الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 64 – السنة السابعة عشرة – شتاء 2024

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

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 64 - شتاء 2024

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.

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

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

المنظمة الدولية للفن الشعبي
THE INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ART (IOV)

مفتتح

«الحَبْـــل عـلـــى الـجَـــرّار»

في ختام أعمال المجلس التنفيذي للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV المنعقد بمدينة سالزبورج بجمهورية النمسا أواخر شهر نوفمبر الماضي قرر ممثلو البحرين ، الصين ، النمسا ، إيطاليا ، هولندا ، بلجيكا و الچيك رفع خطاب شكر وتقدير وامتنان إلى المقام السامي لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المعظم يعبرون من خلاله عن شكر وتقدير وامتنان فروع المنظمة في 167 بلدا من بلدان العالم الأعضاء بالمنظمة لاحتضان مملكة البحرين المقر الرئاسي للمنظمة منذ العام 2016 في جو من الحرية والديمقراطية وتقديم أعلى مستويات الدعم اللوجستي بكفاءات بحرينية مؤهلة تأهيلاً احترافياً رفيعاً لدعم الخبرات العلمية التخصصية التي قادت المكتب الرئاسي بكفاءة واقتدار ، هذا إلى جانب شراكة المنظمة في إصدار المجلة العلمية المتخصصة في التراث الثقافي غير المادي «الثقافة الشعبية» التي حظيت بمكانة رفيعة في الأوساط الأكاديمية ومراكز البحث العلمي المتخصصة بمختلف دول العالم، كمصدر مهم من مصادر العلم والمعرفة .

تأتي هذه الشهادة العلمية رفيعة المستوى لمملكة البحرين من إحدى أكبر المنظمات العالمية غير الحكومية العاملة تحت مظلة منظمتي (UNESCO)، (ECOSOC) في وقت تنتعش فيه أعلى توجهات المسؤولين الرسمية المحلية بمملكة البحرين لرعاية ودعم الأنشطة المتصلة بالموروث الشعبي وابتداع فرص مستحدثة لأن تكون هذه الذخيرة الثقافية الشعبية المحلية موضوعاً أو مظلة للأنشطة الأهلية الجماهيرية المحببة مؤملين أن يكون هذا التوجه الرسمي جزءاً من خطة وطنية شاملة لأن تحتل روح الشعب العربي في البحرين واجهة الأنشطة الثقافية بعامة والشبابية بخاصة .

ومن المهم الإشارة إلى أنشطة اللجنة البحرينية لرياضات الموروث الشعبي وبرنامج (السارية) الرمضاني بالقرية التراثية ومسابقة ناصر بن حمد للصقور والصيد وموسم رياضات الموروث البحري ، هذا إلى جانب

مهرجان البحرين السنوي للتراث والملتقى الوطني للتراث غير المادي إلى جانب مشغل بني جمرة للنسيج وبيت السِلال إلى العديد من المبادرات الأهلية في «عراد» و «المعامير» و «الحنينية» .

إن أولى هذه المبادرات الوطنية في أعلى مستوياتها، هو التوجيه الملكي السامي بأن تصل مجلة «الثقافة الشعبية» الى كل طلبة وطالبات كل المراحل الدراسية الإعدادية والثانوية والجامعية، إلى جانب الجهود الاحترافية رفيعة المستوى، التي بذلها سعادة الدكتور محمد مبارك جمعة وزير التربية والتعليم لتوقيع اتفاقية تعاون مشترك بين وزارة التربية والتعليم ومؤسسة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر لتزويد كل المراحل التعليمية بمملكة البحرين بنسخ منتظمة من كل الإصدارات مما يعني توفر المادة التراثية العلمية المنتقاة والمحكمة لتكون تحت يد وتصرف التربويين وطلاب مختلف المراحل التعليمية. هذه خطوة متقدمة وقرار حكيم في جعل ذخيرة الثقافة والحكمة الشعبية ضمن الدرس والتلقي المبكر والمتقدم لأجيال البحرين.

عند احتفالية كل عيد وطني لهذه البلاد، لدينا منجز ثقافي جديد نحتفي به ليضاف إلى مختلف المنجزات الوطنية التي تسير بها مملكة البحرين خطوات متقدمة إلى الأمام، فلا يسعنا ومملكة البحرين تحتفل بعيدها الوطني المجيد للعام 2023، إلا أن نبارك لجلالة القائد المعظم حفظه الله ورعاه ولشعب البحرين الأبي ولهذه البلاد العزيزة الكريمة ما يتحقق من منجزات.

إن الحبل المعقود بأعلى قمة المجد حبلُ تحدٍ متين، إلاّ أن الصعود إلى القمة يعتمد على من يشد الحبل بإصرار صعوداً إلى القمة. وها هي همة ملك معظم.. وإصرار شعب أبيّ.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

«الحَبْـــل عـــلـــى الـــجَـــرّار»

علي عبدالله خليفة

4

تصدير

المدينة العربية كموضوع للعلم الاجتماعي

باقر سلمان النجار

8

عطف نسق

بغيت صاحبك دوم؟

محمد عبدالله النويري

10

آفاق

فضيلة التسامح : هدية التراث الشعبي
إلى عالم تمزقه الصراعات

محمد الجوهري

16

أدب شعبي

الموروث الشعبي في المسرح البحريني
بين ترسيخ الثقافة الشعبية والإبداع الفني

عباس حسن القصاب

30

الحُلى اللغوية في حكايات سندبار المكتوبة
بالعربية اليهودية دراسة
في نصوص مغاربية

فرج قدري الفخراني

42

الأدب الشعبي المغربي: من التخييل النصي
إلى السرد الثقافي شعر الملحون نموذجا

عبد الرحيم أخ العرب

58

غناء الجبّادة (المنسيون) دراسة في المأثور الشعبي

عبدالله زاقوب

70

عادات وتقاليد

البارود والبنادق
في احتفالات الفانطازيا في الجزائر

مبروك بوطقوقة

82

نماذج من الألعاب الشعبية والرياضية بالمغرب
وأبعادها الثقافية والحضارية
مولدي الزهيد علوي
96

القيم المكانية في بلدتي مغدوشة
منى مارتينوس
118

موسيقى وأداء حركي

التراث الموسيقي العربي الإسلامي الجغرافيا والخاصيات
محمود قطاط
130

الموسيقى رافداً للإصلاح والتنمية
في الخليج والجزيرة العربية
مسلم بن أحمد عبدالله الكثيري
148

ثقافة مادية

صناعة الزربية في تونس
سرور شطورو ميلاد
162

الحُلي التقليدية في اليمن
(الفضة والأحجار الكريمة)
محمد عبده محمد سبأ
172

الأصول الثّقافيّة في إبداع الرّمز بالخزف
الأمازيغي المغاربي
محمّد المبروك عمراني
188

فضاء النشر

نظام تقسيم مياه الأفلاج عند العُمانيين
عماد بن جاسم البحراني
202

«الرقص الخليجي للنساء» لشريفة الزياني
كُتيب يوثق لأشكال الرقص الشعبي
في البحرين والخليج العربي
سيد أحمد معتوق
206

نافذة على التراث الشعبي البحريني

السنع ليس مجرد كلمات بل أسلوب حياة
إبراهيم سند
212

أصداء

ختام أعمال المجلس التنفيذي للمنظمة الدولية للفن الشعبي في النمسا
التحرير
216

تصدير

المدينة العربية كموضوع للعلم الاجتماعي

المدينة العربية لم تعد موضوعا يخص الجغرافيين أو المهندسين أو مخططي ومهندسي المدن، بل بات كموضوع يخص جل العلوم الاجتماعية والإنسانية. بل باتت المدينة كموضوع تستهوي دارسي اللغة والادب وعلم النفس.. وغيرها من العلوم الاجتماعية والإنسانية. وعلاقتي بموضوع المدينة كموضوع سوسيولوجي لربما برزت في ثمانينيات القرن الماضي مع دراستي للعمالة الأجنبية في الخليج وانعكاس مناطق سكناها على أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية، بل وصلاتها مع التراتبيات الاجتماعية المختلفة داخل المجتمع الوافد بالمقارنة بالمجتمع المحلي. ولربما بعد ذلك ببعض السنين دراسة أثر التكنولوجيا على التحولات الاجتماعية والاقتصادية في القرية الخليجية. وما نحاول تأكيده هنا أن دراسة المدينة كموضوع هو من الاتساع كفضاء دراسي كما أن مجالات هذه الدراسات تختلف باختلاف الإطار الجغرافي الذي تتم فيه المعالجة. فدراسة المدينة العربية يختلف في آلياته وأدواته عن دراسة المدينة في أوروبا أو الولايات المتحدة الامريكية أو دراسة المدينة في المجتمعات الناهضة في آسيا: في اليابان والصين، وكوريا الجنوبية، وسنغافورة... وغيرها. وهي مدن في بعضها قد نشأت كمحصلة لحالة النهوض الاقتصادي-الرأسمالي الذي جاء على هذه المجتمعات خلال الخمسة او السبعة عقود الماضية. وبالمثل فإن الحديث عن المدينة العربية قد يأتي معه بتساؤلات عديدة قد يكون أولها الإطار الجغرافي الذي تقع فيه هذه المدينة. هل هي مشرقية الموقع أم مغربية. فالمدن المشرقية تحمل سمات محددة قد لا تحملها المدن المغربية. كما أن بعض هذه المدن وتحديدا الشرق أوسطية كمدينة القاهرة ودمشق وصيدا وغيرها قد اكتسبت الكثير من سمات القوى والامبراطوريات التي خضعت لها هذه المدن. فالزائر مثلا لمدينة القاهرة لا يستطيع إلا أن يدرك أثر الدولة العثمانية وقبلها الدولة الفاطمية والامبراطوريات الإسلامية وقوى جنوب أوروبا كاليونان وإيطاليا وفرنسا... وغيرها، على العمران وعلى تسميات هذه المدن. بالمقابل فإن الزائر للمدن المغربية لا يستطيع إلا أن يدرك أثر الدولة الأموية في الأندلس ولربما دول الساحل الافريقي على عمران هذه المدينة وهو عمران يكاد أن يمتد في بعض سماته مع بعض مدن دول شمال أفريقيا. كما أن هذه المجالات تمتد لتشمل المكونات الإثنية والعرقية والدينية التي تشكلت هذه المدن في إطارها. وهي مكونات تُكسب هذه المدن كذلك سماتها وطابعها وهو ما يميزها عن المدن الأخرى.

وبشكل عام فإن المدينة العربية تثير عند الزائر لها رؤى وتخيلات بعضها واقعي وبعضها الآخر تخيلي أو انطباعي، يتناقله الزائرون عن هذه المدن من روايات وحكايات.. بمعنى عندما تتحدث عن مدينة عربية معينة، فإن ذلك يستدعي لديك تصورات ورؤى عن سكان المدينة ونمط الحياة فيها وعن أوجه الترفيه والتسلية والمتع المتنوعة داخل هذه المدينة، بل عن سلوك وطباع أهلها..

فالمدينة العربية في مصر ولبنان والمغرب واليمن... وغيرها بالنسبة للبعض هي تلك المدينة المكتظة بالسكان، والتي تتميز بكثرة مقاهيها القديمة أو بأحيائها التقليدية التي يتسكع الأفراد فيها، وتتميز أيضًا بكثرة مساجدها ودور العبادة المختلفة والمقامات والأضرحة والتي تكسب المدينة جزءا من هويتها العربية والإسلامية. كما وقد يقع على أطراف المدينة العربية القديمة، ما يُسَمَّى في بعض الدراسات بأحزمة الفقر ذات الأزقة الضيقة، والتي يتسم البناء فيها بالتجاور وأحيانا بتجاوز أنظمة البناء وشروطه، كما وتفتقر إلى العديد من الخدمات الاجتماعية المختلفة. كما أنها المدينة العربية، وفق قول

أحد الكتاب الغربيين، يقضي أفراد هذه المدينة مشوارهم مَشِيًّا على الأقدام. وهي في ذلك، أي المدن العربية الكبيرة، تختلف بِشَكْلٍ كَبِيرٍ عن المدينة في الخليج، التي يقضي الفرد فيها مشاويره سائقا لسياراته. وفي المدينة العربية، ربما هذا جزء من الخيال الغربي، أن الخِمَارَ الأسود يُلَفُّهُ نِسَاؤُهَا، وربما يضفي إليها هذا قدرا من التقليدية في مقابل المدن الحديثة.

في المقابل هذا الشكل القديم من المدينة، تشكلت مدن فرعية أو أحياء أو مدن جديدة، باتت مغلقة على بعض شرائح الطبقة الوسطى الجديدة ولربما شرائح من الطبقات العليا، وتقارب في تصاميمها، المدن والأحياء الأمريكية والأوروبية، ويتواجد فيها العديد من مجمعات التسوق الضخمة التي تتنافس فيها أشهر الماركات العالمية، وتنتشر فيها سلاسل المقاهي والمطاعم ذات الأسماء (البراندات) العالمية المعروفة. وتعتبر هذه المقاهي والمتاجر والمطاعم مقاصد لأبناء هذه الطبقات الوسطى والعليا ووسيلة لانتقال أنماط الحياة الجديدة والتي تحاكي في بعضها أنماط الحياة والسلوك في المدن العالمية المتسمة بالكسموبوليتية..

وتمثل هذه الثنائية أو الثنائيات، ظاهرة باتت تتشكل وفقها حياة المدن العربية المعاصرة، فهي ثنائية تمثل في جانب منها القيم التقليدية درجة أعلى من قيم الحداثة، وقد تظهر في الجانب الآخر بعض نزعات قيم الحداثة أعلى من القيم التقليدية. وتتداخل هذه الثنائية في سلوك الناس وفي العمليات الاجتماعية وفي شبكة علاقاتهم المختلفة. وهي ثنائية شكلت في بعضها سلوكهم الحذر تجاه الآخر المحلي. وهي ثنائية تبرز في فترات ومناسبات الاحتفالات الدينية في مقابل الآخر الذي تبدو الحداثة في ملبسه ومأكله ومشربه وفي المناسبات التي يحتفي أو يحتفل بها. وفي احتفالاتهم بأعياد رأس السنة وأعياد ميلاد أطفالهم وكبارهم. وغيرها.

في مقابل هذا النموذج الذي قد يكون سائدًا في أغلب بلاد العرب في مراكزها التقليدية، أو ما يُطلق عليه حينها باسم «المركز العربي»، هناك مدن جديدة ناشئة في المنطقة العربية ومنطقة الخليج. وعلى أطراف المدن القديمة أو بعيدة عن ضوضائها تسكنها في الغالب مجموعات من الطبقة الوسطى الجديدة وبعض الشرائح العليا الجديدة من الذي تسمح دخولهم بشراء بيت ثان للعطلة الأسبوعية أو مسكن آخر جديد للعائلة. وهي مجاورات تأخذ من سمات الحداثة الكثير ويتطبع أهلها في سلوكهم العام والخاص بهذه القيم. وهي مدن تقع في الغالب بعيدا عن مراكز المدن القديمة.

وتتسم معظم مدن الخليج بكونها في معظمها مدنًا حديثة التشكل وهي بهذا إما أن أطرافها القديمة قد تم محوها أو أنها بالكامل مدن حديثة البناء وهي بهذا لا تمتلك قدرا من العمق التاريخي أو الثقافي الذي تتسم به العواصم العربية الكبرى. ولربما قد لا تجد كثيرًا فيها ما يوصلك إلى ماضي هذه المدن، أي قد لا تمتلك الروابط التاريخية بنفس القدر الذي تمتلكه المدن العربية الأخرى. والمدن الخليجية تتكون من أحياء أو مدن يسكن أجزاء منها المواطنون المحليون، ولكن في أجزاء أخرى من هذه المدن تسكن الجاليات الاجنبية العاملة في هذه المنطقة في إطار من التراتب الطبقي والمهني، وأغلب هؤلاء من العاملين في المهن والأنشطة المربحة ماليا في مباني أكثر ارتفاعًا وتشبه المباني السكنية في المدن الحديثة التكوين في سنغافورة وهونغ كونغ وماليزيا، بينما يعيش المواطنون في الفلل التي تتفاوت في مستواها وتعكس هذا، التفاوت الطبقي القائم في هذه المجتمعات.

خلاصة القول هنا إنّ بعض المجتمعات والسلطات الرسمية العربية تلجأ إلى إنشاء تجمعات سكنية جديدة شبه مغلقة على سكانها سواء كانوا محليين أو وافدين من المستويات الطبقية العليا وبعض الوسطى. وقد تكون هذه الظاهرة شائعة في بعض مناطق الخليج العربي، أو في بعض البلاد العربية التي تنزع بعض شرائح طبقاتها الوسطى والعليا نحو قدر من النزوح نحو تجمعات سكنية جديدة لا يتسق أفرادها فحسب من حيث الانتماء الطبقي وإنما هي قد تبدو متسقة من حيث سلوكها واتجاهاتها الاجتماعية ولربما توجهاتها الفكرية.

كلمة أخيرة وهي أن السنوات العشر أو أكثر الأخيرة أخرجت لنا الكثير من الدراسات للمدن العربية والخليجية والتي عالجت أوجهًا مختلفة من المدينة العربية بأفق ومناهج فكرية جديدة في العلوم الاجتماعية...وتبقى الحاجة للمزيد من الدراسات الجادة المعنية بالمدينة وتحولاتها وهوياتها أو هوياتها في منطقة الخليج العربي.

د. باقر سلمان النجار

عطف نسق

بغيت صاحبك دوم؟

« إذا بغيت صاحبك دوم حاسبه كل يوم » مثل شعبي ذكره مواقع ألكتروني[1] باعتباره مثلا شعبيا بحرينيا. استوقفني لأنه ذكرني مباشرة بالمثل الفرنسي الشهير «les bons comptes font de bons amis» وترجمته الحرفية : «الحسابات الجيدة تصنع أصدقاء جيدين». وهو من حيث المعنى يبدو قريبا جدا من دلالة المثل البحريني. فهل يمكن أن نعده مقابلا له، حاملا لفحواه؟ علينا بدءا أن نتأكد من أمرين أولهما هل المثل بحريني؟ وأما الثاني هل بين مضرب المثلين لقاء؟ هاتفت صديقا، عارفا بالثقافة الشعبية البحرينية، مستفسرا، فلم يثبت المثل. ولم يقره بحرينيا إلا بعد لأي. مما رجح لديّ أن المثل ربما يكون طارئا على الوسط البحريني، لذلك لم يبادر صديقي إلى إقراره. عندها آثرت أن أسأل عددا من الشباب، بعضهم له صلة بالثقافة وبعضهم الآخر لا علاقة له بها من قريب أو من بعيد. فأكدوا لي جميعا أن المثل متداول في مناطقهم. ورجح أحدهم أنه ربما يكون دخل إلى الثقافة الشعبية البحرينية عن طريق المسلسلات العربية. وعندما ذكرت لمحدثيّ قرب دلالة المثل البحريني من معنى المثل الفرنسي وقد شرحته لهم، ذهب بعضهم إلى أن المثل البحريني لا يتصل بالمال فحسب وإنما هو يشمل كل أنحاء الحياة التي يمكن أن تجمع الأصدقاء. وبعودتي إلى «موسوعة الأمثال الشعبية في دول الخليج العربي» للأستاذ محمد علي الناصري تأكد لدينا أن المثل متداول في منطقة الخليج العربي حيث يرويه باختلاف بسيط «إذا تبغي صاحبك دوم (...)»الناصري، ص.43. ولا يخفى علينا أن منطقة الخليج فضاء ثقافي واحد، ونسبة المثل إليه تعني نسبته إلى كل قطر فيه. بل إن الأمر يتخطى هذا الفضاء إلى المنطقة العربية كلها. ولا معنى في تقديري للتشبث بجنسية واحدة للمثل. فالفضاء الثقافي واحد مهما تعددت الحدود. ونعتنا له بأنه مثل بحريني لا يحول دون رؤيتنا له مثلا شعبيا عربيا متداولا. ورحم الله محمد علي الناصري حيث يقول «لما كانت الأمة العربية تستقي من نبع واحد وهو اللغة العربية الأم، نجد أمثالهم في كل زمان وفي كل مكان متقاربة اللفظ ومتماثلة المعنى » الناصري، ص9.

يروى المثل على طول المنطقة العربية روايات مختلفة (العراق: تريد صاحبك دوم حاسبه كل يوم؛ مصر: إذا كنت عاوز صاحبك يدوم حاسبه يوم بيوم ...الخ)

أما الرواية البحرينية وقد بتنا نعدها إحدى الروايات المتداولة لمثل منتشر على طول المنطقة العربية وعرضها فهي تستجيب بامتياز إلى كل خصائص المثل: الإيجاز والتنغيم والبنية. أما من الناحية اللغوية فقد انبنى المثل بنية شرطية تلازمية مما يكسبه بعدا دلاليا دائما زمانا ومكانا لا تتحقق دلالة جملة الشرط إلا بتحقق جملة الجواب (إذا أداة الشرط، بغيت صاحبك دوم : جملة الشرط ، حاسبه كل يوم : جملة جواب الشرط) كذلك توافقت نهاية القسم الأول صوتيا مع نهاية القسم الثاني منه في صياغة مركزة وجيزة، يسرت حفظ المثل واستحضاره في آن معا. ومعنى «حاسبه» وهو فعل أمر من حاسب يتعلق في الأرجح بمجال المال سواء كان عينا أم نقدا وإلا فما معنى المحاسبة كل يوم إذا كان ذلك يتعلق بسائر مجالات الحياة؟ وقد ذهب

أحد العارفين بالثقافة الشعبية البحرينية عند سؤالنا له إلى القول «بحسب المراجع التي تصدت لشرح المثل يضرب المثل لضرورة محاسبة الشركاء لبعضهم بصورة دورية لتدوم الشراكة»[2]. أما الناصري فيقول «يضرب في الحث على فعل الأمور الصريحة وعدم الإهمال في المعاملة وحذرا من وقوع ما من شأنه التفرقة بين الأصحاب» الناصري، 44 وهو تعريف عام جدا لا يكاد يتعين معه شيء. لذلك أميل إلى ما يذهب إليه الأستاذ حسين محمد حسين فيما أشرت إليه آنفا. ذلك أن المال في كل الثقافات هو مدخل الخلاف بين المتعاملين، الأصدقاء والأقارب على وجه الخصوص. ويتأكد الأمر إذا كانت استباحة المال قائمة على شيء من استبلاه الشريك والاستخفاف به والاستهانة بذكائه. في هذا المعنى جاء المثل الفرنسي الذي ذكرناه في البداية ومؤداه أن الصداقة الجيدة تقوم على المحاسبة الدقيقة. وهو وإن كان يركز على مجال المديونية حيث من الضروري أن يحاسب المدين دائنه على آخر فلس هو مدين به حتى تستمر العلاقة بين الطرفين وتدوم، فإنه يشمل كل مناحي النشاط الاجتماعي التي تجمع رفاقا يلتقون ويجتمعون ويتجالسون. فالمجموعة لا تقبل بأن يتأخر أحدهم عن المساهمة في تسديد ثمن ما استهلكته، متظاهرا كل مرة بأنه منشغل بطارئ ما.

أما ما يذهب إليه أحد الشباب من أن المثل يتجاوز المال ليشمل كل أنحاء الحياة كالتأخر عن الموعد أو المخالفة في الرأي أو الإصرار على المزاح الثقيل، إلى غير ذلك مما يحدث بين الأصدقاء، فأحسبه بعيدا عن معنى المثل. إذ ما معنى أن يحاسب المرء صديقه دائما في كل صغيرة وكبيرة ؟ فعظائم الأمور ينبغي ألا تحصل بين الأصدقاء ذلك أن مجرد حصولها هو إيذان بنهاية الصداقة ولا ينفع عندئذ لا لوم ولا حساب . وأما الصغائر فمن السخف أن تظل مجال أخذ ورد وحساب دائم بين الأصدقاء. وقديما قال الشاعر:

إذا كنتَ في كلّ الأُمور معاتِبًا ... صديقك لم تلقَ الذي لا تُعاتبه

فعش واحدا أو صل أخاك فإنه ... مقارفُ ذنبٍ مرَّةً ومجانبُه

ومن ذا الذي ترضى سجاياه كلّها ... كفى المرءَ نبلا أن تُعدَّ معائبُه

فقد تحصل بين الأصحاب معاتبات ولكنها لا تصل إلى المحاسبة الدائبة . لكن المجال الوحيد الذي يحتمل ذلك أعني المحاسبة الدائمة هو مجال المال. ولهذا رجحت أن يكون مضرب المثل متصلا به وكنت أميل إلى التفسير الذي اتجه وجهته. ومن منطلق ذلك اعتبرت المثل البحريني معبّرا بامتياز عن فحوى المثل الفرنسي .

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

1. موقع المرسال
2. يتعلق الأمر بالأستاذ حسين محمد حسين كان التواصل معه عبر الواتساب

الغلاف الأمامي

قفزة إلى مستقبل شعبيّ

عدسة: حسين السعيد

بقدمٍ حافية وابتسامةٍ عريضة، تثب هذه البحرينية الصغيرة من مربعٍ طبشوري إلى الآخر، في مشهدٍ من صميم التراث الخليجي، وزمن ألعاب الطفولة البسيطة. قبل أن تأتي ألعاب الأطفال الحديثة من دمى وأجهزةٍ إلكترونية، شكلّت «السكّينة» جزءاً أساسياً من ترفيه الأطفال الصغار بشكل عام، والفتيات بشكل خاص. وهي لعبة حركية، يرسم في بدايتها الأطفال مربعات بتقسيم معين على الأرض، ثم تصطف الفتيات أمام المربعات واحدةً تلو الأخرى، فترمي الواحدة منهن قطعة حجر صغيرة ثم تثب على قدمٍ واحدة في كل مربع، متجنبةً موقع الحجر، حتى تصل إلى نهاية المستطيل. ثم تعود لتنتظر دورها من جديد خلف صفٍ من الفتيات. وهكذا، قضت الفتيات أيامهن يلعبن تلك الألعاب البسيطة في زمنٍ ضجّت به «الفرجان» أو الأحياء السكنية بضحكات الأطفال وبراءة حكاياتهم.

كان يمشي المارّ بين البيوت فيركض بجانبه صبيان يدفعون «الدحروج»، ويمر بجانب فتياتٍ يثبن أثناء لعبة نط الحبل، ويتحاشى إفساد مباراة حامية «بالتيّل» (البلي الزجاجية الصغيرة)، ويكاد لا يرى الطفل المختبئ عن رفاقه أثناء لعبة «الخشيشة» (الغميضة) حتى ينتبه لنداءات أصحابه وهم يقتربون من هدفهم.

كانت ألعاب الأطفال الشعبية الحركية تتجاوز مهمتها البسيطة بتسلية الأطفال وبعث السرور بأنفسهم وتؤدي مهمة كبرى متمثلة ببعث الحياة بالأحياء السكنية والبيوت والحفاظ على صحة الأطفال الجسدية والنفسية. أما الأحياء السكنية اليوم، فلا نجد بها آثاراً للطباشير ولا صدىً لضحكات الأطفال، فهم منهمكون بنوعٍ آخر من الألعاب ينقلهم بسحر ضوئه الأزرق إلى عالم جرافيكي مختلف. يتواصلون به مع بعضهم عن بعد، أو لا يتواصلون به مع الآخر إطلاقاً. أصبح الصغار، كقدواتهم من كبار هذا العصر، ملتصقين بهواتفهم وأجهزتهم الإلكترونية. إن خشي عليهم ذووهم من مخاطر الهاتف المحمول، طلبوا منهم أخذ قسطٍ من الراحة ومشاهدة التلفاز بدلاً عنه!

باتت تسلية الطفل المعاصر تتمثل في حلقة من المناوبات الدورية بين الأجهزة وساعات طويلة من الجلوس في مكان واحد، مما يؤثر سلباً على صحة الطفل ونشاطه الصحي والذهني وحتى الاجتماعي. قد يقول البعض أن لكل زمنٍ ألعابه ولكل طفلٍ تفضيلاته، ولا يمكن أن نتوقع من طفل اليوم أن يلعب كما لعب طفل الأمس أو أن تسليه بساطة زمن الندرة في زمن الوفرة. إلا أن الطفل يبقى نتيجة بيئته وتربيته، وهو عجينٌ شبه مطواع يبني فكره وخبراته بناءً على ما يُقدمه له محيطه. فإن كان محيطه من العائلة ملازمٌ للأجهزة ويرى بها خير وسيلة لإلهاء الطفل، وكانت دائرة أصدقائه تقضي وقتها بنفس الطريقة، فما الذي سيدفع الطفل لاكتشاف أو ممارسة أي ألعاب حركية خارج ذلك الإطار ولا سيما الشعبية منها؟

ولكن يبقى بصيص أمل -ولعله العشم- في جيل من الآباء يرون قيمة الثقافة الشعبية وروح الهوية الوطنية، فيعلمون الطفل كيف يكون طفلاً، ويعلمون أبناءهم كيف كان اللعب، وما هو دورهم في إحياء التراث بتعلم وممارسة هذه الألعاب البسيطة، ولعلَّ...

أ. نيلة خليفة

فن الصقارة: لمحة من تاريخ عالمي

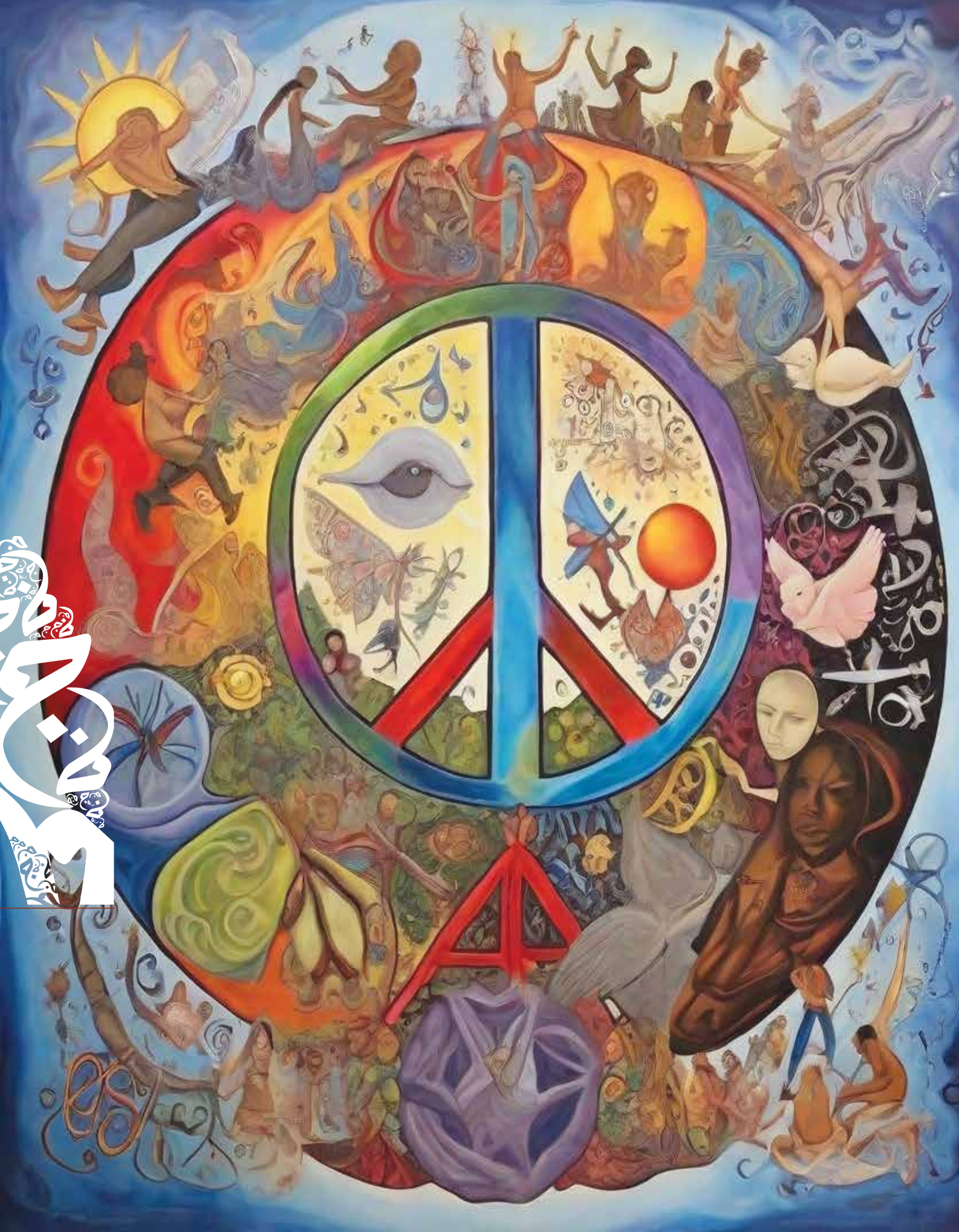
عندما نتعمق في دراسات وممارسات التراث، يتضح لنا أوجه التشابه المتعددة بين أنواع التراث الحي حول العالم، والتي تكشف عن تاريخ عالمي طويل للتبادل الثقافي بين الشعوب عن طريق السفر والتجارة والهجرة. فهذا التبادل الغني لقح شعوب العالم العلوم والآداب والثقافات والفنون والرياضات، كما تكشف لنا صورة الغلاف الخلفي لهذا العدد، والتي بها توثيق لفن الصقارة في إقليم آسيا الوسطى. وتبين الأبحاث الأبعاد الاقليمية الواسعة لهذه الرياضة والتي تقوم على تدريب هذه الطيور الجارحة على اصطياد الفرائس البرية بغرض الترفيه أو لتوفير الغذاء. فهذه الصورة والتي نرى بها ما يشير إلى أب وابنه مرتدين لباساً تقليدياً في وسط منطقة جبلية خاوية، تحاكي تاريخاً طويلاً لفنون الصقارة المنتشرة منذ أكثر من 4000 عام بحسب تقدير اليونسكو، والذي يختلف بحسب رأي الباحثين.

وقد رجح هانز ابستين في مقاله عام 1943 تأصل هذه الرياضة في منطقة الشرق الأوسط والشرق الأقصى The Orient ويكتب بأن فن الصقارة هو بلا شك نتاج حضارة متقدمة لصعوبة ترويض وتدريب الطيور الجارحة (ابستين، 1943، الصفحة 497). وتضيف اليونسكو بأن الفن «نشأ في مناطق آسيا الوسطى والهضبة الإيرانية وانتشرت عبر الروابط الثقافية والتجارية (خط الحرير) إلى مناطق متنوعة أخرى بما في ذلك شرق آسيا وشمال إفريقيا وأوروبا، وفي وقت لاحق في القرن السادس عشر الميلادي في كثير من أنحاء العالم». وعند انتشارها في اوروبا، كانت تعرف الصقارة برياضة النبلاء كما كانت أداة ترفيه للطبقة الأرستقراطية (ابستين، 1943، الصفحة 497). وقد تطورت هذه الرياضة لتصبح جزءا هاماً من التراث الثقافي للشعوب مما جعل لها أثراً في الفنون والآداب وفي الثقافات المحلية، حيث يستخدم رمز الصقر «في الطوابع البريدية والعملات المعدنية وشعارات ملابس العسكر والجيش»، لذلك يعتبر هذا الرمز شاهداً تاريخياً لعلاقة الإنسان الحميمية ببيئته بكل المخلوقات التي تنتمي إليها (اليونسكو).

وتوضح هذه المقاربات الثقافية تأثر الإنسان بتراثه الثقافي المتناقل عبر الأجيال وبذويه وببيئته ، وبشتى القصص الغنية التي يحويها التراث الحي. كما تتكون كل ممارسة للتراث الحي من تقاليد محلية ترتبط بالفن ذاته، فنجد للصقار العربي زيه الخاص والذي يتميز به عن صقار الدول الأوروبية أو الآسيوية الوسطى، كما تربط كل ممارس لهذه الرياضة ذاكرة جمعية مميزة وعلاقات معنوية محلية ترتبط بهذا التراث. فباستراق النظر إلى الماضي يعطينا فن الصقارة لمحة لأوجه التشابه بين الشعوب وللبصمات الخاصة التي يضعها كل شعب على هذا التراث، مما يخلق عالماً مثيراً فيه الفريد والمتشابه، وتاريخاً مفعماً بالدلالات المعنوية وبالقصص التاريخية المليئة بالروابط والتي تؤثر في تكوين هوية الشخص الثقافية وفي نظرته لموقعه العالمي. فينتج هذا التلاحم تراثا محليا وتراث عالميا، كل شطر منه يستحق البحث والتوثيق.

أ. شيرين أحمد رفيع

عدسة: سوسن طاهر



آفـــاق

فضيلة التسامح :
هدية التراث الشعبي إلى عالم تمزقه الصراعات

أ.د. محمد الجوهري - مصر

فضيلة التسامح :
هدية التراث الشعبي إلى عالم تمزقه الصراعات

أولا : لماذا التسامح فضيلة

أصبحنا نعيش اليوم في مجتمع يرتكز على شبكة القنوات الاتصالية التي تطالنا في كل مكان ووقت، وعبر وسائل شتى تزداد كل يوم توسعا وتنوعا في الآن معا. منها وسائل تقليدية كالراديو، والتليفزيون، والطباعة... إلخ، بل إن الهاتف التقليدي لم يعد تلك الأداة الساكنة في مكان، وإنما تحول إلى «جوال» أو «محمول» لا يفارق صاحبه لحظة من ليل أو نهار... وتفاقمت المحنة والنعمة (!!) التي خلقتها الشبكة العنكبوتية (الإنترنت)، فاستوعبت في فضائها اللامتناهي كل معارف البشر وتفاعلاتهم، وشتى تفاصيل حياتهم.. مكتوبة لتقرأ، أو مُصورة لتجذب، أو متحركة (فيديو) لتخلب اللب.

ولكـن مـا علاقـة كل هـذه الظواهـر والتحـولات بموضوعنـا؟ عندمـا ندقـق في ملامـح هـذه المسـتجدات الاتصاليـة وآثارهـا(مضافـاً إليهـا تـغيرات أخـرى توازيهـا في الأهميـة: كثـورة وسـائل النقـل والمـواصلات، وتقـدم فـن السـينما، وتقـدم علـوم الإلكترونيـات... إلـخ)؛ عندمـا نتأمـل كل ذلـك نجـد أنهـا قـد تكاتفـت جميعهـا في خلـق كـم هائـل مـن التفـاعلات بين البشـر على هـذا الكوكـب، وألغـت – حقيقـة لا مجـازا – بُعـدي الزمـان والمكان في تحقيـق هـذه التفـاعلات.

هـل يكـون مـن المبالغـة أن نقـول إن هـذه التطـورات الاجتماعيـة والثقافيـة والتكنولوجيـة قـد خلقـت المواطـن العـالمي، الـذي يعيـش بجسـده في أحـد أحيـاء القاهـرة – مـثلاً – ولكنـه يتشـارك مـع بقيـة سكان العالـم الآخريـن شتى الوقائـع والتحـولات، وينالـه كـثير ممـا ينالهـم جميعـاً مـن تـغير، أو مـا يعانونـه مـن أزمـات.

هـذه الوضعيـة الاجتماعيـة الثقافيـة الجديـدة ليسـت بالقطـع خيراً كلهـا، كمـا أنهـا ليسـت بالقطـع شـراً كلهـا، ولكنهـا جـزء فاعـل مهـم مـن واقـع حيـاتي مسـتحدث وسلاح جديـد لـم تعرفـه البشـرية مـن قبـل، يصـدق بشـأنه مـا يصـدق علـى كل أداة أو سلاح : هـو وسـيلة لعمـل الخير، كمـا أنـه يمكـن أن يكـون أداة لاقتراف شـرور خـطيرة.. الفيصـل هنـا هـو ذلـك الإنسـان (الفـرد أو الجماعـة) الـذي يسـتعمله، ولأي غايـة يوجهـه.

علـى أن القصـة لـم تنتـه عنـد هـذا الحـد، ولكنهـا بالأحـرى بـدأت، وانفجـرت بسـببها جملـة مـن المواقـف والتحـولات التي نركـز في هـذا السـياق على مـا يهمنـا منهـا هنـا في دراسـتنا للتسـامح. ويلفـت نظرنـا تحليـل جيدنـز لفكـرة التسـامح في إطـار النظـام الليبرالي الجديـد، فهـذا النظـام يـفترض أن النمـوذج الوحيـد للمسـاواة اليـوم يجـب أن يكـون نمـوذج تكافـؤ الفـرص أو وفقـاً لنظـام «الجـدارة». وبـافتراض أن هـذا النمـوذج قابـل للتحقـق، فـإن ذلـك سـوف يخلـق قـدراً كـبيراً مـن عـدم المسـاواة في المجتمـع، ومـا يترتـب علـى ذلـك مـن عـدم التسـامح وتهديـد التماسـك الاجتماعـي. وهـذا المجتمـع الليـبرالي سـوف يشـهد قـدراً كـبيراً مـن الحـراك الاجتماعـي إلى أسـفل، حيـث يصبـح علـى الكثيريـن أن ينحـدروا إلى أسـفل لكـي يتمكـن الآخـرون مـن الحـراك إلى أعلـى. وهـذا الحـراك إلى أسـفل سـوف يـؤدي إلى الاسـتبعاد الاجتماعـي لعـدد كـبير مـن النـاس، ممـا يولـد شـعوراً بـالاغتراب لديهـم، ومـا يترتـب علـى ذلـك مـن سـيادة عـدم التسـامح في المجتمـع.

وفي ضـوء ذلـك يتنبـأ جيدنـز بـأن القـرن الواحـد والعشـرين سـوف يشـهد مواجهـة بين الأصوليـة والتسـامح الكوزموبوليتـانى (علـى مسـتوى الكـون). ففـي عالمنـا الـذى يتسـم بالعولمـة، حيـث تتدفـق المعلومـات بصفـة منتظمـة عبر العالـم، فإننـا جميعـاً نتواصـل مـع آخريـن يفكـرون بطـرق مختلفـة، ويعيشـون بأسـاليب حيـاة مختلفـة عـن تلـك التي نفكـر ونعيـش بهـا. ويرحـب أصحـاب النظـرة الكوزموبوليتانيـة ويشـجعون هـذا التعـدد الثقـافي، في حين يجـده الأصوليـون مقلقـاً وخـطيراً. وهـم يحتمـون إمـا في مجـال الديـن، أو في مجـالات الهويـة العرقيـة أو القوميـة، أو في عباءة التقاليـد الخاصـة المعـاد إحياؤهـا. ومـن المتوقـع أن تنتصـر النظـرة الكونيـة في النهايـة، لأن كلاً مـن التسـامح والتعدديـة الثقافيـة يرتبطـان بالديموقراطيـة ارتباطـاً وثيقـاً. وهـذه الأخيرة تجتـاح العالـم الآن. ولعـل العولمـة هـي القـوة الدافعـة وراء هـذا الاجتيـاح الديموقراطـي[1]. هـذا التواصـل الـذي بـات ميسـوراً لكافـة البشـر خلـق كمـاً هـائلاً مـن التفـاعلات (بالمـعنى الإنسـاني عمومـاً، والاجتماعـي الثقـافي تحديـداً). ومثـل هـذه التفـاعلات لكـي تتـم في جـو صحي مفيـد لأطرافهـا ومحقـق لتقدمهـم لابـد وأن تقـوم علـى قاعـدة بديهيـة وضروريـة، هـي كمـا حـدد بعضهـا الابـن والزميـل الدكتـور أشـرف عبـد الوهـاب؛ تتمثـل في[2]:

1) التساهل :

بمـعنى تسـامح المكونـات أو الجماعـات الاجتماعيـة إزاء بعضهـا البعـض؛ إنْ علـى أسـس مبدئيـة أو لأسـباب

براجماتيـة. كمـا يـعني التسـاهل الاعتـدال في المذهـب والمعتقـد، على عكـس ذلـك التطـرف والغلـو المصاحـب لمفهـوم التعصـب. ولكـن التسـاهل - إن اجتماعيـاً أو دينيـاً - يـعني ضمنـاً أن تكـون مـالكاً للقـوة والقـدرة على إلحاق الضـرر بالطـرف الآخـر، ولكنـك تُحجـم عـن ذلـك بفضـل التسـامح.

2) التعايش:

وهـو يشـبه المفهـوم الأول مـن حيـث كونـه وسـيلة لإنهـاء الصراعـات أو تجنـب الدخـول فيهـا. وهـو يقـوم في الغالـب على أسـس براجماتيـة كمـا أنـه يتسـم بوجـود تكافـؤ (تقـريبي) في امـتلاك مقومـات القـوة، بحيـث تتفـق مختلـف الأطـراف على أن الغايـة مـن الـسلام الاجتماعـي والتسـامح هـي أفضـل مـن كل البدائـل الأخـرى المكنـة.

3) السلام الاجتماعي:

إن الـسلام لا يعني فقط غياب الحـرب، كما أنه ليس ظاهـرة سياسـية فحسـب، وإنما هـو يعبر عـن عملية اجتماعيـة تجـري على عـدة مسـتويات: على مسـتوى الأفراد، وعلى مسـتوى العائلة، وعلى مسـتوى المجتمع، وصولاً إلى المسـتوى الإقليمي والدولي. فالثقة والتسـامح بين الأفـراد العـاديين تنمو كلمـا كثرت لقاءاتهـم، وكلما ازدادوا معرفـة ببعضهم البعض.

وقـد أوضـح كاتـب هـذه السـطور في دراسـة سـابقة[3] أن ثمـة مجموعـات مـن السياسـات والإجـراءات الوقائيـة والاحتياطـات التي لا يتحتـم أن تواكـب قيـام الثقـة والتفاهـم والتسـامح بين مـواطني هـذه الـدول، ولكنهـا بالتأكيـد يمكـن أن تغـذي مشـاعر الثقـة بينهـم وتدعـم اتجاهاتهـم نحـو الـسلام. وهـذه أمـور تفصيليـة يعرفهـا علمـاء السياسـة.

4) المجاراة:

إذا كان مفهـوم التسـامح يـعني - مـن ضمـن مـا يـعني - أن تتحمـل وتكابـد أو تـصبر على نشـاط إنسـان مـا، أو فكـرة معينـة لا توافـق أنـت عليهـا؛ فـإن الإنسـان يسـتطيع أن يتحمـل أو يـصبر على موضـوع معين سـواء كان يسـتطيع أو لا يسـتطيع فعـل شيء حيـال هـذا الموضـوع.

ويضـرب بريسـتون كنـج مـثلاً على هـذا أنـه يمكـن للفـرد أن يتحمـل تجـاوزات مسـؤول أو حاكـم مـا، والـذي لا يسـتطيع عمـل شيء حيـال سـلوكه. وهنـاك حـالات يسـتطيع فيهـا الفـرد أن يتحمـل ويـصبر على تجـاوزات طفـل، حتى لـو لـم تكـن ثمـة حاجـة لهـذا التحمّـل. في الحالـة الثانيـة يسـيطر الإنسـان على نفسـه ويتحكـم فيهـا. ولكـن في الحالـة الأولى لا يملـك هـذه السـيطرة أو هـذا التحكـم. مـن هنـا يمكـن تقديـم كلا الحالـتين كأمثلـة للتسـامح، ولكـن الحالات مـن النـوع الأول (العجـز عـن عمـل شيء) توصـف باعتبارهـا نموذجـاً للمجـاراة (وهـي سـمة نسـبها أغلـب الباحـثين للشـخصية المصريـة، التي خضـع أصحابهـا طـويلاً لقهـر سـلطة أعلـى، ولـم يكـن أمامهـم مـن سـبيل للبقـاء والحيـاة سـوى المجـاراة). وهنـاك مـن الباحـثين مـن يقصـر التسـامح على النـوع الثـاني (توفـر القـدرة أو المقـدرة على الاسـتجابة). فالفـرق الجوهـري بين الحالـتين هـو امـتلاك القـدرة أو عـدم امتلاكهـا.

5) الاحترام:

يختلـف مفهـوم الاحترام عـن مفهـوم التعايش من حيـث كونه يقوم على أسـس أخلاقية. ويظهـر الاحترام عندما يتحمـل أفراد الجماعات بعضهـم البعض، ويحترم كل فـرد الآخر باعتبـاره مواطناً في دولـة، حيث يجب على الأفراد في شتى الجماعـات - أغلبية أو أقليـة - أن يحوزوا مكانـات اجتماعيـة وسياسـية متكافئـة. والواقـع أنهم مختلفون بدرجة ملحوظـة حتى في معتقداتهم الأخلاقية الخاصـة بأسـاليب الحيـاة، وفي ممارسـاتهم الثقافية، ولديهـم رؤى مختلفـة للعالم، ولكنهـم يحترمون بعضهم البعـض باعتبارهم متعادلين سياسـياً وأخلاقياً، انطلاقاً مـن أن خلفياتهم العامـة في الحياة الاجتماعيـة يجب أن توجه مـن خلال عناصـر التراث (العـادات والتقاليد... إلخ) التي يمكـن أن تقبلها كل الجماعـات والتي تؤدي إلى تميز إحـدى الجماعات على الأخرى.

6) الحلم والاعتدال:

الحلم فضيلة اجتماعية، وهي تشير إلى الميل الإيجابي تجاه الآخرين. فهي نزعة أو ميل داخلي لا يتضح إلا في ضوء العلاقة مع الآخر. كما أن الحلم يقترن بعدم العنف، ورفض ممارسته ضد أي فرد. ولأن الحلم اجتماعي في جوهره، فإنه يقترب من التسامح واحترام أفكار الآخرين وطريقة حياتهم.

7) قبول الآخر:

تناول ميلاد حنا[4] مفهوم قبول الآخر بتوسع معتبراً أن «قبول الآخر» هو الترجمة الأكثر تعبيراً والأقرب إلى الصواب من مصطلح التسامح كترجمة ل Tolerance. وفي ذلك يقول: «إن ثقافة قبول الآخر ليست فلسفة رومانسية طوباوية، توجه للفقير ليقبل الآخر الثري. وليست دعوة ليقبل الأسود المقهور الآخر الأبيض وهو يفرض سيطرته على الأسود وموارد وطنه، لأن ذلك يعد نوعاً من تكريس الفاشية وسيادة أجناس على أجناس. بالإضافة إلى أن ثقافة الآخر ليست دعوة للمرأة لكي تقبل تفوق الرجل لمجرد إنه رجل، فهذا يوقف مفاهيم المساواة، لأن المرأة إنسان قبل أن تكون أنثى. وهي ليست دعوة لقبول أن هناك شعباً اختاره الله ليميزه على الآخرين، لأن الله خلق كل البشر، وهم لديه مثل أسنان المشط، ليس لعربي فضل على عجمي إلا بالتقوى والإيمان.

ومن ثم فإن ثقافة قبول الآخر لا تشير إلى التحرر والمساواة وحقوق الإنسان فقط، بل هي ذهنية تدعو إلى الديموقراطية وتكافؤ الفرص، كما أنها تكون بمثابة البداية لتحصين المجموعات البشرية من أمراض الصراعات العرقية والدينية أو المذهبية. وثقافة قبول الآخر سلاح ذو حدين، فإذا أمكن إقناع الشعوب المقهورة بهذه الثقافة دون أن تقتنع شعوب وحكومات الدول القاهرة، فإننا نكون بهذه الثقافة قد ساعدنا القاهر على حساب المقهور. ولكن ثقافة

قبول الآخر في مجملها هي محاولة لصياغة عقلية وجدانية ينبغي أن تسود دول العالم جميعاً المتقدمة منها والنامية».

8) العدالة:

يلعب مفهوم العدالة دوراً أساسياً في سياق المناقشات الدائرة حول مفهوم التسامح، لأن السياق الخاص بنشأة قضية التسامح بين المواطنين هو نفسه سياق العدالة. كما أن عدم التسامح يمثل أحد أشكال عدم العدالة، أي تفضيل إحدى المجموعات الأخلاقية أكثر من الآخرين بدون أسس شرعية. وهنا يعتبر التسامح فضيلة للعدالة. ومن ثم فإن أساس التسامح وقبول الآخر الذي يقوم على الاحترام والعدالة، هو الإيمان العميق بمبدإ المساواة بين كل الشعوب والجماعات والثقافات، بحيث لا يصبح من حق أي شعب أو أبناء أي ثقافة ادعاء الأفضلية والتفوق على أي شعب آخر أو ثقافة أخرى.

والخلاصة إننا إذا أردنا أن نكون جزءا من المجتمع العولمي الذي يفرض نفسه علينا فرضاً، ويحتوينا – على غير رغبة منا أحياناً – فلابد أن نمارس التسامح فعلاً لا قولاً. بل أكاد أن أقول «نقدسه» نفعاً لنا، ولمن يتعامل معنا. على أنه من فضول القول التأكيد على أن هذا المجتمع العولمي الذي ربط كافة سكان العالم بهذه الشبكات الاتصالية السريعة، ونحّى أحياناً اللغات القومية لصالح لغة أو لغات عالمية قد جار كثيراً على تراثنا الشعبي وقيمنا التقليدية التي نتوارثها عبر آلاف السنين. هل حقا استطاعت هذه الثورة الاتصالية أن تنسينا تراثنا المفطور على التسامح؟

هذا سؤال يحتاج إلى معالجة مستقلة، ولكنه ينبهنا على أية حال إلى مشكلة يتغافل بعضنا عنها طلباً للسلامة وراحة البال. إن تراثنا الشعبي السابق على الأديان، والمتفاعل معها – بل الحاضن لها – قد فُطر على التسامح الحقيقي وليس الشكلي .. البديهي وليس المصطنع.

ولهذا نؤكد أن المجتمع العربي مدرسة في التسامح والتعايش وقبول الآخر على مدى تاريخه الممتد لأكثر من سبعة آلاف عام. فعلى الصعيد الاجتماعي استطاع أن يطور أشكالاً مدنية راقية أثبتت فعاليتها في شتى المجالات: العائلية، والمهنية، والطبقية وغيرها. وعلى الصعيد الثقافي طور تراثاً شعبياً غنياً يتبنى مواقف قمة في التسامح، والبعد عن التعصب، والقدرة على التعايش مع الآخر المختلف.

وهكذا عاشت على الأرض العربية طوال تلك السنوات الطوال جماعات تنتمي إلى شتى الأديان، والأعراق، وأنماط الحياة، بل العادات والتقاليد واللغات. ولكن هذا التسامح، تلك القيمة الثقافية العظمى، لم يجد من العرب المحدثين من يرعاه ويحميه ويروي شجرته الطاهرة. وتفاعلت جملة من القوى والتيارات والمؤثرات – الخارجية والداخلية – في زرع قيم جديدة تغذي التعصب وتخنق التسامح وتصور الآخر المختلف في صورة الشيطان أحياناً أو العدو المتربص في كل الأحيان. فارتفعت رايات التطرف على أرض الحكمة والاعتدال، وأشعل الفقر المتزايد – الناجم عن الإخفاقات المتكررة للتجارب التنموية – إلى جانب دعوات التطرف الوافدة؛ أشعل كل ذلك موقفاً مشحوناً بالأزمة منذراً بشرور وأخطار لا يعلم إلا الله مداها.

ولا تقتصر إشارتنا هنا على صور التعصب ضد المخالفين في الدين، أو في الثقافة، وإنما المؤسف حقاً أن تُبعث الحياة من جديد في ممارسات اعتقدنا أنها قد ماتت وراحت أيامها كالثأر.

وفي عالم العولمة وعالم القطب الواحد بدأ «الخارج» يُلوّح في وجوهنا بقبضته الثقيلة، يوجه التحذيرات والإنذارات، بل ينشئ اللجان والمراكز والمؤسسات التي تراقب مدى الالتزام بقيم التسامح في شتى المجتمعات والثقافات (وهم في الحقيقة يريدون أن يراقبونا نحن، وأن يحاسبونا دون غيرنا).

وهكـذا أصبـح الوضـع الراهـن مؤسـفاً مـن عـدة زوايـا، أو محرجـاً مـن عـدة جوانـب، فالتسـامح يتراجـع، والتعصـب والكراهيـة تنشـر أجنحتهـا، والاعتـدال يتراجـع أمـام تطـرف متصاعـد. ولأننـا لـم نعـد نعيـش وحدنـا، فقـد أصبـح هنـاك مـن يحاسـبنا ويتربـص بنـا. ومـن هنـا تكتسـب الدراسـة العلميـة للتسـامح أهميتهـا العلميـة والمجتمعيـة الـكبرى. فهـي تسـتهدف إلقـاء الضـوء علـى قيمـة التسـامح الاجتماعـي في المجتمـع العـربي، وأهـم العوامـل التي تجعـل الفـرد متسـامحاً أو غير متسـامح في مواقـف التفاعـل المختلفـة، وكذلـك أهـم العوامـل التي تحكـم تصـورات الأفـراد ووجهـات نظرهـم تجـاه الآخريـن وتجـاه أنفسـهم.

الموقف الراهن لدراسة التسامح فى علم الفولكلور

أنفقـت مـن عمـري سـتة عقـود في الاشـتغال بقضايـا التراث (وخاصـة القيـم والمعتقـدات الشـعبية). وقـد وفـرت لي البيئـة الأسـرية التي نشـأت فيهـا اطلاعـا واسـعًا علـى التراث الـديني الـرسمي - كتابًـا وسـنة وأحكامًـا - وحفظـاً لجـزء كـبير مـن القـرآن والحديـث، وانخراطـا في الممارسـات والأنشـطة الدينيـة عمومـا، مـع انفتـاح اجتماعـي إنسـاني واسـع، ومخالطـة لأنمـاط شتى مـن البشـر مـن مختلـف أقاليـم مصـر، ومـن كـثير مـن الـبلاد العربيـة والإسلاميـة (الهنـد، وباكسـتان، وبلاد المغـرب العـربي، وبلاد الشـام... إلـخ).

ولمـا دارت بي الأيـام وتعمـق اهتمـامي بدراسـة المعتقـدات الشـعبية وعـدت إلى الثقافـة المصريـة وجـدت أن تدينهـا تديـن شـعبي لين بسـيط غير معقـد، متسـامح لا يعـرف الجمـود، يحترم الآخـر المختلـف ويقبلـه ويعايشـه بكل الرضـا. هـذا التسـامح وتلـك الليونـة هـي سـمة التديـن الشـعبي الأبـرز. فمولـد ولي مـن الأوليـاء فرصـة للتعبـد، والذكـر، والدعـاء... إلـخ للمسـلمين وللأقبـاط علـى السـواء، وهـو إلى جانـب ذلـك فرصـة للترويـح والتجـارة والتعـارف؛ بـل هـو

فرصـة لأمـور أخـرى كـثيرة بعيـدة عـن الديـن. فقـد عـاش المولـد في مصـر لأنـه قطعـة مـن حيـاة النـاس بلا تجزئـة مفتعلـة، وبلا تطـرف منفـر. ذلـك هـو درس المعتقـد الشـعبي الـذى لـم يتعلمـه الكـثيرون، وسـاووا بينـه وبين أصوليـة دينيـة تتشـبث بقوالـب جامـدة وتنتقـي مـن ممارسـات النـاس مـا تشـاء، وتديـن منهـا مـا تشـاء، تنزع منهـم تلقائيتهـم، وتغرقهـم في الممارسـات الشكليـة والمظهريـة، التي حولـت التديـن إلى لبـاس، وأدعيـة «محفوظـة» تتردد، ولحي طويلـة وشـوارب محفوفـة... إلـخ وتجاهلـت معـاملات النـاس مـع بعضهـم البعـض بإنسـانية ورقي، وأعـادت مـسيرة مجتمـع متحضـر كالمجتمـع المصـري قرونـاً إلى الـوراء.. تجاهلـت فسـاد الفاسـدين، وشـجعت التجـارة علـى الإنتـاج، وهمّشـت المـرأة، وبـدأت في هـز قواعـد الدولـة القوميـة لصالـح إعـادة خلافـة إسلاميـة.

ولهـذا كنـت أعتقـد - ومازلـت - أنـه آن الأوان أن يلتفـت دارسـو المجتمـع العـربي، وبخاصـة علمـاء الفولكلـور العـرب، إلى تـركيز الاهتمـام علـى التمـاس «مـا تبقـى مـن» تراثهـم الشـعبي يسـتلهمون منـه قـدرًا

من التسامح واللين نحن أحوج ما نكون إليه الآن.

ومن هنا حرصت على أن يكون من أولوياتي البحثية في حقل الفولكلور – بعد عودتي من البعثة الدراسية – الكشف عن ثراء التراث الشعبي المصري بأفكار التسامح والمرونة وحب الحياة ... إلخ. ولهذا وجهت عددا من الرسائل العلمية التي أشرفت عليها إلى دراسة التراث الشعبي، وخاصة موضوع التسامح. وكانت أولى ثمار هذا الجهد رسالة الماجستير التي أعدها الابن والزميل الدكتور أشرف عبد الوهاب عن التسامح الاجتماعي. وقد وسعها وطورها فيما بعد مركزا الضوء في هذه المرة على علاقته بالتراث، وعلى ما تعرض له هذا التسامح من تغير[5]. وقد تم إنجاز تلك الدراسة في إطار المشروع القومي لدراسة التراث والتغير تحت إشراف حسن حنفي وكاتب هذه السطور. وأثمر – بعد ثلاث سنوات – أكثر من عشرين كتابًا وعدة ندوات، جميعها منشورة ضمن مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، (في الفترة من 2002حتى 2005).

ثم جاءت دراسة الابنة العزيزة نورا حسن أحمد لكي توجه الجهد الرئيسي في المعركة (بلغة العسكريين) على مفهوم التسامح في التراث وأشكاله الضمنية والصريحة[6]. والحق أن إسنادي هذا الموضوع للأستاذة نورا كان مدفوعاً بسماتها الإنسانية الرفيعة في الفكر والسلوك. وذلك من واقع سنوات تدريسي لها في الدراسات العليا بقسم الاجتماع بجامعة القاهرة. هذه الطبيعة الإنسانية جعلتها تؤدي عملها البحثي فيه بحب تمثل في دأب وإصرار لا يعرف الملل أو التراجع.

وكان حب الموضوع والشغف به لازما لإنجاز بحثها الذي زاد عن ثلاث سنوات؛ لأن الهدف الذي حددته لها في بداية المشروع كان : الكشف عن التسامح في شتى عناصر التراث الشعبي المصري من واقع مدونات المادة التراثية الشعبية المتاحة (كالموسوعات والدراسات المونوجرافية، والكتب التي تحوي مادة شعبية ... إلخ). وقد يسر لها هذا توفر الأدوات البحثية اللازمة التي ساهم كاتب هذه السطور – مع زملائه وتلاميذه – في إعدادها ونشرها على امتداد نحو نصف قرن.

وقد انتهت المؤلفة في دراستها إلى أن التراث الشعبي يمثل مصدراً أساسياً في تشكيل مقومات التسامح بأبعاده وأنماطه المختلفة؛ حيث يتمتع بمظاهر عديدة تُعبّر عن المرونة والتنوع والتكيف والتعايش باعتبارها ملامح أساسية للاتجاه نحو التسامح. وفي المقابل يمكن أن يكون التراث الشعبي في بعض المجتمعات المحلية التي عانت عهودا طويلة من العزلة المكانية (الجغرافية) ،أو التهميش الاجتماعي والثقافي. مصدرًا لتعميق التعصب والكراهية والانقسام الاجتماعي، خاصة بين الناس الذين ينتمون إلى جماعة واحدة أو إلى جماعات مختلفة داخل نفس المجتمع. هذه ملاحظة تؤكد دور التراث الشعبي في تنمية التسامح، ويرجع هذا الأمر إلى أن التراث الشعبي يُمثَّل محصلة للتجارب الإنسانية المختلفة على مر العصور، والتي تعكس توجهات متعارضة كالحب مُقابل الكراهية، والاستبعاد مُقابل الاندماج، والتعاون في مواجهة التنافر، والتضامن مقابل الفرقة والتشرذم، والإجماع مُقابل الانقسام والاستقطاب. ومن ثم، فإن عناصر التراث الشعبي تمثَّل مجالاً خصبا لتبرير وتدعيم مظاهر ومواقف ومشاهد كثيرة تعبر عن التسامح والتعصب على السواء. ورغم وجود بعض صور التعصب في التراث، فإن هناك أيضا معاني دالة على التسامح في التراث الشعبي ينبغي الكشف عنها والعمل على دعمها وترسيخها.

وأبرز ما تكشف عنه هذه الكلمات ذلك الموقف الموضوعي الرائع للمؤلفة في تناولها للتراث الشعبي. وأنا أراه موقفاً رشيداً ناضجاً بالقياس إلى سنها الصغير – نسبياً – وخبرتها البحثية التي تتحسس طريقها. فهي لم تتبن موقفًا منحازا إلى التراث يعظّمه على طول الخط، ولا منحازا ضده يركز فقط على ما فيه من سوءات أو نقاط ضعف. لقد أدركت ببصيرتها النافذة – وحسب كلماتها هي – أن التراث إنما يُمثل حصيلة التجارب الإنسانية المختلفة على مر العصور، وهى توجهات لابد أن تحوي بالضرورة عناصر متعارضة .... ولم تنكر أو تتجاهل أنّ عناصر التراث الشعبي المصري – مثلا – كأي تراث شعبي قومي آخر – تمثَّل مجالاً خصبًا ووسيلة ثقافية لتبرير وتدعيم مظاهر ومواقف ومشاهد كثيرة تُعبر عن التسامح، كما تُعبر أحياناً أخرى عن التعصب. وقد يرى البعض أن ملامح التسامح في تراثنا تفوق كثيرًا ملامح التعصب.

وقد تناولت المؤلفة موضوع التسامح من أربع زوايا، أسمتها هي الملامح الأربعة للتسامح في التراث الشعبي. واتخذت من هذه الرؤية إطارا عامًا لتقسيم فصول دراستها. وملخص رؤية الأستاذة نورا أن التسامح يتسم بالنظرة الإيجابية للحياة.. للوجود الطبيعي وللوجود الإنساني، ويعني أيضًا بالدلالات الخاصة بالتفاؤل والبهجة كما تعكسها بعض عناصر التراث الشعبي المُختلفة. ومن أبعاد التسامح النظرة المرنة لتبرير بعض أنواع التصرفات، وتبرير بعض التجاوزات والتجاوب مع الإمكانيات. أما البعد الرابع فهو رؤية التراث الإيجابية تجاه من هو مختلف، واحترام الآخر، والتواصل، والمصالحة، وممارسات فض المنازعات والعفو بين الجماعات.

وبعد

فإننا نستطيع أن نتبين بكل وضوح أن الدراسة الأمينة للتراث على المستويين النظري والإمبيريقي تكشف لنا جوهره المتسامح القائم على الرؤية

الإيجابية للوجود الطبيعي والإنساني، واهتمام التراث بالمشاعر الإيجابية المتسامحة كالتفاؤل والحب والبهجة. وتوضح مثل هذه الدراسات أن التراث الشعبي المتوارث إنما يعزز في غير قليل من الحالات الجانب المرن في الحياة، ويفسر المعتقدات والعادات والتقاليد بمرونة، ويعلي من قيمة الصبر والتكيف، واحترام الآخر، وتقبل الاختلاف في السلوكيات بين فئات المجتمع. كما أن التسامح ينبذ الصراعات، ويسمح بالتواصل بين الناس، على نحو ما كشفت عنه فصول هذه الدراسة الممتازة التي أعدُّها فتحا جديدا في مجال الفولكلور التطبيقي. ويقوم هذا المجال الجديد - نسبيًا - على الإفادة من دراسات التراث الشعبي في ترشيد السياسة الثقافية وتنوير العقلية الشعبية والمساعدة في توجيهها إلى الدخول بقدم راسخة إلى ثقافة العصر.

مرونة تناقل (أو تداول) التراث الشعبي، ربما تكون إحدى أهم الدلالات على تسامح هذا التراث :

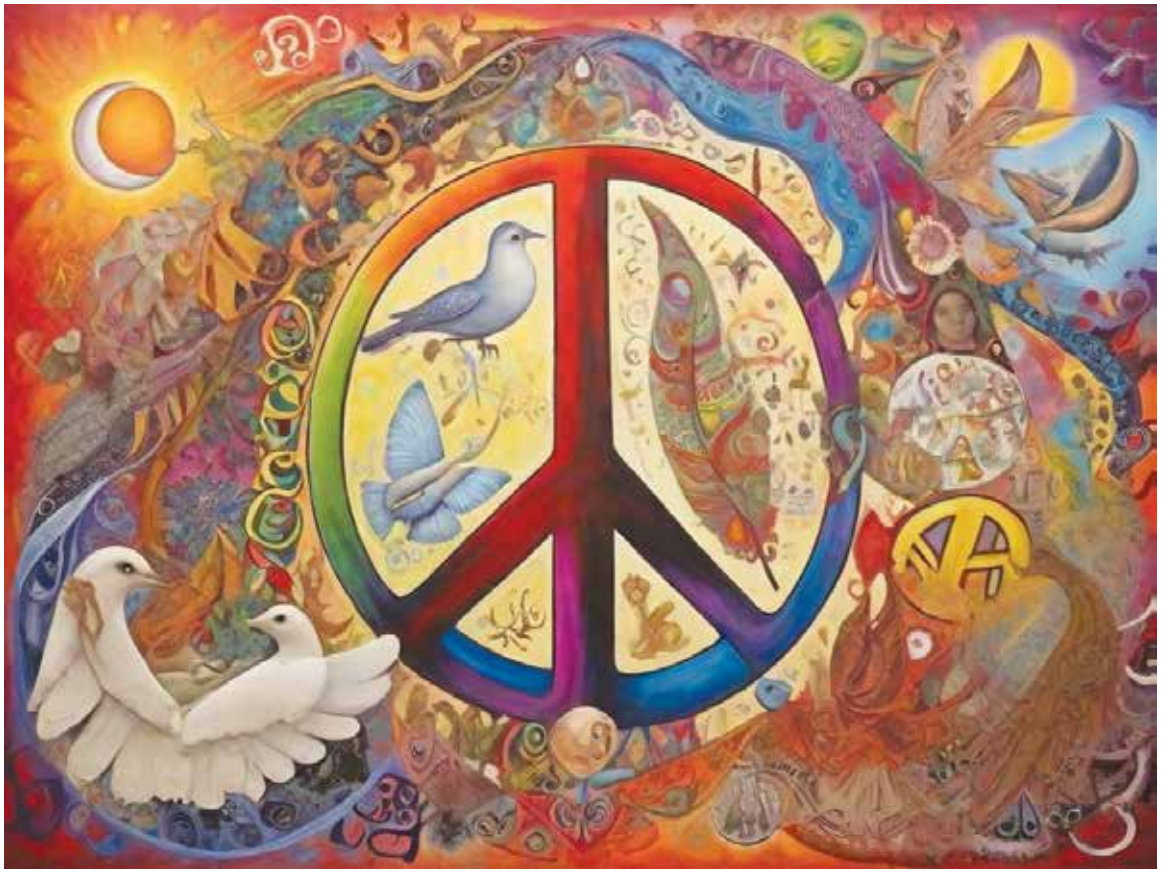
ويحدث ذلك سواء تم هذا التداول عبر الأجيال، أو عبر المناطق الجغرافية، أو بين الطبقات الاجتماعية ... إلخ. وسواء جرى هذا التداول على المضمون (أو على بعض العناصر التراثية) أو كان أطراف هذا التداول أفرادا أو جماعات.

لهذا لا نبالغ إذا قلنا إن التفاعل المتبادل بين الثقافات الشعبية لشتى المجتمعات ليس سوى ثمرة للقبول السمح أو المتسامح من جانب كلا الثقافتين المتفاعلتين لتراث بعضهما البعض. معنى ذلك أن استعارة أبناء إحدى الثقافات لعنصر شعبي أو أكثر من ثقافة أخرى إنما هو مؤشر واقعي وأكيد على العلاقة السمحة مع هذا الآخر، إلى الحد الذى يرقى إلى مستوى تبني بعض ممارساته أو عاداته ... إلخ.

لذلك يؤكد لنا علماء الفولكلور أن دراسات التراث الشعبي لا يمكن أن تقتصر على إلقاء الضوء على تاريخ ثقافة معينة، سواء في ذلك التاريخ البعيد أو القريب، إنما هو يسعى بالأساس إلى الإسهام في تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين مختلف الثقافات، سواء كانت أطراف هذه العملية التفاعلية ثقافة غربية (أوروبية غالبا) متقدمة وأخرى متخلفة (أو بدائية كما كان يقال خطأ)، أو كان طرفاها ثقافتين متخلفتين. وهي العملية المعروفة في الأنثروبولوجيا الثقافية باسم «التثقف» أو الاتصال الثقافي، وهى الحالة التي تحدث نتيجة لالتقاء ثقافتين مختلفتين. وقد عبر كروبر عن وجهة النظر هذه إلى حد كبير. حيث اعتبره «نتائج التأثير المتبادل بين الثقافات» أو أنه : «تأثر الثقافات من جراء الاتصال بثقافات أخرى». ويصرح كروبر في أحد المواضع بأن «التثقف يشتمل على تلك التغيّرات التي تحدث في ثقافة معينة بتأثير ثقافة أخرى، والذي ينتج عنه ازدياد التشابه بين الثقافتين المعنيتين. وقد يكون هذا التأثير متبادلا أو طاغي التأثير من جانب واحد».

ونوجز القول بأن دراسات التثقف التي يساهم فيها علم الفولكلور بنصيب الأسد تستهدف اكتشاف ديناميات تغير الثقافة في مواضع اتصال الثقافات، وهي مهمة خطيرة الشأن عميقة الدلالة بالنسبة لأي مجتمع.

والطريف أن نلاحظ أن العالم الألماني هانز فينكلر قد انتبه إلى أهمية هذه النقطة في دراسته الشاملة للفولكلور المصري وتحديده لها كواحدة من الأهداف النهائية لتلك الدراسة، حيث يقول: «ليست مصر، كما نعلم، جزيرة نائية عن العالم تنمو حضارتها من نفس الجذور على مدى آلاف السنين. وإن كان موقعها بين الصحراء والبحار قد كفل لها درجة كافية من الانعزال، أتاحت لشعبها أن ينمي شخصيته المستقلة. ولكن هذا الشعب كان كغيره من الشعوب في تعامل مستمر متصل مع الشعوب الأجنبية. فإذا ما أردنا التعرف على تاريخ



أدوات ووسائل فنية معينة في مصر، فلا بد أن نضع أصلا تاريخ هذه الأدوات والممارسات في الاعتبار .. وقد حاولت قدر استطاعتي أن أحدد علاقات أشكال الأداة أو الوسيلة الفنية ببعضها البعض .. ولكن يجب أن نلاحظ أن تسلسل النسب هذا لا يعطينا بالضرورة التسلسل التاريخي الحقيقي. وإنما يوضح كيف خرجت فكرة من الأخرى. وعملت بعد ذلك على تحديد مكان الأداة أو الممارسة المصرية في داخل تسلسل النسب هذا»[7].

ويتحقق ذلك من خلال التمسك بوجهة النظر القائلة إن الشعب هو الذي يبدع، وهو الذي ينتج تراثه، ويعبر به عن واقعه، وعن آماله ومشكلاته، وتطلعاته ... إلخ. هكذا دون تدقيق أو تعقيد .

وفى خضم هذا الحماس الرومانسي للشعب وللشعبية رفض أصحاب هذا الرأي النظر إلى الشعب كمستقبل أو مستهلك للعناصر المدروسة المسماة بالشعبية، أو النظر إليه مثلا كمكان تتجمع فيه «بقايا» و«رواسب» تراث نازل من طبقات أعلى، أو مستعار من ثقافة أخرى.

تلك كانت مرحلة أولى في عصر هذا العلم امتدت على رقعة واسعة من القرن التاسع عشر، كان الدارسون فيها مشغولين بالثقافة الشعبية أكثر من انشغالهم بالشعب، وكان الاهتمام بالعناصر أو المأثورات الشعبية طاغيا على الاهتمام بصانعيها .فقد كانت القضية تأكيد موضوع العلم ومادته دون الاتجاه إلى خوض بحار عميقة، أو الدخول في متاهات غير مأمونة بطرح تساؤلات عن ديناميات إنتاج وتداول هذه العناصر الشعبية.

ثم كان من الطبيعي بعد استقرار موضوع العلم واطراد الاعتراف به أن يتجه الباحثون إلى الانشغال

بمفهوم الشعب، أو طرح التساؤل عن صاحب (أو صانع) هذه الثقافة الشعبية التي يتخذها هؤلاء الناس موضوعا لبحثهم[8]. ولقد قطع البحث عن هوية الشعب، صاحب التراث ومبدعه وحامله والمحافظ عليه ؛ قطع شوطا بعيدا استطاع أن يقودنا إلى حل وسط (إن شئنا التبسيط). يقول هذا الحل :

إن الشعب -كجماعة من البشر- لا يمكن أن ينتج عنصرا معينا، فكل عنصر من عناصر التراث التي ندرسها لابد وأن يكون من صنع أفراد بعينهم. وسواء كان هذا التراث نازلا (أي مصنوعا في الطبقات الأعلى) أو من إنتاج الطبقات الأدنى، فهو في جميع الأحوال من صنع آحاد من الأفراد. وقد يتسنى لنا التعرف عليهم وتحديدهم في أحيان قليلة، ولكننا قد لا نستطيع الوقوف عليهم في أغلب الأحوال. ولا عجب في ذلك، فقد استقر علم الفولكلور على أن مجهولية مؤلف أو مبدع العنصر الشعبي لا تعني بالضرورة لا شخصية العنصر المدروس (كما أنها لا تعد شرطا لشعبية هذا العنصر).

ولكن دورة حياة العنصر الشعبي لا تكتمل إلا إذا أوضحنا وجهة نظر علم الفولكلور التي تبين أن الشيء الذى يرتبط بالجماعة الشعبية هو تلقي أو إعادة إنتاج، أو تكرار هذا العنصر الثقافي. فهذا التلقي والتداول لا يتم إلا في جماعة. ومن هنا نجد في الغناء أن تأليف النص هو الجهد الإبداعي الفردي، ولكن الغناء هو الشيء المرتبط بالجماعة، فهو الفعل الجماعي.

القضية الأساسية - إذن - هي أن إنتاج التراث وتداوله وتغيره عملية مستمرة منذ بدء الخليقة ومستمرة إلى الأبد، طالما هناك بشر يولدون ويتفاعلون، ولكنه قد يحدث في بعض مراحل التطور أن تتخذ التغيرات شكل الموجة، ولا نقول الموضة، فهي أقوى عودا من الموضة، وشروط وجودها أبقى وأكثر تجذرا في البناء الاجتماعي الثقافي المحيط.

دراسات التسامح أحد الإسهامات التطبيقية لعلم الفولكلور في مناخ العولمة الراهن :

لا أعتقد أننا بحاجة إلى التأكيد على إمكانية الانتفاع بالمعلومات التي يقدمها لنا علم الفولكلور انتفاعا علميا في حل بعض المشكلات التي تواجه الإنسان في المجتمع. فقد انتبه إلى تلك الحقيقة الجوهرية الغالبية الغالبة من الدارسين الأنثروبولوجيين على مدى تاريخ هذه الدراسات، وإن اختلفت غاياتهم من وراء هذا الانتفاع العملي، كما سيتضح فيما بعد. بل إنه حتى ذلك الفريق من العلماء الذين يحبذون البحث «النظري» أو «البحت» الذى لا يرتبط بأية أغراض عملية، كانوا لا ينكرون أن ما يجرونه من دراسات يمكن أن «يساهم» على نحو أو آخر في تحقيق الرفاهية الإنسانية.

والملاحظ أن معظم المشكلات الإنسانية تنطوي على حدوث تغيرات في السلوك، والاتجاهات، والنظم، والعلاقات الاجتماعية. ولذلك ارتبطت دراسات الاتصال الثقافي - وما يترتب عليه من تغير ثقافي - ارتباطا وثيقا بالأنثروبولوجيا التطبيقية سواء في الولايات المتحدة أو في القارة الأوروبية، أو حديثا جدا في بعض البلاد النامية التي نهضت فيها دراسات الأنثروبولوجيا (علم الإنسان)، واحتلت فيها مكانا مرموقا بين فروع العلوم الاجتماعية الأخرى. إذ نجد أن الأفكار التي تخرج بها دراسات الاتصال الثقافي يمكن أن تستخدم عمليا في أوجه متعددة. وليس هذا فحسب، بل إن العديد من المواقف التطبيقية تتيح لعالم الأنثروبولوجيا الثقافية التحكم بشكل وثيق في بعض عوامل التغير، كما تسمح بإجراء اختبار معملي لبعض الفروض والنظريات. فهذا التطبيق العملي يفيد الممارسة اليومية، تماما كما يفيد الفولكلور نفسه كعلم.

الهوامش :

1. جيدنز، أنتونى، عالم منفلت: كيف تعيد العولمة صياغة حياتنا؟ ترجمة محمد محى الدين، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، 2000، ص ص، 11 - 15.(نقلاً عن أشرف عبد الوهاب. أنظر الحاشية رقم(2)).
2. أشرف عبد الوهاب: التسامح الاجتماعى بين التراث والتغير، نشر ضمن سلسلة بحوث المشروع القومى الكبير:» التراث والتغير الاجتماعي» الذى أجرى في عامي 2003 – 2004 في إطار مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب، جامعة القاهرة تحت إشراف حسن حنفى ومحمد الجوهرى.
3. محمد الجوهري : علم الاجتماع التطبيقي، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص315_ 359.
4. ميلاد حنا : قبول الآخر، في سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص ص، 20 وما بعدها.
5. أشرف عبد الوهاب : التسامح الاجتماعي بين التراث والتغير، مرجع سبق ذكره.
6. نورا حسن أحمد، التسامح في التراث الشعبي المصري، مراجعة وتقديم محمد الجوهري، الكتاب رقم(46) في سلسلة الثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة، 2019.
7. (1)هانز فينكلر، الفولكلور المصرى، المجلد الأول، ترجمه عن الألمانية محمد الجوهرى، وصدر عن المركز القومى للترجمة، القاهرة، 2023.
8. وقد توصل عالم الفولكلور السويسرى ريشارد فايس إلى معادلة ذهبية تحل هذا الموقف، وتفك الاشتباك بين التأكيد على الشعب في مقابل التأكيد على الثقافة التقليدية (أو التراث). وهى تحتم علينا في رأيه ألا نغرق أنفسنا في الاشتغال بمفهوم الشعب وإلا تحول علم الفولكلور إلى علم نفس الشعب أو علم نفس شعبي، ولا نغرق - من ناحية أخرى- في الاشتغال بعناصر الثقافة التقليدية (دون الالتفات إلى مبدعيها ومستخدميها) فتتحول إلى علم دراسة العاديات، أى إلى دراسة مواد ميتة منفصله عن مبدعيها وعن حامليها.ويضرب المثل فيقول : لا نقصر أنفسنا على دراسة قطع الزى، ولا نقتصر على التساؤل عن الإنسان الذى يلبسها، ولكن ليكن موضوعنا هو «اللبس» أي فعل اللبس أو وظيفة اللبس. أنظر المزيد في كتابنا: دراسات في علم الفولكلور (بالاشتراك)، دار عين للنشر، القاهرة، 1998، ص 131.

الصور :

– صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

أدب شعبي

الموروث الشعبي في المسرح البحريني
بين ترسيخ الثقافة الشعبية والإبداع الفني 30

الحُلى اللغوية في حكايات سندبار المكتوبة بالعربية
اليهودية دراسة في نصوص مغاربية 42

الأدب الشعبي المغربي:
من التخييل النصي إلى السرد الثقافي شعر الملحون نموذجا 58

غناء الجبّادة (المنسيون) دراسة في المأثور الشعبي .. 70

د. عباس حسن القصاب - مملكة البحرين

الموروث الشعبي في المسرح البحريني
بين ترسيخ الثقافة الشعبية والإبداع الفني[1]

عندما صمت عبد الله الحكواتي

بما أن المسرح أبو الفنون، والموروث الشعبيّ هو روح الأمة، ونبضها الذي يمثل وجودها وأصالتها، وعبق هويتها. فقد لوحظ أن هناك حضورا واضحا للموروث الشعبيّ في المسرح البحريْنيّ، ويكاد لا نرى مؤلفا، أو مخرجا، أو فرقة مسرحيّة لم تتضمن مسرحيّاتهم الموروث الشعبيّ موضوعا رئيسا أو أدوات استخدمت في تلك الأعمال، مما ينمُّ عن قضية خطيرة تقلق هذا المجتمع المهدد في تراثه وحضارته، وتاريخه، وعاداته، وتقاليده، لأسباب موضوعيّة كثيرة اجتماعيّة، وسياسيّة، واقتصاديّة، وثقافيّة. ومن هذا الهاجس نما حسٌّ وطنيٌّ عالٍ، سواء من الناحية الرسميّة، أو النخبوية، أو الشعبيّة إلى معالجة هذا القلق الذي يحيط بمجتمع البحريْن، ويهدد حضارته، وعروبته، وهويته. وما المسرح ببعيد عن هذا الهاجس، فبدأ بالتعاطي معه إما مباشرة، أو إيحاء.

ممـا جعـل هـذا الهاجـس حاضـرا وبقـوة في المسـرح، فـأضحى سـمة بـارزة في العمـل المسـرحيّ، وعلامـة ربمـا تكـون فارقـة في الخطـاب المسـرحيّ، ممـا دفـع عـددًا منهـم إلى انتهـاج توظيـف المـوروث الشـعبيّ في المسـرح، والتمسـك بثوابتـه وأسسـه، حيـث يقـرّب المسـرح مـن وجـدان الجمـاهير لما يحمـل ذلـك المـوروث الشـعبيّ مـن مكانـة محببـة في ذاكـرة الشـعب البحريْنيّ، المعتز بتراثـه، والذائـد عنـه، والتي ربمـا تكسـبه الثقـة بالنفـس، وتحفـزه علـى التشـبث بهويتـه الأصيلـة.

ومهمـا تكـن مـن إشكاليّـة حـول جـدوى توظيف المـوروث الشـعبيّ في فنّ المسـرح، ومدى توظيفـه الذي يـراه البعض سـطحيا، فـقير الدلالـة، والـشكل. حيث يوظّـف بشكل متطفل أو سـاذج. إلا أن هنـاك مطالبات بمسـرح عربي أصيل لـه خصوصيته، وهويتـه التي تنبع مـن العـودة إلى الموروث الشـعبيّ، والتاريخ العـربيّ؛ حتى يصبح للمسـرح العربيّ خصوصيته بين المسارح العالميّة، شـريطة ألا تؤثر سـلبا على مضـامين الهويّـة والموروث الشـعبيّ التي يسـعى إليها المسـرح العربيّ.

وبمـا أن مملكـة البحريْن أولـت اهتمامـا خاصا بفنّ المسـرح، وحفظ الموروث الشـعبيّ من خلال المؤسسـات الرسـميّة والأهليّـة، فقـد وظّـف المـوروث الشـعبيّ في المسـرح البحريْنيّ توظيفا كـبيرا، لما للتراث مـن أهميّة مـن الجانـب العاطفـيّ والوجـداني لـدى المجتمعـات، والتصاقـه بالفـرد، إذ أوجـد ذلك الالتصـاق والحميمية تفاعلا معه، ورعاية له، وأشـار إلى الإبـداع في ذلك التراث. وهـذا نتاج جهـود الماضين من الآبـاء، والأجـداد الذين يسـتحقون كل تكريـم وتقديـر لما قدمـوه للمجتمع من جهـود مضنية في حفـظ التراث، ونقلوه إلينا للاسـتفادة منـه في حياتنا ومسـتقبلنا. فالماضون أودعـوا للاحقين كنـوزا مـن الحكمـة والمعرفـة التي كانـت ثمـار خبرات فكريّـة، وفنّيّـة، وعمليـة، وأدبيّـة، وسـلوكية، يجب أن تُعمـل أثرها الإيجـابي في الأجيـال المتعاقبة.

وهنـا لا ننسى أن للموروثات الشـعبيّة أهميّة كبيرة في المجتمـع، تأخذ أبعـادا مختلفة مـن الناحية الشـخصيّة والفرديّة، والمجتمعية، والسياسـيّة، والوطنيّة، والقوميّة، وكذلـك الناحية الإنسـانيّة، ما أضفى على هـذا الموضوع هالـة مـن الاهتمـام والرعايـة مـن جميـع الأطـراف للمحافظة على الموروثات الشـعبيّة والاعتناء بها. وتتمثل أهميّـة الموروث الشـعبيّ فيمـا يأتي:

- تسـاهم في تعديل السـلوكيات غير المحبـذة، وذلك لما فيها من مثل، وأخلاقيات نبيلة منشـؤها الفطرة السـليمة التي نشـأ عليها الآبـاء والأجـداد، فتحفز على التمسـك بتلك الأخلاقيات السلوكية، كالكرم، والشـهامة، والصدق، وغيرها. بينما تـزرع في نفوس الأجيال نبـذ الصفات والسـلوكيات المذمومة، مثل الكذب، وخيانة الأمانـة، والبخل، والأنانيـة، وغيرها.
- للموروث الشـعبيّ تأثيرات غير مباشرة وإيحائية على الشـخص، بحيث تسـهم في تثبيت القيم السلوكية الحميـدة عن طريـق اللاوعي من خلال ما يتلمسـه الفـرد في مجتمعـه من قيـم راقية، لا يحتـاج تعلمها شـفاهة أو قـراءة، وإنما تكـون ماثلة أمـام عينيه في وجدانه وعقله.
- تسـاهم دراسـتها في الوصـول إلى معرفـة كوامـن الشـخصيّة البشـرية التي تختزن الكثير من الأسـرار والغمـوض. وهـذا يكـون جليا في تفسـيرات بعض الظواهـر الفرديّـة أو الاجتماعيّـة في المجتمـع. على سـبيل المثال حينما تسـتعرض شـخصيّة النوخذة (قائـد السـفينة) في السـرد الفـنّيّ، فـلا بـد مـن الفنّان مخرجـا أو ممثلا أو مؤلفـا إلا وأن يتناول هذه الشـخصيّة مـن كافـة الأبعـاد؛ ليرى سـبب ذلك الجـبروت، وقـوة السـطوة، وآثارهـا عليه كفـرد أو مجتمع، مما يكشـف طبيعـة الحيـاة الاجتماعيّة، والاقتصاديّـة فيمـا مضى.
- اسـتظهار المكنونـات الفرديّـة والجمعيـة مـن خـلال دراسـة المـوروث الشـعبيّ بصورة شـاملة، واسـتخلاص الجوانب السـيكولوجية التي تعايش معهـا الفرد في مجتمعـه، وهذا يكون جليـا في فترات

الحروب والأزمات؛ ولذلك اهتم الكثير بما أسماه (جوم) بأنه دراسة سيكولوجية للموروثات التاريخيّة في المراحل الثقافيّة المتأخرة[2].

- تساهم مساهمة فعالة في الترفيه عن النفس من خلال استذكار الأدب الشعبيّ، والأساطير، والحكايات الشعبيّة، والعادات والتقاليد، والرقص والغناء الشعبيّ، والأحاجي والألغاز وغيرها. وهذا ما يتناقله الناس فرادى، وجماعات، شفاهيا، أو كتابيا حتى تثبت في نفوس الناشئة، والأجيال القادمة.

- للموروث الشعبيّ أهميّة كبرى في الجانب التعليمي. هنالك أساليب تعليميّة نمطية متوارثة في المجتمع. لها دورها في التلقين والمحاكاة. وهناك بعض الألغاز الشعبيّة التي تنمي القدرات الذهنية، والحكايات الشعبيّة التي تقدم خبرات تعليميّة متقدمة عن طريق الحكاية، وتغرس في عقول المتعلمين المهارات العقلية العليا في التفكير، والاستنتاج، وتراكم الخبرات، وربطها. وهذا يمكن تسميته بالفراسة.

- تنمية المهارات اليدوية، والحركية، التي يمكن أن يطلق عليها الباحث المهارات التكنولوجية من خلال توظيف المعرفة، وتحويلها إلى منجز مادي. فكثير من المجتمعات تبدع في صناعاتها التقليدية الموروثة، التي لا تحتاج إلا إلى المواد الخام الأوّلية، مثل: صناعة السفن، والفخار، والأنسجة والسجاد، وغيرها. وهذا حتما سيؤدي إلى تطوير تلك الصناعات تكنولوجيا، وعلميا إذا ما تمت المحافظة عليها.

- استدعاء الموروثات الشعبيّة ذهنيا وعمليا، يعبر عن قلق المجتمع أو خوفه أو أمله. وليس استدعاءً ترفيا للتباهي، والتفاخر بما حققه السابقون من إنجازات مختلفة دون الاستفادة من تلك الإنجازات حاضرا ومستقبلا.

- يساهم في الحفاظ على قوام النسيج الاجتماعي بين أفراد المجتمع الواحد، حيث تربط بينهم أواصر تلك الموروثات الشعبيّة، وما يتلاقون فيه من ثقافة واحدة، ومصير واحد، مما يحتم عليهم الاهتمام بذلك الموروث والحفاظ عليه.

- للموروث الشعبيّ صلات وثيقة مع مختلف العلوم والحقول، فله ارتباط بعلم النفس وما تندرج تحته من أنواع، مثل: علم الاجتماع، والأنثربولوجيا، والطب، والديانات بمختلفها، وبالعلوم الطبيعيّة البحتة، والعلوم التطبيقية والتكنولوجية، والآداب، والفنون، والتاريخ، والجغرافيا، والفلسفة، واللغات. وهذه العلوم تستفيد من الموروث الشعبيّ في نظرياتها، واتجاهاتها، ومناهجها، ودراساتها.

- الموروث الشعبيّ مسؤولية وطنية بامتياز من خلال المحافظة عليه، والاهتمام به، نحافظ على هويتنا الوطنيّة، والقوميّة، والثوابت الاجتماعيّة، وخصوصًا في ظل العولمة، وصراع الحضارات، وما يحمل من مخاطر تهدد المجتمعات في ثوابتها وهويتها عبر التطور التكنولوجي الهائل العابر للحدود والقارات.

- يقول أدونيس «ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك، ويتحرك بين يديك، التراث لا ينقل بل يخلق، وليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة في مساحة معتمة شاسعة»[3]. فأدونيس يحدد نقطة في غاية الأهميّة. وهي استشراف المستقبل انطلاقا من موروث الماضي. فالموروث الشعبيّ مرتبط عضويا بالحاضر والمستقبل، فما نعيشه اليوم هو موروث غد، ولذلك يحسن أن نعتني بثقافتنا وموروثنا الذي يؤمل ألا يضمحل.

- إن الإنسان بطبيعته يكون خاضعا لسطوة الموروث الشعبيّ، وربما تضيق أو تتسع تلك السطوة، مهما يكن في ذلك، فهو متفاعل مع ذلك الموروث، ويشغل باله وفكره، سواء اتخذ موقفا إيجابيا أو سلبيا منه، فالموروث الشعبيّ

جعله يختط منهجا خاصا به كالحداثيين من حيث مسافة القرب أو الابتعاد.

- استثمار الموروث الشعبيّ تجاريا، وخصوصًا فيما يتعلق بالصناعات التقليدية اليدوية التي يندر وجودها في أماكن أخرى، ولا يجاد صناعتها أو عملها إلا في ذلك المجتمع، ولا يعرف سر جودتها، وخاماتها إلا أبناء المجتمع، وخصوصًا إذا كانت تتطلب صبرا وإبداعا، لا يمكن أن تصنعه الآلات الحديثة مهما كان تطورها.

- الاستثمار السياحي الذي يدر أموالا طائلة من خلال الأماكن، والمواقع التراثيّة وعروض الفنّ الشعبيّ والأدب الشعبيّ، وإقامة المهرجانات الداخليّة والخارجيّة كمهرجانات الرقص الشعبيّ، وفعاليات الشعر الشعبيّ، وعرض الصناعات الشعبيّة، وإقامة الفعاليات التراثيّة، والسباقات المختلفة المتعلقة بالتراث كسباقات الخيول، والحمير، والقنص، وغيرها مما يجلب تلك المجاميع السياحية، والوفود المختلفة التي تعشق الموروثات الشعبيّة.

- تعتبر الموروثات الشعبيّة وسيلة إعلانية مهمّة للترويج، والدعاية؛ لزيارة الأقطار الغنية بتلك الموروثات. فيكفي بضعة مقاطع مصورة، أو صور معينة، وكتيبات تستعرض تلك المواد التراثيّة تساهم في جذب السياح والضيوف لمشاهدة تلك الموروثات عن كثب.

- يكتسب الموروث الشعبيّ في منطقة الخليج العربيّ بصفة خاصة أهميّة بالغة فيما يهدد كيانها، وهويّتها من حيث الخلل في التركيبة الديموغرافيّة جراء العمالة الأجنبية ذات الأعداد الهائلة والتي انتشرت بشراسة في المجتمع الخليجيّ، حتى أصبح سكان البلد الأصليون أقليات في بلدانهم، مما يؤدي إلى اندثار الهويّة، وربما انعدامها إذا لم توجد استراتيجيّات إنقاذ فورية، يكون موضوع الموروث الشعبيّ في أوّلوية الحلول.

مسرحية «جزيرة الجوري»

الموروث الشعبيّ في الثقافة البحرينيّة:

تقول الأسطورة السومرية عن دلمون : «إن الإله أنكي بعد أن تجول في أرض دلمون فوجدها أرضا مقدسة طهورا، لا ينعب فيها غراب، ولا يفترس الأسد فيها أحدا، لا أحد يمرض فيها ولا أحد يقول «عيني تؤلمني، رأسي يوجعني»، لا أحد يشيخ، ولا أحد يقول «المرأة تصبح عجوزا، الرجل يصبح كهلا»، فبارك أنكي أرض دلمون بالماء العذب ومنحها كل فواكه الأرض، وصاح «دع مدينة دلمون تصبح ميناء العالم كله»، وكان الوعد بالخصب، في أرض الصحة الأزلية، وأرض الخلود[4].

يلاحظ أن الموروث الشعبيّ البحريْنيّ متكامل، ويشمل كافة العناصر والتقسيمات التي وضعها علماء الفولكلور. ولا يمكن بأي حال أن يغيب عنصر من تلك العناصر، وألا نجد له أثرا أو مكانا في الموروث الشعبيّ البحرينيّ ظاهرا وبارزا، وهذا بدوره ينعكس على الأعمال المسرحية الإبداعية والدرامية بصفة عامة.

إن المتتبع للموروث الشعبيّ البحريْنيّ يراه غزيرا من حيث الكم، برغم ما اندثر منه بسبب عدم التدوين، ولانتشار الأميّة قبل بناء الدولة الحديثة، وإنشاء المراكز الحكوميّة والأهليّة، كما أنه متنوّع في موضوعاته، وأشكاله، بحيث يشمل جميع جوانب الحياة الفرديّة

والمجتمعيّة، ويظهر النواحي والخصائص الثقافيّة للمجتمع البحريْنيّ في شتى مجالاتها، ويكشف عن روح الشخصيّة البحريْنيّة، وسلوكها الفردي والاجتماعي. وهذا ما يتوخاه الباحثون، والمؤرخون، والمتخصصون في كل المجالات. وذلك للاستفادة من الماضي بموروثه الشعبيّ؛ لبناء مستقبل له ركائزه، وثقافته، وحضارته.

ويتميز الموروث الشعبيّ البحريْنيّ بخصائص كثيرة تتمثل في الأصالة المتوارثة منذ آلاف السنين، مثل الغوص على اللؤلؤ، وزراعة النخيل، والفخار وغيرها، وكذلك الشموليّة وحضوره في كل عناصر الموروث الشعبيّ من معتقدات شعبيّة ومعارف، وعادات، وتقاليد، وكذلك الأدب الشعبيّ بأنواعه، والفنون الشعبيّة بمختلف فروعها، وأيضا انتشاره في أغلب المناطق البحريْنيّة المأهولة بالسكان، في مدن البحريْن وقراها، إضافة إلى تنوّعه من حيث الممارسة أو الإنتاج وحظوته بالرعاية الشعبيّة والرسميّة والتمسك به، وما يتصف بالاستمراريّة في كثير من المجالات. وتميزه كذلك من الناحية الفنّيّة والجماليّة صناعة وإنتاجا، تشكيلا وتلوينا وزخرفة، ومن الناحية الفنّيّة، والأدبيّة في أشعارهم وأهازيجهم، ورقصهم، وغنائهم، وموسيقاهم، وفي عمارتهم وغيرها، ومن سماته أيضا الجانب الأخلاقي بتمسكه بعاداته وتقاليده، التي تتناغم مع الأخلاق العربيّة العامة، المنبثقة من الروح الإسلاميّة. فالبحريْنيّ عادة منضبط في أخلاقيّاته، وعلى أساس ذلك ترسخ الموروثات الشعبيّة المثل والقيم الأخلاقيّة، فهم ينبذون من يخرج عن أخلاقياتهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأيضا التزامه بالجانب الديني إضافة إلى التمازج الحضاريّ والثقافيّ بين أهل البحرين وما حولها فيتأثرون ويؤثرون، أضف إلى ذلك جودة ذلك الموروث وتميّزه وانفراده،

ووصل لنا الموروث الشعبي من مصادر عديدة أهمها الرواة والإخباريون، والمراجع والكتب والمؤلّفات المختلفة والببليوغرافيّات والمشاهدات الحية والإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي والمتاحف والصحافة ووسائل الإعلام والتلفزيون والأفلام الوثائقية والدوريات المتخصصة والفعاليات التراثيّة والمهرجانات واستغلال بعض الفعاليات والمهرجانات المختلفة لزجّ الموروثات الشعبيّة فيها من خلال الرقصات، والأغاني الشعبيّة وغيرها في المحافل الرياضيّة، والثقافيّة، والاقتصاديّة، والمحاضرات واللقاءات والندوات، والأعمال الدراميّة المختلفة.

