الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 66 – السنة السابعة عشرة – صيف 2024

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

www.folkculturebh.org

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

www.iov.world

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتف: 35128215 973+

فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 39946680 973+

E-mail: editor@folkculturebh.org

ص.ب: 5050 المنامة - مملكة البحرين

رقم التسجيل: MFCR 781

رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 66 - صيف 2024

عدسة: دانة ربيعة

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

سيد أحمد رضا

سكرتاريا التحرير

مدير العلاقات الدولية

عمرو محمود الكريدي

الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيع

مدير الارتباط الدولي

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

حسن عيسى الدوي

سيد فيصل السبع

دعم النشر الإلكتروني

@folkculturebhr

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 النشر والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 2500 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة ترجمة ملخص لها إلى اللغتين (الإنجليزية والفرنسية)، 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.

حساب المجلة البنكي:

IBAN: BH83NBOB00000099619989 - SWIFT: NBOB BHBM

بنك البحرين الوطني – البحرين

مفتتح

06 تحية لرائحة حبر الطباعة على الورق
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 النظام العالمي الجديد
ومصادرة الأحاسيس والأذواق
محمود قطاط

آفاق

12 التراث الشعبي بين الثقافة
المجتمعية والتنمية المستدامة
عاطف عطيّة

أدب شعبي

30 في السرد الحكائي الشعبي
دراسة مقارنة في الأدبين العربي والتركي
هاني إسماعيل أبو رطيبة

52 الخصائص الفنيّة الملحميّة للسّيرة الشّعبيّة الجزائريّة
دراسة تحليليّة لسيرة الملك سيف التّيجان أنموذجا
رتيبة حميود

62 قطب المغرب في التصوف، مولاي عبد السلام بن
مشيش: ولي شهير وسيرة بطابع شعبي
أحمد الوارث

88 أنموذجات من حزاوي وألغاز الشّيخة حصة التّيتونية
علي أحمد عمران

96 الأندلس وموسيقاها الشعبية
محمود أحمد هدية

عادات وتقاليد

118 عروسة المولد بين الرمز والواقع
خالد صلاح حنفي

126 الماء في جزيرة جربة: بين تنوع التوظيف وتعدد الرمزيات
عماد بن صالح

موسيقى وأداء حركي

150 تقنيات المساحة الصوتية لآلة التشيلو
قراءة أسلوبية ومقاربات تقنية
إيناس الشايب

164 الرَّقص الشعبي .. تعاليمٌ إلهيَّة أم فلسفاتٍ روحيَّة
محمد علي ثامر

172 فن الرقص الشرقي وجاذبيته الفريدة في التراث الثقافي
تامر يحيى عبد الغفار

ثقافة مادية

184 منسوجات قفصة التقليدية: قراءة رمزية ودلالية في المأثورات الشفوية والعناصر الزخرفية
ابتسامة مهذب الجلاصي

200 العَقيْق اليماني؛
الهوية والموروث اليمني العريق
محمد أحمد عبد الرحمن عنب

فضاء النشر

214 قراءة في كتاب طقوس الخصوبة في التراث الشعبي
«قرى الصعيد نموذجا» للباحث أشرف أيوب
أحمد الصغير

218 قراءة في كتاب «دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية» لعبد الحميد بورايو
سيدي مُحمَّد بن مالك

تحية لرائحة حبر الطباعة على الورق

منذ أولى مساهماتي الشخصية في تحرير المجلات العلمية والثقافية المختصة بمجال الثقافة الشعبية عند منتصف سبعينيات القرن الماضي بمجلة «التراث الشعبي» العراقية، ومن ثم تأسيس ورئاسة تحرير مجلة «المأثورات الشعبية» التي أصدرها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية بدولة قطرعند منتصف ثمانينيات القرن الماضي، ثم تأسيس ورئاسة تحرير مجلة «الثقافة الشعبية» بمملكة البحرين عام 2008، شاءت لي الأقدار أن أعاصر عن قرب مدى ما كان يؤمل لميدان التراث الشعبي من اهتمام وازدهار وطموحات حقيقية صادقة، باركتها العقول النيّرة الأقرب لصناع القرار.

ومع تقلب مستجدات الظروف بكل زمان عاصرت شخصياً التقلبات التي مرت بهذا الميدان وأدى أغلبها إلى تغييب أوتعثرواحتجاب تلك المطبوعات الدالة بكل تأكيد على ازدهار العناية بهذا الجانب المهم من الثقافة العربية في وجدان نخبة من المجايلين، فقد احتجبت المجلة العراقية، ويتعثربين حين وآخر إصدار المجلة المصرية «المأثورات الشعبية»، ولم يتوقف إصدار المجلة الخليجية فقط، وإنما تم إغلاق مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية برمته في العام 2006. وبعثرة منجز الجمع والتدوين الذي تم بعلمية واحتراف عن طريق توزيعه على الدول الأعضاء الذي ترك في أغلبه أو مجمله للضياع، كتركة ليست ذات قيمة.

ومع اختلاف ظروف ومستجدات حالة كل مطبوعة عربية على حدة، إلاّ أن كل واحدة منها كانت تأتي تحت مظلة التزامات تلك الدول بالثقافة، التي هي أول ما يُضحى به أمام أولويات الالتزامات المعيشية الأخرى .

وفي العهد الزاهر لحضرة سيدي صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المعظم، وبرؤية فكرية ثاقبة من سعادة طيّب الذكر الاستاذ الدكتور محمد جابر الأنصاري مستشار جلالة الملك المعظم للشؤون العلمية والثقافية وقتها، جاء استحداث منبر ثقافي عالمي بست لغات ليحمل (رسالة التراث الشعبي من البحرين الى العالم): جاءت مجلة (الثقافة الشعبية) في العام 2007 وتم تكليفي التشرف برئاسة تحريرها، منذ ذلك الوقت وحتى كتابة هذه السطور.

لم يكن مشوار هذه المطبوعة هيّناً، أو مفروشاً بالورود والرياحين، وإنما كان مشوار جد وعمل دؤوب لاستعادة تأسيس تلك المنظومة التي تركتها بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، ولقد جاءت الظروف مؤاتية حين تم انتخاب مملكة البحرين لرئاسة المنظمة الدولية للفن الشعبي «IOV»، وهي كبرى منظمات اليونسكو الأهلية، وكأن الله قد هيأ للبحرين أن تحقق الرؤية الملكية بأن تكون رسالة التراث الشعبي من البحرين الى العالم.

لـم يكن التقـاط كوة هـذا الضوء هينـاً أو يـسيراً، وإنما احتـاج جهـود فريق هيأه الله سـبحانه وتعـالى لتولي العديـد من المسـؤوليات والمهـام المتنوعـة بكفاءة وبـإخلاص وتفان .

فلقـد أمكـن لـتلك الرسـالة أن تنطلـق فعليـاً مـن البحريـن إلى العالـم عبر هـذه المطبوعـة بجـد وبانتظـام عبر شـبكة مُحكمـة مـن محترفي توزيـع المطبوعـات في الوطـن العـربي والعالـم، إضافـة إلى جهـود 179 فرعـاً مـن فـروع المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي «IOV» بمختلـف بلـدان العالـم، وعبر موقـع إلـكتروني احترافي نشـط ، باللغـات الستـ المعتمـدة لـدى منظمـة اليونسـكو، يؤمـه المتصفحـون بـالملايين مـن مختلـف أنحـاء العالـم، هـذا إلى جانـب المواقـع الالكترونيـة الرديفـة المتعاونـة التي تسـهل اسـتخدام طلبـة الجامعـات في العالـم الاسـتعانة بمـا ينشـر عندنـا مـن مـواد.

لقـد فتحت مجلـة «الثقافة الشـعبية» عبر مسيرتها الممتدة لأكثر من سـتة عشـر عاماً مجال النشـر العلمي الأكاديمي المحكّـم أمام علمـاء العالم وأسـاتذة الجامعات وخبراء الاختصـاص من ذوي الخبرة والمكانة، وكسـبت أعداداً لا يُسـتهان بكمّهـا من القراء والمتابعين اللذين تشـهد بأعدادهـم الغفيرة الحركة النشـطة لتوزيع المطبوعة الورقيـة علـى سـاحة كل الوطن العـربي الى جانب أهـم عواصم العالـم، هذا إلى جانـب التعـاون الاستراتيجي مع المنظمـة الدوليـة للفن الشـعبي «IOV» في دعم وصول كل عـدد من أعداد المجلـة إلى كل فـروع المنظمة في 179 بلـداً من بلـدان العالم. هـذا من جانـب، ومن جانب آخـر فالموقع الإلـكتروني للمجلـة فعل فعله المنتظر بكسـب ملايين القراء نشـيطي المتابعـة وأغلبهم أسـاتذة اختصاص وطلاب معرفـة ومتابعون عابرون، يشـهد لنا بصحة ذلـك، ما وثّقتـه معامل التـأثير (Arcif) في تقارير دوريـة منتظمة.

هـذا المنجـز الثقافي الـذي نفخر بأن يرعـاه ويموله الديـوان الملكي بتوجيـه حضاري من المقام السـامي لحضرة صاحـب الجلالـة الملـك المعظـم، وأن يحتل هـذا المنجـز واجهة عالميـة مرموقـة هيأته لأن يكتسـب عـن جدارة الصدقيـة والوثوق كمصـدر للبحـث والمعرفة، كان وسـيظل يؤدي واجبـه الوطني.

واليـوم والمجلـة تواصـل الصدور بنسـختها الإلكترونيـة عبر الموقـع العتيد من بعـد أن اضطررنـا للتخلي عن الإصـدار الـورقي، رغـم أهميتـه لنا، ولعدد لا يسـتهان بـه من القـراء والمتابـعين الكرام في زمـن يتجـه حثيثاً نحو المعلومـة الرقميـة، مـع فقد لا يسـتهان به لرائحـة حبر الطباعة على الـورق، نـود أن نؤكد من جديـد وعلى الدوام التزامنـا الفكـري والأخلاقي والعاطفـي أيضـاً، بأن تقلبـات الأحوال الماليـة والاعتباريـة، وأمزجة كائـن من كان من البشـر، لن تمـس قناعاتنـا الفكرية العميقـة بأهمية هذا الجانـب من الثقافـة العربية ودوره المهـم في تأكيد الهُويـة الوطنيـة والقوميـة، مع ضـرورة رفـده بحياتنـا المعاصرة، علـى الرغم مـن كل التحديات والمسـتجدات المتوقعـة وغير المتوقعة حاضراً ومسـتقبلاً .

تحيـة تقديـر وامتنان يرفعهـا فريـق «الثقافة الشـعبية» إلى المقام السـامي لحضـرة صاحـب الجلالة الملك المعظـم، الذي تؤكـد مواقف جلالته المؤمنـة بقيمة الهُوية بأن الثقافة الشـعبية مكوّن أسـاس مـن أهم مكوّنات الذات العربيـة الصميمة .

بارك الله مملكة البحرين وشـعبها الأبي وحفظ مليكها وولي عهده الأمين . وعلى بركة الله وهديه نسير.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

النظام العالمي الجديد
ومصادرة الأحاسيس والأذواق

تبدو الحركة الثقافيّة والفنيّة في العالم العربي تسير في تفاعل مشجّع بين الواقع والتيارات الإبداعية، حتّى أنّ المشهد العام يوحي وكأنّه لا يعتري هذه الحركة أيّ ركود أو خمول يذكر. لكنّ المسألة ليست بهذه البساطة، إذ أنّ هذا الانطباع ما هو سوى «الشجرة التي تخفي الغابة»، كما يقال!

في الواقع، إنّ الوضع الذي خلّفته الحقبة الاستعماريّة، تواصله عولمة شمولية مستنبطة الآلية تلو الأخرى للتوغّل أكثر في إحكام السيطرة على هذا العالم. استعمار جديد نظام عالمي جديد يعتمد هذه المرّة أساليب أخرى أكثر خبثا ودهاء تمشّيا ومزامنة مع تطوّر التكنولوجيا. النتيجة، انقسام العالم إلى فئتين: أقليّة تدفع شعوبها نحو العمل المنتج فتصنع التاريخ والحضارة، وأغلبية (من ضمنها مجتمعاتنا العربية) تقف متلقفة ما تنتجه الأولى متخلية عن صناعة الحضارة، مكتفية بالنظر إلى الآخر منبهرة به باعتباره النموذج الأوحد للتقدّم والرقيّ.

نظام عالمي جديد لا يدّخر جهدا في استنباط الأساليب والأدوات لبسط سيطرته المطلقة على الفكر والرأي والذّوق العام، وهو ما يمرّ حتما بالتدخّل في المناهج التعليمية والتوجّهات الثقافية والإعلامية. يتمّ ذلك بطريقة منمّقة، بريقها الظاهري «حريّة التعبير» وقضايا «حقوق الإنسان»، أمّا باطنها اختراق العقول وشراء الحرّيات والاستيلاء على الميولات والأذواق... تبعا لذلك، لم تعد عمليّة التذوّق والتأثّر اختياريّة، بل إجباريّة، خاضعة لمعايير معرفيّة يتحكّم فيها من يمتلك وسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال الحديثة، وهي عمليّة سلسة تنفّذ عن طريق برامج مدروسة ومخطّط لها مسبّقا، من خلال صناعة وتجارة ثقافية وفنيّة تتّخذ أساليب وأشكالا متنوّعة. أغلبها وأكثرها وقعا ما يتمّ بصورة أساسيّة عن طريق الصّوت والصّورة والرّمز والإيحاءات التي يبرزها الإعلان، ذلك الذي يستخدم كلّ ما هو متاح ومغرب بغضّ النظر عن منظومة القيم الاجتماعيّة والثقافيّة الخاصّة بالمجتمعات. هكذا، لقد ظلّت الثقافة وفي مقدمتها الموسيقى، آلية من الآليات الأساسيّة وأخطرها نفاذا، لتمرير مخطط الهيمنة والسيطرة مبتكرة يوما بعد يوم وسائل أكثر ترغيبا وأعظم تأثيرا وأقوى قدرة على «غسل الأدمغة» وتفكيك الأفكار واختراق العقول بهدف تصنيع ثقافة «استهلاكيّة ترفيهيّة» قابلة للتعميم والانتشار - خاصّة عند فئتي الأطفال والشباب. من ذلك، التأثيرات المتتالية التي ما فتئت تخلفها الوسائط المتعدّدة للتسجيل والاستماع ووسائل الاتصال، والتي ظهر على إثرها في الآونة الأخيرة، إدمان من نوع خاص اقتحم مجتمعات العالم منتشرا في فئة الأطفال والشباب تحديدا. «مخدرات رقمية» تتبوأ الموسيقى الدور الأساسي في الإدمان عليها. إدمان يعتبره الكثيرون أخطر وقعا من الإدمان الجسدي، حتّى أنّ البعض بدأ يبحث جدّيا، في كيفية التصدّي لسلبياته. فهذا الوافد الجديد هو أحد إفرازات الاستثمار السلبي للتكنولوجيا الرقمية من قبل الأطفال والمراهقين في عصرنا الراهن؛ نخصّ بالذكر هنا، ملفات وموسيقى رقمية منتقاة يروّج ويسوّق لها حيث يمكن تحميلها مجاناً عبر الانترنت. يتمّ تناولها والتعاطي معها عن طريق سمّاعات الأذن، فيبدأ مفعولها كالمخدّر، إذ يؤدّي هذا النوع من الاستماع إلى تحفيز المخ ويزيد في هذه الحالة من النشاط والتركيز. في البداية، يكون الإحساس والشعور بتخفيض نسبة التوتر والحزن والقلق عند الإنسان، غير أنه في النهاية ينقلب ذلك إلى تأثير سلبي روحيا وجسديا.

في سبيل هذا النوع من الموسيقى تستعمل الشركات المروّجة، حججا وعبارات مظللة، من ذلك: «الموسيقى لغة عالمية» وهي «غذاء للروح والجسد»، الخ. غير أنّنا عندما نستمع إلى نوعية الموسيقى المروّج لها ندرك إنّ ذلك مجرد خديعة، فالأغراض مختلفة تماما عمّا يُصرّح به، وهي تدخل ضمن آليات مشاريع «النظام العالمي الجديد» في سعيه المحموم للاستحواذ على السوق والسيطرة على الذوق العام. ونظرا لكوننا نحن العرب مفتونين بالغرب مهووسين بتقليده، تفشّت هذه الظاهرة عند

أطفالنا وشبابنا بسرعة مذهلة – كما تفيد الاستقصاءات والدراسات – دون أن يواكبها وعي أو برامج تثقيفية وتعليمية للتصدّي لها ودرء أخطارها. فالأمر لم يعد مجرّد تقليد لنجوم "الراپ" وغيرهم، وإنما نحن أمام مخدرات مستحدثة مدمّرة للذوق والخُلُق والروح معا، بل وحتّى للجسد أحيانا؛ استنباط خبيث الهدف منه تحقيق هدفين متكاملين (عصفوران بحجر واحد، كما يقال): الكسب المفرط والمحو الكامل لهوية المجتمعات القادمة واقتلاعها من جذورها وإلى الأبد، لغويا روحيا وأخلاقيا.

عدد متزايد من الأطفال والشباب العربي، صار يعيش مع الإنترنت، والهواتف المحمولة، ووسائل التواصل الاجتماعي، معظمهم لا يفرّقون بين عالم الإنترنت والعالم الواقعي. لقد أصبحت التكنولوجيا الجديدة جزءاً من حياتهم، وفقدوا معها جانبا كبيرا من تفاعلهم الاجتماعي. وما يعنينا هنا، استخدام التكنولوجيا الحديثة في تدمير بنيانهم الذوقي والحسّي، وذلك من خلال أكثر المغريات نفاذا، ألا وهي الموسيقى، يوجّه ميولهم أليها بطرق ممنهجة [بداية من برمجيات ألعاب الأطفال]، تبعدهم تدريجيا عن فهم موسيقاهم وتذوقها، وبالتالي عن استيعاب واقعهم اللغوي والاجتماعي والتأقلم معه. يتمّ ذلك بواسطة ما يعرف بـ«التكيّف» [أخذا بالمقولة: «الموسيقى تدخل الآذان بلا استئذان»]... كيف يمكن بعدها أن نستغرب من ابتعادهم عن لغتهم وموسيقاهم، وخاصة الجانب التراثي منها، تذوقا وتطبيقا ؟ خاصة وأنّهما أصبحتا في معاهدنا ووسائل إعلامنا، وحتّى في فضاءاتنا العامّة والخاصّة، غريبة أو ثانوية في أحسن الأحوال ...

أمام هذا العزوف عن الموسيقى التراثية والميل إلى الموسيقى المعبّر عنها بـ«الشبابية» أو «الصاخبة»، حاول بعضهم إيجاد تفسيرات نفسيّة عامة، من ذلك أن «الاستماع إلى هذا النّوع من الموسيقى أو ذاك يرتبط بأحاسيس الفرد وتصوّراته وبعالمه الخيالي الخاص به»، وبالتالي فإنّ تفضيل هذا النّوع من الموسيقى: «وسيلة يعبّر بها عن تميّزه واختلافه عن الجيل السابق» – أو «رغبة منه للهروب من واقع عربي مليء بالانكسارات والخيبات» – «سلاح يستعمله الشباب لكسب صراع الأجيال، صراع مع الأجداد والآباء حول الرغبات والميولات والعادات والتقاليد الاجتماعية»... ومنهم من يرى عكس ذلك، ويربط مسألة لجوء الشباب إلى هذا النوع من الموسيقى، بمرحلة ظرفية تأتي في فترة عمرية محدّدة – المراهقة – هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، وبما أنّها طريقة من طرق التعبير عن الاختلال بين الأجيال فإنّ هذا الميل يتغيّر مع تغيّر العرض، فأيّ عرض موسيقي جديد سرعان ما يتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة (الپوپ مثلا تحوّل من مجرّد ظاهرة موسيقية ليصبح ظاهرة اجتماعية أصحابها يتميّزون بطريقة محدّدة للتعبير). بينما يؤكّد آخرون بأنّ هذه الظاهرة ليست مقتصرة على البلدان العربيّة فحسب، وإنّما هي ظاهرة عالمية لكلّ الشباب في مختلف أنحاء العالم يميلون إلى الموسيقى الصاخبة والى البحث عن مجموعات موسيقية يبحثون فيها عن نموذج يعجبون به ويحاولون تقليد تصرفاته وحركاته... إلى غير ذلك من التحليلات والتعليلات الواهية.

حيال شراسة هذا الاستلاب الثقافي والموسيقي تحديدا، هل يمكن القول: «إن العالم العربي يعاني كسادا في المجال الثقافي والفني، أو أنّه يعيش أزمة إبداع ؟» سؤال يحتاج إلى إجابة تتلاءم مع حساسية المرحلة وما تشهده من تعقيدات وتحدّيات. إجابة تنطلق من قناعات راسخة تؤمن بأهمية التنوّع وبأنّه لا وجود لثقافة متفوّقة وأخرى أقلّ قيمة، هناك فقط ثقافات مختلفة ترضي كلّ واحدة منها، بطريقتها الخاصة، ضروريات من يتقاسمونها وتلبّي رغباتهم؛ وتشكّل بالتالي، ميدانا حيويا لا لترسيخ هويتهم فحسب، بل ولتأكيد وجودهم وتحقيق تقدّمهم ونموّهم وتحديد مكانتهم في إثراء التنوّع الذي تمثّله شعوب العالم.

لا شك وأن التحدّي اليوم يكمن أساسا في الوعي الكامل بالأبعاد الحقيقية لمعنى الأصالة والحداثة، وفي الفهم الصحيح لأبعاد العولمة ولمكتسبات التقدّم العلمي والتكنولوجي التي أضحت جزأ لا يتجزأ من البناء الأيديولوجي الكلّي المتحكّم في حياتنا. حيث بات من الحتمي اكتساب القدرة على استغلال هذه المستجدات قصد تكييفها بما يساعد على تحقيق مجمل ما تحمل في طيّاتها من الفرص الواعدة، وعلى تلافي كلّ ما يمكن أن تسبّبه من مخاطر وسلبيات.

مع ذلك، فإننا إذا ما دققنا في الوضع الراهن لعلاقة الشباب العربي بالموسيقى العربية، وبالجانب التراثي منها تحديدا، يمكننا أن نتفاءل بأنه على الرغم من الهجمة الشرسة للعولمة السلبية بإمكاناتها الضخمة ونفاذها الرهيب، اهتمام الشباب العربي بموسيقاه وبتراثه ما يزال صامدا، بل ويتوسّع يوما بعد يوم نظرا للتغيّرات الإيجابية التي بدأت تشهدها السياسة الثقافية في عدد من الأوساط العربية.

أ.د. محمود قطاط

آفـــاق

التراث الشعبي
بين الثقافة المجتمعية
والتنمية المستدامة

12

1

التراث الشعبي:
بين الثقافة المجتمعية والتنمية المستدامة

د. عاطف عطيّه - لبنان

تشي هـذه الورقـة، على مـا هو بائـن في عنوانهـا، على أن ثمـة ترابطـاً وثيقاً بين التراث الشـعبي، باعتبـاره الإنتاج الأولي لأي ثقافـة مجتمعية والأسـاس المكين لها، مـع الثقافة ذاتها بمـا هي متبناة وممارَسـة في دوام لا ينقطع منذ ظهـور المجتمع حتى لحظـة اللقاء هـذه، وإلى مـا بقي المجتمـع في دينامية مسـتمرة لا يوقفهـا موقِف ولا يعطّل فعلَهـا معطّل.

بين الثقافة والتنمية:

هـذا من جهة العلاقة المفصلية بين التراث الشـعبي والثقافة في كل مجتمع، باعتبار أن الثقافة تنبني على الأسـاس الذي يربط الانسـان بالبيئة التي يعيش عليها ويسـتمد منها، باعتباره كائناً اجتماعياً، طريقة ممارسـته لحياته، من أجل الاسـتمرار في العيش مسـتعملاً كل ما يسـاعد على هذا الاسـتمرار والترقي فيه إن كان على صعيد المادة التي

يتوسلها من أجل ذلك، أو على الصعيد اللامادي بما توحيه هذه الحياة من خلال النظر فيها والتفكر في كيفية نشوئها وفي ما وصلت إليه، والسبل الآيلة إلى تجنب مخاطرها، وفي كيفية إقامة الشعائر والطقوس المرافقة لنظرته في الحياة وما بعدها.

أما من جهة علاقة كل ذلك بالتنمية المستدامة، فإن هذه الورقة تحاول النظر إلى الثقافة المجتمعية، والتراث الشعبي منها على وجه الخصوص، من حيث هي حصيلة مجمل النشاط الإنساني في المجتمع، ومن كل جوانبه المادية وغير المادية، والبحث في كيفية الإفادة من مبادئ التنمية وممارساتها لتعطي لهذه الثقافة الزخم اللازم لتبقى على خارطة الثقافة الإنسانية في كل تجلياتها، إن كان في ممارستها اليوم، من خلال نظرتها إلى ذاتها المجتمعية، اليوم؛ وإلى ثقافات المجتمعات الإنسانية على اختلافها. وفي كيفية تثبيت أسس الثقافة المعيشة اليوم، من خلال التعمّق في بحث العناصر الأساسية للثقافة الشعبية المتجلية في التراث الشعبي المادي واللامادي للمجتمع من أجل ربط الحاضر بالماضي، والتعرف على المميزات الأساسية لمجتمعنا الحديث، لما في ذلك من أهمية في وعي ماضينا من خلال العمل في الحاضر على بلورة عناصر الثقافة الشعبية وإظهارها بعد جمعها وتصنيفها وتبويبها لتيسير فهمها ووعي أهميتها، ودلالاتها في ما نعيشه اليوم، متوسلين، بوعي منا ولا وعي، ثقافة اليوم في عناصرها كافة.

التنمية بهذا المعنى، ما هي إلا تهيئة العمل على إظهار أهمية وعي الثقافة المجتمعية في عالم اليوم المنفتح على كل التوجهات والطاغي بعولمته الثقافية المبنية على الهجنة والاستهلاك والتأثر بكل ما هو جديد، وخصوصاً في مجال التكنولوجيا والتواصل الرقمي، وصولاً إلى كل ما يعيق الالتفات إلى ثقافتنا وأسس حضارتنا المختلفة في عناصر كثيرة منها عن أي ثقافة مغايرة إلا بما هو مشترك من قيم إنسانية نبيلة قابلة للتعميم دون تأثر أو تأثير.

من هنا، جاء مفهوم التنمية البشرية المستدامة لينظر إلى الإنسان، ليس باعتباره كائناً اجتماعياً فحسب، بل أيضاً، كائناً في دوام التشكل والتطوير، إن كان في نظرته إلى ذاته وإلى من حوله، أو إلى القريب منه والبعيد عنه، بعقل منفتح واستعداد دائم للتعلّم والإفادة من الآخرين والإعلاء من شأنه بتنمية قدراته، والوعي بأهمية موقعه في عالم اليوم، بالثقة اللازمة والتخلص من الشعور بالدونية وعقد النقص تجاه كل ما هو غريب عنه، وجديد عليه.

وعليه، جاء مفهوم التنمية المستدامة ليضاف إلى مفهومي الثقافة المجتمعية والتراث الشعبي، لنخلص بنتيجة تفصح عن أهمية العلاقة التي تنشأ فيما بينها، لتغذية الثقافة المجتمعية بالعناصر اللازمة لتقويتها وتراصّها في عصر تطغى الثقافة المعولمة التي تطرح نفسها كثقافة بديلة عالمية تتصف بالتهافت على الاستهلاك لأكثر مجتمعات العالم، تحل محل الثقافات المخصوصة والمميزة عن بعضها بعض، وفصل العلم التقنية عنها لتبقى بعيدة عن المجتمعات المتطورة والمتقدمة علماً وتكنولوجيا، في إظهار معلن ومقيت، لعالمين بدل العوالم الثلاثة الماضية، العالم المنتج والعالم المستهلك، ليبقى الثاني في عهدة الأول، يسير في ركابه، ويخضع لإرادته وينفذ ما هو مطلوب منه، باسم هذا التقسيم الجديد - القديم للعمل، وكأن العالم لا يزال في عهود الاستعمار القديم، بأسلوب جديد ومنطق حديث اتخذ من التكنولوجيا الحديثة ووسائل التواصل الرقمي، والغرف السوداء أدوات لحكم العالم بالتدريج من أعلى القمة إلى قاعدتها.

انبثق مفهوم التنمية المستدامة من معناه الاقتصادي الصرف ليصب في المنحى العام لتوجه المجتمع من أجل تقدمه وزيادة رفاهيته من خلال تنمية الإنسان نفسه اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وفنياً، وتربوياً، أو بمعنى آخر ثقافياً، باعتبار أن الثقافة المجتمعية تحمل هذه العناصر مجتمعة، وكثير غيرها، ومن ضمنها التراث الشعبي، أو بتعبير آخر الثقافة

الشعبية المنتجة بذاتها للثقافة المجتمعية، باعتبارها ألف باء هذه الثقافة. وهذا يعني من ضمن ما يعنيه، أن الإنسان في المجتمع، باشتراكه في الحياة مع من يحتويه هذا المجتمع، معنيّ بالارتقاء بنفسه وبمجتمعه، باعتباره واعتبارهم بشراً على أرض واحدة، وذلك بالتنشئة والتربية والترقي، ومعني أيضاً في القدر نفسه، بالحجر والشجر. إذ على قدر ما يستفيد من الموارد الطبيعية المتوفرة في بيئته وصولاً إلى معرفة خصائصها الذاتية لتنمية صناعته، وعلى قدر ما يجنيه من عمله في الأرض واستغلالها لتنمية مقدرته الاقتصادية، تزيد مقدرته بالعلم اللازم والتقنية المنتجة من ذلك، في ترقية حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، أو بالمعنى ذاته، بترقيته الثقافية. فكيف يمكن الإفادة في هذا المجال من ترقية التعاطي مع التراث الشعبي، ليكون عنصراً فعالًا في الثقافة المجتمعية، ورافداً أساسياً عاملاً على التصالح مع هذه الثقافة ذاتها، مقابل ما يفدنا من ثقافات الآخرين، على أي وجوه كانت، دون تبخيس هذه الثقافات، وبالاحترام اللازم دون النيل من عناصرها، مع العمل الجاد على الدعوة إلى المقابلة بالمثل مع تغذية كل ما هو نبيل وإنساني مشترك بين الثقافات جميعاً .

هنا، علينا أن نبحث في منشأ الثقافة، كما في منشأ التراث الشعبي، والتنمية المستدامة ومفهوم كل منها.

في الثقافة:

إذا كان لمفهوم الثقافة بدايات في تطور الغرب الفكري، فلهذا المفهوم أيضاً بدايات في تطور الفكر العربي، حيث ارتبط منذ القدم بالإنسان العارف المشحوذ فكرياً وعملياً. المجرب الذي عركته الأيام وثقفته وصقلته لدرجة أنه يعرف ما يحيط به، وما يمكن أن تصل إليه الأمور مع إمكانية التأثير في الأحداث. وإذا بقي هذا التعبير مقتصراً في التراث العربي على المعنى الذي يمكن أن يتصف به الفرد، فإن ثمة الكثير من المجتمعات غير معنية بتأصيل هذا المفهوم أو الاهتمام بتطوير النظر إلى ما تعنيه الثقافة؛ مع الاعتبار المؤكد أن لا مجتمع بشرياً خلو من الثقافة. كل المجتمعات الإنسانية لها ثقافاتها المخصوصة، ولكن ليست كلها مشغولة بهمّ البحث في هذا المفهوم.

إن التعريف الذي لا يزال متداولاً إلى اليوم وضعه ادوارد ب. تايلور في العام 1871. وقد نظر تايلور باعتباره انتروبولوجياً بريطانياً إلى الثقافة أو الحضارة «موضوعة في معناها الاتنولوجي الأكثر اتساعاً هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع» .

اعتبر بواس، بعد تايلور، أن الاختلاف الأساسي بين المجتمعات هو اختلاف ثقافي لا عنصري. وقد سخر بواس من الفكرة السائدة في عصره التي تربط بين الخصائص الجسمانية والخصائص الذهنية. واعتبر أن التنوع البشري هو المنتج للتنوع الثقافي، وهذا ما أكده ابن خلدون قبل ذلك بأكثر من أربعة قرون. ما يعني أن لا تباين بيولوجياً بين البشر بل تباين ثقافي، وخصوصاً بين البدائيين والمتحضّرين. بهذا المعنى تكون التباينات الثقافية مكتسبة لا طبيعية.

ولأن الثقافات متنوعة بتنوع المجتمعات، ولأن الحاجات الإنسانية متعدّدة ومتطورة بتطوّر المجتمعات نفسها، فهي لذلك، نسبية، إن كان بالنسبة لتطور كل مجتمع، أو بالنسبة لتنوع المجتمعات وتعدّدها. أوصلت هذه المحصلة بواس إلى التأكيد على خصوصية الثقافة في مجتمع ما، وتميّزها عن أي ثقافة أخرى. وبالتالي فإن أي عنصر ثقافي لا يمكن فهمه ووضعه في مكانه الصحيح إلا في السياق الثقافي العام لأي مجتمع. أما ما يُظهر خصوصية الثقافة وتميّزها، فهي تلك التجليات الفكرية والعملية التي تؤثر بطريقة واعية ولا واعية في سلوك الأفراد، إن كان في حياتهم العملية أو في تكوين بنيتهم الذهنية. وخصوصية الثقافة ونسبيّتها توصلان إلى اعتبار كل ثقافة ناشئة بذاتها، وملبّية لحاجات المجتمع الذي تنتمي إليه. لهذا من الضروري احترام كل

الثقافات انطلاقاً من القناعة بتنوّعها، وبالتالي العمل على حمايتها من كل تهديد.

ومن أجل الإبقاء على الثقافة في تماسكها وديمومتها، ظهرت المؤسسات التي عليها أن تحافظ على تماسك عناصرها، وخصوصاً المؤسسات التربوية ومراكز التنشئة الاجتماعية والوطنية، بما تمدّ به الأفراد على مرّ الأجيال بما عليهم فعله في ممارساتهم اليومية، حيث يتشرب الفرد نموذجه الثقافي عن طريق نظام كامل من الأوامر والنواهي والحوافز الظاهرة والمضمرة، توصل به إلى تمثّل المبادئ الأساسية لهذا النموذج الذي يتربى في كنفه.

الثقافة في هذه الحال تُنسب إلى الذين يعيشونها، وفيها تفاعل متواصل بينها وبين الفرد بحيث لا يمكن تصوّر أحدهما دون الآخر. والفرد هنا، هو ما يعنيه كإمكانية اجتماعية من خلال تفاعله مع المجتمع الذي ينتمي إليه. وهذا ما أدى إلى إنتاج مفهوم الشخصية الاجتماعية باعتبارها المحدَّدة بالثقافة التي ينتمي إليها الفرد. وما يختلف بين ثقافة وأخرى هو ما تتميز به الشخصية الاجتماعية عن شخصية اجتماعية أخرى. والشخصية الاجتماعية الأساسية، هي الأساس الثقافي للشخصية الفردية المكتسبة عن طريق النظام التربوي والتنشئة الاجتماعية في أي مجتمع.

لم تبق الثقافة بمعناها الشمولي، بل عالجها كثيرون باعتبارها فرعية ضمن ثقافة أشمل، أو بمحاذاتها. وهي الثقافة التي تنسب إلى جماعات أو اتنيات في مجتمعات شديدة التنوع والتعدد الثقافي، أو طبقات اجتماعية، أو الفقراء وغيرهم، وإن كانت تؤلف بين هؤلاء جميعاً ثقافة المجتمع الشاملة. ويقوم التلاؤم والمواءمة بين ما هو شامل وفرعي على عملية التنشئة الاجتماعية التي تشرّب الفرد العناصر الثقافية المتشكلة في المجتمع الذي ينتمي إليه، بالإضافة إلى ما يمكن أن يتشرّبه من مجموعته الاجتماعية الدينية أو الاتنية أو غيرهما. ويمكن لهذه العناصر أن تكون خاصة بكل مجموعة، كما يمكن لبعضها أيضاً أن تكون منبثقة من ثقافة المجتمع بشموليته. وقد أعطيت لمسألة التنشئة الاجتماعية الأهمية القصوى في نقل مجموعة المعايير الاجتماعية والثقافية التي تؤمّن التضامن بين أعضاء المجتمع، مع الشعور بالإلزام تجاه تبنّي هذه القيم والمعايير.

إلا أن التعريف الأكثر شمولية وإحاطة للثقافة هو ذلك الذي أعطاه غي روشيه حيث يعتبر أن الثقافة «هي مجموع من العناصر له علاقة بطرق التفكير والشعور والفعل، وهي طرق قد صيغت تقريباً في قواعد واضحة والتي - كون جمع من الأشخاص قد اكتسبها وتعلمها وشارك فيها - تستخدم بصورة موضوعية ورمزية في آن معاً، من أجل تكوين هؤلاء الأشخاص في جماعة خاصة ومميزة»[1].

أما أكثر التعاريف اختصاراً ودلالة، فهو الذي يعرّف الثقافة على أنها ما يعرفه ويمارسه الانسان لحظة الحاجة إليه، بعد أن ينسى كل شيء[2].

في الثقافة والتثاقف:

ظهر مفهوم التثاقف على أنه «مجموع الظواهر الناتجة عن تماس موصول ومباشر بين مجموعات أفراد ذوي ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغيرات في العناصر الثقافية الأولى الخاصة بإحدى المجموعتين أو كليهما»[3]. هذا التماسّ يؤثر ويتأثر في الثقافتين المتفاعلتين أو في الثقافات المتفاعلة على قدر تماسك عناصر كل منها وقدرتها على التأثير، أو قابليتها للتأثر. ما يعني أن التنوع والتعدد في أي ثقافة، يمكن أن يكونا أكثر قابلية للتأثر من خلال تماسّهما مع ثقافة مؤثرة. وهذا بدوره يجعل من التفاعل والتماس مع ثقافة او ثقافات مغايرة للثقافة ذات الوجهة المتنوعة والمتعددة ما يجعل عملية التفاعل تسير على خطين متناقضين تفاعل إيجابي من جهة، للقرب بين الثقافة الفرعية والثقافة المؤثرة؛ وسلبي من جهة أخرى، للمخالفة والتناقض بين الثقافة المؤثرة نفسها، والثقافة الشاملة المتعددة والمتنوعة، لما لهذا التفاعل الفرعي من تأثير وخطورة على تماسك عناصر الثقافة المتلقّية لتعدديتها وتنوعها.

في عمليــة التثاقــف، إذاً، تظهــر بوضــوح عمليــات الهيمنة والتبعيــة التي يمكن أن تنشــأ بين ثقافة وثقافة، أو بين ثقافــة متماســكة وقويــة وثقافات فرعية ناشــئة ضمــن ثقافة عمومية هشــة وضعيفة. فينتــج عن ذلك، ضمن الثقافــة المتأثرة توجهان متناقضان؛ ســرعة تلقّف العناصر المتبنــاة من الثقافة المؤثــرة؛ ومقاومة هذا التبني في عمليــة التثاقف، أو محاولــة التأثير في الثقافــة المؤثرة، بما يمكــن أن يسمى بـ«التثاقــف المضاد»[4].

وعليــه، اتجــه النظر في مســألة الاخــتلاف الثقافي، أو التناقــض، إلى التأكيد على أن العمليــة لا تحصل في شكل غير مشــروط مــن ثقافــة إلى ثقافة أخــرى. بــل تتم من خلال انتقــاء عناصــر محــدودة تتقبّلها الثقافــة الآخذة. وهــذا يعني أنّ من المســتحيل حلــول ثقافــة مكان ثقافة أخرى، بــل ما يحصل هــو ما تتقبّلــه الثقافة مــن عناصر ثقافيــة مغايــرة، وإن حوّلــت بهــذا التقبّــل، ثقافتها إلى ثقافــة هجينــة، لا هي بالأصليــة الهاضمــة لعناصر من ثقافــات الآخريــن وإدخالها في صلــب ثقافتهــا، ولا هي بالثقافــة المؤثّرة في الثقافات المغايــرة. ولأن الثقافة المتأثرة والهاضمــة لما يناســبها، تعمــل على تماســكها وتثبيت أسســها باســم الأصالــة والحداثــة مــن خلال «إعــادة التأويل»، على ما يقول «هرســكوفيتز»، بحيث «تُســند دلالاتٌ قديمــة إلى عناصــر جديــدة، أو التي تُــغيَّر بها قيمٌ جديــدةُ الدلالةِ الثقافيــة التي كانــت لأشكال قديمة»[5].

بالإضافــة إلى ذلــك، لا يمكــن لعمليــة التثاقــف أن تحصل باتجــاه واحد، إذ لا وجود لثقافــة مانحة بالكامل، ولا لثقافة متلقّيــة بالكامل.

البحث في مســألة التثاقف يفرض البحث في مســألة الهيمنــة وعلاقتهــا بالتثاقــف. لا شــك في أن الثقافــة الضعيفــة المهيمَــن عليهــا لهــا مواردهــا الثقافيــة كما لها القــدرة علــى إعــادة التأويــل الثقافي، حســب تعبير هرزكوفيتــش، لما يُفــرض عليها ليتناســب ويتكيّف مع عناصرهــا. بهــذا المــعنى، الثقافــة المهيمَن عليها هشّــة وضعيفــة ولكنهــا ليســت تابعة كليــاً. وهــي مضطرة، لضــرورات اجتماعية، اقتصادية وسياســية، أن تأخذ من الثقافــة المهيمِنــة، إذ إنها بحاجة ماســة إلى عناصر ثقافية ماديــة ولا ماديــة، حســب الزمــان والمكان، مــن ناحية؛ ومولعــة كثقافــة مغلوبة، حســب تعــبير ابــن خلدون، ومهيمَن عليها، حســب تعبيرنا اليوم، بالإقتداء بالغالب، وإن كان الغالــب أو المهيمِن يأخذ أيضا مــن المغلوب، وإن بدرجــة أقل. بهــذا المــعنى، لا يمكــن لثقافــة مهيمِنة أن تفرض نفســها علــى ثقافــة مهيمَــن عليهــا، إذ غالباً ما تواجَــه بالممانعــة والمقاومــة، وإن كان ثمــة مــن يتقبّل. هذا ما حاولنــا إظهــاره أعلاه. كما أن الهيمنة لا تســتقرّ، بــل هي في حــراك دائم مصحــوب بعمليات تلــقين يكون فيها التأثير متبــادلاً أحيانــاً، وإن في شكل غير متكافئ، وغير مقبــول أحيانــاً أخــرى. ومن المهــم أيضاً دراســة تغيرات الثقافــة المهيمَــن عليهــا وكيفيــة إعــادة تشكّلهــا تحت ســلطة الهيمنة.

في التراث الشعبي:

مــا تقــدم، يوصلنــا إلى محاولــة تحديــد مــا تعنيــه الثقافــة الشــعبية باعتبارهــا ناشــئة عــن المجتمــع في مجرى حياتــه اليوميــة، ومفصولــة عــن مواقــع الســلطة ببعديهــا الســياسي والــديني، ومــا يلتصــق بهمــا مــن صانعــي الثقافــة الرســمية بأبعادهــا كافــة. والثقافــة الشــعبية هنــا مــا هــي إلا التعــبير الواعــي والعــارف بمــا أنتجــه الشــعب في المجتمــع في مجريــات حياتــه اليوميــة ليســتجيب لحاجاتــه وتســهيل عيشــه إن كان في إنتــاج أدواتــه المادية، او في إنتــاج أفكاره التي تســوّغ لــه التكيــف والــتلاؤم بين ضــرورات حياتــه ومــا تجمــع لديــه مــن أفكار ومعتقــدات في كيفيــة تعاطيــه مــع عالــم الغيــب وقضايــا الإيمــان وتثبيــت المعتقــدات لتأبيــد اســتمرارها، ومــا يمكــن أن يحصــل للإنســان بعــد المــوت، وتــأمين مــا هــو في حاجــة إليــه للتنعــم بالحيــاة الأبديــة.

يحمل التراث الشــعبي عناصر كثيرة تجعل منه مفهوماً ملتبســاً، وخاصــة في مجالات الثقافــة العربيــة عموماً. وبمــا أن هذا المفهوم مرتبــط تاريخياً في الذهنيــة العربية بكل مــا هو مخالــف للعقلانيــة والإيمان الــديني القويم

والقواعد الضابطة للغة، فقد انتمى، في اتجاهه هذا، إلى العامة من الناس، بعفويّتهم وصدقهم وأحلامهم وأمانيهم، وبما يوقظ لديهم الإحساس بالقوة والحرية والحب والحنين، وكل المشاعر التي تولّد لهم الشعور بأنهم أحياء، أو بحاجة إلى ما يمكن أن يعمل على استمرار حياتهم بالصحة اللازمة والنشاط، في عالم تعزّ فيه لقمة العيش وراحة البال.

لقد ظهر التباين في النظر إلى التراث الشعبي بين المهتمين بالثقافة الشعبية. وقد أكّد بعضهم أن الثقافة الشعبية وتجلياتها في التراث لا يقتصر وجودها على العامة فقط. ذلك أنها تخرق المجتمع عمودياً أيضاً، وتطول مجتمعات من كل الفئات باعتبارها إنتاج جماعة بشرية تشترك في نظام من الرموز والقيم يميّزها عن غيرها من الجماعات[6]. وهي بهذا، جزء من الثقافة العامة، وبالتالي، لها مساس مباشر مع كل العناصر المشكّلة لبنيتها. ولا تقتصر الثقافة الشعبية، على منتج ومستهلك إلا في آخر أولوياتها، إذ الأولوية التي تعطي للثقافة الشعبية مفهومها هي المادة نفسها، في بنيتها وشكلها ومضمونها[7].

وما يعطي للثقافة الشعبية أهميتها، أنها مُنشَأة من التراث ذاته، ومنتجة له في الوقت نفسه. مُنشَأة باعتبارها حصيلة دراسة هذا التراث ووعي أهميته، بعد جمعه وتصنيفة وتبويبه واستيعابه بالكامل، بغثه وسمينه؛ ومنتجة له باعتبارها الصور الذهنية التي تحولت إلى واقع مادي، وإلى تعابير عيانية مُقالة ومقروءة ومتمايلة باهتزازات جسدية تحمل كل الدلالات من فرح وحزن وتجليات روحانية. بهذا المعنى، يمكن القول إن لا وجود لما هو لامادي في التراث الشعبي إلا بوساطة ما هو مادي، حتى ولو كان ذلك بالرمز والإيحاء والكلام والحركة.

يبقى التراث الشعبي، في كل حال، تقليدياً في بناه المادية باستناده إلى تاريخ موصوف، وتقليدياً في الذهنية التي تتجلى في ممارسات شعبية لا تقتصر على العامة فحسب، بل تَعبُر الفئات كلَّها لتصل إلى النخبة، وإن كان بأساليب وأدوات مختلفة، ولنا في طقوس الزار في مصر، وحلقات الذكر في مختلف البلدان العربية الدليل الأسطع على ذلك[8]. ويؤكد خليل أحمد خليل على أهمية دراسة عناصر الثقافة الشعبية، أي التراث

الشعبي المادي واللامادي، باعتبارها مجموعة من الظواهر المتصلة والمتداخلة والمتفاعلة والمتصارعة مع العناصر الثقافية الأخرى ضمن الثقافة الواحدة، على تنوّعها. وهي بهذا المعنى «تعبير سوسيولوجي عن الاتصال البشري وتداخل القوى الاجتماعية تفاعلاً وتصارعاً، ثباتاً وتغيراً»[9].

هنا، يمكن القول إن التراث الشعبي هو مجمل نشاطات المجتمع من ممارسات وأفكار أنتجها إشباعاً لحاجاته المادية والنفسية في سياق مستقل عن السلطة وعن النخبة العالمة ذات الاهتمامات المماثلة، والعاملة على إشباعها بطرق مغايرة وأساليب مختلفة. وهو يمثل مجمل هذه النشاطات، وما ينشأ عنها من أصناف الإنتاج، لتنتقل من جيل إلى جيل باعتماد الذاكرة والكلام المعبّر عن موجوداتها، إلى أن ظهرت الأبحاث الفولكلورية ووسائل الإعلام لتقوم بهذه المهمة، ومن ثم مراكز الأبحاث المتخصصة، المتوَّجة بما قامت به منظمة اليونيسكو في هذا المجال. لقد نشأ هذا التراث بالتراكم، وطاول العامة من الناس ،ووصل إلى كل فئات المجتمع، وبقي يعبّر عن نفسه بالطرق التقليدية، حرفةً وكتابة ونغمة وصوتاً وزيّاً وحركة. وهو في الأخير، تعبير عن نمط حياة متحرك، ونظام من الرموز وأشكال التفاعل تشارك فيها الثقافةَ المجتمعية العامة، باعتبارها عنصراً أساسياً فيها.

التراث الشعبي والتنمية الثقافية:

ما كاد القرن العشرون ينتهي، حتى استشعرت الأمم المتحدة خطورة التوجّه الجديد المتمثّل بالعولمة على صعيد العالم كلّه. ووجدت أن العولمة، وهي صنيعة هذا التحوّل وعلّته في الوقت عينه، ستطغى على كل ما عداها، وفي كل المجالات، وسيحلّ المنطق المعولم محل المنطق الوطني والقومي بكل مفاعيله، في المستقبل المنظور[10].

وما تجدر ملاحظته في هذا المجال، بداية الاهتمام بصون التراث الثقافي العالمي من قبل اليونيسكو[11] منذ العام 1972. ووصل في العام 2003 إلى توقيع الاتفاقية في شأن حماية التراث الثقافي غير المادي[12]. وقد تم التأكيد في هذه الاتفاقية على إعلان اليونيسكو في شان التنوع الثقافي لعام 2001، وإعلان إسطنبول[13] في العام 2002. وقد انبثق عن هذه الاتفاقيات تحديد التراث المادي الذي يتضمن «الآثار الهندسية المعمارية والفنية والتاريخية والمواقع الأثرية والأعمال الفنية والمخطوطات،إضافة إلى الكتب والأشياء الأخرى ذات القيمة الفنية والتاريخية، وكذلك المجموعات الأثرية والعلمية مهما كانت طبيعتها أو نوعها، وبصرف النظر عن أصلها أو مالكها»[14].

أما في ما يتعلق باتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي، فقد قدّمت اليونيسكو، في ديباجة هذه الاتفاقية، مبررات إصدارها لتبيّن أهميتها ودورها في حماية التراث الثقافي غير المادي وصيانته والمحافظة عليه. وأول ما تقدمه الاتفاقية، في هذا الإطار، التركيز على الترابط الحميم بين التراث الثقافي غير المادي، والتراث المادي الثقافي والطبيعي. والأمر الثاني المهم أيضاً، هو ذلك الترابط العكسي (السلبي) بين العولمة والتحوّل الاجتماعي، من جهة؛ والتراث الثقافي غير المادي، من جهة ثانية. أما الأمر الثالث، فهو تحقيق رغبة عالمية في صون هذا التراث، والاعتراف بالجهود المبذولة، جماعات وأفراداً، لإنتاج التراث الثقافي غير المادي والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد، باعتباره إسهاماً فعالاً في إثراء التنوع الثقافي والإبداع البشري.

جاء الأمر الرابع الأكثر أهمية ليلاحظ عدم وجود أي اتفاقية للأطراف المشاركة، قبل 2003، تلزمها بصون التراث الثقافي غير المادي. وهذا يعني أن الاتفاقيات المعقودة قد تحصّنت بصفة الإلزام. أي أصبحت الدول المشاركة والموقّعة على هذه الاتفاقيات ملزمة بالحفاظ على تراثها الشعبي، وتعميم الوعي بأهميته، وخصوصاً لدى الأجيال الناشئة، وبضرورة الاطّلاع عليه وفهمه واستيعابه، وإدراك أهميته في بلورة الهوية الوطنية،

ووعي الانتماء إلى ثقافة عميقة الجذور متوغلة في التاريخ تستحق الصون والحماية، بالثقة اللازمة، ووعي الذات المجتمعية، والثبات في الموقع الندّي المقابل تجاه كل ما يهدّدها من ضروب التغيير المبني على التماهي بالآخر، واعتماد ثقافة الاستهلاك، والارتماء، بوعي أو لاوعي، في المجال الحيوي لثقافات الآخرين، أو تبنّيها وإعلان الانتماء إليها.

ولأن التنفيذ والإلزام يتطلّبان الاستطاعة والقدرة، جاء الأمر الخامس ليؤكد على ضرورة مساهمة المجتمع الدولي، مع دول الأطراف المشاركة في هذه الاتفاقية، في صون هذا التراث بروحٍ من التعاون والمساعدة المتبادلة[15]. والأمر الأخير، حسب الاتفاقية، ولتبرير عقدها، يشدّد على «الدور القيّم للغاية الذي يؤديه التراث غير المادي في التقارب والتبادل والتفاهم بين البشر»[16]. أما أهداف الاتفاقية، فيمكن اختصارها في إثنين؛ الأول، هو صون هذا التراث واحترامه للجماعات والمجموعات والأفراد؛ والثاني، هو التوعية، محلياً ووطنياً ودولياً، بأهمية التراث الثقافي غير المادي وأهمية تقديره المتبادل، وتعزيز التعاون والمساعدة بين الدول[17].

وفي إطار تفعيل اتفاقية حماية التراث الشعبي، أصدرت المنظمة الدولية من مركز الثقافة الشعبية الكورية في مدينة اندونغ «إعلان الثقافة الشعبية» تحت عنوان «السلام والاتحاد في التعددية الثقافية» في العام 2005، وبمشاركة 184 دولة. وقد اعتبر المشاركون أن الثقافة الشعبية تلعب دوراً في حل مشكلات المجتمع الحديث. وعليه، فقد صدر هذا الإعلان ليؤكّد على مبادئ أساسية تستوي عليها الثقافة الشعبية، ومنها الثقافة اللامادية، وأهمها: الخصائص والمميزات، ومحلّية إنتاجها التي تضفي عليها صفة التعدد.

بالإضافة إلى المبادئ الأساسية التي تنبني عليها الثقافة الشعبية، طرح الإعلان للتنفيذ مشاريع لترويج الثقافة الشعبية، منها، التعاون بين مختلف قطاعات المجتمع مع الدولة، وتنفيذ الدراسات الدورية والمستمرة حول الثقافة الشعبية، وتنظيم تبادل الثقافة الشعبية، وعقد الندوات والمؤتمرات الوطنية والدولية المتعلقة بالثقافة الشعبية، وتطوير الصناعة الثقافية المرتكزة على الثقافة الشعبية[18].

وفي شكل أكثر تحديداً، أظهرت اليونيسكو في اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي مفهومها لهذا التراث، ويلخَّص بأنه الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية؛ وهي تلك التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من التراث الثقافي. وهو ينمّي لدى هؤلاء الإحساس بالهوية المخصوصة، والشعور باستمراريتها، ويعزّز من ثَم، احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية.

ما ظهر من هذا التعريف، يتناول التصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات، إلى جانب الممارسات. ما يعني أن ثمة ترابطاً وثيقاً بين التصوّرات والمعارف والمهارات، والممارسات المتعلقة بها. ولا يخفى أن الممارسات تتوسّل أشياء مادية للتعبير عنها، أو تأدية ما يتّصل بها بوساطة تعابير لسانية، أو حركات جسدية، أو إشارات ورموز محسوسة، من أجل إيصالها للمتلقّين. لذلك، لا يهمل هذا التعريف كل ما يرتبط بما هو ذهني، أي لا مادي، من تصوّرات ومعارف ومهارات، بالآلات والقطع والمصنوعات، وحتى الأماكن الثقافية، من مسارح ومقامٍ شعبية، وغيرها من الوسائل التي استُحدثت لتمثّل صلة الوصل بين العنصر الثقافي اللامادي والمتلقّين. ولا تكتسب هذه الموضوعات الثقافية اللامادية شرعيتها، بالترابط مع الآلات والأدوات المرافقة لتظهيرها، إلا بعد أن يعتبرها المجتمع جزءاً من تراثه الثقافي. وليكون ذلك كذلك، لا بد أن يكون من إبداع هؤلاء الذين ورّثوه للأبناء والأحفاد، جيلاً بعد جيل، ليكتسب هذه الشرعية، ومن ثم هذا الاحترام والتبجيل[19].

إلا أن ما تجدر ملاحظته في هذا المجال، هو أن الاهتمام بالثقافة غير المادية لم يعد يقتصر على الروائع الفنية، على اختلافها، بل طال أيضاً فنّانيها ومبدعيها. فإذا كان الباحثون والمؤسسات المتخصصة يسعون للحفاظ على

المأثـورات الشـعبية المهـدّدة بالانقراض، فـإن التوجه الحديـث «يسـعى إلى دعـم التقاليد الحية المهـددَّة من خلال تحسين الظروف الملائمة للإنتـاج الثقافي»[20]. وهذا يـعني الحفاظ علـى التقاليد مـن خلال دعـم الممارسين لهـا. «وقـد أدّى هـذا، إلى تحـوّل الاهتمام مـن الأعمال الفنية، إلى الأشـخاص، وإلى معارفهم ومهاراتهم»[21]. وقد نظـر علي بزّي إلى هـؤلاء باعتبارهم كنوزاً بشـرية حيّة[22]. التراث غير المـادي بهذا المعنى هـو في الأخير ثقافة، وعليه أن يبقـى في حركيّته الدائمة، وإلا أصابـه الجمود فالموت. «الهـدف، إذاً، هو دعم النظام بأكمله باعتبـاره كياناً حياً، وليس فقط جمـع النتاج الـفني غير المادي»[23].

يبقـى القـول، إن التراث الثقـافي اللامـادي أمانـة مجتمعيـة، على المجتمع بكل أطيافـه المحافظة عليه بعد جمعه وتصنيفـه، ليبقـى ذخيرة حية للأجيـال القادمة. والأمانـة تقضي بالاهتمـام والرعاية. وهذان لا ينشـطان دون الوعـي بأهميـة التراث لامادياً كان أو ماديـاً. فالتراث دليـل على الهويـة. والهوية هـي التي تحفظ لنـا مكاناً في هـذا العالم، وهي التي تقدّم، بالصـوت والصورة والكلمة، ثقافتنا إلى هـذا العالم.

التراث الشعبي العربي والتنمية الثقافية:

تلقّفت بلـدان عربيـة عـدة[24] توجهات اليونيسـكو ومقـررات الاتفاقيـات الدوليـة المتعلقـة بإقـرار التنوع الثقـافي العـالمي، وتعـدد مصـادره، ووجـوب التصدي لصونـه وحمايته وتصنيفـه وإظهاره بالمظهـر اللائق به، في وجهيـه المـادي واللامـادي. وقـد كان لاهتمـام هذه المنظمـة الدوليـة بـالتراث اللامـادي معلماً مـن معالمها التي تشي بأهميـة التراث اللامـادي، لمـا لـه مـن أهمية في إظهـار عناصـر البنية الذهنيـة التي تحوّلـت عملياً إلى عناصر مادية من كل الوجوه، تبيّن ما اسـتعمله الانسـان في حياتـه اليوميـة، والمبني علـى تصوّراتـه الذهنية قبل أن تـصير أدواتٍ ووسـائلَ للاسـتمرار في حياتـه اليومية وللارتقـاء بهـا. والأهـم مـن ذلـك، مـا صـدر عنها من قرارات تُلـزم الموقّعين على اتفاقية صون التراث الشـعبي اللامـادي، بفعل كل ما يلـزم لجمعه وتصنيفـه وتبويبه وصيانتـه، وتعريـف الناس عليـه، والعمل على تنشـئة الأجيـال الفتيّة علـى الوعي به، والاسـتناد عليه في بلورة شـخصيتهم الثقافية وهويتهم الوطنيـة، من خلال ربط الحاضـر بالماضي دون الغرق فيه، والتطلّع إلى المسـتقبل

دون تجاهل الماضي أو الجهل به، وليبقى هذا التراث إرثاً من الأجداد للأحفاد.

إن محاولات رصد وجمع محمولات التراث الشعبي العربي، أو ما يمكن أن نطلق عليه تعبير تجليات الثقافة الشعبية العربية، تقوم على أمرين؛ الأول، رصد وجمع الأغراض المادية التي تعبّر عن كيفية العيش في عصور سبقت، على صعيد المنزل وأثاثه ومفروشاته وتقسيماته الداخلية، وما يمكن أن تُظهره من أنماط سلوك وتصرّفات تشي بمحتوى البنية الذهنية للناس في فترة زمنية محدّدة. كما على صعيد الأزياء التي تبيّن كيفية تَمظهُر الناس في علاقاتهم اليومية، وفي لقاءاتهم الاجتماعية والاحتفالية، وأصناف الطعام التي تبيّن المستوى المعيشي للناس في تعاطيهم مع المطبخ، والأصناف الخاصة بكل متّحد وربطها بأحواله وبأصناف إنتاجه الغذائي؛ والأصناف الحرفية المعتمدة وأهميّتها في معاش المتّحد وعلاقاته، من خلالها، مع المتّحدات المجاورة، وتخصيص كل منها في إنتاج ما، ليسهل التبادل واللقاءات المبنيّة على الأساس التجاري، والرامية إلى زيادة الألفة بين المتّحدات في الوقت نفسه. بالإضافة إلى ذلك، الأدوات المعتمدة في الأعمال الزراعية، وما يمكن أن تدلّ عليه في علاقة الإنسان مع البيئة، كما الأدوات المستعملة في الاحتفالات الموسمية والأعياد الدينية.

أما الأمر الثاني، فيتناول رصدَ وجمعَ عناصر التراث الشعبي اللامادي، وتصنيفَها حسب انتمائها لكل متحد اجتماعي على حدة، لمعرفة ما هو متماثل وما هو مختلف، ودلالاتها المعرفية، وموقعها في الثقافة الشعبية. ويهتم جامعو مواد التراث الثقافي اللامادي بتدوين كل ما لا يزال عالقاً في الذاكرة الشعبية من أغان ومواويل، وحكايات، وأمثال وحِكم، وحركات راقصة مفردة وجماعية، وألوان الشعر الشعبي بتقسيماته المختلفة، وما بقي عصيّاً على الزمن من هذه الحكايات والأساطير والملاحم ودلالاتها التي غالباً ما ترسخ في الذاكرة، والمعبّرة عن الشهامة والبطولة الخارقة والإيمان ونصرة المظلوم، بالإضافة إلى المعتقدات الشعبية وما تحتويه من أفكار وتخييلات عصيّة على التحلل والاندثار، منها الجن والعفاريت والغيلان، والطب الشعبي، وتفسير الأحلام، وغيرها من الموجودات التي لا تزال تفعل فعلها في البنية الذهنية العامة؛ وهي المأثورات التي تشكّل لحمة الثقافة الشعبية وسداها.

وإذا كانت الثقافة المجتمعية العربية وليدة المتّحدات الاجتماعية، باعتبارها إبداعاً وصناعة إنسانيين، فإنها تفترق على نمطين منها: نمط الثقافة الرسمية التي تعمل السلطة على ضبطها، من أجل أن توحي بوحدتها وتناغمها في بناء إيديولوجيّتها في نظرتها إلى المجتمع، وفي نظرة المجتمع إليها؛ ونمط الثقافة الشعبية التي تولّدت من موجة مغايرة، بحكم منطق تشكّلها الذي أبدعته حياة الناس العاديين الذين يواجهون تقلّبات حياتهم ومفاجآتها بما يحضر لديهم من آليات الدفاع والتكيّف والملاءمة للاستمرار في العيش، وذلك إما بالتعبير عما يحسّون به من مجريات الأمور التي تُفرحهم، مع ما يستلزم ذلك من تصرّفات وأنماط سلوك يتجلّى فيها الفرح، رقصاً وغناء وتوزيع حلوى، وغيرها؛ أو بالتعبير عما يحسّون به من حزن، مع ما يستلزم ذلك، أيضاً، من نواحٍ وندب وعويل وحركات وتصرفات مرافقة تدلّ على كبر المصاب، وتظهر في ألوان الثياب وأشكالها، وأنواع الطعام، وغيرها. وهكذا بالنسبة لبقية العناصر الثقافية اللامادية التي تظهر في أوقاتها، وبعفويتها الملازمة.

من هنا، يمكن اعتبار التراث الشعبي الوجه المتجلّي للثقافة الشعبية بشقّيها المادي واللامادي. وانطلاقاً من ذلك يمكن النظر إلى التعبيرين باعتبارهما متماثلين، أو على أقل تقدير، حاملاً ومحمولاً، إذ إن الثقافة الشعبية هي المنتجة لِما وصل إلينا من تراث، مادياً كان أو غير مادي، في الزمان والمكان، بالإضافة، طبعاً، إلى ما أنتجته في حينه واندثر دون أن يصل إلينا، أو ما زال موجوداً ولكن لم يتم اكتشافه بعد. أما الفولكلور كعلم، فهو دراسة التراث الشعبي في كيفية تشكّله ومصادره، وأساليب تغيّره في الزمان والمكان، وما هو قابل للاستمرار

بالعناية اللازمة، والتصنيف المتخصّص، ليبقى عصيّاً على الاندثار، وقابلاً لربط الماضي بالحاضر، وتحضيره للعيش في المستقبل، لتتعرف الأجيال اللاحقة على ماضيها التليد، ولتزيد - بالوعي - القدرة على معرفة التاريخ ودور الأجداد في صنعه.

التنمية الثقافية في مواجهة الثقافة المعولمة:

ما يمكن التأكيد عليه في هذا المجال، أن اليونيسكو تنبّهت إلى خطورة توجّه العولمة في كل تجلياتها على الثقافات المجتمعية، وخصوصاً تلك التي لا تتمتع بالحصانة اللازمة لحماية عناصرها الأساسية. ذلك أن نمط الاستهلاك لدى الثقافات المتأثرة بظاهرة العولمة يتزايد باستمرار، مع ما يتطلّبه ذلك من تداعيات نفسية جماعية تعطي للاستهلاك التفاخري الأولوية في نمط عيشها. لذلك تأخذ في الابتعاد الواعي واللاواعي عن كل ما يربطها بحاضرها وماضيها الثقافي والتراثي، وبكل ما يربطها بثقافتها، باعتبارها، في نظرهم، ثقافة عفا عليها الزمن، وأصبحت من مخلّفات الماضي وأسيرة التقاليد. فيتمثّل، بعيداً عنها، وبتجاهلها أو جهلاً بها، ثقافةً طارئة حملتها المحطات التي تملأ الفضاء العربي، حاملةً معها كل ما يُبهر، وما يشكّل أنماطاً حديثة تشمل كل ما يشجّع الإنسان العربي على التغير في كيفية التعاطي مع الآخرين، إن كان في العلاقات الاجتماعية، أو في السياسة والفن، أو في التعرف على كيفية العيش، وكيفية الاستهلاك الذي يشمل ما عليه أن يقتنيه، مع تنامي حس الاستزادة، من أدوات، على اختلافها، ومن ألبسة، ومن ألوان الطعام والشراب، وفي التواصل حسب معايير الحياة الحديثة. كل ذلك، في الوقت الذي لا تزال ثقافته المخصوصة تستمر في مسيرتها ببطئها المعهود، وبأحمالها الثقيلة. فيحسّ بأن من المهم التخلّي عن كل ما يُعيق مسيرته المتجدّدة، المصنوعة من الآخرين، ولو كلّفه ذلك، ليس التخلي عن ثقافته وهويته المرتبطة بها، فحسب؛ بل بالإضافة إلى ذلك، الإحساس بالخجل من الانتماء إلى هذه الثقافة التي يحسّ أنها تضعه على الحافة المواجِهة لبرج مكين من ثقافة حديثة، تفصل بينهما هوةٌ سحيقة لا يحدّها قرار.

لا يرتبط هذا الاحساس بالإنسان العربي وحده، بل شمل حتى المجتمعات المتقدمة التي أحسّت، في قواعدها، كما في نُخبها حاملي الثقافة العالمة، أن ثمة طغياناً لنمط حديث من الحياة، يفرضه منطق خارق القوة والتأثير، هو المنطق المعولم. المنطق الذي يعمل على زيادة وتيرة السرعة في مجرى الحياة اليومية، بالإضافة إلى الضغط الذي يُحدثه الإيقاع المتنامي للاستهلاك، وهو ما يؤدي إلى زيادة وتيرة الإنتاج وتنويعاته، ليتحوّل العالم، من بَعد، إلى طاحونة هائلة القدرة تستجيب لمتطلبات العولمة، ولا يهم في النتيجة ما يحلّ بالمجتمعات الإنسانية من أضرار، ليس على اقتصادياتهم أو سياساتهم فحسب، بل في الدرجة الأولى، على ثقافاتهم المخصوصة، أي على مصائرهم، كشعوب ومجتمعات، لها تراثها ومعطياتها المتميزة، وبضياعها تضيع الهوية.

هذا ما تنبّهت له أوروبا بعد الثورة الصناعية وطغيان المادة، وتهافُت الناس على الغرق في تصانيف الحياة الحديثة، كما بعد طغيان المنطق المعولم. وانتقل الاهتمام من أفراد إلى مؤسسات لتصل إلى الأمم المتحدة بعد استشعار الخطر المحدق بثقافات الشعوب ومصائرها.

يبيّن لنا محمد النويري في مقالة مهمة أهمية الحفاظ على التراث، والعمل على وصله بالحاضر لاستشراف المستقبل، وإن جاء العرب متأخرين في اهتمامهم بهذا الجانب من ثقافاتهم المجتمعية. فهو يقول إن أوروبا سبقت بأشواط في هذا المجال، إذ يعود الاهتمام بالثقافة الشعبية فيها إلى أواخر القرن الثامن عشر، وإن كان ذلك بجهود فردية[25]، قبل أن تنشأ المؤسسات التي أخذت على عاتقها الاهتمام بالثقافة الشعبية وربطها بالأصالة، باعتبار أنها تشكّل المفتاح لمعرفة الماضي بكل تفاصيله في مسيرة الحياة اليومية، وفي الممارسة العملية للناس في عفويّتها، وفي إظهار تجليات الذهنية المعبّرة عن ذاتها، وتعطيها الاستقلالية والخصوصية التي تميّزها عن غيرها من ثقافات الشعوب.

هـذا الاهتمـام، حسـب النويـري، لـم يبـقَ في إطار التجميـع والدرس، بل تطـوّر إلى وضع المناهـج العلمية في كيفيـة التعاطي مع الثقافـة الشـعبية، وكيفية تجميعها من الميـدان وتصنيفها ودرسـها لمعرفة ما هـو مفيد وقابل للاسـتمرار، ومـا هـو خـارج الزمـن، وكيفية الإفـادة من كل صنـف منهـا، وغير ذلك من إنشـاء المراصـد الثقافية والمتاحـف ومراكز الأبحاث، مـع التركيز علـى كل ما يمكن أن يفيـد في هـذا المجـال، مـن نشـر الدراسـات وتنظيم المؤتمـرات، وغيرها[26].

في مقارنتـه بين هـذا الاهتمـام الأوروبي، ومـا يجري في البلدان العربيـة، يرى النويري فرقاً شاسـعاً في هذا المجال؛ أول عناصـره التكامـل بين الثقافـة الشـعبية والثقافـة العالمـة، إذ يلحظ أن الأوروبـيين أوجدوا المناهـج اللازمة، والعـدّة الكافية للتعامـل بين العامي والعالِـم في الثقافة، من أجل إظهار كل جوانب الثقافة الشـعبية إلى العلن، مع تصنيف عناصرها وكيفيـة الإفادة منها في جوانب مختلفة مـن العلوم الإنسـانية؛ من علـوم اللغـة إلى الانتربولوجيا والتاريـخ. بينما لا تـزال الهوة تتّسـع في البلـدان العربية، بين الثقافـة الشـعبية والثقافة العالمة، مـع وجود اهتمام مسـتحدَث في كيفية الإفادة من التراث في جانبه السياحي، أو في دراسـته الأكاديميـة، باعتباره من الماضي. فنشـأت لذلـك المؤسسـات والمراكـز العلميـة. وبـدأت في البحث والتصنيـف والدرس، وإن لا تـزال في بداية الطريق العملي والعلمي[27]. وربما كان الاهتمام العالمي المتمثل باليونيسـكو المحفّز الأسـاسي لهـذا التوجه العربي المسـتحدث.

والمهـم في هـذا المجـال، علـى مـا يقـول النويـري، ليـس الجمـع والتصنيـف والحفـظ علـى رفـوف المتاحـف والمكتبـات وخزائنهـا، فحسـب، بـل العمـل أيضـاً، علـى تطبيق المنهـج العلمي في كيفية النظر إلى هـذه الموجودات والإفـادة منهـا في شتى دروب المعرفـة، والتعامـل معهـا بالأمانـة اللازمـة، تركيبـاً لغويـاً، ولهجـات وأدوات تعـبير، والانـطلاق منهـا لمعرفـة تطـور أحـوال اللغـة ودلالات هـذا التطـور، وعلاقتِـه بالواقـع الاجتماعـي التـاريخي للبيئـة الاجتماعيـة.

ويختـم النويري مقالته القيّمة هـذه، بالقول إن الثقافة الشـعبية عنصر من عناصر الشـخصية العربيـة. وهذا يعني أن يكون للعرب ما يسـاهمون فيـه في انفتاحهم على العالم. «وأن يكون أخذنا مسـاوقاً، على نحـو ما، لعطائنا. فيكون تفاعلنا مع غيرنـا خلّاقاً نُفضي إليـه ويُفضي إلينا. ونضيـف إليه بالقدر الـذي يضيفه إلينـا. فالثقافة التي لا تعرف كيـف تعطي هي ثقافـة لا تعرف كيـف تأخذ»[28]. والوعـي في الأخـذ والعطـاء، يجـدّد الثقافـة ويوصـل ما اسـتجدّ مع ما مضى لتبقى الثقافة، بما هـي عالمة وبما هي شـعبية، متصالحةً مع ذاتهـا، ومتجـددةً في عناصرها وفي عصرها، ومنفتحـةً على ثقافات الآخريـن وعلى عوالمهم.

وإذا جـاء بحث محمـد النويري في كيفيـة التعاطي مع الثقافة العربية والتراث الشـعبي منهـا، على الخصوص، اعتماداً على البحث العـلمي والتصنيف والتبويب لنعرف ما لدينا، ونعـي أهميته ليكون نـدّاً لتراث الآخرين، وجديراً بالعطاء والأخذ، دون خوف أو شـعور بالنقـص والدونية، فإن علـى هـذا التراث أن ينزل في كل خصائصه ومميزاته إلى قاعدة المجتمـع، إلى الناس العاديين ليتعرّفـوا على تراثهم الشـعبي بكل مكنوناته، بتوسُّل كل ما يُتاح من التكنولوجيا ووسـائل التواصـل، ليـصير هـؤلاء، كمـا نُحبُهـم المثقفة عـارفين بتراثهـم، واعين لمضامينـه، ليتسنى لهـم الإفادةَ منه في تحـصين ثقافتهم المخصوصـة، والثقافات القريبة منهـم والبعيدة، في مجريات حياتهـم اليومية، ومحصِّنين أنفسـهم تجاه كل ما هو غريـب، فيأخذوا ما يتناسـب مع ثقافتهـم، بانفتـاح دون تعصّـب، وبثقـة لا تضيّع عليهم مميزات ثقافتهـم وخصائصها.

ولا بد، في هـذا المجال، من العمل علـى إدخال الثقافة العربية، على تنوّعهـا وتعدّدها، ومنها الثقافة الشـعبية علـى الخصـوص، في مناهـج التدريـس منـذ المراحـل المبكّـرة، حسـب أعمـار الـطلاب فيهـا ومسـتوياتهم. وتعميم هـذه الخصائـص والمـميزات، تصويراً وشـرحاً وتصنيفـاً وتبويبـاً في الأماكن ذات الصـدارة في المتاحف، والمراكـز الثقافيـة المتخصصـة، وإنتـاج كل مـا يلزم من شـرائط وأفلام، وملصقات، ودمى، ومجسّمات، ورسوم،

ومسلسلات تلفزيونية وفيديوهات سريعة، يتمظهر من خلالها التراث الشعبي العربي، بكل ما يحمل من قيم الفروسية، والبطولة، والشهامة، والمروءة، وإغاثة الملهوف، والعلاقة مع المرأة ودورها، بالإضافة إلى التعريف المبسّط بأهم شخصيات هذا التراث، وإبراز دورهم في رفد الثقافة الشعبية العربية بكل ما قدّموه من معطيات تُظهر للعلن منتوجات الثقافة الشعبية العربية، من مشرقها إلى مغربها[29]. هذا طبعاً، بالإضافة إلى إيجاد ودعم المراكز الفنية لإنتاج الموسيقى الشعبية العربية، وإعادة إنتاج الأغاني الشعبية، وفنون الرقص والإيقاع على نغمات الآلات الموسيقية العربية المعروفة بحنّية أدائها، وجمال العزف والنفخ والضرب، من خلال ما تنتجه من نغمات وضروب التأليف والتوزيع، وإظهار الخصائص المميّزة للأزياء العربية تمشّياً مع عصور انتشارها، وأهمية ما يمكن إنتاجه من كل ذلك، لتنمية القطاع الاقتصادي، بالإضافة إلى المساهمة الفعّالة في التنمية الثقافية على صعيد العالم العربي.

ومن أجل تعميم منتوجات التراث الثقافي العربي على العرب أولاً، ومن ثم على العالم، لا بد من استحداث هيئة تراثية عربية عليا، أو تفعيل ما هو موجود من ضمن مهام المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (أليكسو) من أجل الحث على جمع التراث الشعبي وتصنيفه وتبويبه، والعمل على إيجاد المراصد الثقافية[30] التي عليها أن تهتم بجمع التراث الشعبي اللامادي، وصيانة التراث الشعبي المادي وإظهاره على الشكل الذي كان عليه، وتعميم ذلك بمختلف الطرق المتاحة، للتعريف به ووعي أهميته في الوقت الحاضر، وتهيئته لترثه الأجيال المقبلة، مع كل ما يلزم من دراسات وأبحاث وتقنيات، ليكون أقرب إلى النفس المجتمعية، وجديراً بأن تتبنّاه ليعبّر عنها، وجديرةً بأن تحمله مقابل الثقافات المحمولة من الآخرين.

ومن أجل تعميم التراث الشعبي العربي على كل العرب، قبل الآخرين، لا بدّ من إيجاد المعاجم التي تفسّر المفردات العاميّة المتبادلة في كل منطقة عربية، لتصير مفهومة من المناطق العربية التي لا تعرف هذه اللهجات. ذلك أن اللغة المحكيّة هي المستعملة في الكلام، نثراً وشعراً، بالإضافة إلى شرح المعتقدات والتقاليد المتداولة في كل منطقة، مع دراسة كيفية نشوئها ومضامينها، وشرح وتفسير أنواع الإيمان، والطقوس المرافقة لممارستها، وغير ذلك، مع تعميمها إعلامياً لتصل إلى كل الناس. هذا كلّه، من أجل فهم واستيعاب الثقافة العربية بمجموعها، مع إمكانية لحظ الفروقات وشرحها وتبريرها، استناداً إلى العلاقة بين الناس وبيئاتهم الاجتماعية.

إذا كان كل ذلك يعمل على تثبيت أركان الثقافة المجتمعية، لتبقى مترسّخة في البنى الذهنية العربية، وفي وعيهم لأهميتها، وتنميتها بما يتلاءم مع عناصرها، فإن الغاية هي الحفاظ على هذه الخصوصية في مواجهة النزعة الكونية، بعد دخول الصناعة إلى المجال الثقافي بما تحمله من إمكانيات جرف أطلال الماضي وتقاليده في الثقافات المخصوصة، وبما يمكن أن تنتجه من توتّر، ومن تساؤل عن مصير هذه الثقافات، على ما يقول المثقّف والديبلوماسي القطري حمد الكواري[31].

من المهم القول إن التأثير الثقافي الغربي، أولاً؛ ومن ثم المعولم، قد فعل فعله في الثقافة العربية، وخصوصاً في ما يتعلق بالاستهلاك من كل الوجوه، نظراً للتقدم التكنولوجي الغربي، ومَن يسير في ركاب الغرب، على تنوّعه، أو في محاذاتهم من بلدان الشرق. إلا أن هذا التأثير توقّف، حسب الكواري، أمام ما هو متجذّر من هذه القيم والتقاليد الراسخة في الضمير والوجدان منذ زمن طويل، معتبراً أن الثقافة بحكم تشكّلها قادرةٌ على الملاءمة والمواءمة بين استهلاكها، وتراكُم عناصرها مما هو منتَج داخلياً بحكم التطوّر، ومن تأثرها بما يأتي بعد إدخاله في جملة عناصرها الأصلية[32].

تساعد الممارسة الطقسية المثبّتة للتقاليد الدينية والشعبية على ثبات الثقافة المجتمعية، والشعبية منها على الخصوص، في وجوه التغيير المحوِّلة للثقافة إلى توجّهات أخرى مخالفة لما هو قائم ومستمر،

بالإضافة إلى دور اللغة، وما تقوم به لإظهار التميّز والاختلاف الناشئ عن الخصوصية الثقافية. إلا أن هذا وحده لا يكفي، إذا لم يتبع ذلك حماية حامليها لها بعد التعرف على عناصرها الأساسية، وما يمكن أن يُفيدَها، أو يضرَّها، من موجات التأثير القادمة من خارجها؛ تلك الموجات التي يمكن أن تؤثّر في قسم من حاملي الثقافة المجتمعية، ما يؤدي إلى المخالفة، ومن ثم التوتّر فالصراع، في غياب مشاريع التنمية الثقافية التي تزرع في نفوس الناس على اختلاف توجهاتهم وانتماءاتهم الفرعية، العناصر الأساسية للثقافة المجتمعية الشمولية. وطالما هي محميّة من خلال تنمية التعرف إليها والوعي بها. ويمكن الوصول إلى هذه النتيجة بعد الدراسة العقلانية الجادّة والرصينة والمنفتحة، لتنقية الثقافة الشعبية من شوائبها وعناصرها التي لا تتماشى مع روح المجتمع، وروح العصر. ومن المهم التأكيد هنا، أن ذلك لا يضير الثقافة أيُّ جديد يمكن أن يدخل في عناصرها، طالما هي قادرة على الاستيعاب، بالانفتاح على العالم كلّه، لتأخذ وتعطي في حركة متنوّرة من الذهاب والإياب بين الثبات المرن للتقليد، وضروب الحداثة.

ولأن التنمية الثقافية لا تأتي من فراغ، ولا تنزل من فوق، جاء التخطيط التنموي الثقافي ليعطي الدور الفاعل للتنمية، من خلال الكشف عن عناصر التراث، بما هو مادي ولا مادي. هنا يعطي الكواري، في نظرة منفتحة، الأهمية القصوى للتنمية الثقافية، لما لها من دور اجتماعي في التمفصل المتين بين الثقافة والتنمية، باعتبار الأولى هي ذلك الكل الاجتماعي، والتنمية باعتبارها الشأن العملي الممارَس للنهوض بالمجتمع في الميادين كافة[33].

ومن أجل أن تصل التنمية الثقافية إلى أوسع مداها، من أجل القدرة على المواجهة بين الثقافة المخصوصة والثقافة المعولمة، لن تكتفي بجمع التراث وتصنيفه وتبويبه ودراسته، على أهمية ذلك؛ بل أيضاً، وهذا الأهم، بل عليها أن تفعل أيضاً من خلال التنشئة والتربية باعتبارهما شأناً تنموياً، يشرّب الثقافة المجتمعية للناشئة، ومنها طبعاً، التراث الشعبي بموجوداته وثقافته التي أنشأته، وذلك من خلال ربطه بالحاضر، وتهيئته للمستقبل. هكذا، يمكن إعدادهم ليكونوا مستعدين للمشاركة في عملية التنمية المستدامة، وبالتالي كسر العزلة بين ثقافة النخبة، والثقافة الشعبية، من خلال نشر الثقافة بكل تجلّياتها في القطاعات الشعبية الواسعة، كما مارسته وتمارسه مؤسسات التعليم والتأهيل كافة. ولا يمكن أن يحصل ذلك إلا بتبنّي مناهج التعليم المنفتحة، وإتاحة الفرصة للجميع لتوسيع الآفاق الثقافية حتى تشمل كل قطاعات المجتمع. أما العمل الإجرائي لتنفيذ ذلك وتعميمه، فهو في إنشاء المراصد الثقافية، والمتاحف والمسارح والمكتبات والمعارض، والحرص الرسمي على نبش التراث الذي ما زال مجهولاً، مع الاستعداد الكافي للنقد العقلاني بغية فصل الغث عن السمين، واعتماد ما يمكن أن يفتّح أعين الناس على تراثهم الثقافي وتبنّيه، مع التشجيع على التعرّف على ثقافات الآخرين وتراثهم الشعبي بروح منفتحة، وتصنيف ما هو موجود وتبويبُه، والتعرف عليه ووعي أهميته، لما لذلك من أهمية في ترسيخ الوعي الثقافي.

..وبعد

من المهم القول في هذا المجال، إن الثقافة الشعبية العربية وتجلّياتها عنصر من عناصر الشخصية المجتمعية. ومساعدة أساسية في ترسيخ الهوية الوطنية. وهذا يعني أنّ على العرب جميعاً، أن يكون لهم، كما كان لهم سابقاً، ما يقدّمونه في انفتاحهم على العالم. والوعي في الأخذ والعطاء يجدّد الثقافة، ويوصل ما استجدّ مع ما مضى لتبقى الثقافة، بما هي عالمة وبما هي شعبية، متصالحةً مع ذاتها، ومتجدّدةً في عناصرها وفي عصرها، ومنفتحةً على ثقافات الآخرين وعلى عوالمهم.

ولأن الثقافة لا قدرة لها على العزلة، ومعرّضة دائماً لرياح التغيير، مهما كانت رفعةُ منزلتها، ولأن لا بدّ لها من التواصل مع ثقافات الآخرين، فمن الضروري العمل الموجِّه لكيفية التعاطي مع الآخر. والتعاطي

هــذا لا بدّ أن يكــون منفتحاً لتقبّل كل ما هــو جديد ونافع، والعمــل في الوقــت نفســه، على تمــتين أواصــر الثقافة المجتمعيــة وتكتّل عناصرهــا، لتقوية القــدرة على تمييز الضــار من النافع، والأخذ بهذا وتــرك ذاك، بروح منفتحة قابلة للتنــوع وغنى الاختلاف الثقــافي، والعمل على تنمية مســتدامة تطول الحجر والشــجر والبشر.

الهوامش:

1. غي روشيه، مقدمة في علم الاجتماع العام، الجزء الأول، الفعل الاجتماعي، ترجمة مصطفى دندشلي، الطبعة الثانية، 2002، بيروت، ص198.
2. للمزيد من التفصيل حول مفهوم الثقافة وتطور النظر إليها، أنظر:
– عاطف عطيه، الثقافة المعولمة، دار نلسن، 2014، بيروت، ص ص9 - 32.
3. دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، 2007، بيروت، ص93.
4. كوش، المرجع نفسه، ص95.
5. M. J. Herskovits, Man and His works, N.Y. 1948.، ذكره كوش في المرجع السابق، ص96.
6. أنظر للتفصيل، الرأي القيّم لمحمد غاليم حول العلاقة بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمة بما يتفاعل فيها من العناصر الثقافية المختلفة، منها الديني والدنيوي والعقلاني والغيبي.. في:
– محمد النويري(إدارة)، ندوة المنهج في دراسة الثقافة الشعبية، منتدى الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 2، صيف 2008، البحرين، ص ص127 - 155.
7. أنظر ما قاله الصويان حول الثقافة الشعبية ومفهومها، وكيف ركّز على المادة التي تبني عليها الثقافة الشعبية، في:
– المصدر نفسه.
8. أنظر رأي الباحثة العراقية شهرزاد محمد حسن حول الثقافة الشعبية، في:
– المصدر نفسه.
9. خليل أحمد خليل، نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، 1979، بيروت، ص15.
10. أنظر في هذا الخصوص للتفصيل:
– يوسف الأشقر، عولمة الرعب، د. ن. 2001، بيروت. أيضاً:
– عطيه، الثقافة المعولمة، مذكور سابقاً، ص ص33 - 157.
11. بدأ الاهتمام بصون التراث الثقافي العالمي من قبل اليونيسكو منذ العام 1972. في هذا العام ظهرت اتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي، ما شجّع بوليفيا على تقديم اقتراح وضع قانون لحماية وتعزيز التراث الشعبي في العام 1973. ثم توالى الاهتمام ليصل إلى إصدار توصية بشأن صون الثقافة التقليدية والفولكلور في العام 1989، وبعد عشر سنوات(1999)، جرى تقويم شامل لهذه التوصية، ليصل الأمر، من بعد، إلى توقيع الاتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي في العام 2003 . أنظر للتفصيل:
– آني طعمة ثابت، اتفاقية اليونيسكو وقوائم حصر التراث الثقافي غير المادي، في: عاطف عطيه ومها كيال (محرران) المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، أعمال المؤتمر التشاركي، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث، الجامعة اللبنانية وجامعة البلمند، 2013، طرابلس، الكورة، ص225.
12. اليونيسكو، اتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي، 2003، MISC/2003/CLT/CH/14 REV
13. المصدر نفسه، ص1.
14. اليونيسكو، إتفاقية صون التراث العالمي المادي والطبيعي، 1972.
15. استلهمت أحلام أبو زيد من هذا الأمر إمكانية صون التراث الشعبي العربي والأدبيات المتعلقة به. أنظر للتفصيل:
– أحلام أبو زيد، صون التراث الشعبي العربي، الثقافة الشعبية، العدد 13، ربيع 2011، البحرين، ص ص200 - 204.
16. اليونيسكو، إتفاقية بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي، مذكور سابقاً، ص2.
17. المصدر نفسه، ص2 .
18. أنظر للتفصيل، حول إعلان "الثقافة الشعبية" (2005)، النص المترجم إلى العربية، في:
– الثقافة الشعبية، العدد 2، مذكور سابقاً، تحت عنوان جديد النشر، ص ص 214 - 215.
19. حول موضوعات التراث الشعبي وتصنيفها، أنظر:
– سميح شعلان، "المأثورات الشعبية وقضية الموضوع"، في: عطية وكيال، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، مذكور سابقاً، ص47 - 67.
20. ثابت، اتفاقية اليونيسكو، مذكور سابقاً، ص225.
21. المرجع نفسه، ص225.
22. حول الكنوز البشرية الحيّة ولزوم الاهتمام بهم ورعايتهم دعماً لاستمرارية الإنتاج الثقافي الشعبي، أنظر:
– علي بزي، الكنوز البشرية الحيّة، سباق لرصد الهوية الثقافية، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، مذكور سابقاً، ص ص261 - 275.
23. ثابت، اتفاقية اليونيسكو، مذكور سابقاً، ص226.
24. اهتم لبنان وسورية والعراق ومصر وبلدان الخليج بجمع التراث الشعبي وتصنيفه وحفظه، منها:
– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
– الهيئة العامة السورية للكتاب ومديرية التراث الشعبي، دمشق، وقد

صدر منها:

- سلام أبو شالة، التناويح الشعبية التراثية.
- محمد الصوفي، التراث الشعبي الحمصي.
- ابراهيم علاء الدين، المثل الشعبي في منطوقه الزيداني، وغيرها.
- كتاب التراث الشعبي في العراق، وهي سلسلة صدر منها:
- باسم عبد الحميد حمودي، عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية، 1986، بغداد.
- سلام الراسي، الأعمال الكاملة، ثلاثة أجزاء، مؤسسة نوفل، 1987، بيروت.
- بيت الموسيقى في النجدة الشعبية اللبنانية، بيروت.
- كورال الفيحاء، طرابلس، لبنان.
- مؤتمر المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، الجامعة اللبنانية وجامعة البلمند، 2013، لبنان.
- المؤتمر الأول والثاني للثقافة الشعبية، حلقة الحوار الثقافي، 1993، 1999، لبنان.
- الاستعراضات والمسرحيات التراثية الغنائية للأخوين رحباني، لبنان، وغيرها.
- مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية في كلية الاداب، جامعة القاهرة، منها:
- مصطفى جاد، أطلس دراسات التراث الشعبي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، جامعة القاهرة، 2004، القاهرة، 506ص.
- أرشيف الثقافة الشعبية، ومجلة الثقافة الشعبية، البحرين، صدر العدد الأول من المجلة في نيسان 2008.
- هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث.

25. أنظر للتفصيل: محمد نجيب النويري، الثقافة الشعبية: الذاتي والمعرفي، الثقافة الشعبية، آفاق، العدد 6، صيف 2009، البحرين، ص ص14 - 16.
26. المصدر نفسه، ص ص17 - 21.
27. المصدر نفسه، ص21.
28. المصدر نفسه، ص21.
29. من المهم هنا ذكر أهمية مسلسل "إفتح يا سمسم" الذي أنتجته الكويت مع دول الخليج في ثمانينيات القرن الماضي والشهرة التي نالها، مع أنه النسخة العربية لمسلسل أميركي اسمه شارع السمسم. هنا يمكن التساؤل عن مدى أهمية هذا المسلسل لو استند بكليّته إلى التراث الشعبي العربي، انطلاقاً من اسمه الموحي بعربيته. وعلى أي حال، فإن العالم العربي يفتقر إعلامياً إلى التعريف بتراثه وعرضه على الجمهور العربي، علماً أن إفتح يا سمسم، عرض بعضاً من صور هذا التراث وإن بقيت على هامش التوجه العام للمسلسل الأميركي. حول هذا المسلسل، أنظر :
- https://www.arageek.com/ibda3world/facts-about-iftahy-asimsim-show
30. للتفصيل حول أهمية المرصد الثقافي ودوره في جمع التراث الشعبي وتصنيفه وتبويبه، أنظر:
- مصباح رجب، "المرصد الثقافي ودوره في مسار التخطيط الاستراتيجي"، في: عطيه وكيال، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، مذكور سابقاً، ص ص325 - 343. أيضاً:
- مها كيال، "المرصد الثقافي وسياسات المتاحف بين حفظ التراث والتنمية المستدامة"، في: المصدر نفسه، ص ص33 - 45.
31. حمد بن عبد العزيز الكواري، على قدر أهل العزم، دار بلومزبر، مؤسسة قطر للنشر، 2005، قطر، ص ص29 - 32.
32. المرجع نفسه، ص31 - 32.
33. للتفصيل حول دور الثقافة في استيعاب كل جديد وإدخاله في منطقها الأصيل، أنظر:
- المصدر نفسه، ص ص34 - 44.

المصادر والمراجع :

- حمد بن عبد العزيز الكواري، على قدر أهل العزم، دار بلومزبر، مؤسسة قطر للنشر، 2005، قطر.
- خليل أحمد خليل، نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، 1979، بيروت.
- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، 2007، بيروت.
- عاطف عطيه ومها كيال (محرران)، المرصد الثقافي وسياسات المتاحف، أعمال المؤتمر التشاركي، معهد العلوم الاجتماعية، الفرع الثالث، الجامعة اللبنانية وجامعة البلمند، 2013، طرابلس، الكورة.
- عاطف عطيه، الثقافة المعولمة، دار نلسن، 2014، بيروت.
- غي روشيه، مقدمة في علم الاجتماع العام، الجزء الأول، الفعل الاجتماعي، ترجمة مصطفى دندشلي، الطبعة الثانية، مكتبة الفقيه، 2002، بيروت.
- مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، الأعداد: 2 - 6 – 13.
- يوسف الأشقر، عولمة الرعب، د. ن. 2001، بيروت.
- اليونيسكو، إتفاقية صون التراث العالمي المادي والطبيعي، 2003, MISC/2003/CLT/CH/14 REV
- M. J. Herskovits, Man and His works, N.Y. 1948
- https://www.arageek.com/ibda3world/facts-about-iftahy-asimsim-sho

الصور :

1. 2. 5 صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

أدب شعبي

في السرد الحكائي الشعبي:
دراسة مقارنة في الأدبين العربي والتركي 30

الخصائص الفنيّة الملحميّة
للسّيرة الشعبيّة الجزائريّة
دراسة تحليليّة لسيرة
الملك سيف التّيجان أنموذجا 52

قطب المغرب في التصوف،
مولاي عبد السلام بن مشيش:
ولي شهير وسيرة بطابع شعبي 62

أنموذجات من حزاوي وألغاز
الشّيخة حصة التّيتونية 88

الأندلس وموسيقاها الشعبية 96

في السرد الحكائي الشعبي:

دراسة مقارنة في الأدبين العربي والتركي

د.هاني إسماعيل أبو رطيبة - مصر

مقدمة

تكمن الأبعاد الفلسفية واضحة في الآداب الشعبية، التي تعبر عن الشعوب بلسانهم، وفكرهم، تصف أحوالهم، ترصد تطلعاتهم وأمانيهم، وتتجول بين خبايا النفس الإنسانية الموجوعة، فالبعد الفلسفي في النصوص الشعبية يعد - من وجهة نظر الدراسة - أكثر عمقًا ووضوحًا، من الأدب الخاص، الذي يكتب بأقلام المبدعين المعروفين، الذين كانوا على علاقة واضحة بالسلطان والخليفة في عصور الدولة الإسلامية؛ لأن الأدب الشعبي لا يسلك الحلي اللفظية، ولا يقصد طريق الشهرة، إنما يقصد التعبير عن شحنات القهر والظلم والكبت أحيانًا، وعن الفرحة والانطلاقة الغفلى أحيانا أخرى، لذلك يتميز بالتعبير الفلسفي الدقيق عن الأماني والطموحات، عن الآلام والأحزان، فما لا يبصره أهل السلطة ونخبهم هو ما يبصر الأدب الشعبي ويعبر عنه، لذلك تعد هذه الدراسة مقارنة فلسفية نقدية سردية بين الأدب العربي ممثلا في نماذج من ألف ليلة وكليلة ودمنة، والأدب التركي ممثلًا

في مناجاة البلغاء، هذه النصوص التي تتميز بالبعد الفلسفي الذي يرصد نجاحات الدولة وإخفاقاتها من خلال حياة البسطاء والعوام، والطيور والحيوانات؛ لأن فلسفة الأدب الشعبي لا تفصل بين حياة الإنسان والحيوان والطير، فكلاهما واحد، لا يملك القدرة على الحياة دون التحليق بعيدًا في عوالم الخيال؛ التي تستطيع أن تفرغ طاقات الحرية المرغوبة الممنوعة.

تتلاقى الرؤى الفكرية والبني السردية داخل النصوص الأدبية الشرقية، لأنها - تقريبا - خرجت من عقلية متقاربة فكريا، بيئيًا، ودينيًا، وتراثيًا، وتاريخيًا، وهذا التلاقي الحضاري والفكري في الرؤى والبني السردية تمثله الحكايات العربية والتركية والفارسية، فهذه الأعمال تلتقي في كثير من التقنيات السردية، وكثير من الرؤى الفكرية تجاه الحياة والدين والسياسة، وكذلك في الجنوح الخيالي والخرافي في القصص، وهذا يرجع - كما ذكرت - إلى البيئة والتاريخ المشترك، وكذلك لعوامل التأثير والتأثر التي مارستها الأعمال الأدبية في بعضها بعضًا

لعبت التقنيات السردية دورًا مهمًا في نقد المجتمع العربي والحكام، ومحاولة تجاوز الإنسان العربي والمسلم كل صعوبات الحياة. واعتمدت الحكايات العربية لتقنيات فنية مبتكرة، وتميزت بسحر سرديتها وجاذبية قصصها وقدرتها على الغوص في أعماق النفس البشرية، وكذلك نقدها للحياة العربية نقدا رمزيًا مبتكرًا. واقتفى مؤلف المناجاة المجهول آثار كليلة ودمنة بصورة واضحة وهذا ما ناقشه البحث باستفاضة. ليؤكد فرضية التلاقي الحضاري بينهم وكذلك التأثير والتأثر الواضح للأدب العربي في نظيره التركي.

استخدمت الحكايات العربية والإسلامية تقنيات سردية مبتكرة، فاعتمدت ما يعرف بالتناسل السردي داخل الحكاية، هذا التناسل أو التوالد السردي سمح بتميز الحكاية العربية ونموها وتطورها تطورًا ملحوظا، وكذلك استخدم الحكّاء العربي تقنية الكاميرا السينمائية أو الوصف الحسي الدقيق ليُقرِّب الحكاية من مستمعيه ويدفعهم للتواصل والمشاركة الحكائية، ولذلك لجأ كثير من رواة الحكاية العربية إلى تغيير مجرى الأحداث القصصية بناء على تواصل المستمعين معه وطرحهم لتساؤلات وأطروحات سردية وبنائية تتبنى الرؤى الفلسفية العميقة، التي تريد أن تفهم أبعاد الحياة البشرية، وتطوراتها المختلفة، لقد كانت تساؤلات النصوص الأدبية تساؤلات فلسفية عميقة، أشبه بتساؤلات الطفل الصغير في مراحل نموه عن الخالق والخلق، عن الغيبيَّات التي لا يفهمها، وتكون هذه التساؤلات أكبر دليل على الرغبة في الحياة، ومثل هذه التساؤلات تثري العمل القصصي، ولهذا السبب ظلت الحكايات العربية الإسلامية تجري على ألسنة الشعب العربي المسلم حتى تدوينها في عصور متأخرة، وبعد تدوينها، وظهورها من جديد في العصر الحديث استطاعت أن تغزو المخيلة من جديد، وتؤسس لنفسها، وتخلق عوالمها الجديدة، التي سعى كثيرٌ من المبدعين إلى تقليدها أو استلهام روحها، في نصوص أدبية جديدة، شكّلت حوارية فكرية و فلسفية وحضارية، أثرت في الإبداع في العصر الحديث.

ولم تكتف الحكاية الإسلامية باستخدام نموذجٍ واحدٍ من الرواة، بل عمدت إلى التنويع في أنماط الرواة، ففي الحكاية الواحدة نجد الرواي من الخارج والراوي من الداخل، وهذا التنويع قصده المؤلف لجذب انتباه المتلقي وربطه بالحكاية ربطًا وثيقًا.

اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي في قراءة النصوص الأدبية والمقارنة بينها، للكشف عن الأبعاد الفلسفية في الخطاب الإبداعي الفلسفي في النصوص المدروسة، لذلك قسمت الدراسة إلى عدة مباحث كالتالي:

المبحث الأول: المؤلف.

المبحث الثاني: القصة الإطار.

المبحث الثالث: الهدف

المبحث الرابع: جمالية السرد الحكائي الشرقي.

المبحث الخامس: الاستهلال السردي.

المبحث السادس: رمزية الخطاب السردي.

المبحث السابع: تقنيات السرد الفني.

وجاءت الخاتمة لترصد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، التي أكدت التلاقي الحضاري والفكري بين الأدبين العربي والتركي، الناتج عن العلاقات الحضارية الإسلامية وعن علاقة الدولة العثمانية بالعالم العربي، وكشفت الدراسة عن البعد الفلسفي المتمثل في غياب اسم المؤلف في الحكاية التركية والعربية، ولم يكن هذا وليد المصادفة، بل كان عن قصد شعبي يسعى لإرسال رسالة للمتلقي من الخاصة والعامة.

المؤلِّف:

هناك العديد من المؤلِّفات الحكائية العربية والإسلامية التي لا يُعرف لها مؤلف على وجه التحديد، وهذا ما يدفعنا إلى الظن أن عدم وجود اسم المؤلف ربما يكون ناتجًا من النسَّاخ الذين نسوا ذكر اسم المؤلف في صدر الحكايات، أو لكراهية بعضهم لمؤلِّف ما فيتعمدون إغفال ذكر اسمه.

لكن من وجهة نظر الباحث هناك أسباب عدة لتجاهل اسم المؤلف منها أن المؤلف يتعمد عدم ذكر اسمه صراحة في صدر الحكايات؛ وذلك يعود لرغبته في إخفاء اسمه هربًا من بطش السلطان الظالم أو الرافض لتلك الحكايات، خاصة وأن بعض الحكايات كانت تتضمن نقدًا واضحًا للسلطان ولرجال القضاء والعسس وللأمراء، وبعض الحكايات خشي صاحبها على نفسه من بطش المجتمع ومواجهته بتلك الحكايات التي تحمل تهتكا أخلاقيًا ومشاهد جنسية يرفضها المجتمع. وهناك من رفض ذكر اسمه هربًا من استهجان طبقة المثقفين الذين كانوا يرفضون أدب العامة والسوقة .

كانت الليالي من بين تلك المؤلفات مجهولة المؤلف؛ فكبرت وتنامت دون أن تنسب لمؤلف بعينه، وذلك لأنه – من المحتمل – ليس شخصًا واحدًا الذي قام بتأليفها، إنما شعوب بأكملها لعبت هذا الدور، فالليالي العربية وُضِعَت نواتها الأولى في العراق، ثم ارتحلت إلى بلاد الشام، واستقر بها الحال في النهاية في مصر؛ لتخرج إلى النور وتطبع وتترجم للغات الأوروبية[1].

