خاصّة.

وفي أواخر القرن التاسع عشر حاول محمّد بن عثمان الحشائشي (ت 1912م) رصد خصائص تمظهر أشكال الغناء الشعبي والحضري وطرائق الإنشاد الديني والرّوحي الصوفي المنتشرة بالبلاد التونسية في حياة المجتمع[5]، متّخذا أسلوبا في الدراسة والتوصيف، يسعى إلى إبراز مميّزات الغناء وأشكال الإنشاد الصوفي الديني، ناظرا في خصائص العلاقة التي ربطت تلك الفنون بالعادات والتقاليد الاجتماعية والدينية الرّوحية، التي ظهرت في المجتمع التونسي قديما وحديثا. وفي فجر القرن العشرين عقد العلّامة والمؤرّخ حسن حسني عبد الوهاب (ت 1968)، فصلا مطوّلا، بدا مهمّا ضمّنه كتابه «ورقات عن الحضارة العربية بإفريقيّة»، خصّصه لدراسة الموسيقى وأشكال الغناء والإنشاد التي انتشرت في البلاد التونسية، فجاء بحثه في شكل مقاربة تاريخية ترصد تطوّر فن الغناء وخصائص ما يصحبه من ألحان[6]، كذلك طرق بالبحث ما اختصّ به أهل القيروان من فنون وغناء وإنشاد ديني روحي، في كتابه «بساط العقيق في حضارة القيروان وشاعرها ابن رشيق».

وهكذا ضمن هذا السياق، في الثلث الأوّل من القرن العشرين، ألّف الصادق الرزقي كتابه «الأغاني التونسية»، وقد شجّعه على ذلك المستشرق الفرنسي ذو الأصول الألمانية البارون رودلف ديرلنجي، (B. Rodolphe d'Erlanger)، بعد أن اختار الاستقرار بضاحية سيدي بوسعيد بتونس، وبدا يعدّ من خلال تعاون مع كبار الموسيقيين والباحثين في الموسيقى والغناء بمصر والعالم العربي، وبرعاية من فؤاد الأوّل ملك مصر في الإعداد للمؤتمر الأوّل للموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة، عام 1932م.

كتاب «الأغاني والعادات التونسيّة» للصادق الرّزقي:

لقد رأى هذا المستشرق الذي عُرف بولع كبير بالموسيقى والرسم – وهو الذي أنجز عديد اللوحات الزيتية ضمن اتّجاه الواقعية الكلاسيكية وتفاعل مع حركة الاستشراق الفنّي – ضرورة إعداد تأليف موسوعي عن الموسيقى العربية بصفة جامعة إجمالية[7]. ورأى، في السياق نفسه، أن ينجز باحث تونسي كتابا يكون عبارة عن دراسة متعمّقة دقيقة، توثّق لأهمّ خصائص الغناء والموسيقى في تونس وتصف أبرز مميّزاتها، فطلب لذلك الصحفي والأديب الباحث الصادق الرّزقي، فوضع كتابه الذائع الصيت: «الأغاني التونسية»، وهو عين الأثر الذي عنون له في أصل مخطوط كتابته بـ: «الأغاني والعادات التونسية»، لكنّه نُشر وتمّ تداوله لاحقا على نحو؛ «الأغاني التونسيّة». وقد توزّعت مادّته المعرفية على رصد ثلاثة اتّجاهات طبعت خصائص فنون الغناء والإنشاد؛ التقليدي الحضري والشعبي الملحون، وسائر ما انتشر في البلاد التونسية، من مميّزات أنواع تلك اللحون الموسيقية وأشكال الإنشاد المتداولة في تونس، مع رصد أهمّ مظاهر تأثّرها بما انتشر في المشرق أو الأندلس والمغرب، سواء كان أصلا لما ظهر في تونس، أو أثّر في صياغة المضمون وأسلوب الأداء. وهذه الاتّجاهات الثلاثة، بحسب وصف الصادق الرّزقي، وذكره للآلات المستعملة فيها، وردت كالآتي:

- اتّجاه الموسيقى العربية التقليدية المتقنة التي تستعمل فيها آلات الوتر وتؤدى ضمنها الموشحات والأزجال ومقاطع من قصائد فصيحة، حيث يختلط فيها الفصيح بالدارج، ضمن ما يصطلح عليه بـ «المالوف»، وهو شكل من الغناء أندلسي في أصوله الأولى، يلتقي في أدائه شعر القصيد العمودي مع الموشح والزجل، أتى به إلى بلاد المغارب المهاجرون وتنوّعت طرق أدائه، من جهة بنية الإيقاع وأسلوب النغم، ضمن ما صار يصطلح

عليه بـ «النوبة» بوصفها شكلا ناظما لبنية اللحن، وقد صارت النوبة قالبا فنيّا جامعا لأشكال وأنواع تختلف في تركيبة بنيتها اللحنية، نغما وإيقاعا، تدرّجا من البطيء في مستوى حركة التوقيع إلى الدّارج إلى الخفيف، فالسريع، فالأختام، وهي أكثر سرعة، ذلك أسلوب أداء النوبة الأندلسية، المصطلح عليها بالمالوف (تونس) أو الغرناطي (الجزائر) أو موسيقى الآلة (المغرب)؛ في سائر بلاد المغرب العربي. وقد توسّع في بيان خصائص هذا اللون من الغناء ودراسة أصوله التاريخية والفنيّة الصادق الرزقي ضمن الفصل الذي وسمه بـ: «المالوف والموسيقى التونسية».

- اتّجاه الموسيقى الشعبية التقليدية الذي ينقسم بدوره إلى غناء بدوي يشمل أداء الشعر الملحون وغناء شعبي حضري يعتمد بدوره على الأزجال والأشعار الشعبية، لكن الاختلاف والتنوّع يكون في أسلوب الأداء وضروب الإيقاعات والنغمات والآلات المستعملة، إذ لئن يمتاز الغناء الشعبي (الفلكور) عادة باعتماد الإيقاعات السريعة، إلّا أنّ نظام الأداء والتركيبة وأسلوب القول الشعري المؤدّى، تكون مختلفة بين الريف والمدينة. حيث إنّ آلات الإيقاع المعتمدة في المدينة تكون غالبا: الدّفّ، «وهو الدفّ المستدير ذو الوترين الملامسين لجلدته، الممتدّين عليها في قطر إطاره من داخل»[8]، والدربكة وآلات النفخ التقليدية خاصّة «المزود»، وهي آلة نفخية، تكون عبارة عن جلد جَدْيٍ ألصقت إليها «المقرونة» التي تصدر صوتا مزدوجا صاديا يجيء مؤثّرا بقوّة في النفوس طربا وتواجدا.

- اتجاه الإنشاد الصوفي الروحي المتعلّق بأداء القصائد والابتهالات الدينية الذي اشتهرت بتمثيله في نزعات مختلفة، خاصّة الطرق الصوفيّة، ويعتمد أساسا على آلات الإيقاع، ونادرا آلات النفخ أو التوقيع، كما يقدّم أحيانا ضمن أداء شفوي صوتي، دون مصاحبة الآلات، وهو ما توسّع في الكلام عنه وصفا وتحليلا الصادق الرزقي، ضمن فصل، وسمه بـ: «كلمة عامّة في الطرق بالقطر التونسي».

في خصوصية منهج الصادق الرّزقي :

لقد أنجز الصادق الرزقي دراسته لفنّ الأغنية الشعبية والشعر الملحون في زمن لم تترسّخ بعد فيه النظريات والمناهج الحديثة في دراسة الثقافة والفنّ والأدب بالبلاد العربية، حيث لم يحدث بعد انتشار واسع للمنهج التاريخي أو الواقعي الاجتماعي أو الأنثروبولوجي، ففي

حـدود العشـرية الأولى من القـرن العشـرين، كانت تلك المناهـج متداولة بنسـب محـدودة ضمن اهتمـام بعض المستشـرقين أو مؤرخي الفـن والثقافة ونقّـاد الأدب، مثل تـين (Hippolyte Adolphe Taine)، (تـ1893م) ولانسـون (G. Lanson)، (تـ1934)، أولـدى علمـاء الاجتماع والمتخصصين في دراسـة الرموز الثقافية والدينية مثـل دوركايـم (Émile Durkheim)، (تـ 1917) أو مؤرخي الفكر والفلسـفة مثل الفيلسـوف وعالم الاجتماع أوغسـت كونت (Auguste Comte)، (تـ 1857).

لكـن رغـم ذلـك ظهـرت محـاولات رائـدة مـن الناحيـة المنهجيـة في دراسـة الفـنّ والأدب والتقاليـد الثقافيـة، في البـلاد العربيـة، انـدرج ضمنهـا كتـاب الصـادق الـرّزقي الـذي وسـمه مؤلّفـه في الأصـل بـ «الأغـاني والعـادات التونسـية»، لكـن المحققـين اختـاروا لـه وسـم «الأغـاني التونسـية»، عنوانـا مختـزلا، نهجـا علـى منـوال كتـاب «الأغـاني» لأبي الفـرج الأصفهـاني (تـ356هـ). وقـد رصـد محمّـد الحبيـب في المقدّمـة الـتي وضعهـا لتحقيـق هـذا الكتـاب طرافـة منهجـه وريادتـه، مـن جهـة السـبق إلى التدقيـق في قواعـد الدّراسـة وأدواتهـا: حينمـا قـال: «حُـرّر هـذا الكتـاب مـن نحـو نصـف قـرن في زمـن لـم يسـتكمل فيـه درس مباحـث الفولكلـور عنـد الأمـم حـقّ الـدّرس، ولـم تكـثر العنايـة بإفـراده بالتأليـف، وتبويبـه، وتصنيـف ألوانـه، وترتيـب أفانينـه»[9]. وهـو مـا يعـني مـدى نضـج مسـتوى التأليـف وإحـكام نهجـه مـن جهـة إحـكام اختيـار أدوات التحليـل والدراسـة وطريقـة إجرائهـا.

وهكـذا، أمكـن مـن ناحيـة أخـرى أن نـدرج صدور هـذا الكتاب ضمن سـياق مسـار نهضة فكريـة ثقافية عرفتها تونس والبلاد العربية، أواخر التاسـع عشـر وبدء القرن العشـرين، حيـث يمكن اعتبـار كتـاب «الأغاني التونسـية»، قد ألّف في إطـار تكوّن معالـم نزعة فكرية، أراد أصحابهـا أن يراهنـوا علـى فـن الموسـيقى والغنـاء بوصفهمـا من الوسـائل التي يمكـن أن تُعتمـد في تعميق الوعي بمعـاني الهويّة الذّاتيـة للفرد والمجتمـع في بعدها الوطـني وفي علاقـة بإطارهـا المرجعـي ممثّـلا في الهويّة الحضاريـة العربية الإسـلامية، حيث بـدت الحاجة إلى اتّخـاذ الموسـيقى والغنـاء أداة توعية بالقضيّـة الوطنية وسـبيلا إلى تعزيز الانتماء إلى الوطـن ومرجعيته الثقافية والحضارية. وقد بدا ذلك ممكنا لا سـيّما بعـد أن تبيّن أنّ فنّ الموسـيقى والغناء مـن أكثر الفنون اسـتجابة إلى مثل تلك المقاصـد والرّهانات.

ولعلّه تجدر الإشـارة هنـا إلى أنّ عددا مهمّـا من الأدباء والشـعراء والصحفيـين والباحثـين في الأدب والفـنّ، إضافة إلى موسـيقيين ملحنين ومغنين تونسـيين بادروا إلى تأسـيس الجمعية الرشـيدية للموسـيقى التونسـية والعربية، سـنة 1934م، التي سُـميّت كذلك، نسـبة إلى محمّد الرشـيد باي (أحـد السـلاطين العثمانيين) الذي ينسـب إليه بعض الباحثين أمر تنظيم «نوبة المالوف» وترتيب شـكل أدائها من جهة إحـكام الترابط بين مقاطع الموسـيقى وأجزاء الغناء. فضمن تلـك الجمعية العريقة التي أصبحت مدرسـة متخصِّصة في تكوين الموسـيقيين والمغنين وشـعراء الأغنية، صار تأليـف الأغاني والقصائد أيضـا وضـع ألحانهـا وتعليم أصـول الموسـيقى، بمثابة وسـائل للتوعيـة بالمسـألة الوطنيـة ولتقويـة الاعتزاز بالانتماء إلى الهويّـة، إذ تأليف النصـوص وتعليم أصول الأداء يكـون باللسـان العـربي. وقـد تمّ توظيـف ذلك في مواجهة الغزو الثقافي الذي كان يريد ترسـيخه الاسـتعمار الفرنسي، واعتمدوها وسـيلة للانفتاح علـى الآخر وتلقي قيم الحداثـة والتقدّم[10].

من ثمّ ارتبـط التجديد في الفنون الركحيـة والغنائية بتجديـد التأليـف في الأشـكال والأنمـاط الموسـيقية والمسـرحية، وبدت الحاجـة إلى إنجاز الدراسـات العلمية حول الآثار الموسـيقية وأشـكال الغناء ومـا ارتبط بها من تأليـف قصائد وأشـعار وأزجـال، وهو مسـار في البحث والدراسـة تركّـزت أكـثر أصوله غـداة الاسـتقلال، عند ظهـور مشـروع الدولة الوطنيـة، ارتبط بنسـق تحديث الحيـاة الاجتماعيـة وتركيز مظاهـر التمدّن.

في هـذا السـياق ظهـر مشـروع كتـاب الصـادق الـرزقي، حـول الغنـاء والموسـيقى والتقاليـد في البـلاد

التونسية، الذّي حاول أن يشيّد مباحثه ويؤسس لأهمّ الاستنتاجات التي يروم التوصّل إليها في ضوء تحليل موضوعي رصين، يبدو بمثابة منهج اختصّ به الصادق الرّزقي في دراسة الغناء الموسيقي، لا سيما منها الموسيقى الشعبية، في تعدّد أنماطها وأشكالها وأساليب أدائها بحسب فضاءات الحياة الحضرية أو البدوية وأغراض الغناء والإنشاد.

هنا تجدر الإشارة إلى أنّ الصادق الرّزقي قد حفظ القرآن الكريم منذ حداثة سنّه ودرس في جامع الزيتونة، وحذق علم القراءات، وكان من أبرز أساتذته الشيخ إدريس محفوظ، وهو ما ساعده تبعا لما كان لديه من موهبة أدبية في التميّز بالبحث في فنون الغناء والموسيقى والشعر الملحون وألوان الإنشاد الديني والصوفي، ولاسيّما وأنّه درس ما يتّصل بذلك من أنماط كتابة الشعر والموشحات والأزجال وواكب بالمشاهدة والمعاينة نماذج من الاحتفالات والعروض سواء منها تلك التي تقام بوصفها أنشطة ثقافية رسمية، أو ما يقدّم ضمن المناسبات الاجتماعية، مثل حفلات الزفاف والختان، أو ما يقدّم احتفالا بمناسبات دينية وروحية؛ في الأعياد والاحتفال بالموالد وذكرى الأولياء والصالحين، حيث يتمّ تنظيم عروض للسماع الصوفي والإنشاد الديني، تسمّى: «الحضرة» أو «العمل» أو «الخرجة».. لقد أراد الصادق الرّزقي أن يطرق بالتحليل خصائص العادات والتقاليد الاجتماعية، التونسية وطقوس القيام بعادات الأفراح والأتراح وما يصاحبها من احتفالات، تكون مرتبطة بخصائص حياة المجتمع التونسي الثقافية والحضارية. وهو ما دفع به إلى أن يُترجم لبعض الشعراء والمغنّين، ويتطرّق إلى الكلام عن مناسبات تقديم بعض ضروب الغناء وخصائص مجالس بعينها يُقدّم فيها إنشاد الشعر وفنون الطرب، وفي معرض ذلك رأى ضرورة ذكر أخبار مهمّة تتصل بحياة الخلفاء والأمراء والمغنين وبميول الشعراء والمغنّين الفنيّة الجمالية، ممّا جعل هذا الكتاب يُمسي مصدرا مرجعيا للباحثين في الشعر والأدب، ليوفّر مادّة للبحث في فنون الغناء وما ارتبط بها من قيم اجتماعية وحضارية. ومن ثمّ بدا منفتحا على حقول معرفية وفنيّة جمالية أخرى.

لقد جمع الصادق الرّزقي ممارسة الصحافة والنقد الاجتماعي إلى الاهتمام بالكتابة للمسرح وخوض عالم التأليف الأدبي في مجال السرد القصصي، حيث له محاولة في تأليف الرواية، وسمها بـ: «الساحرة التونسيّة»، دار موضوعها على تصوير مدى التضحيات التي قدّمها أبطال حركة التحرّر الوطني وشهداء المقاومة الوطنية لنفوذ المستعمر الفرنسي. وقد ارتبطت حركة السرد في هذه الرواية بتصوير وضع مجتمع الكاتب، وفق نظرة واقعية دالّة، جمعت بين النقد والوصف وبناء الوعي الضروري لواجب المقاومة.

من هنا أمكن ان نستنتج كيف أنّ أهمّ ما ميّز تجربة الأديب الباحث الصادق الرزقي، هو محاولته كتابة ثقافة المجتمع التونسي عبر الموسيقى والغناء ولا سيّما الأغنية الشعبية لارتباطها الوثيق بحياة الناس وعمق وجدانهم وشكل وعيهم ونظرتهم إلى العالم الخارجي، منطلقه في ذلك نظرة تسعى أن تكون علمية، وهاجسه البحث الدؤوب عن دقّة منهجية تبدو خلّاقة من الناحية المعرفية المحضة، تتطلّع إلى أن تكون بمثابة شكل من أشكال البحث الأنثروبولوجي، ذلك ما يلمسه القارئ في سائر أبحاث الصادق الرّزقي الأخرى، لاسيّما منها كتاباته التي حاول فيها أن يحيط معرفة بمظاهر مختلفة من ثقافة المجتمع التونسي في علاقتها بجذورها التاريخية والحضارية ذات الامتداد العربي الإسلامي، ومن أبرزها، إضافة إلى مقالاته الصادرة بالدوريات والصحف:

- الأمثال التونسية
- التقويم الذهبي التونسي.
- دراسة بعنوان «الإسلام»، تقع في أربعين صفحة، من كتاب مجمع الفوائد الذي صدر سنة 1929م[11].

لقد استطاع الصادق الرّزقي في كتابه «الاغاني

التونسية»، أن يقدّم دراسة علمية منهجيّة بدت فريدة من نوعها، لكونها انطلقت من الوصف الدقيق، لتنفذ إلى أعماق ظواهر الغناء والموسيقى، ترصد خصائص أشكال الأداء الفنّي ونوعية الآلات المستعملة وما تحدثه من أصوات وما ينجم عنها من نغمات. لتنتقل انطلاقا من ذلك إلى بيان طبيعة العلاقة التي تربط فن الغناء بنظرة المجتمع إلى خصوصية الثقافة ووعي أفراده بواقع العالم الخارجي والقيم. ومن ثمّ تطرّق إلى شكل الوظيفة العميقة النفسية والاجتماعية لنوع الغناء وما يرتبط به من موسيقى وبنى لحنية وأداء نغمي.

لقد استند الرّزقي إلى نظرة ثقافية سوسيولوجية، تقوم على تصنيف أقسام الغناء وأنواع الأشعار واللحون بحسب أنواع الاحتفالات والمناسبات، وهو ما بيّنه بقوله: «الاحتفالات والمجتمعات تنقسم عندنا إلى قسمين: قسم جدّ وقسم هزل، ولكلّ منهما مناسبات، أكثرها يقع في أيّام المناسبات والأعياد، وأيّام الجمع من كلّ أسبوع»[12]. ويرصد تبعا لذلك خصوصية الاختلاف بين الجدّي والهزلي، وهو ما يصطلح عليه في مواضع أخرى، بـ «مالوف الجدّ»، و«مالوف الهزل». ويشمل كلّ منهما ما ألف الناس سماعه وتلقّيه وغناءه، ويشرح الفرق بينهما، فيقول: «القسم الجدّي من الاحتفالات والمجتمعات (أي الاجتماعات) العامّة، ينقسم إلى قسمين: قسك ديني وهو ما يقام في بيوت الله من الصلوات والخطب على المنابر والقراءات، مثلما هو جار في العيدين (الفطر والأضحى)، وأيّام الجمع وصلاة التراويح في رمضان وأختام القرآن العظيم والحديث الشريف»[13]. فهو هنا لا يقصد المضمون الديني الرّوحي للكلام بل طرائق الأداء الصوتي التي تتخذ مقامات موسيقية وطبوعا لحنية وتوقيعات محدّدة، أو تعتمد بنيات لحنية بعينها، مبتكرة أو مقلّدة. ويتمثّل القسم «غير الديني (في ما) هو ملحق في بعض (منه) بما يقصدونه فيه من أفعال التعبّد، وفي البعض الأخر بالأمور الرّوحية المطربة للنفس كأعمال الطرق، ونعني بهذا التقسيم: ما ألزمنا به الاقتضاء، تبعا لرأي الإجماع بقطرنا، من السماح لأصحاب الطرق بقراءة أحزابهم وأذكارهم بالمساجد الجامعة، ومنعهم من المديح وضرب آلاتهم فيها[14]، حيث تخصّص الزوايا (الخنقاهات) والرباطات لاستعمال آلات التوقيع والتنغيم في إنشاد القصائد وتقديم المدائح في حبّ الذات العلّية والصلاة على الرسول محمّد (ص). وفي مقابل ذلك، يتنزّل «مالوف الهزل»، الذي يقول عنه الرّزقي: «قسم الطرب والهزل، من المجتمعات والاحتفالات، فهو ما احتوى على اللّهو والأسى، والخلاعة والقصف والرقص، والغناء والعزف، في الجهات والأماكن المعدّة لذلك، إمّا بصفة مستمرّة أو بمناسبة حلول بعض الفصول، أو المواسم والأعياد»[15].

ويميّز أيضا الصادق الرّزقي على مستوى آخر ما بين أصناف الغناء، تبعا لاختلاف أوساط الحياة الاجتماعية ما بين بدو وحاضرة، حيث تتعدّد وتتنوّع أنماط الغناء والموسيقى بين دينية روحية واحتفالية اجتماعية، ترتبط مثلا بـ: عقد القران أو سهرات حفلات الزفاف والختان، وهي مناسبات تؤدّى فيها لدى الحضر من أهل المدن الأغاني بالآلات الوتر والنقر على آلات الإيقاع الخفيفة مثل الرقّ والدربكة. أمّا في البوادي والأرياف، فتكون آلات الأداء شعبية إيقاعية صاخبة كالبندير (الدّف الكبير) والطبل، ويعهد لآلة المزود بالتنغيم أو لآلة الزورنا (الزكرة) التي هي بدورها آلة تنغيم، اشتهر أثرها في البوادي والأرياف.

وقد رصد الصادق الرّزقي خصوصية الغناء الشعبي المتداول خارج نطاق الحواضر واهتمّ ببيان وجوه ارتباطه بالشعر البدوي. فهو ينطلق من رصد التحولات الاجتماعية التاريخية وتعاقب أزمنة الحضارات والدول الإسلامية في بلاد إفريقية (تونس)، بدءا من طور بني الأغلب إلى دولة صنهاجة التي شهدت ازدهارا لافتا للحضارة والأدب، وهي الفترة التي حدث أثناءها الزحف الهلالي، و «تغلّبت البداوة ومازجت العقول...»[16]. ولهذه الأسباب وغيرها «تقوّضت أركان الموسيقى والأغاني (الكلاسيكية)، وشاعت الأغاني البدوية البسيطة التركيب والتلاحين وغيرها، الخالية تمام الخلو من الذوق الحضري المفرغ تماما في القوالب الحسنة»[17]. تبعا لذلك يرصد الصادق الرّزقي خصوصية البناء الجمالي لموسيقى الأغاني البدوية وحدود تلقّيها، حيث يقول: «الأغاني البدوية خالية من الإعراب، وقد لا تساعد النغم الموسيقي، فهي لا تصلح إلّا لما أعدّت إليه»[18]. لذلك رأى الصادق الرّزقي أنّه من الضروري أن يتمّ التطرّق، إلى بيان خصائص الشعر البدوي أو الملحون، بوصفه يمثّل أحد أنواع القول الشعري الذي يتّسع مجال تداوله في كلّ الثقافات الإنسانية وقد عرفت ظهوره كلّ المجتمعات، فمثّل لديها صورة لأنماط حياتها وسجلّا يحكي عاداتها ويدوّن رؤيتها إلى العالم.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ «الملحون»، صار يُدرج ضمنه نمط كلّ قول شعري شفوي له مكانة عميقة في ثقافات الشعوب، يتأثّر بصلات التأثّر والتأثير التي تكون بينها. وهو في بلاد المغرب يعتبر نتاج التواصل والتداخل، الذي حدث بين امتزاج الأزجال والموشحات الأندلسية مع أشكال بدوية وفصيحة من الشعر العربي المتداول ببلاد المغارب، لا سيّما منه الذي عرف الهلاليون بإنشاده، بعد أن تمركز وجودهم بشمال إفريقيا بدءا من القرن الخامس هجري. وسمّي بالملحون لأنه شكل قوله يظهر عندما يكون هناك خروج للكلام الفصيح قوانين إجرائه ومواضعات استعماله وصوابه، بخصوص الإعراب والتركيب وضوابط قواعد النحو. ويجيء غالبا نتاجا للبيئة ولنظام الأصوات واللهجات المتداولة بين الناس، حيث تتسرّب إلى اللغة الرسمية الصحيحة عناصر من اللهجات وصيغ من إيقاع الكلام العامي، وتتأثّر صيغ القول بأساليب التواصل الاجتماعي والمعايير والقيم التي حفظتها الذاكرة وتداولها معجم الكلام العامي، فتظهر الحاجة إلى قول تلك القيم وما يرتبط بها من معايير ورؤى شعرا، إمّا ضمن نظام اللغة العربية الفصحى، وعبر الاستناد إلى قوالب «الشعر الموزون». أو عبر أنماط من «الشعر الملحون»، لتبدأ أساليب وفنون في قوله للظهور[19].

لعلّه من هذا المنطلق بالذّات تبدو طرافة منهج الصادق الرّزقي في تحديد نوع شعر الملحون المتداول غناء في البلاد التونسية، حيث يخلص إلى القول إنّ البيت في «الشعر البدوي يتركّب من شطرين، يرصفون كلمه على بحور الشعر الخمسة عشر، ولا يتكلفون فيه الإعراب، بل ينطقون بالكلم ساكنة الآخر، وكذا أواسط الكلام أحيانا، على نحو ما تقتضيه لغته الدّارجة بينهم، وبقي دارجا إلى هذا العهد كالمربّع والمخمّس والمسدّس. وتكون أجزاء كلّ بيت منه رويّا واحدا، إلّا الجزء الأخير، فيكون هو رويّ القصيد»[20]. هنا يلتقي الصادق الرّزقي مع ابن خلدون في رصد خصائص الشعر البدوي، وتقسيم أساليبه وتنوّعها، لاسيّما في ما يتعلّق بتحديد

هذا النمط الشعري الغنائي، من جهة النوع الأدبي، حيث قال ابن خلدون: «... وأهل المشرق من العرب يسمّون هذا النوع من الشعر بالبدوي. وربّما يُلحَنُون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثمّ يغنّون بها ويسمّون الغناء به اسم الحوراني نسبة إلى حوران، من أطراف العراق والشامّ، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذ العهد»[21]. ويرى أنّ «لهم فنّا آخر كثير التداول في نظمهم يجيئون به معصّبا على أربعة أجزاء، يخالف آخرها الثلاثة في رويّه، ويلتزمون القافية الرابعة في كلّ بيت إلى آخر القصيدة شبيها بالمربّع والمخمّس الذي أحدثه المتأخّرون من المولّدين»[22].

وقد حاول الرّزقي رصد نمّو هذه الظاهرة عبر البحث في تطوّر علاقتها بما عرفته المدن والحواضر أثناء احتفالات اجتماعية أو دينية روحية، من أشكال غناء وترديد للشعر. وهو ما ساعده على إدراك استنتاج مهمّ يتعلّق ببحث جوانب هذه المسألة، عبّر عنه بقوله: إنّه «بالمحاكاة والاختلاط استحسن أهل المدن تلك اللهجة، فلحنوها على أغانيهم، واستحدثوا أغاني أخرى شبيهة بها... ولم تزل آثار ذلك بادية على جزء كبير من أغاني الإقليم التونسي حتّى اليوم»[23]. وهو ما يعني أنّ الأغاني في نظر الصادق الرّزقي؛ الشعبية والحضرية المتقنة، تمثل بما لا يقبل الشكّ مرآة للعصر وللمجتمع وللقيم المتداولة، ومادّة ثرّة لدراسة الذهنيات وفهم خصائص القيم وبنى الوعي والشعر والنظرة إلى الذّات والعالم بل تساعد عل التنشئة وتوجيه اهتمام الذّات والنظرة إلى العالم والأشياء، لذا كان الرّزقي حريصا على إبراز ذلك في مواضع كثيرة من كتابه، باحثا عن نظرة كلّية جامعة تفسّر الأمر، نلاحظها مثلا في قوله: «ما الأغاني إلّا أخلاق، ولغة وعوائد، وتشخيص وغنج وانتحاب، وتمثيل أحسن الصور أو أقبحها، في حركاتها ولباسها وأحوالها الجزئية والكلّية، ومن هذه الوجهة هي معيار الأذواق، وبرهان الحضارة أو البداوة، ودليل التصوّرات والخواطر النفسانية»[24]. ومن ثمّ بدا له من الوجيه تأطير وظيفة الغناء وبيان أهمّ خصائصها من وجهة نظر تحاول أن تكون بسيكولوجية، يبدو ذلك من قوله: «أمّا من وجهة تأثيرها في النفس، فهي مفرّجة الكربات، ومسلّية الخواطر، محلّية الأحزان ومنشّطة العزائم، وغذاء الأرواح، ومرآة الصور الجميلة، ومدعاة الائتلاف والتحابب»[25].

في تطبيق المنهج ومسارات الدراسة

تجدر الإشارة أوّلا إلى وجود ذاك التميّز العلمي لدى الصادق الرّزقي في بناء وعي معرفي متماسك بمشكل المنهج ومنوال دراسة الأغنية الشعبية في علاقتها بالشعر الشعبي وبعادات مجتمعها وثقافة عصرها، وهذا رغم محدودية تكوينه العلمي، وهو الذي لم يتمّ دراسته في تلك المؤسّسة الدّينية العلميّة التي انتمى إليها ونعني جامع الزيتونة، حيث نهل قدرا مهمّا من العلم والمعرفة، غير أنّه أقبل بالتوازي مع ذلك على تعلّم اللغة الفرنسية، ليعمل على توظيفها في سبيل الاطّلاع على دراسات ومقاربات ذات نفس تحليلي أنثروبولوجي وتاريخي علمي وسوسيولوجي ثقافي موضوعه دراسة فنون الشعوب وثقافاتها، وسبل البحث في الفلكلور (علم ثقافة الشعب أو علم فنّ الشعب). لذلك لم يكتف الرّزقي بجمع أنماط الغناء وتبويبها أو بذكر أوزان الشعر الفصيح أو الدّارج أو طرق موضوع المقامات والإيقاعات الموسيقية الي تنتظم صيغة أداء الأغنية. بل حاول أن يدرس فنون الغناء والإنشاد الصوفي، بوصفها أشكال تعبير ثقافية، تتضمّن تصوّرات ورؤى إلى العالم، وإلى الإنسان وإلى تمثّلات المعتقد الدّيني في الفضاء الاجتماعي، بدت له حاملة في عمقها لنسق رؤية محدّدة المعالم إلى القيم الخلقية والاجتماعية وإلى مكانة العادات والتقاليد الاجتماعية، كما تتضمّن أيضا معنى ما للحياة، يرتبط في دلالته البعيدة بمستوى تطوّر الوعي التاريخي والحضاري للفرد والمجتمع. وهو ما يعني أنّ فنّ الغناء، من جهة كونه «نسقا ثقافيّا»، يتجاوز في دلالاته العميقة الفكرية والحضارية، التي شيّدتها مقاربة الرّزقي، أن يكون مجرّد

شـكل إبداعيّ، غايتـه تحصيل المتعـة. لهـذه الاعتبارات شـهد محمّد الحبيـب المحامي في معـرض تقديمه لكتاب «الأغاني التونسـية» لمؤلّفه، بالسـبق. حيث قال: «إنّي لا أعلم أحـدا من كتّـاب العربية سـبق مؤلّف هـذا الكتاب إلى دراسـة مسـتفيضة اسـتوعبت نواحي الفلكلـور (...) ولم أعـثر على بحث علـميّ في الموضوع (حيـث) حوى هذا السـفر نمـاذج مدقّقة مـن الفلكلـور التونسي الـذي كان معروفـا من نصف قرن في الوسـط التونـسي (إنّه تأليف) كتب بقلم باحـث دقيـق الملاحظة»[26].

ولعلّـه يمكـن تبـيّن مـدى مطابقـة مثـل هـذه الاسـتنتاجات ومـا يتبعها مـن ملاحظات لمـا ورد بمتن الكتـاب، من خلال فحص طبيعة منهج الدّراسـة المعتمد في كتاب «الأغاني التونسـية» للصادق الـرّزقي، وفي طريقة وصفه لأنماط الغناء والشـعر الملحون والموسيقى المتداولة لحنا لذلـك، وتحليـل جمالياتها.

يبدو أنّ هناك معالم نهج تحليـل ذي طابع أنثروبولوجي ثقافي اجتماعي، تجسّـمت أهمّ خصائصه في شكل النموذج المعرفي الذي بنى عليه المؤلّـف محاور الكتاب وأهمّ مواضيع التأليـف، حيث عقد فصلا أوّلا، وسـمه بعنـوان «الأغاني والموسـيقى واللغـة»، إيمانا منـه بوجود علاقـة عضوية كائنة مـا بين الغنـاء من حيث هـو كلام ملحّن، يتشـكّل نتيجة اسـتعمال للغة، وتصريف أساليب الكلام وتركيبها شـعريّا عبر قوالب، بهدف إنتاج الفنّ من جهة، والموسيقى بمـا هي لغة منغّمة، تسـتعمل حـروف اللغـة وأصواتها، لتتشـكّل من خلالها سـلّم أنغامها وأنظمة أوزانها من جهة أخرى. ذلك أنّه تبيّن كيف أنّ الموسـيقى حـروف وأصوات منغّمة، تنغيما تكـون له خصوصية فنيّة سـماعية تتخذ وجها محـدّدا بحسـب كلّ مقام موسـيقي، ووفقـا لنظام الإيقـاع ونسـق أداء ذاك النغـم، وهـو مـا يسـاعد على تشـكيل خصوصية السـمات الصوتية والزمنيـة المكوّنة لبنيـة اللحـن التي تنبثـق من كيان الإنسـان ومـن روحه المبدعة، ويسـعى مبـدع اللحن إلى تركيبهـا فنّا على هيئة بناء لحن متفـرّد جماليّا، إذ «الموسـيقى هـي الربيع الذي ترتع في رياضـه المهج، وتستنشـق الأرواح من عرفه طيب الشـميم»[27]. وهكـذا وفقا لهـذا المنظور، تعدّ الموسـيقى ابتـكارا نموذجيا فريدا توصّل إليه الإنسـان، «جعله ينحاز إلى ذلك الإنشـاء، ويتفنّن في ذلك ما شـاء (...) فانبعث في تيّـار هذا الاختراع، مسترسـلا، فأوجد لذلـك الترجيع كَلِمًا يركّبهـا بألفاظ يعرفهـا، ومعان يقصدها، حـتّى اجتمعت لديه من ذلك شـعوب الفكر، فانتحل فيها اختيار أحسـن الصـور، وصارت هواجسـه مشـدودة الحيازم للسـير مع ذلك التيّـار المنهمر»[28].

معـنى ذلـك أنّ الصـادق الـرّزقي باحـث مطلّع على فنـون الموسـيقى ومدرك لتفسـير أصول ظهورها وطبيعتها وأثرها في الإنسـان، مثلما له معرفة شـاملة بالشعر الملحون وأفانين غنائه. ومـن ثـمّ حـاول أن يكيّـف منحاه في الدّراسـة بحسـب خصوصيّة المجتمع التونسي، ووفقا لما بدا له أنّه ميزة يتفـرّد بها هـذا المجتمع، لا سـيّما مـن جهـة علاقتـه بالغنـاء والطـرب. حيـث اعتبر أنّ تحليله ومـا ارتبـط بـه مـن جهـد علـمي قـد «أيّـد ميـل الإفريقيـين (أهـل إفريقيـة / تونـس)، إلى اللّهـو والسـرور (فهو) غريزي في أنفسـهم، واسـتعدادهم للموسـيقى فطـري. لذلـك كان هـذا الفـنّ مطمـح أنظارهـم، ومحطّ رحالهـم، فما انفكّوا مقبلين عليه، متابعين لأطواره، سـواء قبل الفتح الإسـلامي أو بعـده، فهو ضروريّ لهـم ولازم مـن لوازمهـم النفسـانية»[29]. تبعـا لذلـك يخلـص الـرّزقي إلى محاولـة توسـيع نطـاق البحـث في قضيّـة علاقـة الموسـيقى باللغـة، ودراسـة أسـاليب الغنـاء وصـور ظهورهـا مـا بـين تنغيـم الشـعر العـامّي وتلحـين نماذج مـن الشـعر الفصيح. فـرأى أنّ المسـألة لا بـدّ أن تـنزّل في إطارهـا الثقافي الحضـاري، فعقـد فصلا للكلام، وسـمه بـ: «الموسـيقى والأغـاني في أدوار الحضـارة الإسـلامية». وعقد مبحثـا آخر، خصّـص محاوره للكلام في إشـكالية علاقـة تحـوّلات المجتمـع التونسي بفـنّ الموسـيقى عبر التاريخ، جاء كالآتي: «بسـطة في تاريخ الأغاني والموسـيقى التونسـية». وفي معـرض هـذا الفصـل ميّـز بين ضـروب مختلفـة مـن الغنـاء انتشـرت في البـلاد التونسـية، تشـكّلت بحسـب أنمـاط القـول الشـعري، وهـي كالآتي: «الشـعر البـدوي»، «الموشّـحات والأزجـال الأندلسـية»، «الموشّـحات والأغـاني التونسـية».

وهنا تظهر طرافة التمشّي الذي اعتمده الصادق الرزقي في هذا التأليف، ويتمثّل ذلك في مدى وعي المؤلّف بالفرق الكائن بين الموسيقى والغناء، إذ الأمر يتجاوز دائرة ذاك التصوّر العامّ السائد الذي يعتبر الغناء هو الموسيقى، والموسيقى لا يمكن أن توجد ولا تعبّر إلّا من خلال توظيفها في خدمة الغناء، أي عندما تكون لحنا يصاحب كلمات القصيد[30]. من هنا بدت للرّزقي ضرورة توسيع مجال البحث بخصوص الوظيفة المحورية التي تؤدّيها الموسيقى في الحياة الاجتماعية العامّة للإنسان فردا أو مجموعة. ذلك أنّها تظلّ تمثّل باستمرار «سلّم الرياضة العظيمة، والقاعدة المتينة للتربية على الأخلاق الكريمة، ومهد التأليف اللطيف، والباعث المحثّ على الإحساس الشريف، فما نكب عنها إلّا عديم ذوق...»[31].

ضمن هذا المنظور يمضي الصادق الرزقي باحثا في واقع الحياة الموسيقية وأشكال الغناء المنتشرة في تونس، لا سيّما ما ظهر منها فترة ما بين الحربين، أي الثلث الأوّل للقرن العشرين، وامتد بحثه في التراث والتاريخ القديم والحديث، مستحضرا وقائع تأليف أشعار وأغان مختلفة، حاكيا لقصص ووقائع اجتماعية وتاريخية، ارتبط حدوثها بظهور أغان معيّنة. مثال ذلك: الأغنية الشهيرة «مع العزّابة»[32] التي ألّفتها امرأة تقول الشعر الملحون أسفا على ابنتها البكر، ذات الجمال الفائق، بعد أن اختطفت أو ضاعت زمن واقعة الفتنة الباشية الحسينية، ما بين باي تونس حسين بن علي التريكي (تـ1740) وابن أخيه علي باشا (تـ1756)، حيث اشتدّ الصراع على السلطة، وكان ميدانه جبل وسلات الواقع شمال غربي مدينة القيروان، وقد انحاز أهالي تلك المنطقة إلى علي باي ضد عمّه حسين بن علي صاحب السلطان القائم، فوقعت محاصرة للجبل بجيش حسين بن علي باي، وتم تشريدهم في سائر أنحاء البلاد التونسية، وفي أثناء ذلك فُقدت تلك البنت الجميلة البكر، فألّفت والدتها تعبيرا عن شدّة اللوعة وحرقة الفقد تلك الأغنية التي تحيل في بعض مقاطعها إلى حدوث تلك الفتنة وآثارها، حيث تقول بعض كلماتها:

مع العزّابة
نا بكرتي شردت مع العزّابة
خشت بلاد الشيح والقطابة
يا سالمة المكتوب ربي راده
على الحي بعد أبنائهم اسواده
ياسالمة مكتوب ربي يقدر
فراق الحبايب في الجبين مسطر
تونس بعيدة والعرب قتالة
يا تونس الخضراء يا مسمية
***
هاك الجبل الأزرق جبل والدتي
يا ليتها عقرت ولا جابتني
ها ياجبل وسلات وسع بالك
اللّي جرى للحامّة يجرى لك

ولقد سعى الصادق الرّزقي إلى توضيح ملابسات علاقة المعنى بالسياق التاريخي بخصوص البيت الأخير، الذي يعين أنّ ما جرى لجبل الحامّة سيحدث تماما لجبل وسلات، حيث اعتبر الصادق الرّزقي أنّ هذا «المغنى» من أنماط الأغاني القديمة التي تتعلّق بحدوث وقائع تاريخيّة، وقد «تضمّن الإشارة إلى حلّ ثورة عروش الحامّة، و(إلى) تهديد وتوعّد جبل وسلات الثائر على الدولة في ذلك الحين و(كيف) أنّه سيصير خاضعا مثل الحامّة»[33].

وهكذا أمكن أن نخلص إلى القول: إنّه رغم أهمية المنهج وطرافته في الجمع بين القديم والحديث بين الدراسة العلمية والنظرة الثقافية الذّاتية العامّة، فإنّ كتاب الصادق الرزقي اشتمل على كثير من التحامل تجاه أنماط الإنشاد الصوفي، إلى جانب النقد اللاذع لبعض أنماط الغناء الشعبي المتداولة لدى الفئات الحضرية التي بدت له خليعة، أيضا نقد بشدّة ما يسمّى بأغاني «الربوخ» و«المزود» و«الزندالي» التي ارتبط أداؤها بفئات شعبية مهمشّة وربّما «نازقة» أو متردّدة، كذلك

رفض بعض ألوان الإنشاد الصوفي التي رأى بها مغالاة، فيما أبدى تحيّزا واضحا للغناء الكلاسيكي والموسيقى المتقنة ذات الأصول الأندلسية، وما ارتبط بها من ألوان الموشحات والأزجال والمالوف التونسي ذي الأصول الأندلسية.

من هنا بُنيت مباحث كتاب «الأغاني التونسية» وفصوله، وفقا لخصوصية نهج المؤلّف ولما يتجانس وخلفيّة تقسيمه لأنماط الموسيقى والغناء والشعر الملحون، إذ فنّ الغناء من جهة علاقته بالمجتمع، يعدّ مجمل تجارب إبداعية ذات خصوصيّة، تبدو متداخلة من خلال أشكال حضورها مع نسيج الثقافة العامّة وأشكال الوعي السائد، من جهة وظائفها الجمالية والروحيّة والخلقية. إذ مطلبها تهذيب الذوق والارتفاع به ومتعة النفس والوجدان، حيث أدرك الصادق الرّزقي كيف أنّ تلقّي فنّ الموسيقى والغناء؛ الحضري أو الشعبي، يسهم في الارتقاء بمستوى الوعي والثقافة لدى الفرد، وفي تكييف علاقته بمحيطه الاجتماعي والثقافي. ذلك ما يمكن أن يستنتجه القارئ لأكثر الفصول والمباحث التي ضمّها هذا الكتاب، مثل: «الاحتفالات والمجتمعات التونسية العامّة»، و«كلمة عامّة في الطرق بالقطر التونسي»، «النغم واللحون التونسية»، «كلمة في الأغاني التونسية». بل هو أشمل من ذلك لكونه استقام تأليفا «يقدّم صورة صادقة من المجتمع التونسي في عاداته وتقاليده، وأغانيه وأدبه في القرن التاسع عشر للميلاد، أو قل (عن) حياة النّاس قبل الحرب العالمية الأولى. في فترة تعدّ الانتفاضة الأولى إثر الذهول الذي اعترى النّاس من صدمة اكتساح الاستعمار البلاد، نتيجة ما تغلغل في النفوس من تواكل وانتظار للخوارق تأتي عفوا دون سعي، وما انجرّ عن ذلك من أدواء نخرت العزائم، وأهْرَمت الفتوّة العربية، وأمرضت الأخلاق والمكارم»[34].

بل الطريف في هذا التأليف أنّ مؤلّفه، لم يهمل عند تعبيره عن الرؤى والأفكار. دقّة الأسلوب الذي جاء من «السهل الممتنع (يصف) عادات وتقاليد شاعت حينذاك. ولم يهمل تقديم النصوص بأمانة تمكّن الباحثين بعده من إمعان النظر والدّرس والاستنتاج، وبذلك خدم تاريخ الشعب التونسي خير خدمة»[35]. والمقصود التاريخ الاجتماعي، إذ تظهر المادّة المعرفية التي ضمّها هذا التأليف بمثابة كتابة لجوانب من التاريخ الاجتماعي والثقافي الحضاري للمجتمع التونسي في علاقته بالحضارة العربية مشرقا ومغربا، من جهة ما تعلّق بفنون الشعر الغنائي وأنماط الموسيقى وسائر أشكال الغناء التي ترتبط عادة بالاحتفال بمناسبات وطنية وأحداث تاريخيّة مصيرية وكبرى، تؤلّف ما بين أبناء الوطن الواحد، وتصبح، بمرور التاريخ، مادّة لتشكيل رصيد الذاكرة الوطنية، لتغدو تبعا لذلك من أهمّ العناصر الجوهرية الدّالة على مقوّمات الهويّة الحضارية للأمّة والمجتمع، في بعدها الوطني المحلّي أو العربي الإسلامي في اتّساع نطاقه.

على سبيل الخاتمة:

من خلال ما تقدّم أمكن أن نستنتج كيف أنّ كتابة تاريخ فنّ الغناء وألوان الإنشاد ودراسة ما ارتبط بهما من أنواع موسيقى، تتعدّد دراسة أشكالها وأنماطها الإبداعية، وتتنوّع مداخل مقاربة أشكال الشعر الغنائي؛ الملحون والفصيح، أيضا تلقّي جماليات النغم والإيقاع، من جهة العلاقة بذوات الأفراد وحياة المجتمعات. وقد تبيّن لنا كيف أنّ المادّة المعرفية في كتاب «الأغاني التونسية»، لم تأت لغاية دراسة هذا الفنّ في ذاته وتدوينه لمجرّد التدوين، بل جاءت لتبحث في أشكال حضوره الاجتماعي وتطرق تأثيره في الذاكرة والشعور، ولتدرس من ثمّ أوجه تجلّيه في أنماط من التعبير الحركي في مستوى نشاط الجسد سواء عند أداء اللحن نغما وإيقاعا، أو من خلال التفاعل معه، ومع ما تحمله الأشعار المغنّاة في أشكالها الفصيحة أو الملحونة من معان، عبر تلقّ يرتبط بدوره بجماليات مخصوصة، مرجعها العميق حياة الناس وأنماط عوائدهم ونظرتهم إلى الإنسان والأشياء والوجود.

وهو ما مثّل عاملا دفع بالصادق الرّزقي إلى نقد بعض المظاهر المصاحبة لفنون الغناء والإنشاد. أو إيراد وجهة نظره الشخصيّة في الموضوع، وتقديمها على أنّها صائبة وموضوعيّة، ومن ثمّ كان سعيه إلى الحجاج لفائدتها من زوايا نظر مختلفة. وهو ما يبرز مثلا من خلال نقده لما ارتبط بمجالس الإنشاد والمديح ذي الطابع الصوفي، تلك التي تقدّم في بعض المناسبات والمواسم الدينية أو تنشد في احتفالات السماع الصوفي، حيث تلوح مظاهر سلوك وأنماط حركة، بدت له غير مقبولة من جهة نظر العقل ورفعة الخلق. ولقد حاول محمّد الحبيب المحامي أن يستدرك على ذلك، ملتمسا عذرا لما آل إليه الأمر، فمضى يقول: «وإن لمسنا فيه بعض الشدّة على الطرق الصوفيّة، فعذر الكاتب واضح، لأنّه كتبه في عصر بالغ فيه الوسط، فجرّد التصوّف من مذاقاته الروحيّة، وأغرقه في تواكل وتسليم للصدف والتفاؤل وترك السعي والعمل اعتمادا على ما تأتي به الكرامات والخوارق، فآلت روحيته إلى مادّية سخيفة»[36].

وهكذا بين نقاش واستدراك، وبين رصد لطرافة منهج البحث الجمالي الثقافي العامّ ذي الأبعاد الأنثروبولوجية، تبدو خصوصية كتاب الصادق الرّزقي «الأغاني التونسية» الذي اختصّ من زاوية نظر أخرى بمنهاج واضح في التحليل التاريخي[37]. فاكتسب بذلك قيمة معرفية عالية، لا من الناحية الثقافية التاريخية العامّة، القائمة على الوصف والتدوين، بل من الناحية الإثنية والأنثروبولوجية العلمية، نظرا إلى ما يقدّمه من رصد دقيق لظواهر اجتماعية ونفسية ولعادات وتقاليد ارتبط وجودها واستمرارها بأداء أنماط من الغناء والإنشاد أو بتقديم معزوفات موسيقية معيّنة، في أجواء احتفالية متنوّعة. من ثمّ يذهب مسعود إدريس، تعليقا منه على ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية[38]، إلى القول: إنّه يكاد يمثّل المرجع الوحيد النموذجي في دراسة الموسيقى والأغاني التونسيّة بالنسبة إلى فترته الزمنية، ولا سيّما وأنّه جاء حاملا لمجموعة من الإفادات السوسيولوجيّة والأنثروبولوجية حول العادات والتقاليد والطقوس الاحتفاليّة للمجتمع التونسيّ يرصد ما يصحبها من أشكال موسيقى وغناء لا سيّما في القرنين التاسع عشر والعشرين، وهي أشكال حرص الرّزقي على وصفها ونقلها كما هي والتعليق عليها من خلال مواقف معيّنة أحيانا.

الهوامش:

1. انظر، التيفاشي القفصي (أحمد)، متعة الأسماع في علم السماع، تحقيق رشيد السلّامي، تونس، بيت الحكمة، قرطاج، 2019م.
2. انظر، ابن خلدون (عبد الرحمن)، المقدّمة، بيروت، ط، دار صادر، 2000م. فصل في صناعة الغناء، صص 314 – 318. بخصوص مبدأ التناسب، يقول ابن خلدون: "تبيّن في علم الموسيقى أنّ الأصوات تتناسب (ويكون) تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع على كلّ صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة، ثمّ تؤلّف تلك النغم بعضها

إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفيّة في الأصوات". المقدّمة، ص 314.

3. انظر، النوري (علي)، رسالة في حكم السماع، تحقيق علي النوري، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986م.

4. راجع، طرابلسي (فراس)، محمود السيالة القادري الصفاقسي، حكيم وصوفي يؤرّخ، للموسيقى التونسية والمغربية، مجلّة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد 50، 2021م

5. انظر، الخشائشي (محمّد بن عثمان)، العادات والتقاليد التونسية، تحقيق الجيلاني بن الحاج يحيى، تونس، سراس للنشر، 1996، ص 174، 175، ومن ص 209 إلى 222؛ المقالة العاشرة: " في زوايا القطر المشهورة وكيفيّة عوائدها في زيارتها وما يتبع ذلك".

6. انظر، عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة الربية بإفريقية، تونس، مكتبة المنار، 1981، القسم الثاني، باب "الموسيقى وآلات الطرب"، ص 171 – 274..

7. ألّف البارون دِرلنجي كتاب في ستة مجلدات، وسمه بـ: "الموسيقى العربية" (La musique arabe). اهتمّ فيه بالتاريخ للموسيقى العربية ونظرياتها الفنية، ودراسة مقاماتها وإيقاعاتها وأشكالها اللحنية المستعملة، في المشرق والمغرب.

8. الزّرقي (الصادق)، الأغاني التونسية، تونس، ط2، الدّار التونسية للنشر، 1989، ص 59.

9. الحبيب المحامي (محمّد)، مقدّمة نشر كتاب الصادق الزرقي، الأغاني التونسية، ص 8.

10. راجع في ذلك، الكحلاوي (محمد): "من مظاهر الحداثة في الموسيقى التونسية خلال القرن العشرين"، تونس، مجلّة الحياة الثقافية، العدد 125، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، ماي 2001، ص. 22 - 36. أيضا: قطّاط (محمود): "الموسيقى أحد أهمّ مظاهر الهويّة وتأكيد الذّات"، مباحث في العلوم الموسيقية التونسية، العدد الأوّل، تونس، المخبر الوطني للبحث في الثقافة والتكنولوجيات الحديثة والتنمية، 2008، ص. 17-3..

11. ذُكر عنوان هذا التأليف في "الموسوعة التونسية"، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ج2، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 2013م، ص 57.

12. الزّرقي، الأغاني التونسية، ص 75.

13. المصدر نفسه، ص 76.

14. المصدر نفسه، ص، نفسها.

15. المصدر نفسه، ص، نفسها.

16. المصدر نفسه، ص 42.

17. المصدر نفسه، ص 43.

18. المصدر نفسه، ص 43.

19. هنا تجر الإشارة إلى أنّ كتابات وبحوثا متنوعة، اشتغلت على دراسة الشعر الشعبي أو المسمّى الشعر الملحون في بلاد المغرب العربي، حيث تظهر خصوصية هذا اللون من القول الشعري الذي يبعد عن الفصيح ويمتح كثيرا من اللهجة المتداولة التي هي في غالبا بدوية، وتبرز خصوية إيقاع وتأثير جماليته من خلال أدائه غنا. راجع مثلا: المرزوقي (محمّد)، الأدب الشعبي، تونس، 1967م. خرّيف (محيي الدين)، الشعر الشعبي التونسي: أوزانه وأنواعه، تونس، ليبيا، الدّار العربية للكتاب، 1991. نجمي (حسن)، غناء العيطة: الشعر الملحون والموسيقى التقليدية في المغرب، 2ج، الدّار البيضاء المغرب، دار توبقال للنشر، 2007.

20. الزّرقي، الأغاني التونسية، ص 43.

21. ابن خلدون، المقدّمة، ص 472.

22. ابن خلدون، المقدّمة، ص 473.

23. الزّرقي، الأغاني التونسية، ص 44.

24. الزّرقي، الأغاني التونسية، ص 15.

25. الزّرقي، الأغاني التونسية، ص 15.

26. انظر؛ تقديم محمّد الحبيب المحامي، لكتاب، الأغاني التونسية، ص7.

27. الزرقي، الأغاني التونسية، ص 15.

28. الزرقي، الأغاني التونسية، ص 18.

29. المصدر نفسه، ص 40، وما بعدها

30. المصدر نفسه، ص 15.

31. المصدر نفسه، ص 15، 16.

32. أدّتها بإتقان المطربة التونسية الكبيرة صليحة بتوزيع نغمي جديد ضمن فرقة المعهد الرشيدي للموسيقى العربية بتونس، وأدّتها المطربة ذائعة الصيت هيام يونس عند حلولها بتونس 1968.

33. المصدر نفسه، ص 244. أيضا، انظر القراءة التي قدّمها ضمن هذا السياق خواجة (أحمد)، في أطروحته، الذاكرة الجماعية من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، ط1، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس،1998.

34. المصدر نفسه، مقدّمة محمّد الحبيب المحامي، ص 7.

35. المصدر نفسه، مقدّمة محمّد الحبيب المحامي، ص. نفسها. وبخصوص التواصل المعرفي الخلّاق مع المادّة العلمية الواردة في كتاب الصادق الرزقي "الأغاني التونسية"، يمكن مراجعة مجموع الرسائل والبحوث العلمية التي أعدّت في الغرض، بأجزاء كثيرة من الجامعة التونسية خاصّة، ضمن شعب فنون المسرح والموسيقى وفي أقسام الآداب ودراسات نقد الفنون ودراسات التراث..

36. المصدر نفسه، ص، نفسها.

37. انظر في هذا المجال: بشة (سمير)، دعوة إلى الموسيقولوجيا، تونس، سوتيمديا للنشر، 2019.

38. صدرت ترجمة محمّد مسعود إدريس لكتاب: "الأغاني التونسية" (Les chansons tunisiennes)، عن المركز الوطني للترجمة، 2015م.

الصور :

– صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي «Midjourney»

عادات وتقاليد

قراءة إبستمولوجية في تحولات السلطة المعرفية في
عينة من عقود الزواج في القرية البحرينية:
وثائق الحاج حسين بن خميس بن حرم الداركليي مثالا 56

المرأة والأطعمة النباتية في المطبخ المتوسطي:
دراسة أنثروبولوجية بمجتمع محلّي، طبّق الخُبِّيز أنموذجا 76

الأكلات الشعبية في جبال اليمن 98

د. عبدالأمير أحمد الليث
أ. علي جعفر الليث - أ. جاسم سلمان الليث
مملكة البحرين

قراءة إبستمولوجية في تحولات السلطة المعرفية في عينة من عقود الزواج في القرية البحرينية: وثائق الحاج حسين بن خميس بن حرم الداركليبي مثلا

1

الحاج حسين بن خميس وهو يكرم من قبل أحد مسؤولي شركة نفط البحرين (بابكو)، حيث عمل بالشركة لفترة طويلة حتى تقاعده وقد امتدت لـ 37 سنة.

المقدمة:

مثل الزواج، عبر التاريخ، بنية تنظيمية أساسية للمجتمعات البشرية التي آمنت به وممارسته. وفي المجتمعات الإسلامية، حظيت الأسرة وهي ثمرة الزواج بمنزلة متعالية، فالأسرة هي أساس المجتمع ولبنته الأولى. ونظراً لأهميتها الكبرى، صاغ المشرعون الدينيون (الفقهاء) والمفكرون الإسلاميون من التعاليم النظرية (الفكرية) والتطبيقات العملية ما يكفل صون الأسرة والحفاظ عليها، وضمان ديمومتها، والتكفل بحل مشاكلها. وفي المقابل اعتبر الإسلام الطلاق، أي فصم عرى الزواج، من أبغض الحلال، فكرّه فيه، وحاول تقييده والحد منه لصالح بقاء الأسرة واستمراريتها حتى لو تطلب الأمر بعض التضحيات الجسيمة.

وللزواج في المجتمعات الإسلامية أهداف متعددة وأدوار مختلفة، منها ما هو شخصي (إشباع الحاجات العاطفية الأساسية عند الإنسان)، ومنها ما هو مجتمعي (إنتاجي، اقتصادي وكيفية توزيع الثروات ونقلها). وباعتبار أن هذه المجتمعات ذات بنية دينية مهيمنة على مختلف جوانبه الثقافية والاجتماعية والسياسية، اعتماداً على أساس أن الدين هو إيمان وعمل، أي نظرية وتطبيق، لا يمكن فصلهما عن بعض، نرى طابع الدين وتمثلاته أينما ارتحلت وحيثما حلت أفكارنا وبصائرنا، بما فيها مؤسسة الزواج، حيث يمكن اعتبارها بتشعباتها هي النموذج الأبرز في المجتمعات الإسلامية لتأثير عنصر الدين.

وإذا كان المجتمع الإسلامي مؤسساً برمّته على الأسرة، فإن الحضارة الإسلامية بنيت على النص المقدس (القرآن) (أبو زيد نصر، 1994)، وهو بناء ما كان له أن يشّيد وأن يصل إلى ما وصل إليه لولا تفاعل الفرد البشري المسلم مع واقعه ومحيطه؛ عبر ما جاء به النص وعبر حواره مع ذلك النص. فأدّى هذا التفاعل دوره الكبير في البناء الحضاري الإسلامي في مختلف المجالات (الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية). وحسب أبو زيد، فإن تأويل النص، باعتباره الوجه الآخر للنص، وباعتباره إحدى آليات إنتاج المعرفة، أنتج معارف أخرى، وعلوما مستجدة، كما أنتج نصوصاً أخرى متعددة.

ومن النصوص الثانوية التي جاءت على خلفية التأويل التفاعلي مع النص الأساس عقد النكاح (الزواج) في الشريعة الإسلامية. ورغم أن ما استقر عليه الشرع الإسلامي، في جميع مذاهبه، من أن الشرط الأساس لانعقاد الزواج وصحته، وبالتالي تكوين الأسرة نواة المجتمع الإسلامي، هو الإيجاب والقبول وشهادة شاهدي عدل، وهما شرطان يبدوان بسيطين واضحين ومباشرين، إلا أنه، تاليا ومع تطور الأوضاع وتراكم الخبرات البشرية، بلغت شروط الزواج وتقيداته من التعقيد مبلغاً شديداً. علينا التأكيد هنا بأن شرط صحة عقد الزواج ما زال كما كان بسيطا، إلا أن مقتضيات الضرورات المجتمعية، التي تختلف من مجتمع إلى آخر، أخضعت العقد إلى شروط إضافية (لغوية، بنيوية، إجرائية، إدارية) تفادياً للمشاكل، وحفظاً لحقوق مختلف الأطراف، وعليه فقد أُخضع عقد النكاح إلى سلطة مجتمعية، اتخذت أشكالا عدة، لعل أبرزها أنها خضعت، أول الأمر، إلى المشرع المسلم (الفقيه ورجل الدين) الذي قام بها بنفسه حيثما كان ذلك ممكناً، أو أوكلها إلى من يقوم مقامه من الفاعلين الاجتماعيين المحليين، حيثما تعسر عليه أداء المهمة لوحده.

لاحقاً، ومع نشوء الدولة القطرية الحديثة وتدرجها إدارياً وتنظيماً، ارتحلت سلطة المجتمع، شيئاً فشيئاً، إلى سلطة الدولة ممثلة في وزاراتها وإداراتها المختصة (وزارة العدل/الشؤون الإسلامية)، مع بقاء الأدوار المهمة ضمن صلاحيات القائمين على العقد (رجال الدين) والقابلين بالعقد (الوكلاء المحليين). وقد أدى هذا الارتحال في السلطة إلى تغير في هوية من يقوم بإنتاج المعرفة، فبينما كان إنتاج المعرفة يأتي عبر رجال الدين ووكلائهم، أصبحت الدولة هي المنتجة للمعرفة بعد أن احتكرت أمر تسجيل عقود الزواج وتوثيقها، حيث ضمنت بقاء الأمور تحت سيطرتها.

ونحاول في هذه الدراسة إلقاء الضوء على تحولات السلطة فيما يتعلق بعقود الزواج في مملكة البحرين، وما رافق ذلك من التحولات، خلال الفترة الزمنية الممتدة تقريبا من أواسط القرن العشرين حتى نهايته تقريبا، من خلال استعراض وثائق عقود الزواج واستنطاقها. وتمثل عقود الزواج التي تركها لنا أحد الفاعلين المحليين (القرويين) موضوع هذه الدراسة، مع التطرق إلى ممارساته المعرفية والاجتماعية بوصفه المنتج لتلك العقود أو الشريك في إنتاجها، وإلقاء الضوء على دوره في الوكالة الشرعية التي خبرها، وكانت له أدوار مجتمعية عديدة، إذ تبرز الوفرة العددية لوثائق عقود الزواج التي تستهدفها هذه الدراسة سبباً في التركيز عليها بوصفها عينات ممثلة للمرحلة الزمنية المحددة للإطار الزماني المستهدف.

وقد جاءت هذه الدراسة كثمرة من ثمار ما وصل إلى أيدي الباحثين من وثائق احتفظت بها الشخصية المحورية للدراسة، وهو الحاج حسين بن خميس بن حرم الداركليبي خلال ممارسة أدواره المجتمعية المهمة في قرية داركليب التي تعد قرية نائية من قرى البحرين (تبعد حوالي 25 كيلومترا عن العاصمة، جنوباً، وهي مسافة كانت تعتبر طويلة نسبيا في بلد صغير مثل البحرين). ويعتبر الحاج حسين بن خميس من الفاعلين الاجتماعيين الذين أتيح لهم القيام بأدوار مجتمعية مهمة يوم كانت السلطة الحكومية في المركز بعيدة نسبياً عن القرى التي كانت على شاكلة القرية موضوع البحث. لقد كان الفاعلون الاجتماعيون في قرى البحرين هم من فئة المثقفين الدينيين أساساً، وكان الحاج حسين بن خميس من ضمن هذه الفئة حيث مارس أدواره على مدى ما يقرب من ستين عاما شهدت البحرين خلالها تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية كبيرة، فجاءت الوثائق التي تركها شاهدا على تلك التغيرات.

بحثياً، ومن وجهة نظر هذه الدراسة، تعتبر الوثائق القديمة كنزا ثمينا لدارسي التاريخ بشكل عام، ودارسي العلوم الإنسانية والاجتماعية على وجه الخصوص. ولا تقتصر أهميتها وقيمتها في تقادم عمرها الزمني فقط، بل فيما يمكن أن ترويه لنا وما يمكن استخلاصه منها من معارف ومعلومات (وحقائق) عندما يتم استنطاقها استنطاقاً مناسباً. فالوثائق القديمة، سواء منها ما وجد على شكل سجلات محفوظة أو وريقات متناثرة في أضابير شخصية لأفراد لهم حضورهم اليومي الفاعل في مجتمعاتهم المحلية، هي كائنات أرشيفية يستطيع أن يطل منها الدارسون المختصون إطلالة واعية تعينهم على استعادة حيثيات ومناخات تحفل ببعض التفاصيل العائدة إلى الفترة التي عاشها أولئك الفاعلون الاجتماعيون، وصولا إلى إعادة كتابة التاريخ وإنتاج المعرفة حول الكثير من مناحي الحياة للمجتمعات قيد الدرس. وإذا سلمنا جدلا بأن التاريخ يتم إنتاجه مما تقدمه المواد المؤرشفة (Fuentes, Marisa, 2016)، فإن عملية إعادة إنتاج التاريخ والمعرفة من خلال الوثائق والمخطوطات المؤرشفة أو غير المؤرشفة تتطلب إلماماً ومعرفة بالعديد من المجالات العلمية، كما تتطلب كفايات وقدرات مناسبة في عمليات الجمع والتحليل والتفسير، بالإضافة إلى الإلمام الجيد بالمجتمع قيد الدرس.

وتنقسم الدراسة الحالية وفقا لما أضاءته هذه المقدمة، إلى إطار نظري تمهيدي يحتوي التعريفات والمفاهيم والممارسات المجتمعية ذات الصلة بالزواج وعقود الزواج وتوثيقها في مجتمع البحث، قيما تنتظم الجوانب التطبيقية للبحث في إطار إجراءات الدراسة وطرقها، ومناقشة استنتاجاتها وتحليلها، وصولا إلى عرض خلاصة ما توصلت إليه الدراسة من نتائج معرفية تم استخلاصها من دراسة مجموعة العقود موضوع البحث.

أهمية الدراسة وأهدافها وأسئلتها :

تاريخيا، تزخر جزر (أرخبيل) البحرين بشواهد عددية وموغلة في القدم على وجود المجتمعات البشرية وعلى حضور الإنسان وتحضره. وهي شواهد ثرية في حواضرها وقراها، حيثما سكنها الإنسان وتوزعت أنشطته على مساحات جزرها الرئيسية والهامشية. وعبر تعاقب الحقب القديمة، ترك قاطنو هذه الجزر من الدلائل ما يشير إلى حيويتهم وتمدنهم وثراء مجتمعاتهم في المجالات المختلفة. وفي العصور التي خلت مما نتعارف عليه الآن باسم الوطن، مفاهيميا وتطبيقا، ممثلة في الهيئات الرسمية التي تدير الأمور، بما في ذلك قيامها بالعمل كوكلاء لإنتاج المعرفة، كان النشطاء والموثقون المحليون هم أولئك الوكلاء الموكول إليهم إنتاج المعرفة والحقيقة. وكان الحاج بن خميس مثالا للناشط الاجتماعي الذي قدم خدمات جليلة لمجتمعه القروي عبر ممارسته لأدوار شتى سنأتي على ذكرها

باختصار لاحقا، على أمل التوسع في دراستها مستقبلا ونشرها في دراسة أخرى منفصلة.

ومن حسن طالع البحث العلمي أن الحاج حسين بن خميس ترك وراءه إرثاً قيماً يتيح للباحثين المهتمين العودة إلى الوراء ومحاولة رسم صورة واقعية (وقريبة من الحقيقة) عن الممارسات المتعلقة بعقود الزواج ومحاولة استشفاف ما يكمن فيها، وما هو مضمن أو مسكوت عنه يلوح من خلفها.

والإرث الذي تركه الحاج حسين بن خميس، وتعنى به الدراسة الحالية، كان عبارة عن وثائق تتضمن نسخا لشهادات لإثبات الزوجية ووكالات لعقد الزواج وعقود زواج شرعية. وهي وثائق يبلغ مداها الزمني فترة تتجاوز الجيلين. والوثائق التي خلفها الحاج حسين وراءه لا تشكل أرشيفاً كاملاً محفوظا ومصانا بصورة جيدة، وهي ليست منتظمة متسلسلة في سجل واحد يمكن تتبع وقائعه وربط أحداثه بيسر، بل عبارة عن نسخ ورقية بعضها أصلية وبعضها مصورة جمعت في إضبارات، وحفظت ضمن مقتنيات أخرى لسنوات عديدة، وتم الوصول إليها بعد ما يزيد على 18 عاما من وفاة صاحبها، حيث أتيح لفريق البحث فرصة جمعها وأرشفتها ودراستها وإعدادها للنشر.

وتهدف الدراسة الحالية إلى التوصل إلى منتج معرفي عن عقود الزواج وما يندرج تحتها من وثائق وعن بنيتها ومتضمناتها والمسكوت عنه في هذه العقود.

ولتحقيق ذلك طرحت الدراسة الأسئلة التالية:

- ما هو نمط عقد الزواج السائد في أربعينيات وخمسينيات وستينيات القرن العشرين، وكيف تقارن بالعقود التي طبقت بعد استكمال أجهزة الدولة؟
- ما هو دور المثقف والفاعل الاجتماعي المحلي (القروي) في مسألة عقود الزواج وكيف يتموضع فيها ومن خلالها اجتماعيا وثقافيا؟
- ما هي المكونات التي تضمنتها صيغ العقود المختلفة، وهل توجد بينها فروقات نوعية مميزة؟

ولتحقيق هذا الهدف سعى فريق البحث إلى:

- جمع الوثائق ذات الصلة بعقود الزواج من أوراق ثبوت الزوجية ووثائق توكيل وعقود الزواج كانت بحوزة الحاج حسين بن خميس عندما كان يمارس دور القابل بالعقد؛
- جدولة الوثائق وترتيبها وترقيمها وتوصيفها وإعدادها للنشر؛
- تحليل البيانات والمعلومات المستخلصة من خلال استقراء محمولات تلك الوثائق؛

الإطار المفاهيمي للبحث:

ما المقصود بالمعرفة؟

تقوم هذه الدراسة على إجراء قراءة معرفية (أبستمولوجية – Epistemology) لما تركه الحاج حسين بن خميس من وثائق. والمقصود بمفردة أبستمولوجيا، على وجه التبسيط والاختصار، هو نظرية المعرفة، أو دراسة المعرفة. وهو مبحث يجد جذوره في فلسفة العلوم، ويعنى المصطلح بدارسة فلسفة العلوم. فالمعرفة، اصطلاحاً، تدل: «على ما لصور الأشياء أو صفاتها أو سماتها وعلاماتها أو للمعاني المجردة سواء أكان لها في غير الذهن وجود أو لا» (ناجم، 2021). أما مفردة (نظرية) تحمل معاني عديدة منها: (أنها مجموعة من الأفكار والافتراضات التي تحاول أن تفسر بها كون الأشياء على النحو التي هي عليه، بالتالي فهي عملية فكرية تقوم على التأمل والتدبر مستخدمة الذهن وصولا إلى إدراك العلاقات بين الأشياء والحكم عليها بما يتجاوز الطروحات والتصورات المباشرة والبسيطة) (ناجم، 2021).

كما ينظر إلى النظرية باعتبارها: (أمراً يثبت به صحة الأشياء باستخدام الحجة والبرهان والدليل

المذهب (عدد الأركان)	أركان عقد الزواج (أو شروط النكاح) أي ما يصح به عقد الزواج، ولا يدخل فيها شروط المتعاقدين
الحنفية (1)	الصيغة فقط، ويُقصد بها الإيجاب والقبول
المالكية (4)	الولي، والصيغة، والزوج والزوجة
الشافعية (5)	الشاهدان، والولي (العاقدان)، والصيغة، والزوج والزوجة.
الحنابلة (3)	الإيجاب والقبول، والزوج والزوجة.
الإمامية (5)	تعيين الزوجين، الرضا بين الزوجين، الولاية، انتفاء الموانع الشرعية، الإعلان، الشهود.

(جدول رقم1) الموسوعة الفقهية الكويتية – ط – 2 وزارة الأوقاف (1404–1427) – ص 233، ج 41. بتصرف.

(راجع معجم المعاني الجامع). فالنظر وهو الجذر المشتق منه مصطلح النظرية أحد الوسائل المهمة للحكم عل العلاقات بين الأشياء والتوصل إلى التصديق المؤيد بالحجة والبرهان والدليل) (ناجم، 2021).

ولا تقتصر فلسفة العلوم على دراسة الأسس والافتراضات والمضامين ضمن العلوم التجريبية فقط، بل يتعدى ذلك إلى مجالات العلوم الاجتماعية الأخرى (النفس والاجتماع والتاريخ وغيرها). كما تبحث عن أشياء مثل طبيعة وصحة المقولات العلمية، وطريقة إنتاج العلوم والنظريات العلمية، طرق التأكيد والتوثيق من النتائج والنظريات العلمية، وصياغة وطرق استعمال الطرق العلمية المختلفة أوما يسمى بالمنهج العلمي، طرق الاستنتاج والاستدلال التي تستخدم في فروع العلم كافة. وأخيراً تضمينات هذه المقولات والطرق والمناهج العلمية على المجتمع بأكمله، وعلى مجتمع العلم خاصة (عجيبة، 2009، ص. 43) إن «إدراك الشيء أو المعنى على ما هو عليه في الواقع» هو ما تحاول هذه الدراسة القيام به من خلال معرفة الكيفية التي يمكن إدراك ذلك الواقع الذي استطال زمنيا ليغطي فترة مهمة من تاريخ البحرين الحديث شهدت تغيرات مجتمعية كبيرة، ومحاولة الوصول إلى حقيقته بتفسيرما تم، ومطابقته مع الواقع الذي كان معاشا حينها والتثبت منه، وصولاً إلى إنتاج المعرفة.

مفهوم عقد الزواج وأهميتها في المجتمعات الإسلامية – الزواج باعتباره مرتكزا :

الأسرة هي اللبنة الأولى للمجتمع الإسلامي وأساسه وعماده. وقد حرص الإسلام على التشجيع على الزواج وحصّنه بجملة من الضوابط الشرعية التي تكفل له النجاح والاستقرار والديمومة. ويعتبر عقد الزواج في الإسلام من أكرم العقود وأقدسها، بل جعله بمثابة الميثاق الغليظ كما ورد في سورة النساء:﴿وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُۥ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَٰقًا غَلِيظًا﴾ (الآية 21). ونظرا لأهمية الآثار المجتمعية المترتبة عليه وصلة ذلك بسلامة المجتمع، يعتبر عقد الزواج من أخطر العقود لما يترتب عليه من آثار أفقية (علاقة الزوج بالزوجة وعلاقات المصاهرة بين الأسر والعوائل، والمحارم) ورأسية (نسب الأبناء وتوريثهم).

ومع ما للزواج من قدسية وكرامة في الإسلام، وما لعقود الزواج من أهمية تنظيمية، إلا أن المتطلبات الشرعية الأساسية لهذا العقد بسيطة، وتنحصر في ركن (الإيجاب والقبول). والإيجاب يكون من الولي أو وكيله (من يمثل جانب الزوجة/الأنثى/المرأة)، أما القبول فيكون من الزوج أو وكيله (من يمثل جانب الرجل/الذكر). تطبيقيا، تختلف تفاصيل ركن الإيجاب والقبول وشروط العقد بين المذاهب الإسلامية، كما تختلف أيضا صيغة الإيجاب والقبول، ولكن تبقى صيغ

العقد في مجملها بسيطة. فمثلا تتفق معظم المذاهب الإسلامية على وجوب وجود الولي وموافقته. ولسنا هنا بصدد عقد مقارنات بين المذاهب الإسلامية فيما يتعلق بصيغ العقد وشروطه وأركانه، ونكتفي بذكر بعضها كما هو موضح في الجدول رقم 1).

مفاهيم النكاح والزواج والعقد والتوثيق والعاقِدين والشهود والولي

النكاح في لغة العرب يعني الوطء والعقد معًا، وفي الاصطلاح الشرعي يعّرف النكاح بأنّه عقد الزّواج الذي يأتي فيه لفظ التزويج والنكاح، وهو ما يجعل العقد حقيقة ويجيز الوطء والنكاح بالعقد، أي الرّضا بقبول وإيجاب من طرفي العقد (مغنية، ج 5؛ عبد الرحمن الجزيري، 2003). أما الزواج فيقتصر على الاقتران والعقد، وقد لا يشمل الوطء. والعقد عند علماء اللغة ما يعني الربط والشد والإحكام. أما اصطلاحاً، عند فقهاء الشريعة فالعقد هو كل التزام لا يخلو من عهد. ويقصد بالتوثيق التقييد بإحكام، ومنه شد الوثاق، أي ربطه بإحكام، كما يقصد به الربط بين المتعاقدين، والإلزام؛ ومنه ألزم نفسه بكذا. والوثيقة اصطلاحا فتعني في الديون: (ما يزداد الدين وكادة)، أي الشيء الذي يزيد من تأكيد الأمر. أما التوثيق (التسجيل) فهو العلم الذي يبحث كيفية إثبات العقود والتصرفات وغيرها على وجه يصح الاحتجاج والتمسك به، واستيفاء الحق منه (كتاب مجلة مجمع الفقه الإسلامي، ع 7 – ص 361). يُقصَد بالعاقدين الزَّوج والزّوجة، ويجوز أن يَحلَّ مكان الزوجة وليُّها، ولا ينعقد الزّواج دون وجود أحد العاقدين أو رضائه الصريح، «ويُشتَرَطُ في الزّوجة أن تكون خاليةً من مَوانِع النّكاح». ويعتبر الشهود من أركان عقد الزَّواج عند بعض المذاهب، حيث يشترط وجود «شاهدين مسلمين عَدلين ذَكرين بالغين عاقلين فاهمين للإيجاب والقبول، سامعَين لهما، حُرّين ليسا مملوكين، وأنّه لا يَنْعَقِدُ النِّكاح إلا بِحُضُورهما». وتتباين شروط الشهود بين الفقهاء (انظر عبد الرحمن الجزيري، 2003).

المراسم التقليدية للخطبة والعقد (الملجة) والدخول

يمر الزواج وتكوين مؤسسة الأسرة في المجتمع البحريني بمراحل وخطوات متعددة. ولسنا هنا بصدد استعراضها، حيث يمكن التعرف بالتفصيل عليها بمراجعة ما نشر سابقا في مجلة الثقافة الشعبية (سوسن إسماعيل – الثقافة الشعبية، الأعداد 2، 3، 4).

بطاقة شخصية (الحاج حسين بن خميس الداركليبي)

عاش الحاج حسين بن خميس طيلة حياته في قرية داركليب ودفن فيها، فهي مسقط رأسه ومحل دفنه. لا يعرف تاريخ ولادته على وجه التحديد، ولكن القرائن المتوفرة تشير إلى أنه ربما ولد في حدود 1916م، أما وفاته الموثقة رسمياً فكانت في الأول من مارس 2003 م. وتشمل القرائن التي تم استخدامها وثيقة تؤشر لتاريخ توظيفه في شركة نفط البحرين (بابكو) (15 مارس 1942)، ووثيقة أخرى تؤشر لتاريخ تقاعده عن العمل من نفس الشركة (31 مارس 1976). يتبين من هذه الوثائق أنه عمل لمدة 34 سنة في بابكو، وتقاعد عندما بلغ الستين من عمره، حسب أنظمة الشركة، مما يعني أنه ربما بدأ العمل فيها وكان له من العمر 26 سنة، وبالتالي يمكن تقدير عمره حين الوفاة بـ 86 سنة.

قبل أن يلتحق بالعمل في بابكو، عمل فيما كان متاحاً حينئذ من أعمال كالزراعة والصيد، كما عمل أيضاً في الغوص حيث عرف عنه أنّه دخل الغوص 4 مرات. في بابكو عمل الحاج حسين كمشغل معدات، والمعدات المقصودة هي الآليات الميكانيكية الخفيفة منها والثقيلة، مما يعني اكتسابه لمهارات وقدرات فنية حاز عليها بالتدريب في شركة بابكو نفسها، وأهلته لممارسة تلك الوظيفة الفنية. ويبدو أن سجله مع الشركة كان مقبولاً أو مشرفاً، وأن عمله وأداءه كان مطلوباً، فقد جددت الشركة له بتوقيع عقد مؤقت معه بعد تقاعده وعلى أساس سنوي للعمل بنفس الوظيفة.

كان الحاج حسين بن خميس محل ثقة الكثيرين من علماء الدين في البحرين، فكانوا يرتادون مجلسه،

يحاورهم ويناقشهم ويستفيد منهم ليفيد بذلك أهالي القرية، وكانوا ينيبونه ويعتمدون عليه في أخذ الوكالات الشرعية عن الزوج والزوجة. على صعيد آخر، عرف عن الحاج حسين بن خميس اطلاعه الواسع على كتاب (سداد العباد) وهو الرسالة العملية للشيخ حسين العصفور، فكان مقصداً للسائلين عن المسائل الشرعية المقلدين لصاحب الرسالة العملية.

بعد تقاعده من بابكو، زاول الحاج حسين بن خميس نشاطا تجارياً بسيطاً فقد افتتح لنفسه دكاناً صغيراً في بيته يبيع فيه المواد والسلع الغذائية والتموينية، فكان هذا الدكان بمثابة ملتقى وناد لكبار السن من أهالي القرية وشخصياتها المجتمعية، بالإضافة إلى رجال الدين المقيمين بها والزائرين من خارجها.

أدوار الحاج حسين الاجتماعية في قرية داركليب:

مارس الحاج حسين أدواراً مجتمعية مهمة جدا خلال حياته المديدة التي قضاها في قرية داركليب حتى وفاته، خصوصا في تلك الفترة الزمنية من القرن الماضي (العشرين) الممتدة منذ أربعينيات القرن حتى نهايته. لقد شهدت هذه الحقبة الزمنية تغيرات مجتمعية هائلة على مستوى الوطن والأفراد، من ظهور النفط، وانتهاء الغوص، وتدهور صيد اللؤلؤ وتجارته، وتشكل الطبقتين العمالية والوسطى في المجتمع نتيجة ظهور النفط، واستقلال البحرين ودول الخليج عن بريطانيا وبدء الحياة البرلمانية، وغيرها.

خلال الفترة المشار إليها، وبدءاً من خمسينيات القرن الماضي كان على الحاج حسين الاضطلاع بمهام حيوية في المجتمع سبقه في القيام بها معلمه ووالد زوجته الحاج حسين بن إبراهيم بن ليث (حماه، أو عمه كما هو متعارف عليه في المجتمع البحريني، وقد توفي في أوائل العقد الرابع من القرن الماضي). ويمكن رصد هذه الوظائف المجتمعية كالآتي، ويأمل الباحثون في التوسع في الكتابة في هذا الموضوع لما له من أهمية في التعريف بالأدوار المجتمعية التي كان يقوم بها المثقفون الاجتماعيون المحليون قبل نشوء الدولة الحديثة:

1. القيام بمهام الوكالة الشرعية في عقود الزواج عن الزوج والزوجة، وإجراء العقود وتوثيقها مع رجال الدين حتى تسليم العقد للزوج والزوجة؛
2. القيام بمهام الحساب الفلكي بإجراء حساب الليلة المناسبة أو الليلة الزينة للراغبين في الزواج أو حساب وقت السفر المناسب للراغبين في السفر؛
3. قيادة موكب عزاء أهالي داركليب الذي يتجه من القرية إلى مسجد سبسب بعد ظهر اليوم العاشر من المحرم من كل عام يتلو خلاله قصيدة الطرماح قفوا ساعة بالنوق لا تركبونها)؛
4. قراءة الحديث (قراءة مقتل أبي مخنف) في عاشوراء وفي وفيات أئمة أهل البيت. هذه القراءة عادة ما تسبق ارتقاء الخطيب الحسيني المنبر، وهي عبارة عن سرد تاريخي للوقائع التي سبقت وصاحبت مقتل الحسين ابن علي(ع)، وكذلك إقامة العزاء داخل المأتم ليلة العاشر من المحرم حتى وافاه الأجل؛
5. قراءة القرآن بالإجارة أو بدونها خلال شهر رمضان، وهي عادة ليلية محلية شائعة في البحرين وما زالت تمارس حتى الآن؛
6. القيام بمهام تجهيز الموتى من أهل القرية (بداية من تجهيز كفن الميت وغسله والصلاة عليه وتكفينه وتلقينه وانتهاء بالإشراف على دفنه)؛
7. إقامة صلاة العيدين (الفطر والأضحى) وصلاة الآيات.

القاسم المشترك لهذه الوظائف المجتمعية المهمة هو تأسسها على مرتكزات دينية (عقيدية، شرعية). كما أنها تتطلب معرفة وإلماماً بالقراءة والكتابة باللغة العربية، بالإضافة إلى مهارات إضافية أخرى كالحساب والقدرة على الإلقاء والخطابة.

الحاج حسين بن خميس، في أواخر حياته، وهو يقوم بدور «الحساب» في جلسة من جلسات حساب الليلة «الزينة» للدخلة (الزفاف)، وهي عادة شائعة في قرى البحرين.

بهذا التموضع وبهذه الأدوار، كان الحاج حسين بن خميس شخصية مجتمعية استثنائية في قرية داركليب وتاريخها المعاصر، وصولاً إلى بداية تكوين الدولة الحديثة مع استقلال البحرين وبروز دور المؤسسات الرسمية المتخصصة. وحتى مع التحولات الكثيرة التي قللت من أهمية دور أولئك الفاعلين الاجتماعيين، إلا أن كثيراً من أهالي قرية داركليب، وبسبب الثقة التي حازها لديهم على مر السنين، استمروا في الطلب منه القيام بالوكالة الشرعية وحساب الليلة الزينة حتى وافاه الأجل (صورة رقم 2).

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي من خلال التركيز على ما ورد مدونا في الوثائق ووصفه ظاهريا أي بالتقيد بالمعاني الواردة كما هو منصوص عليه في المتن، مع الأخذ في الاعتبار الظروف المحيطة بالنص زمانيا ومكانيا. كما أخضعت النصوص للتحليل النقدي للخطاب (Critical Discourse Analysis, CDA) حسب المنهجية التي اقترحها نورمان فيركلو (Fairclough, 1989) في كتابه الموسوم (اللغة والسلطة، 1989م) والتي تتعامل مع اللغة كأحد أشكال الممارسات الاجتماعية، وتدرس كيف يساهم النص والكلام على خلق السلطة الاجتماعية والسياسية. وتتيح هذه المنهجيات سبر غور النص لمعرفة دلالاته المعرفية المختلفة. وتُمكن من التعرف على المعارف والمفاهيم المتوارية في نصوص الوثائق.

إجراءات البحث وأدواته:

- جمع الوثائق ذات الصلة بعقود الزواج من أوراق ثبوت الزوجية ووثائق التوكيل وعقود الزواج التي كانت بحوزة الحاج حسين بن خميس عندما كان يمارس دور القابل بالعقد؛
- جدولة وترتيب وترقيم وتوصيف تلك الوثائق وإعدادها للنشر؛

- تحليل البيانات والمعلومات للوصول إلى منتج معرفي عن عقود الزواج وما يندرج تحتها من وثائق وعن بنيتها ومتضمناتها والمسكوت عنه في هذه العقود لمعرفة أنماط صيغ عقود الزواج السائد في خمسينيات وستينيات وسبعينيات القرن العشرين مقارنة بصيغ العقود الرسمية التي طبقت بعد استكمال أجهزة الدولة التنفيذية.

ولتنفيذ الدراسة والإجابة على أسئلتها عمد القائمون عليها إلى:

- التواصل مع الورثة الشرعيين للحاج حسين بن خميس وأخذ موافقتهم على الاطلاع على الوثائق وتصويرها ودراستها ونشرها.
- تصوير الوثائق بالماسحة الضوئية وحفظها رقميا على صورة pdf و jpg .
- استخدام تطبيق الإكسل لجدولة الوثائق، وترقيمها وتوصيفها وتفريغ أهم محتويات وبيانات الوثائق وتشمل التواريخ الهجرية والميلادية ونوع الوثيقة وصيغة العقد والمهر وصفته، وأسماء الشهود والوكلاء والعاقد
- تحويل التواريخ الهجرية إلى الميلادية وتعيين اليوم الأسبوعي المقابل للتاريخ باستخدام موقع التقويم الهجري الموجود على الشبكة العنكبوتية، إذا تطلب الأمر ذلك. (https://hijri-calendar.com/convert/)

دراسة كل وثيقة على حدة والتأشير المباشر كتابيا على النسخة وتسجيل الملاحظات باللغة العربية إن وجدت ،

- تدوين الملاحظات والاستنتاجات على ملف الإكسل، إن وجدت.
- إعداد ملفات بصور العقود باستخدام تطبيق البوربوينت.

استنتاجات البحث:

تحليل استنتاجات البحث نتائج الدراسة ومناقشتها

جودة الوثائق وبياناتها. اتسمت الوثائق الخاضعة لهذه الدراسة جميعها بأنها مكتوبة على جهة واحدة، ولم يصبها اهتراء، ورغم تمزق أطراف بعضها إلا أن النصوص كانت مقروءة وواضحة المعنى. وقد بلغ عدد نسخ وثائق عقود الزواج التي وقعت تحت أيدي الباحثين وتضمنتها هذه الدراسة 78 وثيقة.

تصنيف الوثائق: يمكن تصنيف الوثائق التي وجدت ضمن مقتنيات الحاج حسين بن خميس بعدة طرق، منها :

حسب تسلسلها الزمني (السياق التاريخي)؛

حسب مرجعية الصدور (فردية شخصية كقاضي الشرع، أو مؤسسية مثل وزارة العدل أو إدارة المحاكم)؛

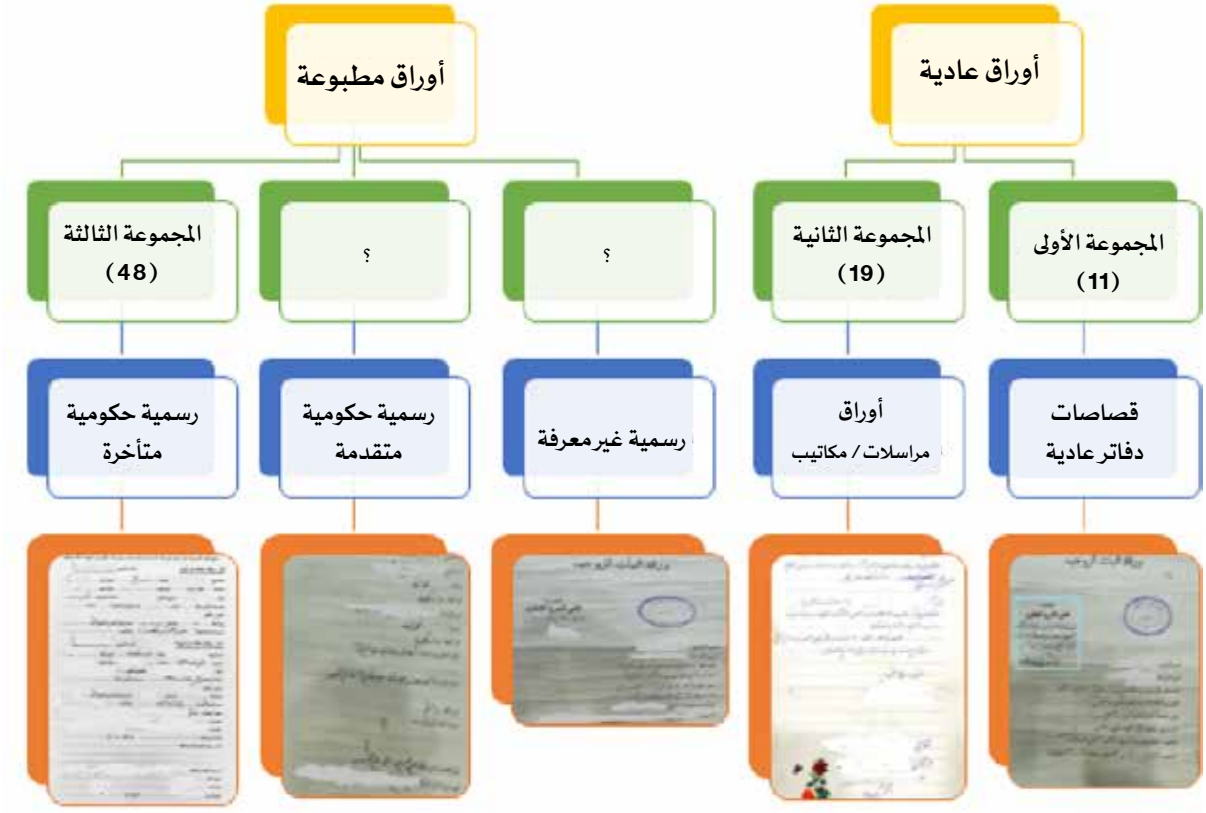
حسب طبيعتها المادية (كأن تكون مكتوبة على أوراق عادية أو مطبوعة غير رسمية أو مطبوعة رسمية يتم ملؤها من قبل الأشخاص المكلفين بذلك).