وقد تميز المسرح البحريني بالاحتفاء بالموروث الشعبيّ وتوظيفه، حيث لم يأت احتفاء الفنّانين البحريْنيّين بالموروث الشعبيّ من فراغ أو مجرد صدفة، بل لتلك الخصائص التي مرت آنفا، إذ ساهم الموروث الشعبي البحريني في تعميق الانتماء في نفس المواطن البحريني وجعلته معتزا بموروثه، مفتخرا به، منافحا عنه، محافظا عليه، حريصا على نقله للأجيال القادمة، ولا سيما الفنّانين وخصوصًا المسرحيّين الذين عشقوا الموروث الشعبيّ البحريْنيّ ووظّفوه، لأنهم وجدوه المتنفّس لقضاياهم، والغني بعناصره، مما يغريهم في التعامل معه، وتوظيفه، واستلهامه من النواحي الفنّيّة، والجماليّة التي تنتج الإبداع، والتجديد في المسرح البحريْنيّ.

مهما كانت الأهميّة بالغة في توظيف الموروث الشعبيّ، فلا بد أن يكون ذلك التوظيف ذا مغزى وإضافة جماليّة نوعيّة، وفنّيّة إبداعيّة، وموضوعيّة مهمّة، وليست ترفا. فكل قطعة وحركة في العمل، وعلى الركح، يجب أن تكون ذات معنى، حيث يؤدي حذفها إلى تخلخل وإضعاف العمل، ولذلك يقول المسرحيّ هيثم الخواجة، «من يوظّف التراث من أجل التراث فهو خاسر... فإن الإيغال في الماضي لا من أجل التكلس فيه، وإنما من أجل التموقع وواقع معاش ومستقبل يتماهى مع الحلم»[5].

إن الموروث الشعبيّ يتدفق روحا في نفوس أبناء المجتمع، يحمل في طياته مبادئ، ومُثُلا، وقيما، وفنّا، وأخلاقا، بجانب الحياة البسيطة غير المعقدة، والعلاقات العفوية، وغيرها من الخصال التي تتمتع بها تلك الموروثات، وإلا لما احتفلت واحتفت بها المجتمعات، وتنادت الحكومات والمنظمات والمؤسسات

عندما صمت عبد الله الحكواتي

الرسميّة لحفظها، والاهتمام بها، وغيرها؛ ولما اعتزبها الإنسان نفسه، حيث تبقى في ذاكرته أثرا طيبا، يلجأ إليها حينما تعتريه مشاكل العصر، وتعقيداته الكثيرة.

كل تلك الأمور تغري الفنّان المسرحيّ إلى التعلق بهذه الموروثات، وتوظيفها في عمله الإبداعي، ولكن يتباين ذلك التوظيف من حيث فهم هذه الموروثات، وكيفيّة توظيفها. ومن هنا تعلو قيمة هذا العمل الفنّيّ المتكئ على الموروث عن ذلك العمل، ولذلك لم يكن الموروث الشعبي ببعيد، انبهارا به، وتشبثا بأصالته، حيث حفل به المسرح البحريْنيّ أيما احتفال واحتفاء ما أكسبه حضورا متميزا في تلك الأعمال، بعد المسرح التاريخي الجامد، حيث يؤمل من المسرح أن يواكب المجتمع وقضاياه وهمومه وطموحاته، مما فرض ذلك اتخاذ الفنّانين المسرحيّين خطوات في تغيير الموضوعات المسرحيّة، وقد انتهلوا من الموروث الشعبيّ مادة، وشكلا، ومضمونا مسرحيّا، يتناغم مع رؤاهم الفنّيّة، والفلسفيّة.

وقد كان لتوظيف الموروث الشعبيّ البحريْنيّ شأن كبير في الساحة المسرحيّة، وذلك بعد البدايات التاريخيّة والاجتماعيّة، وقد اهتم الفنّانون بالموروث الشعبيّ روحا، وشكلا، ومضمونا؛ لما تمتلكه البحريْن من موروث شعبيّ غني، برغم صغر مساحتها الجغرافية. إلا أن عراقة أرضها وحضارتها وشعبها راكم الموروث الشعبيّ حتى تضخم فعجزت عن حصره المؤلّفات عبر العصور.

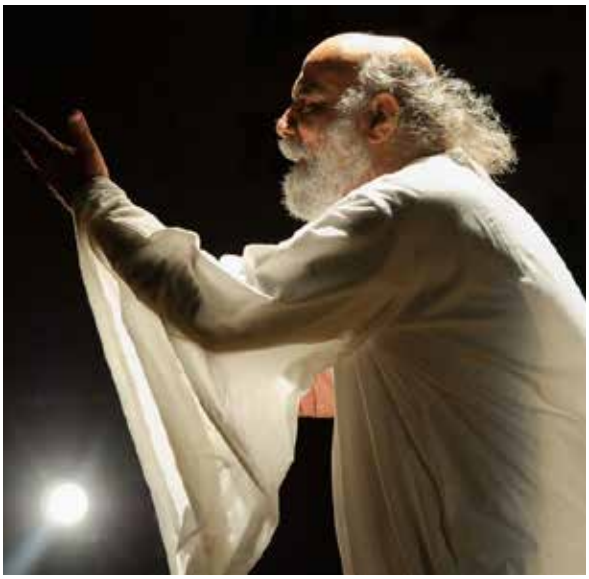
كان الموروث الشعبيّ حاضرا ولو بصورة بسيطة في أوّل عمل مسرحيّ مكتوب، وهذا يدل على التأثر بذلك الموروث، ولكن هنالك أعمال مسرحيّة كثيرة قدمها مسرح أُوال تتكئ أساسا على الموروث الشعبيّ طيلة تاريخها المسرحيّ، ولا يمكن بأي حال إحصاؤها جميعا، ولكن أبرزها، مسرحيّة (بو خليل في الميدان) في عام 1987م، ومسرحيّة (السوق) المقتبسة من المسرحيّة الشهيرة (بغداد الأزل بين الجد والهزل) لقاسم محمّد, ومسرحيّة (حليمة ومنصور)، ومسرحيّة (درب العدل) مستوحاة من مسرحيّة (من أجل حفنة دنانير)، وكتبها فيصل الياسري عن مسرحيّة (خمس عشرة صرة من الذهب) التي وضعها الكاتب الصيني شو سوشين 1650م، ومسرحيّة (خور المدعى)، ومسرحيّة (سوق البطيخ)، ومسرحيّة (ليلة عرس رشدان)، ومسرحيّة (ربع المكدة)، ومسرحيّة (الخيول)، ومسرحيّة (سرور)، وعرضت عدة مرات لمخرجين مختلفين، وكذلك مسرحيّة (الأشباح)، وثمة مسرحيّة مهمّة في الموروث الشعبيّ، وهي (بنت النوخذة)،وأيضا مسرحيّة (ح - ب). وهنالك مسرحيّة (السالفة وما فيها) وهي من أولى المسرحيّات التي اشتغل عليها مسرح أُوال، وهي من تأليف وإخراج محمّد عواد، ومسرحيّة (البراحة)، ومسرحيّة (سوق المقاصيص)، وقد وظّف فيها الموروث الشعبيّ توظيفا كاملا، ومسرحيّة (أنا وانتي والبقرة)، وثمة مسرحيّة أيضا اتكأت على الموروث الشعبيّ بصورة كاملة وهي مسرحيّة (أرض لا تنبت الزهو)، ومسرحيّة (الطبول) ومسرحيّة (صور عارية)، ومسرحيّة (خميس وجمعة)، ومسرحيّة (الملك هو الملك)، ومسرحيّة (وجوه). ومسرحيّة (أفا يا عبيد)، وكذلك مسرحيّة (رأيت الذي سوف يحدث).

وكان آخر أعمالها مسرحيّة (الجوري) التي عرضت في افتتاح مهرجان أُوال العالمي في يناير 2017، حيث

مسرحية «أفا يا عبيد»

عرضت كنوع من المسرح الصحراوي (مسرح الفضاء المفتوح)، حيث قدمت في ساحة كبيرة بالقرب من قلعة الرفاع، وقد أدخلت فيها السيارات والخيول، وهي تتناول موضوع الوطنيّة موظّفا فيها المخرج عبدالله ملك جملة من الموروثات الشعبيّة: مثل ركوب البحر، والفروسية، والحياة البدوية مع استخدام الأدوات، والأزياء الشعبيّة المختلفة.

وأما فرقة مسرح الجزيرة إحدى أهم الفرق المسرحيّة في البحريْن والخليج العربيّ، قدّمت عروضا جادة كثيرة، كان أغلبها مندمجا مع الموروث الشعبيّ، فقد كان قائدا هذه الفرقة الفنّانان الأخوان محمّد وسعد الجزاف متأثرين بالموروث الشعبيّ، وذلك بحكم نشأتهما في بيئة اجتماعيّة ثرية بهذا الجانب، ولذلك لم تخل تجاربهما في مسرح الجزيرة بحكم موقعهما القيادي في هذه الفرقة من توظيف واستخدام للموروث الشعبيّ، وخصوصًا إنها قدمت ثلاثة أعمال مهمّة في هذا المنحى الفنّيّ، وهي مسرحيّة (توب توب يا بحر)، و(الفَشْت)، و(الدَّانة)، حيث حازت هذه المسرحيّات مكانة خاصة في الذاكرة المسرحيّة البحريْنيّة، كما قدمت الفرقة مسرحيّة (زمان البطيخ)، وهي ليست ببعيدة عن سابقتها من حيث الموضوع الاجتماعي الذي يتمحور في المواجهة بين القديم والحديث. وقد كتبها الشاعر الشعبيّ البحريْنيّ المعروف عبدالرحمن رفيع، وتخلل هذه المسرحيّة الكثير من الموروثات الشعبيّة بسياق المقارنة والمفاضلة في بعض الأمور كالعلاج الحديث، والطب الشعبيّ، وضرب بعض الأمثال الشعبيّة المعروفة، واستخدام بعض الألفاظ والكلمات العاميّة القحة. ومسرحيّة (السعد) من تأليف أحمد الطيب العلج، وهي أولى تجارب الفنّان إبراهيم بحر الإخراجيّة، وهذا العمل يعتمد على النوادر العربيّة الشعبيّة المستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة، إضافة إلى نوادر جحا وغيرها. كما قدمت الفرقة أيضا مسرحيّة (الرجل الطيب)، ومسرحيّة (ممثل الشعب)، وهي كما يستدل عليها من عنوانها تطرح مشكلة سياسيّة / اجتماعيّة في الحركة الانتخابية، وكيف يعدّ العضو البرلماني قبل دخوله المجلس البرلماني[6]. وأيضا مسرحيّة (كبش لكل زمان)، ويقول عنها المؤرخ محمّد مبارك الصوري بأنها عبارة عن «فاجعة شعبيّة جرت وقائعها في حي من أحياء حلب، وحادثة أخرى ملأى بالبهجة والفرحة، مجاورة بين التاجر الجشع والمحب النبيل، وملازمة القبح للجمال، خلط بين الحقيقة والأسطورة ... واستلهام قصة سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام..»[7]، وكذلك



المسرحي عبد الله السعداوي

قدم مسرحيّة مهمّة متكئة على الموروث الشعبيّ وهي مسرحيّة (الدَّانة) ومسرحيّة (الفَشْت) وهي معتمدة كلها على الموروث الشعبيّ، ومسرحيّة (صباح الخيريا عرب)، ووظّف فيها الموروث الشعبيّ بصورة واضحة من خلال ثيمة حكايات ألف ليلة وليلة، مع الأهازيج الشعبيّة، وهي في عمومها مسرحيّة اجتماعيّة تبحث الكثير من الهموم والأمراض الاجتماعيّة التي ابتلي بها المجتمع. كما مسرحيّة (لمن العصا) وهي تاريخية تحكي عن القضية الفلسطينية واغتصابها، والقرارات التاريخيّة المتعلقة بها.

وأما فرقة الصواري فقدمت مسرحيّة (القربان) وهي مستوحاة عن مأساة الحلاج لصلاح عبدالصبور- وقد أخرجها الفنّان عبد الله السعداوي وقد قدمت عام 1996م بقلعة عراد بالمحرّق، وهي تتناول حياة الصوفي بجمالها وقبحها، بالصورة والأصل، وفي غياب المعنى الحقيقي للإنسان. ربما كان ذلك هو الحلاج، ومن المسرحيّات أيضا مسرحيّة (ظلالوه)، وموضوعها مستلهم من المأثور الشعبيّ، وهي عبارة عن أسطورة شعبيّة، وعادات كانت تقام في القديم، الأسطورة تتحدث عن أكل الحوتة لقمر، وهو في حالة الخسوف، غير أن المخرج يتحدث في العرض عن مأكل، ومقتل الحب أمام الناس، وهم لا يحركون ساكنا. ونالت مسرحيّة (بيت القصيد) المتكئة على الموروث الشعبيّ أيضا شهرة واسعة في الوسط المسرحيّ البحريْنيّ، حيث أن المخرج المرحوم إبراهيم بحر تمكن من تجسيد الموروث الشعبيّ فيها تجسيدا لافتا، إلا أن مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي) قد نالت الانتشار الأوسع في البحريْن وخارجها، ومثلت البحريْن في عدة مهرجانات لا سيما في النسخة الثالثة عشرة من المهرجان المسرحيّ الخليجيّ بعد أن رشحت من قبل اللجنة المكلفة بذلك، ونالت أفضل ثاني عرض مسرحيّ في تلك الدورة.

ولكن البيادر قدمت عددا من الأعمال التي استلهمت فيها الموروث الشعبيّ بصورة جزئية مثل مسرحيّة (بلاليط)، ومسرحيّة (الدياية طارت)، ومسرحيّة (بيتنا الذي)، ومسرحيّة (آروح لمين). ويطغى على مضامين الأعمال المسرحيّة لهذه الفرقة المسرح الاجتماعي، حيث تغلب عليها عرض الواقع المعيش في البحريْن، ونقده بأسلوب كوميدي ساخر، وخصوصًا وجود الفنّان الكوميدي عادل الجوهر الذي بادر في التأليف، والإخراج، والتمثيل. وتكاد لا تخلو مسرحيّة من مسرحيّات فرقة البيادر من دور لهذا الفنّان.

ومن أدبيات فرقة الريف التي يؤازرها في ذلك اسمها التركيز في أعمالها على الموروث الشعبيّ، وذلك انطلاقا من رسالتها المسرحيّة وهي «بناء مسرح عربي ريفي .. يحمل في معاني مشاريعه الموروث النقي من حضارتنا، فكريّا وثقافيّا واجتماعيا، لرفد عجلة الإنتاج الثقافيّ في مجتمعاتنا العربيّة والإسلاميّة والعالم بأسره، من أجل تفعيل القواسم المشتركة لتكون الوطنيّة والإنسانيّة هي نبراس التواصي والتواصل في مسرحنا العربيّ»[8].

قدمت هذه الفرقة عددا من الأعمال المسرحيّة المتكئة على الموروث الشعبيّ، جزئيا، أو كليا مثل مسرحيّة (المطحون)، ومسرحيّة (المبجل)، ومسرحيّة (يقظة)، والمسرحيّة الاجتماعيّة الفكاهية (البيت العود)، كما قدم عملا مهما في مهرجان الريف التاسع وهو مسرحيّة (خربشة) في 2017.

مسرحية «القربان»

وقدمت فرقة جلجامش بعض الأعمال المسرحيّة ولكنها قليلة أيضا، لا يتناسب مع سني انطلاقتها، وقدمت مسرحيّات قصيرة عن الألعاب الشعبيّة. كما قدمت الفرقة مسرحيّة (أرض الملوك) للمخرج نضال الدرازي، وتتحدث عن تاريخ البحريْن وحضارتها.

إن الحركة المسرحية البحرينية شأنها شأن الحركات المسرحية في العالم حيث كانت بداياتها تنهل من نبع التاريخ والتراث والموروث الشعبي. يعدّ توظيف الموروث الشعبيّ سبيلا لتأصيل المسرح العربيّ، وطريقا معبدا لتحقيق الحلم بمسرح ذي هويّة عربيّة أصيلة. هنالك أساليب كثيرة يمكن للمبدع العربيّ الاستفادة منها في توظيف الموروث الشعبيّ مثل: الرجوع إلى المصادر التراثيّة، ومتابعة الأبحاث والدّراسات الملتصقة بالعمل، وإعادة الإحساس بدلالات الموروث الشعبيّ (الفهم التام)، والموازنة بين القيمة الجماليّة وقيمة الموروث، والابتعاد عن المحاكاة الحرفية الكربونية للموروث؛ والموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث (التفاعل بين أبعاد الزمن الثلاثية). وتحويل الموروث إلى أفعال خلاقة ومؤثرة. وأهمية الانفتاح على المسارح العالميّة الأخرى القديمة والحديثة، وأخيرا توظيف التقْنيات الحديثة في العمل المسرحيّ.

وقد أجرى الباحث دراسة على عشرة عروض مسرحية بحرينية وهي (الدانة والفشت وسبع ليالي وسوق المقاصيص ودرب العدل وسوق البطيخ وسرور وعذاري وعندما صمت عبدالله الحكواتي وخربشة) وأربعة نصوص لمسرحيين بحرينيين وهي (بنت النوخذة وآه يا سلمان ومشخص وحد الموال)، ووجد فيها بعد دراسة علمية مستفيضة الملحوظات التالية المتعلقة بتوظيف الموروث الشعبي فيها، وأستعرضها هنا بصفة عامة من دون تفاصيل:

1. تتماهى معظم المسرحيّات في صراعاتها، والتي تكون دائما بين القوى الاجتماعيّة الطامعة، والاستغلالية التي تريد أن تتحكم في مصائر الناس، بما تمتلك من قوة ماديّة، ونفوذ، وسطوة، وبين الفئات الشعبيّة البسيطة التي تعاني من ضنك العيش، وشظف الحياة، إلا في مسرحيّة (درب العدل)، والتي يدور فيها الصراع بين العدالة الحقيقية، والعدالة الزائفة.
2. المسرحيّات كلها اجتماعيّة واقعيّة، وترتبط في أغلبها بالبحر، ومعاناة البحارة وعلاقتهم بالنواخذة، وما يلقون من مخاطر، ومغامرات من أجل كسب لقمة العيش.

3. تم توظيف معظم عناصر الموروث الشعبيّ في أنواعه الأربعة الرئيسة: المعتقدات والمعارف الشعبيّة، والعادات والتقاليد الشعبيّة، والأدب الشعبيّ، والثقافة الماديّة والفنون الشعبيّة. ووظّفت مجموعة من العناصر في المعتقدات والمعارف الشعبيّة من خلال ذكرها في عدد من المسرحيّات، مثل: الأوّلياء، والجن، والعفاريت، والسحر، والطب الشعبيّ، وذكر بعض الأماكن، وما يتعلق بالأرواح. وتكررت عناصر من العادات والتقاليد الشعبيّة، مثل: مراسيم الزواج، وبعض المراسيم الاجتماعيّة، والعلاقات الأسريّة، واللائق وغير اللائق، والموقف من الغريب وفض المنازعات، والتحكيم. وذكر الكثير من عناصر الأدب الشعبيّ في كثير من المسرحيّات وأهمها: الحكاية الشعبيّة، والأسطورة، والخرافة، والسير، والموّال، والأغاني مثل: الابتهالات الدينيّة، والتعابير، والأقوال السائرة، والنداءات، والأمثال، وبعض النكت والنوادر.

4. وظّفت بعض الآلات والمقطوعات الموسيقية والأغاني التراثية مثل: الموسيقى الشعبيّة بمختلف أنواعها، سواء المصاحبة للرقص، والمصاحبة للأغاني، والموسيقى البحتة بالعزف على آلة النفخ، والآلات الوترية، والآلات الإيقاعية، وهي الأكثر استخداما، ووظّفت أيضا الرقصات الشعبيّة، وكذلك الأزياء الشعبيّة لجميع فئات المجتمع الشعبيّ، والحلي، وأدوات الزينة الشعبيّة، والأثاث، والأواني الشعبيّة، والعمارة الشعبيّة، والدمى والتعاويذ.

5. ومن عناصر الثقافة الماديّة (الإرجولوجيا) وظّفت الحرف الشعبيّة، وصاحب المقهى، والقصّاب، والحمّال ،والنوكر (الخادم)، والبنّاء، والحدّاد، والصفّار، وبائع القماش (البزّاز)، وبائع الخضراوات، والحرف البحريّة، كالغوص على اللؤلؤ، والطواشة، والنوخذة، والمجدمي، والكرّاني.

6. تكرر الكثير من عناصر الموروث الشعبيّ في الأعمال المسرحيّة، وهذا دليل انتشارها في الثقافة الشعبيّة البحرينيّة، سواء كانت مادية أو معنويّة. وهذه بعض الأمثلة (السحر، الجن، العفاريت، الزواج والمهر الغالي، الوفاة بسبب البحر، كي المرضى، الغوص، النوخذة، الفنر، الموقف من الغريب، المجدمي، الطوّاش، أم حمار، أم الخضر والليف، أبو درياه، استخدام الطبل والطارة، النهمة، الأزياء الشعبيّة للذكور والإناث، المقاهي الشعبيّة، حِب الماء، البيوت القديمة، السفينة).

7. كان زي الشخصيّات الشعبيّ مناسبا جدا لها من حيث موقعها الاجتماعي، والحرفي، والذي يتكرر في كل المسرحيّات، رجالا ونساء، وله مدلولاته الاعتبارية في معرفة كل شخصيّة.

8. من الناحية الفنّيّة يلاحظ اعتماد الكثير من عناصر الموروث الشعبيّ في أغلبه على الحضور الظاهري، والماديّ على خشبة المسرح، دون أدوار دراميّة واضحة له، فلو – مثلا- تم استبعاد بعض تلك العناصر من العرض المسرحيّ، فلن يكون له تأثير بالغ على العمل المسرحيّ.

9. برزت مجموعة من عناصر الموروث الشعبيّ كمحور رئيس في العروض المسرحيّة مثل: الجن والأشباح، مهنة الغوص على اللؤلؤ، المقهى الشعبيّ، الأسواق الشعبيّة، الأسطورة الشعبيّة، اللهجة العاميّة الشعبيّة، الفنون الشعبيّة.

10. عناوين الكثير من المسرحيّات كلها مستوحاة من عناصر الموروث الشعبيّ، ولها مدلولاتها الموضوعيّة المباشرة من حيث الأحداث، والشخصيّات، والأماكن الشعبيّة.

11. تمثل شخصيّات المسرحيّات غالبية الفئات الاجتماعيّة بمختلف طبقاتها ومكوناتها، ويمكن انعكاس تلك الشخصيّات في الواقع البحريْنيّ الاجتماعيّ اليوم من حيث تقسيماتها الطبقية،

فهناك الطبقة الأرستقراطية، والبرجوازية، والعمالية الكادحة.

12. استخدمت اللهجة البحرينيّة العاميّة في كل العروض المسرحيّة، حتى تكون ممثلة للموروث الشعبيّ، وما فيه من معجم لغوي كبير.

13. هناك اهتمام بالغ بالديكور الواقعي، من حيث وضعه على خشبة المسرح كثيمة تراثيّة تقليدية بارزة، فنرى مجسما لسفينة أو وضع مجسمات للبيوت والدكاكين

- واعتمدت بعض المسرحيات على الاستفادة من الحكاية الشعبيّة في تحويرها؛ لتكون مفاهيم عميقة فلسفيّا وفنّيا، ولم تقتصر على الحكاية الشعبيّة لكونها حدثا مضى، بل تجعلها حدثا جاريا الآن، ومستمرا غدا، يطرح تساؤلاته، وهذا يتجلّى بوضوح في مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي)، ومسرحيّة (سرور)، ومسرحيّة (عذاري).

- يحمل الصراع في عدد من المسرحيّات أبعادا إنسانية، ونفسيّة، واجتماعيّة في المواجهة بين القوى المتصارعة، فهناك الصراع بين (الصدق/الكذب) و(الحقيقة/الزيف) في مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي)، وهناك صراع بين (القلق/الطمأنينة) و(الحب/الكره) و(الحياة/الموت) في مسرحيّة (سرور)، وصراع آخر بين (الشعب/الحاكم) و(الأنانية/التضحية) كما هو في مسرحيّة (عذاري)، وكذلك صراع بين (الاعتدال/التطرف الطائفي) كما هو في مسرحيّة (خربشة).

- برزت في بعض الأعمال الفانتازيا وذلك في مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي)، ومسرحيّة (عذاري) فهما رمزيتان قريبتان إلى الفانتازيا، كظهور الجنّ وتواجدهم على خشبة المسرح، وليس مجرد الحكي عنهم.

- وفقا للنموذج الذي وضعه الباحث لمستويات توظيف الموروث الشعبيّ في المسرح، تندرج أغلب المسرحيّات في المستوى الثالث المتمثّل في التوظيف الاستلهامي الذي يلامس الواقع المعيش، إلا مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي) فقد وظّف الموروث الشعبيّ تجريبيا فنتازيا، من خلال الحكايات وربطها مع بعضها، وشكل العرض المسرحيّ (الحلقي) وخلو الخشبة من الديكورات وغيرها، هذه التجربة ساهمت في خلق منظر مسرحيّ متميز بعيدا عن العلبة الإيطالية المألوفة، وكذلك مسرحيّة (سرور) التي أخذت أبعادا رمزية، لتسقطها على الواقع، ولم تكتف بالاستلهام، وأيضا مسرحيّة (عذاري) التجريبيّة التي ابتعدت عن تاريخيتها، وتجاوزت الواقعيّة، والاستلهام.

- استخدمت اللهجة البحرينيّة العاميّة في العروض المسرحيّة، حتى تكون ممثلة للموروث الشعبيّ وما فيه من معجم لغوي كبير، إلا مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي) كانت اللهجة العاميّة هي الأغلب في الحكايات الست، إلا في حكايتين استخدمت اللغة العربيّة الفصحى، واستخدمت كذلك اللغة العربيّة الفصحى (شعرا) في مسرحيّة (عذاري).

- قدمت مسرحيّة (عندما صمت عبدالله الحكواتي) في الهواء الطلق، في أحد البيوت القديمة في حي شعبيّ وسط المنامة، وبعيدا عن العلبة الإيطالية، حيث كانت خشبة المسرح وسط فناء ذلك البيت، وبشكل يتحلق الجمهور حولها ومن جهاتها الأربع.

- وبالنسبة للنصوص المسرحية فهناك المعالجات الدرامية التقليدية ولكن حاضرا بدأت تتجه إلى الفانتازيا، وذلك بارتباطه المباشر بالجن والعفاريت وعالم ماوراء الطبيعة، ومعالجة المفاهيم والاعتقادات السائدة المتعلقة بالجن

عندما صمت عبد الله الحكواتي

والعفاريت، وما يتخيله الناس من أفعالها خيرها وشرها، وتأثيرها عليهم، وأساليب العلاج من تلك الحالات التي يصاب بها الفرد.

- وظّف الموروث الشعبيّ توظيفا واضحا، من خلال (الجن) في مسرحيّة (مشخص) أو التناص من حيث حكاية (عنترة بن شداد) في مسرحيّة (حد الموّال)، إضافة إلى استخدام بعض عناصر الموروث الشعبيّ في العادات والتقاليد، وبعض الفنون الشعبيّة، والمهن التي يمارسها أهل البحريْن قديما، وما فيها من ألفاظ وتعابير سائرة، وأمثلة شعبيّة.
- يتجسّد الصراع بصورة مباشرة في العلاقة بين (الجن والإنس)، والصراع الداخلي (الوهم والحقيقة) وبين (المواجهة والاستسلام) أيضا في مسرحيّة (مشخص)، وصراع آخر بين (الحرية والعبودية) وبين (الاستبداد وحق تقرير المصير) في مسرحيّة (حد الموّال).

تطرح المسرحيات قضايا ذات أبعاد عميقة من حيث الموضوع، والصراعات القيمية، واستطاعت تلك الأعمال المسرحيّة التراثيّة أن تعكس قيما مجتمعية راقية وتدعو إليها، ويمكن إسقاط الصراعات بكل تفاصيلها على الواقع البحريْنيّ اليوم من خلال شخصيّات المسرحيّات التي لها انعكاساتها في مجتمع اليوم، وتمثل شخصيّات المسرحيّات غالبية الفئات الاجتماعيّة بمختلف طبقاتها ومكوناتها.

الهوامش:

1. عباس حسن القصاب – توظيف الموروث الشعبي في المسرح البحريني – الشارقة – الهيئة العربية للمسرح – الأمانة العامة – 2020.
2. فوزي العنتيل - الفلكلور ما هو: دراسات في التراث الشعبي - القاهرة - مكتبة مدبولي - ط 2 - 1987 ص 47
3. أدونيس - الثابت والمتحول - ج3 - صدمة الحداثة - بيروت - دار العودة - 1983 – ط 4 - ص 313
4. صلاح علي المدني - كريم علي العريض - من تراث البحرين الشعبي - بيروت - مطبعة سيا - 1978 .ص 28
5. هيثم الخواجة - الأصالة - مجلة البحرين الثقافية - ع81 - البحرين - قطاع الثقافة والتراث الوطني - 2015 - ص 148
6. قدم الكويتيون نفس المسرحيّة، وقد لقيت نجاحا باهرا حيث كان عملا كوميديا هادفا ورائعا.
7. محمّد مبارك الصوري - مسرح الجزيرة والواقع الحي في مسيرة الحركة المسرحيّة في البحرين - البحريْن - وزارة الإعلام - 199ـ ص 198
8. نشرة مسرحيّة الصفقة - (مسرح الريف) - البحرين - هيئة الثقافة والآثار - 2016 - ص 6

أ.د فرج قدري الفخراني – مصر

الحُلى اللغوية في حكايات سندبار المكتوبة بالعربية اليهودية

دراسة في نصوص مغاربية

توطئة:

من بين مـن تَحَـدَّرَتْ إليهم الحكايـة الإطارية كألـف ليلة وليلة ومائة ليلـة وليلة وحكايات سـندبار – الرواةُ اليهـود، وخاصةً أولئك الذين عاشـوا في بلـدانٍ إسلاميةٍ في أواخرِ العصورِ الوسـطى والعصرِ الحديـث، فقـد زاوَجَ هـؤلاء الـرواة بين ثقافـتين، يهوديـةٍ كامنة، وعربيـةٍ بـارزة، فكتبوا صيغًـا أدبشـعبيةً للحكاية الإطاريـة، نختار منهـا ثلاث صيغ مكتوبـة بالعربيـة اليهودية، صدرت علـى التوالي («سِفِر شعشـوعيم» في ليفورنو سـنة 1868 – حكاية السبعه وزرا في تونس 1913 – معاسـيه سـندبار في تونـس 1948)، وهي الصيغ التي نعدهـا مادتَنـا لاسـتخلاص العبـارات التي يُطَعَّـم بها النص الأدبشـعبي باعتبارها حُلى لغويـة في النص سَـمْتها التكرار.

ورغم ظهورِ الطبعةِ الأولى لكتابِ حكاياتِ سندبارِ في القسطنطينيةِ عام 1516 م[1]، إلا أن مخطوطاتِ الكتابِ تعودُ إلى زمنٍ مبكرٍ، حيث ذكرت ناتلي فاينشتاين נטלי ווינשטיין أن أقدم مخطوطةٍ لهذا الكتابِ هي باللغة السريانية، وتعود إلى القرن العاشر الميلادي[2] ويذهب ياسيف עלי יסיף إلى أن أصلَ الكتابِ كان باللغة السنسكريتية ثم تُرجم إلى الفارسية ومنها إلى البهلوية[3]، ويذهب الغانمي إلى أن أصلَ الكتابِ يكمن في نص آرامي ربما تشكل في بيئة مانوية كانت تغترف من التراث الآرامي المُطَعَّمِ بعناصرٍ هنديةٍ ويونانية[4]، معتمدًا في ذلك على التحليلِ السردي الذي ينضوي على فكرةِ التنَسُكِ والامتناع عن إيذاءِ الحيوانِ مع الاصطبارِ على تلقّي الآلامِ الجسديةِ كي لا يتسببَ المتألمُ في إيذاءِ الحيوان، إلا أن فرحات بالغت في رد إحدى صيغ الكتاب – صيغة هبرمن – إلى أصل عربي هو «قصة ملك العجم مع ولده والجارية وحديث السبعة وزراء» والتي ادعت أن زمن كتابتها يعود إلى القرن الثاني عشر وتقع – عندها – في ست وخمسين ورقة[5].

ومن المتفق عليه أن الاسم «משלי סנדבר» «حكايات سندبار» هو أحد الأسماء التي اطلقت على النسخ العبرية لمجموعة الحكايات والقصص الشعبية التي أُلِّفت في بلدان شرقية ومنها انتقلت إلى بلاد أوروبا، وهناك تُرجمت وانتشرت في بقاع الأرض[6] وللكتاب صيغة أخرى هى «حكايات سندباد» «משלי סנדבד» ويعرف بأنه أحد الكتب الشعبية Chapbook التي بدأت تظهر طبعات لها بداية من القرن السادس عشر الميلادي، وكانت تباع في محلات مخصصة لذلك وقد حظيت هذه المجموعة القصصية بانتشار واسع لدى طبقات شعبية عريضة في أوروبا، كما أُعيدت صياغتها مرات عديدة، كذلك أُجريت عليها العديد من المعالجات سواء التي تختصرها أو تطيل فيها، وبعض هذه المعالجات كُتب سجعًا، والآخر كُتب نثرًا، ويمكن القول أن الكتابَ يجسدُ – إلى حد بعيدٍ – مضمونَ وشكلَ الأدبِ غيرِ الرسمي الذي كان ينتشرُ بين قطاعات عديدة من جمهورِ اليهودِ الذين كانوا يعيشون في البلدانِ العربية في الفترة المذكورة.

والكتاب يتناول قصة أحد ملوك العجم الذي رُزق بولد وهو في سن الشيخوخة، وعندما أتم الابن سبع سنوات سلَّمه أبوه إلى كبير الحكماء كي يعلمه الحكمة وأمور الشريعة، وعندما وصل الابن إلى عمر السابعة عشر- طلبه والده الملك ليختبره ويختبر حكمته ومعلوماته، ولكنه فوجئ بأن ولده لم يتعلم شيئًا، فأخذه الحكيم سندبار مرة أخرى، ولكن لمدة ستة أشهر فقط، ولم تنقضِ المدة إلا وكان الابن قد أتم تعليمه، إلا أن طالعه يقول أنه محظور عليه الكلام بما تعلم لمدة سبعة أيام فإن تكلم قبلها – مات، وعلى ذلك وَشَتْ به زوجة أبيه، وادعت أنه يراودها عن نفسه، غير أنه لم يستطع كسر المحظور لحين تنتهي مدة الحظر، وفي تلك الفترة يحدث الصراع بالحكي بين الحكماء السبعة الذين يقصّون على والده حكايات تشير إلى مغبة من يتعجل بالحكم على شخص، وبين زوجة أبيه التي تقص عليه حكايات تشير إلى مغبة من يترك مُدَنِّس بيت أبيه دون قتل، والحكاية تنتهي بكشف الحقيقة وعفو الابن عن زوجة أبيه التي وشت به.

أما الحكايةُ فتأخذَ شكلَ الحكايةَ الإطارية סיפור מסגרתי على غرار كتاب مائةِ ليلة وليلة، والحكاية مُشَرَّبة بثنائيات الخير والشر، العفة والغواية، الحظر والإباحة؛ حاوية لعدد من القصص المتنوعة التي تخدم الحكايةَ الإطار لإطالةِ أمدِ الصراعِ بين الحكماء السبعة وبين سُرِّيَّة الملك، المنقسم على ذاته بين التعجيل بقتل سندبار غريمُه في العشق وفق وشاية السُرِّيَّة، وتأجيل قتل سندبار الابن الوحيد حتى ينقضي عنه موعد «حظر الكلام» بعد سبعة أيام من فرض الحظر، وفق رواية حكماء الملك السبعة.

وقد اعتبرت قفصي أن مجموعتي القصص ذات طابع تعليمي توعوي الأولى تحارب المرأة وتحذر من كيدها، والثانية تدافع عنها، ولا تخلو المجموعتان من الطابع الرمزي، حيث يمثل الملك كل الرجال بينما تمثل

الجارية كل النساء[7] كما كان لحكاياتِ الحيوانِ حضورٌ في حكايات المجموعتين، حيث أدت الحيواناتُ أدوارًا رئيسة ومنها: حكايةُ الخنزير والقرد، وحكاية الأسد واللص، وكانت تستهدفَ ضرب المثلِ وأخذ العبرةِ[8] أما القصص الخرافية فهي لا تختلف عن تلك التي ظهرت عند العرب في العصر الجاهلي، فترددت قصص الغول والسعلاة والجن، أولئك الذين امتلأت أخبارهم في كتب الطبري والأصفهاني والمسعودي وابن كثير وغيرهم[9].

صيغ الكتاب وانتشاره:

تنتمي حكايات سندبار إلى أحد أقسام الأدب في العصر الوسيط الذي ثارت حوله كثير من الآراء سواء في الثقافة اليهودية أو الثقافة الأوروبية في عمومها، ونحن نقصد هنا الأدب غير الرسمي، فقد كان هذا القسم منتشرًا بشكل كبير، وهو ما تشهد عليه مِئات النسخ التي وجدت بجميع اللغات الأوروبية تقريبًا، وهو ما طرحه رونته H. Runte بشأن تناقل كتاب «حكايات سندبار» من الشرق إلى الغرب وبشأن ترجماته إلى اللاتينية ومنها إلى لهجات محلية مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية[10] ويبدو أن هذه الترجمات جعلت العديد من اللغات التي تناقلت الكتاب عبرها - تترك بصمتها على الكتاب بشكل عام، كذلك سمحت للمترجمين أن يُطَعِّمُوا النصَ المترجمَ بعناصر من ثقافتهم وفكرهم، في وقت كانت أمانة الترجمة فيه غير مراقبة، فكل نسخة من نسخ الحكايات محكومة بمعالجة خاصة بها، حيث كان المؤلف أو الناسخ يضيف بعضًا مما توارثه ثقافيًا ومجتمعيًا، ولذا يمكن القول إن القصةَ المتناقلةَ من مكان إلى آخر كانت تعكسُ، في الأساس، ثقافةَ الرواةِ، أو على أقل تقدير، وفق النظرةِ الاستشراقية، أن القصةَ تقدمُ صورةً للشرقِ وتصفُ طباعَه، وهناك ادعاءٌ مشابهٌ يتعلقُ بحكايات سندبار هو أن هذه القصص أثناء تناقلِها جرت عليها تغيّرات وتمت روايتُها من جديد، وبذا ابتعدت مجموعة الحكايات هذه عن أصلها الهندي فباتت لاتعكس الثقافةَ الهندية، وهو ما يمكن أن نلحظه في نسخة الفاتيكان، كما أنها لم تعد تعكس الثقافةَ الفارسيةَ أو السريانيةَ التي تعودُ إلى القرن العاشر الميلادي، وهو القرن الذي يدعي الباحثون أنه زمنُ تأليفِ حكاياتِ سندبار[11].

لقد حظيت هذه المجموعةُ بشعبيةٍ واسعةٍ في أوروبا كما خضعتْ لصياغاتٍ ومعالجاتٍ عديدةٍ، بعضُها كان محدودًا للغاية والبعضُ الآخرُ كان ذا إضافات واسعة، كما جاء بعضُها في شكلٍ مُقَفًّى والبعضُ الآخرُ جاء في قالب نثري، ويذكر ياسيف أن العبريةَ احتفظت بعددٍ لا بأسَ به من مخطوطاتِ هذه المجموعة القصصية تصل إلى عشرين مخطوطة تعود إلى فترات مختلفة، كذلك احتفظت العبرية بثلاثة إصدارات مطبوعة للكتاب[12] وقد بدأ الاهتمام بهذه المجموعة القصصية، سواء نسخها أو مصادرها، أثناء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حينها زادت ترجمات المجموعة إلى لغات أوروبية مختلفة، كما زادت طباعتها، فضلًا عن زيادة أعداد الباحثين الذين حاولوا التحقق من مصادر الحكايات ودراسة كيفية انتشار القصص في البلدان الغربية[13] وعلى رأسهم جاستر משה גאסטר الذي قدم محاولة لطرح تصور بشأن مصادر النص العبري لحكايات سندبار، حيث قام بفحص المخطوطات نفسها محاولًا إيجاد علاقات فيما بينها للإجابة عن بعض الأسئلة على شاكلة: من أي اللغات تُرجم النص العبري؟ وما هي المصادر التي وضعها المترجمون والنساخ أمام أعينهم أثناء أعمالهم؟ وما هي المخطوطات التي استخدمت كمصدر للنساخ المتأخرين؟ كذلك حاول دراسة العلاقات بين القصص في حكايات سندبار وبين أعمال أدبية أخرى، سواء كانت إنتاجات من بلدان شرقية أو بلدان غربية، وتعود أهمية الدراسات التي قدمها جاستر إلى كونه أول من قسم المخطوطات الموجودة إلى مجموعات، وهو تقسيم يساعد في

تصور انتشار القصة بين الجماعات اليهودية في أوروبا، كما يسهم في فهم تطور هذا العمل وفهم التغيرات التي طرأت عليه[14] أما الدراسات الراهنة فتميل إلى المقارنة بين النسخ الشرقية والنسخ الغربية لهذه المجموعة، ومن بين النسخ الشرقية نجد نسخًا فارسية (بهلوية) وسريانية قديمة، وعربية وإسبانية قديمة، ويونانية وعبرية ومعظم هذه النسخ يطلق على المجموعة اسم سندباد Sinbad أو سندبان Sindban أو سندبار Sindbar أو سندباز Sindbaz، (ليست هناك علاقة تذكر بين شخصية سندباد هنا وبين شخصية سندباد البحري الواردة في دائرة القصص السندبادية في ألف ليلة وليلة) أما القسم الغربي أو النسخ الغربية لمجموعة سندبار والتي ازدهرت اعتمادًا على النسخ الشرقية التي انتقلت إلى الغرب - فيطلق عليها «حكماء الروم السبعة» «שבעת חכמי רומי»، وجدير بالذكر أنه تم رصد صيغة واحدة في بعض اللغات الغربية مثل الإيطالية والإنجليزية القديمة والفرنسية والألمانية والبولندية[15]

وتعود أول إشارة لوجود الكتاب في نسخة عبرية - إلى عام 1295م، وذلك في الخطاب الذي أرسله أبراهام بدريسي אברהם בדרסי إلى صديقه نارفون נארבון والذي ورد فيه ما نصه «למעשה ידינו נכסוף, ולא נכסוף למעשה סנדבר. לא נחוש לאלף לילות» «إننا نشتاق إلى صنيع أيدينا، ولا نشتاق إلى حكاية سندبار، كما أننا لا نتفاعل مع ألف ليلة»[16] ويمكن الاستشهاد بالنص في رفض المثقفين اليهود المعاصرين لتلك الفترة - للأعمال المترجمة، وكذلك في الانتشار الواسع لمثل هذه الأعمال بين طبقات شعبية سواء كانت شفاهية أو كتابية عند روايتها بشكل شفاهي أو عند طرحها في صورة مكتوبة[17].

ورغم الانتشار الواسع لحكايات سندبار في العصر الوسيط، إلا أن حجمَ الدراساتِ المعنيةِ بها باعتبارها تمثل القصةَ العبريةَ في العصر الوسيط - كان قليلًا، حيث نجد قليلًا من الدراساتِ اهتم بالنُسَخِ العبريةِ لهذا الكتاب، والقليل أيضًا اهتم بالأعمال المترجمة الأخرى التي اُعْتُبِرَت ضمن قالبَ القصةِ العبرية[18] ونذهب، كما فاينشتاين، إلى رد السبب في ذلك إلى عزوف الباحثين عن دراسة أعمال عُرِفَت باعتبارها جزءًا من الثقافة الشعبية، في مقابل ثقافةٍ عليا أخرى[19] ففي واحدة من هذه الدراسات رُدت حكايات سندبار إلى مجموعات قصصية يطلق عليها «كتب التسلية» «ספרי השעשועים» وهناك رأي آخر رَدَّها إلى نوع قصصي انتشر في العصر الوسيط يطلق عليه القصص النمطية[20] «סיפורי-מקרים-אכסמפלריים» والتي تحوّل بعضُها إلى قصصٍ شعبية، ورغم كون هذه القصصِ غير متضمنةٍ في مجموعاتٍ قصصيةٍ نمطيةٍ رئيسة، إلا أنها انتشرت باعتبارها قصصًا مستقلةً قائمةً بذاتها وذلك في بعض المؤلفاتِ والمخطوطاتِ المختلفة[21] أما يوسف دان فقد ادعى أن حكايات سندبار عبارةٌ عن عملٍ أدبي تختلطُ فيه عناصرُ ملحميةٌ مع عناصرٍ قصصيةٍ أخرى[22] وعارضه جونسيمُس Joun Jaunsemus في الدراسة التي تناولَ فيها النُسخَ الغربيةَ لحكاياتِ سندبار حيث ذكرَ أن كلَّ من يأملُ أن يجدَ عناصرَ ملحميةً في حكايات سندبار فهو يقودُنا إلى ضلالة، لأن شخصيةَ الراهبِ هنا لا تلائمُ شخصيةَ البطلَ الملحمي، فهو صامتٌ معظم الوقت، كما أننا لا نتبين من الحكاياتِ مشاعرَ هذا الراهبِ وأحاسيسِه، فضلًا عن أننا لا نجدُ معاركَ ولا مواجهات، وبدلًا من ذلك نعثرُ على أشخاصٍ يحكون قصصًا لا تترك بصمتها عليهم، أضف إلى ذلك أن الجوَّ العامَ للحكايات مختلفٌ، فهي تتحدثُ عن بلدٍ مجهولٍ بعيد، ونمكثُ في قصرِ الملك لا نَبْرَحُه، دون أن نعرف الكثيرَ عن هذا القصرِ وفيه نقضي معظمَ الوقتِ مع هذه الشخصيات، لا نبرحُ المكانَ إلا من خلال الحكايات التي تُحْكَى فيه[23].

اسم الصيغة ورمزها	ليفورنو المطبوعة 1868 ونرمز لها(ليفورنو 1868)	تونس المطبوعة 1913 ونرمز لها(تونس1913)	تونس المطبوعة 1948 ونرمز لها(تونس1948)
شكل الصيغة التي اعتمد عليها البحث			

مصادر البحث

يعتمد البحث على ثلاث صيغ مكتوبة بالعربية اليهودية[24] صيغة تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وصيغتان حديثتان بالعربية اليهودية الحديثة New Judaea- Arabic[25] طبعتا في تونس، الأولى عام 1913م والثانية عام 1948م[26] وهذه الصيغ هي:

الصيغة الأولى:

كتاب مطبوع في ليفورنو ليوورنو سنة 1868م ضمن حكاياته حكاية سندبار، والكتاب يحمل عنوان: «كتاب حكايات مسلية – الجزء الأول» (ספר מעשה שעשועים - חלק ראשון) وقد تم جمعه بواسطة المعلم يوسف كيج יוסף כיג معتمدًا على روايات شفاهية من أدباء وفقهاء يهود، ومعتمدًا كذلك على صفحات من كتب كانت منتشرة في زمانه، والكتاب صدر على نفقة اسرائيل قوشطا ישראל קושטא عن دار نشر موشيه يشوعا طوفيانا משה ישועה טובייאנא ومن الملاحظ أن الكتاب يقوم على طرافة قواعد الصرف والنحو والإملاء، وربما يعطي إشارات إلى وجود فئة من الكتاب والنسّاخ سَعوا إلى وضع تقليد شفاهي في الكتابة، فحرصوا على نقل الكلمات كما كانوا يسمعونها، ونرمز لهذه الصيغة (ليفورنو868)

الصيغة الثانية:

كتاب مطبوع في تونس سنة 1913م مكتوب بالعربية اليهودية وعنوانه «حكاية السبعه وزرا وهي حكاية سندبار» وقد جاءت بيانات دار النشر على النحو التالي «انطبعت بتونس حماها الله في مطبعة صهيون يوجان حفظه الله وحماه عام 1913» مع بيان ذلك بحروف لاتينية على النحو التالي Sion UZan, Souk EL-GRANA, TUNIS – 176 وقد تم وسم النسخة بأختام وبيانات مكتبية خاصة بمكان حفظ النسخة، وهي «بيت السفر الوطني والجامعي بالقدس – ירושלים» (المكتبة الوطنية والجامعية بالقدس)، ونرمز لهذه الصيغة بالرمز (تونس913).

الصيغة الثالثة:

كتاب مطبوع في تونس سنة 1948م مكتوب بالعربية اليهودية Judaea- Arabic بعنوان رئيسي «معاسيه سندبار – وهو المعروف بحكاية السّبعة وزراء والمجادلات الذي جرَو من كل وزير ووزير»،

وفي نهاية العنوان وصف للكتاب وهو «كتاب جميل للغاية» وهو صادر عن دار نشر Librairie Hebraique Moderne «المكتبة العبرية الحديثة» وجاء عنوان المكتبة ورقم هاتفها على النحو التالي «40 Rue des Maltais – Tèlèphone 1234 Tunis» وقد اعتمدنا على نسخة محفوظة في (المكتبة الوطنية والجامعية بالقدس) (בית הספר הלאומי והאוניברסיטאי - ירושלים) وتحمل رقما مكتوبا بالقلم الرصاص بالأرقام الهندية (1350)، كما وسمت النسخة ببطاقة فهرسية حديثة مكتوب فيها بالعبري הספריה הלאומית = المكتبة الوطنية مع تضمن البطاقة على البيانات الأرشيفية التالية (1333 A 53 S – סנדבד, מעשה סנדבאר:C.1) مع ترقيم كودي وهو 000203894383 كذلك تضمنت النسخة بطاقة بها ترقيم كودي آخر وهو (324130 819653)، ونرمز له بالرمز (تونس 948).

منهج الدراسة

تتبع الدراسةُ المنهجَ الشكلي الذي يهتم بفحصِ الأشكالِ الفنية، ودراسة مختلف وظائفها ومدلولاتها بقطع النظر عن المؤثرات التاريخية والجغرافية والفلسفية[27] وتطبيق ذلك في الدراسة يجعلنا نتجه صوب التنظيم اللغوي للنصوص بهدف التعرف على دلالة الألفاظ وتطورها، واستخلاص علاقات تطفو على سطح النص بين الراوي / الناسخ اليهودي، وبين بيئتِه العربية، وكذا التعرف على نظام الأزمنة وتدخلات الراوي وصورة الجمهور وما إلى ذلك[28] أما الحُلية اللغوية فقصدنا بها في الدراسة «حقن جسد النص بتعبيرات مائزة سواءً تناولت فكرة ما مطروحة، كالتطعيم بالحكمة والمثل أو عرضت شكلًا أدبيًا ما، كالتطعيم بالسجع، دون أن يعيب التطعيم اقتباسه من مصادر أدبية سابقة، أو تقاطعه مع إنتاجات أدبية معاصرة له».

أولًا: التحلية بالحكمة والمثل:

ذهب فرينكل إلى التفريق بين الحكمة والمثل في جانبين هما أن المثل – بشكل عام – هو تلخيص لتجربة حياتية معروفة للجميع، بينما الحكمة هي إخبار المتلقين بقول لم يكن معروفًا لهم، كذلك فالمثل إنتاج أدبي مجهول مؤلفه؛ لأنه يعود إنتاجه إلى الشعب، بينما الحكمة لها مؤلف معروف يتم تقديم الحكمة باسمه وتتناقل من جيل إلى جيل[29] هذا من ناحية الشكل، أما في المضمون فإن المثل هو جزء من أدب الحكمة ذي المضمون التعليمي[30] وهو ما ينطبق على شواهد الأمثال التي وردت في حكايات سندبار، باعتبارها تطعيمات لغوية تسهم في تشكيل الخصائص الشفاهية للنص، فحين يذكّر الحكيمُ الملكَ بنصيحته، يطلب منه أن يفطن إلى أن ما يقوله ليس فقط نصيحة، ولكنه حكمة، عليه أن يأخذ بها كي لا يهلك، من ذلك قوله «لا تقتل ابنك الفريد، تموت مقطوع الاثر»[31] بل يحثه على اتخاذ النصيحة؛ لأن المستمع للنصيحة هو بمثابة حكيم، ويكرر الحكماءُ للملك عباراتٍ ترفع من قدر ومكانة الإنسان المتريث المتأني الذي لا يجعل الغيرة تتملكه دون مبرر «لا تخون نفسك بنفسك»[32] كما تتردد الحكمة التي تحذر من خيانة الجار فتقول «وخاين جارهُ تخلا دارهُ»[33] ويعيد الراوي هنا صياغة المثل المعروف فيقول «والناس يقولو الفرج على يد من ياتي»[34] وهو ذاته المثل الشعبي العربي «الخير على قدوم الواردين» وبالحكمة أيضًا يوجه الحكيمُ الملكَ ألا يستمع لآراء النساء لأنها آراءٌ تقود المَرءَ إلى الهلاك «لم تميّل ادنك لكلام النسوان، حيت – هم يغلبو كل غالب»[35] وفي ذات المعنى يقول الراوي «واتحدر على نفسك من مكايد النّسا»[36] وكما أن رأي المرأة ضعيف، كذلك مَكْرُها عظيم، وهو ذات المضمون الذي تردد في مقولة «وما ياخدك شي زلبحت مراه ولو كانت صاينه وعاقله، لا بد الانسان يتحدر منها»[37] غير أن المقولة الأخيرة تجعل المرأة مجبولة على التفكير القاصر كما هي مجبولة على المكر والخديعة، وتكملة للمقولات

الدالة على شيوع كراهية النساء في حكايات سندبار، نجد فقرة تشّبه النساء بالثعالب في المكر والدهاء، رغم ضعفهن ونحول أجسامهن «كما أن الثعلب أقل من جميع الحيوانات في القوة كذلك فهو قادر على التغلب على جميع الحيوانات بالخديعة»، وعلى رغم ذلك فإن ابن الملك، الذي تعلم الحكمة، واجتاز حظر الكلام، يبرر للمرأة مكائدها، ويكون هو من يطلب العفو عنها، مبررًا ذلك بأنها أرادت أن تنقذ نفسها من القتل «كل انسان معدور يدافع على نفسهُ»[38] ورغم شيوع توجه كراهية النساء في الأدب التلمودي، إلا أن جميع مقولات الحكمة والأمثال الواردة في حكايات سندبار لم تتقاطع من نصوص تلمودية[39] ويبدو أن تحامل النص – محل الدراسة – على المرأة يفتح لنا الباب أمام مزيد من الدراسات حول الأدب النسوي المبكر، دون تغييب للظروف الاجتماعية والثقافية التي توالد النص فيها[40].

ثانيًا: التحلية بالتعابير والأقوال السائرة:

يطلق عليها يانُ فانسينا التعابير النمطية The Stock Phrase وتعبر عنده عن المثاليات والأفكار المقبولة عادة في الثقافة المحلية، وعندما تظهر نفس الأفكار في نصوص مختلفة، فإن هذا عادة يؤدي الى استخدام نفس التعابير والأقوال السائرة[41]، ويعرفها جاد بأنها أحد أشكال القول التي تستخدم في لغة الحياة اليومية، سواء أكانت مفردة أو أقوال أو تعابير سائرة، مع مراعاة البعد الاجتماعي لقائلها[42]، ومن ذلك التعابير التي تراعي خصوصية أقوال الحاكم أو السلطان التي ما أن تخرج من فمه حتى تصبح كما القانون، لا يمكن التقهقر دونها كقولهم «ولجميع الخلق يصح لهم ان يجرِو في رايهم، واما الملوك لم يواتيهم الجريّ من شان الدي كلام الملوك ساير»[43]، كذلك ترد تعابير وأقوال سائرة أخرى تتردد في صيغ الدراسة، فيحمل بعضها نبرة التشكيك في ما يُسمع من أخبار، كرد الحكماء على سندبار بتعبير «يا سندبار، كلامك متل السحاب والرعَد والبرق من غير مطر»[44] وقد نجد قولًا سائرًا مطولًا يحمل ذات النبرة، حيث يقول الحكماء لسندبار أيضًا «اربع حاجات يشبهو لبعضهم وما يتبتو عند الادم[45] الا ما يُحصلو. الاولى السفينه الدي في البحر ما يطمان بيها بن ادم الا ما توصل وتحَصل البَر. والتاني الصنديد الدي يمشي للفتن ما يدحر قَوتُه الا ما يرجع من الفتن. التالت المريض ما يضمَنوه بيه الا ما يبرا. الرابعه الحبلى ما يقولو خلصت الا ما تولد»[46]، فرغم قناعتهم برجاحة عقل سندبار «عارف سيد الاعراف وجميع ما يخرج من فومُه – المقصود هنا سندبار – يفعلُه ويتبتُه»[47]، إلا أنهم أشد قناعة بأن النتائج العملية هي الفصل في الحكم على صدق الأقوال، كذلك تتردد في الصيغ محل الدراسة عبارات تعلي من قيمة الحكمة وترفع من مكانة النصح والإرشاد، ومن تعابير ذلك «الحذاقه متل العنبر والمسك الدي هُما كيف تصب[48] اعليهم الما يفوحو ريحتهم»[49]، كذلك الأقوال التي ترفع من قدر ومكانة من يتلقى النصيحة ويعمل بها، ومن ذلك «وتُعلم الدي كل كيّس وحاذق هو الدي يقبل الدباره»[50]، ناهيك عن تعابير تؤكد مكر المرأة وقدرتها على الخداع والموارية، كقولهم «دخلت المره للملك وقالت لهُ بكتربكاها وطاحت بين رجلَيه»[51] وقولهم «ثم قامت سريعه خرقت اثيابها وفتحت شعورها»[52]، أما أقوال البهجة والسرور فتتبدَّى في قولهم «الفرج على يد من ياتيه»[53]، وقولهم «شد قلبك واتهنى»[54]، فضلًا عن التعبير الشهير الدال على السمع والطاعة والذي يرد نصه «سمعًا وطاعًا لربي وليك»[55].

ثالثًا: التحلية بالسجع :

تميل الأبنية اللغوية الكلاسيكية إلى استخدام الحلى الكلامية لتزيين النص على نحو فيه مبالغة وإسراف، أما السجع[56] فقد استعملته حكايات سندبار بحرص شديد، ويبدو أن الراوي كان يلجأ إليه كظاهرة لغوية تعينه على إلقاء النص بصيغة شفاهية، وخاصة أنه يجاري عاطفة قائله، ويثير نفس سامعه، ويمكن تصنيف فقرات السجع في نماذج

الدراسة وفق التصنيفات المنهجية لظاهرة الإتباع Reduplication والذي يعني أن الكلمة الثانية تابعة للأولى على وجه التوكيد لها، حيث تتبع الكلمةُ الكلمةَ، على وزنها ورويها، إشباعًا وتأكيدًا[57] ونفس المعنى يطلق عليه جروسمان «مسكوكات لغوية» «מטבעות לשון» ويصفها بأنها تستعمل عادة في لغة الحديث بشكل أكثر من استعمالها في اللغة المكتوبة، وهو يتبنى التعريف القائل بأنها عبارة عن تتابع من الكلمات التي تميل دائمًا إلى الظهور كل كلمة بجانب أختها، وبشكل متتابع ومحدد دائمًا[58] ومن نماذج ذلك في صيغ الدراسة:

«وما نظر فيها بنظره، عقبت عليه بالف كدره وحسره»[59].

كدره>< حسره

ومن ذلك أيضًا:

«سبعه وزرا صاحبين راي وتدبير وامر مُشير»[60].

جاء الإتباع في كلمات تدبير>< مشير

ومن ذلك أيضًا:

«وحين كلَت الناس وشربت وفرحت وشافت بِريعه الدى الناس الكُل فرحت وزهَت»[61].

جاء الاتباع في كلمات شربت>< فرحت >< زهَت

ومن ذلك ايضًا:

«تابت دخل الصيد لاكن لا وصل لحدودها ولا كلَ من اثمارها»[62].

جاء الإتباع في كلمات حدودها>< اثمارها

أما إذا جاءت صورة الاتباع مشتملة على أكثر من تابع فيعرف بالاتباع المتعدد، وهو أن يأتي بلفظين بعد

المُتْبَع كقولهم «حسـنٌ بسـنٌ قسـنٌ»[63] ومثال ذلك في صيغتي العربيـة اليهودية

«ودخلـت بيـه لغابـه كلحا قفـرا تعسـا غبرا خاويه صحـرا»[64].

كلحا قفرا >< تعسا غبرا >< خاويه صحرا

ومن ذلك أيضًا نجد تكرار الفكرة فيقول الشاهد

«نهِب مالي وسعيتي وراسي ودمي للملك»[65].

مالي وسعيتي >< وسعيتي وراسـي

كذلك نجد تكرار الفكرة في

«ولاكن اشـكون في اجواري بـوك الدي هـيَ خير منّي واصـغر منّي واجمل منّي لم توجـد متلي»[66].

خير منّي >< اصـغر منّي >< اجمل منّي.

وقد يكـون الاتباع مصحوبًا بسـجع في حـرف أو أكثر، ومـن بين شـواهد السـجع التي نجدهـا بين ثنايـا صيغ الدراسـة ما حاولت الدراسـة تبويبَه على النحـو التالي:

اتفاق الفواصل:

وهو توافـق الفاصلتين مـن النثر على حـرف واحد أو أكثر، مـن ذلك قولـه «فقام عينيه للسـما وبسـط يديه وطلـب ربنا»[67].

وفيـه جاء توافـق الفواصل في: قام عينيه للسـما >< بسـط وطلب ربنا.

وربمـا كان اتفـاق الفواصـلِ بكلمـةٍ بحيـث يمكن أن تسـتبدل الكلمةُ الثانيـةُ بكلمة أخرى، ويمكـن أن تأتي في سـياقات متعددة، مـن ذلك قولـه «وقعـدت الخديمه سـاعه سـاعه ترحي بالرّحا، والمرا ترش الما بالمصلحه»[68].

وفيه جـاء توافق الفواصل في: تـرحي بالرحى >< ترش بالمصلحة.

تماثل الحروف:

ونقصـد به هنـا تماثل الحـروف سـجعًا بين كلمتين يفصـل بينهمـا فاصـل، وهـو ملمح كـثير التردد نسـبيًا مقارنـة ببقية الملامح اللغوية، وفيمـا يلي حصر لمواضعه في صيغ الدراسـة:

«وحبلـت واحـدة منهـم الى ان عـدَت مدتهـا وليالي عدتها»[69].

جاء تماثل الحروف في كلمتي: مدتها >< عدتها

«ونظرو في طالع الكتاب، وعملو الخط والحساب»[70].

جاء تماثل الحروف في كلمتي: الكتاب >< الحساب

«وطلو على القافيه والأسباب، وعملو كل ترتاب»[71].

جاء تماثل الحروف في كلمتي: الأسباب >< ترتاب

«الولد لما طلع قدام ابوهُ وبداو العُلما ينشدوهُ»[72].

جاء تماثل الحروف في كلمتي: ابوهُ >< ينشدوهُ

«ويسمع في صوت نحيف ينسمع بالسيف»[73].

جاء تماثل الحروف في كلمتي: نحيف >< بالسيف

التجاور متماثل الدلالة.

وفيه تأتي كلمـاتٌ متعاقبـاتٌ تحمـل دلالاتٍ متقاربةً وذات إيقاع صـوتي واحد، وحصره في صيغ الدراسـة على النحو التالي:

«شاف السّلطان وجبد ورعد وقام وقعد»[74].

وجاء التجاور متماثل الدلالة في كلمات:

جبد >< رعد >< قعد

« سبب غيّاري ونكدي وتنهيدي»[75].

وجاء التجاور متماثل الدلالة في كلمات:

غياري >< نكدي >< تنهيدي

«وحين سـفر راجلها ...قعدت رايضه لا غسلت، ولا زَيّنت، ولا بدلت»[76].

وجاء التجاور متماثل الدلالة في كلمات:

غسلت ><زينت>< بدلت

«فَشـبحها واحد عاجـب ...حتى مـرض بحبها ورقد

ف[ي]-[ا]لفراش بعشـقها»[77]

وجاء التجاور متماثل الدلالة في كلمات:

مرض بحبها ><رقد ...بعشقها

وما تُقتُلشي الفريد ابنك الوحيد[78]

وجاء التجاور متماثل الدلالة في كلمات:

الفريد ><الوحيد

التجاور متناقض الدلالة:

وفيه تأتي الكلمات المتجاورة تحمل دلالات متناقضة، ومن ذلك قوله:

«ووقع عليها بضرب خايب وصايب»[79]

وجاء التجاور متناقض الدلالة في :

خايب >< صايب

ومنه أيضًا: «يا سيدي، جوادي داسر وجوادك عابر»[80]

وجاء التجاور متناقض الدلالة في :

جوادي داسر >< جوادك عابر

وحين سافر راجلها دَخلت ...ولا خرجت من باب دارها[81].

وجاء التجاور متناقض الدلالة في :

دخلت >< خرجت

هكذا كشفت لنا صيغ حكايات سندبار بين الحين والآخر عن خلفية صياغته الشفاهية، ويبدو أن استخدام السجع في النص النثري أمرٌ محببٌ للإلقاء الشفاهي، حيث يستدعي السجع للأذهان بيئة الإلقاء الشفاهي التي انطلقت منها حكايات سندبار.

رابعًا: التحلية بتكرارية العبارات الشفاهية

لما كانت الدراسة معنية بالإشارات العربية، يكون لزامًا عليها – عند تناولها للعبارات الشفاهية – أن تقصر الحديث على النصوص المكتوبة بالعربية اليهودية، التي تتبدّى فيها تلك العبارات في صيغتي العربية اليهودية، وأهم ما يميز العبارات الشفاهية تكراريتَها في النص الأدبشعبي بشكل عام، كونها تختبر قوة ذاكرة الراوي، بل ربما أعانته على التذكر[82] أضف لذلك قدرتها على إكساب الحكاية قدرًا من الإمتاع السمعي، فتكرار الكلمةِ أو العبارةِ، كونُها قيمةً ثابتةً – على حد تعبير بروب – يدفع إلى التأثير العقلي لتأكيد حقيقة ما أو فكرة بعينها[83].

ونحن لا يمكننا تخيل الرسالة الشفاهية بعيدًا عن مرسل(راو) ومستقبل(جمهور المستمعين) ونحن نستدل على وجود الراوي من خلال التطعيم بالعبارات الشفاهية، ومنها ظهور شخصية الراوي الذي تعتبره ساندرا ناداف القطب الثاني لزمن القص ويشكل هو والزمن فعل القص ذاته[84] ويمكننا أن نستشف هذه الشخصية من خلال جميع عبارات الفواتح والخواتم التي حاول الراوي – من خلالها – نقل المتلقي من زمن الحال إلى زمن الماضي البعيد، ويختصر الراوي الفاتحة في الصيغتين فيجعلها «جرى في بلاد الهند»[85] في حين أطال وأفاض في الخاتمة فجاءت خاتمة «وفي هاك الوقت بعت السّلطان وجاب سندبار بالامان وتصفّت القلوب على الوفا والكمال، وبعد تلمّت العُلما والمشايخ وبقَوي نشدو في الولد، ووجدوهُ سيد العارفين. في الحين عطى السّلطان لسندبار الدي طلب من لسانهُ وزادهُ الاحسان، وعطى لولدهُ السلطنه في قايم حياتهُ. وهادا الدي راو المستنجمين على الولد اش يصير، وقعدو الكل من الامنين.وهادا ما بلغنا من الحكايه على التفصيل وستغفر الله العظيم»[86]وهنا نجد العبارات الشفاهية تعيد الراوي إلى السرد، كونها أدوات تربط بين أحداث الحكاية، ونميل إلى الاعتقاد بتكرارية هذه العبارات الشفاهية في جميع النصوص الأدبشعبية التي تعود إلى الفترة من القرن السادس عشر حتى القرن العشرين.

وفيما يلي حصر بالعبارات الشفاهية التي تتكرر في الصيغتين، مع بيان هدف ومقصد كل عبارة:

م	مجال العبارة الشفاهية	نص العبارة الشفاهية
1	عبارات الحسن والجمال	ونظر مراه دات حسن وجمال وبها وكمال وقد واعتدال[87]
		يوم من دات الايَّام هوَّ متعدّي ونظر في مراه كانتَ البدر إدا بدر ليلة أربعة عشر، ولما نظر فيها بنظره عقبت عليه بالف كدره وحسره[88]
		«ويلقى طفله كانها البدر اِدا بدر ليلة اربعة عشر»[89]
2	عبارات الحب والعشق	ومحبتك دابغها في قلبي[90]
2	عبارات الخطبة والزواج	«وعيّط بافصح لسان: يا اهل الحاضرين، هل تعلمو ببنت جليله جميله الدي تقتَضي دات ولدي وحشاشة كبدي؟»[91]
		«من حضرة الملك فلان اِلى حضرة الملك فلان، هدي هديتنا ليك واحنا ليك هديّه، وقدرك يسوى الدنيا بما فيها، اتيتك خاطب راغب في الجوهره المكنونه والدره المصونه، الحسبيّه النسبيّه بنتك، تتكرم بيها عليَّ لتكون جوزة ولدي قرة عيني. والسلام ختام»[92]
		«من حضرة الملك فلان إلى حضرة الملك فلان، هادي هديّتنا ليك، واحنا ليك هديّه، وانتِ قدرك يسوى الدنيا بما فيها، والمطلوب منك اتيتك خاطب راغب في الجوهره المكنونه والدره الموصونه الحَسَبيه النَسبيَّه بنتك تتكرّم بيها عليّا إلى ولدي قرّة عيني»[93]
3	عبارات التوسل والرحمة	«لم تجعل[94] بقتل ولدك وحيدك، واتمهل حتى نحكيلك[95] و[ا]تمرغدت بين رجلَي[ـه]»[96]
4	عبارات النجاة والأمان	«لم ينقتل الولد، تم رجعوهُ في الامن والامان لا ظلمًا ولا عدوان»[97]
5	عبارات احتفالية:	«وعقدو العقد وسرعو في الانشراح والانفراح والايّام والليالي الملاح، وتعدَّت ايّام معتبره وليالي مشتهره الى ليلة العرس»[98]
6	عبارات العفة	يجدها قدحه حليب ما دب عليها دبيب[99]

مما سبق نستخلص أنه رغم الأصول غير العربية لحكايات سندبار إلا أن صيغ الحكايات الناشئة في بيئات عربية وإسلامية، تشربت بعض خصائص المجتمعات العربية، وهي خصائص باهتة بالكاد يمكن تلمسها، ولذا أطلقنا عليها «حُلى»، ومَرَدُ ذلك - تشبث جميع صيغ سندبار محل الدراسة بالإطار العام للحكايات، والحرص على الأفكار الرئيسة التي كانت مهيمنة - على ما يبدو - على الأصل أو الأصول الأولى لها، فَعِقْدِ الحكايات لم تنفرط حباته، التي حافظ على معظمها في جميع الصيغ محل الدراسة.

إن الرواة اليهود - عندي - لم يقوموا برواية حكايات سندبار من منطلق ديني، وقومي، ولكنهم رووها من منطلقات ثقافية-شعبية، تلك الثقافة التي كانت سائدة في بيئاتهم العربية بشكل عام، والمغاربية، على وجه الخصوص، بعيدًا عن العرق والدين واللون، مما يسر علينا تلمس تلك الحُلى ذات السمت العربي والإسلامي في حكايات وردت على ألسنة رواة يهود، وكتبت بمداد أقلامهم، وهي حُلى ذات أبعاد لغوية وثقافية شعبية ومجتمعية ودينية.

الهوامش:

1. א.מ. הברמן, "משלי סנדבר – סיפור מזימת אשת מלך הודו וחכמת סנדבר ושבעת יועצי המלך", מחברות לספרות תל-אביב, תש"ו, עמ' 46.
2. נטלי ווינשטיין , חיים ומוות ביד "האישה": משלי סנדבר (מהדורת כתב-היד ותיקן 100) - ההדרה ונתוח , עבודת מאסטר , אוניברסיטת תל-אביב , 2009, כמ' 7.
3. עלי יסיף, כמרגלית במשבצת, הקבוץ המאוחד, 2004, עמ'24.
4. سعيد الغانمي، مخاطبات الوزراء السبعة، ط. أولى، منشورات الجمل، بيروت - بغداد، 2019، ص 5.
5. سامية السيد حمزة فرحات، السمات الشخصية للرجل في القصة العربية والعبرية في العصر الوسيط "أمثال سندباد أنموذجًا"، مجلة الدراسات الشرقية، تصدر عن جمعية خريجي أقسام اللغات الشرقية، العدد 55، الجزء الثاني، يوليو 2015م، ص 193.
6. M. Gaster, Mishle Sendebar, in: וזאת ליהודה: קובץ מאמרים בחכמת ישראל, מוגש ליובל השבעים של פרופ' יהודה ליב לנדא, תל-אביב 1927, עמ' 7 – 39.
7. فوزية قفصي، الأنماط السردية في "مائة ليلة وليلة"، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد1، جامعة تامنغست، الجزائر، 2022، ص 712.
8. فوزية قفصي، الأنماط السردية في "مائة ليلة وليلة"، مرجع سابق، ص 713.
9. عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، 1992، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، ص 71.
10. انظر هذا الطرح في الدراسة المهمة التي قدمها رونته:
   - H.R. Runte, "From the Vernacular to Latin and Back: The Case of The Seven Sages of Rome", in: Beer(ed.), Medieval Translators and Their Craft, [Studies in Medieval Culture,15], Kalamazoo: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, (1989), pp. 32- 131.
11. נטלי וינשטין:סיפורי סנדבר-נוסח יהודי על פי כתב יד ואטיקן 100.שם,עמ' 14.131.
12. עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994, עמ' 113.
13. انظر بالتفصيل البحوث الرئيسة والطبعات العلمية الأساسية التي تناولت حكايات سندبار وهي واردة تفصيلًا في Morris Epstien, "Esther – Echoes in Mishle Sendebar", Samuel K. Mirsky Memorial Volume, Jerusalem 1970, PP. 239-243.
   - وانظر: נטלי וינשטין:סיפורי סנדבר-נוסח יהודי על פי כתב יד ואטיקן 100, עמ' 17 (הערה 38)
14. M. Gaster, Mishle Sendebar, in: וזאת ליהודה: קובץ מאמרים בחכמת ישראל, שם,עמ' 7 – 39.
15. يمكن رصد جميع النسخ في الدراسة البيلوجرافية التحليلية القيمة:
   - H.R. Runte, The Seven Sages of Rome and Book of Sindbad: An Analytical Bibliography, with the Collaboration of the Society of the Seven Sages Garland Pub. New York 1984.

وهذه القائمة يتم تحديثها على شبكة المعلومات الدولية بواسطة البروفيسور هانس رونته في الموقع التالي:

- http://myweb.dal.ca/hrunte/seven_sages.html

وهذا الموقع يضم معظم البحوث التي اجريت على حكايات سندبار فيما بعد 1984م ويتم تحديث الموقع من حين لآخر.

16. Epstein, M., Tales of Sendebar (an Edition and Translation of Hebrew Version of the Seven Sages , Based on Unpublished Manuscripts), Philadelphia 1967,p.13

17. נטלי וינשטין:סיפורי סנדבר-נוסח יהודי על פי כתב יד ואטיקן 100.שם,עמ' 12.

18. للمزيد انظر: יוסף דן, הסיפור העברי בימי-הביניים, כתר, ירושלים, 1974, עמ' 100 – 108.

19. נטלי וינשטין:סיפורי סנדבר-נוסח יהודי על פי כתב יד ואטיקן 100,שם, עמ' 12.

20. المصطلح في العبرية هو סיפור אקסמפלרי وقد صادفتني إشكالية ايجاد مقابل عربي لهذا النوع وفضلت الاعتماد على معنى الكلمة عند ايفين شوشان حيث تعني عنده טופס أو עותק نمط أو نسخة وفضلت أن يكون المقابل العربي لها قصص نمطية وأقصد هنا تلك القصص التي تخلو - في الغالب - من العناصر العجائبية كما لا تعتني بالمقومات الجمالية للقصة بشكل عام.(الباحث)

أما المفهوم الاصطلاحي عند ياسيف فقد فصله باعتباره نوع من القصص انتشر في العصر الوسيط من خلاله يمكن نقل القيم الدينية من المؤسسات الدينية(صيغة الجمع هنا مقصودة لأن هذا النوع من القصص استخدمه القائمون على المؤسسات الدينية في اليهودية والمسيحية والإسلام - الباحث) ومن القائمين على هذه المؤسسات – رجال الدين- إلى عامة الشعب، وترجع بداية انتشار هذا النوع في الثقافة اليهودية في العصر الوسيط إلى تطورات وتفاعلات فكرية داخلية، وذلك بتأثير من أدب الحاخامات على يهودية العصر الوسيط، وأيضًا بتأثير محدود للثقافة الإسلامية، والتي فيها انتشر، في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، نوع من الكتابة يطلق عليه "أدب" ويقابل في العبرية كلمة מוסר، وهذا النوع من الكتابة خلق قدرًا من الاستخدام المتزايد للقصص ذات الأهداف التعليمية والإرشادية، كما حظى بشعبية كبيرة في العالم الإسلامي، وخاصة في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، ومن بين الكتب المهمة لهذا النوع في الثقافة العبرية القروسطية كتاب "كتاب الأتقياء" ספר חסידים الذي كتب جله الرابي يهودا الحسيدي יהודה החסיד والكتاب يتضمن حوالي 400 قصة تعليمية و إرشادية، أغلبها لم يتم تضمينه ضمن مجموعات قصصية أخرى، كما أن هذه القصص لم يتم حكيها أو رواياتها شفاهة، أي أنها لم تجد طريقها إلى الثقافة الشعبية في المجتمع اليهودي، ولم تتحول إلى قصص شعبية، ومن الراجح أن تكون مئات من هذه القصص تم تضمينها في كتب الفتاوى الدينية والأدب الأخلاقي والكتابات الصوفية وغيرها، ويرجح أن بعضًا من هذه القصص تم "تحوله" إلى قصص شعبية.

حول هذا النوع الأدبي الذي يدرس ضمن نطاق دراسات الأدب العبري في العصر الوسيط وليس ضمن نطاق الأدب الشعبي انظر تفصيلًا: סיפור-עם עברי, שם,עמ' 310 – 324.

21. סיפור-עם עברי, שם, עמ' 312.

22. יוסף דן, הסיפור העברי בימי-הביניים, שם,עמ' 115.

23. J. Jaunsemus, 'Structure and Meaning in the Seven Sages of Rome' in: Niedzielski, H., Runte H. R., and Hendrickson W.,(Eds.) Studies on the Seven Sages of Rome and other Essays in Medieval Literature, Educational Research Associates, Honolulu, 1978, pp. 42- 58.

24. هي طريقة اتبعها كتاب يهود في العصور الوسطى وحتى بدايات القرن العشرين لكتابة المؤلفات العربية باستعمال الحروف والحركات العبرية، ونادرًا ما كان يخلط مؤلفه بكلمات أو عبارات عبرية، وأحيانًا ما كان يتبع قواعد كتابة خاصة، غير متبعة في الكتابة العبرية ولا الكتابة العربية،وخاصة في النصوص الأدبشعبية، مما يجعلنا نعتقد أن تلك الطريقة أعمق من كونها نقل فقط باستعمال الحروف والحركات العبرية. راجع في ذلك تفصيلًا:

- יהושע בלאו, דקדוק הערבית-היהודית של ימי-הבינים, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשכ"ב.

25. ذهب وايده ז'ורז' ואידה إلى تقسيم الكتابة العربية اليهودية العربية اليهودية الكلاسيكية واستمرت – عنده – إلى القرن الخامس عشر الميلادي، والثانية حديثة وبدأت –عنده – من القرن السادس عشر الميلادي إلى وقتنا الراهن، وهي ذات طابع يميل للعامية، وكُتَّاب هذه الفترة ليسوا من بين جميع فئات اليهود، وإنما ينتمون فقط إلى طبقات متواضعة من الجماعة اليهودية، ولذا فقد اتخذت العربية اليهودية خصائص أكثر تساهلًا من كتاب الفترة الكلاسيكية، ناهيك عن الاختلاف في طبيعة المادة المكتوبة، حيث شملت الكلاسيكية كتابات نثرية متنوعة تمثل الحياة الثقافية اليهودية، في الفلسفة والتفسير والفتاوى، باستثناء الشعر الذي ظل يكتب بالعبرية وهي في كل ذلك كانت الكلاسيكية تقلد اللغة العربية ومجالات الكتابة بها، وذهب بلاو יהושע בלאו إلى أننا يمكن أن نميز فيها بين نظامين للكتابة أحدهما نظام العربية الكلاسيكية ونظام العربية الجديدة وهي العربية المستخدمة كلغة حديث في تلك الأثناء، وهو ما يَتَبَدَّى من النصوص العربية اليهودية التي تنتمي لتلك الفترة.

للمزيد راجع: יהושע בלאו, הערבית-היהודית הקלאסית, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל

במזרח, חוברת1, אביב תשל"ט, עמ' 45.

أما العربية اليهودية الحديثة التي بدأت من القرن السادس عشر فهي لغة الحديث اليومي في ذلك الحين، وفي تلك الفترة ظهرت عربية يهودية تختلف من مكان إلى مكان، ولم تكن تتطابق مع لغة الحديث المستخدمة في كل مكان على حدا، فقد كانت تكتب بالحروف العبرية، وكانت إلى حد كبير تشبه اللهجة العامية التي كان يتحدث بها الكاتب اليهودي حين كتابته مؤلف ما بالعربية اليهودية الحديثة.

للمزيد راجع تفصيلًا: חיים בלנק, הערבית-יהודית בימינו, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, חוברת1, אביב תשל"ט, עמ' 50 – 94.

وعليه فإن صيغتي الدراسة تنتميان إلى العربية اليهودية الحديثة، وينطبق عليهما ما جاء في مقال بلانك، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن خصائص مستقلة ربما للعربية اليهودية التونسية يمكن أن نستخلصها من صيغ الدراسة وكتب أخرى نُسِخَت أو صدرت في تونس تعود إلى ما بعد القرن السادس عشر.

26. راجع في ذلك قائمتي الكتب الشعبية بالعربية اليهودية التي طبعت في تونس وهما قائمة 1960، وقائمة 1980م

- א' הטל, על הספרות העממית של יהודי תונסיה, מחקרים ופעולות, ג' (תש"ך).
- מיכל שרף, במגונים ובמפעלי מחקר: הספרות היהודית בתוניסיה – מפעל ביבליוגראפי, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, חוברת 3, סתיו תש"ם, עמ' 91 – 93.

27. محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1988، ص 20 (بتصرف).

28. محمود طرشونة، (تحقيق وتقديم) مائة ليلة وليلة، منشورات الجمل، ط. أولى، كولونيا-بغداد، 2005م، ص 19.

29. יונה פרנקל, מדרש ואגדה, כרך ראשון, יחידות א – ג, האוניברסיטה הפתוחה, רמת-אביב, תל-אביב, 1996, עמ' 273.

30. https://faculty.biu.ac.il/~barilm/aesop.html

31. تونس 1948: ص10.

32. تونس 1948: ص21.

33. تونس 1948: ص6.

34. تونس 1948 ص12.

35. تونس 1948: ص14.

36. تونس 1948: ص18.

37. تونس 1948: ص11.

38. تونس 1948: ص39.

39. أوردتُ هذه النتيجة بعد مطالعة لإحدى موسوعات الحكم والأمثال الواردة في التلمود وأدب الحاخامات، وجميعها لم تتناص مع أي من مقولات الحكمة والأمثال الواردة في حكايات سندبار.انظر في ذلك :אהרון הימאן, אוצר דברי חכמים ופתגמים הוא ספר בית ועד לחכמים במלואים ובתיקונים רבים כולל קרוב לשלושים אלף מאמרים וצירופים , הוצאת דביר , תל-אביב , הדפסה רביעית , תשכ"א.

40. للمزيد من الدراسات حول الأدب الكاره للنساء في العصور الوسطى انظر: R.H.Bloch, Medieval Mysogyyny and the Intention of Western Romantic Love , University of Chicago Press , 991.

41. يانُ فانسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة: أحمد مرسي، مكتبة الدراسات الشعبية،عدد 45، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1999م، ص 188.

42. راجع في ذلك: مصطفى جاد، مكنز الفولكلور (المجلد الأول – القسم المصنف)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2006، ص 358.

43. ليفرونو1868: ق5/ظ.

44. ليفرونو1868: ق3/و.

45. في الأصل "אלאדם " = نقلها يكون " الادم": يقصد "الانسان"، وفيها أدخل الكاتب أداة التعريف على الاسم "آدم" وهو غير متبع في العربية، وان جاز في العبرية، التي تأثر بها الكاتب هنا على الأرجح.

46. ليفرونو1868: ق3/و.

47. ليفرونو1868: ق3/ظ.

48. في الأصل "קצב " = نقلها يكون " قصب": والأرجح أن الكاتب أبدل تاء تصب قافًا دون قصد منه، وقد أثبتنا ذلك في النص على طريقة الكتابة الفوقية.

49. ليفرونو1868: ق3/و.

50. ليفرونو1868: ق5/ظ.

51. ليفرونو1868: ق8/و.

52. ليفرونو1868: ق5/و.

53. ليفرونو1868: ق9/ظ.

54. ليفرونو1868: ق4/و.

55. ليفرونو1868: ق8/ظ.

56. السجع في نص نثري يعني موالاة الكلام المنثور على رويٍّ واحد ،فتجيء الكلمتان في آخر الفقرتين على حرف معين ،ليكتسب النثر ضربًا من الموسيقى.للمزيد انظر :

- أحمد الحوف، سجع أم فواصل ،مجلة مجمع اللغة العربية، ج 27، القاهرة ،1971، ص 14.

57. راجع تفصيلًا: عاصم عبد الحميد الذنيبات، المسكوكات اللغوية بين العربية والانجليزية: دراسة تقابلية، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2018، ص ص 8 – 43.

58. יונתן גרוסמן, שבירת מטבעות לשון בסיפור

המקראי, תרביץ, המכון למדעי היהדות ע"ש מנדל, כרך עז, חוברת א, תשרי-כסלו תשס"ח, עמ' 1

59. تونس 1913/ كط:و. (وفق القيم العددية لحروف الأبجدية العبرية، والتي اتبعتها هذه الصيغة في ترقيم ورقاتها وصفحاتها نلاحظ أن: ك=20، ط=9 : و= وجه الورقة).
60. تونس48: ص6.
61. ليفرونو1868: ق1/و.
62. ليفرونو1868: ق7/و.
63. راجع تفصيلًا: عاصم الذنيبات، المسكوكات اللغوية، مرجع سابق، ص 11
64. تونس 1913/ ي: و.
65. ليفرونو1868: ق3/ظ.
66. ليفرونو1868: ق5/و.
67. تونس 1948: ص16.
68. تونس 1948: ص9. + ليفرونو 868: ق7/ظ.
69. تونس 1948: ص2.
70. تونس 1948: ص2.
71. تونس 1948: ص2.
72. تونس 1948: ص4.
73. تونس 1913/ ي:و.
74. تونس 1948: ص5.
75. ليفرونو1868: ق2/ظ.
76. ليفرونو1868: ق9/و.
77. ليفرونو1868: ق9/و.
78. ليفرونو1868: ق10/ظ.
79. تونس 1948: ص21.
80. تونس 1913/ يد: و.
81. ليفرونو1868: ق9/و.
82. يان فنسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم د.أحمد مرسي، مكتبة الدراسات الشعبية، عدد45، ديسمبر1999م ص 141.
83. B. Marjorie, the anatomy of poetry Kalyani Publishers, LADIANA, New Delhi 1979, p.73
84. ساندرا ناداف، الزمن السحري وجماليات التكرا، ترجمة محمد يحيى، فصول مج13/ع1، صص39- 77، ص78.
85. تونس 1913/ ب:و.
86. تونس 1913/ كط:و.
87. تونس 1948: ص6.
88. تونس 1913/ ك: ظ.
89. تونس 1913/ ي: و.
90. ليفرونو1868: ق1/و.
91. تونس 1913/ يح: ظ.
92. تونس 1948: ص22.
93. تونس 1913/ يح: ظ.
94. في الأصل " תגעל" =تجعل، يقصد تعجل.
95. تونس 1948: ص24.
96. ليفرونو1868: ق1/و.
97. تونس 1948 ص35.
98. تونس 1913/ يد: ظ.
99. تونس 1913/ يد: ظ.

المصادر العربية

المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، ا لقا هر ة 2004، ص 286

المصادر العربية اليهودية

יוסף כיג, ספר מעשה שעשועים - חלק ראשון, משה ישועה טובייאנא, ליוורנו, 1868.

מעשה סנדבר (והווא אמערוף בחכאית אסבעה וזרא ואמוגאדלאת אלדי גראו מן כל וזיר ווזיר – כתאב גמיל ללגאיה)]حكاية سندبار (وهو المعروف بحكاية السبع وزرا والمجادلات الدي جرَو من كل وزير ووزير- كتاب جميل للغايه) Li-brairie Hebraique Moderne, UZan Pere & Fils, 40, Rue des Maltais Tunis,Edition 1948.

חכאית אלסבעה וזרא והי חכיאת סנדבאר, אנטבעת בתונס יע"א במטבעת ציון וזאן יצ"ו, עאם 1913, (حكاية السبعه وزرا وهي حكاية سندبار، انطبعت في تونس حفظها الله في مطبعة صهيون وزان عام 1913) Sion Uzan, Souk EL- Grana 176, Tunis, 1913.

المصادر العبرية

א.מ. הברמן ,"משלי סנדבר – סיפור מזימת אשת מלך הודו וחכמת סנדבר ושבעת יועצי המלך" מחברות לספרות תל-אביב , תש"ו .

נטלי ווינשטיין , חיים ומוות ביד "האישה": משלי סנדבר (מהדורת כתב-היד ותיקן 100) - ההדרה ונתוח , עבודת מאסטר , אוניברסיטת תל-אביב , 2009.

المراجع العربية

أحمد الحوف، سجع أم فواصل ،مجلة مجمع اللغة العربية، ج 27، القاهرة ،1971.

سامية السيد حمزة فرحات، السمات الشخصية للرجل في القصة العربية والعبرية في العصر الوسيط «أمثال سندباد أنموذجًا»، مجلة الدراسات الشرقية، تصدر عن جمعية خريجي أقسام اللغات الشرقية،

العدد 55، الجزء الثاني، يوليو 2015م.

ساندرا ناداف، الزمن السحري وجماليات التكرا، ترجمة محمد يحيى، فصول مج13/ع1، القاهرة.

سعيد الغانمي، مخاطبات الوزراء السبعة، ط. أولى، منشورات الجمل، بيروت – بغداد، 2019.

عاصم عبد الحميد الذنيبات، المسكوكات اللغوية بين العربية والانجليزية: دراسة تقابلية، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2018.

عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، 1992، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء.

فوزية قفصي، الأنماط السردية في «مائة ليلة وليلة»، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، مجلد 11، عدد1، جامعة تامنغست، الجزائر، 2022.

محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة 1988.

محمود طرشونة، (تحقيق وتقديم) مائة ليلة وليلة، منشورات الجمل، ط. أولى، كولونيا-بغداد، 2005.

مصطفى جاد، مكنز الفولكلور (المجلد الأول – القسم المصنف)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2006.

يانُ فنسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة وتقديم د.أحمد مرسي، مكتبة الدراسات الشعبية، عدد45، ديسمبر1999.

المراجع العبرية

א' הטל, על הספרות העממית של יהודי תונסיה, מחקרים ופעולות, ג' (תש"ך).

אהרון הימאן, אוצר דברי חכמים ופתגמים הוא ספר בית ועד לחכמים במלואים ובתיקונים רבים כולל קרוב לשלושים אלף מאמרים וצירופים , הוצאת דביר , תל-אביב , הדפסה רביעית , תשכ"א.

חיים בלנק, הערבית-יהודית בימינו, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, חוברת1, אביב תשל"ט.

יהושע בלאו, דקדוק הערבית-היהודית של ימי-הבינים, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשכ"ב.

יונה פרנקל ,מדרש ואגדה ,כרך ראשון ,יחידות א – ג ,האוניברסיטה הפתוחה ,רמת-אביב ,תל-אביב, 1996.

יוסף דן, הסיפור העברי בימי-הביניים, כתר, ירושלים, 1974.

יונתן גרוסמן, שבירת מטבעות לשון בסיפור המקראי, תרביץ, המכון למדעי היהודות ע"ש מנדל, כרך עז, חוברת א, תשרי-כסלו תשס"ח.

מיכל שרף, במגונים ובמפעלי מחקר: הספרות היהודית בתוניסיה – מפעל ביבליוגראפי, פעמים: רבעון לחקר קהילות ישראל במזרח, חוברת 3, סתיו תש"ם.

נטלי ווינשטיין , חיים ומוות ביד "האישה" :משלי סנדבר (מהדורת כתב-היד ותיקון 100) - ההדרה ונתוח , עבודת מאסטר , אוניברסיטת תל-אביב , 2009.

עלי יסיף, כמרגלית במשבצת, הקבוץ המאוחד, 2004.

עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994.

المراجع الأجنبية

B. Marjorie, the anatomy of poetry Kalyani Publishers, LA- -DIANA, New Delhi 1979.

Morris. Epstien, “Esther – Echoes in Mishle Sendebar”, Samuel K. Mirsky Memorial Volume, Jerusalem 1970, PP. 239-243.

Morris.Epstein, Tales of Sendebar (an Edition and Translation of Hebrew Version of the Seven Sages , Based on Unpublished Manuscripts), Philadel phia 1967

M. Gaster, Mishle Sendebar, in:ומאת ליהודה: קובץ מאמרים בחכמת ישראל, מוגש ליובל השבעים של פרופ' יהודה ליב לנדא, תל-אביב 1927, עמ' 7 – 39.

H.R. Runte, “From the Vernacular to Latin and Back: The Case of The Seven Sages of Rome”, in: Beer(ed.), Medieval Translators and Their Craft, [Studies in Medieval Culture,15], Kalamazoo: Western Michigan University, Medieval Institute Publications, (1989), pp. 32- 131.

H.R. Runte, J.K. Wikeley, and A.J. Farrell, The Seven Sages of Rome and Book of Sindbad: An Analytical Bibliography, with the Collaboration of the Society of the Seven Sages Garland Pub. New York 1984.

J. Jaunsemus, ‘Structure and Meaning in the Seven Sages of Rome’ in: Niedzielski, H., Runte H. R., and Hendrickson W.,(Eds.) Studies on the Seven Sages of Rome and other Essays in Medieval Literature, Educational Research Associates, Honolulu, 1978.

R.H.Bloch, Medieval Mysogyyny and the Intention of Western Romantic Love , University of Chicago Press , 1991.

الصور :

- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

أ.د. عبد الرحيم أخ العرب - المغرب

الأدب الشعبي المغربي: من التخييل النصي إلى السرد الثقافي

شعر الملحون نموذجا

يتسم شعر (الملحونal-malḥūn)[1] بالتنوع الأسلوبي والإيقاعي، ويكتنز بالصور التراثية الشعبية المنتمية للشخصية وللواقع المغربيين، إنه تراث لا مادي أدبي وشعبي، و(رأسمال ثقافي)، يكشف القدرة التخييلية للشاعر الشعبي، ويعلن عن مرجعيته الثقافية الغنية، وينم عن فلسفة لغوية وموسيقية[2] مغربية -أندلسية ناضجة (زجلية)[3]، وعن كتابة شعرية وجمالية نستطيع تسميتها وتوقيعها باسم «الملحون» أو «المَوْهُوبْ».

أماط شعر الملحون اللثام عن ثقافة شاعر الملحون الأدبية، والعلمية، والدينية، والشعبية (الملاحم)، والبحرية، والحرفية، والاجتماعية، ومواكبته لروح العصر ولقضاياه الوطنية المحلية، والعالمية، أيضا مواكبة التطور العلمي والمعرفي، وذلك من خلال خصائصه الجمالية وعمقه الثقافي وتنوع أغراضه ومواضيعه :

الوْصايـا، والتَّرجْما، والمَدَّاحي (المـدح النبوي، التَّصْليات، الشـوق إلى الرسـول الكريم، الوفـاة، الإسـراء والمعراج، الخْلوقْ(أي المولد النبوي)،...)، والعَشَّـاقي[4]، الطَّبيعيات (الرْبيعِيـات، النْزاهَـة[5])، الجَفْريـات، العَرْشِـيات، الحَـرَّازْ، القُرْصـان، السُّـولان، الوَرْشان(المَرْسـول)، المَرْحول(شـعر الرحلة سـواء للحـج أو غيره...)، قصائد الخلخـال، والخاتـم، والدَّمْليـج، قصائـد الفَجْر..إلخ؛ وبلغ بيان الشـاعر الشـعبي المغربي ذروته في كتابة قصيدة شـعرية في مدح الرسـول صلى الله عليه وسـلم، ملحونة بدون نقط، والمسـماة (النَّاشْـفَة مِـنْ النّْقَطْ)، للشـاعر (محمـد بن علـي المسـفيوي الدمناتي)[6]:

الصلا والسلام على أمامْ الا رسالْ

الرسولْ الماحِ طمَ الله رسْلُه

شعر الملحون الأغراض والثيمات:

يتـميز شـعر الملحـون بتنـوع أغراضـه ومواضيعه[7]، وهذا دليل واضـح على غنى وحيويـة وديناميكية المخيلة الشـعبية المغربية، ومـن أهمها:

1) التَّرْجْما/التَّرْجْمات:

وهي قصائد تتميز بتداخـل الأجناس، ولها خصائص الحكايـة الخيالية (سـارد، شـخصيات، أحـداث، زمان، ومكان، وعقـدة، وحـل)، وتتخللهـا مظاهـر السـخرية والهزل، وبعـض المواقـف الغريبـة وغير المألوفة، وتنم عـن ذكاء إبداعـي، وعـن مرحلـة متقدمـة مـن الكتابة الجماليـة الرصينـة التي صـورت الحيـاة المجتمعيـة المغربيـة بادية وحضرا، رجالا ونسـاء، شـيبا وشـبابا... ومواكبـة التقدم التكنولـوجي وإبراز تـأثيره على المجتمع، على سـبيل المثـال لا الحصر:

- قصائد الَّحرَازْ لـ(البغدادي[8]،...وغيره)
- العجوز والشابة لـ(المدني التركماني)
- قصـة حُمَّان لـ(محمـد المدغري المُكنى بالعيسـاوي الفلوس)
- الضِّيفْ لـ(الجيلالي متيرد)[9]
- الخَادَمْ والحُرَّة لـ(أحمد الغرابلي)[10]
- خصـاب العروبيـة والمدينيـة (محمد بـن علي ولد أرزين)[11]العَـزْرِي والمْـزَوَّجْ لـ(أحمـد الزَّمْت)
- خصام الزَّمْنِيَة والعَصْرِيَة لـ(حسن اليعقوبي)
- خْصَـامْ المَجْمَـرْ وبوطاغـاز لـ(مـولاي إسـماعيل السلسـولي)
- خْصَامْ البَاهْيَاتْ[12] لـ(المكي بن القرشي الأزموري)
- خصـام الهاتـف الثابـت والمحمـول لـ(إسـماعيل السلسـولي)
- خصـام الغطـاس والطيـار والطوموبيـل والبابـور لـ(محمـد بن علـي المسـفيوي)[13]

2) الجَفْريات: المستقبليات

وهـي قصائـد تحبـل بالتأمـل في أحـوال النـاس والمجتمع (أخبـار المـاضي) وتفضح الواقـع، وسـلبيات المجتمع، وتنتقد الوضع السياسي، وتواكـب الأحداث، وتدعـو إلى الإصلاح بلغـة تلميحيـة وإشـارية مجازيـة، وتـروم مقاومـة الاسـتعمار الغـربي، وهـي قصائـد تجمع بين التوعيـة الدينيـة والسياسـية والاجتماعيـة، ورفـع منسـوب الوطنيـة الإيجابيـة عنـد المتلقي، على سـبيل المثـال لا الحصـر: قصيـدة الزَّازِيـة وقصيـدة الضاديـة للشـاعر(الفقيه العـميري)، لقـد كان لهـذه القصائـد تـأثير قـوي في مرحلـة الاسـتعمار، فقصائـد (الفقيـه العـميري) مؤقـت البـلاد بالجامـع الأعظـم بمكنـاس، كان المسـتعمر يمنـع تـداول شـعره، ومـن وجـدت عنـده يسـجن لمـدة عـامين.

3) الوصايا(الوصية):

وهي قصائد تصـور الدنيـا الفانية، وتقـدم الموعظة الدينيـة، ومكارم الأخلاق، وتقدم الحِكم والوصايا، سـواء يقدمها لنفسـه أم لغيره، وقـد يجمعهما معا على سـبيل المثـال لا الحصر:

- يقول الشاعر الحاج ادريس السِّيناني المُلقب بـ(الحَنْش)[14]:

أغافلْ مَثْلي على الصّلاح اصْغى لي نَوْصيك

بادَرْ تُوبْ لله وحَضَّرْ بالَكْ

- يقول الحاج العربي المكناسي الملقب بـ(البرادعي) تلميذ عبد القادر العلمي:

البْلاَ فَالْخَلْطَة وَالزَّنْجْ في الاعْتِزَال

مَنْ تْدِيرُو صَاحَبْ يْوَرِّيكْ سَمْ قَاتَلْ

4) قصائد الوَرْشان (المَرْسول):

وهي تقنية في الكتابة يروم من خلالها شاعر الملحون السياحة في الأمكنة والعلوم والديار ووصف مراحلها؛ وتعد مساحة أدبية لإبراز قدراته المعرفية عبر تقنية (الورشان) وهو تخييل وافتراض مخاطب (الورشان/ طائر)، والتجول من خلاله في ربوع (المعرفة) وسبلها، فهو جسر عبور بين الواقعي والخيالي: مثلا قصيدة (الورشان) لمحمد بن علي (ولد أرزين)[15]:

أَوَرْشاني نَوْصِيكْ واصْغى لِيَ اوْصايَة الْحْبيب

للحْبيبْ مَنْ الدّخايَرْ إلاَ الْمْضايقْ اتْصابْ

5) قصائد السُّولانْ:

وهي قصيدة تصاغ على طريقة السؤال واللغز، من خلال أسئلة مفتوحة، وبنية نداء تفتح للقارئ إمكانات تأويلية؛ إنه نص ملحوني مفتوح وغير مكتمل الإنجاز، وهذه استراتيجية كتابة تحتفي بالمتلقي وتخاطب ذكاءه ووجدانه، على سبيل المثال: (قصيدة السولان) لمحمد بن علي (وَلْدْ أَرْزِينْ)[16]:

بَسْآلي اسْتَفْخَريا حَفَّاضِي

ولا بْحالو عَنْدْ العَارْفين سُولانْ

وَهْوَيا سيدي نسْأل من ادعاوْ اعلى

عَلْمْ الشَّعْرْ والمَواهَبْ

شعر المَلْحُونْ: تناص الثقافة بالهوية

إن النص الشعري الملحوني يعد خطابا يحمل أنساقا وسياقات ثقافية، ونسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة والحديثة، مما يجعله بنية تناصية وحوارية بين لغات وأجناس خطابية تنتمي لروافد ثقافية متنوعة (دينية، تاريخية، علمية، شعبية، اجتماعية، انثروبولوجية، سيكولوجية...)، وتمتح من

معين الثقافة العربية، وتضفي على الخطاب الشعبي المغربي بعدا استطيقيا ودلاليا.