لم ينس الوجدان العربي صورة المفكر ابن المقفع الذي راح ضحية فكره، فكان مثالًا للظلم الفكري، وللعدوان على صُنَّاع الفكر في الدولة العباسية، ومن هنا وُلد الخوف في نفوس بعض الكُتَّاب الذين سعوا لحماية أنفسهم من مصير ابن المقفع؛ فكتبوا مؤلفاتهم دون أن ينسبوها لأنفسهم، وربما كانت صورة ابن المقفع حاضرة في مخيلة المؤلف الأول لألف ليلة وليلة؛ فخاف من نفس المصير؛ فلم يهتم بنسبة العمل إلى نفسه.

وبرزت مناجاة البلغاء في مسامرة البلغاء بوصفها مؤلَّفًا شعبيًا لعب الوجدان الشعبي التركي بأكمله دور المؤلِّف المبدع فيه؛ وجاء كذلك بدون اسم مؤلفه، وكأنه يحاكي الليالي العربية ليس في المضمون فقط إنما في إغفال ذكر المؤلِّف؛ لإضفاء نوع من الجاذبية والسحر عليها، كما حدث مع الليالي العربية، أو لجأ إلى حيلة إخفاء الاسم -أيضا كما فعل مؤلف الليالي – حفظا لحياته، وماله من بطش السلطة، وقهرها إن بدا في العمل ما لا يليق بها، أو يعرّض بها نقدًا وسخرية.

يتعين علينا ونحن نتصدى لدراسة مثل هذه النصوص الأدبية التي أغفلت عن عمد أو عن غير عمد اسم مؤلفها الأول أن نضع في حسباننا البعد الفلسفي لهذا الاختيار، فاختيار أن تبقى مجهولًا، لا ينسب إليك إبداعك يعد فلسفة وجودية مهمة، فسعيك للإخفاء هو في حقيقته سعي لإثبات الحياة؛ لأنه قصد منع الخطر عن نفسه، حجب الخوف عن روحه القلقة في ظل الظروف السياسية والحضارية الصعبة التي عاش فيها صاحب المخيلة الإبداعية، التي من خلالها راح يعبر عن وجوده، دون خوف من قتل أو حبس.

إن إغفال ذكر اسم المؤلف قد يكون عامل جذب وذيوع للعمل نفسه، من خلال أن الغريب يلفت الانتباه، وهذا الغريب إذا تميز بمخاطبة العقول بما تميل إليه فسيلاقي النجاح والذيوع، إضافة إلى شق الغرابة الذي بدا به من اللحظة الأولى.

القصة الإطار:

تدور القصة الإطار في الليالي حول الملك شهريار الذي يتزوج كل ليلة فتاة بكرًا؛ ليقتلها صباح اليوم التالي؛ انتقامًا لشرفه الذي دنسته زوجته الأولى؛ التي خانته مع عبد أسود؛ ويضج الناس ويهربون من بطشه وظلمه، ولا يتبقى إلا بنت الوزير، فتتطوع الابنة الكبرى شهرزاد للزواج منه وإنقاذ بنات جنسها من ظلمه؛ فتلجأ للحكاية؛ لتلهيه عن فكرة الانتقام والقتل، وتسوق القصص الواعظ المليء بالعبر؛ ليعتبر ويتوب عن فعله، ويتيسر لها ما تريد حين يُبقي شهريار عليها زوجة وأمًّا لأولاده.

وفي مناجاة البلغاء ومسامرة الببغاء تبدأ الحكايات بجلوس الشيخ سعيد، ذات ليلة، يتدبر حال ابنه ساعد، الذي لعب الشيطان برأسه؛ فغاب عن زوجته، وترك بيته؛ ليعيش حياة البذخ والمجون، أراد الأب أن يُعيد ابنه إلى دفء الحق والاستقرار مرة أخرى، فقصد الحكاية الوعظية بغية نصحه وإرشاده لطريق الصلاح والخلاص مما هو فيه، فقص عليه حكاية الثمانين صالحًا، الذين مكثوا طوال عمرهم يعبدون الله ولا يعصونه، لكنهم عجزوا أن يصلحوا من شأن رجل واحد فاسد، أفسدهم جميعًا عندما التقى بهم، وأقام معهم. فما كان من ابنه إلا أن استجاب لنداء الأب، وأقلع عن غيّه وفساد نفسه.

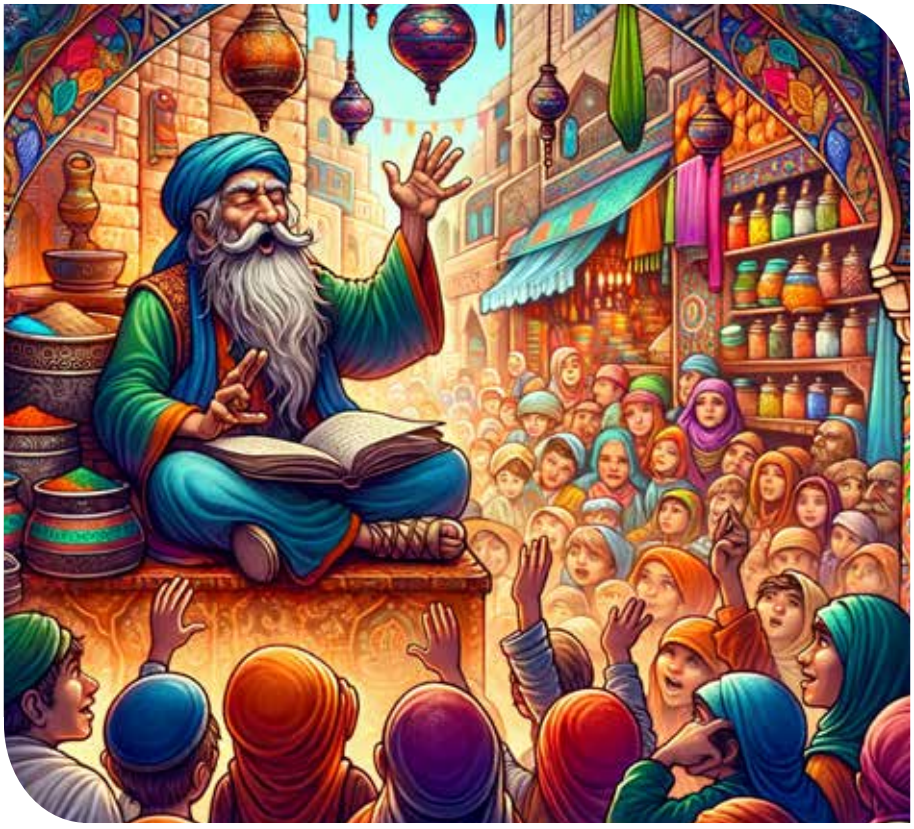
اشترى ببغاء حكيمًا، أشار عليه أن يرتحل إلى أرض بعيدة؛ ليجني من سفره ربحاً وفيراً، وبيّن له المنفعة، فعزم على الرحيل، تاركاً زوجته للببغاء، يسامرها، ويسليها في وحدتها.

يحتل الببغاء موقع السارد، كلي المعرفة، الذي يستهل حكيه بـ «زعموا»، وهو المقابل لشهرزاد، راوية «ألف ليلة وليلة»، التي تبدأ حكاياتها بـ «بلغني أيها الملك السعيد». وما أن يستجيب ساعد لدعوته للسفر، يصبح «الببغاء» سيد البيت، يراقب «قمر السكر» زوجة سيده الغائب، التي أكل الفتور حبها لزوجها؛ نتيجة غيابه الطويل، ومال قلبها إلى شاب بهي الطلعة، دون أن تلتقيه أو تراه -فقط- الوحدة دفعتها إلى الهيام به- والرغبة في مواصلته جسديًا، بعد ذلك. فما كان من الببغاء إلا أن بدأ يحتال عليها؛ ليمنعها من الخروج لملاقاة عاشقها، بأن يحكي لها كل ليلة حكاية مشوقة، تستحوذ على عقلها، وتستبقيها لسماعها؛ حتى النهاية، وهذه الحيلة نفسها حيلة شهرزاد عندما أرادت أن تصرف شهريار عن قتلها، كانت تحكي له حكاية مثيرة، لا تنتهي إلا بحكاية أخرى، وحين تفرغ من سماعها، لا تنسى عاشقها، فتتأهب للخروج، وكذلك شهريار حين يفرغ من سماع حكايته تراوده فكرة قتل شهرزاد لكن النهار والنوم يغلبانه، فيؤجلا- شهريار / الزوجة- موعدهما إلى أن يجنّ الليل مرة أخرى؛ ليأتي دور الببغاء، ويلهيها من جديد.

هكذا تتوالى قصص الببغاء المسلية، وتتوالد حكايات العشاق المشوقة، من بعضها بعضًا، وتبدأ كل حكاية بـ «قال الببغاء»، وتنتهي بإشارة الببغاء إلى حكاية جديدة، محركًا فضول «قمر السكر» لسماعها، وانتظارها بشغف.

هذه حكايات تنهل من الخيال الجامح، وتبيّن مقدرة فائقة للمؤلف على تتبع ذلك الخيال، ومراودته لتطويعه في قالب سردي مثير، يجعل القارئ يلهث وراء الصفحات، من أجل المزيد من المتعة والتسلية، وإن اعتمدت جلّ الحكايات على الوعظ، وتقديم الأمثولة على انتصار الخير على الشر في كل نهاية.

وحديث الببغاء هذا موجود في قصص الليالي العربية، وكذلك في كتاب مسخ الكائنات لأوفيد، لكن الوجدان الشعبي التركي غيّر قليلا في دوره، فببغاء الليالي رأى خيانة الزوجة بعينه؛ فقرر إخبار الزوج؛ لينتقم لشرفه، ولم يلعب أي دور في حماية هذه



الزوجة، لذلك احتالت عليه الزوجة وأخبرت زوجها بكذبه وافترائه عبر كيد نسائي قدير، حين أسدلت ستارًا فوق قفص الببغاء ليلا واتت بسراج وحركت الستار بقوة وأصدرت أصواتًا وأضواء تشبه البرق والرعد والمطر، فلما عاد الزوج قالت له اسأل الببغاء عن ليلة الأمس وما رأى فيها، فسأل الزوج الببغاء؛ فقال له لم أر شيئا فقد كانت ليلة مطيرة ذات برق ورعد، فلم يفطن الزوج والببغاء لحيلة الزوجة وقام بقتل الببغاء، وربما قُتل الببغاء في الليالي العربية جراء تقاعسه عن إنقاذ الزوجة من الخيانة، لكن ببغاء القصة التركية كان أكثر إيجابية ودرامية فلم ينتظر وقوع الخيانة، ويكتفي بإخبار الزوج، بل قرر إنقاذ الزوج والزوجة من الخيانة، ولجأ إلى حيلته الذكية مستخدمًا الحكاية لإلهاء الزوجة وتبصيرها بمدى قبح ما تسعى لفعله. هذا الدور الذي لعبه الببغاء هو دور شهرزاد التي قررت إنقاذ بنات جنسها من الموت، فلجأت إلى القصة والحكاية لإلهاء شهريار عن قتلها، بالحكاية والسير، كما نجح الببغاء في مسعاه وأنقذ الزوجة من بئر الخيانة.

الهدف:

تهدف القصة الإطار في الليالي العربية إلى الهروب من الموت، فشهرزاد بطلة الليالي تقرر الزواج من شهريار؛ لتنقذ بنات جنسها من موت محقق، وتلجأ إلى حيلة سحرية بديعة؛ لتلهي بها الملك عن قتلها، تتمثل هذه الحيلة في الحكاية التي تهدف إلى قتل الوقت والهروب من الموت. وكذلك هدفت إلى المعالجة النفسية للمروي له، حتى يتقبل ما ترويه، ويفهمه ويعدل في النهاية عما يريد، وكذلك مواصلة الاستماع لقصصها، حتى تكتمل الحيلة، ويتم العلاج.

وقد تتبع مناجاة البلغاء نفس أسلوب الحكاية ليحقق البطل «الببغاء» مأربه بإبعاد شبح الخيانة عن فكر الزوجة التي غاب عنها زوجها، ووقعت في حب

شـاب أغواها عقب سـفر زوجهـا. وللببغـاء أيضًا هدف آخـر هو الإعلاء من الشـرف وقتـل الأهـواء بصفة عامة داخل نفـس الزوجة.

لكـن الطريف هو اسـتخدام مناجـاة البلغـاء لتقنية الرواية على لسـان الطير، وهذه الحيلـة موجودة في الليالي العربيـة لكنهـا لا تسـتخدم في القصـة الإطـار الأم إنما توظف في قصـص ذي طابع إطاري داخل العمل نفسـه.

وهذا الأسـلوب في الحكي على لسـان الـطير معروف في الأدب العـربي إذ كانـت كليلـة ودمنة لعبـد الله المقفع هي أشـهر نوع قصصي اسـتخدم هذا الأسـلوب.

جمالية السرد الحكائي الشرقي:

تـشكل الحكمـة الهـيكل الأعظـم في بنـاء الحكايـة الشـعبية الشـرقية، فمؤلفهـا يلهـث خلفهـا، بغيـة نشرها والترويـج لها، إنه يرتـدي قنـاع الحكيـم، ويطـوف البلـدان قديمًـا وحديثًـا؛ لينقـل عنها سيرهـم، وأخبارهـم، وحكمتهـم، وفلسـفتهم يضمنهـا في قصصـه، إنـه يبحـث عـن الوسـيلة الأقـوى في التـأثير في المتلقـي؛ ليحثـه على تقبـل مـا يرويـه ومـا جلبـه لـه مـن قديـم الزمـان، وبتلقائيـة المبـدع لجأ إلى السـرد الحكائي؛ ليجـذب المتلقي لحكاياتـه، لكنـه فطـن - أيضًـا- إلى أن قصصـه لا يوجـه فقـط إلى طبقـة المثقـفين والعلمـاء والحكمـاء والأمـراء والملـوك، بـل إن جـل متلقيـه مـن العامـة والبسـطاء وأربـاب الحـرف، فأولئـك أكثر احتياجًـا لحكمتـه، ولسـيره، ولأخبـاره، فكيـف يجذبهـم لسـرده الحكائي؟ بـأيّ وسـيلة؟ وبـأي تقنيـة فنيـة؟ أو بـأي حيلـة يمكـن أن يلجـأ إليهـا القـاص الشـعبي حتى يتحقـق لـه مـا يريـد؟ لكـن ضالتـه كانـت موجـودة بين يديـه، إنهـا مخاطبـة النـاس بقـدر عقولهـم، بهـدف التوجيـه والإرشـاد والتعليـم؛ فيقـول ابـن المقفـع «وينبغـي للناظـر في هـذا الكتـاب أن يعلـم أنـه ينقسـم إلى أربعـة أغـراضٍ: أحدهـا مـا قصـد فيـه إلى وضعـه علـى ألسـنة البهائـم غير الناطقـة؛ ليسـارع إلى قراءتـه أهـل الهـزل مـن الشـبان، فتسـتمال بـه قلوبهـم: لأنـه الغـرض بالنـوادر مـن حيـل الحيـوان. والثـاني إظهـار خيـالات الحيـوان بصنـوف الأصبـاغ والألـوان: ليكـون أنسًـا لقلـوب الملـوك، ويكـون حرصهـم عليـه أشـد للنزهـة في تلـك الصـور. والثالـث أن يكـون علـى هـذه الصفـة: فيتخـذه الملـوك والسـوقة، فيـكثر بذلـك انتسـاخه، ولا يبطـل فيخلـق علـى مـرور الأيـام؛ ولينتفـع بذلـك المصـور والناسـخ أبـداً. والغـرض الرابـع، وهـو الأقصى، وذلـك مخصـوص بالفيلسـوف خاصـةً»[2].

إن عبـد الله بـن المقفـع بحكمتـه المعروفـة يقـرر وسـيلته لجـذب انتبـاه المتلقـي ودفعـه للحـرص علـى سـماع حكاياتـه، فيقـول إنـه لجأ إلى الوسـيلة التعليميـة الناجعـة، إنـه يريـد أن يجـذب القـارئ؛ ليتعلـم مـن حكاياتـه، ويدفعـه للسـعي جاهـدًا خلـف معانيـه؛ كـي يسـتخرج مـا فيهـا مـن حكـم، لذلـك فإنـه خاطـب كافـة العقـول في سـرده، لكنـه خـص الغالبيـة العـظمى مـن متلقيـه بقصـص خـاص، نحـا فيـه نحـو المنهـج التعليـمي المعـروف حديثًـا بالتعليـم عبر الحكايـة.

لقـد قصد القاص الشـعبي في الليـالي العربية وكليلة ودمنـة ومناجـاة البلغـاء في مسـامرة الببغـاء أن يقص حكاياتـه في سـذاجة ولهـو ولعـب، وحديـث النسـاء؛ ليخاطـب جميـع العقـول، ويشـجعها علـى الإنصات الجيـد لقصصه، ومن ثـم تدبرها واسـتخراج ما فيها من حكمة وعلـوم وثقافة دنيويـة ودينية يصلح بها نفسـه، ويسـعى في طلـب الحريـة والعـدل والمسـاواة، بعد أن يتدبـر كل ما جاء في الحكايات، إن القاص الشـعبي سـبق المناهـج الحديثـة في التعليـم والتدريـس عبر حكاياته، وكذلـك تحريـك العزائـم والهمـم، إنـه سـعى في إثـارة الحميـة والحماسـة داخـل نفـوس متلقيه مـن العامة والبسـطاء؛ حتى يجاهـدوا من أجل نيـل حقوقهم والحياة الكريمة، ومجابهـة الحاكم، القضاة، الأثريـاء، الظالمين، وغـرس القيـم النبيلـة بداخلهم، قيـم الشـرف، العزة، الإبـاء/ نصـرة المظلـوم، وكراهية الغـدر والخيانة.

لقـد خاطـب الوجـدان الشـعبي كل العقـول فجمعـت كتبـه «حكمـة ولهـوا، فاختـاره الحكمـاء لحكمتـه والسـفهاء للهـوه، والمتعلـم مـن الأحـداث ناشـط في

حفظ»[3] ما جاء فيه وأعمل فيه عقله وفكره، وحاز جواهر حكمه وعلمه.

لقد جاءت قصص الليالي العربية والتركية وكليلة ودمنة ساذجة، تحكي عن الخيانة، والجن، وينطق بها ألسن الطير والحيوان .. وغيرها، لتخاطب الجميع وتجذب الجميع؛ ليستخرج ما في باطنها كل عقل يسعى للفهم.

أراد الوجدان الشعبي أن يوقظ العامة البسطاء من خلال قصصه الساذج البسيط؛ لأن العقل الإنساني يبحث ويتساءل عن كل شيء ولا يتركه يمر دون تدبره والوقوف عنده ومحاولة فهمه مهما كان صاحبه ساذجًا، بسيطًا، جاهلًا أو متعلمًا، غنيًا، او فقيرًا.

فسأتصور قارئًا ساذجًا جاهلًا يطلع على قصص الليالي العربية بغرض التسلية لا غير «إن هذا القارئ سيتحول رغم أنفه إلى مؤول ذلك أن في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التساؤلات، عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز، وليس في النص ما يساعد على فكها»[4] إن القارئ سيتساءل لماذا تكررت الخيانة بهذا الشكل، ولم الخيانة الجماعية؟ أما يخجلون؟ لماذا خانت الملكة الملك مع عبد من عبيده؟، ولماذا الأخوان شهريار وشاه زمان يصابا بالخيانة؟!

وكذلك في مناجاة البلغاء يتساءل القارئ لماذا سافر ساعد؟ لماذا فكرت الزوجة في الخيانة؟ لماذا ترددت؟ لماذا أنصتت للببغاء؟! فهذه الأحداث بحاجة .. إلى تفسير، تأويل، ومن الطبيعي أن يجهد القارئ نفسه في تبرير ما سمع أو ما قرأ، إن الحكاية بشكلها وطبيعتها السردية في الكتب المذكورة سابقًا تستفز المتلقي وتجبره على إعمال العقل وتفسير ألغازها، وفك طلاسمها السردية والحكائية.

وإذا فعل المتلقي هذا، فهو أبلغ دليل على نجاح المؤلف / السارد الضمني في تحقيق هدفه الرئيس من السرد الحكائي في الكتب السابقة.

الاستهلال السردي:

استهل السارد الضمني قصته الإطار بصيغ لغوية ذات دلالات معبرة عن مصداقيتها، وحقيقتها، فلقد أراد أن يوهم المستمع / القارئ أن تلك القصة حقيقة لا تقبل الشك، فهو شاهد عيان على صدقها بالتواتر السردي الحكائي لها، وأنه ليس الوحيد الذي سمعها وحفظها ووعي ما فيها؛ لذلك أعاد روايتها لمستمعيه من جديد بل سبقه الكثيرون، فالقصة الإطار، وما تحويه بداخلها من قصص متناسل سرديًا يعد ميراثًا ورثه السارد الضمني عن أجداده وأسلافه، عايشوه وسمعوه ثم أورثوه له.

استهل السارد الضمني قصصه بعبارات «حُكي» «رُوي»، «كان في قديم الزمان» «والله أعلم» وزعموا أن «إلخ من عبارات تقطع بصدق الرواية وذيوعها»، فلفظة «حُكي» فعل مبني للمجهول يفيد - في موضعه في مستهل القصة - الكثرة والتحقيق، فكثير من يروي، وحقيقة ما يُروى، فهو ليس باختراع أو تلفيق، إنما واقع، واستخدم تعبير «في قديم الزمان»؛ ليدل دلالة قاطعة على قدسية المروي، فهو تراث الأجداد وميراثهم، خلفوه لنا لنعتبر به، ونتعلم منه، ونستقي الحكمة الواعية، ونعلمها لأبنائنا، كما تركوها لنا.

لم يكتف السارد الضمني في الليالي العربية / مناجاة البلغاء ببداية القصة الإطار الأم بالألفاظ الدالة على قدسية المروي وصدقه، بل واصل استخدام العبارات نفسها والألفاظ التي تعبر عن المبني للمجهول، وصيغ الماضي الذي يؤكد حدوث الحدث، ولمزيد من تعميق دلالات السرد التراثي الواقعي، كان يتدخل أحيانا؛ ليعبر عن حقيقة القصة، أو صدقها وذيوعها، ولا مانع من صياغة حوار بين الراوي والمروي له داخل النص السردي يشير فيه إلى ضرورة احترام التراث القصصي والاستفادة منه، ويؤكد أنه سرد هذه القصص

للعبرة والعظة وللاستفادة، ويردف قائلًا أن تترك كلام الحكماء وقصصهم يورث الندامة، وما هلك قوم إلا لأنهم خالفوا أقوال كبرائهم وحكمائهم، وهو ما نراه واضحًا في كتاب مناجاة البلغاء فيقول السارد الضمني في مقدمته للقصص «فلا يخفى على أهل الذكاء والفصاحة وأرباب النهي والبلاغة. أن العقلاء والحكماء كان جل دأبهم اجتهادهم في مطالعة أخبار من سلف ومن عبر، وأمثال من مضى وعبر؛ فيجنون على غرارها در الفوائد ويكتسبون من دررها غر الفوائد ... لأنه لا ريب بأن في أمثال المتقدمين عبرة للمتأخرين، ووقاية للمعتبرين»[5] إن كون الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول، يدعى «راويًا» أو ساردا= Narrateur وطرف ثان يدعى مرويًا له أو قارئًا Narrataire. وسنرى عند حديثنا عن الشخصية الحكائية أن المبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة؛ لأن القارئ ينقاد مبدئيًّا نحو الثقة في رواية الراوي، وإذا نحن تجاوزنا مجمل القضايا التي تناقشها البنائية في هذا المجال، وهي متعلقة مثلًا بالتمييز بين الكاتب والراوي، وبين القارئ والمروي له، فإننا نستخلص من كل ما سبق أن الرواية أو القصة باعتبارها محكيًا أو مرويًا تمر عبر القناة التالية:

الراوي ـــــ القصة ـــــ المروي له

وأن «السرد» هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة نفسها[6].

ولكسب مزيد من الثقة وكسر الحاجز النفسي بين الراوي والمروي له وجَّه السارد الضمني الببغاء / الراوي ليقيم حوارًا مع قمر السكر مؤكدًا أن الحكايات التي يرويها لها ذات عظة وعبرة وفائدتها عظيمة قائلا «والآن يا قمر السكر ينتج من هذه الحكاية أن الوداد أعظم شيء في الدنيا، ولابد منه لمن يروم المفاخر والمعالي، لأنه وحده أدرك (مردجانبار) منتهى الأوتار، ورفعه إلى ذوي المجد والكرامة، ولا يشابه ملك خراسان إلا أنت يا سيدتي، ولا يشابه (مردجانبار) إلا أنا؛ لأنني أسعى ليس فقط لوقاية حياتك، بل لأدرك بك غاية الوتر»[7].

إن السارد يقرر من خلال حواره أن العظة متوفرة، والاقتداء واجب فهو في مساندته لسيدته يشبه أجداده القدماء ملوك خراسان، والاقتداء بالأجداد واجب؛ لأنهم أهل الحكمة والعبرة. وهذا يؤكد رغبة السارد الضمني في تأكيد مصداقية المروي وحقيقته.

وفي الليالي العربية يقرر السارد الضمني في بداية القصص «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين؛ لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره؛ فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى فيها؛ فينزجر؛ فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين فمن تلك العبر الحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال»[8]

وتوظيف السارد الضمني للحوار بين الراوي والمروي له يهدف إلى تأكيد الاستهلال السردي الواقعي الذي قصد من ورائه إضفاء غايتين:

1. الأولى: إضفاء القداسة والمصداقية لقصصه، وبهذا يميل المستمع إلى تصديقه ويهفو إلى سماعها فيروج قصصه.
2. الثانية: التناسل السردي للقصص؛ ليخلق جوًا من الاستمرارية السردية، التي لا تنقطع إلا بقصص متشابك أحداثه متواترة.

لعل هذا التناسل السردي أهم ما يميز التراث الحكائي الشرقي، وهو ما يعرف بالسرد التضميني الذي يعني تضمين حكاية أو أكثر ضمن الحكاية الأم «الإطار، وهذا ما أضفى عليه بريقه وسحره الذي منحه البقاء والتأثير في الآداب الأخرى»[9].

رمزية الخطاب السردي:

1. «كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن السرد والسرديات خاصة في الدراسات النقدية الحديثة لما لهذا الجانب من أهمية كبيرة في دراسة النص الإبداعي قديمه وحديثه. والسرد في أصل اللغة العربية هو (التتابع الماضي على سيرة واحدة)، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ماخالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته. فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحديث إلى المتلقي. فكان السرد -إذن- هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي. وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً»[10] والليالي العربية والتركية «مناجاة البلغاء» في حقيقتهما نسيج مترابط متواتر، متداخل تداخلًا كبيرًا، فقصصهما متشابك مثلما يتشابك النسيج؛ ليخرج في النهاية لوحة فنية بديعة، وسيلتها السرد بكل تقنياتها وآلياتها.

تتشعب الرؤية السردية لأقسام مختلفة، تتفق جميعها في خدمة النص السردي وخطابه، وهذه الرؤية على تشعبها وتوحدها تستخدم تقنيات فنية وإبداعية لتخرج النص السردي في أدق صورة وأوضحها فنيا.

فمنذ قسم الناقد الفرنسي «جون بويون» الرؤية السردية لأقسام ثلاثة، هي بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية:

1. الرؤية من الوراء «من الخلف» وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية.
2. الرؤية مع وهي الرؤية التي تتساوى فيها أو «تتصاحب» معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات.
3. الرؤية من الخارج: وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية. وعلى أساس تقسيم بويون يقيم الناقد الفرنسي «ستيفان تودورف» ثنائيته المختزلة الآتية: الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية وهما رؤيتان تقابلان أسلوب السرد الموضوعي والذاتي لدى الشكلاني الروسي «توماشفسكي» - من قبل - فالرؤية الخارجية هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء «أو كلي المعرفة الذي يروي بضمير الهو المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي»[11]، ووظف السارد الضمني في الليالي العربية والتركية تقنية الراوي العليم بكل شيء «كلي المعرفة» داخل النص الحكائي، فهو المحرك، الموجه، الناصح، المتميز بالخبرة والدراية والثقافة، لذلك نجد السارد الضمني جعل راويه كلي المعرفة؛ ليستطيع بث أفكاره ورؤاه تجاه العالم والمجتمع الذي ينتمي إليه، كما يستطيع - أيضًا - أن يلعب دور الثائر المتخفي في رداء الحمل الوديع الذي لا يقوى على الخداع والمراوغة.

إن القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يُقدم بها ذلك المضمون، وهذا معنى قول كيزر= Wolfgang Kayser: إن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط، ونهاية «والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له»[12].

فالحيلة والخداع وسائل مهمة للسارد الضمني حتى ينجح في تأدية دوره كاملا دون خطورة على حياته، فمازال نموذج كليلة ودمنة حاضرًا في ذهن الجميع، حين دفع (عبد الله المقفع / السارد) الضمني حياته ثمنًا لحكاياته.

فالرمزية السردية للحكاية الشعبية حاضرة بوضوح في العملين، وتوظيف الراوي كلي المعرفة هي أنسب التقنيات السردية ملاءمة للرمزية السياسية التي قصدها السارد.

2. الخيانة:

حوت القصة الإطار حكاية تدور حول الخيانة الزوجية، خيانة مركبة ومتعددة، ظهرت فيها المرأة منحرفة؛ تسعى جاهدة لنيل رغبتها وإشباع غريزتها، ضاربة بكل الأعراف والتقاليد عرض الحائط، وتبدو صورة المرأة في الليالي العربية أكثر جرأة ونزوعًا للرغبة، لا تخشى أحدًا ولا تحتاط في تدبير أمرها، وفي مناجاة البلغاء «الليالي التركية» تبدو أكثر إصرارًا على ممارسة الحب الجسدي، وإشباع الغريزة، لكنها أكثر حيطة وحذرًا وخوفًا.

والتساؤل الآن لماذا رسم السارد المرأة في صورة الخائنة؟ ولماذا الإصرار؟ ولماذا المرأة دون غيرها لينسج حولها تلك القصة؟

إن السارد الضمني له زاوية رؤية رمزية خاصة، لذلك لجأ إلى التصوير السردي المبالغ فيه للمرأة، قاصدًا التعبير عن واقع المجتمع في عصره والعصور السابقة عليه، فهو لم يقصد الإساءة للمرأة في ذاتها بقدر ما أراد أن ينقد المجتمع بأسره، والحكام بصفة خاصة، لكن بأسلوب رمزي مركب، حتى يستطيع أن ينجو بنفسه، وفي نفس الوقت كي يلبسها ثوب الجاذبية والإثارة والتشويق، فحديث النساء مستقر بالقلوب محبب للأنفس.

اعتمد السارد الضمني لليالي على الرصد الدقيق للأحداث، ولحادث الخيانة تحديدًا، فارتكز في وصفه على الكاميرا السينمائية التي ترصد كل شيء بدقة، فالخيانة - بوصفها الدقيق - جاءت لتعبر عما ترمز إليه القصة بدقة كبيرة.

يبدو الوصف متخللا السرد كله، أو كما يصف جيرار جينيت Gerard Genette من أنه لا يوجد فعل «منزه كلية عن الصدى الوصفي» ويهدف عند السارد الضمني في الليالي العربية ومناجاة البلغاء في مسامرة

البغاء إلى كشف دوره في تكوين بنية النص من خلال تتبع المناطق التي يحتل فيها الوصف مكانًا متكررًا في كثير من الحكايات، إضافة إلى رصد أهمية الوصف في إنتاج دلالة النص، فنجد الوصف يتكرر بوضوح في بداية القصة الإطار وبقية الحكايات داخل النص السردي، وعند ظهور شهرزاد وشهريار وبقية الأبطال، وفي حديث البطل عن نفسه كما نرى في مناجاة البلغاء عندما يتحدث البطل عن نفسه وتتحدث قمر السكر عن نفسها وما أصابها لغياب زوجها.

فالسارد يوظف الوصف للحديث عن ثورة المرأة على أوضاع القصر، على شخص الحاكم الظالم، الذي لا يحكم بالعدل في رعيته، والمرأة جزء أصيل من رعيته، بل هي كل رعيته، فهي الأم، والأخت، والزوجة، والابنة.

يرمز «شهريار وأخوه شاه زمان» إلى الراعي / الحاكم الذي يهمل رعيته، ولا يمنحها حقوقها، والمرأة / الزوجة هي الرعية / الشعب المظلوم المقهور، وبقدر الظلم والقهر جاءت فداحة العقاب الذي اختارته الزوجة / الرعية لتعاقب به الرجل / الزوج / الحاكم خاصة وأن المُلك والمرأة لا يقبلان الشراكة، والانتقام هنا إنها أشركت العبيد مع الحاكم / الزوج في جسدها / الوطن / الرعية، وكأنها ترسل له رسالة قوية، مفادها إن لكل حاكم ظالم يومًا يناله العقاب من المظلوم المقهور.

فبمجرد خروج أخ شهريار شاه زمان من قصره، أعلنت الزوجة / المرأة / الرعية الثورة عليه والعصيان واستدعت عبدها / أداة الثورة والعصيان؛ ليضاجعها وإمعانا في الإذلال قررت ممارسة الجنس ومشاركة العبد للملك في كل شيء جسد الزوجة / فراش الملك / عطر الملك / لباس الملك لقد منحته الزوجة / الرعية كل ممتلكات الملك، كل خيرات الوطن / جسد الزوجة / فراش الملك / عطره ولباسه، وبات العبد ملكًا حاكمًا متصرفًا في مملكته التي أعلنت العصيان والثورة، ورغبت في الخلاص من الملك وإن لم يتهيأ لها الخلاص فالمذلة والعار إلى الأبد.

يستمر السارد في عرض صور الانتقام فينتقل من قصر إلى قصر؛ ليؤكد عموم الظلم وانتشاره في كل الممالك، فينتقل لقصر شهريار لترصد كاميراته السينمائية وترسم لوحة رمزية معبرة للخيانة، إنها خيانة جماعية / ثورة عامة وليست ثورة فرد كما كانت في قصر شاه زمان، الكل هنا ثائر يسعى جاهدًا للانتقام لنفسه المكلومة، ولجسده الممتهن المهان، ولكرامته الضائعة، إنه عصيان للمطالبة بحقوقهم.

سافر شهريار بمفرده وترك أخاه شاه زمان في القصر بمفرده ليرى واقعة الثورة / الخيانة الجماعية «فكان في قصر الملك شبابيك تطل على بستان أخيه؛ فنظر وإذا بباب القصر قد فتح وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدًا، وامرأة أخيه تمشي بينهم، وهي في غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم وإذا بامرأة الملك قالت يا مسعود فجاءها عبد أسود؛ فعانقها وعانقته وواقعها، وكذلك باقي العبيد فعلوا مع الجواري ولم يزالوا في بوس وعناق ونحو ذلك، حتى ولى النهار فلما رأى ذلك أخو الملك قال والله إن بليتي أخف من هذه البلية وقد هان ما عنده من القهر والغم وقال هذا أعظم مما جرى لي ولم يزل في أكل وشرب»[13]، شارك الجميع في الثورة على الظلم، والانتقام من شهريار الظالم، وللتصوير السينمائي دلالة مهمة، إن الخيانة تمت في وضح النهار، ووسط البستان، وبتجرؤ وشجاعة كبيرة، وهذا يؤكد أن المشاركين في الخيانة لم يقصدوها في ذاتها، إنما قصدوا كسر شوكة الملك / الراعي / شهريار الظالم، بروح متحدية، متحمسة، شجاعة، إنهم لا يفعلون جرمًا إنهم يطالبون بحقهم المشروع في الحياة، وإذلال الحكام ودفعهم دفعًا للعدل، للمساواة، للشورى.

والطريف أن السارد الضمني اختار اسم العبد الذي يضاجع الملكة / الثائرة / الرعية برمزية دلالية كبيرة، فهو مسعود، يسعد بما يفعل وتسعد معه الملكة، وكل العبيد والجواري ينالون السعادة، والسعادة هنا ليست

في الخيانة إنما في الثورة على الظلم، كسر شوكة الظالم بأية وسيلة.

وتأكيدًا لرؤية المؤلف / السارد الضمني / الوجدان الشعبي لقدرة المظلوم على الانتقام من ظالمه مهما بلغت قوته وجبروته، كُرر نفس مشهد الخيانة، لكن نقله من عالم الإنس إلى عالم الجن، الأقوى، والأكثر قدرة على الرؤية والتخفي والاحتيال.

فبعد قتل شهريار لزوجته الخائنة وعبيده وجواريه قرر الرحيل هو وأخوه؛ ليروا هل هناك من أصابه البلاء بشكل أقوى من بلواهم، فإذا بهم يصطدمون بالجني والإنسية، «فلما رأى شهريار ذلك طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا فيكون موتنا خير من حياتنا، فأجابه لذلك ثم أنهما خرجا من باب سري في القصر، .. إلى أن وصلا إلى شجرة في وسط مرج عندها عين بجانب البحر المالح، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان .. وإذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد المرجة قال فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، صارا ينظران ماذا الخبر؟ فإذا بجني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق فطلع إلى البر، وأتى الشجرة التي هما فوقها وجلس تحتها وفتح الصندوق، وأخرج منه علبة فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة .....قال فلما نظر إليها الجني قال يا سيدة الحرائر قد اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلا ثم وضع الجني رأسه على ركبتها ونام فرفعت رأسها إلى أعلى فرأت الملكين وهما فوق الشجرة فرفعت رأس الجني من فوق ركبتها ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة أنزلا ولا تخافا من هذا العفريت فقالا لها بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر، فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبهت عليكما العفريت فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه الملك شاه زمان يا أخي افعل ما أمرتك به، فقال لا أفعل حتى تفعل أنت قبلي وأخذا يتغامزان على نكاحها ... ففعلا ما أمرتهما به فلما فرغا قالت لهما قفا وأخرجت من جيبها كيسا وأخرجت لهما عقدًا فيه خمسمائة وسبعون خاتما فقالت لهما أتدرون ما هذا قالا لا ندري فقالت لهما أصحاب الخواتم كانوا يفعلون معي في غفلة من هذا العفريت... وليعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمرًا لم يغلبها شيء»[14]، لقد رصد السارد كل شيء بالكاميرا السينمائية التي هي إحدى تقنيات السرد المهمة، رصد بدقة ووضوح، فللوصف وظيفتان الأولى تتميز بأنها «ذات طابع تزييني بمعنى ما ... فالوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد، ويكون له دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية .. أما الوظيفة الثانية للوصف فهي وظيفة تفسيرية ورمزية في آن واحد .... فالصور الجسدية وأوصاف اللباس ووصف الحالة التي عليها الشخصيات تتوخى إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الوقت، وهكذا يصبح الوصف هنا على غير العادة عنصرًا أساسيًا في العرض السردي»[15]، حتى يكمل الصورة الرمزية لقصته، فالهروب لشهريار وأخيه ليس هروب رجل ظُلم من زوجته الخائنة فقرر الهرب، إنما هو هروب ظالم من ضحيته الثائرة، التي أضحت ضحيتين في وقت واحد، فظلمت حية وقتلت قهرًا، هروب من تأنيب الضمير، فهو لم يطق رؤية كرامته مهانة ذليلة، وكذلك رؤية ضحيته المقتولة بيده بعد أن انتقمت لنفسها منه. ولكي يكمل السارد رمزيته السياسية الإصلاحية صور الإنسية تخون الجني الذي اختطفها ليلة عرسها، والصورة الرمزية هنا أكثر وضوحًا فالضحية الإنسية مظلومة والجميع يعرف هذا، فلقد اختطفها ليلة عرسها، لكنها قررت الثورة، الانتقام من الراعي / الخاطف / الظالم / الجني، وخانته خمسة وسبعين مرة، ولم تخشه مطلقًا، وتقرر في النهاية إنها إذا أرادت شيئا فستفعله، لأنه ورغم الظلم لو استفاقت من

غفلتها لغيرت مجرى الأمور جميعًا وهكذا تصنع الشعوب لو فاقت من غفلتها[16].

وإذا انتقلنا للقصة الإطار في مناجاة البلغاء ومسامرة الببغاء سنرى أن السارد الضمني قد سعى في هدفه لتأكيد ما سعى إليه مؤلف الليالي العربية، الحديث عن ظلم الراعي / وقهره للرعية، فالثورة لابد تنبت في أرض بذرت ببذور الكره والظلم والقهر، ومن المستحيل أن يثور شعب على حاكم عادل، يهبه النعيم والرخاء والقوة، فلم تفكر قمر السكر زوج ساعد في خيانته، أثناء تواجده بجوارها، ورعايته لها وحمايتها بل فكرت في ذلك وسعت إليه جاهدة عقب رحيله عنها وهجرها، وظلمها رغم عدم حاجته للمال والسفر، إنه الظلم / الجشع / الهوى الذي دفع ساعد / الراعي إلى هجر قمر السكر / رعيته وعدم الوفاء بحقها، في النعيم، الطمأنينة، الحماية والرعاية، وهو يعيش في رغد ومتعة وهناء، وتعيش هي / رعيته في هم وضيق ونكد؛ لذلك قررت الثورة / الانتقام السعي في طلب حقها بكل وسيلة ممكنة، إنها ثورة الرعية في كل زمان ومكان ضد الراعي / الظالم المتجبر، ثورة ألبسها الوجدان الشعبي العربي والتركي لباس المرأة والأنوثة المهضومة، ليؤثر في قارئه ومستمعه، وليدفعه إلى التعاطف مع المظلوم الضعيف / الرعية / المرأة خاصة وان الشعوب الإسلامية تشفق على المرأة وتعدها من أقدس مقدساتها الدنيوية، فهي حامل الشرف والمجد، وإن أصابها سوء اكتسى الرجل برداء العار والذل والهوان. وقديمًا كانت المرأة عند العربي رمز الحياة وباعثة الأمل، وكذلك لدى الشعوب البدائية الشرقية التي قدست المرأة لدرجة عبادة العديد من القبائل لها.

لكن القصتين اختلفتا في النهاية فالمرأة / الرعية في الليالي وقعت في المحظور، وخانت / وثارت ووقع عليها بطش الحاكم / الزوج وجبروته، أما في مناجاة البلغاء، فالثورة لم تقع، الخيانة لم تتم.

وهذا راجع إلى طبيعة المجتمعين العربي والتركي وقت تأليف العملين، فالليالي عاشت في أزمنة أصاب فيها الضعف والوهن العالم العربي، وتكالبت عليها الأمم الأخرى، وسقطت فريسة للتفكك والتشرد والضعف وانسحبت من ساحة السيطرة والقوة وتضاءل حجمها، بسبب حكامها وتنازعهم وتناحرهم، فكان طبيعيا أن تقع الخيانة / الثورة، وأن ينال الثائر المقهور مزيدًا من جبروت الحكام المستبدين، لكن مؤلف الليالي لم يفقد الأمل، وسعى إلى العدل وحققه مع شهرزاد، وحكمتها، وحفظها للسير والأخبار والتاريخ، فهو ينادي بضرورة أن تتميز الشعوب بالوعي، والنضج والحكمة، والمعرفة؛ حتى تستطيع أن تحقق العدل والرفاهية وتجبر حكامها على العدل والمساواة كما فعلت شهرزاد.

أما مناجاة البلغاء فالوضع يختلف كثيرًا؛ فوقت تأليف المناجاة تميزت فيه الدولة العثمانية بالقوة والاستقرار والعظمة، و إن أصاب الشعوب بعض الظلم، فالانتصارات والفتوحات تزيل تدريجيًا آثار الظلم والقهر، وهذا ما عبرت عنه رمزية القصة الإطار، فلقد عاد الزوج / الراعي مكللا بالنجاح والمال إلى زوجه / رعيته فوجدها في أبهى صورة؛لأنها استعدت لاستقبال المنتصرين، بخلاف المجتمعات العربية وقت تأليف الليالي.

فكانت لحظة عودة ساعد من غيبته لحظة معبرة عن رمزية القصة الإطار والتصوير السردي بها، فلقد تزينت قمر السكر للقاء الحبيب / العاشق الولهان، استعدت للخيانة ووظفت كل أساليبها للفوز بما تبتغي، لكن السارد الضمني جعل المفارقة أن تستقبل حبيبها زوجها / الراعي وهي في أبهى صورة بدلا من أن تثور / تخون، وكأنه يشيرإلى أن حكامه دائمًا ينتشلون الدولة / الشعب في أدق اللحظات وأكثرها حرجًا ويدفعونها للتقدم والازدهار.

«ولما مدت يدها لتفتحه – الباب – فإذا به يدق من الخارج بقضاء الله تعالى وحكمه، ففتحته لتنظر من قرعه فإذا هو زوجها ساعد، وقد رجع من سفره.. فلما وقع نظرها عليه بهتت حائرة مندهشة لا تدري بماذا تتكلم .. وبعد أن أطرقت هنيهة قالت له:

- الحمد لله يا سيدي الذي ردك سليمًا سالمًا.
- فإن الببغاء أخبرني بخبر بأن قدومك يكون في هذه الساعة »[17].

عاد الراعي / الزوج ووجد زوجه / شعبه يتهيأ للثورة عليه، لأنه أهملها وغاب عنها، ولم يوفها حقها، ويراعيها، لكنه ترك راعيًا موازيًا له وهو الببغاء استطاع أن يلهي الزوجة / الشعب عن الخيانة الثورة، ويؤجل من ثورته ويخفف من شعوره بالظلم، وهذا الراعي الموازي / الببغاء ما هو في الحقيقة إلا أعمال الحاكم السابقة وإنجازاته مع شعبه، التي تدفعهم لكبح جماح الثورة والتمرد، كلما تذكروا هذه الانجازات، وعندما فاض الكيل وتراجعت ذكريات الإنجازات والانتصارات عاد الحاكم / الراعي / الزوج من جديد بنصر جديد وبمال وفير للزوج / الشعب / الرعية.

ولأن الحاكم / الزوج على دراية وحكمة وخبرة بالحياة اكتسبها من ترحاله وسعيه الدؤوب لم يعاقب الزوجة / الشعب على نيتها أو رغبتها في الخروج والثورة / الخيانة بل سامحها ونصحها، وتعلم من التجربة، مما دفع الحياة للاستمرار في مجراها الطبيعي.

لقد عرف ساعد القصة كاملة قصة زوجته مع حبيبها الذي لم تره ولم تعرفه، وتأكد إنها مازالت عفيفة طاهرة كما أخبره الببغاء لذلك سمح لها بالتوبة والبقاء معه مرة أخرى «وأما قمر السكر فقد تابت واستغفرت ربها وزوجها، وتمكنت بينهما رباطات الحب والوداد وعاشا مع الببغاء بأرغد عيش وأتم هناء»[18]، لاكتمال الرمزية السردية في النص القصصي نقف عند ملحوظتين الأولى: اختيار اسم الزوج / الراعي ساعد فهو دليل المساعدة والعطاء، المساعدة على النجاح، المساعدة على حماية النفس، وهذا ما كان من ساعد الذي ساعد زوجته في الحياة معه مرة أخرى بالحكمة والدراية.

والملحوظة الثانية: هو ما فعله ساعد مع الببغاء عندما عاد سمع منه قصة زوجته وعفتها، ثم طلب الببغاء منه أن يطلق سراحه؛ لينطلق للحياة ويعود إليه من وقت لآخر فلم يعترض ساعد وسمح له بالانطلاق وأطلقه من القفص، فحلق الببغاء بعيدًا حيث الحرية والمروج والأنهار والطيور المغردة، لكنه لم ينس صديقه وراعيه ساعدًا فعاد إليه مرة أخرى، وهذا يؤكد رمزية النص السردي التي تنطق بأن حرية الشعوب هي الطريق الأمثل للحكم والنصر والانتماء والولاء والحب، ولا يتحقق هذا كله بالظلم والقهر وكبت الحريات مطلقا.

ثم تأتي خاتمة المؤلف لتؤكد كل ما ذهب إليه البحث سابقًا حيث يقول «وهذا ما انتهى إليه أمر التاجر وزوجته والببغاء فالحمد لله الذي لا ينتهي، وبقيت هذه الحكاية عبرة للمعتبر ونصيحة للمنتصحين فعلمت وأفادت جميع العاشقين»[19].

3. التناسل السردي:

اتفقت الليالي العربية والتركية في الهدف والتقنيات السردية الرمزية، لكنها اختلفت في راوي العمل في القصة الإطار، فالراوي في الليالي العربية إنسان يروي لإنسان قصصًا بشريًا، ويشرك معها قصص الحيوان، لكن البطولة المطلقة تبقى لشهرزاد، أما الراوي في الليالي التركية فهو من جنس الطيور يروي لإنسان بهدف نصحه وإرشاده، وفي هذا تلتقي الليالي التركية مع حكايات كليلة ودمنة التي صاغها عبد الله بن المقفع على لسان الحيوان، والحكاية على لسان الحيوان والطير جنس أدبي معروف منذ القدم عند العرب لكن عبد الله بن المقفع حوله من الشفاهية إلى المرحلة الكتابية، وكتاب ابن المقفع وحكاياته رمزية تهدف إلى نقد السلطة والحاكم، وتبرز طغيانه وتخطيه لحدود الإنسانية والدين، وهذا ما فهمه أبو جعفر المنصور خليفة الدولة العباسية آنذاك فانتقم منه وقتله.

ومن الواضح أن السارد الضمني في الليالي التركية اقتفى آثار عبد الله بن المقفع في حكاياته وجعلها حكايات رمزية على لسان الطير معتمدًا فيها مراوغات السرد ومخاتلات النص الحكائي.

وبعد فيمكننا أن نقرر بعد قراءة الأعمال القصصية الرمزية الثلاث أنها اعتمدت فكرة التناسل السردي / التوالد التضمين / التفريغ السردي، ومفاده أن الحكاية الخرافية الكبرى يكمن في رحمها أكثر من حكاية تنسل الحكاية الواحدة عدة حكايات سردية صغرى، كل حكاية منها تنسل حكاية فرعية جديدة أو أكثر[20] ولو طبقنا هذا المفهوم لتناسل السرد على الأعمال القصصية الثلاث السابقة، لوجدنا حكاية كبرى تهتم بالرمزية السياسية والاجتماعية، وتسعى في تجديد وعي الأمة وإقامة دولة العدل، والتعاون بين الراعي والرعية، وتغليب سلطان القانون، وقتل الأهواء الشخصية في الحكم، وتغليب الشورى في اتخاذ القرارات المصيرية، ثم تنسل هذه الحكاية السردية الكبرى حكاية صغرى، تفرعت عنها حكاية فرعية ذات وظائف سياسية واقتصادية، اجتماعية، إخبارية وإقناعية تربوية ذات تقنية سردية تعتمد الراوي كلي المعرفة في بث أفكاره ونقده ومحاولاته الإصلاحية.

تقنيات السرد الفني :

1. الراوي:

لجأ المؤلف المجهول لليالي إلى الراوي العليم بكل شيء Narrator knowing every thing أو الراوي كلي المعرفة أو الراوي العلامة -كما يسمونه- لسرد حكاياته الطوال، فاختار شخصية شهرزاد العليمة بالسير والأخبار؛ كي تسرد حكاياته، والمؤكد أنه اختار تقنية الراوي العليم بكل شيء حتى تكون قصصه منطقية، فهو تبرير للحكايات الطويلة والكثيرة التي ستروبها شهرزاد، لذلك لجأ إلى هذه التقنية السردية الكلاسيكية؛لأنها الأكثر تعبيرًا عن واقع الليالي وقصصها .

الـراوي أكبر مـن الشـخصية الروائيـة - الرؤية من الخلف- هذه الصيغة يسـتعملها السرد الكلاسيكي - في أغلب الأحيـان - في هذه الحالة يكون الـراوي أكثر معرفة مـن المـروي لـه، والمتلقـي القريـب ومن الشـخصيات الروائيـة، وهـو لا ينشـغل بشـرح كيـف اكتسـب هذه المعرفة؟ لكنه يسـعي لتأكيـد معرفته التامـة بكل شيء، ومقدرته علـى خلق الأحـداث داخل القصـة وخارجها[21]

لكن السـارد الضمني صوَّر شـهرزاد بالعلامة الخبيرة في بداية العمل بقولـه: «وكان الوزير له بنتان ذاتا حسـن وجمـال وبهـاء وقد واعتـدال، الكبيرة اسـمها شـهرزاد، والصـغيرة دنيـا زاد وكانـت الكـبيرة قـد قـرأت الكتب والتواريـخ المتعلقـة بالأمـم السـالفة والملـوك الخالية والشـعراء، فقالـت لأبيها مـالي أراك متـغيرًا حامل الهم والأحـزان وقـد قال بعضهـم في المعنى شـعرًا:

قـــــل لمـــن يحمل همـــــــًا

أن همـــــالا يـــــــدوم

مثـــــل مـــا يفنى الســـــــرور

هكـــذا تفنـــى الهمـــوم

فلما سـمع الوزيـر من ابنته هـذا الكلام حكـى لها ما جـرى مـن الأول إلى الآخر مـع الملـك فقالت له بـالله يا أبـت زوجني هذا الملك فإمـا أن أعيش وإمـا أن أكون فداء لبنات المسـلمين وسـببًا لخلاصهن من بين يديه»[22]، إن شـهرزاد تقـرر المخاطرة بنفسـها من أجل بنات جنسـها وحبًـا في المغامرة المحسـوبة التي فكرت فيهـا، لقد عرفت مم يعـاني الملك وخططـت لعلاجه.

لقـد عـرف الـراوي العليـم بكل شيء حقيقـة الملك ومرضه النفسي، فقـرر معالجته بالعلم، القـراءة، السِّير، الأخبـار، الأشـعار التي عرفتهـا وحفظتها منـذ الصغر.

إنهـا لا تعـرف -فقـط- الحكايـات وأحداثهـا، إنما تعلـم - أيضًا - ما سـيجري بينها وبين الملـك، لقد فكرت وخططت وقـررت الاحتيـال على الملـك حتى يتحقق لها ما تريـد، إنها تصنـع الحـدث، وتوظفه لخدمـة حيلها، كمـا أنها تختار الشـخصيات وترسـم لهـا أدوارهـا بدقة ووضـوح، طلبت شـهرزاد من أختهـا دنيـا زاد أن تأتي إلى مخدعها ليلة العـرس؛ لتبيت معها، وهـذا طلب غريب، لكـن الملك قبل طلبها «فلمـا أراد أن يدخل بها بكت فقال لهـا مالك فقالـت: أيها الملـك إن لي أختًا صـغيرة أريد أن أودعها؛ فأرسـل الملك إليهـا؛ فجاءت إلى أختهـا وعانقتها وجلسـت تحت السـرير، فقـام الملـك وأخـذ بكارتها ثم جلسـوا يتحدثون فقالت لهـا أختها: بـالله عليك يا أختي حدثينا حديثًا نقطع به سـهر ليلتنا فقالـت: حبًا وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب؛ فلما سـمع ذلـك الكلام وكان به قلق، ففرح بسـماع الحديث»[23]، كانت شـهرزاد تعلم جيدًا حـال الملك والصـراع النـفسي الذي يـدور بداخله تجاه جنس النسـاء، وتعلم - أيضًا- أنهـا الوحيدة القادرة علـى علاجـه؛ لكنها تحتـاج إلى مـن يمد يده ليسـاعدها في الخطـوة الأولى، فتـح بـاب الحكـي والسـرد علـى مصراعيه، الـدواء الناجع في علاج الملك المريض نفسـيًا، ولـم تجد أحـدًا أفضـل مـن أختهـا التي فهمـت مقصد أختهـا وعاونتها فيما سـعت إليـه، ولم يفطـن الملك إلى تلـك الحيلة، فلقـد كان واقعًا تحت تأثير سـحر الإعجاب بشـهرزاد / زوجته الجديـدة / طبيبه /ضحيتـه، فبادر بقبـول كل ما تريد وبفرح وسـرور قتل القلـق بداخله كما تقـرر الحكايات.

مارسـت شـهرزاد دورها بوصفها الـراوي العليم بكل شيء؛ فحركـت مجـرى الليـالي والحكايات وفـق إرادتها، ووظفـت الأحداث الشـخصيات، وأنطقتها بمـا تريد في سـبيل علاج الملك.

تعـدت شـهرزاد دور الـراوي العليـم داخـل النـص السـردي، وبـدت المحركـة لكل الأحـداث الحاليـة، التي تـدور داخـل قصـر الملـك، ومـع الملـك، فبعـد مـدة وجيزة اسـتطاعت أن تتبـوأ مكانـة مرموقـة داخـل نفس الملـك، وبذلـك قـررت مصيرهـا بيدهـا، فالملـك قـرر منـذ بدايـة قصصهـا العفـو عنهـا والحفـاظ عليهـا زوجـة وفيـة مخلصـة، وهـو مـا كانـت تسـعى إليـه شـهرزاد منـذ مجيئهـا إلى القصـر.

لقد أكثر الراوي العليم بكل شيء / شهرزاد من قصص الخيانة الزوجية حتى تهدّئ روع الملك، وتؤكد له أنه ليس الوحيد الذي تعرض للخيانة، وكانت هذه وسيلة ودواءً ناجعًا في علاجه، وبعد ذلك سردت له حكايات خيانة الرجل للمرأة، كي تؤكد أن في الجنسين من يخون ومن يفي، ولا فرق بين الرجل والمرأة في هذا الأمر.

ثم أرادت شهرزاد أن تحلق بملكها / شهريار في سماء الروحانيات والصفاء النفسي، فقصدت إلى سرد حكايات الوعظ والنصح الديني حتى تسلك بشهريار مسلك الاستقرار التام، وقتل الحيرة والقلق والتوتر بداخله، فنتج عن ذلك رضاه عن نفسه، ومن ثم عنها، ثم عن رعيته، والعدل والمساواة أصبح طريقه في الحكم.

لم يقصد الراوي - فقط - علاج الملك نفسيًا جراء الخيانة عن طريق الحكي والسرد، بل قصد أيضًا علاجه من شهوة الظلم وقهر العباد، وتوجيهه للعدل والمساواة بين الرعية، وتحقق له ما أراد في النهاية.

وفي الليالي التركية «مناجاة البلغاء في مسامرة الببغاء» لجأ القاص / المؤلف إلى نفس التقنية السردية في الرواية، الراوي العليم بكل شيء / كلي المعرفة / العلامة، فجعل الببغاء الراوي العليم بكل شيء، وقرر ذلك منذ بداية العمل القصصي، وكان هذا تبريرًا مسبقًا لنجاحه في حماية الزوجة من الخيانة، وكذلك قصصه وحكمه الكثيرة.

فبدأ المؤلف المجهول بوصف الببغاء قائلا: وكان الببغاء فصيح اللسان، حافظًا للقرآن، ثمنه ألف دينار، وإنه يدرك من اقتناه كمال السعد والدولة[24] ويدلل المؤلف على علم الببغاء ومعرفته، ويسوق ذلك الدليل على لسان الببغاء نفسه الذي يتحدث عن نفسه مع ساعد الذي أنكر عليه العلم والحكمة قائلا «فلما سمع الببغاء هذا الكلام تأسفت نفسه وتحسرت وصرخ في الحال قائلا : يا ساعد نعم الرجل أنت .. لقد صدقت فيما نطقت غير أنك لا تعرى عن الملام؛ لأنك أطلقت الكلام في هذا المقام؛ لأن ما قلته يصدق على عموم الحيوانات والطيور، فأما أنا فلست على حالتهم لأنني ذو حكمة وبصيرة متحل بفضائل سامية ذو همة عالية أعرف بالغيب والآثار، ولهذا أقول إنك ستصادف حظًا وافرًا وسعدًا عظيمًا وقد أوقع الله حبك في فؤادي فوددت لو تقتنيني فأبلغك من الحظ والسعادة مبلغًا عظيمًا وأعيش في دارك بظل الراحة وصفو الليالي»[25].

يخبرنا المؤلف بحكمة الببغاء وخبرته في مخاطبة العقول بحديثه مع ساعد، فلقد بدأ حديثه باستمالة قلب ساعد وعقله بالتأكيد على صدق مقولته، ثم انطلق فيما بعد يؤكد حكمته وسماحته ودرايته، وختم كلامه بما يقربه أكثر إلى ساعد، فأكد محبته له ورغبته في العيش طوعه وفي ملكه؛ لأنه أحبه، وهذه الوسيلة أكد بها المؤلف المجهول علم الببغاء وحكمته التي تفوق علم البشر وحكمتهم.

وتتضح معرفة الراوي / الببغاء بكل شيء في حواره الدائم مع سيده، واطلاعه على الغيب فيذكر لساعد أنه سيحوز المال الوفير ويخبره بقرب وصول تجار بابل إلى المدينة فيقول له «يا سيدي إنه بعد يومين يأتي من مدينة بابل كثير من التجار ليشتروا كمية كبيرة وافرة من الحنطة، فاشترالآن قمحًا بالألف دينار التي معك فيكون الربح أضعافًا؛ فوثق ساعد بكلام الببغاء وذهب إلى المدينة فاشترى كل ما فيها من الحنطة حتى لم يبق عند غيره حبة واحدة، وبعد يومين تمّ ما أشار إليه الببغاء فأتى تجار من بابل يطلبون الحنطة فلم يجدوها سوى عند ساعد؛ فاشتروا ما كان عنده بخمسة آلاف دينار وعادوا إلى بلادهم، فدفع ساعد ألف دينار ثمن الببغاء، ورد إلى أبيه ألف دينار كان قد استقرضها منه، وبقي معه ثلاثة آلاف دينار جعله رأس ماله فازداد حينئذ حبه نحو الببغاء فسلمه إلى قمر السكر، وأمرها برعايته، وكان لا يفعل شيئًا إلا بمشورته؛ لأنه كان دائمًا مصيبًا في رأيه»[26].

لقد رسم السارد الضمني للببغاء صورة الراوي العليم بكل شيء، يحرك الأحداث وينطق الشخصيات بما يريد، لكنه - كما فعل السارد الضمني في الليالي العربية مع شهرزاد- جعله أيضًا محركًا للحياة الحالية من حوله، فلم يكتف فقط برواية الأحداث القصصية وسردها، إنما تدخل في حياة ساعد وزوجته، ووجهه إلى النجاح والرضا.

حالتان للراوي: إما أن يكون الراوي خارجًا عن نطاق الحكي أو أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي فهو إذا راو ممثل داخل الحكي وهذا التمثيل له مستويات، فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد ... وإما أن يكون شخصية رئيسة في القصة، وعندما يكون الراوي ممثلا في الحكي، أي مشاركًا في الأحداث بوصفه شاهدًا أو بطلًا يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات[27].

والببغاء راو ممثل في الحكي بوصفه بطلًا وشاهدًا، لذلك يستمر علم الببغاء وتوجيهه لسيده ومن بعده سيدته فيقرأ المستقبل، ويحافظ عليها، ويحميها من الوقوع في شرك الخيانة، بحيلة ذكية - كما احتالت شهرزاد على شهريار- هي السرد الحكائي المتواصل المتداخل، السرد الناصح المرشد، المعالج للمروي له / المريض بداء هوى النفس والتطلع إلى الغدر والخيانة.

وتقدمت قمر السكر وباحت بسرها له واستباحت الوصال مع خلها، فلما سمع الببغاء كلامها أطرق خاشعًا وفكر في وجه الحيلة، بتعرفه في هذا المشكل، ففطن وقال في نفسه إن نصحتها هلكت وإن طاوعتها ارتكبت خيانة كبرى مأواها السعير، ففكر في هذا الأمر ونظر إلى قمر السكر وقال لها:

- يا روضة الحسن والبهاء كيف يليق بك أن تستري هذا البهاء الفائق وتستمري في الحزن والمكوث في حجرتك فالأجدر بك أن تسارعي وتقبلي على ما خطر في بالك أخيرًا فهذا هو سديد الرأي ... وعليّ أن أعلمك طريقة العشق لكي يزداد أهله بحبك هيامًا ولك مني نصائح أخرى أقولها لك في الليلة التالية ... - ثم جاءته في الليلة التالية وقالت له -

- يا من سدل على ستار النسيان فقد وعدتني بالأمس بنصائح وأتيتك الآن، لينجز حر ما وعد[28].

لقد شجعها الببغاء / الراوي على الإنصات بحكمته وعلمه، فخضعت له ولانت إليه طالبة منه النصيحة، فقرر حمايتها، وظل يسرد حكاياته لها، ويثنيها عن الخروج لعشيقها حتى عاد زوجها وتابت واستغفرت ربها، فكما ألهت شهرزاد شهريار عن قتلها حتى تاب عن القتل واستغفر ربه وأقام بالعدل بين الرعية، فعل الببغاء مع سيدته.

لقد قام الراوي بوظيفة توثيقية تأصيلية وفيها قام بتوثيق مروياته وربطها بقصص تاريخي ليوهم متلقيه بالصدق، وأراد تأصيلها حين ربطها بأحداث دينية وقصص الأنبياء تأكيدًا على صدقه وبغية تحقيق هدفه الوعظي.

وفي النهاية نجح الراوي في الليالي العربية والتركية في تحقيق وظيفته التأويلية والتي دفع من خلالها المروي له شهريار / قمر السكر أن يربط بين البيئة الثقافية للمرجع وبين الحدث من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمانها.

وبعد فالراوي العليم قصد من روايته الحماية / حماية نفسه من القتل وحماية سيده من الوقوع في المحظور / قتل النفس / الخيانة وتدنيس العرض. وحرك الأحداث ووظفها لخدمة مأربه، وأنطق الشخصيات بما يريد، وتدخل برأيه وصوته حينما أراد التدخل لتغيير مجرى الحياة / الحدث السردي.

2. المروي له:

ثلاثية منتظمة ضرورية في أي عمل أدبي (راو - مروي - مروي له)، والمروي له مهم للغاية في العمل الأدبي، وهو نوعان: مروي له فعلي، ومروي له ضمني، والمروي له الضمني نوعان كلاهما مروي له متخيل أحدهما على الورق مذكور بالاسم والصفة والحالة في العمل الأدبي، والآخر مروي له متخيل غير موجود بصفته واسمه على الورق.

والنوع الأول: استخدمه السارد الضمني ليكمل ثنائية العمل راو، مروي له، فالراوي شهرزاد والمروي له شهريار، في الليالي العربية، وفي مناجاة البلغاء «الليالي التركية»، وجد الراوي «الببغاء» والمروي له «قمر السكر» زوج ساعد.

وبالنظر في المروي له في العملين نجد أنهما يلتقيان في أكثر من صفة مهمة في تطوير العمل القصصي وسرده، فكلاهما (شهريار، وقمر السكر) يعانيان صراعًا نفسيًا مركبًا، يجنح بصاحبه ويدفعه لصناعة الحدث داخل النص السردي، وهذا الحدث الذي يصنعه المروي له هو سبب اكتمال الحكاية السردية.

والاتفاق الثاني هو الخيانة الزوجية، فلقد ارتبط اسم المروي له في العملين بالخيانة مع اختلاف الفاعل والمفعول بينهما، فقمر السكر زوج ساعد / المروي له في الليالي التركية تسعى للخيانة الزوجية، وتحقيق رغبتها الجسدية وقتل الوحدة التي تعاني منها منذ رحيل زوجها غير المبرر نفسيًا من جهتها.

وشهريار المروي له في الليالي العربية وقعت ضده الخيانة فلقد خانته زوجته وجواريه مع عبيده مما أحدث له صدمة نفسية قرر معها الانتقام لشرفه من جنس النساء جميعًا، فهو يسعى دائمًا لقتل زوجته البكر التي يتزوجها ليلًا ويقتلها صباحًا. وهذا الفعل هو الذي صنع أحداث القصة وطورها.

إن المروي له يتميز بالإيجابية الخالقة في العملين، فالراوي وإن كان هو الذي يروي ويسرد النص لكنه يبقى مفعولا فيه وليس فاعلا حقيقيًا، فالراوي لا يملك سرد الحكايات بمفرده، ولا يملك مصيره أيضا. فالمصير يملكه المروي له. فهو الذي يستقبل السرد ويطوره ويسعى في اكتماله، فماذا لو قرر فجأة شهريار / المروي له قتل شهرزاد كما فعل مع زوجاته السابقات هل يكتمل السرد الحكائي، هل تخرج ألف ليلة وليلة للنور؟!، حقيقة لا، فشهريار هو المتحكم هنا في صناعة الحدث القصصي وليس الراوي.

وكذلك البغاء / الراوي في مناجاة البغاء لا يملك صناعة السرد القصصي بمفرده، فقمر السكر هي الفاعل الحقيقي للقصة، هي المثير والمحفز للراوية السردية، وبيدها اكتماله أو إنهاؤه، فلو أصرت على الخروج للعشيق وقتل الشرف الجسدي لها ولزوجها، هل كان البغاء سيكمل روايته لمنعها من الخيانة، هل كانت ستجدي النصائح والقصص الوعظي حينذاك: حقيقة لا.

لذلك يعد المروي له في الليالي العربية ومناجاة البلغاء هو الفاعل الحقيقي للحكايات، فردة فعله تجاه واقعه وحياته هي التي أوجدت دور الراوي وخلقت الحدث السردي، ورغبته هي التي طورت السرد القصصي وأكملته، وكذلك حالته النفسية وحدها هي التي ستقرر في المستقبل اكتمال القصة وانتهائها أو استمرارها، فشهرزاد استمرت في سرد قصصها حتى تأكدت تمامًا من شفاء شهريار من صدمته النفسية وعندئذ توقفت، والبغاء توقف بعد أن ضمن الحفاظ على شرف قمر السكر وزوجها ساعد رفيقه، ولم يتسن له التأكد من ذلك إلا بعد عودة ساعد لزوجته، ومن ثم توبتها واستغفارها عما نوت فعله.

3. تعدد الرواة:

يسمح الحكي باستخدام عددٍ من الرواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم رواية الوقائع واحدًا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الآخرون، وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفن الروائي يؤدي هذا إلى خلق شكل متميز يسمى الرواية داخل الرواية[29] أو تداخل الحكي كما هو معروف في القصص الشعبي وأبرزها الليالي العربية التي أوجدت هذا النموذج السردي الحكائي.

وتعدد الرواة داخل الليالي العربية نموذج واضح، استخدمه الوجدان الشعبي في رواية قصصه؛ ليؤكد عنصر الترابط بين الخيال والواقع، ولتنجح بها شهرزاد في خلق جو جاذب لعقل الملك ووجدانه، ولتستحوذ على تفكيره، ولتنوع له من النماذج البشرية ليؤكد له صدق ما تروي له. وتعمل على تعدد وجهات النظر في القصة الواحدة وحول القصة الواحدة، وهذا ما أسهم بوضوح في تطور الحدث القصصي ونجاح شهرزاد فيما سعت إليه.

ولقد تعدد الرواة داخل مناجاة البلغاء لكن ليس بنفس الصورة والكثرة في الليالي العربية وجاء هذا التعدد في أبسط صوره وأقلها، وبرغم قلة التعدد فإن هذا يؤكد تلاقي العملين، وتوحد العقلية الإبداعية الشرقية المسلمة في إنتاج قصصها الناقد.

4.التنظيم :

اكتفى العملان الشعبيان بالتنظيم الحياتي في سرد القصص؛ ليؤكدا مصداقيتهما من الواقع وتناقض الحياة، التي تجمع بين الحق والباطل، العفة والطهر، القوة والضعف.

5. النهايات المفتوحة:

تميز العملان بنهايتيهما المفتوحة اللتين تقبلان التطور والتغير، والزيادة والنقصان في أي وقت، وهذا طابع متأصل في الرواية القصصية الشعبية، التي تتميز بطابع الإنسان البسيط الراوي، الذي يلجأ لحذف وزيادة الرواية وفق طبيعته وظروفه النفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

الخاتمة:

وبعد فدراسة الأعمال الأدبية الحكائية السابقة عمل بالغ اللذة والقيمة الفنية، فالباحث غاص في رحم القرون الخوالي الماضية بقيمها، برؤيتها، بفلسفتها، ببساطتها، مبرزًا جوهرها، ومؤكدًا عبقريتها البالغة. وبعد هذه الرحلة الطويلة من القراءة والبحث المتأني لليالي العربية والتركية «مناجاة البلغاء في مسامرة الببغاء» وكليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع توصل البحث لعدة نتائج مهمة منها:

1. التلاقي الكبير بين العقلية العربية المسلمة في القرون العشر الماضية مع العقلية التركية المسلمة - تحديدًا العقلية العثمانية.
2. استخدام التقنيات السردية المبتكرة في العملين.
3. هناك تشابه كبير في القصة الإطار وطريقة عرضها.
4. القصص على لسان الطير معروف في الأدب العربي الذي نقله من الشفاهية إلى الكتابية.
5. النزعة الصوفية منتشرة في الليالي العربية وكذلك الليالي التركية «مناجاة البلغاء في مسامرة الببغاء».
6. توظيف القصص للحديث عن عظمة الإسلام وسموه.
7. توظيف القصص للهجوم على الوثنية.
8. توظيف الحكايات للنقد الإصلاحي الاجتماعي والسياسي.
9. التناسل السردي تقنية سردية هيمنت على الحكاية في الأعمال السابقة.
10. التلاقي الفكري يؤكده مجهولية المؤلف في العملين.
11. اتفق العملان «الليالي العربية والتركية» في الهدف من السرد الحكائي.
12. جاء الاستهلال في العملين ليؤكد مصداقية

القـص وحقيقـة الحـدث.

13. غلب الطابع السردي الرمزي على العملين.

14. اعتمـد المؤلـف تقنيـة الـراوي العليـم بـكل شيء، أو كلـي المعرفـة لسـرد الحكايـات.

15. جـاء المـروي لـه فاعـلًا في القصـة، فهـو البطـل المحـرك للسـرد.

16. افتقـدت الحكايـات داخـل العملـين للتنظيـم المنطقـي، واكتفـت بالتنظيـم الحيـاتي، وهـذا - أيضـا - للتدليـل علـى المصداقيـة الحياتيـة.

17. النهايات المفتوحة سمة رئيسة في العملين.

ويزعـم البحـث أن هنـاك تلاقيًـا حضاريـا وعقليـا بين الأمـتين العربيـة والتركيـة العثمانيـة منـذ عـدة قـرون مضـت، ويجـزم كذلـك بتـأثير الليـالي العربيـة في نظيرتهـا التركيـة، وذلـك راجـع إلى أسـبقية الليـالي العربيـة لليـالي التركيـة «مناجـاة البلغـاء» زمنًـا، وشـهرتها وذيوعهـا في كل أرجـاء العالـم، وكذلـك بسـبب التشـابه الكـبير بين الحكايـات في العمـلين.

الهوامش:

1. انظر: الطاهر أحمد مكي،(1994) مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط:1، مصر، ص: 440 : 444
2. عبد الله بن المقفع. (1937) كليلة ودمنة.- المطبعة الأميرية ببولاق.- ص 73 .
3. المرجع السابق ص 58
4. عبد الفتاح كيليطو (1988) الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي- المغرب- دار توبقال- ص 24
5. سلمى أفندي باز. (1998) مناجاة البلغاء في مسامرة النبغاء المعروفة بالليالي التركية .- بيروت: مؤسسة الانتشار العربي.- ص 3 .
6. حميد لحمداني. (1991) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ص 45
7. سلمى أفندي باز. (1998) مرجع سابق.- ص ص 28
8. ألف ليلة وليلة. (1951).- مطبعة بولاق الأميرية.- ص 3 .
9. انظر: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر، ص: 12 : 13
10. داود سليمان الشويلي. ألف ليلة وسحر السردية العربية.- منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000 ص 38
11. آمنة يوسف. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.- ص 34 : 35
12. حميد لحمداني. (1991) مرجع سابق.- ص 46
13. ألف ليلة وليلة. مرجع سابق، ص 3
14. ألف ليلة وليلة. . مرجع سابق، ص 4 : 5
15. أيمن بكر. (1998) السرد في مقامات الهمذاني.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ص 38 : 39
16. هاني إسماعيل محمد (2001) الأثر الفني في ألف ليلة وليلة - رسالة ماجستير- كلية البنات جامعة عين شمس ص 20
17. سلمى أفندي باز. (1998) مرجع سابق.- ص 314
18. المرجع السابق.- ص 315
19. المرجع السابق.- ص 315
20. عبد الله محمد الغزالي.(ديسمبر 2006) تناسل السرد. الكويت - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - ص 24
21. سعيد الوكيل .(1998) تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا.- الهيئة العامة المصرية للكتاب ص 65
22. ألف ليلة وليلة. . مرجع سابق، ص 5
23. المرجع السابق ص 7
24. سلمى أفندي باز. (1998) مرجع سابق.- ص 5
25. المرجع السابق.- ص 6
26. المرجع السابق.- ص 7
27. حميد لحمداني مرجع سابق ص 49
28. المرجع السابق.- ص 12 : 13
29. حميد لحمداني. (1991) مرجع سابق.- ص 49

الهوامش:

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

الخصائص الفنيّة الملحميّة للسّيرة الشّعبيّة الجزائريّة

دراسة تحليليّة لسيرة الملك سيف التّيجان أنموذجا

أ. رتيبة حميود - الجزائر

المقدمة:

انتشر فن السّير الشّعبيّة عند العرب وكان للجزائر حظ من ذلك الجنس الشّعبي عندما دخلت أراضيها قبائل بنو هلال التي هاجرت من شبه الجزيرة العربيّة في اتّجاه شمال إفريقيا جماعات جماعات ونقلت معها كل عاداتها وتقاليدها وتراثها الثّقافي الحافل وأخذت هذه الثّقافة الجديدة تنتشر بين الأجيال وتكفّلت الرواية الشّفويّة بنقلها عن طريق قصص البطولة الملحمية.

وكان للرّوّاة المتجوّلين عبر أقطار المغرب الكبير أهميّة كبيرة في رواية ونقل هذه القصص البطوليّة والمساهمة في نشرها: (وقد كانت رواية السّيرة تتمتع بمكانة خاصة في حياة البدو، فقد كانوا يقومون باستضافة الرّاوي المحترف في مضاربهم لمدّة قد تطول فتبلغ شهرا، ويفتتحون روايتها بمراسيم خاصّة ذات طابع طقسي من بينها ذبح شاة واجتماع سكان الحي للعشاء معا في البيت الذي يستضيف الرّاوي ويفعلون نفس الشيء عند انتهائها[1].

كان الرّاوي يقسّم روايته إلى عدّة أجزاء، ويروي كلّ جزء منها في ليلة واحدة، لكن مع مرور الزّمن أصبحت هذه المجموعة القصصية تروى متناثرة متأثرة بالظروف الجديدة التي صنعها التّطور الاجتماعي الحاصل، وصارت عبارة عن مجموعة من القصص الشّعبيّة التي تروى في أماكن متباينة وأزمنة متباعدة. ولعلّ أهم هذه التّغيّرات الاجتماعيّة الحاصلة كانت: (اتجاه البدو شيئا فشيئا إلى الاستقرار وممارسة الزّراعة)[2].

هذا وإن كانت الأرياف تتداول السّير الشّعبية بين أبنائها، دون اللّجوء إلى المحترفين فإنّ المدن تعتمد على جماعة من المؤدين لهذا الفن الشّعبي، كان يطلق عليهم اسم المحدثين، على أنّ هذا الأداء له تقاليده التي تتوافق مع التّقاليد الفنيّة للجماعة الشّعبيّة ولهذا تتنوّع طرق وأساليب الإلقاء، حسب اختلاف أحوال المجتمعات الشّعبيّة العربيّة ومن ثم ندرك الصّور المتعددة لها.

ولم يكن وجود السّيرة الشّعبيّة مرتبطا بالحكاية التي تسردها فحسب، بل هو مرتبط بأهداف معينة مقصودة، ذات صلة وثيقة ودقيقة بضمير النّاس، وبالتالي يسهل إيصالها إلى أعماق وجدانهم .

الإشكاليّة:

هل تمكنت الملحمة البطوليّة الجزائريّة «سيف ملك التيجان» أن تتفق في موضوعها وقالبها السّردي مع الوظائف الفنيّة المميّزة لفن الملحمة القصصي الضارب في أعماق الأدب العالمي؟

الفرضيات:

- إنّ القصة البطوليّة «سيف ملك التيجان» تعبّر عن وجود السّيرة الشّعبيّة الجزائريّة وبكل ما تحمله هذه الأخيرة من خصائص فنيّة ذات صلة بالملاحم البطوليّة.
- نقلت هذه السّيرة الشّعبيّة كلّ ما تعلّق بالجوانب الاجتماعية للمجتمع الجزائري .
- عبّرت عن أهم فترة تاريخية مرت بها الجزائر في قالب قصصي ملحمي بطولي.

أهداف البحث:

إنّ الأدب الشعبي الجزائري لا يقل أهميّة عن الإبداعات التي وجدت عند بقية الأمم والنّص الموجود بين أيدينا يدل على وجود الفن الملحمي مجسدا في بطولة الملك سيف التيجان التي تخلّد بطولات أمّة. وتثري الإبداعات الوطنيّة التي تؤكد مرور الحضارات الإنسانيّة الخالدة على هذه الأرض المشبّعة بثقافات غزيرة وإنتاجات ضخمة.

منهجية البحث:

لقد اعتمدنا في تحليلنا لهذا النّص على المنهج الوصفي التحليلي، والذي من شأنه استخلاص أهم الخصائص الفنيّة الموجودة في السّيرة الشّعبيّة الجزائريّة .

تعريف السّيرة الشّعبيّة:

1. لغة:

تعرف السّيرة في اللّغة: (سار بهم سيرة حسنة والسيرة«الهيئة»، وسير السيرة «حدث أحاديث الأوائل»)[3].

والسّير جمع السّيرة :(وهي الطريقة سواء كانت خيرا أو شرا، يقال فلان محمود السيرة فلان مذموم السيرة)[4].

وورد لفظ السّيرة في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الأُولَى﴾[5] .

أي إلى حالها التي تعرف قبل ذلك، أو سنعيدها لهيئتها الأولى كما ورد في التّفسير: (خذ الحيّة ولا تخف منها فإنّنا سنعيدها لهيئتها التي كانت عليها)[6].

عندما أمر الله تعالى موسى بأن يلقي بعصاه، وحوّلها بقدرته وجلالته إلى حيّة التهمت كل ما ألقاه

السحرة من حيات، ثم طلب الله عزّ وجلّ من موسى أن يأخذ الحية دون خوف لأنّها ستعود إلى هيئتها من قبل أن نصيرها حية ونردها عصا كما كانت.

2. اصطلاحا:

و تعرّف السّيرة في الاصطلاح (بأنها عمل أدبي ولدته الظروف الاجتماعية والموقف السيكولوجي الذي يصاحب هذه الظروف)[7].

والتعريف العلمي المعاصر يعتبر أنّها: (تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كموجه للأحداث في عصره أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب أو الانسانية دورا ذا أثر...)[8].

ومن خلال التّعاريف السّابقة نستخلص أنّ فن السّيرة يجمع بين القصص والتّاريخ، عندما يتحدّث عن حياة الشخصيّة البطلة، ويسرد الأحداث التي تتولّد عن احتكاكها بمظاهر الحياة والظروف المحيطة بها دون الفصل بين ما هو حقيقي يجذب العقول أو خيالي مبالغ فيه يثير النفوس.

مكانة السيرة الشّعبيّة في التراث الأدبي العربي:

وتعدّد ذكر السّير الشّعبية في المأثور العربي، وعلى الرّغم من ضياع الكثير منها إلاّ أنّ الذّاكرة الشّعبيّة احتفظت بمجموعة كبيرة نذكر منها:

- السيرة الهلالية (بنو هلال).
- سيرة الزير سالم (المهلهل بن أبي ربيعة).
- سيرة الملك سيف بن ذي يزن.
- سيرة الأميرة ذات الهمة.
- سيرة السلطان الظاهر بيبرس.
- سيرة الأمير حمزة البهلوان.

ولقد نال القصص الشّعبي، اهتماما كبيرا عند مختلف الشّعوب، كونه النسخة المطابقة لآدابها وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، كما أنّه يضع كل ما هو نموذجي في أبطاله، ويصور الحياة المثالية التي يحلم بها كل البشر بل ويعتقد بها وبأبطالها، الذين يمنح لهم من الصّفات ما لا يمكن بلوغه.

إنّ أهمية السّيرة الشّعبية: (تتمثل في ربط البطل بالنّاس، إمّا للقضيّة التي يمثلها، وإمّا لإيضاح الرّمز الذي يعنيه، والحركة الدائمة، والمغامرات التي تعتمد على السّمات الخلقيّة والجسديّة...)[9].

إنّ بطل السّيرة الشّعبيّة يمثل كل ما يخطر في عقل ووجدان الشعوب التي ينتمي إليها، فهو يدعم قضايا الأمّة ويدافع عن ثوابتها، ويحمي ترابها من الأعداء المتربصين بأمنها واستقرارها، لذلك تجعله السّيرة مثاليا قادرا على تحقيق الانتصارات المستمرة، وصدّ المخاطر الخارجية المحيطة بأرضه.

ولم تكن قصص البطولة في السّير الشّعبيّة حكرا على أمة دون أخرى، وكما أنتجت الشعوب بطولات تغنت بها، كان للجزائر حظ لا يستهان به، وقد استطاع الباحث الجزائري الدكتور «شريف مريبعي» أن يضع يده على مخطوطة في الغرب الجزائري تحتوي على سيرة شعبيّة مغاربيّة جزائرية، تروي حكاية البطل «سيف التيجان» .

ملخص السّيرة الشعبيّة «الملك سيف التيجان» :

لقد استطاع الباحث الجزائري الدكتور الشريف مريبعي، من العثور على مخطوطة في الغرب الجزائري تتضمن أحداث ملحميّة لبطولات وقعت في حقبة تاريخية مرّت بها الجزائر، كانت تتميّز بمعارك ضد حملات غزو، قامت بها الجيوش الإسبانية المستعمرة كمحاولة للاستيلاء على أراضي الوطن، في منطقة الغرب ومن ثم استنزاف ثرواته وخيراته الكامنة: (هي

عبارة عن ملحمة بطوليّة، تدور أحداثها حول الفروسية تحتوي على 15 قصة تروي حياة البطل في نسج أسطوري، حيث نجد بطل القصّة «سيف التيجان»، يتزوّج من جنيّة وتنجب له ابنه سعد السّعود، يخوض البطل فيها معارك متواليّة، ويحقّق انتصارات باهرة على أعدائه الذين يتميّزون بالكثرة والقوّة والشّجاعة وتتفرع إلى قصص أخرى تسرد لنا الصّراع القائم بين أهالي المنطقة والأعداء، وتصف المعارك التي يخوضها البطل، ضد هؤلاء الكفار وعبدة الأوثان)[10].

إنّ الأحداث الواردة في هذا الملخّص الذي عثرنا عليه، لا تختلف عن تلك التي تروي بطولات عنترة العبسي أو الظاهر بيبرس، أو سيف بن ذي يزن، أو غيرها من القصص البطولية الأخرى، فهي تتبع خطى الشخصية البطلة، وتنقل من خلالها طموحات ورغبات المجتمع الذي تنتمي إليه ممزوجة بالخوارق والخيال المبالغ فيه والذي لا يمكن تحقيقه في الواقع.

تحليل السّيرة الشّعبيّة «الملك سيف التيجان»:

ظهرت البطولات الملحميّة، عندما وجد الإنسان نفسه في مواجهة العالم الآخر: (وأصبح همّه أن يصوّر النّموذج البطولي الإنساني الذي يستطيع أن يحقّق شيئا رائعا لعالمه الإنساني)[11]. لذلك كانت قصص البطولة تحمل الشعور الجمعي لدى أمّة من الأمم، عرفتها كل الشعوب وتغنّت بها على مرّ العصور والأزمنة فقد: (ظهرت ملحمتا الإلياذة والأوديسة عند اليونان وملحمة رولان عند الفرنسيين، وملحمة السّيد عند الإسبان والسّير الشّعبيّة عند العرب، وهي جميعا تشترك في سمات عامة تطبع هذا اللّون من الأدب، من أهمّها اعتماده على الوقائع والشّخوص التّاريخيّة، ومحاولة الرّاوي إضفاء ثوب الحقيقة على ما يرويه، ووجود وفاق بين إرادة القوى العلوية «الإلاهية» وإرادة البطل)[12].

لذلك قمنا بتحليل هذه السّيرة من جوانب عديدة، حاولنا من خلالها التركيز على الخصائص الفنيّة الملحميّة الموجودة فيها والتي تتطابق مع المميزات الخاصة لفن الملحمة، تبعا لما جاءت به ملحمتا الشاعر الإغريقي هوميروس حيث: (اعتبرت الإلياذة والأوديسة نموذجا للفن الملحمي، وحدّد مؤرخو الآداب العالميّة خصائص الملحمة على هذا الأساس فأصبحت من المتّفق عليها بين جميع النقاد العالميين على أساس الخصائص التي تتميّز بها الملحمة الهوميريّة)[13]، وكل من تبعه وحاكى ملحمته بعد ذلك من الرومان وغيرهم:

1. الموضوع:

لقد سميت هذه القصة بالملحمة، والملحمة في أبسط وأدقّ تعريف لها :(قصة شعرية بطوليّة قومية تقوم على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في حناياها)[14].

وهو شعر يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات الفكرية والفنيّة يتناول معارك وبطولة الماضي السحيق، أو التّاريخ كما ينظر إليه الخيال الشّعبي ممزوجا بالأساطير وخوارق الأمور، هذا ما جعل الشعر الملحمي ينتقل بعد العصر القديم من الأدب الفني إلى الأدب الشّعبي .

وبناء على ذلك نستخلص الخصائص العامة المميزة لهذا النّص القصصي البطولي كما يلي:

2. وجود عنصر القصة:

ويتّضح ذلك في الملحمة من توالي الأحداث التي تتوازى وتتماشى في الوقت ذاته مع التطورات النفسيّة والاستطرادات المتكررة، وهذا تماما ما نقلته ملحمة الملك سيف التيجان، فأحداثها تدور في نسق متتال ومتكامل منذ بداية سردها إلى الاحتدام مع الأعداء، والانتقال من معركة إلى أخرى، مع الاستطرادات التي لازمت الأحداث، وكانت تخرج بنا من حين إلى آخر إلى أحداث فرعيّة، منتقاة بدقة وموضوعيّة محكمة حيث تأخذنا إلى محطّات جديدة وصراعات مثيرة: (تتكرّر في كثير من الأحيان بصيغ متشابهة مثل وصف ساحة القتال وعدّة المقاتل ومقدراته القتاليّة والمعركة والانتصار...)[15]. ثمّ تعود وتصب كلّها في الحدث الرئيسي وتدعمه.

الأحداث الخارقة والخيال المبالغ فيه:

تصوّر الملحمة أحداثها في جوّ أسطوري، يرفع البطل إلى عالم المثل العليا، حيث تبرز سمات البطولة الخارقة وتتحقق المعجزات فها هو «الملك سيف التيجان» يقهر الكفار ويلحق بهم الهزيمة تلو الأخرى على الرغم من قوتهم وكثرة عدّتهم، بل كان بطلا أسطوريا بكل ما تضمنته الكلمة من معنى، أظهر مهارات خارقة في القتال وحقق انتصارات باهرة.

ويبرز الخيال في هذه الملحمة البطولية، من خلال وجود تلك الجنية التي أعانت البطل على الوقوف في وجه العدوّ الشرس حيث :(تتدخّل القوى الخارقة لمساعدة البطل أو محاربته أو مناصرة أعدائه، غير أنّ تدخّلها لا يطغى على ما تصنعه القدرات التي يتمتّع بها البطل الإنسان، وهي قدرات عقليّة وجسمانيّة وروحيّة...)[16].

إنّ هذه القوى الخارقة - والتي مثلتها الجنيّة في هذه القصة البطوليّة - قدّمت يد المساعدة للبطل عندما أعجبت بشجاعته وقتاله المستميت. والبطل الملك سيف التيجان يبدو أنّه كان يحمل صفات البطل الخارق المثالي الموجود في مخيلة المبدع الشعبي الذي رآه (مميزا عن سائر المخلوقات، وقادرا على تحقيق العمل الكبير الذي يغيّر الحياة وينقلها من طور إلى طور)[17]. إنّه البطل الباسل المغوار الذي لا يقهر ولا يمكن له أن يموت.

المعتقدات الدينيّة:

يبدو أن سيرة الملك سيف التيجان، لا تبتعد عن الملاحم الهوميريّة في توظيفها للعقائد الدّينيّة بشكل

بارز، بل إنّ سيرورة الأحداث تدور حول الصّراع القائم على العقيدة، فالدّيانة الإسلامية كانت واضحة في شخصية البطل المسلم، الذي كان يحارب عدّوه الكافر - كما نعتته السّيرة - ولفظ الكافر هو عكس المسلم استنادا لما جاء في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله عزّ وجلّ :﴿ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَآ أَنزَلَ اللهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الكَافِرُونَ ﴾[18].

إنّ الصراع الذي كان قائما بين البطل المسلم وبين الكفار الآثمين، كان صراعا شبيها بما كان يقوم به المسلمون أثناء الفتوحات الإسلاميّة، في معاركهم ضد عبدة الأوثان والمشركين. فقد بدأ الرّسول صلى الله عليه وسلم هذه المعارك والحروب بعدما حاول نشر الدين الإسلامي بشتى الطّرق، حتى جاءه الوحي من الله تعالى برفع السّيف في وجه العدوّ الكافر في قوله جلّ وعلا:﴿ أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَاتَلُونَ بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا وَإِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ نَصْرِهِمْ لَقَدِيرٌ، الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِن دِيَارِهِم بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَن يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾[19].

إنّ البطل المسلم كان يمتلك قوة روحيّة، مستمدّة ممّا ورد في هذه الآية وآيات قرآنيّة أخرى، تحث على الكفاح والنّضال لرفع راية الإسلام والقضاء على المعتدي الكافر، كما كان يمتلك يقينا بأنّ الله ناصر عباده المسلمين لا محالة، وهذا وعد إلاهي لا ريب فيه.

وجود الحقائق التّاريخية:

ترفع الملحمة الأحداث إلى مقام لا يمكن التفريق فيه بين ما هو أسطوري خرافي وما هو حقيقي تاريخي فيختلط الخيال المفرط بالوقائع التاريخية الحقيقية، بل يمتزجان على نحو يستحيل الفصل فيه بينهما ويشكلان نصا موحّدا هو الملحمة البطولية :(والتّاريخ هنا ليس وقائع حدثت في الماضي، وإنّما هو ما يجب أن يكون، وبعبارة أخرى يمكن القول بأنّ أدب البطولة ليس تسجيلا لما وقع، إنّما هو بناء للنّموذج الذي يعتمد على معطيات واقع معاش، لكنّه يتجاوز هذا الواقع. وهو بقدر ما يبتعد عنه بقدر ما يقترب من الواقع النّفسي للشّعوب ويعبّر عن مثلها، ومن هنا فهو لا ينقل التّاريخ بحرفيّته إنّما يصنعه، وما البطل إلاّ صانع للتّاريخ)[20]. وهذا ما لاحظناه في سيرة البطل الجزائري الذي خاض معارك في الغرب الجزائري ضد الكفار ممّا يقودنا نحو الحقائق التّاريخية التي تؤرخ للمعارك التي وقعت في منطقة وهران ضد الحملات الإسبانية.

الإطار الزماني والمكاني:

1. الزّمان:

تسرد السّيرة قصة معارك وبطولات وقعت بين سكان المنطقة الذين ينتمون إلى الحضارة الإسلاميّة والعدو الأجنبي الذي ينعت بالكفر والشّرك والخروج عن ملّة المسلمين، إذ صارع فيها المسلمون أعداء هذا الدّين الحنيف، وربّما يعود زمن هذا الصراع إلى القرن الخامس حتى القرن السابع عشر تقريبا، إبان الخلافة الإسلامية الإسبانية، التي وصلت إلى الغرب في الأندلس، وما لحق وهران وما جاورها من الحروب آنذاك: (يقول المؤرخ الجزائري، محمد بن مبارك الميلي، إن بدايات الاحتلال الإسباني لوهران تعود إلى الفترة التي تلت سقوط غرناطة والأندلس عموما، سنة 1492)[21].

2. المكان:

لقد وقعت المخطوطة في يد الباحث الجزائري، في منطقة ندرومة بتلمسان، وعلى ما يبدو فهي تؤرخ لمنطقة الغربية للجزائر، وهران وما جاورها حتى بلاد المغرب، ويضيف الميلي مستطردا في كتابه: (كما ثارت مخاوف الملكة الإسبانية إليزابيت من المسلمين الذي فروا إلى المغرب والجزائر وتونس. والنتيجة الوحيدة التي تهم في نظر الكاردينال هي ضرورة نقل الحرب ضد المسلمين إلى شواطئ المغرب العربي)[22].

وتذكر كل المصادر التّاريخيّة أنّه تم حصار مدينة وهران وما جاورها ووقعت هناك معارك طاحنة بين المسلمين والكفار، حتى استعادت وهران استقلالها وحرية بلادها.

الشخصيات الواردة في النّص:

إنّ نص السّيرة الشعبيّة يتضمن شخصيات متعدّدة، ولكنّنا سوف نركّز في دراستنا هذه على شخصيتين تمثلان المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث هما :

1. شخصية البطل:

إنّ البطولات التي تتحقق من طرف هذا البطل المختار، الذي يعكس المنطقة التي ولد فيها، تحمل رسالة حق تتمثل في الدفاع عن هويّة وشخصية أهالي المنطقة الغربية الجزائرية، من الأيادي الأجنبيّة، على أنّ هذه الهويّة أساسها هو الدين الإسلامي الحنيف دين الحق وآخر الرسائل السماويّة، ولقد كان بطل السّيرة الملك سيف التيجان، جزائريا مسلما ينصر دينه ويقف في وجه الكفار وعبدة الأوثان كما نعتتهم السّيرة المعثور عليها والتي تحدّد الفترة الزمنيّة التي وقع فيها الاحتدام: (فالمؤشرات االزمنية تؤطرنا في موقع زمني يستدعي بدوره شخصيات تّنتمي إلى نفس الإطار الزّمني)[23].

إنّ معارك الفتح الإسلامي صنعت بطولات كثيرة، ربما تتكرر فيها الأهداف وطرق صدّ الكفار الآثمين، كونها تناضل من أجل إعلاء كلمة واحدة هي «الله أكبر» ولا شريك له في الملك، إلّا أنّ كل شخصية بطلة لابدّ أن يصنع لها المبدع خصوصيات ويضعها في قالب استثنائي متميّز ،فالبطل كما يرى النّقاد:(لا بدّ أن تكون له ملامح متميّزة تميّزه عن غيره)[24]. وهذا ما نلمسه في تتبع سيرة الملك سيف التيجان من خلال نص السّير الشّعبيّة .

2. حضور المرأة:

لا يمكن أن نمرّ على نص من النّصوص السّردية، دون الوقوف على دور المرأة في سيرورة أحداثه ولعلّ ما يلفت انتباهنا هنا هو أنّ المرأة تمتلك مميزات جديدة ربّما أحدثت ثورة في التصّور الإنساني ككل من حيث كون الدين الإسلامي قد زوّدها بخصوصيات لم تعرفها الأمم والحضارات السابقة جاء في محكم تنزيله قوله جلّ وعلا: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ)[25].

لقد خلق الله الإنسان، وجعل منه الذكر والأنثى، ولم يفصل بينهما أي فاصل في الخلق سوى ما يميزبه الشكل الجسدي لكليهما، أو بعض الأحكام التشريعيّة التي تسند إلى أفعالهما، لكنّ مسألة الجزاء والعقاب جعلت في مقام التسوية، فليس هناك فرق بين الجنسين في العمل وهذا ما تؤكّده الآية القرآنية التي يقول فيها الله تعالى: (مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ)[26].

إنّ هذا التوازن بين الذكر والأنثى، لم تحظ به الحضارات الأولى ومعتقداتها السائدة، فهنا من يذم المرأة على أنّها مخلوق شيطاني أوجده زيوس من أجل زرع الفتنة والشرّ في الأرض عندما حاول معاقبة بروميتيوس. وهناك أساطيريونانيّة أخرى تنفي دور الرّجل وتؤكد على دور الأنثى كعنصر أساسي في خلق العالم الذي كان نتاجا لسديم ابتدائي انبثقت عنه الآلهة «هيا» (الأرض) التي بدورها تمنح الحياة لكل من يدبّ عليها، ثمّ ولدت السماء والجبال والبحر من غير أب، وبهذا تمنح الأسطورة اليونانية مكانة إيجابيّة للأنثى «الأم الأولى وتمنح مكانة سلبيّة للأب الذي كان غائبا عن عمليات الخلق الأولى»[27].

و اختلفت الأدوار التي تقوم بها المرأة بين الخير والشّر، وهي تشارك في رسم أحداث النّصوص المتباينة، ومن ثمّ كان لها حضور واضح في النص الذي بين أيدينا ولكن بغير صفتها الإنسيّة بل فضل الخيال الشّعبي هذه المرة أن يضعها في ذات الجنيّة الخيّرة التي تقوم مقام الشخصيّة المساعدة للبطل، كما عبّر عنها فلاديميربروب الذي يرى :(أنّه من الضروري تفحص كيفية توزيع الوظائف بين الشخصيات، عندما لاحظ أنّ العديد منها يجتمع منطقيا ضمن حقول عمل أو دوائر فعل الشّخصيّة، وهي سبعة... دائرة فعل المانح (الواهب)، وتحتوي على إخضاع البطل للتجربة أو الإختيار، ثمّ وضع الأداة السّحرية بتصرف البطل. دائرة فعل المساعدة وتضم مساعدة البطل على التنقّل وإصلاح الإساءة، أو سدّ الحاجة، كذلك إغاثة البطل أثناء المعركة...)[28].

لم يقف دور الجنيّة عند مساعدة البطل فحسب، بل تزوّجت منه وأنجبت له، ومن ثمّ منحته القوى السّحرية التي يصنعها الخيال الشعبي في وجود العالم الثاني وارتباطه بالإنسان لخلق قوى جديدة تضاف إلى البطل، وتزوّده بنوع من المثالية أثناء خوض المعارك ضد العدو.، فهو لا يمكن أن يقهر أو يقتل، يخوض المعركة تلو الأخرى والخلود يسير إلى جانبه.

تحليل النتائج:

كان هذا تحليلا بسيطا لملحمة بطوليّة جزائريّة، تضاف إلى الإنتاجات الأدبيّة التي تنتمي إلى الإبداعات الوطنيّة بشكل خاص، والإبداع الإنساني على وجه العموم، ومن خلال تتبع هذا العمل الذي تمّ تصنيفه ضمن السّير الشعبيّة، وقفنا على النتائج الآتية:

- إنّ السّيرة الشّعبية وهي تحكي بطولات الأبطال في ثنايا المعارك والصراعات القائمة تحمل في طياتها ما يهمّ المجتمع الذي تعبّر عنه وتحرص على أن تضم في ثناياها ما يخدم أغراضها من المعلومات والبيانات المفسّرة سواء أكانت تاريخيّة أم تتعلّق بالعادات والتّقاليد والمعتقدات الجمعيّة.

- لقد تمكّنت السّيرة الشّعبيّة «الملك سيف التيجان» من نقل القيم الاجتماعيّة والسّياسيّة للمجتمع الذي وجدت فيه، وجسّدت ثقافاته الضاربة في عمق الحضارة الإسلامية الأصيلة، فالبطل كان مسلما جزائريا رافضا لكل أشكال السيطرة الاستعمارية التي تهدف بالدرجة الأولى إلى القضاء على تلك الحضارة في المنطقة، وطمس الهويّة الوطنيّة، ومحو الشخصية الجزائرية بكل أبعادها الحضارية وزرع الكفر والشرك ودسّ المعتقدات الوثنية. وقد ذكرت السّيرة المصطلحات التي تحمل تلك الدلالات الغزو والكفار وعبادة الأوثان.

- كما احتوت السّيرة على مادة أنثروبولوجية، تعبّر عن وجدان المجتمع، وهي غنيّة بألفاظ ذات دلالات حضارية ثقافيّة، نذكر منها الملابس والأدوات المنزلية والأغطية والأفرشة، هذا إذا أردنا أن نحللها من الناحية الاجتماعية. وكذا البناء والتّعمير، الصناعات اليدوية والحرف، الفن الموسيقي وآلاته، لو أردنا الحديث عن الجانب الثقافي، أمّا إذا نظرنا إلى الجانب الحربي فهي تذكر الكثير من أنواع الآلات الحربية وأدوات القتال وقوانين وقواعد الحروب آنذاك.