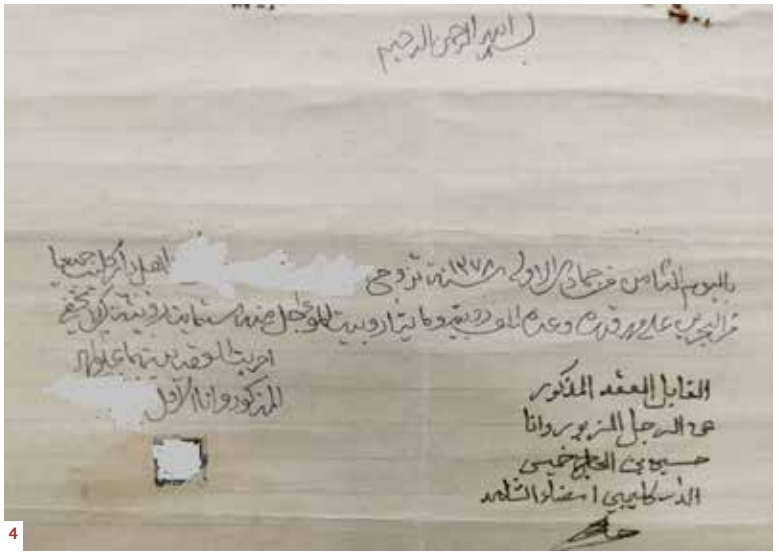
وقد لاحظ الباحثون أن الوثائق التي جاءت على هيئة أوراق مطبوعة سابقة التجهيز يتم تعبئتها من قبل الشخص المكلف كانت على ثلاث فئات:

1. وثائق صادرة عن جهة غير معرفة (وثيقتان)،
2. صادرة عن جهة رسمية معرفة متقدمة زمنيا وتتصف ببساطتها،
3. صادرة عن جهة رسمية متأخرة زمنيا وتتصف با لتعقيد .

يمكن توظيف التصنيفات الثلاثة الآنفة الذكر جميعها توظيفا يخدم أهداف الدراسة، على نحو يمكن الباحثين من وضع الوثائق ضمن سياقاتها التاريخية، والاستدلال بنوعية الورق والطباعة على تلك السياقات وما صاحبها من تغيرات يمكن استقراء دلالة سيميائية خطاب السلطة المعرفية

الـذي تكتـنزه بنيتهـا المعرفيـة وشـكلها. والجـدول رقـم 1 يبـين أبـرز متضمنـات بيانـات وثائـق العقـود مرتبـة ترتيبـا زمنيـا، وخاصـة تلـك المتعلقـة بصيـغ العقـود ونصوصهـا، والموضـع الاعتبـاري ونصـوص العقـود وتموضعـات لـكل مـن القائـم بالعقـد (القـاضي الشـرعي) والقابـل بالعقـد (وكيـل الـزوج: الحـاج حسـين بـن خميـس)، كمـا تقـدم الصـورة رقـم 3 رسـما بيانيـا وظفـت فيـه التصنيفـات السـابقة ومـا بينهـا مـن علاقـات. وحسـب التسلسـل الزمـني يمكـن تقسـيم هـذه الوثائـق إلى ثـلاث مجموعـات كمـا يلـي:





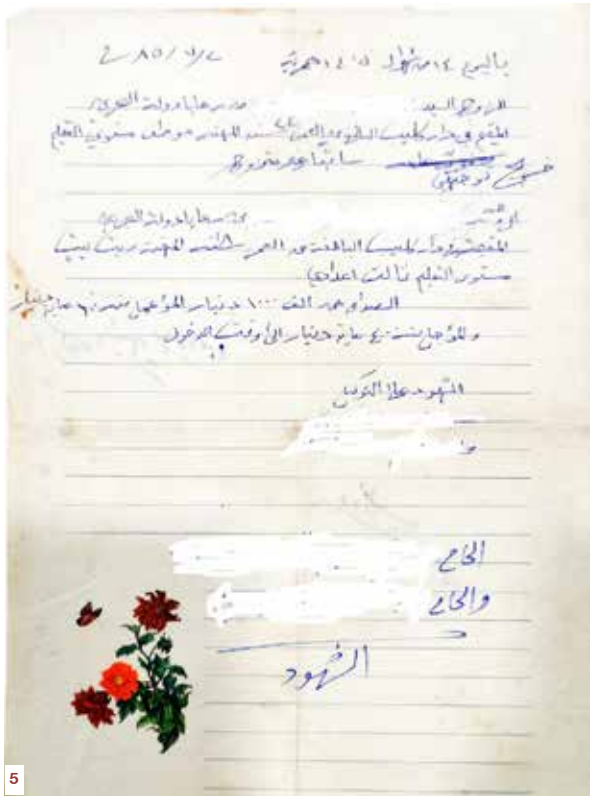
4

- نموذج عقد من المجموعة الأولى

وقـد ضمـت 11 وثيقـة منهـا 8 مكتوبـة على ورق كراريـس عادية، و3 مكتوبـة علـى ورق مطبـوع (حكومة البحريـن (1) و2 غـير معرفـة)

- نموذج عقد من المجموعة الثانية

وقد ضم 19 وثيقة، منها 7 وثائق على ورق مكاتيب، و11 وثيقة مدونة على أوراق دفاتر عادية مختلفة، وواحدة على ورقة حكومية



5

- نموذج عقد من المجموعة الثالثة

وعددها 48 وثيقة مطبوعة بنموذج واحد وصيغة عقد محددة، ويتم ملؤه ببيانات الزوجين.

6

- المجموعة الأولى: مكونة من 11 وثيقة مكتوبة على أوراق عادية، معظمها مقتطع من دفاتر مدرسية بمقاسات مختلفة أغلبها مقاس (15X22 سم)، وهي تغطي المرحلة الزمنية الواقعة بين خمسينيات وسبعينيات القرن العشرين، وتتصف بنية محمول العقد بالبساطة والقصر والمحدودية (صورة رقم4).

- المجموعة الثانية: مكونة من 19 وثيقة أغلبها مكتوبة على أوراق عادية (11 وثيقة)، والكثير منها مستل من دفتر المكاتيب (الرسائل، 7وثائق)، حيث يلاحظ وجود صورة لورود ملونة في أسفل الورقة/الوثيقة، مقاسها 22X 28 سم.

وتختلف مقاسات هذه الأوراق تبعا لمصدرها. كما تختلف بنيويا ولغويا عن صيغة عقود الزواج في المجموعة الأولى، بحيث يمكن استقراء ما تمثله هذه المجموعة بوصفها بينة دالة على استنساب زمني متعلق بـ (المرحلة الوسطى) الواقعة بين سبعينيات ومنتصف ثمانينيات القرن العشرين (صورة رقم5)

- المجموعة الثالثة: وعددها 48 وثيقة تمثل أوراق عقود النكاح المدونة على أوراق رسمية تحمل شعار الدولة وتبرز الجهة الرسمية المباشرة لتسجيل العقد ومسميات (الوزارة والإدارة)، وهي بمقاس موحد (22X36 سم)، مع ملاحظة وجود بعض

التباين في صيغ هذا النوع من العقود، مع غلبة نمطية التدوين المحددة في صياغتها، وهي تغطي المرحلة الزمنية الواقعة بين ثمانينيات القرن العشرين ونهايته (صورة رقم 6)

إن تصنيف الوثائق وفقا للمجموعات الثلاثة المشار إليها جاء بهدف تسهيل النظر للعقود بمنظور زمني يأخذ في الاعتبار ظروف كل فترة ومعطياتها. فالعقود غير الرسمية تشير إلى مرحلة زمنية متقدمة لم تكن الجهات الرسمية (الحكومية) قد شرعت فعليا في تسجيل عقود الزواج، على الرغم من أن المحاكم الشرعية السنية والجعفرية كانت قد أنشئت في مرحلة مبكرة من القرن العشرين (مهدي عبد الله، ج2، ص 29-32). كما ننوه هنا إلى أن العقود المتقدمة زمنيا، وهي وثائق المرحلة الأولى، هي التي تمحور حولها هدف هذه الدراسة، وبذلك خضعت للفحص والتحليل المعمق، نظرا لقيمة محمولاتها المعرفية، ولما تتميز به بنية تدوينها من خصائص مثل التنوع والبساطة والبدائية والتلقائية (العفوية) رغم قلة عددها مقارنة بالمجموعة الثالثة، إلا أنها تمثل مجالا رحبا يمكن من خلاله رصد تحولات السلطة المعرفية السائدة في قرى البحرين خلال تلك العقود.

أما عقود المجموعة الثالثة التي دونت على أوراق رسمية جاهزة الصياغة، وبطريقة قياسية، والتي تشير إلى مرحلة إلزامية تسجيل العقود، ولا يتطلب ملؤها إلا إدراج بينات شاملة عن الزوج والزوجة، فرغم كثرة عددها إلا أن قيمتها المعرفية تبدو متواضعة أمام الثراء المعرفي للمجموعة الأولى. أما وثائق المرحلة الثانية التي تصنفها هذه الدراسة بأنها تمثل فاصلا زمنيا يستشف منه البحث بعض تمثلات إرهاصات تحول السلطة المعرفية في قرى البحرين السائدة، وتمظهرات انزياحها وتهميش دور الفاعل الاجتماعي المحلي لصالح دور السلطة المركزي، كما سنناقش ذلك لاحقا.

الوصف الموضوعي:

● المجموعة الأولى:

تتصف وثائق هذه المجموعة بالبساطة والاختصار، فصيغة العقد تتراوح في أغلب الأحوال المرصودة بين الفقرة الواحدة المصاغة فيما بين سطرين إلى أربعة أسطر، ويرد فيها كما لاحظت الدراسة تعبير «التزويج» بعدة صيغ: صيغة إقرار (أشهد بأني قد زوجت)، وقد وردت مرة واحدة؛ صيغة إخبار أولى (تزوج فلان بن فلان من فلانة بنت فلان)، وهي الأكثر ورودا (6 مرات)، وصيغة إخبار أخرى (قد وقع العقد الشرعي)، وقد وردت مرة واحدة. لم ترد مفردة نكاح أو أي من اشتقاقاتها في أي من وثائق هذه المجموعة (انظر الجدول رقم 2).

في النمط السائد لعقود هذه المجموعة، تحتوي صيغة العقد على اسم الزوج ثم اسم الزوجة ومحل سكناهما ثم المهر وتاريخ العقد هجريا فقط. وتذيل فقرة صيغة العقد المفترضة من أسفلها اسم/أسماء الشهود وتوقيعاتهم جهة اليمين واسم العاقد بالعقد وإمضاؤه أو ختمه جهة اليسار. لم يتم التقيد بهذا النمط في كل عقود المجموعة. فمثلا، غاب ذكر المهر في إحدى الوثائق.

أدمجت تواريخ الزواج في هذه المجموعة في متن العقد، وعدت جزءاً لا يتجزأ منه. ويعود أقدم تاريخ إلى عام 1335هـ الموافق 1917م، وجاء مكتوباً على ورقة إثبات الزوجية عبارة إضافية كتب نصها عام 1385 هـ الموافق 1965م، أي بعد خمسين سنة من الزواج. أما أقدم وثيقة عقد زواج فعلية من مجموعة الحاج حسين الأولى فيعود تاريخها إلى عام 1384 هـ/1957م، وآخر وثيقة من هذه المجموعة مؤرخة في 1392 هـ/1973م. مما سبق، تقدر الفترة الزمنية التي تغطيها وثائق المجموعة الأولى بحوالي 16 عاما، إذا ما استبعدنا ورقتي إثبات الزوجية، وما يزيد عن خمسين عاما إذا تم تضمينهما ضمن المجموعة.

جاء اسم الزوج والزوجة ثنائيا (اسم الزوج وأبيه)، وكذلك اسم الزوجة وأبيها في سبعة (7) عقود، بينما احتوت بقية العقود على الاسم الثلاثي. وورد اسم أب الزوج والزوجة مسبوقا بوصفه (الحاج فلان) في معظم وثائق هذه المجموعة. اشتملت عقود المجموعة الأولى على ذكر المهر بالروبية دون التطرق إلى صفته إن كان تاماً أو معجلاً أو مؤجلاً. لم ترد مفردة (شرط) أو (شروط) في أي من هذه الوثائق.

- المجموعة الثانية:

ما يميز هذه المجموعة، اتسامها تنظيميا بتفقير صياغة العقد وتوهينه؛ فبالإضافة إلى التوقيت الزمني، تبدأ الجملة بذكر اسم الزوج وبياناته في فقرة، ثم اسم الزوجة وبياناتها في فقرة ثانية، ثم يتبع ذلك ذكر المهر، ثم الشهود على العقد. على أن ما يلفت الانتباه في هذا النوع من العقود خلوها من أية مفردة تشير إلى موضوع التعاقد (التزويج)، وكذلك خلوها من أية إشارة إلى الوكيل القابل بالعقد ولا القائم بالعقد.

- المجموعة الثالثة:

المجموعة الثالثة هي الوثائق المطبوعة سابقة التجهيز، ويتم ملؤها عادة من قبل من يقوم بعقد الزواج أو وكيله. وتتسم هذه المجموعة بسمات مميزة؛ إذ تعلوها حاشية تحتوي اسم الوزارة والإدارة المعنية وشعارها، ووسم العقد باسم (وثيقة عقد نكاح). ويمكن تقسيم بيانات الوثيقة الرسمية إلى ثمانية أقسام رئيسية؛ يحتوي القسم الأول على رقم التسجيل / التوثيق وتاريخ العقد هجريا وميلاديا، والنص على صيغة عقد النكاح (وعلى كتاب الله وسنة نبيه محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم أجري عقد النكاح بين الزوجين التالية بياناتهما:)، أما الثاني فمخصص لاسم الزوج وبياناته الشخصية، والثالث لاسم الزوجة وبياناتها الشخصية، والرابع للصداق (المهر): مقداره وصفته ونوعه، ويعنى القسم الخامس بالشروط (إن وجدت)، في حين يختص القسم السادس بأسماء شهود التوكيل على العقد وشهود العقد وتوقيعاتهم ملحوقا بإمضاء كل من الزوج والزوجة، ويختص القسم السابع بالتنبيه بموانع إجراء العقد المتعلقة بالأوضاع السابقة للزوجة، فيما يختص القسم الثامن والأخير بتدوين الملاحظات (إن وجدت). ولتحقيق الاعتبارية لمرسومية العقد تم ختمه بعبارة (يجب الاحتفاظ بهذه الوثيقة وإحضارها عند اللزوم).

المناقشة:

تعد وثائق عقود الزواج (قيد الدراسة) بمثابة نصوص نفعية وإن اكتست طابعاً دينياً بسبب اتصال موضوعها اتصالا وثيقا بالشريعة. تراتبياً، علينا التنبيه إلى أن محمولات هذه النصوص لا ترقى، بحال من الأحوال، إلى النص الديني المؤسس الأول (القرآن) أو النصوص الدينية من المستوى الثاني وهي الأحاديث النبوية (السنة النبوية)، فهذه الوثائق المكتوبة لا تعدو أن تكون عقوداً نفعية اقتضتها مصلحة الأفراد والمجتمع، وليس لها تلك الصبغة المتصفة بالقداسة. ومع أن موضوعها شديد الأهمية وخاضع بشكل كامل لسلطة الشرع الديني، بحيث لا يثبت صحة العقد ما لم يستوف شروطاً محددة، إلا أن نصوص هذه الوثائق جاءت متعددة، ومتحورة، ومتغيرة ومعبرة، ليس فقط عن الحاجة المجتمعية الآنية وعاكسة لسيرورتها التاريخية، بل أفصحت أيضاً - بحسب ما توصلت إليه هذه الدراسة - عن قابليات الأشخاص القائمين على إصدارها (إنتاجها)، وعن طبيعة ممارساتهم الشخصية المعرفية قبل أن تستقر لاحقا في صيغة رسمية مقيدة، ولأسباب مدنية تنظيمية تحكم مدونتها تداولية النص الشرعي ذي العلاقة بشؤون الزواج والطلاق. والنص المكتوب، سواء كان دينيا أو نفعيا، إما أن يكون إخبارا أو إنشاء، وعادة ما يكون معبرا عن السلطة التي تقف خلفه وما لديها من القوة الكامنة في المعنى أو في قدرة النص على إعطاء الدلالات.

يشير السياق التاريخي إلى أنه في مرحلة ما قبل أربعينيات القرن العشرين، لم توجد في القرى البعيدة عن المراكز الرئيسية بنية سياسية رسمية تستطيع أن تمارس سلطتها بأكبر مما كانت تمارسه البنية المجتمعية المحلية (القروية) عبر اعترافها بالسلطة الدينية. لقد كانت السلطة الدينية تمارس فعلا شرعيا يقع ضمن مهامها القارة مجتمعيا بلا قيود، ولم تكن بحاجة ظاهرية إلى غطاء رسمي يؤمن لها شرعية ما. كانت تستمد شرعيتها من السلطة الدينية المتجذرة في رضى أفراد المجتمع القروي برمته، وكانت محط تقديره واعتباره. عندئذ كانت السلطة السياسية تثبت حضورها في الهوامش الجغرافية عن طريق تكليفات فردية، إما على شكل حيازات إقطاعية، أو من خلال نظام المخاتير الذي كان يمثل آنذاك سلطة إدارة الشؤون القروية التي لم تكن تعنى بالأمور الشرعية.

الدلالة اللغوية للفعل (زَوَّجَ) الوارد في سياق العقد الشرعي للزواج تحيلنا إلى أن هذا الفعل رباعي متعد بحرف، ومصدره تَزْويجٌ وزَواجٌ، وقد جاء على عدة تصريفات ضمن العبارة الاستهلالية لمعظم عقود المجموعة الأولى من مثل: « أشهد بأني زوجت »، « تزوج فلان فلانة »، و» مضمون هذه الورقة أن الرجل ... قد تزوج بالحرة المصونة فلانة ». والفعل زوج يفيد (قَرَنَ الأشياء بَعْضَها بِبَعْضٍ)، وزوجه أي (جَعَلَهُ يَتَزَوَّجُها، يَتَّخِذُها زَوْجَةً. : زَوَّجَهُ بامْرَأَةٍ أو لامْرَأَةٍ)، والزَّواج : الاِرْتِباطُ بامْرَأَةٍ اِرْتِباطاً شَرْعِيّاً حَسَبَ الأُصولِ (معجم) وقد جاءت صيغه جميعها في هيئة الفعل الماضي. أما في الفقرة (النص) التي تمثل صيغة الزواج فلم يرد الفعل أو أي من تصريفاته فيها. كما لم يرد في وثائق المجموعة الأولى أي ذكر للفعل (نكح) أو أي من تصريفاته. كما خلت عقود المجموعة الثانية مما يمكن وصفه بصيغة عقد زواج.

في المذهب الجعفري، كما في المذاهب الإسلامية الأخرى، يشترط في عقد الزواج أو عقد النكاح الإيجاب (من المرأة) والقبول (من الرجل) لصحة العقد (راجع موقع عقائد الشيعة الإمامية). كما يشترط لصحته أيضا أن الإيجاب في الزواج بلفظ (زوّجت)، أو (أنكحت)، أو (متّعت) مع الإتيان (في الأخير: متّعت) بما يجعله ظاهراً في الدوام، ولا يقع بغير ذلك. فتقول الزوجة مثلاً: (زَوّجْتُك نفسي على مهرٍ وقدرُهُ كذا)، فيقول الزوج: (قَبِلْتُ)، أو رَضِيْتُ، ويمكن أن يقول (قبلت التزويج)، ولا يجب ذلك.

كيف حضرت السلطة الشرعية في النص؟

كان التعبير عن السلطة الدينية واضحا ومباشرا في وثائق المجموعة الأولى من وثائق الحاج حسين بن خميس. فالسلطة الدينية ممثلة بالقائم بالعقد (الشيخ/قاضي الشرع/المأذون) وبالقابل بالعقد عن الرجل المزبور (الوكيل، الحاج حسين بن خميس)، حاضرة بصور متعددة سواء في فعل التزويج ومفرداته أو في الإمضاءات والتوقيعات (الجدول رقم 1). وقد عبرت السلطة الشرعية عن حضورها بصيغ مختلفة، فقد ضمت نزوعا لإظهار حضورها الذاتي المباشر كما جاء في: «أشهد أني زوجت ....» في مستهل العقد، أو في:«أجريت العقد بينهما على المهر المذكور وأنا الأقل» ومشتقاته كما ورد في التذييل الذي أمضاه قضاة الشرع الجعفري. كما عبرت السلطة الشرعية عن حضورها أيضا بشكل غير مباشر والإفصاح عن نفسها كضامن متفرد بصحة العقد وسلامته في ظل عدم وجود أية سلطة (رسمية) أخرى تنازعها مكانتها آنئذ. فسردية الزواج بتفاصيله المختلفة، وإن قلت، تروى على لسان حال السلطة الشرعية، فهي وحدها التي تولت التزويج، وجلب الشهود، وسؤال الولي وتعيين العاقد، وتثبيت المهر (الصداق) وتوثيق العقد وتحريره.

إن مقارنة محتوى وثائق المجموعتين الأولى والثانية ومضموناتها وشكلها يشير إلى أن السلطة التي كانت قائمة وبارزة ومعبر عنها دون مواربة في المجموعة الأولى (مرحلة ما قبل السلطة التنظيمية) اختارت أن تتوارى وتختفي في وثائق المجموعة الثانية، ولا يبدو لها أثر أو دور عدا ذلك الدور المضمر الذي يتم استشفافه باعتبار أن

النص الموثق قام بتعهده وكتابته فاعل ما (ممثلا لجهة مازال المجتمع يضعها في تقديره ويرتضيها طرفا في العقد وإن قبلت بالتغييب). لقد غاب الفعل (زوجت وتزوج) وحل محله الاسم في إشارةٍ واضحةٍ إلى أن الفضاء الذي كانت تتحرك فيه السلطة الشرعية بكل حرية باعتبارها الفاعل الأوحد / الأعلى لم يعد متاحاً، بل أصبح محدوداً، وأنها لم تعد تمسك بزمام الأمر كما كان سابقاً، وأنها وإن كانت عمليا تتولى إجراء نفس الأمور السابقة، إلا أنه ليس مصرحا لها إبراز دورها أو سلطتها. وقد مثلت هذه المرحلة بحسب استنتاجات هذه الدراسة، (وثائق المجموعة الثانية)، انزياحاً كبيرا للسلطة، فقد قبلت السلطة الشرعية أن تتموضع في موقع يمكن استقراء حدوده بأنه تحرج (أو تمنع) ليس فقط عن إظهار مستوى /مرتبة /مدى قوة سلطة القائمين عليه، بل تخلت (تماما) عن التصريح علنا بوجودها الظاهري.

من ناحية أخرى، وبمقارنة نصوص المجموعة الأولى مع المجموعة الثالثة يتضح أن السلطة الدينية التي اختفى وجودها في وثائق المجموعة الثانية، قد ارتضت أن تظهر إلى العلن مرة أخرى، ولكن بشكل مختلف تماما عما كانت عليه فيما مضى. شكل انتزع منه زخم السلطة لصالح العمل كموظف رسمي يؤدي دورا وظيفيا تحت مظلة سلطة مناط به إتمام توثيق إجراءات عقد الزواج، لكن لا تستمد شرعيتها بالضرورة من المجال الديني، مع إبقاء ممارسات وإجراءات العقد الفعلية على نفس الصورة التقليدية وضمن الصيغة الشرعية بأركانها وشروطها.

إن البنية اللغوية لديباجة العقد كما جاء في نص المجموعة الثالثة (وعلى كتاب الله وسنة نبيه محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم أجري عقد النكاح بين الزوجين التالية بياناتهما) جاءت في صيغة (المبني للمجهول). ولفهم تموضعات السلطة المعرفية الدينية يمكننا إعادة كتابة الصيغة واختزالها في: أُجْرِيَ عقد النكاح بين الزوجين على كتاب الله وسنة نبيه).

والفعل (أُجْرِيَ، من مشتقات: أجرى - يُجْرِي) فعل ماض رباعي لازم متعد بحرف، مبني للمجهول مضاف إليه لغويا ودلاليا (عقد النكاح)، إذ يؤدي دلالة الفعل المبني للمجهول سياقيا وظيفتين في آن معا تشيان كلتاهما عن أغراض ومقاصد يحكمها المعنى ويحدده السياق الدلالي لصيغة العقد. فالوظيفة التعبيرية تبدو واضحة في الأغراض والمقاصد وتشمل: الإيجاز والتكثيف والتفخيم (لمن قام بفعل إجراء العقد) والتجهيل والحذف (لتحقق معلومية مقام الفاعل)، بالإضافة إلى أغراض أخرى مثل التعظيم والتحقير، والتستر والإبهام وغيرها مما فصل فيها علماء اللغة (عبد الفتّاح محمد، 2006). كما أن حذف الفاعل والاستعاضة عنه بنائب الفاعل يعتبر أسلوبا جماليا في اللغة العربية يستخدم ليحدث تأثيرا نفسيا بليغا عند المتلقي (المرسل إليه)،

يستفاد من جملة المبني للمجهول (بمكونيها الفعل ونائب الفاعل) الذي وردت في صيغة العقد الرسمية (أُجْرِيَ عقد النكاح بين الزوجين على .....) دلالة التزام السلطة الرسمية وتقيدها، من خلال وسم الوثيقة بمسمى الوزارة والإدارة ووضع الشعار الرسمي، بما تتطلبه الشريعة الإسلامية من إجراءات وشروط توجب صحة العقد وسلامة أركانه وتحقق شروطه. إن نسب فعل التزويج /النكاح للمبني للمجهول لا يؤشر إلى الجهة الرسمية باعتبارها الفاعل في التزويج، وبذلك لا تبدو في ظاهر الأمر مستلبة للوظيفة الشرعية؛ فلا ينسب إليها إجراءات عقد التزويج، بما قد يضعها في مواجهة عقيدية هي في غنى عنها طالما أنه تم ضم القاضي الشرعي القائم بالعقد ضمن الوظائف العمومية. لقد أدى هذا التحول في شكل السلطة إلى فقدان القاضي الشرعي ما كان لديه من حضور متفرد في المجتمع القروي، لكنه في نفس الوقت لم يكفل للجهة التنظيمية الرسمية حق الادعاء الحصري بالتصرف بعقود الزواج، لأنها ارتضت لنفسها القيام بمهام التسجيل والتوثيق التي تتطلبها الدولة الحديثة،

في مقابل تواري السلطة الشرعية وقبولها بممارسة نفس مهامها الشرعية نفسها.

إذا، نحن أمام تغيرات شكلية وبنيوية عديدة في عقود الزواج خلال حقبة من الحقب المهمة في تاريخ البحرين. هذه التغيرات يمكن ربطها زمنياً بما أحاط بها من تغيرات مجتمعية. وسنرصد هنا أحد تلك التحولات. وهو التحول من استخدام مفردة تدل على الإتيان بفعل (التزويج) والذي كان واضحا في عقود المجموعة الأولى. وسواء كان هذا التحول طوعياً أو قسرياً، ونحن لا نعلم ذلك على وجه التحديد، إلا أن التخلي عن ذلك وكتابة العقد بشكل أشبه ما يكون كتابة إيصال مالي أو فاتورة بيع وشراء.، قد تكون له دلالات معرفية.

من شبه المؤكد أن هذا التحول حدث في الفترة ما بين أوائل سبعينيات القرن الماضي وبداية ثمانينياته، لكننا لا نعرف الأسباب الحقيقية التي أدت إلى ذلك، خصوصا أننا لا نملك سجلاً مكتملاً لكل العقود التي جرت في تلك الفترة. ومن المعلوم أن الاستقلال السياسي والإداري للبحرين عن بريطانيا حدث في بداية سبعينيات القرن الماضي، وصاحبه تغيرات أساسية في شكل الإدارة وهيكليتها ومؤسساتها. مما قد يدعو إلى الافتراض أن هذه المرحلة اقتضت من القضاة الشرعيين والقابلين بالعقد، وغيرهم ممن كان يمارس أدواراً مماثلة بتقنين أدوارهم تحسباً لمرحلة قادمة مختلفة. مرحلة شهدنا فيها تغييراً في الأدوار وتحولاً في شكل السلطة ونمطها. يؤكد هذا الافتراض ما نتج عن هذا التغيير لاحقاً، فبعد مرحلة شابها الإبهام في شكل السلطة المعرفية الكامنة وراء عقود (المجموعة الثانية)، جاءت مرحلة ترسيخ العقد الرسمي ذي النص الشرعي الموحد والمطبوع سلفاً، مع ما صاحبه من توثيق إلزامي (المجموعة الثالثة).

لقد استندت شرعية عقود التزويج وسلامتها في المرحلة الأولى إلى إمضاءات / توقيعات ممثلي السلطة الشرعية (القائم بالعقد وهو رجل الدين المكلف، والقابل بالعقد وهو هنا الحاج حسين بن خميس). إمضاء هذين الفاعلين الاجتماعيين بما يمثلانه من تموضعات مجتمعية، لها صفتها الدينية المعرفية، كان كافيا لإضفاء الشرعية الدينية على العقد، دون أن ينازعهما أحد في ذلك. وما كان لعقد زواج أن يرتدي لباس الشرعية، حينها، لولا وجود ما يثبت مروره عبر المسار الذي يتأكد فيه حضور الموكلين بالشرع، وهو هنا تكليف مجتمعي، استمد سلطته من الشريعة، وهو ليس توكيلاً مؤسسياً، حيث كانت المؤسسة الرسمية غائبة. كان القابل بالعقد والقائم بالعقد هما ممثلا السلطة الوحيدة التي تفردت لزمن طويل لا نعرف بداياته، حيث لا نملك وثائق، ولكننا بالتأكيد شهدنا نهايتها، أما عن بقية التفاصيل الواردة في عقود الزواج فهي ليست سوى متغيرات إضافية مرتبطة بشروط المتعاقدين (الزوج والزوجة). البسملة والتواريخ يمكن ألا تذكر في عقد الزواج، ولن يقدح هذا في صحة العقد، لكن، ما هو غير مسموح به هو حذف ممثلي السلطة المعرفية الدينية في القرية.

في الفترة الفاصلة بين وثائق المرحلة الأولى (العقود غير الرسمية) وبين المرحلة الثالثة (ترسيخ عقود الزواج الرسمية)، شكلت عقود المرحلة الثانية مرحلة انتقالية، حصل بها انزياح ملفت ومهم تمثل في خلو العقود عن استخدام مفردة (تزوج، زوجت وتزوج)، وهي المفردات الدالة على الإتيان بالفعل، وهو الفعل الذي كان مناطاً حصرياً بالسلطة الشرعية الواردة في عقود المجموعة الأولى، والاكتفاء بتقرير عن واقعة التزويج بعبارات إنشائية. يشكل هذا التخلي عن تلك المفردات نوعا من الإقرار الخطي المضمر من السلطة الشرعية، التي كانت قائمة حتى بداية سبعينيات القرن الماضي، بالتخلي عن الدور الأساس والاكتفاء بدور الشاهد. الفرق واضح بين الدورين، دور القابل بالعقد الذي لن يستقيم صحة العقد وسلامته إلا به وبين دور الشاهد الذي ينحصر في تأكيد الواقعة. نحن لا نعلم يقينا ما إذا كان إجراء التخلي عن تلك المفردة كان قراراً ذاتياً أم

قسرياً، لكننا نميل إلى ترجيح أنه كان قراراً قسرياً، فما من سلطة متجذرة تتخلى بدون مقاومة عن مكتسباتها. لقد تم تثبيت هذا الإجراء وممارسته عملياً على مدى سنوات، مما يؤشر لوجود جهة / سلطة ما خلفه، عملت على التأكد من الالتزام به. كما أننا لم نلاحظ عودة ثانية إلى استخدام الصيغ التي كانت قائمة في الفترة الأولى وانحسارها بشكل تام، بل على العكس من ذلك، رأينا انتقالاً تاماً إلى صيغة شاملة جامعة لعقد ينتمي إلى مرحلة تأكد فيها ترسيخ التسجيل والتوثيق باعتبارهما من مستلزمات المجتمعات الحديثة التي تشكل فيها الدولة الجهة الأساسية لإنتاج المعرفة وإدارتها.

حالياً، وفيما يتعلق بتفسير تداوليات السلطة المعرفية، هناك العديد من وجهات النظر التي تعبر عن مدارس فكرية متباينة سنستعرض بعضها على سبيل استكمال النقاش وإثرائه. أولى وجهات النظر، وتسمى بالوقائية أو الحمائية (Preemption view)، ترى أن على الفرد الإذعان تماما لشهادة من هم أكثر معرفة منه والاعتراف بهم كسلطة معرفية (لنسمها الأخرى)، وأنها توفر للفرد سبباً وقائياً لدفعه إلى تبني معتقد الآخر على حساب معتقده، مما يعني أن الأسباب الخاصة المتعلقة بالفرد لا يتم إضافتها أو الأخذ بها في مواجهة السلطة المعرفية الأخرى (Zagzebsk, 2012). أما وجهة النظر الثانية والتي تسمى برؤية الأدلة الكلية (Total evidence view) فإنها ترى أن شهادة السلطة (الأخرى) لا تشكل سبباً وقائياً، فحسب، بل توفر سبباً إضافياً يمكن للمرء أن يبني عليه اعتقاده، وبغض النظر عن مدى وجاهة وقوة السبب الموثوق في السلطة الأخرى، فإنه لا ينبغي أن يحل محل الأسباب التي لدى الفرد فعليا. وتتيح وجهة النظر هذه مزج الأفكار وموازنة الأدلة في شأن مسألة ما (Lackey, 2018). وتذهب وجهة النظر الثالثة والمسماة بوجهة نظر الاحترام المعرفي الكامل (Complete epistemic deference) والتي ترى في أن الفرد المعرفي يتبنى مصداقية السلطة الأخرى الأعلى تراتبيا منه باعتبارها ملكاً له، ومن ثم يؤسس مصداقيته بشكل كامل على مصداقية السلطة الأخرى (Bokros, 2021).

في غياب الشواهد والأدلة التي تمكن الباحثين من ترجيح أي وجهات النظر الثلاث، السابقة الذكر، باعتبارها أكثر تطابقاً مع تحولات السلطة المعرفية بشأن عقود الزواج، يذهب الباحثون إلى ترجيح أن سبب التحولات التي حدثت لعقود الزواج في المجتمع البحريني خلال القرن العشرين والانتقال من نمط بسيط خاضع لسلطة معرفية دينية محلية قروية (مجتمعية) إلى نمط معقد خاضع لسلطة رسمية توثيقية قاهرة، يمكن تفسيرها في ضوء وجهة النظر القائلة بالاحترام المعرفي الكامل، حيث شاهدنا تنازلات متبادلة ورغبة مشتركة في التشارك والاحتواء من طرفي المسألة بدلا من التنازع المفضي إلى الإقصاء والاستبعاد، مما يدل على اعتراف كل طرف بأهمية الآخر ودوره ومهامه.

الخلاصة:

قدم الباحثون في هذه الدراسة جملة من عقود الزواج التي وجدت في تركة أحد الفاعلين الاجتماعيين (الحاج حسين بن خميس) وتغطي فترة زمنية منذ خمسينيات القرن الماضي حتى نهايته، وقد تم تصنيف هذه العقود إلى ثلاث مجموعات زمنية، مكنت الباحثين من رصد تحولات السلطة المعرفية وانتقالها من السلطة الشرعية الدينية إلى السلطة الرسمية التنظيمية من خلال فحص نصوص العقود وصيغها واستقراء دلالاتها ومحمولاتها. وقد بينت الدراسة وجود فترة انتقالية اتسمت بضبابية العقود وبالغياب الظاهري للسلطة المعرفية. وخلصت الدراسة إلى أن العقود التي تم الاستقرار عليها تمت بتوافقات بين السلطتين المعرفية الدينية والرسمية التنظيمية فيما يمكن تفسيره من خلال نظرية الاحترام المعرفي الكامل.

شكر وتقدير:

يتقدم الباحثون بالشكر الجزيل للدكتور حسين علي يحيى لمساهمته القيمة من خلال مقترحاته وإضافاته وتصويباته اللغوية التي أدت إلى تحسين جودة الدراسة.

التعريف بالباحثين:

معدو الدراسة الثلاثة هم أعضاء مؤسسون لمشروع وثائق داركليبية، وقد أعدت الدراسة كباكورة عمل لهذا المشروع المحلي الذي يعنى بتجميع وحفظ وأرشفة ودراسة ونشر الوثائق القديمة المتعلقة بقرية داركليب بمملكة البحرين.

جدول رقم 2

البيانات ذات العلاقة بالدراسة التي تضمنتها وثائق عقود الزواج التي وجدت ضمن تركة الحاج حسين بن خميس وتشمل تواريخ العقود وأنواع الورق المستخدم والنصوص الاستهلالية والصيغ المدونة. الجزء الملون بالأخضر يغطي وثائق المجموعة الأولى، والبرتقالي للمجموعة الثانية والأزرق للمجموعة الثالثة حسب ما ورد في متن الدراسة.

رقم	التاريخ الهجري	التاريخ الميلادي	نوع ورق العقد	طبيعة _الوثيقة	العبارة الاستهلالية للعقد	صيغة العقد أو نصه	ملاحظات
1	جمادى الأول 1378	يناير 1957	عقد	عادية	باليوم الثامن من ... تزوج قلان فلانة	أجريت العقد بينهما على المهر المذكور وأنا الأقل	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
2	رجب 1377	يناير 1958	عقد	عادية	تزوج فلان فلانة	صح لدي إجراء (العقد) وأنا الأقل	وقع الحاج حسين كشاهد وليس قابلا بالعقد
3	ذي القعدة 1378	يونيو 1959	عقد	عادية	مضمون هذه الورقة أن الرجل ... قد تزوج بالحرة المصونة فلانة	أجريت العقد بينهما وأنا الأحقر	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
4	جمادى الثاني 1379	ديسمبر 1959	عقد	عادية	الباعث لتحرير هذه الورقة هو أن قد وقع العقد الشرعي بين ... (العاقدين) المباركين فلان وزوجته فلانة	حرر العقد بهما خادم الشرع	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
5	ربيع أول 1380	أغسطس 1960	عقد	عادية	تزوج فلان فلانة	أجريت العقد الدايم على المهر والشرط المذكورين وأنا الأقل	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
6	ربيع أول 1380	سبتمبر 1960	عقد	عادية	تزوج فلان فلانة	أجريت العقد الدايم على المهر وأنا الأقل	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
7	رجب 1380هـ	ديسمبر 1960	عقد	عادية	تزوج فلان بفلانة	أجريت العقد الدايم على المهر وأنا الأقل	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
8	شعبان 1384	يناير 1965	عقد	عادية	أشهد بأني زوجت	لا يوجد نص آخر للعقد إلا ما ورد في العبارة الاستهلالية	وقع الحاج حسين شاهد وليس قابلا بالعقد
9	جمادى الثاني 1385ـ	أكتوبر 1965	عقد	مطبوعة	لا يوجد	أوجب العقد عن الزوجة الشيخ	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
10	ذي الحجة 1385	نوفمبر 1965	إثبات زوجية	مطبوعة	لا يوجد	لا يوجد صيغة عقد	مصدقة من قبل قاض بخلاف العاقد
11	ذي القعدة 1385	فبراير 1966	إثبات زوجية	مطبوعة	لا يوجد	لا يوجد صيغة عقد	مصدقة من قبل قاض بخلاف العاقد

12	ربيع الثاني 1392	مايو 1972	توكيل /عقد	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد صيغة عقد	
13	ربيع الثاني 1392	مايو 1972	عقد	مطبوعة	الزوج ..... الزوجة	أوجب العقد عن الزوجة خادم الشرع الشريف	وقع الحاج حسين كقابل بالعقد لا كشاهد
14	ذي الحجة 1392	يناير 1973	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد صيغة عقد	
15	ربيع الأول 1397	فبراير 1977	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	وجه تحرير ما هو مرقوم	عبارة عن توكيل مفصل بالزواج ()...
16	26 شعبان 1403	يونيو 1983	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
17	12 شوال 1403	يوليو 1984	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
18	12 شوال 1403	يوليو 1985	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
19	ربيع الأول 1403	ديسمبر 1984	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	الشهود على التوكيل
20	ربيع الأول 1405	نوفمبر 1984	توكيل	مكاتيب	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
20	ربيع الثاني 1405	ديسمبر 1984	توكيل	مكاتيب	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
22	حمادى الثاني 1405	فبراير 1985	توكيل	مكاتيب	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
23	شوال 1305	يوليو 1985	توكيل	مكاتيب	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
24	حمادى الثاني 1406	فبراير 1986	توكيل	مكاتيب	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
25	رمضان 1406	مايو 1986	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	
26	ذو القعدة 1406	يوليو 1986	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	ذيلت الورقة باسم مجري العقد دون توقيعه
27	ذي القعدة 1406	أغسطس 1986			الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	ذيلت الورقة باسم مجري العقد دون توقيعه
28	ذو القعدة 1407	يوليو 1987	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	ذيلت الورقة باسم مجري العقد دون توقيعه
29	بدون	أغسطس 1987	توكيل	مكاتيب	السيد ..... الزوجة	لا يوجد	غير مذيلة
30	بدون	سبتمبر 1987	توكيل	عادية	الزوج ..... الزوجة	لا يوجد	غير مذيلة
31-78	متعددة ومتعاقبة	متعددة ومتعاقبة	عقد	رسمية مطبوعة	العقد مقسم لعدة أقسام	وعلى كتاب الله وسنة نبيه محمد صلى الله عليه وآلة وصحبه وسلم أجري عقد النكاح بين الزوجين التالية بيانتهما	جعلت جملة (أوجب العقد عن الزوجة) حيث يوقع قاضي الشرع. كما تم التنصيص على ذكر شهود التوكيل وشهود العقد كل على حدة.

المراجع العربية:

1. أبو زيد، نصر حامد (1994) نقد الخطاب الديني – سينا للنشر – القاهرة – جمهورية مصر العربية.
2. أبو لحية، نور الدين. (1437ه) عقد الزواج وشروطه-رؤية مقاصدية. دار الأنوار للنشر والتوزيع ISBN: 978-620-2-34259-9
3. أحمد، معاني عثمان محمد أحمد. (2021) حكم إذن الولي الذكر في عقد الزواج في الشريعة الإسلامية والقانون (دراسة مقارنة). مجلة جيل الأبحاث القانونية المعمقة - العدد 47 مارس 2021 - مركز جيل البحث العلمي. طرابلس لبنان -www.jilrc.com - law@jour-nals.jilrc.com
4. الجزيري، عبد الرحمن بن محمد عوض (2003)، الفقه على المذاهب الأربعة - ج -4 كتاب النكاح. دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان الطبعة:الثانية.
5. الخادمي، نور الدين مختار (2007) الاستقراء ودوره في معرفة المقاصد الشرعية- مكتبة الرشد
6. الموسوعة الفقهية الكويتية (الطبعة الثانية) - وزارة الأوقاف (-1404 1427) - الكويت - دار السلاسل، صفحة 233، جزء 41 .
7. عبد الله، مهدي (1996) نكهة الماضي: حكايات من تاريخ البحرين – ج -2 ص 32-29.
8. عبد الرحمن، عبد الهادي (1993) سلطة النص (قراءات في توظيف النص الديني). المركز الثقافي العربي – بيروت -لبنان.
9. عجيبة، مصطفى، المعجم الفلسفي، 2009، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
10. كتاب مجلة مجمع الفقه الإسلامي - مجموعة من المؤلفين - إعداد د. نزيه كمال حماد العدد السابع، ص 361 - منظمة المؤتمر الإسلامي بجدة https://al-maktaba.org/book/8356/13988
11. سوسن إسماعيل عبد الله (2008) عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين: قرية النويدرات أنموذجا) – الثقافة الشعبية السنة الأولى – العدد 2 – ص -22 44. وكذلك العددان 3 و 4 من نفس المجلة.
12. ناجم، مولاي (2021) إشكالية الصلة بين الابستمولوجيا وفلسفة العلم النسوية. مجلة العلوم الاجتماعية. المجلد -15 العدد 01 – ص 181-198 - جامعة الأغواط – الجزائر.
13. مزوز، دليلة (2009) المبني للمجهول بين اختزال البنية واسترسال المعنى – مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية – العدد الخامس – جامعة محمد خيضر (بسكرة) – الجزائر.
14. محمد، شادية عبد الفتاح عبد السلام (2016) التوثيق وأثره على صحة العقود (تطبيق على عقدي الزواج والطلاق) - مجلة الدراسات الإسلامية والبحوث الأكاديمية –العدد 67 - ص 305 - -366 جامعة القاهرة - كلية دار العلوم - قسم الشريعة الإسلامية - ISSN: 978-977-486
15. محمد، عبد الفتّاح (2006) الفعل المبني للمجهول في اللغة العربية (أهميته، مصطلحاته، أغراضه). مجلة جامعة دمشق - المجلد 22 – العدد 1 & 2.
16. مغنية، محمد جواد (19..) فقه الأمام جعفر الصادق – ج 5 :- انتشارات قدس محمدي -طهران.
17. معجم المعاني الجامع، https://www.almaany.com/ . روجع الموقع بتاريخ 23/7/2022
18. موقع عقائد الشيعة الإمامية - مسائل كتاب النكاح عند الشيعة الإمامية – روجع الموقع بتاريخ 23/7/2022 - http://www.aqaed-alshia.com/

المراجع الأجنبية:

1. Anna Skarpelis. (2019). Life on File: Archival Epistemology as Theory. Trajectories (Newsletter of the ASA), vol 30, No. 2-3, Winter/Spring
2. Bokros, S.E. (2021) A deference model of epistemic authority. Synthese 198, 12041–12069. https://doi.org/10.1007/s11229-020-02849-z
3. Glenn Bowen. (2009). Document Analysis as a Qualitative Research Method. Qualitative Research Journal, vol. 9, no. 2, pp. 27-40, Qualitative Research Journal · DOI 10.3316/QRJ0902027.
4. Fairclough, N. (1989) Language and Power. (London, Longman).
5. Lackey, J. (2018). Experts and peer disagreement. In M. A. Benton, J. Hawthorne, & D. Rabinowitz (Eds.), Knowledge, belief, and god: New insights in religious epistemology (pp. 228–245). Oxford: Oxford University Press.
6. Wolenski, Jan (2004). The History of Epistemology, In Handbook of Epistemology, Edited by: Ilkka Niiniluoto, Matti Sintonen & Jan Wolenski. Springer-Science+Business MEDIA, B.V. ISBN 978-94-015-6969-9, DOI 10.1007/978-1-4020-1986-9
7. Zagzebski, L. (2012). Epistemic authority: A theory of trust authority and autonomy in belief. Oxford: Oxford University Press.
8. Fuentes, Marisa J. (2016) Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive - University of Pennsylvania Press, USA.

الصور

– من الكاتب

أ. د. زيان محمد – الجزائر

المرأة والأطعمة النباتية في المطبخ المتوسطي: دراسة أنثروبولوجية بمجتمع محلّي، طبّق الخُبِّيز أنموذجا

سلق

مقدمة

لعبت المرأة على مرّ التاريخ الحضاري في مجتمعات حوض البحر الأبيض المتوسط دوراً ريادياً في تشكيل العادات الغذائية وصناعة الطعام والدواء عن طريق النباتات والجذور والثمار، حيث أظهر «الاختصاصيون في ميدان الصيادين جامعي الثمار أن جامعات الثمار غالباً ما كن تسهمن في تأمين الغذاء أكثر من الصيادين الذكور، وكانت استقلاليتهن في الإنتاج تنعكس تكافؤا أعلى في المكانة» (شعبان، 2004، صفحة 114)، وقد يتبادر

في أذهاننا أن أدوار نساء اليوم ليست سوى امتداد لأدوارهن التي لم تتبدل منذ ملايين السنين إلى عصرنا، كتربية وحماية أفراد الأسرة ورعايتهم الطبية وتلبية احتياجاتهم الضرورية، كما هي «العادات الغذائية، وإلى يومنا هذا، لا تتغير بسهولة، وعلاوة على ذلك، يجب توّفر مهارة لطبخ بعض النباتات من دون استعمال القدر. من الممكن إذن أن تكون عادة طبخ جزء مهم من الطعام، وجعله مفهوماً أكثر تأثراً ممّا قد يتصور، ومن المؤكد أنها قد أثرت في التطور البدني والعقلي والاجتماعي» (تيليون، 2000، صفحة 46).

نستعرض في هذه المقالة دور المرأة في الأرياف والبوادي والمدن الجزائرية في طبخ وجبة غذائية، مكونة من النباتات (تسمى بالعامية الحَشَاوّشْ أي الحشائش) تعرفنها جيلاً بعد جيل في المجتمع المحلّي، وتُسمى بـ«الخُبِّيز أو الخُبِّيزى»، نسبة لنبتة الخَبَّازِي وتنصيبها ملكة للنباتات التي تؤلفها والاسم العلمي للصنفين المتوفرين، «أتى على ذكرهما الدكتور جان باتيست شوميل عام 1712: الخبيز البري «مالفا سلفيستريس» و«مالفا برفيفلورا» ذات الأزهار الصغيرة البنفسجية» (J B, 1712, p. 700)، حيث تسمى باللغة البربرية «أمجير»، وفي المغرب الأقصى بـ«البْقولة» أو «البقيلة والبقلة[1] والتوله» في المشرق (الأردن وفلسطين، مصر، والعراق وسوريا..). ومن تعدّد تسمياتها والطبقات الاجتماعية التي تؤلفها نستشف أن مصطلحات «خُبِّيزا وخُبازى وخبيزة وخبّاز» بمثابة تصغير لكلمة «خُبز»، التي تمثل ربما كناية عن ورقة الخبيز التي تنتهي بحمل بذور صغيرة تشبه شكل الخبز المدوّر أو تعود تسميتها لإضافة فتات الخبز الجاف أو دقيق الشعير أثناء الطهّي.

قمنا بجرد مكونات الوصفة النباتية وفنيات طبخها وتوضيح فوائدها الغذائية والصحية من وجهة -نظر عينة البحث-، بتطبيق النظرية الأنثربولوجية الوظيفية من منظور برونسلاوف مالينوفسكي (Bronislaw Malinowski)، الذي يعتمد على المُعايشة وملاحظة سلوك وعادات الناس بالمكوث معهم لفترة طويلة، والاستعانة بتخصص التاريخ البيولوجي الذي يهتم «بظواهر كالتغذية والجنس ومواقف الإنسان من الجسد ومن الموت والأمراض، فإننا ندرس في الواقع ردود فعل الإنسان أمام الضغوط الطبيعية، وبذلك يبدأ التاريخ بوضع بعض الروابط مع البيولوجيا، ويمكن أن نتكهن أنها ستكون أكثر أهمية في المستقبل، لأن ما تقدمه البيولوجيا للتاريخ هو نتائج أبحاثها، وهي مصدر هام وغني بالمعلومات التي أهملها المؤرخون إلى اليوم، نظراً إلى عدم قدرتهم على تناول الجسد بالدرس» (لوغوف، 2007، صفحة 227).

تعد نبتة الخبيز من النباتات القطفية[2]، ذات الأهمية الطبية والغذائية المعتبرة، منذ العصور البربرية واليونانية والرومانية القديمة ولا نملك تحديداً تاريخياً لاستخدامها على وجه الدّقة سوى ما استحضرته بعض المصادر التاريخية عن اليونان والرومان «دون أن يكونوا أطباء بالضرورة، كما أنها استعملت بكثرة وصرامة في المجال الطبي، وممّا لا شك فيه أن هيزيود (Hésiode) قبل القرن 8 ق م يعطينا أول المعلومات المتعلقة بالنبتة، إذ سَخِر هذا الفيلسوف والشاعر اليوناني من الحمقى الذين لا يعرفون ما لديهم من ثروة موجودة في نبتتي الخبيز (Malva) وأذن الفيل/القلقاس (Arum) واعتبرهما في الأصل نبتتين غذائيتين، ووفقًا لبلوتارخ، تمّ تقديم الخبيز والبرواق (Asphodèle) في معبد أبولو، في ديلوس، كهدية تذكارية، مع عينات من المواد الغذائية البدائية، والمنتجات الطبيعية البسيطة الأخرى» (Ducourthial, 2003, p. 318)، وثاني فيلسوف بعد هيزيود «هو أرسطوفان الذي أثار استهلاك الخبيز بدون مدح في التعبير عن الفقر الذي أجبر الرجال على تناوله بدل الخبز» (MIGUES, 2004, pp. 169 – 182)، كما ذكرها هوميروس بأنها «نباتات حافظت على البعد الأسطوري، وبعد قرنين فيما بعد، تمّ العثور على الخبيز كنبات أسطوري اعتبره الفيثاغورثيون نباتاً رمزياً مقدساً بسبب ميلان

توضح مجموعة من النباتات التي تشكل طبق الخبيز

أزهاره نحو الشمس» (Paul-Victor, 1999, p. 614)، ورغم ما تقتضيه دراستنا من توضيح لتاريخ استعمال هذه النبتة سواء لأغراض دينية أو طبية أو غذائية، إلا أننا نفضل الاكتفاء بهذا القدر لعل وعسى أن نفرد لها بحثاً خاصاً في المستقبل يتقصى أصل اعتماد الإنسان البدائي على النباتات، وأهم العلماء المشهورين في الكتابات الطبية حول النباتات والعقاقير.

قمنا برصد السلوك الغذائي النباتي في المجتمع المحلّي منذ 2018 بإنجاز بحوث إثنولوجية وإثنوغرافية حول مختلف «الأطعمة النباتية البرية» والأسباب التي جعلت النساء تقبلن عليها، فهل كانت مناسبات ترحيبية لقدوم الربيع ليكون القربان «طعاماً نباتياً»[3]، بصفة عامة لتبيان دوره في حياة الإنسان وربما بسبب ندرة أطعمة كـ اللحوم والبقول (القطاني)، أو لعلاقته بتاريخ الأطعمة الأولى منذ فجر البشرية إلى الحضارات التي غزت شمال إفريقيا (كـ البيزنطيين الوندال والرومان...) وانخرطت في صناعته الطبقات الدنيا من سُلم التراتب الاجتماعي.

دفعنا الفضول المعرفي للبحث عن وصفة طبق «الخبيز» ومعرفة الأسباب التي جعلتها تعرف رواجاً محلياً ووطنياً، وبالأخص في الغرب والوسط الجزائري، أملاً في الوصول لمعلومات حول تاريخ المطبخ الجزائري القديم ودور المرأة في تنويع النشاط الغذائي الأسري وأسبابه؟، فهل هو العجز عن الصيد أو عجز في الحصول على اللحوم؟ أم أنها قدرة على المعرفة بالفوائد الطبية والغذائية لهذه النباتات؟، وهل أقبل أفراد المجتمع المحلّي على هذا الطبق تلبية لحاجات بيولوجية؟ أم استجابة لعاداته ودوافعه السوسيو ثقافية مع البيئة؟.

أولا: أهمية البحث:

نبع اشتغالنا بدراسة التراث الشفوي المتعلق بالطبخ والطعام والأكل، من اهتمام أكاديمي في تسجيل تراث ثقافي مادي يستحق العناية، نظراً للدراسات الضئيلة في هذا المجال، حيث نقلته النساء في البوادي والأرياف بمعرفة وخبرة في تصنيف فوائد النباتات الغذائية والفطريات والأزهار والجذور الطبية والسامة ولكن لم يتم تدوينه، وتماماً كما جرى تربية الحيوانات المتوحشة قامت المرأة بتربية المنتجات النباتية في حديقتها وضمتها لمائدة الغذاء، حيث كان لا يخلو كل بيت من بستان (Jardin)[4] يبعد عنه بمسافة عشرة أمتار أو أقل، تَسْهُل العناية به ومراقبته، وفي ذات السياق كانت المرأة على دراية جيّدة بأصناف كثيرة من النباتات البرّية والأعشاب والعقاقير الطبية، التي أدمجتها ضمن الوصفات المطبخية، حسب درجة الاهتمام والتكلفة والمذاق.

تعتبر «وصفة طبق الخبيز» في نظرنا كـ وثيقة تدّلل على الطبقة الاجتماعية، كما يمكن أن نعيد تحضيرها للحصول على تجربة مباشرة، وبإحساس يُحاكي ما شعر به السكان القدامى. ونسعى في ذات الوقت لتوضيح طبيعة الخيارات الفكرية التي تسبق ضغوطات البيئة في توجيه سلوك الإنسان وفي مجالات هامة تتعلق بحياته، كـ اهتمامه بـ«الزراعة التي أحدثت انقلاباً ثقافياً لا يعادله انقلاب في تاريخ البشر، إنما نشأت عن خيار فكري بالدرجة الأولى،

خريطة ولاية الشلف يحدها من الشمال البحر الأبيض المتوسط.

والجماعات النيوليتية الرائدة في المشرق العربي، لم تعدّل استراتيجيتها الغذائية نحو الاعتماد المتزايد على الزراعة من أجل تلاؤم الجماعة مع وسطها الطبيعي، بل من أجل تلاؤمها مع نفسها» (السواح، 1998، صفحة 176).

أهداف الدراسة:

اهتم العديد من الباحثين الإثنولوجيين بدراسة الشعوب البدائية وعاداتها الغذائية، فأمكنهم البحث من خلال استرجاع الكثير من الوصفات المطبخية التي كانت طيّ النسيان (مثال: مطبخ الإنكا، المصريون القدامى، والعراق، والهند وإفريقيا...)، لذا نأمل في تسجيل مكونات «طبق الخبيز»، كوصفة لها تاريخ عريق في الثقافة المتوسطية المغاربية، تناقلتها الأجيال المتعاقبة، ونرغب مستقبلاً في تركيز البحث على النباتات الموجودة في مجال الدراسة، والمتعلقة بالمطبخ، ومحاولة توضيح إن كان الهدف من تناولها هو التداوي والشفاء أم لمواجهة الجوع والفقر الذي شهده المجتمع في فترات تاريخية يمكن للمبحوثات الإفصاح عنها، عبر سرد بعض ذكرياتهن وتجاربهن وتصوراتهن لتوريث هذه المعارف والأفكار والتقنيات.

منهجية البحث الإثنوغرافي:

انطلقنا في الشق المنهجي عبر المراحل الثلاث للأنثروبولوجيا في مفهومها الأكاديمي حسب التعبير الشتراوسي بداية بـ الاثنوغرافيا اليومية، التي تعنى بالدراسة الوصفية الدقيقة لأسلوب حياة أفراد المجتمع بمُساءلة النساء والرجال حول طبيعة النباتات البرية واختلاف أشكالها وأهميتها، لذلك كانت الملاحظة تقنية ضرورية في التحقيق الاثنوغرافي، بالتنقل بين البوادي والحقول رفقة النسوة كـ استراتيجية أساسية لتوثيق خصائصها وتوصيف قيمتها الطبية من وجهة نظرهم، ثم ثانياً بـ المرحلة الاثنولوجية التي تحلل وتناقش ما تمّ التوّصل إليه في المرحلة السالفة الذكر بتركيب ثلاثي: بيئي يتناول إيكولوجيا الجماعة المحلية وتاريخي تعاقبي يتقصى تاريخها الحي وحوادثها الرئيسية ومنهجي لتفسير نمط التقنيات والمواقف والمؤسسات المتعلقة بمجتمع الدارسة لنصل أخيراً للمرحلة الأنثروبولوجية التي تقودنا نحو محاولة التعميم بنظرة توليفية على المعرفة الشاملة حول الإنسان منذ بداياته الأولى إلى زمننا الحالي.

	الجنس	السن	الحالة الاجتماعية	مستوى التعليم	الطبقة الاجتماعية	كيفية التعلم	مدة المقابلة	عدد مرات طبخ طبق الخبيز/سنة
م1	أنثى	37	عزباء	جامعي	متوسطة	الأم والخالات	55 د	07
م2	//	40	متزوجة	ثانوي	متوسطة	أم الزوج	45 د	08
م3	//	41	متزوجة	متوسط	متوسطة	أم الزوج	43 د	09
م4	//	47	مطلقة	ابتدائي	فقيرة	الأم والخالات	ساعة 20 د	08
م5	//	57	متزوجة	أمية	متوسطة	أم الزوج	ساعة وربع	09
م6	//	61	متزوجة	ابتدائي	متوسطة	أم الزوج	45 د	09
م7	//	65	أرملة	أمية	فقيرة	أم الزوج	ساعة ونصف	08
م8	//	67	متزوجة	ابتدائي	متوسطة	الجارات	ساعتين	07
م9	//	75	أرملة	أمية	فقيرة	أم الزوج	ساعة ونصف	04
م10	//	88	أرملة	أمية	متوسطة	أم الزوج	ساعتين	03

الجدول 01

استعنا بتقنية المقابلة غير الموجهة المجراة مع النساء اللواتي كنا نلتقي بهن يومياً على اختلاف مناطقهن بمساعدة والدتي التي لعبت دور المخبر مع بعض الأقارب ويعود لهن الفضل في إعداد هذا البحث (مليكة، زهية، الخضراوية، أم السعد، حليمة)، وقد شملت العينة نساء كثيرات من بلديات ولاية الشلف[5]: الزبوجة، تنس، سيدي عبد الرحمن، سيدي عكاشة، أبو الحسن، غبال، تلعصة، بوزغاية، وتاجنة، تاغزولت، عين حمادي، المرسى البنايرية والزبوجة، كما توضح الخريطة 01، وهي بيئة طبيعية معروفة بتنوع غلافها النباتي ومناخها المعتدل، وبقربها من البحر الأبيض المتوسط، كما تتراوح جغرافيتها الطبيعية بين الجبال (سلسلة جبال الونشريس والظهرة) والسهول والمنخفضات والمستنفعات.

أنجز البحث في الفترة الزمنية الممتدة ما بين أكتوبر 2018 إلى أفريل 2019، مع عينة النساء اللواتي منحن لنا فرصة مرافقتهن في قطف النباتات البرية التي تكوّن الطبق الغذائي، والتعرف على مختلف النباتات والحشائش بخصائصها وتسمياتها المحلية، والمساهمة في تحضير أطباق الخبيز وإعدادها وتذوقها ومشاركتها مع أفراد كثيرين (أصدقاء ومعارف)، وخلصنا لعينة من 10 نساء تتوفر فيهن الشروط المطلوبة من خبرة ومعرفة، كما سمحن لنا بزيارتهن أثناء إعداد الأطباق على مدار فترة إنجاز البحث، وتم حصر خصائص العينة في رقم الجدول01.

اثنوغرافيا الطعام النباتي بين الندرة والوفرة:

عرف إنسان العصر الحجري القديم الذي يمتد لـ 8 آلاف سنة ق م كل أصناف النباتات فصنع منها وصفات غذائية متنوعة، سواء لضرورات اقتصادية أو صحية أو أمنية، وتتكون من النباتات العشبية والدرنية وأوراق الأشجار والفواكه البرية والجذور...وغيرها، ونعتقد أن هناك وصفات غذائية تمَّ الاحتفاظ بها في الكتب والوثائق التاريخية، في حين تم تناقل أخرى شفوياً عن طريق التلقين المطبخي والطبي، لكن «من الصعب التثبت من امتلاك إنسان العصر الحجري القديم لأعشاب المداواة أو لمخزون من الأدوية، لأن الأعشاب على عكس الأشياء المصنعة من الأحجار، تتحلل ولا يتبقى منها ما يدّل على استخدامها، ومع ذلك فقد تبين في عصرنا الحالي أن الحضارات المعزولة ما زالت تمارس ما يمكن تسميته بتقنية العصر الحجري، وتعرف هذه الحضارات الأعشاب وتستخدمها كمطهرات ومسكنات الألم» (كاتي و هارولد، 2001، صفحة 15)، على غرار ما تم تسجيله عن القبائل الأمازونية والهنود بأمريكا والميلانيزية في شمال استراليا والبوشمن والبانتو في أفريقيا... حيث تؤكد مختلف الدراسات الإثنولوجية والأنثروبولوجية على الأهمية البالغة التي عرفتها المحاصيل الزراعية النباتية في تعاملاتها اليومية والاقتصادية وفي علاقتها مع المناخ وما يعتريه من جفاف، طبع حياتهم وجعل اقتصادهم اقتصاد تقشف.

يشير تيوبالد فيشر أستاذ فرانز بواس في «مقالة مطوّلة له حول دور شجرة النخيل شمال إفريقيا وغربي آسيا، وتصف هذه المقالة طرق الأهليين في زراعة هذه الشجرة، وتحضير أطباق الطعام منها، وقدراتها الحافزة. وهو يحدد العلاقات التجارية المتوالدة عن انتشار النخيل ويعين الجزيرة العربية كنقطة انطلاق محتملة» (لوي، 2007، صفحة 105)، فمن الناحية الاقتصادية نعتقد أن الإنتاج الكبير للمواد الغذائية وسهولة نقلها وارتفاع دخل الفرد، كلها عوامل لها أثر عميق في تطور الغذاء وتبدّل عادات الشعوب البدائية في تناوله، رغم أن بعض الدراسات توحي أن الإنسان القديم كان يأكل من أجل العيش، كما يقول أبقراط المعروف بصناعة الطب «إنما نأكل لنعيش ولا نعيش لنأكل» (أصبعي، ب، ت، صفحة 50)، حيث كان الإنسان لا يفكر في نوعية الطعام بل فيما يستسيغ ذوقه ويتمسك به.

حتّمت مختلف الظروف البيئية والاجتماعية والثقافية على سكان شمال إفريقيا في العصور القديمة ابتداع العديد من الأطعمة النباتية والزراعية، لكن «ليس لدينا معلومات عن الخضروات. ولعلها كانت من طعام أهل المدن خصوصاً، لأن بساتين البقليات المحدثة عند أسوار المدن كانت تساعد على سدّ الاحتياجات، وكذلك الحال بالنسبة للحدائق التي لم تكن تمتد أبداً إلى أبعد من ضواحي المدن، ومع ذلك فإن الاستهلاك المحلي لم يكن كافياً ليستنفد ما تنتجه مغارس الزيتون التي تحيط ببعض المدن، وعلى الخصوص منها ليبتيس الكبرى (Leptis La grande)، «ويسوغ الاعتقاد أن بعضاً من الأهالي كانوا يقتنون الزيت للطبخ والاستنارة» (أكسل، 2007، صفحة 10).

يبدو أن «تاريخ القحوط والمجاعات في المغرب معروف نسبياً بفضل مجموعة من الدراسات التي أعادت بناءها من الناحية الكرونولوجية، وبينت علاقتها بالأوبئة، ورصدت نتائجها الديموغرافية والاقتصادية والسياسية، كتلك التي أنجزها مثلا بيرنار روزينبرجي وحميد التريكي، ومحمد الأمين البزاز، وجمال لكراكز» (حبيدة، 2018، صفحة 81)، وكذا بحوث جامعية جزائرية نستحضر منها دراسة مزدور سمية: المجاعات والأوبئة في المغرب الأوسط 588هـ927-م1192-هـ-1520م، ودراسة لخضر العربي حول واقع الفلاحة في المغرب الأوسط على العهد الزياني (633 هـ1235-م، 962-1554) التي يتعرض فيها للأمراض والصحة والطعام والنظام السياسي.

يرجع إنتاج المجتمع المحلّي للأطعمة النباتية وتطويعها في المطابخ المتوسطية والأفريقية في أحد جوانبه عن الإكراهات البيولوجية أو العيش في ظل نظام اجتماعي شديد القسوة أو حصار مفروض من قوة عسكرية غازية، مثلما ورد ذكره عن ليون الإفريقي حول الحصار الذي ضُرب على تلمسان «من طرف أبي يعقوب يوسف ثاني ملوك بني مرين الذي بنى مدينة أخرى، شرق مدينة تلمسان، ودام الحصار سبع سنوات، واستفحل الغلاء إلى أن بلغ ثمن كيل (روجيو) من القمح ثلاثين مثقالا (...) فلم يطق السكان تحمل مثل هذه المجاعة واشتكوا إلى الملك، فأجابهم بأنه قابل أن يطعمهم لحمه لو كان يكفي لإعالتهم جميعا، إذ يعده بخسا بالنسبة لولائمهم، فأحضر خمسة أو ستة من أعيان الشعب وأرسلهم إلى مطبخه ليشاهدوا غذاءه لذلك اليوم، فكان عبارة عن مزيج من لحم حصان وحبوب الشعير كاملة، وورق ليمون وأشجار أخرى ليزداد حجمه» (ليون الأفريقي، 1983، الصفحات 17-18)، أو فقه النوازل مثل ما كتبه الونشريسي في مؤلفه المعيار المعرب حيث «لمّحت النوازل إلى العديد من الحوائج التي قد تصيب المحاصيل الزراعية في المغرب ومنها السيول والجفاف والقحط بسبب قلة الأمطار أو انعدام سقوطها، وكذلك الصر (أي البرد الشديد) علاوة على الآفات والحشرات الضارة وأخطرها الجراد والفراش» (كمال السيد، 1996، صفحة 64)، وما تسببه من خسائر للفلاحين.

مسّت المجاعات والأوبئة المغرب الأوسط ما بين 1192-1520 وقسنطينة في فترة تنحصر ما بين 1804 و1870 وغيرها من المناطق والأقطار، لكن في ذات الوقت يوجهنا الواقع المعيش للسكان وطبيعة الأطعمة التي يتناولونها وإدراجها ضمن العوائد والتقاليد الشعبية كدليل على أصالتها وقدمها وما يتناولونه اليوم لا يعدو أن يكون متأثراً بالثقافات الكولونيالية، حيث عمل الاستعمار منذ 1830 على تحطيم الفلاحة وحرق المحاصيل وسلب الأراضي الزراعية وإجبار الأهالي للهجرة نحو الأراضي الجبلية والصحاري كردّة فعل تجاه سياسته الاستعمارية، على سبيل المثال «هجرة سكان الشلف سنتي 1898-1899، هجرة سكان برج بوعريريج سنتي 1909 و1910، ثم هجرة تلمسان أواخر 1911» (غانم، 2000، صفحة 29)، وقد بررت بعض الأطروحات أسباب تلك الهجرات إلى الأزمة الاقتصادية، بـ «اجتياح الجراد الذي أتلف المحصول الزراعي خلال الفترة 1908-1910. الضرائب الثقيلة التي كان يدفعها السكان للإدارة. تنازل الفلاحين عن أملاكهم، ماشيتهم لصالح المعمرين، وبعض التجار الجشعين» (غانم، صفحة 35).

تغاضت تلك الدراسات عمداً عن ذكر السبب الموضوعي المتمثل في النظام السياسي الاستعماري المكرّس لسياسة التقتيل والتنكيل والتضييق الذي نال جزءً هاماً من السكان والجزء المتبقي أفنته الأمراض والمجاعات والزلازل والفيضانات هذا من جهة. ومن جهة أخرى ربما ترجع لتأثير الانفجار السكاني وجمود الإنتاج الفلاحي الذي ترتب عنه تقلص المساحات المزروعة وفقدان قطعان الماشية، مما أدّى لانهيار أجور الفلاحين المشتغلين في القطاع الفلاحي، وافتقار النظام الغذائي للناس موازاة لذلك، وبالتالي أجبر العديد من الأسر لتناول المزروعات النباتية ومزجها بالحشائش البرّية، والتي نفترض أنها سابقة لظهور الزراعة منذ فجر التاريخ مع إدماجها في علاج الجوع والأمراض كالحمى الغديرية (أم مُلدم) والحصبة والتيفويد والأمراض الصدرية والطاعون، ونظراً لعدم الاهتمام بالطب والأطباء، انشغل السكان بطب الأعشاب والعقاقير والعلاج بالحمامات والتدليك وترويض النفس على الصيام، الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن وصفة الخبيز قديمة جداً في تاريخ المجتمع المحلّي، كما أنها صمدت لفترات طويلة بسبب ظروف اقتصادية جعلته يتبنى حلولا ظرفية لكن مهما كان فإن «أي غذاء جديد حتى وإن استطاع الصمود تحت ضغط الحاجة أو تحت تأثير المجاعة، فهو لا يقدر على

التجذّر في المنطقة إذا لم يكن يستسيغه الذوّق العام» (لوغوف، صفحة 250).

لقد ساهمت الأزمات الاقتصادية والإيكولوجية في ظهور أطعمة تدبيرية، حيث تقل المحاصيل والإمدادات، كما حصل في العهد الاستعماري بولاية الشلف، ممّا اضطر السكان للبحث عن الجذور والنباتات وسميت تلك الفترة بـ عام اليبسة والمسغبة، فلجأوا لأكل النباتات والفواكه المجففة وصناعة الأطعمة من الشعير والقمح أو بقاياها كـ «القرشالة والكسكسي بأنواعه بـ دقيق البلوط والزعفران والحلحال والحمّوم والخروب» (القمح المخمر الذي يتم طحنه وصنع كُسْكُس الحَمُّوم وسمي نسبة لسواد لونه)، والخرطال «التالغودا (تاغُّودا) والبكبوكة (البقوقة)، والقرنينة ونبات الدّاد (الأشخيص) والقلقاس والمولوخية»، ولا بأس أن المعرفة بالنباتات وبخصائصها الغذائية والطبية قد مكنت النساء لاكتساب خبرة في مواجهة الكثير من الأزمات، وهي - في نظرنا - سبل مقاومة فعالة لها جذور تاريخية قديمة.

الخبيز ومكانته في النظام الغذائي:

تكمن أهمية العمل الميداني في تشخيص الكثير من الالتباسات والاختلافات في تسمية مختلف النباتات وتباينها من منطقة لأخرى، واختلاف عددها لتشكيل طبق الخبيز، حيث أن سكان الجبال يضيفون أو ينقصون بعض النباتات بناء لما هو موجود في بيئتهم، وكذلك هو الحال بالنسبة لسكان سفوح الجبال أو الهضاب والسهول، كما تبين الصعوبات التي واجهتها النساء في الحصول على النباتات المقصودة إلا بعد قطع مسافات طويلة وقضاء زمن أكبر، لذلك يرضخن لأمر الواقع فيستبدلنها بنباتات بستانية، فيتم إضافة البصل والثوم بدل الكراث (البورُّو) أو الحامض والليمون بدل نبات الحميضاء، وقد يتم إضافة نباتات جديدة يتم اكتشافها حديثاً، وتتأكد أهميتها الغذائية والطبية بالملاحظة والتجريب، وهناك مناطق جغرافية تكتفي بنبتة الخبيز وقليل من نبات السلق مثل البلديات القريبة من الولاية الشلف وغليزان أو «طبق البُقول» في المغرب التي يصفها المؤرخ المغربي محمد حبيدة بقوله «ماكلة البقول» «كل نباتات الفصيلة الخبّازية ذات الأوراق العريضة والزهور الملينة. شكلت البقول في أوقات الخصاصة أساس ما يأكله الناس لخداع الجوع. في هذا الصدد نقرأ إخبارية الإفراني عند معرض الحديث عن قحط عام 1580-1579 وقع غلاء عظيم حتى عرف ذلك العام بعام البقول، وجدير بالإشارة أن الأزمات الغذائية ارتبطت في ذاكرة الناس الجماعية بالنعوت التي التصقت بأعوام الجوع، إما لكثرة استهلاك نبتة من النباتات البرية، وإما لشيوع ظاهرة من الظواهر القحطية» (حبيدة، صفحة 90).

أمكننا التعرف على مختلف النباتات في مجال الدراسة، بمشاركة المبحوثات عملية القطف، وقد لمسنا ارتفاع مستوى خبرتهن بالتلقين والتعليم الشفوي طردياً مع كثرة الارتياد والمواظبة السنوية في صناعة الوصفة منذ بداية فصل الربيع إلى غاية الفترة التي حددتها المبحوثات 6-7-9-10 بقولهن «ناكلوا الخبِّيز والسلق حتى يخرج الفول» «نأكل طبق الخبّيز والسلق إلى أن ينضج نبات الفول»، ومن عادة النساء أنهن يهتدين لقطف الحشائش والنباتات بعد سقوط الأمطار الأولى وبروز أوراقها (05 وريقات) وتتوقفن حينما تصير الأوراق والسيقان صلبة (مَعَسْلَجة)، حيث تقول م8/67 سنة «عندما يصبح الخبيز عصياً على الطبخ، لأنه يحتسي كل الماء ويصبح غليظاً، صلباً في ملمسه، وغير صالح للأكل».

تستعين النساء بحاستي اللمس والذوق في التمييز بين النباتات من شكل الأوراق والسيقان والجذور وتتبادلن تلقين الخبرة لنساء أخريات، حيث يتم الفحص بعناية وتدقيق، ولمسنا أن معظمهن تعتبرن خبيرات بشكل الأوراق فمنها الدائرية والمسننة واللحمية، وفصائلها ومشتقاتها المنجلية والنجمية

3

والخيمية والثومية والصلابة (الطرية والعصية) ومن حيث الكثافة والندرة...أو شكل الجذور منها العسلوج (ساق صلبة وقاسية، غصن) أو اليرغور (ساق طرية ورطبة)، كما تميزن التشابهات بين النباتات المنتمية لنفس الفصيلة بالتسمية والشكل والحجم والرائحة والذوّق أو تشبيهها بشكل مألوف (أوراق كأذني أرنب، أرجل قط، أسنان الأسد، لسان الطير...)، أو ربطها بحيوان ما (رزيمة الغراب، بصلة الذئب، حميضاء البقر، لسان الثور، حشيشة الحنش، مرارة البقرة، وذنين الأرنب، بصلة الفار، ذنب الخيل...)، وهذا يدّل على العلاقة بين الحيوان والنبات، سواء لشكلها أو غير ذلك، ونعتقد أيضاً أن التسميات المقرونة بالحيوانات قد تكون مرتبطة بتاريخ الأساطير البربرية والإغريقية القديمة، كما لاحظنا خبرة النساء[6]، في البحث عن النباتات في الحقول البعيدة، كأنهن يملكن خرائط نباتية لأماكن توزيعها ونموها حسب سقوط الأمطار أو انحصارها، ممّا دفعنا للسؤال عن كيفية الاهتداء لأماكن نمو النباتات المقصودة؟ ومن علمهن ذلك؟، فكانت أجوبتهن كالتالي:

تعرف المبحوثات 1 و2 و3 وجود النباتات من خلال الإخباريات المتداولة بين النساء كون النباتات الفلانية موجودة في المكان كذا، فبعضها موجود في بساتين التفاح والعنب، وأخرى في الوديان ومجاري المياه ومنها ما هي موجودة في الأراضي الملحية والرطبة وأخرى في المناطق الجبلية والقاحلة...وغيرها وكانت أجوبة أخريات: م4/47 سنة «هناك نباتات تنمو في الوديان وهناك التي تنمو في الأرض الزراعية، وتعلمنا البحث عنها عن طريق تعليم الجدات والخبرة»، وم 8/ 67 سنة «هناك حشائش تنبت في أماكن المياه والأرض الجرداء ومنها ما ينبت في الأرض المالحة»، م 10/88 سنة «هناك حشائش تحب الماء وهناك التي تنمو في الأماكن الحجرية ومنها ما ينمو قرب المنازل لكن الآن الناس يرمون فضلاتهم ولم نعد نقطفها كما أننا تعلمنا البحث عن النباتات بالتنقيب والبحث المستمر عنها وبالتالي أصبحت لدينا الخبرة».

يتراوح زمن البحث عن النباتات بين 03 ساعات فما فوق، وتجتهد النساء في تنقلاتهن من منطقة لأخرى، ما يؤكد اقتران نمو النباتات بسقوط الأمطار على أماكن دون غيرها وبطبيعة التربة وخصوبتها التي وإن قدمت محصولاً وفيراً هذا العام، فسيؤدي ذلك إلى إجهادها مع مرور الزمن وهو ما يرغم الإنسان على الهجرة لمناطق أخرى كضرورة زراعية ورعوية.

وصفة طبق الخبيز النباتي:

يقول لودفيج فيتجنشتاين Ludwig Wittgenstein إن تنفيذ وصفة الطعام، تماماً مثل اتباع قاعدة ما «لا يضمن إنتاج طبق جيد من الطعام بشكل أتوماتيكي، هناك قدر كبير من المعرفة المفهومة ضمناً يتم الحصول عليها من الخبرة، وتكون ضرورية بشكل جوهري لبلوغ النجاح، ولا يمكن أن تجدها في وصفة طعام، ومع ذلك فلو كنت تريد أن تطهو طبقاً من طعام ما، فإن كتابا لوصفات الأطعمة يكون أفضل من مقالة عن علم الطهي لماذا؟، لأن وصفات الطعام رغم أنها محدودة ومختزلة فإنها عملية» (جيا مبيترو، 2014، صفحة 08)، وهذا هو حال وصفة الخبيز ولدى تذوقنا لأطباق المبحوثات، اكتشفنا اختلاف المذاق من طبق لآخر ومن منطقة لأخرى، فمنها الطيب والحلو، والحلو اللاذع، والحلو الحامض، وغيرها وأطباق أخرى وصفتها الطباخات بالفاشلة (جارّي أي لم يترك ليجف من الماء أو قارّس أي الخبيز الذي يُصنع من النباتات غير الطرّية (صلبة) وصار بعيد الانهضام عسير النفاذ في العروق، أو يقال ماشي مْعَصَّبْ أي لم يتم تحضيره بشكل جيد ومنقوص من المكونات الضرورية أو الصَامط أي بلا مذاق وفاقد للملوحة، ودايركالتراب أي يشبه مذاق التراب، أو قول دايركالزبل، أي يشبه البراز رائحته كريهة أو قارص وهو كثير الحموضة أو المَسَوْس أي بلا ملح).

تفضي المقارنة البسيطة لاختلاف طبيعة الأطباق (من حيث اللوّن والشكل والذوّق) إلى ما يشبه المنافسة والمقارعة في الامتحانات المطبخية المتكررة التي تجزيها معارفهن وخبراتهن، كما أن متوسط زيارتهن القطفية لجمع النباتات تزداد طردياً، كلما كانت المبحوثات أقلّ عمراً (متوسط سبع مرات في مجال الدراسة)، وفي علاقة مع الظروف الصحية للمرأة والعمرية والأسرية والبيئية والخبرة، فعلى سبيل المثال كلما كانت المرأة مسنّة، قلّت زياراتها لجمع النباتات نظراً لقلة نشاط المسنات وعدم قدرتهن على التمييز بين النباتات لضعف البصر والنسيان (انظر الجدول 01)، وقد بررت لنا م9/74 سنة وم10/88 سنة سبب قلة نشاطهما بسبب الشيخوخة وأنهما كانتا عادة ما تصحبن بناتهن اللواتي تزوجن أو زوجات أبنائهن اللواتي فضلن الاستقلال بأسرهن الجديدة، وهما تجهدان نفسيهما في سبيل صنع هذا الطبق الذي يمثل لديهما الدواء والشفاء للنحول والضعف يعتري جسديهما، كما لاحظنا أن النساء الأرامل والمطلقات والعازبات، هن أكثر إقبالاً على عملية القطف من النساء المتزوجات اللواتي عادة ما يتحركن بصحبة أم الزوج أو ذكور الأسرة.

تتردّد المبحوثات من 01 إلى 08 على الحقول لقطف الحشائش، تزامناً مع الخير الوفير الذي أتى به ربيع 2018، على حدّ تعبير م61/6: «إن قدوم الربيع، هي فرصة جيدة من أجل الخروج للاستجمام برفقة النساء والأبناء أحيانا والزوج، وفي ذات الوقت العودة بطعام العشاء أو الفطور من الطبيعة»، حيث أن النساء اللواتي يقطن في المناطق الريفية أو الجبلية، هن أكثر خبرة ودراية بمسائل الطبخ ووصفاته العجيبة. فالخبرة تلعب دوراً هاماً في توريث معارف القطف والتحضير، التي يظهر أنها باتت مفقودة بسبب عوامل كثيرة جعلت من وجبة الخبيز طبقاً منبوذاً ومرتبطا بثقافة الفقر والعوز، وبسبب انتقال المجتمعات إلى النمط الغذائي الحيواني.

مكوّنات طبق الخبّيز:

توصي المبحوثات في إنتاج «وصفة الخبّيز»، بتسجيل مختلف الفصائل النباتية التي حافظت على تسمياتها المحلية في المجال الجغرافي للبحث، واجتهدنا في ذكر ما يقابلها في الكتب العلمية وفي أقطار أخرى (حصرنا حوالي 28 نبتة انظر معجم النباتات)، كما تعذر علينا ذكر كل أسمائها نظراً لاختلافات كثيرة في التسمية من نطاق جغرافي لآخر (جبلي، سهلي، منخفض، واد...) ومن موطن لآخر (بلدية أو ولاية أو بلد)، مع أن مكوّنات الطبق النباتي تقل أو تزيد

وتُستبدل بالخضروات المنزلية باختلاف المناطق الجغرافية والعوامل البيئية، ويصح القول أن الوصفة الحالية مفتوحة على كل النباتات التي يثبت أنها مفيدة، وما جمعناه فيها هو كما يلي:

1. الخبيز أو الخبيز الحرّ: يُعزى أنها كانت معروفة لدى الإغريق والرومان كما سبق ذكره، هي نباتات «الخبازى، الخبيزة وعندنا يسمى المجير وبالأمازيغية أمجير، أبكولا، تيبي، وعند ابن البيطار، الخبازى وعند الأنطاكي أما ابن سينا فلم يتعرض له وذكر الغساني أنه الخبازى. يعرف عند العامة بفاس بالبّقول» (حليمي، 1997، صفحة 179)، وهو صنفان: أنثى وذكر فـ الأنثى ذات الأوراق البنفسجية والمستعملة في الطبخ أمّا الذكر[7]، فيستعمل لأغراض علاجية بحتة وطعاما للحيوانات، حيث أوراقه وأزهاره كبيرة الحجم ودائرية، وهو الذي أتى على ذكر فائدته الطبية حديثاً الباحثون (Ajeet Singh & Navneet) واستخدامه «على نطاق واسع في جميع أنحاء العالم لعلاج أمراض عديدة، اعتاد الناس صناعة دواء من أجزائها لعلاج الدمامل والجروح المتقيحة والمتعفنة، وكذا التورمات كما استخدم ككمادات أوراق ساخنة، وكشاي منشط للأعصاب ومهدئ لآلام الحيض واستعين بأوراقه وجذوره لتنظيف الجروح، وضد السعال والتهاب الشعب الهوائية وكغسول للشعر وتنعيمه وضد القشرة واستعمل مشروبه لمساعدة المرأة للتعافي بعد الولادة، ومنافع بذور الخبيزى لعلاج السعال وحروق المثانة» (Navneet, 2017, p. 247). وقد سبق لنساء العينة استعماله للأمراض المذكورة لكن بطرق بدائية تغلب عليها المعرفة العامية، حيث تلتقي النسوة في مناسبات متعددة كالزواج والختان أو المرض أو الوفاة ليبدأن الحديث المسترسل عن استعمالات الأعشاب والنباتات البرية الصحية وغيرها لعلاج أمراض مستعصية (السكري، الضغط، القولون العصبي، الشقيقة، الأمراض الجلدية والصدرية...)، كما تميزن بين الأعشاب (عقاقير مستخلصة من نباتات، جذور وسيقان جافة، وأشجار معمرة) والحشائش (نباتات فصلية).

2. القرنينة: تسمى كذلك بـ الخرشف البرّي، تنمو في المناطق البور القاحلة وفي المناطق والأقاليم الترابية الدافئة والمعرضة للشمس، تُستهلك كـ سلاطة بمزجها بالبيض والسمن، كما تطبخ جذورها وأوراقها بعد تنقيتها من الأشواك باللحم والدجاج في مختلف مناطق الجزائر بوصفات متنوعة، وهي غير مكلفة مادياً وتستعمل للعلاج حسب أقوال المبحوثات، لأنها تحتوي على بروتينات نباتية مفيدة في علاج أمراض الجهاز الهضمي والروماتيزم والإمساك، وتقرحات المعدة والأمعاء والتهابات الأعضاء التناسلية عند نقعها في الماء الدافئ.

3. جرنيس الجرجير: يسمى القرنينوش في مناطق الونشريس وفي المغرب بـ الروكا، منه البستاني والبري، فالجرنيس أو الجرنيز أو الزرنير بالعامية وهو الجرجير بالفصحى. حيث يتمتع بشعبية هائلة بين عامة أفراد مجال الدراسة، ولاحظنا إقبال الناس بمختلف مستوياتهم الاجتماعية على قطفه أو شرائه و تناوله كـ مقبلات شهية وزهيدة السعر، تقول م57/05 سنة «كانت أم زوجي تقول لي أن الجرجير نافع في معالجة الطحال والكبد ومشاكل الهضم ونافع لغزارة الحليب لدى المرضعات».

4. اليُسْرِي: هو نوع من الجرنيس أو الجرجير، ينتمي للفصيلة النجمية، أظهرت المبحوثات طبيعة التشابه المتقارب بين القرنينة والجرنيس واليسري ما يعني أنها نباتات من نفس الفصيلة.

5. الحليبة[8]: تسمى التفاف أو التيلفاف ومعروفة بـ الهندباء (أو الشيكوريا)، وهي نبات عُشبي حولي ينبت في الأراضي البور، يبلغ ارتفاعه حوالي 10 سم،

يفرز مادة بيضاء حليبية، مذاقها حلو ممزوج بالمرارة، هي تشبه نوعاً ما نبات الحلبة المعروفة لكن أوراقها أكبر، أزهارها زرقاء وهي أنواع كثيرة، حيث استخدم المصريون القدامى أوراق الهندباء السفلية «في عمل السلاطة وتستخدم جذوره كبديل للبن، ويحتوي النبات على العناصر الآتية الأنولين، فيتامين B، C، K، P، والأوراق والجذور، مدر للبول ومسهلة» (عبد العال، 2006، صفحة 52).

6. الحميضاء: باللغة العامية حميضة النصارى ذات الأزهار الصفراء، وهي من فصيلة البطبطيات، تقول المبحوثات 6 و8 و9 و10 أنها نافعة للأورام والبثور ومسكنة للوجع وألم الأسنان.

7. حميضة البقر: وهي من عائلة نبات الحماض، ويظهر أنها تسمية مُرتبطة بتفضيل للأبقار لهذه النبتة، تقول م 67/07 سنة «أوراق نبات حُماض البقر تكون كبيرة ومتمددة، يأتي طبق الخبيز الذي تكون مكونة له لذيذاً، وهي نافعة حسب المبحوثتين 2 و5، لأمراض الحمى والبطن».

8. الزروديـة أو الجزر البري: الخيز[9] والسنفارية[10] وتسمى كذلك الشقاقل، تقول م 41/03 سنة «الجزر البرّي تضيف مذاقاً حلواً على طبق الخبيز».

9. الرزيمة: هي نبتة بليس معمر وتسمى في بعض المناطق القهوانية، شيب الحرث يقال عنها أنها «البرانية عندنا، ويسميها البعض قيهوانية، رزيمة، شيب الحرث، وبالأمازيغية: ألبركنيس، لم نعثر عليها في كتب العشابين القدامى،» (حليمي، صفحة 72)، وتوصف بأنها «عشبة برّية معمرة من فصيلة المركبات، تسكن الأماكن الرطبة والأراضي الملحية، جذرها وتدي قصير يتراوح علو ساقها بين 4 و15 سم، وحيدة الضلع الذي يحمل في طرفه الأعلى زهرة واحدة، وهو عبارة عن شمراخ مزغب دقيق للغاية، وسط الزهر أصفر اللون، أمّا الأطراف فهي لسينات بيضاء اللون أو وردية، أوراقها ضميمة قرصية، سميكة النصل مُسننة قليلاً، ثمراتها يابسة مطبقة وحيدة البذرة بيضوية الشكل، مذاقها يقطع المرارة» (حليمي، صفحة 72).

يُذكر أنه «في سنة 1610 فاوض ملاحون هولنديون لشراء الشاي من «مكاو» لكن الصينيين لم يوافقوا على التنازل عن «شرابهم السحري»، فأقنعهم الهُولنديون بأن الأوروبيين يملكون .نباتاً أعظم من نباتهم، ويمكنهم التبادل عليه بالشاي، وهو لسان الثور، الحمحم» (قدامة، 1986، صفحة 316)، أمَّا عن منافع هذه العشبة فـ «لم تدخل في الطبابة إلا حديثاً وأن الدراسات عنها قليلة معظمها يرجع إلى مطلع الستينيات من القرن الحالي، وهي دراسات لا زالت لم تتأكد من خصائصها الطبية، وحسب التقاليد الشعبية فإن البليس نافعة جداً للأطفال الضعاف، ومنهم من يذكر أنها مفيدة لإيقاف تكاثر الخلايا في حالة تورم الثدي، ومنهم من يعالج بزيت البليس اللثة، يعالج بها المفاصل والربو، والاستسقاء وضعف الكبد والكلى والسهاد وتورم الثدي والأمراض الجلدية، أما طريقة استعمالها، فهي تنقيع مقدار ملعقة من الزهور والأوراق من الماء تغلى لمدة 10 دقائق ليشرب منها 3 طاسات في اليوم بين الوجبات» (حليمي، صفحة 72)، وقد لاحظنا أن الرعاة والنساء والرجال في الأرياف يأكلونها مباشرة بعد نزعها وتنظيفها، حيث لها مذاق لذيذ ولطيف.