1) مظاهر التناص:

- شعر الملحون وأفق الثقافة:

يكشف شعر الملحون عن ثقافة شاعر الملحون وعن دوره في نشر الوعي والثقافة العربية بجميع ضروبها، فهو يحبل بذكر الكتب والشخصيات التاريخية والدينية والثقافة الشعبية والرسمية.

ولقد بسط الشاعر (أحمد الغرابلي/فاس) في قصيدة (الفجر)[17] ثقافة علم النجوم والأفلاك، وثقافة النبات والألوان والطيور، والثقافة الموسيقية والثقافة الدينية (الحج)، أو ما يسمونه بلغة أهل الملحون بـ(مْقَامْ لَيْلَى).

وفي قصيدة (الادريسية الكبرى)[18] يذكر عبد القادر العلمي الشاعر (امرئ القيس) باعتباره فحلا من فحول اللغة والشعر، ولايدرك معانيه إلا الكيّس والفطن، وهذا يدل على انفتاح الشاعر الشعبي وتأثره بالشعر العربي القديم:

ما يعرف حَقْ صايغ الدُّرْ المكنون

إلا تاجر بْقِيمْتُ عَارفْ وْكَيَّسْ

كالنَّاطَقْ للبْكامْ بَجْواهَرْ الفْنونْ

والنَّاشَدْ لَلْعْجامْ شعر امْرُؤْ القيس

وهذا الشاعر(محمد بن سليمان/فاس) نجده في قصيدة (القلب) يوصي نفسه بالاستيقاظ من الغفلة والرجوع إلى الله قبل أن يوضع في (لَرْماسْ)، أي الرمس (القبر) بلغة عربية فصيحة (تقريبا) تبتعد عن الإعراب وتميل إلى التسهيل والتسكين – وهذا حال التراث الشفهي الشعبي في أغلب الدول العربية – وإلى الدّارِجَة المغربية:

وانْتَ يا راسي[19] لاشْ[20] غيرساهي من نَوْمَكْ فِيقْ

بَذْنوبي واسْقِ مرْكْبي احمال نَسْعى

مَنْ الكْريم التُّوبَا لَنْ[21] ارحيم رحمان

نَعْمْ الغَنِي الجُوَّادي

يَوْقِي من الهَزْلْ عَتْراتي

حتى انْرومْ لَرْماسْ[22]

وفي قصيدة (الوصايا)[23] لـ«محمد بن علي (ولد أرزين)» يقتبس من القرآن الكريم، سورة التوبة، الآيتان(34-35): ﴿وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَ يُنفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ* يَوْمَ يُحْمَى عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فَتُكْوَى بِهَا جِبَاهُهُمْ وَجُنوبُهُمْ وَظُهُورهُمْ﴾.

جَنَّةْ لْكُلْ كافر وْسْجَان المومنين شافوها الصُّوفيَا

من دْخلها يَخْرج واشْ خرَّج مْعاهْ

اللِّي كايكْنَزْو الفضة بها (أي الدنيا)

اجْباههم تضحى مكْوية

يَوْمْ يَصْلاو اعْلى حَرّْ الجْحيم وَلْضَاهْ

ويفصح الشاعر (أحمد الغرابلي)[24] في قصيدة (حَرَّاز مِينَةْ)، يكشف عن بطل مُقنَّع عارف بالقراءات القرآنية وكتب علم أصول الفقه ككتاب (الرسالة) للإمام الشافعي، والفقه ككتاب (الرسالة) لابن أبي زيد القيرواني وهو من أئمة المالكية يقال عنه (مالك الصغير):

جِيتُو فِي صِفْةْ فْقيه أَديبْ لْبيبْ

حَافْ السَّلْكَةْ[25] حايَطْ[26] بالعْلومْ

قاري ورْشْ وْقالون

صاحَبْ المكِّي والبَصْري

كْذلَكْ راوي كلْ روايةْ نْبيلْ

حَمْزاوي فاللُغةْ شْدِيدْ

قَارِي علم التوحيد

والرِّسالةْ حَتَّى سيدي خْليل

يَسْتْحِي مَنِي كُلّْ مَنْ لْقانِي

فيَدِّي تَسْبِيحْ أَلْفَاهَمْ واللَّبْدَة والكْتَابْ

أما الشاعر (محمد المغاري) في قصيدته (حرّاز راضْية): في القسم السابع تقنع البطل وجاء إلى (الحراز) على هيأة فقيه ومقرئ، بغية إقناعه بالدخول إلى منزله للضفر بمراده (رَاضْيَةْ): فأبان عن علو كعبه في معرفة القراءات العشر وغيرها، سواء قراء المدينة المنورة، أم مكة المكرمة، أم البصرة، أم الشام، أم الكوفة، سواء الشاذ أم المتواتر: (نافع، قالون، ورش، المكّي (ابن كثير)، والدَّهري، قَنْبلْ، البَزّي، البصري، السوسي، ابن محيصن، هشام، عاصم، الكسائي، ابن ذَكْوان، الشامي، ابن الكبير، شَعْبْ، البيت، الحضرمي، حَمْزة، ابن وَرْدانْ...، وكتب السيرة ككتاب (الشمائل) المحمدية للترمذي، ومتن (ابن عاشر) المالكي الأندلسي المسمى: «المرشد المعين على الضروري في علوم الدين»، يقول الشاعر:

وَلّيتْ لُو طَالَبْ ناجَمْ... أوقاري عِلْمْ
لَكْتوبْ، التنزيل انْحَقُّو كْما انْزَلْ
نَقْراهْ بْنافَعْ، والمرتِّلْ قالون أووَرْش، أونَسْرَدْ
بَالْمَكِّي والدَّهْري، أوقَنْبولْ مْعَ البَزّي،
والفْصيحْ البَصْري، وكذلك اللبيب
السُّوسي أو محيصن، نحصي هشام، أو عاصم
والكسائي وَبْنو ذَكْوان، أو نَقرا بالشَّامي
وبْنُو لَكْبيرْ وَنْحَقْ حتَّى شَعْبَ والبيت
والحضْرامي، وَنْحَقْ نَهْجْ حَمْزَا، وبْنو وَرْدان،
أو نَقْرا بالعشرين الفايزين، وعلوم آخرين
الواجبين، نَدْري علم التنجيم ولبيان، أو علم
المنطق، كما رواها مَلِيكْ، مْعَا الجروميا،
نحفظ الشّمايل، وبنوعاشر، والرسالة،
والبوخاري....

وأخيرا نعرج على قصيدة (الرعد)[27] لابن سليمان التي أبان فيها عن بلاغة في القول تتقاطع فيها الحقيقة بالمجاز، ويتناص مع الثقافة الشعبية وهي لعب الورق (الكَارْطَةْ)[28]، وخاصة لعبة (التّريس) ولعبة (الضَّامَةْ) ليصوغ جوهرة بلاغية مجازية وكناية ملحونية فائقة الجمال تتسم بالوصف المشهدي لكيفية اللعب، يقول في (القسم الخامس):

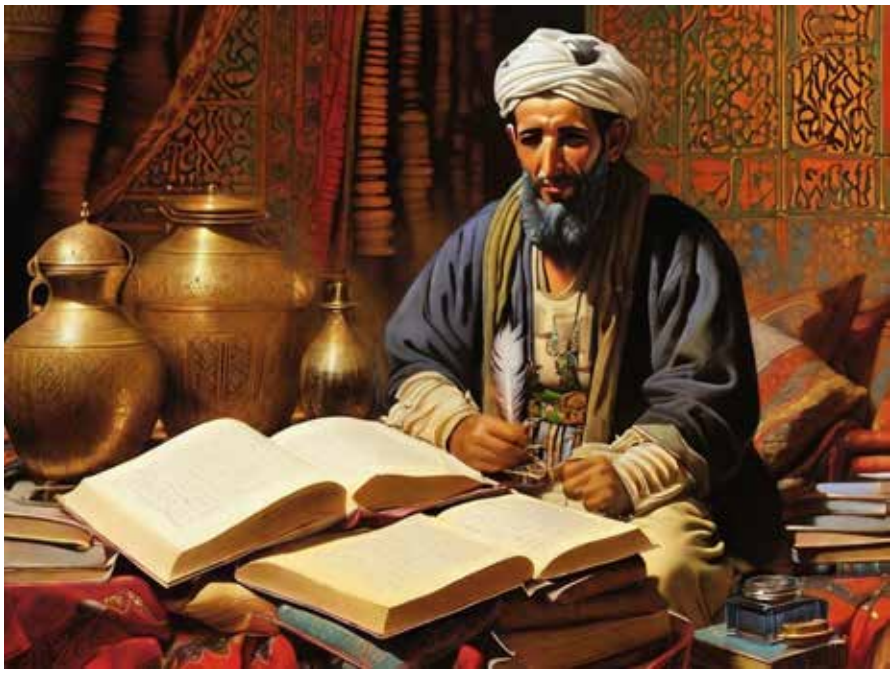
سيفي سقيل للداعي مايصيب ينكر ** في
ضامَتْ الشّطارة كِيفْ جْرى لُو يْكُون
ضايَمْ ** رَصّيتْ اسْباعي وكْلابي حاضْرَة في
المكان ونْيادقي على التالي ** بَانْ غْلْبي مَنْ قالْ
يْمَنْعُو يْنَبّرْ ** التّرْسان بْرَبْعة في يَدّي كَنّتْهُمْ
ضْراغَمْ ** وَضْواساهم لاَمَةْ عَنْدي واكْداكْ
جوجْ لِيصَانْ ** والْمَالْ[29] جَاوَرْ شْمالي ** غِيرْ
يَخْرَجْ نْطَرّقْ لُو وَنْفُورْ**

- شعر الملحون وأفق الهوية:

ساهم الملحون في توثيق المقدس المغربي، ووصف مناقبه، وإبراز دوره في نشر الدين والمقاومة والدفاع عن حوزة الوطن، والتربية على المحبة، على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة (الجمهور)، وقصيدة (دار الضمانة)، لعبد القادر العلمي[30].

ولقد اشتغل شاعر الملحون أيضا على مدح الملوك والعلماء ورثائهم وذكر مناقبهم، ووثق للحظات نفيسة من تاريخ المغرب، حيث سجل أيامهم (حروبهم)، مثل قصيدة بن عبود (الفيلالي) - الذي هاجر إلى فاس في أواخر القرن الثامن الهجري وبداية القرن التاسع - التي وثقت لمعركة (تادلة) بين الوطاسيين والسعديين، وهي قصيدة نشرها الأستاذ محمد الفاسي سنة (1957)، وسجّل أيضا دعم المغاربة للعرب والمسلمين في الجزائر وسوريا ومصر (حرب نابوليون)، في قصيدة (المَصْرِيَّة)[31] لـ(محمد بن علي ولد أرزين/فاس)، وقصيدة الترحيب بالزعماء الجزائريين الخمسة لـ(حمود بن ادريس/ 1956).

وكذلك صور شعر الملحون الحركة السوسيولوجية الدائبة للمجتمع المغربي وواكب أفراحهم وآلامهم وتقاليدهم في الطبخ (قصيدة الزَّرْدَة)[32] للشاعر الجيلالي متيرد (مراكش)، وفي اللباس والحلي (قصيدة الحنّة) لعبد اللّطيف التّويزْ (مكناس)، والحج (حجية



عبد القادر بوخريص/فاس)، وواكب الاحتفالات الدينية (المَوْلِدياتْ)، التي يتم فيها سرد حياة الرسول ومعجزاته وصفاته ومظاهر التعلق به صلى الله عليه وسلّم، يقول (بنعيسى الدَرَّانْ):

هذا سيد لَمْلاح من ارضاه المولى

واعطاه سر وافْضَلْ ربّاني

فَعْشور اعْشور شْمايْلو افْهاتْ أو حارتْ لَدْهانْ

ويقول عبد العزيز المغراوي في قصيدة (المعراج)[33]:

بَسْمْ العظيم دا العرش الدَيّان

رافَعْ لَفْلاك افلَهْوا دُونْ اعْماذْ

مَنْ خَصّْ المرسلين آيات البرهان

وارسلهم ابْلْهُدى أودين الا رشاد

وأيضا (معراج) عبد القادر الجراري، وحَرْبَتُهُ:

الصّلاة على الهادي راكب البراق

سيدنا محمد المشَرَّفْ الصْديق[34]

مَنْ سْرى مَنْ حُرْم إلى حُرْم فَلَغْسيقْ[35]

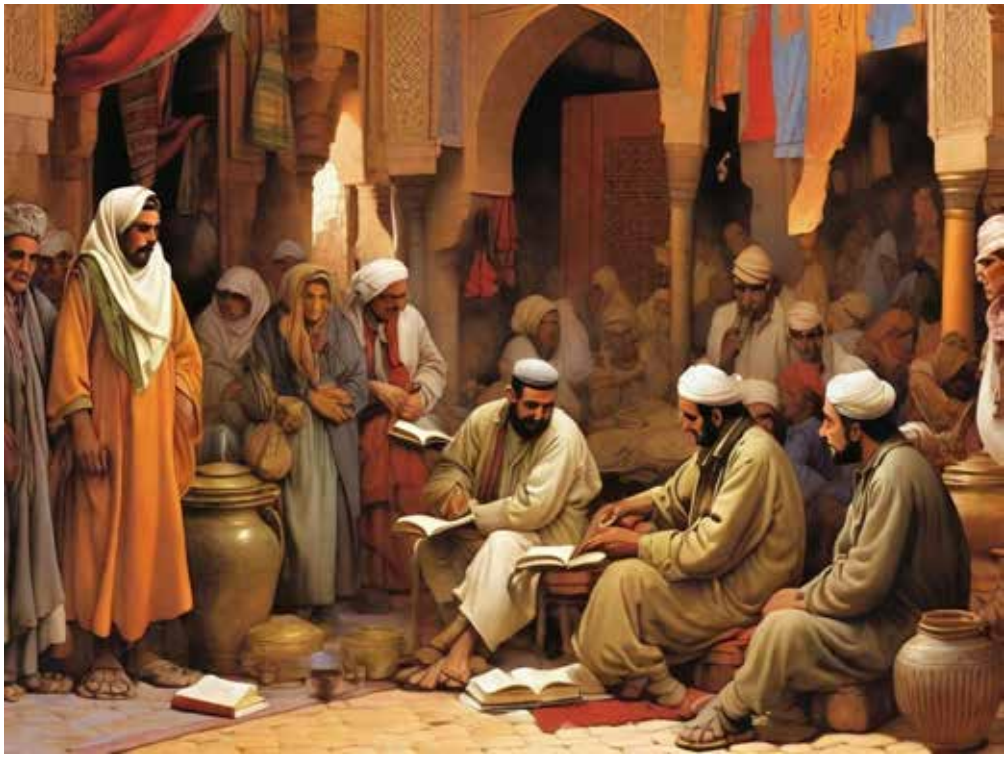
ووثق شاعر الملحون للاحتفالات الوطنية (العرشيات)، وعيد المسيرة وعيد الشباب، وصور مظاهر الكفاح والمقاومة وأحداث نفي السلطان محمد الخامس ورجوعه لأرض الوطن.

مثلا: قصيدة (ثورة الملك والشعب) للشاعر (محمد العناية/مكناس)، وقصيدة (عيد الشباب) للشاعر (عبد العزيز العبدلاوي/مكناس).

ولم يقف شاعر الملحون عند هذا الحد بل وثّق وأرّخ للصنائع والطبائع، مثلا: قصيدة (الحَجَّامْ) = الطبيب والحلاق والمزين والذي يقوم بالختان، والوشم...) لـ (حمود بن ادريس السوسي المكناسي)، وقصيدة (الفَرَّانَةْ)[36] للشاعر بلعيد السوسي... ومن ثم يعتبر شعر الملحون معينا للمؤرخين والباحثين الاجتماعيين والأنثروبولوجيين...

- شعر الملحون والأفق الجمالي (المرأة نموذجا):

اشتغل شاعر الملحون على ثيمة المرأة[37] وعلى تجلياتها، فهو إما يذكر المرأة كذات مكتملة الوجود، مثل: قصيدة (فاطمة) لـ(ادريس بن علي المالكي (الغرباوي))، و(غْوِيتَة) و(تُورِيَا) لـ(حَمُّودْ بن



ادريـــس): التي يقـــول فيهـــا:

سَارْ مَالَكْ لِيا رُوحي أَمْعا لَعْمَرْ

ما عْمَلْ فْحْكامُو شَرْعِيا

أشْ نَعْمَلْ ضاعَتْ لَيَّام بَصْبَرْ

مَنْ فْراقْ حْبِيبَتْ عَيْنَيَّا

جِيتْ زَايَـــرْ كْ فَحْماكْ أَطَلْعَتْ لَبْدَرْ

لَالَّة لَغْزالة تُورِيَّا

وقصيدة (حجوبة) لـ(محمد بن علي (ولد أرزين)[38]:

يا لِّي زِينَكْ فَاقْ الشَّمْس والقَمَرْ والبَرْقْ فْلَحْجابْ

صَلْتِي بَحْرُوفْ عْجَابْ

صِغْ لَجْوابِي

عَالْجِيني بالزُّورَة يا الرِّيمْ[39] حَجُّوبا

وتـــرد المـــرأة في شـــعر الملحـــون مـــن خلال عنصـــر مرتبـــط بهـــا - يكـــون هـــو المحفـــز للكتابـــة مثـــل: خُلْخَـــالْ عْوِيشَـــة، ودَمْلِيـــجْ زْهِيرُو، والخَاتَـــمْ لـــ(حمـــود بـــن ادريـــس) وغيرهـــم؛ وتكـــون المـــرأة هـــي الوســـيط الجمـــالي لصناعـــة القصيـــدة الشـــعرية الملحونـــة، وخيردليـــل علـــى ذلك (قصائـــد الحَـــرّازْ): فحبكتهـــا تنـــبني علـــى كيفيـــة الوصـــول إلى المـــرأة الجميلـــة الموضوعـــة في حِـــرْزِ رجـــل يمثـــل عـــاملا معيقـــا للالتقـــاء بهـــا، والشـــاعر يوظـــف موهبتـــه وخيالـــه في لعـــب أدوار مختلفـــة، ويتقنـــع : فمـــرة يأتيـــه علـــى هيئـــة رجـــل ســـلطة، ومـــرة علـــى هيـــأة فقيـــه وعالـــم، ومـــرة علـــى هيـــأة طبيـــب....بغيـــة خلـــق صـــراع درامي يُكَلَّـــلُ بوصولـــه إلى هدفـــه، وهـــي كتابـــة تخييليـــة أغنـــت رصيـــد الكتابـــة الشـــعبية الشـــفهية العربيـــة بنمـــط قصيـــدة تكـــون فيهـــا المـــرأة هـــي الجوهـــر، و المحفـــز المحـــرك لأحداثهـــا.

وقـــد تُذكـــر المرأة في صيغـــة (البنت الصـــغيرة)، مثل ما ورد في قصيـــدة «خْوِيرَاتْ[40] الدَّارْ» للشـــاعر الحســـن البويحياوي (مكنـــاس)، والتي تصـــف الألعـــاب الخاصة بالطفـــل العـــربي عامة والمغـــربي خاصة:

تْجَمْعوا البْنـاتْ على اللَّعْبْ الفَتَّان

على الشْرِيطَا[41] دارُوا دْوَارْ

لَعْبَةْ لَعْروسْ بِالزْغارَدْ وأَغاني

شَاروطا[42] تْرَدَّتْ فِـ الْسْوار

لَعْبْ مْأَصَّلْ تأْصيلةْ فِـ أُوطاني

صُنُوهْ كْبارْ والصْغارْ

وكذلك اشتغل على المرأة (الأم)، كقصيدة (الأم) لعبد المجيد وهبي، وتناول المرأة كجسد، أي باعتباره إغراء ومتعة، وعلامة مميزة للغواية، كأشعار (التهامي المدغري، والحاج بن ادريس بن علي، ومحمد بن عمر، ومحمد بن علي بو عمرو الفيلالي، .....وغيرهم ممن ذكرو الجسد ذكرا مباشرا بأوصاف واستعارات بديعة. فقصيدة (البَاكِي)[43] للتهامي المدغري تقول:

وسْوالَفْ وضْفايَرْ الشعر

بَاليَقُوتْ الرْفيع وانْسُومْ ادْكِيَّة

والخَدّْ العَكْرِي بْلاَ اعْكَرْ

والخَالْ اغْلام فِـ وردة مَسْقِيَا

ومرة يذكر اسمها، ومرة أخرى تُذْكر بمُشَبَّهِهَا، مثلا قصيدته الدالية (الوردة)[44] لـ(محمد بن سليمان)، التي يشبه المحبوبة بالوردة:

لا تْلومُوني فِـ ذا الحَالْ جِيتْ نَشْهَدْ وانْوَدِّي

يا عْذُولي فالمُوتْ اسْبَابِ خَالْ افْوَرْدَة[45]

ويشبهها في لاميته بالطَّبِيبْ في قصيدة (الطْبِيبْ)، وحربتها:

الطْبيبْ يعرَفْ دَايَا والدّْوَا سُمُو غالِي

عالْجوني يا نَاسِي لاَ نْمُوتْ مُوتْ الغَفْلة

وفي بعض الأحيان لا يذكر لا الاسم ولا الهوية مثل قصيدة (المَزْيَانْ)[46] للشاعر محمد بن علي العمراني (وَلْدْ أرزين):

لِيَّ قالْ المَزْيَانْ وَصَّفْ هَذا الحَسَنْ

يا اللِّي تَهْواني قُلْتْ لُه يا دابَلْ لَشْفارْ

تُوصافَكْ ما يُحْصَارْ

ولم يفت شاعر الملحون وصف المرأة باعتبارها موضوعا للحب العذري، مثلا قصيدة (الكاوي) لبوعزة الدريبكي، التي يقول فيها:

عَذْروني يا اهْلِي وْلاَشْ تْلُومُوني هَكْذا فْحالِي

سِيرْوخَلِّي كُلّْ حالْ يْسِيرْعْلَى حَالُو

في حين نجد (التهامي المدغري) في قصيدة (الكْناوِي)[47] يصف الحب المستحيل، حيث أحب سيدته ومولاته؛ ونجد في نماذج أخرى شعرية وظفت المرأة باعتبارها بطلة أحداث[48] ووقائع تنم عن ذكاء شاعر الملحون، وشساعة مخيال الكتابة الشعبية، على سبيل المثال لا الحصر:

قصيدة (العَزْرِي والْمْزَوَّجْ) لـ(مولاي احمد الزَّمْتْ)، التي تحكي قصة ثلاثة أصدقاء، تزوج اثنان وبقي الثالث بدون زواج (عَزْرِي): الأول تزوج امرأة شريرة، والثاني تزوج امرأة طيبة، ذهب في ضيافة المرأة الشريرة التي أكلته الخبْزْ البَايَتْ (أي القديم)، والطْيابْ (أي الطعام) مَسُّوسْ (أي بدون ملح)...، وذهب في ضيافة المرأة الطيّبة التي تتصف بـ«النْقَا (أي نظيفة البيت)، الحْداكْا (أي حذقة ونشيطة)، الطْيابْ مَزْيانْ (أي الطعام جيد)...»، فقرر أن يتزوج من أخْتِها.

قصيدة (المَطْمُورَة) لـ(مولاي احمد الزَّمْتْ)، التي تحكي قصة رجل أراد الزواج بامرأة ثانية فأخبر زوجته الأولى، ولم تُبْدِ أي اعتراض، فذهب لخطبة الزوجة الثانية، وفي يوم العرس احتاج إلى المؤونة (الزرع، الزيت، والسمن، والعسل....) وهي موجودة في المطمورة، فقصد زوجته الأولى وأخبرها أنه سينزل للمطمورة[49] لأخذ المؤونة للعرس، فلما نزل، أطبقت عليه غطاء المطمورة، وفشل العرس وحافظت على زوجها.

نستشف مما سبق أن شاعر الملحون من خلال تناوله للمرأة صوّر صراع الأجيال (العْكُوزة والشابة)، والصراع الثقافي (الزَّمْنِيَةْ والعَصْرِيَةْ)، والصراع الجمالي في (خصام الباهيات): (الغْلِيظَةْ والرْقِيقَةْ) و(السَّمْرا والبيضة)،... وغيرها، والصراع الطبقي (الحُرَّة والخادَمْ)، والصراع المجالي «العْروبِيَة (التي تسكن البادية) والمْدِينِيَة (التي

تسكن المدينة)»؛ وأبدع سردا في قالب شعري يرسم مسار بطل مُقنَّع يسعى للظفر بمحبوبته موظفا الحيلة والفطنة والسخرية في نسج أحداثه رغم وجود عامل معيق هو (الحَرَّازْ)؛ وفي قصيدة (الحَنَّةْ) لـ(عبد اللطيف التّوِيرْ) اتخذ من طلب زوجته له القيام بحفل حنّاء نقلة فنية و وسيلة لوصف طقوس لباس المرأة المغربية والحلي، وهي قصيدة تعبق بالعادات والتقاليد المترسخة في جسد المجتمع المغربي من طقوس الضيافة، والتزيين، وتعد القصيدة أيضا مرجعا لأسماء الصنائع وللمهن والحرف المرتبطة بالقِباب والتَّوْريقْ والتَّسْطيرْ والْطْبيعْ والشَّلْحاوي التي تنتمي للحضارة العربية عامة و(المغربية الأندلسية خاصة؛ ويقول فيها:

قالتْ لِيا حُرَّة الغْوالي

حَبِّيت نْحَنِّي بالحْنانِي نَنْسى الاحْزان

يا تُورِيا هذا وْكانْ!

فْكَفْها عَمْلي لِي ضَامَةْ سْتَاشْرِيا، بَقْراقَبْ وَقْفِي مْعَ رْبَعْ مْطَارَقْ، والهْمَامْ بِالنْصَالْ مُؤَيَدْ والجِيشْ بِيهْ ضَاهِي لِي عُذّالِي، وْنَزّلِي كُوزَةْ مَطْبُوعا ثْنَاشْرِيا بَمْطَاوَة والصَّفْطْ والجْلالْ، بُوخَارِياتْ...

ولا نزوغ عن سمت الحقيقة إذا قلنا إن شاعر الملحون أبان عن قدرة في الإبداع وصنع ونسج قوالب فنية وخيالية جديدة: منها قصائد تسمّى بـ(الزَّطْمَة)[50] وهي قصائد تصف وعدا للمحبوب بالزيارة، لكن العمران أو (التَّحْصِينْ) دائما يكون عائقا دون وصول بعضهما لبعض، رغم العوامل المساعدة للقائهما مثل: «توظيف الأوْفاق، والبْساط، والحَبْل، والشَّطَارة (الذكاء)...»، ومن بين من كتب فيها الشاعر الجيلالي مْتيرَدْ... وغيره.

خاتمة:

يعد شعر الملحون تراثا ثقافيا لا ماديا وخزانا للمعطيات التاريخية والاجتماعية والسياسية والدينية والعمرانية والحضارية، فهو هوية اجتماعية وثقافية، وسلوكا فرديا تولَّد عن لا وعي جمعي بعيد، حاول شاعر الملحون المغربي من خلاله تقديم تأويل نفسي لتاريخه الشخصي، وللمعرفة وللعادات والمعتقدات التي اكتسبها بوصفه عضوا في المجتمع تتقاطع فيه مظاهر الحضارة والعمران، والمعرفة والسلوك الاجتماعي البشري، والإنتاج الإنساني، إنه قناة وجسر عبور لتمرير الثقافة.

إن شاعر الملحون المغربي صاغ عالمه التخييلي بغية تضمينه أحلامه ومعتقداته، وأهواءه، وطموحاته، وبث الروح في صور الماضي الخفية، وكشف حقيقة الحاضر، ورهان المستقبل؛ فهو يحكي حضارة الأمة المغربية، ويرسم هويتها، ويبرز أنماطها، ويسرد مسار التحرر الوطني، ويوثق للمرحلة الكولونيالية، وما بعد الكولونيالية، ويحوك استراتيجية التمثيل الفردي والجماعي، ويبث صور الذات المغربية عن ماضيها وهويتها وكينونتها، ويبرز طبقات المجتمع ونواقصه وخصائصه ومميزاته، من خلال قصائد الخْصَامْ والحِواريات: «الحرّاز، القاضي، الضِّيف، الخْصَامْ سواء بين البشر أم بين الأزهار والورود، أم بين غيرها من الأشياء....»، ويكشف في (سياحة ملحونية) بعض المسالك والممالك والأقطار، من خلال القصائد التي تصف الرحلات والجولات وتسمى (المَرْحولْ/ أو المَرْسولْ أو الورشان: وهي قصائد تصور رحلة طائر يرسله الشاعر إلى أحد أحبابه أو أصدقائه أو إلى قبر الرسول صلى الله عليه وسلم...) وقصائد الخلخال أو الدمليج أو الخاتم – التي كلها تصور بحث شاعر الملحون عن شيء ضائع منه في جولة عبر أرجاء المدينة؛ كل ذلك وغيره ساهم في جعل شعر الملحون يتخذ بعدا يتجاوز الأنا الفردية إلى البعد الاجتماعي والمجتمعي (أي نحن)، ثم إلى بعد» أكبر من (نحن)، ممكن بما يتعدى الإقليم إلى مجموعة الأقاليم، بل إلى الوطن، وإلى الأمة»[51].

الهوامش:

1. El Hamamsy, Walid, and Mounira Soliman. "Popular Culture in the Middle East and North Africa." A Post-colonial Outlook. New York [ua]: Routledge (2013). p58.
2. Hartong, Jan Laurens. Musical terms worldwide: a companion for the musical explorer. Vol. 1. Semar Publishers Srl, 2006.p 157.
3. محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1987.
4. العشاقي: يقابله في الشعر العربي شعر الغزل والنسيب.
5. الشعر المرتبط بوصف الرحلة إلى المناطق الخضراء للتنزه.
6. ديوان الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2016، ص703
7. للتوسع انظر، محمد الفاسي، نظرة عن الأدب الشعبي بالمغرب، مجلة البينة، العدد4، السنة الأولى، 1962.
- محمد الفاسي، الأدب الشعبي المغربي: الملحون، مجلة البحث العلمي، المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط، عدد1، س1، يناير1964.
- عباس الجراري، معجم مصطلحات الملحون الفنية، مجلة المناهل، عدد 11، 1978.
- عبد الرحمان الملحوني، ديوان الملحون، سلسلة أبحاث ودراسات في القصيدة الزجلية، العدد1، الشعر الوطني في
- الأدب الشعبي المغربي الملحون، الجفريات نموذجا، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، 1990.
8. محمد الفاسي، معلمة الملحون، روائع الملحون الجزء الثالث، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1996، ص83..
9. ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008، ص 233.
10. ديوان أحمد الغرابلي، إشراف وتقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، 2012، ص 433.
11. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 339.
12. خصام الباهيات: خصام الجميلات، وهي تشبه شعر النقائض فكل واحدة تذكر محاسنها وتبدي مساوئ الأخرى.
13. ديوان الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2016، ص703.
14. ديوان الشيخ ادريس بن علي السيناني، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2012، ص 405.
15. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 347.
16. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 129.
17. ديوان الشيخ أحمد الغرابلي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2012، ص 663.
18. ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 86.
19. يا راسي: تعني يا رأسي، فهو يخاطب نفسه.
20. لاَشْ: يعني لماذا؟
21. لَنَّ: يعني (لأنه).
22. - المقصود ب(لَرْمَاسْ): باللغة الفصيحة الرمس وهو القبر.
23. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 135
24. ديوان أحمد الغرابلي، إشراف وتقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، 2012، ص 419.
25. حاق السلكة: بمعنى حافظ لكتاب الله.
26. حَايَطْ: يعني محيط وعارف.
27. محمد الفاسي، معلمة الملحون، روائع الملحون الجزء الثالث، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1996، ص172.
28. للمزيد من المعلومات حول أنواع لعب الورق بالمغرب، انظر، عبد الله الفلكي، ألعاب الكارطا بالمغرب.
29. الْمَالْ: في لغة لعب الورق (الْكَارْطَةْ/ التْرِيسْ) هو الشخص الذي يشتري، فيتكلف بتسيير اللعبة.
30. ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 113 و 509.
31. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية

المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 375.

32. قصيدة الزردة: هي قصيدة شعرية وهي بمثابة موسوعة يتم فيها سرد كل أصناف الطعام المغربي (بشماله وجنوبه وغربه وشرقه). انظر، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008، ص 307.

33. ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008، ص 87.

34. عباس الجراري، القصيدة الزجل في المغرب، مكتبة الطالب، الرباط، ط1، 1970. ص 478.

35. فلغسيق: في الغسق، أي الليل

36. الفَرّانة: تعني مهنة الخباز التقليدي في الأحياء الشعبية.

37. للمزيد من المعلومات انظر، محمد الفاسي، معلمة الملحون، مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1997.

38. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 153.

39. الزّيم: تعني الجميلة

40. خوبرات الدار: تعني الأطفال خير الدار وبركته.

41. الشُّريطا: ويقال لها أيضا حجيرة، يرسمون على الأرض بالطباشير الأرقام من 1 إلى 8، أو 9 أو أكثر حسب إرادتهم، ويرمون حجرا إذا أصاب الرقم " 1 " تقوم بالقفز تارة برجل واحد وتارة بالإثنتين إلى أن تصل إلى آخر رقم، وإذا لم تصبه فستضطر لانتظار دورها مرة أخرى. للمزيد من المعلومات والصور: أميمة الأزمي الحسني، ست ألعاب بنات إستمتعنا بها في صغرنا، آخر إطلاع بتاريخ 09 فبراير 2023

https://ar.welovebuzz.com/6-%D8%A3%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8-%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%85%D8%AA%D8%B9%D9%86%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%86%D8%A7/

42. شاروطا: القفز على الحبل أو " اللاّستيك " : و هي لعبة أنثوية بامتياز، وفيها تقوم الفتيات بالقفز على الحبل بطرق متعددة، فقد تكون اللعبة فردية بأن تمسك الفتاة حبلا بيديها تلفه مشكلة شكلا بيضاويا يمر من فوق رأسها وتحت أرجلها وهي تقفز كلما مر تحت رجليها، وقد تلعب اللعبة ثنائيا بأن تمسك فتاتان بطرفي حبل وتلفانه فيما تقفز على الحبل فتاتان وإذا ما لمسته أحداهما وتعثر دورانه ينقلب الدور، وقد يكون الحبل مطاطيا لاستيك =(élastique) تمدده فتاتان بأرجلهما وهن واقفات، بوضعه أسفل الركبة وتباعدهما حتى يصبح ممدودا في شكل خطين متوازيين، لتتقدم فتاة وترقص بين الخطيين على إيقاع أغنيات طفولية شعبية وحركات متناسقة دون لمس الخطين. المزيد من المعلومات: الكبير الداديسي، ألعاب شعبية لأطفال المغرب مهددة بالانقراض https://www.akhbarona.com/writers/238766.html#ixzz7sqHPo6nQ آخر إطلاع بتاريخ 09 فبراير 2023

43. ديوان الشيخ التهامي المدغري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 564.

44. محمد الفاسي، معلمة الملحون، روائع الملحون الجزء الثالث، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1996، ص373.

45. خال افوردة: يعني خال في وردة.

46. المزيان: يعني الجميل. انظر، ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 195.

47. ديوان الشيخ التهامي المدغري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009، ص 223.

48. - لا يفوتنا ذكر قصيدة (التاجر والعاشقة) للشيخ المكي، التي تحكي قصة الأميرة زوجة السلطان التي تهيم في حب رسول الله والتي أهدت تاجها في سبيل حب رسول الله صلى الله عليه وسلم وتصف ما وقع لها. أو قصيدة العاشقة – التاجية من نظم الشيخ سيدي محمد بي حمدون الدكالي الزموري.

49. المطمورة: تعني مكان في قبو المنزل لتخزين الطعام والمؤونة...

50. انظر، ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008، ص93 و167.

51. عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1988، ص23.

المصادر العربية: النصوص الشعرية

1. ديوان الشيخ محمد بن علي المسفيوي الدمناتي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2016.

2. ديوان الشيخ الجيلالي امتيرد، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008.
3. ديوان الشيخ التهامي المدغري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009.
4. ديوان الشيخ محمد بن علي ولد أرزين، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009.
5. ديوان الشيخ عبد العزيز المغراوي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2008.
6. ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2009.
7. ديوان الشيخ ادريس بن علي السيناني، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، إشراف وتقديم الأستاذ عباس الجراري، الرباط، 2012.
8. محمد الفاسي، معلمة الملحون، روائع الملحون الجزء الثالث، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1996.
9. محمد الفاسي، معلمة الملحون، مائة قصيدة وقصيدة في مائة غانية وغانية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1997.
10. محمد الفاسي، معلمة الملحون، القسم الثاني من الجزء الأول، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة (التراث)، 1987.
11. الكنانيش والدواوين الشعرية الموجودة في الخزانات الخاصة(الأسرية).

المراجع العربية:

12. 1- عباس الجراري، في الإبداع الشعبي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1988
13. 2- عباس الجراري، معجم مصطلحات الملحون الفنية، مجلة المناهل، عدد 11، 1978.
14. 3- عباس الجراري، القصيدة الزجل في المغرب، مكتبة الطالب، الرباط، ط1، 1970.
15. 4- محمد الفاسي، شعر الملحون في الأدب المغربي ومواضيعه، لماذا يسمى بالملحون؟
16. مجلة المناهل، عدد 32، 1985.
17. 5- محمد الفاسي، الأدب الشعبي المغربي: الملحون، مجلة البحث العلمي، المركز الجامعي
18. للبحث العلمي، الرباط، عدد1، س1، يناير1964.
19. 6- محمد الفاسي، نظرة عن الأدب الشعبي بالمغرب، مجلة البينة، العدد4، السنة الأولى، 1962.
20. 7- عبد الرحمان الملحوني، ديوان الملحون، سلسلة أبحاث ودراسات في القصيدة الزجلية، العدد1، الشعر الوطني في الأدب الشعبي المغربي الملحون، الجفريات نموذجا، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، 1990.

الويبوغرافيا: مواقع الأنترنيت

1. الكبير الداديسي، ألعاب شعبية لأطفال المغرب مهددة بالانقراض https://www.akhbarona.com/writers/238766.html#ixzz7sqHPo6nQ آخر إطلاع بتاريخ 09 فبراير 2023
2. أميمة الأزمي الحسني، ست ألعاب بنات استمتعنا بها في صغرنا، https://ar.welovebuzz.com/6-%D8%A3%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8-%D8%A8%D9%86%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D9%85%D8%AA%D8%B9%D9%86%D8%A7-%D9%87%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D8%B5%D8%BA%D8%B1%D9%86%D8%A7/
3. آخر إطلاع بتاريخ 09 فبراير2023.

المراجع الأجنبية:

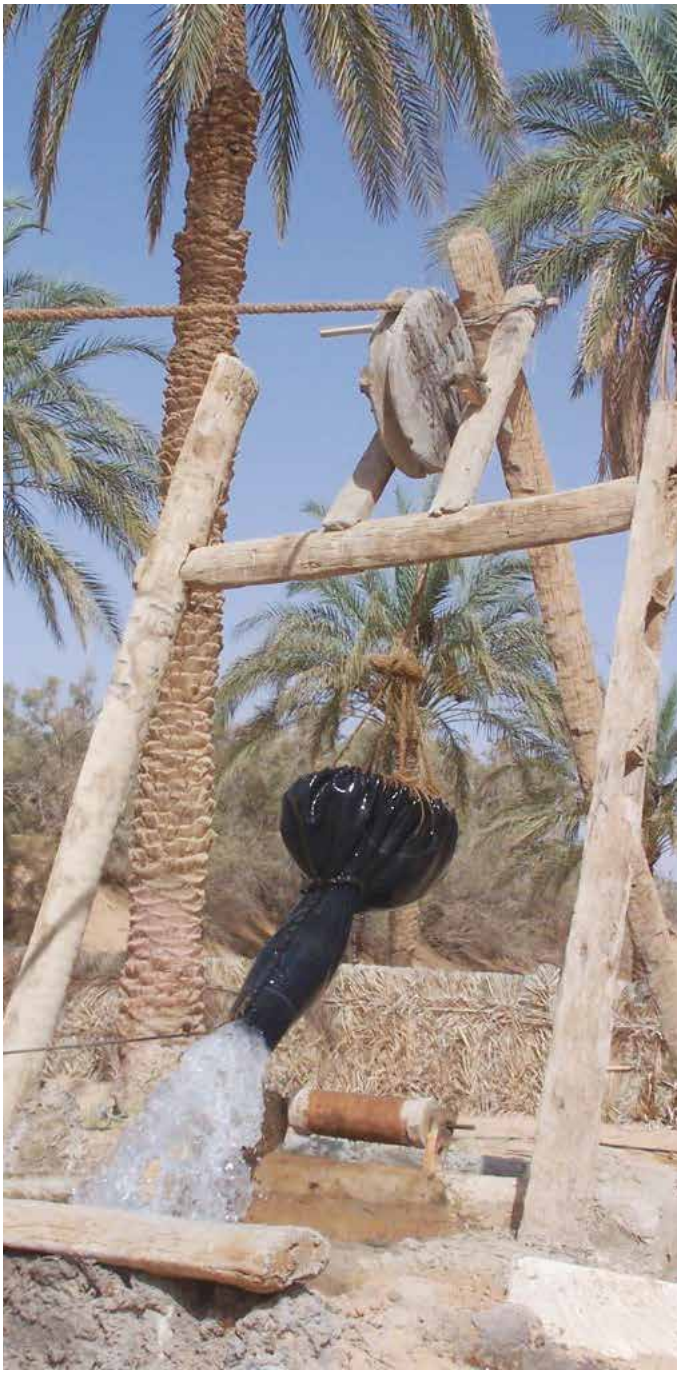
1. 1- El Hamamsy, Walid, and Mounira Soliman. "Popular Culture in the Middle East and - North Africa." A Postcolonial Outlook. New York [ua]: Routledge (2013).
2. Hartong, Jan Laurens. Musical terms worldwide: a companion for the musical explorer. Vol. 1. Semar Publishers Srl, 2006.

الصور :

- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

أ. عبدالله زاقوب - ليبيا

غناء الجبّادة (المنسيون)
دراسة في المأثور الشعبي ..



«إن ما أصاب ثقافتنا هي القطيعة مع ما يمنح الحياة والتنوع لبلادنا، حي بلا ذاكرة، وبلا ثقافة شعبية، حي ميت» .

كمالا ماركندايا

إن حرفة استخراج المياه بالمزارع، أو ما كان يعرف «بالجبَاد، أو الجبَاد» لهي من الحرف القاسية، الصعبة والمضنية، حيث عانى الفلاحون في مناطق الجفرة وواحات فزان، الويل والمعاناة والرهق الشديد، طوال قرون عندما كانت هي الوسيلة الوحيدة لاستخراج المياه من الآبار السطحية لغرض ري المحاصيل، بطريقة الغمر... بالحقول والمزارع والبساتين، معظم أيام السنة، وبالرغم من تعاقب الفصول، وتباين المحاصيل المزروعة، وغالبا ما كان «الحمار» هو الدابة الوحيدة القادرة على تحمل هذا الرهق وتلك المعاناة.

فقد أطلق على العامل بهذه الحرفة صفة أو مسمى «الجبّاد»[1] كالحدّاد والخبّاز والقصّاب، فهو الذي يقوم بعملية استخراج المياه من الآبار مقابل جزء من الإنتاج يبدأ من الثلث والربع والخمس ليصل حتى السدس، وحصة محددة من إنتاج التمور، عدا المصروف اليومي من ذات الغلة، بموسم التمور في فصل الخريف، وأحيانا تمنح قيمة مالية محددة متفق عليها، وهذا كله كان يتوقف على حجم المزرعة ومستوى إنتاجيتها من الحبوب والتمور وعدد العاملين فيها من الجبّادة والسقاة أو السقّاية.

لم ينل الجبّادة، حقهم أثناء أدائهم لوظيفتهم او عملهم، كذلك لم ينصفهم المؤرخون والباحثون والدارسون، حيث لم يكونوا ينالون سوى الفتات نظير ما يبذلونه من جهد وعرق، حيث كانوا يعملون أكثر من اثني عشر ساعة في اليوم الواحد تقريباً.

وفي هذا الإطار، ترك لنا الجبّادة، المئات بل الآلاف من المقطّعات والمنظومات الثنائية والرباعية الشعرية، التي تقطر حكمة، والتي تشي عن تجربة مصفاة، وبكلمات منتقاة، نابعة عن تجربة إنسانية عميقة وحقيقية، حفظ بعضه، ونسي جلّه، هذه المقطعات والمجزوءات ذات الدلالات والمعاني الموجزة المقطرة والمكثفة، يندرج جزء كبير منها في إطار الحكمة والمثل والعبرة، التي يجب أن تحتذى.

هذه الخلاصات، لم تدرس، بل لم يتم التعرض لها، إلا عرضا، وفي سياق التعريف بها كلون فني، ضمن ألوان[2] أغاني العمل ليس إلا ...

ولم يتم التوقف والانتباه عندها ومعرفة حجم المعاناة والمكابدة، التي كان يلقاها هذا الإنسان، حتى النصف الأول من القرن العشرين، وما سبقه من قرون، وفي هذا الصدد، يقول عبد القادر جامي، حاكم غات التركي عام 1906 عند مروره بواحات فزان قاصدا مرزق، في كتابه – من طرابلس الغرب الى الصحراء الكبرى.

«إن صوت غناء جبّادة فزان، الموزون، وإخراجهم الماء مع النساء والأطفال، من الآبار التي نصبت على جانبيها ساريتان من جذوع النخيل الطويلة المربوطة، بحبل في أوتار حول البئر، وكأنهما ساريتا سفينة كبيرة، ومنظرهم وهم هابطون صاعدون في الخندق ذي الانحدار الخفيف السهل، الذي طوله يساوي عمق البئر المسمى» المرجع «أو الـ «المجر» لمنظر يمثل العناء والكد بكل معانيه في سبيل لقمة العيش»[3].

وفي هذا المجال، يعتقد كثير من الدارسين والباحثين أن مهنة او حرفة «الجبّاد» كانت مقتصرة ووقفاً على الطبقة الدنيا من الفلاحين العتقاء أو أحفادهم المعدمين، الذين لم يكن لهم أي حرفة سوى الفلاحة ولكن هذا القول يجافي الحقيقة والواقع ولا ينسحب أو ينطبق على فلاحي منطقة الجفرة، فلقد زاول وامتهن هذه الحرفة بواحات هون وودان وسوكنه، مُلاّك وأصحاب مزارع، جلهم ينتمون إلى عائلات وعشائر وقبائل معروفة، وهذا يعود في ظني إلى صغر حجم هذه المزارع، بل وإلى عدد أفراد هذه الأسرة أو الأسر، وما تغدقه أو تنتجه هذه الحقول من حبوب وتمور أو غلال أخرى، ولربما تعود في بعض منها إلى فقر ومحدودية إنتاج هذه المزارع، بسبب إرهاق الأرض بزراعتها لسنوات طويلة، أو لعدم قدرتهم على تشغيل وإيواء جبّادة بمزارعهم كما أن انعدام فرص أخرى للعمل، جعلت هؤلاء الفلاحين يتشبثون بمزارعهم، ويمارسون هذه النوعية من الأعمال بمزارعهم الخاصة أو لدى الفلاحين الذين يملكون مزارع أكبر مساحة، قادرة على استيعاب أكثر من جبّاد، وبها عدد كبير من النخيل، وهذا يشير في بعض من وجوهه، إلى الاختلاف الحاصل في نوعية الفلاحين العاملين بالمزارع بمناطق فزان، كذلك في الكيفية التي يتم التعامل معهم في قيمة الحصص من المواد المنتجة، والتعاقدات البينية مع الفلاحين الملاك، والعاملين من الجبّادة والسقاة، مع نظرائهم

الفلاحين بواحات الجفرة حيث كانت الطبقة الكادحة في فزان هم الفلاحون الخمّاسة، «والخمّاسة هم فلاحون بلا أرض، يبيعون جهدهم العضلي، ويقومون بري وزراعة وجني محاصيل السواني، مقابل نسبة من الإنتاج مع مالك الأرض، وعادة ما يزود مالك الأرض الفلاح، بالملابس والحيوانات والبذور»[4] وما ينطبق على الشريحة الدنيا من العتقاء بواحات فزان، ينطبق على نظرائهم من الجبّادة بواحات الجفرة، أما الجبّادة من الفلاحين أبناء الواحات الأحرار، والمالكين لزمام أمورهم، فلهم شأن آخر فيما يخص التعاقدات والاتفاقات، خاصة فيما يتعلق بمنتوجات فصلي الصيف والخريف، المحددة بضوابط وتفاصيل لا يمكن الحؤول عنها أو تجاوزها والتي تستند في جزء كبير منها على أسس الدين ومعاملات الشريعة حيث وضع هذه الضوابط والبنود والتفاصيل، بعض الفقهاء المتنورين درءا لكثير من المنازعات والخصومات التي كانت تقع بين الفلاحين والجبّادة والسقاة، في أزمنة سابقة.

ومن أبرز هذه الضوابط، أن يتم الاتفاق مبدئياً ومع بداية كل موسم بين الفلاحين المُلاّك، ومحاصيصيهم – من الجبّادة والسقّاية على نسبة السدس في المزروعات عامة، أما ما يخص محصول التمر بالموسم فلقد قدر بعشرين كيل من التمر، عدا الرطب أو ما يسمى محليا «بتمر النقي»[5] وأحياناً يطلب الجبّاد أو السقّاي من الفلاح المالك جزءاً من السدس مبلغاً مالياً يدفع نقداً، يتفق بشأن قيمته من القيمة الإجمالية للسدس.

وفي حالة طلب الفلاح ضمن الاتفاق المبدئي ومع بداية الموسم، أن يتم تأمين صرف مأكله وأحياناً مأكل أسرته من ضمن حصته «السدس» الذي يسمى «الصرف» يخصم فيما بعد مع نهاية هذا الموسم.

يستوي في هذه الشروط الجبّاد أو السقّاي ابن البلد، أو الفلاح الوافد أو المستجلب من واحات فزان البعيدة.

ومن بين الشروط المعروفة والمتفق بشأنها سلفا أن يوفر المالك البذور والدلاء والبهائم وكل لوازم ومعدات المزرعة الأخرى.

على أن ثمة أمرا جوهريّا لابد من إيضاحه وهو حالة توفر «غرغاز أو غرغازين» بالمرجع الواحد، حينها سيكون للغرغاز[6] الربع والسدس للغرغازين.

عملية الجبَاد أو الجبَادة، كانت تتم في مكان يسمى «المرجع» الذي ينحدر ويزداد عمقه كلما ابتعدنا عن البئر، بحيث يصل عمقه، عمق البئر تقريبا ومتوسط طوله من سبعة إلى عشرة أمتار، وعرضه ثلاثة أمتار تقريباً للغرغاز وستة أمتار للغرغازين، ويتم سحب الماء من البئر بالبهائم بواسطة وعاء يسمى «الدلو» الذي تتكون مفرداته من:

الدنقاره، الرشاء، القيود، الطوق، الخراص، الخابية، الكم، الشناف، السلنكه، أما الساريتان اللتان تحدّثَ عنهما السيد جامي ومشتملاتهما فتتكون من الذراعين، الغربّة، الجرارة، الجبهة، السركايا، الكرية، الدايا، الرايس، وأما الحوض الذي يستقبل الماء أو ما يسمى بـ(الميدة)[7] فتشتمل على العتبة واللطّامة، والتي من خلالها أي الميدة يتم توزيع المياه المستخرجة عبر الأقنية والأعمدة والجداول والأحواض.

إن هذه العملية البدائية، المرهقة، والمضنية والمملة في آن، والتي لم يتم تطويرها وإدخال تحسينات جوهرية عليها إبان العهد التركي الذي امتد قرابة الخمسة قرون، يدل بما لا يدع مجالا للشك على عدم الاهتمام والجدية بل والإهمال والتسيب من قِبل هؤلاء الأتراك تجاه الولاية ونواحيها من أقضية وقائمقاميات بل كان همهم الأساسي كما هو معروف، ما يتم جمعه وتحصيله من ضرائب وعشور وإتاوات من هؤلاء الفلاحين البسطاء.

هذه العملية وما رافقها من شعور بالغبن والضنك والتهميش، أنتجت لنا فناً عظيماً، وأغاني بديعه شائقة، في هذا المضمار تقول الدكتورة نوال السعداوي ... «إن

الفن الشعبي الذي يغنيه الناس منذ دهور، والذي يغنيه الرجال والنساء، هو أجمل الفنون» .

تغنى الفلاحون، تعبيراً عن معاناتهم، وما حاق بهم من جور وعسف وما كانوا يلاقونه من ظلم الإنسان، وقسوة الطبيعة.

كان هؤلاء الفلاحون «الجبّادة» ينهضون منذ الساعات الأولى من الصباح الباكر ولا نبالغ إن قلنا الساعات المتأخرة من الليل، فلقد أكّد لي أحدهم أن ذلك كان يتم غالبا مع الساعة الثالثة صباحاً.

فهي عملية ميكانيكية، مكررة أو مكرورة ومملة من الغدوّ والإياب، الذهاب والرجوع والتي جاءت منها تسمية «المرجع» تقريباً.

كذلك جاءت هذه الأغاني في إطار قتل الملل، وكسر حاجز الصمت والرتابة والمعاودة التي تتصف بها عملية استخراج المياه أو الجبَادة.

كما أنّها جاءت لتصوّر حجم المعاناة والكدح والمكابدة التي تميزت بها هذه الحرفة والتي ساقها لنا هؤلاء الفلاحون في نماذج وصور وتعبيرات سهلة، مشحونة بالمعاني الإنسانية المعبرة، وفي غاية الشفافية والنبل والرقي، لتدلل وتجسد معاناة حقبة من الزمن، وشريحة من الناس كانت تنزف العرق والدم والدموع كي تُدفع كإتاوات وضرائب وعشور للسادة الأتراك في مركز الولاية ومن تحالف معهم من المواطنين أولصالح الدويلات المحلية، كدولة أولا، أو لغيرهم من الحكام الذين يتمكنون من السيطرة على الواحات زمن انحسار الدولة المركزية.

كما أن هؤلاء الجبّادة، ساهموا مساهمة فعالة في استقرار الاقتصاد «الريعي» المحلي، والذي تمكن من خلاله الفلاحون والقبائل والتجار من إنجاح عملية المبادلات التجارية فيما بينهم، والتي كثيراً ما كانت تتم عبر عمليات المقايضة بالسلع المتوفرة، أو التي كانوا في حاجة إليها ..

فلقد كانت التركيبة السكانية بالدواخل .. «حيث عاش فيها التجار» الفلاحون والعبيد والقبائل فالفلاح هو العامل الحر الذي استقر في مزرعة «السواني» ودفع الضرائب، إلى الدولة أو القبيلة، مقابل الحماية من القبائل الأخرى والعبد هو إما خادم في منزل أومزرعة أو راعٍ مملوك من قِبل عائلة أو قبيلة[8].

فلقد كانت هذه المبادلات والمعاملات الاقتصادية بين الفلاحين والبدو والتجار، تتم عبر سياقات وآليات انسيابية سلسة، ووفق ضوابط متفق عليها يتم تطويرها حسب الحاجة والمستجدات ...

كما أنّ العلاقات الاجتماعية كانت تتم عبر تراتبيات ونظم وتحالفات وأنماط تشكّلت وتراكمت عبر الزمن، ارتقت لتشكّل أعرافاً كان من الصعوبة خرقها أو التعدي عليها أو تجاوزها.

ولعل أهم أغنية ومثل وقيمة، تغنى بها الفلاح «الجبّاد» هي أغنية، الصبر فلقد كانت هي الأنموذج والدلالة والثيمة والرمز والشفرة، والحبل السُري «الأمتن» الذي ربط بين كافة أفراد هذه الشريحة من الجبّادة فلقد كان الصبر هو أبرز ميزة يتحلون بها، والخصيصة الأهم من بين خصائص عديدة أخرى، والحلية الأنقى والأبهى التي يتزينون ويتجملون بها بين الناس، وبالرغم من هذا الصبر «الأيوبي» الجلي والبين فإنك لن تجد، ولن تعثر بين هذه الأشعار والتعبيرات ذلاً أو انكساراً أو خضوعاً، رغم كل شيء.

فـ....

الصبر هو طب لوجاع

وبالصمت تقهر العادي

وكثر التطمع ولدناع

بهن يكرهوك العبادي...

حضور قوي للذات، الواثقة المتحررة، والشامخة، الممتلئة بالعزة والكبرياء فبالرغم من كل صور معاناته اليومية المؤلمة، فهو حكيمٌ وبليغٌ، وشاعرٌ أيضا ...

الصبر ديره عوينك

ديـــر المليحـــة وداري

واللـــي أنكتـــب فـــي جبينـــك.

مـــا عـــاد يمحـــاه قـــاري

فالصبر هـــو الـــزاد والمعين علـــى الرهـــق، إضافة على ذلك يوصي نفســـه وســـامعيه بالعمل الصائـــب، ويحثهم على الاســـتقامة، والـــسير عبر الطـــرق والـــدروب الخيرة والمضي إلى الهنـــاء والســـعادة ...

الصبـــر عنـــد العـــرب مر

وعنـــد العـــوارف شجاعـــه

اشريـــه يـــا صاحـــب العقـــل

إنكـــان ريـــت مهبـــول باعـــه

فالصبر له طعم ونكهة خاصة، لا يستســـيغ طعمه إلا العارفون والحكمـــاء وذوو النفوس الكبيرة، وهو شـــجاعة ومروءة، رغـــم مرارته الموجعة والتي غالبا مـــا تكون إيجابية في نهايـــة المطاف، وتعود علـــى أهلها بالفائـــدة، وقد تكون صعبة ومؤلمة، تولّـــد الألم والحســـرة وتحيل على الانطواء والانـــزواء والندم والعزلة فـــ...

أوقـــات يـــفي الصبـــر علـــه

وأوقـــات فيـــه الفوايـــد

وأوقـــات حملك تقلـــه

وتقـــل فوقـــه زوايـــد

هذا الجبّـــاد ومـــن خلال عمله اليومي المـــضني، الذي يدوم لســـاعات طويله، صـــار بإمكانـــه التأمـــل، بإعمال العقل في الحيـــاة والكـــون والإنســـان، وفي مختلف أنماط عيشـــه، وتفاصيل حياته اليومية بل إنه أوغـــل وتعمق في أســـرار كينونته، وقيمـــه الخلقية ...

اللي ما سفر ما خبر لرض

ولا وردك علـى المناهـل

واللي ما قري ما عرف فرض

حتى إن تاب ما زال جاهل..

وفي نظرة تأملية فلسفية يقول ..

نفســـي عـــزيـــزة علـــيّ

وكـــذاب مـــن قـــال راهـــا

ايلـــوذوا بهـــا يـــفي سوق لرباح

ويزايـــــدوا يـــفي شراهـــا

فهـــم أي النـــاس، ينظـــرون إلى ظواهـــر الأشـــياء، ولا يتعـــدون مظهرهـــا القشـــروي الســـطحي «البراني» ولا ينفـــذون إلى أعماقهـــا الداخلية «الجوانيـــة» وهو العارف ببواطن نفســـه، يُكـــذّب ما يزايدون به عليهـــا، وهم الذين يقيمونـــه مـــن خلال رؤيتهـــم الظاهرية.

يـــا عيـــن شبـــي النظـــر فـــوق

راهـــــو التوطـــي غبينـــه

ومـــن عـــز نفســـه بـــدي شوق

ويبـــدوا العـــرب شاهيينـــه

ويقول أيضا :

واحـــد يغني مـــن الـــفرح

وواحـــد يفضـــي غشاشـــة

وواحـــد يغنـــي مـــن الهـــم

اللـــي بيـــه مليـــان جاشـــه

كل يـــغني علـــى لـــيلاه، فأحدهما يـــغني طرباً والآخر يغني ألمـــاً وكمداً، لكنهمـــا يغنيان على كل حـــال، واعتقد أن الغنـــاء لكليهمـــا خيروأجـــدى من الصمـــت والغم ..

هذا الجبّـــاد الـــذي يتغنى بشـــقائه، يغبط الكســـالى والأغنيـــاء راحتهـــم فهـــو المنتج وهـــم الراقـــدون، عديمو التدبير.

نـــوم الضحـــى ونـــوم لفجار

مـــا يرقـــده غيـــر بايـــر

أمـــا هنيـــاً ومطمـــان

وإلا عديـــم الدبايـــر

كما أنه يحث القاعدين والمتسولين، والمعتمدين والعالة على غيرهم بالسعي في الأرض، منتقداً ما هم عليه من كسل وضعف ..

عطك كسر يا ماد أيدك

وطامع برزق الخلايق

كنتش واخدم بجهدك

ما ينفعنك ظوايل

فهو المعتمد على قوته الجسدية، وصبره الصخري الأسطوري وعزة نفسه الباذخة واجتنابه الكبائر والصغائر وتوافه الأمور ...

لا همتي لا علىّ

ولا راح لي لا غدالي

مبسوط وأيدي مليا

وأنا صحيحتي راس مالي

أنا والليالي وليام

نصارعوا بالذراعي

جت بركتي فوق ليام

ليالي كرن كراعي

صراع ومجالدة، كدح وعطاء، مواجهة ومغالبة، كر وفر مع الأيام والليالي وقد يكتشف بالرغم من كل هذا، أنه فقير معدم ...

بنادم بلا مال مسكين

في دنيته ما زهاشي

طريله كما دلو مشروك

يملا ويطلع بلاشي

وأحيانا يعنّف نفسه ويلومها قائلاً :

المال يبغي المحارير

اللي يباتوا سهاره

ايجضوا جضيض المكاسير

عطوا نومهم للفقاره

وعندما يقلب أفكاره يميناً ويساراً، شمالاً وجنوباً، يمسي قانعاً بما كسب وما أتاه من رزق من خالقه ..

اللي طلب يطلب الله

ايقول يا كريم المعاطي

إلا العبد خليك عنه

لا يرفعك ولا يواطي

وحين يصف عمله، متمثلاً صراعه ومغالبته لمشاق حرفته، ومدى الشقاء الذي يكابده ويعانيه خلال رحلته اليومية الموحشة، يتجلى مقارناً معاناته واشتياقه لمحبوبته، بمعاناة الآلة التي يدور عليها الحبل «الجرارة» وهي المصنوعة من جذوع خشب شجر

الزيتـون الصلـب والقوي..

حيث يصور عذابه وشـقاءه، بما تلاقيـه هذه الجرارة مـن دوران مكرر موجع..

أنـا ويـاك يـا عـود عذبه

الاثنيـن مانـا هنايـا

انـت زنينـك مـن الحبـل

وإنـي مـن كحيـل السهايا

وحين يتملى معشـوقته النخلة التي لا يفارقها يصفها بقوله ..

يـا سمحـة البـسر جينـاك

والماء فغيـرك خسـارة

كان غـاب التمر نشربوا ماك

ولا خيـر منـك تجـاره

ومتغزلا بأوصافها :

سمحـة رقيقـة كرانيـف

ومتحملـة بالـولادة

عرجونها بسـر فـي خريـف

يبـري مـريـض الوسـادة

وعندمـا يحـاول بعـض التجـار المزايـدة والالتفاف، للإنقاص مـن حجم الجهـد المبذول وسـرقته، محاولين تحطيم الأسـعار مسـتغلين حالة الفقر وحجم المحصول المتدني، يسـارع الـفلاح ..مدافعـاً وبقوة

الـزرع كـرّم وعـرّم

والغـرس مـلاّ حلوقـه

قولـوا لكسـار لسعـار

لا يلحقـه ولا يذوقـه

فلقـد كانـت «الفلاحـة البدائيـة المـورد الأسـاسي للـرزق والوسـيلة الوحيـدة للحيـاة، ومـا يـزال الـري يتـم بالطريقـة التقليديـة أي بواسـطة البهائـم، فالقـوم لا يملكـون البقـر هنـاك، وطبيعـة الارض تقـتضي أن يسـقى المنتـوج كل يـوم، وبعضـه صباحـا مسـاء ومـع ذلـك فالإنتـاج قليـل للغايـة.

إن الفقر هو سِـمة الزمان، عديـد الفلاحين يضطرون لبيـع إنتاجهم قبـل حلول مواسـم جنيه لسـد حاجاتهم اليوميـة، وينتـج عن ذلـك أن يكون فـارق السـعر كبيراً للغاية فـحين يتم البيـع قبـل موسـم الجني والإنتاج في الغالـب يكـون أقل مـن ذلك الذي سُـدد ثمنـه وفي هذه الحالـة يُرحـل المطلوب إلى السـنة القادمة ولكن بسـعر جديد يكـون بالضرورة على حسـاب المـزارع»[9] ..

وقـد يجري حـوارات بينـه وبين النخلـة، أو بينه وبين دابته، وأحيانـاً غيرهـا مع الدلـو أو الجرارير، في محاولة منـه للتنفيس من ضغوطـات العمل فها هو على لسـان النخلة يشتكـي :

كثرلتـي بالتدرديـر

وغرقتلـي فـي الأراضـي

وخليتني كنـز للغيـر

أنـي أم الجريـد العراضـي

وعلى لسان الدلو :

يـا دلـو حسـك شراشيـر

وكمـك هـواه البيـادي

وقول لسيـدك يجـدد

حتـى إبشنـة بـوادي

وعندما يتحدث على لسان دابته يقول :

لحمـار يشكـي ويبكـي

وقـال ناقـص عشايـا

الجبّـاد شـن حـاس من كيد

حفيـان يجـري ورايـا

شـاد المناخيـص فـي ايديه

بيقلـع الشحـم مـن كلايـا

وعندما ينزع به التفكير إلى خلاصات في الصداقة والزمن والمعاشرة والزواج يخلص الى الآتي :

أحيه من قلة العرف
ومن صاحبي موش واعي
أني نشتكيله من الضعف
وهو مختبل في صراعي

وأحيانا يقول :

الزين زين الفعايل
ما هو بشبح العيوني
ولا بارك الله في العفن
لو كان مولاي دوني

وأحيانا يقف مشدوها، من صدمته في صديق، عندما أتت من جهته أو من طرفه الصدمة أو الفاجعة، والتي وقف تجاهها حائراً، ماذا يفعل ؟

أني صاحبي اللي نعزه
لفت من قداه الوجيعه
زعم كيف دبرتلي فيه
نشريه وإلا نبيعه
إنكان في الدهر مرة
في سيته ما نبيعه
وإنكان عاثر على الدوم
مالا دوا إلا القطيعه

ونظراً للظروف القاسية والمعاناة الصعبة والشديدة، التي عاناها هؤلاء الفلاحون والذين كان من بينهم قراء وفقهاء وحفظة ..

رتّبوا أشعارهم حسب تسلسل الحروف الهجائية، أو حسب تسلسل الأرقام الحسابية .. فجاءت الحروف كالتالي :

أليف بيّن شهرناه
على ساير الحرف ديمه
ويف كل مذهب لقيناه
يخلي العوجة سقيمة

إشارة إلى وضوحه واستقامته ...

- البي تبينت في علو
انراجي مكحل هميدة
القيت السزي منطقه حلو
ولاجت منه وكيدة
- التي توتيت للجي
ولاني مقصّر خطايا
القيت السزي شاع في الدي
عاهد وقصّر معايا
- الثا ثوبك اليابادترميه
وتلبس جديداً خلافه
ويا ما من الزين تبغيه
وتاو الدغيصه تعافه
الجيم جيك بلا ندي
تبغي تظهر عواره
يشمتوا فيك لعدا ...
ولا عاد تاجد خياره
- الحي تحير دليلي
وجي من غلانا ردايع
نشاكيه بلي طريلي
ونبدوا سوا في الوجايع

وعندما يتخذ الأرقام وسيله وسبيلاً للقول ... ومنهاجاً لترتيب أولوياته، تجيء مفرداته هكذا ..

- علول دليلي تحول
ويا عازمن نشتكيله
ومن صاحبي داه طول
يمني ولاله صميله

- ثاني بلوكاد جاني

غلا الونس صقال نابه

وحق النبي ما خذاني

إلا بحسنه وجابه

- ثالث مثلث بلوكاد

ومسقي بكاس الغبينة

لبّاس للنيل وقّاد

مخرب على الناس زينة

- رابع غزالي المربع

قطاف روس الزهاني

خضاب روس لاصباع

يومي بهن تاوراني

- خامس على الكبد دامس

قاضي وتحته عداله

برقن صقل ليلة أمس

بيش نجدوا فيه دالة

- سادس من داك ني متت

يا بنت زين لاسامي

ناسك خذوني وني خذت

ولا لي نصيرا يحامي

وهكذا.....

كل بيت وكل مقطع له معناه ودلالته ومغزاه ولكن ذلك ليس غايتنا في هذا البحث، وعندما يعرض للأيام والدهر وما يخبئه من مفاجآت لم تكن في الحسبان ولم تخطر على البال .. يمضي قائلاً...

زمان مضى كنت يا عين

تارع ومالي الشوارع

واليوم من عكس ليام

غشاني تراب المراجع

وعندما يصير كهلاً، ويكتشف متأخرا حجم المعاناة، وأنه أمضى حياته في اللاشيء، يصب جام غضبه على المُلاّك والأثرياء من الفلاحين أو سواهم:

عطي الجراير تكسير

وعطي السواني عدامه

وعطي الخواجات موته

في قبر مشين ظلامه

وفي النساء يقول :

خذيت النساء قلت نربح

خذني وخذن مالي

من الصبح لليل ننبح

مشنوق بين الحبالي

ونختتم هذه الباقة من الأشعار والأغاني بأن نختار مما يشير الى ما يرضي به ضميره رغم كل هذا الرهق والكدر والكدح والشقاء، فهو يشير إلى أن كل شيء مآله إلى الفناء والتلاشي والموت ...

وما الغبن إلا عندما يكون الإنسان مديناً وكما يقولون، إن الدّين همُ بالليل ومذّلة بالنهار، وأما ما عدا ذلك فكله على الله الخالق الواهب.

عيش دوم واسنين وامنين

كلهن وراهن اماتي

ما تنغبن غير م الدين

وقسمك على الله ياتي

الخلاصة، ان العشرات بل المئات وربما الآلاف من الأبيات الثنائية والرباعية الجميلة الإيقاع والموسيقية، التي قيلت عبر الأزمنة والحقب والقرون المتوالية، ومن قِبل أناس عاديين، مغمورين ومهمشين قيلت ضمن فضاء هذا الغناء، في الأماسي والليالي والصباحات، الحارة والندية والشتائية القارسة، حيث كان الفلاحون الجبّادة المعدمون، يعبرون من خلالها عن دخائلهم

ومشـاعرهم، التي كثيراً ما كان يملأهـا ويعتصرها الأسى والحزن والألم الـدفين – المكابر، تجاه ذلـك الواقع المدقع، ماديـاً ومعنوياً ...

لكـن هـذا الفضـاء الـفني، النـاتج والفائـض عـن تلـك المعانـاة سجّـل ووثـق وحفـظ لنـا وقائـع وملامـح تلـك الشـريحة مـن البشـر ومـا رافـق تلـك الوقائـع مـن صـور جسـدت حيـاة هـؤلاء المهمـشين والمسـحوقين، ومـا عانـوه مـن قسـوة وعنـت وشـظف عيـشٍ في ظـل ولاةٍ وحكامٍ وأمـراء وسلاطين لا هـمّ لهـم إلا مـا يحصلونـه ويجبونـه مـن ضرائـب وإتـاوات ومكـوس، علـى كل شيء، بـشتى الوسـائل والوجـوه...

ولقد كانـت الحكمة الخالـدة التي تجري على ألسـنة أولئـك البسـطاء ولا يفتـأون يرددونهـا في سـبيل إعمار الكون، وإغناء الحيـاة بما هو مجد، قولهم «عمـاركون» هـذه العبـارة الحكمـة المشـحونة بالـدلالات، والزاخرة بحب الحيـاة، تفضي إلى أنهـم وبالرغم من قسـوة الواقع والطبيعة، كانـوا غير ميالين إلى اليـأس والقنوط مدركين بحسـهم الفطري أن الأيام يـوم لك ويوم عليـك ....

لريـاح شرقي بغربـي

والأيـام دالـه بدالـه

مـا طيحـن مـن سلاطيـن

ومـا نوظـن مـن عتالـة...

الهوامش:

1. الجبّـادهو الفلاح "العامل أو المنتج" الذي يقوم بسحب الماء وري السواني، والسقّاء، هو الفلاح الذي يروي السواني، أما الوبّار فهو الفلاح الذي يؤبر النخيل ويقطع الفروع غير اللازمة في النخلة "
2. البسر = التمر قبل إرطابه لغضاضته، وذلك إذا تلون ولم ينضج، النفيس ص170
3. ماك = اللاقي
4. أغاني العمل: ثمة مجموعة من الأعمال والأنشطة الحرفية، اقتضت صعوبتها وتكرارها أن تصاحبها بعض الأغاني والأشعار الزجلية الموسيقية مثل: طحن الحبوب عن طريق "الرحى" والمهودا: وهو دراسة الحبوب وفصلها عن متعلقاتها من العيدان والقش، عن طريق البهائم والدواب كالحمير والجمال وربما بالمناطق الساحليّة بالأبقار .
5. تمر النقي: هو قيام الفلاح في بدء موسم التمور، بتنقية التمور التي تعدت مرحلة البلح، ولم تتحول الى النضج الكامل، وهو ما يثي بحلول موسم التمور، وإقبال الناس عليها وشرائها .
6. الغرغاز: هما الذراعان القائمان ومشتملاتهما والدلو ومشتملاته إضافة الى الحمار والحبال والجرّارة وهي مكونات الغرغاز، اي المكونات التي يتم بها جلب الماء من البئر .
7. الميدة: حوض صغير لتجميع الماء الذي يتم إخراجه من الأبار عن طريق الدلاء، وانسيابه عبر الأعمدة والقنوات، الى الجداول والأحواض لسقاية النخيل والأشجار والمزروعات .
8. دولة اولاد امحمد: دولة اولاد محمد أو إمحمد كما يشار لها في الروايات الشفهية، حكمت إقليم فزان "جنوب ليبيا" أكثر من ثلاثة قرون أي منذ نهاية القرن الخامس عشر أو أوائل القرن السادس عشر وحتى العام 1813م، وهم ينحدرون من أصول مراكشية، بنو مدينة مرزق، وجعلوها عاصمة لهم .
9. كحيل السهايا: الكحل: في لسان العرب ص30 ح13، 14، ما يتكحل به، قال ابن سيده: الكحل ما وضع في العين يشتفى به، كحلَها يكحلها كحلاً، فهي مكحولة وكحيل، من أعين كحلاء وكحائل .
وكحيل السهايا: مكحولة العينين، الجميلة وبهية الخصال.

المصادر والمراجع:

10. د. احميدة، على عبد اللطيف، المجتمع والدولة والاستعمار في ليبيا 1830-1931.مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت: الطبعة الثانية 1998 – ص105.
11. جامي، عبد القادر من طرابلس الغرب الى الصحراء الكبرى، ترجمه عن التركية محمد الأسطى، طرابلس، دار المصراتي، 1973. ص64
12. د. علي عبد اللطيف، المصدر نفسه، ص 104.
13. نفس المصدر.ص76.
14. مازن.الأمين، مسارب، منشورات مازن 1998، مطابع الثورة العربية طرابلس ص200، 201.
15. اعتمدت في عرض مادة البحث الشعرية، على ما قامت بجمعه جمعية ذاكرة المدينة - هون وما قمت بتوثيقه من الراوية الحاج جمعة عبد الجليل .

الصور :

– الصور من الكاتب .

عادات وتقاليد

البارود والبنادق
في احتفالات الفانطازيا في الجزائر 82

نماذج من الألعاب الشعبية والرياضية بالمغرب
وأبعادها الثقافية والحضارية 96

القيم المكانية في بلدتي مغدوشة 118

د. مبروك بوطقوقة - الجزائر

البارود والبنادق في احتفالات الفانطازيا في الجزائر

1

ارتبطت البندقية في المخيال الشعبي بقيم الفروسية والرجولة، وامتزجت بعادات الأجداد التي كانت تقدس الشجاعة والشرف والبطولة، حيث كانت هذه الصفات تسبغ على كل من كان يحمل هذا السلاح، وهو الأمر الذي جعل أجدادنا يصرون على امتلاكه بغض النظر عن إمكانياتهم المادية، فالبندقية كانت من الضرورات التي لا غنى عنها ولا يكاد يخلو منها بيت، وكانت تستعمل في طيف واسع من الاستخدامات منها الدفاع عن النفس والأملاك والحفاظ على العرض والشرف وكذلك الصيد وقتل الحيوانات البرية دون أن ننسى إحياء الحفلات والأعراس والوعدات.

كان امتلاك البنادق مرادفا للقوة والنفوذ والسلطة، ودليلا على الهيبة والنفوذ، ووسيلة لحماية القبيلة والعرش من غزو الأعداء المتربصين، وطريقة لتأمين الديار والدوار من الأخطار والهجومات، كما ارتبطت البنادق بالجهاد ضد المستعمر، حيث استخدمها المجاهدون الأبطال في مقارعة المحتلين ومقاتلة المغتصبين، وسطروا بالبارود أروع التضحيات وأجمل البطولات، مما أهل البندقية لتصبح رمزا وطنيا للحرية والاستشهاد والمقاومة، وكان امتلاك البندقية أمرا ضروريا لكل جزائري، فقد ذكر «دو دكير» (De Decker) في كتابه حول سيرة الأمير عبد القادر الجزائري أن جيش الأمير كان يمتلك عددا كبيرا من بنادق البارود أحصى منها 9070 بندقية[1]، لم يكتف الأمير بشراء الأسلحة والبنادق والبارود بل قام بإنشاء مصنع للمدافع والأسلحة وطاحونتين للبارود[2]، وهو الأمر الذي يبين الأهمية الكبرى التي كانت تحتلها البندقية لدى الجزائريين، ليس فقط في المنظومة العسكرية بل حتى في المنظومة الاجتماعية والثقافية.

وفي فترات السلم يتحول استخدام بنادق البارود من ميادين الحرب والقتال إلى ميادين الفرجة والاستعراض، لتساهم في تزيين الاحتفالات الاجتماعية والأفراح الشعبية بطلقات البارود ورائحته ودخانه، وتزيد من حماس المتفرجين وصيحاتهم، ذلك أن البارود من العناصر التي لا غنى عنها في احتفالات الفانطازيا لدرجة أنه يطلق عليها «لعب البارود»[3]، وهي استعراض احتفالي باستخدام الخيول والبنادق يحاكي فيه الفرسان معاركهم الحربية في تمثيليات احتفالية جميلة، ودون بارود تفقد الفانطازيا نكهتها، وتصبح بلا صوت ولا لون ولا رائحة، فالبارود يضيف للفانطازيا عناصر مرئية تتمثل في الدخان الممزوج بالغبار المتصاعد من البنادق، وعناصر صوتية ممثلة في دوي الطلقات المختلط بصيحات المتفرجين، وعناصر شمية متمثلة في رائحة البارود اللاذعة المختلطة برائحة الخيول والغبار، وهذه العناصر مجتمعة تعطي للبارود مكانة مركزية في الحصول على النشوة والمتعة في احتفالات الفانطازيا.

ومن المؤكد أن الفانطازيا قبل ظهور البارود كانت تلعب بالأسلحة الحربية التي كانت متوفرة آنذاك من سهام ورماح وسيوف وغيرها، وقد اشتهرت في العهد التركي لعبة تشبه الفانطازيا الحالية إلى حد كبير، وربما كانت أحد الأشكال القديمة لها ويطلق عليها عدة تسميات منها «لعبة الجريد» و«لعبة القصب» و«لعبة الميدان»، ونجدها في الكتابات الفرنسية تحت عدة مسميات منها Gérid, Djérid, Djirid, Meidan, Jeu des cannes، وقد ورد مصطلح الجريد في القواميس والمعاجم الفرنسية للدلالة على «لعبة عربية يتم فيها رمي رمح خشبي من على ظهر الحصان»[4]، وهو ما يشير صراحة إلى أن الفانطازيا كانت تلعب بأدوات تحاكي الرماح والسيوف وإن لم تكن حادة كي لا تتسبب في إصابة اللاعبين مثل عصي القصب والجريد.

وفي مقال لنا حول تاريخ الفانطازيا عرضنا ما توصلنا إليه حول أقدم وصف مكتوب لألعاب الفانطازيا باستخدام البارود، والذي يعود إلى سنة 1787 بواسطة الفرنسي لويس دو شينييه (Louis de Chenier) في كتابه «بحوث تاريخية حول المور وتاريخ إمبراطورية المغرب»، وذلك في معرض حديثه عن الترفيه الوحيد الذي يمارسه السكان المحليون تحت اسم «لعب البارود» «Jouer à la poudre» في كل مناسباتهم وأفراحهم، ويصف «شينيي» لعب البارود قائلا:

«الترفيه الوحيد الذي نصادفه سواء في المدن حيث يتواجد الجنود أو في البادية هو ما يطلق عليه المور «لعب البارود»، وهو تمرين عسكري يحظى بحب الأهالي الذين يعتبرون جميعا بفضل تكوين حكومتهم جنودا أو في طريقهم إلى أن يصبحوا كذلك، لذا نجدهم جميعا يمتلكون الأسلحة والخيول، إنه من خلال إطلاق البارود يظهر الفرح في الاحتفالات العامة أو الخاصة»[5]، وهو الأمر الذي يبين تلك المكانة

المهمة التي كان البارود يحظى بها لدى الجزائريين حيث كان مدار حياتهم في الحرب والسلم، ففي الحرب يستخدمونه للدفاع عن أنفسهم وفي السلم يستخدمونه للترفيه عنها.

البارود: مسحوق الرجولة والشرف

من المهم أن نعود إلى الأصول اللغوية والثقافية والحضارية للبارود وتسمياته واكتشافه وتكرر استخداماته وهو ما سيساعدنا على فهم تأثير هذه المادة الفريدة في الفانطازيا والكيفية التي غيرتها بها بحيث أصبح بالشكل الذي نعرفه اليوم.

يقول ابن الحشاء: «البرود؛ أصله ما يكتحل به لتبريد العين، ثم قيل لكل ما يكتحل به برود»[6]، ولكون البارود «المادة القابلة للانفجار» تشبه الكحل للعين أطلق العرب عليها البَرود، في حين أشارت بعض المعاجم إلى أن كلمة «بارود» ليست كلمة عربية أصيلة لكنها من أصل سرياني، ففي المعجم الفارسي «برهان قاطع» لمحمد حسين بن خلف التبريزي ورد أن كلمة بارود في اللغة السريانية تطلق على «الشورة»، وهي الكلمة الفارسية لنترات البوتاس[7].

رغم أن البارود من أقدم المتفجرات التي اخترعها الانسان، إلا أن لا أحد يعرف على وجه الدقة متى وأين تم اختراعه، فهناك من نسبه للصينيين وهناك من نسبه للعرب وهناك من نسبه للأوروبيين، وغيرها من الآراء التي ذهب فيها الناس مذاهب شتى دون دليل يسند أقوالهم أو حجة تؤيد ما ذهبوا إليه، وإلى هذا يشير بطرس البستاني حين قال في موسوعته: «والحاصل أن مخترع البارود لم يزل مجهولا، والظاهر أن العلماء مختلفون فيه وفي زمن اختراعه، وقد تبين أنهم خلطوا اختراع البارود بأزمان معرفته التي امتدت من قطر إلى آخر»[8].

وفي المراحل الأولى لاختراع المدافع أطلق لفظ البارود على القوة الدافعة التي تدفع المقذوفات باتجاه أهدافها، فقد أورد محمود أحمد درويش في «موسوعة رشيد» تعريفا للبارود جاء فيه: «أما البارود وهو المخلوط المفرقع وهو القوة الدافعة أو الدفع الذي من أجله سمي المدفع مدفعا أي آلة الدفع والبارود وهو الشحنة الدافعة للمقذوف ليصل إلى الهدف المرسوم»[9].

وتذكر المصادر الإسبانية والعربية في الأندلس أن عرب الأندلس والمغرب عرفوا البارود واستعملوا المدافع في الحرب منذ أواخر القرن السابع للهجرة، وهو ما يؤكد أن العرب كان لهم إسهام معتبر في تطوير صناعته، وقد وضع العلامة العربي حسن نجم الدين الرماح في مؤلفه الشهير «كتاب الفروسية والمناصب الحربية» قواعد صناعة البارود من الكبريت وبراده الحديد والفحم وحصا البان والزرنيخ[10] وقدم أكثر من مائة وصفة لتركيب البارود ولكل وصفة اسم خاص بها، دليلا على أن تلك الوصفات كانت معروفة وشائعة الاستعمال قبل تأليف الكتاب[11].

ومع مرور السنين تطورت صناعة البارود وانتشر استعماله في كل العالم وظهرت منه أنواع كثيرة، منها البارود الذي يستخدم في الفانطازيا هو البارود الأسود الدخاني، وسمي هذا النوع من البارود «أسود» للونه الأسود الذي هو لون فحم الخشب الذي يدخل في خلطته، وسمي «دخانيا» لأن الغازات المنطلقة عند احتراقه تكون ممزوجة بدخان يتألف من المواد الصلبة الناتجة من بقايا الاحتراق، ويتألف البارود الأسود من خليط جيد المزج من نترات البوتاسيوم أو الصوديوم وفحم الخشب والكبريت بنسب تختلف بحسب الغاية المستخدم لها، يؤدي احتراق الخليط إلى تطاير كمية كبيرة من الدخان وتشكُّل حجم ضخم من الغاز المضغوط القادر على إطلاق المقذوفات.

البندقية: تسميات وتواريخ

ذهب العرب إلى أن كثرة الأسماء تدل على شرف المسمى، وقد اشتهرت البندقية في الجزائر بتسميات

كثيرة باللهجات المحلية أهمها: المكحلة، الطوبجية، الكربينة، الفوشي، الطبنجة، القردية، المكفخ، المقرون والصنطرا، وغيرها من التسميات المتباينة في الانتشار وفي التوزيع الجغرافي وفي الأصول اللغوية، وسنحاول شرح هذه التسميات وفهم أصولها اللغوية وتتبع تطورها التاريخي.

لكن قبل ذلك سنعرج على تتبع مصطلح البندقية نفسها حيث ذهب اللغويون إلى أن البندقية أصلها «البُنْدُقَةُ وهي الواحدة من البُنْدُق، وهو ما يرمى به من كرات تتخذ من الطِّين»، وفي الحديث الذي رواه الإمام أحمد حول حُكْمَ مَا يُصَادُ بِالبُنْدُقَةِ: «لا تَأْكُلْ مِنَ البُنْدُقَةِ إلا مَا ذَكَّيْتَ»[12]، ثم أطلقت على «قناة جوفاء كَانُوا يرْمونَ بهَا البندق فِي صيد الطُّيور وَآلة حديد يقذف بهَا الرصاص (على التَّشْبِيه بِالأولَى)»[13].

وقد حاول محمود أحمد درويش تتبع تطور استعمال مصطلح البندقية فأورد في «موسوعة رشيد» أن «(المدافع الخفيفة، أو الأسلحة النارية المحمولة) تُسمّى البُنْدُق الرّصاص. ومصطلح البندقية الذي استخدم في ما بعد مشتقٌ من البندق؛ والرصاصة بمعنى الطلقة من الرصاص. هنالك إمكانية أنْ يكون اسم مدينة البندقية، التي كانت تحتكر القسم الأكبر من تجارة الأسلحة في ذلك الحين، وراء اختيار مصطلح البندقية. والظاهر أنّ استخدام لفظة البندقية بدلا من عبارة بُنْدُق الرصاص لم يتأخر كثيرًا»[14].

أما المكحلة فهي الأداة التي يوضع فيها الكحل، وفي الحديث سأل الرسول صلى الله عليه وسلم رجلا شهد على نفسه أنه أصاب امرأة حراما: «كما يغيب المرود في المكحلة والرشاء في البئر؟ قال: نعم»، وقد أطلق على المدافع في العصر المملوكي «مكاحل»، فمثلا استخدم القلقشندي مصطلح مكاحل البارود بقوله: «مكاحل البارود وهي المدافع التي يرمي عنها بالنقط»[15]، ومن الواضح أنه تم استخدام الاسم فيما بعد للإشارة للبنادق باعتبارها نوعا من المدافع الخفيفة المحمولة.

أما الطوبجية فمشتقة من «الطوب» وهو لفظ تركي أصله «توب» ومعناه مدفع، والطوبجية هم رماة المدفعية[16]، قال المصطفى الخراط «ويطلق على المدفع في اللغة العثمانية «طوب»، أما المسؤول عن المدفع في العصر العثماني فيعرف بـ«طوبجي» والجمع «طوبجية»»[17]، وبما أن البندقية في الأصل مدفع محمول فقد شاع استخدام هذا الاسم للإشارة لها.

أما الكربينة فأصلها «قربينة» ولكن أبدلت القاف كافا لتسهيل النطق، وهو اسم «مشتق من كلمة باللغة الألمانية معناها البندقية ذات الحلقات»[18] وأطلقت على البندقية القديمة ذات الفتيل، التي أصبحت شائعة بشكل متزايد خلال أواخر سنوات ما بعد عام 1400، وهي بندقية قصيرة ذات ماسورة أصغر من البندقية العادية لكن أطول من المسدس وكان يستخدمها الفرسان لأنها أخف وزنا وأسهل استعمالا، ولا نعرف كيف انتشر هذا الاسم في الجزائر وإن كان يطلق أكثر على نوع من البنادق التقليدية الذي يستخدم خاصة في الصحراء في رقصة البارود.

أما الفوشي فكلمة تستخدم أكثر في الشرق الجزائري وخاصة عند الشاوية في الأوراس وأصل هذه الكلمة هو تحريف للكلمة الفرنسية Lefaucheux والتي ترمز لماركة فرنسية لأسلحة الصيد لصاحبها Casimir Lefaucheux الذي كان أول من اخترع خرطوش الصيد الذي يحوي الكبسونة (القمع المحرض) والبارود والمقذوف في نفس الوقت[19]، وقد انتشرت هذه البنادق بكثرة عند الجزائريين في بداية القرن العشرين ومع الوقت تحول اسم ماركة السلاح ليدل على البندقية نفسها.

أما طَبَنْجَة فهي كلمة تركية tabanca وتشير إلى نوع من الأسلحة النارية القديمة وهي عبارة عن بندقية قصيرة الماسورة، وقد تطلق على المسدس أكثر.

وهناك تسميات أخرى ترتكز على الوصف وتعتمد على تحديد عدد الطلقات التي تستطيع البندقية إطلاقها، مثل «الزويجة» و«المقرون» للبندقية ذات الماسورتين المتجاورتين، و«الفرد» أو «الفردية» للبندقية ذات الماسورة الواحدة.

ولا بد هنا من الإشارة إلى تسميات كانت منتشرة في الماضي لكن تم التخلي عن استخدامها اليوم مثل تسمية «تفنكة»، فقد ورد في القاموس الفرنسي العربي (Dictionnaire Français-Arabe) الصادر سنة 1828 أي قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر عدة مرادفات للكلمة الفرنسية (Fusil) التي تعني سلاحا ناريا بمفهومنا اليوم ذكر منها: بندقية (ج بندق)، مكحلة (ج مكاحل)، بارودة (ج بارود)، تفنكة[20]، وكلمة تفنكة كلمة تركية (تُفَنْك) معناها بندقية لكن لم يعد لها استخدام اليوم أو على الأقل لم نسمعها في المناطق التي بحثنا فيها في القطر الجزائري، ومنها تسمية «المكفخ»، و أصله كفخَه بالعصا، إذا ضربه، وَقَفَخَه أي صفعه، ورجل مِكْفَخٌ، وعمود مِكْفَخٌ، كلاهما كمِنْبَرٍ أي قوي شديد[21]، أي أن المكفخ هو الآلة التي يضرب بها البارود، وهذه التسمية قليلة الاستخدام جدا.

تاريخ البندقية:

ومن المرجح أن اختراع البنادق جاء كتطور طبيعي لاختراع المدافع، فالبنادق في الأصل نوع من المدافع الخفيفة المحمولة التي يسهل نقلها واستخدامها في كل ظروف المعركة، فقد «كان من الضروري تصميم الأسلحة المحمولة يدويا، بحيث تتوافق مع بدن الإنسان، وشكل مصلحو المدافع عصاة خشبية يستطيع بها مطلقها أن يقوي القطعة ضد صدمة ارتدادها بعد إطلاقها. وفي بداية الأمر كان جندي المشاة يضع طرف المدفع على صدره. وبعد ذلك هيأ صناع المدافع قطعة الخشب المنحوتة المعروفة بالعصاة لكي تناسب عملية الإطلاق من فوق الكتف»[22].

وذهب محمد محي الدين محمود إلى أن أول ظهور للبندقية كان في الأندلس حيث أشار إلى أن «الظهور الأول للمدافع المحمولة باليد أو البنادق بمنطقة الأندلس والتي يمكن تعريفها بكونها أنبوبا معدنيا ذا قطر أقل من المستخدم بالمدافع، جرى تثبيته على حامل خشبي أو عصا خشبية، يقوم الرامي بإسنادها إلى صدره أو على كتفه عند الإطلاق. وقد تعددت و اختلفت الخامات المستخدمة كقذائف لتلك البنادق من الطين والحجارة، مرورا بالرصاص وصولا إلى الحديد»[23].

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الاستعمال اللغوي لكلمة «مكحلة» في ذلك الوقت كان للدلالة على المدفع «وقد استعملت كلمة مدفع ومكحلة بمفهوم واحد في المراجع العربية حتى بعد استخدام البارود وذلك بالإضافة إلى مكحلة النفط وصواعق البارود وصواريخ البارود ومكاحل البارود وآلات البارود وهندام البارود، وقد أطلق على مكاحل البارود اسم البندق أو قاذفات النار» [24].

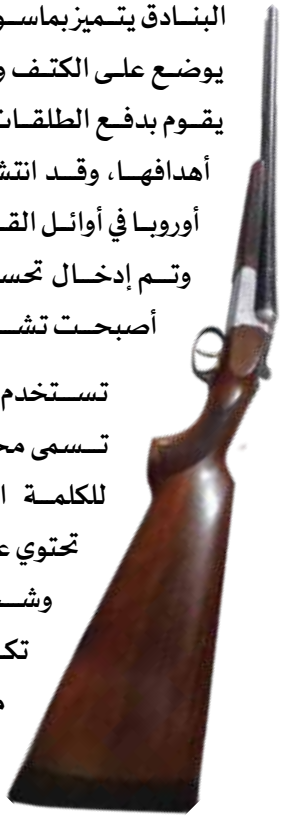
بنادق الفانطازيا:

أما في الفانطازيا فقد جرت العادة والعرف في الجزائر أن يطلق اسم «مكحلة» (ج «مكاحل») على بنادق الصيد المستوردة التي يتم حشوها بخراطيش بها بارود خاص بالفانطازيا والأعراس يطلق عليه اسم «بارود عراسي»، بينما يطلق اسم «طوبجية» (ج طوابج) على بنادق محلية الصنع يتم صنعها باستخدام مواد أولية من الخشب والمواسير الحديدية ويتم حشوها بالبارود مباشرة، وهذه البنادق يصنعها حرفيون مهرة وتشكل جزءا أصيلا من الموروث الشعبي الذي يجب أن نحافظ عليه ونحيطه بالرعاية والعناية حتى لا يندثر ويختفي.

وسنحاول أن نعرض كل نوع وخصائصه وكيفية استخدامه وصيانته ونقاط قوته وضعفه لنضع القارئ في الصورة ونحيطه علما بكل ما يتعلق بالبنادق المستخدمة في الفانطازيا.

1) المكحلة

نقصد بالمكاحل هنا بنادق الصيد وهي نوع من البنادق يتميز بماسورة طويلة وسرير خشبي يوضع على الكتف وتستخدم البارود كمفجر يقوم بدفع الطلقات كي تتمكن من إصابة أهدافها، وقد انتشرت بندقية الصيد في أوروبا في أوائل القرن الثامن عشر الميلادي وتم إدخال تحسينات كثيرة عليها حتى أصبحت تشبه بندقية الصيد اليوم.


بندقية صيد

تستخدم مع بنادق الصيد خراطيش تسمى محليا «كَرْتُوشْ» (تحريف للكلمة الفرنسية Cartouche) تحتوي على «الكبسونة» المتفجرة وشحنة بارود والذخيرة التي تكون في الغالب مجموعة من الرصاصات النحاسية تُسمَّى طلقات، ويتم تذخيرها بثلاثة أنواع من الذخيرة وهي:

- الرْصَاصْ: رصاصة واحدة كبيرة تستخدم لصيد الطرائد الكبيرة مثل الخنازير
- الرْبَاعِي: وهي رصاصات متوسطة الحجم قطرها حوالي 3مم وتستخدم لصيد الطرائد المتوسطة مثل الثعالب والذئاب.
- الصَاشَم: وهو رصاصات صغيرة جدا لا يتجاوز قطرها 1 مم، ويستخدمها الصيادون لإصابة الطرائد الطائرة كالحمام والحجل أو الطرائد الصغيرة المتحركة مثل الأرانب.
- وبنادق الصيد الحديثة تتكون من مواسير منفردة، ومزدوجة أو مواسير منفردة ذات مخزن للذخيرة تعمل آليًا وتحتوي على طلقات متعددة.

الخرطوشة ومكوناتها

وتقسم هذه البنادق حسب عدد الطلقات إلى:

1. الفَرْدْ أو الفَرْدْيَة: وهي بندقية صيد بها ماسورة واحدة تطلق طلقة واحدة.
2. الزْاوْزِيْ أو الزويجة أو المقرون: بمعنى الزوجي وهي بندقية صيد بها ماسورتان متجاورتان وتطلق طلقتين.
3. الخْمَاسِي: وهي بندقية نصف أتوماتيكية بها ماسورة واحدة ومخزن للذخيرة يمكنه إطلاق خمس طلقات.

تستخدم هذه البنادق خراطيش خاصة بها يقاس عيار خراطيش بنادق الصيد بقياس قطر الماسورة الداخلي والعيارات المستخدمة عند الصيادين هي من عيار: 10، 12، 16.

تتكون الخرطوشة من:

- قاعدة معدنية من المعدن تسمى المظروف تعطي الخرطوشة إسنادا قويا ومتانة وصلابة أثناء عملية إطلاق النار.
- كبسونة القدح وهي القمح المحرض الذي يحوي الكبريت الذي يقدح النار من أجل بدء عملية انفجار البارود ويتم حشوها بمادة كيميائية حساسة جدا للطرق مثل أكسيد الرصاص ونترات الباريوم، ويتم تثبيت الكبسونة في منتصف القاعدة المعدنية (المظروف).
- غلاف من الورق المقوى أو من البلاستيك يلتحم بالقاعدة المعدنية، ويستخدم كوعاء جامع لمكونات الشحنة.

أدوات إعادة تأهيل الخراطيش

- حشو من الفلين أو اللباد أو ورق الجرائد يقوم بضغط الغاز الناتج عن انفجار البارود.
- الذخيرة وقد تكون رصاصة كبيرة واحدة أو عدة رصاصات صغيرة وفي احتفالات الفانطازيا يتم الاستغناء عن الذخيرة وتستبدل بحشو إضافي عبارة عن ورق جرائد.

يقوم الفرسان بتجميع الخراطيش الفارغة وشرائها من عند الصيادين ليقوموا بإعادة تأهيلها لإنتاج خراطيش خاصة للفانطازيا باستخدام آلة خاصة من المعدن الصلب تتشكل من قاعدة مسطحة يخرج منها ثلاثة قضبان معدنية الأول رقيق ينتهي بنهاية مدببة مثل المسمار والثاني قضيب معدني أسطواني يساوي قطره قطر الخرطوشة وبين القضيبين قضيب ثالث بنفس الارتفاع وفي أعلاه يتمفصل مع ذراع متحركة في الاتجاهين، وعلى مسافة معينة في هذه الذراع يتشكل كرة معدنية إحدى جهتيها مسطحة والأخرى مقعرة. ويتم تحضير خرطوشة الفانطازيا باتباع الخطوات التالية:

1. يتم نزع الكبسونة المحترقة من المظروف حيث يتم وضع الخرطوشة مقلوبة نحو الأسفل على القضيب المعدني الحاد والذي يشبه المسمار ويتم إدخاله في فم الكبسونة بعدها يتم وضع الذراع متحركا فوق حواف المظروف والضغط بقوة حتى يتم فك الكبسونة من المظروف.
2. يتم تركيب كبسونة جديدة مكان القديمة باستخدام نفس الآلة حيث يتم وضع الخرطوشة مقلوبة على القضيب المعدني الأسطواني ثم يتم وضع الكبسونة الجديدة في الثقب الموجود في وسط المظروف ثم يتم الضغط عليها بواسطة الجهة المسطحة من الذراع المتحركة حتى تدخل الكبسونة في المظروف.
3. يتم وضع مقدار من البارود بواسطة مكيال خاص.
4. يتم وضع الفلين إن توفر أو ورق الجرائد كحشو.
5. يتم ضغط محتوى الخرطوشة جيدا باستخدام قضيب معدني أو خشبي بنفس قطر الخرطوشة.