- وذكرت السّيرة الشعبيّة طقوس ومراسيم الزّواج المتعلقة بالمجتمع، وكل ما له علاقة بذلك الاحتفال من مهارات وعادات وتقاليد تعرّفنا عن طبيعة المجتمع الذي نشأت فيه هذه السّيرة وهي بذلك: (تقوم بدور الوساطة بين الماضي والحاضر، وبين القديم والجديد فهي القدرة الخالقة للحضارة والتّاريخ)[29].

خاتمة:

تمكّن الأدب الشّعبي الجزائري من وضع إبداعاته المختلفة في قوالبها الفنيّة اللّازمة، وكانت السّيرة الشّعبيّة الجزائريّة «سيف ملك التيجان» ملحمة قصصيّة بطوليّة تغنّت بحقبة تاريخيّة مرّت بها الجزائر، ووصفت البطل والبطولة في أسمى معانيها ورفعت الأحداث إلى مستوى أسطوري مزج بين الخوارق والخيال المبالغ فيه من جهة وبين الحقائق التاريخيّة المثبتة من جهة أخرى، لقد أخذنا النّص إلى مرحلة من مراحل الحياة الاجتماعيّة التي عاشها الشّعب الجزائري وتغنّت بكلّ ما تميّزت به الثقافة الجزائرية إبان الصمود في وجه الأعداء المعتدين على أراضيها، وصّورت البطل الأسطوري سيف ملك التيجان بصفات أبطال الملاحم العالمية .

إنّ هذه الدراسة التحليلية للقصة البطوليّة الملحمية «سيف ملك التيجان» جاءت وفقا للملخص الذي تمكنا من الحصول عليه، وربما تقودنا النسخة الكاملة كباحثين في الميدان إلى الوقوف على دقائق التفاصيل، والخروج بزاد أوفر ممّا قدّمناه لحدّ الآن على أمل أن يعثر على المزيد من الآثار القصصية التي تعكس بطولات المجتمع الجزائري وتشخص هويته الثقافية الموغلة في القدم، وتكشف عن الثراء الذي يملكه هذا الوطن من شرقه إلى غربه، ومن شماله إلى جنوبه.

الهوامش:

1. عبد الحميد بورايو : الأدب الشّعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر 2007م، ص 120.
2. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضّحيّة في الأدب الشّفهي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998م، ص 57.
3. ابن منظور : لسان العرب المحيط، دار الجيل بيروت لبنان، الطبعة الأولى مج 3 سنة 1997م ،ص 378.
4. السيد أبو الحسن الجرجاني : التعريفات، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ص 998.
5. سورة طه الآية 21.
6. أبو جعفر محمّد بن جرير الطّبري: مختصر تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن اختصار و تحقيق الشّيخ محمد علي الصّابوني و الدّكتور صالح أحمد رضا، المجلد الثاني، الطبعة الثانية 1987م المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة

رغاية الجزائر 1991م، ص 36.
7. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي، دار الأندلس بيروت لبنان الطبعة الثالثة سنة 1983م، ص 96.
8. فاروق خورشيد : فن الكتابة، السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد الطبعة سنة 1996م، ص 90.
9. فاطمة حسين المصري : الشّخصيّة المصريّة من خلال دراسة الفلكلور المصري، القاهرة الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984 م ص 91.
10. د. شريف مريبعي : سيرة " الملك سيف التيجان " نشر يوم 16 مارس 2011م https://www.djazairess.com.
11. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشّعبي، دار المعارف، القاهرة مصر 1977م،ص 20.
12. عبد الحميد بورايو : الأدب الشّعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، ص 93.
13. محمد مندور : الأدب وفنونه، الطبعة الخامسة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتّوزيع، 2006م،ص 42.
14. المرجع نفسه .
15. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 93.
16. المرجع نفسه.
17. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشّعبي، ص 20.
18. سورة المائدة الآية 44.
19. سورة الحج الآية 39.
20. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 92 ،93.
21. يوم دخل الإسبان إلى وهران و لم يخرجوا إلّا بعد 3 قرون، نشر يوم 18 أفريل 2018م. https://www.maghrebvoices.com/a/Algeria-Spain-history
22. المرجع نفسه.
23. سعيد جبار : الخبر في السرد العربي، الثوابت و المتغيرات، الطبعة الأولى، شركة النّشر و التّوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب 2004م، ص 200.
24. المرجع نفسه، ص 199.
25. سورة الحجرات الآية 13.
26. سورة النّحل الآية 97.
27. حاتم عماد: أساطير اليونان، دار الشّرق العربي، الطبعة الثانية، بيروت لبنان 1994م، ص 53، 54.
28. فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة ،ترجمة ،عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، الطبعة الأولى،سؤاع للدراسات، دمشق سوريا 1996م، ص 38.
29. عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري، ص 92.

المراجع:

- القرآن الكريم .
- إبراهيم نبيلة : البطولة في القصص الشّعبي، دار المعارف، القاهرة مصر 1977م .
- 3_ بروب فلاديمير: مورفولوجيا القصة ،ترجمة ،عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، الطبعة الأولى شراع للدراسات، دمشق سوريا 1996م .
- بورايو عبد الحميد: الأدب الشّعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر 2007م .
- البطل الملحمي والبطلة الضّحيّة في الأدب الشّفهي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998م.
- جبار سعيد: الخبر في السرد العربي، الثوابت و المتغيرات، الطبعة الأولى، شركة النّشر و التّوزيع المدارس،الدار البيضاء، المغرب 2004م .
- الجرجاني السيّد أبو الحسن : التعريفات، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
- حسين المصري فاطمة : الشّخصيّة المصريّة من خلال دراسة الفلكلور المصري، القاهرة الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1984 م .
- خورشيد فاروق : فن الكتابة، السيرة الشعبية دراسة فنية نقدية للسيرة الشعبية عنترة بن شداد الطبعة سنة 1996م.
- الطّبري أبو جعفر محمّد بن جرير: مختصر تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن اختصار و تحقيق الشّيخ محمد علي الصّابوني و الدّكتور صالح أحمد رضا، المجلد الثاني، الطبعة الثانيّة 1987م المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة رغاية الجزائر 1991م .
- عماد حاتم : أساطير اليونان، دار الشّرق العربي، الطبعة الثانية، بيروت لبنان 1994م .
- مندور محمد : الأدب وفنونه، الطبعة الخامسة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتّوزيع، 2006 م .
- ابن منظور : لسان العرب المحيط، الطبعة الأولى مج 3، دار الجيل بيروت لبنان ،سنة 1997م .
- ناصف مصطفى : دراسة الأدب العربي، الطبعة الثالثة، دار الأندلس بيروت لبنان، سنة 1983م.

المواقع الإلكترونيّة:

- د. شريف مريبعي: سيرة الملك سيف التيجان" نشر يوم 16 مارس 2011م https : // www . djazairess.com
- يوم دخل الإسبان إلى وهران و لم يخرجوا إلّا بعد 3 قرون، نشر يوم 18 أفريل 2018م. https://www.maghrebvoices.com/a/Algeria-Spain-history

الهوامش:

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

1

قطب المغرب في التصوف، مولاي عبد السلام بن مشيش:

ولي شهير وسيرة بطابع شعبي

د. أحمد الوارث - المغرب

زهد الإخباريون القدامى في تقديم التفاصيل الحاسمة للكثير من القضايا المفصلية في سيرة الشيخ مولاي عبد السلام بن مشيش، رغم أن الرجل يعدّ جدَّ فريق كبير من الأشراف، وقطب المغرب في عالم التصوف دون منازع.

أمام هذه المفارقة استند اللاحقون في بناء التفاصيل، كثيرا جدا، على الرواية المتداولة بين الأحفاد والأشياخ المنتسبين إليه والمحبين، بعد وفاته بقرون ذوات العدد، وصارت سيرة الرجل ثرية بعد شح، في نصوصها المتواترة بالسماع الفاشي، لذة الكلِم العجيب والغريب أكثر مما فيها من صرامة التاريخ. من ثمة، أيضا، تعددت اجتهادات الباحثين واتسعت، واختلفت وجهات النظر في كتابة تفاصيل سيرة الرجل ومبنى وطبيعة تصوفه، تبعا لاختلاف أدواتهم في العلم والمعرفة.

نحاول هنا الاستفادة مما سبق كله، والرجوع إلى الأصول، بما فيها كتب المناقب، بصرف النظر عن طبيعتها المنهجية أو الأدوات التي تقدم بها معلوماتها. فهل نجد في هذا المنحى سبيلا لإضاءة بعض العتمة في سيرة هذا القطب؟

نسب في الصدور محفوظ:

يعرف الرجل باسم شهيرهو: مولاي عبد السلام بن مشيش[1]، «...بفتح الميم وشينٍ منقوطة مكسورة، وياء مدٍّ، وشين منقوطة؛ هذا الذي يعرفه أهل قطره، ولا يختلفون فيه، ولا يعرفون غيره»[2]. ونصّ الشيخ أبو عبد الله محمد بن علي الخروبي (ت. 963هـ/55-1556م) في طالعة شرحه للصلاة المشيشية على أن: «مشّيش، بالميم... [و] كان بعض من لقيناه من الأشياخ يصحح الأول، ويقول: مشيش بالميم وتشديد الشين الأولى وتخفيفها»، لكن يقال أيضا: «بشيش، بالباء الموحدة من أسفل»[3]. وأضاف أبو حامد العربي الفاسي (1052هـ/1642م): إلى ذلك، استنادا إلى ما «ذكره بعض أهل الأقطار النائية أنه يقال فيه: بشيش بالباء مكان الميم، ولا شك أن إبدال الميم باءً، وعكسه لغة مازنية»[4]. كما تعرض الشيخ أحمد ابن عجيبة (ت.1224هـ/1808م) لهذه المسألة، فقال: «سيدنا ومولانا عبد السلام بن مشيش، بالميم، وربما قيل بالباء، وإبدال الباء بالميم لغة مازنية، ومعناه الخادم الخفيف الحاذق اللبيب»[5].

نقل بعض الباحثين عن ابن عجيبة ما تقدم، وأضاف إضافة مفيدة في الموضوع، فقال: «المولى عبد السلام بن مشيش بالميم، وقيل: بشيش بالباء، وإبدال أحدهما من الأخرى لغة مازنية، ومعناه: الخادم الحقيق الحاذق، كما تقول في اطمئن: اطبئن، وفي بكر: مكر، على لغة هذه القبيلة»[6]. واستنادا إلى اللغة المذكورة نفسها، يقال فيه أيضا: «مرْشيش؛ براء ساكنة بين الميم والشين»[7]. لكن المعول عليه ما يعرفه أهل الوطن من مشيش بالميم[8].

زد على ذلك، أن مشيش لقب وليس اسما، على نحو قول ابن عبد الله التلمساني المقري الكلبي: «سيدي مشيش ...اسمه سليمان»[9]، أورد ذلك سليمان الحوات أيضا، وأضاف: «مشيش لقبه، وهو ميم مفتوحة ثم شِينَيْن متوسطة، [و] ياء بينهما، وهو فعيل من مَشَّ يده بالشيء لتنظيفها وقلع دسمها، بمعنى مفعول أو بمعنى فاعل، مبالغة في معناه كسميع وعليم، وعلى أنه بمعنى مفعول، فهو كمسيح في صفته بعيسى عليه السلام وعلى نبينا خاتم الأنبياء الصلاة والسلام، أعني أنه ممشوش أي ممسوح بالبركة واليمن إلى غير ذلك»[10].

إلى ذلك، تتفق كتب الأنساب على أنه شريف النسب، ويروي بعضها سلسلة انتسابه الى آل البيت كما يلي: عبد السلام بن مشيش، واسمه سليمان، بن أبي بكر بن علي بن حُرْمة بن عيسى بن محمد بن سَلَّام، واسمه سليمان، على ما قيل، ابن مـزْوَار، وهو باللغة البربرية[11]: بكر أبيه، ويستعمل كثيرا في رئيس الجماعة المتميزة، كنقيب الأشراف، ابن حَيْدَرَة، واسمه علي، بن محمد بن إدريس بن إدريس بن عبد الله بن حسن المثنى بن الحسن السبط بن علي بن أبي طالب وفاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم[12].

وقد نظم عبد السلام بن الطيب القادري (ت. عام1110 هـ/1698م) هذه السلسلة في أرجوزته عن الأشراف، قائلا:

أمّا الإمامُ الكاملُ التقديسِ

الحسنيُّ[13] الكاملِي الإدريسِي

أبو محمدهمْ عبد السلام

فبيْنَه وبين سَيّد الأنام

أربعةَ عشرَ من الآباء

من أول النسب بلا انتهاء

ليسعهم من اختلاف بقع

عند ذوي التحقيق حين يرفعُ

وكلهم بخارجٍ معروفُ

عند ذوي أرضهمْ موصوفُ

فهو ابن سيد مشيشِ الْعَلى

ابن أبي بكر سيدٌ عَلِي

ولد حرمةٍ بن عيسى الأكْرمِ

ولد سَلَّام بن مزوارهِمْ

وهو ابن حيدرة المسددُ

ابن أمير عصره محمدُ

وهو ابن إدريس الإمام الأصغرُ

ولد إدريس الإمام الأكبرُ

ابن الرضى الكامل عبد الله

ابنُ المثنى حسن ذي الجاهِ

ابن الرضى الحسن سبط المصطفى

وابن علي العَلّيِّ شَرَفًا

وكان في اثنين أو أربعٍ قُتِلَ

أو خمسةٍ على اختلاف مُحْتَمَلْ

من بعد عشرين وستمائةْ

قتله في ذاك باغي الفئةْ[14].

يعني هذا أن مولاي عبد السلام بن مشيش شريف النسب، من الفرع الحسني الإدريسي؛ فهو سليل الأمير علي الملقب بحيدرة، على لقب علي بن أبي طالب، بن محمد بن إدريس الثاني بن إدريس الأول. وكانت وفاة الأمير علي حيدرة عام 234هـ/ 849م[15]، بفاس[16] وقبره إزاء مسجد مولاي إدريس بناحية دار القيطون[17]. أما ابنه الأمير أحمد المدعو مزوار بن علي حيدرة فقد ترك الملك والرياسة[18]، وغادر الحضرة الإدريسية نفسها إلى بلاد غمارة، قادما إليها وأهله، وفيهم ابنه سيدي سلام؛ هذا هو القول «الذي عليه أهل تلك الناحية»[19].

وكان نزولهم بموضع يقال له حجر الشرفاء، المسمى قديما: حجر النسر[20] شمال القصر الكبير[21]، في الجانب الغربي من قبيلة سوماتة[22] الغمارية، إحدى قبائل الهبط. هناك اعتكف أحمد المدعو مزوار على العبادة بالمحل المسمى اليوم: جبل الخلوة[23]، واشتهر بين الناس بالزهد والصلاح[24]، إلى أن توفي حوالي 250هـ، وقبره لا يزال معلوما مزارا[25]، «هذا هو المشهور عند أهل تلك النواحي»[26].

حدث هذا الانتقال قبل أن تبنى في ذلك الجبل القلعة الإدريسية الحصينة الشهيرة، المنسوبة إلى إبراهيم بن محمد بن القاسم بن إدريس الثاني سنة 317هـ/929م، حسب أبي عبيد الله البكري[27]، أو ابنه محمد حسب المصدر اللاحق[28]، المهم أن القلعة صارت مأوى الأدارسة الذين فروا من فاس بسبب فتنة موسى بن أبي العافية المكناسي[29]. لذلك يعرف الموضع بـ: «حجر النسر أو حجرة النسر حسب التواريخ، وحجرة الشرفاء، أو حجرة سيدي مزوار، حسب المتعارف عليه محليا»[30].

وفي حياة سيدي مزوار، انتقل ابنه سيدي سلام، وكان وحيد والديه، من حجر النسر إلى قبيلة بني عروس المحسوبة على غمارة[31]، وكان بدوره أول من سكنها من هذه البيتة الإدريسية؛ تقول المنقبة المأثورة: إن أباه دفعه إلى أهلها ليتبركوا به، تلبية لطلبهم؛ فسكن بقرب مدشر يسمى: مجمولة، إلى أن توفي، وأن «[سيدي سلام هذا] كان معروفا بالفضل والصلاح والدين المتين، مقدما عندهم في أمر دينهم»[32]. أما قبره فهو معروف، بقرب داره التي كان يسكنها، في موضع يدعى: البَيْمَل، قريبا من سوق خميس بني عروس، لا يبعد عنه سوى بميل واحد، إلى جهة القبلة، عن يمين الصاعد إلى مجمولة[33]، ومنه تسرب هذا النسل الإدريسي في بني عروس وغيرها.

لم يخلف سيدي سلام بدوره سوى ابن واحد هو: سيدي عيسى. وهذا ضريحه بأسفل مدشر بوعمرو، وتنطق: بوعمار، الواقعة شمال خميس بني عروس[34]. ولم يخلف، هو أيضا، من الذكور إلا ولده سيدي بوحرمة[35]، الذي سكن مدشر امجازليين (يعني المجاز اللّين)، قرب وامراس، بعيدا عن

2

سوق الخميس في بني عروس بنحو عشرين كلم تقريبا، وبه ضريحه[36]. أما علي بن حرمة فضريحه بموضع يسمى: أواجة[37]، على جرف وادي خميس بني عروس، قبالة مدشر بوجبل، قريبا من ضريح جده سيدي سلام العروس، لا يفصله عن سوق خميس بني عروس سوى نصف ميل تقريبا لجهة الجنوب، وإليه ينسب السوق المذكور، فيقال: خميس سيدي علي[38].

هؤلاء سكنوا قبيلة بني عروس. أما أبو بكر بن علي بن حرمة فكان أول من استوطن من ذرية سيدي سلاّم جبل العلم؛ عاش بمدشر الحْصَنْ، وتوفي بمدشر عين الحديد، ودفن بالقرب من العين أسفلها، حيث ضريحه مزارة مشهورة، بموضع يدعى: غابة الدك، وذلك شمال وادي المخازن [39]، عن يمين طريق السيارات الصاعدة لسوق الخميس بينه وبين السوق نحو ثمانية كلم تقريبا[40]. جاء عند ابن الحاج السلمي:

وابنُ مَشيشٍ قُطْبُ سرِّ اللهِ

وارِثُ نِسْبَةِ رسولِ اللهِ

وجدُّهُ المولى أبو بكْرٍ السَّمِيْ

هو جَماعُ كلِّ شَعبٍ علَميْ[41]

في أبي بكر، إذن، يجتمع نسب الأشراف العلميين على اختلاف فروعهم[42]؛ من خلال أبنائه السبعة: سيدي يونس، سيدي علي، سيدي مَلهي، سيدي ميمون المدعو الحاج، سيدي أحمد، سيدي الفتوح، سيدي سليمان المدعو: مشيش[43]، والد مولاي عبد السلام، وضريحه عبارة عن حوش، وسط جبل العلم لجهة الغروب بموضع يقال له أَغِيل[44]، وهو اسم مدشر صار مقفرا[45].

عقّب مولاي امشيش ثلاثة ذكور: سيدي موسى، سيدي يملح، مولاي عبد السلام بن مشيش[46]. وقد توفي سيدي الحاج موسى، قبل أخيه عبد السلام بن مشيش بعشرين عاما، ومدفنه أعلى قرية دار أبْجاوْ، عليه حوش من حجارة دون طين بالقرب من قرية تازروت. أما أخوه الثاني سيدي يملح فضريحه وراء قبر والده على أمتار بينهما، في مدشر تازروت ببني عروس، عليه حوش من الحجارة أيضا[47]. أما قبر مولاي عبد السلام فيقع في قمة جبل العلم.

وقــد جمــع صاحــب أرجــوزة بين أخوي مــولاي عبد السلام بــن مشيش وأعمامــه في ثلاثة أبيــات، صورتها:

فالإخوة اثنانِ لهُ قدْ وضحا

موسى الأبَرّ والمسمى يملحا

وستة أعْمامِهِ وهُم علــي

يونس ميْمون فتوح العلي

ملهى وحاج ثم كل أعقبا

إلا الأخير لَمْ يخلف عقبا[48]

وجمع شاعر آخر الإخوة والأعمام في بيتين، نصهما:

وأخواه يمْلح وموسى

لا غير، والأعمامُ ستّ ترسى

يونس، ميمون، فتوح، وعليّ

أحمد، الملهي، فقدرهم جلى[49]

كمــا نظم شــاعر آخر، هو أبو الحســن علــي المعروف بمصبــاح الزرويلي مقامــا اليلصــوتي أصلا (ت.1135هـ / 22-1723م)، مــن جهتــه، أرجــوزة، ذكر فيها نســب مولاي عبد الــسلام بن مشيش وخلفه مع الســلف، مما جاء فيها:

الحمدُ لله الذي قدْ شرّفا

عبادهُ بالهاشميِّ الـمُصطفى

صلّى عليهِ وعلى الأخيارِ

من آلهِ وصحبهِ الأبرارِ

وتابعيهِم منْ خيارِ أُمّتِهِ

ما أخلقَ البَدرُ برودَ ظُلْمتِهِ

وبعْدُ فاعلم أن خيرَ الخلْقِ

على العموم عند أهلِ الحقِ

محمدٌ منْ أورثَ الفضلَ الأعمَّ

أُمّتَهُ على سوابقِ الأممِ

وآلهُ عيونُ هذا الجيل

مُسْتَوْجبوا التعظيم والتّبْجيلِ

وهُمْ شموسُ الأرضِ في الآفاقِ

وحُبّهُم فرْضٌ بالاتّفاق

ولا يَغُضُّ منهمُ إلاّ امرؤٌ

داءُ الشّقاءِ في قلبهِ مُختبئُ

هذا ومنهمْ عددٌ ليسَ يُعَدْ

في الشَّرْقِ والغربِ وفي كل بلدٍ

زاد الإلَه منهم حتّى يرى

عددُهم مثلَ الحصَى وأكثراَ

ومنهمُ في الغربِ أشرافُ العلَمْ

نُودُوا برفعٍ مثلَ مُفْرَدٍ عَلَمْ

همْ أنجمٌ في الغربِ طالعاتٌ

فوق نجوم الأُفْقِ ساطعاتٌ

وهمْ بنو القطبِ الجليلِ المرتضى

عبد السّلامِ بنِ مشيشٍ الرِّضى

عليهِ رحمةُ الإلهِ تَتْرى

ما أضحكَ القَطْرُ بروْضِ زَهْرَا

القُطبُ بعد الفجرِ كانوا قتلوهُ

في عامِ كَبْخٍ[50] هكذا قدْ نقلوهُ

أربعةَ من البنينِ خلّفا

كانوا جميعًا أتقياءَ حُنَفَا

محمدٌ أحمدُ عبدُ الصمدِ

علاّلُ هُمْ زُهْرٌ لكلِّ مهْتَدِ

وكلُّهم قد عقّبوا وأحفدُوا

أكثرهُمْ ذُرّيةً محمّدُ

وكان للقطبِ منَ الإخوانِ

على الذي روَى الثِّقاتُ اثنانِ

موسى ويملحُ وكلٌّ عقّبا

ذريّةً زاكينَ أمّاً وأبـــــا

وكان للقطب من الأعمام

ستٌّ وكانوا سادةَ الأنامِ

وكلهمْ عقَّبَ غيرُ الأوّليْنِ

وافاهُما ريْبُ المنونِ مفْرَدَيْنِ

إلى أن قال:

ابنِ أبي بكرٍ وهوَ ابنُ علي

وَهْوَ ابنُ حرمةَ الأجلِّ الأفْضَلِ

وهو ابنُ عيسى ابنِ الرّضى سلاّمِ

ابنِ الرّضى مزوارِ الهُمامِ

ابن علِي الذي يسمى حيدرهْ

ما كان أعلىَ قدرهُ وأفْخَرَهْ

ابنِ محمّدِ الذي أَمَّ بفاسْ

ذو شِيَمٍ وذو عوارفَ نِفاسْ

ابنُ الرّضَى إدريسُ وهْوَ الأزْهَرُ

ابنِ الرّضى إدريسُ وهْوَ الأكبرُ

ابنِ الرّضىَ عبْدِ الإلَهِ الكاملْ

ابنِ المُثَنّى الحسَنِ الخلائلْ

ابن أمير المومنين السّبْطِ

الحسنِ اللاّبِسِ ثوبَ القِسْطِ

ابن الخليفة عليٍّ وفاطمه

أفضلَ كلِّ صائمٍ وصائمهْ

بنْتِ الرسول الهاشميِّ أحمداَ

صلى عليه الله ما نجْمٌ بدَا[51]

هكذا، يعدّ مولاي عبد السلام بن مشيش شريفا حسنيا إدريسيا؛ نسبة إلى مولاي إدريس، مؤسس دولة الأشراف الأدارسة، مثله مثل سائر سلفه الذين تناسلوا من سيدي مزوار في غمارة، ويعدّ أيضا شريفا علميا باعتبار سكناه وسكنى والده مشيش، وجده أبي بكر، في جبل العلم، علما أن «أبا هذه الشعب العلمية بأسرها وجمّاع أفرادها في الإحاطة بحصرها هو: أبو بكر والد مشيش» نفسه، كما تقدم[52]، لذلك اتفق النسابة على أن ينسبوا إلى جبل العلم كل من سكنه من أولاد «... أبي بكر بن علي، الجد الجامع لنسب العلميين، فيقال لمن كان أصله ينحدر من أبي بكر في غير قبيلة بني عروس علمي، ولا يطلق هذا الاسم على أبناء عمهم الأدارسة ولو سكنوا معهم في جبل العلم»[53].

ورغم عدم شهرة أجداد ابن مشيش منذ سقوط دولة الأشراف الأدارسة أيام الصراع الفاطمي - الأموي في المغرب، حتى قيام الدولة المرينية، فإن أضرحتهم بقيت قائمة تزار، أماكنها معروفة، يشار إلى أصحابها بأنهم من ذوي البركة[54]. وقد شكلت هذه الأضرحة دوائر متتالية تتسع وتتعدد رموزها كثيرا في غمارة، ثم تضيق في بني عروس حيث قبور أجداد مولاي عبد السلام بدءا بوالده سيدي مشيش بن أبي بكر بن علي بن حُرْمة بن عيسى بن محمد بن سَلَّام؛ سلاّم، هذا العروس الذي كان أول من أتى هذه القبيلة؛ ثم دائرة بني عروس نفسها التي تحيط بقطب رحاها في قمة جبل العلم، حيث مرقد الشريف: مولاي عبد السلام بن مشيش الذي اشتهر أمره أيام الدولة الموحدية في المغرب[55].

حافظت أضرحة الأجداد، كما ضريح ابن مشيش، على وجودها، رغم الخمول الذي طالها طويلا. لكنها

3

موسم مولاي عبد السلام بن مشيش

لـم تحظ بتراجـم في حينها، هـذه المفارقة جعلـت الكتابة عنهم تسـتعين، في غياب الروايـات التاريخية، بما حفظ في الصـدور من المأثـور الذي ظـل متـداولا بين الناس، جـيلا بعد جيل، نثرا وشـعرا، والذي غدا معتمـدا في إعادة كتابـة سيرة ابن مشيش وآله. وكان للمنقبـة في هذا الأمر الحضـور الأقـوى بما فيهـا من كرامـات وخـوارق، ومن عجيـب وغريـب، وقـد طالـت بالخصـوص سيرة ابن مشيش نفسـه.

شريف تَعلَّم وتصوّف:

ولـد مـولاي عبـد الـسلام بـن مشيـش في القريـة التي كان يسـكنها والـده سـيدي مشيـش، المسـماة: الحصـن، بقبيلـة بني عـروس، أسـفل جبـل بني ليـث الـذي اشـتهر باسـم العلـم، مـن جهـة الشـرق[56]، حيـث يوجـد البيـت المولـود فيـه محفوظـا، إزاء: جامـع الدلـم[57].

لا يعـرف، علـى التحقيـق، تاريـخ ولادتـه، لكـن بعضهـم اعتمـد عمليـة حسـابية، انتهـى مـن خلالهـا إلى أنـه ولـد سـنة 559هـ/1164م أو 563 /1168م[58]. بينما اسـتند البعـض الآخـر إلى المأثـور، وقـدّر أن الرجـل بلـغ مـن الـكبر عتيـا، اسـتنادا إلى قولـه في صلاتـه المشيشـية: «اسـمع نـدائي بمـا سـمعت نـداء عبـدك زكريـاء عليـه الـسلام»، آخـذا في تقديـره بالاعتبـار أن دعـاء زكريـاء هـو طلـب الذريـة بعـد بلـوغ سـن الشـيخوخة والإشـراف علـى اليـأس مـن الولـد[59].

لم توثـق المصادر التاريخية شـيئا ذا بـال، فيما نعلم، عـن حيـاة الصبـا في سيرة ابـن مشيـش[60]، بينمـا تجود المناقـب بأخبارهـا التي تؤشـر فيها علـى ولايته مـذْ كان في بطـن أمه، مـن قبيل قـول الشـيخ حمزة شـقور أن: «سـيدي عبد الرحمـن المـدني، في المدينـة المنـورة، وهو يحـرس مـولاي عبد الـسلام بن مشيـش؛ هـذا ومولاي عبد الـسلام بـن مشيـش في بطن أمـه في المغـرب. نور سـيدي عبد الرحمن المدني متصل، من المدينـة المنورة إلى

بطن أم مولاي عبد السلام بن مشيش، لكي يكثر النور في مولاي عبد السلام، لكي يعتاد التلميذ على ذلك النور، حتى يكون التلميذ مهيأ من دون أن يشعر»[61].

تواكب المناقب سيرة الجنين، لتسجل «أنه يوم ولادته سمع سيدي عبد القادر الجيلاني، رضي الله عنه ونفعنا به آمين، هاتفا يقول: يا عبد القادر، ارفع رجلك عن أهل المغرب، فإنَّ قطب المغرب قد ولد في هذا اليوم، فتمشى الأستاذ عبد القادر إلى جبل الأعلام بالمغرب، حيث مولد سيدي عبد السلام، وأتى إلى أبيه سيدي مشيش، وقال له: أخرِجْ لي ولدك. فخرّج له أحد أولاده، فقال له: ما هذا أريد. فأخرج له أولاده كلهم، وقال له: ما بقي إلا ولد واحد، ولد في هذا اليوم. فقال له سيدي عبد القادر: عليَّ به؛ فهو الذي أريده. حينما أخرجه سيدي مشيش، أخذه سيدي عبد القادر، ومسح عليه، ودعا له»[62].

من الروايات المناقبية التي تروى عن الفترة المبكرة جدا في حياة ابن مشيش كذلك كرامة ظهرت على يده، وهو لا يزال رضيعا، فيها أنه «كان رضي الله عنه إذا أهلّ هلال رمضان يمتنع عن ثدي أمه، فإذا أذَّنَ المغرب قاربه، وارتضع منه»[63]. مما لا شك فيه أن ماء هذه المنقبة نابع من المأثور الشعبي، لأن ثمة رواية مماثلة متداولة بين الناس، يحضر فيها قطب المشرق بشكل لافت كذلك، جاء فيها: أن الصبي مولاي عبد السلام كان يستمتع برؤية الارتجاج الذي يقع على سطح الماء بتحريك الإناء الذي يوجد به، في منزلهم بقرية الحصن في المغرب، كان مولاي عبد القادر الجيلاني يتوضأ منه في بغداد بالعراق. فقدم هذا الولي الكبير إلى جبل العلم، مسخرا، بدوره، ما أوتي من قدرات خارقة، وطفق يرجو سيدي مشيش حتى يمْنَع ابنه المُعْجِز عن هذه اللعبة. ولكي يعطي الابن مولاي عبد السلام لوالده سيدي مشيش مثلا على هذا الارتجاج الذي جاء في شأنه ولي بغداد، لمسه بيده الصغيرة، فسقط فاقدا الوعي. قام الأب مذعورا، فطلب من زوجته ألا ترضع ابنهما إلا من ثدي واحد فقط، خشية أن تستفحل قدراته الخارقة[64].

تظهر الأخبار التاريخية لتخبرنا أن مولاي عبد السلام نشأ بمدشر الحصن، وهذا من تحصيل الحاصل لأنه محل سكنى والديه. هناك، أيضا، بدأ القراءة بالكُتّاب التابع لجامع الدلم بالمدشر نفسه[65]. وعلى العادة في تلك الجبال وفي غيرها من بلاد المغرب، «ذكروا أنه حفظ كتاب الله في سن مبكرة، وأضاف البعض أنه أتقن حفظه بالروايات السبعية، وعمره لم يتجاوز اثنتي عشرة سنة»[66]... ويقال شائعا... إن أبا علي الحسن الدوالي دفين الجامع الأكبر من وزان، هو مؤدبه ومعلمه القرآن العزيز[67]. «يقال [كذلك]: إن شيخه القرآني هو الولي الصالح سيدي سليم»[68]، نزيل مدشر بودا في قبيلة بني يسّف[69]. إلى ذلك، ذكر الفقيه محمد داود في رحلته إلى فاس عام 1274هـ، أنه، ورفاقه مروا «بضريح سيدي محمد بن علي المصباحي [دفين محل يقع بين العقبة الحمراء وقرية تسمى البلاط، غير بعيد عن طنجة]، قيل إن ابن مشيش قرأ القرآن عليه»[70].

ولكتب المناقب رواياتها المواكبة والمناسبة لمرحلة الصبا من حياة ابن مشيش، التي اشتغل فيها بحفظ القرآن، لعل أكثرها تعبيرا حديثها عن أحوال الجذب الذي اعتراه، وهو ابن سبع سنين[71]. بل تقدم المناقب رواياتها مفصلة عن تلك الأحوال؛ وهي من جنس الكرامات، من قبيل الرواية التي جاء بها: صاحب كتاب التحقيق والإعلام في تحقيق نسب شرفاء الأعلام، نصها: «أن رجلا من قبيلة بني ليث اسمه وَمِّين، بفتح الواو وتشديد الميم المكسورة، كان يأتي إلى دشير الناجي المسمى الآن بالمحروقة... [-حومة من مدشر] الحصن-وكان يتجاسر على أهلها، وكانت عادتهم في ولائمهم وفرحهم أن نساءهم يختلطون مع رجالهم، كما كانت عادة غيرهم في الزمان المتقدم. فجاء ذات يوم لوليمة من ولائمهم وتجاسر عليهم وعلى نسائهم، فاتفقوا على قتله؛ فضربه رجل من أولاد القمور، بالقاف، فقتله، ودفنوه بمدشرهم. فجاءت أمه تسأل عنه، وهي خافية

نفسها، فدخلتْ على بنتٍ كانت مغمورة، فجعلت تضحك معها وتؤنسها وتسبُّ في ومِّين المذكور. فأرادت الخروج، فقالت لها البنت المذكورة: اجلسي معي تؤنسيني. فقالت لها: الليل وارد علي وأنا خائفة من وَمين يقطع بي الطريق. فقالت لها: اجلسي معي ولو ساعة، فإن ومين قتلوه. فقالت لها: أوقفيني على قبره (نركز) على رأسه هذه العصا، فأوقفتها على قبره. فذهبت إلى قبيلتها، فأخبرتهم بموته، وبقبره. فصاروا معها إلى أن أوقفتهم عليه، فأخرجوه، وذهبوا به إلى مدشره ودفنوه، واتفقوا على قتل أهل مدشر المحروقة، وخرابها. فأتاهم القطب مولانا عبد السلام بالرغبة فيهم، وهو صبي صغير، وكان بيده لوح، وكان يقرأ فيه، فوجدهم بموضع يقال له عسالة، فرغبهم، فأظهروا له الخير بلسانهم وفي قلوبهم الخديعة، وأعطوا من يمشي إلى دشير الناجي، أعني المحروقة، والباقي معه، يضحكون معه، ووضعوا أمامه خبزا، وقالوا: ما عندنا شيء نأكلها به، فقال لهم: إئتوا إلى حوض، يعني غديرة، فهي هناك، فكلوا الخبز بمائها فإنه عسل، فمنهم من أتى إليه ليجربه، ويضحك عليه، فأخذوا من خبزهم وغمسوها في مائه، فلما رفعوها لأفواههم خرجت مطلية بالعسل، فصاروا يخبرون الجالسين حوله، والواقفين هناك. فإذا بالنار اشتعلت بديار دشيّر الناجي، وأوقدها بعض من بني ليث الذين أرسلوهم، وبقوا مع الشيخ رضي الله عنه يخدعونه، فلما رأى الشيخ تلك النار، قال: اللهم اجعل رمحهم منهم كالْمَقْصَبة، اللهم اجعل الفتنة فيهم، وفي عقبهم إلى يوم القيامة؛ فبسبب هذه النار سميت المحروقة وهي حومة من مدشر الحصن »[72].

لم تمنع أحوال الجذب مولاي عبد السلام من الاشتغال بطلب العلم؛ في هذا الصدد، تنقل الروايات الشفوية بالتواتر أنه استقر به المقام بقبيلة بني حسان غير بعيد عن بني عروس في كل من قرية بوبيين وقرية تاصرت، وأنه كان من جملة الطلبة الذين جلسوا لحفظ القرآن ودراسته بمسجد قريتهم الذي لا يزال بناؤه قائما إلى اليوم[73]. وبناء على ذلك، افترض بعض الباحثين أن يكون قد حفظ القرآن بنظام الملازمة المعروف بالتخنيشة أو التخنيش باللسان الدارج في جوامع القبائل المجاورة[74]، وأنه، على عادة الطلبة الراغبين في تعميق معارفهم في القراءات القرآنية ومبادئ علوم الشريعة، التحق كذلك بمسجد «الجامع البيضا»، بقبيلة بني حسان نفسها، وفي مسجد جامع الشرفاء أو الشرفات بقبيلة الأخماس باعتبارهما كانا مركزين «علميين نشيطين »[75].

ومن أشهر أساتذته، في هذه المرحلة، رجلان لهما ذكر في كتب التاريخ والمناقب على حد سواء، هما:

- أخوه الأكبر سيدي الحاج موسى الرضى[76]، دفين مدشر دار أَبْجاوْ قريبا من تاصروت[77]. هنا تتجه الأخبار الشفوية المتوارثة محليا إلى أن البداية الأولى للشيخ في تلقي العلوم الشرعية كانت على يد أخيه هذا[78].
- الحاج أحمد الملقب أقطران، أحد أولياء قبيلة الأخماس[79]. هنا، ثبت في بعض التقاييد أن هذا الشيخ هو أستاذ مولاي عبد السلام بن مشيش في القراءات[80]، وأنه كان يأخذ عنه، أيضا، العلوم الفقهية بالمدونة على مذهب الإمام مالك[81]. في المقابل، تواتر بالمناطق الجبلية المجاورة لقبيلة بني عروس أن مولاي عبد السلام انتقل إلى قبيلة الأخماس وأخذ الفقه عن هذا الفقيه اليلصوتي[82]. كما يقال إن ابن مشيش هو الذي غسل أستاذه هذا إثر وفاته[83]. علما أن قبره يوجد بقبيلة الأخماس في مدشر أبروج غير بعيد عن قرية باب تازة، بعيدا بنحو عشرين كلم من شفشاون شرقا في اتجاه الحسيمة، بينما تقدر المسافة بين أبروج ومدشر الحصن، الذي نشأ به ابن مشيش، بنحو أربعين ميلا[84]، ويعرف القبر اليوم باسم سيدي الحاج العسلاني، وهو من المزارات الشهيرة، يقصده الناس للتبرك والاستشفاء، ويُعقد برحابه موسم سنويّ في فصل الصيف[85].

ها هنا، أيضا، يفرض التراث الشفوي نفسه بقوة، ويحضر معه الاجتهاد في استنطاقه متجاوزا أحيانا النصوص المناقبية نفسها في الجنوح نحو الإبداع العجيب. نشير بهذا التعقيب إلى الرواية التي يتداولها أهل فاس مفادها أن ابن مشيش درس بجامع القرويين، والتي أخذ بها بعض الباحثين، كأن سيرة ابن مشيش لا تستقيم إلا إذا عرجنا بها على القرويين، فيغدو الغريب ضروريا، مثلما لم يستبعد أن يكون ابن مشيش قد جلس إلى العلماء في جوامع سبتة، لأنها كانت، في عهده، من أجل المراكز العلمية في المغرب[86]، ومادام قد دخلها وهو في مرحلة طلب العلم، كما يحكى[87].

بل لقد استرشد بعضهم بأسلوبه في الصلاة المشيشية، وصاغ حديثه عن علاقته بسبتة بصيغة الجزم؛ مسجلا أن مولاي «عبد السلام لابد أنه درس في سبتة»[88]، مستحضرا تأثير مدرسة قرطبة فيها، من جهة، وأسلوب ابن مشيش ذي الطابع الأندلسي، من جهة ثانية[89]. بل يروى أنه كان «معلم كتّاب بسبتة»[90]. زد على ذلك، أن التقارب بين أفكار محيي الدين ابن عربي الحاتمي وابن مشيش دفعت بعضهم الآخر إلى أبعد من ذلك، فتحدث عن حصول التأثير بين الرجلين، ما داما ينتميان إلى الفترة نفسها، بل لم يستبعد حتى اللقاء بينهما[91]. في المقابل، لابد من أن نستحضر أن ابن عربي الحاتمي لم يستحضر ابن مشيش في كتبه وخاصة الفتوحات المكية و«روح القدس» الذي خصصه لذكر شيوخه وأصحابه من أهل المغرب[92]، وليس ثمة أي صدى لابن مشيش فيما كتب عن سبتة نفسها، مما يعرف من الطروس. بل إن الرواية التي تتحدث عن دخوله إليها تفوح بالحماسة وعبق اللذة ولا تقنع صرامة المؤرخ[93]. هنا، أيضا، لا ننسى ما قيل عن اتصال ابن مشيش وأخذ العلم عن الولي الصالح الشيخ أبي سعيد المكنى بأبي سلهام المعروف بمولاي بوسلهام، صاحب الضريح الشهير على شاطئ المحيط الأطلسي عند مصب بحيرة المرجة الزرقاء، المتوفى في نيف وأربعين وثلاثمائة، علما أن التاريخ يأبى هذا الكلام لما بين الطرفين من الفارق الزمني الذي يتعدى القرنين من الزمن بكثير، مما لا يسمح بالحديث عن حدوث اللقاء بينهما[94]، اللهم إلا إذا استحضرنا المنقبة هنا، أيضا، وتكلمنا عن اللقاء بين الأرواح.

المهم، أن ابن مشيش، بعد اكتمال تحصيله العلم، وبلوغه فيه مبلغا رفيعا[95]، أخذته أمور الحياة العادية. في هذا الشأن، ذكر باحث مهتم أنه وقف على كتاب مخطوط، مما نقله منه، كلام يوافق هذه المرحلة من حياة ابن مشيش، فيه أنه انتقل إلى بني ومراس في قبيلة بني عروس، وأقام هنالك، «...بعزيب بو مهدي؛ وذلك أمر لا مرية فيه، فهنالك، إلى الآن، آثار شاهدة كأثر مسجد يحمل اسمه وعين ماء جارية، تعرف بعين مولاي عبد السلام، وعلى مائها في الغالب، يعتمد سكان القرية، كما هناك حجر (صخرة) يقال إنه كان يصلي فوقها، وهذه أشياء معروفة بالتواتر»[96].

اعتمادا على التواتر، دون شك، تحدث الطاهر بن عبد السلام اللهيوي عن هذا الانتقال، بتفصيل أكثر، فقال: «اختار [ابن مشيش] لنفسه محل سكناه بموضع كانت به قرية فخربت قديما تدعى أدياز الفوقاني، بأسفل ضريحه من الجهة الغربية على بعد ميلين، ويقال إن أهل القرية تحولوا ونزلوا بالقرب منها حيث هم اليوم ... كان يعيش على الإنتاج الفلاحي، وكان معتمدا في ذلك على عزيبين، أحدهما بحومة ومراس، وما زالت به دار تنسب له إلى اليوم، والحومة المذكورة تقع بقرية أبي زهري، وهي على بعد نحو عشرة أميال من موضع سكناه، والآخر يوجد بالقرب من أرض عياشة بأسفل قبيلة بني عروس على بعد نحو 55 ميلا، ويدعى (أبو مهدي)، ولا تزال آثاره بها إلى الآن، منها عين ماء تنسب إليه كثيرة المياه، وكانت توجد خربة داره بها، وبعض القبور التي كانت توجد إلى جانب المسجد...[97]. كما يوجد بالقرب من القرية موضع تعبده على حجارة. ويحكى أنه كان

عند إقامته المذكورة يصلي الجمعة بجامع الرميلة من فرقة الخطوط بقبيلة بني جرفط المتاخمة لبني عروس، وهي على مسافة نحو ستة أميال من العزيب المذكور. وبالقرب من العزيب المذكور موضع مرتفع تعلوه شجرة برية قديمة، وعليها حوش من الحجارة، ينسب لأم الشيخ مولانا عبد السلام، يدعى بمقام لالة زهرة...[98]. من هذا نعلم من بين ما نعلمه أن ابن مشيش كان يعتمد في حياته أثناء ذلك على العمل الفلاحي على ما كان يعيش عليه أهل زمانه»[99].

على هامش هذه المعلومات، تحضر المنقبة بقوة أيضا، لتروي أن ابن مشيش حصلت له حالة أخرى من حالات الجذب، وكانت قوية هذه المرة، لأنها جعلته يخرج من الدنيا برمتها. قال الراوي في إحقاق الحق: «حين إقامة... [ابن مشيش] هنالك نظر يوما إلى زرعه فإذا أنعام تأكله، فنادى صاحبها وطلب منه إبعادها، فأبى الرجل فدعا عليه [فهلك]»[100]. تضيف المنقبة أنه: «بعد هذا الحادث قصد... [ابن مشيش] أخاه الأكبر سيدي الحاج موسى الرضا[101]، وقص عليه القصة، فأجابه بأبيات منها وهو آخرها:

فاجنح لهذا الغرض الجميل

وحقق المعبود بالدليل...

فجعل الشيخ يبكي، حتى بكى أخوه، وحينئذ أعلن أنه يُطَلِّق الدنيا ثلاثا»[102].

في السياق نفسه، ينسب إلى ابن مشيش دعاء، يقال إنه دعا به، حينما غادر بلدته، وطلق الدنيا ثلاثا، متجها إلى جبل العلم، صورته كالآتي: «اللهم الق علي من زينتك ومحبتك وكرامتك ما يبهر القلوب، وتذل له النفوس، وتخضع الرقاب، وتبرق له الأبصار، وتبرأ له الأفكار، ويخضع له كل متجبر ظلوم كفار، يا عزيز يا جبار يا واحد يا أحد يا قهار، اللهم احفظني بما حفظت به نظام الموجودات، واكسني درا من كفايتك، وقلدني سيفا من نصرتك وحمايتك، وتوجني بتاج عزك وكرامتك، وركبني مركب النجاة في الحياة، وبعد الممات، وامددني بجيش من رفاق أسمائك القاهرات، تقهر بها عني من أرادني بسوء من جميع الموجودات. فكان مما أجابه به أخوه: الأولياء بالكرامات والأنبياء بالمعجزات. فطلب الشيخ من أخيه الدعاء فدعا له بقوله: وفقك الله وأصلح بك البلاد والعباد آمين. والشيخ يؤمن. ثم عاد إلى جبل العلم وانقطع لعبادة الله سبحانه حتى وافاه أجله»[103].

أورد الحكاية كلها عبد الله بن محمد الوراق مختصرة، قائلا: «إن سبب زهده في الدنيا وخروجه عنها... أنه كان له زرع، وكان راع يؤذيه فيه، فدعا عليه، فهلكت ماشية الراعي، وقيل هلك الراعي، فرمى [الشيخ] من يده... الماعون وهرب إلى الله، وطلق الدنيا ثلاثا، وطلع إلى جبل العلم، وأوطنه إلى أن مات الموتة الكبرى الموروثة عن أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم»[104].

هكذا، انتهى الحال بابن مشيش إلى الخلوة في جبل العلم[105]. ونضيف ها هنا منقبة هامة، هي أن الرجل حين كان يمسه الجوع، في خلوته، بجبل العلم كان يقتات من طعام غريب المصدر[106]، تسميه بعض المناقب في سير الصالحين بـ: طعام الكون[107].

وأهم ما نسجله، إلى حد الآن، أن ابن مشيش اعتراه الجذب، أول مرة، وهو ابن سبع سنين، كما تقدم، مما يعني، حسب المعيار الصوفي، أنه دخل عالم الولاية عن طريق الجذب الإلهي، وهو صغير السن. وأن حال الجذب تكرر حصوله له، حتى اعتراه الحال الأكبر فاختلى في جبل العلم. وفي هذه المرحلة بالذات، يقال، في كلام منسوب إلى تلميذه أبي الحسن الشاذلي: «سلك الشيخ سيدي عبد السلام الطريق، وهو ابن سبع سنين، وظهر له من الكشف أمثال الجبال، ثم خرج إلى السياحة، وأقام بها ستة عشر سنة»[108].

أثناء ذلك، وهو في المغارة مرابطا بجبل العلم،

4

حصل له الاتصال بشيخه، أو بالأحرى ظهر له عيانا[109]؛ إنه أبو محمد سيدي عبد الرحمان بن الحسن الشريف العطار المعروف بالزيات، قيل سمي كذلك، لسكناه في حارة الزياتين بالمدينة المنورة، وهو، عمدة ابن مشيش في السلوك[110]، مما يعني أيضا أن ابن مشيش سلك الطريق صحبة شيخ من شيوخ التصوف، أيضا، ولم يكتف بالجذب. فهو ليس مجذوبا فحسب وإنما سالك للطريق أيضا.

لكن هنا بالذات إشكالان كبيران، الأول تثيره المسافة الفاصلة بين مكاني الشيخ والمريد. أما الإشكال الثاني، وهو أكبر، فيثيره الحديث عن سلوكه طريق القوم وهو ابن سبع سنين، التاريخ الذي حصل له فيه الجذب الأول.

لم تهمل الروايات المناقبية الأمرين معا، بل اهتمت بهما كثيرا بأساليبها الخاصة طبعا، لأنهما محور الحكاية كلها، خلاف غيرها من الكتابات المفارقة لها منهجيا.

أقدم نص مناقبي وارد في هذا الباب، رواه يوسف بن عابد الفاسي الإدريسي الحسني، الذي زار المغرب في مستهل العقد التاسع من القرن العاشر الهجري/ 16م، قال فيه مما قاله: إن «شيخه الذي كانت توالت أمداده إليه من المشرق في المدائن، وهو الشيخ عبد الرحمن الصغير المدائني، رضي الله عنه، كانت تسري إليه أمداده من حيث لا يدري الشيخ عبد السلام بن مشيش إلى أن حضرت وفاة المدائني؛ جاء هاتف من قِبَل الله إلى الشيخ عبد السلام المذكور وعرفه بالأمداد التي تجيء إليه من قِبَله وأوصاف البلاد والعباد»[111]، مما يعني أن المدد كان يسري إسراءً من الشيخ المدني ساكن المدينة المنورة، والمتوفى بها في القرن الخامس الهجري/ 11م، حسب نصوص مناقبية لاحقة[112].

في هذا اللاحق، اتسعت دائرة المنقبة في الحديث

عـن الاتصـال بين الطـرفين؛ فجـاء في روايـة مكملـة، أوردهـا أبـو العبـاس أحمـد الوزيـر بـن عبـد الوهـاب الغسـاني الأنـدلسي الفـاسي (ت 1146هـ/ 1733م) في مقدمـة شـرحه للـصلاة المشيشـية: «أدركـه الجـذب لسـبع سـنين ولـم يشـعر بمـن وصـل لـه ذلـك علـى يـده، فلمـا كبر وترعـرع انقطـع للعبـادة تـاركا للمألوفـات والعـادة، سـالكا سـبيل الجادة، راكنـا إلى مولاه، لا يلتفت لسـواه، معرضـا عـن الدنيـا وزينتهـا وبهجتهـا؛ فبينمـا هـو يومـا مـن الأيـام في مغـارة لـه هنالـك فـوق ضريحـه، ومـا زالـت معروفـة إلى الآن، إذ أشـرف عليـه رجـل واردا، ووصـل إليـه وافـدا، فسـلم عليـه، فقـال لـه: مـن أنـت يـا سـيدي؟ فقـال لـه: أنـا شـيخك، وقـد وصـل لـك مـن المـدد والمنـازلات والأحـوال والـواردات كـذا وكـذا في وقـت كـذا، وصـار يصـف لـه ذلـك مقامـا مقامـا، وحـالا حـالا، وهـو الشـيخ الكـبير، القطـب الشـهير السّـري الشـريف... سـيدي عبـد الرحمـن بـن الحسـين الشـريف العطـار المدني ويلقـب أيضـا بالزيـات لسـكناه بحـارة الزيـاتين مـن المدينـة المنـورة»[113].

وفي روايـة مؤكـدة لمـا سـبق: «دخـل عليـه ذات يـوم شـيخ مبـارك وهـو بمغارتـه التي برابطـة الجبـل. فقـال لـه: مـن أنـت يـا سـيدي؟ فقـال لـه: أنـا شـيخك منـذ كنـتَ ابـن سـبع سـنين، وكلّ مـا كان يصلـك مـن الخيرات والكرامـات؛ وهـو كـذا وكـذا، [فهـي مني] وحدَّثَـه بجميـع مـا جـرى لـه مـن الأحـوال»[114]. وقـد عبر أحمـد بـن عبـد الحي الحلبي علـى ذلـك بقولـه: «أخـذه الطريقـة عـن سـيدي عبـد الرحمـن المـدني، كان ذلـك في عالـم الغيـب والباطـن إذ لـم يعهـد أنـه رضي الله عنـه سـافر في الظاهـر إلى المشـرق حتى يجتمـع بالعـارف»[115].

في كلام مكمـل آخـر، يجيـب عمـا يمكـن أن يطـرح مـن أسـئلة، تضيـف المنقبـة حـوارا غايـة في الإبـداع الأدبي بين ابـن مشيـش وأقـرب النـاس إليـه، أبي الحسـن الشـاذلي:

قلت يا سيدي: هل كنت تأتيه أو يأتيك؟

قال: كل ذلك كان.

قلت يا سيدي: أو كنت أنت تروح إليه؟

قال: نعم. كنت آتيه ويأتيني

قلـت: يـا سـيدي كان يأتيـك طيـا أو سيرا؟ طيّـا أو نشـرا؟ طيـا أو سـفرا؟

قال: بل طيا، في ساعة واحدة يأتيني ويروح[116].

أهمـل الحـوار سَيْر ابـن مشيـش إلى شـيخه، وركـز علـى مجيء شـيخه إليـه، وكذلـك فعلـت سـائر المناقـب، التي ركـزت علـى أن شـيخه: «كان يأتيـه مـن المدينـة المشـرفة في سـاعة واحـدة، ويربيـه ويرقيـه... إلى أن تكمـل»[117]. هـذا بعـد أن عرفـه، أي بعـد مـدة ظـل يمـده بمـدده خلالهـا وهـو لا يعـرف صاحبـه.

فسّـر عـارف بخبايـا التصـوف هـذا الاتصـال العجيـب، في سـياق حديثـه عـن نمـاذج مماثلـة، لاحقـة، فقـال: إن «الْمُمِـد في الغيـب... [واستشـهد بحكايتنـا، فقـال:] وعلـى ذلـك قـول سـيدي عبـد الرحمـان المـدني لسـيدي عبـد الـسلام [ابـن مشيـش]: أنـا شـيخك، وكان يمـده ويربيـه مـن المدينـة، وأخـذ يحتـج لـه [حينمـا أتـاه بالمغـارة] بمـا خـرج لـه علـى يـده مـن المقامـات»[118].

عطفـا علـى هـذا الكلام، تحدث عارف آخـر ببواطن الخطـاب الصـوفي عـن حكاية ابـن مشيش وشـيخه بإسـهاب، ثـم رأى أن يذكّـر بخصال الشـيخ المدني حتى يزيـد الكلام قوة، فجاء نعتـه له كما يلـي: «...العارف الربـاني، والغـوث الصمـداني، الشـريف سـيدي عبد الرحمن المـدني العطّار الملقـب بالزيات، لسـكناه بحارة الزيـاتين بالمدينـة المنـورة ... كان رضي الله عنـه مـن أكابـر أوليـاء الله تعـالى، وكان مـن رجال الغيـب...»، وهنا إشـارة إلى كونه مـن رجـال الغيب[119].

لكـن، ثمـة صـورة مغايـرة للقـاء بين الرجـلين، مفادهـا أن الاتصـال كان جسـمانيا في المدينـة المنـورة، علـى اعتبـار أن ابـن مشيـش: شـد رحلتـه إلى المشـرق، فسـاح هنـاك زمنـا طـويلا يقـدر بعشـرين عامـا[120]. خلالهـا وصـل إلى الديـار المقدسـة، حيـث التقـى

بالشيخ عبد الرحمن المدني الملقب بالزيات[121]، وزاد البعض أن إعجاب ابن مشيش بشيخه كان قويا، فترسخ هذا الإعجاب في عقله الباطن، وصار يلازمه حتى في منامه[122]. بينما رأى البعض الثاني أن الشيخ عبد الرحمن المدني هو الذي أعجب بمريده فأحبه كثيرا، حتى لقد هاجه الشوق إلى جبل العلم، ولم يتردد في الانتقال إليه من المدينة المنورة[123]، وقال بعضهم: «لتكمل سقوته وتتم درجته ومقاماته»[124]، مبينا أن مثل هذه التضحيات من المشايخ واردة في عالم الصحبة الصوفية، قديما وحديثا[125]. وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك وتساءل عما إذا كان مجيئه إلى المغرب بأمر إلهي أم بتدبير بشري أم بقرار شخصي منه[126].

يؤكد الآخذون بهذا التحليل على رأيهم بوجود موضع معروف باسم الشيخ المدني الزيات بالقرب من ضريح مولاي عبد السلام، عن يمين القبلة بإزاء حجر كبير، وهو موضع تنسكه[127].وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك فرأى أنه «بعد إقامته بالمغرب توفي ودفن بترغة إحدى القبائل الغمارية على شاطىء المتوسط، ويعرف عندهم بفقيه مولاي عبد السلام»[128]. ويقع مدشر ترغة، حيث يوجد الضريح المشار إليه، جنوب شرق تطوان، بعيدا عنها بحوالي خمسين كيلومترا، بجانب ضريح سيدي أحمد الغزال وسيدي عبد الرحمن المغربي، ومقام المدني بينهما مهمول[129].

إن الصورة الأخيرة محاولة كبيرة لإثبات اللقاء المباشر بين الشيخ والمريد، سواء أكان في المدينة المنورة أم في المغرب، لكن نتائجها تحتاج إلى إثباتات تاريخية أكبر، رغم ما يظهر عليها من انسجام. بينما الصورة الواردة في المناقب توجد قوتها فيها، ولا تحتاج إلى سند خارجي، كما أن عناصرها منسجمة مع بعضها تمام الانسجام أيضا.

أما رأينا فهو أن عبد السلام بن مشيش دخل عالم الولاية من باب الجذب، الذي اعتراه وهو ابن سبع سنين، كما تقدم. وأن أحوال الجذب تكرر حصولها لابن مشيش، دون أن تمنعه من الاشتغال بتحصيل العلم أو الاهتمام بشؤون حياته، كما تقدم أيضا، حتى أتاه الحال الأكثر تأثيرا في سيرته فجعله يزهد في الدنيا ويرابط في جبل العلم، سالكا طريق القوم إلى أن اكتمل وتصدر للمشيخة والتربية. وقد لخص هذا الجمع بين الجذب والسلوك في حياة ابن مشيش، منذ القرن الحادي عشر للهجرة/ 17م، الشيخ الحسن بن امحمد ابن ريسون بقوله: «طريقة... سيدنا عبد السلام الشريف طريقة الجذب الرباني والاقتداء الكامل»[130]. وأشار إلى هذا الجمع، أيضا، الشيخ محمد المرون في قوله: «لما أراد الله سبحانه أن يخرج ابن مشيش رضي الله عنه من الجذبة ومن أصنافها ألهمه الله أن يبحث عن شيخ التربية»[131]. وعلى غرار المجاذيب السالكين، ظلت أحوال الجذب تعتري ابن مشيش بين الفينة والأخرى، حتى بعد أن تصدر للمشيخة، وربما طيلة حياته الروحية. شاهد ذلك كلام ورد، على لسان أبي الحسن الشاذلي، قال فيه: «كنت جالسا مع أستاذي، وهو يقرأ القرآن إلى أن وصل: (وإِنْ تَعْدِلْ كُلَّ عَدْلٍ لَّا يُؤْخَذْ مِنْهَا) [الأنعام، آية 70] [ف] أصاب الشيخ حال فكان يتمايل والجبل يميل معه حيث مال، وسمعته يقول: اللهم مَنْ وجبت عليه الشقاوة فلا يصِلْ إلينا ومن وصل إلينا فأنا شفيعه يوم القيامة. انتهى من كفاية المريد للخروبي»[132]. وجاء الحديث في هذا الموضوع عند عبد الله الوراق كما يلي: «يروى أن الشيخ مولانا عبد السلام كان يوما بإزاء خلوته جالسا يتلو القرآن، ومعه تلميذه الشيخ أبو الحسن»، حتى وصل في سورة الأنعام إلى قوله تعالى: (وإِنْ تَعْدِلْ كُلَّ عَدْلٍ لَّا يُؤْخَذْ مِنْهَا)، فورد عليه وارد إلهي ونزل به حال قوي اقتطعه عن حسه واستغرق فيه مدة فلما أفاق رفع يديه إلى السماء داعيا فكان من دعائه: «اللهم مَنْ سبق له الشقاء منك والحرمان فلا يصِلْ إلي ومن وصل إلي أكون له شفيعا يوم القيامة..اللهم لا تبعث

5

موسم مولاي عبد السلام بن مشيش

إلينا من حكمت بشقائه»[133]. خلاصة الإشكال الأول، إذن، أن ابن مشيش دخل عالم الولاية من باب الجذب. وقد حصل له الجذب غيبا على يد شيخه المدائني.

أما الإشكال الثاني الذي يثيره القول المتكرر في سير الصالحين: «إنه سلك طريق القوم وهو ابن سبع سنين»[134]، والقول المتكرر أيضا: إنه «وقع له الجذب، وهو ابن سبع سنين»، فهو مدعاة للتساؤل لما قد يظهر فيه من لبس إلى حد التناقض، كما حصل لبعض الباحثين المعاصرين[135].

والحق أن الأمر ليس كذلك البتة، إذ سبق للصوفية والمهتمين بالمناقب في المغرب أن أتوا في الموضوع بالقول الفاصل، منطوقه أن الأمر الأول، الذي هو الجذب، يقابله ويعبر عنه ب: الفتح أو الولادة الروحانية، كما في قول أحدهم لما ذكر أبا محمد عبد الرحمن المدني الشهير بالزيات، في سيرة ابن مشيش قال: «على يديه فتح له، وسلك الطريق...»[136]. فالتمييز بينهما واضح، والكلام عنهما جاء بالتتابع؛ الجذب أولا ثم السلوك ثانيا. وقال صاحب المقصد الأحمد كلاما يزيد الأمر وضوحا، حين تحدث عن سند أبي الحسن الشاذلي في الطريق، بما نصه: «له طريقتان، كما ذكر غير واحد؛ طريقة تحكيم واقتداء وإرادة، وطريقة تبرك ونفع واستفادة؛ فأما التي على سبيل الاقتداء وسلب الإرادة فعن الشيخ الشريف قطب الأقطاب أول من بدا بمغربنا قطبا، أبا محمد سيدنا عبد السلام بن مشيش... على يديه فتح له الفتح العظيم ومد بالمدد الجسيم، لا عمدة له سواه ولا نسب له عداه، وهو عن الشيخ القطب أبي محمد عبد الرحمن بن الحسن الشريف الحسني العطار المدني الشهير بالزيات، لسكناه بحارة الزياتين، موضع بالمدينة، على يديه فتح له وسلك الطريق، وهو ابن سبع سنين، وكان يأتيه من المدينة المشرفة

في ساعة واحدة، ويربيه ويرقيه، ويذهب إليه هو كذلك، إلى أن تكمل، لا ينتسب إلا إليه ولا يعول في شأنه إلا عليه...» [137]. الواضح، إذن، بل اللافت أن حضور الشيخ المدني وظهوره لابن مشيش اقترن بحالة جذب ابن مشيش كما في الحديث الآتي، نصه: «أتى [الشيخ عبد الرحمن المدني] إلى مولانا عبد السلام بن مشيش، لما وقع له الجذب... فدخل عليه، وهو عليه سيما أهل الله، فقال له: أنا شيخك، وأخبره عن أموره وأحواله ومقاماته مقاماً مقامْ (كذا)، وقال له: أنا وساطتك في كل حال ومقام».

منطوق هذا الكلام كله، أن ابن مشيش جمع في تصوفه بين الجذب أو ما يعرف بالولادة الروحانية، وبين السلوك أو ما يسمى بالتربية والتهذيب، وأن جذبه كان أسبق من سلوكه، ثم مرافقا له طيلة حياته. وتكتسي هذه الرابطة أهمية كبرى في السند الصوفي، حيث يعتمد عليها في تحديد الانتماء في الطريق. وقد بلغ ابن مشيش في جذبه حال المجاذيب الكبار، كما بلغ في سلوكه مقاما عاليا، فكان هو الوارث لشيخه. ورغم أنه أخذ على سبيل التربية والتهذيب عن غيره من شيوخ الطريقة [138]، فإنه لم ينتسب إلا إلى الذي تمت على يده ولادته الروحانية، أي: الذي جذب على يديه، ولا اعتمد على أحد سواه في التربية، الأمر الذي جعل طريقته نسخة تامة من طريقة شيخه في الولادة والتربية معا، كما كانت أحواله نسخة من أحوال شيخه مفصلة عليها. لذلك كله لم يجد كتاب مناقبه غضاضة في الحديث عن جذبه حين كان عمره سبع سنين، أو القول بسلوكه الطريق منذ كان في العمر نفسه [139].

في الختام يمكن تسجيل الخلاصات التالية:

- أولا: إن ترتيب الأخبار، واستحضار التاريخي فيها، والاستناد على الأدبيات الصوفية، رغم ما يظهر فيها من عجيب وخارق وغيبيات، هو الذي سعينا به إلى إعادة الكلام عن ابن مشيش.
- ثانيا: إن ابن مشيش، علاوة على كونه شريف النسب، بإجماع من أرخ له، وعالما من علماء الشريعة بالإجماع أيضا؛ فجمع بذلك بين الشرفين الطيني والديني، كان، أيضا، صوفيا، جامعا، في تصوفه، بين الجذب والسلوك؛ سبق جذبه سلوكه، ثم سلك الطريق، وظل الجذب غالبا في حياته الروحية إلى مماته، فأضاف، من ثمة، إلى شرف النسب وشرف العلم، صفة الولاية والصلاح.
- ثالثا: ظهر مولاي عبد السلام بن مشيش في العهد الموحدي باعتباره واحدا من الأشراف الأدارسة، وواحدا من الصوفية البارزين في جبل العلم، وكان لاسمه هناك طنين مدو. صحيح أن كتاب السير والتاريخ في زمانه أهملوا الكلام عنه، لكن هذا لا يدل أن الرجل كان مغمورا في عصره، أو أن إشعاعه كان محدودا في جبل العلم، أو أن الأمر كان مقصودا، وإلا كيف نفسر إهمال رؤوس التصوف في عصره أيضا، وكانوا من الكبار. بل إن ابن مشيش، مقارنة بكثير من أقرانه، حظه جيد، لأنه، فضلا عن الدعاء المنسوب إليه (الصلاة المشيشية)، دونت كتب التصوف والسير الشاذلية الكثير من كلامه على لسان تلميذه أبي الحسن الشاذلي، وثمة كتاب خاص بسيرته، أيضا، ولو أنه في حكم المفقود، مما يوحي أنه لم يكن منسيا أبدا. حتى إذا رجع إلى الأضواء، في فترة أضحت الحاجة ماسة للشرف والتصوف، كانت الكتابة المناقبية في الموعد لتملأ الفراغ بأسلوبها الأدبي المتميز بحضور العجيب (كرامات، خوارق، رؤى...)، واستعمال أدوات تستمد قوتها من التراث القديم، كما كان له الحضور نفسه في كتب الأنساب، في زمن استعاد الشرفاء والأولياء مكانة رفيعة في المجتمع المغربي.

الهوامش:

1. قال أحد الباحثين: "هناك خلط لدى الكثيرين حول اسم مولاي عبد السلام، فالحقيقة هي أن مولاي عبد السلام هو ابن لأحد المتصوفة الذي يحمل نفس الاسم، لذلك فإن الاسم الحقيقي لدفين جبل العلم هو محمد بن مولاي عبد السلام. ويبدو أن هذا الخلط هو نفسه الذي يحدث مثلا في مسألة اسم المجاهد محمد عبد الكريم الخطابي، حيث يسميه الكثيرون عبد الكريم، بينما اسمه هو محمد بن عبد الكريم"، علما أنه استهل هذه الفقرة بقوله: "وتشير المصادر التاريخية إلى أن الاسم الكامل لمولاي عبد السلام هو محمد بن عبد السلام بن مشيش"، عبد الله الدامون، "شيخ جبالة مولاي عبد السلام... ولي صالح يأتيه الزوار من كل المدن الجبلية.. ومن الصحراء"، جريدة المساء (المغربية)، العدد 1211، يوم الخميس 12 غشت 2010م، ص16). ولست أدري على أي من المصادر اعتمد في هذا القول، المجانب للصواب.
2. محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن من أخبار الشيخ أبي المحاسن، دراسة وتحقيق محمد حمزة بن علي الكتاني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1424ه/2003م، ص249. وراجع: أحمد التادلي الصومعي، كتاب المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى، تحقيق عليّ الجاوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1996م، ص274. سليمان الحوات، الروضة المقصودة والحلل الممدودة في مآثر بني سودة، دراسة وتحقيق عبد العزيز تيلاني، مطبوعات مؤسسة أحمد ابن سودة الثقافية، فاس، 1994م، ج.2، ص491.
3. نص الشرح عند: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام بين يدي أولاد مولاي عبد السلام، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، 1978م، ص395. وراجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491.
4. محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن... مصدر سابق، ص249. وراجع: أحمد التادلي الصومعي، كتاب المعزى ..مصدر سابق، ص274. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491.
5. أحمد بن عجيبة، شرح صلاة القطب بن مشيش، ضمن: سلسلات نورانية فريدة، السلسلة الأولى، جمع وتقديم عبد السلام العمراني الخالدي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، 1420هـ/1999م، ص11.
6. محمد المنتصر الريسوني، "الحياة الصوفية في العهد العلوي: الفتوحات الربانية في شرح الصلاة المشيشية"، مجلة دعوة الحق، تصدرها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، العدد الرابع، السنة الثانية عشرة، ذو الحجة 1388هـ /مارس1969م، ص181.
- مع الإشارة إلى أن كلمة (الخفيف)، وردت، في المصدر المذكور قبله، بمعنى: النشيط. بينما جاءت محلها، في هذه الدراسة، كلمة (الحقيق)، بمعنى: الحريص.
- وأدلى باحث معاصر آخر بمعانٍ لها ما يبررها في تفسير كلمة بشيش، فقال: "السبب في إعطاء هذا اللقب: مُشِيشْ، أنه كان رحمه الله من ألين الناس طبعا وأطيبهم معشرا، لا يُرى إلا وهو مبتسم، طلْق الوجه، بشوش، راضيَ النفس... كان تابعا لوالده وخادما له يبُرّه ويخدمه إلى أن التحق بالرفيق الأعلى، وهو بعد في ريعان شبابه. والعجب أن هذا اللقب الفصيح تنطبق معانيه على المرحوم انطباقا كليا؛ فقد جاء في التاج، مادتي: بشش ومشش: البش، اللطف في المسألة.. والبشّ، الإقبال على أخيك. وقال ابن دريد: الضحك إليه والانبساط.. والبشيش، الوجه، يقال: فلان مضيء البشيش. وفي مادة مشش: ومن المجاز: فلان طيب المُشاش (بالضم) أي: كريم النفس.. قال الجوهري، وأيضا قولهم: فلان ليّن المُشاش، إذا كان طيّب النّحيزة (أي الطبيعة)، عفيفا عن الطمع.. وإنه لكريم المُشاش، أي الأصل، عن ابن عبّاد.. وقيل: المُشاش، الخفيف النفس، وقيل: هو الظريف الحركات.. وقيل: خفيف المُشاش: الخدّام في السفر والحضر.. مُشاش، أصبحتْ، بعد التطور، على الألسن: مُشيش أو لربما تصغير لها على سبيل اللطف والتودد". عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش، طباعة سيليكي أخوين، طنجة، 2018م، ص39.
7. محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن... مصدر سابق، ص 249. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491.
8. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491.
9. أحمد بن محمد التادلي المقري[الكلبي]، زهرة الأخبار في تعريف أنساب آل بيت النبي المختار، طبع على نفقة مولاي الحسن البوعياشي، بالمطبعة الجديدة ومكتبتها، فاس، 1349هـ، ص137.
10. المصدر نفسه. لابد من الإشارة، هنا، إلى أن في الكلام المنقول خلطا تسبب فيه التحقيق دونما شك. من ثمّة، وضعنا (عيسى) محل (موسى) حتى يستقيم الكلام وتستوي المعنى.
11. بينما ذهب بعض الباحثين إلى القول: "مزوار لقب أمازيغي محرف عن الفصحى (زَوْر القوم) أي كبيرهم ورئيسهم". راجع: عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص35.
12. محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن... مصدر سابق، ص 228، 249 - 250. وراجع: أحمد بن محمد التادلي المقري [الكلبي]، زهرة الأخبار... مصدر سابق، ص 137. أحمد بن عجيبة، شرح صلاة القطب ابن مشيش، ضمن: سلسلات نورانية فريدة... مرجع سابق، ص11 - 12. الطيب بن عبد المجيد بن كيران، شرح الصلاة المشيشية، تحقيق بسام محمد بارود، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1420هـ/1999م، ص17. أحمد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1954م، ج.2، ص256.
- ورد في العمود بالروضة المقصودة لسليمان الحوات، اسم محمد، نجل سلام (ج.2، ص475، 478). ولعلها هفوة من المحقق. بينما جاءت شجرة نسبه عند خير الدين الزركلي مبعثرة، كما يلي: عبد السلام بن مشيش بن أبي بكر (منصور) بن علي (أو إبراهيم) الإدريسي الحسني، أبو محمد" (الإعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، 1986م، ج.4، ص9).
13. رغم ذلك نص بعض الباحثين على نسبه (الحُسيني). راجع: الحسن شاهدي، "التأثير الشاذلي في التصوف المغربي"، مجلة المناهل، تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، العدد91 - 92، أبريل 2012م، ص35.
14. عبد السلام بن الطيب القادري، الإشراف على نسب الأقطاب الأربعة الأشراف، تقديم وتحقيق خالد صقلي، دار الأمان، الرباط، 1432هـ/2010م، ص 75 - 76.
- للإشارة، فقد أضفنا الباء لحرف اللام في كلمة (بلا) بالبيت الثالث، وأضفنا حرف اللام وسط كلمة (كلهم) في البيت الخامس، بينما استبدلنا التاء بالهاء في آخر كل من الصدر والعجز للبيت الأخير؛ وذلك كله ليستقيم الوزن ويستوي المعنى.
15. راجع: أحمد بن خالد الناصري، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1954م، ج.1، ص174 - 175. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص276 - 277.
16. محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس، تحقيق عبد الله الكامل الكتاني، حمزة بن محمد الطيب الكتاني،

محمد حمزة بن علي الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1425هـ/2004م، ج.1، ص96.

17. زكية زوانات، ابن مشيش شيخ الشاذلي، ترجمة أحمد التوفيق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006م، ص147.

18. راجع ترجمته عند: محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس... مصدر سابق، ج.1، ص95. وراجع: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص285.

19. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص 492. وأضاف إدوارد ميشوبيليز (Édouard MICHAUX - BELLAIRE): "لما تلقب عليّ بحيدرة وتولى إمارة مملكته، التجأ ابنه مزوار إلى الجبل حيث كان يقيم شعائره، وإبان وفاة والده استدعي لتولية منصبه، لكنه رفض واستمر في مناجاة ربه في حجر النسر إلى أن توفي هناك"

– ("Quelques tribus des montagnes de la région du Habt ", Archives Marocaines, Vol. XVII, Ernest Leroux, éditeur, Paris, 1911, p.500).

– راجع أيضا: حسن الفكيكي، "حجر النسر"، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1419هـ/1998م، مجلد 9، ص3330. علما أن سليمان الحوات لم يهمل الإشارة إلى ما "قيل [: إن سلام بن مزوار] هو الذي خرج من فاس وتبوأ المحل الذي نشأ به نسله، [معلقا] وهو الصحيح عند المؤرخين" (المصدر نفسه، ص492).

20. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص493.

21. حسب أقدم تحديد معروف وارد عند أبي القاسم ابن حوقل النصيبي، في حديثه عن إقليم طنجة، جاء ما يلي: "الحجر مدينة عظيمة محدثة على جبل عظيم شامخ لآل إدريس، هي حصن منيع فيه أملاكهم، وهي من أعظم مدنهم عندهم منزلةً، وأكبر خطرا، ومأؤها فيها، ولها بساتين فيها، وليس عليها طريق ولا إليها سبيل إلاّ من جهة واحدة، يسلكه الراجل بعد الراجل، وهي خصبة رفيعة كثيرة الخير". كتاب صورة الأرض، طبع في ليدن بمطبعة بريل، 1938م، ص81.

– بينما يُعَدّ تحديد البكري أكثر دقة، في قوله، تحت عنوان: الطريق بين سبتة وفاس؛ "من سبتة إلى دمنة عشيرة المذكورة مرحلة، ومنها إلى موضع يعرف بالكنيسة قرية مفيدة على ظاهر لكتامة ثم إلى وادي مغار لكتامة أيضا، قرار كبير بلد للزرع والضرع إلى الحجر المعروف بحجر النسر قاعدة بني محمد؛ في الغرب منه بلد رهونة، وفي الشرق بنو فتركان من غمارة، وتفترق الطريق من الحجر، فمنْ تيامَن إلى أفتيس مدينة جنّون لكتامة، وهي مدينة صالحة كثيرة الخير، وهي من الحجر غربا..." (المسالك والممالك، تحقيق أدريان فان ليوفر وأندري فيري، طبعة تونس، 1992م، ص793 - 794. المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب، وهو جزء من كتاب: المسالك والممالك، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، دون تاريخ، ص113 - 114).

22. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص 493.

23. حسن الفكيكي، حجر النسر، معلمة المغرب، المجلد 9، ص3329.

24. راجع ترجمته عند: محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس... مصدر سابق، ج.1، ص95.

25. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص493. وراجع: محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس... مصدر سابق، ج.1، ص96. حسن الفكيكي، حجر النسر، معلمة المغرب، المجلد 9، ص3329.

26. محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس ...مصدر سابق، ج.1، ص95. علما أن في سلوة الأنفاس آراء تشير إلى إنه دفن مع أهله بفاس (المصدر نفسه، ج.1، ص95 - 96). ونقل الرأي نفسه بعض الباحثين، منهم: زكية زوانات، ابن مشيش شيخ الشاذلي... مرجع سابق، ص147.

27. جاء عند أبي عبيد الله البكري ما يلي: "استولى موسى بن أبي العافية على جميع المغرب وأجلى آل إدريس أجمعين عن مواضعهم، وانحاشوا عن البلد، وسار جميعهم في حجر النسر مقهورين، وهو حصن بناه إبراهيم بن محمد بن القاسم بن إدريس بن إدريس سنة سبع عشرة وثلاثمائة"/929م.

– المسالك والممالك، تحقيق أدريان فان ليوفر وأندري فيري... مصدر سابق، ص811. المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب، وهو جزء من كتاب: المسالك والممالك، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، دون تاريخ، ص127 - 128. وراجع: أحمد الناصري، الاستقصا... مصدر سابق، ج.1، ص186. حسن الفكيكي، حجر النسر، معلمة المغرب، المجلد 9، ص3329.

– وقد افترض هذا الأخير أن بداية البناء قبل التاريخ المذكور، مرجحا لذلك عام 313هـ، تاريخ مقتل الأمير الإدريسي الحسن الحجام بفاس، على اعتبار أنه في ذلك التاريخ، وبسبب التضييق الشديد على الأدارسة من قبل القائد المكناسي، موسى بن أبي العافية، باسم الفاطميين، تأكد انحياشهم من فاس والبصرة وغيرهما إلى قبيلة سوماتة، وتحصنهم في قلعة حجر النسر، مما جعل القائد المذكور يركز عليها لإخراجهم منها (المرجع نفسه، ص3330، 3333). بينما ذهب باحثون آخرون إلى القول بأن مؤسس هذه القلعة هو: محمد بن إبراهيم بن محمد بن القاسم بن إدريس الثاني (راجع: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص285. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص35)، لكنهما لم يشيرا إلى المصدر المعتمد عليه في هذا الخبر.

28. جاء عند علي ابن أبي زرع الفاسي: "حجر النسر القريب من سبتة" (الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972م، ص92).

29. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص 493.

30. حسن الفكيكي، "حجر النسر"، معلمة المغرب، المجلد 9، ص3329.

– وقد حددت الأبحاث المعاصرة وجود قبره عند مدخل القلعة مما يلي الشرق، وهو معروف مزار (المرجع نفسه).

31. تروى في شأن تسمية القبيلة ببني عروس حكاية شائعة، نقلها الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي عن أكابر سكان القبيلة، صورتها كما يلي: "يرجع سبب ذلك إلى أن بعض قبائل الهبط التي كانت تسكن بالقرب من قلعة حجر النسر، لما سكنت الفتن وارتفع سوط العذاب عن بني إدريس، وبقيت منهم بقية بقلعة حجر النسر، وكان على رأسهم مزوار، اجتمع أهل الفضل والدين من أخيار السكان المجاورين، وقالوا نذهب إلى هذا الشيخ بقلعة حجر النسر، ونأتي برجل من أهله نسكنه بيننا تبركا بأهل بيت النبي صلى الله عليه وسلم في بلادنا... فاتصلوا به وقدموا إليه طلبهم، وما اقتضته وجهة نظرهم بأن يرسل معهم من أولاده أو أهله من يسكن معهم تبركا بأهل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، فما كان منه إلا أن لبى طلبهم وحقق رغبتهم، فانتدب ابنه سلاما، واسمه عبد السلام، وأطلق عليه سلام تخفيفا للاسم الأول، قيل كان في تلك الأيام عريسا، فوقع اختيار أبيه عليه لما قيل من أنه جمع أولاده أو أهله، وأجرى عليهم اختبارا دقيقا لم يتفطنوا لما هو المقصود منه، وجعل يدعوهم ويختبرهم واحدا تلو الآخر بسؤال كان يلقيه عليهم، وهو: يا ولدي من يصنع معك الخير والمعروف في حياتك، بماذا تكافئه؟ فيقول طبعا أكافئه بالخير، ومن يعمل معك الشر بماذا تكافئه؟ فيقول طبعا بالشر، ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا﴾، ثم يتركه وينادي الآخر، فأجابوه كلهم بجواب واحد، إلا سلاّما العروس فإنه أجاب على عمل الشر بقوله: أنا أكافئه على شره بالخير حتى يغلب خيري على شره. فعند ذلك أجابه أبوه قائلا له: يا ولدي أنت الذي تصلح لمعاشرة الناس، لما أعطاك الله من مكارم الأخلاق، والصبر على المكروه، ومجازاة السيئة بالحسنة ثم ذكر له الغرض المذكور الذي جاء الناس من أجله، فقال له: يا أبت أنا في طاعتك ورضاك، فافعل ما بدا لك، تجدني شسع نعلك، ولا أعصي لك أمرا ترى فيه صلاح حياتي. فأمره بالاستعداد للتوجه صحبة

القوم..."، فصار معهم، وهو عروس، وبذلك حملت القبيلة اسم بني عروس. حصن السلام ... مرجع سابق، ص296 - 297. وراجع قصة شبيهة بها نقلتها زكية زوانات عن موليراس، ابن مشيش شيخ الشاذلي... مرجع سابق، ص163 - 164.

32. محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن... مصدر سابق، ص238 - 239. وراجع: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص298.

33. راجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص492. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام، حصن السلام ... مرجع سابق، ص295 - 296، 298.

34. راجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص296.

35. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق ببيان الشرفاء أولاد الطريبق أو الرد المؤيد الظاهر على مزاعم السيد الطاهر بن عبد السلام، مطبعة الرسالة، [؟]، 1990م، ص39. وراجع: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص298.

36. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص492. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص298.

37. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491.

38. المصدر نفسه. وراجع: الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام ... مرجع سابق، ص296، 298. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق ببيان الشرفاء أولاد الطريبق... مرجع سابق، ص40.

39. راجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص491. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام ... مرجع سابق، ص296، 298. أحمد عمراني، "العلمي"، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1424هـ/2003م، المجلد 18، ص6136.

40. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص296.

41. محمد الطالب ابن الحاج السلمي المرداسي الفاسي، الإشراف على بعض من بفاس من مشاهير الأشراف، تحقيق جعفر ابن الحاج السلمي، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 1424هـ/ 2004م، ج.1، ص220 - 221.

42. المصدر نفسه، ج.1، ص220. محمد الطالب ابن الحاج السلمي المرداسي الفاسي، الإشراف على بعض من بفاس من مشاهير الأشراف... مصدر سابق، ج.1، ص220 - 221.

43. أحمد بن محمد التامساني المقري[الكلبي]، زهرة الأخبار ... مصدر سابق، ص 137. وراجع: محمد الطالب ابن الحاج السلمي المرداسي الفاسي، الإشراف... مصدر سابق، ج.1، ص220. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص296، 300 - 301.

44. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص 482 - 483، 491.

45. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص300. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق ببيان الشرفاء أولاد الطريبق... مرجع سابق، ص40.

- يقع ضريح سيدي يونس بأعلى قرية الحصن في سفح جبل العلم من جهة القبلة، عليه حوش من الحجارة. وضريح أخيه سيدي علي بن أبي بكر يوجد في قرية مَيْزَنْ بني عروس، عليه حوش من الحجارة. أما أخوهما سيدي أحمد فقبره بغابة الدك بالقرب من أبيه، في مدشر عين الحديد، داخل السور في جهة القبلة عن يمين الصاعد إلى المدشر، عليه حوش من الحجارة. كذلك محمد بن أبي بكر المدعو الملهى، مدفون جنب قبر أبيه بغابة الدك، لا يبعد عنه إلا بحوالي خمسين خطوة، وعليه حوش من الحجارة. وأما أخوهم سيدي مشيش، والد مولاي عبد السلام، فقد تقدم أنه دفين قرية أغيل (الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص300 - 301). هؤلاء الخمسة كلهم عقبوا، خلاف أخويهما: سيدي ميمون دفين قبيلة سطا في أعلى الجبل. وسيدي الفتوح دفين العناصر بالقرب من مدشر عين زيانة، على مسافة قريبة من مدفن أبيه (المرجع نفسه، ص296).

46. أحمد بن محمد التامساني المقري[الكلبي]، زهرة الأخبار ... مصدر سابق، ص137. وراجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص475. وقد حلاهم هذا الأخير هكذا: "كان له [عبد السلام] رضي الله عنه من الإخوان اثنان: الشيخ الصالح المستسقى به حيا وبضريحه ميتا المتردد إلى الحرمين كثيرا أبو عمران موسى بن مشيش، وهو [أكبر] من أخويه، والولي الصالح عنصر الأولياء، ومرجع الأصفياء، مولانا أبو اليمن يملح بن مشيش، وهو أصغر منهما، وهما معا شقيقان لأخيهما مولانا عبد السلام، أمهم جميعا الزهراء (بنت) ولي الله أبي سالم إبراهيم بن (العريف)" (الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص475).

- راجع أيضا: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش، الحقيقة المكتومة.. والتاريخ المجهول - مقاربة لعصره ومنهجه في السلوك والمعرفة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2011م، ص26.

- بينما جاء عند الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، في حديثه عن أبناء سيدي مشيش الثلاثة: "كلهم أشقاء من الأم المصونة سيدتنا زهرة، أخت سيدنا إبراهيم بن عريف دفين وسط الجبل، ويعرفه كل الناس [فوق تزيا]، لأنه مزارة مشهورة متبرك به حيا وميتا. ينتهي نسبها لسيدي حنين فهي شريفة عمرانية إدريسية، مدفونة بموضع يعرف بخندق أبران، كانت به قرية فخربت قديما، وعليها حوش من الحجارة دون طين...". الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص302. وراجع: عبد الله التليدي، المطرب... مرجع سابق، ص99، هامش1.

47. الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص302.

48. عبد السلام بن الطيب القادري، الإشراف على نسب الأقطاب الأربعة الأشراف... مصدر سابق، ص77.

49. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص 476. مع الإشارة إلى أن اسم: (الملهي) ورد بتصحيف واضح في هذا الكتاب المحقق، هكذا: (الماهي)، مؤكدا على ذلك بقوله في الهامش: كذا النسخ المعتمد، ومشيرا إلى أن الاسم ورد هكذا، كما هو مشهور: (الملهي)، عند الطاهر بن عبد السلام بن عبد السلام اللهيوي في حصن السلام (الصفحة نفسها، هامش1). وهذا هو الصحيح والمعتمد في شتى المصادر. راجع أيضا: أحمد بن عجيبة، شرح صلاة القطب ابن مشيش، ضمن: سلسلات نورانية فريدة... مرجع سابق، ص12. زد على ذلك أن الاسم يكتب هكذا (مَلهِي). (راجع: محمد الطالب ابن الحاج السلمي المرداسي الفاسي، الإشراف على بعض من بفاس من مشاهير الأشراف... مصدر سابق، ج.1، ص220 - 221. كما كتبه بعض الباحثين معرفا بأل، هكذا: (المُلهِي)، باليم فوقه سكون وضم اللام وتشديد الهاء (عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص42).

50. كبخ : تقابلها سنة 622ه، بحساب الحروف.

51. علي مصباح الزرويلي، ديوان، إعداد محمدي الحسني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 84 - 1985م، ج.2، ص268 - 270.

52. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص478.

53. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص422.

54. رأى بعض الباحثين، في حديثه عن علاقة الطُّرقية بدولة الأدارسة، أن المطلع على سيرة الشيخ ابن مشيش وسيرة آبائه يعلم أن والده وجده وعامة آبائه إلى

المولى إدريس عليهم السلام كانوا من الأولياء الكُمّل. دليله أن لكل منهم قبة أو مقام في أحواز جبل العلم (راجع: محمد العربي الفاسي، مرآة المحاسن... مصدر سابق، مقدمة المحقق، ص21).

55. من المؤكد أن الشيخ المولى عبد السلام بن مشيش ازداد زمن حكم الدولة الموحدية، وعاش في كنف هذه الدول وتوفي قبل سقوطها.

56. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418. وراجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص24 - 25.

57. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418. راجع أيضا: أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق ببيان الشرفاء أولاد الطريبق... مرجع سابق، ص41. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام... مرجع سابق، ص38. وفي المرجع الأخير: "يتواتر القول بأن البيت الذي ولد فيه مولاي عبد السلام بن مشيش لا زال محفوظا ولا زال قائما إلى الآن بالمدشر المذكور قرب مسجد يسمى: الجامع دَ الدلم. والدلم تعني محليا: شجر البلوط. أما البيت فقد أصبح اليوم مسجدا تعظيما لذكرى الشيخ" (ص 38، وهامش1).

58. بناء على أنه عاش 63 عاما، قياسا على عمر النبي محمد صلى الله عليه وسلم، واعتبارا لوفاته بين 622 و626ه. راجع:

– الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام ... مرجع سابق، ص418. وقد تبنى هذا الرأي: عبد الله التليدي، المطرب... مرجع سابق، ص92 - 93. عبد الله كنون، "ابن مشيش"، يصدرها المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، السنة الثالثة عشرة، العدد 25، محرم- جمادى الثانية 1396ه/ يناير- يونيو 1976م، ص195.

59. عبد العزيز سعود، "معلومات مستخلصة من: السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية: مخطوط للتهامي الوزاني"، ضمن: أعمال ندوة شخصية التهامي الوزاني ومساهمته الفكرية، مطبعة طوب بريس، الرباط، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 2004م، ص69.

من ثمة رأى بعض الباحثين أن "عبد السلام بن مشيش [توفي] سنة 626/1228م، عن سن تتجاوز المائة" (راجع: مصطفى ناعمي، "مشجر مولاي عبد السلام بن مشيش وحقيقة النظام القرابي الركيبي"، مجلة البحث العلمي، يصدرها المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، العدد 41، سنة 12، 1413هـ / 91 - 1992م، ص185، هامش1).

لكن المعلوم أن ابن مشيش رزق بالولد قبل أن يشيخ ويهرم، مما يقلل من قيمة هذا الاجتهاد.

60. معلوم أن مولاي عبد السلام عرف اليتم وهو بعد في بداية الصبا حيث توفي والده سيدي مشيش، وهو طفل يحفظ القرآن في الجامع. وهذا يفسر ارتباطه الشديد بأخيه الأكبر الحاج موسى. راجع: عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص129.

61. محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش، ترجمته وبعض أقواله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1427هـ/2006م، ص22.

62. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى، المسمى: جامع الكرامات العلية في طبقات السادة الشاذلية، وضع حواشيه مرسي محمد علي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م، ص59 - 60.

يحكى، أيضا، أنه حين ولد الصبي هبّت جحافل النحل، من كل ناحية، وغشت جسمه بالكامل، أمام دهشة الوالدين وفزعهم، فإذا بالشيخ مولاي عبد القادر الجيلاني يقف على عتبة البيت. لما تقدم، وفرق النحل، هتف قائلا: لم يعد لي مكان هنا، لقد ظهر من هو أعظم مني، إنه مولاي عبد السلام بن مشيش، إنه هذا المولود. إنه مجد الإسلام والعالم، ثم غادر وهو يردد هذا الكلام. رواية شفوية دونها:

– Édouard MONTET, Le culte des saints musulmans dans l'Afrique du nord et plus spécialement au Maroc, Librairie George & Cie, Genève, 1909, p.60 - 61.

63. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص60.

64. E.MICHAUX - BELLAIRE, "Quelques aspect de l'Islam chez les berbères marocains ", Revue de monde musulman, tome2 ,1er année, mai1907,p.353

65. محمد اعبيدو، الشيخ المولى عبد السلام بن مشيش: قطب المغرب الأقصى، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2012م، ص7.

66. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418. عبد الله كنون، ابن مشيش... مرجع سابق، ص195 - 196.

67. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص579. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418.

68. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418.

69. المصدر نفسه.

– واحتمل بعض الباحثين أن يكون سيدي سليم هذا هو جده لأمه؛ أبو سالم إبراهيم بن عريف، المتقدم، كما احتمل أن يكون الفقيه أبو الحسن الدوالي قد درسه القرآن بمسجد قرية الحصن المسمى جامع الدَّلم. راجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص30.

70. محمد داود، تاريخ تطوان، القسم الأول من المجلد السابع، المطبعة المهدية، تطوان(المغرب)، 1395ه/1975م، ص131.

71. أحمد بن عبد الوهاب الوزير [الغساني]، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار على صلاة القطب الأكبر مولانا عبد السلام رضي الله عنه وقدس سره، تأليف سيدي محمد المرون، تحقيق ونسخ محمد بن محمد المهدي التمسماني، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م، 362 - 363.

– في هذا الشأن، "قال محمد بن عبد الرحمن بن زكري الفاسي (ت.1144هـ/1731م) في كتاب الإلمام والإعلام [في شرح الصلاة المشيشية]: قد أدركه الجذب وهو ابن سبع سنين". وكتب الصوفي الدرقاوي طريقة محمد بن مسعود المكي الفاسي في كتابه الفتوحات الربانية في تفضيل الطريقة الشاذلية ما يلي: "وقع له الجذب، وهو ابن سبع سنين" (مخطوط خاص، ص90). كما أشار الطاهر بن عبد السلام اللهيوي إلى ذلك في حصن السلام (ص418). وانتهى عبد الله التليدي إلى القول: "نستطيع أن نأخذ مما ذكرناه من هذه النقول عن حياته ما يلي، أولا: ما حصل له من الجذب الإلهي وهو لا يزال صغيرا" (المطرب... مرجع سابق، ص103). في المقابل تحدث عن عبد الله كنون عن مراحل تعلمه وسلوكه، فقال فعلومه كانت كسبية على العادة، وإن كانت نشأته على التقوى من أول يوم وانقطاعه إلى الأعمال الصالحة من العلم والعبادة والجهاد أورثته من العلوم الوهبية ما يصدق عليه قوله تعالى: ((واتقوا الله ويعلمكم الله)). وقد عقل كثير من مترجميه عن ه\ه الحقيقة، فأوقعوا في أوهام غيرهم من العوام، أن الشيخ منذ صباه انقطع إلى العبادة ووقع له جذب كان يتلقى أثناءه من العلوم الغيبية ما أغناه عن الطلب والتحصيل، وذلك مخالف لما قدمناه من حفظه للقرآن في سن الثانية عشرة، ثم إقباله على طلب العلم من طرقه المعروفة، حسب ما يشير إليه المحققون من المعرفين به" (راجع: بدر العمراني، "ترجمة الشيخ عبد السلام بن مشيش: قراءة في المصادر، وتحليل للمادة والمضمون"، ضمن كتاب: عبد السلام بن مشيش والطريقة الشاذلية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجري، أعمال الندوة الدولية المنعقدة بتطوان أيام 22 - 23 - 24 جمادى الأولى 1429هـ/28 - 29 - 30 ماي 2008م، تنسيق جعفر ابن الحاج السلمي و أحمد السعيدي،

منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 1438هـ/2016م، ص 40 - 41). في الشأن نفسه، كتبت زكية زوانات بالحرف: "إن ابن مشيش قد أخذ الطريق على قواعد السلوك المرعية، ولم يكن من المجاذيب" (ابن مشيش شيخ الشاذلي... مرجع سابق، ص36).

72. عبد الله الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش، مخطوط الخزانة الوطنية بالرباط، رقم1484د، ضمن مجموع، ص247 - 248.

73. السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص30.

74. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص49. يقصد ب (التخنيش) أو (التخنيشة) باللسان الدارج أن طالب العلم، بعد أن يُتم حفظ المتن القرآني يأذن له الفقيه الذي حفظ على يده القرآن الكريم، بالتجوال في القرى المجاورة وغيرها للاستزادة والدراسة على شيوخ آخرين سعيا إلى إتقان التعامل مع النص القرآني حفظا ورسما وتلاوة. والكلمة مشتقة من "الخنشة" التي هي كيس من الخيش يضع فيه الطالب - (المُخنش) لوازمه وأغراضه ويحملها في طوافه بحثا عن مراكز العلم.

- راجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص28 - 29. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص49، هامش1.

75. السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص29.
من المعلوم أن مسجد جامع الشرفات سمي بهذا الاسم نسبة لقرية الشرفات التي تقع بقبيلة الأخماس العليا، على بعد مراحل قليلة من مدينة شفشاون، بناه طارق بن زياد إبان الفتح الإسلامي للمغرب، أما مسجد الجامع البيضا أو جامع الملائكة، كما يقال، فيوجد على مسافة بجوار قرية الحمراء من قبيلة بني حسان وقد بناه في زمن متقارب موسى بن نصير. المرجع نفسه، ص29، هامش13.

76. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص419.
وقف باحث معاصر على وثيقة خطية نُقلت من أرشيف نقيب الشرفاء العلميين السابق المرحوم سيدي أحمد الحسني الريسوني المعروف محليا بالسعيدي، منسوبة إلى مؤلفها سيدي أحمد الحاج البقال، تتحدث عن حياة الحاج موسى بن مشيش، مما ذكره فيها: أنه ولد في قرية الحصن بقبيلة بني عروس، حيث حفظ القرآن، وقرأ علوم الدين. وفي سن الخامسة والعشرين حج بيت الله ومكث هناك مجاورا اثنتي عشرة سنة، وتابع هناك تحصيله العلمي، ودرس الفقه على المذاهب الأربعة. كما التحق بصفوف المحاربين في الشام أثناء الحروب الصليبية قبل أن يعود إلى بلاده، ورفقته ثلاثة فلسطينيين آثروا صحبته. كما شارك في صد غارات أوربية على مارتين وقبيلة بني حسان. أما وفاته فكانت بموضع يقال له (فنزرت) قرب مدشر تازروت سنة 612هـ. راجع: عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص129 - 133.

77. محمد اعبيدو، الشيخ المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص7 - 8.

78. راجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص34.

79. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص579. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418. محمدي الحسني، مقدمة ديوان أبي الحسن... مرجع سابق، ص58، هامش1.
قال صاحب المخطوط الذي ينقل منه أحمد الطريبق: "إن الشيخ [عبد السلام بن مشيش]، حين قتل رضي الله عنه، كان يوجد بضريح أخيه سيدي الحاج موسى الشيخان سيدي أحمد الحداد وسيدي أحمد العسلاني، وكلاهما بالأخماس، إلى جانب... سيدي سليمان [ابن الحاج موسى] فوافاهم الخبر، وهم يتلون سورة يس، فأشار عليهما ولده بإتمام السورة، ثم ذهبوا فوجدوا الشيخ قد مات". إحقاق الحق... مرجع سابق، ص44 - 45.

80. راجع: عبد القادر العافية، الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون وأحوازها خلال القرن العاشر الهجري/16م، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1402هـ/1982م، ص453، هامش729.

81. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص579. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418.
في هذا الشأن، تشكك بعض الباحثين المعاصرين في كون ابن مشيش أخذ الفقه المالكي عن الشيخ العسلاني، بدعوى أن المناهج العلمية ومواد التدريس على عهد الموحدين لم تكن ذاتها كما في زمن المرابطين، وإنما قامت على دراسة أصول الشريعة ومصادرها الأولى من الكتاب والسنة وما يمكن أن يؤخذ منها من أحكام ظاهرة جريا على قواعد المذهب الظاهري الذي يقضي بترك اجتراء القياس والتأويل في إفادة الأحكام من نصوص الشريعة، ولذلك فالشيخ العسلاني المعروف عنه أنه من ذوي الميولات الروحية لم يكن يدرس الفروع الفقهية كما قيل، بل كان يدرس أصول الأحكام وما يتصل بهما وفق المنهج الذي تبنته دولة الموحدين، وتلك كانت دراسة الشيخ مولانا عبد السلام على شيخه العسلاني وغيره وإن لم نعرفهم. قرأ باحث معاصر آخر هذا الاجتهاد، وعقب بما يفيد أن الرأي المذكور يوافق الواقع التاريخي لأن الأوساط العلمية بمغرب الموحدين فرض عليها الأخذ بالأصول على المذهب الظاهري مخالفا مذهب الدولة المرابطية القائم على فقه الفروع بمضامين الفقه المالكي إلى حد إقدامهم على حرق كتب الفروع في الفقه المالكي، ومنها مدونة سحنون. يعني أن العلوم الشرعية التي كانت تعرف رواجا زمن تلمذة ابن مشيش على يد أستاذه أحمد العسلاني هي العلوم المتعلقة بالأصول أي علوم القرآن والحديث، أما الفقه فعلى طريقة مذهب ابن حزم الظاهري. لكنه استحضر في الوقت نفسه أن كتب الفقه المالكي المشار إليها آنفا لم ينقطع تداولها إلا في فترة حكم يعقوب المنصور أي ما بين 580هـ و595هـ. ثم أعطى الدليل على ذلك أن بعض كبار رجال العلم زمنئذ كانوا قائمين على المدونة، أمثال ابن سيد بونة الأندلسي، أبي محمد يشكر بن موسى الجراوي الفاسي، إسحاق بن إبراهيم بن يغمور المجاري قاضي فاس وسبتة وغيرهما، مما يقوي احتمال وجود بعض الفقهاء خاصة في البوادي والجبال البعيدة عن مراكز الدولة الموحدية الذين ظلوا على الوفاء للمذهب المالكي ومنهم شيخ ابن مشيش أحمد العسلاني، يدرسون أمهات الكتب التي استوعبت هذا الفقه وأحكامه مما اصطلح عليه بفقه الفروع.

- راجع مناقشة مفيدة، في هذا الصدد، عند: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص37 - 40.

82. المرجع نفسه، ص35 - 36، 37 - 40.

83. عبد القادر العافية، الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون... مرجع سابق ص453، هامش729.

84. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص418.

85. عبد القادر العافية، الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون... مرجع سابق، ص453، هامش729. حمدي الحسني، ديوان... مصدر سابق، ص58، هامش1. العياشي المريني، صور من التاريخ البطولي لمنطقة جبالة، المطابع المغربية والدولية، طنجة، دون تاريخ، ج.1، ص83.