10. رزيمة الغراب: هي نبات من جنس الهندباء تنتمي للفصيلة النجمية وتسمى الطرخشقون وهو لفظ فارسي «نبات عشبي معمر من الفصيلة المركبة زهره أصفر يستعمل في الطب ملیناً ومدراً للبول، ويؤكل ورقه الغض في السلطة» (عبد العال، صفحة 380).

11. بالدلاقم: هي عشبة حولية من فصيلة الحمحميات، لها تسميات عديدة في الجزائر مثل: الحمم، بوتلقم، بوكرش، الحرشة، نبات من

الفصيلة الحمحمية ذات جذور وتدية وأوراقها عريضة حرشاء الملمس وساقها غليظة جوفاء، حسب المبحوثتين 9 و10 هو ملين ومطهر ونافع للمسالك البولية والكلى واستعماله كمشروب أو كطبيخ مع العسل.

12. وذنين القنينية: تسميتها مُستوحاة من شكلها فهي أوراق طويلة تشبه أذني حيوان الأرنب ويذكر أنه هو ذاته أذن الشاة أو الجدي و«لسان الحمل الخشين ولونه إلى السواد يضمد به المعدة ويشرب بالعسل للصدر والسعال» (بن حمدوش الجزائري، 1996، صفحة 46)، وحسب ابن البيطار «يسميه البربر آذان الشاة، ويسمى أيضا آذان الغزال ويسمى اللصيقي وهو نبات له ورق في صورة ورق لسان الحمل، إلا أنه أدق وأخشن ولونه إلى السواد وعليها نثار كالغبار أبيض، وله ساق في غلظ أصبع تعلو أكثر من ذراع وزهر أزرق فيه بياض من زهر الكتان مقمع يخلفه في أقماعه أربع حبات حرش تلتزق بالثياب وله أصل ذو شعب كالخربق ظاهره أسود وداخله أبيض لزج إذا قلع وحك به الوجه طري. وحسن لونه وطبيخه يشرب للسعال وخشونة الصدر، وورق هذا النبات، إذا دّق وتضمد به مع دهن الورد نفع من أورام المقعدة وسكن ضرباتها وأوجاعها، ومنه صنف ثان أصغر من الأول وأصغر ورقا وزهرته حمراء فرفيرية» (ابن البيطار، 1291/1874، صفحة 24).

13. تغيغيت: نلاحظ أنها تسمية أمازيغية م67/8 سنة «نبتة تغيغيت مُفيدة لطرد الديدان لدى الأطفال، نقوم بتغليتها في الماء صباحا ونقدمها لهم».

14. السلق: أو السباخ هو «الحماض الجبلي قاله الشيخ داوود وصاحب منهاج الدكان» (بن محمد العلمي الحسني، 1986، صفحة 75)، تذكر م88/10 سنة أن «السلق مطلق للبطن ومنظف لجوف الإنسان وأمعائه».

15. التالما: له تسميات كثيرة على اختلاف الدول العربية: التالمة، سنان الأسد، شجرة أسنان الأسد، أسنان الأسد الشائع، أنف الخنزير، بوال، تاج الراهب، تلج جوك (من الفارسية)، تلفاف بري، خس بري، دودة الأكالة، زهرة الربيع الأيرلندية، ساعة المجنونة، سريس بري، طرخشقوق، طرخشون، طرشقون، كرة الصفراء، كرة منفوخة، كاسني صحرائي، لعشبة، هندابيا أو الهندباء كما ذكرها العالم والطبيب العربي ابن البيطار لعلاج الأورام السرطانية والغريب في الأمر أن الكثير من النساء تستعملن هذه النبتة في علاج الدمامل والأورام لحد الساعة.

16. الشنافو: هو نبات الخردل البري، قوي الرائحة، مهيج، يأكله الرعاة نيئا، لأنه نافع لطرد الديدان، حسب م10/ 88 سنة «نضع منه القليل لأن الإكثار منه في الطعام يؤدي لانتفاخ البطن، ويطرد الديدان».

17. مرارة الحنش أو حشيشة الحنش أو الأفعى: وهو الأخيون، أو قنطرون صغير، وهي نبتة موجودة بكثرة في المناطق الجبلية، تسميتها القنطورون الصغير يعتقد أنها مشتقة من القنطور (les centaures)، وهو كائن أسطوري يوناني جسمه العلوي آدمي وأرجله أرجل حصان، وقد أطلق الطبيب اليوناني ديسقوريدس (Dioscoride) على ثمرة هذه النبتة برأس الأفعى، ومستعملة من طرف العينة للأمراض الهضمية، وإزالة نفخ البطن ومطردة للديدان، كما أنها تستعمل لعلاج البواسير، ويمكن أن تؤكل أوراقها قبل إخرج الزغب.

18. الطيطلان: ويسمى التيطلان ولم نجد ما يوافقه بالعربية، وهو نبات عطري يشبه نبات الكسبرة الخضراء (الدبشة)، وله مذاق حلو وحار لاذع، ونرجح أنه من الفصيلة الخيمية.

19. المشيطة: أو مشط الغول أو مشط الراعي وهو نبات من جنس فصيلة الخيميات.

20. البسيبسة أو البسباسة: من فصيلة النباتات الخيمية، (الشمر أو الشومر)، الذي يسمى كذلك حبة الحلاوة والكلخ «هو غليظ أشبه شيء برائحة البسباس، ويسمى عند النصارى صاصفارص حارة يابسة في الثانية تنفع في السحج وتعقد البطن وتقوي الكبد والمعدة وشربته في ثلاثة دراهم بدله أيضا ورق القرنفل أو نفس الجوزبوا» (بن حمدوش الجزائري، صفحة 64)، فالبسيبسة التي نقصدها، هي نبتة تشبه البسباسة أو البسباس، لكنها أصغر حجما وساقها طويلة، فهي حلوة المذاق عندما تكون فتية يمكن تناولها نيئة، وتسمى بالعسلوج في مجال الدراسة، لها رائحة مميزة، وتعتبر كنباتات ضارة بالزراعة، حيث توجد بكثافة في حقول الفصة إذا لم تتم محاربتها بطرق علمية. كما نورد للتذكير أن البسيبسة أو العسلوج ليست نفس النبتة التي يسميها أهل أولاد نايل (ولاية الجلفة) بـ«العيهقان أو العسلوج»، بل هي نبتة أخرى مختلفة وأن معنى كلمة عسلوج له علاقة بمميزات الطراوة والنعومة والذوق، ويقول عن فوائدها الدكتور عادل عبد العال أنه عشب «موطنه الأصلي حوض البحر المتوسط، ويستخدم كل أجزائه في أغراض المطبخ والشمر يتميز بأنه طارد للريح ومدر للبول، وحتى الآن لم نتمكن من معرفة اسم النبات قديما على وجه اليقين. ولكننا نرجح أنه كان موجودا ومعروفا ومستخدما في الأزمنة القديمة» (عبد العال، صفحة 34).

21. البُورُّو: أو الثوم البرّي والأسقورديون والكرّاث حيث يشبه الثوم البستاني، يوجد بكثرة عند سفوح الجبال والمروج الرطبة ويُذكر أن موطنه أوروبا ثم انتشر في باقي أقطار الأرض، إذ عرفه الفراعنة والإغريق والرومان ثم العرب، مذاقه بين الثوم والبصل، ويُعرف بعدة أسماء مثل: كراسي، قرط، ركل، ويذكره قدامة بأنه «بقل زراعي من الفصيلة الزنبقية، منه ما يشبه البصل الأخضر في شكله وطعمه، ومنه ما يُشبه الثوم، يعرف في المصادر العربية بأسماء كرَّاث، كُرَّس، قرط، ركل، والكراث البري يسمى الطِّيطان، ربما كانت كلمة (كراث) من الآرامية أو الآشورية، وفي الشام يسمون الكراث الصغير «براصيا» وهذا من التركية «براصة»، رغم أن النوعين من أصل واحد» (قدامة، صفحة 567).

22. عفسة السبع أو القط: نرجح تسميته القديمة «أرجل الأسد» وتسمية أرجل القط جاءت بعد انقراض الأسود الأمازيغية منذ الخمسينات من القرن 20، وهو نبات عشبيّ أوراقه مسنّنة وتشبه المنشار في شكلها، وأزهارها صفراء تميل إلى اللون الأخضر سيقانها مكسوّة بالشعيرات، تنمو بشكل خاص في منطقة جنوب أوروبا وبلاد المغرب العربيّ، وتنتشر في مناطق الجبال غالباً، وينتمي لفصيلة الورديات، لأن شكل نباتاتها يشبه الورود، ولهذه الفصيلة أيضاً قيمة غذائية وطبية مهمة، تستعمله النساء لعلاج التهابات الرحم والمعدة والأمعاء والإسهال.

23. الرّند: يسمى بالأمازيغية تسالت، والرند عند ابن البيطار والأنطاكي أما في بعض الدول العربية فيسمى ورق موسى، وهي شجرة معمرة مقدسة عند الرومان، أفرز ونشر استعمالها في الوصفات المطبخية، رغم أننا لا نملك ما يوحي بالتباين والاختلاف في استعماله، حيث تضاف ورقة أو ورقتين في طبخ الحساء (الشربة، الحريرة) والتغميس والمراقي وصفات لا مجال لحصرها، وعلى حد تعبير م8 / 67 سنة «نحن نستخدم نبات الرند أو الغار للطهّي في كل الوجبات تقريباً»، كما يستعمله البعض للتبخير، فتقول م10 / 88 سنة أن « نقوم بالتبخير بأوراق الرند لأنه دواء ونضيفه في الكثير من الأطعمة، لأن له مذاق لذيذ»، وكما يتم

4

مضغه في حالات أخرى ليذهب الرائحة عن بقايا غائط الإنسان حسب قول م6 / 61 سنة.

24. المرّارة: يسمى خس البقر أو مرارة البقر، كما تسمى الحواء والبقراء والبقيرة والحوة واليعضيد وهو نبات حولي تقتات منه الأبقار والماشية والنحل من أزهارها، له فوائد كثيرة في طرد السموم عن الجسم ونافع للحمى وأمراض الكبد ومفيد في طبق الخبيز حيث تقول م8 / 67 سنة «نضع ورقة أو ورقتين، فهي جيدة في الوصفة».

25. الثوم البستاني: لاحظنا أن المبحوثات 5 و7 و8 و9 و10 يغرسنه في حدائقهن بجانب البصل وبقوليات ونباتات درنية تقدم للاستهلاك اليومي، حيث تقول م7 / 65 سنة «أغرسه في بستاني، لأننا نتناوله كطعام ونستعمله كدواء، لأنه مفيد بالفعل والتجربة». وتقول م3 / 41 سنة «كنا نأكل الثوم في فصل الشتاء، حيث نضعه في الكانون ونغطيه بالرماد حتى ينضج يطلق رائحة طيبة ونأكله». وم4 / 47 سنة «الثوم مفيد لضغط الدم وتعديله ومفيد لطرد الديدان من الأمعاء وغثيان»، أما م10 / 88 سنة، فتضيف كون «الثوم نافعا كمرهم لعضة الكلب ولدغة العقرب»، وفي العادة يتم إضافة الثوم عند العجز في الحصول على البُورّو البرّي، لأنه من نفس الفصيلة الزنبقية..

26. البصل: هو «بقل بصلي محوّل من الفصيلة الزنبقية «lilacées» اسمه العلمي «Allium cepa» وله أنواع كثيرة ورائحته نفاذة وطعمه متفرع من طعم الكراث، وهو معروف ومتداول في جميع أنحاء العالم ويرجع تاريخه إلى أقدم العصور» (قدامة، صفحة 57)، ولاحظنا أن المبحوثات 5 و7 و8 و9 و10 يغرسنه في حدائقهن إلى جانب الثوم وبقوليات والنباتات الدرنية، تقول م5 / 57 سنة «البصل مفيد لضربة الشمس وفي حالة الأنفلونزا وفي بعض الحالات نأكله نيئاً».

27. الفلفل الحار: تسميه النساء المبحوثات: الحارّ، ويضاف في الأطعمة والأشربة حسب الذوق والفصول والتعوّد والطعام، وعادة ما يوضع منه ما بين وحدة إلى ثلاثة وحدات فأكثر، فهو يضيف نكهة لاذعة للوصفة، كما يستعمل عادة لسان الطير (ساسا فيندا)، وهو أكثر تركيزا، كما يختلف تناول كميات الفلفل الحار من منطقة لأخرى، وله

فوائد كثيرة منها رفع حرارة الجسم وفتح شهية الأكل، إذ يقال حسب أغلب المبحوثات «أن من يأكل الفلفل يعيش طويلاً»، حيث يجعل أمعاء الإنسان تتوسع أكثر وتتطلب رفع درجة التهام الطعام، غير أن مساوئه كثيرة وفي مقدمتها القرحة المعدية إذا أسيء استعماله.

تؤكد المبحوثات أهمية الفلفل الغذائية والطبية بأقوالهن: م3/41 سنة «الحار جيد للسعال وأمراض الصدر وضيق التنفس، وفاتح للشهية وجيد للقلب». وم 6/61 سنة «الحار يفتح الشهية ويرفع حرارة الجسم»، وم 10/88 سنة «لا يكون الطعام بدون فلفل حار، لأنه يضيف مذاقا جيدا للطعام، خاصة في فصل الشتاء والبرد، حيث يدفئ جوف الإنسان وينفع ضد أمراض الصدر والأمعاء».

28. الزياتة: لها تسميات: عشبة الماء، عشبة البئر، وشعر الغولة... وعند ابن البيطار البرشوشان، وهي نبتة مفيدة لأمراض الربو والسعال والروماتيزم، تؤكل نيئة أحياناً، وتخلط مع بقية النباتات لتضفي مذاقا حلوا لكن بكميات قليلة، تنمو في الأماكن الرطبة والمظللة وفي الأراضي الجيرية.

كيفيات إعداد طبق الخبيز:

المرحلة الأولى: تقوم النسوة بتصنيف النباتات المقتطفة ويحضرنها في أكياس مرزّمة، يضعنها في قصاع (جفان) القصدير أو الخشب، وعن طريق السكاكين تنزع الأوراق الزائدة وتنظفها من الجذور وثم تقوم تعويمها في الماء يوماً كاملاً لتغسل جيدا (مع إزالة الأشواك عن نبات القرنينة واليُسري) ثم تصنف في ربطات بحجم قبضة اليد وتربط بسيقان الخبيز، كما توضح م61/06 سنة «نقوم بربطها بسيقان الخبيز، لتكون جاهزة للتقطيع ولمعرفة كمية النباتات التي ينبغي إضافتها للقدر»، ويتم تحضيرها حسب المقادير وحجم القدر الذي توضع فيه، ولتعويض بعض النباتات البرية تستبدل بـالثوم والبصل والفلفل الحار والليمون لإضافة النكهة المنزلية.

المرحلة الثانية: تحضير كل النباتات حسب مقدار وأهمية النبتة والمذاق والقيمة الغذائية والفائدة الصحية، في شكل رزم صغيرة يتم تقطيعها (التبقيل) في القصعة، بداية برزم نبات الخبيز الذي يتم تقطيعه من السيقان إلى الأوراق، ثم يأتي دور السلق والنباتات السابقة الذكر (انظر: صور3 و4)

المرحلة الثالثة: يتم سكب 1 لترونص أو 2 لتر من الماء في القدر وتسكب فيه النباتات والحشائش المقطعة قطعاً صغيرة، يتم رميها شيئا فشيئا في القدر مع التحريك المستمر بملعقة خشبية، ويضاف للخليط البصل (بمقدار بصلتين إلى أربع، ويحبذ استعمال البصل الأخضر في حالة عدم وجود نبات (البورّو)، مع إضافة الملح، وعندما تستشعر المرأة جاهزية الخليط بعصارته المائلة نوعا ما للصفرة، يتم وضع الثوم والفلفل المهروس، وعادة ما يكون لونه أحمر، لأنه يضيف لونا تزينياً على النباتات الخضراء، مع إضافة 2 ملاعق أو 3 من الزيت، لكي لا يلتصق الخليط.

المرحلة الثالثة: بعد الحصول على الخليط النباتي المائع (جاري)، ونضج أوراق النباتات وسيقانها، تضاف للوجبة الدشيشة، وهي دقيق الشعير (بالأمازيغية ثيمزين)، لنحصل في النهاية على طبق الخبيز، ليتم تقديمه على مائدة الطعام في صحن يضاف له زيت الزيتون، (يتم تزيينه في مناطق أخرى بالخضر والزيتون والفلفل...) لكننا لم نشهد ذلك في مجال البحث، ربما بسبب رغبة النساء الحفاظ على الطبق كما ورثنه عن الأجداد. (انظر الصورة رقم 5)

الخبيز وأطعمة أخرى في خانة التقاليد:

تستعيد النساء المسنات ذكرياتهن حول الظروف الصعبة التي كن يعشن فيها في أحضان الجبال وفي فترات الانتجاع نحو السهول، وعن مكونات الطعام من دقيق الشعير والألبان وبيض الدجاج والعسل وبقول ومحاصيل الأشجار المقاومة كـالزيتون، التين، الجوز،

اللوز، المشمش والإجاص والخروب، البرقوق...، ويتم تخزين وتجفيف بعضها لفصل الشتاء، وكون التكيّف في البيئة يقتضي معرفة دقيقة بكل ضروريات الأسرة لضمان بقائها ورغم ندرة الغذاء والخصاصة إلا أن مجتمعهم تمتع بالسلامة الصحية والمقاومة للأمراض وتميز بالتشارك والتضامن. ولكن بعد انتقالهم نحو السهول التي تكثر بها المستنقعات والأودية باتوا عرضة للأمراض كالحمى القرمزية والملاريا والأمراض الصدرية والأمعاء والمعدة، ممّا تطلب منهن البحث عن الشفاء والعلاج وساعدتهم في ذلك معرفتهن بالأعشاب والنباتات وتجاربهن على الخلطات العلاجية والوصفات المطبخية، بإعداد الأطعمة الساخنة والباردة والمعتدلة حسب تعاقب الفصول، للأطفال والنساء الحوامل والشيوخ لأنهم الأكثر عرضة للأمراض.

تعتقد النساء أن بعض الأطعمة مُفيدة في فصل الشتاء ضد الأمراض الصدرية والحمّى وتمنح المناعة للجسم: كـ «الكوّر بالفول» وهو عبارة عن كويرات تصنع بخلطة نباتية وتوابل ودقيق القمح أو الشعير، وتطبخ مع الفول الذائب. وأكلة البوربوز (خبز الشعير المحشوّ بشحم الضأن الممزوج بالأعشاب والتوابل، والمهروس والمخلوط ليتم تناوله بالأيدي، أو يستعمل زيت الزيتون بدل الشحم)، وفي فصل الشتاء يكون أساس الأطعمة مرتكزاً على النباتات البرية «الخبيز، السلّق، القرنينة، السكوم،...» كـ مقدمات لاستقبال الربيع حتى تنضج محاصيل البقول (الفول والفاصولياء والحمص والعدس...)، وفي فصل الصيف وبعد حصاد الشعير والقمح تزدان الموائد بأطباق «الكسكسي» ودقيق الشعير باللبن «الدشيشة باللبن» أو طبخ جبن الأبقار بدقيق الشعير لتسمى هذه الأكلة بـ «الدشيشة بالدهان»، وعن طريق القمح (الفرينة) وبتحميصه وطحنه وتمليحه يتم صنع الروينة، ونظراً لكثرة الخضروات في فصل الصيف لا يزال المجتمع المحلي يعرف أطباق «الشكشوكة» وهي مزيج من قطع البصل والفلفل الحلو والطماطم والثوم والبهارات، واللبن بخبز

5

الفرن «الحارشة أو المغيص» أو «المدلوك» والسلاطة المصنوعة بالخيار والبصل والطماطم، وتستبدل هذه الأطعمة حسب المحاصيل الزراعية والفصول.

ماضي ومستقبل وجبة الخبيز:

يبدو النظام الغذائي النباتي «الذي أملته البيئة وطبيعة الاقتصاد، ناقصاً، فقيراً، هشاً، إلا أن رؤية الأمور من منظور علم الأحياء تغير الكثير من تصور هذا النظام، فالبيولوجيون يعرفون التغذية كنظام من التوازن والاستعاضة على مستوى كل وجبة، والحال أن النصوص التاريخية تعكس هذه الآلية» (حبيدة، صفحة 114)، بمعنى أن ما توفره النباتات لوحدها غير كاف من الناحية الغذائية إلا أنها مقبولة إلى حدّ ما لدى علماء التغذية الذين يوصون بالتعضيد النباتي لمواجهة بعض الأمراض كالقلب وتصلب الشرايين، ولعل تاريخ الأطعمة النباتية قديم في المطبخ المتوسطي غير أن من الصعوبة بمكان تحديد عمقها التاريخي وأصلها الجانيولوجي، ويدفعنا للقول أنها مجتمعات اعتمدت على النباتات كمصدر أساسي في الغذاء. حيث تشارك النساء في المجتمع المحلّي كل سنة فيما

يشبه الاحتفالات التمثيلية بطقوسها وإكسسوارتها ومخزونها الثقافي الرمزي للتعبير عن حلقة تاريخية مستمرة وعابرة للحضارات، مؤكدة على الإدراج الاعتيادي للنباتات ضمن الحيّز الغذائي، سواء لمواجهة الانفجار الديموغرافي، أو لمكافحة انحسار المحاصيل الزراعية وفشلها في تحقيق الاكتفاء الذاتي للمجموعات والأسر، مما يجعلهم يستجيبون لعملية الإدماج المطبخي بتطويع الذوق العام وأكل النباتات وخلطها ومزجها وعجنها، وبالتالي جرى نقلها من أطعمة قحطية إلى أطعمة اعتيادية.

لكننا نتساءل اليوم عن إمكانية صناعة مثل هذه الوصفات الغذائية مُستقبلا؟ أو بالأحرى هل يستمر توريث مثل هذه الوصفات الغذائية النباتية؟ ولماذا يتم إدراجها ضمن العادات التقليدية؟.

نلاحظ أن نمو النباتات البرّية قد تأثر بشكل ملفت بفعل العوامل البشرية التي باتت تهدّد نموها بالانقراض كالتوسع السكاني والعمراني الكثيف ما أدى لتآكل الغطاء النباتي مع سوء استعمال الإسمنت والإسفلت والزيوت والمبيدات الكيميائية، ومن العوامل الايكولوجية التي ساهمت في القضاء على النباتات والعزوف عن قطفها كتلوث الوديان بقنوات صرف المياه ورمي القمامة العشوائية ناهيك عن بروز وصفات غذائية تستجيب للمؤثرات الاقتصادية والصناعية والإعلامية التي فرضت نفسها على المطبخ المحلّي.

كانت النساء المسنات تحملن الكثير من المعلومات والمعطيات التي عجز المجتمع عن تدوينها خاصة مع تبدل أحوال النساء في زمن العولمة، والقليل من النساء اليافعات من حصلن على جزء ضئيل مما تملكه العجائز من إرث ثقافي بات تداوله في أزمة سواء للجهل بفائدته العلمية والطبية من جهة وإعراضاً عن توارث هذه المعارف وركنها في خانة الثقافة الشعبية رغم ذلك لا تخلو سلوكاتنا الغذائية اليوم من ثقل الماضي (كتفضيل مواد على أخرى، تخزين الأطعمة، تناول أطعمة وتحريم أخرى...).

بات المطبخ المحلّي عرضة للانتقاد والاستهجان من طرف الشباب الذي لم يتسن له مُعايشة ما ألفه الأجداد من الشدائد والمحن أعانتهم معارفهم المكتسبة على مواجهتها، وصارت الأطعمة التي تعوّد عليها الكبار غريبة عن فضاء اجتماعي يركن «طبق الخبيز» في خانة التراث المادي، ولو أن العودة لتسمية الخبيز في نظرنا فيها الكثير من التأويل لمادة الخبز الذي يحترمه أفراد المجتمع كنعمة من الله في بعدها الديني وتحيل بدورها لأبعاد اجتماعية وثقافية يُعاد إنتاجها بقداسة لكنها تسير نحو الزوال، بسبب ثقافة الاستهلاك الكمالي.

خاتمة:

بذلت المرأة في المجتمع المحلّي المتوسطي جهوداً جبارة في تحصيل الخبز اليومي ومكابدة العيش في فقر يتبعه اقتصاد الزهد والتقشف وكانت الوجبات الغذائية بوجه عام لا تعرف الوفرة (حيث تعتمد على الشعير والزيت)، لذا يمكن القول أنه مجتمع ظل وإلى غاية القرن العشرين يعيش على أعتاب سوء التغذية، وغالباً ما كان أفراده يموتون بسبب غلاء الأسعار والجفاف والجوع لذلك جعلتهم الظروف الاقتصادية يكرّسون جملة من العادات والسلوكيات الغذائية بعد الفشل في التوزيع العادل للقمح والشعير بدعم التدابير الوقائية لمواجهة المجاعات التي عادة ما كانت تصيب الفقراء أولاً ثم تتفشى في المجتمع كله لتعمّ الفوضى على الجميع، فيتحول البشر لكائنات لاحمة لا يصدها وازع أخلاقي أو ديني. وبالتالي يبدو أن تأثير تلك العادات الغذائية لا تزال مُتداولة ومؤثرة في المجتمعات البدوية وشبه الحضرية ولو بدرجات متفاوتة، بل يظهر أن هناك مقاومة وتمسك ملموس بالأطعمة التقشفية ومنها «طبق الخبيز» الذي يتوافق مع ما يقترحه المختصون في البيولوجيا حول التقليل من الدهون والكاربوهيدرات فمن لم يقتله الجوع يقتله الغنى والترف.

الهوامش:

1. تسميات البقولة والبقيلة والبقلة، مُستوحاة من كلمة بُقل المذكورة في القرآن مصداقاً لقوله تعالى: ﴿ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ﴾ سورة البقرة الآية 61، ومعناها كل ما ينبت في فصل الربيع وكلمة نبقل أي كل ما ليس بشجر وله ساق وأوراق، كما تعني لدى سكان جبال الونشريس القدامى عبارة نبقل الفلفل، أي أقوم بتقطيعه.
2. يعد لويس مورغان حسب النظريات الكلاسيكية أول الذين سلطّوا الضوء على دور النباتات والثقافة، حيث أن الجمع والقطف هي إحدى أسس الإنسان الأولى من أجل تحصيل الغذاء، أنظر: A. Maurizio, «Histoire de l'alimentation végétale chez l'Homme », In Revue de Botanique Appliquée de l'agriculture coloniale, 11e année, bulletin n° 115, mars, (1931), p160.
3. تحتفل الكثير من الحضارات بقدوم الربيع كل عام كـ شم النسيم في حضارة الفراعنة وأيكيتو عند البابليين والنيروز عند الفرس والمرتبطة بطقوس الخصب والحياة التي يجري تكرارها كل سنة، و«أنزار» والربيع أو «شو ربيع» عند أمازيغ الجزائر و«هافسوث» عند شاوية منطقة الأوراس وغيرها، وطقوس الاستمطار وتاغنجة الموجودة في شمال أفريقيا.
4. نعتقد أن الاهتمام بتربية النباتات في البساتين وضمها للمجال البيتي والاستعمال المنزلي في الأطعمة، هي بداية انحراف ثقافي نحو الزراعة عن طريق استصلاح الأراضي وغرس محاصيل القمح والشعير وغيرها من النباتات التي كانت أصلاً موجودة في البرية.
5. تقع ولاية الشلف غرب الجزائر العاصمة على بعد 200 كلم، يحدّها من الشمال بلديات بني حواء، تنس، المرسى، سيدي عبد الرحمان ومن الجنوب ولاية تيسمسيلت ومن الشرق ولايتي عين الدفلى وتيبازة ومن الناحية الغربية ولايتي مستغانم وغليزان.
6. لا تزال بعض النساء في الأرياف والبوادي تساعدن الرجال في تربية الحيوانات والزراعة وتقليب الحرث والسقي والعناية بالأشجار وإحضار الحطب والرعي...، مما يسهل عليهن ملاحظة التغيرات والتبدّلات التي تطرأ على نمو النباتات والحشائش والأعشاب.
7. كان الأطفال والشبان يصنعون كرات من نبات الخبيز ويربطونها جيدا ويتم اللعب بها بالأرجل أو الأيدي مع مراعاة عدم إسقاطها في الأرض لفترة طويلة، وإلا سيكون المتسابق خاسرا أو يتم حشو أكياس بالخبيز واللعب بها في شكل كرة.
8. هناك من يخلط بين الحليبة/الهندباء والحليبة المسماة الفربيون الذي يتكلم عنها ابن البيطار في مؤلفه الجامع لمفردات الأدوية والأغذية، وهي نبتة تسيل منها مادة صمغية بيضاء.
9. نعتقد أن كلمة خيزو مشتقة من اليونانية Riza وتقابلها كلمة جذر وبالفرنسية Racine ومنها كلمة جذمور Rhizoma
10. السفنّارية اسم قديم للجزر، ونجده في ما تبقّى من اللهجة العربية الأندلسية وسمي الاسفنّارية، أي الجزر البري وهي أصل تسمية الجزر بالإسبانية zanahoria

المراجع :

- Ducourthial, G. (2003). Flore magique et astrologique de l'Antiquité. Paris: Ed Berlin.
- J B, C. (1712). Abrégé de l'histoire des plantes usuelles. Revue & Corrigé .
- MIGUES, S. (2004). Les Plantes Du Ramassage Dans L'alimentation Gréco-romaine. Pallas , 169-182.
- Navneet, A. S. (2017). Ethnomedicinal: Antimicrobial and Pharmacological aspects of Malva parviflora Linn. The Journal of Phytopharmacology , 247-250.
- Paul-Victor, F. (1999). Dictionnaire des plantes médicinales et vénéneuses de France. France: Tec & Doc Lavoisie.
-
- أبو مصطفى كمال السيد. (1996). جوانب من الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والعلمية في المغرب الإسلامي من خلال نوازل وفتاوي المعيار المعرب للونشريسي. مصر: مركز الإسكندرية للكتاب.
- أحمد بن القاسم، ابن أبي أصيبعي. (ب،ت). عيون الأنباء في طبقات الأطباء، نزار رضا (محقق). لبنان: مكتبة الحياة.
- أحمد قدامة. (1986). قاموس الغذاء والتداوي بالنبات موسوعة غذائية صحية عامة. بيروت: دار النفائس.
- إصطفان أكسل. (2007). تاريخ شمال إفريقيا، المماليك الأهلية حياتها المادية والفكرية والروحية، محمد التازي سعود (مترجم). المغرب: مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية.
- الحسن بن محمد الوزان الفاسي ليون الأفريقي. (1983).

- وصف إفريقيا، محمد حجي ومحمد الأخضر (مترجمان). لبنان: دار الغرب الإسلامي.
- الشيخ عبد الرزاق محمد بن حمدوش الجزائري. (1996). تاريخ الصيدلية والعقاقير. لبنان: دار الكتب العلمية.
- جاك، لوغوف. (2007). التاريخ الجديد، محمد الطاهر المنصوري (مترجم). لبنان: منظمة الترجمة العربية.
- جرمين، تيليون. (2000). الحريم وأبناء العم تاريخ النساء في مجتمعات المتوسط، عز الدين الخطابي & إدريس كثير (مترجمان). لبنان: دار الساقي.
- جوبو جيا مبيترو. (2014). إجراء البحث الإثنوجرافي، محمد رشدي (مترجم)، محمد زائد (مراجع). مصر: المركز القومي للترجمة.
- روبرت لوي. (2007). تاريخ الإثنولوجيا من البدايات حتى الحرب العالمية الثانية، نظير جاهل (مترجم). لبنان: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- سعاد علي شعبان. (2004). الأنثروبولوجيا الثقافية لإفريقيا.مصر:معهد البحوث والدراسات الأفريقية.
- عادل عبد العال. (2006). الطب القديم خلاصة ما توصل إليه الطب المصري القديم. مصر: دار أجيال للنشر والتوزيع.
- عبد السلام بن محمد العلمي الحسني. (1986). النبراس في حل مفردات الأنطاكي بلغة فاس. المغرب: مكتبة دار التراث.
- عبد القادر حليمي. (1997). النباتات الطبية. الجزائر: الوكالة الوطنية لحفظ الطبيعة.
- فراس، السواح. (1998). دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني. سورية: منشورات علاء الدين.
- كلوب كاتي، و جولد وايت هارولد. (2001). إبداعات النار تاريخ الكيمياء من السيمياء إلى العصر الذري، فتح الله الشيخ (مترجم) وشوقي جلال (مراجع). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- محمد بن أحمد ابن البيطار. (1874/1291). الجامع لمفردات الأدوية والأغذية،ج1.مصر:مطبعة بولاق.
- محمد حبيدة. (2018). المغرب النباتي، الزراعة والأغذية قبل الاستعمار. المغرب: منشورات ملتقى الطرق.
- محمد غانم. (2000). من أرشيف الإدارة الاستعمارية في الجزائر الوثائق الفرنسية والهجرة إلى الديار الإسلامية. إنسانيات .

معجم المقابلات العلمية لنباتات طبق الخبيز:

الرقم	النباتات	التسمية بالأمازيغية	الاسم العلمي والفصيلة
1	الخبيزة أو الخبيز (البقول)	أمجير، ثانساوث أو الهيبنصرت	نحصر نوعين: Malva Parviflora Malva sylvestris الفصيلة الخبازية
2	القرنينة، الكرنينة	تغذيوت thaghdiwth / تاقرنينا	Scolymus hispamais الفصيلة النجمية
3	الشنافو أو الخرذل	الزيطوفي، شنافو، شناهو	Sinapis فصيلة الصليبية
4	السلق أو السباخ	ثبيذاس	Beta vulgaris subsp cicla الفصيلة السرمقيات (القطفية)

الرقم	النباتات	التسمية بالأمازيغية	الاسم العلمي والفصيلة
5	بدلاقم، لسان الثور	تاحراشت، تيرجونام	Anchusa الفصيلة الحمحمية
6	الحليبة (التفاف) الشيكويا	الجغضيض الأثيوريزة	Taraxacum Centaurea cyanus فصيلة نجمية
7	حشيشة الغراب أو رزيمة الغراب أو أقراص الملك	الكسلة (من كسرة أو خبز الغراب)	Hieracium فصيلة نجمية
8	الحميضة أو الإكليس	تاسمنونت وتاسمومين أو الهاحماضت	Oxalis الفصيلة الحماضية
9	حميضة البقر/ البقيرة والحوة	هاحماضت تافونست	Rumex acetosella الفصيلة البطباطية
10	الجرنيز أو الجرنيس	يسمى الكركاز والشرياط	الفصيلة النجمية Eruca Sativa
11	مرارة الحنش أو حشيشة الحنش، الأخيون، القنطرون الصغير	إزي وزرم ، كيلوا ـ تيكوت	Echium vulgare الفصيلة الحمحمية
12	عفسة السبع أو عفسة القط	رجل السبع	فصيلة الورديات Alchemilla vulgaris
13	الزرودية (الجزر البري)، من كلمة كزر الفارسية	خيزو والشقاقل والسنفارية بالإسبانية الأندلسية	Daucus Carota العائلة الخيمية
14	البيبسة أو البسباس البري أو يسمى الكلخ أو العسلوج والعسلوز	أذرياس	Apiaceae الفصيلة الخيمية
15	المشيطة أو مشطة الغول أو إبرة الراعي أو الطرف	تجهانيد	الفصيلة الخيمية Scandix
16	الرزيمة	أبركنيس	Bellis Perennis فصيلة المركبات

الرقم	النباتات	التسمية بالأمازيغية	الاسم العلمي والفصيلة
17	تغيغيت	تغيغيت	لم نعرف إلى أي فصيلة
18	وذنين القنينة أو وذنين الجدي، لسان الحمل الكبير	أغوسين بوغيول	Plantag spp الفصيلة الحملية
19	البورو، الكراث، وأسقورديون	أفيراس	Alliace الفصيلة الثومية
20	الثوم البستاني	تيسرت،ثيسكرث، ثيشارث	Alliaria الفصيلة الثومية
21	البصل	ثباون	Allium cepa الفصيلة الزنبقية
22	التالما أو الهندب، ضرسة العجوز والشلاظة المرة (الطرشخون)	تامزرقة والجقجيق	Taraxacum الفصيلة النجمية
23	تيطلاّن	يشبه الكزبرة الخضراء، نبات بري حلو المذاق	الفصيلة الخيمية
24	الرّند أو الغارّ	تاسلت	Laurus nobilis الفصيلة الغارية
26	اليسري	نوع من الجرنيس	الفصيلة النجمية
27	الفلفل الحارّ	دا فلفل	Capsicum الفصيلة البذنجانية
28	الزياتة / الساق الأحكل وعشبة الماء /البرشوشان	قنجيت، رفرف، رجايفة	Adiantum capillus_ veneris الفصيلة الديشارية

الصور :

- من الكاتب

أ. نهلة شجاع الدين - اليمن

الأكلات الشعبية في جبال اليمن

صورة التنور والغطاء الخاص به وعليه برمة مدر تحوي اللبن منزوع الدسم كي يتم تحضير العصيد كوجبة غداء يومية

مقدمة :

يعد الأكل الشعبي من أهم الموروثات التي تعكس حضارة الشعوب وهويتها التي تميزها عن غيرها، فالأمم تتوارث طرق طهي أطعمتها و تقديمها والمعدات المستخدمة في تحضيرها وكذا الأواني المخصصة لتقديمها وكذا آداب التحضير والتقديم والتناول والتعازم والتهادي كآداب وعادات مرافقة. فتتجسد كمنظومة متكاملة من الثقافة المادية والمعنوية في نفس الوقت، تتوارثها كما تتوارث أغانيها وملابسها ولهجاتها وطرق عيشها وأمثالها وفنونها الشعبية والتي تعتبرسمات تقارب وسمات تباين وسمات تمايز بين الشعوب الانسانية المتعددة في هذا الكوكب الفسيح .

تعريف الأكلات الشعبية :

هي الأطباق الدارجة في مجتمع معين ويعرفها معظم أفراد ذاك المجتمع ويطبخونها ويتناولونها في أغلب أيام الأسبوع، حيث أن مواردها متاحة للجميع وممارسة تحضيرها بسيطة وميسرة للجميع ويتم تطبيقها بشكل اعتيادي .

وبالطبع فان المجتمع اليمني كغيرة من المجتمعات الإنسانية الأخرى يفرد للمرأة دوراً أساسياً في المطبخ، فهي من تحضر كل أصناف الطعام بشكل يومي في مجتمع المدينة، أما في المجتمعات الريفية فإن دورها لا يقتصر على العمل في المطبخ فقط ! بل تعدى ذلك إلى مشاركة الرجل في العمل بالحقول من أجل توفير المواد الأساسية التي تستخدمها العائلة كموارد لكل الأطباق المحضرة في المنزل، وتتعدد الأكلات بتعدد المحاصيل التي تزرع في الحقول وبما يملكه الريفيون من حيوانات وطيور حيث تُعد هي الموارد الأساسية للحبوب والطحين والبقوليات والسمن والبيض والحليب... وغيرها من المنتجات التي تعتمد عليها الأسرة الريفية في إنتاج الغذاء اليومي والذي ينقسم إلى ثلاث وجبات رئيسية وهي (الفطور- والغداء - والعشاء) ويضيفون أحيانا وبشكل غير رتيب وجبتين (وكأنهما سناك فود) أو وجبة إضافية داعمة تستهدف الأطفال أو العمال أو أي فرد من أفراد الأسرة لكنها لا تؤكل بشكل جماعي كما الثلاث وجبات الأساسية السابقة الذكر، وتلك تسمى ب(الشِرَّاقَة) (بلهجة قريتنا وماجاورها في مديرية القفر لواء إب) وهي تؤكل مابين وجبتي الفطور والغداء أي حوالي الساعة الحادية عشر ظهراً وماحولها، أما (الغَوَاثْ) وهي الوجبة الإضافية الثانية فهي تكون بين وجبتي الغداء والعشاء أي حوالي الساعة الخامسة مساءً وما حولها .

والجدير بالذكر أنّ التباين موجود وظاهر بين الثلاث وجبات الأساسية. فالفطور لا يمكن أن يشبه الغداء، لكن لوجبة العشاء صفة مميزة وهي أنها قد تشبه الفطور أو الغداء . فلا حرج في ذلك حتى إن الأغلب يعدونه وقت إعداد الغداء أو يقسمون جزءا منه أو يحفظون ما تبقى منه خصوصا الأسر الفقيرة أو تلك التي فيها محدودية الأفراد كأيدي عاملة وأيادي شابة تساعد بتحضير العشاء كوجبة مفردة .

واليمن حيث تتعدد فيها الجغرافيا وتتعدد فيها اللهجات وتتعدد فيها المواسم وكذا العادات والتقاليد والأفكار، فها هو المجتمع الساحلي يتسم بالبساطة عكس المجتمع الجبلي الذي يكون أقسى وأكثر تعقيدا ومحافظا جدا على موروثه الشعبي وعاداته وتقاليده المتوارثة . وقد يكون للبحر تأثيره وللجبل تأثيره أيضا . وهناك المناطق الوسطى حيث تتوسط الوطن من ناحية الجغرافيا فتشمل العديد من مديريات محافظة إب وصولاً إلى مديريات من محافظة أبين ... وهناك الشمال مثل صعدة والجوف وهناك الجنوب مثل عدن ولحج .. هناك المحافظات الشرقية كحضرموت والبيضاء وهناك الغربية مثل الحديدة وحجة ... مانقصده هنا أن لموقع المجتمع على الخارطة اليمنية ومدى قربه من الساحل أومن الجبل أو من الصحراء ومدى انتشار نسبة المساحات الريفية فيه مقارنة بالمساحات الحضرية أثراً واضحاً على نوعية الأطعمة والأكلات الشائعة فيه ...هناك أيضا أثر وبعد آخر مؤثر جدا على نوع الطعام وكيفية إعداده وهو من أهم المعطيات إنه نوع الثروة الحيوانية المتواجدة في تلك المنطقة ونوع الأنشطة الزراعية وكذا الموسم هل هو موسم بذر البذور أم موسم الحصاد. مما لا شك فيه أن الإنسان ابن بيئته ويتأثر بكل المعطيات حوله ويحاول جاهدا أن يستفيد منها ويسخرها لخدمته فهناك من النباتات والمزروعات ما يستخدمها كمدخل أساسي في تكوين طعامه وأخرى يعدها مدخلا يتسخدمها في التطبيب الشعبي وقد يكون نفس الصنف لكنه يستخدمه بتركيز متفاوت وهذا

نتيجة الخبرات التراكمية التي تنتقل من الأجداد إلى الأبناء إلى الأحفاد كتسلسل طبيعي لانتقال المعلومة والخبرة والممارسة .

ومما لاشك فيه أن هوية الإنسان تعرف بأنها ماهيته وتكوينه وتفاعله مع محيطه وطريقة تفرده وتعكس أهم الخصائص التي تميزه عن غيره. فقد كان ولايزال الإنسان اليمني متذوقاً جيداً وقادراً على التعريف بنفسه بذلك الزخم الهائل من المكونات الثقافية التي تعكس هويته المتفردة والجميلة والثرية والتي تزخر بها كل مكونات الإرث الثقافي . ومن الجدير بالذكر هو أن ذلك التفرد قابله الكثير من التعدد والتباين والتدرج في نفس الوقت من منطقة إلى أخرى... فهاهو الأكل الشعبي في المناطق الجبلية يختلف عنه في المناطق الساحلية لماذا !

لأن المدخلات الطبيعية تختلف وبالتالي فإن الطبق الشعبي ستختلف مكوناته أحيانا وتختلف طريقة إعداده أحيانا أخرى، أيضا هناك تأثير للحركة في المجتمع فالمجتمع المستقر لا تتغير أكلاته بسهوله عكس ما يحدث عند المجتمعات الثرية التي تنتقل وتسافر وتتعرض لتجربة أطعمة أخرى وتحرص على تقليدها أو تطوير أكلاتها الشعبية بناءً عليها.

الأطعمة الشعبية في المناسبات الاجتماعية :

تكاد تكون المناسبات الاجتماعية هي المحطة التي يحرص كل أفراد المجتمع على استعراض المهارات في إعداد الأطباق المتعددة و استعراض الكرم والحفاوة بالضيوف الذين يجتمعون في تلك المناسبات والتي عادة ما تكون هي نفس الأطباق سواءً كانت المناسبة احتفالا بزواج أو مأتم لوفاة أو احتفاءً بقدوم طفل جديد إلى العائلة، وأهم ما يتواجد في السفرة الممتدة والتي تكفي لمئات الحضوركأطباق متعارف عليها خصوصاً في المناطق الجبلية والتي تمتد بطول وعرض الخارطة اليمنية.

الشفوت، العصيد، اللحم والمرق، الفتة، الشجور، الهريش، السلتة، الخبز، الملوج، بنت الصحن، السبايا، هذه الأطباق هي الاساسية والتي أضيف لها أطباق أخرى مثل الرز أو المكرونة أوالشعيرية وأطباق التحلية التي تعددت وتم اعتمادها في أكثر المناطق بسبب السفرقديماً، أو تلك التي انتقلت من الأتراك أيام الاحتلال التركي للشمال أومن الاحتلال البريطاني للجنوب، وانتشرت مؤخراً كتأثر طبيعي بوسائل التواصل الاجتماعي والتي سوَّقت لكل أصناف الطعام في العالم .

هناك ايضا تنوع للأطعمة في المواسم الدينية انظر إلى شهر رمضان المبارك وكيف تزدان المائدة العربية والإسلامية عموما بمئات من الأصناف والأطباق الشهية، وكذلك الأعياد فعيد الفطر وعيد الأضحى وكذلك رأس السنة الهجرية وأول جمعة من رجب الحرام والتي تصادف ذكراها دخول اليمنيين في الإسلام وإيمانهم بالرسالة المحمدية عبر مبعوثه إليهم الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام.

ولاحظ حتى على مستوى أيام الاسبوع فإن الجمعة تعتبر أصغر مناسبة دينية وأصغر محطة شعبية تكاد معظم الأسر أن تجتمع فيها وتكون فيها السفرة مميزة والغداء يجب أن يُحَضَّر بوقت أبكر من بقية الأيام خصوصاً أن الأبناء المتزوجين والمستقلين عن البيت الأصلي للأسرة من يعيشون في بيوت منفردة يجتمعون يوم الجمعة مع زوجاتهم. ويكون الغداء بعد صلاة الجمعة مباشرة حيث تفرد فيها سفرتان سفرة للرجال وسفرة للنساء، حيث تجتمع بنات الأسرة ونساء إخوانهن ويحظى الجميع بحفاوة الأم والأب ويعبرون عنها باختيار اللّحم المميز ويفضل اللحم الغنمي (لحم الخروف) أو العجل (لحم بقري)، أو لحم الدجاج إن لم تستطع الأسرة تكاليف اللحوم الحيوانية لارتفاع اسعارها خصوصا في السنوات السبع الأخيرة والتي تفاقمت بها الاسعار بشكل

حاد جدا ! اما السمك فان تواجده محدود في المائدة الشعبية لأغلب سكان الجبال والمرتفعات وذلك لبعدها من البحر وبالتالي لم يعتادوه مثلما اعتادوا اللحوم الأخرى.

الأمثال الشعبية اليمنية ذات الصلة :

هناك أمثلة شعبية ارتبطت بأنواع من الطعام وهناك أمثلة ركزت على دور المرأة ووصفت المرأة التي لديها مهارة عالية في إتقان الطبخ أو إتقان المهام التحضيرية للطعام مثل الطحن أو العجن أو تجهيز التنور وإحمائه أو القيام من النوم باكرا حتى تجهز طعام الإفطار للأسرة منذ وقت مبكر.

وهنا أفردنا بعضا من الأمثلة التي اقتربت من ذكر الطعام صراحة أو تلميحاً:

- **المِحمية والمِدقّة فاقت جميع الغواني :**

هذا المثل لم تحفظه إلا جداتنا المهتمات بالأكل والحرافة في الطبخ التي تعتبر سمة أساسية في المرأة... فهاهي المحمية (التي تزيد النار في التنور) والمِدقّة - بكسر الميم وتشديد القاف المكسورة - (التي تصنع الخبز رقيقاً جدا - وتطحن الحب بالرحى حتى يكون كالغبار في دقته) هي في نظرهم من فاقت جميع النساء المتسمات بالحرافة والمهارة حتى إنها تفوق صاحبات الجمال والحُسن بحسن آدائها وإتقان عملها .

- **إلِفْ الفَقِيهْ الرَوْبَهْ :**

هنا تهكم على الفقيه - وهو المدرس الذي يدرس طلاب القرية القرآن واللغة - الذي ألف (اعتاد) أكلا جديدا فلن يصرف نظره عنه ، ولن يرغب بأكل غيره... والروبة هي خالص اللبن قبل أن يفصل الدسم عنه وهو ألذ أنواع اللبن.

- **أيش ألّف الرُباح مأكل التفاح:**

هذا التساؤل عندما ترى أناسا يتصرفون بطريقة غريبة وغير مقبولة والسبب عدم تعودهم عليها من قبل، كما القرود (الرباح) التي تأكل التفاح وهي بالأصل لم تتعود على هكذا رفاهية ! فسيكون تعاملها مع التفاح بطريقة غير مناسبة .

- **حقكم حق وحق الناس مرق :**

لغة الحقوق والمساواة متجسدة هنا ولسان الحال بأن الناس سواسية في الحقوق والواجبات ...فلغة العتاب واضحة لمن يعتقد بأن حقه حق هام وحقوق غيره من الناس وكأنها (حساء) أو شوربة سهلة العمل سهلة الشرب ...فليس له أدنى أهمية .

و هنا يعد دفاعا عن الحق وتعظيما إذا كان لهم أما عندما يكون لغيرهم فهو أمر عادي كشرب المرق (حساء) وهي أكلة شعبية شائعة تصنع من الدجاج أو اللحم بسهوله وتشرب بسهوله ...فكان الحق للغير عندما يطالبون به لا يعيرونه اهتماما لأنهم يظنونه أمرا لا يستحق لبساطته ..وهذا يختلف تماما عندما يريدون حقوقهم حتى لو كان نفس الحق إلا أنه نسب لهم فشأنه عظم وكبر ..

عادة يطلق على من يعظم أموره واحتياجاته وأهدافه، لكنه بالمقابل يهمش حقوق الآخرين ويستصغر شؤون الآخرين واحتياجاتهم وأهدافهم .

- **سَع ليلة بغير عشاء :**

سَع هي باللهجة المحلية وتعني مثل، أي (مثل الليلة مفرد ليال التي يكون أصحابها جائعين فلاهم ناموا ولا خلص ليلهم بصبح يغير حالهم هذا، فهم منتظرون الصبح بفارغ الصبر ليحصلوا على وجبة الإفطار فالجوع يحاصرهم من جهة وطول الليل من جهة أخرى وكأنهم يشعرون به أطول ما يكون

..وهـذا فيـه إشـارة إلى جمـع ظرفـين سـيئين في نفـس التوقيـت فـلا أكل ولا فسـحة مـن نهـار للتصـرف وتغيـير الحـال !

يرمـز هـذا المثـل لطـول الوقـت الممـل، وخاصـة عندمـا يكـون انتظـارا، ويعـبر عـن السـأم مـن حـدث يطـول في اسـتهلاك الوقـت دون حصـول المتعـة أو الفائـدة .

- **ساعة الأكول تضيع العقول :**

أي سـاعة الأكل يتشـوش العقـل ..وخاصـة إذا كان المـرء جائعـاً جـداً ..فـلا ينتبـه أو يسـتطيع أن يركـز على تفاصيـل قـد يعيهـا في وقـت آخـر .

- **صام صام وفطر بلصّام :**

هنـا تقديـس للصيـام بـأن يكـون إفطـاره ممـيزا، ليـس صيامـا صيامـا ثـم ينتهـي بإفطـار غـير مجـد وهـو هنـا (اللصـام) أي (العلـك) والمقصـود بـأن نهايـة الصـبر ينبغـي أن تكـون نهايـة ظفـر ونيـل .

- **عليك وعلى أول المرق وآخر القهوة :**

هـذه نصيحـة في تخـير أطيـب الأكل ..فـأول الحسـاء هـو أطيبـه لتركـز الطعـم فيـه ..

وآخـر القهـوة هـو الأطيـب مـن أولهـا ..لأن أول كأس منهـا لازال غـير مركـز...هنـا الجمـع بـين المـرق والقهـوة بطريقـة بلاغيـة فاسـتخدام الأضـداد جـاء جميـلا ومحقـا في نفـس الوقـت.

- **عِصرِة وسِنّة سوى :**

تقـال هـذه الجملـه لمـن يـأكل أكلاً ذا رائحـة ثابتـة مثـل الثـوم أو البصـل فـإن أكل ربطـة منهـا كمـا هـو حـال أكل سـنّ (فـص) لـذا يلـزم الحـذر مـن السـن كمـا الربطـة ... كمـا يسـتخدم هـذا المثـل توريـة برائحـة الثـوم علـى مـن يفسـد أو يـأكل مـالا حرامـا ..فـإن مـن يسـرق مـالاً حراماً كثـيراً كان أم قليـلاً فـإن رائحتـه سـوف تفـوح ...

- **عَصِّبْ لك فِرسِكْ :**

أي ربـط لـك فرسـك (أجـاص) بحبـل تخيـل كيـف ستسـتطيع أن تكمـل المهمـة بنجـاح ...ويقـال هـذا لمـن يصعـب عليـه إتمـام أمـر متعلـق بآخريـن غـير متفقـين معـه بالـرأي .

- **كل شيء يُمذر إلا الدَّرْ :**

أي كل الطعـام اذا أُكل بشـكل يـومي فإنـه يُمـل إلا الطعـام المشـتق مـن الألبان..(الـدر) فانـه لا يمـل ففـي كثـير مـن قـرى اليمـن وخصوصـا تلـك الـتي في الجبـال والـتي تكـثر فيهـا مراعـي الأبقـار والأغنـام والماعـز حيـث يعتمـدون علـى الحليـب واللـبن كوجبـات يوميـة متكـررة .. و يدخـل في كل الوجبـات الثـلاث ... وبأشـكال متنوعـة ولا يملـون ذلـك التكـرار .

- **لا شبع الربح برذم :**

أي إذا شـبع الـربح – وهـو القـرد – وهنـا المقصـود بـأن الشـبع يقـود إلى التبذيـر والإسـراف ...وخاصـةً عنـد مـن لـم يتعـود علـى العيـش في تـرف مـن صغـره، و(بـرذم) فعـل مـاضٍ يـدل علـى اللعـب بـالأكل ورفـسْ النعمـة بعـد الإحسـاس بالكفايـة والشـبع .

- **من خبَّى من عشاه أصبح يراه :**

هنـا نصيحـة للادخـار فمـن يقتصـد في عشـائه وخبـأ جـزءا منـه (أي احتفـظ) فسـيفرح برؤيتـه حـين يصبـح مبكـراً يبحـث عـن فطـور ..

- **لا شبعت البطن استحى الوجه :**

لاحـظ أن – لا – هنـا بمعـنى إذا الشـرطية وهـذا مثـل شـعبي قديـم يؤكـد أن أكل الطعـام يؤثـر علـى العلاقـات بـين النـاس . فـاذا عزمـت أحدهـم علـى طعـام مميـز أو أهديتـه نوعـا مـن الطعـام مثـل السـمن أو العسـل أو أي هديـة حـتى وإن كانـت نقـداً، ومـن ثـم طلبـت منـه طلبـاً فبالغالـب سـينفذه لـك حيـاءً منـك وردا جميـلا علـى هديتـك.

هنا توضح صور الصحن المدر الخاص بتقديم العصيدة يجفف على النار

تأثير الطعام على العلاقات بين الأفراد :

كما لخصها المثل الشعبي في أن الشخص يستحي ممن جلب له طعاما وبالتالي لا يرد له طلباً، فإن العلاقات لاشك أنها تتأثر بفعل الطعام سواء من ناحية فردية أومن ناحية أخرى اجتماعية تعكس انفعالا يخص المجتمع المضيف ككل، فالمجتمع الذي يكرم ضيفه بذبح ذبيحة سواء من الغنم أو من الماعز يعد مجتمعا مضيافا وموسوما بالكرم وبـ «القبَيلَة» (صفة مفردها قبيلي أي كريم) المستحسنة والتي يعكسها الضيف (صاحب التجربة) على كل من ينتمي لتلك القبيلة ويظل يكن لهم الاحترام والتقدير متى ما قابل أحداً منهم في حياته .

ومن ناحية أخرى فإن التشابه بالأكل الشعبي بين المجتمعات نقطة اتفاق تجعل الشعوب أكثر تقارباً وتجعل الأفراد أكثرانسجاما وألفةً مع بعضهم .

وكما أن التشابه في أنواع الأكل يعطي ألفة والاختلاف في أنواع الأطباق أو نوع البهارات المستخدمة في الطبق ذاته يعطي اندهاشا وتجربة جديدة وبالتالي ففي كل الحالتين فإن تأثير نوع الأكل أمر محمود غالباً .

وعكس الحال إن سافرت إلى مكان بعيد ورأيت السكان يتناولون طعاماً غريباً أو غير مستساغ فإنك لا شك ستحكم عليهم بأحكام تحمل الإقصاء وعدم التقبل لهم ولأفكارهم الأخرى وستربطها بذاك الطعام الغريب أو غير المنطقي بالنسبة لك !

ولهذه الأسباب ولوجود المعرفة المجتمعية لتأثير الطعام على العلاقات والتقدير بين الناس فقد حرصت الأعراف على تأطير اختيار نوع الأكل المقدم للغريب أو للضيف بحيث يحرص المجتمع المضيف على تقديم الأفخر والأطيب واللائق جدا عن غيره من الأطباق للضيوف والغرباء. ويفضلون تقديمه بأفخر الأواني وبأوقات مناسبة وبطريقة مناسبة أي

أنها تكون مؤطرة بآداب وأعراف متوارثة ومعتادة لا يمكن تجاوزها. ومن أهمها إظهار الفرحة بوجه الضيف والترحيب به بفرد الوجه وبالكلمات التي تعني أهلاً وسهلاً ومرحبا، وأيضا بالتصرفات أثناء تحضير الطعام. ففي اليمن عندما تطهو النساء الطعام للضيوف ينبغي ألّا يصدُر منهن ضجيج ولا صوت مزعج لأنه عُرفياً يعكس أنه غيرمرحب بالضيف، حتى وإن رحب به رب البيت إلا أن هدوء المرأة أثناء الطبخ مهم جدا خصوصا إن كان المطبخ قريبا من الديوان -الغرفة التي عادة يجلس فيها الضيوف - وقد لخص المثل الشعبي الذي يقول (لاقيني ولا تغديني) على أهمية إظهار الحفاوة والبشاشة بالضيف حتى أن ذلك أهم من إظهارالكرم وتقريب أطيب الطعام، (فطيبة النفس أهم من طيب الأكل كما يقال) .

الأواني تعكس هوية الشعوب :

إن أدوات المطبخ سواء تلك التي تستخدم لتحضير الأكل أو تلك التي تخصص لتقديمه أدوات عديدة ومتأصلة في الموروث اليمني ولها تسميات قد تتوافق وقد تختلف من منطقة إلى أخرى، ومنها على سبيل الذكر لا الحصر :

1. البرْمَة: وجمعها برم وهي إناء دائري كبيرومتوسط وصغيرتستخدم الأحجام بحسب حجم العائلة أو عدد الضيوف وهي مخصصة لتجهيزالعصيد والهريش (الطبق الرئيسي الشعبي) .
2. المَسْخُن :وجمعها مساخن شكله يختلف عن البرمة قليلا حيث يستخدم لطبخ اللحوم والمرق والحساء والزوم والشوربة فقط أو كل ما سيؤكل مع الوجبة الرئيسية (السِبْغ) .
3. الطَّاسَة : هي نفس البرمة لكنها مصنوعة من الألمونيوم وممكن أنها دخلت المجتمع اليمني أواخر الستينات وبدأت تزاحم البرم المذكورة آنفاً.وتستخدم للعجين وللطبخ ايضا وشكلها وحجمها هو من يحدد طبيعة استخدامها .
4. المَرْبَشَة: هي عود متفرع من أعواد شجيرات (الشَوْحَط) او(الشَخَظ) وهي شجيرات تمتاز بالمتانة والقوة وتستخدم لتحضير العصيد أو الهريش حيث تحرك دائريا بحركات سريعة حتى يخلط اللبن مع الطحين بشكل متجانس .
5. المِحْوَاش : وهو عود من الخشب رأسه مدبب أكثر من ذراعه قليلا وهذا يستخدم بعد إخراج المربشة حين تكون العصيدة أكثرمتانة أي في المرحلة التالية قبل أن تنضج العصيدة تماما حيث تخلط بطريقة دائرية أو كالضرب بمرات متتالية حتى تصبح متينة ومتجانسة لذلك تسمى العملية (تمتين) أي زيادة سماكة العصيدة أو الهريش، لكن في حالات العصيدة الخفيفة (الرِبشَة) أو حالة تحضير (الشَجُور) فيكتفى باستخدام المربشة فقط .
6. المَخْبَزَة :وهي دائرة اسطوانية مصنوعة من الخزف بوسطها مقبض دائري أصغر من قبضة اليد يتم إمساكها بواسطته ومحشوة من الجهة الأخرى بنبات يشبه القطن في ملمسه ويستخلص من شجرة الرَّاء (حرف الراء مخفف) ومغشى بقماش من القطن المقاوم للحرارة ويشترط أن يكون لونه أبيض، حيث يُشّد على الحشوة عدة مرات، ولها أحجام متعددة تتناسب مع أحجام التنور الذي يستخدم للخبز، والمخبزة هذة تستخدم لفرد الخبزثم خبزه في التنور حيث لايكون الخبز خبزا إلا باستخدامها، وأما نفس العجين اذا تم تقريصه و خبزه باستخدام اليد دون استخدامها فيسمى ملوج حتى أن طعمه يختلف قليلا عن الخبزحتى لو كانت العجينة مقسومة إلى نصفين نصفها خبزونصفها ملوج حتى أنه من الشائع جدا عندما تقرب وجبة فاصوليا

أو فول أو سلتة أو فحسة والتي عادة ما تؤكل مع الخبز أو الملوج ترى أحد أفراد الأسرة أو ربة البيت حينما تقدمها تسأل كل فرد هل تفضل الخبز أم الملوج . ويقرب كل شخص قطعة من خبزة أو ملوجة كما يحب ويهوى كل فرد . وبالطبع كما غالب شعوب العالم لدى اليمنيين إشاعة شعبية يكثر تداولها أمام الأطفال خصوصا وهي أن (من يأكل الخبز الحارق سيدخل الجنة) من باب تعويد الاطفال قديما على تقدير النعمة خصوصا نعمة اللقمة (الخبز أو الملوج أو أي مخبوزات مصنوعة من طحين القمح) .

7. المَسْحَقَة :وهي مكونة من قطعتين من الحجر الصلب الأسود، الأولى تكون مسطحة والثانية دائرية بحجم أكبر قليلاً من قبضة اليد، وهذه قد تكون منحوتة من قبل الحرفيين أو مكونة في الطبيعة بحيث يتم أخذها من مجرى السيول لأن أجود الأنواع توجد هناك حيث أن عوامل التعرية قد جعلت منها أحجاما متعددة وأكثر ملاسة من غيرها من الأحجار الموجودة بأعالي الجبال.

وتستخدم المسحقة لسحق الثوم المستخدم في أغلب الصلصات الشعبية أو سحق البسباس والنعناع والخوعة وذاك المزيج الذي يستخدم كحوايج للبن أو الحقين الذي يعتبر أساسا في تكوين وجبة الشفوت، ويعد العمل الأساسي للمسحقة هو سحق وجبة «السحاوق» التي تعتبر من المقبلات التي لا تغيب عن أي سفرة يمنية سواء كانت شعبية أو حديثة .

8. التَنُّور : وهو إناء أسطواني عملاق إن قارناه ببقية الأواني في المطبخ وهو الذي يصنع من الطين وتصنعه النساء الماهرات أو الرجال الحرفيون حتى يومنا هذا، وهو الموقد الأساسي في البيت، حيث يملأ بالحطب يوميا أثناء تحضير وجبتي الإفطار والغداء ويوجد بأغلب المطابخ الشعبية تنوران أو ثلاثة، حتى يتم استخدام الأصغر أثناء تجهيز وجبة الإفطار والآخر أثناء تحضير وجبة الغداء، ويظل مصدرا للحرارة حتى وقت متأخر من الليل، لذا يسخن فيه الماء الخاص بتحضير الشاي والقهوة وكذا لتسخين ما أفرد لوجبة العشاء .وبالاستعانة بغطاء طيني أو حديدي لتغطية الفوهة والمحافظة على الجمر والحرارة في قعر التنور لوقت طويل. ومازالت الكثير من قرى وأرياف اليمن تستخدمها وتصنعها، وإن حل بجوارها ذاك التنور المصنوع من الحديد والذي يشغل بالغاز المنزلي .

9. المَلَحَة : وهي نوع من أنواع المواقد الفخارية ويوضع عليه صاج دائري مصنوع أيضا من الفخار هي خاصة بخبز اللحوح وهو نوع من الخبز المكون من الذرة والبر ويخمر بطريقة مختلفة تماما حيث تكون العجينة سائلة وتغرف ثم تصب بشكل دائري إلى الصاج بعد أن يسخن بشكل ملائم . واللحوح مفرده لحوحة حيث لايعد الشفوت إلا بهذا النوع من الخبز.

10. الموقد الفخار :هو موقد مصنوع من الفخار تشعل فيه الأخشاب أو يتم نقل قليل من جمر التنور إليه ويستخدم للتدفئة وللطبخ إن كانت الأواني صغيرة الحجم أو لتحضير وجبات بسيطة كالبيض والفول أو الزلابياء أو لتحضير المشروبات الساخنة كالشاي والقهوة، وتسمى عملية نقل الجمر من التنور إلى الموقد بعملية الجوح، والصحن المستخدم لهذا الغرض يسمى مَجْوَحْ !

11. الصحن المدر : وهو مصنوع من الفخار ويستخدم لتقريب العصيد أو الفتة أو الشجور أو الهريش، وقديما كان يستخدم حتى لتقديم اللحم .

12. المطيبة: وجمعها مطايب حيث تستخدم لتقديم المرق والحلبة والسحاوق والسمن والعسل وكل الأسباغ المقدمة في الطاسة الكبيرة مع وجود مغرفة للنقل إلى الطاسات الأصغر حجما وقد تصنع من الألمونيوم أو الفخار.

13. الصحون المعدن : وهذه مصنوعة من الألمونيوم تستخدم لتجهيز بنات الصحن والسبايا والمطرح حيث تجهز على الصحن ثم تخبز ثم تقدم إلى السفرة بنفس الصحن أو قد تستخدم لتقريب اللحم والأرز والشفوت .

14. المَنخُل: وهذا هو غربال معدني يستخدم لفصل الطحين عن النخالة قبل العجن، وله عدة أحجام .

15. الثُمَيْن : وهو عبارة عن أصغر وحدة قياس يستخدم لكيل الطحين قبل عجنه خصوصا عندما يخلط نوع أو أكثر من الحبوب في تلك العجينة .

16. القَوّارَة : وجمعها قوارات وهي قطع متلاصقة من القماش تخيطه ربة البيت أو خياطة القرية من بقايا الثياب الجديدة التي خيطت كفساتين، وتبطن بقطعة يفضل أن تكون قطنية وثقيلة وتستخدم لتغطية الأكل بعد تجهيزه، ويقولون الأكل مقور عليه أي مغطى بإحكام تحت القوارة. وتستخدم لتغطية الأطباق حين المهاداة بها بين الجيران فمن العيب وغير اللائق أن يُهدى طعام مكشوف !، وتستخدم بشكل يومي حتى يومنا هذا لتغطية المخبوزات للحفاظ على نظافتها وطراوتها لوقت أطول .

أما المخبوزات والمعجنات من خبز وملوج وخمير وكعك وكبان وذمول وغيرها فإنها تخصص لها أوان مصنوعة من الخزف وهي حرفة شعبية مشهورة تعملها النساء غالبا وتتفرغ للقيام بها أثناء فصل الشتاء حيث لاتوجد لديهن أعمال في الحقول لأن الامطار والمواسم الزراعية لا تكون إلا في الصيف والخريف، أما الشتاء فانه غالبا يفرد لتجميع الحطب للسنة كاملة أو لصنع الآنية مثل صنع التنانير أو الأغطية الترابية كذا صنع الأواني الخزفية وتتجمع فيه نساء القرية في ديوان واحد من بعد العصر حتى آذان المغرب يتجمعن لصناعة وتعليم هذه الحرفة للفتيات الصغار، وغالبا من يتقن الطبخ هن أنفسهن من يتقن (العَزَف) أو كما تسمى هذه الحرفة، وهناك عدة أشكال منها :

1. التُوَار : ومفردها تَورَة وهي مصنوعة من سعف النخيل أو من (الزراق) وهو جزء من الحشائش التي تنبت بكثرة في فصل الصيف تلقائيا حول الحقول والمزارع ويتم تجميعه من قبل النساء وتشذيبه بطريقة معينة ثم يجفف ويخزن إلى فصل الشتاء حيث تتفرغ النساء لصنع هذه القدور والأواني .

2. الأفْتَار: ومفردها فِتِر، وهي تصنع من سعف النخيل أو من (الزراق) لكن تشكيلتها الهندسية مختلفة قليلا عن التورة .والأفتار تستخدم لتنقية الحبوب من الشوائب أو تنقية البن حين فصله عن قشرته، أو للنخل قبل عجن الطحين .

3. المايدة : وجمعها موايد وهذة تشبه التورة إلا أنها أكبر حجما لأنها تستخدم لتقديم الكعك أو الخبز أو خمير القاع في المناسبات الكبيرة كالأعراس .

4. الطَبَق : وجمعه أطْبَاق ويصنع من (الزراق) الخفيف الملون (يتم صبغه منزليا) أو من القش .

الرَبْعَة: وجمعها رِبَاع، وهي تصنع من العزف (سعف النخيل) وتستخدم لحفظ الخبز والملوج حتى إنه من الممكن ان يظل لمدة ثلاثة ايام وهو بكامل طراوته إذا ماستخدمت الربعة،

برمة كبيرة لتحضير العصيدة والصغيرة لتحضير الزوم

حيث يترك الخبز قليلا حتى يبرد ومن ثم يتم رصه داخل الربعة خبزة، خبزة.

وجبات شعبية شائعة في كل القرى الجبلية :

سنفرد هنا فقرة خاصة بمجموعة مختارة من الأطباق الشعبية والتي تعد الأشهر والألذ والأكثر فائدة غذائية والتي تعكس اهتمام الإنسان اليمني بغذائه، وتعكس مدى رفاهيته وانسجامه مع المعطيات التي سخرها الله في بيئته سواءً من مكونات نباتية أو حيوانية أو معرفة متوارثة في كيفية اقتناء الأفضل والأجود من المحاصيل والمدخلات ومن ثم كيفية إعدادها بطريقة احترافية. وسيتم ترتيبها حسب ترتيب أكلها حيث يتم الابتداء بالشفوت والختام ببنت الصحن أو السبايا

- **الشفوت :**

عبارة عن نوع خاص من الخبز ويسمى لحوح ومفرده لحوحة يتم وضعها بشكل أفقي على صحن دائري ثم يصب فوقها اللبن المحوج (المضاف إليه ثوم وكزبرة ونعناع وفلفل أخضر) ثم تضاف إليه سلطة الخضار وسحاوق أوإذا كان موسم الرمان يرش على الصحن قبل تقديمه حبيبات الرمان بديلًا عن السلطة.

ويمكن وضع أكثر من لحوحة ويفصل بينها قدر كاف من اللبن .

- **العصيد :**

وهي عبارة عن لبن يتم تفويره على النار وعندما يبدأ بالغليان يرش عليه كميات متتالية من طحين الذرة أو الرومي أو مزيجا من القمح والذرة، يتم صب الطحين واستخدام المربشة بعناية فائقة حتى تكون

العصيدة متينة ومتماسكة ثم يضاف إليها قليل من الملح وتغطى. وتظل على النار حوالي ربع ساعة حتى تتشكل قاعدة محروقة على قعر البرمة المستخدمة في تحضيرها، ثم يتم نقلها إلى إناء فخاري يسمى الصحن أو المدرة، ثم يتم عمل دائرة صغيرة في منتصف الطبق ويتم ملؤها بالمرق أو السمن أو الزوم وتسمى جميعها (بالسبغ) حيث لا يمكن أن تؤكل العصيدة إلا بوجود السبغ، ويفضل المرق لكن الزوم والسمن مرتبطان غالبا بيوميات الفلاحين الذين يستخلصون الزوم والسمن من الحليب بشكل يومي.

- **المرق :**

هو الحساء الدارج عند معظم شعوب العالم، وفي اليمن يتم تحضيره بغسل اللحم جيدا ثم إفراد إناء له ويتم تكشينه بتقطيع البصل الطويل وسحق الثوم وتقطيع الطماطم ثم يتم التحريك على نار هادئة ثم بعدها تتم إضافة البهارات والملح حتى يحمر اللحم قليلا ويصبح لونه ذهبيا، بعدها يضاف الماء المفور (المغلى) ويترك الخليط حتى ينضج اللحم، بالطبع في وقتنا الحالي يتم استخدام الضغاطة ونصف ساعة كفيلة بتنضيج اللحم، بعدما يتم التأكد من ذلك تتم إضافة قليل من الماء الفاتر وملعقة ونصف من طحين الذرة أو طحين الشعير وتخلط بالماء الفاتر (تسمى هذه العملية بالعلط) ثم يضاف الخليط إلى إناء اللحم فيصبح الحساء أكثر ثقلا وسماكة والإناء المستخدم لطهي اللحم هنا يسمى المسخن وهو نوع فخاري يجعل طعم الحساء أكثر تميزا، هناك في قرى إب يصنع المسخن من الفخار، وفي محافظة صعدة يصنع من الأحجار وهي الأجود .

- **الشجور:**

يعتبر صنفا من أصناف العصيد، لكن تعد له خصوصية تميزه في الطعم الغني بالحليب والسمن ويتفرد تحضيره في قرى مديرية القفر العالي ويرتبط تحضيره بالرفاهية والكرم وكذا الحرافة في صنع أطباق ذات مذاق خاص، حيث إنه وجبة لا يتم عملها إلا في المناسبات الخاصة جدا ويتكون من الحليب الكامل الدسم يتم تفويره ويضاف له طحين الدقيق الأبيض الناعم (المخصص لصنع الكيك) يتم الغرف من الحليب المفور في الإناء الأساسي إلى إناء آخر عليه قليل من الدقيق ويتم تشكيل كرات صغيرة من العجينة ومن ثم يتم إرجاعها إلى الإناء الأساسي وخلطها بمربشة بلطف حتى لا تذوب تماما بين الحليب ثم يصب القليل من الطحين على الخلط حتى تكون عصيدة متماسكة ثم يضاف لها قليل من السكر وقليل من الملح وتقلب على نار هادئة حتى تنضج. وقبل أن تنقل إلى إناء التقديم يسكب قليل من الحليب المركز عليها. وتحرك حركة أخيرة ثم ترفع من على النار وتصب إلى مدرة تشبه مدرة العصيد، ويرش عليها حبة سوداء كآخر لمسة قبل التقديم . ثم يتم عمل دائرة عميقة في المنتصف ويسكب فيها سمن بلدي خالص مع عسل .

- **السلتة والفحسة :**

تعد السلتة وجبة شعبية مرتبطة بالرجال تحديدا خصوصا من يمضغون القات لأنها تعبر عن الأكل الثقيل الذي لا يطيب القات إلا بعد أكل وجبة دسمة وثقيلة لا يتم هضمها خلال ساعات قليلة بالإضافة إلى أنها وجبة حارة بسبب كمية البهارات المستخدمة فيها والفلفل الأخضر تجعل المرء يحتاج شرب الماء طوال العصر. وهذا امر محبب في وقت جلسة القات حيث يفضل شرب الماء مع مضغ القات لساعات طوال .

والسلتة عبارة عن طبيخ مكون من مجموعة من الخضار أهمها الباميا والبطاطس يتم هرسها في إناء مصنوع من الحجر (مقلى) ويتم إضافة كمية مناسبة من مرق اللحم لها، وقليلا من الفلفل الأخضر والحلبة المخضوبة والمحوج\ بالكزبرة والبيبار والبيعه بعناية .وتختلف الفحسة عن السلتة في أن الأخيرة بها كمية كبيرة من اللحم البقري الذي تم فحسه بدقه مع البيبار والثوم البهارات ومن ثم سكب المرق عليه

السلته اكله شعبية داخل إناء من الحجر يسمى مقلى

(يشترط أن يكون بقريا) ثم إضافة الحلبة أخيرا، وتؤكل السلتة والفحسة بتغميس الخبز الملوج عليها (يفضل ملوج الشعير إن أردنا طقسا شعبيا بامتياز) .

- **بنت الصحن والسبايا**

هذا الطبق يعد من أشهر الأطباق اليمنية واشتهر شهرة واسعة بسبب طعمه اللذيذ وارتباطه بالمناسبات والأعياد وقدوم الضيوف .

وهو عبارة عن عجينة معجونة من دقيق القمح الأبيض الصافي مع نسبة بسيطة من القمح الأحمر (كامل الحبة) تعجن على بيض وحليب وخميرة وحبة سوداء وملح، ثم تقلب العجين عدة مرات قبل أن تقرص إلى قطع صغيرة يتم فردها باليدين بخفة ومهارة ويتم رش السمن البلدي بين الطبقات حتى لا تلتصق ببعضها ويتم وضع الفردات أو الطبقات في صحن معدني وقد تصل من خمسة عشر إلى عشرين قطعة في الصحن الواحد . وفوق آخر قطعة يتم رشها بكمية مناسبة من الحبة السوداء، ثم تترك حتى تتخمر، ومن ثم يتم تجهيز الفرن أو التنور وتسخينه بدرجة متوسطة من الحرارة ثم يدخل صحن الألومنيوم أفقيا ويتم خبزها لمدة ربع أو ثلث ساعة حتى تتحمر من الأطراف والوجه ويفضل أن يكون لونها ذهبيا، وتقدم ساخنة ولا يفضل تقطيعها قبل تقديمها فالتقاليد تحتم تقديم الصحن مكتملا إذا كان هناك ضيوف رجال ونساء فيتم تحضير صحنين صحن لسفرة النساء وصحن لسفرة الرجال، ويسكب عليه العسل البلدي (عسل النحل الذي لا يكتمل مذاق بنت الصحن إلا به) وإن تعذر وجوده لدى الاسرة _لغلاء سعره _ فيستعاض عنه بالعسل الصناعي الأرخص ثمنا، وتجدر الإشارة إلى أن السبايا هنا هو نفس بنت الصحن إلا أنه يعد من القمح دون إضافة الحليب والبيض إلى العجين .

- **نضيف هنا كبانة الشام :**

حيث يتم أكلها بعد الغداء مع القهوة القشر والكثير من الأسر تعتبرها وجبة عشاء أو إفطار، وقد يتم تقديمها في مقيل النساء مع الشاي الأحمر أو شاي الحليب في عصرنا هذا كبديل عن الكيك والكعك .

تتكون من طحين الشام (الذرة الشامية) والذي يخلط بنصف حجمه من الدقيق الأبيض ويعجن على كمية مناسبة من البيض والسمن والحليب والملح والخميرة والحبة السوداء حسب حجم الصحن المستخدم، ثم تفرد العجين على صحن الألومنيوم وتترك حتى تخمر، ثم تخبز في التنور أو الفرن حتى تصبح ذهبية اللون وإن كان التنور يعمل بالحطب فسيكون الناتج بالطعم لا يقارن .

ويفضل تقديم كبانة الشام بفتر أو تورة مصنوعة من الخزف الغليظ أو الرقيق (الزراق) وتفضل تلك التي بها ألوان عدة وتغطى بقوارة هي الأخرى بها من الألوان الكثير .وكأن الألوان تعطي ذوقا وبعداً آخر لمن يقدم إليه الطعام بأن هذه هي جماليات اليمن ودرر اليمن والتي تزخر بها كافة تفاصيل موروثنا الشعبي، كوفرة وثراء وزخم أنَّى له الحَجْب أو النسيان .

الصور

- من الكاتبة

www.freepik.com

موسيقى وأداء حركي

تصنيف الطبوع الشعبية التونسية وتسميتها وتحديد خصائصها 112

الطرب الينبعاوي النشأة والآلات والعناصر 126

الأبعاد السوسيو ثقافية في رقصة «الهيت» بالمغرب 144

د. أحمد الحاج قاسم - تونس

تصنيف الطبوع الشعبية التونسية وتسميتها وتحديد خصائصها

1

المقدمة:

يعتبر هذا البحث تكملة لرسالتنا في الأستاذية وعنوانها: آلة القَصْبَة في معتمدية جْبِنْيَانة (معتمديّة كبيرة من ولاية صْفَاقِس، تونس، تضمّ 44029 ساكنا، سنة 2004). في هذا المقال، سنُصنِّف طبوعا شعبية قمنا بتقديمها فقط وسنسمّيها ونحدّد خصائصها وذلك لضيق المجال في رسالة الأستاذية. هذه الطبوع الشعبية هي: 1. النِّوا، 2. البحري، 3. الغربي أو طَرْقْ الصِّيدْ أو طَرْقْ الغربي، 4. الفزّاني (معروف في تونس كإيقاع هو هنا طبع)، 5. البرهومي، 6. الصّحراوي، 7. صالحي إسماعيل (نسبة للمغني التونسي المعروف إسماعيل الحطاب (1918 - 1996) أصيل منطقة الجْبَارْنة من عمادة العْجانْقَة من المعتمدية المذكورة)،

8.الصّالحي الفْجوجي، 9. السّعداوي[1]. اشتراك التسمية بالنسبة للطبعين الشعبيين «صالحي اسماعيل» و«الصالحي الفْجوجي» مع طبع الصّالحي المعروف، لا يعني بالضرورة تمييز هذه الطبوع عن غيرها بأي شكل كان، فالاختلاف كبير. هذا لا يمنع أنّ الصّالحي إسماعيل قريب «قليلا» من الصّالحي فهو يعتمد ري ولا كدرجات هامة.

التساجيل السمعية لكل هذه الطبوع الشعبية موجودة في الملحق السمعي حسب الترتيب المذكور. لقد قمنا بنفسنا بتسجيلها ضمن بحث ميداني في رسالة الأستاذية يوم 14/12/2002 على السّاعة الرّابعة بعد الزّوال وذلك من العازف أصيل المنطقة والمتحصّل على عديد الجوائز على آلة القصبة منصور الدبابي والممارس للآلة منذ 15 سنة آنذاك. استعملنا كاميرا للتسجيل السمعي البصري ومن هذا التسجيل استخرجنا التساجيل السمعية المذكورة. كان الاستخراجُ الصوتي وجزءٌ من المعالجة الصوتية الأوّليّة (إضافة الأسماء على التساجيل) عمل دي جي dj لعدم توفر مختص في المجال. وضمن هذا المقال، قمنا بتعديل التردد reverb باستعمال برنامج Sound Forge. ننوّه في هذا النطاق أنّه في علم موسيقى الشعوب ethnomusicology يوجد من الباحثين من يحلّل تساجيل مستخرجة من بحوث ميدانية سابقة. وهو ما قمنا به في هذا البحث[2].

بالنسبة لمعتمدية جْبِنْيانَة وآلة القَصْبَة، سنعرّفهما في العنصر الأول من هذا المقال. فالآلة في علاقة وثيقة بتقديم هذه الطبوع الشعبية إذ يفيدنا عازفو القصبة (القصّابة) أنّ هذه «الضَّرْبات» (أو «النَّغْمات» أيضا كما يسمونها أي تسمية الطبوع الشعبية لديهم في المنطقة) تختصّ بها آلة القصبة دون الآلات الشّعبيّة الأخرى كالمزود (الجربة) والزّكرة. لكنّ بعضا منها معتمد في البرنامج الغنائي للأديب الشّعبي مثل «الصّالحي الفْجُوجي». والأديب الشعبي (مغنّ شعبي يعتمد الشعر الشعبي) يبتدئ برنامجه الموسيقي دائما بالصّالحي ثمّ تليه مراحل أخرى هي النّص ثمّ الطّالع ثمّ العروبي ثمّ الخوية ثمّ القسيم ثمّ الملزومة وهذان الجُزْآن الأخيران هما من موازين الشّعر الشّعبي[3]. وهو لا يستعمل آلات موسيقيّة باستثناء القصبة في بعض الأحيان في بداية أو نهاية البرنامج الموسيقي.

إلى جانب هذا، فسنعتمد علم الآلات organology في هذا البحث لتقديم الآلة وذلك لأنّ آلات القصبة في المنطقة تختلف في درجة القرار من آلات أخرى: سنتناول آلتي قصبة، الأولى درجة قرارها ري ♭ (التي سنعتمد عليها، انظر لاحقا) والثانية درجة قرارها فا#. ويعود هذا الاختلاف إلى اختلاف طريقة الصنع. تدْخُل درجات القرار في تصنيف الطبوع الشعبية الذي سنقدّمه في هذا البحث، لذا وجب التفسير. ودرجة القرار هي درجة ارتكاز مقام يطابق مقام الراست في الموسيقى الشعبية التونسية مثل الطبع الشعبي «البرهومي» في هذا المقال. مع العلم أنّ أغلب الطبوع المعتمدة على آلة القصبة في المنطقة تطابق مقام البياتي مثل الطبع الشعبي «البحري» في هذا المقال. وقع ذكر «درجة القرار» لأنّها بكل بساطة أقل درجة غلظة في الآلة.

تضم الموسيقى الشّعبية التّونسيّة عددا هاما من الطّبوع الشعبية المنتشرة في مناطق متعددة من البلاد التونسية. والاقتصار على «المْحَيَّرْسيكاه» و«المْحَيَّرْعِراق» و«العَرْضاوي» و«الصَّالْحي» من جملة الطبوع الشعبية التّونسيّة يعتبر نقصا فادحا، خاصّة وأنّ الغناء في هذه الموسيقى أصبح مهدّدا بالتلاشي والانقراض مع نقص الرّواة والممارسين لمختلف الاحتفالات الخاصّة والعامّة وحتّى الدّينيّة. لذا وجب تصنيف الطّبوع الشّعبيّة وتسميتها وتحديد خصائصها. وهو مجال فسيح للبحث[4]. لم يقع البحث في هذا الموضوع نظرا لتطلّبه الاستقراء induction وهو الذي سنعتمده في هذا العمل.

والاستقراء (منطق فرع من الفلسفة) تاريخيًا هو الاسم المستخدم للدلالة على نوع من التفكير الذي يقترح البحث عن قوانين عامة من خلال ملاحظة حقائق معينة، على أساس احتمالي[5].

و نحن نعتمد على الفلسفة النقدية المرتبطة بالفيلسوف كانط (1724 – 1804). وقد بدأنا في اعتماد الفلسفة الكانطية في أطروحة الدكتوراه والتي اعتمدَت عليها بشكل كبير[6]. ومثّلت الفلسفة الكانطيّة ثورة في عالم الفلسفة فإذا كانت بدايات الفلسفة الحديثة تعود إلى ديكارت (1596 – 1650)، فتعود بدايات الفلسفة المعاصرة لكانط. لذلك فإن المسألة لا تتعلق بتلخيص العقائد بقدر ما تتعلق بإظهار الثورة التي تحدثها[7]. يَفترِض النقد أنه إذا كان الإنسان لا يستطيع معرفة حقيقة الأشياء في حد ذاتها (نُومِينا)، فيمكنه معرفة حقيقة ما هي عليه (ما تمثله بالنسبة له – الظواهر). تتشكل كل معرفةٍ من تركيبِ ملاحظاتٍ مستخرجة من الحواس (وبالتالي غير مؤكدة) والفئاتِ الكونية للفكر (المتطابقة لأي كائنٍ تفكيرٍ) بداهة (موجودة مسبقًا في أي تجربة)، مثل مبدأ السببية على سبيل المثال. من هذه الكونية لمقولات الفكر ينبع الأساس «المؤكد» لمعرفة (الظواهر) بعد ذلك[8].

التقديم المادّي:

يضم هذا العنوان عنصرين:

1. معتمدية جبنيانة 2. آلة القصبة.

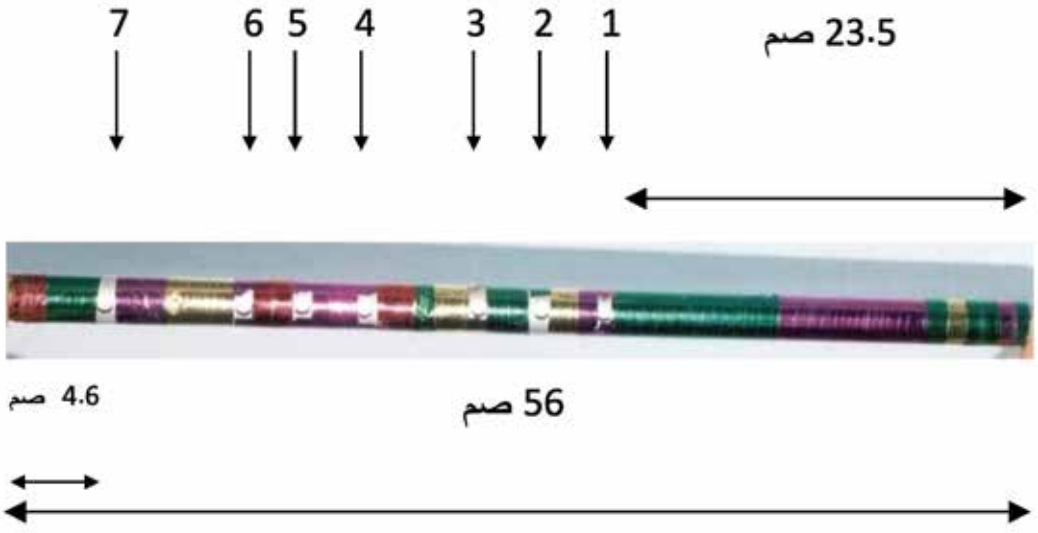
1) معتمدية جْبِنيانَة:

تقع معتمدية جْبِنْيانَة شمال ولاية صْفاقس التي تقع في الوسط الشرقي من تونس. ويحدّ معتمديّة جْبِنْيانَة جنوبا معتمديّة العامْرَة وشمالا ولاية المهديّة وشرقا البحر الأبيض المتوسّط، وغربا معتمديّة الحِنْشَة. تقدّر مساحتها بِـ 28000 هكتارا وتعدّ حوالي 44029 ساكنا، سنة 2004. وتضمّ جبنيانة 9 عمادات هي: 1. جبنيانة، 2. الحَوْض، 3. اللُّوزَة، 4. الحْزَق، 5. القْلالْجَة، 6. بُطْرِيَة، 7. العْجانْقَة، 8. المْساتْرِيَّة الشماليّة، 9. بْلِتْش. وتقول الأسطورة عن أصل تسمية المنطقة أنّها كانت تسمى «حسيكة» وأن شهرتها تعود إلى امرأة تدعى «يانة» قد شُهِرت بصنع جبن جيّد، فكان النّاس يقصدون المنطقة لشراء جبن «يانة»، فسمّيت المنطقة بجبنيانة [9] وهذه أسطورة لا يمكن تصديقها فوجود الآثار البيزنطيّة والرومانيّة بالمنطقة مثل الآثار الرومانيّة بهنشير «بطرية»، تؤكّد أنّ أصل التّسمية يعود إلى الحضارة الرومانيّة. فكلمة «يانة» هي آلهة الطّبيعة عامّة والجبال والغابات خاصّة عند الرومان وهي آلهة الصّيد والقمر عند الإغريق[10]. وقد عرفت عديد المناطق بلفظة «يانة» مثل بِلْيانة الموجودة إلى اليوم في معتمديّة العامرة، وبرشانة الّتي اندثرت وفِرْيانة وزليانة وشريانة وسِليانة. وقد عمّر جبنيانة في القديم سكّان قرى أخرى مجاورة لها مثل لبيدة وترسباطة الّتي اندثرت[11].

أمّا شهرة جبنيانة فتعود إلى الشّيخ أبي إسحاق الجبنياني الّذي عاش في صفاقس في عهد الدّولة الأغلبيّة (800 – 909) قبل أن يتحوّل إلى جبنيانة حيث توفّي سنة 979 م[12]. وبنيت زاوية سيدي أبي إسحاق سنة 937 م وهي قائمة إلى اليوم. وكانت جبنيانة قبلة لطلاّب العلم والزهّاد وقد شُهِرت حتّى خارج تونس. وتخرّج منها عديد العلماء الّذين أسّسوا بجوارها قرى تحمل إلى اليوم أسماءهم مثل أولاد: حْسَن، يوسف، مجاهد، منصر. وبالتّالي، فقد تداولت على منطقة جبنيانة حضارات متعدّدة منذ فترة طويلة، وهذا ما أعطى ثراء موسيقيّا للمنطقة[13].