2) الطوبجية:

رأينا في ما سبق أن كلمة «طوبجية» تركية الأصل كانت تستخدم للدلالة على رماة المدفعية، ثم أطلقت التسمية فيما بعد على البندقية التقليدية التي تتم صناعتها محليا، والتي تتميز بعدم استخدام الخراطيش بل يتم حشوها بالبارود مباشرة عبر الماسورة، كما تتميز هذه البنادق بالنقوش الجميلة والزخرفة البديعة التي تجعل منها قطعا فنية لا تقدر بثمن.

وبحسب الحرفيين الذين تحدثنا إليهم فإن طريقة صنع هذا النوع من البنادق تعود لعهد للأمير عبد القادر الذي قاد الشعب الجزائري في مواجهة الاحتلال الفرنسي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وعرف عنه اهتمامه بالصناعات الحربية لمواجهة الاستعمار الفرنسي، وقيامه بتأسيس مجموعة من الورشات المخصصة لهذا الغرض أهمها مصانع «مليانة» بولاية عين الدفلى و«تاقدمت» بولاية تيارت، ومراكز التخزين في بوغار بولاية المدية وثنية الحد بولاية تيسمسيلت، وذلك لصناعة البارود والسلاح اعتمادا على مواد أولية من الحديد والنحاس من جبال زكار والونشريس[25]، وقد أوردت الموسوعة الكاثوليكية أن مشاة جيش الأمير كان سلاحهم بندقية الطوبجية[26]، وهو ما يدل على أن صناعة الطوبجية كانت تتم محليا وبكميات معتبرة بحيث تسمح بتسليح العدد الكبير من المشاة في جيش الأمير.

تتميز صناعة الطوبجية بالبساطة إذ تتكون من ثلاثة أجزاء: جزء خشبي يسمى السرير أو الكعب، وجزء معدني يسمى الماسورة أو الجعبة وجزء ميكانيكي وهو جهاز الإطلاق أو الزناد.

طوبجية (بندقية تقليدية الصنع)

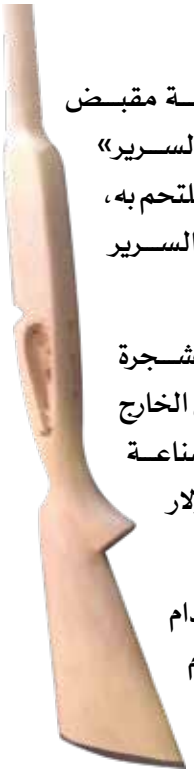
أولا: الجزء الخشبي

وهو كعب البندقية ويعتبر بمثابة مقبض للسلاح الناري، يطلق عليه محليا اسم «السرير» أو«الكعب» لأن الماسورة تتكئ عليه وتلتحم به، وجهاز الإطلاق يثبت بداخله فهو بمثابة السرير الحاوي لبقية العناصر.

تتم صناعة «السرير» من خشب شجرة الزان الأوروبي الذي يتم استيراده من الخارج ويكلف المتر الواحد منه الضروري لصناعة سرير واحد مبلغ 2000دج (حوالي 10 دولار أمريكي).

يتم رسم شكل «السرير» باستخدام سرير قديم على لوحة خشبية طولها 1م وعرضها 20 سم.

بعدها يستخدم الحرفي آلات النجارة من أجل نحت القطعة الخشبية للحصول على سرير جديد متقن الصنع.



الجزء الخشبي للطوبجية

تتم حماية قاعدة «السرير» وهي نهايته الخلفية باستخدام قطعة من مادة البلاستيك تتميز بالمتانة والصلابة حيث يتم تثبيتها بواسطة برغيين وذلك لحماية السرير من التآكل أو الانكسار.

يبلغ طول السرير 95 سم وعرضه عند القاعدة 12سم.

ثانيا: الجزء المعدني

يطلق عليه محليا اسم «الجعبة» وهي عبارة عن أنبوب معدني أسطواني الشكل يخرج عبره البارود المتفجر، ويتم صنعها من الصلب الثقيل عيار 15X21 طولها 70 سم يتم دعمها من جهتها الخلفية بأنبوب أكبر من عيار 20X27 على مسافة 17 سم لمنح

الجزء المعدني للطوبجية

جهاز الإطلاق

المتانة المطلوبة لتحمل انفجار البارود ومنع تشققه أو انفجاره، ثم تلحم به قطعة معدنية مسطحة من عيار 12 مم تستخدم لتثبيت الماسورة في السرير الخشبي من خلال ثقبين تمر عبرهما البراغي المثبتة.

وللماسورة فتحتان، وفتحة خلفية تسمى «قاع الجعبة» أي قاعدة الماسورة، تستقبل البارود والحشو المعد للإطلاق، وفتحة أمامية تسمى «فم الجعبة» أي فوهة الماسورة ومنها يخرج البارود المتفجر والنار والدخان.

ويلحم في نهاية الماسورة على جانبها الأيمن «غرفة الإطلاق» ويطلق عليها محليا اسم «الشينيلية» وهي عبارة عن حجرة معدنية صغيرة تستقبل الكبسونة وتتصل مع الماسورة عبر ثقب صغير، وبعد تركيب الكبسونة في «الشينيلية» يتم إغلاقها بواسطة برغي خاص يحمل «إبرة الإطلاق» وذلك حتى لا يتطاير البارود على الفارس فيحرقه في يديه أو أقله يوسخه بالبارود الأسود.

الجزء الثالث: جهاز الإطلاق

هو قلب السلاح الناري ويشتمل على الأجزاء التي تزود حجرة الإطلاق بالطلقة الضرورية لبدء انفجار البارود، وتتكون من:

- الزناد: ويسمى كذلك «القراص» وهو الجزء الذي يضغط عليه عند إطلاق البارود، وله تأمين خاص لتجنب الضغط على الزناد بطريق الخطأ، وهو قطعة معدنية صغيرة يتم تحريكها بطريقة تمنع تحرك الزناد وبالتالي إطلاق البارود، ولا يقوم الفارس بإزالة التأمين إلا عندما ينطلق لإطلاق البارود.
- المطرقة: وتسمى محليا «المارط» وهي تحريف للكلمة الفرنسية «Marteau» وهي قطعة معدنية ترتطم بالإبرة وتقوم بدفعها للداخل لترتطم بالكبسونة.
- الابرة: وهي قطعة معدنية دقيقة على شكل مسمار صغير عند الضغط على الزناد فان المطرقة سوف تدفع الإبرة وهذه بدورها تضرب الكبسونة محدثة تفجيرا صغيرا داخلها والذي يقوم بدوره بتفجير البارود الموجود في الماسورة.

كيف تعمل الطوبجية:

لكل فرقة فانطازيا مختص في حشو البارود يطلق عليه اسم «العمار»، وهو شخص يلازم العلفة أينما حلت وارتحلت، له معرفة واسعة بالبارود وأنواعه وخصائصه، ويعرف جيدا بنادق فرسان العلفة وخصوصية كل بندقية وما يلزمها من بارود، يستخدم «العمار» إناء واسعا يسمى «السطل» يوضع فيه البارود ويبقى في عهدته ويحافظ عليه لأنه مادة خطيرة، وإناء صغير جدا لقياس حجم البارود يسمى «العيار»، وحين تتحضر العلفة لدخول الملعب يبدأ العمار عمله

3

حيث يرد عليه فرسان العلفة واحدا تلو الآخر، فيأخذ الطوبجية ثم يقوم بملئها بكمية محسوبة ومحددة من البارود باستخدام «العيار»، ويراعي أن لا تكون هذه الكمية صغيرة فتكون الطلقة ضعيفة، ولا كبيرة فتؤدي لانفجار الطوبجية، يضع «العمار» البارود داخل ماسورة الطوبجية بعدها يضيف فوقها قطع ورق الجرائد أو أي شيء يمنع تفتت البارود ويتم ضغط الشحنة بواسطة عدة ضربات سريعة وقوية باستخدام عصا معدنية بطول الماسورة تسمى «المدك»، وهي كلمة مشتقة من «دك الشيء» أي ضربه حتى ينضغط، وهكذا يصبح البارود جاهزا للإطلاق ويقوم «العمار» بإعطائها للفارس الذي يقوم بتركيب الكبسونة، وحين يريد الفارس إطلاق البارود فإن كل ما عليه القيام به هو إزالة التأمين والضغط على الزناد.

عند الضغط على الزناد فان المطرقة سوف تتحرر وترتطم بقوة على الإبرة التي تقوم بضرب الكبسونة المثبتة في جانب الماسورة وهذا ما يؤدي إلى توليد شرارة نارية وحرارة عالية تنتقل عبر ثقب صغير إلى قاعدة الماسورة وتتسبب في اشتعال البارود واحتراقه، وهذا يؤدي إلى توليد كمية عالية من الغازات التي تؤدي بدورها إلى انطلاق الحشو من فوهة الماسورة مسببا انفجارا قويا مصحوبا بصوت رعدي ودخان كثيف.

إلا أن استخدام البارود الأسود في البنادق التقليدية كانت له سلبياته التي تقلل من فاعليته في المواجهات الحربية، فمن جهة كان الدخان الكثيف المتصاعد من المواسير يقوم بحجب الأهداف بعد عدة طلقات، ومن جهة ثانية كان البارود يتسبب في سد فوهة الماسورة لأن جزءا منه كان لا يخرج مع الغاز لكنه يترسب على الحواف الداخلية للماسورة وبعد عدة طلقات يصبح سمك الترسبات كبيرا بحيث يجعل شحن الماسورة بالبارود غير ممكن مما يحتم على المحارب أن يتوقف عن الإطلاق ويقوم بتنظيف الماسورة.

تتطلب صناعة طوبجية واحدة يومي عمل ومواد خام بحوالي 10 آلاف دينار (1 مليون سنتيم أي حوالي 50 دولار أمريكي) وتباع بسعر 40 ألف دج إلى 50 ألف دينار (أي 4 إلى 5 مليون سنتيم حوالي 200 إلى 250 دولار أمريكي)، وكما نرى فهي حرفة مربحة لا تتطلب استثمارات كبيرة لأن جلّ ما يحتاجه الحرفي هي آلة نجارة خشبية وآلة حدادة وبعض الملحقات، ويمكن تنظيم هذه الحرفة وتطويرها خاصة وأنها تشارف على

الانقـراض، ويبقى المشكل الرئيسي هو رفض السـلطات المختصـة منـح تراخيـص لفتح هـذه الورشـات بحجة الوضـع الأمني الحسـاس للبلاد.

البندقية في الاستعراض الفانطازي:

تلعـب الفانطازيـا بطريقـتين، فرديـة في الشـرق وجماعيـة في الغرب، وعليـه يختلف اسـتخدام البندقية حسـب طريقة اللعـب، ففي الغـرب الجزائـري تمارس الفانطازيـا بطريقـة جماعيـة تـسمى في التعـبير المحلي لعـب «العلفة» أو «السـربة» حيث تضـم اللعبة عددا من الفرسـان أقله سـبعة فرسـان وأكثره واحد وعشرون فارسـا، ولكل علفـة أو فرقـة «قائـد» يتـم اختيـاره لفروسـيته ومهارتـه وتمرسـه في الفروسـية بالإضافـة إلى سـنّه وقدمـه في ممارسـة الفانطازيا تنـاط به مهمة قيادة فرقتـه وتوجيهها وتنسـيق تحركاتها، وعـادة يكون للعلفـة «شـيخ» أو «لغـاي» أو «قـوال» مهمته قول الشـعر والغناء والتغني بمفاخر القبيلـة والوطن قبل بدء الاسـتعراض، ويتم إجـراء الاسـتعراض في ميدان خاص يطلق عليه اسـم «الملعـب «أو «المشـوار».

و قبـل أداء هذه الجولة الاسـتعراضية تقـوم الفرقة بـأداء التحية أمام المتفرجين حيث يسـتعرض الفرسـان أمامهم وهـم في كامل زينتهـم وحليهم وكأنهـم في عرض أزياء تسـعى فيـه كل فرقة لكـي تكون الأجمـل والأبهى، ويدخل الفرسـان إلى الملعب وهم يمسـكون لجام الخيول باليـد اليـمنى ويمسـكون البندقيـة باليـد اليسـرى ثم يتقدمـون في وسـط الميـدان وعندمـا يصلـون إلى نهاية الملعب يقفون فـوق أحصنتهـم ويرفعون البنـادق عاليا في حركة اسـتعراضية جميلة تعـرض البنادق للمتفرجين الذيـن يقابلونها بصيحات الاستحسـان والدعاء بالنجاح في المشـوار، بعدهـا يعـود الفرسـان أدراجهـم إلى بدايـة الملعب ثم يـؤدون وهم في شكلهم الجماعـي المنتظم خطا واحـدا نصـف دورة ويقدمون جيادهم للانـطلاق ويبقى قائـد الفرقـة في الوسـط يراقـب التحـضيرات وعندما يـرى أن الفرسـان جاهـزون يأمـر بالإنـطلاق وبعد قطع مسـافة 50 م تقريبـا حيـث يتراص الفرسـان الواحـد إلى جنـب الآخـر، وعندمـا يـرى القائـد أن الترتيب جيد يصـدر أمره الثـاني فيقوم الفرسـان بزيـادة الركض وهم متراصـون أكثر من المـرة الأولى أي المرفـق للمرفق والكتف للكتـف كرجل واحد متكـئين على الـركاب وهم يصوبون بنادقهـم إلى الأمام وعنـد الأمر الثالـث يقومون في نفس الوقـت بتفريغ البـارود في طلقة واحـدة عظيمة مخلفين وراءهـم سـحابة مـن البـارود والدخـان ثم بعدهـا فورا يوقفون خيولهم ويغـادرون الميدان تـاركين المجال لفرقة الفانطازيـا الموالية كي تؤدي مشـوارها.

أمـا الفانطازيـا الفردية التي تتم ممارسـتها في شـرق الـبلاد وجنوبها الشـرقي وجـزء كبير من مناطق الوسـط، فتتـميز بعـدم وجود فرقـة إنما يلعـب كل فـارس لوحده فقـط وأحيانا يرافقه فارس آخر، وفي أحيان نادرة فارسـان، ولا وجود فيهـا لعلفة ولا لقائـد العلفة ولا لمـداح، وتتميز بـأن الميدان فيها أطـول من ميدان الفانطازيـا الجماعية.

تحاكـي الفانطازيا الفردية شـخصية الفارس المحارب المقدام والشـجاع الذي لا يخـاف العدو ولا يهـاب الموت، إذ ينطلـق بسـرعة خاطفـة نحـو العـدوّ صائحا مـكبّرا، مسـتخدما بندقيتـه أولا لإصابتـه من بعيـد، وبعد نفاذ الـذخيرة يسـتلّ سـيفه ويثخن بـه العدو قـتلا وجرحا، تمامـا كمـا كان عليـه الحال في معـارك الأجـداد، بغض النظـر عن نهايتـه التي عادة تكـون نيل الشـهادة والموت بشـرف، لـذا يطلقـون على هـذا النـوع مـن الفانطازيا الطريقـة «الانتحاريـة» أي كأنّ الفارس يعرف مسـبقا أنه سـيموت في المعركـة لكنه يقدم مقـبلا غير مدبر، وغير مبـال بما يصيبـه في سـبيل الله والوطن.

في هـذا النـوع مـن الفانطازيـا عـادة مـا يسـتخدم الفـارس مـع البندقيـة سـيفا، وفي حـالات أخـرى يلعـب الفـارس بعـدة بنـادق يتراوح عددهـا بين بندقيـتين وخمـس بنـادق، وبينمـا يجـري حصانـه يقـوم باسـتلال البنـادق وإطلاق البـارود بسـرعة ومهـارة، ونـورد هنـا شـهادة الفـرنسي لويـس دو شـينييه عـن هـذا النـوع

4

من اللعب في القرن الثامن عشر حيث يقول أنه شاهد «أحد الفرسان الذي يحمل ثلاث بنادق الأولى في يده والثانية أمامه على السرج والثالثة فوق رأسه حيث يقوم بإطلاق البارود من البندقية الأولى في بداية الجولة ثم يناولها لأحد الفرسان الذي يجري بجانبه بعدها يطلق البارود من البندقية الثانية ثم يناولها لنفس الفارس ثم يطلق البارود من البندقية الثالثة قبل نهاية المسار المخصص للعب وكل ذلك في وقت قصير جدا مما يبين المهارة العالية التي وصل إليها فرسان ذلك الزمان»[27]، ولا تزال هذه التقاليد البطولية تلعب بنفس الطريقة في يومنا هذا، حيث أن الفارس وبعد أن يقوم بجولة تحية ويستعرض جمال فرسه وسرجه ولباسه التقليدي، يتهادى بحصانه شيئا فشيئا حتى يصل إلى بداية الميدان التي تكون عادة بعيدة نوعا ما عن الجمهور، ثم يقوم بالتفاف خاطف وينطلق بسرعة كبيرة متخذا وضعية الانحناء فوق فرسه بطريقة أفقية حتى يكاد يلتصق بها، ركبتاه بارزتان إلى الأمام وكعاب رجليه للخلف، ويمسك ببندقيته موجها فوهتها نحو الأرض، وبعد اجتياز ثلث المسافة يكون قد أصبح ضمن نطاق الجمهور، يعدل وضعيته وينتصب واقفا على الركاب، مستندا إلى أعلى قدح السرج، رافعا بندقيته نحو الأعلى، ممسكا لها بيديه الاثنتين، كأنه يصوب على هدف ما، ثم يقوم بإطلاق البارود من البندقية في طلقتين متتابعتين، ثم يرفع البندقية نحو الأعلى بيد ويقوم باستلال السيف بيده الأخرى ملوحا به في الهواء، بعدها يقاطع بين البندقية والسيف نحو الأعلى ليشكل مثلثا، في هذا الوقت يكون الحصان قد بدأ يخفف سرعته ويقوم الفارس بكبح جماحه عبر «السراع» ليتوقف عند نهاية الميدان.

وأحيانا يلعب «الحربي» بواسطة فارسين، يفضل أن يكونا بنفس الحجم، حيث يقومان بنفس الحركات بطريقة متزامنة وتناسق كبير، فينطلقان متلاصقين الرأس عند الرأس وذراع كل منهما فوق كتف الآخر لا يتفرقان إلا عندما يصلان أمام الجمهور يطلقان البارود ثم يشكلان كل ببندقيته وسيفه زاوية مستقيمة تامة .

خلاصة:

يمكننا أن نؤكد بقناعة كبيرة أن إدخال البنادق إلى استعراضات الفانطازيا أدى إلى تطور كبير في الأشكال

الاحتفالية والممارسات الاستعراضية لهذا التراث البديع بما قدمته تلك البنادق من إضافات على مستوى الألوان والروائح والمناظر، حتى أصبح البارود المنطلق من فوهات البنادق يشكل نكهة الاحتفالات ولونها وطعمها ورائحتها، وأصبح الدخان المتصاعد من فوهات البنادق الممتزج بالأتربة المتطايرة من سنابك الخيول يشكل لوحة فنية جمالية تمتع الناظرين، وأصبح دوي الطلقات الهادرة الممتزج بصيحات المتفرجين المتحمسين أغنية سمفونية تنشر الفرح والحماس لدى الجمهور، وأصبحت رائحة البارود اللاذعة الممزوجة بروائح الخيول والغبار مسكا يعطر أجواء الاحتفالات وينشر عبير الفرحة والحماسة في الأجواء، ولا يمكننا اليوم أن نتخيل بحال من الأحوال فانطازيا دون بارود فذلك أمر مستحيل لأنها ستكون بلا لون ولا صوت ولارائحة ولا طعم، دون أن ننسى المكانة الرمزية التي تحتلها البندقية والبارود في المخيال الاجتماعي والثقافي للجزائريين كرمز للشجاعة والرجولة ودليل على القوة والبسالة.

الهوامش:

1. C. De Decker. Biographie d'Abdelkader, Ed. J. E. Buschmann, 1846, p 105.
2. Idem. p 86.
3. Auguste Margueritte. Chasses de l'Algérie et notes sur les Arabes du sud, 2ème ed., Furne, Jouvet et Cie., 1869, p. 276.
4. مبروك بوطقوقة. "من الجريد إلى لعب البارود: صفحات من تاريخ الفانطازيا في الكتابات الفرنسية"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، مجلد 08، عدد 02، ديسمبر 2015، ص 926.
5. نفس المرجع، ص 925.
6. أبوبكر الخوارزمي، مفيد العلوم ومبيد الهموم، المكتبة العصرية بيروت،1418 ه، ص18.
7. محمد حسين بن خلف التبريزي، تحقيق محمد معين، معجم رهان قاطع، طهران، 1951، كلمة: شورة، ص1308.
8. إحسان هندي. "العرب واختراع البارود"، مجلة التراث العربي، دمشق، عدد 65، أكتوبر 1996، ص 96.
9. محمود أحمد درويش. موسوعة رشيد، التاريخ والاستحكامات الحربية، ج1، مؤسسة الأمة للاستثمارات الثقافية، ص 487.
10. نفس المرجع، ص 487.
11. لطف الله قاري. "الكتب التراثية في الصناعات الكيميائية"، الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، جامعة دمشق، 2008، ص 351.
12. أحمد بن حنبل. مسند الإمام أحمد، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرين، دار الرسالة، بيروت، 1995م، رقم الحديث: 19392
13. أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008، مادة بندقية.
14. محمود أحمد درويش. مرجع سابق، ص 487
15. المصطفى محمد الخراط، "فن المدفعية"، جريدة أخبار الأدب، 18 يونيو 2016.
16. مصطفى عبد الكريم الخطيب، معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص 309.
17. المصطفى محمد الخراط، مرجع سابق.
18. جاك كيلي .ترجمة: صلاح عويس، البارود/ تاريخ المادة المتفجِّرة التي غيَّرت العالم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص 84.
19. Jean Huon; Jean-Claude Schlinger. Du Lefaucheux au Famas: Panorama des armes réglementaires françaises de 1858 a nos jours, Ed. Barnett, France, 1994, p 8.
20. Ellious Bocthor , Armand Pierre Caussin de Perceval. Dictionnaire français-arabe, 1828, Firmin Didot père et fils, Paris, le mot (مكفخ).
21. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، مادة كفخ.
22. جاك كيلي، مرجع سابق، ص 83.
23. محمد محي الدين محمود. أثر النهضة الصناعية الأندلسية في تغير وجه الحضارة الغربية: تطور صناعة الأسلحة، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مجلد 09 عدد 01، ص ص 582-596.
24. محمود درويش، مرجع سابق، ص 487.
25. C. De Decker. Op cit, p 86.
26. Jean-Baptiste Glaire & autres. Encyclopédie catholique, ed. Parent-Desbarres,

Paris, 1848, p16.

27. Louis de Chenier, Recherches historiques sur les maures, et histoire de l'empire de maroc, Chez l'auteur, Paris, Vol 3, 1787, p 204.

المراجع العربية

28. ابن حنبل، أحمد. مسند الإمام أحمد، تح: شعيب الأرنؤوط وآخرين، دار الرسالة، بيروت، 1995م، رقم الحديث: 19392

29. التبريزي، محمد حسين بن خلف. تحقيق محمد معين، معجم رهان قاطع، طهران، 1951، كلمة: شورة، ص1308.

30. الخراط، المصطفى محمد، «فن المدفعية»، جريدة أخبار الأدب، 18 يونيو 2016.

31. الخطيب، مصطفى عبد الكريم. معجم المصطلحات والألقاب التاريخية، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

32. الزبيدي، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى. تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، مادة كفخ.

33. السجستاني، أبو داود. سنن أبي داود، تح: محمَّد ناصر الدِّين الألبانيّ، دار المعارف، الرياض، 1424 ه، رقم الحديث: 4428

34. الفيصل، خالد بن عبد العزيز. السيوف والدروع، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، 2002.

35. بوطقوقة، مبروك. «من الجريد إلى لعب البارود: صفحات من تاريخ الفانطازيا في الكتابات الفرنسية»، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، مجلد 08، عدد 02، ديسمبر 2015، ص ص 923-936.

36. جاك كيلي .ترجمة: صلاح عويس، البارود/ تاريخ المادة المتفجِّرة التي غيَّرت العالم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

37. درويش، محمود أحمد. موسوعة رشيد، التاريخ والاستحكامات الحربية، ج1، مؤسسة الأمة للاستثمارات الثقافية، ص 487.

38. عمر، أحمد مختار. معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، 2008، مادة بندقية.

39. قاري، لطف الله. «الكتب التراثية في الصناعات الكيميائية»، الندوة العالمية التاسعة لتاريخ العلوم عند العرب، جامعة دمشق، 2008، ص ص 337-385

40. محمود، محمد محي الدين. «أثر النهضة الصناعية الأندلسية في تغير وجه الحضارة الغربية: تطور صناعة الأسلحة»، مجلة العمارة والفنون والعلوم الإنسانية، مجلد 09 عدد 01، ص ص 582-596.

41. هندي، حسان. «العرب واختراع البارود»، مجلة التراث العربي، دمشق، عدد 65، أكتوبر 1996، ص ص 94-108.

المراجع الأجنبية

1. Bocthor, Ellious & Armand Pierre Caussin de Perceval. Dictionnaire français-arabe, Firmin Didot père et fils, Paris, 1828.

2. C.DeDecker.Biographied'Abdelkader,Ed. J. E. Buschmann, 1846.

3. De Chenier, Louis, Recherches historiques sur les maures, et histoire de l'empire de maroc, Chez l'auteur, Paris, Vol 3, 1787.

4. Glaire, Jean-Baptiste & autres. Ency-clopédie catholique, ed. Parent-Desbarres, Paris, 1848.

5. Huon Jean, Schlinger Jean-Claude. Du Le-faucheux au Famas: Panorama des armes réglementaires françaises de 1858 a nos jours, Ed. Barnett, France, 1994.

6. Margueritte, Auguste. Chasses de l'Algérie et notes sur les Arabes du sud, 2ème ed., Furne, Jouvet et Cie., 1869.

الصور :

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .
2. https://fusionfirearms.com/media/magefan_blog/Screenshot_2023-05-11_162330.webp
3. Mus52 - عمل شخصي و CC BY-SA 4.0 وhttps://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=48020642
4. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/%D8%A3%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%AA%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%A7_%D9%88_%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%88%D8%B3%D9%8A%D8%A9_%D9%85%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%82_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D9%8A_9.jpg

أ. مولاي الزهيد علوي - المغرب

نماذج من الألعاب الشعبية والرياضية بالمغرب وأبعادها الثقافية والحضارية

يزخر التراث المغربي بألعاب رياضية شعبية كثيرة ومختلفة، عبرت عن عمق الثقافة المغربية وغناها الحضاري، فبالإضافة إلى الفروسية التي تتنافس جميع قبائل المغرب على اكتسابها والتمهر فيها، انتشرت بين القبائل ألعاب أخرى بأسماء وصيغ مختلفة، وإذا كان الدور المباشر لهذه الألعاب يتجلى في المرح والتسلية وبناء الجسم، فبواسطتها كان يُبَثُّ في الأجيال أشياء كثيرة وخصالا حميدة كضبط النفس، والإقدام، والعزم، والشجاعة وتنمية القدرات الذهنية.

وفي الوقت الذي لم تنل فيه الألعاب الشعبية التي عُرفت في المغرب منذ التاريخ القديم نصيبا كافيا من الاهتمام من لدن المصادر التاريخية، فإن الكتابات الأجنبية كانت سبّاقة إلى جمعها

وتدوينها. جاء ذلك في إطار سياسة ثقافية استعمارية تهدف إلى التعرّف على ذهنية المغاربة، وعاداتهم وتقاليدهم حتى يسهل على المستعمِر السيطرة والتغلغل، بالمقابل استغل المغاربة هذه الألعاب خلال الفترة الاستعمارية كوسيلة لمواجهة المستعمر والرد على أطروحاته.

نحاول من خلال هذه المساهمة النبش في التراث الشعبي المغربي، لاكتشاف أحد مجالاته المتميزة بالغنى الثقافي والرياضي، وكيف استغل المستعمر هذه الألعاب في خدمة مصالحه الاستعمارية؟ وكيف شكّلت هذه الألعاب سلاحا ثقافيا فعّالا في يد المغاربة لمواجهة المخططات الاستعمارية وتفكيكها؟

التعريف بأهم الألعاب الشعبية بالمغرب في التاريخ الحديث والمعاصر:

1) مفهوم الألعاب الشعبية وخصائصها:

تعرف الألعاب الشعبية على أنها تلك الألعاب التي يمارسها الأطفال والكبار في كل البيئات بصورة عفوية وتلقائية ولا يرجع فضل تحديد قواعدها إلى مؤسسة أو أحد بعينه بل يرجع إلى تقليد اجتماعي يتناقله جيلا بعد جيل[1]. كما أنها نوع من الرغبة المتكررة لدى الفرد لها حدود وقواعد. وحسب Huizinga Johan فإنّ اللّعب نشاط حر، يمكن اعتباره خياليا يتموقع خارج الحياة، ولا يستهدف أي ربح أو منفعة مادية، وينجز في مجال وزمان معينين، ووفق قواعد مستوحاة من حياة المجموعات البشرية[2]. كما يعرفه Caillois على أنه نشاط حر يعمل على تحويل ما هو غريزي إلى فعل اجتماعي، وما هو طبيعي إلى فعل ثقافي، كما أنه يبين العلاقات القوية الموجودة بين مكونات اللعبة والنظم والقوانين الاجتماعية[3]. في حين يعتبره «Piaget»، عملية تحويل المعلومات الواردة لتلائم حاجات الفرد، فاللعب والتقليد والمحاكاة هي جزء لا يتجزأ من عملية النماء العقلي والذكاء[4].

من خلال التعاريف السابقة التي مزجت بين النظرة النفسية والاجتماعية والتربوية للّعب، نخلص إذن إلى أن اللّعب هو نشاط ترفيهي حر، مؤسّس على قواعد تنظم المنافسة، يعتمد فيه على استغلال الطاقة الحركية والذهنية في آنٍ واحد عبر نشاطٍ ما، وقد يكون موجّهاً أو غير موجّه، يقوم به الأفراد عادةً لتحقيق المتعة والتسلية والتعلُّم بطرق غير مباشرة، ويستغلونه في تنمية سلوكهم وشخصياتهم، بأبعادها العقلية والجسمانية والوجدانية. وبذلك فإن اللّعب غريزة إنسانية تنشأ مع الإنسان منذ لحظات ولادته الأولى، وهو يكتسب من خلاله أنماطاً سلوكية، تنعكس على المواقف التي تواجه الأطفال في مراحل مقبلة من العمر. كما أن اللعب قد يكون على شكل حركة أو عمل يمارس فردياً أو جماعياً، ويستغل طاقة الجسم الحركية والذهنية، ويمتاز بالسرعة والخفّة، ولا يُتعِب صاحبَه، ولا يهدف إلا للاستمتاع والترويح عن النفس[5].

أما اللعب التقليدي، فيمكننا تعريفه على أنه تقليد اجتماعي تتناقله الأجيال داخل المجتمع، كما أنه أداء يمارسه الأطفال والشباب والكبار، باعتباره استعدادا فطريا وطبيعيا منذ الطفولة، وأنه ضرورة من ضروريات الحياة كالأكل والشرب والنوم، ويتميز بكونه منظما ويخضع لشروط وقواعد، يلتزم بها المشاركون في اللعب، عن طريق عقدة أخلاقية غير مكتوبة، بل يكون الاتفاق عليها ضمنيا، كما أنه ينتقل من فرد إلى فرد عن طريق المشاهدة والمشاركة في اللعب[6]. وهو عبارة عن طقوس تتدهور مع الزمن، وقد تفقد معانيها من جهة، كما يمكن اعتبارها ذاكرة للقيم الجماعية من جهة أخرى. وكما يعبر Huizinga عن ذلك «بأن اللعب بهذا المعنى هو صانع للثقافة انطلاقا من مبدإ المنافسة ونكران الذات الفردية، وتعويضها بما هو جماعي، حيث يعتبر أن للعادات والطقوس والحروب وغيرها أصولها في اللعب»[7].

ويتسم اللعب الشعبي بعدة خصائص منها[8]:

- تنوع أشكاله وأنماطه في مختلف الأعمار ويمارس بصورة جماعية في الغالب، وله أبعاده المختلفة بخلاف المتعة والتسلية.
- يتميز اللّعب الشعبي بالحرية أثناء الممارسة، وتوجد له قوانين وحدود في كل لعبة، ويتأثر بالبيئة التي يمارس فيها.
- يتميز بقدرته على تنمية الابتكار لدى الأطفال، فيقوم الطفل بصنع الأدوات اللازمة للعبة من مواد البيئة المتاحة.
- تتميز الألعاب الشعبية بأنها قابلة للانتشار في المناطق التي تتشابه في القيم والعادات.
- تماثل اللاعبين في المرحلة العمرية، كما أن هناك ألعابا خاصة بالفتيان وأخرى خاصة بالفتيات، وتوجد ألعاب مشتركة بينهم، وهناك ألعاب خاصة بالكبار.

2) نماذج من الألعاب الشعبية بالمغرب:

تتميز الألعاب الشعبية بالمغرب بكونها غنية ومتعددة، ويمكن إحصاؤها في عشرات الألعاب، وبحكم موضوع هذه الورقة وضيق حدودها، سنحاول في هذه الفقرة جرد ووصف البعض من هذه الألعاب الشعبية التي عرفها المجال المغربي، على أساس التمييز فيها بين ألعاب المناطق الجبلية، وألعاب المناطق السهلية، وألعاب المناطق الصحراوية.

● ألعاب المناطق الجبلية:

1. الشارات: «ثيبناين»[9]:

لعبة يعمل من خلالها بدو المنطقة على تنمية مهاراتهم في الرماية باليد، أحيانا تكون لعبة تحدي بين لاعبين فقط، وأحيانا أخرى ينقسم فيها اللاعبون إلى فريقين يختاران «شارات» متشابهة الحجم والشكل (غالبا حجارة أو مواد بلاستيكية أو زجاجية) ينصب كل فريق «شاراته» على مسافة متفق عليها ويرسم خطا لكل فريق لا يجب أن يتجاوزه أثناء الرمي، ويتم تحديد شروطه مسبقا (عدد الرميات لكل لاعب، الفريق البادئ، عقوبات المخالفة، تحفيزات الفريق الفائز، أو العقوبة التي يمكن أن يفرضها على الفريق المنهزم ...) وتفسر هذه اللعبة قدرة شباب البوادي على دقة الرمي رغم بعد المسافة سواء باليد أو باستعمال راميات تنسج بالدوم أو بالبلاستيك وأحيانا تصبح الرَزَّة سلاحا عند الكبار في حالات الصراعات القبلية بين الفينة والأخرى.

2. هوب هيه[10]:

لعبة شعبية تمارس في بوادي المنطقة حيث ترسم دائرة وتوضع حفرة صغيرة في مركزها. يلتزم أحد اللاعبين بوضع إحدى رجليه في الحفرة وسط الدائرة إما بالقرعة أو بتطبيق قاعدة أخرى لمن التحق، ويحاول برجله الثانية أن يحمي نفسه من ضربات زملائه، الذين يدورون حوله ويضربونه بين الفينة والأخرى[11]، بينما يتصيد هو الفرصة للمس أحدهم كي يعوضه[12]، وهكذا حتى تنتهي اللعبة. تعد الدائرة فيها أهم عناصر اللعبة إذ يحرم على لاعب الوسط الخروج منها، وعلى الآخرين عدم الدخول إليها. تستمد اللعبة اسمها من كلمتي «هوب هيه» اللتين يرددهما اللاعبون وهم يدورون حول زميلهم بهدف إرباكه وتسهيل ضربه دون أن يلمسهم، وقد ربط أحد الباحثين المحليين هذه اللعبة بأحيدوس سواء من حيث الشكل الدائري، والدوران، واللاعب الأوسط الذي يقابل المايسترو، حتى أن الكلمتين ترددان أحيانا في أحيدوس[13].

3. تَسْلِيلُوتْ[14]:

مشتقة غالبا من «تيسليت» أي العروس، وهي لعبة ليلية تمارس خلال الليالي المقمرة، يتوزع فيها الفتيان والفتيات إلى فريقين، ويتم اختيار عصا، وتحديد نقطة موقع بارز أو ناتئ يرمز إلى ينبوع ماء. تنطلق أشواط اللعبة برمي العصا بعيدا عن المتناول ويبدأ الفريقان في البحث عنها مرددين:

أوا ثوشكا ثسليلوت (ضاعت العروس)

اوا حلّبخ أمان (لن أُجْرِعَها الماء)[15]

والفريق الذي عثر على العصا المفقودة يناور الخصم من أجل أن يصل إلى نقطة الماء المفترضة ليروي عطشها، وبذلك يكون قد سجل هدفا أو نقطة على الخصم[16].

4. المبارزة: «تاموغزيل»[17]:

من ألعاب الطفولة التي تربي في الأطفال نخوة الرجال واختبار القدرة الجسمانية يمارسها الصغار بتشجيع من الكبار؛ يمسك اللاعبان أحدهما الآخر ويضمه إليه بحيث يضع كل منهما إحدى يديه تحت إبط الآخر والأخرى فوق المنكب محاولا إسقاطه على الأرض بطريقة متفق عليها سلفا، يسيرها حكم يرضاه الطرفان ويكون الأصدقاء جمهورا، وقد تكون من شوط واحد أو عدد فردي من الأشواط لضمان وجود فائز وخاسر[18].

- ألعاب المناطق السهلية:

1. «التبوريدة»: «تفراوت اسان»[19]

لعبة الفروسية نجدها في مناطق عدة من المغرب بأسماء مختلفة منها، «الفروسية» و «التبوريدة» و«الخيالة» و«السربا»، و«تفراوت اسان» بالأمازيغية، وهي لعبة جماعية تراثية تتميز بها الثقافة الأمازيغية والمغربية، وتجسد «التبوريدة» احتفالا جماعيا بالأعياد والمناسبات، وتظهر كذلك العلاقة الحميمية بين الحيوان والإنسان، أي بين الفارس والفرس، وتخصص لها مهرجانات سنوية في العديد من المناطق المغربية. ترتبط أصولها باستعدادات فرسان القبيلة قبل خوض المعارك في استعراضات عسكرية، وحسب عدد من الدراسات فإن «التبوريدة» تراث شعبي حي، يقدم صفحات من تاريخ الجهاد بالمغرب ضد الغزاة، حيث كان المجاهدون يركبون ظهور الخيل، والبنادق في أيديهم وينظمون صفوفهم لمواجهة الأجنبي.

تقام الفروسية على أراضي شاسعة ومنبسطة وصالحة للسباق، وذلك في فصل الصيف والمهرجانات والمناسبات الدينية والوطنية. وتستلزم لباسا تقليديا يتزين به الفارس كالجلابة و«السلهام» و«الرزة»، وحقيبة تسمى «الشاكوش» بها المصحف الشريف، وبندقية تسمى «بوحبة»، مصنوعة من نحاس ممزوج ومنقوش، وخشب مرصع بخيوط من الفضة، ويتم تزيين الفرس بسرج وركاب ولجام وغير ذلك[20].

يتكون المشاركون من عدة فرق تمثل قبائل مختلفة، تضم فرسانا ممن يمتلكون خيولا ولهم دراية بالسباق وقوانينه، ويعتبر الذين يملكون الخيول المدربة على «التبوريدة» من خيرة رجالات القبيلة، وأصحاب خبرة ونخوة وقيمة في البلاد. وتتشكل لجنة التحكيم من مجموعة بها أكثر من ثلاثة أشخاص، يمكن أن تنتمي إلى قبائل غير مشاركة في السباق، أو تتكون من عنصر تابع لكل فرقة.

وفي يوم السباق يجتمع الفرسان وهم على وضوء، مجهزين بأحصنتهم وبنادقهم «بوجة». ويبدأ السباق بخروج الفارس ممتطيا الفرس، وركبته بارزة إلى الأمام، وساقه مائلة، وكعبه إلى الوراء، وأصابع رجله إلى الأسفل. وعند تحركه بركض فرسه ينتصب واقفا على «الرْكَابْ» جاعلا رجله إلى الأمام وركبته إلى الخلف، مما يمكنه من استعادة توازنه مستندا إلى أعلى.

ويؤدي فن «التبوريدة» فرسان، قد يصل عددهم إلى خمسين فارسا، ينتظمون في خط مستقيم، ويبدؤون في التقدم إلى الأمام، ويزداد ركض الجياد التي تنهب بسنابكها أرض المضمار. وعندما يصيح المقدم بعبارة «الحفيظ الله»، عبارات تذكر بحركة الجهاد، يطلقون نيران بنادقهم في اتجاه السماء أو في اتجاه الأرض، تابعين في ذلك إشارة رئيس الفرقة، وكلما كانت الطلقة منسجمة وموحدة وقوية، كان اللغط والتصفيق والزغاريد، وكلما كانت الطلقات متناثرة ومشتتة، غضب «الرايس» والجمهور. وفي نهاية السباق تقرر لجنة التحكيم الفائز الذي احترم القواعد وتمكن من تقديم أحسن عرض، ومدى تجاوب الفرس مع الفارس أثناء السباق وأثناء التوقف، وتقدم له الهدية المتفق عليها من قبل، سواء مادية أو معنوية يستلمها قائد الفرقة.

2. لعبة بزُّولْة العَوْدَة[21]:

بزولة العودة: أي ضرع أنثى الفرس، هذا المعنى لغة، لكنها في اللعبة وصف مجازي لشيء آخر، تنتشر ببعض سهول المغرب كبني موسى وبني عمير، وتلعب في فصل الصيف بعد موسم الحصاد في مكان فسيح ومنبسط يتسع للجري والحركة، يتكون فريق اللعبة من مجموعة من النساء ورجل واحد. ينقسمان إلى قسمين: فريق يتكون من الإناث وفريق ثان يتكون من رجل واحد.

تقوم مجموعة من الفتيات بمسك أيديهن مشكّلات بذلك سلسلة طويلة، ويأتي الرجل أمامهن، فيقول لهن: «هارا العودة وبنتها» أي «أعطوني الفرس وبنتها»، فترد عليه الفتيات جماعة: «جيب الشعير وفُكها»، أي: أحضر كمية من الشعير وفكها من السلسلة. ويكرر الرجل طلبه بإلحاح، وتكرر الفتيات الشرط، فتقوم إحدى المشاركات – التي تلعب دور «العودة» – بالصهيل، وعندما يرفض الرجل مدهن بالشعير، ترد النساء «جري عليها إلى شديتها ديها» أي: أركض وراءها وإذا أمسكت بها فهي لك؛ فتقوم الفتيات بالهرب منه مُمسكات ببعضهن البعض بإحكام بينما يقوم هو بالدوران والجري في محاولة لفك الفتاة التي اختارها من السلسلة والوصول إليها، في وسط من الجمهور المختلط، فيكثر اللغط والصفير والضحك والزغاريد. وإذا أمسك بإحداهن تصبح في حوزته؛ فيرتفع مرة أخرى الصفير والزغاريد والقهقهات... لإعادة المحاولة مرات عديدة.

3. كْرَاعْتي:

« كْراعْتي» مصطلح محلي مشتق من كلمة «كْراعْ» وتعني الرجل باللغة العربية، وبالتالي ف «كْراعْتي» هي «رجلي». وهي لعبة انتشرت ببعض

المناطق السهلية بوسط المغرب، كبني عمير وبني موسى وبني معدان، وهي مرتبطة بعيد الأضحى، وقد انقرضت ولم تعد تمارس لعدة أسباب أهمها: تغير نمط العيش ودخول ألعاب جديدة. وتلعب هذه اللعبة في فضاء الدوار عشية عيد الأضحى، وتستلزم فقط قطعة ثوب كبيرة أو شبكة متينة أو محمل، ويشترط في اللاعبين القوة والتحمل والقدرة على الإقناع والمثابرة.

بعد الانتهاء من مساعدة الآباء في ذبح الأضحية وسلخها وتقطيع اللحم وأشغال أخرى، يجتمع شبان الحي في مجموعة غالبا تتكون من خمسة أفراد، حيث يمسك الأربعة منهم الأكثر قوة وتحملا أطراف الشبكة أو قطعة القماش وأحيانا المحمل الخشبي، بينما يشترط في اللاعب الراكب خفة الوزن والدهاء وموهبة التمثيل.

يحمل اللاعب الخامس ويطوف به الشبان الباقون على منازل الدوار واحدا واحدا لجمع أجزاء من الأضحية (أرجل، رأس، أحشاء...).

عند الوصول إلى بيت أحدهم يصيح الشخص المحمول متألما: «كْراعتي كْراعتي...» ولا يتوقف عن النواح والصراخ حتى تخرج له صاحبة البيت إحدى أرجل أضحيتها، ليبدأ بالصراخ ثانية «كرشي كرشي..» فتعطيه مرة أخرى جزءا من أحشاء أضحيتها، وهكذا يطوفون على الدوار وفي كل مرة يغير اللاعب المحمول طلبه، فمرة يشتكي من ألم الرجل ومرة أخرى من ألم البطن ومرة أخرى من ألم الرأس...، في المساء يقيمون وليمة بشواء ما جمعوه كما يعطون جزءا كبيرا مما جمعوه للفقراء.

4. لعبة «البِيْ» أو «البيناك»[22]:

لعبة دخلت المغرب مع المستعمر الفرنسي ولا زالت تلعب عند أطفال المغرب، وهي لعبة تحتاج إلى الذكاء واليقظة والخفة والتركيز في التسديد. تنتشر بكل المجال المغربي حيث تسمى بالجنوب مثلا «البيناك». وتلعب في أرض مستوية خالية من الأحجار، وذلك خلال النهار في أوقات الفراغ. يتكون الجمهور فيها من أطفال يتابعون ويتعلمون كيفية اللعب. وتتكون مستلزمات اللعبة من كريات زجاجية ملونة تسمى «أَلِبِيْ»، أو «البيناك».

لعبة جماعية يلعبها الذكور ما بين 8 و14سنة بحيث لا يتجاوز عددهم 5 أفراد، وتعتمد على الذهن والحركة، وتمارس بشكل جماعي من فردين إلى خمسة أفراد، ولا توجد شروط للعب، فقط تتطلب أن يتوفر اللاعب على عدد من «البِيَّاتْ» يسمح له بالمشاركة في اللعبة، ويمكن أن يقترض من أصدقائه بعضها لكي يسمح له بالمشاركة. وتتميز اللعبة بعدة مظاهر فكل مظهر يأخذ اسم لعبة خاصة لها شروطها وقواعدها:

5. كريسطا:

يتم فيها وضع «البيات» على شكل أفقي، حسب عدد اللاعبين، حيث أن كل لاعب يضع العدد المتفق عليه في الخط المخصص له، وبين الخط والخط الآخر حوالي شبرين. ثم يتم وضع «اللاري» وهو خط يسطر في الأمام، يتم تحديد من خلاله من سيبدأ أولا بالتصويب نحو لمس «البيات»، التي وضعت في الخطوط. وحين يلمس إحداها يأخذها وتصبح في ملكه فيقول «إوخْتْ» «قرضتها»، وإذا لمس اثنتين في ضربة واحدة توجب عليه قول «حلال» ليأخذهما معا، وإذا سبقه خصمه ونطق «حرام» يأخذ واحدة ويترك الأخرى.

6. كاريمور:

تحدد بنفس شروط «كاريسطا»، لكن فيها يتم رسم دائرة على الأرض، توضع فيها «البيات» حسب العدد المتفق عليه ثم يتم التصويب نحوها فإن أخرج واحدة من الدائرة أصبحت له «قرضها»، كما أن له الحق بالتصويب على أحد أفراد اللعبة، إذا لمسه يقول «مور» أي «مات»، ثم يذهب إلى الدائرة ليأخذ ما وضعه من «بيات» في أول اللعب، كما يقصى اللاعب كذلك من اللعبة إذا صوب نحو الدائرة وعلقت فيها «بية» التصويب.

7. كالا:

هـذه اللعبـة لا تتـميز بوجـود «اللاري» لتحديد من سـيبدأ أولا، حيـث يلعبها فقط اثنان إلى ثلاثـة أفراد. كل لاعب يضع «بِيَّتَهُ» على الأرض، على مسـافة حوالي متر فيقول «ها هـو هنا»، تم يبـدأ بالتحريك يمينا ويسـارا وإلى الأمـام، وإلى الخلـف، حتى يظهر لأحـد اللاعبين أنه يمكن أن يصـوب نحوه فيقـول «ها هو عليـك»، فيضع اللاعـب رجلـه وراء «بيتـه» بحـوالي شبر، ثـم يصـوب نحوه اللاعـب الآخر، الذي لـه الحق في إصابـتين، فإن لم يلمس «البيـة» فيهما، يأخذ اللاعب الآخـر زمام الأمور، ويصوب على «بيـات» اللاعب الذي صـوب أولا، والتي علقت بالقـرب من رجله أثناء وضعـه «الكالا» فان لمس أحدهـا أصبحت ملكه.

8. تيبوع:

يلعبهـا اثنـان فقط، يـرمي اللاعـب أولا، ثـم يتبعه الآخـر بالتصويـب، فإن لمسـه أخـذ «بيتـه»، وإلا قام الآخـر بالتصويب، وهكـذا دواليك حتى يلمـس أحدهما الآخر.

9. أحفور:

يتـم خلالـه حفر حفـرة قطرها حـوالي سـنتمترين، فيتم وضع «البيـات» التي يتنافس فيهـا في اليد لرميها في الحفـرة علـى بعـد حـوالي متر. فمـثلا إذا تـم تحديد «بيـتين» لكل لاعـب فسـيتم رمي أربـع «بيـات» إلى الحفـرة، إن كان هناك لاعبـان، وإن كانـوا ثلاثة سيرمي 6 «بيـات»، وهكذا دواليك. وشـرط الفـوز للذي يرمي نحو الحفـرة أن يدخل عـددا زوجيا من «البيـات»، وإذا دخل عـدد فـردي فيأخذ اللاعـب الآخـر الكل ويفوز.

تلعـب في مكان مسـتو وسـط القرية وتنتهـي بعدم توفـر اللاعب علـى «البيـات»، حيث يذهـب ليشتري واحـدة جديـدة، أو يتـم اقتراضهـا مـن أحـد اللاعبين، الذيـن لهم عدد كـثير منهـا، فيقـول له «صـرف ليا»، فيبيعـه كل واحـدة بحـوالي نصـف ريال مغـربي أي أربع «بيـات» ب 10 سـنتيم.

- ألعاب المناطق الصحراوية:

1. لعبة جرادة مالحة[23]:

هذه اللعبة تعرف في المناطـق الصحراوية من المغرب، وتلعب عادة في موسـم حصاد الشـعير وقد تستمر طيلة

فصل الصيف، حيث تكون درجات الحرارة في الارتفاع، ويكون الجو مناسبا للسمر الليلي في الهواء الطلق. وتبدأ طقوس اللعبة بأن يجلس الأطفال في دائرة أمام قائد اللعبة الذي يكون في العادة أحد الكبار، ويبسطون أيديهم على الأرض وراحة اليد باتجاه الأسفل، يقوم قائد اللعبة بتمرير أصبعه فوق أياديهم بالتتابع، وهو يقول متغنيا:

2. أَ جرادة مالحة – فين بتي سارحة – في جنان الصالحة – واش كليتي – واش شربتي – التفاح والنفاح – خرج الديك بعصاتو – والمنديل فوق راسو – اش من دار فين يبات – هادا الدار مولاتو.

واليد التي انتهى عندها الكلام، يسأل صاحبها: دقة ولا قرصة؟ بمعنى: هل تفضل ضربة صغيرة، أم كمشة خفيفة؟ فإن قال الطفل: دقة، يضربه ضربة خفيفة على ظهر يده، وإن قال: قرصة، يكمشه برأس ظفريه كمشة خفيفة، ثم يضع الطفل يده تحت إبطه، ويستمر اللعب مع بقية الأطفال حتى يضع كل طفل إحدى يديه تحت إبطه، حينها يوجه لهم سلسلة من الأسئلة المرتبطة بمراحل إنتاج الزرع إلى أن يصير خبزا، وتكون هذه الأسئلة بصيغة لا تخلو من المرح والضحك: فيبدأ محاورتهم بمناداتهم بأوصاف فيها شيء من القدح الخفيف:

لالة جارة جارة.

فيجيبونه: نعم نعم نعم.

فيقول: يا خشبة بلا نجارة.

فيجيبون: نعم نعم نعم.

فيقول: يا كفة خدام الساقية.

فيجيبون: نعم نعم نعم.

فيقول: يا ميزاب الدار الخالية.

فيجيبون: نعم نعم نعم.

فيسألهم: طابت ديك الخبزة ولا لا؟

فيجيبون: ها حنا كانحرتو الأرض

ثم يكرر السؤال: طابت ديك الخبزة ولا لا؟

فيجيبون: كانحصدو الشعير.

ثم يكرر السؤال: طابت ديك الخبزة ولا لا؟

فيجيبون: كانطحنو الشعير.

ويستمر هو في ترديد نفس السؤال «طابت ديك الخبزة ولا لا؟»، وهم يجيبونه بذكر مراحل إنتاج خبز الشعير «نغربل الشعير – نعجن الشعير – نضعه في الفرن» حتى يصبح الخبز ناضجا للأكل، فيجيبون: طابت، بمعنى نضجت؛ حينها يأمرهم بإخراج أياديهم التي كانوا وضعوها تحت إبطهم، واحدا تلو الأخر، ويضع يد كل طفل على وجهه، فإن كانت يد الطفل دافئة قبلها، وإن كانت باردة ضربها ضربة خفيفة، وتبدأ اللعبة من جديد. والأطفال يضحكون ويمرحون.

والهدف من هذه اللعبة إضافة إلى المرح والتسلية هو تعليم الأطفال المبادئ الأولى لزراعة وإنتاج الحبوب. كما تخلق بينهم روح الانسجام والتعاون، كما تعمّق فيهم القيم الحضارية الأصيلة، وتنمي عندهم النفسيّة الإيجابية.

3. لعبة هذا صغير وعاقل[24]:

هذه اللعبة يلعبها الأطفال مع من هم أصغر منهم، وقد تلعبها الأمهات مع أطفالهن الصغار بغرض إضحاكهم وتسليتهم حتى يناموا، فيمسك الكبير يد الطفل الصغير، فيبدأ بجمع أصابعها واحدا تلو الآخر وهو يقول عند الضغط على كل أصبع:

هذا صغير وعاقل (الخنصر)

هذا لباس الخواتم (البنصر)

هذا كبير وبهلول (الوسطى)

هذا لحاس القدور (السبابة)

هذا قتال خوخو (الإبهام)

وبعدها يسال الطفل: مادازو عليك شويهات؟

فيجيب الطفل: دازوا.

ثم يسأله الكبير: منين دازو؟

فيجيب الطفل مشيرا إلى إبطه: من هنا.

فيبدأ الكبير تمرير أصابعه على ذراع الطفل، وهو يقلد بفمه وحركات أصابعه جري الفرس (طربق طربق طربق....) والطفل يضحك ويتسلى، حتى يصل إلى إبطه فيهاجمه بإدخال أصابعه في إبط الطفل وهو يقول :

ها هم ها هم، أي وجدتهم.

فيضحك الطفل، وتنتهي اللعبة، لتبدأ من جديد مع طفل آخر إن كانوا أكثر من واحد.

4. لعبة باري زمزم:

تلعب هذه اللعبة عادة في فصل الشتاء، مع انخفاض درجة الحرارة والحاجة الشديدة إلى التدفئة، حيث يلتف الأطفال متوسطو العمر حول شعلة من النار – يكونوا قد هيأوا لها حطبها منذ العشية – فتبدأ اللعبة بترديد قائد اللعبة أسماء الحيوانات والباقي يردد لازمة «أَمْ أَمْ»، ويكون الاتفاق على اسم حيوان يتوقفون عند ذكره عن ترديد اللازمة، ويستمر قائد اللعبة بذكر أسماء الحيوانات بطريقة لا تخلو من المراوغة والمناورة إلى أن يصل إلى اسم الحيوان المتفق عليه، حيث يجب على الجميع أن يصمت، ومن نسي واستمر في ترديد اللازمة عند ذلك يقصى من اللعبة.

تفتتح اللعبة بقول قائدها: باري زم زم.

فيجيبونه: « أَمْ أَمْ ».

فيقول مثلا: دم عجولو، أي: دم عجوله.

فيجيبونه: «أَمْ أَمْ».

فيقول: دم نعاجو. أي: دم نعاجه.

فيجيبونه: «أَمْ أَمْ».

فيقول: دم جمالو. أي: دم جماله.

فيجيبونه: «أَمْ أَمْ».

وهكذا يردد بطريقة فيها نوع من البسط والمرح، وهو يقلب نظراته بين المشاركين، رافعا صوته مرة وبصوت خافت مرة أخرى بهدف جعل المشاركين يفقدون تركيزهم، ثم يقول: اسم الحيوان المتفق عليه مثلا «دم مشوشو «بمعنى دم قططه، فعلى الجميع أن يصمت، ومن ردد لازمة «أَمْ أَمْ» سهوا أو نسيانا يقصى من الطور الموالي للعبة، وتستمر أطوار اللعبة حتى يبقى واحد يعتبر هو الفائز. وقد تستمر اللعبة لساعات طويلة من الليل دون ملل.

5. لعبة نوض نوض يا ..... وما دير حس:

تنتشر هذه اللعبة بالمناطق الصحراوية، وتنتشر أيضا في بعض مناطق الأطلس المتوسط كبني مكيلد[25] باسم «ايمنايين» أو راكبي الخيل. وهي لعبة جماعية، يمارسها الأطفال الذكور على وجه الخصوص، وتقتضي القدرة العضلية والتكتيك بين أعضاء الفريق. ولا تستلزم إلا وجود فضاء منبسط كاف لأداء اللعبة فقط كالبيدر (النادر)، وتلعب في الفترات المسائية في أوقات الفراغ، وكذلك أثناء المناسبات والأعراس.

تقتضي هذه اللعبة وجود فريقين متساويين في العدد، وعن طريق القرعة ينتظم الفريق الأول في شكل دائرة، ويَجلس أعضاؤه على ركبهم وأيديهم مقلدين الأحصنة المعدة للركوب، بينما يشكل الفريق الثاني الفرسان الذين يركبون على ظهورهم، وقبل الركوب، يعطي قائد كل فريق إسما مستعارا لكل فرد من أفراد فرقته، كأسماء الأشجار أو النباتات أو الحيوانات أو الأواني أو غيرها، وكذا بعض التعليمات التكتيكية للتمويه مثلا، يقوم كل فرد من فريق الفرسان بامتطاء ظهر أحد أفراد فريق الأحصنة، ويغمض عينيه بوضع يديه عليها، وينطلق اللعب بمناداة قائد الفريق، «وا نوض نوض أ فلان.... وما دير حس» حيث ينادي على الفارس المعني بالاسم

المستعار الذي سمي به في البداية قائلا له: «انهض انهض يا..... ولا تصدر صوت»، آنذاك ينزل صاحب هذا الاسم المستعار، ويبقى حامله «الحصان» شاهدا على ما يقوم به، فيعمل الفارس بضرب أحد أفراد فريق الأحصنة المغمضة أعينهم، ويعود إلى حصانه ليركب من جديد، آنذاك يعطي المقدم الإشارة للشخص (الحصان) المضروب، بأن يتكهن من ضربه، فإذا أصاب تبادلت الفرق الأدوار، وإذا أخطأ، تكرر اللعبة، وعاود الفريق الثاني نفس التجربة بضرب الفريق الأول[26].

6. لعبة الدوامة (الزهار، القابو، الطريمبويا)[27]:

هي لعبة يلعبها الأطفال في أغلب مناطق المغرب، ويتم صنع الدوامة بدفن غصن شجرة داخل روث البهائم لمدة كافية لجعله متماسكا ومطاوعا للنحت في نفس الوقت، ثم يعطى ذلك الغصن للنجار أو أحد المحترفين في صنع الدوامات، فيقوم هذا الأخير بنحت عدد من الدوامات من ذلك الغصن، ثم يثبت في رأس كل دوامة مسمارا قصيرا، ويكون عدد اللاعبين غير محدد من 02 إلى 08، وتقوم طريقة الأداء على أن يلف اللاعب الخيط على الدوامة بطريقة جيدة، ثم يرميها على الأرض، فتبدأ كل الدوامات بالدوران في آن واحد، والدوامة التي تتوقف هي الأولى عن الدوران يكون صاحبها هو الخاسر. فيقصى من تلك الدورة، وهكذا تستمر اللعبة حتى، يبقى واحد فيعتبر هو الفائز[28].

3) وظائف الألعاب الشعبية ودلالاتها الثقافية بالمغرب:

تعتبر الألعاب إبداع ثقافة، وثمار تاريخ المجتمعات البشرية، وجزءا مهما من الذاكرة والوجدان الجمعي، فهي نتاج للتكوين الثقافي والحضاري، وانعكاس للبيئة الطبيعية، والنظام الاجتماعي السائد، كما تسهم إسهاما فعالا في بناء الشخصية الاجتماعية، وتربيتها من النواحي التربوية، والنفسية، والجسدية، كما تؤدي دورا هاما في تأطير الموروث الشعبي، وذلك من خلال مختلف الوظائف التي تقوم بها في المجتمع، ومن خلال تنوع الأبعاد التي تتخذها، وباستقراء العديد من

الألعـاب التي وقفنا عندها خلال إنجاز هـذا العمل، يمكن إجمـال وظائفهـا في ما يلي:

- الوظيفة التربوية:

يجمع علماء التربيـة على أن التطـور الفكري والحسي للإنسـان يعتمد على الحـركات والإشـارات المفيدة التي يمنحهـا اللعب لـه، وبذلك يصبح اللعب وسـيلة تربوية أساسـية في تكويـن الشـخصية، لكونـه يجعـل الفـرد، وخاصـة الطفـل، يدرك تطـوره ونمـوه ومـدى قدراته، وعنصـرا محوريا في التطـور المتناغم لصورة الجسـد، ما يجعل مـن هـذا الأخير أداة للحيـاة الحسـية والعلائقية (العلاقة بين اللعب والجسـد والمجـال)، وأكثر من ذلك يمكـن اعتبـار اللعب علامـة واضحة على تطـور الفكر، الذي يبـدأ بالتطـور في اختيار أنشـطة اللعـب الخاصة بالأفـراد، والتعـبير علـى ذاتية الفـرد وشـخصيته. وما يمكن ملامسـته مـن الأهـداف التي ترمي إليهـا معظم هذه الألعـاب، وكـذا الطقـوس التي تنتهي بهـا، والقيم والمبـادئ التي تروج لهـا، والتي تصب في غالبهـا في مجال الانضبـاط الأخلاقي، والمحافظـة على الأطـر الاجتماعية للجماعة [29].

- الوظيفة الرمزية:

تحمـل الألعـاب التقليديـة دلالات رمزيـة عميقـة، تسـاعد الإنسـان علـى تأسيـس علاقـة خاصـة بينه وبين محيطـه، فيعمل علـى تحويل بعـض تفاصيل هذا المحيـط، ليجعـل منهـا ترجمـة ذاتيـة لواقعـه، بحيث يسـتطيع بناء منطـق خاص بـه لتنظيم الأحـداث، وفي نفس السـياق يعـتبر بياجيـه أن للعب رمزية مباشـرة، وضرورية للطفـل لإحياء حدث، عـوض الاكتفاء بالتأمل الفكري[30]، وهو ما يمكن ملامسـته بجلاء في بعض ألعاب الأطفـال (العرائـس، الأضحيـة، الدفـن،...)، حيـث يعملـون علـى تقليد بعـض تفاصيـل الحيـاة اليومية، بطرقهـم الخاصة، وإضفـاء طابع اللعـب عليها، فيمكن اعتبار هـذه الألعاب بمثابـة إعادة تمثيـل لواقع يومي أو مناسـباتي، أو لأحداث هامة ترسخت في الذاكرة الجماعية (الحـروب، المقاومـة). فالحركـة تمنـح الشيء دلالته، وهـذه الرمـوز الحركية يمكـن أن تأخـذ طابعا حسـيا، يسـمح بإظهار المشـاعر الدفينة أحيانا، وهـذا يعتبر بعدا هاما في الألعـاب التقليدية، لأنه يسـمح بتحقيق التوازن بين العالمين الداخلي والخارجي، ما يسـاهم بشكل مباشر في تكوين الشـخصية الفرديـة والجماعية، كما يسـمح بالنسـبة للأطفال بتحريـر الرغبـات وتبديـد المخاوف والقلق [31].

- الوظيفة السوسيوثقافية:

تقـوم الألعـاب التقليديـة بـدور هـام في التنشـئة الاجتماعيـة للأفراد، فتـنمي فيهـم روح الانتمـاء للجماعة والاندمـاج الاجتماعـي[32]، وهـي تـشكل بذلـك وسـيلة لتمـتين روابـط الحيـاة الجماعيـة، عـن طريـق الكشـف عـن أسـس هـذه الحيـاة، ونظـام القيـم السـائد داخلهـا، وكـذا الواجبـات التي تسـمح بالانضبـاط والأداء المتناغـم والمسـتقر داخـل المجتمـع. فإطـار الحيـاة الـذي ينشـأ بداخلـه الفـرد، يعـد مصـدر إلهـام يـعبر عـن بعـض الأحـداث المفصليـة للجماعـة، وبعـض القصـص التي تؤطـر التنظيـم الاجتماعـي، وأيضـا التـغيرات المرجـوة، مـن أجـل تحقيـق المسـاهمة الفعالـة في حيـاة الجماعـة، ومـن أجـل إكسـاب الكفايـات التي يريـد المجتمـع تنميتهـا. إنها أحـد المكونـات الأساسـية للمعيـش اليـومي للأفـراد والجماعـات، والمؤسـس علـى العديـد مـن الطقـوس والاحتفـالات، بحيـث يمكـن اعتبـار أن العديـد مـن الألعـاب التقليديـة تجـد أصولهـا في طقـوس قديمـة، حافظـت علـى شكلهـا، وفقـدت إيحاءاتهـا ومدلولاتهـا، فهـي إذن بعـض إشـارات وسـمات المـاضي، تـم ضبطهـا مـع متطلبـات المجتمعـات المعاصـرة، ومـرت بعمليـات متواصلـة مـن التطـور الثقـافي، في إطـار مـا أسـماه الأنثروبولوجيـون بالانتخـاب الثقـافي[33]، لتـشكل بذلـك إحـدى حلقـات التراث الإنسـاني، الـذي يـوحي بالتجـذر الاجتماعـي، مـن حيـث السـلوك وطـرق التواصـل مـع الآخـر، وكيفيـة التعامـل مـع البيئـة المحيطـة. وهكـذا يمكـن اعتبـار الألعـاب التقليديـة صـورة مصغـرة عـن

العالم المحيط بالأفراد، نجد فيها أنشطة تعيد إحياء القيم، يظهر فيها بجلاء إدراك العدوانية والتسامح، صورة الرجل والمرأة، من حيث المكانة الاجتماعية، طرق معاملة الحيوانات، مكانة التعاون والتعارض.

ولما كان اللعب أداة للتعاون بالنظر إلى العمل الجماعي والتضامن الذي يسم كل الألعاب الجماعية، فإن الإنسان يبدي الكثير من الحذر من الهزيمة، لأنه معرّض لحكم رفاقه في اللعبة، والأكثر من ذلك يمكن أن يكون مثار سخرية، بل ونفور من قبل أفراد القبيلة، وهناك بعض الألعاب التي تمثل القبيلة، يمكن أن تتسبب في حرمان أفرادها من الزواج من داخل القبيلة، في حال تعرضهم للهزيمة[34].

- الوظيفة الرياضية والصحية:

تتميز السنوات الأولى من حياة الإنسان بإنجازه لسلسلة من الحركات اليدوية، التي تمكنه من معرفة المجال بشكل جيد، ومن تطوير نضجه الفكري والجسدي بطريقة واسعة، إنه بهذه الطريقة يستكشف جسده، ويعي الأشياء والأشخاص من حوله، وفي هذا المنحى يوسع تجاربه واستكشافاته، التي من شأنها تقوية إمكاناته النفسية والحركية: المشي، الإمساك، التوازن، كما يتجه إلى تعزيز التوافق بين الرؤية والإمساك، وهذه الأنشطة الجسدية تشكل بالنسبة للطفل أولى مراحل نموه وتطوره المعرفي، وهذا التطور لا يمكن أن يتم خارج سياق الألعاب، التي يوفرها المجتمع ويتبناها، وتؤطرها ضوابطه ونظم قيمه، ما يساعده على رسم تصوره للحركة وللمجال وللزمن.

ويعتبر التكرار والمحاكاة أمرين ضروريين لتنمية البعد النفسي والحركي، لأنهما يساهمان في إتقان الحركات، وجعلها أكثر طبيعية، وأكثر فاعلية، وهو ما يمكن اعتباره خطوة هامة للطفل نحو تحقيق التناغم الحركي، وحس التوازن، وضبط السلوكات، وإدراك الجسد أثناء اللعب، بما يشكّل دورا مركزيا في تكوين الشخصية.

كما أنّ الألعاب تنمي لدى الطفل المهارة الجسدية واليدوية، وتقوّي من انتباهه وقدراته التركيبية، كما تشحذ من ملاحظته التشاركية، ما ينمّي حسّه وقدراته الإبداعية[35]، كما أن اللعب أداة لتنمية وتطوير الذكاء، بالنظر إلى الدور الذي يلعبه على مستوى تمرين الذاكرة، والتعامل مع الأشكال والألوان والأبعاد، والمجالات التي تحتلها الأشياء[36]. كما يمكن اعتبار الألعاب عنصرا بنيويا في تربية الأطفال، لأنه يسهّل الوعي بالجسد داخل المجال، ويطوّر وينمّي مميزات الشخصية: الإرادة، التحكم في النفس، وأكثر من ذلك تحقيق اختيارات شجاعة وحكيمة في المواقف الصعبة.

كما يمكن اعتبار هذه الألعاب، في مراحل عمرية متقدمة، تمرينا رياضيا لتقوية الأبدان وإبراز القدرات الجسمانية للمشارك، وإبعاده عن الخمول، ومن بين أهم الوسائل لاكتساب صحة جيدة، وتجنب الإصابة بالعديد من الأمراض، والأزمات الصحية، لاعتماد أغلبها على النشاط الجسدي[37].

الألعاب الشعبية والرياضية بالمغرب: من الاستغلال الاستعماري إلى الدور النضالي في مواجهة الاستعمار الفرنسي:

1) الألعاب الشعبية المغربية في الكتابات الاستعمارية:

كغيرها من القضايا الاجتماعية والأنثروبولوجية، حظيت الألعاب الشعبية باهتمام كبير من طرف الكتابات الاستعمارية التي اهتمت بالمجال المغربي، ومن بين هذه الدراسات نجد الدراسة التي قام بها Jean Herber «سنة 1918 للدمية المغربية»[38] والتي أشار فيها إلى البحث الاثنوغرافي الذي توخى منه أن يعيد للدمية حياتها، من خلال دراستها في المجتمع البدائي، واعتبر الدمية المغربية مليئة بالعجائب، فهي مكان لاجتماع السحر وقوى الآلهة، كما حاول دراسة هذه

الـدمى، ليـس فقط مـن خلال شكلهـا، بل ومـن حيث الوقـوف علـى الذهنيـات المرتبطة بها.

كمـا قـام Jouin Jeanne بدراسـة حـول «الغنـاء وألعـاب الأمومـة بمجـال الربـاط»[39]، وركـز فيها على ألعاب الأمومـة، أي تلك الألعاب التي تقـوم بها الأم تجاه أطفالها، واسـتنتج من خلال هـذه الألعاب، أنها تدخل في مهام المـرأة، التي لا تلعـب من أجل المتعـة، وإنما من أجل القيـام بالوظيفـة، التي تمليهـا عليها واجباتها الأسـرية والاجتماعية.

وفي سـنة 1958 قـام نفـس الباحث بدراسـة أخرى حـول «ألعـاب التخـمين عنـد النسـاء»[40]، والمرتبطة بالأغـاني، وقـدم مـن خلالهـا مجموعـة مـن القصائد التي تتسـلى بها النسـاء والبنـات أثناء قيامهن بأشـغال البيـت، أو خلال التجمعـات النسـائية، وبالتـالي فهـي تحيلنا علـى لعبـة تلعبهـا النسـاء دون الرجال.

بالإضافة إلى دراسـة كل من Francisco Moscoso، حـول ألعـاب الأطفـال بشفشـاون، وكـذا دراسـة L.Brunot، بعنـوان Jeux d'enfants à Fès[41]، ودراسـة M. Claverie، بعنوان Les jeux chez les ait Mguild du Moyen Atlas، ودراسـة Jean Pierre Rossie، بعنـوان La culture ludique de l'enfant amazigh marocain et les questions du développement، وغيرها من الدراسـات التي لا يتسـع المجال لذكرهـا كلها.

فرضـت الألعاب الشـعبية المغربيـة بتنوعها وغناها الثقـافي والحضـاري، ومهاراتهـا علـى الأجانـب النظـر إليهـا بنوع مـن الإعجـاب والانبهـار، ويمكن أن نسـرد عـدة نصـوص مـن الكتابـات الأجنبية حـول الموضوع، لاسـتجلاء حقائـق تصـور الأجانب عـن هـذه الألعاب.

فالبرتغـالي جـوزي دانييـل كلاصـو وصـف ألعـاب السوسـيين بقولـه: «بعـد ذلـك ظهـرت فرقـة البهلوانـات أو المهـرجين السوسـيين، وأصلهـم مـن منطقـة سـوس في أقصى جنـوب الإمبراطوريـة، وهـم يتنقلـون بثعابينهـم وخناجرهـم في كل الأراضي السـاحلية، ويحتلـون في سـاحة الفرجـة أول مكان يوجـدون فيـه، طالمـا كان متسـعا بمـا فيـه الكفايـة

لكي يستطيعوا القفز، بدون حاجة إلى وضع تصميم للمكان أو إعداد للميدان»[42].

وبنظرة لا تخلو من كثير من الإعجاب والانبهار استمر بالقول: «يتوفر هؤلاء الرجال على مهارة مذهلة، ويعملون بتلقائية في أراضي غير مستوية وخطيرة، وقد قدموا عروضهم في هذه المناسبة بساحة الدار القنصلية البرتغالية المبنية كلها من الحجر، كانوا خلال العرض حفاة يلبسون ثيابا خفيفة[43]، وبدأوا عرضهم بقفزات بسيطة، ثم أتبعوه بقفزات مضاعفة ومتنوعة، مميتة حقا. كما نفذوا أنواعا أخرى ليست أقل منها خطورة، وكل ذلك بسرعة ونظافة، وكانت صوبتها مثيرة للدهشة، وهي بالنسبة لهم عادية جدا، مع أنهم لم يدخلوا أية مدرسة للرياضة البدنية. وهم بربريون مثل الآخرين لكنهم أكثر ذكاء. أحب الملك كثيرا هذه الألعاب، وصفق طويلا للسوسيين»[44].

أما بيير رايموند دو لا بريسون فقد عبر عن إعجابه بالألعاب المغربية باستعمال أسلوب المقارنة بين مهارات المغاربة والأوروبيين في القفز والرشاقة بقوله: «لكن من سلاّنا كثيراً، كان هو ستة مغاربة يقومون بقفزات خطيرة برشاقة مثيرة تجاوزت بشكل كبير كل ما سبق لنا أن شاهدناه بمعرض سان جيرمان، وهناك في أوروبا»[45].

دفع اهتمام رينولد لادريد دو لا شارييربالفروسية إلى وصف هذه اللعبة بنوع من الدقة بقولها: «ووصل فريقان من الفرسان في صف واحد، يرتدون جلاليب من صوف أبيض شفاف جميل وسروج مخيطة بخيوط مذهبة بجوانب من حرير حمراء وبرتقالية، يتقلد كل فارس بيد مستقيمة بندقية[46] مزينة بالفضة، ينطلق الكل في جري موحد ويمرون مسرعين وملتفتين، نحو سروجهم، يمسكون البنادق بيمناهم ويضغطون على الزناد بيسراهم بطلقات موحدة، فيتعالى البارود فوق رؤوسهم، تعقبها زغاريد النساء وصيحات الرجال المتحمسين، ثم يعود الفرسان مثنى مثنى فاسحين المجال للفرقة الموالية، والقطع الفضية التي زينت بها سروجهم تعكس أشعة الشمس فتبدو أكثر لمعانا»[47]. وبنوع من الإعجاب ختمت هذا الوصف بقولها: «إنه مشهد رائع فعلا».

أما أنطونيو دي سان مارتين فقد عبّر عن اهتمامه بهذه الرياضة التي سماها بسباق البارود[48] بذكر تفاصيلها، مستعملا عبارات تنم عن إعجابه الكبير بها، حيث وصف الخيول المغربية ب «خيول عربية رائعة ومتحفزة، أسرع بكثير من الأرانب»[49]. ووصف الفرسان المغاربة «بكونهم خير فرسان العالم»[50].

لم تكن بالطبع الكتابات الأجنبية ملتزمة دائما بالنظرة الموضوعية للألعاب التقليدية المغربية، فالإيديولوجية الاستعمارية كانت تفرض عليها أحيانا محاولة تشويه صورة هذه الألعاب والتركيز على الجوانب السلبية فيها، فمثلا رغم انبهار دو لا شاربير بالفروسية إلا أنها حاولت أن تنهي وصفها لهذه الرياضة بنوع من الغمز واللمز قائلة: «لكننا شعرنا أن الازدحام قد ازداد... تتابعت طلقات البارود والخيول ترقص غير عابئة بالأزمة المؤلمة، اختفت الفرقة بعدما هيجت المشاهدين»[51]. «وكان قرب باب الرب أهالي يتابعون لوحات التبوريدة، كما أن الأسوار كسيت طيلة الأسبوع بحشود المشاهدين تستمتع بطلقات البارود مع أن بعض الأهالي قضوا بطلقات طائشة... ودهشت لتحول الاهتمام من ألعاب الفانتازيا إلى ملاحقتنا بتلك الأعين الفضولية وسط الجلابيب البيضاء»[52].

كما حاول دي سان مارتين – مستغلا حديثه عن رياضة الفروسية – إحياء ذاكرة المعارك التي خاضها المسلمون ضد ملوك إسبانيا بالأندلس بقوله: «إن الرحالة الذي يتأمل سباقات الخيل تلك، يتذكر ولا ريب أولئك الفرسان المسلمين الغرناطيين، عندما كانوا يخرجون من مدينتهم يعدون بخيولهم الرائعة إلى أن يصلوا قبالة معسكر الملوك الكاثوليكيين ذاته»[53].

أما روجي لـو طورنو فرغم أنه أشـار إلى تفـوق المغاربة علـى الأوروبيين[54] في لعبة الشـطرنج، فقـد ربط الألعاب بطقـوس التسـلية عنـد المغاربة، حيـث أشـار إلى لعبة الـورق ولعبـة الشـطرنج، وحصـر لعبهـا علـى الفئات الغنيـة: «كانـت تسـليات البورجـوازيين أكثر تنوعا، إذ كانـوا يتعاطـون لعبة الـورق مثـل الصناع، كمـا يلعبون الشـطرنج أيضا، وذلك منذ قرون؛ بالإضافة إلى أنهم كانوا مولعين بالعلب الموسـيقية والحاكيات، منذ أن أرسـلتها إليهـم أوروبـا»[55]، نفس الأمـر أكّد عليـه الإنجليزي جون وينـدوس منذ رحلته إلى المغرب في القـرن 18، حيث اعتبر أنّ المغاربـة لا يتعاطـون كـثيرا اللعب، وأنهـم «يفرجون أحيانـا عن أنفسـهم بلعبـة الضامة أو الشـطرنج، لكنهم لا يتعاطـون كـثيرا اللعب»[56]، أمـا ألعاب الرشـاقة فقد اعـتبرت عنـد لوطورنو من المتـع، وأقل جاذبية بالنسـبة للـسكان الذيـن وصفهـم بالفاتريـن، «أما متـع الهواء الطلق، فكانت أقـل اجتذابا لهؤلاء الـسكان الفاترين. إلا أن بعضهم، ولا سـيما الشـبان، كانوا يذهبـون للصيد في ناحيـة واد فـاس بعالية المدينـة وسـافلتها؛ وكان آخرون يمارسون المسـايفة بالعصا، والمصارعة، وكان هنالك حتى موضـع مخصـص للاعبي الكـرة. أخيرا فقد أشـرنا فيما سـبق إلى جمعيـات الرمايـة التي كانت موجـودة بفاس. لـم يذهـب كل ذلك إلى بعـد كـبير، لذلك لا يسـعنا ذكر الافتتـان بالرياضة»[57].

2) الألعاب المغربية في سياسة النظام الاستعماري:

مـع دخـول الاسـتعمار الفـرنسي إلى المغـرب بدأت تتأثـر الألعـاب الشـعبية التقليديـة التي كان يعرفهـا المجتمـع المغربي من قبـل، وبدأ بعضها يختفـي في المنطقة نتيجـة التدخل الاسـتعماري، مـوازاة مع بروز وانتشـار الرياضـات العالمية. فبمجـرد دخول الاسـتعمار، وتركيز قواتـه وأعيانه في المناطـق الاستراتيجية الهامـة والمتميزة بخصوبـة أراضيهـا ومياههـا وهوائهـا، كانـت الرياضة جزءا أساسـيا مـن مخططاته للترويج لسياسـته وجذب اهتمـام الجمهور، وفي هذه الفترة المبكرة[58] عمد المسـتعمر الفرنسي إلى منـع الرياضات المتجـذرة في المجتمع المغربي، مثـل المصارعة والمسـايفة والرماية واعتبرهـا رياضات حربيـة، وجعـل الفروسـية شكلا مـن أشكال الفانتازيا لإطلاق البـارود وقيـام الفـارس بحـركات بهلوانية على ظهر الخيل لتسـلية ضباط الاسـتعمار وعملائهـم أثناء حـفلات الرقص والغناء التي كانت بعض النسـاء ترغمن على المشـاركة فيها[59].

كانـت فرنسـا تسـعى مـن سياسـتها المطبقـة في المجـال الريـاضي إلى ترسـيخ وجودهـا في المغـرب مـن خلال ضمان أرضية رياضية للمسـتوطنين الفرنسـيين علـى الخصـوص، وتطبيـق مختلـف السياسـات المطبقة بفرنسـا، فتم ربـط العصب الرياضيـة بالمغرب بالجامعـات الرياضيـة الفرنسـية، كما تم نسـخ اغلب القـوانين المطبقة بفرنسـا (الميثـاق الريـاضي، الرياضة المدرسـية...) بالمغـرب[60]،

لم يـأت اختيار الرياضـة بالمغرب بشكلهـا العصري، بفعل إرادي، وإنما كان ذلك نتيجة السياسـة الاستعمارية التي فرضتهـا معاهدة الحماية الفرنسـية ليوم 30 مارس 1912، فمقابل الرياضات الشـعبية بدأ المغاربة يتعرفون على أنواع جديدة مـن الرياضة[61].

وفي مجـال الفروسـية اسـتغل المسـتعمر وجـود قاعـدة متينـة من الخيـول ومرافقهـا من أجـل تنميتها واسـتغلالها في خدمة مشـروعه الاسـتعماري، فأسـس منـذ سـنة 1912 الحـرس الجهـوي للخيـول بمكناس على مسـاحة 77 هكتـار، وضم إليه حـوالي 400 حصان من الأصناف الجيـدة في مقدمتها الفـرس العربي[62]. وقد حرص المسـتعمر الفـرنسي على نـزع الرمزيـة الجهادية والحربيـة للفروسـية بعدمـا جعلهـا شكلا مـن أشكال الفانتازيـا، إضافـة إلى خلـق سـباقات للخيـول للترفيه مـن ناحيـة، وللمراهنـة عليها مـن ناحية أخـرى، بدليل أن الـفترة المتراوحـة بين 1913 و1953 شـهدت صـدور أزيد مـن 30 ظهيرا شـريفا وقرارا وزيريا تهـم في مجملها تنظيم سـباقات الخيل وميادين السـباق وإحداث لجنة استشـارية للخيل وتنظيـم الرهان خلال السـباقات[63].

ظهرت رياضة الجمباز في شكلها الحديث بالمغرب سنة 1912، حيث كان المستعمر الفرنسي مضطرا إلى تكوين جنود أقوياء البنية ويتميزون بالمهارة واللياقة البدنية، بهدف جعل حد للمقاومة الشعبية والسيطرة على المجتمع، وبذلك أسس الفرنسيون أول ناد للجمباز (الطليعة) بالرباط واستعملوا في التدريب الحركات الرياضية والرماية والمصارعة، ومنذ سنة 1920 تم إشراك بعض المغاربة في مباريات استعراضية بفرنسا وتأسست بعد ذلك فرق متنوعة في الرباط والقنيطرة والدار البيضاء واليوسفية[64].

أما تأسيس الفرق الرياضية في المناطق الخاضعة للاحتلال الفرنسي فقد كان يفرض الحصول على ترخيص من الحاكم الفرنسي، الذي كان يتعامل بعنصرية في منح التراخيص، حيث استأثر الفرنسيون وحدهم بحق تكوين الفرق الرياضية دون المغاربة. ولما تكونت الجامعة الفرنسية لكرة القدم سنة 1919، أخضعت لرقابتها جميع الأندية الفرنسية الموجودة بالمغرب في إشارة إلى تبعية الرياضة المغربية للمؤسسات الفرنسية [65].

رغم كل هذه الجهود فشلت مساعي إدارة الاستعمار لخلق قاعدة رياضية تخدم مصالحها بالمغرب، نتيجة افتقارها إلى العنصر البشري، الذي شكل خطرا يهدد مستقبل الرياضة الاستعمارية. فحولت الوجهة نحو الرياضيين المغاربة لتفتح لهم المجال لتأسيس الأندية والفرق، فتم تشكيل أول تنظيم رياضي صرف في منطقة الاستعمار الفرنسي سنة 1932، ويتعلق الأمر بالاتحاد الرياضي للرباط وسلا، الذي تمكن من الحصول على إذن بتشكيل فريق لكرة القدم يتألف من المغاربة، وفي سنة 1937 برز إلى الوجود نادي الوداد الرياضي بالدار البيضاء، حيث بدأ نشاطه بالسباحة، قبل أن يكون فريقا لكرة القدم سنة 1940، وينتصر فيما بعد على جميع الفرق الفرنسية، ويفوز مرات عديدة ببطولة المغرب وببطولة شمال إفريقيا. وخلال فترة زمنية وجيزة أصبح الوداد الرياضي أول نادي مغربي يضم الرياضات المتعددة الأنواع[66].

لا شك أن الإدارة الاستعمارية ستكتشف فيما بعد خطورة بروز الفرق المغربية على مشروعها الرياضي، لتبدأ بعد ذلك بتطبيق سياسة المنع وسحب التراخيص، حيث تم إغلاق بعض الأندية الرياضية التي أسسها المغاربة، كنادي الجمباز التابع للاتحاد الرياضي، وتم فرض شروط تعجيزية على بعض الأندية المغربية الأخرى، حيث اتخذت عصبة كرة القدم التابعة لإدارة الاستعمار قرارا يفرض على الفرق المغربية ضم عدد لا يقل عن خمسة لاعبين أوروبيين في صفوفها، رغم صعوبة توفر هذا العدد من اللاعبين الأوروبيين، وكان الهدف من ذلك واضحا، وهو عدم ترك الصبغة المغربية الصرفة للفرق المغربية من جهة[67]، وإضعاف الفريقين المغربيين الصاعدين الوداد والاتحاد الرياضي للرباط وسلا، ومن خلالها إحباط العناصر المغربية، والقضاء على تطلعاتها[68].

وذهبت سلطات الاحتلال إلى أبعد من ذلك عندما استهدفت الرياضيين المغاربة بالقمع والاعتقال، وتمت تصفية بعض الأسماء المشهورة في الأوساط الرياضية كالهاشمي القسطالي المعروف باسم «سوس»، كما سخرت سلطات الاستعمار الفرنسيين العنصريين للاعتداء على اللاعبين المغاربة داخل الملاعب أو خارجها[69].

3) استغلال المغاربة للألعاب الشعبية في مواجهة الاستعمار الفرنسي:

لم تكن الرياضة يوما معزولة عن قضايا الشعوب ونضالاتها من أجل التحرر وتحقيق الازدهار، فالشعب الفلسطيني مثلا كان يتأثر دائما بمظاهر الاحتلال الصهيوني، وحاول تكييف ألعابه الشعبية لتتناسب مع معطيات الانتفاضة مثل الخارطة وطيارات الورق وجيش وعرب وعسكر وحرامية وغيرها، كما أثرت الظروف القاسية للاحتلال وعمليات الحصار

والتجويع والمداهمة والاعتقال على ممارسة الطفل للألعاب الشعبية[70].

وفي خضم الصراع ضد السيطرة الاستعمارية اختار المغاربة مجاراة الفرنسيين في التنافس في الرياضات العصرية، فنقل الوطنيون نشاطهم إلى الميدان الرياضي كواجهة كفاحية بهدف رفع مستوى الجماهير السياسي والتنظيمي، وأصبحت الرياضة في جوهرها تمثل أداة من أدوات المعركة ضد الاحتلال الأجنبي العنصري[71]. فقد كان كافيا أن تفوز فرقة مغربية على أخرى فرنسية ليتحول الانتصار الرياضي في أذهان الجماهير إلى انتصار سياسي يرى المواطن من خلاله معنوياته ترتفع واعتزازه بشخصيته يتقوى، وإيمانه بالتحرر الشامل يتوطد ويزداد رسوخا، وكان المغربي يرى في أبطاله الرياضيين ممثلين له، يعبرون عن آماله، ويتلقى انتصاراتهم بانفجار عاطفي ووطني عاصف، رغم الآلاف من جنود الاستعمار التي كانت كل يوم أحد تطوق الملاعب التي تجري فيها المنافسات.

واندمج الرياضيون بشكل مباشر في الكفاح الوطني المعادي للوجود الاستعماري، فمثلا كان لاعبو فريق الوداد الرياضي يحملون معهم المراسلات والتقارير السياسية إلى زعماء البلدين الشقيقين، أمثال مصالي الحاج وفرحات عباس وجمعية العلماء المسلمين بالجزائر، وإلى قادة الكفاح الوطني بتونس. وكان بعض مسيري فريق المولودية الوجدية بحكم علاقتهم بعمال محطة القطار، يسهلون عملية المرور حتى لا ينكشف الأمر لرقابة الحدود الاستعمارية[72].

وكان الرياضيون يتجاوزون أحيانا مرحلة النوايا الوطنية الخفية إلى مرحلة امتحان الضمير في الكفاح والعمل الوطني المباشر، حيث حملوا السلاح في وجه الاحتلال واستشهد بعضهم[73].

وقبل أن نعرض لمسار تطور بعض الرياضات خلال الفترة الاستعمارية لا بد أن نقف عند بعض الأسس التي ارتكزت عليها الرياضة المغربية المعاصرة في تحقيق التقدم والتفوق خلال هذه الفترة:

تطور الرياضة المغربية في إطار خط النضال الذي خاضه الشعب المغربي ضد الاستعمار وعملائه، فالنشاط الرياضي كان لا بد أن يرتبط بالكفاح الوطني، وقد وجد هذا الارتباط تعبيره في احتضان الجماهير للرياضيين الذين التفوا حول قضيتهم وساهموا في ميدانهم بشن معركة مزدوجة: سياسية ضد الرياضة الاستعمارية العنصرية، ونضالية ضد قوات الاحتلال الأجنبي، وعلى هذا الأساس قام التلاحم والتفاعل والتجاوب بين الرياضيين الواعين وبين الشعب بدور بارز في الانتصارات الجزئية والهامة التي أحرزتها الرياضة المغربية رغم الاستبداد الاستعماري[74].

لم يكن من الممكن أيام الكفاح الوطني فصل النضال ضد السياسة الرياضية الاستعمارية عن مجمل الكفاح ضد السيطرة الاستعمارية، وبذلك انصهرت جميع قطاعات الشعب التواقة إلى الحرية في مواجهة سياسية مباشرة ضد العدو الأجنبي.

تحققت المنجزات الرياضية على مستوى المهارات الفردية والجماعية، بفضل الإخلاص الوطني، وقوة الإرادة والاستقامة والنظافة التي كانت تطبع عقلية وسلوك معظم المسيرين واللاعبين[75].

جمعت الألعاب الرياضية بين الفرق الوطنية والفرق التي أسسها المستعمر في لقاءات ومباريات تميزت بالندية والقتالية، حيث كان الهدف منها عند الوطنيين لا يقف عند تسجيل الانتصارات وكسب نقط المباريات، بل تعدى ذلك إلى استهداف أطروحات المستعمر وإرباك مخططاته. بينما كان الاستعمار يسعى دائما بكل جهوده لاستقطاب الطاقات الرياضية المغربية ليغذي بها الفرق والأندية التي تخدم مصالحه، في محاولاته لتطبيق مخططاته الرامية للدمج والتحكم.

ففي كرة القدم يمكن الحديث عن اللقاءات المثيرة التي جمعت بين الفرق المغربية والفرق المحسوبة على

الاستعمار، ونضرب الأمثلة لذلك بالمقابلات التي كانت تجمع بين الاتحاد الرياضي المكناسي الذي أسسه المستعمر، وضم إليه العديد من الطاقات المغربية، وبين الفرق الوطنية التي كانت تضم شباب مغاربة مفعمين بالحيوية والروح الوطنية، كفريق الوداد البيضاوي وفريق طنجة فاس[76]، حيث جمعت الفريق الأول مع الفرق الوطنية مواجهات متعددة، تميزت بالتقنيات الفنية العالية التي تخلق المتعة عند الجمهور، وبالندية والقتالية التي تلهب حماس المغاربة وتغذي الروح الوطنية عندهم، كما أن اللاعبين المغاربة الذين لعبوا ضمن الفرق المحسوبة على الاستعمار كانوا يجدون انفسهم في هذه المقابلات في موقف محرج بل بين نارين، بين الرغبة الصادقة في التعبير عن مشاعر الحب لوطنهم وهم يقابلون فرقا وطنية مناضلة، وبين التزامهم بقوانين اللعبة وروحها والتزامات حمل القميص، فإذا انهزمت فرقهم أمام الفرق الوطنية يشكك الاستعمار في التزاماتهم ويلصق بهم التهم ويقلب الحقائق[77]، وإذا انتصرت فرقهم يغضب المغاربة منهم ويشككون في وطنيتهم.

وفي إطار استغلال الرياضة في العمل الوطني بذل الوطنيون جهودا كبيرة لتأسيس فرق الأحياء من أجل فتح فضاءات أوسع للشباب المغاربة لإظهار مهاراتهم والتعبير عن مواهبهم وخدمة قضيتهم من جهة، وتضييق الخناق على المستعمر في استقطاب الشباب المغاربة من جهة أخرى[78]. فتم إنشاء فرق شعبية تضاهي الفرق الوطنية كفريق النجم وفريق الشرف وفريق المجد، واتخذت هذه الفرق طابعا وطنيا صرفا، واستغلت كل لقاءاتها في التعريف بالقضية الوطنية والتحريض ضد المستعمر.

ومع التحول الكبير الذي عرفته القضية الوطنية بعد إعلان وثيقة المطالبة بالاستقلال سنة 1944، استغلت الرياضة بشكل كبير في الدفاع عن استقلال الوطن والدعوة إلى طرد المستعمر، حيث بدأت الفرق

الوطنية تتنقل بين المدن وهي تحمل في أمتعتها خطابات ومناشير لتمرير الخطاب السياسي المحرض ضد الاستعمار والداعي للبحث عن سبل تحرير الوطن[79].

أما في رياضة الملاكمة فقد خاض الأبطال المغاربة لقاءات شكلت في وقتها حدثا رياضيا مشهودا، وعرفت حضورا جماهيريا غفيرا امتزجت عواطفه بعواطف هؤلاء الأبطال الذين كانوا يصرون ويلحون على الانتصار؛ فالانتصار في الحلبة هو انتصار للقضية الوطنية قبل كل شيء في ظل القمع والتسلط وتشديد الخناق على الوطنيين، وفرض الحصار على المواهب[80].

وبالنسبة لرياضة الجمباز فقد تأسس أول نادي مغربي سنة 1936 برئاسة إدريس المحمدي، ووجد الشباب المغربي فيه فرصة للتدرب على رياضة جديدة، وفي نفس الوقت مناسبة للالتقاء والتحدث بحرية في مشاكل البلاد وهموم الشعب ونشر الوعي الرياضي والسياسي وسط الشباب.

وأثناء حوادث سنة 1944 التي تجسدت فيها إرادة الشعب المغربي في المطالبة بالاستقلال، لم يتردد عدد كبير من الرياضيين في النزول إلى الشارع والمشاركة في المظاهرات التي نظمها الوطنيون في العديد من المدن المغربية، وألقي القبض على بعضهم، وأصدرت سلطات الاحتلال قرارا بإغلاق نادي الاتحاد الرياضي للرباط وسلا[81].

خاتمة:

لقد قامت الألعاب الرياضية والشعبية في المغرب على أساس التعبير عن الهوية الثقافية والروح الوطنية للأمة، والكفاح ضد الاستعمار والعنصرية والتخلف، ولذلك ينبغي أن تسير على الدوام بمعزل عن كل عصبية وطنية أو إقليمية، وتستثمر في خدمة الأهداف والغايات النبيلة المتجسدة في تحرير العقول، وتقويم الأبدان، واكتساب الفضائل الأخلاقية. وهي شروط ضرورية وأساسية لا بد لكل رياضي أن يتحلى بها، حتى لا تفقده نشوة الانتصار أو صدمة الهزيمة توازنه وإنسانيته. كما يجب الحرص على تطوير اللعب التقليدي والشعبي باعتباره وسيطا تربويا غنيا ومؤثرا، يشكل عنصرا فعالا في تكوين شخصيات الأطفال، وتحقيق توازنهم الفكري والاجتماعي والخلقي والنفسي والجسمي، وذلك بإحياء هذا النوع من اللعب والمحافظة عليه وتحسين مكوناته، مع تطوير أدواته وأساليب ممارسته، وإعادة تصميمه وتنظيمه، والاعتراف بقيمته التربوية، وإدخاله كمكون أساسي ضمن المناهج التربوية الرسمية في المؤسسات التعليمية، ودمجه ضمن المشاريع الثقافية في المحافظة على التراث الثقافي، الذي يعبّر عن حضارة المجتمع المغربي خاصة وحضارة المجتمع العربي والإسلامي عامة.

الهوامش:

1. وائل عبد الرؤوف جلال مرسي، توثيق الألعاب الشعبية في شمال الصعيد، مذكرة لنيل درجة الدكتوراه، كلية التربية الرياضية قسم الترويح الرياضي، القاهرة، 2014، ص: 4.
2. huizinga Johan, Humo ludens , Essai sur la fonction sociale du jeu , Gallimard , 1988. P 56.
3. Caillois Joger, Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige, Gallimard, 1957, p 58.
4. Piaget J ,La psychologie de l'intelligence, Armand Colin- Paris, 1968, P.158 .
5. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة: الطقوس والوظائف المادية والرمزية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بني ملال، ط1، 2018، ص: 13.
6. سعد أشرف نخلة، "الألعاب الشعبية في مصر والدول العربية"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 19، خريف 2012، البحرين، ص: 105.
7. Huizinga, Humo ludens, Essai sur la fonction social du jeu, p.89.
8. سعد أشرف نخلة، " الألعاب الشعبية.... "، ص: 105.

9. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 52.
10. نفسه، ص: 50.
11. شكاك صالح، مادة "هيه"، معلمة المغرب، الجمعية المغربية للنشر والتأليف والترجمة – الرباط، ج 22، 2005، ص: 7537.
12. Pierre-Raymond de Brisson، Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson، officier de l'administration des colonies، avec la description des déserts d'Afrique، depuis le Sénégal jusqu'au Maroc، Genève، Barde، Manget et Cie، Paris، Royez, 1789. P: 198.
13. ـ سعيدي المولودي، مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، منشورات، جمعية أجدير ايزوران للثقافة الأمازيغية، مطبعة الرباط نت، الطبعة 1، 2018، ص40ـ 41-.
14. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 128.
15. ـ سعيدي المولودي، مداخل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوسط، ص 42.
16. ـ سعيدي المولودي، مداخل إلى الأدب الأمازيغي، ص 42
17. - سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 61.
18. مولاي نصر الله البوعيشي، شذرات من زمن دمنات الجميل، المطبعة الوطنية - مراكش، 2016، ص: 68 .
19. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 118.
20. رينولد لادريت دو لاشارير، رحلة إلى المغرب (1910- 1911) خلال مسالك الشاوية والحوز وفاس، ترجمة محمد ناجي بن عمر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اكادير، ط1، 2016، ص: 51.
21. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 142.
22. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 155.
23. تسمى في بعض مناطق الصحراء بلعبة " يا حجيل يا مجيل "، انظر: محمد سعيد القشاط، الألعاب الشعبية في الصحراء، دار الملتقى للطباعة والنشر – بيروت، 1998، ص: 25.
24. تسمى في بعض مناطق الصحراء الإفريقية " طباخ " وتلعب بتفاصيل أكثر مما هي عليه في صحراء المغرب. انظر: محمد سعيد القشاط، الألعاب الشعبية في الصحراء، ص: 29.
25. Hespéris. tome VIII. 3ème et 4ème Trimestre ,1928, P: 401-403.
26. هذه اللعبة لعبناها مرارا ونحن صغار خلال الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، لكنها انقرضت ولم يعد يعرفها أطفال هذا الجيل.
27. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 172.
28. تسمى في بعض مناطق الجزائر كمدينة تبسة لعبة " النحلة "، سعاد حميدة، " الألعاب الشعبية في مدينة تبسة تاريخ طفولة "، مجلة أبحاث، المجلد 6، العدد 2، 2021، ص: 823.
29. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 189.
30. Piaget J ,La psychologie de l'intelligence ,Armand Colin – Paris, 1968 ,P.162.
31. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 187.
32. حمية راشد تقيق جمال براهيمي قدور، " الألعاب التقليدية بالجنوب الشرقي الجزائري مدينة ورقلة أنموذجا "، مجلة الباحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2021 (02) 13 ص: 236.
33. اجنر فوج، الانتخاب الثقافي، ترجمة شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، ط 1، 2005، ص: 11.
34. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 187.
35. - Helene Brule " ,Education et jouets , "Revue EPS. N°33, mai-juin, 1987, p.23.
36. Piaget J. op cit ,p.188.
37. سعاد بلحسين، الألعاب الشعبية بجهة بني ملال خنيفرة، ص: 190.
38. Jean Herber, "poupées Marocaines" , Archives berbère, vol 3, F1, 1918.
39. Jouin Jeanne, " chantes et jeux maternels à rabat" , Hispéris , N° 37 , 1950.
40. Jouin Jeanne, " nouveaux poèmes de fes et de rabat- salé " , Hespéris, tome XLV, paris 1958.
41. L. Brunot ; "Jeux d'enfants à Fès" ; in Archives Berbères ; vol 2 ; fas .4 ; 1917.
42. جوزي دانييل كلاصو، رحلة الملك البرتغالي

الـــدون فرنانـــدو إلى المغرب، ترجمـــة عثمان المنصـــوري، مطابع الرباط نـــت – الرباط، ط 1، 2021، ص: 43.