- تفترض بعض الدراسات أن ابن مشيش قد يكون أخذ، خلال رحلته الدراسية إلى قبيلة الأخماس، عن علماء آخرين، سوى الشيخ أبي العباس أحمد العسلاني، بزعم أنه ليس من المستساغ ألا يروي للشيخ إلا أستاذا واحدا أو أستاذين في قبيلة اشتهرت بمركزها العلمي التاريخي، وهو جامع الشرفات، كما أنها كانت من أشد المناطق تعريبا بالمغرب، وعرفت قربا متواصلا ببلاد الأندلس ومدينة سبتة وفاس العلميتين، مما وفر ظروفا ملائمة، في نظره، لوجود نخبة من العلماء الذين ساهموا في تنشيط الحركة العلمية في هذه القبيلة. سيما وأنها عرفت، إلى جانب أحمد

العسلاني، رجالا آخرين علماء بلغ عددهم ستة وستين وثلاثمائة من أسرته، فضلا عن غيرها. علما أن أبا الحسن الشاذلي تلميذ مولاي عبد السلام الذي عاش معه في الفترة نفسها، كان قد تلقى تكوينه العلمي الأول في هذه القبيلة قبل أن يسافر إلى فاس. وهذا ما يؤكد أن هذه القبيلة كانت زمنئذ فضاء لمدارسة العلوم، مما قد أتاح لابن مشيش دراية معمقة بعلوم الشرع. بل لعله جعل منها محطته الأولى التي مكنته من أن يعد نفسه بكيفية جيدة لاستيعاب ثقافة وعلوم عصره. راجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص 40 - 42.

86. عبد العزيز سعود، معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية... مرجع سابق، ص69. وراجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص48.

87. عبد العزيز سعود، معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية... مرجع سابق، ص68، 69.
في الشأن نفسه، تحدث السعيد ريان عن احتمال دخوله إلى سبتة، وفاس أيضا، وتتلمذه بهما، قائلا : "إن التاريخ لم يحتفظ لنا بشيء يذكر حول هذه المسألة أي حول أسماء رجالات العلم الذين يحتمل أن يكون المولى عبد السلام قد جلس للاستفادة من معارفهم ودروسهم أثناء سياحته بعدما أتم فترة الدراسة في قبيلة الأخماس فيما يبدو، وبالتالي فإنه لا سبيل للرجم بالغيب حول أسماء بعينها. إلا أننا لو سلمنا، وهو أمر محتمل، بأن ابن مشيش، أثناء سياحته الطويلة، قد زار مدنا مثل سبتة وطنجة والقصر الكبير وفاس على وجه الخصوص، باعتبارها أقرب العواصم العلمية إلى موطنه بجبل العلم وأكثر المدن التي كان يزورها طلبة العلم في عصره ورجال السياحة الصوفية، إضافة إلى مراكش العاصمة السياسية التي انتقل إليها ثقل النشاط العلمي في هذه الفترة، فإننا سنستنتج بالضرورة أن يكون الشيخ قد أخذ فعلا عن بعض رجالات النخبة العلمية التي ذاع صيتها بهذه المدن، وشدت إليها وفود الطلبة رحالها".
– قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص48.

88. عبد العزيز سعود، معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية... مرجع سابق، ص69. وراجع: محمد زوزيو، الدراسة الرائدة في شرح الصلاة المشيشة الخالدة، مطبعة تطوان، 1436هـ/ 2015م، ص12.

89. محمد زوزيو، الدراسة الرائدة... مرجع سابق، ص12 - 13.

90. إسماعيل الخطيب، الحركة العلمية في سبتة خلال القرن السابع الهجري، مطبعة الهداية، تطوان، 1432هـ /2011م، ص 438، هامش66. وراجع: المرجع نفسه، ص75.

91. يوسف العلوي، الحركة الصوفية بالمغرب الأقصى التأسيس والتقعيد من القرن 6هـ إلى القرن 9هـ، رسالة جامعية لنيل الدكتوراه في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس - ظهر المهراز، 30 - 1431ه/09 - 2010م، ص358.

92. المرجع نفسه، ص358 - 359.

93. نقل هذه الرواية الطاهر بن عبد السلام اللهيوي في المنقبة السابعة من المناقب التي عددها للشيخ ابن مشيش، نصها: "ما رواه العلامة الشيخ عبد الحي الكتاني، لما جاء زائرا ضريح الشيخ مولانا عبد السلام سنة1371هجرية، وهي أنه ثبت عنده بوثائق أن الشيخ مولانا عبد السلام أقام بمدينة سبتة من أجل الدخول إلى عدوة الأندلس بقصد المشاركة في المعارك الحربية مع الإسبانيين أيام الموحدين، وقد طال مقامه بها عدة سنين، مع العلم أن مدينة سبتة كانت لذلك العهد مركزا حربيا للعساكر الإسلامية. وقد كان يأخذ رزقه من تعليم القرآن الكريم لأبناء الجنود المسلمين. ويذكر أن سبب خروجه من سبتة كان بسبب إذاية امرأة سلطت عليه وصادف الحال موت أخيه سيدنا الحاج موسى الرضى، وبعد رجوعه لازم الخلوة والعبادة 20 سنة ثم توفاه الله شهيدا، قالوا: وهي مدة القطبانية...". حصن السلام... مرجع سابق، ص 411.
إن ما ذكره الشيخ الكتاني عن مرابطة ابن مشيش في سبتة، غير مستبعد. لكن ها هنا إشكال، يتعلق بزمن المرابطة، فالواضح أنه تم في أخريات حياته، قبل عشرين عاما من وفاته، وليس في مرحلة طلب العلم.

94. راجع: رد الطاهر بن عبد السلام اللهيوي على من قال بذلك، في: حصن السلام... مرجع سابق، ص419.

95. رفعته الروايات المتداولة إلى مرتبة الإمامة في العلم، وجعلته مع الإمام الشافعي في درجة واحدة، كما في قول أحدهم "مقامه بالمغرب كالشافعي بمصر". أحمد بن محمد ابن عبّاد المحلى الشافعي، المفاخر العلية في المآثر الشاذلية، [منشورات] المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1412هـ/1992م، ص11. وراجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص31.

96. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق... مرجع سابق، ص42.
" يقع عزيب أبو مهدي، الذي غادره الشيخ... إلى جبل العلم، على مسافة ساعة وربع الساعة فوق أربعاء عياشة للماشي على قدميه على غير طريق السيارات وبه آثار... من ذلك: مكان مرتفع تعلوه شجرة خضراء من أشجار الخروب. ويسمى المكان: روضة مولاي عبد السلام، وحولها يدفن السكان موتاهم. يشاهد المكان مَنْ في طريقه إلى خميس بني عروس عن يمينه فوق المكان المدعو أمنكراط (المرجع نفسه، ص46).

97. جاء في محل الحذف: "... إلى أن غَـيـّـر ذلك خليفة القائد، السيد المفضل التجزتي، عندما حول سكناه إليها بعد عهد الاستقلال، وبنى لنفسه دارا بالموضع المذكور غير مبال بهذه المعالم الأثرية..."

98. جاء محل الحذف: "وإن أرض هذه السهول أغلبها مملوك لحفدة الشيخ مولانا عبد السلام إلى الآن. وقد أنجز لهم ذلك عن طريق ميراث الآباء والأجداد، إلا من خرج عن حظه بالبيع...".

99. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام... مرجع سابق، ص421. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص49.
هناك من يرى "أن مولاي عبد السلام مظلوم حين نقول إنه لجأ إلى تلك القمة هروبا من الدنيا، بل لأنه مكان استراتيجي يرصد تحركات الجيوش البرتغالية والإنجليزية، خصوصا الجيوش التي تنزل على شواطئ المحيط الأطلسي وتحاول التوغل برا، وهي محاولات كانت مستمرة خلال مختلف القرن 13م، حيث تعاظمت الأطماع الأجنبية تجاه المغرب؛ لذلك كان مكان تعبده وتصوفه بمثابة قلعة مراقبة جوية، خصوصا وأن جبل العلم يوجد على مرتفع يخيل لمن يصعده أنه يركب فوق السحاب... كان يقود المجاهدين نحو المعارك... [لا] يفرق بين ريشة الكتابة على الورق وبين المحراث في قلب الأرض وبين السيف في ساحات الوغى" (عبد الله الدامون، "شيخ جبالة مولاي عبد السلام... مرجع سابق، ص16).
لكن التاريخ يأبى ذلك، لأن الحديث عن أطماع البرتغاليين والإنجليز في هذا الإبان سابق لأوانه جدا، إذ لم تبدأ تحركاتهم إلا في الفترة التاريخية المسماة بالكشوفات الجغرافية خلال المرحلة الاستعمارية الأوربية الأولى، التي انطلقت في بداية القرن 15م. ينطبق الأمر كذلك على هجمات النورماند، كما حدث في أصيلا وغيرها من الثغور(محمد حجاج الطويل، منطقة عبدة وأحمر خلال العصر الوسيط : المجال والإنسان، ضمن: تاريخ إقليم أسفي من الحقبة القديمة إلى الفترة المعاصرة، دفاتر دكالة عبدة رقم1، مطبعة دار النشر المغربية، نشر مؤسسة دكالة عبدة للثقافة والتنمية، الدار البيضاء، 2000م، ص88 - 89). لذا، فإذا أردنا استحضار عامل الجهاد، في قضية اختلائه بجبل العلم، نستحضر معها ردود فعل الإسبان التي حدثت عقب انهزام الموحدين في معركة العقاب. وهذا أمر يحتاج إلى تأكيد.

100. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق... مرجع سابق، ص42.

101. حسب ترتيب أحداث سيرة ابن مشيش، يبدو حتى هذه اللحظة أن الكلام عن ذهابه إلى سبتة لأخذ العلم، كما تقدم، أو للمرابطة، غير وارد قبل انتقاله إلى جبل

العلم، لأن أخاه الأكبر ما زال على قيد الحياة إلى حد الوقت، ومادام أن وفاته وافقت عودة مولاي عبد السلام المفترضة من سبتة. فإذا كان قد دخلها، فإن ذلك حدث في فترة متأخرة من حياته، أو على الأقل بعد انتقاله إلى جبل العلم، وليس في فترة طلب العلم، اللهم إلا إذا كان قد دخلها مرتين، لطلب العلم مرة وللمرابطة مرة أخرى.

102. أبو عبد السلام أحمد أحمد الطريبق، إحقاق الحق... مرجع سابق، ص42.

103. المرجع نفسه، ص42 - 43.

104. عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص252.

جاء هذا النص، أيضا، عند مؤلف مجهول في رسالته عن مناقب ابن مشيش، منسجما مع ما ورد في كتاب عبد الله الوراق. والظاهر أنه نقله منه، كما نقل أخبارا أخرى، لكنه أضاف هنا إلى النص الأصلي ونقص منه، فجاء كلامه كما يلي: "قيل كان مسكنه بالبلاد الهبطية، وأن سبب خروجه من الدنيا وزهده فيها حتى صار قطبا عشرين سنة، على أصح الأقوال، أنه كان له زرع، وكان راعٍ يؤذيه فيه، فدعا عليه فهلكت ماشية الراعي، وقيل الراعي، فرمى الشيخ الماعونَ من يده، وهرب إلى الله وطلق الدنيا ثلاثا، وآوى إلى جبل العلم" (مصدر سابق، ص8).

بينما يرى بعض الباحثين أن عبد السلام بن مشيش اختلى في جبل العلم إثر هزيمة المسلمين أيام الناصر الموحدي في معركة العقاب في 15 صفر 609هـ/1212م، أمام النصارى بالأندلس، حيث تأثر كثيرا بهذا الانكسار وانزوى في الجبل، ودخل الخلوة واعتكف على العبادة (راجع: محمد الغربي، الساقية الحمراء ووادي الذهب، طبعة الدار البيضاء، ج.1، ص117، 207)، وهذا التحديد الزمني مفيد جدا لو كنا نملك ما يدعمه أو نعرف كيف نؤكده.

105. يسمى جبل العَلَم، والغلام، والأعلام، وكذلك جبل بني عروس، كما يسميه الناس محليا: جبل مولاي عبد السلام. راجع التفاصيل عند: عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع... مرجع سابق، ص56 - 59.

106. راجع: عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص243.

107. راجع: محمد الحاجي الشياظمي، تاريخ مدينة تيط أو مدينة مولاي عبدالله أمغار، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2003م، ص35.

108. أبو محمد عبد الله بن محمد الأوربي، الوسيلة إلى المرغوب في كرامات أبي يعقوب، مخطوط، الخزانة الحسنية، الرباط رقم 9447، ص232.

وجاء النص في مصادر لاحقة، مع بعض الزيادات، هكذا: "سلك الشيخ عبد السلام الطريقة، وهو ابن سبع سنين، وظهر له من الخير والكشف أمثال الجبال، ثم خرج إلى السياحة، وأقام بها ست عشرة سنة"؛ أورده أبو الربيع سليمان الحوات على لسان أبي الحسن الشاذلي، نقلا من بعض نسخ لطائف المنن: الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص578. وراجع: عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص243. محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس... مصدر سابق، ج.1، ص6. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص61.

في هذا الباب، جاء باحث معاصر بافتراضات شتى ملخصها: أن ابن مشيش، بعد أن أنهى تكوينه العلمي، خرج في سياحة، استغرقت ست عشرة سنة، مفترضا أنه بدأها في نهاية عقده الثاني، حوالي سنة 579هـ، على تقدير أن ميلاده كان عام 559هـ، وأن نهايتها كانت حوالي سنة 595هـ، حينما أصبح له من العمر ست وثلاثون سنة. كما رجح أن هذه السياحة تمت زمن حكم يوسف بن عبد المومن الموحدي المتوفى سنة 580 هـ وبدايات حكم ابنه يعقوب المنصور. وافترض أيضا أنه زار مراكز علمية وصوفية قد تكون شمالا في سبتة وطنجة والقصر الكبير أو في الأندلس، وقد تكون جنوبا في فاس ومراكش، قبل أن يتجه عبر مراكز علمية وصوفية أخرى شرقا في تلمسان وبجاية والقيروان ثم الإسكندرية ومصر ثم بغداد فالحجاز حيث أرض الحرمين مكة المكرمة. وأنه لقي علماء وصوفية، تصدروا للتدريس والمشيخة، تزامنا مع رحلته. في السياق نفسه لاحظ الباحث المذكور، قياسا على المواد والعلوم التي كان يتعلمها طالب العلم، أن ابن مشيش أخذ العلوم الدينية القرآنية والحديثية وما ارتبط بها من علوم مثل التفسير والقراءات ومصطلح الحديث والجرح والتعديل وفن السيرة والفقه وأصوله والكلام والتصوف. إلى جانب العلوم اللسانية والآداب، والعلوم العقلية وفيها الفلسفة. راجع: السعيد ريان، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص43 - 74.

109. عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص243. وراجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص578.

110. أحمد بن محمد ابن عبّاد المحلى الشافعي، المفاخر العلية في المآثر الشاذلية... مصدر سابق، ص12.

111. يوسف بن عابد الفاسي، ملتقط الرحلة من المغرب إلى حضرموت، حقق المخطوط وقدم له وعلق عليه أمين توفيق الطيبي، نشر شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 1988م، ص40 - 41.

112. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص61.

113. أحمد بن عبد الوهاب الوزير [الغساني]، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار... مرجع سابق، ص 362 - 363.

114. عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش...مصدر سابق، ص243. وراجع النص عند: مؤلف مجهول، رسالة... مصدر سابق، ص9. والإضافة الواردة بالنص منه. ونقل سليمان الحوات على لسان أبي الحسن الشاذلي، من بعض نسخ لطائف المنن، كلاما شبيها، نصه: "سلك الشيخ سيدي عبد السلام الطريقة، وهو ابن سبع سنين... فدخل، يوما، عليه شيخ في مغارة، فقال له: من أنت؟ فقال له: أنا شيخك منذ كنت ابن سبع سنين، وكل ما كان يصلك من المنازلات فهو مني، وهي كذا وكذا؛ فحدثه بجميع ما جرى له من الأحوال". وراجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص578 - 579 (المنازلات: هكذا وردت عند المؤلف المجهول، وهي الأنسب، بدل النازلات الواردة عند سليمان الحوات في كتاب الروضة المقصودة المحقق). وكتب عبد الله التليدي، هذا الكلام كما يلي: "وكان ابن مشيش في صغره انقطع للعبادة في مغارة بجبل العلم بعد أن أدركه الجذب، وهو ابن سبع سنين، فدخل عليه، بعد مدة، رجل عليه سيما الخير والصلاح، فقال له: أنا شيخك الذي كنت نمدك من وقت الجذب إلى الآن، ووصف له ما وصل له على يده من المنازلات والمعارف، وفصل له ذلك مقاما مقاما وحالا حالا، وعيّن لكل حال زمنه" (المطرب... مرجع سابق، ص103).

115. أحمد بن عبد الحي الحلبي، الدر النفيس والنور الأنيس في مناقب الإمام إدريس بن إدريس... تقديم وتحقيق محمد بوخنيفي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2017م، ج.2، ص373.

116. أحمد بن عبد الوهاب الوزير [الغساني]، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار... مرجع سابق، ص 363. وراجع: أحمد بن عبد الحي الحلبي، الدر النفيس... مصدر سابق، ج.2، ص373 - 474. وفيه، تعقيبا على قوله: "أخذه الطريقة عن سيدي عبد الرحمن المدني، كان ذلك في عالم الغيب والباطن إذ لم يعهد أنه رضي الله سافر في الظاهر إلى المشرق حتى يجتمع بالعارف. لكن ذكر لي أن الشيخ عبد الرحمن المدني كان يأتيه ظاهرا وباطنا منذ كان ابن سبع سنين وله معه وقائع إذ أخبر عنه أنه قال: كان يأتيني الشيخ عبد الرحمن المدني طيا ونشرا". راجع أيضا: أبو محمد عبد الله بن محمد الأوربي، الوسيلة إلى المرغوب في كرامات أبي يعقوب... مصدر سابق، ص230. سليمان الحوات،

الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص579. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص61.

117. عبد السلام بن الطيب القادري، المقصد الأحمد في التعريف بسيدنا ابن عبد الله أحمد، طبعة حجرية بفاس، 1351هـ[/1932م]، ص 308. وراجع: عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص243.

118. عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي، ابتهاج القلوب بخبر الشيخ أبي المحاسن وشيخه المجذوب، دراسة وتحقيق حفيظة الدازي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، 91 - 1992م، ص193.

وأضاف صاحب هذا الكتاب جملة غاية في التوضيح والإفادة، قائلا: "قال الشيخ أبو محمد عبد الرحمان [العارف الفاسي]، في شأن أخيه الشيخ أبي المحاسن: إنه أخذ عن شيوخ لا يحصون شهادة وغيبا" (المصدر نفسه).

119. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص60.

120. محمد زوزيو، الشيخ عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص59.

121. عبد العزيز سعود، معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية... مرجع سابق، ص68 - 69. وراجع: محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص20. وعند هذا الأخير تفاصيل مثيرة، كما يلي: "لما أراد الله سبحانه أن يخرج ابن مشيش رضي الله عنه من الجذبة ومن أصنافها ألهمه الله أن يبحث عن شيخ التربية فشد رحلته إلى أن وصل إلى الديار المقدسة فالتقى أولا بالشيخ تقي الدين العراقي رضي الله عنه ولقنه بداية ثم التقى بالشيخ عبد الرحمن المدني رضي الله عنه الملقب بالزيات ... أخذ ابن مشيش عن الإمام المدني الطريقة والوسيلة والقطبانية: فقال له الإمام المدني قدس الله سره: ها أنت وربك ونبيك يقظة لا مناما؟ وفي هذا الوقت قال ابن مشيش يارسول الله قلت في ليلة الإسراء لربك عند انصرافك من حضرته: يارب لكل قادم تحفة وأنا يارسول الله ما تحفتي عند انصرافي من حضرتك، فقال يابن مشيش قل: اللهم صل على من منه انشقت الأسرار وانفلقت الأنوار وفيه ارتقت الحقائق"(المرجع نفسه).

122. محمد زوزيو، الشيخ عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص62.

123. عبد العزيز سعود، معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية... مرجع سابق، ص68 - 69. راجع أيضا: محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص22.

124. محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص22.

125. المرجع نفسه.

126. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص85.

127. الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام ... مرجع سابق، ص419. عبد الله التليدي،، المطرب... مرجع سابق، ص93 - 94. محمد اعبيدو، الشيخ المولى عبد السلام... مرجع سابق، ص26.

128. الحاج محمد السراج، خلاصة تاريخ سبتة بالأثر والمأثور وما جاورها حتى كدية الطيفور، مطبعة ديسبريس، تطوان، 1976م، ص80 - 81. وراجع: الطاهر بن عبد السلام اللهيوي، حصن السلام ... مرجع سابق، ص419. عبد الله ثنون، ابن مشيش... مرجع سابق، ص195. عبد الله التليدي، المطرب... مرجع سابق، ص 93 - 94.

في هذا الشأن قال علي زين العابدين بن هاشم العراقي: "سيدي الغزال دفين ثغر ترغة..." فهرس زيان العراقي، تقديم وتحقيق أحمد العراقي، مطبعة آنفو- برانت، فاس، 2015م، ص39. محمد اعبيدو، الشيخ المولى عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص8.

129. محمد المرون، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار على صلاة القطب الأكبر مولانا عبد السلام رضي الله عنه وقدس سره، تأليف سيدي محمد المرون، تحقيق ونسخ محمد بن محمد المهدي التمسماني، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م، ص31. محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص20. عبد اللطيف الوهابي، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص78.

130. الحسن بن محمد بن علي ابن ريسون، فتح التأييد في مناقب الجد وأخيه والوالد، صححه ونشره علي الريسوني، مطابع الشويخ "ديسبريس"، تطوان، 1405هـ/1985م، ص64.

131. محمد بن محمد المهدي التمسماني، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش... مرجع سابق، ص20.

132. سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص591.

133. عبد الله بن محمد الوراق، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص253. وراجع النص نفسه عند: أحمد بن عجيبة، شرح صلاة القطب ابن مشيش... مصدر سابق، ص12 - 13. الطيب بن عبد المجيد بن كيران، شرح الصلاة المشيشية... مصدر سابق، ص19 - 20.

134. قال تقي الدين أبو عبد الله محمد الاسكندري سبط ابي الشاذلي في كتابه: النبذة المختصرة المفيدة: "إنه سلك طريق القوم وهو ابن سبع سنين، وظهر له من الخير والكشف أمثال الجبال" (محمد بن جعفر الكتاني، سلوة الأنفاس ...مصدر سابق، ج.1، ص6. وراجع: عبد الله التليدي، المطرب... مرجع سابق، ص96). وأورد صاحب لطائف المنن الكلام نفسه منسوبا إلى شيخه أبي الحسن الشاذلي (راجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة... مصدر سابق، ج.2، ص578). وجاء عند عبد الله بن محمد الوراق قوله: "إن الشيخ أبا محمد عبد السلام بن مشيش رضي الله عنه سلك طريق القوم، وهو ابن سبع سنين" (بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش... مصدر سابق، ص243).

135. تعقيبا على هذه الأخبار، كتبت باحثة معاصرة الكلام الآتي: "يحلو للهيوي أن يؤكد على أن مولاي عبد السلام قد تلقى تعليما عاديا وحصل بالجهد ما حصل، خلافا لما تركز عليه الروايات المناقبية الشاذلية وغيرها من كون علمه كان لَدُنيا" (زكية زوانات، ابن مشيش شيخ الشاذلي... مرجع سابق، ص33). لكن كتب المناقب نفسها لا تلغي جهده في التحصيل، فهي تتحدث عن الخلوة والسياحة، وعن مرابطته في جبل العلم، وتلك من مظاهر المجاهدة زمنئذ. كما لا ينفي اللهيوي أو غيره الجذب الإلهي من سيرة ابن مشيش. في السياق نفسه. وفي خلاصة من خلاصات بحثها، انتهت الباحثة نفسها إلى القول، كما تقدم: "بأن ابن مشيش قد أخذ الطريق على قواعد السلوك المرعية "(المرجع نفسه، ص36). وفي محاولتها قراءة ما يروى عن اتصاله بالشيخ المدني وأخذه عنه رغم وجود هذا الشيخ بعيدا جدا عن مريده، قالت: "لابد أن نتذكر، ونحن نقرأ هذه الروايات، قصة جبريل مع النبي صلى الله عليه وسلم، علما بأن المناقب المخصصة للأولياء تستمد من وقائع السنة لبناء نموذج على المثال النبوي" (نفسه، ص34). لكن للصوفية، كما رأينا، رأي حاسم، وهو أن الشيخ في التصوف، يمد تابعه غيبا.

136. عبد السلام بن الطيب القادري، المقصد الأحمد... مصدر سابق، ص308.

137. المقصد الأحمد... مصدر سابق، ص308.

138. الحسن بن محمد بن قاسم الكوهن الفاسي، طبقات الشاذلية الكبرى... مصدر سابق، ص60. وراجع: سليمان الحوات، الروضة المقصودة، ج.2، ص579.

139. المقصد الأحمد... مصدر سابق، ص308.

140. استندت تيارات صوفية لاحقة على مبدأ الولادة الروحانية في بناء سندها الصوفي وطريقتها. منها الطريقة الفاسية نسبة إلى أبي المحاسن يوسف الفاسي،

تلميذ شيخ المجاذيب المغاربة وأحد كبار الأولياء الذين جمعوا بين الجذب والسلوك، في القرن العاشر الهجري/16م، الشيخ عبد الرحمن المجذوب. قال عنه عبد الرحمن الفاسي في موضوع ولادته الروحانية على يد شيخه أبي الحسن علي الصنهاجي ثم الفاسي الملقب بالدوّار (ت. جمادي الثانية 947هـ): "كانت ولادته للشيخ المجذوب، وتمكينه من الحال في الغيب، فإنه أخذه عن نفسه غيبا، وبقي عاما يصيح الله الله، ولم يدر أين صاحبه، ولا إلى أين يقصده، فلما لقيه عرفه. وكان استضافه بعض الفقراء فأضافهم، فوقع له ذلك حينئذ، ولما لقيه رأى في الغيب أنه رفعه من سرته على أصبعه، وإذا بأهل الله مجتمعون، وهو يقول لهم: من أحبني فليعط هذا؛ فكان له ذلك شهادة، فكان يدور عليهم ويعطونه، وبعضهم يمده أو يرثه من غير دوران، ويقال إنه دخل عليه مرة أخرى عند موته فأعطاه خبزة، وقال له: أحذرك النساء، وكان النساء يصحبن سيدي عليا. فذهب، فلما كان برأس الماء إذا بالسيدة آمنة قاضية فقالت له: هاتي الخبزة. فناولها إياها، فقسمتها، الثلث لها والثلثين له، فقال لها: لولا أنك عرفت الحق على نفسك لم تفلحي معي، فكان إرثهما كذلك إلى أن ماتت هي فورثها، فقال: الآن أخذت إرث أبي كاملا. ويقال: إنه لقيه الشيخ المجذوب مرة واحدة فقط عند مسجد القرويين من فاس، فكان أحدهما خارجا من باب القرويين المقابل للشماعين، والآخر مقبلا عليه، فلما وقعت العين على العين منهما أقبل سيدي علي الصنهاجي على الشيخ المجذوب وأخذ بتلابيبه وحركه ثم دفعه، فإذا به قد وجد نفسه بالبرج الجديد بوادي] فاس. قالوا: فكان ذلك تمكينا له من مقام الخطوة وطي الأرض" (ابتهاج القلوب...مصدر سابق، ص128 - 129).

المصادر:

- ابن أبي زرع الفاسي علي، الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972م.
- ابن الحاج السلمي المرداسي الفاسي محمد الطالب، الإشراف على بعض من بفاس من مشاهير الأشراف، الجزء الأول، تحقيق جعفر ابن الحاج السلمي، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 1424هـ/ 2004م.
- ابن حوقل النصيبي أبو القاسم، كتاب صورة الأرض، طبع في ليدن بمطبعة بريل، 1938م.
- ابن ريسون الحسن بن محمد بن علي، فتح التأييد في مناقب الجد وأخيه والوالد، صححه ونشره عليّ الريسوني، مطابع الشويخ "ديسبريس"، تطوان، 1405هـ/1985م.
- ابن ريسون محمد بن محمد الصادق الحسني العلمي، فتح العليم الخبير في تهذيب النسب بأمير الأمير، مخطوط الخزانة الحسنية، الرباط، رقم112.
- ابن عابد الفاسي يوسف، ملتقط الرحلة من المغرب إلى حضرموت، حقق المخطوط وقدم له وعلق عليه أمين توفيق الطيبي، نشر شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 1988م.
- ابن عبّاد المحلى الشافعي أحمد بن محمد، المفاخر العلية في المآثر الشاذلية، [منشورات] المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1412هـ/1992م.
- ابن عبد الله أحمد بن محمد التلمساني المقري [الكلبي]، زهرة الأخبار في تعريف أنساب آل بيت النبي المختار، طبع على نفقة مولاي الحسن البوعياشي، المطبعة الجديدة ومكتبتها، فاس، 1349هـ
- ابن عجيبة أحمد، شرح صلاة القطب بن مشيش، ضمن: سلسلات نورانية فريدة، السلسلة الأولى، جمع وتقديم عبد السلام العمراني الخالدي، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1420هـ/ 1999م، ص11 - 41.
- ابن كيران الطيب بن عبد المجيد، شرح الصلاة المشيشية، تحقيق بسام محمد بارود، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1420هـ/1999م.
- الأوربي أبو محمد عبد الله بن محمد، الوسيلة إلى المرغوب في كرامات أبي يعقوب، مخطوط، الخزانة الحسنية، الرباط رقم 9447.
- البكري أبو عبيد الله، المسالك والممالك، تحقيق أدريان فان ليوفر وأندري فيري، طبعة تونس، 1992م.
- البكري أبو عبيد الله، المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب، وهو جزء من كتاب: المسالك والممالك، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، دون تاريخ.
- التادلي الصومعي أحمد، كتاب المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى، تحقيق عليّ الجاوي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، 1996م، ص274.
- الحلبي أحمد بن عبد الحي، الدر النفيس والنور الأنيس في مناقب الإمام إدريس بن إدريس... تقديم وتحقيق محمد بوخنيفي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ج.2، 2017م.
- الحوات سليمان، الروضة المقصودة والحلل الممدودة في مآثر بني سودة، دراسة وتحقيق عبد العزيز تيلاني، مطبوعات مؤسسة أحمد ابن سودة الثقافية، فاس، 1994م.
- الزركلي خير الدين، الإعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، طبعة دار العلم للملايين، بيروت، ج.4، 1986م.
- الزرويلي علي مصباح، ديوان، إعداد محمدي الحسني، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 84 - 1985م.
- [الغساني] أحمد بن عبد الوهاب الوزير، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار على صلاة القطب الأكبر مولانا عبد السلام رضي الله عنه وقدس سره، تأليف سيدي محمد المرون، تحقيق ونسخ محمد بن محمد المهدي التمسماني، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م، ص361 - 388.
- الفاسي عبد الرحمن بن عبد القادر، ابتهاج القلوب بخبر الشيخ أبي المحاسن وشيخه المجذوب، دراسة وتحقيق حفيظة الدازي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس،91 - 1992م.
- الفاسي محمد العربي، مرآة المحاسن من أخبار الشيخ أبي المحاسن، دراسة وتحقيق محمد حمزة بن علي الكتاني، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1424ه/2003م.
- القادري عبد السلام بن الطيب، الإشراف على نسب الأقطاب الأربعة الأشراف، تقديم وتحقيق خالد صقلي، دار الأمان، الرباط، 1432هـ/ 2010م.
- القادري عبد السلام بن الطيب، المقصد الأحمد في التعريف بسيدنا ابن عبد الله أحمد، طبعة حجرية بفاس، 1351هـ [/1932م].
- الكتاني محمد بن جعفر، سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس، تحقيق عبد الله الكامل الكتاني، حمزة بن محمد الطيب الكتاني، محمد حمزة بن علي الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1425هـ/2004م.
- الكوهن الفاسي الحسن بن محمد بن قاسم، طبقات الشاذلية الكبرى، المسمى: جامع الكرامات العلية في طبقات السادة الشاذلية، وضع حواشيه مرسي محمد علي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.
- اللهيوي الوهابي الطاهر بن عبد السلام، حصن السلام بين يدي أولاد مولاي عبد

السلام، مطبعة دار الثقافة، الدار البيضاء، 1978م.
- المرون محمد، شرح الصلاة المشيشية، ضمن: شموس الأنوار ومعادن الأسرار على صلاة القطب الأكبر مولانا عبد السلام رضي الله عنه وقدس سره، تأليف سيدي محمد المرون، تحقيق ونسخ محمد بن محمد المهدي التمسماني، نشر دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م، ص 31 - 118.
- مؤلف مجهول، رسالة في مناقب سيدي عبد السلام بن مشيش، مخطوط الخزانة الحسنية، الرباط، رقم 9465.
- الناصري أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، دار الكتاب، الدار البيضاء، الجزآن الأول والثاني، 1954م.
- الوراق عبد الله بن محمد، بعض مناقب الشيخ الكامل والقطب الجامع سيدي عبد السلام بن مشيش، مخطوط الخزانة الوطنية بالرباط، رقم1484د.

الدراسات

- اعبيدو محمد، الشيخ المولى عبد السلام بن مشيش: قطب المغرب الأقصى، مطبعة دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، 2012م.
- التليدي عبد الله، المطرب بذكر بعض مشاهير أولياء المغرب، مطابع الشمال، ش. م. طنجة، 1980م.
- التمسماني محمد بن محمد المهدي، الإمام مولاي عبد السلام بن مشيش، ترجمته وبعض أقواله، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1427هـ/2006م.
- الخطيب إسماعيل، الحركة العلمية في سبتة خلال القرن السابع الهجري، مطبعة الهداية، تطوان، 1432هـ/2011م.
- ريان السعيد، قطب التصوف بالمغرب: المولى عبد السلام بن مشيش، الحقيقة المكتومة.. والتاريخ المجهول - مقاربة لعصره ومنهجه في السلوك والمعرفة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2011م.
- الريسوني محمد المنتصر، "الحياة الصوفية في العهد العلوي: الفتوحات الربانية في شرح الصلاة المشيشية"، مجلة دعوة الحق، تصدرها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمملكة المغربية، العدد الرابع، السنة الثانية عشرة، ذو الحجة 1388هـ/مارس 1969م، ص180 - 183.
- زوانات زكية، ابن مشيش شيخ الشاذلي، ترجمة أحمد التوفيق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2006م.
- زوزيو محمد، الدراسة الرائدة في شرح الصلاة المشيشة الخالدة، مطبعة تطوان،1436هـ/ 2015م.
- زوزيو محمد، الشيخ عبد السلام بن مشيش: الشخصية والعصر، نشر مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، 1437هـ/2016م.
- سعود عبد العزيز، "معلومات مستخلصة من السنابل الخضراء في شرح الصلاة المشيشية: مخطوط للتهامي الوزاني"، ضمن: أعمال ندوة شخصية التهامي الوزاني ومساهمته الفكرية، مطبعة طوب بريس، الرباط، منشورات جمعية تطاون أسمير، تطوان، 2004م، ص67 - 72.
- شاهدي الحسن، "التأثير الشاذلي في التصوف المغربي"، مجلة المناهل، تصدرها وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، العدد 91 - 92، أبريل 2012م، ص33 - 69.
- الطريبق أبو عبد السلام أحمد أحمد، إحقاق الحق ببيان الشرفاء أولاد الطريبق أو الرد المؤيد الظاهر على مزاعم السيد الطاهر، مطبعة الرسالة، [؟]، 1990م.
- العافية عبد القادر، الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية بشفشاون وأحوازها خلال القرن العاشر الهجري/16م، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1402هـ/1982م.
- العلوي يوسف، الحركة الصوفية بالمغرب الأقصى التأسيس والتقعيد من القرن 6هـ إلى القرن 9هـ، رسالة جامعية لنيل الدكتوراه في التاريخ، مرقونة، خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس - ظهر المهراز، 30 - 1431ه/09 - 2010م.
- عمراني أحمد، "العلمي"، معلمة المغرب، إنتاج الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، نشر مطابع سلا، 1424هـ /2003 م، المجلد 18، ص6136.
- كنون عبد الله، "ابن مشيش"، مجلة البحث العلمي، يصدرها المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، السنة الثالثة عشرة، العدد 25، محرم- جمادى الثانية 1396ه/ يناير- يونيو 1976م، ص195 - 199.
- المريني العياشي، صور من التاريخ البطولي لمنطقة جبالة، المطابع المغربية والدولية، طنجة، دون تاريخ.
- ناعمي مصطفى، "مشجر مولاي عبد السلام بن مشيش وحقيقة النظام القرابي الركيبي"، مجلة البحث العلمي، يصدرها المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط، العدد 41، سنة 12، 1413هـ/ 91 - 1992م، 173 - 190.
- موراديي المصطفى، " مغرب الأولياء: الشيخ عبد السلام بن مشيش"، جريدة الأخبار (المغربية، الدار البيضاء)، العدد 514، بتاريخ 15 يوليوز 2014م، ص12.
- الوهابي عبد اللطيف، القطب اللامع والغوث الجامع مولاي عبد السلام بن مشيش، طباعة سيليكي أخوين، طنجة، 2018م.
- MICHAUX - BELLAIRE Édouard، "Quelques tribus des montagnes de la région du Habt", Archives Marocaines, Vol. XVII, Ernest Leroux, éditeur, Paris, 1911, 542pages.
- MICHAUX - BELLAIRE Edouard , " Quelques aspects de l'Islam chez les berbères marocains " Revue du monde musulman, tome 2, N° 7, mai 1907, pp. 347 - 356.
- MONTET Édouard, Le culte des sains musulmans dans l'Afrique du nord et plus spécialement au Maroc, Librairie George & Cie, Genève, 1909, p.60 - 61.

الصور:

1. /www.facebook.com
2. https://al3omk.com/732561.html/
3. https://www.maroc24.com/
4. من الكاتب
5. https://www.alboughaznews.ma/?p=27815

1

أنموذجات من حزاوى: وألغاز الشّيخة حصة التّيتونية

د. علي أحمد عمران – مملكة البحرين

المهاد النّظري:

لقد مرّت البشريّة بألغاز كبرى في تاريخها الطويل كانت أهمّ سمة من سمات الغموض، ولعلّ أقدم لغزٍ عرفته البشريّة ذلك الذي طرحه أبو الهول على أديب، وطلب منه أن يحلّه حول الكائن الذي يمشي صغيرًا على أربع، ناضجًا على اثنين، وفي كبره يسير على ثلاث. ثم بدأ البشر أشبه ما يكون بأديب يمرون من لغز إلى آخر، ومن غموض إلى غموض في مجموعة من الألغاز البشرية لا يتّسع المقام لذكرها هنا.

وتأتي أهمّية الألغاز في حياة الشّعوب والأمم في أنّ الزّمن يدور عليه فتزداد غموضًا، تمتلئ القلوبُ والعقولُ بالحَيرة، ولا يستطيع أحدٌ أن يتوصّل إلى الإجابة إلا في ما تواضعوا عليه وأمّا ابتداءً فصعبٌ أن تتوصّل إلى الإجابة وكشف اللّغز، فلابدّ أن تكون لك معرفة مسبقة به ولعلّ هذه الألغاز باقية في أذن البشر وتاريخهم

المجيد لاسيما ما يخصّ منطقتنا العربية وبحريننا الحبيبة، وما ذاك إلّا دليلٌ صارخٌ على أنّ العقل البشري يهتّم بها ويميل دائمًا إلى الأمور الغامضة ليكشفها أو قل لتبقى الألغاز الشعبية أسئلة مفتوحة لها دورها الاستراتيجي العميق الذي يروي لنا حكايات الماضي العريق لأبناء هذه الأرض الطّيبة أرض البحرين، وتبقى الإجابات المغلقة لا يعرفها إلا من مرّ عليه اللّغز إجابته سلفًا، تتحرّك الحياة شيئًا مع الألغاز ويظّل الغموض من أكبر سماتها على الإطلاق.

ولاشكّ في رسوخ مثل هذه الألغاز في ذاكرة الإنسان وتوظيفها بالشّكل الصّحيح، يعني إنّه يستوعب النّفس الأسطوري بشكل متناغم مع هذه المعطيات ويسهم في تحقيق التّواصل الثّقافي والجغرافي والحضاري في الأسرة الخليجيّة بشكل خاص والعرّبية بشكل عام.

وللألغاز الشّعبية التقليدية دورها الاستراتيجي العميق الذي يروي لنا حكايات الماضي العريق في سلسلة من الألغاز التي يحاكي بها ذلك الواقع بكلّ أبعاده وتفصيلاته... ويعكس لنا صفحات من الأمجاد والتّاريخ شاهد على ذلك.

تعريف الألغاز :

إنّ الأمثال والألغاز في أغلبها ذات وظيفة مركزّية لم تذع وتنتشر اعتباطًا أو ترفًا بل هي هوّية مجتمع قادرة أن تعكس الأثر العميق وراء هذا المثل لتنتقل إلى وعي المتلقّي عبر قناة استنطقت الفكر والإدراك واستحضرت معالم مقروءة من خلال الذات الفاعلة لإيصال معنى ربما لم يتبادر إلى الأذهان يوما إلا عندما أصبح منطوقًا به ومذاعًا في أكثر من جهة، وقد يكون مثلًا مشتركًا بين عددٍ من الدّول التي تستعملها بنفس المعنى أو بالمضمون ذاته وبعض الهدف والغاية نفسها.

والألغاز مظهر من مظاهر الأدب الشّعبي، وهي جزء من ثقافة الشّعب وتعبير عن جوانب ثقافته الماديّة والعقليّة والرّوحية والاجتماعيّة. فاللّغز من خلال السّؤال والجواب يعطي ملامح خاصة لنوعية الثّقافة الشّعبيّة السّائدة في المجتمع. ويهتم دارسو الآداب الشّعبيّة بدراسة الألغاز باعتبارها شكلًا من أشكال التّعبير الأدبي في المجتمع، بجانب ما تحتلّه من تصوير لبعض جوانب الحياة البيئية وإظهار المهارة الفكرية، فالألغاز الشّعبية عرفها الإنسان منذ القدم تستخدم تعبيرات متناقضة تعتمد على المهارة الفكرية، فالألغاز والمسميات المتشابهة لأشياء متغيّرة ومختلفة، إلا أنّها تعطي إجابة بسيطة وبساطتها هذه تفاجئ السّامع الذي يبحث عن إجابة للمعنى المغلق أو المحتجب فتتنوّع الألغاز وتتعدّد وتتحدّد وتختلف في شكل الصّياغة وأسلوب التّركيب اللّغوي باختلاف البيئة التي نشأت فيها، كما تتضمّن موضوعات تعبّر عن المناخ الفكري لمجال نشأتها، وتعد الألغاز من أقدم الأشكال الأدبيّة التراثيّة مثلها في ذلك مثل الأمثال الشعبيّة. ويزخر التّراث الشّعبي عامّة بالألغاز التي تحتوي على العديد من صور البيئة التي كان يحفظها ويتبادلها الآباء والأجداد عادة للتّسلية، في جلسات ما، لإظهار القدرة على التّفكير السّريع وقّوة الملاحظة مثلا: من هي (أم الخضر والليف)؟.

قد يبدو من البداية أنّ السّؤال يحتاج إلى وقت للتّفكير والخيال؛ ولكن سرعان ما نعرف الجواب، وهو (النّخلة).

والألغاز التي كُتبت بالعامية، موجّهة للعامّة والخاصّة معًا، ونظرًا إلى تميّز الألغاز بالذّيوع والانتشار، والسّلطة التي تكسبها في اللّغة اليومية، فإنّها صارت تملك صورة الحكمة التي تفرض خضوع المتلقي والقيادة لمقاصدها. فهي نتيجة لتجارب إنسانيّة فرديّة أو جماعيّة تسعى إلى هدف واحد وهو تنمية الذّكاء.

أسباب نشأة الألغاز:

لقد نشأ اللّغز منذ العصور القديمة جدًّا حيثما كان العقل البدائي الأوّل يمرّن نفسه على التّلاؤم مع الكون الذي يحيط به. ذلك أنّه كلّما كانت الرّؤية

أكثر نضـــارة ووضوحًا، ازدادت الرّغبـة في غدر الظّواهر الطبيعيـــة وظـــواهر الحياة، وإدراك القوانين والعلل التي تحيط بالإنســـان.

اللّغز في الموروثات الشفاهية:

يحفل التـــراث الشّعبي البحريني بالكثير من الألغاز الشـفاهية المتنوعـة، ولعلنّا اليوم لا نسمع إلا القليـل منها لتبدّل الأيّـــام وتبدّل الأحوال ممّا أثـــر على استنباط الألغاز و تداولها فـــي وقتنا الحاضر

نماذج من الألغاز الشـعبية الواردة على لســان طيبة الأنفاس الشّيخة حصة:

إنّ مثـل هـذه الألغـاز والأمثـال باتـت تجمـع بين الأصالـة والحداثـة و تضـاف إلى الثّقافـة الشّـعبية حتى أصبحـت وسـيلة ناجحـة للتّواصـل بين الشـعوب دون أن تفقـد في يـوم مـا بريقهـا وبعدهـا التّـاريخي في المثـل يظـلّ يبحـث عـن النّـقلات النّوعّيـة المتمّثلـة في آليّـات الذّهـن والفكـر والوجـدان؛ لأنّـه يمكـن الإحسـاس بهـا ويتحكـم في قابليـة المجتمـع لمثـل هـذه الأمثـال التي تتـمّ وتتـوالى سـيكولوجيًّا وثقافيًّـا واجتماعيًّـا ومعرفيًّـا علـى حســب الطّاقــة التعبيّريــة التي تمثّلهـا تلـك الأمثـال لتصـل إلى قلـب ووجـدان جمهـور المتلـقّين والألغـاز الشّـعبيّة كذلـك تعمـل عملهـا في وجـدان المتلـقّين.

نستحضر هنـــا أنموذجات مـن الألغـــاز الشّعبية مع إجابـــات الشّيخة حصّة عليهـــا وقد دوّنّاها بهـــدف إفادة المتلقـي وهي على النحـــو الآتي : نـــأتي أوّلًا باللّغـــز كما ورد علـــى لســـان الرّاوية الشّـــيخة حصـــة، وبعـــد ذلك نضع جواب اللّغز، ثم نقوم بشـــرح اللّغز ودلالاته شـــرحًا وافيًا.

1. اللّغز: «أم الخضر والليف».

- الجواب: هو (النّخلة).

شـــرح اللّغز أو المعنى: كـــان أهـــالي منطقـــة البرهامة يعيشـون علـــى كلّ مـــا تنتجـــه النّخلة حيث يصنعون

منـــازلهم مـــن ســـعفها وجـــذعها. ويصنعون أيضًا السّـلال مـــن خوصها وسعفها كمـــا يـــأكلون ثمرها .

يستخدمون سـعفها فـــي أعراسهم للزّينـة و التبّرك . كما يضعـــون سعفها مع الميّت تعبيـــرًا عن ارتباطها بوجـــوده واستخدمها الأهـــالي في تأديـــب أولادهـــم وجعلهـــم يلتزمـــون بالبيـــت، ولا يخرجون وقت الظهيرة خوفًا عليـــهم من حرارة الشّمس فيقولـــون لهـــم: إن خرجتم ستختطفكم «أم الخضـــر والليف» أي النّخلة، ولكن الأطفـــال يعتقدون «أم الخضر و الليف» جنّية ستخطفهم وتـــؤذيهم فيلتزمون البيت ويسمعون كلام الأهل .

2. اللّغز: «أخضر أخضراني في السّوق لاكاني، عليه في السّوق اعمامه خضرة وثوبه خراساني».

- الجواب : (الباذنجان) .

المعنى : «الباذنجـان أو البيلجـان» كـمـا يحلو لأهـل البحـرين قديمًا تسميّته، وهـو من الخضـار الشّتوية التـي اشـتهرت البحـرين بزراعتهـا فقد كان ومـا يزال يُسـتخدم في الكـثير من الطّبخـات في مملكـة البحرين.

3. اللّغز: «إذا أدرت رأسه بكى».

- الجواب: (البلبة الحنفية) .

المعنى : دخلـت «البلبة»: وهي الحنفيـة في المنازل في منتصف سـتينات القرن الماضي. كان النّاس قبلها يجلبـون الماء مـن العيـون المنتشرة بكثـرة في منطقة البرهامة إحدى ضـواحي مدينة المنامـة، و يتمّيـز أهلها بالطّيبة والأخلاق العالية، ويعمل أهلها في مهنة الزّراعة، وصيد الأسماك لعـلّ هذا اللغّز يعبّـر عن عمليّة تحول تاريّخيـة في حياة أهـل القرى.

4. اللّغز: «أخذته بستين عمارة البساتين».

- الجواب : (السّخين) .

المعنى : و«الصّـحين»: وهي تنطق بالسّين وبالصّاد، وهـي آلـة تقليدية بسـيطة تسـتخدم في تنظيـم التّربة الزّراعيـة في معظم بسـاتين مملكـة البحريـن، فلا غنى للفلاح البحريني عنها. إذ يعيـش جـزءٌ كبيـرٌ من أهالي منطقة البرهامة ومنهم أبي الحاج أحمد بن مهدي بن عِمران آل عِمران والذي كـان فلاحًـا علـى خمسة مـن بـساتين القريـة .

5. اللّغز: «أخذتها بمالي و لا دشت داري».

- الجواب : (الجالبوت نوع من السُّفن)

المعنى : كـان النّواخـذة وهم ربابنة السُّفن يمتلكون العديـد مـن السُّـفن منهـا : الجـالبوت، والسُّـفن الشِّراعية، والمحمـل معظمها لنقـل البضائع ومعظمها للغوص بحثًا عن اللؤلـؤ، وأذكر هنا الغوّاص الحاج عليّ الأسـد جارنا رَحِمَهُ اللَّهُ مـن قريـة البرهامة.

6. اللّغز: «أنا أمشي، و هو يمشي».

- الجـواب: هي (الفيّة).

المعنى : الفيـة باللهجة العاميـة، وهـو الظّل، فظلّ الإنسـان هو نتيجـة ضوء الشمس السّـاقط على جسم الإنسـان بالنّهار.

7. اللّغز:«اكّلبه أزيد» (أقلبه و يزيد) .

- الجواب: رقم (6) با لإنجليزي.

المعنى: وقد يعبّر بهـذا اللّغز عن مدى تأثر النّاس في البحريـن باللّغة الإنجليزيـة من قديم الزّمـان وخصوصًا أهـل منطقـة البرهامـة الذيـن عملـوا في مستشـفى السّـلمانية وتأثروا باللّغـة الإنجليزية وأرقامهـا الموجودة على الأبـواب، والطّوابـق، والأجنحـة، والغرف...

8. اللّغز: «بنتنـا بنـت الهلال راكبـه الزّوالي تحرس مراكـب أبوهـا الشّيح بالجبالي».

- الجواب: (النّخلة)

المعنى: النّخلـة من أهمّ الأشجار التـي ارتبط بها إنسـان البحرين في حياتـه و موته، والبحريـن قديمًا بلد المليـون نخلـة، ولأهـالي البرهامـة قصص كثيرة لا يسـع المقام ذكرهـا هنا.

9. اللّغز:«تسهر معي في اللّيل، ومالها عين».

- الجواب: هي (الشمعة)

المعنى: فقد كانوا قديمًا يستعملون الشّمعة ليلًا للإضاءة، فالبعض يقضي اللّيل قراءةً، و كتابةً والبعض الآخر يراجع حساباته وتجارته ... فكانت الشّمعة هي بمثابة المصباح الذي نستخدمه اليوم.

10. اللّغز: «حجر حجنجر لا تبيض لا تفقس ماهي دجاجة لها رقبة طويلة ماهي زرافه».

- الجواب: هي (السّلحفاة).

المعنى: السّلحفاة سواء البحرية أو التي تعيش في المياه العذبة شكّلت جزء من حياة أهل البحرين حيث جزيرة البحرين تحيط بها المياه من كلّ صوب و تنتشر فيها عيون الماء العذبة، وأشهرها «عين عذاري». وألفت الأغاني على السّلحفاة مثل «اتسبحي في البمبوع يالغيلمه». البمبوع هو عبارة عن «ساب» جدول الماء، و «الغيلمه»: هي ذكر السّلحفاة.

11. اللّغز:«عندي انخيله في الكطيف الكطيف حمله حمل اللطيف، سعفتها تحمي العريش، ورطبتها حول السنة».

- الجواب: وهي (النّخلة).

المعنى: النّخلة وثمرها الرّطب: وهو نوع من أنواع الفاكهة التى اشتهرت بها مملكة البحرين من القديم، وهي متوفرة في البساتين الخمسة المحيطة بمنطقة البرهامة وهي على النحو الآتي: «الشّطيبان، والسّويفية، والفيصلية، ودوركان، خربادان»، وكان- رحمه الله- والدي الحاج أحمد بن عمران متضمنًا هذه البساتين من حاكم البحرين الشّيخ عيسى بن علي آل خليفة طيب الله ثراه.

12. اللّغز: «كبه» قبة خضرة وداخلها عبيد، «الحكم حكم الله ومفتاحها حديد».

- الجواب: (الجحّه أو البطّيخه).

المعنى: البطيخة فاكهة صيفية تزرع في أراضي مملكة البحرين كافة، ومنطقة البرهامة على وجه الخصوص.

13. اللّغز: «هو في السّوق، وحسه في الصّندوق».

- الجواب: «البيزات» وهي الأموال.

المعنى: يطلق أهل البحرين على النّقود مصطلح «البيزات» من قديم الزّمان، وهي المادة التي تستخدم في عملية البيع والشّراء.

14. اللّغز: «هي هيه، وهي ميه، وهي في البيت مرمية»

- الجواب: «المخمة» وهي آلة الكنس للمنزل.

المعنى: «المخمة» وهي آلة يدوية بسيطة تستخدم في كنس البيت قديمًا، مصنوعة من سعف النخيل.

15. اللّغز:«هو في البيت ولحيته في السكة».

- الجواب:«المسبح/ المرحاض».

المعنى: المسبح: وهو مكان موجودٌ في البيت يستحم فيه أصحاب البيت،

وجدوله يمتد من داخل البيت إلى خارجه، ولقد عبّر اللّغز عن وجود اللحية في الطريق، وهي الامتداد الطبيعي للوجه، فنهاية الوجه تكون اللحية، فالماء موجودٌ في البيت يخرج منه عبر الجداول حتى يصل إلى خارج البيت، فهو في البيت ولكن لحيته في السكة.

16. اللّغز:«يأمر بالمعروف، وينسى نفسه»

- الجواب:(المحش).

المعنى: (المحش): وهو المنجل، والمنجل: هو تلك الآلة التقليدية البسيطة التي تستخدم في قطع الحشائش وتزيينها وتزيين الحدائق، وتنظيمها تنظيمًا أفقيًا جميلًا ورائعًا يترك أثره في النّفس البشرية، فالمكان أخضر بألوانٍ من الحشائش الممتدة على طول البصر شمالًا وجنوبًا.

17. اللّغز:«أسألك يا قاضي تعش من مسألة أربعتش إفنين حاضرين وإفناعشر غايبين».

- الجواب: (السّماوات السّبع، والأراضين السّبع).

المعنى: السماوات السبع+ الأراضين السّبع= العدد(14). فالسماوات مجموعها كما ثبت في القرآن الكريم أنّ الله تبارك وتعالى خلق سبع سماوات، كما خلق سبع أراضين، قال تعالى: ﴿الله الذي خلق سبع سماوات، ومن الأرض مثلهنّ يتنزل الأمر بينهن لتعلموا أنّ الله على كل شيء قدير وأنّ الله قد أحاط بكلّ شيء علمًا﴾ الطلاق/ 12. فالإثنان الحاضران: السماء والأرض، والإثنا عشر الغائبة: وهي بقية الأرضين والسماوات.

18. اللّغز:«فاطمة بن النّبي زوجة عليّ من هو أبوها»

- الجواب: خاتم الأنبياء محمّد بن عبدالله ﷺ.

المعنى: فاطمة بنت النّبي محمّد بن عبدالله، وهي زوجة الإمام عليّ بن أبي طالب عليه السّلام. والسؤال هو: من أبو فاطمة عليها السّلام في منطوق اللّغز يكمن الجواب وهو محمّد بن عبدالله النبي الأكرم ﷺ.

19. اللّغز:«أرفع من دبج، وأهبط من جمل، أسود من ظلام الليل، وأبيض من قمر».

- الجواب: «اللوهة».

المعنى:«اللوهة» وهي طائر بحري (أرفع من دبج) يعنى أنّ اللوهة أكبر قليلًا من الديك و (أهبط من جمل) يعني أنّ اللوهة أصغر قليلًا من الجمل. وهي مع ذلك لونها أسود من ظلام الليل وهي كالقمر، وهذه الأوصاف تنطبق على هذا الطائر البحري الذي يرونه في البحر وعلى السواحل، وهو من أشهر الطيور البحرية في مملكة البحرين، وفي قرية البرهامة، وهو طائر اجتماعي يعيش في أسراب على الشّواطىء، ويكاد لا يذهب إلى اليابسة أبدًا. وجمع كلمة لوهة: لوه، ولونها أسود، وله القدرة على الغوص وخطف الأسماك، ورجله تشبه رجل

البطـة، ولـه منقـار ينقـر السّـمك، وجسـمه مغطـى بالدّهـن لا يتأثـر بالمـاء.

20. اللغز: «إبرا عليها أمغبية».

- الجواب: فاكهة البمبر أو شجرة البمبر.

المعنى: «البـمبر» أو الغـوج البحـريني: هـو نـوعٌ مـن أنـواع الفاكهـة التي تـكثر في مملكـة البحريـن. وسـميت بهـذا الاسـم بسـبب إحـداث ثمارهـا الناضجـة صوتًـا قويًّـا عنـد اصطدامهـا بـالأرض، وثمـار البـمبر وحيـدة النّـواة وحلـوة الطّعـم، وهـي تشـبه في شكلهـا إلى حـدٍّ مـا ثمـرة التّين، وتحتـوي على مـادة هلاميـة، يسـتعملها أهـل البحريـن في علاج بعـض الأمـراض منهـا: أوجـاع البطـن «المعـدة»: فالبـمبر مـن شـأنه وبمـا يحمـل مـن مضـادات أكسـدة تعمـل على محاربـة المركبـات الضّـارة في المعـدة، وتعمـل على تحسين صحـة المعـدة وتخليصهـا مـن السّـموم الضّـارة التي أدّت إلى أوجـاع البطـن، وثمـار البـمبر غنيـة بالحديـد والفوسـفور فهـي تحسـن الـدّورة الدّمويـة، وتقـوي العظـام وتمنـع هشاشـتها وضعفهـا، وتعالـج التّعـب والأرق الـذي يصيـب الإنسـان مـن جـراء العمـل الشّـاق في البسـتان أو البحـر في منطقـة البرهامـة قديمًـا، وتعالـج بعـض مـشكلات الجلـد مثـل حـب الشّـباب، والتّجاعيـد، والنّـدوب وغيرهـا.

وهـذه الفاكهة «البـمبر» تشـبه إلى حـدٍّ مـا الإبـرة حيـث إنّهـا تحـدث لمعانًـا وبريقًـا عندمـا تتعـرض لأشـعة الشّـمس أو للضـوء؛ ولكـن بسـبب وضعهـا في كيـس خـاص بهـا تكـون مختفية (أمغبيـة) فكذلـك هـذه الثمـرة «ثمـرة البـمبر» فـإنّ داخلهـا أبيـض بـرّاق يشـبه الإبـرة في اللمعـان والبريـق؛ ولكنـه غير مـرئي بسـبب وجـود القشـر الأخضـر والـذي يتحـوّل عنـد النّضـج إلى أصفـر وعنـد إزالتـه تجـد ذلـك البريـق واللمعـان واللزوجـة فسـبحان الله الـذي أتقـن كلّ شيءٍ صنعـه، وجعـل في ثمـار البـمبر كلّ هـذه الفوائـد العظيمـة خدمـة لـبني الإنسـان.

21. اللغـز: «أمّ الصّـوف مـرّت على عجـوز نايحة كالت ليهـا قومي حـقّ انروح حـقّ الأسـود المدّلدل».

- الجواب: أمّ الصوف: وهي «الخوخة».

عجوز نايحة: وهي «الرّمانة».

الأسود المدّلدل: وهو «البادنجان أو البيلجان» .

المعنى: في هذا اللغز تبرز ثلاث جملٍ بسيطة هي على النّحو الآتي:

- الجملة الأولى: وهي «أمّ الصّوف»: وهو وصف للفاكهة المطلوب معرفتها وكشف هويتها وهي: (الخوخة) فاكهة صيفية عليها قشرة تشبه الصّوف إلى حدٍّ ما فهي أم الصّوف في اللغز البحريني المشهور.
- الجملة الثّانية: «عجوز نايحة»: هذا اللغز هو وصف لامرأة عجوز قد تسربلت بثيابها فما عاد يرى منها شيء كما الرّمانة، فشجرة الرّمان ذات أزهار بيضاء وحمراء جميلة تتحول إلى ثمار لذيذة ذات جلد قرمزي اللون أو أصفر محمر، ويحتوي غلاف هذه الثّمرة على المئات من الحبوب المائية اللامعة الحمراء أو البيضاء اللون، والرّمان فاكهة خريفية مفيدة صحيًا.
- الجملة الثّالثة: الأسود المدّلدل: وهو لغزٌ يشير إلى وصف ثمرة الباذنجان المتدلّي على الأشجار في بساتين مملكة البحرين بكثرة.

كما أنّ هذا اللغز فيه روح الحكاية، وفلسفة الحدث وتسلسل الشّخصيات المقنّعة، وهنا تكمن جماليات السّرد في اللغز الشّعبي البحريني القصير، وصولًا إلى الغرض من سرد هذا اللغز، فأمّ الصّوف وهي: (الخوخة) مرّت في طريقها على العجوز النّايحة وهي: (الرُّمانة)، وقامت بالاتفاق معها للذّهاب إلى (الأسود المدّلدل) وهو الباذنجان، وتوقفنا الرّاوية البحرينية الشّيخة حصة على الهدف من معرفة هذا اللغز الحكائي الرائع وهو إبراز المنتجات البحرينية الأصيلة من خضار مملكة البحرين وفاكهتها، ولكي يبقى هذا اللغز علامة وضاءة في أذهان الأبناء وعلى ألسنتهم على مرّ السّنين والأيام تتناقله الأجيال جيلًا فجيلًا، وأنّ هذه الأرض الطيبة كانت ومازالت تعطي صنوفًا من الفاكهة والخضروات على مدار العام منذ فجر الخليقة وحتى يوم النّاس هذا.

على سبيل الخاتمة:

تمتلك الشّيخة حصّة التّيتونية إمكانات كبيرة جعلت منها راوية عظيمة للموروث الشّعبي البحريني، وتتحلى بذاكرة قويّة جدًّا، وذكاء خارق في الفنون كافة، كالأمثال والحزاوي والألغاز، والقصص والحكايات، والفكاهة والنّادرة والأشعار الشّعبيّة، جعلت منها قامة «موسوعيّة» فيما ترويه وتحدث به النّاس من أهالي منطقة البرهامة وضواحيها من الأهل والخلّان، والصّديقات والصويحبات، من الأولاد والبنات، ومن الأحفاد والحفيدات. فهي عندما تخبرك بالألغاز، وتسردها ينغلق عليك الفهم فلا تهتدي إلى الجواب؛ ولكنها تعمل بعض الحركات البسيطة التي توحي وتقرب لك الجواب: منها حركات الوجه، ومنها حركات اليد... فتكون إجابتك الصواب لذلك اللّغز المُحيِّر حقيقة.

ونلاحظ أنّ بعض ألغازها جاء بروح الحكاية الشّعبية، الحاملة للحدث وفعل القول...، ولقد جاءت معظم ألغازها من قلب البيئة البحرينية الصّرفة، وتوزّعت على حقلين كبيرين أولهما: الزّراعة، وثانيهما: البحر. فحضور المساحات الخضراء من البساتين والثّمار والنّخل واضحٌ ومعلومٌ، وحضور البحر حيث السّفن الشّراعية و(الجالبوت) ظاهرٌ ومشهودٌ، فقد ثبت أنّ الألغاز الشّعبية ابنة بيئتها البحرينية.

الصور:

- صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي .

1

الأندلس وموسيقاها الشعبية

د. محمود أحمد هدية - مصر

توطئة:

نظـرًا لتنوع وثـراء الموسـيقى في العالـم الإسلامي بوجـه عـام وفي الأندلس على وجـه الخصوص بشـقيها الكلاسـيكية التقليدية -عنـد أهل الخاصـة والتي راجت في قصـور الخلفـاء والحكام والأمراء- أو الشـعبية -والتي نالت قسـطًا من الاهتمام من قبل العـوام والمتصوفـة- وما شـهدته من تطورات وتحسـينات بمـرور الوقت؛ سـنقتصر الحديث في هذه الدراسـة على بعض سـماتها الأساسـية مع التركيز على الآلات الإيقاعيـة والهوائيـة بشكل خاص كما جـاء ذكرها في بعـض المصادر ككتب الأمثال والحسـبة والنـوازل الفقهية أو الاكتشـافات الأثريـة الحديثة.

المجتمع الأندلسي والموسيقى:

تعكـس الثقافـة الأندلسـية -الفنيـة والمعمارية- ذلـك التنوع الجمـالي والمزج الحضـاري الذي لم ينحـدر عن جـذر عـرقي أو اجتماعي أو ثقـافي واحد، وإنّمـا يُمثل

اندماجًا لفنون المشرق والمغرب والغرب نتيجة لحالة التعايش، والموسيقى الأندلسية تشارك هذا الواقع الأندلسي فهي تنتمي لهذه الحضارة التي صاغت منها هويتها، فهي موسيقى رحبة وكاملة بأبعادها الفنية والغنائية والشعرية والفلسفية[1]، وفي هذا السياق يشير بعض الباحثين إلى أنَّ البحث في موسيقى الأندلس بدأ مع نهاية القرن التاسع عشر بمراحل وموضوعات مختلفة انصب عليها تركيزها، ومع بداية القرن العشرين ركز البحث على تأثيرات موسيقى الأندلس على القصائد الغنائية والمؤلفات الأوروبية، وعلى بعض الموضوعات الجديدة كالتحليل الموسيقي والبنيوي، ودور الموسيقى ضمن رؤية جديدة للأنثروبولوجيا الثقافية، لذا تعتبر دراسة الموسيقى الشعبية أمرًا ذا صعوبة كونها لم تدون لذلك لا يمكننا تصورها إلا من خلال المصادر المخطوطة أو الأثرية، وبشكل تقليدي نُقلت موسيقى الأندلس شفهيًا لمختلف البلدان الإسلامية، غير أنَّ هذا لا يمنع امتلاك مجموعة من المصادر الوثائقية المكتوبة السردية منها والتاريخية والفقهية والأدبية العربية منها والإسبانية[2].

وفي مجملها الموسيقى تعكس مضامين المجتمعات وتكشف عن نمط حياتها، وموسيقى الأندلس الشعبية هي نتاج للتعايش بين الثقافات -الإسلامية العربية، القوطية، اليهودية- والتي ربما تكون قد حددت التطور التاريخي للموسيقى الإسبانية حتى يومنا هذا، فتلاحمت الفنون الموسيقية بفنون الشعر التي ابتكرتها مدرسة الأدب الأندلسي كالموشح[3] والزجل[4]؛ فالأول كُتب بالعربية الفصحى وآخر أبياته أصابها اللحن، والثاني يحمل ملامح اللهجة الأندلسية، كلا النوعين لاق قبولاً من الشعراء الأندلسين، فكثيرًا ما كان كبار الشعراء يلحنون أشعارهم بأنفسهم، وهناك ارتباط وثيق بين الموشح والموسيقى والغناء، فما وجدت الموشحات إلاّ للتلحين والغناء، ومن هنا ارتبطت دراسة الموسيقى الأندلسية بدراسة الموشحات بل وربما اقترن فن التوشيح منذ البداية بفن التلحين والغناء، فكان الوشّاحون يضعون الألحان لمنظومتهم، والمعروف عن ابن باجة مثلا - وهو فيلسوف الأندلس- أنّه كان وشاحًا وملحنًا ومغن[5]. وبشكل عام كان الموشح والزجل والقصائد الشعرية المكونة لمجموعة الموسيقى الأندلسية جميعها تُغنى في الأندلس، مما ترتب عليه تخلي الأندلسيين عن الإبداعات الشعرية التقليدية كالقصيدة الشرقية فأدى لابتكار تلك التراكيب الشعرية الجديدة التي قدمت إمكانيات أكثر في التركيب اللحني والإيقاعي والصوتي بين نهاية فترة الخلافة وبداية ممالك الطوائف (422هـ/1030م488-هـ/1095م)[6]، وبعد سقوط الأندلس وزوال الحكم الإسلامي بسقوط غرناطة آخر المدن (897هـ/1492م) وقيام محاكم التفتيش بالتنصير القسري على من تبقى من مسلمي الأندلس؛ مما تسبب في اندثار متسلسل ومتتابع لموسيقى البلاط الأندلسي من مملكة غرناطة بعد المراسيم التي أصدرتها محاكم التفتيش بحق الأندلسيين وأدى لاختفاء وتشتت تدريجي للفرق الموسيقية والموسيقيين المسلمين خاصة ممن عزفوا في القصور والمناسبات الخاصة وهو ما يفسر ذلك التباين في أنواع وأحجام وخصائص آلات الموسيقى وما يتناسب مع البقايا الأثرية والحفريات[7]، وتكونت الفرق الموسيقية عادة من ثلاث أنواع من الآلات كالعود والرباب والطبول والدفوف، والعازفين في المناسبات الموسيقية رتبوا على شكل ربع هلال أثناء العزف فالحفلات الموسيقية وفقًا للترتيب التالي؛ يحتل عازف العود مركز القوس بحيث يراه جميع الموسيقيين، بينما يجلس عازفو الطنبور والرباب على اليمين ويجلس باقي العازفين على اليسار، من أقصى اليسار تواجد على التوالي المغني، وعازف الطبل، وعازف الدف الذي يغلق القوس[8]. ومن جانب آخر شهدت مصادر السرد المسيحي اهتمامًا أكبر بموسيقى الأندلس الشعبية في سلسلة من الوثائق ذات قيمة كبيرة لدراسة الإطار الاجتماعي لموسيقى المملكة النصرية في غرناطة والمرحلة اللاحقة لها لما أتاحه الوضع الإداري والسياسي الجديد في الأندلس والذي

جلب معه مجموعة من المصادر كانت نادرة في الفترات السابقة [9].

وجمعت موسيقى الأندلس- عند الخاصة والعامة- بين ثقل ثقافي وفني واسع، من خلال تلك المجموعة المتنوعة من الألحان الموسيقية والتركيبات الشعرية والعروض والإيقاعات والألحان والآلات والأنواع[10]، وعرف المجتمع الأندلسي نوعين من الموسيقى؛ إحداهما للخاصة عُزف في قصور الأمراء والخلفاء بناءً على طلب أهل السلطة والتي لا يمكن الحديث عنها دون الإشارة لحالة المزج بين الشعر الشرقي والأندلسي الذي اختاره الموسيقيون بهدف تكييفها مع الغناء والإيقاع والطريقة، لذا حظيت الموسيقى بعناية كبيرة وانتشرت بشكل واسع طيلة الحكم الإسلامي، وتعددت مظاهر الحفاوة والتكريم والتقدير التي أحيط بها رجالها، فنجد الحكم بن هشام الرضا بن عبد الرحمن الداخل الملقب بالربضي (180-206هـ/796-822م)، يستقدم مغنين ومغنيات من المشرق مثل زرقون وعلون ومنصور والعجفاء، وكذلك الخليفة عبد الرحمن بن الحكم والمعروف بعبد الرحمن الثاني أو الأوسط (206-238هـ/822-852م) والذي خرج بنفسه لاستقبال زرياب عند وصوله لقرطبة عام 206هـ/822م، كما لم يفقد الموسيقيون مكانتهم الرفيعة في المجتمع حتى خلال فترات الانقسام والفتن التي كانت تمر بها البلاد في بعض الأحيان، كما لم يكن الاهتمام بالموسيقى مقصورًا على الطبقة الحاكمة وأبناء النخبة فقط، بل إنَّ الطبقة الشعبية أيضا شاركتها ذلك؛ فكانت ممارسة الموسيقى والغناء عادة شائعة بين عامة الناس، فيذكر التجيبي واصفًا ليالي قضاها مريضًا في مالقة عام 406هـ/1015م «كنت إذا جنني الليل اشتد سهري وخفقت حولي أوتار العيدان والطنابير والمعازف من كل ناحية، واختلطت الأصوات بالغناء، فكان ذلك شديدًا عليّ وزائدًا في قلقي وتألمي، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعا وتكره تلك الأصوات جبلة، وأود لو أجد مسكنًا لا أسمع فيه شيئًا من ذلك ويتعذر على وجوده لغلبة ذلك الشأن على تلك الناحية وكثرته عندهم»[11].

مصادر دراسة موسيقى الأندلس الشعبية:

موسيقى الأندلس الشعبية هي التي انتشرت بين عوام الناس واستخدمت اللهجة الدراجة العامية في غنائها والآلات البسيطة في عزفها، وبرزت في مجالس اللهو والسمر التي عجت بالموسيقى والغناء خاصة الموشح والأزجال، وهي في مجملها خليط جمع الجانب الدنيوي متمثلا في الحب والطبيعة والمواقف الحياتية والجانب الديني فَغُنت قصائد في الغزل وسرد الحكايات والقصائد المدحية وخصوصًا مدح الرسول ﷺ، كما ارتبط عزفها ببعض العادات الاجتماعية والاقتصادية، فاستمتع العوام بها في احتفالاتهم بجانب الشعراء والزجالين وركزت على الأغاني المرتبطة بالأعياد والاحتفالات والمناسبات كالختان وعودة الحجاج، لذا يمكن أن يرجع نقص المعلومات حول الموسيقى الشعبية لطبيعتها الشفوية وليس التدوينية[12].

ولإجراء دراسة تاريخية للموسيقى الشعبية في الأندلس، هناك مجموعة من المصادر المهمة للتوثيق والتأصيل للموضوع في ظل حالة التباين للمصادر التي تناولت الآلات الموسيقية بشكل أكثر أو أقل، سواء من خلال الدراسات الأثرية والحفريات في ظل غياب نماذج حية للآلات الموسيقية في العصور الوسطى بصفة عامة وفي الأندلس بصفة خاصة، ويظل المصدر الأساسي لدراسة الآلات الموسيقية هو ما تم تصويره على جدران القصور أو ما رُسم على بعض القطع الخزفية أو نحت على بعض اللوحات الفنية، أو ما تناوله الأدب الشعبي المتمثل في الأمثال العامية، أو ما ذكرته المصادر الفقهية والذي يعكس الحضور الكبير للموسيقى في الحياة الأندلسية فمن خلالها يمكننا إدراك الثقل الذي كان للموسيقى في جميع أنحاء العالم الأندلسي من خلال النوازل والفتاوى في ظل حالات التحريم والإباحة لبعض الآلات، كما كان لبعض الأيقونات المسيحية

في العصور الوسطى دور كونها حملت إشارات تعكس الرواج الموسيقي للأندلس بتمثيل الآلات الموسيقية أو ما تبقى منها وجميعها تعتبر حلقة من حلقات دراسة الموسيقى بصفة عامة والشعبية بصفة خاصة[13].

العوام والموسيقى الشعبية:

ارتبطت الموسيقى بالمناسبات والاحتفالات عند الأندلسيين على وجه العموم وعند العوام بصفة خاصة، حيث اُعتبرت شكلاً من أشكال تمثيل الذات لهم، وبالنسبة للغير نموذج لما هو أندلسي تجسّد في الموسيقى الشعبية تعبيرًا عن سمات الهوية الأندلسية والشخصية لشعبها، فكانت التركيبة الثقافية والاجتماعية والفنية لمن قطنوا الأندلس قبل وبعد الحكم الإسلامي على مدى العصور التاريخية المتلاحقة؛ شكلت موروثا فنيا طبع بطابع الأندلس[14]، فالأندلسيون بطبيعتهم محبون للهو والترف والمجون والاحتفال بأعيادهم الكثيرة ومناسباتهم العديدة والمختلفة، منها ما هو إسلامي كعيد الأضحى وعيد الفطر والمناسبات الدينية كعاشوراء ونصف شعبان وليلة القدر، ومنها غير الإسلامي كعيد العنصرة وينير والعصير وغيرها، والتي كانت مدعاة للخروج للحدائق والجنان والمتنزهات[15]، مما ساعد على انتشار الموسيقى وآلاتها، ويُشير بعض الباحثين أنَّ استخدام الآلات الموسيقية في الاحتفالات والأعياد الشعبية في الأندلس سيكون مفسرًا لاختفائها من الأندلس بعد السقوط نظرًا لارتباط تلك الممارسات الموسيقية بالهوية الإسلامية للأندلس[16].

فاشتهرت العديد من المدن الأندلسية بالملاهي وانتشار مجالس السمر والسهر، كمدينة بلنسية التي تفاخر أهلها بكثرة تلك المجالس فيقولون «عند فلان عودان وثلاثة وأربعة وأكثر من ذلك، ولا تكاد ترى فيها من أهلها أحد إلا وقد اتخذ مغنية أو أكثر من ذلك»[17]، وفي هذا يشير الشقندي بقوله «لقد تميزوا بجمالهم الطبيعي وحيوية فنهم، وقدرتهم على التوفيق بين السيوف والنرد وأداء خفة اليد»، ويؤكد الشقندي أيضا أنَّ بإشبيلية جميع أدوات الطرب «ما في هذا البلد من أصناف أدوات الطرب كالخيال والكريج والعود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والفنار والزلامي والشقرة والنورة وهما مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه والبوق وإن كان جميع هذا موجودا في غيرها من بلاد الأندلس فإنه فيها أكثر وأوجد وليس في بر العدوة من هذا شيء إلا ما جلب اليه من الأندلس وحسبهم الدف»[18]، ويزيد أيضا ابن خلدون في حديثه عن إشبيلية بقوله «بإشبيلية بحر زاخر وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها إلى بلاد العدوة بإفريقية والمغرب، وانقسم على أمصارها وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها، وهذه الصناعة آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلا وظيفة الفراغ والفرح، وهو أيضا أول ما ينقطع من العمران عند اختلاله وتراجعه»[19]، ومن تلك النصوص نستطيع القول أنَّ إشبيلية كانت عاصمة للموسيقى الأندلسية مثلما كانت قرطبة عاصمة الإنتاج العلمي والأدبي المكتوب. أمّا عن مدينة أبدة[20] فعُرفت بأصناف الملاهي والمراقص فكان يرقص بها راقصات مشهورات ومعروفات بحسنهن فكن يمارسن العديد من الألعاب والحركات أثناء رقصهن كاللعب بالسيوف كما يذكر المقري بقوله «فإنهن أحذق خلق الله تعالى باللعب بالسيوف والدَّك وإخراج القروي والمرابط والمتوجه»[21].

وفي سياق ذلك استخدم الأندلسيون الموسيقى في احتفالاتهم بالمناسبات كموسم العصير والذي سمي زمن العصير أو أيام العصير أو عيد العصير كما ورد في المصادر المختلفة، والذي امتد الاحتفال به لعدة أيام وهو وقت جني العنب في الأندلس، فيخرج الناس مع أولادهم للحقول ولبس أجمل ما عندهم من ملابس وحلي ومعهم أصناف المأكولات والمشروبات وآلات الموسيقى والطرب وما يتبع ذلك من غناء ورقص وينزلون في الأودية والأنهار ويسبحون[22]، بالإضافة

لموسم العصير كان موسم صباغة الحرير وهو أشبه به فكان الأندلسيون يحتفلون ويرقصون مصطحبين معهم آلات الموسيقى ليغنوا ويلهوا، ولم نجد لهذا الاحتفال ذكرًا إلا عند المقري حيث يعرفه بأنّه «أيام يصبغ فيها الحرير على ضفاف الوديان، وتكون أياما احتفالية بشتى وسائل الغناء والطرب واللهو»[23].

كما مثلت حفلات العرس الأندلسية شكلاً من أشكال تلك الاحتفالات والتي تخللها استخدام الآلات الموسيقية ورافقها بعض الراقصات رفقة الأغاني الشعبية والأزجال التي كانت تُغنى فيها[24]، وجاءت الأمثال لتصف لنا حفلات العرس في المجتمع الأندلسي والتي كانت تستمر ليوم أو لعدة أيام، تصاحبها فقرات من الطرب والعزف على الآلات من المغنين والمطربين والعازفين كما في المثل «إذا انضارب الزمار طاب العرس»[25]، كما صاحب تلك الحفلات ضروب من اللهو والعربدة وشرب الشراب[26]، وهو ما أشارت إليه الأمثال باعتباره خير دليل لوصف ما كان يقع في تلك الحفلات من عادات منافية للدين والمجتمع بقولهم «بحال عرس إبليس يسمع واش يرى»[27]، كما اعتبرت الأعراس ملتقى للعلماء والحكماء برفقة الملهين والعازفين من أهل الأندلس، وهو ما يذكره الحميدي بقوله «دعاني يومًا رجل من إخواني إلى حضور عرس له في أيام الشبيبة والطلب، فحضرت مع جماعة من أهل الأدب، وأحضر جماعة من الملهين وفيهم ابن مقيم الزامر وكان طيب المجلس صاحب نوادر»[28]، وتواجد بعض العازفين في تلك الحفلات كان أمرًا شبه محتوم في مثل تلك التجمعات، وهو ما أشار إليه الحميدي عند حضوره أحد الأعراس بقوله «فلعهدي بعرس في بعض الشوارع بقرطبة، والنكوري الزامر قاعد في وسط الحفل وفي رأسه قلنسوة وشي وعليه ثوب خز عبيدي وفرسه المحلاة يمسكه غلامه»[29].

بالإضافة لحفلات العرس كانت حفلات الختن والتي شهدت طقوسها استخدام بعض الآلات، فتجتمع النّسوة قبل يوم الختان وتجهزن للطفل ملابسه الخاصة بذلك اليوم، كما تخضّبن يديه ورجليه بالحناء، وفي اليوم الموالي يستدعى الحجام لختنه، وبهذه المناسبة السعيدة التي لا يفوقها سوى الأعراس في كثرة الإنفاق والتباهي، تقام الوليمة، بحضور الأهل والجيران والأصدقاء، وينثر على الطفل المختون الجوز، واللوز، والسكر، وبعض الدنانير التي يستفيد منها المدعوون ويستأثرون[30]، وأمّا الأسر الفقيرة فاكتفت باستدعاء الحجام للبيت ليختن الطفل وتدفع له أجرته، أو تترقب دعوة من أحد الوجهاء ليتكفل بهذا الأمر فكان بعضهم يلحقون ختان أبناء العامة لجانب أبنائهم على سبيل التقرب من الله عزّ وجل وصاحب ذلك بعض مظاهر الاحتفال البسيط[31].

كما نجد بعض العوام ممن مارسوا مهنًا متعلقة بالاحتفالات والمهرجان استخدموا الآلات الموسيقية في عروضهم كقارضي الشعر والأزجال بقصد تسلية الناس وإلهائهم، فمنهم من يسير بالأزجال والأشعار في الشوارع وخاصة وقت الخروج للغزوات والحروب لبث الحماسة كانوا يستخدمون بعض الآلات الموسيقية وفي ذلك يذكر ابن عبد الرؤوف بأنّه «يُمنع الذين يمشون على الأسواق بالأزجال والأزياد وغيرها أنَّ لا يكونوا في وقت يُنفر فيه للجهاد ويُمشى فيه إلى الحجاز»[32]، فيمرون بالأسواق والشوارع والحواري يغنون بأزجالهم مما يسبب الضجر والإزعاج للأهالي لما يطلبونه من مقابل نظير إلقاء أزجالهم أو يثيرون بعض الشغب أو يلحون في طلب المال من الناس[33]، وصاحب القاص في مثل تلك الحالات استخدام أنواع من العزف على الآلات، وكذلك بعض القوالين من المتصوفة فأنشدوا القصائد الصوفية المشهورة في المجتمع الأندلسي ويحتفلون ويتغنون بها ولعلهم أيضا استخدموا آلات الموسيقى كالدف مثلا وهو ما يفهم من سياق ما وصفه ابن الخطيب عن إحدى القصائد «كلف بها القوالون والمسمعون بين يديه»[34].

الآلات الموسيقية في الموروث الشعبي:

ازدهرت صناعة الآلات الموسيقية في الأندلس وتعددت أنواعها نتيجة لما عرفته الموسيقى من انتشار واسع، وما حظيت به من رعاية وتشجيع من لدن الطبقة الحاكمة في كثير من المدن وهو ما أشار إليه الشقندي في رسالته عن «فضل الأندلس» وذكره لأكثر من ثلاثة عشر آلة موسيقية، بعضها يحمل أكثر من شكل في نوعه «كالخيال والكريج والعود والروطة والرباب والقانون والمؤنس والكثيرة والفنار والزلامي والشقرة والنورة وهما مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه - والبوق»[35]، ومن هذا النص نستطيع أن نقيس مدى ثراء وانتشار الآلات الموسيقية، فإذا كانت إشبيلية بها هذا الكم من الآلات الموسيقية فإنَّ باقي مدن الأندلس التي اشتهرت بالطرب والغناء واللهو وجد بها مثل تلك الآلات أو أكثر، وهو ما يعكس رواج تلك الصناعة والقائمين عليها، ومما يدل على شهرة إشبيلية بالصناعات الموسيقية ما ذكره ابن رشد بقوله «إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته حملت إلى إشبيلية»[36]، ومما يصور براعة الأندلسيين في صناعة الآلات الموسيقية أنّ أبا عامر محمد ابن الحمارة الغرناطي اشتهر عنه أنَّه كان يعمد للشعراء فيقطع العود بيده، ويصنع منه عودًا للغناء وينظم الشعر ويلحنه ويغني به[37].

وتنقسم الآلات الموسيقية كما يذكر ابن خلدون إلى آلات إيقاعية وأخرى هوائية بقوله «أهل علم الموسيقى وتكلموا عليها كما هو مذكور في موضعه وقد يساوق ذلك التلحين في النغمات الغنائية بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إما بالقرع أو بالنفخ في الآلات»[38]، فالآلات الإيقاعية هي تلك التي يخرج منها الصوت نتيجة الضرب عليها مثل الدف والطبول، أمّا عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ فهي المُصدرة للنغمات عن طريق النفخ داخلها مثل البوق والناي والنفير وغيرها، أمَّا عن الأدوات الوترية وهي التي يصدر منها النغمات بواسطة تحريك أوتار مشددة فيه مثل العود والطنبور والرباب وغيره.

1.آلات الإيقاع في الموسيقى الشعبية الأندلسية:

تتيح دراسة تلك الآلات لنا الاقتراب من الأنماط الموسيقية الشعبية بعيدًا عن الموسيقى الأرستقراطية في الأنظمة الحاكمة، كواحدة من الإشارات القليلة عن الممارسة الموسيقية الشعبية الإسلامية في الأندلس، والتي تجاهلتها المصادر العربية أو تناولت بعض الشذرات عنها في سياق بعض الكتابات، فصمتت معظم المصادر العربية في الأندلس عن ذكر الموسيقى الشعبية للمجتمع الأندلسي، وفي المقابل نجد تفصيلات حول موسيقى البلاط للحكام بداية من الأمويين (138هـ/755م316-هـ/928م) إلى بني الأحمر (629 - 897هـ/1232 - 1492م).

وكانت الطبول والدفوف أكثر الآلات الإيقاعية استخدامًا في المناسبات الشعبية الأندلسية لتوافر موادها الخام وسهولة عزفها وكذلك إباحة استخدامها من قبل الكثير من الفقهاء والعلماء، ويعرف الإيقاع عامةً بأنّه «حركات متساوية الأدوار تضبطها نسب زمانية محدودة المقادير على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية كل واحدة منها تسمى دورًا» وهو أيضا «مجموعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية» وتوضح التعريفات السالفة أنَّ الإيقاع شرقًا كان واضحًا ومحددًا وأكثر دقة وسعة ليشمل العديد من الآلات الأخرى المتداولة كالطبول والدفوف التي تضبط الإيقاع بشكل أساسي.

- الطبول:

الطبول آلة موسيقية إيقاعية استخدمت في جميع أنحاء الأندلس منذ وصول الإسلام لشبه الجزيرة الايبرية حتى السقوط، استخدمت بشكل أساسي في السياقات الإسلامية الشعبية لمرافقة الغناء، ربما صاحبتها آلات وطبول أخرى أو منفردة أثناء

2

الاحتفالات والمناسبات والطقوس المرتبطة بالمجتمع الأندلسي، ومن المحتمل أن تكون النساء والأطفال استخدموها في بعض المناسبات المختلفة[39]، ولا تظهر الطبول صراحة في كتابات المؤرخين والعلماء كابن حيان أو في كتابات الآخرين، فهناك ثمة تجاهل من قبل الشعراء الأندلسيين ممن أفردوا في شعرهم مشاهد لبعض الآلات الموسيقية كالعود والناي والمزامير مقابل تمثيلات قليلة للطبول وهو شيء ملفت للنظر أشار إليه الباحثون الإسبان، بينما تظهر بعض الإشارات لهذه الآلات في القليل من المصادر المكتوبة في العصور الوسطى الإسلامية والمسيحية يمكن أنَّ تلقي مزيدًا من الضوء حول استخدامها (شكل رقم[2])[40]، ككتب الحسبة وكتب الأمثال والأزجال والتي تناولتها بشكل متقطع لأنها على الأرجح ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالتقاليد والطقوس الشعبية فكانت شائعة الاستخدام في حفلات العرس والأعياد وبعض المناسبات الاجتماعية الأخرى كحفلات الختان أو أثناء عودة الغائب.

وبدراسة المصادر العربية تبرز بعض المرادفات اللغوية للطبول، فيذكر ابن سيده الأندلسي لفظ الطبل ويعرفه بقوله «طبل وأطبال وطبول، الطبال: صاحب الطبل وحرفته الطبالة وقد طبل يطبل ومن أسمائه الكبر والكوبة ومنه حديث عبد الله بن عمر: (نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الخمر والميسر والكوبة والغبيراء وكل مسكر) وقال الشاعر في الكبر:

وإذا حنت المزامير والمزهر

تسمو بصونه الأوتار

وتغنى الشادي المغرد لما

جاوبتها الدفوف والأكبار»[41].

كما يظهر مصطلح آخر لبعض الطبول في الأندلس يُعرف بـ(الكَبَرُ) عرفه ابن منظور بقوله «والكَبَرُطبل له وجه واحد. وفي حديث عبد الله بن زيد صاحب الأَذان: أَنه أَخَذَ عوداً في منامه ليتخذ منه كَبَراً؛ رواه شمر في كتابه قال: الكبر بفتحتين الطبلُ فيما بَلَغَنا، وقيل: هو الطبل ذو الرأْسين، وقيل: الطبل الذي له وجه واحد. وفي حديث عطاء: سئل عن التعويذ يعلق على الحائط، فقال: إن كان في كَبَرٍ فلا بأْس أَي في طبل صغير». الكَبَرُ: «الطَّبلُ ذو الوجه الواحد والجمع كِبار، أكبار»[42].

ويتكرر ذلك المصطلح في الإشارة التي ذكرها الشاعر ابن الجزار السرقسطي[43] في ديوانه عند حديثه عن مهنته وهي الجزارة (القصابة) أنَّ من بين أولئك الصناع الذين يعتمدون عليه وهم صانعو الطبول والدفوف وذكرهم بـ (الكَبّار):

فَمنهم الكرّاش وَالسلاخ

إلَيهُم السبّار وَالطباخ

وَالصَنع المَألوفُ وَالجلاد

وَدابغ الجُلود وَالحِداد

إلَيهُم الرواس وَالبلاجي

ثُمَ الفَتى المَدعو بِالسَراج

وَمنهم الفرانُ وَالزقاق

يَليهُم الرَقاق وَالمواق

وَبائع الأَخفاق وَالخفاف

وَبَعده الكَبّار وَالدَفاف

وَمنهُم الفَران وَالخَراز

إلَيهُم الغربال وَالشكّاز

وَصانعُ الأَوتار للعيدان

بَينَ مثالثٍ إلى مَثاني

ويذكر أيضا يحيى بن عمر في كتابه (أحكام السوق) الكَبَرُ حينما سُئل عن حكم استخدام الآلات الإيقاعية في حفلات العرس والختان والولائم «عن الرجل يدعى إلى العرس، وهي الوليمة أو الختان أو إلى صنيع، فيسمع فيه صوت بوق أو ضرب كَبَر أو ضرب مزهر أو ضرب عود أو طنبور، أو يعلم أنَّ فيه شراباً مسكراً، هل ترى له أنَّ يجيب إذا دعي ؟ فأما الكبر والمزهر المدور فقد سهل فيه في العرس، ولا بأس أنَّ يجيب إليها وأما غير هذا مما ذكرت مثل البوق والطنبور والعود فلا يجيب»[44].

أمّا عن مصطلح الطبول فقد ورد ذكره في سياق الأمثال العامية عند الأندلسيين كما في المثل «أفقر من قائد القلعة الذي سرق من الطبل بش عمل قجت لصباط» والصباط عند أهل الأندلس هو الحذاء، وفيه إشارة لإعادة استخدام جلود الطبول في الأندلس لصناعة الأحذية[45]، وكذلك المثل الذي أشار إليه ابن عاصم الأندلسي «ضرب الطبل تحت الكسا» والذي جاء بصيغة أخرى عند الزجالي بقوله «ليس يضرب دف تحت قطيفة»[46]، وجميعها إشارات صريحة لاستخدام لفظ الطبول في الأندلس.

واتساقًا لما أشارت إليه الأحاديث النبوية عن شرعية وجواز استخدام الطبول أو الدفوف فإنَّها أباحت استخدام الدُّفّ، فكانت كلُّها للنِّساء والصِّغار، ولا تخلو في العُرس أو العيد أو قدوم الغائب أو بعض العادات والطقوس الاجتماعية، ونحن هنا لا نتناول تحريم قرع الطبول والدفوف وآلات النفخ كالبوق والمزامير في المناسبات والاحتفالات الاجتماعية في الشريعة الإسلامية وفي المجتمع الأندلسي، لأنها مسألة تطرق لها العديد من الفقهاء والمختصون، ولكن ما يعنينا في الشأن هو استخدام تلك الآلات وأنواعها وأصنافها، وربط ابن عمر استخدام تلك الآلات الموسيقية في سياق الاحتفالات الاجتماعية وأنكرها عن باقيها بقوله «عمن استرعاه الله رعية إذا سمع في هذا العرس اللهو مثل البوق والكبر والمزهر، أو يسمعه في دار غير دار العرس والاختان، هل يغيره أيضاً ؟ وهل ترى العود والطنبور مثله ؟ قال يحيى: أرى أن ينهى عن ذلك كله إلا أن يكون في عرس فقد بينته قبل هذا فيما ينهى عنه، وما سهل فيه أهل العلم لإظهار العرس. قال: إن كان الشيء الخفيف والدف والكبر والشيء الذي يلعب به النساء فلا أرى به بأس».

ومسألة حظر وتحريم الموسيقى كانت مسألة نظرية أكثر من كونها أمرا واقعيا في الأندلس على الرغم من التحذيرات التي أصدرها المحتسبون وتشديدهم تجاه هذا الأمر نظرًا لما يصاحبها أيضا من حالات الانفلات كما يذكر ابن عبدون بقوله «قطع الملهين واجب، فإن لم يقدر على ذلك، فلا يخرجوا إلى البداية إلا عند إذن

3

القاضي ويخرج معهم من الأعوان من يحرس العرس من العربدة»[47]، وكذلك ابن عبد الرؤوف بقوله «ويؤمر بمنع اللهو كله على أنواعه في الأعراس وغيرها، كالعود وغيره، إلا ما كان من الدف العربي الذي هو شبه الغربال خاصة، واختلفت في الكَبَر»[48]، ويذكر ابن عبدون أنَّ يمنع الملهون بقوله «قطع الملهين واجب، فإن لم يقدر على ذلك، فلا يخرجوا إلى البداية إلا عند إذن القاضي ويخرج معهم من الأعوان من يحرس العرس من العربدة»[49]، وكذلك ابن عبد الرؤوف بقوله «ويؤمر بمنع اللهو كله على أنواعه في الأعراس وغيرها، كالعود وغيره، إلا ما كان من الدف العربي الذي هو شبه الغربال خاصة، واختلفت في الكَبَر»[50]، ومع ذلك تبدو الطبول والآلات الإيقاعية شائعة الاستخدام ومتأصلة في الهوية الثقافية والممارسات الاجتماعية في الأندلس بحيث لا يتم حظر استخدامها رغم مطالبة الفقهاء والمحتسبين بهذا الأمر.

وعلى الرغم من التناقض والتباين الموجود بين المصادر التي تناولت ذكر الطبول في سياقها مع الأخذ في الاعتبار أنَّ معظم المصادر المكتوبة أنشئت في دوائر اجتماعية قريبة من السلطة، بينما تظهر الطبول في السياقات الشعبية للعوام في الأندلس كما في الأمثال أو الأغاني الشعبية وبعض الاحتفالات أو في أماكن صناعة تلك الطبول في الأحياء القديمة أو ما تبقى من أفران الفخار، وهو ما يساعد في فهم الممارسات الاجتماعية الثقافية الأندلسية وارتباط تلك الآلات والتي تم التقليل من قيمتها بشكل عام لصالح الممارسات الموسيقية الكلاسيكية العربية الأندلسية أو الموسيقى المغربية التقليدية[51].

وهنا لابد لنا من الإشارة لعملية صنع الطبول في الأندلس والتي كانت من الفخار عادة وهو ما أظهرت الحفائر الأثرية، حيث أضحت من الإنتاج الشائع للخزافين والفخارين ومستخدمة على نطاق واسع (شكل رقم[3])، لما بلغته صناعة الفخار منذ مطلع ق4هـ و8م درجة من الإتقان والرقي وبرع الفخارين في إنتاج العديد من الأدوات والأواني الفخارية لتلبية احتياجات الناس ورغباتهم ومن جملة ذلك القدور والجرار والقلل والقصاع والأباريق والكؤوس والأطباق والصحون والقوارير والقناديل والمصابيح ومن بينها الآلات الموسيقية، وتدل البقايا الفخارية في قرطبة على وجود ثلاثة أنواع من الخزف في عصر

4

الخلافة وهي الخزف الشعبي والخزف المزجج والخزف المذهب، أمَّا الخزف الشعبي الذي شاع استعماله بين عامة الناس، فينقسم لقسمين؛ الأول مجرد من الزخرفة والثاني يزدان بزخارف مدهونة بألوان مختلفة على سطح الآنية مباشرة، تمثل في معظم الأحيان رسومًا هندسية من دوائر معينات، أمَّا الخزف المزجج، فقد عُثر على كميات كبيرة منه مختلفة الأشكال والألوان، وكان من جملتها جرار مخروطية وقدور ذات أربعة مقابض مزخرفة وأباريق مختلفة الأشكال، وقلل وقصاع وقناديل ومصابيح، وأكواب وأطباق مطلية بألوان الأصفر والأخضر، وجرار وأطباق تحمل زخرفة مطلية باللون الأبيض، وسيقان نباتية، وأطباق وصحون مزدانة برسوم حيوانية وآدمية وكتابات كوفية[52]، ومن بين المناطق التي اشتهرت بالفخار غرناطة فأضحت مركزًا لصناعة الفخار حيث وجد بها بابًا يسمى (باب الفخارين)، كما أنَّ أحد أرباضها يُعرف بـ(ربض الفخارين)، ويقع شمال شرق غرناطة في قرية يقال لها (قرية الفخار)[53].

ويؤكد السجل الأثري الأندلسي أنَّ الطبول الفخارية كانت أكثر الآلات الموسيقية شيوعًا وهو ما كشفت عنه الحفريات الأثرية في إسبانيا في الآونة الأخيرة وتحديد الكثير من القطع الكاملة أو شبه مكتملة من الطبول الفخارية (شكل رقم[4])، والتي لم تقتصر على منطقة معينة بل كانت موزعة في أنحاء متعددة في الأندلس، فأضحت تلك الاكتشافات انعكاسًا صادقًا للحياة الأندلسية فوجدت بعض العينات بالمناطق الريفية وفي المدن، ويوضح التسلسل الزمني الخاص بتلك القطع أنّه يُغطي عمليًا الوجود الإسلامي بأكمله من الفترة الأموية للفترة النصرية، فبعضها يعود للقرن الأول والثاني الهجريين/الثامن والتاسع الميلاديين، والبعض الآخر يرجع تاريخه للقرن الثامن الهجري/الرابع عشر الميلادي، لذلك فإنَّ الطبول ليست عديدة فحسب بل شائعة الاستخدام في جميع أنحاء الأندلس[54].

وتقدم التحليلات للقطع الأثرية المكتشفة الكثير من المعلومات المتعلقة باستخدام الطبول وأنواعها وأحجامها، ووجودها بتلك الكميات يؤكد على استخدامها الشعبي خارج سياق موسيقى الخاصة والتي تحدثت عنها المصادر الأدبية بكثرة، فتظهر أحجام متباينة للطبول منها صغيرة الحجم حيث يبلغ حجم أصغر الأمثلة قرابة (7.9 سم و 8.54 سم) وبعضها

5

6

لم يتجاوز طولها (12.5سم) ويمكن أنَّ يصل أطولها إلى (32.2 سم) (شكل رقم[5])، ربما استخدمت الطبول الصغيرة ضمن الآلات الموسيقية رفقة طبول أخرى أو مصاحبة للغناء وليس بشكل منفرد وهو ما يفسر العدد الكبير منها، وتتمثل المكتشفات الأثرية للطبول الأندلسية الفخارية في شكلين أساسيين شكل الكأس أو شكل ساعة رملية (شكل رقم[6])[55]، تميز مجملها بوجود جزء علوي عريض وقصير وجزء سفلي ضيق وطويل، الجزء العلوي نصف كروي أو مخروطي مفتوح للأعلى وله حافة يشد عليها الجلد وهو مصدر الصوت، أمّا الجزء السفلي فهو أسطواني تقريبًا مفتوح أدناه[56]، ويمكن ملاحظة أنَّ نسبة الطبول ذات الشكل الكأس أعلى بكثير من نسبة الطبول ذات شكل الساعة الرملية، حيث تبرز الأولى لصغر حجمها[57].

ويطرح الحجم الصغير لبعض الطبول تساؤلاً حول استخدامها من قبل الأطفال، على الرغم من أنَّ الأطفال ربما استخدموها في هيئة ألعاب بسيطة، وهو ما يُشير لتعدد الاستخدام الوظيفي لتلك الآلات موسيقية بوجود وظائف ثقافية محددة لها، كما أنَّ السياق الأدائي للطبول «الكَبَرُ» يُعد متوافقا مع خصائص الطبول الفخارية صغيرة الحجم بشكل عام ولا يمكن عزفها بمفردها أو بأدوات موسيقية، وفقًا للإشارات الفقهية عُزف على الكبار والدف معًا، دون أي نوع آخر من الآلات الوترية أو آلات النفخ، بقول أصبغ: ولا يعجبني المزهر وهو الدف المركن، وأحب إليّ أن لا يكون مع الدف غيره، وهو الذي مضت به الرخصة في الزمان الأول في العرس، وإن ضرب معه بالكبر فلا بأس به، ولا يجوز معهما غيرهما، ولا يجوز الغناء على حال فيه ولا في غيره.