2) آلة القَصْبَة:

بعد القيام بالبحث الميداني بمنطقة جبنيانة تبيّنا أنّ آلة القصبة لا تعني مجرد آلة نفخ شعبيّة مصنوعة من القصب فحسب، مثلما تقرّبه كلّ المراجع، بل القصبة تضمّ القصبة المصنوعة من القصب وأيضا المعدنيّة:



رسم بياني عدد1 للقصبة

أي الألمنيوم والنّحاس والحديد... ويعود أصلها إلى الجزائريّين الّذين يتقنون القصبة المصنوعة من القصب والقصبة المعدنيّة. إذ يفيدنا العازف منصور الدّبّابي (لقاء يوم 7/11/2002 على السّاعة التّاسعة صباحا) أنّ عازفا يدعى علي الغول تعلّم «الغربي» وهو نغم جزائري على آلة القصبة المصنوعة من القصب وذلك في الجزائر. كما يفيد أنّ صديقا له جزائريا أتى بقصبة حديديّة من وهران في الثّلاثينات. إن القصبة المصنوعة من القصب هي المعتمدة في البلاد التونسية خاصة في الولايات الموجودة على الحدود الجزائريّة كولاية الكاف[14] والقصرين، وفي الوسط مثل القيروان وفي الجنوب مثل تطاوين ومدنين لكنّ الأمر يختلف في جبنيانة وفي ولاية صفاقس بصفة عامة فهذه الآلة المصنوعة من القصب غير معتمدة في المناسبات حيث تحلّ محلها القصبة المعدنيّة لأسباب هي: أوّلا، هشاشة fragility هذه الآلة وسرعة تكسرها. ثانيا، حتى وإن لم تتكسر فبمجرد تشققها يتعذر العزف بها مرّة أخرى. وثالثا، افتقار المنطقة للقصب الجيّد، فهو رقيق ولا يستجيب للمتطلبات. لذلك ندر صنع هذه الآلة من القصب في المنطقة وعوّضتها القصبة المعدنيّة.

إن القصبة المصنوعة من الألمنيوم في منطقة جبنيانة تعدّ من بين الآلات الشّعبيّة الأكثر انتشارا خاصّة في الأوساط الريفيّة وهي آلة سهلة الصّنع ولا تستغرق وقتا طويلا لصناعتها علاوة على صلابتها. وكلّ قصّاب (عازف قصبة) يملك واحدة (من الألمنيوم). يكون عازف القصبة هو نفسه صانعها، وهذه العمليّة لا تخضع لقواعد مضبوطة فكلّ عازف له طريقة خاصّة به. واختيار طولها يكون بين 45 و60 صم وقطرها بين 1.5 و2 صم وهو نفسه الذي يحدده كما أنّ عمليّة الثّقب تكون حسب بعد السّبّابة عن الوسطى، والوسطى عن البنصر من كلّ يد وراحة الأصابع على القصبة. تكون عمليّة الثقب عند محلّ الخراطة العامّة.

فعند اختيار مكان الثّقوب، يذهب الصّانع إلى المحلّ ويختار القطر المناسب أي 8 مم أو 9 مم حسب اختيار الصّانعين فكبر قطر الثّقب يكون حسب باطن الإصبع للعازف. وعمليّة الثّقب تكون من الأعلى إلى الأسفل، فالصّانع يترك أقلّ من نصف القصبة ثمّ يختار مكان الثّقب الأوّل ويسمّى

قطر القصبة : 1.8 صم.

قطر الثقوب (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7): 0.9 صم.

المسافة بين الثقب 1 و2: 2.6 صم

المسافة بين الثقب 2 و3: 2.5 صم

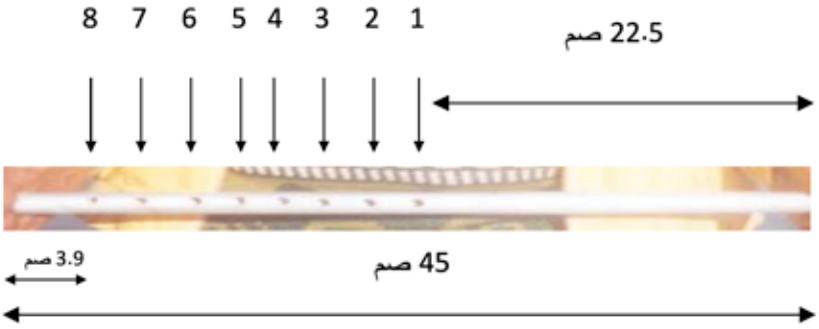
المسافة بين الثقب 3 و4: 4.3 صم.

المسافة بين الثقب 4 و5 : 2.4 صم.

المسافة بين الثقب 5 و6 : 2.2 صم.

المسافة بين الثقب 6 و7: 5.4 صم.

درجة القرار : ري ♭



رسم بياني عدد 2 للقصبة (من الأمام)

قطر القصبة : 1.7 صم.

قطر الثقوب (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) : 0.8 صم.

قطر الثقب (8) : 0.5 صم.

المسافة بين الثقب 1 و2: 1.7 صم

المساقة بين الثقب 2 و3: 1.7 صم

المسافة بين الثقب 3 و4: 1.3 صم.

المسافة بين الثقب 4 و5 : 1.5 صم.

المسافة بين الثقب 5 و6: 1.5 صم.

المسافة بين الثقب 6 و7: 1.6 صم.

المسافة بن الثقب 7 و8: 1.8 صم.

درجة القرار : فا #

رسم بياني عدد 3 للقصبة (من الخلف)

«الخرجة». ثمّ يترك بقيّة أصابع يده العلويّة أي السّبّابة والوسطى والبنصر على القصبة. ثمّ يقيس المعدّل بين فتحة أصابعه الثّلاث معتمدا على الوسطى والسّبّابة ليقيس مكان بقيّة الثّقوب واضعا علامة يرمز بها إلى هذه الثقوب.

و تحتوي آلة القصبة على 6 أو 7 أو 8 ثقوب، وعددها يكون في علاقة بطول الأنبوب. وعلى الصّانع ترك على الأقلّ 4 صم أسفل الأنبوب ويكون ذلك تقريبيّا. فإن كان الأنبوب قصيرا تحتوي القصبة على 6 ثقوب، وإن كان طويلا فتحتوي على 7 أو 8 ثقوب وتعتبر القصبة ذات السّبعة والثّمانية ثقوب هي الأشهر والأكثر استعمالا. أما في العزف فتكون الثقوب الستة الأولى هي الأساسية التي تعزف بها نغمات القصبة لكن هذا لا ينفي إمكانية العزف بخمسة ثقوب في حالات قليلة. أمّا «القفلة» فهي الثقوب التي تكون في الأسفل والتي لا يستعملها العازف (أي لا يضع عليها أصابعه). وهذه الثقوب المفتوحة تمكن من التخلص من التصفير الملازم عادة للقصبة وهي تلعب دورا هاما في إضفاء الصفاء على الصوت. يبيّن الرسم البياني السابق، آلة القصبة التي يستعملها العازف المذكور (قصبة عدد 1). تختلف الآلات كما ذكرنا من عازف إلى آخر وأيضا درجة القرار فمثلا درجة قرار القصبة التي سنعرضها هي ري ♭ بينما درجة قرار آلة أخرى درسناها وهي قصبة أخرى للعازف رحيّم الحامدي (عازف ممارس للآلة منذ 20 سنة، سنة 2002) هي فا # (قصبة عدد2).

يبيّن لنا الرّسم البياني عدد1 أعلاه استعمال الصانع للشريط اللاصق. بما أن عملية الثقب لا تخضع لمقاييس مضبوطة وتكون المسافات بينها تقريبية، تكون الآلة عرضة لعديد الإشكاليات والنواقص فأحيانا يجد العازف آلته بعد ثقبها لا تفي بالغرض وبما أنه يستحيل إصلاحها فإنه يقع اللجوء إلى طريقة «الشريط اللاصق» وهي سدّ الثّقوب بالشّريط اللاّصق وهي طريقة يعتمدها كل القصابة. يكون ذلك في ظروف عديدة:

- إذا وجد الصّانع أن قصبة ذات 8 ثقوب لا تعطي الدّرجات الّتي تعوّد عليها، يقوم عندئذ بسدّ عدد من الثّقوب بالشّريط اللاّصق حتّى يتحصّل على الدّرجات الّتي يريدها.
- كما يكون الرجوع إلى الشريط اللاصق من قبل الصانعين لتدارك الأخطاء عند الثقب (في محلّ الخراطة العامّة). إذ يقول العازف منصور الدّبّابي أنه تدارك خطأ من الصّانع في محلّ الخراطة العامّة الّذي قام بثقب 9 ثقوب. وقد قام العازف بسدّ الثّقبين الرّابع والثّامن بالشّريط اللاّصق فأصبحت القصبة تحتوي على 7 ثقوب.
- ويلتجئ العازفون أيضا إلى هذه الطريقة لسد ثقب زائد والذي عادة ما يضاف من الخلف ويكون الغرض منه مجرد تجربة ما إذا كان هذا الثقب الخلفي من شأنه أن يضيف للآلة بعض التغيير.

التّنظيف والتّزيين: تلي عمليّةَ الثّقب عمليّةُ التّنظيف وتكون عند محلّ الخراطة العامّة. وللعناية بالآلة، يتركها بعض الصّانعين في ماء «الجافال» حتى تتخلّص من الأوساخ وتصبح برّاقة وذلك كلّ 10 أيّام. وبعد تنظيفها للصّانع الاختيار في تزيينها أوْ لاَ. ويكون تزيينها باستعمال الشّريط اللاّصق الملوّن[15].

تصنيف الطبوع الشعبية :

1) التصنيف المقامي:

في التصنيف الذي سنقدّمه لاحقا للطبوع الشعبية، سنعتمد التعريف الخاص بعالم الاثنوميزيكولوجيا ethnomusicologist للتركيز على هذا العلم في مثل هذه البحوث. هذا التصنيف يعتمد المعلومات التالية (حسب أهميتها في التصنيف): موسيقى دينية أو دنيوية، موسيقى خاصة بالعازف في خلوته أو متعلقة بأساطير أو «خرافات»، الميزان، إلخ (سنورده لاحقا بالتفصيل). ونعني بها بالأخص الخصائص

«الموسيقية»: كالخصائص الأدبية نظرا لأهميتها بالجهة والرقص الذي له أهميّة في الموسيقى الدنيوية في الجهة مثل طبع البرهومي (سنورد تدوينا له في الملحق).

ومعطيات عالِمِ الاثنوميزوكولوجيا ethnomusicologist تختلف عن معطيات عازفي القصبة (أهم مصنّفين للطبوع). فتصنيف العازفين لا يهتم مثلا بالموسيقى إن كانت موزونة أو لا، ولا يعتبر ذلك عنصر تصنيف لديهم، في هذا النطاق هم يمررون أغاني ضاعت كلماتها. عند التحليل الموسيقي، تبيّنا أنّ أغلب الطبوع الشعبية تشبه كثيرا الصّالحي: أوّلا، 3 طبوع من أصل 9 (نفس درجة الارتكاز والعوارض وعقد خماسي ري - لا) وهي النِّوا والسعداوي وصالحي إسماعيل. ثانيا، طبعان يعتمدان عقدا سداسيا (دو - لا)، درجة الارتكاز فيهما هي ري (البحري والصالحي الفْجوجي). ثالثا، طبع آخر (الفزّاني) يعتمد سي ♮ عوض سي ♭ إذا كانت درجة الارتكاز ري. ورابعا، طبع آخر (طَرْقْ الصّيدْ) يصل إلى درجة لا ولا يصل إلى درجة سي ♭. في النهاية، المجموع 7 طبوع من فروع الصالحي.

الطبعان الباقيان يرتكزان على دو بالنسبة للأول (طبع البرهومي) وقد صنفناه كفرع من العرضاوي (طبع شعبي يرتكز على دو) مثلما صنفنا الـ 7 المذكورين ضمن فروع الصّالحي. أما الطبع الأخير (الصحراوي) فهو يعتمد «سلّم مقام السيكاه هزام»: عقد ثلاثي (مي ♭ - صول ♭) مع إضافة الدرجة «الملوّنة» لا. فالصحراوي إذًا من فروعها الشعبية الريفية (و تعتمد هذه الطريقة في تصنيف المقامات العراقية كالمقام «أ» هو فرع من البياتي، إلخ)...

في رسالة الأستاذية، دوّنّا العمل برمّته (تقديم الطبوع) مركّزا على درجة مي ♭: صالحي مي وليس ري أي الطبقة المعروفة. كان ذلك ضمن دراساتنا الرياضية للموسيقى. لكنْ الآن، بعد تجاوز هذه المرحلة: للتبسيط في هذه المرحلة الجديدة وأيضا للتسهيل في المتابعة المبسطة ستكون درجة الارتكاز هي ري. بما انّ آلة القصبة ليست معروفة جيّدا في تونس من كافة الموسيقيين نعني بذلك خصائصها اللّحنيّة نظرا لاختلافها من جهة لأخرى، نُورِد المساحة الصوتيّة لهذه الآلة (في جبنيانة) وهي نفسها المستعملة في الطبوع بصفة عامّة وهي دو ♭ - سي ♮. وهذه الآلة الشعبية ليست استثناءً، فالآلات الشعبية الأخرى أي المزود والزكرة مساحتها الصوتية محدودة أيضا.

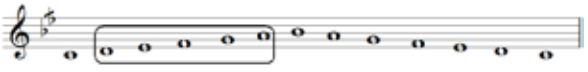
قمنا بتقسيم الطبوع الشعبية إلى 3 أقسام بالرجوع إلى درجة الارتكاز والعوارض واعتماد عقد أساسي وحيد... أمّا نوع الجنس الأساسي الواحد فيختلف: خماسي في الأغلب (6 طبوع)، سداسي (طبعان) وثلاثي (طبع واحد).

فروع الصّالحي:

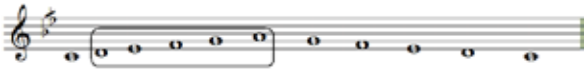
نفس درجة الارتكاز وغالبا العوارض، جنس خماسي أو سداسي وهي 7، من بينها فرعان يعتمدان عقدا سداسيا دو - لا (البحري والصّالحي الفْجوجي). الفزّاني فرعٌ يعتمد درجة سي ♮ أضفناه إلى فروع الصّالحي وذلك لأن الاختلاف طفيف (في جميع المجالات) من جهة ولأنه لا يمكن تصنيفه ضمن طبع آخر من جهة أخرى: كالحْسين مثلا كبديل محتمل (رغم أنّ الحسين لا يحتوي على درجة سي ♮) والذي يمتدّ لأكثر من عقد، أو مقام آخر وهو البياتي الذي يمتدّ أيضا لأكثر من عقد. طَرْقْ الصّيدْ طبع شعبي لا يصل إلى درجة سي ♭ (يصل إلى درجة لا)، صُنِّف ضمن فروع الصّالحي لنفس الأسباب (انظر السلالم).

- سلالم فروع الصّالحي

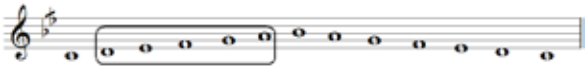
1. النّوا، السعداوي، صالحي إسماعيل



2. البحري، الصّالحي الفْجوجي (عقود سداسية)



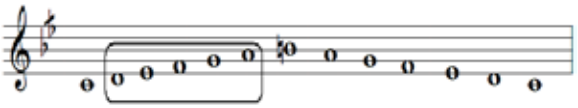
3. درجة الارتكاز هي ري



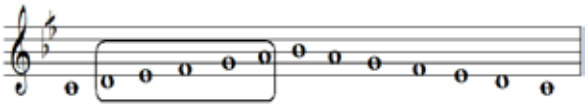
يقع التعرّف على العقد السداسي من خلال الدرجة المهمة التي توجد تحت درجة الارتكاز والتي تمثل مع سداسيتها المهمة أيضا عقدا سداسيا. فيما يخص الجنس السداسي، نلاحظ أنّه فريد من نوعه في الأمثلة المذكورة. فالجنس السداسي لا يُعتمَد في الطبوع التونسية المعروفة التقليدية والشعبية بل يُعتمد العقد الخماسي في أقصى الحالات مثل العقد مُحَيَّرْعِراقْ المركّز على درجة صول (صول – ري جواب) في طبع المحيّر عراق. في المقامات الشرقية على عكس ذلك يُعتمَد في مواضع قليلة مثل العقد نواثر المركّز على درجة صول (صول – مي♭ جواب) في مقام الشهناز أو العقد نواثر المركّز على درجة فا (فا – ري♭ جواب) في مقام الحجازكار كرد... في الطبوع الشعبية المدروسة في هذا البحث يصبح العقد السداسي أساسيا نوعا ما. فهو موجود في طبعين من مجموع 9 أي تقريبا الرُبُع. وما جلب انتباهنا هو اعتماد درجة ري كدرجة ارتكاز في هذا العقد السداسي بينما هو يمتد من دو إلى لا. وهو أيضا أمر غير مألوف. فعادة، يُعتمَد عقدان أو عقد سداسي يركّز الدرجة «الأولى» وليست «الثانية».

- الفزّاني

يعتمد سي♮.



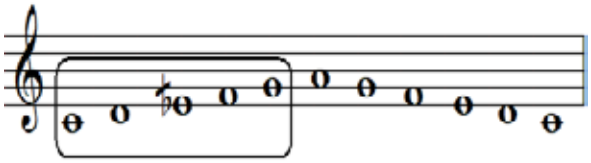
- طَرْقْ الصِّيدْ

لم يقع الوصول إلى سي♭ (يصل إلى لا).

فرع واحد من فروع العَرْضَاوي

فرع العرضاوي هذا هو الطبع الشعبي «البرهومي». نقول «من فروع» حتّى نبيّن في هذه المرحلة التأسيسيّة أنّ العرضاوي يضم كلّ الطبوع الشعبية المرتكزة على دو وتعتمد نفس العوارض وتعتمد جنسا أساسيا وحيدا (خماسيا أو لا) أو جنسين على أقصى تقدير (كالعرضاوي)... قد يكون هذا الفرعَ أي البرهومي الوحيدَ في تونس. وهو ما لا يمكن الجزم فيه إلا مع وجود دراسات أخرى تكميلية. نحن نرجّح على كل حال تواجد عديد الفروع له في تونس لأنّ الصالحي معروف جيدا في عدة مناطق في تونس. ومع الصّالحي المركّز على الري يوجد حتما طبع أو أكثر يرتكز على دو للتنويع.

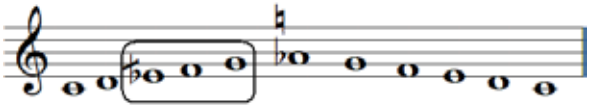
ملاحظة: البرهومي يصل قليلا إلى درجة لا (مرة لكل من: 𝅘𝅥𝅯 و𝅘𝅥𝅰 أو في بعض الزخارف: القروباتو مرات عديدة (فوق الدرجة) والزخرفة tr مرة واحدة) ولا يصل إلى سي♭.

- سلّم فرع العَرْضاوي: البرهومي



فرع واحد من فروع السيكاه هزام

و هو الطبع الشعبي: «الصّحراوي». من ميزات هذا الطبع الشعبي: اعتماد جنس ثلاثي (مي♭ – صول)، مع جسّ درجة لا♭ (مرّات عديدة، إما في شكل: 𝅘𝅥𝅯 وإما في الزخارف: القروباتو 𝆔 والموردنت 𝆕). واللّا♭ لا يمكن ضمّها لعقد ثانٍ فوق درجة الصول، كما هو معتاد، فهو لا يوجد. كما لا يمكن اعتبار العقد الأساسي رباعيا: (مي♭ – لا♭) باعتبار تمحور الأداء في هذه المساحة الصوتية في هذه الموسيقى الشعبية.

سلّم فرع السيكاه هزام: الصّحراوي

نحن نخيّر تصنيف الصحراوي كفرع من فروع السيكاه هزام على تصنيفها ضمن فروع السيكاه التونسية المعروفة أكثر باعتماد لا ♮ وذلك عكس المنطق فالسيكاه التونسية طبع[16]. أيضا، هذا التصنيف ضمن فروع السيكاه هزام يجوز رغم أنّ هذا المقام يحتوي على مساحة صوتية أكبر وعقود عديدة. وذلك للضرورة، فلا يوجد طبع شعبي يقرب للصحراوي. فمبدأ هذا التصنيف هو التسهيل.

6 من الطبوع الشعبية المدروسة من ضمن 9 تَقفِل بدرجة دو مهما كانت درجة ارتكازها وهي قفلة ريفية معروفة (باستثناء طبع البرهومي الذي يرتكز على دو بطبيعته). والطبوع التي لا تعتمد هذه القفلة هي: النِّوا وطَرْقُ الصِّيدْ. قمنا بالتعرّف على درجات الارتكاز من خلال فكرة النص وليس القفلة.

مثال: قفلةُ الصحراوي (يرتكز على درجة مي ♭).

2) التصنيف الاثنوموسيقولوجي:

هذا أيضا تصنيف تطبيقي فهو في هذه المرحلة يعتمد آليات الدراسة الموسيقية الشاملة حسب جمعٍ مقامي واثنوموسيقولوجي. للتصنيف يقع اتباع المراحل التالية:

1. درجة الارتكاز: نقوم أوّلا بتصنيف الطبوع المختلفة في درجة الارتكاز: طبعين يرتكزان على دو (البرهومي) ومي ♭ (الصحراوي).
2. اسم الفرع: الطبوع الباقية 7 هي من فروع الصالحي، يقع تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول، الطبوع الحاملة لاسم صالحي وهي: 2، صالحي إسماعيل والصالحي الفْجوجي. القسم الثاني: طبوع لا تحمل اسم الصالحي.
3. موسيقى دينية أو دنيوية: لتمييز الخمس طبوع عن بعضها البعض نَتْبَع الخطوات التالية: إذا استُعمِل في الحضرة فهو أحد الطبوع الثلاثة: طرق الصيد، الفزاني، السعداوي. إذا استعمل في المحفل (عرس) والمهرجانات (كما يقول أهلها: المحفل والمهرجانات) فهو أحد الطبعين: النِّوا، البحري.
4. خصائص ثقافية - موسيقية: إذَا هو طبع مستحب عند القصاب عندما يكون في خلوة مع نفسه فهو النِّوا. طبع المزموم مثلا لا يُعزَف فهو نذير شؤم. إذَا كان يُعزف على قُصبة من القصب فهو طرق الصيد، فهو يعزف على قُصبة القصب خيرا من قُصبة الألمنيوم وهو أيضا طبع معروف في الجهة....
5. الميزان (للأغاني مفقودة الكلمات في تقديم الطبع): بقي طبعان لم يقع تمييزهما. يتم ذلك كالآتي: يعتمد طبع الفزاني تغييرا في الإيقاع من 12 / 8 إلى 6 / 8 ثم 12 / 8، بينما يعتمد طبع السعداوي إيقاعا واحدا هو 4 / 4.

قد توجد تقاطعات مع هذا التمشي لكنها تُحلّ بتبويب الطبوع بالتدرج المذكور فمثلا: البحري والسعداوي يعتمدان نفس درجة الارتكاز و4 درجات هامة لكل منهما، لكنهما يُبوَّبان ضمن التصنيف التالي: دينية أو دنيوية. أيضا، يمكن التعرّف على النِّوا بحكم أنّه الوحيد في صنفه غير الموزون. إذَا كانت لدينا معطيات عن أصل الطبع أو مكان انتشاره يمكن التعرّف دون اتباع التصنيف: فالنّوا والبحري أصلهما قرقني، وأسطورة طرق الغربي معروفة جيدا في ملّولش من ولاية المهدية، إلخ. لكنّ الترتيب المذكور أعلاه هو الذي نقترحه للتعرّف على الطبوع بطريقة أسرع وأشمل. وهو ترتيب حسب الأهميّة. وجب الاعتماد

على العناصر المذكورة فيه للتصنيف، فمثلا وجب على الأقل التعرّف على الدليل الإيقاعي أو الدلائل الإيقاعية للإيقاعات المعتمدة في كل طبع وهو كاف.

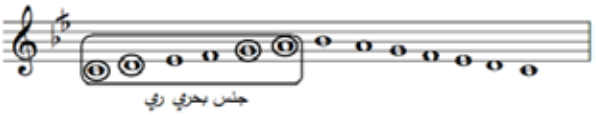
3) التصنيف والتسمية وتحديد الخصائص:

سنورد في هذا العنصر الأخير كيفية تعريف طبع شعبي من الطبوع المدروسة. سيكون ذلك في مثال واحد وهو طبع «البحري» لضيق مجال البحث. سنقوم بالتصنيف والتسمية وإبراز الخصائص. اخترناه كنموذج لأنّ تعريفه أكثر تعقيدا من الآخرين فهو يحتوي على 4 درجات هامة وعقد سداسي وهو لا يحمل اسم صالحي...

ملاحظة: تحت التقديم التقليدي يوجد تقديم تفسيري (في شكل ملاحظات) نورد فيه مختلف المعلومات المربوطة بالتقديم الأول أو غير المربوطة به مع الوفاء للشكل التقليدي في تقديم الطبوع والمقامات.

يكون التعريف كالتالي (سنورد الملاحظات التي هي خارج النص النموذج بين ظفرين):

طبع «البحري»

درجة الارتكاز: ري، العوارض: مي♭ وسي♭ .

الجنس: سداسي دو – لا.

الدرجات الأساسية: دو، ري، صول، لا. «إذا كانت كل الدرجات مهمة مثل طبع البرهومي أو 4 من 5 مثل السعداوي لا يقع تقديمها في السلم (في دائرة أو إطار) وإنّما ذِكر ذلك في هذا البُند: الدرجات الأساسية».

ملاحظات:

- طبع «البحري» الشعبي هو فرع من فروع الصالحي لا يحمل اسم صالحي.
- ♭كانت درجة الارتكاز هي ري للتسهيل و هي المعروفة عن طبع الصالحي لكنّها صول في الحقيقة بالتناظر analogy فالطبقة الأصلية هي صول # (القصبة المدروسة في رسالة الأستاذية عدد 2)، أو الطبقة الأصلية هي مي (القصبة المدروسة عدد 1).
- الجنس سداسي (دو – لا) لكنّ درجة الارتكاز هي ري.
- تُعتمد درجة دو كقفلة لكنها ليست درجة ارتكاز.
- طبع البحري هو من الطبوع الشعبية المستعملة على آلة القصبة في معتمدية جبنيانة من ولاية صفاقس (البعض منها يستعمله الأديب مثل «الصالحي الفجُوجي»). وتسمّى في المنطقة «نَغْمات» أو «ضَرْبات». هو ذو أصل قرقني ويستعمل في المحفل (العرس) والمهرجانات (موسيقى دنيوية) . وهو في شكل أغنية ضاعت كلماتها والعازف المخبِر لا يعرف إيقاعها.
- السرعة tempo: 145 = ♩ . «موسيقى القصبة سريعة عامة وتختلف عن غيرها بالدرجات الطويلة لذا نورد السرعة مع التدوين».
- في الأصل، هذا التقديم للتصنيف لكن يجوز التطبيق.

الخاتمة :

رغم صعوبة هذه الموسيقى والموسيقى المقامية بصفة عامة، استطعنا تصنيف الطبوع الشعبية ودراسة مختلف مظاهر ونقاط تميّزها[17]. لكنْ يبقى هذا التصنيف سابقا عصره بكل صراحة ويجب تشجيعه والتعود عليه وهو يعتمد نظرة كونية وليست محليّة. في هذا السياق نُشِيد بمحوريّة النظرة الكونية في البحوث العلميّة وندعو الأطراف التي تشجع على

المحليّة بأيّة طريقة كانت إلى اتباع النظرة الكونية العالمية والانطلاق منها للتطوير[18]. وإن كان لديهم نقص في التكوين فالمراجع كثيرة في هذا الموضوع علاوة عن ا لمختصين .

احتوى هذا البحث على عنصرين. في العنصر الأول المسمّى: «التقديم المادي» تمّ التعريف بمعتمدية جبنيانة وآلة القصبة كتقديم ضروري للطبوع الشعبية المدروسة في المنطقة وعلى هذه الآلة. وقد وقع تبيين الصلة بين كل هذه العناصر في المقدّمة. في العنصر الثاني المسمّى: «تصنيف الطبوع الشعبية»، تناولنا تصنيف الطبوع الشعبية المدروسة تباعا من خلال التحليل وإبراز جميع النقاط المهمة وذلك في ثلاثة أجزاء، الجزء الأول هو: «التصنيف المقامي» والجزء الثاني: «التصنيف الاثنوموسيقولوجي» والجزء الثالث وهو التقديم والمسمى: «التصنيف والتسمية وتحديد الخصائص». لم يكن العمل سهلا بالنسبة لبحث ريادي في هذا الموضوع خاصة مع النقص الكبير للمراجع. تمكنّا في النهاية من الوصول إلى غايتنا وهو تصنيف الطبوع الشعبية. فَتَحَ هذا الموضوع آفاقا عديدة بالنسبة لنا في مواضيع بعيدة مثل الآلات الموسيقية الوترية بحُكْم الطبقات المتعددة المذكورة، وقريبة أيضا مثل الموسيقى الصوفية في مدينة صفاقس وهو ما ذكرناه في رسالة الأستاذية لكن بصفة مقتضبة. نطمح في المستقبل الكتابة في هذه المواضيع.

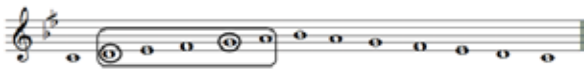
الملاحق

1) تقديم الطبوع الشعبية

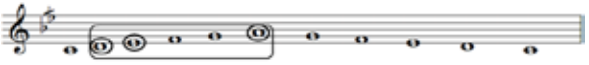
هذا تقديم مقتضب عن الطبوع الشعبية المعتمدة في الجهة إلا طبع البحري الذي وقع تعريفه في آخر ا لبحث .

1. النِّوا: بكسر النّون. وهو مختلف عن طبع «النّوا» المعروف في الموسيقى التّقليديّة التّونسيّة ونغمة «النْوا» هي من الضّربات المستحبّة عند القصّاب عندما يكون في خلوة مع نفسه. وتُعتمد نغمة «النْوا» في المحفل والمهرجانات وأصله قرقني.

السرعة tempo : ♩= 132

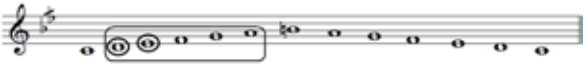


2. طَرْقْ الصِّيدْ أو طَرْقْ الغربي أو الغربي: الغربي هو من أكثر الضّربات المعروفة على آلة القصبة بين عامّة النّاس. ويكون عزفه على القصبة المصنوعة من القصب أحسن من قصبة الألمنيوم. وهو يستعمل في الحضرة . ويقول القصّابة أنّ عازف القصبة عندما يكون وحده فعليه ألا يطيل العزف في هذه النّغمة. إذ يتشاءم بعض العازفين من عزف هذه النغمة فرديّا حيث يقول العازف رحيم الحامدي أنه عندما أطال يوما العزف في الغربي سمع وقع أقدام مجهول وغلق الباب بقوّة... في حين يقول العازفون أنّ الإطالة مع المجموعة جائزة.

السرعة tempo : ♩= 155

ملاحظة: لم يقع الوصول إلى سي ♭ .

3. الفزّاني: تُعتمَد نغمة الفزّاني في الحضرة وهي موقّعة أمّا الإيقاع المعتمد في النّص فالمخبرون (عازفو القصبة) لا يعرفونه.

السرعة tempo : ♩= 170



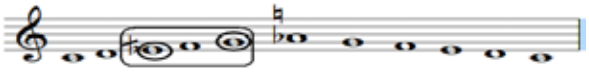
4. البرهومي: هي نغمة معروفة أكثر في منطقة أولاد حْسَن من معتمديّة العامرة لكنّها معروفة أيضا في جبنيانة وهو يستعمل في المحفل والمهرجانات وذلك للرّقص .

السرعة tempo : ♩= 157

ملاحظة: كل الدرجات في العقد الأساسي مهمة: دو، ري، مي، فا، صول.

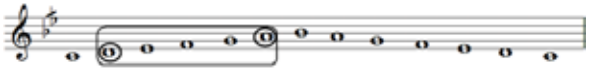
5. الصّحراوي: يستعمل في المحفل والمهرجانات.

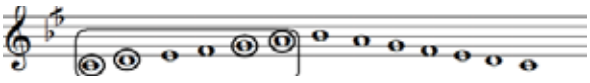
السرعة tempo في البداية: ♩= 100



ملاحظة: استعمال لا ♮ قليل.

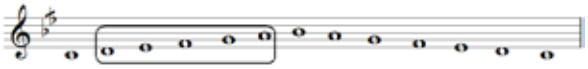
6. صالحي إسماعيل: نسبة إلى إسماعيل الحطّاب (1918-1996) وهو أصيل منطقة الجبارنة من معتمدية جبنيانة، وهو مغن معروف في المنطقة ويستوحي أغانيه من التراث الشعبي للجهة وقد كان أيضا عازف قصبة، ونسِب هذا الصالحي إليه لأنه كان دائما يستعمله. ويعتمد عازفو القصبة الصّالحي إسماعيل في المحفل والمهرجانات.

السرعة tempo : ♩= 125

7. الصّالحي الفْجوجي: إنّ هذا النّوع من الصّالحي معروف في عديد المناطق وهو ليس مرتبطا بجهة معيّنة وهو يستعمل في المحفل والمهرجانات وأيضا في الحضرة.

السرعة tempo : ♩= 132

درجة الارتكاز: ري.

8. السّعداوي: يُعتمَد في الحضرة وهو موقّع.

السرعة tempo : ♩= 145

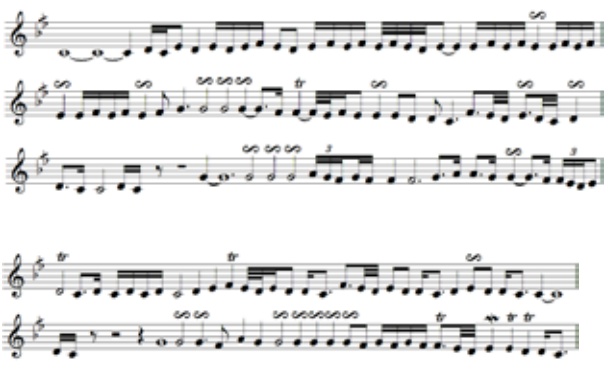
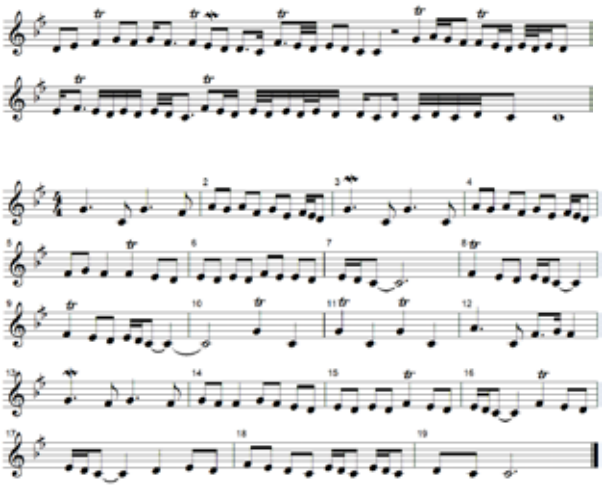


ملاحظة: الدرجات ري، مي، فا، صول مهمة.

2) تدوين طبع البرهومي

هذا الطبع الشعبي يلخص البقية فهو يعتمد استخبارا (ارتجالا) يليه عزف موقّع (أغنية ضاعت كلماتها) تندرج ضمن طريقة التقديم بالجهة، كما أنّه يعتمد نفس طريقة الزخارف والدرجات الطويلة (معدّل 7 أوقات للدرجات الطويلة التي تفوق 4 أوقات) والخلايا الإيقاعية اللّحنيّة المتكرّرة. وتقديمه قصير ومهم. وهو يرتكز على درجة دو وكل الدرجات في عقده الأساسي مهمة. هذه المميّزات جعلت منه نموذجا ثريّا وموضوع بحث جديد في الطبوع التي تمثّل فروعَ طبع العرضاوي في تونس. تردّدنا بينه وبين طبع الصحراوي الذي يشبهه في كل المعطيات إلّا درجة الارتكاز وهي مي ♭ . لكنّنا اخترنا البرهومي لأن كل درجاته مهمة ضمن عقده الخماسي الأساسي.

الطبع الشعبي البرهومي

♩ = 157

ملاحظـة: النصّ لا يصـل إلى سي ♭ . كتبنـاه باعتماد دليل لحـني يحتوي علـى سي ♭ ومي ♮ ، رغم عـدم احتواء النـص على درجـة سي ♭ ، وذلـك عوض كتابـة مي ♮ في النص في كل مـرة... وذلك للإشـارة إلى طبـع العرضاوي الذي يمثّـل الأصل، فالبرهـومي هو في تصنيفنـا فرع من فروعـه. الإشـارة إلى العرضـاوي تشـجّع الباحثين على البحـث في فروعه.

الهوامش:

1. الحاج قاسم (أحمد)، آلة القَصبة بِجَبِنْيانة، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، إشراف الدكتور الأسعد الزواري والأستاذ فيصل القسّيس، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2003، 100 ص.
2. Hood (Mantle), " a holistic investigation of music in its cultural contexts " (en), " Ethnomusicology ", dans Willi Apel, The Harvard Dictionary of Music, 2e éd, Harvard University Press, Cambridge, Mass. (USA), 1969, p 79.
3. المرزوقي (محمد)، الأدب الشعبي في تونس، الدّار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص 85.
4. الزّواري (الأسعد)، الطبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، الجزء الأوّل، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2006، ص 53-35.
5. Poincaré (Henri), La Valeur de la science, Flammarion, Paris, 1905, p 37.
6. Hadj Kacem (Ahmed), Esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne, vol. 1, Thèse de doctorat, Institut supérieur de musique de Tunis, 2017, 354 p.

– Hadj Kacem (Ahmed), Esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne, vol. 2, Annexes de la thèse, Thèse de doctorat, Institut supérieur de musique de Tunis, 2017, 174 p.

7. Lacroix (Jean), La révolution kantienne, groupe Le Monde, Paris, 1978.
8. Kant (Emmanuel), Critique de la faculté de juger, Traduction de l'allemand par A. Philonenko, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1968, p 94.
9. عبد الكافي (أبو بكر)، تاريخ صفاقس، الجزء الأول : الحياة العمرانيّة، التعاضديّة العماليّة للطّباعة والنّشر، صفاقس، 1966، ص 205.
10. المكني (عبد الواحد)، الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة بأرياف صفاقس بين 1881 و1914 (مثال قبيلة المثاليث من خلال المراسلات الإداريّة)، شهادة الكفاءة في البحث، تونس، 1990.
11. المكني (عبد الواحد)، (1996) الحياة العائليّة بجهة صفاقس بين 1875 و1930، دراسة في التّاريخ الاجتماعي والجهوي، منشورات كليّة الآداب صفاقس، 1996، ص 37.
12. مقديش (محمود)، نزهة الأنظار في عجائب التّواريخ والأخبار، المجلّد II، تحقيق علي الزّواري ومحمود محفوظ، الطّبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، ص 269.
13. الحاج قاسم (أحمد)، آلة القَصبة بِجَبِنْيانة، المرجع السابق، ص 10-9.
14. التّاغوتي (كال)، (2001-2000). آلة القصبة بمدينة الكاف، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، إشراف زهير قوجة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2001-2000.
15. الحاج قاسم (أحمد)، آلة القَصبة بِجَبِنْيانة، المرجع السابق، ص 12-19.
16. قطاط (محمد)، "دور تونس في إرساء التّراث الموسيقي المغربي-الأندلسي"، الحياة الثّقافيّة، العدد 51، تونس، 1989، ص 78 - 81.
17. During (Jean), Musiques d'Asie centrale, Actes Sud, Arles (France), 1998.
18. https://www.monde-diplomatique.fr/2006/05/LEVY_LEBLOND/13453

المصادر والمراجع باللغة العربية

19. التّاغوتي (كمال)، (2001-2000). آلة القصبة بمدينة الكاف، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، إشراف زهير قوجة، المعهد العالي للموسيقى بتونس، 2001-2000.
20. الحاج قاسم (أحمد)، آلة القَصبة بِجِبْنِيانة، رسالة ختم الدّروس الجامعيّة، إشراف الدكتور الأسعد الزواري والأستاذ فيصل القسّيس، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2003، 100 ص.
21. الزّواري (الأسعد)، الطبوع التّونسيّة من الرّواية الشّفويّة إلى النّظريّة التّطبيقيّة، الجزء الأوّل، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، 2006.
22. المرزوقي (محمد)، الأدب الشعبي في تونس، الدّار التونسية للنشر، تونس، 1967.
23. المكني (عبد الواحد)، الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة بأرياف صفاقس بين 1881 و1914 (مثال قبيلة المثاليث من خلال المراسلات الإداريّة)، شهادة الكفاءة في البحث، تونس، 1990.
24. المكني (عبد الواحد)، (1996) الحياة العائليّة بجهة صفاقس بين 1875 و1930، دراسة في التّاريخ الاجتماعي والجهوي، منشورات كليّة الآداب صفاقس، 1996.
25. عبد الكافي (أبو بكر)، تاريخ صفاقس، الجزء الأول : الحياة العمرانيّة، التعاضديّة العماليّة للطّباعة والنّشر، صفاقس، 1966.
26. قطاط (محمد)، "دور تونس في إرساء التّراث الموسيقي المغربي-الأندلسي"، الحياة الثّقافيّة، العدد 51، تونس، 1989، ص 81-78.
27. مقديش (محمود)، نزهة الأنظار في عجائب التّواريخ والأخبار، المجلّد II، تحقيق علي الزّواري ومحمود محفوظ، الطّبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988.

المصادر والمراجع باللغات الأجنبية

1. During (Jean), Musiques d'Asie Centrale, Actes Sud, Arles (France), 1998. (in french)
2. During (Jean), Central asian musics, Actes Sud, Arles (France), 1998.
3. Hadj Kacem (Ahmed), Esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne, vol. 1, Thèse de doctorat, Institut supérieur de musique de Tunis, 2017, 354 p. (in french)
4. Hadj Kacem (Ahmed), Aesthetics of the voice in tunisian popular song, vol. 1, Doctoral thesis, Higher institute of music of Tunis, 2017, 354 p.
5. Hadj Kacem (Ahmed), Esthétique de la voix dans la chanson populaire tunisienne, vol. 2, Annexes de la thèse, Thèse de doctorat, Institut supérieur de musique de Tunis, 2017, 174 p. (in french)
6. Hadj Kacem (Ahmed), Aesthetics of the voice in tunisian popular song, vol. 2, Annexes of the thesis, Doctoral thesis, Higher institute of music of Tunis, 2017, 174 p.
7. Hood (Mantle), " a holistic investigation of music in its cultural contexts " (en), " Ethnomusicology ", dans Willi Apel, The Harvard Dictionary of Music, 2e éd, Harvard University Press, Cambridge, Mass. (USA), 1969. (in french)
8. Hood (Mantle), "a holistic investigation of music in its cultural contexts", "Ethnomusicology", in Willi Apel, The Harvard Dictionary of Music, 2nd ed, Harvard University Press, Cambridge, Mass. (USA), 1969.
9. https://www.monde-diplomatique.fr/2006/05/LEVY_LEBLOND/13453
10. Kant (Emmanuel), Critique de la faculté de juger, Traduction de l'allemand par A. Philonenko, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1968. (in french)
11. Kant (Emmanuel), Critique of the faculty of judgment, Translation from German by A. Philonenko, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1968.
12. Lacroix (Jean), La révolution kantienne, groupe Le Monde, Paris, 1978. (in french)
13. Lacroix (Jean), The kantian revolution, Le Monde group, Paris, 1978. (in French)
14. Poincaré (Henri), La Valeur de la science, Flammarion, Paris, 1905. (in french)
15. Poincaré (Henri), The Value of Science, Flammarion, Paris, 1905.

الصور:

- التدوين الموسيقي من الكاتب.

1. www.pinterest.com

د.مجدي بن عيد بن علي الأحمدي - المملكة العربية السعودية

الطرب الينبعاوي
النشأة والآلات والعناصر

1

مدخل:

تخيّرت الدراسة موضوع الطرب الينبعاوي، وتكمن أهمية الدراسة انتماء هذا الفن إلى التراث الشعبي؛ الذي يُميّز مجتمعا من المجتمعات، ويكشف جزءا من ثقافته، وعليه تهدف الدراسة إلى الكشف عن هذا الفن من خلال بيان النشأة، والوقوف على مكونات هذا الفنّ الطربي، وهي أهداف تسعى إلى الإجابة عن عدة تساؤلات، هي:

- أين نشأ هذا النوع من الغناء؟
- ما هي عناصر هذا النوع الغنائي؟
- ما هي الآلات المُستخدمة في هذا الفنّ؟
- من أشهر الشخصيات في هذا الفن؟

وعليه تتبنّى الدراسة المنهج الوصفي؛ سعيا منها إلى الوقوف على هذا النوع الطربي، ومن هذا المنطلق تمّ تقسيم الدراسة إلى مقدمة، وتمهيد، وثلاثة محاور، أوّلها: يتطرّق للآلات المُستخدمة في هذا النوع من الغناء، وثانيها: يقف على عناصر هذا الفن، مع نماذج للمواويل، والأدوار، وثالث المحاور: يتعرّض لأهل هذا اللون الطربي، وأماكن انتشاره.

لا شكّ في أنّ التراث الشعبي جزءٌ من ثقافة المجتمع أو ثقافة أمّة من الأمم، فالتراث الشعبي نتاج مُعبّرٌ عن شعور وعواطف وحاجات، فينتشر بين الناس، وينتقل من جيل إلى آخر[1] «فيختص بالمنجز الثقافي العام، ويشمل العادات، والتقاليد، والحكايات، والأمثال، والرقص، والغناء، فيتجلّى في هذا المنجز ملامح الفكر والثقافة؛ ممّا يكشف عن متطلبات الأفراد أو يُعبّر عن مشاعرهم»[2]، فـ«التّراث ليس حركة جامدة، ولكنّه حياة متجدّدة»[3] ومن هذا التراث ما يُعرف بالفلكلور، وهو: «العلم الذي يتناول ذلك الجانب من الحضارة المكون من الميثولوجيا (الخرافات الأولية) والأساطير، والحكايات، والألغاز، والأغاني، والأمثال، والتمثيليات، والألعاب، والرقصات، والمعتقدات الشعبية»[4]، فالفلكلور جزء من التراث، والطرب الينبعاوي يُمثّل ثقافة معينة، فالطرب في اللغة يحمل المعاني التالية[5]:

- الفَرَح والحُزْنُ.
- خفة تَعْتَري عند شدَّة الفَرَح أَو الحُزن والهمّ.
- حلول الفَرَح وذهابُ الحُزن.
- الحركة.
- الشَّوقُ.
- طَرَّب: تَغَنَّى.
- طَرَّب فلانٌ في غِنائِه تَطْريبا: إذا رَجَّع صوتَه وزيَّنَه.
- التَّطْريب في الصوت: مَدُّه وتَحْسينُه.

يتبيّن أنّ مفردة الطرب؛ تتعلّق بالمشاعر المتناغمة مع الصوت المُنغّم، والتصاق هذه المفردة بـ«الينبعاوي»؛ تُحيل إلى مدينة يَنْبُعُ «بالفتح ثم السكون، والباء الموحدة مضمومة، وعين مهملة، بلفظ ينبع الماء، قال عرّام بن الأصبغ السلمي: هي عن يمين رضوى لمن كان منحدرا من المدينة إلى البحر على ليلة من رضوى من المدينة، وهي لبني حسن بن عليّ، وكان يسكنها الأنصار وجهينة وليث، وفيها عيون عذاب غزيرة، وهي قرية غنّاء، وقال غيره: ينبع حصن به نخيل وماء وزرع وبها وقوف لعليّ بن أبي طالب، رضي الله عنه، يتولاها ولده، وقال ابن دريد :ينبع بين مكة والمدينة، وقال غيره: ينبع من أرض تهامة غزاها النبي، صلى الله عليه وسلم، فلم يلق كيدا، وهي قريبة من طريق الحاج الشامي، أخذ اسمه من الفعل المضارع لكثرة ينابيعها، وقال الشريف بن سلمة بن عياش الينبعي: عددت بها مائة وسبعين عينا، وعن جعفر ابن محمد قال: أقطع النبي، صلّى الله عليه وسلّم، عليّا، رضي الله عنه، أربع أرضين: الفقيران وبئر قيس والشجرة وأقطع عمر ينبع وأضاف إليها غيرها»[6]، ومدينة ينبع الآن هي محافظة تابعة لمنطقة المدينة المنورة، وتقع على الشاطئ الشرقي للبحر الأحمر، وهي ثاني أكبر مدينة على البحر الأحمر بعد جدة، وتنقسم إلى ثلاثة أقسام، هي:

- ينبع البحر: تقع على ساحل البحر الأحمر، وهي المركز الإداري لمحافظة ينبع تبعد حوالي 200 كم غرب المدينة المنورة، و300 كم شمال مدينة جدة.
- ينبع النخل: تشتهر بكثرة النخيل، فهي عبارة عن مجموعة كبيرة من القرى تحيط بها من جهاتها الأربعة المياه الجارية[7]
- ينبع الصناعية: تقع على ساحل البحر الأحمر، وتعد ثاني أكبر مجمع صناعي في السعودية، وقاعدة من قواعد التصنيع الثقيل فيها، تأسست في عهد الملك خالد بن عبد العزيز عام 1979م.

فهـذا اللـون الطربي يلتصـق بهـذه المدينة -تحديدًا- ينبـع البحر؛ لذا يُطلق عليه اسـم «الطـرب الينبعاوي»، وهذه التسـمية لم تسـلم مـن الاختـلاف، فالمتعصبون للطـرب الينبعاوي لا ينفكـون عن تأكيد هويتـه وفرادته المتأتيـة من انتمائه لهذه المدينة؛ فيسـتندون إلى أسـماء عائـلات تخصصـت في هـذا اللون الغنـائي، مثـل: عائلة الرويسي، وعائلـة بطيش وغيرهم؛ ممن نذورا أنفسـهم، وباتوا يُؤلّفون الكلمات الشـعرية، والألحـان في آن واحد[8].

مـن خـلال المعايشـة لاحـظ الباحـث التقـارب بـين الطـرب الينبعـاوي - تحديـدا المعتمـد علـى آلـة السمسـية -مع الطرب -مثلًا- في مدينة العقبة الأردنية، وفي مجموعـة مـن المـدن المصريـة، منهـا: العريـش، والإسـماعلية، وبورسـعيد، وعليـه يتبيّن أنّ هـذا اللون الغنـائي؛ يميل إلى المـدن الحاضنة له، لكنّ النشـأة مهمة في هـذا الجانـب ؛كـي تتجلّـى هـذه الأمـور مـع قناعة الباحث بـأن الفن الطربي؛ يكتسـب بعـض الخصائص الدالـة على انتمائه الجغـرافي من عدم نفـي أصالة الفنّ، وجـذوره، فالجدل مـازال قائما حول أصله، فتسـمع فيه «القدود الحلبيـة»، منها: «يا مسـافر على بر الشـام / خـدلي معاك لحبيـبي سـلام»، وتتجلّـى فيـه الكلمات المصريـة «لما قابلني وسـلم علـى ولدي يا ولدي وسـلم علـي»[9] فـ«طراوة الكلمة المصريـة»؛ الحاضرة في الطرب الينبعـاوي، الأمـر الذي أرجعه الشـاعر نـاجي بطيش إلى «التمـازج الثقـافي، وصلة النسـب، كان لهـا دور مهم، في انتشـار بعـض الأغنيـات المصرية»[10].

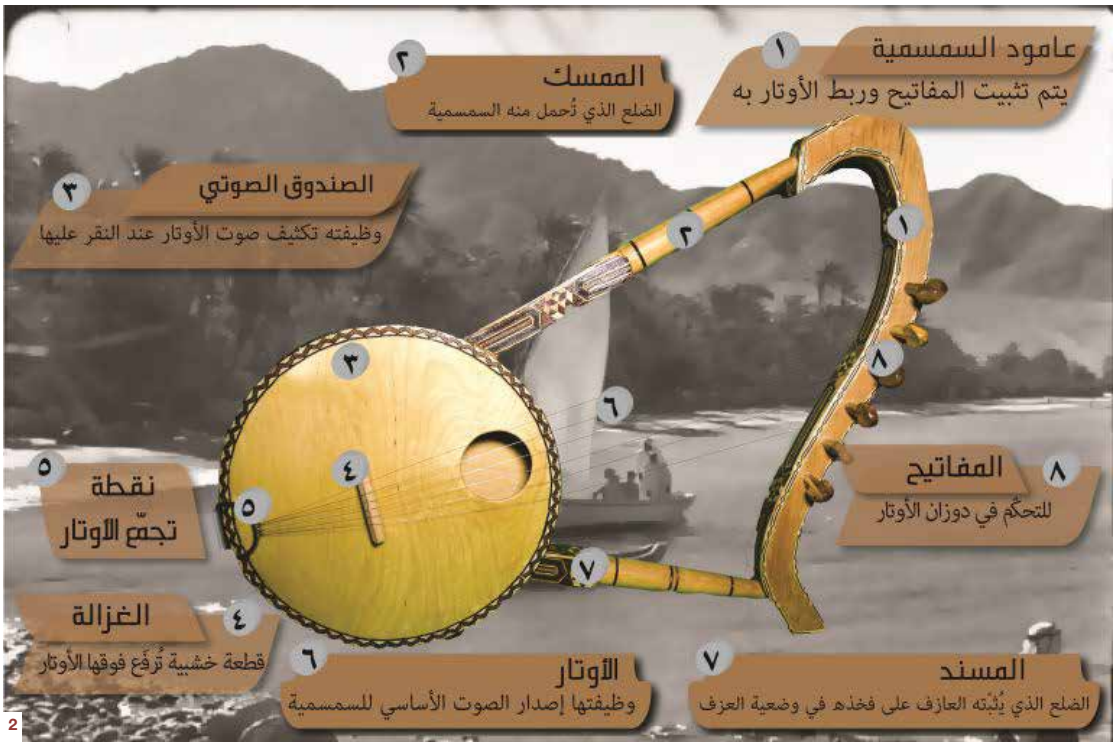
فتنقـل البحارة بـين المدن السـاحلية لـه دور في نقل هـذا اللون الغنـائي مع تعديـل بعض الكلمـات، لتتوافق مـع الواقـع الاجتماعـي في هـذه المدينـة[11]. فالموسـيقى تتجـاوز الحدود؛ لتؤثـر وتتأثر، فتصبح النشـأة معضلة؛ يصعـب تحديدهـا بشـكل دقيـق، والتنقـل عـبر البحر وسـيلة لهـذا التعاطي الثقـافي، فالبحـارة يرفهـون عن نفسـهم بالغنـاء والموسـيقى، وهـذا الترفيه يتحـوّل إلى وسـيلة تشـجيع بوسـاطة إبعاد الملل، وبثّ الحماس[12]، فظهـرت عدة ألـوان منها هذا اللـون الغنـائي، وهو «فن جـاء نتيجة عـن امـتزاج الإيقاعـات الخليجيـة بالأغاني المصرية والشـامية عـن طريق رحـلات البحـر الأحمر، وتظهـر فيـه أيضا السمسـمية وشـكل التخـت القديم بصحبـة الآلات الإيقاعيـة الخليجيـة»[13].

فهذا الغناء السـاحلي الملتصق باسم المدينة، هو غناء ساحلي شـعبي يشـتهر بأداء ألوانه على آلة السمسميَّة، فيُشـابه اللـون المصري، مـع امتـلاك المـوّال الينبعاوي خصائـص مختلفة عن المـوّال المصـري، والمـوّال الحجازي، مـع توفّر بعض الأغـاني المصرية في الطـرب الينبعاوي[14]، ومـع هـذا التشـابه إلّا أن أهل هـذا الفـنّ يرفضون تجيير هذا النـوع الطربي إلى الغناء المصري، فهـذا اللون (الطرب الينبعـاوي) يكتفـي بالحضـور في الأعراس والمناسـبات السـعيدة؛ لذا يرتبـط بالإيقـاع والرتم السـريع، ناهيك عـن إضافة ألـوان طربيـة أخرى تكسـر هـذا الإيقاع[15]، وعلى ضـوء ذلك يرى الباحـث أنّ الطـرب الينبعاوي:

- نشـأ في مدينـة ينبع وهـي مدينـة سـاحلية تضمُّ مجتمعًـا ينتمـون إلى المـكان سـواء أكانوا مـن أهل المدينـة أم مـن مصـر ممن قدمـوا وسـكنوا في هذه المدينـة، وهذه النشـأة تكشـف أنّ علاقـة بين هذا النـوع الطربي مـع الفنون الشـبيهة له علـى امتداد السـاحل -تحديدًا- المدن المصريـة، ومدينـة العقبة.
- اعتمد في العديـد من المواويل على الأغـاني والمواويل المصريـة، ممّـا يُعـزّز الصلـة بـين هذا الطـرب مع الطـرب المصري.
- يرتبـط بشـكل مـا بالطـرب المصـري، لكنّـه يمتلـك الخصائـص؛ الـتي تمنحـه العلاقـة المكانيـة مـع مدينـة ينبـع.

المحور الأوّل -الآلات الموسيقية المُصاحبة لهذا اللون الطربي:

يُمثّـل هذا اللـون الغنائي شـكلًا من أشـكال الثقافة الشـعبية، إذ ينطوي على ثقافة تُصوّر التقاليد والعادات



أجزاء السمسمية

والتعامل مع الحياة، وقبل تحديد الآلات المُصاحبة لهذا الفنّ، لابدّ من التنويه على أنّ هذا الطرب ينقسم إلى قسمين، هما:

1) الطرب الينبعاوي والسمسمية:

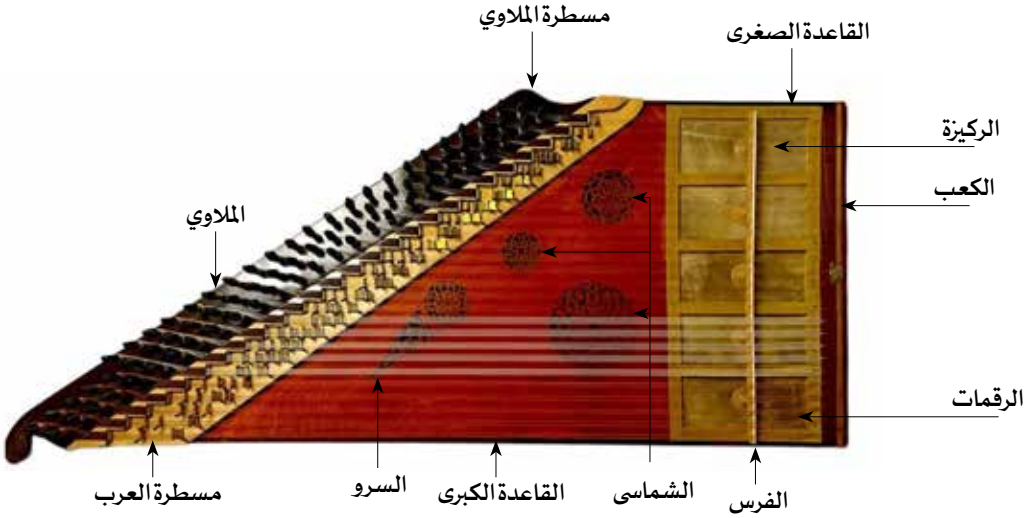
تُعدّ آلة السمسمية جزءا من الطرب الينبعاوي، بل هي العماد لهذا الطرب في نشأته الأولى، ونقطة الالتقاء بين هذا اللون الطربي مع مثيله في مصر (بورسعيد- الإسماعلية...)، وفي مدينة العقبة الأردنية، وتُصاحب هذه الجلسات الغنائية آلات موسيقية، هي:

- **السمسمية:**

آلة موسيقية شعبية تتكون من خمسة أوتار، وتتبع السلم الخماسي مثل: الربابة والطنبورة والأرغول، وتضمّ عدة أجزاء، هي: (الفرمان والحمَّال والسنَّاد والشمسية والقرص وصندوق الصوت والحوايات والأوتار والفرس)[16]، وهي تقارب الطنبورة في تركيبها[17]، لاقت رواجًا في عدة مناطق مصرية، مثل: مدن قناة السويس وسيناء[18]، وأصل هذه الآلة يعود إلى آلة الكِنارة الفرعونية[19]، وهي بدورها تعود من خلال التسمية إلى الاسم البابلي (كناروم)، وتُعرَف في اللّغات الأوروبيّة باسم (لاير)، إلّا أنّ أقدم ظهور لها في العالم عند السّومريين في العراق -تقريبًا- عام 2700 ق.م. ومنها انتقلت إلى الأقطار الأخرى[20]، وهناك مراجع -وفق رأي منى شعراني- تذكر «أنّ تلك الآلة ظهرت بظهور الدّولة الوسطى في مصر، وشوهدت صورُها حوالي سنة 2000 ق.م في نقوش مدافن بني حسين»[21]، ومازالت هذه الآلة الموسيقية محتفظة بشكلها وأوتارها الخمسة في وادي النيل، وهي شائعة الاستعمال في أعالي الصّعيد المصري بخاصّة بلاد النّوبة[22]، ويبرع في العزف على آلة السمسمية الكثير ممن يؤدّون المواويل.

- **المرواس:**

تعتبر آلة المرواس من أشهر أدوات الإيقاع في الخليج



أجزاء القانون

العربي، وهذه الألة الإيقاعية «صغيرة الحجم تتكون من أسطوانة خشبية مجوفة قطرها 15 سم وطولها 15 سم، تشد عليها من الناحيتين قطعتان جلديتان يطلق عليهما الرقمة، ويتم شدهما على جانبي الأسطوانة الخشبية بواسطة خيوط سميكة»[23].

- **الدربكة (الدربوكة):**

آلة إيقاعية تُصدر أصواتا إيقاعية، وبنغمات مختلفة بوساطة الضرب باليدين أو بالعصا، ولهذه الآلة أشكال ومقاسات (صغير-متوسط-كبير)، وهي ذات غشاء مصوت على شكل مزهرية أو قدح، وهذه الآلة تحضر مع الطرب القائم على السمسمية وأيضا مع الطرب القائم على القانون.

2) الطرب الينبعاوي والقانون:

كان الطرب الينبعاوي قائما على (السمسمية والمرواس) ثمّ طاله التجديد من خلال إدخال آلة القانون، فبدأت تظهر أسماء ترتبط بالأغنية الينبعاوية، وتتقن العزف على هذه الآلة منهم: حميدي بلال، وإبراهيم بطيش، وحسين الخطيب وعواد أبو زكي[24]، ودخول هذه الآلة غيّب السمسمية عن الجلسات الغنائية؛ التي يكون القانون فيها، ناهيك أنّ هذه الجلسات باتت تتسع لعدد من الآلات الموسيقية، وهي:

- **القانون:**

انتقلت هذه المفردة من الإغريقية إلى اللغة العربية[25]، فالكلمتان ترمزان إلى النمط المحدد، فهما أنموذجا للآلات الوترية، والعلاقة بين أطوال الأوتار، والعلاقة النغمية[26]، إلّا أنّه ثمة فرق بين كلمة (القانون) في اللغة العربية، وكلمة (Canon) في الإغريقية، فالإغريق أطلقوا هذا الاسم على آلة موسيقية تختلف عن الآلة الموسيقية عند العرب، فالقانون عند الإغريق هو آلة موسيقية ذات وتر واحد؛ تُعرف بالمونوكورد(Mono-chord) أو الصونومتر، فتستخدمان لقياس الأصوات، في حين يُطلق العرب هذا الاسم على الآلة المعروفة في الوسط الموسيقي، وهناك من يرى بأنّ مفردة (Kanoun) معربة عن الفارسية (Canon)، وتعني أصل الشيء وقياسه[27]، وفي جانب نشأة هذه الآلة، فيعود أصل «آلة القانون إلى آلة الصنج المصري القديم (الجنك)، والمتوفرة في نقوش الأسرة الرابعة منذ أكثر من خمسين قرنا تعزف أوتارها مطلقة، ومن ثم آلة الأشور التي ظهرت بعد ذلك بحوالي ألف عام في نقوش مدينة بابل وآشو»[28]،

فهذه الألة الموسيقية من «جنس المعازف ذات الأوتار المطلقة»[29]، وتعتبر آلة القانون من الآلات البارزة في التخت العربي[30]، وفي فرقة الموسيقى العربية، وعازف القانون يكون-غالبا-قائدا للفرقة؛ لأنّ أهمية الأداء تكمن في الجمع بين الطابع اللحني والإيقاعي[31] ممّا يجعلها تتميز بالمساحة الصوتية الواسعة؛ لأن حجم صندوقها كبير[32]، ومن عازفي القانون-على سبيل المثال-بندر الجهني، وأحمد المحياوي.

- **العود:**

يعتبر العود من الآلات الوترية المعروفة منذ القدم، فهي من أقدم الآلات الموسيقية التي صنعها الإنسان، وفيها ثراء نغمي، كما أنّها تطابق الأصوات البشرية[33]، وهي آلة شرقية، وجزء مهم من التخت الموسيقي الشرقي، والعود في المعجم تعني «كل خشبة دَقَّتْ؛ وقيل: العُودُ خَشَبَةُ كلّ شجرةٍ، دقّ أَو غَلُظ، وقيل: هو ما جرى فيه الماء من الشجر وهو يكون للرطْب واليابس، والجمع أَعوادٌ وعِيدان»[34]، فهذه الآلة الموسيقية وترية تحتوي على خمسة أوتار ثنائية، وقد يضيف العازف وترا سادسًا، وهي مجوفة ومصنوعة من الخشب[35]، ولـ(زرياب)[36] دور في تحسين صناعة آلة العود؛ إذ أضاف الوتر الخامس بين الأوتار الأربعة، وصبغ هذا الوتر باللون الأحمر؛ ليرمز إلى النفس البشرية[37]، ناهيك عن أنّه أوّل من وظف الريشة المصنّعة من قوادم النسر في العزف[38]، إضافة إلى تغيير وجه العود من الجلد إلى الخشب[39].

- **الكمان:**

آلة وترية يصدر صوتها من خلال سحب القوس على أوتارها، وهي من أقرب الآلات الموسيقية للصوت البشري؛ تحمل وتوضع تحت الذقن، وهي من أهم الآلات[40]، والكمان يتكون من عدة أجزاء؛ هي: (الصندوق، والعنق، والفرس، والكعب أو الزر، والمشط، والأوتار، والذاقنة، وعمود الصوت، والداقوس، الدعامات، وماكنة الضبط الدقيق)، ويصاحبها القوس الذي يُصدر هذا الصوت، وللقوس تأثير كبير، ففي أدائه تأثير مهم على المستمع؛ لأنّه الروح المحركة للعناصر الأخرى[41]

- **الرق:**

من الآلات المصرية «ذات رق جلدي واحد مرن وقد تصنع الآلة من البلاستيك حديثا، ويشد على إطار من الخشب الدائري الشكل، وقد تستخدم خيوط قوية تمر من ثقوب في الإطار الخشبي لزيادة قوة الشد، ويتراوح قطره عادة بين 25-23سم ومركب في الإطار كذلك أربعة أو خمسة أزواج من الصاجات أو الصنوج النحاسية الصغيرة المستديرة حرة الحركة حيث ينقر عليها العازف بالأصابع لإصدار الزخارف وتلوينات عزف وضبط الإيقاع»[42]، وتحضر هذه الآلة مع الطرب القائم على السمسمية.

المحور الثاني – عناصر هذا الفن:

الطرب الينبعاوي سواء أكان يعتمد على السمسمية أم على القانون، ففي كلا الحالتين يضمُّ مكونات ثابتة تظهر في الطرب، ويمكن تحديدها على النحو الآتي:

1) الموال:

المَوّال «فن جديد من الفنون الشعريّة المستحدثة التي ظهرت بين الطبقات الشعبيّة في بلاد المشرق الإسلاميّ في إطار التجديد والتطوير في نظام القصيدة العربيّة الموروثة من حيث وحدة قافيتها، طلبًا للسهولة والسيرورة بين عامّة الناس تأليفا وغناءً وسماعًا، ويغنّى المَوّال عادة في صحبة ناي أو ربابة[43]، والموّال بدوره ينقسم إلى:

- الموّال الرباعي أو البغدادي: يتكوّن من أربعة أشطر متحدة القافية[44]
- المَوّال الخماسي (الأعرج): يتكوّن من خمسة أشطر تختلف قافية الشطر الرابع[45].
- الموّال المرصع: يتألف من ستة أشطر تتحد القافية فيه باستثناء الشطر الخامس.
- المَوّال السباعي (النعماني): يتألف من سبعة أشطر، الثلاثة أشطر الأولى قافيتها واحدة، والثلاثة الأخرى من قافية متحدة فيما بينها ومختلفة الأولى، والشطر السابع ما يتفق في قافيته من الأشطر الأولى[46].

تمتاز المواويل بنغمات الحزن والأداء الباكي، فهي نتاج الحياة العامة، ومعبرة عن الأفراد، وفي ثناياها تجارب، وحكم[47]، والمَوّال في الطرب الينبعاوي يعتمد على المواويل الرباعية، التي تتكون من أربعة أشطر ذات قافية واحدة، يتنوع المَوّال في هذا اللون الطربي من ناحية مصدر المَوّال؛ أي على ما هو مؤلّف أم مستعار من الآخرين، ويمكن بيان مصادره على النحو الآتي:

- **الأغنية الشعبية:**

هي المواويل التي تمت استعارتها من الأغاني الشعبية، وهي مواويل أو جزء من أغنية لفنان آخر، ومن أمثلته:

أطاوع في هواك قلبي

وأنسى الكل علشانك

وأذوق المر في حبي

بكأس صدك وهجرانك[48]

وهي من قصيدة «يا ظالمني» للشاعر أحمد رامي[49]، لحّنها رياض السنباطي[50]، وغنتها الفنانة أم كلثوم[51] في عام 1954م، وهذا المَوّال تم أداؤه بطريقة مختلفة عن لحن الأغنية، إذ لم تكن هذه الأبيات في الأغنية على نمط المواويل.

ومن المواويل التي تغنّى بها أهل الطرب، البيتان التاليان:

لو كان بُكايا على خلي يجبهولي

لكُنت ابكي وأجِّر ناس يبكولي

من بعد ما كنت على فرش الهنا وكل الناس يرعولي

اصبحت اقول للتبع يا عم ارعولي

فمطلع الموال مستعار من قصيدة مغناة موسومة بـ«سهرانه عيوني»؛ تغنّى بها الفنان محمد فوزي[52]، مع تعديل بعض الكلمات؛ كي تتوافق مع لهجة أهل ينبع

1) القصائد الفصحى المُغناة:

هي المواويل التي حضرت في القصائد الفصحى المغناة سواء أكان أداؤها على شكل موّال أم شكل غنائي مختلف، ومن الأمثلة على هذا النوع:

بلغوها إذا أتيتم حماها

أنني مت في الغرام فداها

واذكروني لها بكل جميل

فعساها تبكي علي عساها

واصحبوها لتربتي، فعظامي

تشتهي أن تدوسها قدماها

وهي قصيدة للشاعر بشارة الخوري[53]، وهذه الأبيات تغنّى بها غير فنان، ناهيك عن ظهورها في الجلسات الطربية (الينبعاوية).

ومن الأمثلة -أيضا- أبيات شعرية من قصيدة مترجمة للشاعر إبراهيم حسني ميرزا، وهي قصيدة مغناة؛ غنتها أم كلثوم عام 1924م، ومن ألحان أحمد صبري النجريدي[54]، وغيرها من المغنين:

كم بعثنا مع النسيم سلاما

للحبيب الجميل حيث أقاما

وسمعنا الطيور في الروض تشدو

فنقلنا عن الطيور كلاما

نحن قوم مخلدون

وإن كنا خلقنا لكي نموت غراما[55]

والموّال لم يلتزم بالكلمات كما هي، بل تمّ تغيير بعض كلماته، فجملة «وإن كنا خلقنا لكي نموت غراما»، تبدلت إلى «وما خُلقنا لكي نعيش غراما»

ومن الأمثلة -أيضًا- موال أبياته من قصيدة للشاعر أحمد شوقي:

بي مثل ما بك يا قمرية الوادي

ناديت ليلى فقومي في الدجى نادي

و(بعد) الشجو أسجاعا مفصلة

أو ردّدي من وراء الأيك إنشادي

تذكري منظر الوادي ومجلسنا

على الغدير كعصفورين في الوادي[56]

3) موّال مؤلّف:

هي المواويل التي تمّ تأليفها من قبل مؤدّي الموّال أو من شخص آخر ينتمي للوسط الفنّي -تحديدًا- يكون الموّال المُؤلَّف نتاجًا عن البيئة في المجتمع (ينبع)، ومن الأمثلة على هذه المواويل:

(1)

ياغاوي فن وطرب اسمع طرب منا

سيكا وبياتي ونوى والكل عارفينا

لاتحسبم كل من غنى وطرب صار منا

احنى البكى وسهر الليالي هو اللي علمنا

(2)

حس السلاسل مع الحباس بيقلقني

ونجمة الصبح لاطلعت تشوقني

أمانه عليك ياحباس فك القيد واطلقني

خلني أودع محبي وبعد الوداع اشنقني

ومن المواويل تراثية الموّال الآتي:

جرحي القديم الأولاني أنا كنت راضيبو

جدد عليه الجديد زادت لهاليبو

يا بدر حل اللثام اللي إنت حالي به

أكل البلح حلو لكن النخل عالي به[57]

هناك من يربط الموال بالمضمون، فيظهر الموّال الأحمر المرتبط بغدر الحبيب، والحسرة على ضياع القيم، والموّال الأخضر المتعلّق بالمودة والحب، والموّال الأبيض الدال على المحاسن والأخلاق الرفيعة، والموّال القصصي وهو نوع من المواويل الطويلة[58]، فمن أمثلة الموّال الأحمر؛ المُعبّر عن الثورة المتأججة وألوان القهر[59]، الموال الآتي:

(1)

ياكم باعدل الصبر بيدي حتى ملت أكتافي

وملت الطرق مني والمشي وأنا حافي

لوكان قاضي الغرام يحكم بالإنصافي

ما كان أقدم الكاس بيدي وغيري يشربو صافي

أغنية أمُّ كلثوم «على بلد المحبوب».	أغنية صالح عبد الحي «جددي يا نفس».	أغنية «آه يا حلو يا مسليني».
أغنية محمد عبد الوهاب «مين عذبك».	أغنية «يا نحيف القوام».	أغنية «عم يا جمال».
أغنية «يا قمري البان».	أغنية «عطشان يا صبايا».	أغنية «يا أم العباية».

الجدول رقم (1) بعض الأدوار المعتمدة على الأغاني المشهورة

(2)

أيام زهر الليالي كان عيشي طاب

وكان لي أهل تعرفني وكان لي أحباب

لما غصون الزهر مالت عني قليل

البعض كف القدم والبعض صك الباب

وأمّا الموّال الأخضر فمن أمثلته:

(1)

يا حلو يالي جمالك كل يوم بيزيد

وأصبحت مغنى غرامك وأنت عني بعيد

أنا لما أشوفك أغض النظر والقلب نار تزيد

يا حلو جددلي الوصال دا يوم وصالك عيد

(2)

سَكِرَ الصَّبُّ مِنْ لَماكَ فَغَنَّى

ودَعاهُ الغَرامُ شَوقًا فَحنَّا

أنا يا مالكي بِحُكمِكَ راضٍ

فاحتَكِمْ في المُعَنَّى

ما سَكِرْنا مِنَ المُدامِ ولكنْ،

خَمْرُ جَفْنَيْكَ أَسْكَرَتْ فَسَكِرْنا

في حين يبرز الموّال التالي -على سبيل المثال- مثالًا للموّال الأبيض:

(1)

مني السلام للحضور واللي غاب نندهله

سلام لأهل الغرام وكلكم أهله

يالله تحبو السمر إنتو السمر وأهله

يامعدن الطيب لقياكم دوا للروح

إنتو الهوى والوفا و الطرب وأهله

(2)

ألقي سلامي على أحبابي وكل حبيب

سلام للي حضر وسلام للي يغيب

ليله وفيها الهنا والأنس والتطريب

اللي يحب الوفا حاضر لنا ما يغيب

والكل يعمل بأصله ومن يغيب يغيب

2) الدور:

عبارة عن أداء جماعي يشارك فيه مؤدو الموال، ويأتي بعد نهاية الموال، وتبدأ الآلات في مواكبة هذا الدور، فتسمع في الدور أغان مشهورة وموشحات، مثل [60]:

ومن الأمثلة على هذه الأدوار:

دور هلت ليالي حلوة»[61]، وهو جزء من قصيدة للشاعر بيرم التونسي[62]؛ قام بغنائها الفنان فريد الأطرش [63].

هلت ليالي حلوه وهنيه ليالي رايحه وليالي جايه

فيها التجلي دايم تملي ونورها ساطع من العلالي هلت ليالي

هلت ليالي حلوه وهنيه ليالي رايحه وليالي جايه

ليالي حلوه نشتاق إليها وفيها ليله الله عليها

القدر فيها الله أكبر اوعدنا بيها الله أكبر

ويارب توبة في العمر نوبة وتكون قريبة تسعد آمالي
في كل لحظة اقول ياربي إنت اللي اسمك يسر قلبي
على جمالك الله أكبر علي جلالك الله أكبر
كل التمني لو ترضي عني واعيش مهني ولا أبالي

دور «آه يا حلو»[64] وهذا الدور من الأغاني التي تغنّى بها صباح فخري[65]:

آه يا حلو يا مسليني ياللي بنار الهجر كاويني
املا المدام يا جميل واسقيني ياعيني
من كثر شوقي عليك ما بنام[66]

دور «العزول فايق ورايق»[67]، وهذه القصيدة من كلمات حسن صبحي[68]، وألحان زكريا أحمد[69]، وغناء أم كلثوم، ومنها:

العزول فايق ورايق
عمره ما داق الغرام
قلبه ما بيرحمش عاشق
بس شاطر في الملام
قلبي لو مال يوم لغيرك
يبقى عن جسمي غريب
وأنت لو تسأل ضميرك
ما تلاقيش غيرك حبيب

فالتراث بشتى أشكاله حاضر في الطرب الينبعاوي، فالدور يكشف عن تقاطع مع التراث؛ المنتمي لأقطار مختلفة، وثقافات متنوعة.

3) التبحيرة:

تعني التبحير والغناء من نفس المقام، فالتبحيرة تمّ إدخالها على الأغنية الينبعاوية، فباتت تُصاحب الموال[70]؛ ومنها:

تبحيرة «طلعوني القصر»، و«يا نايحة عالقبور»، و«أحبابنا وادعونا»، وهي على النحو الآتي:

الأولى
طلعوني القصر بمطالع وأعز الأحباب شي نازل وشي طالع راحوا وجابوا الطبيب شفتوا من باب الزقاق طالع كشف على الجرح وغطاه وجا طالع قال ابكوا عليه رفقتو الفين ما عندي له دوا طالع اذا سألوك العوازل قلهم طيب وبخير بكره على اكتاف الرجال طالع

الثانية
يا نايحه عالقبور بالدمع ايه قصدك قصدك رجوع ميتك ولكن لم تبلغي قصدك انت ليك خل ميت وانا ليا خل هاجرني كفي الملامات ياعين وجدي زاد على وجدك

الثالثة
أحبابنا وادعونا واشبعوا منا بكره نشد الرحيل وتخلى دياركم منا بحق العيش والملح والرفق اللي عليه كنا لا تفرشوا للعوازل مطرح ما عليه كنا

الجدول رقم (2) أنموذج من التبحيرات

فهذه التبحيرات قام بأدائها ثلاثة أشخاص بشكل متتابع، هم: فارس الشهري، وعبد الحكيم الرويسي، وعبد المحسن الرويسي[71].

تبحيرة «أحبابنا وادعونا لركبهم راحوا» لعبد الحكيم الرويسي[72]؛ التي تلت دور «يا نحيل القوام»[73]

بعض أفراد عائلة الرويسي

المحور الثالث - أهل هذا اللون الطربي والفرق الغنائية وأماكن انتشاره:

أوّلًا - أهل هذا الفنّ:

تميّز الطرب الينبعاوي بسمة قلّما تكون في الفنون الأخرى، وهي ظهور عائلات تخصصت في هذا اللون الغنائي، وأشهر عائلتين برعت في هذا الفنّ، هما:

عائلة الرويسي: هي من العوائل التي تسكن في مدينة ينبع، ومن هذه العائلة ظهر عدة أفراد؛ يُقدّمون هذا اللون الطربي، فارتبط الطرب الينبعاوي بشكل كبير مع هذه العائلة؛ حتى أصبح ذكر الطرب الينبعاوي بين المهتمين أو العارفين بهذا اللون الغنائي؛ يحيل إلى هذه العائلة، ومنهم - على سبيل المثال - الشخصيات الآتية:

عائلة بطيش: وهي من العوائل التي لها باع طويل في هذا الفنّ، ومن رموز هذا الطرب عواد

بعض أفراد عائلة بطيش

إبراهيم بطيش المشهور بـ(أبو زكي)؛ مؤسس فرقة (أبو زكي)، ومن الشخصيات التي تنتمي لهذه العائلة: عواد بطيش أبو زكي - حمدي بطيش - وليد بطيش - إبراهيم زكي بطيش.

شخصيات برعت في هذا اللون الطربي

وتميّز هذه العائلات في الطرب الينبعاوي لم يمنع من ظهور شخصيات برعت في هذا الفن، ومنهم-على سبيل المثال-الأسماء الآتية: أبو كراع - الوجيه - عواد أبوهلال - عبدالله الهومي - بندر الجهني - تميم الأحمدي.

ثانيًا- الفرق الغنائية وأماكن انتشار هذا اللون الطربي:

عناية أهل ينبع بهذا اللون؛ أسهمت في ترك أثر بيّن في الآخرين، فبات الطرب الينبعاوي لا يتخلّى عن اسمه، وإن كان في مدن أخرى، فلم يعد هذا اللون حِكرًا على أهل ينبع؛ إذ انتشر في المدن المجاورة، وكان انتشاره بداية من خلال إقامة الحفلات في هذه المدن، ثمّ تبنّى عشّاق هذا اللون الطربي من المدن الأخرى تكوين المجموعات والفرق؛ التي تقوم بأداء هذا اللون الطربي، ومازال يُعرف بالطرب الينبعاوي سواء أكان أفراده لا ينتمون إلى مدينة ينبع أم كانت إقامة هذا اللون في مدن أخرى، ومن المدن التي انتشر فيها هذا اللون الطربي: المدينة المنورة، وجدة، وأملج، ورابغ، وغيرها من المدن، مع ظهور تسمية «الطرب البحري» في المدينة المنورة-على سبيل المثال- وهو يحيل إلى فنّ ينتمي إلى مكان على الساحل، وكما

4

أبوهلال

هو معلوم أنّ المدينة المنورة لا تقع على الساحل، وأقرب مدينة لها؛ تتميّز بهذا اللون الطربي هي ينبع؛ المدينة التي احتضنت هذا اللون، وعلى ضوء ذلك لم تكن التسمية ذات أثر في إغفال اللون الطربي المرتبط بينبع، وهذه العناية أسهمت في ظهور فرق منظمة اهتمّت بهذا اللون الطربي، ومنها:

حسين عبد المطلوب عبدالعال المشهور بـ(أبو هلال)

فرقة أبو هلال للفنون الشعبية:

يقود هذه الفرقة حسين عبد المطلوب عبدالعال المشهور بـ(أبو هلال)؛ وهو من مواليد حي البغدادية بجدة، بدأ تكوين الفرقة من شباب الحارة، إذ كانوا يستمعون لأشرطة فرقة أبو زكي، ومنهم: رويسي، وعواد سالم، وهؤلاء ممن أثروا الفن الينبعاوي، وكان اجتماع هذه الفرقة في بداياتها في مكان اسمه (حوش بلال)، كما كانوا يشاركون باسم المدرسة في المناسبات والمسابقات، إضافة إلى المشاركة باسم نادي الاتحاد، في مسابقة الفنون الشعبية المُقامة في الرياض، ثمّ بدأت فكرة تكوين الفرقة بشكل رسمي من خلال توفير مقر للفرقة، وكانت أغاني الفرقة تعتمد على أغاني فرقة أبو زكي، مع بعض الإضافات، فبدأت المشاركة في الأعياد والحفلات الخاصة والمناسبات الحكومية، ناهيك عن تمثيل المملكة العربية السعودية خارجيًا، ومنها: المشاركة في مهرجان قرطاج الدولي في تونس، والحصول على المركز الثالث من بين 24 دولة بقيادة طارق عبدالحكيم[74].

عمر العطاس المُكنّى المشهور بـ(أبو سراج)

فرقة أبو سراج:

قائد الفرقة هو عمر العطاس المُكنّى بـ(أبو سراج)، وهذه الفرقة كانت بداياتها في عام 1403هـ، فتكوّنت من محبّي هذا النوع من الفنّ الشعبي، وكان عددهم لا يتجاوز 12 عضوا في بداية التأسيس، ثمّ تمّ تصنيفها في عام 1405هـ، فوصل عدد أفرادها إلى 25 عضوا، تزيد أعدادهم في المناسبات الرسمية إلى 65 عضوا بين عضو رسمي ومتعاون[75].

وهذه الفرق أسهمت في شهرة «بعض الأغنيات: التي يتم تداولها بشكل كبير في الحفلات، دون غيرها من الأدوار الينبعاوية، بسبب تسجيلها من قبل فرق فنية مثل فرقة أبو سراج وأبو هلال»[76]، إلّا أن العديد من علامات الاستفهام تُوجّه من قبل قامات تنتمي إلى هذا اللون الطربي إلى (أبو سراج)، وتكمن في أنّ ما يُقدّمه ليس طربا ينبعاويًا، وهذا لا يقلل من الدور التي قامت به الفرق في انتشار هذا اللون الغنائي[77].

7

فرقة أبو سراج

الخاتمة:

تعرضت الدراسة إلى فنّ غنائي شعبي؛ يتمثّل في «الطرب الينبعاوي»، فتوصلت هذه إلى عدة نتائج؛ يمكن بيانها على النحو الآتي:

- لا يمكن الجزم بانتماء هذا اللون الطربي لأهل ينبع؛ إلّا أنّ «الطرب الينبعاوي» بما يضمُّه من أغان تراثية تنتمي إلى عدة أقطار عربية، ومواويل من قصائد مغناة، وغير ذلك؛ يؤكّد على هُويّة طربية لا تنفك عن أهل ينبع، وممّا يُعزّز هذا الرأي أنّ مفردة «الطرب» تلتصق بالمكان (ينبع)، وإن تم تقديمه في مدن أخرى، فالتسمية تكشف انتماء هذا اللون، مع الإشارة إلى أنّ الألوان الشبيهة بهذا اللون - تحديدًا - المعتمد على آلة السمسمية؛ يُطلق عليها مُسمّى «الطرب البحري» في عدة أماكن، وعليه يمكن القول بأنّ الطرب الينبعاوي بالشكل المعروف هو لون غنائي يمتلك هُوية «ينبعاوية».
- هذا اللون الطربي بدأ بآلة السمسمية ثمّ ظهرت بصحبته آلة المرواس، وآلة الدربكة، وآلة الرق، لكن السمسمية قد تؤدي الدور بشكل مفرد دون غيرها من الآلات، وبعد ذلك ظهر نوع آخر من هذا اللون الطربي، وهو الطرب المعتمد على آلة القانون، وتصاحب هذه الآلة؛ عدة آلات، هي: العود، والكمان، والدربكة، والرق، و المرواس.
- آلة السمسمية تمنح الجلسات الطربية حِراكًا أكثر، في حين آلة القانون أقل منها، لا سيما إن جاءت آلة الكمان مصاحبة لها، ولا يعني ذلك أنّ الغناء أقل قيمة وفنية، بل هي سمات تتركها الآلات المصاحبة على هذه الجلسات.
- الموال ركيزة أساسية في هذا اللون الغنائي، كما أنّ الموّال الرباعي هو السمة البارزة في هذا الطرب، وأداؤه جاء على مقامات متنوعة، منها: الصبا، والسيكا، والبيات.

شرائط كاسيت فرقة أبو هلال

- الطرب الينبعاوي يُقدّم تراثًا؛ يستمدُّ-بشكل كبير-مواويله وأدواره من أقطار مختلفة.
- يرتبط هذا اللون بالحفلات الغنائية المقامة في المناسبات (حفلات الأفراح، وغيرها)، وتُقام-أيضًا-بوساطة الدعوات الموجّهة من الأصدقاء، فتتم إقامة الجلسة الغنائية بشكل ودّي.
- يبدأ هذا اللون الطربي بالموّال المُصاحب للعزف، ثم يحضر الدور؛ الذي قد تتخلله تبحيرة، وهذا الأمر ليس شرطًا في الطرب، فالتنوع بين هذه العناصر أمرٌ وارد.
- عائلتا بطيش والرويسي من العوائل؛ التي أسهمت في هذا اللون الغنائي، مع عدم إغفال للجهود الفردية لعدة شخصيات، منها: أبو كراع.
- الفرق الغنائية التي تبنّت هذا اللون مثل: فرقتي (أبو هلال، وأبو سراج)؛ لا يمكن إنكار دورها في انتشار هذا اللون الطربي، رغم الانتقادات الموجهة من أهل الطرب الينبعاوي لهذه الفرق.

أمّا التوصيات التي خرجت بها الدراسة، فهي على النحو الآتي:

- ضرورة تأصيل هذا اللون الطربي تاريخيًا.
- جمع المواويل، وتصنيفها بين المؤلَّف، والمستعار.

الهوامش:

1. بومقس، عمر، الثقافة الوطنية والثقافة الشعبية، المحمدية: مطبعة فضالة، 1982م، ص76.
2. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط3، 1981،ص4.
3. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1969، ص 113
4. لتكرانس، ايكه هو، د.ت، قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسين الشامي، ط2 ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص282.
5. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (ط ر ب) تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي / مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط3، 1999م
6. الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت، معجم البلدان، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م، ص449 - 450.
7. باشا، أيوب، مرآة جزيرة العرب، ترجمة وتعليق: أحمد فؤاد متولي، والصفصافي أحمد المرسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1999م، ص152.
8. الفردان، أميمة، الطرب الينبعاوي..اختلف الناس في تحديد النسب الحقيقي لهذا اللون الطربي، الشرق الأوسط، العدد 12260، 22 - 6 - 2012م:
   - archive.aawsat.com/details.asp?section=25&issue-no=12260&article=682963#.Y8yjC3bP3IU
9. نفسه.
10. نفسه.
11. نفسه.
12. حسن، شريف، الطرب الينبعاوي: لنصفّق معًا على إيقاع التراث المشترك، صحيفة منشور، 28-9-2017:
    - https://manshoor.com/arts-and-culture/yanbu-khalee-ji-music/
13. المرجع نفسه.
14. سبيتي، فيديل، أهازيج الحجاز وجبال السروات... عادات متوارثة جيلا بعد جيل، 19-7-2019م،
    - https://web.archive.org/web/20190722191305/https://

/www.independentarabia.com/node/42391

15. الفردان، مرجع سابق.
16. السمسمية: سفيرة الفن في المدن الساحلية، موقع وافي:
– https://www.wafyapp.com/ar/article/sem-simia-five-stringed-musical-instrument.
17. تتكون من مثلث مشكل من قوائم خشبية في أحد زواياه ثبت المصوت وهو عبارة عن طبقة من الصاج المطلي ويغطيها غشاء رقيق من الجلد المرن به فتحات رنين والضلعان المتقابلان (عند الزاوية المثبت بها المصوت) من الخشب الجاف الصلب أحدهما أقصر من الآخر ويسميان مدادات
18. سعد، أشرف، عرض كتاب الغناء البلدي في مصر لأمل مصطفى إبراهيم، مجلة الثقافة الشعرية، البحرين، العدد (22)، السنة السادسة، صيف 2013م، ص191 - 192.
19. آلةٌ وتريّةٌ مصنوعةٌ من الخشب وقطعةٍ من المعدن مغطّاة برقعةٍ من الجلد الرّقيق، مستوى أوتارها موازٍ للصّندوق المُصوّت.
20. يُنظر: شعراني، منى، الآلات الوترية، موقع الميكانيكا التطبيقية:
– https://sanjakdar-chaarani.com/new_ma_j3x/index.php/2013-09-18-18-16-53/2013-12-11-11-52-33
21. المرجع نفسه.
22. المرجع نفسه.
23. الدوسري، إبراهيم، المرواس: آلة الإيقاع الأساسية في فن غناء الصوت، مجلة الثقافة الشعبية، العدد (58)، السنة الخامسة عشرة، صيف 2022م، ص212 - 213.
24. الفردان، مرجع سابق.
25. الكردي، عبد الله، أصول دراسة آلة القانون، الجزء الاول، القاهرة، 1987 ص3.
26. الصنفاوي، فتحي، تاريخ الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2009م، ص159.
27. خشبة، غطاس عبد الملك، آلات الموسيقى الشرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م، ص159.
28. الحفني، محمود، علي الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٤٧
29. خشبة، مرجع سابق، ص159.
30. التخت الموسيقي العربي: فرقة موسيقية عربية تقليدية تتكون من آلات محددة هي: القانون، والعود، والناي، والكمنجة، والرق
31. بشير، أمل، آلة القانون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د.ت، ص11.
32. منال العفيفي محمود محمد حماد: دراسة تحليلية لأساليب التقاسيم على آلة القانون في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٥٥،٥٦
33. الفارابي، أبو نصر، الموسيقي الكبير، الجزء الثاني، تحقيق: غطاس عبدالملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، د.ط، ص498.
34. ابن منظور، مرجع سابق، مادة (ع و د)، ص461.
35. سعد الدين، أحمد، آلة العود: ومراحل صناعتها وتطورها، الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (51)، ص194.
36. أبو الحسن علي بن نافع الموصلي، موسيقي ومطرب عذب الصوت من بلاد الرافدين من العصر العباسي، له أثر كبيرة وبارز في الموسيقى العربية، يُنظر: المقري، أحمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 4، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967م، ص117.
37. رشيد، صبحي، تاريخ آلة العود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1975م، ط1، ص43.
38. الجيوسي، سلمى، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1998م، ص708.
39. رشدان، محمود، أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود، رسالة ماجستير جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2007م، ص26.
40. حنانا، محمد، معجم الموسيقا الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2014م، ص328.
41. فليح، سماح حسن، الة الكمان ودورها في أداء أطوار الغناء الريفي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006م، ص32-15.
42. فايد، محمد، الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (26)، السنة السابعة، صيف2014م ص148.
43. عمر، أحمد مختار، اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص 2140.
44. واصف، ميلاد، قصة الموّال: دراسة تاريخية أدبية اجتماعية، المؤسسة المصرية العامّة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، 1961م، ص 56.
45. المرجع نفسه، ص37.
46. واصف، مرجع سابق، ص 57.
47. يُنظر: واصف، مرجع سابق، ص63-62.
48. رامي، أحمد، ديوان أحمد رامي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000م، ص271.
49. شاعر وكاتب مصري ولد عام 1892م في القاهرة، وتوفي في الخامس من يونيو عام 1981م.
50. موسيقار وملحن مصري ولد عام 1906، وتوفي في العاشر من سبتمبر عام 1981م.
51. فاطمة بنت إبراهيم السيد البلتاجي مغنية ومطربة مصرية، ولدت عام 1898م، وتوفت في الثالث من فبراير عام 1975م.
52. مغني وملحن وممثّل مصري ولد عام 1918م، وتوفي في العشرين من أكتوبر عام 1966م.
53. المعروف باسم الأخطل الصغير، وسبب تسميته بالأخطل الصغير اقتداءه بالشاعر الأموي الأخطل التغلبي،.ولد في بلدة إهمج قضاء جبيل عام 1885، وتوفي في الواحد والثالثين من يوليو عام 1968م.
54. طبيب أسنان وملحن مصري، كان من أوائل من لحن لأم كلثوم.
55. https://fnanen.com/klmat/alaghany/a/am-klthom/km-b3thna-m3-alnsym-slama.htm
56. شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الرابع، دار العودة، بيروت، ط1، 1988م، ص87.
57. عبد الحكيم، شوقي، الشعر الشعبي الفلكلوري: دراسة ونماذج،

مؤسسة هنداوي، 2016م، ص17.