43. نفسه، ص: 43.

44. نفسه، ص: 44.

45. Pierre-Raymond de Brisson، Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson، P: 198.

46. رينولد لادريد دو لا شـــاريير، رحلـــة إلى المغرب، ص: 51.

47. نفسه، ص: 52.

48. أنطونيو دي ســـان مارتين، مدينـــة النعاس رحلة إلى داخل المغـــرب، ترجمة مصطفـــى الورياغلي، المركز الثقـــافي العربي – الـــدار البيضاء، ط 1، 2018، ص: 115.

49. نفسه، ص: 116.

50. نفسه.

51. رينولد لادريد دو لا شـــاريير، رحلـــة إلى المغرب، ص: 52.

52. نفسه، ص: 53.

53. أنطونيو دي ســـان مارتين، مدينـــة النعاس رحلة إلى داخل المغرب، ص: 116.

54. روجي لوطورنـــو، فاس قبل الحمايـــة، ترجمة محمد حجـــي ومحمـــد الأخـــضر، دار الغرب الإســـلامي – بيروت، ط 1، 1996، ج 2، ص: 796، هامش: 13.

55. نفسه، ص: 796.

56. جون وينـــدوس، رحلـــة إلى مكنـــاس، ترجمة زهرة إخوان، منشـــورات جامعة المولى إســـماعيل بمكنـــاس، ط 1، 1994، ص: 51.

57. روجي لوطورنو، فاس قبل الحماية، ص: 798.

58. أحمـــد الحبيب بلمهـــدي، صفحـــات مشرقة مـــن تاريخ الرياضـــة بالعاصمة الإســـماعيلية (مكناس)، منشـــورات الســـفير – مكناس، ط 1، 1990، ص: 17.

59. عبد الله رشـــد، تاريخ الرياضـــة في المغرب 1918 -1998، مطبعة صومكـــرام - الدار البيضاء، ط 3، 1998، ص: 16.

60. منصف اليازغـــي، السياســـة الرياضية بالمغرب 1912-2012، منشـــورات دوريـــة كتـــب في الرياضة، عـــدد 3، مطبعة الوان الريف - ســـلا، 2015، ص: 7.

61. نفسه، ص: 6.

62. نفسه، ص: 161.

63. نفسه، ص: 25.

64. أحمد الحبيـــب بلمهدي، صفحـــات مشرقة من تاريـــخ الرياضة، ص: 139.

65. عبد الله رشـــد، تاريخ الرياضـــة في المغرب، ص: 17.

66. نفسه، ص: 17.

67. نفسه، ص: 19.

68. نفسه، ص: 18.

69. نفسه، ص: 19.

70. إدريـــس محمد صقر جـــرادات، " الدلالة التربوية للألعاب الشـــعبية الفلكلورية في فلسطين دراسة وصفيـــة تحليلية ميدانيـــة "، مجلـــة الإبداع الريـــاضي، جامعة المســـيلة بالجزائـــر، عدد 1، دجنبر 2010، ص: 29.

71. عبد الله رشـــد، تاريخ الرياضـــة في المغرب، ص: 11.

72. نفسه، ص: 12.

73. نفسه، ص: 13.

74. نفسه، ص: 13.

75. نفسه، ص: 14.

76. أحمد الحبيـــب بلمهدي، صفحـــات مشرقة من تاريـــخ الرياضة، ص: 24.

77. نفسه، ص: 22.

78. نفسه، ص: 24.

79. نفسه، ص: 26.

80. نفسه، ص: 73.

81. نفسه، ص: 139.

المصادر والمراجع:

1. اجنـــر فوج، الانتخـــاب الثقافي، ترجمة شـــوقي جلال، المجلـــس الأعلى للثقافـــة – القاهرة، ط 1، 2005.

2. أحمـــد الحبيب بلمهـــدي، صفحـــات مشرقة مـــن تاريخ الرياضـــة بالعاصمة الإســـماعيلية (مكناس)، منشـــورات الســـفير – مكناس، ط 1، 1990.

3. إدريـــس محمد صقر جـــرادات، " الدلالة التربوية للألعاب الشـــعبية الفلكلورية في فلسطين دراسة وصفيـــة تحليلية ميدانيـــة "، مجلـــة الإبداع الريـــاضي، جامعة المســـيلة بالجزائـــر، عدد 1، دجنبر 2010.

4. أنطونيو دي ســـان مارتين، مدينـــة النعاس رحلة

إلى داخل المغـــرب، ترجمة مصطفـــى الورياغلي، المركز الثقـــافي العربي – الـــدار البيضاء، ط 1، 2018,

5. حمية راشـــد تقيق جمـــال براهيمـــي قدور، " الألعـــاب التقليدية بالجنوب الشرقـــي الجزائري مدينة ورقلة أنموذجا "، مجلـــة الباحث في العلوم الإنســـانية والاجتماعية، 2021 (02) 13 .

6. جـــوزي دانييل كلاصـــو، رحلة الملـــك البرتغالي الـــدون فرنانـــدو إلى المغرب، ترجمـــة عثمان المنصـــوري، مطابع الرباط نـــت – الرباط، ط 1، 2021.

7. جون وينـــدوس، رحلـــة إلى مكنـــاس، ترجمة زهرة إخوان، منشـــورات جامعة المولى إســـماعيل بمكناس، ط 1، 1994.

8. رينولد لادريت دو لاشـــارييز، رحلـــة إلى المغرب (1910-1911) خلال مســـالك الشاوية والحوز وفـــاس، ترجمـــة محمـــد ناجي بـــن عمر، منشـــورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اكادير، ط1، 2016.

9. عبد الله رشـــد، تاريخ الرياضـــة في المغرب 1918 -1998، مطبعة صومكرام - الـــدار البيضاء، ط 3، 1998.

10. سعاد بلحســـين، الألعاب الشـــعبية بجهة بني مـــلال خنيفرة: الطقـــوس والوظائـــف المادية والرمزيـــة، منشـــورات كليـــة الآداب والعلوم الإنســـانية بني مـــلال، ط1، 2018.

11. ســـعاد حميـــدة، " الألعاب الشـــعبية في مدينة تبســـة تاريخ طفولة "، مجلة أبحـــاث، المجلد 6، العدد 2، 2021.

12. ســـعد أشرف نخلة، "الألعاب الشـــعبية في مصر والـــدول العربية"، مجلة الثقافة الشـــعبية، العدد 19، خريف 2012، البحرين.

13. ســـعيدي المولودي، مداخـــل إلى الأدب الأمازيغي بالأطلس المتوســـط، منشـــورات، جمعية أجدير ايزوران للثقافة الأمازيغيـــة، مطبعة الرباط نت، الطبعة 1، 2018.

14. شـــكاك صالح، مـــادة "هيه"، معلمـــة المغرب، الجمعية المغربيـــة للنشر والتأليـــف والترجمة - الرباط، ج22، 2005.

15. محمد ســـعيد القشـــاط، الألعاب الشـــعبية في الصحراء، دار الملتقى للطباعـــة والنشر – بيروت، 1998.

16. منصف اليازغـــي، السياســـة الرياضية بالمغرب 1912-2012، منشـــورات دوريـــة كتـــب في الرياضة، عـــدد 3، مطبعة الوان الريف - ســـلا، 2015.

17. مولاي نصر اللـــه البوعيشي، شـــذرات من زمن دمنات الجميـــل، المطبعة الوطنيـــة - مراكش، 2016.

18. وائل عبـــد الرؤوف جلال مـــرسي، توثيق الألعاب الشـــعبية في شـــمال الصعيد، مذكرة لنيل درجة الدكتـــوراه، كلية التربية الرياضية قســـم الترويح الرياضي، القاهرة، 2014.

19. Caillois Joger, Les jeux et les hommes : Le masque et le vertige, Gallimard, 1957.

20. Helene Brule" ,Education et jouets ,"Revue de les enseignants et professionnels de l'Education Physique et du Sport (EPS) .N°33, mai-juin ;1987

21. Hespéris. tome VIII. 1928, 3ème et 4ème Trimestre. page 401-403.

22. Huizinga johan , Humo ludens , Essai sur la fonction sociale du jeu , Gallimard, 1988.

23. Jean Herber, "poupées Marocaines" , Archives berbère, vol 3, F1, 1918.

24. Jouin Jeanne, " chantes et jeux maternels à rabat" , Hispéris , N° 37 , 1950.

25. Jouin Jeanne, " nouveaux poèmes de fes et de rabat- salé " , Hespéris, tome XLV, paris 1958.

26. L. Brunot, "Jeux d'enfants à Fès" ; in Archives Berbères , vol 2 , fas .4 ; 1917.

27. Piaget J ,La psychologie de l'intelligence, Armand Colin- Paris, 1968.

28. Pierre-Raymond de Brisson، Histoire du naufrage et de la captivité de M. de Brisson، officier de l'administration des colonies، avec la description des déserts d'Afrique، depuis le Sénégal jusqu'au Maroc، Genève, Barde, Manget et Cie، Paris، Royez, 1789.

الصور :

- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

د. منى مارتينوس - لبنان

القيم المكانية في بلدتي مغدوشة

مقدمة :

تتربع «مغدوشة» على إحدى التلال في الجنوب الغربي من قضاء صيدا من محافظة الجنوب. وترتفع تلة مغدوشة 200م جنوب شرق مدينة صيدا ضمن المنطقة المُسمّاة «إقليم التفاح». وتشكل مغدوشة جزءًا من تلال الساحل اللبناني التي تفصل بينها الأودية، ويصل ارتفاع أعلى نقطة فيها إلى 270 م عن سطح البحر.

يعتبر أنيس فريحة أن اسم مغدوشة مشتق من اللغة السريانية ويعني «مكدِّسون، وجامعو الغلال في أكداس وعرمات»[1]، وكما أنّ الثقافة مكوّنة من الطبقات، فكذلك

اللغة، إذ مع مرور الزمن تتولّد أسماء جديدة مكوّنة طبقات لغوية مختلفة تبدو منسجمة مع لغة الساكنين اللاحقين للمكان.

في بداية القرن التاسع عشر كان عدد سكان مغدوشة حوالي 150 نسمة بحسب تقديرات كبار السنّ، وبحسب معطيات سجلات العماد في مطرانية صيدا للروم الملكيين الكاثوليك، وقد توافد السكان إليها من قرى لبنانية ومن منطقة حوران في سوريا، طلباً للحرية حين تولّى الأمير فخر الدين الثاني الكبير حكم الجبل اللبناني (1572-1635) في مطلع القرن السابع عشر، حيث كان متسامحاً ومستنيراً، فقد عيّن وزيرًا أول مسيحيًّا (مارونيًّا) ووزيرًا مسلمًا للداخلية، ودرزيًّا للقوات المسلحة، ويهوديًّا للمالية. وكانت ولايته الأكثر إرضاءً وإزدهاراً في الحكم العثماني، فقد وقّع معاهدات مع توسكانا وولايات إيطالية أخرى، ومع إسبانيا وفرنسا، كما أنعش استيلاؤه على مرفأ صيدا في العام 1593 المنطقة وجعلها جاذبة. وقد دأب الأمير فخر الدين على السياسة الإنمائية، ففتح موانئ للتجارة الخارجية، واستقبل المرسلين اليسوعيين لفتح إرساليات للتعليم والتهذيب في جبل لبنان، وبنى سياسته الداخلية على دعائم ثلاث، هي: الأمن، والازدهار الاقتصادي، والتسامح الديني. ولأول مرة منذ مئات الأعوام، خيّمت مناخات من الأمان والحرية، وهكذا في عهد فخر الدين قدِم قسم من أبناء مغدوشة الحاليون إليها من خبب في حوران السورية.

مغدوشة الآن تعدّ حوالي العشرة آلاف نسمة، تعرّض أبناؤها لتهجير قسري خلال الحرب الأهلية اللبنانية في العام 1986، فنزحوا إلى بيروت وضواحيها وما كان يعرف وقتها ببيروت الشرقيّة، ولكن عودتهم إلى بيوتهم المدمّرة كانت سريعة، إذ بدأت العودة التدريجية بعد ثلاثة أشهر، واكتملت بخلال سنتين تقريباً، فأعادوا الإعمار وعادوا لحياتهم الطبيعية، وهذه العودة كانت لافتة للانتباه مقارنة بالمناطق التي تهجرت خلال الحرب الأهلية ولم يعد كامل ساكنيها، واقتصرت العودة على كبار السن والمتقاعدين.

وبعد التعريف بمغدوشة التي يدور حولها هذا البحث، سوف يتم التعريف بالقيم المكانية، فالمتغيّرات البيئية أو المكانية، سواء نظرنا إليها كمتغيّرات مستقلة أو تابعة، هي عناصر أساسية لا يمكن إغفالها في الدارسة السوسيولوجية للمجتمع المحلي. وإن الاهتمام والتركيز على هذه المتغيرات كان سبباً في تطوير أحد المداخل الكبرى في دراسة المجتمع، وهو ما يُعرف باسم المدخل الإيكولوجي، ومن علمائه المعاصرين «آموس هاولي» إذ يُعرِّف المجتمع المحلّي بأنه «تلك الرقعة المكانية التي يرتبط بها وفيها السكان، والتي من خلالها يتمّ تكامل الأفراد بعضهم مع بعض استجابة لمتطلباتها اليومية وخصائصها»[2]. إذ يتخذ الفرد من الاشتراك في المكان الواحد أساساً ترتكز عليه كلّ محاولة للتعريف أو التنميط أو الدراسة، كما ينظر إلى البعد المكاني باعتباره متغيّراً مستقلاً يفسر ما لنماذج المجتمع المحلي المختلف من خصائص متميزة. ومن ناحية أخرى نجد تصوراً آخر يؤكّد البعد السيكولوجي ويعتبر الاتصال والإجماع أو الاتفاق شرطاً ضرورياً أو مقوماً أساسياً من مقومات المجتمع المحلّي. ومن ثمّ يصبح المجتمع المحلي عبارة عن تجمّع أخلاقي تندمج فيه عقول الأفراد، ومن خلاله، تتاح الفرصة للأفراد للتعبير عن قدراتهم وإمكاناتهم بطريقة كلّية وملائمة[3].

وأهمية هذه الدراسة الميكروسوسيولوجية، في أنّها تؤدّي مع دراسات تشبهها إلى المركب الماكروسوسيولوجي الذي تندمج فيه. لذا فإن اتباع طريق صاعد ينطلق من الوحدات الصغيرة للملاحظة المباشرة التي تثير اهتمام الباحث، للوصول فيما بعد تدريجياً إلى معالجة الوحدات الأكثر اتساعاً والأكثر تنظيماً داخل البنية الاجتماعية، إذ يعتبر «ايفانز بريتشارد» (Evans-Pritchard) أنّه «لبلوغ الدراسة مستوًى عاليًا من التجريد والتحليل

البنائي، لا بدّ من التركيز على دراسة الجماعات التي تتميز بدرجة عالية من التماسك، والتي تُثبت قدرتها على البقاء والاستمرار والصمود ضد عوامل التغيّر لأطول وقت ممكن، بحيث تحتفظ على مرّ الأجيال بكيانها وهيكلها العام، رغم الأفراد الذين يؤلّفونها»[4].

القيم المكانية:

وقد قامت هذه الدراسة على المقابلات مع بعض سكّان هذا المجتمع المحلّي الذين تهجروا وعادوا إلى بلدتهم، وتبيّن من خلال إجابات الناطقين - بعد أكثر من ثلاثة عقود على التهجير والعودة - عند سؤالهم عن الأماكن التي كانوا يتذكرونها ويشعرون بحنين تجاهها خلال فترة غيابهم القسري عن البلدة، أن هناك أماكن تكرر ذكرها في مقابلات عدّة، مما أظهر أهمية هذه العناصر المكانية البنائية، وأبرز دورها ومكانتها في الحفاظ على خصوصية هذا المجتمع، من خلال تعلق أهل البلدة بها وشعورهم بالانتماء إليها وإلى مجتمعهم ككل. وأتت الإجابات لتؤكد بأن المكان هو عنصر هام من عناصر بنية المجتمع. أما الأماكن التي أعطت قيمة معنوية للمكان في هذه البلدة فهي: البيت والأرض والبيدر والساحة والوعر.

1) البيت:

« إذا خاف الانسان من شيء ما يهرب إلى بيته، فإلى أين أهرب أنا؟ ليس لدي بيت»[5].

يتضمن هذا الخطاب الذي يعبّر عن صعوبة الحرمان من البيت في فترة التهجير، ورغم بساطته، كل معاني الاحتواء والحماية والأمان التي يقدّمها البيت لصاحبه. وتبيّن أن أكثر الأماكن التي ورد ذكرها في المقابلات هي «البيت»، إذ يهتم اللبناني بأن يكون له بيت يأوي إليه ويؤسس فيه عائلة، لذلك يسعى بكلّ ما أوتي من قوة الى امتلاك بيت، حتى لو اضطر إلى بيع قطعة أرض أو الهجرة لبضع سنوات لتأمين مسكن له ولعائلته، فالبيت «أول مقتنى وآخر مبيع» بحسب المثل اللبناني. ويهاجر الكثير من اللّبنانيين لسنين وسنين ثمّ يعودون، وأوّل ما يقومون به بعد عودتهم، هو بناء بيت لهم في ضيعتهم، لأنّ «البيت عزّ» ومن المعيب أن يبيعه صاحبه لأنّه مظهر من مظاهر قوّته، وإذا تعرّض لحالة مادّية سيئة يقولون «مسكين انخرب بيته». ومن لم يمتلك بيتاً ويسكن بالإيجار، يُنظر إليه نظرة استخفاف، ويُضرب فيه المثل المعروف: «مسكين فلان مثل البزاقة بيته على ظهره».

وعندما يبدأ الفرد ببناء بيته يدعو له المحبّون ببقاء هذا البيت وازدهاره: «الله يوسع ديارك» وأيضًا «انشالله بتورّتو لولد الولد» إشارة الى أهمّية الحفاظ على ملكيّة البيت وتوريثه وبقائه ضمن العائلة الواحدة.

وإذا نظرنا إلى الحي الأقدم في القرية نلاحظ أن الأبنية تتميّز ببساطتها وبتراصّها، فبناء «الحيط عالحيط» بدافع توفير حائط ثانٍ يجعل بعضهم يضع جسور سقفه على الجدار المشترك. وهذا شائع، تجد له شواهد في كل قرية لبنانية. إضافة إلى توفير حائط، فإن سبب هذا التراص في البناء يعود إلى «حرص الأهل على أن يظل الأفراد قريبين بعضهم من بعض، للتعاون والتسلية، وبسبب فقدان الأمن»[6].

ونلاحظ أن الأحياء تسمّى بأسماء عائلات معينة، فيقولون مثلاً هذا حي بيت «فلان»، فالبيت أصلاً في المجتمع المحلي «كيانٌ عائليٌّ مرتبطٌ بحيٍّ سكنيّ، حيث يُشكّل الحيّ جزءًا لا يتجزأ من هويته، وحيث كانت «العائلة الممتدة التي تضمّ الأب والأمّ والجدّ والجدّة»[7]، النمط القرابي السائد في هذا المجتمع المحلي. وبالطبع فإن سكن الأقارب جنباً إلى جنب يُقوّي الألفة «ويُسهّل دخول ساكن الجوار في شبكة تبادل الخدمات التي تقوم عادة بين الأهل. خاصة أن الزراعة تفرض ارتباطًا بالجماعة يزيد من ضرورة

التعاون بين الجيران في تجهيز آلة الحراثة وما إلى هنالك...»[8] ومن الملاحظ بقاء السكن ضمن العائلة الممتدة في كثير من الأحيان رغم دخول الحداثة إلى المجتمع اللبناني، حيث نجد بنايات جديدة يسكن في كل طبقة منها أخ من العائلة مع أسرته النواتية، مع وجود شقة للأب الأكبر في البناية، وهذا التجاور يكرس القرابة والسكن ضمن العائلة الممتدّة.

وهكذا ظهرت مكانة البيت مرتفعة جداً لدى المغدوشي. وتؤكّد هذه الخطابات هذه المكانة، بغض النظر عن حالة البيت، إن كانت متواضعة أو غير متواضعة:

- بعد أسبوع من التهجير ذهبنا عند إبني في مرجعيون وكان أصحابه قد أعطوه «فيلا» كأنها قصر، فسكنّا فيها. وكان بيتنا في مغدوشة مؤلّف من غرفتين، وحديقة فيها شجرات ليمون البوسفير، ومرجوحتي الخاصة بجانب شجرات الليمون، فصرت أقول: «يا مين ياخد هالفيلا ويرجّعني على غرفتين وجنينة، فيها شجرات ليمون البوسفير والمرجوحة»[9].
- أول ليلة بعد العودة من التهجير نمت في بيتي، كان خراباً ولكن شكرت ربّي كثيرًا، وقلت حتى لو بقيت عمري كلّه أنام على الباطون وعلى فرشة إسفنج ولا أملك كرسيا هذا أفضل من قصور خارج مغدوشة[10].
- أكثر ما كنت أشتاق له هو أن أشرب فنجان قهوة في دار بيتنا تحت شجرة الليمون أبوسفير. إذ كانت الشاليه التي استأجرناها في البوار مواجهة للشمس، لا مكان للجلوس وشرب القهوة بعد الظهر. كنت أشتاق لأحواض الورد في دارنا التي زرعتها بيدي، كل يوم كنت أسأل نفسي: «يا ترى يبست الورود، أم أنها لا تزال حيّة»؟[11]

من الصعب أن تتجاوز ذاكرة الفرد صورة المكان الذي ولد وعاش فيه، بالأخص إذا ترك هذا المكان بطريقة قسرية، لأن العلاقة بالمكان هي علاقة بالماضي الذي عاشه الفرد في هذا المكان، وتبقى صورة البيت في ذاكرة الذي عاش فيه، يستحضرها في أوقات الحنين، وعند الشعور بالاغتراب، وعند قساوة المجتمع المضيف.

2) الأرض :

لا تـزال طبيعـة الأرض وخصوبتهـا ووفـرة المـاء فيهـا مـن العناصـر الأساسـية التي تحـدّد هويّـة القـرى، لأن «الزراعـة عصـب الحيـاة الاقتصاديـة في القريـة اللبنانيـة ومصـدر رزق لأكثر أهلها»[12]. فـللأرض اتصـال وجـداني بأصحابهـا حتى إذا أراد رب عائلـة أن يدلّـل ولـده يقـول لـه «يـا رزقـاتي». ومـن ليـس لديـه أملاك يُنظـر إليـه بأنّـه أقـل شـأناً مـن الـذي يمتلـك الأراضي، وعودتـه مـن التهـجير كانـت أبطـأ مـن غيره، والعـائلات التي لـم ترجـع نهائيًّـا الى البلـدة هـي العـائلات التي لا تمتلـك أي قطعـة أرض. وهـذه بعـض إجابـات الناطـقين لإظهـار أهميـة الأرض بالنسـبة إلى المغـدوشي:

- وقـت التهجـير افتقـدت أرضي، رائحتهـا، مواسـمها. وفي العـودة ربحنـا بيتنـا وأرضنـا، فالإنسـان لا يشـعر بكرامتـه إلا في بيتـه وبلدتـه وأرضـه، الـذي لا يملـك بلـدة لا يملـك انتمـاء.

اسـتصلحنا أرضنـا وصرنـا نقطـف مواسـمها بـدل شـراء العنـب والـتين والزيـت والصابـون، أصبحنـا نفيـض بهـا... ربحنـا أرضنـا وعـادت الحيـاة إليهـا ووفّرنـا ماديًّـا[13].

- بعـد شـهرين مـن العـودة بـدأ موسـم زهـر البوصفـير، عملـت في أرضنـا واسـتخرجت مـاء الزهـر وكان المـردود بوقتهـا جيـدًا جـدًّا، وذلـك نظـرًا لحاجـة المنطقـة كلهـا إلى مـاء زهـر مغدوشـة، وكان المـردود جيـدًا جـدًّا فأصلحنـا جـزءًا مـن بيتنـا بعـد موسـم الزهـر، وانتقلنـا إلى بيتنـا في بدايـة الصيـف. وكان شـباب وصبايـا الضيعـة يعملـون بأيديهـم في موسـم الزهـر وكان الموسـم يقـوم علـى أهـل مغدوشـة.

- وتتميـز مغدوشـة بموسـم العنـب، فـكل بيـت يملـك عريشـة لـو حـتى علـى سـطح البيـت، وكل الهدايـا تكـون عنبًـا ومـاء الزهـر الـذي يُعتـبر علامـة فارقـة لمغدوشـة. وكذلـك بموسـم الزهـر، وأيضـا نجـد شـجرة بوصفـير أمـام كثـير مـن البيـوت[14].

- كنـت أفتقـد موسـم الزهـر وعيـد الفصـح، أفتقـد رائحـة الزهـر الممزوجـة بصلـوات عيـد الفصـح

وأشتاق إلى جوّ الضيعة عند خروج كلّ الأهالي من الكنيسة بعد الصلاة. بالنسبة إليّ ترتبط كثيرًا رائحة الزهر بفترة عيد الفصح[15].

- افتقدت رائحة التراب في طريقنا إلى «ظهر حيدر» وهي اسم قطعة أرض تخصّنا، عندما كنّا نذهب إلى الحقل مع أبي صباحًا في نهاية الأسبوع لممارسة هواية الصيد وشمّ رائحة التراب الذي سقط عليه الندى، لهذا تعلّقت برائحة الأرض.

معنويًّا: سلخوني عن أرضي بالقوّة ولم يكن لدينا الخيار بالدفاع عن الأرض، بالقوّة عليّ أن أترك حياتي، روحي ومشاعري[16].

- فقدنا العلاقة مع أرضنا بما يعني كرومنا التي تربّينا على حبّها وقضينا وقتاً من طفولتنا فيها وهي بالنسبة لنا عصارة أتعاب أسلافنا... فقدنا رائحة الأعشاب التي كانت تنبت في حقولنا بتميّزها عن غيرها، كعُشبة «السَّيكون» التي تنفرد بها أراضينا[17].

- كنت أشتاق للمواسم، الزيتون وزهر البوصفير والعنب.

الكل يُحبّ العمل بالأرض وخصوصًا بالمواسم المغدوشيّة. نحافظ على تراثنا في صنع ماء الزهر وزراعة العنب، فإننا نجد في كلّ بيت ولو على السطح، عريشة[18].

- افتقدت مواسم الأرض، رائحة زهر البوصفير، موسم الزيتون، موسم العنب، اللوز الأخضر، الفول الأخضر[19].

- إذا سألونا: « لماذا عنب مغدوشة طيّب، نقول لأنّ هناك من داس الأرض وجعلها مقدّسة »[20].

للأرض أهمية كبرى من حيث إنها تؤدي وظيفة الإنتاج المادي من جهة، ومن حيث إنها رمز الجاه والمكانة الاجتماعية. والأرض تعني لهم: الثبات والانتماء والكرامة والكرم والعطاء والكسب المادي والافتخار، هم يقدّمون الهدايا من أرضهم بكل فخر. هناك مشاعر كبيرة نحو الأرض، وصفها أحدهم بأنها الحياة والروح، وظهر الانتماء الى الأرض والارتباط بها، من خلال تعبير الناطقين عن شوقهم لرائحة الأرض وأعشابها الخاصة، بالاعتياد على شمّها. والانتماء يزداد إلحاحاً عند الضغط، وظهر هذا الإلحاح لدى فقدان العنصر المادي فأصبح الاستذكار هو الطريق الوحيد. هذه القيم ماثلة في الأذهان حتى في غياب العنصر المادّي المتعلّق بها، فمن قال أن ضرب الجانب المادي من القيمة يضعف القيمة؟

3) البيدر:

وهو المكان الذي كان مخصّصاً لجمع المحاصيل الزراعية من أجل استخلاص الحبوب منها قبل تخزينها. يقع البيدر عادة في أقرب مكان للتجمّع السكني، لذلك كان من البديهي أن يكون البيدر في مغدوشة قرب الساحة وقرب الكنيسة، أي في قلب البلدة ولهذا سُمّي «بيدر الضيعة» وهو البيدر الأساسي الذي استعمله الأجداد. أما البيدر الثاني وهو بيدر المعصرة، فقد استحدث منذ ما يقارب القرن تقريباً، عندما كبرت البلدة وضاق البيدر الأساسي على الأهالي. فاتفقوا مع «جبران قطان» الذي كان يملك قطعة أرض كبيرة في الناحية الجنوبية الغربية للبلدة، وهي تُعتَبر قريبة نوعاً ما من التجمع السكني، على مقايضته بأرض مشاع تشابهها في المساحة، ولكن في «ظهر الكبير»، وهي منطقة تقع في الناحية الجنوبية الشرقية للبلدة، وتبعد قليلًا عن التجمع السكني. وبحسب الياس حنا جريس قطان[21] أن جبران قطان وافق على المقايضة رغم بعد المسافة لخدمة المصلحة العامة في البلدة، وهكذا تمّ استحداث بيدر جديد سُمّي «بيدر المعصرة». وكان الأهالي يقتلعون من الأرض التابعة له، والتي أصبحت مشاعاً – ولا تزال تسمّى «عريض جبران» حتى يومنا هذا – أحجار الكدّان لإنشاء بيوتهم السكنية.

وكان للبيدر وظيفة زراعية تخدم أهل البلدة كافة من كبار الملاكين إلى صغارهم، والآن تحوّلت وظيفة البيدر من زراعية إلى اجتماعية. وأصبح البيدر يعني ساحةً للتجمّع، وملعبًا رياضيًّا، ومسرحًا للمهرجانات، ومكاناً للاحتفالات الشعبية. ومن الطبيعي التركيز على «بيدر الضيعة» أكثر من «بيدر المعصرة» في المقابلات لأنه الأقدم والأقرب إلى الكنيسة والساحة. وبالتالي إلى نواة البلدة التي تتقارب فيها المنازل.

4) الساحة والعنبرة:

ساحة الضيعة هي مركز الحركة، فيها يلتقي الأهالي على اختلاف أعمارهم ومشاربهم في المناسبات والأعياد المشتركة، «فلا تكتمل الضيعة من دون ساحة»[22] على حد قول أنيس فريحة، موقعها أمام الكنيسة أي في وسط البلدة، وهي مكان:

– للمناسبات السعيدة كالأعياد والأفراح، فإذا كان لأهل المدن مسارح ومقاه ودور سينما، فإن للقرويين ساحاتهم للاحتفال بالمناسبات العامة ومواسم الأعياد.

– للتلاقي: فغالباً ما نسمع الناس يتواعدون ويتلاقون بالساحة، ففيها يجتمع الكبير والصغير، وعموماً نرى العجائز في فترة قبل الظهر يجلسون مستظلّين بجدران الكنيسة يتحادثون، والشبان والشابات يجتمعون في فترة بعد الظهر وفي المساء، أما لـ«التمشاية» أو للجلوس في المقاهي أو على جوانب الطريق للتسامر وتمضية الأوقات.

– للأتراح: المشاركة في الأحزان، هي العونة الوحيدة المتبقية بحضورٍ طاغ، والساحة هي المكان الأكثر استقبالاً لهذه المناسبة بحكم وقوعها أمام الكنيسة.

– للتعبير عن آراءٍ عامّة كالاستنكار مثلاً على السياسة المحلية.

– للبيع والشراء: تنشط حركة البيع والشراء في الساحة، فهناك محالّ تجارية ثابتة، وباعة مؤقّتون ينشطون في فترة الصباح، ويعرضون المنتجات الزراعية التي أنتجتها أرضهم كالتين والعنب والفول الأخضر وزهر البوصفير وما إلى هنالك من أنواع المزروعات بحسب المواسم على مدار السنة.

وتظلّ الساحة إحدى المحطات الأساسية التي تنتهي إليها الطرقات والمسالك والمواعيد العامة. إنها الحوض الفسيح الذي تصبّ فيه جميع روافد القرية ثم تنحلّ وتعود في حركة دائرية لا تتوقّف، ولعل ما يميّز ساحة البلدة هي تلك الشجرة التي تسمى «عنبرة» زرعها الأجداد واقتلعت أيام التهجير، وأُعيد زرع شجرة غيرها من نوع ثان، ولكن لا يزال اسمها «العنبرة». ونظرًا لأهميتها، تُلْبَس أبهى حلة في الأعياد والمناسبات الدينية والوطنية والشعبية (الميلاد، عيد الاستقلال، عيد الجيش، عيد الفصح، مهرجانات كروم الشمس...).

«تحت العنبرة» هي المحطة الأشهر للّقاءات والمواعدات. وهذا المكان عزيز جداً على المغدوشيين فهو قلب البلدة ويقع مباشرة أمام الكنيسة. وهو الشاهد على كل أحداث ومحطات البلدة، وهو من الأهمية لدرجة أنهم يحلفون به للتصديق على كلامهم. ويجدر بنا هنا ذكر هاتين المقولتين لنثبت مكانة هذا المكان:

- أيام التهجير افتقدت الأماكن في الضيعة، حتى كنّا نحلف بالمكان لكي يتمّ تصديقنا، مثلاً: وحياة البيدر والعنبرة[23].

- يتميّز المغدوشيون بتعلّقهم ببلدتهم وبالساحة والعنبرة... وكل تفاصيل الأماكن في مغدوشة[24].

وكما لـ «تحت العنبرة» حسنات في جمع أهل البلدة في كل المناسبات، كذلك لهذا المكان بعض السيئات كتشجيع الكسل والنميمة مثلاً، الأمران اللذان يحصلان بفعل التجمع المتواصل لتمضية الوقت، لذلك يصف البعض الكسول بهذا القول «ما عندو لا شغلة ولا عملة غير القعدة تحت العنبرة والحكي عالعالم». وهذه من سيئات القرية، ففي القرية سيئات (تنافر) بحسب بولس سلامة إذ يختلط الحب بالبغض والتحاسد، والألفة بالتنافس، والوفاق بالتباعد...

مهما حملت هذه الأماكن في طياتها، فإن الفرد قد اعتادها منذ طفولته، ولهذا لها حيّز كبير في نفسه وفي ذاكرته، وتظهر أهمّيتها وتتعزّز وقت فقدانها حيث تستفيق الذاكرة وتبدأ بالإلحاح.

5) الوعر:

يأخذ الوعر حيّزاً هاماً من مساحة مغدوشة. وهو يقع في الجهة الجنوبية من البلدة، ويتّصل بقريتي زيتا وقناريت. أشجاره صنوبر برّي وبطم.

واللبناني عادة يفتخر بطبيعة بلده الجبلية التي تمتاز بالوعورة والصلابة والقوة، فعندما راح «عاصي الرحباني»، في إحدى المسرحيات، يوصي ابنته المقبلة على الزواج، ويعلمها طريقة تربية أولادها قال لها: «ازرعيهم بالوعر أرز وسنديان، وقوليلهم لبنان، بعد الله يعبدوا لبنان»، أوصاها أن تزرعهم بالوعر ليتشبّثوا بالأرض، ويتمسّكوا بها رغم العواصف والأزمات التي تعصف غالباً في هذا الوطن.

والوعر بالنسبة إلى المغدوشي حيّز مهمّ من حياته، ففيه يمارس هواية الصيد التي هي هواية القروي اللبناني بشكل عام ومنذ القدم، والوعر بمثابة المنتزه الذي يستقبل عشرات لا بل مئات المتنزّهين وخاصة في أيام الربيع والخريف، حيث يجلس المتنزّهون تحت أشجار الصنوبر العملاقة، ومنهم من يمشي الى «عين بقرا» وهي الساقية التابعة للوعر، وهي مشتركة بين مغدوشة وقرية زيتا. كذلك بالوعر أرزاق تعتاش منها عشرات العائلات من خلال زراعة العنب واللوز والتين والزيتون، فالفلاح المغدوشي فتت الصخور وحوّل الوعر إلى «جلالي». وكثيراً ما كان يستفيد منه الأجداد أيضاً بتجميع الحطب في موسم التشحيل. وفي الأعوام الخالية قبل ابتكار الأشجار الاصطناعية كان الجميع يقتطع منه غصن صنوبر في عيد الميلاد لتزيينه في البيت كرمز للعيد. وكان المغدوشي ولا يزال، يستفيد من الصنوبر البرّي من خلال تجميع «حب قريش» وهي حبوب سوداء داخل ثمرة الصنوبر البرّي يستخرجها بعد تشميس الثمرة البالغة، ويستعملها كالسمسم مع الزعتر وبعض المعجّنات، ويسترسل المغدوشي في مدح الـ «حب قريش»، ويكثر من

حسناته التي من أهمها أنه يعيد نمو غضروف الركبة لدى المسنين...

ألِف المغدوشي الوعر واعتاد عليه، وأحبّه كبيته، وورث حبّه عن أهله وأجداده، واشتاق إليه عندما ابتعد عنه، وما حبّ الوعر إلا تأكيد تداخل المغدوشي مع طبيعة بلدته، وهو كذلك امتداد لحبّ الحياة من خلال الجلسات والنزهات والموائد والصيد على أرضه. والتعلّق بالوعر دليل على الانتماء إلى الأرض التي تعطي الخيرات، وهذه الامور أكدتها بعض المقابلات:

الوعر، هو من أهم الأماكن عندي في مغدوشة، كنت أفتقده كثيرًا. كنتُ كل سنة أقطع غصن صنوبر من الوعر أنا وأخي، رحمه الله، نختار أصغر غصن وعندما نأتي به إلى البيت نجده كبيرًا جدًّا. وكنّا كل سنة نقطف زهرة النرجس في هذا الوقت من السنة، ونُحضر هذه الأزهار معنا من الوعر بالإضافة إلى الشجرة[25].

الوعر مكان راحة للجميع، احترق الوعر هذا العام فكان سبب انزعاج نفسي للجميع، الكل شعر بالانزعاج وتضايق، كلّ العمر كنّا نراه أخضر والآن أصبح أسود[26].

افتقدت كثيرًا نزهات الصيد خاصة أنا وابني: نبعة الحمّار، عين بقرا، الوعر، الرويس... عندما كنت صغيرًا كنت أذهب مع أبي إلى الصيد وإلى هذه الأماكن، وعندما كبرابني صرت آخذه معي إلى الصيد وإلى نفس الأماكن[27].

وفي يوم من الأيام رأيت في نومي حلمًا أنني أعيش في الوعر في مغدوشة، فاتخذت قرار العودة إلى بلدتي الحلوة والخضراء[28].

هذه الرموز المكانية مليئة بمعاني الانتماء، فالبيت والوعر والساحة والبيدر والعنبرة والأرزاق... هي قيم مكانية، وهي إحدى أركان البنية المغدوشية، وهي «البيت».. والبيت في المجتمع المغدوشي يعني المنزل والأرض ومكان التنشئة والتجمّع القرابي. المنزل هو البيت الذي يأوي العائلة؛ والأرض هي الملكية العقارية وهي مصدر الرزق، والتجمع القرابي هو الكيان العائلي الذي يطلق عليه أعضاؤه لقب «البيت».

لأن عنصر المكان هو من المتغيّرات الأساسية التي تميّز المجتمعات المحلّية بعضها عن بعض، والمجتمع المحلّي تُحدِّده خصائص متميّزة تتوافق مع تطوّر المجتمع، فالعنصر المكاني ساعد في قيام المجتمع وبقائه، كما أن الأفراد بما طوّروا من تنظيم في القاعدة المكانية، جعل العلاقة وثيقة بين المكان وخصائصه، بما يشمل من معايير يلتزم بها الاعضاء، حيث أن للتفاعل هنا نقطة هامة هي احتواء كل أعضاء الجماعة في شبكة التفاعل على هذا النحو، وهذا لا يتحقّق إلا في المجتمعات المحلّية الصغيرة الحجم.

خلاصة :

إذا سألنا أنفسنا: ما الذي يربط حركة أفراد هذا المجتمع المحلي بمكانهم على مرّ الزمن؟ نجد إنه ذلك المخبأ الدائم الذي يعود إليه الفرد عند كل أزمة ليجد فيه الأمن والاطمئنان حماية لذاته ولهويته الثقافية والاجتماعية، مهما تعرّضت لهزّات عنيفة وهجومات تدميرية، هو القيم المادية

والمعنوية المرتبطة بهابيتوسه[29] الخاص كبوصلة تقود الفرد المغدوشيّ إلى برّ الأمان.

مقدار وجود هذه القيم التي تميّز هذا المجتمع المحلّي، هو دليل على مقياس حضارته وهويته. هذا المجتمع الصغير يخضع أفراده في تفكيرهم واتجاهاتهم وسلوكهم إلى مجموعة من التنظيمات المكتسبة والمعروفة باسم الثقافة الاجتماعية.

ويتبيّن من خلال تحليل القيم أن الأرض بما تضمّ من قيم عائلية وقرابية ومكانية، تحتل مكانة أساسية في البناء المعرفي، وهذه القيمة أشعرتهم بالأمن والطمأنينة لتشابههم في القيم والآراء والجو الاجتماعي العام، مما زاد من قدرتهم على مواجهة الأزمات وتحدّيها والعودة للمكان.

الهوامش:

1. فريحة، أنيس: معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية، ط4، بيروت، مكتبة لبنان، 1996، ص 175.
2. مدني، حرفوش: دراسة المجتمع المحلي، مجلة عالم الفنون الشعبية، 2012/5/9، متاح على العنوان الآتي: <http://kena-naonline.com/users/ahmedsalahkhtab/posts/413231>
3. المرجع السابق.
4. نجار، شكري: "الأسلوب الأنتروبولوجي لدراسة المجتمع"، مجلة الفكر العربي، العدد 37 و38، بيروت، معهد الإنماء العربي، كانون الثاني و أيار، بيروت، 1985، ص 230.
5. مقابلة أجريت مع عادل ق.
6. فريحة، أنيس: القرية اللبنانية، حضارة في طريق الزوال، بيروت، دار المكتبة الأهلية، 1957، ص 50 و 51.
7. معتوق، فردريك: الموسوعة الميسرة في العلوم الاجتماعية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2012 ص 100.
8. كراسويل، روبير: القرابة والملكية العقارية في الريف اللبناني، ترجمة ميشال أبي فاضل، العدد 40، مجلة "دراسات ريفية" تصدرها المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في جامعة السوربون الفرع السادس، دار موتون، باريس 1940، ص77.
9. مقابلة أجريت مع جولييت ح.
10. مقابلة أجريت مع أنطوان ح.
11. مقابلة أجريت مع هلا ق.
12. القسيس، أديب : القرية اللبنانية في مؤلفات شكري الخوري وأنطوان خياط، بيروت، مؤسسة دكاش للطباعة، 2001، ص 79.
13. مقابلة أجريت مع نقولا م.
14. مقابلة أجريت مع ريما ح.
15. مقابلة أجريت مع لبنى م.
16. مقابلة أجريت مع عادل ق.
17. مقابلة أجريت مع شوقي م.
18. مقابلة أجريت مع تريز أ.
19. مقابلة أجريت مع ندى ح.
20. مقابلة أجريت مع الياس س.
21. مقابلة غير موجهة أجريت مع المرحوم الياس حنا جرجس قطان وكان من أكبر معمري البلدة
22. فريحة، انيس: القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال، م. س.، ص31.
23. مقابلة أجريت مع رندا ي.
24. مقابلة أجريت مع أحلام إ.
25. مقابلة أجريت مع أحلام إ.
26. مقابلة أجريت مع بسيم ح.
27. مقابلة أجريت مع بهجت ح.
28. مقابلة أجريت مع لبنى م.
29. الهابيتوس (Habitus) هو مفهوم وجده عالم الاجتماع الفرنسي بيار بورديو ويعني نظام من الاستعدادات الدائمة، التي يمكن نقلها من جيل إلى آخر عبر العائلة والمدرسة، ويبدأ تكوينه منذ الطفولة الأولى، وهو نتاج لتاريخ وتجارب عديدة حصلت في الأسرة والجماعة والمجتمع على مدى الأجيال السابقة. وهذه الاستعدادات هي بوصلة ذهبية داخلية يهتدي بها الإنسان، وهي بنية منظَّمة من الاستعدادات تلعب دوراً منظِّماً لحياة الفرد.

الصور :

- مصدر الصور؛ الكاتبة، تصوير؛ السيد بشير خليل.

موسيقى وأداء حركي

التراث الموسيقي العربي الإسلامي الجغرافيا والخاصيات 130

الموسيقى رافداً للإصلاح والتنمية
في الخليج والجزيرة العربية 148

أ. د. محمـود قطـاط - تونس

التراث الموسيقي العربي الإسلامي الجغرافيا والخاصيات

الوحدة والتنوّع في التراث الموسيقي العربي الإسلامي:

إنّ الاهتمـام بدراسـة التراث العـربي الإسلامي يُحتّـم الأَخـذ في الاعتبـار البُعـد الكـوْني لحضـارةٍ لَا عرْقيّـة ولا طَائفيّـة، كشـفها وجلاَهـا الإسلام حين بـزغَ فجـره، انخرطـت فيهـا أُمـم كَـثيرةٌ ذات تاريـخ عريـق أَصبـح لهـا اللّسـان العـربيّ أَداة فكـر وبيـان. لـذا، لا يمكـن تحديـد ملامـح هـذه الموسـيقى وإبـراز تفرّعاتهـا، دون الانـطلاق مـن نظـرة شـموليّة تتناغـم تمامـا مـع هـذا البعـد الكـونيّ. فنحـن أمـام نظـام لـ «تقليـد موسـيقي كـبير» اسـتمدَ مكوّناتـه على مـرّ العصـور، مـن إفـرازات عـدّة تتجـاوز مرجعيّاتـه [العـرب والفـرس والأَتـراك] كمـا تختزل عـادة، روافـد محليّـة أَرحـب مـن ذلـك، تحاكـي نسـيجا اجتماعيّـا فسيفسـائيّا رائـع التّداخـل والتّكامـل، سـاهمت

في إرساء هذا النّظام وإثرائه لتبرزه في تَشكيلة مقاميّة ثريّة، هي متجانسة ومتباينة في نفس الآن. من نتاجها، لوحة زاهية يمكن إبراز ملامحها دون عناء، بل وبكلّ وضوح في أرصدتها الكلاسيكيّة والشعبيّة، العقَائديّة والدّنيويّة، تتجلّى خصالها في خاصيتيْن أَساسيتيْن[1]:

- تكشف الأولى عن وحدة شاملة تتخطى الحدود القومية، تبلورت عناصرها وتطورت داخل إطار الرصيد الكلاسيكي، مستمدة طابعها المميّز من الرّوح الإسلامية واللغة العربية.
- تفصح الثانية عن خاصيات محلية، واكبت هذا التطور التاريخي، والانتشار الجغرافي، مساهمة باستمرار في تطعيم وإثراء هذا الطابع العربي الإسلامي. مبرزة ملامحه في الرصيد الشعبي بحلٍ زاهية، تتنوع خصوصياتها بتنوع الخصوصيات الاجتماعية، والعرقية، والجغرافية، والتاريخية، التي يتشكل منها العالم العربي الإسلامي.
- من أهمّ مميّزات هذا التراث اتّساع رقعته الجغرافيّة؛ وهو ما أوجد عددا وافرا من القوالب والأساليب المحليّة، تتنوّع حسب ثقافة الأصل، ومدى تفاعلها مع العناصر المكوّنة للحضارة العربية ـ الإسلامية. وداخل هذه المساحة المترامية الأطراف[2]، تتواجد مدارس موسيقيّة متنوّعة. فعلاوة على المدرسة العربية، نذكر:
- المدرسة التركية المغولية: تركيا والمناطق الشرقية باليونان، جزء من قبرص، وألبانيا، وبلغاريا، وتشيكوسلوفاكيا، ويوغسلافيا، بما في ذلك البوسنة وجمهوريات آسيا الوسطى، أوزبكستان ـ طاجيكستان، منطقة سين كيانغ الصينية...
- المدرسة الإيرانية: إيران، بلدان القوقاز الممتدة إلى أذربيجان، أفغانستان، والمناطق الواقعة على الحدود الباكستانية ـ الإيرانية.
- المدرسة الهندية ـ الصينية: الهند الشمالي، باكستان، بنغلاديش، اندونيسيا، جزر المالديف، بورنيو، ماليزيا وغيرها من مناطق آسيا وأوقيانيا.
- المدرسة الأفريقية: وتتفرع إلى المنطقة العربية الإسلامية (السودان وموريتانيا مع الصومال وجيبوتي). والمنطقة الإسلامية سنغال، النيجر، تشاد، مالي، غينيا، جامبيا، جزر القمر... بالإضافة إلى جزء من ساحل العاج، ونيجيريا، وأنغولا وأثيوبيا وغيرها من مناطق القارة الأفريقية).

غير أنّه جغرافيا، نلاحظ أنّ حدود هذا التأثير ترتبط أصلا بمدى انتشار التأثير اللغوي... ذلك أن الأمر يتعلق بالتراث الموسيقي المتداول عزفا وغناء وسماعا وتذوقا لدى الإنسان العربي داخل الوطن وخارجه، وذلك بصرف النظر عن انتمائه العرقي أو الديني أو مكان إقامته. من وجهة نظر جغرافموسيقية، يتفرع التراث العربي إلى أربع مناطق كبرى، وهي:

1. المغاربية: المغرب الأقصى، الجزائر، تونس وليبيا.
2. المصرية ـ الشامية: مصر، فلسطين، الأردن، لبنان، سوريا.
3. العراقية.
4. الخليجية: جنوب العراق، العربية السعودية، البحرين، الإمارات العربية المتحدة، الكويت، قطر، عُمان واليمن.
5. بالإضافة إلى منطقة خامسة يمكن نعتها بـالعربية ـ الأفريقية: السودان، موريتانيا مع الصومال وجيبوتي.

في هذه الأجواء الرحبة حيث تتداخل المعطيات العقائدية والدنيوية، تلعب الموسيقى دورا اجتماعيا هاما، وتمثّل عنصرا أساسيّا في كلّ المناسبات الخاصّة والعامّة. وإذا ما دققنا النظر في هذا التداخل العميق، والتنوّع الثري، يمكننا، تجزئة هذا التراث الضّخم إلى قسمين أساسيين:

1. قسم دنيوي، وهو موسيقيا صنفان:

الرصيد الشعبي: نابع من أعماق الشعب، معبّر عن مشاغله وطموحاته المختلفة، مواكب له في كلّ مراحل حياته واحتفالاته الخاصّة والعامّة. فهو بقسميه - الحضري والقروي - ثريّ الأساليب، متنوّع الأغاني والرّقصات.

الرصيد التقليدي/الكلاسيكي: ثريّ المعاني، دقيق التراكيب، فهو ثمرة حضارة عريقة ووليد مجتمع متمدّن، نشأ في رحابه ونما وتطوّر بخطى ثابتة ومتواصلة.

2. قسم عقائدي: ثريّ ومتنوّع، منه الديني البحت، ومنه المستوحى من الحياة والمعتقدات الخاصة داخل الزوايا والطرق الصوفية المنتشرة في كامل الوطن العربي الإسلامي. وهو موسيقيا كثيرا ما يستمدّ مكوّناته من الرصيدين الشعبي والكلاسيكي.

الخاصيات الفنيّة والجماليّة:

من مكتسبات البحث العلمي والميداني في مجالي علم الموسيقى وعلم موسيقى الشعوب، إبراز الثروة الهائلة للتقاليد الموسيقية التي يزخر بها العالم عامة والوطن العربي الإسلامي بخاصة حيث تتناغم على امتداد مساحته الشاسعة، ألوان عدّة من الموسيقى الكلاسيكيّة والشعبيّة ببعديهما العقائديّ والدنيويّ. ممّا مكّن من رسم خارطة موسيقيّة تتنوّع وتتكامل في رحابها أنظمة موسيقية لكلّ منها مكوّناته المميّزة، ومدى ارتباط ذلك بالمحيط الاجتماعي والحضاري المنبثقة عنه، وكيف أنّ المعيار الجمالي لها، لا بدّ وأن يتمّ حسب المنظور الاجتماعي - الحضاري الخاص بها...

والمستمع اليوم إلى موسيقى أو بالأحرى موسيقات الحضارة العربية الإسلاميّة، يمكن له أن يلاحظ دون عناء - حتّى داخل العالم العربيّ - عناصر التّقارب والتّناظر بينها على أكثر من مستوى، غير أنّه موسيقيّا، سرعان ما يكتشف أنّ ذلك لا يعني تماثلها، بل هي متباينة وذات خصوصيّات واضحة وطابع مميّز يحدّد دون أيّ التباس هويّتها، فنيّا، جماليّا وذوقيّا. وبالتّالي، فإنّه على الرّغم من عمق تداخل ملامحها العامّة، يبقى لكلٍّ منها وحتّى داخل المنطقة الواحدة، خاصيات محليّة تتنوّع بتنوّع الواقع البيئي والجغرافي والتّاريخي والاجتماعي والثّقافي وَاللّغوي. ولنا في موسيقات العالم العربيّ من المحيط إلى الخليج أفصح دليل على ذلك، إذ يمكن لنا رسم ملامحها بطرق شتّى، من ذلك تصنيفها الجغرافي السالف الذكر، وهو تصنيفٌ نجد ترجمة له في خاصيّات مكوّنات أرصدتها الكلاسيكيّة والشّعبيّة، العقائديّة منها والدنيويّة، والعناصر التّابعة لها: الأنماط الآليّة والغنائيّة؛ المقامات الطّبوع والإيقاعات؛ أساليب الأداء الآلي والصّوتي، بل وحتّى الطّابع الخاصّ لبعض الآلات الموسيقيّة المستعملة، دون أن ننسى اللّهجات المحليّة في علاقتها باللّغة العربيّة الفصحى، كأحد أهمّ عناصر الوحدة والتنوّع[3].

مع ذلك، يمكننا موسيقيا، حوصلة مجموعة هامة من عناصر التلاقي في صلب العائلة الكبرى للتقاليد الموسيقية العربية والإسلامية عموما؛ مع خصوصيات أخرى محلية المنبع، تتنوّع حسب ثقافة الأصل ومدى تفاعلها. ممّا جعل هذا التراث الموسيقي يتميّز في نفس الآن بطابع كوني موحّد في أصوله متنوّع في روافده.

وفي هذا الصدد، يمكننا حوصلة العناصر المكوّنة للنّظام الذي يرتكز عليه التراث الموسيقي العربي الإسلامي في الآتي[4]:

- الاعتماد أساسا، على التلقين الشفوي وهو عنصر حيوي، يكون فيه للإبداع والارتجال، والذاكرة، وسعة الخيال، دور رئيسي يتطلّب التعامل معه الكثير من الوقت والمثابرة والصبر إذ أنّ الغناء والعزف والنظريات والتحليل وبالتالي الإبداع والتلحين، كلّها عناصر تتماشى مع بعض ويستمدّ بعضها من بعض. ولا غرابة في أنّ عظماء من

تدارسوا الموسيقى من الأقدمين عندنا، أمثال الكندي والفارابي وإخوان الصفا وابن سينا وصفي الدين، وغيرهم، وبحثوا في أدقّ جزئياتها، قد تجنّبوا عمدا وضع ترقيم جاف يكون بمثابة تحنيط لفنّ روحي وحيوي كالموسيقى.

- الانتماء إلى الأسرة المقاميّة أي الاعتماد على مبدأ المقام أو الطبع الذي يعبّر في نفس الوقت عن سلّم موسيقي معيّن، وعلى ما يتضمّنه من خاصيات وما يثيره من تفاعلات سيكولوجيّة وفيزيولوجيّة. فكلّ مقام أو طبع يشكّل ظاهرة مقاميّة تسبح في عالم « نغمي - إيقاعي » خاص، تخضع فيه بنياته الداخليّة، الفضائيّة منها والزمنيّة، إلى مجموعة قوانين تفرضها التقاليد ويكيّفها الذوق، وكلّ ما تفرزه اللّهجات والأصوات المقترنة بعبقريّة الفئات الاجتماعيّة.

- السلّم المعتمد في النظام المقامي، مستمدّ من مبدأ تآلفي، يعود إلى أصل سامي قديم - رغم نسبته إلى فيثاغورس - وهو فيزيائيا، سلّم « طبيعي » مستخرج من تسلسل تآلف الخامسات، ويعتمد على النظام السباعي أو الخماسي أو بمزج الاثنين معا :

1. فهو عمليا، يتبلور في شكل خلايا متتالية (اثنتان فأكثر، تكون واحدة منها الأساس): أجناس أو عقود ثلاثيّة، رباعيّة، أو خماسيّة، من النّوع المقامي (الدياتوني)، أو المتقارب (اللّوني)، أو الشرقي بثلاثيته أوثنائيته الخاصّة (3/4 أو 1¼ تقريبا).

وتكون إمّا متّصلة وإمّا منفصلة ببعد طنيني أو متداخلة. وهذا السلّم الطبيعي الذي يعتبره المختصّون «أفضل سلّم لحني على الإطلاق»، ليس له أيّ علاقة بالسلّم الغربي المعتمد على المعادلة الرياضيّة وتجزئة الديوان إلى اثني عشرة نصفا من البعد متساوية، أو إلى أربعة وعشرين ربعا متساوية كما يطالب بذلك بعض النظريّين المعاصرين من العرب وغيرهم من الشرقيّين.

فكلاهما يعود إلى قياسات حسابيّة مصطنعة، الهدف من ورائها تثبيت الكتابة التوافقيّة / الهارمونيّة وإقحام الآلات ذات المنازل الثابتة.

2. بينما تكون الدّرجات ثابتة في السلّم المعدّل للنّظام التونالي، وهي تتسلسل من درجة الأساس إلى جوابها، مكتسية في هذا الحيّز، أهميّة متباينة حسب دورها داخل المركّبات المتآلفة وقواعد الكتابة التوافقيّة، من ذلك: الرابعة (تحت المسيطرة) والخامسة (المسيطرةالثابتة)، والسابعة (الحساس)، والثامنة (الديوان). فإنّها في سلّم النّظام المقامي، تأتي مختلفة بين ثابتة ومتحرّكة بحكم الجاذبيّة الطبيعيّة حسب الأهميّة، مع إمكانيّة تغيّربعضها عند النزول مقارنة بما هي عليه في الصّعود. ويمكن تحديد الفروق الكائنة بين الدّرجات، في النقاط التالية:

- درجة القرار: المحور الأساسي الذي يحوم حوله ويبنى على أساسه سيرالّلحن. وهي تبرز خاصة في القفلات النهائيّة أو شبه النهائيّة، وتعطي أحيانا اسمها للمقام المرتكز عليها.

- المراكز أو الغمّازات: تتغيّر حسب نوعيّة الخلايا المكوّنة للمقام.

- المبدأ أو المدخل: بالرّغم من تنوّعها، فهي ذات أهميّة بالنّسبة لانطلاق الحركة اللّحنية.

- درجات يفصح تجنّبها أو تأكيدها عن شخصيّة المقام أو الطبع، وهي باختلاف وظائفها تفرز بين مقامات وطبوع تتماثل من حيث السلّم.

3. روح المقام: ينفرد كلّ مقام بملامح معيّنة تبرز من خلال تراكيبه اللّحنية (وأحيانا اللّحنيّة - الإيقاعيّة)، تعرف بـ « روح المقام»، يستمدّ منها قدراته التعبيريّة والتأثيريّة. ولهذا الإحساس المقامي المميّز، ثلاثة أبعاد:

- فنّي: ثابت يتمّ من خلاله، التعرّف على المقام.

- تأثيري: يختلف وقعه حسب الإدراك الحسّي والمزاج النّفسي للمؤدّي وكذلك للمتلقّي.

ما ورائي: تقليديّا كان يُنسب لكلّ مقام أو طبع قدرة تأثيريّة (إيتوسEthos) خاصّة، بنيت على أساسها نظريّة ما كان يعرف بشجرة المقامات أو الطبوع الأصليّة والفرعيّة... غير أنّ هذا العنصر رغم أهميته، لم يعد متداولا اليوم.

4. أسلوب الأداء: يعتمد الإضافة الشخصيّة (الزخارف والتلوينات والارتجالات اللّحنية والإيقاعية) كظاهرة حيويّة وإبداعيّة هدفها تجاوز قيود الهوموفونيّة وإبراز الخطّ اللّحني في صوره الجماليّة الزاهية والمتنوّعة، أي بطريقة التعدّد النّوعي (هيتروفونية)، تزداد حيويّة وتكاملا مع رهافة إحساس الموسيقيين وتمكّنهم من تقنيات الأداء وقدرتهم على التصرّف والتفنّن... هذا ما يتعارض تماما، مع الأسلوب العمودي التوافقي القائم على احترام السّير اللّحني في أدقّ تفاصيله، والذي يزداد انضباطا مع اتّباع المدوّنة الموسيقيّة والتضخيم العشوائي لعدد العازفين والمنشدين واعتماد قائد للفرقة. الحصيلة: طغيان التقيّد بدقّة الأداء وتوحيده، على حساب تلقائية المبادرة الشخصيّة وحيويّة التجدّد والتواصل والتكامل. وهذا يعني التخلّي عن عناصر فنيّة وجماليّة جوهريّة، واستبدالها بأخرى مختلفة بل متضاربة تماما مع ما هو مطلوب.

5. أمّا العنصر الإيقاعي فهو لا يقلّ أهميّة، إذ أنّه يبرز في الموسيقى المقاميّة بطرق وإمكانيات فائقة التنوّع والثراء. كلّ ذلك في تسلسل دوري، قوامه النّبرات المميّزة، داخل إطار زمني يحدّده عدد معيّن من الوحدات، منها الساكنة، ومنها المتحرّكة بمختلف مستويات القوّة والضّعف حسب ما تمليه التركيبة الإيقاعيّة. هذا ما تفصح عنه مختلف المصطلحات المستعملة، منها:

- أصول: أي أصل، أساس.
- إيقاع (ج. إيقاعات): أي أنّ النّبرات الإيقاعيّة تلعب دورا أساسيّا في تركيبه وتنويعه (يعبّر عنها موسيقيا بـ: دم - دم مّه - تكْ - تكَّ - تكّه - تاكاه...)، مع اعتبار ما يُعرف بالزمان الأوّل أو المعيار.
- وزنميزان (ج. أوزانميازين): أي أنّه أداة تنظيم وقياس لأزمنة النّغمات، فهو يقسمها إلى مجموعات متساوية تتكرّر حسب نظام خاص، فيأتي اللّحن موزونا جميل الوقع.
- ضربدور- دائرةطقم (ج. ضروبدوائرطقوم): جملة نقرات متحرّكة وساكنة، متنوّعة النّبرمن حيث القوّة والضّعف، تضبط أزمنتها وتتوالى، حسب نظام مخصوص لكلّ إيقاع.

أيّ تسلسل منتظم طوال القطعة الموسيقيّة لعدد من الإيقاعات لها نفس المدّة الزمنيّة ونفس النّبرات ونفس النّقرات القويّة والضعيفة والسّاكنة، تعود با نتظام.

- تعميرحشوْ أو طرْز: فنّ التلوين والترويق في النّقرات والنّبرات الإيقاعيّة، بمعنى التنوّع والإثراء وفيه حسب مقدرة النّاقر، طرق شتّى وفنّيات عدّة، تصل مع تعدّد النّاقرين إلى طريقة التعدّد النّوعي في الإيقاع (الهيتروريتميّة).

فلكلّ من كلمة إيقاع ووزن مفهوم خاصّ ولو أنّها كثيرا ما تستعمل الواحدة مكان الأخرى. فالوزن يعني: تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظّما، وإن اختلف هذا التقسيم في أجزاء الأزمنة. وقد يكون لقطعتين موسيقيتين وزن واحد ولكنّهما من إيقاع مختلف، وقد تكون عدّة مقاييس في قطعة موسيقيّة متساوية الميزان طبعا، ولكنّ إيقاع كلّ مقياس يختلف عن الآخر بسبب اختلاف تقسيم زمن النّقرة إلى عدد من النّغمات مغاير لما في الآخر... وقد يتغيّر الإيقاع كذلك بتغيير سرعة أداء القطعة الموسيقيّة بكاملها.

الغناء بطريقة النوبة:

ملامح المشترك والخصوصي تتّضح أيضا، من خلال أساليب الأداء كالتي نلاحظها مثلا، في النماذج المتنوّعة لإلقاء الآذان وترتيل القرآن الكريم وتجويده؛ وكذلك في هيكلة قوالب موسيقيّة، من أبرزها ما يعرف بـ «النوبة الغنائية»[5]. أثر فنّي لـ «تقليد موسيقي كبير» أفرزته مختلف الروافد المكوّنة للحضارة العربيّة الإسلاميّة خلال عصرها الذّهبي، تشكّل نموذجا موسيقيّا متكاملا عمّ استعماله مختَلف مراكز هذه الحضارة شرقا وغربا. مع تطوّره، أفرز قالبا من أهمّ القوالب وأكملها، وهو يتضمّن عددا من القطع الآليّة والغنائيّة تؤدّى حسب نسق معيّن ونظام وقواعد متّفقٌ عليها. كما شهد عبر التاريخ إضافات متتالية، وكان له التأثير العميق في تنوّع وإثراء الفنّيْن الشعري والموسيقي. وإذا ما اقتصرنا على الرصيد الكلاسيكي التقليدي الدنيوي، يمكننا القول بأنّه في إطار هذه القوالب الكبرى المتطوّرة عن النوبة التقليديّة، توجد أهمّ الأنماط الغنائيّة والآليّة ومن خلالها مختلف العناصر المكوّنة للّغة الموسيقيّة المحليّة وطرق الأداء الآلي والصوتي والآلات التقليديّة.

وإذا ما اختصرنا على الرصيد الكلاسيكي التقليدي الدنيوي، يمكننا القول إنّه عمليا، مكوّنات هذه الطريقة لا تزال متواصلة إلى اليوم من خلال مجموعة قوالب كبرى مركّبة. وفيما يلي عيّنات من مراحل الغناء بطريقة النوبة[6]:

ا- أصول النوبة الغنائية في الحضارة العربيّة الإسلاميّة

1. مراحل تطوّر النّوبة الكاملة بالشرق والغرب الإسلامي [IIIهـIX م - IX هـXV/م]

<table>
<tr><th colspan="4">المشرق</th><th colspan="3">الأندلس - المغرب</th></tr>
<tr><td>النظام العربي القديم
(المدرسة العوديّة)
(--IX--)</td><td colspan="2">التأثير الفارسي التركي / المغولي
المدرسة
الطنبوريّة - المنهجيّة
(XVI-XIII) (XIII-X)</td><td>إضافة ابن غيبي
(781هـ/
1379م)</td><td colspan="3">زرياب (IX) - ابن باجة (XII) - التيفاشي (XIII)</td></tr>
<tr><td>• نشيد / نشيد العرب
• بسيط
=
(نوبة)</td><td>• قول
• غزل
• ترانة</td><td>• قول
• غزل
• ترانة
•فروداشت</td><td>• قول
• غزل
• ترانة
• فروداشت
• مسترزاد</td><td>• نشيد
• بسيط
• محركات
• أهزاج</td><td>استهلال لنشيد
•عمل
عمل / استهلال
• محرّكات مرقصات
• أشعار خفيفة موشحات - أزجال - رقص</td><td>•نشيد / استهلال
• عمل
• محرّك
• موشحة / زجل أشعار خفيفة</td></tr>
<tr><td colspan="4">طريقة بيشرو
• صوت
صوت الوسط / مائة خانة</td><td colspan="3"></td></tr>
</table>

2. مقاييس قالب النوبة الكاملة بالشرق والغرب الإسلامي

القطع	اللّحن	الإيقاع الموسيقي	الإيقاع الشّعري	الشّعر	الأداء
عدد من القطع الآليّة والغنائيّة تؤدّى حسب تسلسل معيّن	وحدة المقام مع إمكانيّة الانتقال بين مقامات / طبوع متقاربة والرجوع إلى الأصل	تنوّع الإيقاع والحركة من الحرّ المنساب ثم الثقيل الموسّع إلى الخفيف المتوسّط السرعة فالسّريع المرقص	تعدّد البحور والأوزان الشعريّة مع تنوّع القافية	عربي قديم-أعجمي (بالمشرق) عربي قديم مع *موشحات وأزجال أشعار المولّدين (بالغرب الإسلامي)	يتّسم بكثرة الارتجالات والترديدات والتصرّفات اللّحنيّة والإيقاعيّة

تحوّلات عرفتْها النوبة.

مع أواخر ق XI - بداية XII هـ/ XVII-XVIIIم، عاد قالب النوبة ليبرز من جديد كوحدة فنّية متكاملة داخل الأرصدة الموسيقيّة المحلّية المكوِّنة للتراث الموسيقي العربي الإسلامي. لكنّ رغم حفاظه على إطاره العام (التسمية أيضا بالنسبة للرصيد المغاربي)، قد شهد سلسلة من التحوّلات غيّرته على ما كان عليه من قبل في التراث الموسيقي العربي الإسلامي. وهو ما يمكن حوصلته في الجداول التالية:

II- التحوّلات المتعاقبة لقالب النوبة في العالم العربي الإسلامي

العربية	العربية-الإفريقية	التركية - المغولية	الإيرانية	الهندية
•«المقام» (العراق) • «الصوت» (الجزيرة العربية) •«القومة» (اليمن) • «الوصلة» الشامية -المصرية •«النوبة» المغاربية	•«الأضوان» بني حسان (موريتانيا)	•«الفاصل» التركي •«الاونيكي مُقام» الايغوري (تركستان / كازاخستان / منطقة سين كيان الصينية)	•«الداستقاه» إيران - أفغنستان •«المُقام» أذربيجان - كشمير •«الشاش مَقوم» أوزبكستان وطاجكستان	•«الراقا» (الهند الشمالي - باكستان)
- في إطار هذه القوالب الكبرى المنحدرة من النوبة التقليديّة تمّ الحفاظ على أهمّ الأنماط الغنائيّة والآليّة للرّصيد الكلاسيكي ومن خلالها مختلف العناصر المكوّنة للمقاميّة المحليّة.				

III – جداول توضيحيّة مقارنة لمضامين هذه القوالب المركّبة المنبثقة عن النّوبة التقليديّة

(منذ أواخر ق-XI بداية XII هـ/ XVII-XVIII م)

1. الشرق الإسلامي

(1)

المنطقة المدرسة	الرصيد (المصطلح/العدد)	مقدّمة / افتتاحيّةمدخل	الأدوار الأساسيّة (صأ)	قطع إضافيّة
تركيا	فاصل	- بشرف (آ) + تقاسيم	• كار (ص) • البستة (ص) • أغيرسماعي (ص) • شرقي (ص) • يورك سمّاعي (ص) • ساز سمّاعي (أ)	• قصيدة (ص) • غزل (ص) • مربّع (ص) • سيرتو(أ) • لونقة (أ)
إيران	رديف [12 داستگاه [بين 200- 450 قوشيه حسب الروايات)]	پيشدرمات / درمات (مقدّمة) (أ) تشهارمضراب: قطعة آليّة مع آلة واحدة وإيقاع (أ)	- أواز: قسم غنائي طويل • شعر: قصيد غنائي (إيقاعه حر) • تصنيف: غناء موقّع • تحرير: ترديدات صوتيّة وارتجالات آليّة وصوتيّة • رنق: ختام ذو ايقاع حي وسريع لمصاحبة الرّقص	• مثنوي: غناء صوفي
أذربايدجان	المُقام	• بيش درمات (أ) • درمات (أ /ص)	• مجموعة شُعب (أ/ص): • تصنيف • باترنڤ • باردشت • راڤ • رنڤ • دلكيش • ولايتي • خود جامسته • ...الخ	

(2)

المنطقة المدرسة	الرصيد (المصطلحالعدد)	مقدمة / افتتاحيةمدخل	الأدوار الأساسية (صأ)
أوزبكستان طاجكستان	شاش مقوم [أكثرمن250 بين آلي وغنائي + قطع أخرى]	1. مُشكِلات (أ): • تصنيف • ترجيع • كردون • مخمّس • سيقال/ثقيل/بشرف	2. نصر (ص) أمجموعة أولى من شعب: • [صربحار، طرانات، نصر، طرنات، أوفر] بمجموعة أولى من شعب: • [صوت مع: تلقينتشا، قشقر نشا، ساقينانا، أوفر] • [مغولتشائي مع: تلقينتشا، قشقرتشا ساقيناما، أوفر]
سينكيانغ الصينية [تركستان الشرقية الأيغور]	أون إككي موقام [أكثرمن 360 لحنا مختلفا]	- باش مُقام/مُقام باشي: افتتاحية (إيقاع حر)	شونْڤ نغمه: مجموعة غنائية أولى، مع أقسام آلية في أدوار إيقاعية متنوّعة الحركة. دستاندستان نغمه: مجموعة غنائية ثانية مماثلة للأولى • مشراپ: أغاني خفيفة إيقاعها سريع، دورها الإيقاعي قصير (7.8، 2.4) مجعولة للرقص
الهند الشمالي (الرصيد الهندستاني) [الراڤا: عدد كبير من بينها: 6 ذكور (راڤا) و6 إناث (راجني) وعدد من الفروع (پوترا)]	1. راڤا آلي : ------ 2. راڤا غنائي:	- آلاپ (تقديم/ارتجال آلي - إيقاع حر) - جور (ارتجال موقّع) - جهاله (حركة سريعة) - ڤات (قطعة آلية يتمّ إثراؤها لحنيا وإيقاعيا، تتنوّع حركتها من البطيء فالمتوسط والسريع). ---------- آلاپ (تقديم/ارتجال آلي - إيقاع حر) - درويپاد [غناء بأسلوب متقن آلي وغنائي، تتفرّع عنه أساليب أخرى: ■ ذمار/ أكثرحركية ■ ترانا/إيقاعه خفيف الحركة ■ تيّا/الأكثرتعقيدا وزخرفة] - ثمري (غناء في أسلوب ليّن وخفيف) - خيال (غناء يتسم اسلوبه اللحني والإيقاعي بالثراء والتنوّع، وهو الأكثرأناقة في أداء الراڤا).	الاعتماد أساسا على الارتجالات والإضافات اللحنيّة والإيقاعيّة (آليّة وصوتيّة)

2 . العالم العربي:

المشرق العربي

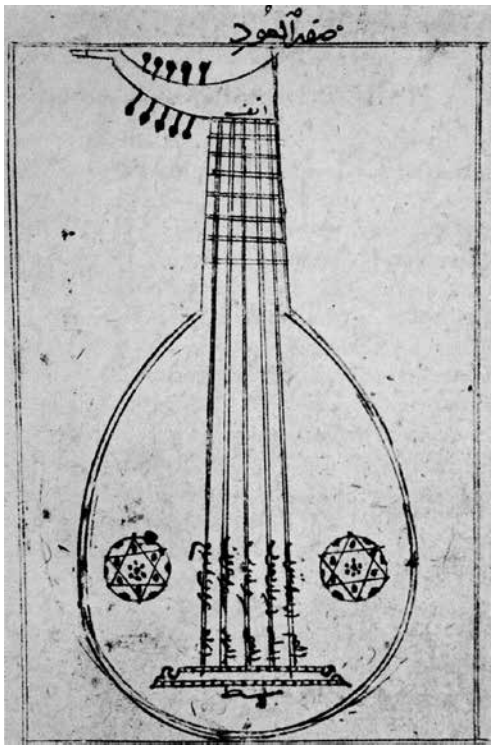
المنطقة المدرسة	الرصيد (المصطلح العدد)	مقدمة / افتتاحيةمدخل	الأدوار الأساسية	فواصل / لوازم داخلية	القفلة	قطع إضافية
المصرية / الشامية	الوصلة (حوالي 22)	- بشرف (آ) - موشحات : من 3 إلى 6 (ص) - دولاب (آ)	دور (ص) قصيدة (ص) + ارتجال	- سماعي (آ) - تقاسيم (آ) - ليالي (ص / آ) - موال (صآ)	- لونغة (آ)	طقطوقة (ص / آ) - قد (صآ) - تحميلة (آ)
العراقية	المقام (5 فصول / مجموعة مقامات)	- بدوة (ص) - تحرير (ص)	إنشاد / عرض المقام (ص) (جلسة - ميانة - قرار- قطع وأوصال) + ارتجال	- لازمة / محاسبة	- تسليم / تسلوم (آ)	- ارتجالات (صآ)
الجزيرة العربية	الصوت (؟)	- استماع (آص) - تحريرة (آص)	صوت عربي (ص) صوت شامي (ص)	-لازمةمحاسبة	- خانة / توشيحة (ص)	ارتجالات (صآ)
اليمن	القومة (؟)	- فرتاشفرتشة (آ) - بيتين (آص)	دور1 (ص) : دسعة (مطول) دور 2 (ص) : وسطى دور 3 (ص) سريع	نقلة (بين مختلف الأدوار)	- توسل (ص) (مضمون صوفي)	ارتجالات (صآ) - رقص

المغرب العربي

البلد	الرصيدالنوبات	افتتاحيات	المراحل الأساسية	لوازم داخلية	قطع إضافية
المغرب	- آلةطرب 11- نوبة (4 ك -7م) - 26 طبع ------ (1066) + (200)	- ميشالية كبرى (آ) - ميشالية صغرى (آ) - انشاد طبع النغمة (ص) - بغية (آ) - توشية النوبة (آص)	- بسيط = (. موسع . قنطرة . انصراف) - قائم ونصف = ... - بطايحي = ... - درج - قدام = ...	- توشية الميازين (آ / ص) (قبل الصنائع / داخلها / آخرها) - ردان الجواب (آ)	- بيتين - موال

الجزائر (اتلمسان/ العاصمة/ قسنطينة)	ـ غرناطي ـ صنعة ـ مالوف ـ 12 نوبة طبع -------- (1003)	ـ دائرة (ص) ـ مستخبر الصنعة / ميشالية (ص) ـ توشية (آ) قبل النصراف + آخر النوبة	ـ مصدر ـ بطايحي ـ درج ـ انصرافنصراف ـ خلاصمخلص	ـ كرسيكريسي (آ) (قبل كل مرحلة ماعدا الخلاص) ـ ردان الجواب (آ)	ـ نوبة تقلاب (7) : . شنبر/ بشراف (أ) . استخبار (آص) . كرسيميزان (آ) . نقلاب (ص) . قادرية (ص)
تونس	ـ مالوف ـ 13 نوبة طبع -------- 372 (783)	ـ استفتاح (آ) ـ مصدر + طوق + سلسلة (آ) ـ أبيات (ص)	ـ بطايحي ـ برول ـ درج ـ خفيف ـ ختم	ـ دخول (آ) = (الأبيات / البطايحية الأختام) ـ دخول (ص) = (البراول) ـ لازمة فارغة (آ) = (أبياتبطايحي / درج خفيف) ـ ردان الجواب	ـ استخبار (آ) = دخول الأبيات + التوشية (آص) = آخر التوشية ـ مشد (تلوينات موزونة بعد التوشية) ـ سواكت + مشاغلات (ألحان شعبية بعد التوشية) (أ) ـ قصيدة (ص) ـ شغلسجل - فوندو (ص) . شنبر// بشرف/ بشرف سماعي (آ)
ليبيا	ـ مالوفنّ ـ؟ نوبة 13 طبع . (نوبة مصدر // . نوبة برول / . نوبة علاجي ------- (200)	- استخبار (آ) - استفتاح/ استفتوح (ص) - استخبارإنشاد / بيتين (ص)	ـ مصدر ـ مركز ـ برول ـ برول ملفوف . برول سريع	ـ ردّان الجواب	- وصلات شرقيّة: . موشّح . دور (آص)
موريتانيا	أضوان (حوالي مائة مقطوعة)	- دخول (ج. دخولات)	- شاور (ج. أشوار) . شاورمُشوْهد (ص) - رخو (ج. أرخاو) . شاورمُشوْهد (ص) [لكحل + لبيض...]	- ردّة (ج. ردّات) - شاور لخبيط (أ)	- برمة (ج. برمات) - دندينينه دان

العود في مخطوط كشف الهموم (القرن التاسع هـ / الخامس عشر م)



العود الكامل عن الأدوار لصفي الدين الأرموي البغدادي (مخ. بتاريخ: 1333-1334)

طابع كونيّ موحّد في أصوله - متنوّع في روافده[7]:

والجدير بالملاحظة، أنّه إذا ما بحثنا في جماليّة البناء اللّحني ــ الإيقاعي للتراث الموسيقي العربي الإسلامي، نجده - بفضل هيكله المقامي البحت وأنواع أساليبه «المتتالية» و«اللامتتالية» يحاكي الاتّجاه الجمالي المميّز لنماذج الفنّ الإسلامي عموما، كالتوريق النباتي، والتظفير الهندسي، ونماذج الرّقش العربي مثلا، فهو يميل مثلها إلى استعمال وسائل تقنيّة وأسلوبيّة واضحة ومتفتّحة، تبتعد أساسا عن «الخداع والقولبة وافتعال العناصر الوهميّة»، فهو يؤكّد بدوره على وجود «وحدة جماليّة أساسيّة» تسيطر على كلّ الإبداعات، مع طابع التعدّد والتنوّع والكثرة، مقدّمة بذلك، الدليل الساطع على القدرة التأليفية الفائقة، التي يتحلّى بها الفنّ العربي الإسلامي، والتي مكّنته -على مرّ العصور- من هضم مختلف الأنماط الفنّية المكوّنة لتراث الشعوب الإسلاميّة المنتشرة على رقعة هائلة الامتداد، دون أن يسعى إلى طمس شخصيتها. بل نراه يفتح لها طريق الإبداع والعطاء، داخل «خطّ جمالي ناظم وموحّد لها جميعا».

فهذا «الطابع الكوني الموحّد في أصوله، والمتنوّع في روافده» الذي يميّز الفنون العربيّة الإسلاميّة عموما، والفنّ الموسيقي خصوصا، يجعلنا نؤكّد على وجوب إعادة النّظر في مناهج التدريس، ومناقشة المفاهيم المعتمدة، والآراء السائدة إلى حدّ الآن لدى بعض أهل الاختصاص، من عرب ومستشرقين على حدّ السواء.

لذا، بات من الضروري إعادة الاعتبار لهذه الفنون وإبراز تنوّعها، اعتمادا على نظرة علميّة ــ فنّية، تربطها أساسا بالواقع التاريخي والاجتماعي والجمالي للحضارة العربيّة الإسلاميّة في بعديْها الكوني والإنساني... كما نعتقد تبعا لذلك، بأنّه على المستوى العملي (أي

الإنتـاج والابداع في المجال الموسـيقي)، فـإنّ انفتاح هذه المـدارس بعضها علـى بعض من شـأنه أن يكـون عامل إثـراء تسـتفيد منه إيجابيّـا مختلف هـذه التقاليد...

بين التثاقف والمثاقفة:

مع انـطلاق ما يُعرف بـ«النهضـة العربيّة الحديثة»، والاحـتكاك المتزايد بالنمـوذج الغربي وتـأثير التكنولوجيا الصناعية (أواخر القرن التاسـع عشـر)، طـرأت تغيّرات جذريّة بكيفيّة سـريعة ومتتالية على المشـهد الموسيقي العـربي، كان من نتائجهـا التخلّـي تدريجيّا عـن الثوابت والتشـبّث بالتأثيرات الوافـدة[8]. وقد كان لوسـائل البثّ وللتعليـم الموسـيقي حسـب النمـوذج الغـربي، الـدّور المركـزي في تكريس توجّـه قائم على خلـط غير مدروس، بين نظـامين مختلفين. من ذلـك النظام المقـامي العربي السـالف الذكر، والنظـام التونـالي الخاص بالموسـيقى الكلاسـيكيّة الغربيّـة، والـذي يعتمد على سـلّم معدّل ثابـت الدرجات، وعلى أسـاس مقـاميْ الكـبير والصغير (ماجـور- مينـور) وعلـى الإيقـاع المنتظم الـنّبرات، مع اعتمـاد التدوين والكتابـة التوافقيّة العموديّـة والتوزيع الأوركـسترالي، الـخ. فمـميّزات كلا النظـامين ومواطن الاختلاف بينهما تبرز واضحة جليّة، من خلال الموسـيقى ذاتهـا، وهيكلتها، وتراكيبها اللحنيّـة والإيقاعيّة، والآلات الموسـيقيّة والتقنيات الصوتيّة والوظيفـة الاجتماعيّة. هذه الفـوارق وغيرها، تبرز بـإلحاح في عديد الممارسـات، من بينها أسـاليب الأداء وطـرق التعليم. فهي بالنّسـبة إلى «النّظـام التونـالي» الأوروبي تقـوم علـى التقاليـد المكتوبـة التي تتطلّب «التطبيق الحرفي لما كتب حسـب التقريـب» اعتمـادا علـى « ذاكـرة ذات اتّجـاه واحد غير مدمجة ضمـن نظام ثابـت ودقيـق». في حين أنّنا نجدها في «النّظـام المقامي» العربي والشـرقي عموما، تعتمد على تقاليد شـفويّة تقـوم على « ذاكـرة متعـدّدة الاتّجاهات ومدمجـة تبعا لعـادات متأصّلـة ضمن نظـام حيّ وذات صيغ متعـدّدة ومبـادئ وفنّيـات جرّبت طـويلا»، فهي مزيج مـن المقـدُرة المكتسـبة والإبـداع ومـن الارتجال

والتأليـف. وهـي بالتـالي، نتيجة مباشـرة مـن المعلّم إلى المتعلّـم، ويبذل هـذا الأخير مجهودا يتضاعـف تدريجيّا لفهـم وهضم العمـل الـفنّي في أكمـل أشكالـه. ويأنس بذلك لقواعد اللغة الموسـيقيّة ويكتسـب في الآن نفسـه ذوقا وإحساسـا وقدرة على الإبـداع. ولا يمكن أن يتحقّق ذلك، إلاّ بالاسـتماع إلى فنّان حقيقـي والسّير على منواله، وليـس بتلقّـي دروس جافـة مـن معلّم مدرسـة (كما لا يمكن أن يصبح المرء شـاعرا بمجرد درسـه لعلم العروض ومعرفته لبحور الشـعر).

وهنـا تأتي التفرقة بين التعليم الـذي يهدف إلى تكوين فنّـانين مبدعين داخـل المعاهـد المختصّـة، والتربية التي تسـعى إلى التثقيف والتوْعية الموسـيقيّة ضمن التكوين العـام. كمـا يـكتسي التوجّـه المتّبـع في مجـال التعليم والتربيـة والثقافة الموسـيقيّة عمومـا، أهميّـة بالغة، إذ صار متأكّدا بحكـم التجربة، بأنّ الطّـرق الخاصّة بالنظام التونالي، التي لم تعدّ ملائمة حتّى للموسـيقى الكلاسيكيّة

الغربيّة ذاتها، تلحق فادح الضّرر بالتقاليد الموسيقيّة الأخرى خاصة تلك الخاضعة إلى النظام المقامي. هذا ممّا دفع عددا من أهل الاختصاص في التربيّة الموسيقيّة بأوروبا من أمثال: سلطان كوداي، وكارل أورف، وموريس مارتنو، وسوزوكي وغيرهم... إلى البحث عن أساليب جديدة عرفت بالتعليم «النشيط»، والتي ما هي في واقع الأمر، سوى محاولات محتشمة إذا ما قارناها بالأساليب العائدة إلى الطريقة التقليدية الشفوية المباشرة، المتّبعة في الموسيقى المقاميّة. ولقد برهنت هذه الأساليب الحسّيّة المستحدثة على نجاحات باهرة في مجالات تعليم الآلات الموسيقيّة ومجالات التربية الموسيقيّة بصفة عامة من الناحيتين النظريّة والعمليّة.

فهي تركّز على تنمية الذّكاء الموسيقي والذّاكرة والمهارة لدى الطفل منذ نعومة أظفاره؛ وقد استفادت في مجملها من مكتسبات الطريقة الشفويّة التقليديّة التي تنطلق أساسا من التطبيق الملموس، والتي برزت إيجابيات استغلالها وتجلّت بوضوح - كما أسلفنا - من خلال تجارب علم النفس التربوي الحديث. والغريب في الأمر، أنّ بعضنا ينادي باعتمادها كما هي وكأنّها حدث جديد عن مجال التعليم في الموسيقى العربية، بينما هي في الواقع، تشكّل أحد أهمّ مميّزاتها.

فلا غرابة في ظل هذه التناقضات أن يعاني تراثنا الموسيقي كسادا متزايدا يصل إلى حدّ النفور، من قبل الشباب، بل والمتلقّي العربي عموما[9]. لذا، فالوضع يستوجب منّا صحوة مثاقفة حقيقيّة مع موروثنا الموسيقي تعلّما، أداء وتذوّقا، قبل أن نفقد هويّتنا ونصبح مجرّد نسخة باهتة للآخر...

الهوامش:

1.) أنظر محمود قطاط: - المشترك في التراث الموسيقي العربي الإسلامي، قرطاج - بيت الحكمة، 2021، ص 1-61؛ - دور فلاسفة الحضارة العربية الإسلاميّة في إرساء دعامة العلوم الموسيقية وتطويرها، مسقط - مركز عُمان للموسيقى التقليدية، 2019؛ - "مكانة الموسيقى في المجتمع العربي من المقدّس إلى الشيطاني"، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى/جامعة الدول العربية، عمان-بغداد، 2014، ص9-26؛ - "البعد الدلالي في المقامية العربية من خلال آلة العود وشجرة المقامات والطبوع/ [المنحى الأخلاقي، الكوني والعلاجي]"، المنتدى العالمي الموسيقي الرابع، بيروت-الجامعة الأنطونيّة - بيروت،2011؛ -"الموسيقى في تفكير الفارابي"، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى/جامعة الدول العربية، عمان-بغداد، 2010، ص7-44؛ و"التأثير الموسيقي عند العرب (مقاربة تاريخية - نظرية -فنية، مشق)"، مجلة معابر الألكترونية-http://www.maaber.org/ar [[abic_music/The_musical_influence_1.htm/2.htm

2.) يُقدّر عدد المسلمين في عام 2021 بأكثر من ملياري مسلم على مستوى العالم، أي ما يعادل أكثر من ربع عدد سكان الأرض... هذا إلى جانب المسلمين المهاجرين المنتشرين في مختلف بقاع العالم.

3.) وهذا التصنيف - مع أهميّة تفرّعاته الداخليّة - يمكن قبوله نسبيّا، خاصة فيما يتعلّق بالرّصيد الكلاسيكي/التقليدي المقنّن، نذكر على سبيل المثال، قوالبه المركّبة (والأنماط الغنائية والآليّة التابعة لها)، وهي : "النوبة" المغاربيّة و"الأضوان" الموريتاني - "الوصلة" المصريّة الشاميّة - "المَقام" العراقي - "الصّوت" الخليجي - "القوْمة" اليمنيّة. كما يمكنُ توسيع ذلك إلى بقيّة العالم الإسلامي: "الداشتقاه" الإيراني - "الفاصل" التركي - "الشَّاشُ مَقوم" الأوزْبيكي والطَاجيكي - "المُقام الأَذري" - "الأوْن إكّي مُقام" الإيغُوري - "الراڤا" الهندي الباكستاني.... [محمود قطاط: "من قوالب التراث الموسيقي العربي الإسلامي/ النوبة"، موسوعة الحضارة الإسلامية، عمان-الأردن - المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلاميةآل البيت، 1989، ص 8-18؛ الحياة الثقافية، عدد 63، تونس - وزارة الثقافة، 1992، ص 17-41]؛

4.) للتفاصيل، راجع محمود قطاط: - "المقاميّة العربيّة، أصول وروافد"، المقاميّة من منظور الحداثة، تونس - سوتيميديا، 2019، ص 11-63؛ - التقاليد الموسيقيّة العربية-La tradition musicale arabe, Ministre Français de l'Éducation nationale-CNDP, Paris, 1986 ; ؛ - الموسيقى العربية الأندلسية... La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb, Paris-El Ouns/Montréal-Fleurs Sociales, 2000 ؛ - "قضايا السلم والمقامنظريّة تكوين السلالم الموسيقيّة والنظام الموسيقي العربي"، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقىجامعة الدول العربية، عمان - بغداد، 2002-2003، ص 7- 59؛ - آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفنّ، مسقط - وزارة الإعلام، 2006؛ - "المقامية العربية"، مساحات شرقية، دمشق- وزارة الثقافةدار الأسد للثقافة والفنون، 2009.

http://maaber.50megs.com/arabic_music/]

[Maqamiyya_Arabiyya_1.htm

5.) مصطلح يعود إلى القرن الثالث هـ/ التاسع م.، كان في البداية مقتصرا على معنى التناوب أمام الخليفة من قبل

الرمـاة والشـعراء والموسـيقيّين وغيرهم، حسـب دور كلّ منهـم... قبـل أن يتوسّـع إلى مجـالات أخـرى مـن ذلـك المجال الموسـيقي، حيـث صارت له معـان عدّة، منهـا: - مجموعـة مـن آلات الطّـرب - آلة نقـر إيقاعيّـة مـن فصيلة الطّبـل البرميلي - فرقـة المغنّين أو العازفين («نوبـة المغنّين/النوبتجيّـة») - حصّـة موسيقيّة، وصولا إلى «قالـب موسيقي مركّـب ومنتظم». فالنوبـة كقالـب موسيقي، صـار لها شـأن كـبير في التراث الموسـيقي العـربي الإسلامي حيـث نجدُهـا تـشكّل عـنصرا أساسـيّا في مختلـف الأرصـدة الموسـيقيّة: - العسـكري، وكذلـك الكلاسـيكي والشـعبي (بصنفيْهمـا الدنيـوي والطّـرقي). راجـع محمـود قطـاط: "نوبـة"، موسـوعة الحضـارة الإسلاميـة (المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلاميةآل االبيت)، عمـان 1989، ص193 ــ 206؛ "مـن قوالـب التراث الموسـيقي العربي الإسلامي/ النوبـة"، الحيـاة الثقافـية، عـدد 63، تونـس، 1992 ص 17-41؛ - "مـن إبداعـات التراث الموسـيقي العـربي الإسلامي/ الشـاش مقـام بأوزبكسـتان وطاجكسـتان"، روافـد موسـيقيّة، تونس-المعهـد العـالي للموسـيقى، 1993/4، ص 1-24؛

6.) محمود قطاط: - المشترك في التّراث الموسيقي العربي الإسلامي، قرطاج - بيت الحكمة، 2021، ص 1-61.

7.) أنظـر، محمـود قطـاط: - "الموسـيقى في تفكـير الفـارابي"، مجلـة البحـث الموسـيقي، المجمـع العـربي للموسـيقى/جامعة الـدول العربيـة، عمان-بغـداد، 2010، ص7-44؛ - "البعـد الـدلالي في المقامـية العربيـة مـن خـلال آلة العـود وشجـرة المقامـات والطبـوع [المنـحى الأخـلاقي، الكـوني والعـلاجي]"، المنتـدى العـالميّ الموسـيقيّ الرابع، بيروت-الجامعـة الأنطونيّـة، 2011؛ - "التأثـير الموسـيقي عنـد العـرب (مقاربـة تاريخيـة - نظريـة – فنيـة، دمشـق)"، مجلـة معـابر الألكترونيـة /

http://www.maaber.org/arabic_music/The_musical_influence_1.htm/2.htm] ؛ - "مكانـة الموسـيقى في المجتمـع العـربي مـن المقـدّس إلى الشـيطاني"، "، مجلة البحـث الموسـيقي، المجمـع العـربي للموسـيقى/جامعة الـدول العربيـة، عمان-بغـداد، 2014، ص9-26؛ - دور فلاسـفة الحضـارة العربيّـة الإسلاميّـة في إرسـاء دعامـة العلـوم الموسـيقيّة وتطويرهـا، مسـقط - مركـز عُمـان للموسـيقى التقليديـة، 2019.

8.) قطّـاط، محمـود: - دراسـات في الموسـيقى العربيـة، اللاذقيـة (سـوريا)-دار الحـوار، 1987؛ الموسيقى العربيـة والتركيـة، اللاذقيـة (سـوريا)، دار الحـوار، 1987؛ - "راهـن الموسـيقى العربيـة في عـصر تكنولوجيـا المعلومـات"، البحـث الموسـيقي، المجمـع العـربي للموسـيقى/جامعة الـدول العربيـة، بغداد/عمّـان، المجلـد الثالـث/ العـدد الأول، عمان-بغـداد، 2004؛ - "التربيـة والتعليم في الموسيقى العربيـة"، البحـث الموسـيقي، المجمـع العـربي للموسـيقى/جامعة الـدول العربيـة، بغداد/عمّـان، المجلـد السـادس/العدد الأول، عمان-بغـداد، 2007؛ - "راهـن الموسـيقى العربيـة وتحـدّيات العـصر"، الحيـاة الموسـيقية، عـدد 33، دمشـق، 2004، ص 10-37؛ المجلـة العربيـة للثقافـة، عـدد 48 (الـتراث والموسـيقى)، تونس-المنظمـة العربيّـة للتربيـة والثقافـة والعلـوم، ديسـمبر 2005، ص 9-31؛ - "مكانـة الموسـيقى في تحديـد الهويّـة (قضـايا المـوروث وتحديـث الموسـيقى)، أنثروبولوجيـا وموسـيقى، الجـزائر – المركـز الـوطني للبحـوث في عصـور مـا قبـل التـاريخ وعلم الإنسـان والتـاريخ، 2008، ص 13-40.

9.) للتفاصيـل، أنظـر محمـود قطـاط: "مـن السـبل إلى العالميّـة رسـوخ القـدم في المحليـة"، الاسـتلاب الموسـيقي في ظـلّ النظـام العـالمي الجديـد"، مجلـة البحـث الموسـيقي، المجمـع العـربي للموسـيقى/جامعة الـدول العربيـة، عمان-بغـداد، 2016، ص 9-28.

المصادر:

1. - ابن سـناء الملـك، القـاضي سـعيد أبي القـاسم هبـة الـله (تـ 608هـ/1212م): دار الطـراز في عمـل الموشحـات، تح. جـودت الـركابي، دمشـق 1949؛ ط. 3. دار الفكـر المعـاصر، 1980.
2. ابن سـينا، أبـو عـلي الحسـين (تـ429هـ/1037م): <<جوامـع علم الموسيقى>> مـن كتـاب الشـفاء (تـحـ. زكـريا يوسـف)، مـط. الأميريـة- القاهـرة، 1956؛ تح. غطـاس عبـد الملـك خشـبة، القاهـرة – المجلـس الأعـلى للثقافـة، 2004.
3. ------: القانـون في الطـب، طبعـات عـدّة، منهـا ط. بـيروت-دار الكتـب العلميـة، 1999.
4. ابن الطحـان، أبـو الحسـن محمـد (تـ حـوالي 449هـ/1057م): حـاوي الفنـون و سـلوة المحـزون، (تـ زكـريا يوسـف)، مـط. المجمـع العـربي للموسـيقى – بغـداد 1976؛ طبـع بالتصوير/منشـورات معهـد العلـوم العربيـة والإسـلامية (سلسـلة ج المجلـد 52)، فرانكفـورت 1990.
5. ابن عبـد ربّـه (تـ 329هـ/940م): العقـد الفريـد، ط.3، القاهـرة-لجنـة التأليـف والترجمـة والنـشر، 1965.
6. ابن غيبي، عبـد القـادر حافـظ مـراغي (تـ 838هـ/1434م): جامـع الألحـان (تـحـ. تـقي بنيشـن)، مؤسسـة مطالعـات وتحقيقات-طهـران 1987.
7. ------ : مقاصـد الألحـان (تـ تـقي بنيشـن)، مؤسسـة مطالعـات و تحقيقـات- طهـران 1966.
8. -----: شرح ادوار (با مـتن ادوار و زوائـد الفوائـد)، تح. تـقي بينـش، تهـران – مركـز نـشر دانشـگاهي، 1991.
9. ابن المنجـم، يحي بن عـلي (تـ 300هـ/912م): كتـاب النغـم في الموسـيقى (محمـد بهجـة الأثـري، بغـداد، 1950)؛ (زكـريا يوسـف، القاهـرة، 1964)، (يوسـف شـوقي، القاهـرة - دار الكتـاب، 1976)، (غطـاس عبـد الملـك خشـبة، القاهـرة – مركـز تحقيـق الـتراث، 2008).
10. ابن هنـدو، أبـو الفـرج عـلي (تـ 410 هـ/1019م): مفتـاح الطـب ومنهـاج الطـلاب، بـيروت - مؤسسـة البـلاغ، 2002 [البـاب الثامـن: «في تعديـد مـا يجـب عـلى الطبيـب معرفتـه في العلـوم ليكـون كامـلا في صناعتـه»].
11. ابن الهيـثم، أبـو علي الحسـن البـصري (تـ 430هـ/1040م): رسـالة في تأثـير اللحـون الموسـيقية في النفـوس الحيوانيـة [مفقـودة، راجـع في شـأنها: تاريخ الحـكماء؛ طبقـات الأطبـاء؛ الفهرسـت؛ تاريخ تراث العـرب لـ سَزكـين].