- الدفوف:

الدفوف من آلات الطرق ذات الغشاء الواحد، يذكره ابن سيده الأندلسي بقوله «الدف والجمع دفوف والدفاف صاحبها والمدفف صانعها والمدفدف ضاربها والدفدفة استعجال ضربها. صاحب العين: الضفاطة: الدف. ابن دريد: الضفاط: اللعاب بالدف. صاحب العين: القلس والتقليس: الضرب بالدف. أبو عبيدة: الدرداب: صوت الطبل»[58]. وللدفوف أنواع متعددة الأشكال والأحجام تستخدم في كافة المناسبات والطقوس والاحتفاليات؛ كالمزهر

7

والذي ذكر في سياق تحريم قرع الطبول سالف الذكر عن يحي بن عمر[59]، فذكر عن مالك في الدف والكَبَرِ أنه لا بأس بهما، فعن عائشة زوج النبي صلى الله عليه وسلم، أنَّ النبي صلى الله عليه وسلم قال: «أظهروا النكاح واضربوا عليه بالغربال»[60] يعني الدف المدور، عرفه بعض الفقهاء بالطار أو الغربال وهو ما يظهر حديث عائشة رضوان الله عليها، وهو المغطى بجلد من جهة واحدة، سمي بذلك لتدفيف الأصابع عليه، وقال بعض المالكية الدف هو المغشى من جهة واحدة إذا لم يكن فيه أوتار ولا جرس، وقال غيرهم ولو كان فيه أوتار ولأنّه لا يباشرها بالقرع بالأصابع، وقد يكون له جلاجل أو صراصر أو حلق من نحاس أو غيرها توضع في خروق تفتح لها في جوانب الدف. ويتميز الدف بإطار دائري رفيع من الخشب غالبا يتراوح عرضها بين 5 - 15سم ويشد عليها رق من جلود رقيقة مرنة من الحيوانات، أما الـ «مزاهر» فقطر دائرة الواحد منها 50 سم تقريبًا، وتستخدم الدفوف خاصة لمصاحبة الشعراء والمداحين والمغنين الشعبيين المتخصصين في الملاحم والسير والقصص الشعبي، وهو آلة أساسية في حلقات الذكر والمواكب الصوفية ويدخل ضمن التشكيل الرئيسي لفرق الموسيقى الشعبية والفرق الموسيقية المختلفة لمصاحبة الغنائيات والرقصات الشعبية[61].

وارتبطت صناعة الآلات الإيقاعية وبخاصة الدفوف بصناعة الجلود ودباغتها، حيث اشتهرت الأندلس بوفرة المراعي الطبيعية وما ترتب عليها من كثرة الجلود، كمدينة قرطبة حيث اشتهرت بدباغة وصناعة الجلد إبان القرنين الخامس والسادس الهجريين /الحادي والثاني عشر الميلاديين، وكذلك مدينة لبَّة ومالقة وإشبيلية وباجة وطليطلة وسرقسطة التي وجد بها أحد الأرباض عرف بـ (ربض الدباغين) إضافة لغرناطة وباجة حيث اشتهرت بدباغة الجلود في القرن السابع الهجري /الثالث عشر الميلادي[62]، كما كانت مالقة حسب وصف ابن الخطيب أنها «معدن صنائع الجلد المنتخب» مما يدل على براعة أهلها في تلك الحرفة[63].

وهو ما أكده ابن الجزار السرقسطي عن الدفوف واعتمادها على الجلود في سياق حديثه[64]: بقوله

وَمنهم الفرانُ وَالزقاق

يَليهُم الرَقاق وَالمواق

8

وَبائع الأَخفاق وَالخفاف

وَبَعده الكَبّار وَالدَفاف

وَمنهُم الفَران وَالخَراز

إِلَيهُم الغربال وَالشكّاز

وَصانعُ الأَوتار للعيدان

بَينَ مثالثٍ إلى مَثاني

ووجد في الأندلس نوعان من الدفوف، الأول الدف مربع الشكل والذي تناولته الأمثال العامية والتي كانت خير دليل على وجود الدف المربع بالأندلس بقولهم «أكْفَر من سَلم المُغَنِّي الذي باع المُصحَف واشْتَرى الدُّف»[65]، وما جاء في المثل «مُربَّع بحل دف»[66]، ووردت بعض الإشارات الأخرى عن الدف المربع في المناظر التي صُورت على جدران القصور، فهناك مشاهد تجسد نساء يرقصن ويلعبن آلات إيقاعية صغيرة، والتي يستخدمها علماء الموسيقى عادةً لتوثيق تاريخ الموسيقى الإسبانية في العصر الحديث من منظور موسيقي من أجل تصور الآلات الموسيقية وطرق تأديتها، فهناك جدارية واسعة لغرناطة صممها جوريس هوفناجيل (1542-1600) تظهر ثلاث نساء يعزفن على دف مربع، ويرقصن ويقمن بفرقعة أصابعهن، اثنتان منهن معهما مسبحة تتدلى من معصميهما (شكل رقم[7])[67]، وفي مشهد آخر مماثل لمدينة إشبيلية هناك تمثيل لنساء يرقصن ويلعبن، حيث ترقص امرأتان بينما تجلس أخرى تعزف على الدف وهو يشبه الدف الممثل في غرناطة؛ ويوجد رجل يعزف على الناي وامرأة تمسك بمسبحة ومعها دف مربع (شكل رقم[8])[68].

كما تمدنا الأمثال العامية أيضا بذكر الدفوف الأخرى وتواجدها في المناسبات والاحتفالات العامة والخاصة، وما جاء في المثل «كثرة الكفوف، وقلة الدفوف»[69] والذي يعبر عن استخدام الدفوف في حفلات العرس التي قل بها الحضور كذلك تعكس مدى استخدام الدفوف في الحفلات والمناسبات، وكذلك المثل الآخر «ليس يضرب دف تحت قطيفة»[70]، وجاء المثل بصيغة أخرى «ضرب الطبل تحت الكسا» عند ابن عاصم والذي يعبر على أنَّ عزف الدفوف مرتبط بالحضور، بينما يشير مثل آخر للاستخدام الدائم للدفوف بقولهم «بحل دف الصبايا، إنّ لم يُضرب يُعلق»[71].

9

2. الآلات الهوائية:

رغم تعدد أشكالها فهي في الأصل قصبة مجوفة تغيرت إمكاناتها وأشكالها وتبدلت وظائفها وتنوعت أصواتها ونغماتها ودرجاتها تبعا لتعددية الخبرة الإنسانية ومجالات استخدام الآلة في مختلف المناسبات على مر العصور(شكل رقم[9])، وآلات النفخ الهوائية اشتهرت في الأندلس بكثرة فشاع استخدامها في أنحاء متفرقة من البلاد، وآلات النفخ هي «تغني عن الكثير من الآلات في العديد من المقاطع الموسيقية التي تعبر عن مكنونات العازف عليها فهي بمقدورها أن تحمل إلى السامع الحالة التي يشعر بها الفنان العازف وكأنها كلمات تتلى على مسامعه»[72].

يذكر ابن سيده الأندلسي عن الآلات الإيقاعية وخاصة المزمار بقوله «يقال المزمار والمزمر والزمارة... القصاب المزامير واحدتها قصابة...والزمخرة الزمارة... الزمخر المزمار الكبير الأسود والرماثة: الزمارة. غيره ومن أسمائه الناي...من أسمائه اليراع وهو المعمول من قصب قال الشاعر يصف سحابا وإن حركته الريح أسبل صوبه وحق كما حق اليراع المثقب وقد يسمى الكعب من القصب قبل التثقيب والزمر فيه يراعا... البوق شبه مثقاب ينفخ فيه الطحان ويقال للذي لا يكتم السر إنما هو بوق مثل به»[73]، كما يقدم ابن خلدون وصفًا لها وخاصة الزلامي والبوق «ومن جنس هذه الآلة المزمار الذي يسمى الزلامي وهو شكل القصبة منحوتة الجانبين من الخشب جوفاء من غير تدوير لأجل ائتلافها من قطعتين منفردتين كذلك بأبخاش معدودة ينفخ فيها بقصبة صغيرة توصل فينفذ النفخ بواسطتها إليها وتصوت بنغمة حادة يجري فيها من تقطيع الأصوات من تلك الأبخاش بالأصابع مثل ما يجري في الشبابة ومن أحسن آلات الزمر لهذا العهد البوق وهو بوق من نحاس أجوف في مقدار»[74].

وارتبط استخدام تلك الآلات -كما سبق وذكرنا- بالمناسبات والاحتفالات ومنها حفلات العرس، وجاءت الأمثال لتصف لنا حفلات العرس في المجتمع الأَنْدُلُسي وما يتخللها من فقرات وأوقات من الطرب والعزف على الآلات من المغنين والمطربين والعازفين، وجاءت الأمثال لتُشير لاستخدام آلات النفخ وخاصة المزامير في تلك الحفلات كما في المثل «إذا انضارب الزمار طاب العرس»[75]، وهناك إشارات كثيرة عما يكون في هذه المناسبة من غناء ومزامير تعبيرًا من العَوامّ على حاجتهم إلى الزامر في العرس بقولهم «دلت زامر في مكبة عرس»[76]، وأيضا «من يعير بوق في يوم عرس»[77]، وأيضا «إذا انضارب الزمار طاب العرس»[78]، وتؤكد الأمثال العامية على استقدام الزامرين في مناسباتهم واحتفالاتهم، كما في المثل «من يزمر ما يخبي لحية»[79]، وكذلك «صاحب الدار غائب، والزمّير قائم»[80]، فضلا عن المثل «عارف بحر لَكّ زمَّر»[81]، بالإضافة للمثل الآخر «زمير ومدغ زفت»[82] وهو كناية عن استخدام النفخ في عملية الزمر لا يمكن أن يفعل معها أي شيء آخر، كما قيلت بعض الأمثلة حول الزامر وإتقانه «الزمر في الأصابع» والمعنى أن سر جودة الزمر هو في أصابع الزامر وليس في المزمار[83].

كما استخدمت المزامير في الحفلات الموسيقية عن الخاصة كمحمد بن سعد بن محمد بن أحمد بن مردنيش الجذامي (ت567هـ) والذي «كان له يومان في كل جمعة؛ الإثنين والخميس، يشرب مع ندمائه

10

فيهمـا، ويجـود على قـواده، وخاصتـه وأجنـاده، ويذبح البقر فيهمـا، ويفرق لحومها على الأجنـاد، ويحضر القيان بمزاميرهـن وأعوادهن، ويتخلل ذلك لهـو كثير، حتى ملك القلـوب من الجند، وعاملـوه بغاية النصـح، وربما وهب المـال في مجالس أنسـه»[84].

واشـتهرت الأندلـس بالعديـد مـن العـازفين - الزامريـن- ممـن ذاع صيتهـم وعرفـوا داخـل أوسـط المجتمـع الأنـدلسي، ومـن بينهـم أشـهر الزامرين ممن عرفوا بنوادرهم وطرائفهم الزامـر المعروف بـ (الطنبوري) والزامـر (قنبوط) فـذاع صيتهمـا في قرطبة إبـان القرن الخامـس الهجـري[85]، وجـاءت الأمثـال لتعكـس مدى انتشـار تلك الفئـة في الأعراس وكذلك سـخطهم عليهم لمـا يصنعونه مـن أمور خـارج الديـن «الزَّامر مِـن أهْل النَّـار»[86]، وعادة الزامـر يذهب للحـفلات في جماعة من أهـل صنعته وهـو ما أكدتـه لنـا الأمثال بقولهـم «عزة الزمـار يمشـوا ركبـان يجـوا علـى سـاقيهم»[87]، وقالوا أيضـا في الزامر «زامـر القرى مـا يلهـي»[88]، والمثل الآخر «زامـر القرى ليـش يلهـي»[89]، وكذلك «مـا بين قاضي وزامـر»[90]، وفي هذا المثـل إنكار لحال الزامر مـا بين العلية والسـفلة مـن الناس.

11

كمـا ذكـرت بعـض الآلات الهوائيـة كآلـة النـفير كمـا في المثـل «أوحـش مـن نـفير الصبيـان في شـهر شـعبان»[91]، النـفير وهـو البـوق ولعلها بعـض الصافـرات التي اسـتخدمها الأطفـال كنـوع مـن الألعـاب وشـاع اسـتخدامها بكثرة (شكل رقـم[10])، حيـث جـرت العـادة

12

13

في الأندلس صنع نماذج مصغرة من تلك الآلات - النفير- في شهر شعبان تشترى للأطفال ليتلهوا بها فيملؤون الدنيا صداعًا، أو لينذر به عن قرب حلول شهر رمضان[92].

الآلات الموسيقية في الآثار الأندلسية:

تمثل التحف والأيقونات الأثرية المتبقية من الحضارة الأندلسية والموجودة بالمتاحف الأوروبية جزءًا مهمًا لفهم الأداء الموسيقي لتلك الآلات، ومن بين أشهر تلك التحف علبة مجوهرات المغيرة بن عبد الرحمن الناصر لدين الله الأموي[93]، وهي علبة عاجية منقوشة من قطعة واحدة من ناب الفيل يعود تاريخها لعام 968م(شكل رقم[11])، عُثر عليها في مدينة الزهراء في الأندلس، وتعتبرإحدى أهم روائع الفن العربي الأموي من خلال تفاصيلها شديدة الدقة وتوجد حالياً في متحف اللوفر

14

بباريس، وهي مُزينة بزخارف نباتية وأشكال آدمية وحيوانية، وغطاء العُلبة يُحيط به كتابات بالخط الكوفي المُورَّق نصها «بركة من الله ونعمة وسرور وغبطة للمُغيرة ابن أمير المُؤمنين رحمه الله مِما عُمل سنة سبع وخمسين وثلاثمائة» وسَطح الغطاء لا يختلف في زخرفته ونقوشه عن سائر جوانب العلبة وتُحيط بها أربعة قلائد متعددة الفصوص، أهمها التي تشير لصورة لشابين مُتربعين حافيي القدمين يتوسطهُما عازف عود، الأول يساراً يحمل حنجوراً والخيزرانة المَجدولة الخاصة بالأُمويين، والآخر يميناً يحمل مروحة شبيهة بالقُرص (ربما قابلة للطي)، شعرهم قصير ومستقيم ورؤوسهم مكشوفة، ولا يرتبط غطاء الرأس عادة بأشخاص من ذوي الرتب العالية[94].

ومن بين التحف التي تُظهر الآلات الموسيقية وتعتبر مصدرًا مهمًا لفهمها ودراستها؛ صندوق عبد الملك العاجي أو (صندوق لِيير) (شكل رقم[12]) وينسب لسيف الدولة عبد الملك بن المنصور بن أبي عامر حاجب الخليفة هشام المؤيد بالله، والحاكم الفعلي للخلافة الأموية في الأندلس في عهد الخليفة هشام المؤيد بالله خلفًا لأبيه الحاجب المنصور، ويعود لعام 395هـ/1004-1005م، تم حفر قطع الصندوق بطريقة جميلة متقنة، يظهر بعضها أشخاصًا يشربون أو يعزفون على آلات موسيقية، ويظهر عازف العود قصير اليد في الوسط محاطًا بعازفين، أحدهما بآلة هوائية من القصب وأنبوبين أسطوانيين من الممكن أن يكونا مزمارًا مزدوجًا، ولكن طريقة نفخ الهواء في الشكل يرجح آلة القصب وآخر يعزف على البوق[95].

وتظهر الآلات الموسيقية في الأندلس على قطعة أثرية أخرى مثل قنينة فخارية تعود للقرن العاشر الميلادي يبلغ ارتفاعها قرابة 24 سم (شكل رقم[13])، ذات بطن مدور وعنق طويل ضيق من الأعلى اكتشفت في قرطبة، أهم ما يميزها هي رسم لأشخاص ذكور ومعظمهم ملتحون، يوجهون نظرهم نحو عنصر مركزي[96]، ويمثل الشكل موسيقيًا ينفخ بوقًا يمثل الشكل المقابل شخصية أخرى ملتحية يبدو أنها تحمل عنصرًا منحنيًا ربما يكون الدف، وخلف الشكل الأول رجل جالس آخر، ملتح ويرتدي عمامة مخروطية الشكل، ينظر إلى الموسيقيين بجانبه شخصية أخرى بلحية وعمامة تحمل بيدها عصا طويلة وتظهر شخصية بلا لحية تحمل آلة موسيقية تشبه آلة النفخ[97].

وهناك مثال آخر يعود لفترة الطوائف ولبداية القرن الحادي عشر وهو عبارة عن حوض من

الرخام الوردي (شكل رقم[14]) تم تمثيل عازف للعود وبعض الموسيقيين والراقصين، تم تمثيل بعض العازفين وهم يعزفون على آلة موسيقية، حيث تواجد أربعة عازفين على كل وجه من وجوهها موسيقي يعزف على العود[98].

ومن العناصر التصويرية الأخرى ما وجد بقاعة الأسود بقصر الحمراء بغرناطة (شكل رقم[15])، خاصة مجموعة مشاهد الصيد الموجود ضمن لوحات قاعة الملوك تصوِّر بعض أشكال الحياة اليومية للناس، وخاصة تلك التي يمارس فيها الفرسان عاداتهم في صيد الحيوانات المفترسة من فوق صهوات أحصنتهم، واللوحة رُسمت عبر منظر عام أشبه بالغابة، حيث رُسِمَت الأشجار والطيور حولها بشكل أنيق، في منتصف الصورة يوجد برج يشبه الأبراج الحربية لكنه أيضًا ليس على النمط المعماري الغرناطي، وأهم ما يخصنا هو صورة شخصين أحدهما يمسك بدف مربع الشكل ربما استخدمه لإثارة الطيور لكي تحلق كجزء من عملية الصيد الخاصة بالملوك فيظهر في الدف المربع بشكل واضح، بينما يظهر شخص آخر يمسك بالبوق[99].

15

الهوامش:

1. Amina Alaoui: El Canto Andalusí: aproximación histórica y geográfica a la Herencia Andalus, Papeles del Festival de música española de Cádiz, Núm. 2 (2006), p.315.
2. Reynaldo Fernández Manzano: La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo, Tesis doctoral. Director: Dr. Antonio Malpica Cuello.niversidad de Granada, 2012, p.343.
3. الموشح: كلام موزون على وزن مخصوص، استخدم في الغناء فاستخدام أغراضًا شعرية مثل الغزل والخمريات ووصف الطبيعة ثم استخدمت بغرض المدح، ولا تختلف كثيرًا عن القصائد التقليدية حيث تبدأ بداية غنائية ثم تنتقل إلى المدح. جلول يلس: الموشحات والأزجال، ضمن منشورات التراث الغنائي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975م، ج1، ص21.
4. الزجل: فن غنائي يسير وزنه على حسب ما يتفق مع الغناء، وضع أساسًا للغناء ولا تسير موسيقاها حسب الوزن والقافية التقليديين وإنما يتبع نظامًا جديدًا متحررًا بحيث يتغير الوزن وتتعدد القافية ويصاغ بالعامية. مجدي شمس الدين: ابن قزمان والزجل في الأندلس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007م، ص30-31.
5. عبد الإله ميسوم: تأثير الموشحات في التروبادور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981م، ص 88.
6. Amina Alaoui: Op.cit., p.310.
7. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.41.42.
8. Amina Alaoui: Op.cit., p.312.
9. Reynaldo Fernández Manzano: Op.cit., p.212.
10. Manuela Cortés García: Músicas en la Andalucía islámica Poesía cantada, música popular y danza, AH Andalucía En La Historia , Año XVII , número 65 , julio - septiembre, 2019, p.12.
11. عباس إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي، بيروت، 1960-1961م، ص121.

12. manuela Cortés García: Op.cit., p.9.
13. Op.cit., p.279.
14. صلاح حيدار: الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد 9، ع(1)، 1994م، ص93.
15. عصمت عبد اللطيف دندش: الأندلس في نهاية المرابطين ومستهل الموحدين "عصر الطوائف الثاني510-546هـ/1116-1151م"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1408هـ/1988م، ص325-324.
16. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.41.42.
17. العذري، أحمد بن عمر بن انس بن الدلائي (ت478هـ/1048م): نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار والبيان في غرائب البلدان والمسالك إلى جميع الممالك، تحقيق: عبد العزيز الاهواني، مطبعة الدراسات الإسلامية، مدريد، 1962م، ص18.
18. الشقندي: فضائل الأندلس وأهلها، تحقيق: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٩٦٨م، ص51.
19. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (ت808هـ/1409م):المقدمة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، 2007م، ج2، ص897.
20. أبدة: مدينة بالأندلس من كورة جيان، تعرف بأبدة العرب. بينها وبين بياسة سبعة أميال وعلى مقربة من النهر الكبير. الحميري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد المنعم الحِميرى (ت900هـ/1494م): صفة جزيرة الأندلس منتخبة من كتاب الروض المعطار، عنى بنشرها وتصحيحها وتعليق حواشيها: ليفي بروفنصال، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1408هـ/1988م، ص 11.
21. الشقندي: المصدر السابق، ص56، المقري، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التامساني (ت1041هـ/1631م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1388هـ/1968م، ج3، ص217.
22. عصمت دندش: المرجع السابق، ص328.
23. المقري: المصدر السابق، ج 1، ص 178 .
24. نادر فرج زيادة: الترف في المجتمع الأندلسي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة غزة، 2010م، ص142.
25. ابن عاصم، محمد بن محمد بن محمد، أبو بكر ابن عاصم القيسي الغرناطي (ت829هـ): حدائق الأزاهر في مستحسن الأجوبة والمضحكات والحكم والأمثال والحكايات والنوادر، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 1992م، ص294.
26. خالد حسن حمد: أثر الزواج المختلط ما بين العرب والإسبان من الفتح الإسلامي للأندلس حتى سقوط الخلافة، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1995م، ص 36-35.
27. ابن عاصم: المصدر السابق، ص 313.
28. الحميدي، أبي عبد الله محمد بن أبي نصر الأزدي (ت 488هـ): جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2008م، المصدر السابق، ص398.
29. الحميدي: المصدر السابق، ص143.
30. زاهية خلافي: الطفولة في المجتمع الأندلسي ما بين القرنين الرابع والسادس الهجريين، رسالة دكتوراة، جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر، الجزائر، 2019م، ص179-177.
31. المقري: المصدر السابق، ج1، ص597؛ زاهية خلافي: المرجع السابق، ص181.
32. ابن عبد الرؤوف، أحمد بن عبد الله القرطبي (424هـ): آداب الحسبة والمحتسب، نشره وعلق عليه: ليفي بروفنسال، القاهرة، 1955م، ص113.
33. مجدي شمس الدين: المرجع السابق، ص259.
34. صلاح حيدار: المرجع السابق، ص105.
35. المقري: المصدر السابق، ج3، ص213.
36. المقري: المصدر السابق، ج1، ص155.
37. هو أبو محمد بن حمارة أبو عامر الأندلسي الغرناطي الشاعر الوزير، تلميذ ابن باجه وخليفته في علومه، سكن غرناطة وبمكناسة بالمغرب، برع في علوم الألحان. جهاد غالب: المرجع السابق، ص105.
38. ابن خلدون: المقدمة، ج2، ص895.
39. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.41.
40. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.24.
41. ابن سيده، أبي الحسن علي بن إسماعيل الأندلسي (ت 458هـ): المخصص، المطبعة الاميرية ببولاق، مصر، 1317هـ، ص13.
42. ابن منظور: لسان العرب، مادة (كبر).
43. ابن الجزار السرقسطي، أبي بكر محمد بن يحيى (ت606هـ): ديوان الجزار السرقسطي المسمى: روضة المَحاسن وعمدة المُحاسن، حقيق ودراسة واستدراك: منجد مصطفى بهجت، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، الطبعة الأولى 2008م، ص88.
44. يحيى بن عمر(ت ق3هـ): أحكام السوق، بقلم محمود علي المكي، فصلة من صحيفة المعهد المصري، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، ص62-61.
45. الزجالي، أبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي(ت694هـ): أمثال العوام في الأندلس، تحقيق وشرح ومقارنة: محمد بن شريفة، منشورات وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، المغرب، ص118.
46. الزجالي، مثل رقم 1192.
47. ( )ابن عبدون الإشبيلي (عاش في القرن السادس الهجري): رسالة في القضاء والحسبة، منشور ضمن ثلاث رسائل أندلسية في آداب الحسبة والمحتسب، تحقيق: .ليفي بروفنسال، القاهرة، ١٩٥٥م، ص53.
48. ابن عبد الرؤوف: المصدر السابق، ص83.
49. ابن عبدون: المصدر السابق، ص53.
50. ابن عبد الرؤوف: المصدر السابق، ص83.
51. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.41.42.
52. جهاد غالب: الحرف والصناعات، ص142.
53. جهاد غالب: الحرف والصناعات، ص145.
54. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.41.42.
55. Raquel Jiménez Pasalodos: Op.cit., p.21.
56. Francisco de Asís Escudero: Op.cit., p. 148.
57. G. Rossella Bordo: Instrumentos musicales en barro cocido: una pervivencia medieval, Música oral del Sur: revista internacional, Nº 2, 1996, p.29.
58. ابن سيدة: المصدر السابق، ج4، ص13.
59. أحكام السوق، ص62.
60. صحيح ابن ماجه للألباني برقم 1538 – 1/ 320.
61. محمد محمود فايد: الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، ع(26).
62. جهاد غالب: الحرف والصناعات في الأندلس منذ الفتح حتى سقوط غرناطة، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1994م، ص95.
63. جهاد غالب: المرجع السابق، ص100.
64. ابن الجزار السرقسطي: المصدر السابق، ص88.

65. الزجالي، مثل رقم 515.
66. الزجالي، مثل رقم 1505.
67. Ascensión Mazuela Anguita: Las andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna La iconografía del baile espanol, p.15
68. Ascensión Mazuela Anguita: Op.cit., p.16.
69. الزجالي، مثل رقم 1157.
70. الزجالي، مثل رقم 1192.
71. الزجالي، مثل رقم 677.
72. محمد محمود فايد: الناي أقدم آلات الموسيقى الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية، ع (12).
73. ابن سيدة: المصدر السابق، ص11.
74. ابن خلدون: المصدر السابق، ج2، ص895.
75. ابن عاصم: المصدر السابق، ص294.
76. الزجالي، ص212.
77. الزجالي، مثل رقم 1275.
78. ابن عاصم، ص294.
79. الزجالي، مثل رقم 1281.
80. الزجالي، مثل رقم 1590.
81. الزجالي، مثل رقم 1671.
82. الزجالي، مثل رقم 1032.
83. الزجالي، مثل رقم 307.
84. ابن الخطيب، لسان الدين محمد بن عبد الله الوزير الغرناطي (ت776هـ/1374م): الإحاطة فى أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجى، القاهرة (د.ت)، ج2، ص71.
85. صلاح حيدار: المرجع السابق، ص104.
86. الزجالي، مثل رقم386.
87. ابن عاصم، ص343.
88. الزجالي، مثل رقم1026.
89. ابن عاصم، ص 323.
90. الزجالي، رقم 1516.
91. الزجالي، مثل رقم 515.
92. الزجالي، مثل رقم 515.
93. Jerrilynn D. Dodds: Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Patronato de la Alhambra Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 197.
94. علبة مجوهرات المغيرة والمؤرخة في 357هـ/ 968م من العاج والمعدن 15سم؛ بقطر 8 سم وموجودة بمتحف اللوفر (القسم الإسلامي)، باريس برقم 4068.
– Reynaldo Fernández Manzano: La música de al-Andalus en la cultura medieval, p.280.
95. موجود بمتحف نافارا, بامبلونا (بنبلونة), شمال إسبانيا. وهو صندوق مجوهرات من العاج بقياس 23.6 × 38.4 × 23.7 سم، ذو غطاء على شكل جذع مخروط.
– Jerrilynn D. Dodds: Op.cit., p. 199.
96. Jerrilynn D. Dodds: Op.cit., p. 233.
97. https://www.museosdeandalucia.es/web/museoarqueologicodecordoba/obras-singulares/-/asset_publisher/GRnu6ntjtLfp/content/botella-de-los-musicos
98. Jerrilynn D. Dodds: Op.cit., p. 261.
99. Reynaldo Fernández Manzano: La música de al-Andalus en la cultura medieval, p.280.

الصور:

– الصور من الكاتب .
1. Al Andalus The Art of Islamic Spain (dragged)
2. Raquel Jiménez Pasalodos: Los tambores de cerámica de al-Andalus
3. Francisco de Asís Escudero Los tambores musulmanes del alfar de la calle San Pablo, 95-103 de Zaragoza
4. Francisco de Asís Escudero Los tambores musulmanes del alfar de la calle San Pablo, 95-103 de Zaragoza
5. Francisco de Asís Escudero Los tambores musulmanes del alfar de la calle San Pablo, 95-103 de Zaragoza
6. Raquel Jiménez Pasalodos: Los tambores de cerámica de al-Andalus
7. Ascensión Mazuela Anguita: Las andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna La iconografía del baile español
8. Ascensión Mazuela Anguita: Las andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna La iconografía del baile español
9. Raquel Jiménez Pasalodos: Los tambores de cerámica de al-Andalus
10. متاحة على موقع قصر الحمراء
– https://www.alhambra-patronato.es/silbatos
11. Jerrilynn D. Dodds: Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Patronato de la Alhambra Metropolitan Museum of Art, 1992
12. Jerrilynn D. Dodds: Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Patronato de la Alhambra Metropolitan Museum of Art, 1992
13. Jerrilynn D. Dodds: Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Patronato de la Alhambra Metropolitan Museum of Art, 1992
14. Jerrilynn D. Dodds: Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Patronato de la Alhambra Metropolitan Museum of Art, 1992
15. Reynaldo Fernández Manzano: La música de al-Andalus en la cultura medieval

عادات وتقاليد

عروسة المولد
بين الرمز والواقع
118

الماء في جزيرة جربة:
بين تنوع التوظيف وتعدد
الرمزيات
126

1

عروسة المولد بين الرمز والواقع

د. خالد صلاح حنفي - مصر

اعتاد المصريون الاحتفال بذكرى المولد النبوي، والذي يوافق يوم 12 ربيع الأول من كل عام هجري، وشراء «عروسة المولد» المصنوعة من الحلوى، وهي قطعة من الحلوى تكون على شكل عروسة صغيرة مزينة بالألوان وأوراق الكروشية، كي يلهو بها الأطفال. ولا يرتبط المولد النبوي لدى المصريين بالحلوى فقط، بل تمتلئ الميادين في جميع مدن مصر، خاصة في القاهرة، بالرواد، خصوصا في مساجد الأولياء الصالحين، كمسجد الإمام الحسين والسيدة زينب. وتقام سرادقات لزوار هذه المساجد من مختلف قرى مصر، وينتشر معها الباعة الجائلون والألعاب، كما تنتشر الطرق الصوفية بكثرة، وتجوب الشوارع بأعلامها الشهيرة، في استعراضات ملفتة.

ومن أشهر أنواع الحلوى التي تنتشر في المولد «السمسمية» و«الحمصية» و«الفولية» و«الملبن» المحشو بالمكسرات وجوز الهند، وعشرات الأنواع الأخرى فمنها الأقراص والحمصية والسمسمية وأنواع مختلفة من الملبن، والفستقية والبندقية واللوزية، يشتريها المصريون للاحتفال بأجواء المولد النبوي الشريف. أما

عرائس الموالد فتختلف أنواعها بين الأحياء والأماكن، وأشهرها «العروس الملاك» و«الأميرة» و«سندريلا» و«العروس الفراشة» التقليدية، التي تزين بأشكال جميلة، مزودة بفانوس كبير في الداخل يجعلها تضيء.

وتتباين أشكال عروسة المولد في حجمها بين الصغير والكبير وهذا ليس مهما، ولكن أهم ما يميزها أنها عروسة جميلة في قمة تزينها، تلبس فستانًا رائع الجمال منفوش بألوان مبهجة وجميلة وغالبًا يكون لونه أبيض ولامع ومزين بالورود والأحجار. شعر عروسة المولد مُهنْدم يزيد جمالها الأخّاذ الذي يجذب الكبار والصغار من البنات، وفي ظهر العروسة تُثبّت مروحة دائرية الشكل ذات ألوان جميلة ومزينة بأجمل الزينة، وقد يستبدل صانع هذه المروحة بتاج ذهبي ينسدل منه وشاح أبيض منفوش خلف العروسة الجميلة، وتقف هذه العروسة بطريقة معينة واضعة يديها على خصرها بطريقة تزيد من جمالها.

وتمثل عروسة المولد بشكلها ولونها وتعبيراتها وما حملته من معاني تاريخية وأسطورية وسحرية وشعبية وجمالية وغير ذلك، مصدرا حسيا لموضوع مثير يتناوله الفنانون على اختلاف ميادينهم وأساليبهم، لأنه موضوع يتصل بالحس والوجدان والعاطفة.

وتعكس العروسة أسمى معاني الحب والغرام والجمال والهيام والأحلام والخيال.. لذلك كانت العروسة مصدر إلهام للفنانين في كثير من الأعمال.. وتعددت أنواع العرائس التي ارتبطت بأشياء كثيرة توارثناها جيلا بعد جيل.. عروسة النيل وعروسة البحر وعروسة الحسد وعروسة القمح وعروسة الزار وعروسة المولد.. وقد استحوذت عروسة المولد علي شهرة كبيرة لما لها من شعبية متوارثة منذ عهد الفاطميين.. وللمناسبة الدينية الجليلة التي أكسبت العروسة بعدا روحيا.. لذلك كانت عروسة المولد محورا لعدد كبير من الأعمال الفنية بما تحمل من معان كثيرة.

كانت العروسة الحلاوة في هذا الوقت هدية يقدّمها أهل العريس إلى عروس ابنهم، وهي عادة لا تزال باقية عند قطاعٍ كبيرٍ من المصريين حتى الآن، ففي كثير من الأماكن لا يزال العريس يقدم لعروسه في المولد النبوي عروسة المولد الشهيرة كتقليد وتراث اشتهر به المصريون.

ويُثَمنُ العقل الجمعي Collective Mind للجماعة الشعبية العروسة بشكل بالغ؛ لذا نجده قد أضافها، أو أضاف إليه الأشياء الأثيرة لديه، أو حتى التي يخشاها أو يحذرها في ممارساته اليومية، ونذكر منها:

- عروسة البحر
- عروسة كعك الأعياد
- عروسة الحسد «يتم قصها من الورق باليد، أو با لمقص».
- عروسة النيل
- عروسة الدُمَى البلاستيكية.
- عروسة سَعَفْ النخيل، كانت تصنع في البيوت على المستوى الشعبي في الأعياد المسيحية، وقد قَلّ هذا الآن.

وتمثل العروسة الأنثى بمواصفاتها الجسدية وأشكالها المتعارف عليها: جميلة الملامح بزيها اللافت للأنظار دائماً، ولها أهميتها في الأسرة والمجتمع بصفة عامة، ولها أهميتها التي ترتبط بالقيم الأخلاقية، وعادات وتقاليد، ومعتقدات المجتمع، وتبلغ ذُرْوة جمالها ليلة زفافها. والعروسة فكرة في المقام الأول تُلَخصُ كاسم وهيئة معنى الحياة كرمز للجمال والخصوبة اللذين تعشقهما النفس، وهو ما يعني استمرار الحياة.

أما عروسة المولد فهي العروسة الحلاوة التي يتم تصنيعها في قوالب خشبية داخل مصانع الحلوى، وهي الأشهر لدى الجماعة الشعبية، في مدن وقرى، ونجوع القطر المصري كله؛ وذلك لارتباطها بمناسبة

دينيــة / اجتماعيــة لهــا تقديــر واحترام بالــغين لــدى الجماعة الشــعبية، وهي الاحتفــال والاحتفاء بصاحب المناســبة محمد ﷺ.

ويقتصر الاحتفاء الشــعبي بالمولد النبوي الشــريف بتصنيــع عرائس المولــد على مصر فقــط دون غيرها من الــدول العربيــة؛ «حيــث إننــا لم نــعثر على مرجــع، أو نص يشير إشــارة واضحــة إلى ظهور هذا الــشكل الفني أثنــاء إقامة المراســم والاحتفــالات بالمولــد النبوي في أي بقعة مــن البقاع الإسلاميــة في المشــرق، أو المغرب».

تاريخ عروسة المولد:

هنــاك تبايــن بين المــؤرخين حــول التاريــخ الدقيــق لنشــأة عروســة المولــد، فقــد رأى بعــض المــؤرخين إن أصــول عروسة المولد ترجع إلى عصور الحياة المصرية القديمــة، ومــن بينهــم د.عبــد الرحيــم ريحــان، الباحــث الأثري المعــروف، الــذي يقــول إن تلــك العــروس الملونة المصنوعــة مــن الســكر، صناعــة مصريــة خالصــة، وإن المصــريين الفراعنــة، ســبقوا الفاطمــيين في تلــك الصناعــة بقــرون، عندمــا صنعوهــا مــن الســكر، واســتخدموها في الاحتفــال بالعديــد مــن الأعيــاد والمناســبات القديمــة، تجســيداً لأســطورة إيزيــس وأوزوريــس، التي تجســد الصــراع بين الخير والشــر، في الميثولوجيــا المصريــة القديمــة.

وتؤكــد الشــواهد التاريخيــة أن عروســة المولــد مصريــة خالصــة يرجــع ظهورهــا بشكلها المعــروف إلى العصــور المصريــة القديمــة، بدليــل العثــور علــى نمــاذج مصنوعــة مــن العــاج والخشــب في مقابرهــم، حتى إنــه عنــد تجريــد رأس العروســة مــن زينتهــا نجدهــا شــبيهة بــشكل الإلــه حتحــور، ربــة الحــب والجمــال والغنــاء عنــد أجدادنــا القدمــاء، وأشــار البعــض إلى أنهــا تعــود إلى العصــر الرومــاني، حيــث تشــبه عرائــس «التناجــرا» التي ترتــدى رداء رومانيــا اســمه «الهماتيــون». ووصــف الرحالــة الإنجليزى «مــارك جــرش» الــذي شــاهد المولــد

النبــوي في مصــر عروســة المولــد بأنهــا متألقــة الألــوان، وتوضــع في صفــوف متراصــة، ترتــدي ثيابــا شــفافة كأنهــا حقيقيــة (عــبير العشــري، 2017).

إلا أن ثمــة إجمــاع على أنهــا ظهرت في زمــن الدولة الفاطميــة (969م- 1171م)، وتحديــدا مــع قدوم المعز لديــن الله الــذي جلــب معه مــن المغرب ثقافــة خاصة للاحتفــاء بالمناســبات الــكبرى، فممــا لا شــك فيــه أن الفاطميين هــم أول من احتفل بالمولد النبوي الشــريف بالــشكل المُتَعَــارَف عليه حالياً، ويرجع هــذا إلى رغبتهم في نشــر مذهبهــم الشــيعي. وقــد بــدأت احتفالاتهــم دينيــاً، ولكنهــا ســرعان مــا ارتبطت بالجانب الشــعبي الذي يســتند إلى أســاس ديني.

وعندمــا جعــل الخليفــة الفــاطمي المعــز لدين الله مدينــة القاهــرة عاصمــة خلافتــه، أمــر بإقامــة أول احتفــال بالمولــد النبوي الشــريف عــام 973هـــ. وقد ذكر العلامة المقريــزي في خططه الاحتفــالات التي اهتم الفاطميون بهــا، وهي الموالد الســتة، وفصّلها بأنها مولد

الإمام الحسين (5 ربيع الأول)، ومولد السيدة فاطمة الزهراء (20 جمادى الآخرة)، ومولد الإمام علي (13 رجب)، ومولد الإمام الحسن (15 رمضان)، ومولد الرسول (صلى الله عليه وسلم) (12 ربيع الأول)، وأخيرًا مولد الخليفة الحاكم للبلاد.

وقد تفنن الفاطميون عند دخولهم إلى مصر، في الاحتفال بذكرى المولد النبوي، ويروي المقريزي في خططه، كيف كان الخليفة الفاطمي يقيم خيمة كبيرة بجوار قصر الحكم، توضع عند أبوابها أحواض من الجلد، تُملأ بالماء المحلى بالسكر والليمون، وتعلّق حولها الأكواب المصنوعة من النحاس الأصفر، والمزينة بالنقوش الجميلة، فيما يقف حولها طائفة من «غلمان الشرابخانة»، الذين كان يقتصر دورهم على مناولة شيوخ الطوائف، الذين يدعون لحضور الاحتفال أكواب الشراب.

وقد كانت هذه الاحتفالات بمثابة الترويج السياسي لحكمهم وليس فقط الاحتفال الديني، فضلاً عن أن الفاطميين هم أول من صنعوا حلوى المولد وقاموا بعمل مخازن لصناعة الحلوى، وقبل المولد النبوي بشهرين تُجهّز الحلوى وتوزع مجانا على الشعب، وعندما زادت الاحتياجات بدأ ظهور محلات لبيعها، وحلويات المولد كانت تسمى «العلاليق»، لأنها كانت تعلق على أبواب المحلات التجارية في سوق مخصوص للحلويات كان يسمى سوق الحلوين، ومن ثم أصبحت عادة سنوية مستمرة حتى يومنا هذا.

وقد تباينت قصص وروايات ظهور عروسة المولد النبوي، ومن أشهرها إن الحاكم بأمر الله كان يحب أن تخرج إحدى زوجاته معه في يوم المولد النبوي، فظهرت في الموكب بثوب ناصع البياض وعلى رأسها تاج من الياسمين، فقام صنّاع حلوى المولد برسم الأميرة والحاكم في قالب الحلوى على هيئة عروس جميلة، والحاكم تم صنعه فارسًا يركب جوادًا. وأمر الحاكم بأمر الله أن تتزامن أفراح الزواج وعقد القران مع المولد النبوي، مما يفسر سر عروسة المولد النبوي التي تُصنع في ذلك الموسم بشكلها المزركش وألوانها الجميلة (إسراء خالد، 2022).

وقد فسر أحد المؤرخين ظهور عروسة المولد بأن الحاكم بأمر الله قرر منع إقامة أي من الزينات أو الاحتفالات بالزواج إلا في المولد النبوي، لذلك كان الشباب وعامة الناس ينتظرون أيام المولد لإتمام زواجهم، وكانت العروسة المصنوعة من الحلوى والمزينة بأبهى الألوان بمثابة الإعلان عن قرب الزواج وإقامة الأفراح، وكانت عروسة المولد النبوي هدية أهل العريس للعروسة.

ويقول أستاذ التاريخ الاسلامي الراحل د. أحمد شلبي: «إن الخليفة الفاطمي المستنصر بالله عندما كان يتأهب لتأديب بعض قبائل الصحراء المغيرة على أطراف مصر قال لجنوده وقادته مشجعا لهم على القتال: حاربوا بمهارة، وعندما ننتصر سأزوج كلا منكم عروسا رائعة الجمال، وانتصروا، فزوجهم من أجمل جواريه، وفى الاحتفال بالمناسبة في العام التالي تصادف التاريخ مع وجود المولد النبوي، فقام ديوان الحلوى التابع للخليفة بصنع عرائس جميلة من الحلوى وتقديمها هدايا للقادة المنتصرين، وعامة الشعب، خاصة الأطفال، ومن يومها أصبحت عادة ومن مظاهر الاحتفال بالمولد».

وفي تفسير آخر لبداية هذه الاحتفالات أنه في عهد المستعصم بدأت دول الشمال الإفريقي التي كانت تحت السيادة المصرية تثور مُطَالبَة بالاستقلال؛ فأمر الخليفة بزحف عربي إلى هذه الدول، وكانت الركوبة الأساسية الحصان، وكان البطل الذي يبذل جهداً كبيراً يقدمون له عروساً يُزَفُ إليها. وبهذا التقط الفكر الشعبي هذا الحدث وعمل رموزاً له من خلال عمل عروسة من السكر في ملابس الزفاف المزركشة والحصان يمتطيه الفارس الشجاع، وتنوعت بعد ذلك الأشكال التي يُعَبرُ كل منها عن صفة، أو فكرة ما يؤمن بها المبدع الشعبي.

وعندما تولى الأيوبيون، وهم من السُنة، الحكم في مصر، سعوا لتغيير العديد من العادات والاحتفالات، التي أقامها الفاطميون، في محاولة لمحو نفوذ الفاطميين، الذين كانوا على مذهب الشيعة من مصر، ولكن محاولاتهم إلغاء احتفالات المصريين بالموالد عموما فشلت فشلا ذريعا، واستمرت هذه الاحتفالات حتى اليوم.

وقد مرت الاحتفالات بالمولد النبوي بالكثير من المنعطفات التاريخية والسياسية والاجتماعية، وأصبحت شكلا من أشكال الصبغة الدينية، ويذكر المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي، الذي عاش في زمن الحملة الفرنسية على مصر، فعندما جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر بقيادة نابليون بونابرت، لم تحتفل مصر بالمولد النبوي في هذا الزمن بسبب المشاكل الاقتصادية التي كان يعاني منها البلد، ومن ثم حاول نابليون التودد لكسب المصريين لاستمالتهم بالاهتمام بكل الاحتفالات الدينية وعلى رأسها المولد النبوي، سنة 1213هـ الموافق لـ1798م، وذلك من خلال إرسال نفقات الاحتفالات، إلى منزل الشيخ البكري (نقيب الأشراف في مصر) بحي الأزبكية، وأُرسلت أيضًا إليه الطبول الضخمة والقناديل.. وفي الليل أقيمت الألعاب النارية، احتفالاً بالمولد النبوي، وعاود نابليون الاحتفال به في العام التالي لاستمالة قلوب المصريين إلى الحملة الفرنسية وقوادها، لكن ذلك فشل فشلا ذريعا في تحقيق أي نتيجة، ودحرت حملة نابليون دحرا، بقيادة علماء الأزهر الشريف. في مصر الخديوية انتقل من الاحتفال الشعبي لاحتفال رسمي مسؤول عن تنظيمه وزارة الأوقاف (مينا غالي، 2021).

ويعد شارع باب البحر الأحمر في القاهرة معقل صناعة حلوى المولد، حيث يضم الكثير من المصانع والورش المتخصصة في صناعة عروسة المولد. كما اختلفت الحلوى كثيرًا عن السابق، فحاليًا أصبحت تصنع بشكل مميكن ويوضع لها اشتراطات صحية، ويدون عليها تاريخ الإنتاج، والصلاحية.

عروسة المولد بأشكالها وخاماتها الجديدة

ومن أشهر العائلات التي يعمل أفرادها في حِرْفَة النحاتة قديماً في طنطا بمحافظة الغربية: عائلة أبو النصر، وعائلة الشرقاوي، وعائلة الحاج عبد القادر حسنين، الحاج يحيى، وعائلة زكريا. ومن أشهر العائلات التي تعمل في تصنيع عرائس المولد بقويسنا: عائلة النمر «كامل النمر، وفاروق النمر» رحمهما الله، وعائلة جودة. وحتى ثمانينيات القرن العشرين المنصرم كان في قويسنا (3 مصانع) تشارك في الاحتفالية الشعبية بتصنيع، وبيع عرائس المولد، ولم يبقَ منها سوى مصنع كامل النمر.

وترتبط عادة حلوى المولد بفلسفة حب العطاء عند المصريين، خاصة في المناسبات الدينية، فكانوا يتصدقون بإعطاء الحلوى للمساكين في ذكرى المولد النبوي، ومازال التقليد موجودا لدى عدد كبير من العائلات المصرية.

ومع اختلاف الروايات تظل حقيقة واضحة وأكيدة، أن عروسة المولد ليست لعبة للأطفال،

عروسة المولد المصنوعة إلى جوار حصان المولد المصنوعين من السكر

وهدية العريس لعروسه، لكنها شاهد تاريخي على تغير الحقب والثقافة الشعبية عبر العصور، فنجد صناعتها بدأت بالسكر والماء والنشاء، وبيعها لتؤكل، وأصبحت الآن للزينة فقط، وتُصنع من البلاستيك كما يدل اختلاف مظهرها وملابسها على اختلاف الزمن والثقافات (عبير العشري، 2017).

أما الحصان المصنوع من السكر؛ فقد اعتبره المصريون رمز الفروسية، والرجولة، وروح القتال. وكان يُصنع على شكل حصان يمتطيه فارس شاهرا سيفه، وخلفه علمه، والعلم يتغير بتغير الدول، وهو شكل يثير روح الفروسية والبطولة لدى الأطفال والكبار.

تصنيع عروسة المولد «المصنعة من السكر»:

تتنوع حاليا المواد التي تُصنع منها تلك العروس ما بين الخشب الزجاج والقماش ومؤخرا البلاستيك والخيوط، إلا أن النسخة القديمة المصنوعة من السكر والحلوى ذات اللون الوردي تظل الأكثر شهرة وخلودا في الذاكرة على مر الأجيال.

أما عن مكونات ومراحل تصنيع العروسة الحلاوة، فهي عبارة عن إضافة الماء على كميات كبيرة من السكر والقليل من ملح الليمون وإجراء عملية التسخين لإتمام التجانس، ثم مزج الخليط يدويًا ثم صبه في قوالب خشبية لاستخراج الأشكال المتنوعة من «عروسة، حصان، طاووس، سفينة وغيرها»، ووضع القوالب لتصفيتها من الزوائد ثم تفريغ القوالب لتكون بصورة نهائية لها ثم تأتي مرحلة «الزينة» لتزيينها بالورق المصدف والألوان الزاهية، لتكون بذلك جاهزة للعرض وبيعها.

ويتم تصنيع عروسة المولد وفقًا للمراحل الآتية:

1. مرحلة عمل قوالب خشبية وتتم هذه المرحلة في ورش صغيرة قريبة من مصنع عروسة المولد ويتم صنع هذه القوالب حسب الأوزان التي يطلبها صاحب مصنع العرائس فهي تباع حسب وزنها من السكر. وفي هذه المرحلة يتم تقطيع الاخشاب على شكل متواز مستطيلات حسب حجم العروسة ثم يشقه إلى نصفين طوليين متوازيين يرسم على أحدهما شكل يمثل النصف الأمامي للعروسة وعلى الآخر شكل يمثل النصف الخلفي لها ثم يتم صب السكر المعقود داخل القالب .
2. مرحلة ربط القوالب ونقعها بالماء حيث يتم في هذه المرحلة ربط القوالب الخشبية مع بعضها بخيط من الكتان وتغمر بالماء حتى يتخلل الماء جميع مسامها ولا يلتصق بها السكر المعقود وحتى تنخفض درجة حرارة القالب فيساعد على سرعة تجمد السكر وبعد عملية النقع يتم نقل القوالب على لوح من الزنخ وترص القوالب وطرفها المفتوح المفرغ لأعلى .
3. مرحلة عقد السكر يتم وضع مقدار معين من السكر يتناسب مع مقدار معين من الماء في إناء نحاسي كبير على الموقد ثم يتم إضافة قطعة من الخميرة تتناسب مع كمية السكر

2

المعقـود ويضاف إليهـا ملح الليمـون أو عرق حلاوة وتضرب جيدا حـتى يصبح لونها أبيض وتسـتخدم يـد خشـبية لتقليب السـكر.

4. مرحلة صب السـكر المعقـود في القوالب فيتم صب السـكر المعقود في القوالـب المرصوصـة على قالب الزنـك وتترك لمـدة 10 دقائق حتى يتجمد السـكر.

5. مرحلة فك القالب لإخراج العروسة .

6. مرحلة تزيين عروسـة المولد وتنقسـم هـذه المرحلة إلى عـدة مراحل هـي «تركيـب الجيبونـة، تركيب الفسـتان، المكيـاج، تركيب المـراوح والورود».

ومـازال الاحتفـاء الشـعبي بهـذه المناسـبة مصحوبـاً بمظاهـر الاحتفـاء المصاحبـة لـه مثـل انتشـار شـوادر بيـع عرائـس المولـد في الشـوارع الرئيسـة وأسـواق المـدن المصريـة.

ويسـعى المبـدع الشـعبي إلى إبـراز التفاصيـل الجسـدية لعروسـة المولـد والتي تمثـل، أو تـعبر عـن الإغـراء الـذي تتـميز بـه الأنثى، ويهتم المبدع الشـعبي بإظهـار مصادر الإغـراء والجمـال في العروسـة؛ إذ أنها تحرك المشـاعر والأحاسيـس. ويلجأ المبـدع لهذه الحِيل الجماليـة كعامل جـذب لزبائنه مـن الصغـار والكبار، حتى تـزداد مبيعاتـه ويسـتطيع مواجهة أعبـاء الحياة.

ويرى البعـض أن هذه المهنة في طريقهـا للانقراض، بينمـا يـرى آخـرون غير هـذا، وأنهـا ستسـتمر؛ «لأنها أصبحـت طبيعة، أو عـادة». ولعل التعبير عـن التقدير بالحلـوى مـن أسـاليب الحيـاة المعتـادة، المقبولـة في مجتمعنـا؛ إذ أن تقديـم الحلـوى للضيـوف في مجتمعنا يُعَـد تقديـراً، احتفـاءً بهم. وربمـا يرجع تعبير الشـعبي عن حبـه لرسـول الله ﷺ بتشـكيله للسـكر وتصنيعه عروسـة المولـد، وهـي النمـوذج المحبب لـدى الجميع مـع أشكال أخـرى، يُعَد هـذا احتفـاءً، وتقديراً شـعبياً لصاحـب هذه المناسـبة الدينيـة / الاجتماعيـة المهمة الراسـخة في العقـل الجمعـي للمجتمع المحلـي، ويبدو «أن العقـل الجمعـي collective mind يلجأ إلى صُنع أنسـاق فكرية خاصة يسـتطيع مـن خلال ممارسـاته نحوهـا أن يتواءم مـع البيئـة المحيطة بـه» (الفرماوي، 2018، 23).

ومثلما احتفى المصريون بعروسة المولد، وربطوها بالسعادة والفرح بقدوم مولد النبي محمد عليه الصلاة والسلام، فقد احتفى بها الفن المصري في الغناء والمسرح والسينما والرقصات الاستعراضية، وكذلك في امتحانات الرسم.

ومع بداية القرن الواحد والعشرين، بدأت العروسة المصنوعة من الحلوى تتحول إلى لعبة من البلاستيك، واحتفظت بنفس المواصفات الخاصة بالشكل التراثي لعروسة المولد، وظهرت أشكال عصرية وجديدة ومستحدثة لعروسة المولد، والتي تجمع بين الموروث الثقافي العربي، والثقافة العالمية، وتتنوع حاليا المواد التي تُصنع منها تلك العروس ما بين الخشب الزجاج والقماش ومؤخرا البلاستيك والخيوط، وتطورت إلى أن أصبحت بلاستيك وإلكترونية وكهربائية أيضًا ومزينة بإضاءات مبهجة، وملابس مختلفة .إلا أن النسخة القديمة المصنوعة من السكر والحلوى ذات اللون الوردي تظل الأكثر شهرة وخلودا في الذاكرة على مر الأجيال.

كما رافقتنا عروسة المولد أوقات الأزمات وكانت تعكس التغيرات الطارئة على المجتمع، ولعل من المضحك والمميز في نفس الوقت ظهورها في وقت انتشار فيروس كورونا - كوفيد 19 وهي مرتدية الكمامة، وهي لافتة كوميدية قام بها بعض البائعين لتوعية الناس وحثهم على اتباع إجراءات السلامة.

وبتغير الحالة الاقتصادية التي أثرت على الجميع عالميًا بدأت بعض الأمهات في صنع عرائس المولد بالتريكو أو بالخامات المنزلية المتاحة، ولكنهن لم يفكّرن أبدًا في أن يمر عام واحد دون إدخال الفرحة على بناتهن بسبب الظروف الاقتصادية احتفالًا بالمولد النبوي الشريف.

الآن وفي السنوات الأخيرة واستمرارًا لتطور عروسة المولد بدأ ظهور التصميمات الخشبية التي تحتوي على مجسم خشبي لها ويُستخدم لتزيين المنزل ويتبادله الأصدقاء والأقارب بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

ومع اختلاف الروايات لكن تظل هناك حقيقة واضحة وأكيدة، أن عروسة المولد عادة متوارثة شاهدة على تغير الثقافة الشعبية عبر العصور، فنجد صناعتها بدأت بالسكر والماء والنشاء، وبيعها لتؤكل، وأصبحت الآن للزينة فقط، وتُصنع من البلاستيك كما يدل اختلاف مظهرها وملابسها على اختلاف الزمن والثقافات.

المراجع:

- أسامة الفرماوي (2018): المظاهر الاحتفالية لمولد الشيخ رمضان دراسة فولكلورية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 23.
- أسامة الفرماوي (2022): عروسة المولد بكامل زخرفاتها في قويسنا – تلخيص معنى الحياة ورموز الجمال والخصوبة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 373 ص 108 إلى 113.
- إسراء خالد (2022): هل كانت لتزويج الجنود المنتصرين؟.. حكاية عروسة المولد النبوي، جريدة المصري اليوم، https://www.almasryalyoum.com/
- رشا أحمد (2023): عروسة المولد... من أساطير الحاكم بأمر الله إلى أميرات ديزني، جريدة الشرق الأوسط، https://aawsat.com/
- عبير العشري (2017): عروسة المولد بدأت في مصر القديمة، الأهرام، العدد رقم (47842).
- مينا غالي (2021): "حلاوة المولد".. قصة "العروسة" و"الحصان" وتاريخ الاحتفال بالمولد في مصر، موقع مصراوي، https://www.masrawy.com/
- الهيئة العامة للاستعلامات (2009): عروسة المولد، https://www.sis.gov.eg

الصور :

- الصور من الكاتب .
- 1.2 www.vetogate.com

1

الماء في جزيرة جربة:

بين تنوع التوظيف وتعدد الرمزيات

د. عماد بن صالح - تونس

باعتباره أثمن مادة حياتية في الوجود على الإطلاق، يكتسي الماء أهمية بالغة. فهو أصل الحياة ومنبعها الأول، وهو «لبن الأرض». لذلك حظي باهتمام الفكر البشري منذ غابر الأزمنة، ولا أدل على ذلك من قيام الحضارة البشرية حول منابع المياه وضفاف الأنهار. ولنا في النيل أحسن مثال، حيث بعث الحياة في أرض مصر القاحلة، وهو ما عبر عنه ببلاغة المؤرخ اليوناني «هيرودوتس» حين قال «مصر هبة النيل». ولئن تتعدد الأمثلة في هذا المجال، فإننا سنكتفي بذكر بلاد الرافدين وما وصلته من رقي وحضارة بفضل دجلة والفرات. وكذلك مدينة تومبوكتو بمالي، التي أنشئت في القرن الحادي عشر حول بئر سيدة فاضلة تدعى «بوكتو». لذلك أولى الانسان الماء فائق عنايته منذ غابر الأزمنة، حتى أنه شيد له أفخم المعابد ونصب له الآلهة، فهو «مانغا شوجو» لدى الصينيين القدامى وهي «إيا» لدى السومريين وهي «ديمترا» لدى الإغريق وهو «نبتونوس» لدى الرومان وهو «أنزار» لدى الأمازيغ. كما شاع تقديس الأنهار والعيون، من ذلك انتشار المدن التي تحمل لفظ واد، عين، بئر.

وتستند هذه القدسية إلى التراث الديني الغزير، حيث أولته الأديان السماوية أهمية خاصة. من ذلك ذكره عديد المرات في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة مصداقا لقوله تعالى في سورة النحل: ﴿هُوَ الَّذِي أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء لَّكُم مِّنْهُ شَرَابٌ وَمِنْهُ شَجَرٌ فِيهِ تُسِيمُونَ ﴿10﴾ يُنبِتُ لَكُم بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالأَعْنَابَ وَمِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿11﴾﴾[1]، أو في سورة الأنبياء ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ المَاْءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلاَ يُؤْمِنُوْنَ﴾[2]. وتكفينا هذه الآية الكريمة للدلالة على أهمية الماء في حياتنا، حتى لا نبالغ إن قلنا إن الله عز وجل جعل منه السر الكامن لكل شيء حي على هذه الكرة الأرضية وباختفائه تختفي الحياة. ونظرا لأهميته الكونية وارتباطه بحياة البشر سواء أكانوا أفرادا، قبائل أو شعوبا وأمم، فقد أبدع فيه الفكر البشري الخلاق أيما إبداع. فاستنبط له الإنسان القديم التقنيات وشيد له عديد المعالم المائية، منها السدود والحنايا والفسقيات والحمامات وغيرها. كما استنبط الوسائل المثلى لاستعمال المياه وتقسيمها بعدل، منها القادوس والشادوف والدلو. ولا يسعنا في هذا المجال إلا الإشادة بإضافة الأجداد، وخاصة تقنية ابن الشباط لتقسيم المياه في واحات الجريد وحفر الآبار وتجهيزها بمنشآت مائية متكاملة الوظائف في جزيرة جربة الواقعة في خليج سرت الصغرى، أو ما يسمّى اليوم بخليج قابس بالجمهورية التونسية.

غير أن قيمة الماء لا تنحصر فقط في كونه مادة حياتية أساسية، إنما تجاوزت مساهمته في الحياة حدود الاستعمال اليومي وما يرتبط به من أمور العبادات والحاجات اليومية من شرب وطهي وطهارة. ليتجلى في قيمة اعتبارية كبرى تضمنت مجموعة من الدلالات الرمزية ذات الأبعاد الاجتماعية والخلفيات التربوية والدينية. ولعل ذلك مرده إلى أن الإنسان لم يعرف أصل الماء في الوقت الذي أدرك أهميته الكبيرة وحاجته الماسة إليه، فأحاطه بهالة من التقديس وحاك حوله خياله الخصب كمّا هائلا من الأساطير والطقوس الحبلى بالرموز والدلالات. ولتفادي التكرار والسقوط في النمطية، ارتأينا البحث في هذا الإرث الزاخر بالرموز لاكتشاف أسراره وسبر أغواره ومحاولة تفسير بعض ما تعلق به من عادات وتقاليد عريقة ومأثورات شفوية غزيرة ترسخت بجدارة في ذهنية الإنسان الجربي وتناقلتها الأجيال لتحتفظ بها الذاكرة الحية. وتأتي محاولتي في هذه الدراسة في إطار البحث عن عناصر الرموز لجانب هام من تراثنا غير المادي الحافل بالعبر حول الماء. وقد اعتمدنا في ذلك على ما جادت به علينا بعض الوثائق المكتوبة المبعثرة هنا وهناك. ولتجاوز محدودية الوثيقة المكتوبة، توجهنا إلى الميدان حيث قمنا بعدة مقابلات لاستقراء الذاكرة الجماعية وما تعلق بها من تمثلات حول الماء. وفي محاولتنا بيان أبعادها الاجتماعية وأصولها الدينية لا ندعي الإلمام بكل شيء ولا إحصاء كل معانيها، بل تظل محاولتنا ناقصة في الزمان والمكان تشوبها نسبية العلوم الإنسانية والاجتماعية. وعلى هذا الأساس جاء تصميم بحثنا وفق المحاور الكبرى الآتية:

- المحور الأول: الماء مادة أساسية للطهارة
- المحور الثاني: الماء رمز التفاؤل والخصوبة
- المحور الثالث: طقوس الاستمطار وما يرافقها من مأثورات شفوية

الماء مادة أساسية للطهارة:

إضافة إلى كونه موردا طبيعيا أساسيا يرتكز عليه الجزء الأكبر من الأنشطة الاقتصادية، يعتبر الماء من أهم وسائل الإنتاج بل يعد المحدد الطبيعي للاستيطان البشري على مر التاريخ. كما ارتبط الماء برمزية النقاء والصفاء، فهو المادة الأساسية للطهارة. من ذلك أن كل العبادات لا تستقيم إلا بالتطهر من النجاسة، فالصلاة تسبق وجوبا بالوضوء. وهو المادة الأساسية له، إذ يكفي وجوده لمنع التيمم وفقا للقاعدة الفقهية «إذا حضر الماء غاب التيمم»[3]. ورغم

أهميتها البالغة في العقيدة الإسلامية، فإن الطهارة لا تقتصر فقط على العبادات. إنما تتجاوزها لتشمل نسق الحياة في مفهومها الشامل، بل أن جذورها تمتدّ في عمق التاريخ لتتجاوز الدين الاسلامي. وما تعدّد الشعائر التعبديّة وما يرافقها من مراسم طهارة مرتبطة بالماء إلّا دليلا على ذلك، حيث تتجلّى خاصّة في الاغتسال وما يصاحبه من طقوس قوليّة وحركية غزيرة المعاني. وهي طقوس كثيفة الحضور في كامل دورة الحياة، تغطي كافة محطاتها الكبرى منذ الولادة إلى الوفاة مرورا بالختان فالزواج.

لئن ارتبط هذا الطقس بدرجة أولى بمفهوم الطهارة لما لها من مكانة أساسيّة في العقيدة الإسلامية وخاصّة في العبادات، إلّا أنّ جذوره تمتدّ عميقا أقدم من الدين الاسلامي. وما تعدّد الشعائر التعبديّة المرتبطة بالماء إلّا دليلا على ذلك، حيث تتجلّى خاصّة في الاغتسال المرتبط بالعديد من المناسبات في دورة الحياة[4]. وقد اهتمّ الدين الإسلامي هو الآخر أيّما اهتمام بنظافة الجسد، حيث ورد في القرآن الكريم في سورة البقرة، قوله تعالى ﴿إنّ الله يحبّ التوّابين ويحبّ المتطهّرين﴾[5]، وقوله أيضا: ﴿ويُنَزّلُ عَليكُم من السماء ماءً ليطهّركم بهِ﴾[6]. فقد عدّ الماء دوًما الوسيلة الأولى للتطهير الطقوسي الذي يسبق الشعائر التي يؤدّيها المسلم. ولم يكن الدين الاسلامي سبّاقا في هذا المنحى، ذلك أنّ الحضارة الفرعونيّة قد اعتنت هي الأخرى بالطهارة وخصّتها بطقوس مماثلة. ففي مصر القديمة كان الكهنة يغتسلون يوميّا في بحيرة مقدّسة قبل الفجر لتطهير أجسادهم. وقد كانت أبواب المعبد تفتح في اللحظة التي تشرق فيها الشمس، حيث يجرّد تمثال الإله من ثيابه ويغسل. فالماء عندهم ليس لتطهير البشر فحسب، بل يشمل الآلهة أيضا. كما عرفت الحمّامات المقدّسة في الميثولوجيا الفينيقية والإغريقية وغيرها، من ذلك نذكر حمّام «أفروديت» المشار إليه في ملحمة الأوديسا وحمّام أثينا الذي تغنّى به «كليماك»[7].

كما أولت بقيّة الأديان السماويّة أهميّة قصوى للطهارة باعتبارها «رمزيّة شعائريّة وطقس ديني يحمل مغزى ودلالة معنويّة للإقبال على الله، مما يتوجّب تطهير الجسد من القذارة والنجاسة». ولعلّ ما يؤكّد هذا الارتباط الكبير بموضوع الطهارة المائيّة، ما روي في الميثولوجيا اليهوديّة من قبيل أنّ من فرط اهتمام «يهوه» بالنظافة، فقد جعل الموت عقوبة كلّ من تسوّل له نفسه بالاقتراب من خيمة الهيكل أو المذبح بغير اغتسال. ممّا يعني أن موضوع الطهارة، أو التطهّر يشير إلى مفهوم القيام بإزالة الخطايا والأمراض عن طريق استخدام الماء. أمّا المسيحية، فقد أفردت الماء بقداسة خاصّة من خلال طقوس التعميد. حيث أنّ فعل الغمر والغطس في الماء يفيد ردّ النحس والأرواح الشرّيرة عن الرضيع، وجلب البركة والخصوبة إليه. ومن هنا نتبيّن جليّا مؤشّراته الثلاثة: أصل الحياة، وسيلة للتنقية والتطهير، وبناء الجسم. وهذه المؤشرات تشترك فيها تقريبا مختلف الحضارات والثقافات.

اعتبارا لطابعهم الجزيري، فقد تعلق أهل جربة بعاداتهم وتقاليدهم، وهي منظومة اجتماعية متكاملة اكتسبوها عن الأجداد وعملوا على حراستها وتنفيذها لتغدو أعرافا ثقافيّة تضبط السلوك وتنظّم الممارسات خلال كافّة مراحل الحياة ومحطّاتها الكبرى. إذ يمرّ الإنسان عبر مسيرته الحياتيّة بجملة من المحطّات والمراحل الأساسيّة. فتمثّل كلّ مرحلة طورا مهمّا في تكوين ذاته، وبناء شخصيّته الاجتماعيّة. بدءاً بالميلاد، فالختان والزواج وختاما بالوفاة. فترافق كلَّ مرحلة من هذه المراحل طقوس وممارسات خاصّة تجعل من كلّ طور طورًا مميّزًا على الآخر لهذا الإنسان. وفي هذا الإطار نجد أحد أهمّ روّاد علم الفلكلور «أرنولد فون جنيب» يطلق على هذه الممارسات المصاحبة لكلّ طور من أطوار حياة الإنسان «طقوس المرور»، أي الانتقال من طَور سواء أكان زمانيّا أو مكانيّا إلى آخر. فهذه الممارسات القوليّة والمادية تصاحب هذا الإنسان

لينتقل من طور إلى آخر مغاير تماما، وكلّ انتقال هو تحوّل من حالة إلى أخرى. كأن يتحوّل الطفل الختين من عالم الأنوثة إلى عالم الرجولة، أو الشابّ الأعزب إلى رجل متزوّج أو الإنسان الذي تدبّ فيه الحياة إلى آخر هامد[8].

بدورهم تعلق أهل جربة بقيم النظافة، واعتنوا بهذا الجانب من الطهارة في حياتهم. ومما أضفى على الأمر صبغة دينية، أن تعاليم المذهب الإباضي السائد في أغلب أنحاء الجزيرة صارمة في هذا المجال[9]. فرغم انتماء جزيرتهم إلى بيئة شبه جافة شحيحة الأمطار، نلاحظ حسن توظيف الماء للطهارة وكثافة الطقوس المرتبطة باستعماله في دورة الحياة. ذلك أنه في الولادة، ما إن تضع الأم مولودها بسلام حتى تعلو الزغاريد وتسرع القابلة التقليدية إلى قطع حبل الارتباط لغسل المولود جيّدا بماء فاتر ولفّه بعناية فائقة في قماش قطني ناعم. ثم تعاد الكرّة يوم السابع في أجواء احتفالية كبرى، حيث تجتمع العائلة ويدعى الجيران والأقارب لمشاركة العائلة فرحتها بالمولود الجديد باعتباره «عمارة الدار» وسراجها الوهاج. فتتولّى الجدّة تحميم الرضيع في أجواء ملؤها الفرح والحبور، وتعلو الزغاريد وتفوح رائحة البخور لتعطّر كامل المكان. إثر الاستحمام تلبس الصغيرة ثيابا جديدة بيضاء، وتضع الجدّة لها الكحل في مقلتيها. ثمّ وبحركة حبلى بالمعاني تفتح لها يدها الصغيرة لتمرّر لها فيها أوّلا ورقة زيتون ثمّ ورقة حنّة مردّدة في ثلاث مناسبات:

«نوريا نور

الأولى ورقة زيتون

الثانية ورقة حنّة

الثالثة مصباح في الجنّة

الجنّة حجرها لوبان

وترابها زعفران

بخورها عمبر وقماري»[10].

عموما فإنّ طقوس الولادة تستحقّ الدراسة المعمّقة من طرف فريق متكامل من الباحثين متعدّدي الاختصاصات. وهي طقوس تتميّز بتنوّع مكوّناتها وتعدّد محطّاتها وثرائها الوظيفي والرمزي، ممّا يضفي عليها أهميّة خاصّة. غير أنّه لا يمكن فهم هذه الطقوس ولا إدراك معناها، إلّا باعتبارها غشاء ثقافيّا بتعبير عالم التحليل النفسي المختصّ في الطفولة «ديدييه أنزيو» في كتابه «الأنا الغشاء»[11]. يكون المولود في حالته الطبيعيّة ملفوفا في غشاء رحم أمّه، ثمّ يسقط في الفراغ مباشرة إثر الولادة. فلا يكفي لا الحضن ولا الدوح الذي كان يُعدّ قديما من قوقعة السلحفاة ويُفرش بالتبن ولا المهد المصنوع من الخيزران لضمّه والتخفيف من حدّة ألمه على فراق الجوف الدافئ لوالدته. حينها ينتقل إلى حالة الثقافة من خلال ترسانة متكاملة من الطقوس والعادات، تمثّل «غشاء ثقافيا» يحضنه ويدمجه في قومه ويهيّئه للطفولة فالمراهقة والشباب مرورا بالكهولة قبل الشيخوخة.

ثم تتكرر هذه الطقوس بأكثر صرامة في الختان، باعتباره من المراحل الأكثر أهمية لدى الأطفال الذكور بعد الولادة. «الطهور»[12] بالعامية أو «الظهار» باللّغة الأمازيغيّة هي من العادات القديمة لدى الشعوب السامية باعتبارها من طقوس الانتماء والاندماج، وهو من علامات البلوغ والرجولة .رغم أهمّيته وانتشاره، يختلف الباحثون حول أصل الختان، فمنهم من يرجعه إلى الفراعنة[13]. ومنهم من يرى فيه طقسا يهوديّا بامتياز مستدلّا في ذلك على ذكره في التوراة[14]. حيث أمر الله نبيّه ابراهيم عليه السلام بختان نفسه بحجر الصوّان وهو في الثمانين من عمره، ثمّ سنّها لذريّته من بعده[15]. وبذلك غدا الختان رمزا لتعاهد اليهود مع الله وعلامة على إيمانهم. أمّا «مرسيا إلياد» فيعتبر الختان طقسا إعداديّا شبه كوني منتشرا على نطاق واسع ولدى عدّة شعوب في إفريقيا وأمريكا الجنوبيّة[16]. ورغم أهمّيته فإنّ الختان يشوبه شيء من الغموض في الإسلام. فلئن

ختان جماعي بمناسبة المولد النبوي الشريف

أجمعت المذاهب الأربعة على اعتباره سنّة، أي تقليدا لعمل الرسول صلّى الله عليه وسلّم، فإنّها تختلف حول ضرورته. ذلك أنّ الشافعيّين والحنابلة يرونه ضروريّا، في حين يعتقد المالكيّون والحنفيّون عكس ذلك[17].

ويتّسع هذا الاختلاف ليطال كتّاب السيرة النبويّة الشريفة، الذين لا يتّفقون حول الظروف التي ختن فيها الرسول صلّى الله عليه وسلّم. ذلك أنّ جانبا كبيرا منهم يرى أنّ الملائكة هي من تولّت ختانه وهو جنين، بينما يؤكّد البعض الآخر ختانه بعد الولادة. ويستند العلماء الّذين يقلّلون من القيمة الدينيّة للختان على انتشاره لدى القبائل العربيّة زمن الجاهليّة، حيث دأب العرب على ختان أبنائهم أسوة بجدّهم إبراهيم الخليل عليه السلام. ونظرا لفوائدها الوقائيّة الجمّة فإنّ الاسلام لم يتردّد في احتواء هذه الممارسة القديمة، بل وحثّ أتباعه على مواصلة ختان أبنائهم. كما اعتمد هؤلاء أيضا على رأي ينسب لعمر بن الخطّاب مفاده أنّ الرسول صلّى الله عليه وسلّم، «إنّما جاء لهداية العالم ولا لختانه». وبناء على هذا الرأي المقلّل من شأن الختان، فقد أنزله عديد الفقهاء منزلة التقليد الّذي يمكن تجاوزه عند وجود الخطر الداهم أو المانع الشرعي. ولئن كان الختان موضع خلاف عميق وجدل حادّ من الناحية الفقهيّة، فإنّه غير ذلك واقعيّا عند أغلبيّة الشعوب الاسلاميّة. إذ تتجاوز أهمّيته الجانب الديني نفسه من خلال سطوة جانبه الاجتماعي واعتباره رمزا للانتماء للأمّة الإسلاميّة وعلامة انتساب وهويّة[18].

وقد عزا بعض الباحثين هذه الأهميّة الكبرى للختان عند الشعوب الإسلاميّة الّتي أنزلته واقعيّا منزلة الفرض الديني، إلى وظيفته الوقائيّة القائمة على استئصال القلفة الّتي يعتقد أنّها المسؤولة على تجميع الجراثيم تحت الثنيّة الغشائيّة للقضيب[19]. وقد ذهب بعض الباحثين إلى القول أنّ الختان لا يعدو أن يكون إلّا أحد الطقوس ذات الأبعاد الجنسيّة الواضحة. ويستدلّون في ذلك على الحضور الكثيف لرموز الخصوبة في الاحتفالات المصاحبة لعمليّة الختان[20]. كما يستندون في تحليلهم على معطيات لغويّة، قائلين أنّ كلمة «ختان» نفسها لا تخلو من إيحاءات جنسيّة. فهي تعني زوج البنت، «فخاتن فلان فلانا تعني صاهره»[21]. وهذا يعني أنّ الصبيّ الختين هو زوج البنت المحتمل، فهو إذن قابل للزواج ومصنّف ضمن فئة الراشدين. وبناء على هذه المعطيات يستخلص الباحثون أنّ الختان طقس

جنسي بامتياز، يهدف إلى تحسيس الختين بمسؤوليّاته المستقبليّة في الزواج وتكوين أسرة بهدف تواصل نسل العائلة وإعمار الكون[22]. كما لاحظ الباحثون أنّ مجمل العادات والتقاليد المصاحبة لهذا الحدث الاحتفالي تعمل على افتكاك الصبيّ من حضن أمّه ومن عالم الأنوثة الذي كان يعيش فيه، لإقحامه في عالم الرجال من خلال تلقينه قيم الذكورة[23]. رغم الفارق الزمني الكبير بينهما، إلّا أنّ الختان والزواج يشتركان في الاحتفال بالجنس. وقد كان الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة من أبرز من تبنّوا هذا الطرح، حتّى أنّه لم يتوان في القول أنّ «الختان هو إعدادا لفضّ البكارة وممارسة الفعل الجنسي وتحسيسا مبكّرا بالنشاط الإنجابي»[24].

من العادات الحميدة لدى أهل جربة ربط الختان بالمناسبات الدينيّة تبرّكا بها كالمولد النبوي الشريف أو ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان المبارك، أو بالمناسبات العائليّة كزواج أحد الأعمام أو الأقارب. وإذا ما لم يرتبط الختان بإحدى هاته المناسبات، فكثيرا ما تتعمّد العائلة أن تختار لذلك يوم الخميس تبرّكا وتيمّنا، لما لهذا اليوم من وقع في الذاكرة الجماعيّة. في اللّيل وبعد مأدبة عشاء مضيّقة تدعى لها العائلات المتصاهرة، للاحتفال بالطفل الختين. على صدى زغاريد متتالية وأنغام شجيّة، تتولّى النساء تخضيب راحة كفّيه وأسفل رجليه بالحنّاء وسط مجلس نسوي محض لا يشارك فيه الرجال. ويرمز هذا الحفل، الذي يسمّى محليّا «ليلة الحنّاء»، إلى عالم الأنوثة الذي تربّى في أحضانها الطفل منذ ولادته إلى حين ختانه. وهو عالم نجس ومدنّس حسب المعايير الذكوريّة، لذلك يعمل المجتمع على تخليصه منه وذلك بافتكاكه عنوة وإقحامه في عالم الطهر والرجولة قصد إعداده نفسيّا وجسديّا على تحمّل المشاق والمسؤوليّات الجسام لكي يكون رجل المستقبل عن جدارة[25].

بعد فصل الطفل عن العالم الأنثوي وما يمثّله من المدنّس وذلك بإخراجه من مجلس النسوة ووضعه تحت الوصاية الذكوريّة الخالصة، تحين لحظة إنجاز «الطهارة» للمرور إلى عالم الرجولة الفسيح والمقدّس. إذ يتولّى أحد الأعمام وضع الطفل في حجره ويمسكه جيّدا لشلّ حركته. بينما يتقدّم الختان نحوه محاولا إثارة انتباهه بحيلة «العصفور الّذي يحلّق هناك». وفي اللحظة الّتي تبحث فيها عينا الطفل عن هذا العصفور المزعوم، يكون مقصّ الحلّاق قد قطع، في حركة سريعة، تلك القلفة الزائدة والنجسة[26]. وما إن يعلو صوت الطفل باكيا من شدّة ألم استئصال هذا الجزء من عضوه التناسلي، يتولّى عدد من الفتيان رمي قلال فخّاريّة ملأى بما لذّ وطاب من الفواكه الجافّة المتنوّعة والحلوى الملوّنة من أعلى سطح الحوش إلى وسط الفناء. عندها يتهافت الأطفال بكلّ براءة مسرعين إلى جمع ما تيسّر من حلوى وفواكه جافّة دون أن ينتبهوا إلى صراخ الطفل الختين. وهي لعمري حركة نبيلة تنمّ عن ذكاء أصحابها، فلاجتناب صدمة الأطفال يعمد أهل الجزيرة إلى هذه الحيلة لإخفاء صراخ الطفل الختين وصرف نظر بقيّة الأطفال عنه وذلك بجعلهم منهمكين في جمع قطع الحلوى الملوّنة والمتناثرة في كامل أرجاء الفناء.

واعتبارا لأهميّة هاتين المحطّتين المفصليّتين في حياة الأفراد واشتراكهما في رمزية الخصوبة من خلال الاحتفال بالجنس، فقد أحيط الختان والزواج بترسانة متكاملة من التقاليد المرتبطة برمزية الطهارة[27]. ولا أدل على ذلك من تخصيص يوم بأكمله في الزواج التقليدي للذهاب إلى الحمام والتمتع بمياهه الدافئة. ففي اليوم الثاني منه يتوجه العريس في موكب مهيب إلى الحمام محاطا بتشكيلة كاملة من الشباب والأحباب والعازفين. حيث يدعى الجميع إلى الاغتسال على نفقة العريس، ويقضون كامل اليوم في الحمام في أجواء احتفالية شبابية رائعة. لا شكّ أنّ القصد من الذهاب إلى الحمّام هو تطهير الجسم من الأوساخ وذلك بالتخلص من الأدران بهدف الاستعداد النفسي والبدني للمعاشرة الزوجيّة، خاصّة وأنّ الزواج مؤسّسة دينيّة مقدّسة لا يلجها إلّا المطهّرون[28].

وقد حثّ الدين الاسلامي على الطهارة في قوله تعالى: ﴿وينزل عليكم من السماء ماء ليطهّركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبت به الأقدام﴾[29]. إضافة إلى هذا المعنى الظاهر ليوم الحمّام الّذي لا يخفى على أحد، فإنّ له معنى باطن يتجلّى خاصّة في معاني الماء ورموزه المتعدّدة. ذلك أنّ الماء يرمز إلى الحياة والخصوبة من خلال السائل المنوي[30]. وهو ما يتوافق تماما مع المعتقدات القديمة الّتي كانت تعتبر المطر المني الخصب لأب السماء. فكلّما كان المطر قويّا وانهمر بغزارة، إلّا وارتوت الأرض وازدادت خصوبتها فوهبت خيراتها بسخاء. وذاك هو واقع الزوجين فكلّما كان الجماع منتظما إلّا وتوّج بقذف جيّد للمني في رحم المرأة، كلّما لبّت الزوجة رغبتها وأشبعت نهمها وزاد حضّها في الإنجاب. بعد إتمام مراسم الطهر والنظافة، ينال العريس قسطا من الراحة في مقصورة الحمّام قبل أن يتوجّه الى الحلّاق ليصفّف له شعره ويحلق ذقنه ولحيته. وهكذا يقضّي «العرّاسة» كامل اليوم في حومة السوق، لتلبية حاجياتهم الجسديّة والنفسيّة ولا يعودون إلى الحومة إلّا مساء بعد اقتناء مشموم الفلّ والياسمين.

ولا تقتصر طقوس الطهارة على العادات المرتبطة بالمحطات المشرقة في الحياة، إنما تشمل كذلك المحطات القاتمة منها. فهي ممتدة في الزمان والمكان ونلاحظ كثافة حضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت وطقوس العدة. وباعتباره انتقالا من الزمن النسبي إلى الزمن المطلق قد عرفت الإنسانية جمعاء الموت وتعايشت معه في كلّ زمان ومكان، فلا وجود لأمّة لم يطرق بابها ولم تكتو بنار فراق الأحبّة. فهو يخلّف رهبة كبرى وحزنا عميقا ولوعة وحسرة، كما يكشف عن حيرة الإنسان وعجزه أمام القدر. فتلك هي «طبيعة الحياة، خلق، فولادة وشباب، فكهولة وشيخوخة فموت»[31]. فمن المعلوم في تاريخ الحضارات الإنسانيّة، أنّه لا توجد أيّ حضارة لم تول اهتماما كبيرا بالموت، ولم تفكّر شعوب الى ما سيؤول إليه الإنسان بعد مفارقته الحياة الدنيا. فكلّ مجتمعات الحضارات القديمة صوّرت رؤيتها للموت في شكل مميّز، يختلف عن باقي الشعوب أو يتشابه باختلاف تفسيراتها للإله والروح والجسد. إذن كان الموت أكبر هواجس الإنسان البدائي، فهو يلاقي الخطر في كلّ مكان يتواجد فيه. لذلك فقد تعلّم الدفن منذ البداية، وهو ما ذكره لنا القرآن الكريم في قصّة دفن ابن آدم قابيل لأخيه هابيل بعد أن تعلّم ذلك من غراب. فقد قال الله تعالى: «فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلنا أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين»[32].

مهما طالت الحياة وامتدّت أيّامها وسنواتها، فهي تستوجب الموت لا محالة. ذلك ما نصّت عليه هذه الآية الكريمة بصراحة: «كلّ نفسٍ ذائقة الموت ثمّ إلَينا ترجعون»[33]. وإذا كان هناك فرحة بالميلاد، كان هناك حتما حزن بالفناء. إنّها حتمية مطلقة لا مفرّ منها ولا مناص. فالموت نهاية محتومة لكلّ الكائنات الحيّة، والموت قدر. ولكنّ الموت أيضا سرّ ولغز ورهبة وغموض ومجهول. والعقليّة العاميّة لا تواجه الموت بالتذكّر والاعتبار، ولكنّها تواجهه أيضا بالتجاهل والنسيان. وربّما واجهته كذلك بالنكتة والاستظراف أو بالأغنية والأشعار والأهازيج، بل ربّما جعلت الموت موضوعا قصصيّا غرائبيّا عجيبا وممتعا. وتلك كلّها وغيرها آليّات تجنح إليها الذهنيّة الشعبيّة في محاصرة خوفها ورهبتها من ذلك المجهول: «الموت»، أو «تمتنت» باللغة الأمازيغيّة.

دأبت كل الشعوب على تخليد ذكرى موتاها من خلال تشييد أضخم الأضرحة، كما حرصت على احترام ذواتهم من خلال تعدد الطقوس والاعتقادات. ومن أبرز هاته الطقوس غسل الميت وتجهيزه قبل تشييعه إلى مثواه الأخير لدفنه. على غرار كل الجهات في البلاد فقد أحيطت مراسم غسل الميت بأهمية خاصة، لذلك لا تعهد هذه المهمة الحساسة إلا لصفوة القوم من الثقات. وتتميز هذه المراسم بصبغتها الضيقة

وطابعها السري، حتى أننا وجدنا صعوبات جمة أثناء العمل الميداني. حيث أعرض أغلب المستجوبين على الإفصاح بشهاداتهم، وبقي شيء من الغموض يشوب هذا الجانب من البحث. بيد أن الشهادة الوحيدة التي تحصلنا عليها تفيد أن عملية غسل المتوفى تتم في سكوت مطبق عدا البسملة والترحم على روحه الطاهرة. حيث يقتصر عدد المشاركين فيها على ثلاثة أفراد على أقصى تقدير من أهل الثقة وذوي الخبرة في هذا المجال. إثر التزود بكميات كافية من الماء وبقية المستلزمات، يمدد جسد المتوفى على خشبة في اتجاه القبلة. بعد سترعورته، تبدأ عملية الغسل من اليمين إلى اليسار. يتكفل أكبر المشاركين في الغسل بدلك جسد المتوفى جيدا، بينما يتولى البقية مساعدته بسكب الماء أو بجمعه[34]. ما إن تنتهي عملية الغسل، حتى تنثر عليه العطور من مسك وعنبر. ثم يكفن كامل جسد المتوفى ما عدا وجهه، ويسجى قبل أن يسمح للعائلة بإلقاء النظرة الأخيرة عليه وتوديعه.

ويعتبر الموت في التراث الشعبي الإنساني فاجعة بأتمّ معنى الكلمة لما فيه من قطع حبل التواصل بين الإنسان وأهله. وهو ما يفسّر كثرة المعتقدات والطقوس حوله. وتتنوّع المعتقدات المتعلّقة بالموت في مضمونها، فمنها ما يدخل في باب التشاؤم ومنها ما يدخل في باب الأحاسيس الإنسانية وبعضها يدخل ضمن دائرة التصوّرات الدينيّة[35]. إذا كانت كلّ الثقافات البشريّة تتقاسم هذا الإدراك، فإنّ طرق التعامل معه بغية تصريفه ومواجهته تختلف باختلاف الجماعات البشريّة نفسها. وقد عبّرت كلّ الثقافات عن حرقتها ولوعتها قولا وفعلا وممارسة ممّا شكّل مادّة ثريّة للبحث تناولتها مختلف الاختصاصات بالدراسة والتمحيص[36]؛ فأخضعتها إلى المنهج العلمي لتحليل مضامينها وفق مقاربات متعدّدة، فبيّنت كيفيّة تعامل مختلف المجتمعات والطوائف مع الموت والموتى. إذا كان الموت هو بداية النهاية بالنسبة للشخص المتوفّى، فإنّه نقطة بداية لسلسلة من الطقوس والممارسات

بعد انتهاء العدة،
الأرملة تحمل قلة الماء كناية على انتهاء الحزن

لدى عائلة المتوفّى وخاصّة لدى الأرملة التي تمر وجوبا بفترة العدة امتثالا لقوله تعالى: ﴿ والذين يتوفّين منكم ويذرون أزواجا يتربّصن بأنفسهنّ أربعة أشهر وعشرا ﴾[37].

طيلة هذه المدة تتحمل الأرملة[38] أعباء اجتماعية ثقيلة، من ذلك أنها تتزهد في الحياة وتمتنع عن لبس الثياب الجديدة والملونة ولا تستعمل العطور والحناء وتعتزل كافة مظاهر الفرح. كما تتفادى الإفراط في لفت الانتباه، ويمنع عليها كذلك المبيت خارج بيتها. وفي اليوم الأخير من عدتها ويطلق عليه محليا لفظ «رميان العدة»[39]، تخضع الأرملة إلى جملة من الطقوس الفريدة والحبلى بالمعاني والدلالات. لعل أهم هذه الطقوس مراسم الغسل للتخلص من الشؤم الذي ارتبط بها طيلة الفترة السابقة[40]. فتعمد الأرملة إلى الاغتسال والتزين بالحناء[41] حيث تمشط شعرها وتبلله بالزيت وترتدي ثيابا بيضاء جديدة كدلالة على انتهاء الحزن والعودة تدريجيا إلى الحياة ومباهجها. وهو ما يحيلنا إلى مقولة المستشرق الفرنسي «ألفراد بيل» في اعتباره الإسلام في شمال إفريقيا «تركيبا دينيا معقّدا يضمّ معتقدات متعدّدة تداخلت وتفاعلت خلال قرون عدّة، فأثمرت هذا النتاج الطريف في شكله ومحتواه

رغـم نقصه للتّجانـس»[42]. لذلـك نعتقد أنّ جـزءا كبيرا من هـذه العـادات والطقوس الخاصّـة بالمـوت والعدّة في جزيـرة جربة تسـتمدّ جذورها العميقة مـن هذا الإرث الأمازيغـي الغزيـر والموغـل في القـدم. وبنـاء على ذلك نسـتخلص أنّه رغم ما يبدو من تناقـض لهذه الطقوس القديمـة مع تعاليـم الديـن الإسلامي، فإنّها قـد تحدّت عامـل الزمـن فتواصـل حضورهـا إلى اليـوم. ذلـك أنّها استبسـلت في التصـدّي للاندثـار، فلـم تضمحـلّ ولـم تدخـل في غياهب النسـيان، وإنّما تأقلمت بـذكاء مع هذا الواقع الجديد. وهو ما يفسّـر اسـتمرارها لتمتدّ في الزمن وتواصل اسـتقطاب مريديـن جدد[43].

غير أن المـاء يتجـاوز بعـده المـادي وطبيعتـه الفيزيائيـة والكيميائية، ليكتسـب أبعـادا رمزية أعمق مـن خلال تقديسـه وإحاطتـه بجملة مـن الاعتقادات والطقـوس القولية والحركيـة. من ذلـك الحرص على مـلء آنيـة بالمـاء حـذو القبرلشـرب الطيـور، حيث يسـود الاعتقـاد أنهـا بعـد أن ترتـوي تدعـو للمتـوفى بالرحمـة والغفران. والمتمعـن فيها يلاحظ أنّها ليسـت مجـرّد ممارسـات واعتقـادات تكرارية دون مـعنى. إنما هي راسـخة في الذاكـرة الجماعية باعتبارهـا محل اتفاق المجتمـع. فقـد حدّد لهـا أفـراده تمثلاتـه وأبـدع فيها مخيالـه واسـتلهمت منها قريحتـه وصاغت فيهـا أروع الحكـم وأرق الأشـعار وأطـرف الحكايات.

الماء رمز التفاؤل والخصوبة :

باعتبـاره أصـل الحياة وسـبب وجودها وسـر الرخاء والنماء فيها، اكتسـب المـاء أبعادا رمزيـة كثيفة المعاني. فهو رغم ليونته، رمز القوة والمناعـةِ والثبوت والخصوبة. فكلّما كان المـاء غزيرا متنوع المصـادر، إلا وكانت حظوظ الأمم وافـرة في الاسـتقرار والصمود وإنتـاج أسمى القيم الحضاريـة. لذلك يسـجل حضـوره بكل قـوة في الثقافة الإنسـانية جمعاء، حتّى أنّه قد أخذ تمـثّلات عديدة تراوح بين المحلي والكوني مرورا بالجهـوي فالوطني. ولعل أبرزها اسـتعماله في التواصل مع أفراد الجماعـة ومع العالم غير المنظور، حيث ترجع أغلب أسـاطير المجتمعات البشـرية أصل الكـون وجميـع المخلوقـات إلى الماء. إذ تـعبّر عنها داخـل قوالب وأشكال طقوسـية منذ القـدم، حتّى غدت من المعتقـدات الشـعبية المتصلة بهذه المـادة الحياتية التي أخذت أبعاداًرمزيـة وروحية أعمق.

لعـل شـح السـماء ونـدرة المـاء بجزيرتهـم جعلت أهل جربة يعـون قيمة الماء، فاسـتنبطوا أنجع الوسـائل لاسـتعماله واقتصدوا في اسـتهلاكه وحذروا من تبذيره. فارتبط المـاء لديهـم بأنبل القيـم وأسمى المثـل[44]، فهو كما أسـلفنا أصل الحياة والسبب في اسـتمرارها ونمائها. لذلك استبشـروا بكل غيمـة تلوح في السـماء لعلها ترعد وتمطـر، فتخضـر الأرض وينمـو الزرع ويمتلـئ الضرع. ومن المصادفـة أن يعادل استبشـارهم بالأمطار، فرحتهم بكل ولادة جديـدة. وكأني بهـم قـد خبروا أن المـاء أصـل الحيـاة في الطبيعـة كما لدى البشـر. وقـد عبر أهل جربة علـى هذه الفكـرة مـن خلال حرصهم على وضـع قنينة ماء تحت مهـد الرضيع. فقـد ارتبط الماء لديهم بحسـن الطالـع وبالأمـان، وهو مصـدر خير ويمن وبركـة. فهذه الحركـة الرمزيـة التي دأبـت عليهـا الجدات منـذ زمن وتناقلتهـا الأجيـال ولازالـت الأمهات تحافـظ عليها إلى اليـوم، لهـي أصـدق تعـبيروأنبل تعلـق بالحيـاة. وكأني بهـن قد وظفـن خيالهن للتعـبيرعن حبهـن المطلق لهذا الرضيع واستبشـارهن بولادته وأملهن بـه وتمنياتهن له بموفور الصحة وكريـم الحياة. ففي مجـاورة قنينة الماء لمهـد الرضيع تعبير بليـغ على نبـل الفكرة، وجعلـه ينام هادئـا تحت رعاية السـماء مصـدر الماء.

ومـن الطريـف أن تتواصل فكرة الأمان والاستبشـار والتفـاؤل بـالخير العميـم وبحسـن الطالـع[45] كذلـك لدى المسـافر. حيـث دأب أهل جربـة على سـكب الماء أمام البـاب وراء المسـافر. ففي جزيـرة مواردهـا المائية شـحيحة، يضطر الرجال إلى السـفر لتعاطـي التجارة في مختلـف المـدن بالداخـل والخارج. وقـد تطـول الغيبة، وتشـتاق النفوس وتتأجج العواطف. لذلـك عند المغادرة وفي أجـواء متقلبة يغلب عليها الحـزن على الفراق، تهرول

العروسة تغادر منزل العائلة في موكب بهيج ومرافقة قلة الماء لها كناية على الخصوبة

الأم أو الزوجة إلى سكب الماء بسخاء على عتبة الباب تفاؤلا للمسافر بالنجاح والفلاح في مهمته المستقبلية. ذلك أن ارتباط الماء بالآلهة وطابعه المقدس يساهم حتما في حماية المسافر من كل سوء، بل وفي إيصاله سليما معافى إلى بر الأمان. كما سيذلل الماء صعوبات الحياة أمام المسافر، وسيروي عروقه ويزوده بالقوة والطاقة لتجاوزها وللوصول إلى مبتغاه. ثم إن الماء ببروده وانسكابه من شأنه أن يهدئ الخواطر المتشنجة ويعيد الطمأنينة في نفوس محتارة وعواطف متأججة. ومن هنا تستعيد الثقة في مستقبل مشرق، وتتنبأ للمسافر بالعودة القريبة إلى الموطن سالما غانما.

ومن المصادفة أن يتناغم برود الماء ومساهمته الفاعلة في التعبير على التضامن ومعالجة الألم ورفع الضيم من خلال عادات الختان. حيث أثناء العملية وغير بعيد عن المكان الذي يحتضن الختان، تقبع أمّ الطفل في بيتها وهي محاطة بصديقاتها وأقرب النسوة إليها لشدّ أزرها والتهدئة من روعها. وفي الأثناء تحرص الأمّ على وضع رجليها في إناء ماء بارد، اعتقادا منها أنّ ذلك من شأنه أن يجنّب الطفل الشعور بالآلام أو أن يخفّف منها. وكلّما كان الماء أبرد إلاّ وزادت فاعليّته، لذلك تحرص العائلة على جلبه من أعمق الآبار في القرية. وهي عادة ظريفة تستمدّ طرافتها من غزارة رمزيّة الماء، باعتباره رمزا للخصوبة وللحياة. وهي كذلك عادة كثيرة الانتشار في كامل أرجاء البلاد، بل أنّها من قبيل التراث المشترك وجدنا أثرها أيضا بجهة تبسّة وخنشلة بالجزائر حيث العادات الأمازيغيّة الأصيلة. ولعلّ طرافة هذه الطقوس تتجلّى على وجه التحديد في الاعتقاد الراسخ بإمكانيّة تمرير الأمّ لبرودة الماء إلى طفلها وهو بين يدي «جلّاديه». ذلك أنّ نبل عاطفة الأمومة يطغى على كلّ المشاعر ويسيطر على الحدث والفضاء، ويجعلها تتجاوز محدوديّة المكان فتتواصل مع طفلها عاطفيّا عن بعد.

إثر الختان يمرّ الطفل بفترة حرجة تتأرجح بين القوّة والضعف، فهو من جهة قد اكتسب بركة بتطهير عضوه التناسلي من تلك القلفة الدنسة تحت حماية الزيتونة الّتي أسبغت عليه بعضا من نفحات بركتها. وهو ضعيف من جهة ثانية لأنّ جرحه لا يزال مفتوحا وآلامه حيّة، ممّا يجعله عرضة للأرواح الشرّيرة المتربّصة بالنّاس في مثل هذه الفترات الحرجة لتصيبهم بوابل من الأذى. ولمواجهة هذا الخطر الدّاهم، استنبط الأجداد

جملة من الطقوس الوقائيّة والحمائيّة وأدرجوها بكثافة خلال هذه الفترة الحرجة. فبعد إتمام عمليّة الختان، يعاد الطفل إلى حضن أمّه الّتي تنتظر قدومه على أحرّ من الجمر. رغم بعدها عنه، فقد كانت تتواصل مع طفلها روحيّا طيلة عمليّة الختان من خلال وضع رجليها في إناء ماء بارد لتمنحه بركة الماء وتسرّب له برودته لكي يتحمّل ألم الختان متفائلة له بالخصوبة المرجوّة. وما إنّ يلج الطفل من جديد هذا المجلس النسوي، حتّى يستقبل بالزغاريد المنطلقة من أعماق حناجر الحاضرات[46]. فتحنو الأمّ على فلذة كبدها وتحضنه وهي تجفّف دموعه متظاهرة بالغضب من الأب والنقمة على هذا «الطهّار» الّذي جعله يتألّم. قبل أن ينام الطفل في حضن أمّه، تمرّ الحاضرات لتهنئة الأمّ وصغيرها وتقدّم هدايا نقديّة وعينيّة للطفل الختين. وتقتضي العادات الإسراع بدفن القلفة تحت نخلة باسقة وذلك لإبعادها عن متناول الأرواح الشرّيرة وتفاؤلا للطّفل بالفحولة المرجوّة.

بتدفقه وسيلانه يأخذ الماء رمزية الخصوبة والحياة، وللتفاؤل للعروسين بحسن الطالع والخصوبة المرجوّة للإنجاب والمحافظة على نسل العائلة وإعمار الكون اختار الأجداد مكانا محدّدا لا يخلو من الرمزية لانطلاق الاحتفالات بالزواج التقليدي. حيث تكون نقطة البداية بتحوّل الطبّال إلى أعلى نقطة حذو البئر، وامتشاقه لطبله لعزف إيقاع «الفزاعي». وهي دعوة مفتوحة للعموم للحضور وللمشاركة في سهرة الاحتفال وتدعى محليا «المحفل». وأثناء السهر قد تنشب خلافات بين الشباب المنتشين، وقد تتطوّر إلى مشاحنات سرعان ما يتمّ السيطرة عليها قبل أن تتحوّل إلى شجار لا يحمد عقباه. فما إن يتمّ التفطّن إليها، يقع احتواؤها بهدوء منذ شرارتها الأولى بتدخّل أهل الفرح بالحسنى. وممّا تجدر ملاحظته، أنّه يصاحب هذا التدخل بالحسنى تقليد طريف في محتواه عميق في معانيه. إذ تتولّى أم العريس أومن ينوبها التحوّل إلى محل الشجار بسرعة وهي تحمل بيدها اليمنى جرّة ماء وبيدها اليسرى غربالا[47]. وعلى عين المكان وبحضور الأطراف المتصارعة، تقوم بسكب الماء من الجرّة إلى الغربال. ثم تقوم بتحريكه وهزّه، لتعطي الانطباع وكأنّها بصدد غربلة الماء! لا شكّ أنّ هذه الحركة الطريفة حبلى بالمعاني النبيلة والأهداف السامية، نذكر منها الأخذ بالنفوس وتهدئة الخواطر واحتواء التشنج. وبناء على ما تقدّم، يمكننا القول أنّ الماء في انسكابه وبرودته يأخذ رمزيّة الأمن والأمان وكأن مفعوله جاء لينزل بردا وسلاما ليهدئ الخواطر ويساهم بالتّالي في فضّ النزاع ليتواصل الفرح بهدوء.