58. سعد، أشرف، عرض كتاب الغناء البلدي في مصر لأمل مصطفى إبراهيم، مجلة الثقافة الشعرية، البحرين، العدد (22)، السنة السادسة، صيف 2013م، ص192-191

59. عبد الحكيم، شوقي، الشعر الشعبي الفلكلوري: دراسة ونماذج، مؤسسة هنداوي، 2016م، ص 15.

60. حسن، الطرب الينبعاوي، مرجع سابق.

61. موال الفنان عبدالمحسن الرويسي - دور هلت ليالي - تبحيرة عبدالحكيم الرويسي، قناة الفن الينبعاوي، 18-10-2019م (9.05-17.15) https://www.youtube.com/watch?v=sJ5iVoiqpFA

62. شاعر تونسي/مصري ولد في مدينة الإسكندرية عام 1893م، وسُمي بالتونسي؛ لأنه ينحدر من أسرة تركية استوطنت تونس، ثم رحلت إلى مصر، وتوفي 1961م.

63. فريد الأطرش مطرب وملحن سوري/مصري، ولد عام 1917م، وتوفي عام 1974م.

64. قناة ينبعاوي، توفيق الرويسي، دور "آه يا حلو يامسليني:
– https://www.youtube.com/watch?v=Ms5TU0cI0fo

65. صباح الدين أبو قوس المشهور بـ"صباح فخري" مطرب سوري ولد عام 1933م، وتوفي عام 2021م.

66. دور آه يا حلو، قناة ينبعاوي، 23-10-2015م:
– https://www.youtube.com/watch?v=Ms5TU0cI0fo

67. قناة ينبعاوي، الروايسة: دور العزول فايق ورايق:
– https://www.youtube.com/watch?v=Xvmvy0-KaLo

68. شاعر مصري.

69. موسيقار وملحن مصري ولد عام في الفيوم عام 1896م، وتوفي عام 1961م.

70. الفردان، مرجع سابق.

71. قناة ينبعاوي، 17-12-2017م:
– https://www.youtube.com/watch?v=D9rO38AxXDg

72. قناة ينبعاوي، دور و تبحيرة عبدالحكيم رويسي 1-3-2017م:
– https://www.youtube.com/watch?v=eYq0y0kHwq4

73. حسن، مرجع سابق.

74. الشريف، صلاح، مقابلة صحفية مع (أبو هلال)، صحيفة الرياض، العدد (14725)، 17 أكتوبر2008م:.alriyadh.com/381545

75. المرحبي، محمد، مقابلة مع (أبو سراج)، صحيفة عكاظ، 2021-4-9م.
– okaz.com.sa/specialized-corners/na/2064554

76. الفردان، مرجع، سابق.

77. المرجع نفسه.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي/مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط3، 1999م.
- أيوب باشا، مرآة جزيرة العرب، ترجمة وتعليق: أحمد فؤاد متولي، والصفصافي أحمد المرسي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1999م
- بشير، أمل، آلة القانون، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، د.ت.
- بومقس، عمر، الثقافة الوطنية والثقافة الشعبية، المحمدية: مطبعة فضالة، 1982م.
- الجيوسي، سلمى، الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1988م.
- الحفني، محمود، علي الآلات الموسيقية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1976م.
- الحموي، أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت، معجم البلدان، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت، ط2، 1995م.
- حنانا، محمد، معجم الموسيقا الغربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2014م.
- خشبة، غطاس عبد الملك، آلات الموسيقى الشرقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م.
- الدوسري، إبراهيم، المرواس: آلة الإيقاع الأساسية في فن غناء الصوت، مجلة الثقافة الشعبية، العدد (58)، السنة الخامسة عشرة، صيف 2022م.
- رشدان، محمود، أثر تقنيات الفيولون تشيللو على الأسلوب الحديث في العزف على العود، رسالة ماجستير جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2007م.
- رشيد، صبحي، تاريخ آلة العود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1975.
- سبيتي، فيديل، أهازيج الحجاز وجبال السروات... عادات متوارثة جيلا بعد جيل، 19-7-2019م،
- سعد الدين، أحمد، آلة العود: ومراحل صناعتها وتطورها، الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (51).
- سعد، أشرف، عرض كتاب الغناء البلدي في مصر لأمل مصطفى إبراهيم، مجلة الثقافة الشعرية، البحرين، العدد (22)، السنة السادسة، صيف 2013م.
- شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الرابع، دار العودة، بيروت، ط1، 1988م.
- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1969م.
- الصنفاوي، فتحي، تاريخ الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2009م.
- عبد الحكيم، شوقي، الشعر الشعبي الفلكلوري: دراسة ونماذج، مؤسسة هنداوي، 2016م.
- علوان، رائده أحمد، تطور استخدام آلة القانون في الأردن، المجلة الأردنية للفنون، مجلد (6)، عدد (3)، 2013م.
- عمر، أحمد مختار، اللغة العربية المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.
- الفارابي، أبو نصر، الموسيقي الكبير، الجزء الثاني، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، د.ط.
- فايد، محمد، الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد (26)، السنة السابعة، صيف2014م.
- فليح، سماح حسن، الة الكمان ودورها في أداء أطوار الغناء الريفي،

أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006م.
- الكردي، عبد الله، أصول دراسة آلة القانون، الجزء الاول، القاهرة، 1987م.
- لتكرانس، ايكه هو، د.ت، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسين الشامي، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- المقري، أحمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 4، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967م.
- منال العفيفي محمود محمد حماد: دراسة تحليلية لأساليب التقاسيم علي آلة القانون في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، جامعة حلوان ، القاهرة، 1999م.
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، ط3، 1981م.
- واصف، ميلاد، قصة المؤال: دراسة تاريخية أدبية اجتماعية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة، 1961م.

الروابط الإلكترونية:

- حسن، شريف، الطرب الينبعاوي: لنصفّق معًا على إيقاع التراث المشترك، صحيفة منشور، 28-9-2017:
https://manshoor.com/arts-and-culture/yanbu-khaleeji-music/
- أهازيج الحجاز وجبال السروات... عادات متوارثة جيلا بعد جيل، اندبندنت عربية:
https://www.independentarabia.com/node/42391/
- سحاب، سليم، مراجعة كتاب: "آلة الكمان ماضيها وحاضرها"، شؤون عربية، 5-9-2021، العدد (187):
https://arabaffairsonline.com
- الشريف، صلاح، مقابلة صحفية مع (أبو هلال)، صحيفة الرياض، العدد (14725)، 17 أكتوبر2008م.:alriyadh.com/381545
- شعراني، منى، الآلات الوترية، موقع الميكانيكا التطبيقية:
https://sanjakdar-chaarani.com/new_ma_
- صحيفة الوطن، 29-4-2015م:
https://www.alwatan.com.sa/article/260320
- الفردان، أميمة، الطرب الينبعاوي..اختلف الناس في تحديد النسب الحقيقي لهذا اللون الطربي، الشرق الأوسط، العدد 12260، 22-6-2012م:
archive.aawsat.com/details.asp?section=25&issueno=12260&article=682963#.Y8yjC3bP3I
- فرقة أبو سراج للفنون الشعبية:
https://m.facebook.com/aboserajgroup/
- فرقة أبو هلال
https://twitter.com/n_albadyt/status/1488565311183802371
- قناة الفن الينبعاوي: 18-10-2019م
https://www.youtube.com/watch?v=sJ5iVoiqpFA
- قناة ينبعاوي: 17-12-2017م:
https://www.youtube.com/watch?v=D9rO38AxXDg
- قناة ينبعاوي:
https://www.youtube.com/watch?v=eYq0y0kHwq4
- قناة ينبعاوي، 23-10-2015م،
https://www.youtube.com/watch?v=Ms5TU0cI0fo
- قناة ينبعاوي، توفيق الرويسي، دور "آه يا حلو يامسليني:
youtube.com/watch?v=Ms5TU0cI0fo
- قناة ينبعاوي، الروايسة: دور العزول فايق ورايق:
www.youtube.com/watch?v=Xvmvy0-KaLo
- المرحبي، محمد، مقابلة مع (أبو سراج)، صحيفة عكاظ، 9-4-2021م.
okaz.com.sa/specialized-corners/na/2064554
- موقع إرث الأردن:
https://www.jordanheritage.jo/simsimeyah/
- موقع ألحاني: https://alhany.com
- موقع وافي: https://www.wafyapp.com/ar/article/sem-simia-five-stringed-musical-instrument.
- ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D9%88%D9%83%D8%A9#/media/
- https://twitter.com/bahrainhouse/status/914791850732552193
- https://fnanen.com/klmat/alaghany/a/am-klthom/km-b3thna-m3-alnsym-slama.htm
- https://sanjakdar-chaarani.com/new_ma_j3x/index.php/2013-09-18-18-16-53/2013-12-11-11-52-33
- https://web.archive.org/web/20190722191305/https://www.independentarabia.com/node/42391/
- https://www.kelmeh.com/song?page&songid=5984

الصور:

- الصور من الكاتب.
1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Saudi_Arabian_Dance.jpg
2. https://www.jordanheritage.jo/simsimeyah/
3. https://rockstoreksa.shop/wp-content/uploads/2022/11/%D9%82.jpghttps://www.alwatan.com.sa/article/260320
4. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1038579156746 95&set=pb.100083270654220.-2207520000.
5. https://twitter.com/aboserajgroup/status/1568838013462904832/photo/1
6. https://i.ytimg.com/vi/ZpwTcfu8edo/maxresdefault.jpg
7. https://twitter.com/n_albadyt/status/1488565311183802371/photo/1

د. موسى فقير-المملكة المغربية

الأبعاد السوسيو ثقافية في رقصة «الهيت» بالمغرب

رقصة الهيت بالمقص

تعد رقصة «الهيت» (ALHAITE) من أقدم الفنون الشعبية بالمغرب، إيقاعاتها الموسيقية متنوعة ومتعددة، رقصاتها احتفالية وحماسية وأدائية تتعالق في بعض جوانبها الشكلية مع رقصات عربية وتنسجم في حضورها على مستوى أزياء المشاركين (group flashions) مع تلوينات موسيقية تراثية محلية. وبالرغم من كونها اشتهرت بشكل كبير في غرب المغرب بإقليم سيدي سليمان والقنيطرة وسيدي قاسم، نجد أيضا أن حضورها يتمركز في الشمال الشرقي المغربي عند قبائل الحياينة في إقليم تاونات بمنطق تيسة، وهي رقصة تنتج إيحاءاتها من كونها رقصة متفاعلة مع أجواء البيئة التي أنتجتها، وفي الآن نفسه تحاور الإنسان وتستنطق وجدانه المرتبط بالأرض والمجال، وتتماهى مع التعبيرات الإنسانية في شموليتها الكونية وتبصم حضورها كتراث موسيقي شعبي عميق.

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذه الدراسة لمحاولة تحسيس الأجيال الناشئة بتراث الأجداد قصد معرفة ممارساتهم الفرجوية التعبيرية الشفهية، والوعي أيضا بنماذج الفرجة الشعبية الموسيقية بجميع أشكالها وأصنافها لا سيما في هذا العصر الذي يعرف تحولات جذرية في بنياته الثقافية والفكرية والاجتماعية.

كما أننا في هذا السياق نتوخى تجاوز فعل النسيان الذي طفق يعتري أوساطنا الاجتماعية نتيجة العولمة وتداعياتها المتنوعة، ومنها وباء كورونا وما أفرزه من تداعيات على ثقافة الإنسان، الذي أضحى محاصرا في بيته لا يستطيع العودة إلى محرابه الفطري الذي ألفه منذ قرون. لذلك، كانت غايتنا في هذه الدارسة النبش في مظاهر رقصة «الهيت» وما تنطوي عليه أعرافها الفرجوية من تقاليد موسيقية موروثة.

ورغم المحاولات البحثية المهمة التي انصبت حول هذا الموضوع من قبل بعض المهتمين والباحثين، فإن جلها يفتقر إلى المزيد من التعمق في هذه الرقصة ذات الملامح المشتركة مع رقصات مغربية تراثية أخرى.

في هذا المقام، يسجل أحد الباحثين أن رقصة «الهيت» رقصة إنسانية واجتماعية[1]، فيما يرى آخر أن هذه الكلمة تتماشى في وجدانها مع الفن التراثي الموسيقي القديم لفن أحيدوس الذي تحضر فيه رقصاته جملة من التشكيلات ذات القاسم المشترك مع رقصة «الهيت»[2].

خصائصها التاريخية:

من نافلة القول إن «الهيت» رقصة تراثية شفهية قديمة تتسم مظاهرها بالطابع الشعبي البدوي وتنهل من المجال الجغرافي خصوصياتها وأصواتها وتعابيرها وإيقاعاتها الفنية وتشترك مع رقصة اعبيدات الرمى[3] في الكثير من القوالب الشكلية على مستوى الأزياء والأدوات الموظفة في رقصتها، إضافة إلى هذا ففرق «الهيت» واعبيدات الرمى يجمعهما قاسم مشترك في احتفالهما، لأنهما يندمجان مع بعضهما البعض في حفلات الأعراس الكبيرة. وفي المواسم الوطنية والاجتماعية، بيد أن رقصة «الهيت» تستأثر بجمهور واسع، وتتسم فرجاتها الموسيقية بالطابع الفلكلوري والاستعراضي الذي يستدعي حضور عامة الناس وخاصتهم؛ وكذلك يمكننا تأطيرها في خانة التراث الشعبي المشترك، وهنا نستحضر رأي الباحثة المصرية نبيلة ابراهيم التي اعتبرت أن مجموع التراث الشعبي في الأقطار العربية يمثل صلة وثيقة بين تراثنا الشعبي المعاصر وبين التراث العربي القديم[4] وهكذا تحضر رقصة «الهيت» كنوع من التراث الموسيقي الشعبي المتجاوبة مع التاريخ ومع الإنسان ومع المجال.

في هذا السياق يرى الباحث المغربي حسن نجمي أن الأداء «العيطي»[5] في منطقة الغرب بالمغرب يختزل كله في اسم «الهيت» رغم الثراء والتعدد الواضحين في الخطاب الشعري الشفوي وفي أساليب الغناء والعزف الموسيقي والفرجة[6].

تتمظهر أصالة رقصة «الهيت» في كونها متجذرة في عمق التاريخ ولها ارتباط وثيق بالثقافة الإنسانية في شموليتها المعرفية، وإن أنواع الرقص والتعبير الجسدي التي تمارسها أغلب الجماعات التقليدية، هي أساس أفعال تمسرح تعرض بقوة الرموز التي تجسد انسجام المجتمع وجمود زمان ينفلت من دائرة التاريخ. ومن هذه العروض يستمد الإنسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية. بل إن بعض المجتمعات لا تستمد وجودها إلا بواسطة العروض هذه العروض الأسطورية»[7]. فرقصة «الهيت» من هذه الزاوية رقصة تحاكي الطبيعة والبيئة التي توجد فيها وترتبط في الآن نفسه بشكل كبير بحفلات الأعراس في البادية المغربية، وهي رقصة شعبية يغلب عليها الطابع البدوي والريفي وتقترن كذلك بالممارسات وعلاقة الإنسان بالأرض وبالطبيعة ومجال الإنتاج الزراعي

وعلى وجه الخصوص موسم الحصاد وما تقدم فيه من عروض ترفيهية احتفاء بعطائه وسخائه وكرمه.

وإذا أمعنا النظر كذلك في هذه الظاهرة، فإننا نجد جذورها ضاربة في عمق التاريخ الإنساني، لأنها تنمو في مواسم الاحتفالات الاجتماعية والوطنية في المغرب وتأخذ شكل فرجة موسيقية غنائية شعبية اجتماعية راقصة مثلها مثل الرقصات الفلكلورية التي عرفها المغرب منذ غابر الأزمان كتيسكاوين وإمديازن وبوغانم وأحواش... لذلك نجد مظاهر هذه الرقصات موثقة في أبحاث الاثنولوجيين الغربيين ومنهم بول رابينو Paul Rabinow الذي استعرض بعض مظاهر الرقص المغربي واصفا «نزلنا إلى الطابق السفلي، وجلست مستندا إلى سارية وسط الساحة لأتتبع عن كثب طقوس «أحيدوس» كان الراقصون وكلهم رجال طبعا يقفون في صفين متقابلين محاذين مناكبهم بمثابة «كورال» يرددون ما ينشده المايسترو الذي يتحرك وسطه جيئة وذهابا تارة ومن ورائهم تارة أخرى وكلهم ينقرون على دفوفهم بإيقاع رتيب ومتناسق»[8]. ومن ثم فطبيعي أن تكون رقصة «الهيت» سليلة الرقص المغربي التراثي رغم ما تعرفه من ندرة الأبحاث العلمية عنها.

إشكالية مصطلح «الهيت»:

تضاربت عدة روايات حول مصدر هذه الكلمة واشتقاقها، لكن بالنسبة لنا يمكن إدراجها ضمن خانة ثقافة شيوخ اعبيدات الرمى الذين كانوا يمارسون «التحياح» في وسط الغابة؛ بمعني إخراج الوحيش، وذلك بإحداث أصوات مع النقر على آلات حديدية، مما سيوحي لهم مستقبلا بابتكار رقصة «الهيت» من خلال ضرورة توحيد إيقاعات «التحياح» (هاهوا هاهوا هاهوا....)، وقد استغلوا الغابة كفضاء لممارسة نشاطهم، حيث نجد علاقة حميمية بينهما، لاسيما من خلال قصائدهم التي تغنت بالغابة [9].

وما يزكي هذا الطرح هو أن جل إيقاعاتهم الموظفة مع رقصة «الهيت» يرتبط اشتقاقها مع فضاء الغابة ومجالها، لذا نجدهم يرقصون على إيقاع «الحلوفي» نسبة إلى حيوان «الحلوف» بمعنى الخنزير، حيث حينما يطاردونه وهم ينادون (ها ها ها) وإيقاع الكلبي (هو هو هو ...) نسبة إلى كلب الغابة. ووفق هذا الطرح، نجد الباحث حسن نجمي يتحدث عن ثيمة مركزية من ثيمات العيطة في المغرب متخصصة في التغني بالفضاء الغرباوي؛ وذلك ضمن نسق «الهيت» بتعدد أساليبه اللحنية والإيقاعية (الكلبي والحلوفي والحدادي والقرادي والفرادي الشدادي...)[10].

ووفق تصور آخر، ثمة من يعتبر أن إيقاع «الهيت» ينحدر من تلك التقاليد القديمة لتنظيف الملابس في ضفاف الأنهار، سيما لدى الرجال، حيث كانوا يستعملون الصابون النباتي الذي ينبت بجانب الأنهار، وفي جو احتفالي ابتكروا إيقاعات بالأرجل تتناغم بأصوات يصدرونها (استف هيتف استف هيتف ...)[11].

المشترك الإنساني في رقصة «الهيت»:

تتعالق الخصوصيات الشكلية لرقصة «الهيت» في المغرب مع إيقاعات موسيقية شعبية محلية وأخرى عربية وكونية، وبشكل كبير مع رقصة «الهيت» عند قبائل شرق المغرب الحياينة وتيسة (كما أشرنا إلى ذلك آنفا) وتندرج في إطار المواكب الاحتفالية الحماسية، وهندستها الشكلية الدائرية ونصف الدائرية تنحو طابع الانسجام والتلاقح والمثاقفة مع رقصات محلية مغربية كرقصة إمديازن وأحواش وجهجوكة والعلاوي والنهاري والركادة والركبة والكدرة ورقصة الطقطوقة الجبلية...، مما يضفي عليها طابع الإرث الإنساني المشترك ويجعل منها إرثا موسيقيا احتفاليا يحمل في ثناياه ملامح كونية تستنطق أعماق التجربة الإنسانية وتنسجم مع أسئلة الوجود فيها بشكل يتراوح بين الرقص

الفردي الذي يؤطره مقدم الفرقة والرقص الجماعي الذي تؤطره الجماعة الراقصة[12].

يقودنا ذلك إلى التأكيد على أثر التلاقح الثقافي في المجتمع المغربي والعربي عامة، فرقصة الهيت تتواشج مع رقصات حفلات الأعراس في العالم العربي في شتى خصوصياتها الجمالية والترفيهية كرقصة «العيالة» التي تتكون من مجموعة من الرجال يتقابلون فيما بينهما ويشرعون في الرقص والضرب على الدفوف. وقديما كانت رقصة «الهيت» تأخذ نفس هذا الشكل الهندسي، حيث يتقابل أهل العريس مع فرقة «الهيت» مرددين تعابير محلية شفهية تعكس فرحهم وسرورهم بالعروسين[13].

والأمر كذلك يتعلق برقصة «المناهل» التي يتطوع فيها رجل وامرأة ليتبادلا الأدوار داخل حلقة هذه الرقصة[14] ونفس الأمر نجده في رقصة «الهيت» البدوية التراثية القديمة التي كان للمرأة دور كبير فيها، حيث تقوم بتقديم التحية لمجموعة أفراد الرقصة وحين تقدم على لمس كتف أحد من هذه المجموعة يدخل بدوره إلى وسط دائرة الحلقة وهكذا دواليك تتم رقصة «الهيت» وتبرهن على كون الثقافة الشعبية الإنسانية تنتج وعيا مشتركا بين الجماعات والأفراد في جميع المجتمعات والحضارات[15].

كما تتقاطع رقصة «الهيت» مع رقصات عربية أخرى، ويتعلق الأمر برقصة «الدبكة» السورية في جبل العرب التي تسمى المشبك وأغاني «الهوليه»، حيث يقف الراقصون جميعا متشابكي الأيدي على شكل حلقة بأذرع ممدودة جانبا وأياد متماسكة... وتكون الحركة خطوتين لليمين يليها توقف بسيط وتوقيع باليسار على الأرض ثم خطوة لليسار ويليها توقف وتوقيع باليمين ،ثم بالمتابعة بإعادة الكرة وقد يخطو الجميع باتجاه مركز دائرة الرقص مغنين جميعا[16]، وهذا التشكيل الهندسي الراقص كان خلال العقود الأخيرة يلامس في رقصة «الهيت» خلال حفلات الأعراس بالبوادي المغربية، مما يدل على كون الثقافة الشعبية الشفهية لها طابع التمازج في بعض مكوناتها الفنية والجمالية. وفي هذا الصدد يذهب الباحث المصري أحمد علي مرسي إلى القول :«إن هناك حقيقة لا يمكن إنكارها وهي أن المجتمع الذي يعزل نفسه عن غيره يفقد حيويته وينتهي به الأمر إلى الجمود»[17].

الخصائص الاجتماعية والمجالية:

من البديهي أن نلفي أغلب أفراد فرق رقصة «الهيت» ينتمون إلى وسط بدوي وريفي ومعظمهم يرتبطون بمجال الرعي والحرث والزارعة والدرس وكسب المواشي، أو العمل في الحقول أو القيام ببعض الأعمال الحرفية كصناعة الفخار التقليدي أو الحصير.

وهم في كثير من الأحوال يعيشون حياة البساطة والعفاف والكفاف، ويسكنون في بيوت متواضعة، سواء كانت بيوتا من طين أو من إسمنت، وتظل السمة البارزة لرواد «الهيت» سواء في منطقة الغرب أو شماله هو ارتباطهم الشديد بالأرض ومجالاتها، إذ تختزل حميميتهم التي طالما تغنوا بها تعبيرا عن العشق الأبدي سعيا إلى التودد إليها واسترضائها، حتى في أحلك لحظات غضبها من جراء توالي سنوات الجفاف أو الفيضانات: «فالأرض جنة، الأرض منفى يفيض النهر، قرابين كالعادة، الأمر بسيط والحمد لله أن الخسارة طفيفة «الله ييسر ولا يعسر»! والأرض تعطي بسخاء، كل شيء عاد: مواسم التبوريدة، زيارة الأولياء الصالحين، ركاب الجذبة إلى الهادي بنعيسى هدى الله من اهتدى يهديه!! وها هو الجسد المرسوم بالوشم والحناء ينضح نشوة على نغمات الطبلة والمزمار و«الهيت»!!»[18]، فرغم ما يعترض الفلاح من متاعب، يظل يحتفظ بمساحة واسعة من الأمل في انتظاراته وانسيابية أفكاره ومشاعره عبر الماضي والحاضر والمستقبل، لا يتوقف عن الانخراط في كل

المناسبات التي تضمن متنفسا لاستكشاف عمقه الفرجوي وهو حارس عليه رغم العناء وضيق العيش، فهو لا يتوانى عن المشاركة في فضاء الفرجة الموسمية، سواء كانت عرسا أو حفلا أو حضور أحد الأولياء الصالحين للتمتع بمشاهدة الفروسية ولعبة التبوريدة والمشاركة في رقصة «الهيت».

«ما العمر إلا يوم أو ليلة، وبعد اليوم أو الليلة، فليكن ما يكون «الكاليش» جاهز والعود مربوط والسوق مساحة للإنفاق والتخلص من المكبوت، ولا وقت للتفكير»[19].

من خلال هذه الخواطر المحلية الشفهية المسكونة بحب اللهو والمتعة نرى أن ارتباط الفرد بمحيطه الاجتماعي ينتج عنه التجاوب في أحضانه المتلئة بشتى العادات والتقاليد، وتدخل رقصة «الهيت» كإحدى الرقصات الجذابة في تكريس حب تفاعل الفرد مع جماعته ومع مجاله ومع أعرافه، ومن هذا المنظور نلفي كلود ليفي ستراوس يعتبر الثقافة الإنسانية هي «كل ما ينحدر عن التقليد الخارجي وهي أيضا جملة من العادات والمهارات التي يلقّنها الإنسان بوصفه فردا في مجموعة»[20].

تعكس رقصة «الهيت» بعدا اجتماعيا يرتبط بالماضي، ويساير الزمن في سيرورته وفي تحولاته. لذلك فكل ظاهرة اجتماعية هي في عمقها عملية تحويل غريزي وفطري وبيولوجي إلى ثقافي واجتماعي وإنساني[21].

فرجة عفوية مرتجلة:

هذه الخصائص التي تتمتع بها رقصة «الهيت» تمنح للباحث المعني بها، مشروعية إدراجها ضمن خانة المسرح الغنائي العفوي، لأنها تقوم على المزاوجة بين الحركة ونظم الزجل. وهذا ما أكده أحد الباحثين عندما أشار إلى أن المغرب يمتلك حقيقة، تراثا فلكلوريا ذا قيمة عالية وموسيقى غنية، ثم إن مجموع هذه الطاقة الموسيقية تفرض وجود حركة مسرح غنائي شعبي، بعد أن تنصهر في نصوص درامية. ومن شأن هذا المسرح أن يترجم أعماق الشعب ومميزات أفراده، كما بإمكانه أن ينهض بتنشيط حركة فنية متميزة بجماليتها ومضامينها ودلالاتها، من خلال الغناء والكلمات والتحركات، ونجد هذا النمط المذكور في الأسواق وفي ساحات المدن الكبرى، إذ يتجلى في أشكال خالدة سمتها الإبداع التلقائي، وارتجال بعض السكيتشات، حيث الغناء والحركات تختلط مع الجمهور[22].

يتميز الفعل التمسرحي التلقائي لدى فرقة «الهيت» بالعفوية والارتجال، وهاتان الخاصيتان تخلقان نوعا من المسرح الغنائي الذي يضفي على احتفالية «الهيت» مسحة هزلية وغنائية، تجعل المتفرج الهاوي ينخرط بقوة في فعل الرقص، وهذا ما نلاحظه في الكثير من فرجات الهياتة.

هذه الخصائص التي تميز رقصة «الهيت» أكسبتها بعدا سوسيولوجيا عميقا يتجسد في وظيفتين: ترفيهية فرجوية، واجتماعية تماسكية. فرقصة «الهيت» تتأسس انطلاقا من فعل الجماعة. لذلك فالمتابع لما تتميز به من خصائص وأشكال وتمظهرات، يجد أنها مندرجة في قلب النشاط الاجتماعي نحو الأفق الإنساني الأرحب شديد الصلة بالرؤية للعالم.

الأزياء في رقصة «الهيت»:

تعكس أزياء الجماعة الراقصة Dance group flashions في فرجة «الهيت» بعدها الأنثروبولوجي انطلاقا من اللون الأبيض الموحد للنسيج التقليدي المصنوع في معظمه من صوف الخروف والمنسوج بيد ماهرة وهندسة تراثية تمتح عمقها الفكري من براعة الصنع المغربي التقليدي المستفيد عبر تاريخه القديم من روافد حضارية كونية متنوعة. في هذا الإطار سنحاول تقديم الأزياء التقليدية المشكلة لفن «الهيت» بشكل مجزأ.

رقصة الهيت قبيلة مختار

1) الرزة:

هي نوع من الثوب أو الكتان الأبيض (يستعمل غطاء للرأس عند الرجال) وأحيانا تكون ذات لون أصفر، لأن الحجيج المغاربة في القرون الماضية كانوا عندما ينهون أداء فريضة الحج في الغالب يقتنون الثوب من الديار المقدسة ويقدمونه كهدية لأهلهم وأصدقائهم. ومع تطور الزمن غدت هذه الرزة مرتبطة بجماعة الفرسان في حفلات «التبوريدة»[23] (الفروسية الشعبية) وبمؤدي رقصة «الهيت» وغيرها من الفرجات الموسيقية الشعبية المغربية.

2) التشامير:

هو عبارة عن فستان رقيق وشفاف ولباس داخلي يقي من البرد، يصنع من القطن، يلبس فوقه الجلباب وتظهر خطوط ثناياه من هذه الأخيرة ليشكل بدوره كساء محتفيا هو الآخر برقصة «الهيت» وما يدور في أجوائها من تفاعلات موسيقية تنشيطية تعطي لحضورها التراثي التقليدي أبعادا إنسانية واجتماعية، معبرة عن الحضارة والهوية والفكر والثقافة الشعبية المتواشجة مع شتى المجالات، ومنها بالخصوص مجال الحرف اليدوية التقليدية في مدنه المشهورة كفاس ومكناس ومراكش وآسفي وتطوان...

3) الجلباب:

لباس تقليدي ضارب في عمق التاريخ المغربي والمغاربي، يصنع من ثوب صوف الخروف أو من حرير القز، ولباس الجلباب يكثر ارتداؤه عند الفقهاء وعلماء الدين بالمغرب، كما يعد زيا رسميا في المناسبات الوطنية المغربية، ويعد أيضا الجلباب زيا رسميا عند العريس في حفلات الأعراس التراثية، ونلاحظ أن جل الفرق الموسيقية التراثية المغربية ترتدي هذا الزي وبشكل كبير عند فرق رقصة «الهيت»، ونشير إلى أن لهذا اللباس أبعادا رمزية وأخرى جمالية تضفي على رقصة «الهيت» طابع التشكيل الزخرفي الموحد في اللون وفي الأداء الحركي المتموج مع الإيقاع الموسيقي بشكل متناغم ومنسجم، ووفق سينوغرافيا الجلباب تكتمل فرجة «الهيت» لتحقق المتعة لمشاهديها.

رقصة الهيت بالمقص

4) البلغة:

حذاء تقليدي مصنوع من الجلد، وهي سليلة ما يسمى ب(النعالة) أو الخف لونها في غالب الأحيان أصفر وأبيض ونادرا ما نجد البلغة ذات اللون الأسود أو البني، وعلى العموم فإن البلغة تعتبر حذاء يكتسي دلالة خاصة تبنى عليها رقصة «الهيت» ذات اللباس الجماعي المشترك.

آلات رقصة «الهيت»:

تستعمل في رقصة «الهيت» أدوات موسيقية متميزة تساهم في تأثيث الرقصة وإيقاعها، عبر سمفونية شعبية متناسقة ومنسجمة ودون هذه الأدوات لا تكتمل رقصة «الهيت» في أصالتها المتوارثة وهي:

1) المقص:

يختلف مقص رقصة «الهيت» عن المقص الشائع استعماله في صناعة الخياطة أو شتى الاستعمالات المألوفة، بل هو مقص شبيه إلى حد ما بمقص جز الصوف عند مربي الغنم، وهو في صنعه مبتور الجوانب والرأس، يمسكه مقدم فرقة «الهيت» بيده اليمنى وفي يده اليسرى الأخرى قضيب حديدي طوله لا يتعدى عشرين سنتيمترا، ينقر به على هذا المقص ليحدث طنينا يتوافق مع كل الأدوات الموسيقية الموظفة في رقصة «الهيت».

2) البندير:

هو أداة دائرية مصنوعة من عود الخشب وهو شبيه بآلة الدف مغلف بالجلد وغالبا ما يكون مصنوعا من جلد الماعز، يساهم في رفع إيقاع الصوت الموسيقي للرقصة ويضفي صوتا متميزا على

نغماتها، ونرى في هذا الصدد أن هذه الأداة يستغنى عنها أحيانا عند بعض فرق «الهيت» حديثة العهد إذا كان أفراد مجموعة الرقصة قليلي العدد، لكن يبقى «الهيت» الأصيل هو الذي وظف البندير في نشاطه الموسيقي الشعبي.

3) الكوال[24]:

آلة إيقاعية مصنوعة من الطين، وهي متعددة الأشكال والزخرفة والألوان بينما اللون الأصيل المعهود في هذه الأداة هو اللون الطيني القريب من اللون البني ويختلف حجمها حسب وظيفتها الموسيقية، فهي عند فرق «الهيت» تتشكل من حجم متوسط، بينما عند فرق اعبيدات الرمى تكون قصيرة شبيهة بما يسمى بـ«التعريجة»[25] وهي آلة شبيهة بالكوال لكنها قصيرة الحجم.

4) الغيطة:

هذه الآلة تتميز بخصوصية القاسم المشترك عند كل الشعوب العالمية بدءا من الحضارة الصينية مرورا بالحضارة اليابانية والهندية إلى الحضارة العربية، ورغم الاختلاف الحاصل في حجمها وشكلها فهي تشكل قاسما موحدا ومشتركا في وظيفتها الموسيقية اللحنية بين جميع شعوب المعمورة[26].

في المغرب نجد استعمالها كثيرا عند شيوخ العيطة الجبلية، واستعمال هذه الآلات الموسيقية يكون دوما ذا أهمية قصوى لا يتم الاستغناء عنها، ويكمن دورها عند شيوخ «الهيت» في كونها تساهم في رفع إيقاع الرقصة، عبر قوة الصوت بشكل يشنف مسامع المشاهد لهذه الفرجة.

5) الطبل:

هو آلة قديمة استعملها الإنسان منذ غابر الأزمان في حفلاته وفي شتى مجالات الحياة، مصنوعة من الخشب ومغلفة بالجلد وعند فرق رقصة «الهيت» تكتسي أهمية بالغة في ضبط إيقاع «الهيت» مع آلة البندير (الدف) وآلة التعريجة والغيطة (المزمار)، ففرق «الهيت» تجعل من الطبل معينا فحين تنتهي حركة الجسد والأداء التعبيري، يأتي الطبل تعويضا لحركة الراقصين عبر تردد إيقاعي مستمر يخفف من عناء الراقصين في دائرة «الهيت».

6) المجمر:

يسمى في اللغة العربية الفصيحة بالتنور، وهو أداة مساعدة مصنوع من الطين يوضع فيه الفحم الخشبي ويتم توظيفه لتدفئة آلة البندير والطبل والتعريجة، ذلك أن كل هذه الآلات مصنوعة من الجلد، حيث إن تدفئتها تيسر عملية النقر والضرب على هذه الآلات ويجعلها سهلة لأداء إيقاعها بصوت مرتفع.

زجل رقصة «الهيت»:

إن زجل رقصة «الهيت» هو زجل شفهي شعبي مجهول التأليف متواتر بين الأجيال، دلالته ومعانيه تفصح عن تجارب إنسانية يعبر عنها عبر الأداء الموسيقي المتنوع في إيقاعاته، وعبر الأداء الحركي الجسدي الذي يتموج بطريقة منتظمة ومتناسقة.

والزجال في رقصة «الهيت» يمزج بين قدرته على إبداع مقطوعات زجلية وتقديمه في الآن نفسه حركات راقصة ومعبرة بهز المناكب وتحريك الأرجل والأيادي وسط صفين متساويين من الرجال والنساء في أبهى صورة يمكن أن تلتقطها العين، ويمكن الاستشهاد في ذلك بالمقطوعات[27] الزجلية الشعبية التالية:

هذي[28] كرمة[29] مكرمة[30]

بلاد «الهيت» والرمى[31]

وغبار[32] الخيل في السما

ديما يا نا[33] محزمة

أنا نبدا[34] اللي بداني[35]

بلادي روحي وعياني[36]

ونسوق كذلك نموذجا آخر من زجل رقصة «الهيت» والذي يسمى بـ«إيقاع «الرباعي»»، والمتسم بمرددات إنشادية غنائية عبارة عن أمثال وحكم ومواقف واقعية اجتماعية ساخرة من تناقضات الحياة وما يدور فيها من صراعات مخيبة لحرية الكائن الإنساني. وهذا النموذج مروي على لسان أحد الشيوخ القدماء في مجال فن «الهيت»[37] بمنطقة الغرب، حيث يقول:

الصلاة على النبي في قلبي فهام[38]

شاقت نفسي لزيارة لفحل[39]

مولاي عبد السلام[40]

حبيب الطلبة[41] والعوام[42].

ويستطرد أيضا في نفس السياق بقوله:

اللي بغا ايگول[43] ايگول عولنا[44] عليه

فمها براد[45] والنعناع[46] فيه

قدي[47] بولد الناس أولا[48] فارقيه

الملقى الأول[49] تكون الخوف فيه.

تستقي اللغة الزجلية الموظفة في رقصة «الهيت» جذورها الأنطولوجية من اللغة العربية الفصيحة، وهذا الأمر هو السمة المميزة للزجل الشعبي الشفهي الدارج، لذلك يعد الأدب الشعبي تعبيرا لغويا عن الممارسات السلوكية الكائنة أو المتوقعة أن تكون، سواء على مستوى المادة أو الروح، وإن اللغة التي يستخدمها الأدب الشعبي ليست هي اللغة العامية بالدرجة الأولى، فهي لغة فصحى سهلة وميسرة تكاد تقارب العامية في شكلها الظاهري[50].

وفق هذا المنوال تستلهم رقصة «الهيت» حمولتها الاحتفالية من الموروث الشفهي الشعبي الذي يستنطق مكنون التقاليد القديمة في شبه الجزيرة العربية، بحكم أن العرب الوافدين إلى شمال أفريقيا تنحدر أصولهم من قبائل عربية مشهورة كبني هلال ومعقل وسفيان[51] مما يعكس بعدا اجتماعيا يرتبط بالماضي وينسجم مع الحاضر ويغوص في المستقبل، ويساير حركة الزمن في تقلباته، لأن إيقاعاتها الموسيقية ومرددتها التعبيرية الشفهية تتعدد فيها الأفكار والأصوات، وتنسجم حلقتها الدائرية ونصف الدائرية مع سنة كونية تعكس دورة الحياة الإنسانية، لذلك فرمزيتها تسترفد مشروعيتها من الحضارة الإنسانية والتاريخ والذات والحلم والأسطورة والوجود والبيئة، ومن شتى أسئلة الحياة ومواقفها المتنوعة[52].

وحسب بعض الباحثين، فإن للرقص وظيفة نفسية واجتماعية تتمثل في موازنة الحركة العضلية والجسمانية مع الحس الانفعالي والتعبيري سواء كان الرقص بحسب العدد فرديا أو ثنائيا أو جماعيا أو بحسب النوع زوجيا (رجل وامرأة) أو جماعيا مشتركا (فريق نسائي ورجالي) أو بحسب الوظيفة جماعي في مناسبة دينية أو احتفال بالنصر أو بالأعراس[53].

الإيقاعات:

يتميز إيقاع «الهيت» بالتعدد في الأصوات والتداخل والتمازج، وينسجم مع حلقة دائرية، معبرة عن دوران الحياة الإنسانية. وبهذا المعنى، تستمد مشروعيتها الثقافية والرمزية من تاريخ الإنسان البدائي وتطوره وصراعه مع الزمن واختلاف الحضارات وتعاقب الأجيال. كما أن موسيقاه تتميز بخصوصية التناسق والانسجام وتعد بمثابة سمفونية شعبية؛ يطلق عليها حسب العرف المتداول عند الهياتة بالميزان «شد الميزان» بمعنى (تحكم في ضبط الميزان) أثناء عملية الرقص، ويتجلى هذا في التعابير الزجلية المفصحة عن هواجس إنسانية يتداخل فيها الجانب الروحي مع المادي.

فرقصة «الهيت» تمثل إذن شكلا فرجويا أساسه الحركة والغناء والرقص، بحيث إن جسد الراقص يندفع إلى الأمام بحركات واهتزازات للكتفين والصدر إلى الأمام، مما يعطي للمشهد سمة عجيبة بدون منازع، وتعرف الرقصة بين الفينة والأخرى توقفات،

أحيدوس إملشيل

حيث يعلو صوت أحد أعضاء المجموعة صادحا يوقف الرقصة فجأة، بإشارة منه كي يتم تكرار نفس الإيقاع بطريقة متناغمة.

وإيقاع «الهيت» ينقسم إلى عدة أسماء، فهناك البطيء والمتوسط والسريع..، وهناك إيقاعات رباعية أو حمادة مصباحية أو غرباوية أو حسناوية... نجد قواسم مشتركة في الرقص والأداء، وتغيرا واضحا في تركيبة الأداء الحركي. وهذا الاختلاف والتنوع هو قمة الغنى الثقافي في المغرب[54].

وعلى مستوى إجراء مقارنات بين إيقاع رقصة «الهيت» وبين إيقاعات أخرى من التراث الموسيقي المغربي، نجد أنها تتشابه مع رقصة أحيدوس في توظيف أداة (البندير) التي تنظم داخل دائرة غير مغلقة، حيث يكون الراقصون يلاحظون بتمعن رئيسهم الذي من الواجب الاستماع إليه وتنفيذ أوامره. وفيما يلي تعريف بأهم هذه الإيقاعات:

1) الحلوفي:

حسب بعض المرويات الشعبية أن إيقاع الحلوفي في رقصة «الهيت» وهو إيقاع بطيء يتناغم مع أداء الضرب على آلة البندير والغيطة والطبل بشكل متواز، يتميز بكونه يستمد تعبيراته ومرددات من ملامح أنغام تحاكي صوت الخنزير، لأن هذا الحيوان صديق للغابة ومنطقة الغرب غنية بالغابات مثل غابة الفلين بالمعمورة مترامية الأطراف من تخوم بلاد زمور إلى حدود قبائل بني احسن، وغابة الكاليبتوس الممتدة من مدينة سيدي يحيى إلى حدود مدينة سيدي سليمان، حيث إن المستعمر الفرنسي اعتنى بهذا الحيوان، لذلك كان أهالي المناطق المجاورة للغابات يقومون أحيانا بتربيته، وتأثروا بصوته الغريب وشرعوا يحاكونه في رقصاتهم، وهذا دليل على ارتباط ممارسي رقصة الهيت بمجال الأرض والتفاعل مع البيئة التي يعيشون بين أحضانها كمزارعين ورعاة ومربي مواشٍ.

رقصة أحيدوس التراثية

2) الرباعي:

هذا الإيقاع في رقصة «الهيت» يمزج بين الحركة الموسيقية والجسدية والتعبير القائم على الملفوظات الزجلية المسماة «لكلام الرباعي» وهذا الكلام كله عبر وحكم وأمثال، فهو - حسب الباحث عبد الرحمن الملحوني - لون من أنواع الزجل يتكون من بيتين غالبا ما يكونان مصرعين ومتضمنين لحكمة أو مثل أو قول سائر وعبرة من عبر مما يجري على لسان العامة واشتهر في نظم هذا اللون الشاعر عبد الرحمن المجذوب في القرن العاشر الهجري[55]، وتتميز موسيقى هذا الإيقاع بين الصعود والهبوط، فتارة يعلو صوت الإيقاع وتارة أخرى يهفو، عبر جرس موسيقي متناغم يهز مشاعر المتفرجين لدعوتهم للمشاركة المتفاعلة بأحاسيسهم من أجل تتبع هذه المقطوعة الموسيقية الشعبية حتى نهايتها.

3) الحدادي :

نسبة إلى قبيلة الحدادة المتاخمة لمدينة القنيطرة قرب شاطئ المهدية. وهو إيقاع توظف فيه آلة المقص ودونها لا يستوي إيقاع الحدادي، وكلمة الحدادي مستمدة من الحدادة؛ بمعنى أن جل سكان هذه المنطقة اشتهروا بهذه المهنة، لذلك سميت بمنطقة الحدادة، ومع مرور الوقت ظهر الإيقاع الحدادي في رقصة «الهيت».

4) الحسناوي :

نسبة إلى قبائل بني احسن[56] بنواحي سيدي قاسم، وهو يتميز بإيقاعه السريع يقوم على تحريك الجسد بشكل كبير وليس فيه تعابير، فالحركة الجسدية فيه تكون أكثر تعبير من الكلمة، حيث يقوم الراقصون في هذا الإيقاع بخلق حركات غريبة تستدعي الضحك فهي رقصة تفكهية تؤدى فيها حركات رياضية في غاية من الإعجاب والانبهار.

5) الغرباوي :

يتميز بإيقاعه البطيء إذ نجد له حضورا قويا في أحواز قبائل مدينة سوق الأربعاء الغرب ومشرع بلقصيري، وتتجلى في هذا الإيقاع جوانب من الاحتفاء بالنصر أو إثارة فضول الخيول في حفلات الفروسية، حيث نرى في بعض الحفلات الموسمية أن الفارس يشارك بفرسه في رقصة «الهيت»، وهذه رمزية تثير الإعجاب لكون الفرس بدوره يرقص على نغمات إيقاع «الهيت»، وعلى وجه الخصوص في الإيقاع الغرباوي البطيء والمتريث في نغماته.

6) العيساوي:

يستوحي هذا الإيقاع نغمه من الحضرة العيساوية المشهورة، وهي حضرة تستمد أصولها من البعد الصوفي ومن أذكار الولي الصالح الهادي بنعيسى دفين مدينة مكناس، وفي هذا الإيقاع تكون النبرة الموسيقية ذات بعد طقوسي يستوحي ما تحفل به الطريقة العيساوية من متون وأوراد وتهاليل[57] تستحضر في لغتها تعابير ذات منحى ديني، لذلك نجد في رقصة «الهيت» استعارة لهذا المعطى الصوفي.

خلاصة تركيبية:

يشكل فن «الهيت» بالمغرب مظهرا من مظاهر الطقوس الاحتفالية الموسيقية الشفهية الشعبية، يندمج في ملامحه مع أنساق ثقافية شعبية متنوعة ويستمد نسغه من ظواهر الفرجة الشعبية المتوارثة والضاربة بجذورها في عمق التاريخ الإنساني، فهو إيقاع موسيقي لا ينزاح عن التفاعل والغوص في أسئلة وجودية بشكل احتفالي جماعي.

وبما أن لهذه الفرجة الشعبية امتدادا في المكان والزمان، فإن الحاجة تدعو إلى إعادة إنتاجها والاهتمام بصناعها، باعتبارهم كنوزا بشرية يجب أن تستلهم من لدن محبي «الهيت» من الأجيال الجديدة.

الهوامش:

1. يعتبر الباحث بوسلهام الكط أن رقصة الهيت رقصة إنسانية واجتماعية تغوص في وجدان المجتمع. يمكن هنا مراجعة كتابه "من وحي التراث الغرباوي": مطبعة أمبريال، الرباط المغرب الطبعة الأولى السنة غشت 1999، ص24.
2. يتحدث الباحث إدريس الكرش عن أصل كلمة الهيت محاول مقارنتها برقصة أحيدوس واعتبر أن رقصة الهيت تستمد مادتها الخام من فن أحيدوس. ينظر إلى مؤلفه مقاربة فنية بين رقصتي "الهيت" وأحيدوس قبائل بني احسن وزمور نموذجا، منشورات axion COMMUNICATION الرباط المغرب ص9.
3. أعبيدات الرمى: هم الذين يقومون بتنشيط حفلات الرمى بمعنى الرماة، أي هواة القنص في البراري والغابات وفي كل مجالات الطبيعية، وقد أطلق عليهم أعبيدات الرمى لكونهم يسهرون على مصاحبة الرماة أثناء رحلاتهم حيث يقومون بخلق أجواء ترفيهية وتنشيطية موسيقية للتخفيف عن الرماة مشاق القنص ومضانه، وكل ذلك عبر إبداع مواقف تفكهية تطبعها السخرية من الواقع ومحاكاة بعض الطبائع الإنسانية والاجتماعية، وعلى سبيل المثال محاكاة (رقصة العفريت والعفريتة) والمرأة الحامل كما هو الشأن في مسرحية "خالتي الضاوية" لفرقة محمد رابح، كما أن لعبيدات الرمى ثروة زجلية شعبية شفهية كلها حكم وأمثال ونوادر وطرائف، وللمزيد من التوسع في دراسة اعبيدات الرمى أنظر كتاب الباحث السوسيولوجي عمار حمداش (بقايا من .. ثقافة الرمى عند قبائل بني احسن، مساهمة في الثقافة الشعبية) مطبعة Regard pub القنيطرة المغرب الطبعة الأولى 2013. كما يمكن الاضطلاع على كتاب رجاء معون " قصيدة اعبيدات الرمى موضوعها وفنيتها من الخصوصية والإمتاع إلى بالإقناع/ مطابع الرباط نت وزارة الثقافة، السنة 2015.
4. نبيلة إبراهيم وحدة الثقافة في التراث العربي، التراث الشعبي، المركز الفلكلوري، العدد الرابع، السنة الثامنة 1977، ص81.
5. العيطي: نسبة إلى أغاني العيطة وحسب الباحث حسن بحراوي أن فن العيطة يحتل مكانة رفيعة ضمن الأنواع الغنائية الشعبية المتداولة في المغرب، أنظر كتاب فن العيطة بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة فضالة المحمدية المغرب السنة 2002، ص7.
6. حسن نجمي غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقي التقليدية في المغرب الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، السنة 2007، الطبعة الأولى، ص 108.
7. عبد الواحد ابن ياسر حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنثربولوجية، الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات رقم 8، 2002، ص40.
8. بول رابينو اثنولوجي بالمغرب، ترجمة محمد ناجي بن عمر كلية

الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن زهر، مطبعة الرباط نت، ص 48.

9. حوار مع إدريس الگرش باحث في زجل الرمى والذي تربطه علاقة وطيدة مع قبائل زمور المجاورة لقبائل بني احسن، 14/07 /2012.
10. مرجع سابق، حسن نجمي غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقي التقليدية في المغرب، ص 108.
11. مرجع سابق، إدريس الكرش أهيتوس مقاربة فنية بين رقصتي "الهيت" وأحيدوس قبائل بني احسن وزمور. ص9.
12. موسى فقير تمظهرات الإيقاعات الموسيقية التراثية الشعبية مقاربة سوسيولوجية، الفنون المغربية، العدد الأول فبراير 2019، ص79.
13. الموقع الالكتروني الفنون-الشعبية-الإمارات .https://www.bayut com/mybayut/ar يوم 02 نونبر 2022. الساعة الواحدة زوالا.
14. المرجع نفسه.
15. نشير في هذا الصدد أن رقصة "الهيت" تتميز بخصائص جمالية وتعبيرية وتتاح أصالتها من أشكال الرقص في العالم العربي كرقصة اليولة والزريف وأم ديمة والسامري الإماراتية ورقصة الدبكة الفلسطينية ورقصة الزار والعرضة والخطوة السعودية، وغيرها من الرقصات العربية الكثيرة والمتنوعة.
16. نصر أبو إسماعيل الأصول والفنون شعر الأغاني الشعبية والأهازيج في تراث جبل العرب، منشورات الهيئة العامة للكتاب وزارة الثافة السورية، الطبعة الأولى السنة 2012، ص 75.
17. أحمد علي مرسي الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، جامعة القاهرة، دار المعارف، دون طبعة، ص10.
18. فقير موسى حفريات في الفرجة الشعبية بالمغرب أنثربولوجية الثقافة الشعبية وأشكال الفرجة بالمغرب مقاربة سوسيو ثقافية، الهيئة العربية للمسرح دراسات 57، السنة 2019، ص44.
19. نفسه، ن، ص44.
20. ليفي ستراوس "الأنثروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف" ترجمة محمد بن حمودة، دار محمد علي الحامي للنشر صفاقس تونس الطبعة الأولى، 1987، ص78.
21. نفسه، ص 78.
22. حسن المنيعي:" المسرح... مرة أخرى" كتاب نصف الشهر 49 سلسلة شراع العدد التاسع والأربعون، ص 8.
23. التبوريدة : كلمة مستمدة من مادة البارود التي تُعَبَّأ في البندقية تستعملها فرق الخيالة (الفروسية) في أنشطتها الفرجوية بمناسبة الحفلات الوطنية وبالمناسبات الدينية.
24. الكوال تستعمل هذه الآلة الموسيقية التقليدية عند الكثير من الفرق الفلكلورية التقليدية، عند فرق جيلالة وحمادشة وعيساوة وهداوة وعند فرق اعبيدات الرمى وكذلك عند الفرق التراثية الموسيقية المغربية كناس الغيوان وجيل جيلالة.
25. التعريجة هي آلة موسيقية قصيرة الحجم وتتعدد ألوانها، يمكن مراجعة كتاب رجاء معون الذي أشرنا إليه سلفا والموسوم بـ"قصيدة اعبيدات الرمى موضوعها وفنيتها من الخصوصية والإمتاع إلى الإقناع"/ مطابع الرباط نت وزارة الثقافة، السنة 2015، ص46.
26. الغيطة: تسمى المزمار في بلاد المشرق وتختلف عن آلة الناي في حجمها وشكلها وعدد الثقوب التي تحتويها ويعتمد فيها الراقص على النفخ بطريقة فنية متقنة.
27. محمد الراشق أنواع الزجل بالمغرب من الغنائية إلى التفاعلية، الجزء الأول، القصيدة الزجلية التقليدية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 2008، ص 25.
28. هذي: اسم إشارة؛ بمعنى هذه.
29. كرمة: هي الشجرة، سواء كانت عنبا أو تينا أو رمانا أو تفاحا.
30. مكرمة؛ أي شجرة كريمة.
31. بلاد "الهيت" والرمى، المعنى هنا يعود إلى منطقة الغرب بالمغرب التي اشتهرت بهذا الفن كما اشتهر ت فيها فرق اعبيدات الرمى.
32. غبار: التراب.
33. يا نا: هي ضمير المتكلم بمعنى (أنا).
34. نبدا: ابتدأ
35. اللي بداين: أي؛ أبتدأ بالذي كان الأول في محاوريتي أو مناقشتي.
36. بلادي رويحي وعيناي : بمعنى أنني أحب بلادي حبا جما.
37. يتعلق الأمر هنا بالعربي طوطو أحد الرواد القدماء لفن الهيت بمنطقة بني أحسن.
38. فهام: بمعنى في قلبي مستنيرة وواضحة بإيمان قوي.
39. لفحل: الفحل؛ أي الشجاع القوي بمعنى الفحولة.
40. مولاي عبد السلام: هو الولي الله الصالح مولاي عبد السلام بن مشيش دفين منطقة الجبالة له أتباع ومريدون من كل أنحاء المغرب.
41. الطلبة: هم طلبة حفظ القرآن الكريم.
42. العوام: عامة الناس.
43. يكول: بمعنى يقول، يتكلم.
44. عولنا: رضخنا إليه، توكلنا عليه.
45. فمها براد: يتغزل بكون معشوقته فمها شبيه بفم الإبريق (البراد) في شكله أي جميلة الفم.
46. النعناع: هو نوع من الأعشاب التي نخلطها بمشروب الشاي يتميز برائحته الجميلة والمنعشة.
47. قدي: بمعنى أن تكون لك القدرة على ابن الناس في تعاملك معه وإلا تفارقيه ليذهب إلى حال سبيله.
48. أولا فارقيه؛ بمعنى تتركيه وبخعليه في منأى عنك.
49. الملفح الأول: اللقاء الأول.
50. إبراهيم الحيسن اثنوغرافيا الكلام الشفاهية ومأثورات القول الحساني مطبعة pixel print Tan Tan، المغرب الطبعة الأولى السنة 2012، ص56
51. يتفق أغلب الباحثين على أن قبائل الغرب من أصل عربي توافدوا على المنطقة في عهد الدولة الموحدية. إذ يعود تعمير إقليم أزغار إلى عهد السلطان المنصور الموحدي، بعدما رأى مقاتلتهم يوم معركة وادي المخازن كانت قوية وإبلاءهم فيها البلاء الحسن فاختار نصفهم للجندية وأبقى نصفهم الآخر في غمار الرعية ينظر هنا إلى كتاب محمد الصغير الأفراني، نزهة الحادي بأخبار وملوك القرن الحادي، تقديم وتحقيق عبد اللطيف الشادلي، الطبعة الأولى 1998، ص: 174.

52. فقير موسى، جريدة هسبريس الالكترونية، المغرب، الإثنين 6 مارس 2017.
53. أحمد الواصل الفنون الأدائية والمستقبل، نحو ذاكرة الغناء السعودي المستمرة، كتاب المجلة العربية رقم 221، الرياض المملكة السعودية، ص25
54. حوار مع الزجال المغربي الراحل محمد الراشق بتاريخ 09/10/2012.
55. عبد الرحمن الملحوني مسالك صوفية للطريقة الحمودشية لشيخها الحبر علي بن حمدوش من أعلام التصوف بالمغرب، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الطبعة الأولى السنة 2013، ص189.
56. ترجع أصولها وتاريخ استقرارها إلى القرن السادس عشر، فقد "اتفق النسابة والمؤرخون على أن بني احسن من ذرية الأفواج العربية المعقلية أوالهلالية التي وفدت على إفريقيا في عهد الموحدين، من بعد أن قطعوا آلاف الكيلومترات من الجزيرة العربية إلى شاطئ المحيط الأطلسي (...)، وذكر الحسن الوزان ومارمول في كتابيهما أن بني احسن كانوا في القرن السادس عشر ينتجعون بقطعان مواشيهم بين أعالي نهر ملوية شتاء، والسفوح الشرقية لجبال الأطلس المتوسط صيفا، وبعد ذلك اغتنموا فترة الإضرابات التي زامنت انهيار دولة الوطاسيين وظهور دولة السعديين للتقدم نحو الشمال الغربي ... ، وهكذا دامت مسيرة بني احسن من الشرق إلى الغرب أربعة قرون اتخذت شكل الملحمة، فانضافت إليهم في طريقهم بعض البطون التي لا تنتمي عرقيا إليهم. يمكن هنا مراجعة كتاب مصطفى بوشعراء "علاقة المخزن بأحواز سلا" قبيلة بني احسن 1860 / 2191 منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط الطبعة الأولى، 1996، صص 16/17.
57. تهاليل، يتعلق الأمر هنا بالفن الشعبي التهلال وهو نوع من النواح والإنشاد عند فرق عيساوة تستعيره فرق "الهيت" في إحدى رقصاتها.

المراجع:

- الحيسن (إبراهيم): اثنوغرافيا الكلام الشفاهية ومأثورات القول الحساني مطبعة pixel print Tan Tan، المغرب الطبعة الأولى السنة 2012.
- بحراوي (حسن): فن العيطة بالمغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة فضالة المحمدية المغرب، السنة 2002.
- بوشعراء (مصطفى) "علاقة المخزن بأحواز سلا" قبيلة بني احسن 1860/2191 منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط الطبعة الأولى، 1996.
- المنيعي (حسن):" المسرح... مرة أخرى" كتاب نصف الشهر 49 سلسلة شراع العدد التاسع والأربعون، السنة، 1999.
- الملحوني (عبد الرحمن): مسالك صوفية للطريقة الحمودشية لشيخها الحبر علي بن حمدوش من أعلام التصوف بالمغرب، دار أبي رقراق للطباعة والنشر الطبعة الأولى، السنة 2013.
- مرسي أحمد (علي) الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها، جامعة القاهرة، دار المعارف، دون طبعة، السنة، 1984.
- عبد الواحد (ابن ياسر): حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنثربولوجية، الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات رقم 8، 2002.
- نجمي (حسن): غناء العيطة الشعر الشفوي والموسيقي التقليدية في المغرب الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، السنة 2007.
- حمداش (عمار): بقايا من .. ثقافة الرمى عند قبائل بني احسن، مساهمة في الثقافة الشعبية مطبعة Regard pub القنيطرة المغرب الطبعة الأولى 2013.
- فقير (موسى) حفريات في الفرجة الشعبية بالمغرب أنثربولوجية الثقافة الشعبية وأشكال الفرجة بالمغرب مقاربة سوسيو ثقافية، الهيئة العربية للمسرح دراسات 57، السنة 2019.

الكتب الأجنبية المترجمة

- ليفي ستراوس: "الأنثروبولوجيا البنيوية أو حق الاختلاف " ترجمة محمد بن حمودة، دار محمد علي الحامي للنشر صفاقس تونس الطبعة الأولى، 1987.
- بول رابيناو: اثنولوجي بالمغرب، ترجمة محمد ناجي بن عمر كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن زهر، مطبعة الرباط نت السنة 2021.

المجلات

- أحمد الواصل: الفنون الأدائية والمستقبل، نحو ذاكرة الغناء السعودي المستمرة، كتاب المجلة العربية رقم 221، الرياض المملكة السعودية.1436 هـ- 2015.
- نبيلة إبراهيم: وحدة الثقافة في التراث العربي، التراث الشعبي، المركز الفلكلوري، العدد الرابع، السنة الثامنة 1977.
- موسى فقير: تمظهرات الإيقاعات الموسيقية التراثية الشعبية مقاربة سوسيولوجية، الفنون المغربية، العدد الأول، فبراير 2019.

المواقع الالكترونية

- فقير موسى، جريدة هسبريس الالكترونية، المغرب، الإثنين 6 مارس 2017.
- الفنون- الشعبية-الإمارات https://www.bayut.com/my-bayut/ar يوم 02 نونبر 2022.

الصور:

- الصور من الكاتب.

ثقافة مادية

غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون على النول العامودي 1982 – 2022 160

الملابس الشعبية في محافظة القليوبية بين التاريخ والفولكلور الأصل والشاهد 178

القيمة الجمالية والأبعاد الدلالية للنسيج 198

د.مها كيال – لبنان

غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون على النول العامودي 2022 - 1982

1

«يتطلب الحديث عن الحرف اليدوية تقييم تمثيلاتها، ورسم بعض المعايير القادرة على إضعاف أو على تحفيز إمكاناتها، بالإضافة إلى تحديد عناصر التغيير التي طالت مجتمعاتها»

بيار روسيل . (Rossel, 1985)(بتصرف)

مقدمة:

تعتبر حرفتا غزل ونسيج شعر الماعز من الحرف القديمة في كوسبا التي تعلو بمقدار 442 م عن سطح البحر. اكتسبت هذه البلدة أهميتها التاريخية بسبب موقعها الجغرافي المحوري الذي يصلها بأقضية بشري وزغرتا وطرابلس، كما وبسبب بيئتها الزراعية المشهورة بإنتاجها للزيتون على غرار باقي قرى وبلدات

ومدن منطقة الكورة في لبنان الشمالي؛ هذا الإنتاج الذي لعب، وما زال، دوراً كبيراً في ازدهار الحرفتين المذكورتين أعلاه واستمرارهما، وإن بتراجع كبير، إلى يومنا هذا.

- **في تاريخية انتشار حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز في لبنان:**

تذكر أدفيك شيبوب في كتابها «الحرف الشعبية في لبنان» بأنه لا يمكن ضبط تاريخ انتشار حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز في كوسبا، وتقول بأن الروايات الشفهية المتناقلة تخبر أن رجلاً أنطاكياً قد أدخلهما إلى هذه البلدة منذ قرابة المائتي سنة (شيبوب، 1997، صفحة 117).

عرفت بلدة شحيم، الواقعة في الجنوب اللبناني، ودائماً وفق شيبوب، هاتين الحرفتين أيضاً من خلال قبائل البدو الرحل الذين استقروا فيها منذ العصر العباسي؛ ولقد ظلتا مزدهرتين هناك حتى حوادث فلسطين في العام 1948 وحتى القطيعة مع سوريا. كما استمرتا بعدها بسبب استدامة الطلب على الخوص[1] التي تستخدم أثناء عصر الزيتون لتصفيته (شيبوب، 1997، صفحة 152).

قارب إدوار القش أيضاً عملية غزل شعر الماعز التي تمارس في شحيم من منظور الإثنولوجيا الثقافية (القش، 1981)[2]؛ ولقد سمعنا من الحرفي أبو أمين أيوب، الذي التقيناه في كوسبا بتاريخ 20/ 8/ 1982 عن شهرة شحيم تاريخياً بحياكتها لبيوت الشعر التي كانت تصدرها إلى سوريا والأردن والسعودية وبلاد أخرى في الخليج العربي. فلقد أخبَرنا أن هاتين الحرفتين قد استمرتا في شحيم، بالرغم من استقرار البدو وتغير نمط عيشهم القائم على الترحال في ذلك الزمن، بسبب استمرار بعضهم وفياً لعاداته الثقافية في استخدام المضارب للإقامة في الصحراء خلال بعض المناسبات كما ولاستقبال المعازيم والزوار في الأفراح والأتراح.

بالعودة إلى كوسبا، مجال هذه المقاربة، والتي لم تحظ بالاهتمام البحثي نفسه الذي حظيت به نسبياً بلدة شحيم، نؤكد على ما قالته شيبوب بأن اكتساب هاتين الحرفتين المتلازمتين في تواجدهما تاريخياً والتي اشتهرت بممارستهما، على غرار غالبية الحرف التقليدية عائلات كسباوية عدة هي: خير، أيوب، خوري، الشدياق، يعود للعهد العثماني. وتأكيدنا هذا نابع من المقارنة الاقتصادية التي أجراها من قابلناهم في الحقل العام 1982. فبحسبهم، كان سعر رطل[3] شعر الماعز يساوي، في بدايات القرن العشرين، الـ 40 غرشاً سورياً أي، وكما قيموه مباشرة بقيمته بالعملة العثمانية التي ما زالت عالقة في أذهانهم بالـ 8 غروش عثماني، في حين بلغ سعره في زمانهم، العام 1982، بالـ 10 ليرات لبنانية.

- **زيارات متكررة لحقل البحث في زمنين متباعدين (1982 - 2022):**

كان المطلوب منا، عند تحضيرنا دبلوم الاختصاص في الاثنولوجيا[4]، العام 1982، وضمن مادة الاثنولوجيا التقنية [5]، تقديم ورقة بحثية حول موضوع يطال البعد التقني لحرفة ما من أجل فهم كيفية تناقل المعارف الحرفية ومن أجل رصد مدى ارتباطها بالثقافة وبتحولاتها خصوصاً وأنها معارف ذاكرة، تكتسب شفاهة وبالممارسة وتعكس خبراتٍ وذكاءً فطناً في التعامل مع المادة كما مع أدوات إنتاجها (Denoyel, 1990). فالأفعال التقنية، كما يوصّفها ميتشيا Michea، لا تعتبر نهائية بحد ذاتها، بل لا بد من ربطها بما يبررها (Michea, 1968, p. 823). فلا إنتاجٌ حرفي ولا تطويرٌ للأدوات ولا قيمةٌ للمواد الطبيعية، ولا تحولٌ للاختراعات ولا انتشارٌ للنشاط الإبداعي ولا تقدمٌ له بدون هذا التفاعل وهذا الارتباط التقني / الثقافي.

جاءت زيارتنا الحقلية الأولى لكوسبا إذاً في هذا السياق حين اخترنا حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز الريفيّ الطابع لرصد تقنياتهما وآليات انتقالهما

شـفاهة، ولمعرفـة مـدى ارتباطهمـا بثقافـة المجـال المدروس. ولقـد قابلنا وقتها غـزّال خيوط شـعر الماعز، الذي كان هو نفسـه نسّـاجها ووثقنا في مفكرتنا البحثية، كما بالصور وبالرسـوم البيانية أيضـاً، وكلها تعد من أهم التقنيات التكنوغرافية[6]، المعلومات والأدوات والتقنيات المسـتخدمة، بالإضافة لحالة الإنتاج الحرفي الذي خسـر ممتهنـوه، منـذ زمـان مقاربتنا للحقـل تلـك، تمايزهم الاقتصادي/الاجتماعـي الـذي عرفـوه سـابقاً في بيئتهم بسـبب التحـولات الثقافيـة فيهـا الـتي أدت إلى تراجع الطلب علـى غالبيـة إنتاجاتهم الحرفيـة ذات الوظائف الزراعيـة والبدويـة الطابع.

احتفظنـا بكافـة الوثائـق الحقليـة تلـك الـتي لـم تنشـر، إلى أن جـاءت صدفـة وقوعنـا عليهـا مجـدداً في العـام 2022، واعتبرنـا أن نشـرها وما دونـاه وقتها، قد بـات واجبـاً للتاريـخ ولعـدم ضيـاع معلومـات ووثائق فوتوغرافيـة لـم نجدها بهكـذا تفصيلات في أي منشـور مرجعـي آخـر، لا سـيما إذا مـا دعمناهـا بتدقيـق علمي وحقلـي جديد لمعرفة مـا آلت إليه حـال هاتين الحرفتين اليـوم. فتحضير ملـف إثنوغـرافي/ تكنوغرافي، أساسـه فوتوغـرافي/ حقلي تاريخي مـزود برسـوم بيانية، يصف الأدوات والتقنيـات المسـتخدمة في غزل ونسـيج شـعر الماعز وخـوص النايلون مـع ربطها بواقعهـا الاجتماعي والبيـئي الآني، مهمـا كان حال هاتين الحرفتـين اليوم، هو أمـر هام للـتراث ولصونـه في مجتمـع يفتقـد للمدارس والمعاهـد الحرفيـة التي تصـون وتحمي المعـارف العملية وتحفظهـا تاريخيـاً أو لإعادة إحيائهـا بوظائف مجتمعية جديدة تتمـاشى وحاجـات المجتمعـات راهناً.

- استتباع دراسة في زمنين مختلفين:

لقد جرى جمـع المعطيات الحقلية لهـذه الورقة إذاً في زمنـين مختلفين هما عـام 1982 و2022. من الطبيعي في هكذا عمل بحثي اعتبـار الزيارة الحقليـة الثانية بمثابة مقاربـة اسـتقرائية للتحـولات الحرفيـة والثقافيـة في الحقـل المدروس، لا سـيما وأن كافة الوثائـق والملاحظات الـتي جمعناها سـابقاً حول موضوع غزل ونسـيج شـعر الماعـز في كوسـبا هـي التي ستشـكل خلفية اسـتقرائنا للتحـولات الراهنـة. إن هكـذا عمـل حقلي يسـتوجب اسـتكمال البحـث في المجـال الاثنو-التقـني/ الثقـافي النوعي، كما ويسـتوجب اسـتخدام التقنيـات البحثية نفسـها التي اعتمدناها في السـابق، أي تقنيـتي الملاحظة والسـيرة الذاتيـة لأصحـاب الحرفـة، مع التركـيز على اللغة المحكية لا سـيما في توصيف هؤلاء لتقنيات عملهم باعتبارهـا حمَّالة لصـور الواقع المعـاش بدلالاته التقنية والثقافيـة والرمزيـة، وذلـك لتصـح المقارنـة وليجدي اسـتقراء تحولات المجـال المدروس.

لهكذا قـرار منهجي، سـوف نبدأ باسـتعراض ملامح حرفتي غزل ونسـيج شـعر الماعز وخـوص النايلون وفق مـا جـرى رصدهمـا اتنوغرافيـاً/ تكنوغرافيـاً وثقافياً في العـام 1982 ومن ثم نسـتكمل بعدها قراءة مـا آلت إليه حالهمـا راهنا لربـط تحولاتهما بتحـولات بيئتهما.

واقع حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون عام 1982:

بدأ القطـاع الحرفي التقليـدي في لبنـان بالتراجع منذ نهايـات القرن التاسـع عشـر/ بدايات القرن العشـرين نتيجـة تعرضـه للكثـير مـن الأزمـات المتعـددة الأوجه المجتمعيـة (كيال، 2002). لم يشـذ واقـع حرفتي غزل ونسـيج شـعر الماعز وخوص النايلـون عن هـذا الأمر. فالحرفتـان قـد عانتا مـن خطر الـزوال بعـد تغير نمط العيـش الحرفي والزراعـي التقليدي الـذي عرفته منطقة الكـورة عمومـاً والبلـدة المدروسـة ضمنـاً، وبعـد تقدم قيمـة العلـم والتعلـم فيهـا على قيمـة العمـل اليدوي الحـرفي والزراعـي في المجتمـع الكـوراني. فلم تعـد تنفع مقولـة «الكار سـوار من ذهـب» التي درجـت في مرحلة هيمنـة العمل اليـدوي قبل تقـدم الصناعة وغـزو المواد المصنعة لأسـواقنا المحليـة، وقبل مرحلـة تمدين الريف ثقافياً؛ هـذه المرحلة التي اتسـعت تدريجيـاً، خلال فترة الانتداب كمـا والاسـتقلال في لبنان، ضمـن العديد من

البلدات والقرى اللبنانية القريبة مجالياً من المدن ومن تطوراتها الحداثوية في العيش.

بالإضافة لهذه التحولات الثقافية المحلية في البلدة وفي محيطها، فإن استقرار غالبية البدو الرحل في لبنان، ضمن بيوت مبنية، قد قلل من الطلب على نسيج بيوت الشعر التي كانت تنفذ حرفياً في كوسبا، هذا بالإضافة إلى أن أجواء الحرب الأهلية التي مر بها لبنان، ما بين الأعوام 1975 - 1990، قد تسببت هي أيضاً في القضاء على قسم كبير من قطعان الماعز التي تعرضت وقتها للسرقة والقتل، أو حجمت حركة رعيها وتنقلها بين المناطق اللبنانية. ولا ننسى أن نضيف إلى كل ما سبق مدى تأثير التطورات التقنية في تراجع الاعتماد على خيوط شعر الماعز في النسيج، كانتشار استخدام خيوط النايلون في نسج الخوص، واستخدام قماش الخيش (jute) في صناعة العدل والخرج والرحال والعلايق (فريحة، 1973)[7] التي كانت تصنع قبلاً من نسيج شعر الماعز. ولم يبق حينها إلا البسط التي ظل نسجها يعتمد على خيوط شعر الماعز والتي، وإن خف الطلب الوظيفي عليها، إلا أنها استمرت نسبياً عن غيرها من منتجات هذا النوع من النسيج بسبب تحولها إلى منتج له دلالة تراثية الطابع.

تقنيات غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون

إن مقاربة نوعية الخامة المصنعة حرفياً ومدى ارتباطها بالبيئة المدروسة، وإن فهم حركات وطرائق تعلم الحرفة في بحث صنفناه في ميدان الاثنولوجيا التقنية، هو أساسي لوعي أساليب ووسائل التعليم الحرفي المعتمد ولرصد أدوات وتقنيات الحرفة وما تنتجه في المجتمع. فكلها مؤشرات ترتبط بالبيئة المدروسة وبتطورها الثقافي بالمعنى الانثروبولوجي لمفهوم الثقافة. وكلها مقاربات سوف تستتبع في رصدنا لحرفتي غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون في كوسبا.

- **غزل شعر الماعز:**

يتميز شعر الماعز، كخامة طبيعية، بخصائص كثيرة من أهمها أنه لا يتآكل من العث mites، ولا يمتص الرطوبة كغيره من الخيوط الحيوانية والنباتية المصدر، لهذا يعتبر نسيجه أكثر مقاومة للماء ولهذا أيضاً استخدم في صناعة بيوت الشعر (Christensen, 1981). فهو يحمي من البرودة والحرارة في آن واحد.

يقص شعر الماعز موسمياً خلال فصل الربيع. ويباع من قبل الرعيان أو من قبل العرب (البدو في الجرد)[8] في بدايات فصل الصيف للغزل والحياكة. إن ارتباطه الموسمي هذا يترادف مع زيادة نشاط غزله في كوسبا لا سيما وأن غزل خيوطه يتم في الخارج، ضمن البساتين، لحاجته، كما سنشرح، لمساحات واسعة، ولا سيما وأن زيادة الطلب على منتجاته تزداد هي أيضاً في نهايات فصل الصيف لحاجات مكابس الزيتون للخوص في مواسم عصر الزيت لتصفيته من شوائبه.

عمليتا فرز وندف شعر الماعز

كانت العائلة الحرفية جميعها تساهم، بشكل أو بآخر، في ممارسة هذه الحرفة خصوصاً الزوجة التي كان لها الدور الأكبر في عملية فرز شعر الماعز وفق لونه. فشعر الماعز منه الأسود والأبيض والرمادي والأحمر (الشامي)[9] والأزرق الذي يتم الحصول عليه من خلال مزج الشعر الرمادي بالأسود.

كانت «بالات خيش الشعر» إذاً تفرز يدوياً. بعد ذلك يتم تنظيف الشعر من الحصى والشوائب، دون غسله، ليحافظ على الزيوت الطبيعية التي تجعله طارداً للماء (Christensen, 1981).

توضع كمية من الشعر على الأرض ويبدأ الندف بواسطة المنداف الذي هو عبارة عن حبلتين طويلتين مربوطتين بخشبة مثبتة على الأرض بحجرين ثقيلين ومجموعين في طرفهما الثاني بعصًا

2

ندف الشعر بالمنداف وتنقية من الأوساخ وتفكيك عقده ليصار لاحقا إلى غسله وجمعه تحضيراً لغزله

يتّم تحريكها يدوياً صعوداً ونزولاً بشدة فوق الشعر لتنقيته وتنظيفه وفصله عن بعضه البعض ليصبح ناعماً. بعد ذلك يجري لف الشعر المندوف ورشه بالماء لغزله بشكل خيوط[10].

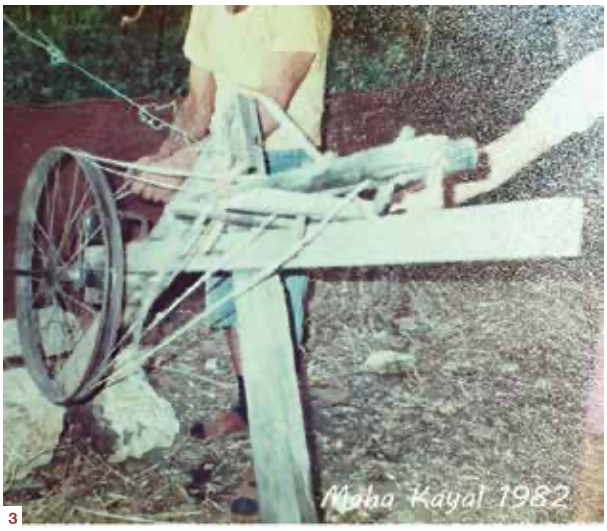
أدوات غزل شعر الماعز المعتمدة في كوسبا[11]:

من أهم الأدوات المستخدمة في غزل شعر الماعز نذكر:

1. المغزال

هو بدائي في صنعه. يتم تركيبه في الحقل بين الأشجار التي تساهم جذوعها في تثبيت بعض أجزائه. والمغزال المعتمد في كوسبا مكون من دولابين بحجمين مختلفين: دولاب كبير يتم وصله بالجهة المقابلة له ببكرة (دولاب صغير يعرف اصطلاحياً بالعصفورة) بواسطة حبل يتراوح طوله ما بين 30 و35 متراً. هذا الأخير يلعب دور محرك المغزال عند سحبه من قبل الغزَّال الذي يعلقه بزناره أثناء قيامه بعملية الغزل.

(ملاحظة: إن طول المسافة بين دولاب الغزل وبكرته (العصفورة) قد منعتنا من أخذ صورة شاملة للمغزال بكامل أجزائه).



3

دولاب الغزال الذي يحمل الغزيلات ويرتبط ببكرة على بعد 30-35 متر

رسم بياني رقم1 : المنداف وهو عبارة عن خشبة مربوطة بحبلين ومثبتة على غصن شجرة يتم تثقيله بأحجار كبيرة

2. المجذاب أو المجداب كما يلفظ للتخفيف.

هو زنار يعلق عليه الغزَّال الكثير من الأدوات التي يستعملها في عملية الغزل (انظر صورة رقم 4) كـ:

- الزر الخشبي الذي يُعلق عليه الحبل ليدير بواسطته دولابي المغزال. نلاحظ في هذه العملية أن حركة المغزال هي مكملة لحركة فتل الخيط التي يقوم بها الغزال بين يديه لشعر الماعز بهدف تمتين حبكه (انظر صورة رقم 5)
- الجراب أو الكيس الذي يتأبطه الغزَّال ويضع ضمنه الشعر الخام المفروز ليكون في متناول يديه عند غزله من خلال فتله بكميات قليلة بين أصابعه لصناعة الخيط (انظر صورة رقم 6).

5

4

المجذاب أو كما يلفظ المجداب. وهو بمثابة زنار مزود بزر خشبي ويربط به حبل المغزال لتحريك هذا الأخير يدوياً

9

المسماك

7

8

قصبة يلف حولها الخيطان المغزوليان وفيها شناكل يبعد الخيطين المغزولين عن بعضهما لعدم الالتفاف اثناء الغزل وخاصة في الأيام التي فيها الهواء

6

الجرب الموبوط أثناء الغزل باليدين

- خشبة تحتوي على «شناكل» يُلف حولها الخيط المفتول (انظر صورة رقم 7).

3. المسماك: هو مصطلح يطلق عادة في المجتمعات الزراعية على خشبة ذات أطراف متشعبة تسنّد بها الدالية لترفع عن الأرض. والمسماك في عملية غزل شعر الماعز مشابه في وظيفته لوظيفة مسماك الدالية فهو يستخدم لرفع الخيط عالياً وفتله، «كسلك»، عدة أطواق.

في توصيف عملية الغزل:

من المهم أن نشير بأن توصيف آلية ومراحل العمل الحرفي لا تكون دقيقة مهما حاول الباحث أن يكون ممحصاً في الملاحظة إن لم يمارس هو بنفسه الحرفة. وهذا يعني أن المعلومات التقنية التي سنستعرضها تبقى في حدود ما سمعناه من الحرفيين أو ما قرأناه عن الحرفتين، أي في حدود وصف الآليات التقنية العامة.

إن هذه الملاحظة هامة لأنها تعكس خصوصيات كل حرفي في العمل وأساليبه في استخدام الأدوات، ولغته التي يعبر عنها بجسده دونما إدراك لدورها في تقنية تصنيعه للأشياء التي ينتجها. فالتصرف التقني للحرفي، كما وصفته هيلين بالفت وعن حق، غالباً ما يتراوح بين حركات واعية وأخرى غير واعية أو بالأحرى آلية، تكتسبها الذاكرة بعمق، بسبب ممارستها المتكررة، فتأتي خلال العمل الحرفي دونما التفكير اليقظ بها، مع غيرها من الحركات اليقظة التي يركز عليها الحرفي من أجل حل أي معضلة قد تواجهه بشكل غير منتظر أثناء عمله (Balfet, 1975, p. 53)، وهذا يعني أن كل حرفي يركز حكماً في توصيفه لحرفته على ما يعيه هو في آلية عمله، وهنا يكمن اختلاف توصيف آلية العمل بين حرفي وآخر؛ ناهيك حكماً عن اختلاف تمحيص كل باحث، بسبب ملاحظاته واهتماماته، في أدق تفاصيل الحرفة التي يرصدها.

ولتوصيف عملية غزل شعر الماعز، سوف نستخدم اللغة المحكية التي سمعناها من الغزال نفسه لما لها

10

البدوة

من دلالات ورموز تقنية وثقافية غالبها مستمد من البيئة المعاشة.

يقول الغزال ديب الخير في توصيفه لآلية غزل شعر الماعز الآتي:

«بعلق الشعر «بالبدوة» عالمغزال، وبعدين ببلش «بتلقيم» الشعر اللي بطلعه من الجراب، وبفتله بأيدي التنتين وببتعد «شوي شوي» إلى الخلف. وبلف بأيدي حبل المغزال لديره كل ما طول الخيط المغزول اللي بلفه على قصبة فيها «شناكل» لبعّد الخيطين اللي عم لفهم بايدي التنتين حتى ما «يتشربكو» ببعضهم خصوصي بأيام الغزل اللي بيكون فيها الهوا قوي. وبس خلص من الغزل عالدولاب بلف الحبل المغزول 3 طواق «وبكبكبه» وبستعين بالمسماك بلفه أطواق».

مضبطة لغوية للمصطلحات العامية:

علق: ثبت؛ البدوه: بداية الخيط؛ تلقيم: إخراج كميات قليلة من الشعر؛ ببلش: أبدأ، شوي شوي: قليلاً قليلاً؛ الشنكل: المسمار المعكوف لربط الخيط؛

رسم بياني رقم 2: شكل حركيّة الغزل

يتشربكو يلتفوا على بعض، كبكبة: لف الخيط بشكل كروي.

ملاحظة: في ما يخص مصطلحات الحرفة. مهم أن نؤكد بأن لكل منطقة مفرداتها ومصطلحاتها المعتمدة من أبناء الحرفة وفق بيئتهم الثقافية. فالكثير من المصطلحات التقنية المستخدمة في المجال الزراعي سنلاحظ استخدامها، كمصطلحات تقنية، في حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز.

جسد الغزال كأداة محورية في آلية الغزل:

عند متابعة عملية غزل شعر الماعز، نلاحظ أن أساس عملية الغزل يكمن في حركة جسد الغزال نفسه الذي يُعتبر المحرك الفعلي للدواليب، ولفتل الخيط ولفه. أما بقية الأدوات المستعملة فكلها، ما هي إلا امتداد لحركة هذا الجسد.

في ملاحظة حركات جسد الغزال أثناء عملية الغزل:

إذا ما أردنا توصيف حركة جسد الغزال نقول إن هذا الأخير، وبخبرته العملية، يستشعر كمية الشعر التي يجب سحبها من الجراب لفتلها بيديه وبين أصابعه والتي لا بد أن تكون متوازنة في كل مرة كي تكون سماكة الحبل المفتول متناسقة. فكمية الشعر التي يوصفها الغزال «بالشوي / القليل» يحددها بحسه الذي وازنته الخبرة.

بالتوازي وبتناسق مع حركة اليدين، يمشي الغزال إلى الخلف كي يوسع مدى امتداد الخيط المفتول. إن هذه الحركات المتوازية، تُوازن بالعقل وبالخبرة لأنها هي التي تحدد له زمن سحبه حبل الدولاب كما ولفه الخيط المغزول على الخشبة التي يعلقها بزناره.

تعتبر الحركة الجسدية في الحرفة عموماً، والمكتسبة بالثقافة لا بالفطرة (Mauss, 1934)، أساس الفعل التقني، فهي التي تجعل الأداة فعالة على المادة» (Balfet, 1975, p. 53). وكلما كانت الأدوات المستخدمة في العمل الحرفي بسيطة، كلما كانت المهمة الفردية (الجسدية / والذهنية) «غنية». وهذا يعني أن استخدام الأداة في العمل الفردي هو أهم من الأداة نفسها (Mille et Petit, 2014). إن ما وصفناه يفسر مدى عمق دور جسد الحرفي في عملية الغزل، كما أسباب اعتبارنا له أداة العمل التي اكتسبت حركتها نتيجة البيئة التي علمتها التقنيات ودربتها عليها.

13

12

11

النول في كوسبا وأشكاله المرتبطة في تنوعاتها بعوامل عدة من أهمها: حجم المجال الذي ينصب فيه النول، وراحة النساج نفسه في اختياره لنوله وطريقة الجلوس التي يفضلها، كما حجم القطعة المراد نسجها.

وكما الحركة التي يديرها جسد الغزَّال هي أساسية في عملية الغزل، وتُستبطن من خلال الممارسة المتكررة الثقافية الطابع، كذلك هي اللغة وأخلاقيات الحرفة التي تكتسب أيضاً في اللاوعي من خلال البيئة. فلا يوجد في الحرفة، كما قال دنويل Denoyel، استراتيجية تعلم، فالحرفي، ومنذ بدايات تدريبه، يستبطن حركات وأخلاقيات ولغة معلميه (Denoyel, 1990, p. 16).

نسيج شعر الماعز على النول العامودي

معلوم أن فلسفة آلية النسيج التقليدية القائمة على النول العامودي المعتمد في كوسبا، كانت وما زالت هي نفسها المتوارثة منذ بدايات المجتمعات البشرية، ومعروف أن تقنياتها كانت وما زالت قائمة على المبدأ التعاكسي نفسه في النسج على هذا النوع من الأنوال، وأنها من الحرف القديمة الجذور تاريخياً، فلقد عرفتها حضارات إنسانية قديمة كثيرة، من بينها الحضارتان الفينيقية والفرعونية، لكن ما يهمنا توثيقه في هكذا أبحاث هو أسباب وظروف انتشار هذه الحرفة أو انحسارها في مجال ثقافي معين، لنفهم البيئة التي أعادت إحياءها كما أدوار منتجاتها ثقافياً. فهذه الأخيرة هي دائماً شديدة الارتباط بالتحولات والتطورات الثقافية للمجتمعات الإنسانية التي مارستها كما وبتحولاتها الحضارية المتعاقبة. فإحياء حرفة ما وأسلوب إعادتها أو اكتسابها أو تطويرها كلها أمور تعطي لعملية الرصد الحرفي أهميتها في كافة الأزمنة والعصور والثقافات.

ونول كوسبا العامودي مصنوع من جذوع وأغصان الشجر. فنحن نتكلم، كما كررنا مراراً، عن بيئة زراعية الطابع. أما آليته فظلت هي نفسها الآلية التقليدية المتوارثة تاريخياً والقائمة على منطق حبك خيوط اللحمة بخيوط السدوة بشكل تعاكسي. ولنشرح مفصلاً هذه التقنية، سنبدأ في توصيف شكل هذا النول.

في شكل النول

يتكون النول العامودي من 4 دعائم خشبية على شكل إطار مستطيل تختلف أحجامه باختلاف المجال

14

«كباكيب» خيوط شعر الماعز

15

شكل الخشبة العلوية في النول وياخذ قاعدة شكل U

المخصص للنسيج. ويتم تركيبه وفق الآتي:

إما أن تثبت جذوع الاشجار على الحائط بشكل منحن داخل حفرة (نول الجورة: انظر صورة رقم 10) أو تثبت على دعائم خشبية مشابهة لإطاره الأمامي. هذه الدعائم يتم فتحها دائماً بشكل منحن حتى يتوازن النول (نول المقعد. انظر صورة رقم 14). وقد يمد الحرفي خيوط السدوة حتى ما بعد حدود فتحة قاعدة النول ليحصل على قطعة نسيج كبيرة مستعيناً بخشب مبروم يسمى دقر[12]. (انطر صورة رقم 11)

ولقد شاهدنا في كوسبا «نول الجوره» التي يجلس النساج على حافتها للقيام بعملية النسج، كما النول الذي يجلس النساج على مقعد للنسج. من المهم التأكيد في هذا الإطار بأن اختلاف شكل ووضع النول لا يؤثر بتاتاً على التقنية المعتمدة في عملية النسيج.

النول وأدواته:

يتشكل النول من:

1. جذعين من الشجر (قرامي[13]) يوضعان في أعلى وأسفل النول، ويستعملان لحمل خيوط التسدية. الجذع العلوي يثبت على قاعدة بشكل U. أما السفلى فمتحرك في موضعه ويربط بالدعائم العامودية بواسطة الحبال.
2. 4 عواميد أفقية بمثابة قواعد لحمل عواميد السدوة. توسّع فتحتها وتضيق كي يتوازن النول بشكل مائل بحسب نوعه إن كان نول الجورة أو نول مثبت على أرض مسطحة.
3. المتيت: لتوازن أطراف النسيج وتقدير عرضه
4. القانونة: وهي عبارة عن خشبة مبرومة يلف حولها خيوط النيره
5. الكابس: خشبة مبرومة وظيفتها كبس الخيط بواسطة النيرة.
6. السيف: يفتح خيوط الغزل عن بعضها البعض لتمرير أولحدف المكوك الذي يحوي خيوط اللحمة
7. المشط: يستخدم لرصف الخيط المنسوج، وهو مصنوع من حديد ويتراوح وزنه من 3 إلى 4 كيلوغرامات.
8. الردس: وهو عبارة عن «مرسة» تربط بعواميد النول. وهو الذي يفك عندما يراد رفع الفجة (المدة)
9. المكوك: خشبة تلف عليها خيوط اللحمة.

رسم بياني رقم 3: النول العامودي وأدواته

تقنيات الحياكة على النول العامودي في كوسبا

1. خيوط السدوة (أي القيام بالتسداية)

تعد عملية التسداية من أصعب مراحل النسيج، وتحتاج لأكثر من شخص لإتمامها، كما تحتاج إلى تركيز من قبل النساج في تعداد الخيوط بحسب عرض القطعة المراد نسجها والذي يضبط من خلال «المتيت».

ترصف خيوط السدوة بين الخشبتين الأفقيتين للمغزال بشكل معاكس (8). إن هذه المعاكسة في مد الخيوط تسهل استعمال المكبس لتوسيع المدى الذي من خلاله يمرر لاحقاً المكوك.

2. خيط النيرة

النيرة هو مصطلح مشتق من كلمة النير التي تعني في المجتمع الزراعي الخشبة المعترضة في عنق الثورين والتي تربط وتوازن المحراث على ظهريهما. أما خيط النيرة، فهو خيط قطني متين يدخل بين خيوط السدوة لفصل الخيوط الفردية منها عن الخيوط المزدوجة. أما دوره، فتنظيم حركية خيوط السدوة المتعاكسة.

يكفي أن نفهم دلالات مصطلح (القانونة) التي يلف عليها خيط النيرة لفهم دور هذا الخيط في عملية النسيج. فهو الذي ينظم حركية خيوط السدوة أثناء النسج ما بين الأمام والخلف بمساندة الكابس، والسيف لتمرير خيط اللحمة الملفوف على المكوك.

نوع النسيج على هذا النول

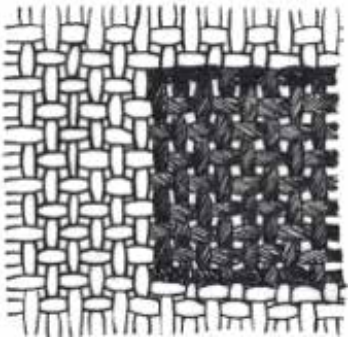
إن هذه الآلية في النسيج لا تنتج إلا أشكالاً بسيطة مكونة من خامة سادة بلون واحد؛ ويمكن إدخال التخطيط الأفقي أو العامودي عليها فقط بألوان أخرى، كحال الزخرفة المعتمدة في نسيج بسط شعر الماعز.

من خيوط شعر الماعز لخيوط النايلون في صناعة الخوص.

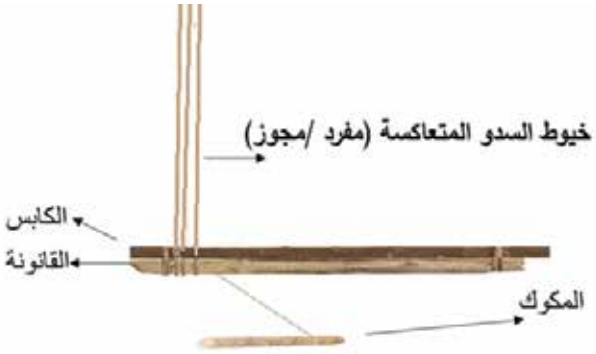
الخوص هي عبارة عن أكياس بحجم 140×120 سنتم، يوضع فيها الزيتون أثناء عصره بالمكبس الحجري لتنقية الزيت من رواسبه.

ودونما قدرة على تحديد مبتدع إدخال خيوط النايلون في نسيج الخوص، إلا أنه من المؤكد أن استخدام

رسم بياني رقم 4 تجسيد حركية خيوط السدوة في النول العمودي لتمرير خيوط اللحمة



رسم بياني رقم 6 المحاك ونرى المسامات بين خيوط الحياكة



رسم بياني رقم 5 يمد خيط النيره على القانونة بعرض الفجة المراد نسجها ويمرر بين خيوط السدو. المفرد يعقد على القانونة بخيط النيره أما المجوز فيمر خلف الكابس وهكذا دواليك.

هذه الخيوط قد حل تدريجياً في صناعة الخوص بدلاً من خيوط شعر الماعز وذلك لأسباب عدة من أهمها:

- أن خوص الشعر يحتاج بعد كل استعمال لفتح مساماها[14] وتنظيفها من الزيبار[15]. ولقد شكلت ضفاف نهر قاديشا ومياهه التي تمر بكوسبا المجال التاريخي الأمثل لعمليات التنظيف تلك. أما خوص النايلون فهي تستخدم لمرة واحدة وترمى. وهذه الميزة يفضلها الكثير من المزارعين باعتبارها أقل جهد و»أنظف» بحسب رأيهم، بالرغم من أنها أكثر كلفة على المدى الطويل.
- أن خيوط النايلون لا تحتاج للغزل كما الشعر وهذا ما يجعل سعر الخوص أرخص:

سعر خوص الشعر عام 1982: 60 ل.ل.	سعر خوصة النايلون عام 1982: 40 ل.ل.
20 ل.ل. ثمن شراء الشعر	سعر النايلون 20 ل.ل.
20 ل.ل. ثمن غزل الخيوط	
20 ل.ل. ثمن الحياكة	سعر الحياكة 20 ل.ل.

- إن خوص النايلون تقص بعد نسجها بالحرارة التي تؤدي إلى ذوبان الأطراف فتلحم بسهولة.

يترك عادة في النسيج مسافة بين الخوصة والخوصة لتسهيل عملية القطع هذه. أما نسجها فيحتاج لوقت أقل (تحتاج خوصة شعر الماعز ساعتين لنسجها، أما خوصة النايلون فتحتاج لساعة فقط).

إنتاجات كوسبا من شعر الماعز حتى العام 1982

من أهم هذه الإنتاجات نذكر:

- بيوت الشعر (أو بيوت البدو) المحاكة بشعر الماعز الأسود الذي يعتبر في المنطقة من أكثر أنواع شعر الماعز طلباً عليه لارتباطه بحياكة هذه البيوت. (يحتاج بيت الشعر ل 7 أفجاج عرض كل فجة 60 سنم أما الطول فبحسب الطلب. ويصل تكاليف البيت الكبير الذي يختلف حجمه ما بين 6 أمتار و14 مترا ما بين 2800 ل.ل. 3000 ل.ل. بحسب السعر الذي حدد لي في العام 1982).
- البسط، وهي نوع يشبه الكليم في حياكته، بسيط الشكل والتصميم، ويستخدم لوضعه على «الدشكات» (مقاعد للجلوس مستطيلة الشكل مصنعة إما من خشب أو مبنية أو مصبوبة من الاسمنت (صب). ولقد بدأ الاهتمام بحياكتها في

خوص النايلون

البسط المنسوجة من شعر الماعز

كوسبا في سبعينيات القرن العشرين، مع تراجع الطلب على بيوت الشعر.

أما خصائص هذا النوع من البسط فأهمها: أنها خفيفة الوزن، تدفئ في الشتاء، لا يأكلها العث ويمكن غسلها، هذا عدا عن أن خيوط شعر الماعز قوية وتتحمل «الدعس».

- الخوص: المنسوج بشعر الماعز أو بخيوط النايلون لعصر الزيتون.
- زنار الشروال: والشروال هو بنطال تقليدي كان يلبس في لبنان حتى جرت منافسته بالبنطال الافرنجي الذي تزايد استخدامه تدريجياً، لا سيما في المدن، في بدايات القرن العشرين، إلى درجة تحويله إلى لباس تراثي في لبنان. وزنار الشروال هو عبارة عن شملة بطول عدة أمتار تلف على خصر الشخص كحزام.
- الجلال: يستخدم لتسهيل الركوب ولتحميل البضائع على ظهور الدواب، وغالباً ما يوضع فوقه الخرج.

مهم أن نشير في هذا المضمار بأن الإنتاج الحرفي من غزل ونسيج شعر الماعز كان مرتبطاً بمبدأ «التوصاية» (أي الإيصاء بحاجات الشاري التي تنفذ من قبل الحرفي وفق الطلب)، وهو الأمر الذي يفسر كيف أن تزايد أو تراجع الإنتاج غالباً ما ترافق مع زيادة أو تراجع الطلب عليه.

الواقع الثقافي لحرفتي غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون في كوسبا عام 1982

في مقابلة مع ديب الخير، البالغ من العمر في العام 1982، 46 سنة، أبلغني عن طريقة اكتسابه الحرفة الآتي:

«علمني بيّ أنو مهنتنا مقدسة، وخبرني أنو بس عائلات النساجين هنه اللي قدرو يواجهو المجاعة أيام الحرب العالمية الأولى. كانت عيل بأمها وأبوها بتعيش من ورا هالحرفه وبشكل منيح. حتى أنو كنا نستعين بالمواسم بعمال مؤقتين لنلبي الطلبات، وكنا نشتري اللي منحتاجو من تجار من سوق طرابلس متل التاجر

الجلال

زنار الشروال

محمد لبابيدي وأكرم وغيرن، بحال عدم كفايتنا من كمية الشعر اللي مخزنينا عنا، والتي بتتغير من سنه لتانية بحسب طلب السوق».

لا ننسى أن طرابلس وقتها كانت المدينة المحور في الشمال اللبناني لتجارة القرى والبلدات المجاورة المحيطة بها.

«أنا مستحيل علم هالحرفة لإبني. إبني وحيد وما بحب خربلو مستقبلو. ما عادت هالحرفة متل ما كانت بالأول. أنا نفسي تركتها حوالي عشرين سنه حتى أقدر عيش، ورجعت اشتغل فيا لأنو ما عندي خيار بأيام الحرب، ومردودها ما عاد يكفينا حتى نعيش».

نستطيع أن نفهم، من خلال هذه المقابلة، أن حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز القائمتين على إنتاج ميكرو اقتصادي ما هما إلا عمل أساس ممارسته أن يكون قادراً على تأمين قوت الحرفي وأسرته، وهذا ما لم يستمر. فالحرفتان لم تستطيعا الصمود في وجه تحولات مجتمعية متعددة الأوجه، مما انعكس تراجعاً في الطلب على منتجاتهما، وعلى تغير قيمتهما المجتمعية؛ قيمة وصفها توماس مارشال Thomas Marshall بالهوية الإنتاجية في المجتمع (Marshall, 2012).

يمكننا القول هنا وباختصار:

- أن امتهان الحرفة لا يقتصر فقط على معرفة تقنياتها، فالحرفي يكتسب في بيئة عمله، وبالإضافة للمهارات التقنية، تنشئة اجتماعية تصبح سمة من سماته الثقافية.
- أن الرأسمال التقني للحرفة إن لم يستطع التطور المستمر الموازي للتطورات التقنية والاقتصادية والاجتماعية لمجتمعاته فهو حتماً سيزول.
- أن انقطاع التعليم والتدريب الشفاهي والممارسة بين الأجيال سيؤدي حتماً بدوره إلى انقطاع عمليات التقليد والاستنساخ التقني وبالتالي إلى ضعف الحرفة وزوالها.

واقع حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون عام 2022:

إن فكرة اكتساب التقنيات الخاصة بالحرفتين من خلال مبدأ الانتشار تدفعنا للتساؤل، قبل العودة من جديد للحقل، عن أسباب شلل حركتهما الانتشارية. صحيح أننا قلنا بأن الحرفتين قد شهدتا تراجعاً في الطلب على منتجاتهما الوظيفية الطابع بسبب تحولات مجتمعية عدة، كما أظهرت قراءتنا الحقلية الأولى، لكن الصحيح أيضاً أن إتقان حرفتي الغزل والنسيج وتركهما تزولان دونما محاولة لاستنهاضهما باستخدام أشكال جديدة في الإنتاج، هي التي تدعونا للتساؤل عن أسبابها، هل لعدم نجاح النساجين المحليين في تطوير إنتاجهم لخدمات اجتماعية تجاري تحولات المجتمع نفسه وتخدم حاجاته الجديدة؟ أم بسبب تغير نظرة الحرفي لحرفته وبالتالي لذاته الاجتماعية ولقيمة ما ينتجه، الأمر الأساس الذي أدى إلى كسر حلقات توريث الحرفة عائلياً؟

أسئلة كثيرة يمكن أن نضيفها إلى ما سبق؟ فالأبعاد المجتمعية للتحولات الثقافية التي طالت القطاع الحرفي عموماً في لبنان ومن ضمنه حرفتا غزل ونسيج شعر الماعز هي شديدة التداخل والتعقيد، وغالبها أصلاً قد جرى رصدها في مقاربتنا الأولى للحقل التي بينت أن مصير المجال الحرفي المدروس مهدد بالزوال. إن هذه التساؤلات نضعها في خانة الأسئلة التوليفية Questions de synthèse التي غالباً ما تطرح بهدف إعادة ربط مقاربتنا الاثنوغرافية الراهنة بالأسئلة المنهجية الأوسع لموضوع الحرف وعلاقته بالتحولات الثقافية في المجتمع.

1) ما تبقى من حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز:

كما توقعنا وجدنا. فلقد انتهت، حرفة غزل شعر الماعز. أما حرفة النسيج فما زالت تقاوم الزوال، بعد أن أصبحت ممارستها تقتصر على حرفي واحد متقدم نسبياً في السن ما زال مستمراً في ممارسة

الحرفي جان خير، صورة أخذت عام 2022 وخير يعد آخر حرفي في كوسبا حائكا للخوص من خيوط النايلون

حرفته التي امتهنها أباً عن جد. ولقد اقتصر عمله راهناً فيها على صناعة خوص النايلون الموسمية الطابع (تبدأ شهر حزيران وتنتهي مع بدأ موسم عصر الزيتون في تشرين).

وجان الخير، هو الأخ الأصغر لسايد الخير الذي تقابلنا معه منذ 40 عاماً. قال جان: « ما في حدن بيرغب اليوم تعلم هالحرفة، أنا مستعد علمها للي بدو». ولقد حدثنا بالكثير من الاعتزاز عن حرفته قائلاً:

«أنا مستقل بشغلي، مني محتاج لمنية حدن ولا لدعم حدن حتى يوظفني وما بقبل بيوميتي أقل من 100 $. ببيع الخوصة ب 35 $ وبتكلفني 25$ يعني برج 10 $ بكل خوصة؛ بشتغل ببيتي، مرتي بتساعدني كل يوم ساعة حتى مد السدوة وبعدين على رياحتي بشتغل بحسب الوقت اللي بيناسبني، الكل بيجي بيجتمع عندي بالمشغل بتسلى أنا وعم

اشتغل. من هلق عندي توصاية 100 خوصة نايلون للموسم الجاي، «كل اللي كانوا بيشتغلوا بهالحرفة إما توقفوا أو ماتو».

وتدخلت الزوجة في المقابلة لتحدثنا عن آخر سيدة كانت تمتهن صناعة الخوص وأخبرتنا بأنها توقفت بعد أن أصابها وجع في أكتافها، فوزن المشط الحديدي المستخدم في النسيج يبلغ الـ 3 / 4 كيلو. لا ننسى أن نسيج خيوط النايلون هو أصعب من نسيج خيوط شعر الماعز لأنه يحتاج لجهد أكبر في رص خيوط اللحمة لقساوة الخيط وعدم مطواعيته كمطواعية خيط شعر الماعز.

عندما سألنا المعلم جان عن حرفة غزل الشعر، استحضرها بشكل سطحي وحتى عند حديثه عن أدواتها وتقنياتها كانت إجاباته مقتضبة: أي أنا اشتغلت بندف الشعر، بتذكر أمي كيف كانت تنقي الشعر بحسب الألوان. طلعني ابي من المدرسة حتى يعلمني هالحرفة. كانت معيشه عيل بأكملها كتير منيح». وعندما سألناه عن شعر الماعز وما مصيره اليوم بعد قصه من قبل الرعيان، أجاب ببساطة: «بيحرقوه».

وسؤالنا الأخير للمعلم جان تناول حكماً أسباب عدم تطوير حرفة النسيج لحمايتها، فكلمنا عن البسط التي كانت تملأ سابقاً البيوت في كوسبا، ولم يتفاعل كثيراً مع مسألة التطوير، فهو يمارس ما يعرفه وسعيد بذلك، وأصلاً لم ننتظر منه أكثر من ذلك، فالتطوير يحتاج لفكر جديد قائم على تطوير تقني أو على تطوير إنتاجي ناتج عن إبداع جديد وتثاقف، أي على تجديد داخلي أو خارجي في الحرفة وعلى مستويين تقني وثقافي.

2) الحرف والتكيف مع التحولات الثقافية للمجتمع:

لا شك أن غزل ونسيج شعر الماعز وخوص النايلون هي من الحرف التي لن يبقى منها، بعد زمن قريب في

كوسبا، إلا صدى الذاكرة. فإنتاجها الذي بقي في خانة الإنتاج الوظيفي، لم تستطع الجماعة الحرفية المحلية تطويره لتحوله إلى حرفة لها بعد جديد يستطيع أن يلبي حاجات حالية في المجتمع.

صحيح أن صناعة البسط كانت محاولة في هذا الإطار، لكنها ظلت محاولة يتيمة. والمسألة نفسها تنعكس على استخدام خيوط النايلون في نسج الخوص، وهو تحول تقني في المادة المصنعة لقيت قبولاً كبيراً من المستهلكين، طال تغييراً في الخامة، لكنه لم يغير في وظيفة المنتج.

أما النول فلقد تمت المحافظة عليه دون تطوير لشكله من أجل حفظ التعاطي التقني العميق خبراتياً في استخدامه.

ولنفهم حال حرفتي غزل ونسيج شعر الماعز هذه يهمنا أن نعود إلى إدوار طومسون Edward Thomson وتحديداً إلى فهمه للثقافة الشعبية وتحولاتها القيمية وتأثرها بهيمنة السلطة البرجوازية. نحن لن نتوسع

هنا في شرح هذه الفكرة الصراعية الرمزية الطابع بين الطبقات في بحث اتنو- تقني، ما يهمنا التركيز عليه هو مفاهيم القيمة والهيمنة الثقافية التي أثرت على القطاع الحرفي في مجتمعاتنا وأدت إلى تغيير النظرة الاجتماعية تجاهه، هذا التغيير الذي تسبب في فقدان هذه الفئة الحرفية الاجتماعية لمكانتها التي عرفتها تاريخياً ولقيمة منتجاتها. إن هذه الخسارة لا يمكن إعادة تكوينها، وهنا أستعير توصيف طومسون في رؤيته لتكوين الطبقة العاملة، من خلال عملية ميكانيكية بسيطة، فتكوين الجماعات والطبقات هي « مسألة تاريخ سياسي وثقافي بقدر ما هي مسألة تاريخ اقتصادي وتقني» (Jarrige, 2015).

صحيح أننا نعيش راهناً المسألة الصراعية نفسها من منظور مختلف بعد تدخل اليونيسكو وسعيها السياسي / الثقافي لحماية التراث غير المادي، من خلال محاولة إعادتها لمفهوم القيمة للخصوصيات الشعبية بهدف حمايتها من منظومة العولمة، أي أننا عدنا لنرى اهتماماً ثقافياً طبقياً بالحرف وبالعادات والتقاليد لحمايتها ولإعادة إحيائها شعبياً، لكن هذه المسائل في ديناميتها لن تعيد ما كان، بل ستولد حتماً شكلاً آخر للحرف يتطلبه واقعنا الراهن بخصوصياته ولغته وتقنياته وأذواقه.

خلاصة عامة

حاولت هذه الورقة رصد حرفتين ريفيتين قيد الزوال بسبب زوال أدوار إنتاجاتهما الحرفية الوظيفية الطابع، وزوال قيمتهما الاجتماعية ومردودهما الاقتصادي.

نحن نؤمن أن إعادة تكوين جماعة اجتماعية في ظروف غير الظروف التي أنتجتها هو أمر مستحيل، لكننا مقتنعون، في الوقت نفسه، بأن الذاكرة والتاريخ أساسيان في تشكيل الجماعات الاجتماعية وأنه من الضرورة بمكان الحفاظ على المعارف التي يمكنها أن تشكل خزاناً إبداعياً لآخرين عندما يتم السعي في لبنان لرصد معارف تراثنا الاتنولوجي الذي تشكل المعارف الحرفية جزءاً هاماً منه، أو عندما يصبح لدينا ممارسات حرفية مبتكرة، مرتكزة على تقاليد يمكنها أن تشكل لها رافعة لابتكاراتها الجديدة (Rakotovahiny & Loup, 2010)

الهوامش :

1. تستخدم في لبنان كتسمية للأكياس المنسوجه على النول، سواء بخيوط شعر الماعز أو بخيوط النايلون. يوضع ضمنها الزيتون لعصره بالمكبس.

– في مقارنة مع معنى مصطلح خوص باللغة العربية نفهم أنها تعني ما ينسج من سعف النخيل، وهو مشابه لحياكة القش وغيره من الانسجة التي يتخلل نسجها فتحات صغيرة. فنسيج الخوص بشعر الماعز أو بخيوط النايلون يتحلى بهذه السمة، أي بوجود فتحات (مسامات) تمر من خلالها عصارة الزيتون.

2. فيديو يوثق حرفة غزل شعر الماعز في شحيم

– https://www.facebook.com/watch/?extid=NS-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=582020935669044

– https://www.facebook.com/100063776820964/videos

3. الرطل يساوي 2 كيلو ونصف.
4. في جامعة نوشاتيل - سويسرا
5. الاثنولوجيا التقنية يعرفها البعض بالتكنولوجيا، أو بالتكنولوجيا الثقافية، أو التكنولوجيا المقارنة أو حتى بالثقافة المادية... مهما كانت التسمية فإن الاهتمام البحثي غالباً ما يكون مرتبطاً بالبحث في علاقة التقنية بالبنية الثقافية والاجتماعية والسياسية ... لجماعة اجتماعية أو لجماعات تتم المقارنات التقنية بينها.
6. التكنوغرافيا : وصف التقنيات وعملياتها
7. العدل (الجراب الكبير) ، الخرج أو الرحال (مخيط من الشعر أو من الصوف ذي عدلين يوضع على ظهر الدابة) ، العلايق: المخلاة في عنق الدابة يوضع فيها أكلها، الجلال

ولهـا اسماء عدة تختلـف في اللفظ العامي باختـلاف البلدان: فهي البردعـة في مـصر، والبدود في الخليـج. توضع فوق ظهور الحمـير ويوضـع فوقها الـسروج لتسهيـل ركـوب الدابة أو تحميلهـا البضائع

8. كعرب اللفلوق.

9. مـن أنـواع الماعز المعروفـة بالماعز الدمشـقي، أو الحلبي أو الشـامي والمنتشرة في مناطق سـوريا ولبنـان وقبرص.

10. معلومـات أخذت مـن مقابلة أجريت مع أبـو أمين أيوب وشـقيقته .ولقد أجريت بتاريخ 20/8/ 1982.

11. معلومـات أخـذت مـن مقابـلة أجريت مع ديـب الخير أجريـت بتـاريخ 20/8/ 1982.

12. الدقـر: إعاقة ، وهو في النسـيج بمثابة خشـبة نوضع عرضاً لاحكام حدود مـد الخيط.

13. القرمية أو القرمه (ج. قرامي) هو جذع الشجرة

14. هي الفتحـات الصغيرة ما بين خيوط نسـيج حياكة الشـعر التي تسـمح بتسرب الزيـت عند عصره.

15. نفابات الزيتون السائلة

المراجع:

- Balfet, H. (1975). Technologie. Dans R. Cresswell, element d'ethnologie (Vol. 2, pp. 44-79). Paris: Armand Collin (collection U).
- Christensen, S. M. (1981). Documenta Textilia. (H. v.-L. Stolleis, Ed.) Retrieved from https://ctr.hum.ku.dk/research-programmes-and-projects/previous-programmes-and-projects/the-margrethe-hald-archive-digitalization-and-dissemination/Documenta_textilia_Spinning_Goats_Hair-compressed.pdf
- Denoyel, N. (1990). Le biais du Gars: Travail manuel et culture de l'artisan. (E. U. UNMFREO, Éd.) Tours: Mesonnance Alterologie.
- DESROSIERS, S. (1988, Juillet- decembre). Les techniques de tissage ont-elles un sens? Un mode de lecture des tissus andins. (L. m. l'Homme, Éd.) Techniques & culture, pp. 21- 56.
- Jarrige, F. (2015). E. P. Thompson, une vie de combat. (c. d. France, Éditeur) Récupéré sur la vie des idees: https://laviedesidees.fr/E-P-Thompson-une-vie-de-combat.html
- Marshall, T. (2012). La fabrication des artisans:Socialisation et processus de médiation dans l'apprentissage de la menuiserie. Mémoire de thèse. (U. D.–E.–L. 4177, Éd.) BOURGOGNE.
- Mauss, M. (1934). « Les techniques du corps ». Récupéré sur http://bibliotheque.uqac.uquebec.ca/index.htm
- Michea, J. (1968). La technologie culturelle : essai de aystematique. Dans s. l. Poirier, & E. d. pleiade (Éd.), Ethnologie Generale (pp. 823- 877). Belgique: Gallimard.
- Mille et Petit. (2014). La vie du geste technique, Approche pluridisciplinaire. e-phaistos. doi:10.4000/ephaistos.573
- Rakotovahiny & Loup. (2010, 10). Protection et valorisation de la créativité artisanale. Management & Avenir, 100 à 115. Récupéré sur https://www.cairn.info/revue-management-et-avenir-2010-10-page-100.htm
- Rossel, P. (1985). Introduction à « Artisanat et développement enjeux et débats ». Dans Y. P. René Barbey, DEMAIN L'ARTISANAT ? (pp. 23-27). Cahiers de l'IUED.
- ادفيـك جريديـني شـيبوب. (1997). الحرف الشـعبية في لبنان. بـيروت: مكتبة السـائح.
- ادوار القش. (1981). نول شـعر الماعز: دراسة في التكنولوجيا التقافيـة. (معهد الانماء العـربي، المحرر) مجلة الفكـر العربي، 20(مج 3).
- أنيـس فريحـة. (1973). معجم الألفـاظ العاميـة. بيروت: مكتبـة لبنان.
- روشـاك احمـد. (16 أيلـول, 2011). غـزل شـعر "الماعـز" حرفـة تراثية في "القلمون". تم الاسـترداد مـن https://www.esyria.sy/2011/09/%D8%BA%D8%B2%D9%84-%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B9%D8%B2-%D8%AD%D8%B1%D9%81%D8%A9-%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB%D9%8A%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%82%D9%84%D9%85%D9%88%D9%86
- مها كيـال. (2002). تقليد وتجديد: دراسـة للقطـاع الحرفي في طرابلـس. بيروت: اللجنـة الوطنيـة اللبنانيـة للتربية والعلم والثقافـة (اليونسـكو)، المؤسسـة الوطنية للتراث، المؤسسـة العربية للثقافـة والفنون.

الصور:

- من الكاتبة

أ. عُلا الطوخي – مصر

الملابس الشعبية في محافظة القليوبية بين التاريخ والفولكلور الأصل والشاهد

الجلباب الرجالي البلدي

النشأة، الرمز، الأصل، والمعتقد:

نشأ الفن والاحتشام مع حاجة الإنسان البدائي، ووظف هذا الإنسان كل طاقاته وإمكانياته من أجل الجمال وتوغلت المعتقدات في كل أعماله ودرجت في حجره حتى صار المعتقد سبيلًا ليدرأ ابن آدم خطرًا، أو يجلب له نفعًا ، إلى أن أصبحت المعتقدات ضاربة في ثنايا الملابس، وحافلة في ذاكرة كل جسد. وهنا تستوقفنا واحدة من أهم القرى الريفية التي لها من التاريخ ما لها وتحمل في كل شبر بها حضارات عريقة خطت عليها، واحتفظت تلك المحافظة في أحضان قراها وكفورها بالعديد من أشكال الملابس الشعبية المنخرطة من ثنايا التاريخ، فتكلّست في الذاكرة لأجيال لتصلنا على هذه الشاكلة، وحين نتوغل فيها نكشف الكثير من الحكايات والأمنيات والرموز والدلالات.

دراسة الملابس الشعبية المعاصرة في محافظة القليوبية:

تتميز ملابس النساء بمحافظة القليوبية بأنها أكثر الثياب شهرة بمنطقة الوجه البحري، نظرًا لموقع القليوبية وتاريخها العريق، مما جعلها لا تنصاع لضوابط الفن المثقف، وتميز ملابس المرأة بها، والتي مازالت تحتفظ بطابع شعبي مميز يحمل بين ثنايا الملابس جزءا من الحضارة الفرعونية القديمة وحضارات أخرى متعاقبة مر عليها البشر، لذا تم اختيار الأزياء الشعبية في هذه المحافظة.

فالأزياء بمحافظة القليوبية تعتبر جزءا لا يتجزأ من التراث المتوارث حتى يومنا هذا. وتتصف بمجاراة العرف والتقاليد، والزي الشعبي بمحافظة القليوبية يتسم بوجه عام باستخدام «السفرة» المربعة بدلاً من السفرة المستديرة، وترتيب عناصر بناء الزي عبارة عن شارات يتعرف أهل كل منطقة على أنفسهم بواسطتها، والباحث في التراث يعرف أنه تصميم قديم جدًا انتقل إلينا من المصري القديم أضيف إليه بعض التطور من عصور سبقته مع بعض الكشكشة القصيرة والنهايات المستوية للثوب.

وعادةً ما يتم استخدام الأقمشة المزركشة عند اختيار الثوب مع بعض السراجات والقصات، وإدخال بعض الكسرات على بداية الأكمام تساعد في إعطاء إحساس باتساع الأكمام. أما الكسرات العرضية الموجودة فوق الكشكشة (الكورنيش) فتساعد في إضفاء بعض الطول على الثوب في حال قِصَر الثوب كما أنها تتقارب في شكلها مع شكل صفوف النبات في حقول الأرض.

محافظة القليوبية: وتشمل القليوبية 7 مراكز:

تتميز محافظة القليوبية بموقعها الجغرافي، فهي إحدى محافظات الوجه البحري بجمهورية مصر العربية، وتقع بمنطقة شرق الدلتا عند رأس الدلتا، وسميت القليوبية نسبة إلى مدينة قليوب التي كانت عاصمة للإقليم منذ نشأته في الروك الناصري سنة 715هـ/ 1315م، إلى أن نُقلت العاصمة إلى مدينة بنها في سنة 1850م، وهي ملتقى لشبكة خطوط المواصلات الرئيسة لجميع محافظات الوجه البحري. يحدها من الشرق محافظة الشرقية، والغرب محافظة المنوفية، والشمال الشرقي محافظة الدقهلية، والشمال الغربي محافظة الغربية، والجنوب الشرقي محافظة القاهرة، والجنوب الغربي محافظة الجيزة.

تضم محافظة القليوبية سبعة مراكز، وهي من الجنوب إلى الشمال:

القناطر الخيرية وقليوب وشبين القناطر والخانكة وطوخ وبنها وكفر شكر، بالإضافة إلى مدينة شبرا الخيمة بقسميها أول وثان ومدينة قها. كما تشمل المحافظة 45 وحدة محلية قروية بها 195 قرية تابعة لهذه الوحدات، إلى جانب العزب والكفور التابعة للقرى والتي يزيد عددها على 901 كفرا وعزبة.

وقد وقع الاختيار على بعض القرى التي تتميز بطابع خاص في الملابس التراثية بها ذات الشكل التقليدي مما جعلها مناسبة للدراسة ومتفقة مع موضوع البحث وهي:

بعض القرى في محافظة القليوبية ذات الطابع المتميز:

مركز طوخ:

- العمار
- الرجلات
- برشوم

الأزياء الشعبية المعاصرة في مركز طوخ:

1) أزياء النساء في قرية العمار- مركز طوخ:

يُمثل هذا الثوب على بساطته الثياب المصرية القديمة، فمصدره ثياب المصريات الفرعونية مع

زي النساء في قرية العمار

الرسم التقني للأمام

الرسم التقني للخلف

شكل يوضح الرسم التقني زي النساء في قرية العمار

إضافة عنصر الاحتشام، وعرف الجلباب باسم (الثوب العمراوي) نسبة لقرية العمار، ويعتبر من أحد أهم الأشكال المميزة في منطقة القليوبية، والجلباب طويل يصل للقدمين. والسفرة مُحبكة على الصدر بخط مستقيم من الخلف والأمام مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بقصة ممتدة من منتصف الكتف تقريبًا إلى نهاية السفرة، تأخذ شكل الحمالات العريضة من الأمام والخلف، وأسفلها غضون «كشكشة» كثيفة بعض الشيء لإعطاء الاتساع والراحة لمنطقة الصدر وظيفيًا، وجماليًا لإضافة قيمة جمالية لعنصر الخط في التصميم، هذا بجانب المعاني الرمزية التي تحملها وأثرها في المدلول الثقافي الشعبي. وفتحة الرقبة مستديرة وبها مرد من الخلف طوله من 15: 20 سم يُترك مفتوحا دون أزرار أو عراوى أو كباسين، يجعل المرأة ترتدي جلبابا آخر من أسفله مقفول من الخلف. ويتضمن الزي كورنيشا عريضا عند الذيل يتميز بالكشكشة الكثيفة، يجعله يبلغ منتهى السعة عند القدمين.

ويحلي الثوب أعلى الكورنيش من الأمام والخلف عدد فردي من الكسرات العرضية يتراوح من (5:3) كسرات والعدد خمسة له دلالات سحرية، يتخذه العامة وسيلة وقائية في قولهم (الخمسة والخميسة في عين العدو)، وأيضًا لتفصل وتميز شكل الثوب بين منطقتي العمار الكبرى والعمار الصغرى، أما أكمامه فهي طويلة بها كشكشة تتشعب من حافة الكتف كما لو كانت مُشعة منه فتعطي شكلا زخرفيا وتضفي الاتساع على الكم، وتجعله يتحرك ويتمايل تبعًا لحركة الذراع، وينتهى الكم بأسورة قد يصل عرضها من 2 : 3 سم أو تنتهي باستك.

وقد يشمل الزي فتحة طويلة أسفل خط السفرة في الأمام وعلى مقربة من خط الجنب تستخدمها السيدة المرضعة في رضاعة وليدها دون أن تضطر لرفع ثيابها مراعاةً لمبدإ الاحتشام. ويتضمن الزي قطعة مثلثة الشكل تقريبًا ضيقة من أعلى وتنسدل باتساع تجاه الذيل تسمى سمكة توضع أسفل حردة الإبط. وأحيانًا يُضاف للجلباب بعض الشرائط الزخرفية لتزيين السفرة.

إن الثوب العمراوي ترتديه كل نساء وأطفال أهل القرية وجميع الطبقات، يختلف فقط في الأقمشة

زي النساء في قرية الرجلات

الرسم التقني للأمام

الرسم التقني للخلف

شكل يوضح الرسم التقني زي النساء في قرية الرجلات

المستخدمة، فكلما زاد ثراء الطبقة التي تنتمي إليها المرأة ارتفعت تكاليف إنتاج الزي وتكاليف خاماته وزادت جودة تنفيذه.

2) أزياء النساء في قرية الرجلات – مركز طوخ:

يتقارب الثوب في شكله البنائي مع شكل بناء الثوب السابق (الثوب العمراوي)، ويختلف عنه في التفاصيل والشارات والرموز. وفتحة الرقبة ذات شكل هندسي عبارة عن نصف سداسي يتكون من أربعة أضلاع فقط مُكونة من رأس مثلث في اتجاه الصدر، تليها ثلاث كسرات عرضية بين الإبطين وأسفل منها قصة عرضية أعلى الصدر على هيأة شريط زخرفي عريض، مزخرف بغرزت النباتة على شكل سبعة مثلثات صغيرة رأسها في اتجاه فتحة الرقبة وقاعدتها عند الصدر، يتشعب منها كشكشة تكسو منطقة الصدر بطول الثوب.

والرقم سبعة مرتبط في العقائد الشعبية وفي معظم الديانات القديمة (بالفأل الحسن والخير)، أما المثلثات الصغيرة فيمكن تفسيرها على أنها عيون صغيرة، فالزخارف المثلثة في الفنون الإسلامية يفسرها بعض المؤلفين بأنها أشكال عيون مرسومة بطريقة مبسطة جدا الغرض منها وقائي للحسد، ويبدو الثوب بهذه الكسرات والشارات على منطقة الصدر كما لو أنها مأخوذة من إيقاع وحركة النيل لجلب الخير وتشعبه من على الصدر لباقي أجزاء الزي.

وبهذا الثوب أيضًا كسرات عرضية قبل منطقة الركبة، منها ثلاث كسرات عريضة أمامية تمتد إلى الخلف واثنتان رفيعتان فيصبح مجموعها خمس، وهو عدد فردي يستخدم للوقاية، كما أن للكسرات العريضة غرض وظيفي ظاهر وهو زيادة طول الثوب في حالة قِصره عن طريق حل خياطته وفرده، ليتوارث الثوب أفراد العائلة من النساء.

وينتهي الثوب بكورنيش طويل يبدأ من منطقة الركبة يصل إلى نهاية الساق، يهتز ويتمايل تبعًا لحركة الأرجل، بل يمكن أن يُقال إن الكشكشة والكسرات والشارات في الثوب تهتز وتتمايل تبعًا لحركة الجسم. ويُزخرف الكم من قمة الكتف بحلية تشبه شكل النباتات متعددة الطبقات المدرجة التي يتشعب من بدايتها كشكشة مُحدثة ارتفاعا يعطي شكلا جماليا

زي النساء في قرية برشوم

الرسم التقني للأمام

الرسم التقني للخلف

شكل يوضح الرسم التقني لزي النساء في قرية برشوم

مميزا، ويمتد من قمة الكم في المنتصف حتى نهاية الذراع ثلاثة خطوط طولية وينتهي عند الرسغ فيتجمع اتساع الكم بعدة صفوف عرضية من الأستك والتي تشبه شكل النباتات المتشعبة المتراصة في الأرض.

ويحتمل أن يكون الرمز المقصود من حلية الكتف تشبيه الذراع بالنبات الذي يمتد ويزدهر ويجلب الخير إلى اليد من خلال الخطوط الطولية الموجودة بطول الذراع، وإذا صح هذا التفسير كانت هناك صلة بين رمز المثلثات وشكل حركة مياه النيل على الصدر ورمز النبات التي يعلو الذراع، فكلا الرمزين يحمل معنى لجلب الخير كما أن النزعة الدينية الفطرية التي تتميز بها المرأة الريفية والتي جعلت من أهم خصائص زيها الحشمة والجمال والأناقة والوظيفة معًا.

3) أزياء النساء في قرية برشوم-مركز طوخ:

ويبدو من بين ما يحمله هذا الزي من معانٍ أنه خِلعة برسم أحد الأولياء أو الأشراف، وإن لابسته حسنة محصنة ومحفّظة، ويتقارب في شكله البنائي مع شكل بناء زي المرأة في قرية رجلات، غير أن الثوب الذي نحاول عرضه يمكن أن نزيد في وصفه بعض الشيء في الرموز الموجودة على الصدر والظهر، ويختلف عنه في التفاصيل وشكل الشارات والرموز وطريقة توزيعها.

وفتحة الرقبة ذات شكل هندسي عبارة عن نصف سداسي يتكون من أربعة أضلاع فقط مكونة رأس مثلث في المنتصف اتجاه الصدر، وحول فتحة العنق من الجانبين ثلاثة خطوط طولية في شكل كسرات رفيعة جدًا أطول قليلاً من فتحة الرقبة، تختلف المسافة بينهما من زي لآخر في نفس القرية، ونهاية تلك الخطوط القصيرة مثلثة الشكل رأسها في اتجاه الصدر وقاعدتها موازية لخط الكتف، تليها ثلاث كسرات عرضية رفيعة السمك بين الإبطين أسفل منها قصة الصدر تأخذ شكل مثلث عريض رأسه في منتصف الصدر وتتشعب منه خطوط كشكشة كثيفة تغطي الصدر بشكل إيقاعي زخرفي يتجه إلى أسفل وتبدو هذه الخطوط في مجموعها كما لو كانت مشعة من الرموز التي تحيط فتحة

الثوب، والخطوط الطولية التي تنسدل من الكتف على جانبي فتحة الرقبة تشبه الإشعاعات الخضراء وتنتهي هي الأخرى بثريا، وأكمام هذا الثوب فضفاضة ينتهي عند الرسغ بصف أو صفين أو أكثر من الأستك ليضم اتساع الكم عند اليد.

والذيل ينتهي بكورنيش قصير أعلى منه يوجد ثلاث كسرات رفيعة وأخرى عريضة وكلاهما في الأمام والخلف. والمعنى الذي يفهم من زخارف هذا الزي هو أنه أينما وضعت لابسة هذا الثوب ساقها في أثناء السير تشع من تحت قدميها الثريا الخضراء أي النبات والخير الكثير ويكون لها واقيا من العين والسحر.

ونستخلص من شرح الأمثلة السابقة أن المرأة الريفية منذ القِدم قامت باستخدام ثوبها كالرقاع لنقل رسالة من جهة إلى أخرى، ويمكن تشبيهها أيضًا بمخطوطات متجولة بأسلوب مُقنع يعتمد على نوع من الشارات والرموز، كالشعائر القديمة التي أصبح الناس اليوم يجهلون معانيها ودلالتها الاجتماعية. والذين يصنعونها يجهلون في معظم الأحيان معنى الزخارف والحليات التي يطرزونها فإذا سُئلوا عن معانيها قالوا إنها أحجبة، أو أن هذا الشكل البنائي بهذه الكيفية أجمل من غيره، أو أنهم تعلموا هذا النوع من الزخارف ويخشون تغييرها لما لها من دلالة سحرية قد تُسيء إليهم بدلاً من أن تفيدهم... وغير ذلك من إجابات قد تكشف عن معاني القصائد المكتوبة في ثنايا تلك الثياب.

ولا تنكر العين أن الثياب الشعبية في محافظة القليوبية لها شخصية خاصة ومتفردة بها لوحدها، وانسلخت من أزياء تاريخية، تنطوي عليها صورة من البيئة التي تنشأ فيها وتتألف فيها طلاسم وأحجبة في تشكيلات بنائية تجعلها لا تقف عند حد ستر الجسم والوقاية من البرد أو الحر، فضلًا على أنها تحجب المرأة خلفها لترمز في تسترها إلى مسايرة التراث الاجتماعي، فلا تحاول إظهار أي جزء من جسمها تأكيدًا لمكانة المرأة في المجتمع الشعبي.

الأصل والنشأة والرمز في فهم أزيائنا

هناك طرق كثيرة لتسجيل الخطى التي مرت بها الإنسانية، فبينما تنقش بعض الحضارات تاريخها على الصخور إذا بحضارات أخرى تسجل أمجادها في أساطير وأشعار يترنم بها الناس، وتأتي كل حضارة فتنسج تراثها في خيوط تبدو قوية صلبة أحيانًا وهزيلة كخيوط العنكبوت أحيانًا أخرى، فنتعجب لمثل هذه العصور التي لا تختلف عما بعدها إلا في ملامح طفيفة توشك أن تفنى وتندثر.

وفي الوقت الذي كانت فيه نقوش المعابد المصرية تكشف عن حياة الأجناس والشعوب في البلاد الأخرى، كانت الفنون والأزياء والطرز المصرية تصدر كسائر السلع التي تُباع في الأسواق الخارجية. وكان الذوق المصري في ذلك الحين من القوة بحيث يستطيع غزو البلاد الأجنبية ومنافسة فنونها وأزيائها وطرز حضارتها في مواطنها، إذ يفضل أهل هذه البلاد كل مستحدث في الذوق المصري الرفيع على ما يُنتج محليًا.

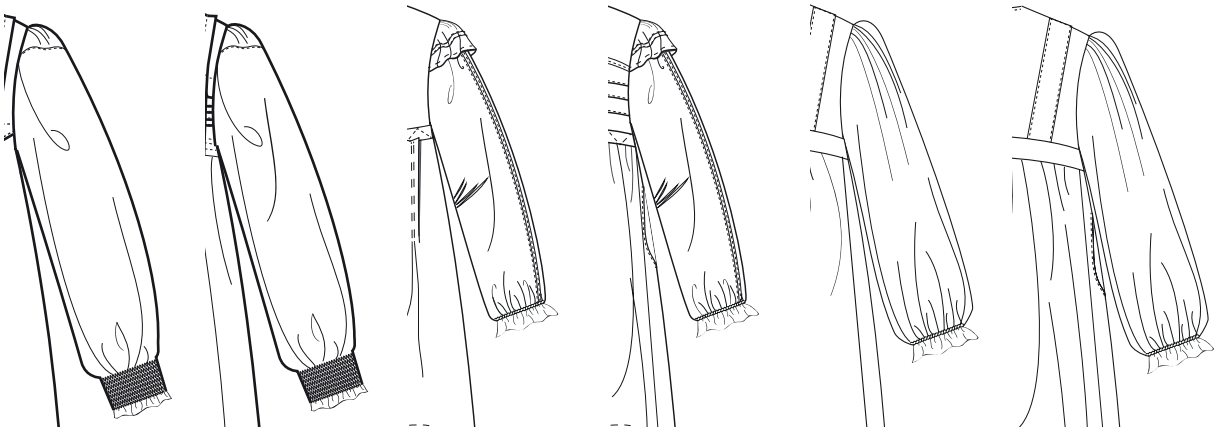
وقد كسدت هذه الأسواق في العصر الروماني، وبدأ يتسرب إلى مصر الذوق والزي والطابع الدخيل على بيئتها، وخضعت وقتها أسواق مصر الخارجية للحكم الروماني، حيث كانت تنتج السلع في مصر حسب مواصفات السلطات المسؤولة، ومعنى هذا أن الذوق المصري الصميم لا يتسرب بأية حال إلى الأسواق الخارجية.

وفي العهد الإسلامي حينما انتشرت العقيدة الدينية الجديدة تابعها الذوق والزي والطراز والفن الإسلامي الذي انتشر كسلع مثل الأزياء والنسيج تغمر الأسواق الخارجية، فلا تعجب إذا رأينا في إيطاليا أن القديسين المسيحيين مثل جيوتو، يرتدون ثيابًا عليها عبارات مكتوبة بالخط الكوفي.

ويمكن النظر إلى مختلف هذه الأطوار التي مر بها البشر كأثواب بعضها شفاف وفي رقة النسيج، وبعضها الآخر غليظ محدد في نسبه، صريح كوضوح النهار،

فتحات العنق وقصات الصدر لملابس النساء في محافظة القليوبية

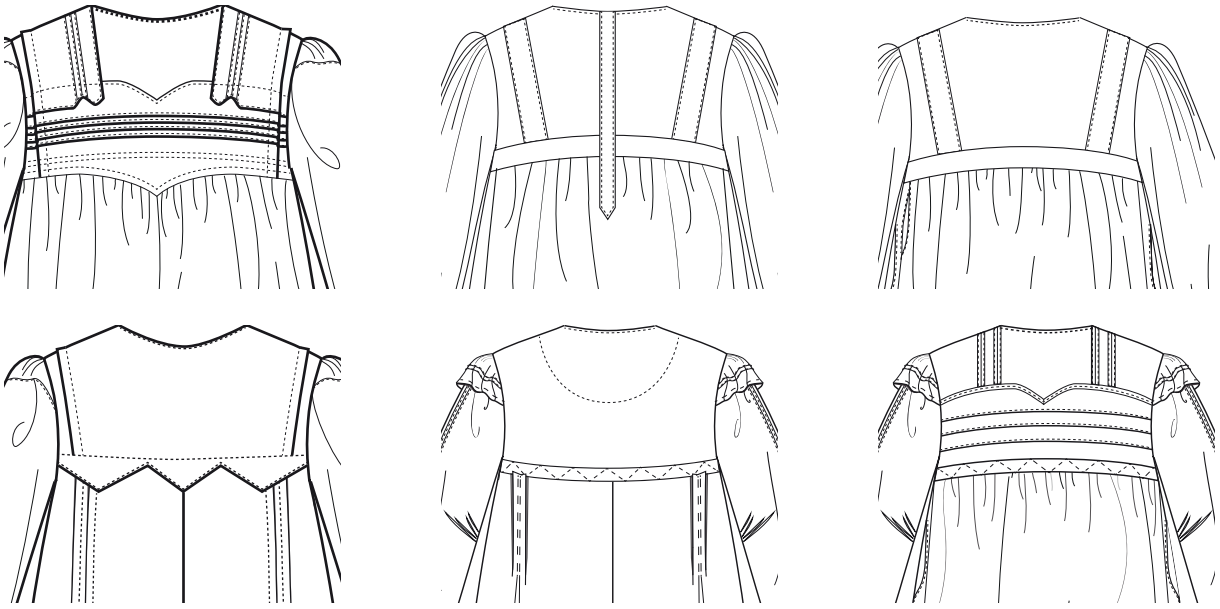
كورنيش ملابس النساء في محافظة القليوبية



الرسم التقني لفتحة العنق وقصة الصدر في ملابس النساء في محافظة القليوبي

العنصر		التحليل
شكل الملابس	فتحة الرقبة	فتحة الرقبة مستديرة الشكل أو شبه مربعة، بدون زخرفة او محلاة بشريط من التل أو مطرزة بخيط الحياكة.
قصة الصدر		يتسم الزي الشعبي في محافظة القليوبية بوجه عام بوجود قصة الصدر «السفرة» المربعة ذات الأصول المصرية القديمة بدلا من الشكل الدائري (Rough, 1986). بانحناء خفيف أعلى الصدر أو بدون انحناء ويختلف شكل السفرة الأمامية عن الخلفية في الزي الواحد، كما تختلف من قرية لأخري، وتُحلى بالتطريز بالخيط أو الأزرار والشرائط الملونة، أو بالقصات أو الكسرات. وتغلق من الخلف في الغالب، وتعتبر جميع أشكال السفرة الحالية تطويرا لأجزاء من أزياء المصري القديم وبعض الأزياء التاريخية الأخرى، اما الأكمام فتكون متسعة في أعلي الكم وفي نهايته (Rough, 1986). وينتهي الكم عند الرسغ بأسورة أو بدون.
	نهاية الجلباب	الكورنيش عنصر بنائي أساسي في ملابس محافظة القليوبية، ويختلف طوله من قرية لأخرى، وهو وسيلة هامة للدلالة عن القرية التي تنتمي إليها صاحبة الثوب، يبدأ غالبًا تحت مستوى الركبة ويزيد عن ذلك أو ينقص، ويسبقه مجموعة ثلاثية أو خماسية (عدد فردي دائمًا) من الكسرات الأفقية الرفيعة والتي تحمل جانبا وظيفيا وجانبا عقائديا يرجع للمعتقدات الشعبية المتوارثة من المصري القديم مثل دفع الحسد والشر وجلب الخير، كما توجد كسرة عريضة تستخدم لإطالة الرداء عند الحاجة.
	الأكمام	الأكمام منتفخة في أعلاها عن طريق مجموعة بسيطة من الكشكشة، أو الكسرات الأفقية التي تظهر بشكل مميز، وهي عمومًا متسعة. نهاية الكم عند خط الرسغ دائمًا وينتهي بأسورة رفيعة يجمع بها اتساع نهاية الكم، أو بدون أسورة.
القماش		القطن المطبوع، والبوليستر المزخرف من خلال اختلاف التراكيب النسجية، أو السادة.
أساليب الزخرفة		تستخدم الأقمشة الملونة والمطبوعة بأشكال الورود الصغيرة في الملابس اليومية وداخل المنزل وتكون في الغالب من القطن، في حين تستخدم الأقمشة المصنوعة من البوليستر مثل الكريب في ملابس الخروج كالذهاب الي السوق أو الزيارات، وقد تظهر فيها بعض النقشات البسيطة ناتجة عن التركيب النسجي للقماشة نفسها والذي يكون في الغالب علي ماكينات الدوبي.

جدول وصف ملامح الملابس الشعبية المصرية في محافظة القليوبية



الرسم التقني لفتحة العنق وقصة الصدر في ملابس النساء في محافظة القليوبية

ومنها ما يأتي فضفاضًا يدل على الإسراف والبذخ، ومنها ما يدل على الخشونة والجرأة أو الوحشية، ومن بينها ما يأتي مقنعًا، وهذه الطباع العامة التي تتركها لنا كل حضارة، خصائص إنسانية تنتابنا في حياتنا الفردية، وفيما يلي نستعرض بعض الملابس الشعبية المعاصرة في القليوبية وأصولها التاريخية:

الأزياء الشعبية المعاصرة في محافظة القليوبية وصلتها بالأزياء القديمة:

لو أننا تعقبنا تطور الأزياء المصرية في مختلف المتاحف لوجدنا أن الثياب الفرعونية تقارب الثياب في العصور الأخرى فكل عصر قد يستحدث بعض التعديلات على الأنواع القديمة دون أن يفقدها طابعها، ومن هنا سايرت الأزياء الشعبية التطور الاجتماعي.

لقد كانت ثياب النساء على جانب من البساطة قليلة في تنوعها ثرية في تفاصيلها، فنرى الثياب الممثلة في غالبية الآثار القديمة لا تخرج عن كونها قميصًا ذا حمالتين يكسو الجسم ما بين أسفل الثديين ونهاية الساقين تقريبًا، ونصادف أحيانًا في بعض الأثار نماذج تختلف فيها ألوان الحمالات عن القمصان، وقد اختلف هذا التقليد بعض الاختلاف في الدولة الحديثة؛ فبدلاً من صباغة القمصان بلون موحد اتجه الذوق إلى صباغتها بألوان متعددة وإدخال زخارف تحاكي طبيعة الريش أو أجنحة الطيور.

ومن الملاحظ أن الثياب المصرية القديمة لم تكن تصنع لأغراض وقائية كحماية الجسم من البرد القارس أو الحرارة الشديدة، فقد اعتاد المصريون القدماء منذ طفولتهم المبكرة على السير عراة، مما ترتب عليه تحمل أجسامهم التقلبات الجوية.

وقد تأثر تفصيل الثياب بهذه العادة فنراها في مجموعها لا تستر إلا الأجزاء العارية، ولعل المصري القديم كان له السبق في مجال ابتكار ثياب تبرز جمال الأجسام وتظهر بعض الأجزاء على صورتها الطبيعية وورثتها عنه الحضارة الإغريقية إذ كانت هي الأخرى تهدف إلى إظهار أجزاء من جسم الإنسان.

وقد تأثرت الثياب في محافظة القليوبية بالثياب الفرعونية القديمة وظلت محتفظة بهيكلها البنائي وأبجديته إلا أنها زادت عليه الاتساع والتأكيد على

توضيح التشابه بين زي النساء في العصر الفرعوني والزي الشعبي في العصر المعاصر

بعض العناصر وكأنها فهمت نفس الدلالات والمعاني التي وضعها الإنسان الأول فحرصت على بقائها حية على مر الزمن. وفي الشكل تظهر مجموعة من السيدات في ملابس خارج المنزل ويظهر ارتداؤهن قميصا ضيقا من الكتان ذا حمالة أو حمالتين يكسو من الجسم ما بين أسفل الثديين ونهاية الساقين تقريبًا.

وكانت عامة النساء يرتدين أنواعًا بيضاء من هذه القمصان تطرز أحيانًا بالخرز أو بقطع من الجلد في المنطقة المقابلة للخصر. أما النساء الميسورات فكن في الدولة القديمة يرتدين أنواعًا مماثلة من القمصان نفسها ولكن يميزها عن القمصان الشعبية أنها مصبوغة بلون أحمر أو أصفر.

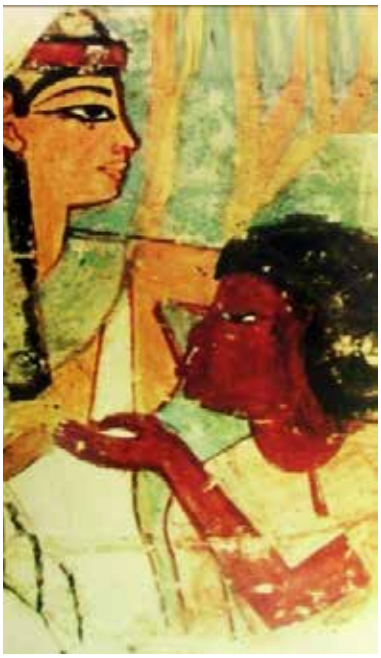
ونصادف أحيانًا في بعض الآثار نماذج تختلف فيها ألوان الحمالات عن القمصان، وقد اختلف هذا التقليد بعض الاختلاف في الدولة الحديثة، فبدلًا من صباغة القمصان بلون موحد اتجه الذوق إلى صباغتها بألوان

توضيح التشابه بين زي النساء في العصر الفرعوني والزي المعاصر في محافظة القليوبية

متعددة وإدخال بعض الزخارف والشارات والأقلام وهو ما يبدو واضحًا في الشكل التالي وهي توضح الثياب المصرية القديمة بنفس أبجدية زي النساء في محافظة القليوبية، حيث يتكون من فتحة عنق مستديرة وضيقة وهو ذو حمالتين يكسو من الجسم ما بين أسفل الثديين وينتهي بكورنيش طويل يبدأ من الركبة ويصل قبل نهاية الساقين تقريبًا، ويختلف طول الكورنيش أيضًا من زي إلى آخر كما هو واضح في الشكل السابق .

ويظهر الغرض الوظيفي بجانب الغرض الجمالي واضحًا حين صمم المصري القديم زي النساء الذي تبدو منه منطقة الصدر لرضاعة طفلها وهو ما استبدلته النساء في ريف الدلتا اليوم بشق الرضاعة وأظهرت منه قماشا ذا زخارف براقة للتأكيد على الناحية الجمالية.

ويوضح الشكل السابق بعد تبسيط الزي أصول التركيب البنائي له في شكل السفرة ذات القصة



فتحة الرضاعة في ملابس النساء عند الفراعنة

المعطف الفضفاض

زي الأطفال في قرية برشوم

زي الأطفال في قرية العمار

العرضية الزي من بعدها بنسب تكاد تكون واحدة بدون تعديل في إضافة الأكمام وبعض التوسيعات من خلال الكشكشة ليتناسب مع المرأة الريفية المعاصرة ونزعتها الدينية وحرصها على الاحتشام.

وفي الصورة معطف فضفاض من الصوف الرقيق ترتديه النساء لتتقي من الحر أو البرد، وهذه المعاطف كانت تكسو الظهر والأكتاف، وتعقد أسفل الظهر وتبدو ضيقة في أجزائها العليا أكثر من أجزائها السفلى التي تبدو فضفاضة.

وتبدو المرأة الممثلة في تماثيل هذه الفترة كما لو كانت مجردة من الثياب وذلك لرقة القمصان التي ترتديها، ويظهر في الثوب كسرات طولية ظن بعض المؤلفين أنها أقلام الأقمشة أو مأخوذ من سعف نخيل.

وقد كان يظهر في تماثيل النساء في العصر الفرعوني أن المصريات لا يلبسن أحذية في أقدامهن حتى لا يبتعدن كثيرًا عن ديارهن وهذا ما ورد في وصف (بلوتارك) للمصريات قديما ولكن على الرغم من هذا نلاحظ في عدد من الرسوم والتماثيل القديمة أن بعض المصريات كن يرتدين صندلًا مثبتًا في أقدامهن بواسطة شرائط.

بعد دراسة وتحليل بعض ملابس السيدات الخاصة بمحافظة القليوبية إلى مفرداته ومكوناتها نلاحظ بشكل كبير إرجاع مصدرها إلى العصور الفرعونية، فهي حتى الآن تحتفظ بالمظهر العام وتختلف في الذوق الشعبي المرتبط بالعقائد..

ومما سبق تتضح لنا صلة الأزياء الشعبية الحالية بالأزياء القديمة في العصور المختلفة، وهناك أيضاً بعض العادات والتقاليد السابقة تتمسك بها المرأة الريفية في وقتنا الحالي منها تصفيف الشعر.

فنجد النساء في العصر الإغريقي يفرقن شعورهن من الوسط ويمشطنه على جانبي الجبهة فينسدل فوق الأذنين ثم يجذب بعد ذلك ويلف على شكل كعكة أعلى الرقبة.

والنساء في العصر الروماني أخذن في صباغة شعورهن باللون الأحمر وهو ما نجده في تمسك الريفيات في تلوين شعورهن بالحناء، وكن يجدلن

تقارب شكل الطرحة في عصر المصري القديم والعصر المعاصر

شعرهن فيفرغ من الوسط وتغطي رأسها بغطاء الرأس، كما هو واضح في الصورة. فتغطية رأسها من العادات التي تتبعها فإما تغطي رأسها بالطرحة أو بالإيشارب. حيث يرجع تاريخ استخدام الطرحة إلى أثناء عهد الحملة الفرنسية على مصر. كما أن السيدات كن يستخدمنها على رؤوسهن لشدها أو العصبة في العصر الفرعوني.

وكن يرتدين في مناسبة الزواج ثوباً أبيض اللون ونجد أن الثوب الأبيض مازال اللون المفضل لدى العروس الريفية الآن، وأيضًا ارتدت النساء في العصر الإغريقي والروماني اللون الأسود في الحداد وتخلين عن كل زينة كما هو الحال الآن.

وهكذا يمكن أن نكتشف ارتباط هذه الأزياء الشعبية مهما بلغت من بساطة في مظهرها وطريقة تفصيلها فإنها تعتبر جزءًا من تراثنا القومي ودعامة من دعائم تاريخنا، ولذلك يحق لنا دراستها وتفهم أصولها قبل الإقدام على نقدها أو محاولة تطويرها.

العنصر البنائي للزي	الأصل التاريخي	الزي الشعبي	الزي التاريخي
السفرة المستديرة	ويرجع أصلها التاريخي إلى العصر الفرعوني حيث تشبه الحرملة الفرعونية		
السفرة المستطيلة ذات الحمالات العريضة	مأخوذة من الحمالات العريضة الموجودة في ثياب النساء في العصر الفرعوني وأضيف للزي السفرة والأكمام والكشكشة حرصًا على الاحتشام وستر العورة		

العنصر البنائي للزي	الأصل التاريخي	الزي الشعبي	الزي التاريخي
شق الرضاعة	يرجع أصل الشق إلى الثياب المصرية القديمة الصميمة والتي كانت تبرز جمال الأجسام وتظهر بعض الأجزاء على صورتها الطبيعية		
كورنيش الذيل	ترجع أصوله التاريخية إلى العصر الفرعوني واتساعه يرجع إلى العصرين الإغريقي والروماني حيث الأزياء مميزة بكثرة الثنايات وهو ما يشبه الكورنيش في فكرة إعطاء الراحة والاتساع الذي يساعد على حرية الحركة.		

الملابس الشعبية للرجال في محافظة القليوبية:

تُعتبر الأزياء الشعبية من أهم العوامل التي توضح مدى التقدم الحضاري لأي بلد من البلدان، وتختلف من شخص لآخر ومن طبقة إلى أخرى في المجتمع، ومن منطقة إلى أخرى في بلد آخر، وتتحكم فيها العوامل البيئية والجغرافية والاجتماعية والتاريخية والاقتصادية والنفسية والدينية والسياسية في كل مكان.

وتشترك الأزياء بصورة واضحة في المناسبات المختلفة كما تقوم أيضًا بوظائف تتجاوز مجرد الكساء، كغرض استخدامها في استجلاب الخير ودفع الشر وفي التعبير عن العلاقات والروابط، وتؤثر التقاليد والعادات على أشكال الأزياء الشعبية، وبالقدر نفسه يمكن أن نلمس الارتباط بين الظروف الجغرافية وقطع الزي وشكله والمواد المصنوعة منها ومناسبات ارتدائها وزينتها.

ولا تزال الأزياء الشعبية تلعب دورها في إثراء المعرفة البشرية من جيل إلى جيل ومن مجتمع إلى آخر فهي بجانب أنها تحمل في بعض جوانبها بقايا المعتقدات الشعبية القديمة فهي تحمل أيضًا وصفًا لبعض قطاعات من الحياة الإنسانية والأحداث التاريخية والجغرافية مما يصل إلينا خلال التاريخ المدون، وتحتوي الأزياء الشعبية عادة على صور من البيئة التي تنشأ فيها ومسميات من واقع الحياة التي يعيشها الإنسان.

الأزياء الشعبية للرجال في مناطق الدلتا لا تختلف كثيرًا من حيث الشكل البنائي أو النوع وإنما الاختلاف يأتي تبعًا للحالة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لمرتديه، وقد تم تقسيمها إلى التقسيم التالي:

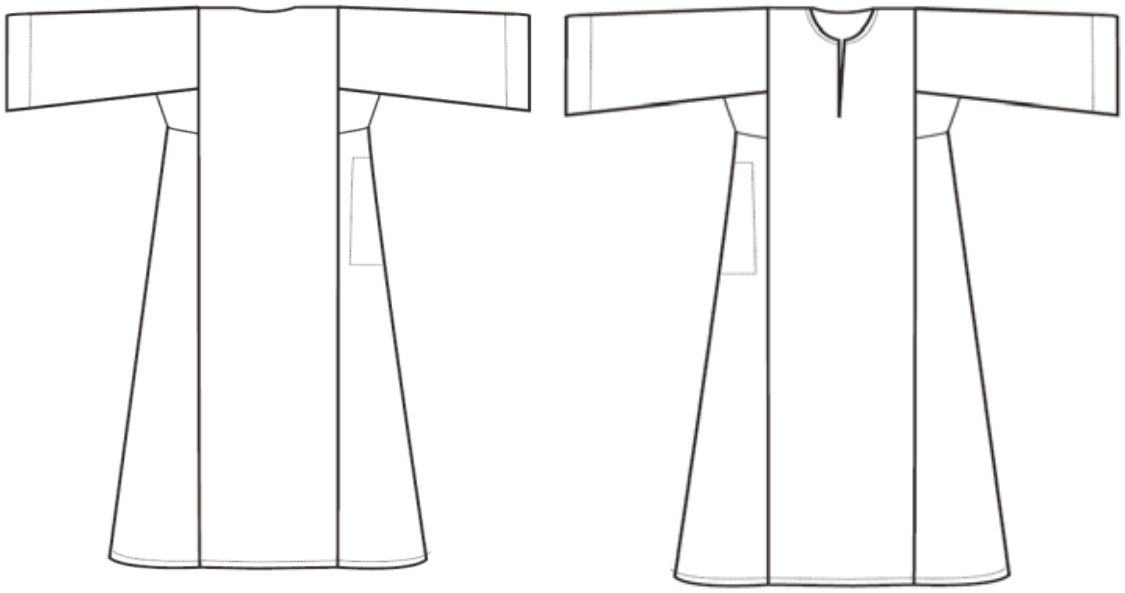
أولًا: الملابس الخارجية

خارج المنزل:

- الجلباب البلدي
- الجلباب الإفرنجي
- العباءة
- الصديري

داخل المنزل:

- الجلباب



الجلباب الرجالي البلدي

ثانيًا: الملابس الداخلية:

- القميص
- الفانلة
- السروال

أولًا: الملابس الخارجية للرجال:

- خارج المنزل:

1. الجلباب البلدي:

يُعد «الجلباب» البلدي الزي اليومي للرجال في منطقة القليوبية، والجلباب الشائع استخدامه هو الجلباب البلدي ويطلق عليه أسم « الجلابية ». والجلابية كلمة عامية شائعة في مصر وبعض الدول العربية وتعني ثوبا طويلًا ذا كمين، ألوانه متعددة يتخذ من القطن أو الصوف أو غيره ويكون للنساء والرجال.

وهو عبارة عن رداء كامل يغطي الجسم كله، يصل طوله حتى الأرض أو أعلى قليلًا، وله فتحة رقبة مستديرة والتي يرجع تاريخها إلى العصر الفرعوني، ولها فتحة أمامية يصل طولها إلى أعلى الوسط بقليل بدون عراوي وأزرار، وهذه الفتحة تجعل الجلباب سهلًا في ارتدائه وتمكن الفلاح من إدخال يده لسحب محفظة النقود والساعة والتي غالبًا ما توضع في جيب الصديري. وهذه الفتحة أيضًا تظهر جزءًا صغيرًا من الصديري الذي يرتدى أسفل الجلباب. كما أن للجلباب قصات جانبية مثلثة الشكل يطلق عليها «سمكة» تجعل نهاية الثوب متسعة من أسفل ويتخذ الشكل المخروطي.

وإذا فحصنا كمي هذا الثوب وجدنا أن طول الكم يبدأ من أول فقرة العمود الفقري من منتصف الظهر حتى نهاية أطراف أصابع اليد أو منتصف كف اليد، ويخفي الثوب تحت إبطيه شارتين (الأشتيك) أو الوصلة، وهي في ظاهرها عبارة عن قطعة من القماش من لون الجلباب نفسه، مثلثة الشكل وتنتهي بالسمكة، تربط الكم بجنبي الجلباب من أسفل الإبط لتوفر توسعة لإعطاء راحة وسهولة لحركة الذراع، وخاصة مع الأجسام الممتلئة أو السمينة. أما في المعتقد الشعبي فيرجعها أحد المؤلفين – وهو يعقوب أرتين – إلى رموز مسيحية، ويقول إن وضع تلك الشارات يحمل معنى اكتناز شيء ثمين تحت الذراعين، غير أن رمز السمكة الذي يكثر استخدامه

2

في فنوننا الشعبية بوجه عام يدل أيضًا على الإكثار. وهناك مَنْ يستغني عنها عند تفصيل الزي من حائكي الجلباب البلدي المحترفين، لتعويض قدرها في مقدار الكم ليعطي الغرض نفسه. وتتميز أكمام الجلباب البلدي بالطول والاتساع من أسفل، فتكون الأكمام أيضًا مخروطية الشكل، أو يقل الاتساع قليلاً على حسب رغبة الرجل صاحب الجلباب.

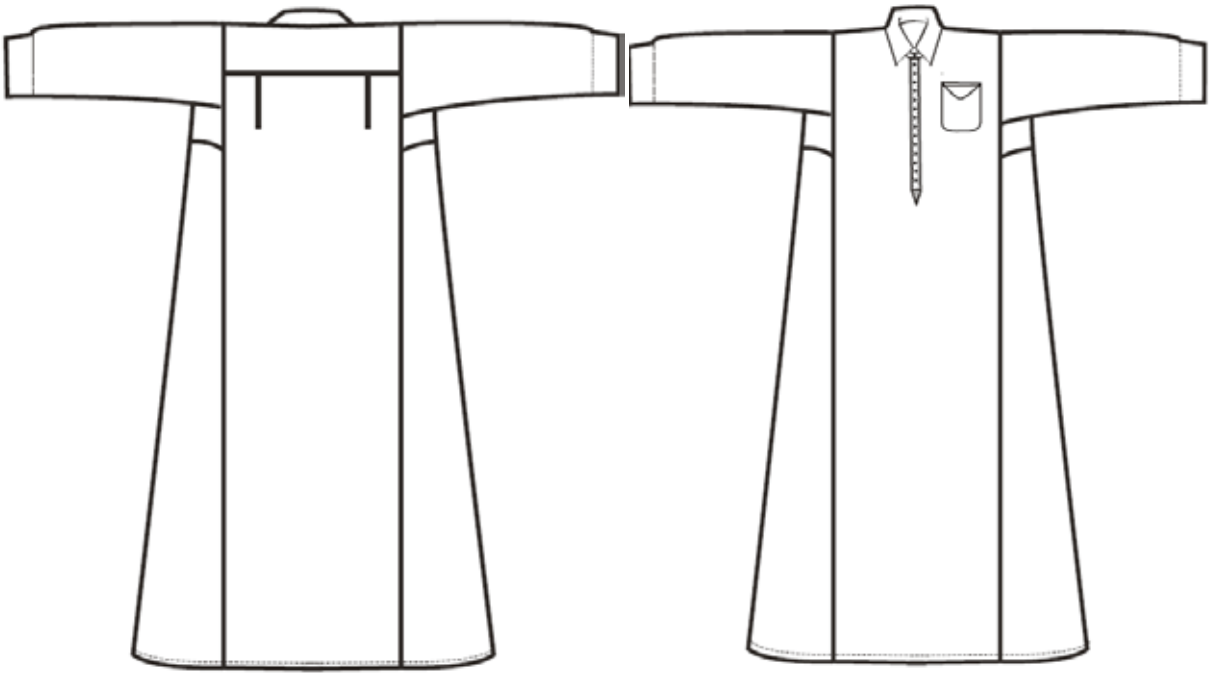
وأحيانًا تزين فتحة الرقبة وفتحة الصدر الأمامية ونهاية الأكمام (القيطان) من لون الجلباب نفسه أو بلون مخالف متناسق، زوجي أو فردي، حيث يختلف سمك القيطان تبعًا للرغبة، ويحلى الصديري الذي يرتدى مع الجلباب بقيطان من نوع ولون قيطان الجلباب البلدي ليتماشى قيطانه مع لون الجلباب. وهذا القيطان يؤكد فتحة الرقبة والفتحة الأمامية كما يؤكد جمال اتساع الأكمام. ويكون للجلباب عادة جيب في أحد الجوانب وفتحة على الجانب المقابل تنفذ فيها اليد للداخل

ويصنع الجلباب من قماش القطن المخلوط والترجال والداكرون والتيل أو من قماش الصوف الثقيل شتاءً ذي الألوان الداكنة، وقد يستخدم الجلباب أثناء العمل اليومي في الحقل، أو الصيد، أو العمل بوجه عام، فيقوم الرجل بعقدها من أسفل لسهولة الحركة أثناء العمل حتى لا يعوقه اتساع نهاية الجلباب عن العمل.

2. الجلباب الإفرنجي:

سمي بهذا الاسم نظرًا لاختلافه عن الجلباب البلدي التقليدي، فهو تطوير للجلباب البلدي متأثرًا بشكل القميص الافرنجي، حيث الياقة والسفرة وضيق الأكمام والأساور. وظهر بعد دخول الملابس الأوربية على مصر، وهو أقل اتساعًا ليساعد على سهولة الحركة بشكل أسهل وأسرع. وهو عبارة عن مستطيل له وصلتان جانبيتان على شكل مثلث (سمكة) تعطي الاتساع والشكل المخروطي ولكن بصورة أقل من الجلباب البلدي، والجلباب بكولة مرتفعة على الرقبة يطلق عليها «نصف ياقة» تشبه ياقة القميص الإفرنجي ولها فتحة أمامية تصل إلى أعلى الوسط تغلق وتفتح بواسطة صف أزرار وعراوي مختف من الداخل، وأكمام طويلة تنتهي بأسورة مقفولة بزرار وعروة مثل كم القميص الإفرنجي، وله جيبان على الجانبين طول كل جيب حوالي (30 سم) وعرضه (15 سم) وجيب للساعة على الجانب الأيسر للجلباب في الجزء العلوي من الصدر، وقد يضاف إلى هذا الجلباب سفرة أمامية وخلفية.

وللجلباب البلدي أو الإفرنجي عدة ألوان منها البني والرمادي والبيج والأسود والكافيه، وتختلف نوع خامة الجلباب وجودتها حسب الحالة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لمرتدي الجلباب من الرجال، وهو الجلباب الأكثر انتشارًا بين أرباب الحرف داخل المحافظة، حيث يتناسب تصميم الجلباب الإفرنجي العمل من حيث البساطة والقصر وضيق الأكمام.



شكل الجلباب الرجالي الإفرنجي

3. العباءة:

يذكر دوزي أن: العباءة هي ملحفة قصيرة مفتوحة من الجهة الأمامية، لا أكمام لها ولكن تستحدث فيها فتحات لمرور الذراعين من خلالهما.

والعصر الفرعوني له السبق في استخدام العباءة ويظهر ذلك في صورة الأميرة (نفرت)، كما تظهر العباءة بشكل آخر يرتديها الكهنة عازفو الهارب من معبد رمسيس الثالث وهي عبارة عن قطعة من القماش مستطيلة الشكل بها فتحة لدخول الرأس وفتحتان جانبيتان لدخول السواعد.

والعباءة من الملابس العربية الإسلامية، ويذكر أن العباءات كانت شائعة عند العرب منذ قبل الإسلام، وقد لبسها البدو والحضر، وكانت يتم ارتداؤها أعلى سائر الملابس في زمن الرسول (صلى الله عليه وسلم) فذكر أن الرسول (صلى الله عليه وسلم كان يلبس العباءة كما لبسها الخلفاء الراشدون.

ويطلق على العباءة في محافظة القليوبية اسم «العباية» وهي شائعة الاستعمال وخاصة لدى الأعيان والعمد ومشايخ البلد يرتدونها فوق الجلباب وتصنع من الصوف الخشن الثقيل لتناسب فصل الشتاء فتحمي من البرد، وتصنع من الأقمشة الصناعية الخفيفة أو القطنية المخلوطة لتناسب فصل الصيف، وعادةً ما تكون باللون الأسود أو البني أو البيج الغامق، وتحلى أطرافها بأشرطة من القيطان بلون غامق عن لون القماش وأحيانًا تطرز بخيوط قطنية أو حريرية. وتطرز بزخارف هندسية على شكل مثلثات أو خطوط مستقيمة طولية أو دوائر ومربعات.

والعباءة مستطيلة الشكل عبارة عن قطعتين أحدهما أمامية مفتوحة وهي تنقسم إلى قطعتين متساويتين طوليًا، والأخرى قطعة واحدة خلفية. وللعباءة فتحتان جانبيتان لخروج اليدين، وطولها يساوي طول الشخص ابتداء من الكتف إلى أعلى القدمين، أما العرض فهو ضعف طول الذراعين أي حوالي من 140: 160 سم حسب عرض القماش المستخدم.

3

3

والعبـاءة بشـكل عـام واسـعة وفضفاضـة ويمكن أن تـترك منسـدلة علـى الجسـم أو تلف حول الجسـم بحيث يغطى الذراع الأيسـر ويـترك الـذراع الأيمن حرا، أو توضع العبـاءة على أحد الكتفين مثل الشـال، وتلبس العبـاءة عمومًا في المناسـبات مثـل الأفـراح أو الأعياد أو المأتم ويختلـف نوع الخامة والتطريز اللذان يسـتخدمان في تنفيذ العباءة حسـب الحالة الاقتصادية والاجتماعية للأشـخاص في محافظة القليوبية

4. الصديري:

يذكـر «دوزي» عـن الصديري أنـه عبارة عن سـترة صغـيرة لا أكمـام لهـا، تصنـع مـن القطـن الخالص أو المخلـوط أو الجـوخ أو الحريـر المطبـوع بخطـوط ملونة ويصـف دي شـابرول الصديـري بأنـه «مشـد صغير لا أكمـام لـه. ، ويذكـر «لين» عـن الصديـري» أن بعض النـاس يرتدونـه في الشـتاء أو بصـورة عامة عنـد حلول الـبرد، وهو عبـارة عن سـترة صغيرة لا أكمـام لها مصنوع مـن الجـوخ والرجـال يرتـدون الصديـري في مناطـق البحث بصـورة عامة على اختلاف أعمارهـم وطبقاتهم، ويرتدونـه فوق القميص وتحت الجلبـاب البلدي، ويظهر من أسـفل الجلبـاب من خـلال فتحـة الرقبـة، وأحيانًا يلبس فـوق القميـص أثنـاء العمـل في الحقـل، وطول الصديـري يبـدأ من الكتـف إلى مـا بعد الوسـط بقليل، ولـه فتحة رقبة مسـتديرة عميقـة وفتحة إبط متسـعة عميقـة، حتى يسـهل ارتداء القميص من تحتـه فلا يعوق الحركـة، ومثبـت عليـه جيبان كبـيران علـى الجانبين وجيب صغير يسـمى جيب السـاعة، ويصنع من قماش الدبـلان أو الدمـور أو اللينوه الثقيـل، وأحيانًا يزخرف من الأمام باسـتخدام قمـاش الشـاهي، وقد يزخـرف أيضًا مـن الأمـام بإضافة نفـس القمـاش المسـتخدم في عمل الجلبـاب الخـارجي، وقـد يسـتخدم قمـاش مـن اللون الأسـود أو البني أو الرمادي في زخرفة الجـزء الأمامي منه .

ويعتبر الصديري جزءًا أساسـيًا مـن الملابس في منطقة البحـث. له فتحة أمامية في منتصف الأمـام تقريبًا للأزرار والعراوي، وتسـتخدم له أزرار صغيرة الحجم تثبت بشكل منتظم ومتقـارب. وهناك نوع آخر مـن الصديري مصنوع حديثًـا يسـمى « صديـري أسـبور « يصنـع مـن قماش

شكل الصديري الرجالي

اللينوه أو التيل الأبيض الثقيل وهو بدون فتحة أزرار أمامية، ويبطن جزء منتصف الصدر من نفس قماش الصديري وتساعد هذه البطانة على إعطاء الصديري بعض الانسداد. وتثبت بواسطة خياطة بارزة على وجه القماش، وله جيبان كبيران على الجانبين.

- **الملابس الخاصة بداخل المنزل:**

أولًا الجلباب: يتشابه تصميم الجلباب خارج وداخل المنزل ولكن الاختلاف يكون في نوع الأقمشة المستخدمة فغالبًا الجلباب المنزلي يصنع من الأقمشة القطنية والمخلوطة لتعطي الراحة الكافية داخل المنزل.

ثانيًا: الملابس الداخلية وتشمل:

1. القميص:

القميص هو ما يلبس على الجلد أو ما يلي الجلد من اللباس، ويكون من الصوف أو الكتان. ويعرف دوزي القميص بقوله: يلبس الشرقيون القميص فوق السروال وليس تحته ، أما عن هيئة القميص؛ فله أكمام واسعة.

وكلمة قميص هي الاسم الوحيد للباس المذكور في القرآن الكريم وهذا الرداء كان يلبسه سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) وكان يصنع من القطن. ويعتبر القميص في محافظة القليوبية من الملابس الداخلية التي ترتدى تحت الجلباب ويرتدى فوقه الصديري وكذلك يستخدم القميص أثناء العمل في الحقل سواء كان بمفرده أو يرتدى فوقه الصديري، ويشبه القميص في تصميمه الجلباب في أنه مخروطي الشكل وله وصلتان جانبيتان تسمى (سمكة) لإعطاء الاتساع اللازم في الذيل وبفتحة رقبة عميقة مائلة للاستدارة عند الجوانب وتتميز هذه الفتحة ببعض الاتساع، وبأكمام طويلة يصل طولها حوالي (50سم)، والكم عبارة عن مستطيل ينتهي باتساع بسيط من من أسفل مركب بالقميص بخط مستقيم. ويصل طول القميص إلى منتصف الساقين ويبطن هذا القميص من الجزء الأعلى من الصدر وكذلك من أعلى الأكمام ببطانة من نفس نوع ولون القماش وذلك لزيادة قدرته على التحمل ولإعطائه متانة أكثر عند حركة الجسم أثناء العمل. ويلف على هذا القميص عند الوسط شال من الصوف يسمى (الشبكة) لتحمي الوسط أثناء العمل وتعطيه الدفء المطلوب في الشتاء ويتدلى طرفها من الأمام منتهيًا بأهداب طويلة، ويمكن أن يثبت الوسط بحزام رفيع من الصوف. وينفذ القميص من قماش الدمور أو الدبلان أو البوبلين أو التيل وله عدة ألوان أغلبها الأبيض والأزرق.

2. الفانلة:

يرتدي الرجال في قرى محافظة القليوبية فانلة داخلية تحت الصديري أسفل «الجلباب» أو فانلة خارجية ترتدى مع السروال أثناء العمل في الحقل. وتصميم الفانلة مستطيل يصل طولها إلى بداية الفخذين تقريبًا ولها فتحة رقبة مستديرة واسعة إلى حد ما وبأكمام طويلة تنتهي بأسورة ولها ألوان متعددة مثل الأزرق والرمادي والبني والبيج، وتعتبر الفانلة من الملابس الداخلية الهامة والتي تلاصق جسد الرجل دائمًا.

3. السروال:

جميعها سراويل مشتقة من الكلمة الفارسية «شلوار» وكانت مستعملة منذ العهود الإسلامية الأولى. ولا يعرف بالتحديد متى دخلت كلمة سروال في العربية وفي أي وقت اتخذ المسلمون السروال لباسًا، إلا أنه لاشك في أن المسلمين قد عرفوا السروال في أيام الإسلام الأولى والغالب على الحديث أنه يرجع السروال إلى عهد النبي (صلى الله عليه وسلم) بل يرجح القول أن الأنبياء الذين بعثوا قبل النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) كانوا يلبسونه، فقد ورد في حديث أن أول من لبس السروال هو الخليل «إبراهيم» عليه السلام، وفي حديث آخر أن موسى عليه السلام كان يلبس السروال.

ويوجد نوعان من السروال في منطقتي البحث هما السروال الطويل والسروال القصير.

- السروال الطويل:

ويبدأ طوله من الوسط إلى منتصف الساقين تقريبًا، ويمكن أن يصل طوله إلى نهاية الرجلين فوق القدمين، وذلك حسب الرغبة ويكون واسعا من أعلى وضيقا من أسفل عند الساقين أو ما فوق القدمين، ويصنع من الأقمشة القطنية البيضاء (البافتة) والأقمشة الخام (الدمور) ويضاف قطعة من القماش في السروال عند منطقة (الحجر) كوصلة لإعطاء الراحة اللازمة للسروال، ويشد السروال على الوسط بواسطة «تكة» أو شريط من الحبال، وقد استعملت التكة في ربط السروال، وتعتبر جزءًا مكملًا لها والغرض منها تثبيت السروال وضبطه عند منطقة الوسط أثناء ارتدائه. وكان الرجال والنساء يستعملونها على حد السواء.

- السروال القصير:

يشبه السروال الطويل من حيث الخامة المصنوع منها واللون، ولكنه يختلف في الطول حيث يصل الطول إلى منتصف الفخذ وقد يمتد حتى يصل إلى الركبتين. وقد لبس السروال القصير في العصر الأموي وسمي بـ«التبان» وهو سروال صغير يستر العورة طوله شبران. ويسمى السروال في محافظة القليوبية باسم (اللباس).

● مكملات ملابس الرجال:

1. أغطية الرأس:

- الطاقية:

الطاقية كلمة عامية، فهي إما مشتقة من التقية، أي وقاية الرأس من الحر والقر، وإما من الطاق والطاق في العربية ضرب من الثياب، الطيلسان الأخضر. وقد أصبح ارتداء الطاقية شائعًا في مصر في معظم قرى الريف المصري وقد تكون من الشاش الأبيض أو من الصوف السادة أو الصوف المشغول.

- الشال:

يعرف الشال في مصر بأنه عبارة عن قطعة طويلة من الشاش الموصلي أو من النسيج الصوفي الذي يطوى ويلف عدة لفات حول الرأس أو على الكتف، وقد يتخذ الأثرياء الشال من الكشمير. ويتنوع الشال في منطقة قرى الدلتا من حيث الحجم والخامة المصنوع منها، حيث يوجد شال صغير (1م ×1م) مصنوع من القطن الخفيف. وشال كبير (2م طول × 1م عرض) مصنوع من الصوف أو القطن المخلوط وبه أطراف متدلية (شراشيب).

- الكوفية:

قد تسمع الناس تطلق على الكوفية في القرية «تلفيحة». وهي توضع فوق الكتف وتلف حول الرقبة ليتدلى طرفا التلفيحة للخلف أو يتدلى أحد الطرفين من الأمام والآخر من الخلف لتدفئة الرقبة في فصل الشتاء. وأحيانًا تلف حول الرقبة وفوق الرأس لزيادة التدفئة، وتصنع من قماش الصوف وطولها حوالي من (100:150) سم، والعرض حوالي (35) سم وتنتهي بشراشيب من الطرفين غالبًا. وفي الصيف تصنع من القماش المصنوع منه الجلباب (قطن مخلوط - قطن خالص - التيل الأبيض أو البيج).

- العمامة:

كانت العمامة قطعة أساسية من ملابس الرسول «صلى الله عليه وسلم»، فعن جابر رضي الله عنه أن الرسول «دخل يوم فتح مكة وعليه عمامة سوداء»، وعن أبي سعيد عمرو بن حريث «رضي الله عنه» قال: كأني أنظر إلى رسول الله «صلى الله عليه وسلم» وعليه عمامة سوداء، قد أرخى طرفيها بين كتفيه» رواه مسلم. والعمامة في منطقة الدلتا عبارة عن شال صغير يلف حول الرأس مع وجود الطاقية التي تغطي الجزء العلوي من الرأس ويتدلى طرفاه للخلف أو للأمام وأحيانًا تلف حول الرأس بدون الطاقية.

2. ألبسة القدم:

ترى الرجال المارين بين طرقات القرى والكفور في محافظة القليوبية وهم يرتدون الحذاء المصنوع من مادة المطاط (مادة تستخدم في إطارات السيارات الخارجية) وهي تصنع لدى (الإسكافي) أو صانع الأحذية، والذي يقوم بتفصيل الحذاء «الشبشب» من خامات المطاط ليتحمل الإجهاد ويطول العمر الافتراضي له. ويوجد نوع آخر من ألبسة القدم مقفول من الأمام ويسمى «البُلغة». وتنتشر أيضًا ألبسة القدم المستوردة بكافة خاماتها سواء من البلاستيك أو الجلد الصناعي.

لنختم فنقول:

تعتبر الملابس الشعبية سجلاً حيا لخبرات الشعوب من عادات وتقاليد وقيم وأعراف في فترة زمنية معينة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بطريقة الحياة السائدة على نطاق عام، وتحمل الملابس رسالة قوية تتنوع بين الرغبة في الانتماء والرغبة في التميز. وبغض النظر عن توغل النمط الملبسي الأمريكي في كثير من المناطق حول العالم حاليًا، إلا أن الكثير من الشعوب مازالت تحافظ على تفردها من خلال أنماط ملبسية خاصة بها وتنبع من تاريخها، فالملابس تُمثل تأكيدًا بصريا على الهوية. ولهذا يستخدم مصطلح الملابس الشعبية لوصف الملابس التي تستخدم لتمييز فئة من البشر في بلد او ثقافة محددة.

ونستنتج مما سبق أن الملابس الشعبية ترث خصائصها عبر العصور التي سبقتها مهما بلغت من بساطة، فهي تحتفظ بالمظهر العام وتختلف في الذوق الشعبي المرتبط بالعقائد من حيث استخدام الخامات وطرق توزيعها، فالملابس الشعبية جزء من التاريخ لابد من دراستها قبل محاولة الاستلهام والاقتباس.

المراجع:

- سعد الخادم، تاريخ الأزياء الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص72.
- دوزي:» المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب»، ترجمة أكرم فاضل، دار الحرية لطباعة، بغداد، 1971م، ص 238،27.
- ادوارد وليم لاين: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم»، ترجمة عدلي طاهر نور، مطبعة الرسالة- الطبعة الأصلية-1950، طبعة معادة القاهرة 1975م، ص 39.
- المجلس الأعلى لرعاية، الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1978، ص172 – 173.
- محمد الجوهري، دراسة التراث الشعبي، الهيئة العامة للكتاب، 1978، ص 326 – 329.
- عبد الحكيم خليل، دراسات في المعتقدات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة،
- الطبعة الأولى، 2013، ص40.

الصور:

- الصور من الكاتبة.
1. 2. الصور من كمال الشرقاوي - ترزي جلاليب رجالي بلدي.
- https://www.facebook.com/kamaal.elsharqawy/

د. خالد هرابي – تونس

القيمة الجمالية والأبعاد الدلالية للنسيج

تمهيد:

يمارس النسيج فعله الإغوائيّ من خلال أنساق حياكة متنوّعة، تقوم على محاولة خرق البناء التقليدي المهيمن منذ سنوات طويلة، وتأتي هذه الرغبة ردة فعل على فوضى الثقافة وأنساقها، وهيمنة بعض الأنساق، وتهميش صناعة المرأة ومنها الحياكة والنسيج وعدم تصنيفهما ضمن الفنون، بل في الغالب كانت منجزات المرأة الفنيّة تعتبر وظائف منزلية لا ترتقي إلى المستوى الفني أو الجمالي الذي ينتجه الرجل. تسعى المرأة الناسجة جاهدة لإيجاد طريقة تعبير مغايرة تمكنها من خلق نمط خاص بها على غرار الفنون التشكيلية. إلاّ أنّ جلّ المحاولات بقيت مقتصرة على مجهودات فرديّة، تختلف باختلاف مرجعيات صاحباتها. كما أنّ النسيج لا يلقى اهتماما إلاّ لكونه نسيجاً فيه عبق التاريخ أو تقليد لمرجعية مجهولة الهوية،

خاصّةً وأنّ ربط النسيج بالصناعات التقليدية يعني نفي التجديد والتطوّر الذي من المأمول أن تحققه المنسوجات عبر التاريخ. هذه الرؤية التي تصادر النسيج جعلتنا نميل لقراءته نصّاً سردياً ملحميّاً كتبته المرأة الناسجة بألوان ورموز خاصة بها[1].