12. الإربلي، بدر الدين (تـ 750هـ/1354م): «أرجوزة الأنغام»، ضمن كتاب الموسيقى العراقية...، عباس العزاوي، بغداد، 1951.
13. إخوان الصفاء (ق4هـ/10م): رسائل...، بيروت - دار صادر (تراث العرب)، 1957؛ ط. 2. 2004 [«الرسالة الخامسة من القسم الرياضي في الموسيقى»، ج2/183-241]؛
14. الأصفهاني، أبو الفرج (تـ357هـ/967م): كتاب الأغاني الكبير، بيروت - دار الفكر للجميع (عن طبعة بولاق الأصلية)، 1970؛
15. الأنطاكي، داوود بن عمر الضرير (تـ 1008هـ/1599م): كتاب تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العُجاب، القاهرة - مط. البابي الحلبي، 1952؛ بيروت-دار الكتب العلمية، 2006.
16. بن عبد ربه الفداوي، الحاج علي: مجموع في فنّ الموسيقى (مخ. بتاريخ 1886)، ط. تونس - وزارة الثقافة/ الدار العربية للكتاب (في فن الموسيقسفاين المالوف التونسي)، 1998.
17. التيفاشي القفصي، أحمد (تـ661هـ/1253م): متعة الأسماع في علم السماع (مخ. المكتبة العاشورية - تونس)؛ تحقيق وتعليق، محمود قطاط [الوجه الآخر للموسيقى العربية من خلال «مُتعةُ الأَسْماع في علمِ السَّماع»، لأبي العبّاس أحمد بن يوسف التّيفاشي القفْصي: 580-651 هـ/1184-1253م] - تحت الطبع.
18. الجرجاني، أبو الحسن علي (تـ 813هـ/1413م): شرح مولانا مبارك شاه بار أدوار (مخطوط)
19. حاجي خليفه (مصطفى بن عبد الله كاتب چلبي: تـ 1067 هـ/1657م): كشف الظنون، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تح. محمد شرف الدين بالتقايا، بيروت-دار إحياء التراث، 1999.
20. الخوارزمي، محمد بن أحمد (تـ387هـ/997م): مفاتيح العلوم، تح. عبد اللطيف محمد العبد، القاهرة - دار النهضة العربية، 1978
21. الرازي، أبو بكر (تـ313هـ/ 925م): الحاوي في الطب، بيروت-دار الكتب العلمية، 2000.
22. سَزكين، فؤاد (تـ 1439هـ/ 2018م): تاريخ التراث العربي، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، الرياض - وزارة التعليم العالي، 1991.
23. الشرواني، فتح الله (تـ حوالي 857 هـ/1453م): مجلة في الموسيقى [مخ. أحمد الثالث 3449 - مكتبة طوب قابو سراي، استانبول]، ط. بالتصوير معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية (سلسلة ج المجلد 26)- جامعة فرانكفورت، 1986.
24. الشيرازي، قطب الدين محمود (تـ 711هـ/1311م): درة التاج لغرة الديباج (تـ. سيد محمد مشكوت و نصر الله تقوى)، طهران 1939-1946.
25. الصفدي، صلاح الدين (تـ 764هـ/1362م): رسالة في علم الموسيقى، تح. عبد المجيد ذياب وغطاس عبد الملك خشبة، القاهرة-الهيئة العامة، 1991.
26. صفي الدين الأرموي (تـ 694هـ/1294م): كتاب الأدوار (تـح. الحاج هاشم محمد الرّجب)، سلسلة كتب التراث (192)، وزارة الثقافة والأعلام- بغداد 1980؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية و الإسلامية (سلسلة ج المجلد 6)، فرانكفورت 1984؛ تح غطاس عبد الملك خشبة، القاهرة - الهيئة العامة للكتاب، 1976.
27. ------- : الرسالة الشرفية في النسب التأليفية (تـ الحاج هاشم محمد الرّجب)، سلسلة كتب التراث (119)، وزارة الثقافة و الأعلام- بغداد 1982؛ طبع بالتصوير/ منشورات معهد العلوم العربية و الإسلامية (سلسلة ج المجلد 6)، فرانكفورت، 1984؛ تح غطاس عبد الملك خشبة، مرجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، القاهرة - مركز تحقيق التراث، 2008؛ تح محمد الأسعد قريعة، مراجعة وتصدير محمود قطاط، تونس - النجمة الزهراء، 2008
28. الصيداوي الذهبي، شمس الدين (تـ 911 هـ/1505م): الإنعام في معرفة الأنغام وشرحها (مخ. المكتبة الوطنية-باريس-رقم 2480)؛ ترجمة وتعليق بالفرنسية، تبريز عنتر، بيروت، 2001.
29. الطوسي، نصير الدين (تـ 673هـ/1274م): رسالة في الموسيقى، تح. زكريا يوسف، القاهرة - دار القلم، 1964.
30. العُمري، أحمد بن يحيى بن فضل الله (تـ 749 هـ/1349م): مسالك الأبصار في ممالك الأمصار [السفر العاشر: مخطوطة 3423 آيا صوفيا، مكتبة السليمانية - استانبول] طبع بالتصوير، جامعة فرانكفورت/معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية، ألمانيا الاتحادية، 1988؛ ط. تح. غطاس عبد الملك خشبة/مراجعة حسين نصار، القاهرة - مركز تحقيق التراث، 2005.
31. الغزالي، أبو حامد (تـ 504هـ/1111م): إحياء علوم الدين، تح. عبد المعطي أمين قلعجي، ط. 2، بيروت-دار صادر، 2004 [كتاب: «أدب السماع والوجد»]، ج 4-352]
32. الفارابي، أبو نصر (تـ 339هـ/950م): كتاب الموسيقي الكبير (تـ غطاس عبد الملك خشبة)، دار الكتاب العربي 1967؛ طبع بالتصوير/منشورات معهد العلوم العربية و الإسلامية (سلسلة ج المجلد61)، فرانكفورت 1998.
33. الفردوسي، أبو القاسم (تـ411هـ/1020م): الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى، ترجمها إلى العربية الفتح بنعلي البنداري، تحقيق وتقديم عبد الوهاب عزّام (لجنة التأليف والترجمة والنشر)، القاهرة - مط. دار الكتب المصرية، 1932؛ تر. سمير مالطي، بيروت - دار العلم للملايين، ط. 2، 1977
34. الكاتب، الحسن (تـ حوالي بداية ق5هـ/11م): كمال أدب الغناء (تـ غطاس عبد الملك خشبة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
35. الكندي (تـ حوالي 260هـ/873م): مؤلفات الكندي الموسيقية (تـح. زكريا يوسف - ملحق به موسيقى الكندي)، بغداد - مط. شفيق، 1962.
36. ------ : رسالة في اللحون و النغم (تـح. زكريا يوسف)، بغداد- مط. شفيق، 1965.
37. ------ : رسالة في خبر صناعة التأليف (تح. يوسف شوقي)، القاهرة - مط. دار الكتب، 1969.
38. ------ : رسالة في أجزاء خبرية في الموسيقى (تـح. محمود أحمد الحفني)، القاهرة - اللجنة العليا (سلسلة تراثنا الموسيقي)، القاهرة، 1959.
39. كيكاوس، الأمير عنصر المعالي بن إسكندر بن قابوس (تـ 480هـ/1087م): قابوسنامه (كتاب النصيحة) [النص الأصلي،

اهتمام و تصحيح غلام حسين يوسفى، طهران، 1968؛ 1972، 371 ص]؛ الترجمة العربية، أمين عبد المجيد بدوي ومحمد صادق نشأت، القاهرة، ط.1 مكتبة الأنجلو المصرية - 1958، 247 ص؛ ط. 2، دار الشروق، 2007

40. اللاذقي، محمد بن عبد الحميد (كان حيا 888هـ/1483م): الرسالة الفتحيّة في الموسيقى، تح. هاشم محمد الرّجب، الكويت-المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (السلسلة التراثية – 16)، 1986

41. المسعودي، أبو الحسين (تـ 346هـ/956م): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة-مطبعة السعادة، 1965.

42. نيشابوري، محمد بن محمود (تـ529 هـ/1134م): رسله موسيقى [في : حدود العالم من المشرق إلى المغرب، لمؤلف مجهول كتبه سنة 372 هـ؛ تح. محمد تقي دانشپژوه. تهران 1344/ 1925؛ به كوشش امير حسين پورجوادى، در مجله معارف، شماره، 1 و2، 1374/ 1954]؛ ترجمه عن الفارسية وحققه يوسف الهادي، القاهرة – الدار الثقافية للنشر، 2000.

المراجع بالعربية:

1. پورمندان، مهران : دايرة المعارف موسيقى كهن ايران، طهران – معهد بحوث الفن الإسلامي (فن20)، 1960

2. دراسات فلسفية وتاريخية حول فن المقام (نخبة من العلماء)، تر. عبد الرحمن الخميسي، القاهرة-المركزالقومي للترجمة، 2012.

3. شوقي، يوسف: قياس السلّم الموسيقي العربي، القاهرة - دار الفكر، 1969

4. عالم المقام (المواد للندوة العلمية الدولية، باكو /أذربيجان-وزارة التعليم (مؤسسة أصدقاء الثقافة الأذربيجانية)، 2009

5. عبد الرهاب، حسن حسني (تـ1388هـ/1968م): ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، ط.2، تونس-مكتبة المنار، 1981.

6. قطّاط، محمود: «أبو حامد الغزالي ومسألة السماع»، الحياة الثقافية، عدد 41، تونس 1986، ص 140-147.

7. ------- : التثاقف الموسيقي العربي-التركي»، الموسيقى العربية والتركية، اللاذقية/سوريا-دار الحوار، 1987.

8. ------ : دراسات في الموسيقى العربية، اللاذقية/سوريا-دار الحوار، 1987.

9. ------- : «من إبداعات التراث الموسيقي العربي الإسلامي/ الشاش مقام بأوزبكستان وطاجكستان»، روافد موسيقية، تونس-المعهد العالي للموسيقى، 1993/4، ص 1-4؛

10. ------- : «نوبة»، موسوعة الحضارة الإسلامية (المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلاميةآل االبيت)، عمان 1989، ص193 ـ 206؛ «من قوالب التراث الموسيقى العربي الإسلامي/ النوبة»، الحياة الثقافية، عدد 63، تونس، 1992 ص 17-41.

11. ------- : التراث الموسيقي العربيالمدرسة المغاربية الأندلسية، المجمع العربي للموسيقى – جامعة الدول العربية، عمانبغداد 2002.

12. ----- : «قضايا السلم والمقامنظرية تكوين السلالم الموسيقيّة والنظام الموسيقي العربي»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقىجامعة الدول العربية، عمان – بغداد، 2002-2003، ص 7- 59.

13. ------- : آليات البحث العلمي في المجال الموسيقي (الواقع العربي)»؛ «الموسيقى في سياقاتها الاجتماعية والحضارية»، البحث الموسيقي، بغداد/عمان،2005، ص 7-22؛ 2006، ص 5-33.

14. ------- : آلة العود بين دقّة العلم وأسرار الفنّ، مسقط – وزارة الإعلام، 2006.

15. ------- : «التربية والتعليم في الموسيقى العربية»، البحث الموسيقي، بغداد/عمّان، 2007، ص 15-18.

16. ------- : <<المقامية العربية>>، مساحات شرقية، دمشق- وزارة الثقافةدار الأسد للثقافة والفنون، 2009.

17. http://maaber.50megs.com/arabic_music/[Maqamiyya_Arabiyya_1.htm]

18. ------- : «الموسيقى في تفكير الفارابي»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى/جامعة الدول العربية، عمان-بغداد، 2010، ص7-44.

19. -------: «البعد الدلالي في المقامية العربية من خلال آلة العود وشجرة المقامات والطبوع [المنحى الأخلاقي، الكوني والعلاجي]»، المنتدى العلميّ الموسيقيّ الرابع، بيروت-الجامعة الأنطونية - بيروت، 2011.

20. ------- : «التأثير الموسيقي عند العرب (مقاربة تاريخية - نظرية – فنية، دمشق)»، مجلة معابر الألكترونية http://www.maaber.org/arabic_music/The_musical_influence_1.htm/2.htm[ ]

21. -------: «مكانة الموسيقى في المجتمع العربي من المقدّس إلى الشيطاني»، «، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى/ جامعة الدول العربية، عمان-بغداد، 2014، ص9-26.

22. ------- : «رهان التجديد الفكري والمنهجي في كتابة تاريخ الموسيقى العربية (تحقيق التراث نموذجا)»، بحوث الملتقى الأول للمؤرخين الموسيقيين العرب، مسقط - مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، 2014، ص 81-92؛ الملتقى الثاني...، 2015، ص 292-305]

23. -------: «أضواء على الكتابات الأجنبية حول الموسيقى العربية (الموسيقى العربية بغيون المستشرقين)»، بحوث الملتقى الثاني للمؤرخين الموسيقيين العرب، مسقط - مركز السلطان قابوس العالي للثقافة والعلوم، 2015، ص17-33.

24. -------: «من السبل إلى العالميّة رسوخ القدم في المحليّة»، الاستلاب الموسيقي في ظلّ النظام العالمي الجديد»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقى/جامعة الدول العربية، عمان-بغداد، 2016، ص 9-28

25. ------- : دور فلاسفة الحضارة العربية الإسلاميّة في إرساء دعامة العلوم الموسيقية وتطويرها، مسقط-مركز عُمان للموسيقى التقليدية، 2019

26. --------: «المقاميّة العربيّة: الأصول وروافد»، المقاميّة من منظور الحداثة، تونس – سوتيميديا، 2019، ص 11-63.
27. -------: المشترك في التراث الموسيقي العربي الإسلامي، قرطاج – بيت الحكمة، 2021، ص 1-61.
28. قوجة، محمد: المغاربيّة الموسيقيّة، قابس/تونس-منشورات المعهد الوطني للفنون والحرف، 2016.

المراجع بلغات أخرى:

1. - Alibakieva, T. : On ikki Muqam, Alma Ata-ed.Öner, 1988.
2. - Bandopadhiyaya, Sri Pada : The origin of râga, Delhi, 1946.
3. Deval, K. V. : The râgas of Hindusthan, 3 vol., Poona, 1918-23.
4. Devos, Claire : Qawwâli, la musique des maîtres du soufisme, Paris-éd. du Makar, 1995
5. During, Jean : La musique Traditionnelle de l'Azerbayjan et la Science des Muqāms, Baden-Baden, V. Koerner, 1988..
6. -------- : Le répertoire-Modèle de la musique iranienne (Radīf de Tār et de Setār de Mirza 'Abdollah), Téhéran-Editions Soroush, 1991.
7. ---------- : Musiques d'Asie Centrale (l'Esprit d'une Tradition), Paris-Actes Sud, 1998.
8. Guettat, Mahmoud : La tradition musicale arabe, Ministère Français de l'Education Nationale/CNDP – Nancy, 1986.
9. -------- : La música andalusí en el Maghreb (Simbiosis musical entre las dos orillas del mediterráneo), Sevilla –Fundación El Monte, 1999.
10. --------- : La musique arabo-andalouseL'empreinte du Maghreb, Paris (El Ouns), Montréal (Fleurs Sociales), 2000
11. ------- : Musiques du monde Arabo-MusulmanGuide bibliographique et discographique : Approche analytique et critique, Paris-Dāral-Uns, 2004.
12. Karomatov, F. et Rajabov, I. : « Introduction to the Shashmaqōm", Asian Music, XIII/1, 1981 (p. 97-118).
13. Levin, T. : The Hundred Thousand Fools of God : Musical Travels in Central Asia (and Queens, New York), Indiana University Press-Bloomington, 1966
14. --------: The Music and Tradition of the Bukharan Shashmaqām in Soviet Uzbekistan, diss. Princeton University, 1984
15. Mämmädov, Nariman: Azärbayjan Mughami, Moscow-Chargah, 1970
16. Massoudieh, Mohammad Taghi: Radīf vocal de la musique traditionnelle de l'Iran (par Mahmūd-e-Karīmī), Téhéran (Ministère de la culture et des arts), 1978.
17. Mugam alami, Proceedings of the I International Musicological Symposium «Space of Mugham», Baku/Azerbaijan, 2009.
18. ---------- : Proceedings of the IV International Musicological Symposium «Space of Mugham», Baku/Azerbaijan, 2015.
19. Reinhard, Kurt (1914-1979) et Ursula (1915–2005): Turquie. Les traditions musicales, Paris, Buchet-Chastel, 1969 ; 2e éd. 1996.
20. Safvate, Dariush (1928-2013) et Caron, Nelly (1912-1989): Iran. Les traditions musicales, Paris, Buchet-Chastel, 1966; 2e éd. 1997.
21. The art of Chinese Xinjiang /Uyghur Muqam, Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity-Candidature entry form, 2004.
22. Trjebinjac, S. et During, J. : Introduction à l'étude du Muqam Uygur, Indiana University Press-Bloomington, 1991.
23. Traité anonyme dédié au Sultan Osmānlī Muhammad II. In : R. d'Erlanger : La musique arabe, vol. IV, Paris-Geuthner, 1939.
24. Yekta, Raouf (1891-1935): ''La musique turque'', in », Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, Paris – Delagrave, 1922, t.V, p. 2945-3064.
25. Zorrabov, Ramiz : Azerbaydjanskiye Tasnif, Moscou, 1983.

الصور:

- من الكاتب
- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

أ. مسلم بن أحمد عبدالله الكثيري – سلطنة عُمان

الموسيقى رافداً للإصلاح والتنمية في الخليج والجزيرة العربية

1

التمهيد:

أتطلعُ أن تلعب أمانة مجلس التعاون لدول الخليج العربية دورا تنمويا تجاه مستقبل صناعة الموسيقى في الجزيرة العربية وتطوير معارفها العلمية والثقافية[1]. وقد يشاركني العديد من الزملاء الباحثين والموسيقيين هذا التطلع في ظل ما نشهده من زخم كبير للفعاليات والأنشطة الغنائية الموسيقية على المستوى المحلي لكل دولة منفردة، وتزاحم المؤثرات الشرقية والغربية على الممارسة الموسيقية المعاصرة في هذه البلاد، وما تتعرض له لغة الموسيقى المحلية من تشويش، خاصة وأن الواقع التاريخي لم يخبرنا عن اهتمامات لدى القدماء بالاشتغال بعلوم اللغة الموسيقية أو التأريخ لها، فتُركت الموسيقى إلى مصيرها قروناً

طويلة كما تَرك الراعي هارون شاته قيرحون[2] إلى سبيلها فأكلها الذئب وهو يتفرج خوفاً وإهمالاً. ونحن في هذه المناسبة نتحدث عن الموسيقى في الجزيرة العربية، باعتبار أن أهلها أكثر الناس شغفاً بها وأكثرهم في المقابل إهمالاً لها علما وصناعة.

ولكن مع ذلك تنتشر سرديات كثيرة تروي[3] قصص وأخبار الغناء والمغنين والمغنيات وأسماء آلات موسيقية متنوعة، إلى جانب أسماء بعض رعاة هذا الفن من الشخصيات السياسية والتجارية[4] قبل وبعد الإسلام يمكن جمعها في إعداد موسوعة كاملة.

وفي مطلع عصر الدولة الأموية حيث بدأ المجتمع ينعم بمظاهر الرخاء والازدهار[5] كان أهل المدينة المنورة يستمتعون بأنواع متعددة من « فنون اللهو»[6]، بحيث نجد في بعض القصص التي تعود إلى صدر الإسلام ولا علاقة لها بالموسيقى معلومات مهمة عن وجود آلات موسيقية معروفة كالزمر، من ذلك مثلا: يروى أن السيدة سكينة غضبت ذات مرة من أشعب بن جبير[7] ويقال أنّ له معها نوادر عديدة « فحلفت ليحلقن لحيته، ودعت بالحجام فقالت له: احلق لحيته، فقال له الحجام: انفخ شدقيك حتى أتمكن منك، فقال له: أأمرتك أن تحلق لحيتي أو تعلمني الزمر»[8]. وبطبيعة الحال نعلم في وقتنا هذا عن وجود آلات موسيقية أخرى غير الزمر المشار إليه في هذه الرواية كانت معروفة قبل وبعد هذا الزمن التاريخي. ولكن السؤال الأساسي هنا، على أي نظام موسيقي تعمل هذه الآلات الموسيقية؟.

نعم هناك الكثير من البيانات والمعلومات عن الموسيقى في الجزيرة العربية التي يمكننا استخراجها من بطون الكتب القديمة أو الحديثة، وهي مصادر ومراجع مهمة وخاصة عن المرحلة الإسلامية التي شهدت تطوراً في التدوين والتأليف غير أنها لا تجيبنا عن ذلك السؤال. من جهة أخرى يرى الدكتور صبحي أنور رشيد أن تاريخ الموسيقى العربية لم يكتب «بعد كتابة علمية موضوعية طبقاً لمستوى البحث العلمي الحديث السائد في الوقت الحاضر»[9]، وهذا منهج جديد اقترحه الدكتور صبحي أنور رشيد على أساس «لا تاريخ بدون وثائق»[10]. من هنا، ندعو في هذه المداخلة إلى إعادة كتابة تاريخ الموسيقى العربية في الجزيرة العربية، وحل إشكالية السلم الموسيقي العربي وصناعة الآلات والأوتار التي هي كذلك لم تدرس بعد دراسة علمية حسب مناهج البحث المعروفة في العلوم الموسيقية المعاصرة. إن أجود أنواع الآلات الموسيقية وأوتارها الموسيقية المستعملة في موسيقانا إلى جانب العديد من المنتجات ذات الصلة نستوردها جميعا من الخارج، لذلك فإن المعالجة التي نقترحها بشأن اللغة الموسيقية في هذه المداخلة ستعود بالنفع ليس فقط على الموسيقى وعلومها فحسب بل وكذلك على الاقتصاد الموسيقي.

إن تاريخ الموسيقى في الجزيرة العربية لا يزال يكتنفه الغموض، والصورة العامة عن سكانها إنهم مجموعة من البدو الرحل ليس لهم أي منجز حضاري قبل الإسلام، وهذه الصورة الذهنية لا تزال إلى اليوم الأكثر شيوعاً حتى مع الاكتشافات الأثرية في المنطقة التي عرفت الكتابة والنحت، وبناء عليه عثر على بعض الآلات الوترية تعود إلى أزمنة قديمة في اليمن المركز الحضاري الأبرز والمعروف حتى الآن في الجزيرة العربية.

وفي السنوات الماضية اشتغل بعض الدارسين من أبناء هذه المنطقة والعرب والأجانب على دراسة الموسيقات المحلية لدول مجلس التعاون الخليجي واليمن، ولكن في نفس الوقت لا علم لي بأي دراسة أحاطت بالموسيقى في الجزيرة العربية كموضوع واحد، فكل باحث انشغل بالكتابة عن نمط أو أكثر من الموسيقى التراثية في دولته توثيقاً وتعريفاً وتحليلاً[11].

من هنا أعتقد أنه تقع على أمانة مجلس التعاون لدول الخليج العربية مسؤولية جمع شمل الموسيقى العربية في الجزيرة العربية عبر آلية إدارية ومالية وبحثية تعنى بشؤون الموسيقى وإقامة متحف لتاريخ الموسيقى وآلاتها في هذه المنطقة. فلا علم لي حتى الآن بوجود مؤسسة من هذا النوع تتبع الأمانة العامة

تعمل في مجال البحث والدراسات الموسيقية بعد إنهاء خدمات مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية (1982 ـ 2005)، ومجلته المعروفة « مجلة المأثورات الشعبية » التي صدر منها حتى تاريخ إنهاء خدمات المركز «خمس وتسعون عدداً» حسب تصريح الاستاذ صالح غريب في حوار له في صحيفة الوطن القطرية في 2018، بعنوان: تجربة مركز التراث الشعبي لدول الخليج. وهذه التصفية التي نالها مركز التراث الشعبي هي من وجهة نظري واحدة من أكبر الأخطاء التي ارتكبت بشأن العمل المشترك في مجال الموسيقى والتراث في هذه المنطقة العريقة.

في المقابل لا أعتقد أنه من شأن أمانة مجلس التعاون العناية بالأغاني وفعالياتها[12]، فهذا شأن الدول والمؤسسات الثقافية في كل بلد، ولكن الذي أعنيه في هذه الورقة المتواضعة، الدعوة إلى تأسيس نشاط بحثي موسيقي لدراسة ومعالجة قضايا الموسيقى الأساسية وتحديداً مسألة اللغة الموسيقية والسلم الموسيقي وصناعة الآلات الموسيقية ومواصفاتها ومعالجة الفوضى النظرية والتطبيقية التي نعيشها في هذا الوقت.

فالواقع الموسيقي المحلي يشهد في ظل العولمة استعمال آلات موسيقية متنوعة تعود إلى أنظمة موسيقية مختلفة من الشرق والغرب؛ فجميع القواعد والتطبيقات الموسيقية التي نمارسها في موسيقانا هي قواعد مستنبطة من موسيقات أخرى، ونستقبلها من الخارج دون أن نبدي رأيا مهنياً أو علمياً فيها.

إن فهم موسيقانا ولغتها فهماً نظريا وتطبيقيا أمر ضروري للمحافظة عليها في الوقت الذي نشتبك فيه مع موسيقات شعوب العالم المختلفة.

إن الاشتغال بالعلوم الموسيقية مهمة المؤسسات الأكاديمية، ولكن نظراً لخطورة هذه المسائل التي عالجتها جميع الحضارات، ليس من الصواب تركها للاجتهاد الفردي (مؤسسة أو أشخاص)، فمهما تحقق من نتائج ستظل عرضة للإهمال وعدم الاعتراف من الآخرين ما لم يتم اعتمادها وتعميمها بقرار سياسي وثقافي رسمي، ويمكن وضع هذا في إطار الجهود المبذولة للانتقال بدول مجلس التعاون «من مرحلة التعاون إلى مرحلة الاتحاد»[13] وصناعة الوعي المشترك، والموسيقى وعلومها واحدة من أبرز أدوات هذه الصناعة الناعمة.

من هنا نناقش في سياق عناوين هذه الورقة مسألتين أساسيتين حيث نلقي في البداية نظرة عاجلة على تجربة سابقة ومؤثرة والجدل القديم والمعاصر بشأن وحدة لغة الموسيقى العربية من خلال وثائق مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة عام 1993، وكيف أن غياب وفد من الجزيرة العربية عن ذلك المؤتمر قد غيّب رأينا بشأن نظرية الموسيقى العربية حتى اليوم. ثم نحاول استثمار هذا الجدل العلمي الممتد في علم الموسيقى العربية واكتشاف الموسيقى والغناء في الجزيرة العربية وخصائصها الثقافية والفنية بما يعزز التعاون بين دول مجلس التعاون والجزيرة العربية من جهة وموسيقات الشعوب العربية من جهة أخرى. وفي هذا السياق نسأل سؤالاً جوهرياً: هل للجزيرة العربية سلمها الموسيقي الخاص ؟. وفي هذا السياق نسأل سؤالا إجرائيا: هل أمانة مجلس التعاون مستعدة لمناقشة هذه الإشكالية والتدابير اللازمة لمعالجتها؟ انطلاقاً من أهداف المجلس كمؤسسة تعمل على تحقيق رؤية أصحاب الجلالة والسمو قادة دول مجلس التعاون حفظهم الله ورعاهم ودعمهم المتواصل لكل ما من شأنه « تعميق وتوثيق الروابط وصلات التعاون القائم بين شعوبها في مختلف المجالات »[14] وصولاً إلى « الوحدة »[15].

لغة الموسيقى العربية وإشكالية النظرية والممارسة:

بدأ في التاريخ الحديث الاهتمام الرسمي بعلوم الموسيقى العربية من قبل ملك مصر فؤاد الأول

2

عندما أمر أثناء افتتاحه للمعهد الموسيقي الشرقي عام 1931 بتنظيم مؤتمر للموسيقى العربية الذي انعقدت جلساته برعاية منه عام 1932، وظلت موضوعات ذلك المؤتمر التاريخي تتفاعل في أرجاء العالم العربي على مدى السنوات الماضية ولاتزال رغم ما نشهده في السنوات الأخيرة من انصراف عن مناقشتها وإثارتها بهذه الشمولية بسبب اكتفاء كل بلد في المشرق والمغرب بما ورثه من صناعة وتطبيقات وخصوصيات ومشتركات.

لقد كان ذلك الحدث الموسيقي العربي الأبرز في القرن الماضي والذي لا يزال من وجهة نظري مؤثرا على الواقع الموسيقي نظرياً وعملياً في العالم العربي، ولكنه في المقابل كشف قصورنا التاريخي في الجزيرة العربية في مجال العلوم الموسيقية وفي الممارسة كذلك، بحيث لم يجد المنظمون في ذلك الوقت من يُقدم له الدعوة للمشاركة والحضور.

ولكن بما أن الواقع قد تغير في وقتنا هذا لعلّ من المفيد أن نشارك في الحاضر والمستقبل في مناقشة هذا الموضوع الموسيقي الأساسي، وإبداء الرأي بشأنه وكشف اللهجة الموسيقية العربية في هذه المنطقة واحترام خصوصياتها.

وفي الواقع هذه معضلة قديمة عندنا لهذا لا أعرف أي اهتمام لنا في هذه المنطقة بالنظريات الموسيقية، والموسيقى في الجزيرة العربية لا تنظير لها حتى الآن، وإن وجدت بعض الدارسات التي لا علم لي بها، فلا تأثير لها على النظام التعليمي والعمل الفني وصناعة الآلات الموسيقية.

والمراكز التي تأسست حديثاً في بعض دول مجلس التعاون لم يتسن لها مناقشة أو معالجة مسائل اللغة الموسيقية، وكانت مهمتها ولا تزال منصبة على الجمع والتوثيق وإعداد الدراسات التعريفية والتحليلية بشأن حالات الممارسة النمطية[16]. من جهة متصلة بدأ التعليم الموسيقي يأخذ مناحي عديدة، وحصل الكثير من أبناء الجزيرة العربية على دراسات عليا في اختصاصات موسيقية عديدة.

وفي المقابل نعتقد بوجود فجوة بين الدارسين والممارسين، بسبب عدم تصدي الباحثين للمسائل الأساسية في موسيقى هذه المنطقة وانفلات الممارسة الموسيقية نحو خيارات فنية عديدة. فقد ظهر في سلطنة عُمان بتشجيع رسمي توجه فني جديد في الغناء منذ التسعينات من القرن العشرين يعتمد على الألحان التراثية، وقد أثار هذا التوجه المستمر قليلا من الانتقادات وكثيرا من الإشادات. ورغم أنه لعب دورا مهما في التعريف بالتراث الموسيقي، إلا أنني أرى أن أصحابه قد قاموا بتشويه التراث نفسه وبتمويل حكومي تحت شعار تطوير الألحان التراثية. فعيب التراثيين أنهم ألغوا حقوق الملكية الفكرية للألحان التي اختاروها من جهة، ولم يراعوا من جهة أخرى خصوصيات اللغة الموسيقية ولا القوالب الفنية اللحنية والإيقاعية الأصلية مكتفين ببعض الضروب الإيقاعية. وأسلوب عمل التراثيين هو اختيار لحن متوارث قد يكون في الغالب جزءا من قالب فني متعدد الألحان، فيهبه التراثي إلى موزع موسيقي عربي يشتغل عليه باعتباره لحناً مستقلاً، أو بعد أن يكون الملحن عُمانيا أو خليجيا) قد أعاد تشكيله على قالب الطقطوقة (المذهب والكوبلية) بإضافة غصن جديد من عنده.. وهكذا نحصل على نتيجة عكس ما هي في الأصل التراثي الذي يتمتع بقوالب فنية متعددة لحنية وإيقاعية، والمحصلة هنا إفقار التراث وسلبه لغته الموسيقية الأصلية وقوالبه الفنية.

في الواقع قضية اللغة الموسيقية والفوارق بين نسب بعض الدرجات الموسيقية بيننا وبين بعض البلاد العربية خاصة في مصر الشقيقة تستحق الدارسة والتحديد والتعيين من باب المحافظة على التراث الموسيقي على الأقل. وكان معظم الموسيقيين عندنا يشعرون بتلك الفوارق، ولكنهم يحسبونها ناتجة عن خطإ في الممارسة لقلة علمهم بالنظرية الموسيقية، ويعتبرون الرأي الصحيح عند المعلمين الموسيقيين أساتذتنا المصريين حفظهم الله. ولكن هناك من سأل فعلاً ودرس الموضوع ولعل مثالا على ذلك ما ذكره لي الدكتور الفنان عبدالرب إدريس أنه عندما بدأ يشتغل مع العازفين بالقاهرة سمع فارقا غير مريح بينه وبين العازفين المصريين أثناء أداء لحن له من مقام الحجاز، الأمر الذي اشتغل عليه فيما بعد في رسالة دكتورا بالمعهد العالي للموسيقى بالقاهرة لتفسير الفروقات بين الدرجات النغمية بين الحجاز اليمني (الطبيعي) والحجاز المصري (المعدل إن صح التعبير)، وقد اطلعت بنفسي على نسخة منها في مكتبة المعهد العالي للموسيقى العربية، ونحن نعلم أن غناء اليمن العودي هو غناء كل عُمان والجزيرة العربية. وفي نفس السياق قال لي مرة الأستاذ حسن عريبي (وهو موسيقي مرموق في ليبيا في القرن العشرين توفي عام 2009)، بأنّ موسيقانا في الخليج لم تعد تحتفظ بأبعاد درجاتها الأصلية مع اندماجها مع الموسيقى العربية المصرية. وفي الواقع كانت هذه واحدة من المسائل التي واجهت مؤتمر الموسيقى العربية ولا تزال تثير جدلا بشأن فروقات درجة السيكاه في موسيقى البلدان العربية، ولم تتحدد نظريا بشكل نهائي في موسيقانا في الجزيرة العربية بالمقارنة مع باقي البلاد العربية.

تجارب مؤثرة:

مؤتمر الموسيقى العربية 1932 بالقاهرة

نعتمد في تلخيص ومناقشة أهم القضايا الأساسية المعروضة أمام المؤتمر، على «كتاب مؤتمر الموسيقى العربية 1932» وتحديداً طبعة خاصة صدرت عام 2007 بمناسبة اليوبيل الماسي. وبهذه المناسبة أود التأكيد على أن الممارسة الموسيقية اليوم في معظم البلاد العربية تحتفظ بتقاليد فنية خاصة لكل منطقة عربية فيما لم يصل التنظير الموسيقي العربي إلى نتيجة مرضية للجميع وجرى التخلي عن موضوعه الأساسي وهو توحيد السلم الموسيقي العربي الذي كان مطروحاً في القرن العشرين، وربما قبل ذلك بتأثير من الموسيقى

الغربيــة. ولكن مرحلــة الانبهــار بالموســيقى الغربية قد تحــول إلى ممارســة واقعية مباشــرة واشــتباك يومي (إن صــح التعــبير)، وجــرى تثبيــت وتعميــم دوزنة الســلم الموســيقي الغربي المعدل للنظام الموســيقي المقامي العربي الأمر الذي بــدوره أثر على نظرية تعــدد المقامات العربية واختصارهــا بطريقة حســابية إلى ســبع أو ثماني مقامات بتأثير مــن النظرية الموســيقية الغربيــة المعدلة.

وإذا كان الاتصــال العــربي بأوروبــا مبكــرا في مصــر والشــام وبلاد المغــرب العــربي ومؤثرا، فإن هــذا الاتصال الثقــافي والموســيقي لــم يصــل إلى الجزيــرة العربيــة إلا حديثــاً، ومنــذ وقت قــصير لاحظنــا انتشــار دور الاوبرا والعروض الموســيقية الكلاســيكية الغربيــة الضخمة في جميــع دول الخليج.

مــن هنــا لــم يعــد موضــوع توحيــد الســلم الموســيقي أو درجــة الســيكاه محــل جــدل عنــد عــرب اليــوم كمــا كان في ذلــك المؤتمــر، والبديــل أصبــح المحافظــة علــى ذلــك التنــوع نظريــاً علــى الأقــل. ولكــن هــذا لا يتــم علــى واقــع الممارســة رغــم أن الموســيقيين الممــارسين يتقبلــون مختلــف الســيك العربيــة والإسلاميــة ويجيــدون اســتخراجها كلمــا دعــت الحاجــة لهــا، وخاصــة بعــد اســتعمال بعــض الآلات الكهربائيــة الألكترونيــة كأنــواع الكــي بــورد وأنظمــة التوزيــع والكتابــة الموســيقية التي لــم تكــن متوفــرة في مطلــع القــرن العشــرين.

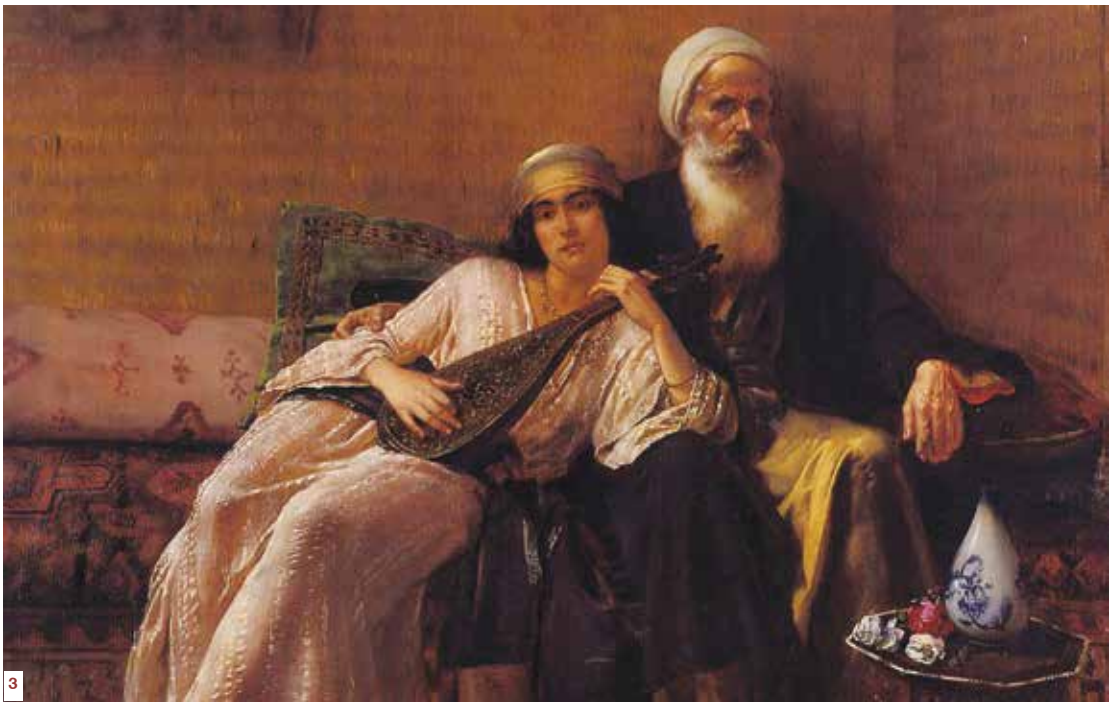
تمتع مؤتمر الموســيقى العربية الأول بغطاء ســياسي مــن ملــك مصــر فــؤاد الأول ورعايتــه، ودعــم لنتائجه، والاســتعداد لاعتمــاد وتعميــم المتفــق عليــه في معهــد الموســيقى الشــرقي الذي دارت فيه أعمــال المؤتمر، وكان في بدايــة عهده حيث تأسّــس قبل انعقاد المؤتمر بســنة. وهــذه كانت مســؤولية عظيمة على المؤتمرين وقد أشــار إلى ذلــك وزير المعــارف العموميــة المصــري محمد حلمي عيسى في كلمته بمناســبة افتتاح المؤتمــر، والتي أيضاً حدد فيهــا أهداف المؤتمــر قــائلا: «تنظيم الموســيقى العربية على أســاس مــتين مــن العلم والفــن تتفق عليــه البلاد العربية، وبحث وســائل تطور الموســيقى العربيــة، وإقرار الســلم الموســيقي، وتقرير الرموز التي تكتب بها الأنغام، وتنظيــم التأليــف الناطق والصامــت (الغنــائي والآلي) ودراســة الآلات الموســيقية الصالحة، وتنظيــم التعليم الموســيقي، وتســجيل الأغــاني والأنغــام القوميــة في كل هــذه الأقطار ثــم بحث المؤلفات الموســيقية مــن مطبوع ومخطوط »[17]، وعلى هذا الأســاس تشكلت لجان المؤتمر وقدمت تقاريــر عن نتائج عملها في الختــام. وبناء عليه تم تشــكيل ســبع لجان عمل قدمت بياناتها بعد أســبوعين مــن العمل.

من قضايا المؤتمر الأساسية والجدل بشأنها:

كانــت الموســيقى الأوروبيــة وعلومهــا هــي المعيــار الذي يقيــس عليه العرب موســيقاهم منــذ ذلك الوقت باعتبارهــا أرقى مــن الموســيقى العربيــة. وهــذا الترتيب وضعــه العــرب أنفســهم بــل أنهم جادلــوا في ذلــك ولم يرغــب بعضهــم التزحــزح عنــه حتى وقتنــا هــذا، وكان المشــاركون مــن علمــاء الموســيقى الغربيــة الأوروبيــة يجادلون نظراءهم العرب بشــأن عدم ضــرورة الخوض في هذه المقارنة، وأن الوســائل الناجعة لتحقيق الرقي المنشود يجــب أن تنبع مــن نفــس الموســيقى العربية.

و«الــرقي» يــعني حســب مفهــوم ذلك العصــر عند العــرب أن تكــون الموســيقى العربيــة مثــل الموســيقى الأوروبية، لذلك كان الجدل عنيفاً بشــأن تعديل الســلم الموســيقي العــربي على قــرار الســلم الموســيقي الأوروبي بهدف اســتيعاب علم الهارموني الذي مثــل عقدة العرب أمــام نظرائهــم الغربيين.

وكان مــن بين نتائج علــم الموســيقى الأوروبية تجويد صناعــة الآلات الموســيقية، وآلــة البيانــو التي تمثــل فخــر هــذه الصناعــة، إلى جانــب تمــكين المؤلــفين من التوزيع الموســيقي الغنائي والآلي مما ســمح بإنجاز أعمال ســيمفونية وأوبرالية عظيمة أبهرت الموســيقيين العرب الذيــن يعتمدون على التخت في فرقهم الموســيقية، وعلى المهــارات الفردية والارتجــالات في الغناء والعــزف. علما


3

بـأن الموسـيقى الأوروبية الكلاسـيكية أصبحـت بذلك التنظيم المعـدل فقيرة في المقامـات بالمقارنة بالموسـيقى العربيـة الغنية بها.

والجديـر بالاهتمام أنـه في الوقـت الـذي يدافع فيه علمـاء الموسـيقى الغربيـون عـن الموسـيقى الشـرقية والعربيـة وضرورة المحافظة عليهـا، كان هناك طرح عربي يدعـو إلى التخلـي عنهـا وتقليـد الغرب في موسـيقاهم، لذلـك كانـت نظريـة تجزئـة السـلم الموسـيقي العربي وتوحيـده أكثر المسـائل إثـارة للجـدل والنقـاش في ذلك المؤتمـر. وهذا مـا عبر عنه بوضـوح البـارون كارا دي فو[18] في خطابه بمناسـبة اختتـام أعمال المؤتمـر، فكتب: «أما المسـائل الدقيقـة بـل الشـائكة فأهمهـا اثنـان: تتابع المقامـات وإمكان الاقتنـاع بأرباع الأصـوات بالتقريب. وهنـا لا يكفـي العلـم وحده، بـل تدخـل عناصـر فنية وبسـيكولوجية[19].. غير أننـا نسـتطيع أن نبـذل المعونة للموسيقيين الشـرقيين ليتجنبوا المناقشات غير المنظمة بما نبث في نفوسـهم مـن طـرق البحـث والتحليل على النمـط الأوروبي .. وإني أذكر مثـالاً لذلك الصوت المعروف بالسـيكاه الذي أثار مناقشـات حادة وهو الصوت الثالث من ديوان المقام ويظهر أن الموسـيقيين الشرقيين يريدون أن يثبّتوا سـيكاه وحيدة مطلقـة أو مثلا أعلى للسـيكاه. وقد قال لهم العلماء الغربيون: حللوا وميزوا لأن سـيكاكم يمكـن تغيرهـا مـع المقامـات حتى أن المقامـات نفسـها تختلـف باختلاف البلـدان، ولقد وجدنا بعـد التجارب أن مقام الراسـت والسـيكاه على حسـب العـزف عند كبار المغـنين مرتفعـان قليلاً في سـوريا عن مثيلهمـا في مصر، وهمـا في تركيـا أكثر ارتفاعاً منهما في سـوريا»[20].

وهـذا الاخـتلاف مسـألة جوهريـة في الموسـيقات العربيـة لا سـبيل إلى إلغائه، ومعرفته وإتقانه أسـاسي في اعتقـادي لـطلاب الموسـيقى العرب.

هل للجزيرة العربية سلمها الموسيقي الخاص[21] ؟

كُتب الكـثير عن قضية السـلم الموسـيقي العربي، ولا يزال الجدل بشـأنه مسـتمرا منذ قرون ويتفاعل من عصر إلى آخـر حتى وصـل ذروته في القرن العشـرين الماضي كما مـر بنـا في مؤتمر الموسـيقى العربيـة الذي انعقـد برعاية ملك مصر فـؤاد الأول بالقاهرة عـام 1932م .

ولكن من الملاحظ أن عرب الجزيرة العربية لم يشاركوا في هذه النقاشات العلمية الموسيقية، ولم أقرأ عن باحث من القدماء أو المعاصرين عبّر عن رأيه في هذه القضية الموسيقية الحساسة استناداً إلى الشائع من الغناء والآلات الموسيقية المستعملة في الجزيرة العربية باستثناء ما أثاره المطرب والملحن السعودي / الحضرمي الدكتور عبد الرب إدريس من أسئلة بشأن اختلاف مقام الحجاز اليمني عن ذلك المستعمل في مصر.

والسلم الموسيقي موضوع قديم قدم الحضارات الإنسانية وهو أساس علم الموسيقى، ويتكون من مجموع الدرجات النغمية المستعملة، تُرتب صعوداً وهبوطاً في نظام موسيقي محدد حسب قياسات متفق عليها بشأن أبعاد درجاته النغمية، ويحفظ بالتوارث الشفهي أو بالقياسات الحسابية وعليه تصنع الآلات الموسيقية وأوتارها، وبناء على ذلك اختلفت موسيقات الشعوب شرقاً وغرباً في تحديد تلك القياسات والنِسب تبعاً للشائع والذوق والصناعة. والسلم الموسيقي هو معجم أي لغة موسيقية، ومنه يتم اشتقاق المقامات والألحان، ونطق أنغامه يجري عليها ما يجري على اللغة المحكية ولهجاتها، وفي اللغة العربية مثلا: عندنا اختلافات في نطق بعض الحروف الهجائية، فهناك من لا يلفظ حرف القاف، ولا حرف الجيم، وقد يغلب على لهجات بعضهم نطق القاف غينا، والغين قافا إلى غير ذلك، وهذا هو الحال في واقع الموسيقى العربية كلها، فليس كل درجاتها النغمية تنطق غناء أو تستخرج عزفاً بنفس المقدار بسبب اختلاف الذوق كما هو معروف مع درجة السيكاه التي لكل إقليم عربي في المشرق أو المغرب له فيها إحساس وقياس مختلف عن الآخر. ولكن الإشكالية الخطيرة والمؤثرة على صون اللغة الموسيقية وتراثها هو إننا في الجزيرة العربية لا مقياس علمي موثق عندنا للسلم الموسيقي من شأنه أن يساعد على الالتزام بمعاييره واحترام اللهجة الموسيقية المحلية من قبل العازفين والمنفذين للأعمال الموسيقية من الخارج وحتى من الداخل، وقد يُنظر إلى المختلف في لغتنا الموسيقية كنوع من الخطأ يتوجب تصحيحه بالقياس إلى المتفق عليه. وقس على ذلك الكم الهائل من المصطلحات الشرقية والغربية التي تزدحم بها الموسيقى العربية عامة.

من هنا لا يجوز من وجهة نظري ونحن العُمانيون وأشقاؤنا في الجزيرة العربية قد انتخبنا نغمات موسيقية محددة واستقرت عليها الممارسة والذوق والصناعة أجيالا عديدة عبر الزمان، أن لا يتم حصرها وتحديد نسبها تحديداً علمياً وليس تعديلها، بما يمكن المحافظة عليها، لا أن تُترك موسيقانا ومقاماتها وأبعادها وقوالبها الفنية وأساليب أدائها عرضة لنظريات موسيقية خارجية واجتهادات مختلفة ومتناقضة في الوقت الذي نتطلع فيه إلى نهضة موسيقية وإصلاحات ثقافية عميقة. ولا أبالغ إن قلت: إن أكثر الموسيقات في العالم مهملة من قبل الباحثين من أبنائها أو غير أبنائها قديماً وحديثاً هي الموسيقى في الجزيرة العربية. من هنا أرى أن القضية الأكثر أهمية في الحاضر والمستقبل في ظل الإصلاحات السياسية والثقافية التي تشهدها دول هذه المنطقة أن تتعاون في إطار آليات أمانة مجلس التعاون لإنشاء إدارة بحثية تابعة لها تعنى بشؤون الموسيقى في الخليج والجزيرة العربية، والمحافظة على تراثها النغمي وسلمها الموسيقي وقياس أبعاد درجاته النغمية وحصر أنماطها وصيغها اللحنية والإيقاعية وآلاتها الموسيقية المستعملة. وفي هذا السياق يمكن صنع آلة موسيقية نموذجية مبتكرة تضم كافة درجات السلم الموسيقي في الجزيرة العربية وأوتارها القياسية سواء بالطرق القديمة بصنع آلة قانون خاصة مثلا، أو عبر استعمال التقنيات التكنولوجية المعاصرة لعلم الأكوستيك لابتكار آلة جديدة في ضوء النتائج العلمية المعتمدة.

ونعلم جميعنا أن علم الموسيقى العربي قد بدأ مع فيلسوف العرب أبي يوسف يعقوب بن اسحاق الكندي المتوفى حوالي 873م، وربما قبل ذلك مع الخليل بن أحمد الفراهيدي صاحب علم العروض والمتوفى حوالي

791م حسب بعض الأقوال، ولكن على حد علمي فإن هذه الدراسات تمت كلها على السائد من الموسيقى والغناء في العراق والبلاد المجاورة لها من عرب وعجم في العصر العباسي.

وفيما يتصل بالسلم الموسيقي عند عرب الجاهلية لا يزال الباحثون يعتمدون على ما ذكره أبونصر محمد الفارابي والمتوفى حوالي 950م بالرغم من الانتقادات بشأنه، وفي هذا السياق يذكر الدكتور صبحي أنور رشيد في كتابه تاريخ الموسيقى العربية، أن الفارابي عند معالجته لآلة الطنبور البغدادي «والدساتين العائدة له نراه يطلق على هذه الدساتين تسمية (الدساتين الجاهلية)، ويعني بها تلك الدساتين التي تُرتب متساوية المسافات، وتعطي الدساتين الجاهلية السلم الموسيقي المستعمل في ذلك العصر». وعلى كل حال، كان ولا يزال التنظير الموسيقي يتم في عواصم الحضارة العربية من العراق إلى بلاد المغرب العربي منذ القرن التاسع مع تعميم النتائج دون المرور ميدانياً بموسيقى هذه الجزيرة المهملة اعتماداً على آلة العود الشائعة.

إن أجود أنواع الآلات الموسيقية وأوتارها المستعملة في موسيقانا إلى جانب العديد من المنتجات ذات الصلة نستوردها من الخارج، لذلك فإن المعالجة التي نقترحها بشأن اللغة الموسيقية من شأنها أن تعود بالنفع ليس على تجويد الممارسة الموسيقية وعلومها فحسب بل وكذلك على الاقتصاد الموسيقي.

وفي الواقع لهذه الآلة العريقة أنواع عديدة، فهي من حيث الحجم ليست آلة واحدة في كل زمان ومكان. وفي وقتنا هذا يختلف العود المغربي (العود العربي حسب تسميتهم) عن العود المشرقي أو « الشبوط »[22] وكذلك عن عود الجزيرة العربية الطربي أو القمبوس.

ويبدو أن العرب المسلمين ظلوا يستعملون أعواد المزهر والبربط كما كانوا قبل الإسلام في زمن الخلافة والدولة الأموية، حيث لم يظهر العود بشكله الحالي إلا في القرن الثامن الميلادي بعد تعديلات منصور زلزل (ت.791م)، وهو العود الذي «اعتمده الرواد الأوائل لإرساء أسس تنظير موسيقاهم باعتباره من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم عند الأمم الشرقية»[23].

ويشرح الأستاذ الدكتور محمود قطاط في كتابه (آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن) بقوله: «إن الشواهد المختلفة، تدل على أن أعواد الحضارات القديمة هي من فصيلة الآلات ذات العنق الطويل أي من نوع الطنبور» وقد استعرض البروفيسور قطاط أشكالا عديدة لهذه الآلة في عصور مختلفة. وفي مكان آخر من نفس المصدر يذكر قطاط بأن عدد أوتارها يتراوح ما بين إثنين إلى أربعة أوتار، ويحصرها استنادا إلى المصادر التاريخية والنقوش الأثرية في خمس آلات وترية عرفها العرب القدماء وهي: الموتر، والكران، والمزهر، والبربط، والطنبور[24].

وظل عود المزهر مستعملاً حتى اليوم، ويعرف في اليمن بالطربي وفي حضرموت وظفار عُمان بالقمبوس أو القنبوس؛ وتسمية القمبوس على الأرجح غير عربية وأتت مع اختلاط الحضارم مع الهنود، فيما ظل اليمنيون في صنعاء وما جاورها يحتفظون بالتسمية المحلية. وكان يُشد على وجه المزهر وتران أو أربعة أوتار وهو النوع المعروف اليوم. وقد انحصر استعمال هذه الآلة العتيقة بشكل كبير، ونظرا لأهميتها التاريخية اقترحت في مقال سابق منشور في مجلة العربي التي تصدر في الرياض (العدد 542 نوفمبر 2021) اعتبارها رمزا من رموز الثقافة الوطنية لكل أقطار الجزيرة العربية والاهتمام بصناعتها وحفظها وصونها، وتسجيلها في سجل التراث الثقافي العالمي، ذلك أنها حسب رأيي هي واحدة من أقدم الآلات الموسيقية في العالم.

الخاتمة:

كشفت الدراسات الحديثة اختلاف اللهجات الموسيقية العربية وأهمية المحافظة عليها في نفس الوقت. والجزيرة العربية وحدة اجتماعية وثقافية

وفنية، ولكن دون تحقيق إنجاز علمي بشأن اللغة الموسيقية المحلية لن يكون بوسعنا تجنب سيل المؤثرات الخارجية وتحقيق الاستثمار المنشود في الهوية الثقافية والفنية، فالموسيقى الشفهية عادة هي التي تتعرض أكثر للتأثيرات الخارجية من تلك التي تعتمد على علم مكتوب وصناعة متمرسة.

وفي هذا السياق لا تزال مثلا صناعة آلات الموسيقى العربية تنتج عددا محدودا من الآلات الوترية كالعود والبزق والقانون، وأنواع القوسيات كالربابة المشرقية والمغربية والجوزة العراقية، وبعض الآلات الزامرة كأنواع الناياات والمزامير إلى جانب بعض أنواع الآلات الإيقاعية، ومعظمها مرتبط بحرفة النجارة. وطبعا لا يمكننا الحديث في الجزيرة العربية عن صناعة للآلات الموسيقية حتى الآن بمعنى الصناعة رغم بعض الجهود الشخصية في عُمان وغيرها لصناعة آلة العود المشرقي، كما توجد في اليمن حرفة قديمة لصناعة العود الطربي أو القمبوس. وباستثناء آلة المزمار المزدوج القصب، وآلة الصرناي (كما تسمى عندنا في عُمان) لا علم لي بأية آلات أخرى وترية أو هوائية ذات أهمية موسيقية تصنع في عُمان والجزيرة العربية.

وتواجه البلاد العربية إشكالية جادة بشأن صناعة آلات موسيقية عربية ثابتة الدوزان بسبب خصوصية النظام المقامي العربي، ويستعمل الموسيقيون العرب هذه الآلات المصنوعة حسب النظام الموسيقي الأوروبي المعدل خاصة بعد أن تم توحيد نظام الدوزان اعتماداً على النظام الموسيقي المعدل الغربي كما ذكرنا سابقاً.

وفي هذا السياق نعتقد أن بلادنا على مدى تاريخها الطويل لم تكن استثناء من جهة ابتكار صناعة بعض الآلات الوترية ذات الفكر الفلسفي والرياضي والفيزيائي؛ ذلك أن استعمال الآلات الوترية كالمزهر (الطربي / القمبوس) وصناعة أوتارها كان في اليمن وربما في بعض أجزاء الجزيرة العربية، فلا بد أن ذلك كان نتيجة لمستوى معين من المعتقدات والمعارف المكتوبة أو الشفهية يتوارثها صناع هذه الآلة. والمزهر حسب رأيي تسمية تعود إلى المزهرية المنقوشة على وجه المكسو بالجلد تجسيداً لكوكب الزهرة أو نانا آلهة الحب عند قدماء العرب الجنوبيين، ونعتقد أن غناء «نانا» في جبال ظفار جنوب سلطنة عُمان الذي لا يزال يمارس حتى وقتنا هذا كان له صلة بها، ويتوارث هذا اللفظ وغيره في أغاني جبال ظفار دون أن يكون لهذه الممارسات أي مدلولات قديمة، كما هو الحال مع أسماء آلهة قديمة أخرى[25].

وبالنظر إلى عنوان هذه المداخلة: الموسيقى رافداً للإصلاح والتنمية في الخليج والجزيرة العربية، نتطلع إلى أن تلعب الفنون والموسيقى دوراً في تنمية الفكر الإصلاحي والتنويري. إن الممارسة هي روح الموسيقى، العلم والصناعة أعلى درجات تجويد الممارسة.

إن الإهمال المزمن للعلوم الموسيقية في تاريخ حضارتنا يثير الكثير من الأسئلة، ولعل الموقف السلبي من الموسيقى والغناء لبعض الفقهاء المؤثرين عمّق هذا الواقع قرونا طويلة، ونأمل أن لا نورثه للأجيال القادمة ونتمكن في عصرنا هذا من إنجاز أعمال علمية تؤسس لتصورات ونظريات جمالية لموسيقانا وتراثها العظيم بحيث تخرجنا من العجز التاريخي الذي وضعنا فيه أنفسنا بسبب بعض المواقف الفقهية المتشددة التي وصل بها هذا التشدد تجاه الموسيقى والغناء والفنون عامة إلى درجة تحريم الغناء والعزف على الآلات الموسيقية وصناعتها، وسيطرت على عقل مجتمعاتنا قرونا طويلة بسبب ما تجده من آذان صاغية وحماية من السلطات السياسية. من هنا، أعتقد أن الأنظمة السياسية هي المسؤولة تاريخياً في المقام الأول عن الواقع المتخلف الذي عانيناه قرونا طويلة بسبب رضوخها للفقهاء المتشددين، وعدم جرأتها على الإصلاح الاجتماعي والثقافي.

ومن المؤسف أنّ هذه المعضلة الثقافية تعمقت في المجتمعات بحيث لا يرى الناس حياة للدين إلا بعصا

الدولة التي تتوجه إلى الموسيقى والموسيقيين والمبدعين بشكل عام، فغلبت آراء المحرمين على المحللين من علماء الدين الإسلامي القدماء والمعاصرين الذين فندوا الأحاديث والتفاسير التي يعتمد عليها المحرمون للغناء[26]. علماً بأن العالم يدين بالكثير من المعارف الموسيقية للعلماء المسلمين الذين تركوا الكثير من المخطوطات تحتفظ بها أرشيفات العالم المختلفة تنتظر أهل العربية تحقيقها ونشرها.

من هنا يمكنني القول إننا في الواقع الثقافي نواجه تحديات عديدة على صعيد الموسيقى، وفي هذا العصر تجري دراسة الموسيقى بمناهج علمية مختلفة ومتنوعة فإلى جانب علم الموسيقى هناك علم الاثنوموسيكولوجيا الذي هو فرع من علم الانثروبولوجيا الذي مادته الأساسية الثقافة التي يقول عنها آدم كوبر: «الثقافة ببساطة في أكثر هيئاتها عمومية طريقة للكلام حول الهويات الجمعية»[27]، فالتمسك بالرأي المتشدد لا يحرمنا فقط من تراثنا العلمي العربي الإسلامي في مجال الموسيقي فحسب بل وكذلك يحرمنا حتى من حق الاطلاع على إنجازات العلوم الحديثة في الموسيقى والعلوم الإنسانية عامة، وتخلّف العلم يؤدي إلى تخلّف التجربة والممارسة. لهذا يجب علينا إنجاز ما يترتب علينا إنجازه والمحافظة على التراث الموسيقي، واستثمار العلم وتجويد الممارسة.

الهوامش:

1. الجزيرة العربية؛ هي كما نعلم الاسم التاريخي لهذه المنطقة التي تضم في وقتنا سبع دول شكلت ست منها مجلسا للتعاون. وفي هذه الدراسة ننظر إلى هذه الجزيرة باعتبارها كما كانت دائما وحدة اجتماعية وثقافية مهما تفرقت اجزائها سياسيا، الموسيقى ابرز مظاهر اجتماعها. من هنا سيصحبنا هذا المصطلح في هذه الورقة للدلالة على هذه الوحدة، التي نأمل أن نراها يوما ما واقعا سياسيا ملموسا.
2. قيرحون: باللغة العربية المهرية تعني من غير رأس من غير قرون. يعني شاه قيرحون ما كان لها قرون تدافع بهم عن نفسها.
3. راجع مثلا، هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي. وكذلك الأسد، ناصر الدين: القيان والغناء في العصر الجاهلي، أو كتاب الأغاني الشهير وغيرها من الكتب التي تناولت أخبار الغناء والمغنيين والمعازف.
4. راجع بشأن هذا كتاب الأغاني مثلا، وكتاب القيان والغناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد وغيرها.
5. راجع، راجع الدكتور شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. مكتبة الدراسات الأدبية69 دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة. ص24
6. راجع الدكتور شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية. مكتبة الدراسات الأدبية 69 دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة. ص 36
7. أشعب بن جبير شخصية فكاهية من المدينة المنورة توفى حوالي 771م (المصدر وكيبيديا)
8. راجع الدكتور شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية . مكتبة الدراسات الأدبية69 دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة. ص 37
9. راجع، رشيد صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية السلم الموسيقي ـ الإيقاع ـ الآلات، الجزء الأول. مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الإتحادية الطبعة الأولى 2000م ص15
10. راجع، رشيد صبحي أنور: تاريخ الموسيقى العربية السلم الموسيقي ـ الإيقاع ـ الآلات، الجزء الأول. مؤسسة بافاريا للنشر والإعلام ـ ألمانيا الإتحادية الطبعة الأولى 2000م ص17
11. راجع مثلا لا الحصر: "الأغاني الكويتية " للدكتور يوسف فرحان دوخي، وكتاب " تيارات تجديد الغناء افي اليمن للأستاذ جابر علي أحمد، وكتاب" من الغناء اليمني" للأستاذ عبد القادر قائد. وكتاب" محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج "للأستاذ مبارك عمرو العماري. وكتاب "الموسيقى العُمانية مقاربة تعريفية وتحليلية" لكاتب هذه المداخلة. وغيرها من الكتب ذات القيمة المعرفية الكبيرة التي الفها العديد من الباحثين من أبناء هذه المنطقة. ولكن دعونا لا ننسى فضل بعض الكتاب العرب ولعل اشهرها كتاب : "خليج الأغاني" لبولس انطوان مطر إلى جانب العديد من المستشرقين الذين مروا بهذه البلاد.
12. باستثناء مهرجان الأغنية الخليجية الذي لا يغني ولا يسمن من جوع كما يقول المثل؛ وهو بالأصل نسخة عن مهرجان الأغنية العُمانية الذي توقف منذ سنوات وكان من وجهة نظرنا يحتاج إلى إعادة تقييم وتقويم.
13. راجع، البيان الختامي الصادر عن المجلس الأعلى في دورته الثانية والأربعين. موقع الأمانة العامة . بيانات المجلس الأعلى 14 ديسمبر 2021
14. راجع النظام الأساسي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية .
15. راجع النظام الأساسي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية .
16. الممارسة النمطية: بمعنى دراسة الأداء الفني للموسيقيين دون تناول

لغة الألحان الموسيقية ومعايير صناعة الآلات الموسيقية بما يتفق مع نظرية موسيقية محددة المعالم.

17. راجع: كتاب مؤتمر الموسيقى العربية. خطاب وزير المعارف العمومية. ص53, وكذلك بيان لجنة تنظيم المؤتمر . ص 28
18. مستشرق في اللغة العربية (المصدر السابق. ص 40)
19. المصدر السابق. 64 ـ 65
20. المصدر السابق. ص 65
21. تحت هذا العنوان لخصت بعض ما ورد في هذا الجزء ونشرته في عمودي الأسبوعي بصحيفة عُمان بتاريخ 11 إبريل 2022، بهدف إثارة المزيد من النقاشات بشأن هذه القضية. راجع مقالنا في صحيفة عُمان بعنوان: هل للجزيرة العربية سلمها الموسيقي الخاص؟. عمود كلام فنون العدد (14923) الأثنين 11 إبريل 2022م
22. راجع، قطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم واسرار الفن . إصدار مركز عُمان للموسيقى التقليدية ـ وزارة الإعلام 2006، ص 50
23. راجع المصدر السابق. ص48
24. راجع المصدر السابق. ص 38-39
25. راجع: الكثيري، مسلم بن أحمد: من الغناء العُماني المعاصر دارسة في ألحان سالم بن علي وجمعان ديوان. البرنامج الوطني لدعم الكتاب، النادي الثقافي مسقط سلطنة عُمان. ص 23ـ 28
26. الإمام يوسف القرضاوي: فقه الغناء والموسيقى في ضوء القرآن والسنة . مكتبة وهبة. الطبعة الخامسة 1432 هـ 2011م
27. آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثروبولجي. ترجمة صباح صديق الدملوجي. المنظمة العربية للترجمة. توزيع مركز الدراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى2012. ص21

المصادر والمراجع:

28. آدم كـوبر : الثقافـة التفسـير الأنثروبـولجي. ترجـمة صبـاح صديـق الدملـوجي. المنظمـة العربيـة للترجمـة. توزيـع مركـز الدراسـات الوحـدة العربيـة، الطبعـة الأولى2012.
29. الكثـيري، مسـلم بن أحمـد: مـن الغنـاء العُمـاني المعـاصر دارسـة في ألحـان سـالم بن عـلي وجمعـان ديـوان. الـبرنامج الوطـني لـدعم الكتاب، النادي الثقافي مسقط سلطنة عُمان.
30. الإمـام يوسـف القرضـاوي: فقـه الغنـاء والموسـيقى في ضـوء القـرآن والسـنة . مكتبـة وهبـة. الطبعـة الخامسـة 1432 هـ 2011م
31. البيـان الختـامي الصـادر عـن المجلـس الأعـلى في دورتـه الثانيـة والأربعـين . موقـع الأمانـة العامـة . بانات المجلـس الأعـلى 14 ديسـمبر 2021
32. رشـيد، صبـحي أنـور: تاريخ الموسـيقى العربيـة السـلم الموسـيقي ـ الإيقاع ـ الآلات، الجـزء الأول. مؤسسـة بافاريا للنشر والإعـلام ـ ألمانيـا الإتحاديـة الطبعـة الأولى 2000م.
33. قطـاط، محمـود: آلة العـود بـين دقـة العـلم واسرار الفـن. إصـدار مركـز عُمـان للموسـيقى التقليديـة ـ وزارة الإعـلام 2006.
34. ـــــــــــ: كتـاب مؤتمـر الموسـيقى العربيـة 1932. ابحـاث المؤتمـر ووقائعـه ـ المجلـس الأعـلى للثقافـة. طبعـة خاصـة بمناسـبة اليوبيـل المـاسي لانعقـاد مؤتمـر الموسـيقى العربيـة بالقاهـرة. طبـع بالهيئـة العامـة لشـئون المطابـع الأميريـة 2007.
35. هـنري جـورج فارمـر: تاريخ الموسـيقى العربيـة حـتى القـرن الثالـث عـشر الميـلادي. ترجمـة، جرجيـس فتـح الله المحامي، منشـورات دار مكتبـة الحيـاة بيروت ـ لبنان
36. الأسـد، ناصر الـدين: القيـان والغنـاء في العـصر الجاهـلي، دار الجيـل بـيروت ـ لبنـان. الطبعـة الثالثـة 1988
37. الدكتـور شـوقي ضيـف: الشـعر والغنـاء في المدينـة ومكـة لعـصر بـني أميـة . مكتبـة الدراسـات الأدبيـة69 دار المعـارف بمـصر الطبعـة الثالثـة.

الصور:

1. صورة مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_music#/media/File:Hadith_Bayad_wa_Riyad.jpg
3. https://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_music#/media/File:Ernst_Rudolph_The_Musician.jpg

ثقافة مادية

صناعة الزربية في تونس 162

الحُلي التقليدية في اليمن
(الفضة والأحجار الكريمة) 172

الأصول الثّقافيّة في إبداع الرّمز بالخزف الأمازيغي المغاربي 188

د.سرور شطورو ميلاد - تونس

صناعة الزربية في تونس

1

تاريخ الزربية في تونس قبل العصر الحديث:

كانت الحياكة جزءا لا يتجزّأ من حياة الإنسان منذ ما قبل التاريخ ثم أصبحت مدار معظم أنشطة الحياة اليومية لدى البدو الرحّل. فمنذ آلاف السنين (العصر الحجري الحديث) كانوا قد اختصّوا بتربية الماشية، فيتنقلون من أرض إلى أخرى بحثا عن الماء والمرعى لهم ولدوابهم، وبذلك نشأت حرفة الحياكة لديهم بصورة طبيعية مرتبطة بما تنتجه ماشيتهم من جلود وأصواف بما يلبّي حاجات اللباس والتدفئة ومختلف المفروشات (بما في ذلك مستلزمات الخيام) في مجتمعهم وفي المجتمعات الحضريّة التي كانوا يتاجرون معها.

وقد اعتاد المؤرخون والدارسون تفسير اختراع الإنسان لهذه الصناعة بهذه الحاجة الأساسية إلى الوقاية من البرد والحرارة،

مثلما جاء لدى العلامة ابن خلدون في مقدمته بقوله: « وهاتان الصّنعتان قديمتان في الخليقة لما أنّ الدّفء ضروريّ للبشر في العمران المعتدل. وأمّا المنحرف إلى الحرّ فلا يحتاج أهله إلى دفء.... ولقدم هذه الصّنائع ينسبها العامّة إلى إدريس عليه السّلام وهو أقدم الأنبياء. وربّما ينسبونها إلى هرمس وقد يقال إنّ هرمس هو إدريس »[1]. إلاّ أنّ صناعة الزربية تحديدا تتجاوز مجرّد تلبية هذه الحاجة الغريزية إلى التعبير عن تصوّر متكامل للحياة والعالم، كما تبدو جذورها التاريخية أكثر تعقيدا مما اعتاد البعض بيانه[2].

ويتعرّض حسن زينهم إلى هذا الموضوع فيعتبر أنّ « فن صناعة السجاد والكليم التي لم تكن أصول صناعتها معروفة قبل القرن 24 ق.م ولكن من المؤكد أنها نشأت عند احتياج الإنسان الأول إلى الغطاء، ليحافظ على جسده من الحرارة والرطوبة أثناء نومه وملامسته الأرض، مما جعله يفكر في عمل فراش وغطاء يحمي به جسده... المصريون القدماء توصلوا في عام 2400 ق.م إلى صناعة أنوال للسجاد... والدليل على ذلك ما قد وجد محفورا على مقابر بني حسن، وهو يمثل نساء ينسجن السجاد على أنوال تشبه إلى حد كبير ما ينتجه الشرق في الوقت الحاضر»[3].

أمّا أقدم قطعة سجّاد معروفة في العالم، فهي تلك التي وقع اكتشافها في واد جاف اسمه وادي «البازيريك» Pazyryk في جبال ألتاي بسيبيريا الوسطى الروسية سنة 1949 داخل مدفن أميراسكيثي scythe عن طريق عالم الآثار الروسي سيرقاي إيفانوفيتش رودانكو Sergueï Ivanovitch Roudenko ويرجح تاريخ نسجها إلى القرن الخامس ق.م وفق تقنية تركية[4].

وقد تعرضت السجادة المحفوظة اليوم في متحف «ايماردج» في مدينة سان بطرسبورغ الروسية لتلف جزئي حيث يرجح أنّ الثلوج قد ساهمت في المحافظة على ما تبقى منها على امتداد القرون.

لقد ساهم علم الآثار أو الأركيولوجي بفك بعض رموز وأسرار المجتمعات الإنسانية القديمة المندثرة وبكل ما يتعلق بهذه الحضارات وآثارها كما ساهم بصفة كبيرة في إثراء وإعطاء علماء وكتاب التاريخ الإنساني إجابة عن بعض التساؤلات والحلقات المفقودة في سرد وقائع أو أحداث قد خلت.

و يعرف عالم الآثار عبد الله عطية عبد الحافظ علم الآثار (l'archéologie) أنه « العلم الذي يعنى بدراسة الآثار والمخلفات المادية الباقية من عصور ما قبل التاريخ والعصور القديمة من الناحية الفنية والتاريخية، وأحيانا يعرف بأنه علم الحضارات الإنسانية والمجتمعات البشرية التي اندثرت وذلك اعتمادا على الحفائر الأثرية التي تنفذ في التلال والبقايا المادية والآثار والوثائق. وكلمة «أركيولوجي» دخلت إلى اللغات الأوروبية الحديثة من اليونانية وهي كلمة مكونة من لفظين «Archaios» أو «Arkhaios» بمعنى قديم و«Logos» بمعنى بحث أو موضوع أو علم»[5].

ويسرد «ديماند» في كتابه عن الفنون الإسلامية قائلا: «ويهم المعنيين بدراسة البسط الشرقية معرفة ما عثر عليه منها في السنوات الأخيرة في سوريا ومصر. وقد أمدتنا حفريات مدينة دوره (Dura) بصحراء سوريا ومدينة كوم اوشيم (Karanis) في مصر بأدلة قوية على أنّ البسط الخالية من الوبر كانت تصنع في هذه البلاد في أوائل العهد المسيحي. وعثر بصعيد مصر بمدينة الشيخ عبادة (Antinoe) على قطعة هامة من بساط لا وبر له مصنوع من الصوف وقسمت صفحة البساط إلى أربعة أو ستة مستطيلات ملئت برسوم هندسية مقتبسة من رسوم الفسيفساء المستخدمة في تغطية الأرضيات في العصر الروماني وأوائل العصر المسيحي. أما رسوم الإطارات وتعدد ألوانها، فمن الأشياء المألوفة في الأقمشة القبطية. وتتضمن الزخرفة المتعرجة المنحصرة في الإطار الداخلي لهذا البساط تعبيرات زُخرفية مُتنوعة كالمربعات

سجادة شبكية الشكل تزينها صور حيوانات في إطارين داخليين.
مكانها: متحف ايماردج في مدينة سان بطرسبورغ الروسية.

والوُرَيْدات التي تعلوها أشكال الصلبان القبطية. ويزيّن الإطار الخارجي فرع متكسّر من نبات العنب، يحمل أوراق العنب وعناقيد بطريقة زخرفية، امتازت بها المنسوجات القبطية المطرّزة في القرن الخامس»[6].

ويرجع تاريخ هذه الحرفة في تونس إلى العصور القديمة أيضا ولا يمكن تحديد بدايتها بالضبط[7]، فقد عُرفت عند الفينيقيين الذين قطنوا هذه الأرض منذ القرن الثاني عشر ق.م.، وكذلك في العهد الروماني ثم مع الوندال والبيزنطيين إلى حين مجيء العرب المسلمين، وهذا ما تبرزه قطعة الفسيفساء الموجودة بمدينة طبرقة التي تعود إلى القرن الرابع للميلاد (العهد الروماني) وتجسّد امرأة غزّالة حاملة لمغزلها. ويرى البعض أنّ اللوبيّين – وهم السكان القدامى لشمال إفريقيا – قد عُرفوا بدورهم باهتمامهم الكبير بتربية الماشية وكانوا يتفننون في صناعة المنسوجات الصوفية[8]. وقد تأكد هذا خاصة في العهد البوني (القرطاجي) بعد العثور في مقبرة قرطاج، في الغالب في قبور النساء على أدوات الغزل ولا سيّما المغازل، بما يبيّن قيمتها في الحياة اليومية للمرأة القرطاجية، لدرجة كونها قد دفنت معها في القبور[9].

الغزّالة (أو الغازلة) La fileuse قطعة فسيفساء من الرخام توجد بمدينة طبرقة (القرن الرابع للميلاد).

وفي اعتقادنا، هناك تواصل في هذه الصناعة بين الفترات الحضارية التي عرفتها البلاد التونسية، خاصة عندما نلاحظ عراقة صناعة الصوف التقليدية وتأصلها منذ العهد القرطاجي، حيث مدحت المصادر التاريخية اليونانية جمال منسوجات قرطاج[10]. كما تواصلت تقاليد معالجة الصوف في العصر الوسيط حيث «وردت الزرابي المصنوعة بالقيروان وأكبر مدن إفريقية ضمن الخراج الذي كان أمراء بني الأغلب يؤدونه إلى العباسيين ببغداد، وقد كان للبربر قبل الفتح الإسلامي وبعده تقاليد عريقة في نسج الأصواف وهم مقسمون بين مجتمع زراعي ومجتمع رعوي، وقد ذكر ابن خلدون (القرن الرابع عشر) أنّ لباسهم ومعظم أثاثهم من الصوف»[11].

ويذكر ابن خلدون في تاريخه «أنّ الجزية في مقاطعة إفريقية في عصر الخليفة المأمون كانت تتضمن مائة وعشرين من البسط الكبيرة الأمر الذي يدل على أنّ صناعة البسط كانت متقدمة في إقليم تونس إلى درجة تسمح بتقديمها لبلاط الخليفة العباسي في بغداد»[12].

خريطة رقم 1: الزرابي التونسية ذات الصوف العالي والصوف المحفوف والقطيف مكانها: متحف الزربية بالقيروان

لذلك يمكن القول إنّ البلاد التونسية قد عرفت تقاليد النسيج منذ فترات قديمة، وقد شملت حياة البدو الرُحل والحَضر على السواء. ولعلّ ما ذكره بعض الضباط الفرنسيين في تقاريرهم في بداية الاستعمار الفرنسي لتونس يؤكد حذق القبائل البدوية لصناعة النسيج مثل قبائل دريد وجلاص التي اشتهرت بصناعة السجاجيد الممتازة «التي كانت تفوق جودة بعض النوعيات المنتجة بتركيا»[13].

إضافة إلى الزربية، اشتهرت تونس بالمرقوم والكليم وأصناف أخرى من المعلقات الحائطية والنسيج. فمن الشمال إلى الجنوب، في المدن والقرى، عبر الفترات التاريخية وحتى اليوم، بقيت أنشطة النسيج منتشرة بغزارة في كل الجهات.

الزربية التونسية في العصر الحديث إلى سنة 1956:

تروي الأسطورة أنّ «كاملة» ابنة محمد الشاوش قايد (والي) القيروان من أصل تركي، هي أول من أدخلت للمدينة سنة 1830 صناعة الزربية ذات العُقد المستوحاة من النمط الأناضولي وتحديدا نمط إزمير (tapis de Smyrne)[14].

وفي فترة لاحقة، في نهاية القرن التاسع عشر، يبدو وفق نفس الروايات الشفوية، أنّ الكليم المرقوم والمرقوم قد ظهرا أيضا في مدينة القيروان على يد عائلة زرّوق[15]. ولئن يبيّن هذا الادّعاء تخصص بعض العائلات في هذه الحرفة التي تعتبر من الحرف الهامة إلى جانب حرف أخرى تنعت بالحرف النبيلة التي يحتاجها المجتمع الحضري، إلاّ أنّ تاريخ تبنّي التونسيين لهذه الصناعات قد يكون أقدم بكثير، ولكنّنا للأسف نفتقد إلى حدّ اليوم الوثائق الضروريّة لكتابة هذا التاريخ. وفي كلّ الأحوال، يبقى من المؤكّد من خلال المقارنة مع الزرابي الإيرانية والتركية والشرقية عموما أنّ الزربيّة التونسية القيروانية الطابع (ذات العقد) متفرّعة عنها في فترة ما من العهد العثماني (بداية من القرن السادس عشر) وأنّها اتّبعت على الأغلب نفس نسق تطوّر الزرابي الشرقية بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر للميلاد أو أنّها اكتنزت واختصرت زبدة هذه التطوّرات في نماذجها الأولى التي قد تعود كما قلنا إلى منتصف القرن التاسع عشر[16].

وحال بسط نفوذها على البلاد، تفطنت السلطة الاستعمارية إلى الثروة الكبيرة للمنسوجات في تونس وخاصة الزرابي بجميع أنواعها، فحظي هذا الموروث التقليدي للسكان المحليين بكل اهتمامها، فقامت بعدة تدابير للسيطرة على الحرف التقليدية منها:

- 1885: إحداث قاعة الفن الإسلامي في المتحف العلوي ببارادو بهدف تكوين مجموعة منتقاة من الفن التقليدي التونسي.

- **1895**: إحداث نظام تعليمي جديد داخل المؤسسات التعليمية لحماية وتطوير الحرف الفنية التقليدية ومنها حياكة الزربية.
- **1913**: إحداث « مخبر تجارب صناعية وتجارية» تحول سنة 1920 إلى مخبر ورشات للخدمات الاقتصادية خاص بالسكان المحليين.
- **1914**: ظهور نوع جديد من الزرابي أطلق عليها «عَلُّوشَة» نظرا إلى ألوانها الأحادية: الأسود، البني، الرمادي المستخرجة من الصوف الطبيعي دون صبغ.
- **1921**: إحداث «معهد عالي للفنون والحرف» تحت الإشراف العام للتعليمات العامة والفنون الجميلة.
- وضع طابع حكومي يضمن الهوية الأصلية والجودة للزربية التونسية.
- **1929**: تعاون بين الفنون والحرف.
- كما قامت الحماية الفرنسية اتباعا للتجربة المغربية ببعث مراكز تعنى بالفنون التقليدية التونسية في مختلف المناطق انطلاقا من بنزرت وصولا إلى جزيرة جربة وتوزر مما أثمر ظهور دار بن عبد الله (13 ديسمبر 1948) ودار بن عثمان بتونس العاصمة.
- **1936**: بعث المركز الجهوي بالقيروان[17] عن طريق السيد «مارتال» الذي اختار دار «محمد الشاوش» والد كاملة أين نسجت زرابيها ومنحتها هدية لمقام السيد الصحبي، مقرا له. ووقع تكوين مجموعة هامة من الأمثلة القديمة والجديدة لزرابي القيروان ووقع عرض نماذج من هذه التنقيلات.

كما قام بمساعدة «معلّمة»[18] محترفة للحياكة بدخول بعض البيوت لمراقبة هذا النشاط المنزلي ومحاولة تطوير مهارات النساجات (من خلال تعاطيهن مع مادة الصوف من حالته الأوليّة كجزز

طابع الزربية لدى الديوان الوطني للصناعات التقليدية (الصنف الأوّل)

إلى أن يصبح منسوجا) واللواتي طالما رفضن التعامل معه، هذه التجربة لم تعط أكلها إلا بعد عشر سنوات حيث تجمعت العديد من الحائكات داخل أروقة «دار الشاوش» لتمتّعن أنظارهن ويستلهمن من النماذج المعروضة قديمة كانت أم جديدة إضافة إلى وجود «تنقيلات» مصمّمة حديثا.

وقامت الحماية أيضا بدراسات لأنواع النسيج التي تزخر بها البلاد التونسية سواء كانت زرابي بدوية أو حضرية أو أغطية صوفية، هذه الدراسات والبحوث أثمرت تجميع أكثر من 350 نموذجا (تنقيلة) وما يقارب 600 شكلا زخرفيا وثقت في كتب ولوحات (بعض من هذه اللوحات ما زال محفوظا إلى اليوم في دار الزربية بمدينة القيروان).

ويرى «جاك ريفو» أنّ الزربية ذات العقد لم تبق طويلا حكرا على القيروان بل أخذت هذه التقنية تتسرب شيئا فشيئا حيث انتقلت إلى مدينة بنزرت شمال البلاد على يد ففاني العنابي التي تزوجت برجل من هذه المدينة بعد زواج أول من رجل قيرواني. أما مدينة قابس فلقد عرفتها فيما يُقال على يد امرأة

النسيج المنزلي بالبلاد التونسية سنة 1955

بيبليوغرافيا: (L.Poinssot et J.Revault, Tapis tunisiens, tissus ras décorés .., op.cit., p.7)

وقد قمنا بتعريب الأسماء الواردة في الخريطة بنقلها من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، مع العلم أنّها لا تعطينا صورة كاملة عن واقع صناعة الزربية في تونس، فكثير من المواقع الحِرفيّة -وبعضها له خصوصيات متميّزة- لا نجده مذكورا.

يهودية أقامت لبعض الوقت في القيروان ثم قامت بتطويع الزربية حسب حاجيات حرفائها بما قد يفسر وجود بعض الرموز «اليهودية» في منسوجات قابس.

كما قامت سلطات الحماية بإحياء بعض النماذج من الزرابي القيروانية القديمة التي أخذت في الأفول بإعادة تصميمها وتزيينها بنفس الألوان وإعطاء قيمة أكبر لنسيج المرقوم الذي بقي متروكا لسنوات عديدة رغم الثراء الموجود في زخرفه وألوانه. وحاولت تسويق الزربية «العلوشة» نظرا إلى رفضها من قبل الحرفاء الأجانب الذين بقوا يفضّلون عليها الزرابي الملوّنة التقليدية.

كانت تجربة إنشاء المركز الجهوي بالقيروان أسهل بكثير من التي وقعت في قابس ووذرف، حيث كان تحويل نساجات الأقمشة والأغطية الصوفية إلى نساجات زرابي منسوجة ومعقودة أمرا يسيرا لكن في سنة 1933 كانت حرفة حياكة الصوف في قابس لا تزال في خطواتها الأولى[19].

1951: قام النساج حميدة وحادة تحت إشراف وإدارة «جاك روفو» وديوان الفنون للسكان المحليين برسم المعجم الزخرفي للنسيج التونسي في جميع المناطق :(منسوجات، أغطية مزخرفة، ملابس، زرابي، مراقم، أقمشة حريرية). وفي أواخر الخمسينات استقر بمدينة قفصة في ورشات الديوان الوطني للصناعات التقليدية وأوكلت له مهمة استعادة الزخرف التونسي في المنسوجات وتأطير النسّاجات.

1954: إنشاء مقر جديد للمركز الجهوي بالقيروان بعد أن أصبحت دار «محمد الشاوش» آيلة للسقوط. وقد أصبح يسمى اليوم «دار الزربية» أو ما يُعرف بـ«دار الطابع» عند النساجات.

وطيلة فترة الحماية الفرنسية، كانت السلطة الاستعمارية تحاول الاعتناء بتطوير وسائل الحياكة للنسيج التقليدي ذي الوبر القائم وتحسين نوعية المادة الأولية ووسائل الصباغة.

ثم نشهد دخول الزربية مرحلة من الجمود الفني بتكرار النساجات التصاميم والزخارف التقليدية والحفاظ على النماذج القديمة.

الزربية التونسية بعد الاستقلال :

سنة 1959 بُعث الديوان الوطني للصناعات التقليدية الذي قام بدوره بعدة تدابير للنهوض بصناعة الزربية منها بعث ورشات تعليمية وإنتاجية في جميع

زربية «كاملة» الأصلية

نسخة مطابقة لزربية «كاملة»

أنحاء البلاد مركّزا على المناطق التي لم تعرف هذا النوع من النشاط كمدينة صفاقس وجزيرة جربة حيث كانت النسوة يغزلن الصوف دون نسجه، بعدما كانت تقنية الزربية المعقودة حكرا على نساء مدينة القيروان. وقد سعى الديوان القومي (الوطني) للصناعات التقليدية منذ نشأته إلى تطوير هذه الصناعة في جل المدن والأرياف التونسية.

كما أدخل الديوان تغييرات على وسائل وتقنيات الصنع واهتم بمراقبة جودة الأصواف وبوضع مقاييس تقنية للإنتاج والتكوين، وطوّر النماذج الموجودة، وخلق تركيبات متناسقة الألوان، وصنّف المنتوج تصنيفا حسب نوعية النموذج: النوع الكلاسيكي (TA) وشبه كلاسيكي (TB) والموّحد أو البربري (TC) وكذلك العصري (TM وTL)[20]. وأصبح الإنتاج المنزلي أو المنظّم داخل الورشات للزربية ذات الوبر القائم أو المرقوم يخضع إلى علامة الجودة، وتلصق هذه العلامة المختومة على قفا المنسوج حاملة بيانات حول الجودة ودقة النسيج والمقاسات والنموذج وتاريخ صنعه.

وبذلك قلّ الابتكار الفطري عند النسّاجات حيث أضحين يعدن النماذج المدّونة لدى الديوان الوطني للصناعات التقليدية وأصبحن ينتجن الزرابي تحت الطلب. وبما أنّ معظم النسّاجات أصبحن تحت إشرافه فقد تحوّل هذا النشاط من المنازل إلى ورشات تابعة للديوان فاق عددها ال190.

وفي المقابل، بادر الديوان القومي للصناعات التقليدية بإنجاز مجموعة مختارة من نسخ مطابقة للأصل لزرابي قيروانية أصلية موثقة بمدوّنة الزرابي التونسية ويعود تاريخ إنتاجها إلى القرن التاسع عشر (1830-1900). وتهدف عملية إنجاز نسخ من المنتوج القديم إلى إحياء التصاميم الأصلية وحثّ المنتجين على الاستفادة من الرصيد الفني والتقليدي لتراث الزربية العريق وإبراز قيمتها وإعادة تصاميمها الأصيلة إلى الذاكرة الحرفية.

وقد نجحت عمليّة إعادة إنجاز تصاميم الزرابي الأصلية في ضبط نمط يخضع إلى مواصفات الجودة المطلوبة عند عملية طبع الزربية وهو ما يمكّن مصالح الديوان من ترويج هذه التصاميم لدى المنتجين والحرفيين وإقحامها بذلك في دورة إنتاج الزربية.

كما سمحت هذه العملية باستعادة الألوان الأصلية للزرابي القديمة وإنجاز نماذج منها في الخامات اللونية الأصلية، إضافة إلى إنجاز نفس النماذج في ألوانها المتقاربة، وبالتالي إنجاز نسخ مطابقة للأصل من القديم وعرضها بمتحف الزربية إلى جانب النماذج الأصلية حسب منهج مدروس يتماشى مع طبيعة الصناعات التقليدية، إذ هي تجسيم عملي لتواصل الماضي في الحاضر وإمكانية استمراره في المستقبل.

صناعة الزرابي والنسيج بالبلاد التونسية بعد الاستقلال

التاريخ: 1983، بيبليوغرافيا: L'artisanat créateur

وبحكم دخول صناعة الزربية مرحلة من الجمود الفني بتكرار النساجات التصاميم والزخارف التقليدية التي حرصت السلط الاستعمارية على تسويقها، قام الديوان بخوض تجربة مع بعض الفنانين التشكيليين لإخراج الزربية من حالة الخمول التي آلت إليها بمواصلة التجربة مع النسّاج الفنان حميدة وحادة سنة 1957، فقام بتحويل الزربية من بوتقة فن تطبيقي يسيطر عليه الزخرف والتزويق ضمن قواعد صارمة إلى فن تعبيري حرّ دون قيود وذلك انطلاقا من الغطاء الصوفي الخاص بمدينة قفصة (بطانية).

وبداية من سنة 1960، عرفت الزربية التونسية تغييرات كبيرة في التقنيات خاصة مع دخول النول الحديدي الذي كان ثمنه 60 دينارا في ذلك الوقت، وكذلك في أشكالها واستعمال المواد الأولية، وصولا إلى القطع الفنية التي أفرزتها تجربة الفنانين التشكيليين أمثال صفية فرحات، محمد نجاح، عمر كريّم، هدى دقدوق وغيرهم، حيث أصبح للزربية حجم ومواد خام متعددة لم تعد فقط خيوطا من صوف أو قطن أو حرير بل تجاوزتها إلى مواد أخرى كالنحاس والفضة والخشب والخيوط المعدنية.

وهكذا تطور إنتاج الزربية في تونس بفضل تحسين المنتوج الذي شهد نقلة حقيقية على مستوى الدقة، حيث أصبحت الزرابي التونسيّة من الصوف أو الحرير لوحات فنية على درجة عالية من الإبداع والجمال. مثلا: تطور الإنتاج الوطني للزربية سنة 1980 إلى 585 ألف م^2 بعد ما كان 38,605 م^2 فقط سنة 1950، وبين سنتي 2000 و2004 بلغ هذا الإنتاج معدّلات سنوية تفوق أكثر من 50 ألف م^2 للمرقوم وأكثر من 14 ألف م^2 للكليم وحوالي 300 ألف م^2 للزربية بمختلف أصنافها[22].

أماكن بيع الزربية:

كانت الزربية التونسية قديما تباع عن طريق «أناس يطوفون على خيام البوادي وبيوتهم وقبائلهم وعروشهم يحملون سلعهم على بغال أو حمير أو خيل»[23] أما في الحاضرة فكانت تباع داخل دكاكين خاصة بها في سوق يطلق عليه «سوق الربَعْ» وتباع عن طريق «الدلالة» العامة[24].

ومع انبعاث الديوان القومي (الوطني) للصناعات التقليدية، أصبحت تباع داخل مغازات خاصة تابعة له أو معتمدة من قبله يبلغ عددها اليوم حوالي 60 (10 منها بولايات إقليم تونس، 15 بولاية نابل، 12 في ولاية سوسة، 11 بالقيروان، الخ..)[25]. ولم يمنع هذا من وجود دكاكين تبيع الزربية المستوردة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الزربية من نوع القطيف الذي كان ينسج «تحت الطلب» لم يكن يعرض للبيع لكونه ليس في متناول الجميع وكذلك الحال بالنسبة إلى الزربية الفنية.

أهمّ المدن التونسية المتخصّصة في نسج الزربية :

عُرفت البلاد التونسية منذ القدم بحياكة الزربية بأنواعها وهذا ما حاولنا إبرازه في العرض التاريخي سلفا، وفي مجموعة الخرائط والعينات من كل نوع لاحقا. وقبل الحديث عن التوزع الجهوي لصناعة الزربية والاختلاف والتميز في الأشكال والأصناف يبدو من الجدير بالذكر أن نعرّف الزربية حسب ما ورد في المعاجم العربية، وخاصة ما يذكره ابن منظور في «لسان العرب»، فهو يعتبر أن كلمة زرابي تعني البُسُط « وقيل: كل ما بُسط واتُّكِئ عليه؛ وقيل هي الطنافس؛ وفي الصحاح: النمارق، والواحد من كل ذلك زربية، بفتح الزاي وسكون الراء، عن ابن الأعرابي والزجاج في قوله تعالى: وزرابي مبثوثة؛ الزرابي البسط؛ وقال الفرّاء: هي الطنافس، لها خمل رقيق »[26]. ويضيف أنّ عبارة « زرابي مبثوثة » كما وردت في القرآن المقصود بها: «زرابي النبت إذا اصفرّ واحمرّ وفيه خضرة، وقد ازرب، فلما رأوا الألوان في البسط والفرش شبهوها بزرابي النبت؛ وكذلك العبقري من الثياب والفرش؛ وفي حديث بني العنبر: فأخذوا زربية أمّي، فأمر بها فردّت »[27]. ويعتبر كذلك أنّ الزربية هي القطع الحيري وما كان على صنعته.

كما نجد عند ياقوت الحموي كلمة زريب ويعتبر أنها تعني يوما من أيام العرب[28]. ثم يعطينا لفظة الزراب وهو موضع فيه مسجد رسول الله بناه في مسيره إلى تبوك من المدينة[29]. وهو متفق هنا مع ما ذكره ابن منظور، غير أنّنا نتساءل عن مدى ارتباط اسم هذا الموقع وعلاقته بكلمة زربية؟ وهل أن هذه اللفظة قد أخذت تسميتها مع قدوم العرب إلى شمال إفريقيا وبالتالي أصبحت تحيل على مرجعية عربية ورمزية إسلامية؟

أما في خصوص التوزع المجالي للزربية في البلاد التونسية، فقد تميزت قبائل الهمامة، الدريد، المهاذبة، الفراشيش والجلاص بصنع القطيف. واختصت نساء القيروان، بنزرت، وقصيبة المديوني بصنع الزربية ذات الغرز المعقودة. أما جبنيانة والجم فتميزتا بأكلمة (ج كليم) ملونة ذات زخرف هندسي بديع ينافس روعة زرابي مدينة قفصة المستوحاة من أغطيتها الصوفية، وذاع صيت مرقوم وذرف وقابس. وهذه مجرّد أمثلة بارزة لا تغطّي كامل الأماكن التي أتقنت فيها التونسيات بالخصوص مختلف صناعات الزرابي والمنسوجات. وتؤكد الأستاذة عزيزة بن تنفوس التنوع الحاصل اليوم في صناعة المنسوجات التونسية قائلة: « القطيف، الزربية، المرقوم، والكليم هي كلمات مختلفة تعبر عن أنماط من السجاد الذي ينتجه النساء والرجال أحيانا في المدن

والأرياف حسب أعراف وتقاليد خاصة بكل منطقة، سواء كانت تستعمل للفراش أو للدثار، فإن تلك المنسوجات المنتشرة بكامل البلاد التونسية تحتل مكانة رئيسية في تأثيث البيوت »[30].

الهوامش :

1. ابن خلدون (عبد الرحمان): المقدمة، تحقيق: خليل شحادة، بيروت، دار الفكر، 1988، الفصل السابع والعشرون "في صناعة الحياكة والخياطة"، ص 517.
2. انظر استعراض أبرز أطوار تاريخ صناعة الزربية على سبيل المثال في:
   - De Ronchaud (Louis) : La tapisserie dans l'Antiquité, le Péplos d'Athéné, Paris, J. Rouam, 1884, p. 8-48.
3. زينهم (محمد علي حسن): "التصميم وتأثيره على السجاد والكليم، إحياء وإعادة استغلال التصميم التقليدي وتطويره ليتناسب مع العصر الحديث "، في:
   - " السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي، الماضي والحاضر والآفاق المستقبلية"، أعمال الندوة الدولية التي انعقدت في تونس (19-25 نوفمبر 1999)، مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول (ارسيكا)- منظمة المؤتمر الإسلامي، الديوان القومي للصناعات التقليدية - وزارة السياحة و الصناعة التقليدية (الجمهورية التونسية)، مؤسسة مشارق الدولية (جدة)، استنبول، 2001، ص 137.
4. Pirazzoli-t'zerstevens (M.); Paul-David (M.): " Tissus d'art", in : Encyclopaedia Universalis (Corpus), Paris, 1989, t 22. , p 675- p 690.
   - Bérinstain (V.) et alii. : L'art du tapis dans le monde, Paris, Mengès, 1996.
5. عبد الحافظ (عبد الله عطية)، الآثار والفنون الاسلامية، القاهرة، 2005،

ص 1.

6. ديماند (م.س)، الفنون الاسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1953، ص 29.

7. انظر مثلا الموقع الإلكتروني المميّز:

– http://www.kairouan.org/fr/culture/tapiskairouan/tapis.htm

8. جماعي: المرأة التونسية عبر العصور، تونس، وزارة الثقافة والمحافظة على التراث- المركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج-الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي، 2000، ص 5.

9. ن.م.

10. قرقوري- ستهم (سميرة)، البقلوطي(ناصر)، التريكي(سمير)، تقاليد وحرف فنية من تونس، وزارة السياحة والصناعات التقليدية، الديوان القومي للصناعات التقليدية، سنباكت، 1998، ص 92 و 94.

11. ن.م.

12. مرزوق (محمد عبد العزيز): الفنون الزخرفية الإسلامية في المغرب والأندلس، بيروت، دار الثقافة، 1982، ص 137 .

13. بن تنفوس(عزيزة): " القطيف أو السجّاد البدوي في الجمهورية التونسية"، في: "السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي، م.م.، ص251.

14. بن تنفوس(عزيزة)، بينو(جميلة)، قرقوري-ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر): روائع الفن التقليدي التونسي، تونس، الديوان القومي للصناعات التقليدية،1982.

– Poinssot (L.) ; Revault (J.) : Tapis tunisiens, Paris, Horizons de France, 1957, IV: "Tapis tunisiens, tissus ras décorés de Kairouan, du Sahel et du Sud tunisien", p. 21.

15. ن.م.، ص 13 والهامش 22.

16. انظر على سبيل المثال العمل المرجعي الكبير التالي الذي أخذنا عنه معطيات هامة حول تاريخ صناعة الزربية وتفاصيل تقنية وفنية كثيرة وكذلك عددا من الصور والرسوم:

– Neugebauer (R.) ; Orendi (J.) : Handbuch der Orientalischen Teppichkunde, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann (Hiersemanns Handbücher, Band IV), 1909.

– انظر أيضا:

– Mumford (J. K.) : Oriental Rugs, New York, Charles Scribner's Sons, 1915 (3d edition).

17. - Revault (J.) :"Note sur la rénovation des tapis à haute laine et à poil ras de Tunisie", (Communication à l'Institut des Hautes Etudes à Tunis le 18 Janvier 1955), Tunis, Ministère de l'Economie Nationale, 1956 (?), p. 13 : " Le Centre régional de Kairouan fut créé en 1936 par M. Martel qui lui choisit pour cadre de ses collections de modèles anciens et modernes, le "Dar Mhamed Chaouach" où Kamla avait dû exécuter les anciens tapis pieusement offerts par elle à la mosquée de Sidi Saheb ".