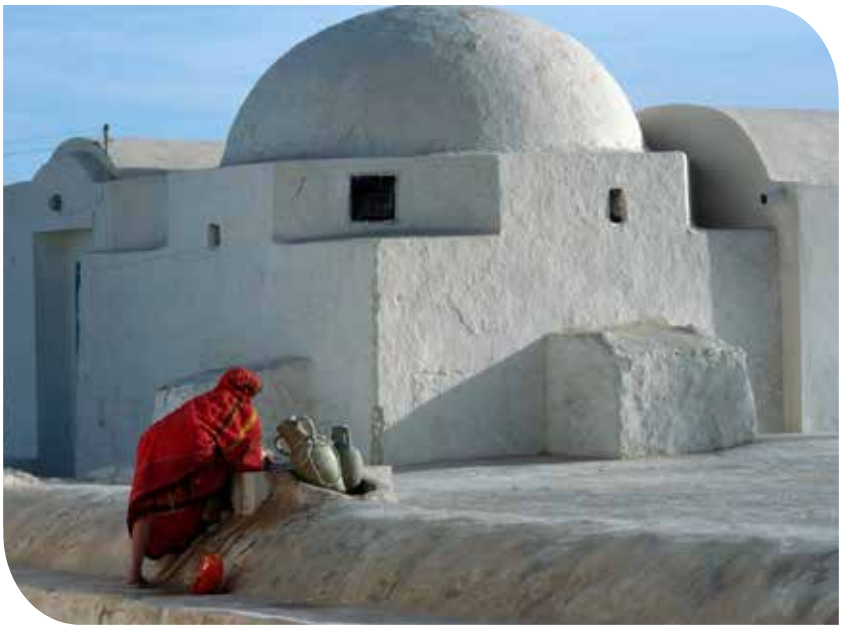
بفضل عذوبته وبرودته، كثيرا ما يطالب العروسان بشربه والارتواء منه لا فقط لإطفاء ظمأ، إنما أيضا للتبرك به ولامتصاص شجن واحتواء توتر. ذلك ما نلاحظه فعلا أثناء «الجحفة»، وهو الموكب الذي تترك فيه العروسة منزل والديها لتتحوّل إلى منزل العريس[48]، ويطلق عليه لفظ «جحفث» باللغة الأمازيغيّة. وقد أفادنا المؤرّخ الحسن الوزّان في وصفه لإفريقيّة أنّ في الأرياف تنقل العروس إلى بيت الزوجيّة ليلة زفافها فوق هودج يحمله بعير[49]. وتتميّز هذه اللحظة في جزيرة جربة بمسحة من الحزن والألم، حتّى أنّ العروس لا تتوانى عن البكاء وذرف الدموع[50]. فبخروجها من البيت الذي احتوى طفولتها، تودّع عائلتها وماضيها لتمضي إلى المجهول. وتواكب الأغاني المردّدة هذه الأشجان، فتقشعرّ الأبدان للحظة الوداع. وفي الأثناء يتنازع العروسة شعور متناقض بين أسف على المغادرة وحيرة وخشية من المستقبل المجهول. في منتصف الطريق يقع مدّها بقلّة تشرب منها في ثلاث مناسبات لامتصاص حزنها والتهدئة من روعها. وقبيل الوصول يعهد بنفس هذه القلّة إلى أحد الثقات من الفتيان ليتولّى حملها وسكب ما بداخلها من ماء في فسقيّة أهل العريس، ويسمّى هذا التقليد محليّا «سابق رزقه»[51]. وهي حركة رمزيّة حبلى بالمعاني السامية، ذلك أنّها تمثّل تفاؤل للعروسة أن تكون مصدر خير ورخاء وخصوبة وحياة كريمة على عائلتها الجديدة[52]. فتنجب لهم

الذريّة الصالحة وبذلك يتواصل نسل عائلتهم وينمو زرعهم ويمتلئ ضرعهم. وهو ما يتوافق تماما مع ما كتبه «لوكر مانفرد» حين قال: «كان الماء جزء من الرمزيّة النسائيّة، مثل المياه الأزليّة المتدفّقة بغزارة التي تمثّلت فيها الأبوّة ثمّ الولادة»[53].

ثم في الغد، وهو اليوم الأخير في الزواج التقليدي ويسمى محليا «نهار الخمار»، وقبل موكب الجلوة يلتقي العروسان لأول مرة في مناسبة أولى دون انفراد. حيث تحظر هذا اللقاء الأوّل والسريع كلّ من مزيّنة العروسة وخادمة العريس. وفي حركة حبلى بالمعاني تتولّى الأولى قسمة بيضة بينهما، حيث يطعم كلّ منهما الآخر بيده دلالة على التعاون بينهما مستقبلا وتقاسم أدوار الحياة في حلوها ومرّها. بينما تمدّهما الثانية بمشروب «الزمّيطة» ليشربا منها جرعة. إثرها يخرج العريس ليلتحق «بالعرّاسة» بينما تتهيّأ العروس وهي في كامل زينتها لأهمّ حدث على الإطلاق، ألا وهو الجلوة[54]. نلاحظ في هذا الإطار، تتالي المشاهد في انسجام كبير وتبادل محكم في الأدوار، وكأنّنا إزاء مشهد مسرحي متقن الأدوار والإخراج. ذلك أنّ المشهد الناري الذي وجدناه أثناء الاحتفال قد لعب دوره في إذكاء لهيب الشهوة لدى العريس. ثمّ تلاه مشهد مائيّ داخل غرفة الزوجيّة تمثّل في «الدردورة»، هذا المشروب التقليدي الدسم والمكوّن أساسا من طحين شعير مقلي وزيت زيتون وماء يخلط جيّدا باليد في صحفة من الفخار قبل شربه. فقد اختفت البندقيّة لتعوّضها اليد المطعمة والفاعلة والمبدعة، كما غابت النار المستعرة ليأخذ مكانها الماء المسكوب فينزل بردا وسلاما وأمانا على القلوب والأفئدة.

من خلال ما تقدّم يبدو جليّا أنّ أهمّ المفارقات أثناء الاحتفال بالزواج التقليدي هو الاحتفال بالجنس الذي يأخذ عدّة أبعاد وتمثّلات أولاها في العناية بالجسد من خلال النظام الغذائي والصحّي الذي يتّبعه العروسان. وثانيها في الحرص على راحة الجسد ونظافته خلال فترة «الحجبة» بالنسبة للعروسة[55] ويوم الحمّام بالنسبة للعريس. كما لا يشذّ اللباس وبقيّة مظاهر الزينة عن هذا الإطار، بما في ذلك من غناء ورقص وزغاريد وإيماءات وحركات لا تخلو من الرمزيّة. ولعلّ أهمّ الأعمال الرمزيّة ما يقع يوم «الخمار» وخاصّة قبيل الدخلة. حيث تتولى «خديمة العريس»، وهي عادة أخته الكبرى كسر قلة ماء على عتبة محل الزوجية[56]. ولا تعدو أن تكون هذه العادة الطريفة والحبلى بالمعاني إلّا إحدى متمّمات الطقوس السابقة، إذ تشتركان في غزارة المعاني وثراء الرموز. ذلك أنّ تكسير القلة أمام الملأ في بيت الزوجية لا يخلو من إيحاءات جنسية واضحة[57]. ولا أدلّ على ذلك من الماء المتدفّق والمنسكب بغزارة على الأرض العطشى ليرويها ويهبها الخير والبركة، فتكون الخصوبة والحياة في أروع مظاهرها. ثمّ أنّ «دردورة الزمّيطة» بحكم تعدّد مكوّناتها وجمعها بين الجافّ والرطب[58] تحيل بدورها إلى تحقّق عنصر الالتحام بين الذكر والأنثى[59]، وبالتالي عودة إلى فكرة الخصوبة من جديد.

هكذا يتّضح جليّا كيف أنّ الانسان الجربي قد كان فعلا ابن بيئته وطبيعته، ولم يكن أبدا ابن تقلّبات مزاجه وتأرجح سجيّته. رغم صغر حجمها، فإنّ جزيرته قد استوعبته ليعيش فيها مطمئنّ البال متصالحا مع نفسه ومع بيئته. فاستمدّ جانبا كبيرا من رموزه وعاداته ومعتقداته من الطبيعة الّتي فيها يعيش بتماه وإليها يعود بتؤدة. إنّها فلسفة أهل جربة في الحياة، قوامها بساطة العيش وتواضع السلوك. حيث ينهل الجربي بلهفة أبلغ الدروس وأعمقها من مدرسة الحياة، بعيدا كلّ البعد عن مختلف مظاهر الزينة والبهرج والتنميق. على قدمها، فإنّ مجمل هذه المعتقدات لا يزال متواصلا يتوارثها الأجيال فيما بينهم. فتبقى رموزها خالدة تتحدّى النسيان وتسافر عبر الزمن، لتبقى راسخة في الذاكرة الجماعيّة. تستمدّ عناصر وجودها من اعتقادات قديمة تعود إلى زمن سحيق. زمن ارتعدت فيه فرائص الانسان من المجهول واستبدّ به الخوف من مختلف الظواهر الطبيعية من جفاف



ومجاعــة وأوبئة. فراح يفكّر بجدّيّة في ســبل النجاة متبرّعا بســخاء ببعض الفديــات تقرّبا من آلهــة الخصوبة وبحثا عــن رضاهــا ودراً لغضبها.

طقوس الاستمطار وما يرافقها من مأثورات شفوية:

نظرا لقوّتهــا وغرابة أطوارهــا، كثيرا ما تجــد الظواهر الطبيعيّــة الرهبة في النفوس. لذلك انزعج منها الإنســان البدائي، خاصّــة مع عجزه التام علــى تفسيرها ومجابهتها أو علــى الأقــلّ من تفاديها والحــدّ من مخلّفاتهــا. وهو ما جعله يقــرّ بضعفه أمامها ويذعن لها وينصاع لمشــيئتها، بل وخــرّ لها ســاجدا ومتعبدّا. أمــام هذا الوهن الشــديد لم يتوان الإنســان البدائيّ عن تأليه الشــمس وعن عبادة القمر وســائر الكواكب والأجــرام الســماويّة. كما تمادى في تقديس العواصــف والأعاصير والرعــد والبرق والمطر. وعلى قدر خشــيته منهــا وانصياعه لها، انزعج الإنســان كذلك مــن انحباس المطــر وكثيرا ما فسّــر ذلــك بغضب الآلهــة. وهو ما دعــاه إلى التضــرّع لها كثيرا وذلــك باتّباع شــعائر معيّنة طلبا للرّحمة ودراً لســخطها وغضبها. وفي هــذا الإطار يقــول الباحث البلجيكــي «هنري لامّانس»:

«وكذلك القــول عن صلاة الاستســقاء وعــن الميزة الّتي اختــصّ بهــا بعضهم في طلــب المطر زمن الجــدب. وهي ميزة يبرّرهــا عــادة كــون صاحبهــا يحفــظ بيــت القبيلة وقبّتهــا. وللبيت والقبّة مركزهــا الأسمى من هذه الأدعية الحافلة». ولا نعجب من جملة هذه الطقوس المشــحونة بالشــعور والدالّة على خوف الانســان وضعفه، بل وعلى خضوعــه وانصياعه لأوامــر الآلهة ومشــيئتها. ولعلّ أبرز ما يدعم هــذا التحليل أهمّيــة المطر والماء لدى الإنســان في بيئــة صحراويّــة قاحلــة ترتفــع فيها الحــرارة ويغلب عليها الجــدب والجفاف كامل الســنة.

لمجابهــة الجدب والحــدّ من الجفاف، دأب الانســان البــدائي علــى ممارســة جملة مــن الطقوس لاســتنزال المطر. وهي طقــوس طريفة تجمع بين الصــوت والحركة وتقــوم علــى محــاكاة مــا يجــري في الطبيعة قبيــل نزول الغيــث وحلول الخصوبــة. من ذلك ســكب المــاء على النفس مع القيــام بحركات تمثيليّة ترمــز إلى تلبّد الغيوم، وكــثيرا ما تشــفع هــذه الطقــوس بتقليد وميــض البرق وصــوت الرعد المــدوّي. وقــد كان هــذا الإرث الحضاري شــائعا ومــشتركا بين جميــع الشــعوب، حتّى أنّ عالــم الأنثروبولوجيــا البريطــاني «إدوارد تايلــور» قــد أفادنــا

بوجوده لدى بعض الطوائف في أوروبا وتواصله إلى فترة زمنيّة متقدّمة. فقد «كانت هذه الشعوب تقيم حفلا غنائيّا راقصا، يختارون خلاله أجمل الفتيات اليافعات ليلبسوهن ثيابا من أوراق الأشجار والزهور. ثمّ يصبّون عليهن الماء استدرارا لعطف السماء». نعتقد جازمين أنّ هذه الممارسة لا تعدو أن تكون إلّا امتدادا لطقوس ورواسب قديمة، لأنّ الانسان البدائي ولقصور تجربته التقنيّة وطفولته الذهنيّة كان يجد في عمليّة تقليد الظواهر الطبيعيّة حلّا لصراعه معها ووسيلة لاستدرار عطفها وشفقتها. وقد قاده فكره «الخلّاق» كذلك إلى اللّجوء إلى عكس هذه الممارسات المخصّبة إذا ما تراءى له أنّ في تواصل هطول المطر خطر وشيك. عندها وطلبا للجفاف، يلجأ إلى الاستنجاد بأيقونات تدلّ على الحرارة كإشعال النّار.

كما أورد عالم الأنثربولوجيا الأسكتلندي «جيمس فريزر» في كتابه «الفلكلور في العهد القديم» حشدا كبيرا من الممارسات والطقوس البدائيّة ذات الطابع السحري، وهي قائمة على الأساس الذهني ذاته وهو التشابه بين المأمول والتقليد السحري. فإذا ما حلّلنا مبادئ الفكر الّذي يقوم عليها السحر، فإنّنا سنذهل في انحصارها في مبدأين إثنين. أولاهما أنّ الشبيه يولّد الشبيه، أو أنّ المعلول يشبه علّته. وثانيهما أنّ الأشياء الّتي كانت متّصلة ببعضها في وقت ما، تستمرّ في التأثير في بعض عن بعد حتّى بعد الانفصال الفزيائي. هذا ما خلصت إليه بحوث «فريزر»، التي توّجها بنظريّته الشهيرة في دراسة السحر، حيث سمّي المبدأ الأوّل «قانون التشابه»، بينما سمّي المبدأ الثاني «قانون الاتّصال» أو «التلامس». ومن غريب الصدف أن نجد، هنا وهناك، طقوسا قديمة تجاري هذه النظريّة وتؤكّد مصداقيّتها. من ذلك أنّه لمّا يطول الجفاف كانت الفتيات في المغرب الأقصى تتّجهن إلى واد سوس بجهة أغادير، فتردّدن الأهازيج وتتجرّدن من ملابسهنّ. ويبقين عاريات لإثارة المطر وجعله ينزل إليهنّ[60]. وبهذه الحركة الجريئة، فإنّهنّ يكرّرن طقسا أسطوريّا قامت به سابقا عروس المطر المستحمّة في النهر عارية ممّا أثار غريزة الملك «أنزار». فما كان منه إلّا أن أغدق عليها من سائله السحري، فاخضرّت الأرض وزهت الطبيعة ودبّت الحياة من جديد. لا شكّ أنّ هؤلاء الفتيات العاريات قد تخلّصن، عن غير وعي، من الزمن الكرونولوجي واستعدن الزمن الأسطوري الذي جرى فيه الحدث الجلل.

لاشكّ أنّ إجماع الباحثين على وحدة طقوس الاستسقاء بكامل شمال إفريقيا لم يكن محض صدفة، إنّما ثمرة بحث طويل ونتيجة حتميّة لتراكمات حضاريّة. ذلك أنّ هذه الاعتقادات ترتبط بنسق واحد طقسي مشابه، وتستند إلى خلفيّة أسطوريّة قديمة ورؤية كونيّة أمازيغيّة واحدة لعلاقة الأرض بالسماء ولموقع الإنسان في هذا العالم. وهي طقوس تتّفق كلّها على إضفاء مواصفات العروس على الشخصيّة المركزيّة فيها سواء كانت فتاة أم بديلا لها. فيعمدون إلى تزيينها بعناية فائقة ويحملونها كعروس حقيقيّة في موكب مناظر للزواج الإنساني نحو زوجها «أنزار». وفي الأثناء ترشّ بالماء تفاؤلا لها بالخصوبة، تماما كما هو الحال في عادة «التلحليح» بواحات قابس والجريد. حيث تذهب العروس ليلا إلى عين جارية لتغمس فيها ساقها اليمنى، وهكذا تنتقل خصوبة الماء إليها. كما نجد شبيها له في جزيرة جربة، حيث تسقى العروس وهي في الطريق إلى محلّ الزوجيّة الماء في ثلاث مناسبات. وهو ما يحدث كذلك حالما يصل موكب الجحفة إلى منزل العروس، حيث يتقدّم هذا الأخير مصحوبا بالوزير لرمي بيضة على الهودج قبل نزول العروس منه تيمّنا لها بالخصوبة وسرعة الإنجاب.

لئن درس عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي «إميل لاوست» مختلف جوانب الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة لدى الأمازيغ، إلّا أنّه قد ركّز اهتمامه أكثر على الاعتقادات والممارسات ذات الصلة بالحياة الزراعيّة كطقوس التضحية والاستسقاء عند انحباس المطر. على غرار بقيّة الشعوب البدائيّة، فقد استنبط

الأمازيغ طقوسا خاصّة بهم لاستعطاف الطبيعة من أجل استجلاب المطر والمحافظة على خصوبة الأرض وتفادي انعكاسات القحط والجفاف. فالتضحية الدمويّة الّتي يستهلّ بها الفلّاح الأمازيغي موسمه الفلاحي تهدف حسب هذا الباحث إلى ضمان خصوبة الأرض الّتي تستعيد قوّتها من خلال نحر الحيوان وسيلان دمه على أديمها. فما إن تختلط دماء القربان بالتراب حتّى تتسرّب بركتها إلى الأرض فتسري الروح فيها واهبة لها الخصوبة والحياة. «فنهضة الحياة ليست من صنع الله، إنّما من صنع روح الحقل نفسها الّتي تعود إلى الأرض مع زرع حبوب آخر حزمة تمّ حصادها»[61]. وقد تحمّس «لاوست» حتّى أنّه تمادى في مغالاته وذهب بعيدا في تحليله لمّا قال أنّه لا يستبعد «أن تشمل التضحية بصاحب الأرض نفسه أو أحد أبنائه أو عزيز عليه قبل أن يقع تعويض القربان الآدمي بآخر حيواني»[62]، في حين بقي الهدف واحدا وهو إعادة الحياة إلى الأرض وضمان خصوبتها.

على اختلاف تسمياتها وتعدّد مكوّناتها، فإنّ مضمون الاستسقاء ومعاني طقوسه يظلّ واحدا ألا وهو التقرّب من الآلهة طلبا لمرضاتها ولرحمة السماء. وهي في مجملها لا تعدو أن تكون إلّا امتدادا طبيعيّا لعادات قديمة، لا تنأى عن سائر الطقوس الزراعيّة ذات الطابع الاستعطافي والتيمّني الّتي تقوم أساسا على التوسل للطبيعة ورجاء هطول الغيث النافع. وكسائر الأديان السماويّة فإنّ الإسلام قد احتفظ في جرابه بمكانة خاصّة لطقوس الاستمطار، وذلك باختزالها في أداء ركعتي صلاة الاستسقاء في خشوع تامّ وتواضع وتذلّل. إلّا أنّه لم يتمكّن هو الآخر من تجاوز الطقوس القديمة كليّا، ذلك أنّها قد تأقلمت تدريجيّا مع أحكامه ممّا مكّنها من اختراق الزمن والاستمرار في الوجود إلى أيّامنا هذه. فرغم التطوّر العلمي والتقني الّذي هزّ كلّ المجالات وشمل وسائل الاتصال والعلوم وتقنيّات الرصد الجوّي، لا تزال هذه الطقوس البدائيّة المرتبطة «بروح الحقل» تستهوي رهط كبير من العامّة وفئة لا بأس بها من الطبقة الخاصّة!

بدورها لا تخلو جزيرة جربة من مثيل لهذه الطقوس الموغلة في القدم، حيث ترتفع قيمة الماء وتزداد أهميّته في محيط جافّ ومجتمع محافظ. إذ عند شحّ السماء وانحباس الأمطار يهرول الجميع إلى المساجد لأداء صلاة الاستسقاء في خشوع تامّ. بينما يتفنّن الأطفال في خياطة دميتهم القماشيّة «أمّك طنقو» ليجوبوا بها الأحياء والأزقّة شاهرينها إلى السماء وعارضينها على المارّة وهم يردّدون بأعلى حناجرهم: «أمّك طنقو يا نساء، صبّوا عليها سطيّل ماء». حتّى إذا ما طرقوا أبواب المنازل، أسرعت النساء برشّها بالماء تيمّنا وتبرّكا دون أن يغفلن عن إكرام الصبية بشيء من المال والحلوى والزبيب والمكسّرات. فيمضون في حال سبيلهم مبتهجين حاملين دميتهم وهي تقطر ماء في انتظار رحمة السماء. كلّما توغّلوا في أزقّة الحيّ، إلّا وانضم إليهم أطفال آخرون. وهكذا فإنّ عددهم يتضاعف تدريجيّا، فتعلو أصواتهم المنطلقة من أعماق حناجرهم الصغيرة.

أمّا إذا ما قلّ الماء في الآبار والمواجل نتيجة انحباس المطر، فإنّ ذلك نذير شؤم وعلامة خطر داهم. ونظرا لتديّنهم، فعادة ما يفسّرون ذلك بغضب الله عليهم نتيجة فعل ما ارتكبه بعضهم. فيعبّرون عن الحزن والندم ويكثرون من الاستغفار وطلب العفو والمغفرة. وإذا ما تواصل الجفاف، فإنّهم يبادرون بإقامة صلاة الاستسقاء الّتي عادة ما تصاحب بطقوس طريفة وحبلى بالمعاني. لعلّ أبرز ما يميّز هذه الطقوس هو تكاملها وتداخل العامل الديني بالاجتماعي. ذلك أنهم وفي اليوم الموعود يجتمعون بمسجد القرية لأداء صلاة الاستسقاء فيستغفرون ويتهجّدون ويدعون الله برحمتهم وإغاثتهم. وفي نفس الوقت فإنّهم يعمدون إلى قلب ثيابهم بحيث تغدو الجهة الداخلية للملابس هي الجهة الخارجية. على غرابته، فإنّ هذا المشهد الطريف لا يخلو من بعد فرجوي شيّق من خلال طابعه المسرحي ذي المنحى الرمزي والكوميدي. ذلك أنهم من فرط ثقتهم بالله في الاستجابة لطلبهم ورحمتهم بالغيث

النافع فإنّهم يتفاءلـون بهذه الحركـة الّتي ترمز إلى تبديل حالهـم بحـال آخـر أفضل. كمـا أفادنـا بعض الشـيوخ المسـتجوبين أنّ الغايـة مـن حركـة قلـب الملابـس هو التطـوق إلى الحراثة وقلـب أديم الأرض بسـكّة المحراث إثـر نـزول الغيث. وهـو مـا يعكـس تعلّقهم بـالأرض وحبّهـم لها وتوقهـم إلى خدمتهـا وحراثتها.

وفـعلا مـا إن تنهمر القطـرات الأولى مـن المطر، حتّى يحمـدون الله كـثيرا علـى رحمتـه الواسـعة ويشـكرون فضلـه ووافر نعمته. بدورهنّ تشـارك الفتيات المراهقات في التعـبير عـن الفـرح باللّهو والرقـص ببراءة تحـت رذاذ المطـر مردّدين أغـان تقليديّـة جميلة من عمـق التاريخ تعبـق بالأصالة والذاكـرة. ومن بينها نذكـر أغنية خاصّة بالفتيـات دون الفتيان، هـي عبارة عن مناجـاة لله تعالى وحمدا وشـكرا على نعمته الواسـعة. حيث تقول كلمات هـذه الأغنية:

«يا مطر يا خالتي
صبّي على قطايتي
المطر تصب
والسحاب قرب
يا مطر صبّي صبّي
علي حوش القبّي
القبي ما عنده عَشَّي
غير خبيزة بالترشي
يا مطر يا بشباشة
صبّي علي حوش الباشا
الباشا ما عنده شي
غير خبيزة بالشَّشي
يا مطر يا خالتي
صبّي علي قطايتي
قطايتي مدهونة
بزيت الزيتونة
يا مطر يا بيّة
صبّي علي الطاقيّة
طاقيتي محطوطة
فيها قرين وحوتة
يا أمه أعطيني سبّاطي
باش نتعدّى قدا خالاتي
لخالتي البعيدة
باش تعطيني عصيدة
يا مطر يا غالية
صبّيلي على الخابية
فيها شحيمة غاوية
نحطوها مع الحمص الني
يا مطر صبّي
على ميزاب الكتّاب
بجاهك يا من زار وتاب
وشرب من زمزم وروي
صُبّي في عيدنا
وزيتنا في دقيقنا
الله يخلّي سيدنا
يعطينا ويزيد شوي
يا مطر صُبّي الوديان
وخلّي سوانينا غدران
بين الكرمة والرمان
وتحت نخيلات اللّمسي
صُبّي فوق البير
أملي جْنَيِّنَا بغدير
قصعتنا نملوها شعير

نرحوها نديروها غْدي

صُبّي فوق الحيط

وأملي ماجِنَّا بالغيث

بالقردل نملى

ونسقي بوي مع أمّي »[63]

رغم تلقائيّتها وبساطة كلماتها، فإنّ هذه الأغنية الشهيرة التي تردّدها الفتيات ببراءة حذو البئر[64] حافيات القدمين وكاشفات لشعورهنّ وفخورات بطول خصلات ضفائرهنّ الجميلة تحمل شحنة عاطفيّة كبرى. إذ هي نابعة من عمق الوجدان وتعبّر عن فرحتهنّ العارمة برذاذ الغيث النافع. لذلك نفذت إلى قلوبنا ولمسنا في كلماتها البسيطة وصورها المألوفة صدق المعنى وغزارة الرموز. كما تمكّننا هذه الأغنية الطفوليّة من سبر عمق شعورهنّ بالفرحة العارمة والاستبشار ببوادر القطرات الأولى للغيث النافع. رغم طبيعة المجتمع الجزيري المحافظ وميله إلى الستر وتغطية شعر الفتيات، فإنّه ومن فرط الاستبشار ببوادر المطر قد حاد نسبيّا على هذا المبدأ وسمح لهنّ استثنائيّا بالكشف عن شعورهنّ لكي تتبلّل خصلاتهنّ وضفائرهنّ برذاذ المطر. وهكذا يختلط الماء بزيت الزيتون ليغذّي شعورهنّ، ويرسل رموزا حبلى بالمعاني ويبثّ رسائل مطمئنة للأفئدة والقلوب[65].

لا شك أن هذه المراوحة ما بين التجلّي والتخفّي تضفي على المشهد جماليّة خاصّة وبعدا فنيّا ومسرحيّا يزيده تألّقا اختلاط الماء بزيت الزيتون كرمزيّة خالدة للخير وللخصوبة. وفي نفس إطار الشكر والحمد والثناء، لا يخلو تشبيه المطر بالخالة من خلال رهافة الأحاسيس والمشاعر الجيّاشة تجاهها. ويعود ذلك للمكانة المرموقة لهذه الأخيرة لدى بنات الأخت. إذ خلافا للعمّة، فإنّ الخالة هي الأكثر حنانا عليهنّ وهي الأقرب إلى قلوبهنّ ومكمن أسرارهنّ. ولاستدرار حنان المطر وجلب عطفها وقع تشبيهها بالخالة الحنون لتزيد من زخّاتها فينهمر المطر مدرارا ويعمّ الخير. كما نكتشف كذلك جانبا

قلة ماء مصنوعة من الفخار في قرية قلالة وتسمى محليا "جدّيوة"

مهمّا من الاستعمالات الصحيّة والتجميليّة لزيت الزيتون. ونظرا لصفته الطبيعية، فإنّ له مفعولا إيجابيا في تغذية الشعر وجعله قويّا رطبا ولامعا. لذلك فإنّ الفتيات قد حبّذن على بقيّة المواد التجميليّة واتّخذنه وسيلتهنّ المفضّلة للعناية بالجسد وللتّزيّن[66].

كما أنّ تخصيص الفتيات دون الفتيان بهذه الأغنية الشهيرة له مبرّراته. إذ ساد الاعتقاد لدى الإنسان البدائي أنّ قوّة الخصب لدى المرأة قادرة لأن تولّد الخصب في الطبيعة. وهو ما أفضى بالمجتمعات الّتي تمارس الزراعة إلى تفضيل المرأة وجعلها ربّ الأسرة. وقد كانت هذه الأفكار والقيم شائعة لدى بعض الشعوب القديمة إلى حدّ ربط خصوبة الطبيعة بخصوبة المرأة. لذلك لم تتحرّج في ممارسة بعض الطقوس ذات العلاقة بالخصوبة لاستدرار المطر لمّا يعمّ الجفاف، كممارسة الجنس المقدّس بشكل جماعي دون حرج بين أحضان الطبيعة[67]. من بين هذه الحضارات نورد على سبيل الذكر لا الحصر الحضارة السومريّة والحضارة الكلدانيّة والحضارة الآراميّة، حيث منحت المرأة في مدينة

«أوغاريت» حريّة الزواج من رجلين في نفس الوقت وهو ما يدلّ بوضوح على أنّ عصر الأمومة سابق لعصر الأبوّة. وقد تواصل نفوذ المرأة في هذه المجتمعات القديمة، حيث لم تكتف بالرفعة الاجتماعيّة بل استحوذت كذلك على مقاليد السلطة الروحيّة. فمن فرط تقديس المرأة تمّت مبايعتها آلهة وشيّدت لها المعابد باعتبارها أصل الخصب وواهبة الحياة، فكانت الآلهة «عشتار» والملكة «سميراميس»[68].

الخاتمة:

باعتباره تراثا مشتركا لكافّة الانسانيّة، فقد مثّل الماء الشكل الأوّلي للتجلّي. وهو مصدر الحياة ورمز خالد للخصب والتجدّد والديمومة لدى كلّ الشعوب والثقافات. فاتّخذ رمزيّة الألوهة المؤنّثة وشكّل الرحم البدئي الذي تولد منه الحياة. والمياه لا تكتفي بإنجاب الحياة، إنّما تغذّيها أيضا. حيث أنّ كلّ الكائنات الحيّة تنمو وتحافظ على بقائها بالمياه التي هي «لبن الأرض». لذلك يمكن أن تربط رمزيّا بالثدي والرحم سواء بسواء. ومن فرط قيمته خصّته الذاكرة الجماعيّة بأوفر المأثورات الشفويّة وأغزرها. حيث صاغ فيه الحكماء أبلغ الأمثال ونظم فيه الشعراء أعذب القصائد وقال فيه الملغزون أصعب الألغاز. منها نورد على سبيل الذكر لا الحصر «عَبد الصمد قَال كَلمات واصنت يا فلان، عن ساير في الأوطان ومن غيره شيء ما يبان».

كما تغنى به الشعراء وأبدع في وصفه الأدباء وجعله الفنانون مرادفا للجمال حين قالوا «ثلاثة يذهبن عن المرء الحَزن: الماء والخضرة والوجه الحسن».

كما نخلص إلى القول أنّ رواسب المعتقدات الأمازيغيّة القديمة وعناصر الميثولوجيا بشمال إفريقيا مازالت مستبطنة ومتواصلة. فهي تقبع في عمق شخصيّة المغاربيّين، لا فقط في الجانب اللّاشعوري فيهم، إنّما أيضا في سلوكهم اليومي وفي عاداتهم وتقاليدهم المشحونة بالعبر والغزيرة بالمعاني. فرغم تناقض بعضها مع فكرة التوحيد وخاصّة مع تعاليم الدين الاسلامي، فإنّها قد عرفت كيف تتأقلم مع هذا الواقع الجديد وذلك بالإيحاء والتجريد والتخفّي وراء الرمز. فلم يطلها المحظور ولم تسقط في غياهب النسيان. وهكذا تجاوزت صرامة النصّ المقدّس وتحدّت عامل الزمن وكسبت الرهان بالبقاء في الذاكرة الجماعيّة للأمازيغ كما في وجدانهم. لذا لا يمكن أن نفهم بعض المواقف وجانبا كبيرا من السلوكيّات الاجتماعيّة دون الاستناد إلى رواسب هذه المعتقدات وإلى بقيّة مكوّنات هذا الإرث الحضاري الّذي ظلّ صامدا يأبى النسيان. من هنا تقتضي الضرورة وتتولّد الحاجة إلى العناية به بجمعه وتوثيقه ودراسته لصيانته وتثمينه بهدف المصالحة مع الذات والتوافق مع الماضي الكامن فينا وللحدّ من شرخ القطيعة معه خاصّة وقد تفاقمت حديثا نتيجة عدّة عوامل داخليّة وخارجيّة.

الهوامش:

1. سورة النحل، الآيتين 10 و11.
2. سورة الأنبياء، الآية 30.
3. بن باز، (عبد العزيز)، مجموع فتاوى ومقالات متنوعة، الرياض، إدارة البحوث العلمية والإفتاء، 2008، الجزء الثاني، ص 52.
4. لعلّ أبرز تلك الشهادات ما أخبرنا به القدّيس "أوغسطين" من طقوس مرتبطة بالاغتسال لدى النوميديّون. حيث واضبوا منتصف كلّ فصل صيف وعند حدوث الاعتدالين الربيعي والخريفي على الاستحمام في مياه البحر عراة من أجل التطهّر والتخلّص من آثامهم. ونشير أنّ بعض هذه العادات المرتبطة بالاستحمام المقدّس قد اخترق الزمن ولا يزال متواصلا إلى اليوم. ومثاله ما يجري في جهة الجريد التونسي، حيث تذهب نساء القبيلة الى الواد قصد الاستحمام عند طلوع الفجر. ثمّ يقمن وسط أجواء من الغناء بتغطيس شعورهنّ وهنّ يردّدن أمانيهنّ.
5. سورة البقرة، الآية 122.
6. سورة الأنفال، الآية 11.
7. الدريني خشبة، (محمد)، أساطير الحب والجمال عند اليونان، القاهرة، ناشرون وكالة الصحافة العربية، 2021، ص 48.
8. VAN GENNEP, (Arnold), Les rites de passage : étude sys-

thématique des rites, Paris, Picard, 1981, p 8.

9. تغلاّت، (زهير)، الفكر الإباضي: التجلّيات السياسية والحضارية، دمشق، دار الحوار، 2016، ص 26.

10. كلمات إحدى أغاني الهدهدة الخاصّة بالبنات دون البنين. وقد مدّتنا بها السيدة فتحيّة بن صالح أثناء مقابلة أجريناها معها بمنزلها الكائن بالماي يوم 8 جوان 2019.

11. ANZIEU, (Dédier), Le moi peau, Paris, Dunod, 1985, p 34.

12. يبدو أنّ هذه الكلمة العاميّة ذات صلة وثيقة بمفهوم الطهارة، فيقال "طهّر" فلان ولده أي ختنه وخلّصه من النجاسة والشوائب. وبهذا المفهوم يكون الختان هو التطهير. ولعلّ هذه الازدواجيّة في المعنى تؤكّد متانة العلاقة بين المفهومين. وعلى العموم فإنّ دور الشعائر والطقوس هو دور تطهّري، والطهارة الطقسيّة تبعد وتطرد الهلاك. لأنّه عندما يكون الانسان غير طاهر يكون معرّضا للمخاطر من أجل الرجس الذي لحقه والذي ينطوي على عنصر النجاسة المعنويّة والتي بدورها تثير في الانسان حالة من القلق والتوتّر. فيأتي التطهّر ليضع حدّا لهذا الشعور، فيكون بذلك التطهّر نظام حماية.

13. CHEBEL, (Malek), Histoire de la circoncision des origines à nos jours, Casablanca, Eddif, 1997, p 24.

14. الذيب، (سامي)، ختان الذكور والاناث عند اليهود والمسيحيّين والمسلمين، بيروت، الريّس للنشر، 2000، ص 38.

15. الذيب، (سامي)، نفس المرجع، ص 42.

16. MIRECA, (Eliade), Initiation, Rites, Sociétés secrètes, Paris, Gallimard, 1959, p 60.

17. البار، (محمد علي)، الختان، جدّة، دار المنارة، 1986، ص 52.

18. بوحاحا، (عبد الرحيم)، طقوس العبور من خلال نماذج مختارة، مذكّرة شهادة الدراسات المعمقة في اللغة والآداب العربية، كلية الآداب بمنوبة، 2002، ص 72.

19. CHEBEL, (Malek), L'imaginaire arabo-musulman, Paris, P.U.F, 1993, p 314.

20. BERTHERAND, (Emile), Médecine et hygiène des Arabes, Paris, Hachette, 1855, p 84.

21. منجد الطلاّب، بيروت، دار المشرق، 1975، ص 155.

22. TOUALBI, (Noureddine), La circoncision ; blessure narcissique ou promotion sociale, Alger, Société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1975, p 64.

23. BOUSQUET, (Georges-Henri), L'éthique sexuelle de l'islam, Paris, Maisonneuve et La rose, 1966, p 104.

24. BOUHDIBA, (Abdelwahab), La sexualité en Islam, Paris, P.U.F, 2004, p 223.

25. يأخذ الختان بعد الطهارة لدى عديد الشعوب، من ذلك أنّ بعض القبائل الأستراليّة تمتنع عن الأكل والشرب مع غير المختون اعتقادا منهم بنجاسته.

26. في عمليّة مماثلة تقوم بعض القبائل البرازيليّة وجزر الأندمان بشدّ قلفة القضيب إلى أسفل بدلا عن قطعها، ولا شكّ أنّ الهدف من ذلك هو نفس الهدف من الختان.

27. لعله من المفيد التذكير أن ما بين هاتين المحطتين المهمتين، نجد محطة أخرى لا تقل أهمية عنهما. ألا وهي الاحتفال بالبلوغ، حيث ينضج الفرد ويتخطى فترة الصبى ليدخل فترة المراهقة فالشباب. حينها يصبح مكلفا دينيا، لذلك تستعد العائلة لصيامه الأول بتشجيعه على تحمل الصعاب والاغداق عليه بالهبات المالية والعينية. وعادة ما يسبق الصيام بطقوس خاصة بالطهارة، حيث يغتسل الفتى أو الفتاة في أجواء احتفالية. ثم يرتدي الفتى ملابس جديدة بيضاء ويتجمل لدى الحلاق. بينما تخضب أيدي الفتاة بالحناء وكأنها عروس. ولا يقف الاحتفال على اليوم الأول للشهر المعظم، بل يشمل بقية الأيام. حيث تتداول العائلة الموسعة على تكريمه، وذل بدعوته للعشاء عندها ومنحه ما تيسر من الأموال والهدايا التشجيعية

28. لئن كانت الطهارة ليست بغاية في حدّ ذاتها، فإنّها سبيل إلى أداء العبادات وممارسة الطقوس. وفي هذا المضمار قال الامام الغزالي: "إنّ الطهارة هي مراسم تأهيليّة للعبادة، فتجعل التواصل مع المقدّس ممكنا.

29. سورة الأنفال، الآية 11.

30. بن عرفة، (ابراهيم) ومعتوق، (جمال)، "الماء بين المقدّس وطقوس الممارسة"، أنثروبولوجيا المجلة العربية للدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة، عدد 5، الجزائر، مركز فاعلون، مارس 2017، ص ص 7 - 22.

31. سلّام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005، ص 42.

32. سورة المائدة، الآية 31.

33. صورة العنكبوت، الآية 57.

34. يقع تكليف أحد المشاركين في الغسل بجمع الماء المستعمل لما له من قدسية، حتى أنه يسود الاعتقاد لدى أهل الجزيرة كما خارجها بإمكانية استعماله في السحر. لذلك ولكيلا يقع الاستيلاء من طرف هؤلاء، يقع جمعه بكل سرعة وسكبه بعيد عن الأنظار في مكان آمن.

35. منديب، (عبد الغني)، الدين والمجتمع: دراسة سوسيولوجية للتديّن في المغرب، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 2006، ص 96.

36. النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001، ص 28.

37. سورة البقرة، الآية 234.

38. لغويّا العام الأرمل هو قليل المطر. وباعتبار أن الأرملة هي التي مات بعلها، وحيث أن بعل هو إلاه المطر، فالزوج بهذا المعنى سمّي بعلا نسبة إلى بعل إله المطر لأنّه يضخّ الماء في رحم الزوجة لتخصيبها.

39. نرى أن التعبير المحلي "رميان العدة" جاء بليغا ومشحونا بالمعاني.

فهو يعبر بعمق عن حجم معاناة الأرملة طيلة فترة العدة. إضافة إلى حزنها لفقدان بعلها، تتحمل الأرملة وزر أعباء اجتماعية ثقيلة. ولفظ "رميان العدة" يفيد التخلص من الأعباء واستعادة نسق الحياة ومباهجها.

40. يسود الاعتقاد في كامل الجزيرة أنّ الأرملة مصدرا للشرّ وهو ما يفسّر التطيّر منها ويدعو إلى ضرورة تجنّبها. من ذلك أنّ الانسان الّذي أصابه نحس، كأن تركد تجارته أو أن تلحقه خسارة يقال أنّه "أصيب بلعنة معدادة". بل تذهب العادات والتقاليد أبعد من ذلك، بأن تحمّل الأرملة مسؤوليّة عجز جنسي أو ضعف فحولة أو عقم أصاب أحد الرجال لمجرّد أن يبدأ يومه بملاقاتها في طور عدّتها. ولا يقف خطرها عند هذا الحدّ، لأنّ أذاها يمكن أن يطول كلّ الكائنات الحيّة. فلا تنجو منها الحيوانات ولا النباتات إذا ما أطالت فيها النظر وحدّقت فيها بتركيز، كأن يجفّ ضرعها أو أن يصيبها مرض خطير فتموت. كما نجد امتدادا لنفس هذه الفكرة في مصر لكن بأكثر شموليّة، حيث يتطيّر من كلّ شخص ذكر كان أم أنثى إذا ما عاد للتّو من مقبرة إثر مشاركته في تشييع جنازة. إذ يسود الاعتقاد أنّه يجلب النحس للرضّع والأطفال المختونين والعرائس والحوامل.

41. عُرفت الحنّاء في معظم البلدان العربية منذ القدم، وإن كنا لا نعرف تاريخاً محدّداً لدخولها أو زراعتها عربياً، ولكنها بقيت كأثر من المأثورات الشعبية التقليدية المتداولة أو المستعملة على الصعيدين الشعبي والاجتماعي، وهي بالتأكيد تعدّ من أقدم وسائل التجميل والفرح التي عرفها الإنسان العربي على الإطلاق. وبقي شيوع تداول الحناء مستمراً على نطاق واسع، وعلى مستوى أغلب الطبقات الاجتماعية، ليصبح كرمز من الرموز المعبّرة عن جمال المرأة والرجل أحياناً في شتّى المناسبات، وخاصة الأفراح والزواج والأعياد. ورغم أن العرب لم يعرفوا زراعة الحناء بمعناه كصناعة، إلا أنّها ظلّت كأحد أقدم وسائل الزينة والجمال الطبيعيين. نشير إلى أنّ الذاكرة الجماعية تحتفظ بصورة مشرقة للحنّاء، ذلك أنّها ارتبطت في الثقافة الشعبية بالجنّة. وتستند هذه الصورة الإيجابية للحنّاء على تراث ديني ثريّ وحافل، من ذلك أنّ "ابن ماجة" قد روى في سننه أن الرسول صلى اللّه عليه وسلّم كان مولعا بهذه النبتة حتّى أنّها كانت شجرته المفضّلة ودوائه الفعّال. فإذا ما صدع غطى رأسه بالحناء وهو ما يثبت قيمتها العلاجيّة.

42. BEL, (Alfred), La religion musulmane en Berberie ; esquisse d'histoire et de sociologie religieuses, Paris, Paul Geuthner, 1938, p 388.

43. بن صالح، (عماد)، "الزيتونة شجرة الحياة: دراسة تحليليّة لحضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة"، الثقافة الشعبيّة، عدد 47، المنامة، ص ص 114 - 123.

44. نشير إلى أن الماء يرمز إلى الفرح من خلال الاحتفال بالوصول إلى المياه الجوفية عند حفر الآبار ومن ذلك ذبح الذبائح ودعوة فرقة من الطبالة للعزف لتشجيع العمال وشحذ هممهم. وإذا ما تبلل التراب واقتربوا من المائدة المائية، تسارعت نبضات الإيقاع فيما يعرف بنغمة "الروى".

45. كثيرا ما نتفاءل بفيضان الماء من الكوب، حتى أننا نتعمد ذلك كثير الأحيان قائلين "معوّمة".

46. تعني كلمة الزغردَة وتجمع على زغاريد في لسان العرب: "هدير يردّده الفحل في حلقه". وتذهب الدكتورة كاترين صادر في كتابها "زغاريد الأعراس في بلاد الشام" الصادر سنة 2010 إلى القول أنّ أصل المادّة "زغد ويقال زغد البعير وزغرد وزغدب بمعنى واحد، وهو الهدير يتقلّع من صدره أو حلقه". وكذلك فإنّ زغردة النساء هي أصوات تقعّرها وتعصرها في حناجرها مضغوطًا عليها، للتعبير عن الفرح وطرد النحس. بل ذهب بعض الباحثين أكثر من ذلك، فاعتبروها شكل من أشكال الاغراء وطقس من طقوس الخصوبة. ويتجلّى ذلك خصوصا في تواترها في الأفراح والمناسبات السعيدة.

47. في نفس هذا الإطار، لا يفوتنا التذكير بما يحمله الغربال من رموز وإيحاءات. فهو جزء من التراث المادي، وله صلة وثيقة بعاداتنا الغذائيّة وتقاليدها. فقد عرفته أمهاتنا وجداتنا وكان أداة من أدواتهن المنزلية الأساسية. له مكان محفوظ في أعلى ركن البيت وقيمة كبرى في ذاكرتهن. فهو لا يكاد يفارقهن ولا ينفكّ عن الحركة والدوران بين أياديهن. دورة خالها الإنسان أزلية كدوران الأرض حول نفسها وحول الشمس. طيلة قرون عديدة واضبت النساء على استعماله لغربلة دقيق القمح والشعير، ومن هنا اكتسب عن جدارة رمزية الصفاء والنماء والخير والخمير. لئن حفظته الذاكرة الجماعيّة بحرص، إلّا أن دوره قد تراجع وفقد بريقه اليوم. ذلك أن الحاضر المستحدث بأدواته الحديثة بدأ يهمله ويغيّبه. فبقي معلّقا في ركن منسيّ من البيت الخرب، حتى أنّ غبار السنين قد تراكم على طوقه الخشبي. لاحظت العناكب حالته الرثّة وتهرئة خيوطه، فنسجت فيه شراكها.

48. BELMONT, (Nicole), " La fonction symbolique du cortège dans les rituels populaires du mariage ", in Annales ; Economies, Sociétés, Civilisations, Paris, n° 3, 1978, pp 650-655.

49. الوزان، (حسن)، وصف إفريقيّة، بيروت، دار الغرب الاسلامي، 1983، ص 123.

50. تمّ تأويل ذرف الدموع بعدّة طرق، فالبعض رأى فيها جانبا من الحشمة والحياء والوقار. بينما ذهب البعض الآخر إلى تشبيهها بالمطر، ومن هنا تكتسب رمزيّة للخصوبة. أبرز من تبنّى هذا الموقف الباحث بلعيد المزوغي بن عمر في كتابه "احتفالات وتقاليد الزواج: حلقة العناصر المشتركة في المأثورات الشعبية في الوطن العربي".

51. أفادنا الأستاذ الناصر البقلوطي، مشكورا، بوجود طقوس مائية مماثلة في واحات قابس والجريد تمارس قبيل مغادرة الجحفة لمنزل أهل العروسة. إذ تتوجه هذه الأخيرة صحبة رفيقاتها إلى عين ماء جارية. وما إن تصل إليها، حتى تغمس ساقها اليمنى في الماء وسط تصفيق الحاضرات وزغاريدهن. وبهذه الحركة السحرية تكتسب العروسة خصوبة الماء وعذوبته. وهي عادة شائعة في الواحات، حيث تكثر

عيون الماء الجارية. وتسمى محليا "التلحليح".

52. بن عرفة، (ابراهيم) ومعتوق، (جمال)، "الماء بين المقدّس وطقوس الممارسة"، أنثروبولوجيا المجلة العربية للدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة، عدد 5، الجزائر، مركز فاعلون، مارس 2017، ص ص 7 - 22.

53. مانفرد، (لوكر)، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، القاهرة، منشورات مدبولي، 2000، ص 85.

54. BEN SALAH, (Imed), Les bijoux traditionnels djerbiens ; un patrimoine culturel et civilasitionnel, Mémoire de DESS en Patrimoine, Faculté des Lettres de Manouba, 1997, p 18.

55. خلال هذه الفترة تنعزل العروسة عن العالم الخارجي، وتعفى من الأشغال المنزلية وتخضع لنظام غذائي دسم وصارم لكي تزيد في الوزن ويتضاعف جمالها. كما تعتني العروسة بنفسها وجسدها، من خلال تخصيص مزينة لها تزورها يوميا للعناية بالبشرة والشعر.

56. لا يفوتنا ملاحظة الحضور الكثيف للقلة في طقوس العبور. فهي تارة ملأى بالحلوى والفواكه الجافة لإغراء الأطفال لكيلا ينتبهوا إلى صراخ الطفل الختين. وهي ملأى بالماء العذب الزلال في تقاليد الزواج.

57. السعيدي، (محمد)، "رمزية الفضاء بين المقدس والدنيوي في الثقافة الشعبية"، المجلـــة الجزائرية في الأنثروبولوجيـــا والعلوم الاجتماعية: إنسانيـات، عدد 2، 1997، وهران، ص 6 - 14.

58. يتكون هذا المشروب الصيفي بخلط دقيق يتكون أساسا من الشعير والعدس المقلّى وبعض البهارات كقشور البرتقال المجففة وشوش الورد، وهو العنصر الجاف، بالماء وزيت الزيتون، وهو العنصر الرطب.

59. NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociol-ogie, Université Paris V, 1993, p 79.

60. أوسوس، (محمد)، "طقوس الاستمطار الأمازيغية وأساطيرها بشمال إفريقيا"، الثقافة الشعبية، عدد 14، المنامة، 2011، ص ص 84 - 95.

61. LAOUST, (Emile), Mots et choses berbères ; notes de linguistique et d'ethnographie, Paris, Augustin Challamel éditeur, 1920, p 28.

62. LAOUST, (Emile), Ibidem, p 31.

63. كلمات إحدى أغاني هطول المطر الخاصّة بالبنات. وقد مدّتنا بها السيدة تومانة بن ترايت أثناء مقابلة أجريناها معها بمنزلها الكائن بالحارة الصغيرة يوم 22 أكتوبر 2019.

64. يمكننا ملاحظة استقطاب البئر لأكثر من عادة في طقوس العبور، وهو ما يعكس لنا كثافة رموزه وتفاؤل الجرابة به وتعلقهم بأرضهم وأملهم فيه بإحيائها وإخراج خيراتها.

65. بن صالح، (عماد)، "الزيتون الرمز في جزيرة جربة بين الأمس واليوم: زيتونة العظام نموذجا"، المواقع والمعالم بجزيرة جربة وتخومها، تونس، مركز النشر الجامعي، 2019، ص ص 149 - 170.

66. بن صالح، (عماد)، رموز ودلالات الزيتونة في جزيرة جربة: دراسة ميدانية في الثقافة والتراث، أطروحة دكتورا في الوساطة الثقافية وتقنيات التنشيط، المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي، 2021، ص 288.

67. أوسوس، (محمد)، "طقوس الاستمطار الأمازيغية وأساطيرها"، الثقافة الشعبية، عدد 14، المنامة، 2011، ص ص 84 - 95.

68. طه، (جمانة)، المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004، ص 18.

البيبليوغرافيا باللغة العربية:

- القرآن الكريم.
- منجد الطلّاب، بيروت، دار المشرق، 1975.
- أوسوس، (محمد)، "طقوس الاستمطار الأمازيغية وأساطيرها"، الثقافة الشعبية، عدد 14، المنامة، 2011، ص 84 - 95.
- 4البار، (محمد علي)، الختان، جدّة، دار المنارة، 1986.
- بن باز، (عبد العزيز)، مجموع فتاوى ومقالات متنوعة، الرياض، إدارة البحوث العلمية والإفتاء، 2008، الجزء الثاني، ص 52.
- بن صالح، (عماد)، "الزيتون الرمز في جزيرة جربة بين الأمس واليوم: زيتونة العظام نموذجا"، المواقع والمعالم بجزيرة جربة وتخومها، تونس، مركز النشر الجامعي، 2019، ص ص 149 - 170.
- بن صالح، (عماد)، "الزيتونة شجرة الحياة: دراسة تحليليّة لحضورها الرمزي والوظيفي في عادات الموت والعدّة بجزيرة جربة"، الثقافة الشعبيّة، عدد 47، المنامة، ص ص 114 - 123.
- بن صالح، (عماد)، رموز ودلالات الزيتونة في جزيرة جربة: دراسة ميدانية في الثقافة والتراث، أطروحة دكتورا في الوساطة الثقافية وتقنيات التنشيط، المعهد العالي للتنشيط الشبابي والثقافي ببئر الباي، 1202.
- بن عرفة، (ابراهيم) ومعتوق، (جمال)، "الماء بين المقدّس وطقوس الممارسة"، أنثروبولوجيا المجلة العربية للدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة، عدد 5، الجزائر، مركز فاعلون، مارس 2017، ص ص 7 - 22.
- بوحاحا، (عبد الرحيم)، طقوس العبور من خلال نماذج مختارة، مذكّرة شهادة الدراسات المعمقة في اللغة والآداب العربية، كلية الآداب بمنوبة، 2002.
- تغلاّت، (زهير)، الفكر الإباضي: التجلّيات السياسية والحضارية، دمشق، دار الحوار، 2016.

- الدريني خشبة، (محمد)، أساطير الحب والجمال عند اليونان، القاهرة، ناشرون وكالة الصحافة العربية، 2021.
- الذيب، (سامي)، ختان الذكور والاناث عند اليهود والمسيحيّين والمسلمين، بيروت، الريّس للنشر، 2000.
- السعيدي، (محمد)، "رمزية الفضاء بين المقدس والدنيوي في الثقافة الشعبية"، المجلـــة الجزائرية في الأنثروبولوجيـــا والعلوم الاجتماعية: إنسانيـات، عدد 2، 1997، وهران، ص 14-6.
- سلّام، (علي)، البكاء والدموع في الفلسفة والأدب والحياة الاجتماعية، مركز الاسكندرية للكتاب، 2005.
- طه، (جمانة)، المرأة العربية في منظور الدين والواقع، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004.
- مانفرد، (لوكر)، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدين رمضان، القاهرة، منشورات مدبولي، 2000.
- منديب، (عبد الغني)، الدين والمجتمع: دراسة سوسيولوجية للتديّن في المغرب، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 2006.
- النهدي، (حبيب)، الموت كما يعيشه المجتمع التونسي، أطروحة دكتورا في علم الاجتماع، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2001.
- الوزان، (حسن)، وصف إفريقيّة، بيروت، دار الغرب الاسلامي، 1983.

Bibliographie en langue française:

- ANZIEU, (Dédier), Le moi peau, Paris, Dunod, 1985.
- BEL, (Alfred), La religion musulmane en Berberie ; esquisse d'histoire et de sociologie religieuses, Paris, Paul Geuthner, 1938.
- BELMONT, (Nicole), " La fonction symbolique du cortège dans les rituels populaires du mariage ", in Annales ; Economies, Sociétés, Civilisations, Paris, n° 3, 1978, pp 650-655.
- BEN SALAH, (Imed), Les bijoux traditionnels djerbiens ; un patrimoine culturel et civilasitionnel, Mémoire de DESS en Patrimoine, Faculté des Lettres de Manouba, 1997.
- BEN SALAH, (Imed), " L'olivier porteur de mémoire et de valeurs d'usage ", in Pensée Méditerranéenne, Université de Tlemcen, n° 4, mai 2013, pp 53-67.
- BERTHERAND, (Emile), Médecine et hygiène des Arabes, Paris, Hachette, 1855.
- BOUHDIBA, (Abdelwahab), La sexualité en Islam, Paris, P.U.F, 2004.
- BOUSQUET, (Georges-Henri), L'éthique sexuelle de l'islam, Paris, Maisonneuve et La rose, 1966.
- CHEBEL, (Malek), L'imaginaire arabo-musulman, Paris, P.U.F, 1993.
- CHEBEL, (Malek), Histoire de la circoncision des origines à nos jours, Casablanca, Eddif, 1997.
- LAOUST, (Emile), Mots et choses berbères ; notes de linguistique et d'ethnographie, Paris, Augustin Challamel éditeur, 1920.
- MIRECA, (Eliade), Initiation, Rites, Sociétés secrètes, Paris, Gallimard, 1959.
- NAJAR, (Sihem), Pratiques alimentaires des djerbiens ; une étude socio-anthropologique, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université Paris V, 1993.
- TOUALBI, (Noureddine), La circoncision ; blessure narcissique ou promotion sociale, Alger, Société Nationale d'Edition et de Diffusion, 1975.
- VAN GENNEP, (Arnold), Les rites de passage : étude systématique des rites, Paris, Picard, 1981.

الصور :

- الصور من الكاتب.
1. ويكيميديا كومنز
- https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D9%84%D9%81:Biskra_street_1899.jpg

موسيقى وأداء حركي

تقنيات المساحة الصوتية لآلة التشيلو
قراءة أسلوبية ومقاربات تقنية 150

الرَّقص الشعبي ..
تعاليمُ إلهيَّة أم فلسفاتٍ روحيَّة 164

فن الرقص الشرقي
وجاذبيته الفريدة في التراث الثقافي 172

1

تقنيات المساحة الصوتية لآلة التشيلو

قراءة أسلوبية ومقاربات تقنية

أ. إيناس الشايب - تونس

يسمع الصوت من آلة التشيلو في طريقة استخدام القوس نتيجة تذبذب الوتر الناتج من احتكاك شعر القوس به ويمكن التحكم في درجة الصوت بأصابع اليد اليسرى في العفق على مرآة الآلة وذلك بتغير طول الوتر أما درجة الخفوت والعلو لصوت الآلة فيمكن التحكم بها بضغط العازف للقوس على الوتر.

بعد أن استقر تصنيع آلة التشيلو ومواصفاتها القياسيّة بالنسبة لحجمها وطول الرقبة ولوحة الأصابع وعدد الأوتار وطريقة ضبطها وطريقة إمساكها في العصر الكلاسيكي أصبح المنفذ مفتوحا للعازفين لتطوير أدائها التقني وزيادة مساحتها الصوتية وتعتبر اليد اليسرى هي العنصر الأساسي لزيادة تلك المساحة الصوتية لذلك نرى من الأهمية أن نتناول في هذا الإطار طريقة وضعها، شكلها وتقنياتها الأدائية والأسلوبية وانتقالها بين الأوضاع وصولا للمنطقة الصوتية الحادة بين المدارس الغربية المختلفة[1].

برغم التوصل إلى إمكانية العزف في المنطقة الصوتية الحادة للآلة منذ نهايات عصر الباروك والذي أدى إلى ظهور إمكانيات تقنية للآلة في الميدان الموسيقي الغربي واتساع المدى الصوتي للآلة ليصل في بعض المؤلفات الغربية إلى أكثر من ستة أوكتافات، وبرغم ظهور جيل جديد من الموزعين الموسيقيين العرب وكتابة مصاحبات هارمونية وميلودية شديدة الصعوبة وسلالم غربية ومقامات عربية يمتد مداها في بعض الأحيان إلى أكثر من ثلاثة أوكتافات، إلا أننا لاحظنا أن الكثير من عازفي التشيلو في مجال الموسيقى العربية مازال يحصر مساحة أدائه في الأوضاع الأولى فقط (من الوضع الأول إلى الوضع الرابع)، إلى جانب تصوير السلالم والمقامات خاصة في الأوكتاف الثالث على درجات منخفضة لتجنب الوصول إلى المنطقة الصوتية المرتفعة للآلة.

الأمر الذي دفعنا إلى إجراء هذه الدراسة بغرض المساعدة في فتح المجال أمام عازف التشيلو العربي في الأوضاع المرتفعة لآلة التشيلو. في هذا المضمار جاءت مشكلة البحث الذي يهدف إلى التعرف على أسلوب الأداء في المنطقة الصوتية الحادة على آلة التشيلو في المدارس الغربية، ومساعدة عازف التشيلو على التدريب على أداء المقامات والمقطوعات العربية في المنطقة الصوتية الحادة للآلة.

ويتبع هذا المنهج التجريبي (منهج المجموعة الأولى) وينقسم البحث إلى فصلين: الفصل الأول

هو نظري يتناول اليد اليسرى لعازف التشيلو ويشتمل على ثلاث مباحث كالآتي:

- الجزء الأول: وضع اليد اليسرى على آلة التشيلو.
- الجزء الثاني: تقنيات اليد اليسرى على آلة التشيلو في الموسيقى العربية (الانتقال بين الأوضاع الأولى- الانتقال بين الأوضاع في المنطقة الصوتية الحادة) موضوع الدراسة، الزخارف، الفيبراتو، الانزلاق
- الجزء الثالث: السلالم الغربية والمقامات الشرقية وطرق تصويرها (تعريفها)، نشأتها وتطورها، أشهر العازفين والمؤلفين الذين وضعوا أسس أداء السلالم على آلة التشيلو في المدارس الغربية.

الفصل الثاني: الإطار التجريبي :

سنقوم في هذا الجزء بعرض برنامج تجريبي وهو مقسم إلى عشرين درسا تناولناها في فترة شهرين ونصف بمعدل حصتين في كل أسبوع وذلك للتحقق من فرضيات مبحثنا وهي:

- أن التدريب على التمرينات التي سنقترحها من خلال الإطار التجريبي لعلها تؤدي إلى سهولة أداء المقامات والألحان العربية في المنطقة الصوتية الحادة والارتقاء بالمستوى التقني لعازف التشيلو العربي والذي سوف تظهر ملامحه من خلال فروق فردية في الدرجات بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي الذي يتم بعد دراسة المنهج التجريبي المقترح.
- وسنتناول التدريبات المقترحة التي تساعد العازف على التعرف على أماكن النغمات في وضع الإبهام من ناحية، وتذليل صعوبة أداء المقامات العربية في المنطقة الصوتية الحادة للآلة، وبالتالي أداء الألحان العربية وفقا لتدوينها الموسيقي على مفتاح السوبرانو (صول).

ومن المعروف أن أهم تقنية للأداء في المنطقة الصوتية الحادة هي تقنية الأداء بوضع الإبهام، ونبدأ في هذا الإطار باستعراض وضع الإبهام الأكثر سهولة من حيث الأداء وهو الوضع الذي يعفق فيه إصبع الإبهام نغمتي (لا، راي) في المقامات العربية التي يعتمد ركوزها على نغمة الراست وهو الوضع الأكثر صعوبة والذي يتم بانزلاق إصبع الإبهام درجة صوتية كاملة لعفق نغمتي (دو – صول)، حيث يعتمد ركوز معظم المقامات العربية على هاتين الدرجتين، ومنه يمكن له الأداء في جميع أوضاع الإبهام وتصوير المقامات والألحان

العربيــة في أي منطقة صوتية وبنفــس ترقيمات الأصابع وذلــك بمجرد تحريك الوضــع كاملا لأعلى أو أســفل وفقا للمنطقة الصوتية المــراد فيها الأداء.

وضعية اليد اليسرى على التشيلو :

بعــد أن اســتقر تصنيــع آلــة التشــيلو ومواصفاتها القياســية بالنســبة لحجمهــا وطــول الرقبــة ولوحــة الأصابــع وعــدد الأوتــار وطريقــة ضبطهــا وطريقــة إمســاكها في العصر الكلاســيكي، أصبح المنفــذ مفتوحا أمام العــازفين لتطويــر آدائها التــقني وزيادة مســاحتها الصوتيــة، وتعــتبر اليد اليســرى هي العنصر الأســاسي لزيادة تلك المســاحة الصوتية، لذا نرى أهميــة أن نتناول في هــذا الإطار طريقة وضعهــا وشكلهــا وتقنياتها الآلية وأســلوب آدائها وانتقالها بين الأوضــاع وصولا للمنطقة الصوتيــة الحادة بين المــدارس الغربيــة المختلفــة علــى النحــو التالي:

القواعد الأساسية لوضع اليد اليسرى :

نــرى أنه قبــل تعلــم الطالــب تقنيــة الانتقــال بين الأوضــاع الصوتية الحادة لا بد له مــن المرور على القواعد الأساســية لوضــع اليد اليســرى علــى الآلــة في الوضع الأول، ثــم التحرك مــن خلاله إلى باقي أوضــاع الآلة بداية من الأوضاع الأولى ووصــولا إلى المنطقة الصوتية الحادة، وتتلخــص هذه القواعــد في التالي:

الوضع الأول

يتحدد بداية الوضــع الأول مع أول نغمــة تبعد درجة صوتيــة كاملــة بعد الوتــر المطلــق والتي تــؤدى بالأصبع الأول ثــم تتبعه بقيــة أصابع اليد مــع مراعاة:

1. أن يبعــد كل إصبــع مــن أصابــع اليد اليســرى عن الإصبــع الــذي يليه نصــف درجــة صوتيــة تماما، ولمســاعدة الطالــب المبتــدئ علــى دقــة التنغيــم وبالتــالي وضــع أصابعــه علــى أماكــن النغمــات بالشــكل الصحيح يمكــن للمدرس أن يحــدد أماكن نغمات الوضــع الأول للطالــب المبتــدئ عن طريق وضع شــريط لاصــق على أماكــن النغمــات كما هو موضح :

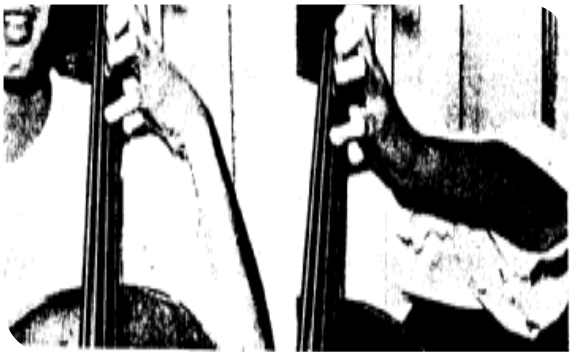
صورة توضح أصابع اليد اليسرى على لوحة أصابع آلة التشيلو

2. أن يوضــع إصبــع الإبهام خلف المســافة الواقعة بين الإصبــع الأول والإصبع الثاني.
3. اســتدارة إصبع الإبهام مع أصابع اليد بحيث يشــكل إصبع الإبهــام مع الإصبــع الأول حــرف (C) كما في الشكل التالي :

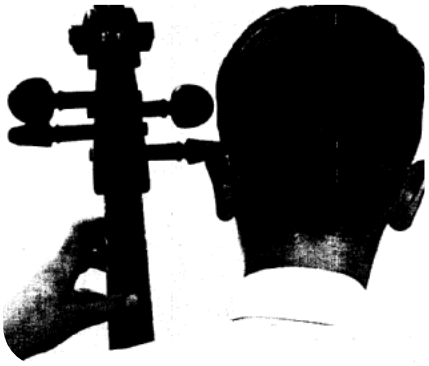
4. اســتقامة الســاعد مع اليد مع نزول الكوع قليلا عن مســتوى اليد كما يتضح في الشكلين:

صورة تفيد الشكل الصحيح لوضع اليد اليسرى

ويجب عدم المبالغة في نزول الكوع أو رفعه لأعلى والذي يؤدي إلى انثناء رسغ اليد وبالتالي ضعف الذراع الأيسر وعفق الأصابع للوتر كما نوضح في الشكل التالي :



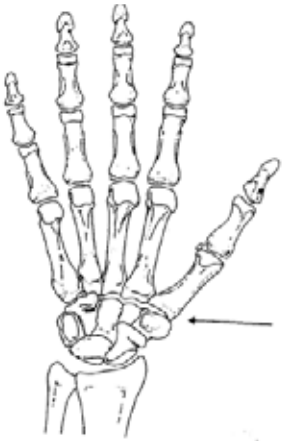
5. أن تمسك الآلة بحيث مفتاح الوتر دو خلف الأذن اليسرى والذي يساهم بشكل كبير في تصحيح زاوية ميل وارتفاع اليد اليسرى كما نوضح في هذه الصورة :



6. أن يكون الكتف وباقي أعضاء الذراع في حالة استرخاء تام لأن تعرض أي عضلة من عضلات الأصابع أو الذراع يؤدي إلى إجهاد اليد اليسرى وإعاقة العملية التعليمية.

صور أشكال وضع اليد اليسرى على الآلة :

يتوقف شكل وأسلوب آداء اليد اليسرى على الآلة على الطبيعة الخلقية لليد اليسرى والعلاقة التشريحية بين أصابع اليد والتي توضح بالصورة التالية العلاقة التشريحية بين أصابع اليد اليسرى :



من الشكل السابق يمكن أن نلاحظ مايلي :

1. إصبع الإبهام هو أقصر أصابع اليد ويتجه للخارج بشكل مخالف لاتجاه باقي أصابع اليد، وهو أكثرها سمكا وقوة.
2. الإصبع الأول السبابة يتجه لأعلى بشكل مستقيم، ويتساوى طوله وشكله تقريبا مع الإصبع الثالث البنصر.
3. الإصبع الثاني الوسطى هو أطول أصابع اليد وأكثرها استقامة لأعلى، وبذلك فهو يعد أقوى أصابع اليد.
4. الإصبع الرابع الخنصر هو أقصر أصابع اليد ويتجه للخارج قليلا، وهو أقلها سمكا وقوة أيضا.

هنـاك شكلان لزاوية وضـع اليد اليسـرى على الآلة وهمـا الـشكل الدائـري Square position والـشكل المائـل sloped position.

- **الوضع الدائري Square position**

وتقـوم فيـه اليـد اليسـرى بالعفـق علـى الأوتـار بـشكل نصـف دائـري، ويكـون للإصبـع الثـاني والثالـث دور القيـادة في التحكـم في زاويـة اليـد لقوتهمـا وتقـارب طولهمـا، أمـا الإصبعـان الأول والرابـع فهمـا تابعـان لهذيـن الإصبعين اللـذان يحـددان زاويـة ميلهمـا ونقطـة تلامسـهما للوتـر.

ويظهـر في هـذا الوضـع مشكلـة تفـاوت أطـوال أصابع اليد بوضوح، حيث يقوم الإصبع الأول والرابع بعفق الأوتار بطريقة مختلفة تظهر في اختلاف نقطة تلامس الوتر كما يشير السهم في الصورة التالية إلى تلامس الإصبع الثاني والثالث بمنتصف قمة الإصبع، الإصبع الأول والرابع بالعفق في اتجاهين متضادين، وقد لا يشكل هذا الوضع مشكلة بالنسبة لعفق الإصبع الأول ولكنه يؤثر سلبا في عفق الإصبع الرابع.

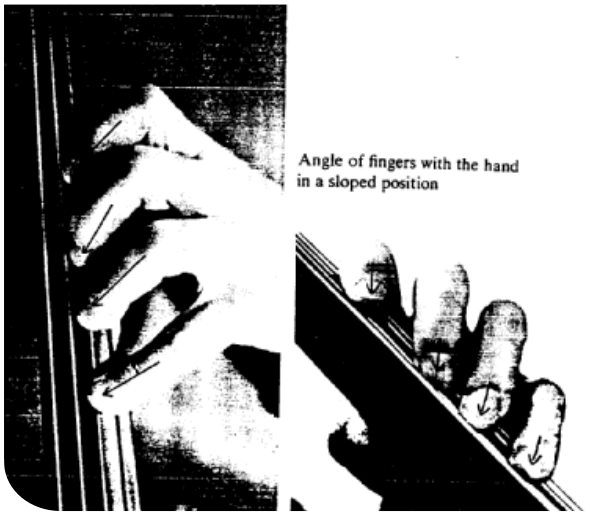
صورة تفيد الشكل الدائري لوضع اليد اليسرى

الإصبع الرابع:

مـن أهـم مشـاكل الوضـع الدائـري هـو ضعـف العفـق بالإصبـع الرابـع والـذي يعـتبر أساسـا أضعـف أصابـع اليـد بطبيعتـه الخلقيـة، وتعـتبر زاويـة انثنائـه للخـارج هـي إشكاليـة هـذا الوضـع حيـث تؤثـر سـلبا علـى الأعصـاب التي تتحكـم في حركـة الإصبـع، الأمـر الـذي قـد يدفـع المتعلـم المبتـدئ إلى زيـادة الضغـط علـى هـذا الإصبـع أثنـاء العـزف بغـرض تعويـض هـذا الضعـف ممـا يعـرض الإصبـع واليـد اليسـرى للشـد الزائـد الـذي يعـوق مرونتهـا.

- **الوضع المائل Sloped Position**

تمكـن أسـاتذة الآلـة مـن التوصـل لـشكل هـذا الوضع بغـرض تعويـض مشكلـة ضعـف الإصبع الرابع في الوضـع الدائـري، وثبـت أن شكل اليـد في هـذا الوضـع يزيـد مـن قـوة عفـق أصابـع اليـد للأوتـار خاصـة مـع اسـتقامة السـاعد مـع الرسـغ. ويمكـن في هـذا الوضـع تلافي العيـوب الخلقيـة الناتجـة عـن تفـاوت أطـوال الأصابع الأربعـة حيـث يتسـاوى فيـه إلى حـد كـبير قـوة ضغـط الأصابع الأربعـة وزاويـة ميلهـا ونقطـة تلامسـها الأوتـار. وتختلـف زاويـة ميـل أصابـع اليـد وفقـا لطولهـا أو قصرهـا بين عـازف وآخـر خاصـة الإصبـع الرابـع الـذي يميـل إلى الاسـتقامة وتتبعـه بقيـة أصابـع اليـد اليسـرى ولكـن مـع انثنائهـا إلى أعلـى في اتجـاه أنـف الآلـة كمـا هـو موضـح في الصـورة التاليـة[2]:



صورة تبيّن الوضعية المائلة

تقنيات اليد اليسرى المستخدمة في الموسيقى العربية[3]:

يحتاج أداء اليد اليسرى في الموسيقى العربية على آلة التشيلو إلى بعض التقنيات الآلية التي وضعت أسسها المدارس الغربية المختلفة على مر العصور ومن أهم هذه التقنيات:

- الانتقال بين الأوضاع الأولى.
- الانتقال بين الأوضاع في المنطقة الصوتية الحادة مثل الزخارف، الفيبراتو والانزلاق.

الانتقال بين الأوضاع:

تعد تقنية الانتقال بين الأوضاع من أحد أهم تقنيات الأداء على آلة التشيلو، بل وعلى الآلات الوترية عموما، كما أن المساحة الصوتية العريضة للآلة ما هي إلا نتاج مهارة تغيير الأوضاع، ولولا هذه المهارة لانحصر المدى الصوتي لآلة بين نغمة «دو» ونغمة «راي» على بعد ديوانين أو أكثر قليلا، أي من بداية الوضع الأول إلى نهايته مرورا بالأوتار الأربعة.

كما أن مهارة الانتقال بين الأوضاع تعتبر الأساس الذي تبنى عليه الكثير من التقنيات الآلية لليد اليسرى مثل أداء السلالم والثالثات والانزلاقات والبورتامينتو وغيرها وهي المهارات التي تقوم عليها أسس وفنون التنغيم اللحني عن طريق استخدام أصابع اليد الأربعة، والتي جاءت نتاج محاولات عديدة من التجريب لكثير من العازفين على الآلة على مر العصور ونظرا لأهمية هذه التقنية وكثرة تناولها في الجانب التطبيقي سوف نقوم بشرحها.

ترجع أهمية البحث لشرح الأسس التي يجب مراعاتها عند بداية تعلم الانتقال بين الأوضاع وكيفية حركة اليد والساعد والكوع، كما ترجع أهميته إلى توضيح الطرق المختلفة للانتقال بين الأوضاع وكيفية أسلوب أداء هذه التقنية والتدريب عليها، مما يساعد الدارس على تنمية أحد التقنيات الهامة واللازمة للعزف على آلة التشيلو.

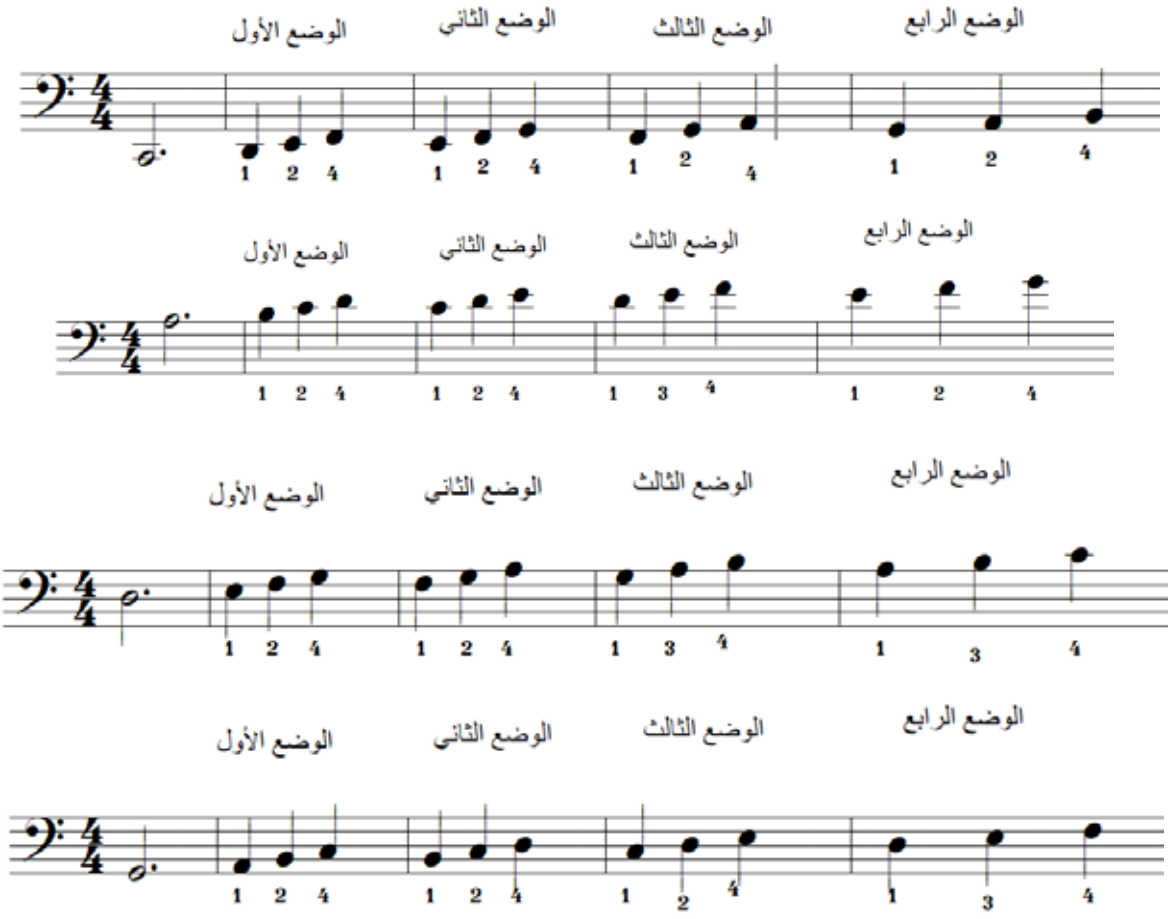
وقد لاحظنا من خلال خبرتنا في مجال تدريس آلة التشيلو وجود بعض الصعوبات في الانتقال بين الأوضاع في حالة الصعود أو النزول أو الحالتين معا عند بعض دارسي آلة التشيلو المبتدئين

إلى جانب وجود بعض القصور والاختلافات في شكل وضع اليد اليسرى بما قد يستهين به البعض منهم إلا أنه قد يشكل إعاقة لأداء هذه المهارة بالأسلوب الصحيح.

ويهدف البحث إلى شرح الأسس التي يجب مراعاتها في الوضع الأول والانتقال بين الأوضاع الأولى، والمساعدة في التغلب على مشكلات الانتقال بين الأوضاع الأولى، واتبعنا فيه المنهج الوصفي الذي يشمل تحليل المحتوى.

الانتقال بين أوضاع الرقبة، الأوضاع الأولى :

تنقسم تقنية الانتقال بين الأوضاع الأولى إلى:

1. الإنتقال بين أوضاع الرقبة الأوضاع الأولى
2. الانتقال بنصف الوضع Half position
3. الوضع الممتد Extended position

شكل «1» يفيد الانتقال بين الأوضاع الأولى على آلة التشيلو

1. الانتقال بين أوضاع الرقبة:

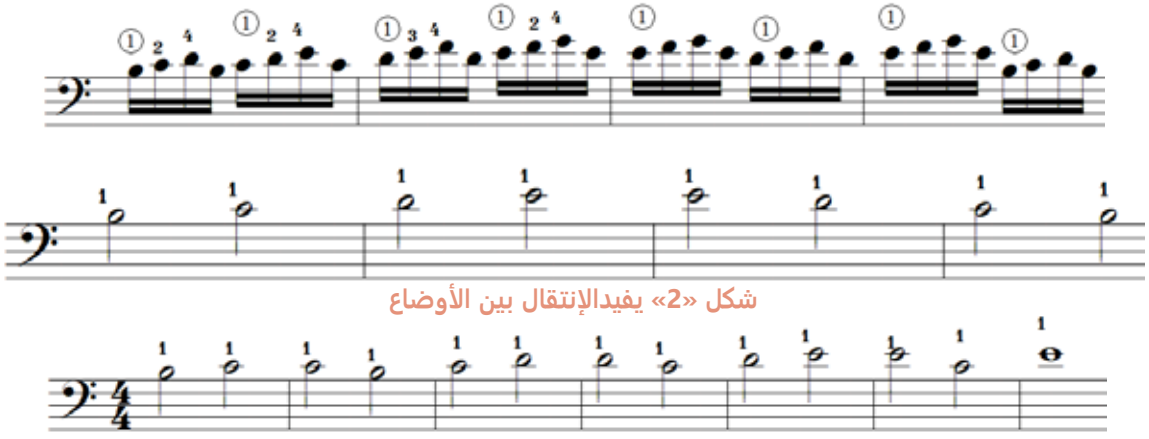
التي تشمل (الوضع الأول، الوضع الثاني، الوضع الثالث، الوضع الرابع)

تنقسم هذه الأوضاع إلى أربعة أوضاع كالتالي (الوضع الأول، الوضع الثاني، الوضع الثالث، الوضع الرابع والذي يطلق عليه «وضع العنق» Neck position وهي موضحة على الأوتار الأربعة بالمدرج الموسيقي بـ شكل «1»:

- الأسس التي يجب مراعاتها في حالة الانتقال بين الأوضاع:

قبل بداية شرح تلك الأسس نرى أهمية اكتشاف لوحة الأصابع ذهنيا على نحو يجعل المتعلم على علم بمكان كل نغمة عليها والطرق المختلفة والأوضاع الآلية التي يمكن عن طريقها الوصول إلى كل نغمة وإدراك العلاقة بين النغمات والأوتار. إن حركة اليد اليسرى على آلة التشيلو بالأسلوب اللائق تحددها عدة أسس يجب مراعاتها عند التدريب على الانتقال بين الأوضاع، وسوف نتناول الأوضاع الأولى وصولا لوضع العنق كما حددتها المدارس الأوروبية المختلفة كالآتي:

أ. حركة اليد والساعد والكوع:

في الأوضاع الأولى يراعى أن تتحرك اليد والساعد والكوع ككتلة واحدة بحيث لا يلاحظ أي تغير في شكل اليد أو الساعد سواء في حالة الصعود أو النزول ويجب أن يتحرك الذراع بمرونة تامة ويلعب مفصل الكوع دورا هاما في هذه الحركة مع مرونة واسترخاء الكتف.

شكل «2» يفيدالإنتقال بين الأوضاع

شكل «3»

بـ. إصبع الإبهام:

يتحـرك إصبـع الإبهام برفـق حركة مطابقـة لحركة اليد اليسـرى إلى أن يصل إلى الوضع الرابع (وضع العنق) والذي يرتكزفيـه في الجزء الواقـع في منحنى الرقبة.

جـ. السرعة التي يتم التغييرمن خلالها:

نـرى أن تحديد سـرعة الانتقال بين الأوضـاع يتوقف علـى سـرعة العمـل، فمثلا في الألحـان بطيئة السـرعة تكون سـرعة الانتقال بـين الأوضاع فيها بطيئـة، وعلى العكس ففي الألحان السـريعة تكون سرعة الإنتقال بين الأوضـاع سـريعة، وفي أي من الحالتين يجـب أن لا تدرك الأذن هـذا التغييرأثناء العزف، وعلى الـدارس دقة إدراك المسـافة بين أي وضعـين عن طريـق التدريب الجيد.

د. عفق الإصبع للوتر:

أثنـاء التدريب علـى الانتقال بين الأوضـاع يجب أن ينزلق الإصبـع على الوتر ولا يقفز ويكـون ضغط الإصبع أثنـاء الانـزلاق أقل مـن ضغطه أثنـاء العزف لسـهولة تحـرك الإصبع على الأوتـار ولتجنب حـدوث الانزلاقات الغـيرمطلوبـة، مـع مراعـاة التعـود علـى دقـة العفق Intonation.

هـ. شكل الأصابع:

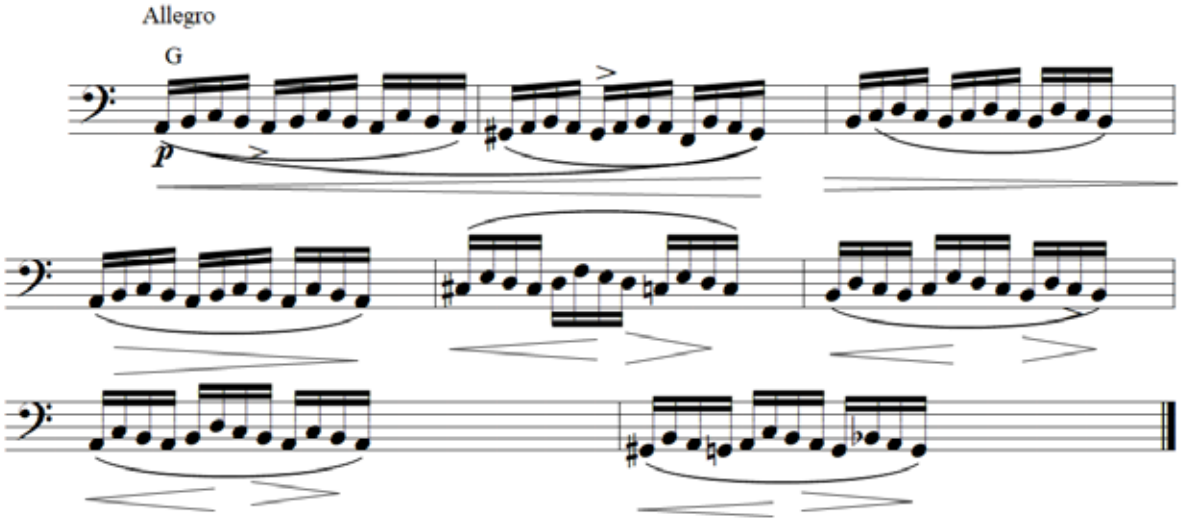
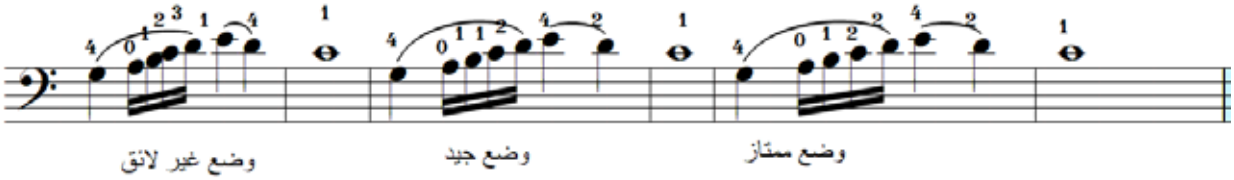
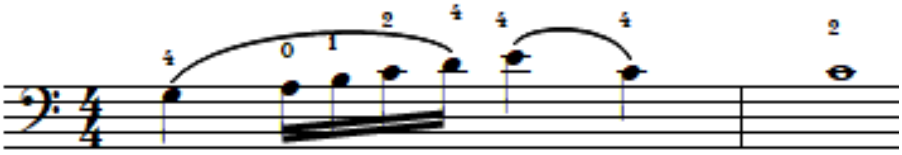
مراعاة أهمية تثبيت الأصابع على الوضع وأن تكون الأصابع قريبة من الأوتارقدرالإمكان ويتم ذلك في أي وضع من الأوضاع، ويجب عدم رفع الأصابع أكثرمن اللازم حتى في حالة عدم العفق بها، لأن اقتراب الأصابع من الوتريساعد على سرعة وسهولة عفقهاوارتدادها على الوتر:

ويأتي الإنتقال بين الأوضاع الأولى بعدة طرق:

- الانتقال بين الأوضاع بالإصبع الأول
- الانتقال بين الأوضاع بالإصبع الثاني
- الانتقال بين الأوضاع بالإصبع الرابع

أسلوب الأداء:

قبـل تدريـب المتعلـم علـى النمـوذج السـابق علـى المتعلـم التدريـب التمهيـدي بوضـع الإصبـع الأول علـى نغمـة «سي» علـى وتـر «لا»، ثـم يقـوم بتدريـب الإصبع الأول علـى الإنـزلاق إلى نغمـة «دو» عـدة مـرات صعـودا ونـزولا، ثـم الإنـزلاق علـى نغمـة «راي» ثـم نغمـة «مي» بنفـس الطريقـة، ثـم يقـوم بعمـل تـدرج سـلمي علـى هـذه النغمـات بنفـس الإصبـع صعـودا ونـزولا ويمكـن تصويـره علـى بـاقي الأوتـار كمـا نـبين بالنمـوذج بـ شكل «3».

والجديـر بالذكـر أن مدرسـة دوتـزور تعـتبر مـن أهم مـدارس العصـر الكلاسـيكي التي وضعت أسـس التدريـب على هـذه التقنية في عـدة تمارين تقنية كما نبينهـا في النمـوذج بـشكل «4».

شكل «4» يفيد الانتقال بين الأوضاع

شكل «5» نموذج يفيد طريقة التدريب على الانتقال بين الأوضاع الأولى بالإصبع الثاني

شكل «6» الانتقال بين الأوضاع الأولى بالإصبع الرابع

أ. الانتقال بين الأوضاع على وترواحد Sulla Corda:

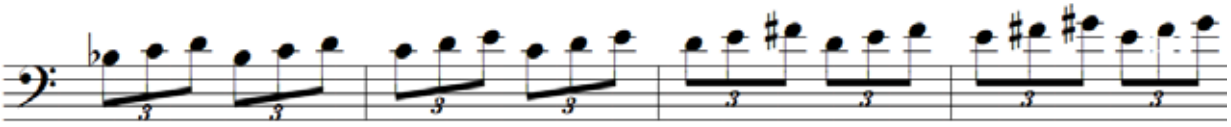
من أبرز طرق التغيير بالإصبع الرابع هي الانتقال بين الأوضاع على وتر واحد، فقط يحدث أحيانا أن ينتقل العازف بين أوضاع متعددة على وتر واحد دون الانتقال إلى الوتر المجاور لتجنب اختلاف نوعية الصوت بين وتر وآخر ويطلق على هذه المهارة المصطلح sulla Corda أو Sul الذي يكتب فوق الجزء المراد أداؤه على وتر واحد كما نبيّن في النموذج الشكل «1» السابق طرحه في التغيرات الوضعية.

ب. الانتقال بين الأوضاع الأولى بالإصبع الثاني:

وهو أقل شيوعا من الانتقال بالإصبع الأول، ولا يأتي بشكل متسلسل كما في الأمثلة السابقة ولكنه يأتي ضمنيا كما في نموذج الشكل «5».

ج. الانتقال بين الأوضاع الأولى بالإصبع الرابع

ويأتي بشكل واحد إلى جانب نصف الوضع الذي سيأتي ذكره فيما بعد كما في نموذج الشكل «6».

ولمساعدة المتعلم على تنمية مهارة الانتقال بين

شكل «7» الانتقال بين الأوضاع الأولى بالإصبع الرابع

الأوضاع الأولى بصفة عامة نرى أهمية اتباع ما أشار اليه wiliam peeth بالتدريب على الانتقال بين الأوضاع عن طريق أداء السلالم بإصبع واحد في الأوضاع الأولى على الوتر الواحد (1111، 2 2 2 2.....) لكل إصبع من أصابع اليد الأربعة عدا الإصبع الرابع، لما له من أثر كبير في تقوية الإحساس بالبعد الفاصل بين النغمات ودقة العفق. كما أن التدريب المبكر على أداء السلالم بهذه الطريقة يساهم في إكساب المبتدئ نوعا من المرونة في الانتقال بين الأوضاع وخفة في إمساك الرقبة، إلى جانب نوع من الحرية في اختيار الإصبع الذي يتدرب به والحرية المطلقة في اختيار ترقيمات أصابع مقطوعته البسيطة شريطة دقة عفق النغمات[4].

2. الانتقال بنصف الوضع Half position:

يعتبرنصف الوضع من أكثر أنواع تغيير الأوضاع سهولة لأنه يتم إما برفع أصابع اليد والذراع ككتلة واحدة مسافة نصف درجة صوتية دون أدنى تغيير في شكل اليد أو الذراع، أو يتم بوضع الإصبع الأول على بعد نصف درجة صوتية، ثم تتبعه باقي أصابع اليد بدلا من وضع الإصبع الأول على بعد درجة صوتية في الوضع الأول، مع مراعاة الحفاظ على أسس وضع اليد اليسرى على الآلة، ويمكن العزف بنصف الوضع في كل وضع من الأوضاع الأولى، ويتم ذلك بنفس الطريقة السابقة.

3. الوضع الممتد Extended Position:

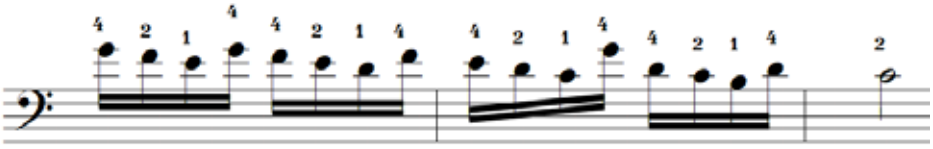
يعتمد هذا الوضع على زيادة فتح الإصبع فقط نصف درجة صوتية لأعلى مع ثبات الأصابع الثلاثة الأخرى في مكانها على لوحة الأصابع (المرايا) وثبات شكلها بالقدر المستطاع كما في النموذجين التاليين :

صورة تفيد طريقة أداء وشكل اليد في الوضع الممتد

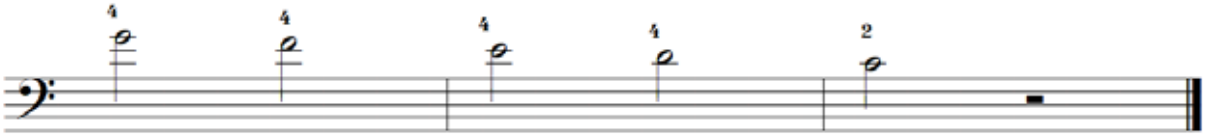
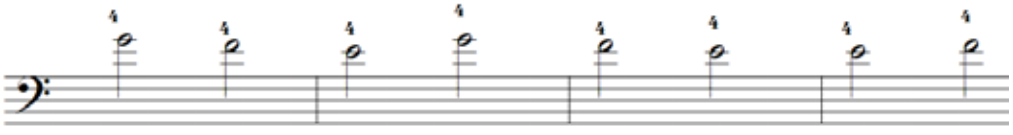
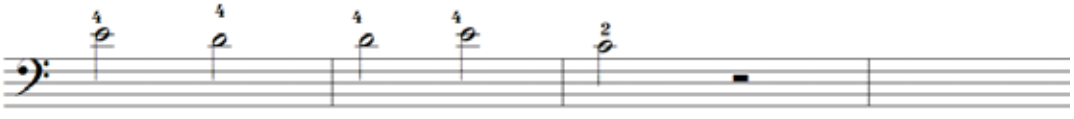
ويمكن العزف بالوضع الممتد على كل وضع من الأوضاع الأولى للآلة (الوضع الأول والثاني والثالث والرابع) كما في الشكل «7».

يعتبرالوضع الممتد الذي يعتمد على فتح إصبع اليد الأول والثاني درجة صوتية كاملة بدلا من النصف درجة من الأوضاع الهامة والأكثر صعوبة على الآلة لأنه يأتي مخالفا لطبيعة اليد، وفي حالة التدريب نجد أصابع اليد اليسرى تميل إلى وضعها الطبيعي بشكل تلقائي حيث يميل الإصبع الأول إلى التزحلق إلى أسفل فتأتي النغمة المعفوقة أكثر من ترددها الطبيعي وفي نفس الوقت نجد بقية أصابع اليد خاصة الإصبع الرابع تتجه إلى أعلى تجاه أنف الآلة وبالتالي يحدث نقص في تردد النغمات المعفوقة، إلى جانب ضعف عفق أصابع النغمات، لذلك فأداء هذا الوضع بالأسلوب اللائق يحتاج إلى تركيز كبير من الأذن وتدريب جيد من قبل العازف.

وتلعب طول أصابع اليد خاصة الإصبع الرابع دورا هاما، فقد يضطر العازف إلى عدم الاحتفاظ بوضع الأصابع الأربعة في حالة قصر الأصابع والعكس صحيح.



نموذج يفيد الانتقال بين وضع العنق بالإصبع الرابع



طريقة التدريب على الانتقال بين وضع العنق بالإصبع الرابع

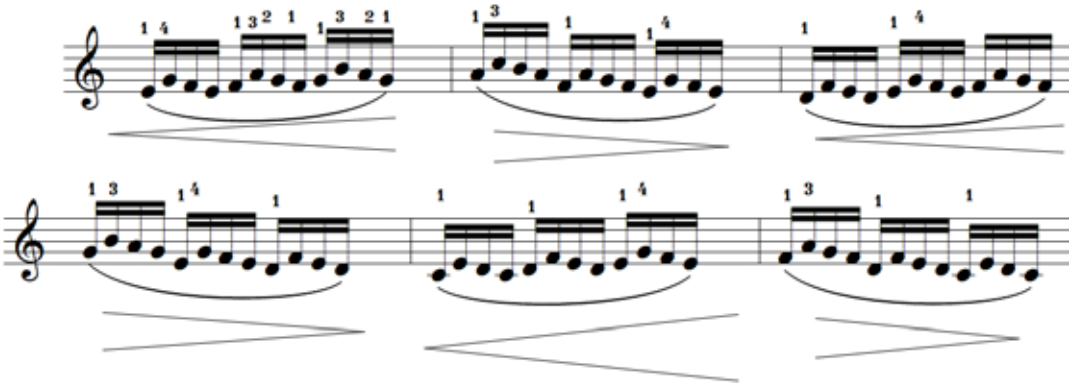
متى يبدأ تعلم المبتدئ تقنية الانتقال بين الأوضاع الأولى:

إنّ تقنيات اليد اليسرى تزداد تعمقا ببداية المتعلم لتقنية الانتقال بين الأوضاع، ولبداية الدارس تعلم هذه التقنية لا بد له أولا من الانتهاء من وضع اليد اليسرى على الآلة بالشكل الصحيح وفقا للأسس التي أشرنا لها. كما ننوه إلى أهمية عدم تعجل المتعلم لهذه التقنية أو الوضع الممتد قبل التدريب المتقن على تثبيت الأصابع على الوضع الأول وثبات وضع اليد اليسرى تماما في الوضع الأول عن طريق السلالم (دو ديوانين، راي، صول، فا ديوان واحد) إلى جانب التمارين الدراسية.

الانتقال بين وضع العنق Neck Position:

وهو الوضع الدي يصل فيه الإصبع الأول إلى الوضع الرابع وضع العنق والذي يرتكز فيه إصبع الإبهام في الجزء الواقع في منحنى الرقبة (الصورة 19) ويبدأ هذا الوضع من نغمة (مي) إلى نغمة (لا) على الوتر لا.

صورة تفيد طريقة شكل اليد اليسرى في وضع العنق



شكل «8» نموذج تمرين رقم 29 من
كتاب دودزاور

ونرى أهمية البداية بالوضع الرابع مباشرة بعد الوضع الأول لسهولة هذا الوضع ولاستقرار اليد اليمنى وإصبع الإبهام على عنق الآلة بما يبعث في المتعلم نوعا من الطمأنينة بدلا من تعلق يده في حالة الوضع الثاني والثالث.

أسلوب الأداء:

قبل تدريب المتعلم على النموذج السابق على المتعلم التدريب التمهيدي بوضع الإصبع الرابع على نغمة صول «على وتر لا» ثم يقوم بتدريب الإصبع الأول على الانزلاق إلى نغمة «فا» عدة مرات صعودا ونزولا، ثم نغمة «مي»، ثم نغمة «راي» بنفس الطريقة، ثم التدرج السلمي على هذه النغمات بنفس الإصبع صعودا ونزولا كما مدون في التمرين التالي:

أما في حالة تخطي اليد اليسرى الوضع الخامس وصولا إلى السادس والسابع فيرتكز الإبهام بشكل دائري على جانب الآلة ملاصقا للجزء الواقع أسفل الرقبة لإتاحة الفرصة لحرية تحرك أصابع اليد كما هو موضح بالشكل التالي:

صور تبين مرونة أداء أصابع اليد اليسرى عند الأداء
في وضع العنق

صور تبين مرونة أداء أصابع اليد اليسرى عند الأداء في وضع العنق

والجدير بالذكر أنّ مدرسة دودزاور تعتبر من أهم المدارس التي وضعت أسس التدريب على هذه التقنية في عدة تمارين تقنية ا كما في نموذج الشكل «8».

2

الانتقال بين الأوضاع في المنطقة الصوتية الحادة[5]:

يعتبر الأداء في هذه المنطقة الصوتية من أصعب أنواع الأداء على آلة التشيلو ويحتاج إلى مهارة عالية من قبل العازف نظرا لصعوبة الانتقال بين أوضاع هذه المنطقة الصوتية وضيق المسافات اللحنية بين بعضها البعض والتي تزداد تعقيدا كلما اتجه الأداء للمناطق الصوتية الحادة تجاه الفرسة والتي تحتاج إلى دقة كبيرة من أصابع اليد اليسرى في أدائها، إلى جانب صعوبة إخراج الصوت الجيد من هذه المنطقة، لذلك فالأداء في هذه المنطقة يتطلب من العازف تدريبا شاقا وفق الأسس العلمية التي حددتها المدارس الغربية في الأداء الآلي .

والمنطقة الصوتية الحادة هي التي تزيد عن نطاق الوضع الرابع وضع العنق وتنقسم إلى قسمين :

1. وضع الفيولا: وهو الذي يمتد من نغمة (لا) إلى نغمة (ري)
2. وضع الفيولينة: وهو الذي يمتد من نغمة (مي) إلى نغمة (لا).

ولا يمكن للعازف الأداء في هذه المنطقة الصوتية دون دراسة جيدة لكيفية الانتقال بين الأوضاع في هذه المنطقة الصوتية خاصة وضع الإبهام الذي كان له أكبر الأثر في اتساع المساحة الصوتية للعزف على آلة التشيلو.

الهوامش:

1. ثمة اجتهادات لعدة باحثين في المقاربات تقنية خاصة بالتشيلو قمنا بالإستفادة منها وإقتباس بعض المصطلحات التقنية والصور المدرجة في البحث لعل أبرزها محمد عبد الباسط، وليد، رسالة قدمها إستكمالا للحصول على درجة الدكتوراه في مجال الفنون، تخصص تشيلو قسم الوتريات، القاهرة، 2012
2. William Pleeth - Cello - Shirmer Books (Mucmillan – inc) – New York 1982 , P(159 , 162)
3. تطرقت أطروحة الدكتوراه للباحث قاسم الباجي لتفاصيل الأداء الموسيقي العربي لآلة التشيلو واقتبسنا منها ما ورد في

هذه الأطروحة من تقنيات خاصة بالتشيلو في أداء الموسيقى العربية الذات علاقة باليد اليسرى وتقنيات الإنقال بين وضعية وأخرى.

الباجي، قاسم ، الأداء الموسيقي العربي لآلة التشيلو في تونس دراسة تحليلية في الإشكاليات التقنية والأسلوبية، أطروحة نوقشت للحصول على درجة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية، اشراف سمير بشة، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2021، 460 ص.

4. William pleeth_ Cello_op.cit, P (170, 171)

5. يتسع المدى لآلة التشيلو بإستخدام الهارمونيات الصناعية Artificial Harmonics من الألوان الصوتية الغنية بالتعبير الموسيقي الجديد لكنها كانت تستعمل ذائما لآلة التشيلو منفردة solo وكثر استخدامها في مؤلفات التشيلو في القرن التاسع عشر) مثال ذلك كونشيرتو التشيلو في سلم لا الصغير ل سان صانص (ولكن توجد أعمال أوركسترالية في موسيقى القرن العشرين أستخدمت تلك المنطقة الصوتية لآلات التشيلو مجتمعة كما في سيمفونية آلات التشيلو ل" فيالوبوس" ولا يوجد ما يمنع استخدامها لآلات تشيلو مجتمعة أوركسترا الا أنها تحتاج الى عازفين يتميزوا بالبراعة الفائقة، وتتميز تلك المنطقة بلون ورنين صوتي جديد وغريب لذلك أقبل على الكتابة لها مؤلفى القرن العشرين، ولم تظهر في مؤلفات الموسيقى العربية.

المراجع العربية:

- شرارة، عطية، المنهج العربي لآلة الكمان، الجمهورية العربية الليبية، وزارة الإعلام والثقافة، الغدارة العمة للثقافة، 61 ص.
- الباجي، قاسم ، "تدريس آلة التشيلو للمبتدئين في تونس: قضية الاختيار قراءة نقدية من خلال الأسباب والدوافع"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 47، البحرين، ص 126.
- الباجي، قاسم ، الأداء الموسيقي العربي لآلة التشيلو في تونس دراسة تحليلية في الإشكاليات التقنية والأسلوبية ، أطروحة نوقشت للحصول على درجة الدكتوراه في العلوم الثقافية اختصاص موسيقى وعلوم موسيقية(، إشراف سمير بشة، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2021، 460 ص.