وليس الهدف من هذه القراءة إعادة وصف للكون الممثّل نسيجاً ونقشاً ولوناً في المنسوجات بوصفه نصّ سيرة ذاتية، ولن تكون غايتنا الكشف عن معنى جاهز كوجه تجريدي لعالم مشخّص. إنّنا نطمح فقط إلى تتبع الآثار التي تتركها الذات الناسجة التي يفيض عنها النسيج في فعل الحياكة باعتباره حدثاً سرديّاً، تركيبا ودلالة وصياغات للأوضاع التي تشكّل معقولية هذا المنسوج ومشروعيّته.

في ضوء هذه المبادئ العامة، نحاول قراءة النسيج باعتباره سرداً للجسد الإنسانيّ في أوضاعه وحالاته المتنوّعة: لحظة استمتاعه ولحظة توقّده ولحظة ثورته على فعل يمتصّ مجموع انفعالاته.

إنّ النسيج موضوعاً للقصّ، وموضوعاً للوصف وموضوعاً للاستذكار، يخلق لنفسه تركيباً خاصّا لا يدرك إلاّ في علاقته بما يتولّد عن ذات الناسجة من أمل وألم، حيث يصبح للنقوش والرموز دلالات ومعان. وهذا ما نجده في المنسوجات اليدوية النسويّة حيث تتخلّى اللّغة عن تركيبها العادي كي تنخرط في عالم رمزي فالت من عقال الرقابة المشدّدة فتتزيّا بتركيب يخلط بين الرمزيّ والدلاليّ، لتُقرأ المنسوجات انطلاقا من الشروط التي تقدمها الناسجة.

فحركة النسيج تبني نفسها انطلاقاً من عالم الناسجة، تلك المرأة التي تعيش على وقع أجساد المنسوجات وما تحويه من كلمات تخطها المرأة. ويتعلّق الأمر هنا بالسنن الذي يحكم المخيال النسويّ ويحدّد طريقة إنتاجه للمعنى. فمن خلال هذا السنن يبدو الجسد عنصراً ضمن نسق رمزيّ تُكثف داخله مجموع الاستيهامات التي ولدتها ذكورة قدمت -ولازالت تقدّم نفسها- على أنّها منبع التاريخ ومنتهاه. فكلّ شيء يمرّ عبر وعي مركزيّ يشتغل بوصفه مصفاة ثقافيّة تتحكّم في كلّ المعطيات التي ستوصف في المنسوجات وتحدّد آفاقها. إنّ الوعي المعرفي الكليّ الذي يتحكّم في المنسوجات ينساب من عين أنثى تقيس الأشياء والأوضاع انطلاقاً من قوانين عالمها الخاصّ.

من هذه الزاوية، تتبدى معالم الوقع الإيديولوجي، ومن خلال فعل النسيج وفعل الحياكة، وكذلك من خلال التركيب الخاصّ بالنقوش والرموز يمكن الكشف عن لاشعور نصيّ يختفي في العناصر المؤسسة للنسيج (الرموز والنقوش والألوان)، وكلّ طموحنا هو الوصول، عبر هذا المنظور إلى تحديد الصورة الكليّة التي يظهر من خلالها المنسوج، و دلالات الخطاب النسوي باعتباره نصّاً منسوجاً بلغة مشفرة في المقام الأول.

الحياكة فعل كتابة:

من خلال ما تقدّم يمكن اعتبار الحياكة فعل كتابة «في معناها المادي وفي معناها التخييلي، الرابط الذي سيسمح لنا بإبراز أهم الإشكاليات التي تثيرها مختلف العلائق الممكنة بين الحياكة والألم كما هو الأمر بين الكتابة والألم. ذلك إنّ المأساة بوصفها محرضاً للإبداع هي بمثابة «ألم» فهي تعني لغة الوجع»[2]. وبالنظر إلى موضوع فعل الحياكة، يمكن القول إنّ فعالية المقاربة النفسانية لا تتجلى فقط في كونها تكشف الأمراض والعقد والجراحات، بل هي تتجلى في «كونها مقاربة لا تتعرّف على مريضها إلا من خلال محكيه الخاص، من خلال أسلوبه ولفظه الفريدين، من خلال ما يصاحب هذا أو ذاك من إيقاع وتقطيع وتنغيم وانفعال... وألم»[3]. فالحياكة فعل ماديّ ملموس، ولكنّه الفعل الذي يؤدّي إضافة إلى هذه الوظيفة الماديّة الأصليّة، وظيفة أخرى رمزية، إذ يمكن التساؤل: ما هي الحاجة الرمزيّة التي لا يمكن أن يسدها القلم؟ ولأنّ هذا الفعل يقع على الخيوط البيضاء[4]، ألا تتألّم ألماً مضاعفاً

بسبب من ذلك: مرّة لأنّ هناك عنصراً خارجيّاً، يخدش جسدها ويستبيحه، و«خلالة» تدق بعنف الفعل سطورا لتنسيقها وترتيبها. ومرّة لأنّ هناك ألواناً متعدّدة تلوّث بياضها الصافي الطاهر؟ ألاّ يتعلّق الأمر هنا بلذّة لاشعورية تتعلّق بوظائف وقيم رمزية: فعل الحياكة مثل فضّ بكارة جسد أبيض بكر.

ما طبيعة العلاقات التي تقوم بين الناسجة ورطابها الذي يشبه القلم[5]. وما دامت المرأة تلجأ لمثل هذه الأدوات للتعبير حياكة ونسيجا، فإنّ أفكارها المرسلة رموزا تعتمد على هذه الأدوات لتفلت من عقال المراقبة التي تحظر عليها فعل التعبير كلاماً، بمعنى آخر، المرأة باستعمالها الرطاب الشبيه بالقلم والخلالة التي تضرب بها خيوط الصوف الملونة لتتماسك، تعبّر عن نفسها باستعمالها أدواتها الخاصّة، التي تعلن عبرها عن وجودها وتبثّ أحاسيسها فتصنع عالما خاصاً لا يمكن ولُوجه بيسر وسهولة.

هل يتعلّق الأمر بلذة جنسية[6]؟ قد يكون ذلك صحيحاً من منظور طريقة الحياكة في جانب من جوانب النسيج والحركات المعتمدة حسب طريقة التقارب حينا والتلاحم أحيانا بين المرأة الناسجة والنول والنص المنسوج، لكن من منظور موضوع الفعل، أي الورقة الخيوط البيضاء، فهذا الفعل الجنسي اغتصاب لجسد بكر، اغتصاب يسبب الكثير من الألم[7]. فالجسد في بعده الإيروسي هو البؤرة التي تتجلّى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكوّن عالم النص المنسوج. إنّه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كلّ الأشكال، وهو أيضاً وأساساً الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل، بهذا الشكلّ أو ذاك، على قيم هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات الكون الدلالي وسبل تحققه.

فالجسد حاضر في كل شيء: «إنه حاضر في الرسوم والنقوش وفي الكلمات وفي الصور والرموز والإشارات وفي الأحلام والأخلاق والسلطة. كل شيء يدور حول الجسد، ولا شيء يوجد خارج ما تثيره الكلمات والأوضاع، أو ترسمه الأفعال من صور «للذة» لا تنتهي عند نقطة بعينها»[8]. فالحياكة النسوية لا تنتهي لأنّها تستعصي على الضبط المسبق، فهي لا تبني نفسها انطلاقاً من تصوّرات مسبقة قد لا تقود -بشكل آلي- إلى نهاية بعينها، إلاّ أنّها، على الأقلّ، ترسم خطوط مسار سرديّ ودلاليّ أيضاً، قابل لأن يُستوعب وينصهر في نقطة ما، يمكن اعتبارها نهاية. إنّ وقائع المنسوجات، على العكس من ذلك، تخرج من دائرة الكتابة السردية المتداولة بين الناس، وتفلت من نظام اللّغة العاديّة لتصنع لنفسها قانوناً لغويّاً خاصّاً بها في عالم من الرموز والألوان والنقوش لتُشكّل خطابا مشفراً تكتبه المرأة بعد أن فقدت أمل التواصل مع المجتمع الذكوريّ. فالنسيج خطاب الحيل والمراوغة وعدم الاستسلام، بل ربّما منه هو ومن خصائصه وأساليبه المتعدّدة اكتشفت شهرزاد طرائق الكلام وأساليب القصص لتفلت وتنجّي بنات جنسها من التنكيل والتقتيل. وهكذا، فإنّ كلّ المنسوجات قد تشكّل منطلقاً لحكايات جديدة مختلفة عن تلك التي سبقتها في المنسوجات السابقة. فالألوان، هي «ربيع وخريف» في القصص وربيع وخريف في العمر وكذلك في السرد؛ إنّها انتكاسة للسرد وجنوحه إلى الخروج من دائرة المباشرة وولوج عالم الرمز.

من هنا كان الجسد موضوعا للحياكة ومصدراً للسرد، وموضوعا للوصف وموضوعا للّغة، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلاّ في علاقته بما يتولّد عن هذا الجسد. الذي يتحوّل أثناء فعل الحياكة ببلاغته تلك، «إلى جسد متخيّل، تمتلكه الذاكرة الإنسانيّة واللّغة والرغبة، وتستحضره المخيلة لتعيش فيه باستمرار استيهاماتها الشهوانية والجمالية. إنّه جسد من خلق مخيلة السارد الواصف له. يمنحه من توقعاته وحساسيته كلّ ما ينقصه من الاكتمال والتعالي. وهو صورة أيضا، لأنّه جسد يتمّ تجريده في الكثير من الأحيان من خصائصه الظاهرية، وعزله عن محيطه و إعادة تركيبه في متخيّل اللّغة وفق منظور يسلب منه طابعه الوجودي»[9]. تبدو الخيوط البيضاء فائضة بالإيحاءات

والدلالات عندما تتحوّل من شيء ماديّ إلى حامل لشيء رمزيّ. يمكن اعتبار الخيوط البيضاء تلك المساحة من الجلد اللبني للثدي المغذي الذي يعتبر عند الإنسان أول مدرك حسيّاً. وهذا ما يعني أنّ الخيوط البيضاء الممتدة بين خشبتين عموديتين (المتمثلة في السدأة «النول») هي ذلك الثدي العزيز اللذيذ الذي كان الانفصال عنه مؤلماً، كأنّ الخيوط البيضاء تسمح لنا بعودة رمزية إلى ذلك الفضاء اللبني المفتقد.

الخيوط البيضاء في السدأة (النول) بمثابة استعارية، توجدها وتستبقيها الكتابة، تحيل إلى تجريد، إلى «شيء» محيّر، لأنّه في وقت واحد مجرد ومحسوس مباشر، مضمر وحاضر. البياض هو فراغ. «لا شيء» هو شيء ما، على طريقة الصفر، أوّل الأعداد، الذي يلزم سلسلة (مجموعة) العدّ. وللبياض أساس فيزيولوجي: التوقّف، الوقف الذي يسمح باستعادة النفس ويوقّع اللّفظ والانتظار والصمت. عندما نتكلّم، نسمع البياض الذي يفصل الكلمات دون رؤية؛ ونصغي إلى البياض الذي ينهي الجمل. فيما نرى جميع هذه البياضات على الورقة. يوجد «بياض» عند وجود انقطاع أو توقف النبرة أو تعليق الكلام. ألا توجد «بياضات فوقية»؟ (صيغة شبيهة بعلامة فوقيّة). إنّ الفصاحة والمسرحة والبلاغة تدخل «بياضات فوقية» في القول. فعلى الصفحة المطبوعة، على الصفحة الإعلانية مثلاً، يتكلّم الشاطئ الأبيض (أو الملون). وله فصاحته. ومخرجو الكتب يحسنون استخدام البياضات الفوقية لزيادة قيمة الصور والنصوص.

لا يوجد تمفصل دون بياض. يقوم البياض بدور ضمني بين الحروف. فهو يفصل ملامح الوحدات الصوتية الملائمة. وهو ضروري بين الكلمات (الوحدات الدلالية الأولية). ودوره يتأكد. وغيابه الذي يسمح للعناصر الصرفية (الوحدات الشكلية) بالانضمام إلى الوحدات الدالة (الوحدات المعجمية) لا يقلّ أهميّة عن حضوره. وللبياضات وظيفة بين الجمل وكذلك وظيفة للدلالة على الانفكاك. «عندما ينفصل الدال على المدلول، وحينما تكتمل الجانبية (القيمة) الحرفيّة (الدلالة) يدخل بياض خفي يمكن أن يسمى «هامشيا». ويدلّ عليه تغيّر في مقام الصوت، أو أية ثغرة مدركة في الاطراد»[10].

وإذا كانت هذه الدراسة التحليلية للخطاب النسوي في النسيج تهتم بالمرأة التي تنسج الأشكال والرموز والإشارات، هي في واقع الأمر مغامرة رمنا من ورائها السعي إلى الكشف عن أوجاع المرأة الناسجة وآلامها[11]. في النسيج تعبّر المرأة بمنطوق منسوج برموز لها ترتيبها الخاص الذي لا يرتد إلى الترتيب الصرفي ولا إلى الترتيب المنطقي، فالقول في النسيج ينتظم وفق منطق خاص بالنص المنسوج. ذلك أنّ القول في النسيج له صلة بالأسلوب الذي قد لا يتطابق مع أسلوب غيرها من النساء. ومع أن الأعمال المنسوجة من النسوة المهمشات تتكوّن بشكلّ متقارب إن لم نقل شكلا واحداً، مع أنه ينضم على هذا المستوى إلى المحتوى وأنّ الخطاب كلام تعني صاحبته به ما تقوله، كما يحمل المعنى مشاعر وأحاسيس.

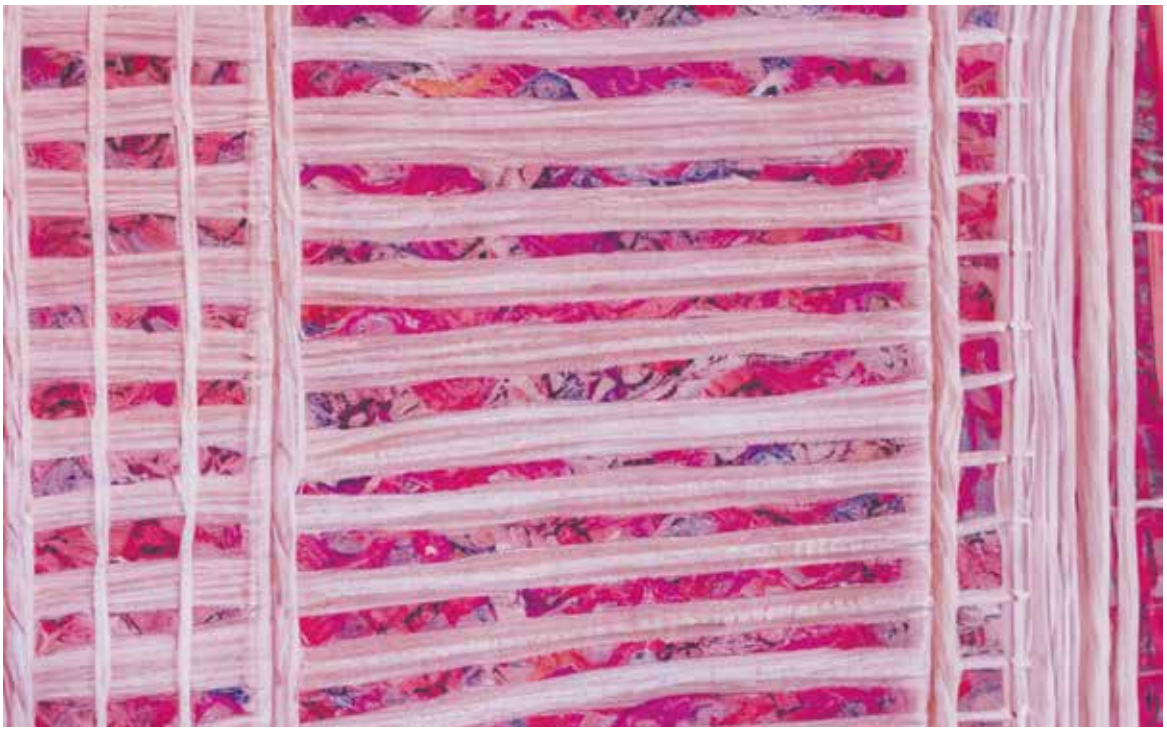
فألوان المنسوجات ونقوشها هي التي تجعل منها فناً متميزاً، وتجعل فهمها عملاً عميقاً على صعيد الفكر والروح معاً، فتساهم بذلك في بناء الإنسان، فالمنسوجات لا تجذب الاهتمام لكونها تتكون من عناصر فنية تتشكّل من نقوش قد تبدو للوهلة الأولى شبيهة بالنقوش القديمة ولا لكونها مزدانة بعناصر طبيعيّة أو تاريخيّة أو اجتماعيّة أو فنيّة فقط، هناك شيء آخر إضافي يجعل من المنسوجات عن طريق عبقرية المرأة واللّغة الخاصّة بها وبواسطة الرموز وحسن الترتيب اللوني والتناسق الجمالي – شيئاً قائماً بحدّ ذاته بوصفه عملاً فنيّا متميّزاً ننظر إليه ونتأمّله ونتعلّق به ونتغنى به روحاً وفكراً، ويصبح في النهاية جزءاً منا[12]. لكن، ما يلفت الانتباه في المنسوجات اليدويّة أنّها قد لا تركز على الأجواء الحزينة، كما لا تغلب عليها السوداوية المنتظرة في مثل هذه الحالة. بل النقيض تماماً هو المسلك الذي ستسلكه المنسوجات: لقد اختارت الناسجة (الساردة عبر الحياكة) أن تمارس

عملاً داخل النفس المتألمة لإثبات الوجود وتحدّي كلّ العوائق المعترضة لكيان المرأة، فالألوان توحي في مفاصل عديدة من المنسوجات لرفع المعنويات ونسيان الألم والإحباط والاكتئاب، والنسيج بوصفه عملاً فنياً يمكن أن نطلق عليه تسمية عمل إثبات الذات، وهو عمل خلية النحل، لأنه في أحيان عديدة تقوم بعض النسوة بنسيج جماعي وكلّهن يحملن رؤى جمالية منبعثة من ذواتهن. واللاّفت، أنهن لا يختلفن في الألوان بل ينسجمن دون اتّفاق مسبق، المهم أن تحسن المرأة الناسجة التعامل مع أدواتها المخصّصة للنسيج. فبعد فقدان موضوع الحب (الاحترام)، تختار الذات المتألمة، المحبطة، الاشتغال على الحياكة وإنجاز عمل تقوم من خلاله الذات الساردة (المرأة الناسجة) باستحضار كل الذكريات والأصوات واللّغات التي تربطها بموضوع كلّ ما هو مفقود في حياتها. وهذا الاستحضار هو في العمق عمل من أجل إعادة تثبيت المعنى الحقيقيّ لمفهوم الحياة والإنسانيّة والإنسان.

في المنسوجات كأننا بالآلام تتحوّل إلى حوافز تدفع الناسجة إلى تعزيز الثقة بالذات ومقاومة خطر الإبادة المنهجية التي ستتعرض لها المرأة إن لم تكتشف طريقة تعبير وإعلان الوجود، هذا هو همها في المرحلة الأولى وهو أكثر أهمية، ربّما لأنّه يتعلّق بما تبقى من إمكانية استمرار الحياة عندها وما يمكنّها من وجودها الفعّال. لهذا تعمل الذات الناسجة كل شيء من أجل ألا تنمحي تلك الذاكرة، ذاكرة الأيام، تأريخ لذاكرة موشومة بكل أنواع العذابات والقهر التي لا يمكن أن يغفرها الإنسان عندما يعرف القيمة الفنية للنسيج ولخطابه المليء بالدلالات الحاملة لكلام لم يتسن لها أن تقوله في العلن، فلجأت إلى الرموز دون أن تتخلى عن حقها في القول الذي لا يخرج عن قيم المجتمع، بل وأحاسيس الناس فيه ولا ينفي إنسانيّة الإنسان فيها. ومثل هذه المنسوجات بما يسرده خطابها وبما يذكره من أحداث لا تستدعي فقط استرجاع الذكريات بلغة سرديّة جافّة، بل كثيرا ما تفرض لغة (الناسجة) المرأة العارفة بكل تفاصيل الجغرافيا السرية لمجتمعها، كما أنّها تترجم طبيعة العلاقة بالأب والأخ والزوج والعم والخال والابن. وحدها المرأة (الناسجة) القادرة على تقدير حجم الخسارة التي تعرّضت لها في مجتمع ذكوري لم يرحمها. فالمرأة تنسج مصيرها، وهي وحدها القادرة على إعادة بناء تلك الأجزاء الأُخرى من ذاكرة المجتمع. يمكن اعتبار هذه المنسوجات صرخة لإنسانة تتألّم من فقدانها إنسانيتها، لكنّها بدل أن تأخذنا إلى أجواء الحزن، تدعونا إلى ممارسة التمتّع بالألوان التي ترمز لجمالية الحياة، حتى تساعدنا على نسيان الأوجاع المؤلمة التي تسم تاريخ البشرية منذ آدم. وهذا يُبرز أن المرأة الناسجة كائن متسامح يجعلنا نتحاشى ما يؤلم النفس، ويستحضر الطفولة والذكريات المليئة بالحياة والحب.

ذلك أنّ المنسوجات عمل فنّي لا يمكن أن يقوم على صدق المحاكاة أو تمام المطابقة فحسب، كما أنّه لا يمكن أن يوصف بالجمال إذا كانت كل ميزته هي تمام المحاكاة للطبيعة. إنّها في الواقع تركيب فنّي معادل للمشكلة الاجتماعية أو السياسية أو غيرهما من المشكلات التي تعالجها، أو هي - بعبارة أخرى - إعادة تشكيل لمادتها الأولى التي يعالجها. وهذا التشكيل المعادِل يوازي - ولا يعكس - المادة الأولى التي تعالجها، الموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال، ويترتب على هذا أن المنسوجات باعتبارها عملاً فنيّاً، كيان قديم متجدّد مستقلّ عن موضوعه، وهذا الكيان المتجدّد بتجدّد ظروفه هو رؤية المرأة الناسجة الخاصّة للموضوع الذي تعالجه، ولا يتمّ تشكيل هذا المنسوج إلا بوسائل فنّية معيّنة تأتي النقوش والرموز على رأسها.

في النسيج المنجز بفعل الحياكة يكون الشكل بما هو كذلك متعالياً. ففي لغة المنسوجات لا يوجد أي معنى ليس متضمناً على نحوٍّ صريح في الرسالة المرسلة وإن كانت مشفرة، وكلّ اختلاف في المعنى يطابقه بالضرورة اختلاف بالشكل، في مكان ما من القطعة المنسوجة والتي تتوجّه بخطاب محدّد لأشخاص تشير إليهم الناسجة ولا تسميهم. فرسالتها مكتوبة بنوع خاصّ من الكتابة وبلغة خاصّة وبأسلوب لا يمكن أن يتمكّن من إبداعه إلا



العارفات بمعنى الألم وما ميلها لاستعمال الرموز إلا لكي يوصل معاني خطابها المنسوج وفق بناء دلالي خاص، لا بدّ له من انتظام ما وبطريقة ما، تعرف أسرارها ناسجة الخطاب وساردة الأحداث. المهم في مرسلتها القول ينتظم، والجمل في غاية التنسيق، والأحداث متعاقبة، وحضور الألوان ودقّة الجمالية والتناظر محسوس لمن يفهمون ويدركون معاني الألوان وتركيبها. فلا بياض عفوي في المنسوجات ولا لون بلا وظيفة دالة على معانيه[13]. القول في المنسوجات له أقسام، يؤلّف حسب المحاور التي تحمل خطابا ولا تفصح عنه، تنعت الأشخاص بصفاتهم ولا تسميهم، وكل ما يعني القول وما يدور في أعماق (الناسجة – الساردة) يخضع لبعض القواعد المنبثقة من عوالم المرأة العارفة بطبائع الأشياء الكبيرة منها والصغيرة.

فعل الحياكة والنسيج والرقم، له صلة بالأسلوب، بل بالأساليب لأنها لا تتطابق على أسلوب واحد. بل تتنوّع بتنوّع الحالات النفسيّة التي تمرّ بها الناسجة التي تحكي لتقودنا إلى مغزى الحكاية أو الحكايات.

فنحن عندما نتأمل المنسوجات لا نهجر الشكل، رغم تنوّعه وتعدّده، مع أنّه شكل متنوّع ومتعدّد المستويات يرتقي بنا بشكل تدريجي إلى مستويات المتعة أثناء المشاهدة، فنتيه في عوالمه وتسحرنا ألوانه، فنهمل محتوياته، فتتحوّل الألوان والأشكال المتناظرة من رموز وإشارات إلى معنى محسوس. إنّ عالم النسيج ليس غريباً عن عالم الموسيقى، فالجمل الموسيقية تتميّز بألوانها وبأنغامها، ويوجد فيها قواعد صارمة للتأليف الموسيقي تنظّم تقطيعات الجمل وتعاقباتها. فالنسيج يستخدم المنحنيات اللونية الشبيهة بالمنحنيات اللّحنية والتساوقات وترابط الأنغام والرنات الخاصّة.

النسيج والخطاب المشفر:

عند تأملنا للأعمال المنسوجة من قبل امرأة لا تحسن القراءة والكتابة، بإمكاننا أن نقف عند أمرين هامين من خصائص المكتوب واللّغة وتفاعل القارئ الناظر معهما:

أولاً: إنَّ النسيج يخضع إلى بناء لغويّ يخبر عن ذاته، ويستدعي شهوده ليسرد نفسه على ألسنتهم. وقد تكون حاجته إلى ذلك هي حاجة فاعل أحدث حدثاً، فهو يتطلّب وجود أمناء يشهدون على سياقاته وملابساته. ولكي يكون هذا الأمر ممكناً يلجأ النسيج بوصفه نصّاً إلى استراتيجيات اللّغة المشفرة ونظمها، فتحيل ما فيه من أحداث وأشخاص، وأحلام، وآلام، وأماكن، إلى كائنات لغوية أو كلاميّة.

والقارئ شاهد هنا- إذ يتعامل مع النسيج بوصفه نصّاً، من خلال كينونته اللغوية، يرى فيها ميداناً لنُظم ثقافية، وسياسية، واقتصادية، واجتماعية، وتاريخية، وعلمية، وفلسفية، ودينية متداخلة. فيقرأها على أنها وقائع نصيّة مرجعها لغة مشفّرة تعطيها معانيها الخاصّة داخل النصّ وليس خارجه، ويجعلها جزءاً من إمكان كتابي لا يتناهى.

فالرسومات الموجودة في السجادة التونسية مثل اليد (الخمسة) والعين والقمر والكواكب، والنجوم ليست أشياء مجردة بلا معنى، بل هي الحنان والرقة والأنيس والرفيق والألم الموجع والحب الدفين الصاخب والجسد والملمس، يلمس بالعين إن كانت من الحبيب فهي عين الرأفة والرقة، والحنان. وإن كانت من العدو فهي عين حاسد تتمنى لها المرأة الناسجة العمى، كما يمكن أن تكون العين الخائفة الخائبة المنكسرة أو المتحدية الباحثة عن لحظة انفلات من الرقابة. والقمر ليس كوكبا في السماء بل يحمل في ما يحمل من دلالاته، الحبيب الجميل والسهر والخلوة والمداعبة ولحظة الطيش بين أحضان الحبيب، كما يرمز للخيال وللحظة رومانسية تنتظرها المرأة الناسجة قد تأتي وقد لا تأتي. والأمر نفسه بالنسبة للشمس فهي ليست شمس السماء الساطعة، إنها شمس تنتظر الناسجة بروزها علّها ترى النور في يوم ما أو ربما هي الحياة والنور بعد العتمة في ليل طويل ورأب الصدع بعد انكسارات ومرارة، إنها نظرة المرأة المزارعة في الحقل في النهار والناسجة في الليل وآخر النهار، عباراتها وأمانيها، وآمالها هي.

إنّ النسيج إحساس ومشاعر تعكسها المرأة بخيوط متموّجة، بألوان متداخلة، يصاب قارئ نصها باندهاش لحسن توظيف الألوان والتدرج بها، حيث تنجح المرأة الناسجة -على الرغم من أميتها وعفويتها- في توظيف عالم لونيّ لم يصل إليه عتاة التشكيليين إلاّ بعد دراسات عديدة ومراجعات وتجارب (بروفات) على لوحاتهم ! إنّها موسيقى الحياة، ترسمها المرأة بنبضها وعقلها الباطني؛ إنّه الكلام الذي تبرح به المرأة نظر المجتمع الذكوري المتسلط، الظالم، بكلّ قسوة الصمت، بعفوية المرأة التي لا تفكر في شيء سوى في عالمها هي، وكيف تتصوّره بلا سجونها الثلاثة: «سجن المجتمع، سجن الأسرة، سجن الجسد» وسجون أخرى تتقاسمها مع جلادها الذكر...؟

إنّ اعتماد النسيج بوصفه نصّاً منسوجاً على استراتيجيات اللّغة ونظمها في تحويل ما يتضمن إلى كائنات كلامية، وقراءة القارئ (المتلقي) للنُظم الأخرى على أنّها وقائع نصيّة مرجعها لغة غير مفهومة، بل غير متداولة ليعطي لما يتضمنه النص المنسوج مرجعيته الخاصة التي يدلّ بها على نفسه لا على غيره. ذلك أن الكلام دليل على ما يتضمن وليس دليلا يأخذ مصداقيته من مرجعية تقع خارجه.

إنّ الوقوف على هذا الأمر يعني تحرّر المنسوج من كل سلطة خارجة عنه، تريد أن تمارس الإملاء فيه، بما في ذلك سلطة الناسجة، وسلطة الإيديولوجيا، وسلطة العلم. كما يعني المكتوب -بالنسيج- من هذا المنظور، فاعلا يبرز ذاته وفق مقتضيات سياقية يخلقها، وأنّ كلّ ما يأتي بعده، إنّما هي مفاعيل رمزية يضمّنها في هذا الجنس أو ذاك، ويسجلها فيه[14]. لذا، كان العلم بالمنسوج هو علم بمواقعه في النفس أولاً، ثمّ هو علم بمواقعه في النسخ ثانياً. ولولا القراءة لمواقع المكتوب في النسيج، لما استنسخ كاتب من مكتوبه شيئاً.

وإزاء كل هذا، فقد صار من غير الممكن في زمن تطوّرت فيه المناهج الأدبية واختلفت المدارس الفكرية أن نرى مفاعيل النصّ المنسوج بأنّها علل تفسّر

المكتوب وتقول سبب وجوده، وذلك كما يفعل التفسير السلطوي، والنفسي الإسقاطي، والاجتماعي، واللفظي، والإيديولوجي. فالمنسوجات في تشكّلها يجعلها معلولة لعلل أخرى يبتدعها ويكشف نظامه عنها، بينما يبقى هو علة ذاته، أي «لغة تبني نفسها»، وتتخذ من القارئ شاهداً عليها.

من خلال ما تقدّم، نرى أنّ حريّة النصّ المنسوج تكمن في بناء نفسه ملازمة لحريّة القارئ في إنتاج ما يرصد. وذلك لأنّ إدراكه ينتج الظاهرة المرصودة ويعددها»[15]، تماماً مثلما ينتج النص المنسوج في بنائه لنفسه الكم الذي يستنفره ويحشده استعداداً للتأويل، أي للخروج من فرديّته إلى تعدّده، ومن أحاديته إلى دخوله في كل صورة.

وتميّزت المنسوجات بهذه الخصوصية، أي تحرّرها من كل السلطات، هي التي تجعلها متمرّدةً على انضوائها سياسياً، وخارجة على المزاج نقدياً، وغير ملتزمة بجنس فنيّ. كما تجعلها محطمةً لكلّ معيار، مخالفةً لكل فكر سابق عليها، بريئةً من كلّ تصنيف. وما كان ذلك ليكون لو لم تكن الحياكة رابطاً بين عناصر مختلفة، شديدة في تنافرها، بعيدة في تماثلها وتجانسها، مفاجئة في ركونها إليه. لذا، كانت الحياكة بتأثيرها وليس بمعناها. وهذا يقود، إلى تغيير الزوج التصوري: الرسالة/المعنى، ليصبح التأثير/التلقي[16].

والمنسوجات حين تقدّم نفسها على هذه الشاكلة، فلأنها إنجاز تعتمد في توليده على «فعل الحياكة» و«عمل دلالي». أمّا فعل الحياكة، باعتباره لغة مشفرة، هو بمثابة لسان حال الناسجة المعبرة عن مقصدها، وتلك الرموز والإشارات بمثابة فعل لسانيّ غير صريح المعاني لكنّه منسجم من حيث المعنى والمبنى. وأمّا الحياكة عملا، فهو الكتابة. والكتابة عمل إبداعي وظيفته إيجاد الطريقة المثلى للتعبير، وخلق المعاني هو تسميتها.

إنّ تصوير الخطاب النسوي في النسيج على أنه فعل لساني وعمل لغوي، ليجعل المنسوجات تعيش صراعاً دامياً في لغتها ذاتها بين دلالة القصد وصيرورة المعنى، وبين كونها قولاً وكونها تأثيراً، وبين مدلولها الذي يرتبط وجوداً بإرادة خارج اللّغة الذي يأبى أن ينصاع لغير إرادتها الذاتية في إنشاء معناها. وإنّ هذا الصراع الدامي الذي يمزّق المعنى أشلاء ويرميه فوق النفايات المعجمية، ويأخذ الدال مسحوراً به ومفتوناً، فيتوه معه في بوادي الارتحال والتغير، ليُخرج اللّغة من مفهومها أداة إلى مفهوم آخر، تصير اللّغة فيه بانية لما تنجزه ومولّدة لما سينجز، وهنا يصبح من الضروري عدم الخلط بين مفهومين للّغة:

الأول، ويتلاءم مع طبيعة لغة الخطاب النفعي، حيث تكون اللّغة فيه أداة للإيصال، كما جرى ذلك في اللّغة التي عرّفها سوسير ومارتينيه وغيرهما والثاني، ويتلاءم مع طبيعة لغة الخطاب الأدبي، حيث تكون اللغة فيه إنجاز أعمال، كما هو الأمر عند بارت، وجاكوبسون، وكريستيفا، وجان كوهين، وغيرهم[17]. إنّ تصوير القراءة على أنّها عمل لغوي، يُخرج القراءة من كونها استهلاكاً للمكتوب، إلى مفهوم آخر تصير فيه منتجة له وفاعلة فيه. وعلى هذا، يصبح من الضروري أيضاً، الفصل بين مفهومين للقراءة: الأوّل، ويتلاءم مع مفهوم القراءة أداة استقبال لرسالة نفعية استهلاكية، يكون الإيصال فيها هو الهدف الرئيس. والثاني، ويتلاءم مع مفهوم للقراءة تكون القراءة فيه منتجة للرسالة (النصّ) لا أداة لها، ويكون تدشين المعنى فيها، كما ترى أرمينغو، هو الهدف الرئيس وليس الإيصال[18].

والخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أن هذين المفهومين، للّغة والقراءة، يؤسسان حريّة الأدب، ويسمحان بلقاء النصّ والقارئ في معزل عن أي سلطة من أيّ نوع[19]. وإنّ هذا ليؤدّي بدراسة النسيج إلى: إزالة كل هيمنة أيديولوجية، أو حكم معياريّ مسبق الصنع وقائم على التصنيف، ولا علاقة له بالإنجاز اللّغوي للنسيج وتشكلاته[20].

وليس غريبا أن يكون للمناخ والجغرافية دور كبير في تحديد طبيعة الرموز والإشارات والنقوش والألوان

وطاقاتها التعبيرية، ما يقال عن جمالية المنسوجات الفارسية والتبريزية والقيروانية والأندلسية والأمازيغية وميل الناسجات للتعبير عن ذواتهنّ من خلال اللّون والنقش والرسم... وميل تلك الشعوب للتعبير بين اللسان والملفوظ الإيمائي والتعبير بالإشارة. ولهذا الأمر أهميّة خاصّة، فقد أكّدت مجموعة من الأبحاث وجود روابط وثيقة بين اللّسان وبين الملفوظ الإيمائي المرافق له، فنادرا ما نستطيع الفصل بين الإيماءات الصادرة عن ذات اجتماعية ما وبين طبيعة اللسان الذي تستعمله. وهذا يعني أنّ الاستعمال الاجتماعي للسان مرتبط أشدّ الارتباط بالاستعمال الاجتماعي للجسد. فاللّسان الأصليّ المتجذّر في وجدان الفرد له أيضا جسد أصلي يقابله[21]. وهذا أمر طبيعي أيضاً، فالانتماءات المختلفة لا تتجلّى فقط من خلال الاختلافات اللسانية فالذين «ينتمون إلى ثقافتين مختلفتين لا يتكلمون لغتين مختلفتين فحسب، بل يسكنون عوالم حسيّة مختلفة»[22]. فإذا وقفنا عند حالة من حالات الأعمال المنسوجة التي تقوم بالتمثيل للحضور الإنساني، من خلال نماذجها المتعددة: الألوان والنقوش الرموز المتعددة، نلاحظ أنّ مجمل الدلالات في هذه الأشكال التعبيريّة تتحدّد، حياكة، من خلال الشكل الذي يتخذه الجسد الإنساني داخل هذه المنسوجات. فالأعضاء الجسدية كيانات قابلة للعزل انطلاقا من ارتباطها بدلالات سابقة. فالعضو، كما هو معروف، يندرج ضمن نشاطين: نشاط عملي من طبيعة نفعية، وهو نشاط يوجد خارج أي تسنين لأنه لا يستجيب سوى للحاجات الأولية التي يتطلبها الوجود الإنساني ذاته. وهناك نشاط آخر من طبيعة ثقافية، وينظر إليه دائما باعتباره حصيلة تراكمات ثقافية. إن الفصل بين البعدين شرط أساسيّ من أجل تحديد الدلالات الإيحائيّة غير المرئية من خلال التجلّي المباشر. فلا أهميّة للعضو في بعده النفعي ولا قيمة دلالية له، فالرموز والنقوش في الحياكة ليست هنا للبرهنة على وجود معنى واحد، بل تشتغل بوصفها نصّاً في حدود بنائها لدلالات تتجاوز التمثيل الأوّل. وفي هذه الحالة، تدخل كل العناصر المكونة للنقوش والرموز في تبار لا نظير له من أجل تسليم نفسها لمتاهات دلالية مفترضة من خلال السياقات التي تبنيها كلّ ذات مبصرة على حدة، دلالات الوجه، واليدين، وحالات العين وطبائع النظرة.

وهذا ما يتجلّى بوضوح أكبر في الشكل الآخر لإنتاج الدلالات، ويتعلّق الأمر بقدرة الألوان والنقوش على الإحالة على معان بعينها من خلال شكل تحققها. فالألوان والنقوش المرسومة في المنسوجات تقيم علاقة مباشرة بالعين والوجه والموقف من المشاهد. وهذا معناه أن النقوش والألوان لا تكتسب دلالاتها إلاّ من خلال وجود ذات مبصرة. ذلك أنّ علاقة المتلقي بالمنسوج محكومة بقدرته على تحديد الخطاب المحمّل داخل الرموز والنقوش والألوان وفكّ شفرته وغاياته. استنادا إلى هذا تصنّف النقوش وكلّ الألوان الموجودة في النسيج عادة في أشكال تختلف باختلاف حالة الناسجة وما تريد قوله من خلال هذه النقوش والرموز والألوان، ولكلّ نقش أو لون دلالات بعينها عند الناسجة. ربّما تكون هذه النقوش والرموز والألوان ضمائر مخاطبة

واستغاثة قد تريد منها الناسجة الدعوة إلى المشاركة أو التوسل أو الاستغاثة، كما قد تثير عند المتفرج شعورا بالتحدّي والمجابهة. وفي هذه الحالات توضع الرموز بين مرسِل ومرسل إليه (المتلقي) لهذه النصوص المنسوجة والناظر لهذه الرموز والنقوش والإشارات ضمن الخطاب المنسوج يحيل على عالمين مختلفين، من حيث القيم والمصير، أو على العكس مدعوين إلى التطابق، كما هو الشأن في كل الحالات التي تقدمها الحياكة. فوظيفة الرموز المرسومة / أو المرقومة غايتها إشراك للمتلقي لجمالية الحياكة، فهي دعوة صريحة إلى تبني القيم التي يمثلها المنسوج المعروض للتداول.

وقد تكون هذه الرموز بمثابة نظرة تجاهل للمتفرج كما هو الشأن مع الحالة النفسية الداخلية للمرأة الناسجة حيث تنفر من جلادها ومن يشاركه التجنّي عليها فتتحدّى المقصود الصريح بالخطاب المشفّر، مثل الأب والعمّ والأخ والزوج والحبيب الخائن... فالخطاب في هذه الحالة يتمحور خارج مدار المتلقي، وهنا يكون الخطاب المحمّل للمنسوجات ينساب ضمن فضاء آخر غير فضاء بناء دلالات جديدة ومنفتحة على تغيّرها، تنتقل فيها العلاقة بين النص والقارئ، والكلمة ومدلولها، والإشارة ومرجعها، والرمز من علاقة رتابة وسكون واستقرار إلى علاقة في الصيرورة، ينتفي معها المألوف، والمحتوم، والمكرّر.

فالمتلقي المعجب بحرفية المرأة الناسجة يجد نفسه أمام مشهد مقطعي من طبيعة سردية. إذ تضع الحياكة كلّ من يحمل صفة المتلقي في مواجهة «هو» المستبد الظالم، الذي لا يلتفت إلى القيمة الفنّية للنسيج ولا ينتبه إليها. «وربما توجد بعض الرموز في الحياكة تحكي حكايات لا أحد يعلمها وفكّ رموزها صعب وقد تحيلنا تلك الرموز، على دلالات من طبيعة خاصة»[23]. وقد تحمل الحياكة في مثل هذه الرموز مدونة اعترافات بأسرار، لو عُرفت أو فُكت ألغازها ما كان لناسجتها أن ترى اليوم التالي، فهذه الرموز قد ارتبطت دائما بنهاية مسار، أو نهاية قصّة، أو نهاية مغامرة. نهاية يعقبها بداية ألم ومعاناة مريرة، كما قد تدلّ في سياقات أخرى، على التخلّي والابتعاد عن المواجهة، أو هي من منظور آخر تشير إلى حرقة الوحدة والمواجهة الفردية للمصير. وفي كل هذه المواقف الإنسانية تظلّ الحياكة، باعتبارها خروجا من الفيزيقي البيولوجي ومعانقة للإنساني الثقافي، هي الأساس في تشكّل المعاني، «فهي التي تؤسس وتنظم ما هو موضوع للرؤية، إنّ الأمر يتعلّق بمنظور يحدّد الحقل البصري ويبسطه أمامنا، إنّه الموقع الذي ننطلق منه لتحديد ما يقع تحت طائلة الأعين»[24].

من خلال ما تقدّم، يمكن القول إنّ كلّ التأويلات الممكنة للمنسوجات ورموزها وما يمكن أن يكون من خطاب مسكوت عنه يجب أن تستند إلى هذه المعرفة الخاصة بالحضور الإنساني داخل الكون من خلال مجمل لغاته، وعلى رأسها لغة جسده[25]. ففهم المنسوجات وقراءتها مرتبطان بقدرة المتلقي على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكّلة لنصّ المنسوجات، وهو تنسيق لا يستند إلى ما تعطيه المنسوجات، بل يستند إلى معاني هذه العناصر خارج النسيج وضمن سياقات الفعل الإنسانيّ المتنوّعة.

وبعبارة أخرى، فإنّ تأويل المنسوجات بما تحمله من رموز ومعانٍ متنوّعة بتنوّع الألوان والنقوش، مثل كلّ تأويل، يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطى بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتمّ دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكوّنة للمنسوجات، وضبط العلاقات التي تنسج بينها ضمن نصّ منسوج.

وفي جميع الحالات، يتعلّق الأمر باستحضار التمثّلات الثقافية الكبرى التي لها علاقة بـ «الأنا» و«الآخر»، ولها علاقة بإكراهات الزمان و المكان، ولها أيضا علاقة بمجمل الروابط الإنسانية وما تفرزه من قيم وأحكام وتصوّرات يتمّ إيداعها داخل عضوٍ أو داخل نظرة أو موضوع من الموضوعات المؤثّثة للمحيط الإنساني، لتصبح هذه العناصر دالّة خارج إطارها النفعيّ.

ومع ذلك، لا يمكن القول إنّ العلاقات التي تنسجها العلامة الموجودة في النسيج كافية للحديث عن كلّ دلالي. فالحياكة ليست محاكاة لعالم غفل، وليست تمثيلاً خالصاً للموضوعات، إنّها تستعيد مجمل معطياتها ضمن أشكال ومواقع وألوان. ولهذا نحتاج، من أجل بناء مجمل دلالات النسيج، إلى مساءلة جانب آخر لا يقل أهمية عن الجانب الأيقوني، ونقصد بذلك ما تقدمه العلامة التشكيلية باعتبارها عنصراً يشتغل كأهم مكوّن داخل عالم الإبلاغ البصري. لذلك فللألوان والأشكال والخطوط والتأطير والتركيب أهميّة كبرى في بناء معاني النسيج. «فهذه العناصر هي وحدات داخل لغة منسوجة لها قواعدها التركيبية والدلالية وليست مجرد متغيّرات أسلوبية، كما كان يُنظر إلى ذلك في مرحلة سابقة في تاريخ التحليل السميائي»[26].

خاتمة

ما دام النسيج خطابا حاضرا، ونصا شاهدا، فقد انفتح المنسوج على وجوده، وصارت الحياكة به حضور الوعي لا غيابه، وانبثاق الذات لا الأداة. لقد صارت الحياكة بحضور خطابها، وشهادة نصها وعياً حاضراً، وذاتاً فاعلة، وأساليب متعدّدة. فاستولت بذلك على مصائرها، ودخلت دوائر كان المحال يقف من دونها معاً، والغياب يقوم إزاءها وناسجتها حاجباً.

أمّا صفاتها، وقد تجلّت ذاتاً متلفظة، لا أداة، فقد صار يرسمها تضادها مع التقنين، ونفورها من التحديد، وتمرّدها على المألوف، وصراعها مع السجون المانعة لوجودها.

ومن خلال منح النسيج صفة الكتابة، أصبحت المنسوجات تعيش تحرّرها ضمن الممكن الذي يظلّ ممكناً. وغدت، من ثمّ، تأبى كلّ وصاية مهما كانت: قاعدية، وإيديولوجية، وتأطيريّة. وعاذت بذاتها درءاً لكلّ تصنيف. وصار القارئ المتلقي يرى فيها امتداد الزمان، وتداخل الشعوب، وتعايش الفرديات، وتلاقح الحضارات: تفاعلاً وتناصّاً.

لقد اكتسبت الحياكة النسيجية إذن شروط وجودها. فانحازت إلى نفسها غاية، وصارت إنجازاً لا ينتهي. إلاّ أنّ أهم سمة اكتسبتها هي الممكن الذي يولد المنسوج فيه متعدداً. وبهذا، فقد صارت الحياكة بشكل عام كائناً لا يصحّ فيه «التشيؤ»، لأنّها في توالد دائم، ولا يجوز فيها «التصنُّم»، لأنّها خلق مستمر. ولا تحكمها الأحادية، لأنّها مفرد متعدّد، قابل لكلّ صورة.

أما عن حضورها بالذات، فيمكن القول عنه إنّه كان، منذ أن كانت تمثيلاً لا جوهرياً، ومجازاً لا حقيقة، وتشبيهاً لا هوية. وهي تخلق ثوابتها ثم تلغيها لتصير أخرى، تكشف لعبة الوجود وقوانينه. ولذا كان التمثيل، والتخييل، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية أدوات قراءتها التي لا تنتهي.

الهوامش :

1. إن الألوان، في المنسوجات تغطي كل شيء ولا يمكن أن يوجد شيء خارجها. ورغم كونيتها وارتباطها الكلي بالإدراك الإنساني للأشياء، فإن استيعابها وتمثلها ليسا من الكونية في شيء. وبعبارة أخرى، إن إدراك الألوان هو إدراك ثقافي، فكل شعب وكل مجموعة بشرية تسند قيما ودلالات للألوان التي تعبر من خلالها عن حالة الفرح والحزن، وعن حالة السعادة والتعاسة وعن حالة الغنى والفقر وعن البرودة والحرارة. لذلك لا يمكن الحديث عن خطاب كوني موحد حول الألوان.
2. ابن منظور - لسان العرب - د. ت.، دار المعارف، ج.1، ص 113.
3. Didier Anzieu , Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, in Psychanalyse et langage, du corps a la parole, , Paris, Bordas, 1998, pp 174, 175.
4. الحياكة هي المصدر الأساسي في بناء العمل الإبداعي، وهي القالب الذي تصب فيه المرأة الساردة أفكارها، وتجسد رؤيتها في صورة مادية محسوسة وتنقل من خلاله رؤيتها للناس والأشياء من حولها، فباللغة (المنسوجة) تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتم التعرف على طبيعة التجربة التي تعبر عنها المرأة الناسجة.
5. الرطاب –وهو الأداة المستعملة في النسيج مصنوع من الخشب

أملس الملمس مبري بعناية فائقة- هو شبيه بقلم رصاص تستعمله المرأة الناسجة في كل أنواع الحياكة وهو أداتها البارزة للنسيج ثم بعد ذلك تأتي أداة حادة مقبضها مصنوع من الخشب ولها أسنان من الحديد يطلق عليها في بعض المناطق التونسية اسم الخلالة تستعملها المرأة الناسجة لتثبيت الصوف حتى لا تبقى فجوات أو تباينات بين السطور المنسوجة، وألوان بمثابة الحبر المعتمد في الكتابة العادية.

6. للرطاب معنى جنسي في ثقافتنا الشفوية، والفحولة قيمة عليا في تراثنا الأدبي والثقافي المكتوب.

7. Didier Anzieu , Les traces du corps dans l'écriture, une étude psychanalytique du texte narratif, in Psychanalyse et langage, du corps a la parole, , Paris, Bordas, 1998, pp 174, 175.

8. " مما لا شك فيه أن للمرأة مشاعرها وأحاسيسها، فالناسجات - من خلال ما تقدم- عندما ينسجن كن ينقلن للسامع خطابهن المنسوج ليؤكدن من خلاله أنثويتهن في الخطاب والنظر. ويعبرن من خلال ذلك عن كون الأنثوية تتم في الغيرية وتتحقق فيها أيضاً. ولوكان ذلك عبر وساطة نص مشفّر من ناحية أخرى، يمكن القول بأن الجسد الجميل يستعبد الواصف ومن خلاله يأسر الآخر كما يقول ميرلوبونتي:" فالإنسان لا يُري عادة جسده لنفسه، وحين يقوم بذلك، فتارة عن خوف وأخرى بنية الفتنة. فهو يرى أن نظرة الآخر الغريب التي تسرح على جسمه تسلبه منه، أو بالعكس يكون استعراضه لجسده سيمنح له الآخر من دون سلاح. وآنذاك يغدو الآخر عبداً. فالخشمة والتعري يأخذان مكانهما في جدل الأنا والآخر، أي في مكانة العبد. إنها أيضا سلطة خطابية تحول النماذج الواقعية إلى كائنات جديدة يلعب فيها الخيال دورا كبيرا بحيث تنفصل تدريجيا عن مرجعها الخارجي. راجع في ذلك، فريد زاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص، 90-89.

9. فريد زاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص87.

10. هنري لوفيغر: اللّسان والمجتمع؛ ترجمة مصطفى صالح، دمشق سورية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي 1983، ص ص 228-227

11. أهم ما اكتشفه الإنسان الحديث هو تاريخيته وموته الحتمي. وفي المنحى نفسه يطرح مالرو أن من اكتشافات الإنسان الحديث كون الانتصار على الموت يتحقق، والطريق إلى ذلك هو النبوغ، أي الفن. والفن يعتمد على ثلاثة عناصر هي: الحلم والخيال والشكل. يحقق الإنسان بقاءه من خلال الشكل الذي تصبح عليه صفة العالم من خلال الإنسان. وبموت الإنسان يبدأ الشكل حياته اللامتوقعة.

12. إن القارئ المتتبع لكلامنا قد يذهب لوهلة أوقد يظن أن المنسوجات بهذا المعنى تضعه داخل ما يمكن تسميته بسيرة ترينا حالة من الحداد، موضوعها فقدان الحرية،والحرمان، الاغتراب،التهميش ومناخها النفسي يخيم عليه التألم والتفجع والضيق والكآبة.

13. Daniel Bergez, Littérature et peinture, Paris, Ed, Armond colin, p55 . 2004.

14. Fransesco Casetti, d'un regard à l'autre , p 49.

15. Michael Riffaterre: Essais de Stylistique Stucturale. Ed.,-fLammarion, 1971.p.49.

16. Walfgan Iser: l'acte de la lecture- théorie de l'effet esthétique. Ed.,Mardaga. Bruxelles.1985.p.8.

17. la révolution du langage poétique, Paris, .Ed., Col., Tel Quel,1974 .

18. francoise Armengaud; la pragmatique.Paris, Ed;Que-Sais-je.

19. Evelyne Wilwerth, Visages de la littérature féminine, Bruxelles ; Ed, Galerie de Princes,1987.

20. بناء دلالات جديدة ومنفتحة على تغيّرها، تنتقل فيها العلاقة بين النص والقارئ، والكلمة ومدلولها، والإشارة ومرجعها، والرمز ومرموزه من علاقة رتابة وسكون واستقرار إلى علاقة في الصيرورة، ينتفي معها المألوف، والمحتوم، والمكرر.

21. David Lebreton: Des visages, éd Metaillé, 1992, p 141.

22. T Hall: La dimension cachée,Paris , éd Seuil, 1971 , p 15

23. : لقد فتحت السميائيات أمام الباحثين، في مجالات متعددة، آفاقا جديدة لتناول المنتوج الإنساني من زوايا نظر جديدة. بل ساهمت بقدر كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في طريقة التعاطي مع قضايا المعنى. ولقد قدمت في هذا المجال مقترحات هامة عملت على نقل القراءة النقدية من وضع الانطباع والانفعال العرضي الزائل والكلام الإنشائي الذي يقف عند الوصف المباشر للوقائع النصية، إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا. فالنصوص، كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها، يجب النظر إليها باعتبارها إجراءً دلاليا لا تجميعا لعلامات متنافرة.

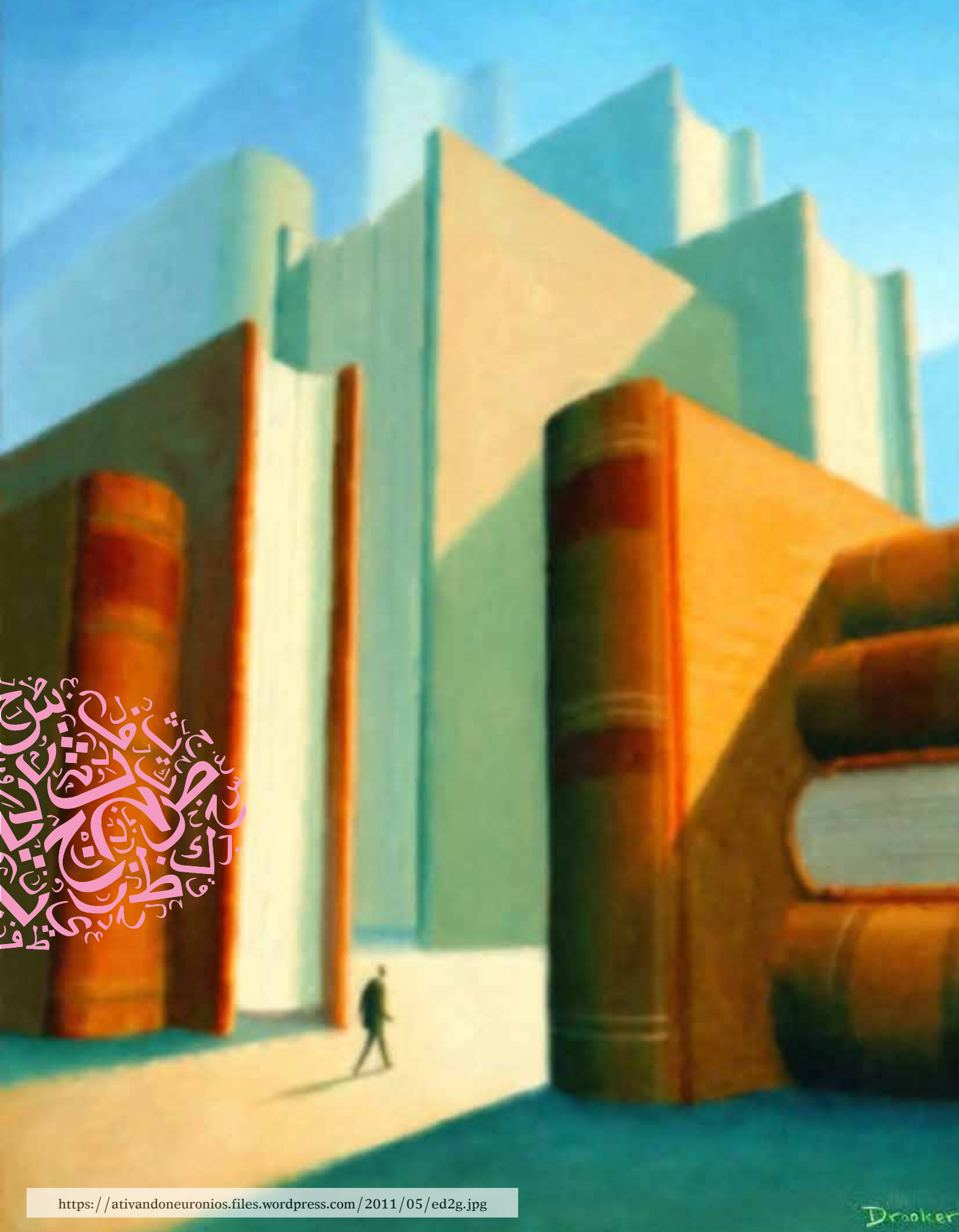
24. Fransesco Casetti, d'un regard à l'autre , p 43.

25. Evelyne Wilwerth, Visages de la littérature féminine, Bruxelles ; Ed, Galerie de Princes,1987.

26. إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسميائيات. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية، كلها علامات نستند إليها في التواصل مع محيطنا. فكل لغة من هذه اللغات تحتاج إلى تقعيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في إنتاج معانيها، مستندة في ذلك، وفي الكثير من الحالات، إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى. ومن هنا كان التركيز في السميائيات على طبيعة التدليل لا على المادة التي تشكل سندا للدلالة. فكلّ شيء يمكن أن يعزل وينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا بذاته ويملك سياقاته الخاصة، وقادرا، استنادا إلى عناصره الذاتية، على إنتاج معانيه.

الصور:

– الثقافة الشعبية«الذكاء الاصطناعي».



https://ativandoneuronios.files.wordpress.com/2011/05/ed2g.jpg

فضاء النشر

قراءة في كتاب
«تحليل الخطاب اللغوي للأمثال الشعبية»

د.عباس عبد الحليم عباس - الأردن

قراءة في كتاب «تحليل الخطاب اللغوي للأمثال الشعبية»

اللغة هي ثقافة مجتمع، لا تنفصل عن مركزيتها، والمجتمع بثقافته الفكريّة وصروف حياته، لا يُمكن أن نتتبع منه نتاجاً تاريخياً لجماعة، إلا بالتعبير عنه في اللّغة، فتظهر أهمية التلازم المصيريّ بين اللّغة والمجتمع، فهي الأداة التي تُعرب عن الأحداث الاجتماعيّة المُتمثلة في أطيافها، فضلاً عن أنها تصون عادات المجتمع ومعتقداته، وتحفظ هويته، فاللغة تتجاوب مع معطيات الحياة، وتحقق اجتماعيّة الفرد؛ بكونه كائناً اجتماعياً، يعبر عن ذاته وعلاقاته من خلال لغته.

وهذا الكتاب (تحليل الخطاب اللغوي للأمثال الشعبية) من تأليف إيمان محمد قاسمية من منشورات دار كنوز المعرفة بالأردن، هو من أحدث الدراسات التي توظف (نظرية تحليل الخطاب) في مجال (التراث الشعبي)بشكل عام (والأمثال الشعبية)على وجه التحديد، وقد صدر عام 2021 ، تبرهن

المؤلفة من خلاله على تواشج العلاقة بين اللغة والمجتمع التي تمد جسوراً على تُخوم الأمثال المُنبثقة عن المجتمع بتصوراته الجماعيّة، ووقائعه الحيّة، وحصيلة الأحداثِ الاجتماعيّة والفكريّة، التي تتخلل جزيئات الحياة الإنسانيّة...في العمل والبيت والعائلة والمهام البشرية المتنوعة .

ويرى دارسو الأدب أن الأمثال جنس أدبي شفوي يرقى لمراتب الفصاحة، المُتمثلة في إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه؛ فكان من شأن هذه الدراسة البحث في مكنون الأمثال التي تشكل مرجعيّة كلما احتاج عضو من أعضاء المجتمع أن يدعم رأيه في مدار حديثه ومحاوراته الاجتماعيّة، بحجة دامغة في الاستعانة بمثل من الأمثال التي تناسب المقام وتُثبت وجهة رأي مستخدمها وصواب فكره...وتدعم حجته بطريقة بليغة وأسلوب لغوي شائق.

تؤكد المؤلفة أنّ الأمثال تشكل موضوعاً جادًا من موضوعات البحث اللّغويّ الاجتماعيّ، إذ تُعدّ جزءاً من ثقافة المجتمع التي تعكس هويته، فهي تشكل محوراً لمجمل أبواب الحياة الاجتماعيّة وأوجهها، تحمل بين ثناياها جوانب شتّى عن أحوال المجتمعات القديمة وطرائق تفكيرها وعاداتها، بحيث استطعنا من خلال الأمثال أن نكوّن أفكارنا وأحكامنا عن المجتمعات وثقافتها وطرق عيشها في كثير من الأحيان .

ومما يهم المعنيين بنظرية تحليل الخطاب أن الأمثال تحتفظ بصيغتها الأصليّة أكثر من أي نوع آخر من الاساليب اللغويّة، فلا يدخلها شيء من التغير والتحوير فهي تحتفظ بصورتها المنطوقة، دون أيّ تغيير، فتجري كما جاءت عن العرب؛ لذا فلا بد من الاشتغال والتباحث بدراسة الأمثال في حفظ مصدر من مصادر التراث العربيّ، وإغناء الدراسات التي تدور حولها، مما دعت الحاجة إلى الاهتمام بها، ومحاولة النظر إليها نظرة معاصرة، تؤكد طواعية هذا الإرث الثقافيّ الذي تتجلى فيه الاثنوجرافية الفكريّة والأخلاقيّة، فضلا عن النواحي الأنثروبولوجية التي يعنى بها علماء المجتمع والإنسان.

وتشير الباحثة إلى قول(عفيف عبد الرحمن): إن ميدان دراسة الأمثال العربيّة ما زال بِكْرا لم يُدرس بعناية، وحريّ بالباحثين اليوم أن ينهضوا بعبء دراستها، دراسة موضوعيّة تفيد من وسائل العصر ونظرياته، وعلوم المعرفة المختلفة، فجاءت هذه الدراسة التي هي بالأصل رسالة ماجستير تلقي الضوء على «قاموس الأمثال العربيّة التراثيّة» لجامعها (عفيف عبد الرحمن)، ويرجع سبب اختيار قاموسه دون غيره، بداءة إلى أنّ هذا القاموس لم يحظَ بالاهتمام والدّراية؛ وثانيًا: أنّ الباحثة وجدت أنّ هذا الكتاب قد أوفاها حقّها، فهو يضم نيّفًا وسبعة آلاف مثل، عِلاوة على أنه لم يكتفِ بالاعتماد على كتب الأمثال المنشورة فحسب، بل تتبع الأمثال في مظانّها المتعددة من كتب الأمثال والمعاجم وكتب الأدب والموسوعات وكتب النحو واللغة؛ مما يعطي هذا الكتاب ثُبوتًا في الاختيار.

وعلى هذا الأساس كانت هذه الدراسة محاولة لتقصي رؤية اجتماعيّة نابعة من عمق المجتمع، بتسليط الضوء على أحد فروع اللسانيات الحديثة، وهي اللّسانيّات الاجتماعيّة. وهي دراسة جديرة بالنظر؛ كونها تعتمد الأمثال مرجعاً ومنطلقاً، كما أنها لم تتوقف عند حدود القاموس المختار، بل ستوسع رؤاها إلى مجاميع الأمثال القديمة، استئناساً وإحاطة حسبما تقتضيه شروط المنهج الوصفي التحليلي الذي اتبعته الكاتبة

وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

- التحقُّق من الأبعاد التداوليّة، التي تتجلى في الأمثال العربيّة، لما تمثله من خبرات للأفراد والجماعات وسلوكياتهم. ومعتقداتهم في الأمثال، التي تكسب الجماعة شيئا من ماضيها يكون أداة للضبط الاجتماعيّ.
- إعادة إحياء التراث بتعزيز التراث الثقافيّ والاجتماعيّ، والكشف عن أهم المضامين الأخلاقيّة، بعدّها نتاجا اجتماعياً وأداة للتوجيه.

وهذه الدراسة تهدف كذلك إلى الإجابة عن السؤال الآتي: كيف نستفيد من الأمثال العربيّة في نقل الحَراك

الاجتماعيّ والثقافيّ لمجتمع ما؟ ويتفرع عن هذه الغاية الأسئلة الآتية:

- كيف تجلّت المظاهر الاجتماعيّة في مضمون الأمثال؟
- ما القيم الاجتماعيّة السائدة التي انطوت عليها الأمثال؟
- ما المكانة الاجتماعيّة التي تحتلها المرأة كما تجلّت في الأمثال وما أبرز صورها؟
- كيف استطاع المثل التعبير عن عادات المجتمع ومعتقداته في حالاته المتعددة؟

وبالطبع تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ الذي يقوم على وصف الظاهرة، بجمع البيانات من المراجع والمصادر ذات الصِلة لبناء الأطر النظريّة للدراسة، وتحليلها تحليلاً دقيقاً؛ لاستخلاص النتائج في الكشف عن المضامين الخفيّة الذي اقتضى تصنيف الأمثال في حقولٍ مُنتخبة وَفق موضوعات مدروسة، واختيار طائفة منها، ومن ثَمّ تحليل هذه البيانات في ضَوء اللسانيات الاجتماعيّة وتحليل الخطاب تحديدا .

وبالحديث عن الدراسات السابقة، لم تجد الباحثة دراسة عنيت ببحث هذا الموضوع في قاموس الأمثال العربيّة التراثيّة خاصة، ولكن وقفت الباحثة على دراسات قريبة من منهج البحث، ولعل هذه الدراسة هي الدراسة البكر في ضوء اللّسانيات الاجتماعيّة مستضيئة بما قُدِّم من الدراسات السابقة، التي أفادت هذه الدراسة من مناهجها، وحاولت هذه الدراسة أن تركز على جوانب أخرى لم تتعرض لها تلك الدراسات، مثل دراسة ريم أيوب، مضامين الأمثال الشعبيّة: دراسة اجتماعيّة تحليليّة للأمثال الشعبيّة الموصليّة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الموصل، العراق، 2004م. ولا تصنّف هذه الرسالة ضمن الدراسات اللسانيّة، بل تنسب إلى علم الاجتماع، واعتمدت الباحثة على المنهج التحليليّ في دراسة المجتمع لتحليل الأمثال، واستأنست بالمنهج المقارن لتباين أوجه التشابه بين الأمثال الموصليّة والبغداديّة.

أما دراسة عيسى عودة برهومة، التجليات الاجتماعيّة في المشهد اللغويّ العربيّ من خلال مجمع الأمثال للميدانيّ، مجلة الأقصى، فلسطين، ط1، 2006م. فتبحث هذه الدراسة عن أهميّة كتاب مجمع الأمثال، الذي اتخذّه الباحث موضوعاً للدراسة، باستجلاء المشهد اللغويّ الاجتماعيّ في ظل العلاقة القائمة بين اللغة والمجتمع، التي عدّها الباحث علاقة مصيريّة تاثيرية. واتّبع الباحث المنهج الوصفيّ التحليليّ، في تناوله صوراً من الحياة الفكريّة في الأمثال، ممثلة بالأدب، والشعر، والخطابة، والنقد، والقصص الخرافيّة، وانتقائه صوراً من التربيّة في الأمثال العربية، متمثلة في القيم الأخلاقية، وتمثّل ملامح الطبيعة، والمعتقدات التي آمن بها العرب. ولقد استعانت الباحثة الحالية بمحاور هذه الدراسة التطبيقية التي ساعدتها في دراستها.

في حين سعت أماني سليمان، في دراستها الأمثال العربية القديمة: دراسة أسلوبية سرديّة حضاريّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 2009م. إلى تحليل الأمثال وفق مداخل منهجيّة متنوعة؛ فتناولت خصائص الأسلوب في الأمثال مستخدمة أدوات المنهج الأسلوبيّ. كما درست قصص الأمثال دراسة سرديّة في ضوء مناهج السرديّات، وحاولت الإفادة من مناهج العلوم الإنسانيّة والنقد الثقافيّ في تحليل النصوص. وتعرضت للتحليل الدلاليّ من خلال تأمل الدلالات الاجتماعيّة للأمثال من محاور مختارة، تتصل بالمرأة والطبقات الاجتماعيّة، ونفّذت ذلك على مجمع الأمثال للميدانيّ.

كما قام بلال أحمد الشوابكة في، معجم الألفاظ العاميّة المستخدمة في الأردن رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، عمان، 2015م، بتوضيح أبعاد الحياة الاجتماعيّة في إلقاء الضّوء على بعض (الألفاظ العاميّة) المستخدمة في الأردن، بمنظور لسانيّ. واعتمد الباحث على المنهج الوصفيّ التحليليّ في محاولته التبصّر بالجدلية القائمة بين اللغة والحياة الاجتماعيّة الأردنيّة، والمؤثرات اللهجيّة الداخليّة والخارجيّة في إحداثاته المُعجميّة، والكشف عن ظاهرتي الازدواجيّة اللغويّة والثنائيّة اللغويّة.

لكن الباحثة تشير إلى أن كوثر عماد بدران، في كتابها الأمثال العربيّة في موسوعة حلب المقارنة: دراسة لغويّة في ضوء اللسانيّات الاجتماعيّة، رسالة دكتوراة، جامعة العلوم الإسلامية العالميّة، عمّان، 2017.

ألقت الدراسة الضّوء على الأمثال الشعبيّة في موسوعة حلب المقارنة، وأشارت إلى نشأة الأمثال وخصائصها، وحاولت الجمع بين الحالين الاجتماعيّ واللسانيّ، أي وفق اللّسانيّات الاجتماعيّة. فتطرّقت الباحثة إلى السّياقات اللغوية في الأمثال العامّية، خاصة باللهجة الحلبيّة وغير اللغويّة كالسّياق الانفعاليّ، والثّقافيّ، والمقاميّ، وإلى المستويات اللغويّة، فضمّت كلاً من خطاب الذّكر وخطاب الأنثى، والأسرة والقبيلة، ومنظومة القيم، والبيئة المحيطة بما فيها من ألفاظ، واتّبعت في ذلك المنهجين الوصفّي والمقارن.

والجميل أن الدراسة الحالية التى نعرض لها لإيمان قاسمية (تحليل الخطاب اللغوي الاجتماعي للأمثال العربية) استأنست أيضاً بدراسات أخرى، أبرزها، دراسة أبي علي، محمد توفيق، الأمثال العربيّة والعصر الجاهليّ، الذي حاول الإفادة من مجمل مناهج البحث، وأكثر ما يُفيد منها المنهج البنيويّ، وأبرز نتائج دراسته كان إثبات انتساب الأمثال إلى الأدب الجاهليّ بوصفه نثراً فنياً ذا قيمة بلاغيّة.

ويتضح للقارئ كيف تشترك الدراسة الحالية مع بعض تلك الدراسات السابقة في أنها اعتمدت في دراستها للأمثال على منهج تحليليّ، بيد أن تلك الدراسات التي تناولت الأمثال في ضَوء اللسانيّات الاجتماعيّة، اقتصرت دراستها على الأمثال العاميّة (الشعبيّة) بقطر معيَّن من الوطن العربيّ، وكانت هنالك إضاءات في دراسة الأمثال العربيّة الفصيحة دراسة اجتماعيّة، توظف مفاهيم النظريّة السوسيولوجيّة في أبعاد المثل وقصّته، فأضحى من المسائل الملحّة؛ لفهم بعض الممارسات التي تظهر في المجتمع، المُرتكزة على كشف واقع المجتمع بأفراده، كواقع المرأة، التي تقوم الأمثال بدورها المنوط في توضيح معالم محيطها وأدوارها الاجتماعيّة بصورة حرفيّة، على عكس ما نرى صورتها في الشعر القائم على زخرفة الواقع المبني على العاطفة والبحث عن المثالي وليس الواقعي.

جاءت هذه الدراسة في مُقدّمة، وفصلين؛ أحدهما نظريّ وثانيهما تطبيقيّ، وخاتمة: وقد تضمنت المقدمة أهمية الدراسة، وهدفها، وبعض الدراسات التي بحثت في الأمثال، وذكرت الباحثة فيها كذلك أجزاء الدراسة، وأسئلتها التي تدور عجلة البحث فيها. ويتحدث الفصل النظريّ عن أهم المُصطلحات المِفتاحيّة المُتجلّية في تحليل الأمثال، وهو ينقسم إلى مبحثين: يناقش المبحث الأول، تعريف المثل لغة واصطلاحاً في كتب اللغة والمعاجم، كما يستعرض أهم خصائص المثل، ويُبرز الفرق بين المثل والحكمة، من ثم يناقش مسألة اللغة والفكر، واللغة والاتصال بما يخدم الدراسة. أما المبحث الثاني، فيتطرق إلى الحديث عن العلاقة بين اللغة والمجتمع، مُبرزاً المنهجيّة المُتبعة في التحليل، أي وَفق اللسانيات الاجتماعيّة وتحليل الخطاب... فيقوم بالتعريف به، بما يعضد الموضوع، من ثَمّ يعرض للمشهد الاجتماعيّ بأمدائه.

وقد جاء الفصل التطبيقيّ معنيا بالتجلّيات الاجتماعيّة في الأمثال، الذي ينقسم إلى ثلاثة مباحث:

– يدرس المبحث الأول، القيم الأخلاقية المستشفة من الأمثال العربيّة، التي تضّم أبرز القيم الاجتماعيّة المحمودة، المُتمثلة بالكرم، والشجاعة، والوفاء... كما تدرس الصفات الاجتماعيّة المذمومة عند العرب، مثل: البخل، والجبن، والغدر.. أما المبحث الثاني، فيكشف عن صورة المرأة في الأمثال بأدوارها الاجتماعيّة، يذكر صورة المرأة في الحضارات القديمة، ثم يستعرض حال المرأة في الجاهلية والإسلام، ويستشف مكانة المرأة في الأمثال ومعاملتها كالسَّبي، والوأد... ثم يقف عند صفات المرأة المحمودة والمذمومة. بينما يتحدث المبحث الثالث، عن العادات والمعتقدات التي أشارت إليها الأمثال، فيضمّ مطلبين: يتناول الأول العادات المُستخلصة من الأمثال، منها الزواج، والرِّهان، وشرب الخمر، والميسر، والصيد...، والثاني يتناول المُعتقدات المستقاة من الأمثال، منها: الاعتقاد بالأصنام، والاعتقاد بالجن، والتطيّر..

وبينت خاتمة الدراسة أهمية تناول الأمثال وفق مناهج لسانية اجتماعية كمنهج تحليل الخطاب، الذي يمثل أداة مهمة للكشف عن العلاقة الوطيدة بين الجانب اللغوي للأمثال وما ينطوي تحته من دلالات اجتماعية تقف بنا على مضمرات العلاقة بين الأمثال وبيئتها الاجتماعية والثقافية بوجه عام، وربما كانت هذه الميزة البارزة التي ميزت هذه الدراسة الحديثة في مقاربة الأمثال العربية القديمة وفق منهج بحثي معاصر.

تجربتي في
جمع الموروث الشعبي المرتبط بصناعة السفن في البحرين

أ. خميس زايد البنكي – مملكة البحرين

تجربتي في جمع الموروث الشعبي المرتبط بصناعة السفن في البحرين

الجمع الميداني، بمثابة الأساس الذي يرتكز عليه البحث العلمي، فهو عملية جمع البيانات حول التراث الشعبي للثقافات المختلفة، إذ يتم العمل على هذا الجمع من قبل الباحث، وتفريغها وتحليلها وإعادة صياغتها لتكون مادة غنية تتعلق بالموضوع المبحوث، سواءً في الأدب الشعبي، أو العادات والتقاليد، أو المعتقدات، أو غيرها من المعارف الشعبية والإرث المتوارث عبر الأجيال.

يمثل الجمع للتراث المادي وغير المادي، تحدٍ من حيث الصعوبات التي تواجه الجامع، فخلال اشتغالي في الجمع

لإعداد دراستي لنيل درجة الماجستير، الموسومة بـ «توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن في مملكة البحرين»، واجهتني مصاعب ميدانية جمة، في جمع المأثور الشعبي المتعلق بصناعة السفن، وإعداد المقابلات مع الرواة والإخباريين، حيث عملت جاهداً على ترتيب كافة الاحتياجات والمتطلبات، والنزول إلى الميدان كأي باحثٍ آخر. وكحال العديدين، ظننت بادئاً أن الجمع الميداني مسألة بالغة السهولة واليسر، لكن ما إن نزلت إلى واقع الميدان، حتى اتضح بأني أخطأت التقدير، لأُجابه بعمل بالغ الصعوبة، مشوب بالعديد من العواقب والمتاعب، ومن هذا المنطلق أدركتُ ما ينبغي على الباحث أو الجامع إعداده قبل أي عملية جمع؛ ينبغي عليه اتخاذ الاحتياطات اللازمة، من إعداد الأسئلة الخاصة بالبحث، وتحديد مشكلة البحث، وفرضياته، وأداة القياس، ومجتمع الدراسة، وترتيب كافة الأمور الأخرى.

وفي الحديث عن الأسئلة وآلية استخلاص المعلومة كلامٌ طويل، غير أنيّ مؤمن بأن الجامع ينبغي عليه أن يتحلى بسرعة البديهة مع الرواة والإخباريين، وأن يكون قادراً على التفاعل معهم في سبيل استخلاص المعلومات. كما يتطلب منه القدرة على إعادة الرواة إلى مسار الموضوع، من خلال تحوير الأسئلة، بصيغٍ متعددةٍ تخدم أغراض البحث، للظفر بإجابات دقيقة من المسؤول.

كما لا يغيب عن الجامع أهمية جهوزيته بكافة معدات العمل الميداني وجاهزيتها، من قبيل شحن الأجهزة الإلكترونية المستخدمة في التوثيق، والاستعانة بأجهزة احتياطية، للاستخدامات الطارئة، واختيار الأمكنة الملائمة لإجراء التسجيل أو التصوير. وفي حال رفض الراوي أو الإخباري تصويره أو تسجيل صوته -عديد من الرواة من كبار السن يرفضون توثيقهم بالأجهزة الحديثة لأسباب ومعتقدات متأصلة في ذهنيتهم- فإن على الجامع اللجوء

للتدوين التفصيلي، مع الأخذ بعين الاعتبار الإعداد المسبق للاستمارات، وبطاقات البيانات التي توثق تفاصيل موقع وزمان الجمع، وتفاصيل الراوي وكل ما يتعلق بالبحث، وفي الوقت ذاته، الحفاظ على سرية بيانات الراوي وخصوصيتها.

وينقسم الرواة والإخباريون إلى عدة أصناف، ينبغي على الجامع وضع الاعتبارات الخاصة بها، فمنهم المتفهم، والمتعلم، والمثقف، والأُمّيّ، إلى جانب ذلك، نجد الأحوال السيكولوجية المختلفة كالمتعاون بلطف، وشديد العصبية، وسريع الغضب، وفي سبيل نجاح الجمع، لابد من امتلاك آليات التعامل مع هذا التنوع، فمثلاً في حالة الراوي أو الإخباري شديد العصبية، ينبغي على الجامع زيارته عدة زيارات مسبقة، بغرض خلق نوع من الألفة، وأن يتلافى الإلحاح عليه، فأنا مؤمن بأن لكل إخباري مفاتيح يستطيع الجامع الدخول من خلالها إلى أعماق تفكيره، وكسب وده، وبالتالي الحصول على البيانات المراد جمعها.

كذلك قد تصادف نوعا من الرواة والإخباريين الذين لا يحدد وقتاً محدداً، فيعدك بلقائك بعد صلاة الظهر أو العصر، عوض تحديد ساعة محددة، وربما يأخذ في الإسهاب، دون تقيد بزمن محدد، فضع في اعتبارك أن تخصص فسحة من الوقت لمثل هذه اللقاءات.

ولتبيان أهمية تحين الفرصة، في ظل صعوبات الظفر بها وصعوبة التعامل مع الرواة والإخباريين، دعوني أحكي لكم ما تعرضتُ لهُ أثناء الجمع. فذات يوم، قصدت إخبارياً أعرفه معرفةً شخصية لمقابلته، وكان طاعناً في السن، فطلبت منه تحديد موعد لمقابلته، فردّ عليّ بلهجةٍ عامية: «ما عندك سالفة. الناس والبها على نفسها (تعني: بالكاد يحتمل نفسه)، وشله تبي (لماذا تريد) تسجل سوالفنا؟»، فشرحت له هدفي من الجمع، وأني أُعد دراسة جامعية، بالإضافة لاهتمامي بالتراث والجمع. فلم يبد اهتماماً لطلبي، فاستأذنته بلهجةٍ عامية بتدوين ما يقول، فرد: «أنت ما عندك سالفة، وشلك بهاذي السوالف، روح شوف لك مهره تستفيد منها!»، وعني بهذا: «مالك والإعتناء بهذه الأمور.. اذهب للبحث عن عمل يعود عليك بالنفع»، فخرجت منه بـ «خفي حُنين»، بيد أنيّ لم أيأس، إذ كان هذا الإخباري كنزاً من المعارف المتعلقة بمجال بحثي، لهذا قررت زيارته عدة زيارات، وأخذت أحدثه في العديد من المواضيع، ومنها الموروث وذكريات الماضي، فانطلق يسترجع الذكريات، حينها أخبرته بأني سوف أدون حديثه، فلم يمانع!

لهذا على الجامع، أن يتهيأ لمثل هذه المواقف، وأن يضع نفسه موضع الجهوزية، وإن تمكن من اختيار المكان المناسب لإجراء المقابلات التسجيلية، فليحرص على ذلك، تلافياً لأصوات الضجيج في الخلفية، كما ينبغي عليه الحرص على الجهوزية التي أسلفنا ذكرها، وفي حال تطلب الأمر الاستعانة بزميل باحث أو صديق، فينبغي على الجامع أن يبين له آليات العمل، ويشرح له كافة التعليمات، لكي يؤدي عمله بالصورة الصحيحة، وبالشكل المطلوب، ذلك أن العمل الميداني فرصة لا تعوض، ويجب على الباحث استغلال وقت المقابلات استغلالاً صحيحا، فالجمع يستدعي وقتاً وجهداً كبيرين، لكي يثري به موضوع دراسته بكافة المعلومات والبيانات التي ستزيد الموضوع رصانة وإيفاءً.

كذلك وأثناء جمعي، رتبت موعداً مع إخباري يسمى الحاج عيسى المهيزع، رحمه الله، وهو ربان سفينة سابق «نوخذة»، وورث عن عائلته الكثير من سفن صيد اللؤلؤ، كما عاصر تلك الحقبة، حيث أخبرته بموضوع بحثي، وأبدى تعاوناً كبيراً في تزويدي بالمعلومات المتعلقة بالمأثورات الشعبية المتعلقة بصناعة السفن في البحرين، كما جالست أقرانه ممن يملكون خبرةً في هذا المجال، بالإضافة لخبراتهم في صيد الأسماك واللؤلؤ، وكانوا إلى جانبه، متعاونين ومتفهمين إلى أبعد الحدود، ولديهم من الخبرة والمعارف الكثير.

استمتعت بالحديث مع هؤلاء، وبالأخص الحاج عيسى الذي حدثني بلهجة عامية قديمة، وأوضح لي المصطلحات والمعاني، وكان رحباً في الإجابة على أسئلتي دون ملل أو تذمر. كما زودني، خلال هذه المقابلة، بالكثير من المعلومات والمعارف المتعلقة بهذه الصناعة، وبما يقترن بها في الموروث الشعبي.

وفي إحدى المواقف التي واجهتني، كنت في مقابلة مع الحاج علي راشد بوهيلة، رحمه الله، وقد وافق على تصوير اللقاء، وفي الأثناء، نفذت البطارية، ما اضطرني لإكمال المقابلة بالتدوين، فقد كان رجلاً غزير المعرفة، ومتعاوناً ولا يمانع التوثيق بأيٍ من الوسائل. ومن النماذج التي تمر على الجامع، نموذج متعاون بالغ التعاون، فذات يوم قررت مقابلة النجار الحاج رضي أحمد حسن، للتعمق حول الأخشاب المستخدمة في صناعة السفن قديماً، ومن أين تجلب؟ فأفاض عليّ بكم من المعلومات، وبتفاصيل عن نوع الخشب، وتسمياته، وعلى أغاني العمل. وقد قابلت هذا الراوي عدة مقابلات، حتى أنهُ ما إن يتذكر معلومة لم يسبق ذكرها، يتواصل معي لموافاتي بها، فكان متعاوناً شديد التعاون لإنجاح البحث، وتوثيق الموروث.

كذلك صادفت خلال جمعي، رواة وراويات، يعانون من مشاكل صحية، خاصة في حاسة السمع، فتراهم يجيبون على أسئلتك بعد إعادة طرحها عدداً من المرات، بصوتٍ عالٍ، ليتمكنوا من سماعها جيداً. وفيما يتعلق بالنساء، كن متحفظات، لا يسمحن بالتسجيل أو التصوير بشكلٍ مطلق، ولهذا كنتُ أضطر للتدوين، رغم سلبياته، مقارنة بالتسجيل الصوتي أو التصوير الفيلمي.

هذه بعض الصعوبات التي قد تواجه الجامع أثناء جمع مواد الموروث الشعبي، لكن لا ينبغي لهذه الصعوبات وغيرها، أن تثنينا عن الجمع، فالرواة هم الركيزة الأساس لتوثيق هذا الموروث، بما لديهم من كمٍ هائل من المعلومات التي ينبغي علينا كباحثين أن نعنى بتوثيقها والاستفادة منها قبل رحيلهم، فهم حملة إرث الآباء والأجداد، وهم خزين موروثنا الشعبي.

أصداء

رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي يشهد اختتام
«مهرجان نوفا بتروبولس الدولي للفولكلور» 224

لدى استقباله رئيس تحرير الثقافة الشعبية
وزير التربية والتعليم يؤكد أهمية ترسيخ الثقافة الشعبية عبر المؤسسات التعليمية 227

تعقيباً على مقال
«الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة» 228

التحرير:

رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي يشهد اختتام «مهرجان نوفا بتروبولس الدولي للفولكلور»

في سياق دعم المهرجانات الشعبية بمختلف أنحاء العالم، شهد رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، رئيس تحرير مجلة الثقافة الشعبية، الشاعر البحريني علي عبدالله خليفة، بمعية محافظ مدينة نوفا بتروبولس (جورجي دارلي)، «مهرجان نوفا بتروبوليس الدولي للفولكلور»، البرازيلي، الذي اختتم أنشطته في الـ 30 من يوليو 2023، بدعم وتشجيع من المنظمة الدولية للفن الشعبي، التي يقع مقرها الرئاسي في مملكة البحرين. حيث انطلق المهرجان في الـ 12 من ذات الشهر، مقدمًا على مدى 19 يومًا، أكثر من 170 عرضًا قدمتها فرق شعبية من مختلف أنحاء الأمريكيتين، عارضةً فيها الفنون، والعادات، والتقاليد المختلفة لهذه الشعوب والثقافات.

وشهد المهرجان أكثر من مليوني متفرج، حضروا العروض التي تقام على المسارح الرئيسة، وفي المدارس، والهيئات، والشركات الراعية، بالإضافة للمسيرات الاحتفالية والاستعراضية التي تقام في الشوارع العامة، لتشكل إطلالة على الثقافات المختلفة، وتراثاتها الغنية، إذ يهدف المهرجان إلى تأصيل ثقافات الشعوب وفنونها، في ظل موجات العولمة التي تهدد الكثير من المظاهر الثقافية الشعبية وهوياتها وفنونها الفريدة، ليكون هذا المهرجان الذي أُقيم على مدى نصف قرن، منذُ 1973، إطلالة أمل لإثراء التنوع الثقافي العالمي.

وفي هذا السياق، أعرب علي عبدالله خليفة عن تقديره البالغ للقائمين والمنظمين لهذا المهرجان، بإمكانياته اللوجستية التي يوفرها للفرق المشاركة لتقدم عروض فنية رفيعة المستوى وسط حشود من الجماهير، مضيفاً «لمست ألفةً ومحبة والتفافاً شعبياً للفنون الشعبية، ما يؤكد أهمية هذه الفنون والحفاظ عليها وتقديمها للجمهور»، مبيناً بأن السلطات البرازيلية قدمت الدعم الكبير لهذا المهرجان، كما قدمت «المنظمة الدولية للفن الشعبي الدعم اللازم، والتشجيع لإقامة هذا الحدث الدولي الكبير، الذي يجبي جزءاً من ثقافات الشعوب وتراثها»، مبدياً استعداد المنظمة، ممثلة بمكتبها الرئاسي في مملكة البحرين، للتعاون وتقديم الدعم لمختلف الجهات

رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي يشهد اختتام «مهرجان نوفا بتروبولس الدولي للفولكلور»

الحكومية والأهلية لإبراز تراثات الشعوب وفنونها في مختلف أنحاء العالم.

ولفت خليفة إلى أمله في أن ينظم مهرجان بهذا المستوى، في مملكة البحرين، يستقطب الجماهير من مختلف الأمكنة، ويكون داعماً ومنشطاً للحراك السياحي الذي تشهده البحرين، مؤكداً إن إقامة مهرجان يحتفي بالفنون الشعبية ومخرجاتها، قادرٌ على استقطاب المواطنين والمقيمين والسياح، وهو فرصة كبيرة لخلق نشاط ثقافي محبب للجماهير، وقريب من قلوبها، إلى جانب أهدافه المتمثلة في الترويج لمخرجات ثقافتنا المحلية إقليمياً وعالمياً، والترويج للمملكة بوصفها وجهة لمثل هذه الاحتفالات، كما أضحت البرازيل وجهة لذلك. كما جدد خليفة دعوته لضرورة تأسيس فرقة وطنية بحرينية للفنون الشعبية، قادرة على تمثل البحرين في الاحتفالات الدولية الفولكلورية.

وقد شكل حضور خليفة لهذا المهرجان، حافزاً لتداول الإعلام البرازيلي اسم مملكة البحرين، بوصفها المقر الإقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي، إذ لم يسبق لرئيس المنظمة أن حضر سابقاً هذا المهرجان، منذُ انطلاقته قبل نصف قرن.

هذا ويحمل «مهرجان نوفا بتروبوليس الدولي للفولكلور»، اسم المدينة البرازيلية التي يقام بها، حيثُ تشارك فيه فرق شعبية من مختلف الثقافات الأصلية والوافدة على الأمريكيتين، وتصاحب العروض، معارض للحرف اليدوية، وليال ثقافية، وورش عمل... مشكلاً بذلك ظاهرة ثقافية تحتفي بالفنون الشعبية، وتضع لها اعتباراً في ظل التحديات التي تواجهها هذه الفنون، وأهمية المحافظة عليها، ونقلها تراثاً ثقافياً للأجيال القادمة.

لدى استقباله رئيس تحرير الثقافة الشعبية

وزير التربية والتعليم يؤكد أهمية ترسيخ الثقافة الشعبية عبر المؤسسات التعليمية

أشاد سعادة الدكتور محمد بن مبارك جمعة، وزير التربية والتعليم، رئيس مجلس أمناء مجلس التعليم العالي بمملكة البحرين، بالدور البارز لـ «مجلة الثقافة الشعبية» في نشر وترسيخ الموروث البحريني الشعبي والتراثي وتوثيقه والحفاظ عليه، مؤكداً أنه من ضمن أولويات الوزارة تثقيف جميع الطلبة عن الموروث الشعبي والثقافي وتعزيز الهوية البحرينية.

جاء ذلك لدى استقبال الأديب والشاعر علي عبدالله خليفة، رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV، ورئيس تحرير مجلة الثقافة الشعبية، حيث نوه الوزير بمسيرته الثقافية والأدبية الحافلة، معبرًا عن تقديره لما يقوم به من جهود في التعاون مع مختلف الجهات ذات العلاقة لتطوير سبل الحفاظ على الموروث الشعبي كجزء أصيل من تاريخ مملكة البحرين.

وتم خلال اللقاء بحث سبل تطوير التعاون بين وزارة التربية والتعليم ومؤسسة الثقافة الشعبية من خلال تنفيذ البرامج والفعاليات المشتركة مع المؤسسات التعليمية المدرسية ومؤسسات التعليم العالي.

من جانبه عبر علي عبدالله خليفة عن شكره وتقديره لوزير التربية والتعليم ولجميع منتسبي الوزارة على الدور الحيوي الذي يقومون به في تطوير التعليم ومخرجاته.

تنويه

نود أن نلفت عناية القراء وكافة المعنيين الكرام، بأن «مجلة الثقافة الشعبية»، تعلن عن إيقاف النشر في الموضوع المتناول في هذا التعقيب بشكلٍ تام، كما نود التذكير أن «المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة».

د.عبدالله بن سكات الرشيدي - المملكة العربية السعودية

تعقيباً على مقال

«الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة»

أطلعني بعض المهتمين على ما ورد في مجلتكم الغراء في عددها الثالث من السنة الأولى (أكتوبر ونوفمبر وديسمبر للعام 2008م) على موضوع تحت عنوان (الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة)، في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية للباحثة الدكتورة ليلى عبدالغفار الفدا، ومع أن الموضوع مرّ عليه زهاء الخمسة عشر عاما إلا أن محتواه مخل إن لم أقل مخجل، فما كتبته الباحثة كان فيه تجن سافر على قبيلة الرشايدة بشكل جلي، فما كتبته يخص قبيلة الصلبة ولا علاقة له بقبيلة الرشايدة في مجمله، ولكنني سأحسن الظن احتراما لقواعد البحث العلمي وتقديرا للمجلة وللباحثة، لكنني لن أكون مجاملا ولا مداهنا إذ أن الرد سيكون علميا صرفا، فالمقدمة المتشنجة التي بدأت فيها بحثها تدل دلالة قاطعة على أن أي شيء يذكر داخل البحث لن يكون أشد افتراءً مما ذكرته، وكنت أتمنى أن لا تتجاوز عنوان البحث وتتجه إلى دهاليز الأنساب حتى لا تقع في مثل ما وقعت فيه، هذا إذ كان بحثها يخص قبيلة الرشايدة فعلا، ومع أن بحثها فيه تجن صريح على عقيدة القبيلة في إيرادها لخزعبلات لا تمت للقبيلة بصلة مثل استخدام الصليب في الملابس ومحاولة الربط بين النسب وتلك الإشارات، إلا أنني استغرب من باحثة أكاديمية وأستاذة جامعية أن تعتمد في بحثها على مراجع لا تصمد أمام النقد العلمي فهي هشة رواية ودراية؛ ومنها كتاب (معجم قبائل الحجاز) لـ عاتق غيث البلادي، وهو الكتاب الذي كتب فيه كاتبه بلا ضمير ولا أمانة خاصة عن قبيلة الرشايدة، والمتتبع لأدق تفاصيل البلادي يعلم لماذا كتب تلك الأمور، وليس هذا مجال نقد لكتاب البلادي لكنها إشارة لا بد منها، ومع أنها نقلت منه لكنها نقلت بشكل انتقائي مما يجعل الشكوك تدور (رغم إحسان الظن) حول تعمدها لتلك الإساءات، إذ ينطبق عليها المثل القائل (حشفٌ وسوء كيل) وسأتناول بعض الملحوظات مع الرد عليها:

- تقول الباحثة: (ومن المعروف أن قبيلة الرشايدة ليس لها ديرة معينة)، العجيب أن الباحثة حكمت في بداية بحثها على أنها تتحدث عن قبيلة غير الرشايدة فهي تقول: ليس لها ديرة معينة! وفي ثنايا بحثها تقول عن الرشايدة: (أن الرشايدة في السودان يسكنون صحراء النوبة! وتنقل عن الشريفي أن الرشايدة في شبه الجزيرة العربية يسكنون الحجاز بدءا من شمال المدينة وحتى الحليفة!)، ورغم قصورها في تحديد ديار الرشايدة في المملكة العربية السعودية إلا أنها ذكرت أن لهم ديارا، ثم تأتي لتورد رأي فؤاد حمزة وهو رأي لو طبقناه على فؤاد حمزة نفسه أو على الباحثة لأصبحا في ذيل القائمة حسب تصنيفه فتقول: (بينما ذكر حمزة أن الرشايدة طبقة بين الصلبة والظفير، وديرتهم في دبدية ومطير والعوازم)، وهنا يتضح أن الصلبة لا علاقة لهم بالرشايدة، وأن الرشايدة لهم ديارهم بالدبدة فماذا تريد هذه الباحثة؟ وما سر تصديرها لبحثها بقول: ليس لهم ديرة معينة؟ وكيف تقول من المعروف أن القبيلة ليس لها ديار معينة؟ فهي تناقض نفسها بنفسها! فهل يعقل أن يمر على باحثة أكاديمية هذا الضعف والوهن في مجال بحثها، وهل يعقل أن تنتقي ما يناسب أفكارها وتهمل ما يعارضها؟ هنا العجب! فهي تتحدث عن الصلبة وتريد تصوير الحال بأنهم هم الرشايدة وهذا خطأ فادح، فالصلبة مع احترامي للجميع قبائلا وعوائلا تحدث عنهم بالتفصيل أوبنهايم في كتابه البدو وهم يتناسبون مع بحث الدكتورة جملة وتفصيلا، فهي تتناول الصلبة وليس قبيلة بني رشيد في بحثها، فكان الأولى بها أن تكتب عنوان بحثها الصحيح ولا تحاول الزج باسم قبيلة الرشايدة في بحثها هذا، فمما أوردته يتضح أنها تتحدث عن الصلبة فهي تقول: (وقد انتشرت في الساحل الغربي من منطقة الحجاز ويسمون بالصلب)، والمنطقة التي حددتها هنا ليس لقبيلة الرشايدة فيها سكن ولا ديار فهي تُسكن من قبائل وعوائل مختلفة فتسكنها قبيلة حرب وجهينة وبلي وبني عطية وغيرهم من القبائل، فذكر الرشايدة هنا هو دس لا يتناسب مع مكانة الباحثة الأكاديمية، فكان حري بها أن تتأكد من معلوماتها قبل نشرها.

- في نقطة أخرى تقول الباحثة نقلا عن كتاب معجم قبائل الحجاز لعاتق غيث البلادي: (وقد وضّح البلادي أن رشيد جد بني رشيد المعروفين بهتيم، وقد كان حذاء خيل أبي زيد .. الخ)، وفي هذه النقطة يتضح بما لا تعلوه شبهه أن الباحثة موجهة ولا تكتب بأمانة علمية، فلو كانت جاهلة بأمور الأنساب وما يعتورها من تشابك وتشابه لقلنا بأنها وقعت جهلا منها، لكنها باختيارها الانتقائي من ذلك المرجع المشبوه يتضح خط سيرها وتعمدها الإساءة لقبيلة الرشايدة، فالبلادي على سخف معلوماته التي تفوح بالعنصرية المقيتة أورد أن الزول أبو راشد ورشيد وعزام، وكل واحد من هؤلاء جد لقبيلة معينة، فلماذا اقتصرت على الرشايدة وتركت تلك القبائل التي حسب مصدرها المتهالك هم أبناء رجل واحد، لذا كان من حق قبيلة بني رشيد أن تتحدث الباحثة في بحثها عن قبيلة الرشايدة حديثا صحيحا وتذكر ديار القبيلة ونسبها الصريح الصحيح من مصادر تتسم بالثقة، بدلا عن تحدثها عن الصلبة ونسبت الرشايدة لهم، فالصلبة مستقلين بذاتهم لهم تقاليدهم وصفاتهم ولا علاقة لهم بالرشايدة.

- من خلال حديثها عن مرور قبيلة الرشايدة في ساحل البحر الأحمر أثناء هجرتهم إلى مصر والسودان وإفريقيا عموما يتضح أنها خلطت واستغلت المعلومة لجعل تلك المنطقة مكان سكنى الرشايدة، وهذا خطأ فالهجرة والمرور بالديار بهذه الطريقة لا تجعل منها ديارا

للقبيلة بأي شكل من الأشكال وكان من الواجب عليها التفريق والتحقق في المعلومات بدلا من هذا الخلط البائس، وتقول أن الرشايدة في السودان يدفعون مبلغا ماليا لقبيلة البجة لاستئجار بعض الآبار، وكأنها لا تعلم بأن قبيلة الرشايدة في السودان تمتلك من القوة والعتاد ما جعلها تكوّن جيش الأسود الحرّة وتستقل بحكم ذاتي في شرق السودان وتفرض على الحكومة السودانية تعيين وزراء من القبيلة ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الوزير مبروك مبارك الرشيدي وغيره فهل وعت الباحثة هذه المعلومة وغيرها أم أنها لم تبحث عن الحقيقة التي ربما لا تتناسب مع توجهاتها، أو توجهات من أوعز لها بالكتابة.

- في معرض مقدمتها تقول: (وعلى الرغم من اختلاف الكثير من المؤرخين حول أصل هذه القبيلة)، وهنا يتضح أن تركيزها على نشر أن أصل الرشايدة مختلف فيه وهذا كذب صريح، فلو عدنا قليلا لكتب الأنساب لوجدنا أن الاختلاف في ذكر النسب بين نسابة وآخر لا يعني سقوط نسب القبيلة أو العائلة المختلف فيها وهذه قاعدة عامة في النسب، وسأذكر مثالا واضحا للعيان عن ذلك، فأسرة آل سعود العزيزة حكام المملكة العربية السعودية وهي أشهر أسرة بالمنطقة إن لم أقل العالم أرجعوها بعض المؤرخين في كتاباتهم إلى قبيلة عنزة العزيزة، ومن بينهم (سعود بن هذلول: في كتابه نسب ملوك آل سعود)، وهو من أفراد الأسرة، ثم جاء خطاب الملك سلمان بن عبدالعزيز آل سعود المنشور في صحيفة الرياض السعودية العدد (14550) (في يوم الجمعة 19 ربيع الآخر 1429هـ - 25 إبريل 2008) ليوضح أن أسرة آل سعود أسرة من بني حنيفة بن وائل وأنهم لا علاقة لهم بقبيلة عنزة إلا من ناحية أنهم أبناء عمومة فقط، وهذا دليل على حدوث الاختلاف، كما أن قبيلة حرب لا تزال تتنازع نسبها بين خولان القحطانية والأوس والخزرج وكل فريق يدلي بدلوه ويورد رأيه، فمثل هذه الخلافات تحدث ولكن المعوّل عليه هو ما كتبه ثقات النسابة وما قاله الرجال العارفين كل في تخصصه، وقبيلة بني رشيد ذكرها الكثير من النسابة أنها من قبيلة عبس الغطفانية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: (مجير الدين العليمي: في كتابه: الأنس الجليل) إذ يقول: (أن الرشايدة ينتسبون إلى قبيلة عبس من عرب الحجاز)، وقال (الدكتور أحمد عبدالعزيز المزيني: في كتابه: أنساب الأسر والقبائل في الكويت): (هم بنو رشيد، قبيلة عربية من أشهر القبائل في أنحاء العالم العربي، فهي قبيلة كثيرة البطون، ممتدة الجذور في أعماق الأصالة العربية، تنسب إلى قبيلة عبس وتمتد فروعها إلى غطفان وفزارة ذوات الماضي العريق والتاريخ الطيب والحاضر الجميل، وتقطن شبه الجزيرة العربية وهي المنبع الأصلي لهذه القبيلة، ومنها أعداد تقطن مصر وليبيا والسودان والمغرب والكويت) وغيرهم الكثير، فهل غاب عن الباحثة مثل هذا الأمر أم غيبته عنوة لأمر في نفسها، أما قولها: (إلا أن استخدام هذه القبيلة للصليب في ملابسهم لا يعني انتماءهم لأصل غير عربي)، فالسؤال هل هذه الملابس تخص قبيلة الرشايدة فعلا؟ ومن خلال البحث والتقصي وجدت أن مثل تلك الملابس استخدمت في حقبة معينة من جل النساء في مختلف القبائل والعوائل، وربما اتخذها الصلبة كرمز لهم، لكنها لا تخص الرشايدة فقط، فالصليب المستخدم في النقش هنا هو استخدام عام وليس خاصا، أما كون قبيلة الرشايدة عربية فلا شك في ذلك، وأما محاولة تدنيس عقيدتها بإشارات تافهة مثل استخدام الصليب في الملابس والذي لم يثبت فهذا حقد دفين في النفوس يخرج في بحوث لا

تمت للأمانة بصلة، فقبيلة الرشايدة من أكثر القبائل التي حافظت على عقيدتها (ولا نزكي أحدا على الله) حينما كانت تتهاوى صروح بعض القبائل والعوائل في الشركيات التي مرّت بها جزيرة العرب وغيرها، وقد وردت إشارات وروايات تدل على تمسك قبيلة الرشايدة بعقيدتها التي تؤمن بها وتتخذها على الكتاب والسنة، وعن هذا يقول (ابن بسام: في كتابه: عشائر العرب «الدرر المفاخر في أخبار العرب الأواخر») (ذوي رشيد: الذين قامت بتوضيح أفعالهم الأسجاع والأناشيد، الجايدون إذ الجود عُدِم، والصادمون الحرب إذا لم يجد أصلها منصدم شادوا عمادها، وأحيوا من السنة الشهباء جمادها)، ويقول (فلبي: في كتابه أرض مدين): (أن أهل قرية الثمد والتي تقع شمال المدينة على مسافة 150 كم وهم من قبيلة بني رشيد كانوا يتبعون لما سماهم بالوهابيين)، فمثل هذه الإشارات تزعج بعض الباحثين فيحاولون الحط من مكانة القبيلة لكنهم لن ينالوا من خططهم إلا الخيبات.

وخلاصة القول الذي حاولت أن لا أتجاوز حدود البحث العلمي رغم أن النفس فيها ما فيها إلا أنني أقول:

- عنوان البحث كان عن قبيلة الرشايدة ومعظم ما في داخل البحث عن الصلبة، وكان حري بالباحثة عدم الزج باسم الرشايدة هنا لأنها أحرجت نفسها كثيرا في هذا البحث.
- الباحثة أستاذة جامعية وباحثة أكاديمية لها خبرتها التي تمكنها من التمييز بين الصحيح من السقيم لكنها اختارت أن تكون باحثة موجَهَة فلم تتقص أو تبحث عن ما يثري بحثها بل اكتفت بما بين يديها من معلومات، فلو كلفت نفسها قليلا من الجهد وبحثت في شبكة الأنترنت المتوفرة لديها ناهيك عن الكتب والمصادر الرصينة وكذلك سؤال أصحاب الاختصاص لخرجت ببحث قيم.
- بما أن الباحثة من المملكة العربية السعودية وفي جامعة سعودية (جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن) فهي قريبة من المجتمع فكان حريا بها أن تتواصل مع أبناء القبيلة الذين ينتشرون في كافة مساحة السعودية، بدلا من التقوقع وكتابة ما تراه دون مراعاة لصدق المعلومة من عدمها.
- الباحثة تتحدث عن ملابس وأزياء النساء والواضح أن عندها تشويشا غير مبرر، فقبيلة الرشايدة أشهر من نار على علم ولو حاولت الباحثة التواصل مع بعض نساء القبيلة لخرجت في بحث راق، لكنها اختارت طريقا يبسا.
- تناقض المعلومات في البحث سمة بارزة، وهو دليل على أن البحث جمع من أكثر من كاتب وليس من الباحثة فقط، فلو كان البحث لباحث واحد لعرف كل تفاصيله وأبعد كل ما يشوبه لكن البحث أوضح لي أنه ربما تنازعته أكثر من يد، وتعاونت عليه أكثر من عقلية.
- رغم اجتهاد الباحثة في جمع الصور عن الأزياء إلا أن أكثر تلك الأزياء التي أوردتها لا تمثل أزياء قبيلة الرشايدة على وجه الخصوص، فهي تمثل أزياء فترة زمنية معينة تشترك فيها النساء من مختلف الأجناس والأعراق والقبائل والعوائل فحصرها لقبيلة الرشايدة خطأ جسيم وغلطة باحثة لا تغتفر.

ختاما أتمنى من كل باحث يتناول خصوصيات القبائل وقبيلة الرشايدة خاصة أن يتحرى الدقة ويتواصل معي أو مع الثقات من أبناء القبيلة لتسهيل المعوقات وإمداده بالمعلومات الصحيحة والله من وراء القصد؟

tissages de leur vocation artistique fait que nous tendons à lire les produits tissés comme des textes épiques écrits par des tisserandes avec des couleurs et des symboles qui leur sont propres.

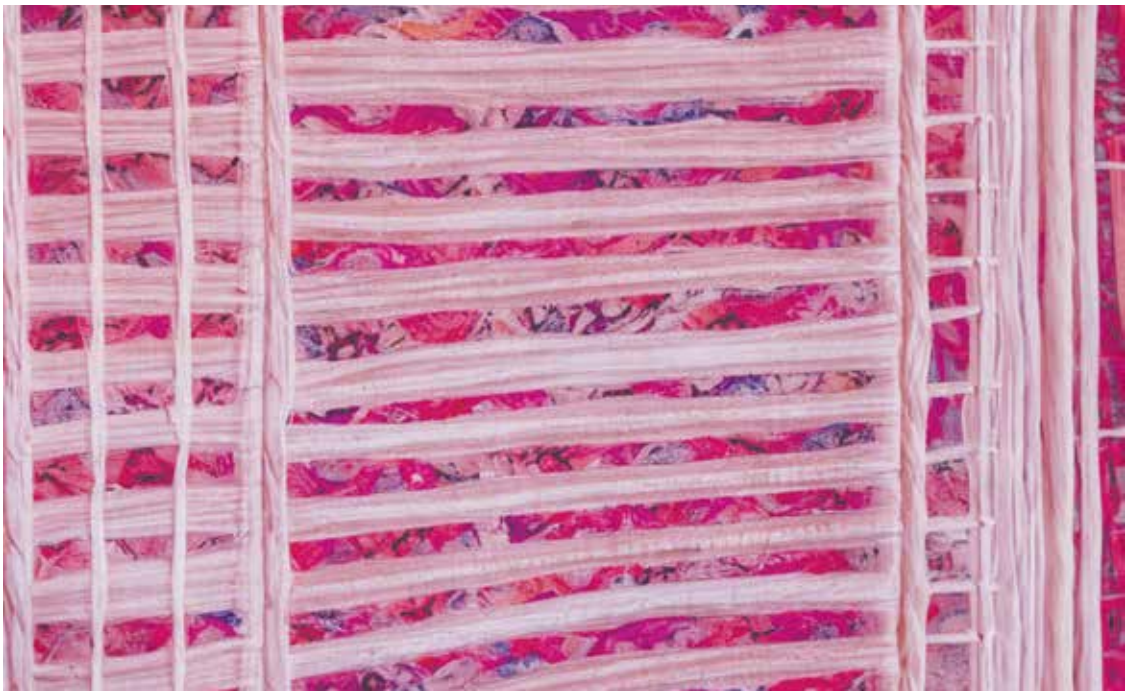
Une telle lecture ne vise pas à redécrire l'univers représenté par le tissage, le dessin et la couleur dans les formes tissées en tant que texte autobiographique pas plus qu'elle ne se veut révélation d'un sens prédéfini en tant que version abstraite d'un monde personnifié. Nous aspirons simplement à suivre les traces laissées par le moi travaillant à tisser qui transparaissent dans le produit à partir de l'acte de tissage en tant qu'il est un événement narratif, une construction, une signification et diverses représentations des réalités qui constituent le sens et la légitimité du produit tissé.

Sur la base de ces principes généraux, l'auteur s'efforce de lire le tissage comme une narration du corps humain dans ses diverses attitudes et postures: instants de jouissance, instants d'effervescence, instants de révolte contre un fait qui absorbe l'ensemble de ses réactions.

Le tissage est un motif pour le conte, un motif pour la description, un motif pour le ressouvenir, il se crée à soi-même une construction spécifique qu'on ne saisit que dans sa relation avec le moi de la tisserande, avec ses espérances et ses douleurs, de sorte que les arabesques et les symboles acquièrent du sens. C'est cela que l'on rencontre dans les tissages manuels féminins où la langue se défait de sa syntaxe ordinaire pour s'inscrire dans un monde de symboles échappant aux chaînes de la censure la plus sévère pour s'orner d'une composition où se mêlent le symbolique et le signifiant de manière à ce que le produit tissé soit lu selon les conditions formulées par la tisserande.

Se dissipent sous cet angle les manifestations de la pression idéologique et peut se révéler, à travers l'acte de tisser et de broder mais aussi à travers la configuration des arabesques et des symboles, un inconscient textuel qui se cache dans les éléments constitutifs du produit tissé (symboles, dessins, couleurs). Toute notre ambition est de parvenir, à partir de cette approche, à déterminer l'image holistique à travers laquelle se présente le tissage et les significations du discours féminin en tant que texte tissé, en premier lieu, dans un langage codé.

SIGNIFICATIONS ET VALEUR ESTHÉTIQUE DES TISSAGES



Khaled Harrabi - Tunisie

Les tissages exercent leur fascination à travers divers types de produits tissés qui tentent de rompre avec les structures traditionnelles dont la domination s'exerce depuis de longues années. Le désir de rupture ainsi exprimé constitue en soi une réaction au désordre culturel en ses multiples manifestations, à la domination de certaines formes et à la marginalisation de l'artisanat féminin dont le travail de tissage n'est pas reconnu comme un art. En effet, la plupart des produits artistiques réalisés par les femmes ne sont pas considérés comme des œuvres d'art et sont le plus souvent relégués au rang d'activités domestiques incapables de s'élever au niveau artistique ou esthétique de ce que produisent les hommes.

La tisserande travaille ardemment à l'invention d'une approche nouvelle lui permettant de créer une forme d'expression qui lui soit propre à l'instar de ce qui se fait dans les arts plastiques. Mais la plupart de ces efforts restent à une échelle individuelle et varient en fonction du référentiel de chaque artisane. De même, le tissage ne suscite l'intérêt qu'en tant qu'il est un simple travail où l'on sent on ne sait quel parfum de l'histoire ou en tant qu'il est simple imitation sans référence identitaire repérable, d'autant plus que le rattachement de cette pratique aux arts traditionnels est en soi la négation de l'innovation et du progrès que l'on attend de toute forme tissée à travers l'histoire. Une telle vision qui spolie les

de cet habit traditionnel sont autant de "marqueurs" qui permettent aux habitants de la région de se reconnaître entre eux. Le chercheur sait que c'est là une organisation ancestrale qui remonte à l'ancienne Égypte, même si des ajouts y furent apportés au cours des âges, avec notamment de courtes ornementations sur le bord inférieur du vêtement.

Des tissus décorés de dessins sont habituellement choisis accompagnés de rubans et autres accessoires, une coupe plus large à l'entrée des bras donne une impression d'ampleur alors qu'une cassure vers le milieu du vêtement, au niveau de la taille, contribue à créer une impression de longueur si le vêtement est conçu pour être court. La forme de l'habit est en elle-même assez proche de l'alignement des plantes dans les champs.

L'habit populaire est en soi un registre vivant des us et coutumes, des valeurs et traditions qui ont cours à tel moment de l'histoire, et ce moment se trouve, de façon ou d'autre, relié au mode de vie qui prévalait alors de façon générale. Les habits sont porteurs d'un puissant message où se lisent tout à la fois le désir d'appartenance et la volonté de se démarquer. Au-delà de l'envahissement du mode vestimentaire américain que l'on constate actuellement dans beaucoup de régions du monde, nombreux demeurent les peuples qui ont veillé à sauvegarder leur spécificité à travers des formes vestimentaires inspirées de leur histoire. Les habits sont en eux-mêmes la claire affirmation de l'identité, et c'est pourquoi l'expression "habit traditionnel" est employée pour marquer les traits distinctifs de telle catégorie de personnes dans un pays ou à l'intérieur d'une culture.

Il en ressort que l'habit populaire est hérité d'âge en âge d'habits qui l'avaient précédé. L'héritage est conservé au niveau de l'allure d'ensemble et varie en fonction du goût populaire qui est lié aux croyances quant au choix et à la répartition des matériaux bruts. Les habits sont une part de l'histoire qu'il importe d'étudier avant de tenter d'y trouver une source d'inspiration ou d'imitation.

LES HABITS POPULAIRES DANS LA PRÉFECTURE D'AL QALIOUBIA ENTRE HISTOIRE ET FOLKLORE

À l'origine et à l'époque actuelle

Ola At-toukhi - Égypte

Art et pudeur sont nés des besoins de l'homme primitif qui a mis toute son énergie et toutes ses capacités au service du Beau. Les croyances se sont profondément inscrites dans toutes les actions de ce premier homme, elles se sont développées avec lui si bien que l'objet de ses croyances est devenu pour lui le moyen de se prémunir contre les dangers ou d'en tirer quelque bénéfice. Les croyances ont ainsi occupé une place essentielle dans les habits et marqué de façon festive la mémoire du corps.

L'attention de l'auteur se porte dans cette étude sur un important village de campagne qui a une longue histoire et dont chaque arpent renvoie à des civilisations antiques qui y ont laissé leur empreinte. La préfecture d'Al Qalioubia a en effet gardé au sein de chacun de ses villages et chacune de ses bourgades de nombreux habits populaires qui se rattachent au plus profond des époques historiques. Ces rémanences se sont incrustées dans les mémoires sur des générations pour nous parvenir sous la forme que nous pouvons observer aujourd'hui. En approfondissant l'enquête dans ce domaine, nous découvrons mainte histoire, mainte aspiration, mais aussi des symboles et des significations en grand nombre.

Les habits féminins les plus connus dans la préfecture d'Al Qalioubia sont ceux du versant maritime de la région, compte-tenu de la situation géographique et de la longue histoire de la préfecture qui ont fait qu'elle n'a guère consenti aux canons de l'art le plus élevé. En témoigne l'habit féminin qui a gardé sa marque populaire distinctive où dans les replis du vêtement se nichent des rémanences de l'ancienne civilisation pharaonique ainsi que des autres civilisations qui se sont succédée dans la région. Ce sont d'ailleurs ces rémanences qui ont induit le sujet de cette recherche.

Les habits dans cette région de l'Égypte sont partie intégrante d'un patrimoine qui s'est transmis jusqu'à nos jours. L'une de leurs caractéristiques est leur fidélité aux us et coutumes. L'habit populaire dans la préfecture d'Al Qalioubia se définit en effet, de façon générale, par le recours à la sefra (coupe, forme) carrée plutôt qu'à la sefra circulaire. L'ordre dans lequel sont disposées les pièces constitutives

FILATURE ET TISSAGE DES POILS DE CHEVRES ET DES KHOUS EN NYLON SUR UN MÉTIER VERTICAL

Approche ethno-technologique à Kousba (district de Koura. Nord Liban) 1982 et 2022

Maha Kayal - Liban

Cette étude porte sur l'histoire des changements survenus dans deux métiers: le tissage des poils de chèvres et celui du khous en nylon dont les fils ont concurrencé les poils d'origine caprine depuis les années soixante-dix du siècle dernier, à Kousba (district de Koura. Liban Nord). L'auteur s'est fondée sur un travail de comparaison opéré sur le terrain entre deux époques séparées par un intervalle de quarante ans (1982 et 2022). L'objectif de cette recherche est la constitution d'un dossier de documentation ethno-technologique enrichi par des illustrations photographiques et des dessins explicatifs dont le but est de saisir les mutations culturelles au sein de la société étudiée, mais aussi de documenter une culture artisanale qui continue à se transmettre oralement autant qu'à travers la pratique et l'expérience concrète. Cette culture ne peut qu'être menacée de disparition, tant qu'aucun travail de collecte et d'enregistrement des données et qu'aucun effort de compréhension de ses mécanismes et de ses fonctions sociales et économiques ne seront entrepris avant que l'oubli ne vienne à ensevelir ces activités ancestrales. Cela est d'autant plus vrai qu'il s'agit d'un pays, le Liban, dont l'héritage ne s'est pas encore élevé à la dignité d'un patrimoine que l'on veille à conserver et à protéger, ne serait-ce qu'en tant que legs historique, pour ne pas aller jusqu'à parler de sauvegarde

en termes de technique et de productivité. En effet, l'artisanat libanais n'a toujours pas accédé au statut d'un savoir susceptible de faire l'objet d'études universitaires ou destiné à être acquis par la pratique et l'expérience, mais que l'on se doit de protéger en retraçant son histoire et en le revivifiant en lui conférant de nouvelles fonctions adaptées aux besoins de nos sociétés actuelles.

de reprendre le chemin du mihrab vers lequel ils se dirigeaient de façon innée depuis des siècles. L'objectif de cette étude est donc d'enquêter sur les divers aspects de cette danse et de mettre en évidence les traditions musicales que recèlent ses aspects spectaculaires et qui se sont transmises à travers les générations.

Malgré les efforts louables déployés autour de cet art par des spécialistes de la question, la plupart des études auraient besoin d'approfondir leurs analyses en ce qui concerne cette danse qui partage bien de ses manifestations avec d'autres danses relevant du patrimoine marocain.

L'authenticité de la danse d'el haite est liée au fait que cet art s'inscrit dans le mouvement profond de l'histoire et entretient des rapports étroits avec la culture universelle en ce qu'elle a de plus global. Les différentes formes de danse et d'expression corporelle pratiquées par la plupart des groupes traditionnels constituent le point de départ de gestes qui donnent à voir en les théâtralisant les symboles matérialisant avec force la cohésion sociale et la tentation d'immobiliser le flux du temps pour le soustraire à la marche de l'histoire. Dans ces exhibitions, l'homme puise la foi en son existence et affirme son appartenance à la vie du groupe. Certaines sociétés n'affirment leur existence qu'au moyen des spectacles, notamment par la représentation des mythes et légendes. Vue sous cet ange, la danse d'el haite est une mimesis de la nature et de l'environnement où se déploient ses mouvements. Dans le même temps, elle reste, dans une large mesure, liée aux fêtes du mariage dans la campagne marocaine. Le côté rural et bédouin y prédomine, en effet, tandis que s'y révèle le rapport de l'homme à la terre, à la nature et aux espaces de la production agricole, en particulier à l'époque de la moisson qui donne lieu à des spectacles festifs célébrant la terre féconde et généreuse.

En examinant attentivement cette manifestation culturelle on comprend à quel point elle est ancrée dans l'histoire de l'humanité, ne serait-ce que parce qu'elle s'épanouit au cours de la période des festivités sociales et nationales du Maroc en prenant la forme d'un spectacle musical, chanté et dansé à caractère populaire et social, à l'instar de toutes les danses folkloriques que le pays a connues au long de son histoire.

LA DIMENSION SOCIOCULTURELLE DANS LA DANSE MAROCAINE D'EL HAITE

Moussa Fekir - Maroc

La danse d'El haite est l'un des plus anciens arts populaires du Maroc. Ses scansions sont multiples et variées et ses mouvements festifs, enthousiastes et spectaculaires. Dans quelques-uns de ses aspects formels, on trouve des échos de certaines danses arabes. El haite est également, au niveau des costumes de groupe, dans la lignée de diverses formations musicales traditionnelles locales. Même si cette danse a connu une forte expansion à l'est du Maroc, dans la région de Sidi Slimen, d'Al Qneitra et de Sidi Qassem, elle est largement implantée au nord-est du Maroc chez les tribus d'El Hayayna dans le district de Taounet, région de Tissa. Les multiples suggestions de ses mouvements relèvent de son interaction avec l'environnement qui l'a fait naître. Cette danse interpelle en même temps l'homme et le touche au plus profond, en tant qu'il est un être lié à la terre et à l'espace physique. Elle épouse aussi les diverses formes d'expression humaine en ce que cette expression a d'universel et impose son empreinte en tant qu'elle est constitutive d'un patrimoine musical populaire profond.

Cette étude vise en premier lieu à sensibiliser les jeunes générations à l'héritage de nos pères afin qu'elles connaissent de près leurs pratiques en matière de spectacle et les formes d'expression orale qui leur étaient chères, mais aussi pour qu'ils prennent conscience de l'importance des diverses manifestations publiques dans le domaine de la musique populaire sous toutes ses formes, en particulier à cette époque qui connaît des mutations radicales au niveau de ses structures culturelles, intellectuelles et sociales.

L'auteur souligne dans le même temps son souci de faire face à l'oubli qui commence à gagner les différents milieux sociaux en raison de la mondialisation dont l'impact se fait partout sentir, ne serait-ce qu'à travers la pandémie du Corona qui a eu tant d'effet sur les hommes et leur rapport à la culture. Les hommes se sont retrouvés, en effet, enfermés chez eux, incapables

On ne peut dire de façon catégorique que ce type d'art est propre aux habitants de Yonbu, mais le tarab yonbuawi avec l'ensemble de ses chansons patrimoniales provenant de nombreux pays arabes, ses mawwel construits à partir de poésies chantées et bien d'autres caractéristiques témoigne d'une identité musicale inséparable des habitants de Yonbu. Cette idée est confirmée par le fait que le mot tarab est devenu indissociable du nom de lieu, Yonbu. Même présenté en d'autres lieux, la dénomination de cet art musical est en soi un signe d'appartenance, à quoi il s'ajoute que les genres mélodiques qui ressemblent à ce tarab fondé sur cet instrument particulier, al samsamya, sont appelés en plus d'un endroit al tarab al bahri (tarab maritime – Yonbu est une ville de la côte). On conviendra donc sans difficulté que le tarab yonbuawi sous sa forme connue est un genre mélodique portant l'identité de Yonbu.

- Les débuts de cette forme musicale sont liés à cet instrument appelé al samsamya que vont bientôt accompagner al marwas, al derbaka et al raqq. Il reste qu'al samsamya peut à elle seule jouer le rôle des autres instruments. Un autre genre de tarab est ensuite apparu qui a pour base instrumentale le qanoun, lequel s'accompagne de nombreux instruments tels le oud, le kaman (violon oriental), la derbaka (instrument à percussion), le raqq et le marwas.
- L'instrument appelé samsamya confère aux soirées de tarab une plus grande vivacité que celles animées par le qanoun, surtout si cet instrument s'accompagne du kaman. Cela ne signifie nullement que les chansons à base de qanoun soient d'une qualité ou d'un art moindres, ce sont juste d'autres impressions que recueille l'auditeur.
- Le mawwel est un élément essentiel dans ce genre musical, le mawwel quadripartite est à cet égard la principale caractéristique de ce tarab, il est produit sur la base de diverses structures mélodiques : as-saba, as-sicca, al beyet…
- Le tarab yonbuawi présente un patrimoine empruntant, pour une large part, ses mawwel et ses adwar (refrains) à divers pays.
- Ce genre musical est associé aux cérémonies célébrées à différentes occasions (mariages et autres). Des soirées de tarab sont également organisées entre amis sur la base d'invitations individuelles et se déroulent dans une ambiance conviviale.
- Ce type de tarab commence par le mawwel accompagnant la prestation musicale, vient ensuite le dawr (refrain, le pluriel est adwar) entrecoupé parfois – mais pas nécessairement, même si diverses variations peuvent se rencontrer – de tabhîra (improvisation?).
- Les familles Battish et Ar-rouissi sont parmi les plus connues par leur contribution à ce genre musical, sans oublier les virtuoses les plus réputés, tel Abu Kirâa.
- On ne saurait non plus négliger dans l'expansion de ce genre musical le rôle joué par les troupes musicales qui se sont approprié ce genre de tarab, comme les troupes d'Abu Hilal ou Abu Siraj, même si les maîtres du tarab yonbuawi n'ont pas manqué de les critiquer.

MUSIQUE ET CHANSONS DE YONBU

Origine, instruments, structures mélodiques

Majdi ben Eid ben Ali Al Ahmadi - Royaume d'Arabie Saoudite

L'étude traite de la tradition musicale de la ville saoudienne de Yonbu, une tradition qui appartient au patrimoine populaire, chaque société ayant le sien qui porte sa marque et témoigne d'une part de sa culture. L'auteur aborde cette activité artistique en étudiant son émergence et ses différentes composantes et en apportant des réponses à diverses interrogations :

- Où est apparu cet art ?
- Quelles en sont les composantes ?
- Quels sont les instruments utilisés au service de cette musique ?
- Quelles sont les personnalités artistiques qui l'ont illustré ?

L'auteur a adopté la méthode descriptive afin de cerner les différentes facettes de cet art musical. L'étude comporte une introduction, des remarques préliminaires et trois axes de réflexion. Le premier de ces axes porte sur les instruments en usage dans ce type de musique ; le second sur les éléments entrant dans la composition de cette musique, avec la présentation d'exemples de mawwel (strophes musicales) et d'adwar (refrains) ; le troisième sur les maîtres de ce genre musical et les lieux où sont produites les performances publiques.

Cette étude a donc pour objet un art musical et chanté populaire connu sous le nom de tarab yonbuawi (performance musicale et chantée propre à la ville de Yonbu) ; l'étude a permis de dégager un certain nombre de conclusions que l'on peut résumer ainsi :

LA FEMME ET LES PLATS À BASE DE PLANTES DANS LA CUISINE MÉDITÉRANÉENNE

Étude anthropologique sur une communauté locale

Le plat appelé El khobiz, à titre d'exemple

Mohamed Zian - Algérie

Cette étude anthropologique porte sur la façon dont est préparé le plat d'elkhobiz dont la recette est perçue comme simple, voire naïve, chez le commun des gens, mais dont l'auteur a choisi de faire un objet d'étude et de recherche en se demandant s'il ne serait pas utile de concevoir à partir de là des recettes de plats renouant avec la cuisine méditerranéenne authentique. L'étude met l'accent sur les avantages que présente cette cuisine et que l'auteur estime évidents pour des raisons exclusivement écologiques. L'étude a également pour objet de mettre en lumière les facteurs socioculturels qui sont à la base de ce type d'adaptation alimentaire, laquelle n'aurait pu durer si le groupe ne s'y était pas attaché et n'y avait pas trouvé de vraies satisfactions.

Il apparaît à cet égard que la femme dans les communautés locales n'aurait pas cherché à mettre au point la recette d'elkhobiz s'il ne s'était agi que de parer à la faim. D'autres considérations étaient intervenues, en rapport notamment avec la santé et la médecine, auxquelles la femme est parvenue par la pratique et l'expérimentation qui lui ont permis de connaître la nature des plantes, les bénéfices que l'on peut en tirer, en les triant d'une main sûre, en les classant avec art et en les mettant au service des plats cuisinés.

La problématique de cette étude tourne, d'un côté, autour des avantages des plantes alimentaires sauvages qui poussent dans la nature sans l'intervention de l'homme et qui furent connues et utilisées dans la vie socioéconomique des sociétés préurbaines ; et, d'un autre côté, autour des raisons qui font que des femmes continuent encore à utiliser ces plantes à des fins médicales ou alimentaires.

qui soit en symbiose avec le texte fondamental du contrat de nikah (mariage conforme à la sunna) dans la charia islamique, et au-delà des textes canoniques du droit musulman, toutes doctrines confondues, qui stipulent que les conditions fondamentales de la conclusion et de la validation du mariage sur lequel se constitue la famille dont le rôle est nodal en Islam, sont l'adhésion et l'acceptation, d'une part, le témoignage deux adl (huissiers de justice), d'autre part, conditions en apparence simples, claires et immédiates, il est devenu par la suite évident qu'avec l'évolution des réalités et la multiplication des expériences humaines, que les conditions et les contraintes imposées à la conclusion du mariage ne pouvaient qu'aller en se compliquant.

Il convient à cette étape d'insister sur le fait que le contrat de mariage est resté en soi aussi simple qu'à l'origine, mais que les exigences sociales qui varient d'une communauté à l'autre ont soumis ce contrat à des conditions supplémentaires (d'ordre linguistique, structurel, réglementaire, administratif…) afin de prévenir d'éventuels problèmes. La préservation des droits des différentes parties a fait que l'acte de nikah a été soumis à une autorité sociale qui a pris diverses formes dont la plus importante est la soumission au jurisconsulte islamique (faqih ou homme de religion), lequel préside à la conclusion de l'acte, soit par lui-même, chaque fois que cela est possible, soit, s'il y a empêchement, par un acteur social local qui sera alors son représentant (ou mandataire).

Par la suite, et avec la naissance de l'État-territoire moderne et le développement qu'il a pris sur le plan de l'administration et des réglementations, l'autorité sociale a peu à peu été transférée à cet État avec ses ministères et ses administrations spécialisées (Ministère de la justice, des affaires islamiques…). Dans le même temps, les rôles importants restaient entre les mains des responsables du contrat de mariage (les hommes de religion) et de ceux qui sont en charge de le valider (les mandataires locaux). Un tel transfert de l'autorité a induit un changement quant à l'identité du producteur de savoir en la matière. Alors que cette production provenait des hommes de religion ou de leurs mandataires, c'est à l'État qu'est désormais dévolue la production du savoir après que l'État, veillant à garder le contrôle dans ce domaine, a monopolisé l'enregistrement et la documentation des actes de mariage.

La présente étude vise à jeter la lumière sur les évolutions de l'autorité relativement au contrat de mariage au Royaume de Bahreïn et sur les mutations qui les ont accompagnées, au cours de la période s'étendant approximativement du milieu à la fin du vingtième siècle. Les auteurs ont à cet effet procédé au dépouillement des documents officialisant l'acte de mariage. Ces documents consistent dans les contrats provenant de l'un des acteurs locaux (villageois) sur lesquelles se fonde la présente étude. Les auteurs se sont penchés sur les pratiques cognitives et sociales de cet acteur, en tant qu'il a produit ces contrats ou s'est associé à leur production. Ils ont mis en lumière le rôle qu'il a joué en tant que mandataire charaïque (légal) lors de la conclusion de ces contrats, rôle qui s'inscrit au milieu de nombreux autres rôles qu'il eut à assumer. Le volume important de ces documents confirme la nécessité d'un examen approfondi car cette matière représente un échantillon propre à définir la période que les auteurs s'étaient proposé d'étudier.

UNE LECTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE DES MUTATIONS DE L'AUTORITÉ COGNITIVE À TRAVERS UN ÉCHANTILLON DE CONTRATS DE MARIAGE CONCLUS DANS DES VILLAGES BAHREÏNIS "Les documents d'Al Haj bin Khamis bin Haram Al Darkalibi" à titre d'exemple

Abdel Émir Al Leith - Royaume de Bahreïn
Ali Jafar Al Leith - Royaume de Bahreïn
Jassem Selman Al Leith - Royaume de Bahreïn

Le mariage constitue une structure organisationnelle fondamentale dans les sociétés humaines qui y restent profondément attachées, tant au niveau de la pensée que de la pratique. Dans les sociétés musulmanes, la famille qui est le fruit du mariage jouit d'un statut privilégié, elle est la base de la société autant qu'elle en est le pilier central. Compte-tenu de la place importante qui est la sienne, les jurisconsultes (faqih) et les penseurs de l'Islam ont émis un ensemble d'instructions aussi bien théoriques que pratiques propres à préserver, défendre et assurer la pérennité de la famille. Ils se sont mobilisés pour aider à résoudre les problèmes qu'elle peut affronter. L'Islam a par contre considéré le divorce, c'est-à-dire la rupture des liens conjugaux, comme l'une des pratiques licites les plus détestables et a fortement recommandé aux croyants de s'en éloigner, multipliant les contraintes afin d'en limiter l'expansion afin que demeure la famille, même si c'est au prix des plus grands sacrifices.

Parmi les textes seconds qui furent adoptés sur la base d'une interprétation

psalmodie, tout en exprimant son point de vue personnel qu'il présente comme un regard objectif et pertinent avant de développer des arguments variés pour le renforcer. Il critique, par exemple, les séances de chant et d'apologie du Prophète qui accompagnent certaines festivités religieuses ou cérémonies soufies de sama'a (audition d'hymnes religieux) où se manifestent des formes de comportement et divers gestes et mouvements qui lui paraissent inacceptables au regard de la raison et de la haute moralité. Maître Mohamed Habib a tenté de justifier cette critique en écrivant : " Nous avons perçu chez cet auteur une certaine sévérité à l'égard des tarîqa soufies, mais ses arguments sont clairs, il a écrit cet ouvrage à une époque où prédominait l'idée de juste milieu et où le soufisme a été dépouillé de ses élans de spiritualité et fortement accusé d'inertie, de fatalisme et d'optimisme béat, délaissant la peine et le labeur et s'en remettant à la générosité divine et à l'intervention du surnaturel, si bien que sa spiritualité s'est transformée en matérialisme naïf. "

Entre critique, justification et lecture attentive à l'originalité de la méthode esthétique-culturelle à visée anthropologique, l'ouvrage de Sadok Rezgui, Les Chansons tunisiennes, qui, d'un autre point de vue, repose sur une méthodologie claire au plan de l'analyse historique, a une haute valeur scientifique, non pas en termes de culture historique générale fondée sur la description et la classement, mais sur le plan ethnologique et anthropologique, en raison de l'observation rigoureuse des phénomènes socio-psychologiques, ainsi que des us et coutumes dont l'existence et la pérennité ont été liées à diverses formes de chant et à des mélodies bien particulières présentées dans divers contextes festifs. Messaoud Idriss, auteur de la traduction française de l'ouvrage, écrit : " Nous avons là quasiment le seul ouvrage de référence sur la musique et les chansons tunisiennes, en ce qui concerne cette période historique, d'autant plus qu'il présente un ensemble de données sociologiques et anthropologiques sur les us, coutumes et rites festifs de la société tunisienne, en même temps qu'une enquête sur les formes de musique et de chant qui les ont accompagnés, notamment au cours des XIXe et XXe siècles, et que Rezgui a su décrire minutieusement et rendre dans leur vérité, tout en les commentant, souvent à travers des situations concrètes. " (Cette traduction a paru sous le titre Les Chansons tunisiennes. CENATRA, Centre National de Traduction, Tunis, 2015).

UNE MÉTHODE ORIGINALE D'ÉTUDE DE LA CHANSON POPULAIRE ET DE LA POÉSIE DIALECTALE

L'ouvrage de Sadok Rezgui Les Chansons tunisiennes, à titre d'exemple

Mohamed Kahlaoui - Tunisie

Ce travail permet de comprendre jusqu'où l'écriture de l'histoire de la chanson dans toute la variété de ses expressions et l'étude des différentes formes de mélodie dont elle s'est accompagnée ouvrent des voies à l'examen des occurrences de cet art et des modes de créativité qui l'ont constitué. L'ouvrage multiplie les entrées pour aborder les différentes formes de chant, aussi bien en arabe littéral qu'en arabe dialectal et en même temps pour saisir les éléments de réception des beautés de la mélodie et du rythme dans leur rapport à la subjectivité des individus et à la vie sociale elle-même. Les connaissances que présente l'ouvrage intitulé Les Chansons tunisiennes n'ont pas pour but de percer les secrets de cet art en tant que tel et à le documenter à la seule fin d'en garder la mémoire, mais visent à comprendre les formes de sa présence dans la sphère sociale et son impact sur la mémoire et la sensibilité des gens et, de là, à étudier la manière dont il s'épanouit à travers les différentes expressions gestuelles et toute cette interactivité et dynamique corporelle qu'induisent le rythme et la performance mélodique, de sorte à pouvoir saisir les significations dont les poésies – en arabe littéral ou dialectal – qui sous-tendent les chansons sont porteuses. La réception relève elle-même d'une esthétique qui lui est propre et dont le référentiel profond est la vie des individus, leurs us et coutumes et leur vision de l'homme, des choses et de l'existence.

Diverses considérations ont amené Sadok Rezgui à critiquer certaines manifestations accompagnant les arts du chant et de la

LE CENTENAIRE DU PREMIER LIVRE ARABE EN SCIENCE DU FOLKLORE LA LANGUE ARABE AU SOUDAN (1923 – 2023)

Majdhoub Aydarus - Soudan

Les milieux culturels, académiques et médiatiques du Soudan ont été trop accaparés par les péripéties liées à la révolution qui se poursuivent sans interruption au Soudan, depuis 2018 et jusqu'à ce jour, pour s'arrêter sur un événement culturel d'importance qui ne concerne d'ailleurs pas le seul Soudan mais tous ceux qui s'occupent de la culture arabe, et en premier lieu les chercheurs et les universitaires qui travaillent dans le domaine de la culture populaire.

Cet événement est le premier centenaire de la parution en 1923, à Khartoum, chez Dar Al Maaref (La Maison des savoirs), de l'ouvrage de Cheikh Abdullah Abdulrahman Al Amin Al Dharir (1890 – 1964) La langue arabe au Soudan. Le Ministère de l'éducation a fait paraître en 1967 à Beyrouth la deuxième édition chez Dar al Kitab al lobnani (La Maison du Livre libanais) ; quant à la troisième édition, elle a vu le jour en 2005 dans le cadre des publications de Khartoum Capitale arabe de la culture. On y trouve notamment une allusion à une note de la revue égyptienne Al Hîlal qui aurait fait référence à la parution en 1922 (sic) de cet ouvrage, référence peu compréhensible quand on sait que l'ouvrage avait été imprimé pour la première fois, comme nous le soulignons, à la date de 1923. J'avais d'ailleurs pu moi-même m'en assurer, dès la fin des années soixante du siècle dernier, en lisant la deuxième édition alors que j'étais encore un élève de l'enseignement secondaire.

J'ai pu ensuite vérifier, en consultant les archives pour les années 1920 de la revue Al Hîlal, que la référence à La langue arabe au Soudan figure dans le numéro de Juillet 1924, soit le 10e numéro de la XXXIIe année de cette revue qui a vu le jour en 1892.

Nous lisons dans cette note : " L'auteur de cet ouvrage qui est en deux volumes est Cheikh Abdullah Abdulrahman Al Amin Al Dharir. Le premier de ces volumes traite des dialectes des populations du Soudan ainsi que de leurs coutumes que l'auteur fait remonter à leurs origines arabes. Le second complète les recherches développées dans le premier et s'arrête sur des échantillons de poésies écrites en arabe dialectal par des poètes du Soudan. Le contenu autant que les objectifs de cette recherche témoignent de la noblesse de l'entreprise. L'auteur a en effet fait preuve d'une grande rigueur et sa démarche n'a rien à envier à celle des folkloristes qui se sont penchés sur le patrimoine régional de différents pays d'Europe.

"En elle-même, la recherche sur la langue arabe est novatrice et l'auteur peut s'enorgueillir d'avoir ouvert la voie aux auteurs de l'Orient, Syriens ou Égyptiens, une voie dont nous espérons qu'ils mesureront à quel point elle est importante, les paroles, proverbes ou poésies populaires constituant un trésor inestimable pour l'historien qui y trouvera matière à étude pour tout ce qui concerne l'histoire de la nation arabe et les origines des peuples dont elle se compose." Cette appréciation critique témoigne en soi du caractère pionnier de cet ouvrage, publié en 2023 par Dar al Maaref au Soudan, sous l'autorité de S. Hellilson, Professeur dans la vénérable Faculté Gordon de Khartoum, qui fut très attentif à tout ce qui concerne la culture populaire du Soudan et fit paraître de nombreux ouvrages, notamment un lexique anglo-soudanais, Le cahier Hellilson.

transmettent les générations. Les séances pendant lesquelles le conte est narré ont toujours représenté des moments d'émotion et d'éducation où l'on voit la mère ou la grand-mère prendre place et se mettre à parler aux enfants que berce le sommeil tandis que se glissent en eux les doux sentiments de l'affection, de l'attachement, de la fidélité, de la sincérité, de la justice, de la paix, de la sécurité… Et voilà que se sont peu à peu matérialisées la forme des choses et la succession des événements, et que narration, éducation et pédagogie se sont entremêlées.

Le patrimoine narratif populaire arabe est aujourd'hui menacé d'abandon en raison de la révolution informatique qui a fait que les enfants sont de plus en plus accaparés par les jeux électroniques qui exercent sur eux un irrésistible attrait du fait de l'impact de l'audiovisuel et de toutes les formes de mimétisme, d'interactivité, d'émotion qu'il induit. L'on voit ainsi l'enfant développer inconsciemment une addiction aux jeux, captivé qu'il est par les étapes successives du jeu dans lequel il s'est laissé prendre. Une grande partie de sa journée est dès lors dévorée par cette passion qui va le détourner de tout autre activité, qu'il s'agisse de lire des contes ou de regarder des films d'animation.

Il est plus que jamais nécessaire d'entamer la réflexion sur de nouveaux mécanismes pour rapprocher le patrimoine narratif populaire des enfants et les amener à y trouver de quoi satisfaire leur passion pour le récit.

Nul doute que l'intérêt pour le conte populaire et l'effort à consentir pour le mettre à la disposition de tous au moyen de la communication orale et à travers les médias audiovisuels s'inscrivent dans le cadre de la préservation d'une part importante du patrimoine immatériel des peuples arabes. Nous avons là aussi une des ressources essentielles pour conserver la mémoire du groupe et éduquer l'enfant à s'attacher à ce qui est sa culture spécifique plutôt que de s'égarer dans les méandres et les labyrinthes de l'industrie étrangère de la fiction.

LA DIFFUSION DU CONTE POPULAIRE À L'ERE DU DÉVELOPPEMENT TECHNOLOGIQUE

De la transmission orale aux médias électroniques

Rahmani Al Taïeb - Maroc

Diverses influences ainsi que d'autres facteurs, littéraires pour certains, sociaux, culturels, religieux pour d'autres, interagissent à l'intérieur du conte populaire, faisant de ce type de récit l'objet de nombreuses recherches qui visent à en découvrir les secrets artistiques, la portée sociale et les affinités qui le rattachent à d'autres arts et à d'autres préoccupations intellectuelles.

Même si les contes populaires partagent avec d'autres types de récits l'essentiel de leurs spécificités artistiques ou structurelles – événements, personnages, temps et espace du récit, discours descriptif et/ou narratif –, ils se distinguent par le nombre des sources où ils puisent et qui en font un des éléments constitutifs de l'identité propre à un peuple donné.

Le conte populaire ne résulte pas de l'inspiration d'un moment ni de l'art d'un écrivain, c'est le legs de générations dont le génie s'est formé sur la longue durée et dont les éléments constitutifs se sont complétés d'une époque à l'autre, agglomérant des composantes puisées à diverses sources. Et c'est ensuite tout un peuple qui s'est accordé, toutes catégories confondues, pour en « écrire » le texte avant que le récit ne prenne forme dans la bouche d'un narrateur ou l'écoute d'un auditeur.

Cet art est devenu un moyen pédagogique et éducatif que se

Émirats Arabes Unis et dans les autres pays du Golfe sur les éminents fondateurs des sociétés et institutions commerciales, culturelles et autres dans la région. Toutes ces publications témoignent d'un effort de recherche inestimable et contiennent des reproductions de documents commerciaux, sportifs et culturels aussi rares qu'importants qui viennent confirmer les liens qui s'étaient noués entre les différentes familles d'entrepreneurs.

Ce mouvement de documentation revêt une importance particulière à nos yeux, que ce soit au plan de la crédibilité ou de la valeur des sources et des informations concernant la nature et les modes de communication et de correspondance entre les différents acteurs, les méthodes d'achat et de vente et la scrupuleuse loyauté des échanges. Tout cela représente un véritable historique de la vie d'une société à une étape importante de son évolution et un document irremplaçable sur le rôle joué par les pionniers dont les efforts personnels ont jeté les bases d'une action commerciale qui a servi de substrat à un mouvement aussi bien social que culturel et, de façon ou d'autre, éducationnel.

La lecture de ces ouvrages documentaires d'importance est révélatrice des efforts propres fournis par certains de ces pionniers qui ont ainsi construit leur propre avenir et celui de leurs familles, tout en rendant d'inestimables services à leur société. Tout ce qui a pu être ainsi consigné, documenté et publié représente un précieux éclairage sur des domaines illustrant divers aspects de la vie sociale, culturelle et autre, aspects qui furent quelque peu négligés à leur époque ou ne bénéficièrent pas de tout l'intérêt qu'ils méritaient, qu'il s'agît des réalités sociales, éducationnelles ou culturelles ou d'autres données susceptibles d'aider à reconstituer avec précision l'ensemble des efforts déployés par les pionniers de cette époque.

Chacune des grandes familles du Golfe s'est employée à collecter les documents et autres archives concernant ses ascendants qui eurent à l'aube de l'émergence de cette région, une importance capitale pour tout ce qui concerne les activités les plus vitales, qu'elles fussent commerciales, sociales, culturelles, éducationnelles ou autres. Ces familles surent également veiller à restaurer les documents collectés, œuvrer à la recherche de ce qui en a été perdu et enregistrer les informations fournies par les témoins et les chroniqueurs qui pouvaient préciser tel ou tel détail ou événement. Ainsi ont-elles pu réunir les éléments de la vision la plus exhaustive de leur histoire familiale. Tous ces éléments furent ensuite rassemblés, imprimés et publiés, devenant de la sorte partie intégrante de l'histoire de chaque pays de la région. Désormais, les prochaines générations disposent de connaissances documentées sur les efforts fondateurs de leurs nations.

Les deux ouvrages qui nous sont parvenus sont révélateurs d'un effort de recherche soutenu, fondé sur des enquêtes sur les aspects les plus ténus de la vie de deux figures remarquables. Ils sont nourris de toute la documentation recueillie et des liens établis entre toutes les informations collectées. Ils présentent une image frappante des accomplissements réalisés par ces deux hautes personnalités qui vécurent chacune une vie de travail et de dévouement à des époques qui s'étaient succédée à peu d'intervalle, dans deux pays unis par les liens les plus étroits.

De tels livres ouvrent la voie à d'autres biographies d'importance qui méritent d'être documentées. Plus que de promesses, nous parlerons de véritables amorces.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

LES COLLIERS DE PERLES

Sur l'itinéraire d'Ahmed ben Selmane

Ceux qui s'intéressent à la question peuvent noter que certaines familles éclairées du Golfe se livrent à un important travail de mémoire pour retracer l'histoire de leurs ascendants les plus mémorables, en particulier ceux qui, au cours des années précédant la découverte du pétrole, endurèrent de grandes épreuves afin de donner une assise véritable à cette vie hors du commun qui fut celle de cette région du monde. Cette terre fut en effet sur de longues périodes en proie à la pauvreté, au pillage auquel se livraient les puissances coloniales et aux conflits opposant les grandes nations du monde. Grâce à leur intelligence, à leur vision pénétrante du monde autant qu'aux immenses efforts qu'ils déployaient, ces hautes figures surent contribuer au mouvement du progrès et des lumières. Ainsi firent-ils de cette région, malgré ses faibles ressources – qui, pour l'essentiel, provenaient de la mer – une aire capable de nourrir ses habitants et, très tôt, d'attirer les investissements indispensables à son existence. Ils surent de la sorte s'ouvrir d'importantes opportunités tant sur le plan économique qu'éducationnel, littéraire ou artistique.

Bahreïn fut à cet égard, dès le début, le pays le plus ouvert, le plus en phase avec les nouveautés de la vie, grâce à cette souplesse que l'on reconnaît volontiers aux insulaires et à cette capacité innée à aller vers l'autre, quel qu'il soit, et à interagir avec lui.

Mais, sur de fort longues années, nul n'a songé à documenter l'œuvre des grandes figures de Bahreïn et de la Presqu'île arabique qui, par leurs efforts personnels ou ceux déployés par leurs familles, marquèrent de leur empreinte le processus de fondation dans les domaines les plus vitaux, qu'il s'agisse de la culture, de l'éducation ou de l'action sociale. Beaucoup de données furent ainsi perdues sur de longues périodes qui auraient dû être consignées ou enregistrées pour l'histoire et la connaissance d'une part importante des activités humaines traditionnelles qui marquèrent la vie des populations de la région. L'effort de documentation journalistique entrepris depuis des années par le Dr Abdallah Al Madani, dans le cadre du journal Akhbar al Khalîj (Les Nouvelles du Golfe), pour reconstituer les faits et gestes des pionniers de l'action commerciale et sociale menée dans cette région est à cet égard remarquable, ainsi que le sont les photographies accompagnant les enquêtes qu'il a menées.

Un exemplaire de l'ouvrage en langue arabe intitulé Un homme de l'Âge d'Or : Hîlal Fejhan Al Matiri (1855-1938), Étude et documentation vient d'être offert par le Koweït à la revue LA VIE CULTURELLE. Un autre exemplaire nous a également été adressé à titre gracieux de l'ouvrage de Bachar ben Youssef al Hady : Les Contrats d'Al Joumane : Sur l'itinéraire d'Ahmed ben Selmane (1866-1960), études et recherches. Bahreïn a déjà vu, de son côté, des années auparavant, la publication d'un certain nombre de livres tout aussi remarquables dont nous citerons : L'oncle Ahmed Ali Kanu : un itinéraire et des réalisations, de feu Khaled al Bassam et La Maison Kanu, un siècle d'entreprises commerciales du Professeur Khaled Mohammed Kanu, lequel retrace, à côté de l'ouvrage Youssef ben Ahmed Kanu (1890-1945), la vie des grandes figures de la famille Kanu. À cette riche documentation sont venus s'ajouter deux livres sur le parcours de Abdul Aziz et Abdul Rahman, tous deux fils de Jassim Kanu, sans parler d'autres ouvrages publiés en Arabie Saoudite, aux

Index

23
LES COLLIERS DE PERLES
Sur l'itinéraire d'Ahmed ben Selmane

25
LA DIFFUSION DU CONTE POPULAIRE À L'ERE DU DÉVELOPPEMENT TECHNOLOGIQUE De la transmission orale aux médias électroniques

27
LE CENTENAIRE DU PREMIER LIVRE ARABE EN SCIENCE DU FOLKLORE LA LANGUE ARABE AU SOUDAN (2023 – 1923)

28
UNE MÉTHODE ORIGINALE D'ÉTUDE DE LA CHANSON POPULAIRE ET DE LA POÉSIE DIALECTALE
L'ouvrage de Sadok Rezgui Les Chansons tunisiennes, à titre d'exemple

30
UNE LECTURE ÉPISTÉMOLOGIQUE DES MUTATIONS DE L'AUTORITÉ COGNITIVE À TRAVERS UN ÉCHANTILLON DE CONTRATS DE MARIAGE CONCLUS DANS DES VILLAGES BAHREÏNIS "Les documents d'Al Haj bin Khamis bin Haram Al Darkalibi" à titre d'exemple

32
LA FEMME ET LES PLATS À BASE DE PLANTES DANS LA CUISINE MÉDITÉRANÉENNE Étude anthropologique sur une communauté locale
Le plat appelé El khobiz, à titre d'exemple

33
MUSIQUE ET CHANSONS DE YONBU
Origine, instruments, structures mélodiques

35
LA DIMENSION SOCIOCULTURELLE DANS LA DANSE MAROCAINE D'EL HAITE

37
FILATURE ET TISSAGE DES POILS DE CHEVRES ET DES KHOUS EN NYLON SUR UN MÉTIER VERTICAL Approche ethno-technologique à Kousba (district de Koura. Nord Liban) 1982 et 2022

38
SIGNIFICATIONS ET VALEUR ESTHÉTIQUE DES TISSAGES

40
LES HABITS POPULAIRES DANS LA PRÉFECTURE D'AL QALIOUBIA ENTRE HISTOIRE ET FOLKLORE
À l'origine et à l'époque actuelle

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 63
Automne 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

Aesthetic value and semantic dimensions of tapestry

Khalid Harabi – Tunisia

The traditional patterns that have dominated the textiles crafts for decades are being challenged by a diversity in weaving patterns. This comes in reaction to the chaos of cultural expressions and the marginalization of women-led industries, such as knitting and weaving. Women's artistic endeavours were often dismissed as domestic work and denied a classification among the arts. Their crafts were regarded as inferior in artistic and aesthetic value to crafts practiced by men.

The women who work in the textile industry, much like other artists, often seek a unique form of expression that becomes their own signature style. However, the vast majority of these endeavours remained restricted to individual efforts, which differed depending on individuals' backgrounds. Moreover, it appears that textiles are only deemed significant when they hold historical value or are the product of an old tradition. This conceived connection between textiles and traditional arts hinders the development and creative reimagining of the craft that have been sought throughout history. Thus, leading us to view them as epic narratives created by the colours and symbols of the female weavers.

The goal of this research is neither to re-describe the textiles that the artistic pieces reflect as an autobiographical narrative nor to uncover ready-made interpretations that communicate an abstraction of a personified world. We just hope to follow the narrative event, structure, relevance, and formulation of the female weaver's work as the basis

for this textile's authenticity and validity.

Keeping these broad guidelines in mind, we attempt to interpret the textile weaving craft as a story about the human body in its many states and emotions, including pleasure, passion, and revolt against an act that strips it of feeling.

There is a storytelling quality to textiles, a quality of description and recollection. It fashions a unique framework, the meaning of whose inscriptions and symbols can only be deciphered in light of their context and the weaver who formed them. In women's hand-woven textiles, we see language depart from its usual framework and enter a symbolic realm that goes beyond strict censorship, with a structure that merges the symbolic and the semantic. The process of weaving and the unique combination of inscriptions and symbols are all revealing of the ideological effect from this perspective. When the textile's primary components—its symbols, inscriptions, and colours—are stripped away, a literary subconscious is exposed. All our efforts will be focused on using this vantage point to define the big picture, by means of which the weave becomes apparent and the semantics of the feminist discourse become a woven text in a coded language.

Traditional clothing in Qalyubiyya governorate

Ula Al-Tukhi - Egypt

Art and civilised behaviour emerged in response to the needs of prehistoric humans, who expended their full creative and intellectual potential on aesthetics. Beliefs seeped into every aspect of prehistoric humans' work and into their dwellings, eventually becoming a means by which they could protect themselves from harm or gain some sort of advantage.

This study focuses on one of the most historically significant rural villages. Ancient civilisations can be found in every corner of this governorate, and the residents of its villages and neighbourhoods have carefully preserved a wide variety of traditional garments passed down through the generations. These clothes reflect wishes, symbols, and hidden meanings.

Qalyubiyya governorate is known for some of the most well-known women's clothing in all of Lower Egypt due to its location and historical heritage. These garments have maintained a unique popular character that reflects features of the old Pharaonic civilisation as well as the various succeeding civilisations that have passed through the region. That is why I chose to concentrate on the patterns preferred by people in this province.

Dresses with decorative cuts are typically made with intricately patterned fabric, and sleeves are made wider with the addition of a few pleats. Like the neat rows of plants in a field, the occasional pleats above the ruffle add length to a dress that would otherwise be too short.

Clothing conveys an influential message that varies between the desire to belong and the desire to stand out, and traditional clothing is a living record of people's experiences of customs, traditions, and values in a particular time and place closely related to the prevailing way of life on a grand scale.

Clothing is a visible affirmation of identity, and although American style has had an impact on fashion in many regions throughout the world today, many people still retain their originality with clothing styles that are derived from their past. The phrase 'traditional clothing' is used to describe the clothes worn by a certain cultural group in the nation in question.

I conclude that traditional clothing is a legacy of garments from previous eras, as it retains the overall look while varying in folk taste based on beliefs related to how to make use of raw materials and the distribution of those materials. It is important to learn about the past before taking any fashion cues from it, and this includes learning about traditional attire.

Weaving goat hair and nylon fabric on a vertical loom: an ethno-technological approach in Kousba, Koura District, North Lebanon (1982 and 2022)

Maha Kayal – Lebanon

This study examines the evolution of the goat hair spinning and weaving industry in Kousba (Koura District, North Lebanon) in light of the arrival of nylon fabric, the threads of which have competed with goat hair since the 1970s. The paper draws on research from two distinct field studies conducted over a 40-year span (1982–2022).

The paper's aim is to provide a well-illustrated ethno-technical documentation file. Its goal is to document a tradition of handicraft in which knowledge and skills are still largely disseminated orally and via accumulated experience within the group under study.

Unless its processes are carefully observed and recorded and its productive and social roles are thoroughly understood, a culture is doomed to extinction. This is particularly true in a nation like Lebanon, where heritage is not yet protected, recorded, or preserved properly and effectively.

Lebanon has not experienced the benefits of a legacy that has yet to transform old crafts into new ones. This implies that, in order to survive, traditional crafts need to be revitalised through the creation of new functions that are in accordance with the needs of modern society and taught formally alongside the practical knowledge and competence they already provide.

Cultural and social significance of Alhaite dancing in Morocco

Mousa Faqir - Morocco

The Alhaite dance is one of Morocco's oldest folk arts; its music has a wide range of rhythms and tempos, and its ceremonial and enthusiastic performance variations share some formal elements with Arab dances and are in harmony with traditional, local musical variations in the costumes of participants.

We discover that it is concentrated in the north-east of Morocco among the Hyayna tribes of the Taounate region of Tissa, despite its widespread popularity in the west of the country in the regions of Sidi Slimane and Kenitra.

Inspired by the culture that gave birth to it, this dance engages in a dialogue with humankind by probing emotions and ideas about the natural world and recognising the universality of human expression as a rich musical tradition.

This research is significant because it makes an effort to introduce modern youth to their ancestors' oral and expressive traditions and practices and to teach them about various types of folk musical entertainment. This is especially important in light of the rapid changes taking place in today's intellectual, social, and cultural landscapes.

The study also attempts to overcome the effects of globalisation on our local communities, such as the isolation that resulted from the Corona pandemic and the loss of access to the natural environments to which human culture has become acclimated over the centuries.

In doing this research, our purpose was to find out more about the Alhaite dance and the musical traditions that it represents.

This dance shares characteristics with other traditional Moroccan dances; however, despite many attempts to research this subject by various interested parties and scholars, most lack depth.

The Alhaite dance is distinctive because of its wide-ranging cognitive appeal and ancient historical foundations.

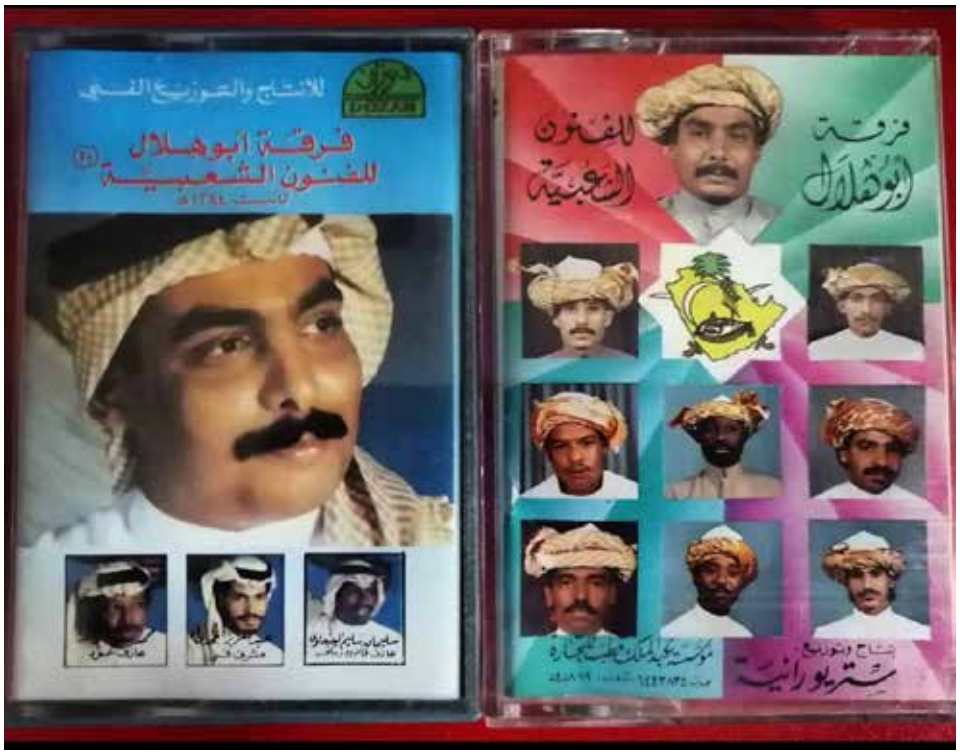
Most traditional communities' dances and other forms of physical expression prominently use symbols that reflect social peace and unite goals across time and space.

These dances provide people with a sense of community and help them feel more secure in their own lives. The performing arts and legendary acts provide the sole source of income for certain cultures.

The Alhaite dance is traditionally associated with wedding celebrations in the Badia region of Morocco because of its realistic portrayal of the natural world and its setting.

The majority of those who perform the folk dance are Bedouin and residents of rural areas, and its roots go deep into the celebration of the harvest and humankind's goodwill towards the land and the natural world.

Because it flourishes during social and national celebrations in Morocco and takes the form of a musical, lyrical, and social dance performance, like Morocco’s folk dances since ancient times, a closer examination of this phenomenon reveals that it has deep historical roots.



well-known form, is lyrical singing with a Yanbu identity.

The simsimiyya was the first instrument used in this style of singing, and the mirwas, darbuka (goblet drum), and riqq were added later. However, the simsimiyya can be played on its own, and ultimately a qanun-based style of this singing emerged, accompanied by the oud, violin, darbuka, riqq, and mirwas.

The simsimiyya adds more energy and excitement to singing sessions than the qanun, particularly when a violin is being played. This in no way devalues singing's aesthetic value; rather, it is a by-product of the absence of such elements during instrumental sessions.

The mawwal is a foundational element of this kind of music, and the mawwal quartet is the most distinctive aspect of this genre of singing. This form of singing has been performed with a number of maqams, including Saba, Sika, and Bayat.

The mawwals and rhythmic patterns of traditional Yanbu singing have their roots in many different cultures.

This style is commonly associated with a singing ensemble that performs at social events (weddings, etc.), often at the request of attendees.

Singing begins with mawwal, followed by the special musical template, which may be intermingled with ‘tabhirah’. However, the sequence of these components is not required for singing, as there is room for variation.

The Butaish and the Al-Ruwaisi families are the most well-known for this musical style, but it is important to recognise the contributions of people like Abu Karaa.

Despite the criticism by Yanbu's people, the vital role of troupes such as Abu Hilal and Abu Siraj cannot be overstated.

Yanbu singing: history, instruments, and components

Majdi bin Eid bin Ali Al-Ahmadi – Saudi Arabia

The focus of the study is Yanbu singing, which is a folk art genre. This research attempts to substantiate this artform by explaining how it originated and defining its components, as it identifies a community and reflects its culture.

The study aims to answer the following questions:

Where does this genre of singing come from?

- What are the aesthetic components of it?
- What instruments are employed in this style of singing?
- Who are the most well-known practitioners of this art?

The research paper, which uses a descriptive method to identify this genre of singing, includes an introduction, a foreword, and three main sections. The first discusses the accompanying instruments in this genre of music. The second addresses the singers, while the third investigates the geographical distribution of this genre of music.

It is hard to determine with certainty whether this song comes from Yanbu. However, Yanbu singing, with its heritage derived from many Arab nations, mawwals, sung poetry, and other forms of singing, developed the lyrical identity of the Yanbu people.

The name of this form of singing has been identified with its place of origin (Yanbu), and even though it has been presented in other cities with various alterations depending on the musical instrument, it still demonstrates an affinity for Yanbu.

It is known as "maritime singing" in many areas. One cannot deny the reality that Yanbu singing, in its most

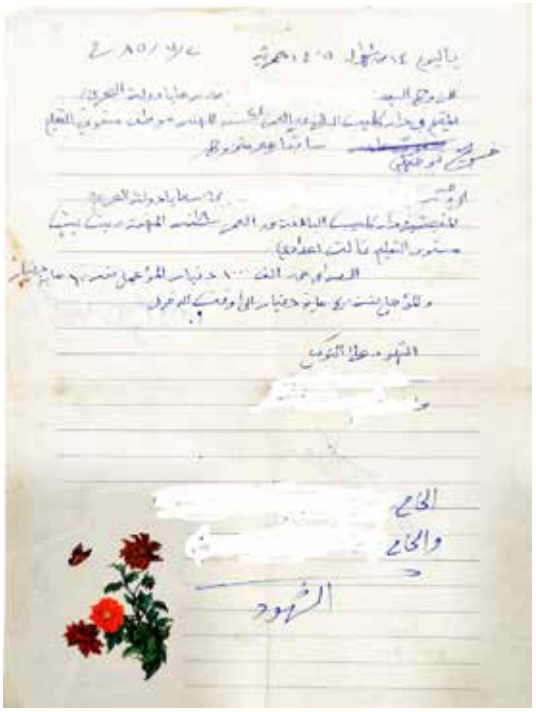
An anthropological study of green recipes in Mediterranean cuisine in a local community: the Elkhobiz (Malva) dish as an example

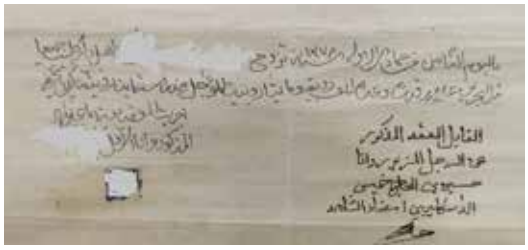
Zayan Muhammad - Algeria

This anthropological study reveals how basic and straightforward the recipe for Elkhobiz (Malva) looks to the general public, but we modified it for the realm of study and research in order to conduct this investigation.

Without the participation and assent of the community, sociocultural food adaptation would not have been feasible. As a consequence of this, the women in the local community did not seek to create the Elkhobiz (Malva) recipe solely to satisfy hunger. Rather, they sought to create it for a variety of reasons and purposes related to health and medicine, which they discovered through experience and experimenting with the benefits of collecting, classifying, and using plants in the kitchen.

The characteristics of wild plants that grow in nature without human intervention are the focus of the study. These plants were known for their use in the socioeconomic lives of pre-urban societies. Additionally, the research problem focuses on the reasons behind some women's continued use of these plants, whether for medical or nutritional reasons.





(linguistic, structural, procedural, and administrative) in order to avoid complications and preserve the rights of the various parties.

As a result, a number of authorities oversaw the marriage contract, the most prominent of which was the Muslim legislator (jurist), who whenever possible oversaw the procedure personally or delegated it to a member of the community.

Later, with the rise of the modern state and its administrative and organisational progression, the authority in society shifted to state authority, as represented by the state's ministries and competent departments (the Ministry of Justice and Islamic Affairs), with key roles still resting in the hands of those in charge of the contract (religious men) and those accepting the contract (deputies).

As a result of this shift in power dynamics, the people who create new information have shifted.

Islamic religious scholars and their representatives were the first to produce knowledge, but as the state took control of the procedure for registering and recording marriage contracts, it became the main source of information in this concern.

By analysing marriage contract documents, this study aims to shed light on the evolution of authority and its relationship to marriage in the Kingdom of Bahrain from approximately the middle to the end of the 20th century.

The study analyses marriage contracts issued by a local figure, offering insight into his cognitive and social practices and his role in Islamic legal representation.

This particular person had a range of roles in society, and his records demonstrate this. Because of the substantial number of marriage contracts analysed in this study, it is ideal for making inferences about that era in history.

Epistemological analysis of Bahraini rural marriage contracts: Hajj Hussein bin Khamis bin Haram Al-Darkulaibi's records

Abdul Amir Ahmad Al-Layth - kingdom of Bahrain
Ali Jafar Al-Layth - kingdom of Bahrain
Jassim Salman Al-Layth - kingdom of Bahrain

Historically, marriage has served as the backbone of society in those communities that upheld this belief and practice. The family, which is the result of marriage in Islamic communities, is highly valued.

Family life serves as the foundation for all of society. Recognising the significance of the family, religious legislators (jurists) and Islamic intellectuals developed theoretical (intellectual) teachings and practical applications aimed at safeguarding the institution of marriage, ensuring its longevity, and easing its burdens.

Islam viewed divorce as the last resort, describing it as the most hated of permissible things to Allah and seeking to limit it in favour of the survival and continuity of the family, even if doing so necessitated considerable sacrifices.

Although offer and acceptance and the testimony of competent witnesses may seem like simple, clear, and direct requirements for a valid marriage contract and the formation of the family—the nucleus of Islamic society—in all of Islamic law's doctrines, the development of conditions and the accumulation of human experiences have made the conditions and restrictions of marriage more complex than they initially appeared.

However, it is important to note that although the requirements for the validity of the marriage contract remain the same, the contract itself currently must meet additional requirements

believed it to be true and impartial. He sought knowledge from many fields and perspectives to bolster his point of view.

This is made obvious, for example, in his condemnation of the gatherings and praise singing on special religious festivals or during Sufi celebrations. There, he saw behaviours and patterns that he found objectionable from an intellectual and moral perspective.

Mohammed Al-Habib attempted to shed light on the issue by saying, "If we perceive some severe criticism in the book towards Sufi practices, the excuse for the author is clear, as he wrote it during a time heavily influenced by moderate schools when Sufism was stripped of its spiritual dimensions and immersed in passivity, surrendering to chance and optimism, abandoning the pursuit of effort and work, and relying solely on miracles and supernatural events."

The book 'Tunisian Songs' by Al-Sadiq Al-Rizqi stands out for its comprehensive aesthetic-cultural research approach, which includes anthropological elements. That is why there is so much useful information in this book. In addition to its broad cultural-historical and descriptive value, the work is also relevant from an ethnic and scientific anthropological perspective. That is to say, there are a number of reasons why this book is important.

This book provides an in-depth investigation of the cultural and psychological phenomena, rituals, and customs associated with specific singing styles and musical compositions that are performed at a wide range of celebratory occasions. This book is an excellent reference for the study of Tunisian music and songs, especially those from the 19th and 20th centuries, because it draws connections between the traditions of Tunisian culture, music, and songs.

Masoud Idris stated in his commentary on the book's translation into French that it essentially serves as the only reference for the study of Tunisian music and songs from its era because it contains a wealth of sociological and anthropological insights into the customs, traditions, and celebratory rituals of Tunisian society.

Al-Rizqi is quite detailed when presenting this knowledge and commenting on specific characteristics of the musical styles and songs that were popular in the 19th and 20th centuries.

Exploring vernacular poetry and folk music: Al-Sadiq Al-Rizqi's Tunisian songs

Muhammad Al Kahlaui – Tunisia

The findings of this study shed light on the evolution of musical genres and performance practices across time. It delves into the wide variety of Tunisian musical styles and aesthetic expressions, as well as the myriad melodic and lyrical approaches to singing as poetry. It also delves into the aesthetics of rhythm and melody and the connection between music and the daily lives of people and communities.

Research has demonstrated that the book 'Tunisian Songs' by Al-Sadiq Al-Rizqi is more than just a historical document of the singing tradition in Tunisia. Instead, the significance of social presence and its impact on one's memories and emotions are highlighted. Movement patterns during the performance of melodies and rhythms, as well as dedication to them, are another area of inquiry.

There is an emphasis on a certain poetic mode, but the study also delves into the underlying meanings of sung poetry. This aesthetic originates from the way people's unique histories and experiences colour their views of the world and everything in it.

In his book 'Tunisian Songs', Al-Sadiq Al-Rizqi provided constructive criticism in a number of areas related to the performing arts. Even though it was his personal opinion, he felt comfortable sharing it since he

The 100th anniversary of the first Arabic book on folklore, 'Arabic in Sudan' (1923–2023)

Majzoub Aidarous – Sudan

The ongoing revolution in Sudan, which started in 2018, has kept the Sudanese media, as well as cultural and academic circles distracted from an important cultural event. An event that does not only concern Sudan alone but is of interest to all those involved in the Arab culture, particularly Arabic folk culture.

This event is the 100th anniversary of the publication of the book Arabic in Sudan. Therefore, this study commemorates Sheikh Abdullah Abdul Rahman Al Darir (1890–1964), a notable cultural figure who published the book 'Arabic in Sudan' one hundred years ago. The Khartoum Knowledge Department first published it in 1923, and the Sudanese Ministry of Education reissued it in 1967. The Beirut-based Lebanese Book House was in charge of publishing it.

Although the first edition of this book was published in 1923, other sources suggest that it was mentioned in the Cairo-based Al-Hilal magazine in 1922. I have learned this since I was a high school student in the late 1960s studying the second edition of the book, which seems impossible given that the book first appeared in 1923.

The first reference to the book comes in the July 1924 edition of Al-Hilal magazine, the tenth issue, in the thirty-second year (the first issue was in 1892). According to Al-Hilal, Sheikh Abdullah Abdul Rahman Al Darir wrote the two-volume, 180-page book.

The first volume delves into Sudanese dialects and customs as well as their Arabic origins. The second volume of the book, on the other hand, provides a continuation of the studies published in the previous volume as well as samples of poems written in the vernacular Sudanese dialect.

Given its profound importance, this particular piece of work necessitates a thorough and painstaking investigation. The author's numerous allusions to the meticulous inquiry and diligent analysis that are distinctive of European folklore studies should not be regarded in a casual manner.

The study is novel in Arabic, and the author deserves to be honoured for having paved the way for Eastern authors in Syria and Egypt. We want them to appreciate This seminal work was commissioned by S. Hillelson, a professor of history at Gordon Memorial College in Khartoum, and published for the first time in Sudan in 1923. This English academic studied traditional Sudanese society because he found it fascinating. Hillelson has written a number of books, including his notebook of Sudan Arabic, English-Arabic vocabulary.

Folktales in the age of technology: from oral storytelling to digital media

Rahmani Al-Tayib – Morocco

The folktale is an artistic creation in which literary, social, cultural, and religious aspects blend together. This has led to several studies exploring its creative depths, social aspects, and interdependence, among other forms of expression and social issues.

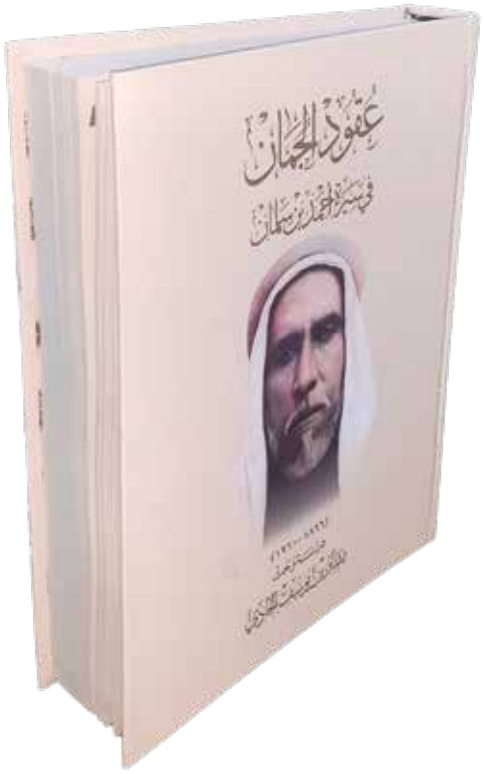
While components such as plot, character, setting, time, description, and narration may be found in a wide variety of storytelling forms, the folktale is often characterised by its unique combination of these features. It is also distinctive in various ways that contribute to the way in which a certain group of people see themselves.

The production of a folktale is not the result of one instant or of a literary artist's taste; rather, it is the legacy of generations whose creativity developed over a long period of time and whose elements were integrated generation after generation. Before the nation narrated it, all the various segments of the people contributed to its components and approved of its text as a whole.

This art has formed an effective means of teaching that has been passed down through generations, and the novel's moments represent an influential educational situation when grandmothers and mothers talk to children as they fall asleep. The children experience love, sincerity, honesty, justice, security, and safety before forming concepts about the things around them, so intimate narration coincides with education.

As a result of the information revolution, children's involvement in electronic games, and the latter's attractiveness resulting from the audiovisual effect, simulation, and interaction, children have become unconsciously addicted to playing, determined to get through a series of successive stages. This consumes a great deal of their time on top of other activities, including reading. As a result, new strategies for bringing folkloric heritage to youngsters and engaging them in its preservation are required.

It is undeniable that appreciating folktales and spreading them through various forms of oral, audio, and visual communication is very important to Arab peoples' intangible heritage and fundamental to preserving the collective memory and raising children to value national culture rather than foreign dramas.



once again the strength of the bonds that unite these families.

We regard this trend of recording and archiving of high importance. It highlights the significance and credibility of reliable documentation and information sources. Accounts of a culture at a turning point in its development are completely forthright and honest in their depiction of communication, correspondence, commerce, and other activities, documenting the efforts of ancestors who laid the foundations and played a crucial role in creating a dynamic trade movement.

These notable biographies shed light on the struggles endured by certain pioneers as they worked to build a life for themselves and their families and to contribute significantly to their communities. The act of recording, documenting, and publishing information about these influential figures leads to the discovery of new knowledge about other aspects of society and culture that were previously unknown or undervalued. Details like these, which span the realms of society, education, and culture, help to present an authentic picture of the pioneering spirit of their day.

It is possible to fully encompass and document every conceivable aspect of life in the Gulf region's formative years if every Gulf family were to actively work toward that goal. They will have to gather and compile the available documents and records about their legacy, especially those of vital importance in business, social, cultural, educational, and other relevant aspects of life in this region. If they were to restore these documents, they will have to search for any missing parts, and record detailed testimonies of knowledgeable individuals. These records would then be published and reproduced as permanent parts of the written record of each nation's past. This way, we ensure that generations won't forget the efforts that established modern life in their nation.

The books that we have received are the outcome of extensive research. They dive into the lives of these honourable men, focusing on document collection and linking all accessible information. They paint a clear and vivid image of the efforts of these two pillars; each of whom led a life full of commitment and hard work in two nations linked by countless relationships.

Perhaps this is a foreshadowing of many more significant recorded biographies to come. Time will tell.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Uqud Al Juman:
The Biography of Ahmed bin Salman

It might have already become clear to some that a movement of documentation is spreading among some enlightened families in the Gulf. These families appear to be actively working to regain their historical past and document the struggles of its members who suffered to create an extraordinary future for the region. During their time and for a considerable part of its pre-oil history, the Gulf region was poor and bled dry by occupation and wars amongst major nations. However, these men were able to lay the groundwork for what would become an incredible present.

These are the men who, despite the region's poverty and reliance on the sea's treasures for survival, made significant contributions to development and enlightenment. They explored a wide range of professional, academic, creative, and economic possibilities. Thus, transforming the region into an early and vital zone of investment attraction. This, of course came hand in hand with the islander nature of the people of Bahrain, noted for their adaptability to new situations and their willingness to connect with people happily and openly, regardless of their background or beliefs.

Bahrain and the Arabian Peninsula have been home to many influential people whose lives and contributions to the region's trade, culture, education, and community service have remained mostly unrecognised for far too long. For a long time, we failed to properly record and archive a significant part of the activities of the people who inhabit this region.

However, Dr. Abdullah Al-Madni has been making an attempt, through the daily "Gulf News," to publish noteworthy photos in related documents and look into the lives of pioneers in business and social activities in this region.

Folk Culture Journal just received a gift copy of the book "Hilal Fajhan Al-Mutairi: A Man from the Golden Era, 1938 -1855: A Documentary Study," from Kuwait. Additionally, a locally gifted copy of the book "Uqud Al Juman: Biography of Ahmed bin Salman, 1960 -1866: A Study and Research by Bashar bin Yusuf Al-Hadi" has also been presented to the journal.

Previously, numerous important publications were released in Bahrain, including "Ahmed Ali Kanoo: Life and Achievements," penned by the late Professor Khaled Al-Bassam; "Beit Kanoo: An Arab Family Company's Century of Business," authored by the late Khaled Mohammed Kanoo; and "Yusuf bin Ahmed Kanoo 1890–1945". These books explore the biographies of the notable members of the Kanoo family.

Writers have also penned narratives of Jassim Kanoo's children's respective lives and careers (Abdulaziz and Abdulrahman). Books with a similar focus - on the founders of various Gulf Arab organisations, from businesses to cultural institutions - have been produced in the Kingdom of Saudi Arabia, the United Arab Emirates, and other gulf countries. All of these books feature extensive research as well as pictures of historic and distinctive assets from the fields of business, sports, and culture, demonstrating

Index

5
Uqud Al Juman: The Biography of Ahmed bin Salman

7
Folktales in the age of technology:

from oral storytelling to digital media

8
The 100th anniversary of the first Arabic book on folklore, 'Arabic in Sudan' (2023 –1923)

9
Exploring vernacular poetry and folk music: Al-Sadiq Al-Rizqi's Tunisian songs

11
Epistemological analysis of Bahraini rural marriage contracts: Hajj Hussein bin Khamis bin Haram Al-Darkulaibi's records

13
An anthropological study of green recipes in Mediterranean cuisine in a local community: the Elkhobiz (Malva) dish as an example

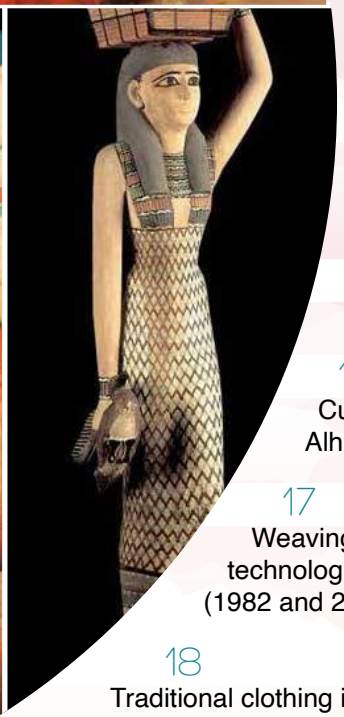
14
Yanbu singing: history, instruments, and components

16
Cultural and social significance of Alhaite dancing in Morocco

17
Weaving goat hair and nylon fabric on a vertical loom: an ethno-technological approach in Kousba, Koura District, North Lebanon (1982 and 2022)

18
Traditional clothing in Qalyubiyya governorate

19
Aesthetic value and semantic dimensions of tapestry



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. 63
Autumn 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. 63 - Autumn 2023

www.folkculturebh.org