18. يطلق عبارة" صبّاحة" على المرأة التي تنسج الزربية في القيروان.

19. Revault (J.): "Note sur la rénovation des tapis à haute laine et à poil ras de Tunisie:", op.cit., p. 14 : "Contrairement à Kairouan ou les tisseuses de vêtements et de couvertures s'étaient généralement transformées, à la suite de Kamla et de quelques grandes familles kairouanaises, en tisseuses de tapis, les tisseuses de Gabès en étaient encore au premier stade".

20. السعيدي (نور الدين):" الجودة ومتطلبات السوق: مراعاة أذواق المشترين مع الحفاظ على الأصول التقليدية"، في: السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي، م.م.، ص 313.

21. انظر مثلا الموقع الالكتروني:

– http://www.bonjour-tunisie.com/bonjour_tunisie2.cfm

22. انظر موقع الديوان الوطني للصناعات التقليدية:

– http://www.onat.nat.tn/site/fr/documents.php?categorie=7&id_article=8

23. الحشايشي (محمد بن عثمان): العادات والتقاليد التونسية. الهدية أو الفوائد العلمية في العادات والتقاليد التونسية، دراسة وتحقيق الجيلاني بن الحاج يحيى، تونس، دار سراس للنشر، 1996، ص 376.

24. " الدلاّلة" (مفردها دلاّل) تعني في اللهجة التونسية أولئك الذين يبيعون البضائع بالمزاد العلني في الأسواق.

25. انظر الموقع الالكتروني التابع للديوان الوطني للصناعات التقليدية المذكور أعلى.

26. ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، مادة " زرب"، ج 1، ص 447 "...والزَّرابِيُّ البُسُطُ وقيل كُلُّ ما بُسِطَ واتُّكِئَ عليه وقيل هي الطَّنافِسُ وفي الصحاح التَّارِقُ والواحد من كل ذلك زَرْبِيَّةٌ بفتح الزاي وسكون الراء عن ابن الأَعرابي الزجاج في قوله تعالى وزَرابِيُّ مَبْثُوثَةٌ الزَّرابِيُّ البُسُطُ وقال الفراء هي الطَّنافِسُ لها خَمْلٌ رقيقٌ وروي عن المؤرج أَنه قال في قوله تعالى (وزَرابِيُّ مَبْثوثَةٌ) قال: زَرابِيُّ النَّبْت إِذا اصْفَرَّ واحْمَرَّ وفيه خُضْرةٌ وقد ازْرَبَّ فلما رأَوا الأَلوانَ في البُسُطِ والفُرُش شبَّهُوها بزَرابِيِّ النَّبْتِ وكذلك العَبْقَرِيُّ من الثِّياب والفُرُش وفي حديث بني العنبر فأَخَذوا زِرْبِيَّةً أُمِّي فأَمَرَ بها فرُدَّتْ الزِّرْبِيَّةُ الطِّنْفِسةُ وقيل البِساطُ ذو الخَمْلِ وتُكْسَرُ زايُها وتفتح وتضم وجمعها زَرابِيُّ والزِّرْبِيَّةُ القِطْعُ الحِيريُّ وما كان على صَنْعَتِه وأَزْرَبَ البَقْلُ إِذا بدا فيه اليُبْسُ بخُضرة وصُفْرة.".

27. ن.م.، ن.ص.

28. الحموي(ياقوت): معجم البلدان، بيروت، دار صادر، 1979، ج 3، ص 135.

29. ن.م.، ص 140.

30. روائع الفن التونسي، م.م.

الصور:

– من الكاتبة

1. https://i.pinimg.com/originals/cb/d3/fa/cbd3fad9273efabd624ed5684a10e64c.jpg

أ.محمد عبده محمد سبأ - اليمن

الحُلي التقليدية في اليمن (الفضة والأحجار الكريمة)

1

«عرفت الفضة في نقوش المسند اليمني القديم بـ(صرفن) بمعنى الصريف، ويعني الفضة الخالصة النقية»[1]، «وعرفت بعد ذلك بالمخلاص نسبة لنقاوتها، وسمي بهذا الاسم سوق المخلاص، وهو سوق كبير مازالت منتجات الفضة تعرض فيه في صنعاء القديمة.. وهذه التسمية لا يعرف تاريخها سوى بعض الحرفيين والتجار العاملين في هذه المهنة».

وتشتهر صنعاء القديمة وحضرموت وزبيد بصناعة الفضة وصياغتها. وقد حافظت صنعاء على شهرتها في صياغة الحلي الفضية إلى وقتنا الحاضر، ونالت شهرة واسعة من حيث الجودة والدقة والإتقان في الصناعة والنقوش والزخارف الدقيقة. وفي سوق (الصاغة) في صنعاء القديمة يوجد الكثير من محلات صياغة الفضيات بأنواعها المختلفة، وأشهر نماذج الفضة المعروضة هي تلك القطع التي تُنسبُ صياغتها الى طائفة يهود اليمن الذين اشتهروا بصياغة أدق وأجمل الحُلي الفضية.

«والفضة معدن أبيض لمّاع لا يتغير تحت تأثير الهواء وهو أكثر المعادن طواعية بعد الذهب يستعمل لصنع النقود المعدنية كما يدخل في العديد من الصناعات.. »[2] مثل صناعة حلي الزينة للمرأة والتي تلبس على الرأس أو الصدر أو الخصر أو الأيدي والأرجل ومنها ما يصنع منها السيوف والخناجر لزينة الرجال كالجنبية والخنجر اليمني ومنها تصنع بعض أدوات الزينة مثل المزاهر والمباخر والشمعدانات وغيرذلك.

«وتوجد الفضة في الطبيعة على شكل كتل أو صفائح رقيقة صغيرة الحجم كما توجد مختلطة بالذهب الموجود في الطبيعة وبنسب مختلفة..كما توجد بنسب صغيرة مع كل من الرصاص والنيكل وقديماَ كانت الفضة نادرة الوجود وقيمتها أغلى من الذهب أضعافاً ومن الغريب أن الفضة كانت تزيد قيمتها كلما قل بهاؤها ولذلك كان يتم تعتيمها بتسخين خام بسحوق الطفل وصفار البيض وتوجد الفضة على نطاق واسع في إيران وجنوب الجزيرة العربية (اليمن وعمان) وحتى جبل السراة من مدين »[3].

وذكر الهمداني في كتاب (الجوهرتين العتيقيتين) القرن الثالث الهجري أماكن استخراج الذهب والفضة في اليمن وطرق سباكتها والمواد المستخدمة في تنقيتها من الشوائب حتى ذهب البعض أن الشرح الذي ورد في مخطوطة الهمداني والذي يعتبر من أقدم الكتب في العلوم الكيميائية للمعادن وطرق استخراجها وتنقيتها. فقد أفرد باباً لطرق استخراج الفضة والذهب في اليمن. وعرض شرحا مُفصلا لمناطق استخراج الفضة في اليمن القديم وطرق استخراجها وتذويبها وتحويلها إلى العديد من الصناعات وقد ذكر لنا في باب استخراج الفضة «أنّ دليل وجودها في الجبال الكحل الأثمد فحيث ما وجد عُلم أنه بخار الفضة وأن الجوهر تحته فيحفر له ويستخرج ثم يكسر على هيئة الزبيب الكبار وما بقي من شذره لُف بالماء مع شيء من الطين الأصفر قدر ما يجمعه ثم يبنى التنور ويكون تنوراً بزلاق[4] ويكون وراءه مناق و خلفه حوض فيسد ذلك المناق وهو منسم التنور ويكون التنور بمنفاخ أو إثنين على قدر مايوضع فيه من الجوهر قلته وكثرته وقدر كبر التنور ولطفه ويكون المنفاخ منفاخ حداد كبير من الأصواف والجلود ثم يوضع طبق سود[5] من القرض أسفل التنور ثم طبق جوهر ثم طبق سود ثم طبق جوهر ثم طبق سود حتى يبلغ الرأس وربما شيب[6] السود الثقيل من القرض بأخف منه من السمر والعرعر ليكون ألين له وأكثر لاستخراج ما في الجوهر ثم يوقد عليه بذينك المنفاخين رجلان جلدان مائطان لا يقفان فإذا كل منهما أعقبه آخر يخطف المنفاخ على عجل لئلا يفتر الوقود فيكون على المنفاخ رجلان وعلى المنفاخين أربعة وربما كان بين المنفاخين والتنور جدار يحجز ما بين المنفاخين وبين بخار التنور لأن بخار الأسرب شديد العمل في الدماغ فإذا أنزل التنور وأوطئ وصار قطعة واحدة مثل قطعة الحديد تُرك ليبرد ثم فتح المناق الذي خلفه حتى يخرج الرصاص كله إلى الحوض نقرة ثم عمد إلى الرصاص وأخذه وأخرج مافي التنور إذا برد فلقط ما فيه من شذر الرصاص أو غسله وحصله وضمه مع النقرة ثم عمد الى رماد العراب أو رماد العرعر فنخله بالمنخل ولينه بالماء وعمل له كير الإخلاص وجعل فيه الرماد وجفنة قد رصعها بفهر مكمم من الحجارة رصعاً جيداً حتى تصير يابسة ثم وضع الرصاص وسط تلك الجفنة وركب عليها منفاخاً بروباس مثل منفاخ المخلص وطرح سود العرعر فوق الرصاص وهو يوقد وهو يطرح السود أبدا والرصاص يحترق ويصير مرتكاً حتى إذا احترق الرصاص كله وبقيت الفضة في وسط المرتك بلّل خرقة وطرحها فوقها فداخلتها البرودة ثم صبّ عليها الماء ثم قلعت المرتك كما هو استخرجت الفضة من وسطه .. وأما ما كان منه كثير الرصاص فلابد ان تعاد النقرة التي تخرج من وسط المرتك إلى كير الإخلاص فيخرج منها النبات الحرق والنقرة الأولى أفضل في الجودة »[7].

أنواعا من الحلي الفضية مطعمة بمختلف الأحجار الكريمة

مصادر خامة الفضة :

كانت خامة الفضة قديمًا تستخرج من عدد من الجبال والهضاب المنتشرة على الخارطة اليمنية، وظلت كذلك إلى فترات ما بعد الإسلام. وتذكر المصادر التاريخية وفي مقدمتها كتاب الجوهرتين العتيقتين[8] العديد من المواقع التي توجد بها المعادن والأحجار الكريمة، وفي مقدمتها منجم الرضواض الذي ذكره الهمداني في أكثر من موضع، ووصف الفضة المستخرجة منه بقوله: «أما معدن الفضة المستخرجة منه فلا نظير له». ويقع المنجم في المنطقة التي تسمى باسمه وتسمى اليوم بجبل الصلب وتقع على الحد بين منطقة نهم ويام، ويبعد المنجم عن صنعاء حوالي 40 كيلومترًا شرقًا. ويوضح الهمداني أنّ المنجم كان غزير الإنتاج وينتج في الأسبوع ما لا يقل عن حِمل جمل من الفضة، أي ما يعادل ثلاثة آلاف كيلوجرام من الفضة سنويًا. واكتُشف موقع المنجم عام 1980م بعد الاستدلال على مكانه بما ورد في وصف الهمداني لموقعه[9]. ويتواجد معدن الفضة في وقتنا الحاضر في جبال اليمن بكميات كبيرة، ولكن استخراجه قليل جدًا. ومن أهم أماكن توفر خام الفضة في اليمن جبال صنعاء بالقرب من منطقة جبل صلب (الرضواض سابقًا). كما تشير الدراسات إلى تواجد المعدن بكثرة في كل من الجوف وحضرموت وتعز وإب وحجة وغيرها من المدن اليمنية. ويستخدم الحرفيون في الوقت الحاضر طريقة أسهل وهي تذويب العملات الفضية القديمة واستخدامها في منتجات جديدة، كما تجلب قوالب الفضة من سوق نزوى في دولة عمان؛ لجودة هذا النوع من الفضة، حيث يتم بعد ذلك تذويب الفضة وصهرها في حلي وأعمال فنية متنوعة[10].

تقنيات صياغة الحلي اليمنية:

1) طريقة صبّ الفضة :

لصبّ الفضة في قوالب يستخدم الحرفيون الطريقة التقليدية القديمة بتعريضها لحرارة النار بالأفران التقليدية أو باستخدام مشعل ينفخ النار على شكل مسدس ويعمل إما بالأوكسجين أو الغاز ومن

المعروف أن الفضة يمكن تذويبها في درجة حرارة أقل من 1000 درجة مئوية وهو ما يفيد أيضاً عند تلحيم الفضة ببعضها حيث يمكن تذويبها وتلحيمها بقطع أو سبائك أخرى شرط أن تكون من نفس العيار ولصبّ الفضة في قوالب يتم صبها وهي في درجة حرارة عالية لكي لا تتصلب . وقد اعتاد اليمنيون العاملون في الفضة لإخضاعها لرقابة الدولة والخبراء في السوق لمعرفة جودتها والتأكد من خلوها من الشوائب أو المواد الأخرى.

2) أنماط صناعة الفضة والحلي اليمنية :

- **النمط البوساني:**

وهو أجود أنواع الفضة اليمنية من حيث الصياغة وسمي بهذه التسمية نسبة إلى شيخ هذه المهنة والذي كان اسمه هارون البوساني ويذهب رأي آخر أنّ التسمية ربما جاءت نسبة إلى المنطقة وهي قرية بيت بوس في صنعاء وقرية بوسان في صعدة والتي سكنها اليهود والصاغة اليمنيون منذ القدم وكان أهل هذه القرى يجيدون هذا النوع من الصياغة بالإضافة إلى أنهم قاموا بتعليم الكثير من الحرفيين من مناطق أخرى ويؤيد الباحث هذا الرأي إذ أنه ليس من المعقول أن يسهم شخص واحد في انتشار هذا النمط بشكل كبير كما هو معروف عن النمط البوساني «وتعتبر الحلي المصاغة على النمط البوساني أغلى أنواع الفضة في اليمن ذلك لأن أسلوب الصياغة البوساني متميز عن غيره حيث يشترط في الصائغ امتلاكه لمهارة فنية عالية عند تشكيله للحلية ليتمكن من تنفيذ الزخارف النباتية والهندسية بالغة الصغر والدقة والنعومة باستخدام الجرور الرفيعة النعومة وذلك بتشبيكها على صفيحة من الفضة تسمى البترة ولعل أهم مايميز النمط البوساني أن جميع الحلي التي أنتجت منه تمت صياغتها من الفضة النقية المعدلة بنسبة لا تتجاوز 10 ٪ من خام النحاس وتكون نسبة الفضة من 90-95 ٪ ممايجعلها لينة قابلة للتشكيل على هيئة زخارف هندسية ونباتية »[11].

- **النمط البديحي:**

وهو النمط الثاني من حيث الشهرة ونقاوة الفضة والصياغة بعد النمط البوساني لا يقل عنه جمالاً ورونقاً ويعتقد بعض الصاغة أن السبب في تسميته بهذا الاسم نسبة إلى صائغ يمني من أبناء الطائفة اليهودية إسمه (يحيى البديحي) اشتهر بصياغة وتصميم هذا النوع من الفضة ونظراً لأمانته فقد كلفه الإمام بمراقبة صياغة الفضة حيث زادت شكاوى الناس من الغش ولذلك وضعت دمغة باسمه على الحلي المصنوعة بعمله أو بإشرافة «ويتميز النمط البديحي بالدقة في التصميم والمهارة الفنية التي تميزت بها الحلي والثوم البديحية ولا يختلف عن النمط البوساني إلا في كونه يعتمد أسلوب زخرفة الفضة وتشكيلها باستخدام الجرور المفتولة في تنفيذ الزخارف التي يتم تشكيلها بترتيبها في صفيحة من الفضة (البترة) وتلحيمها وكذلك استخدام قوالب التشكيل مثل المصدقة والدمغة بطرقة الصب والطرق وتبلغ نسبة نقاء الفضة فيه من 80-85 ٪ والبقية من النحاس »[12].

- **النمط المنصوري :**

وهو النمط الثالث من أنماط الصياغة للحلي اليمنية ويساوي البديحي من حيث نقاوة الفضة والدقة في العمل والزخارف وربما تعود تسميته بالنمط المنصوري إلى اسم الصائغ الأول لهذا النوع أو ربما لاسم القبيلة والمنطقة التي اشتهرت بصناعة هذا النمط وهو يعدّ في المرتبة الثانية من حيث الدقة والتصاميم بعد النمط البوساني والبديحي.

أهمّ منتجات الفضة في اليمن:

يستخدم خام الفضة في عدد من الفنون التشكيلية الشعبية كصناعة مكملات الأزياء التقليدية للنساء والرجال. فعلى سبيل المثال يُصنع من الفضة أنواع من الخناجر أو ما يسمى في اليمن بـ (الجنبية)، كما يصنع من خام الفضة عدد من قطع الحلي والزينة التي

3 عصبة مأربية بدوية مُطعمة بالعقيق وهناك أشكال أخرى منها

4 عصبة على قطعة من الجلد الطبيعي مما يتيح الفرصة للتحمل أكثر

5 معصبة حضرمية

ترتديها المرأة حول الرقبة والصدر والأيدي والأقدام، وفي صناعة الأواني كدلة القهوة والمكاحل والمباخر والتي غالبًا ما تطعم بالأحجار الكريمة.

ويطلق على هذه المنتجات تسميات متعارف عليها بين الحرفيين العاملين في صناعتها خاصة البائعين في سوق الصاغة والأحجار الكريمة. وسوف نتناول في هذا الفصل أهم أنواع وأشكال هذه الفضيات والحلي التي يتم إنتاجها في صنعاء والتي تشتهر بعشرات القطع، وهي كالتالي:

1) العصبة:

وهي عبارة عن حِلية من الفضة تلبسها النساء حول مقدمة الرأس من الأعلى فوق الجبهة، ويتم صياغتها على شكل قطعة طولية تتخللها مجموعة من القطع الفضية المزخرفة مترابطة ببعضها بواسطة، تتدلى منها قطع فضية بشكل كريات صغيرة تشبه الخرز. ويتم تطعيم البعض منها بالعقيق خاصة العصبة المأربية والبدوية وتسمى في صنعاء (العَصبة-العِصابة-المِعصبة) وفي إب وتعز المَعصبة وفي حضرموت تعلّق عليها قطع دائرية تشبه العملات المعدنية تتدلى على الجبين، وتسمى (العَصبة) ولتثبيت العصبة على الرأس تُثبت البعض منها بسلسلة أو بقطعة من القماش تثبت عليها القطع الفضية وتجعلها قابلة للثني على الرأس بسهولة لما يتمتع به تصميمها من ليونة، وغالبًا ما تتخللها خيوط قطنية تربط بين حلقاتها وتختتم أطرافها من الجانبين بقطعة من الفضة المزخرفة بشكل نصف دائرة متجهة للداخل، ولها سلسلة ومراتك أو خيوط من القماش لربطها من خلف الرأس قابلة للتقصير أو التطويل حسب حجم الرأس، ويكون طولها ما بين 15-30 سم.

«وهناك أنواع متعددة من المعصبات منها النمط الصنعاني المسمى البوساني والبديحي والمنصوري، وأيضًا هناك النمط الروحاني وتشتهر به مدينة زبيد وأشهرها المعصبة الشدادي، والتي تثبت أحيانًا على قطع من الجلد الطبيعي.. وتحتوي المعصبة على خيط من القطن مفتول تثبت بواسطته عراوٍ مستطيلة، ويليه خيط قطني آخر من المرجان والمنمنمات»[13].

كما توجد أنواع من المعصبات الحضرمية والتي لها طابعها وشكلها الخاص حيث تتميز بقطع تشبه

6

مشاقر ذات رأس نصف دائري من أعلى تشتهر بها محافظة صنعاء والمناطق الوسطى من اليمن

7

8

مشابك حضرموت والمناطق الشرقية من اليمن

العملات الفضية الدائرية مثبتة أو معلقة على قطعة من القماش، ولها خيط رفيع من الخلف، والهدف من الخيط في كل الحلي هو المساعدة على تماسك التصميم وزيادة قوة التحمل بحيث يشكّل قوة مضاعفة عند اللبس فوق الرأس فيمنع انقطاع السلاسل الفضية.

2) المشاقر:

المشاقر عبارة عن قطع من الحلي تعلق على جانب الرأس يكون رأسها مقابلاً للأذن، وتتدلى باتجاه الرقبة للأسفل على جانبي الوجه. وربما كانت تسميتها بالمشاقر مستمدة من مشاقر الورد الطبيعي المتعارف عليه في اليمن، حيث تضع النساء مجموعة من أغصان النباتات العطرية على جانب من الرأس. «ولعل الكلمة مشتقة من كلمة التشقير التي وردت في النقوش المسندية وتعني إكمال البناء وتشقيره وتكليله بالزخرفة المعروفة أعلاه، فيكون البيت مشقرًا أي كامل الزينة. والمشاقر عبارة عن ساق رفيعة من الفضة أعلاها على شكل خطاف يزرع في حزام المعصبة ويغرس فيه، ويكون أسفله على شكل نصف جوزة مفرغة من الداخل يثبت حولها سلوس تتدلى إلى نهاية الخد، وينتهي كل سلس بنمانم ورفارف تجمع النمانم في خيط سميك»[14]. وهناك أشكال منها يكون أعلاها على شكل مثلث، ومنها ما يكون أعلاه كرويًا يتدلى منه في الغالب سلاسل ونمانم. وهناك أنواع من المشاقر؛ فمنها المشاقر المنصوري ومنها البوساني والصنعاني.

3) المشابك :

هي عبارة عن حلي من الفضة يكون أعلاها قبة كروية مفرغة أو صفيحة على شكل دائرة أو مثلث تتدلى منها سلاسل طولية مرصوصة بجوار بعضها مصنوعة من الأسلاك أو من الكرات الفضية صغيرة وقد تضاف لها خرزات من الأحجار الكريمة أو المرجان وهي تسمية لذات الحلي التي تسمى في صنعاء بالمشاقر ولا تختلف عنها إلا من حيث التسمية والتصميم لأشكال مكوناتها وتسمى السلاسل في زبيد (الشلاشل) وهي تسمية حل فيها حرف الشين بدلاً من السين وقد تصنع أنواع منها من عملات معدنية يثبت عليها الشلاشل وتؤدي نفس الوظيفة حيث تعلق على جوانب الرأس بواسطة مراتك من الأعلى.

9

نموذج من الشلاشل التي تثبت على جوانب الرأس في مناطق تهامة

10

نموذج من اللبات من الفضة الخالصة والمطعّمة بالمرجان

امـا في حضرموت وشـبوة والمهرة والمناطق الشـرقية مـن اليمـن فـإن المشاقر (المشـابك) تكـون أكبر حجمـا وتصميمهـا بشكل مسـتطيل تمتد من جانـب الرأس إلى جانـب الـرأس ومنها ما يصـل إلى مقابـل الخصر.

4) اللبات:

تطلـق تسـمية اللبّـة علـى الـقلادة التي تلبـس حـول الرقبة والصـدر، وتشـبه (الشـبكة) التي ترتديها العـروس في وقتنـا الحاضر. وتصمّم على شكل سلاسـل متتاليـة ومتراصّـة بعضها فـوق بعض بـشكل دائري أو مثلث يتـدلى على الرقبـة والصدر، تتخللهـا قطع فضية بـأشكال هندسـية غالبًا ما تطعـم بالأحجـار الكريمة أو الخـرز الملـون، وأحيانـاً تُضاف لها سلاسـل تتـدلى منها كرات فضيـة صغيرة مـن الأسـفل، ويربـط بين القطع من الداخـل خيوط رفيعة من نسـيج القطـن، وغالبًا ما يضاف لهـا الخرز الملـوّن بجـوار الخرز الفضّي، وتسـاعد إضافـة القماش للـقلادة علـى طيِّها أثنـاء اللبس.

«وتـسمى في صنعـاء القديمـة «اللبـات» (مفردها لبة) ومن أنواعها حسـب الـشكل: لبة أبـو طير- لبة أبو وجـهين - لبة أبـو مـزامير... ولبة أبـو زنبيل ولبـة أقراط بوسـاني ولبة منصـوري ولبة أبـو هلال وهكـذا. ومنها ما يثبـت على قطعـة عريضـة مـن القماش ممـا يضمن سـهولة حركتها»[15].

وتعـتبر اللبـات مـن أكثر الحلي التي ما زالت مسـتخدمة ومتداولـة بين النسـاء إلى وقتنـا الحاضر؛ لخفـة وزنها وموقعها بالنسـبة للجسـد، وتصميمها الـذي يتناسـب مع سـهولة التحرك على عكس القطع الأخرى التي تعلو الرأس أو الصـدر كالعقـود والعصبـة التي تقيـد مـن الحركـة مما جعلها قليلـة الارتـداء، وربما تلبس في المناسبات فقـط.

5) اللوازم:

«وهـي عبـارة عـن حلية مـن الفضـة تثبـت على قماش، ويُزين بها وسـط عنـق المرأة إلى أسـفل العنق مع مؤخـر العنق، وتنزل على الصدر، وقد تجمـع اللبة واللوازم في حلية واحدة»[16]. توجـد أشكال متعددة من اللبات التي ترتديها النسـاء بتصميمات وأحجام متفاوتة حيث تصنع بمواصفـات متنوعة حسـب القـدرة الشـرائية للزبائن، فهنـاك أحجام كـبيرة تحتوي علـى أكثر من سـطر، ومنها ما يتكـون من سـطر أو سـطرين فقط، ومنهـا ما يلبس حـول الرقبة، ومنها مـا يصل إلى الصدر. كمـا توجد أنواع منها يدخل فيهـا العقيق والخرز والكهرمـان لإضافة نوع من الجمـال عليها، وفي هـذه الحالة يكون سـعرها أعلى خاصـة إذا كانت مزينـة بالعقيق الأصلي.

وهنـاك نوع مـن القلائـد التي تُلف علـى الرقبة، ولا تتدلى علـى الصدر، ويـسمّى في بعض المناطـق (طنج)، ويصنـع من الفضـة بشكل يتناسـب مع حركـة الرقبة. ومنـه ما يكـون بسـطر واحد ومنـه ما يكون بسـطرين.

11

شكل لوازم من الفضة المطعمة بالخرز وفصوص العقيق

12

طنج فضة من الفضة على الرقبة

ويتم تطعيمه في الغالب بفصوص من العقيق. ويوجد أنواع منها تصنع من الفضة الخالصة.

وهناك نوع من اللوازم يتكون من أكثر من سطرين أو ثلاثة تتخللها سلاسل أو خيوط من القطن أو الجلد تربط بين أجزائها، وتمتد هذه السلاسل أو الأسلاك إلى الخلف، حيث تنتهي بمراتك تعمل على تثبيتها أثناء ارتداء المرأة لها.

6) العقود:

تعتبر العقود من أشهر الحُلي اليمنية وأشهرها من حيث الشكل والتقنية وهي عبارة عن عقود تتدلى من أعلى الرقبة إلى واجهة الصدر بشكل قطع طولية متراصّة مترابطة ببعضها سواءً كانت مكونة من كرات من الفضة، تسمى (الدقة) أو من الفضة وخرزات كبيرة من الأحجار الكريمة كالكهرمان والعقيق أو الياقوت، ولتثبيتها يتخللها خيط أو سلك تثبت عليه حلقات الفضة المتداخلة فيما بينها، وتنتهي من الأعلى بخطاف أو رباط (هوك) يساعد على قفلها على الرقبة من الخلف، ومنها ما يصنع من الأحجار الكريمة فقط ومنها ما يصنع من الفضة والعقيق، ومنها ما يصنع من الفضة والأحجار الكريمة معًا.

كما تصنع أنواع من العقود التي تتكون من أكثر من صف تزينها خرزات من المرجان بأحجام صغيرة وتتكون

13

نماذج عقود من الفضة والأحجار الكريمة

14

نموذج من العقود الفضية المصنوعة من الفضة والكهرمان

15

16

نموذج لأحزمة من الفضة بأشكال مختلفة

من أكثر من صف ولهذه العقود تسميات متعددة تختلف باختلاف الخامات والأحجار التي تصنع منها وبحسب الأشكال التي تصمم عليها.

7) الحزام

وهو عبارة عن حزام مصنوع من قطع متتالية من ألواح الفضة المطروقة المزخرفة والمطعمة بالأحجار الكريمة تلفه المرأة حول خصرها بهدف الزينة، وترتديه النساء في مناسبات الزواج والخطوبة والأعياد وغيرها كنوع من الزينة. ويكمل الحزام زينة المرأة إلى جانب قطع الحلي على الرأس والصدر والرقبة والأيدي والأقدام، وغالبًا ما تزينه دلايات تعلق بشكل سلاسل عليها تشكيلات وزخارف هندسية. وهناك نماذج متعددة من أحزمة الفضة البعض منها يكون مرصعًا بالعقيق وأحيانًا يطلى بالذهب.

ويثبت الحزام بواسطة خطاف من الخلف يقبل الزيادة والنقصان حسب محيط الخصر، بالإضافة لقابليته للحركة والالتواء في حالة الرقص أو الجلوس والنهوض.

وهناك أنواع من الأحزمة تصنع بشكل ألواح من الفضة المنقوشة بطريقة الطَّرْق، تترابط فيما بينها بواسطة مفصلات تسمح بالحركة، ومنها ما يكون على شكل سلاسل تضاف لها قطع مربعة من الفضة وفصوص من الأحجار الكريمة.

17

طفيات بوسانية بعضها مطعم بالعقيق

8) الشميليات (الأساور):

وهي عبارة عن حلقات من الفضة متصلة ببعضها تزين اليدين، على شكل أسورة وتكون قابلة للفتح والثني لتسهيل دخولها لليد، وتسمى في صنعاء بالشميليات أو الطفيات وفي بعض المناطق تسمى بالخلاخيل. «ولم نجد أصلاً للتسمية في إطلاقها على السوار إلا إذا رجعنا إلى المعجم اليمني في تفسيره لكلمة (شمل) والتي تأتي بمعنى: يشمل أي يعم. وربما في دلالتها لشملها لرسغ المرأة واحتوائه»[17].

ويصمم البعض منها بشكل مجوف تسمى (قبور العشاق) وهناك أنواع أخرى من الشميليات لا تحتوي على شراشيب أو دلايات، وهناك أنواع تطعم بالعقيق والأحجار الكريمة. وهناك أنواع منها تتكون من قطعتين متصلتين تتوسطها مفصلات من الوسط

18

أسورة قبور العشاق وتوضح طريقة فتح الشميليات قبل إدخالها لليد

بما يسهل فتحها وإعادتها لليد بسهولة دون الحاجة إلى حَشرها في اليدين كما في بعض الأساور التي تصمَّم بطريقة مغلقة.

ويوجد أنواع متعددة من الشميليات؛ منها الشميلية البديجي وهي الأشهر بين الأنواع كلها حيث وردت في مصادر أخرى باسم قبور العشاق، كما في مخطوط نور المعارف. وهناك نوع آخر يسمى شميلية مقببة نسبة إلى القبب التي تعلو سطحها. وهناك الشميلية المنصوري.

وهناك أنواع أخرى تسمى الطفيات وتختلف عن الشميليات بأنها مسطحة وغير مجوفة، وتصنع من طبقة واحدة، ولا تحتوي على شراشيب أو دلايات. ومنها الطفية الشدادية والبديحية والبوسانية والمنصورية.

9) المُزَبرَقة:

المزبرقة بضم الميم وفتح الزاي والراء نوع من الحلي الفضية التي ترتديها النساء في مناطق تهامة «وهي عبارة عن سوار معصم نسائي دائري عريض.. مزين بأشرطة تحيط بها إطارات زخرفية تتكون في الغالب من أسلاك مضافة وحبيبات بارزة وحزوز غائرة»[18] وقد تزين بفصوص من العقيق والأحجار الكريمة ومنها ما يصل عرضه إلى خمسة سنتمتر وهناك أنواع تزين

19

نموذج مزبرقة من الفضة زبيد

بكرات مفرغة وهي تشبه إلى حد كبير الشميليات التي تصنع في صنعاء ولا تختلف عنها إلا من حيث التسمية فقط وتصنع منها نماذج على النمط البوساني والبديحي وغير ذلك.

10) اللثام (غطاء الوجه):

وهو عبارة عن قطعة من الحلي الفضية التي تتدلّى بصورة سلاسل متقاربة تغطي الوجه من الأمام بهدف إخفاء ملامح المرأة عن الرجال، خاصة عند الخروج من المنزل أو في المناسبات.

ويصنع من حلقات من الخرز الفضية تتدلى بجوار بعضها على شكل سلاسل وتترابط فيما بينها مما

يساعد على حركتها عند احتكاكها بالوجه، ولها أشكال متعددة منها:

20

أغطية وجه مصنوعة من الفضة على اليمين القديم وعلى اليسار الحديث.

11) الخواتم:

تعتبر الخواتم من أهم الحلي اليمنية التي تحظى بشهرة واسعة، سواء الرجالية منها أو النسائية بالإضافة إلى كونها الأكثر طلبًا ورواجًا في الأسواق. وهناك أنواع متعددة من الخواتم الفضية. وتعتبر الخواتم المطعمة بالعقيق اليمني من أشهر الخواتم المعروفة عالميًا وخاصة في الدول الإسلامية، حيث يُروى الكثير من الأحاديث النبوية التي تنصح بلبس العقيق اليمني، ويعتقد الكثير من الناس أن هذه الخواتم تقي الإنسان من العين والحسد ومختلف الشرور.

وجاء في الحديث عَنْ فَاطِمَةَ رضي الله عنها، عَنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: «مَنْ تَخَتَّمَ بِالْعَقِيقِ لَمْ يَزَلْ يَرَى خَيْرًا» وأغلب الخواتم تضاف إليها الأحجار الكريمة وتحديدًا العقيق والجزع اللذان يحتلان المرتبة الأولى، ويليهما الياقوت بالنسبة للخواتم الرجالية. أما النساء فيأتي المرجان بالنسبة لهن في المرتبة الثانية ثم بقية الأنواع الأخرى[19].

وتشتهر أسواق صنعاء بإنتاج أجود أنواع الخواتم الفضية المطعمة بالعقيق الذي يعتبر الأجود على

21

مستوى اليمن بل والعالم العربي. وأشهر تلك الخواتم ما يكون منها مطعمًا بالعقيق الأحمر الكبدي.

وتتميز الخواتم الفضية المصنوعة في محافظة حضرموت بطابع خاص يصمم بعضها بأحجام كبيرة تشبه الصندوق أو الخزانة بشكل مصغر وتزين جوانبها بالأحجار الكريمة والزخارف الملونة وقد تطلى بالذهب وقد يوضع بداخلها حروز للحماية من العين وقد يكتب على سطح العقيق آيات قرآنية لنفس الغرض ومنها خواتم صغيرة وأنيقة تلبسها النساء في الغالب.

وفي مناطق تهامة وخاصة في زبيد يتزين كل من الرجل والمرأة بالخواتم المطعمة بالعقيق ولا تختلف الخواتم التي تصنع عند الصاغة في زبيد عن تلك المصنوعة في صنعاء إلاّ من حيث شكل الخاتم ونوعية الوحدات الزخرفية التي تنقش عليه.

12) المحافظ (الحروز)

وهي عبارة عن مشغولات من الحلي مجوفة من الداخل تعلق على الرقبة وتتدلى على الصدر، يمكن فتحها من الخلف ليوضع بداخلها نوع من التعاويذ أو الحروز يعتقد أن لها دورًا في حماية الإنسان من الشرور والعين والحسد. وأحيانا تعلّق التعويذة في نهاية العقود أو على أيّ قطعة من حليّ الجسد. ويبدو أن معتقد التعويذة جاء من المعتقدات اليمنية القديمة حيث وجدت في صنعاء تعويذات مشابهة في قبور قديمة كتب عليها نقوش بخط المسند اليمني القديم.

22

محافظ تعلق على الحلي عليها آيات قرآنية لحفظ الفتيات

إنها قبور ملكتين من أسرة التبابعة في اليمن القديم، حيث كانت هذه التعاويذ توضع بجوار الميت وقت الدفن، واستمر الاعتقاد في التعويذات بعد الإسلام، حيث لم تتغير هذه المعتقدات واستبدلت كتاباتها القديمة بآيات قرآنية مثل آية الكرسي والفاتحة.

«أما الحلي الموجودة حاليًا في صنعاء فيتم وضعها حول عنق الولد أو رجله لحمايته من العين والحسد، خاصة إذا كان جميلًا أو كان له إخوة يموتون، وتسمى (وفق).. ويكون بعضها على هيئة محفظة تفتح ويوضع بداخلها مصحف أو آيات قرآنية، ويلبس على الأيدي، ويسمى بالعامية (حدودي) لنفس السبب»[20].

وتسمى في بعض المناطق «حجاب» أو «كتاب» حيث تُلبس أسورة أو عقد يتدلى منه كتاب أو محفظة فيها تعاويذ، وتطعم بالعقيق لرد العين والحسد، وآيات قرآنية مباشرة بطريقة الحفر الغائر.

كما أن هناك نوعًا من المحافظ الرجالية التي تعلق على الحزام أو الجنبية كنوع من الحفظ والتحرّز، ومنها ما يعلق على رقبة أو أيادي الأطفال الصغار لحمايتهم.

«وهناك أنواع من التعاويذ والحروز تُصنع من الفضة في مدينة زبيد، إلى وقتنا الحاضر والبعض من هذه القطع يستخدم للعلاج بالمعادن». وربما تأثرت مناطق تهامة ومنها زبيد بالمعتقدات الأفريقية من دول الساحل المقابل لليمن من البحر الأحمر وأهم هذه

23

نماذج حروز داخلها حجاب تعلق على حلي الصدر أو الرقبة للحماية من العين والحسد

الحلي كالتالي:

- **امحروز[21]:**

وهي عبارة عن أشكال متعددة من الأساور تلبس على العكن أو الزند على شكل قلادة تتزين بها النساء، يعتقد أن لها القدرة على حماية المرأة من العين والحسد، وتستخدم كحرز يوضع بداخله بعض التعاويذ والآيات القرآنية.

- **الفرد**

وهو عبارة عن حلية من الفضة، بشكل أسورة دائرية تلبس على اليد ومنه أنواع مجوفة وأخرى مصبوبة ومنه ما ترتديه النساء ومنه ما يرتديه الرجال تتوسطه دائرة بشكل أفقي تجعل شكله شبيها بساعة اليد وغالباً ما تزخرف جوانبه بأشكال هندسية أو

24

نماذج لفرد من الفضة المطعمة بالأحجار الكريمة في مدينة زبيد القديمة

25

توضح امحروز – امفتل – امدنبوس في تهامة وزبيد

نباتيــة أو كتابيــة ويســتخدم كحــرز للرجل والمــرأة على حد ســواء للحمايــة من الــعين وقد يزيــن بفصوص من الأحجار الكريمة وأحيانا توضــع بداخل تجويفه تعويذات أو كتابــات قرآنيــة ويلبــس في الغالب على زنــد اليدين.

- **امفتل:**

وهي عبــارة عن خواتم تصنع مــن خيطين من الفضة بــشكل ضفائــر لولبية بداخلهــا ثلاث إلى أربــع حبات من الكواثر[22] المصبوبة بــشكل كروي[23].

- **امدنبوس:**

وهــو عبــارة عــن أقراط مــن الفضــة بــشكل علامة الاســتفهام تعلق على شــحمة الأذن وتعلق أسفلها قباب من الفضــة أو المرجــان، يوضــع بداخلها الخــرز الزجاجي والملــون كنوع مــن الحــروز والتعاويذ[24].

13) امعكاوة:

الــعكاوة مــع مراعــاة أن اللام الشمســية والقمرية في تهامــة وزبيــد تنطق أم بــدلا مــن (ال).وهي عبــارة عن حلقة كــبيرة مــن الفضــة يضعها الرجــال حــول الرأس تزينهــا تشــكيلات زخرفية، وتوضــع من أعلــى الجبهة

26

العكاوة التي توضع حول الرأس في تهامة وتصنع من الفضة

27

الخلاخيل الحضرمية تصدر أصواتًا أثناء الحرك

28

أمخلخال من الفضة صنعت من سلاسل من الفضة تنتهي بكريات صغيرة

إلى الخلف فتجمع الشعر خاصة إذا كان طويلًا. وكانت بعض القبائل في تهامة ترتديها إلى وقت قريب حيث تظهر في مذكرات الرحالة والمستشرقين الذين زاروا اليمن، وربما تأثرت بالجانب الأفريقي - أو العكس - إذ يستلزم الجزم مزيدًا من البحث.

14) الخلاخيل:

وهي عبارة عن قطع دائرية من الحلي الفضية التي تتدلى منها مجموعة من القباب المفرغة، والتي تصدر صوتًا أثناء الحركة أو الرقص. ومنها أنواع من الفضة الخالصة، وقد تتخللها خيوط من القماش تربط بين أجزائها. وهناك أنواع منها توضع على الأيدي وعلى الأرجل وتسمى في زبيد بـ «الخلاخل».

15) أمخلخال:

« أمخلخال[25] في تهامه عبارة حلقات من الفضة يتدلى منها الجناجن وتوضع على الرجل أعلى الكعب وهو خاص بالمرأة فقط»[26] وتتميز الخلاخيل في مدينة زبيد عن صنعاء وحضرموت بأنها رقيقة السمك وتنتهي بسلاسل طويلة يثبت بأطرافها بكرات مجوفة تصدر صوتاً عند الحركة أو الرقص.

29

نماذج من الأقراط والمراتك المصنوعة من الفضة وأحيانًا يدخل فيها الكهرمان والعقيق

16) الأقراط:

وهي عبارة عن أقراط من الفضة تعلّق بالأذن بهدف الزينة، ويكون حجمها صغيرًا. لها تشكيلات متعددة؛ فمنها ما هو مثلث الشكل، ومنها ما هو دائري، ومنها ما هو بأشكال متداخلة، وعادة ما يتم تطعيم البعض منها بفصوص صغيرة من العقيق والأحجار الكريمة.

17) الأساور:

وهي عبارة عن أساور تزين الرسغ، ويسميها أهل صنعاء (بليزق). يصنع البعض منها من أسلاك مضفَّرة، والبعض من قطع فضية متقاربة تتوسطها سلاسل. ومنها تشكيلات وأنواع متعددة تلفّ حول الأيدي وتقفل بمسمار يربط بين جزءيها ويثبت بسلسلة، ومنها ما يقفل بقفل منها.

وهناك نوع آخر يوضع على الأقدام يسمى بالحِجل، ويكون عبارة عن قطعة واحدة بشكل أقرب إلى المثلث والدائرة، كان يلبس على الأقدام خاصة في مدينة زبيد.

30

الأساور الفضية التي تصنع من الفضة المجوفة وقد تستخدم كحروز

الهوامش:

1. مرجع سابق - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الاول ص 21
2. فريق المسح الوطني - كتاب مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد التاريخية الجزء الأول- ص 28.
3. جمال سليمان علي عامر - الحرف والصناعات في شبة الجزيرة العربية - قبل الإسلام - رسالة ماجستير- قسم شبة الجزيرة العربية - جامعة الزقازيق- من دون تاريخ.
4. الزلاق- ربما يقصد به الباب الذي يقفل ويفتح حيث يقال في اليمن لقفل الباب المزلق وللباب الصغير المزلقان.
5. السود- هي الفحم الخشبي الذي يتحول إلى الجمر عند حرقه.
6. شيب- ربما قصد بها تغيره بمادة أخف منه وربما يقصد به زودت نار الفحم بالقليل من الخشب الأخف منه ربما يقصد بها الإشعال بخشب السمر والعرعر.
7. أبي محمد الحسن الهمداني - الجوهرتين العتيقتين - المائعتين من الصفراء والبيضاء- تحقيق الدكتور يوسف محمد عبدالله- طبعة منقحه - صنعاء مكتبة الإرشاد- ملاحظة- يجب مراعاة أن الباحث قد أضطر لإقتابس الشح كاملاً كونه لايتم المعنى إلا به فالهمداني هنا يتحدث عن طريقة استخراج اليمنيون القدماء لمعدن الفضة من الخام من الخطوة الأولى حتى تخرج من الفرن.
8. كتاب الجوهرتين العتيقتين للمؤرخ الهمداني الملقب بلسان اليمن عاش في القرن الرابع الهجري وهو من أشهر المؤلفين للكتب في علوم مختلفة مله أكثر من عشرين كتاب في الفلك والجغرافيا وعلوم الانساب والزراعة والشعر ولم يصل منها سواء القليل.
9. مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول - الطبعة الأولى - مجموعة من الباحثين- صنعاء - الفريق الوطني للمسح - الناشر الصندوق الاجتماعي للتنمية - مطابع صنعاء الحديثة للأوفست 2008م ص23.
10. الإخباري وليد عبدالله الحبيشي - أثناء مقابلة مع الباحث أجراها في شهر أبريل 2019م.
11. مرجع سبق ذكره- مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في صنعاء مدينة القديمة- الجزء الأول ص28.
12. مرجع سبق ذكره- مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في صنعاء مدينة القديمة- الجزء الأول.
13. مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول - ص55، وهو مصدر الصور أيضا.
14. مرجع سابق - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول ص5.
15. مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول.
16. مرجع سابق.
17. -مرجع سابق - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول ص 58.
18. نفس المرجع - مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد القديمة الجزء الأول ص 68.
19. مرجع سابق - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة - الجزء الأول ص63.
20. نفس المرجع.
21. مع مراعاة أن اللام الشمسية والقمرية في تهامة وزبيد تنطق أم بدلا من (ال).
22. الكواثر عبارة حبات من الفضة المصبوبة بشكل كروي.
23. مقتبس بتصرف من كتاب مسح وتوثيق الحرف التقليدية اليدوية في

مدينة زبيد الجزء الأول – توثيق الفريق الوطني والصندوق الاجتماعي للتنمية في اليمن.

24. مقتبس بتصرف من نفس المرجع السابق مع مراعاة أن اللام الشمسية والقمرية في تهامة وزبيد تنطق أم بدلا من (ال).

25. مرجع سبق ذكرة- مسح وتوثيق الحرف اليديوية التقليدية في مدينة زبيد القديمة ص 60.

26. مع مراعاة أن اللام الشمسية والقمرية في مناطق تهامة تنطق ميماً بدلاً من اللام.

المصادر والمراجع

27. الهمداني أبو محمد الحسن بن أحمد – الجوهرتين العتيقتين المائعتين من الصفراء والبيضاء (الذهب والفضة) - 280- 345ه– تحقيق ودراسة أحمد فؤاد باشا- دار الكتب والوثائق القومية – الإدارة المركزية للمراكز العلمية – مركز تحقيق التراث- 2009م.

28. مجموعة مؤلفين - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة– الجزء الأول – الطبعة الأولى – الفريق الوطني للمسح – الناشر الصندوق الاجتماعي للتنمية – مطابع صنعاء الحديثة للأوفست 2008م.

29. مجموعة مؤلفين - مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – مجموعة من الباحثين، صنعاء – الفريق الوطني للمسح – الناشر الصندوق الاجتماعي للتنمية – مطابع صنعاء الحديثة للأوفست 2008م.

30. مجموعة مؤلفين- مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة زبيد – الجزء الأول – الطبعة الأولى – مجموعة من الباحثين صنعاء – الفريق الوطني للمسح – الناشر الصندوق الاجتماعي للتنمية – مطابع صنعاء الحديثة للأوفست 2009م.

31. مجموعة مؤلفين- مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة زبيد – الجزء الثاني – الطبعة الأولى – مجموعة من الباحثين صنعاء – الفريق الوطني للمسح – الناشر الصندوق الاجتماعي للتنمية – مطابع صنعاء الحديثة للأوفست 2009م.

32. إيمان محمد عوض بيضاني – الوضع الاقتصادي والحياة الاجتماعية في اليمن في صدر الإسلام - الطبعة الأولى – صنعاء – دار جامعة عدن للطباعة والنشر 2014م.

33. محمد عبدالله باسلامة - الفن في مؤلف الهمداني الإكليل، الجزء الثامن، دراسة أثرية مقارنة- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مجلد 33- عدد خاص – 2010م.

34. تاريخ العرب الاقتصادي قبل الإسلام – علي محمد معطي –الناشر –دار المنهل اللبناني – مكتبة رأس النبع للطباعة والنشر -2003م.

35. رضوان عبد الواحد الشرجبي - مقدمة تاريخية عن التعدين والمناجم القديمة في اليمن – الطبعة الأولى- صنعاء – طباعة هيئة المساحة الجيولوجية والثروات المعدنية-2001م.

36. مصطفى عبدالله شيحة – العمارة والفنون الإسلامية في الجمهورية العربية اليمنية – الطبعة الأولى – القاهرة – وكالة اسكرين- 1987م.

الرسائل والأطروحات

– جمال سليمان علي عامر – الحرف والصناعات اليدوية في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام- رسالة ماجستير- جامعة الزقازيق – المعهد العالي الحضارات الشرق الأدنى القديم – قسم شبه الجزيرة العربية.

الإخباريون ودليل العمل الميداني

1. ابراهيم جحشوش – صائغ فضة في صنعاء القديمة التقاه الباحث أثناء النزول الميداني بصنعاء القديمة 2021م .

2. وليد عبدالله الحبيشي- صائغ فضة التقاه الباحث أثناء النزول الميداني – جار الباحث.

3. عبد الحكيم جعلول – صاحب محلات جعلول للفضة – صنعاء القديمة التقاه الباحث أثناء النزول الميداني صنعاء القديمة – 2021م .

4. حسين باحشوان – باحث في الفضة الحضرمية- مدير مركز الفضة حضرموت – صديق الباحث .

الصور:

– من الكاتب.

1. https://twitter.com/Abdullahshathaa/status/1262389708706983938/photo/1

3. مرجع سابق- مسح وتوثيق الحرف التقليدية في مدينة صنعاء القديمة – الجزء الأول.

4. مصدر الصور نزول ميداني للباحث الى صنعاء القديمة 2021م + صورة من موقع تراثي

6. صورة من موقع تراثي

9. مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد القديمة الجزء الأول ص

11. تصوير الباحث نزول ميداني 2021م

14. مصدر الصور توثيق الباحث

24. مرجع سبق ذكره- مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد القديمة ص 59.

25. مرجع سابق - كتاب مسح وتوثيق الحرف التقليدية اليدوية في زبيد.

26. مرجع سابق - كتاب مسح وتوثيق الحرف التقليدية اليدوية في زبيد.

28. مرجع سبق ذكرة- مسح وتوثيق الحرف اليديوية التقليدية في مدينة زبيد القديمة ص 60.

د. محمّد المبروك عمراني – تونس

الأصول الثّقافيّة في إبداع الرّمز بالخزف الأمازيغي المغاربي

1

على سبيل المقدّمة:

عالج الخزف المغاربي مسائل تعلقت بالتّراث والتّقليد. فشملت زخارفه فنون الوشم والسجّاد والأرابيسك وحروف التّيفيناغ والأشكال الهندسيّة المجرّدة. وقد يكون أنْ يرتبطَ الخزفُ المغاربي بمرجعيّات ثقافيّة وإيديولوجيّة تستدعي كثيرا من التّحليل والقراءة. كما قد يكشف عن مقاربات تساهم في تطوير خصائصه الجماليّة. وعموما يمكن أن نوجّه اهتمامنا للخزف الأمازيغي في بلاد المغرب كواقع جمالي مرتهن لأطره الزّمانيّة والمكانيّة، ويعود في اعتقادنا هذا التّنصيص إلى الدّور الجليّ لعامل التّاريخ والجغرافيا في تطوير الممارسة الخزفيّة الأمازيغيّة من ناحية الرؤية الجماليّة، والبِنيويّة، والتحليليّة، والثّقافيّة، والحضارية لتضمين إفرازات البِنْيَة البصريّة من عناصر تآلف وتخالف تتعاطى مع التّراث بمختلف مرجعياتها وتأثيراتها، وهو الجانب الّذي نبحث فيه عن

جماليّات البِنْيَة التّشكيليّة بالخزف الأمازيغي المغاربي وأصول إبداع الرّمز فيه.

في تحديد المصطلحات :

إنّ ما يذهب إليه الخزف الأمازيغي في مجمل تعبيره عن مضامين بيئية يؤدّي دورا توفيقيّا بين الفرد ومحيطه الثّقافيّ والفنّي. ولهذا يُمكن تفسير تمثُّل الثّقافة في الخزف الأمازيغي من جهة كونها محاور إبداعيّة، وبمجملها سياقات مختلفة في ممارسة الفكر: كتجديد حركة علاقة الفرد بمحيطه، ولأشكال التعايش معه وتحيين نظم التّواصل فيه.

الوشم: يُعدّ الوشم إحدى أُسس الثّقافة في تشكيل الخزفيّة الأمازيغيّة وذلك لما ارتبط به من رموز تمثّل مجموعة مضامين للعلامات، والتّصاميم، والإيحاءات، والمقاصد. فتنقل الكثير عن ملامح الوعي بالمادّة كنوع من الثّقافة التّقليديّة الحاضرة في الجسد. فحين كانت المرأة الأمازيغيّة تَسْتَوْشِمُ، كانت ترسم أثار انتمائها وتجذّرها، فتستحيل رسوماتها رموزا وإشارات وشذرات من الذّات. هي حركات تاريخية وحضاريّة، وهي كذلك تصاميم تحاكي حروف تيفيناغ، وهي أيضا رسومات لحشرات ونباتات... فالوشم عند المرأة الأمازيغيّة هو نضج، واكتمال جنسيّ، وتميّز وجمال... ومن مآثر القول والغناء عند أمازيغيات «أوراس» أو المناطق الغربيّة التّونسيّة الّتي تُعرف كامتداد مجالي لها، وغيرها من مناطق بلاد المغرب.

«يا سيدي يا يْعْزيز نِينوغ

راج يا سيدي قلّي تْرافذيش أورْقاز نِينوغ

بْغِير اراحن شِينات نُوحْجام ذْقير بْنُوغ أَضْعِيف»

وتعريبها «يا سيدي يا عزيزي...

تريّث يا سيدي قليلا...

لا تحملني إلى زوجي، حتى تشفى أثار الأوشام الّتي خُطّت على عنقي الضّعيف».

يقدّم الوشم خطابا صامتا يستدرج الفكر والعين إلى أسوار قَدَر الأنثى، فيمارس به جسدها شتّى طُرق الإغراء «الخجول»، إلا أنّ الكثير من الأوشام تدلّ على الانتماء القبَلي. ويُستعمَل الوشم لطقوس عقيديّة وتمائميّة، غير أنّه أُخذ له تقليد جديد مع دخول الاستعمار الفرنسي. إذ انتشر عند النّساء المتزوّجات كشكل من أشكال التوقّي وتنفير الجنود من المرأة الأمازيغيّة.

ساهم الرّمز بالوشم في تطوّر الممارسة الجماليّة بالخزف الأمازيغي، فأصبح بمثابة سلطة اقتراحٍ ودَفْعٍ تَغَيُّرٍ لخصوصيّات الممارسة. وذلك لما يحمله من عناصر وأشكال زُخرفيّة متنوّعة أوجَدت حضورها على سطوح المحامل الطّينية بما لها من مقاصد، ودلالات، وإيحاءات تستحضر الجسد وتستشعر الانتماء للقبيلة.

المنسوجة الأمازيغيّة: تعكس الزّريبة الأمازيغيّة روافدَ تمثّل الثّقافة في الخزف؛ ومن ذلك، ما توفّره من تنوّع وثراء زخرفي كالمثلّث، والدّائرة، والمربّع، والأشكال الخطّيّة: المستقيم منها والمنكسر. علاوة على الشّكل النّجمي والمعيّن لما لها من دلالات سيميولوجية عميقة تُمثّل فضاء الثّقافة التّقليديّة وبيئتها.

كان، ومازال فضاء الزّريبة مكانا لاستلهام العلامة ولاستحضار الجسد الفاعل، ولرغباته المتوهّجة والمتوقّدة أسرارا خَفيّة تروم التّواصل مع الآخر من خلال ممارسة خطاب الرّمز واشتغاله في الممارسة الخزفيّة، فتكون بذلك الزّريبة مساحة للثّقافة والمعرفة والتّعبير وهي بذلك تمثّل بيئة خصبة لاستنباط الرّمز والعلامة بما تبثه من مضامين لونية وشكلية كفضاء يختصر التّعابير ويمكّنُ من الاقتصار فيها كمجال مجازي لجسد الأنثى الخزّافة.

الرّسومات الصّخريّة: ارتبطت الحضارة الأمازيغيّة بالجبل والصّحراء[1]. فكان تواصلها مباشرا مع الطّبيعة، فتمكّنت منها، ومن مستلزمات التّعبير فيها، وحوّلت أجزاءها إلى مقترحات تواصل من خلال شواهد الرّسوم الصّخريّة بالجنوب التونسي، والصّحراء الجزائريّة

صالح بوعلي «زربيّة أمازيغيّة عيد الزربية الدورة الخامسة 2014»
دار الثّقافة علي السوايحي خنشلة (الجزائر)

صورة بيانيّة لتشكيل العلامة في الزربيّة الأمازيغيّة

بمناطق مثل مناطق «تمنراست» و«واد تيوت» و«واد جرات» و«التاسيلي» و«جانت»... حملت الرسومات الصخريّة نماذج لفنّ الإنسان الأوّل ومن ذلك أشكال الحيوانات والرّموز والكتابات. مثّلت جملة هذه التّكوينات مرآة عاكسة لروح الاستلهام، والاستعارة، والانتماء للبيئة ضمن مساحات بِنْية التّكوين الجماليّ بالخزف الأمازيغي في تمثّله لثقافة المحيط السوسيولوجي، وهو ما تؤكّده الحروف اللّوبيّة المخطوطة على الصخور[2] وهي نقوش ما تزال غير مفهومة، والّتي تُعَدُّ سندا جماليا ومقترحا للتّعبير عن صياغة الرّمز ضمن الخزفيّة الأمازيغيّة..

ثقافيّة العنصر الزّخرفي في الخزف الأمازيغي

شكّل الخزف الأمازيغي مجالا خصبا لما به من طابع ثقافي وفنّي بمختلف مصادر تأثراته، وروافد بنية الجماليّة لتكوينه. وهي على أهمّية من حيث قدرتها على دفع التوهج الإبداعي في صياغة المخزوفة على نحوٍ يعزّز مقاصد المعنى، والدّلالة؛ مدركات حسّية وتعبيريّة ورمزيّة تستعير من المادّة قِيمها الإنشائيّة، لما يبثّه خطاب التّواصل مع الألوان والأشكال والرموز وما يوفّره هذا من دوافع الانتماء للحضارة والمكان. كان للخزف الأمازيغي أن يتبوّأ مكانته لدى الذائقة العامّة والخاضعة لصرامة شتّى النُّظم والقوانين والقواعد المُنظّمة لأشكال ممارسة خزفيّة يستسيغ العامّة جماليّتها كتعبير عن نوع من الإبداع والوعي الجمعي الّذي له مبرراته وروافده، أو بما توفّر في طياته من أوجه مخصوصة ومُتماهية مع مقاصد الجماعة. فتمثّل الممارسة الخزفيّة جزءا من هويّة مشتركة والتّدليل عن انتماء لمكان وزمان يستوعبان تصوّرات بيئة ثقافيّة تساهم في التّعرُّف على الخصائص الجماليّة والتّعبيريّة ومميّزاتها في اشتغال العلامة ضمن الخزفيّة الأمازيغيّة.

لم تشذ التّراكيب الزّخرفيّة في الخزف الأمازيغي عن النسق الفكري والجماليّ في توظيفها للرّمز والعلامة. ونتلمّس ذلك من خلال الخزف «القبائلي» بالجزائر أو خزف «سجنان» بتونس، أو «هوليبيا» بالمغرب الأقصى. وهو توظيف إنشائي لفلسفة اجتماعية وجماليّة مرادفة للتصوّر الكلياني والشّمولي لمفهوم التطبيق والممارسة في الخزف الأمازيغي، وبالنّظر إلى النسق الاجتماعي المنظّم لشكل العلاقات الثّقافيّة الّتي تعارض في منطلقاتها بين نزعة الفرديّة وبين «الطّبيعة» الاجتماعيّة للفرد. هذا ما يبرز القِيم الجماليّة الاجتماعيّة والثّقافيّة الموحّدة لشكل الممارسة كتطبيق جمالي للوعي الاجتماعي المقترن بالفنّون، والصنائع، والحرف، وذلك بالنّظر إلى طبيعة العلاقات السّائدة والمحدّدة لطبيعة الممارسة الفنّيّة، إذ كانت «الطّبيعة» الاجتماعيّة تتجلّى على شاكلة حركة إنشائيّة ممتدّة في التّاريخ، وتعمل على قمع النزعة الفرديّة أو ترويضها، وعليه أنّ «الجميل»

رسم صخري – طاسيلي الجزائر

ما لا يتعارض بقِيم الجماعة كمسألة نظريّة وجوهريّة تجعل من الفرد قِيمة اجتماعيّة وثقافيّة. فبروز الفنّ الخزفي الأمازيغي كان قرين التّعابير الجماليّة الأخرى كالوشم، والرّسم، والنّسيج، فصار سمة تحوّل في النمط الحضاري ومظهرا للتطوّر فيه، ومرآة للروحي والفكري تكشف درجة من تنامي الوعي، وعلى وجهة تحديد بالممارسة الجماليّة في مجال نقش وزخرفة الخزف، إذ لم تكن توجد رسوم وتمثيلات للبيئة معلنة بقدر ما كانت نقوشا تجريديّة وحدثا باطنيّا لإفرازات وعي الجماعة ودلالاتها الجماليّة والتّعبيريّة.

وعلى وجه التّرميز، بدت الزّخارف الخزفيّة معبّرة عن مفاهيم شاملة تعكس نظريّة «الحقيقة الثقافيّة»، فتكشف عن قِيم الجماعة الّتي كان بموجبها الفرد نموذجا للتّماهي والوفاء للثقافة والهويّة على اختلاف أشكال تجلياتها، سواء في قِيمها الفكريّة، أو تلك الّتي تمسّ الفرد في حميميّته، إذ أنّ كلّ تعبير مفرد هو إنشاء لقِيم الجماعة المتعلّق بمسائل الوجود، والرّوحاني، وكلّ ما هو خصوصي ذاتيّ. وكون الرّمز تعبيرا ثقافيا وحضاريا، فإنّه يمثل مرتكزا لتجليات المعنى وتضمين المقصد إذ اقترن الدّال بمدلولاته فيفصح عمّا بداخله من علامات مضمنة، هي إنشاء التوازنات الثّقافيّة. من هذا المنطلق يصير توظيف الرّمز في مجال التّعبير تشريعا ثقافيا يكشف عن التّعابير الذاتيّة والحميميّة، وكذلك يصبح الرّمز وسيلة تصوّر تحمل المعنى دون تعارض مع اكراهات الثّقافة، وبما يحقّق التوازنات الاجتماعيّة الّتي تكرّسها السّلطة المطلقة للمجتمع الأهلي بوحدة نظرته للجماليّة وتخصّص تعبيراته الّتي تقتضي جملة من السّياقات والمواضيع المحدّدة لنمط ما من التّواصل الاجتماعي والروحي. ونخصّ من هذه الناحية التّعبير عن المقدّس وكذلك الدّنيوي، أو ذاك المرتبط بالآخرة كالخزف الجنائزي: وهو فنّ مرتبط بالقبور.

يضطلع توظيف الرّمزي بالتّعبير عن الحاجة، وكذلك بصفة الجهد والمُتحصَّل الخطابي للكتابة، إذ أنّ الصفة الجماليّة للأشكال الهندسيّة والتّعابير الخطّيّة تؤدي دورا أساسيا في استلهام المضمون وتحويل الرّمز إلى علامة، إذ يصبح التّشكيل الزّخرفي أداء لغويا وتضمينا للمقاصد دونما الحاجة إلى خطاب ألسنيّ مباشر فهو يستعيض عن الحوار والصّوت بالصّورة والتمثّل فيكشف بذلك التّعبير الرّمزي إلى الحاجة في التوصّل إلى نتائج، وأفكار، ومقاصد لا تتعارض وقِيم الثّقافة المتداولة.

رسوم صخريّة متطوّرة تعود للعصر الحجري الحديث Gravures Néolithiques – منطقة بوزينة ولاية باتنة الجزائر

لمّا كان الرّمز تعبيرا جماليا يؤسّس خطابيّة لغوية، فإنّه من النّاحية الثّقافيّة يمثل فكّا للارتباط من شراك طوق المجتمع إلى حيّزيكون فيه أكثر تمثّلا وتأسيسا لابتداع قِيم الذّات وممكنات التّفرّد. يقدّم هذا التّمثّلُ (في توظيف الرّمز والعلامة بصفتها التّقنيّة) التّعبيرَ الفنّي على أساس عمليّة تنظيم تشكيلي تصبح فيه العلامة التّعبيريّة مجرد تقنية تحفّز قِيمة العين في تذوق الجمال دونما الحاجة بالمرور من القِيم العامة المشتركة. فالتّوظيف الثّقافي للرّمز والعلامة يمثل أحد فروع القِيم الإنشائيّة المتمثلة في مهارات الصّياغة والبناء الداخلي للشكل وتصميم القِيم التّراثيّة الّتي تُراعى فيها قِيمة الذّوق العام والمشترك في علاقته بقِيم التذوق المفردة عند الذّات المبدعة. وتحويل الرّمز من علامة ثقافيّة إلى فنّيّة يقتضي المرور بخواصّ الذّات وتمايزها حتى يكتسب الإنشاء جهده الحيوي والفاعل في تصوّر وبناء التّعبير الجماليّ بالخزف الأمازيغي، إذ «تؤدي التّقنيّة دورا مهما في تحقيق مختلف الانجازات البشريّة على مدى العصور المنصرمة وتختلف التقنيات باختلاف الاختصاصات والتوجهات الفكريّة والوسائط المادّيّة الّتي تقودها كما تختلف التقنيات أيضا تبعا لظهور النتائج في المنجز النهائي لأن التّقنيّة في محاولة تطبيقاتها هي تجارب تخضع للنجاح والإخفاق تحت عوامل مهاريّة وقصديّة جميعها تحدّد مدى الانتفاع الّذي تحققه التّقنيّة من خلال ظهور الإنجاز النهائي. فالتّقنيّة بمعناها الشامل هي المهارات والعمليات المستنبطة والمكتسبة الّتي تنتقل عن طريق الثّقافة»[3]، ممّا يكشف عن تأثّر بناء الشّكل بخواصّ امتداد الثّقافة وتطوّرها. فيستقي الرّمز بذلك تراكيبه الظاهرة من خلال قدرته على التمدّد ضمن سياقه التاريخي والحضاري، في تفاعل بين خلاصات المجتمع والثّقافة ونتاجات الذات. وإنْ تظاهر الأمازيغي بالتقيّد والارتباط بالثّقافة، فإنّه سعى إلى تجاوز ضوابطها ونواميسها التّقليديّة في إنشاء منجزه الخزفي لبناء تنظيم تعبيري ومادي وليد له خصوصيات الفردانية بتملك الأحاسيس الحميميّة الّتي تؤهل استقبال المتلقّي ضمن سياق الخطاب الجماليّ والفنّي. وتكشف عمليّة إنشاء الرّمز والعلامة، واختلافها من منشئ إلى آخر عن جانب التعدّد، وتُكسب الفرد تمايزه الدلالي من حيث معالجة التّعابير الاجتماعيّة والقِيم الحاضنة وتحوّلها إلى وسائل دلاليّة تعيد بناء الرّمز، وتنقله من صيغة

المضمون الثّقافي إلى هيئة التّقنيّة والأسلوب. فيتحرّر بذلك الشّكل من قِيمة العلامة، ويفصح عن خطاب الشّكل الّذي بدأ يشق مسلك التحرّر من مقومات الإبداع الثّقافي إلى إبداع التّعبير الجماليّ على أساس مقوّمات فرديّة، وتنظيم، وبناء شكلي بآليات ووسائل ثقافيّة تتّصل بالحضن الحضاري وبالفكر الجماعي المشترك. فيتشابك المقصد الإبداعي بالمشترك الثّقافي من ناحية بناء الشّكل والمعنى. فإن كان تمثيل العنصر الثّقافي بالخزف الأمازيغي متماهيا مع التّصوّر الكلّي من الناحية الثّقافيّة، فإنّه يختلف عنه من ناحية التّصوّر الذاتي، فضلا على ممكنات الإخراج الأدائي للشكل، فيحافظ بذلك العنصر التّراثي على شكل الرّمز رغم التّحوّل التاريخي وانتقال الخبرات فإن الشواهد الخزفيّة تؤكد على محتوى المعنوي المتضمّن لحميميّة الذّات واستنطاقها لدلالات «جميلة» تعكس تعاملا ذاتيّا مع الأشكال والتّفاعل حسيّا معها كتواصل بين الذّات والرّمز للإشارة عن أفكار ومضامين جديدة تأخذ الذّات بديلا عن المحتوى الثّقافي والمضمون اللغوي للمفردة التّراثيّة. ولا شكّ أنّ الخزف المغربي القديم كان جزءا من الثّقافة، وجزءا من ثقافة الذّات بما لا يتعارض والقوى المتحكمة في إنشاء الثّقافة من قِيم القبيلة، والمصالحة مع الثّقافات الأخرى. ولا ريب أنّ للعوامل المؤثرة في تشكيل الرّمز دورها في الكشف عن جوانب الارتباط بين الشّكل وأدائه الوظيفي، إلى جانب اضطلاعه بوظيفة الخطاب والاتصال. ما أدّى إلى تمثّل قِيمتين ووظيفتين للرمز والعلامة في الخزف الأمازيغي.

التّوظيف الثّقافي:

يتمثّل في قدرة المنجز الخزفي على تمثيل قِيم العامة والبيئة والتّعبير عنها لتأكيد الخصوصية المحلّيّة. فيرتبط الشّكل بقِيمته الرّمزيّة والدّلاليّة كانعكاس مؤشر بأنّ الثّقافة هي الّتي ابتدعت الرّمز، واكتسبت مدلوله التّعبيري وأعطته قدرته على التواجد ضمن فضاء تكون فيه قِيم الفرد متطابقة مع أفكار وقِيم

خزف مطلي مغاربي – منطقة القبائل الجزائر

العامّة، وما على الخزّاف إلا أن يجتهد في صياغة صورة معانيها الّتي توحي بقدرات الرّمز في التّعبير عن الثّقافة والتّفاعل معها.

التّوظيف الفنّي:

انطلاقا من المعطى الثّقافي للرمز –والّذي يتحقّق داخل سياق العامة، وكذلك داخل سياق الممتلئ الحضاري والثّقافي– يتجسّد الرّمز داخل حركة تخضع لنظام داخلي يستطيع من خلاله الشّكل أن يعبّر عن هويّة جماليّة يَنْغرِسُ فيها التّعبير مقدّما ارتباطه بالشّكل وبتحولات الدّلالة فيه كمقصد إبداعي يُمايز بين التّعبير الثّقافي وبين والوعي بالشّكل، لاسيما وأنّ المضمون الخطابي لم يعد له جدوى. فالتّحوّل الطارئ أن تخلّى الشّكل الإبداعي عن مقاصده المتداولة داخل سياق التّراث، وبدأ الرّمزُ يتجسّد بصفته الإبداعيّة المتفردة عن غيره من السّمات المقترحة من معنى

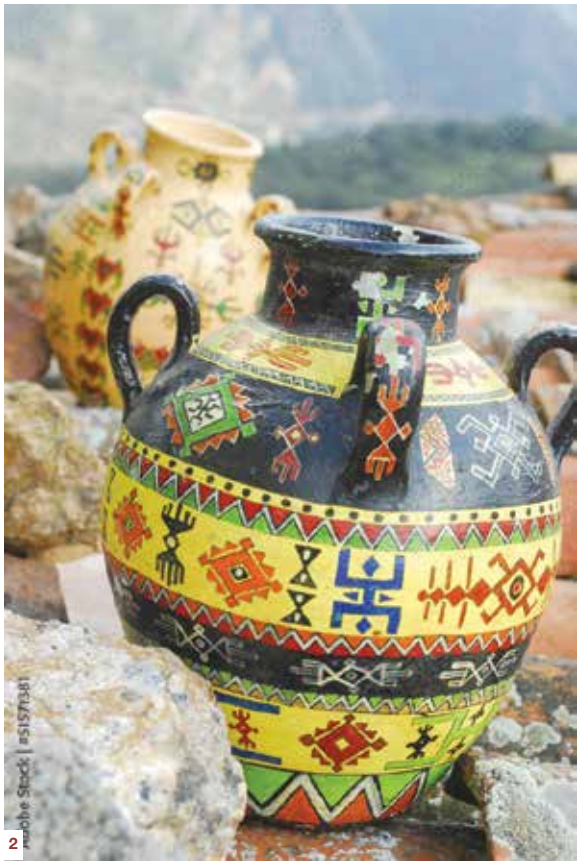
وتراتيب تخضعه للذوق العامّ، إذ يتحرّك الشّكل من أنسجة الثّقافة ويحوّل نسقه النّمطي في التّعبير إلى بِنية لها مقوماتها البصريّة والحركيّة الّتي تنحو منحى المقصد الجماليّ داخل سياق التّجربة الوجدانيّة والذّاتيّة. فترتبط بذلك الشّكل بتملّك قِيمه الذّاتيّة الّتي تتكيّف مع نشأة فكرة «الجميل» فيغيب الرّمز بمقدار التّعبير عن الذّات واتّصاله «بسحر الجمال» فالرّمز يتموقع داخل هيأة الوسيط، ويعود بالشّكل الخزفي إلى الدلالات المشتركة الّتي تنتجها قِيم الجماعة، ومنها صرامة القواعد في رسم العلامة، بغاية إحداث موطن تصوّري للذات يدعّم وجودها التّعبيري والتّضميني داخل سياق المُتخيَّل عبر التّواصل مع أشكال الرّمز، لا من حيث رصد طاقتها التّعبيريّة وشحنها بالدّلالة فحسب، بل من حيث قدرتها على مواجهة الذّات في تواصلها مع مادّة الطّين وتجهيز الأصباغ، والتعامل مع الأشكال التّراثيّة الّتي تبني تعبيراته من إطار مواجهة تخلقها القِيم الإبداعيّة لثقافة المجموعة إلى علاقة انصهاريّة تخلّص الفرد من اندماجه وخضوعه للمنتَج الثّقافي الخارجي، وتستثير فيه الرغبة في إنشاء صورة حميميّة، ما يجعل الرّمز محدّدا لأبعاد حضوره بتمظهرات، وأشكال حضور تخييليّة متباينة، ترصد ضروبا مختلفة من التّعابير.

1) حضور تعبيري دالٌّ:

يتشكّل من خلال تمثّل مواضعات الثّقافة في تعاملها مع إنشاء العلامة، إذ يمكن أن يضطلع الرّمز بوظيفة اللّغة والكتابة وتسجيل الحاضر الاجتماعي.

2) حضور تعبيري بصري:

يتشكّل من خلال الوعي بالشّكل وبقدرته على إنشاء نسق تركيبي يوالف بين التّراكيب الخطّيّة داخل صياغة الرّغبة في البعد الجماليّ وبناء الملمح البصري والحياكي للصورة، وهو مجموع الجهد الإبداعي في اشتغاله تراكيب الرّمز وتمثّله، لا بصفته متحققا ثقافيا للسائد بإكراهاته، بل بوصفه صياغة جماليّة تتّصل بالعلاقة الإبداعيّة بين الفرد ومحيطه. وبتشكل الوعي

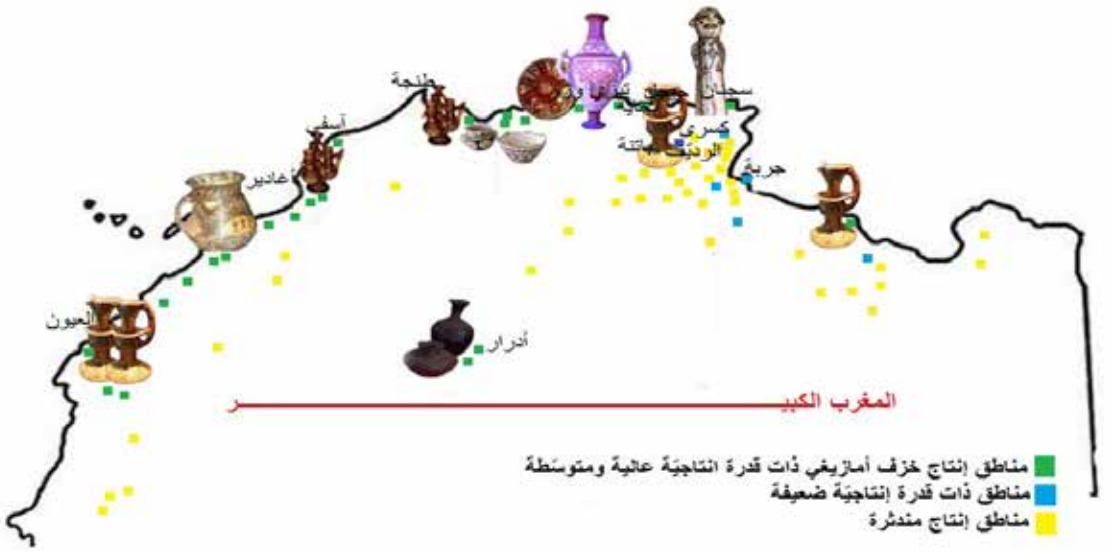


2

في بناء العلامة، يتجسد الرّمز وسيلة تعبيريّة عنه من خلال إحاطات المقصد التّعبيري عن الثّقافة، أو ذاك الّذي يتّخذ من الشّكل مجرد أداة تحقّق وتواجد داخل المنجز الخزفي.

أهمّيّة المعيار الجّغرافي في تحديد البِنْيَة الجماليّة للخزف الأمازيغي:

تميّز الخزف الأمازيغي في فترة ما قبل الإسلام بارتباطه الثّقافيّ والجغرافي وبصيغة تواصل بين الفرد ومحيطه. فالجغرافيا فضاء احتواء، ووعاء حضارة، وبيئة ثقافيّة محيطة بالفرد ومؤطرة له في جُلِّ ممارساته التّعبيريّة والجماليّة. ولفهم مدار الممارسة التّعبيريّة في الخزف الأمازيغي كان لا بد من فهم طبيعة الانتماء للجغرافيا كمعيار محدد للبنية الجماليّة بالمخزوفة في فترة ما قبل الإسلام.



خارطة توزّع مناطق إنتاج الخزف الأمازيغي ببلاد المغرب قديما وراهنا (تصميم الكاتب)

إنّ هـذا الانتمـاء يُـنبِئُ بمسـار علاقـة متطـوّرة بين الفـرد ومحيطه السوسـيولوجي والفكري والجمـاليّ، ممّا يكشـف عن اختلاف طـرق وأسـاليب الإبـداع المحددة لأشكال وأنمـاط الـبنى الجماليّـة في مجـال الزّخرفـة وصناعـة الخزف.

تنشـأ العلاقـة بين الفـرد والجغرافيـا علـى صيغة انتمـاء للـمكان روحيّـا وفكريّـا وجسـديّا. وهـو انتمـاء للمجتمـع، وللقبيلـة، ولنظـم وقـوانين العـرف في شتّى مجـالات الإبداع والتّعـبير. ويتحدّد الانتمـاء في قراءتين:

1) جغرافيا خارجيّة:

تتحـدّد في جملة القِيم ومعـايير التّثاقـف والتّواصل الـبين بين، وهـي تقود في تجميعهـا وتركيبهـا إلى صياغة وليـدة «لعجينـة» فنّيّـة وإبداعيّـة، وهـي الـشّكل، والخامـة، واللّـون، والرّمـز بغاية خلق مضمـون تعبيري وإيجـاد حاضنـة ثقافيّـة جديدة.

هـذه الجغرافيـا الخارجيّـة هـي بمثابـة البيئـة الحاضنة لفعل تشـكيلي في الخزفيّة الأمازيغيّة المنفتحة علـى غيرها من الثّقافـات. وهي تنطبق علـى «مجموعة الأشكال والظواهـر المحيطـة بالفـرد، والمؤتمـرة فيـه، تقول البيئـة الطّبيعية أو الخارجيـة، والبيئة الاجتماعيّة والبيئـة الفكريّة»[4].

2) جغرافيا داخليّة:

وهـي الجغرافيـا «العضويـة»[5]، جغرافيّـة البيئـة والانتمـاء للفضاء، زمانيّـا ومكانيّـا، بكلّ مظاهر تقيّدهما والتزامهمـا الثّقـافيّ والعقيدي والعـاداتي، أو تلك المتعلقة بالحـركات، كالذائقـة الثّقافيّة المتحوّلة بتحـوّل الطبائع وتطـوّر الصنائع.

والتّواصـل مـع المكان والزّمان هو نقيـض الانفصال والاغتراب. إذ أنّ كلّ مظهـر انفصـال في ممارسـة الخزف الأمازيغـي هـو مظهـر شـرود تعـبيريّ، وخـروج عـن صرامـة قواعد عـرف الممارسـة، وأنّ كل مظهـر اغتراب عن الحائطـة المكانيّـة والزّمانية هو محاولـة تملّص من تـأثيرات البيئـة الداخليـة كمعيـارٍ جغرافيٍ مؤثـرٍ في سيرِ قواعـدِ عملية الممارسـة التّشـكيليّة، وكعنصـر فاعل في تحديـد البِنْيَة الجماليّـة للخزفيّـة الأمازيغيّة .

إنّ المعيـار الجغـرافي الخارجي هو معيار تجـدّد وانفتاح علـى الآخـر؛ سـمته التمـرّد، والحركـة. ويُنظـرُ إليـه بصفة الشـذوذ، وبصيغـة أخرى انّـه السّـالب للهويّة.

وهو معيار وجبت محاربته للمحافظة على «نقاء» الممارسة. فالمعيار الجغرافي الدّاخلي هو معيار التّصالح والحميميّة مع الهويّة الجامعة والصّورة المشتركة، ومعيار القراءة الكلّيانية والتّصوّر الشمولي. وهو يمثّل الحركة الشّاملة والمتواصلة، والّتي لا يجب أن يقطعها سلوك الآخر، يقول «كلود برنار»: «هناك بيئتان تؤثران في الكائن الحي، الأولى هي الكائن هي البيئة الكونية، أو الخارجية والثانية هي البيئة العضوية أو الداخلية»[6] تبدو هذه المعايير الخارجية والعضوية للجغرافيا مؤثرة في سير عمليّة اشتغال البِنْيَة الجماليّة في الخزف الأمازيغي من حيث تركيبة اللّون والخزف، وهي مضامين تقنيّة وجماليّة حاملة لطقوس الممارسة التّعبيريّة.

إنّ طقوس الممارسة الإنشائيّة بالخزف الأمازيغي ترتهن إلى موقفين ومبدأين عامّين:

- الخشية من الغريب: هو سلوك نافر، ورافض لكلّ أشكال التّجديد. إذ يتعامل باحتراز مع الدخيل. وفي الضرورة، يكون التّعامل جزئيا دونما إخلال بصرامة قواعد الممارسة.
- تكريس الانتماء: ينهض هذا المبدأ على الانخراط الكلّي في الأساليب التّقنيّة وطرق الأداء بفعل عامل الوراثة كتكريس لمشروع فعلِ ممارسةِ الهويّة. ولم يكتس الفعلُ التّعبيري في الخزف الأمازيغي طابعَ هويّة الممارسة في ظل غياب مشروع المقصد الفنّي الّذي ما زال لم يتبلور بعد. فالفعل الإبداعي ما زال في طور دائرة التّوارث والتّقليد، وتوسّل المضمون الرّمزي. فالمعرفة بالتّقنيّة ارتهنت إلى رسالة الرّمز وإيحائيّة الشّكل، فحدَّ الجانبُ التّرميزي من شكل التّعبير، وحوّل عملية الإبداع إلى عملية إنتاج للرّمز ومقصدِ الإشارة.

هناك قواعد ونظم صارمة محدّدة لسير العمليّة الإبداعيّة في الخزفيّة الأمازيغيّة، ويجب التقيّد بهذه القواعد، فهي ملزمة. والمرأة الأمازيغيّة العاملة في المجال الخزفي هي مُترفة ومُشبعة بضوابط الالتزام والتّقيّد بالقِيم الإنشائيّة لإنتاج موروث معياري تحدّده البيئة الجغرافيّة والثّقافيّة للمجتمع وللعرف التقني في الممارسة الخزفيّة.

ويمكن قراءة المعايير الجغرافيّة في ثلاث نقاط أساسيّة:

- معايير جغرافيّة عامّة: وهي معايير إلزاميّة مشتركة، وإرث كوني، ومخزون حضاري للإنسان الأمازيغي، ويمكن أن نسمّيها بمعايير «الأعم». وهي بمثابة الوعاء الواسع الّذي يستوعب الكلّ، أشمل وأعمّ من الفردانيّة. وتتمثّل في جملة الأشكال والرّموز المعتمدة في الخزف الأمازيغي على مختلف مناطق الإنتاج كحروف تيفيناغ وأشكال المعيّنات والمربّعات والدوائر.
- معايير جغرافيّة خاصّة: تهمّ مناطق محدّدة، إذ لكلّ منطقة معاييرها وطرق تلوينها، وأساليب إفْرَانِها... وهي معايير مكرّسة لتجربة هويّة المنطقة الجغرافيّة المحدَّدَة، مثل خزف مناطق القبائل الكبرى، وخزف مناطق القبائل الصغرى، والخزف الأَسْود الصحراوي أو خزف «ادرار» بالجزائر، وخزف «سجنان» بتونس، وخزف «طنجة» بالمغرب، حيث لكل مميّزاته، إلّا أنّها لا تقطع كلّ الصّلة مع المعايير الجغرافيّة العامّة. تستقي هذه المعاييرُ أسسها من التأثيرات «الأعمّ» للبيئة ولتبعيّة المكان. وهي تأثيرات موسومة بمعيار التّنوّع والتّعدّد والتمايز صُلب التّواصل. ويتضح هذا من جملة الاختلافات ومعطيات التماثل والتّفاعل من خلال ربط الصّلة بين الفضاء الثّقافيّ للهويّة الصّغرى والهويّة الكبرى.
- معايير جغرافيّة ذاتيّة: وهي المعايير المخصوصة، أو ما يمكن الإشارة إليه بالجغرافيّة النفسيّة. وتلخّص التّجربة الذاتيّة المتأسسة على صبغة خلق المعنى الرّمزي الخاص وهو جملة الإشارات

3

والمقاصد الذاتيّة وهو معيار وجداني يحدّد مدى التزام وتقيّد الفرد أو قطعه مع أشكال وأنماط الممارسة الإنشائيّة في صياغة الإنتاج الخزفي الأمازيغي هذا المعيار الذّاتي وهو المعيار المحدّد للنّشاط الإبداعي والتّعبيري والدّلالي والرّمزي في بلورة المقصد الجماليّ وهو المقصد للفعل والإنشاء الفنّي كنشاط حميمي كجملة نشاطات تمثّل نمط التّعبير الذّاتي وتأثيرات اليومي في تحريك ذات الصلة بين التّعبيري والذّاتي الدّاخلي لبناء مع الآخر لما تحدّده العلاقة بين توهّج الدّفع الذّاتي لبناء الفكرة، أو الإشارة الرّمزية، ومن هنا تنبع الرغبة المشتركة للتعبير بين المرأة الأمازيغيّة وحاجتها للرمز، واحتياجها لمادّة الطّين ،فيتأسس خطاب تعبيري وجمالي. فتنبرم الأشكال والخطوط إلى إيحاءات تعبيريّة، ومسارات رمزية، ومسارات إبداعيّة تقرّب الصّلة بين الذّات المنشئة وحضور الآخر، بغاية التمكن منه. وعليه، نعتبر النشاطَ التّرميزي للمُنشأَةِ الخزفيّة الأمازيغيّة محاولة تحرّر من تضييقات النظم وتمثّلات الالتزام والتقيّد البيئي الّذي يحاول أن يشغل مضامين تعابير الخطاب التّعبيري للعلامة ويصادر جوانب محاولات الانفلات فيها .

استطاع المعيار الجغرافي الذّاتي أن يتحسّس وجوده ضمن مساحات التقيّد على مكامن الاختراق وتضييقها. فمن خلال الإشارة تمكنت العبارة من إحداث «بؤر توتّر» دلاليّة، تحمل تآلف سحر الغموض في ممارسة طقس الزّواج بين حزم التقيّد بالقواعد الأساسيّة للمرجعيّة الثّقافيّة والبيئيّة وبين العمليّة الإبداعيّة الموهومة بالتقيّد في جانب إبداعيّة الرّمز وفق تحقّق سمة التخطي. وتكمُن شساعة التخطي في قدرة الجانب الرّمزي على التّبليغ، وجُرأَة العلامة في بسط الخطاب الحميمي في الممارسة الخزفيّة عند المرأة الأمازيغيّة.

ولمّا كان المضمون التّعبيري ليس بمعزل عن المضمون المادّي، فإنّ مدى تحديد البِنْيَة الجماليّة للخزف الأمازيغي -من خلال المعيار الجغرافي- يمرّ حتما من خلال توظيف الخامة والشّكل في اشتغال العلامة؛ ذلك أن ضابط الالتزام يُحتّم تكشُّف مضامين الانخراط في جملة الصياغات الموحدة الّتي يتأسس عليها البناء من لون، ومادّة، وتركيبة، وتقنية وفق معيار التّكيّف الذّوقي العامّ كنسق هويّة وماهية مشتركة. إلّا أنّ عملية الإنشاء تضمّنت جانب التّفرّد، وابتكار «حيلة» الرّمز ك«آلة» تعبير، ونشاط اشتغال ذهني يطرح ممكنات التّوظيف الإيحائيّ لتعبيريّة

الـشّكل، حتى أضحى اشـتغال العلامـة مضمـون تجاوز، ولغـة تعبيريّـة تزيـح صفـة الحرفـة والمنتَج الوظيفـي والاسـتهلاكي عـن المشـغولة الخزفيّـة، وإنّمـا يتحـدّد النّشـاط التّعـبيري كخطـاب جمـالي فنّي، لـه قِيمـه التّشـكيليّة في تمثّـل تعبيريّـة العلامـة كأسـلوب أداء مُحفّـز لخطـاب تشـكيلي يتجـاوز الصّياغـة المادّيـة للـشّكل وطـرق نَظمـه إلى صياغـة النصيـة والإبلاغيـة. فتمثّـل البِنْيَـة الجماليّـة للخـزف الأمازيغـي لا يحدّدهـا المعيـار الجغـرافي كسـلطة اقتراح إنشـائي فقـط، بـل مـن خلال انفتـاح الآفـاق التّعبيريّـة في توظيـف العلامـة للتّعـبير عـن الانفعـالات الوجدانيـة والتّصـوّرات التّعبيريّـة لتحويـل التّجربـة العامّـة للممارسـة الخزفيّـة إلى تجربـة ذاتيّـة، وتمثّليـة ذات مقاصـد إيحائيّـة.

4

إنّ الخـزف الأمازيغـي في جوهـره ليـس إلّا مجـالا متـداخلا مـن الجغرافيّـات ينفتـح فيهـا الفضـاء البصـري على خفايـا الرّمـز الجليّ منهـا والخفيّ. تتـغير جغرافيّـة الدّلالـة وتتنـوّع، ولكنّهـا تتـوزّع ضمـن حواضـر أهليّـة وثقافيّـة تحتكـر المعنى والنّـصّ. فالفعـل البصـري لصـورة الرّمـز ينهـض بوظيفيّـة حـارس الهويّـة ومحـرّك جملـة العلاقـات الانشـائيّة للصـورة. وفـوق هـذا، يفتـح الرّمـز في الخـزف الأمازيغـي نوافـذ فكـر الثّقافـة ويتيـح تحصيـل اسـتطرادات المـاضي الّتي تـدبّ فيـه. وفي ثنايـا هـذه الاسـتطرادات، يرتبـط الخـزف الأمازيغـي المغـاربي بعلاقـة قائمـة بين الفعـل الإبداعـي الثّقـافي وممارسـة التّجربـة الحميميّـة باسـتحداث صياغـات خزفيّـة تشـمل اللّـون و«الزينـة» والـشّكل بما يوسّـع القِيمـة الإبداعيّـة الّتي تحـول التوهـج الحـرفيّ إلى حـدث تعـبيري يتطـرّق إلى الطّابع الإيحائي للفـنّ والثّقافـة، وهـو مـا ينقـل العلامـة الثّقافيّـة مـن مجـال البصريـات إلى مجـال إبصـارات جوهـر الفعـل الإنشـائي، ويحيـل الواقـع الحسّي إلى واقـع فكـرٍ يشـمل مسـاحات باطنيـة وخارجيـة عميقـة تـسير نحـو لحظـة إبـداع الهويّـة في علاقتـه بأصالـة الرّمـز وعلاقتـه بـالمكان بما يفصـح بوضـوح عـن مقاصـد تشـكيليّة كامنـة في تمثّـل العلامـة بالخـزف الأمازيغـي. لعبـة الثقافـة والبنـاء.

النّتائـج:

أوّلا: سـاهمت التّحـولات الثقافيّـة في إرسـاء قيـم تشـكيليّة دالّة على جملـة من التّحـولات في خصوصيّة الخـزف بالمغـرب الكـبير بمـا يعكـس سـلوكا إبداعيّـا يتحقّـق فيه الفـرد والمجموعة. ويمكن القـول إنّ الخزف الأمازيغـي قـد تـميّز بأسـلوبه الرّمـزي وإن تعـدّدت مراجعـه، واختلفـت روافده الّتي اسـتلهم منهـا الخزّاف المغـاربي ووظّفهـا في اسـتخداماته التّعبيريّـة. وانشـغل الخـزف الأمازيغي بعـرض المأثـور الثّقـافي والحضاري للبيئـة الإبداعيّة المغاربيّة وتبيان الأبعـاد الجماليّة للبناء البصـري للمشـغولة الخزفيّـة، إلّا أنّ الرّمـز بقي عنصرا دالّا عـن تقيّـد الخـزّاف بانتمائه الثقافي رغـم ما نلاحظه

أحيانا من نزوع للتفرّد ومحاولة الانفلات من قيود «الشخصيّة الثّقافيّة»، وهو ما نعبّر عنه بـ «سلطة الذوق الفرداني»، ذلك أنّ الخزّاف ذات ثقافيّة، وذات ذاتيّة تستحوذ عليها حميميّة «ذات الفنّان الفطريّة».

ثانيا: يعود اشتغال الرّمز في الخزف الأمازيغي إلى روافد ثقافيّة وحضاريّة عديدة، وبذلك استخدم الخزاف المغاربي العنصر التّراثي في اتّجاهين:

- اتّجاه ذاتي ووجداني يتصالح فيه الخزاف مع ذاتيّته
- اتّجاه ثقافي يتمتّع فيه الخزّاف بحضور انتمائيّ يتلاءم مع صرامة الذّوق الجمعي الّذي تعود جذوره إلى جملة التراكمات الحضاريّة والتّاريخيّة.

ثالثا: أدّت الحركات الثّقافيّة والحضارية في بلاد المغرب إلى بلورة المقوّمات البصريّة للخزف الأمازيغي، وكانت مؤثّرة في ولادة الخبرة الاجتماعيّة كأحد أسس التّعبير وشحن الرّمز بلغة المجموعة وعاطفة «الفنّان». ورغم محفّزات التّعبير في الخزف الأمازيغي وما يستبطنه من شعور وعاطفة، إلّا أن هيمنة البعد الثّقافي حدّ من الجوانب الذّاتيّة وعمل على صياغة كينونة جامعة قادرة على التّواصل بين مختلف شرائح «الكائنات الثّقافيّة». ولا تحجب محوريّة النّص الرمزي -كبعد ثقافي- مضامين الخصوصيّة البصريّة ما يطرح مدخلا جماليّا يتحوّل فيه العنصر التّراثي إلى وسيط فنّي يستعرض حدثا تشكيليّا إذا ما ربطناه بمفاهيم البناء، والتّركيب، والتوليف، والاستعارة...

الهوامش :

1. "خلف لنا الأفارقة الذين عاشوا في عصور ما قبل التاريخ زيادة على آلاتهم وبقايا مآكلهم صخورا منقوشة يسميها الأهالي "الحجرات المكتوبة" وكانت هذه الحجارة موجودة بكثرة في عدة جهات من إفريقيا الشمالية مادة للأبحاث التي قام بها ج. ب. فلامون (J. B. Flamand) مدة أربعين سنة. إلا أن الاكتشافات والنشريات تعددت منذ سنة 1921 وهو تاريخ ظهور كتابه (Les plerres écrites) "الحجارة المكتوبة" الذي أصبح مرجعا مألوفا منذئذ. والمشاكل التي أثارها من حول هذه النقوش ومواضيعها وتواريخها. كانت محل بحث أ. ف. فوتيه (E. F. Gauti-er) (وهبروي (H. Breuil (وم.ريقاس، وته.مونود (Th. Monod) بالنسبة لجهات من الصحراء مختلة وب. قرازيوزي (P. Grazio) ول.فروبنيوس (L. Frobenius) بالنسبة لليبيا وم. سولينياك (M. Soli-gnac) بالنسبة لبلاد البربر الشرقية ور.فوري (R. Vaufrey) بالنسبة لجنوب وهران." شارل أندري جوليان، ت. محمّد مزالي والبشير بن سلامة، تاريخ افريقيا الشّماليّة تونس، الجزائر، المغرب الاقصى من البدء إلى الفتح الإسلامي 647 م، مؤسّسة ناولت الثّقافيّة، 2011، ص 47
2. كامب غابريال، ت. عبد الرحمان حزل، البربر ذاكرة وهوية، افريقيا الشرق، المغرب، 2014 ص 90
3. مونرو توماس، التطور في الفنون، جزء3، مراجعة أحمد نجيب هاشم، تعريف عبد العزيز توفيق وآخرون، دار مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 56 .
4. صليبا جميل ، المعجم الفلسفي ج 1 – دار الكتاب – اللبناني ، بيروت 1982 ، ص 220
5. صليبا جميل نفس المصدر ص 220
6. صليبا جميل، المصدر السابق، 220

المصادر والمراجع

1. كامب غابريال، ت. عبد الرحمان حزل، البربر ذاكرة وهوية، افريقيا الشرق، المغرب، 2014
2. مونرو توماس، التطور في الفنون، جزء3، مراجعة أحمد نجيب هاشم، تعريف عبد العزيز توفيق وآخرون، دار مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972
3. صليبا جميل، المعجم الفلسفي ج 1 – دار الكتاب – اللبناني، بيروت 1982

الصور:

- من الكاتب.

1. https://i.pinimg.com/originals/1d/bb/e0/1dbbe06f-be5618bcafda40dd3cc890d4.jpg
2. https://i.pinimg.com/originals/bb/ed/12/bbed128d5b2f70f0f7deda87b5d6511d.jpg
3. https://www.marefa.org/%D9%82%D8%A8%D8%A7%D8%A6%D9%84_%28%D8%A3%D9%85%D8%A7%D8%B2%D9%8A%D8%BA%29
4. https://www.facebook.com/t3rfcom/photos/a.154075122281189 8/2148789992008015/?locale=ar_AR

فضاء النشر

نظام تقسيم مياه الأفلاج عند العُمانيين 202

«الرقص الخليجي للنساء» لشريفة الزياني
كُتيب يوثق لأشكال الرقص الشعبي في البحرين والخليج العربي 206

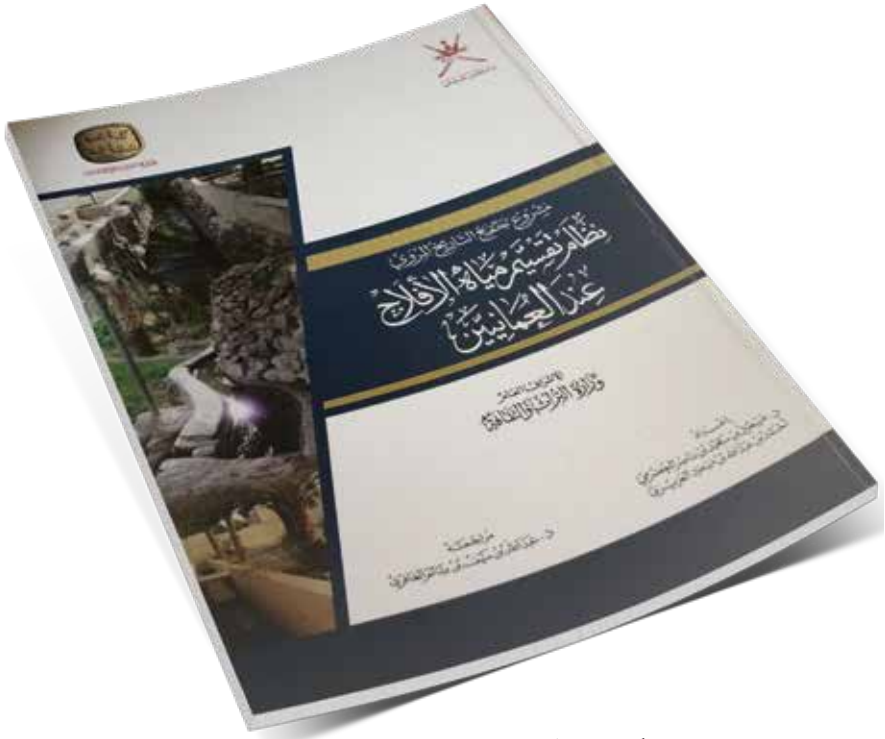
أ.عماد بن جاسم البحراني – سلطنة عُمان

نظام تقسيم مياه الأفلاج عند العُمانيين

1

يدرس كتاب «نظام تقسيم مياه الأفلاج عند العمانيين» الصادر عن وزارة التراث والثقافة العمانية، وإعداد كل من الدكتور/ مسعود الحضرمي، والباحث/ أحمد العزيزي المرويات الشفوية المتعلقة بنظام تقسيم الأفلاج في سلطنة عُمان.

إن نظام الأفلاج يمتاز بخصائص هندسية واجتماعية وحضارية، فقد ارتبطت الأفلاج منذ نشأتها بنواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع العماني، حيث أسهمت في ازدهاره ونموه لما توفره من استقرار للمجتمع، فكان لها بالغ الأثر في تطور الحضارة العمانية واستمرارها طوال القرون الماضية.



وقد بذلت الحكومة العمانية جهودًا كبيرة في سبيل الحفاظ على الثروة المائية ومصادرها، كمشروع حصر الأفلاج بين عامي 1997- 1998م، وإصدار لائحة تنظيم الآبار والأفلاج عام 2000م، والمشروع التجريبي لتوثيق الملكيات والأعراف والسنن عام 2009م، والذي تم تطبيقه على فلج الخطمين في بركة الموز، وفلج الميسر في الرستاق، وفلج الحمراء في ولاية الحمراء، وفلج الدغالي في سمائل، وفلج العوابي بولاية العوابي، وفلج الغريض وكبة في الثوراة بولاية نخل.

كما نجحت السلطنة في إدراج خمسة أفلاج في سجل التراث العالمي باليونسيكو عام 2006م، وهي: فلج دارس في ولاية نزوى، فلج الخطمين في بركة الموز التابعة لولاية نزوى، فلج الملكي بولاية إزكي، فلج الميسر بولاية الرستاق، وفلج الجيلة بولاية صور.

يحتوي الكتاب على خمسة فصول، تناول الفصل الأول نظام الري بالأفلاج عند العُمانيين، فيما استعرض الفصل الثاني أهميّة الأفلاج كمؤسسة قائمة بذاتها في المجتمع، وتطرق الفصل الثالث لجدولة الري بمياه الأفلاج، أما الفصل الرابع فقد تناول مواسم الزراعة المعتمدة على الأفلاج، وخُصص الفصل الخامس والأخير للحديث عن الأفلاج في ولاية إزكي.

يهدف هذا الكتاب إلى الوقوف على مصطلحات تقسيم مياه الأفلاج وتدوينها وتوثيقها، ودراسة مدى انتشار الأساليب التقليدية في تقسيم مياه الفلج لدى العُمانيين، والتعرف على مدى الاختلاف بين محافظات السلطنة في الطرق والأساليب التقليدية في تقسيم مياه الأفلاج، وتوثيق أهم الممارسات والطقوس الاجتماعية في عملية تقسيم مياه الأفلاج، بالإضافة إلى لقاء القائمين من ذوي الخبرات القديمة في مجال تقسيم مياه الأفلاج.

وقد حدد الباحثان ثلاث مراحل للدراسة، المرحلة الأولى خُصصت لحصر الأفلاج وحدودها المكانية، فيما خُصصت المرحلة الثانية لتصنيف الأفلاج وفقًا للمحافظة التي توجد بها واختيارها بحسب القرى التابعة لها، أما المرحلة الثالثة فقد خصصها الباحثان لإجراء المقابلات الشخصية لجمع المادة العلمية من الروايات الشفوية ثم تحليلها.

2

وقـام الباحثـان بجمع المـادة من مصادرهـا الأصلية التي تمثلـت بمقـابلات أجريت مـع مجموعة مـن كبار السـن الذين مارسـوا تقسـيم الأفلاج ليلاً ونهارًا سـواء عن طريق الشـمس أو عـن طريق الاسـتدلال بالنجوم. وجـرى توثيـق البحـث مـن خلال العديـد مـن الصور والتسـجيلات المرئيـة والصوتيـة التي يمكـن الرجـوع إليهـا عنـد الحاجـة والتي توضح جدولـة الميـاه بالنهار، وتسـجيلات أخـرى للأفلاج التي تمـت زيارتها.

وقد شـملت الحدود الجغرافية لهذه الدراسـة سـت محافظـات عمانيـة، هي: (محافظة شـمال الشـرقية، محافظة جنوب الشـرقية، محافظة الظاهـرة، محافظة الداخليـة، محافظـة شـمال الباطنة، محافظـة جنوب الباطنة).

في بداية الدراسـة حدد الباحثان المصطلحات والمفاهيم المتداولة في نظام الري عن طريـق الأفلاج في عُمان، والتي ما زالت متداولـة إلى وقتنا الحاضر وهـي: (أم الفلج، البادة، الجامود، الـردة، الأثر، البـدوة، ربع آخر النهـار، رُبع، رُبعة، ظـل، مـاضي الربع مـن الليـل، مـاضي الربع مـن النهار، نصف مـن الليـل، نصف مـن النهـار، الجلبـة، مزيودة، سـاعد، سـاقية، سـل، الشـحابة، الشـريعة، العامـد، العريـف، الفرضة، يولـم الفلج، نظام السـحارات).

كمـا تطرقـا إلى نظـام إدارة الفلـج والتي تتكـون مـن: الوكيـل وهـو المتحـدث باسـم الفلـج أمـام أي جهـة ويعـتبر بمثابـة رئيـس مجلـس الإدارة ولـه نسـبة معينـة مثـل نصـف العشـر مـن الدخـل، أمين الـدفتر وهـو الـذي يحصـل المبالـغ المقيـدة بالسـجل، ويكـون السـجل بحوزتـه، الكاتـب هـو الـذي يكتـب أسـعار الميـاه بتفاصيلها المباعـة في ذلـك اليـوم وأسـماء الأشـخاص الذيـن يـشترون الميـاه، العريـف وهـو الشـخص المسـؤول عـن صيانـة الفلـج ومتابعـة أي طـارئ يحـدث للفلـج ويبحـث عـن العمـال لصيانـة الفلـج ويتفـق معهـم علـى الأجـرة ومـا شـابه ذلـك مـن تجـهيز وإعـداد اللازم نحـو إصلاح ذلـك الطـارئ أو الخلـل، الـدلاّل الـذي ينـادي بالمزايـدة علـى المـاء أو

3

أي أرض يملكها الفلج أو أشجار النخيل التي أوقفها أصحاب البساتين لذلك الفلج.

وحول العادات والتقاليد والطقوس المرتبطة بصيانة الأفلاج في عُمان، فقد عدد الباحثان أهم هذه الطقوس، وهي: (دق الطبول، فرح الناس عند الانتهاء من صيانة الفلج، الزاجرة أو المنجور «المطاحن المائية»، الاشتغال بصناعة الأواني الفخارية وصناعة الصاروج).

وفي نهاية الكتاب، أشار الباحثان إلى التحديات العديدة التي تواجه نظام تقسيم الأفلاج في العصر الحالي، نتيجة للتطور التكنولوجي والطفرة الحديثة التي شهدتها السلطنة، حيث إن الأيدي العمانية التي كانت تعتني به وتقوم بصيانته بدأت تهجره، كما أن المنظفات الصناعية بكافة أنواعها ساهمت في تلويثه، فضلاً عن تسابق الناس في حفر الآبار التي تهدد منابعه، وتناسي الكثير من جيل الشباب المصطلحات القديمة المتعلقة بهذا النظام التقليدي العريق.

كما أوصى الباحثان بنشر الوعي لدى أفراد المجتمع وتثقيفهم بأهمية المحافظة على الثروة المائية بشكل عام ونظام الأفلاج بشكل خاص عبر وسائل الإعلام المختلفة، والمناهج الدراسية، ودعا الجهات المختصة إلى إجراء المزيد من الدراسات والعمليات لرصد معدلات تدفق المياه ورصد التغييرات التي قد تحدث لها، وذلك للحفاظ على الأفلاج العمانية.

الصور:

1. المصدر :ويكيبيديا
   - https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%84%D8%AC#/media/%D9%85%D9%84%D9%81:Misfah_(6).jpg
2. المصدر :ويكيبيديا
   - بواسطة Ji-Elle - عمل شخصي و CC BY-SA 3.0 و https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12978532
3. جريدة عمان
   - https://www.omandaily.om

أ.سيد أحمد معتوق - مملكة البحرين

«الرقص الخليجي للنساء» لشريفة الزياني
كُتيب يوثق لأشكال الرقص الشعبي في البحرين والخليج العربي

يعسر على المرأة في المجتمعات المحافظة، أن تخوض غمار ما هو محمل بالحمولات الثقافية السلبية كالرقص؛ هذا الأداء الحركي الذي عرفته البشرية طوال نشأتها، وأضحى متأصلاً في كينونتها الثقافية وربما البيولوجية؛ نظراً لعلاقته بفيزيولوجيا الدماغ، ولكونه فعلاً ممتداً للعديد من الكائنات الأخرى -التي تمارسه لأغراض متعددة، ووظائف متنوعة- يصير في بعض المجتمعات البشرية موضع إشكال ووصم، رغم مفارقة إقراره كجزء من تراث هذه المجتمعات، التي تحاول التطهر منه، بوصفه شكلاً من أشكال الدنس، وإن كانت تبتغيه لأغراض المتعة والأُنس!

كما أن هذا الوصم وصمٌ مُنتقى؛ إذ لا يُحمل بالحمولات السلبية إذا ما كان المؤدي رجلاً -وإن كان كذلك لدى بعض المتوغلين في وصم الرقص عموماً- فيما أداؤه من قبل المرأة يجعله من قبيح الأفعال، فيصير الإتيان به مرتعاً للأحكام القيمية، التي تجعل من الاقتراب منه مرهوباً حتى على صعيد الدراسة والبحث. مخافة أن تلصق تلك الوصوم بشخص الباحث أو بمسيرته الفكرية.

في ظل هذه الإشكالات، أصدرت المؤدية البحرينية شريفة الزياني كُتيبها المعنون بـ «الرقص الخليجي للنساء»، متحديةً نظرة الوصم التي يخافها كثيرون، لتقدم نفسها بوصفها موثقة ومدربة رقص نسائي خليجي، أهدت كتابها لعموم فئات النساء: «إلى كل امرأة، وبنت، وفتاة، وطفلة تريد أن تعبر عن نفسها ومشاعرها بالرقص. إلى كل أنثى تحب الفرح والبهجة، وتؤمن أن الرقص حياة وتراث وثقافة... إلى كل روح تريد أن تتسق مع هذه الدنيا بجسدها».

ربما أرادت الزياني بإهدائها أن تؤكد تحديها للوصم الذي أشرنا إليه، فهو أشبه بإهداء يدعو للتمرد على تلك النظرة السائدة لرقص المرأة، وهو دعوة صريحة للرقص بوصفه «فرح وبهجة» و«حياة، وتراث، وثقافة» وفضاء للتعبير عن النفس والمشاعر، بل أكثر من ذلك «اتساق مع الدنيا بالجسد»!

تُعرف الزياني نفسها بكونها رائدة من رواد تدريب فن الرقص النسائي الخليجي، وهي مهنة تستدعي الكثير من التحدي لممارستها، حيث تدرب الأخريات على الفنون الأدائية الفولكلورية الخليجية، هادفةً للحفاظ عليها، ومعززةً ذلك بكُتيبها الذي صدر في جزئه الأول، ليكون وثيقة تحفظ لهذه الفنون طرق أدائها بوصفها موروثاً لا ينبغي ضياعه، عبر توثيق خطواته نصاً وصورة، وإن بدا النص مفتقراً للعمق البحثي والتوضيحي، إلا أنه جاء بزخم الصورة التي توثق الخطوات توثيقاً دقيقاً، ما يجعل مادة الكُتيب، مادةً نادرةً وبالغة الأهمية، لم يسبق أن عرضها موثق، فكيف والحال بمؤلفة توثق كافة الخطوات بصورها وهي تؤدي الرقصات خطوة بخطوة، ليكون هذا الكُتيب، داعماً لما تقدمه في الفضاء الرقمي، الذي سخرته للحفاظ على هذه الرقصات من التلاشي، ولتقديم ورش العمل، والمقاطع المصورة التي تحافظ على هذا الموروث الذي يتوجب على الباحثين دراسته في سياق كونه تراثاً إنسانياً وثقافياً، والتعمق في أسباب نشوئه، وأغراضه، ووظائفه، ومعانيه...

الرقص في بعده الأنثروبولوجي:

أينما وليت وجهك، فثمت رقص؛ في عالم الحيوان، كما في عالم الإنسان، في مجتمعات هذا الأخير كافة، وكأنهُ خصيصة لازمة هذا الكائن في انتقالاته الثقافية من الأنماط البدائية وحتى ما بعد الحداثة... الرقص موجود في كل الأزمنة والأمكنة، أنهُ أشبه بمتلازمة تلازم الزمكان البشري، وهو في بعده الميتافيزيقي، أشبه بتميمة بقاء، كما جاء في رواية «زوربا» لليوناني (نيكوس كازانتزاكيس): «عندما مات طفلي وكان صغيراً كدت أموت من الألم، وبينما كان الآخرون يبكون بدأت بالرقص... نعم الرقص. وقال الآخرون عني: لقد جُنَّ زوربا. لو لم أكن رقصت لكنت متّ».

تذهب عالمة الأنثروبولوجيا الأمريكية، المختصة في دراسة الرقص، (جوديث لين هانا) للقول بأنهُ وكما هناك آلاف اللغات واللهجات حوال العالم، فإن هناك ما يقاربها من الرقصات، حيثُ ترى بأن الرقص «سلوك إنساني يتشكل من متواليات حركية وإيقاعية غير لفظية هادفة ومنتظمة، تعتمد تلك المتواليات على إيقاع منتظم، وتتميز عن الأنشطة الحركية العادية»، ولها «قيم جمالية وحمولة رمزية عميقة من حيث الزمان والمكان والجهد، خلافًا للأنشطة البدنية المعتادة. فالرقص نشاط عضوي ووجداني معقد، مؤطر ثقافيًا، ومُنمط اجتماعيًا»، الأمر الذي يستدعي من الباحثين والمختصين، دراسة هذا الجانب، وعدم إهماله لدواعي قيمية أو أخلاقية، فليس الأمر مجرد رقصات، يقلل من قيمتها لدواعٍ ترفعية أو تطهرية، بل أبعاد إنسانية، تفضي، من خلال دراستها، إلى نتائج غائبة عنا. وهو الأمر الذي يؤكد عليه أستاذ علم الاجتماع المصري،

حسني إبراهيم عبد العظيم، حيث يرى الرقص بوصفه «أحد الأنشطة الاجتماعية والصور الفنية التي تعبر عن كثير من القيم والمعاني والممارسات التي تميز المجتمع الإنساني، وتكشف عن تباينات في البنى الطبقية والإثنية والنوعية (الجندرية)»، وهو ليس عشوائياً من حيثُ المعنى والدلالات، وإنما كما يقتبس عبد العظيم، عن الباحث البريطاني المختص في علم موسيقى الشعوب (جون بلاكينج): «يمثل حركات منتظمة ترتبط بمقاصد ومعانٍ إنسانية واعية، إنه يمثل خطاباً غير لفظي، وتعبيراً مرئياً عن قضايا وقيم ومضامين اجتماعية ورمزية، يتم فهمه من خلال البناء الثقافي والسياق التاريخي للمجتمع».

وثيقة لحفظ الرقصات النسائية الخليجية:

سبق لنا الإشارة إلى أن كُتيب «الرقص الخليجي للنساء»، لا يرقى لكونه وثيقة دراسية لأنماط الرقص الخليجي، وإنما جاء كبادرة لتوثيق الرقصات الشعبية النسائية في الخليج العربي، وهو موضوع قلما تطرق له الباحثون، دراسة، وبحثاً، وتوثيقاً. الأمر الذي يجعل من بادرة الزياني، ذات قيمة على صعيد التوثيق، فقد قرنت كُتيبها، بتسلسلٍ مصورٍ من الخطوات التي توثق الأداء الحركي، وإن كان الجانب النصي، جاء مقتضباً، وبسيطاً من حيث العمق، مكتفيةً بتعريف كل رقصة، والإيقاعات التي ترقص عليها، والأدوات المستخدمة فيها، والملابس المطلوبة لها، والوصف الحركي لأدائها وخطواته.

ولهذا يمكن أن نصف الكُتيب، بوصفه كُتيباً استرشادياً لتعلم الأداء، وليس مستنداً بحثياً لتناول الأبعاد الأنثروبولوجية والاجتماعية للرقصات الخليجية. لكنهُ بالتأكيد، يشكل أرشيفاً حافظاً لهذا الإرث الثقافي، في ظل تلاشي الخصوصية الثقافية مع التحديات التي تفرضها العولمة الطاغية، وهو الأمر الذي أكدتهُ الزياني، في تبيان هدفها من إصدار هذا الكُتيب، إذ كتبت: «لكي لا تتلاشى الرقصات البحرينية والخليجية مع رحيل الأجيال الأكبر سناً من النساء اللّاتي ما زلن يمارسنها

[الرقصات]. أخذت على عاتقي البحث، والتعلم، وتدريس هذه الرقصات».

وقد جاءت مقدمة الكُتيب، كاشفةً عن البعد الذي يسلكه، مبينةً بأن الغرض «تبسيط خطوات الرقص الخليجي، الذي أعتبره كنزاً وتراثاً، وجمالاً، وروح [تجسد] شخصية المرأة الخليجية»، إذ تبتغي الزياني من توثيقها هذا «إبراز الصورة الحقيقية للرقص الخليجي»، لتكشف عن رقي هذا الفن. كما تأسف في الوقت ذاته، لما تعرض له هذا الإرث وممارسوه من نقدٍ اجتماعي على مستوى المجتمع صاحب الإرث، إلى جانب ما تعرض له من سطو ثقافي من قبل الاستعمار، الذي سبق له السطو على الرقص الشرقي، كما تؤكد الزياني، ما يجعلها تبادر بهذا الكُتيب، كبادرة لحفظ هذا الإرث الذي تأسف على غياب توثيقه وحفظه «لا يوجد كتاب أو منهج يعلم الفرد كيفية الرقص وأداء الخطوات لصعوبة ترجمة الحركة إلى كلمات، وأيضاً لصعوبة فهمها من قبل القارئ»، بيد أن الأمر لا يبدو كما تذهب إليه الزياني، فليس غياب التوثيق، مرده لصعوبة شرح الحركات بالكلمات، ولا هو لانعدام الوسائل التي يمكن تسخيرها للتوثيق، وإنما، بالدرجة الأولى، لما صبغ به هذا الإرث من أحكامٍ قيمية، ووصمةٍ قد تلاحق موثقه!

في مستهل الكُتيب، تقدم الزياني نبذة موجزة عن «تاريخ الرقص في العالم»، متناولة الجوانب الوظيفية للرقص لدى مختلف الثقافات، كالرقص لأغراض مقدسة، أو لأداء حرفة، أو لأغراضٍ علاجية، أو الحرب، أو للترويح عن النفس.. وهو ما يجعل الزياني ترى فيه «فناً، وعلماً، وجمال»، مقدمةً نموذجاً للنهوض بهذا الفن، باسم «نموذج نجمة سهيل للترويح عن النفس». و«نجمة سهيل» نجمٌ سماوي له خصيصة في الموروث الشعبي الخليجي، حيثُ تستغل الزوايا الخمس للنجم، وقلبه، لتوصف نموذجها المتشكل من الآتي:

- البيئة المناسبة: وجود الآلة الموسيقية المتناغمة مع الأداء الحركي، والفضاء المناسب للأداء.
- الثقافة الاجتماعية: تصحيح النظر للرقص والفنون الحركية بوصفها ممارسات طبيعية وليست عيباً أو محظوراً.
- القيم الإنسانية: أن يكون الرقص نابعاً من مشاعر صادقة، تُمارس بشكلٍ طبيعي وسليم.
- الصحة: انعكاسات الأداء الحركي على الصحة البدنية للإنسان.
- التطور الحركي: تطور الحركات الجسمانية، وتحلي البدن بالمرونة مع تطور الأداء.
- الشفاء المتجدد: وهو مفهوم تحاول من خلاله الزياني أن تؤلف بين ميولاتها الفكرية وما للرقص من قدرة على مقاربة هذه الميولات المتعلقة بالجوانب الروحانية، قاصدةً «إعادة الشخص إلى الكمال الروحي»، والذي يمكن أن نقاربه بالأداء الصوفي، ولهذا تضعهُ الزياني في قلب النجم!

هذا النموذج، تراه الزياني مهماً للنهوض بالرقص الشعبي الآفل في الأوساط الاجتماعية الخليجية، فمنه تنطلق لتعريف المفاهيم المرتبطة بالرقص الخليجي، بدءاً بمفهوم «الرسمة»، والذي يعني إيقاع الطبول، إذ تبين «في الأزمنة السابقة، لم تتوافر المعازف، والوتريات، والمزامير بشكلٍ كبير، فكانوا [في جلسات السمر والأنس] يقتصرون على الطبول؛ كالدف، والمرواس، والطبل البحري...»، ومن خلالها يتعرف المؤدون على نوع الإيقاع الذي تكشفه «الرسمة»، مبينةً طبيعة الأداء الذي ينبغي إنجازه وفق إيقاع حركي متناغم مع الإيقاع النغمي، كـ «السامري»، و«الدوسري البداوي»، و«العاشوري»، وغيرها من الإيقاعات، التي تُرقص عليها رقصات مثل: «النقازي»، و«الفريسة»، و«القادري»، و«دق الحِبّ».. إلخ من الأداءات الحركية التي تفصل الزياني في شرحها بالصور.

كما تضع الزياني بين يدي القارئ، تعريفات لفهم المعاني التي قد تبدو غامضة على المتلقي غير العارف بالرقصات وما يرتبط بها من مصطلحات، كـ «الحفال»: والذي يعني الحركات الأدائية التي تؤدى بالميل الجانبي مع ثني الجذع للأمام. و«الكسرة»: التي تعني النزول بثني الركبتين وصولاً للأرض، أو لنصف مسافة الجسد، وتسمى «نص كسرة». و«النشبة»: التي تعني الوثوب للأعلى مع ثني الركبتين في الهواء. و«الزفان»: وهي الحركات الأدائية في جميع الفنون... وغيرها من المصطلحات المتعلقة بالرقص.

بقي أن نشير إلى أن أفول الرقص النسائي الخليجي، جعل من هذا الموروث المهدد بالتلاشي غير ممثل في مهرجانات التراث -أحياناً يمثل عبر أداءٍ تقدمه فتيات صغيرات- فقلما تضطلع نساء لممارسته في ظل الوصم المجتمعي، ما يثير سؤال الكيفية التي يمكن من خلالها إعادة المكانة لهذا الفن الشعبي الذي مورس على مدى أجيال؟ وكيف يمكن إحداث قطيعة بين الأداء الحركي النسائي ووصمة العار المقترنة به؟ وما السبل للاحتفاء به كفنٍ عضوي نابع من احتياج المجتمع الذي ولده؟

باعتقادي أن وجود فرق نسائية تضطلع بتقديم هذه الفنون، كفيل بخلق طلب عليها للأداء في حفلات الأفراح النسائية، والمناسبات الاجتماعية المتعلقة بالنساء، وهو ما قد يدفع باتجاه حفظ هذا الموروث، وإن بآليات اقتصادية، حيثُ الطلب وقلة المعروض، كفيل بتوليد فرق أخرى لمعادلة العرض والطلب، وبذلك يمكن أن يحدث نوع من الاستمرارية لهذا الموروث. كما أن الدول في الخليج العربي، مسؤولة عن رعاية هذا الموروث ودعمه، وكذلك المؤسسات الأكاديمية والبحثية مطالبةٌ بدراسته وتوثيقه.

السنع
ليس مجرد كلمات بل أسلوب حياة

أ. إبراهيم سند - مملكة البحرين

السنع
ليس مجرد كلمات بل أسلوب حياة

في حياتنا اليومية نستخدم الكثير من المصطلحات الإيجابية أو السلبية، ولتلك المصطلحات المتنوعة والمختلفة علاقة وثيقة بالتراث الشعبي، ولكي نكون أكثر دقة لها علاقة بمصطلح «السنع» وهو السلوك المهذب والتصرف الجميل بالتواصل والتخاطب مع الآخرين. وتكشف لنا هذه الكلمة الدقيقة والمعبرة في معناها عن أسرار التعامل الناجح مع الأصدقاء والوسط الإجتماعي المحيط بنا. فإذا أردت أن تكون محبوباً ومقبولاً في المحيط الإجتماعي الذي تنتمي إليه وجب عليك معرفة القواعد الأساسية المتمثلة في استخدام العبارات المتداولة في هذا المجتمع .

ويعني لفظ السنع في معاجم اللغة العربية السلوك المهذب والتصرف الجميل والسنيع هو الحسن الجميل، وإمرأة سنيعة جميلة لينة، ويقال أيضاً هو أسنع منه بمعنى أفضل وأطول، وكلمة السّنع في العادات والتقاليد المتبعة في الخليج تعني التوجيه والإرشاد والقيادة، وكانوا يقولون «فلان سنع الأخلاق» أي تربى على الأخلاق السليمة الصالحة. وهناك كلمات أخرى تأتي مرادفة لمصطلح السنع مثل «ذرب»، فيقال ذرب الرجل أي فصح لسانه، وذرب أليف : كان حادًا ماضياً، وتستخدم هذه الكلمة في الخليج بمعنى : الفصاحة في اللسان والتحدث بلباقة واتزان .

ويتكئ مصطلح السنع بالدرجة الأولى على الثقافة المحلية والخبرة اليومية التي اكتسبها الآباء والأجداد جيلاً بعد جيل، حتى وصلت إلينا عبر الوسائط الاجتماعية المختلفة، وعلينا تقع مسؤلية الحفاظ على هذه الأمانة التي تشيع المحبة والتفاهم والتعاون بين الناس. فالمجتمع المترابط يمد أفراده بالقوة والأمان، لذلك نحن في أمس الحاجة للآخرين، فمنهم من منحك الحياة من خلال عملية الولادة (متمثلاً في الأم)، ومنهم من يطعمك ويكسيك ويمدك بالمال (متمثلاً في الأب)، ومنهم من يمدك بالخبرة والحكمة (متمثلاً في الأجداد)، ومنهم من ينيرلك الطريق ويفتح لك أبواب المستقبل (متمثلاً في المعلمين)، ومنهم من يسعدك في الحياة (متمثلاً في الأصدقاء)، وهناك الكثيرمن الأشخاص الذين نتعامل معهم بشكل يومي ونلتقي معهم في مختلف المناسبات الاجتماعية السعيدة منها والحزينة، نحتاج إليهم كحاجتنا إلى الهواء الذي نستنشقه ويحتاجون إلينا كحاجتهم إلى الهواء والماء، وأفضل وسيلة إلى التواصل معهم هي لغة المخاطبة اليومية التي تفيض بالدفء والعذوبة والطراوة .

لكن مالذي يحدث عندما نسيء استخدام الكلمات بحيث تصيب الآخرين في مقتل وتعكر صفو حياتهم. الكلمات الجيدة والسيئة أيضاً لديها قوة هائلة في الاختراق كالسهم المنطلق بسرعة نحو الهدف بدون تو قف .

لذلك قيل التكلم بغير تفكير كالرماية بلا تصويب، إذا كنت تخاف الخسارة فأنت معرض أكثر لأن تخسر في استخدامك للكلمات الخارجة عن حدود اللباقة والسنع .

مثلما حدث لشخص وقع في خلاف مع صديقه، حيث قذفه بكلمة جارحة، ولما عاد إلى المنزل وهدأت أعصابه، بدأ يفكر «كيف خرجت هذه الكلمة من فمي؟ «سأقوم وأعتذر لصديقي». وبالفعل ذهب لصديقه، وفي خجل شديد قال له : أنا آسف فقد خرجت هذه الكلمة عفواً مني، فسامحني، وتقبل الصديق اعتذاره .

فعاد إلى البيت لكن قلبه لم يسترح لما فعله، فذهب إلى حكيم القرية واعترف له بما حدث وقال له: أريد أن تستريح نفسي، فأنا غير مصدق أن هذه الكلمة خرجت من فمي .

قال له الحكيم : إن أردت أن تستريح نفسك، إملأ جعبتك بريش الطيور واعبر على كل بيوت القرية وضع ريشة أمام كل منزل، فنفذ الرجل ما قيل له، ثم عاد إلى الحكيم متهللاً فرحاً بما قام به .

فقال له الحكيم : الآن اذهب واجمع الريش من أمام الأبواب، فعاد الرجل لجمع الريش فوجد الرياح قد حملت الريش ولم يتبق إلا القليل جداً، فعاد حزيناً.

كل كلمة تنطق بها أشبه بريشة تضعها أمام بيت أخيك.

ما أسهل أن تفعل هذا، ولكن ما أصعب أن ترد الكلمات إلى فمك.

فهل يتوجب عليك جمع ريش الطيور أو تمسك لسانك.

والأفضل أن تختار كلمات السنع المناسبة، فالكلمات ليست مجرد كلمات، ولكنها أفكار تشعل فيك الطاقة وتشيع البهجة في نفوس الآخرين .

أصداء

ختام أعمال المجلس التنفيذي للمنظمة الدولية للفن الشعبي في النمسا 216

التحرير:

ختام أعمال المجلس التنفيذي للمنظمة الدولية للفن الشعبي في النمسا

عقد المجلس التنفيذي لـ«المنظمة الدولية للفن الشعبي IOV»، اجتماعه السابع والأربعين في أواخر شهر نوفمبر لعام 2023، في مدينة سالزبورغ النمساوية برعاية وتنظيم جمهورية النمسا، والتي يمثلها نائب رئيس المنظمة جونثر ليبيز. وقد توافد إلى الاجتماع ممثلو سبع دول وهم مملكة البحرين، والنمسا، وهولندا، وجمهورية التشيك، وإيطاليا، والصين، وبلجيكا لتباحث قضايا وشؤون المنظمة ووضع الخطة التفصيلية لأعمال العام المقبل كالندوة العلمية الدولية والقضايا المالية والمطبوعات، بالإضافة لدراسة احتمالية عقد اجتماع للجمعية العمومية في منتصف الدورة الحالية عام 2025. ويتكون المجلس التنفيذي للمنظمة من : علي عبدالله خليفة، جونثر ليبيز، ايما هوفلر، فابريزيو كتانيو، هينك هيوجسر، جيرت نيجهوف، كلارا هيمون وجارميلا ميرنوستيكوفا.

كما تباحث أعضاء المجلس التنفيذي للمنظمة خلال يومي الاجتماع الجدول الزمني المقترح للندوات والاجتماعات الدولية ووضع خطط لتفعيل الأفرع الوطنية الغير نشطة في المنظمة بالإضافة إلى المهرجانات والاحتفالات الفلكلورية وخيارات الدول المستضيفة، وناقش المجلس شؤون الميزانية السنوية، وسبل تفعيل نظام جديد لتسجيل وإدارة الأعضاء حول العالم عبر الاستثمار في نظام إلكتروني متطور بميزات جديدة تسهم في تسهيل جميع الخطوات المتعلقة بإدارة الأعضاء من دفع الرسوم وتسجيل بيانات العضوية والفواتير وشهادات العضوية وغيرها.

وقد صوت المجلس لعنوان الندوة العلمية الدولية المراد عقدها في العام القادم، مؤيدين اقتراح رئيس الهيئة العلمية للمنظمة، الدكتور محمد عبد الله النويري، الذي اقترح أن تكون الندوة تحت عنوان «الثقافة الشعبية عنوان الهوية وملتقى الشعوب». كما طرح المجلس احتمالية استضافة المكسيك للندوة، والتي وقع عليها الاختيار المسبق لتنظيم مؤتمر الشباب للمنظمة في شهر نوفمبر لعام 2024. وقد تم الاتصال الهاتفي المباشر للمنظمين للاستفسار عن مدى جاهزية الدولة لتبني هذا المشروع وختام النقاش بفتح الباب لاستقبال ترشيحات استضافة أخرى من حول العالم.

إضافة إلى ذلك، عرض ممثلو المكتب الرئاسي للمنظمة في البحرين نموذجا جديدا ونصا مطورا للكتيب التعريفي للمنظمة، والذي يعتبر النسخة الرابعة للكتيب وبه بيانات محدثة عن آخر أعمال المنظمة وعن مجلس الإدارة الجديد والمنتخب في اجتماع الجمعية العمومية في الشارقة 2023. كما قدم ممثلو المكتب البحريني تقريرا عن نتائج مشاركتهم في الاجتماع الرقمي التحضيري لاجتماع الجمعية العمومية لليونيسكو المنعقد في باريس في السابع إلى 22 من شهر نوفمبر من العام 2023، حيث شاركت مديرة العلاقات الدولية شيرين أحمد رفيع في المكتب الرئاسي بفعالية. كما أكد المجلس التنفيذي حرصه الدائم على حضور جميع اجتماعات اليونيسكو المرتبطة بمجال عمل المنظمة كونها تعمل مستشاراً لليونيسكو للجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي.

ختاماً أشاد المجلس بالدور الذي إقام به رئيس المنظمة علي عبدالله خليفة في تمثيل المؤسسة في اجتماع الجمعية العمومية للشبكة الدولية للتعاون الثقافي غير المادي في الهند The Inter-City Intangible Cultural Cooperation Network (ICCN) واحتفلت بقرار اختياره مستشاراً لها.

هذا وتعتبر المنظمة التي تأسست عام 1979 في النمسا، منظمة غير حكومية، متخصصة في توثيق وحفظ التراث الثقافي غير المادي ونشر التوعية بأهم القضايا المتعلقة به. فالمنظمة الدولية للفن الشعبي تدعم الأبحاث العلمية المتعلقة بمختلف أوجه التراث المادي وغير المادي حول العالم، كما أنها تقيم المهرجانات والاحتفالات التراثية العالمية للترويج لأهمية إحياء شتى أنواع التراث. وللمنظمة أفرع نشطة في 167 دولة حول العالم، في عضويتها مؤسسات حكومية وغير حكومية، وفرق أدائية، وباحثون وأكاديميون، والأفراد المهتمون بحفظ التراث وإحياء العادات والتقاليد.

وتعاقب على رئاسة المنظمة عدد من الرؤساء المنتخبين من قبل الأعضاء الدوليين، ففاز برئاستها عام 2016 الشاعر والباحث البحريني علي عبدالله خليفة وأسس لها مقراً رئاسياً في مملكة البحرين، ونتيجة ازدهار المنظمة في عهده، أُعيد انتخابه إجماعاً أثناء اجتماع الجمعية العمومية الدولية للمنظمة في مارس 2023، ليستمر احتضان مملكة البحرين للمقر الرئاسي لهذه المنظمة الدولية لأربع سنوات قادمة.

croisent et se conjuguent l'héritage traditionnel et l'expérience esthétique, où interagissent les transformations de la matière avec les significations et la symbolique et où les représentations de l'espace environnant se confondent avec l'intégration du lieu, lui-même couplé au devenir et à la temporalité.

La perception des représentations culturelles et esthétiques et des normes de la créativité ainsi que le consentement à une approche de la poterie amazighe maghrébine qui soit fondée sur l'identité et la culture exigent l'invention de valeurs esthétiques permettant d'étudier les voies de la pratique artisanale dans leur rapport au patrimoine. Celui-ci influe en effet, au plan intellectuel, sur l'expression et la signification en proposant des exemples de poteries révélant les secrets des rapports entre l'image et l'expression dans l'objet amazigh en argile, cet objet étant l'un des domaines où s'exerce cette créativité de la culture populaire qui relève d'une sensibilité artistique invitant à adopter l'angle de vue qui permet d'aller vers ce qui est derrière l'image.

L'auteur étudie dans ce contexte le tatouage en tant que base culturelle de la formation de la poterie amazighe tout autant qu'il le fut pour les tissages et la gravure sur la roche. Il se penche également sur l'usage artistique de la poterie ainsi que l'usage culturel présent dans cette capacité de l'objet en argile à exprimer les valeurs de la communauté et de l'environnement, de manière à en souligner la spécificité locale. Il en tire un ensemble de conclusions dont il ressort que les mutations culturelles ont contribué à l'instauration de valeurs pastiques témoignant d'un ensemble d'évolutions spécifiques à la poterie du Grand Maghreb qui reflètent une créativité où se réalisent l'individu et la communauté. Le recours à la symbolique dans la poterie amazighe renvoie à de nombreuses sources culturelles et civilisationnelles. À quoi il s'ajoute que ce sont les mouvements culturels au Maghreb qui ont permis l'existence des fondements visuels de la poterie amazighe.

LES FONDEMENTS CULTURELS DE LA CRÉATION DES SYMBOLES DANS LA POTERIE AMZIGHE MAGHRÉBINE

Mohamed El Mabrouk Omrani - Tunisie

La poterie maghrébine a porté sur des thèmes en rapport avec le patrimoine et les traditions. Ses ornements s'inspirent de dessins figurant dans les tatouages, les tapis, les arabesques. Ils s'inspirent aussi de l'écriture tifinag et de formes géométriques abstraites. Peut-être pourrait-on aussi y percevoir des rapports avec un référentiel culturel ou idéologique exigeant un surcroît d'analyse et d'interprétation. Il se pourrait même qu'elle révèle des approches qui ont pu contribuer au développement de ses spécificités esthétiques. De façon plus générale, l'intérêt pourrait également se porter sur le fait que la poterie amazighe constitue une donnée esthétique tributaire du contexte temporel et spatial. Mettre en évidence les deux facteurs historique et géographique qui expliquent le développement de ce type de poterie afin de comprendre la perception esthétique, structurelle, analytique, culturelle ou civilisationnelle que l'on peut avoir de cet artisanat et de saisir les éléments de congruence et de divergence dans le rapport que cette poterie entretient avec le patrimoine, au vu de ses références et des influences dont elle témoigne, c'est aller vers ce qui constitue l'esthétique des éléments structurant la poterie amazighe maghrébine et les fondements du travail de création de symboles qu'elle manifeste.

Le domaine de la poterie maghrébine repose sur un postulat fondamental qui est l'utilisation de la matière dans une perspective artistique où s'interpénètrent les deux approches conventionnelle et esthétique. Aussi devons-nous considérer les évolutions que la poterie maghrébine amazighe a connues comme autant de paramètres permettant d'évaluer des expériences culturelles et civilisationnelles où se

LES BIJOUX TRADITONNELS DU YÉMEN

(L'argent et les pierres précieuses)

Abdu Mohamed Sabae - Yémen

Le Yémen est connu depuis les temps les plus reculés pour la fabrication des bijoux, en particulier les bijoux féminins en argent et pierres précieuses. Ceux-ci se caractérisent par leurs formes spécifiques ainsi que par certains aspects techniques et formels, notamment l'association de plusieurs types de matériaux, tels que l'argent et les pierres précieuses de tout genre. L'argent est souvent enduit avec de l'or et constellé de ces pierres yéménites qui sont connues depuis les temps les plus anciens et que l'on continue jusqu'à présent à extraire des montagnes de ce pays. Le Yémen est en effet une terre riche en métaux précieux tels que l'or et l'argent et en métaux non précieux, comme le fer ou le cuivre. De nombreux objets sont actuellement confectionnés à partir de ces matériaux, notamment les bijoux en argent incrusté de pierres précieuses. D'autres sont produits à partir du fer et du cuivre, comme c'est le cas pour les outils de la forge ou de l'agriculture.

Le travail de l'argent et des pierres précieuses a connu une grande expansion aussi bien dans le passé que dans le présent, les femmes ayant marqué jusqu'à une date relativement récente une nette préférence pour les bijoux en argent ornés de diverses pierres précieuses. Cet artisanat a prospéré jusqu'à cette dernière période qui a vu la plupart des joailliers se tourner vers l'or, lequel a fini par accaparer l'essentiel du marché, précipitant le déclin de la joaillerie traditionnelle du Yémen qui risque bientôt de disparaître si nul ne

s'emploie à la revivifier et à lui rendre son lustre.

L'étude porte sur les bijoux yéménites en mettant l'accent sur la forme et la fonction de ce patrimoine et en passant en revue les bijoux les plus connus et en soulignant les noms donnés aux différentes pièces ainsi que la manière de les porter et de les mettre en valeur et les croyances qui sont liées à certains d'entre eux. L'auteur s'arrête également sur les différentes zones de fabrication ainsi que sur les formes et les conceptions les plus courantes, tout en soulignant les différences, tant pour la forme que pour la fonction, entre les bijoux de telle région du pays et telle autre.

régulier, le tout reposant sur la notation à partir d'un système d'écriture universellement reconnu, d'un principe de distribution orchestrale, etc. Les valeurs propres à chacun des systèmes et les points de divergence sont parfaitement reconnaissables à la simple écoute de la musique en tant que telle, avec sa structure propre, ses composantes mélodiques et rythmiques, les instruments musicaux utilisés, les techniques vocales et la fonction sociale.

Ces différences ainsi que bien d'autres se révèlent avec insistance dans de nombreuses pratiques, notamment le style d'exécution et les méthodes d'enseignement. Pour le système tonal européen, il repose sur la tradition écrite qui exige l'application littérale de "ce qui a été noté de façon approximative sur la base d'une mémorisation univoque non intégrée à un système fixe et précis". Le système arabe et, plus généralement oriental, du maqam (pluriel maqamet) – la strophe – se fonde, par contre, sur des traditions orales ayant pour socle "une mémoire pluridirectionnelle qui a été intégrée selon des usages consacrés à l'intérieur d'un système vivant basé sur de multiples modalités et sur des principes et des techniques longuement expérimentés". En d'autres termes, c'est un mélange d'acquis et de création, d'improvisation et de travail de synthèse.

Tout cela résulte en fait de la transmission de maître à élève, ce dernier développant un effort toujours plus intense pour comprendre et assimiler le travail technique sous toutes ses formes. Ainsi l'apprenant se familiarise avec les règles de la notation musicale et acquiert par là-même assez de goût et de sensibilité pour accéder à l'étape de la création, ce qui ne peut se réaliser que par l'écoute et l'imitation d'un artiste authentique et non par la simple assimilation de leçons théoriques données par un éducateur – comment en effet vouloir devenir poète en se contentant de l'étude de la métrique et de la bonne connaissance des règles de la versification ?

Nul ne s'étonnera, au vu de ces contradictions, de voir l'état de stagnation dont souffre le patrimoine musical arabe et qui a fini par susciter le rejet chez les jeunes, voire chez l'auditeur arabe en général. La situation exige, aujourd'hui, un véritable sursaut afin que nous puissions nous réconcilier avec notre héritage musical, tant au plan de l'éducation musicale que de la pratique ou du goût. Autrement, nous ne pourrons que voir se perdre notre identité et devenir une pâle copie de l'autre.

LE CHAMP MUSICAL ARABO-MUSULMAN

Répartition géographique et spécificités

Mahmoud Ktat - Tunisie

L'étude du patrimoine arabo-musulman implique nécessairement la prise en compte de la dimension universelle d'une civilisation qui ne repose ni sur la race ni sur l'appartenance à une communauté. Cette civilisation a été révélée et sublimée par l'Islam à l'aube de son apparition, et de nombreuses nations issues de civilisations ancestrales y ont adhéré qui ont fait de la langue arabe un outil de pensée et de communication. Il n'est pas possible de déterminer le profil de la musique liée à un tel ensemble géographique, ni d'en relever les multiples embranchements sans partir d'une vision globale qui soit en total accord avec cette dimension universelle. Nous sommes à en effet devant une grande tradition musicale dont les composantes se sont formées au long des époques grâce à des apports qui dépassent les références auxquelles on les résume habituellement (références au monde arabe, iranien, turc). Divers affluents locaux sont en effet venus irriguer cette tradition qui sont bien plus importants qu'on ne le dit, constituant une sorte de tissu social qui a la forme d'une merveilleuse mosaïque dont les éléments se complètent et ne cessent d'interagir. Cet ensemble a contribué à la mise en place et à l'enrichissement du système musical en lui conférant une structure strophique (les maqamet) complexe, cohérente et en même temps d'une grande lisibilité.

Dès les débuts de ce qu'on a pu appeler "la renaissance (nahdha) arabe moderne" et grâce à la proximité accrue avec le modèle occidental et à l'influence des technologies industrielles (celles de la fin du XIXe siècle), des mutations radicales, rapides et successives ont marqué le paysage musical arabe. Il en a découlé l'abandon graduel des constantes musicales et l'adhésion massive aux influences étrangères. Les moyens de diffusion et l'enseignement musical calqué sur le modèle occidental ont joué un rôle central dans la consécration d'un tel choix fondé sur un mélange guère concerté entre deux systèmes différents. Ont ainsi coexisté le système strophique déjà évoqué et le système tonal propre à la musique classique occidentale qui a pour base une graduation fixe et constante, une structure strophique fondée sur les gammes majeures et les gammes mineures et un rythme mélodique

La présente étude est une enquête sur le patrimoine culturel marocain, et plus particulièrement sur un domaine d'une grande richesse culturelle et sportive. Elle porte également sur la façon dont le colonisateur a pu exploiter les jeux au service de ses visées expansionnistes, en même temps que sur la riposte des Marocains qui ont transformé ces jeux en autant d'armes culturelles efficaces pour affronter et déjouer les plans des autorités coloniales.

Les jeux populaires et les compétitions sportives au Maroc se sont développés en tant qu'expression de l'identité culturelle et de l'âme patriotique de la nation, mais aussi en tant que forme de combat contre le colonialisme, le racisme et le sous-développement. C'est pourquoi ils doivent en toute circonstance se dérouler en-dehors de tout fanatisme, qu'il soit national ou régional, et servir des objectifs et des visées aussi nobles que la libération des corps et des esprits et l'acquisition des hautes vertus. Tels sont en effet les principes fondamentaux que tout sportif se doit de défendre afin que l'euphorie de la victoire ou le choc de la défaite ne lui fassent rien perdre de son équilibre et de son humanité.

Il est également nécessaire d'œuvrer à développer les jeux traditionnels et populaires en tant qu'ils représentent un moyen d'éducation aussi riche qu'influent qui joue un rôle efficace dans la formation de la personnalité de l'enfant et contribue à son équilibre intellectuel, social, moral, psychologique et physique. Un tel objectif ne peut être atteint que par la revivification, la conservation et l'amélioration des différentes composantes de ces jeux, le tout conjugué à la réactualisation des règles, à la réorganisation et au développement des conditions et moyens de la pratique sur les terrains, mais aussi à la reconnaissance de la valeur éducative de ces jeux. Leur intégration aux programmes officiels doit s'imposer, en tant qu'ils représentent une composante aussi essentielle au cursus scolaire que les autres matières enseignées dans les institutions éducationnelles. De même, ces jeux doivent-ils être inscrits dans les projets culturels dans le cadre de la sauvegarde du patrimoine, lequel constitue l'expression d'une civilisation, celle de la société marocaine en particulier, et celle de la société arabe et musulmane en général.

QUELQUES EXEMPLES DE JEUX POPULAIRES ET DE COMPÉTITIONS SPORTIVES AU MAROC

Leur signification et leur dimension culturelle et civilisationnelle

Moulay El Zahid Alaoui - Maroc

Le patrimoine marocain comprend un grand nombre de jeux et sports populaires qui frappent par leur diversité et témoignent de la profondeur et de la richesse de la culture marocaine. Outre la cavalerie dont l'ensemble des tribus du pays se disputent la maîtrise et la suprématie, d'autres jeux se sont répandus parmi les tribus du pays sous diverses formes et appellations. Si tous ces jeux ont pour fonction directe le plaisir, le divertissement et la construction des corps, ils visent également à diffuser parmi les jeunes générations un ensemble de valeurs et de vertus telles que la retenue, l'audace, la détermination, le courage et le développement des capacités intellectuelles.

Si les jeux populaires qui sont connus au Maroc depuis les temps les plus anciens n'ont toujours pas bénéficié de toute l'attention qu'ils méritent dans les études historiques, les œuvres venues de l'étranger n'ont cessé, par contre, d'avancer sur la voie de la collecte et de la consignation des informations sur le sujet. Ce travail s'était d'abord inscrit dans le cadre d'une politique culturelle coloniale visant à connaître la mentalité et les us et coutumes des Marocains afin de faciliter l'entreprise de domination et de mainmise sur le pays. Mais, de leur côté, les Marocains allaient, au cours de la même période coloniale, mettre à profit ces jeux et en faire un moyen pour affronter l'occupant étranger et récuser les thèses qu'il cherchait à accréditer.

POUDRE ET CARABINE DANS LA FANTASIA EN ALGÉRIE

Mabrouk Boutakouka - Algérie

Le fusil s'est lié dans l'imaginaire populaire aux valeurs de chevalerie ou de virilité. Il est devenu partie intégrante des coutumes ancestrales qui sacralisent la bravoure, l'honneur et l'héroïsme, toutes valeurs inséparables de ceux qui manient cette arme. Détenir ce genre de fusil a toujours été en effet synonyme de force, d'autorité et de pouvoir autant qu'il est la marque d'un caractère bien trempé, celui de l'homme en charge de protéger la tribu et l'État face aux envahisseurs et de défendre le territoire contre les attaques et les périls extérieurs. Les fusils sont également liés à la lutte contre les colonisateurs. Les valeureux moudjahidine en ont fait l'arme du combat qu'ils ont mené pour repousser les forces d'occupation. Mais, en temps de paix, ce fusil se transforme d'arme de guerre en élément de spectacle et d'exhibition, il devient cette carabine qui participe aux événements sociaux et aux fêtes populaires par les coups de feu qui sont tirés et par la fumée et l'odeur de poudre qui imprègnent l'atmosphère et donnent encore plus de force et d'enthousiasme aux cris passionnés de la foule. La poudre est, au cours de ces fêtes, un élément incontournable de la fantasia. Elle joue un rôle si important que l'événement lui-même est désormais appelé le jeu de la poudre.

La fantasia est donc une manifestation publique au cours de laquelle les cavaliers montés sur leurs chevaux miment les combats qu'ils sont censés livrer à travers de belles représentations rituelles. Sans la poudre, c'est en fait toute la saveur de la fantasia qui se perd, et dès lors, c'est

l'événement dans sa totalité qui devient incolore, inodore, insipide.

Le fusil utilisé est connu dans les diverses régions d'Algérie sous des appellations aussi notoires que: al mokhla; al toubjiya; al karabina; al fouchi; al tabanja; al qardiya; al mkafakh; al magroun ou as-sentra. D'autres noms existent également, ils sont inégalement répartis à travers les provinces du pays, leurs origines linguistiques diffèrent selon des paramètres que l'auteur explique à travers l'étude de leurs racines linguistiques et de leur développement historique.

Pour ce qui est de la fantasia, le mot mokhla est d'habitude appliqué en Algérie aux fusils de chasse importés de l'étranger. La mokhla est armée de cartouches remplies d'une poudre spécifique à la fantasia et aux cérémonies de mariage que l'on appelle baroud arrassi (littéralement : poudre pour les mariages), alors que le mot toubjiya (pluriel touabej) désigne des fusils de fabrication locale faits avec des matériaux tels que le bois ou les tiges de fer. Ceux-ci sont directement remplis de poudre et sont confectionnés par d'habiles artisans. Ces touabej relèvent du patrimoine populaire le plus authentique.

milliers, de couplets et de poèmes en strophes de deux ou quatre vers formés de sentences pleines de sagesse et révélatrices d'une expérience quintessenciée dont chaque mot est choisi avec soin pour exprimer les leçons tirées d'une épreuve humaine profonde et véridique. Le travailleur a appris une partie de ces vers et en a oublié la plupart, mais beaucoup de ces strophes recelant des leçons brèves, denses et d'une grande richesse sont devenues autant de paroles de sagesse, énoncées sous la forme de proverbes, d'adages ou de maximes.

Ces strophes formées de deux ou de quatre vers d'une grande musicalité, œuvres de gens ordinaires, obscurs et souvent marginalisés, ont été conçus dans le contexte de ce labeur et récités, de siècle en siècle, matin, midi et soir, dans la canicule, l'humidité ou le froid glacial de l'hiver par ces paysans jabbada, pauvres entre les pauvres. Ils y disaient leurs pensées et leurs sentiments profonds où le regret se mêlait à la tristesse et à cette douleur enfouie mais orgueilleuse que leur inspirait cette désolation matérielle autant que morale qui était leur quotidien.

Nous avons là un espace artistique où étaient consignés, documentés et conservés le vécu et le caractère de cette catégorie de travailleurs mais aussi les événements qui furent autant d'images vivantes de ce qu'étaient ces êtres démunis et délaissés, des épreuves et des privations qu'ils ont connues sous le joug de gouvernants, de princes ou de monarques dont le seul souci était de collecter par tous les moyens imaginables le plus de taxes et d'impôts.

La sagesse éternelle qui venait dans la bouche de ces êtres simples et qu'ils ne cessaient de répéter au plus fort des épreuves qu'ils enduraient pour créer la prospérité dans le monde et servir la cause de l'humanité a donné un mot composé où se résume la philosophie acquise dans l'effort, ce mot est "'ammarkoun" qu'on pourrait traduire par " peuplel'univers". Un mot riche de signification et d'amour de la vie qui nous dit qu'en dépit de la cruauté de l'existence et de la nature, ces hommes ne cédaient ni au découragement ni au désespoir et savaient d'intuition que la vie est faite de jours avec et des jours sans.

LE CHANT DES JABBADA – LES OUBLIÉS DE LA VIE

Abdallah Zagoub - Libye

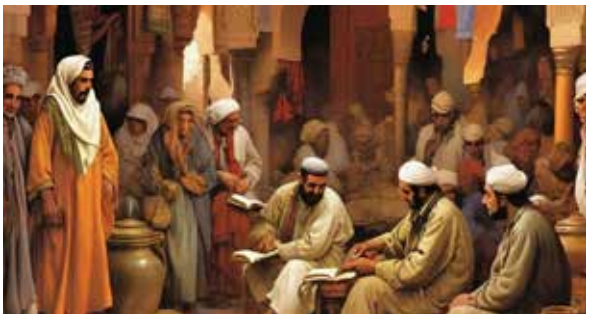
Le métier de ceux qui tiraient l'eau du puits pour irriguer les cultures et que l'on appelait les Jabbada (singulier: Jabbad – littéralement celui qui tire) était un des métiers les plus ardus et les plus éprouvants. Les paysans des régions d'Al Djofra et des oasis du Fezzan ont vécu, des siècles durant, les pires souffrances du fait de l'inexistence d'autre moyens que la force physique pour tirer l'eau des puits de surface afin d'irriguer les cultures en inondant la terre, que ce fût dans les champs, les plantations ou les vergers. Cette épreuve, les jabbada y étaient soumis, la plupart des jours de l'année, par-delà la ronde des saisons et la diversité des travaux agricoles. Seule, en fait, de toutes les bêtes de somme, l'âne était capable de supporter un tel calvaire.

Le travailleur qui devait s'acquitter de cette tâche était appelé (ou, plutôt, surnommé) el jabbad, mot construit selon la même dérivation que haddad (forgeron), khabbaz (boulanger) ou qassab (boucher). Cet homme était chargé de puiser l'eau dans le puits en contrepartie d'une fraction de la production allant du tiers, du quart, du cinquième, voire même du sixième de la récolte. Une part déterminée à l'avance lui revient en nature lors de la saison de la cueillette des dattes, c'est-à-dire en automne. Celle-ci vient s'ajouter à un certain paiement quotidien en nature sur ce même fruit. Il reçoit, quelquefois aussi, un paiement en espèces sur une base convenue d'avance. Ces diverses formes de paiement étaient proportionnelles à l'étendue de la plantation, à la productivité en quantité de céréales ou de dattes ainsi qu'au nombre de jabbada et de travailleurs en charge de l'irrigation.

Les jabbada nous ont légué des centaines, peut-être même des

LE CHÂABI MAROCAIN :
DE L'IMAGINAIRE TEXTUEL AU RÉCIT CULTUREL
La poésie en dialectal à titre d'exemple

Abderrahim Akh al Arab - Maroc



La poésie en arabe dialectal (le châabi) représente un pan du patrimoine immatériel du pays et une réserve recelant nombre de données historiques, sociales, politiques, religieuses, démographiques et civilisationnelles. Elle est en soi une identité sociale et culturelle autant qu'un comportement individuel, né d'un inconscient collectif profondément enfoui à travers lequel le poète d'expression dialectale marocaine a tenté de donner une vision personnelle de son histoire, en tant qu'individu membre d'une société, une histoire où s'entrecroisent les multiples facettes de la civilisation, du progrès, du savoir, de la socialité ou du travail productif des hommes. Cette poésie est à la fois un canal et un pont par lequel transite la culture.

Le poète marocain d'expression dialectale a conçu son monde imaginaire en vue d'y inscrire ses rêves, ses croyances, ses passions et ses ambitions. Il a insufflé une âme aux images cachées du passé et révélé les vérités des temps présents ainsi que les défis du futur. Il raconte la civilisation de la nation marocaine, en dessine l'identité, met en évidence ses archétypes, fait le récit des étapes de son processus de libération, conçoit à son profit des stratégies de représentation individuelle et collective, diffuse les images de l'être marocain, de son passé, de son identité, de son existence et met en valeur la société avec ses différentes strates, ses insuffisances, ses particularités et ses accomplissements. Il le fait au moyen de poésies fondées sur la controverse ou le dialogue (entre gardien, juge, invité…). Controverses ou débats animés peuvent se dérouler entre des hommes mais aussi entre des fleurs ou toutes sortes d'autres entités. Le poète nous fait découvrir, à travers un périple raconté en arabe dialectal, certains pays ou certains circuits touristiques, dans ces poèmes sur les voyages ou les randonnées que l'on appelle el marhoul (sur ce qui s'en va) ou el marsoul (sur le messager)… Ces poèmes peuvent, par exemple, retracer le périple d'un oiseau que le poète envoie auprès de l'un de ses amis ou en direction du tombeau du Prophète – la Paix et la Prière divines sur Lui… Il existe aussi des poèmes qui parlent du kholkhal (bracelet ornant la cheville de la femme), du collier ou de la bague, en une évocation où on voit le chantre partir à la recherche d'on ne sait quoi de perdu, parcourant en tous sens les rues de la ville. Toutes ces thématiques ont contribué à conférer à la poésie en dialectal une dimension qui dépasse le moi individuel pour un moi collectif, sociétal (le nous) ouvrant à son tour sur une dimension plus vaste que le nous, dépassant dès lors le local pour l'ensemble des régions du pays, pour la patrie et, au-delà de la patrie, pour la nation tout entière.

et d'endurance face aux souffrances corporelles, endurance qui, du reste, permet de s'interdire toute atteinte à l'intégrité de l'animal. Farhat a, de son côté, soutenu avec quelque insistance la thèse que l'une des versions de ce livre, celle d'Herman – Histoire du Roi des Perses, de son fils et de la courtisane et Histoire des sept vizirs – aurait des origines arabes. La même chercheuse fait remonter ces deux récits au XIIe siècle, en affirmant que le volume était alors en 56 pages.

Il est généralement admis que l'intitulé Histoire de Sindibar (משלי סנדבר) est l'un des titres donnés aux copies en hébreu de l'ensemble des récits et contes populaires produits dans des pays orientaux avant d'être transférés en Europe où ils ont été traduits puis diffusés à travers le monde. Mais il existe une autre version intitulée Les Histoires de Sindbad (משלי סנדבד) dont on sait qu'elle avait paru dans le format de ces ouvrages pour grand public (chapbook) qui ont fait leur apparition au XVIe siècle et étaient commercialisés dans des locaux conçus pour ce genre de publication. Ce recueil de contes a connu une large diffusion parmi les couches populaires en Europe et de nombreuses versions ont succédé aux premières parutions. Les récits ont été retravaillés sous la forme de versions condensées ou, au contraire, allongées, certaines étant en prose, d'autres en vers ou en prose assonancée. On peut dire que ce recueil était, pour une large part, représentatif par sa forme et son contenu de cette littérature non officielle qui était répandue dans de nombreux secteurs des communautés juives vivant à cette époque dans les pays arabes.

L'auteur estime, en conclusion, que, même si les histoires de Sindibar nées dans des contextes arabes et islamiques ne sont pas d'origine arabe, elles ont été imprégnées de certaines particularités des sociétés dans lesquelles elles ont vu le jour, mais qu'elles l'ont été de façon si ténue qu'il est fort difficile de percevoir cette empreinte. On peut comprendre que l'auteur ait préféré parler d'ornements, les trois versions étudiées étant toutes restées attachées au contexte global de ces récits et fidèles aux principales idées qui semblaient dominer dans le ou les texte(s) original(aux). En somme, le collier que formait l'ensemble de ces récits ne s'est pas défait, et il n'y manque aucune des pièces d'origine.

LES ORNEMENTS LINGUISTIQUES DANS LES CONTES DE SINDIBAR ÉCRITS EN ARABE JUDAÏQUE

Étude sur des textes maghrébins

Farag Qadri Al Fakhrani - Égypte

On peut citer parmi ceux qui ont repris des récits-cadre tels que Les Mille et une nuits ou les contes de Sindibar, les conteurs juifs, et en particulier ceux qui vécurent en terre d'Islam, à la fin du Moyen-âge et au cours des temps modernes. Ces conteurs ont fait coexister deux cultures, le judaïsme « en filigrane » et l'arabe de façon visible. Ils ont ainsi conçu des formes de littérature populaire dont l'étude a retenu trois exemples de textes écrits en arabe judaïque que l'on trouve dans Sifr (Le livre de) Sha'chou'îm, (Livourne 1868) ; Les Histoires (Hikayat) des sept vizirs (Tunis 1913) et Ma'assieyh (les aventures de ?) Sindibar (Tunis 1948). Ces trois versions constituent le matériau dans lequel l'auteur a puisé les expressions qui ont nourri les textes de cette littérature populaire et dont ils constituent l'ornement linguistique sur le mode de la répétition.

Si la première version des Histoires de Sindibar a paru à Constantinople, en 1561, les manuscrits remontent à des époques bien plus éloignés. Nathalie Weinstein (נטלי ווינשטיי) souligne en effet que le manuscrit le plus ancien est en syriaque et nous ramène au Xe siècle de notre ère. Yasif (עלי יסיף) estime pour sa part que le texte d'origine est en sanscrit, qu'il a été traduit en persan puis en hébreu. Quant à Al Ghanemi, il pense que la source de ce récit est un texte en araméen élaboré dans un contexte linguistique nourri d'apports indiens et grecs. Cet auteur s'appuie d'ailleurs sur une analyse narrative mettant l'accent sur l'idée d'ascétisme, d'abstention de tout acte susceptible de nuire à l'animal

L'auteur estime, partant, que la société arabe est une école de tolérance, de coexistence pacifique et d'acceptation de l'autre, elle l'a été tout au long de son histoire qui s'étend sur plus de sept millénaires. Notre communauté a réussi, sur le plan social, à développer des formes élevées de civisme qui ont prouvé leur efficience dans les différents domaines, qu'il s'agisse de l'organisation familiale ou professionnelle, des strates sociales ou de bien d'autres domaines. Sur le plan culturel, cette communauté s'est dotée d'un patrimoine populaire riche en valeurs qui atteignent au sommet de la tolérance, rejetant toute forme de fanatisme et renforçant constamment la capacité à coexister avec l'autre, si différent soit-il.

Ainsi, on a pu voir vivre et s'épanouir sur la terre arabe, au cours de la longue histoire de cette nation, des communautés appartenant à diverses races ou religions, ayant de multiples modes d'existence, différents us et coutumes et parlant différents idiomes. Mais une telle tolérance dont les hautes vertus culturelles ne sont pas à souligner n'a pas trouvé dans les sociétés arabes modernes des héritiers pour la préserver, la soutenir et la développer en ce qu'elle a de plus sacré. Divers courants, forces et influences internes autant qu'externes se sont en effet conjugués pour implanter de nouveaux comportements qui sont venus nourrir le fanatisme, étouffer la tolérance et diaboliser l'autre différent pour le présenter sous la figure de l'ennemi prêt en tout moment à vous agresser. L'on a vu alors se dresser les bannières de l'extrémisme sur le terrain de la sagesse et de la modération. Dans le même temps, la pauvreté que les échecs successifs des expériences de développement n'ont cessé de creuser dans le temps où se multipliaient les prêches de l'extrémisme venus de l'étranger allait aggraver la crise, ouvrant la voie à des périls et malheurs dont nul ne pouvait imaginer l'étendue.

Mais la réflexion ne doit pas s'arrêter sur les seules images du fanatisme visant ceux qui contreviennent aux dogmes de la religion ou de culture, car l'on a vu, hélas, revenir à la vie des pratiques, telle que la vengeance, que l'on croyait disparues et enterrées depuis les temps les plus éloignés.

Dans un monde mondialisé, un monde devenu unipolaire, l'« extérieur » a commencé à nous étreindre d'une poignée de fer en nous adressant avertissements et mises en garde, en créant même des commissions, des officines et des institutions chargées de contrôler le degré d'engagement au service des valeurs de tolérance, telles que les manifestent les diverses sociétés et cultures (en réalité, ce qu'ils veulent, c'est nous contrôler, nous, et nous contraindre, nous et non les autres, à rendre des comptes). La situation est devenue à présent déplorable, pour ne pas dire critique, et cela à plusieurs niveaux, car la tolérance recule, le fanatisme et la haine ne cessent d'étendre leurs ailes, tandis que faiblit la voix de la modération face à l'extrémisme rampant.

Comme nous ne pouvons être isolés du reste du monde, nous avons aujourd'hui à faire face à des entités qui nous surveillent, nous demandent des comptes et peuvent à tout moment fondre sur nous. C'est à ce niveau que l'étude scientifique de la tolérance prend toute son importance, tant à l'échelle de la société qu'à celle du savoir. Cette étude a pour objet de mettre en lumière les valeurs de tolérance sociale au sein de la société arabe ainsi que les principaux facteurs qui déterminent les représentations individuelles et les prises de position sur le rapport aux autres et à soi-même.

LES VERTUS DE LA TOLÉRANCE : Un don du patrimoine populaire à un monde déchiré par les conflits

Mohammed El Jawhari - Égypte

Il suffit, de toute évidence, d'étudier de façon approfondie le patrimoine, sur les deux plans théorique et pragmatique, pour comprendre qu'il est dans son essence tolérance. Il l'est parce qu'il se fonde sur une vision positive de l'existence, de la nature et de l'homme et qu'il s'attache à cultiver ces sentiments positifs d'acceptation et d'ouverture à l'autre que sont l'optimisme, l'amour et la joie. L'étude vise à montrer que le patrimoine populaire hérité d'une génération à l'autre renforce de façon notable une appréhension toute en souplesse de la vie autant qu'il explique de façon nuancée les croyances ainsi que les us et les coutumes, et qu'il confère une haute valeur à la patience, à l'adaptation, au respect de l'autre et à l'acceptation des différences de comportement entre les différentes catégories sociales. La tolérance rejette les conflits sous toutes leurs formes et facilite la communication entre les gens sur le mode que révèlent les différentes articulations de la présente étude que l'auteur considère comme une avancée d'importance dans le domaine du folklore appliqué. Cette réflexion ouvre en effet, de façon – relativement – novatrice, sur une approche des études sur le patrimoine populaire qui vise à rationaliser la politique culturelle et à orienter les mentalités de manière à ce que les hommes du peuple s'engagent d'un pied ferme sur les chemins de la culture de notre époque.

Si nous voulons être partie de cette société mondialisée qui s'impose à nous avec force et nous emporte, que nous le voulions ou pas, dans sa dynamique, nous nous devons d'être tolérants en actes et en paroles. L'auteur va plus loin en sacralisant ou presque la tolérance, et cela pour le plus grand bien de tous, les siens autant que ceux qu'ils sont appelés à côtoyer. Mais est-il besoin d'insister sur le fait que cette société mondialisée qui a connecté l'ensemble de la population mondiale par tous les moyens de communication rapide, marginalisant même, dans certains cas, les langues nationales au profit d'une ou de plusieurs langues de portée universelle, cette société a porté un grand préjudice à notre patrimoine populaire et à nos valeurs traditionnelles transmises sur des milliers d'années ? Cette révolution des communications a-t-elle réussi à nous faire oublier notre patrimoine qui, par nature, repose sur la tolérance ?

La question mérite un examen indépendant, mais, de façon ou d'autre, elle attire notre attention sur un problème que d'aucuns pourraient négliger pour éviter les tracas. Ce problème est que notre patrimoine populaire qui a précédé les religions pour ensuite interagir avec elles, voire pour les intégrer à sa propre sphère, est toujours allé par un mouvement inné vers la tolérance la plus authentique et non la tolérance formelle. Oui, vers cette tolérance qui est un mouvement naturel et non un artifice comportemental.

ces richesses culturelles populaires de constituer sur le plan local autant de thèmes ou de sources d'inspiration à des actions attractives à l'échelon des populations, avec la perspective de faire de cette orientation officielle une partie de la stratégie nationale globale bahreïnie qui vise à conférer à l'âme du peuple arabe de ce pays une place d'avant-garde pour tout ce qui concerne les actions culturelles, en général, et les actions destinées à la jeunesse, en particulier.

Il importe à cet égard de souligner tout l'apport des activités du Comité bahreïni des sports du patrimoine populaire ainsi que le programme ramadanesque l'Al Saria qui se déroule au Village du patrimoine, ainsi que la compétition Nasser bin Hamad des faucons et de la chasse, et celle de la Saison des sports de l'héritage bahreïni. À ces événements il faut ajouter le Festival annuel bahreïni du patrimoine et la manifestation nationale du patrimoine national immatériel, mais aussi l'Atelier de tissage de Beni Jumrah et l'artisanat des paniers et bien d'autres initiatives populaires qui se développent, notamment dans les régions de 'Aarad, el M'aamir ou d'el Haniniya.

La première de ces initiatives nationales entreprises au plus haut niveau demeure, néanmoins, la directive de Sa Majesté le Roi de mettre la revue LA CULTURE POPULAIRE entre les mains des élèves et des étudiantes et étudiants de tous niveaux, dans les collèges aussi bien que dans les lycées et les universités. À cette initiative sont venus s'ajouter les efforts de haut niveau professionnel déployés par Son Excellence le Docteur Mohamed Mubarak Jomaa, Ministre de l'éducation et de l'enseignement, qui ont abouti à la signature d'un accord de coopération entre son Ministère et l'Institution de la Culture populaire pour les études, les recherches et la publication. Cet accord qui permet désormais d'approvisionner régulièrement le système éducatif bahreïni, à tous ses niveaux, en exemplaires de toutes les publications de l'Institution. Ainsi la matière scientifique sélectionnée et soumise à arbitrage dont dispose l'Institution sera-t-elle mise entre les mains des éducateurs et des apprenants à toutes les étapes des cursus scolaire et universitaire. C'est une réelle avancée autant qu'une belle décision que d'inscrire les trésors de la culture et de la sagesse populaire dans les programmes afin de former tôt les jeunes générations bahreïnies à ce savoir.

À chacune des célébrations de la Fête nationale de ce pays, nous saluons une nouvelle réalisation culturelle qui vient s'ajouter à tous les autres accomplissements qui permettent à Bahreïn d'aller résolument de l'avant sur la voie du progrès. Nous ne saurions, alors que le Royaume de Bahreïn célèbre sa 52e glorieuse Fête nationale, rendre avec assez de force hommage à Sa Majesté le Guide Suprême de ce pays – que Dieu le Garde et le protège –, au grand peuple de Bahreïn, à cette chère et généreuse patrie et à ses magnifiques réalisations.

La corde nouée aux cimes de la gloire est celle-là, ferme et solide, qui permet de relever les défis. Encore faut-il pour arriver sommet se tenir avec persévérance à cette corde, au long de l'ascension.

Ali Abdulla Khalifa

Chef de la rédaction

SE TENIR FERMEMENT ET SANS RELÂCHE À LA CORDE

À la fin des travaux du Conseil exécutif de l'IOV (L'Organisation internationale de l'Art populaire), tenu à Salzbourg (République d'Autriche), à la fin du mois de novembre dernier, les représentants de Bahreïn, de la Chine, de l'Autriche, de l'Italie, des Pays-Bas, de la Belgique ont adressé un message de remerciements, de considération et de reconnaissance à Sa Majesté le Roi Hamad bin Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume de Bahreïn, pour exprimer à sa Haute Majesté les remerciements et la gratitude des sections de l'IOV réparties sur les 167 pays membres de l'Organisation internationale pour avoir accueilli sur le sol du Royaume de Bahreïn le siège officiel de leur Organisation, dans un climat de liberté et de démocratie. Ils remercient Sa Majesté d'assurer à l'IOV les formes les plus hautes de soutien logistique à travers le dévouement de nombreuses compétences bahreïnies formées selon les meilleurs standards professionnels et apportant un précieux appui aux compétences scientifiques spécialisées qui conduisent avec expertise et professionnalisme le Bureau directeur de l'Organisation. À ce soutien de l'IOV s'ajoute le partenariat avec LA CULTURE POPULAIRE pour la publication de cette revue scientifique spécialisée dans le patrimoine culturel immatériel qui jouit d'un haut statut au sein des milieux académiques et des centres de recherche scientifique spécialisés des différents pays du monde, en tant qu'elle constitue une source importante de science et de savoir.

Ce haut témoignage de reconnaissance scientifique adressé à Bahreïn par l'une des plus grandes Organisations mondiales non gouvernementales travaillant sous l'égide de l'UNESCO et de l'ECOSOC vient en ce moment où l'on voit s'affirmer et se renforcer les actions menées par les responsables officiels du Royaume de Bahreïn pour soutenir et consolider les activités liées à l'héritage populaire et multiplier les opportunités propres à permettre à

Index

23
SE TENIR FERMEMENT ET SANS RELÂCHE
À LA CORDE

25
LES VERTUS DE LA TOLÉRANCE :
Un don du patrimoine populaire à un monde déchiré par les conflits

27
LES ORNEMENTS LINGUISTIQUES DANS LES CONTES DE SINDIBAR
ÉCRITS EN ARABE JUDAÏQUE
Étude sur des textes maghrébins

29
LE CHÂABI MAROCAIN :
DE L'IMAGINAIRE TEXTUEL AU RÉCIT CULTUREL
La poésie en dialectal à titre d'exemple

30
LE CHANT DES JABBADA – LES OUBLIÉS DE LA VIE

32
POUDRE ET CARABINE DANS
LA FANTASIA EN ALGÉRIE

33
QUELQUES EXEMPLES DE JEUX POPULAIRES
ET DE COMPÉTITIONS SPORTIVES AU MAROC
Leur signification et leur dimension culturelle et civilisationnelle

35
LE CHAMP MUSICAL ARABO-MUSULMAN
Répartition géographique et spécificités

37
LES BIJOUX TRADITONNELS DU YÉMEN
(L'argent et les pierres précieuses)

38
LES FONDEMENTS CULTURELS DE
LA CRÉATION DES SYMBOLES
DANS LA POTERIE AMZIGHE MAGHRÉBINE

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 17 - Fascicule 64
Hiver 2024

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

Cultural Origins of Amazigh Pottery in Morocco

Muhammad Al-Mabruk Omrani – Tunisia

Amazigh pottery produced in the Moroccan region often has designs that address cultural and historic issues through the use of ornamentation based on tattooing, carpets, Arabesque, Tifinagh calligraphy, and abstract geometric patterns. The patterns seen in pottery are a perfect illustration of the aforementioned aspects.

It is important to carefully examine the cultural and ideological elements found in Amazigh pottery. It is possible to provide insight into the processes that contributed to the artistic qualities of the pottery.

We can consider Amazigh pottery in Morocco as a representation of reality within its temporal and spatial frameworks, considering historical and geographical factors and its role in advancing Amazigh ceramic practice in terms of visual perception, structure, analysis, culture, and civilisation, all of which include elements related to heritage from an array of different perspectives and influences.

Within this context, we investigate the aesthetics of the structural design and the evolution of symbolic creativity in Amazigh pottery from Morocco.

Moroccan pottery relies on a fundamental principle: direct interaction with the material as an artistic activity that combines creative and aesthetic elements. As a result, the evolution of Amazigh Moroccan pottery over time can be used as a barometer for how different cultures and civilisations have dealt with the contradictions of preserving the past while looking forward and using material objects to express abstract ideas.

My research looks at Amazigh pottery, textiles, and rock art through the lens of tattooing as a cultural underpinning for their production. I also investigate cultural and artistic applications, such as how a potter might reflect society's ideals while highlighting regional distinctions.

This leads to an array of studies that show how cultural changes have aided in the creation of cultural values that represent variations of the unique Moroccan pottery.

The symbols shown on Amazigh pottery have been influenced by many different cultures and civilisations.

Furthermore, as a result of cultural and civilisational developments, Amazigh pottery in Morocco has experienced a crystallisation of visual components.

Traditional Jewellery in Yemen (Silver and Gemstones)

Muhammad Abdu Muhammed Saba' – Yemen

Women's silver and gemstone jewellery created in Yemen has long been admired for its exquisite design and craftsmanship. Silver, other precious metals, and a wide variety of gemstones are common components of traditional Yemeni jewellery.

The famed Yemeni agate, which is still mined in the highlands of Yemen, is often used to embellish silver.

Gold, silver, and other precious metals, as well as non-precious metals such as iron and copper, are just some of the many that may be found in abundance in Yemen. Metals are used in the production of a wide variety of items today, from precious jewellery like gemstones and silver pieces to more practical items like blacksmithing and farming tools.

The practice of creating jewellery from precious metals and stones has always been popular, and it continues to be so now. Jewellery fashioned from silver and gemstones like agate, amber, and coral was traditionally the preferred form of adornment for women in Yemen.

This trade lasted until recently, when many artisans left the silver jewellery sector to focus on gold, which has since come to dominate the market. This change has contributed to the stagnation of Yemen's traditional silver jewellery market, which is on the verge of collapse if no action is taken to bring it back to life.

This study will explore Yemeni jewellery in terms of its forms and functions, naming the most significant items and discussing their significance in Yemeni culture and the rituals and beliefs linked to them. The research also highlights the important locations for jewellery creation, the most prominent crafting designs, and variations between the jewellery of different regions of Yemen in terms of shape and function.

and rhythmic compositions, musical instruments, sound techniques, and social functions all reveal the distinctive aspects of both systems and the areas where they diverge.

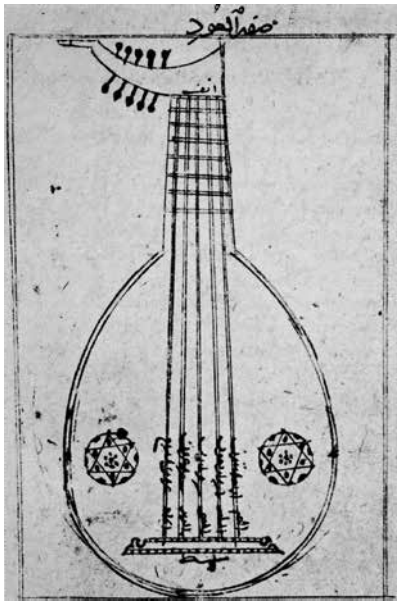
These and other distinctions are manifested through diverse practices, such as approaches to performance and instructional methods. The European tonality system is built on written traditions that require craftsmanship to implement what has been written.

The Arab and Eastern maqam systems, on the other hand, are founded on oral traditions with multidirectional and consolidated memory in line with firmly established standards within a system of diverse forms, principles, and proven creative skills. It combines acquired talent, creativity, improvisation, and composition.

These are modes passed down from instructor to student, with the latter making growing attempts to grasp and absorb the creative work in every aspect, benefiting from musical language principles while improving taste, sensibility, and creativity. This can only be accomplished by listening to a genuine artist and following in his footsteps, not through boring lessons from a schoolteacher (much as being a poet cannot be accomplished by simply studying prosody and understanding the metres of poetry).

In the midst of these inconsistencies, our musical legacy is becoming increasingly stagnant, even to the point of rejection by Arab youth and the public in general. As a result, before we lose our uniqueness and become just faint imitations of others, we need a genuine awakening to our musical legacy in terms of study, performance, and appreciation.

Islamic Arab Music: Geography and Characteristics



Mahmud Qattat – Tunisia

The study of the Islamic Arab legacy demands an understanding of the universal component of a non-ethnic and non-sectarian civilisation that Islam unveiled and honoured at its very beginning.

It involved a wide variety of countries with varied histories, where the Arabic language became a means of communication. To describe the characteristics of Islamic Arab music and emphasise its diversity, one must first adopt a holistic approach that is in tune with the global dimension. A "grand musical heritage" has developed throughout time, with influences reaching well beyond the original sources (Arabs, Persians, and Turks) and into other areas of the world. These affluent streams, like a marvellously cohesive social fabric, have established and enriched the musical system and shaped a varied musical canon.

With the onset of what is known as the "Modern Arab Renaissance", greater interaction with the Western model, and the effect of industrial technology (late 19th century), profound and rapid changes occurred in the Arab music scene. One result was a shift away from norms and a preference for new ideas. Western-style media and music education played a crucial role in solidifying a course of thought based on an inadvisable synthesis of two different musical traditions: the classical Western tonal system and the traditional Arab maqam system.

Western classical music employs a musical scale with defined intervals based on the major and minor modes, regular rhythms, vertical harmonic notation, orchestral distribution, etc.

Music and its structure, melodic

The Cultural and Social Significance of Sports and Folk Games in Morocco

Mawlay Al Zahid Alawi – Morocco

Morocco's cultural depth and diversity are reflected in the country's plethora of traditional folk sports. Horsemanship is highly sought-after among all Moroccan tribes, but other sports with varying origins also attract people from the tribes. While the apparent advantages of playing these games include increased fitness and bodybuilding, they also serve an ulterior motive by instilling positive character traits and skills in future generations.

Insufficient attention has been paid to folk games that have been played in Morocco since ancient times, but they have been collected and documented in the writings of foreign nations. This was done as part of a larger colonial cultural programme that sought to familiarise itself with Moroccan culture and practices in order to better control and influence the country. Moroccans, on the other hand, used these games as a way to engage with the coloniser and refute his claims throughout the colonial era.

The purpose of this research is to learn more about the cultural and sports traditions of Morocco, particularly in a region known for its originality, and to investigate how the coloniser used these traditions to accomplish his colonial ambitions. How did Moroccans use these games as a cultural weapon in their fight against colonial agendas?

Traditional sports in Morocco reflect and celebrate the country's long history of resistance to colonialism, racism, and backwardness. Therefore, they ought to continue to exist independently of any ethnic background or regional fanaticism and be engaged in the service of ambitious ideals and missions such as freeing minds, reshaping bodies, and teaching moral qualities. Every athlete needs these qualities so that they can remain balanced and human in the face of the ups and downs of competition.

It is also essential that we revitalise traditional folk games, preserve them, develop their tools and methods of practice, redesign and organise them, and give them the attention they deserve as rich and influential educational tools that play an important role in the development of children's personalities and the achievement of their intellectual, social, psychological, and physical balance.

We should recognise the educational value of these sports and games by incorporating them into the official curricula of educational institutions and including them in projects for the preservation of cultural heritage that represents Moroccan society in particular and Arab and Islamic society in general.

Gunpowder and Rifles in Fantasy Celebrations in Algeria

Mabruk Butaquqa – Algeria

In folk culture, the rifle represents chivalry and manhood, merging with ancient traditions that venerated valour, honour, and heroism. Rifles were associated with power and influence, and their owners were seen as strong and influential. They served both as a deterrent against potential attackers and as a means of leading the tribe to victory in times of conflict.

The courage of freedom fighters wielding weapons to defy oppressors and oppose invaders became synonymous with the battle against colonialism. When war was not being fought, gunpowder cannons were displayed at social gatherings and folk festivals to pique the interest of those cheering on the participants.

Fantasy festivities are not complete unless gunpowder is used, and shows that include it are referred to as "gunpowder games". With the existence of horses and an array of weapons, spectacular celebratory images of the knights' fight on the battlefield are the centre of these celebrations, and the beauty of the imagination is compromised by the lack of explosives.

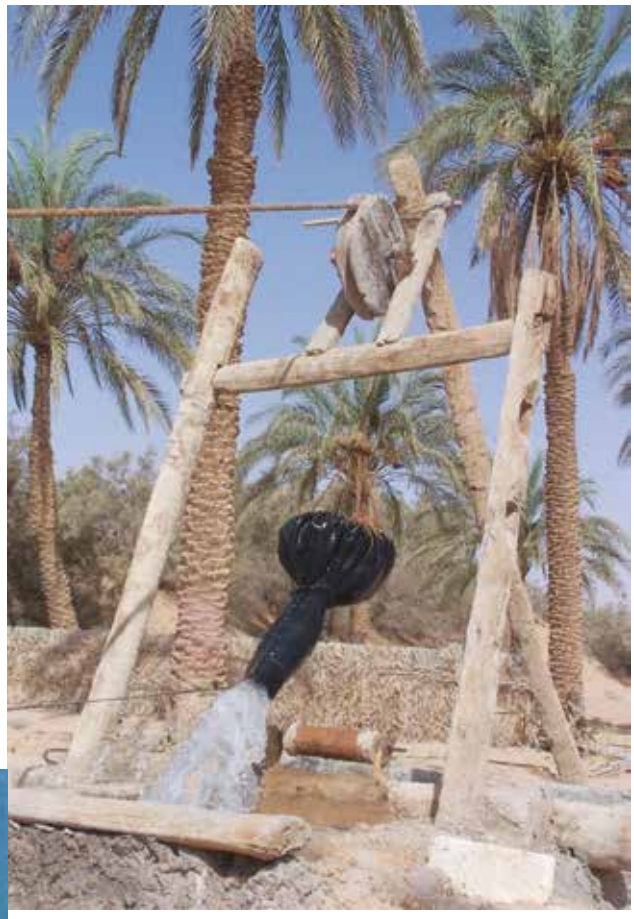
Different regions and dialects refer to the rifle with a wide variety of names, including "Al-Moukahla", "At-Tubjiyah", "Al-Karbinah", "Al-Fushi", "At-Tabanjah", "Al-Qirdiah", "Al-Mukfakh", "Al-Maqrun" and "Al-Santara".

In my study, I explained these names, gave their linguistic roots, and traced their historical evolution.

In fantasy shows, it was customary in Algeria to refer to imported hunting rifles as "al-moukahla", and they were loaded with gunpowder specific to fantasy shows and weddings, which is known in the local dialect as "baroud arasi" (wedding gunpowder). The term "tubjiyah" (plural, tawabij) is used for locally manufactured rifles made from wood and iron pipe and loaded directly with gunpowder. Skilled craftsmen produce these rifles, and they are an integral part of the folk heritage.

These lovely, rhythmic, and melodious couplets and quatrains were spoken by marginalised common folk in the afternoons, nights, and mornings in heat, humidity, and severe winters at different times and periods and by generations. They were a means to express the emotional and psychological anguish of the impoverished peasants, who used them to convey their innermost thoughts and sentiments.

Through its depictions of marginalised and downtrodden people, as well as the harshness and poverty of life under the rule of governors, rulers, princes, and sultans who cared only about what they received from taxes,



tributes, and customs on everything, by all means and in all forms, this art recorded, documented, and preserved for us the features of that segment of humanity.

And the simple people never stop repeating their saying “Umarakun”, which includes the timeless understanding that helps them improve their community and their way of life. This sage expression, full of meaning and a zest for life, implies that they were not prone to despair and pessimism despite the severity of reality and nature, with their innate knowledge that every cloud has a silver lining.

Songs of the Water Carriers

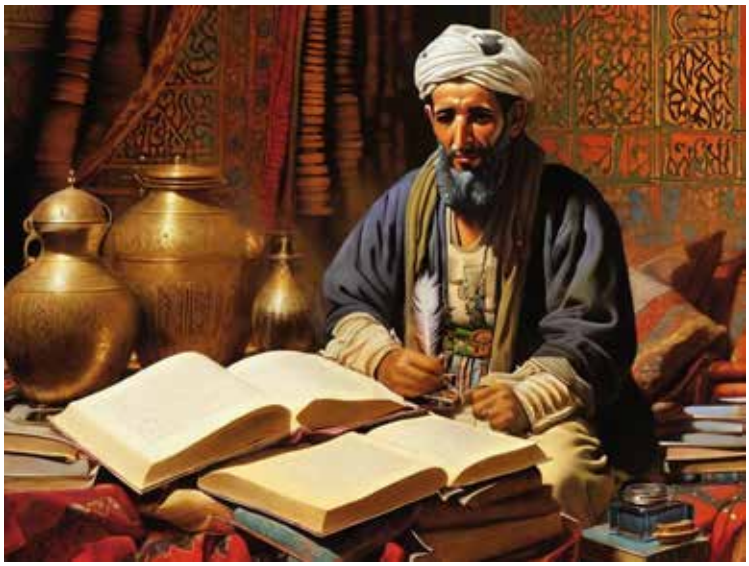
Abdullah Zaqub – Libya

One of the most strenuous and tiresome occupations is that of the "al-jabad" (plural, al-jabada), which literally translates to "water carrier" and refers to the process of fetching water for farms. For centuries, farmers in the Jafra region and the oases of Fezzan endured great hardship when drawing water from wells to irrigate their crops via surface irrigation in fields, farms, and orchards on most days of the year, with the varying seasons and the varying needs of the crops, and they frequently relied on the donkey because it was the only animal able to withstand the gruelling workload.

The person who undertook this role was known as al-jabad, like other Arabic terms (such as al-haddad for the blacksmith, al-khabaz for the baker, and al-qassab for the butcher). During the autumn date harvest, he was responsible for obtaining water from wells in exchange for a share of the crop, typically between one-sixth and one-third, plus reimbursement for the daily expenses he incurred while working the crop. Depending on the farm's size, its grain and date production, and the number of people on it, including al-jabada and al-saqya (irrigators), a certain monetary amount would have been agreed upon.

The al-jabada left for us hundreds, if not thousands, of lyrical couplets and quatrains filled with wisdom. These poems reflect a pure experience, with words carefully chosen to portray a genuine human experience. Some were memorised, and most were forgotten. These short pieces have deep meaning and are rich in inspiring sayings, stories, and maxims.

Moroccan Folk Poetry: Imagination and Cultural Narrative Malhun Poetry as an Example



Abdul Rahim Akh Al-Arab – Morocco

Incorporating elements of history, culture, politics, religion, and civilisation, Malhun poetry is an element of intangible cultural heritage.

It is a representation of social and cultural identity as well as individuals' behaviour that emerges from the collective unconscious.

The Moroccan Malhun poet tries to provide his own perspective on his history, knowledge, customs, and beliefs as a member of a society in which urbanisation, human knowledge, and social behaviour intersect.

Hopes, beliefs, and aspirations all find their way into the Moroccan Malhun poet's expanding creative realm. He brings to life long-repressed images, reveals the truth about the present, and looks ahead to the future.

He retraces the steps taken towards national independence, records the era of colonial authority, and displays people and communities in all their diversity.

All of these roles are performed by the poet through the writing of poems such as “Al-Harraz”, “Al-Qadi”, “Al-Dhayf” and “Al-Khasam”.

His multiple realms and destinations are depicted in “Al-Marhul”, “Al-Marusl”, and “Al-Warshan”, poems that he writes about his travels and journeys.

In addition to this, he explores themes related to women's beauty, such as “al-khilkhal” (anklet), “al-damlij” (bracelet), and “al-khatam” (ring).

Malhun poetry takes on a depth that extends beyond the personal to the social and communal, and from the local to the national and even the Arab world.

Farahat, on the other hand, went to great lengths to link one of the book's versions, the Haberman version, to an Arabic source, "The Story of the Persian King with His Son, the Maidservant, and the Conversation of the Seven Ministers". She notes that it was written in the 12th century and has fifty-six pages.

It is widely accepted that the name "The Tales of Sindbar" (משלי סנדבר) or "Tales of Sindbad" is one of the names given to Hebrew translations of a collection of folktales and stories composed in Eastern countries and later transferred to European lands where it was translated and widely circulated.

The book is also known as "The Stories of Sindbad" (משלי סנדבד). It is regarded as one of the chapbooks for which editions first appeared in the 16th century. These chapbooks were very popular among many European folk groups and were sold in dedicated stores. The collection of stories was revised several times, sometimes in poetry and sometimes in prose.

It would be justified to argue that the book substantially incorporates the content and form of non-official literature that was popular among diverse groups of Jewish people living in Arab nations during the time period concerned.

Hence, we conclude that, despite the Tales of Sindbar's non-Arab roots, copies developed in Arab and Islamic surroundings gained certain Arab cultural features, but these impacts are faint and hardly visible. That is why they are referred to as "rhetorical devices". The content of the stories remained devoted to the overall framework of the tales across the explored texts, and the prevailing concepts appear to have remained consistent with the original or primary sources. The substance of the stories has not been lost; it has been retained in all versions included in this study.

Rhetorical Devices in The Tales of Sindbar In Judeo-Arabic
A Study of Moroccan Texts

Faraj Qadri Al-Fakhrani – Egypt

Frame stories such as “One Thousand and One Nights” (known in the West as The Arabian Nights) and “The Tales of Sindbar” all have Jewish narrators, particularly Jews who lived in Islamic nations in the late Middle Ages and the Modern Era. These narrators were connecting two worlds: an inner Jewish culture and an open Arab one. They developed folk literary variants of the frame story.

We chose three literary versions in Judeo-Arabic, issued successively: “The Book of She'ashu'im, Livorno” (1868), “The Tale of the Seven Ministers in Tunisia” (1913), and “The Tragedy of Sindbar in Tunisia” (1948). These translations provide the material from which we can derive the rhetorical devices employed throughout the text.

Although the earliest printed copy of “The Tales of Sindbar” did not emerge until 1516 in Constantinople, manuscripts of the book in handwritten form date back far further in time. Natalie Weinstein (נטלי ווינשטיין) said that the earliest known copy of this book is in the Syriac language and dates back to the 10th century.

According to Yassif (עלי יסיף), the book was initially written in Sanskrit, then translated into Persian, and finally into Arabic. According to Al-Ghanmi, the book's origin is an Aramaic work that may have evolved in a Manichaean environment that drew from the Aramaic heritage and was supplemented with Indian and Greek components. Al-Ghanmi's analysis is based on narrative and centres around the ideas of asceticism and the avoidance of injuring animals, mixed with the acceptance of bodily pain in order to alleviate animal suffering.

to the fact that our folk heritage, which predates religions and interacts with them (indeed, is the incubator of them), was founded on genuine tolerance rather than a pretence of tolerance.

We affirm that throughout its history of over seven thousand years, Arab society has been a model of tolerance, cohabitation, and acceptance of others. On a social level, it has been able to create sophisticated urban structures that have proven advantageous in a variety of domains, including the family, professions, social classes, and others. On a cultural level, it has established a rich folk legacy that assumes great positions in tolerance, avoidance of discrimination, and ability to cohabit with others.

So, for all those many years, people of all religions, ethnicities, lifestyles, and even customs, traditions, and languages lived on Arab soil. But this magnificent cultural virtue, tolerance, was unable to find anyone to care for, nurture, and nourish its pristine tree among modern Arabs.

A number of external and internal forces, currents, and influences collaborated to establish new ideals that fuel intolerance, choke tolerance, and represent the other as the devil at times or the lurking adversary at all times.

The banners of extremism rose on the land of wisdom and moderation, and the growing poverty resulting from the repeated failures of development experiences, in addition to the calls for extremism coming from outside, led to a situation fraught with crises, warning of evils and dangers the extent of which only God knows.

Our reference here is not limited to images of intolerance against those who disagree in terms of religion or culture. It is truly unfortunate that practices that we thought had died and disappeared, such as blood feud, are being revived.

In the world of globalisation and the world of the single pole, "the outside" began to wave in our faces with its heavy fist, directing warnings and warnings and even establishing committees, centres, and institutions that monitor the extent of adherence to the values of tolerance in various societies and cultures (in fact, they want to monitor us and hold only us accountable).

Tolerance is declining, intolerance and hatred are on the rise, and moderation is giving way in the face of expanding extremism, so the current scenario can be detrimental or humiliating from several perspectives.

We no longer live alone; therefore, we must answer to those who hold us accountable and keep an eye on us. As a result, the study of tolerance among scholars has increasing social importance. We believe that by writing this essay, we may shed light on the relevance of social tolerance in Arab culture, the elements that impact an individual's level of tolerance or intolerance in different interactions, and the causes that shape people's perceptions of themselves and the world.

The Virtue of Tolerance: A Gift from Folk Heritage to A World Torn by Conflict

Muhammad Al-Jawhary – Egypt

The theoretical and empirical study of heritage clearly shows its tolerant essence, which is built on a positive perspective of natural and human life, and its interest in positive emotions such as optimism, love, and joy.

Studies highlight that inherited folk heritage enhances the flexible side of life. It interprets beliefs, rituals, and traditions with flexibility, and elevates the values of patience, adaptability, respect for others, and acceptance of diversity in the behaviours of various segments of society.

The chapters of this study, which I saw as a new direction in the field of applied folklore, indicate that tolerance also disapproves of conflict and facilitates communication among individuals. Studies of folk heritage may help to guide cultural policy, shed light on common thoughts, and point the way towards a confident footing in the contemporary cultural landscape.

To be accepted into the globalised society that cages us, sometimes against our choice, we must demonstrate tolerance through our actions, not just our words. I almost want to add "sanctify it" for our own good and the good of others who interact with us.

It goes without saying that our folk heritage and the traditional values that we have inherited have been severely harmed by the advent of globalised society, which has connected all the inhabitants of the world with rapid communication networks and, at times, sidelined national languages in favour of one or more global languages. However, this raises the question of whether or not the communication revolution has really caused us to forget our tolerant heritage.

While this is an issue that needs to be tackled separately, it does draw attention

المنظمة الدولية للفن الشعبي
THE INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ART (IOV)

Office of the President

November 28, 2023

To : His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa

Subj.: Successful Completion of Salzburg Meetings

We are delighted to convey to you the warm greetings of the delegates from the International Organization of Folk Art (IOV) who have recently attended the 50th official Executive Council meeting of the eighth session of the IOV in Salzburg, Austria. Our delegates represented the Kingdom of Bahrain, Italy, the Netherlands, the Czech Republic, Austria, China, and Belgium.

During the start of the meeting, we commended Your Royal Highness for your significant role in supporting the preservation of folk culture and Intangible Cultural Heritage (ICH) worldwide and your distinguished mark on our organization. Your belief in our vision and goals has been instrumental to our success. We also expressed our admiration for your unwavering support of our organization's presidential office in the capital of the kingdom, Manama. Over the past seven years, this support has enabled the training and development of Bahraini professionals who have shown remarkable competence in managing our organization's branches across 169 countries worldwide. This achievement has earned widespread recognition and pride for the Kingdom of Bahrain under your leadership. Furthermore, this fruitful collaboration has elevated Bahrain's status within the International Organization of Folk Art (IOV) and has led to significant historic achievements from your Kingdom's part.

We eagerly anticipate future collaborations with the Kingdom of Bahrain and extend our heartfelt gratitude and appreciation once again.

Sincerely,

Ali Khalifa
IOV World president

Fabio Antonio
IOV World Secretary General

www.iov-world.com

This comes about while Bahrain's top officials are once again reaffirming their commitment to preserving the country's folk heritage and creating new opportunities for the local folk culture to serve as a collective umbrella.

We believe that this institutional stance, as part of a wider national strategy, will help to elevate Bahrainis' Arab heritage in all cultural pursuits, particularly those involving the younger generation.

Events, programmes, and initiatives that deserve special mention are the following: Ramadan's (Al-Saraya) programme at the Heritage Village, the Nasser bin Hamad Falconry and Hunting Competition, the Marine Heritage Season, the annual Bahrain Heritage Festival, the House of Basket Weaving, Bani Jamrah Textile Mill, and an array of community initiatives in the "Arad," "Al Maamir," and "Al-Haniniya" areas.

The first of these national initiatives at the highest level is the royal order, which mandates the "Folk Culture Journal" be available to all students in elementary, middle, and high schools as well as university students.

This is in addition to the substantial endeavours undertaken by H.E. Dr. Mohammed Mubarak Juma, Minister of Education, to establish a collaboration between the Ministry of Education and Folk Culture for Studies, Research, and Publishing. Consistent access to all publications should be ensured at all educational levels in Bahrain.

Significant, well-researched resources will be available to learners and educators at all levels as a result of all these directives, initiatives, and efforts. This is a forward-thinking and sensible move that will help instil traditional knowledge and culture in the early and higher education of Bahrainis of the future.

As we commemorate Bahrain's National Day each year, we add yet another cultural achievement to the long list of national accomplishments that have contributed to the advancement of the Kingdom of Bahrain.

Best greetings and salutations to His Majesty, the Supreme Commander, on the great National Day of Bahrain in 2023. May God reward him and the Bahraini people for their great efforts.

The journey to the peak of glory is not an easy feat, but those who strive surely make it to the top.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

And yet more to come

The Executive Committee of the International Organisation of Folk Art (IOV) held a meeting in Salzburg, Austria, in late November. The delegates from Bahrain, China, Austria, Italy, the Netherlands, Belgium, and the Czech Republic concluded their meeting in agreement to write a letter to His Majesty Hamad bin Isa Al Khalifa, King of Bahrain.

The Executive Committee expressed the gratitude of the 167 branches of the International Organisation of Folk Art (IOV) in a letter to His Majesty for Bahrain's establishment of the IOV Presidential headquarters in a democratic and free environment since 2016 and for providing first-rate logistical support. The letter also expressed the committee's gratitude for the generous scholarships provided to the employees of the Presidential office, creating a highly qualified Bahraini staff to lead organisation's head office.

The organisation has a long history of publishing the peer-reviewed academic journal "Folk Culture Journal," which has an outstanding track record among academics and research institutions all over the world for its coverage of intangible cultural heritage. The partnership between the IOV and Folk Culture Journal comes in effort of preserving and promoting cultural heritage is a testament of the value the Journal provides to be supported by an NGO in consultative relations with the UNESCO and ECOSOC.

Index

5
And yet more to come

7
The Virtue of Tolerance:
A Gift from Folk Heritage to A World Torn by Conflict

9
Rhetorical Devices in The Tales of Sindbar In Judeo-Arabic
A Study of Moroccan Texts

11
Moroccan Folk Poetry: Imagination and Cultural Narrative
Malhun Poetry as an Example

12
Songs of the Water Carriers

14
Gunpowder and Rifles in Fantasy
Celebrations in Algeria

15
The Cultural and Social Significance of Sports and Folk
Games in Morocco

16
Islamic Arab Music:
Geography and Characteristics

18
Traditional Jewellery in Yemen
(Silver and Gemstones)

19
Cultural Origins of Amazigh Pottery in Morocco

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 17 - Issue No. 64
Winter 2024

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

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)

@folkculturebhr

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 17 - Issue No. 64 - Winter 2024

www.folkculturebh.org