المراجع الأنجليزية:

- Arthur.c. Edwards-String Ensemble Method, Sesond Edition-Wm.C.Brown Company Publishers-U.S.A , 1877
- Norman, Lamb-Guide to teaching String – California State University -U.S.A 1994.
- Valerie Walden-one Hundred years of violoncello Cambridge University Press-U.K 1998
- William Pleeth-Cello -Shirmer Books Arthur .c.Edwards –String Ensemble Method , Sesond Edition – Wm . C.Brown Company Publishers- U.S.A (1877).
- Norman Lamb - Guide to Teaching String - California State University - U . S . A 1994 .
- Sadie Stanly - The New Grove Dictionary of Music and Musicians No (5,14,19,25) - Macmillan Publishers Limited - London 1980 .
- Valerie Walden - One Hundred Years of Violoncello Cambridge University Press - U . K 1998 .
- William Pleeth - Cello - Shirmer Books (Mucmillan – inc) – New York 1982
- Vanscheeuwijck, marc, The baroc cello and it is performance, Baroque instruments, Vanscheeuwijck, Marc (1996) "The Baroque Cello and Its Performance," Performance Practice Review: Vol. 9: No. 1Article 7. DOI:
- 10.5642/perfpr.199609.01.07
- Available at: http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7
- PLEETH, William, Cello, Shirmer Books (Mucmillan – inc) – New York 1992. 290 p
- CHURCHILL PRATT, Dorothy and BUNTING, Christopher, Cello Technique, Cambridge University Press - London 1987, p. 71.
- CORRETTE, Michel, " De la maniére de revenir de la 1er position par graduation de ton et de demi-ton ", Méthode pour apprendre le violoncelle, théorique et pratique pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection, l'Université de Californie, castagenery, paris, 1741, p.110.

الصور :

- الصور من الكاتبة.

1.2. www.freepik.com

الرَّقص الشعبي.. تعاليمٌ إلهيَّة أم فلسفاتٍ روحيَّة

أ. محمـــد علـــي ثامـــر - اليمـــن

تتنـوع الرَّقصات الشَّـعبيَّة في اليمـن بشكلٍ خـاص، ومختلـف دول العالم بشكلٍ عـام، من حيث أعدادها، أنواعهـا، حركاتها، تفاصيلها، حلقاتها وتشـكيلاتها، من حيث تـماسك الأيـدي أو تفارقها، أو مـن حيث حـركات الأقـدام وتوازنها واتزانها، فشـتَّان أن تجـد دولـةً مـا، أو منطقةٍ بعينهـا ليس لديهـا رقصة شـعبية فلكلوريـة، إن لم تكن رقصـات مختلفة، وتُـمثِّل كل رقصة علـى حدة لوحةً فنيَّـةً في غاية الروعـة والجمال، فكـرةً وشكلاً ومضمونـاً بـل وغايـاتٍ وأهـدافٍ أسمى وأجمـل، حتى أصبحـت هـذه الرَّقصات تُجسِّـد ملاحم وأسـاطير، وتتقمـص أدواراً وبطولات، وتتعـدد الغايات منها وتتنوع لتوصل رسـائل دينيَّـة أو رؤى قوميَّة أو أحلاما وطنيَّة، بل وحتى أفكاراً سياسيَّـة نوعـاً مـا.. ويذهب الباحـث حـداد إلى أن الرَّقص يُـعبر عن الـروح القوميَّة للإنسـان بانتمائه للأرض، والتي تظهـر من خلال الملامح الوطنيَّة لكل مجتمع؛ فهي وسـيلةٌ حيَّة لترجمـة أحاسيس ومعتقدات وطبائع الشُّـعوب؛ فالرَّقص يلعـب دوراً هاماً في التَّرويح عـن النَّفس الإنسـانيَّة، ولا توجد مجتمعـات متحضِّرة أو تلك التي لا تـزال تعيش على

فطرتهـا إلا ويدخـل الرَّقص في احتفالاتها كجـزء لا يتجزأ من عاداتهـا وتقاليدها[1].

وهنـا نقـف أمام سـؤالٍ كبيرهـو، يا تُرى هـل رقصة العَرْضَـة الخليجيَّة، أو رقصتا السَّـاس والتِّرس في العراق، أو رقصـة الفلامنكو الإسـبانيَّة، أو رقصة الهُـولا - التي تشـتهر بها جـزر الهـاواي الأمريكيَّة - أو رقصـة كابوكي الكلاسـيكيَّة اليابانيَّـة، أو رقصة السَّالسـا ذات الأصول الكوبيَّـة، أو رقصـة الباليـه - التي حَفُلَـت بهـا قصـور إيطاليـا وفرنسـا الملكيَّة لقـرونٍ عدة-، أو رقصـة التَّانجو الأرجنتينيَّة، أو حتى الرَّقصات الشَّـعبيَّة اليمنيَّة كالعِدَّة، والزِّرْبَـادي، والكَاسِـر، وبني مُغْـرَاه، والشَّـبوانيَّة، والميَّاح والصَّـدر والخُـدرة، ورقصـات البَرَعْ المُنتشـرة في عموم اليمن، هـي نتاج تعاليـمٍ إلهيَّة أم فلسـفاتٍ روحيَّة؛ فإذا كانت بفعـل تعاليم ربانيَّـة، فكيف كانت ومتى دُرِّسـت، وما هـي المصـادر التي تناقلتها حتى وصـل إلى مرحلةٍ من الجمال الآسـر والأخـاذ التي هي عليه في حاضـرنا؟! وإن كانـت نتـاج فلسـفاتٍ روحيَّـة؛ فكيف بدأت ونشـأت وما هـي مراحـل تطورها؟! بل ولعلها فلسـفاتٍ تعشـق روح الإنسـان، وتُـمجِّد الخير والحُـبِّ والجمال، وتبحث عـن ما يكـتنزه ذلـك الإنسـان في جوفـه مـن مكنوناتٍ جميلـةٍ وسـاحرة، هذه المكنونـات انعكسـت في كثيرٍ من الأحيان إلى وسـيلةٌ للتَّقرب مـن الله، لتتأكد بذلك المقولة المشـهورة: (أينما وِجِدَ الحُبُّ والخير والجمال وجِدَ الله)، وهـذا هو الـرأي الأصـوب والأجدى.

من أين بدأت الحكاية؟!

لا يُعـرف على وجـه التَّحديـد متى وأين كانت نشـأة الغنـاء والرَّقـص وأيهمـا كان الأسـبق؟! لأن كل هـذه الرَّقصـات القديـمة قد وصلـت إلينا بالتَّدريـج, وعلى دفعاتٍ[2]؛ حيـث لم يجزم مـؤرخٌ أو باحثٌ ما علـى الإتيان بجـواب علـى هـذا التسـاؤل الهـام «مـن أيـن بـدأت الحكاية؟!»، ومـا هو معروفٌ بأنه منذ أن عَرَفَ الإنسـان الأول العمـل وتعرَّف على مختلف أسـاليبه، وأسـاليب تطويـر شتى سُـبل الحيـاة التي تتواكـب مـع متطلبات ذلك العمل؛ فنطـق وتكلَّم وفكَّـر، ثم دَنْـدَنْ وترنَّم وغنَّى، ليكتسـب من وراء ذلك دفعاتٍ حماسـيَّةٍ تُنشـطه على البـذل والعطـاء والمُثابـرة والعمـل، وتسـلَّى بها وقت راحته فيطمـح للمزيد من العمـل... واسـتعان بدندنته وترنيمته بقصب الذُّرة فجوَّفها وتشـبَّب بها وعزف ألحاناً تصدر مُتنوعة عنـد نفخه فيها؛ فاسـتعذبتها الحيوانات التي كانـت تتحـرك أمامـه بـشكلٍ آليٍّ صاغيـةً ذاعنة في اسـتمتاع، وكلما زادت مُتعتها تقفز وتدور وتحرك رأسـها ورجليها وهـو يُشـاهدها ويُراقبها حتى تـمكَّن من تقليد حركاتهـا، وهو يسـتمع إلى صوت النَّاي من شـخصٍ آخر يعزف عليه[3]، ويؤكد هـذا الرأي الباحـث اليمني الدكتور علوي عبـدالله طاهـر بقولـه أن الرَّقصات الشَّـعبيَّة في اليمن نشـأت بسـيطةً سـاذجةً مُقلَّدةً لحـركات بعض الحيوانات والطيـور, ثم تطوَّرت وارتقـت, ولكنها ظلَّت مُقيدةً بعـددٍ من التقاليد الاجتماعيـة, لارتباطها ببعض المعتقـدات الدِّينيَّة[4].

وكانـت تلك الحـركات هـي بداية رقصات الإنسـان التي ألفها واسـتمر بها وحسَّـنها بالتَّدريج؛ فكان يقوم بها وحـده أحياناً وأحياناً أخرى مع أصحابـه حتى كانوا يؤلفون جماعاتٍ للتَّسـليَّة والرَّقص... ولما أَلِفَ الإنسـان الأول الرَّقص شعر بضـرورته كشـيءٍ أساسـيٍّ مُكملٍ لراحته وشـعوره بالاطمئنان والفرح[5].

تعدد وثراء الرَّقصات في اليمن:

لم يتوقـف الرَّقص الشَّـعبي عنـد البدايـات فقط، وإنمـا تنوعـت رقصاتـه وتعـدَّدت، فالرَّقص الشَّـعبي اليمني فيه ضـروبٌ كثيرة، وأنواعٌ مُتعدِّدة، وأول تقسـيمٍ عام لـه هو أن هنالك رقـص بالمناطق الجبلية الشِّـماليَّة ورقص بالهضاب والسُّـهول الجنوبيَّة ورقص للسُّـهول الغربيَّة - تهامة-، ورقص للسُّـهول والمناطق الشَّـرقيَّة، ثـم أن هنـاك تنـوع في الرَّقـص داخـل كل منطقـةٍ من هذه المناطـق، ويكون هـذا التَّنوع إما رقصـاتٍ خاصة أو تعديلات علـى الرَّقصـات المشتركة هنـا وهناك[6].

وتختلف الرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة باختلاف المناطق، وتعدَّد أسمائها بتعدُّد أنواعها، وأشكال حركاتها، وطرق أدائها، فبعض الرَّقصات فرديَّة وبعضها زوجيَّة، وبعضها تؤديها النِّساء، وبعضها يؤديها الرِّجال، وأخرى يشترك في أدائها كلا الجنسين[7]، والأخيرة تتميز بها بعض رقصات أهل الحضر، التي تختلف نوعاً ما عن رقصات أهل الباديَّة، فرقصات أهل الحضر تُؤدى في المدن سواءً في السَّواحل أو في الدَّاخل؛ أي أنها أخذت طابع التَّحضُّر فكانت دلالات العنف أخف أو يتخذ أسلوباً أرقُّ قليلاً؛ كرقصات (الشَّرح) و(المريكوز) و(الزَّفين)، و(الدُّحيقة)، و(الظَّاهري)، و(الموج)، و(الدَّعسة)، و(السَّارِع)... وغيرها، أما رقص أهل الباديَّة فهو متواصلٌ مما توارثه الإنسان من قديم الزَّمن، ويتسم بالعنف كالقفز إلى أعلى أو سرعة الدوران داخل مدارة (حلبة) الرَّقص؛ فحافظ على رقصه مع الحيوان؛ كرقصات (محفُّ الجمال)، و(فرسان الخيول)، و(العسكرة)، و(الجبليَّة)، و(المخمُوسة)، و(النَّعشة)، و(الهصعة)، و(الطَّمرة)، و(الدَّبزة).. وغيرها[8].

ولم تتوقف تقسيمات الرَّقص على ما تمَّ سرده بعاليه، بل أصبحت هناك تقسيماتٍ تفصيليَّة للرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة كالرَّقصات الصَّنعانيَّة والتَّعزيَّة، والتُّهاميَّة، والحضرميَّة، والعدنيَّة واللحجيَّة.. وغيرها، وتنوَّعت أيضاً في حركاتها وملابس مؤديها فهنالك رقصاتٍ بالجنبيَّة، وأخرى بالسُّيوف، وثالثة بالعصي والدُّروع، ورابعة بالتَّلويح بالكف، وخامسة بالبنادق، وسادسة وسابعة.. كما تنوَّعت أماكن إقامتها فهناك رقصاتٌ تُؤدى في الشَّارع، وأخرى في المنازل (الدَّواوين والمفارج)، وثالثة في مكان الاحتفالات، ورابعة على خشبات المسارح والقاعات الكبرى، وإن كانت هذه الأخيرة قد شملت التي سبقتها فأصبح المسرح يقدم كل أنواع الرَّقصات.

وتنوَّعت الرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة كذلك بتنوع الآلات الموسيقيَّة المُصاحبة لها، فنجد رقصاتٍ يُصاحبها المرفع والطاسة، وأخرى يُرافقها المزمار والطبل والصحن المعدني، وثالثة الرَّبابة والسَّمسميَّة، ورابعة العود والدَّربوجة وغيرها.

ليتلو تلك التَّقسيمات والتَّنوعات أيضاً والتي انطبعت على الرَّقصات اليمنيَّة حتى صارت تحمل أسماءها، ولذلك فلها تسمياتٌ عديدة سواءً من حيث الوصف المكاني كأن تُسمى باسم المنطقة التي تُؤدى فيها - كما سبق ذكره-، أو من حيث الوصف البلاغي فمثلاً رقصتا (السَّارِع)، و(الدَّعسة)؛ فالأولى أداؤها يمتاز بالسُّرعة والرَّشاقة، بينما يكثر في الثَّانية تناقل حركات الأقدام بطريقةٍ فنيَّةٍ جميلة، ولهذا أخذتا تسميتيهما من واقع حركتهما.. أو من حيث الوصف التَّعبيري للرَّقصة ذاتها؛ أي فيها شيءٌ من التَّمثيل مثل رقصات (الفنطسيَّة)، و(العبشليَّة)، ورقصة (النُّسور)... إلخ، أو من حيث الوصف الرُّوحي، وهذه الرَّقصات ذات الطَّابع الدِّيني والتي تُمارسها بعض الطَّوائف والمذاهب الإسلاميَّة وعلى رأسها المذاهب الصُّوفيَّة، والتي تُحلِّق بالمرء في فضاءاتٍ من السُّمو والصَّفاء والمحبة، حيث يترجم الرَّقص ذلك واقعياً، فيرسمه بالخطوات، ويُنَوِّعه بكثرة ودقة الحركات، ويعلو بالنَّفس إلى عالي السَّماوات، لكي تُحلِّق هناك حباً وصفاءً وروحاً مُنيرة، ولعل أتباع هذه المذاهب قد دونوا هذا الوصف في العديد من كتبهم ومؤلفاتهم؛ فهم يعتبرون الرَّقص طقساً من طقوس مناجاة الله.

وتتميز كل رقصةٍ عن الأخرى بحركاتها وإيقاعاتها وطريقة أدائها وأنواع الملابس والحُلي المستعملة فيها، وأسلوب تقديمها، فبعضها سريعة الحركة، وبعضها بطيئة، وبعضها تمتزج فيها الحركتان السَّريعة والبطيئة، غير أن معظم الرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة تعتمد في إيقاعاتها وإيماءات حركاتها على مهارة الرَّاقصين أنفسهم، وأسلوب أداء كل راقصٍ أو راقصة، ومدى انسجامهما مع نغمات الآلات الموسيقية المُصاحبة لكل رقصة[9].

وكما سبق وأن أوردنا بتنوع وتعدُّد المناطق اليمنية والذي يكون فيه الاختلاف وارداً من منطقةٍ إلى أخرى،

ويعود السبب هنا إلى الزمن الإيقاعي الذي قد يكون مُقيَّداً بزمنٍ مُعيَّن مع أن الأزمنة الإيقاعيَّة في مختلف الرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة تكاد تكون على وزنٍ ونسقٍ واحد إلا عددا قليل منها فيتميز الإيقاع بزمنٍ مُغاير لما هو معلوم من الأزمنة الإيقاعيَّة المُتعارف عليها في جميع الرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة... ولعل بعض المؤثرات تفعل سِحرها أثناء أداء تلك الرَّقصات، وأشهرها تصفيق الأيدي، وهذا فنٌ لا يجيده إلا الرَّاقصون أنفسهم، ولم يكن الزَّمن الموسيقي هو العامل الوحيد في إضفاء طابع التَّصفيق في الرَّقص والذي يكون مُتماشياً مع الحركة الإيقاعيَّة وكأنها جزء لا يتجزأ من المنظومة الموسيقيَّة؛ إذ أنه يُضفي طابعاً خاصاً ورونقاً أخاذاً من كلتا الجهتين للمشاهد والمُستمع في آنٍ واحد, ومن الناحية الإيقاعيَّة التي لابد لها أن تتزامن بشكلٍ مُنظمٍ ودقيق مع الآلات الموسيقيَّة، وكذلك مع ضربات أقدام الرَّاقصين بشكلٍ مُتسقٍ ومُتناغم فنراها تارةً أخرى تُبطئ وتارةً تزداد وتيرتها، وبهذا نُدرك أن للتَّصفيق أشكالاً تنقسم بحسب الإيقاع المطلوب للرَّقصة ذاتها.

ومن تلك الأنماط للتصفيق تصفيق متتابع بأكف اليدين دون توقف لفترةٍ زمنيَّةٍ معينة ثم تليها وقفةٌ بسيطة لا تتجاوز الثَّواني المعدودة ليتم الدخول في حركةٍ إيقاعيَّةٍ جديدة للتَّصفيق، أما النوع الآخر من التَّصفيق فيأخذ تصفيقتين في نفس الزَّمن الإيقاعي، وتتغير هذه الحركة بحيث تتخذ القدمان واليدان عمليةً تبادليَّة مبتدئة من القدمين، ويتم كل هذا بمصاحبة عازف الإيقاع الذي لا بد له من التَّعايش مع أجواء الرَّقصة حتى لا تختّل موازين التَّصفيق فتكون خارجة عن السِّياق الإيقاعي، وكذلك هو الحال مع الرَّاقص الذي يكون مُتنبهاً للزمن الإيقاعي وللحركة المؤداة، وهذا يتطلب حِسَّاً موسيقياً عالياً يمكِّن الرَّاقص من تأدية الرَّقصة بشكلٍ فنيٍّ مُحترف لكي يُثريها بمختلف أنواع الجمال حتى يترك في نفس المشاهد أثر هذا الألق[10].

وأتذكر عندما كنت في مدينة (تريم) - أثناء احتفالنا بها عاصمةً للثَّقافة الإسلاميَّة لعام 2010م - كنت أشاهد رقصة (العِدّة) في أحد مهرجانات الزِّيارات السَّنويَّة، وكنت أرغب في المُشاركة معهم، والرَّقص بجانبهم، وكان الرَّاقصون يحملون عِصيَّاً يُلوحون بها في الهواء، وكأنها سيوفٌ مسلولة، وفي اليد الأخرى درعاً من أجل أن يضرب الرَّاقص عليه بتلك العصي، ليشكلوا بذلك تراجيديا رائعة، وسيمفونيَّةٍ فنيَّةٍ ساحرة، تحمل الجمال والحُبِّ، وتُدخل الفرح والسُّرور في قلب كل من حضر ذلك المهرجان وشهد ذلك الاحتفال.

ورقصة العِدَّة هي من الأشكال الإيقاعيَّة الجميلة المرتبطة بالعمل، وتنتشر في أغلب مناطق اليمن وبخاصةً في المحافظات الجنوبيَّة، وتعتمد هذه الرَّقصة على الأداء الجماعي خلال الأعياد والاحتفالات والمناسبات التَّقليديَّة بشكلٍ عام، وتُشكِّل مسيرةً جماهيريَّة تُؤدى فيها حركاتٍ انفراديَّةٍ غايَّة في الإتقان وعلى إيقاع الدُّفوف والطَّاسات المعدنيَّة، وحركة الأيدي، والتَّلويح بالعصي، وترديد لوازم غنائية من الشِّعر العامي في خطٍّ لحنيٍّ واحد تتغير كوبليهاته بين كل وقفةٍ وأخرى, ويلبس الرَّاقصون فيها أزياءً خاصة لها، ويحمل كل راقصٍ عصاً

غليظة وترساً من الجلد، ويبدأ الأداء بانقسام المجموعة الرَّاقصة إلى قسمين وبحدود (15) شخصاً في كل جانب، ويعطي شاعر المجموعة إشارة البدء بترديد بيت شعري مع الإيقاع والحركة الدَّائبة[11].

كما تعتبر رقصة (البَرَعْ) من أبرز وأكثر الرَّقصات القوميَّة المُنتشرة في اليمن، وهي رقصةٌ حربيَّة تشبه - رقصة العَرْضَة الخليجيَّة - وتعتمد على الأداء الجماعي، وتؤدى في سلطنة عُمان أيضاً بنفس إيقاعاتها[12]، وتعتمد تلك الإيقاعات على الحركات السَّريعة المُتلاحقة بمصاحبة (الضَّربة)؛ أي العزف على (الطبل والمرفع والطَّاسة) وأحياناً المزمار، ويحمل الرَّاقصون في أيديهم الجنابي يرفعونها إلى الأعلى أو إلى الأسفل، ويميلون بها بحركاتٍ سريعةٍ وعجيبة، يُخيل للمرء وكأنه في معركةٍ حاميّة الوطيس بالجنابي، ويبدو أن الرَّاقصين وكأن كل واحدٍ منهم يهم بطعن الآخر، وهذه الرَّقصة رقصةٌ أصيلة، تمتد جذورها إلى العصور القديمة، وربما لها صلة بالحروب القبلية القديمة[13]، ولرقصات البَرَعَة أسماء، فمنها أسماء آتية من صنعتها مثل: (الدُّخَيليّة)، و(الهوشليَّة)، وبَرعة (الَمشقُر)، و(السَّارع)، و(السِّيَّاريَّة)، ومنها أسماء آتية من نسبتها إلى المناطق مثل: (البَرَعَة الصنعانيَّة)، و(البَرَعَة الهمدانيَّة)، و(البَرَعَة الحاشديَّة)، و(البَرَعَة المطريَّة)، و(البَرَعَة الحارثيَّة)، و(البَرَعَة السَّنحانيَّة)، و(البَرَعَة البيضانيَّة)، و(البَرَعَة العُدينيَّة)، و(البَرَعَة الحُجريَّة)، و(البَرَعَة المهريَّة)، و(البَرَعَة اليافعيَّة)، و(البَرَعَة الضَّالعيَّة)، و(البَرَعَة التَّهاميَّة)، و(البَرَعَة الماربيَّة)... إلخ؛ فهذه الرَّقصات تشتهر بها كثيرٌ من نواحي اليمن، وهي موجودةٌ في كلٍّ من صنعاء، والمحويت، والمهرة، وتعز، والضَّالع، ويافع، ولحج.. وغيرها، وكلها تتميز عن الأخرى بالموسيقى المُصاحبة وسرعة الحركة وعلى اختلافها؛ إلا أنها كلها رقصات حربٍ وقتال ضاربة في القِدَمْ.

أما رقصة (الزُّريح)، وهي رقصةٌ شعبيَّة يؤديها أبناء مدينة (تريم) في محافظة حضرموت وليس لها طبول ولا طرب بالأكف، وتضبط إيقاعاتها بضرب الرِّجلين على الأرض، وفيها يقف الرَّاقصون في دائرةٍ كبيرة، ثم يقومون وهم وقوف بحركاتٍ تشبه حركات التَّهيؤ والاستراحة للجند، ويلتقي أفراد من محيط الدَّائرة في الوسط فيقفزون على إيقاع الغِناء الجماعي عدة قفزات، ثم يعودون إلى مواقعهم في الدَّائرة[14]، والرَّقصات الشَّعبيَّة اليمنيَّة كثيرةٌ وغزيرة ويطول المُقام في شرحها وإيراد نبذةٍ عنها، لنصل إلى أن فنوننا الشَّعبيَّة في اليمن غنيةٌ بهذا الفن (الرَّقص الشَّعبي) بتعدد المناطق وتعدد العادات المختلفة لكل منطقةٍ على حدة حيث لا تخلو منطقةٌ من مناطقه من وجود أكثر من رقصة لأكثر من موسمٍ ومناسبة منها: موسم الزِّراعة، وموسم الحصاد، وموسم الصَّيد، والمناسبات الفرائحيَّة... إلخ، حيث تتشارك معها أهازيج الغناء الفرائحي لهذه المناسبات العامة، ولكلٍّ منها طابعها وحِلتها الخاصة التي تتفرَّد بها عن الأخرى، وأن هذا التَّفرُّد جاء من عدة نواحي منها الملبس الخاص الذي تزدان به كل منطقة، والعادات والتَّقاليد المختلفة فيها، حتى التَّبدل اللفظي للهجة الدَّارجة بكل منطقة، والذي يخلق نوعاً من التَّغيير والتَّطوير، ويُضفي عليها خصوصيَّة المكان والإنسان الذي يعيش في تلك البيئة[15].

ويدعم هذا القول الخبير الروسي حمزة بوزيف - الذي عمل خبيراً لفن الرَّقص الشَّعبي بوزارة الثَّقافة والإعلام اليمنيَّة في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي - «إلى أن هناك بُلدان أخرى (يمصون أصابعهم) لإيجاد أيُّ حركةٍ شعبيَّةٍ راقصةٍ وبسيطة لكي يخلقوا منها رقصةً مُتكاملةً مُستقلة، وفي اليمن كل شيءٍ موجود وبكثرة ويمكن الحصول عليه وبكلِّ بساطة إن وجدت النِّيَّة المُخلصة، وأنا متأكدٌ بأنه إذا وجدت الفنون الشَّعبيَّة من يهتم بها كما يجب لأصبحت اليمن من الدُّول الأولى في العالم فيما يخص الرَّقص الأصيل»[16].

الرَّقص.. كشعائر دينيَّة:

مُـوْرِسَ الرَّقـص كشـعائر وطقـوس دينيَّـة – منذ بدايـات الحيـاة –، وأنـه ذو مكانـةٍ وظيفيَّـة مـن أجـل زيـادة المحصول والخصـب والنَّمـاء والتَّناسـل أو خوفاً من الآفـات الزِّراعيَّة والمـوت والأمـراض, أو طلباً للمطر والخير، أو خوفـاً مـن العواصـف والفيضانـات والزلازل والبراكين, وتفـسيراً لمختلـف الظَّواهـر الكونيَّـة, في كل مراحـل الحياة البشـريَّة منذ مراحل التَّوحـش والبربريَّة حتى عبـادة الأرباب[17].

فالحركـة بـدأت مـع بـدء حيـاة الإنسـان باختلاف أشكالهـا وأنماطهـا، وبتعـدد حضاراتهـا وثقافاتهـا ومعتقداتهـا التي سـادت تلـك الشُّـعوب التي كانـت تستخدم الرَّقص كأسـلوبٍ من أسـاليب التَّقرُّب للآلهة في طقوسـهم التَّعبديَّـة والتي تحمـل مدلـولاتٍ ومعـانٍ فلسـفيَّة لهـا بعـدٌ إيقاعـيٌّ حركي يغلـب عليـه في كثيرٍ مـن الأحيـان الخيـالُ والسِّـحرُ والشَّـعوذة التي حملت معتقداتهـم الدِّينيَّـة والتي عملـت علـى إرضـاء الآلهة وإبعـاد الأرواح الشِّـريرة[18].

وكواقـع حال.. فقـد كان اليمنيُّـون القُدمـاء وثنيين يُدينـون للأربـاب كالإلـه (سُـوْبَان) إلـه البحـر، والإله (حَـوْل) إلـه المطـر، والإله (عَـشْتَر) إلـه الزراعـة, ولما كان القدمـاء يهتمون بالرَّقص ويعدونه تعبيراً لنشـاطهم العقائـدي.. ففـي العـودة إلى ماضـي اليمـن ودراسـة حضارته, نجد أن كثيراً من الرَّقصات الشَّـعبيَّة العقائديَّة علـى اتصالٍ متين بالعمل؛ إذ كانـوا يعتقدون – كغيرهم – أنهم حين يرقصون فإنهم يسـاهمون في زيـادة المحصول, وأن النَّبات ينمو بقدر قفزاتهم, وأن سـنابله وثِـماره تكبر بقدر فرحهم وجـودة الرَّقص وشِـدَّته[19].

وهنـاك بعـضٌ مـن هـذه الرَّقصـات الأولى لا زالت تعيش وتُـمارس حتى اليوم بـشكلٍ مُتطـوِّر، مثل رقصة (نعشـة البقَّارة) وهي من رقصات البادِيَّة في حضـرموت يقـوم بهـا الفلاحـون مُقلِّدين الأبقـار والـثِّيران بحركات الـرُّؤوس والأطـراف أثناء الحـرث وغيرها[20].

وقد فقـدت هذه الرَّقصـات الملامح الدِّينيَّـة على مرِّ الزَّمـن, وهيمنـت عليها روح الفـرح والتَّسـليَّة، والنَّاس علـى اخـتلاف جنسـياتهم، لديهـم تقاليـد موروثـة في الرَّقـص والغنـاء, تنتقـل عبر الأجيـال.. وتظـل تلـك الرَّقصـات تُـمَارس فقـط للتَّسـليَّة أو بحكم العـادة في مناسـباتٍ معينـة, ومع مـا يدخلهـا من تطـورٍ وتطهير تبتعـد وتختفـي حقائقهـا الرُّوحيَّة[21].

ففي فترات ما بعـد الإسلام خضعت بعض الرَّقصات الشَّعبيَّة للمُعتقدات والخُرافات التي تـمسَّك بها الناس ظنـاً منهم أنها جـزء من المعتقـدات الدِّينيَّـة، وما هي إلا شـعوذات حطمت فيهـم كل أمل للحياة السَّـعيدة، ومن تلـك الرَّقصات رقصتـا (الـزَّار)، و(المِـزَفْ)؛ أي الجذبة، ففي رقصـة (الـزَّار) يستحضـرون الجن والشَّـياطين وتُبذل الأمـوال ويلعبهـا الرِّجال والنِّسـاء علـى انفراد، وتـدوِّخ المـرأة الرَّاقصة أو الرجـل الرَّاقص بـل قد يُصاب بالغيبوبـة الكاملـة فيعالج من ذلـك لأيـام.. أما رقصة (المِـزَفْ) فتـؤدى غالبـاً أثنـاء زيـارات قبـور الأوليـاء الصَّالحين [22].

ومن ذلك التَّغيير أيضاً رقصة (سُـوْبَان) المشـهورة في حضـرموت؛ فقد ارتبطت في أول أمرها ببعض الطُّقوس الدِّينيَّة القديمة، حتى أن اسـمها مشـتقٌّ من اسـم الآلهة (سين) الذي عبـده اليمنيُّون قبـل الإسلام، وعندما جاء الإسلام وألغى الوثنيَّة، وصـار الناس يعبدون الله الواحد الأحـد، وأخذت رقصاتهـم الوثنيَّة القديمـة تتخذ شكلاً آخراً مُنسـجماً مع روح الدِّين الجديد، فبدلاً من ممارسـة الرَّقصات أمام تـمثال الآلهة صارت بعد الإسلام تُمارس في المسـاجد أو عند أضـرحة الأوليـاء، بأسـلوبٍ يختلف عن ممارسـتها قبل الإسلام، فرقصة (سُـوْبَان) المُشـار إليها، هي رقصـةٌ مُفضَّلة لدى الصَّياديـن يرقصونها عند عودتهم مـن البحر أو قبـل دخولهم إليه، ولها طقوسـها الخاصة، كأن يذبح رُبَّان السَّـفينة خروفـاً ويدعو رِفاقه في العمـل إلى تناول وجبة الغـداء معه، وبعـد ذلك يذهبون إلى أحد المسـاجد عصـراً ويقرأون المولد النَّبوي، وفي أثناء قراءتهـم للمولد يهزجـون ببعـض التَّواشـيح والأزجال

الشَّعبيَّة، ثم يرقصون هذه الرَّقصة أو غيرها بنوعٍ من الخشوع والابتهال إلى الله بأن يسهل لهم مهمة الصيد أو يقيهم من مخاطر البحر وأهوال السَّفر فيه، أو يشكرونه على نجاتهم وعودتهم إلى أهلهم سالمين[23].

الرَّقص.. طلباً للرزق والعون من الله:

منذ قديم الزَّمن عُرِفَ الإنسان اليمني بجديته في العمل ومرحه عند الفرحة والسرور؛ فالصَّياد كان جاداً في اصطياده، فإذا انتصر غنَّى ورقص، وإذا لم يكن من حظه الانتصار رقص ليتقرَّب إلى آلهته حتى ينتصر؛ ولعل رقصاتهم المشهورة هي رقصة (الكاسر) وهم يمخرون عباب البحر لاصطياد الأسماك، ورقصة (الدَّربوكا) في مناسباتهم الخاصة على ساحل البحر ورقصة (الزَّفة)، كما كانوا يفعلون في منطقة بئر علي بمحافظة شبوة، وعندما يؤوبون من رحلات صيدهم بلا مردودٍ طيّب فهم لا ييأسون؛ ولكنهم يستمرون في مرحهم الشَّكلي ويترنمون ويرقصون رقصات التَّقرُّب إلى آلهة البحر (سُوْبَان)... كما أن صائدي الحيوانات يرقصون رقصات القنيص، ومنها رقصة (قنص الوعل)، أو كما سمَّوها رقصة (بني مُغْرَاه)[24].

ومن أهم دلالات الرَّقص الشَّعبي أنه مرتبطٌ بقضايا الكادحين من النَّاس والعاملين على الدَّوام، وعلى الرغم من أن أهدافه إظهار البطولات والأعمال التي يُظهرها أو يقوم بها الإنسان؛ إلا أنها تظهر بشكلٍ أساسي بطولات وأعمال الكادحين من الناس والعاملين في الزِّراعة والحرف المختلفة وأولئك الشَّباب الذين يتمتعون بحيويةٍ ونشاط، ذلك كي يدفعهم للعمل المتواصل[25].

بل وعندما نشاهد المهرجانات الشَّعبيَّة اليمنيَّة في المناسبات نرى أن الشَّعب كله يندفع إلى الرَّقص المتنوع جداً، وكل مجموعةٍ من الرَّاقصين تُمثِّل منطقتها بكل اندفاعٍ ومحبةٍ واشتياق.. ويمكن القول أن الشَّعب اليمني راقصٌ من الدَّرجة الأولى بالفطرة، وكل منطقةٍ لها رقصاتها وأغانيها المختلفة عن الأخرى[26].

ولهذا نجد الإنسان يعشق الغناء والرَّقص؛ فالفلاح يرقص لتنبت حقوله، والصياد يرقص من أجل الصيد الوفير، والعامل يرقص من أجل زيادة النشاط والإنجاز، والمرأة ترقص من أجل استمرار ديمومة الحياة والحُبِّ والجمال، وهكذا حتى صحَّ فيها مُصطلح (فنون الرُّوح الجماعيَّة) الذي أطلقه شاعر اليمن الكبير عبدالله البردُّوني.

الرَّقص.. الفن الخالد:

كان الشَّوق يأخذني دائماً إلى حلقات البَرَعْ ورقصات المزمار في مواسم الأفراح أو في الأعياد، أو في المواسم الزِّراعيَّة فأنا إبنٌ لهذا البلد بل ولمناطقه الرِّيفيَّة الجميلة؛ فتسحرُني جماليَّات تعبيراتها، وتناسق حركاتها، وخفة ورشاقة مُؤديها، فأحتار كثيراً عند كل ذلك، فأحاول التَّقليد، وأتعلم الحركة الأولى لأواجه الأخرى.. وهكذا دواليك!!

فالنفس تعشق الرَّقص لأنها تعشق الحياة؛ ولهذا انطبق عليَّ المثل اليمني الشَّهير: (يا مسهل البَرَعْ على المُتفرجين)؛ ومعناه ما أسهل الرَّقص لمن يتفرَّج فقط!! ولكن من يرقص يجد صعوبةً عند أدائها، فيحتاج للتَّدريب والمُمارسة يوماً بعد الآخر، ومُناسبةً تتلوها مناسبات، وإن كان المقصود العملي بهذا المثل هو الزَّجر لمن حاول الاستخفاف بالأمور.

وحقيقةً فعندما تجد الراقص وهو يلوح بجنبيته في الهواء وكأنه طائر الفينيق مُحلِّقاً في السَّماء، يعزف ويؤدي مقطوعاتٍ بهلوانيَّةٍ رائعةٍ وساحرة، ليشعر المرء حينها بأن هناك سحرٌ ما يسري بداخله، ويحسُّ بقلبه وجوفه يتراقصان فرحاً وطرباً وانتعاشاً.. وهنا يكمُن سرُّ الحياة، وسرُّ الوجود والحياة فنٌّ أجاد الله صنعته، ولعل كُتب كل الفلاسفة والحُكماء بل وحتى الأطباء في عصرنا الحالي يدعون إلى الرَّقص، وإلى الطَّرب الأصيل، ولهذا دخل الرَّقص كمعالجٍ روحاني لكل عُقد الحياة حتى أصبح الرَّقص اليوم حاضراً في أكبر

المســـارح وأعرقها، وأرقى القاعات وأعظمهـــا، بل وفي جميع المهرجانـــات الكرنفاليَّـــة والشَّـــبابيَّة والوطنيَّة.

لنصـــل إلى قناعةٍ تامَّة بـــأن الرَّقص الشَّـــعبي هو نتاج فلســـفاتٍ روحيَّة تحلـــى بها الإنســـان، وتجمَّل بهـــا طوال حياتـــه، وعكســـها كموروثٍ شـــعبي مُتـــوارث جـــيلاً بعد جيـــل، يحمل في طياتـــه تاريخاً عميقـــاً من الـــغِنى الفكري والحضـــاري الذي مـــرَّ به، وانعكـــس إيجاباً على مســـتوى التَّقدم الحضـــاري والتَّاريخي والإنســـاني.

الهوامش و المصادر:

1. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي– مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص52.
2. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي– مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51.
3. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 259 – الطبعة الأولى 1414هـ/ 1993م – مركز الدراسات والبحوث اليمني – صنعاء – اليمن.
4. د. علوي عبدالله طاهر – الفولكلور اليمني – الموسوعة اليمنية – المجلد الثالث – ص2300 – الطبعة الثانية 1423هـ/ 2003م – مؤسسة العفيف الثقافية – صنعاء – اليمن.
5. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 259 – مصدر سابق.
6. مطهر علي الإرياني – الرقص الشعبي– الموسوعة اليمنية – المجلد الأول – ص1401 – 1402 – مصدر سابق.
7. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني– الجزء الثاني – ص131– الطبعة الأولى 2013م – مؤسسة السعيد للعلوم والثقافة– تعز– اليمن.
8. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 263 – 267 – مصدر سابق (بتصرُّف وإضافة).
9. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني– الجزء الثاني – ص131– مصدر سابق.
10. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية–ص108 – 109– الطبعة الأولى 1435هـ/ 2015م – وزارة الثقافة – صنعاء – اليمن.
11. خالد محمد القاسمي – الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن– ص 23 – 24– الطبعة الأولى 1987م – منشورات عويدات – بيروت - باريس.
12. خالد محمد القاسمي – الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن– ص 22– مصدر سابق.
13. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني– الجزء الثاني – ص139 – 140– مصدر سابق.
14. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني– الجزء الثاني – ص140– مصدر سابق.
15. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية–ص17 – 18– مصدر سابق.
16. حمزة بوزيف – انطباعات عن الفنون الشعبية اليمنية– مجلة الإكليل– العدد (55)- ص148.
17. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي– مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51.
18. علي المحمدي، وياسمين الشلال- الرقصات الشعبية اليمنية–ص13 – مصدر سابق.
19. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي– مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص52.
20. جعفر محمد السقاف – لمحات عن الأغاني والرقصات في حضرموت– ص 28 – إصدارات وزارة الثقافة – عدن – اليمن.
21. عبدالله صالح حداد - سبتمبر 1982م – من الرقص الطقوسي– مجلة الحكمة اليمانية – العدد (100)- ص51.
22. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 265 – 266 – مصدر سابق.
23. د. علوي عبدالله طاهر – مدخل لدراسة التراث الشعبي اليمني– الجزء الثاني – ص129 – 131– مصدر سابق.
24. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 259 – مصدر سابق.
25. حسين سالم باصديق – في التراث الشعبي اليمني– ص 266 – مصدر سابق.
26. حمزة بوزيف – انطباعات عن الفنون الشعبية اليمنية– مجلة الإكليل– العدد (55)- ص145.

الصور :

- الصور من الكاتب.
- لوحات للفنان التشكيلي عبدالغني علي.

فن الرقص الشرقي:
وجاذبيته الفريدة في التراث الثقافي

د. تامر يحيى عبد الغفار - مصر

توطئة:

إن الكتابة عن الرقص الشرقي أكاديميا ليست من السهولة بمكان، نظرا لندرة المراجع التي يمكن الرجوع إليها أو الاقتباس منها نظرا للتهميش العلمي المقصود والغير مقصود في المجتمعات العربية والناتج عن الإرث الثقافي للخلط بين مفاهيم أشكال التعبير الحركية التي يختلف معناها الضمني من مجتمع لآخر. الأمر الذي أدى إلى عزوف الكثير من متخصصي الرقص الناطقين باللغة العربية عن الخوض في كتابة أبحاث علمية تصبح مراجع متخصصة يمكن الارتكاز عليها لهذا الشكل من الأداء الحركي، مع ترك التحدث والكتابة عن هذا الفن لغير المتخصصين يدلون بدلوهم ويبرزون أفكارهم كما لو أنها الحقيقة المطلقة التي لا رجعة فيها أو حتى تنقيحها من قِبل المتخصصين إن كانت على صواب أو خطأ. وعلى النقيض، أصبح هناك الكثير من الأفرع التي تدرس هذا الفن عمليا ونظريا داخل الكثير من المعاهد والأكاديميات المتخصصة في فنون التعبير الحركي

تحت مسمى «الرقص الشرقي» في معظم الدول الغربية وأمريكا وشمال آسيا. كما أصبحت هناك دراسات عليا سوف تنتج لنا متخصصين أكاديميين قريبا وسيكون لهم أثر في هذا الفن الذي تلفظه أرضه ومجتمعاته تحت الادعاء الخاطئ بالخلاعة والمجون والابتذال. ومع ذلك، هناك الكثير من المراجع العربية التي تشير إلى هذا الفن بمعناه ومضمونه الصريح بعيدا عن مصطلح «الرقص الشرقي» قد استخدم الباحث بعضا منها. كما استخدم أيضا علمي السيميائية والكنسيولوجي في تحليل أشكال التعبير الحركي في التوصل لإنهاء هذه المقالة البحثية.

مقدمة:

كثيرا ما نشاهد ونقرأ كتابات ومقالات عن الرقص الشعبي، ولكن القليل منها متخصص مع أن هذا الشكل من فنون الأداء الحركية ارتبط مع الإنسان منذ بدايات ظهوره على الأرض، ذلك لأن التعبير الحركي كان هو اللغة الأولى التي استخدمها الجسد لقدسيته الخاصة في التعبير عن مشاعر وأحاسيس الإنسان، الأمر الذي جعل الكثيرين يعتقدون أنه من السهولة التحدث عنه وشرحه بكل بساطة، هذا بالإضافة إلى سهولة استخدامه كأحد طرق التواصل للتعبير عن الفِكر الجمعي داخل فئات المجتمع المختلفة عند التعبير بحركة إيقاعية ما باستخدام جزء أو عدة أجزاء من الجسد لتوصيل معنى ضمني لهذه الفئة أو تلك داخل المجتمع، مما جعل أشكال الحركات الراقصة تشير في مضمونها إلى عملية إرسال واستقبال كما لو أنها ذاتية الأداء، نظرا لأن مؤديها لا يتوقعون قبل أدائها إذا ما كان مشاهدوها سوف يفهمونها أو لا. إن هذه الأشكال الحركية الراقصة تتكون إما من مجرد حركة واحدة بسيطة أو عدة حركات مجمعة معا لذات المعنى، تنتج عن تحرك جزء أو عدة أجزاء من الجسد تقابلها صور ذهنية إما ثابتة أو متحركة، مخزنة في عقل مشاهديها، وهذه الصور الذهنية قد جُمعت في أذهان فئات المجتمع من خلال خبراتهم الحياتية التي اكتسبوها من خلال نوع العمل، والتعامل مع بعضهم البعض في حياتهم، وحتى طرق الحوار واللغة المستخدمة ...إلخ، وأثرت في حياتهم مما جعلها تُخزن وتُطبع داخل أذهانهم، فعندما تتقابل الصورة البصرية المرئية الثابتة أو المتحركة مع أحد الصور الذهنية المخزنة ويحدث بينهما تطابق، ينتج عنهما دمج يؤدي إلى فهم المعنى أو المضمون من الشكل الحركي لهذه الصورة البصرية. وبتتابع الصور البصرية، الواحدة تلو الأخرى يتكون في ذهن المشاهد أثناء مشاهدته تشكيلات حركية يُطلق عليها تعبير حركي، وعند ارتباط هذا التعبير الحركي بإيقاع واضح منتظم، يُطلق عليه رقصات شعبية، نظرا لارتباطها بشعوبها التي تؤديها. إن هذه الرقصات الشعبية أصبحت شكلا من أشكال القوى الناعمة والتمثيل الدبلوماسي في تقديم الفئات داخل المجتمع أو المجتمعات أو حتى الشعوب لبعضها البعض في عصرنا الحالي. ولأن الحياة مرتبطة بإيقاعها المنتظم الذي بدونه تنتهي هذه الحياة، لذلك نجد أن الرقص الشعبي ارتبط ارتباطا وثيقا بهذا الإيقاع المتمثل لفئته داخل المجتمع، حيث التشكيلات التعبيرية الحركية السريعة أو البطيئة، متأثرة بجغرافية وبيئة وثقافة أهلها داخل أسلوب حياتهم العامة والخاصة. كما نجد أن فئات المجتمع يختار أفرادها وينتخبون أشكال حركاتهم الراقصة للتعبير عن ذاتهم من خلال اختيار أدق تشكيل حركي يمكن تقديمه في أقل وقت أدائي على أوضح إيقاع مرتبط بنوع اللغة المنطوقة التي يستخدمونها. فكلما كانت اللغة المنطوقة شديدة السهولة في الوصول للمعنى المراد منها، كان شكل التعبير الحركي شديد التجريد والعكس صحيح. وهنا نجد الفارق بين الرقص الشعبي والرقص الرسمي، حيث أن الأخير يرتبط باللغة المكتوبة المرتبطة بالأسس والقواعد اللغوية البعيدة عن اللسانيات. ولن نغفل في هذا الصدد مدى الملل الذي أحيانا ينتاب المشاهد الغريب عن الفئة أو الجماعة التي تؤدي رقصاتها الشعبية نظرا لتكرار خطواتهم التعبيرية لفترات طويلة أثناء الأداء، والتي سببها الرئيس هو التأكيد على المعنى الضمني لهذه الخطوات داخل الفئة، والمرتبط بالفكر الجمعي في ثقافتهم الشعبية. كما لن نغفل أشكال التعبير الحركي الأساسية والمشهورة عالميا، مثال أشكال حركات الأيدي التي تشير إلى الحب والعشق والرفض

والاحتياج والشكر والعفو وطلب العون ... إلى آخره من أشكال هذه الحركات التي تستخدم ضمن التعبير الحركي للإنسان في جل المجتمعات. ومن المدهش أن الدور الأكبر في اختيار وانتخاب أدق أشكال التعبير الحركي الجمالي للجسد والمرتبط بمشاعر وأحاسيس الإنسان الداخلية يرجع معظمه إلى المرأة ومدى رشاقة جسدها في توصيل المعنى والمضمون من خلال الأشكال الحركية التجريدية التي تؤديها. الأمر الذي ساعدها دوما في ابتكار الكثير من التشكيلات الحركية ذات الدلالات الخاصة. كما ساعدها ذلك في ابتكار شكل من أشكال الرقص أخذ مكانا ملحوظا على عرش فنون الأداء التعبيرية الحركية لجمال ودلال تشكيلات حركاته التي كان ولا يزال لها بريقها الخاص وانفردت به المرأة داخل فنون الأداء التعبيرية الشرقية. وقد أُطلِق حديثا على هذا الشكل التعبيري مصطلح «الرقص الشرقي» نظرا لارتباطه بدلالات حركاته النابعة من المجتمعات الشرقية، حيث أنه لا يوجد أي ذكر لهذا المصطلح في أي من المراجع القديمة التي تحوي ذِكرا لمعظم أنواع الرقصات التي كانت مشهورة قديما ولكن بها إشارات للمعنى منه فقط.

مصطلح الرقص الشرقي:

إن مصطلح «الرقص الشرقي» يعد ضمن المصطلحات غير المعروفة المصدر ولكنه وبكل الأحوال يحوي شمولية المعنى والمضمون. يشير مصطلح «الرقص الشرقي» عمومًا إلى فنون الرقص التقليدية في المناطق الشرقية من العالم، وهو مصطلح يُستخدم لوصف تلك الأشكال المحددة للرقص التي انبثقت من تقاليد ثقافية في مناطق مثل الشرق الأوسط وآسيا الوسطى وشمال أفريقيا وبعض المناطق الآسيوية شمالا، حيث نجد نساء كل مجتمع من هذه المجتمعات استطعن وضع بصمة تراثية حركية داخل تشكيلاته الحركية التعبيرية عبر التاريخ مما أضفى جمالا حركيا شرقيا بامتياز. ولا يوجد تاريخ محدد لظهور مصطلح «الرقص الشرقي»، حيث كانت الفنون الراقصة تتطور وتتشكل على مر العصور كجزء من التقاليد الثقافية لهذه المناطق، كما يمكن أن يكون استخدام مصطلح «الرقص الشرقي» قد تطور بمرور الوقت ليصف هذا النوع من الرقص على نطاق أوسع، وقد أصبح شائعًا في العصور الحديثة للإشارة إلى أسلوب معين من الرقص يتميز بالتأثيرات الشرقية. ويتم استخدام المصطلح «Oriental dance» و«Belly dancing» في اللغة الإنجليزية وغيرها من اللغات للإشارة إلى نوع محدد من الرقصات التي تعبر عن التراث والثقافة الشرقية. كما يُشير المصطلح إلى تنوع فنون الرقص في هذه المناطق ويشمل العديد من الأساليب المختلفة، مثل الرقص الشرقي العربي، والرقص الهندي، والرقص التركي، والرقص الشعبي لإحدى الأمم الصينية والواقعة جهة الشرق، والعديد من التقاليد الأخرى التي تمتاز بسمات فريدة تعكس الهوية الثقافية لكل منطقة. ويعود تاريخ وظهور المصطلح إلى تطور اللغة والثقافة وكيفية تفاعل الناس مع تلك الفنون الراقصة على مر العصور. إن مصطلح «الرقص الشرقي» يعتبر تسمية عامة لمجموعة واسعة من التقاليد الحركية الراقصة التي ازدهرت في المناطق الشرقية، وهو مصطلح يستمر في الاستخدام لوصف تلك الفنون المميزة والمتنوعة.

يعتبر الرقص الشرقي فنًا يتجاوز حدود الزمان والمكان، حيث يحمل في طياته تاريخًا عظيمًا يمتد عبر الحضارات والثقافات الشرقية. كما يعد هذا الفن الساحر مرآةً تعكس تنوع العالم الشرقي وتفرد تقاليده، فهو ليس مجرد مجموعة من الحركات، بل هو لغة فنية تحكي قصصًا عميقة عن الهوية والعاطفة الإنسانية. وتأتي قيمة الرقص الشرقي من تلازم الإيقاع والجسد، حيث يتناغم الراقص مع اللحن والإيقاعات بتناغم يشبه الحوار بين الروح والموسيقى. ومن خلال هذا الفن، يعبر الفرد عن مشاعره وآماله بشكل يتجاوز حدود اللغة المقروءة أو المنطوقة. إن الرقص الشرقي ليس فقط مصدرًا للترفيه، بل هو أيضًا عبارة عن رحلة ثقافية تأخذنا في رحاب التاريخ، حيث تمتزج التقاليد بالحداثة لتخلق تجربة فنية فريدة.

تطور الرقص الشرقي:

شهد الرقص الشرقي تطوراً مستمراً على مر العصور، حيث تأثر بالتقاليد والتطورات الثقافية والاجتماعية. من خلال فترات التاريخ المختلفة، حيث شهد الرقص الشرقي تأثيرات من الشرق والغرب، مما أضاف إليه طيات جديدة وأبعاد فنية، وينقسم تطور الرقص الشرقي إلى عدة فترات:

- الفترة الكلاسيكية: خلال العصور الوسطى، أسهمت الفترة الإسلامية في تطوير فن الرقص في المناطق الشرقية، وقد تأثر الرقص بالعديد من التقاليد الثقافية والدينية، وظهرت الرقصات التقليدية التي اعتبرت جزءًا من التراث الشرقي.
- الفترة العثمانية: تطور الرقص الشرقي بشكل كبير، حيث تأثر بتقاليد مختلفة من الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وأصبح الرقص جزءًا لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والثقافية، وظهرت في هذا الوقت العديد من الأنماط المميزة بسبب جلب الكثير من الجواري وتوظيفهم داخل القصور.
- العصور الحديثة: في العصور الحديثة، استمر تطوير الرقص الشرقي، وأصبح يتأثر بالعديد من التيارات الفنية والثقافية الجديدة، وفي القرن العشرين، شهدت هذه الفنون توسيعًا وتنوعًا، وظهرت فترة من التجديد والابتكار.
- التأثيرات العالمية: مع تزايد التواصل العالمي والتبادل الثقافي، أصبح للرقص الشرقي تأثيراته في الفنون العالمية. كما يشهد الرقص الشرقي اليوم تجمعًا بين التقاليد القديمة والابتكار الحديث، ويُدمج مع أساليب أخرى من الرقص لإنتاج تجارب فنية فريدة.
- الرقص الشرقي في العصر الحديث: استمر الرقص الشرقي في أن يكون محبوبًا في مجتمعات متنوعة حول العالم. كما أخذ يُدرَّس ويُمارَس في مدارس الرقص، ويظهر في العروض الفنية والمهرجانات الثقافية عالميا. ويتنوع أداء الرقص الشرقي بين الأسلوب الكلاسيكي والفولكلوري والمعاصر، مما يمنحه طابعًا حديثًا وديناميكية استجابة لتطورات العصر الحديث.

تأثير الرقص الشرقي على المجتمع:

يمتد تأثير الرقص الشرقي إلى مجالات متعددة في المجتمع، بدءاً من التعبير الثقافي والاجتماعي حتى الفنون الأخرى مثل الموسيقى والتمثيل. ويساهم الرقص الشرقي في إغناء التجارب الفنية والتعبير الإنساني، وقد كان يعتبر عنصراً أساسياً في الفعاليات والاحتفالات العامة في مصر حتى وقت قريب. ويعتبر الرقص الشرقي وسيلة للتعبير عن الهوية الثقافية الأنثوية، حيث يشكل فن الرقص جزءًا لا يتجزأ من التراث الأنثوي في المجتمعات الشرقية. ويشجع الرقص الشرقي على الحركة البدنية ويُعتبر نشاطًا رياضيًا يساهم في تعزيز اللياقة والصحة البدنية والنفسية. وفي الدول الغربية يشارك الناس في فصول الرقص الشرقي والورش الفنية، مما يؤدي إلى تشكيل مجموعات اجتماعية وترابط بين الأفراد الذين يشاركون في هذا النشاط الفني. وقد أصبح الرقص الشرقي عنصرًا جذابًا للسياحة الثقافية، مما يُحفز الاقتصاد المحلي من خلال الفعاليات الفنية وورش العمل والعروض التي تشمل هذا النوع من الرقص. وقد بدأ يُدرَّس الرقص الشرقي في المدارس والمراكز الثقافية في الخارج، مما ساهم في تطوير المهارات الفنية للشبان والشابات وعزز تعلمهم وتربيتهم، كما عزز الرقص الشرقي التنوع الثقافي، حيث يجمع بين مشاركين من خلفيات مختلفة ويعكس تنوع المجتمعات. وبالرغم من مساهمة الرقص الشرقي في تعزيز صورة إيجابية للمجتمعات التي ينتمي إليها، حيث يظهر الفن الشرقي الجمال والأناقة، إلا أن هناك خلاف شديد للموافقة في المجتمعات العربية داخل أروقة الأكاديميات والجامعات والمعاهد المتخصصة

في التعبير الحركي والرقص على إدراج الرقص الشرقي ضمن فنون الأداء التعبيرية الحركية الدراسية لديهم، نظرا لأن معظم هذه المجتمعات قد وقعت في الخلط بين أشكال الرقص الشرقي ونوع آخر من الأداء يدعى برقص البطن، مما جعل هناك رفض ضمني شبه معلن له من قِبل هذه المجتمعات. ومن المدهش وجود موافقة تامة واضحة على مشاهدة أداء هذا الشكل التعبيري في احتفالات الزواج من ناحية، ومن ثمَّ رفض لهذا التعبير الحركي نظرا لربطه بأشكال الخلاعة داخل الفِكر الجمعي لهذه المجتمعات من ناحية أخرى.

الفرق بين الرقص الشرقي ورقص البطن:

«الرقص الشرقي» «Oriental dance» و«رقص البطن» «Belly Dancing» هما مصطلحان يشيران إلى نماذج مختلفة من الرقص، ولكن في بعض الأحيان يُستخدمان بشكل متبادل. في حين أن «رقص البطن» يمكن أن يكون نوعًا محددًا من الرقص الشرقي، إلا أن هناك بعض الفروق الفنية والتقنية بينهما.

إن «الرقص الشرقي» هو مصطلح عام يشمل مجموعة واسعة من أساليب الرقص التقليدية والفولكلورية في المناطق الشرقية، مثل الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وآسيا الوسطى وبعض المناطق الآسيوية شمالا، ويتنوع الرقص الشرقي بين الأساليب الكلاسيكية والفولكلورية، ويتأثر بالتقاليد الموسيقية والثقافية المحلية. أما «رقص البطن» هو نوع محدد من الرقص الشرقي يركز بشكل أساسي على حركات البطن ومنطقة الحوض. ويتميز رقص البطن بتسليط الضوء على حركات دقيقة في منطقة البطن، مثل حركات الارتجاف والتموج والتنفس العميق. كما يستخدم رقص البطن تقنيات خاصة مثل عزف الطبل والتناسق بين الحركات الرقيقة والتكنيك الدقيق لتعزيز التفاعل بين الراقصة والموسيقى. وعلى الرغم من أن رقص البطن قد يؤديه الرجال أيضًا، فإنه غالبًا ما يُعتبر فنًا نسائيًا ويمارس بشكل أكثر شيوعًا من قبل النساء.

الفارق الرئيسي:

- «الرقص الشرقي» يشمل مجموعة واسعة من الأساليب والتقاليد في المناطق الشرقية، بينما «رقص البطن» يشير إلى نوع محدد من الرقص الشرقي يركز بشكل أساسي على حركات البطن.
- يُستخدم «رقص البطن» كمصطلح للتأكيد على التركيز الكبير على منطقة البطن والصدر في الرقص الشرقي.
- يرتكز «رقص البطن» في أدائه على تشكيلات من الحركات التعبيرية الغريزية.

وعند تحليل التشكيلات الحركية المكونة للرقص الشرقي نجد أنه على أعلى درجات فنون الرقص الشعبي، حيث أن أشكال تعبيره الحركية لها خصوصية المعنى البعيد عن الابتذال الحركي، ونابعة من أشكال التعبير الحركي الجمالي المرتبط بالرقصات الشعبية بعد تنقيتها والارتقاء بحركاتها التعبيرية الجسدية. هذا بالإضافة إلى توظيف القليل من أشكال الخطوات الحركية الغريزية بعد تنقيحها والارتقاء بأدائها. لذلك نجد أداء هذا التعبير الحركي مشاهدا في الكثير من الحفلات العامة المتواجد بها عائلات وبالأخص احتفالات الزواج. أما رقصات البطن تنبع أشكال خطواتها الحركية من الحركات الغريزية للجسد، هذا بالإضافة إلى توظيف القليل من خطوات التعبير الحركي للرقصات الشعبية داخل أدائها. مما جعل رقصات البطن هي أساس أشكال الاستعراض الحركي في المواخير والأماكن الخاصة التي مريدوها أكثرهم من الذكور، كما يُقدَم داخلها مشروبات كحولية، ومن ثم يتطلب فيها تقديم حركات غريزية تبعد كل البعد عن الفنون الحركية المرتبطة بأحداث هامة مرتبطة أو تخص فئات المجتمع.

ولأن فنون المشاهدة عامة ما يرتبط نجاحها بما يُقدم داخلها من قصص تحاكي ما قد حدث بالفعل أو ما يحدث في الوقت الحالي أو يتخيل كاتبها لحدث سوف يحدث مستقبلا أو ربما حدث خيالي، هذا بالإضافة إلى أن معظم هذه القصص ما هي إلا تفاعل ما في ذهن كاتبها

نتيجة حدث قد مر به أو شاهده أو حتى سمعه، مما يجعل الكاتب يتفاعل مع تلك الأحداث، فيقدمها من خلال فكره الخاص. وهنا نجد مدى السهولة لدى الكاتب الشرقي في توظيف إباحية جسد المرأة داخل القصة للتشويق أو لإثارة المشاعر الغريزية من خلال توظيف أشكال رقصات البطن الناتجة عن تفاعل ذهن الكاتب ومدى تأثره بالبيئة التي نشأ فيها بالإضافة إلى خبراته الحياتية التي اكتسبها من تفاعله مع من حوله. الأمر الذي أثر على التصور الذهني داخل الفكر الجمعي لدى المجتمعات الشرقية سواء عند قراءة هذه القصص أو مشاهدتها سينمائيا، مما أوصلنا إلى تأكيد خلط الرقص الشرقي برقص البطن لعموميتهما.

ومع أن المجتمعات الغربية لها أشكال رقصاتها الشعبية التي تمثلها، إلا أن الكثير من هذه المجتمعات قد ابتعدت بشكل أو بآخر عن الفِكر الروحي منذ عقود وارتبطت بالفِكر المادي، مما جعل مادية الجسد أساسا مؤكدا داخل الفِكر الجمعي في الرقصات الحديثة لهذه المجتمعات، والذي أدى بدوره إلى توظيف تشكيلات الجمال الحركي للجسد التي تشير إلى المادية حتى وإن كانت هذه التشكيلات الحركية غريزية المعنى الضمني أو حتى الصريح منها في رقصاتهم تحت مسمى الحداثة وما بعد الحداثة. ومع عدم إغفال أن كل ما وراء ستار شفاف يؤدي إلى الإثارة، مما جعل معظم هذه المجتمعات الغربية تجتمع على قصة سالومي واستخدامها للأحجبة السبعة ذات الأقمشة الشفافة أثناء أدائها الراقص أمام الملك وحاشيته، ولكن هذه القصة واحدة ضمن أحد الأسباب الرئيسة لاستخدام الأقمشة الشفافة كأساس داخل الأزياء في استعراضاتهم الحركية الحديثة عند بناء أشكال حركية تشير إلى غريزية الإثارة الحركية الجسدية من قِبل النساء، والذي أدى إلى عمومية استخدام هذه الأقمشة في استعراضاتهم، بالرغم من أنه لا يوجد أي دليل على تأكيد حدوث واقعة هذه القصة في الحقيقة ولكنها نتاج الفِكر الجمعي داخل الكثير من المجتمعات الغربية ومدى ارتباطهم قديما بحرمانية جسد المرأة. على النقيض في المجتمعات العربية التي تستخدم راقصاتها في أزيائهن هذه الأنواع من الأقمشة بتحفُظ في القليل أو الخاص لبعض من أنواع رقصاتهن. ومن الملاحظ أنه بسبب التراكمات الثقافية الناتجة عن تداخل واندماج الكثير من محاور الثقافات العابرة بالمستوطنة في المنطقة العربية، الأمر الذي ساعد أيضا في انشار خطأ الخلط بين الرقص الشرقي وما يسمى برقص البطن، والذي ساعد وأدى بدوره إلى انتشار هذه المعلومة الخاطئة لاحقا في المجتمعات الغربية لمدى اعتقادهم وتصديقهم في مادية الجسد. وبسبب ذكورية فِكر معظم المجتمعات، الأمر الذي جعل المجتمع العربي آخذا في رفضه ضمنيا -وأحيانا علنيا- لهذا التعبير الحركي المتمثل في الرقص الشرقي وربطه دائما بالخلاعة والمجون، ولكنه ارتضى به في بعض من الاحتفالات العامة والكثير من الاحتفالات الخاصة، بل قام بتوظيفه منذ فترة قريبة لخدمة الوطن في بعض من الحالات.

الرقص الشرقي على رقعة فنون التعبير الحركي:

من المرجح أن البدايات الأولى لظهور أشكال الرقص الشرقي كانت داخل القصور العربية من قِبل الجواري حين بدأن في تكوين تشكيلات من التعبير الحركي تضم بعضا من أشكال التعبير الحركي الشعبية التي كانت منتشرة في بلادهن، وقد استساغها مشاهدوها في ذاك الوقت، الأمر الذي أدى إلى انتشار هذا الفن الحركي في معظم القصور بين علية القوم الذين صقلوا تلك الفنون التي كانت الجواري تقدمنها بتعيين المتخصصين ذوي المستويات الرفيعة من الشعراء ومدربي الموسيقى والغناء وفنون الأداء لتدريبهن والارتقاء بفنونهن حتى يصبحن الوجهة المشرفة داخل القصور في ذلك الوقت، مما أثرى وأثقل هذه الفنون بعد ذلك. وقد بدأت هذه الفنون في الانتشار بين العامة عندما قامت بتقديمها بعضا من الجواري في دورهن بعد أن أخذن حريتهن وأصبحن يقمن خارج تلك القصور.

كانت الجواري يقمن أشكالا من الاحتفالات الخاصة أسبوعيا داخل دورهن، يقدمن فيها الكثير من فنون

الموسيقى والغناء وإلقاء الشعر بالإضافة إلى التعبير الحركي الراقص، وأضحى لهن رواد مداومو الحضور للمشاهدة والاستمتاع بكل ما يُقدم من هذه الفنون. الأمر الذي خلق لاحقا منافسة بين الجواري على من تقدم فنونا تجذب جمهورا من المشاهدين أكثر من الأخرى وكيفية الحفاظ على هؤلاء المشاهدين ليصبحوا مداومين. وقد أخذت هذه الظاهرة في الانتشار داخل المجتمع وأصبحت بعد ذلك منافسا شرسا لظاهرة الغوازي التي كانت متواجدة من قبل. والفارق بين ظاهرتي «الجواري» و «الغوازي» أن أنواع الفنون الموسيقية والغناء والرقص التي تقدمها عائلة الغوازي في ذلك الوقت كانت أقل في المستوى الفني لارتباطهن بالفئات الدنيا داخل المجتمع، نظرا لأن المعلمين الأساس في تعليمهن كانوا من قبائل الغجر الذين كانوا يدربونهن ليستخدموهن في حفلاتهم العامة والخاصة من أجل كسب المزيد من المال بعيدا عن الارتقاء بالفنون. ومع أن عائلة الغوازي كانت تقطن داخل المدن مثلها مثل الجواري السالف ذكرهن، إلا أن الغوازي اشتهرن بتقديم فنونهن في معظم الوقت على قارعة الطرق، على العكس من الجواري، الأمر الذي ساعد في انتشار فنونهن من جهة وارتباطهن بالفئات الدنيا من جهة أخرى. وإذ تجدر الإشارة هنا إلى أن السبب الرئيس في الحفاظ على الموسيقى والغناء الشعبي في مصر يرجع إلى قبائل الغجر وعائلة الغوازي، حيث كانت هذه القبائل تطوف الكثير من النجوع والقرى والبلدان وتندمج في ثقافات فنون مجتمعاتهم من موسيقى وغناء ورقص شعبي، فتؤديها وتعلمها بعد ذلك لعائلة الغوازي، مما جعل هناك ما يمكن أن نطلق عليه مدرسة خاصة لحفظ الفنون الشعبية من موسيقى وغناء وأشكال من التعبير الحركي المرتبط بفئات ومجتمعات تلك القرى والبلدان، تتوارثها أجيال قبائل الغجر وعائلة الغوازي جيلا بعد جيل. إن هذه الأشكال من فنون الأداء، سواء ما كان يُقدم من الغوازي والغجر للفئات الدنيا من جهة، وما كان يقدم من الجواري للفئات الأعلى داخل المجتمع بالإضافة إلى ما كان يُقدم من الجواري داخل القصور من جهة أخرى قد ساعد في إنتاج كم من الزخم الفني الذي غذى الرقص الشرقي بفنون الموسيقى والغناء وزخم من الفنون الحركية التعبيرية ذات المعاني العامة والخاصة وخاصة الخاصة، وجعل له مكانة أخذت المنحى السلبي منها والإيجابي داخل الفِكر الجمعي. كما ساعد في ظهور أماكن خاصة ارتبطت بتقديم عروض تجمع بين المبتذل منها والمحتشم من فنون الأداء. وقد ظل الحال كما هو عليه وازداد ظهور أماكن تقديم هذه الفنون وتجَّمُعات خاصة بالموسيقيين والمغنين والراقصين التي أصبح بعض منها أماكن مشهورة لسكنهم مثل حارة العوالم بشارع محمد علي والتي أخرجت لنا الكثير من الموسيقيين والمغنين الذين أثروا هذه الفنون، حتى ظهر كباريه بديعة مصابني في بدايات القرن العشرين بالقاهرة، والذي كان الأساس بجانب حارة العوالم في ظهور معظم موسيقيين ومغني القرن وممثليه وراقصيه الذين كان لهم عظيم الأثر في فنون الموسيقى والغناء والرقص.

كانت بديعة مصابني لا ترتضي بظهور أحد من المغنين أو الراقصين على مسرح كازينو بديعة أمام المشاهدين إلا بعد تدريبات خاصة ترتبط بنوع الفن الذي سوف يقدَّم للجمهور، ومن المدهش أنها كانت تأتي بمدربين أجانب لتدريب الراقصات والراقصين على فنون الأداء المسرحي، مما جعل كازينو بديعة كما لو أنه مدرسة الفنون الحديثة التي يجب على كل من يود النجاح في هذه الفنون التخرج منها. ورغم ذلك فقد كان هناك شكل من أشكال التقليل والرفض بشكل أو بآخر داخل المجتمع المصري لهذه الفنون وبالأخص فنون الرقص الشرقي نظرا لتوارث هذا الرفض جيلا بعد جيل. وقد تخرج من هذه المدرسة الكثير من الراقصات على رأسهن راقصتان كان لهما شديد الأثر في فنون الرقص الشرقي، إحداهما من شمال شرق مصر مما جعل خطوات رقصاتها تأخذ طابعا خاصا يسحر القلوب، وأما الأخرى كانت من جنوب مصر مما جعل خطوات رقصاتها يأسر العقول.

الراقصتان الأشهر في فنون الرقص الشرقي:

فأما الراقصة الأولى هي تحية كاريوكا التي أتت من الإسماعيلية، وقد تحدت الكثير من الصعاب حتى أصبحت لها بصمة فنية خاصة في أداء تعبيرها الحركي

الجمالي على مستوى العالم أجمع. إن البيئة وجغرافية المكان بالإضافة إلى المجتمع متمثلا في الأحداث التي مرت بها تحية كاريوكا قبل احترافها الفن كان لها شديد الأثر في تكوين شخصيتها الفنية على صعيد الرقص الذي احترفته بداية من مشوارها الفني ثم التمثيل بعد ذلك، فعند دراسة منطقة مدن القناة وبالأخص مدينة الإسماعيلية التي نشأت فيها نجد أنها ذات طابع خاص يتسم بأشكال معمارية هندسية قريبة الشبه من المعمارية الأوروبية، هذا بالإضافة إلى وقوع مدينة الإسماعيلية على المجرى الملاحي لقناة السويس المليء بالبواخر العابرة وطريقة سريانها البطيء نسبيا داخل ممر القناة مما يضفي انطباع الهدوء النسبي في الحركة، عكس مدينة السويس حيث المتعاملون مع البواخر عند وأثناء دخولها بوغاز السويس، وعلى عكس مدينة بورسعيد الواقعة على البحر المتوسط، حيث نجد مجتمعها سريع الحركة المشوبة بالانفعال نظرا لخروج البواخر من المجرى الملاحي لقناة السويس إلى عرض البحر، ولتقلبات المناخ التي لها تأثيرها الخاص والواضح على النفس البشرية لقاطني مدينة بورسعيد. وكعادة أهل هذه المناطق الساحلية المصرية نجد أنهم شديدو القرب لبعضهم البعض، ولكن اختصت مجتمعات مدن القناة بانغلاقية فكرية خاصة، وحِرصٌ داخلي شديد ناتج عن الكثير من الأحداث التاريخية التي مرت بها مجتمعات هذه المدن من قوافل عابرة وحروب بالرغم من تعامل أهلها مع غير المصريين، سواء تلك القوافل أو المتعاملين بقناة السويس أو حتى المسافرين المارين بتلك المدن ذاتها.

تحليل أداء تحية كاريوكا:

إن حياة تحية كاريوكا تعكس التطورات الاجتماعية والثقافية في مصر في فترة زمنية معينة. وقد كان رقصها يعكس تلاقي الثقافات والتأثيرات المتنوعة، وكانت تجسد تفردًا ثقافيًا. كما إن تحية كاريوكا كانت تجمع بين التقنيات الراقصة التقليدية والحديثة. وقد قدمت مزيجًا من الحركات الشرقية التقليدية مع لمسات من

تحية كاريوكا

الابتكار الشخصي. كما كان لديها قدرة على التعبير عن الأحاسيس من خلال حركاتها، مما أضفى جاذبية خاصة على رقصاتها.

عند تحليل التشكيلات الحركية في رقص تحية كاريوكا نجد تأثرا ووضوحا شديدا لجغرافية المكان والمعمارية الهندسية البنائية لمدينة الإسماعيلية من خلال تكوينات التعبير الحركي أثناء أدائها. ومثالا على ذلك فكل تشكيل حركي تؤديه جهة اليمين، يصاحبه تشكيل حركي مساويا له جهة اليسار، مما يحدث توازنا للرؤية داخل عقول المشاهدين. وأما أوضاع الذراعين في الهواء ما هي إلا نتيجة المنطقة المفتوحة الناتجة عن مجرى قناة السويس وارتفاع البواخر مما جعل السمة الأساس في أوضاع الذراعين تكون لأعلى، وبالرغم من ذلك، نجد أن حركات أوضاع الذراعين تبدأ من الأسفل ثم إلى الأعلى وتنتهي في معظم الوقت عند نهاية كل تشكيل حركي إلى جانبي الجسد بتناغم وهدوء، إشارة على التأثر الدال على الاحترام الأسري لمجتمع أهل المدينة السالف ذكرها. وأما اتزان وهدوء التشكيل الحركي في أدائها ناتج عن وقوع مدينة الإسماعيلية على الممر الملاحي لقناة السويس البعيد عن البحر بأمواجه العالية المتأثرة

بالمناخ. كما إن الهدوء النسبي لمياه ممر قناة السويس له تأثيره على مدى ارتباط أفراد المجتمع ببعضهم البعض، أما الضحك مع النظر يمينا أو يسارا فهو ناتج عن أحداث مؤلمة قد حدثت وتود الراقصة الهروب منها، كما يشير إلى الخجل الذي كان إحدى سمات شخصية تحية كاريوكا التي كانت تحاول دائما إخفاءه. وبالرغم من الأحداث الأسرية الصعبة التي عاشتها تحية كاريوكا في بداية حياتها، إلا إن معظم التشكيلات الحركية التي تؤديها داخل رقصاتها كانت تتسم بالأداء في المكان، بمعنى أنها لا تتحرك على كامل مساحة المكان أو المسرح الذي تؤدي فيه رقصاتها، وهو دليل على مدى تأثرها بالأماكن المغلقة عندما بدأت حياتها الفنية، هذا بالإضافة إلى مدى تأثرها الضمني لمشاهدة البواخر العابرة أثناء سريانها البطيء بممر القناة. أيضا في البحث عن التماسك الأسري بالإضافة إلى تأثرها بمحاولات التماسك المجتمعي النابع من الأحداث التي مرت بها كما أسلفنا سابقا. وأخيرا، إن تأثير تحية كاريوكا لا يقتصر على عصرها بل امتد ليؤثر على الأجيال اللاحقة من الراقصات الشرقيات. وقد كان لها دور في تحفيز وإلهام الراقصات الجدد وتشجيعهن على استكشاف أساليب تعبيرية حركية جديدة ومبتكرة.

وأما الراقصة الثانية هي سامية جمال التي نشأت في مدينة بنى سويف التي تُعد أول مدن صعيد مصر بعد مدينة الجيزة الملاصقة لمدينة القاهرة، وقد سميت سامية جمال بفراشة الرقص الشرقي وأيضا راقصة مصر الرسمية بعد ذلك. وعند دراسة منطقة صعيد مصر نجد أنها تتكون من عدة مدن تبدأ بمدينة بنى سويف وتنتهي بمثلث حلايب وشلاتين وأبو رماد، وهي المنطقة الأكبر على خريطة مصر. إن مدن صعيد مصر تتسم بشديد التمسك بجذور العادات والتقاليد المصرية التي يصعب تغييرها في هذه المجتمعات بسهولة. وبالرغم من ذلك نجد أن مدينة بنى سويف تعتبر هي الأقرب لمدن شمال مصر حيث أنها تبعد عن القاهرة بحوالي 45 كم جهة الجنوب مما ساعد على سهولة السفر منها وإليها.

سامية جمال

تحليل أداء سامية جمال:

عند تحليل التشكيلات الحركية في رقصات ساميه جمال نجد مدى التأثر الواضح بجغرافية وبيئة مكان نشأتها، هذا بالإضافة إلى الأحداث الاجتماعية التي مرت بها. إن لخطواتها التعبيرية دليل واضح على اتساع الحقول التي أثرت في فِكرها كما لو كانت هي فراشة تطير وتتحرك بين الأزهار، كما أنه دلالة على الحرية التي كانت تبحث عنها دوما والتي تتضح في أدائها المتسم بالسرعة داخل تشكيلات التعبير الحركي التي تؤديها. كما إن التشكيل الحركي داخل رقصات سامية جمال كان متسما بالسرعة التي مفادها الهروب من الأحزان التي مرت بها في حياتها، كما أنه مليء بالحيوية النابعة من الحقول التي نشأت فيها وهي صغيرة. ولقد اشتهرت سامية جمال بحركتها الخاصة التي كانت تؤديها بكتفها والدَّالة على مجتمعها، حيث أن الكثير من البنات يؤكدن اللامبالاة بالإجابة أو الرفض بتحريك الكتفين لأعلى ثم لأسفل كعلامة جسدية مكملة للمعنى، وأما في حالة الدلع، يُستخدم كتف واحد في الحركة لأعلى ثم لأسفل كعلامة مكملة للمعنى بالإيجاب، وعند تحرك كتف واحد

للأمام ثم الخلف دلالة على الدلع في الموافقة على شيء ما. ولقد كانت سامية جمال هي الأساس في جعل الكثير من الراقصات يؤدين رقصهن حافيات نتيجة شهرتها بهذا الشكل من الأداء عند خلعها الحذاء في أول عرض قدمته على مسرح كازينو بديعة مصابني، نظرا لحادث كسر كعب حذائها بالصدفة عند أول ظهور لها وفي أول خطوة قامت بأدائها على المسرح، الأمر الذي جعل الكثير من الراقصات أخذن في تقليدها بعد ذلك. كما اشتهرت سامية جمال بحركات ذراعيها على الجانبين أثناء أدائها كما لو أنها فراشة مستخدمة جناحيها لتطير في الهواء، وقد كان لثقافة المكان تأثير كبير على أداء سامية جمال حيث تقع مدينة بنى سويف في صعيد مصر المعروفة مجتمعاته بمدى تمسكهم بالعادات والتقاليد، مما جعل أداء سامية جمال يبتعد عن أشكال خطوات الرقص المبتذلة والخليعة. كما ارتبطت تشكيلات أدائها التعبيرية الحركية بالرقص الكلاسيكي نظرا لتدريبها في بدايات تعلمها هذا الفن على أيدي مدربين أجانب لفترة طويلة داخل كازينو بديعة.

إن هاتين الراقصتين أثرتا في أشكال فنون التعبير الحركي كثيرا، وبجمال أدائهما التعبيري قد تغير مفهوم الفِكر الجمعي للرقص الشرقي في العصر الحديث، كما أعادتا الرقص الشرقي إلى مكانه الطبيعي داخل الفنون، حتى أن الكثيرات من بنات الأسر الراقية في المجتمع أخذن في تقليد حركات تحية كاريوكا وسامية جمال سواء في الاحتفالات العامة والخاصة أو حتى بين بعضهن البعض. ولكن الشيء المحزن أنهما قد ساعدتا مع الكثير من الراقصات الأخريات في استخدام وتوظيف هذا الشكل من التعبير الأدائي في الكثير من الميديا والأفلام بغرض الإباحية والنزعة الغريزية التي كانت تُطلب منهما مكملا في تأدية أدوار الشخصيات السينمائية، مما جعل الفِكر الجمعي يرتد مرة أخرى إلى ما كان عليه في الماضي من اعتراض على هذا الفن.

فهل هناك بارقة أمل للتعرف على فنون الرقص الشرقي مرة أخرى، ووضعها في مكانها الصحيح داخل إطار التراث الثقافي للمجتمع؟

المراجع العربية

- أبي الفرج الأصفهاني على بن الحسين. (1994). كتاب الأغاني. القاهرة: دار إحياء التراث العربي.
- إدوارد وليم لين. (1999). عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم. (سهير دسوم، المترجمون) القاهرة: مكتبة مدبولي.
- تامر يحيى. (ربيع 2015). رقصات الغنج من أين وكيف ظهرت؟ الثقافة الشعبية، 29.
- تامر يحيى. (ربيع 2019). رقصات الغوازي. الثقافة الشعبية، 45.
- تامر يحيى. (صيف 2018). رقصات الموشحات الآندلوسية. الثقافة الشعبية، 42.
- سعيد بنكراد. (2012). السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها (الإصدار الطبعة الثالثة). اللاذقية، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سمحة الخولي. (1992). القومية فى موسيقا القرن العشرين (المجلد 162). الكويت، الكويت: عالم المعرفة.
- عصام أبو العلا. (1996). مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

English References

- Birdwhistell, R. L. (1970). Kinesics and Context - Essays on Body motion communication. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press Philadelphia.

الصور :

- الصور من الكاتب.

ثقافة مادية

منسوجات قفصة التقليدية:
قراءة رمزية ودلالية في المأثورات
الشفوية والعناصر الزخرفية 184

العَقيْق اليماني:
الهوية والموروث اليمني العريق 200

منسوجات قفصة التقليدية:

قراءة رمزية ودلالية
في المأثورات الشفوية والعناصر الزخرفية

د.ابتسامة مهذب الجلاصي - تونس

ظلت منسوجات «قفصة» بتنوعها واختلافها علامة فارقة لما تتميز به هذه المدينة التونسية العريقة من كنوز تراثية أصيلة تروي قصصا من الإبداع البشري على مرّ السنين والتي بات كثير منها اليوم مهدّدا بالاندثار لتبقى مجرّد ذكرى لماض تليد ما لم يتم تدارك هذه الوضعية وإعادة البريق لهذه المنسوجات التراثية. وعلاقة النسيج بمدينة قفصة ليست بجديدة بل هي ضاربة في القدم تروي التاريخ الطويل لهذه المدينة التي تقع في الجنوب الغربي للبلاد التونسية والتي اشتهرت بأنسجتها الحصيرية المزخرفة التي ميزتها عن غيرها من المدن التونسية. وذاع صيت هذه المدينة منذ أقدم العصور، حيث تجاوز تاريخها الثمانية آلاف سنة وتضاهي شهرتها التاريخية مدينة قرطاج والقيروان..

«الحولي»، «البطانية»، «الفراشية» و«الكليم»... هي تسميات مختلفة تعبر كلّها عن أنماط نسيجية متنوعة من المنسوج القفصي والتي مثلت لفترة طويلة الشغل الشاغل لنساء المدينة بكل قراها وأريافها. وتعود الشهرة الواسعة لهذه

المنسوجات بالأساس لما تزخر به من عناصر زخرفية بديعة مستوحاة من الواقع الاجتماعي بكل رمزيته وما تتميز به من جودة عالية وما تُوفره من استعمالات متنوعة بين ما يُفترش وما يُزوّق به.

من رحم هذه العلاقة الجدلية ذات الأبعاد الرمزية والدلالية بين الناسج والمنسوج، تشكلت هذه الدراسة لاستكشاف تلك المعاني الخفية المرتبطة أشدّ الارتباط بعادات المرأة النساجة وتقاليدها وطقوسها وممارساتها التي مثلت لها المخزون الفكري والنفسي استلهمت منه أشكالا تعبيرية ثريّة ومتنوعة تعود إلى زمن بعيد تم تناقلها بين الأجيال عن طريق التعلم والتلقين التقليدي داخل المحيط الأسري.

من هذا المنطلق تمثل هذه الدراسة قراءة لتاريخ هذا البعد الرمزي والدلالي المشترك لمختلف المنسوجات القفصية ولذلك الفعل النسجي اليومي والأبدي، فتبدو كرحلة نغوص بها في مخيال عالم المرأة النساجة ولوحة تكشف لنا جزءا من حياة سكان جهة «قفصة» بكل تجلياتها ورموزها.

لذلك سيكون الاهتمام اولا بالواقع المعيشي للمرأة النساجة وعلاقتها بالفعل النسجي وهو ما يستدعي تحليل المأثورات الشفوية المتناقلة في الجهة والبحث في علاقتها بسطح المنسوجة من حيث الزخارف والأشكال والألوان. ثم نستطلع، في مرحلة ثانية، الشكل لاستقصاء الدلالة فنغوص في مختلف الأشكال الزخرفية فنستقرئ أبعادها المشحونة بالدلالة الرمزية.

منسوجات قفصة: نسيج، حصير، زخرفة

1. خاصية النسيج المحفوف:

تشترك جميع منسوجات مدينة قفصة التونسية في تقنية النسيج المحفوف الذي يتكون من مجموعة خيوط طولية يُطلق عليها اسم «السّدى» تتقاطع مع خيوط عرضية تُعرف باسم «اللُّحمة» تقاطعا منتظما. وتُمد خيوط السّدى على كامل «المنسج»[1] عموديا لتتشابك مع خيوط اللُّحمة أفقيا، ويتم على إثرها بناء المنسوج في مراوحة بين ثنائيتي الظهور والاختفاء.

تتنوع الرسومات والزخارف التي تُؤثث منسوجات مدينة قفصة، ولئن اختلفت درجة حضورها من منسوج إلى آخر، فإن هذا التعدد في الأشكال الزخرفية، يفرض تعددا في الألوان وهي خاصية النسيج حيث «تجمتع العديد من التقاطعات ذات الألوان المختلفة لتشترك العديد من الرسومات المنسوجة في الألوان»[2].

والمرأة القفصية هي مثال فريد للمرأة الحائكة المبدعة والمُتمرّسة بالنسج منذ أمد بعيد والتي ذهبت في غير صنف من أصناف المنسوج التقليدي شوطا بعيدا مؤكدة المهارة التقنية الفائقة لديها في التعامل مع الخيوط ذات الألوان المتعددة.

2. تعدد المنسوجات وتنوع التوظيف:

اكتسبت المنسوجات المزخرفة شهرة واسعة وصدى كبيرا في تاريخ مدينة «قفصة»، والتي تتمثل في الكليم والبطانية والحولي والفرّاشية. وهي منسوجات تُبدع في صُنعها اليد النسائية في مدينة قفصة بكل تميُّز وتمكُّن لتجعل منها مفروشات وأغطية للاستعمال اليومي وفي شتّى المناسبات الأسرية.

- الكليم، المفروش الأرضي:

نماذج «الكليم»

هو منسوج صوفي، يُعدّ الأقدم والأكثر شهرة على الإطلاق في كامل البلاد التونسية، تجده داخل أغلب البيوت التونسية كأحد أهم المفروشات الأرضية، ولكن العناصر الزخرفية التي تُزينه تجعله يختلف من منطقة إلى أخرى. ويُراوح سطح كليم قفصة بين أشرطة ملونة بسيطة متوازية وأشرطة تزينها أشكال هندسية بسيطة.

- البَطّانِيّة:

نماذج البطّانية

هي نسيج سميك من الصوف، ليس للبيع أو التجارة وإنما يُصنع من قبل النسوة لحاجتهن الخاصة، فالبطانية تُستعمل كأفرُش لعزل البرد في موسم الشتاء، وهي تتميز بشكلها المستطيل الذي يغلب فيها الطول على العرض، ويتمحور فضاؤها حول تتالي الأشرطة والتي يُطلق عليها «صُفوف» ذات الألوان الداكنة والمزخرفة في طرفيها.

- الحُولي :

نماذج «الحولي»

هو منسوج قفصي بامتياز ذو شكل مستطيل يغلب فيه الطول على العرض، فقد يفوق طوله 10 أمتار وعرضه المترين، يزخر سطحه بعدة أشكال زخرفية ويتميز بالتكرار المنتظم لعدة زخارف كقافلة الجمال وصف الرجال ...

- الفَرّاشِية:

نماذج «الفرّاشية»

تُعدّ أيضا من أشهر المنسوجات القفصية، وهي غطاء مربع الشكل سطحها مزخرف بالعديد من الأشكال والألوان وتُستعمل للزينة، فهي مثلا تُفرش لتزيين الفراش. وقد كانت تعتبر من الكماليات النادرة في قفصة.

والفرّاشية غنية أيضا بالأشكال والرموز النابعة من طيات مفروش تزييني وزخرفي غني بالعناصر الفنية، التي تارة تبدو مستقلة وتارة أخرى تتناغم مع وحدات أخرى. فتتنوع بذلك الأشكال بين العناصر الآدمية والحيوانية والأشكال الزخرفية الأخرى.

- الكليم القفصي، المنسوجة الحائطية:

نماذج «كليم قفصة، المنسوجة الحائطية»

كليم قفصة، هو منسوج تزييني زخرفي، لقي شهرة واسعة داخل البلاد التونسية وخارجها. ويعود الفضل في هذه الشهرة بالأساس إلى النساج «حميدة وحادة» الذي سعى إلى إعطاء بعد آخر للنسيج التقليدي المتمثل في البعد التزييني الحائطي. وقد بدأت تجربته سنة 1951 تحت إشراف «جاك روفولت» في ديوان الفنون المحلية الذي أصبح الديوان الوطني للصناعات التقليدية سنة 1959، واقتصر دوره في تلك الفترة كرسام مصمم يجمع مختلف الأشكال الزخرفية التي أثثت جميع المنسوجات التقليدية. وفي نهاية الخمسينات من القرن الماضي استقر بقفصة في ورشات الديوان وانطلق في انجاز الكليم القفصي.

اختص الكليم القفصي بالشبكية المربّعة، فالفضاء السطح هو عبارة عن رقعة شطرنجية ذات بنية متشابهة، يتجزأ فضاؤها إلى أجزاء متساوية الحجم- قاعدتها المربع-، ينفرد بتقسيم هندسي تتحد فيها الأشكال المتعددة والألوان المتنوعة.

تتعدد منسوجات قفصة التقليدية وتتنوّع مع خاصية المراوحة بين ما هو نفعي استعمالي وتزييني زخرفي. وقد لاق الكليم القفصي ذو البعد التزييني شهرة واسعة مقارنة ببقية المنسوجات التقليدية الأخرى رغم أنه وُلد من رحمها.

ساهمت عدة عوامل في تراجع الإقبال على بقية المنسوجات مثل «البطانية» و«الفراشية» والتخلي عنها وتعويضها بالمنسوجات المنجزة بواسطة الآلة لأنها أقل ثمنا، وبلغ هذا التراجع حدته في السنوات الأخيرة مما جعلها مهددة بالاندثار.

المنسوجة وخاصيات الفضاء:

تكمن أهمية استقراء منسوجات جهة قفصة ليس في أنها مجرّد ممارسة تقنية بحتة ذات قيم جمالية، وإنما كذلك علامات ورموز تؤكد «المخزون الإشاري» لهذه المنسوجات لكونها تعرض هوية هذه الجهة وموروثها الثقافي، بالإضافة إلى ما تمثله من فضاء للحرية بالنسبة للمرأة ومجالا رحبا لها للتعبير عن أفكارها ومكامن نفسها وهواجسها فتقوم بنقلها على سطح المنسوج وترجمتها في شكل زخارف وأشكال وألوان متعددة.

ولعل هذا الحضور الطاغي للمرأة النساجة في العملية النسجية يجعلها الطرف الأهم في تلك العلاقة التبادلية الوثيقة التي تجمع بين الناسج والمنسوج، وهو ما قادنا إلى استحضار ما تمثله المرأة من محورية في هذه

العملية من خلال تفاعلها الإيجابي مع ثقافتها وإبداعها بما يجعلها تتحمل العبء الأكبر في النشاط النسجي .

1. النسج بين الفعل والتصنيف:

لو وقفنا على بعض جوانب أنشطة المرأة النساجة كأحد أفراد المجتمع، نجدها كثيرا ما تتأثر بالمجموعة التي تعيش فيها فتعمل على تكريس ثقافتها وعاداتها وتقاليدها وتعمل على أن تكون عنصرا فاعلا في مجتمعها يتجاوز دورها مجرّد إدارة شؤون المنزل، لذلك تحرص على تعلُّم الحرف اليدوية والصناعات الخاصة بالنساء عبر استلهام تجارب الأمهات والجدات[3]. وهذا ما يتجلى في تجربة المرأة النساجة في مدينة قفصة، حيث كان لهذه العادات والتقاليد الموروثة الأثر الكبير في نحت شخصية المرأة التي تقوم بدورها بتلقين ما تعلمته من معارف بصنوف النسيج إلى بناتها من أجل المحافظة على تراث الأجداد.

وقد كان الفعل النسجي ولفترات تاريخية سابقة يُعتبر أحد المقومات الأساسية لبناء شخصية المرأة وتعزيز مكانتها بين النساء كما أن في درجة تمكنها من النسيج مقياس لمكانتها بين كل النساء، لأجل ذلك تحرص الأمهات والجدّات عادة على تلقين بناتهن كل قواعد النسيج. فمنذ سنواتها الأولى كانت الفتاة تُجبر على مراقبة كل مراحل إنجاز المنسوج لتحاول في مرحلة لاحقة تجسيد ما حفظته عبر التدرب التدريجي والمتواصل على استيعاب الأشكال المؤثثة للكليم. لأجل ذلك كان كل منزل في هذه الجهة يكاد لا يخلو من المنسج بل تجد النسوة يتفاخرن بدرجة حذقهن وإتقانهن لمختلف أنواع النسيج. فالمخيال الشعبي والاجتماعي القفصي، كان يعتبر «المرأة التي لم تتعلم قواعد النسيج وأساليبه، ليست مؤهلة لتعمير بيتها وتكوين عائلة، بل هي مكروهة ومتروكة يزهد فيها الرجل وتكون سببا في جلب الشتيمة لأمها لأنها كانت امرأة مهملة لم تخلف إلا العائقة والكسولة»[4]. أما المرأة النساجة فهي على العكس كانت محل مدح وإشادة دائمة وهي الأكثر طلبا للزواج من قبل الرجل.

2. الشفوية والمنسوجة:علاقة تفاعل لتأثيث فضاء الفعل

ارتكزت كل المراحل الإنشائية للمنسوج على الشفوية، ونقل المأثورات بين النساء والأجيال لذلك استمرت وحفظتها الذاكرة. تعتمد عملية التعلم وتناقل الصنعة على اتباع سنن السلف وعاداتهم لاسيما في ظل غياب تصاميم في الفترة القديمة، لذلك يخضع المنسوج التقليدي تلقائيا إلى قوانين غير مكتوبة ولكنها متوارثة وفق قواعد ومقاييس محددة جرى العمل بها بشكل آلي ومتواصل من الجدة إلى الأم قبل أن تصل إلى الفتاة. وفي هذه العملية الشفاهية حفظ للذاكرة الجماعية وللتراث ولعادات الأسلاف وتقاليدهم، فتبدو المرأة في صورة الخزّان الفكري والثقافي و«الملكة التي تجمع وتحفظ المدركات الماضية وما يرتبط بها...أو هي في الواقع الفكر الذي يخزن ذاكرة الماضي»[5].

ومن هذا المنظور يتحول النقل الشفوي للموروث إلى مصدر للتأسيس للثقافة الشعبية للمجتمع القفصي. فمن خلال القصص والحكايات والأمثال الشعبية والشعر الغنائي إضافة إلى بقية العادات والتقاليد، يضع الأفراد تراثهم ويعبرون عن ذواتهم ومشاغلهم، فيتوارثونه بينهم عبر المشافهة والنقل.

- القصة: تعتبر من أقدم مظاهر الموروث الشفوي، فهي تسرد أحداثا دنيوية شهدها التاريخ فترسخت في الذاكرة. تُستمد هذه الأحداث نفسها «من المخزون الثقافي للمجموعة التي تنبع منها، فنجدها تنقل عقائد هذه المجموعة ومواقفها وقيمها»[6]. فالمرأة النساجة في هذه الصورة كانت مستمعة جيدة للقصص وخاصة تلك التي تتمحور حول الخرافات والأساطير والحكايات وغيرها من «القصص ذات المغزى والمرتبطة بأحداث ووقائع قد تكون بسيطة أحيانا أو عجيبة أحيانا أخرى...»[7].

وكانت الأم وخاصة الجدة تحرص شديد الحرص على سرد ما تعلمته بدورها من القصص والحكايات لصغارها منذ سنواتهم الأولى عملا منها على نحت شخصياتهم وبناء معارفهم ومحافظة على تراث أجدادهم وحفظا لذاكرة الأسلاف. ولحثّ بناتهن على الإقبال على النشاط النسجي، كثيرا ما كانت الأم والجدة تلتجئان إلى سرد قصص وحكايات خاصة تتعلق بالمنسج والمنسوج، تُركّبانها وتؤلفانها لتكون أهم جامع أثناء «التويزة»[8].

ومن القصص المُتداولة في جهة قفصة التي تروي العلاقة الحميمة بين النساجة والمنسج والمنسوج قصة إمرأة اشتهرت ببراعتها الفائقة في إتقان المنسوجات التقليدية. ولئن تبدو هذه القصة بسيطة وساذجة في ظاهرها، فإن الذاكرة الجماعية القفصية تراها محملة بمعان ودلالات خفية. وتروي القصة أن هذه المرأة قد أثقل كاهلها نسج «الكليم» فلم تتمكن من إتمامه ونال منها التعب والإرهاق مما دفعها إلى الهروب من منزلها في حالة هلع وبكاء، فاتخذت مكانا بعيدا للاستراحة واسترداد طاقتها. فشاهدها في الأثناء «فلاح» كان يحرث أرضه، فاتجه نحوها للاستفسار عما ألمّ بها، فقصت عليه القصة بأكملها. هدأ من روعها هذا الفلاح وشجعها على المثابرة والصبر قائلا:

دَاومي عليه تَوْتْنَحِيه

دَاومِي عليه تَوْتْقَلْعِيه

فعادت إلى منزلها وباشرت عملها مردّدة :

«قالي عمّي الحراث دَاوْمِي عليه توْتْنَحِيه»

«قالي عمّي الحراث دَاوْمِي عليه تَوْتَقلْعِيه»

هذه القصة المستمدة من الواقع المعيشي لجهة قفصة تُبرز في باطنها معاني و عِبرا مرتبطة بشخصية «الحرّاث»، ففعل «الحَرث» هو رمز لاستصلاح الأرض وهو حثّ على الصبر والمُداومة و«الحرّاث» هو مهجة مدفوعة بروح العمل. فالأرض من هذا المنظور هي فضاء كما أن المنسج فضاء للحياكة ومكان «لبناء وإبداع شيء جديد...»[9] فكأننا أمام تطابق بين فضاء الأرض وفعل حرثها وبين فضاء المنسج وفعل النسج، فكلاهما يشتركان في «فعل استخراج ما هو مكنون في جوهر الشيء»[10]، فالفضاءات يمكن أن تتعدّد لكنها يمكن ايضا أن تشترك في النتيجة.

- **الغناء الشعبي**: هو تعبير عن انفعالات عاطفية تخالج المرأة أثناء إعداد الصوف أو النسج، يتخذ «اللهجة العامية» أسلوبا في التعبير وتطغى على معانيه الشعرية الساذجة ولكنها لا تخلو من الحس المرهف والبراءة والعفوية في إطلاق المشاعر والأحاسيس، وفي رسم صورة البيئة الاجتماعية.

ومن بين الأمثلة الشعرية التي يمكن أن نستدلّ بها في هذا السياق والتي تكشف عن صعوبات عاشتها الفتاة بعد زواجها وذهابها بعيدا عن أهلها في «عرش آخر» ومواجهتها لصعوبة التأقلم مع بيئتها الجديدة. وفي غياب قريب تبثّ إليه حزنها آثرت أن تشكو همومها وحزنها إلى «منسجها» مطلقة عنانها للغناء والشعر الشعبي تعبيرا عن بعد الأهل وسادرة تعرضها لسوء المعاملة في بعض الأحيان:

«يا عِيني نوحي، يا خلالة[11] رِنّي

البلاد بعيدة والوَحشْ قَتلْني

يَمّة ضربوني والضرْبة يَمّة جِتْني عَالرّاسي

عَنْجالِك يَمّة نُصبُرونْقاسي»

مثّل «المنسج» بذلك ملجأ لهذه المرأة ومهربها من هموم الحياة ومشاغلها، شاكية إياه معاناتها وقلقها، وفي نظرها هو مستمع لها كما يقاسمها حزنها ومآسيها. وبهذه الطريقة تُساهم النساجة في حفظ الأشعار الشعبية ذات الأسلوب العامي وتقوم بنشرها شفويا لتكون عبرة لغيرها من البنات.

- **الأمثال الشعبية**: تلعب دورا كبيرا في تأثيث فضاء النسج وهي تعبير مقتضب ومتداول بين النساء وخاصة الكبار في السن. يحمل المثل في طياته خلاصة

لتجارب طويلة. ويقول «آرثر تايلور»، أن «المثل أسلوب تعليمي ذائع وأسلوب بلاغي حاد، قصير، يكون حكمة أو قاعدة أخلاقية أو مبدأ سلوكيا وكأنّ الأمثال بنود في دستور غير مكتوب، تعبر عن تجارب العامة وتصور مواقفهم من مشكلات الحياة»[12].

فلا تسلم الفتاة البخيلة والكسولة من التندُّر في أمثال النسوة اللاذعة، كما تُوظّف «الحماة» الأمثلة الشعبية لنقد «كنّتها» في أسلوب تهكمي ساخر.

وخلاصة القول، نجد أن المرأة النساجة تختصر في قصصها وفي شعرها الغنائي وأمثالها الكثير من عاداتها وأخلاقها ونظم حياتها، وهي تلجأ إليها كلّما دعت الحاجة لذلك فينعكس ذلك في منسوجاتها من خلال الانفعالات النفسية التي تبرز في شكل رسومات وصور وأشكال هندسية يتم تناقلها عبر الموروث الشفوي[13].

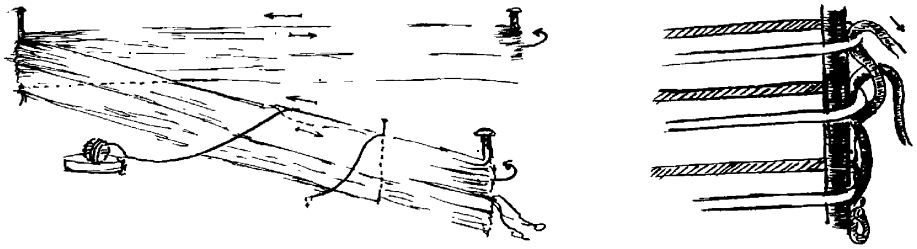
3. فعل «النسج» وهالة الطقوس:

تمرّ العملية النسجية بالعديد من المراحل الإنشائية، بداية بتحضير المادة الأولية[14] وصولا لإعداد المنسج وإنجاز المنسوج وهي عملية متكاملة تُقدم لنا قراءة مفعمة بالطقوس والمعتقدات والعادات. وهي عادة متوارثة في المجتمع القفصي منذ زمن بعيد. والعادة هي «نمط سلوكي، يرتضيه الفرد أو الجماعة لأنفسهم، تميل للثبات بمرور الوقت وتمرّ عبر الانتقال الوراثي»[15].

وتاريخيا كانت تغلب على المجتمع القفصي صفة القبلية، يسعى فيه الإنسان إلى التجمع لمواجهة القوى الغريبة التي تسعى في نظره للسيطرة على البيئة والطبيعة، بالإضافة إلى البيئة الصحراوية القاسية في جهة قفصة. كغيره من المجتمعات بدأ المجتمع القفصي بالتعبير عن نفسه بواسطة الأسطورة والروايات والتي من بينها تلك المرتبطة بتأسيس مدينة قفصة أو «كبصة» كما كان يطلق عليها قديما والتي تعود إلى آلاف السنين على يد الإله اللوبي «هرقل». ففي هذه الفترة التاريخية البعيدة وضع الإنسان لنفسه عادات وطقوسا ليتلاءم مع قوى الطبيعة المعادية له، كالأرواح الشريرة التي يرى أنها تجلب له العديد من الأمراض كالإصابة بالعين والحسد...

ورغم مرور السنين وتفكك المجتمعات القبلية، فقد ظلت العديد من الأفكار التي تغلب عليها الخرافة والمعتقدات حية في الذاكرة الجماعية للمجتمع القفصي إلى عهد غير بعيد، ولا يزال جزء منها متجذّرا في النسيج التقليدي، تبرز في ذلك الجو البهيج واللطيف الذي يصاحب العملية النسجية، حيث كانت تُحضّرُ الأغاني والأمثال الشعبية في جو طقوسي عقائدي تمارسه المرأة في الأثناء لإبعاد ما تعتقده أرواحا شريرة قد تعيقُها على حسن إتمام منسوجاتها. وهي معتقدات بدا حضورها طاغيا في المخيال القفصي، فكم يبدو خيال النساجة مبتكرا حين تُحمّل منسوجها بجملة من العقائد والممارسات الطقوسية وتُلبسه جملة من الرموز تستحضرها مخيلتها كقوة روحية، وفي معتقدها وظنها يمكن أن يتملك الإنسان «جن» إذا داسه أو إذا دُلق عليه الماء. لذلك تسعى المرأة إلى تجاوز تأثير هذه الارواح من خلال تعليق بعض التمائم والتعاويذ على المنسج وإخراج الأكل عند الانتهاء من المنسوج...

كما يُلاحظ أن هذه المعتقدات الخرافية عادة ما تكون حاضرة في بداية العملية النسجية من خلال تركيب السدوة[16] أو المنسج، وهي عملية كانت تتطلب قدرة فائقة وصبرا وخبرة، تستوجب «فضاء كبيرا طاهرا» يتم إعداده بشكل متقن، فتُدقّ في الأرض أعمدة تُسمّى باللهجة التونسية «الموثق» متباعدة من حيث المساحة (طول المنسوج)، ثم تقوم النساء بتوزيع الخيوط حول تلك الأعمدة بطريقة مضادة ثم يتم شدّ الخيوط المتشابكة في الوسط قبل وضع الخيوط الفردية والزوجية على السدى مع «الحرص على ذكر البسملة العديد من المرات» إلى حين الانتهاء من الخيوط، وتطلق على هذه العملية اسم «التجرية» عادة ما تستنجد فيها النسوة بطلب المساعدة من الفتاة فيتوجهن لها بالقول «إيجي جَرّي



«تركيب السدوة»

معانا يقوي سعدك»، فتسعد البنت بذلك نظرا لما تجده من متعة في هذا العمل.

يرافق تركيب خيوط السدى العديد من الأغاني والزغاريد، فهي فرحة عارمة تعبر عن اكتمال المنسج كبداية للانطلاق في الإنجاز وسط العديد من الأدعية كقول:

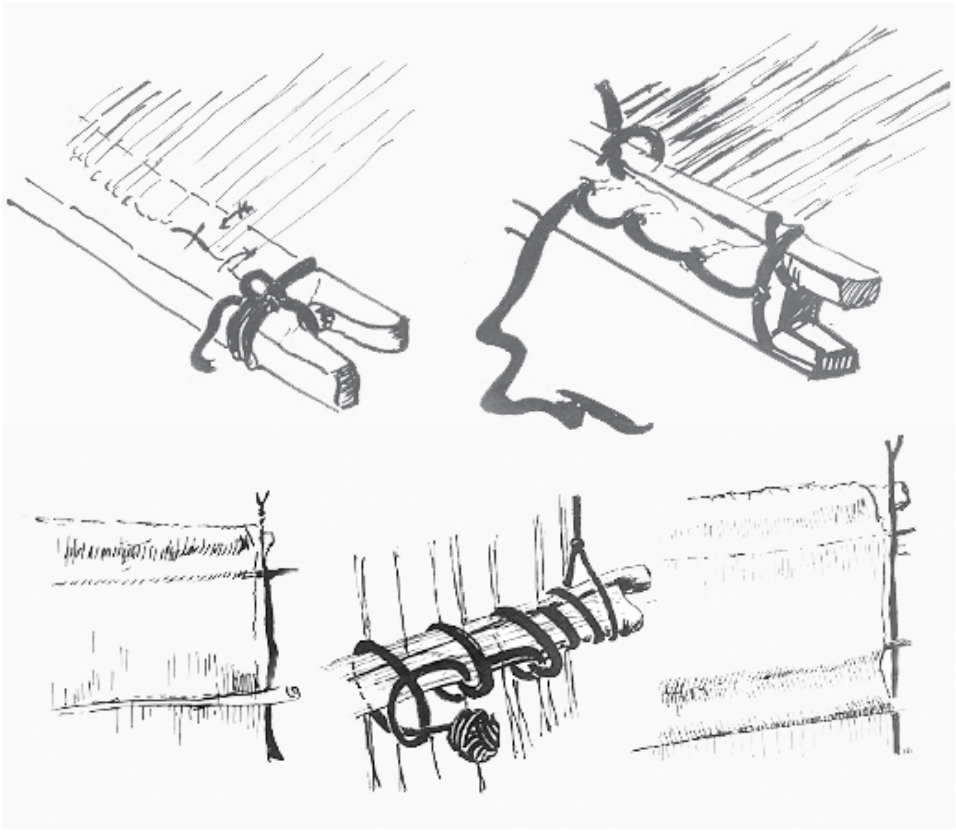
«إن شاء الله خفيف ظريف» أو «إن شاء الله بِالْقَسِمْ»، لتغوص النساجة مرة أخرى في معتقداتها الطقسية. فللمنسج - وفقا لهذه المعتقدات- «ملائكة»، فهناك منسج له «ملائكة خفيفة» تجعل النساجة تُنهي منسوجها في وقت قصير، وهناك منسج «ذو الملائكة الثقيلة» تطول فيه مدة النسج، كما له تأثيرات سلبية على النساجة إذ يُشعرها بالحزن والألم. وهي كلها «معتقدات وأفكار وطقوس شعبية، محاطة بهالة من القدسية»[17]، كانت سائدة في مدينة قفصة.

ومن المعتقدات الأخرى التي نجدها أكثر انتشارا والتي ترقى إلى مرتبة القداسة، تلك المرتبطة بالأيام المحبذة وغير المحبذة لتركيب السدوة والنسج. فيعتبر كل من يومي الخميس والسبت من الأيام المُحبّذة للسدوة، فهما يومَا تفاؤل وتبرك للنساجة وفقا لهذه المعتقدات، في حين لا يُنصح بتركيب السدوة في يوم الإثنين، ويعود ذلك للرواية التي تقول أن «شيخا عظيم الشأن في الجهة، مر ذات يوم إثنين أمام منزل ممتطيا دابته، وكانت ربة البيت في الأثناء تقوم بالسدوة، وفجأة شُلت حركة الدابة أمام المنزل ولم تستطع الحِراك، عندها قال الشيخ في لهجة غاضبة» يِنْعل سداية نهار الإثنين وجارتها اللي ما نْهاتْهَاش «ومنذ ذلك اليوم أُلغيت السدوة يوم الاثنين خوفا من اللعنة».

ومن الأيام الأخرى التي يُتجنّب فيها النسج، نجد يوم الجمعة باعتباره يوما مخصّصا للتزاور وكذلك أيام الأعياد والمناسبات إضافة إلى أيام الحزن كموت قريب أو زيارة مريض، بالإضافة إلى المناسبات المتعارف عليها في جهة قفصة، كيوم «عاشوراء»، حيث تكف المرأة القفصية عن النسج والغزل ليلة عاشوراء ويوم عاشوراء وليلة الثاني عشر[18]، وذلك خوفا، بحسب معتقدها، من سخط هذه الأيام، فإن هي تجرأت ونسجت فيها «فإنها ستظل ترتعش في خوف وهلع كامل عمرها». وتبدو هذه العادات والمعتقدات بمثابة المُسلّمات التي يتعين على المرأة التمسك بها ولا يمكن التخلّي عنها بأي حال من الأحوال.

ويُلاحظ أن جزءا كبيرا من هذه العادات والطقوس لا يزال موجودا في ذاكرة كبار السن في المناطق الريفية بجهة قفصة إلى يومنا هذا، حيث يتم اتباعها لاسيما في عملية تركيب المنسج. فالمنسج في هذا المخيال للمجتمع البربري القديم هو تمثيل للكون ولمختلف مراحل الحياة وهو تجسيم لبنية وحركية الكون. وهو يمثّل «إلى جانب المردان والمغزل رموز مختلفة للمصير الإنساني، ووسائل للإشارة إلى ما يتحكم بحياة الانسان وقدره»[19].

أما بالنسبة لمختلف أجزاء المنسج، فهي ذات أبعاد دلالية ورمزية، فأعمدة اللوح التي تشد خيوط السدى فيُطلق عليها «عمود السماء» (بالنسبة للجزء العلوي) و «عمود الأرض» (الجزء السفلي). أما المسداة التي بالأعلى، فهي تمثل مسداة الأرض



عملية تركيب أجزاء «المنسج الخشبي»

وأما قطع الأخشاب الأربعة فترمز إلى الكون بأكمله. وعليه فإن «تقاليد مهنة الحياكة تحيل رمزيا على بنية الكون و حركته»[20].

ومن هذا المنطلق تكمن أهمية دراسة المنسوجات التقليدية في مدينة قفصة في أنها تتيح لنا المجال لدراستها ككل فني تراثي وكذلك دراستها كشكل من أشكال التعبير على غرار اللغة بفضل ما تحتويه من صور وعلامات ورموز هندسية في معظمها تخص جهة ڤفصة لأنها وليدة ثقافة عريقة تراكمية تعود إلى آلاف السنين.

النسيج بين التعبير والرمز

النسيج التقليدي يبدو لنا في ظاهره مجرّد ممارسة تقنية تعتمد على قيم جمالية ولأغراض استعمالية، ولكن في جوهره تحقيق في إعمال للفكر في «المكنز الإشاري» للمنسوجات فـ«كل أثر هو رمزي يحمل رسالة خاصة»[21]، فغدا هذا الرمز من أهم مكونات المنسوجة، فهو رسالة طُمرت بين طياتها فأصبح موجودا في معنى الأشكال ومضمونها.

تستمد النساجة مختلف الصور المنتزعة من العالم المحسوس فتحيكها وفق طريقتها وإن كان هدفها تجميل منسوجها، فتغدو الصور رموزا وُزعت ووُضعت على سطح المنسوج عن قصد، فالرمز يفترض النية والقصد «فقد يكون شكلا لطير يهواه الفنان، أو نبات يعشقه الانسان، أو حيوان محبوب...وقد يكون شكلا لشيء شائع الاستخدام أو خطوطا هندسية تنتشر بين الجماعة وتستمر كرمز متفق عليه»[22].

أليس التعبير هو التوغل في ثنايا مختلف الصور لكشف خفاياها المسكوت عنها واستقرائها باستحضار الغائب واستدعاء عدة وسائل منها الشكل والعلامة والرمز التي تحيلنا إلى الأفكار المستترة باستعادة الماضي وإثارته.

يجمع التمثل في الآن نفسه بين ثنائية الحضور والغياب، ويُراوح بين المرئي واللامرئي. وهذه الثنائيات تجعل من التمثل بمثابة الوسيط بين الصور (الواقعية) ونظيرتها (المنقولة)، لذلك يُحوّل التمثيل الواقع إلى صورة، أحيانا تنشدُّ إلى الواقع وأحيانا أخرى تتجرد عنه فتضيع لتبتعد نهائيا عن الشكل المتأتي منه. فنغدو أمام صورتين مما قد يُبعدنا عن مبدإ الإدراك، فهذا الأخير هو الوحيد القادر على شدنا للشكل المرجع والذي يُفترض أن يكون حاضرا رغم غيابه الكلي لكن تناقل تلك التسميات المتوارثة هو ما يشدنا إليها.

يضطلع التمثل بوظيفة التعويض، ويقول «دوفران» إن «التمثل يحمل هيكلة تحويل: فهو يستدعي عدة أشياء غير موجودة هنا، قادرة على حمل هذا الغياب...إما أن يكون هذا الاستدعاء واقعيا أو خياليا لذا يتطلب التمثل، أن يكون حضور المتمثل لتمثل غائب»[23].

فهذه الطريقة في البحث عن المعاني لمختلف الأشكال مبنية على التعبير الذاتي للمرأة القفصية يعكس أساطيرها ودينها وطقوسها الخاصة بها ومحيطها اليومي. «فالرمز ليس سوى تثبيت لفعل طقوسي»[24].

والتعبير أسلوب اعتمدته المرأة لنقل الأشياء المحيطة بها كقراءة لواقعها المعيشي. فتصبح جملة التعابير كما أنها حقائق العالم، منطقه وثوابته، فقوة التعبير لا تتمثلها في شيء سوى في قدرة النساجة على التحكم في وسائلها البسيطة وطرائق نقل واقعها على سطح المنسوجة والقدرة على جعل تمثلاته التعبيرية أكبر وأعمق وأكثر إيحاء من الموضوع المنقول في حدّ ذاته.

يمتثل المنسوج القفصي لقواعد الفن البربري، وتبرز أهم خصائصه من خلال تجاوز أسلوب الواقع الملموس نحو التجريد والرمز بواسطة الأشكال الهندسية البسيطة: المثلث، المربع، المستطيل. تتواتر مختلف الأشكال البسيطة في العديد من الفنون التقليدية فنجدها في الخزف والنسيج والوشم. وفي هذا السياق، يؤكد الكاتب «حبيب بن منصور» «تأثّر الحرفيين القفصيين بعدة أقمشة دخلت إلى الجهة أثناء الغزوات المتواصلة، هناك العديد من الزخارف القفصية موجودة أيضا في المنسوجات البربرية للأطلس المتوسط، مما يرسم غرابة لتلك الصور ذات الهيئة الإنسانية أو الحيوانية المختزلة في شكل المستطيل والمثلث»[25].

يحتوي السجل البربري لمختلف الرسومات العديد من المواضيع يبدو فيها الإنسان محور الاهتمام، فتقوم المرأة البربرية بتدوين أشكال منسوجاتها ولا تكتفي بما بلغها من طقوس ورموز توارثتها وإنما تخط مشاعرها الخاصة كأي مؤلف يضع قسما من أحاسيسه الخاصة في أعماله. وهو ما يؤكده «بفند نبروك» بقوله «أن اليد الناسجة ... تخرج من أحاسيسها الأكثر سرية والمخفية في العقل الباطني قوة بارعة خارقة للعادة تظهر في الأشكال كلغة رموز»[26]. وإن كانت الأشكال هي إعلان عن تركيبة المنسوجة، فإن الرمز هو إعلان عن المضمون «إذ من الممكن أن نميز بين الإشارة والرمز. فالإشارة تسجل حضور الشيء لذلك فهي علامة أما الرمز فهو استدعاء للغائب»[27].

يعبر النسيج التقليدي عن ذاكرة جماعية، عن فلسفة الحياة، عن العادات، التقاليد الدينية، كما هو انعكاس صورة لكيان المرأة وأفكارها الداخلية، أحاسيسها وتعبيرها البصري (الأشكال، الألوان). وفي ذلك تأكيد للتشبث القوي للنساجات البربريات في تلك الفترة بمعتقداتهن المتوارثة، حتى تحول منسوج الكليم إلى «سجل يدون فيه... شيئا قابعا في تلافيف الخيال الجماعي أي في الذاكرة الجماعية الفاعلة، التي أبت إلا أن تحتفظ رغم التطور وتعاقب الأزمنة والتجارب على شيء من مكنونها، ترى فيه لغة هويتها»[28].

1. الشكل والرمز:

تعددت العناصر الزخرفية في المنسوجات القفصية، حتى أضحى هذا التنوع «مفيدا للإبداع الشعبي في تونس

صف حوت (أسماك)

وأثرى الرصيد الثقافي وأصبح مرآة عاكسة تنم عن عراقة تصرف إبداعي للإنسان بشكل مطلق »[29].

واعتمدت المنسوجات القفصية عديد الأشكال الهندسية البسيطة التي أصبحت ركيزة مختلف الرسومات المؤثثة لسطح المنسوجة:

- الحوتة (السمكة): عُرف شكلها في العديد من الصناعات الشعبية وخاصة المنسوج وأصبح من أهم رموزه. فـ«الحوتة» هي رمز للماء والخصب والاستقرار، كما هي رمز لطرد العين والحسد. وقد تكون هذه الصورة قد استقتها المرأة النساجة من «الأحواض الرومانية» الموجودة إلى يومنا هذا وسط مدينة ڤفصة والتي حسب الروايات تواجد فيها السمك قديما.

والحوتة هي «رمز التجدد والخير والعيش الرغيد، ففي الأساطير العربية والحضارات السامية وفي المعتقدات الدينية السماوية، غالبا ما يدل هذا المخلوق على الانبعاث»[30].

كما صنعت «الحوتة» من المعدن أو الأحجار الكريمة وعلّقت على صدور الأطفال، وعلى أبواب المنازل وكذلك وضعتها المرأة على المنسج كرمز لجلب السعادة وكفّ الضرر والوقاية من الأرواح الشريرة. كما أنها فأل خير وبركة، وهو ما يبرّر حضورها بشكل متواتر في المنسوجات القفصية.

- العين: هي منبع الضوء تجسدت في النسيج في شكل مثلث، تبرز من خلال الإضاءة التي تظهر في وسط الشكل. فالعين هي منبع الضوء، هي عضو

شكل العين

للبصيرة الجسمية وأيضا للبصيرة الداخلية. ففتح العين يعني الاستعداد للمعرفة.

كما أنّ للعين تفسيرا آخر، فهي منبع الحسد، إذ يقال في الأوساط الشعبية «أصابت فلانا عين» والعين يُطلق عليها بالعامية التونسية «النفس» والمصاب أي «المنفوس» هو الشخص الذي يُصاب من جراء نظرة غريبة، صاحب هذه النظرة الشريرة يلقب بـ«المِعيان».

ونجد العديد من المعتقدات والتقاليد المتبعة من أجل اتقاء «العين» منها، «أن الإبل إذا كثرت وسمنت اختاروا لها فحلا أعور، وكانت العرب في الجاهلية إذا كثر عددها، فقئوا عين فحلها، فالشيطان في عقيدتهم أعور، والعين لا تصيب الأعور كما لا تصيب الشيطان»[31].

عرفت المرأة الحسد وإصابة العين منذ زمن بعيد وحتى يومنا هذا، فتفننت في ابتداع الوسائل الواقية من الشرور والأذى، حيث تتمتم بكلمات متفق عليها تسمى «الرُّقية» أو «العزيمة». تتبع أثناءها «الراقية» العديد من الطقوس كقولها «اخرجي من هالفريسة (الجسد)...الشايب والعزوز يحرثوا في القرقاز (الأرض ذات الحصى)، والقرقاز فيه الزريعة ما تنبت والنفس في الفريسة ما تثبت...»[32].

وقد تعددت الأساليب التعويذية وتنوعت تلك التي اعتمدتها المرأة النساجة في مواجهة الحسد وإصابة العين والتي نقلتها على سطح منسوجاتها.

شكل النخلة

شكل الجمل

- النخلة: أثبتت وجودها بين الأشكال المتعددة والمتنوعة، فتصادفنا هيئة «النخلة المعطاء» حيث نسجتها المرأة من جذع وأغصان في شكل خطوط بسيطة. وهذا الشكل ليس بغريب على مدينة قفصة المشهورة بواحاتها و كثرة نخيلها.

والنخلة هي رمز قديم يدل على الإنتاج والوفرة، وهي اختصار لمعان ومعتقدات شعبية تدل على الازدهار والخصب، بالاضافة إلى القيمة الدينية للنخلة والتمور التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، وهو ما أكسبها أهمية كبيرة في حياة الإنسان في المجتمعات العربية كغذاء رئيسي ودواء فيقال «سبعة تمرات تشفي المريض». كما كانت النخلة في القديم من الأشجار المقدسة، حيث «جعل العرب من النخلة في العصر الجاهلي إلاها، ففي نجران عبدوا نخلة طويلة كانوا يحتفلون بها كل عام»[33].

- الجمل: اهتمت المرأة برسمه، نظرا للقيمة الكبيرة التي يحتلها هذا الحيوان في الحياة البدوية. فهو من وسائل التنقل التقليدية بفعل الطبيعة القاسية للجهة. تجسد من خلال مفردة مكررة (المثلث) ليكوّن وحدة متكاملة، «الرقبة» ممتدة في اتجاه مستقيم مع تعمد تقليص حجم الرأس، في حين يُرمز إلى الأرجل بمستطيلات متوازية مع مثلثات صغيرة في أسفل القدم. ويرمز الجمل إلى ما يتمناه القدامى من استقرار وثبات. كان الجمل أيضا «مهرا للعروس وفدية للقتيل، كما كان البدوي يشرب لبنه في حالة ندرة الماء ويأكل لحمه ويشيد من جلده الخيمة»[34]، لذلك يعتبر الجمل الحيوان الأقرب إلى قلب مربيه من بقية الحيوانات نظرا لصبره على التعب والعطش لهذا لُقب (الصابر) و(سفينة الصحراء)، كما أنه يرمز للحرية ورفض التقيد. أما في الأمثال الشعبية العربية نجد أن «الجمل» اقترن باسم الرجل الصبور الذي يتحمل المشقات والتعب فهو رمز للصبر والتحدي وكذلك الخصوبة، فحدبته توحي إلى الجبل وأيضا بطن المرأة الحامل[35].

زُخرفت كذلك المنسوجات القفصية بالعديد من الرموز الأخرى ارتبطت بالعديد من الديانات التي وجدت في تلك الفترة في جهة «قفصة» منها الديانة اليهودية «كجبانة اليهود»، أو الديانة المسيحية «جبانة النصارى».

- التمثلات التجريدية: على غرار الشكل الإنساني المتجسّم في الرجل أو المرأة، ووضعيته وشخصيته التي يتقمصها على سطح المنسوجة، فيبدو للمتأمل في المنسوجة كأنه يشاهد ويسمع حكاية فيها صور متعددة من: البشر، الحيوانات، الجماد... وبالإمكان التمييز بين التمثلات التجريدية التي تؤثث المنسوج القفصي من : «قائد الجمال»، «العروس والعروسة»....

الشكل الإنساني

الشكل العروسة

يُلاحظ أن العنصر الإنساني هو الطاغي في المنسوجات القفصية، لكن بميزة وخاصية التمثل التي جسدتها النساجة في محاولة للتقريب للواقع من خلال اعتماد بعض التفاصيل التي تشدنا لذلك الواقع. فتغدو المرأة شأنها شأن الطفل ترسم ما تعرف وليس ما ترى، يقول محمد محسن عطية في هذا الإطار، إن الطفل «لا يعتمد على الرؤية البصرية وإنما على المعرفة...»[36].

كذلك جسدت المرأة النساجة العنصر الإنساني كما عرفته، فميزت بين الجنسين، كالطفل الذي بإمكانه أن يفصل بينهما في رسوماته البسيطة «لذلك نجده عندما يرسم جذع الفتاة على شكل مثلث يقصد به «التنورة» أما إذا رسم زوجا من المستطيلات فيكنى به عن سروال الرجل. غير أنه كثيرا ما يرسم الجذع في صورة الإنسان»[37]. تنسج النساجة الهيكل الأساسي للعنصر الإنساني مقابل تهميش التفاصيل.

هذه التمثلات تجعل من الرسوم ذات رمزية تتمتع بالجمال الفني في آن واحد، فالنساجة «تنقل عن طواعية ما تراه، متناسية بذلك الواقع، فهي تترجم اهتماماتها واعتقاداتها عن طريق الرموز»[38].

- العروسة: كانت صورتها بسيطة إلى حد السذاجة، أخرجتها النساجة في حلة جديدة ومختلفة. تفننت فيها فابتعدت عن الواقع ولعل صورة الجسد الذي جرد من كل خصوصياته المادية فغابت عنه التفاصيل الدقيقة (اليدين، الخصر، الساقين) واجتمعت في الوجه جعلت الصورة مميزة وذات أبعاد دلالية. حاولت النساجة من خلال هذه المشهد نقل أحلى صورة محبذة لديها وهي صورة العروسة. هذا التجلي فيه إيحاء بالأنوثة والجمال ولحظات الفرح التي تخالجها.

و لعل ميزة بطانية «العروس» عن غيرها هي كونها تحتوي صورة هندسية مبسطة لرجل وامرأة بمثابة «عرسان» كسيا بالألوان الزاهية، هي صورة لا تخلو من تلميحات إغرائية صريحة كونها دليلا فاضحا لمكنون المرأة وباطنها وبلوغ الراحة المنشودة وهي الحياة الزوجية والمرتبطة بتكوين اجتماعي جديد. فما تحمله هذه الصورة من معان تكشف العناصر المستترة في علاقة الرجل بالمرأة.

بدا العنصر الإنساني على هيئة مرافق لفرقة الجمال، صورة تخلصت من المادة فتجردت، فالوجه وحده الذي يشدنا للواقع بتفاصيله. إن «كل موضوع يتم إدراكه يُنظر إليه باعتباره رمزيا، كان يقصد أن اختفاء جزء من الموضوع عن مجال الرؤية، فإن الغياب يُعد جانبا من جوانب وجوده، فالشكل غالبا ما يُرى على أنه غير مكتمل...فتُصبح العلاقة ليست فقط بصرية، ولكن أيضا وجودية بالمعنى الأوسع للكلمة»[39].

تؤكد ملامح هذه الصورة العلاقة الحميمة التي تجمع المرأة النساجة بمحيطها المعيشي، فنقلت هذا الواقع بصدق ودون تكلف وهي من ميزات الفن الساذج الذي يكشف عن العلاقة الوطيدة بين ذات الإنسان والواقع. فالمرأة «القفصية» ملتحمة بواقعها، جعلت منتوجها (الكليم) يضطلع بدور التأليف السردي لحياتها اليومية داخل بيتها أو خارجه، فكأنك وأنت أمام الكليم تشاهد وتستمع إلى حكاية في آن واحد، فـ«اليد الصانعة تكون قد نسجت من أديم المادة تصورا لمرحلة يقطعها الإنسان في الحياة الدنيا»[40].

بطانية العروسة

إنها صورة تكشف وتعبر عن القلق الذي يصاحب الإنسان في هذه الدنيا وبحثه المتواصل عن الاستقرار المنشود لحط الرحال حيث يتفجر الماء ويتلاقح مع الأرض، فهو دائما رحالة وكأن هذا «الانتقال والرحيل قد تمليه الطبيعة وتقلبات الدهر»[41].

لا يتضمن النسيج القفصي قيما جمالية فقط وإنما علامات ودلالات أبعد من مظاهر العمل اليدوي وأعمق منه إذ «المفروشات من حيث انتماؤها إلى الفن، هي لا تقتصر على الدور الجمالي والاستتيقي. ولهذا فهي تتضمن أبعادا أخرى منها الأنطولوجي والصوفي والمعيشي»[42].

خلاصة

يتميز النسيج التقليدي في مدينة قفصة بتشبّعه بكثير من المعاني الرمزية، فهو يختصر التاريخ والإرث النسجي لهذه المدينة، كما يعبر عن ذاكرة جماعية وعن فلسفة حياتية وعن العادات والتقاليد الدينية، وهو أيضا انعكاس صورة لكيان المرأة وأفكارها الداخلية وأحاسيسها وتعبيرها البصري (الأشكال، الألوان).

الجمع بين الشكل الإنساني والحيواني

تكمن أهمية المأثورات الشفوية المتناقلة والمتوارثة حول منسوجات قفصة والمشبعة بالصور والدلالات الرمزية، التي سبرنا أغوارها بالبحث والتقصي في تلك الرابطة التي تصل هذه المأثورات بمساحة هذه المنسوجات، في تلك الرابطة المتينة والعميقة التي جمعت المرأة النساجة بمحيطها الاجتماعي وواقعها المعيشي اليومي الذي تستمد منه وجودها.

كما نلمس في تحليلنا لمختلف المعاني والدلالات التي تكتنزها هذه المفروشات ذات الوظيفة النفعية، مسحة جمالية أضفتها المرأة النساجة من خلال مختلف الزخارف والألوان المستمدة من الواقع الاجتماعي اليومي. وهذه الصورة الجمالية الرمزية والتجريدية تميزت بها منسوجات قفصة في شكل فني وزخرفي مُبسّط، نقلت من خلاله النساجة مختلف مظاهر عالمها البدوي الضيق وعوالم مجتمعها إضافة إلى تذوقها للألوان وسبل إدراكها وتواصلها مع محيطها المادي في جهة قفصة.

ولكن يُلاحظ اليوم تراجع الإقبال على المنسوجات القفصية مثل «البطانية» و«الفراشية» وتم التخلي عنها تدريجيا وعوضتها المنسوجات المنجزة بواسطة الآلة، ولم يعُد في السنوات الأخيرة الحديث عنها أو إنجازها، مما جعلها مهددة بالاندثار، وهو ما يستدعي رؤية وطنية تجديدية لإعادة الاعتبار لهذه المنسوجات نظرا لقيمتها الحضارية والتاريخية في زمن باتت فيه المعركة حول الهوية رهانا وطنيا وجب كسبه.

الهوامش:

1. المنسج العمودي: يتكون من أربع أعمدة أساسية، يوضع عمودان بطريقة أفقية، أحدهما يُثبّت في الأعلى والآخر في الأسفل يقومان بشد خيوط السدى. ثم تُشد الأعمدة الأفقية على نظيرتها العمودية لتثبيت توازنها، وتستخدم لوحتان لحمل النول وشد توازنه بشكل عمودي.
2. Poinssot Louis et Revault Jacques, Tapis Tunisiens, " Tissus décorés de Gafsa et imitations " , Horizons de France, Paris, 1957, P41
3. محمد المرزوقي، مع البدو، في حلهم و ترحالهم، الدار العربية للنشر 1984، ص 42.
4. محمد المرزوقي، نفس المصدر السابق، ص 42
5. Paul Robert, le Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française Paris 1920, P351.
6. المصطفى الشاذلي، القصة الشعبية في محيط البحر الأبيض المتوسطين أليف، 1997، ص 35.
7. المرجع السابق، ص 35 .
8. التّويزَة: هي كلمة عامية، توصف تَجمّع النسوة لتحضير مادة الصوف في مدينة قفصة.
9. حمادي الدليمي، المفروشات التونسية (ترجمة: ع. بن عرفة)، مجلة الحياة الثقافية عدد مزدوج 67 – 68، 1994، ص 159.
10. المرجع السابق، ص 159 .
11. الخلالة: أداة حديدية يدوية ذات أصابع رقيقة مستوية، تمتد إلى الأمام ولها يد خشبية مثبتة في طرفها الأخير عمودياً، لها أسنان مثل المشط وتستعملها الناسجة لدقّ النسيج قصد إحكام ضغطها ورصّها إلى بعضها.
12. رشدي صالح، الفنون الشعبية، دار القلم، 1961، ص37.
13. في خضم استنطاق الماضي والبحث في مصادره آثرت استغلال المصطلحات "العامية" ونقلها كما هي نظرا لمصداقيتها في نقل الأحداث لما تحمله من شحنات تعبيرية في نقل الروايات.
14. يتطلب تحضير المادة الاولية العديد من الادوات التقليدية:
   - "المشط": أداة تقليدية في شكل لوحة خشبية مستطيلة تتكاثف المسامير أو الأسنان الحديدية في أحد طرفيها. ويتمثل دور المشط في ندف الصوف وتخليصه من التلبد ليسهل بعد ذلك تفكيكه وتخليصه من بعضه البعض.
   - "القرداش": هو أصغر حجما وأخف وزنا من المشط ويتكون من لوحتان خشبيتان مربعتا الشكل مؤثّثتان بالمسامير المتقاطعة مخصصة لحلج الصوف.
   - "المغزل": وهو عود رقيق في رأسه دائرة من اللوح تسمى

(النزّالة) وهي نوعان – مغزل صغير لغزل (القيام) وآخر كبير لغزل (الطعمة).

– الخلالة: تعريفها في الهامش رقم11.

15. أكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، 1995، ص62

16. اندثرت هذه العادة في تركيب السدوة على المنسج الخشبي، حيث خضع المنسج لعديد التحسينات من قبل الديوان الوطني للصناعات التقليديه عبر تقوية لوحاته الخشبية إلى أن تم في ثمانينات القرن الماضي اعتماد "المنسج الحديدي" الذي تميز بقوته وصلابته في شدّ خيوط "السّدي" والصوف مما أدى الى اندثار هذه المرحلة من اعداد السدوة ومعها اندثرت كل الطقوس التي كانت تعتمدها المرأة النساجة

17. أكرم قانصو، المرجع السابق، ص62.

18. محمد عثمان الحشايشي، العادات والتقاليد التونسية، سرس للنشر، 1994، ص 197.

19. حمادي الدليمي، المرجع السابق، ص 159.

20. المرجع السابق، ص 159.

21. محمد محسن الزارعي، الإستيطيقا والفن على ضوء مباحث فينومينولوجية، دار محمد علي الحامي، 2003، ص 157.

22. أكرم قانصو، المرجع السابق، ص 99.

23. Dufrenne Mikel, Esthétique et philosophie, Paris 1976, Klincksieck, Tom II, P51-52.

24. Benoist Luc, signes, symboles et mythes, huitième édition, PUF, 2009, P74.

25. Ben Mansour Hbib, Tapis et Tissages en Tunisie, Simpact, 1999, P70-71

26. Bouilloc Christine - Arnaud Maurières - Marie-France Vivier - H Crouzet, Tapis de Tribus, Maroc Edisud 2001, P15.

27. Grize, Jean-Blaise, logique naturelle communication, PUF, 1996, P 40.

28. أسعد عرابي، السجاد والكليم التقليدي في العالم الإسلامي، الماضي والحاضر والآفاق المستقبلية، ص 129

29. المرجع السابق، ص 129

30. علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، دار الأندلس 1984، ص 181

31. محمد المرزوقي، المرجع السابق، ص 223.

32. المرجع السابق، ص 224.

33. أكرم قانصو، المرجع السابق، ص 101

34. المرجع السابق، ص 124.

35. BouillocChristine,Ibid.,P15.

36. محمد محسن عطية، الفن وعالم الرمز، جامعة حلوان، ص 139

37. المرجع السابق، ص139

38. Gargouri- Sethoum Samira, Signes et symboles dans l'art populaire tunisien, Tunis, C.I.L.- S.T .D, 1976, P 13.

39. محمد محسن عطية، المرجع السابق، ص 130

40. أسعد عرابي، المرجع السابق، ص131

41. المرجع السابق، ص131

42. المرجع السابق، ص 132

المراجع :

– حمادي الدليمي، المفروشات التونسية (ترجمة: ع. بن عرفة)، مجلة الحياة الثقافية عدد مزدوج 67 – 68، 1994.

– العنوان الواحد لـ"كليم قفصة" بين التقاطع و القطيعة، ابتسامة مهذب، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الجماليات وتقنيات الفنون، السنة الجامعية2007-2006.

– Ben Mansour Hbib, Tapis et Tissages en Tunisie, Simpact, 1999.

– Ferchioui Sophie, Façon de dire, Façon de tisser ou l'art figuratif dans la tapisserie de Gafsa, CNRS,1996.

– Gargouri- Sethoum Samira, Signes et symboles dans l'art populaire tunisien, Tunis, C.I.L.- S.T .D, 1976

– Poinssot Louis et Revault Jacques, Tapis Tunisiens, " Tissus décorés de Gafsa et imitations " ,Horizons de France, Paris, 1957.

الصور :

– الصور من الكاتبة.

1

العَقيْق اليماني:

الهوية والموروث اليمني العريق

د. محمد أحمد عبد الرحمن عنب - مصر

مقدمة:

يمتلك اليمن مخزونًا استراتيجيًا رائعًا من التراث والموروث الحَضاري العريق؛ ويُعتبر العَقيْق اليَماني واحدًا من أشهر منتجات اليمن التُراثية، وهو من أهمّ أنواع الحجارة الكريمة التي ارتبط اسمها باليمن فصار يُعرف بها، وقد نال العَقيْق شهرةً كبيرة في فترة ازدهار الحضارة الإسلامية، وحظي باهتمام العلماء المسلمين وأنّ أول من وثّقها توثيقًا عِلميًا سَليمًا كان المؤرّخ اليمني الشهير أبو الحسن الهمداني (280 - بعد336هـ/893-947م) في كتابه الشهير (الجوهرتين العتيقتين المائعتين من الصفراء والبيضاء الذهب والفضة)، وقدّم فيه الهمداني دراسةً وافية عن المعادن المعروفة في عصره، وخصائصها، وطرق تنقيتها، واستخداماتها الصِناعية والطبية، كما ذكرها العالم الموسوعي والجغرافي أَبُو الرَّيْحَانِ البِيرُونِيّ (362-440هـ/973م-1048م) في مؤلّفه الشهير (الجماهر في معرفة الجواهر)، وهو كتابٌ قيم وغني بالمعلومات عن الأحجار الكريمة، كما خصّص العالم أحمد التيفاشي (580 -

جبال العقيق

651هـ/1184 - 1253م) في كتابه المهم (أزهار الأفكار في جواهر الأحجار) بابًا كاملاً عن العَقيْق، وأوضح التيفاشي أنّ العَقيْق كان يُجلب من صنعاء إلى عدن ومنها يُصدّر لبقية البُلدان، كما أشار إلى أنّ اليمن كانت مركزًا لمعالجة بعض أنواع العَقيْق الهندي، وذلك لخبرة اليَمنيين في استخدام الجزع اليَماني المكلس أو المحروق في جلاء ومعالجة جوهر الياقوت[1]، ويُمثّل العَقيْق لليمنيين ثروةً كبيرة وتراثًا عريقًا يحظى بشهرةٍ عالمية واسعة؛ لِما يتمتّع به من خصائص فنية وجمالية عالية من حيث ألوانه المُتفرّدة والجذّابة، وما يَضمه من تشكيلاتٍ ورسومٍ وصورٍ متعدّدة.

أصل ومدلول تسمية العَقيْق:

العَقيْق هو نوعٌ من الأحجار عالية الصلادة وتركيبه الكيميائي من مركّب أوكسيد السيليكون SiO2 لنوعٍ معين يعرف بالكارنيليان Carnelian وأحيانا بعض النيكل، وهو يعد من الفصيلة الغير متبلورة من السليكا[2]، كما قد تكتنفه فقاعات ماء أو غاز وهو يتكون من ترسب محاليل مائية ويتواجد في الحِمم البُركانية فيملأ التجاويف التي أحدثها انبثاق الغازات أثناء انجماد الصهارة كما يعثر عليه في الصخور الرسوبية وبين الحصى، وهو معدنٌ شبه شفّاف يحوي شوائب من مركبات الحديد وتركيب هذه الشوائب يُظهر العقيق بألوانه المختلفة[3]، والأصل اللغوي لكلمة العقيق من مادة عقّ أي شقّ وخرج عن الأصل فتقول العرب أعقّ النخل؛ أي أخرج العقان وهو الثمر بألوانه[4]، ولذلك يرى البعض أن العقيق أخذ تسميته من ألوان ثمر النخيل فمثلاً اليَنَعْ وهو العقيق الأحمر، والأحمر لصفرة يسمى رطب (الرُطَبي)، والمائل للسواد تمر (التمري)[5]، بينما يذكر الهمداني أنّ العَقيْق معدن يعق عن الذهب، أمّا الأب أنستاس الكرملي فيذكر أنّ العَقيْق سمي بذلك لعقّه بعض الحجارة أي لشقّه إياها، كما يُطلق اسم العقيق على الوادي الذي يعقّ الأرض بجَريانه فهو كل مَسيل شقه ماء السيل فوسّعه، ثم أصبح علمًا لأوديةٍ معروفة في بلاد العرب، منها عقيق بني عقيل نسبةً لقبيلة بني عقيل، ومنها عشار بالقرب من صنعاء، والعقيق اليماني من ألْهَان؛ وجبل ألْهَان معروف في بلاد آنس[6]، كانت بلاد آنِس تعرف قديما باسم مخلاف (ألْهَان) نسبة إلى ألهام بن مالك بن زيد بن أوسله ابن ربيعة بن الخيار بن زيد بن كهلان، وتشتهر بجبل ألْهَان وبه معدن العقيق الذي يستخدم في أدوات الزينة[7].

ويُعرف العقيق باللغة الإنجليزية باسم Agate؛ وهذه الكلمة مشتقة من اسم النهر أساتش Achates في صقلية حيث توجد هناك أنواعٌ كثيرة من العقيق[8]، ومن أشهر خواص العقيق الخواص اللونية، ويُعتبر الهمداني

3

حجر العقيق بلونه المُميّز

4

أحجار العقيق الخام

أشهر من تناول خواص العقيق اللونية وسر معالجة ألوانه بالحرارة في كتابه الجوهرتين العتيقتين فيقول: (وكذلك العقيق يكون أوله أدكن فإذا ضوى بالنار والملة أظهرت صُفرته وحُمرته)، ولون العقيق يأتي من أوكسيد الحديد (الثلاثي القيمة) فالمائي منه كما هو معلوم يكون أسمر واللامائي أحمر، واختلاف الألوان من جراء هذه الكميات المختلفة من الأوكسيد، وبالتسخين يتحول الحجر المائي إلى اللامائي وبذلك يزداد احمراره، ويُعتبر العقيق من الأحجار النصف كريمة وهو موجود في المنطقة البُركانية في الغرب والجنوب من شبه الجزيرة العربية، ويَشتهر العقيق بأنّه مادةٌ عازلةٌ للحرارة، كما يمتاز بأنّه حجرٌ عالي الصلادة غير قابل للخدش، ويؤثّر في الزجاج من دون أن يتأثر به[9].

العَقيْق اليمني وأنواعه:

اشتهر بين العرب العقيق اليَماني بين سائر أنواع العقيق، ويُعتبر من أندر وأغلى وأثمن أنواع أحجار العقيق في العالم، وقد اشتُهر بمسمّى اليَماني، والحقيقة أنّ كلمة اليماني ليست بالضرورة تعني منشأه اليمن ولكن لكونه حجرًا كريمًا فجاء من اليُمن أي البركة، وأجمع الجغرافيون العرب على أنّه من أهم المعادن المستخرجة من أرضه، ومنذ الأزمنة القديمة فإنّ العقيق اليَماني معروفٌ ومنتشر في الشرق بواسطة حجاج بيت الله الحرام، ووجدت هذه الأحجار طريقها إلى أوربا أيضًا، وفي ذلك يقول البيروني أنّ أجود العَقيْق هو العَقيْق اليَماني وكانت أجود أنواعه تُستخرج من صنعاء، وليس هناك أدق من وصف الأصمعي لشهرة العَقيْق اليمني إذ يقول؛ (أربعة قد ملأت الدنيا ولا تكون إلا في اليمن ومنها العقيق)، ويُقال؛ (منْ أراد العَقيْق كان يشتري قطعة أرض في صنعاء ويحفر فيها، فربما استخرج منها العَقيْق)[10]، ولقد فضّل الفرس والرومان العَقيْق اليَماني منذ القِدم عن العَقيْق الهندي، وحرص الملوك والأمراء والعامة على اقتنائه، وأُعجب به الشعراء وأفردوا له أجمل الأبيات، وأثر فيهم حتى جاءت قرائحهم بجميل المعاني، وربطوا بين جَمالياته وتجلّيات الحب ولذّة الوِصال، وتغنّى به كل منْ يُحب اليمن، فيقول أحد الشعراء؛

إنْ تبدت توارت الشمس عنها

وتوارى الحسان خلف الحسان

فاقت الشمس والجمال بهاء

مثل حورٍ تطوف خلد الجنان

باغتتني بطلعةٍ هي عندي

مبعث السعد كالعَقيْق اليماني

5

6

أنواع العقيق المختلفة

ويقول عنه الشاعر اليمني الشهير عبد الهادي السودي المتوفي في عام932هـ/1525م

كل خمر على الانام حرام

غير خمر العقيق اليماني

ويَمتاز العَقيْق اليَماني بلونه الأحمر المُميّز؛ وارتبط العقيق تسمية في أذهان الناس بالعقيق الأحمر، ويذكر أرسطو في ذلك أنّ أجود العَقيْق ما اشتدت حمرته وضعفت صفرته وأجمعت معظم المصادر العربية القديمة على تفضيله على الأنواع الأخرى[11]، كما ذكر الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول الغسّاني التركماني المتوفى سنة694هـ في كتابه المعتمد في الأدوية المُفردة؛ (العقيق أجناسٌ كثيرة ومعادنه مُثيرة ويُؤتى به من اليمن وسواحل بحر رومية وأحسنه ما اشتدت حُمرته وأشرق لونه)، فالعقيق الأحمر هو أشهر أنواع العقيق اليماني وأجوده، والذي يُعرف باللهجة المحلية (الرُماني) والمشهور بـ (الياقوتي الدموّي)، وهو الشديد الحمرة الذي يرى في وجهه شبه الخيوط[12]؛ حيث يكون على سَطحه (تجزيعات مُخطّطة)، وكلما كان أصفى وأضوأ كان أجود في الثمن[13]، والعقيق الأحمر يتدرّج بداية من اللون العسلي ثم الجزري ثم ما يسمونه أحيانا بالبصلي إلى

حجر عقيق الجزع

أن يصل إلى الأحمر، وبعدها يبدأ يغمق، ويتحول من الأحمر إلى الرماني إلى الغامق بعدها إلى الكبدي وهو أثمن، وكلما صار العقيق أغمق صار سعره أكثر ثمنًا، وبعد الكير يصل إلى درجةٍ داكنة، فيصير كرزيًا وهو أيضًا من أثمن أنواع العقيق.

ومن أشهر أنواع العقيق الأخرى؛ العقيق المزهر أو المشجر والذي يحمل ألوانًا ممزوجة بين الأبيض والأحمر أو الأبيض والأسود والسماوي والذهبي والجزع والأسود، والعقيق الخرائطي والذي يتميّز عن غيره بخطوطٍ ثنائية اللون أبيض أسود، ويتميّز بشفافيته ذات الخلفية الضبابية؛ حيث تتشكّل داخله الخرائط الواضحة وفق نوعين من الخطوط أسود وأبيض[14]، والعقيق النَمري أو «حجر النمر» ويتميَّز هذا النوع باللون القاتم وهو حجر قاني اللون حيث تتداخل فيه ألوان ثلاثة أبيض، رمادي، أسود، وعقيق حجر الشمس والذي يتسم باللون الشفاف المتراوح بين الأبيض والأصفر، ويتميّز هذا النوع باختزان دفء الشمس لساعات طويلة من الليل، وعقيق حجر السجين والسجين حجر يميل إلى اللون الأبيض، وهو مكوّر وصغير ذو بريقٍ لامع، يُستخدم كخرزٍ للحلي منذ القدم، وعقيق حجر الجزع والذي يعتبر أول حجر كريم يكتشف في اليمن ولذلك سُمي بهذا الاسم الجزع،

7

حجر العقيق اليماني الأحمر

8

حجر العقيق اليماني
بصورة ورقة نباتية

9

حجر العقيق المصور
بصورة الكعبة المشرفة

ويتـميّزعن غيره بخطوطه وشـفافيته ومنه نوعان أسـود وأبيض[15]، ومن أشـهر أنـواع العقيق «العقيـق المصوّر» وهو ينـدرج ضمن أفضليـة العقيق الأحمـر، وتظهر فيه كتابات وصـور بديعة لمناظـر طبيعية ورسـوم طيور من صنـع الله سـبحانه وتعـالى بصـورة بديعة، ومن أشـهر هذه الصور صورة الكعبة المُشـرّفة[16]، وقد نظّم الشـاعر السـوري الشـيخ المتوكّل علـى الله صالح أبياتًا شـعرية سـاردًا أنواع العقيـق المختلفـة كالتالي[17]:

وأحمر ببريقه الفتّان

ومُزهر وبأبدع الألوان

ومصور جاد الإله بحسنه

كالشمس والفيروز في اللمعان

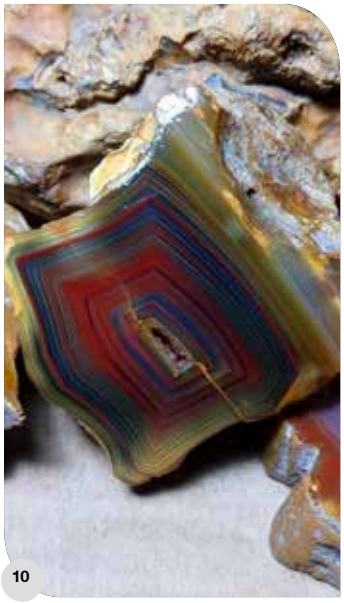
عجبا أرى الجزع قد اكتسى

قد نالها بأظافر الشيطان

اكتشاف العقيق اليمني وأماكن تواجده:

اختلـف المؤرّخون حـول بدايـة اهتـداء اليمنيين إلى الأحجـار الكريمة بـشكلٍ عـام، لكنهـم اتفقوا علـى أنّ الاكتشـاف الحقيقـي يعكـس العلاقـة الحَتميـة بين الإنسـان اليـمني والطبيعـة، وامتهان اليمنـيين الأجداد نحت الجبـال وبناء القصـور والمعابد، والمـدن التي ذكرها القرآن الكريم، كـإرم ذات العماد، وهـي المهن التي قادت لاكتشـاف الأحجار الكريمة، ومنها العقيـق اليماني الذي ذكره كتـاب «التيجان في ملـوك حـمير»، لمؤلفه «وهب بـن منبـه»، مشيراً فيـه إلى أن شـداد بن عـاد بنى قصره مـن حجـارة الجـزع، وأن العقيـق اليمـاني جـاب الآفاق ووصـل إلى أوروبـا في وقـت مبكـر، حيث ذكر أرسـطو في عديـد مـن آثـاره أن أجـود أنـواع العقيق والجـزع كانت تجلب مـن اليمن.

ويتواجد العقيق في أماكن كثيرة في اليمن، حيث تتواجد مناجم المعـدن في المناطق البركانية أشـهرها جبـل ألهام في آنس، وملـص في غرب ذمـار، وغيرها، فيقـول الهمداني في كتابـه (الجوهـرتين العتيقتين) بـأن في جبل هِـرَّان قبلي مدينة ذمار معادن الحجارة النفيسـة اليمانية من العقيق الأحمـر والأبيـض والأصفر والمـورد، وفي قريـة مُلُص من مغرب ذمار معـادن العقيق اليماني والجواهر النفيسـة[18]، وأجـود الأنواع المسـتخرجة منها في آنـس وتحديدا في جبل ضـوران وقرية الغدن وحمير[19]، وأشـار التيفاشي أنّ العقيق يُؤتى به مـن اليمن من معـادن له بصنعاء ويـؤتى به لعدن



10

حجر العقيق في بداية اقتطاعه من الصخور

ومنها يُجلب إلى سائر البلاد وزَبيد[20]، أما ابن المجاور فذكر أنّ العقيق يُستخرج من جبل شبام، وقال نجم الدين عمارة اليمني في تاريخه يصف جبل شبام بحضرموت (وهو مَنيعٌ جدًا وفيه قرى ومزارع وجامع كبير وهو عمل مستقل ويرتفع منه العقيق والجزع وهي حجارة مُعساة فإذا عملت ظهر جوهرها، وهناك عقيق كان يُؤتى به من الشحر ومن شهارة)[21].

إنتاج وصناعة العَقيْق اليمني:

يستخرج العَقيْق بشكلٍ عام من مناجم خاصة في قمم الجبال والأودية، ويوجد في الحمم البركانية، فيملأ التجاويف التي أحدثها انبثاق الغازات في أثناء تجمد الصهارة، كما يعثر عليه في الصخور الرسوبية وبين الحصى، حيث إنّه من الممكن أنْ يكون قريبًا من السطح أو في باطن الأرض؛ حيث كان يجري عادة تتبّع خامات العَقيْق حتى عمق 8م تقريبًا [22]، ولا تُستخدم في استخراج العقيق في هذه الأماكن الطرائق العلمية القادرة على الحفاظ عليه، وإنما الطرق البدائية التقليدية هي السائدة كالكمبريشن والتفجير بالبارود، وأداة الأزميل، هذا بالنسبة إلى العقيق الباطني، أمّا العقيق الظاهر على سطح الأرض فيكون كالحصاة يُلتقط من بين الأحجار ويتم تجميعه ببساطة ويسمى الحجر الشمسي[23]، ويتم الحصول على خام العقيق الذي يتم بيعه في شوالات صغيرة تُسمّى (قُطْمة) على شكل صخور متفاوتة بألوان مختلفة، وقد تحتوي القطمة على تركيبات لونية متعددة.

وتُعتبر صناعة العَقيْق من أشهر الصناعات التقليدية اليدوية التُراثية في اليمن من قِبل حرفيين هواة يتوارثون هذه الحرفة عن آبائهم منذ قرون، وهي ليست منحصرة في مدينة معينة، غير أنه اشتهرت مدينة صنعاء بشكلٍ خاص به فقد كانت مدينة الفنون المهنية، وانتشرت بها حرفة صياغة الفضة والأحجار الكريمة من نقش وطرق وتطعيم وتفريغ، والتي ما زالت قائمة خاصة في سوق صنعاء القديمة حيث تنتشر أشهر الورش والمحلات التجارية للعقيق في سوق المِلح وسَمسرة النحاس والتي تُعتبر رمزًا لهذا الحجر الكريم في اليمن، وفي سوق الفضة عند باب اليمن وفي منطقة بني حشيش شمال شرق صنعاء، وتمر صناعة العقيق بعدة مراحل هي المعالجة ثم التشكيل والتلميع[24].

مراحل وأدوات انتاج العقيق اليماني

المراحل التي تمر بها صناعة العقيق:

تعتبر صناعة العقيق من الحرف الشاقة الدقيقة، فعملية استخراج العقيق تتطلّب شخصًا ذا خبرة عالية في البحث عن أماكن وجوده، فالحجر ليس له قيمة فالحجر قِيمته في استخراجه والعمل عليه، وتمرّ صناعة العقيق بعدة مراحل وتتوج غالباً بالوصول إلى حجر العقيق الخام، وقطعه على شكل أحجار، بأحجام قبضة اليد ليتم العمل عليه حتى يَصير فصًا جميلا نزين به أصابعنا، وتبدأ رحلة صناعة العقيق بالبحث والتنقيب في المحاجر والجبال للحصول على أحجار العقيق الخام، وهذه الأحجار تأتي قطعًا كبيرة وأخرى صغيرة، ثم يتم فرزها فالأحجار الكبيرة يتم قصّها بمناشير خاصة فيتم تقطيعها إلى أحجامٍ صغيرة بحسب اتجاه الحجر وفواصله، وتتطلّب هذه العملية دقة وخبرة في التقطيع، وبعد تقطيعها إلى شرائح تُصبح مناسبة لمناشير أصغر؛ حيث يتم تشكيلها وفقًا لتوجيه اللون والفواصل، والشخص الذي يقوم بعملية القطع هو منْ يَستنتج أو يتخيّل كيف يكون الفص أو الحجر وهذه المرحلة تُعرف بالقرَّاش، وبعد جلب المواد الخام يقوم الحرفيون باختيار الأحجار وتنقيتها مِما قد يكون بها من شوائب، والمرحلة التالية هي مرحلة التنقية؛ حيث يقومون بوضع أحجار العقيق في إناء سواء من الفخار أو المعدن ويقومون بتغطيته ووضع الطين على الغطاء ليكون الغطاء محكمًا، ثم توضع هذه الأواني في أحد الأفران التقليدية التي تصنع الخبز على نار هادئة تُغطيها طبقة من الرماد، ولمدة تتجاوز ثلاثة أو أربعة أسابيع، والهدف من هذه العملية تنقية العقيق أكثر، حيث يتم خلالها تليين تلك الأحجام الصخرية الصلبة، وتسمى هذه العملية الترطيب، وتُظهر هذه المرحلة بعض التشقُّقات في العقيق وهي الفواصل التي تساعد الحرفي على وضع التشكيلات البدائية للفصوص المطلوب إنتاجها، وتبدأ مرحلة ما بعد الفرن وهي إعطاء الفصوص الشكل الأولي سواء كانت شكلاً دائريًا أو مربعًا، أو على شكل قلوب أو حبّات مسابح بحسب الرغبة والطلب وذلك باستخدام مطرقة حادة الرأس، ثم تبدأ مرحلة التلميع الأولى وهي التي تكون بمكنة الجلخ ويكون بالمسن الكهربائي لتنعيم الحجر ليعطي الحجر ملمسًا ناعمًا وإبعاد شوائب الجلخ عنه، وفي هذه المرحلة تعطى للمنتج شكله النهائي، وأخيرًا مرحلة التلميع الأخيرة والصقل وهي تتم باستخدام الهزاز الحديث وإظهار اللون الحقيقي له، بعد مرحلة التلميع يأتي الصقل إظهار اللون والجمال الأخير للفص بجميع أشكاله، التعامل مع الأحجار يتطلب خبرة ويتطلّب فهمًا ودراسة كبيرة، وفي النهاية يخرج المنتج بمظهره الجذاب وبألوانه المميزة، ومن الأدوات المستخدمة؛ منشار القطع: وهو الآلة التي تُستخدم لقطع الحجر وذلك عن

خاتم رجالي بحجر العقيق اليماني النادر

خاتم فضة رجالي بحجر الجزع النادر

خاتم رجالي بحجر عقيق مزهر

طريق عجلة قطع غير مُسنّنة، المطارق لغرض إعطاء التشكيلات الأولية، والمثاقب، وكذلك مكنة الجلخ وهي من المكائن الحديثة تعمل على إعطاء الشكل النهائي للمنتج ليُصبح على شكل فص بيضاوي أو دائري أو أي شكل آخر وتحتاج هذه الماكينة عجلات كاشطة من السيليكون أو الماس بدرجاتٍ مختلفة من الخشونة، ومكنة التلميع وهي عبارة عن آلة هزازة توضع داخلها كمية الأحجار تكون بدرجة متقاربة من الصلادة وذلك مع بودرة لفترة معينة[25].

منتجات العقيق ومصنوعاته المختلفة:

يتمتّع العقيق بخصائصٍ فنية وجمالية عالية من حيث ألوانه المُتفرّدة والجذّابة إلى جانب ما يضمه من تشكيلاتٍ ورسوم وصور متعدّدة فضلاً عن الرونق والجمال اللذين يُضفيهما إلى المصوغات الذهبية والفضية التي يتم تطعيمها به بعد تشكيل أحجامه النادرة على هيئة فصوص مصقولة بيضاوية الشكل أو مستديرة تُستخدم في الخواتم، وقد أصبح في الإمكان بالأدوات الحديثة تقطيعه وتشكيله وصقله بكافة الأشكال المطلوبة للأغراض المختلفة[26]، وقد أبدع الصانع اليمني في توظيفه في العديد من المشغولات؛ فاستخدمه في صناعة وتطعيم الحلي والمجوهرات المختلفة كفصوص الخواتم الذهبية والفضية للرجال والنساء، والقلادات والعقود ودبابيس الزينة والأختام والأقراط وحلقات الأذن والتحف الفنية المختلفة، كما يُستخدم في تزيين المباخر ومقابض السيوف والسكاكين والجنبية اليمنية الشهيرة وتوشية الملابس، كما تُصنع منه المسابح المخرّمة البديعة[27]، ومن أندر أنواع العقيق اليماني فص نقش عليه أربع سور من القرآن الكريم هي الفاتحة والإخلاص والكوثر وآية الكرسي رغم أن حجمه لايتعدي حجم حبة الفاصوليا وهذا الفص موجود ضِمن مقتنيات مكتبة أمير المؤمنين في العراق، وكذلك فص من العقيق المصور عليه صورة الكعبة المُشرّفة، وأصبح العقيق اليَماني أكثر رواجًا وطلبًا من غيره من المنتجات والمعروضات اليدوية والحرفية الأخرى في المعارض التي شاركت فيها اليمن في العديد من دول العالم وأكسبت اليمن شهرةً عالمية[28].

ومِما يُدل على رقي صناعة العقيق وجودتها في اليمن في العصر الإسلامي أنّه يحتل مكانًا بارزًا في قوائم الهدايا التذكارية التي يحرص زوار اليمن على اقتنائها، كما يتم إهداؤها في المناسبات والاحتفالات؛ فقد كانت من ضمن الهدايا المُرسلة إلى حكام مصر، فلما أصبح الملك المظفر علي بن محمد الصُليحي حاكمًا على اليمن أرسل إلى الخليفة الفاطمي المُستنصر بالله عام454هـ/1062م هدايا كان من بينها سبعون سيفًا مقابضها من العَقيْق واثنا عشر سكينًا نصبها من العَقيْق وخمسة أثواب موشاة بالعَقيْق، وأيضًا اشتملت الهدية التي أرسلها السلطان الأشرف إلى الظاهر برقوق في عام798هـ/1395م على سيف محلى بالذهب ومرصع بالعقيق وحياصة حزام بعواميد عقيق مُكلّلة بفصوصٍ كبيرة من اللؤلؤ، ووجه فرس من العقيق ومرآة هندية مُحلاة بالفضة ومُرصّعة بالعقيق، وشطرنج من العقيق الأبيض والأحمر[29].

سبحة من حجر العقيق اليماني المزهر الأصلي

العَقيْق اليمني؛ الموروث الشعبي والديني والجمالي:

يمتاز العَقيْق اليمني بأهميةٍ بالغةٍ ومكانةٍ عظيمة، فهو يعطي لابسه مظهرًا مُميّزًا، وأصبح جزءً أصيلاً من عناصر الزينة الأساسية التقليدية التي يلتزم بها أهل اليمن تعبيرًا عن هويتهم وتراثهم الحضاري العريق الذي توارثته الأجيال منذ القدم، فاليمنيون القدامى كالحميريين كانوا أول من لبس العقيق وتزيّنوا به كحلي للنساء وخواتم للرجال، فقد اعتقدوا ان أحجار العقيق تجلب لهم السعادة وأحد أسباب تملُّكهم الحكم، وهي تمنحهم المهابة في القلوب، ولمّا جاء الإسلام ازدادت قيمة العقيق ومكانته بين العرب والمسلمين حسيًا ومعنويًا؛ لارتباطه بالمأثورات الدينية المتداولة بين الناس، حيث يُعتبر العَقيْق من الأحجار الكريمة التي يتبرّك بها الناس بوصفه سنةً نبوية يقتدون بها؛ حيث كان في شرعة الإسلام التختُّم بالفضة والعقيق سنة، فهم يتناقلون أنّ النبي ﷺ تختّم بالعَقيْق اليماني وأنّه ﷺ قال (تختّموا بالعَقيْق اليماني فإنّ فيه البركة)[30].

ويذكر أهل صنعاء إنّ أول منْ شهد لله بالوحدانية هو جبل العَقيْق، ويؤكّدون أنّ خاتم الإمام علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه كان من العَقيْق الأحمر مِما دفع الناس للتبرك به، ومِما قيل أيضًا عن أبي عبد الله عليه السلام قال: قال رسول الله ﷺ (تختّموا بالعقيق فإنّه مبارك، ومن تختّم بالعقيق يُوشك أنْ يُقضى له بالحُسنى)، وعن ربيعة الرأي قال: رأيت في يد علي بن الحسين عليه السلام فصًا من العقيق، فقلت: ما هذا الفص؟ قال عقيقًا روميًا، وقال رسول الله ﷺ (من تختّم بالعقيق قُضيت حوائجه)، وعن فاطمة عليها السلام قالت قال رسول الله ﷺ (من تختّم بالعقيق لم يزل يرى خيرًا).

ويرتبط العَقيْق بالموروث والثقافة الشعبية؛ حيث يُعتبر أحد الأحجار المُستخدمة في العلاج بطاقة الأحجار الكريمة[31]، وهناك الكثير من الأساطير التي تُنسج حول العقيق وقوته العلاجية للكثير من الأمراض، وقدرته الروحية والنفسية الكبيرة على صحة الإنسان، حيث يعتقد الكثير بأنّ للعقيْق خصائص روحانية مميّزة وقوة شفائية؛ فهو يخفّف الآلام، ويجلب الرّاحة النّفسية، ويقلّل القلق والتّوتر، ويُساعد على الاسترخاء، والهدوء والتأمّل، والنشاط والحيوية والطاقة[32]، فيُعتقد أن العقيق يُرسل إشعاعات تمنح حامله الثقة بالنفس وتُعطيه الشجاعة وتُمكّنه من الانتصار على أعدائه، وإذا عُلقت قطعة من العقيق فوق عظمة الصدر فإن لها تأثيرًا ملحوظًا في زيادة الذكاء والفطنة، وتساعد في

14 سبحة من حجر العقيق الرماني

15 عقد مطعم بالعقيق الأحمر والأخضر بألوان بديعة

الشفاء من الحمى والجنون، وإيقاف نوبات الصرع[33]، ويُعتقد أنّ الألوان اللامعة فقط من العقيق هي التي تعود على صاحب الحجر بمنافع الحظ، أمّا الذي يستعمل العقيق ذا الألوان المُملة والباهتة فإنه سيكون عرضةً للحوادث[34]، وقد نُسجت الأساطير بشكلٍ خاص حول العقيق الأحمر الرُماني المائل إلى الياقوت دون غيره من الأنواع الأخرى، فبعض الناس يرونه حجرًا مباركًا يمنع الحسد ويَمنح البركة، فأصحاب هذه العقيدة يرون أنّ البركة تنزل على مَنْ يرتديه أو يَلبسه، ولهذا فضّل كثيرون وضع الفصوص العقيقية الحمراء على الخواتم[35]، ويذكر بهاء الدين الإبشيهي في كتابه المُستطرف في كل فن مُستظرف عن خواص العقيق قائلاً: (التختُّم بالعقيق وحمله يُورث الحلم والأناة، وتصويب الرأي، ويسر النفس ويكسب حامله وقارًا وحسن خلق ويُسكن الحِدة عند الخصومة)[36]، كما يذكر الأنطاكي في كتابه (تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العُجاب) عن فوائد العقيق العلاجية: (التختُّم به يدفع الهم والخَفقان، وأمّا شُربه فيُذهب الطحال ويفتح السدود ويُفتّت الحصى ورماده يشدّ الأسنان واللثة)[37].

وهناك أنواعٌ من العقيق ترتبط باعتقاداتٍ طبية ونفسية كثيرة منها حجر الدم وهو حجر ملوّن عديم الشفافية، وسُمي بهذا الاسم اعتقادًا بحبسه للدم، أمّا حجر الفيروز فهو شفّاف ذو أربعة ألوان الأزرق والأبيض والأخضر والرَمادي، ويتميّز بجلب السعادة إلى القلب، ومهما يكن من أفكار اعتقادية بأحجار العَقيق اليَماني الكريمة فإن الضرر والنفع بيد الله وحده، إلا أنّ هذه الأفكار السائدة عن الأحجار صنعت له زخمًا دعائيًا دفع كثيرين إلى الإقبال عليه واقتنائها بل الترويج لها، مِما دَفعها إلى أنْ تُشكّل سياحة خاصة تُميّز صنعاء القديمة.

ويدخل العقيق في الاستخدامات الطبية الحديثة ضِمن طب الأحجار الكريمة المُعتمد على ما يبثُّه هذا الحجر النفيس الفاخر من ذَبذبات تُزيل الحواجز من داخل الجسم للقضاء بذلك على الطاقة السلبية، كما أنّ العَقيْق يُعتبر من العناصر المهمة في طاقة المكان؛ حيث يرى الباحثون في علم الفينج شوي[38] Feng Shui أنّ مادة الكارنيليان التي يتكوّن منها العَقيْق تتمتّع بصفاتٍ وقائية؛ حيث تساعد في تنشيط تدفّق الطاقة الداخلية، وتملأ الإنسان بالدفء والراحة والهدوء والسعادة، وقد كشفت الدراسات الحديثة أنّ حجر العَقيْق يبعث موجات كهرومغناطيسية تؤثّر في جسم الإنسان، ولذلك يوصون بوضع منتجات العَقيْق المختلفة في أركان المنزل وارتدائه أو وضعه على الجسم بغرض التزيُّن والتَداوي[39].

الخاتمة:

وأخيرًا يَمتلك اليمن كل مقومات التُراث والموروث الحضاري المُتنوّع،، إن العقيق اليمني ليس مجرد حجر كريم، بل هو رمزٌ للجمال والقوة والإرث الثقافي، ويكتسب العَقيْق أهميةً كبيرة ومكانةً عظيمة لدى أهل اليمن الذين تفنّنوا في صناعته حتى أصبح جزءًا أصيلاً من الهوية والموروث اليمني العريق، فهو تحفةٌ طبيعية تجمع بين جمال الطبيعة وإبداع الإنسان، إنّه يُمثّل قطعةً فريدة من نوعها في عالم الأحجار الكريمة، وقد أثرّ بشكلٍ كبير على الثقافات والحضارات المختلفة على مر العصور، ويتمتّع بخصائصٍ روحانيةٍ مميّزة وقوةٍ شفائيةٍ، ومع تزايد الاهتمام بالعقيق اليمني في الأوقات الحديثة، توصي الدراسة بمزيد من الاهتمام والرعاية للحفاظ على مناجم العقيق، وضمان استدامة هذه الثروة الطبيعية الثمينة.

الهوامش:

1. عبد الحكيم أحمد عثمان، الأحجار النفيسة ومعادن البقران والعقيق في اليمن، ط1، 1998م، صنعاء، ص128.
2. محسن عقيل، الأحجار الكريم؛ التختم، الخواص، النقوش، دار المحجة البيضاء، بيروت، لبنان، 2001م، ص48، 212.
3. محمد إبراهيم، موسوعة الأحجار الكريمة أنواع الأحجار الكريمة خصائصها وفوائدها، دار الجنان للنشر والتوزيع، الأردن، 2016م، ص115 - 116.
4. لسان العرب، ابن منظور، مج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص176.
5. عبد الحكيم أحمد عثمان، الأحجار النفيسة، ص129.
6. محسن عقيل، الأحجار الكريم، ص463.
7. ابراهيم المقحفي، معجم البدان والقبائل اليمنية، مج1، الجيل الجديد ناشرون، صنعاء، 2011م، ص20.
8. محمد بن ابراهيم ابن الاكفاني، من نخب الذخائر في أحوال الجواهر، تحقيق الأب انستاس، المطبعة العصرية، القاهرة، 1939م، ص78.
9. محمد يحي، العقيق والجزع اليماني، مجلة العرب، مج1, ع3، 1966م، ص199.
10. وفاء عبد الهادي عبد الله الشرجبي، الصناعات والحرف في اليمن في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة، ماجستير، كلية الآداب، جامعة عدن، 2007م، ص39 - 41.
11. محمد إبراهيم، موسوعة الأحجار الكريمة، ص114.
12. محمد بن ابي طالب الانصاري الدمشقي المتوفى727هـ /1327م، نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، مطبعة الأكاديمية الإمبراطورية، مدينة بطربورغ المحروسة، 1865م.
13. الجاحظ، التبصر بالتجارة، تحقيق حسن حسني عبد الوهاب، مكتبة هنداوي، 2021م، ص19.
14. حمدي العربي، أسرار الأحجار الكريمة، ص17.
15. محمد محمد إبراهيم، في سوق الأحجار الكريمة .. العقيق اليماني في الصدارة، مجلة القافلة، يوليو – أغسطس 2021م، سڑكة أرامكو السعودية.
16. محمد إبراهيم، موسوعة الأحجار الكريمة انواع الأحجار الكريمة خصائصها وفوائدها، دار الجنان للنشر والتوزيع، ص115 - 116.
17. حمدي العربي، أسرار الأحجار الكريمة، ص17.
18. لسان اليمن الحسن بن أحمد الهمداني345/280هـ، كتاب الجوهرتين العتيقتين المائعتين الصفراء والبيضاء، تحقيق حمد الجاسر، 1987م، ص432.
19. شكيب أرسلان، الارتسامات اللطاف في خاطر الحاج إلى أقدس مطاف، تحقيق محمد رشيد رضا، مطبعة المنار بمصر، 1350ه، ص189.
20. أحمد بن يوسف التيفاشي، أزهار الافكار في جواهر الأحجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة, 1977، ص146.
21. يحي ابن ماسوية (توفي سنة ٢٤٣ه)، كتاب الجواهر وصفاتها، تحقيق عماد عبد السلام رؤف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977م، ص60.
22. السيد عبد العزيز سالم؛ تاريخ شبة الجزيرة العربية قبل الاسلام، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1992م، ص91، يحي ابن ماسوية (توفي سنة ٢٤٣هـ)، كتاب الجواهر وصفاتها، تحقيق عماد عبد السلام رؤف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977م، ص60.

– https://almadapaper.net/sub/10 - 507/p13.htm

23. صادق الحميدي، العقيق اليماني حقائق وأساطير، مجلة الفيصل ع439 - 440، ص6 - 7.
24. عبد الحكيم أحمد عثمان، العقيق، الموسوعة اليمنية، ج3، ق3، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م، ص2100 - 2102.
25. الصندوق الإجتماعي للتنمية، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة زبيد، ج1، 2009م، ص 108.
26. محمد الراشد، المسبحة: تراث وصنعة، 1999م، ص100.
27. محسن، ص479، الصندوق الإجتماعي للتنمية، مسح وتوثيق الحرف اليدوية التقليدية في مدينة صنعاء القديمة، مطابع صنعاء الحديثة للأوفست، صنعاء، ط1، 2008م، محمد الراشد، المسبحة: تراث وصنعة، 1999م، ص100.
28. صادق الحميدي، العقيق اليماني حقائق وأساطير، مجلة الفيصل، ع439 - 440، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، المملكة العربية السعودية، ص6.
29. ربيع حامد خليفة، الفنون الزخرفية اليمنية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة م، ط1992،1م، ص232.
30. نور الدين علي بن محمد الهروري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح للإمام محمد التبريزي، ج8، تحقيق جمال العيتاني، دار الكتب العلمية2001م، ص249.
31. أيمن الحسيني، عجائب العلاج بالكريستال و الأحجار الكريمة أحدث صيحات الطب البديل لبث الحيوية وعلاج المرض، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، 2007م، ص66، 67، 101، وللمزيد انظر، محمد صدر موحد الأبطحي، الأحجار الكريمة وخواصها العجيبة: تأثير الأحجار الكريمة على حياة الانسان وعلاج الأمراض طبقًا لنظر الأئمة عليهم السلام والعلماء، عطر عترت, 2009م.
32. محمد بن أبي طالب الأنصاري الدمشقي المتوفى727هـ /1327م، نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، مطبعة الأكاديمية الإمبراطورية، مدينة بطربورغ المحروسة، 1865م.
– https://almadapaper.net/sub/10 - 507/p13.htm
33. مروان أبو نعيم، الاحجار الكريمة، ص63.
34. حمدي العربي، أسرار الأحجار الكريمة، ص17.
35. صادق الحميدي، العقيق اليماني حقائق وأساطير، مجلة الفيصل، ع439 - 440، 2013م، ص6 - 13.
36. بهاء الدين الأبشيهي (ت نحو850ه)، المستطرف في كل فن مستظرف هو كتاب في الأدب والأخبار، تحقيق أبراهيم امين محمد، المكتبة التوفيقية، ص434.
37. داود بن عمر أنطاكي، تذكرة أولي الالباب والجامع للعجب العجاب، مطبعة الحلبي، مصر،1884م، ص244.
38. كَلمة (الفِينغ شُوي) في اللُغة الصِينية عِبارة عَن مَقطعين (فِينغ)؛ وَتُعني (الرِيَاح)، و(شُوي) وَتَعني (المِياه)؛ وَتَرتبط الفِينغ شُوي بِالكَلمة الصِينية (تِشيCHI)؛ وَالمَقصُود بِها الطَاقة الإيجابية، ويُعرّف الفِينج شُوي بأنه فَن تَناغم الفَضاء المُحيط وَتَدفقات الطَاقة؛ ومِن هَذا المُنطلق جَاء اهتمام نظام الفِينج شُوي بِطَاقة البَيت وَاتجاهه وَتَوزيع الغُرف فِيه وَالأَثاث وَالأَلوان، لأنها جَميعُها تَبث طَاقة إذا تَمّ استخدامها بِالشَكل السَليم. للمزيد انظر، ولاء عاصم الشريف، علم الفنغ شوي، مجلة جمعية المهندسين المعماريين الشرق الأوسط، مصر، يوليو، 2016م، ص35.
39. صادق الحميدي، العقيق اليماني: حقائق وأساطير، مجلة الفيصل، ع439 - 440، ص7 - 8.

الصور :

– الصور من الكاتب.
1. https://arabic.alibaba.com/
2. https://www.widevistass.com/2021/11/Spiritual-and-medicinal-properties-and-benefits-of-natural-agate-stone.html
3. ، محمد إبراهيم، في سوق الأحجار الكريمة، مجلة القافلة.
4. مجلة أبجد الثقافية، العقيق اليماني بين التراث والأساطير، مارس2022م، ع6، ص5
5. مجلة الفيصل العددان 440-439، ص12
6. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Agate-Quartz-49959.jpg
7. عبدالله الغول، الأحجار الكريمة منافع وفوائد، ص70-69
8. https://cdn.salla.sa/wAeew/vCgQ5cB7V4OAbSlOm-wP8YmB0ZoifX2o0F4h8Qoil.jpg
9. عبدالله الغول، الأحجار الكريمة منافع وفوائد، ص70-69
10. https://www.gsmr-aden.org/site/2120
11. https://aradbranding.com/ar/wp-content/uploads/2022/09/DesertJasperClassic-1-1.jpg
12. https://alaqeeq.com/agate-info/
13. 14. 15 https://www.kannour.com/product-category/rings/page/2/

فضاء النشر

قراءة في كتاب
طقوس الخصوبة في التراث الشعبي
«قرى الصعيد نموذجا»
للباحث أشرف أيوب
214

قراءة في كتاب
«دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية»
لعبد الحميد بورايو
218

قراءة في كتاب
طقوس الخصوبة في التراث الشعبي:
«قرى الصعيد نموذجا» للباحث أشرف أيوب

د. أحمـــد الصغيـــر - مصر

مقدمة:

تحمل الثقافة الشعبية في صعيد مصر، الكثير من الموروثات الإنسانية التي تمتد إلى مئات الأعوام، فقد عرف الصعيد الطقوس الشعبية في الأفراح والأحزان، والخصوبة والزواج والطلاق والطهور، ... وغيرها، فتوارثتها الأجيال جيلا بعد جيل . وتحتفظ القرية المصرية في الصعيد بالكثير من هذه الطقوس التي تحولت إلى عادات وتقاليد وأعراف شعبية صارت بمثابة القوانين التي تتحكم في تصرفات البشر . بل صارت أيضا أكثر تأثيرا في الوعي الجمعي الشعبي في الصعيد، تجلى ذلك في كتاب «طقوس الخصوبة». فقد صدر عن سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة / 2022، دراسة لافتة في حقل الثقافة الشعبية للباحث المصري أشرف أيوب معوض بعنوان «طقوس الخصوبة».

منهج الكتاب:

يعتمد المؤلف في كتابه على المنهج الوصفي، وإجراءاته العلمية كالتحليل والتأويل، مستخدما العينة من قرى محافظة سوهاج بصعيد مصر، مستعينا بالإخباريين الذين قطنوا هذه القرى منذ مئات السنين وتوارثوا هذه الطقوس عن آبائهم وأجدادهم حيث جاء الكتاب في مقدمة، وستة فصول، وخاتمة، ويعد هذا الكتاب هو الكتاب الثالث للباحث أشرف أيوب معوض المتخصص في التراث الثقافي الشعبي غير المادي المصري بعد صدور كتابين له من قبل حول الثقافة الشعبية القبطية، والموالد القبطية، «مولد الأنبا شنودة نموذجًا».

بين النظري والتطبيقي:

يعتمد أشرف أيوب في كتابه طقوس الخصوبة على الحفر في تشكلات الثقافة الشعبية في صعيد مصر، وخاصة قرى محافظة سوهاج بصعيد مصر، محاولا الوقوف على تأصيل النظري والتطبيقي للطقوس الشعبية في الجنوب، بدءا من عصر الأساطير الفرعونية وحتى اللحظة الراهنة التي نعيش فيها، حيث تمارس المجتمعات في صعيد مصر بعض العادات والتقاليد القديمة متمسكة بطقوسها وممارستها اليومية في كل مناسباتها الخاصة، فيقوم الكاتب بربط هذه الطقوس بأسطورة إيزيس وأوزوريس في إشارة لافتة إلى استمرارية الحضارة المصرية القديمة بوصفها عمق المخزون، الثقافي، و الفكري، والحضاري، والتاريخي.

المرأة و طقوس الخصوبة:

يقدم الباحث أشرف أيوب مصطلح «طقوس الخصوبة» من خلال الممارسات التي تلجأ إليها المرأة في محافظة سوهاج بصعيد مصر؛ بغرض تحقيق أمنياتها وهي الإنجاب وكذلك حل المشكلات المتعلقة بها، ويرجع سبب عدم إنجاب المرأة أو تعطلها أو تأخرها إلى ما يسمى بالكبسة ،أو المشاهرة «عند دخول أحد أشخاص على المرأة وهي في حالات معينة عروسة، واضعة فطمت طفلها حديثًا» دون أن ترى هلال الشهر العربي الجديد. ويرى في مجتمع البحث أن هناك أشخاصا، بعينهم من شأنهم أن يحدثوا الكبسة عند دخولهم على المرأة. ويعرض مجموعة من طقوس حماية المرأة، وكذلك طرق فك الكبسة، بهدف أن تكون المرأة، قادرة على الإنجاب، فتبدأ بممارسة بعض الطقوس الموروثة عبر الزمن. فيؤكد أيوب في مقدمة كتابه أن الكثير من العادات والمعتقدات والسلوكيات التي نمارسها في عصرنا الحديث ليست سوى امتداداً لمعتقدات بدائية قديمة. حيث بدأ المؤلف البحث في عاداتنا وطقوسنا الشعبية وربطها بالمعتقدات والأساطير المصرية القديمة، حتى تبين أن الكثير من العادات والتقاليد التي كان يمارسها المصريون القدماء لا تزال باقية إلى اليوم كالاعتقاد في السحر، وفنونه، وقدرته على النفع والإيذاء والتحبيب، والتفريق، واستخدام الدمى التي تخرق بالدبابيس وتحرق بالنار، وتقلد التمائم والأحجبة والتعاويذ، وتعليق البصل في الأعياد واستخدام طاسة الخضة، والوصفات الطبية، والاعتقاد في القديسين والمشايخ المحليين، والاحتفال بوفاء النيل وشم النسيم وتقاليد الزواج والولادة والرضاعة، والعادات المتعلقة بالحزن والوفاة والاعتقاد بأن روح المتوفى تعود إلى القبر في أيام الطلعة لرؤية الأقارب والأحباب، فكل هذه العادات لها مثيلاتها في مصر القديمة . فتمثل الطقوس القديمة المرتبطة بالخصوبة تحديدا موروثا شعبيا ممتدا عبر الزمان والمكان في مصر القديمة وحتى يومنا الراهن في ظل ممارسة العادات الطقسية نفسها في القرية المصرية بشكل خاص، حيث يقول المؤلف أن «استمرارية الحضارة المصرية القديمة، في وجداننا تمثل بعدا شعبيا وجوهريا في كل معتقدات التراث الشعبي، حيث يلجأ الكاتب إلى قراءة متون الأهرام وما هو مدون على جدران المعابد ما فعلته إيزيس كي تستعيد زوجها المتوفى، إذ حلقت فوق جثته، ورفرفت بجانحيها، فبعثت فيه الحياة، فاستطاع أن يخصبها، فجعلها تحبل».

محتويات الكتاب.

جاء كتاب طقوس الخصوبة في مقدمة وستة فصول وخاتمة، جاء الفصل الأول بعنوان مفاهيم نظرية، وقف الكاتب عند بعض المصطلحات النظرية المرتبطة بالتراث الشعبي، ومنها المعتقدات الشعبية، قدم مفهوما لها من منظور اجتماعي وثقافي فيقول: المقصود بالمعتقدات الشعبية هي التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي وما إذا كانت هذه المعتقدات قد نبعت من نفوس أبناء الشعب عن طريق الكشف أو الرؤية أو الإلهام، وأنها كانت أصلا معتقدات دينية إسلامية أو مسيحية، حيث تصبح المعتقدات الشعبية هي خبيئة في صدور الناس، وهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة مبالغ فيها أو مخففة، يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا. ثم يؤسس المؤلف لمصطلح الشخصيات المسببة للمشاهرة، فقد طرح مجموعة من الصور لهذه الشخصيات مثل (القادم من المدافن، أو من شارك في واجب العزاء، القادم من السوق ويحمل معه لحما نيئا، أو باذنجانا أسود، القادم ويكون حالقا ذقنه حديثا، رجل أو امرأة ترتدي ذهبا، امرأة تكون عليها الدورة الشهرية.

مفاهيم ومعتقدات وطقوس:

يطرح الكاتب مفهوم الطقوس الشعبية فيقول: «الطقس هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية»، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية، ولعل الموسيقى الإيقاعية والرقص الحركا أول أشكال هذا السلوك الطقسي التلقائي الذي تحول تدريجيا إلى طقس مقنن تجري تأديته وفق قواعد مرسومة، وقد ترافق تقنين الطقس وتنظيمه من خلال معتقدات واضحة تؤمن بها الجماعة. ومن الملحوظ أن هناك فرقا واضحا بين المعتقد والطقس، فإذا كان المعتقد حالة ذهنية، فالطقس حالة فعل من شأنها إحداث رابطة، وإذا كان المعتقد مجموعة من الأفكار المتعلقة بعالم المقدسات، فإن الطقس مجموعة من الأفعال المتعلقة بأسلوب التعامل مع ذلك العالم. وجاء الفصل الثاني، بعنوان طقوس الخصوبة، حيث ارتكز المؤلف على التأسيس لمصطلح الخصوبة وعلاقتها بالطقس، فيقول: إن مصطلح طقوس الخصوبة في مجتمع البحث (سوهاج / صعيد مصر) هي تلك الممارسات الشعبية التي تلجأ إليها المرأة التي لا تنجب أو التي توقفت عن الإنجاب، أو لديها مشكلات متعلقة به، كالرضاعة الطبيعية وغيرها. وتسمى هذه الممارسات بالخرافات الشعبية الموروثة منذ القدم، ومن هذه الممارسات على سبيل المثال (الذهاب إلى المقابر، أو أن تخطو المرأة العقيم الخشبة التي يحمل عليها المتوفى، الدحرجة من فوق الجبال، المرور في حقل باذنجان أسود، اللجوء إلى السحر لفك العمل / السحر). ثم يطرح الكاتب أشكال بعض الطقوس الموروثة لفك الكبسة والمشاهرة، فالكبسة هي ضرر أو أذى يصيب المرأة عموما في مراحل معينة

من دورة حياتها العمرية (طفلة، عروسة، أم) في أوقات ختانها أو زفافها، أو إنجابها وأحيانا في وقت فطامها لمولودها..

جاء الفصل الثالث بعنوان، إيزيس والخصوبة، حيث يلجأ المؤلف إلى الوقوف على العلاقة الأزلية بين الأسطورة والخصوبة، مستدعيا أسطورة إيزيس وأوزوريس، فقد اهتم الفراعنة القدماء بالخصوبة والإنجاب، والزواج المبكر، ويرجع ذلك إلى أن مصر بلد زراعي منذ فجر التاريخ، حيث اهتم الفلاح المصري بضرورة الزواج وكثرة الإنجاب حتى يساعده أبناؤه في أعمال الزراعة والبناء وغيرها. حتى صار الإنجاب هدفا للعلاقة الزوجية بالأساس. ويدلل المؤلف على ذلك بأسطورة إيزيس وأوزوريس، وكيف قامت إيزيس بالبحث عن زوجها كي تنجب منه إلها كي يحكم البلاد. ثم جاء الفصل الرابع بعنوان: السحر وطقوس الخصوبة، فيطرح أشرف أيوب، العلاقة بين السحر والخصوبة، ويرصد بعض ممارسات السحر في قرى محافظة سوهاج بصعيد مصر، ومنها طقة السبحة وهي عبارة عن سبحة حباتها من قطع الخشب يملكها أحد الأشخاص حيث تذهب المرأة المتوقفة عن الإنجاب إلى الشيخ مالك السبحة وتجلس أمامه ويسمح لحبات السبحة أن تسقط واحدة تلو الأخرى فوق بعضها، فتحدث صوتا (طق). والمغزى من الأمر أن حبات السبحة تنزل فوق بعضها هكذا الأولاد سوف يأتون واحدا تلو الآخر. ومن الممارسات الأخرى عروسة الحنة، ولبن الفطام حيث تبل قطنة من لبن الفطام وتخطو عليها سبع مرات، ثم طريقة ربط العريس. أما الفصل الخامس جاء بعنوان البركة، وطقوس الخصوبة، ويطرح المؤلف من خلاله علاقة الأماكن المقدسة بالخصوبة، سواء أكانت هذه الأماكن خاصة بالعقيدة المسيحية أو الإسلامية، مثل المساجد أو الكنائس والأديرة، والأضرحة الخاصة بالأولياء والقديسين،.. وغيرها. حيث تذهب المرأة إلى زيارة هذه الأماكن التي أكسبها الناس قدسية معينة مثل حجر معين أو بئر معينة أو نخلة بعينها، رغبة في الحمل والإنجاب، وتعقد المرأة بين الولي وبينها نذرا إذا تحقق هدفها من زيارته، وجاء الفصل السادس بعنوان التخطي، والطواف حول الأشياء، مثل الدوران حول قمينة الطوب التي كانت تنتشر في القرى لصناعة الطوب الأحمر حيث تبنى القمينة، بوضع الطوب اللبني فوق بعضه على هيئة مكعبات ويصل طولها، وعرضها وارتفاعها ثلاثة أمتار في كل جهة، وتحتوي ما يقرب من عشرة آلاف قالب طوب ويرش السولار من الداخل أثناء وضع الطوب وخارجها، ثم تشعل النيران فيها لمدة ثلاثة أيام . فيتحول الطوب اللبن إلى طوب أحمر يصلح لبناء المنازل . ثم يطرح أيوب ممارسة أخرى وهي التخطي على بعض الحيوانات. أن تخطو المرأة فوق السلحفاة، أو على حيوان (الورن)، أو البومة وغيرها. أو الكلبة المنجبة حديثا أو الحمار والحصان .

الخاتمة:

ثم جاءت الخاتمة لترصد النتائج التي توصل إليها البحث، حيث يذكر أيوب أن معظم الممارسات المرتبطة بطقوس الخصوبة هي ممارسات فرعونية قديمة ممتدة، وقد صارت شكلا من أشكال الموروث الثقافي لدى المصريين وبخاصة في محافظة سوهاج بصعيد مصر وهي تمثل العينة البحثية التي اعتمد عليها أشرف أيوب في كتابة بحثه واختبار فروضه العلمية . كما توصل أيضا إلى التنوع الثقافي والمعرفي لدى المصريين من خلال تحويل مثل هذه الطقوس من مجرد خرافات إلى عقيدة ثقافية تسهم في تشكيل وعيهم وعلاقتهم بالحياة .

قراءة في كتاب «دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية» لعبد الحميد بورايو

أ. د. سيدي مُحمَّد بن مالك - الجزائر

يعتزي كتاب «دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية»، لعالِم السّرد والمترجِم والمتخصِّص في الثّقافة الشّعبية الأستاذ عبد الحميد بورايو، إلى حقل الدراسات الأدبية الشّعبية الذي يُعنى، عامّة، بمقارَبة أشكال التّعبير الشّعبي، مثل الحكايات والسّيَر والمغازي والأمثال والألغاز والأشعار، التي تتّسم بخصائص محدّدة تنأى بها عن دائرة الأدب الرّسمي والثّقافة العالِمة، من عراقة وجماعية وتوارُث وشفوية وعفوية، وتعبّر عن نمط معيّن في التّفكير ورؤية العالَم. ومن ثمّ، يهتمّ عبد الحميد بورايو، في هذا الكتاب، بأحد تلك الأشكال التّعبيرية الأصيلة، وهو الحكاية الشّعبية؛ مجاله الأثير الذي انشغل به على امتداد عقود من التّوثيق والتّصنيف والوصْف والتّحليل، حيث ألّف، في هذا المضمار، جملة من الكتب المرجعية التي لا يمكن للباحث المتخصِّص أن ينصرف أو يستنكف عنها في دراساته، نظيرَ «القصص الشّعبي في منطقة بسكرة؛ دراسة ميدانية»

و«الحكايات الخرافية للمغرب العربي؛ دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات» و«المسار السّردي وتنظيم المحتوى؛ دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة» و«البطل الملحمي والبطل الضّحية في الأدب الشّفوي الجزائري».

ويسلك عبد الحميد بورايو، في هذا الكتاب، الأسلوبَ نفسَه الذي كان قد سلكه في مُؤلّفاته السّابقة، حيث يمكن أن نوجِز طريقته في مقارَبة «دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية» في ثلاثة عناصر، هي: المدوَّنة، والمنهج، والمصطلح.

1 – المدوَّنة:

كدأبه دائما، يُؤلّف عبد الحميد بورايو، في هذا الكتاب، بين توثيق الحكايات الشّعبية وتحليل أشكالها ومضامينها. وقد أسعَفه التّحليل، الذي سعى فيه إلى وصْف صريح الحكاية الشّعبية وتأويل مُضمَرها معا، في تصنيف المدوَّنة؛ فقد خلص إلى أنّ الحكايات السّبع، موضوع الدّراسة، لا تنتسب، كلّها، إلى الحكاية الشّعبية، بل إنّ بعضها، وعددها أربع حكايات، ينتمي إلى الحكايات الخرافية الخالصة (Les contes merveilleux proprement dit) التي تمثّل، في نظرنا، أحد أصناف الحكاية الشّعبية وليس أحد أشكالها، وذلك إذا راعيْنا، في حدود ما نعرف، طريقة تصنيف الأدب إلى جنس فنوع فشكل ثمّ صنف (جنس السّرد فنوع الحكاية فشكل الحكاية الشّعبية ثمّ صنف الحكاية الخرافية الخالصة)، بينما تنتمي الحكايات الثّلاث الأخرى إلى شكل الحكاية الشّعبية التي «تعتمد البطولة فيها على القدرات البشرية المحضة، التي لا تسندها القوى الأخرى (قوى العالَم الآخر). أمّا العالَم الآخر (العالَم المجهول، الميتافيزيقي) فيختفي، تماما، من مسرح الأحداث، ويكون الصّراع بين القوى البشرية، أو، بالأحرى، بين الذّكورة والأنوثة»[1]. وهذه الحكايات الثّلاث هي: «عِقابُ الأمّ» و«مَلْهاطْ» و«عيشة أمّ الزْبايَل».

ويعتقد عبد الحميد بورايو أنّ صنفَ الحكاية الخرافية الخالصة ذاتَه، الذي تنتسب إليه الحكايات الأربع، وهي «دلالّة» و«لُونْجَة بَنْتْ أمّا» و«لُونْجَة بنت الغولة» و«الصّياد والمرأة وحيوانات الغابة الثّلاثة»، يتوزّع على نمطيْن اثنيْن؛ ففي حين، تنتمي الحكايتان الأوليان إلى نمط (حكايات البطلة الضّحية)، تنتسب الحكايتان الأخريان إلى نمط (حكايات البطل الباحث)، حيث يتّخذ الفرق بين النّمطيْن مظهرا رئيسا يتمثّل في ماهية الحكاية؛ فالنّمط الأوّل، الذي له علاقة بالأسطورة وتسرده النّساء في المجتمع الفلاحي، تقتفي فيه الرّاوية أثر امرأة بطلة تتعرّض للإساءة من قِبَلِ الرّجل؛ فيجسِّد المرويّ، من ثمّ، الصّراع بين النّظام الاجتماعي الأموسي (نسبة إلى الأمّ) والنّظام الاجتماعي الأبيسي (نسبة إلى الأب) من جهة، وبين العالَم البشري الثّقافي والعالَم المجهول الطّبيعي من جهة أخرى. أمّا النّمط الثّاني الذي تسرده، هو الآخر، المرأة، فتقتفي فيه الرّاوية أثر بطل شاب يصبو إلى إصلاح الإساءة في كوْن تخييلي قد تنهض

فيه المرأة بدور المساعد لذلك البطل الباحث أو دور المعارض له؛ فيجسِّد المرويّ، حينئذٍ، «صراعًا بين العالَميْن المعلوم (البشري) والمجهول (المتوحِّش)، تنتقل فيه المرأة من العالَم الأوّل نحو العالَم الثّاني. ويكون العكس، فتنتقل فيه البطلة من عالَم الوحوش إلى عالَم البشر»[2]، مع ما يحيل إليه ذلك الصّراع من تبايُن وتنافُس بين قيم الأنوثة وقيم الذّكورة في العالميْن البشري والمتوحِّش على حدّ سواء.

وعلى عكس أسلوبه في إيراد الحكايات باللّهجة العربية العامية كما جرت على لُسُن رواتها وجامعيها، مثلما هي الحال في مُؤلَّف «البطل الملحمي والبطل الضّحية في الأدب الشّفوي الجزائري»، يؤثر عبد الحميد بورايو، في كتاب «دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية»، صياغة أو ترجمة الحكايات باللّغة العربية الفصحى، مع شرح بعض التّعبيرات الدّارجة أو المفردات العامية ذات الدّلالة الثّقافية والتي يتعذّر كتابتها أو نقلها بتلك اللّغة في الهامش، حيث يمضي إلى تدبيج ستّ حكايات بالفصحى، ونقل حكاية واحدة من اللّغة الفرنسية إلى اللّغة العربية، وهي حكاية «الصّياد والمرأة وحيوانات الغابة الثّلاثة» التي لا تُعرَف اللّهجة الأصلية التي رُوِيَت وجُمِعت بها إنْ كانت عربية عامية أو أمازيغية، وذلك قبل ترجمتها إلى اللّغة الفرنسية.

المنهج:

يتناول كتاب عبد الحميد بورايو حضور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية، وذلك بوصفها راوية ومرويا ومرويا له، حيث يشير الباحث إلى أنّ مجتمع الحكي يكاد يقتصر على المرأة فقط؛ فهي التي تروي الأحداث والوقائع العجيبة (الحكاية الخرافية) أو الطّبيعية (الحكاية الشّعبية) وهي التي تتلقّاها أيضا. وتراعي المرأة - الرّاوية، في ذلك، طقوسا محدّدة، كأن تقصّ المرويّ ليلا إذا تعلّق الأمر بحكايات البطلة الضّحية وحكايات البطل الباحث، أو مساء إذا تعلّق الأمر بالحكايات الشّعبية. وحين يهمّ الباحث بتحليل حضور المرأة في تلك الحكايات جميعا باعتبارها مرويا؛ أيْ موضوعا لما يُروى، فإنّه يتّخذ لنفسه خطوات بحثية تحاول التّأليف بين مقارَبة نسق المرويّ وتفسير سياقه والتّركيب بين وصْف بنية الحكاية وتأويل دلالتها.

من أجل ذلك، ينصرف عبد الحميد بورايو، بداية، إلى تشريح المسار السّردي القائم في كلّ حكاية على حدة، ثمّ المقارَنة بين أشكال الحكايات السّبع لتحديد أوجه الائتلاف والاختلاف بينها فيما يتّصل بذلك المسار السّردي، ليصل، بعد ذلك، إلى تأويل المعنى

الـذي يحـدِّده التّضـاد بين المسـارات السّـردية المتضمَّنـة في الحكايـات علـى المسـتوى السّـردي والـزّمني والمكاني. ويظـلّ هـذا المـعنى مرتبطـا بنسـق المـرويّ وبنيتـه؛ فهـو مـعنى ينبثـق مـن داخـل الحكايـة ويولـد مـن رحمهـا. أمّـا المـعنى السّـياقي فيتّخـذ، في منظـور الباحـث، مظهـرا أنثروبولوجيـا يتمحـور، عامّـة، حـول الصّـراع بين النّظـام الاجتماعـي الأمـوسي والنّظـام الاجتماعـي الأبيسي.

ومـن ثـمّ، يجمـع عبـد الحميـد بورايـو في هـذه الدّراسـة، شـأن الدّراسـات الأخـرى في اعتقادنـا، بين المنهـج الـشّكلاني حين يقـارِن بين أشكال الحكايـات السّـبع، والمنهـج السّـيميائي حين يـؤوِّل دلالتهـا المحايثـة، والمنهـج الأنثروبولـوجي حين يـروم «الاقتراب مـن بعدهـا الأنثروبولـوجي، باعتبارهـا نصّـا ثقافيـا متجانسـا، يجسِّـد مرحلـة مـن مراحـل تطـوُّر الإنسـان في المجتمـع المغـاربي، وهـي مرحلـة مازالـت قيمُهـا مؤثِّـرة في حيـاة أفـراده إلى اليـوم»[3].

المصطلح:

يتـميّز كتـاب «دور المـرأة في الحكايـة الشّـعبية الجزائريـة»، فـضلا عـن تحديـد المدوَّنـة والمنهـج، بالاشـتغال على المصطلحـات بوصفهـا مفاتيـح النّقـود (جمـع نقْـد) والعلـوم والنّظريـات؛ فالباحـث يسـتخدم تلـك المفاتيـح التي تسـعِفه في تحليـل الحكايـات بوعـي عـلمي، مـن حيـث إدراكُ مفاهيمهـا القائمـة في اللّغـة – المصـدر؛ أيْ اللّغـة الفرنسـية التي تُعَـدُّ مَظِنّـة المصطلحـات الشّكلانيـة والبنيويـة والسّـيميائية إمّـا ترجمـة مـن لغـات أخـرى مـن قبيـل اللّغـة الرّوسـية التي كُتِبَـت بهـا نصـوص الشّكلانـيين الـرّوس أو وضعـا في اللّغـةِ الفرنسـيةِ نفسِـها التي اسـتطاعت، بفضـل أعلام البنيويـة مثـل رولان بـارت وجيرار جينيـت وتزفيتـان تـودوروف وأعلام السّـيميائية نـظيرَ ألجيرداس جوليـان غريمـاس وجوزيـف كورتيـس، اسـتحداث مصطلحـات جديـدة في مجـال علـم الأدب؛ فتـارة، يجتهـد الباحـث في ترجمـة بعـض المصطلحـات الأجنبيـة بـوحٍي مـن ذلـك الوعـي، وتـارة، يسـتغني بالمقـابِلات المصطلحيـة العربيـة التي خلـص إليهـا باحثـون آخـرون اهتـدوا، في نظـره، إلى تحقيـق التّكافُـؤ التّصـوُّري. وهـو في الحالَيْن، لا يعـدِل، في حـدود علمنـا، عـن توظيـف تلـك المقـابلات المصطلحيـة في دراسـاته كلّهـا، مثـل: ظـهير مقـابِلا لـ (Adjuvant)، وبطـل – ضديـد مقـابِلا لـ (Anti – Héros)، ومتحـرّي مقـابِلا لـ (Quêteur)، ومتواليـة مقـابِلا لـ (Séquence).

قـد يكـون كتـاب «دور المـرأة في الحكايـة الشّـعبية الجزائريـة»، لعبـد الحميـد بورايـو، بسـيطا في حجمـه وعـدد صفحاتـه؛ فهـو مـن الحجـم المتوسِّـط، ويتألّـف مـن 96 صفحـة، وقـد يلفـي فيـه المتخصِّـص شـبَهَا بكتـب أخـرى للباحـثِ نفسِـه مـن حيـث أسـلوبُ المقارَبـة (المدوَّنـة، والمنهـج، والمصطلـح)، ولكنّـه سـيغنَم منـه، حتمـا، معرفـة بطريقـة التّحليـل العـلمي المبني على خطـوات إجرائيـة ومصطلحـات مفتاحيـة، وسـيجني منـه، لا ريـب، علمـا بالخاصّيـة الثّقافيـة للحكايـة الشّـعبية الجزائريـة على الأقـلّ.

الهوامش:

1. عبـد الحميد بورايو: "دور المرأة في الحكاية الشّعبية الجزائرية"، منشـورات الوطن اليوم، سـطيف (الجزائر)، د. ط، 2019، ص 8.
2. المرجع نفسه، ص 7.
3. المرجع نفسه، ص 9.
4.

الصور :

– صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي.