الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة
العدد 67 – السنة السابعة عشرة – خريف 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: +973 17400088

فاكس: +973 17400094

إدارة التوزيع و الإشتراكات:

هاتف: +973 33769880

فاكس: +973 17406680

العلاقات الدولية

هاتف: +973 39946680

سكرتاريا التحرير:

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 67 - خريف 2024

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

عدسة: شيرين أحمد رفيع

عدسة: نجاة الفرساني

@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

المحتوى

مفتتح

06 الثقافة الشعبية
في واجهة البحث الأكاديمي العالمي
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 التراث الثقافي الحي
والتنمية واشكاليات التوافق المعلن
مها كيال

عطف نسق

10 الطعام وذاكرة الزمان والمكان
محمد بن عبد الله النويري

آفاق

14 التّراث الثّقافي غير الماديّ :
إشكاليّات الملكيّة الفكريّة ورهانات التّنمية المستدامة
علي البوجديديّ

أدب شعبي

32 مرجعية المكان والزمان في تقييد إبداع الفنان
ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الثقافة الشعبية رافداً للتنمية
عصام الجودر

44 فنون أداء السيرة الهلالية في مصر وتونس بين الثبات
والتغير دِراسة ميدانية في أنثروبولوجيا الفنون
أحمد سعد الدين عيطة

62 الأمثال الشعبية
خزانة فلسطين ومستودع حكمتها
أحمد راشد البطل

74 تدوين التراث الشعبي اللاَّمادي
بلقاسم بن جابر

92 تأمُّلات في حِكَاية دعيدع الشَّعبية
جعفر الديري

عادات وتقاليد

102 معتقدات الثقافة الشعبية
والتوجهات المستقبلية
فاطمة الجابري

118 النسق الثقافي للحليّ ودلالاتها الرّمزية
عند المجتمع الأمازيغي بالجزائر- مقاربة سيميائية تحليلية
سعيد فاهم
إيمان مداني

128 الرَّاكَدْ (الراقِد)
في أعراف قبائل زيان المغربية
حنان اقشيل

موسيقى وأداء حركي

140 الأصول الخطية لكتاب الموسيقى
الكبير للفارابي في مكتبات العالم
دراسة كوديكولوجية
أحمد السعيدي

160 هكذا تكلم حسن عريبي لمحمد رضا نصرالله
عن الموسيقى الأندلسية
محمد رضا نصر الله

170 الرّوايسْ: فن الموسيقى والغناء في جنوب المغرب
سعيد جليل

ثقافة مادية

184 النسيج العمراني التقليدي
للقرى الواحية القديمة في منطقة
نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي
محمد الجزيراوي

196 محطات من التراث الثقافي المادي بالمجتمعات
الواحية المغربية: واحة تغجيجت أنموذجا
رشيد صديق

فضاء النشر

218 قراءة فى كتاب «الفولكلور والبحر»
محمد محمود فايد

224 قراءة في كتاب أنثربولوجيا العواطف:
في العلاقة العاطفية للإنسان بالعالم
عبد الفتاح شهيد

نافذة على التراث الشعبي البحريني

230 البحرين - دلمون؛ حكاية معرض في باريس
خالد السندي

الثقافة الشعبية
في واجهة البحث الأكاديمي العالمي

فاجأنا البريد الإلكتروني لمجلة «الثقافة الشعبية» خلال شهر يوليو 2024 برسالة من إحدى طالبات الدراسات العليا بكبريات الجامعات اليابانية، وهي جامعة كوانسي غاكوين Kwansei Gakuin University بمدينة أوساكا، تفيد مرسلتها بأنها تعد أطروحة علمية حول المنظور العالمي لدراسات الفولكلور، ومدى تطور هذه الدراسات، وحيثياتها، وما آلت إليه الاهتمامات الجادة بهذا المجال، وأبعاد ما وصلت إليه في عدة دول، وذلك بإشراف أستاذ علم الفولكلور البروفيسور تاكانوري شيمامورا Takanori Shimamura الذي يدير منذ أكثر من عام مشروعاً مهما بعنوان «البحث الأساسي في البناء العالمي للفولكلور».

ومن خلال التواصل مع الآنسة دان زيهاو DAN ZHOU وهي طالبة صينية تتلقى دراستها العليا باليابان وتعد بحثا لنيل درجة الدكتوراه، وترغب في القدوم إلى مملكة البحرين، والاجتماع بالمعنيين لاستقصاء جذور الاهتمام بالثقافة الشعبية وجهود المعنيين بهذا الاختصاص في التأسيس وفي مواصلة الاجتهاد، ولقد تم الترحيب بالآنسة دان، والترتيب للزيارة، للالتقاء بفريق الثقافة الشعبية، بمقر المجلة بمنطقة البحير.

من خلال عدة لقاءات مع أعضاء الفريق، اتضح الهدف الأساس من الزيارة التي ستشمل مصر، بريطانيا، إيرلندا، فنلندا، إستونيا، والولايات المتحدة، هو التعرف على عدد محدد من التجارب الشخصية والرسمية الممتدة في مجال العناية بالثقافة الشعبية والدراسات ذات الصلة، وأبعاد هذه التجارب الرسمية والشخصية، وصلاتها المحورية بالوعي الفردي والمجتمعي والحكومي بتطور علم الفولكلور والدراسات الميدانية، وتباين أثرها في كل مجتمع على حدة.

ولقد اختارت الطالبة الصينية تجربتي الشخصية في هذا الميدان كأنموذج عربي لإحدى دول الأطراف الجغرافي للوطن العربي، رابطة تطور الاهتمام الفردي لهذه التجربة من بداية أعمالي الميدانية على ساحة الخليج والجزيرة العربية والمشاركة في هيئة تحرير مجلة «التراث الشعبي» العراقية وربطهما بدوري المحوري في تأسيس مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في الدوحة بدولة قطر 1981 – 1987 إلى جانب رئاسة المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) منذ 2016، وما سبق ذلك من جهود أخرى متفرقة.

ومما يثير الاهتمام هنا، هو دقة متابعة هذه الطالبة النجيبة لتفاصيل مسار التجربة الشخصية، وتعدد مناحي تأثرها وتأثيرها، مستقصية أدق المواقف الفكرية والانسانية.

ومما لفت الانتباه على سبيل المثال، وقوفها عند منعطف تاريخي دولي مرت به تجربة العمل في ميدان الثقافة الشعبية، بهدف التعرف على حيثيات التوجه الفكري وقتها لصاحب القرار. ذلك المنعطف كان عندما تداول الإعلام العربي والعالمي على نطاق واسع خبر إشهار تأسيس مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية في العام 1981، وكان فكرة جديدة وقتها طرحتُها بمؤتمر وزراء الإعلام لدول الخليج العربية بالدوحة بدولة قطر، كان ذلك في ظرف سياسي غير عادي بالمنطقة، أن تجتمع سبع دول عربية (دول مجلس التعاون الحالية بالإضافة إلى جمهورية العراق) لتأسيس مركز علمي متخصص لجمع وتدوين وتحقيق وتوثيق مواد التراث الشعبي للمنطقة، فقد استنفر معهد سمثسونيون بالولايات المتحدة الأمريكية Smithsonian National Museum of National History عشرين باحثاً فلكلورياً في مختلف تخصصات الجمع الميداني الفولكلوري، وبعث مديره برسالة يعرض استعداد المعهد للمشاركة بفريق اختصاص أكاديمي في حملة جمع وتدوين مواد التراث الشعبي التي سيقوم بها المركز بالمنطقة.

وأتذكر الآن، بأنني وقعت في حيرة، ولم أنم لثلاث ليال، وأنا أقلب الموضوع على عدة وجوه، وأستشير الثقاة من المستشارين والمتعاونين من كل دولة خليجية على حدة، إلى أن استقر الرأي على أن يتولى أبناء الخليج العربي بأنفسهم جمع وتدوين تراثهم الشعبي، فهم الأدرى بمداخله وحيثياته وتفاصيل جذوره. ولست أدري الآن إن كان ذلك القرار وقتها صائباً، أم كان خسراناً لفرصة سنحت، في ظل ما آل إليه مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، وما آلت إليه نتائج أعماله النظرية والميدانية التوثيقية.

إن زيارة طالبة صينية نابهة تدرس في جامعة يابانية عريقة من أجل أن تعكف على دراسة تجربة الاهتمام بالثقافة الشعبية في العالم، مستقصية ظروف نشأتها، وتحولاتها، وانتكاسات بعضها، في كل بلد على حدة، يضع هذا الميدان من المعرفة في واجهة البحث الأكاديمي العالمي لاستكشاف منجزاته وإخفاقاته وما يمكن أن يؤل إليه ما هو قائم في كل بلد على حدة.

تحية تقدير وامتنان إلى البروفيسور شيمامورا لتوجيه البحث العلمي الأكاديمي نحو هذا الميدان، وتحية إعجاب بجهد وحماس واهتمام الآنسة دان. مع أطيب التمنيات بالتوفيق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

التراث الثقافي الحي والتنمية
واشكاليات التوافق المعلن

تتطلب مقاربة الإشكاليات العلائقيّة بين التراث الثقافي الحي والتنمية، تحديد التعريفات العلمية المتداولة حالياً حول هذه المفاهيم، لننتقل بعدها لشرح ما نعنيه بالإشكالية القائمة على التطور العلائقي الترابطي الدائم والمستمر ما بين التراث والتنمية لا سيما منها المستدامة، والذي قد يكون ناتجاً عن نمو المجتمعات وتغيراتها الزمنية، أو عن تغيرات مفتعَلة فيها أو مفعَلة سلطوياً ضمنها من خارج المجتمع.

لا ننسى أن التنمية لا تنتجها دينامية تراكمات التراث المعرفي الحي في المجتمعات فحسب، بل غالباً ما تفعّل بسبب سياسات تنموية داخلية، واضعوها هم أصحابُ قرار وفاعلون اجتماعيون كالذين يحاولون استغلال التراث في تطوير السياحة، أو في اختيار عناصر تراثية حية معينة لإبرازها كهوية ثقافية للمجتمع... أو.. أو..

وقد تأتي التنمية أيضاً نتيجة تدخّلاتٍ خارجيةٍ في المجتمعات، وذلك من خلال التثاقف أو بسبب رغبة في تغيّر الهوية الثقافية لمجتمع ما بشكل مباشر، كما في حالات البلدان المستعمرة، أو نتيجةً لتفاعلاتِ الإثنين معاً في زمان واحد.

وفق هذا المنطق التفسيري، فإن التنمية وعلاقاتها بالتراث الثقافي الحي، ما هي إلا الفعّل التطويريَ الدائم لهذا النوع من التراث. وهذا الفعّل التطويريَ يمكن اعتباره، مع كل تحولٍ ظاهرٍ له في المعيش، كأنه المنتج لنموذج المعيش الثقافي الخاص بزمان ما (modèle) أي أنه هو منتج لمجموعةٍ جديدةٍ من المبادئ والسلوكيات والمعارف في المجتمع؛ هذا النموذج قد يظهر بسبب تغير معرفي أو تقني، أو بسبب التراكمات التغييرية الثقافية الداخلية أو الخارجية التي أشرنا إليها آنفاً.

تخضع سلوكيات النموذج الجديد بدورها، لاختبارات يتّم تقييمها في المعيش الاجتماعي، ويلعب التراث الحي دوراً كبيراً في هذا التقييم، وغالباً ما يبقى منها الأقوى ليتحول الأضعف إلى تاريخ تراثي للمجتمع. وهكذا دواليك.

مفاهيم وتعريفات شائعة

لنبدأ الآن بتحديد مختصر لمعاني التراث الحي، والتنمية لا سيما المستدامة منها، وفق ما هو شائع لهذه المفاهيم.

من المعروف، أن التراث الثقافي الحي هو كل المتوارث الثقافي الجيلي غير المادي والمادي لمجتمع ما أو لجماعة اجتماعية معينة. وبتفصيل أوسع لمفهوم التراث الحي غير المادي نقول بأنه التراث الذي يتجسد بكل التعبيرات الحية الموروثة: في أساليب الحياة، وفي أنواع العلاقات، والقيم، والعادات الاجتماعية، والطقوس، والسلوكيات المتمايزة، وأنماط التفكير، والمعرفة، والتبادلات، وكذلك المعارف الممارسة المتعلقة بالطبيعة، والمعارف والخبرة اللازمة للحرفية التقليدية.

أما الشق المادي من التراث، فيتمثل بالمناظر الطبيعية المبنية، والهندسة المعمارية وتخطيط المدن، والمواقع الأثرية والجيولوجية، وبعض التطورات في مجال التعاطي مع الطبيعة، والأشياء الفنية والأثاث، والتراث التقني (الأدوات المصنعة والآلات ...)؛ كل هذا التراث الحيّ بتنوعاته اتّفق عالمياً على أهمية صونه وحمايته، وذلك لاعتباره ليس فقط ثروة هوياتية محلية لمعارف فكرية وتقنية ومادية معيشية متوارثة جيلياً وحسب، بل لأنه يجسد كذلك ثروة إنسانية. وما لائحة التراث العالمي لليونيسكو، المهتمة برصد وصون التراث الإنساني، والذي تتنافس الدول سنوياً على تسجيل عنصر من عناصرها الثقافية ضمنها، لإثبات أحقيتها بالابتكار المعرفي والثقافي لهذا العنصر، إلا أكبر دليل على أهمية حماية الهويات الإنسانية المتنوعة. لاسيما أننا في زمن أصبحت فيه الهوية ذات طبيعة سائلة

وشـديدة التغيّر والتشـظّي نتيجة النظام المعولم ونتيجة تنامي وسـائل الاتصال والتواصل، اللذيـن أديا إلى جعل العالم بأسره في حالة سـيولة حداثوية.

أمـا التنمية، فـإذا أردنا أن نعرّفهـا ونحدّد وظيفتهـا الاجتماعية باختصار، فهـي تمثل مجموع التحـولات التي تطال أبعـاداً تقنيـة أو اجتماعية أو إقليمية أو ديموغرافيـة أو ثقافية أو حتى طبيعية لنمو مجتمـع أو جماعة ما. وتعتبر التنمية المسـتدامة تلك التي تلبي احتياجات الحاضر دون المسـاس بقـدرة الأجيال القادمة على تلبيـة احتياجاتها.

مـن هذا المدخـل التعريفي السـريع، يتضـح أن عمليتي الرصـد والصـون المحلي والعالـمي للتراث الـحي، ما هما، إلا مصدريـن من مصـادر المعلومات الهامـة حول التراث المعيـش في المجتمع، والـذي هو بمثابة معطيـات حول ثقافة المجتمـع. لـذا من الأهمية بمـكان أن ندرك بأنـه كلما كانت هـذه المعطيات دقيقة، كلمـا كانت المعرفـة للعنصر المصان أهـم في مصداقية تصويرها للواقـع براهنيته.

الرصد والصون قاعدة بيانات لأهداف تنموية

لنفهـم أكـثر ما نحاول توصيفـه هنا، نقـول بأننا نعتـبر أن عمليتي الرصـد والصون همـا اللتان تحولان الـتراث الحي إلى قاعـدة معلوماتية منظمـة (Une base de données) بهدف تخزين العناصر المصانة لسـرعة إدارتها وسـهولة تحديثها واسـترجاع المعلومات منهـا، لكنهما لا تصيبان العلم بالتراث، الذي يسـاهم وحده في وعي الأسـباب المجتمعية التي أبقـت على العنصر الـتراثي متوارثاً وتسـببت في تناقله جيلياً دون تحويلـه إلى تاريخ.

إن الرصـد والصـون يمكـن توصيفهما في سـيرورة خطـط التنميـة إذاً بمثابة المرحلـة الأولى منهـا، أي مرحلة رصد الواقـع Exploration، لجمـع المعطيـات من المجتمع، بهـدف تحديد خصوصياتـه. cadrage أمـا التخطيط المتوقع planification للتغيـير فـلا بد مـن أن يرتقي للعلـم، أي لا بد من أن توضـع العناصر المرصـودة والمصنفة كمعطيات في سـياقات علاقاتها المتشـابكة مـع ثقافة المجتمـع، كي يأتي المفترض مـن خطط التنميـة متوافقاً، قـدر الإمكان، مع خصوصيـات هـذا الأخير، توجه بـات ضرورياً في التنميـة المسـتدامة. لا ننسى أننا نتكلـم هنا عن التنميـة المبنية على أسـاس التخطيـط، الذي إن أتى خاطئـاً، فإنه لا بـد وأن يفعّل تصارعـاً كبيراً مع المـوروث الحي، كالذي يحـدث إذا كانت التنميـة مسـقطة والتي يأتي تصارعهـا مع الموروث الثقـافي الحي عميقـاً في المجتمع.

الرصد والصون كمعطيات من المهم ارتقاؤها إلى علم دائم التقييّم

والتحـدث عـن العلم في الـتراث المعيـش يقودنا مـن جديد لتعريـف أدق لمفهـوم الـتراث الثقافي التاريـخي والحي واللذيـن يعتبران جـزءاً هاماً من ذلـك الكل المعقد أي مـن الثقافة. هذه الثقافة الـتي يعرفها تايلور بأنها تشـمل المعرفة والمعتقـدات والفنون والأخـلاق والقوانين والعادات وأية قدرات وعادات أخرى يكتسـبها الإنسـان كعضو في مجتمع »، وبمـا أنها شـاملة ومتداخلة بالزمـان والمكان وبتحـولات المجتمع جـراء التثاقف أو التدمـير الثقافي المنهـج، أو جراء ما يحـدث الآن من توسـع تواصلـي تثاقفي معولـم أو ... أو ... فهـي لذلك تتميز وكمـا الثقافة، بمعنى يقيـني وفق منطق ضبـابي واسـع (logique floue) الذي يعتبر كأسـهل الطرق لتوصيف وتمثيل الخبرة البشـرية، بهـدف إيجاد الحلول العمليـة للمشـاكل الواقعيـة التي تتداخـل ضمنها التطـورات المعرفيـة والتقنية والمعطيـات التي تجعل مـن تحولاتها التنموية أشـبه بمنطق التحـولات الترجيحية، أي المنطـق الذي لا بد من أن يقيّم بشـكل دائم، كالمعتمـد راهناً في مجال الـذكاء الاصطناعـي القائم على تحليـل البيانات الـتي يعتمدها ليتكيـف معها ويحسـن أداءه في التعلّـم والتعرّف على حاجات المجتمعات البشـرية المتنوعـة والحاجات المختلفة للأفـراد فيها.

إن هـذه التقييمـات المسـتمرة هي وحدهـا التي تمكن مـن اتخاذ قـرارات تنموية صائبـة وفق السياسـات المرجوة. والـتي قد لا يكـون هدفهـا، في عالمنا الاجتماعـي حماية وصون الـتراث الحي. الأمر الذي يتسـبب، في كثير مـن الأحيان، بصراعـات مجتمعية معيشـية بين مـا يوصف بالتقليـد والحداثة.

أ.د. مها كيال
باحثة في مجال الأنثروبولوجيا
الجامعة اللبنانية

الطعام وذاكرة الزمان والمكان

طيف واسع من التجارب والأحداث تختزنه الذاكرة، أشخاص، أحداث، أرقام، تواريخ ...الخ. وتبقى مذاقات الطعام من عجائب ما يبقى عالقا بها. وهي إذ تنبجس صدفة من سجف النسيان ، فهي ترد على الخاطر مضمّخة بعبق الزمان متدثّرة بدفء المكان، تبعث فينا حنينا إلى أزمنة متباعدة وأماكن باتت تسكن فينا بعد أن غادرناها وأشخاص ظلوا معنا، لم نفارقهم، رغم بعد الشقّة وطول الغياب. وإذا تحدّثنا عن بعض الأكلات الشعبية التي لا تكاد تكون لها قيمة خارج حدود المناطق التي تعرف فيها فإنها تستمد أهمّيتها وكلّ سحرها من واقع التجربة لحظة، ووسطا، وكيفية إنجاز. كثير منها لا يلتفت إليه خارج المناطق التي ذاعت فيها. فهي في نظر غيرك لا شيء وهي في نظرك لا تقدّر نفاستها بأيّ شيء.

خواطر جالت في ذهني بعد لقائي صدفة مع صديق قديم في مطار تونس قرطاج. كان قادما من أمريكا التي هاجر إليها منذ ما يزيد عن أربعين عاما حيث تزوج وأنجب بنتين تبادلنا أرقام الهاتف واتفقنا على اللقاء. دعوناه وعائلته لزيارتنا فقال شرط أن يكون الغداء «فتات». ضحكنا من طلبه الذي بدا لنا غريبا. من سيعدّه له؟ فقد ذهبت اللواتي يقدرن على طبخه.. وفي الأخير وعدته أني سأعدّه له بنفسي.

أكلة الفتات من الأكلات الشعبية التي ألفناها في صغرنا، يعرفها أهالي منطقة نفزاوة من الجنوب الغربي لتونس. لا يكاد أهل الحواضر من ساكنة المدن يسمعون عنها شيئا. وهي تقوم على إعداد مرق قوامه ماء وشيء من زيت الزيتون ومعجون الطماطم وعدد من التوابل وحبة بصل وقليل من الثوم يضاف إلى ذلك حبوب جافة قضت الليل في الماء وهي العدس والحلبة والفول المصري والحمص، دون أن ننسى سمك الوزف وهو ضرب من سمك السردين الصغير يجفف ويملح، عثرت عليه بشقّ الأنفس. عندما يكون المرق بصدد الاستواء فوق النار تكون عجينة الطحين تتخمّر ليتولّى الطّاهي تسطيح القرص بعد الآخر، في شكل دائري، كما يفعل صانع البيتزا، مع ترقيق أكثر لقرص الفتات. كانت الوالدة عائشة رحمها الله، تستعمل قطعة من القصب تساعدها على تسطيح القرص. وجدت في القلقال Rouleau à patisserie عوضا عنها. وكان لا يفوتني أن ألقي في كل مرة شيئا من الطحين فوق القرص المسطح حتى لا يلتصق التالي منه بالذي سبقه حركة أشاد بها صديقي الذي كان يتابع كلّ حركاتي، ولا يدّخر جهدا في إبداء الرأي حتى يظهر للجميع أنه ليس أقلّ خبرة مني. وعندما تهيّأ لي أنّ ما فوق النار استوى تماما وعبق المكان برائحته أخذت أقراص العجين واحدا بعد الآخر لأتولّى قسمتها إلى قطع ألقيها في المرق الذي يغلي فوق النار. وإن هي إلا دقائق معدودات حتى أطفأت النار وأعلنت الغداء جاهزا. ملأت صحني وصحن صديقي. وحده ابني رأى أن يشاركنا الغداء أما بقية أفراد عائلتي وعائلته فقد حبذوا طعاما طلبوه من الخارج. أعدنا ملء صحوننا واتفقنا على أنا أصبنا من طعام ليس أطيب منه.

لم يكن لنا بد من المقارنة بين أكلاتنا الشعبية وما تشهده باحات الأكل الحديث من أطباق البرغر والبيتزا وما شابههما. لم يكن من شك بيني وبين صديقي أن أكلة الفتات ألذ من أي طبق إفرنجي يمكن قياسه به. فمكوّناتها بيولوجية صحيّة تتضمّن بروتينات نباتية وحيوانية. وهي على كل حال أفضل من الأكلات السريعة التي باتت طاغية رغم تحذير الأطباء منها. أما أبرز فائدة للأكلة الشعبية فهي تتمثل في كونها بلسما للروح وشفاء لأدوائها، تردّك إلى طمأنينتك ، تهدّئ من روع الأيام بما تتيحه لك من استعادة للدفء العائلي القديم. تجعلك تشعر أن من فارقك مازال نابضا بالحياة في داخلك. إنها أكلة حاضنة تحرص على أن يجتمع أفراد العائلة عليها. لا يمكن أن نتناولها خارج البيت. وهي لا تنتظر أحدا. وإنّما ينبغي أن يكون الجميع في انتظارها. في حين أن البرغر هو طعام الشخص الفرد اختار مكوّناته وحده على النحو الذي يريده فلا حاجة لأن يشارك غيره فيه. أما الأكلة الشعبية فلا يمكن أن تنجز إلا بعقلية تشاركية من لحظة الإعداد إلى لحظة التناول. إنه طعام الألفة والجماعة واللقاء العائلي. إنه يحبي فيك ذكر الأم. ويذكرك بالموطن. ويعود بك إلى الوطن. فهو ليس هوية الإنسان عندما تلتبس لديه الهويات فحسب. وإنما هو رحيقها، أساس كيانها، ونسغ وجودها. فالهوية ليست كتلة اسمنتية جامدة وإنما هي معطى لزج متحرك قابل لأن يتأثر ويتغير قليلا أو كثيرا. ولا بد من عنصر قوي يحافظ على الأصل فيه. وأحسب أن الثقافة الشعبية بكل ما تتضمنه تمثل أحد مكوناته الأساسية.

إن الأكلة الشعبية من العناصر الأساسية التي يقوم عليها الإحساس بالانتماء إلى ثقافة وعادات وتقاليد تذكرك بأنك شجرة عروقها ممتدة في الأرض مهما شطّ بك النوى.

تعاهدت مع صديقي على أن يكون اللقاء بيننا ثابتا مستمرا كلّما جمعنا الوطن وأن نلتقي المرّة القادمة على أكلة شعبية أخرى أقررنا بصعوبة إعدادها ولكن اتّفقنا على أن نتعاون حتى تكون فاكهة اللقاء.

أ.د. محمد بن عبد الله النويري

رئيس الهيأة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي

آفاق

التّراث الثّقافي غير المادّيّ:
إشكاليّات الملكيّة الفكريّة ورهانات التّنمية المستدامة

14

1

التّراث الثقافي غير المادّيّ:

إشكاليّات الملكيّة الفكريّة ورهانات التّنمية المستدامة

د. علي البوجديديّ - تونس

التّمهيد:

إنّ دراسة التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، وتقصّي إشكاليّات الملكيّة الفكريّة ورهانات التّنمية المستدامة من خلال اتّفاقيّات اليونسكو (UNESCO)[1] ووثائق الويبو (WIPO)[2] مبحث راهنيّ وحاجة ملحّة اليوم، ذلك أنّ هذا التّراث الثّقافيّ تراث غنيّ وممارسات حيّة، يستدعي معاودة النّظر ويستوجب تنقير البحث في واقع الممارسة ورهانات التّنمية المستدامة.

إنّه أيضا تراث البشريّة المشترك ومرآة التنوّع الثّقافيّ، يشمل «التّقاليد العريقة التي نجحت في عبور الأجيال»[3]، وينطوي على قدر كبير من الإبداع ويشكّل في الآن نفسه جزْءا من الهويّة الثّقافيّة للجماعات الأصليّة والمحليّة، ويعبّر عن تلاحمها الاجتماعيّ، وهو في جوهره «بوتقة للتنوّع الثّقافيّ وعاملا يضمن التّنمية المستدامة»[4]. وكان هاجس المنظّمات الدوليّة في البدء توسيع مفهوم الملكيّة

الفكريّة، وإرساء نظام «يتّسم بالحداثة والقدرة على الاستجابة للاحتياجات، ويمكنه الأخذ بأشكال أخرى من الإبداع والابتكار غير الأشكال المألوفة في الغرب»[5]، لا يتغافل عن حاجات الجماعات الأصليّة ولا يبخّس من حقّها في التّنمية المستدامة. ولقد تجلّى واضحا اليوم أنّ حماية التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، تتجاوز مسألة صون هذا التّراث الحيّ إلى جعله أكثر استدامة، وضامِنا فعّالا في الحفاظ على حياة مجتمعيّة سليمة وعادلة وشاملة. ولتحقيق هذه الغاية وإدراك هذا المطلب الحضاريّ، ارتأينا أنْ نُمعن النّظر في اتّفاقيّة اليونسكو لصون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، باريس 2003[6]، وأنْ نتأمّل وثائق منظّمة الويبو الحكوميّة الدّوليّة للملكيّة الفكريّة، علّنا نسائلها على ضوء وضع التّراث الثّقافيّ غير الماديّ في بعض الأقطار العربيّة.

فما هي حقوق المؤلّف الفكريّة؟ وما هو مفهوم التّراث الثّقافيّ غير الماديّ؟ وما هي شروطه وسُبل صونه وحمايته؟ وما وضع تراثنا الثّقافيّ العربيّ غير الماديّ اليوم؟

في حقوق المؤلّف الفكريّة والاتّفاقيّات الدّوليّة:

لكي نعالج إشكاليّة الملكيّة الفكريّة ورهانات التّنمية المستدامة، من المهمّ أنْ نستعرض تعريف منظّمة الويبو حول حقوق المؤلّف ونناقشه، ذلك أنّ «حقّ المؤلّف مصطلح قانونيّ يصف الحقوق الممنوحة للمبدعين فيما يخصّ مصنّفاتهم الأدبيّة والفنيّة. ويغطّي حقّ المؤلّف طائفة مصنّفات واسعة من الكتب والموسيقى واللّوحات الزيتيّة والمنحوتات والأفلام إلى البرامج الحاسوبيّة وقواعد البيانات والإعلانات والخرائط الجغرافيّة والرّسوم التقنيّة»[7]. بيد أنّ اللاّفت في تعريف منظّمة الويبو الأوليّ غياب مفهوم حقوق الملكيّة الفكريّة (Intellectual Property) (IPRS Rights) المتعلّقة بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ، واقتصار التّعريف على المصنّفات الإبداعيّة التّالية[8]:

- المصنّفات الأدبيّة مثل الرّوايات وقصائد الشّعر والمسرحيّات والمصنّفات المرجعيّة ومقالات الصّحف والبرامج الحاسوبيّة وقواعد البيانات.
- الأفلام والقطع الموسيقيّة وتصاميم الرّقصات.
- المصنّفات الفنيّة كاللّوحات الزيتيّة والرّسوم والصّور الشمسيّة والمنحوتات.
- مصنّفات الهندسة المعماريّة.
- الإعلانات والخرائط الجغرافيّة والرّسوم التقنيّة.

ولقد أناخ هذا الغياب التّعريفيّ بكلكله طويلا على حقوق الملكيّة الفكريّة المتعلّقة بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ، وأقصاه من قانون حماية الاختراعات والابتكارات والإبداعات وحرَم بالتّالي البلدان من حقّها في استثمار مخزونها الثّقافيّ غير الماديّ، ولم يمكّن من الدّفع بنموّها الاقتصاديّ، ويفعّلْ قدرتها على المنافسة وريادة الأعمال، كما قلّص من إمكانات التّشجيع على الخلق والابتكار. ولهذا فما يُعاب على الويبو تأخّرها في وضع مشروع اتّفاق دقيق وشامل وانحصار رُؤيتها في نظم الملكيّة الفكريّة التّقليديّة، بينما المطلوب انفتاحها على آفاق أرحب تسمح بمرونة انضمام التّراث غير الماديّ إلى «مظلّة الملكيّة الفكريّة، وصولا إلى إقرار النّظام الخاصّ (Sui Generis) كآليّة منبثقة عن الملكيّة الفكريّة لصون المعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الفولكلوريّ»[9]. لقد تمكّنَ المبدع الفرد وفق اتّفاقيّة برن التي اعتُمدت سنة 1886، والتي أقرّت بضرورة حماية المصنّفات ودعم حقوق مؤلّفيها وما لحقها من تعديلات[10]، ومعاهدة الويبو سنة 1996 التي شرّعت لحقوق الأداء والتّسجيل الصّوتيّ، أنْ يحمي المصنّفات الأدبيّة والفنيّة، وأنْ يمنعَ التّصريح بالأعمال التّالية[11]:

- استنساخ المصنّف بمختلف الأشكال من النّشر المطبعيّ أو التّسجيل الصّوتيّ.
- أداء المصنّف أمام الجمهور كما في المسرحيّات والعروض الموسيقيّة.

- إجراء تسجيلات من المصنّف على الأقراص المدمجة أو على أشرطة الفيديو والرقميّة مثلا.
- بثّ المصنّف بواسطة الإذاعة أو الكابل أو السّاتل.
- ترجمة المصنّف إلى لغات أخرى.
- تحوير المصنّف من قصّة روائيّة إلى فيلم مثلا.

بينما لا تزال الدّول في المقابل عاجزة عن حماية الحقوق الممنوحة بموجب حقوق الملكيّة الفكريّة المتعلّقة بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ، بل هي غير قادرة على تحصيل حقوق ملكيّتها الفكريّة والاقتصاديّة والمعنويّة. ولمّا كان صون حقوق الملكيّة الفكريّة المتعلّقة بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ الحافز الحاسم على الابتكار والإبداع، صار مفتاح نجاح أهداف التّنمية المستدامة في الدّول والأقطار الوطنيّة. وباتت تلك الأقطار في الوقت الرّاهن مدعوّة لحماية معارفها التّقليديّة بموجب ما جدّ من قوانين الملكيّة الفكريّة[12]. ولئنْ لم تفلح مراجعة اتّفاقيّة برن لحماية المصنّفات الأدبيّة والفنيّة في الحدّ من الانتهاكات التي تتعرّض لها حقوق الملكيّة الفكريّة، فإنّ منظّمة الويبو قد عبّرت منذ ستّينات القرن الماضي عن شعورها الحادّ ورغبتها الملحّة في حماية «الموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور»[13]. ويُقصد بمفهوم الحماية هنا «استخدام القوانين والقيم والمبادئ المتعلّقة بالملكيّة الفكريّة لتجنّب استخدام الغير للمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ بطريقة غير مشروعة أو غير مناسبة»[14]. فكيف تطوّرت اللّوائح والتّوصيات الدّوليّة التي تُعنى بصون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ؟

في صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ:

تعدّ اتّفاقيّة اليونسكو لصون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، باريس 2003 [15] «حجر زاوية ونقطة نظام في مسيرة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ كتراث حيّ على الصّعيد الوطنيّ والإقليميّ، بل والدّولي»[16]. وقد فرّعت اتّفاقيّة اليونسكو التّراث الثّقافيّ غير الماديّ إلى مجالات عدّة هي[17]:

- التّقاليد وأشكال التّعبير الشّفاهيّ بما في ذلك اللّغة.
- فنون أداء وتقاليد العروض.
- الممارسات الاجتماعيّة والطّقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلّقة بالطّبيعة والكون.
- المهارات المرتبطة بالفنون الحرفيّة التّقليديّة.

واضح إذنْ أنّ اتّفاقيّة اليونسكو قد عرّفت التّراث الثّقافيّ غير الماديّ بكونه جملة «الممارسات والتصوّرات وأشكال التّعبير والمعارف والمهارات، وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافيّة، تعتبرها الجماعات والمجموعات وأحيانا الأفراد، جزْءا من تراثها الثّقافيّ»[18].

ولا بدّ من الإشارة في هذا الصّدد إلى أنّ اتّفاقيّة اليونسكو ليست معزولة عن سياق المجهودات الرّامية لحفظ التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، بقدر ما هي مندرجة في إطار من التّعاون وفي جوّ من التّسابق مع المنظّمة العالميّة للملكيّة الفكريّة ويبو والمنظّمة الإفريقيّة للملكيّة الفكريّة (OAPI)[19]، وكان مقصد الويبو الأسمَى استكمال الاتّفاق حول «صكّ قانونيّ دوليّ يضمن الحماية المتوازنة والفعّالة للتّراث الثّقافيّ غير الماديّ»[20].

لقد جاء قانون الحماية الفكريّة استجابة لحاجات المجتمعات الصّناعيّة المتقدّمة، بيد أنّ باقي شعوب العالم النّامي قد طالبت مرارا «بحماية متكافئة للمعارف التّقليديّة»[21]. ويُقصد بمجموعة المعارف التّقليديّة الممارسات والتصوّرات وأشكال التّعبير والمهارات التي «تمّ تطويرها والحفاظ عليها ونقلها من جيل إلى آخر في إطار جماعة ما، فغالبا ما تشكّل جزْءا من هويّتها الثّقافيّة أو الرّوحانيّة»[22].

ولمّا كانت تلك الموارد الوراثيّة والمعارف القديمة العهد أشياء فكريّة قيّمة، ولكنّها غير رسميّة وشفهيّة، لا تخضع لحماية الأنظمة التّقليديّة، صار لزاما صوغ

قوانين ملائمة واجتراح أشكال «مناسبة من الحماية بموجب حقوق الملكيّة الفكريّة»[23].

وقد فرّعت منظّمة الويبو المعارف التّقليديّة إلى مجالات ثلاث اتّصلت في أولاها بالدّراية التقنيّة والممارسات والمهارات والابتكارات المرتبطة بالتنوّع البيولوجيّ والزّراعة والصحّة والطبّ الشّعبيّ وغيرها. وتعلّقت في ثانيتها بأشكال التّعبير الثّقافيّ والفولكلور كالموسيقى والفنّ والحكايات والأمثال والنّماذج والرّموز والأداء. بينما ارتبطت في المجال الثّالث بالموارد الوراثيّة القريبة النّسب بالمادّة أو القيمة كالنّباتات والحيوانات والكائنات الدّقيقة. ولمزيد تفصيل النّتاجات التعبيريّة الشّفويّة التي أنتجتها جماعة ما يمكن ردّها إلى العناصر التّفريعيّة التّالية[24]:

- الإنتاج الشّفويّ وما يُعبَّر عنه بالكلمات من قصص وأمثال وألغاز ونكت.
- الإنتاج المسموع وما يُعبَّر عنه بالأصوات الموسيقيّة وبالغناء الشّعبيّ.
- الإنتاج الجسديّ وما يُعبَّر عنه بالجسد الإنسانيّ من رقص وطقوس مختلفة.

الإنتاج الماديّ وما تُستخدم فيه الخامات من حجر وخشب ومعدن كالرّسوم والنّحت والخزفيّات والموزاييك والطّين المفخور والأواني الخشبيّة والمعدنيّة والمجوهرات، والغزل والمنسوجات والسجّاد والأشكال المعماريّة المختلفة.

ويقتضي صون هذا الإنتاج التّراثيّ المتنوّع حمايته بموجب حقوق الملكيّة الفكريّة ولا سيما مع تنامي أثر التّكنولوجيا الجديدة التي قد تعرّضه للاستغلال المشطّ وسوء الاستعمال. وقد حرصت الويبو في هذا الصّدد على تقديم المساعدة العلميّة وإسداء المشورة التقنيّة للدّول الأعضاء، كي تمكّنها من استخدام أنظمة الملكيّة الفكريّة الرّاهنة والمشاركة بفعاليّة في مفاوضات اللّجنة الحكوميّة الدّوليّة، فضلا عن توفير الدّعم لتطوير الأنظمة الوطنيّة والإقليميّة، وتحضير الكفاءات القادرة على إدارة حقوق الملكيّة الفكريّة المتعلّقة بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ.

إلاّ أنّ المتأمّل في مشاريع الويبو المتعلّقة بإشكاليّات التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، يقف على مشكل مزمن أقضّ مضجع المنظّمة، ويتمثّل في صعوبة وضع أطر قانونيّة موحّدة تتعلّق بالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ. لقد طرحت منظّمة الويبو قضايا الملكيّة الفكريّة المتعلّقة بالنّفاذ إلى الموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة وأثارت جملة من الإشكاليّات تناولتها بالدّرس في مؤتمرها الدّيبلوماسيّ الذي عقدته سنة 2000، والذي أقرّ معاهدة جديدة لقانون البراءات[25].

وربّما يرجِع تعثّر مشروع اتّفاقيّة الويبو في جوهره إلى أسباب عديدة منها تفاقم الخلافات بين الدّول المتقدّمة والدّول النّامية حول بنود الاتّفاقيّة. فالدّول المتقدّمة تعمل على إفشال أيّ محاولة لبسط حماية قانونيّة منضبطة على التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، جاهدة في اعتباره ملكا عامّا، لا يخضع لحقوق الملكيّة الفكريّة، وهي وجهة نظر غير دقيقة تسعى إلى فرضها الدّول المهيمِنة قصد استثمار التّراث الثّقافيّ غير الماديّ في ابتكاراتها دون أنْ تكون مُلزمة بدفع جزْء من عائدات منتجاتها، أو ذكر بلدان المنشأ التي كان لها فضلها البيّن في الابتكار.

ورغم تزايد الحاجة إلى حماية ملكيّة التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، ذاك التّراث الثّقافيّ المتنوّع، فإنّ ضمان حقوق ملكيّته في المقابل لا تزال غير محدّدة. وربّما يعود سبب ذلك إلى طبيعة «الفولكلور» نفسه وصعوبات تعريفه. فهو من وجوه التّعبير الذّاتيّ والجمعيّ في آن، وهو ليس مجرّد ذكريات من الماضي، بلْ شكل من أشكال التّعبير الحيّ والحرّ، النّامي والمتجدّد.

وبما أنّ التّراث الثّقافيّ غير الماديّ هو في أصله نتاج لا شخصيّ، وأعمال جماعيّة لا يُعرف صاحبها، وإنّما تُنسب إلى مجموعة بشريّة وثقافة محليّة، كما شدّدنا على ذلك، كان من الصّعب منح حقوق

حمايته لشخص معيّن. بلْ أصبح من العسير اعتبار الحكايات الشّعبيّة والموسيقى التّقليديّة والرّقص الفولكلوريّ والأمثال السّائرة مثلا نتاجات أدبيّة وفنيّة منسوبة إلى أشخاص بعينهم، إذْ تستوجب حقوق الطّبع والنّشر وجود مؤلّف معروف بينما النّتاجات «الفولكلوريّة» أعمال لا صاحب لها. ومن هنا نشأت المفارقة الصّارخة، من كون نظام حماية حقوق الطّبع والنّشر الحاليين لا يسمحان بحماية النّتاجات الثّقافيّة غير الماديّة. وهنا تكمن المعضلة، فالتّراث الثّقافيّ غير الماديّ في حدّ ذاته بمواده المختلفة غير مؤهّل للحصول على براءة اختراع، غير أنّ الابتكارات القائمة عليه قد تكون مؤهّلة لذلك.

ومن الغريب أيضا أنْ تُمنح حقوق الملكيّة الفكريّة للاختراعات الجديدة والمصنّفات الأصليّة التي يكون أصحابها أفرادا أو مؤسّسات، ويُحرم التّراث الثّقافيّ غير الماديّ من تلك الحقوق. وفي هذا المساق يتنزّل جهد المنظّمة العالميّة للملكيّة الفكريّة ويبو التي تطمح إلى «تطوير نظام عالميّ متوازن وفعّال للملكيّة الفكريّة من شأنه تعزيز الابتكار والإبداع، وتهيئة مستقبل أفضل وأكثر استدامة لشعوبه ومالكِيه الأصليّين»، كما تقول في أدبيّاتها وتقاريرها.

وتحقيقًا لهذه الغاية قرّرت الجمعيّة العامّة للويبو في 21 يوليو 2022 عقد مؤتمر ديبلوماسيّ في الفترة الممتدّة من 4 إلى 8 سبتمبر 2023 لإبرام صكّ قانونيّ دوليّ بشأن الملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة المرتبطة بالموارد الوراثيّة، في سعي منها حثيث لتلافي النّقص وحسم بعض الإشكاليّات.

ولاتزال المفاوضات جارية من أجل تبنّي مشروع اتّفاقيّة قانونيّة أو صكّ قانونيّ دوليّ الغاية منه تضييق الفجوة الخلافيّة حول حقوق ملكيّة الموارد الوراثيّة والفولكلور، مُستفيدة في ذلك من التّجارب الوطنيّة والإقليميّة التي اهتمّت بموضوع حقوق الملكيّة الفكريّة في الموارد الوراثيّة.

هكذا ترمي جميع مفاوضات الويبو الدّوليّة الرسميّة إلى صياغة «صكّ قانونيّ دوليّ من شأنه ضمان الحماية الفعّالة للموارد الوراثيّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، وقد يتّخذ ذلك الصكّ شكل توصية أو معاهدة رسميّة تُلزِم البلدان التي تختار التّصديق عليها »[26].

إنّ من مزايا الصكّ القانونيّ الدّوليّ في حال تحقّقه توفير حماية فعّالة للمعارف التّقليديّة وتقاسم المنافع المتأتّية من استخدام الموارد الثّقافيّة، علاوة على أهميّة الصكّ القانونيّ في تمكين «الجماعات الأصليّة والمحليّة والحكومات من أنْ يكون لها رأي في انتفاع الآخرين بمعارفها التّقليديّة»[27]. وسيكون لهذا القانون أثر إيجابيّ في تمكين المجموعات البشريّة من الانتفاع من عائدات استغلال تراثها الثّقافيّ غير الماديّ، ومقاومة كلّ تملّك غير مشروع له.

ويختلف مفهوم (الحماية) عن مفهوم (الحفظ) و(الصّون)، لأنّهما يشتملان على «تحديد التّراث الثّقافيّ وتوثيقه ونقله وإعادة إحيائه والتّرويج له. والغرض في هذه الحالة هو ضمان عدم اختفاء المعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ والحفاظ عليها وتعزيزها»[28]. وتأكيدا على هذا التوجّه دعتْ الويبو إلى نوعيْن من الحماية: الحماية الدّفاعيّة والحماية الموجبة.

فأمّا الحماية الدّفاعيّة فتشمل «الاستراتيجيّات الدّفاعيّة لمنع اكتساب حقوق بموجب براءات تُمنحُ لحماية اختراعات مزعومة تَستخدِمُ المعارف التّقليديّة بطريقة مباشرة»[29]. ويُراد منها منع الأشخاص من خارج الجماعة من اكتساب حقوق الملكيّة الفكريّة الخاصّة بالمعارف التّقليديّة. ولهذا يجوز استخدام الاستراتيجيّات الدّفاعيّة لحماية التّعابير الثّقافيّة المقدّسة مثل الرّموز أو الكلمات المقدّسة ومنع الغير من تسجيلها كعلامة تجاريّة.

2

وأمّا الحماية الموجبة فيقصد بها «حقوق الملكيّة الفكريّة فيما يخصّ المعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، وقد يُساعد ذلك الجماعات على الحيلولة دون تمكّن الغير من النّفاذ بطريقة غير مشروعة إلى المعارف وأشكال التّعبير تلك أو استخدامها لتحقيق مكاسب تجاريّة دون تقاسم منافعها بطريقة عادلة مع الجهات الأخرى التي لها الحقّ في ذلك»[30]. وهكذا تمكّن الحماية الموجبة الجماعات البشريّة من قدرتها على تعزيز معارفها التّقليديّة ومراقبة الانتفاع بها وَجَني فائدة من استغلالها التّجاريّ.

ورغم أنّ بلداننا إقليميّة عديدة قد سنَّت التّشريعات الوطنيّة لحماية تراثها الثّقافيّ غير الماديّ، إلاّ أنّنا في واقع الحال، نُعاين ما يتعرّض له تراث تلك الجماعات الثّقافيّ غير الماديّ من إساءات متعدّدة، ونُشاهد ما يُعانيه من انتهاكات متواصلة تنامت إثر التطوّر الهائل في مجال التّكنولوجيا والوسائل السمعيّة البصريّة. والمفارقة أنّ رقمنة المعارف التّقليديّة وإشاعتها رقميّا قد يعرِّض مجهودات حمايتها ويُقوِّضها، وينجرّ عنه سلبا تملّكها تملّكا غير مشروع واستخدامها بطرق لم تكنْ في نيّة أصحابها. وليس غريبًا شيوع ظاهرة الاتّجار بالتّراث الثّقافيّ دون مراعاة مصالح الجماعات المحليّة الثّقافيّة والاقتصاديّة، وتشويهه بطريقة ممنهجة تدّعي إعادة قراءته وتمثّله، ولكنّها تحرِم المجتمعات المحليّة تلك من أيّ عوائد تنمويّة تتأتّى من استغلال تراثها الشّفويّ، على غناه وتنوّعه.

لقد حرم هذا المسلك المجموعات البشريّة من حقّها التّاريخيّ في تنمية مستدامة فعّالة، وجعل قوانينها المحليّة عاجزة عن التصدّي لكلّ الانتهاكات، فهي قوانين قُطريّة غير سارية على باقي البلدان. فما هي جهود الدّول العربيّة في حماية تراثها الثّقافيّ غير الماديّ؟ وما هي نواقص مساعيها ومخاطره على إرثها الحضاريّ؟

في جهود الدّول العربيّة لترسيم تراثها الثّقافيّ غير الماديّ

إنّ صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ في الدّول العربيّة وحمايته من «أخطار التّدهور والزّوال والتّدمير»[31]، لا يكون إلاّ بعد حصره وتوثيقه ودراسته دراسة علميّة تحفَظه من التّلف وتخلّد حمايته من خلال حامِليه. ومن نافل القول الإقرار مجدّدا على غرار ما أوصت به اليونسكو سنة 2003 من أنّ «جماعات السكّان الأصليّين والمجموعات وأحيانا الأفراد يضطلعون بدور هامّ في إنتاج التّراث الثّقافيّ غير الماديّ والمحافظة عليه وصيانته وإبداعه من جديد، ومن ثمَّ يُسهمون في ثراء التنوّع البشريّ»[32].

ولا يكون صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ في الدّول العربيّة أيضا إلاّ بحمايته قانونيّا ونقله إلى الأجيال القادمة وللعالم عبر التّعليم والرّقمنة المحميّة من القرصنة بوصفه مقوّما من أهمّ مقوّمات الهويّة الجماعيّة الوطنيّة والإنسانيّة، والعمل على جعله قاطرة تنمويّة مستدامة.

ويُنصح زيادة على كلّ ذلك بالإسراع في تسجيل أرصدة الدّول العربيّة من التّراث الثّقافيّ غير الماديّ ضمن القائمة التّمثيليّة للتّراث الإنسانيّ لليونيسكو، ولا يتأتّى ذلك ولا يبلغ منتهاه إلاّ متى انتهجتْ الدّول «سياسات تمكّن من الإدارة الاستراتيجيّة للملكيّة الفكريّة أثناء تدوين المعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ ووضعها في أنساق رقميّة وتعميمها»[33]. ومن هنا غدا لزاما على الدّول الوطنيّة أنْ تنتهج استراتيجيّة مدروسة عمادها الرّكائز والمبادرات التّالية:

المبادرات السّياسيّة	المبادرات التّشريعيّة
تكون باتّخاذ قرارات سياسيّة لزيادة الاهتمام بالمعارف وأشكال التّعبير الثّقافيّ.	تكون بتعزيز الأدوات القانونيّة الموجودة واستحداث تشريعات جديدة.

البنية التحتيّة	الأدوات العلميّة
تكون بإنجاز قوائم الجرد وقواعد البيانات وأنظمة المعلومات.	تكون باستخدام العقود والبروتوكولات وبناء القدرات وإذكاء الوعي.

ولهذا يجدر بالحكومات العربيّة أنْ تُشجّع على استثمار الموارد الوراثيّة وأنْ تخطّط لتحوّلها الرقميّ، كي تُسهم في الابتكار وتطوّر الحياة العامّة، وتحقّق تنمية مُستدامة، يُراعى فيها التّداخل بين الملكيّة الفكريّة والموارد التّراثيّة، لأنّ التّراث الثّقافيّ العربيّ يزخر بجملة من العناصر التي أدْرجت على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير الماديّ التّابعة لمنظّمة اليونسكو. وقد تضمّنت قائمة سنة 2018 عناصر تراثيّة عربيّة نذكر منها على سبيل التّمثيل:

البلد العربيّ	العنصر المصنّف ضمن قائمة اليونسكو	صورة للمصنّف
العراق[34] أدرج سنة 2018	المقام العراقيّ: تركيب موسيقيّ غالب على الموسيقى الكلاسيكيّة العراقيّة. يشتمل على مجموعة واسعة من الأغاني مصحوبة بآلات موسيقيّة تقليديّة. وينطوي على معلومات وافرة عن تاريخ المنطقة الموسيقيّ والتّأثيرات العربيّة التي سادت على مرّ القرون. تُقام عروض المقام العراقيّ عادةً في الاجتماعات الخاصّة والمقاهي والمسارح.	المقام العراقيّ

البلد العربيّ	العنصر المصنّف ضمن قائمة اليونسكو	صورة للمصنّف
الأردن[35] أدرج سنة 2018	السّامر: يُمارس في عدّة مناطق بالأردن في مناسبات مختلفة منها مراسم الزّواج. ويتألّف السّامر بشكل رئيسيّ من الرّقص والغناء.	رقصة السّامر بالأردن
سوريا[36] أدرج سنة 2018	مسرح الظلّ: فنّ تقليديّ تقوم الدّمى فيه بأداء الأدوار. وهي دُمى مصنوعة يدويّا تتحرّك خلف ستارة شفّافة رقيقة أو شاشة داخل مسرح مظلم. ويقدِّم الضّوء من وراء المسرح ظلال الدّمى على الشّاشة أثناء انتقالها إلى نصّ وموسيقى شفويّة.	مسرح الظلّ بسوريا
عُمان[37] أدرج سنة 2018	عرضة الخيل والإبل: تمارس في العديد من مناطق السّلطنة في يوم خاصّ يُدعَى العرضة، يتجمّع فيه النّاس حول مضمار السّباق لمشاهدة العروض التي يقدّمها الفرسان، تتخلّلها عروض فنيّة مختلفة مثل إلقاء القصائد التّقليديّة. وتعكس العرضة مهارة العمّانيّين في التّعامل مع الحيوانات وترويضها وحبّهم لها.	عرضة الخيل والإبل بسلطنة عمان
تونس[38] أدرج سنة 2018	مهارات نساء سجنان في مجال صناعة الفخّار: إحدى تقنيّات صناعة التّحف من الفخّار لأغراض الاستعمال اليوميّ في المنزل. وتتولّى النّساء جميع مراحل عمليّة صناعة الفخّار. وقد قمن بتطويع حرفتهنّ لتلبية متطلّبات الحياة المعاصرة مظهرات بذلك قدرتهنَّ على الابتكار والتّجديد.	مهارات نساء سجنان في مجال صناعة الفخّار
مصر[39] أدرج سنة 2018	الدّمى التّقليديّة المحرّكة بأيدي اللاّعبين (الأراجوز): وهو شكل قديم من أشكال المسرح المصريّ، تُستخدم فيه عرائس يدويّة تقليديّة. تقدّم فيها عروض ذات شعبيّة كبيرة.	الأراجوز في مصر

البلد العربيّ	العنصر المصنّف ضمن قائمة اليونسكو	صورة للمصنّف
الجزائر[40] 2018	كيالي المياه: تمّ إدراج المعارف والمهارات التّقنيّة لدى كيالي المياه العاملين في قنوات الريّ المعروفة باسم الفقارة في منطقة تيديكلت في إقليم توات. وتعنى مقاييس المياه بعمليّات مختلفة من حساب أسهم المياه إلى الإصلاح وتمشيط وضبط حركة المياه في القنوات.	كيالي المياه بالجزائر

ما يُلاحظ من خلال الجدول التّالي أنّ العناصر المدرجة على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافي غير المادّي للدّول العربيّة، لا تزال متواضعة رغم زخمها سنة 2018. فمن جملة 600 عنصر من التّراث الثّقافي غير المادّي المدرجة على لائحة اليونسكو، لم تدرج تونس مثلا سوى 6 عناصر ضمن القائمة التّمثيليّة من جملة 68 عنصرا تمّ جردها، وهي التي صادقت على اتّفاقيّة اليونيسكو بشأن حماية التّراث الثّقافيّ غير المادّي منذ سنة 2006 أيْ بعد ثلاثة أعوام من إقرارها. ولئنْ أُوكلت للمعهد الوطنيّ للتّراث بتشكيل أفرقة من الباحثين مهمّتهم جرد التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، فإنّ تونس لم تتمكّنْ إلى الآن سوى من إدراج نسبة ضئيلة جدّا تعكس التّراخي في التّعامل مع التّراث الثّقافيّ. بينما تمكّنت في المقابل فرنسا وحدها من إدراج 49 عنصرا، ونجحت ألمانيا في إدراج 34 عنصرا تراثيّا.

وليس غريبا أنْ ينعكس ذلك سلبًا على جهود الدّول الوطنيّة في التّعريف بهويّتها واستثمار تراثها الغنيّ في تنمية سياحتها تنمية مستدامة، وهو ما يحدّ في ذات الآن من قدرتها على الحفاظ على تنوّعها الثّقافيّ، ونجاحها في محاورة ثقافات الشّعوب الأخرى. وإذا ما تأمّلنا على سبيل الحصر جهود المعهد الوطنيّ للتّراث بتونس[41]، الجهة التي تحمّلت مهمّة ضبط الجرد الوطنيّ للتّراث الثّقافيّ غير الماديّ (Inventaire National du Patrimoine Culturel Immatériel)، لم نجدْ سوى 68 عنصرا بينما البقيّة لا تزال مهملة غير مدروسة تنتظر التّرسيم. وهذا جدول يضبط ذلك[42]:

رقم الجرد الوطنيّ	العنصر التّراثيّ
جرد 7/001:	فخّار سجنان
جرد 7/002:	مرقوم وذرف
جرد 7/003:	أقفاص سيدي بوسعيد
جرد 7/004:	التطريز اليدوي بجهة المنستير
جرد 7/005:	صناعة البندير بصفاقس
جذاذة 7/006:	عصر الزّيت بصفاقس
جرد 7/007:	صناعة الشّاشيّة في تونس
جرد 1/008:	الأغنية الشّعبيّة بكسرى
جرد 3/009:	عيد مّيو بالكاف
جرد 2/010:	ساحة بومخلوف بالكاف
جرد 7/011:	حرفة السمار بالمطوية
جرد 7/012:	حرفة الصدارة بالكاف
جرد 7/013:	النسيج التقليدي بجهة المنستير
جرد 7/014:	صناعة الغربال بصفاقس

رقم الجرد الوطنيّ	العنصر التّراثيّ
جرد 4/015:	الهريسة: المعارف والمهارات والممارسات المطبخيّة والاجتماعيّة
جرد 4/016:	الملبس بصفاقس
جرد 3/017:	زردة سيدي بركات بالكاف
جرد 7/018:	تقطير الزّهور بصفاقس
جرد 7/019:	صناعة السّرج بصفاقس
جرد 4/020:	أكلة البسيسة بلمطة
جرد 4/021:	كعك قليبية
جرد 4/022:	شرمولة صفاقس
جرد 4/023:	المرقة الصّفاقسيّة
جذاذة 7/024:	طنّارة جربة
جرد 7/025:	الطّرف القرقنيّ
جرد 7/026:	فسيفساء الجمّ
جرد 7/027:	الفخّار المخروط بالمكنين
جرد 7/028:	نجارة الجبّوز بصفاقس
جرد 7/029:	مشطية جبنيانة
جرد 2/030:	فنّ البيزرة بالهوّاريّة
جرد 7/031:	الصّيد بالشرفيّة بجزر قرقنة
جرد 7/032:	دباغة الجلد بالمكنين
جرد 6/033:	النّخلة: المعارف والمهارات
جرد 7/034:	صناعة النّحاس بمدينة تونس
جرد 7/035:	المهارات المرتبطة باستخدام الألياف النّباتيّة بجهة المنستير
جرد 7/036:	الخزف الرّيفيّ بالبرامة بسليانة
جرد 1/037:	البوسيقة بقابس وقبلّي

رقم الجرد الوطنيّ	العنصر التّراثيّ
جرد 2/038:	المهرجان الدّوليّ للصّحراء بدوز
جرد 4/039:	التّقاليد المطبخيّة المرتبطة بسمك الشّركاو بمدينة المنستير
جرد 3/040:	حجّ الغريبة بجربة
جرد 3/041:	الحاجوجة بصفاقس
جرد 7/042:	النّقش على الخشب بقليبية
جرد 7/043:	ضفر القصب بشنّي قابس
جرد 6/044:	شجرة اللّوز: المعارف والمهارات والتّقاليد والممارسات
جرد 4/045:	الكسكسي: المعارف والمهارات والممارسات المرتبطة بإنتاجه واستهلاكه
جرد 3/046:	زردة رجال قعود بقبلّي
جرد 4/047:	المرمز بسليانة
جرد 3/048:	هيلولا الرّبّي حيّ طيّب بتونس
جرد 7/049:	المرجان بطبرقة: المعارف والمهارات المتعلّقة به
جرد 7/050:	الغليون بطبرقة
جرد 4/051:	الخبز بجهة جندوبة: المعارف والمهارات والطّقوس
جرد 7/052:	الألياف النباتيّة بجهة جندوبة
جرد 7/053:	المعارف والمهارات المرتبطة بالنسيج التقليدي بجندوبة
جرد 2/054:	فنون الخطّ العربيّ: المهارات والمعارف والممارسات
جرد 7/055:	مرقوم الجمّ
جرد 2/056:	فنون العرض لطوايف غبنتن
جرد 5/057:	لعبة الخربقة

رقم الجرد الوطنيّ	العنصر التّراثيّ
جذاذة 3/058:	السّبحة: المهارات والطّقوس المتعلّقة بها
جرد 3/059:	زردة سيدي صالح البلطيّ
جرد 7/060:	النّقش على المعادن: فنون ومهارات وممارسات
جرد 7/061:	فنّ الشّبكة بجهة بنزرت
جرد 3/062:	زيّ الزّفاف بمدينة المهديّة: الممارسات الاجتماعيّة والطقوسيّة والمهارات الحرفيّة
جرد 6/063:	المعارف والمهارات والممارسات المرتبطة بالزّيتونة بالسّاحل التّونسيّ
جرد 6/064:	الزّيتونة في صفاقس: المعارف والمهارات والممارسات
جرد 7/065:	الحدادة التّقليديّة بمدينة صفاقس
جرد 7/066:	النّقش على الرّخام وتقنيّاته بمدينة تونس
جرد 3/067:	الحنّاء بين زينة الجسد والطّقوس والممارسات الاجتماعيّة
جرد 4/068:	غربوز بني خداش: المهارات والمعارف والطّقوس

خامسا: من التّوصيات

وإذا ما بلغنا من عملنا هذا المدى صار لِزامًا أنْ نخلُص من الورقة المقترحة إلى جملة من الملاحظات ونقترح عددا من التّوصيات لعلّ من أهمّها:

أنْ يتمّ التّشديد على أنّ هذا التّراث غير الماديّ، حيّ يُتوارَث جيلا بعد جيل «تُبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرّة بما يتّفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطّبيعة وتاريخها، وهو ينمّي لديها الإحساس بهويّتها والشّعور باستمراريّتها، ويُعزّز من ثمَّ احترام التنوّع الثّقافيّ والقدرة الإبداعيّة البشريّة»[43].

أنْ تُوكل حماية التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، الذي يتّسم بطابعه العامّ، ولا يندرج ضمن الملكيّة الفرديّة، إلى «الخبراء الحكوميّين الذين تُوكل إليهم مهمّة حماية الفولكلور»، وهم من الهيئات الوطنيّة ومن الممثّلين الشّرعيّين عن جماعة ثقافيّة معيّنة، تُسند إليهم مهمّة صون هذا التّراث وتثميره وإدماجه في سياسة مُستدامة تضمن حمايته من كلّ انتهاك أو سوء استخدام. ولتحقيق هذا المطلب لا بدّ من إنشاء «جهاز أو أكثر مختصّ بصون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ»[44]، وإجراء دراسات علميّة وتقنيّة وفنيّة، يُراد منها صون التّراث «المعرّض للخطر»[45] وهو ما يضمن للشّعوب حقّها في الانتفاع به مع احترام الممارسات العرفيّة المتداولة.

أنْ تُرسي الدّول سياسات وتضع استراتيجيّات تمكّن من الاعتراف بثراء تراثها الثّقافيّ غير الماديّ، وتُسهم في النّهوض به. ولا يكون ذلك إلاّ من خلال إعداد البرامج التّثقيفيّة والتّوعويّة الموجّهة للنّاشئة والشّباب، وإنجاز دورات تدريبيّة وأنشطة مختصّة تُسهم في صون هذا التّراث ونشره بوسائل حديثة، ونقل معارفه للأجيال القادمة بوسائط متنوّعة آمنة.

أنْ تسهرَ الدّول على حماية الأماكن الطّبيعيّة وصيانة أماكن الذّاكرة، لأنّ وجودها ضروريّ للتّعبير عن التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، والحيلولة دون ما يمكن أنْ يُحيق به من أخطار، وما يتهدّده من آفات.

أنْ تَتمّ مراجعة المصطلحات الأساسيّة المستخدمة في مجال التّراث الثّقافيّ غير الماديّ وتدقيقها وتوحيد ترجماتها، وعلى رأس تلك المصطلحات مفهوم «الموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الفولكلوريّ»، الذي لا تزال منظّمة الويبو تستخدمه، بينما تبنّت في المقابل اليونسكو مصطلح

3

التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، وهو الرّأي العلميّ الأسلم الذي نميل إليه لأنّه فضلا عن كونه من المفاهيم الحديثة المستخدمة في تصنيف التّراث، فإنّه مصطلح يتجاوز تلك النّظرة التّهجينيّة التي كثيرا ما وُصمت بها الثّقافة الشّعبيّة باعتبارها «فولكلورا أو تراثا تقليديّا» باليًا لا يرى في التّعبيرات الثّقافيّة الشّعبيّة المختلفة سوى رواسب للماضي، تُذكي الحنين إليه وتكرِّس الخضوع لسحره وسلطانه.

أنْ يتمّ توحيد اللّوائح والصّكوك والمعاهدات والتّوصيات في اتّفاقيّة جامعة تكون إطارا مرجعيّا وحيدا يُمكِّن من صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ. وقد أبانت اليونسكو عن معضلة غياب «صكّ متعدّد الأطراف ذي طابع مُلزم يستهدف صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ»[46]. ولهذا ناشدت باستكمال الاتّفاقيّات والقرارات والتّصويبات الدّوليّة السّابقة. ولا يُنجز ذلك إلاّ عبر تعزيز الوعي بأهميّة هذا التّراث والعمل على صونه «بروح من التّعاون والمساعدة المتبادلة»[47]، يُسهم فيها المجتمع الدّوليّ برمّته.

أنْ تُسارع الدّول العربيّة بوضع قوائم أكثر تمثيليّة وحصرا لتراثها الثّقافيّ غير الماديّ الموجود على أراضيها، وأنْ تدأب بانتظام على تحيين تلك الجرود وتوفير المعطيات الدّقيقة الموثّقة بطرق علميّة، وأنْ تتعاون فيما بينها لترسيم العناصر التّراثيّة المشتركة على غرار ما وقع مع الخطّ العربيّ والتّمر والكسكيّ وغيرها.

أنْ تعمل الدّول العربيّة على إدماج التّراث الثّقافيّ غير الماديّ «في البرامج التخطيطيّة»[48]، وأنْ تتداركَ ما فاتها من تباطئ في محاولة منها لحماية تراثها الثّقافيّ ضدّ كلّ أشكال الاستخدام الخاطئ وغير المشروع، الذي ما فتئ يُضرّ بهذا التّراث ويحرِم المجموعات البشريّة والشّعوب المحليّة من حقّها التّاريخيّ في عائداته الأدبيّة والماديّة، ويمنعها من أنْ تدرجه في برامجها التنمويّة بما يجعل منه قاطرة اقتصاديّة ورافدا أساسًا في تنمية مستدامة ناجعة، تتلافى ما يعرفه هذا التّراث في أقطارنا العربيّة من تجاهل وإهمال، لا يزال يُنيخ بكلكله في الممارسة اليوميّة وفي الحياة الثّقافيّة.

الهوامش:

1. منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)، منظّمة أمميّة تعمل على إرساء السّلام من خلال التّعاون الدّوليّ في مجال التّربية والعلوم والثّقافة. وتساهم برامجها في تحقيق أهداف التّنمية المستدامة المحدّدة في خطة التّنمية المستدامة لعام 2030، التي اعتمدتها الجمعيّة العامّة للأمم المتّحدة في عام 2015. راجع موقع اليونسكو على الأنترنيت:
   – https://www.unesco.org/ar/brief
2. منظّمة الويبو (World Intellectual Property Organization)، وكالة من وكالات الأمم المتّحدة، أنشأت منذ سنة 1967 وانطلقت رسميّا في أشغالها سنة 1970. ترعى عالميّا حقّ المؤلّف والحقوق المجاورة. وهي عبارة عن منتدى عالميّ للخدمات والسّياسة العامّة والتّعاون والمعلومات في مجال الملكيّة الفكريّة. تموّل نفسها بنفسها ويبلغ عدد أعضائها 193 دولة عضوا، تناقش بين أعضائها قضايا الملكيّة الفكريّة وتسعى إلى حماية المعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ. وتجتمع الدّول الأعضاء للحوار والنّقاش والبتّ في القضايا المرتبطة بوضع أطر قانونيّة دوليّة متوازنة لحقّ المؤلّف وتلبية احتياجات المجتمعات الآخذة في النموّ والتطوّر. وتحاول الويبو أن تلعب دورا رياديّا في إرساء نظام دوليّ متوازن وفعّال يشجّع على الابتكار والإبداع لفائدة الجميع. راجع موقع الويبو على الأنترنيت:
   – https://www.wipo.int/portal/ar/index.html#services
3. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.
4. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.
5. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 2: لجنة الويبو الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_2.pdf
6. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.
7. راجع في ذلك مفهوم حقّ المؤلّف على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/copyright/ar/
8. راجع في ذلك مفهوم حقّ المؤلّف على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/copyright/ar/
9. أحمد سعيد عزّت عامر، "دور تقاسم المنافع الاقتصاديّة في صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، السّنة 16، العدد 61، ربيع 2023. ص 18.
10. راجع في ذلك: اتّفاقيّة حماية المصنّفات الأدبيّة والفنيّة الصّادرة ببرن في 9 أيلول 1886، وصيغة بارس في 24 تمّوز 1971، والمعدّلة في 28 أيلول 1979. منشور الويبو رقم: (287 (A.
11. راجع في ذلك: معاهدة الويبو بشأن الأداء والتّسجيل الصّوتيّ كما اعتمدها المؤتمر الدّيبلوماسيّ في 20 كانون الأوّل 1996.
12. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf
13. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 2: لجنة الويبو الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_2.pdf
14. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
   – https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf
15. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. 2008 طبعة 2018.
16. أحمد سعيد عزّت عامر، "دور تقاسم المنافع الاقتصاديّة في صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، السّنة 16، العدد 61، ربيع 2023. ص 16.
17. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.
18. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.
19. إذا كانت اليونسكو تُعنَى بالحماية الفكريّة العامّة لجميع التّراث الثّقافيّ، فإنّ الويبو تختصّ بالحماية الفكريّة للفولكلور. وقد تفرّع الأمر حين قامت الجمعيّة العامّة للمنظّمة العالميّة للملكيّة الفكريّة (الويبو) في دورتها 26 التي عُقدت بجنيف من 26 أيلول إلى 3 تشرين الأوّل 2000 بتأسيس اللّجنة الدّوليّة للملكيّة الفكريّة والمصادر الموروثة والفولكلور، وأصبحت تعرف باسم اللّجنة (IGC). وانضافت سنة 2022 إلى هذه الجهود إنشاء المنظّمة الإفريقيّة للملكيّة الفكريّة

(OAPI)، وهي منظّمة إقليميّة تسعى إلى حماية إبداعات الفولكلور قانونيّا.

20. أحمد سعيد عزّت عامر، "دور تقاسم المنافع الاقتصاديّة في صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، السّنة 16، العدد 61، ربيع 2023. ص 17.

21. راجع في ذلك موجز المعارف الأساسيّة رقم 1: المعارف التّقليديّة والملكيّة الفكريّة، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_1.pdf

22. راجع في ذلك موجز المعارف الأساسيّة رقم 1: المعارف التّقليديّة والملكيّة الفكريّة، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_1.pdf

23. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 2: لجنة الويبو الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_2.pdf

24. راجع في ذلك موجز المعارف الأساسيّة رقم 1: المعارف التّقليديّة والملكيّة الفكريّة، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_1.pdf

25. راجع في ذلك: التّعابير الفلكلوريّة والحماية الدّوليّة لها، إعداد: الأمانة العامّة للمنظّمة القانونيّة الاستشاريّة لآسيا وإفريقيا (AALCO).

26. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 2: لجنة الويبو الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_2.pdf

27. راجع في ذلك موجز المعارف الأساسيّة رقم 1: المعارف التّقليديّة والملكيّة الفكريّة، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_1.pdf

28. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf

29. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf

30. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf

31. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018. وهو الرّأي التي أكّدته من قبل توصية اليونسكو بشأن صون الثّقافة التّقليديّة والفولكلور لعام 1989، وإعلان اليونسكو العالميّ بشأن التنوّع الثّقافيّ لعام 2001، وإعلان إسطنبول لعام 2002 المعتمد في اجتماع المائدة المستديرة الثّالث لوزراء الثّقافة.

32. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

33. راجع في ذلك موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، على رابط منظّمة الويبو التّالي:
– https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/ar/wipo_pub_tk_3.pdf

34. أدرجت العراق سنة 2016 عيد الخضر والممارسات المرتبطة به. وأدرجت بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 عيد النّيروز، والخطّ العربيّ وصناعة النّاعور أو النّاعورة. وتمكّنت مؤخّرا سنة 2022 من إدراج نخيل التّمر مع تونس ومصر وغيرها على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

35. أدرجت الأردن سنة 2008 عنصر: الحيّز الثّقافيّ للبدو في البتراء ووادي رم. وأدرجتْ بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 الخطّ العربيّ. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج نخيل التّمر مع تونس والعراق ومصر وغيرها. وفي سنة 2022 أيضا أدرجت المنسف: مأدبة احتفاليّة ذات معان اجتماعيّة وثقافيّة على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

36. أدرجت سوريا سنة 2019 عنصر: الممارسات والحرف المرتبطة بالوردة الشّاميّة في قرية المراح. وأدرجت سنة 2021 الصقارة: تراث بشريّ حيّ، وعنصر القدود الحلبيّة. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج فنّ صناعة الأعواد الموسيقيّة والعزف عليها على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

37. أدرجت عُمان سنة 2010 البرعة وهي موسيقى ورقص في وديان ظفار. وأدرجت سنة 2012 العازي: فنّ الرّثاء وألحان المواكب والشّعر، وبالاشتراك مع الإمارات أدرجت التّغرودة: تقليد بدويّ للشّعر الغنائيّ، والعيالة سنة 2014. وفي سنة 2015 أدرجت بالشّراكة مع الإمارات عناصر: المجلس، والقهوة العربيّة والرزفة. وفي سنة 2020 أدرجت سباق الهجن والعادات الاجتماعيّة والتّراث الاحتفاليّ بالإبل. وأدرجت بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 الخطّ العربيّ. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج نخيل التّمر مع تونس والعراق ومصر وغيرها. وفي السّنة نفسها أدرجت الخنجر: المهارات الصّناعيّة والممارسات الاجتماعيّة المرتبطة به، وحداء الإبل وهو نداء شفويّ للنّداء على قطعان الإبل على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

38. أدرجت تونس سنة 2020 المهارات والخبرة والممارسات المتعلّقة بإنتاج واستهلاك الكسكسي بالاشتراك مع الجزائر وموريتانيا والمغرب.

كما أدرجت الصّيد باستخدام الشرفيّة في جزر قرقنة سنة 2020. وأدرجت بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 الخطّ العربيّ: المعارف والمهارات والممارسات. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج نخيل التّمر مع العراق ومصر وغيرها، ونجحت في إدراج أكلة الهريسة: المعارف والمهارات وممارسة الطّهي والممارسات الاجتماعيّة على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

39. أدرجت مصر سنة 2008 ملحمة السّيرة الهلاليّة. كما أدرجت التّحطيب أو لعبة العصا سنة 2016. وفي سنة 2020 تمكّنت من إضافة النّسيج اليدويّ في مصر العليا (الصّعيد) إلى اللائحة. وأدرجت بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 الخطّ العربيّ: المعارف والمهارات والممارسات. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج نخيل التّمر مع تونس والعراق وغيرها، وذلك أدرجت الاحتفالات برحلة العائلة المقدّسة في العام نفسه على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

40. أدرجت الجزائر سنة 2008 عنصر: أهليل قوارة التّقليديّ والعادات المرتبطة به. وأدرجت سنة 2012 العادات والمهارات الحرفيّة المرتبطة بزيّ الرّفاف التّلمسانيّ. وأدرجت بالاشتراك مع مالي والنّيجر الممارسات والمعرفة المرتبطة بجماعة الإمزاد من الطّوارق سنة 2013. وهي السّنة نفسها التي أضافت فيها عنصر الحجّ السّنويّ إلى مزار سيدي عبد القادر بن محمّد (سيدي الشّيخ). وأدرجت أيضا سنة 2014 عيد سبيبا والاحتفالات الخاصّة به في واحة جانت. وكذا سنة 2015 تمكّنت من إضافة عنصر السّبوع وهو الزّيارة السّنويّة إلى زاوية سيدي الحاج بلقاسم في قورارة بمناسبة المولد النّبويّ. وأدرجت المهارات والخبرة والممارسات المتعلّقة بإنتاج واستهلاك الكسكسي بالاشتراك مع تونس وموريتانيا والمغرب سنة 2020. وأدرجت بالاشتراك مع دول أخرى سنة 2021 الخطّ العربيّ: المعارف والمهارات والممارسات. وتمكّنت سنة 2022 من إدراج الرّاي (غناء شعبيّ) على القائمة التّمثيليّة للتّراث الثّقافيّ غير المادّي للبشريّة.

41. المعهد الوطنيّ للتّراث مؤسّسة عموميّة ذات صبغة إداريّة تتمتّع بالشّخصيّة المدنيّة وبالاستقلال الماليّ، وتخضع لإشراف وزارة الشّؤون الثّقافيّة. مقرّ المعهد تونس العاصمة. يقوم بوصفه مؤسّسة علميّة وفنيّة بإحصاء التّراث الثّقافي والأثريّ والتّاريخيّ والحضاريّ والفنيّ وصيانته وإبرازه والتّعريف به. ومن بين أهدافه الصّريحة "جمع التّراث التّقليديّ والفنون الشّعبيّة وإبراز قيمتها الحضاريّة وتسجيلها ودراستها وعرضها". يمكن زيارة موقع المعهد الوطنيّ للتّراث على الرّابط التّالي:

– https://inp.rnrt.tn/ar/inp_tunisie/

42. راجع في ذلك قوائم الجرد الوطنيّ للتّراث الثّقافيّ غير الماديّ على عنوان الرّابط التّالي:

– https://inp.rnrt.tn/ar/projets/inventaire-national-du-patrimoine-culturel-immateriel/

43. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

44. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

45. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

46. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

47. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

48. راجع في ذلك: اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

جعلنا قائمة المصادر والمراجع مفصّلة ومبوّبة تبويبا مخصوصا، ورتّبنا القائمة ترتيبا ألف بائيّا دون اعتبار (ابن، أبو، أل التّعريف).

أوّلا: المصادر

1. مدوّنة الوثائق والاتفاقيّات:

– اتّفاقيّة حماية المصنّفات الأدبيّة والفنيّة الصّادرة ببرن في 9 أيلول 1886، وصيغة بارس في 24 تمّوز 1971، والمعدّلة في 28 أيلول 1979. منشور الويبو رقم: (287 (A.

– اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ، منظّمة الأمم المتّحدة للتّربية والعلم والثّقافة (اليونسكو)، باريس 17 تشرين الأوّل/ أكتوبر 2003. طبعة 2018.

– معاهدة الويبو بشأن الأداء والتّسجيل الصّوتيّ كما اعتمدها المؤتمر الدّيبلوماسيّ في 20 كانون الأوّل 1996.

2. بقيّة الوثائق:

– التّعابير الفلكلوريّة والحماية الدّوليّة لها، إعداد: الأمانة العامّة للمنظّمة القانونيّة الاستشاريّة لآسيا وإفريقيا (AALCO) لسنة 2022.

– قانون انضمام جمهوريّة العراق إلى اتّفاقيّة اليونسكو في شأن

حماية التّراث الثّقافيّ غير الماديّ رقم 12 لسنة 2008، ضمن: الوقائع العراقيّة، السّنة 51، العدد 4134، آب 2009.
- مسرد بالمصطلحات الرّئيسيّة المتعلّقة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ، ضمن: وثائق الدّورة الاستثنائيّة للجنة الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة، جنيف من 4 إلى 8 سبتمبر 2023.
- موجز المعارف الأساسيّة رقم 1: المعارف التّقليديّة والملكيّة الفكريّة.
- موجز المعلومات الأساسيّة رقم 2: لجنة الويبو الحكوميّة الدّوليّة المعنيّة بالملكيّة الفكريّة والموارد الوراثيّة والمعارف التّقليديّة والفولكلور.
- موجز المعلومات الأساسيّة رقم 3: وضع استراتيجيّة وطنيّة بشأن الملكيّة الفكريّة والمعارف التّقليديّة وأشكال التّعبير الثّقافيّ التّقليديّ.

ثانيا: العربيّة والمعرّبة

1. الكتب العربيّة:
- حيف (معتصر خالد)، حقوق المؤلّف في البيئة الرقميّة: دراسة مقارنة، طبعة 1، عمان، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، 2023.

2. المقالات والدّوريّات:
- عامر (أحمد سعيد عزّت)، "دور تقاسم المنافع الاقتصاديّة في صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة الثّقافة الشّعبيّة، السّنة 16، العدد 61، ربيع 2023.
- غالب (شيماء)، "انضمام العراق إلى اتّفاقيّة صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة الرّافدين للحقوق، (الموصل)، العدد 63، سنة 2018.
- الفيل (ندى زهير سعيد)، "التّراث الثّقافيّ غير الماديّ من الوجهة القانونيّة في ضوء اتّفاقيّة اليونسكو 2003 بشأن صون التّراث الثّقافيّ غير الماديّ"، مجلّة كليّة القانون الكويتيّة العالميّة، (الكويت)، العدد 6، ماي 2018.
- لطفي (محمّد حسام محمود)، "انعكاسات حماية حقوق الملكيّة في اتّفاقيّتيْ التّراث الثّقافيّ غير الماديّ وحماية وتعزيز تنوّع أشكال التّعبير الثّقافيّ: خواطر وتأمّلات في إطار المصلحة العربيّة المشتركة"، مجلّة المنظّمة العربيّة للتّربية والثّقافة والعلوم، (تونس)، المجلّد 26، العدد 53، سنة 2018.
- النّهار (عمّار محمّد)، "التّراث الثّقافيّ غير الماديّ وآليّة فهم اتّفاقيّة اليونسكو 2003 من أجل تحقيق التّنمية المستدامة"، مجلّة دراسات تاريخيّة، (دمشق)، المجلّد 36، العددان 137- 138، كانون الأوّل 2018.

3. الرّسائل الجامعيّة والنّدوات:
- زوينة (مسعودي)، نجاة (محند شريف)، الإطار القانونيّ لحماية الملكيّة الفكريّة، مذكّرة لنيل درجة الماجستير في القانون الخاصّ، إشراف: بهلولي فاتح، الجزائر، جامعة عبد الرّحمن ميرة ببجاية، 2018.

ثالثا: المراجع الأجنبيّة

1. الكتب:
- Benhamou (Françoise), Cornu (Marie): Le patrimoine culturel au risque de l'immatériel; Enjeux juridiques; culturels; économiques, Paris, Editions L'Harmattan, 2011.
- Lankarani (Leila), Fines (Francette): Le patrimoine culturel immatériel et les collectivités intraétatiques, Paris, Editions Pedone, 2023.

2. المقالات والدّوريّات:
- Giguére (Hélene): "Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel: une ancrage en Basse Andalousie", Anthropologie et Sociétés, Volume 30, N°2, Année 2006.
- Lempereur (Françoise): "Culturel immatériel: une gageure?", Revue de l'ethnologie de l'Amérique Française, Volume 3, Année 2005.

3. مواقع الواب والبوّابات:
- موقع اليونسكو على الأنترنيت:
- https://www.unesco.org/ar/brief
- موقع الويبو على الأنترنيت:
- https://www.wipo.int/portal/ar/index.html#services
- موقع المعهد الوطنيّ للتّراث على الرّابط التّالي:
- https://inp.rnrt.tn/ar/inp_tunisie/

الصور :

- صور من الكاتب.

1. 2. 3 صور من أرشيف ا لثقافة الشعبية

أدب شعبي

مرجعية المكان والزمان
في تقييد إبداع الفنان
ورقة عمل مقدمة إلى
ندوة الثقافة الشعبية رافداً للتنمية
32

فنون أداء السيرة الهلالية
في مصر وتونس بين الثبات والتغير
دِراسة ميدانية في أنثروبولوجيا الفنون
44

الأمثال الشعبية
خزانة فلسطين ومستودع حكمتها
62

تدوين التراث الشعبي: اللاّمادي
74

تأمُّلات في حِكَاية دعيدع الشَّعبية
92

مرجعية المكان والزمان في تقييد إبداع الفنان

ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الثقافة الشعبية رافداً للتنمية

د. عصام الجودر - مملكة البحرين

مقدمة:

لطالما كان للزمان والمكان الدور المهم والحاسم في عملية الإبداع الشعبي في كافة المجتمعات الإنسانية. كما أنَّ للمناخ بفصولهِ المختلفة والجغرافيا بيابستها وأنهارها وبحورها وجبالها ومرتفعاتها ووديانها والطبيعة المحيطة بالإنسان من حيوانات وطيور وغابات، انعكاساً مُباشراً على إبداع أفراد المجتمعات المُختلفة في كُل مناحي الحياة من موسيقى وشعر وغناء وعمارة وملابس وطعام وأمثال وقصص وحكايات وغيرها مما ينتجه الإنسان من ثقافة وفنون أملاً في تحقيق حياة مُستقرة وكريمة وفاعلة وسعيدة.

والإبداع الشعبي وليد بيئتهِ المُحيطة بهِ فالإنسان يتغنى بما يُحيطه من نخيل وبحر وبر، ولطالما شبّهَ الشعراء معشوقاتهم بالطيور التي يرونها في مجتمعاتهم، أو بالحيوانات التي تتربى في بيئتهم:

يقول امرؤ القيس[1] في إحدى قصائده:

تَصُدُّ وتُبدِي عن أسيلٍ وتَتَّقي

بِنَاظِرَةٍ من وَحشِ وجْرَةَ مُطْفِلِ[2]

أما من يستعير عند التشبيه حيوانات من خارج بيئته فقد يصفهم البعض بالمتصنعين وأن علمهم أو إنتاجهم لا يخلو من التكلُّف، وربما يتفق ذلك مع ما يراهُ كثير من علماء الإنثروبولوجيا من أنَّ التراث الشعبي يتسم بعفوية وصدق، ناتجاً عن إخلاص الإنسان لبيئته وحُبِّهِ لها، وكما قال أرسطو[3] فإنَّ «الفن محاكاة للطبيعة».

«وتطرق إبن خلدون إلى تأثير المكان على أحوال الناس وهذه الأحوال تتوزع بين الأحوال الثقافية والأحوال الاجتماعية والأحوال الشخصية، فالأحوال الشخصية تُشير للقيم والمعاني والمعايير فضلاً عن الجانب المادي من الثقافة المتمثل في العمارة والتكنولوجيا،... أما الأحوال الشخصية فتُشير للميول والشعور بالانتماءات والرغبات الخاصة»[4].

ولقد كان لبدائية المواصلات قديماً أثرها في تحديد الاتصال بالآخر وتعزيز العزلة بين المجتمعات وتقليص فرص الاستفادة من ثقافة الآخرين، خاصةً في الفترة التي كانت الدواب هي الوسيلة الشائعة والمتاحة لتنقل الأفراد والجماعات، والتي جعلت من عملية الانتقال بين مكانٍ لآخر على درجة كبيرة من الصعوبة والمشقة وطول مدة الترحال، إلى الدرجة التي ألقت بظلالها - وسائل التنقل البدائية - على العزلة النسبية المفروضة على المجتمعات، والحد في الاحتكاك فيما بينها وتبادل الخبرات، ونتج عن ذلك تحديد مصادر أُخرى للفنان في البحرين لإثراء إبداعه.

والمكان الذي نقصدهُ في بحثنا هذا يبدأ بأصغر خلاياه وهي الدار[5] - على سبيل المثال - إلى الوطن من الناحية الجغرافية في أكبر صوره. لقد كان للحيز الضيق للمجتمعات الدافع الكبير في تحفيز الإنسان بفطرته على تطويع وكسر قيود المكان، إما بالتكيُّف أو السفر أو بالخَيال، وذلك إغناءً لموهبتهِ وإبداعه الشعبي وحماسه في إثبات وجوده، فهي أيضاً أنطولوجياً عملية لإثبات الذات الإنسانية.

لم يكن التراث الغنائي الشعبي بعيداً عن هذه المؤثرات، فقد كانت النصوص تغنى وفق الثقافة الشعبية باللهجة المحكية، والآلات الموسيقية تُصنع بما يتوافر من خامات مأخوذة من البيئة المُعاشة. والمؤدون هم من أفراد المجتمع نفسه ويمثلون كُل مكوناته فمنهم المواطنون الأصليون ومنهم الوافدون، والملابس التي يمارسون فنهم بها هي نفسُها التي يلبسونها في حياتهم اليومية. إلاّ أنّ طموح الإنسان على أرض البحرين دفعه للاستزادة من تراث وتجارب الآخرين، إما عبر السفر إلى دول أخرى بعيدة، أو باحتضان الوافدين إليها من دول مختلفة والاحتكاك بهم والتمازج مع فنونهم، أو عبر الخيال الذي يدفعهم لابتكار أفكار وتراث يستفيد ممّا هو مُتاح من البيئة المُحيطة، ويُعبر في ذات الوقت عن شخصيتهم ومشاعرهم وأحاسيسهم.

مظاهر الحدود والقيود في الفن الشعبي في البحرين:

هناك عدة مظاهر للحدود التي يحوم داخلها المُبدع الشعبي وكثيراً ما يرزح تحت وطأة ضيقها، وقلما ينجح في تجاوزها أو أن يتعداها، كحدود الجغرافيا[6] والمكان والدين وتقاليد المجتمع من معتقدات وخُرافات وأساطير، وغيرها من حدود هي أشبه بالقيود التي تعيق انطلاقة الفنان في محاولاته للتجديد أو التطوير. سنتناول هنا الحدود من منطلق الفنان - على وجه التحديد - وما يواجهه من حصار وأثر ذلك في رسم المناخ الفني والثقافي والاجتماعي في مُحيطه ومحاولاته في كسر القيود سواء المتصلة بالمكان أم الزمان.

1. الفنون التي تؤدى في داخل المكان:

هناك فنون درجت على أن يُمارسها مؤدوها داخل أمكنة أو بيوت، فبالنسبة للفجري[7] وفن الصوت يكون العزف والغناء في ما يُطلق عليه «الدار» وفن

البحارة على ظهر السفينة في موسم الغوص

الطمبورة[8] والليوة[9] في ما يُعرف ب «المكيد». لذا نرى في فن لفجري أن مساحة الدار المحدودة بالنسبة لعدد مزاولي فن لفجري ربما كان له دخل كبير في ظهور فن الزفان[10] بشكلٍ محافظ ومحدود من حيث عدد الراقصين إذ يقتصر على أدائه فنان واحد، ونوع الرقص الذي يتسم بالبطء وربما الحذر أيضاً - بسبب ضيق المساحة - إلاّ في حالات نادرة ربما تظهر في نهاية النهمة عندما يبلُغ هذا الفن ذروته بمشاركة أفراد قلة بقفزات في الهواء يطلق عليها - حربشة - خاصةً عندما يبلغ الإيقاع أعلى درجة من الحيوية. أما في فن الطمبورة فإن الراقص يحمل منجوراً[11] مُثبَّتاً بحزام أو مريلة على خصره، ويقوم بحركات محدودة بجسمهِ وهو واقف في مكانه لا يتحرك، فقط من أجل تحريك المنجور وإصدار إيقاع خاصّ يُضفي نكهةً وحيوية وانتظام زمني ولكن بشكل سيميتري في مجمل العمل. أما المساحة المتاحة لكل «راقص» لتجاوز هذه الحدود وتغييرها فيقتصر على مجرد بقائهِ جالساً على الأرض ويهزُ المنجور بشكلٍ إيقاعي، أو في حالات أُخرى أن يُستبدل المنجور، في صنف واحد على الأقل من صنوف الطمبورة وهو فن القادري بطبلٍ ثالث[12].

يُعتبر فن الصوت من الفنون التي يؤديها الفنانون المُحترفون[13]، وكان يُمارس هذا الفن في دور صغيرة، ولعدم وجود أجهزة مكبرة للصوت في عصر الفنانين محمد بن فارس وضاحي بن وليد، فإنه يتم الاكتفاء بعازفي مرواس، حتى لا يطغى صوت الآلات الإيقاعية على صوت المطرب وآلته العود، كما كانوا - وخاصةً محمد بن فارس - لا يميلون إلى إدخال التصفيق المتداخل إيقاعياً في أغانيهم، أما الزفان في فن الصوت فعادةً ما يقوم به راقصان يتحركان على مدار مساحة الدار المتاحة.

ومن النماذج التي تتحكم فيها المساحة في الفن نجدهُ في أغاني العمل للبحارة عند ذهابهم لصيد اللؤلؤ فهناك عنصران يؤثران في طريقة أداء هذه الأغاني، مساحة السفينة وعدد البحارة الذي تكتظ بهِ السفينة، والعامل الثاني هو الوظيفة التي يقومون بها فالميداف يعتمد على الموال الذي يؤديه النهام بطيئاً مع خلفية صوتية من قبل البحارة الجالسين، أمَّا الخطفة أو الجيب فباستخدام الطبل والطوس والكف ويؤدى وقوفاً،

بينما في فن الخراب[14] وكونهم يشتركون جميعاً في سحبه فإنه لا وجود للطبل أو الطوس أو حتى الكف، فالوظيفة هنا تفرض شروطها في تحديد الآلات المُصاحبة لهذا الفن، ومن فنون سحب الخراب (على صدره)[15] حيثُ يتم سحب الخراب وقوفاً على صدر السفينة، وذلك عندما تكون نتيجة الصيد وفيرة، فيكون ظهر السفينة مليئاً بالمحار بشكل يعرقل وقوف البحارة في ذلك المكان. ونلاحظ أن آلة الجحلة[16] التي تُستخدم في فن لفجري تختفي على ظهر السفينة، لأن طبيعة العزف عليها تتطلب من العازف أن يكون جالساً.

وفي فن المراداه الذي تؤديه النساء أو الفتيات فحجم المكان يحدد المساحة الفارقة بين صفي المؤديات اللاتي يؤدين فنهن بأسلوب تجاوبي[17]، بل وأيضاً النص المُغنَّى الذي يشترط أن تنتهي الرقصة التي تتسم بالتقدم للأمام معهُ.

نستنتج من ذلك أن ضيق المكان لهُ تأثير مُباشر على الشكل العام للرقص المُصاحب للغناء، من خلال تقييد الحركة كما في أداء الزَّفان في لفجري والصوت أو حامل المنجور في فن الطنبورة، وكذلك في فن المراداة. إنَّ تأثير المكان لا يقتصر على الحركات الخجولة بل كذلك على عدد المشاركين في الرقص. و«تكتسب رقصات لفجري حلاوة بتلك الإيماءات التي يستمر فيها الراقص بالهدوء والحركة البطيئة جداً، مضيفة صبغة تعبيرية في ارتخاء جسده ونفوره المفاجيء بالقفز تارة والجلوس على ركبتيه تارة أخرى»[18]. وهناك عامل آخر يؤثر في حركة الرقص وهو الملابس الشعبية التقليدية كالثوب الشعبي الرجالي - على سبيل المثال - الذي يحُد من حركات الرجلين، كأن تفتح الرجلان أو تُرفع إحداهما عن الأرض بينما تبقى الأُخرى، ومثلما قال المسعودي في مروج الذهب «والراقص ينبغي أن يكون له خصائص معينة في الشخصية، والمظهر، والأداء ابتداء من ظهور الراقص يجب أن يتمتع بالنظرة الجذابة الساحرة وعليه أن يرتدي الملابس المناسبة».

كما أنَّ للمكان جاذبية بل سطوة عند تسمية الفرق الشعبية، فالانتماء إلى المكان والتحيُزله كان من أسباب إطلاق أسماء الفرقة الشعبية بحسب مناطقها، فللمكان أثر مهم في تسمية الفرق الشعبية، مثل دار الرفاع العودة، ودار الرفاع الصغيرة، ودار شباب الرفاع، ودار الحد، ودار قلالي، ودار البديع الجنوبية، ودار البديع الشمالية، يتبين لنا هنا أنَّ ربط إسم المكان بإسم الفرقة يُشكِّل نوعا من الهوية المحلية بالنسبة للفنانين الشعبيين.

إذن فالمكان سواء كان في الساحات العامة أو الهواء الطلق يُعتبر عاملا مهما في تشكيل نوع الفن والتحكم في ملامحه الخارجية من حيث عدد أعضاء الفرقة وقوة الصوت ونوع الرقص وحجم ومساحة حركاته، وعلى سبيل المثال ومُراعاة للقيود الاجتماعية ونظرة المجتمع غير الإيجابية لممارسة الفن، عَمَلَ فنانو الصوت وفرق البحارة التي تؤدي فن لفجري على تقديم فنونهم في دار تكون بدرجةٍ منخفضة قليلاً عن سطح الأرض، من أجل كبت صوت أدائهم لفنونهم، وعدم إزعاج الجيران، فقد تبين للمُمارسين أن الصوت داخل الغرف الضيقة لهُ رنين خاص، كثيراً ما كان يُطرب الحضور من فنانين ومشاركين وزوار.

2. الفنون التي تؤدى في خارج المكان:

نلاحظ في هذه الفنون أن للمكان دوره - في بعض الفنون - في توسيع مساحة العرض بما يزيد عن المساحات الضيقة المتاحة في الدور الشعبية، وأكثر الفنون التي تعكس هذه الظاهرة هو فن العرضة[19]. ويتسم فن العرضة الذي يؤدى في الخارج أو الساحات العامة، بأداء جماعي تجاوبي بين فريقين متقابلين على شكل صفين تفصلهما عدة أمتار قد تصل إلى العشرة، وهي مساحة تفوق ما يُتاح للفنون الأخرى، وعادةً ما يفوق عدد أعضاء فرق فن العرضة أعداد فرق الفنون الأُخرى.

أما في فن الليوة فنرى أنَّ ما يُحدِّد حجم الحلقة التي تحوم حول عازفي الفرقة، ليست المساحة المُتاحة - إذ أن هذا الفن يُمارس في معظم الأحيان في الهواء الطلق - بل عدد المشاركين في حلقة الرقص. تتفق هذه الظاهرة هنا مع فن الجربة - أيضاً - إذ أنَّ عدد أعضاء الفرقة يُساهم في حجم الحلقة. وقد تكبُر الحلقة سواء في الليوة أو الجربة عند مشاركة العامة من الناس أو الجمهور في الرقص مع أعضاء الفرقة.

هناك عامل آخر يؤثر في مستوى أداء الفن وهو الجانب المادي، فبحجم المكافأة التي يتقاضاها رئيس الفرقة، يستطيع أن يحدد عدد أعضاء الفرقة ويزيد منها، بل والاستعانة بفنانين أكثر تمرُّساً. فكثير من الفنون الشعبية تتألق وتُطرِب عند ازدياد عدد أعضاء الفرق وخاصة التي تقدم فنونها في الساحات مثل العرضة والجربة والليوة، أو في الأزقة والمنازل لإحياء مناسبات الزواج، وينعكس كذلك على الفنون التي تؤدى داخل الدور الشعبية كفن لفجري. إن الحالة المادية لا تؤثر فقط في تحديد عدد أعضاء الفرقة الشعبية، بل كذلك في استخدام الملابس التي يرتدونها أثناء العروض الفنية، إذ نلحظ أنه غالباً ما يرتدي الفنانون الشعبيون ثيابهم اليومية المعتادة، وربما هناك استثناءات في فن العرضة. ويرجع تأثير العامل المادي للزمان حيثُ معظم فئات الشعب البحريني كانت تعمل في مهن ذات عائد محدود إما في الغوص أو الزراعة أو البناء أو صيد السمك وغيرها من مهن أو حرف بالكاد تلبي كافة احتياجات المواطن البحريني آنذاك، مما لا يُتيح لهم القدرة على دفع مبلغ كبير للفرق الغنائية الشعبية. أما بَعد اكتشاف النفط سنة 1932 زاد دخل الكثير من أفراد المجتمع البحريني مقارنةً بالسابق، وقد أسهم ذلك في قدرتهم على دفع مكافآت مادية أكبر للفرق الشعبية، وانعكس ذلك بشكل أوضح على الفرق النسائية والتي يُطلق عليها العديد[20]، إذ ازداد عدد أعضاء الفرقة الواحدة، وبِشكلٍ طردي ازدادت الفرق أيضاً.

3. الوطن كمكان وأثره في الفن:

هناك قيود لجغرافية المكان فنظراً لتقدم الدول الغربية عنها في الشرقية في مختلف مجالات العلم والفكر والثقافة والتجارة ومنها علم صناعة الآلات الموسيقية، يتبين لنا أن الآلات الموسيقية الشعبية لم يتسن لها أن تتطور أسوةً بمثيلاتها في الغرب، وظلت على حالها لعقود مديدة دون تغيير بارز يُفعل من إمكانياتها الصوتية، وتنعكس بشكل إيجابي على طريقة أداء الآلة، أو زيادة مساحتها الصوتية، أو تحسين لونها الصوتي tone color، وغيرها من جوانب طالت آلات شعبية في الدول الغربية مثل آلة الجربة أو القربة bagpipe حيث باستطاعتها أن تصدر صوتا ثابتا - أي نغمة واحدة - drone note تستمر كخلفية مصاحبة للصوت الثاني الذي يؤدي اللحن المتعدد النغمات، بالإضافة إلى ذلك فإنها تتمتع بمساحة أوسع قليلاً من القربة التي تستخدم لدينا أي الجربة.

من جانب آخر فقد نجح الفنانون الشعبيون والتقليديون بتجاوز القيود الجغرافية عن طريق السفر واستيراد آلات موسيقية كالعود حيثُ «لم تنشأ مثل هذه الصناعات إلاّ حديثاً وكانت الآلات الموسيقية وبالتحديد العود، تجلب من الهند في البداية، ثم من البلدان العربية الأُخرى»[21] كسوريا والعراق ومصر. كذلك كان يتم استيراد أنواع خاصة من الأخشاب كالسيسم لصناعة بعض الطبول، بل وقد تجرأوا على السفر عبر البحار لتسجيل أعمالهم الغنائية وبخاصة فن الصوت بدءاً بمحمد زويد[22] ثم محمد بن فارس وضاحي بن وليد في العراق وسوريا، وإدخال آلة موسيقية كالقانون التي لم تكن متوافرة في البحرين، ولكن تم الاستفادة منها عندما ذهبوا للتسجيل في العراق في صوت «دمعي جرى بالخدود». ولم يقتصر موضوع تجاوز المكان - الوطن - جغرافياً عبر السفر لاستيراد الآلات الموسيقية فحسب وإنما من خلال جلب الأسطوانات التي تعرّفَ من خلالها المجتمع البحريني على أصوات جديدة وألوان غنائية لم يعهدها

فرقة الـ(طنبورة) تؤدي العزف والغناء جلوسا على الأرض

بل في بعض الحالات كانت غريبة عليه، وبلهجات لم يألفها وفي أحيان كثيرة لا يفهمها، علاوةً على أغانٍ بلغات غير العربية، كالهندية والإنجليزية والفارسية وغيرها. أما أجهزة الراديو[23] فقد ساعدت كثيراً في تشكيل الذائقة الجماهيرية في البحرين وتوجيهها نحو فنون يؤديها محترفون من مغنين وعازفين وملحنين.

إن عامل السفر لتجاوز المكان والاستفادة من تجارب الدول الأخرى وثقافاتهم وعلمهم لم ينحصر في سفر البحرينيين إلى الخارج، بل تم عن طريق وفود أفراد وعائلات وقبائل قَدِموا إلى البحرين وعاشوا فيها وانسجموا مع شعبها وتشاركوا مخزونهم الثقافي والموسيقي والغنائي، ممّا ساعد على إغناء ذخيرة الفن الغنائي في البحرين. فالليوة وفدت من أفريقيا والجربة من الفنون الوافدة من فارس، أما العرضة فقد انتقلت إلينا من شبه الجزيرة العربية، وقد انتشرت جميع هذه الفنون في البحرين وتكيفت مع بيئة المجتمع وتأثرت به وأصبحت جزءاً من تراثه الشعبي. ومن مظاهر هذا التكيف أن تحولت آلة الصرناي من أداء المقامات الخُماسية pentatonic scales إلى المقامات السُباعية heptatonic scales. كذلك كان لزيارة الأفراد إلى البحرين دور في المساهمة في دفع عجلة الفن في البحرين فشخصية مثل عبدالرحيم العسيري[24] الذي «وصل إلى البحرين في العقد الثاني من القرن العشرين الميلادي.. أي سنة 1913م»[25]، والتقى محمد بن فارس الذي أعجب بهِ واستفاد منهُ إذ كان عزف العسيري على العود مختلفاً و«مُغايراً للمألوف بين المطربين الشعبيين في الخليج آنذاك... يتلاعب بالأوتار بطريقة غريبة أعجبت محمد بن فارس وصار يدرب نفسه عليها، كما أخذ ينقل منه نصوص الأغاني التي يستمع إليها»[26].

لم يتردد الإنسان البحريني في السفر لتأمين احتياجاته التي لا توفرها بيئته من خلال ركوب البحار رغم صعوبته، وهو هنا يتجاوز مكانه ويجلب بالتجارة ما يحتاجه، ويُحاكي الحضارات الأخرى بما ينعكس على ثقافته وفنه، ويؤكد سيمون جارجي[27] «أن البحرين والكويت تعدان امتداداً لمدرسة بغداد»[28] إذ أنه ومع تطور وسائل الاتصال فقد ازدادت أسفار البحرينيين واحتِكاكهم بمجتمعات أخرى جديدة ومختلفة، بما ألقى

الجحلة تسمى محليا (ليحلة) تستخدم في اداء الفنون البحرية-مجموعة من العازفين بدار جناع

بظلاله على إبداعهم. لقد بلغ حلم الفنان البحريني بأن يتجاوز حدود جغرافية الوطن بأن يسافر عبر البحر إلى بغداد وسوريا في النصف الأول من القرن العشرين، حيثُ يذكر الباحث مبارك العمّاري[29] أن التسجيل الأول الذي قام به محمد بن زويد عام 1929 في بغداد، كان مُخططاً لهُ أن يتم التسجيل في ألمانيا، وعندما سافر محمد إلى ألمانيا عن طريق العراق، بقي هناك لمدة ثلاثة شهور، بعد أن أخبروه بأنه ستصل أجهزة تسجيل إلى بغداد عن قريب، وسيتم التسجيل هناك. ما يعكس شغف الفنان البحريني وصبره من أجل تسجيل إبداعهِ وتحقيق حلمه، مهما استلزم الأمر من عناء السفر سواء إلى العراق أو ألمانيا. وبالإضافة إلى السفر كوسيلة لكسر قيود الجغرافية وفتح الحدود كان أن يُسَمِّي الفنانون دورهم بأسماء دول عربية بعيدة عن البحرين، مثل دار البصرة للفنان محمد بن فارس أو دار لبنان للفنان ضاحي بن وليد، أو حتى أنواع فن الصوت فهناك الصوت «الصنعاني» و«الشامي»[30] و«العربي» و«اليماني» و«الحجازي» و«الزنجباري»[31] و «الشحري» نسبةً إلى مدينة شحر، وفي فن لفجري هناك فجري حساوي، أما آلاتهم الموسيقية – فكما ذكرنا – فيستوردونها من مصر وسوريا والعراق والهند، إلى الدرجة التي بلغ بهم العشق لفنهم بأن يسافروا لدول مختلفة بحثاً عن الكلمة أو النص لتلحينها لأغانيهم، إذ سعى محمد بن فارس للسفر إلى «مسقط وأجزاء أُخرى من عمان، ولحقها إلى بومباي حيثُ عبدالرحيم العسيري، وسعى وراءها في بغداد، ولم ينسها حين ذهب إلى حلب»[32].

كذلك كسرت الأسطوانات العربية لفنانين من مصر والشام والعراق شيئاً من العزلة فلطالما كان للاسطوانات والتسجيلات تأثير كبير ومُباشر على الفنانين وعلى المجتمع بشكلٍ عام «ففي العقد الثاني من القرن العشرين والنصف الأول من العقد الذي يليه، وصلت إلى المنطقة اسطوانات لمطربين مصريين وشاميين وعراقيين، وتهافت الناس على اقتنائها، ومعظمها من الطقاطيق والأدوار والأبوذيات والبستات، فكان المطربون يتغنون بهذه الأنواع الجديدة»[33]، وبذلك تعرف المجتمع البحريني على قوالب فنية جديدة وبلهجات مختلفة لم يألفها من قبل، كما أنه كان للسينما دور كبير في تحريك الذائقة الغنائية والموسيقية في البحرين نحو عوالم جديدة ربما لم يتخيلها، ليس فقط من خلال الأفلام العربية

وإنما كذلك غير العربية كالهندية والأمريكية. وقبلها تقبَّلَ البحريني اللغة السواحلية في فن الليوة، والفارسية مع الجربة. كُل هذه اللغات تعكس تجاوز المكان – الوطن – وتداخله مع بلدان بعيدة ومختلفة جغرافياً وثقافياً ودينياً وعرقياً وغيره.

حدود الزمان في تطوير قدرات الفنان:

إن للزمان أثراً جليّاً في تقييد قدرات الفنان والحؤول دون تجويده وتنويعه وأيضاً تطويره لفنهِ وتُراثِه، ففي فترة ما قبل التعليم النظامي[34]، ساد المجتمع نوع من الروح المحافظة وربما نزعت إلى الروح المتشددة والمتزمته دينياً، إلى الدرجة التي نبذت الفنانين وفي بعض الحالات احتقرتهم وحاصرتهم وطردت بعضهم من البلاد «وليس غريباً أن نرى هذا التشدّد في مجتمع البحرين القديم.. فكم من واحد أُمِرَ بمغادرة البلاد نتيجة لسلوكهِ المُخالف للتقاليد والأعراف، ومنهم الشاعر المغني محمد بن لعبون»[36/35]، وينطبق الحال نفسهُ على عبدالله الفرج[38/37].

كان لطبيعة الشخصية المُحافظة خاصة في القرن التاسع عشر وما قبله وحتى النصف الأول من القرن العشرين، الدور البارز في تحييد نزعة التغيير والتجديد وربما التطوير، إذ كانت غالباً ما تميل أو تخضع لما ورثتهُ عن أبائها وأجدادها الأولين، وهي ترى أنها لا تكون مخلصة لهم إلاّ من خلال حجب أي محاولات لإضفاء أي جديد، ويقول الأماسي «إن السمات الشخصية المرتبطة بالمحافظة هي الانغلاق على التجارب والانضباطية العالية. فالمحافظ يميل إلى النظام ويرغب بأن يبقى كُل شيء في مكانهِ وعلى حالهِ، ولا يُوافق على التغيير إلاّ وفق ضوابط حذرة وبشكل بطيء»[39]. وعادةً ما يكون التحرر نابعاً من الأفراد أكثر منه لدى الجماعات، القابلة للسائد والمستسلمة له والمطمئنة إليه، وترفض أن تتحرر منه أو حتى أن تدحرجه قليلاً عن مكانه فهو تابو بالنسبة إليها. لم يستسلم الإنسان في البحرين لقيود الزمان، بل نجح – في بعض الحالات – أن يتجاوزه بالسفر عبر الزمن وكان من هذه الاجتهادات ما قام بهِ فنانو الصوت من تلحين لقصائد قديمة ترجع لمئات السنين لشعراء مثل المتنبي وأبي نواس وصفي الدين الحلي وغيرهم.

المكان والزمان وأثرهما في تبطيء حركة التغيير:

إن نزعة التغيير والتجديد هي سمة فطرية لدى الإنسان وهو ديدنُ الحياة. ونظراً لانتشار الروح المحافظة وسيطرتها على المجتمعات عامةً وفي البحرين خاصةً قبل انتشار التعليم وتطوره، وبُعد المجتمع عن ثقافات الدول الأخرى وانعزالهِ عنها بسبب بدائية المواصلات والتواصل ومنها الاتصال الإعلامي المتواضع خاصة في النصف الأول من القرن العشرين وما قبله، نرى أن التغيير ولا نقول التجديد، يأتي بطيئاً وفي بعض الممارسات عفوياً وغير مقصود، ولكن يتم استحسانه وتقبله واعتماده من قبل الفنان الشعبي. ونلاحظ أن محاولات التغيير هذه تبرز – في بعض الأحايين – بشكل خجول ومتردد ومخفي ولا تظهر على السطح، بل أنها قد تُثير الشك في أي تغيير قد حصل أو طرأ، لذا كثيراً ما يُخلط بين مزاولي الفن أو المتلقين – بشكلٍ خاص – الفروق بين فنين من المفترض أن يكونا مُختلفين، إلاّ أن ذلك غير دقيق أو ملموس، فعلى سبيل المثال يرى البعض أنه ليس هناك أي فرق صريح بين التهليل والقادري في فن الطمبورة، أو بين فن البحري والعدساني في فن لفجري، إلاّ بالنسبة لممارسي هذه الفنون وبعض المهتمين والمتابعين الذين يدركون هذه الفروق. كما أن الفنان البحريني ومن أجل إدخال ديمومة في الفنون الشعبية عمل في بعض الحالات على إدخال بعض عناصر من فن مُعين إلى آخر، وخاصةً في مجال الآلات الموسيقية الشعبية.

التداخل بين الفنون الشعبية:

لقد كانت طبيعة المساحة الجغرافية الصغيرة للبحرين (كمكان) بمثابة العامل المُوجِه في التداخل

الثقافي والفني في المجتمع البحريني. وقد برز ذلك في كثير من الفنون الشعبية التي تُمارس، عندما كان ينتقل العازف على الطبل الكبير في الليوة، ليعزف الطبل في فن آخر هو لفجري[40]، أو أن تؤدي فرق لفجري وصلات من فن الصوت. أو أن يُشارك بعض فناني لفجري في عروض فن العرضة، حيثُ يتطلب هذا الفن عدداً كبيراً. أما في مرحلة التسعينات من القرن الماضي فقد برزت فرقة البحرين للفنون الشعبية، وفرقة قلالي للفنون الشعبية التي أسسها عددٌ من الشباب المُتمرس في الفن الشعبي البحريني، وكان يُقدم فنونا شعبية مختلفة مثل لفجري والصوت والعاشوري والسامري والقادري وغيرها من فنون الغناء الشعبي. إن هذه الصلات بين الفنون ناتجة عن محاولات من أجل إغناء الخبرة الموسيقية، وإدخال بعض من سمات ونكهات فنون على غيرها، وربما كذلك بغرض زيادة دخل ممارسي الفنون الشعبية. ويُشير سيمون جارجي إلى «إن صلات الموسيقى الشعبية بأختها الموسيقى العلمية)، ما زالت قائمة إلى حد التماسك، إما عن طريق اللغة، أو التركيب النغمي، أو الإيقاعات أو حتى استعمال ذات الآلات الموسيقية... ففي الصوت يُضاف إليه (المرواس)، ثم تصفيقات الأيدي التي ترتكز على إيقاعات تتصل أكثرها بالإيقاعات الشعبية،... وباعتقادي أن هذا التمازج ليس على طريق الزوال كما هو الحال في الغرب، بل أننا بالعكس سوف نراه يتوسع أكثر فأكثر سواء أكان لغوياً أو أدبياً أو موسيقياً»[41].

أما على صعيد تداخل الآلات الموسيقية فالمرواس نجده في فن لفجري خاصة الفصول (حدّادي ومخولفي وحساوي)، وكذلك نجدهُ في فن الصوت. الطبل والطيران في فن لفجري الفصول الرئيسية (بحري وعدساني) وكذلك في فنون الأفراح أو الأعراس. أمَّا عن إدخال آلة الصرناي الوافدة والتي تنتمي إلى فن الليوة إلى فن آخر هو السنكي وهو من فنون البحر يؤديه البحارة على السيف عند الشروع في تدشين السفينة الجديدة «أوشار»[42] إلى البحر، فيُعتبر مزجا نادرا وفريدا، ولم يُعرف بعد حيثيات هذا الربط بين الفنين، إن كان تلقائيا أو مقصودا[43]. إن هذا التداخل الفطري الذي أحدثهُ الفنان الشعبي بالمزج بين عناصر فنية من فنون مختلفة، ما هو إلاّ محاولة للتجديد والتطوير وبث روح جديدة في الفن، بمعنى آخر هو شكل من أشكال كسر التقليد والمتعارف عليه، وإن كان بدرجة محدودة وبطيئة. والفعل هنا تُحرِكَه المادة الشعبية المنتجة والمُبدعة من قالبها إلى شكل آخر أكثر تحرُراً، أي من الخاص إلى ما يُشبه العام، بمعنى آخرهو كسر معنوي للقيود. ومن أشكال هذا التداخل ارتباط الزار بفن السامري فـ «رقصة الزار في السعودية دائماً ما تكون مصاحبة لأغاني السامري... وفن السامري هو الأصل الذي أُدخلت عليه رقصة الزار لتضفي نوعاً من الحيوية ونوعاً من التحلل من الضغوط الاجتماعية... ويجب التأكيد على أنَّ ارتباط أغاني السامري برقصة الزار هو حديث العهد بعد انتشار الجهل وسنوات الظلام في الجزيرة العربية»[44].

وعلى صعيد الكلمة فقد عمل المكان على بحرنة بعض أغاني الفنون الوافدة كالجربة والليوة بكلمات من اللهجة العامية، إذ تكيفت هذه الفنون مع البيئة الجديدة وأصبحت تحاكي مجتمعاً آخر يختلف عن المجتمعات الأصلية لهذين الفنين. أما في فن الصوت فقد عبر فنانوه الزمان والمكان باستدعاء نصوص من الشعر القريض كُتبت منذ مئات السنين، ولشعراء من دول مختلفة باعدتها آلاف الكيلومترات.

خاتمة:

إن للمكان والزمان دوراً عظيماً في صياغة وتشكيل ثقافة أي مجتمع، فالإنسان يتأثر ببيئته وبالطبيعة المحيطة به، ويسعى جاهداً ومُبدعاً للتكيف والتعايش معها ومحاكاتها، فمع تعاقب الفصول الأربعة تّتحدَّد بعض المهن مثل الغوص في الصيف وما يصاحبه من أغان، أو لفجري الذي يغنى في فصل الشتاء، أو حتى أغاني الأطفال الشعبية التي ترتبط بالمناسبات

فرقة شعبية تؤدي فن الليوة

كرمضان وعيد الفطر وعيد الأضحى أو مواسم المطر. وكان لإيقاع الحياة البطيء بسبب بدائية وسائل المواصلات وكلفتها أن جعل من عملية التغيير في حياة الإنسان بشكلٍ عام والفنون بشكلٍ خاص أن تصبح بطيئة، وأن يكون ذلك التغيير غير ملموس - في بعض الأحيان - إلى درجة التشابه وعدم تمييز التغيير الذي طرأ على الفن، ومن أجل أن يبعث روحا جديدة في فنون باتت تتكرر كثيراً في أداء الفنانين المؤدين وعلى آذان المستمعين، أخذوا يدخلون بعض العناصر من فن إلى آخر ولكن بِشكلٍ محدود.

لقد نجح الإنسان البحريني في أن يذلل الصعوبات التي تواجهه ويستثمر ما يتوفر له من خامات بحسب ما يتيحه الوطن (المكان) من أجل تحقيق حياة كريمة تزخر بثقافة ثرية وتراث شعبي يتسم بالتنوع والانفتاح. فقد استطاع أن يصنع آلاته من جلود الحيوانات التي تعيش معه، وبخبرات وسواعد أبنائه، واستخدم الجريد من النخل كعصاة للضرب على الطبل. كما ألَّفَ وأبدع أغاني تصاحب المهن التي يُمارسها كأغاني البحر ودق الحب.

وبرغم جسارة عاملي الزمان والمكان في تقييد إبداع الفنان وتقوقعه إلى حدٍّ كبير داخل بيئته ومحيطة المحدود، إلاّ أن الإنسان البحريني استطاع أن يتغلب على المكان بالسفر إلى بلدانٍ بعيدة ومن قارات مختلفة، أخذ منها وكيّف ما وجَدَهُ بما يوافق ذوقه ويتفق مع ميوله وثقافته ولغتهِ. والتأثر بالآخرين هو سمة الإنسان بِشكلٍ عام وليس البحريني فحسب، بل هو موجود منذُ قديم الزمان حيثُ يقول العمّاري «وأدى اختلاط العرب بالأمم التي حولهم من الفرس والروم، وتعاظم حضارتهم بعد الفتوحات الإسلامية إلى تطور فنونهم الغنائية وظهور الإيقاعات التي لم تكن لدى سابقيهم»[45]. إلاّ أن الإنسان البحريني لم يُهمِل ما وهبه الله من بيئة ومناخ وتراث، بل أخذ يجتهد ويبتكر بما هو متوافر لديه من إمكانات ومواد ليُراكم تراثاً مادياً وشفهياً، وأن يُغذي ذخيرته ويُضيف إليها من التراث العربي والشرقي والعالمي عبر تجاوز المكان بالسفر والاحتكاك المُباشر وغير المُباشر، وأن يحتضن مهاجرين وزائرين ذوي خلفيات ثقافية وعرقية مختلفة، حتى تأثَّرَ بِكُلِ ذلك ونجح في إبداع تراث يتسم بالثراء والتنوع والتميز.

الهوامش:

1. امرؤ القيس، شاعر جاهلي، وهو مصنف كأحد أهم شعراء المعلقات.
2. شرح البيت: تديرُ وجهها فيبدوا خدها أسيلا. ويُقصد بالوحشِ في الشطر الثاني البقر الوحشي، ومُطفِلِ عندما تكون للظبية طفلاً فتكون أشدُّ شراسة.
3. أرسطو (384 ق.م. – 322 ق.م.): ويُطلق عليه أيضاً أرسطوطاليس، أو المعلم الأول، وهو فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون، ومعلم الأسكندر الأكبر، وهو مؤسس مدرسة الفلسفة المشائية، له كتابات عديدة في الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق وغيره من علوم.
4. بلوم، إسمهان، وآخرون، التأصيل النظري لتفسير العلاقة بين الإنسان والبيئة – دراسة سوسيولوجية، جامعة باتنة، جامعة مسيلة، المجلة العالمية للبيئة والماء، ص 2.
5. الدار وجمعها "دور" وهي من البيوت القديمة وسط الأحياء السكنية والتي تخصص للفرق الشعبية وعادةً تكون أرضية الغرف أخفض من مستوى الأرض بقليل حتى تقلل من قوة الصوت منعاً لازعاج الجيران.
6. نقصد بالجغرافيا هنا ليس فقط الدولة وطبيعتها ومحيطها من دول أخرى وبحار وغيره، بل أيضاً المدن والقرى وحتى الحي وآخرها المكان، أي مكان أداء الفن.
7. لفجري: فن يؤديه البحارة في فصل الشتاء بشكلٍ خاص، حيث لا يعملون في صيد اللؤلؤ في هذه الفترة، ويتكون هذا الفن من خمسة أقسام تُسمى فصول تؤدى بترتيب ثابت لا يتغير، وهذه الفصول هي "بحري" و"عدساني" و"حدّادي" و"مخولفي" و"حساوي" تغنى تِباعاً دون الإخلال في تسلسلهم أو ترتيبهم. يتركز هذا الفن على أداء الحدّاي وعادةً يكون أكثر من واحد، يصل في بعض الحالات إلى ثلاثة أو أربعة، أما الآلات الإيقاعية المُستخدمة في هذا الفن فهي الطبل والطار ويسمى في هذه الحالة "عدّة"، أو الطبل والجحال أي جرار الماء، وعددٍ من المروايس (جمع مرواس) وهي طبلة صغيرة تمسك باليد اليسرى، وتضرب باليمنى. ويُعتبر التصفيق أو ما يطلق عليه "الكف" عنصر إيقاعي مهم وحيوي في هذا الفن.
8. الطمبورة أو الطنبورة: من الفنون الوافدة ذات أصل أفريقي، والتسمية ترجع إلى إسم الآلة الوترية عمود هذا الفن، وعادةً ما يمارس عازف الطمبورة الغناء أثناء العزف، ويُطلق على عازف الطمبورة "سنجك". كما إرتبط هذا الفن بالزار وخاصة للرجال الذين يعانون من بعض الأمراض العصبية.
9. الليوة : من الفنون الوافدة يرتكز على عازف "الصرناي" وهي آلة نفخ ويسمى العازف "فوندي"، والغناء في هذه الفنون هامشي وغالباً يكون بلغة غير محلية أو عربية بل سواحلية وفي مرحلة لاحقة تم إضافة أغاني بكلمات محلية، أو بتبني أغاني معروفة لتعزف ضمن برنامج هذا الفن.
10. الزفان هو رقص فردي يُمارس من قبل أحد الفنانين الشعبيين في فن لفجري وأيضاً في فن الصوت، مع الإختلاف في الفنين.
11. المنجور هو أحد الآلات الإيقاعية التي لا تظهر إلاّ في فن الطمبورة، وهي عبارة عن عددٍ من حوافر الماعز يُعلّق على قماش بطول يُقارب 30سم، ويتم ربط المنجور حول خصر أحد أعضاء الفرقة، الذي يقوم بدوره بهز الخصر يميناً وشمالاً لإصدار قعقة هذه الحوافر ليعطي لوناً إيقاعياً مميزاً.
12. أولسون، بول روفسنج، الموسيقى في البحرين – الموسيقى التقليدية في الخليج العربي، ص 174،...
13. وقديماً كانوا يصنفون على أنهم ذوي درجة من الثقافة ربما تزيد – بدرجةٍ ما – عن ممارسي الفنون الأخرى، ويتضح ذلك من خلال إختيار القصائد التي قاموا بغنائها.
14. الخراب هو حبل المرساة.
15. على صدره، هو أحد فنون البحارة التي يُمارسونها أثناء العمل على سطح السفينة، وعلى صدره هو فن يرتبط بعملية سحب الخراب أي حبل المرساة. وتكون بسحب الخراب وقوفاً على صدر السفينة، وذلك عندما تكون نتيجة الصيد وفيرة، فيكون ظهر السفينة مليئاً بالمحار بشكل يعرقل وقوف البحارة في ذلك المكان.
16. الجحلة وجمعها جحال، وعند لفظها من قبل البحرينيين يُستبدل حرف الجيم بالياء، فتُقال إيحلة للمفردة وإيحال للجمع، وهو إنا من الفخار يُستخدم لحفظ الماء فيه. وتتميز هذه الآلة بصوت مكتوم ومُميز وهي من أغنى ألوان الآلات الإيقاعية المُستخدمة في البحرين.
17. تجاوبي antiphony هو فن غنائي جماعي يؤدى عن طريق فريقين يقوم الأول بغناء جملة ليرُد عليه الفريق الآخر إمّا بإعادة الشطر أو البيت نفسهُ أو تكملة البيت، وفي فن المراداة فإنه من الناحية اللحنية تكون الجملة اللحنية ثابتة وتتكرر بين أداء الفريقين.
18. الحربان، جاسم، الدور والفرق الشعبية في البحرين – العادات والتقاليد والفنون، وزارة الإعلام، المطبعة الحكومية، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2005، ص 41.
19. العرضة: فن يمارسه البدو ووصل إلى البحرين عن طريق شبه الجزيرة العربية، وقد إرتبطت بالحرب بسبب ممارستها قبل الدخول في حرب مع إحدى القبائل الأخرى، وعادة لا يستخدم في هذا الفن إلاّ الطبل والطوس وعددٍ من الطيران (جمع طار).
20. العَديد: جمع عِدَّة وتُطلق على الفرقة النسائية التي تؤدي فنون الزواج في البحرين.
21. جمال، محمد أحمد، الصوت وإشكالية الأصل، الحلقة النقاشية لمهرجان التراث الثامن – فن الصوت – 2000، ص 8.
22. تم تسجيل أول أسطوانة لمطرب بحريني وهو محمد زويد في بغداد عن طريق شركة بيضافون أبوغزال لصاحبها بطرس وجبران سنة 1929.
23. إذاعة البحرين (التلجراف) هي أول اذاعة أنشئت في البحرين في عام 1940 في منطقة الحورة بالمنامة. أما الإذاعة في مرحلتها الثانية فقد جاءت بعد خمسة عشر سنة حيث تم افتتاح إذاعة البحرين الرسمية في يوليو 1955 في منطقة القضيبية.
24. عبدالرحيم العسيري (1940-1855).
25. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 72-71.
26. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج،

مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 73.

27. سيمون جارجي، أستاذ الدراسات الشرقية بجامعة جنيف في سويسرا.

28. جمال، محمد أحمد، الصوت وإشكالية الأصل، الحلقة النقاشية لمهرجان التراث الثامن – فن الصوت – 2000، ص 9.

29. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 330.

30. صوت شامي نسبةً إلى مدينة شأم باليمن، ويرى محمد جمال أنها "جاءت من تسمية أهل مكة لأحيائها، فهم يطلقون على كل ما هو شمال البيت العتيق لفظ (شامي) ومنها حي الشام" ص 32.

31. يشير الباحث محمد جمال أن الصوت المعروف بالزنجباري هو لحن على قالب إبتكرهُ المُبدع الكويتي الزنجباري الأصل أحمد الزنجباري، ص 21.

32. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 105.

33. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، ج 2 القسم 1، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1994، ص 44.

34. بدأ التعليم النظامي في البحرين سنة 1919 كأول دولة في منطقة الخليج توفر التعليم للمواطنين.

35. محمد بن حمد بن لعبون المدجلي الوائلي (1208-1247ه)، شاعر ومغني ويُعتبر أشهر أعلام الشعر النبطي، وتنسب إليه الألحان والإيقاعات اللعبونية أو ما يُسمّى في الكويت بالفنون.

36. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 40.

37. عبدالله بن محمد بن فرج المسعري الدوسري (1836-1901م)، من أعلام الشعر والموسيقى والغناء في الخليج.

38. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 41.

39. الأماسي، جهاد، الأبوية وسمات الشخصية الحديثة، مجلة ثمانية الإلكترونية، 28 مارس 2020.

40. من أبرز من قام بهذه العملية الفنانان ياقوت وبو ربيعة، ولهم الكثير من المشاركات في أداء فن لفجري مع دار جناع.

41. جارجي، سيمون، نقاط منهجية لتحديد مفهوم الموسيقى الشعبية وخصائصها في منطقة الخليج والجزيرة العربية، مجلة المأثورات الشعبية، يناير 1986, السنة الأولى – العدد الأول، ص 144-143.

42. أوشار أو لوشار ويُقصد به السفينة الجديد.

43. اختلف بعض الفنانين الشعبيين في مصداقية هذه الرواية، فالبعض أشار بثقة إلى مشاركة الفوندي (عازف الصرناي) في فن السنكي، وآخرون يرون أنها قد تكون حادثة عابرة وإرتجالية ولم تتكرر.

44. الطياش، فهد عبدالله، حول إرتباط أغاني الزار برقصة السامري، مجلة المأثورات الشعبية، يناير 1987، السنة الثانية – العدد الخامس، ص 65.

45. العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991، ص 45.

المصادر:

- الأماسي، جهاد، الأبوية وسمات الشخصية الحديثة، مجلة ثمانية الألكترونية.
- الحربان، جاسم، الدور والفرق الشعبية في البحرين – العادات والتقاليد والفنون، وزارة الإعلام، المطبعة الحكومية، مملكة البحرين، الطبعة الأولى، 2005.
- السيد، جمال، الآلات الموسيقية الشعبية في مملكة البحرين، رسالة دكتوراة، المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار)، القاهرة.
- العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1991.
- العمّاري، مبارك، محمد بن فارس – أشهر من غنى الصوت في الخليج، الجزء الثاني، القسم الأول، مطبعة البحرين، الطبعة الأولى، 1994.
- الطياش، فهد عبدالله، حول إرتباط أغاني الزار برقصة السامري، مجلة المأثورات الشعبية، يناير 1987، السنة الثانية – العدد الخامس.
- أولسن، بول روفسنغ، الموسيقى في البحرين – الموسيقى التقليدية في الخليج العربي، ترجمة فاطمة الحلواجي، مملكة البحرين، وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2005.
- بلوم، إسمهان، وآخرون، التأصيل النظري لتفسير العلاقة بين الإنسان والبيئة – دراسة سوسيولوجية، جامعة باتنة، جامعة مسيلة، المجلة العالمية للبيئة والماء، العدد السابع، 2018.
- جارجي، سيمون، نقاط منهجية لتحديد مفهوم الموسيقى الشعبية وخصائصها في منطقة الخليج والجزيرة العربية، مجلة المأثورات الشعبية، يناير 1986, السنة الأولى – العدد الأول.
- جمال، محمد أحمد، الصوت وإشكالية الأصل، الحلقة النقاشية لمهرجان التراث الثامن – فن الصوت – البحرين، 4 – 5 أبريل 2000.
- مسالح، عبدالرحمن، القلافة وسيرة قلاّف، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد السابع، خريف 2009.

الصور:

- صور من أرشيف ا لثقافة الشعبية

فنون أداء السيرة الهلالية في مصر وتونس بين الثبات والتغير

دِراسة ميدانية في أنثروبولوجيا الفنون

د. أحمد سعد الدين عيـطة - مصر

مقدمة:

يُعـد فُنُـون أداء السِّـيرة الهلاليـة أحـد أشـكال الفـن ذات الأصـول والجـذور العميقـة، فسـيرة بـني هـلال تنفـرد عـن بـاقي السِـيَر الـتي رصـدت تاريـخ الشـعوب أو حيـاة بطـل، بأنهـا عمـل فـني قبـل أن يكـون رصـدًا تاريخيًـا، وهـو مـا جعلهـا مسـتمرة حـتى الآن تتعايـش وتتجانـس مـع الحاضـر، لمـا بهـا مـن قيـم ومعـانٍ يَسـعد بسـماعها الجمهـور. ومـا يمـيز السِّـيرة الهلاليـة هـو عـدم ارتباطهـا حرفيًـا باسـم بطـل واحـد، فـكُل شـخص ومنطقـة تختـار بطلهـا. ففـي بـلاد المغـرب البطـل هـو الزنـاتي خليفـة، فيمـا نجـد أنَّ أبـا زيـد الهـلالي هـو البطـل في المشـرق العـربي، أمَّـا في الجنـوب فنجـد أن ذيـاب بـن غانـم هـو البطـل. وتُعـد «السِّـيرة الهلاليـة» الملحمـة الشـعبية الأكـثر ثـراءً وتشـويقًا في وجـدان المُسـتمع لمـا تحتويـه مـن بطـولات متنوعـة ومغامـرات.

والفن هو التعبير الجمالي عن المُدركات والعواطف ونقل المعاني، والمشاعر إلى الآخرين، عن طريق خروج العمل الفني الذي يتميز بالصنعة والمهارة. فهو ظاهرة طبيعية اجتماعية وثقافية، تحاول أن تجيب بالرموز عند لغز الحياة، كما تدل على المهارة التي تُبذل لإنتاج كل ما هو جميل، ويطلق عليه الفنون الجميلة Fine Arts مُتضمنة الموسيقى والأدب والفنون المرئية والفنون المُركبة مثل: الرقص الشعبي والمسرح والأوبرا (عبير قريطم، 2010، ص23).

وتُعد «السيرة» من أكثر فنون الأدب الشعبي العربي انتشارًا وتشكّل السيرة أو الرواية الشعبية. وفق التعريف الحالي الدارج لهذا اللون الأدبي، قسمًا قائمًا بحد ذاته من الأدب الشعبي (ب ي شيدفار، 1980، ص112). لكن السيرة كمادة للمطالعة العامة لم تنخفض شعبيتها (نعمة الله إبراهيم، 1994، ص5).

واستطاعت السيرة الشعبية أنَّ تتخذ مكانتها بين الأنواع الأدبية منهجية بهذا الاستقرار النوعي جدلًا حاول أن يقارب بين السيرة الشعبية والملاحم اليونانية، وسعى جاهدًا إلى إثبات ملحميتها، يأتي هذا الاستقرار النوعي نتيجة جهود عكفت على تتبع السيرة الشعبية الشفاهية والمدونة، وطرق أدائها ومواطن إبداعها وتوثيقها، والاعتراف بها فنًا تقليديًا عربيًا (أحمد بهي الدين العساسي، 2017، ص34).

ويرى الباحث: «الشريف بن محمد» أنها سميت سيرة: لأنها تعبير عن سير ومسار، ومعناها ندر عندهم الاستقرار بمكان، ومتى يتناول الراعي العزف على الناي؟. عندما تكون الغنم مرتاحة في المرعى وهو وقت الراحة.

والمؤدي عنصر أساسي في السير الشعبية، لأنه ليس مُجرد راو، وإنما هو مُبدع خلَّاق، وإبداعيته تتفاوت من مُبدع لآخر، فقبل تدوين السير في سجلَّات مخطوطة أو مطبوعة، كانت ذاكرة المُؤدي هي التي تحتفظ بالنص، (في صدور الرواة)، ولم يكن المُؤدي يؤديه بحرفيته، إنما كان يُضيف إليه من أحاسيسه ومشاعره وخياله إضافات إيجابية تُسهم في استكمال النواقص من الأخيلة السابقة، والنص في انتقاله من مُبدع لآخر، ومن مُجتمع لآخر، يكتسب الجديد، لتتكامل الشخصيات وتتسق، وتزداد الأحداث ثراء فتصحح المعلومات التاريخية، وتستقطب إضافات مُهمة تُعمق الحدث التاريخي والشخصيات بروافد تؤصلها في البيئة العربية، وحتى بعد استقرار النص أصبح للمؤدي دور إيجابي خلَّاق وفعَّال ينحصر في الأداء نفسه، فالمؤدي مُبدع قبل كُل شيء، وقد يؤدي النص أكثر من مُبدع لكن المُتلقي دائمًا ما يتأثر بمُبدع مُعين استنادًا لقُدرة المُبدع على التشخيص التمثيلي أثناء الأداء وطبقًا لقُدرته على فهم النص وخلفياته التاريخية والاجتماعية (خيري شلبي: عن محمد دياب، 1996، ص8).

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في عدم التَّطرُّق إليه الكثير من الدراسات الأنثروبولوجية، حيث تلقي الضوء على فن الأداء الحكائي في السيرة الهلالية من منظور أنثروبولوجي مُقارن. وتتركز الأهمية التطبيقية في كيفية الاستعانة ببعض النماذج في كل من مجتمعي الدراسة، والاستشهاد بها، في أداء السيرة الهلالية، وتأثيرها على الموروث الثقافي.

أهداف البحث:

- يهدف هذا البحث إلى التعرُّف على فنون أداء السيرة الهلالية، في مصر وتونس.
- التعرف على طُرق الأداء في السيرة الهلالية في المجتمعين.
- التعرف على الفروق بين الرواة في مصر وتونس، في أداء السيرة الهلالية.
- التعرف على التغيرات التي طرأت على أداء السيرة في المجتمعين.

المداخل النظرية والمنهجية:

1. نظرية الاتصال الثقافي:

«Cultural Communication»

يُعرف الاتصال الثقافي بأنه «موقف تتبادل فيه ثقافتان»، وقد يكون هذا الاتصال محدودًا حيث تنتشر العناصر الثقافية ويتركز الاهتمام على تبادل الأفكار والعادات والتقاليد والأشياء المادية بين ثقافتين مختلفتين (نبيل حنا،1973، ص163). ويؤدي الاحتكاك الثقافي بين ثقافتين إلى حدوث تبادل ثقافي، بحيث تنقل ثقافة بعض السمات الثقافية إلى الكيان الثقافي الآخر. ومن هنا فقد تم استخدام نظرية الاتصال الثقافي في التعرف على كيفية الأداء في السيرة الهلالية في المجتمعين.

2. نظرية التفاعلية الرمزية:

يشير مصطلح الرمز إلى: الشيء الذي يشير إلى شيء آخر ويعبر عنه بالمعنى، كالعلاقات والإشارات والقوانين المشتركة، واللُغة المكتوبة. ومن ثم فقد تم استخدام التفاعلية الرمزية في توضيح دور الرمز ثقافيًا، وكيفية اختلاف هذه الرموز من مُجتمع لآخر، وما هي الرموز في الحكاية الشعبية، ودورها في الموروث الثقافي. وكيفية استخدام مؤدي السيرة الهلالية للرموز كأداة في إيصال رسالته إلى الجمهور.

منهج الدراسة وأدواته: اعتمد البحث على:

1. المنهج الأنثروبولوجي:هو منهج تطبيقي تعتمده الدراسات الأنثروبولوجية الميدانية.

وكانت الاستعانة بهذا المنهج دافعًا نحو تعرف مهمة الباحث في الميدان، وذلك يؤدي إلى الحصول على أكبر قدر من المعلومات. والجدير بالذكر أن للوسائل التي أشار إليها المنهج الأنثروبولوجي، دورا واضحا في الكشف عن الجوانب المختلفة للدراسة، ومن تلك الوسائل:

- المقابلة: تعد المقابلة من أهم الوسائل التي أسهمت في التعرف على الأبعاد المختلفة من خلال

مجموعة من الإخباريين، حيث يشكل الإخباريون مصدرًا هامًا ورئيسًا للحصول على المعلومات، وتفسير العديد من العناصر التي يصعب إدراكها بمُجرد المُلاحظة أو المُلاحظة بالمشاركة (عيسى الشماس،2004، ص22).

2. المنهج المقارن:

يرتبط المنهج المُقارن بالمنهج التاريخي وتعتمد هذه الطريقة في الدراسة على المُقارنة بين المُجتمعات، لتوضيح أسباب الشبه والاختلاف بينها. حيث قام الباحث بالمقارنة بين مُجتمعي الدراسة في الصعيد المصري، الجنوب التونسي، للتعرف على فنون الأداء في السيرة الهلالية في المجتمعين، وأساليب الأداء في السيرة الهلالية، وكيفية استجابات الجمهور لفن السيرة الهلالية.

3. المدخل الموسيقي المُتكامل:

المدخل الموسيقي، عبارة عن دراسة أشكال الأداء، وطرقه وأساليبه المُتعددة من حيث التركيب الموسيقي، واستخلاص العناصر الفنية، والوقوف على ما يتصل بها من مكونًات صوتية؛ لأن معالجة الموسيقا المصاحبة للسيرة وفق هذه النظرة سوف

يـؤدي إلى حصـر النتـائج الفنيـة المسـتخلصة. وذلـك مـن خـلال تحليـل، أسـاليب أداء الـرواة.

الأداء في السيرة الشعبية:

تزايـد الاهتمـام في السـنوات الأخـيرة بدراسـة العمليـة الإبداعيـة في الفـن عامـة، وفي المأثـورات الشـعبية علـى وجـه الخصـوص، والعمليـة الإبداعيـة أي دراسـة الأداء أو القـدرة الفنيـة الـتي يتمتـع بهـا المبدعـون للأنـواع الشـعبية، تلـك الأنـواع الـتي تعتمـد علـى التفاعـل بـين المتلقـي (أو جماعـة المتلقـين) والمـؤدي. ولابـد مـن توافـر الكثـيرمـن شـروط القـدرة الإبداعيـة لـدى الفـرد قبـل إطـلاق لفـظ مبـدع عليه (محمـد حسـين هـلال، 2013، ص 17).

1. فن الأداء: «art Performence»

تعددت تعريفات الدارسـين لمُصطلـح الأداء. وهي تعريفـات تنطلق مـن تعريـف مُصطلـح الأداء بوصفه مُصطلحًـا عامًا، تاركة محاولة التوصّـل إلى وضع تعريف خـاص لـه، إلى طبيعـة النـوع الأدبي الشـعبي المدروس. والأداء علـى حـد قـول Lauri Honko (ليـس مجـرد مسـألة إعادة إنتاج للنص المحفوظ كلمـة. فالرواية تولد مـن جديد مـع كل أداء، خاصـة تلك التي تُنتج لتناسـب مناسـبات مُحددة) (Lauri, Honko, 1989, p.34). ويشـير الأداء إلى درجـة تحقيـق وإتمـام المهـام المكونـة لوظيفة الفرد، وهـو يعكس الكيفية التي يحقق أو يشـبع الفـرد متطلبـات الوظيفة وغالبًـا ما يحـدث تداخل بين الأداء والجهـد فالجهـد يشـير إلى الطاقـة المبذولـة، أمَّا الأداء قياس على أسـاس النتائج التي حققهـا الفرد (راوية محمد حسـن، 2001، ص25).

ويعـرِّف الدكتـور «أحمد مُـرسي» الأداء بأنه (وضع معـين يتخـذه الـراوي أو المُغـني أمـام جمهـوره. هـذا الوضـع، يختلف بدرجـات متفاوتة عن وضعـه أو دوره في الحيـاة اليومية، وفي علاقاتـه مع الآخريـن. ولكي يمكنه أداء أو تقديـم حكايتـه أو أغنيته، فإن عليـه بالضرورة أن

يتهيـأ لذلك أو يتخـذ الوضـع الملائم الذي يتناسـب مع غرضه. وبناءً عليـه تتحدد درجـة الأداء وكفاءته) (أحمد مـرسي، 1981، ص145).،(خالـد أبـو الليـل، 2011، ص 147).

ويضمِّـن «حافـظ ديـاب» في تعريفـه مَصطلـح «السـيرة الشـعبية»، فيقول: (الأداء فعل إبداعي، يقوم على اسـتلهام تـراث السـيرة، عـبر تواصله الشـفاهي، بواسـطة التفاعـل الحي بين مشـاركيه، وبهـدف تقوية إحساسـهم بهويتهـم ووحدتهم) (محمد حافـظ دياب، 1996، ص81، 82). فالمـؤدي هو بمثابـة قائد في عمله، لأنـه يمثـل قـدوة للجمهـور، فالقـدوة يجـب أن يتمتع بسـمعة طيبـة خلقيًـا وفي تصرفاتـه وفي جميـع أموره، حيـث يختلف أثنـاء أداء السـيرة.

والأداء: يشـتمل على عـزف أو غناء ما يريـده المؤلف الموسـيقي بصـورة صحيحة ويتطلـب الأداء مهـارة من المـؤدي ومعرفـة بأسـاليب الأداء والمـدارس الموسـيقية ا لمختلفة .

ومـن خـلال مقابلة مع الحكواتي «صالـح الصويعي المرزوقي»[1]: يقـول: «كيـف يمكـن لنا إدمـاج عناصـر تراثنا في محيطنـا الحديـث والاسـتفادة منـه»؟. فهـل هـي سـيرة بني هـلال، أو قصـة بني هـلال أو أسـطورة أو ملحمة بـني هلال؟.

«لأن كل شخص يأخذها بشكل يختلف عن الآخر، ففي مصر يأخذونها تغريبة بني هلال، لأنهم ذهبوا ولم يعودوا، أو ما عاد منهم إلّا النزر القليل، وفي تونس يأخذونها «زحف بني هلال» المُخربين، الهُمَّج والخُمَّج. إذا عُرَّبت خُرَّبت. من هذا المنطق، وهو منطق عدائي للموروث، وتهديمي للشخصية، وهناك أناس آخرون عندما يتكلمون عن بني هلال يتكلمون عليها بانتماء، أي بالتفاخر، والاعتزاز والنخوة، وهذا ولا سيما هذا الكائن هلالي، أي لديه روح البطولة، والكرامة، والقوة، والافتخار بالذات، والانتماء إلى القبيلة، والتي من قبل لم تكن أرضًا، وعندما استقروا أصبحت أرضًا».

فنجد هنا رأيين ونحن نعيش في تونس خاصة بين هذين الرأيين، إلى حد التصادم في بعض الأوقات، ما بين بعض المُفكرين، لأن الأسلوب العدائي خاصة نجده عند من يريد الصبغة الأمازيغية تكون مُسيطرة على القصة، فيأخذ القصة على أن «خليفة الزناتي» هو صاحب البطولة، لأنهم يعتبرونه هو ابن البلد الحقيقي «وبوزيد» هو الدخيل عليهم.

لقد صار المُبدع محورًا مهمًا من محاور دراسة الكثير من العلوم والفنون، مثل علم الأنثروبولوجيا، والذي يرتديه أثناء الحكي، حيث يرمز للتفاخر وما يحتويه من علوم مثل علم النفس والاجتماع وعلم اللغة والنقد الأدبي وعلم الفولكلور، وغير ذلك من العلوم الإنسانية.

2. الأداء والإبداع:

إن (القُدرات الإبداعية) للرواة، والتصدي لـ (عناصر الأداء) في السيرة الهلالية بالجنوب المصري مقارنة بالجنوب التونسي؛ حيث اعتمد الباحث على واقع العمل الميداني من خلال ما تجمع له من فن أداء الحكايات الشعبية داخل السيرة الهلالية وغيرها في كلا المجتمعين، وما تيسر له من لقاءات بالرواة - مُختلفي القدرات والمواهب - والمتلقين أيضًا.

إبداعية الأداء في السيرة الهلالية:

الإبداع هو نشاط ذهني راق ومتميز ناتج عن تفاعل عوامل عقلية وشخصية واجتماعية لدى الفرد بحيث يؤدي هذا التفاعل إلى حلول جديدة ومبتكرة للمواقف النظرية والتطبيقية في مجال من المجالات العلمية أو الحياتية وتتصف هذه المجالات بالحداثة والأصالة والمرونة (مريم غضبان، 2006، ص7).

فالإبداع هو قدرة تؤدي إلى التجديد في الأفكار والأداء وهو يرتبط بالذكاء ويتأثر بالبيئة. والأداء: Interpretation: يشتمل على عزف أو غناء ما يريده المؤلف الموسيقي بصورة صحيحة ويتطلب الأداء مهارة من المؤدي ومعرفة بأساليب الأداء والمدارس الموسيقية المختلفة. ويمكن تعريف فن الأداء على أنه «الوجود بين فناني الأداء والجمهور»، أي أن جوهر الأداء الحي. فهو الاتصال المباشر ودون وسيط بين المؤدين والجمهور، الأمر الذي يتطلب التواجد الجسدي المشترك. ووفقًا لهذا الرأي، يتم تنفيذ العروض دائمًا لشخص ما، أمام جمهور معين «يعترف بمشروعيته ضمن الأداء. وغالبًا يمنح الأداء المعنى» (محسن عطية، 2006، ص173).

وهناك تباين لمفهوم الأداء بحسب المجال الذي استخدم فيه: ففي عالم المسرح عنى كمكان مُعد للعرض، يشغله الممثلون، مقابل ساحة الجمهور، وهو ما يرادف بهذا المعنى كلمة Scene الإغريقية، والتي انتشرت بعد ذلك في اللغات الأوروبية الأخرى، لتعني نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية (Eco, U, 1980, p. 91).

1. وحدات الأداء:

لا يقتصر الأمر على المؤدي وحده في عملية الأداء، حيث نجد أن السيرة الهلالية بفنونها، ومستوياتها والمتلقين بمتغيراتهم الاجتماعية واستجاباتهم وما يرتبط به من مناسبة ومكان العرض والبرنامج المقدم للجمهور، تتخذ كلها أهمية أساسية بمجرد مقاربة المشاكل المرتبطة بهذه العملية. هكذا يكتسب الأداء

معناه الشامل والحقيقي، إضافة إلى الرؤية الأعمق للتفاعل والتأثير المتبادل بين وحداته الأربع: كالمؤدي، والنص، والجمهور، والموقف، وهي وحدات ترتبط بشكل وثيق فيما بينها.

- المؤدي:

يخطئ الكثير، عندما ينظرون إلى المؤدي كمجرد ناقل لروايته، مغفلين بذلك دوره في ابتداعها أثناء أدائها فهو ذلك الرجل المبدع الذي لا يكتفي أبدًا برواية النص الأصلي، ولا يعترف بهذه الأمانة المطلقة للرواية التي سمعها لأول مرة «فهو لا يحكي كل قصة سمعها أو أية قصة يسمعها، وإنما يحرص في كل مرة على أن يضيف إليها، ويحذف منها، ويؤكد على بعض الأحداث دون الأخرى، ويزيد الحوار حرارة في مواضع معينه. فهو يجري معالجة كاملة للقصة التي سمعها قبل أن يرويها، بل إن الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، وإنما هو يجدد في الحكاية إضافة وحذفًا وتعديلًا، في كل مرة يرويها فيها. فنحن هنا بصدد فرد لاجدال في قدرته الإبداعية» (محمد الجوهري، 1975، ص318).

ويذكر الشاعر «عبدالرحمن الأبنودي»، من يسمون أنفسهم في الصعيد «المضروبين بالسيرة» اعتقادًا منهم أن السيرة تنتخب رُسلها، وتنتقي من يُعبر عنها. وتشهد هذه الأمثلة على المكانة العالية التي يحتلها مؤدو السيرة، وهذه المكانة تؤدي إلى ارتباط المؤدين بشكل قوي مع متابعيهم، الذين يكونون أحيانًا بمثابة مرشدين لهم، ونتيجة لذلك، يوجد نوع من التنافس بين المؤدين، من أجل تجاوز إبداعيتهم في كل مرة يقدمون فيها رواياتهم، وكسب انتباه مستمعيهم واستحسانهم. وهو ما يعني تجلي قدرات المؤدين الفنية في سرعة البديهة والقدرة على الارتجال والتفوق، والحساسية تجاه رغبات المستمعين. ويلجأ المؤدون في ذلك إلى أساليب عديدة منها: استخدام الحركات والإيماءات، وتغيير نبرات الصوت أو درجة النغم أو طبقة الصوت أو إيقاع الحديث، وتقديم إضافات جديدة لرواياتهم، خشية أن ينظر إليهم على أنهم مجرد مرددين لما أبدعه غيرهم، أو مكررين لما أبدعوه هم أنفسهم (عبد الرحمن الأبنودي، 1984، ص177).

ويرى الدكتور «أحمد مرسي»: أن المؤدي ينظر إلى المواد التي يمتلكها على أنها تراث جدير بالاحترام، ولا يجوز التغيير فيه، أم ينظر إليها على أنها مواد يمكن التصرف فيها وزخرفتها (أحمد مرسي، 1981، ص167).

- النص:

يعني النص مجموعة الروايات الشفاهية المقدمة من قبل المؤدين للسيرة الهلالية. وهنا نتناول النص باعتباره هو محور الحكاية، والمشاركين فيه من خلال ديناميية الأداء، فهو ليس مجرد كلمات أو كتلة لغوية جامدة وإنما تحويل وتفكيك هذه الرموز والمعاني إلى نص غنائي، فيه الموسيقى، والجملة اللحنية، والصوت المعبر، والبطانة، والحركة، أي ما يجعل منه نصًا حيًا، يشارك فيه المؤدي والجمهور، وجميع هذه الأشياء تكون النص، والذي تحول إلى فن الأداء (حافظ دياب، 1996، ص73).

- الجمهور:

الجمهور مشارك أساسي في السيرة الهلالية، من حيث ترجمة ما يروى من رواياتها المقدمة من الرواة، خلال عروضها إلى أفكار ومشاعر، وهو بهذه الاستجابة صانع للمعاني، وبطريقة تلقائية، وهكذا فالجمهور هنا ليس متلقيًا سالبًا، وإنما مشارك فعال في احتفالية الأداء، باعتباره الحارس الأول للسيرة الهلالية، فالجمهور هو المقياس الحقيقي للمؤدي، وماذا يؤدي، وأي القصص من السيرة الهلالية التي تتفق مع أهدافه: الجمالية والقيمية والفكرية والوجدانية.

فالجمهور يختار ما يتلقاه، من مؤدي السيرة الهلالية، وهو من يمنح النجاح لهذا المؤدي، ولهذا يمكن أن يغير المؤدي بعضا من الأحداث التي يمكن أن يرفضها الجمهور في بعض المواقف التي يرى فيها أن البطل الذي يحبه لا يتمنى أن يراه في موقف الضعيف، وهذا يأتي من

صورة تبين الزي التقليدي، الذي يرتديه الحكواتي أو مؤدي السيرة الهلالية في الجنوب التونسي، وهي عبارة عن الجبة والكبوس «الطربوش».

المخيال الشعبي والصورة التي رسمها الجمهور لهذا البطل، مثلما نرى مع أبي زيد الهلالي سلامه والصورة التي رسمها له الجمهور وأنه دائمًا منتصر ولا يحبون أن يروه في موقف المستضعف، فهو بالنسبة لهم رمز للقوة والبطولة والشموخ.

ويورد الدكتور «عبدالرحمن أيوب» مثالًا لذلك بقوله أنه: «لو عمد الراوي إلى نقل موضوع مثل القحط الذي حل بقبيلة بني هلال، ودعاهم إلى ترك موطنهم في شبه الجزيرة العربية والرحيل تجاه تونس، لجماعتين اجتماعيتين متباينتين، تنتمي الأولى إلى الطبقة البرجوازية، والأخرى إلى الفقراء، للوحظ أن متقبلي الطبقة الثانية يولونه اهتمامًا أكبر، على عكس متقبلي الطبقة الأولى، الذين سيعيرونه اهتمامًا أقل»(عبدالرحمان أيوب، 1987، ص389).

- ترتيب أجزاء الأداء:

إن أكثر الصور انتشارا للشاعر من الأداء هي تلك التي يكون فيها جالسًا على كرسي أو واقفًا في مواجهة الجمهور، فقد يصطحب المغني عازفًا آخر على الربابة يسانده في أداء اللزمات اللحنية. وقد يكون هذا العازف حافظًا أو مغنيًا لبعض أجزاء من السيرة أو مغنيًا لموضوعات أخرى غير السيرة، فيقوم بأدائها أثناء راحة المغني الرئيسي. وقد يكون السبب وراء هذه المساندة الآلية التعلم والتدريب على الأداء والاعتياد على مواجهة الجمهور.

وقد يلجأ الشاعر إلى تعليق الربابة في كتفه في الحالات التي ينشد فيها واقفًا، عندئذ يدخل سفود الربابة في شق الجيب الأيسر فتبدو معلقة فيتمكن العازف من الأداء عليها دون أن يعوقه عائق؛ حيث يبدأ المغني الأداء بعد أداء مقطع لحني صغير وبسيط على الربابة (مقدمة). والمعتاد أن يستهل الشاعر الغناء بمقطع شعري يمتدح فيه الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ثم يدخل بعد ذلك إلى غناء حدث من أحداث السيرة، والمعتاد أن يختار الشاعر الحدث الذي يطلبه الجمهور، باستثناء الحالات التي يحكمها المحفوظ المتوفر لدى الشاعر(محمد عمران، 1999، ص152).

ويجري الأداء خاصة في بداياته في سرعة معتدلة نسبيًا وغالبًا ما تميل إلى التمهُّل، ثم تتزايد بعد ذلك شيئًا فشيئًا وبالتدرج الذي يقتضيه التكوين الإيقاعي للحن، أو بحسب ما يراه المغني ملائمًا للمقطع الشعري والمضمون. وبعد فترة من الغناء يتوقف الشاعر

محدثًا قفلة نغمية قصيرة يتابع بعدها الأداء بطريقة السرد، نثرًا او نظمًا، وهناك من الشعراء من يعمد إلى استخدام الربابة في هذا الجزء السردي.

«وهذا يدل على تواصل الأجيال».

فيصدر منها بضعة نغمات في الفواصل الصوتية الواقعة بين فقرات السرد. أو الواقعة بين الشطرات الشعرية وبعضها البعض. وبعد الانتهاء من أداء الجزء السردي يعاود الشاعر الغناء مستهلًا إيَّاه بأداء بضعة نغمات تمهيدية أو أداء لحن من الألحان المُميزة. وعلى الرغم من أن الأداء، يتسم بثراء الناحية الموسيقية، سواء من ناحية عدد المقدمات واللزمات والحشوات..إلخ، أو من ناحية التكوين اللحني ذاته، فضلًا عن إدخال تكوينات غنائية في شكل الموال، فإن الأداء لا يخلو من بعض الأساليب القديمة التي عرف بها المغنون. وخاصة عندما تزداد حمية الأداء، (أي الأداء التصاعدي).

ومن هذه الأساليب: أن صوت المغني قد يتلون فيتجاوز إطار اللحن إلى التصويت «التمثيلي» فتتغير عندئذ نبرات صوته ما بين منطقة الصوت الحاد ومنطقة الصوت الغليظ. وهوما نسميه تقمص الشخصية، أو (لبس الشخصية). وهو الأداء التمثيلي الذي يؤديه المؤدي كي تصل رسالته إلى الجمهور، فيتخيل كل متلق، وحسب ثقافته، المشهد أكثر وضوحًا.

وفي قائمة المُغنين الذين يمثلون هذا الأداء، أن هناك من يعتمد في أدائه على الألحان الواضحة دون اللجوء إلى الأداء بطريقة السرد، أو إلى أية خاصية من خصائص التعبير التي تتغير فيها نبرات الصوت.

- الموقف:

ويتعلق الأمر بعرض السيرة الهلالية، فهو لا يقوم على توصيل الرسالة فقط بل كاحتفال شعبي مفتوح يتجدد باستمرار، ويتيح للمشاركين فيه التأمل في تاريخهم ومعايشة جمالياتهم، من خلال الرموز والرسائل التي تتعلق في أذهانهم من أحداث السيرة الهلالية، وهو تعبير تلقائي عن الحياة الشعبية لمجتمعه، والذي يجعل منه التفاعل المربوط بالأرض.

ويرى الدكتور «أحمد مرسي»: «أن الحاجز أو الفاصل بين الأداء والإبداع، دقيق إلى حد كبير. حتى تكاد لحظة الأداء أن تكون هي ذاتها لحظة الإبداع، على العكس مما يمكن أن نراه في الإبداع الخاص، حيث توجد فجوة زمنية تفصل عادة بين زمن التأليف وزمن الأداء. أمَّا الإبداع الشعبي فإنه يتحقق أثناء الأداء، والنص الذي يروى، وتحدد ملامحه، ويكتسب خصائصه المميزة وتأثيره أثناء الأداء، وليس قبل ذلك» (أحمد مرسي، 1987، ص9).

أساليب أداء السيرة الهلالية:

تمثلت روايات المحترفين لأداء السيرة الهلالية في الجنوب المصري، مقارنة برواية السيرة الهلالية بالجنوب التونسي. ويصف الدكتور عبدالحميد يونس «أن مغني السيرة قديمًا يصطنع الإشارة بوجهه قبضًا وبسطًا، وعبوسًا وابتساما، ويستعين بحركات يديه تاركًا الغناء إلى ما يقرب من التمثيل.

ويشترك معه في إحداث التأثير اثنان أو ثلاثة، ينشدون معه أحيانًا أو يرددون بعض ما ينشد، ولكنهم يقومون بعمل آخر غير عمل المنشدين المساعدين أو المجموعة تجعلهم أقرب إلى الأدوات المسرحية. فالراوي يحمل سيفًا من الخشب في مواقف الفروسية والحرب وهو يشير به إلى هؤلاء المساعدين تخيلًا للناس أنهم عدوه، وما أن يصوبه إلى أحدهم حتى يترنح أو يميل..»(عبد الحميد يونس، 2003، ص153).

وفي الريف كان شاعر الربابة يعتلي دكة في ركن المقهى، والناس من حوله ومن أمامه جلوس على الدكك والكراسي، بينما يتراص بعض الناس خارج المقهى وأمام الباب يفترشون أكوام القش ثم يبدأ في العزف على الربابة فينصت الجميع.

- أسلوب الأداء في الصعيد:

شهدت رواية السيرة الهلالية في الصعيد تطورًا خلال الفترة الأخيرة، تحول الشاعر الذي يغني على الربابة المفردة إلى شاعر يقود فرقة من عازفي الربابة، لكن المربع بقي الشكل الشعري الغالب على هذه الرواية. ولابد أن يبدأ المجلس بذكر الله والصلاة على نبيه؛ وذلك بمثابة استهلال وتأكيد لطابع القداسة على ما يقال:

أول كلامي أنا بذكر حي موجود

إلهـ...ع الخلـــق راضـــي

رفع السما من غير عمـــود

وبفضله هوه بسط الأراضي

وأصلي على النبي الزين

مدحت النبي العضم بطل صلاية (كف عن الإيلام)

قال النبي: قوم يا بلال يزّن

(أذّن) قوم يا بو بكر قيم الصلاية (أقم الصلاة)

والمربع ظل لأمد طويل لعبة عرب الصعيد القولية، فهو شكل من أشكال الزجل.. تتولى اللغة والقوافي فيه معظم الدور، إذ يقوم على ترابط القوافي. وهو يبنى من الأجزاء التالية:

«طرح - عتب - صيد»، بما يشبه الصيد النيلي:

داخل له وجـــايب جـــواب طرح

يهدِّي في نفسه ما مالك عتب

عقله الذكي من راسه غاب شد

أقبل لتخت الممالك صيد

(عبد الرحمن الأبنودي، 1984، ص180، 181).

وبعد المطلع المدائحي في قالب المربع أو الموال يبدأ الشاعر أحيانًا في رواية القصة التي يطلبها الجمهور مما يبرز سمات خاصة برواية الصعيد:

1. غناء المربع الذي يتطلب البراعة في توحيد القوافي أو الحرص على التجنيس.
2. تقسيم الأداء بين المؤدي وفرقته من العازفين الذين يرددون شطرة نهاية المربع الشعري بعد كل عدد من المربعات.
3. الموال الذي يرصع به الأداء كل فترة لدى بعض الشعراء.

والسمة الثانية التي تميز الأداء في رواية الصعيد يكاد يتفق فيها عدد كبير من المؤدين، وتكاد تكون صفة عامة، جاءت بتأثير طريقة الغناء الصعيدي الذي يتطلب وجود مرددين يرددون خلف المؤدي، فنجن نجدها في الغناء البلدي وفي القصص الغنائي (الموال القصصي).

يقول الشاعر سيد الضوي: «أنا بقسم الطريقة فيه حتت بغني فردي اللي هوه أنا لأحكي لوحدي.. وبعدين فيه حتت في الرواية أنا اللي أغني.. وبعدين في نهاية المربع تستلم الفرقة مني وترد عليَّا.. آه... آه يا عيني ع الآه.. أنا اللي في سوق الغرام وزان... أو ترد الشطرة الأخيرة....»[2]. ولعل هذه الطريقة تمثل إحدى الحالات في أداء الشعر الشفاهي التي يشرح فيها بول زمتور أنماط نشاط المؤدي ويربطها بعدد الذين يساعدونه أو يقاسمونه دوره، حسب وجود أو غياب الأدوات الموسيقية إلى أربع حالات هي:

- **حالة 1**: يلقي المؤدي أو ينشد ما ينشده بمفرده، في حضور مستمعين.
- **حالة 2**: مؤديان يتبادلان الإلقاء أو الإنشاد، فيما يشبه المسابقة أو السجال. وهذه الطريقة تؤدي وظيفة قوية تتصل بالمحافظة على سلامة المجتمع، إذ تكون متنفسًا للعداوات بين الأفراد أو الجماعات.
- **حالة 3**: يقوم كورس بتعزيز إنشاد المؤدي المنفرد أو إلقائه أو يتبادل معه الغناء. وعادة ما يحتمل عمل المؤدي المنفرد مساحة أكثر أهمية من عمل الكورس من حيث المدة الزمنية، القوة، والتعبيرية، أو يكون ذلك استجابة لعُرف مثلما يحدث عند استعادة

صورة تجمع الباحث مع الحكواتي صالح الصويعي المرزوقي
في ساحة محمد المرزوقي بمدينة دوز بالجنوب التونسي

اللازمة وترديدها أو عند إلقاء القصيدة لدى بدو سيناء، حيث يردد السامعون معًا آخر كلمة في كل بيت شعري.

- حالة 4: يتلاشى الصوت المنفرد، ويبقى الكورس خالصًا، تلك هي الحالة الرابعة وتؤدي وظيفة اجتماعية قوية (بول زمتور، 1999، ص220).

وتكاد تنطبق الحالة الثالثة على رواة السيرة في الصعيد، وبخاصة رواية الشاعر «سيد الضوي». ونلاحظ أن ترتيبه للمادة القصصية ومراحلها يميل إلى إدخال أقسام جديدة في المدائح النبوية التي يبدأ بها أداءه، فضلًا عن غلبة أداء الموال على روايته (إبراهيم عبد الحافظ، 2004، ص168).

ويجري الأداء وخاصة في بداياته في سرعة معتدلة نسبيًا وغالبًا ما تميل إلى التمهُّل، ثم تتزايد بعد ذلك شيئًا فشيئًا وبالتدرج الذي يقتضيه التكوين الإيقاعي للحن، أو بحسب ما يراه المغني ملائمًا للمقطع الشعري والمضمون. وبعد فترة من الغناء يتوقف الشاعر محدثًا قفلة نغمية قصيرة يتابع بعدها الأداء بطريقة السرد، نثرًا أو نظمًا، وهناك من الشعراء من يعمد إلى استخدام الربابة في هذا الجزء السردي. فيصدر منها بضعة نغمات في الفواصل الصوتية الواقعة بين فقرات السرد. أو الواقعة بين الشطرات الشعرية وبعضها البعض. وبعد الانتهاء من أداء الجزء السردي يعاود الشاعر الغناء مستهلًا إيَّاه بأداء بضعة نغمات تمهيدية أو أداء لحن من الألحان المُميزة (محمد عمران، 1999، ص153).

وعلى الرغم من أن الأداء، يتسم بثراء الناحية الموسيقية، سواء من ناحية عدد المقدمات واللزمات والحشوات.. إلخ، أو من ناحية التكوين اللحني ذاته، فضلًا عن إدخال تكوينات غنائية في شكل الموال، فإن الأداء لا يخلو من بعض الأساليب القديمة التي عرف بها المغنون. وخاصة عندما تزداد حمية الأداء، (أي الأداء التصاعدي).

ومن هذه الأساليب: أن صوت المغني قد يتلون فيتجاوز إطار اللحن إلى التصويت «التمثيلي» فتتغير

عندئذ نبرات صوته ما بين منطقة الصوت الحاد ومنطقة الصوت الغليظ. وهوما نسميه تقمص الشخصية، أو (لبس الشخصية).

1. الغناء بمصاحبة الربابة[3]، المفرد:

آلة الربابة من أهم الآلات التي تستخدم في أداء السيرة الهلالية. ومن المبادئ الأولية التي ينطوي عليها الغناء بمصاحبة آلة موسيقية مُنَغَّمة أن يكون هناك علاقة صوتية متآلفة بين صوت المغني والصوت الصادر عن الآلة.

وهي قاعدة مهمة تنظم هذه المبادئ الأولية تتمثل في: مراعاة نغمة الأساس Tonique والتقيد بدرجتها، فهذه النغمة وإن كانت اختيارية، تُختار هذه النغمة وفق طبقة صوت المغني. فإنها تصبح النغمة الأساسية الثابتة التي يتعين على المغني الالتزام بها طوال فترة الأداء. وهي النغمة الأساس التي تقاس عليها أية انتقالات من نغمة إلى نغمة أُخرى، وهي أيضًا النغمة المُسيطرة (المُؤثرة) الجاذبة التي يستقر عليها اللحن عند إحداث النهايات أو القفلات (محمد عمران، 1999، 49، 50).

الأداء على المبادئ الموسيقية الأولية التي اعتاد المغنون عند استخدامهم آلة موسيقية مُنغَّمة، وأهم هذه المبادئ مراعاة نغمة الأساس التي تفرض بطبيعة وجودها، العمل في إطار مقام محدد واضح. وعند تتبع أداء المغنين الذين يمثلون هذا الأداء أنهم يدركون هذه المبادئ الأولية، وإن كان أداؤهم متفاوتًا في الإمكانات والقدرات الفنية، عزفًا وغناءًا (محمد عمران، 1999، ص140).

ونجد أن كثرة الألحان والاقتراب بطريقة أدائها من دائرة الأساليب المستخدمة في الأنماط الغنائية الأُخرى لا تبرز إلَّا كُلَّما ابتعد المغني عن دائرة التخصص في أداء السيرة ،كما لوحظ أيضًا أن هذا المنحى الموسيقي يقابله تواضع في مستوى التخصص في غناء السيرة، وهو الأمر الذي يجعل من الإمكان النظر إلى طبيعة ومستوى العمليات الموسيقية التي تجرى لدى شاعر

عازف الربابة محسن الشيمي

السيرة على الربابة المفردة على أنها معيار يقيس مدى تمكن هؤلاء المؤدين (محمد عمران، 1999، ص147). الذي ارتبط بها في الصعيد الأعلى، فنجد الأغلبية العظمى من شعراء السيرة الهلالية في الجنوب المصري، يعزفون على آلة الربابة، وكأنها جزء من هذه السيرة، وبدونها لا تُحفظ. ولذلك نجد معظم الشعراء يجيدون العزف على آلة الربابة.

والربابة، بوصفها آلة وترية، يمكن أن تصدر من النغمات ما يعادل في عددها أجزاء امتداد الوتر، لكن المغنين لا يتمكنون عادة من عنق الوتر وتقسيمه بأصابع اليد إلَّا بالقبض على الساعد في موضع ثابت، وعندئذ لا يستطيع العازف أن يصدر من النغمات سوى تلك النغمات الخمسة المشار إليها (على وتر القوال). والمعتاد ألَّا يلجأ المغنون إلى تقسيم الوتر الثاني (الرداد) وإنما يبقون عليه دائمًا مطلقًا ليصدر نغمة واحدة وهي أخفض درجة تصدر عن الربابة. ولا تستخدم هذه النغمة عادة إلَّا من قبيل التجاوب مع صوت مطلق الوتر الأول «القوال» أو مع أية درجة تعفق عليه وبحسب سير الألحان. وقد اعتاد المغنون أن يجعلوا صوت مطلق الوتر

الأول «القوال» أساسًا صوتيًا يستقر عليه النغم(محمد عمران، 1999، ص149).

2. مظاهر استجابات الجمهور لفن السيرة الهلالية:

يمثل رصد استجابات الجمهور إحدى الوسائل التي تساعد على الوقوف على مدى تعلقه بالنوع الأدبي أو نفوره وانصرافه عنه. كما أن رصد التغير الذي طرأ على هذه الاستجابات يضع أيدينا على موقف النوع الأدبي حاليًا بالنسبة لهذا الجمهور. ومن خلال الرصد الميداني أمكن التعرف على استجابات الجمهور سواء كان في الجنوب المصري، أو في الجنوب التونسي، لفن أداء السيرة الهلالية قديمًا وحديثًا:

مظهر الاستجابة قديمًا: التفاعل مع الشاعر أو الراوي أو المؤدي، والصياح والتهليل مع التعلق بـ بطل معين من أبطال السيرة الهلالية. أمَّا مظهر الاستجابة حديثًا: فيتمثل في التفاعل مع الشاعر أو الراوي أو المؤدي أقل؛ وذلك لعدة أسباب منها: وجود البديل وهو وسائل التواصل الاجتماعي الحديثة والتكنولوجيا، والانترنت. وأن اهتمامات الجمهور قد تغيرت عن ذي قبل، سواء من حيث المطالب أو من حيث الاستجابات للمؤدين أو طرق التشجيع (إبراهيم عبد الحافظ، 2004، ص230).

فهناك اختلافات كبيرة من الناحية التعليمية والطبقية والعمرية والنوعية بين أفراد الجمهور: «ولو عمد الراوي إلى نقل موضوع القحط الذي حل بقبيلة بني هلال ودعاهم إلى ترك موطنهم في شبه الجزيرة العربية والرحيل تجاه تونس لجماعتين اجتماعيتين متباينتين، تنتمي الأولى إلى الطبقة البرجوازية، والأخرى إلى الفقراء، للوحظ أن الطبقة الثانية يولونه اهتمامًا أكبر، على عكس الطبقة الأولى الذين سيعيرونه اهتمامًا أقل» (عبد الرحمن أيوب، 1987، ص46).

3. علاقة المؤدي بالجمهور:

تأتي علاقة المؤدي بالجمهور في مستويين رئيسيين، المستوى الأول، هو الصلة الفنية التي تربط المؤدي بالحياة الموسيقية، وهذه الصلة تفرضها خصائص الاحتراف وكل دواعي المهنة؛ وفيها يُتاح للراوي أن يقف على المتغيرات والمستجدات في الساحة الفنية. كما يقف على احتياج الذوق العام للجمهور والمتغيرات الفنية التي تؤثر في هذا الذوق. وبهذا المستوى من العلاقة بين المؤدي والجمهور يستطيع المؤدي وحسب قدراته الفنية أن يحدد لنفسه الكيفية التي يتعامل بها مع الساحة الفنية في ضوء المستجدات. أو الكيفية التي يوائم بها بين التقليدي في فنه ومتطلبات الذوق العام المتغير الأحدث. أمَّا المستوى الثاني فيتمثل فيما يمكن أن نسميه: العلاقة المباشرة بينه وبين جمهوره أثناء الأداء الحي. وبالطبع فإن كل مستوى من المستويين يكمّل المستوى الآخر، بل ويتممه.

فالغناء الشعبي أحد عنصريه (الشعر أو الموسيقا)، ويتصل بطبيعة الغرض الفني والذي ينشأ صيغًا غنائية بعينها قد يبرز فيها أحد العنصرين أو يتقدم على الآخر. وفي حالة الغناء الشعبي، فإذا كان الشعر فيه يصور الأحداث والمواقف ويجسد الشخصيات. فالأداء الغنائي يلعب دورًا أساسيًا. والغناء لدى المحترفين خاصة لا يتشكل من مجرد تواجد لحن ما مع نص شعري دون أن تكون هناك مراعاة ملزمة في كثير من الأحيان لكيفية تواجد هذا اللحن مع ذلك الشعر وفق نمط غنائي.

طريقة الأداء في الجنوب التونسي، والآلات المستخدمة:

طريقة أداء السيرة الهلالية في تونس بشكل عام، وفي الجنوب التونسي بشكل خاص، تختلف عن طرق الأداء في مصر، سواء كان في الجنوب المصري، أو في الدلتا، وكنا أشرنا إلى ذلك من قبل، أنَّ طريقة أداء السيرة في تونس عبارة عن أداء حكاية، ويطلق على المؤدي، حكواتي، يمتاز، بفن الحكي، والحبكة الدرامية، يسردها، كلامًا نثريًا، وشعرًا منتظمًا. ويمكن أن يصاحب الحكواتي، بموسيقى في الخلفية فقط، ولكنه لا يستخدم أي آلة موسيقية أثناء هذا الأداء.

أمَّا في الجنوب التونسي فلا يوجد شاعر الربابة أو الراوي بمصاحبة فرقة موسيقية ولكنه عبارة عن حكواتي يؤدي الحكاية الشعبية ويضرب الأمثال والعبر والحكم والمواعظ من أحداث السيرة الهلالية مثل ما يفعل ذياب بن غانم في الشهامة والفروسية وأيضًا أبو زيد الهلالي في الحيل للوصول إلى هدفه وأيضًا الجازية في حكمتها وجمالها.

وعن كيفية أداء السيرة في تونس وخاصة في الجنوب التونسي، حيث يظهر المؤدي أو ما يطلق عليه الحكَّاء أو الغناي أثناء أدائه للحكاية الشعبية، فلا يوجد بجواره موسيقيون لمصاحبة أدائه، ولكن يستخدم شخصيته وأداءه التمثيلي فقط ويمكن أن يصاحب أداءه موسيقى مصاحبه خلفية، وكنوع من الخيال فقط ولكنه لا يستخدم فرقة موسيقية، لمصاحبته أثناء عملية الأداء. فهو يشبه كثيرًا الراوي الهاوي في الجنوب المصري، فهو أيضًا لا يتقاضى أجرًا على أدائه للسيرة الهلالية، ولا يستخدم أي آلة موسيقية لتصاحبه أثناء عملية الأداء، والمناسبات التي يؤدي فيها، هي عبارة عن مناسبات عائلية.

حيث يرى الشاعر لمجد بنمنصور: أنه لم تستخدم أي آلة موسيقية، ولكن تستخدم بعض الآلات التقليدية في الأعراس فقط، مثل الزُكرا، أو الغيطا (والزكرا آلة تشبه آلة المزمار في مصر)، والمزود، وهي أصلها المزوج، أي زوج، وهي تشبه المجرونة. وهي آلات تستخدم في العرس بالجنوب التونسي، وفي مدينة دوز، لأنها تساعد على البهجة والسرور.

ولكن هنا ما يشد الناس، هو الشعر، وعندنا الراوي فقط يروي ولا يغني. فنحن عكس مصر ففي الشرق لا يغنون الهلالية، ولا يوجد غناء للسيرة الهلالية إلَّا في مصر. فهنا طريقة الراوي أثناء العرض يلبس الشخصية. وعندما توحمت خضرا على طائر الغراب قالت:

يـــارب يا عـــالـــم الحـــال (صدر)

والخير تعلم أوقاته (عجز)

يا جاعـــل الـــــذر والمال

للعبد زينة حـــيـــاته

لو كـــان في الرحم مازال

منبوت اجعل نباته

ولد صيد من خير هلال (أي أسد)

تشهر في الناس ذاته

ويرتاح في جيته البال

والقلب يغنم هناته

وكان الخبر في ظاهره فرحة، ولكن كان في باطنه فرقة وهي من أشعار الشاعر والباحث لمجد بنمنصور، ويسمى قسيم، ويطلق عليه من حيث الشكل القسيم والميزان بورجيلة، أي صدر وعجز، مكرر، وهو من أشكال الشعر الشعبي. فعندنا أربعة أشكال هم: القسيم، والملزومة، والموقف، والمسدس، فهذه الأربعة أشكال تتفرع منهم كل القصائد، فالشكل هو طريقة الكتابة، وهي شيء والوزن شيء آخر.

وكيف يتم العرض من قبل الراوي؟، وشكل الراوي أو الحكواتي أثناء الأداء.

فراوي السيرة الهلالية، أو الحكواتي بصفة عامة، يروي جالسًا على كرسي، أو واقفًا، ويرتدي الزي التقليدي، وهي الجبة والكبوس، والطربوش. فالسيرة الهلالية هي سيرة خالدة بالرغم ما أحاط بها من السير أو الحكايات الشعبية، والروايات الكثيرة فجميع الروايات تضمحل أمام رواية السيرة الهلالية، ودائما ما تجد أجيالا تعمل على إعادة إنتاجها، وتثبيتها لجعلها تبقى خالدة، والهلالية هي عمل فني أكثر منها حدث تاريخي، ودائمًا ما تلقى رواجًا على مر التاريخ.

ويرى الشاعر والغناي «رضا عبد اللطيف» عن الفروق بين الراوي والغناي، وما هو شكل الأداء للغناي؟. لم يكن هناك رواة للسيرة الهلالية كما في مصر ولكن يعرف في تونس بالشيخ الكبير أو البابا أو الجد في العائلات فهي لم تكن مهنة أو مايسمي الحكواتي في الوقت الحالي بالطقوس التى يقوم بها المغني في العرس حيث يعلن المغني عن حضوره بانطلاقه للأغنية في وسط الناس وكانت الأعراس قديمًا تغنى على ضوء النار بالصحراء الموجودة بها الخيمات، أمَّا وقت دخول المدينة كانت على ضوء المصابيح الغازية أو الكهرباء في وقتنا الحالي وكان المغني يلبس الزي التقليدي للمكان أو الجهة ما يعرف بالحولي وهو معروف عند الليبين في تطاوين وكان اللبس الرسمي للمرازيق، وهو عبارة عن جبة وبرنوس إذا كان الجو شتاء ويكون ذلك على حسب الطقس.

وكان المغني يعلن عن وجوده وهو جالس بين الناس ويغني بصوت يتطلب طاقة صوتية كبيرة ونفس طويل وذلك لثلاث أسباب الأول للإعلان عن وجوده والاستعداد للأغنية، والثاني استعداد ضارب الطبل والثالث الرواسة أو السعفة أو الكورال الذين يقومون بالرد على المغني. فقد كان الاهتمام كله منصبا على الحياة اليومية العائلية، والشاعر يكاد يكون لغة تخاطب يومي وهذا ما جعل دوز قبلة وقلعة للشعراء.

والغنَّاي لا يتقاضى أي مقابل، وكان مجال العرس هو اكتشاف للمواهب من الغنايًا والشعراء وميدان للمبارزة والمفاخرة بين الشعراء، وكان الشعر لا يلقى في الأعراس بل يغنى، وكان يقوم كل شاعر بغناء شعره بغض النظر عن صوته إذا كان جميلا أو قبيحا ولذلك لم يكن هناك مسمى أو مفردة الشعر موجودة في الذاكرة الشعبية المرزوقية كانوا يقولون أغنية، ويقولون فلان غناي، وذلك ما أوجد الفرق بين الغناي والأديب، فالغناي هو إنسان يجيد الشعر ويقرض الشعر ويغنيه أي هو شاعر وفنان فى نفس الوقت. أمَّا الأديب هو الذي يحفظ أشعار غيره، وما يقوله الآخرون من أشعار وهذا كان في القديم.

أمَّا حديثًا فقد تغير المغني كثيرًا ويختلف الغناي باختلاف المنطقة فمثلًا مغني الساحل التونسي من صفاقس حتى سوسة هؤلاء محافظون على شكل العرس التقليدي بالأدباء والغنايًا، عندهم اثنان من المجموعة الصوتية، ويقومون بتحضير وحدة صوتية، ولهم مغنون معروفون وهؤلاء يتقاضون أجرا أي أصبح العرس في وقتنا هذا بمقابل.

بينما في دوز نجد الغناي بمفهوم الغناي يكون في فاصل أو اثنين في العرس يقدم لوحة أو اثنتين من التراث الشعبي كلوحة النخل للبناويت وهناك أغان

محفوظة ومطلوبة من الجمهور، بينما بقية العرس هي فرقة بالآلات الموسيقية، وبوحدة صوتية مكونة من أورج وآلات غربية ووحدات إيقاع، وزكرا، ومزمار، والعود، وتختلف الأغاني باختلاف المنطقة، يمكن تقديم لوحة الزقايري لأنها مطلوبة ولا يمكن أن يقبلوا إلَّا بها، وهي عبارة عن رقصة رجالية بامتياز، وتكون بالبارود. ولكن بقية الأغاني بالعرس تكون مختلفة، فيمكن أن تكون الأغاني مصرية، أو شامية، أو جزائرية، أو تونسية، أي الأغاني الإيقاعية وخاصة أن الأذواق هي أذواق شباب.

المؤتلف والمختلف في الأداء بالصعيد، وبحري، مقارنة بالأداء في الجنوب التونسي:

هناك اختلافات بين مدرستي الصعيد بحري. والاختلاف هنا هو اختلاف في طريقة الأداء، والآلات الموسيقية المستخدمة، وشكل المؤدي، والقالب الموسيقي، وأيضًا القالب الأدبي. فعناصر كثيرة تجمع بينهما، سواء على مستوى تركيب النصوص وصيغها وموتيفاتها ولغتها، أو على مستوى الموسيقى والمقامات المستخدمة، وضروبها الإيقاعية، ومستوى عملية الأداء ووسائلها في التأثير ومواضعاتها في التشخيص والسمة الاحتفالية للقص، أو على مستوى جلسة العرض وعلاقة الراوي بالمتلقي (عبدالحميد حوَّاس، 1980، ص68).

ويؤكد الدكتور «محمد عمران» أن الألحان وطريقة الأداء هما اللذان في إمكانهما الحفاظ على السير الهلالية، فمن خصائص الألحان، أنَّ استدعاءها إلى الذاكرة ييسر استدعاء الأشعار المُقترنة بها لأن المؤدين بعد تسجيل الغناء تسجيلاً صوتيًا، طُلب منهم إعادة بعض الشطرات وذلك لعدم وضوحها، فلم يفلح أغلبهم في إعادة نفس النص المُسجل أو حتى القريب منه إلَّا عن طريق الترنُّم به، ولذلك تعتبر الألحان والأداء مفتاحان للحفاظ على السيرة الهلالية وعدم نسيانها (محمد محمود فايد، 2011، العدد536). ونتيجة لعدم وضع ألحان لأداء السيرة الهلالية في تونس، فإنها لم تحفظ لهذه الأسباب، فهي تروى حكيًا فقط، ودون مصاحبة موسيقية، كما ذكرنا من قبل، بجانب أنها لم تغن، والتسجيل الغنائي الوحيد كان في سبعينيات القرن الماضي وهي نسخة قديمة. فمستقبل أداء السيرة الهلالية هو التحدي الأكبر الذي يواجه المشتغلين بالدراسات الشعبية عامة والسيرة الهلالية خاصة، فإما أن يسارعوا بمسح شامل لكل التنويعات والطرق والنماذج التي تؤدى بها وإلَّا سيجدون أنفسهم أمام مادة جديدة متغيرة، فكل جيل يعيد صياغة تراثه وفق تعديل منظوره للحياة، لذا فإن ما يحدث من اختراق ثقافي وإبدال وإحلال وإزاحة يؤكد على إعادة النظر في استراتيجية العمل الثقافي والفني والموسيقي. وعلى الدولة أن تتصدى لكل دخيل على هذا الفن والتراث الموسيقي، والذي يشهد على حقبة هامة من حياتنا قديمًا، وحديثًا (محمد محمود فايد، 2011، العدد536).

نتائج الدراسة:

من أهم النتائج التي توصل إليها البحث: تنوع أساليب أداء السيرة بتنوع أماكنها، حيث تختلف في الجنوب المصري، والدلتا، عن الجنوب التونسي: فتقدم في الدلتا على شكل، الموال الأخضر، الأحمر أمَّا في الوجه القبلي، فيتميز المؤدون بأسلوب فن المربعات، وهي ما عُرفت به السيرة الهلالية في الجنوب المصري.

أمَّا أسلوب الأداء في تونس: يتميز، بفن الحكي، والحبكة الدرامية، والتي تُسرد، كلامًا نثريًا، وشعرًا مُنتظمًا. ويُمكن أن يُصاحب الأداء، بموسيقى في الخلفية فقط..

من حيث الآلات الموسيقية المُستخدمة في أداء السيرة: ففي مِصر يُستخدم «الربابة، والكولة، والطبلة، والدف»، وأضيف إليهم بعض الآلات الشرقية مثل العود، والكمان. ومن أهم الآلات المُستخدمة في أداء السيرة الهلالية هي آلة الربابة.

وفي تونس لم تُستخدم أي آلة موسيقية أثناء الأداء، ولكن ما يشد الناس، هو الشعر، والراوي فقط يروي

ولا يغني. وأثناء العرض يلبس الشخصية، ويُمكن أن يستعين بمُصاحبة موسيقية في الخلفية.

من حيث أشكال رواية السيرة الهلالية: ففي مصر هُناك رواية بالموّال والقصيد والنّثرورواية بالشعر الحرّ ورواية بالمربعات؛ وفي جنوب مصر لا يعترفون إلّا بالرواية من خلال المربعات.

أمَّا في تونس: فتكون من خلال القالب الشعري المروي على نهجين هُما: قالب الوزن الهلالي المعروف بالقصير والطويل. والرواية الثانية وهي: الموجودة بالجنوب التونسي على وزن الملزومة. والملزومة هي أحد أركان الشِعر الشعبي التونسي، ومن شروط الملزومة أن يكون بها تكافؤ في قافية الصدر والعجز في كل أنحاء القصيدة.

من حيث الزي: المؤدي في الصعيد يرتدي زي تقليدي، عبارة عن جلباب بأكمام واسعة، وأسفلها جلباب أبيض، أو صدرية بأزرار كثيرة حتى تظهر من فتحة الجلباب، وعلى الرأس يرتدي عمامة صعيدية، وتختلف هذه العمامة من مُحافظة لأخرى. وفي الدلتا: يميلون إلى ارتداء الزي الديني، ومنهم من يرتدي القُفطان، أمَّا الأغنياء من المؤدين فيرتدون «الكاكولا» وأسفلها جلباب أبيض، تبدوا أطراف أكمامه ماثلة لأعين الجمهور أثناء الأداء، مع الساعة الذهبية في مِعصم اليد اليُمنى، والخواتم في أصابع اليد اليُمنى واليُسرى.

وعن الزي، في تونس «فالمُؤدي يلبس الزي التقليدي للمكان أو الجهة، التي يؤدي بها»، وهو ما يُعرف بالحولي أي: الجبَّة، والطربوش، والبرنوس وعلى حسب الطقس، فيختلف في الصيف عنه في الشتاء.

وفي مصر يُصاحب الأداء الكثير من الآلات الموسيقية، عكس تونس لا يستخدم أي آلة موسيقية. تؤدى السيرة الهلالية في مناسبات عديدة، بعضها لا يزال موجودًا، وبعضها انقرض ولم يكن من نصيبه الاستمرار والتعايش مع الظروف المجتمعية الحديثة. ويرجع هذا بسبب استبدال السيرة الهلالية ببعض الأغاني الحديثة، والـDG، وغيرها من الأدوات الحديثة.

ومن المناسبات الدينية مثل: المولد النبوي، وأول العام الهجري، وشهر رمضان.

أمَّا في تونس يسمى المؤدي بالغناي، وهو الشيخ الكبير أو البابا أو الجد في العائلات، أو ما يسمى بالحكواتي في الوقت الحالي. ومن الطقوس التى يقوم بها المغني بالأداء في العُرس: حيث يعلن المغني عن حضوره بانطلاقه للأغنية في وسط الناس، وكانت الأعراس قديمًا تُغنى على ضوء النار بالصحراء. ويرتدى زي عبارة عن جبة وبرنوس.

وكان المغني يعلن عن وجوده وهو جالس بين الناس ويغني بصوت ما يسمى بالسوجة وهو صوت يتطلب طاقة صوتية كبيرة ونفس طويل وذلك لثلاثة أسباب الأول لإعلان عن وجوده والاستعداد للأغنية، والثاني استعداد ضارب الطبل والثالث الرواسة أو السعفة أو الكورال الذين يقومون بالرد على المغني. ولا يتقاضى الغنَّاي أي مقابل.

وفي الجنوب التونسي، يظهر تراجعًا ملحوظًا لكثير من المناسبات. حيث تقلص دور الحكواتي الذي انحسر على التظاهرات الثقافية فقط، ومهرجانات الحكي. وتقديم القصص للأطفال على شكل حكاية، في المراحل التعليمية المختلفة.

ونستخلص مما سبق أنَّ:

- فنون أداء السيرة الهلالية تتميز بالمشاركة في العديد من المناسبات الاجتماعية في مصر.
- تتميز تونس بكثرة التظاهرات الثقافية التي يمكن أن تقدم فيها عروض مسرحية عن السيرة ا لهلا لية .
- يصاحب الأداء الكثير من الآلات الموسيقية في مصر، عكس تونس لا يستخدم أي آلة موسيقية.
- أيضًا القالب الأدبي يختلف في كل مجتمع، فالصعيد يستخدم قالب «المربع»، وفي وجه بحري، قالب الموال، والجنوب التونسي قالب الموقف.

إنَّ عمليــة الأداء، أو الإبــداع تعتمد دائمًا على أســاس فني يتمثل فيما يتعلق بالموســيقى بمجموعة من العناصر التي يتكون منهــا البناء الفني لموســيقى الغناء الشــعبي، وعلــى النحــو الذي يمــيز هذه الموســيقى عــن غيرها من موســيقى الأنواع الغنائية الأُخرى غــير الدينية.

فرغم الاعتراف بأن أداء الســيرة الهلالية يتميز نسـبيًا بالثبــات، إلَّا أن ذلك لا يمنع أن يكون لكل مؤد له أســلوبه الخــاص في تقديم روايته، بالشــكل الــذي يحقق تواصله مع الجمهــور، ويختلف أســلوب أداء المؤدين في وجه بحري، عنهم في الصعيــد، عنهم في الجنوب التونــسي، مما يؤكد على التنوع في أداء الســيرة الهلالية.

إن اســتخدام الآلات الموســيقية في مُصاحبــة الراوي لعــب دورًا مُهمًا فيما حــدث من تطور في طُــرق الأداء وفي الأســاليب المُتبعــة في فنــون أداء الســيرة الهلاليــة مما جعل اســتخدامها والاعتمــاد عليها أمرًا مؤثــرًا في العملية الموسيقية، محتوى وتقنيات وأســاليب الأداء. وقد تمثل التغير في حــدوث إضافة نغميــة كالمقدمات الموســيقية، وتوســيع نطاق اســتخدام المقامــات الموســيقية، وزيادة مســتوى الرنين الصوتي.

إن الســيرة الهلاليــة لــم يصبهــا الجمــود والثبات، بــل هــي ســيرة متجــددة بتجــدد الظــروف الاجتماعية والسياســية في المجتمع العربي في حين أن غيرها من الســير العربية الأخــرى أصبحت جامدة، تعبر عــن الحال العربي في ماضيــه وليــس في حاضــره؛ ومــن ثم فقــد أصبحت قرينــة المدونــات فقــط، فأســقطها الوجدان الشــعبي العــربي مــن ذاكرته بوصفهــا نصوصًــا شــفاهية كاملة، وأصبحت مجــرد عناويــن أو نتفًا وأجزاء صغــيرة قد يتم ترديدهــا عند بعض الــرواة الهواة بين الحــين والآخر. أمَّا الســيرة الهلالية فــلا تزال نصًــا كامــلًا في الذاكرة.

حيــث تجمــع الســيرة الهلاليــة بــين أجنــاس أدبيــة ووســائل فنيــة متنوعــة أوضحهــا جمعهــا بــين الســرد النــثري والنظــم الشــعري، وجمعهــا بــين القــص المرســل والأداء الإلقــائي الــدرامي والأداء الغنــائي الموســيقي، ومــن ثــم نجــد صــوراً مــن الأداء ترتكــز علــى الإلقــاء المســرحي بينمــا تضيــف أخــرى العــزف علــى الربابــة والغنــاء المنفــرد وتتوســع ثالثــة للعــزف والغنــاء مكونــة فرقــة متعــددة الآلات والأدوار.

الهوامش:

1. الحكواتي صالح الصويعي المرزوقي: ابن راعي ابل كما يقول، المولود في مدينة دوز وهي مدينة المرازيق، حصل على الابتدائية ثم الثانوية في تونس، ثم انطلق إلى فرنسا، تحصل على الأستاذية في الفنون التشكيلية والمسرح. مواليد سنة 1950، يبلغ من العمر 70 سنة، في مدينة دوز في أول أبريل 2019.
2. من مقابلة مع الشاعر سيد الضوي، 70سنة، قوص، 2003. عن إبراهيم عبد الحافظ، 2004، ص168.
3. الربابة اسم لآلة موسيقية شعبية تنتمي إلى فصيلة الآلات الموسيقية الوترية، وتتكون من ساعد أسطواني ينتهي بمصوت مجهز من ثمرة جوز الهند: ويُشد على الربابة وتران من الشعر متساويان في الغلظ (سبيب) يُجر على الواحد منهما (وبحسب الحاجة) بقوس من الخيرزان شد طرفاه إلى بعضهما البعض بحزمة من شعيرات الخيل، ويجري إصدار النغم من الربابة بتقسيم الوتر عن طريق العفق بأصابع كف اليد اليسرى.
   - وآلة الربابة هي آلة موسيقية بسيطة التكوين، وأكثر من يستعملها الشعراء المدَّاحون خصوصًا في صعيد مصر، وتتكون من وتر واحد، قبل أن يضاف إليها وتر آخر سلك ليكمل السلم الموسيقي. وتعد العلاقة بين الشعر الشعبي والربابة تكاملية فلا يمكن أن تكون هناك ربابة وعزف دون شعر، ومن أشهر السير التي حكتها الربابة سيرة " بني هلال"(جريدة الشرق الأوسط .https://www.aawsat com/، العدد 9062 لسنة2003).

المصادر والمراجع العربية والأجنبية::

أولًا: المصادر الشفاهية:

- مقابلة مع الباحث: الشريف بن محمد، بمدينة دوز، بالجنوب التونسي بشهر أبريل 2019.
- مقابلة مع الحكواتي: صالح الصويعي المرزوقي، ساحة مدينة دوز، بالجنوب التونسي بشهر أبريل 2019.
- مقابلة مع الشاعر والغناي: رضا عبد اللطيف، بمدينة دوز، بالجنوب التونسي بشهر أبريل 2019.
- مقابلة مع الشاعر، والباحث: لمجد بنمنصور، بساحة مدينة دوز، بالجنوب التونسي بشهر أبريل 2019.

ثانيًا: المراجع العربية والأجنبية:

- إبراهيم، نعمة الله (1994): السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط الأولى، بيروت، لبنان.
- أبو الليل، خالد (2011): السيرة الهلالية؛ دراسة للراوي والرواية، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- أيوب، عبدالرحمن (1987): أعمال الندوة العالمية الأولى: حول السيرة الهلالية، الحمامات، تونس -26 29 جوان 1980، المعهد القومي لآثار والفنون، الدار التونسية، تونس.
- الأبنودي، عبدالرحمن (1984): "السيرة الشعبية بين الشاعر والراوي "، من أعمال (ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي)، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة.
- الشماس، عيسى (2004): مدخل إلى علم الإنسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الجوهري، محمد (1975): الأنثروبولوجيا أسس وتطبيقات عملية، طبعات متعددة آخرها دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- العساسي، أحمد بهي الدين (2017): تقاليد النوع: السيرة الشعبية – تحليل ثقافي، مجلة بحوث كلية الآداب: جامعة حلوان، القاهرة.
- زومتور، بول (1999): مدخل إلى الشعر الشفاهي، تر: وليد خشاب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة.
- حوّاس، عبد الحميد (2003): أوراق في الثقافة الشعبيَّة، دار الأمين، ط الأولى، القاهرة.
- حواس، عبدالحميد (1980): مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر، بحث منشور ضمن أعمال الندوة العالمية الأولى لسيرة بني هلال المنعقدة في منطقة الحمامات بتونس، الدار التونسية للنشر – النشرة الأولى.
- دياب، محمد حافظ (1996): إبداعية الأداء في السيرة الشعبية،ج1،ج2 سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- شيدفار، ب. ي (1980): نشأة ومسائل أسلوب الرواية الشعبية العربية (سيرة).. نشأة الرواية في آداب آسيا وإفريقيا، موسكو.
- عبد الحافظ، إبراهيم (2004): الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، دار المريخ، الرياض.
- عمران، محمد (1999): موسيقا السيرة الهلالية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- عطية، محسن (2006): اتجاهات في الفن الحديث، عالم الكتب، القاهرة.
- غضبان، مريم (2006): مساهمة الأسرة في ظهور السمات الإبداعية لدى الطفل، رسالة ماجستير "منشورة"، في علم النفس الاجتماعي: كلية العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.
- قريطم، عبير(2010): الأنثروبولوجيا والفنون التشكيلية الشعبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- مرسي، أحمد علي (2001): مقدمة في الفولكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جامعة القاهرة.
- مرسي، أحمد علي (1987): مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
- حنا، نبيل صبحي (1973): ديناميات التغير الثقافي في مجتمع هامشي، رسالة ماجستير (غير منشورة) "، كلية الآداب: جامعة القاهرة.
- يونس، عبدالحميد (2003): الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
- فايد، محمد محمود (2011): غنائيات السيرة الهلالية، شوهد في مايو 2021، بالمجلة العربية للنشر والترجمة، العدد536.
- هلال، محمد حسين (2013): الأداء في الحكاية الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 94، 95، دار المنظومة 2018.

ثالثًا: المراجع باللغة الأجنبية:

- Eco, U. (1980): L aewer owerte, tradiut de L ltalien par Chantal de Bezieux, Seuil, paris. – Lauri, Honko, 1989.

الصور:

1. صور من الكاتب

1

الأمثال الشعبية
خزانة فلسطين ومستودع حكمتها

أ. أحمد راشد البطل - مصر

الأمثال الشعبية من أبرز أنواع الأدب الشعبي التي تعبر عن طبائع الناس وعاداتهم ومعتقداتهم وذلك لتغلغلها في معظم جوانب حياتهم، كما تتجاوز ذلك أحيانًا لتقدم نموذجًا يقتدى به في مواقف الحياة العديدة، ومن ثم تسهم في تشكيل اتجاهات وقيم أعضاء المجتمع الشعبي[1].

وتعد الأمثال من الفنون الشعبية العريقة والتي بدورها تندرج تحت التراث اللامادي، والذي يُروى مشافهة وهي عبارة عن تراكم لتجارب الأجداد والسلف بأنها جُمل قصيرة تعبر عن قصص طويلة والتي لها القدرة على إعطاء الحجة الكافية، ولديها القدرة على الرد على أي نقاش كان، ولها أهمية تعليمية كبيرة، فهي تعلم اللاحقين بحياة السابقين، والاستفادة من تجاربهم السابقة، وتسهل عليهم اتخاذ بعض قرارات الحياة، ويمكن اعتبار هذه الأمثال مرجعًا، لذلك لا نكاد نجد حضارة من الحضارات خالية من هذا الفن الشعبي، فجميع البلدان العربية نجد فيها أمثالًا خاصة بها، تعبر عن طبيعة عيشهم، وتفكيرهم، حتى داخل البلد

الواحد نجدها تختلف من منطقة إلى أخرى، فأمثال البدو تختلف عن أمثال أهل الحضر، كذلك نجد فيها اختلافًا في اللهجة الناطقة بها، وبعض الأمثال تتفق في المعنى وتختلف في صياغتها أو نطقها.

وربما كانت الأمثال الشعبية أكثر عناصر الفولكلور جدارة بالدراسة والاهتمام لأن الأمثال الشعبية هي أكثر هذه العناصر تداولًا واستخدامًا في الحياة اليومية بالنسبة للفرد وبالنسبة للجماعة، فنحن لا نرقص رقصًا شعبيًا كل يوم، ولا ننشد الأناشيد كل يوم، ولا نبني بيتًا شعبيًا كل يوم، ولا نطهر الأولاد كل يوم، ولا نبرم فرحًا كل ساعة، ولا نقيم مواسم شعبية إلا في مواسمها الزمنية، ولكننا في حياتنا اليومية نكاد نورد أكثر من مثل شعبي واحد في كل حديث نجريه مع غيرنا، وربما يردد الفرد مثلًا شعبيًا لنفسه، وهو يجلس وحيدًا تاركًا معاني خواطره تتداعى كما تشاء[2].

والمثل الشعبي الفلسطيني معبّر أصدق تعبير عن حياة الفلسطيني فوق أرضه الممتدة من البحر إلى النهر ومن الصحراء إلى الجليل، وسط بيئات مختلفة حسب الموضع الجغرافي، فهناك البيئات، البحرية، الداخلية، الجبلية، والصحراوية، لذلك فإن التعدد والتنوع نتاج جغرافيا المكان والتطور التاريخي، يؤدي في بعض الأحيان إلى تباين بالمفاهيم من منطقة إلى أخرى، ولا يلغي هذا الاختلاف البسيط وحدة المفاهيم التي قام عليها المثل الشعبي لأنه المرآة التي ترى ما بداخلها وتكشف ما حولها وكل ما يمت بصلة إليها[3].

والأمثال في البيئة الفلسطينية بالتحديد نجدها جمعت جميع مجالات الحياة، لكل شيء كان له مثله يعبر عنه، رغم صغر مساحتها إلا أن هذا التنوع كون بشكل كبير، بيئة فلسطين تشمل الحضر والبداوة والفلاحين، ويعود هذا التنوع إلى تواكب الحضارات عليها، نجد في هذه البيئة أن اللغة المنطوقة تختلف من منطقة إلى أخرى، بحيث تكون عند الفلاحين يستعملون الكشكشة فيها، وعند الحضر ينطقونها كما هي[4].

تعريف المثل لغة:

المثل بفتح الميم والثاء بمعنى النظير.

جاء في لسان العرب «مثل: كلمة تسوية. يقال: هذا مِثلُه ومَثَلُهُ، كما يقال شبهُهُ، وشَبَهُهُ بمعنى؛ قال ابن برى: الفرق بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتفقين»[5].

كما جاء في مختار الصحاح: «مثل كلمة تسوية، يقال هذا مثله ومثله، كما يقال: شبه وشبهه، والمثل ما يضرب من الأمثال، ومثل الشيء أيضا بفتحتين»[6].

وعرفه صاحب تاج العروس فقال: «المثل بالكسر والتحريك، كأمر الشبه، يقال هذا مثله ومثله، كما يقال شبه وشبهه...والمثال بالكسر: المقدار، وهو من الشبه والمثل، جعل مثلا أي مقدارا لغيره يحذى عليه، والجمع أمثلة ومثل»[7].

تعريف المثل اصطلاحًا

لقد وقعت عدة محاولات لتعريف المثل منذ أقدم العصور، وذلك وفق ما يراه المعرف من شيوع الأمثال وتداولها بين الناس.

1. ومن هذه التعريفات:

عرفها ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد فقال «إنها وشي الكلام ،وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، تخيرتها العرب، وقدمتها للعجم، ونطق بها في كل زمان، وعلى كل لسان، فهي أشرف من الخطابة، وأبقى من الشعر، لم يسر شيء مسيرها، ولا عم عمومها، حتى قيل: أسير من مثل».

أما أبو الحسين بن وهب فقد عرف المثل في كتابه «البرهان في وجوه البيان» فقال:

«وأما الأمثال، فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبينون للناس تصرف

الأحـوال، بالنظائـر والأشـباه والأمثـال، ويـرى هـذا النـوع مـن القـول أنجح مطلبًا، وأقرب مذهبا ...ولذلك جعلـت القدمـاء أكـثر آدابهـا، ومـا دونتـه مـن علومهـا بالأمثـال والقصـص عـن الأمـم، ونطقـت ببعضـه على ألسـن الطـير والوحـش، وإنمـا أرادوا بذلـك أن يجعلـوا الأخبـار مقرونـة بذكـر عواقبهـا، والمقدمـات مضمومـة إلى نتائجهـا»[8].

مميزات المثل:

يتميز المثل الشـعبي كغـيره من فنون الأدب الشـعبي بمجموعـة مـن الخصائـص والمميـزات، وهي تشـترك في أكثرهـا مع عناصـر الأدب الشـعبي الأخـرى، ويمكن تلخيصها فيمـا يلي:

1. إيجاز اللفـظ: فهو مكـوّن من أقل قدر مـن الألفاظ، وأكبر قـدر مـن الدلالة وهـي كلمات عـادة ما تحمل وراءهـا حدثًا صـارت به مثلا.
2. إصابة المعنى: فشـرط الكلام القليل الدلالة المباشرة على الموضوع المـراد دون زيادة أو نقصان.
3. ارتباطـه بمتغـيرات البيئـة: حيـث يبقـى منـه ما يتصل بحاضر الحيـاة الاجتماعية ويـكاد يندثر ما لا يتفق مـع المتغـير الاجتماعي.
4. تنـوّع التراكيـب: قـد تكـون قصـيرة أو العكـس، تكـون مرسـلة مسـجوعة متسلسـلة فالمثـل لا يعـرف التركيب الموحّـد الذي يعـرض الفكرة عرضا متسلسـلا.
5. سـهولة اللغـة: بمـا أن المثـل ذو طابـع شـعبي فإن اللغة المسـتعملة هي لغة الحياة اليومية المسـتعملة والسـائدة بين الشـعب بمختلـف فئاته.

مجهوليـة المؤلـف: فـالأدب الشـعبي عمومـا يتميز بالجماعيـة والشيء نفسـه ينطبق على المثـل. فصاحبه الأصلي هـو فرد مـن عامة النـاس أطلق مثله ثـم ذابت ذاتيتـه في جماعة مجتمعـه فيبقى مثله سـائرًا وصاحبه مجهول[9].

أنواع الأمثال :

قسم العلماء المثل إلى ثلاثة أنواع أساسية وهي:

1. المثل السائر:

ويجتمـع لهـا ثلاث صفـات أو خـلال. كما قـال ابن سـلام: إيجـاز اللفـظ وإصابة المعنى وحسـن التشـبيه، مثـل قولهم: «بعـت جـاري ولـم أبـع داري»، و«الجـار قبـل الـدار»، و«ما طـار طير وارتفـع إلا كما طـار وقع» و«الصديـق وقـت الضيق»

2. الأمثال القياسية:

وهـي عبـارة عـن سـرد وصفـي أو قصـصي؛ لتوضيـح فكـرة عـن طريـق تشـبيه شيء بـشيء؛ لتقريـب الـشيء المعقـول مـن الـشيء المحسـوس، أو لتقريـب أحـد المحسوسـين إلى الآخـر. ويتميـز هـذا النـوع مـن الأمثـال بالإطنـاب وعمـق الفكـرة وجمـال الوصـف والتصويـر، مثـل قولهم: «وافـق شـنٌ طبقـة» ويضـرب للشـخصين المتشـابهين في أفكارهمـا، وقصتـه أن رجـلًا مـن عقـلاء العـرب كان يطـوف البـلاد لأجـل الـتزوج بامـرأة تشـبهه في الـذكاء، فبينمـا هـو يبحـث رافقـه رجل في الطريـق وسـأله أسـئلة غريبـة لـم يفهمهـا الرجـل ووصفـه بالجاهـل، وعندمـا وصـلا لبيـت الرجـل المرافـق سـألته ابنتـه عـن ضيفـه فأخبرهـا بجهلـه وغرابـة أسـئلته، ففسـرت بنـت ذلـك الرجـل أسـئلته ومعناهـا، فعـاد إلى شـن وأخـبره فقـال لـه: هـذا ليـس مـن تفسـيرك، فقـال: نعـم، إنهـا ابنـتي فخطبهـا وحملهـا إلى أهلـه ولمـا رأوه قالـوا المثـل المشـار إليـه

3. الأمثال الخرافية:

وهـي الأمثال التي تسـتخلص مـن حكايـة أو قصة بسـيطة رمزية مختلفة غالبًـا، ولها مغـزى أخلاقي، وقد تـدور علـى ألسـنة الطيـور أو الحيوانات. ومـن الأمثلة علـى هـذا النـوع قولهـم: لا يفـزع البـازي مـن صراخ الكركـي، ومعنـاه أن البـازي وهـو مـن الطيـور القوية الجارحـة لا يخـاف من صـوت الكركـي؛ وهو أحـد أنواع

الطيـور الضعيفة. وهنـاك مثـل يقول «لو تحـج البقرة علـى قرونهـا» ويضـرب للـشيء المسـتحيل حدوثه[10].

شروط المثل:

هناك شروط أربعة للأمثال هي:

1. صحة التشبيه
2. أن يكون العلم به سابقًا والكل عليها موافق
3. أن يسـرع وصولهـا للفهـم ويعجل تصورهـا لتكون في الوهـم مـن غـير ارتيـاء في اسـتخراجها، وكدر في ا ستنبا طها
4. أن تناسـب حال السـامع لتكون أبلغ أثرًا، وأحسـن موقعًا.

فإذا اجتمعت لهـذه الأمثال المضروبة هذه الشـروط الأربعـة كانـت زينـة الـكلام وجـلاء للمعـنى وتدبـيرا للأفهام، فغايـة المثل هي إيصال المثل بالشـكل الصحيح بـدون أي لبـس أو غموض، وهـذا يفتح المجال للسـامع بفهم الموضوع بجميـع جوانبه، وذلك للوصـول إلى الغاية وهي الإقنـاع والتأثير[11].

أهمية الأمثال عند العرب:

العرب؛ كغيرهم من الشـعوب الشـرقية والسـامية خاصة، يميلـون إلى إرسـاء الحكمة وضرب المثـل، وهما علـى لسـانهم في كل حـال، يدعمـون بهمـا الأقـوال، ويعللـون بهمـا الأعمـال، فيذرونهمـا عنـد كل فرحـة وترحـة، ويوردونهمـا في جميـع أحداثهـم، ومـا يقصون مـن اجتماعهم وحياتهـم، حتى لتصبح الأمثـال والحكم لديهم مـن ذخائر الدهر، ومن سـنن الحيـاة، ومن أكاليل الشـيخوخة، ومن الأمور المعول عليها في تنظيم الشـؤون البيتيـة والقَبَلية.

وللحكمـة والمثل عنـد العرب محل واسـع في التقدير. قـال ابن عبـد ربـه في العقد: «قـد مضى قولنـا في العلم والأدب، ومـا يتولد منهما وما ينسـب إليهمـا من الحكم النـادرة والفطـن البارعـة؛ ونحـن قائلـون، بعـون الله وتوفيقـه، في الأمثـال الـتي هـي وشْيُ الـكلام، وجوهـر اللفـظ وحَلْ المعـاني... فهي أبقى من الشـعر وأشـرف من الخطابة لم يسِـرْ شيء مسـيرها ولا عم عمومها، حتى قيل: أسْـير من مثل. وقال الشـاعر: ما أنتَ إلَّا مثلٌ سـائِرُ يعرفُـه الجاهِـلُ والخابرُ»[12].

كانت الأمثال تُسيّر حياة العرب ولها أهمية الأعراف والقوانين الوضعية في حياتهم، حيث يلجأ إليها الناس لدعم حججهم ودحض حجج غيرهم، وكأن المثل هو الحكم فيما يتنازعون عليه.

والأمثال تعكس القيم والمبادئ والأخلاق والعادات والتقاليد السائدة في حياة العرب، وبعض الأمثال ترتبط ببعض الأحداث المهمة في تاريخهم، فالمثل القائل «ما يوم حليمة بسر» مأخوذة من قصة حرب المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة مع الحارث الغساني ملك الغساسنة، ويضرب هذا المثل في كل أمر مشهور ومعلوم للناس.

أما المثل القائل «أوفى من السّموْأل» نسبةً إلى السّموْأل بن حيان فيرمز للوفاء، حيث أودع لديه امرؤ القيس عدداً من دروعه أثناء خروجه إلى قيصر،

وما ت امرؤ القيس وغزا الديار التي يعيش بها السّموْأل ملك من ملوك الشام فتحرز منه، فأخذ الملك الغازي أحد أبنائه كرهينة وساومه على أن يستبدله بالدروع فأبى فقتل ابنه، وظل السّموْأل وفياً لأمانته ودفع الدروع لاحقاً لورثة امرئ القيس، وأصبح مضرب المثل في الوفاء عند العرب.

أما المثل القائل «أبصر من زرقاء اليمامة» فيرتبط بامرأة من جديس يضرب بها المثل في قوة الإبصار، حيث نبهت قومها من جيش غازٍ لهم على بعد ثلاثة أيام ورأت قدومهم فلم يصدقوها وهناك مثل آخر هو «مواعيد عرقوب» ومناسبة هذا المثل أن رجلاً يقال له عُرقوب أتاه أخٌ له يسأله فقال له: إذا اطلعت هذه النخلة فلك طلعها. فلما اطلعت؛ قال له: دعها حتى تصير بلحاً، وأخذ يماطله إلى أن قال له: «دعها حتى تصير تمرًا» فلما أتمرت ذهب إليها عرقوب في الليل فجذها ولم يعطِ أخاه شيئاً، وصار مثلاً في مخالفة الوعد قال الشاعر كعب بن زُهير:

كانت مواعيد عرقوب لهم مثلاً

وما مواعيد عرقوب إلا الأباطيل

وتقول العرب «مقتل الرجل بين فكيه» للتحذير من هفوات اللسان المؤدية إلى أمورٍ لا يحمد عقباها[13].

مصادر المثل الشعبي الفلسطيني:

يُستمد المثل الشعبي الفلسطيني من عدة مصادر أهمها:

1. ما استمد من حادثة واقعية: «بَرضُه من فوق» أو «بَرضُه راكب» - الشيخ حامد كان قائد فصيل ثورة سنة 1936م في منطقة الناصرة، وكان ضريرًا، كان مختبئًا في قرية معلول حين طوق الجيش البريطاني القرية. وفي التمشيط الذي أجراه الجنود وجدوه في عليّة أحد البيوت فاعتقلوه، ولما رفض أن يمشي اضطر أحد الجنود أن يحمله على ظهره وينزل به الدرج وعلق الشيخ على ذلك قائلًا: «برضه راكب» فذهب قوله مثلاً يستعمل حينما يراد التأكيد على عدم استسلام الإرادة في أشد الأوقات حرجًا
2. ما استمد من حكاية أو نكتة شعبية: «مثل مسمار جحا»، «بين حانا ومانا ضاعت لحانا» وقد يستعمل المثل بين الناس، ولا يعرف كل من يستعمله تفاصيل الحكاية أو الحادثة التي وراءه، وإنما يتعاملون مع الإيحاء العام لعبارته. مثل: «صيف وشتا على سطح واحد.. كيف بيصير؟» أو «شو عرفك شو تحت ذيلها؟» أو «اللي بعرف بعرف واللي ما بعرف بقول كف عدس». أو «مثل قصة الحية».
3. ما اقتبس عن الفصحى بنصه أو بشيء من التغيير الطفيف: «دوام الحال من المحال»، «الساكت عن الحق ناطق بالباطل» و«ما ساقطه إلا وراها لاقطه» عن «لكل ساقطه لاقطه» أو «الموت ولا الذليّه».
4. ما استمد من التراث الأدبي الشعبي مثل: «سيرة عنترة» أو «تغريبة بني هلال» وغيرهما: «عنتر

أســود وصيتــه أبيــض»، «ما عليــك يا ذيــاب من غانــم»، «كثر الهم يقتل يا ســلامة أو فضــاوة البال بتقــوي العزايم».

5. المســتمد من الأغــاني الشــعبية «عيشــه بالذل ما تــرضى بهــا»، «دبرها يا مســتردل بلكــي على يدك بتحــل»، «كلمــة يا ريت مــا بتعمــر بيت»[14].

6. ومــن الأمثــال مــا هــو عصــارة ملاحظــة الطبيعة والمعرفــة الجغرافيــة المناخيــة والزراعيــة: «آذار أبو الــزلازل والأمطــار»، «ظل الحجر ولا ظل الشــج»، «إن غيمت باكــر احمل عصاتك وســافر وإن غيمت عشــيه شــوف لك مغــارة دفيه».

7. وهنــاك أمثــال تحمــل بصمــات معتقــدات قديمة جــدًا: مما يشــير إلى قدم هــذا التراث الــذي وصلنا، مثل «خطيــة القــط مــا بتنــط»، أو «كل بالدين ولا تشــتغل يــوم الاتنين».

8. وأمثــال تحمــل ملاحظــة دقيقــة لأعمــاق النفس البشــرية، أو التجربة الإنســانية العامة: «ما شجرة إلا هزتهــا رياح ولا ســكرة إلا وقلقها مفتــاح»، «أوله دلع وآخــره ولع»، «القــرد بعين أمه غــزال»، «فرخ يــزق عتيق».

9. ومما يلحق بالأمثال تعابــير أعجب الناس بجماليتها، بالصورة الكاريكاتيرية الســاخرة فيها: «شــفه غطا وشــفه وطا»، «لا إلــو ولا عليــه»، «أعــور ويغامز القمــر»، «لباس مالــه ودكتــه بألفــين»، «خزقنا الدف وبطلنــا الغنا».

10. لا شــك أن هناك أمثالًا مســتمدة من خلال التعامل مع شــعوب وثقافات أخــرى، ومنها كتــب الديانات الثلاثــة، ومصــادر أخــرى: «الحــق مثــل الفلين ما يغــرق»، لا تكون رأس لأنــه الرأس كثــير الأوجاع[15].

علاقة الأمثال الشعبية بالبيئة الفلسطينية

امتلــك المثــل الشــعبي الفلســطيني ناصيــة التعبير بجــلاء ووضوح عــن طبيعة الأحــوال المناخيــة والنباتية

والحيوانية وزادهــا بالقدرة المبدعة لربط مــا فيها جميعًا بإنســان هذه الأرض فــكان خير معــبر عن طبيعــة هذه البيئة الجغرافية الفلســطينية بشــكل أوضح ســماتها وقســماتها الخاصة ذات الملامح الواضحة التي أســبغتها بدورها على الشخصية الفلســطينية فأكسبتها «ذاتية» ممــيزة اســتطاع أن يحافظ عليهــا عبر الســنين الطويلة بفضل قدرتــه على التأثر والتأثير لــكل الحضارات التليدة الــتي أحاطتــه مــن الشــمال والشــرق والجنــوب وتلك المقاومــة مــن الغــرب مــن بابليــة وفرعونيــة وإغريقية فأخــذ منها وأعطاها كما ســيتضح لنا ونحــن ندرس مثله الشــعبي الحافل لتطــور التقاويم علــى اختلافها يعتمد علــى الكثير مــن الظواهــر الفلكية من كواكــب ونجوم[16].

وفلسطين كوطن متعدد الديانات، متنوع التضاريس، تنوعت فيه الأمثال الشعبية، التي تعبر عن روح الشعب، فقد كانت هذه الأمثال هي المرآة الصافية التي تنعكس

عليها ثقافته وأحاسيسه، فهي عصارة الخبرة والتجربة والذكاء للشعب، وليس لفرد واحد أو بيئة جغرافية واحدة، فقد وجدنا في فلسطين البيئة الساحلية التي أثرت على الأمثال الشعبية، وكان للبحر والبحارة نصيب فيها، ومما جاء في المثل في هذا السياق قولهم «اللي مالوش في البحر لوح مالوش روح» للدلالة على أهمية امتلاك وسيلة لركوب البحر والصيد فيه.

وكذلك يقول المثل الشعبي «البحر غول» و«البحر غدار» وذلك للدلالة على مخاطر

ركوب البحر وأخذ كل الاحتياطات اللازمة لتأمين سلامة البحار، وعدم الاعتداد بالنفس، حيث تختلف أوضاع البحر من لحظة إلى أخرى.

كذلك نجد أن المثل الشعبي قد تأثر بالبحر وثقافته، حتى في أصول العلاقات الاجتماعية بين الناس فقال: «المركبة اللي فيها أكثر من بحار بتغرق» للدلالة على وجوب تأمير شخص واحد وترك القيادة له ،وعدم كثرة المسؤولين، حتى لا يؤدي الاختلاف إلى الفرقة والضعف، وفساد الأمر[17].

1. المال والمثل الفلسطيني:

المال، الدرهم، النقود، المصاري (الفلوس)... كلها مسميات لشيء ذي قيمة شرائية ويظهر بشكل واضح في الأمثال الشعبية الفلسطينية.

يلعب المال دورًا هاما في المراكز الاجتماعية، اذ يعطي صاحبه مركزًا مرموقًا كونه (غنيا) ويستطيع توفير معظم متطلباته الحياتية. ويجسد الوجدان الشعبي الفلسطيني هذا الأمر من خلال أمثال تؤكد صحة هذا المبدأ، كقولهم :«إذا معك قرش بتسوى اثنين» و«اللي معاه فلوس على الشنب بدوس» و«قرشك في جيبك ساتر عيبك» وعند قراءة معظم الأمثال الشعبية الفلسطينية التي تدور حول المال نصطدم بمفاهيم اجتماعية مختلفة حول قيمة المال في حفظ كرامة الانسان، فصاحب الحاجة ذليل ولا يستطيع التمتع بالحب والعشق لفقره، ويتمثل ذلك في قولهم:«اللي معاه فلوس بنت السلطان عروسه». ويستخدم المال في الإذلال بطرق ملتوية، كقولهم: «البراطيل بتحل السراويل»، أو«البرطيل بِحل دكة القاضي». ولكن هناك من يعتز بكرامته ولا يساويها بأي نوع من المال مهما كثر وزاد عند بعض العباد. ومثال ذلك كثرة الأمثال التي يظهر فيها الاعتزاز بالعائلة، والأصل، والشرف الذي لا يقدر بثمن :«القرش عمره ما غطى شرش»، «درهم ناموس ولا قنطار فلوس»، و«يا ميخذ القرد ع ماله ،بيروح المال ويبظل القرد عَ حاله». و«هين فلوسك ولا تهين نفسك» و«بيت تقوى ولا بيت مال»، «بيت رجال ولا بيت مال» و«تاجر بدينار اسمك في البلد تاجر، وبالف دينار لا تتاجر». والمال عند بعض (الجهال) يعادل الروح..لأنه قد بنى لهم مركزًا فإن ذهب..ذهبوا ولذا لا يتورعون حتى عن القتل في سبيل الحفاظ على المال ،كقولهم: «اللي بوخذ مالك خوذ روحه» وهم يحتاطون جيدًا حتى لا يكونوا مطمعا لجميع الناس«المال السايب يعلم الناس السرقة»[18].

2. المرأة في المثل الشعبي الفلسطيني:

يتميز واقع المرأة الفلسطينية بخصوصية خلقتها ظروف مجتمعها الذي يعاني الاحتلال وانعكست هذه الظروف على مناحي حياتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بل أفرزت قضايا ترتبط بممارسات الاحتلال الإسرائيلي ضدها، وتبعاتها على أوضاع المرأة الصحية والاجتماعية والاقتصادية.

حيث وجدت المرأة الفلسطينية نفسها أمام مسؤوليات من نوع جديد نتيجة لسياسات الاحتلال الإسرائيلي من اعتقال ومصادرة أراضٍ، حيث إن اعتقال الآباء والأزواج كونهم معيلين لأسرهم فرض على المرأة ضرورة الحصول على فرصة عمل لإشغال الفراغ الذي تركه الرجل.

مما جعل المرأة الفلسطينية المناضلة تحظى بحرية الحركة والمشاركة والقيام بمهام كانت محظورة عليها من قبل، خاصة في ظل غياب رجل البيت، لكن هذا لا يعني أن المرأة الفلسطينية قد وصلت بسبب ذلك إلى وضع مساوٍ للرجل أو أنها انعتقت من كل القيود والعادات التقليدية للمجتمع الذي نعيش فيه، فهي كغيرها من نساء العالم الثالث تعاني من الكثير من المعوقات والحواجز التي تقف في طريق تقدمها ونمو دورها في المجتمع

ولكن رغم خصوصية واقع المرأة الفلسطينية التي تعاني معاناة مزدوجة بسبب الاحتلال من ناحية وعادات المجتمع من ناحية أخرى. إلاّ أننا نجد أن قضايا المرأة الفلسطينية تتقاطع مع قضايا نظيرتها العربية مثل الزواج المبكر، العنف ضد المرأة، وضعف المشاركة السياسية وغيرها من الأمور. وللأمثال الشعبية الفلسطينية موقفان من المرأة في آن واحد.

- موقف إيجابي: حيث تقف الأمثال بجانب المرأة وترفع من شأنها وتقدر مكانتها وهي قليلة.
- موقف سلبي: حيث تقف الأمثال ضد المرأة وتحط من شأنها وتنظر إليها نظرة دونية[19].

ومن الأمثال التي منحت التقدير والاعتزاز للمرأة وأطلق عليها «الست المصون» وكرمها بصفات مثل «الحرة، الأصيلة، المليحة»، واستنكر المس بكرامتها وعفتها؛ لأنها أمانة ووديعة لمن يتصفون بالجود والشهامة: «النسوان وداعت الأجاويد وفراسة الأنذال». وحذر من الإساءة لها قائلاً: «اكسر خاطر ميه ولا تكسر خاطر وليه» و«النساء يغلبن كل كريم ولا يغلبهن إلا لئيم» وبذلك عمل على تكريمها وحذر من إغضابها بقوله: «خطية الولايا بتهد الزوايا» ومدحها بقول: «الحرة سبع والراجل كلب»، «بنت الرجال ما تخاف الرجال». وأكد على دورها في مساعدة الرجل والوقوف إلى جانبه وتغيره من الأسوأ إلى الأفضل: «المرأة المنيحا بتعمل من الهامل زلمة»

ومن الأمثال التي أعطت صورة سلبية للمرأة الفلسطينية؛ أن المرأة عورة يجب سترها للمحافظة على شرفها «البنت يا تسترها يا تقبرها» وهذا

الستر لا يكون إلا بالزواج؛ لأن «العرض بنحماش بالسيف»، ولهذا يجب الإسراع بزواجها إذا ما لاحت الفرصة المناسبة فـ «العرض زي القزاز إذا ما خدش فلا التئام له».

وأيضًا تتعدد الأمثال التي تعيب في نقصان عقل المرأة: «المرة بنص عقل»، «مره ابن مره اللي يعطى سره للمره»، «إذا بدك تفضح زلمة دور وراه مره»

وأيضا قصر وظيفة المرأة في المجتمع على الأعمال المنزلية: «المرأة لو طلعت على المريخ أخرتها للطبيخ»[20].

3. التكاتف الاجتماعي في المثل الشعبي الفلسطيني:

المروءة في نفس الفلسطيني تجمع المحاسن كلّها؛ تجدها في كرم كفه، وعزة نفسه، ورعايته جاره، وفي إيثاره العجيب، وشجاعته الفائقة ونجدته المضطر. في زهده حتى بروحه وقناعته بقليل رزقه، يجود بالغالي والنفيس ليحافظ على طهارة قومه من دنس العبودية للغزاة والاستسلام لقهر الرجال؛ فلا حول له على احتمال الضيم، ولا صبر لديه على رؤية دموع الثكالى والأرامل والمستضعفين؛ ولا يستمرئ النوم وجاره جائع فيسارع إلى نصرة المظلوم وإغاثة الملهوف غير منتظر جزاء إلا من الله.

ومن أهم الأقوال الشعبية الفلسطينية التي قيلت في الحض على التعاون والتكاتف والعطاء:

- «أجره ولا هجره» أي أن التصدق بالأشياء وكسب أجرها أفضل من رميها. و«أربعة شالوا الجمل؛ والجمل ما شالهم» أي أن السبيل الوحيد لإنجاز الأعباء الكبيرة هو الوحدة. وهو قول قد يُساقْ للحض على التعاون، لتوزيع العبء على الجميع أ و«أعمل خير بتلاقي خير» وهو قول قد يُساقْ للحث على عمل الخير طلبًا للجزاء الحسن من الله تعالى.
- و«البركة في الكُثْرَة» أي أن كثرة عدد الأشخاص الذين يشاركون في إنجاز العمل يقود إلى سرعة إنجازه.
- «الذهب بحتاج التبن يتغطى فيه» أي أن المرء بحاجة إلى كل الغير مهما كانوا صغيري الشأن؛ فعليه أن يحسن إليهم.
- و«الذهب بحتاج نخالته» أي أن الأغنياء لا بد أن تمر عليهم مواقف يحتاجون فيه الضعفاء؛ لذا عليهم أن يعاملوهم باحترام.
- و«إيد على إيد بتعين» أي أن « التعاون والتكاتف فيه القوة».
- و«ايد على ايد رحمة» أي أن «التعاون والتكاتف في مساعدة الآخرين يخفف العبء عنهم».
- و«رغيف في رغيف ولا يبات جارك جعان» وهو قول يدعو إلى التعاون وإقراض الجار ولو بأقل الأشياء قيمة[21].

أمثال فلسطينية عن الصداقات والعلاقات الإنسانية في العلاقات الإنسانية والصداقات يقول الفلسطيني:

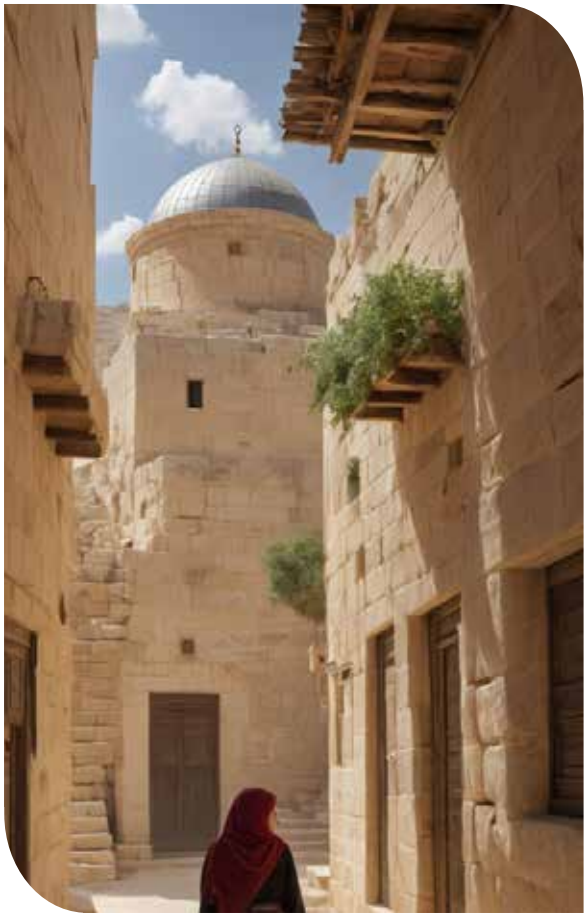
- عاشر المصلي بتصلي وعاشر المغني بتغني.
- كذلك يقول الفلسطيني: عاشر المسعود تسعد وعاشر المقرود تقرد.
- اللي بده يرافق النورية بده يرقص معاها: يقال هذا المثل للدلالة على مدى تأثير الأصدقاء، أو عندما يتعرض أحدهم لمشكلة معينة نتيجة علاقاته الخاطئة.
- معاشرة التيوس بتقصر العمر.
- قرد موالف ولا غزال مخالف.
- طول ما الكيس مليان بيكثروا الخلان: يقال للدلالة على العلاقات القائمة على المصلحة والانتفاع.

أمثال فلسطينية عن سوء الأمانة:

- القط إن جاع سرق.
- بيقول للحرامي بوق (اسرق) ولصاحب البيت دير بالك.
- راح يصلي سرق حصير الجامع.
- ركبته عحماري مد ايده ع الخرج: والخرج هو جيب أو كيس يوضع فوق الحمار.
- زرزور كفل دبور طلعوا الاثنين طيرجية: وهو للدلالة على الاحتيال، بمعنى أن الزرزور وهو طائر والدبور طارا بعد أن كفل أحدهما الآخر.
- «وريني قرصي نوريك حرصي»: القصد من الحرص هنا الأمانة، أي أعطني ما يكفيني لترى أمانتي.

أمثال فلسطينية طريفة:

- أجا للعميان بنت قلعوا عينها باللحمسة.
- بكره بنكعد عالحيطة وبنسمع الزيطة (نقعد أي نجلس): يدل على ترقب أمر ما، أو السخرية من أمر ما نعتقد أنَّه لن يحصل.
- لو كان الزلام (الرجال) بشواربهم لكان الصرصور أزلمهم.
- الطول طول نخلة والعكل عكل سخلة.
- إذا انت أمير وأنا أمير، مين بيسوق الحمير؟
- الجنازة حامية والميت كلب: تقال عندما يتم تهويل الأمور.
- طاح الفار من السقف قالت له البسة (القطة) اسم الله عليك.
- لما ربنا غضب على النملة عمل لها جناحين.
- شو بدك بالجامع يا تارك الصلاة؟!
- لحم الكلب كلب لو عمل نفسه خاروف.



- يا بصلة مهما كبرتي وتدورتي بتظل ريحتك نتنة.
- سمره ونغشه؟ ولا بيضة ودفشة.
- ست جاريتين على قلي بيضتين[22].

الحيوان في الأمثال الشعبية الفلسطينية:

لا تخلو الأمثال في العادة من ظاهرة صورة الحيوان الذي يألفه الإنسان أو لا يألفه، ولا تخلو الأمثال الشعبية الفلسطينية من هذه الظاهرة، وفيها أمثلة كثيرة ومنوعة عن الصفات المميزة للحيوانات المعروفة مع ما تحمله الصفة من تطبيق إنساني على حياة الإنسان.

- ومن الأمثلة على ذلك ما يورده المثل عن صفة النملة المميزة: الضآلة والقيام بالعمل الكبير، فيقول المثل: ابن آدم مثل النملة ضعيف جبار

- ومن ذلك صفة الخرشمة في القط فيقول المثل: اللي بيلاعب القط بيصبر على خراشيمه
- وأيضًا الجمل بيجترمن اللي في بطنه
- وكذلك: الدبان (أي الذباب) بتعرف ذقن اللبان[23]

الجنس في الأمثال الشعبية الفلسطينية:

وللجنس أيضًا نصيب من اهتمامات المثل الشعبي الفلسطيني، أحيانًا يكون ذلك عن طريق الكناية مثل :

- هي بد في الضجيج وبتروي الرضيع – ومثل – دبّها أبو الحصين وعشّرت؟ أي لا فائدة مرجوة الآن)
- أو عن طريق غير مباشر مثل: إن كان العجوز بدها تلذذ نفسها بتحكي عن ليالي عرسها– ومثل : الفرس بتعرف خيّالها، والمرة (أي المرأة) بتعرف رجّالها أي (رجلها).
- أو بطرق التلميح دون التصريح، مثل: اللي بيستحي من بنت عمه بجبش منها أولاد (بمعنى أن الحياء في غير محله مكروه).
- أو بطريق مباشر، مثل «زي اللي بجامع الكلبة وبيرفع ذنبها بعود».
- أو على استحياء، مثل: «مش كل الطيور بيتاكل لحمها» – والمعنى الباطن: ليست كل امرأة تراود عن نفسها[24]

ويتضح مما سبق أن البيئة الفلسطينية غنية جدًا بالأمثال الشعبية والمجالات التي تعرضت لها ما هي إلا القليل، وهذا يعبر عن تاريخ فلسطين العريق وكيفية نظرة الفلسطيني للحياة العامة، ولو تتبعنا هذه الأمثال وزمن نشأتها لوجدنا أنها ظهرت قبل الميلاد، وهي تجمع نتاج الحضارات المتتالية على فلسطين والواقع الحقيقي الذي مر به[25].

الهوامش:

1. دراسات في الأدب الشعبي، إبراهيم عبد الحافظ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة،2013، صـ 153
2. معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية، فؤاد إبراهيم عباس، أحمد عمر شاهين، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، الأردن، عمان، 1989م، الطبعة الأولى، صـ 13
3. الأدب الشعبي الفلسطيني، إيمان سليمان، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 14، 2011 صـ54،
4. الأمثال الشعبية في البيئة الفلسطينية، إبراهيم يحيى، سعاد بسناسي، مجلة الكلم، وهران، الجزائر، 2020 مج 5، ع2، صـ48، 49
5. لسان العرب، ابن منظور، حققه: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، باب الميم، دار المعارف، القاهرة، 1330هـ، صـ 4132
6. مختار الصحاح، محمد بن آبي بكر الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 1983، ص 614
7. تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، تحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت/ لبنان، 1414هـ- 1994مـ -15/680 684
8. أخطاء عقائدية في الأمثال والتراكيب والعادات الشعبية الفلسطينية، ماجستير في العقائد الإسلامية، ماهر فؤاد أبو ذر، الجامعة الإسلامية، كلية أصول الدين، غزة، فلسطين، 2004م، صـ4،5
9. الأمثلة الشعبية " تطبيقات"، بدون، متاح عبر شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
   – https://elearning.univ -msila.dz/moodle/pluginfile.php/387967/mod_resource/content/1/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9%20%D8%AA%D8%B7%D8%A8%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%AA--.pdf
10. الأمثال مدخل لفهم الثقافة التنظيمية، عبدالله بن عبدالكريم بن أحمد السالم، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الاقتصاد والإدارة، المملكة العربية السعودية، جده، 253، 254
11. الأمثال الشعبية في البيئة الفلسطينية، إبراهيم يحيى، سعاد بسناسي، مجلة الكلم، وهران، الجزائر، 2020 مج 5، ع2، صـ51
12. الحِكَمُ والأمثال، حنا الفاخوري، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1980، صـ10
13. الأمثال مدخل لفهم الثقافة التنظيمية، عبدالله بن عبدالكريم بن أحمد السالم، مرجع سابق، صـ 254،255
14. الأدب الشعبي الفلسطيني، إيمان سليمان، مجلة الثقافة الشعبية، مرجع سابق، صـ54، 55
15. الأمثال الشعبية الفلسطينية، بدون، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
   – https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=8996
16. الجغرافيا الفلكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية، سليم عرفات المبيض، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986،صـ 11
17. أخطاء عقائدية في الأمثال والتراكيب والعادات الشعبية الفلسطينية، ماجستير

في العقائد الإسلامية، ماهر فؤاد أبو ذر، مرجع سابق، صـ17

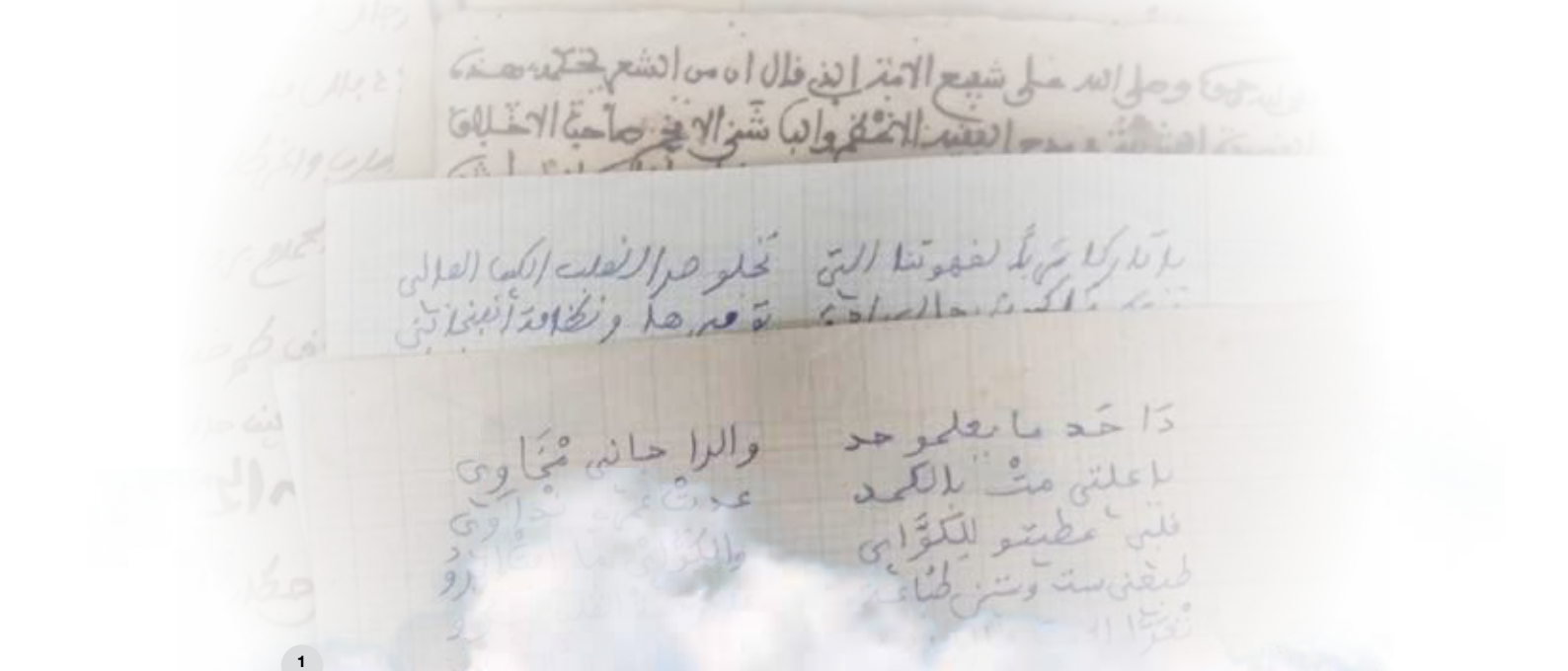
18. المال والمصل الفلسطيني، انطون حنا فرح، متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
- https://www.alittihad44.com/archive/538
19. صورة المرآة في المثل الشعبي الفلسطيني، شادن محمد حسين، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 25، 2014 صـ 57،58
20. ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، أمل إسماعيل علامة وآخرين، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، جامعة الخليل، فلسطين، 1998م، ص23:26
21. أقوال وأمثال شعبية فلسطينية تظهر التكاتف المجتمعي، بدون، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية(وفا)، متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
- https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=01DNGVa27810222660a01DNGV
22. أمثال شعبية من فلسطين مع مناسبات قولها بدون، متاح عبر شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
- https://www.ra2ej.com/%D8%A3%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84-%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D9%86-%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D9%85%D8%B9-%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D9%82%D9%88%D9%84%D9%87%D8%A7-337401.html
23. معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية، فؤاد إبراهيم عباس، أحمد عمر شاهين، مرجع سابق، صـ 41
24. معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية، فؤاد إبراهيم عباس، أحمد عمر شاهين، مرجع سابق، صـ 43
25. الأمثال الشعبية في البيئة الفلسطينية، إبراهيم يحي، سعاد بسناسي، مجلة الكلم، مرجع سابق، ص63

المصادر والمراجع العربية والأجنبية::

- إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة،2013م
- إبراهيم يحي، سعاد بسناسي، الأمثال الشعبية في البيئة الفلسطينية، مجلة الكلم، وهران، الجزائر، 2020 مج 5، ع2
- ابن منظور، لسان العرب، حققه: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، باب الميم، دار المعارف، القاهرة، 1330هـ
- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري، دار الفكر، بيروت/ لبنان، 1414هـ- 1994مـ -680/ 15 684ه
- أمل إسماعيل علامة وآخرين، ملامح المرأة في الأمثال الشعبية الفلسطينية، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، جامعة الخليل، فلسطين، 1998م
- إيمان سليمان، الأدب الشعبي الفلسطيني، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 14، 2011م
- حنا الفاخوري، الحِكَمَ والأمثال، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1980م
- سليم عرفات المبيض، الجغرافيا الفلكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986م
- شادن محمد حسين، صورة المرآة في المثل الشعبي الفلسطيني، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، ع 25، 2014م
- عبدالله بن عبدالكريم بن أحمد السالم، الأمثال مدخل لفهم الثقافة التنظيمية، جامعة الملك عبد العزيز، كلية الاقتصاد والإدارة، المملكة العربية السعودية، جده
- فؤاد إبراهيم عباس، أحمد عمر شاهين، معجم الأمثال الشعبية الفلسطينية، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، الأردن، الطبعة الأولى، 1989م
- ماهر فؤاد أبو ذر، أخطاء عقائدية في الأمثال والتراكيب والعادات الشعبية الفلسطينية، ماجستير في العقائد الإسلامية، الجامعة الإسلامية، كلية أصول الدين، غزة، فلسطين، 2004م
- محمد بن آبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 1983م
- بدون، الأمثلة الشعبية " تطبيقات"، متاح عبر شبكة الانترنت عبر الرابط التالي: https://elearning.univ -msila.dz/moodle/pluginfile.php/387967/mod_resource/content/1/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9%20%D8%AA%D8%B7%D8%A8%D9%8A%D9%82%D8%A7%D8%AA--.pdf
- انطون حنا فرح، المال والمصل الفلسطيني،متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي: https://www.alittihad44.com/archive/538
- بدون، أقوال وأمثال شعبية فلسطينية تظهر التكاتف المجتمعي، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية(وفا)، متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي:
- https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=01DNGVa27810222660a01D-NGV
- 17- بدون، الأمثال الشعبية الفلسطينية، وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية، متاح على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي: https://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=8996
- 18- بدون، أمثال شعبية من فلسطين مع مناسبات قولها، متاح عبر شبكة الانترنت عبر الرابط التالي: https://www.ra2ej.com/%D8%A3%D9%85%D8%AB%D8%A7%D9%84-%D8%B4%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D9%86-%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86-%D9%85%D8%B9-%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8%AA-%D9%82%D9%88%D9%84%D9%87%D8%A7-337401.html
-

الصور:

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي.



1

تدوين التراث الشعبي: اللاّمادي

أ. بلقاسم بن جابر – تونس

التصدير:

يقول شيخ الشعر الشعبي التونسي أحمد بن حمد بن سالم البرغوثي

خْيَارْ الْغنِاء مَصْيُوغْ فِي تِرْتِيبَه

خْيَارْ الْغنِاء عَالْحَرَفْ مَا يِعْتَابْ

أهْلِ الفِطَانَه يِكْتبُوهْ كْتِيبَه

يْدِسُّوهْ كِيفْ المِسِكْ فِي الأَجْيَابْ

ورد في اتفاقية اليونسكو بشأن حماية التراث الثقافي غير المادي ما يلي «تعرض التراث الثقافي غير المادي لأخطار التدهور والزوال والتدمير لاسيَّما بسبب الافتقار إلى الموارد اللازمة لصون هذا التراث ويقصد بعبارة الصون التدابير اللازمة الى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي بما في ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه وإبرازه ونقله لاسيَّما عن

طريق التعليم النظامي وغير النظامي وإحياء مختلف جوانب هذا التراث»[1].

قيمة جمع التراث والتدوين:

يندرج الشعر الشعبي ضمن الآداب الشفوية التي هي قسم من الثقافة الشعبية وهي بدورها تنضوي داخل المأثورات الشعبية وبالتدقيق داخل التراث الشعبي غير المادي فهو من هذه الناحية يشترك مع الفنون والآداب والتقاليد والإبداعات التي تشكّل الذاكرة الحيَّة للشعوب التي تستمدُّ منها خبراتها وتجاربها وأنماط سلوكها وسُلَّمها القيمي وأساس إبداعها الفنّي وعنصر تميُّزها القومي فهو على حدّ تعبير الباحث أحمد مرسي « يمثِّل قوَّة ثقافيَّة مؤثِّرة ودافعا معنويا ضروريًّا ونبعا روحيًّا لا ينضب ولا يتوقَّف عطاؤه على مرِّ التَّاريخ الإنساني وعلى ذلك فإنَّ جمعه وتوثيقه واستثماره في التنمية هو خير وسيلة للحفاظ عليه وصونِه بمعنى صون هذا الجانب الثري من ثقافة الفرد والمجتمع ذلك أنَّه إذا ضاع وغاب الإنسان الحافظُ له والمحافظُ عليه غاب معه إرث الماضي وضاعت هُويَّته»[2].

وهكذا فإنَّ لصون التراث وتوثيقه وجمعه وإبرازه وظيفة ثقافيَّة واجتماعيَّة وانثربولوجيَّة تصبُّ حتما في حماية ثقافات الشعوب وترسيخ أصالتها وثمة وظائف أخرى أهمُّها الوظيفة التنمويَّة الاقتصاديَّة وقد أطلقت اليونسكو ضمن برنامج الأمم المتحدة من أجل تنمية مستدامة 2030 دعوة إلى تنمية مستدامة في المجال الثقافي وخاصة في التراث المادي وجاء في موقع اليونسكو بالعربيَّة « تُعتبر الصناعات الثقافية والإبداعية من أسرع الصناعات نمواً في العالم وقد ثبُت أنَّها خيار إنمائي مستدام يعتمد على مورد فريد ومتجدد هو الإبداع البشري. ويُقصد بمصطلح الإبداع قدرة الإنسان على وضع حلول وأفكار جديدة ومبتكرة نابعة من الخيال أو من مهارة الابتكار»[3].

مسرد تاريخي لمراحل تدوين الأدب الشعبي بتونس:

هيمن الأدب الفصيح نثرا وشعرا على الساحة الثقافية باعتباره صورة لأدب النخبة العالمة منطوقا باللغة العربية القياسيَّة الرسميَّة ومكتوبا بها فوقع إقصاء كلّ ما هو ملحون أومَرويٍّ بلهجات العوامّ سواء كان كلاما مرسلا أو أدبا ويمكن اعتبار إرهاصات التدوين والتوثيق الأولى مندرجة في أعمال لم يكن الهدف منها دراسة الأدب الشعبي بل التاريخ وعلى ذلك فإنَّ أوَّل من تطرَّق إلى الأدب الشعبي في البلاد التونسية هو المؤرِّخ العلاَّمة عبد الرحمان بن خلدون في المقدمة وفي كتاب العبر يقول الباحث الفرنسي غاستون بوتول:

«إنَّه – أي ابن خلدون – يورد في آخر مقدمته عددا من القصائد والأغاني باللغة العاميَّة ما قد يكون انتحالا عليه وقد ظُن في بعض المرَّات أنَّ هذي الأغاني مفتعلة وهي مع ذلك توجد حتى في نسخة المقدمة الخطيّة التي كتبت زمن المؤلف فنجدها في مكتبة القرويين بفاس»[4].

ولا نعدم إشارات قليلة ولمحات نادرة حول الموروثات الشعبية الشفاهيَّة في كتب أغلبها تاريخيَّة وخاصة في كتاب إتحاف أهل الزمان بأخبار ملوك تونس وعهد الأمان للكاتب المؤرخ أحمد بن أبي الضّياف الذي تعود أصوله إلى قبيلة بدويَّة في الشمال الغربي التونسي وتنسب إليه مقطوعات جيدة من الشِّعر الشعبي.

ولكن التدوين الحقيقي للشعر الشعبي التونسي قام به مستشرقون غربيون وهم أساسا فرنسيون وألمان بعضهم كان يوسِّع دائرة اهتماماته العلميَّة وتخصصه الاتنولوجي واللساني اللغوي وبعضهم كان مهتمًّا بالفلكلور والعادات وبعضهم موسيقولوجيون وفيهم من كان منهمكا في الدراسات الاجتماعيَّة والسياسيَّة والتاريخيَّة ولا نعدم بعض المهتمين بالأرشيف والتدوين وكذلك كبار المترجمين العسكريين

ويورد رائد الأدب الشعبي التونسي محمد المرزوقي في كتابه المرجعي «الأدب الشعبي» ما قام به المشارقة من تدوين لمأثوراتهم الشعبيَّة ثم يقول « وفي تونس فلا نعرف لحدِّ اليوم (زمن تأليف الكتاب 1967) بحثا قديما مستقلا في التراث سوى ما يهتدي إليه الإنسان خلال مطالعاته لمختلف الكتب القديمة الأدبية والشرعيَّة والتاريخيَّة من استطراد لذكر العادات والأمثال والتعابير حتى أواخر القرن التاسع عشر المسيحي فرأينا بعض المستشرقين الأوروبيين يتوجَّهون للبحث الخاص في الموضوع..أمَّا التونسيون فلم يتصدَّ لهذا الموضوع فيما نعلم إلاَّ الصادق الرزقي الذي ألَّف كتابا سماه الأغاني التونسيَّة جمع فيه كلَّ ماهو معروف في العاصمة وفي كبريات المدن من عادات وتقاليد في الأفراح والأتراح والمواسم والأعياد وفي الزوايا والمزارات.. وبقي تراث الجهات الأخرى وعلى الأخصّ تراث سكَّان البادية والقرى ولم يتعرَّض إليه غير المستشرقين»[5].

ويمكن اعتبار بواكير التدوين للأدب الشعبي التونسي ما دوَّنه المستشرق الألماني هانز شتومه في كتابه الموسوم ب «قصائد وخرافات تونسيَّة» وقد صدر سنة 1893 عن جامعة لايبزيغ الألمانية وكان قد أصدر قبل ذلك مجموعا للأشعار الطرابلسية ويحوي كتاب قصائد وخرافات تونسية على نحو 14 حكاية شعبيَّة خرافيَّة 87 نصًا شعريًا قصيرا «عُرُوبِيَّاتْ» و21 لغزا «طُلِّيعَاتْ» و20 أغنية شعبيَّة.

ويمكن الوقوف على الجهد الذي قام بها ثلاثة من المستشرقين الفرنسيين الروَّاد في جمع شتات الشّعر الشعبي خاصة وهم بول مارتي وسوناك وبريكاز ولئن اعتمد سوناك وبريكاز على بعض المدونين المحليين الذين جمعوا لهما ما انتقوه لاحقا في منتخباتهم المطبوعة فان بول مارتي قام بالجمع الميداني بنفسه أثناء قيامه بمهمته العسكريَّة في أقصى الجنوب التونسي بمنطقة نفزاوة حيث جمع أشعار قبائل المرازيق والعذارة وأولاد يعقوب وغريب وأغلبها قصائد قديمة قيلت في القرن التاسع عشر وسمى مجمُوعه «قصائد غنائيَّة من الجنوب التونسي» ويعود الجمع إلى سنة 1902 عندما عُيّن مترجما في الفرق العسكريَّة الفرنسيَّة بالجنوب التونسي (مدنين / الذهيبات / مطماطة / قبلي / دوز) ولكن نشر هذا الجمع تأخَّر أكثر من ثلاثين سنة حيث نشرته «المجلة الفرنسية» بين سنتي 1937/1938(Revue tunisienne).

وسيلحق بهذه الكوكبة من المستشرقين آخرون انطلاقا من ثلاثينات القرن العشرين وسيستمر جهدهم إلى أواخر السبعينات وستنشر أعمالهم في مجلة اختصَّت في نشر الدراسات والأبحاث والتوثيقات المتَّصلة بالثقافة الشعبيَّة عموما وبالأدب الشَّعبي خصوصا وهي مجلة الآباء البيض «ايبلا».

ومثَّل انتشار الصحف الهزليَّة والشعبيَّة منذ الثلث الأوَّل من القرن العشرين طفرة نوعية في تدوين الشعر الشعبي التونسي ونشره على قطاع واسع وهو ما دفع بجيل جديد من الشعراء الشعبيين والزجَّالين ومؤلفي الأغاني الشعبية إلى البروز والشهرة (منهم قاسم شقرون والجيلاني الوحيشي ومحمد بن فضيلة وعلي الدُّوعاجي وآخرون) ومن أهم الصحف التي تصدَّرت هذا المجال مجلة جحا وجحجوح حيث نشر الشاعر الشهير عبد الرحمان الكافي قصائده النقدية والساخرة ثم ظهرت صحيفة «الزهو» التي خصَّصت الحيِّز الأكبر من منشوراتها للشعر الشعبي و«الشَّباب» التي أصدرها الشاعر الزجَّال محمد بيرم التونسي وجريد «السِّتار» للشَّاعر الهزلي حمَّادي الجزيري وجريدة «السَّردُوكْ» و«بالمكشوف» وتواصل اهتمام الصُّحف التونسيَّة بنشر وتوثيق الشعر الشعبي التونسي مع صحف السبعينات والثّمانينات وخاصة جريدة «القَنْفُودْ» و«بلادي».

ويجدر بنا أن نقف على الجهد الجبَّار الذي بذله المرزوقي في تدوين التراث الشعبي والشعر منه خاصَّة لاسيَّما عند تولِّيه إدارة الأدب الشعبي بوزارة الثقافة وهو ما ينقله أحد مريديه وتلامذته وهو السيد محيي الدين خريِّف حيث يقول:

وقد كان لأستاذنا المرحوم محمد المرزوقي الفضل الكبير في جمع هذا الشعر وتصنيفه وتدوينه فهو الذي أهدى جزءا غاليا من حياته في سبيل جمعه وطاف متنقلا بين القرى والمضارب والمنازل القصيَّة ليسجِّل ما تلاشى..يدفعه الحس القومي والذوق السليم والغيرة الكبيرة لإبراز ما في الشعر الشعبي من خصوصية وإبداع..وقد تراكم هذا التراث بخزينة «قسم الأدب الشعبي بوزارة الثقافة حتى لم نعد نستطيع الوصول إلى ما نحتاج إليه إلا بصعوبة بالغة ولذلك رأت الوزارة أن تصنِّف هذا الرصيد الضَّخم من الأدب الشعبي في مجال الشعر أو المقولات الشعبية او الأساطير..ووجدت نفسي أمام ما يقارب المائة والأربعين مجلَّدا قد يصل المجلَّد الواحد فيها إلى اربعة أجزاء»[6].

ونشر المرزوقي بعضا من هذا الجهد التدويني فصدر له كتاب أحمد ملاَّك وديوان الفيتوري تليش وملحمة حسونة الليلي ومختارات من محل شاهد وعبد الصمد قال كلمات وقد قدم المرزوقي غير قليل من جهده أيضا في برامج إذاعيَّة متعددة فعرف بالشعراء وأشعارهم على مدى عشرين عاما من 1962 إلى 1981 ومن أشهر برامجه الجماهيريَّة الأدب الشعبي وجولة في الشعر الشعبي وشعراء من الماضي وشعراء أبطال وهي برامج كان يتابعها الناس خاصَّة في البوادي والأرياف وأعماق البلاد وقد بقيت أغلب المجموعات بكرا أو مخطوطات وقع تجميعها وضبطها[7].

وقد قام الدكتور رياض المرزوقي بعملية ضبط رصيد المكتبة الوطنية من دواوين الشعر الشعبي التي جمعها الفريق الذي ترأسه والده محمد المرزوقي طيلة إشرافه على مصلحة الأدب الشعبي ونورد هذا الرصيد في الجدول التالي

1. رصيد الشعر الشعبي في دار الكتب الوطنية بتونس- القسم الأول:

الدفتر1. ديوان قبيلة غريب

2. ديوان منصور بلحسن

3. ديوان أحمد الزنطور

4. ديوان عبد العزيز العمراني

5. ديوان الحاج عثمان الغربي

6. ديوان شعراء طرابلس

7. ديوان حبيب بن عبد اللطيف المرزوقي

8. ديوان عمر بن عبد الملك المرزوقي

9. ديوان محمد المولدي العويني

10. ديوان منصور العلاقي

11. ديوان الطالب بن بلقاسم

12. ديوان عثمان العثماني

13. ديوان شعراء ولاية تونس

14. ديوان عثمان العثماني وعلي العثماني

15. ديوان التهامي الكبير

16. ديوان الهادي بن سليمان

17. ديوان شعراء مختلفين

18. ديوان عمر بن سالم وبلقاسم الزلطني

19. ديوان محمد الصغير السالمي

20. ديوان عمر بن سالم

21. ديوان محمد الصغير ساسي وعمر الكافي

22. ديوان صالح بو راس وبو راس المحمودي

23. ديوان شعراء ولاية مدنين

24. ديوان الحاج عمر الخذيري

25. ديوان حمادي الزريبي

26. ديوان أحمد الزاوية

27. ديوان أحمد بن موسى

28. ديوان الهاشمي المدني

29. ديوان صالح بن جامع

30. ديوان محمد الفرحان

2. رصيد الشعر الشعبي - القسم الثاني:

الدفتر31. ديوان الطاهر الإمام

32. ديوان شعراء باجة وبنزرت ونابل وجندوبة

33. ديوان محمد الشاوش الشحيمي

34. ديوان شعراء ولاية الكاف

35. ديوان سالم بو خف

36. ديوان إبراهيم الربيعي

37. ديوان أحمد بن عبد الله الربيعي

38. ديوان عبد الله بن زكري

39. ديوان عمر بن دبيرة

40. ديوان الغزالي بن أحمد

41. ديوان محمد الغزال الكثيري

42. ديوان أحمد معتوق

43. ديوان سالم الأحمر

44. ديوان أحمد السماوي

45. ديوان محمد انبيخة

46. ديوان صالح الملايكي

47. ديوان العربي النصراوي

48. ديوان عمر البجاوي

49. ديوان علي بن محمد بن جليلة

50. ديوان الزلطني العداوي

51. ديوان إبراهيم بن احمد

52. ديوان منصوري ولد الحاج

53. ديوان قاسم شقرون

54. ديوان الهادي بو كوبة - محمد المرودي - منصور الهوش - العروسي سنوسي - محمد بو رخيص

55. ديوان مسلم ميلاد

56. ديوان محمد ولد الجمل

57. ديوان أولاد بن ضو مبروك ونصر

58. ديوان عبد الرحمان الكافي

59. ديوان عمر السعيدي

60. ديوان الصادق الزرلّي

3. ملاحظات على أخطاء التدوين في مدوَّنة الشعر الشعبي التونسي (5102)

أصدرت وزارة الثقافة والمحافظة على التراث التونسية في فيفري 2015 مدونة للشعر الشعبي من عشرة أجزاء وكانت الوزارة وفق ما نصَّت عليه الصفحات الأولى للمدونة صاحبة المشروع والمشرفة عليه قانونيًا وأدبيا والمدوَّنة عمل جماعي مثلما أشارت صفحة التصدير وهو «جمع وتحقيق» تكفلت به لجنة علميَّة مكونة من بعض أساتذة الحضارة والتراث الشعبي والأدب العربي منهم الحفناوي عمايريَّة ومحمد رؤوف بلحسن والحبيب الحمدوني والهادي جلاَّب وأحمد الخصخوصي وأحمد خواجة وقام الحبيب الحمدوني ومنصف الحنَّاشي

«بالإصلاح المطبعي واللغوي» وقامت الدار العربيَّة للكتاب بطبع المدوَّنة.

ورغم محدوديَّة النشر نتيجة صعوبات قانونيَّة ظاهرة ونتيجة انتقاد واسع من المختصين والباحثين فإنَّ الوزارة تولت توزيع المجلَّدات على المكتبات العموميَّة وعلى المؤسَّسات الثقافيَّة وشاركت به في معارض وطنية وعربية[8].

ولا يعتبر الانتقاد الواسع الذي لقيته المدونة تجريحا في كفاءة المشرفين على العمل بقدر ما هو وقوف على الأسباب العلميَّة والموضوعيَّة للأخطاء الفادحة التي شوَّهت القيمة الجمالية والمرجعيَّة للتراث الشعري الشعبي التونسي.

التجارب العربية والعالمية في تدوين الآداب والمأثورات الشعبيَّة:

بدأ الاهتمام بصون التراث الثقافي العالمي من قبل منظمة اليونسكو منذ العام 1972 ففي هذا العام ظهرت اتفاقيَّة حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي ولم تصدر التوصية بصون الثقافة التقليدية والفلكلور إلا في عام 1989 وبعد عشر سنوات 1999 أرسلت التوصية إلى دول العالم لدراستها وتقييمها ثم وقع توقيع الاتفاقيَّة العالميَّة بشأن حماية التُّراث الثقافي غير المادي سنة 2003

1. التجربة المصريَّة في توثيق المأثورات الشعبيَّة

تعتبر التجربة المصريَّة تجربة رائدة في المنطقة العربيَّة رغم حجم العراقيل والصعوبات وطول المدى الزمني للإنجاز.

لقد قام مركز الأرشيف المصري للمأثورات الشعبيَّة منذ تأسيسه إلى موفَّى 2013 بجمع أهمّ التراث الشفوي المادي واللامادي وتوثيقه ونسخه في أقراص ووضع منصَّات رقميَّة لأهم أعمال التجميع والتوثيق ومنها الأغاني والمواسم والاحتفالات والعوائد والاعتقادات الشعبية والسير والملاحم والأشعار والأزجال وهو ما مكن من تسجيل أكثر من 82 عنصرا تراثيا شعبيا على قوائم الحصر في منظمة اليونسكو وفقا للاتفاقيَّات الخاصة بصون التراث الثقافي غير المادي ووقع تثمين المجهود التوثيقي المصري ووافق وزراء الثقافة العرب في اجتماع الدوحة سنة 2011 على اعتماد التجربة الأرشيفيَّة المصريَّة والبدء في إنشاء أرشيف عربي تراثي مماثل يقول طارق المالكي :

«ويأتي ظهور مكنز الفولكلور من ثمرات هذا المشروع الذي سيعد مرجعا نستند إليه في حماية الفولكلور وأداة علمية نتمكن من خلالها من بناء قاعدة بيانات إلكترونية تقوم على توحيد المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالتراث الشعبي ولن تقف قاعدة البيانات عند الحدود الجغرافية لمصر وإنما ستمتد لتغطية المأثورات الشعبية للمنطقة العربية في منهج موحد لجمع عناصر المأثور الشعبي العربي »[9].

وكان من أهمّ الإنجازات هو صدور «مكنز الفلكلور المصري » وهو موسوعة ضمَّت أكثر من 6000 واصفة تراثيَّة شعبيَّة بإشراف الدكتور«مصطفى جاد» عن مركزتوثيق التراث الطبيعي والحضاري بمكتبة الإسكندرية وغطَّى مواضيع الفلكلور بمجالاتها المختلفة وحاز اعتراف أغلب المنظَّمات الدوليَّة

ويشير الباحث طارق المالكي إلى بعض النقائص في المشروع بقوله:

«لكن هذه الطموحات للأسف تصطدم بمشكل إدارة مكنز الفولكلور؛ حيث إنَّها اعتمدت على الجهود الفرديَّة لمصطفى جاد في الإعداد وإن قامت بنشره هيئة علمية كبيرة ما يجعله لايصل إلى درجة المعيارية باعتبار أن المعياريَّة والتقييس هو ثمرة عمل جماعي يساهم في إعداده فريق متكامل من المتخصصين والفنيين في الميدان »[10].

وما أشار اليه الباحث طارق المالكي فيما يخص مكنز الفلكلور يصدق أيضا على العمل الضخم للدكتور محمد الجوهري الذي قام بمحاولة تدوينيَّة هامَّة

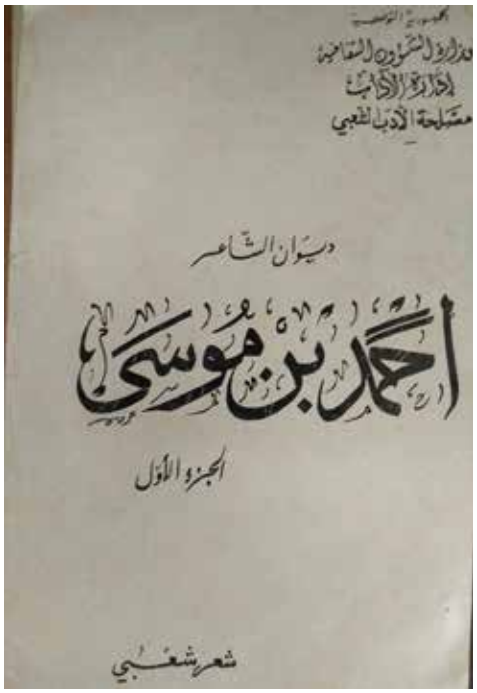
للـتراث الشّـعبي العربي في سـتة مجلّدات صدرت سـنة 2012 مسـتعينا بكثير مـن الباحثين ودعـا في أخر عمله إلى مزيـد إثـراء العمـل والإضافة عليه

2.تجربة تدوين الشعر الشعبي الجزائري

تعود عمليـة تدوين الشـعر الشـعبي الجزائـري إلى منتصف القرن التاسـع عشـر علي يد باحثين ومترجمين ومستشـرقين فرنسـيين من أقدمهم المترجـم الفرنسي «هانوتوا» بعنوان الشـعر الشـعبي في قبائل جرجرة سنة 1867 ثم تبعه «رين» و«ألوسـياني» ونشـر «الكسندر جـولي» مجموعا مـن أشـعار البـدو الرحـل في الجنوب الجزائري سـنة 1900[11].

وتتالـت الجهـود الجزائريَّـة الرسـميَّة والأكاديميَّـة في توثيـق الشـعر الشـعبي الجزائـري وكـذا الحكايـات والأمثـال والعـادات بعـد أن أصبـح للشـعر الشـعبي كـرسيّ في الجامعـات الجزائريـة وأُعـدت عشـرات أطاريـح الماجسـتير ورسـائل الدكتـوراه اشـتغل كثـير منهـا علـى عمليـات التدويـن والتوثيـق والجمـع والضبـط البيبلوغـرافي كمـا قـام كثيـر مـن كبـار أسـاتذة الأدب الشـعبي في الجامعـات الجزائريَّـة بجمـع دواويـن شـعراء جزائريـين قـدامى ومعاصريـن ومـن الأسـاتذة عبـد الحميـد بورايـو والعـربي بـن دحـو وأحمـد زغـب وغيرهـم

ويمثـل المعجـم البيبليوغـرافي الـذي قـام بـه الباحـث «أحمـد أمـين دلاي» تتويجـا لمسـار بحـث طويـل ويتكـوَّن معجـم «شـعراء الملحـون المغـاربي» معجـم بيبليوغـرافي مـن أربعـة مجلـدات، يتكـوَّن المجلَّـد الأوَّل الـذي يقـع في 143 صفحـة مـن عـدد كبـير مـن الكتـب والمقـالات والسـير الذاتيـة إضافـة إلى عـدد مـن المخطوطـات..وفي المجلـد الثـاني الـذي يقـع في 614 صفحـة تنـاول المؤلـف شـعراء الملحـون الجزائـري (980 شـاعرا) واعتمـد عـددا كبـيرا مـن المراجـع والمخطوطـات... والمجلـد الثالـث خُصـص لشـعراء الملحـون مـن المغـرب (122 شـاعرا) ويقـع المجلـد في 397 صفحـة وقـد اعتمـد فيـه الكاتـب



علـى مراجـع أهمهـا معلمـة الملحـون لمحمـد الفـاسي والقصيـدة والزجـل في المغـرب لعبَّـاس الجـراري.. وفي المجلـد الرابـع جمـع المؤلـف شـعراء الملحـون في تونـس وعـددا قليـلا مـن ليبيـا (328شـاعرا) ويقـع في 160 صفحة...وعمومـا تميَّز عمـل المؤلـف بمقدرتـه علـى رصـد نصـوص وجمـع مرويـات مـن مصـادر كثـيرة كان سـيكون مصيرهـا الضيـاع لأنَّهـا لـم تحفـظ في كتـب ولـم تصـل إلى الدارسـين «وتظهـر أصالـة العمـل مـن خـلال تأسيسـه لحقـل بحـث لـم يُطـرق أكاديميـا واعتمـد فيـه علـى منهـج أكاديـمي علـمي في انتظـار أن يتواصـل الاشـتغال علـى هـذه المدونـات بعـد الجمـع والإحصـاء»[12].

3.التجربة المغربية في صون وجمع التراث الشعبي:

وهـي تجربـة احتـذت التجربـة المصريَّـة ووصلـت إلى إصـدار مكـنز مغـربي جامـع للمأثـورات الشـعبيَّة وقـد أشـرف على العمـل المركز المغـربي للتراث الشـعبي والمخطوطـات فتكوَّنـت لجنة مـن المختصـين والخبراء علـى رأسـهم الدكتـورة سـعيدة عزيـزي وغطَّـى المكنز أربعـة مجالات تراثية هي المعتقدات والمعارف الشـعبيَّة

والعـادات والتقاليد والثقافـة الماديَّة والأدب الشـعبي وكان عمـلا مهمًّا جدًّا سـدَّ حاجـة الباحثين والدارسـين الذين يشـتكون من نـدرة المصـادر والمراجـع في أعمالهم الأكاديميـة خاصَّة.

ولا يمكـن إغفـال عمـل توثيقـي مهـم بإشـراف الأكاديميـة الملكيَّـة المغربيَّة هـو معلمة الملحـون لمحمد الفاسي الـتي صدرت عـن الأكاديميَّة المغربيـة ورصدت أهم معالـم الملحون المغـربي وأعلامه وضبطـت موازينه القياسـية ومعجمـه النقـدي وموضوعاتـه الكبرى[13].

4. التجربة الأردنيَّة في جمع التراث الشعبي:

قـرَّرت مديريَّة التراث بـوزارة الثقافـة الأردنيَّة إحياء الـتراث الأردني وحفظـه مـن الضياع، من خـلال تكوين قاعدة معلومـات أردنية في مجـال المأثورات الشـعبية وذلـك بعـد جمـع الألفـاظ المتداولـة وشـرح معانيهـا وضبطها وتشـكيلها، وتعتمد قاعـدة المعلومات هذه على النـص المكتـوب والصـور الفوتوغرافية وأفـلام الفيديو والنـص الصوتي[14].

وقد نهضت بهـذا المشـروع خمس جامعـات أردنية هي جامعة مؤتـة وجامعة اليرموك والجامعة الهاشـمية والجامعـة الأردنيَّـة وجامعـة الزيتونـة الخاصَّـة وقد تكونـت لجنة من الأكاديميـين والخبراء برئاسـة الدكتور هـاني العمـد لتـولي هـذا المكـنز الأردني وضبطـت خطَّة عمـل أهمّ ما فيهـا اختيـار الموضوعـات التراثيَّـة المُراد تجميعها وضبـط الخطة التنفيذيَّـة والتمويليَّة والإدارية للمشـروع والمناقشـة الدوريَّة للأبحاث المجمَّعة وتعديلها وضبطها ليقـع أخيرا حوسـبة جميع المعطيـات التراثية لتعـرض في منصة ألكترونيـة تابعة لـوزارة الثقافة.

5. بعض التجارب الخليجيَّة في

تدوين التراث الشعبي اللاَّمادي:

بـادرت سـبع دول خليجية هـي الإمارات والسـعوديَّة والبحريـن والكويـت والعـراق وعمـان وقطـر في 22 نوفمـبر1981 بتأسـيس مركـز الـتراث الشـعبي لـدول الخليـج العربيـة وجـاء في مادتـه الخامسـة « أنَّ المركـز يهـدف إلى جمـع وتدويـن وتحقيـق كل مـا لـه علاقـة بالثقافـة الشـعبية بـدول الخليـج العربيـة والـتي تمثـل روح الشـعب وإبداعاتـه المختلفـة على مـرَّ الأزمـان» [15].

وفي ردّه علـى سـؤال صحفـي حـول عمليـة التدويـن يقـول الدكتـور علي عبـد الله خليفـة «للأسـف منطقـة الخليـج والجزيـرة العربيـة فشـلت فشـلا ذريعـا في تدويـن الـتراث الشـعبي ويُحسـب لهـا في التاريـخ أنَّهـا أنشـأت مركـز الـتراث الشـعبي قبـل عشـرين سـنة والـذي ظـلَّ فـترة ثـم أقفـل والجهـود الرسـميَّة والمحليَّـة والإقليميَّـة فشـلت في أن تتَّفـق علـى جمـع المـادة..... أقـدِّر للمدونـين القدمـاء مـن الشـعراء الذيـن كتبـوا دفاتـر ودوّنـوا الكثـير مـن الأشـعار ومـن القصائـد النبطيـة والأهازيـج جهدهـم ولكـنَّ كمًّـا هائـلا مـن الـتراث الشـفوي غـير مـدوَّن فالحكايـة الشـعبيَّة لـم تـدوَّن..إنَّ حكاياتنـا الشـعبية في البحريـن تـكاد تضيـع وتضمحـل» [16].

وبعـد دعـوة الدكتـور علـي عبـد الله خليفـة بعشـر سـنوات وقـع تجميـع ونشـر موسـوعة «الحكايـات الشـعبية البحرينيـة ألـف حكايـة وحكايـة » الـتي تعـدُّ أكـبر مجمـوع حـكائي شـعبي عـربي وتتكـون مـن خمـس مجلـدات ضخمـة ومـن 2500 صفحـة وجمعـت أكـثر مـن 1000 حكايـة شـعبية ويمثِـل هـذا العمـل التدويـني أنموذجـا مصغَّـرا لعمليـة التوثيـق العلـمي فقـد «نهضـت بـه جامعـة البحريـن برعايـة رئيـس الجامعـة الدكتـور ريـاض يوسـف حمـزة ومشـاركة رئيـس المنظمـة الدوليـة للفـن الشـعبي علـي عبـد الله خليفـة وعـدد كبـير مـن الأسـاتذة والطلبـة والمثقفـين والمهتمـين بالـتراث والفلكلـور الشـعبي واسـتغرق إنجـاز هـذا العمـل الضخـم عشـرة أعـوام وعمـل 100 طالـب وطالبـة علـى إجـراء عمليـة مسـح وتدويـن وتحقيـق الحكايـات الشـعبيَّة مـن 1200 راو وراويـة يتوزعـون بـين قـرى ومـدن البحريـن تـتراوح أعمارهـم بـين 50 و82 سـنة وتـم المشـروع بالتعـاون بـين مجلـة «الثقافـة

الشعبيَّة للدراسات والبحوث والنشر »و«المنظمة الدوليَّة للفن الشعبي».. وخضع المشروع برمته إلى التحكيم العلمي وأشرفت على لجنة التحكيم الدكتورة نور الهدى باديس»[17].

وتجسّد التجربة السعودية في توثيق التراث الشعبي التراكم التاريخي والصعوبات وآفاق التوثيق والتحقيق فقد وقع جمع تراث البادية السعودية في نجد خاصة منذ أواخر القرن التاسع عشر من خلال مستشرقين ورحالة وإتنولوجيين من أمثال الفنلندي «جورج أوغيست والين» (1811/1852) و«يوهان فريتشاين الألماني» و«روبرت مونتان» ويشير الباحث عمر عبد العزيز السيف أنَّ الكتابات بدأت بأقلام عربيَّة وسعوديَّة في منتصف القرن العشرين فقد ألَّف محمد سعيد الكيَّال «الأزهار النادية في أشعار البادية» في ثمانية عشر جزءا وجمع أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري أشعار الدواسر وجمع خالد الفرج «ديوان النبط مجموعة من الشعر العامي في نجد» كما جمعت الحكايات الشعبية كما في كتاب «أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب» وكذلك الأهازيج الشعبية كما في «الأغاني الشعبيَّة في المملكة العربية السعودية» لهند باغفار وكانت هناك جهود لجمع الأمثال الشعبيَّة «كموسوعة الأمثال الشعبية» للجهيمان... بيد أنَّ تجربة الأنثربولوجي سعد الصويَّان أستاذ علم الإنسان بكلية الآداب في جامعة الملك سعود تبقى الأبرز والأكثر علميَّة حيث أشرف بين عامي 1983 و1990 على مشروع« جمع الشعر النبطي من مصادره الشفهيَّة كما أشرف بين عامي 1991و 2001 على المشروع الوثائقي للثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية الذي صدر في اثني عشر مجلدا يقع كل منها في 500 صفحة وشارك في تأليف المجلَّدات عشرات المختصين والأكاديميين والمهتمّين بمختلف جوانب الثقافة الشعبيَّة»[18].

6. التجربة العراقية في تدوين التراث الشعبي:

يمكن ان نعتبر أنَّ أهمَّ عمل توثيقي علمي للتراث الشعبي العراقي ما قام به الدكتور خير الله سعيد في « موسوعة التراث الشعبي العراقي» وقد استغرق في تدوينها نحو عشر سنوات ونيّف ونشرها في عشر مجلَّدات ضخمة شملت أغلب المأثورات الشعبيَّة العراقيَّة وقد خصَّ الأدب الشعبي بأربعة مجلَّدات من موسوعته يقول الدكتور خير الله سعيد «وكان الحافز الأرأس للشروع بالكتابة هو صدور موسوعة التراث الشعبي العربي بأجزائها الستة تحت إشراف الدكتور محمد الجوهري وبمساعدة فريق علمي مكون من 21 باحثا متخصصا في التراث الشعبي عام 2012 حيث وجه الدكتور محمد الجوهري دعوة في الجزء السادس ص15 أهاب بها كافَّة الزملاء العرب المشتغلين بدراسة الفلكلور في شتى أنحاء العالم العربي إلى تدارك النقص في التغطية لموسوعة التراث الشعبي العربي فلبيَّنا هذا النّداء من جهة ومن جهة أخرى هو وجود نقص كبير جدا في المواد المنشورة عن التراث الشعبي العراقي ناهيك عن الأخطاء الفظيعة التي كتبها باحثون عرب ومصريون عن التراث الشعبي العراقي»[19].

7. التجربة الإسبانية في تجميع التراث الشعبي:

تمثل التجربة الإسبانية أكثر التجارب حداثة لتثمين المأثور الشعبي وصونه ونشره عبر الوسائط الرقميَّة فبعد أن قامت وزارة التربية والثقافة والرياضة الإسبانية بإعداد مكنز جامع لتراثها الثقافي الشعبي قامت في 19 اكتوبر 2019 بحوسبة المكنز التراثي عبر اعتماد لغات الويب الدلالية RDF (RDF/XML, Notation3,RDF..JSON, JSON-LD) وقد حدَّدت الوزارة هدفها من المكنز والتجميع ب « تعريف المواطنين بالثراء الثقافي الإسباني من خلال المفردات المستخدمة في تحديد وتصنيف ووصف وفهرسة التراث»[20].

8. التجربة الأمريكيَّة في تجميع التراث الشعبي وتثمينه:

يكشف نجاح التجربة الأمريكيَّة في صون التراث اللامادي وتجميعه علميا ونشره بطرق ميسرة أهمية التعاون بين الجهات الحكوميَّة والجمعيَّات التراثيَّة والمموِّلين مثلما يؤكّد قيمة الضبط الحاسوبي واستغلال ما تتيحه علوم الإعلامية من طرائق ذكيَّة لحفظ المعلومات وتنظيمها ونشرها بأيسر السُّبل يقول الباحث المغربي طارق المالكي « وضعت جمعيَّة الفولكلور الأمريكية رهن إشارة كل باحث في الفولكلور على شبكة الأنترنيت مكنزا ضخما أحادي اللغة يضم 17,210 واصفة، تغطي ثلاثة مجالات أساسية وهي الفولكلور، علم موسيقى الشعوب والإثنولوجيا، وقد طورت الجمعية المكنز بالتنسيق مع مركز الفنون الشعبية الأمريكية التابع لمكتبة الكونغرس مدعوما ماديا من قبل مؤسسة اندرو ميلون ويحتوي المكنز الإثنولوجي الأمريكي على خمسة وعشرين قسما رئيسيا ويندرج تحت كل قسم رئيسي عدة فروع، وهكذا يتشعب المكنز إلى أن ينتهي إلى الواصفة التي ليست لها فروع »[21].

مقترح مشروع التدوين والأرشفة

1. المنطلقات الأساسية :

بينت التجارب العربية والعالمية الناجحة في تجميع التراث الشعبي غير المادي وخاصة ما يتصل منه بالأدب والشعر أنَّ من شروط تقدم المشروع واستمراريته وتنفيذه :

1. إشراف الدولة عليه عبر وزارة الثقافة وإدارتها تصوُّرا وتخطيطا ومراقبة وتنفيذا وتمويلا مع الشراكة مع منظمات عالميَّة وعربيَّة كاليونسكو والألكسو وجامعة الدول العربية
2. تكليف لجنة علميَّة أكاديميَّة على رأسها مختص في الأدب الشعبي تعمل على شكل فريق متكامل شبه متفرغ لإنجاز المشروع وفق سقف زمني معلوم
3. التنسيق مع الجمعيات والهيئات والمنظَّمات والأفراد باعتبارها جهات مساعدة وداعمة وممولَّة مع الاستئناس برأيها وتوجيهها
4. تقسيم اللجنة المشرفة إلى خمس لجان قد تشترك في بعض مراحل العمل وهي لجنة التجميع ولجنة التنسيق والفرز ولجنة التوثيق والرقن والنشر ولجنة التسجيلات الصوتية والمرئيَّة ولجنة المنصة الرقميَّة
5. الالتزام التام بالمعايير الدوليَّة والعلميَّة للتوثيق والصون والتقييس
6. إمكانيَّة الاستعانة بخبراء دوليين مختصين خاصة في مجال التوثيق الرقمي الدلالي
7. تخصيص مركز وطني للمأثورات الشعبيَّة والتراث غير المادي يكون أوَّلا مقرًّا للجنة توثيق وصون الثقافة الشعبية التونسية ثم متحفا ومركزَ بحث ومكتبة كبرى ووضع التراتيب القانونية والإداريّة واللوجيستيّة له
8. التركيز على توثيق الأدب الشعبي أولا ثم التعبيرات الثقافية الشعبيَّة غير الماديّة ثم الفنون الشعبيّة (سيقع تفصيل هذه المجالات لاحقا)
9. وضع التراتيب الإداريَّة والقانونيَّة لعمل لجنة التوثيق وحماية حقوق المؤلفين والشعراء ومنع استغلال الأعمال الموثَّقة أو المجمَّعة لغايات ربحيَّة وتجاريَّة ودعائيَّة

2.مجالات توثيق التراث الثقافي اللامادي التونسي:

يوضح الجدول التالي أهم المجالات التي يشملها التوثيق بمختلف الطرق غير أنَّ ثمة مجالات في الثقافة المادية الشعبية شديدة الارتباط بالموروث اللامادي غير مذكورة لضرورة إجرائيَّة تمييزيّة ويبقى هذا الجرد الموضوعي قابلا للإضافة والتحيين ولكنَّه يمثّل مكنزا تونسيا للتراث الثقافي غير المادي :

الأدب الشعبي		الفنون الشعبية	
الشعر الشعبي	التحقيب الزمني / الأغراض الكبرى / طبقات الشعراء / الأوزان /المعجم النقدي الخ.....	الموسيقى الشعبيَّة	الطبوع والإيقاعات الركروكي / السوفي / الفزاني / البطايحي / الحجالي /المزموم..الخ (الاستعانة بخبراء في الموسيقي لضبط السلم والنماذج وتسجيلها صوتيا لتوثيقها)
السير الشعبية	التغريبة الهلالية / سيرة ماطوس / سيرة غيلان / سيرة ولد قليد النجع الخ..		
الملاحم الشعبية الحربية والعاطفية والسياسية	ملحمة حسونة الليلي / ملحمة غومة المحمودي / ملحمة زملة البرمة / ملحمة جبل وسلات / الدغباجي /بن سديرة / الجربوع الخ..		
الحكايات الخرافية والأساطير الشعبية	علي وراس الغول /الرهبان / سبع صبايا في قصبايا / الخ	الرقص الشعبي	رقصات الطبل رقصات الحرب والفروسية رقصات الأفراح الرقص البدوي (الميازي) الربوخ (اعتماد الوصف توثيقا والصور والفيدوهات
القصص الشعبي الديني	الجمجمة / قصة الجمل والنبي / قصدة سيدنا عيسى /الخ		
الأغاني الشعبية	الاطراق / الاصوات / الانواع / المناسبات (الزرع الحصاد الولادة الأعراس الرحى الخ)		
الأمثال الشعبية	اعتماد الموضوعات والحرص على الإحصاء الشامل مع إضافة الأبيات الشعرية في أواخر محلات الشاهد		

الأدب الشعبي		الفنون الشعبية	
الألغاز والأحاجي (التشنشينة)	الألغاز الشعرية / الألغاز المنثورة / المعميَّات / الرباط	الألعاب الشعبية	ألعاب الصبيان والشباب والكهول والذكور والإناث (توثيق الطرائق والتنوع الجهوي بالنصوص والصور والملفات الصوتية والمرئية)
الفكاهة والنوادر (الهَلَسْ)	(اعتماد الموضوعات) نوادر جحا باللهجات التونسية / النوادر الجريدية والصفاقسية / الحيل والملاعب		
التعبيرات الشعبية الدارجة	تعبيرات دينية واجتماعية وتاريخية ومناطقية (مدحا وذما)		
نداءات الباعة	يمكن توثيقها صوتيا وكتابيا واعتماد التنوع وانواع السلع والبضائع	التصوير الشعبي	صور السيرة الهلالية / صور الأنبياء والصالحين / صور العوالم العجائبية / صور الطبيعة والأسفار / صور الجمال الأنثوي / صور التراث الشعبي من منظور داخلي وخارجي
المعضلات اللسانية	التراكيب صعبة التكرار والإعادة (مع الشكل التام وذكر أدنى محاولات التكرار)		
الأدعية	أدعية السفر والحج والزواج والمعايدات والتعازي والاستمطار والتظلم والرجاء الخ		

الأدب الشعبي		الفنون الشعبية	
الرقى والتعويذات والعزائم	رقى العين والتحصين والاستشفاء والاذى وتسخير العوالم الغيبية (الملائكة والجن) وعزائم الجلب والتسخير والتدمير وتعويذات الصبيان الخ.. وهي الرقى المنطوقة حصرا باللهجات العامية التونسية	الدراما الشعبية	الكاراكوز/التمثيليات الشعبية (أمك رحمونة / الاستعانة بكتاب الأغاني التونسية للصادق الرزقي

مراحل توثيق التراث الشعبي اللامادي:

1. مرحلة التجميع :

تقوم لجنة التوثيق والتجميع على عملية ترحيل المصادر التراثية المجموعة سابقا إلى المركز الوطني للمأثورات الشعبيَّة وإلى المكان المخصَّص لعمليات التجميع والفرز والتوثيق وتتم عملية الترحيل عبر:

1. قرار بجلب المجلَّدات والآثار والوثائق الموجودة بالمكتبة الوطنية التونسية بعد جردها وترقيمها
2. تحميل أغلب الصُّحف التونسيَّة المختصَّة في نشر الأدب الشعبي المرقمنة وطباعة الصحف غير المرقمنة
3. مراسلة المندوبيَّات الجهويَّة للثقافة بالتعاون مع لجنة التوثيق ومدّها بكل المعطيات والمحامل والوثائق المتَّصلة بالأدب الشعبي والمأثورات الشفويَّة والمرويَّات التي بحوزتها
4. مراسلة مركز النجمة الزهراء للموسيقى العربية بتمكين اللجنة من تسجيل مرويَّات الشعر والآداب الشعبية والفنون لضمها الى الرصيد التوثيقي
5. مراسلة الجهات الأجنبيَّة التي تتوافر فيها أرصدة التراث الشفوي التونسي لاستجلابها
6. التعاون مع جمعيَّات الأدب الشعبي والمنظَّمات والهيئات لتجميع أرصدة الآداب والفنون
7. التعاقد مع الرواة والشعراء والحفظة والمردَدين والحكَّائين وتكليفهم بجمع المرويَّات المطلوبة مع حفظ حقوقهم المادية والمعنوية
8. تجميع أهم الدواوين والمختارات والكنَّاشات والكرَّاسات والمخطوطات والأبحاث والدراسات والأطاريح المتَّصلة بالآداب والفنون الشعبية لدعم الموارد ولإثراء مكتبة المأثورات

2. مرحلة الفرز والحصر:

- يقع اختيار النماذج الهامة والمكتملة رواية وتدقيقا وشرحا وترتيبها حسب الأولويَّة وخضوعها لشروط التوثيق العلمي والمقاييس العالمية لتكون البواكير الأولى التي تتفق عليها اللجنة المحكَّمة.
- تقع الاستعانة بخبراء الأرشيف والمكتبية وخبراء تحقيق المخطوطات.
- يقع تصنيف المواد حسب الجودة الأصليَّة ثم الوضعيَّة المقبولة فالمتوسطة فالضعيفة فالرديئة فالتالفة كما يقع تصنيف المرويَّات والتسجيلات والملفَّات والصور بنفس التقييس.

- تخضع عملية التوثيق الورقي والأرشفة في مجال الآداب الشعبية إلى نماذجها الأصليَّة ونظام تصنيفها بينما يقع اعتماد النظام الدلالي الرقمي لاحقا .

- تتولى لجنة الفرز التأشير على المواد المقبولة وتضع الملاحظات التوجيهية والتنفيذية لتستعين بها لجنة التوثيق والرقن والطبع.

3.مرحلة التوثيق والرقن والأرشفة والطبع:

- تتولى اللجنة تصنيف الموارد حسبما هو مبين في جدول مجالات الأدب والفنون التراثية بعد أن تم فرزها وتأشيرها ليقع توزيعها على الراقنين والكتبة .

- يقع اختيار عدد كاف من الراقنين (نقترح عدد عشرة راقنين مبدئيًا) وتقسم بينهم المهامّ حسب جدول موضوعاتي وزمني.

- يخضع الكتبة والراقنون إلى دورات تدريبيَّة وتكوينيَّة وإعلامية يشرف عليها رئيس اللجنة وخبراء التوثيق والمكتبية وتحدد مواضيعها وطرائقها انطلاقا من الرؤية العامة لمشروع توثيق التراث الشعبي التونسي.

- يقدم الراقنون أعمالهم إلى رئيس اللجنة ليقع تصويبها وتحقيقها وإصلاحها وتوجيه المكلَّفين بها ويتم هذا العمل بعد إنجاز كل عمل يومي.

- يقع تأشير الأعمال الكاملة المقبولة وتوجَّه إلى المكلفين بالطباعة والنسخ ويقع حفظ نظير منها لاستغلالها في أعمال لجنة التوثيق الرقمي والمنصة الإعلاميَّة.

- يقع حفظ الملفات الكاملة في أرشيف مركز المأثورات للعودة إليها عند الاقتضاء.

4. مرحلة المنصة الرقميَّة:

وتمثل المرحلة الأكثر أهميَّة باعتبارها توثيقا وحفظا وصونا بطريقة علميَّة متطورة تعتمد أكثر الوسائل حداثة في مجال الويب الدلالي وتتيح للمأثورات الشعبيَّة التونسيَّة أن تنفتح على العالم وأن تواكب التصوُّرات الجديدة في تثمين الموروث الشعبي واستثماره والتعريف به وإدماجه في قطاعات تنمويَّة وخدميَّة وسياحيَّة وفنيَّة وثقافيَّة متعددة ونظرا لأهميَّة هذه المنصة الرقميَّة فلابدَّ من توفر جملة من الأمور اللوجيستيَّة والتقنيَّة والتنظيميَّة ومنها :

- مناقشة مشروع المنصة مناقشة واسعة لصوغ التصوُّرات المتكاملة حولها وإشراك الخبراء والمبرمجين.

- الاستعانة بالمنصات والمكانز المتوافرة في بلدان عربيَّة وأجنبيَّة.

- اختيار البرنامج الأكثر شمولا ودقَّة ومرونة مع الحرص على التميُّز والخصوصيَّة التونسيَّة

- إدخال أكثر ما يمكن من الواصفات والمعطيات والموارد وخاصة ما يتصل بالملفات الصوتيَّة والمرئيَّة والصور والمختارات الوثائقيَّة الصحفيَّة و تنظيمها .

- الحرص على اعتماد التنوع اللغوي (العربيَّة / الفرنسيَّة / الإنجليزيَّة / الألمانيَّة / الإسبانية).

5. مرحلة الحماية والاستغلال والنشر:

نظرا للقيمة الهامَّة للموارد الثقافيَّة التي تشرف عليها لجنة توثيق التراث الشعبي التونسي وحرصا على صونها وحمايتها قبل عملية التوثيق وبعده فلابد من إصدار جملة من التوصيات والمنشورات والقوانين التي تنظم عمليات التجميع والتوثيق والنشر والاستغلال العلمي والمادي والإعلامي وتتَّصل هذه التوصيات والقوانين بتشكيل لجنة التوثيق ومهامها ومداها الزمني والمنح المسندة لأعضائها والمتعاونين من الرواة والمجمّعين والراقنين وغيرهم وكذلك بطرق الاستغلال والنشر والإطّلاع والطباعة وبنظام حماية المنصَّة والوثائق.

الموارد البشرية والمادية لعملية تدوين الأدب الشعبي التونسي :

اللجنة	المهام	الموارد البشرية	الملاحظات
اللجنة العلميَّة العامة لتوثيق التراث الشعبي اللامادي التونسي	الإشراف على عمليات التجميع والفرز والتوثيق والنشر والمنصَّة ومراقبة الأعمال وتقييمها والتأطير وإعداد التقارير والتأشير على الأعمال المنجزة تقدم تقريرا بالمنجزات كل ثلاثة أشهر إلى وزارة الثقافة وتختم بالتقرير العام	الرئيس نائب الرئيس الاعضاء يقع اختيارهم من معهد الصحافة ومعهد التوثيق ومعهد التراث ومن المندوبيات الثقافية ولا يتجاوز عددهم 12	يقع تكليف أعضاء اللجنة رسميا وتسوية وضعياتهم المهنية للتفرغ لمدة عامين قابلين للتمديد وتسند لهم منح تقديرية وتحفيزية ومنحة إنجاز العمل مع حفظ حقوقهم الفكرية
لجنة الفرز والحصر	تقوم بجرد عام للموارد وتصنيفها حسب المجالات تتوزَّع على أربعة مجموعات (مجموعة الشعر الشعبي والحكايات والأساطير ومجموعة الأمثال والألغاز والتعبيرات ومجموعة الموسيقى والرقص ومجموعة الألعاب والصور والدراما) تقوم بتحقيق الأعمال وضبطها وتصحيحها لترسلها إلى لجنة النشر	يشرف عليها نائب الرئيس يتكون كل فريق من ثلاثة عناصر تعقد اجتماعا تقييميا كل أسبوع يختم بمحضر جلسة وجملة من التوصيات والملاحظات تتكون أساسا من خبراء الشعر الشعبي وخبراء التوثيق يقع تكليف مجموعة من طلبة الصحافة بفرز القصائد المنشورة بالصحف التونسية وتصنيفها	تسند لأعضاء اللجنة منحة تقديرية وحوافز يقع تمكين أعضاء اللجنة من الوسائل والأجهزة والأدوات المساعدة على عملهم
لجنة التجميع	تقوم برصد الموارد وضبطها والقيام بترحيلها الى مقر اللجنة تقوم بمراسلة المراكز والمتاحف والمكتبات لتجميع موارد المأثورات الشعبيَّة تكلف فريقا مختصا بالتعاون مع الجهات الأجنبية التي تمتلك موارد للتراث الثقافي الشعبي التونسي في إطار رحلة علميَّة توثيقية تنتقل إلى المندوبيَّات الثقافيَّة للتعاون في التجميع والاستماع والتسجيل تتعاون مع الأفراد والجمعيات والهيئات يظل عمل لجنة التجميع مستمرا إلى نهاية عمليات التوثيق كما يبقى عملها قائما إن دعت الضرورة لاحقا	يتولى رئيس اللجنة العامة للتوثيق رئاستها وتسيير عملها وضبط برامجها تنقسم إلى ثلاثة مجموعات مجموعة تجميع الموارد المتوفرة ومجموعة الجمع الميداني الوطني ومجموعة الاتصال والتنسيق تقدم تقريرا تجميعيا وجردا عاما كل شهر تقع الإستعانة بالسادة المندوبين الجهويين للثقافة وبخبراء التراث وبالمختصين في التوثيق	تمكن لجنة التجميع من كل الوسائل المساعدة على التنقل والتسجيل والتصوير والنسخ يُمكَّن أعضاء اللجنة من منح خصوصية للسفر والإقامة والتنقل إضافة إلى منح تقديرية متصلة بعمل اللجان تقع التوصية بتسهيل عمل لجنة التجميع من قبل السلطات الجهوية والمحلية

اللجنة	المهام	الموارد البشرية	الملاحظات
لجنة التوثيق والرقن والنسخ والنشر والتحميل السمعي البصري	تحرص على عملية إعادة كتابة النصوص وفق ما أوصت به لجنتا الجمع والفرز تقوم بتوزيع المهام والعمل بين الراقنين والمشرفين على النسخ تتولى المراقبة المستمرة والتصحيح المباشر والتعديل تحرص على جمع ما وقع إعداده يوميا لتعرضه على اللجنة العلمية العامة ليقع تأشيره قبل تحميله وإعداده للنسخ تكلف اللجنة فريقا تقنيا لتنظيم الموارد السمعية البصرية وتنسيقها وترميمها لتنقل إلى أقراص ولتضبط وفق مجالات محددة في المنصة الرقميَّة	يشرف عليها نائب الرئيس يتكون كل فريق من ثلاثة عناصر تعقد اجتماعا تقييميا كل أسبوع يختم بمحضر جلسة وجملة من التوصيات والملاحظات تتكون أساسا من خبراء الشعر الشعبي وخبراء التوثيق يقع تكليف مجموعة من طلبة الصحافة بفرز القصائد المنشورة بالصحف التونسية وتصنيفها يتولى رئيس اللجنة العامة للتوثيق رئاستها وتسيير عملها وضبط برامجها تنقسم الى ثلاثة مجموعات مجموعة تجميع الموارد المتوفرة ومجموعة الجمع الميداني الوطني ومجموعة الاتصال والتنسيق تقدم تقريرا تجميعيا وجردا عاما كل شهر تقع الإستعانة بالسادة المندوبين الجهويين للثقافة وبخبراء التراث وبالمختصين في التوثيق تتكون أساسا من أحد المشرفين وعضوين من اللجنة يقع تكليف عدد مناسب من الراقنين والنسَّاخ المدربين كما يقع الحرص على تكوينهم في مجال تدوين المأثورات الشعبيَّة التونسيَّة يقع تكليف فريق تقني مختص في الملتيميديا لتوثيق وتنسيق وتنظيم وبرمجة الموارد السمعية والبصرية المجموعة بتوجيه وإرشاد اللجنة العامَّة ولجنة التوثيق تتكون أساسا من مبرمجين وخبراء إعلاميَّة وملتميديا ومن موثقين خبراء يقع الإستفادة من الخبرات الأجنبية ومن المنظَّمات الثقافية الإقليمية والعالمية	يقع تمكين اللجنة من جميع الوسائل والأجهزة المساعدة على الرقن والطبع والنسخ والتحميل والتسجيل تضبط لأعضاء اللجنة والمتعاونين منح قارة وتحفيزية اعتمادا على المردوديَّة وعلى تقارير اللجنة العلمية العامة

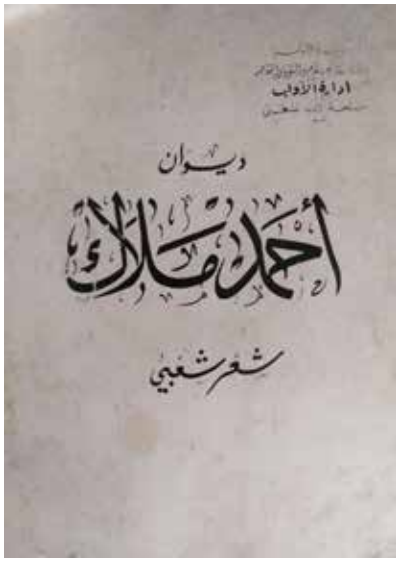
اللجنة	المهام	الموارد البشرية	الملاحظات
لجنة المنصَّة الرقميَّة	يشمل عمل لجنة المنصة الرقميَّة تحويل جميع الموارد المرقونة والمكتوبة والمنسوخة إلى مواد مرقمنة بطرق علمية يقع تقسيم المنصة إلى أربعة اقسام كبرى قسم مقروء وقسم مسموع وقسم مرئي وقسم الصور يقع ضبط البرامج الرقمية للمنصة بعد اجتماع علمي مع بقية اللجان وبإشراف رئيس اللجنة العامة	تتكون أساسا من مبرمجين وخبراء إعلاميَّة وملتميديا ومن موثقين خبراء يقع الإستفادة من الخبرات الأجنبية ومن المنظَّمات الثقافية الإقليمية والعالمية	يمكن التعاقد مع شركة وطنيَّة مختصة في البرمجيَّات وفق جملة من الشروط العلميَّة والفنية والتقنية كما يمكن التعاون مع المركز الوطني للإعلامية ومع أكاديميين مختصين في هذا المجال تحدد منح المتعاونين الخارجيين وفق المهام المسندة إليهم

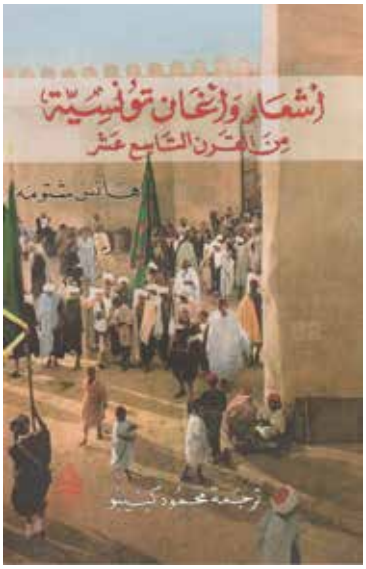
المحصِّلة

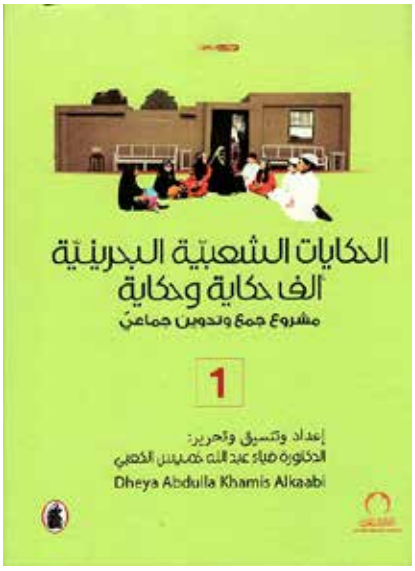
لقد أشرنا في المسرد التاريخي لتدوين الشعر الشعبي التونسي إلى الأخطاء الفادحة التي وقع فيها جامعو مدوَّنة الشعر الشعبي التونسي الصادرة سنة 2015 رغم أنَّ المشرفين عليها أكاديميون وفيهم بعض المختصّين في التراث الشعبي غير المادي ولكن انعدام الدقَّة والموضوعيَّة والأمانة العلميَّة وعدم التزام التقييس الموضوعي ومناهج التوثيق والتدوين الحديثة فضلا عن الأسباب الأخرى أخرج عملا مشوَّها مبتورا منقوصا ومتداخلا وهو ما يفرض وضع مشروع متكامل لتدوين التراث الشعبي غير المادي ونحسب أنَّنا قدمنا في هذه الورقة البحثية المتواضعة التي يمكن تعديلها أو الإضافة عليها خارطة طريق درست مختلف المراحل والتجارب والمجالات وحاولت ضبط برنامج إجرائي عملي واضح السبل وهو مشروع مقدم لوزارة الثقافة وللمنظمات العالمية المتخصصة كاليونسكو والألكسو والمنظمة العالمية للتراث الشعبي وغيرها

ونختم هذه الوقة بتوصية الباحث الرائد عميد الأدب الشعبي التونسي محمد المرزوقي حيث يقول[22] :

«إنَّ مساهمتي في التعريف بالأدب الشعبي لم تقتصر على الإذاعة إذ تجاوزتها إلى دُور الثَّقافة ودور الشعب بواسطة المحاضرات وبواسطة الكتب التي صدرت لي في الدراسات الشعبية وفي تحقيق التراث الشعبي وكان قصدي من ذلك هو لفت الأنظار إلى ما في هذا التّراث الأدبي الشعبي من كنوز ولن أتراجع عن هذا الاتجاه حتى يُكتب لهذا اللون أن يحتلَّ مكانته في الدّراسات العلميَّة الجامعيَّة. إنّي أؤمن بأنَّ تدوين التراث واجب مقدس وأنَّ هذا العمل إنَّما هو لمصلحة الوطن ومادمت أعتقد هذا فأنا أبارك كلَّ خُطوة يخطوها الباحثون في هذا الطريق».







الهوامش:

1. اليونسكو اتفاقية2003 بشان حماية التراث الثقافي غير المادي /MISC/2003/ CLT/CH/14REV.2003.
2. كتاب صون التراث الثقافي اللامادي احمد مرسي القاهرة المجلس الأعلى للثقافة ط1 سنة 2013 ص 28)
3. تقرير حوار السياسات العامة الرفيعة المستوى بشأن الاقتصاد الإبداعي في 2012الدوة الثالثة عشرة
4. غاستون بوتول ابن خلدون فلسفته الاجتماعية ترجمة عدنان زعيتر ط القاهرة سنة 1955 ص 12
5. محمد المرزوقي الاعمال الكاملة الجزء الثاني الادب الشعبي في تونس دار محمد علي الحامي ط1 سنة 2016 صص 30/31
6. محي الدين خريف بيبلوغرافيا الشعر الشعبي التونسي مجلة الحياة الثقافية العدد 4 في 1مارس194 ص 218-217
7. ابن جابر بلقاسم اشكاليات الشعر الشعبي عند محمد المرزوقي دار البدوي للنشر تونس 2017 ط1 ص 81
8. جريدة الشروق التونسية لقاء مع الباحث في الادب الشعبي بلقاسم بن جابر 24/12/2020
9. طارق المالكي مقال المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادي مجلة الثقافة الشعبية السنة العاشرة صيف 2017 العدد 38 ص
10. ن، م ص 17
11. بورايو الادب الشعبي الجزائري دار القصبة للنشر د.ط 2007 ص 36/46
12. فوزرية بوغنجور مثال "احمد امين دلاي شعراء الملحون المغاربة معجم بيبلوغرافي مجلة انسانيات العددين 85/86 سنة 2019 ص 53 /55
13. محمد الفاسي معلمة الملحون مطبوعة أكاديمية المملكة المغربية سلسلة التراث
14. موقع وزارة الثقافة الاردنية
- / http://www.culture.gov.jo/index. phpoption=com_content&view=articl e&id=4347&Itemid=141&lang=ar
15. (عن موقع الميزان البوابة القانونية القطرية)
16. حوار حبيب حيدر للشاعر الدكتور علي عبد الله خليفة مدير مجلة الثقافة الشعبية البحرينية جريدة الوسط العدد 2554 الاربعاء 2 سبتمبر 2009
17. مجل اخبار الخليج البحرينية العدد 14944 الخميس 21 فبراير 2019
18. مقال نحو جمع التراث غير المادي في المملكة العربية السعودية وحفظه وتوثيقه عمر عبد العزيز السيف مجلة الاداب م27 ع2 جامعة الملك سعود الرياض 2015 ص 36
19. موسوعة التراث الشعبي العراقي مجلة الثقافة الجزائرية 28 جويلية 2017
20. (طارق المالكي مقال المواصفات القياسية في التراث الثقافي غير المادي مجلة الثقافة الشعبية السنة العاشرة صيف 2017 العدد 38 ص 18)
21. http://tesauros.mecd es/tesauros
22. الدكتور سعد الصويان "تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي" مجلة الثقافة الشعبية العدد 06 صيف 2009 ص ص 53 – 54
22. محمد المرزوقي مجلة الاذاعة والتلفزة العدد 437 السنة 20 في 15 جانفي 1979 ص

الصور:

1. صور مولدة باستخدام الذكاء الاصطناعي.

تأمّلات في حِكَاية دعيدع الشعبية

أ. جعفر الديري – مملكة البحرين

ليســت الحكاية الشــعبية، مجرَّد حكاية يزجي بها كبار الســن أوقاتهــم، ويتابعها الناس بشــغف وأذهان تتخيَّل الشــخصِيات والأحداث، فتضحك حينا وتبكي أحيانا أخرى، إنَّها أرض خصبة لمختلف الدراســات التحليلية، والمقارنة، والوصفية، وسواها من دراســات علمية يزداد الاهتمام بهــا كلَّ يوم، وتلقى رواجا وتفاعلا واســعا من قبل الباحثين.

إنَّ موقــع الحكاية في الأدب الشــعبي، موقع القلب من جســم الإنســان، فهي أكثر مــوادِّه حيوية واكتنــازا باللآلئ القابلة للتشــكُّل كما يشــاء الدارســون، فعن طريقها يمكن تلمُّــس طبيعــة المجتمع نفســيا واجتماعيــا وأخلاقيــا، وعن طريقهــا يمكن اكتشــاف القيم والمبادئ التي تحكم ســلوك الناس، وعن طريقهــا أيضا يمكن التعرُّف على ميولهم وأهوائهــم وتطلُّعاتهم.

كذلك تــبرز أهميَّة الحكايــة في مقدرتها علــى «إذكاء الخيال وتحريك الســؤال»، كما تقول الفيلســوفة البلغارية الفرنســية جوليا كريســتيفا، حيث «تأخذنا إلى حافَّة

الوجـود، وتدعو مشـاهدها المتخيلة، القارئ أو السـامع، إلى أن يصبـح مسـافرا مملـوءا بالدهشـة، بمـا فيها من مشـاهد عجيبة».

وجوه مرعبة:

تلك المشـاهد العجيبة تـبرز من بينها وجـوه مرعبة، مدهشـة بقـوَّة حضورهـا، واسـتمرار تأثيرهـا، وجـوه لشـخصيَّات خرافيـة محرِّكـة للأحداث، وجـوه لأبطال عاشـوا منذ زمن بعيد في أذهان الناس، في سنوات الظلمة الجاثمة علـى البيوت مع غـروب الشـمس، والممتَّدة إلى الطـرق والمزارع والسَّـواحل. الخبابة، السـعلوة، أم حمار، أبو مغـوي، الطنطل، سـويجن، أسـماء حفظتهـا ذاكرة المزارعين وصَيَّـادو السَّـمك واللؤلؤ كرموز للشـرِّ وتعمُّد أذيَّـة الناس.

دعيـدع أو دعيـدع المقبرة.. أبو الشـماطيط، نسـبة للثيـاب البالية، والتي تسـمَّى في الخليج «شـماطيط»، مـن أهمّ هـذه الوجـوه، كما يشـير إلى ذلـك «بتصرُّف» الباحـث البحريني حسـين الجمري، فهو جـنِّي على هيئة قـرد، ووجه قطَّـة بأنياب لامعـة، وآذان طويلـة، «يروى عنـه أنَّـه كان يشـاهد في المقابـر، وفي المـزارع، حيث كان يظهر للفلاحين عنـد حلول الظلام، بعدَّة أشـكال، مُقلِّداً بعض الأصْـواتِ بهدف إغـواء النـاس وخداعهم».

مرويَّات بحرينية :

لقـد ذاعـت حكايـات دعيـدع حـتّى غطَّـت أجواء البحريـن والخليـج العـربي، وما زالـت تثير اهتمـام رواة الحكايـات والدارسـين علـى حـدٍّ سـواء، ولأنَّ الحكاية الشـعبية، كمـا يعرِّفهـا أهـل الاختصَاص (عمـل أدبي يتـم نقلـه شـفهيًّا من جيـل إلى جيـل)، تحظـى روايات كبـار السـن، بأهميَّـة اسـتثنائية، إذ لا يوجـد مصـدر لهـذه الحكايات سـوى مـا سـجلَّته الذاكرة، ومـا عادت فاسـترجعته من مشـاهد وأجـواء، على رغم ما يشـوب هـذه الذاكرة بفعل التقدُّم في السـن، ونسـيان الكثير من التفاصيـل، وترميمـه بإضافـة الكثير مـن المخيَّلة.

والسـيد سـلمان، أحـد أبنـاء المحـرَّق ممَّـن يـروي حكايـات دعيدع، رجـل في الثانية والثمانين مـن عمره ما زال محتفظـاً بقوَّته الذهنيـة والبدنية، قـضى جلَّ عمره بين المزارع والبحر، كما هو شـأن أبيه وجـدَّه رحمهما الله.

يقول السيد سـلمان: «لم أشـاهد الجنِّي دعيدع لا في صغـري ولا في كبري، غير أنِّي سـمعت عديداً من الحكايات عنـه، من ذلك مـا رواه لي جـدِّي رحمـه الله، وكان طاعناً في السـن وقتهـا، وكنـت في بداية سـن الشـباب، يذكر أن بيـت والده كان قـرب إحدى المـزارع الكبـيرة، العَامرة بأشـجار النخيل، وكثيرا مـا كانوا يسـمعون حركة مريبة على سـطح البيت، فإذا ارتقوا السَّـطح وجدوا «بسـر» الرطـب ملقى هنـاك، غير أنَّ جـدي لا يجـزم أكان دعيدع هو مـن رمى البسـر أم أحد الصبيـان العابثين».

ويذكر السـيد عن جدِّه موقفاً صعبـا تعرَّض له، حين كان يمشي قرب إحـدى المزارع، فصادف حمـارة تخرج من طريـق فرعي، وتصـوب نظراتها بحدَّة إليـه وكأنَّها إبليس الرجيم، وقد اسـتمرَّت في ملاحقته ولم تهدأ حتى رفسـته بقدميها القويتـين وكأنَّ لها ثأراً عنـده، فظلَّ يعاني الحُمى جرَّاء ذلك ولعـدَّة أيام، حتّى مَن الله عليه بالشـفاء.

ويواصل السـيد: «سـمعت جدِّي في وقت آخر، يحكي أنَّـه واثنين مـن أصحَابـه، كانـوا في عرض البحـر، حين سـمعوا من ينادي بصـوت مرعب طلباً للمسَـاعدة، غير أنُّهم لم يسـتجيبوا للصوت، خشـية أن يكـون دعيدع أو غيره من جـن، خصوصا والضبـاب كان منتشـراً يحجب عنهـم الرؤية».

كمـا يذكر السـيد سـلمان أيضـا أنَّ جـدَّه حدَّثه عن صديقـه الحـاج عبـد الله، وكان قـد اختفـى لسـاعات طويلـة، فأثار قلـق أهله وجيرانـه، ثمّ ظهر أشـبه بالميت الـذي يمـشي على قدمـين، وحين سُـئل قال إنّـه كان في طريقـه المُعتـاد، حـين ظهر له ضـوء من بعيـد، فتبعه «مِـن بهامتـه»، فأضاع طريقـه، وظلَّ يؤكـد أنَّ دعيدع اللعـين هو مـن جعله يخالـف طريقـه المعتاد.

المدهش أنَّ السـيد سـلمان ورغـم كثرة مـا روى عن

فلان وفلان، لا يؤمن بوجود مثل هذا المخلوق، ويرى أنه إحدى خرافات زمن الطيبين، زمن البسطاء الذين يصدِّقون كلَّ ما يسمعون، نظرا لقلَّة حظِّهم من التعليم، «فالحاصل اليوم أنّ جميع المتعلمين لا يؤمنون بوجود دعيدع ولا ما يشبهه من مخلوقات، إلاّ على أساس أنَّها حكاية خرافية وليست شخصية حقيقية، كان يشاهدها الناس».

الحاجَّة آمنة أم عبدالله، وتبلغ من العمر اثنين وسبعين عاما، وهي كذلك من سكنة المحرَّق، تتذكَّر أنَّ والدتها أخبرتها أن أباها أيّ جدّ الحاج آمنة، رجع إلى البيت ذات مساء، فزعا يتفصَّد جبينه عرقا، وكأنَّه شاهد عفريتا!، عاد وأغلق الباب بإحكام، وكأنَّ هناك من يطارده، ثمَّ ألقى بنفسه إلى الأرض وظلَّ لمدَّة غير قادر على الكلام، حتى خشيت جدَّتُه أن يموت لشدَّة ما هو فيه، ثمَّ هدأ نبضُه شيئا فشيئا، وأخبرها أنَّه كان قادمًا من تفقُّد «القراقير»، على عادته، حين أراد الاستحمَام في ماء العين، لكنَّه وما إن نزل للماء حتَّى تفاجأ بحركة غريبة وكأنّ هناك من فرَّ منها، فوقع في نفسه أن فيها جنًّا، وعليه الهرب بسرعة قبل أن يلتهمه.

وحين سألتُ الحاجة آمنة، إن كانت تؤمن بدعيدع حقًّا؟ أكَّدت أن دعيدع جنِّي، والله عزّ وجل قادر على خلق ما يشاء، وليس صعبا عليه سبحانه أن يملأ الدنيا بمخلوقات على شاكلة دعيدع. وتساءلت: إنَّ الحكايات التي تروى عنه كثيرة جدا، فهل يعقل أن لا تصدق ولا حكاية واحدة منها؟

أهزوجة عن دعيدع

وتتذكَّر الحاجة آمنة أيضا، لعبة كانت تلعبها صحبة عدد من البنات من أترابها، وكان من ضمنها أهزوجة «حرارتي.. مرارتي»، ترد فيها لفظة دعيدع، وهي ترويها كالتالي:

«حرارتي مرارتي.. سبع الطويلة جارتي

يا امنا ما تطال.. غضيرة الى الشام

جتني جعيدة من قطر.. تلعب على ضو القمر

يا دعيدع دليني.. يم العنب والتيني

انجان ما زلعتش ملعتش.. بالسيف والسچين

كرورو صميدة عو»

وترويها بشكل آخر أيضاً:

«حرارتي مرارتي.. سبع الطويلة جارتي

يا امنا القصيرة.. ما تطال الغضيرة

من الشاط إلى الباط.. إلى كريم المنزلة

جتنا دعيدع من قطر.. تلعب على ضو الجمر

يا دعيدع دليني.. يا ام العنب والتيني

إن جان ما زلعتش ملعتش.. بالسيف والسجيني

قرووص صميده عو».

والغريب في أمر هذه اللعبة أو الأهزوجة، أنها ترد أيضا في تراث أهل تاروت بالمملكة العربية السعودية لكن دون ذكر اسم دعيدع:

«حرارتي مرارتي.. سبع الطيور لجارتي

جانا صبي هاشمي.. يلعب على ڤَ القمر

سلسيلة دليني.. يا ام العنب والتين

وانكان ما تدليني.. قطّعتش ملعتش

بالسيف والسجيني».

أمَّا الحاج محمد أبو عيسى، وهو رجل في السبعين من عمره ومن سكنة المحرق أيضا، فيؤمن بوجود دعيدع، لأنَّه ببساطة وكما يعتقد من الجن، والقرآن الكريم ذكر الجن صراحة في أكثر من آية، كقوله تعالى (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون)، وقوله عزّ وجل (قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا)، صدق الله العظيم، لكنّ مسألة مشاهدته بالعين، أمر آخر تدخل فيه العواطف والتهيؤات، كما أنه شيء غيبي، ولا يعلم الغيب إلاَّ الله عزَّ وجل، غير أنَّ أبا عيسى يعود فيؤكِّد أن الإحساس بوجود الجنِّي أمر وارد،

مُتذكِّرا أن جـدُّه رحمه الله، أخبره أنَّه شـعر بشيء من هذا القبيـل، حـين كان في قاربه في عرض البحر، إذ شـعر وكأنَّ هناك من يراقبه وهـو يرفع «قرقور» السَّـمك من الماء.

سـيد علي سـيد حسـين، هو أيضا من أبنـاء المحرَّق كبـار السـن، يتذكّـر أن أمَّه كانـت تخوِّفـه في صغره من دعيـدع وأم حمار، ويقـول: إن أصـداء هـذه التحذيرات لا تـزال تطـنُّ في أذني، وما زلـت أتذكر وكنـت ألعب مع أطفال الحي، لعبـة الغمّيضة، أني وأحـد الأصدقاء دخلنا مزرعة صغيرة، غير مسـوَّرة، وشـاهدنا رجـلا طويلا جدا يتقـدَّم نحونا، ففررنا من المكان. ويتسـاءل سـيد علي: إذا كان ذلـك وهما، فكيف شـاهدناه نحن الاثنـين؟ ثمَّ يتابع ضاحـكا؟ عرفنـا بعد ذلـك أنَّها كانـت مزحـة ثقيلة من صبيـان كانوا أكبر منّا سـنًّا.

مغزى أخلاقي للحكاية

ويجد سـيد علـي في حكايـة دعيـدع وغـيره، مغزىً أخلاقيـا، فالآبـاء والأمَّهات كانوا يخشـون علـى أبنائهم من الخـروج ليلا، فربَّمـا اختطفهم من لا يخافـون الله، أو أوقعوا أنفسـهم في المشـاكل، لذلك نجدهم يحذّرونهم من الخـروج ليلا، كي لا يقعوا فريسـة لدعيـدع أو أم الخضر والليف.

حملتني مثل ما حملتك

أمَّـا روايـة الحـاج خليـل أبـو حسـين، فعجيبـة في تفاصيلهـا، فهـي تُذكِّـر بالحكايـة المشـهورة عنـد أهل القطيـف باسـم «ركبـة بركبة يا بـن عيد ماكـو زعل»، وعند أهل السـودان «ركبة بركبـة يا ود الزيـن»، غير أنَّ الحـاج خليـل، يرويها عـن معمِّر، يؤكّـد أنَّهـا حدثت له شـخصيا، كالتـالي: كنـت قد خرجـت من البيـت عازما تفقُّـد «حضرتي»، حين شـاهدت حمارة عند الشـاطئ، اقتربـت منها وحاولـت أن أمتطيها، فوجدتها تسـتجيب لي. دُهشـت وحمـدت الله تعالى أن يسـرَّ لي هـذه الدابة. انتهيـت إلى الحضرة، فوجـدت فيها من السـمك الكثير، فقلت في سـعادة «حمـدا لله.. ليلة مباركـة»، وجمعت

الكثير من السمك، ثمَّ استرعى انتباهي سمكة كبيرة، سارعت لاصطيادها، ومن عجب أنَّني وجدتها تستجيب لي أيضا، قلت وأنا مندهش: «غريبة، ليلة غريبة بالفعل»، لكنَّي حين بحثت عن الحمارة، لم أجدها، وكأنَّ البحر ابتلعها!، فاضطررت للعودة مشيا على قدميَّ، وأنا أنوء بحمل السمكة الكبيرة وبقية الصيد الوفير، غير أنّي وما ان اقتربت من الشاطيء، حتى نشف دمي رعبا؛ لقد فزَّت السمكة من بين يدي، وشاهدتها تتحوَّل إلى رجل طويل جداً، راح يعدو وهو يقول ضاحِكاً: «حملتني مثل ما حملتك».

مخلوق مائي

في مرويَّات دول الخليج العربي، عديد من الحكايات المشابهة لحكاية دعيدع، فتوجد في القطيف بالمملكة العربية السعودية – شخصية دعيدع، لكنَّه يختلف عن دعيدع البحرين، في كونه مخلوقا مائيا، يعيش في أعماق العين، وهو عفريت شرير وقاتل لا يطرف له جفن، وكلُّ ذي حظ سيء، ينزل العين، التي هو فيها، يسحبه إليه ويخنقه، إنَّه نذل حقير فحتّى جثَّة القتيل يبخل بها على أهله، ويحتفظ بها حتى تذوب في المَاء، وهناك مرويَّات أخرى لبحَّارة القطيف، يؤكِّدون فيها أنَّهم شاهدو دعيدع في ماء العين، على هيئة طائر أبيض، ومرَّة أخرى على شكل فأر خائف، وهناك من يزعم أنه شاهده مستلقيا على ظهره في أعماق العين، بجسم يشبه جسم الإنسان.

وممَّا يروى في هذا الإطار، بين سكَّان جزيرة تاروت – كما هو مذكور في الموقع الالكتروني «واحة القطيف» – قصَّة دعيدعة العين، وهي قصة تحكي عن خروج فتاة في عمر الثانية عشر مع أخيها الذي يصغرها سنّا، لم يكن بيتهم بعيداً عن قلعة تاروت، إذ كان يفصل بين بيتهم والقلعة شارع وسوق تاروت. وصلت الفتاة لعين العودة مع أخيها، وضعت أغراضها ولوازمها في مكان نظيف، وأمسكت بيد أخيها خوفاً عليه من أن يهوي في الماء فقد كان لا يعرف السباحة، والماء كان عميقا، نزلا عبر الدرجة حتى وصلا المكان المخصص للجلوس والاستحمام وتسمى الدكة. لم يطل مكوثهما، حتى تعالت صيحات النساء: «إلحقونا يا أجاويد» فاستجاب لهم أهالي المنطقة القريبة. وخرجت إحداهن للسوق طالبةً المساعدة والنجدة، حتى هبّ للنجدة سيد طه ودخل العين بعد أن تنحنح واستأذن الدخول، رمى بنفسه في أعماق العين، وبحث هنا وهناك حتى خرج متأسفاً لأن القدر لم يسعفه بإنقاذ البنت، فحملها إلى أهلها الذين فجعوا بمفارقتها للحياة.

وفي دولتي قطر والإمارات العربية المتحدة، يبرز وجه دعيدع، لكن بمسمّىً آخر هو «بودرياه»، ويعني بالفارسيه «أبو البحر»، وله حكايتان متداولتان، الأولى انه كان يتسلَّل الى قوارب الصيادين بين صلاة العشاء وأذان الفجر، ويختطف البحّارة ويأكلهم، ثم يغرق قواربهم، مما يستوجب على البحّارة أن يكونوا دائما في جماعة يحرسون القارب، ومتى ما أحسُّوا بوجوده صاحوا بصوت مرتفع: «هاتوا المنشارة والجدوم»، فيهرب ويأمنوا شرّه، والثانية يرويها الصيَّادون الذين يبحرون وسط البحر، يقولون ان بودرياه يظلُّ يصيح في الظلام الدامس، طالبا النجدة، لكنّهم لا يستجيبون لندائه، نظرا لمعرفتهم بحكم الخبرة أنه يحاول سرقة طعامهم وشرابهم وهما أعز ما لديهم في عرض البحر، وأنهم إن أنقذوه سيكافئهم بتخريب سفنهم، ولم يكن أمامهم للتخلُّص من صوته المنكر سوى تلاوة القرآن الكريم والأوراد والأدعية.

ويظهر دعيدع الكويت، على شكل حجر، يبتعد بمجرَّد الاقتراب منه، أو على شكل نار أو جسر، كما في كتاب الباحث الكويتي سيف الشملان (الألعاب الشعبية الكويتية): كان الناس «يتوهمون أنه في الظلام عندما يسير أحدهم يشاهد ناراً أو جسراً فإذا اقترب من الجسر بعُد عنه أو انتقل إلى محل آخر وهكذا يخاف من يشاهدها، وإنها من الجن، ومعروفة عندنا (ضو ادعيدع؛ أي نار ادعيدع). وكانوا يخوّفون الأولاد بها حتى لا يخرجون ليلاً».

لكن صورة بـو دريـاه في الكويت، تختلف عـن صورته في الإمـارات وقطر، فهـو «البودريا» وليـس بودرياه، وهو على هيئة إنسـان نصفه على شـكل سـمكة تجوب البحار ويسـمع صياحهـا في الليـل في البحـر علـى هيئـة غريق وعنـد الاقتراب لإنقاذها تتعمَّد إمسـاك المنقـذ وتغرقه في البحر، وهي مشـابهة لحوريـة البحر، واللافـت في أمر هذا «البودريا»، أنه شـبيه بـ«إنسـان الماء»، ذاك الذي ذكره كمـال الدين الدمـيري في كتابه «حياة الحيـوان الكبرى»، عن إنسـان الماء ذي الذنب الذي سـمي أيضا شيخ البحر. وكنظـير عربي لأسـاطير فتاة البحـر وعـروس البحر ورجل البحر الغربيـة ذات الأصـول اليونانية القديمة.

غياب الراوي العليم

عنـد التأمُّـل في الروايات السـابقة المأخوذة شـفهيا مـن رواة بحرينيـين، وفي بقيَّـة المرويَّـات الذائعـة عـن حكاية دعيـدع، تسـتوقفنا عديد مـن النقـاط الجديرة بالنقـاش، أوَّلُها غيـاب الراوي العليم، فالـراوي هنا ليس بطـلاً للقصَّـة، يقول أنا شـاهدت دعيدع، ولا حـتَّى راويا عـن بطلها، أنه شـاهد دعيـدع، وإنما هو ناقـل لكلام من يقـول إنه سـمع فلان يقـول إنه شـاهد دعيـدع، وحتى هذا الـذي يقول إنه شـاهد دعيـدع، يشـكِّك في النهاية ويتسَـاءل: أكان هو دعيـدع حقًّا؟

رتابة وتدخُّل في الأحداث

هو أيضا يحكـي برتابة وبطريقة تسـجيلية، ويتدخَّل أحيانـا مُعلِّقـا على الأحـداث وعلى الشـخصيات، الأمر الذي من شـأنه أن يثير الريبـة بأنه ربَّما أضَـاف للحكاية من عنـده، وهـؤلاء الذيـن يتقنـون الحكي، كثـيرون في مجتمعنـا المـاضي، ويندر أن تجلـس مع رجل مـن كبار السـن، لا يتحدَّث بسلاسـة وبطريقة واضحة مدهشـة في سـردها الأحداث بأسـلوب تشويقي، يسـتأثر بقلوب المستمعين.

وهنا يبرز سؤال مهم؟ أليس من المرجَّح أن يكون دعيدع شخصيَّة أدبية متخيَّلة، تفتَّقت عن مُخيلَّة مبدع أدبي، وجد في اللسان عِوضا عن جهله بالكتابة، فراح يحكي للناس عن مخلوق كذا وكذا، ثمَّ جاء من بعده من أضاف للحكاية مواقف أخرى، وألبس دعيدع، صفات مخلوقات أخرى؟ يعرِّف شين بي لياو، ضمن (موسوعة ستانفورد للفلسفة)، التخيُّل، بأنَّه «تمثُّل الأشياء دون أن تكون ماثلة أمامك كما هي في الواقع، في التو، وبذاتها. يمكن للمرء استخدام التخيل لتمثل الإمكانات المحتملة لا الواقعية، ولتمثل الأزمان الأخرى لا الحاضر، ولتمثل وجهات النظر غير الخاصة به. وبخلاف الإدراك والاعتقاد، فإن تخيل شيء ما لا يتطلب أن يكون ذلك الشيء حقيقيا. وبخلاف الرغبة أو التوقع، فإن تخيل شيء ما لا يتطلب من المرء أن يتمنى أو يتوقع أن يكون الشيء واقعيا». لا يتطلب الأمر إذاً أن يكون الشيء واقعيا، فهل دعيدع شخصية متخيَّلة، أملتها الظروف الصعبة التي كان يعيشها البحَّارة لعدَّة أشهر منقطعين عن أهلهم وأحبائهم في عرض البحر؟ فإنّ من شأن هذه الليالي الطويلة في السفينة، في منطقة نائية مظلمة سوى من ضوء القمر أن تخلق في نفوس البحارة والغاصة عن اللؤلؤ، عديدا من الصور المعبرة عن شعورهم بالوحدة، والخشية من وقوعهم فريسة لمخلوقات يؤمنون إيمانا جازما أنَّها موجودة بأمر الله تعالى.

شخصية طاغية

يبدو دعيدع أيضا شخصية طاغية مسيطرة تماماً على مجريات الحكاية، لا يترك منفذاً لشخصيات أخرى لقول أو فعل، سوى ما يخدمه هو، ويبرز وجوده هو، كفرد مميَّز، يأنف أن يأتي في جماعة من الجن أو «الدعادعه»، نعم ربّما قابل ضحيَّة واحدة أو مجموعة من الضحايا، أما هو فلا يليق باسمه سوى أن يكون لوحده، مخيفا مرعبا، قادرا على فعل ما يشاء بالناس.

متى حدث ذلك؟

أمَّا الزمن الذي يظهر فيه دعيدع، فرتيب يأتي دائماً على هيئة استرجاع واستذكار بصِيغة الماضي، فهو ليس تعاقبيا قابلاً للانعكاس والارتداد، وهو لا يُحدَّد سوى أنه في ذلك الزمان، متى حدث ذلك؟ لا يُجاب على هذا السؤال في حكاية دعيدع، فلا توجد سنوات بعينها ظهرت فيها حكايات دعيدع، وإنما يقال إنها سنوات كانت الظلمة فيها تغشى الأماكن بمجرَّد غروب الشمس، فهل هي محاولة من الراوي الانفلَات من الحساب، حين يعمد لقول الحكايات بدون تحديد زمن معيَّن؟ وهل أخذها من مكان آخر؟ هل سمعها من جيرانه أهل الخليج العربي؟ أو من أحد المتعلمين ممَّن تسنَّى له قراءة حكايات شعبية عالمية مثل حكايات الأخوين غريم أو حكايات هانز اندرسون، فصاغها بأسلوبه وبطريقته الرائعة في الإدهاش؟!

بين العلم والخرافة

لنا أن نتساءل أيضا، عن ثقافة أبناء ذلك الزمان؛ أكان لمحدودية الثقافة وقتها دخل في خلق مثل هذه الشخصيات وتقبُّل الناس لها؟ يقول الدكتور عبد المحسن صالح في كتابه «الإنسان الحائر بين العلم والخرافة»، الصادر ضمن سلسلة عالم المعرفة: «ولقد ظلت البشرية تستند إلى رؤية خرافية في تفسير أحداث الكون، إلى أن بدأ الإنسان رحلته الشاقة والطويلة لاستكشاف «العلل» الحقيقية التي تكمن وراء الأحداث»، ومن نافلة القول أن العلم فتح الآفاق أمام الانسان، وأطلق فكره وإنسانيته، وحرَّره من عديد من الخرافات والأساطير، وترقَّى به من التبعية إلى القيادة، «لكن الغريب أن الإنسان المعاصر الذي قطع أشواطًا بعيدة من هذه الرحلة نحو حضارة وتفكير يقومان على منطق «السببية» الذي يفسر الظواهر الطبيعية والبشرية منطلقا من أرضية البحث التجريبي، هذا الإنسان لا يزال يحمل فوق كاهله طبقات متراكمة من آثار تفكيره الخرافي في الحقب السابقة». فإذا كان

الإنسان المعاصر، إنسان العلم، الذي يعيش في مدن مُهندَسة، بها طرق مسفلتة وشوارع تغمرها الأضواء، لا يزال يحمل طبقات متراكمة من آثار تفكيره الخرافي!، فكيف هو حال أناس بسطاء عاشوا في بيوت من طين وأكواخ من سعف النخيل، لا يعرفون سوى البحر والزراعة مصدَراً لأرزاقهم؟

أمكنة غير مأهولة

كذلك يستوقفنا المكان، الذي يلعب فيه دعيدع لعبته، فهي نفسها الأمكنة التي تتواجد فيها بقية المخلوقات الخرافية، فأحداث حكاياته تقع دائما في الأمكنة غير المأهولة، حالكة الظلمة، في المزارع أو عند السَّواحل أو فوق السفن وسط البحر، حيث يجتمع هؤلاء الذين يفارقون عوائلهم لعدة أشهر، بحثاً عن اللؤلؤ، ويقضون ساعات الراحة القليلة مسَاءً يتحدَّثون تحت ضوء القمر، محتمين بتجمُّعهم من دعيدع وأشباهه من جن، فربَّما خرج لأحدهم فالتهمه.

مجرم بشع المنظر

ماذا عن صفات دعيدع وسلوكيّاته؟ إنَّه قبيح المنظر، بشع، على هيئة قرد، ووجه قطَّة بأنياب لامعة، وآذان طويلة، قادر على أن يتلوَّن بالهيئة التي يريدها، أحيانا يكون بطول نخلة معمِّرة، وأحيانا يحجب الأفق باتساعه، وتارة يظهر على شكل نور يَخطَف الأبصَار، ويزيغها عن الطريق الواضح، وتارة لا يتبين له شكل وسط الضباب، سلوكيَّاته وتصرّفاته عابثة لا تقيم وزنا لشيء، فهو يتلبَّس عبث الأطفال تارة، فيرمي «بسر» الرطب على البيوت، ويحاول إفزاع الناس بأية وسيلة ممكنة، وتارة يتلبَّس روح مجرم لا يتوانى عن القتل في سبيل إشباع رغباتِه، وقد يصل به الأمر إلى السَّاديَّة والتلذُّذ بأكل ضَحاياه، لا يفرِّق بين كبار في السن وبين صغار لا ذنوب عليهم، لا فرق عنده بين رجل شرير وبين طيب حسن الأخلاق، بين امرأة محترمة وأخرى عابثة، فبالنسبة له جميع الناس صيد ثمين. إنَّه يمارس لهوه وعبثه وسط الظلام، فهو يخاف ككلِّ الجن من الأضواء، ويخشى افتضاح أمره، وبالتالي قتله من قبل الناس، وهو أيضا لا يكاد يسمع آيات الله تتلى حتّى يولِّي فزعا، هو أيضا يتخيَّر ضَحاياه من البسطاء، غير المتعلِّمين، وأكثرهم أمّيون لا يقرؤون ولا يكتبون، يعتمدون على آذانهم في كل معلومة أو فكرة تصِلهم.

دعيدع كان من الجن

غير أنَّ صفات دعيدع وسلوكيَّاته لا تختلف في شيء عند التأمُّل فيها عن بقيَّة أبطال الحكايات الخرافية في التراث الشعبي: الخبابة، السعلوة، أم حمار، أبو مغوي، الطنطل، جميع هذه الشخصيات لها نفس صفات وسلوكيات دعيدع، فهل هي صور لشخصية واحدة تواجه الناس، وتتلوَّن كما تشاء، أم أنَّها صفات خلقتها ذاكرة مشبّعة بقصَص الجن والعفاريت، فجميع الراوة الذين استأنسنا بحكاياتهم يروون أن دعيدع من الجن، لكن كيف عرفوا أن دعيدع من الجن؟ هل شاهدوه؟ أليس الجن مستترا عن أعين الناس؟ في معجم لسان العرب لابن منظور: «جَنَّ الشيءَ يَجُنُّه جَنّاً: سَتَره. وكلُّ شيء سُترعنك فقد جُنَّ عنك. وجَنَّه الليلُ يَجُنُّه جَنّاً وجُنوناً وجَنَّ عليه يَجُنُّ، بالضم، جُنوناً، وأَجَنَّه: سَتَره؛ قال ابن بري: شاهدُ جَنَّه قول الهذلي:

وماء وَرَدْتُ على جِفْنِه وقد جَنَّه السَّدَفُ الأَدْهَمُ

وفي الحديث: ﴿جَنَّ عليه الليلُ﴾ أَي سَتَره، وبه سمي الجِنُّ لاسْتِتارِهم، واخْتِفائهم عن الأبصار».

الصور:

- صور من تصوير الكاتب.

عادات وتقاليد

معتقدات الثقافة الشعبية
والتوجهات المستقبلية 102

النسق الثقافي للحليّ: ودلالاتها الرّمزية
عند المجتمع الأمازيغي: بالجزائر- مقاربة
سيميائية تحليلية 118

الرَّاكَدْ (الراقد)
في أعراف قبَائل زيان المغربية 128

1

معتقدات الثقافة الشعبية والتوجهات المستقبلية

أ. فاطمة الجابري – سلطنة عُمان

المقدمة:

يشـكّل التوجّه المسـتقبلي أرضيةً وأساسًـا لأهداف الفرد وخططـه، وهو بمثابة مسـار يُبقيه الفرد بمخيلتِه يعملُ عليـه في مراحلِ عمره وطوال حياتـه بُغية الوصول إليـه، علـى الرغم مـن الظروف الـتي يمكـن أن تعرقل طريقـه، محاولًا إيجـاد بدائل لتلـك الخطط التي لم تسـمح الظروف بتحقيقهـا؛ ولأن التوجه المسـتقبلي يتضمن ما هـو قادم في حيـاة الفرد، فهو ينطـوي على المجهـول الذي يجعل الفـرد في حالة من عـدم اليقين حيـال مسـتقبله (زيّـاد، 2019). ناهيك عـن الظروف التي يعيشـها الفرد، الـتي لابد أن يكون لها إسـهامٌ في ذلـك التوجه.

تتنـاول الدراسـة نقـاش العوامـل الـتي تُسـاهم في التأثـير علـى توجهـات الفـرد المسـتقبلية وخياراتـه، ومـن هـذه العوامـل معتقـدات الثقافـة الشـعبية، لـم يكـن اختيارنـا لعامـل الثقافـة الشـعبية اعتباطيًـا، وإنمـا كان قائمًـا علـى ملاحظـات مـن

السياق الاجتماعي، محاولين بلورة تساؤل واختباره على أرض الواقع، عن طريق تشكيل مجتمع قابل للدراسة للتوصل إلى إجابات عن هذا التساؤل، والتأكد من صحة تأثيرهذا العامل وحجم التأثير الذي يحدثه.

تسعى الدراسة لإثراء المعرفة النظرية والإضافة العلمية للدراسات التي تناولت مثل هذه الموضوعات؛ إذ أن معظم الدراسات التي وجدناها لم تختص بمعالجة هذا الجانب، بل درست مستوى الخرافات لدى الفرد بالتحديد، وما الخرافات الشائعة بين أفراد المجتمع وبين الطلبة على وجه الخصوص، وعلاقة بعض المتغيرات في مستوى التأثر. ولكن تلك الدراسات لم تتناول موضوع التوجهات المستقبلية في علاقتها مع المعتقدات الشعبية وإنما دور الثقافة عمومًا. فإذا افترضنا أن معتقدات الثقافة الشعبية تؤثر في سلوك الفرد في الزمن الحالي وأثّرت في سلوكه في الماضي من حيث اتخاذ القرارات المختلفة وتوجيه السلوكيات المختلفة، فلماذا لا يوظف الفرد المعتقدات الشعبية في تخطيط مستقبله أيضًا؟ علمًا أن تشكيل الخطط المستقبلية به كثير من اللايقين، الذي من الممكن أن يثير حالات من القلق والحيرة لدى الأفراد.

تنطلق دراستنا الحالية من السؤال المركزي التالي: كيف تؤثر الثقافة الشعبية على التوجهات المستقبلية؟ حيث تكمن أهمية الدراسة في التطرق إلى جزئية مهمة في تأثير المعتقدات على التخطيط المستقبلي، فالسلوك المستقبلي تباعًا، مما سيسهم في توسيع دائرة فهمنا للعلاقة بين المعتقدات والتوجهات المستقبلية ليس على السلوك الحالي فحسب، بل على التوجه والسلوك المستقبلي أيضًا. ومن سؤال البحث المركزي نشتق أسئلة البحث الفرعية الآتية:

- كيف يوظف الأفراد الثقافة الشعبية أثناء التخطيط المستقبلي؟
- ما هي استراتيجيات الأفراد للتعاطي مع تحديات التخطيط المستقبلي في ظل اللايقين من تحقق ا لتخطيط ؟

ننطلق في هذه الدراسة من تأطير الموضوع في محورين أساسيين وهما التوجهات المستقبلية ومعتقدات الثقافة الشعبية والتي سنتناول تحليلها ونقاشها فيما بعد.

التوجهات المستقبلية:

للتوجهات المستقبلية تعريفات عدة، ومن وجهات نظر مختلفة انطلاقًا من منظور كل عالم أو باحث. وتأتي التوجهات بمعنى الخيارات التي يضعها الفرد لمستقبله لذلك سيُلاحظ في النقاش الآتي أننا نستخدم أحيانًا مصطلح توجهات وأحيانًا أخرى مصطلح خيارات. وفيما يأتي عرضٌ لبعض التعريفات التي توضح معناهما:

تُعرّف Seginer (2008) التوجه المستقبلي أنه الصورة التي يمتلكها الأفراد عن مستقبلهم، وتعطي مثالًا على ذلك السيرة الذاتية للفرد؛ فهي ترى أنها تعكس قصة حياته الشخصية، التي تتكون من مجالات الحياة التي يراها الفرد مهمة وتعطي معنى لحياته، وينظر للتوجه المستقبلي على أنه الأهداف والخطط والخيارات التي يضعها الفرد وتوجّه سلوكه، واضعًا في الاعتبار التحولات التنموية والشخصية والثقافية، التي تتطلب منه الاستعداد لتغيير هذه التوجهات.

في حين يعرّفه Yowell (2000) على أنه مجموعة الخطط والتطلعات والتوقعات والمخاوف، التي تتطلب من الفرد تحديد الأحداث المحتملة في مجالات الحياة المختلفة، في المستقبل القريب أو البعيد. أجرى هذه الدراسة على المراهقين اللاتينيين، ويرى أن توجهات الطلبة تتأثر بقيم الأسرة التقليدية خاصةً الإناث؛ إذ تؤثر هذه القيم في الإناث في تحمل توقعات المستقبل المتضاربة، ويعطي الباحث مثالًا على مثل هذا التضارب؛ إذ يقول:

إن الإناث قد يضعن خيار الزواج والتعليم في الجامعة معًا، ولكن هذين التوجهين أو الخيارين غير متوافقين في المجتمع اللاتيني، وعليه تختلط التوجهات بالتفاؤل من جانب الأنثى، والرقابة الداخلية والأولويات المضمنة، والسياق الثقافي لمجتمعها.

ومن جانبنا فإننا نرى تعريف (2000) Yowell هو التعريف المناسب للتوجهات المستقبلية؛ إذ إن التعريف هنا مبني بشكلٍ متكامل، فهو يتضمن كل ما يمكن أن تمثله التوجهات سواء في مضامينها الإيجابية أم السلبية، ومن ناحية تركيزها على التطلعات والمخاوف على حدٍّ سواء. ولم يقتصر على جانب إيجابي وأغفل الآخر أو العكس، إضافةً إلى أنه أشار في تعريفه للمستقبل القريب والبعيد؛ لأن الخطط أو التوجهات المستقبلية تختلف من فرد إلى آخر؛ أي قد يكون التخطيط ليوم أو لأشهر أو سنوات، آخذًا في الاعتبار الظروف المحيطة التي من شأنها التأثير في مجرى التوجه المستقبلي، ولكن ما لم يُشر إليه في هذا التعريف هو أن التوجهات المستقبلية لا تأتي تعسفيًّا أو عشوائيًّا وإنما تكون مبنية على أساس ما يعيشه الفرد في الحاضر، والذي تكوّن في الأساس من الماضي؛ فهو تراكمات يتشكل منها ا لمستقبل .

فالنظر إلى المستقبل لا يتطلب منا محو الماضي وتجاهله، وإنما المرور به ونقده ومن ثم تجاوزه واستبدال كل ما لا يتماشى معه، إضافةً إلى أنّ النظر إلى المستقبل يتطلب منّا الأخذ بالتغيرات التي تطرأ على الحاضر. ودائمًا ما يشغل المستقبل بال الفرد وينظر إليه بنظرة تشاؤم أو تفاؤل، ويكون الفرد في حالة خوف وقلق وعدم اطمئنان من مستقبله. ومن هنا يمكن القول إن أي فرد يكون له موقف حيال مستقبله في حالة التفكير به والتخطيط له. أما عن حالة الحياد تجاه المستقبل (أي عدم اتخاذ موقف حياله) فيدل على عدم وجود علاقة بين الفرد وحاضره ومستقبله على حد تعبير (زيّاد، 2019). ونحن نرى أن عدم اتخاذ موقف حيال المستقبل هو في حد ذاته موقف؛ فمثلًا الفرد الذي يرفض أن يكون له موقف تجاه المستقبل قد يكون منطلقًا من خلفية دينية على فرض أن المستقبل بيد الله وأن الإنسان مسيّرٌ أكثر من كونه مخيَّرًا، وهناك مثل يقول: «لو تجري جري الوحوش غير رزقك ما تحوش»، وكما يرى ليبوفتسكي هناك من ينطلق من أرضية نيوليبرالية تعظِّم الحاضر (الآن-هنا) على حساب المستقبل (نقلًا عن عبيدي، 2020)؛ أي الاستمتاع باللحظة في ظل عدم التيقن بما سيكون عليه الوضع في المستقبل. وقد شهِدنا هذا الأمر بشكلٍ ما في حالة كورونا؛ إذ حاول الناس الاستمتاع بالانفراج النسبي على مستوى الإجراءات لأنهم لا يدرون (أو بالأحرى يتوقعون الأسوأ) حيال المستقبل. وعليه يأتي السؤال هنا: كيف يمكن للمرء التفكير والتخطيط بمستقبله في ظل ظروف من عدم اليقين؟

فالمستقبل على صلة بالفرد الذي يكوّن تجاهه شعورًا ويشكّل نحوه نظرة، سواء كانت نظرة أمل أو يأس. ومن هنا تظهر العلاقة بين الذات والمستقبل، ولا يمكن أن يتخلى الفرد عن هذه العلاقة؛ ذلك لأن تخلّيه يعني فقدانه للحس الذاتي بالمسؤولية؛ إذ أن شعور الفرد بالمسؤولية -التي قد تتوسع لتشمل محيطًا أوسع من الفرد؛ أي تكون الوجه الآخر لمسؤوليته عن الآخر وعن مجتمعه- هي ما يدفعه للتخطيط والتفكير، أي ما يحفزه للتفكير والعمل، فيقول زيّاد: «كل إنسان بلا مستقبل هو بلا وجود والعكس صحيح» (زيّاد، 2019: 113). ولكن يجب ألا ننسى أن الإنسان ليس نشاطًا «إبستمولوجيًا» منعزلًا عن محيطه، لذلك فالإنسان ينظر للأشياء انطلاقًا من ذاته؛ أي علاقته مع ذاته وتكوينه الثقافي والاجتماعي أي صلته بمحيطه الاجتماعي، بمعنى أنه لا يمكنه اتخاذ أي قرار دون أخذ السياق الاجتماعي الذي يعيش فيه بالاعتبار.

في المقابل فإن عدم تفكير الفرد بمستقبله والناتج عن حالة اليقين التي نعتقد بها تجاه المستقبل -سواء كانت إيجابية أي تحمل الأهداف المنتظرة أم سلبية تنطوي على عدم تحقيق الخطط والأهداف- توهن العمل

وتثبط الهمة والتطلع للمستقبل بحسب رأي زيّاد (2019)، فهو يرى أن اليقين الذي يؤدي للاطمئنان للمستقبل مثل اليقين الذي يؤدي لليأس منه، وهذا في حد ذاته يحبط التطلع والإنجاز والتفكير. يرينا زيّاد وضعية الفرد عندما يكون في حالة من اليقين، أو حتى شبه متأكد من تحقيق أهدافه؛ فهو لا يكون بحاجة للتفكير الكثير بمستقبله، ويشبهه بالفرد الذي يكون يائسًا من مستقبله، من ناحية أن كليهما ليسا بحاجة للتفكير بالمستقبل، ويمكن أن أطرح مثالًا على ذلك: فالفرد الذي تكون لديه إمكانات مادية لمواصلة التعليم العالي قد تكون فرصته أعلى في الحصول على ذلك من الآخر متدني الحالة المادية؛ فالأول ليس بحاجة إلى أن يفكر كيف يصل لهدفه، والآخر قد لا يفكر فيه بسبب عدم توافر الإمكانات اللازمة.

ويختلف مستوى المعتقدات التي يكتسبها الفرد من ثقافته الشعبية من فرد إلى آخر، ويحدد هذا العامل قابلية الفرد لاكتسابه معتقدات الثقافة من عدمها.

معتقدات الثقافة الشعبية:

للثقافة الشعبية عدة تعريفات قد تضلل فهمنا لماهيتها بالمعنى الدقيق؛ ذلك أن هذا النوع من الدراسات تستدعي الحديث عن الحياة اليومية للأفراد في مجتمعٍ معين. ولكن هناك اجتهادات من قِبل العديد من الباحثين في تعريف الثقافة الشعبية، انطلاقًا من ملاحظات إمبريقية توضّح العناصر التي تشكلت منها هذه الثقافة.

إذ يعرفها خليل (1994: 4) على أنها «الثقافة الوطنية والقومية لجماعةٍ بشرية، لكنها موظّفة جزئيًا في مجالات معينة دون سواها» ويرى بوزيد أن الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تميز المجتمع الشعبي (المجتمع الذي يتبنى ثقافة شعبية)، وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية، وهي ليست التي شكّلها الشعب فقط، بل هي تلك التي قَبِلها وتبنّاها، ولكنها ليست بالثقافة الأزلية والأصلية التي لا تتغير. كما أنها

2

لا تقتصر على فئة اجتماعية معينة، بل تضم فئات وطبقات اجتماعية مختلفة تجمعهم العادات والتقاليد والاهتمامات نفسها كما ذكرنا آنفاً (بوزيد، 2019).

بينما يعرفها مدبولي (1984: 61) بالفولكلور والذي يمثّل ثقافة الشعب التي لا تدخل في نطاق الدين الرسمي أو التاريخ، وينطبق هذا التفسير على محتويات الحضارة الإنسانية، من موروثات ثقافية باقية، وكل مظاهر الفولكلور التي مارستها المجتمعات التقليدية.

مما سبق يتضح أن هناك اتفاقًا وعناصر مشتركة

بين التعريفات في أن الثقافة الشعبية هي الموروث الثقافي من عادات وتقاليد، تُشكّلها جماعة معينة قد تميزها عن غيرها من الجماعات، ولكن نرى أن هذه المحاولات نحو صياغة تعريف يوضّح ماهية الثقافة الشعبية لم تكن كافية؛ إذ أنها تتداخل وينصهر فيها عدد من المعاني المشتركة مع تعريف الثقافة بمعناها العام والمعروف، وأنواع أخرى من الثقافات كالثقافة الجماهيرية. كما أنها لا يمكن أن تقتصر على العناصر الظاهرة، بل تشمل رموزًا لا يمكن وضعها في إطار محدد، وهي متغيرة نظرًا للطريقة التي تُنقل بها كما ذكرنا. كما لا نتفق مع مدبولي في أن الثقافة الشعبية لا تدخل في نطاق التاريخ بل هي التاريخ ذاته لتلك الجماعة التي تتبناها من عادات، وتقاليد، وطقوس ممارسَة عبر السنوات؛ إذ إنها موروث وتراكمات تتناقلها الأجيال في قالب يعيد نفسه، مع الأخذ في الاعتبار تلك العناصر التي يتم حذفها أو تحريفها، فهي بحاجة لرأس مال ثقافي لإنتاجها، ولا يمكن أن تكون آنية أي لا علاقة لها بالتاريخ، ومن الملاحظ أن هناك تناقضًا في التعريف نفسه، إذ أشار مدبولي إلى أن الفولكلور لا علاقة له بالتاريخ، ثم يشير إلى أنه عبارة عن موروثات ثقافية باقية.

ومن الثقافة الشعبية تتكون بعض المعتقدات التي يؤمن بها أفراد ذلك المجتمع، والتي أثّرت بشكلٍ أو بآخر على تشكيل سلوكهم في الماضي وما زالت تؤثر في الحاضر، وقد تؤثر في تشكيله مستقبلًا، فالمعتقدات الشعبية هي نتاج للثقافة الشعبية، ويمكن تعريفها بالآتي: هي كل ما يؤمن به الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي أو الميتافيزيقي فوق الطبيعة، وهي لا توجد في الواقع بشكل مستقل وظاهر وملحوظ، وإنما هي خبيئة في صدور الناس تترجم على هيئة سلوكيات وممارسات وأنشطة (أبو القاسم، 2017).

وهي تلك المعارف التي يؤمن بها عامة الشعب، والتي تتعلق بالعالم الطبيعي الملموس أو غير الملموس أو ما فوق طبيعي، كما تتعلق بالجن، والشياطين، والأرواح، والأولياء الصالحين، وطرق استطلاع المستقبل، وتسمى المعتقداتِ الشعبيةَ لإيمان عامة الشعب بها، ولأنها تراكمت لديهم من أزمنة بعيدة، ومن مصادر مختلفة وبشكل عفوي؛ أي دون أن يجري تلقينها على نحوٍ واعٍ ومقصود من خلال مؤسسات المجتمع وأطره الرسمية، وهي تمثّل نظامًا متكاملًا يسيّر حياة الجماعة التي تنظّمه بشكلٍ ظاهرٍ أو خفيّ، وهي وليدة حياة الشعب وأفكاره وتجاربه، ولكن لم تثبت صحتها في النظامين الرسميين الموجودين في أي مجتمع؛ وهما العلم والدين الرسمي (كناعنة، 2012).

يشترك التعريفان في عناصر عدة من حيث إن المعتقدات الشعبية موجودة في داخل الفرد، تظهر في ممارساته وترتبط بالعالم الطبيعي والميتافيزيقي، وهي تلك التي يؤمن بها عامة الشعب في مجتمع معين. ويؤكد كناعنة أن المعتقدات تمثل تراكمات من الماضي، أي لها علاقة بالتاريخ وهذا بعكس ما جاء به مدبولي في تعريفه للثقافة الشعبية المذكور آنفًا، إذ ليست المعتقدات الشعبية إلا نتاجًا للثقافة الشعبية. وبما أن المعتقدات الشعبية يتم تناقلها شفهيًا وبدون عمل منظم من أي مؤسّسة رسمية فهي غالبًا لن تكون خالية من الإضافات.

وهنا يركّز زيّاد على إشكالية النقل الشفوي للثقافة الشعبية، والتي تظهر على هيئة معتقدات تترتب عليها سلوكيات تنطوي على نوع من الانغلاق عن الآخر، بل وبالأحرى عن التغيير، فهي تسعى إلى تثبيت العناصر الشعبية والحرص على استمرارها، ولكن هي بذلك الخطاب الشعبي تكرّس صورة عمياء عن المجتمع، ومنها ينشأ الانغلاق. ويترتب على ذلك إشكالية أخرى وهي إشكالية «الانحياز» أو التحيز الثقافي في الثقافة الشعبية، والتي تمارس فيه دورها السلطوي بوصفها مقرِّرًا، وعليه فهي ضد الفردية وحرية الاختيار، بل وتضع قيودًا لهذه الخيارات. وهذا من شأنه أن يؤثر على مستوى المسؤولية لدى الفرد المنتمي للثقافة الشعبية، ومنها ينشأ الحياد أو عدم القدرة على اتخاذ

موقف شخصي فردي. لكن على الرغم من ذلك لا يمكننا التقليل من أهمية التراث الشعبي من الناحية الثقافية والاجتماعية، فهو يشكّل هوية مجتمع ويمثّل قيمته أمام المجتمعات الأخرى. لكن تكمن التفرقة بين الجانبين في أميّة الخطاب الذي تقدمه الفئة التي ما زالت تتشبث بمعتقدات تثبّت بها أشكالها الاجتماعية، والتي بدورها تشكل نفوذًا تكتسب منه سلطتها (زيّاد، 2019).

فالإشكالية المتعلّقة بطريقة نقل المعتقدات الشعبية، والتي تنطبق أيضًا على ما يعرف بالدين الشعبي -وهو أحد أشكال التدين الناتج من تأثير الثقافة الشعبية على الدين الرسمي- تجعل كلًّا من المعتقدات والدين قابلَين للتحريف والإضافة؛ إذ إن طريقة النقل هذه لا تخلو من الشوائب، وعليه تختلط المعتقدات الدينية بمعتقدات وتقاليد ثقافية تُسهم في تغيير معناها. وهذا ما يظهر في ثقافة المجتمعات التي يرتفع فيها مستوى الإيمان بالمعتقدات الشعبية، فيرى كلافال (2010) أن المعتقدات هي التي أسَّست وكوّنت المجتمع؛ فهي سابقة للدين، ومن ثم يصعب تركها والتخلي عنها أو تجاهلها لإحلال معتقدات أخرى مكانها، ومن هنا يحاول الأفراد في تلك المجتمعات ربط المعتقدات الشعبية بالمعتقدات الدينية، وإضافة الشرعية عليها بأي شكلٍ من الأشكال.

يُرجِع العديد من الباحثين سبب وجود هذه المعتقدات وعدم تراجعها لعدم الانفتاح، ولغياب التعليم في بعض الأحيان، ولكن من الملاحظ أنه على الرغم من الانفتاح الحاصل في الوقت الراهن، ومع تقدم التعليم ووصول الفرد لمراحل تعليمية متقدمة، ما زالت هذه الإشكالية تظهر عند فئات متنوعة حتى المتعلمة منها، فما الذي يجعل الخطاب الشعبي (من معتقدات وممارسات شعبية ودين شعبي) في تصاعد؟

من خلال الاطلاع على عدد من الدراسات، يتضح أن السبب في تصاعد الخطاب الشعبي هو محاولته لمقاومة التغيرُّات التي تهدد فاعليته وبنيته

3

الأساسية، والمتمثّلة في الأشكال الاجتماعية التقليدية بكل محتوياتها. ويرى المنتمون للثقافة الشعبية أن التخلي عن العنصر الشعبي يعني التخلي عن الهوية؛ فالفرد الذي يتخلى عن ثقافته الشعبية هو «هجين» بسبب افتقاده للأصالة التي لا يمكنه أن يحصل عليها إلا من منظومة القيم والعادات والتقاليد؛ التي ترسمها وتشكلها الثقافة الشعبية (زيّاد، 2019). فيصبح الفرد هنا أمام اختيارين: ذاته، ومجتمعه الذي لا يمكنه الانعزال عنه، وضرورة الجمع بينهما بحيث لا يفقد

ذاته واستقلاليته، وفي الوقت نفسه لا تكون اختياراته مبنية على أحكام وتوجهات ثقافية وخطط مسبقة. وهذه بحسب رأينا مسألة مهمة؛ وهي مأزق المجتمعات المعاصرة فيما يتعلق بالتضارب بين النزعة إلى تأكيد الحرية الفردية والضبط المجتمعي، الذي يتحرك نحو حاجة الأفراد إلى تضامنات وجماعات الانتماء.

ونتيجة للاتصال والارتباط المتين بين الفرد وثقافته، فقد تؤدي الثقافة دورًا كبيرًا لا يمكن تجاوزه في تحديد خيارات الفرد وتوجهاته المستقبلية، وهنا يأتي الخيار مرادفًا للتوجه المستقبلي. وفي هذا الصدد يرى Schwarz (2008) أن الاختيار يمكن أن يكون نابعًا من ذات الفرد، كما يمكن أن يكون مصدره الثقافة التي ينتمي لها أي فرد. ولكنه يؤكد أن الثقافة هي الحقيقة المخفية وراء الاختيار الواضح، في حين يشير Giddens (2008) إلى أنه في سياقات ما بعد التقليدية ليس لدينا خيارًا سوى أن نختار كيف نكون وكيف نتصرف؛ إذ يرى أن للفرد مساحة من الحرية في اختياراته في عصر الحداثة وما بعد الحداثة، بمعنى أنه يؤمن بفردانية الفرد لا بانسياقه لثقافة الجماعة التي ينتمي لها، التي تقرر كيف يختار وكيف يتصرف. ويشدد عديد من علماء الاجتماع على حقيقة أن الاختيار يتأثر بالبنية الاجتماعية، ولا تكتفي الثقافة بوضع بدائل وخيارات لأفرادها، بل تحدد أيضًا الممارسات التي يُطبَّق الخيار بها بناءً على المعايير المجتمعية.

وبناءً على ذلك حدد علماء الاجتماع مسارات لتوضيح العلاقة بين الثقافة والاختيار، يتمثل المسار الأول في مسار التحديث؛ إذ يكون الاختيار هنا قابلًا للتغيير تزامنًا مع التطور والحداثة؛ أي إن الثقافة هنا تفتح المجال لإحداث تغيير في مجال الاختيار. وهذا المسار يتفق مع رأي جيدينز الذي يؤكد حرية الفرد في الاختيار؛ في حين يتمثل المسار الثاني فيما يعرف بمسار النزعة، وهنا يكون الاختيار قائمًا على غرس التفضيلات الثقافية في الأفراد من خلال التنشئة الاجتماعية؛ إذ تختفي الحتمية وراء الاختيار الظاهر، وهذا الرأي السائد لدى الأغلبية العظمى من علماء الاجتماع والباحثين؛ نظرًا إلى التأثير الذي تحدثه الثقافة على الأفراد سواء كان هذا التأثير بنحوٍ مباشرٍ أو غير مباشر وغير ظاهر (Schwarz, 2018).

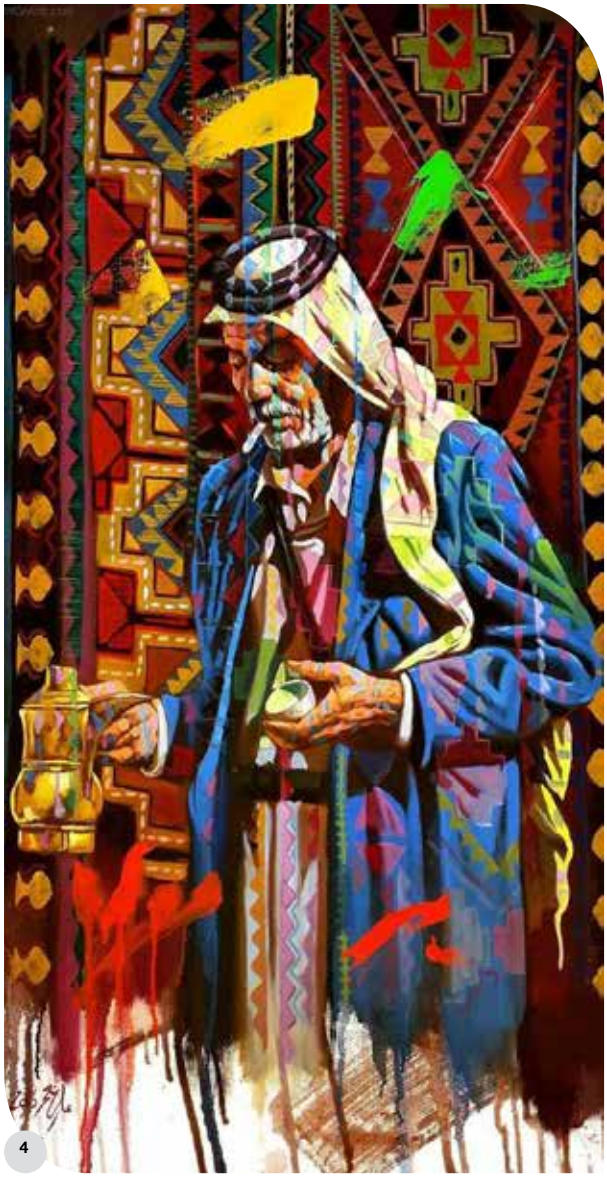
وفي سياق الحديث عن تأثير الثقافة على الاختيارات والتوجهات المستقبلية للفرد، يُسهم علماء الاجتماع في دراسة هذه العلاقة ومنهم فيبر (Weber)، الذي يقدم نظرة عن هذه العلاقة استنادًا إلى نظرية التحديث، ويعرّف فيبر التحديث بأنه الانتقال والتحول من الفعل التقليدي (آلي، اعتيادي، يترك مساحة صغيرة للاختيار)، إلى العقلانية التي يعتمد فيها التحديثيون على الفعل الذاتي القائم على الاختيار الحر. وفي صدد الحديث عن تأثير الثقافة في التوجهات والاختيارات المستقبلية يرى فيبر أن الاختيار الحر يمكن أن يتطلب قطع الصلات بالتقليد، على اعتبار أنه قائم على غايات الفرد ورغباته واختياره للوسيلة المناسبة والمثلى لتحقيقها. كما يرى أن الثقافة قد تكون أداة لتبديل هذه الرغبات، ويزعم أنه لا يوجد شيء خاص ثقافيًا، ويتفق فيبر مع مسار التحديث، الذي يُشكّل أحد المسارات التي حدّدها علم الاجتماع، إذ يرى أن الاختيار قابل للتغيير تزامنًا مع التطور والحداثة؛ أي أن الثقافة هنا تفتح المجال لإحداث تغيير في مجال الاختيار، ويذهب فيبر إلى أنّ الاختيار العقلاني هو الاختيار الذي تكون لديه قدرة على التنبؤ بالنتائج، في حين يذهب جيدينز إلى أن الثقافة أدّت دورًا مهمًّا في الماضي في ثقافات ما قبل العصر الحديث، لكن في العصر الحديث لم تعد المعرفة محلية، وعليه فالثقافة تختلف في السياقات المختلفة، وهنا يكون الاختيار انعكاسيًّا وليس عقلانيًّا (Schwarz, 2018).

تُنكِر نظرية الاختيار العقلاني وجود أي فعل بخلاف الفعل العقلاني البحت، وتعد الأفعال الاجتماعية ذات دوافع عقلانية، وترى أن الوحدة الأساسية للحياة الاجتماعية هي الفعل البشري الفردي؛ أي أنها تعتمد على الفعل الفردي في تفسير الظواهر الاجتماعية

الكبرى، ولشرح المؤسسات الاجتماعية والتغيير الاجتماعي لابد من فهم كيف تنشأ كنتيجة لتفاعل الأفراد؛ ففي نظرية الاختيار العقلاني يُنظر إلى الأفراد على أنهم مدفوعون بالرغبات أو الأهداف التي تعبر عن تفضيلاتهم، ويتصرفون ضمن قيود معينة ومُعطاة، وعلى أساس المعلومات التي لديهم عن الظروف التي يتصرفون بموجبها. ومن هنا يمكن رؤية العلاقة بين التفضيلات والقيود من خلال تشبيهها بالعلاقة بين الوسيلة والغاية؛ نظرًا إلى أن الأفراد لا يمكنهم تحقيق جميع الأشياء التي يريدونها، فيجب عليهم وضع خيارات وبدائل لِمَا يتعلق بكل من أهدافهم ووسائل تحقيق هذه الأهداف، وتنصّ هذه النظرية على أنه يجب على الأفراد توقع نتائج مغايرة ووضع البدائل لذلك؛ بما يتناسب مع الظروف المحيطة لتكون عملية الاختيار أفضل (Scott, 2000).

فالاختيار العقلاني السوسيولوجي هو مشروع متعدد المستويات ويسعى للجمع بين النتائج الاجتماعية التي تشكلت على أساس كل من السياق الاجتماعي والعمل الفردي، وتحاول نظرية الاختيار العقلاني الحد من عدم اليقين الذي يظهر في حال التفكير بالمستقبل المجهول عن طريق وضع الخيارات والبدائل الممكنة كما ذكرت آنفًا. إذًا الاختيار العقلاني قائم في الأساس على فهم أصل القيم المحفّزة للسلوك الإنساني، ومن ثم فهم القيود المؤسسية، ومنها يمكن فهم وتفسير النتائج الاجتماعية الناتجة عن العمل الفردي بنحوٍ أفضل.

ويقول Hechter (1997) حتى لو عرفنا القيم والتفضيلات التي يحملها الفاعلون، فإن آليات صنع القرار لديهم موضع خلاف، وعليه فإن نظرية المنفعة التي تمثل أساس نظريات الاختيار العقلاني الماكروسكوبية، تفترض أن على الأفراد أن يضعوا احتمالات ذاتية للمستقبل واتخاذ قرارات وفق هذه الاحتمالات، أما عن الرأي الآخر فيتمثل في أن الفرد يمكنه التطلع للوراء لتعديل خياراته المستقبلية، وهذا في اعتقادنا ما عُرف لاحقًا بالاختيار الانعكاسي، الذي



4

يتبنى الفكر الحداثي مع المرور بالخبرات السابقة.

ظهر مفهوم الاختيار الانعكاسي بسبب الانتقال السريع للمجتمعات من التقليدية إلى الحديثة، الذي أدى إلى ظهور عديد من المخاطر، ويعبّر Beck (2003) عن المجتمع الحديث بوصفه مجتمع المخاطر، وهذا يشير إلى التغيرات الاجتماعية الجذرية الناتجة عن عملية التحديث، ومن هنا جاء جيدينز بمنظور الحداثة الانعكاسية، والمتمثل في تشكيل علاقة دائرية بين الفرد وتوجهاته، وبين ما يوجد في المجتمع من قيم وثقافة

وتقاليد؛ إذ يكمن الاختلاف بين قيم الثقافة التقليدية وبين قيم المجتمع الحديث، الذي يتطلب بالضرورة حلًّا للمخاطر التي أفرزتها هذه المجتمعات. ويقول إن الأفراد في هذه الحالة يصبحون غير قادرين على التخلي عن خبرات السابقين من الآباء، وفي الوقت نفسه لديهم رغبة في تحقيق ذواتهم عن طريق اختيار ما يتناسب معهم من معطيات الثقافة الحديثة (عبد العزيز، 2018)، وعليه يحاول الأفراد في هذه الوضعية مواءمة ثقافة الآباء مع ما تنتجه العولمة في العصر الحالي؛ أي أن الفرد تكون لديه قدرة على التعرف على قوى التنشئة الاجتماعية وتغيير مكانها في البنية الاجتماعية. من هنا نرى أن الانعكاسية قد تكون أفضل لقدرتها على المواءمة بين الجيلين (الآباء والشباب)، أما عدم وجودها فقد يؤدي إلى انسياق الشباب لثقافة الآباء، ويترتب عليه إنتاج فرد تكوّنه بيئته ومجتمعه.

في الوقت الراهن، ومع وجود التعددية الثقافية التي تعد من مميزات المجتمعات الحديثة، يرى فيبر أن التعددية في هذه المجتمعات أصبحت مهددة، وعلى الرغم من أن التعددية لا تؤمن بوجود حقيقة عالمية واحدة، إلا أن المنطق الذي يسعى إليه العالم هو توحيد الثقافة؛ أي أن تكون هناك ثقافة عالمية واحدة للوصول نحو ما يسمى بالعقلانية الأداتية. إذًا في المجتمعات الحديثة يصوّر لنا أن الاختيار أصبح حرًّا ولا يتبع التقليد، ولكنه في الحقيقة موجّه نحو ثقافة عالمية موحدة، وعليه فالاختيار محكوم بمعايير محددة وليس فرديًّا أو حرًّا (Schwarz, 2018)؛ إذ يبدو لنا أنه اختيار حر للفرد، ولكن ما هو إلا خيار مفروض عليه مجتمعيًّا أيضًا تلبيةً لتوقعات الآخر، وامتثالًا لمعايير ضُبِطَتْ على مستوى المجتمع من خلال أدوات ووسائل مختلفة، منها على سبيل المثال لا الحصر وسائل الإعلام بمختلف أشكالها.

إذًا لا تكتفي الثقافة بتحديد اختيارات معينة لأفرادها، بل تحدد وتوفر أدوات خطابية لتأطير الإكراه بوصفه خيارًا، وتُجنب الأفراد من شعورهم بالضعف، وهكذا يُفهم كل من الاختيار والثقافة من منظور الوعي الزائف، وبناءً على ذلك رغم أن لكل فرد تفضيلات ورغبات وميول معينة، إلا أن الثقافة تجبره على تضييق نطاق رغباته بناءً على المعايير التي تحددها للاختيارات؛ أي أن الأفراد يختارون ضمن ما حُدد لهم من خيارات. وفي هذا الصدد ينكر بورديو الاختيار ويقول إنه مجرد وهم. ويأتي دور علم الاجتماع في هذا السياق إذ تتمثل مهمته في كشف وهم الاختيار وإزالة الغموض عنه، هذا الوهم الذي يخدم فئة معينة لمنح الشرعية لعدم المساواة، وإصدار الأحكام على أفراد الطبقة العاملة على اعتبار أن اختيارهم لوضعهم كان طوعًا، ومن هنا يأتي رأي بورديو الذي يؤكد أن الموطِن يخلق أفرادًا جماعيين بدلًا من وجود اختيارات فردية؛ إذ يقول إن الاختيارات لا تعني أي عملية اختيار. ويشير علماء الاجتماع إلى أنه من المتوقع في ظل النيوليبرالية أن يكون الاختيار خاصًّا بالأفراد، ولكن عليهم تحمل مخاطر اختياراتهم، ويؤكدون أن الاختيار ثقافي تمامًا ليس بوصفه فئة تحليل فقط، بل بوصفه فئة من الممارسات التي تستخدمها الجهات الفاعلة لتمثيل العالم رمزيًّا أيضًا؛ إذ تُنظَّم الاختيارات حسب الأطر الثقافية (نقلًا عن Schwarz, 2018).

خلاصة القول إنه مع بدايات العصر الحديث رُوِّجَ لأفكار التحرر البشري، ومن ضمن هذه الأفكار التحرر من الضرورات العقائدية (أي الأمور المفروضة من المجتمع سواء كانت ثقافية أم دينية أساسها ثقافي والتي تقيّد الاختيار) للتقاليد والدين، ويكون ذلك من خلال تطبيق أساليب الفهم العقلاني في جميع مجالات الحياة الاجتماعية؛ إذ يجب أن يكون النشاط الإنساني خاليًا من القيود الموجودة مسبقًا، ومن الاتجاهات التي أثارت اهتماما في هذا الجانب: الاتجاه الراديكالي والليبرالي الذي يسعى إلى التغيير التدريجي للفرد، والاتجاه المحافظ الذي ينظر للتحديث نظرة استياء، الذي جاء كردَّ فعلٍ ورفضًا للفكر الراديكالي والليبرالي، ونقدًا للحداثة التي تسعى إلى أهداف عدة أهمها: تقليل الأهداف التي تضعها جماعة معينة تفرض فيها إرادتها على الآخرين أو إلغاؤها؛ ذلك أن المحتوى الرئيس لسياسة الثقافة الشعبية والتقليد هو

الاستغلال والقمع وعدم المساواة، والقضاء على التراتبية والهرمية التي تنظر للطبقات الفقيرة على أنها سبب في اختيارها لوضعها البائس، وتهدف إلى تحرير الأجيال القادمة من القيود. إذًا يمكن القول إن السياسة التحررية تسعى للوصول إلى نظام غير طبقي، بشرط أن يكون لهذا التحرير علاقة انعكاسية من ناحية التغلب على الهيمنة الكاملة. وعليه فالاتجاه الليبرالي يعارض القمع بالسماح للأفراد بالتأثير في القرارات التي كانت تُفرض عليهم تعسفيًا، ومن هنا يقل تأثير الجماعات والخيارات التي يقررها المجتمع (Giddens, 1991).

ويتضح أن هناك اتفاقًا عامًا عن تأثير الثقافة في اختيارات الأفراد وتوجهاتهم من علماء وباحثين عدة كما أشرت سابقًا، أمَّا ليبوفتسكي (Lipovetsky G) فيتخذ منحىً آخر عن سابقيه؛ إذ يرى أن الجيل الحالي يعيش عصر النرجسية الذي يريد فيه التخلي عن التقليد ونسيان المستقبل، فهو يعيش الحاضر فقط في مزيد من الإغراء الذي يقدمه عصر ما بعد الحداثة، وبحسب تعبير ليبوفتسكي: «إننا نعيش الآن من أجل أنفسنا دون الاكتراث لتقاليدنا ولا لمآلنا، لقد هُجر المعنى التاريخي، وهُجرت القيم والمؤسسات الاجتماعية». ويرى أن النرجسية وعيٌ جديد وبنية عضوية للشخصية في عصر ما بعد الحداثة، التي يُفترض تصورها على أنها عملية شاملة تُنظم السير الاجتماعي، ويُرجِع ليبوفتسكي النرجسية لسبب الهجر المُعمم للقيم الاجتماعية الذي يعود في الأساس لمسألة الشخصنة (نقلًا عن عبيدي، 2020).

الدراسات السابقة:

للأدبيات السابقة إسهامات في مجال موضوع الدراسة الحالية؛ ونظرًا إلى أهميتها أدركنا أن هناك عوامل تُساهم في التأثير فيها، ومن هذه الدراسات ما يلي.

تشير دراسة Seginer (2008) في أحد محاورها إلى تأثير الثقافة في التوجهات المستقبلية؛ إذ تشير الباحثة إلى أن التوجهات والآمال والمخاوف المستقبلية عُرضة

5

للتغيرات الثقافية، وعلى وجه الخصوص التأثيرات الأسرية. وأكدت الباحثة على وجود علاقة إيجابية بين التوجه المستقبلي وقبول الوالدين. يتمثل ذلك في نتائج الدراسة التي توصلت لها الباحثة عن اختيار الابن بعد الدراسة للخدمة العسكرية، ومن ثم التعليم العالي أو الزواج أو العمل؛ فترى أن تأثير الثقافة على التوجه المستقبلي أمر مفروغ منه، ولكن تطرح فيما بعد التساؤل الآتي: هل الأنماط الثقافية ستُشرف على التوجه المستقبلي في أوقات التهديد المرتفع على المستقبل؟ (أي في حال وجود مخاطر)، هنا ترى أن العلاقات الفردية

تدخل في سياق التوجه المستقبلي وسط التأثير الذي تحدثه الثقافة، وتتمثل هذه العلاقات في ثلاثة أشكال: أنماط العلاقات الاجتماعية سواء كانت قوية أو ضعيفة، والعلاقات الهرمية بين المجتمع والفرد، وتأثيراتها في معنى الذات. وتذكر الدراسة أن الأفراد الذين ينتمون لجماعة معينة تكون أهدافهم مصاغة منذ الطفولة، ويُدَرَّبون عليها مدى الحياة حتى تحقيقها، أما الفرد في المجتمعات التي تكون فيها للفردانية قيمة، فإن صياغة أهدافه تكون شخصية. فأفراد المجتمع الجماعي يستمدون أهدافهم من مستودع أيديولوجي أو ديني مجتمعي، في حين يستكشف أفراد المجتمع الفرديون ويكافحون دون توجيهٍ أو دعمٍ من مجتمعهم.

وأجرى (2000) Yowell . دراسة تهدف إلى معرفة تطلعات الطلبة العلمية والمهنية. وخَلُصت الدراسة إلى أن للطلبة تطلعات تعليمية ومهنية عالية، ولديهم معدلات عالية من التفاؤل، وكان التوجه المستقبلي نحو المهنة أكثر من التعليم، وكان لدى الفتيان أكثر من الفتيات. وذكر الباحث السبب في ذلك من خلال إجرائه مقابلات مع الفتيات؛ إذ اتضح أن هناك قيودًا مُلزمة تُفرض على الفتيات وتمنع من الاتجاه نحو مسار معين، وهي قيود موجهة للفتيات أكثر من الفتيان، وأبلغ الطلبة عن مخاوف محتملة من المجتمع قد تحول دون تحقيق أهداف معينة. وتقدّم الدراسة مثالًا على ذلك هو أن الفتيات اللاتينيات لا يمكنهن الجمع بين هدف إكمال التعليم والزواج معًا؛ لأن هذين الهدفين غير متوافقين، ومن هنا يتضح أن السياق الثقافي للطلبة اللاتينيين مرتبط بالتفاؤل والرقابة الداخلية والأولوية المضمنة في توجهاتهم المستقبلية

وتتناول دراسة (1983) Trommsdorff تأثير التنشئة الاجتماعية في التوجه المستقبلي، وترى الباحثة أن التوجه نحو المستقبل جزء لا يتجزأ من الشخصية الاجتماعية، وتشير الدراسة إلى أن التوجه المستقبلي يتطور تحت تأثير كل من النضج المعرفي والخبرات الاجتماعية، وأن هذه التجارب تشكل وسيلة للتكيف مع المعطيات والإمكانات الاجتماعية، وتفترض الباحثة أن الآباء والمعلمين يؤثرون في التنشئة الاجتماعية والتوجه المستقبلي للفرد على حساب توجههم المستقبلي؛ إذ يتبعون القيم والأهداف المرغوبة وغير المرغوبة للفرد، بحيث تُنظَّم الأهداف والقيم وفق آمالهم ومخاوفهم ورغباتهم المستقبلية، ويعتمدون في ذلك على مخططات معرفية مُسبقة في نظرهم تنظّم المستقبل جيدًا، وتؤكد أهمية عملية التنشئة الاجتماعية في تشكيل توجهات الفرد المستقبلية وتطويرها، وتشير في نهاية دراستها إلى أن التوجه المستقبلي ينشأ من سلسلة مترابطة مكونة من التنشئة الاجتماعية والأنشطة التعليمية التي يحكمها التوجه الذاتي في المستقبل، وهو بدوره يؤثر في التوجه المستقبلي للفرد الذي سيُكَوَّن اجتماعيًا.

ومن الأدبيات التي تناولت تأثير هذا العامل دراسة Picou& Carter (1976)؛ التي هدفت إلى معرفة تأثير الوالدين والأقران في تطلعات الأفراد (الطلبة). وتوصلت هذه الدراسة إلى نتائج عدة منها: أنه كلما كان حجم مجموعة الأقران صغيرة ومتجانسة ومعزولة عن المجموعات المرجعية الأخرى، كان لها أثر أكبر على التطلعات التعليمية والمهنية، لذا أثبتت الدراسة أن تأثير مجموعة الأقران في تكوين الطموح قد يكون أكثر أهميةً وتأثيرًا بالنسبة إلى شباب الريف من الشباب الحضري؛ ذلك أنه في المناطق الريفية يُفترَض أن تكون مجموعات الأقران أصغر وأكثر تجانسًا وأكثر استقرارًا ومعزولة نسبيًّا عن الآخرين الذين قد يسهمون في ذلك التأثير.

وتشير الدراسة إلى أن التأثيرات المجتمعية مهمّة، وأصل المجتمع (ريفي، حضري) يختلف تأثيره في نوع التوجه، فتشير الدراسة إلى أن شباب الحضر لديهم طموحات وتطلعات تعليمية متأثرةً بسلوك الوالدين أكثر من شباب الريف، وعليه فإن تطلعات الشباب الحضري تتأثر بمصدرين: الوالدين، والأقران. في الجانب الآخر أثبتت الدراسة أن تطلعات الشباب في الريف تتأثر بجماعة الأقران أكثر من تأثير الوالدين، ويُرجع الباحثان السبب في ذلك أن الوالدين في الريف لديهما مهام كثيرة،

منها الزراعة التي تأخذ وقتًا طويلًا، ومنها أن تأثير الأقران في المدارس له الدور الأكبر، ويرى الباحثان أن التأثير الطفيف الذي يأتي من الوالدين الريفيين لن يتعدى حدود التطلعات الزراعية.

في الجانب الآخر أشار الباحثان إلى إشكالية الأصل المجتمعي (ريفي، حضري) في تحديد أثر الآخر المهم من الوالدين أو الأقران فهناك دراسات لها نتائج مغايرة، وأكدت على أن تأثير الأقران في المدن الحضرية الكبرى في تحديد التطلعات التعليمية أكثر من تأثير الوالدين. وهذه الإشكالية تؤكد عدم إمكانية الاعتماد على الأصل المجتمعي بوصفه معيارًا يحدد ذلك التأثير.

تعقيب على الدراسات:

بالاطلاع على الدراسات السابقة تبيَّن لنا أن هناك اتفاقًا في تأثير عامل معتقدات الثقافة الشعبية في التوجهات المستقبلية للفرد، وتختلف طريقة التأثير هذه بناءً على نوع وحجم الأثر الذي قد يُسهم في إحداثه، فمثلًا تشير دراسة Picou& Carter إلى تأثير الآخر المهم، وتتفق معها دراسة Seginer. ومن وجهة نظرنا نرى أن للآخر المهم دورًا كبيرًا في التأثير في قرارات الفرد وتوجهاته عن طريق ملاحظاتنا لهذا في السياق الاجتماعي ومن التجارب التي مررنا بها، أما الجانب الآخر من الدراسة فنحن لا نتفق مع دور الأصل المجتمعي في التأثير في التوجه وأهميته، وبحسب اعتقادنا في الوقت الراهن أصبح هناك انفتاحًا أكثر، ولم يعد يقتصر الأبناء على الآراء المطروحة من الأسرة كما أشار لها الباحثان في تطرقهما لمسألة تطلع أبناء الريف، الذي لن يتجاوز التطلعات الزراعية تأثرًا بسلوك الوالدين.

كما لاحظنا وجود اتفاق في الظروف المحيطة بالفرد ودورها في تشكيل خيارات الفرد أو توجيهها، وهذا ما اتفقت عليه جميع الدراسات ومنها دراسة Trommsdorff. إذًا كما يتضح لا يمكن للفرد التفكير والتخطيط لمستقبله بذاته دون تدخل عوامل خارجية، حتى لو كان هذا التأثير غير ظاهر، بل ويحدث ضمنيًا، لذلك يجب أن يكون الفرد واعيًا

6

بهذه التأثيرات وأخذها بالحسبان.

منهج البحث:

اخترنا أن يكون منهج البحث الحالي هو المنهج الكيفي؛ إذ إن المنهج الكيفي هو منهج علم الإنسان الذي يقوم على دراسة الإنسان والواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده. واعتمدنا على المقابلات كأداة لجمع البيانات، إذ قابلنا الطلبة الذين يمثلون عينة البحث. طرحت المقابلات أسئلة مرجعيتها أسئلة ومحاور

البحث. تناقش هذه الأسئلة مدى إيمان الفرد بمعتقدات معينة وكيفية توظيفهم لمعتقدات الثقافة الشعبية وأخرى كيف تؤثر الثقافة في اختياراتهم في شتى المجالات، وكيف يمكن أن تفرض الخلفية الثقافية ممارسات معينة تمليها على أفرادها بطريقة أو بأخرى. واحتوت المقابلة على محور يناقش التوجهات المستقبلية للفرد، وتعريفه للمستقبل وكيفية تخطيطه للمستقبل، وما العوامل أو بالأحرى الظروف التي تؤثر في مجرى مخططاته وأساليب تجاوزها.

يتكون مجتمع الدراسة من طلبة معهد الدوحة للدراسات العليا من مختلف التخصصات والجنسيات، ومن كلا الجنسين (ذكور وإناث)، لم يُختَر مجتمع الدراسة عشوائيًا، بل بناءً على عناصر أهمها التنوع الثقافي من حيث تعدد الجنسيات والخلفيات الثقافية أو ما نعتقد بأنها مختلفة؛ إذ اختيرت العينة بهذه الطريقة -أي القصدية.

النقاش:

نعرض النقاش الآتي كتأطير لموضوع البحث واستخلاص النتائج المهمة منه.

في تأثير معتقدات الثقافة الشعبية على التوجهات المستقبلية:

في مسألة تأثير الثقافة على توجهات الفرد، نلاحظ أن الوعي الجمعي الذي تحدث عنه دوركايم يشكل الأساس لتبني مثل هذه المعتقدات وغيرها في جماعة معينة. ونعتقد أن إشكالية النقل الشفوي -التي تتسم بها معتقدات الثقافة الشعبية، والتي أثارها باحثون عدة- سبب من الأسباب التي أدت إلى توارث هذه المعتقدات وصمودها وقدرتها على مواجهة التغيير، وهذا ما يؤكده الغياثية إذ يرى أن التراث الشفوي أكثر مقاومةً وثباتًا من المكتوب؛ لذلك يرى أن المجتمعات القائمة على مثل هذا النوع من التناقل هي أكثر صمودًا، ولكن يردف على ذلك بقوله إنَّ ذلك ليس دائمًا وصحيحًا. وغالبًا ما تكون هذه المجتمعات لم تعرف القراءة ولا تعتمد أخذ المعلومة من المصدر الصحيح. إذًا نلاحظ أن الغياثية يتفق مع زيّاد وإشكالية النقل الشفوي التي ترتب عليها وجود ممارسات وسلوكيات لا تقبل التغيير، حتى لو كان هذا التغيير من جانب الدين، بل تسعى إلى تثبيت العناصر الشعبية والحرص على استمرارها. لكن لا نتفق مع الغياثية في أن تلك الممارسات والمعتقدات هي ما تميز المجتمعات غير المتعلمة، وكما رأينا من خلال المقابلات والأدبيات السابقة أن عديدًا من المجتمعات المتحضرة والمتقدمة لا تكاد تخلو من وجود المعتقدات الشعبية.

ومن ضمن التساؤلات التي كنا نسعى لتقديم إجابة عنها هي معرفة الأسباب التي تجعل الأفراد يلجؤون إلى معتقدات الثقافة الشعبية في كثير من أمور حياتهم، وإماطة اللثام عن تلك الأسباب الكامنة خلف ممارسات معينة، فمن ملاحظاتنا السابقة نعتقد أن تعرض الفرد لمشكلة معينة وفشله في حلّها، أو عدم الشعور بالارتياح في أي جانب من جوانب الحياة، وعدم قدرته على الحصول على الدعم من المكان المناسب، هي سبب للّجوء إلى أماكن يجدون فيها حلًا لكل ما استصعب عليهم حلُّه. وهذا ما يشعرهم بالارتياح ويعطيهم حلًا لمشكلاتهم.

وبالإشارة إلى العناصر التي تتكون منها الثقافة التي من شأنها أن تُحدث ذلك التأثير، نأتي على دور الأسرة بوصفها جزءًا من المجتمع وجزءًا من تلقين الفرد لهذه الثقافة، ففي سياق الحديث عن التأثير الناجم عن الأسرة ترى Seginer (2008) أن التوجهات والآمال والمخاوف المستقبلية عُرضة للتغيرات الثقافية، وعلى وجه الخصوص التأثيرات الأسرية. وأكدت الباحثة أن هناك علاقة إيجابية بين التوجه المستقبلي وقبول الوالدين.

إذًا هي ترى أن أفراد المجتمع الجماعي يستمدون أهدافهم من مستودع أيديولوجي أو ديني مجتمعي، في

حين يستكشف أفراد المجتمع الفرديون ويكافحون دون توجيه ودعم مجتمعهم. نتفق مع ما سبق عن ذلك التأثير الذي يأتي من الأسرة سواء كان من الأب أو من الأم أو من أي فرد مقرب في العائلة أو خارجها. ومن اللافت للانتباه في هذا الجانب أن بعض الآباء لديهم رغبة في تحقيق طموحات وتوجهات لم يستطيعوا تحقيقها لأنفسهم، فيفرضونها على أبنائهم ويرسمونها لهم منذ طفولتهم، وهم بهذا يشكّلون الفرد اجتماعيًّا وفقًا لسلسلة من عمليات التنشئة والتربية التي تكرّس تلك الأهداف المرسومة مسبقًا، وهذا في نظرنا إشكالية وتقييد لحرية الفرد، ومحاولة من الأسرة في تشكيله بحسب رغباتها وما تراه مناسبًا لها، متجاهلةً رغباته وتفضيلاته وحريته في اختيار طريقة عيشه لمستقبله. ونحن هنا لا نحاول أن نُنحّي دور الأسرة جانبًا، ولكن يجب أن يكون التأثير معقولًا، ومراعاة رغبات الابن لكونه فردًا له حرية تقرير مصيره بما يتلاءم مع طموحه، مع توجيهه لما هو مناسب وسليم. وتُثير Trommsdorff (1983) هذه الإشكالية، إذ تفترض أن الآباء والمعلمين يؤثرون على التنشئة الاجتماعية والتوجه المستقبلي للفرد على حساب توجههم المستقبلي؛ إذ يتبعون القيم والأهداف المرغوبة وغير المرغوبة للفرد، بحيث تُنظَّم الأهداف والقيم وفق آمالهم ومخاوفهم ورغباتهم المستقبلية، ويعتمدون في ذلك على مخططات معرفية مسبقة في نظرهم تنظم المستقبل جيّدًا.

ويشير كلٌّ من Picou& Carter (1976) إلى هذه المسألة بتناولهما لمصطلح الآخر المهم، من خلال تعاطيهما للتأثير الذي يمكن أن يحدثه الآخر في قرارات وخيارات الفرد؛ إذ كان للأقران والوالدين الدور الأكبر في ذلك، كما يؤكدان أن تطلعات الأبناء تتأثر بخلفية الآباء وتطلعاتهم؛ ولكن هذه الدراسة كما أشرنا سابقًا في محور سابق تُظهر إشكالية الأصل المجتمعي ريفي وحضري، اللذَين لا يمكن الاعتماد عليهما بوصفهما معيارَين للتأثير.

7

ويؤكد على ذلك Yowell (2000) إذ يشير إلى تأثير المحيط في فرض قيود على الفتيات على وجه التحديد لتوجيههن نحو مسار معين. ويذكر مثال الفتيات اللاتينيات اللاتي لا يمكنهن الجمع بين توجّه إكمال التعليم الجامعي والزواج. والحال نفسه في كثير من مجتمعاتنا إذ لا تُمنح الفتيات حرية الاختيار، وإنما هناك قيود تحدد تلك المسارات. وفي الحديث عن القيود المجتمعية التي تمارس دورها السلطوي يرى زيّاد أن مثل هذه القيود يمكنها أن تشكّل فردًا غير واعٍ لمسؤوليته، ناهيك عن موقف الحياد الذي سيكون فيه بسبب

تقرير المجتمع له جميع خياراته، حتى وإن أتيحت له فرصة الاختيار فهي موضوعة ضمن مسارات معينة لا يمكن للفرد الخروج منها. فالثقافة هنا من منظور Gellner (1995) تظهر كنظام من القيود يحد من مجموعة من الاحتمالات التي لا نهاية لها ضمن حدود هي نفسها أيضًا معقدة للغاية، وهذا ما يتفق مع منظور بورديو في أن الاختيار هنا يصبح كأنه وهم؛ أي إنه اختيار مقيّد بمعايير ومقاييس مجتمعية لا يمكن للفرد تجاوزها والخروج من نطاقها، فخروج الفرد عن سياقه الاجتماعي يجعل منه شخصًا هجينًا غير منتمٍ لمجتمعه ومعتقداته، إذًا فهو مفتقد للأصالة على حد تعبير كلافال.

خاتمة:

بالحديث عن مستوى تأثير الثقافة الشعبية في توجهات الفرد واختياراته، وفي سياق الحديث عن التضارب بين اختيارات الفرد والسياق المجتمعي، ارتأينا تقديم نظرة موازنة بين كلٍّ منهما وتبني النظرية الانعكاسية، التي تقدم في نظرنا حلًّا لهذه الإشكالية من حيث افتراضها للعلاقة الدائرية التي تحقق رضى الطرفين، التي تقوم على اختيارات الفرد في ظل التفكير الحداثي مرورًا بخبرات السابقين؛ لأخذ ما يتناسب منها مع متطلبات العصر، حتى يكون الفرد في وضعٍ ملائم من حيث تحقيقه لذاته وعدم تجاهله للمنظومة الاجتماعية التي قامت عليها التنشئة الاجتماعية، ولا يأتي رأينا هذا اعتراضًا على ثقافة المجتمعات الشعبية، بل لما آلت إليه الأوضاع من صراعات بين الأجيال التي تتطلب حلًّا وتدخلًا مناسبًا.

تركزت محدوديات هذه الدراسة في التعرُّف على العوامل التي تُساهم في التأثير في التوجهات المستقبلية، على اعتبار أن التوجهات المستقبلية هي ظاهرة البحث، التي وجدنا لها أهمية لكونها تمثل جزءًا أساسيًّا وجانبًا مهمًّا من حياة الفرد. واستطعنا من دراستنا الحالية الاستجابة للتساؤلات التي صغناها سابقًا، التي تشكلت في الأساس من ملاحظات من السياق ومن ثم بُلوِرَت وصيغَت على شكل سؤال بحثي يتمثل في الآتي: كيف تؤثر الثقافة الشعبية في التوجهات المستقبلية؟ إذ تمكنَّا من خلال البيانات التي حصلنا عليها في المقابلات من عينة البحث التي حددناها، من الحصول على إجابات لتلك التساؤلات والكيفية التي يوظف بها الأفراد الثقافة في تشكيل توجهاتهم وخياراتهم المستقبلية، ولكن بعد البدء في المقابلات اتضحت لدينا جوانب أخرى وسَّعت من نطاق الدراسة، وهي معرفة الأسباب التي تجعل الأفراد يتجهون للثقافة الشعبية. وعلى الرغم من أن هناك اتفاقًا عن أسباب الحيرة والقلق والألم فإننا لا يمكننا التسليم بهذه الأسباب فقط، فوجدنا أن هناك جوانب مبهمة وغامضة؛ إذ أشار جزء من العينة إلى وجود عدد من المعتقدات التي يؤمنون بها على الرغم من أنهم وصلوا إلى مرحلة تعليمية متقدمة، التي من المعتقد أن يكون للتعليم دور في تصحيح الفكر نحو المعتقدات؛ أي على الرغم من وصول الأفراد لمرحلة متقدمة من التعليم، فإن التعليم لم يقدم في هذا المجال ما هو كافٍ. وعليه، فالتساؤل الذي يمكننا طرحه، والذي نأمل من دراسات أخرى الاستجابة له: ما الذي يمكن للتعليم تقديمه لحل هذه الإشكالية؟ وبما أن الإشكالية من وجهة نظرنا تاريخية-اجتماعية فهي تتطلب النظر في الجذور وتقديم تشخيص للواقع وتقديم مقاربات تأويلية، غير أن محاولة معالجة الجذور يشكل صعوبة ويمكن تدارك الموضوع في الأجيال اللاحقة، لذلك اقتراحنا من أن يكون للتعليم دور في تناول هذه الإشكالية من حيث جعل التعليم ثقافة، وتسعى هذه الثقافة لتنوير العقل وتصحيح الفكر.

وأخيرًا نشير إلى أن هذا البحث لا يطمح للحصول على حلول لهذه الإشكاليات بقدر ما يبحث عن عواملها وأسبابها من حيث تفكيك الظاهرة وتحليلها، ونبش جذورها كظاهرة لتتناولها دراسات أخرى مستقبلًا تُسهم في إيجاد ما يتناسب معها من حلول.

أما عن التوجهات النظرية التي أسهمت في معالجة الاختيار والثقافة فنرى أنها قدمت إسهامًا كبيرًا في ذلك كما تناولناه آنفًا، إلا أنها تتضمن جوانب قصور، فمثلًا

نظرية المنفعة تؤيد وضع اختيارات وبدائل لتوجهات الفرد المستقبلية، إلا أنه في الوقت نفسه يجب أن ندرك أن هذه البدائل تتحدد وفق القيود المجتمعية أيضًا، وهنا نشعر وكأننا ندور في الدوامة نفسها.

المراجع بالعربية:

- أبو القاسم، حنان (2017). العادات والمعتقدات الشعبية في المجتمع الليبي. الاستواء، (6) 84-72.
- بوزيد، مولود (2019). دور التلفزيون في الحفاظ على الثقافة الشعبية. المركز الجامعي الونشريسي تيسمسيلت- مختبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، 3(1)، 254-246.
- خليل، خليل (1994). من دلالات الثقافة الشعبية. الفكر الشعبي، 15(77)، 6-3.
- زيّاد، صالح (2019). سجون الثقافة. بيروت: دار التنوير.
- عبد العزيز، جناوي (2018). قراءة في سوسيولوجيا مخاطر الحداثة الانعكاسية، المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية.
- عبيدي، سعيد (2020). عصر الفراغ: الفردانية المعاصرة وتحولات ما بعد الحداثة، مجلة الرافد، https://bit.ly/3u44zMi.
- الغياثية، يوسف (2012). في الفصل بين الدين والثقافة: مدخل إلى تنظيم التنوع الثقافي، مجلة عمران للعلوم الاجتماعية والإنسانية.
- غيرتز، كليفورد (2009). تأويل الثقافات: مقالات مختارة. ترجمة: محمد بدوي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- كلافال، بول (2010). الدين والأيديولوجيا آفاق جغرافية. ترجمة فرج عوني. تونس، الدار المتوسطة للنشر.
- كناعنة، شريف (2012). زاوية دعوة إلى التراث الشعبي المعتقدات والمعارف الشعبية. مجلة التراث والمجتمع، (53)، 117- 120.
- مدبولي، جلال (1984). دراسات في الثقافة والمجتمع. اسكندرية: المكتب الجامعي الحديث.

المراجع الأجنبية:

- Beck, U., Bonss, W., & Lau, C. (2003). The theory of reflexive modernization: Problematic, hypotheses and research programme. Theory, culture & society, 20(2), 1-33.
- Beck, U., Bonss, W., & Lau, C. (2003). The theory of reflexive modernization: Problematic, hypotheses and research programme. Theory, culture & society, 20(2), 1-33.
- Gellner, E. (1995). Anthropology and Politics: revolutions in the sacred grove. Blackwell.
- Giddens, A. (1991). Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age. Stanford university press.
- Hechter, M., & Kanazawa, S. (1997). Sociological rational choice theory. Annual review of sociology, 23(1), 191-214.
- Picou, J. S., & Carter, T. M. (1976). Significant-other influence and aspirations. Sociology of Education, 12-22.
- Schwarz, O. (2018). Cultures of choice: towards a sociology of choice as a cultural phenomenon. The British journal of sociology, 69(3), 845-864.
- Scott, J. (2000). Rational choice theory. Understanding contemporary society: Theories of the present, 129, 671-85.
- Seginer, R. (2008). Future orientation in times of threat and challenge: How resilient adolescents construct their future. International Journal of Behavioral Development, 32(4), 272-282.
- Trommsdorff, G. (1983). Future orientation and socialization. International Journal of Psychology, 18(1-4), 381-406.
- Yowell, C. M. (2000). Possible selves and future orientation: Exploring hopes and fears of Latino boys and girls. The Journal of early adolescence, 20(3), 245-280

الصور:

1. https://www.pinterest.com/pin/1196337386154992/.
2. https://www.pinterest.com/pin/1618549863097439/
3. https://www.pinterest.com/pin/1618549863097437/
4. https://www.pinterest.com/pin/16818198596777254/
5. https://www.pinterest.com/pin/26247610306919813/
6. https://www.pinterest.com/pin/31595634879784917/
7. https://www.pinterest.com/pin/1196337397743794/

النسق الثقافي للحلّي ودلالاتها الرّمزية

عند المجتمع الأمازيغي بالجزائر- مقاربة سيميائية تحليلية

د. سعيد فاهم - الجزائر

د. إيمان مداني - الجزائر

مقدمة:

يبرز مفهوم الشفرات الاجتماعية التي تعمل على تنظيم المجتمع، وتدل عليه من خلال تعيين موقع الفرد داخل الجماعة، والجماعة داخل المجتمع[1]، ترتيب العلاقات الاجتماعية، وتنظيمها والدلالة عليها - مؤسسية، عائلية، ودينية...، ودوال هذه الشفرة هم الأفراد أو الجماعات أو العلائق، فالإنسان هو الدال، والمدلول في الوقت نفسه. بمعنى آخر، يكون فيها الإنسان هو حامل العلامة، ومادتها، ويستعملها الفرد من أجل تحديد هويته، وانتمائه إلى جماعة سوسيوثقافية معينة.

على أساس كل ما ذكرناه، تهدف هذه الدراسة إلى الغوص في دلالات عينة من الشفرات الاجتماعية، والمتمثلة في شفرة الحلي، بوصفها بعدا تواصليا عميقا يتدخل في تنظيم العلاقات بين أفراد المجتمع، وبالتالي هيكلة النظام التواصلي الاجتماعي،

لأي مجتمع إنساني من خلال تحليل مختلف الرسائل، والمعلومات التي تنقلها، وتحملها هذه الشفرات في إطار الدلالة، والتواصل الاجتماعيين، من خلال سياق معين ألا وهو سياق المجتمع القبائلي الجزائري، وذلك من خلال طرح الإشكال التالي:

كيف يتمظهر التواصل الاجتماعي في المجتمع القبائلي الجزائري من خلال شفرة الحلي؟

ولإثراء هذه الإشكالية صغنا جملة من التساؤلات أوردناها كالتالي:

1. كيف تؤطر خصوصية الحلي الفضية القبائلية، بوصفها شفرة اجتماعية، لموقع المرأة ضمن التراتبية الاجتماعية في المجتمع القبائلي الجزائري؟
2. ما هي المدلولات التي تحملها الحلي كإحدى الشفرات الاجتماعية، والتمظهرات التعبيرية بالنسبة للمجتمع القبائلي الجزائري؟
3. ما هي طبيعة البناء الدلالي الذي يميز النسق التواصلي الاجتماعي في المجتمع القبائلي الجزائري؟
4. كيف تتدخل الشفرات الاجتماعية الثقافية كإطار تواصلي اجتماعي دلالي في بلورة خصوصية المجتمع القبائلي الجزائري؟

إن مجالات البحث العلمي تعددت وتنوعت، وقد نشأ عن ذلك ترابط بين العلوم المختلفة. مما طرح على الساحة الفكرية عديد النقاشات الابيستيمولوجية، حول منهجيات البحث في العلوم الاجتماعية والإنسانية. كما ترتب عليه استخدام أنواع متعددة من طرق البحث وإجراءاته[2]. إضافة إلى أن من أهم المشاكل التي تعيق تقدم أي علم، مشكلة المنهج، ذلك لأن كل علم، وكل مبحث له منهاجه الخاص به[3]. إذا، يكون الباحث مرغما على الحسم في خيار منهجي يكون الأقرب إلى الإجابة عن إشكالية البحث. لذلك، فإن اختيارنا تم من منطلق الاقتراب من المعاني التي تختزنها الشفرة الاجتماعية الثقافية – حلي – بالنسبة للمجتمع القبائلي الجزائري، من أجل تحديد الخصوصية التواصلية الاجتماعية لهذا المجتمع، وقد اعتمدنا تحقيقا لهذه الغاية المنهجية طريقة التحليل في الدراسات السيميولوجية.

الحلي القبائلية، وطبيعتها:

1. طبيعة الحلي القبائلية:

فن صناعة المجوهرات قديم جدا في جبال القبائل، وقد تم في القرن 19 إحصاء 130 ورشة لصناعة الحلي وتركيب الأسلحة. وقد بقيت مجموعة كبيرة من القرى، والمدن القبائلية تحافظ على صناعة المجوهرات إلى غاية يومنا هذا[4]. غير أن المراكز الصناعية الهامة قد شيدت في القرى الصغيرة، مثل: آيت لربعاء، ثوريرت ميمون، آيت لحسن، أغوني أحمد، ثوريرت الحجاج، وأخيرا في قرية «بني يني» التي أقيمت في أعلى قمة في جبال القبائل[5].

في هذا السياق، تتكون الحلي القبائلية الفضية أساسا من الخيوط المفتولة؛ حيث تحدد دعائمها الخطوط المنكسرة، والأشكال الهندسية البسيطة، وفي بعض الأحيان يضاف إليها بعض من الخطوط المتموجة أو المكللة بالزهور أو الموشاة بكريات فضية تزيد من جمال زخرفة الخيوط المفتولة. كما توشى أيضا بالمرجان ذي اللون الساطع الذي يعكس لون الفضة الباهت. لكن لمعان لون طلاء الميناء الأزرق، الأخضر، والأصفر هو الذي يحدد طابع حلي القبائل، خاصة في منطقة «بني يني»[6].

وفي القرية كما في المدينة تتزين العروس يوم الزفاف بكامل حليها التي اشتريت بفضل المهر الذي قدمه الخطيب لأسرتها، فالعروس تضع فوق رأسها وشاحا حريريا أسود، وأصفر اللون، وتعقده على جبينها كما تضع وشاحا آخر أسود اللون كعصابة فوق الوشاح الأول، ثم تتزين بالإكليل القطعة الأساسية، والهامة من بين الحلي. ويبلغ طول هذا الإكليل 74سم، وعرضه 26سم. وتعد هذه السعة

فعلا مدهشة، ولذا تركت العروس مؤخرا هذه الحلية؛ لأنها مزعجة وباهظة الثمن. بالإضافة إلى هذا تلبس العروس رداء يدعى «ثملحفت» يمسك على الكتفين بأفزيمين عريضين مثلثي الشكل ومزخرفين بكل دقة بطلاء الميناء. وتمسك العروس وشاحها على الجانب بأفزيم صغير مستدير يدعى أذوير، يصنع عادة من قطعة نقدية فضية فيها دبوس[7]. كما تتزين العروس بأقراط الأذنين التي تدعى «لتراك» التي كانت توضع قديما في الطرف الأعلى من الأذن[8]، وقد اختفت منذ أوائل هذا القرن وعوضت بحلقة مزينة بمغلاق مرجاني أو مطلاة بالميناء، لأنها تحمل بسهولة[9].

وتعتبر الأساور أكثر الحلي استعمالا، فالزوجة تحمل منها أعدادا كثيرة في كل ذراع، وهي أنواع منها ما يدعى أمشلوخ، وهو الأكثر انتشارا، ويزين بخيوط مفتولة، كما يطلى بالميناء والترصيعات المرجانية، ومنها ما يدعى الدح، وهو أكبر حجما من الأول، ويعتبر من الحلي القديمة والنادرة.

أما العقود فهي متنوعة جدا، فالسلاسل الفضية قد أدخل في تركيبها الأنواط، والمرجان، واللآلئ والعلب المطلاة بالميناء، والأيادي الفضية، والقطع النقدية. أما الخلاخل فمنحوتة، ومزخرفة ومطلاة بالميناء على جهة واحدة، وأقدم أنواع الخلاخل نجده ضيقا في جزئه المركزي، غير أن هذه الحلية تركتها النساء بسبب كبر حجمها[10].

التحليل السيميولوجي لشفرة الحلي في المجتمع القبائلي:

- منطقة بني يني نموذجا -

تعد الحلي القبائلية كشفرة اجتماعية من وسائل تحديد موقع المرأة القبائلية ضمن جماعتها الاجتماعية، وتتدخل في تصنيفها اجتماعيا، وتشير إلى تراتبيتها في إطار مجتمعها. كما تشكل في الوقت ذاته، رسائل تواصلية بالغة الدلالة، رسائل اعتمدتها الجماعة الاجتماعية، وهو ما يجعلها رسائل مشفرة بالنسبة لسياق اجتماعي، وثقافي آخر. ومنه، تشكل الحلي القبائلية دلائل هوية تتميز بها المرأة خارج المجموعة، وداخلها.

في هذا الإطار، تعتبر منطقة «بني يني» بالقبائل الكبرى، من أشهر المناطق في صناعة الحلي الفضية القبائلية. إذ تتميز صناعة الحلي فيها بالبساطة والأصالة، التي تخبرنا عما اعتقده الأسلاف، وما اعتمدته المرأة القبائلية كدعائم اتصالية في تواصلها مع العالم الخارجي الذي قيد حريتها.

التحليل الخاص بمستويي التعيين والتضمين عند رولان بارث:

تقتضي عملية التحليل للأنساق الدلالية حسب مقاربة رولان بارث، المرور عبر مستويين في التحليل، المستوى التعييني الذي يتمثل في القراءة التعيينية السطحية، والمستوى التضميني الذي يهتم بالدلالات والإيحاءات المخفية.

1. ثافزيمث:htmizvaht

القراءة التعيينية:

مشبك مدور من ناحية الوجه، من الفضة المطلية بالميناء، بمحيط قدره 22 سم. ويتميز هذا الشكل الدائري المسطح، بأن طلاء الميناء الذي يأتي عليه يكون مقطعا -القفا-. تتدلى من «الثافزيمث» أنواط عديدة «Pendeloques» بشكل رأس ثعبان، والمسمى بالأمازيغية «أقزو بزارم»، «ثابو حماست» وبذرة الشمام «ايغيس أوفقوس». هذه الأنواط التي تتدلى تتموقع عند أطراف «الثافزيمث»، كما نجد أنها مشغولة في كلا وجهيها. توجد في مركز هذه الحلية حبة مرجان محاطة بأربعة مسامير مرجانية أخرى، إضافة إلى ثمان حبات فضية تنبعث منها ثمانية خطوط أخرى.

القراءة التضمينية:

- الحبة المرجانية الكبيرة المتموقعة في الوسط والمحاطة بالحبات الفضية الثمانية: رمز للشمس.
- ثمانية خطوط محددة للفصل بين كل دائرة وأخرى: هذه الخطوط دليل سيميولوجي يرمز لأشعة الشمس.
- الأنواط المتدلية:

1. أنواط إيغس أوفقوس: رموز لبذور الشمام
2. أنواط ثابو حماست: دلائل سيميولوجية ترمز لحبوب الحمص[11].
3. أقزو بزارم، رأس ثعبان: الثعبان هو رمز بعث الموتى، والخصوبة.

- الألوان: الأخضر، الأصفر، الأزرق، الأحمر: حيث نتحصل على كل لون بدمج مواد معينة مع بعضها بعضا، كما أن لكل لون رمزيته.

فاللون الأخضر، يرمز للزيتون، إلى الأرض، والخصوبة. كما يمثل لون القوة، والأمل[12].

أما اللون الأصفر، فيرمز للشمس الممثل في الإله «آمون»، إذ يعبر عن ضوء الشمس الذي تنبثق منه الحياة. كما يعكس اللون الأصفر مفهوم الرمزية الكونية[13].

اللون الأزرق، يرمز للسماء، وإلى الحماية، والخلود. في حين أن اللون الأحمر، يساعد على إبراز وإخراج الأشكال التي تزين المركز. إذ يرمز إلى لون النار، والدم.

لون الفضة الصافي، لكون معدن الفضة مادة بيضاء، فهو يرمز للصفاء، والنقاء والصراحة، على عكس ما هو عليه معدن الذهب الذي يرتبط بكل العيوب، والعلل نظرا للمعانه.

- المسامير المرجانية الخمسة: والتي ترمز إلى اليد الخامسة التي لها دور وقائي، وسحري؛ حيث يعتقد أنها تدفع العين الشريرة والحاسدة.

حسب اعتقادات أهل المنطقة، فإن شكل «الثافزيمث» الدائري يرمز لدورة الطبيعة «خريف، ربيع، صيف» لكي تكون المرأة سعيدة بأولادها على مدار السنة. كما ترمز الخطوط الثمانية الفاصلة بين كل دائرة وأخرى لأشعة الشمس المنبعثة من المسمار المرجاني الموجود في المركز، والذي يرمز للشمس، وبهذا فإن أشعة الشمس هم الأولاد الذين سيضيئون حياة أمهم.

من جهة أخرى، نجد أنه في كثير من المناطق القبائلية، يقوم الزوج بشراء هذه الحلية لزوجته، إذا رزق منها بولد – كما يمكن أن يتلقياها كهدية –، فهو يعبر عن مكانة المرأة. إذ يوضع، وبكل كبرياء على جبين المرأة؛ حيث تعلن للكل على أنها أعطت مدافعا للقرية.

فالذكر هو الفاعل الاجتماعي الوحيد القادر على ترسيخ مكانة الأم، وتعزيز مركزها في بيت زوجها، فالزوج عادة ما يتخذ من مسألة ميلاد البنات دون الذكور سببا كافيا للطلاق أو تعدد الزوجات. كما تجدر الإشارة، إلى أن «ثافزيمث» ذا الحجم الصغير قد يوضع في مناسبة ختان الطفل على صدره ليحتفظ بها لمدة شهر على ظهره[14].

2. ثعصابث: htbas'aht

القراءة التعيينية:

شكل بربري للعصابة، التي تعني التاج في المدن. يبلغ علوها 16سم مع طول قدره 58سم. تتألف من خمس صفائح من الفضة المطلية بالمينا، والمزينة بأنواط «ايغيس أفقوس» و«ثابوحماسث»، تتصل فيما بينها بحلقات، وأنصاف كرات فضية. يعلو الصفيحة المركزية من هذه الصفائح الخمس شكل معين محاط بدائرتين، كما تحمل عند أطرافها شكل مثلثين مصحوبين بمشابك لأجل تثبيت حلية «ثعصابث».

القراءة التضمينية:

إن الأشكال المكونة لحلية «ثعصابث» وكذا ألوانها ذات دلالات، ومعان خاصة نوردها كالتالي:

- الدائرة: رمز للشمس أو القمر.
- المثلث: يرمز للجنس الأنثوي، وللجنس الذكري.
- المعين: يمثل المعين أو المجسم حسب بريل العضو التناسلي للأنثى، إذا فهو رمز أنثوي يجسد رحم الحياة. يعني باب عالم تحت الأرض، فهو يعني التبادلات بين السماء والأرض؛ أي ربط العلاقة بين عالمين، وبين جنسين[15].
- الألوان: الأخضر، الأصفر، الأزرق، الأحمر: حيث نتحصل على كل لون بدمج مواد معينة مع بعضها البعض، كما أن لكل لون رمزيته.

فاللون الأخضر، يرمز للزيتون، إلى الأرض، والخصوبة. كما يمثل لون القوة، والأمل.

أما اللون الأصفر، فيرمز للشمس الممثل في الإله «آمون»، إذ يعبر عن ضوء الشمس الذي تنبثق منه الحياة. كما يعكس اللون الأصفر مفهوم الرمزية الكونية.

اللون الأزرق، يرمز للسماء، وإلى الحماية، والخلود.

في حين أن اللون الأحمر، يساعد على إبراز، وإخراج الأشكال التي تزين المركز. إذ يرمز إلى لون النار، والدم. لون الفضة الصافي، لكون معدن الفضة مادة بيضاء، فهو يرمز للصفاء، والنقاء والصراحة، على عكس ما هو عليه معدن الذهب الذي يرتبط بكل العيوب، والعلل نظرا للمعانه.

- الأنواط المتدلية:

1. أنواط إيغس أوفقوس: رموز لبذور الشمام.
2. أنواط ثابو حماست: دلائل سيميولوجية ترمز لحبوب الحمص.

نقل إلينا ابن خلدون، بأن العصبة تدل على التحالف بين القبائل في حالة الحرب. كما أن ارتداء المرأة القبائلية للعصابة ليس دليلا، ورمزا فقط لجماعتها التي تنتمي إليها على أنها متزوجة؛ بل إشارة لباقي القبائل في حالة حدوث إغارة، فلا يقترب منها أحد. لكن نظرا لثقلها الذي يعيق أداء أعمالها اليومية يمكنها أن تعوضها بافزيمن. كما تؤكد رمزية هذه الحلية على معاني إخصاب المرأة، والسعادة التي ستغمر حياتها بأولادها التي تمثلها الأنواط المتدلية من «ثعصابث». كما صممت هذه الحلية في خمس صفائح فضية لتكون بمثابة تعويذة لإبعاد أي ضرر أو عين حسود.

3. السخاب:bahkes

القراءة التعيينية:

«السخاب» عبارة عن عجينة معطرة تستعمل لصنع العقود، ذات رائحة جذابة ومثيرة، يعتبر استعمالها ذا أغراض محددة عند المرأة القبائلية. عجينة «السخاب» تأتي قطعا صغيرة جدا بأشكال هرمية، ذات ثقوب في كل القطع، وكذا خيوط على شكل صفوف، وتتخلل هذه الصفوف مجموعة من أغصان المرجان، والقرنفل، والقطع الفضية، والعنبر الذي يعتبر من بين المكونات الأساس التي تدخل في صنع «السخاب».

القراءة التضمينية:

- العجينة الهرمية المثلثة الشكل: المثلث يستعمل كحرز ضد التأثيرات المضرة، فهو يجمع في القاعدة القوى الثلاث المتمثلة في الحكمة، القوة، والجمال. وعلى الجوانب التي تلتقي هي رعود وضوء. رمز مجرد يرمز للمياه، وللجنس الأنثوي[16]. أي الإخصاب.
- أغصان المرجان: يملك خصائص وقائية للونه الأحمر الذي يرمز للدم، والحياة، كما تنسب إليه القدرة على إبعاد العين الشريرة، فاتخذ كتعويذة «حرز» لتوقيف النزيف الدموي.
- قطع الفضة المغزلية: معدن الفضة مادة بيضاء، فهو يرمز للصفاء، والنقاء والصراحة، على عكس ما هو عليه معدن الذهب الذي يرتبط بكل العيوب، والعلل نظرا للمعانه.

تضع النساء القبائليات العازبات «السخاب» في كل سنة عندما يحين وقت قطف الزيتون، يشاركن في الطقوس التي تنظمها الجماعة؛ حيث تقوم النساء بقطف الزيتون، والشباب يتطلع عليهن خفية، ثم يختار كل شاب الفتاة التي أعجبته، ويتقدم لخطبتها. وما إن تخطب المرأة حتى يكون بإمكانها وضع «السخاب» لكن عند حضور خطيبها للبيت فقط، كما تضعه عند الزواج، وبحضور زوجها، ونجدها تؤكد على وضعه خاصة في الأشهر الأولى للزواج. تحرص المرأة القبائلية كل الحرص على صنع «السخاب» لكي تتأكد من أنها لم تنس المواد المطلوبة، فوضعها لكل هذه المواد سيضمن لها إمكانية التأثير على الرجل. فتثبت المرأة «السخاب» في رقبتها جيدا، وتحرص على أن يغطي كل الصدر، ويصل إلى غاية الخصر، وتضع وسطه أحيانا خامسة كبيرة لإبعاد العين الشريرة.

4. أفزيم: mizva

القراءة التعيينية:

مشبك مثلث كبير بالميناء المقطعة، 28سم*15سم، مشغول على كلا الوجهين؛ حيث يزين المرجان وجهه الأمامي. كما يتم تثبيت الملابس بواسطة المشابك عن طريق لسان «الأفزيم»، الذي تدور حوله دائرة شبه مغلقة يقرص فيها القماش.

القراءة التضمينية:

- لسان الأفزيم الذي تدور حوله دائرة شبه مغلقة يقرص فيها القماش: دليل سيميولوجي يرمز لإتحاد العضوين التكاثريين الذكري، والأنثوي؛ أي الإخصاب.
- الأشكال المثلثة: يستعمل المثلث كحرز ضد التأثيرات المضرة فهو يجمع في القاعدة القوى الثلاث المتمثلة في الحكمة، القوة، والجمال، وعلى الجوانب التي تلتقي هي رعود، وضوء.

وعندما نجد قمته موجهة للأعلى فهو يرمز للنار، وللجنس الذكري. أما إذا كانت القمة للأسفل. فذلك يرمز للمياه، والجنس الأنثوي. كما نجد شكل المثلثين

يلتقيان في القمة، وهنا معناه التقاء الجنسين؛ أي أن هناك ربط علاقة بين نوعين أو جنسين. وإذا التقى مثلثان في قاعدتهما سيشكلان المجسم الذي يرمز للأنوثة.

- الألوان: الأخضر، الأصفر، الأزرق، الأحمر: حيث نتحصل على كل لون بدمج مواد معينة مع بعضها البعض، كما أن لكل لون رمزيته. فاللون الأخضر، يرمز للزيتون، إلى الأرض، والخصوبة. كما يمثل لون القوة، والأمل.

أما اللون الأصفر، فيرمز للشمس الممثل في الإله «آمون»، إذ يعبر عن ضوء الشمس الذي تنبثق منه الحياة. كما يعكس اللون الأصفر مفهوم الرمزية الكونية.

اللون الأزرق، يرمز للسماء، وإلى الحماية والخلود. في حين أن اللون الأحمر، يساعد على إبراز، وإخراج الأشكال التي تزين المركز. إذ يرمز إلى لون النار، والدم.

لون الفضة الصافي، لكون معدن الفضة مادة بيضاء، فهو يرمز للصفاء، والنقاء، والصراحة، على عكس ما هو عليه معدن الذهب الذي يرتبط بكل العيوب، والعلل نظرا للمعانه.

- المسامير المرجانية التي يحملها الأفزيم: دفعت ببعض الباحثين إلى تشبيه هذه الحلية بالقناع الإفريقي؛ إذ يمثل كلا المسمارين الواقعين على طرفي الصفيحة المثلثة عينا القناع في حين أن فمه يصور بالمسمار الواقع بوسط الأفزيم[17].

من الناحية الرمزية فإن شكل «الأفزيم» وهو «المثلث» يرمز للجنس الأنثوي. كما تؤكد المعاني التي تحملها مختلف العناصر المكونة «للأفزيم» على مفهوم الإخصاب؛ إذ يرمز كل من اللسان، والحلقة المتمثلين في مغلاق الحلية إلى اتحاد العضوين التكاثريين الذكري والأنثوي، في حين أن مكوناته الأخرى تصور جسم المرأة بحيث ترمز المثلثات الصغيرة المتواجدة على حوافها العلوية للقسم العلوي من جسمها، أما المسامير المرجانية، فيمثل العلويان منهما ثديي المرأة في حين أن المسمار السفلي يرمز إلى رحمها الذي تتفرع منه مجموعة من الأشكال المطلية بألوان الميناء الحاملة لمعاني إخصاب هذا الجزء.

5. إفزيمن:nemizvi

القراءة التعيينية:

غالبا ما يتكون «الإفزيمن» من مثلثين عند دمجهما نتحصل على معين. يثبتان على الصدر من الجهة اليمنى، واليسرى متصلين بسلسلة تتوسطها علبة بداخلها حرز، في أغلب الأحيان تتدلى منها أنواط من نوع «ثيكفيست»، وتتكون السلسلة من عناصر زخرفية رائعة الجمال.

وفي معظم الأحيان تأتي الزخارف الداخلية التي تزين العلبة على شكل زهرة، وتكون الزهرة مشكلة من أربعة قلوب متقاربة فيما بينها. كما يلاحظ وجود خطين منبعثين من الزهرة، واحد عمودي والآخر أفقي، ليشكلا صليبا.

القراءة التضمينية:

- الأشكال المثلثة: دلائل سيميولوجية ترمز للعضو التكاثري الذكري، والأنثوي.
- العلبة المربعة: دليل سيميولوجي يرمز للأرض، ولبيت الزوجية.
- الألوان: لكل لون رمزيته،

1. اللون الأزرق: دليل سيميولوجي يرمز للسماء، وإلى الحماية والخلود.
2. اللون الأخضر: دليل سيميولوجي يرمز للزيتون، إلى الأرض والخصوبة. كما يمثل لون القوة والأمل.
3. اللون الفضي: دليل سيميولوجي يرمز

للصفاء، ولقوى كوكب القمر. لكون معدن الفضة مادة بيضاء، فهو يرمز للصفاء، والنقاء والصراحة، على عكس ما هو عليه معدن الذهب الذي يرتبط بكل العيوب والعلل نظرا للمعانه.

4. اللون الأصفر: دليل سيميولوجي يرمز للشمس الممثل في الإله «آمون»؛ إذ يعبر عن ضوء الشمس الذي تنبثق منه الحياة. كما يعكس اللون الأصفر مفهوم الرمزية الكونية.

أنواط ثيكفسيث: رمز لنبتة تنمو بجبال جرجرة.

- الأشكال الزهرية الشبيهة بالشمس: دلائل سيميولوجية ترمز لحرارة الشمس المخصبة.
- الأشكال القلبية: رموز لرجل طير الحجل « ثاسكورث ».
- الصليب: يرمز إلى الأرض[18].

جاءت هذه الحلية في شكل مثلثين أحدهما يرمز للجنس الأنثوي، والآخر للجنس الذكري، وعندما ندمج المثلثين نتحصل على معين، الذي يرمز للخصوبة، فالمرأة ستدخل في إطار الخصوبة. يربط المثلثان بسلسلتين تلتقيان في علبة مربعة الشكل ترمز للبيت، وهذه العلبة عبارة عن تعويذة يوضع بداخلها نص من القرآن أو تركيبة مكتوبة[19]، تضعه المرأة لكي تحمي بيتها. تتدلى من هذه العلبة الأنواط التي تمثل ثمار اتحاد هذين المثلثين أو الزوجين المتمثل في الأطفال. ليتبرك بثيكفيست لما لها من قوة في التضاعف[20].

من النماذج اللغوية التي ارتقت إلى غاية تطبيقها في تحليل، واستنطاق مضامين الأنساق غير اللفظية ودلالاتها، ألفينا مقاربة رولان بارت. والتي حاولنا من خلالها التحليل الدلالي والسيميائي لمختلف رموز الحلي القبائلية المعتمدة كمفردات بحث. وقد استأنسنا ببعض النماذج على سبيل المثال وليس الحصر.

خاتمة:

اتضح لنا من خلال الدراسة المقتضبة أن الحلي القبائلية تمثل مجموعة فريدة من نوعها؛ إذ تجسد أمثلة لفن شعبي أصيل، يعكس انشغالات، ومعتقدات سكانها، وتؤرخ لماضيهم، وتترجم معاناة وأفراح الأفراد الذين صنعوها. فهي بصورتها الجمالية الجذابة لها القدرة على أن تعكس معطيات الواقع.

كما تبين أن كل حلية تعتبر نظاما سيميولوجيا يحتوي على مجموعة من الوحدات كل وحدة تأخذ معنى معين عند تقابلها مع باقي الوحدات. إذ تتشكل من رموز متنوعة كل رمز له معنى، يرتبط بالسياق الاجتماعي.

الحلي تجسد أمثلة لفن شعبي أصيل؛ لأنها تعكس مباشرة تصورات، وإحساسات مجالية وزمانية متماشية مع أسلوب حياة محدد.

أهميــة الحلي، ومرافقتهــا لمختلف المراحــل الحياتية للمــرأة القبائليــة؛ حيــث تحــرص هــذه الأخــيرة علــى وضعها؛ أي الحلي، في مختلف انشــغالاتها اليومية، وكذا في المناسبات.

إن الحلــي القبائليــة تشــكل دعائــم تواصلية لجأت إليهــا المــرأة القبائليــة في تواصلها مــع العالــم الخارجي، خاصة الرجــل، من منطلق الوســط القبلــي المغلق الذي قيــد حريتها.

أيضــا تعرفنــا من خــلال فحوى هــذه الدراســة، إلى أن وضــع المــرأة القبائلية للحلــي كدلائل هويــة لانتمائها لمجموعــة معينــة، لا يتوقــف عند هــذا الحــد أو المعنى؛ بل تحــاول تبيــان مكانتهــا، ووضعهــا الاجتماعــي داخل المجموعــة. فالعازبــة، والمخطوبــة، والمتزوجة لهــا حليها الخاصــة التي تميزهــا مجموع الأشــكال، والألــوان، التي اعتمــدت دلالاتهــا الجماعــة الاجتماعية.

تميز الحلــي الفضيــة الــتي تضعهــا المــرأة القبائلية عن بــاقي حلي النســوة الأمازيغيات؛ حيث تشــكل دلائل هوية تســتعملها المرأة القبائلية كإشــارات، والتي نتعرف من خلالهــا على انتمائهــا إلى مجموعة الــتي تعتبر المنظم الحقيقي لدلائــل الهوية.

للحلــي القبائليــة الــتي تضعهــا المــرأة، دور وقــائي وســحري، مثــل: حلــي الطلســم، والمرجــان الــذي نجده بكــثرة في الحلــي القبائليــة؛ إذ لديــه قيمة وقائيــة وهي قدرته علــى إبعاد العين الشــريرة. وتبيان مدى تمســك المرأة القبائليــة باعتقادات وأســاطير منطقتها، كوضعها للخامســة لإبعاد العين الشــريرة، وكذا وضعها للخلخال والطلســم «الحــرز» كتعويذة.

تستعمل الألوان لإبراز الأشــكال، والرسومات المرغوب تجســيدها علــى الحليــة، وهــي مســتمدة مــن الطبيعة بالدرجــة الأولى، وكذا ميــولات القرى، وصنــاع الحلي.

ترتبط الألــوان الموجودة في الحلــي القبائلية بما يوجد في الطبيعة مــن كواكب ونبات.

إن الحلــي القبائلية مشــبعة بالرموز التي اســتلهمها الإنســان من الطبيعة. خاصة، وقــد كان يعيش في خوف، وقلــق دائمين مــن هــذا العالم المجهــول، لهــذا أخذ من جســمه والمعادن ترجمة لرمــوز بغية التقــرب من القوى ما فــوق طبيعية واســترضائها.

كما تتمــيز الحلي القبائليــة بصفات عديــدة عن باقي الحلي الجزائرية الأخــرى، من حيث تقنية طــلاء الميناء، زخرفتهــا المهذبــة والرائعة، حجمهــا، وكذا شــكلها. مما يعكــس خصوصية تنفــرد بها عــن حلي الجزائــر عامة، والأمازيــغ خاصة.

إن منطقــة القبائل أنتجــت طبقا لتقاليدهــا الفنية، والتقنية حليهــا الخاصة.

الهوامش:

1. Guiraud (Pierre): La sémiologie, Que sais-je ?, 3ème édition, press-es universitaires de France, Paris: 1977, P.97.
2. - فاطمة عوض صابر، ميرفت علي خفاجة: أسس ومبادئ البحث العلمي، ط.1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية: 2002، ص.42.
3. - علي محسن جمجوم: السيميوطيقا ومشكلات الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: 1998، ص.9.
4. Benouniche (Farida): Bijoux et parures d'Algérie, collection Art et Culture, Ministère de l'information et de la culture, Alger: 1977, P.7.
5. Henriette Camps-Fabrer: Bijoux Berbères d'Algérie - Grande Kaby-lie, Aurès-, éd.sud France: 1990.P.14-15.
6. - فريدة بن ونيش: المجوهرات والحلي الجزائرية، سلسلة فن وثقافة، وزارة الإعلام، الجزائر: 1967، ص. 55 - 56.
7. - فريال زيدي: الحلي لسان المرأة الخفي، مرجع سبق ذكره، ص.36.
8. Camps-Fabrer (Henriette): Les bijoux de grande Kabylie, éditions arts et métiers graphiques, Paris: 1970, P.75.
9. Henriette Camps-Fabrer: Bijoux Berbères d'Algérie - Grande Kaby-lie, Aurès-, Op, Cit, P.66
10. - زيدي (فريال): الحلي لسان المرأة الخفي - بحث وصفي سيميولوجي للحلي الجزائرية-، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر: 2004، ص.38-36.
11. - قاسيمي (صافية): الاتصال غير اللفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي الفضية

التقليدية - دراسة سيميولوجية لحلي منطقتي بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة بن يوسف بن خدة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر: 2006-2007، ص.127.

12. - - Jean Chevalier, Alain Geerbrant: Dictionnaire des symboles Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres-, éditions Bouquins, Paris: 1984, P.1002.

13. - قنفيسي (حياة): الرمزية الاجتماعية للوشم في منطقة القبائل بين التقليد والحداثة - تحليل محتوى الرموز استنادا إلى حرفتي الفخار والنسيج-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في تخصص ثقافي، جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع: 2005-2006، ص.67.

14. - Germaine Laoust-Chantréaux: Kabylie côté femmes - La vie féminine à Aït Hichem 1937-1939-, éd..sud, France: 1990, P.66-67.

15. - حياة قنفيسي: الرمزية الاجتماعية للوشم في منطقة القبائل بين التقليد والحداثة، مرجع سبق ذكره، ص.30.

16. - Jean Chevalier, Alain Geerbrant: Dictionnaire des symboles, Op, Cit, P.968-969.

17. - صافية قاسيمي: الاتصال غير اللفظي عبر الحلي الفضية التقليدية، مرجع سبق ذكره، ص.132.

18. - Jean Chevalier, Alain Geerbrant: Dictionnaire des symboles ,Op, Cit, P.400.

19. - Henriette Camps-Fabrer: Bijoux Berbères d'Algérie - Grande Kabylie, Aurès-, Op, Cit, P.87-88.

20. - صافية قاسيمي: الاتصال غير اللفظي عبر الحلي الفضية التقليدية، مرجع سبق ذكره، ص.136.

المراجع بالعربية:

- زيدي (فريال): الحلي لسان المرأة الخفي - بحث وصفي سيميولوجي للحلي الجزائرية-، منشورات جمعية المرأة في اتصال، الجزائر: 2004.
- علي محسن جمجوم: السيميوطيقا ومشكلات الفلسفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: 1998.
- فاطمة عوض صابر، ميرفت علي خفاجة: أسس ومبادئ البحث العلمي، ط.1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية: 2002.
- قاسيمي (صافية): الاتصال غير اللفظي للمرأة الجزائرية عبر الحلي الفضية التقليدية - دراسة سيميولوجية لحلي منطقتي بني يني بالقبائل وأولاد فاطمة بالأوراس-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة بن يوسف بن خدة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر: 2006-2007.
- قنفيسي (حياة): الرمزية الاجتماعية للوشم في منطقة القبائل بين التقليد والحداثة - تحليل محتوى الرموز استنادا إلى حرفتي الفخار والنسيج-، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في تخصص ثقافي، جامعة الجزائر، كلية العلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع: 2005-2006.

المراجع الأجنبية:

- 1 Henriette Camps-Fabrer: Bijoux Berbères d'Algérie - Grande Kabylie, Aurès-, éd.sud France: 1990.
- 2 Jean Chevalier, Alain Geerbrant: Dictionnaire des symboles - Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres-, éditions Bouquins, Paris: 1984.
- 3Benouniche (Farida): Bijoux et parures d'Algérie, collection Art et Culture, Ministère de l'information et de la culture, Alger: 1977.
- 4Chevalier (Jean), Geerbrant (Alain): Dictionnaire des symboles -Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres-, éditions Bouquins, Paris: 1984.
- 5Germaine Laoust-Chantréaux: Kabylie côté femmes - La vie féminine à Aït Hichem 1937-1939-, éd.sud, France: 1990.
- 6Guiraud (Pierre): La sémiologie, Que sais-je ?, 3ème édition, presses universitaires de France, Paris: 1977.
- 7Laoust-Chantréaux (Germaine): Kabylie côté femmes - La vie féminine à Aït Hichem 1937-1939-, éd. Sud, France: 1990.
- -8Camps-Fabrer (Henriette): Bijoux Berbères d'Algérie -Grande Kabylie, Aurès-, éd.sud, France: 1990.
- -9Camps-Fabrer (Henriette): Les bijoux de grande Kabylie, éditions arts et métiers graphiques, Paris: 1970.

الصور:

21. الصور من الكاتب.

1

الرّاكَدْ (الراقِد) في أعراف قبائل زيان المغربية

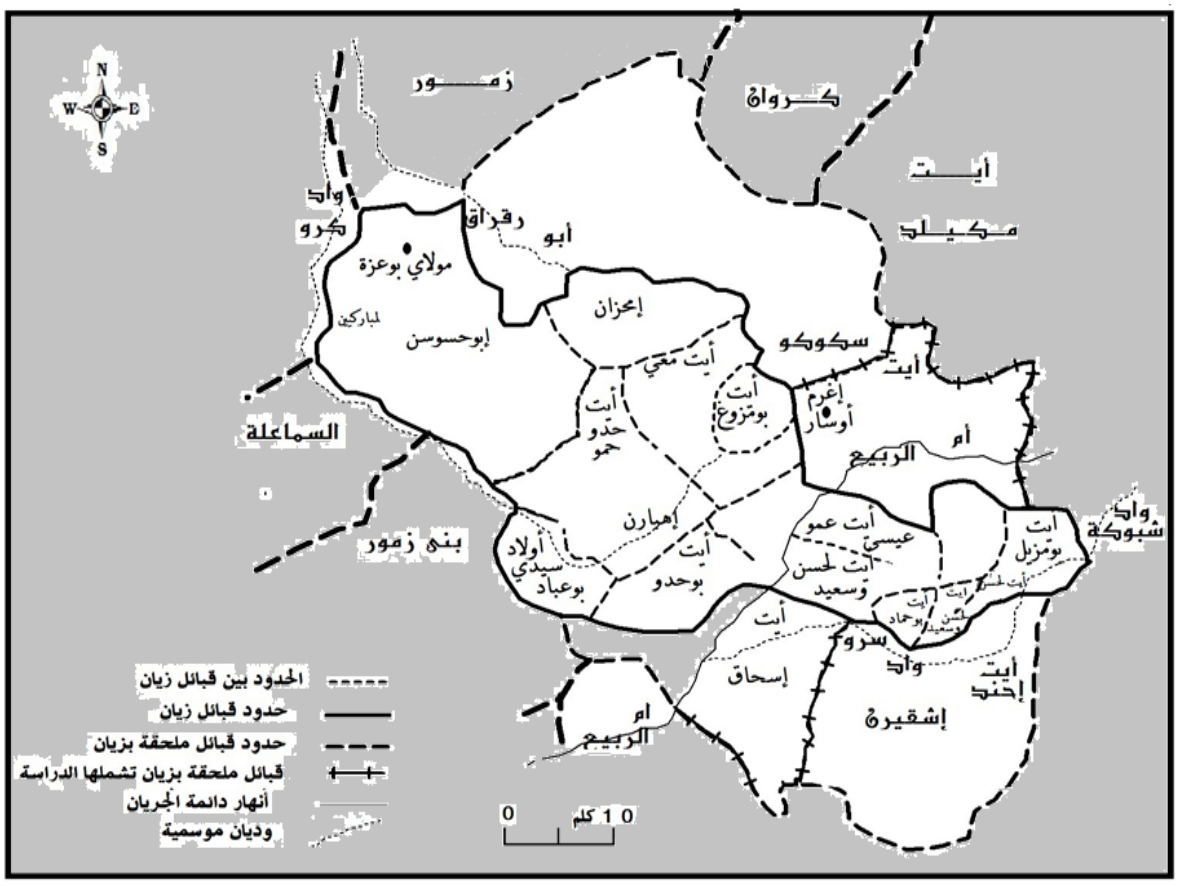
أ. حنان اقشيبل - المغرب

تقديم:

تعد ظاهرة الجنين النائم من الظواهر الاجتماعية القديمة ليس في المغرب فقط، بل في العديد من الحضارات والدول عبر العالم. سادت الظاهرة زيان منذ عهود غابرة، إلا أن ضعف التوثيق صعب مأموريتنا في تتبع خيوطها على الأقل حتى عهد الحماية. وعند ظهور المحاكم العرفية بمجال دراستنا وثقت سجلات المحاكم العرفية مجموعة من القضايا المتشابهة بهذا الخصوص، لذلك سنعمل في هذا المقال على دراسة نموذجين منها. وننطلق في ذلك من التساؤل المركزي التالي:

ماهي حدود الفصل بين الظاهر والخفي في قضايا الراكد ببلاد زيان؟

وذلك باستخدام منهج تاريخي وصفي ينطلق من وصف الظاهرة مجتمعيا من منظور أشخاص عاشوا جزءًا من الفترة المدروسة، وآخرين متمرسين في الميدان. ونستعين بسجلات المحاكم العرفية لتحديد طرق التعامل مع الظاهرة في شقها القانوني مع تقديم تعليقاتنا واستنتاجاتنا في الموضوع.



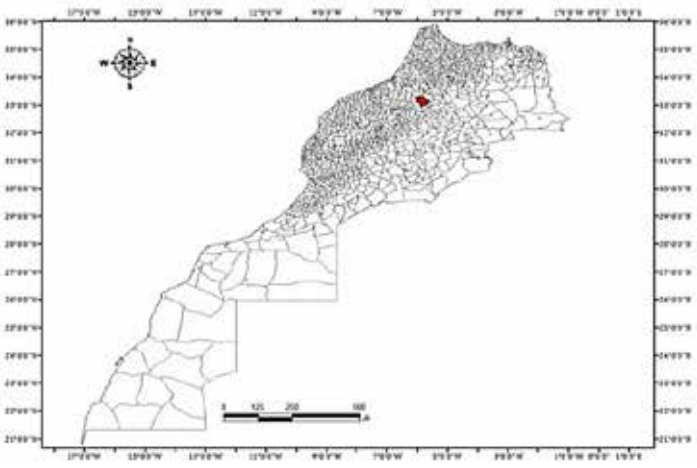
خريطة 1 موقع مجال الدراسة ضمن المجال الوطني

نبذة تعريفية ببلاد زيان وبعض طرق تنويم الجنين في الثقافة الزيانية:

1. نبذة تعريفية بلاد زيان:

تحظى بلاد زيان بموقع استراتيجي على ممر السلاطين بين فاس ومكناس ومراكش، وتربط شرق المغرب بغربه. تشكل حوالي 85٪ من إقليم خنيفرة الحالي، وتمتد على مساحة تقدر بحوالي 4000 كلم^2. يصل طولها إلى حوالي 120 كلم، ويتراوح عرضها ما بين 15 و55 كلم. يصعب تحديد مجال جغرافي ثابت لقبائل زيان، نظرا لوعورة وتداخل تضاريسها وتنقلاتها المستمرة. ورغم ذلك يمكن القول إن بلادهم تُحد بقبيلة بني مْكِيلْ شرقا، وزمور شمالا، وقبائل زعير ووردیغة غربا، وبني زمور على ضفاف واد كرو(grou)، وإشقيرن جنوبا. تشكل منخفضا ضيقا على ضفاف واد سرو، وسلسلة جبال حقيقية عند أجدير وأوروكَو. تمتد على وحدتين جغرافيتين متباينتين بنيويا وتضاريسيا هما: الأطلس المتوسط أوجبل زيان (الجبل) والهضبة الوسطى (أزاغار).

وقبائل اتحادية زيان فرع من قبائل آيت اومالو من صنهاجة[1] وأهم ركائزها. جاء معظمهم من الجنوب المغربي والأطلس الكبير واستقروا حول سجلماسة. وصلوا إلى مواقعهم مع نهاية القرن13م^2 عبر مسلكين: الأول هو جبل العياشي، والثاني عبر تيزي نتلغمت الرابط بين الأطلس الكبير وتافيلالت. ومع استفحال الأزمة خلال القرن 14م، زاد تدفقهم نحو جبال فازاز الغنية بثرواتها الطبيعية. واشتد بذلك التنافس بين القبائل الوافدة والأصلية، وبين الوافدين فيما بينهم حول المواقع والموارد. واستفاد زيان من التحولات التي عرفتها الخريطة البشرية بالمغرب خلال نهاية القرن



خريطة 2: أهم قبائل مجال الدراسة

16 وبداية القرن 17م، مع سيادة قاعدة اقتسام المجال على أساس القوة3 ليستقروا في مجالاتهم الحالية. وخلال القرون الموالية صنعوا لأنفسهم نمط عيش خاص بهم (الخريطتين 1 و 2)

2. مفهوم الراكد وطرق تنويم الجنين في الثقافة الزيانية:

الراكَد بالدارجة المحلية، أو (أنجون anjoun) في تمازيغت الأطلس المتوسط جزء من التراث الثقافي الشعبي المغربي. يقصد به نوم أو تنويم الجنين في بطن أمه لمدة تفوق المدة الطبيعية للحمل أضعافا مضاعفة أحيانا[4].

تعود الظاهرة في المغرب إلى فترة ما قبل الإسلام لضعف معرفة المغاربة القدامى بمدة الحمل ووسائل كشفه، وانتشار طرق العلاج الشعبي التي امتزجت فيها الخرافة بالشعوذة. وعند مجيء الإسلام جاء القرآن صريحا في مدة الحمل والرضاعة في قوله تعالى: ﴿وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلَاثُونَ شَهْرًا حَتَّىٰ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾[5]، واعترفت الأحكام الفقهية الاسلامية ضمنيا بالظاهرة فاتفقت على أن أقل مدة للحمل في ستة أشهر، واختلفت بشأن أقصى مدة للحمل بين سنتين وسبع سنوات.

- فروي عن عائشة أنها قالت: سنتين، وهو قول ا لحنفية
- وفيه قول ثان: وهو أن ذلك يكون ثلاث سنين.
- وفيه قول الشافعي وهو أن أقصى مدته تكون أربع سنين تحسب من وقت الطلاق إن كان بائنا وإن كان رجعيا فقولان: أحدهما من وقت الطلاق، والثاني من وقت انقضاء العدة[6]. وهو قول الحنبلي[7] والإمام إسحاق: وهو المشهور من قول مالك عند أصحابه، وقد قيل أنه رجع عنه.
- وفيه قول عن عباد بن العوام وهو أن ذلك يكون خمس سنين.
- وفيه قول الزهري: أن المرأة قد تحمل ست سنين، وسبع سنين[8]. وفائدة هذا الخلاف امتداد التربُّص بالمرتابة، وأن المطلقة إذا أتت بولدٍ لأكثر من مدة الحمل من وقت الطلاق لم يُلحق به[9].

ويبدو أن الأحكام الفقهية نفسها لم تغلق باب اللجوء إلى العادة والعرف في حل بعض قضايا «الراكد». وهكذا نجد عمر بن الخطاب رضي الله عنه استعان بـ«قابلات» من قدماء نساء الجاهلية

لتفسير إحدى الحالات، حيث يروي عبد الله بن أبي أمية عن مالك: «أن امرأة هلك عنها زوجها، فاعتدت أربعة أشهر وعشرا، ثم تزوجت حين حلت. فمكثت عند زوجها أربعة أشهر ونصف شهر، ثم ولدت ولدا تاما، فجاء زوجها إلى عمر بن الخطاب فذكر له ذلك، فدعا عمر نسوة من نساء الجاهلية قدماء، فسألهن عن ذلك. فقالت امرأة منهن: أنا أخبرك بهذه المرأة، هلك عنها زوجها حين حملت، فأهريقت عليه الدماء. فحش ولدها، فلما أصابها زوجها الذي نكحها، وأصاب الولد الماء، تحرك الولد في بطنها وكبر. فصدقها عمر بن الخطاب وفرق بينهما، وقال: أما إنه لم يبلغني عنكما إلا خير، وألحق الولد بالأول»[10].

ويفسر القاضي محمد بن عبد الله بن العربي المعافري الاشبيلي (ت 543هـ) كل هذه الخلافات بعلم الله والعادة المستمرة بقوله: «مدة الحمل لا تعلم بدليل الشريعة، وإنما تُعلم بمُسْتَمِرٍّ من العادة. وقد زعموا أنهم وجدوا الولادة بعد سبعة أعوام من الوطء، وربك أعلم بما تكن البطون»[11]. وجرى عمل الفقهاء والمفسرين على التوفيق بين الشريعة والعرف في هكذا قضايا إلى أن وصل الطب مراحل متقدمة حسمت العديد من النقاشات بما يتوافق مع الآية القرآنية السالفة الذكر.

والراكد من الأمور التي كانت مألوفة عند الزيانيين بكل فئاتهم، حيث يسود الاعتقاد بينهم أنه يستغرق في بطن أمه مدة غير محدودة ولا يقبلون تكذيب ذلك ويعتبرونه «مْكتابْ» لأن الله وحده من يعلم الغيب. ولفعل ذلك يستخدمون وصفات غريبة، كأن تدق المرأة الكمون والعرعار وتفطر عليهما ثلاثة أيام[12]، والحرص على تناول حبات من الحرمل المنقوع قبل الفطور. وينصحون المرأة بإعداد كمية مهمة من الكمون المزوج بالعسل والإفطار على أوقية منه كل يوم حتى يرقد الجنين، وتحتفظ بالبقية حتى تريد إيقاظه فتتناولها[13]. كما يعتقد أن وضع طاجين مقلوب على بطن الحامل مرة ينتج عنه نوم الجنين في بطن أمه سنة كاملة، ومرتين يدل على أنه سيبقى عامين...وهكذا. ويمارسون طرقا عامة لإيقاظ الجنين أبرزها:

- أكل المعنية لدجاجة كاملة محشوة بـ «المساخن»[14] بعد العودة من حمام تقليدي.
- شرب ملعقة كبيرة من حبة حلاوة، والنافع، والمستكة، يمزج الكل بالزبدة ويسقى بعصير البصل وقليل من الخل قبل الإفطار لمدة أسبوع، أو شرب خليط غبرة أذن الخنزير الممزوجة بالحليب لمدة ثلاثة أيام[15].
- تناول الأعشاب المثيرة للشهوة الجنسية لمدة أسبوع، وخاصة عصيدة جذور بوكَليم (bouglim) والدقيق، أو الحرمل بعد غسله سبع مرات بمياه عين صافية، أو عشبة الهليون (asperge)، أو جذور تالحة (acacia)، أو السعتر، الخزامى، فاكهة الرماد، فليو، جوز الهند، مصطكا (intisque)، سنبل، وأوراق آلاَّس، والأُرُزْ، والكَمُون الصُوفي[16].

ويبقى استعمال عشبة مريوة (مريوت) المنتشرة بكثرة ببلاد زيان[17]، أشهر وأسهل الوصفات المحلية لإيقاظ الراكد. ويروي الأسير الفرنسي Zobiaga Daniel الذي سجن لمدة في زاوية الدلاء الجديدة أن طليقة سجانه طلبت منه قطعة صابون، بغرض إذابتها في الماء وشرب مائها لإيقاظ راقد في بطنها منذ أربعة عشر شهرا[18].

يستنتج كتاب أجانب أن هاجس الخوف من العقم سيطر على ذهن المرأة المغربية، لأنها تعتبر إنجاب الأبناء ضرورة اجتماعية قبل أن تكون دينية، لأنها تكون مهددة بالطلاق إن لم تنجب، وأحيانا إذا لم تنجب ذكرا. لذلك قد تختلق معتقد الراكد للحفاظ على زوجها، وهو أمر يجد تفسيره في نعت الزيانيين للمرأة العاقر بـ «تاسردون» أي البغلة لأنها الدابة الوحيدة التي لا تلد. ونرجح استنادا لمظان التاريخ وواقع حال المنطقة، ومستجدات الطب أن معتقد الراكَدْ قد يكون أحيانا حملا مصطنعا ناتجا عن القلق، أو أمراض باطنية

كتضخم الطحال، وأمراض الرحم كالالتهاب، وتكيس المبيض...[19] لأن الجنين إذا تجاوز المدة الطبيعية في بطن أمه يموت، ويكون أحيانا أخرى وسيلة للتغطية على قضايا الحمل خارج مؤسسة الزواج، و التستر على العجز الجنسي للزوج أمام المجتمع، وأسلوب تحايل للحصول على ميراث غير مشروع، كأن تدعي الزوجة أنها كانت حاملا بطفل راقد من طليقها أو غيره، لضمان استفادة المولود من التركة فيما بعد، أو التستر على حمل شرعي من زوج سابق[20].

نماذج من قضايا الراكد في العرف الزياني

1 . يتيم النعش:

نجحت بموجبه أرامل عدة لأغنياء في توريث أبنائهن بعد سنوات من وفاة أزواجهن. ويكفي الأرملة في هذه الحالة التصريح أثناء مراسم الدفن، وبحضور قاض، وأربعين شاهدا أنها تحمل «طفلا راقدا» بناءً على تشخيص ثلاث قابلات يدعين أو يشهد لهن بالخبرة الميدانية، رغم أنه ليس لديهن شواهد تؤهلهن لممارسة هذا العمل، وفي هذه الحالة لا يمكن لأي كان الطعن في ذلك خاصة مع حضور الشهود[21].

وقد تنحني الأرملة لتمر تحت نقالة نعش الميت ثلاث مرات وهو محمول على الأكتاف لتأكيد حملها ولو تأخر الوضع لمدة طويلة، وضعت الأرملة مولودا حيا في أقل من خمس سنوات من وفاة الزوج، يصبح هذا الأخير وريثا بشهادة الشهود ويعرف ب «يتيم النعش»[22] ويعادل هذا السلوك في العرف المحلي وضع شخص نفسه تحت حماية شخص آخر من خلال المرور تحت حصانه بشكل رمزي وهذا يدل على أن المرأة تنوي البقاء تحت سلطة وحماية زوجها المتوفى وتكريس نفسها بالكامل لحماية حياة وحقوق طفلها منه[23].

تعليقا على مثل هذه الحالات يمكن القول إن العرف المحلي تساهل كثيرا مع هؤلاء النسوة، لأنهن ينجحن بغض النظر عن صحة أقوالهن ـ في استغلال واحدة من أسوء لحظات الضعف التي تمر منها عائلة الهالك. ويمارسن طقوسا يصعب منعها أو التحكم فيها في هكذا ظروف. ويستغللن حضور عدد كبير من أفراد العائلة والأقارب وأبناء القبيلة لاستكمال العدد المطلوب وهو أربعون شاهدا. والراجح أن العارفين بالشأن المحلي قد اقتنعوا تدريجيا بعدم كفاية هذا الطقس لإقناع عائلة الهالك وأفراد القبيلة بصدق الأقوال. لذلك لجأت الجماعة العرفية عند تأخر مدة «الرقاد» لأكثر من المدة العادية للحمل إلى إلزام الأرملة بعد الولادة إثبات صدق ادعائها من خلال أداء قسم يتضمن تأكيداً صريحا للأبوة المذكورة لثلاث جمعات متتالية بمفردها أو مع والدتها إن كانت على قيد الحياة كما حدث بفرع أيت عمر ابتداء من 12 ماي 1931م. وتدريجيا أصبح من الصعب إضفاء الشرعية على أي طفل من الآن فصاعدًا إذا ولد أكثر من تسعة أشهر وعشرة أيام بعد فسخ الزواج[24].

2. نزاع حول أبوة طفل راقد لمدة خمس سنوات مع إنكار الأم:

جرت العادة في المجتمع المغربي المعاصر أن يرفض الأب أبوة ابن بعد طلاق أمه وزواجها من غيره، خاصة إذا تجاوزت مدة الطلاق مدة الحمل. وقد يلجأ الطرفان للقضاء، والذي قد يستعين بدوره بالتقنيات الحديثة لحسم الموضوع. لكن لم يكن كذلك في المجتمع الزياني قبل تسعة عقود من اليوم. ودليلنا في ذلك حكم مقعد الأحداث صادر عن من المحكمة العرفية لآيت حركات أكْلمُوسْ خلال جلسة 3 يونيو 1935 في نزاع حول أبوة بين رجلين، لطفل مزداد في يونيو 1934.

تفصيله أن امرأة منحت للزواج (ربما بغير إرادتها) لقائد إحدى فخذات أبوحسوسن بعد هزيمة زيان سنة 1923، طلقت بعد أربع سنوات من الزواج سنة 1927م. بعد شهر من الطلاق أخبر والد الطليقة المدعي أنها حامل منه، فأعادها إلى بيت الزوجية، لكنها طلقت للمرة الثانية بعد شهر إلى شهر ونصف من ذلك. تزوجت الطليقة بعد ذلك ثلاثة أزواج آخرين آخرهم زوجها الحالي المدعى لمدة تفوق مدة الحمل

2

امرأة أمازيغية من قبائل زيان (1907)

العادي قبل ودلاتها لمولود ذكر في يونيو 1934. أي بعد حوالي 7 سنوات من طلاقها من المدعي.

لإثبات صحة ادعائه أكد المدعي أن أحد أزواج طليقته بعده ادعى أبوة الابن أمام محكمة الباشا حسن، لكنه عجز عن إثبات ذلك بعد امتناع العشرين شاهدا عن أداء القسم لصالحه في المرة الأولى. ورفض أربعة من مقربي الطليقة للقسم أيضا في المرة الثانية. وتأكيدا لحرصه على احترام الأعراف أكد المدعي أنه حرص على إرسال هدايا الولادة لطليقته، وحثها على تسلم النفقة رغم اعتراض زوجها الحالي، بل حاول خريف 1934 الانفراد بابنه لمدة قصيرة كحق عرفي للأب رغم الرفض.

من جهتها أكدت الطليقة أنها فعلا كانت حاملا من المدعي، لكن الجنين سقط عرضا، وأن الإبن محمد من صلب زوجها الحالي. ووفقا للأعراف أخبرت الزوجة بضرورة أداء القسم على صحة أقوالها من أربعة من أقاربها، لكن هؤلاء لم يفعلوا إما لأنهم كذبوها أو لا تتوفر فيهم شروط القسم، ونفى الأزواج السابقون علمهم بكونها حاملا من المدعي. أما الزوج الحالي فقد حرص على القيام بالمتعين وفق « القاعدة « المحلية حيث قدم ذبيحة الولادة، وحرص على تحمل مصاريف الأم والإبن، وطلب الاحتفاظ به.

ونظرا لعدم كفاية الأدلة اعتبرت المحكمة الراقد أمرا مألوفا، ومدة رقاده غير محدودة في المنطقة

وطلبت من المعنية أداء القسم رفقة أختها (نيابة عن أمها المتوفية)، لكن هذه الأخيرة رفضت. وفق قولها. مجاراة أختها على اعتبار اعترافها لها بحملها طفلا راقدا من صلب القائد بوشتى، وأنها كذبت بشأن إجهاضها. والمثير للانتباه في هذه القضية هو حرص الأب على تبليغ كل المستجدات للطليق، ورفض الشهادة لصالح ابنته. وحرص الطليقة على اتهام أختها بتسلم رشوة من المدعي ، وأيضا بالرضوخ لرغبة زوجها. لكن المحكمة حسمت في كل ذلك بالقسم في كل الاتهامات. وبناء على كل ذلك حكمت بأبوة الزوج الأول للأب

وحـددت مبلغ خمسـة وسـبعين فرنكا كمقدار شـهري للنفقـة، يؤديـه القائـد بوشـتى خـلال سـنتين لزوجته السـابقة، وذلك للقيام على تربية ولدها، وتحتسـب هذه المدة ابتـداء من فاتح يونيـو 1934، تاريـخ ولادة الطفل، وتخـول للأم مبلغ خمسـة وثمانـين فرنـكا كتعويض لها علـى مصاريـف الولادة[25](الملحق1).

3. نزاع حول أبوة طفل راقد لثلاث سنوات ونصف مع اعتراف الأم:

في قضية مشـابهة للأولى مع بعـض الاختلافات رفع مدعٍ مـن فخذة آيت قسـو آيـت معي دعـوى للمحكمة العرفيـة بآيـت كـرات على طليقتـه ووالدهـا من نفس الفخـدة. يقول فيها المدعي: «بعـد أن طلقتها منذ حوالي ثـلاث سـنوات ونصف، علمـت للتـو أنها حامـل لذلك طلب نسـبة أبـوة الطفل لي».

وفي جلسـة 18 نونبر 1953 التي حضرها المدعي الذي جـدد طلبه، والمدعى عليها مع طفلتهـا المولودة في 3 نونبر 1953، وأعلنت هذه الأخيرة أنهـا ابنة مقدم الطلب.

وبنـاء عليه أخـذت المحكمة علما بهذا الإقـرار بالأبوة وفقا للعرف، وأمـرت المدعي أن يدفع لزوجته السـابقة

مؤونـة 3 أشـهر الأخيرة قبـل الحكم في شـكل حزمة من الطعـام، و600 ريال، وملابس ولـوازم للأم والطفل.

وبعـد دراسـة حيثيـات الموضـوع أصـدرت الغرفة الثانية بالحكمـة العرفية الابتدائية بآيـت حركات حكما بـأن يدفـع المدعي ابتـداء مـن 3 نونبر 1953مـا يلي:

- 200 ريال شهريا و تشاميرين[26].
- 1كلغ من الزبدة
- نصف كلغ من الحناء

كل ثلاثـة أشـهر ابتـداء مـن تاريخ الـولادة ويقـضي الطفل السـنتين الأوليين من عمـره في حضن أمه علمـا أن المدعى عليها تزوجت شـخصا أخـر لمدة تتجاوز سـنة.

ويبلغ الطرفان بهذا[27].

يتضح من خـلال هذه القضيـة أن الطليق رفع دعوى الأبوة ضـد طليقتـه بحجـة أنها تحمـل طفلا راقـدا من صلبه لمدة تتجاوز 42 شـهرا، أي حوالي سـنتين وتسـعة أشـهر إضافية عن مـدة الحمل العادي. وخلال الجلسـة لم تنف الطليقـة أن المولودة ابنته رغـم أنها متزوجة لأكثر مـن مـدة الحمل العـادي مـن زوج آخر. لذلك لـم تجتهد المحكمة كثيرا في المـدة الفاصلة بين الطـلاق والولادة لأن اعتراف المتهمة سـيد الأدلة، رغم ما يمكن أن يسـببه لها من مشـاكل مع زوجها.

عموما ومن خلال تتبع معظم قضايا الراكد يتضح أن:

- معتقـد الراكـد الـتي كانـت سـائدة بـين الزيانيـين منـذ فـترة طويلـة قبـل الحمايـة يصعـب تحديدهـا، ولهـا امتـدادات في مجتمعهـم حـتى اليـوم رغـم تراجعهـا الكبـير.
- مهلـة الحمـل بالطفـل الراقـد غـير محـددة وقـد تسـتمر وفـق الحـالات أعـلاه لمـدة تتجـاوز أربـع أو خمـس سـنوات .
- تصريـح المرأة أثنـاء فسـخ الـزواج بأنهـا حامـل يجعـل الطفـل الـذي سـيولد ولـو بعـد فـترة غـير محـدودة وبعـد تعـدد زواجهـا، يـؤول للـزوج الـذي عينتـه كأب لـه.
- إقـرار المرأة أثنـاء فسـخ الـزواج بكونهـا حاملا، وعـدم اعترافهـا بوضـع الحمـل يجعـل المولـود ابـن زوجهـا السـابق، أويحتمـل:

1. أن تنفي المرأة صـدور أي اعتراف منهـا بالحمل أثناء الطلاق، فعلى زوجها السـابق في هـذه الحالة الإدلاء بشـهادة اثني عشـر شـاهدا، ليؤكد عكس ما ذهبت إليـه، وليثبت حملها منـه في تلك الفترة.
2. أو أن تزعـم سـقوط الجنين ، وفي هـذه الحالة عليها أن تثبـت ذلـك إما بشـهادة اثني عشـر شـاهدا، أو

3

فرقة رقص شعبي من قبائل الزيان المغرب، ثلاثينيات القرن العشرين

بأدائها اليمين هي وأمها أو أختها في حال عدم وجود الأم[28].

- يعتبر العرف الشخص المحدد باعتباره والد الطفل الراقد المزداد بعد انفصال والديه الأب المفترض بتقديم هدية للأم، وأداء لوازم نفقة وكسوة الأم والرضيع في الحولين الأولين من ودلاته.

على سبيل الختم:

ترسيخا لدور التاريخ في ربط الماضي بالحاضر واستشراف المستقبل، يمكن القول أن ظاهرة الراكد اخترقت الزمن لتضمن استمراريتها في مجتمعنا حتى اليوم. ولضمان استمراريتها نجحت في التكيف مع التطور الذي يعرفه المجتمع، خاصة مع انتشار ظواهر العنوسة، والعقم والرغبة الشديدة في الإنجاب. لقد أصبحنا اليوم نسمع عن الحمل العصبي الذي يظهر للمرأة ومحيطها كل علامات الحمل. وهذا طبعا لاينفي أن الظاهرة ليست شماعة قديما وحديثا للحمل خارج مؤسسة الزواج، أو خوفا من الحرمان من الإرث، أولإخفاء العقم، في انتظار علاج قد يتم وقد لايتم. وفي هذا الصدد كانت حالة أزرو سنة 2018 من الظواهر ذات الصلة التي تحولت إلى قضية رأي عام. وأصبحت محط إفتاء المؤرخ والأنثروبولوجي و الطبيب وعالم الأحياء . ويبدو أن الظاهرة مستمرة بشكل أو بأخر بموجب القانون المغربي، حيث تنص المادة 135 من مدونة الأسرة المحينة سنة 2021 على أن أقصى أمد الحمل سنة من تاريخ الطلاق أو الوفاة[29]. وتؤكد المادة 154 من ذات المدونة ثبوت نسب الولد بفراش الزوجية إذا ولد لستة أشهر من تاريخ العقد، أو خلال سنة من تاريخ الفراق[30].

الهوامش:

1. صنهاجة: أصل كلمة صناك بالصاد أو "أزناك"، أطلقت على سلالة صنهاج بن برنس أب البربر البرانس، ويرى جمهور النسابة ومنهم الطبري والجرجاني والمسعودي وابن الكلبي والسهيلي أن صنهاجة وكتامة من قبائل حمير من حامية خلفها إفريقش الحميري، وزعم الناصري أنهم عمروا بلاد فازاز وتحصنوا بأوعارها منذ تملك البربر المغرب قبل الإسلام بأعصار طويلة، والغالب على الظن أنهم جاؤوا من إلى مستقرهم الحالي عبر مراحل. وقد قسم علماء الأنساب صنهاجة إلى صنهاجة القبلة: وهم سكان المناطق القاحلة قرب وادي درعة. وصنهاجة الظل (آيت اومالو) : وهم سكان الجبال، في حين قسمهم آخرون إلى صنهاجة الشمال وورغة، وصنهاجة غدو، وصنهاجة مصباح، وصنهاجة الأطلس المتوسط التي تعد زيان أهم فروعها (الناصري أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، مطبعة دار الكتاب الدار البيضاء، 1954م، ج8، ص 134، المنصوري أحمد، كباء العنبر من عظماء زيان وأطلس البربر، تحقيق وتقديم محمد بلحسن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة الكرامة الرباط، ط1، 2004.ص 73 / المنصوري أحمد الزياني، تاريخ بلدة خنيفرة، تحقيق محمد أمحزون، دار الثقافة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986. ص 34، بنمنصور عبد الوهاب، قبائل المغرب، منشورات المطبعة الملكية بالمغرب، طبعة 1968، ج1، ص 328، فقيه محمد، نافذة على القبائل المغربية. القسم الأول ـ مطبعة وراقة بلال، فاس، ط1، 2016 ص ص 33ـ 66)
2. تاوريرت ـ ن ـ زيان: هضبة زيان على واد مزيزل.
3. عشاق مولود، جوانب من تاريخ منطقة زمور، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، مطبعة فيديرانت، الرباط، ط1، مارس، 2005، ص 39.
4. واعراب المصطفى، المعتقدات السحرية وطقوسها في المغرب، دار الحرف للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 174. يقول الطب الحديث أنه في حال لم تضع المرأة حملها بعد تلك المدة، كأقصى حد، فإن الجنين يموت في بطنها، يتحدث الأطباء عن "الحمل العصبي" حين تكون لدى المرأة رغبة كبيرة في الحمل دون أن يحدث، وهنا تعتقد أنها حامل وتتوهم كثيرا من الأمور التي تجعلها تقتنع وتقنه من حولها بأنها حامل.
5. سورة الأحقاف، الآية 15.
6. الغزالي أبو حامد محمد بن محمد الطوسي، الوسيط في المذهب، تحقيق أحمد محمود إبراهيم، محمد محمد تامر، دار السلام، القاهرة، ط1، 1417هـ
7. قال أحمد: "نساء بني عجلان يحملن أربع سنين..." أبو يعقوب المروزي المعروف بالكوسج(ت251هـ)، مسائل الإمام أحمد بن حنبل وإسحاق بن راهويه، منشورات عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2002. ج4، ص 1559
8. النيسابوري أبو بكر محمد بن إبراهيم، الإشراف على مذاهب العلماء، تحقيق صغير أحمد الأنصاري أبو حماد، منشورات مكتبة مكة الثقافية، رأس الخيمة - الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2004، ج5، ص 347.

– أبو يعقوب المروزي المعروف بالكوسج(ت251هـ)، مسائل الإمام أحمد ...ج4، ص 1561 مجموعة باحثين في رسائل دكتوراه، منشورات معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي - جامعة أم القرى،

9. أبو بكر محمد بن عبد الله بن يونس التميمي الصقلي(ت451ه)، الجامع لمسائل المدونة، تحقيق مجموعة باحثين في رسائل دكتوراه، منشورات معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي - جامعة أم القرى، توزيع دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2013. ج10، ص 572.
10. المعافري محمد بن عبد الله بن العربي الإشبيلي (ت 543هـ)، المسالِك في شرح مُوَطَّأ مالك، قرأه وعلّق عليه: محمد بن الحسين السليماني وعائشة بنت الحسين السّليماني، دار الغَرب الإسلامي، بيروت ، 2007 ، ج6، ص 378
11. المعافري محمد بن عبد الله بن العربي الإشبيلي ا (ت 543هـ)، المسالِك في شرح... ، ج5، ص 626
12. المرجع نفسه، ص175.
13. وأعراب المصطفى، نفسه، ص 175.
14. المساخن: وصفة شعبية تتكون من خودنجال، زنجبيل، جوزة الطيب، فاكهة الرماد، حبات الزبيب البري، الثوم، الخروب، حبات السانوج، أوراق الخزامى، الحلحال، العرعار، الريحان، فليو، الزعتر، وآلأس . تتم تنقية هذه العناصر وخلطها بالزبدة وحشو الدجاجة بها والاحتفاظ بها لمدة يوم كامل (24 ساعة) قبل طهيها في الملح والخرقوم والكمون والفلفل الحار المطحون، والإزار الأسود، وزيت الزيتون.
15. ماثيو جون، روجي مانيفيل، "الراكد"، تعريب نوال متزكي، ضمن كتاب وقفات تاريخية: أعمال مهداة إلى الأستاذ محمد اللبار، مطبعة بلال، فاس، ط1، 2020، ص 341ـ 342.
16. ماثيو جون، روجي مانيفيل، "الراكد"، م. س،ص 342 ـ 344.
17. جدير بالذكر أن معظم التفسيرات الطوبونيمية لمدينة مريرت تربط التسمية بعشبة "مريوت" لانتشارها الكبير حول المدينة.
18. زوبياكا دانييل، م. س، ص 121ـ 122
19. ماثيو جون، روجي مانيفيل، "الراكد"، م. س، ص 341ـ 342
20. واعراب المصطفى، م س، ص 175.
21. Marcy, Georges, Le Droit Coutumier Zemmoûr, Publications De l'Institut Des Hautes Études Marocaines, Ed En Alger : La Typo-Litho & J. Carbonel ; A Paris : Larose, 1949, p130
22. ماثيو جون، روجي مانيفيل، "الراكد"، م. س، ص 343.
23. Marcy, Georges, Le Droit Coutumier…op ,cit , p130
24. op, cit, p130-131
25. أسبينيون روبير، م. س، ص ص 173ـ 179
26. التشامير: يُرجع باحثون أصل التشامير إلى الكلمة الأمازيغية "أشابير" التي حرفت تدريجيا لتصير تشامير، وهي مرادف للقميص في المدن، وهو لباس رجالي داخلي بدون أكمام، لونه أبيض من الكتان أو الصوف. يمتد من العنق إلى أسفل الساقين مفتوح بسرّيفَة على الجانب الأيمن، بشكل مستقيم وله كمين طويلين وفتحة على الصدر. يقصد به في هذه الحالة الكساء الأبيض الطويل الذي يرتديه كل الصبيان دون تمييز بين الذكور والإناث.(جواد التباعي، نماذج من التراث الثقافي ببلاد زيان من العصر الوسيط إلى الزمن الراهن: دراسة وتثمين"، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ والتراث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، فاس ، 2020ـ 2021)
27. tribunal coutumier de ait krat, jugement n°424 ,du18 novembre, 1953
28. حكم بالمحكمة العرفية لأيت حركات أكلموس، جلسة3 يونيو 1935.
29. المملكة المغربية، مديرية التشريع بوزارة العدل، مدونة الأسرة (صيغة محينة بتاريخ 29 يوليوز 2021)، وثائق وزارة العدل، ص38

30. نفس المصدر، ص 42

البيبليوغرافيا المعتمدة:

- القرآن الكريم برواية ورش.

الوثائق:

- tribunal coutumier de ait krat, jugement n°424 ,du18 novembre, 1953
- حكم بالمحكمة العرفية لأيت حركات أكلموس، جلسة3 يونيو 1935.

المصادر:

- التميمي أبو بكر محمد بن عبد الله بن يونس التميمي الصقلي(ت451ه)، الجامع لمسائل المدونة، تحقيق مجموعة باحثين في رسائل دكتوراه، منشورات معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي - جامعة أم القرى، توزيع دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2013. ج10.
- الغزالي أبو حامد محمد بن محمد الطوسي، الوسيط في المذهب، تحقيق أحمد محمود إبراهيم، محمد محمد تامر، دار السلام، القاهرة، ط1، 1417هـ
- أبو يعقوب المروزي المعروف بالكوسج(ت251هـ)، مسائل الإمام أحمد بن حنبل و إسحاق بن راهويه، منشورات عمادة البحث العلمي، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى 2002. ج4.
- المعافري المحمد بن عبد الله بن العربي الإشبيلي (ت 543هـ)، المسالِك في شرح مُوَطَّأ مالك، قرأه وعلّق عليه: محمد بن الحسين السليماني وعائشة بنت الحسين السّليماني، دار الغَرب الإسلامي، بيروت ، 2007 ، ح5 وج6.
- المنصوري أحمد الزياني، تاريخ بلدة خنيفرة، تحقيق محمد أمحزون، دار الثقافة للتوزيع والنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986
- المنصوري أحمد، كباء العنبر من عظماء زيان وأطلس البربر، تحقيق وتقديم محمد بلحسن منشورات المندوبية السامية لقدماء المقاومين وأعضاء جيش التحرير، مطبعة الكرامة الرباط، ط1، 2004.
- الناصري أحمد بن خالد، الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، تحقيق جعفر الناصري ومحمد الناصري، مطبعة دار الكتاب الدار البيضاء، 1954م، ج8.
- النيسابوري أبو بكر محمد بن إبراهيم، الإشراف على مذاهب العلماء، تحقيق صغير أحمد الأنصاري أبو حماد، منشورات مكتبة مكة الثقافية، رأس الخيمة - الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2004، ج5.
- Marcy, Georges, Le Droit Coutumier Zemmoûr, Publications De l'Institut Des Hautes Études Marocaines, Ed En Alger : La Typo-Litho & J. Carbonel ; A Paris Larose, 1949

المراجع:

- أسبينيون روبير، أعراف قبائل زايان، ترجمة محمد أوراغ، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2007
- بنمنصور عبد الوهاب، قبائل المغرب، منشورات المطبعة الملكية بالمغرب، طبعة 1968، ج1.
- زوبياكا دانييل، مذكرات دانييل زوبياكا، أسير بجبل بلاد الشلوح، تحرير الصحفي robert boutet، ترجمة صالح شكاك، منشورات أمل: التاريخ الثقافة والمجتمع، مطابع الرباط نت، طبعة 2016م
- عشاق مولود، جوانب من تاريخ منطقة زمور، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، مطبعة فيديرانت، الرباط، ط1، مارس، 2005.
- فقيه محمد، نافذة على القبائل المغربية القسم الأول ـ مطبعة وراقة بلال، فاس، ط1، 2016.
- المملكة المغربية، مديرية التشريع بوزارة العدل، مدونة الأسرة (صيغة محينة بتاريخ 29 يوليوز 2021)، وثائق وزارة العدل، 2021.
- واعراب المصطفى، المعتقدات السحرية وطقوسها في المغرب، دار الحرف للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007.
- الأطاريح والرسائل الجامعية
- جواد التباعي، نماذج من التراث الثقافي ببلاد زيان من العصر الوسيط إلى الزمن الراهن: دراسة وتثمين"، أطروحة لنيل الدكتوراه في التاريخ والتراث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس، فاس ، 2020ـ 2021

الندوات والمقالات

- ماثيو جون، روجي مانيفيل، "الراكد"، تعريب نوال متزكي، ضمن كتاب وقفات تاريخية: أعمال مهداة إلى الأستاذ محمد اللبار، مطبعة بلال، فاس، ط1، 2020.

الصور:

- الخريطتين 1 و 2 من الكاتب.

1. 2. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%A8%D8%A7%D8%A6%D9%84_%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D9%86

3. https://www.pinterest.com/pin/1055599904417692/

موسيقى وأداء حركي

الأصول الخطية لكتاب الموسيقى الكبير للفارابي: في مكتبات العالم
دراسة كوديكولوجية
140

هكذا تكلم حسن عريبي:
لمحمد رضا نصرالله
عن الموسيقى الأندلسية
160

الرّوايسْ:
فن الموسيقى والغناء في جنوب المغرب
170

1

الأصول الخطية لكتاب الموسيقى الكبير للفارابي: في مكتبات العالم

دراسة كوديكولوجية

أ. أحمد السعيدي - المغرب

توطئة:

جرت العادة أن لا يلتفت إلى المخطوطات بعد تحقيقها ونشرها، فيصير المطبوع والحالة هذه ناسخًا للمخطوط. لكن من الناحية العلمية، توجد في المخطوطات ثروة من القيمة بمكان أو جانب قلّ الاهتمام به بين الباحثين، ذلكم هو الجانب المادي فيها، وهذا هو مقصد علم حديث هو علم المخطوط أو الكوديكولوجيا Codicology، الذي يعرّفه أحمد شوقي بنبين في قوله: «الكوديكولوجيا هي دراسة كل أثر لا يرتبط بالنص الأساسي وبالتالي بحث العناصر المادية للمخطوط. وبعبارة أخرى هو علم يبحث في خوارج النص [Ex-libris] كالحواشي، والشروح، والتصحيحات، والتعليقات، واللَّحَق، والتَّمَلُّكات، والوقفيات، والإجازات، ثم العناصر المادية المتعلقة بصناعة المخطوط من توريق وترقيم، وتجليد، وتجارة، وما يلي ذلك من تكشيف وفهرسة»[1] وقد تبيّن لي استثمار آليات هذا العلم الحديث نسبيا في العالم العربي، في الاهتمام بتراث أبي نصر الفارابي، الذي غزرت تآليفه وانتشرت

نسخها المخطوطة في مكتبات العالم، ولما يلتفت إلى دراستها من الناحية الكوديكولوجية بآفاقها الواعدة في تجلية جوانب شبه غائبة في الدراسات السابقة عنه.

أما دواعي الاختيار فمنها: أنه من أمهات مصادر الموسيقى عند العرب وأبكرها، ثم تعدد مخطوطاته في مكتبات العالم ما بين النُّسَخ والقِطَع، واشتمالها على مادة خام في الجانب المنوّه به، فضلا عن تقاليد نساختها المشرقية والمغربية.. وستسعى الدراسة الكوديكولوجية للمخطوطات إلى محاولة الإجابة عن أسئلة مثل: كيف وصلت المخطوطات إلى المكتبات العالمية؟ وما طبيعة رِحْلاتها المتعددة قبل الاستقرار ثمة؟ ما هو تاريخ النص من خلال التقاييد المكتوبة على طرر المخطوطات..؟ من النسّاخ وما أماكن النسخ وتواريخه؟ ما طبيعة حواملها المادية من ورق وأحبار وتجليد وزخرفة...؟

ستمكننا الدراسة من تركيب خلاصات عن تلقي مخطوطات الفارابي في العالم من حيث الجانب المادي، ومن حيث انتقال أوعية المعرفة بين البلدان من خلال التقييدات في السَّرْلَوْحَة والظهرية والطرر والحواشي.. ولنعط أمثلة من ذلك في مخطوط مدريد المكتوب بخط أندلسي خلال القرن الهجري الخامس أو السادس بخط الوزير أبي الحسن بن أبي كامل نزيل قرطبة، تلميذ وصديق الفيلسوف ابن باجة شارح كتب الفارابي. ثم مخطوط الأمبروزيانا المملوكي، ثم مخطوط راغب باشا الذي حبلت السَّرْلَوْحَة فيه بقيود التَّمَلُّك والأختام الدالة على رحلته بين المكتبات.. هذه لمحات من معاينة عجلى للمخطوطات، فما بالك بالتمعن فيها.

نبذة عن كتاب الموسيقى الكبير للفارابي:

يعرف الفارابي الموسيقى في قوله: «فلفظ الموسيقى معناه الألحان، وصناعة الموسيقى بالجملة هي الصناعة التي تشتمل على الألحان... منها ما اشتمالها عليها أن توجد الألحان التي تمت صياغتها محسوسة للسامعين، ومنها ما اشتمالها عليها أن تصوغها وتركّبها فقط، وإن لمْ تقدر على أن توجدها محسوسة. وهذا جميعًا يسمّيان صناعة الموسيقى العملية، غير أن الأول منها يقع عليه هذا الاسم أكثر ممّا يقع على الثاني»[2] وقد وضع كتابه بإيعاز من الوزير أبي جعفر محمد بن القاسم الكرخي (الكرجي) (ت. 343هـ)[3].

أما عن مضامينه فيقول المحقق: «وأما الكتاب الأول، وهو الذي نقدمه الآن، فيحتوي على جزأين، جزء في المدخل إلى صناعة الموسيقى، وجزء في الصناعة نفسها، فأما الجزء الذي في المدخل إلى الصناعة فإنه يحتوى على مقالتين، والجزء الذي في الصناعة ذاتها، فقد جعله ثلاثة فنون:

1. الفن الأول، في أصول الصناعة والأمور العامة منها.
2. والفن الثاني، في الآلات المشهورة وتسوياتها، ومطابقة ما في الأصول محسوسًا فيها.
3. والفن الثالث، في أصناف الألحان الجزئية»[4].

وقد وصل إلينا الكتاب رغم ضخامته مبتورا بسبب فقدان جزء منه، حيث «يستفاد من افتتاح المؤلف وتقديمه هذا الكتاب أنه كان ملحقا به كتاب ثان، تناول فيه تصحيح آراء الناظرين في هذه الصناعة ممن سبقوه، وكان يحتوي على أربع مقالات، غير أنّا لم نعثر عليه، والأرجح أنه كان الكتاب المسمى: كلام في الموسيقى من مؤلفات الفارابي، وهو إمّا أنه مفقود أو أنه مهمل ببعض المكتبات الخاصة»[5].

مهما يكن، فالكتاب يعتبر من أمهات الموسيقى العربية المبكرة، و«يُعدّ بحق أعظم مؤلف في الموسيقى العربية وضعه العرب منذ فجر الإسلام إلى يومنا هذا.»[6] كما وصفه فارمر بقوله: «كانت هذه الرسالة الرائعة للفيلسوف الشهير، الذي يعرفه الغرب الأوروبي باسم الفارابيوس Alpharabius، أعظم أثر كتب في علم الموسيقى حتى عصره»[7].

ولعل أول من ذكره -كما سيأتي- من القدماء ابن أبي أصيبعة، كما ذكره من الباحثين المحدثين: محمد

صديق القنـوجي، وكارل بروكلمان، ويوسـف سـركيس، وخير الديـن الزركلـي، وعمر رضـا كحالة..

وقـد تعـددت نسـخ الكتـاب الخطيـة في مكتبات العالـم في العراق وتركيـا ومصر والهند وهولنـدا وإيطاليا وإسـبانيا وبريطانيـا وأمريكا...

كمـا اعتـنى به نشـرا وترجمـة ثلة من المستشـرقين أمثـال: رودلـف درلانـجي، وأويغـن بَيْشِـيرْت، وهـنري فارمـر.. وهـذه بعـض منها[8]:

- La musique arabe, Al-Fârâbî, Grand traité de la musique Kitābu l-musīqī al-kabīr, Rodolphe d'Erlanger, librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930. 6 volumes.
- BEICHERT EUGEN, Die Wissenschaft der Musik bei Al Farabi. Regensburg. 1931; in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch» (27) 1937, p. 948-.
- FARMER HENRY GEOR, Al-Farabi Arabic-Latin Writings on music, Glasgow, 1934.

الوصف المادي للمخطوطات:

اخـترت من مؤلفات الفـارابي هذه الأصـول الخطية[9] لكتاب الموسـيقى الكبير حسـب تاريخ نسخها وهي:

المكتبة	الرقم	تاريخ النسخ	المدينة	الدولة
1. المكتبة الوطنيّة	241	قبل 547هـ	مدريد	إسبانيا
2. مكتبة كوبريلي	953	654هـ	استانبول	تركيا
3. مكتبة الأمبروزيانا	289	748هـ	ميلانو	إيطاليا
4. المكتبة الجامعية	1984	866هـ	برنستون	أمريكا
5. المكتبة الجامعية	651	943هـ	ليدن	هولندا
6. مكتبة راغب باشا	876	غيرمذكور	استانبول	تركيا

لابـد أن نذكـر هنـا منهـج وصـف المخطوطـات مـن حيـث:

- تحصيـل نسـخ مرقمنـة ملونـة مـن المخطوطـات المدروسـة مـن مصادرهـا الموثوقـة.
- الوصـف المـادي المختصـر، لأن بعـض عناصـر الفهرسـة مبثـوث في فهـارس المكتبـات الورقيـة والرقميـة.
- التقيّد بالرسـم الإملائي كمـا ورد في أول المخطوطات وآخرها مـن إهمال الهمز والمـدّ والنقْط..
- الاهتمام بخوارج النـص الـتي ستستثمر في الجانـب الكوديكولـوجي.

ونظـرا لصعوبـة الفصـل بـين الجانبـين الوصفـي والكوديكولـوجي إلا مـن البـاب الإجـرائي، ولتفـادي الخلـط بـين المخطوطـات، آثرنـا تقديـم الوصـف المـادي، ثـم انصـرف البحـث بعـده إلى الدراسـة الكوديكولوجيـة لـكل مكتبـة علـى حـدة.

مخطوطات كتاب الموسيقى الكبير: دراسة كوديكولوجية

1. المكتبة الوطنية بمدريد: BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

رقم المخطوط[10]: Res 241[11]، عنوانه في الظهرية: سفر فيه كتاب موسيقى أبي نصر محمد بن محمد الفا[رابي] رحمت الله عليه. عدد الأوراق: 169 ورقة. المقياس: 24 18 x سم. نوع الخط أندلسي عتيق بالحبر الأسود مع إبراز العنوانات بخط أكبر، وهو بخط الوزير أبي الحسن بن أبي كامل نزيل قرطبة (ت. بعد 547هـ). المخطوط خال من التعقيبة. أوله: «كرت تشوقك النظر فيما تشتمل عليه صناعة الموسيقى المنسوبة الى القدما... التي إن أثبته لك في كتاب أؤلفه أتحرى فيه شرحه وتكشيفه...»

آخره: «... وإعدادها وأردفنا جدول كل جماعة بجدول آخر أثبتنا فيه ملايمات كل نغمة من نغم تلك الجماعة ومنافراتها». قيد الفراغ: «وصلى الله على سيدنا محمد الكريم وسلم كتب بشقر[12] بحول الله... الكريم». وأسفله توقيع.

ضم المخطوط عدة تصحيحات على طرره، ما يعني مقابلته على الأصل المنتسخ منه بعد الفراغ من نسْخه. ويعدّ المخطوط جزءا من كتاب الموسيقى غير تام[13].

ولعل الملفت للانتباه في هذه النسخة هو ما ورد في الظهرية ونصه:

«الكتاب بخط الوزير أبي الحسن بن أبي كامل نزيل قرطبة حرسها الله ورحمه... صاحبا للحكيم أبي بكر بن الصائغ المعروف بابن باجَّهْ السَّرقسْطي الفيلسُوف رحمه الله...ن كثيرًا ما... حارته ابن ابي كامل المعروفة ب [د/ر...] وكان هو كثير اللزوم له وقرأ عليه... المنطق وانتسخ من عنده جمل[ة] من أخبار أبي نصر وتواليفه»[14].

نخلص إلى أن الناسخ هو أحد تلامذة الفيلسوف الأندلسي المعروف أبي بكر ابن باجَّة (ت. 533هـ)، وهو أَبُو الْحسن عَليّ بن عبد الْعَزِيز بن أبي كامل المعروف بابن الإمَام، قال عنه ابن أبي أصيبعة: «وَكَانَ هَذَا أَبُو الْحسن عَليّ بن الإمَام من غرناطة، وَكَانَ كَاتبا فَاضلا متميزا فِي الْعُلُوم، وَصَحب أَبَا بكر بن باجة مُدَّة واشتغل عَلَيْهِ. وسافر أَبُو الْحسن عَليّ بن الإمَام من الْمغرب وَتُوفِّي بقوص»[15] وقال عنه ابن سعيد: «كَاتِب تميم بن يُوسُف بن تاشفين ملك غرناطة، وتغرب بعد هروبه من غرناطة، وسافر إِلَى مصر»[16].

كما يوجد مجموع رسائل لابن باجة نسخه بدليل قول ناسخ المجموع نقلا عن نسخة ابن الإمام: «قابلت بجميع ما في هذا الجزء، جميع الأصل المنقول منه، وهو بخط الشيخ العالم، الورع الزاهد، البر العدل التقي، عصمة الأخيار، وصفوة الأبرار، السيد الوزير، أبي الحسن بن عبد العزيز بن الإمام السرقسطي... وكان فراغ الوزير، أدام الله عزه، من قراءة هذا الجزء عليه، في تاريخ أخرة اليوم الخامس عشر، من شهر رمضان سنة ثلاثين وخمس مائة»[17] أي سنة 530هـ. وقد تضمن المجموع تصديرا بقلم ابن الإمام أوّله: «هَذَا مَجْمُوع مَا قيّد من أبي بكر فِي الْعُلُوم الفلسفية فكان ذَا ثقابة الذِّهْن ولطف الغوص على تِلْكَ الْمعَانِي الجليلة الشَّرِيفَة الدقيقة، أعجوبة دهره، ونادرة الْفلك فِي زَمَانه..»[18].

مادام المخطوط بخطّ ابن الإمام، فهذا يعني أنه أقدم نص من كتاب الموسيقى وصل إلينا، ومادام نُسخ قبل سنة 547هـ[19]، فلا يفصله عن وفاة الفارابي (339هـ) مؤلف الكتاب سوى قرنين أو أقل من ذلك. ويرد قول لمجهول على ظهرية المخطوط نصّه: «وانتسخ من عنده جمل[ة] من أخبار أبي نصر وتواليفه»، ويمكن أن نستخلص منه أمرين:

أن ابن الإمام ربما نقل النسخة من نسخة كانت في حوزة ابن باجة، وهو أمر غير مستبعد بحكم تعقّب ابن باجة للفارابي في جملة من مؤلفاته[20]:

- أن ابن الإمام كتب النسخة لابن باجة، «ويبدو أنها عملت لابن باجة كما ورد في قائمة المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية بمدريد رقم 602»[21].

- مهما يكن من أمر، فالمخطوط يبرز اهتمام ابن باجة بالموسيقى بدليل قوله: «وأما صناعة الموسيقى فإني زاولتها حتى بلغت فيها مبلغا رضيته لنفسي»[22] ولابد أن يتملك كتاب الفارابي الذي يعد أحد المصادر الأساس في الموسيقى. وقد حذق ابن باجة الموسيقى وألّف فيها، حيث «كان ثمراته تواليف ورسائل عديدة جلها مفقود، إذ لم يبق منها سوى رسالته في الألحان (غير تامة)، يذكر فيها جملة من قوانين اللحن ومبادئ الطرب»[23].

هكذا ترسّم ابن باجة خطى الفارابي حتى شبّه به، يقول المقّري: «وأما الموسيقى فكتاب أبي بكر ابن باجة الغرناطي في ذلك فيه كفاية، وهو في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي بالمشرق، وإليه تنسب الألحان المطربة بالأندلس التي عليها الاعتماد»[24] وهذا يبرز التأثير الفكري المشرقي في الأندلس عموما، وفكر الفارابي خصوصا، «وتجدر الإشارة إلى أنّ الاهتمام بالجانب الرّياضي للموسيقى شمل أيضا المغرب الإسلامي، عبر جلب كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، رغم أنّ ذلك لم يتعمّم ولم يولّد تطوّرا نظريّا ملحوظا. إلا أن قراءة ابن باجة (ت. 533هـ/1139م) لكتاب النفس جديرة بالاهتمام..»[25].

حاصل القول، يعدّ مخطوط ابن الإمام أقدم نص وصلنا الآن من كتاب الفارابي، ووثيقة جديدة في مسار الدراسات عن ابن باجة لم يُلتفت إليها، وهذا من القيمة بمكان. وإذا كان ابن الإمام قد انتسخ كتاب الموسيقى للفارابي من نسخة لابن باجة أو انتسخه له، فما النسخة التي انتسخ منها كتاب الفارابي؟ وهل هي تامة؟ وهل حفظت من عوادي الدهر أو اندثرت كما اندثر كثير من آثار ابن باجة؟

2. مكتبة كوبريلي Köprülü Kütüphanesi استانبول، تركيا:

رقم المخطوط: 953، ورد في الظهرية عنوان: كتاب المدخل إلى صناعة الموسيقى تاليف أبي نصر محمد بن محمد الطرخاني رحمه الله. عدد الأوراق: 235 ورقة. المقياس: 16.5x22.2 سم. المسطرة: 13 سطرا. كتب المخطوط بخط نسْخ متوسط واضح، استعمل فيه اللون الأسود للمتن والعنوانات، واللون الأحمر للرسوم التوضيحية. أما حالة المخطوط فمتوسطة بسبب بعض الخروم[26] الناتجة عن الحشرات الدقيقة، تسببت في محو كلمات في مواضع ليست بالقليلة. ضمّ المخطوط في طرره عدة تصحيحات بالأسود والأحمر. غابت التعقيبة وحلّ محلّها الترقيم بالكراسات والأرقام الحديثة المكتوبة بالقلم الرصاص.

أوله: «كتاب صناعة علم المُوسِيقيّ اَلَّفَه لأبي جعفرٍ محمد بن القسِم الكَرُجيّ محمّد بن محمّدٍ الطَّرْخَانِيُّ رحمةُ الله عليه افتتاح الكتاب ذكرت تشوقك النظر فيما تشتمل عليه صناعة علم المُوسيقى المنسوبة الي القدماء وسألتني اَن أثبته في كتابٍ أؤلّفه لك اَتحرَّى فيه شرحه وتكشيفه...« آخره: » علي إتمامها غيرك ولا يحمد علي إظهارها سوالك فبلغك الله نهاية أمالك في دنياك وأاخرتك».

قيد الفراغ: «تم الكتابُ وفرغَ من نسخه عليُّ بن رستمَ الكيشيُّ يومَ الخميس الحادي عشرَ من جمادى الأخرة من سنة أربعٍ وخمسينَ وستمئةٍ والحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ وصلواته على محمدٍ سيّد الأنبياءِ والمُرسَلينَ وعلى آلهِ الطيّبينَ الطاهرينَ المُنتَخبينَ المُنتَجبينَ وسَلامُه هـ». وكتب أسفله بخط مختلف: «وتم مقابلته بالأصل المنقول منه يوم الإثنين ثانى عشر جمادى الاول من سنة خمس وخمسين وستمايه هجريه والسّلام».

تاريخ النسخ هو سنة 654هـ، من دون ذكر مكانه[27]، واسم الناسخ هو علي بن رستم الكيشي[28]، وهو ناسخ مشهور ورد ذكره في عدة مصادر، قال عنه ابن الشعار

خط الكيشي وهو الخط نفسه في كتاب الموسيقى للفارابي والمسائل العضديات للفارسي ص 18.

(ت.654هـ): «عليُّ بن رستم بن أبي القاسم بن أحمد بن وادّ بن يحيى الكيشيُّ. من جزيرة كيش مولدًا ومنشأ. نزل مدينة السلام وأقام بها وتأهل. وله يد في علم الأدب وفن الحكمة؛ فاضل له فهم ودراية ومعرفة باللغة، ومعاني الشعر. رأيته ببغداد غير مرّة»[29] كما نسخ كتبا منها: المسائل العضديات لأبي علي الفارسي (ت. 377هـ)، وذلك سنة 646هـ. ومما يلحظ أن ابن الشعار مترجم الناسخ توفي في شهر وسنة نسخ المخطوط، أي جمادى الآخرة سنة 654هـ[30].

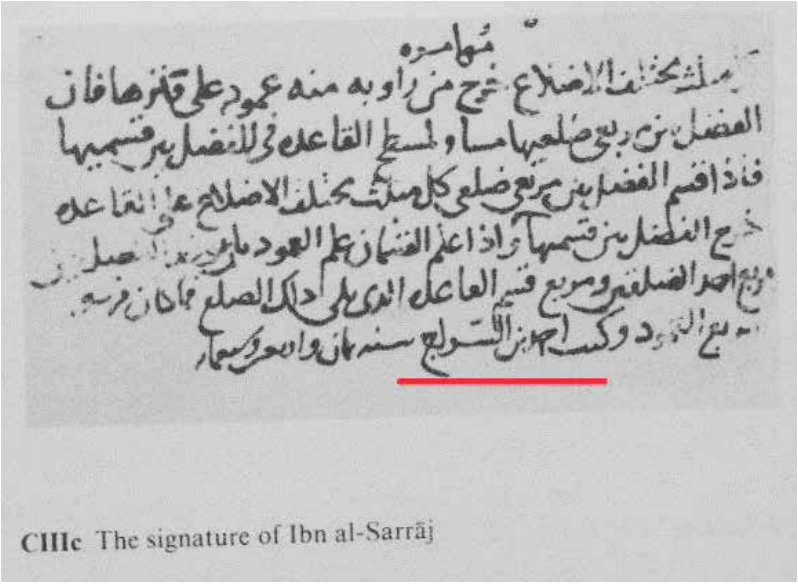
من الملحوظات في المخطوط أمور ثلاثة هي:

السرلوحة: ينتمي المخطوط إلى العصر المملوكي الذي تميّز بعناية خاصة بالسرلوحة في مخطوطات المرحلة، فقد جاءت سرلوحة كوبريلي مزيّنة تتوسطها وحدة زخرفية ذات خلفية زرقاء ضمت العنوان واسم المؤلف المكتوبين بحبر بني فاتح.

التملكات وغيرها: من خلال فحص المخطوط، يتبين أن التملكات كثيرة في الظهرية وهي لحسن الحظ مؤرخة رغم انطماس أسماء بعض المتملكين، وهي الست الآتية:

- «أحمد[31] ابن أبي بكر ابن علي ابن السّراج القَلانسي سنة 748».
- «صار ملكا لله... الله تعالى احمد... في سنه 759».
- «ثم صار ملكا... في سنه 788».
- «في نوبة العبد الفقير إليه سيد محمد بن محمد خفاجي عفى عنهما».
- «ثم ملكه العبد الفقير الحقير الراجي رحمت ربه الحليم الكريم الرحيم محمد عبد... ولد سيّد محمود بن سيد علي الرومي البرصاوي من حارت سيّد محمّد بخازابي طاب ثراه الشّهير بابن تُرْبَدار غفر الله له ولوالديه ولمن قرأه ودعى له ولوالديه ولكل المسلمين أجمعين بالمغفرة والرّحمه في سنة سته وثمانين وثمانيمايه [868هـ]».
- «في نوبة نجم الدين الكتبي[32] سنه ثمان وثلاثين وتسعمايه [938هـ]».

تنبئ كثرة التملكات بكثرة الأيدي التي تداولت المخطوط، والأماكن التي انتقل إليها، وكذا صنف المتملكين. ونجد في المقدمة تملك ابن السّراج القَلانسي،



توقيع ابن السرّاج القلانسي[35]

العالـم الفلكي والحيسـوبي المعروف، الذي يعـدّ أول من تملكـه -حسـب التملـكات في المخطـوط- وليس ذلك بغريـب على رجـل مهتم بالعلـوم البحتـة أن يضيف إلى خزانتـه كتاب الفارابي في الموسـيقى، الـتي كانت ذات بعد ريـاضي عددي حسـب تصـوّر الفـارابي وابن سـينا. من وجه آخـر، يقدم التملـك معلومة ذات أهمية وهي سـنة التملك (748هـ)، حيث لا تعلم سـنة ولادة القلانسي ولا وفاته، وقد ذكر فرانسـوا شـاريت بأنه «صنع إسـطرلابًا عالميًا سـنة 729هـ [=1328م]. وكان لا يزال نشـطًا في 748هـ [=1347م]، قبـل الطاعون الكبير عـام 749هـ [=1348م] مباشـرةً، إذ في العـام التالي كتب رسـالة عن المشـاكل الهندسـية[33] والتي يوجد توقيعها»[34].

وهذا يعـني بأن تملك ابـن السـراج القلانسي لكتاب الفـارابي[36] إضافـة جديـدة، تـبرز أن الرجـل كان حيـا في سـنة التملك أي 748هـ، وهذا كاف للدلالـة على أهمية التملـكات في رفد البحـث العلمي بإفـادات جديدة.

بعـد القلانسـي تملـك الكتـاب متملكـون لا يعلـم عنهـم شيء ذو بال أو انطمسـت أسـماؤهم، وذلك خلال القـرن الهجـري الثامـن والتاسـع والعاشـر. وأخيرا نجد قيـد مطالعـة لعبد الرحمـن بن سـبع مثبت في أسـفل الظهريـة، ووقفية لصاحـب الخزانة داخـل خاتم نصها: «هـذا ما وقفـه الوزير أبـو العبـاس أحمد بـن الوزير أبي عبـد الله محمد عـرف بكوبريلـي أقـال الله عثارهما».

هـذه القيـود المتعـددة مـا بـين التملـك والمطالعة والوقـف، تـبرز أهمية كتاب الفـارابي وتداولـه الكبير بين أيـدي المولعـين بالكتب مـن علمـاء وكتبيـين وغيرهم.

المقابلـة: ذكـر الناسـخ أن نسـخه للمخطوط سـنة 654هـ، وأضيف أسـفله أنه قوبل بالأصل المؤرخ بسـنة 655هـ، وهـو ما يعـني قضاء سـنة في المقابلـة، لكنه لم يذكـر الأصل المنقول منـه، إلا أن علامـات المقابلة بادية في طرر المخطـوط، وهذا يعلي بقيمته بين نسـخ الكتاب. وقـد اعتمد محقق الكتاب هذه النسـخة[37] نظرا لقيمتها التي لا تنكر.

3. مكتبة معرض الفنون، أكاديمية الأمبروزيانا، ميلانو، إيطاليا Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana[38]:

عنـوان المخطـوط: كتـاب الموسـيقى لأبي نصـر محمد بـن محمد الفـارابي. رقـم 289، عـدد الأوراق[39]: 196 ورقـة. المقيـاس: 263x190 مـم. المسـطرة:

19 سطرا. نوع الخط: نسخ متوسط استعمل في كتابته الحبر الأسود للمتن، والأصفر الذهبي المغلظ للعنوانات. به تعقيبة مائلة. تاريخ النسخ: 5 ربيع الآخر 748هـ/1347م، ولم يذكر اسم الناسخ ولا مكان النسخ، وإن كان النسخ ينبئنا بمستوى الناسخ الجيد تسطيرا وكتابة وتصحيحا ونقلا بارعا للرسوم التوضيحية. ومن خلال تاريخ النسخ يتبين انتماء المخطوط إلى العصر المملوكي الذي يمتد «على مدى ثلاثة قرون، تحديدا بين القرنين الميلاديين الثالث عشر والسادس عشر، والهجريين السابع والعاشر»[40] أي بين سنتي 648-923هـ/1250-1517م.

افتتح المخطوط بالسَّرْلَوْحَة[41] التي تنتمي إلى العصر المملوكي[42]، وهي إطار مذهّب مزخرف الوسط وأزرق الحواشي بخطّ النَّسْخ المشكول المُجَدْوَل، وعلى يساره تُرُنْجَة دائرية مورّقة مذهّبة. وفي الأسفل مباشرة زخرفة دائرية كتب داخلها اسم المؤلف محلّى بتحليات كثيرة نصها: «كتاب الموسيقى تأليف الشيخ العالم الكبير الفاضل البحر الكامل الفيلسوف الحكيم العلاَّمة أبي نصر محمد ابن محمد الفارابيّ عفا الله عنه بمنّه».

ثم كتب أسفله بخط غليظ مشكول بالحبر الأحمر في إطار مجدول: «توفي الفارابيُّ مؤلف هذا الكتاب عند سيف الدولة بن حمدان في رجب سنة تسع وثلاثين وثلثمائة».

أوله: «ذكرت تشوقك للنظر فيما تشتمل عليه صناعة علم الموسيقا المنسوبة إلى القدماء وسألتني أن أثبته لكَ في كتابٍ أؤلفه وأتحرَّي فيه شرحه وتكشيفه...» آخره: « منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ ومنها ما شأنها في دنياك وآخرتك والله أعلم».

قيد الفراغ: «كمل الكتاب بحمد الله الكريم وعونه وحسن توفيقه وذلك في اليوم الخامس من شهر ربيع الآخر سنه ثمان وأربعين وسبعمايه أحسن الله عاقبتها آمين وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين والحمد لله رب العالمين».

أما حالة المخطوط فهي جيدة، حيث حافظ على عناصره المادية من ورق وتجليد وحبْك.. وكأنه نسخ قريبا، ولعل مرجع ذلك إلى جودة مواد صناعته، وقلة تداوله بين الأيدي. والملحوظ أنه أصيب بالبلل في أعلى الأوراق، ما جعله يعاني الرطوبة التي لم تؤثر على المتن. كما يلحظ أن التصحيحات على طرر المخطوط نادرة جدا، ويكاد المخطوط يكون غفلًا منها، من ذلك ما نلفيه في الورقة 108 أ في قوله: «تقسم كل واحد من هذه الخمسة باثنين اثنين فيصير[ربع] الوتر مقسوما» وقد استدرك في الطرة اليسرى الكلمة الساقطة: ربع.

يظهر تفنن الناسخ في العناية بالرسوم التوضيحية في المخطوط، ولعله من المختصين بهذا الصنف من المخطوطات التي يجاور فيها النص الرسم (نموذج الورقات 126، 137، 148 إلى 154، 156).

وعلى صعيد التجليد استعمل الجلد البني الغامق الذي وقع ترميمه بجلد بني فاتح لعله متأخر، وتتوسط الدفتان وحدة زخرفية مركزية في وسط إطار مع لسان تتوسطه الوحدة الزخرفية نفسها.

وعلى صعيد التملك، نقف في السرلوحة على تملك وحيد لكنه من القيمة بمكان، ونصه:

«من نعم الله تعالى على عبده يوسف بن محمد بن موسى بن يوسف ابن علي بن أبو[أبي] بكر بن محمد بن محمود الأزهري مشتري [ى] من الشيخ عبد الرحمن الحميدي في سنه 979...»

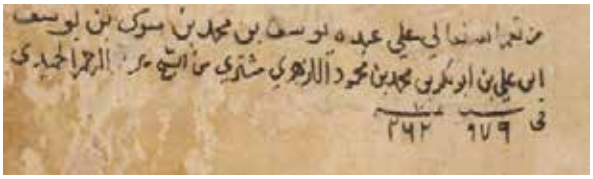
تبين بعد البحث على الشابكة[43] أن هذا المتملك ناسخ من الأزهريين سبق أن نسخ كتاب الفلاحة النبطية لابن وحشية المحفوظ في دار الكتب بالقاهرة الذي ورد في فهرسها ما نصه: «الجزء الأول في مجلد بقلم عادي بخط يوسف بن محمد بن موسى بن يوسف بن علي بن أبي بكر بن محمد بن محمود القرشي الأزهري الشافعي، فرغ منه في الثاني والعشرين من رجب سنة 995»[44].

وقد آل المخطوط إليه بالشراء من أديب ووراق

مشـهور في القاهرة هو عبد الرحمن الحميدي[45]، «شـيخ الوراقـة بمصـر القاهـرة»، كمـا وصفه صاحـب هدية العارفين.

نعلـم الآن أن المخطـوط كان في أواخر القـرن الهجري العاشـر (ق 16م) في دكان شـيخ الوراقـين بالقاهـرة، ثم انتقل بالشـراء إلى أحـد الأزهريين النسّـاخ، ولا يعلم بعد ذلك كيـف انتقـل إلى ميلانو.

القاهرة ← ميلانو



ونختتم الحديث عـن مخطوط الأمبروزيانـا بالتنويه إلى أن محقـق الكتـاب لم يعتمـد هذه النسـخة بطريقة مباشـرة في تحقيقه، وإنما اعتمد نسـخ ليدن وإسـتانبول وبرنسـتون، واعتمـد ترجمـة المسـتعرب دي ارلانجيه[46] الـذي أقـام ترجمته على نسـخ منهـا «نسـخة كاملة في 195 ورقة محفوظـة بمكتبة ميلانو برقـم 289 مكتوبة في سـنة 784هـ.»[47] [الصحيـح 748هـ].

ولعـل المحقق أعوزه الوصول إلى نسـخة ميلانو التي لا تقل قيمة عن مثيلاتهـا في تحقيق الكتاب.

4. مكتبة جامعة برنستون[48] Princeton University

مجموعة روبرت جاريت Robert Garrett:

مخطـوط رقـم 1984، رمـز الحفـظ: 220B، ورد في الظهريـة عنـوان: كتاب جليـل في علم الموسـيقا وعلم التأليـف والخواص مـن علوم الفلسـفة النظريـة، ولم يذكـر اسـم المؤلـف الفـارابي. أولـه: «ذكرت تشـوقك للنظر فيما يشـتمل عليه صناعة علم الموسـيقا المنسوبة الى القدما وسـألتني ان أثبتـه لك في كتـاب اؤلفه وأتحرى فيه شـرحه وتكشـيفه...» آخره: «منها ما يسـتعمل في الأمـور التي هي جـد ومنها ما شـانهأ في دنيـاك وآخرتك والله أعلـم بالصـواب وإليه المرجـع والمآب».

قيد الفـراغ: «تـم الكتاب بحمـد الله الكريـم وعونه وحسـن توفيقـه وصلواتـه علـى سـيدنا محمـد وآلـه وصحبه وسـلم رابع عشـر ربيع الأول سـنه 866 أحسن الله عاقبتهـا تعليـق فقير رحمـة ربه أحمد بـن محمد بن إسـحاق لطف الله بـه... ونعـم الوكيل».

كتـب المخطـوط بخـط النَّسْـخ المتوسـط والصغير بالحبر الأسـود مـع اسـتخدام اللـون الأحمـر للعنوانات والرسـوم التوضيحية. تاريخ النسـخ هـو: 14 ربيع الأول 866هـ [16 ديسـمبر 1461م]، ولم يذكر مكان النسـخ. اسـم الناسـخ: احمد بن محمد بن إسـحاق. عدد الأوراق: 104 ورقـة. المقيـاس: 177x262 مـم. المسـطرة: 21 سـطرا. به تعقيبـة مائلة، كما تـم «ترقيـم الأوراق بالحبر الأسـود باسـتخدام الأرقام العربية في الزاوية اليمنى العليا من الصفحة اليسـرى لـكل ورقة. [كما تـم] ترقيم الأوراق الحديثة بالقلم الرصاص باسـتخدام الأرقام الغربية.»[49] على طرر المخطـوط تصحيحات قليلة[50] وهـو ما يعني أنه مقابـل بعدد من النسـخ أو علـى أصل آخر لـم يذكر.

في وسـط الظهرية فهـرس مقتضب لأبـواب الكتاب أوله: تفصيله أول رسـاله ثاني رسـالة ثالث رسـالة رابع رسـالة... وبجـواره علـى اليمين مـا نصه: «عـدد أوراقه 130 جملة كراريـس 13»[51].

المخطـوط مجلـد بالجلـد البـنّي، وفي فـترة أحـدث رمُـم الكعـب والدفتـان الأولى والأخيرة فضلا عن لسـان المخطـوط. وقد بقـي التجليد الأصلـي في عمومه في حالة لابـأس بها. تحتـوي الدفتان على وحـدة صدفية مركزية، وإطـار خـارجي متقن يتكـون من شـرائح وإطـار متدفق مـن سـعيفات. الزوايـا الداخلية لإطـار التجليـد عبارة عـن مثلثـات محددة بشـرائح تشـكل الحافـة الداخلية للإطـار، وتحتـوي كل منهـا على ثلاثـة أختـام دائرية بها شـكل زهرة[52]. ولا يبعد أن يكون هـذا المخطوط خزائنيا[53] بالنظـر إلى اعتناء بـيّن بالجانـب الفني فيه.

ويذكـر فهـرس المكتبـة أن النسـخة في الأصل كانت في إحـدى مكتبـات بـيروت الخاصة، ودخلـت إلى مكتبة

برنستون ضمن «المجموعة الثَّالثة (420 بي - 1بي): اشتراها روبرت جاريت سنة 1925م، من مُراد بيك البارودي، الذي تخرَّجَ صيدلانيًّا من الجامعة الأمريكيَّة ببيروت، وكانَ شديد العناية والاهتمام بالمخطوطات العربيَّة[54]، وقد تمَّ الشِّراءُ بوصايةٍ من د. فيليب حتِّي . »[55]

ويذكر المفهرس أن قيمة هذه المجموعة «في أنها الأضخم من نوعها في أمريكا، وهي عينة تمثل معظم البلاد العربية، والخطوط القديمة، وفروع المعرفة... وتشتمل على مؤلفات نادرة لعلماء مميزين، مثل: ابن سينا، وابن رشد، والفارابي، والرازي، والغزالي..»[56]

ما يلحظ هو رحلة المخطوط من مكتبة البارودي في بيروت إلى مكتبة جامعة برنستون بوصاية من مثقف لبناني الأصل في أوائل القرن العشرين.

ومن خلال التملكات في ظهرية المخطوط يتبين أنها ضمت أربعة، طمس اثنان[57] وبقي آخران نصهما:

- «من كتب الفقير إلى عفو الغني إبراهيم بن محمد عيسى الشامي غفر لهما 1102».
- «في نوبة العبد الحقير السيد محمد عاصم الفلاقنسي»[58].

وهذه خطاطة تلخص رحلة المخطوط بين قارتين:

دمشق ← بيروت ← برنستون

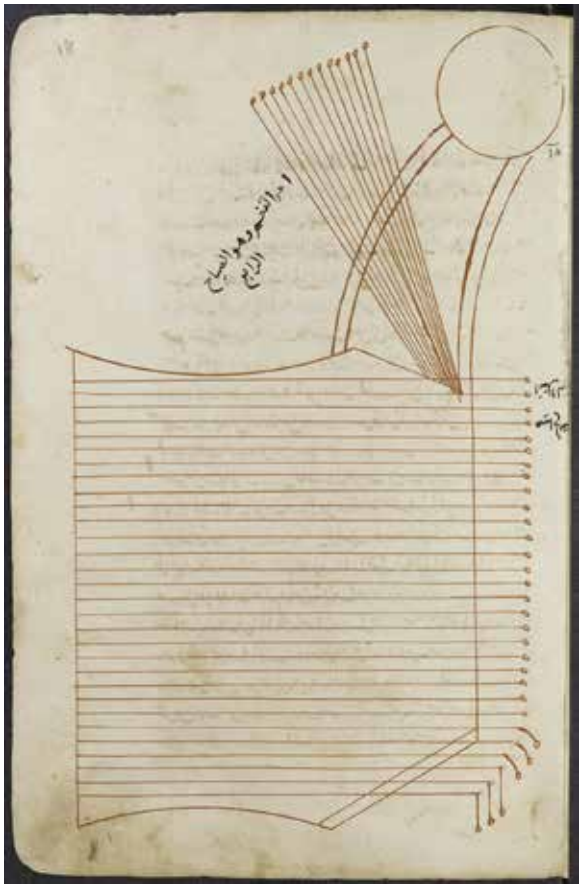
مكتبة الفلاقنسي مكتبة البارودي المكتبة الجامعية

تملّك الفلاقنسي عدة كتب ما يعني أنه كان صاحب مكتبة، وقد وقفت على تملُّكاته وأبيه في مكتبات دمشق مثل: مكتبة المدرسة العمرية، ودار الكتب الظاهرية، من ذلك:

- تملك مجموع مخطوط متعدد الموضوعات في قوله: «وعلى الغلاف عدد من التملكات؛ ملكه عبد المعطي الفلاقنسي ومحمد بن عاصم بن عبد المعطي الفلاقنسي..»[59]
- تملك مخطوط خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي (ت. 838هـ)، وقد أرخ التملك بسنة 1126هـ[60]، ونصه: «في نوبة العبد الحقير السيد محمد عاصم الفلاقنسي في غرة سنة 1126»[61].
- شبه تملك لمجهول مؤرخ بمطلع القرن العشرين نصه: «عدد أوراقه التي وجدناها في تاريخ اول كانون الثاني 1904 ماية وأربع ورقات.» ويمكن أن يكون البارودي متملكا المخطوط قبل انتقاله إلى برنستون سنة 1925م بدليل قربه من هذه السنة.

ينبئ التملكان إلى أن المخطوط قبل أن ينتقل إلى بيروت وُجد في دمشق، فهل نُسخ ثمة؟ لا يستبعد هذا مع ازدهار ثقافة النسْخ في الشام[62] عموما خلال العصر المملوكي.

من وجه آخر، لماذا حضور كتاب الفارابي الموسيقي في مكتبة الفلاقنسي؟ نلفي في طالعة ترجمة المرادي له ما نصه: «كان كاتباً أديبًا بارعًا عارفًا متقنًا لأدوات الظرف كاملاً عاقلاً.. مكبًّا على مطالعة كتب الأدب والتواريخ.»[63] ما تراه يقصد بأدوات الظرف؟ يقول الوشّاء: «ولن يكون الظريف ظريفًا، حتى تجتمع فيه خصال أربع: الفصاحة، والبلاغة، والعفة، والنزاهة...وقال غيره: الظرف حسن الوجه والهيئة. وقال بعض المشيخة: الظريف الذي قد تأدب، وأخذ من كل العلوم، فصار وعاءً لها، فهو ظرف.»[64] ولا يبعد أن تكون الموسيقى من أدوات الظرف والأريحية والإحماض عند الفلاقنسي وغيره من متأدبة عصره، لذلك كان كتاب الفارابي من فرائد مكتبته الخاصة، يقول الفارابي: «وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى، وقد حُصِّلَت هذه الغاية والأشياء التي بها يوصل إليها في موضع آخر، وتبين هنالك أن الغاية القصوى ليست هي اللعب، وأن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد.»[65].



رسم توضيحي، الورقة 18.

ملحوظات على المخطوط:

على صعيد مضمون المخطوط يلحظ أنه عانى البتر، وهو ما نُبّه عليه في أسفل الظهرية بعد سرد الورقات الساقطة في ما نصه: «الناقص من هذا الكتاب ما يأتي... جملة الناقص خمس وعشرون ورقة كل ورقة صفحتان.»[66] وقد حدد محقق الكتاب ذلك في قوله: «ينقص منها المقالة الأولى من الفن الثاني في آلة العود.»[67] كما لاحظ «في هذه النسخة اختلاف ترتيب في بعض صفحات من أول الكتاب وبعض منها في آخره، مما جعل تغييرًا في سياق القول.»[68].

اعتمد المحقق مخطوط برنستون نفسه، ونبّه على البتر كما ذكر سلفا، لكنه لاحظ اختلافا في ترتيب الأوراق، فهل مرجعه إلى اختلال في الترتيب يحتاج معه المخطوط إلى إعادة ذلك؟ ربما. وهذا كثير الوقوع في المخطوطات، إذ يعمد المجلد إلى تجليد مخطوط (دشت) وهو غير مرتب بناء على الترتيب الذي وجده عليه، وهو في الأصل مغلوط.

أما على الصعيد الفني، ضمّ المخطوط رسوما توضيحية وجداول بيانية ذات أهمية، اختصت بآلات الموسيقى، إذ «على الرغم من أن كثيرا من تلك المخطوطات تحفل برسوم توضيحية، إلا أن تلك الرسوم لم تحظ بما تستحقه من اهتمام المؤرخين»[69] من ذلك آلة الشاهْرُود[70] التي أورد الفارابي صورتها في المخطوط السابق.

لقد أوقع الفارابي بهذه الرسوم والجداول والبيانات نسّاخ كتابه في مأزق النسْخ، ليس سهلا أن ينقل النساخ آلات نغم ورموزا وجداول وأشكالا غريبة.. لا يتصدى لهذا إلا العارف بالفن معرفة متوسطة على الأقل.

5. مكتبة جامعة ليدن بهولندا
Leiden University Library

رقم المخطوط[71] Or. 651، ورد في الظهرية بخط النسخ غير المنقوط في الغالب: «في الموسيقا والنغم كتاب الموسيقى تأليف أبي نصر محمد بن محمد الفارابي». عدد الأوراق: 123 ورقة. المسطرة: 25 سطرا. نوع الخط: نسخ دقيق في الغالب[72] استعمل فيه الحبر الأسود للمتن والأحمر للعنوانات وبعض الرسوم التوضيحية[73]. تاريخ النسخ: 4 محرم 943هـ/1536م. اسم الناسخ: خليل بن أحمد بن خليل، دون ذكر مكان النسخ. توجد في المخطوط تعقيبة وترقيم (1 – 2 – 3 ...) وتصحيحات كثيرة ولَحَق (مثال الأوراق: 35، 38، 48، 57، 62، 73،...) على طرره اليمنى واليسرى، فيما غابت التملكات في الظهرية. أما حالة المخطوط فجيدة مع ملاحظة انتشار للرطوبة في غالب الأوراق. أما تجليد المخطوط فهو تجليد أوروبي متأخر بسيط جدا[74].

أوله: «ذكرت تشوقك النظر فيما تشتمل عليه صناعة علم الموسيقى المنسوبة إلى القدماء وسألتني أن أثبته لك في كتابٍ أؤلفه أتحرى فيه شرحه بما يسهل على الناظر فيه تناوله...» .

آخره: « فبلغك الله نهاية آمالك في دنياك وآخرتك ».

قيد الفراغ: «كمل الكتاب بحمد لله وحسن توفيقه وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين كان الفراغ من تعليقه على يد كاتبه خليل بن أحمد ابن خليل يوم الخميس رابع المحرم سنة 943 هجريه وكتبت من نسخه تاريخها هذا وذلك في النصف من شهر رمضان المكرم سنة اثنتين وثمانين وأربعماية هجرية».

ومن مميزات المخطوط ذكر الناسخ ما نصه: «وكتبت من نسخه تاريخها هذا وذلك في النصف من شهر رمصان المكرم سنه اثنتين وثمانين وأربعماية هجريه». وهو ما يعني أن المخطوط مقابَل على نسخة تعود إلى سنة 482هـ، وهي نسخة عتيقة وقريبة من عصر المؤلف المتوفى سنة 339هـ. ومن الدلائل على حسن المقابلة كثرة التطرير في المخطوط، ومن المعلوم أن «من أمارات الإتقان أن يكون الكتاب مُشَجَّجًا، ومعنى الشَّجاج، كثرة التغيير بالإصلاح والإلحاق»[75]، وهو ما حث عليه المحدّثون والرواة والحفاظ وعبّر عنه الخطيب البغدادي في قوله: «إذا رأيت الكتاب فيه إلحاق وإصلاح فاشهد له بالصحة»[76]. وهذه النسخة تختلف عن نظيرتها في مكتبة الأمبروزيانا التي يكاد يغيب فيها التطرير، وهو ما يعلي بقيمة نسخة ليدن العلمية، ولهذا نلفيها على رأس النسخ المعتمدة في تحقيق الكتاب[77].

6. مكتبة راغب باشا Ragheb Paşa Kütüphanesi[78]

إستانبول، تركيا:

رقم المخطوط[79]: 876، عنوانه: يبدو أنه تعرض لمحو (ربما كشط) في وسط الظهرية، وكتب أعلاه بخط نسخ مختلف «كتاب مدخل الموسيقى للفارابي»، وكتب أسفل الممحو: «تأليف الشيخ العالم الفاضل البحر الكبير الكامل الفيلسوف الحكيم العلامة أبي نصر محمد بن محمد الفا... عفا الله عنه...»[80].

عدد الأوراق: 185 ورقة، المقياس: 138x90 - 108x068، عدد الأسطر: 21 سطرا. لم يذكر تاريخ النسخ ولا مكانه، كما غابت التعقيبة واستعيض عنها بترقيم مزدوج: بالكراسات (الثاني، الثالث، الرابع، الخامس...)، وبالأرقام (1 - 2 - 3 ...)، وهما مثبتان في أعلى الأوراق ما بين اليمين واليسار.

أوله: «ذكرت تشوفك للنظر فيما تشتمل عليه صناعة علم الموسيقا المنسوبة إلى القدماء وسألتني أن أثبته لك في كتاب أؤلفه وأتحرى فيه شرحه وتكشيفه بما يسهل به على الناظر فيه تناوله...»

آخره: «... ومنها ما شأنها في دنياك وآخرتك والله أعلم بالصواب وإليه المرجع والمآب».

قيد الفراغ: «كمل الكتاب بحمد الله الكريم الوهاب وحسن توفيقه على يد العبد الضعيف سيد محمد بن تاج الدين الخطيب بن ياثلوغي، رحمة الله عليه وعلى والديه وعلى جميع المسلمين أجمعين والحمد لله رب العالمين».

كتب المخطوط بخط النسخ الأسود للمتن والأحمر للعنوانات وبعض الكلمات والرسوم والجداول البيانية باللون الأحمر. توجد على الهوامش تصحيحات وتعليقات، والغلاف جلد عثماني.

أما عن التملكات في المخطوط، فنلفي في الظهرية تملكين نصهما:

«تملكه الفقير أحمد قاضي بمدينة بروسه[81] المحروسه».

«استصحبه الحقير عفّت[82] كان الله له».

فضلا عن وقفية لراغب باشا كتبت في وسط ختم، وتوجد في الظهرية وفي ورقات أخرى، نصها:

«حسبي الله وحده من الكتب التي وقفها الفقير إلى آلاء ربه ذي المواهب محمد المدعو بين الصدور بالراغب وكفى عبده».

يتبين من القيود المثبتة في ظهرية المخطوط أن

رحلتـه لم تكـن بالاتسـاع الـذي رأينـاه في المخطوطات السـالفة، بل اقتصر المخطوط علـى الانتقال بين حواضر تركيا، خاصة بروسـة وإسـتانبول:

بروسة ←——— إستانبول

كمـا نذكر أن محقق كتاب الموسـيقى الكبـير لم يذكر هذه النسـخة ضمن مـا وقف عليه.

تذكير بما تقدم وفتح للأفق:

سـعى البحـث إلى الاهتمـام بمخطوطـات كتـاب الموسـيقى الكبـير للفـارابي المبثوثـة في مكتبـات عالميـة متعـددة، مركـزا علـى وصـف مـادي لهـا ثـم دراسـة كوديكولوجيـة لبعـض عناصرهـا خاصـة خـوارج النـص. وقـد توصلـت هـذه الدراسـة إلى إفـادات بالغـة الأهميـة وأحيانـا جديـدة عـن النسّـاخ والمتملكـين.. فضـلا عـن أماكـن النسـخ وطـرق التطريـر والتصحيـح والمقابلـة.. إلى العنايـة الفنيـة الفائقـة بالخـط والزخرفـة والتجليـد.. وهـي ثـروة معرفيـة وفنيـة ومادية في حاجـة ملحـة إلى المزيـد مـن الوصـف والـدرس. ولعـل السـؤال الآكـد: مـا قيمـة مـا مـرّ؟ أو مـا الإضافـات المتوصـل إليهـا؟

1. على صعيد العنوان:

العنوان	المكتبة
كتاب موسيقى	مدريد
كتاب المدخل إلى صناعة الموسيقى / كتاب صناعة علم الموسيقى	كوبريلي
كتاب الموسيقى	الأمبروزيانا
كتاب جليل في علم الموسيقا وعلم التأليف والخواص من علوم الفلسفة النظرية	برنستون
كتاب الموسيقى	ليدن
مطموس [كتاب الموسيقى]	راغب باشا

من خلال الجدول يلحظ ما يأتي:

- تَكـرار صيغـة (كتـاب الموسـيقى) في ثـلاث مخطوطـات أو أربـع، وهـي الصيغـة الغالبة، مع سـقوط كلمة (الكبير)، وتسـمية الكتـاب بالمدخل إلى صناعة الموسيقى في نسـخة كوبريلي، بالنظر إلى النقـص الواقع في الأصـل، إذ لم يصـل إلينا كتاب الفارابي كامـلا[83]. يقول المحقق: «نقلنا هذا الاسـم عن كتـاب: عيون الأنبـاء في طبقـات الأطباء، لابن أبي أصيبعة المتوفى سـنة 668هـ، وهو الاسـم الذي اشـتهر به هذا المخطوط من مؤلفـات الفارابي.»[84] يلحـظ أن العنـوان (كتـاب الموسـيقى الكبـير) لم يـرد في النسـخ السـت، بما فيهـا النسـخ الثلاث الـتي اعتمدها المحقـق، وورد في مصـادر متأخرة عن الفـارابي مثل كتـاب عيـون الأنباء الذي ألّف سـنة 643هـ[85]. ولو أثبـت المحقق ما جاء في النُّسَـخ كما قـال: «وفي نسـخة (د) [كوبريلي]: كتـاب صناعة علـم الموسـيقى..»[86] لكان أوفـق للأمانـة العلمية بدل أخـذ العنـوان من مصـدر متأخر.

2. على صعيد النَّسْخ:

استعمل خط النَّسخ باختلاف أحجامه بالقلمين الأسود والأحمر، والخط الأندلسي في مخطوط مدريد. كما استعملت ألوان عديدة في السرلوحة. واعتني بالرسوم التوضيحية في المخطوطات حسب قدرة النساخ في ذلك. وفي قيد فراغ المخطوطات ذكر النساخ أسماءهم إلا واحدا، مقرونة بتاريخ النسخ، منهم نساخ معروفون ومغمورون. وقد أتاح مخطوط مدريد فرصة سانحة لتقديم إفادات جديدة عن الناسخ ابن الإمام وأستاذه ابن باجة الوزيرين على عهد المرابطين، وهو ما يظهر أهمية الدراسة الكوديكولوجية للمخطوطات.

3. على صعيد التملكات:

أحصيت أحد عشر تملكا وردت في الظهرية بالصيغ المعتادة، أما المتملكون فكثر منهم علماء وقضاة وكتبيون وورّاقون ونسّاخ.. فمن أشهر المتملكين الفلاقنسي الكاتب الأديب، وابن السراج القلانسي الحيسوبي الفلكي.. وقد رفدتنا التملكات بإفادات جديدة عن سيرة العالمين. كما أبرزت رحلة المخطوطات وانتقالها بين المكتبات والأماكن ما بين بيروت ودمشق وإستانبول والقاهرة والأندلس... التي تعدّ من أهم مراكز العلم في العالم الإسلامي، وفي قرون امتدت بين القرنين الهجريين الثامن والثاني عشر، حتى ظهر ما عُرف بالمخطوطات المهاجرة، وهي حسب مصطفى الطوبي «المخطوطات الموجودة في مكتبة معينة، والتي وفدت إليها من بلد آخر من بلدان المعمور.»[87].

من وجه آخر، تتقاطع التملكات في المخطوطات مع قيود المطالعة والوقف خاصة في مكتبتي راغب باشا وكوبريلي. ويرى فرانسوا ديروش أن «هذه التدقيقات تفيد في تاريخ النص، كيف تم تناقله، وفي أي الأماكن وأي الأوساط تم تداوله؟ وهي مفيدة كذلك، بعيدا عن النص، لمن يهتم بتاريخ تجارة الكتاب والمكتبات الخاصة أو العامة في الشرق»[88].

على صعيد أماكن الحفظ:

بسبب انتقال المخطوطات كما سلف، رأينا كيف حلت مخطوطات الفارابي المدروسة في مكتبات عالمية متعددة في القارات الثلاث (آسيا وأوروبا وأمريكا)، وفي دول كثيرة (إيطاليا وتركيا وهولندا وإسبانيا والولايات المتحدة) بطريقة أو بأخرى (شراء، حيازة، وقف...). يقول أحمد شوقي بنبين: «إذا غفل المؤرخون عن ذكر بعض هذه الخزائن فإننا نعرفها اليوم ونقيمها، من خلال التملكات التي لا تزال ماثلة على ظهر الكثير من المخطوطات المحفوظة في مختلف الخزانات»[89].

حاصل القول، حظي كتاب الفارابي بتلقٍّ ذي بال في الشرق والغرب من خلال نَسْخه وتملُّكه ومطالعته ووقفه وترجمته ودراسته.. وهو ما يبرز أهمية الكتاب بوصفه من أهم المصادر في الموسيقى عند العرب خاصة والأمم الشرقية عامة.

توصيات:

إن كان من توصيات في هذا الباب فهي:

- أهمية علم الكوديكولوجيا أو علم المخطوط في دراسة التراث المخطوط عموما، وأرجو أن يأتي يوم يكون فيه مبرمجا في الجامعات العربية والإسلامية، وأن تعقد دورات تدريبية في هذا الباب.
- أهمية الرقمنة في إتاحة أوعية المعرفة الإسلامية، فلولا عمل المكتبات في هذا المجال، ما قيض لهذا البحث أن يكون.
- عدم إهمال المخطوطات بمجرد تحقيقها ونشرها، إذ فيها من الإفادات الجليلة ما يرفد البحث العلمي ويضيف إلى مساره الشيء الكثير.
- إنشاء منصة رقمية تكون مخصصة للفارابي تعريفا ومؤلفات له وعنه، مخطوطة ومطبوعة.. ففي ذلك إفادة جليلة للباحثين في الفكر الإنساني عمو ما .

صور من النسخ المعتمدة.

مخطوط برنستون

مخطوط مدريد

مخطوط كوبريلي

مخطوط الأمبروزيانا

مخطوط راغب باشا

مخطوط ليدن

الهوامش:

1. في الكتاب العربي المخطوط: 52.
2. الفارابي في حدوده ورسومه: 594، وكتاب الموسيقى الكبير: 47، 49.
3. "ولي وزارة الراضي بالله سنة أربع وعشرين وثلاث مائة بعد عبد الرحمن بن عيسى بن الجراح، فأقام ثلاثة أشهر ونصفا... ثم أنه ولي الوزارة ثانيا فكانت وزارته الثانية ثلاثة وخمسين يوما. وكان بطيء الكتابة والقراءة، فيه كرم واحترام لقاصديه." ترجمته في: الوافي بالوفيات: 4/248.
4. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 28.
5. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 28-27.
6. كتاب الموسيقى الكبير (التصدير): 8.
7. مصادر الموسيقى العربية: 60.
8. تاريخ الأدب العربي: 4/145، ومعجم المطبوعات العربية والمعربة: 2/1426.
9. أفادني موقع المصادر العربية للموسيقى في الوقوف على أماكن هذه المخطوطات على الرابط: https://saramusik.org/11/bibliotheque، وينظر فهرس أمنون شلواح: Shiloah, Amnon. The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900-1900), Descriptive Catalogue of Music in Arabic Writings in Libraries. Répertoire International Des Sources Musicales. München: G. Henle Verlag, 2003.
10. يعود الفضل في تعريفي بهذا المخطوط إلى المقال القيّم "صدى الفارابي في المغرب" للأستاذ عبد الهادي التازي، مجلة دعوة الحق، ص92، ع 9، س 18، 1397هـ/1977م. توجد نسخة مرقمنة ملونة على الرابط:
– http://bdh-rd.bne.es/viewer vm?lang=en&id

=0000008621&page=1

11. Catálogo de los manuscritos árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 249.
12. إن كنت قرأت الخط جيدا فالمقصد شقر وهي جزيرة من أعمال بلنسية بشرق الأندلس.
13. وصل فيه إلى المقالة الأولى من الفن الثالث، أي الى ص 885 من كتاب الموسيقى الكبير. وقد أثبت في الظهرية فهرس الفنون الواردة في المخطوط.
14. ما بين المعقوفين مخروم في الأصل.
15. عيون الأنباء: 1/516، وابن باجَّه سيرة وببليوغرافية: 18، وفلسفة ابن باجة وأثرها: 30...
16. المغرب: 2/116.
17. فلسفة ابن باجة وأثرها: 30. وقد عدت إلى النص في مخطوط مكتبة البودليان فراجعته على المطبوع لوجود أخطاء قليلة في القراءة. ويرى زيناتي أن "أن ابن الإمام اهتم بجمع تراث صديقه وحفظه، ولابد من أن يكون هناك مخطوط بخطه، غير أن مخطوط أكسفورد لي سوى نسخة لنسخة عن ذلك المخطوط في أحسن الأحوال." ويبدو أن مخطوط ابن الإمام كتب في حياة ابن باجة وهو بفاس (533-514هـ)، أي قبيل وفاته (533هـ) بثلاث سنين. ابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 23.
18. مجموع من كلام ابن باجة، مخطوط مكتبة البودليان بجامعة أكسفورد، الورقة 1 على الرابط: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/search/?q=pococke+206
- وينظر أيضا: عيون الأنباء: 1/515، ورسائل ابن باجة الإلهية: 175، وابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 120. ويشكك العلوي في نسبة المجموع إلى ابن باجة. رسائل فلسفية: 15 وما بعدها.
19. اهتم ابن باجة بالموسيقى في أولياته حتى عرف بالموسيقي، يقول: "وأما صناعة الموسيقى فإني زاولتها... ثم بعد ذلك صناعة الهيئة." ويقول أيضا: "وهذه صناعة شغلت بها نفسي منذ تركت صناعة الموسيقى." رسائل فلسفية: 78، 79. ويرى العلوي أن رسالته في الألحان ترجع إلى المرحلة الأولى من حياة ابن باجة أيام اشتغاله بالموسيقى وقرض الشعر." رسائل فلسفية: 25. ونرجح أن يكون نسخ مخطوط الموسيقى للفارابي بجزيرة شقر من أعمال بلنسية التي استوطنها ابن باجة ابتداء من سنة 510هـ [ابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 21 نقلا عن قلائد العقيان]. ولعل ابن الإمام صاحَبَ ابن باجة هناك أو في قرطبة كما جاء في ظهرية المخطوط "الكتاب بخط الوزير أبي الحسن بن أبي كامل نزيل قرطبة حرسها الله."
20. ينظر: تعاليق ابن باجة عن منطق الفارابي، تحقيق وتقديم: ماجد فخري، دار المشرق، بيروت، 1994م.
21. أعلام الحضارة العربية الإسلامية: 2/428، وينظر:
- Catálogo de los manuscritos árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, p. 249
22. رسائل فلسفية لأبي بكر بن باجة: 78، وابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 38. وذكر ابن أبي أصيبعة أنه "كَانَ متقنا لصناعة الموسيقى جيد اللّعب بِالْعودِ". عيون الأنباء: 1/515.
23. ابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 40. تنظر رسالته في الألحان في رسائل فلسفية لأبي بكر بن باجة: 83.
24. نفح الطيب: 3/185، وابن باجَّة سيرة وببليوغرافية: 38، 39، الهامش 2، يورد جمال راشق نقلا عن عبد العزيز بنعبد الجليل أن ابن باجة هو أول من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب. مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، ص33، عالم المعرفة، الكويت، 1983م.
25. الموسيقى ضمن العلوم من خلال النصوص العربية في الحقبة الكلاسيكية وما بعدها، أنس غراب، ص. 10، موقع الفلسفة والعلوم في السياقات الإسلامية: https://philosmus.org/archives/3063
26. تعرضت هذه الخروم لترميم بسيط جدا بلصق قطع ورق صغير عليها، أو بوضع لصاق حديث، رغبة في عدم اتساع هذه الخروم.
27. من المرجّح أن تكون بغداد هي مكان النسخ، لإقامة الناسخ فيها.
28. ترجمته في: قلائد الجمان: 4/134.
29. قلائد الجمان: 4/134.
30. توفي ابن الشعار في 7 جمادى الآخرة سنة 654هـ، وفرغ الكيشي من نسخ المخطوط في 11 من الشهر والسنة نفسيهما. وقد وقع سهو في تأريخ وفاة ابن الشعار في كتابه عقود الزمان (مقدمة المحقق): 1/22 في قوله: سنة أربع وخمسين وخمسمائة، والصحيح: ستمائة.
31. كتب بخط كوفي مجوَّد، وقد حرّف معدو فهرس مكتبة كوبريلي (أحمد) إلى (أسد). وابن السراج من حلب، عاش في دمشق والقاهرة. من علماء الحساب والهندسة والفلك (كان حيا سنة 748هـ). من مؤلفاته: مسائل هندسية، ورسالة في الرُّبُع المجنّح، ورسالة في تسطيح الكرة. ترجمته في: علماء العرب: 207، وبتوسع في كتاب:
- Mathematical Instrumentation in Fourteenth-Century Egypt and Syria, François Charrette, p. 14.
32. تملك مخطوط "استدراكات ابن الخشاب على الحريري" في هذه المكتبة ونص التملك: "في نوبة نجم الدين بن أحمد الكتبي". فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي: 2/10. ولم أقف له على ترجمة، ويظهر أنه من الكتبيين.
33. - تنظر مخطوطات رسائل هندسية له في فهرس المخطوطات العلمية المحفوظة بدار الكتب المصرية: 2/897-898.
34. Mathematical Instrumentation in Fourteenth-Century

Egypt and Syria, p. 15.

35. A Survey of the Scientific Manuscripts in the Egyptian National Library, David A. King, p. 323.

36. - يطرح هنا سؤال: هل تأثر القلانسي بالفارابي؟ وإن تحقق، ما مدى حضور ذلك في مسار الرجل؟ هذا يستدعي استقراء مؤلفاته لبيان الأمر.

37. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 30 - 31.

38. توجد نسخة مرقمنة ملونة على الرابط: http://213.21.172.25/0b02da828018b279

39. في المخطوط ترقيم حديث بالأرقام (3.2.1...)، وترقيم بالكراسات أعلى الورقة كل عشر ورقات مثلا: رابع، خامس، سادس... تنظر مثلا الورقات رقم: 30، 40، 50، 60...

40. المخطوطات المملوكية في الخزائن المغربية، أحمد السعيدي، ص 12.

41. الورقة الرئيسية مركبة من (سر): رأس بالفارسية، والكلمة العربية (لوحة). مصطلحات الكتاب العربي المخطوط: 184.

42. مخطوطة مملوكية في جنوب المغرب: دراسة كوديكولوجية في "أدب الدنيا والدين" للماوردي، أحمد السعيدي، ص 247، مجلة Journal of Islamic Manuscripts، عدد 7، 2016.

43. دلني عليه مشكورا الأستاذ الفاضل يوسف السّنّاري، الباحث في معهد المخطوطات العربية بالقاهرة.

44. الجزء الخامس من فهرست الكتب العربية المحفوظة بالكتبخانة الخديوية المصرية: 385.

45. هو زين الدين عبد الرحمن بن أحمد بن علي الحميدي (ت.1005هـ). شاعر أديب وورّاق لهدة مؤلفات. ترجمته في: كشف الظنون: 1/234، 483، وهدية العارفين: 1/547، والأعلام: 3/296.

46. Voir: La musique arabe, Al-Fârâbî, Grand traité de la-musique Kitābu l-musīqī al-abīr, Rodolphe d'Erlanger, librairie orientaliste Paul Geuthner, paris, 1930. 6 vol-umes.

47. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 32.

48. تقع في مدينة برنستون بولاية نيو جيرسي في شمال شرق الولايات المتحدة الأمريكية. وينظر المخطوط على الرابط: https://dpul.princeton.edu/catalog/b3faf2e119c-2898b520adf3809f7f991 توجد نسخة مصورة عنه في موقع " أرشيف النجمة الزهراء " مجموعة الوثائق الأرشيفية المحفوظة في قصر " النجمة الزهراء " بمركز الموسيقى العربية والمتوسطية في سيدي بو سعيد، تونس: https://ennejma.tn/archives/ar

49. القصد بالأرقام العربية حسب الوصف هي: ١ - ٢ - ٣ ... والغربية هي: 1. 3.2... ينظر: وصف المخطوط بالإنجليزية على الرابط: https://dpul.princeton.edu/catalog/b3faf2e119c2898b520adf3809f7f991

50. مثل الورقات: 3. 13. 22. 40. 42. 45. 46. 56. 58.

51. الكراسة أو الكراس "كتاب جلدي تقليدي، وهي مجموعة من الأوراق قريبة من الملزمة.. وتتركب غالبا من عشر ورقات. قريب من الملزمة." مصطلحات الكتاب العربي المخطوط: 287.

52. ينظر: وصف المخطوط مع تعديل منّي على الرابط: https://dpul.princeton.edu/catalog/b3faf2e119c-2898b520adf3809f7f991

53. "كتاب مكتوب بخط جميل وورق ثمين وغلاف مزدان بالذهب برسم خزانة خاصة كخزانة وزير أو سلطان." مصطلحات الكتاب العربي المخطوط: 312.

54. مما يؤكد هذا أن البارودي نشر إعلانا في صحيفة لبنانية نصه: "صيدلية مراد أفندي البارودي في بيروت.." وفي هامش الإعلان ورد هذا التنويه: "تبيع وتشتري النقود الأنتيكا وما أشبه والكتب الخطية القديمة." دليل لبنان: 690.

55. فهرس المخطوطات العربية في جامعة برنستون مجموعة جاريت: 1/11.

56. فهرس المخطوطات العربية في جامعة برنستون مجموعة جاريت: 1/11.

57. طمس التملك الأول أعلى العنوان بالشطب عليه بحبر أسود ظهر منه أوله ونصه: "دخل في ملك..". أما التملك الآخر فقد وقع كَشْطه، وهذا شيء معتاد في مجال تملك المخطوطات.

58. هو عاصم بن عبد المعطي بن محمد الحنفي الفلاقنسي (فلاقنس من أعمال حمص) الأصل الدمشقي المولد، (ت. 1170هـ/1757م). "كان كاتباً أديباً بارعاً عارفاً، وهو أحد الكتّاب في الخزينة الميرية [السلطانية] بدمشق، وصار مقاطعجياً ومحاسبجياً." ترجمته في: سلك الدرر: 2/220.

59. فهرس مجاميع المدرسة العمرية في دار الكتب الظاهرية بدمشق: 684. لعل القصد محمد عاصم الفلاقنسي.

60. فهرس مخطوطات دار الكتب الظاهرية (علوم اللغة العربية): 1/279-280.

61. خزانة الأدب: 1/80.

62. للاطلاع ينظر: المخطوطات الدمشقية: المخطوط العربي منذ النشأة حتى انتشاره في بلاد الشام - دراسة ومعجم، إياد خالد الطباع، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2009م.

63. سلك الدرر: 2/220.

64. الموشّى أو الظرف والظرفاء: 51 - 52.

65. كتاب الموسيقى الكبير: 1184 - 1185.

66. مخطوط برنستون (الظهرية).

67. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 31.

68. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 31.
69. الرسوم التوضيحية في المخطوطات العلمية الإسلامية وبعض أسرارها، ديفيد أ. كنج، ص 127. وينظر: علم المخطوطات الجمالي، إدهام محمد حنش، مجلة عالم الفكر، العدد 173، يناير – مارس 2018م.
70. "آلة وترية قديمة من صنف المعازف التي تستعمل فيها الأوتار مطلقة، كالقانون والسنطير." كتاب الموسيقى الكبير: 116، هامش 4.
71. لابد أن أشكر هنا الموظف في مكتبة ليدن على تمكيني من فهرس المخطوطات في المكتبة، وتعيين صفحة وجود المخطوط. ينظر على الرابط: http://hdl.handle.net/1887.1/item:3165596
– وينظر فهرس المكتبة: Handlist of Arabic manuscripts in the Library of the University of Leiden, p. 242.
72. نسخ قرابة عشر ورقات بخط مختلف من حيث الحجم وطريقة رسم الحروف، فهو أقل تنظيما من سابقه، وذلك بين الورقتين 39 و49.
73. غاب في هذه النسخة رسم آلة الشاهْرُود. كتاب الموسيقى الكبير: 118. ويشكك زهير حمدان [أعلام الحضارة العربية الإسلامية: 2/428] في وجود الرسم في كتاب الفارابي، لكن وروده في نسخ كثيرة متباعدة يرجح وجوده في الأصل.
74. أفاني بذلك مشكورا الأستاذ الفاضل الدكتور محمد المغراوي، أستاذ التاريخ الوسيط بجامعة محمد الخامس والخبير في الخط المغربي والعربي.
75. تقنية التعامل مع الكتاب المخطوط: 274.
76. - الكفاية في معرفة أصول علم الرواية نقلا عن تقنية التعامل مع الكتاب المخطوط، خالد زهري، ص. 274.
77. كتاب الموسيقى الكبير: 30.
78. "سياسي عصامي تركي عالم بالعربية (ت. 1176هـ). تدرج في مناصب الدولة من كاتب صغير إلى محاسب للخزينة إلى (مكتوبجي) للصدارة. وعين واليا بمصر سنة 1159 - 1161هـ وفتك بالمماليك، ثم واليا بالرقة، فواليا بحلب (سنة 1168) فواليا بالشام وأميرا للحج (سنة 1170) وولي منصب الصدارة العظمى [رئاسة الوزراء] فبقي فيه ست سنوات على عهد السلطانين عثمان الثالث ومصطفى الثالث." الأعلام: 6/123، وفهرس المخطوطات العربية والتركية والفارسية في مكتبة راغب باشا: 1/147. وتتبع مكتبته إداريا لمكتبة السليمانية بإستانبول مع مكتبات تركية أخرى.
79. اعتمدت في الوصف المادي للمخطوط على فهرس المخطوطات العربية والتركية والفارسية في مكتبة راغب باشا: 6/630، مع إضافات من عندي.
80. ما بين المعقوفين مطموس في الظهرية بالكشط في موضع وبلصق الورق عليه في موضع آخر، ولا نعلم هل ذلك مقصود أو لا؟ وهذا العنوان هو نفسه الوارد [مع محو عنوان الكتاب] في نسخة الأمبروزيانا ونصه: "كتاب الموسيقى تاليف الشيخ العالم الفاضل البحر الكبير الكامل الفيلسوف الحكيم العلاَّمة أبي نصر محمد ابن محمد الفارابيّ عفا الله عنه بمنّه"، وهو ما يعني قرب النسختين من بعضها.
81. بروسة، تعرف اليوم ببورصة، تقع في شمال غرب تركيا. موسوعة ويكيبديا/بورصة.
82. يذكر فهرس المكتبة (ج 3) أن عفت هذا تملك أربعين كتابا منها: أسرار التنزيل وأنوار التأويل للرازي سنة 1151هـ، وشرح منازل السائرين للقاشاني سنة 1157هـ، ومشارق الدراري الزُّهر للفرغاني سنة 1160هـ، ومصباح الأنس للفناري سنة 1161هـ، والمحتسب في شرح الشواذ لابن مجاهد سنة 1166هـ وبخصوص قيد الاستصحاب المذكور في النص ينظر: أهمية المخطوطات الإسلامية: أعمال المؤتمر الافتتاحي لمؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، ص112.
83. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 28-27.
84. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 35.
85. فلسفة ابن باجة وأثرها: 17.
86. كتاب الموسيقى الكبير (المقدمة): 35.
87. من أجل دراسة حفرية للمخطوط العربي: 111.
88. المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي: 523.
89. دراسات في علم المخطوطات: 48.

لائحة المصادر والمراجع:

المخطوطات:

– مجموع من كلام ابن باجة، مخطوط مكتبة البودليان بجامعة أكسفورد، رقم Pococke 206.
– كتاب الموسيقى للفارابي: مكتبة الأمبروزيانا رقم 289 /مكتبة برنستون رقم 1984/ مكتبة راغب باشا رقم 876/ مكتبة كوبريلي 953/ مكتبة ليدن رقم 651 / مكتبة مدريد رقم 241.

بيوغرافيا (مواقع إلكترونية):

- المصادر العربية للموسيقى: https://saramusik.org/11/bib-liotheque
- مكتبة الأمبروزيانا: https://www.ambrosiana.it
- مكتبة البودليان بجامعة أكسفورد: https://www.bodleian.ox.ac.uk
- مكتبة برنستون: https://library.princeton.edu
- مكتبة ليدن: https://www.library.universiteitleiden.nl
- مكتبة مدريد: http://bdh.bne.es
- منوعات موسيقية مغولية: إعداد المخطوطة Or. 2361›, Jenny Norton-Wright، مكتبة قطر الرقمية: https://www.qdl.qa/العربية/منوعات-موسيقية-مغولية-إعداد-المخطوطة-or-2361.
- الموسيقى ضمن العلوم من خلال النصوص العربية في الحقبة الكلاسيكية وما بعدها: من علم فلسفي إلى علم رياضي إلى علم مستقل، أنس غراب، ضمن موقع الفلسفة والعلوم في السياقات الإسلامية، الرابط: https://philosmus.org/archives/3063
- ببليوغرافيا (النشر الورقي):
- ابن باجَّه سيرة وببليوغرافية، جمال راشق، مركز الدراسات والأبحاث وإحياء التراث، الرابطة المحمدية للعلماء بالرباط، 1438هـ/2016م.
- أعلام الحضارة العربية الإسلامية في العلوم الأساسية والتطبيقية، مج 2، زهير حميدان، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995م.
- الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، 2002 م.
- أهـمية المخطوطات الإسلامية، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، 1992م.
- تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، ج 4، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، دار المعارف، القاهرة، 1977م.
- تعاليق ابن باجة على منطق الفارابي، تحقيق وتقديم: ماجد فخري، دار المشرق، بيروت، 1994م.
- تقنية التعامل مع الكتاب المخطوط - مخطوط العقيدة نموذجا-، خالد زهري، منشورات مركز أبي الحسن الأشعري التابع للرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، 2012م.
- الجزء الخامس من فهرست الكتب العربية المحفوظة بالكتبخانة الخديوية المصرية، اعتنى بجمع فهرسته وترتيبها وتهذيبها: كارل فولرس بمساعدة محمد البيلاوي، القاهرة، 1307هـ
- خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تحقيق: كوكب دياب، دار صادر، بيروت، 1426هـ/2005م.
- دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي، أحمد شوقي بنبين، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2004م.
- دليل لبنان، عزتلو إبراهيم بك الأسود، المطبعة العثمانية في بعبدا، لبنان، 1322هـ/1906م.
- ذيل الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، أحمد العلاونة، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدّة، 1418هـ/1998م.
- رسائل ابن باجة الإلهية، حققها وقدم لها: ماجد فخري، دار النهار للنشر، بيروت، 1991م.
- رسائل فلسفية لأبي بكر بن باجة، نصوص فلسفية غير منشورة، جمال الدين العلوي، دار الثقافة – بيروت، دار النشر المغربية – الدار البيضاء، 1983م.
- سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، محمد خليل بن علي المرادي، دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، بيروت، 1408 هـ - 1988 م.
- صدى الفارابي في المغرب، عبد الهادي التازي، مجلة دعوة الحق، العدد 9، السنة 18، شوال 1397هـ/ أكتوبر1977م.
- علماء العرب، يوسف شكري فرحات، ترادكسيم – سويسرا، 1406هـ/1986م.
- عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ابن أبي أصيبعة، تحقيق: نزار رضا، دار مكتبة الحياة – بيروت، 1965م.
- الفارابي في حدوده ورسومه، جعفر آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، 1405هـ/1985م.
- فلسفة ابن باجة وأثرها، جورج زيناتي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، 2019م.
- فهرس مجاميع المدرسة العمرية في دار الكتب الظاهرية بدمشق، وضعه: ياسين محمد السَّوّاس، منشورات معهد المخطوطات العربية، الكويت، 1408هـ/1987م.
- فهرس مخطوطات دار الكتب الظاهرية (علوم اللغة العربية)، أسماء الحمصي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1393هـ /1973م.
- فهرس المخطوطات العربية في جامعة برنستون مجموعة جاريت، تعرب وتحقيق: محمد عايش، سقيفة الصفا العلمية، جدّة، 1432هـ/2011م.
- فهرس المخطوطات العربية والتركية والفارسية في مكتبة راغب باشا، إعداد: محمود السيد الدّغيم، ج 1، 6، سقيفة الصفا العلمية، جدّة، 1437هـ/2016م.
- فهرس المخطوطات العلمية المحفوظة بدار الكتب المصرية، أشرف على إعداده: ديفيد أ. كنج، ج 2، الهيئة المصرية العامة

- للكتاب بالتعاون مع مركز البحوث الأمريكي بمصر سميثسونيان، القاهرة، 1986م.
- فهرس مخطوطات مكتبة كوبريلي، رمضان ششن - جواد ايزكي - جميل آفيكار، منظمة المؤتمر الإسلامي - مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول، 1406هـ/1986م.
- في الكتاب العربي المخطوط، أحمد شوقي بنبين، دار أبي رقراق للنشر، الرباط، 2013م.
- قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان المشهور بعقود الجمان في شعر هذا الزمان، المبارك بن الشعار، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، 1426 – 2005.
- كتاب الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، تحقيق وشرح: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، [1967م].
- كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مصطفى بن عبد الله كاتب جلبي المشهور بحاجي خليفة، مكتبة المثنى، بغداد، 1941م.
- مخطوطة مملوكية في جنوب المغرب: دراسة كوديكولوجية في "أدب الدنيا والدين" للماوردي، أحمد السعيدي، مجلة Journal of Islamic Manuscripts، عدد 7، 2016م.
- المخطوطات المملوكية في الخزائن المغربية: ببليوغرافيا ودراسة، سلسلة تراثنا، منشورات معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 2018م.
- المدخل إلى علم الكتاب المخطوط بالحرف العربي، فرانسوا ديروش، ترجمة: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن، 2005.
- المسائل العضديات، أبو علي الفارسي، تحقيق: علي جابر المنصوري، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت، 1406هـ/1986م.
- مصادر الموسيقى العربية، هنري جورج فارمر، ترجمة: حسين نصار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010م.
- مصطلحات الكتاب العربي المخطوط، أحمد شوقي بنبين ومصطفى الطوبي، منشورات الخزانة الحسنية، الرباط، 2011م.
- معجم المطبوعات العربية والمعربة، يوسف سركيس، مطبعة سركيس بمصر، 1346هـ/1928م.
- المغرب في حلى المغرب، ابن سعيد المغربي، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1955م.
- من أجل دراسة حفرية للمخطوط العربي، محاولات تطبيقية في علم المخطوطات، مصطفى الطوبي، مركز نجيبويه للمخطوطات وخدمة التراث، القاهرة، 2010م.
- الموشَّى أو الظرف والظرفاء، محمد بن إسحاق الوشاء، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1372هـ/1953م.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، أحمد بن محمد المقري، تحقيق: إحسان عباس، ج 3، دار صادر، بيروت، 1997م.
- هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، إسماعيل بن محمد البغدادي، طبع بعناية وكالة المعارف، إستانبول، 1951م. أعادت طبعه بالأوفست: دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- الوافي بالوفيات، خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 1420هـ/2000م.

المراجع الأجنبية:

- A. King, A Survey of the Scientific Manuscripts in the Egyptian National Library, David, American Research Center in Egypt, volume 5, Indiana, 1986.
- François Charette, Mathematical Instrumentation in Fourteenth-Century Egypt and Syria, The Illustrated Treatise of Najm al-Dīn al-Miṣrī, , Leiden -Boston, 2003.
- Guillén Robles, Catálogo de los manuscritos árabes existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, 1889 (Imprenta de Manuel Tello).
- P. Voorhoeve, Handlist of Arabic manuscripts: in the library of the University of Leiden and other collections in the Netherlands, The Hague Boston: Leiden University Press, 1980.

الصور :

- الصور من الكاتب.

1. https://www.isres.org/books/chapters/teh_bolum_1_16-12-2021.pdf

1

هكذا تكلم حسن عربي: لمحمد رضا نصرالله عن الموسيقى الأندلسية

أ. محمد رضا نصر الله - المملكة السعودية

- محمد رضا نصرالله: ما يزال العرب يمارسون حنينهم الجارف نحو الأندلس، هذا الحلم الهارب من عمرهم الحضاري الطويل، كيف لا، وهناك تركوا أغلى ما قدَّموا، هناك تركوا المعمار الجميل، واللحظات الشعرية العذبة، واليوم في عصرنا هذا تتسلل إلينا الموسيقى الأندلسية كآخر ما تبقَّى للعرب من الأندلس، معنا في هذا اللقاء واحد من عشاقها، الأستاذ حسن عربي، رئيس المجمع العربي الموسيقي التابع لجامعة الدول العربية، وأحد العاشقين لهذه الموسيقى الأندلسية.

- أستاذ حسن؛ لو أردنا أن نجعل من هذا الحديث، حديثًا مركَّبًا، يجمع ما بين الخاص والعام، نستدعي هذه الصورة الأندلسية، وما تبقى للعرب في الأندلس، على الأقل فيما يتعلق بهذا الميراث الموسيقي الفني الجميل، أنت بوصفك واحدًا من عشاق هذا الفن، كيف بدأت رحلتك معه؟

حسن عريبي: بدأت رحلتي مع هذا الفن منذ الصغر، حيث كان جدي من حملة كتاب الله ومن العلماء المعروفين، ووالدي -أيضًا- كان يُعنى بالزوايا الصوفية والطريقة العيسوية والمدائح والقصائد في مدح الرسول ﷺ، فشببت على هذه المدرسة، ثم انطلقت عندما درست الموسيقى، حيث شعرت بأن الحنين إلى الأندلس يدعوني للقيام بإنشاء فرقة للموسيقى الأندلسية، فرقة المالوف والموشحات والألحان العربية، في سنة 1964م، كنت آنذاك رئيسًا لقسم الموسيقى بإذاعة ليبيا، وأيضًا جمعت مجموعة المطربين ومجموعة صوتية إلى جانب الفرقة الموسيقية والعازفين، ومعلوم أن فنون المالوف، وهو ما يُعرف بالأندلسي في منطقة المغرب العربي، ففي المغرب يُعرف بفن الآلة والغرناطي، وكذلك الحال في الجزائر، بينما في ليبيا يُعرف بفن المالوف، وهو اصطلاح بأنها تجمع بين الموشحات والأزجال ومقاطع من الشعر الفصيح، وقد جمعها النغم والإيقاع، لذا تسمَّى بالمالوف، وقد أسسوا هذه الفرقة التي نجحت في تقديم عدد كبير جدًّا من الحفلات، وأنجزت طبعة متميزة تحت عنوان طبعة المقتطفات من فنون المالوف والموشحات، وكانت الفرقة عند تأسيسها قد استخدمت الآلات الموسيقية المعاصرة، مثل الكمان والشيللو والعود والقانون، في حين أن المالوف كان يُقدَّم في الزوايا الصوفية بدون هذه الآلات، حيث كان يقدم بآلات الإيقاع وحسب، وبمصاحبة آلة تعرف بآلة الغيطة في ليبيا، أو الزكرة في تونس، وهي آلة تركية قديمة، وقد نجحت الفرقة في تقديم العديد من المشاركات في المغرب والجزائر وتونس ولبنان ودار الأوبرا بالقاهرة، وما تزال المسيرة متصلة، حيث التقيت على هذا الصعيد بعدد كبير جدًّا من الموشِّحين والمهتمين بهذه الفنون في منطقة المغرب، مثل محمد الوكيلي ومحمد سمساني وعبدالكريم الرايس، وفي تونس الشيخ خميس ترنان وصالح المهدي ومحمد بودية، وكذلك الحال فإن هذا الجهد جمعني بعدد كبير جدًّا من المهتمين بفنون الموشَّحات.

- محمد رضا نصرالله: نريد هنا أن تُقدِّم لنا صورة اجتماعية عن هذا الفن، صف لنا مثلًا كيفية هذه المجالس التي كانت تُقام في ليبيا، ويُحيا فيها هذا اللون من الطرب الأندلسي.

حسن عريبي: ما تزال حتى الآن الأساليب التقليدية في الزوايا الصوفية، جلسة وضاربو الإيقاع وآلة البندير، مع الطبلة التي يُمسك بها شيخ النوبة، ويُلقي مقالة، ثم يأخذ عنه المردِّدون مقالته، وتستمر الوصلة لساعة أو ساعة ونصف. وإلى جانب ذلك هناك مظهر آخر عند الاحتفال بميلاد الرسول ﷺ، حيث تخرج الزوايا في الشوارع، ويُغَنَّى المالوف فيها، ويشارك كل الناس في هذه التظاهرة التي نجدها تهتم فيما تهتم -إلى جانب الذكر والابتهالات- بفنون المالوف، وبالطبع في مراسم الزوايا هناك الابتهالات والتوحيد وجلسات الذكر، ثم ما يُسمَّى بحلقات الذكر، ثم نوبة المالوف، ونوبة البرول، ونوبة المصدر، والبرول والمصدر هي أسامي إيقاع، وتتخلل نوبة المالوف مقاطع لحنية، فيها شيء من الطرب، وأيضًا مقاطع أدبية فيها شيء من التوحيد، فالمالوف عندنا في ليبيا وفي منطقة المغرب العربي قد مُسِحَ بمسحة دينية، ونجد كل النصوص الأدبية في فنون المالوف والموشحات الأندلسية نصوصًا عذرية، لا تُصرِّح بالوصال، وهي كذلك نصوص مطلقة.

- محمد رضا نصرالله: إذن لنقف عند هذه النصوص، بالتأكيد أن العرب قد توارثوا مجموعة الأشعار والقصائد والأزجال التي جاءت إليهم من الأندلس، ألم تضيفوا أنتم الليبيون على امتداد تاريخكم المعاصر إضافة شعرية؟

حسن عريبي: هذا وارد، بالنسبة لمنطقة المغرب فإن ما عاد مع العائدين، ولا أقول مع النازحين، من بلاد الأندلس بعد سقوط غرناطة، كانت هناك إضافات عليه، ففي المغرب كان بومدين الغوث ومحمد الشوشري، وكان في تونس نصوص تركها أصحابها دون أن تُعرَف لمن، وهناك إضافات كثيرة جدًّا لم نعثر عليها في الموروث الأندلسي، بينما نجدها قائمة في النصوص

الأدبيــة المتوارثــة والموروثة. فالنصــوص الأدبية في فنون المالــوف والموشــحات والأندلسي والغرناطــي في منطقة المغــرب العــربي هــي نصــوص واحــدة، وهنــاك بعض الاختلافــات، كالــذي يقول: «ســرْ يا رســول للحبيب» عندنــا في ليبيــا، في منطقــة المغــرب نقــول: «امــشِ يا رســول للحبيب»، فهناك بعض التعديــلات من جانب، ومــن جانب آخــر هناك نصــوص أدبية من بــلاد المغرب ومنطقــة فاس بصفة خاصــة لأبي مدين الغــوث، وهو ما يعــرف بقصائد المالــوف، مثل:

يا محمد يا جوهرة عقدي

يا ياقوت برهماني

جاء زمان الانشراح

والزهر عبقه فاح

وبالنسبة للنصوص الأندلســية كالمالوف ففيه زجل ونصوص مــن الفصحى، وغالبًــا ما يلتزم ببحــور الخليل، مثل ما قاله ابن ســهل الإشــبيلي:

هَل دَرى ظَبيُ الحِمى أَن قَد حَمى

قَلبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَن مَكنَسِ

فَهوَ في حَرٍّ وَخَفقٍ مِثلَما

لَعِبَت ريحُ الصَبا بِالقَبَسِ

أو «بالــذي أســكرَ مِــنْ عَــذْبِ اللمى» وهذا موشــح أيضًــا لابــن الخطيــب، فهــذه كلهــا نجدهــا متداخلــة ومُضَمَّنــة في نوبة المالوف، وهناك مــن النصوص أيضًا:

يا غزالًا بين غزلان اليمن

يا وفي العهد، يا صافي البدن

يا ضياء الشمس، يا بدر الدجى

يا نسيم الصبح، يا دفع الحزن

ونصوص أخرى مثل:

زارني محبوب قلبي في الغلس

قمت إجلالًا له حتى جلس

قلت يا سؤلي ويا كلّ المنى

زرتني في الليل ما خفت العسس

قال لي: خفت ولكن الهوى

قد أخذ الروح منّي والنّفس

فهذه نصوص غاية في الجمــال، وهي نصوص عذرية، مُسِحت بمســحة دينية، وبالتالي نجد كثيرًا من المستمعين -خاصــة كبار الســن منهم- عندمــا يســتمعون إلى نوبة مالوف، يســتمعون إليها بكامل اهتمامهــم، ويعدّونها من الأشــياء الدينية الــتي عندما يســتمعون إليها يشــعرون بأنهم أمضــوا وقتًا طيّبًــا بلا هدر.

أمــا الآلات الموســيقية فقــد كانــت متداولــة وغــير معروفة بالنســبة لعالــم المالــوف والموشــحات، ولكن في عــام 1964م اســتطعنا أن ندخــل هــذه الآلات، وكان هنــاك رفض مــن الجماهــير في بدايــة الأمــر، وكان ذلك خــلال حفل ســاهر، حيث كانــوا يرفضون دخــول الآلات الموســيقية إلى هذا الفــن الديني، ولكــن في حفل لاحق كان هناك قبــول جماهيري منقطع النظــير، ومنذ ذلك الوقت اســتمرت الفرقة في نشــاطها، ثم اعتاد النــاس على هذا ا لشكل .

- محمد رضا نصرالله: هذا على الصعيد الليبي.

حســن عريــبي: نعــم، علــى الصعيــد الليــبي، أمــا بالنســبة لمنطقــة المغرب فقــد كانت الآلات الموســيقية موجــودة منــذ زمن.

- محمــد رضــا نصــرالله: هنــا أريــد أن أســتوقفك وأســألك أيضًا، عن فنــون أخرى مســاندة لهذا الفن الــتراثي المتمركــز حــول ذائقــة الجماهــير في منطقة المغــرب العربي.

حســن عريبي: هنــاك القصائــد الدينيــة الصوفية لابــن الفــارض والبوصــيري والبهــاء زهــير وغيرهم.

- محمد رضا نصرالله: لا، أقصد فنون شعبية أخرى.

حســن عريبي: كانــت هنــاك فنــون شــعبية أخرى

مصاحبة كالمغاني. وفي رأيي بالنسبة للنصوص الأدبية في غناء العرب نجد نصوصًا من الأندلس متوارثة قديمة، وهناك الأثر الأندلسي في الزجل والغناء مثل غناء الأدوار المصرية فإن البناءات الأدبية الموجودة فيه هي بنسق الموشحات. ولأن كلمة موشح لم تعرف في الشرق إلَّا من خلال الأندلس فهي لغةً معروفة، ولكن كاصطلاح على نمط معيّن في الأدب العربي أو الفن العربي فإنها لم تعرف إلَّا من خلال الأندلسيين، لذا كان للأندلسيين تأثير على المشرق العربي.

- محمد رضا نصرالله: هل هذا التأثير غطى كامل المساحة الليبية؟ ماذا عن الجنوب الليبي مثلًا، ألم يتأثر بالفنون الأفريقية؟

حسن عريبي: نعم، هناك في الجنوب الليبي تأثير للموسيقية المقامية الخماسية، وبالرغم من وجود الطوارق إلا أنهم تأقلموا فيها، وقد انتشرت الزوايا العيساوية في كامل أرجاء ليبيا، وفي ليبيا نجد -أيضًا- زوايا في كامل القرى، كما نجد هناك الكثير من المهتمين بهذه الفنون. وفي فترة الخمسينات كان هناك ركود نسبي نتيجة الحرب العالمية الثانية، ولكن بعض الزوايا اهتمت بهذا الفن، وفي الوقت الحاضر نجد أن هناك الكثير من الشباب يُقبلون على غناء المالوف، حيث يحبونه ويتداولونه ويؤسسون الفرق التي تمارس هذا الفن.

- محمد رضا نصرالله: أستاذ حسن، بعد خروج العرب من الأندلس تبعثر هؤلاء العرب وكان من تبقى منهم هم الموريسكيون، بعض هؤلاء جاء إلى المغرب العربي والجزائر وتونس، فهل وصل الموريسكيون إلى ليبيا؟ وهل كان لهم دور -إن وصلوا- في حفظ هذا الموروث الأندلسي؟

حسن عريبي: بعد سقوط غرناطة سنة 1492م، عاد الأندلسيون من بلاد الأندلس وحملوا معهم ليس فنون الموشحات فحسب، بل حملوا معهم الأزياء والعادات والتقاليد ومراسم الاحتفالات والفنون وكل مظاهر الحياة والحضارة التي كانوا يعيشونها في بلاد الأندلس، وآخر معقل لهم هناك هي غرناطة، وبحسب ما تخبرنا به مصادر التاريخ فإن المغرب يشكّل الجانب الجنوبي، فعندما ننظر للمغرب في عهد ابن تاشفين ودولة المرابطين وابن عباد، نجد الركن الجنوبي والركن الشمالي، الجنوبي هو المغرب، والشمالي هي إسبانيا، وعندما عاد العرب الأندلسيون من بلاد الأندلس واستوطنوا هذه المناطق؛ أي المغرب والجزائر وتونس وليبيا، هناك سؤال يفرض نفسه: كيف وصل هؤلاء الناس؟

فمن المعلوم أن الفتح الإسلامي قد اعتمد في سواده الأعظم على فاتحين من بلاد ليبيا وتونس والجزائر، حيث كانوا يأتون إلى قادة الفتح ليُسهموا في هذا الفتح الإسلامي، فعندما استوطنوا الأراضي الأندلسية ظلت الصلات والتاريخ، فهذا فلان، وجده فلان الفلاني جاء من ليبيا، وهذا جده جاء من الجزائر، وذاك جده من المغرب، وبالتالي عندما سقطت غرناطة رجع الناس أدراجهم وبحثوا عن أصولهم، والعائدون من بلاد الأندلس كل مجموعة عادت إلى منطقتها، وبالتالي تجد لدينا في منطقة درنة مسجدًا على الطريقة الأندلسية، أخبرعنه المرحوم الأستاذ عثمان الكعاك بأنه من العمارة الأندلسية، وكذلك مدينة درنة القديمة في طرقاتها ومسالكها، نجدها بنفس طريقة مدينة تستور في تونس، وكذلك أيضًا المدينة القديمة في المغرب.

وكنا في ندوة في شهر مارس الماضي في الرباط، واعترضت على كلمة النازحين، فالذين عادوا بعد سقوط غرناطة كانت أصولهم عربية، ولم تكن أصولهم إسبانية، وكان هناك من هم من أصول إسبانية وقد أسلموا، ولكن السواد الأعظم من العائدين وهم يزيدون عن مليون ونصف، كانت أصولهم عربية، ورجعوا إلى منطلقاتهم الأصلية لأجدادهم، وكان لليبيا نصيب من العائدين، وكان العائدون من أصول تعود إلى اليمن والشام ومصر وغيرها من البلدان العربية والإسلامية، ولكن من الناحية الثقافية تجد أن منطقة

المغـرب العربي قد اهتمـت بالوافدين عليها، فسـامرتهم وتبادلت معهم الحياة وسـبل العيش، فعاشـوا معزَّزين، وكانـوا ينتظـرون العـودة إلى الأندلس ويطمحـون إليها، ولعل هذا هو السـبب الأسـاسي في التنميـة الاجتماعية الـتي وقعت بين المقيمـين في هذه المنطقة والأندلسـيين.

- محمد رضـا نصرالله: لو بحثنا عن القيمة الأساسـية للـتراث الموسـيقي الأندلسي، أين تكمـن؟ نحن نعلم أن زريـاب حينمـا وفـد من المشـرق إلى المغـرب ثم الأندلـس، كان قـد أضـاف وتـرًا خامسًـا، وكان له قيثـاره المعـروف، هنا نريـد القيمة الأساسـية لهذا التراث.

حسـن عريبي: في الحقيقـة أنـا دائمًا عندمـا أتكلم في هذه الموضوعات، أشـعر بـأن الموروث الموسـيقي والغنائي الأندلسي يشـكّل ركنًا أساسًـا من أركان الموسيقى العربية، وزريـاب عندمـا جاء مـن بغـداد إلى الأندلس وأنشـأ أول معهد للموسـيقى، وفقًا لما أخبرنا به التاريخ، شـارك فيه الإسـبان ودرس فيه الفرنسـيون وغيرهم مـن الأوروبيين، وهـذا التأثير واضـح في أغاني الكنيسـة الكاثوليكية، حيث تجد المقامات الموسـيقية الأندلسـية موجـودة في أغانيهم، وهـذا راجع إلى تأثـير العرب وزريـاب والمـدارس التي أتت من بعـده، علـى الأوروبيـين الذيـن انضموا إليهـا، ومن جهة أخرى نجـد أن هنـاك خصائص للمالوف الموسـيقي أو طبـوع؛ فهناك طبـع الديل وطبع الرسـت وطبع المايا وطبـع الرمـل وطبع رمـل المايـا وطبع الحسـين وطبع المذموم وغيرهـا، وهذه مقاميات متعـدِّدة تُعرف بالطبوع، وهذه الطبوع نجدها منسـجمة، ولأن المقامية الموسـيقية هـي سـباعية وليسـت خماسـية، فبالتالي انتشـرت في المشـرق العربي، وهناك دراسـات فيما يتعلق بالموسـيقى العربيـة تؤكـد أن هناك ثوابتًـا مُضمَّنة في غنـاء المالوف والموشـحات الأندلسـية والغرناطية، وموجودة في السـلم الخمـاسي في منطقة السـودان، وكذلك مغـاني الصنعاني، وصوت الجزيرة وصوت الخليجي، وقـراءات المقام العراقي، وحـتى في الدور المصـري والطقطوقـة والموال.

كل هـذه المظاهـر والنمـاذج اللحنيـة هـي مرتكزات للموسـيقى العربيـة، ولا يمكـن لكائن مـن كان أن ينفي وجـود هـذه المرتكـزات. ومن جهـة أخرى نجـد الجانب الإيقاعي، فمن المعلـوم أن الخليل بن أحمـد حينما وضع عـروض القـوافي، أوجد تفعيـلات متعدّدة مثـل الكامل والبسـيط والوافـر وغيرها، ضبوط هـذه التفعيلات نجد مـا يماثلها مـن ضبوط إيقاعيـة، مثل إيقـاع «مفاعلةٌ.. مفاعلـةٌ.. فعـول»، و«فاعلات.. فاعـلات.. فاعلات»، وإيقـاع «مسـتفعلن.. فاعـل.. مسـتفعلن.. فاعـل»، وجـاءت فنـون الموشـحات لتضيـف إيقاعـات جديدة وأشـكالا فنية جديـدة، وهذا ممَّـا تفرَّد به الأندلسـيون، حيث أضافـوا إلى الخليل بن أحمد إيقاعـات جديدة على إيقاعاتـه التي ضمنتهـا بحور الشـعر، وهـذه الإيقاعات -أيضًـا- لهـا أبعـاد، فنجـد -مثـلًا- في اسـتعمالات الضغـوط الإيقاعية؛ الثقيلـة والخفيفـة، وهذه تختلف مـن مـكان لآخـر، ونجـد أن الناحيـة العدديـة أو الأبعاد الإيقاعيـة قـد تعـارف عليها العـرب والملحّنـون ولحَّنوا منهـا، فيمـا يتعلّـق بالـدور المصـري، فـإن بنـاء الدور مـن الناحيـة الأدبيـة نجده لا يختلـف عن بناء الموشـحة بالنسـبة للأندلس، مـع شيء من الإضافـات، ومن جهة أخرى فـإن اعتماد اللهجـة الدارجة أو المفـردات الدارجة في فنـون المالـوف -أيضًـا- كانـت في اللغـة الفصـحى المبسَّـطة، وما قمـت به أنا شـخصيًّا -والحمـد لله- هو أنه مـن المعلـوم أن فنون الأندلـسي ما تزال حـتى الآن في منطقـة المغـرب والجزائر وتونـس تُغنَّى بحسـب ما ورد إليها أو جـاء إليها، ولم يهتم المهتمـون بإخضاع النصوص الأدبية للإعـراب في اللغـة العربية، ولكن ما اسـتطعت القيام بـه -والحمد لله- هـو إخضاع النصـوص الأدبية في فنـون المالـوف إلى الإعراب، ولذلك عندمـا يقول: «يا الذهـب يـزداد حسـنا»، والأصح هـي «الذهـب يزداد حسـنا»، ولذلك فقد اسـتطعت بجهـد متواضع إخضاع النصـوص الأدبيـة في فنـون المالـوف والموشـحات إلى الإعـراب في اللغـة العربية.

- محمـد رضـا نصرالله: أسـتاذ حسـن، هـذا البيت الأندلسي الشـهير الـذي يتغنَّى به بعض العاشـقين

2

للطـرب الأندلسي:

جادك الغيـث إذا الغيـث همى

يـا زمـان الوصـل بالأنـدلـس

- مـاذا يبقـى مـن هـذا الوصـل اليـوم في فضائنـا الموسـيقي العـربي الحديث؟ فاليوم كمـا تعلم الأذن العربية مشـغولة بآخر الصرعات اللحنية، والفيديو كليـب، ومـا يقوم بـه اليـوم مـن تشـويش لعين المشـاهد، أنت كمختـص ماذا تقـترح للمحافظة، أو بالأحـرى لبث روح جديـدة وعريقة لهذه الموسـيقى العربيـة حـتى تأخـذ مكانهـا الصحيح مـن الهوية القومية ؟

حسـن عريبي: أنا في الحقيقة لا أشـعر بخطـورة على الثقافة العربية والموسـيقى العربية مـن الفيديو كليب أو من التسـطيح الذي طرأ علـى الأغنية العربيـة؛ ذلك أن القضية هي اجتهـادات، وليبدع الفنانون، فكل الشـباب يفضّلـون الأغاني الشـبابية ويحبّون أن يشـاهدوا الأغاني الخفيفـة، ولا بـأس مـن ذلك، ولكـن لا بد أن نسـلّم بأن هذه مرحلة وسـتنتهي، فالأصالة سـتظل هـي الأصالة، والجذور الأصيلة ستبقى، أما «جادك الغيـث إذا الغيث همـى .. يـا زمـان الوصـل بالأنـدلـس» فهذه معارضة لسـان الدين بـن الخطيب لابن سـهل، وعندمـا نناقش هذه القصيدة نشـعر بأن هناك حياة اسـتقرار عند لسان الدين بـن الخطيب.

وبالنسـبة للحيـاة المعاصـرة والفضـاء الأندلسي لو تعمَّقنـا في هـذا الفضـاء لوجدنـا الآثار مـا تـزال باقية، وعلـى العكس فهـي تتجدّد يومًـا بعد آخر، هـذا الفضاء اسـتطاع أن يُغطّي السـاحة العربية، هذه فنون تشكيلية والعمـارة الإسـلامية والأقـواس والزخرفـة والمغـاني والزجـل، فلـكل ذلـك تأثير مباشـر مـن خـلال الفضاء

3

الأندلسي على هذه المسارات. ومن جهة أخرى نجد -أيضًا- أن الآثار الأندلسية موجودة في حياتنا وعاداتنا وتقاليدنا، فمنطقة المغرب العربي نجد فيها كيفية إتمام الزفاف ومسألة الحناء والزينة بالنسبة للمرأة، وكذلك الحلي والجواهر وغيرها، فتشعر أن الفضاء الأندلسي لا يزال موجودًا في مظاهر الحياة والثقافة في منطقة المغرب، وذلك أن الذين تركوا هذه المظاهر وهذا التأثير كانوا من بين من عادوا إلى هذه المناطق، وأقنعوا من استقبلهم بأنهم من أصول هذه المنطقة، فاجتهد كلٌّ في مجاله كي يضيف الجديد إلى هذه الثقافة، ومن ثمَّ نجد -أيضًا- الأثر الأندلسي في الحياة العامة فيما يتعلّق -مثلًا- بالطرق الصوفية والزوايا وحلقات الذكر.

- محمد رضا نصرالله: لنستجلي هذا الفضاء في بعض الأعمال اللحنية الفنية التي قدمها -مثلًا- الرحابنة في بيروت، ومحاولة إعادة إنتاج هذا الموروث الأندلسي.

حسن عريبي: مدرسة الرحابنة في الحقيقة مدرسة متميزة، وهي مدرسة معاصرة بلا شك، حجر الزاوية فيها هي المطربة فيروز، وعاصي ومنصور الرحباني كانا لهما إبداع شخصي ملموس ضمن مجموعة من الألحان الجديدة. ومنهج الرحابنة في تقديم فيروز كان منهجًا مختلفًا عن المناهج التقليدية السابقة، وهي مدرسة أخذ بها الشباب والكثير من الفنانين، وهناك عدد من المطربات يقلّدن صوت فيروز. واهتمام الرحابنة بالأندلس هو أنهم وجدوا موروثًا ملحنًا، فلحَّنوها مثلما لحَّنوا لعبد الوهاب. أما الموضوع المهم وهو أن مجموعة من الفنانين لحَّنوا الموشحات الشرقية، على سبيل المثال مثل سيد درويش وزكريا والقصبجي ورياض وأحمد صدقي وغيرهم، وكذلك خليل قباني وعمر البطش من سوريا، ومحمد القبانجي

من العراق، جميعهم لحَّنوا في النسق نفسه الذي كان يُلحّن منه الأندلسيون، هذا -أيضًا- بعدٌ في إبداع ألحان جديدة في نفس النسق والأسلوب مع الالتزام بالإيقاعات المركبة للموشحات، كذلك يقومون بالدور المصري والخرجات الموجودة فيه والطوالع الموجودة به، نجد كل هذا موجود ضمن الفضاء الأندلسي؛ الفرق الفنية وأغاني المطربين والمهرجانات والمؤثرات نجدها أيضًا، أما بالنسبة للفلامنكو في إسبانيا، فنجد أن الذين يحاولون التقريب بين إسبانيا والعرب يقولون: إن الفلامنكو والمالوف هما شيء واحد.

- محمد رضا نصرالله: ولكن هناك نظرية أخرى تقول: إن الفلامنكو قد جاء مع غجر الهند.

حسن عريبي: نعم، فأغاني التروبادور والفلامنكو وأغاني الإسبان تعدّ وجهًا حضاريًا فيما يتعلّق بالموروث الأندلسي والعربي، فهناك وجهان في حضارة الأندلس؛ الوجه الأوروبي الإسباني الصِّرف، وهناك الوجه العربي، وكان هناك تمازج حضارات، ولكن النصوص العربية لا تقبل أن يدخل عليها النغم في عمل موسيقي، كأن تقول «أوهيدتي»، فلماذا لم يقل: «أوحيدتي»؟ ذلك لأن الحاء لا تنفع، كذلك القاف وبعض الحروف الموجودة في اللغة العربية، فهذه تحتاج إلى نغم عربي، فالأنغام والإيقاعات العربية تنسجم انسجامًا تامًّا مع المقامية الموسيقية أو الطبع، وتنسجم تمامًا مع الإيقاعية المعروفة في فنون الموشحات.

- محمد رضا نصرالله: بالنسبة للصاجات التي يشترك فيها الأندلسيون والمصريون، من أين أتت؟

حسن عريبي: الصاجات تعدّ مَعْلَمًا، وهي من الأشياء القديمة التي قد يعجز الإنسان عن معرفة أصلها، إلَّا لو وجدنا في كتب التاريخ ما يشير إلى أنها جاءت من الشرق، ولكن في الحقيقة فإن الآلات الموسيقية في تطوّر مستمر، حيث يتم إضافة الكثير من الأشياء باستمرار، فيها ما يفيد الموسيقى العربية وفيها ما هو ضار لها، فهناك بعض الآلات الثابتة نجدها ضارة بالطرب العربي مثل آلة البيانو والأكورديون وآلة الأورج، فهذه آلات يجب أن تختفي من البيت العربي؛ لأنها ضارة بملكة السمع عند الأطفال، ولأنها تتركهم يستمعون إلى الدرجة ونصف الدرجة، بينما المستمع العربي لديه استعداد للاستماع إلى الدرجة ونصف الدرجة وربع الدرجة وخمس الدرجة وثلث الدرجة، بمعنى أن الأذن العربية مرهفة، ولديها الاستعداد للاستماع إلى أي موسيقى في العالم من أي مكان.

- محمد رضا نصرالله: ما هو أصل الموسيقى والغناء العربي الذي كان سائدًا في العصر العربي والعباسي؟

حسن عريبي: من المعلوم أننا احتفلنا في عام 1977م بشرف المشاركة في مؤتمر أقيم بمناسبة مرور 1000 سنة على وفاة العالم السيساني برباد، وهو الذي ابتدع آلة موسيقية تعرف عندنا اليوم بالعود، والكثير من المؤرخين قد شطحوا كثيرًا حول هذا الموضوع. وللعود مسميات كثيرة منها التيران والموتر والمظهر وغيرها، وقال المؤرخون: إن هذه الآلة اسمها البربط، والبربط كلمة فارسية، وهو عنق البطة وهكذا، وبالتالي فقد أعطوه تفسيرات كثيرة، ولكن في الواقع فإن كل ذلك غير صحيح، فالعالم الذي صنع العود يسمى برباد، والسؤال هنا هل ابتدع هذا العالم العود بعدما نشأ وكبر؟ في الواقع لا، فهذا يتصل بحضارة ما بين النهرين، فمن المعلوم أن هناك دراسة جيدة في كتاب «الآلات الموسيقية» للدكتور صبحي أنور رشيد، الذي كشف عن حقيقة تاريخية وجدت من خلال الحفريات التي تمت في العراق، أن الآشوريين والسومريين والبابليين والأكاديين، كانت لديهم آلة موسيقية، ولما جمع الدكتور رشيد هذه الحفريات وفحصها جيدًا، وجدنا صورة العود الموجودة لدينا اليوم، وقد أخذ برباد ذلك عن العرب.

في غزوة بدر الكبرى، جاء الحارث بن كلدة القرشي بهذه الآلة، فعزف بها في هجاء الرسول، وخرج عليه

سيدنا أبو موسى الأشعري وقرأ ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ﴾، وهي زجر للحارث.

وهذه الآلة أخذها سعيد خاطر ومن بعده عبدالملك الغريض وابن سريج، وصولًا إلى العصر الأموي، وحصلت حينها نهضة، حيث طويس الذائب وشهاداته.

- محمد رضا نصرالله: إذن لنقف هنا عند كتاب الأغاني، هذا السفر العربي الخالد الذي احتوى أو سجّل لتيارات التجربة الموسيقية واللحنية في العالم العربي وقتذاك في العصر الأموي والعباسي.

حسن عريبي: ورد في كتاب الأغاني ومروج الذهب والعقد الفريد وصبح الأعشى، معلومات متعددة، وهنالك معلومات متفق عليها وأخرى غير مؤكَّدة.

- محمد رضا نصرالله: ماذا عن الصوت مثلًا؟

حسن عريبي: غناء الصوت هذا -أيضًا- لون من الغناء المضبوط، فإن عمر بن عبدالعزيز -مثلًا- عزف بالطبول ولحَّن 100 صوت، ولكن عندما جاء للخلافة زهد في الموسيقى والطرب.

والصوت تسمية لكل شعر أو كلام يُغنَّى، وبالتالي كان هناك -أيضًا- اختيار للمئة صوت، ومن بينها 30 صوتًا لعمر بن عبدالعزيز، والصوت فيه من المغاني القديمة وتقسيمها كما كان قديمًا؛ الحداة والركبان والسناد والصوت، ولكن هذا لا يمنع من أن القِيان اللواتي كان يأتي بهن النضر بن الحارث إلى الجزيرة العربية قبل الإسلام كان لهن تأثير، وهذا تأثير غير مباشر؛ لأنهن يغنين بالفارسية، والعرب يغنون بالعربية، فالتأثير كان نغميا، ولكنه ليس تأثيرًا مباشرًا؛ لأن كتب التاريخ تشير إلى أن الغناء كان في مكة والمدينة.

- محمد رضا نصرالله: ماذا هنا عن سلامة القس التي كانت تنتقل من المدينة إلى مكة بفرقتها، والتي يُقال: إنها كانت تصل أحيانًا بعددها إلى المئة؟

حسن عريبي: قصص التاريخ كثيرة جدًّا، سلامة القس عندما كانت تغنِّي وتنتقل من مكة إلى المدينة هذا هو ما جعل المؤرخين يقولون: إن الغناء مكة والمدينة؛ لأن نبوغ النهضة الفنية وظهور الأصوات والمغاني قد ظهر في مكة والمدينة على يد الأولين، مثل ابن سريج وسعيد بن مسبح وعبدالملك الغريد وغيرهم، وكان هناك أربعة عناصر يسمونهم الأصول الأربعة في الغناء العربي، ويُذكر -أيضًا- أن سكينة بنت الحسين (رضي الله عنهما) عندما احتفلت بالذكرى السنوية لوفاة جدها النبي محمد، أقامت حفلة نواح، والتي كانت من مرتكزات الغناء العربي في الركبان والحادة والسناد ومنها النواح، حيث كان غناء النواح ركنًا أساسيًّا في الأغنية العربية القديمة.

- محمد رضا نصرالله: يذكر الدكتور شوقي ضيف في كتابه «الشعر والغناء في مكة والمدينة»، أن الإمام مالك كان يتمشَّى ذات مرة في أزقة المدينة فمر ببيت كان صاحبه يقوم بإلقاء دور غنائي، كأن هذا الدور لم يكن يؤدَّى بالشكل الصحيح، فطرق الإمام مالك باب هذا الرجل، وناداه، وأصلح له طريقة الدور، وقال له بأن الدور هكذا يُغنَّى.

حسن عريبي: ويُقال -أيضًا- في الحديث هذا نفسه أن الإمام مالك كان يمر بأزقة المدينة، فوجد ابن سريج يغني بصوت، فاستوقفه وقال له: ما هكذا يُغنَّى هذا الصوت، فقال له: غنِّه لي سيدي، فأعاده له وكان صوته جميلًا، يقول ابن سريج: شعرت بأن الحيطان من حولي تُغنِّي، وطلب منه أن يعيده عليه، وسأله: من أنت؟ فأجابه: أنا مالك بن أنس، فرد عليه ردًّا قاسيًا: اذهب يا ملعون، حتى تقول أخذتها عن مالك.

- محمد رضا نصرالله: يبدو أن هناك إباحة للأداء الغنائي، ولكن بدون آلة.

حسن عريبي: نعم، وقد طُرِحَ عليَّ سؤال وأنا في كازاخستان: هل الموسيقى حرام أم حلال؟ فأجبت

4

صاحب السؤال بتعبير بسيط: سكين حادّة، هذه السكين يمكننا أن نستخدمها في قتل شخص، فيكون ذلك حرامًا، ويمكننا أن نُذكِّي بها ونذبح ذبيحة، فتكون حلالًا. فالموسيقى لها أكثر من وجه، يمكن أن توجِّهها في الخير، ويمكن أن توجِّهها في الحرام، فإذا وجَّهتها في الحرام فهي حرام، وإذا وجَّهتها إلى الحلال فهي حلال.

- محمد رضا نصرالله: لنجعل خاتمة هذا الحديث هي إطلاعنا على الاحتفالات الشعبية التي كانت تُقام في بعض العواصم العربية في رمضان مثلًا، مثل إحياء بعض المآثر، المالوف والشعبي مثلًا في المغرب العربي، فهل لنا من إعطاء صورة -من خلال وضعك أنت كمواطن ليبي- عمَّا يعنيه رمضان بالنسبة لكم؟

حسن عريبي: تستعد الأسر الليبية لشهر رمضان استعدادًا خاصًّا، ومنطقة المغرب العربي هي منطقة مسلمة كلها، لا يوجد بها جنسيات أو ديانات أخرى، فنجد هذه المنطقة تحتفي بشهر رمضان احتفاءً كبيرًا على مستوى الأسرة، مهما كان مستواها أو وضعها الاجتماعي، حيث تحتفل بهذا الشهر المبارك وتقيم السهرات وتنظم لقاءات بيتية، ويتناول الناس فيها دروس الوعظ والإرشاد والتوجيه، ويستعدون لاستقبال العيد، وتستمر صلاة التراويح طوال أيام الشهر المبارك، ويُختم القرآن في الليلة الرمضانية الأخيرة، ونجد الناس يتَّجهون للمنازل مباشرة بعد تناول وجبة الإفطار، وهناك أسر تقيم صلاة التراويح في البيوت، فهذا شهر مبارك يعود فيه المسلمون إلى عقيدتهم وروحهم وإيمانهم.

الصور :

1. https://www.arabmusicacademy.org/article/1
2. https://i1.sndcdn.com/artworks-0CzQBIXiG0F-pY5Yu-FGcRcg-t500x500.jpg
3. https://i1.sndcdn.com/artworks-000628529809-276hzi-t500x500.jpg
4. https://febp.ly/wp-content/uploads/2021/03/EED-48E0C-E04E-4C2E-A75F-689B751F7121.jpg

1

قدم الروايس عروضهم الفنية في «الحلاقي» التي تنظم في الأسواق والمواسم

الرّوايس:

فن الموسيقى والغناء في جنوب المغرب

أ. سعيد جليل - المغرب

يزخر جنوب المغرب بأنماط وتعابير فنية متنوعة، تعبر عن الغنى المتولد من التفاعلات الاجتماعية والثقافية القائمة والتي كانت محصلة مسار تاريخي حافل وممتد من جهة، وعن التطور الحاصل في تلك الأنماط والتعابير ذاتها من جهة أخرى، والذي أفضى إلى تولد أنماط جديدة، ونشوء فروع فنية تشكل في المجمل أُسرا ترتبط بوشائج متينة. ومن أهم تلك التعابير الفنية ذات الانتشار الواسع في مناطق سيادة «تاشلحيْت» فن الروايسْ أو تيرويْسا. فما هو هذا الفن؟ وعلى ماذا يقوم؟ وما الآلات المعتمدة فيه؟ ما هي فضاءات تلقيه؟ كيف ولج عالم التسجيل الصوتي بداية القرن 20م؟

الروايس: على أعتاب التعريف

لعل لفظة «رّايْسْ» rays أصلها كلمة الرئيس العربية[1]، بما لها من معاني الحكم والقيادة والزعامة[2]. وبقدر ما تحيل المعاني السابقة في المجمل

على السلطة، فإن للكلمة أيضا معنى المهارة والتمكن من الفنّ (المهنة / الحِرفة)، ومعنى إمكانية تعليمه للراغبين في تعاطيه مع الالتزام بأخلاقياته المعتبرة، ومعنى القدرة على جمع أفراد وإنشاء توافقات وتوازنات تضمن تماسك الفرقة ونجاحها واستمراريتها، ومعنى الثقة من حيث يتولى «الرّايسْ» تدبير موارد الفرقة وتقسيمها حسب الاستحقاق بعدل، مستندا إلى معيار الأقدمية والمهارة والجهد...وبذلك فكلمة «رايسْ» تحمل دلالات تربوية-بيداغوجية (شّيخْ ءيدّرنْ= لْمْعلمْ) واجتماعية- تدبيرية (ءامغارْ) وأخلاقية (لامينْ)، إلخ. وإذا كان «الرايسْ» يُقصد به في الدارجة المغربية قائد الجماعة في بعض المهن كالصيد البحري، فيمكن أن نعتبر «الشّيخْ» مقابلا لـ«الرايسْ» في فن العيطة.

تُجمع كلمة رّايسْ على رْوايسْ rways ورْيُوسْryus كما يرد في أشعارهم. أما مؤنثها فهو رّايسةraysa وتارّايسْتْtarrayst وجمعها تارّايسينْtarraysin .

ويطلقُ على اللون الفني الذي يُمارسونه: ءامارك ن رّوايسْamarg n rways، أو تيرّويْسا tirruysa، أو تارّايستْtarrayst، على شاكلة تامغريبيْتْ وتافلاّحتْ... وهي صيغة تمزيغ للكلمات غير الأمازيغية غالبا، لاسيما الدالة منها على المهن والحرف والسلوكات.

اصطلاحاً، يطلق «رّايسْ» على كل ممارس لـ «ءامارك» amarg، وبوصفه «بابْ ن ؤمارك» bab n umarg يصير من أهل الفن «ءايتْ ؤمارك» ayt-umarg، سواء كان ينظم قصائد الشعر الغنائية أو يُساجل بالشعر ارتجالا أو يؤدّيه منشدا ومغنيا، أو يضع له الإيقاعات والألحان أو يعزف على إحدى الآلات الإيقاعية أو الموسيقية[3]. لذا فلا غرابة أن نجد صفة «رّايس» تنتشر بين أهل أحواش بمختلف تلاوينه وأشكاله[4] (ءامارك ن ؤسايسْ) مثلما نجدها سائدة عند أهل الغناء أو فن تيرّويسا أو تارّايستْ، أي الغناء المؤدّى مع العزف على الآلات الموسيقية التقليدية كـ: لوطار والرباب

تعتبر آلة الرباب عماد فنّ الروايسْ.

والدف (تالونتْ) والناقوس، مع الحركات الراقصة، لكن إطلاق الكلمة على الشاعر والمغني والعازف... إلخ، لا ينبغي أن يصرف النظر عما يُخفيه التوسع في الإطلاق من تراتبية يدركها أهل الفن قبل غيرهم، فالرّايس في أعلى مراتبه هو قائد المجموعة الغنائية الذي يخضع له كل الأعضاء، وإن كان الجميع غير مستثنى من الصفة، وكل واحد يدرك رتبته وموقعه واختصاصه.

أما «ءامارك» amarg فهو اسم يدل على أكثر من معنى؛ إذ يُطلق على الشعر (النظم)[5] والموسيقى واللحن وعلى ما يثيره في النفس من مشاعر كالحب والتعلق والحنين، بل يدل حتى على مختلف المشاعر التي تبعث على التغنّي والإنشاد كالشوق والأسى والشجن. هذا ما جعل جوستينار يذهب إلى كونه اسما فضفاضا، ف «ءامارك» هو الشعر، هو الأغاني، لكنه يُطلق كذلك على عروض الرقص والغناء التي تُصاحب مناسبات إنشاد الشعر، وحيث إن الحب لا ينفصل عن الحزن والأسى لا سيما أنه متعذر الإشباع صعب المنال لا يفصل عن الألم والعذاب، فإن «ءامارك» يعني كذلك الشجَن والأسى والاشتياق[6]. لذا فالكلمة أقرب ما تنطبق على

صورة رايسة من مدينة تيزنيتْ تحمل آلة لوطار

الأداء الغنائي للشعر المصحوب بالموسيقى والرقص، أي على الاحتفال الشعري[7].

من جهة أخرى نجد الرايس التام أو الكامل هو الذي ينظم الشعر ويغنّيه، بعد أن يضع له اللحن[8] المناسب ويؤديه عازفا على آلة موسيقة، هي آلة الرباب غالبا[9]، إضافة إلى أنه يُسجل الأغاني باسمه على أسطوانات وغيرها، وكل ذلك يؤهله لقيادة فرقة الروايس (تارابّوتْ / رّبيعتْ) والتربع على رأس هرمها. إذا يتعلق الأمر بمهارات مكتسبة وبكاريزما شخصية ورأسمال مهني يتأتى من مراكمة الإنتاجات المغناة أو المسجلة لدى شركات.

أما الرايس العازف الذي يتعامل مع آلة «ءيميسْ» imiss أو عدة آلاتٍ imassn، عزفاً أو ضربا، فيُسمى ءاضْرّابْaDrrab، وجماعة العازفين iDrrabn، ويُمكن أن ينتقل العازف إلى مرتبة القيادة حينما يستقل بفرقته الخاصة، ويؤدي القصائد ويسجلها ويُشارك باسمه في التظاهرات والاحتفالات التي يُدعى إليها. كما أن أعضاء الفرقة الذين يؤدّون الرقصات «تّحاريفْ» tt7arif يحملون أيضا صفة رّايسْ.

وإن ما يُقال عن الروايس يقال عن الرايسات في كثير من وجوهه، غير أنهن نوعان فقط؛ الرايسات المغنيات اللواتي يمتلكن فرقا غنائية احترافية أو يحترفن ضمن فرقة أحد الروايس، والرايسات الراقصات اللواتي يتحولن غالبا بمرور الوقت إلى قائدات فرق موسيقية خاصة بهن. ونادرا ما وصلت رايسة من الرايسات إلى إتقان العزف على آلة لوطار أو الرباب، بل إلى مجرد العزف عليهما، ويكتفين بها بثلاث قطع نحاسية تُسمى النويقساتْ أو tismmamayin[10]، يضعنها في أصابعهن (الإبهام والوسطى) من أجل المساعدة في ضبط الإيقاع.

إذا كانت شهرة شعراء أحواش لا تتجاوز قبائلهم أو مناطقهم في الغالب[11]، فإن شهرة الروايس تتسع لتشمل جهات واسعة وتمتد إلى المدن والوطن، وذلك بفضل تنقلاتهم المستمرة بين الأسواق والمواسم وأبواب وساحات المدن من جهة، وبفضل التسجيلات الصوتية والإذاعة التي مكنت فنهم من الذيوع والانتشار[12] من جهة أخرى. ثم إن شعراء أحواش أو أسايسْ أفراد يعتمدون أكثر على الارتجال والسليقة، ويكون نظمهم مرتبطا بطقوس ومناسبات محددة، ولا يعولون في الغالب على ملكتهم الشعرية موردا للعيش، أما الروايس فيعتمدون على فرقة احترافية، ويؤدون قصائد متفاوتة الطول يتم إعدادها وتنقيحها وحفظها ثم أداؤها من أجل التكسب ونيل الحظوة والمكانة، لذلك يمارسون أنشطتهم الفنية نزولا عند رغبة المستدعين أو المضيفين أو تلبية لأذواق المستمعين[13].

فن تيرّويْسا: الجوهر والمظهر

إن الروايسْ أو تيرويسا فن جماعي، ذلك أن ممارسيه انتظموا في مجموعات تجوب بفنها القبائل والقرى والمدن، خصوصا في المناطق التي تتحدث «تاشلحيت» أو «تاسوسيْت»[14] وهو المجال الذي يمتد من دمنات ويشمل سوس والأطلس الكبير حتى تْلواتْ شرقا، ويضم قسما كبيرا من جهة مراكش والصويرة (قبائل

الحاج بلعيد (ت.1946م) أحد رواد فن الروايْسْ الكبار يدوّن أشعاره وخلفه خادمه

إحاحـانْ) ويمتد جنوبا إلى آيـت باعمـرانْ وواد نون. على أن هـؤلاء الفنانـين الجوالـين أحيـوا سـهرات وحلقات بمختلف أنحاء المغـرب، فقد تحدثوا عن ارتيادهم لموسـم «تينـدوف» بالصحـراء، مثلمـا تحدثوا عن نشـاطهم في طنجة ووجـدة والرباط وسـلا والـدار البيضاء...قبل أن يسـافروا إلى أوروبا، في إطار جولات منظمـة أحيانا بعقود والتزامات[15].

فـن الروايـس يُمـارس في فضـاءات عموميـة مفتوحـة غالبـا مثل :ءاسـايسْ، ءابـاراڒْ، ءاسـاراكَ الـتي تتوسـط التجمعـات السـكنية، أو في سـاحات بالأسـواق المحليـة الأسـبوعية أو المواسـم السـنوية، ثـم بأبـواب وسـاحات المـدن المشـهورة بحلقـات الفرجـة وذلـك مـا سـنتطرق إليـه لاحقـا.

وإذا كان الشـرط الأسـاس لتكويـن الرايـس هـي امتـلاك خامـة صوتيـة طبيعيـة مسـتعذبة أو مقبولة aguerd i7nnan وأذن موسيقية مرهفة واستعدادات لنظم الشـعر، فينبغـي أن يكتسـب تقنيـات المهنية أو «طّرقـتْ»، الـتي تجمع بين كيفيـات الممارسـة وأخلاق المهنـة، ويتعلـم العـزف على الآلة بـل أن تكـون له خبرة بجميـع الآلات الـتي يسـتعملها الروايس.

وتكتـسي طقـوس الاجتياز أهميـة بالغـة في تكوين الروايـس كطقـوس التلقـي التقليدي للعلـم والطريقة الصوفيـة (الشـيخ والإجـازة...)، أو «تّشـييخْ» ttchyyikh[16]، فلـئن كان الرايـس في مرحلـة التلمـذة محتاجا إلى «شـيخ» حيٍّ عارف بتقنيـات المهنة ومهاراتها وأسـرارها وآدابها، فـإن احترافيته لا تكتمل إلا بانتسـاب صـوفي لشـيخ ذي بركـة، أي ولي صالح مشـهور بالإلهام الشـعري (سـيدي احمـد أومـوسى، مـولاي إبراهيـم، مولاي الحاج، ابـن يعقوب...)، بدونه يكـون «الرّايسْ» مقطوعا مـن الإلهام والإبـداع، ضعيف الشـأن لا يُهاب جانبـه، لا حظّ لـه من «تيرويسـا» إلا اللقـب. وذلك ما يتطلب مـن المقبل (مشـروع الرايـس) علـى الاجتياز/ العبـور إلى ضفة الشـعر والغنـاء النيـة الصادقة في قوى الـولي الواهـب، والاسـتعداد للمبيـت في ضريحـه قصد تلقـى «الرؤيـا»[17] التي تعـدّ امتحانا للقدرة والشـجاعة مـن جهـة، وبُشـرى بإمكانية تحقيـق المرغـوب من جهة أخـرى. وفي حالـة النجاح في اجتيـاز مطلـوب الرؤيا، فإن الرايـس مطالب بتقديـم ذبيحة[18] «تيغـرسي» tighrsi

هي بمثابة قربان سنوي يشكل أهم عنصر في التعاقد الضمني مع الشيخ الواهب (الولي) وإن كانت دلالته الظاهرة لا تحيل إلا على الهدية وإطعام الطعام. وعلاوة على الاعتراف المعبر عنه في مطالع القصائد بالسند الذي يقدمه الشيخ الواهب تكون الزيارة السنوية لمشهده و«التّسْليم» ttslim لكل من له علاقة بالولي والأولياء و«السادة الطّلْبة» من الآداب والأخلاقيات التي تضمن استمرارية الفيض الشعري والقبول والوقاية من الشر والأعداء لدى الروايس.

أما على مستوى اللباس فإن الروايس يلتزمون بارتداء لباس موحد[19] في الغالب، ويشمل؛ التحتية والفرجية، وهي لباس متقن الصنع، يتوسطه خط من العقد من أعلاه إلى أسفله. والقفطان (الذكوري) الذي غالبا ما يُصنع من قماش «المْلفْ» (el melf) الرفيع، وشدّ أو رزّة (عمامة)، وهي ما يتعمم به الرايس، وغالبا ما تكون بيضاء[20]، ثم حزام «تاكَسْتْ» يعقد به الرايس وسطه، ويكون مطرزاً بأشكال بهية من الزخارف الخضراء. إضافة إلى خنجر أو كُميَّة lkumiyt «ءاجنويْ» ajnwiy، ويكون مشدودا بخيط حريري رفيع، ويتقلده الرايس في جنبه الأيسر، ويتقلد إلى اليمين محفظة جلدية «ءاقرابْ» أو دليل الخيرات للجزولي. وفي الأقدام البَلغة المراكشية البيضاء أو الصفراء، واختيارها يعود لمرونتها في أداء حركات الأرجل وإصدار أصوات تنسجم مع إيقاع الأغاني المؤداة.

أما لباس الرايسات فكان يتكون من لحاف أسود، وتحته قميص يُسمى «شّايْتْ» مع زوج من الحُلي الفضية الأمازيغية الذي يُسمى «تيزْرزايْ» يُشدّ بها اللحاف على الصدر. إضافة إلى عقد يتكون من «اللوبانْ» والقطع الفضية المختلفة يحيط بالعنق، وحلي أخرى تُثبّت على الرأس والجبهة والأذنين، وأخرى في الأصابع والمعصم[21]، ويضعن على الرأس قصعة ثوب أبيض تُشدّ إلى الخلف (ءادّالْ). وعموما فإن الرايسة تكون في أبهى زينتها لباسا وحليا عند تقديم العروض الفنية، التي لا تكون في الأماكن العامة، بل في القصور والأماكن الخاصة.

حاولنا في ما سبق تقديم صورة عامة عن فن الروايس أو تيرويسا، والتزمنا فيها قدر الإمكان الصورة الأصلية قبل أن تتلاحق التغييرات على الألحان والآلات والأداء، وعلى الطقوس واللباس وطرق الاشتغال، وتظهر المدارس والاتجاهات المختلفة، ذلك أنه كان من الصعب في بداية القرن العشرين الحديث عن اتجاهات ومدارس للروايس، ولا حتى عن فرقٍ احترافية منظمة، قبل جيل الحاج بلعيد وتلامذته وأقرانه من مثل: الرايس بوبكر أنشاد، محمد بودراع، بوبكر أزعري، الرزوق...، وهو الجيل الذي تمكن من إنشاء فرق احترافية منظمة ومدربة على العزف والأداء والحركات بشكل كبير من جهة، كما وصل معظمها إلى دور التسجيل، وبواسطتها وثّق إنتاجاته الغنائية والموسيقية. كما يُشير بعض الدارسين إلى أن الحاج بلعيد أشرف منذ الحرب العالمية الأولى على تكوين عدد من الروايس وعدة أجواق موسيقية. ويُستفاد من رسالة مؤرخة بسنة 1338هـ/1919م أنه كان يتم اللجوء إليه كفنان للحصول على بعض المغنين الأمازيغيين الراغبين في الغناء والرقص في المقاهي.

الآلات الموسيقية في فن الروايس[22]:

اعتمد رواد الروايس على الآلات الأساسية والبسيطة في أداء أغانيهم، ولعل الأمر يرجع إلى عنايتهم بالكلمة والرسالة الشعرية بالدرجة الأولى أكثر من عنايتهم بالأداء الموسيقي والبناء اللحني للأغاني، على أنه لا يمكن نكران الجهد المبذول في تلك الألحان التي كانت بدورها بسيطة، ولكنها مؤثرة وممتعة، وقد يطرب الإنسان للآلة دون كلام مغنّىً.

وإذا كانت الألحان بسيطة بساطة الآلات المستعملة في العشرينيات وأقل من ذلك في نهاية القرن 19م، فإنها ستعرف تطويرا وإتقانا نحو

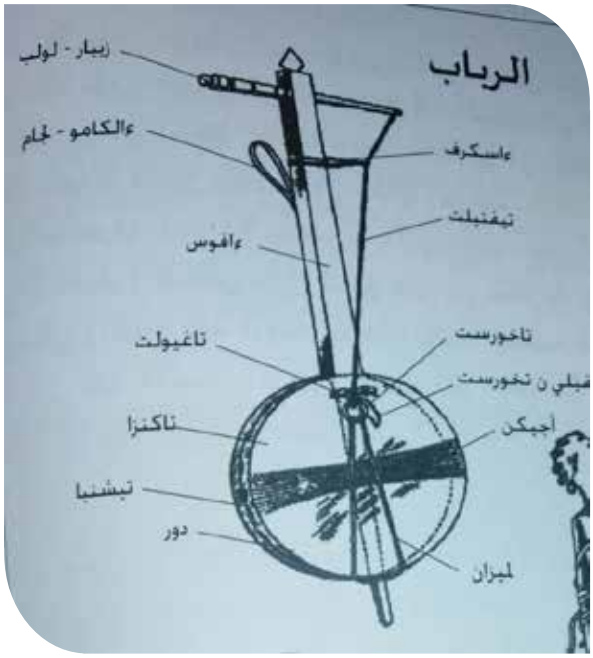
ممارسة احترافية أواسط الثلاثينيات مع مهرة العازفين المرافقين للروايس الكبار، لاسيما على آلة الرباب مثل الرايس مبارك أوبولحسن رفيق الحاج بلعيد، ومولاي موح أوتزروالت رفيق بوبكر أنشاد... وسيتم اعتماد آلات عدة بعدما كان العمل مقتصدا في الآلات جدا، مقتصرا على أدنى عدد منها، إذ يتم بعضه بآلة واحدة، ولا يتجاوز جلّه ثلاث آلات على الأكثر.

أما تلك الآلات المعتمدة في العشرينيات والثلاثينيات فهي :

1. الربابْ Amzad,ribab : آلة وترية أساسٌ عند الروايس، وهي غالبا آلة الرايس قائد الفرقة الموسيقية، ولو استعان بمن هو أكثر مهارة منه في العزف عليها. تتكون من صندوق مستدير مغلف بجلد الماعز، ومن عنق يتخذ من شجر الجوز، ومن أوتار رقيقة مجموعة تؤخذ قديما من شعر ذيل الفرس، ويُعزف عليها بقوس خشبي تشدّ بطرفيه مجموعة من الأوتار المستطيلة من نفس الشَّعْر.

2. لوطارْ Idini,Lutar : آلة وترية تتكون من صندوق مستدير وعنق، وهي من الآلات الأساسية عند الروايس منذ القدم، وكانت أوتارها لا تتجاوز الثلاثة، ثم صارت مع تطور فن الروايس خمسة أوتار.

3. الكمانْ Lkamanja: آلة موسيقية معروفة، ونجدها مستعملة لدى الرايسة عبوش تماسيت في دفعة أولى مهمة من تسجيلات شركة Pathé، لكنها عوضته بالرباب في تسجيلاتها الثانية. كما نجدها عند الرايس بلخير (؟)، ثم عند بوبكر أنشاد وبوبكر أزعري والرزوق وغيرهم. ولعلها كانت تستعمل من قبل الروايس في أداء الألوان العربية (العيوط) خلال عروض الأنس والسمر بقصور الرؤساء حيث يتنوع الحاضرون، ويتطلب الأمر إشباع أذواق مختلفة. وتستعمل أحيانا في التسجيل، لكن الرباب ظل دائما الآلة



الرباب السوسي ذو الوتر الواحد ومكوناته

التي تؤدّى بها أغاني الروايس بشكل يتوافق مع طبيعتها، لذلك تم الاستغناء مع مرور الوقت عن الكمان (الكمنجة).

4. ناقوسْ Uzzal,naqus : قطعة حديدية مستديرة أو أسطوانية الشكل يتم الضرب عليها بقضيبين من حديد. تحضر عند جميع الروايس، وتبرز أهميتها الإيقاعية في الضبط بشكل كبير في الخاتمة «تاسّوسّتْ».

5. تالونتْ Tallunt,tagnza: دُفٌّ ذو حجم صغير، يسمى الضرب عليه عند الروايس ب«نّقْر»، ويظهر في تسجيلات مولاي إحيا أوتزروالت، ميلود أوتراست والحسين أمزيل...وجل المتأثرين بفن أهياض، حيث تحضر «تالونت» بجانب «لعوّاد» (الناي). كما لا نستبعد استعمال الرايس إحيا وْتزروالت للدربوكة حسب ما يُسمع من تسجيلاته.

6. النواقس: النويقساتْ أو الصُّنوج، tismamayin قطع نحاسية مستديرة، تُربط الواحدة في الإبهام والثانية في السبابة، وبإطباقهما (حسب تردد

معـين) يُضبط إيقـاع المعزوفة، قديما يسـتعملهما الصبيـان المـرددون والراقصـون، ثـم اسـتعملتهما الرايسـات. ولـم يعد لهما اسـتعمال اليـوم، إلا من طـرف «الشـخاتْ» في فـن العيطة.

وهنـاك شـكوك حـول اسـتعمال الروايـس لآلات الكَمـبري وللعـود الصغـير أو المندولـينْ الـذي يظهر على صورة لدى أحـد أفراد فرقـة الحاج بلعيد، والـتي ترجع إلى عـام 1933.

أما استعمال النـاي فكـان مقصـورا عـلى الرايس ميلـود أوتـراست رفيق الرايس بوبكر أنشاد، ويظهر من تسـجيلاته أن الرباب يحضر فيها إلى جانب الناي من جهة، وأن الغناء يغيـب فيها من جهة أخرى، مـا يجعلنا نرجح أن الرايس ميلود لم يكن يهتم بتسـجيل القصيـدة، بل يُعنى بالمعزوفات فقط على طريقة أهيـاضْ التراثية، ولعله كان أول من سـعى رفقة صديقه بوبكر أنشـاد إلى المزج بين آلةٍ هوائية وأخـرى وترية، أو بـين نمطي تيرويسـا وأهياض، وهـي المحاولة التي سـتُبعث فيما بعد مـع الرايس محمد أباعمـران ومحمد أومبـارك بونصير وغيرهما.

فضاءات تلقي فنّ الروايس:

كان الروايس يرتادون مجموعة من الأماكن كالأسـواق المحلية الأسـبوعية والمواسم الشهيرة والسـاحات العامة بالمـدن باعتبارها فضاءات أولى وأصلية للممارسـة الفنية، وينشّـطون حلقات خاصة بهم «لحـلاقي ن رّوايْسْ»[23] إلى جانـب الحكواتيين ومروضي الأفاعـي وأصحاب الحركات الاسـتعراضية (تـاروا ن سـيدي احمـاد ؤمـوسى) مثلاً. كما يرتـادون منازل الحـكام والأعيان والميسـورين لإحياء حفلاتهـم، هذا إضافـة إلى الجـولات الطويلـة (ءامودّو، ءاسْـتارا) الـتي كانوا يقومـون بها بـين القبائـل والدواوير وتعدّ شـرطا من شـروط كمال الرايسْ وتحقّق تيرويسـا. وما زالـت هذه الأمـور حاضرة بشـكل أو بآخـر في أدبيات الروايـس وتراثهـم، واحتفظـت بتوثيقهـا مجموعة من أغانيهـم، حـتى وإن انقـرض بعضهـا فعلاً وممارسـةً مع تطـور فـن الروايس وظهور وانتشـار التسـجيل الصوتي، وكذا ما عرفته شـريحة واسـعة مـن الروايس مـن ارتقاء اجتماعي جعلها تتخلى عن كثير من الطقس والممارسـات الـتي كان يقـوم بهـا الأوائل الـرواد، إمـا لأنها ممارسـات مضنيـة، أو لأنها لا تليـق بالرايس أحيانـا أخرى[24].

ونشـير إلى أن كثـيرا مـن الأسـواق التقليديـة تحولت إلى مراكـز إدارية وسياسـية وعسـكرية في عهـد الحماية الفرنسـية، وقـد أدى بـروز المراكـز الحضريـة الإداريـة والمدن الناشـئة إلى تفكيك البنيـات الاجتماعية التقليدية القائمة علـى القبيلـة والفرقة وأفـوس.. من جهـة، وإلى الإخـلال بنمط الإنتـاج المحلي الفلاحي وتحويلـه تدريجيا إلى نمـط اقتصاد اسـتهلاكي، إذ برزت ظاهـرة الهجرة نحو المـدن[25] أولا، ثم نحـو الجزائر وفرنسـا، وبمـوازاة مع ذلك ظهـرت مرافـق جديـدة كالمرسى والمستشـفى والمدرسـة والمعمـل... وهـذا كلـه انعكـس أولا على مهنـة الروايس التي اتجـه روادهـا إلى المدن للاحـتراف والتسـجيل، وثانيا على مضامين أغانيهـم التي تناولت الهجرة والاسـتهلاك والمصنوعات الوافدة والسـلوكات الحضريـة، والانبهار في ذات الوقـت بالمدينـة، إلخ.

الروايس والتسجيل الصوتي وآلة الفونوغراف (الحاكي):

أقـدمَ الروايس الرواد منذ أواسـط العشـرينيات على تسجيل أعمالهم الفنية[26] في الشـركات التي كانت مقراتها الفرعية توجـد بالمـدن المغربية الكـبرى (الـدار البيضاء، مراكش، الرباط...)، لكن التوضيب (الميكسـاج) والإعداد والإنتاج كان يتم في مقر تلك الشـركات بفرنسـا، خصوصا بباريـس، وبعضه في ألمانيا، لذا فإن بعض تلك الشـركات احتفظت في أرشـيفها بنماذج من تلك التسجيلات النادرة التي كانت من نـوع 78 لفة.

لا نعلم شـيئا عـن التسـجيلات الـتي تمـت بواسطة أسطوانات شمعية سابقة على هذه الأسطوانات المعروفة، وما إذا كانـت رائجة في المغرب أم لا، علما أنـه في الجزائر، قد تـم تسـجيل أغـانٍ أمازيغية قبائلية على هذه الأسـطوانات. ولعل الوجود المبكر للاسـتعمار بالبلد قد أسـهم في وجود دور

التسجيل به قبل دخولها إلى المغرب بفترة.

وقد دخلت هذه الشركات إلى المغرب بداية القرن العشرين، وسجلت موسيقى العيطة بمختلف أنواعها، كما سجلت أعمال عدة فنانين يهود مغاربة. وإذا كانت القصور ودور الأعيان والوجهاء قد عرفت دخول آلة الفونوغراف (الحاكي)، فإنها ستشهد انتشارا في العقد الثاني والثالث من ذلك القرن، لاسيما في المدن. ويتحدث محمد بن المؤقت المراكشي عن شيوع الفونوغراف أو ماكينة الغناء، واصفا أحوال مراكش بين عامي 1930-1931، ويبدو أنها تباع وتُكترى وتصرف فيها الأموال الطائلة[27].

وشهادة المراكشي رغم استنادها إلى منظوره الديني المتشدد، تنفعنا هنا من الناحية التاريخية، إذ يشير فيها إلى وجود فِرقٍ غنائية نسائية منظمة بمراكش، بل وبكل مدينة من مدن المغرب[28]، ولها رئيس ومراقب يكون وسيطا بينها وبين من يرغبون في خدماتها للأنس أو لإحياء المناسبات، مسجلا الإقبال على المغنيات بمراكش تخصيصا.

بل ويتحدث المراكشي أيضا عن وجود تسجيلات غنائية نسائية مغربية جمعت فنونا من العشق والتغني والرقص[29]. علاوة على التسجيلات التي تتضمن الفكاهة والحكايات والتمثيليات[30]. وهو شيء جد مهم يشير من جهة إلى تلازم الغناء والفكاهة والمسرح في البدايات، ويؤكد من جهة أخرى أن التسجيل كان مرحلة انتقالية من الشكل الارتجالي العفوي الذي مثّلته فرجة «الحْلقةْ» و«الجُولةْ» و«النّزاهةْ» إلى الشكل الاحترافي الذي صار يتحقق تدريجيا بفضل التسجيلات الصوتية.

ويمكن اعتبار فرقة الحاج بلعيد نموذجا للعمل الاحترافي الذي تعامل بشكل أكثر دربة واستعدادا مع شركات التسجيل، إذ لم يقدم الحاج بلعيد على التسجيل الصوتي إلا في كِبَره، وقد وثق في جودة عمله أداء وعزفا وتنسيقا، وضمن لنفسه جمهورا من المستمعين من الذين لم يتمكنوا من سماعه مباشرة، فكان التسجيل وسيلة لإيصال فنه دون تغيير أو تحريف، وهو ما أشار إليه في قصيدة «الماكينة» بقوله:

«ءيخف ءينو (لا) بودّءاد تنضامخْ ءيلّيخنْ وْفيخْ
بابْ (ن) لماكينا ءيسكرْ لمزيْتْ ءيلّيخْ ءا تّاسينْ
ءاوالْ غيكْنّا كَانْ وْرءيبادلْ وْرءيتّيغيّـــــــارْ
يانْ ءيسكرنْ لخيرْءافْ لّي ءيواجبْ ءاتّن يادّرْيانْ»[31]

وهنا يقف الحاج بلعيد الفنان موقفا مناقضا تماما[32] لابن المؤقت المراكشي الفقيه، ذلك أن تقنية التسجيل وآلة الفونوغراف وما إلى ذلك، يعتبر خيرا ومصلحة هامة تستوجب الشكر والثناء على المخترعين والقائمين على التشغيل والإدارة والصيانة، مادامت أمينة في نقل الكلام وفيّة في إيصاله، أما مضمون المنقول فذلك شيء آخر لا تتحمل فيه هذه التقنية أدنى المسؤولية.

ومن أبرز تلك الشركات الرائدة التي سجلت أسطوانات 80 لفة، ثم 78 لفة، و33 لفة:

-باتي Pathé: منذ سنة 1904، فتحت شركة الأخوين باتي عدة مكاتب واستديوهات ومعامل للإنتاج الصوتي عبر العالم، ومنها شمال إفريقيا والمغرب، وقد تم تسجيل الكثير من موسيقى الثقافات والشعوب المختلفة.

قدمت الشركة كثيرا من التسجيلات القديمة، التي تتضمن المئات من المعزوفات والأغاني والفكاهيات... إلى أرشيف الكلمات Archives des paroles التابع للمكتبة الوطنية الفرنسية[33].

دخلت شركة التسجيل والإنتاج باتي إلى المغرب مع الحماية، وبما أنها كانت الوحيدة من نوعها فقد احتكرت سوق الإنتاج في البداية، ويُرجح أنها بدأت عملها منذ 1912، حيث اعتُبر المغرب «محميّة لشركة باتي»[34]، ويحتفظ أرشيف الكلمات بباريس بكثير من الأعمال التي سجلتها. ومن الرواد الذين سُجلت أعمالهم: عبوش تماسيت، مولاي إحيا وْتزروالتْ، المختار بن سعيد، محمد مْزّي (موزي)، محمد السوسي، مولاي موح السوسي ورباعته (فرقتُه)، مولاي أحمد، الرايس جامع، عبد الله ينار، محمد المحمود، المسيّح عمر بواتاي، ثم مولاي علي، الرزوق، الحسين أمزيل، العربي الجراري

أسهم الفونوغراف في دخول فن الروايس إلى مختلف البيوت

(أوتجرارت)، الرايس عبد السلام (؟)، الرايس محمد السويري (الصويري)، محمد أعراب، الرايسة مباركة ومجموعتها، الرايس محمد إحيحي، الرايس الجيلالي، الرايس الحسين (؟)[35]...

يمكن وصف تسجيلات باتي Pathé بأنها متوسطة إلى رديئة الجودة، مما يطرح صعوبات أمام فرز وتمييز مضامينها، لكن من حسناتها أنها وثقت الممارسة الفنية للروايس كما كانت عليه في صيغتها الأصلية المتسمة بالعفوية والبساطة، على مستوى الألحان والعزف والأداء.

لقد جسدت ظاهرة الروايس بشكل ملموس الانتقال من القبيلة إلى المدينة، ورغم ما يبدو من أنها لم تتخلص من الطابع البدوي إذ يظهر ذلك في الانتماء (أوتزروالت، تماسيت، أنشاد، أزعري، أتنان...)، ثم في المضامين الشعرية البدوية والصور الشعرية والرموز التي تُستمد من الطبيعة (ءاتبير، ءازنكض، وُداد، وُشن، ءيجاريفن...)، وكذا في طبيعة الموسيقى والإيقاع وشكل اللباس....

يتضح إذن؛ أن التسجيلات الأولى تبين أن الروايس كانوا حديثي العهد باستعمال الآلات الموسيقية، بحيث

عمل الروايس على تسجيل أعمالهم في أسطوانات تجارية منذ العشرينات

يسود نوع من العزف يطلق عليه «أمعكّل» أي المضطرب الذي يعبر عن عدم التمرس والمهارة، ولم يُلاحظ إتقان عزف الرباب ولوطار إلا في الثلاثينات والأربعينات مع فرق احترافية كفرقة الحاج بلعيد وبودراع وأنشاد، وهو نفس ما يمكن أن يُقال عن ضبط الكورال (الترديد) والمقدمات والخواتم الموسيقية التي تعبر كلها عن أن الفنّ كان في بداياته العفوية المفتقرة إلى الدربة والانسجام والضبط... وكانت أعمال الروايس الأوائل تتصف عموما بنوع من الارتجال العفوي التي تسمُ كل ممارسة فنية جنينية.

ونشير ختاما إلى أن ما تم إيراده مجرد تلميحات وإلماعات في موضوع تعريف فن «تيرويسا» المتشعّب وما يتعلق بنشأته وآلاته وفضاءات تلقّيه وعلاقته بالفونوغراف والتسجيل الصوتي إبان دخوله إلى المغرب. ورغم بعض الاهتمام الذي حظي به هذا الفن منذ الثلاثينات من القرن الماضي من طرف باحثين أجانب (شوطان، غالون، سكايلر...)، ثم من قبل المغاربة منذ السبعينات (أمارير، جواد، مجاهد، بوزيد، مستاوي...)، فإنه يبقى موضوعا يحتاج إلى مزيد من الدراسات والأبحاث، وإلى جهود أفراد ومؤسسات تعتني بهذا التراث تنقيبا وبحثا وتوثيقا وتحقيقا.

الهوامش:

1. هي التي ترد عند المختار السوسي في معرض الحديث عن بعض مشاهير شعراء اللغة الشلحية السوسية ممن برزوا في ساحة السجال أو الغناء، فنجده يورد من الروايس : الرئيس بلعيد الوجاني(الحاج بلعيد)، الرئيس موح بن بودرعة (محمد بودراع)، الرئيس العربي الجراري (العربي ن تجرارتْ). المعسول، ج 3. ص: 415.
2. ليس هناك ما يؤكد رأي البعض أن كلمة "رّايسْ" حلّت محل كلمة ءامغار أو ءانمغورْ أو ءانباضْ وإن كانت تدل على ما تحمله هذه الكلمات من معانٍ. محمد أفقير؛ الشعر الأمازيغي التقليدي بسوس، محاولة في التصنيف، مجلة دراسات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير، ع 16. 2013. ص : 246.ومن المرجح جداً أنكلمة الرايسْ حديثة العهد استعمالاً في إطلاقها على فن حديث أيضا لم يعرفه الأمازيغ في ما سبق.
3. إلى هذا المعنى العام أشار محمد المختار السوسي بقوله " وقد يُطلقُ عليه أيضا الرايس (الرئيسُ) - أي على الشاعر/ ءانظامْ -، ولكن هذه الكلمة قد تُخصص لمن يؤلف فرقة يرأسها ويسترزق ببضاعته تلك في المجامع والأسواق، أما أنظامْ فربما اختص بنظم الحكم والمقارعة والمساجلة". المعسول، ج 3، ص :415. ويُنظر كذلك؛ عمر امرير، الشعر المغربي الأمازيغي، ط1/ 1975. ص: 18. وجمال أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان. ط2/2016. ص: 61-60. وقد عقد عبد الله المعاوي مقارنة بين غناء الروايس وغناء أحواش مبرزا الفروق بينهما على مستوى طبيعة وحجم الشعر أولا، وأماكن العرض والأداء ثانيا، والتسمية المتداولة ثالثا. ينظر؛ عبد الله المعاوي، الكلمة والأداء في الأغنية السوسية، مجلة التراث الشعبي، ع 2، س 9، 1978. ص: 83-82.
4. يُطلق الرايس على شعراء أحواش (إنضامن، ءيماريرنْ) وعلى الموقعين على الدف "تالونتْ" (ءيمنقيرنْ، ءيدبوتلونت) أيضا، فهو لفظ عام مثل "ءامارك" كما يظهر.
5. يرى عبد الله المنتصر أن الأدب الأمازيغي يتكون من جنسين هما: "النظمْ" nnDm أو الأشكال الموزونة، و"ءامجرّدْ" amjrrd أو الأشكال السردية وهذا غير صحيح، لأن "ءامجرّدْ" ليس سردا بل هو شعر موزون أو نظمٌ يتغنى به الرايسْ وقد تخفف من المصاحبة المكثفة للآلات الموسيقية، إذ لا يتدخل العزف إلا بعد إنشاد مقاطع شعرية عدّة، بمعنى أنه تجرّد وتخلص جزئيا من الآلة وليس من الوزن، وغالبا ما تكون القصائد التي تؤدى بهذا الشكل طويلة جدا. ثم إن هذا الشعر ليس مشروطا بموضوع الحكايات umiyn أو الألغاز أو القصص، إلخ بل يمكن أن يكون موضوعه الحب أو الرحلة أو الوصف أو الهجاء...بل قد يكون في صيغة قصيدة متعددة الأغراض. Abdallah El Mountassir, Amarg : Chants et poésie Amazighs, L'Harmattan, 2004. P : 15
6. جوستينار، شذرات من تاريخ سوس، ص: 67. جمال أبرنوص، تيبولوجية الشعر الأمازيغي التقليدي، ص: 60-59. وكذلك؛ Abdallah El Mountassir, Amarg : Chants et poésie Amazighs, L'Harmattan, 2004. P : 13-15
7. عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام، مكتبة دار السلام، الرباط. ط1/ 2003. ص : 86. وفيه تدقيق مهم لكلمة ءامارِكَ وما يتعلق بها مثل :ءاساراكَ، ءاسايس، تاوارِكَيت، ءارِكَراك، إلخ.
8. اللحن L'aire mélodique يُطلق عليه الروايس "رّيحْ" rih أو " الهاوا" IHawa.
9. يَعتبر الروايس عازف لوطار أقل شأنا من عازف الرباب، لاسيما إذا تعلق الأمر بقيادة الفرقة، لأن أداء العروض الموسيقية مشروطة بقيادة عازف الرباب. وغالب الروايس يسعون في بداية تلمذتهم إلى إتقان العزف على الرباب من خلال التدرج في التعلم.
10. A.Chottin, Corpus de musique marocaine, p : 23.
11. استفاد أحواش في ما بعد من تقنية التسجيل الصوتي فعرف نوعا من الشهرة والانتشار عبر الأسطوانات (أحواش تمنار مثلا)، ثم الكاسيط (أحواش مع محاورات إحيا بوقدير أزدو ولحسنْ ءاجمّاع وغيرهما).
12. عمر أمرير، الشعر المغربي الأمازيغي، مرجع سابق. ص: 18. وكذلك؛ أمالو : من الفنون الشعبية، ص: 89.
13. هذا لا يمنع من وجود الروايسْ الذين استقلوا بمواقفهم وعبروا عن رأيهم تجاه المخزن والسلطات الاستعمارية والمجتمع بكل جرأة وشجاعة مثل: مولاي إحياأوتزروالتْ، بوبكر أزعري، الحسين جانطي، إلخ. ويبدوا أنهم كانوا يمارسون نشاط الفني بشكل فردي، ويتنقلون بدون فرقة موسيقية.
14. يُسجل بوسكي هذا تعلق السوسيين بفن الروايس فـ" أمازيغ سوس مشدودون كثيرا إلى موسيقى لوطار والرباب"..G.H Bousquet ; Les berbères, PUF, Paris,1967.p :89 وهو عموما ارتباط بـ"ءامارِكَ" باعتباره شعرا وموسيقى، كلاما ونغما...وهو ارتباط كذلك بمن يمارسه أي الرايس. ينظر كذلك؛ Ahmed Boukous ; Langage et culture populaire au Maroc, 1977.p : 337.
15. ينقل جوستينار أن مجموعات سيدي أحمد أوموسى الاستعراضية كانت تجوب شمال إفريقيا وأوروبا وأمريكا، ومن المرجح أن بعض الروايس كانوا من ضمن تلك المجموعات.

جوستينار، شذرات من تاريخ سوس، ص: 86. كما أن الرايس ساسبو أحي سهرات في إسبانيا عام 1935م. أما قصيدة بوسالمْ للرايس بوجمعة فتصف رحلة الرايس إلى عدة مدن مغربية، وستأتي لاحقا مع قصائده المثبتة في هذا الكتاب. وقد ترافق فرق الروايس بعض الاستعراضيين (أولاد سيدي أحمد أوموسى) وقد يحلّ بعضهم محل بعض. ; H.Basset Essai sur la littérature des berbères , p :194

16. تنبني تيرويسا بما أنها شعر وغناء، إبداع وممارسة، وككل المهن على هبة وتقنيات، فالهبة تُطلب من قوى فوق-طبيعية، أما التقنيات فتكتسب من تقليد رايسٍ محترف أولا، وحفظ قصائده ثانيا. A.Basset ; Essa sur la littérature des berbères, p : 194-195

17. يُسجل باسي أن المبيت يكون ثلاث ليال في الضريح أو المغارة لاكتساب "الإلهام" . A. Basset ; Essai, p : 194. غير أن الإلهام مسبوق بالرؤيا التي ليست في ذلك السياق أضغاث أحلام، بل هي وعد مشروط بالعزم والنية كي تتحقق قدرةً متعالية لها مفعول عملي ملموس. ويترتب عن ذلك تعاقد بين الرايس/الشاعر والشيخ الواهب يُعبَّر عن الالتزام به بواسطة الذبيحة السنوية المشار إليها أعلاه. يُفسر الرايس كل انهزام أو إفحام أو انتكاسة يتعرض لها، بأنها من آثار الإخلال بالتزاماته تجاه الشيخ.

18. عمر أمرير، رموز الشعر الأمازيغي، ص: 102. أحمد المنادي، الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ط1/2011. ص: 90.

19. عبد الله المعاوي، الكلمة والأداء في الأغنية السوسية، مجلة التراث الشعبي، مرجع سابق. ص: 84. بعض الروايس يذكر أن اللباس القديم يتكون من البدعية والفوقية والسروال (القندريسي)والبلغة والكمية (الخنجر) والحزام، أما الجلباب الأبيض فيرتديه الروايس قبل الوصلة الموسيقية التمهيدية (التطبيل) ثم يخلعونه بعد ذلك لتظهر المكونات المذكورة سابقا، والتي تُقدم بها العروض، كما تبين الصور وبعض التسجيلات المصورة في الثلاثينات بالأبيض والأسود.

20. أما المتعلمون الصبيان فكانوا يرتدون شدًّا خفيفا أسود (شبه عمامة)، وأقراطا فضية كبيرة، وتتفاوت ألبستهم الأخرى جودة وبساطة حسب مستوى الفرقة التي ينتمون إليها، وحسب الأشخاص الذي يتلقون عروضهم.

21. يمكن أن تتكون تلك الحلي من: ءاحْلاّبْ، لفْتولْ، تيفالاتينْ، لمْشْبوحْ، تازْرا، ءاسْرسْلْ، تيخْرصينْ، تينْبايْلينْ، تازْرْزيتْ، ءاسْني، دْباليجْ، إلخْ.

22. هذا الجرد الأولي للآلات المستعملة من طرف الروايس يستند بالأساس على تسجيلات الروايس المنجزة من العشرينيات إلى نهاية الأربعينيات من القرن 20م. أما الآلات الغربية التي يتقن بعض الروايس العزف عليها -كالرايس ساسبو مثلا الذي يجيد الأداء على آلات عديدة كالبيانو- فلم يتم إدراجها لأنها ليست من شرط بحثنا إذ لم يتم توظيفها في الأغاني الأمازيغي آنذاك فيما نعلم.

23. يشير جوستينار إلى أن الحلقة كانت من المصادر الغنية للأدب الأمازيغي الشفوي، ذلك أن " كلّ ءامَاركَ الذي كنا نسمعه فيما مضى، أكثر من الحاضر في تجمعات -الحْلاقِ- متحلقة حول الحكواتيين أو المغنين في ساحات المدن أو أسواق القرى." ينظر؛ جوستينار، شذرات من تاريخ سوس الأدبي والسياسي خلال القرن التاسع عشر، ترجمة: حسن الطالب/ عبد السلام أقلمون، دار أبي رقراق، ط1/ 2016. ص: 123.

24. يذكرالرايس محند ءاجوجكَل أنه كان يقوم بجولات بين الحين والآخر، فنصحه أحد الروايس قائلا "غايلّي سيكَيلنْ ويلي مّودانينْ ؤفانتْ غويلي كَاورنينْ" (ما يبحث عنه المتجولون، قد عثر عليها القاعدون)، أي أنه لا فائدة كبيرة من التجوال، فبدل أن تتعب نفسك وتُضني بدنك في ذلك عليك بالاستقرار في المدينة وتنشيط الأفراح والمشاركة في الحلقة وستحصل على موارد لن تقل عما يتحصّل لديك من الجولات الشاقة. وليس الرايس محند أجوجكَل وحده الذي عمل بهذه النصيحة، بل عمل بها أغلب الروايس. كما أن الكثير من الروايس صاروا يبتعدون عن الحلقة وارتياد الأسواق كلما نجحت تسجيلاتهم وذاعت شهرتهم، لأنهم يعتبرون ذلك إذلالا لهم لكونه نوعا من التسول.

25. يُسجل أنه منذ القرن التاسع عشر شهد المغرب، لأسباب طبيعية واقتصادية واجتماعية، نموا ديموغرافيا وحركية اجتماعية نحو المدن الداخلية العريقة أو الساحلية الناشئة. مما يخفف من قتامة الصورة التي قد تترسخ في ذاكرة الباحث وهو يُطالع ما كُتب بشأن الأوبئة والمجاعات والقحوط والجراد والحروب التي كانت البلاد مسرحا لها خلال القرن التاسع عشر، وما يُمكن أن تخلفه من تدهور ديموغرافي خطير. ومن ذلك تداعيات مجاعة 1296هـ/1880 م، والتي بلغ فيها ثمن صاع الشعير ستة ريالات حسنية، ومات على إثرها خلقٌ جمٌّ، وكذلك المجاعة الشهير بـ"عام 45 " أي التي وقعت عام 1345 هـ/1926م وكانت موضوع أشعار وروايات شفوية تصور شدتها واضطرار الناس إلى التقوُّت بما يصلح وما لا يصلح مثل "إيرْزِي" ونوى التمر وجذور النباتات، إلخ. أنظر؛ الطيب بياض، المخزن والضريبة والاستعمار: ضريبة الترتيب 1880-1915، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1/ 2011، ص: 22.

26. ترد دور التسجيل أو الاستوديوهات في شعر الروايس وكلامهم باسم "الماكينة" و"باب ن الماكينة" و"الموطور"... كما في شعر الحاج بلعيد مثلا. ولابد من الإشارة إلى أن الكثير من الروايس لم يتمكنوا من تسجيل أغانيهم إما لأنهم سبقوا بقليل دخول دور التسجيل إلى المغرب مثلما هو الأمر بالنسبة للرايس الحسن كَودو Goudou الذي تحدث عن فرض الحماية على المغرب وحيثياته (1912-1911) وتناقل الروايس شعره، أو لأنهم كانوا فنانين محليين لم يسعوا إلى المدن للتسجيل، ولا كانت تهمهم الشهرة، بالقدر الذي حرصوا فيه على اللقاء الحي في أسايس أو الحلقة بجمهورهم، وهو ما نجد تأثيره حتى في زمن التسجيلات الصوتية الأولى، إذ لم يسجل الروايس الكبار مثل الرايس محمد ساسبو إلا القليل من القصائد. كما أن الروايس قد تأثروا ببعض العلماء وأرباب الزوايا الذين حذروهم من " آلة (ماكينة) مشؤومة سيأتي بها النصارى (ءيرويْن) وستسجل الروح، ولن تغادرها إلا يوم القيامة: ولعل ذلك كان سببا في ثني كثير من الروايس عن الإقدام على تسجيل أعمالهم، كما حدث للرايس محمد بن إحيا أوتزناخت، حيث تم إجباره من طرف السلطات على التسجيل في دار البارود بمراكش بحسب شهادة ابنه الرايس الحسين أوتزناخت.

27. محمد بن المؤقت المراكشي، الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 2000، ص: 312.

28. يقول ابن المؤقت (1949-1882) عن الفونوغراف مستنكرا فـ:"هذه الآلة الخبيثة الذميمة، والداهية العظيمة، التي أصيب بها أهل القرن الرابع عشر، قد انتشرت وعم ضررها، فلا تجد طريقا من طرق مراكش، ولا سوقا من أسواقها سالما منها، بل وكذا غيرها من مدن المغرب"، الرحلة، ص: 314. بل ولا يتردد في القول إن "التعيش بها من باب أكل أموال الناس بالباطل، وكل ما يجري على آلة اللهو يجري عليها، بل هي أكبر في الإثم"، (ن.ص). ولا يخفى أنه حشد كل الآليات الفقهية من أجل التحريم ومنها قياس الفونوغراف على آلة الغناء، وسد الذريعة. وللإشارة فقط كانت آلة الكلام (الفونوغراف) إلى جانب آلة التصوير والتليفون ومولد الكهرباء والتلغراف من "المخترعات الوقتية" التي جربها واستخدمها الحسن الأول في قصره بمراكش في الوقت الذي خاض فيها الفقهاء وبعض رجالات الدولة نقاشا فقهيا انصب حول مشروعيتها. أنظر؛ محمد سبيلا، المغرب في مواجهة الحداثة، منشورات الزمن، يوليوز 1999، ص: 13. وعمر أفا، التجارة المغربية في القرن التاسع عشر، دار الأمان، ط1/2006، ص: 198-197.

29. الرحلة، ص: 313 - 315.

30. الرحلة، ص: 314.

31. محمد مستاوي، الرايس الحاج بلعيد، ص: 61. ومعنى المقطع الشعري :

32. " لقد قررت أن أنظم الأشعار بعدما ألفيت صاحب الآلة قد أحسن، إذ يُسجل الكلام دون تحريف. من أحسنَ فقد وجب أن يُذكر بكل خير..."

– وهو موقف بعض الفقهاء أيضا، إذ نجد أحمد بن عبد الواحد ابن الموازيشيد بما تحقق من التقدم والزيادة في المعارف والفنون "لا سيما مع اختراعات جديدة وإنشاءات مفيدة كاختراعات الأسلاك الأبرقية وآلات الطيران (...) وآلات حفظ الأصوات وفنون التمثيل الخيالي..". يُنظر؛ خطوة الأقلام في التعليم والتربية في الإسلام، ص: 249. (ضمن: التعليم العتيق في المغرب المعاصر، أحمد طالبي، دار أبي رقراق، الرباط (د.ت). على أن بعض الروايس أنفسهم قد عارضوا التسجيل الصوتي، لكن من منطلق مختلف، يرى فيه ابتذالا للفن وفصلا له عن شروطه وطقوسه. يُحكى أن الرايس الحسين جانطي زار الحاج بلعيد في مرضه، ولما سأله عن حال الفن (ءامارك)، أجابه جانطي: لقد قضيت على الفن يا بلعيد، إذ وضعت لكل بيت بلعيدهُ (ءامارك تنغيتّ ءا بلعيد، كرا ءيكَاتّ تيكَمي تسكرتْ ءاس بلعيدْ نّسْ).إذ كانت مكانة الرايس وهيبته، ورفعة "ءامارك" تقتضي أن يتجشم الناس عناء التنقل إلى ءاسايسْ أو إكرام وفادة الروايس والإنفاق عليهم أولا، والإنصات إلى قصائدهم وموسيقاهم ثانيا، بشكل مباشر لا تُفسده وسائط.

33. يمكن مراجعة قوائم تسجيلات شركة باتي Cathalogues Pathé لسنوات: 1912، 1926، 1930، 1934.

34. A partir de 1912 et jusque dans les années 1950, le Maroc fut" la chasse gardée" de la société Pathé..." Bulletin de l'AFAS, 38, 2012.

35. وسجلت في ذات الفترة أعمالا للفنان الحسين السلاوي، إضافة إلى ألوان من العيطة وأغاني لمجموعة من الفنانين اليهود المغاربة، كما سيأتي عند الحديث عن الرايسة عبوش تماسيت.

الصور :

– الصور من الكاتب.

ثقافة مادية

النسيج العمراني التقليدي
للقرى الواحية القديمة في منطقة
نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي
184

محطات من التراث الثقافي المادي
بالمجتمعات الواحية المغربية:
واحة تغجيجت أنموذجا
196

1

النسيج العمراني التقليدي للقرى الواحية القديمة

في منطقة نفزاوة من الجنوب الغربي التونسي

أ.د. محمد الجزيراوي - تونس

مقدمة:

تتخذ مختلف المدن والقرى العربية نسيجا عمرانيا يخضع للعديد من العوامل التاريخية والاجتماعية وخاصة الطبيعية حيث تؤثر هذه الأخيرة كثيرا بعناصرها المختلف من مناخ وتضاريس... في ظروف ونمط عيش السكان الذين سيحاولون التأقلم مع الوضع السائد بطرق مختلفة. سيعمل هذا العمل على فهم طبيعة النسيج العمراني التقليدي لقرى واحات نفزاوة بالجنوب الغربي التونسي (انظر الخريطة)، والتي يوجد بها العديد من القرى القديمة ذات العراقة التاريخية لكنها ظلت صغيرة وكثيفة المباني ومتعددة الأزقة والساحات لكن بدا الاختلاف بينها واضحا في مستوى علاقة كل قرية بواحاتها وعلى مستويات أخرى عديدة خاصة فيما يتعلق بالموقع والموضع وانتشار المعالم المبنية لاسيما الدينية منها وتأثير العوامل الطبيعية.

2

رغم تمركز أغلب هذه القرى على المرتفعات فقد احتلت بعضها أعالي التلال الصخرية المنعزلة والمكشوفة في نهاية سلسلة جبال طباقة، وتقع أخرى على رُبَى صلبة التربة توجد جنوب هذه السلسلة، أما تلك التي تمركزت في المنبسطات فهي قريبة جدا من شط الجريد. وسنحاول دراسة خصائص تمركز القرى في علاقته بالتضاريس وخاصة بالواحة لما تلعبه من دور مهم في تغيير المناخ المسيطر في المنطقة وتأثيرها بشكل كبير في بنية المعمار، ثم نقدم أهم مكونات النسيج العمراني القروي التقليدي في الوسط الواحي مع محاولة تحليل درجة تأقلمه مع المتغيرات المناخية والتقاليد الثقافية للمجتمع المحلي.

الخصائص العمرانية:

1. التمركز على المرتفعات:

تقع أغلب قرى الواحات القديمة فوق مرتفعات[1]، وبالنظر إلى طبيعة التضاريس صنفناها إلى قسمين: قسم منها يحتل الرُّبَى الصخرية التي تُعتبر امتدادا لسلسلة جبال طباقة، بينما تحتل أخرى ربى رملية قليلة الارتفاع. تتمثل القرى التي تنتمي للقسم الأول في جزيرة الوحيشي والمنشية والثَلِيعَةْ وبوعبدالله وزاوية الحرث وزاوية العانس وأم الصمعة (الصورة عدد 1).

لقد انتصبت جميع هذه القرى على القمم الصخرية التي أمكن البناء فوقها وعلى سفوحها، بينما تنتمي على سبيل الذكر قُرى البليدات (الصورة عدد 2) وتلمين وتنبيب وابنس والقطعاية والمساعيد وجمنة وكلوامن والطويبة والجرسين والقلعة إلى القسم الثاني. يبلغ أقصى ارتفاع 155 مترا عن سطح البحر لكل من أم الصمعة وبوعبدالله، في حين أنه لا يتجاوز 50 مترا بالنسبة إلى المنشية مثلا[2]. كما يحتوي قاموس اللغة المحلية في عدة مفردات لها علاقة بموقع القرية على المرتفع[3].

وفّرت هذه المرتفعات أساسات صلبة لإقامة المساكن فوقها والتي تتبعت في نفس الوقت تدرج الجبل نحو المنحدر مما سمح بنشأة كتل متفرقة تحتل كل منها موقعا من الجبل دون أن تبتعد عن بعضها البعض، ومثلت حجارتها مخزونا مهما من مواد البناء استثمرت خاما ومصنعة في تشييد الجدران وطلائها.

3

2. التمركز في المنبسطات:

تقع كل من قُرى المنصورة والجديدة وقبلي القديمة وبشري والدبابشة وفطناسة في المنبسطات، مما سمح لها بتحاشي التأثيرات السلبية للرياح، لكنها كانت عرضة لتجمع مياه الأمطار متى نزلت وخاصة خطر صعود مياه الرشح، وهو ما حصل عدة مرات في قرية تنبيب.

لقد أكدت الشهادات الشفوية على أهمية الموقع المرتفع بالنسبة للقرية، إذ تتحاشى بذلك ارتفاع الطبقة المائية السطحية وتأثيراتها السلبية على البناءات[4]، لكن نفس هذا الموقع جعلها في مناسبات أخرى في مواجهة زحف الرمال[5].

3. الموقع من شط الجريد:

يمتد شط الجريد على مساحة كبيرة في المنطقة وعلى ضفافه الشرقية والجنوبية توجد جميع الواحات القديمة وقُراها. تحمل امتدادات شط الجريد في نفزاوة أسماء محلية مثل شطي فرعون والمنقع شمال المنشية وشط نقة وشط قبلي شرق ابنس وشط قوق غرب البليدات. ويلعب الشط في المناطق الصحراوية دور البحر ولو بنسبة ضئيلة، فيساهم في تعديل درجات الحرارة صيفا وشتاء، وتتمثل أهم مميزاته في تثبيت الرمال ومنعها من التقدم نحو القرى.

1/-4 التمركز وعلاقته بالواحة: لا يُمكن تصور قرية في نفزاوة منعزلة عن واحتها، فغالبا ما تعانقها من جهة أو أكثر[6]، كما هو الحال بالنسبة لقرى بشري والمنشية وجزيرة الوحيشي وجمنة والقلعة، وتطوق الواحة قرى المنصورة والجرسين وتنبيب وقبلي القديمة (الصورة عدد 3).

يسعى السكان للاستقرار بالقرب من واحاتهم والالتحام بها لتحميهم من التأثيرات المناخية الصحراوية القاسية، إذ تلعب كثافتها الشجرية الكبيرة دورا مهما في توفير ظروف ملائمة لممارسة الأنشطة اليومية داخل القرية. تمثل الواحة حاجزا يصد عن القرية كليا أو جزئيا التيارات الهوائية الباردة شتاء والحارة صيفا[7]، فهي تساهم في تنقية الهواء وتقليل سرعة الرياح وإعادة توجيهها في بعض الأحيان وما يصل منها لا يلامس سوى أعلى المباني.

عناصر المناخ / المنطقة	الصحراء	الواحة	الشط
درجات الحرارة	28.4°	20.6°	24.6°
سرعة الريح متر/ ثانية	2.6	0.8	1.3
الرطوبة(%)	25	60	40
التبخر (مم/ يوم)	8.75	1.59	7.74
الإشعاعات: حريرة/صم2/ يوم	730	85	640

الجدول: أُخِذَت هذه المعطيات في اليوم نفسه في المناطق الثلاث[8]

كما تلطف تلك التي توجد جنوب القرية من حرارة رياح الشهيلي نظرا لوجود أحواض العيون الطبيعية وسواقي مياه الري وخنادق الصرف ورطوبة التربة المروية وكثافة الأشجار الخضراء. تلعب الواحة التقليدية دور المعدل الحراري، فهي تختص بمناخ محلي مغاير لما هو خارجها (انظر الجدول) مما يمنح السكان فرصا للاستمتاع والحماية معا.

تثبت الواحة كذلك حبات الرمال التي تأتي بها الرياح الشرقية على أطرافها وداخلها مما يحول دون زحف الكثبان على القرية، ولا تسمح في نفس الوقت للغبار المتطاير أثناء سير الدواب والعربات بدخولها فتحميها من التلوث وتمنحها الروائح الطيبة التي تأتي مع نسمات الليل. كما تمثل الواحة بكثافة نخيلها وامتدادها درعا واقيا[9] يحد من تأثيرات رياح الشهيلي الجافة والحارة، وتحمي القرية من جهة الغرب من الرياح الغربية التي تُعرَفُ بعنفها وبرودتها وجفافها شتاء.

يُمكّن وجود الواحة جنوب القرية أيضا من الاستفادة بظلال الأشجار المثمرة والنخيل خاصة في الصيف لفترة طويلة من النهار مقارنة بباقي جهات القرية.

يمثل المناخ المحلي للواحة رافدا أساسيا للقرية في مستوى ما يوفره الظلال، ويساهم في التقليل من انعكاسات أشعة الشمس عليها بفضل ارتفاع النخيل وكثافة الشجر وعمليات الري المتواصلة في الصيف. كما تُعتبر الواحة امتدادا سكنيا في كثير من الأوقات من السنة، إذ يهرب إليها السكان في الصيف للتمتع بطراوة هوائها وأثناء الرياح للهروب من الرمال وحبات الحصى المتطايرة. وقد مكن المرتفع أيضا من الاستفادة من النسمات الباردة في ليالي الصيف القائضة، لكنها أبقتها عرضة لرياح الشهيلي الحارة في أيام نفس الفصل وفي مواجهة الرياح الغربية الباردة شتاء.

مكونات النسيج العمراني التقليدي:

يساهم النسيج العمراني بدور فعّال في التأقلم مع المناخ، ويؤثر بصفة مباشرة وبدرجة كبيرة في مستويات الرفاهية داخل القرية والمسكن في كل ما يتعلق بالرياح والحرارة والإشعاع الشمسي والإضاءة والرطوبة. تتوسط الأنسجة العمرانية في قرى الواحات القديمة نواة مركزية تتكون من مسجد وساحة

بجانبه تكبر أو تصغر بحسب حجم القرية، وتتوزع الممرات الضيقة والملتوية انطلاقا من هذا المركز في اتجاه الأحياء السكنية ذات المباني الكثيفة والمتقاربة والمنغلقة على ذاتها.

1. الكتل العمرانية:

تتركز وسط النسيج العمراني بهذه القرى المعالم الدينية والساحات العامة التي تمارس فيها أيضا الأنشطة الاقتصادية والاجتماعية، وتنتشر المساكن حول هذا المركز تبعا لمعطيات مضبوطة لعل أهمها اشتراك سكان كل حي في النَّسَبِ العائلي.

1. النواة المركزية: لئن لم تبلغ قرى الواحات القديمة بنفزاوة أهمية مركزية المدن العربية الإسلامية التي كانت تضم المسجد الجامع وقصر الإمارة، فإنها لعبت دورا رئيسيا في استقطاب الاهتمامات الدينية والاقتصادية والثقافية وحتى السياسية منها[10]. يحتوي مركز القرية على مسجد ويُسمَّى المسجد الكبير في ڤبلي القديمة أو الجامع القديم في بازمة أو العتيق في بوعبدالله، وقد يضم الجامع إحدى الزوايا أو ضريح أحد الأولياء مثلما هو الشأن بالنسبة لقريتي البليدات والمنشية.

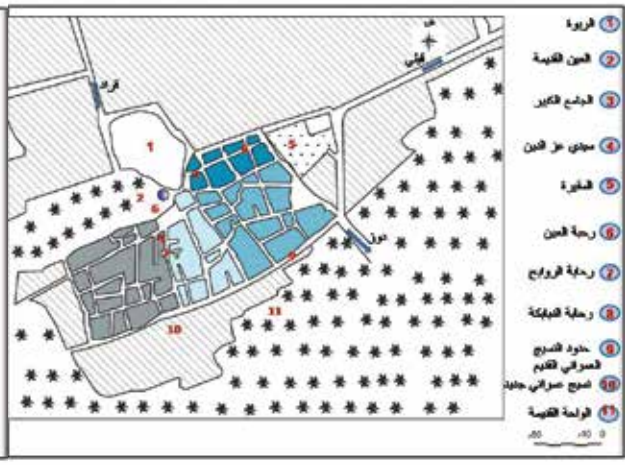
يقع السوق بجانب الجامع، وهو في حقيقة الأمر مجرد ساحة أو رحبة تُستغل كفضاء للانتصاب الوقتي من أجل المقايضة[11]. لم تصل هذه الساحة مرحلة متطورة، أصبحت بموجبها ذات دكاكين متخصصة ومرتبة، إنما أقصى ما بلغته في فترات متأخرة فتح بعض المحلات التي تبيع مختلف المواد الاستهلاكية[12]. كانت النواة المركزية نقطة انطلاق الأزقة التي تؤدي نحو الأحياء السكنية وتخترقها في نفس الوقت نحو المجال الواحي، وقد تخترقه بدوره في اتجاه قرى مجاورة.

يوجد هذا الأمر في كل القرى ويبدو جليا في بعض القرى ومنها بشري وجزيرة الوحيشي والرابطة والمنصورة وتلمين وڤبلي القديمة وجمنة والبليدات، ومما استقيناه من معطيات يبدو أيضا أن هذا الفضاء، رغم كونه الجامع لكل مكونات المجتمع المحلي وتباح فيه حرية الحركة للجميع، إلا أنه في نفس الوقت الحد الفاصل بين الأحياء السكنية أين يلتزم أفراد المجتمع القروي بتقاليد مميزة في عدم اختراق المجال السكني الخاص ببعض العائلات[13].

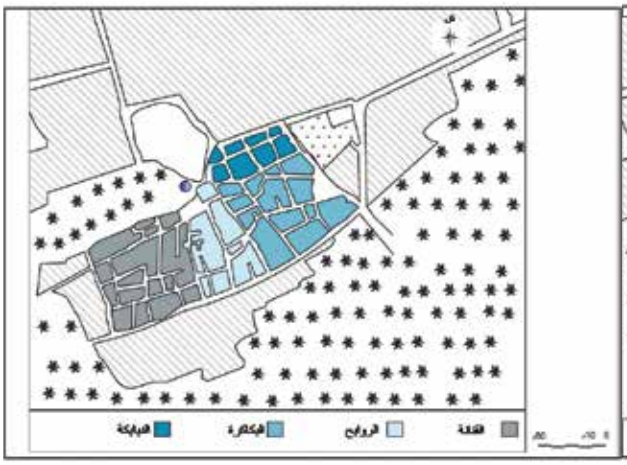
2. الأحياء السكنية: تتميز الأحياء السكنية بكثافة المباني وتلاصقها، ويمكن تفسير ذلك بصغر المساحات التي نشأت عليها القرى وبسعي السكان للتخفيض من المساحات المفتوحة للتقليل من تأثيرات المناخ القاسي. كما أن ارتفاعات المباني متقاربة إذ لا تتجاوز طابقا علويا وحيدا، يتراوح علو المسكن بين 4 و5 مترا، ولا يزيد الطابق الأول عن 3 متر كحد أقصى، وهو ما يجعل البناء كاملا لا يتجاوز 8 مترا إلا نادرا.

يعتبر وجود طابق علوي خاصية لبعض القرى دون غيرها إذ وجدناها بكثافة في المنصورة وتلمين وڤبلي القديمة ونادرة بأم الصمعة والمنشية وبوعبدالله وتنعدم بقرى البليدات وبني امحمد والڤلعة. أما فيما يتعلق بالتوسع العمراني التقليدي للأحياء السكنية فقد لاحظنا أن أغلب القرى قد توسعت في اتجاه الغرب بدرجة أساسية ثم جنوبا وجوفا وآخر الاتجاهات شرقا، والهدف في التوسع غربا هو الحماية من العامل الطبيعي الأشد قسوة في المنطقة وهو الرياح الرملية إذ ستساهم الأبنية القديمة في حماية الأبنية التي ستبنى بعدها. يتم التوسع بشكل منطقي حيث تمتد الأزقة في نفس الاتجاه. قد تحتوي الأحياء السكنية على منشآت اقتصادية عامة مثل البئر والمخبزة، ومنشآت دينية كالمساجد والزوايا والأضرحة وتربط بينها شبكة كثيفة من الطرقات.

تتمتع الأحياء السكنية ببعض الخصوصيات المحلية التي تنبع من معرفة خاصة بالمجال عمرانيا وبشريا، إذ تستأثر بالنصيب الأوفر من النسيج العمراني ويقطن كل منها جماعة ذات نسب عائلي واحد[14]،



الرسم عدد 1



الرسم عدد 2

لذلك يحمل كل حي سكني تقليدي في عدة قرى تسمية ذات دلالات بشرية فيقال جِهة أو جْوِيهَة (تصغير جهة) أولاد فلان مثلا في المنصورة وبشري وأم الصمعة وتلمين والمنصورة والبليدات أو أسماء مستنبطة من السجل الطوبوغرافي كأن يقال الجهة الفَاقا لتلك التي توجد في المرتفع والجهة اللأَطَا للتي تقع في المنخفض مثل قبلي القديمة ويعبر عنها عموما بـ« شلقا» للأولى و« شلطا» للثانية (الرسمان عدد 1 و2).

2. فضاءات التواصل والحركة

تشمل فضاءات التواصل والحركة: الطرقات والساحات الخاصة والعامة[15]، وقد تمت تهيئتها بطريقة تحمي مستعمليها من ضغوطات المناخ وتؤدي عدة وظائف اجتماعية واقتصادية.

1. الطرقات: تسمح الطرقات بتوزيع السير بين مختلف فضاءات القرية، كما تمتد خارج النسيج العمراني حيث تصل القرية بالواحة وبالتجمعات السكنية المجاورة، وقد ميزنا بين طرقات رئيسية تنطلق من مركز القرية تتفرع عنها أزقة بعضها غير نافذة، وتسمى زقاق حاد، وعادة ما يكون سكان هذا الزقاق من عائلة واحدة[16].

تكون الطرقات في الغالب ضيقة وملتوية[17]، يتراوح اتساعها بين 1 و4 مترا، ويغلب عليها اتجاهان: شرق غرب وشمال جنوب، ويعود ذلك لعدة عوامل لعل أهمها تخفيف هذه الاتجاهات لقوة الرياح التي تتباطأ سرعتها نتيجة الانحناءات المتكررة. تتميز الأزقة بانحدارها في بعض القرى المرتفعة مما يجعلها متدرجة طبيعيا أو يقع تهيئتها لتسهيل عملية المرور للإنسان والدواب، كما تكونت بعض الممرات الحلزونية من الأعلى إلى الأسفل مما منح بعض القرى موقعا خاصا يشبه إلى حد بعيد القرى الجبلية بالجنوب الشرقي التونسي.

تتميز الجدران التي تطل على أغلب الأزقة بعلو واجهتها مقارنة بعرضها مما يجعلها مصدرا للظلال التي يُستفاد منها خاصة في فصل الصيف لاسيما وأنها خالية تقريبا من الفتحات، وتخفض كمية الإشعاع الشمسي التي تتلقاها الأرضية وواجهة الجدران الخارجية للمساكن، فيوفر ذلك شيئا من الرطوبة ليلا، وتساهم هذه الخاصية أيضا في التقليل من تأثيرات الرياح (الصورة عدد 4).

توجد ببعض الممرات أجزاء مغطاة وهي السباطات[18]، وتسمى محليا بُرْطَالْ وهي خاصية نادرة تحتكرها بعض القرى دون غيرها، ومن أشهرها في المنطقة برطال زِوَاوَةْ[19] في قرية المنصورة (الصورة عدد 5) وبُرْطال الدْرَاوِلَةْ في قبلي القديمة. يُستغَل البرطال إضافة لحماية المارة من أشعة الشمس في عدة أغراض مثل الاستراحة

4

5

ولعب الأطفال وكمربط للدواب ما من شأنه عرقلة حركة السير نهارا وصعوبته ليلا. لكن ما يلاحظ أن أغلب الطرقات غير مهيأة وفي كثير من الأحيان وسخة إذ تتكدس بها فضلات الحيوانات والأسمدة العضوية المستخرجة من مراحيض وإسطبلات المساكن لنقلها إلى الواحة، وقد لاحظنا في بعض القرى تعطل حركة التنقل بمجرد نزول الأمطار وركود المياه في الطرقات نتيجة كثرة الأوحال.

تُمثل شبكة الطرقات شريان الحياة في هذه القرى إذ تربط بين جميع الفضاءات لاسيما بين المجالات الخاصة والمجالات العمومية ومن أهمها الساحات.

2. الساحات: تنتشر الساحات بكثرة في قرى الواحات القديمة، وقد ميزنا بحسب مقياس الحجم بين كبرى، وهي عادة ما تحتل مركز القرية، وصغرى، وتوجد في الغالب داخل الأحياء السكنية، وتسمى الأولى «بَطْحَة» أو« رحبة»، وتُسمى الثانية «بِطِيحَةْ» أو «رِحِيبَةْ». تُمثل الساحات أيضا نقطة تغيير اتجاهات حركة السير، كما تُعتَبر متنفسا للسكان يستغلون وجودها لقضاء أكثر من شأن خاص أو عام.

- الساحات الكبرى أو الرئيسية: بقي مصطلح الرحبة شائعا في لغة العمارة العربية المعاصرة بما هي ظاهرة مدنية عادية تتمثل في ترك فضاء ما أمام البنايات العمومية، وهو ما وجدناه بنفزاوة إذ هي عادة ما تلاصق المسجد الجامع أو قريبة جدا منه[20]. تتخذ الرحبة عادة شكل المستطيل أو المربع، وتتعرض الشاسعة منها إلى العوامل المناخية القاسية كأشعة الشمس في فصل الصيف إضافة للتيارات الهوائية الحارة وأهمها الشهيلي. تتحول هذه التيارات إلى غربية باردة شتاء مما يتسبب في تعطل الأنشطة والحركة داخل هذه الفضاءات العمومية.

تتميز الرحبة الرئيسية بتعدد أدوارها، فهي فضاء اقتصادي يمثل سوقا لتبادل السلع من داخل القرية وخارجها، وتلعب بذلك دور الفضاء الاجتماعي، إذ تُعتبر مكانا للالتقاء وتبادل الحوارات الخاصة والعامة. كما تتنوع في هذا الفضاء الأنشطة الموسمية والطارئة في الخريف، إذ يصبح هذا المكان مجالا لأنشطة حرفية مختلفة كممارسة الحدادة والنجارة[21].

- الساحات الصغرى أو « الرِحِيبَةْ»: توجد «الرحيبة»

6

أو «الرحابة» داخل الأحياء السكنية، وتفتح على أكثر من زقاق، وتطل عليها عدة أبواب للاستفادة مما توفره من ظروف طبيعية مناسبة، إذ تُعتبر منافذ تهوية للمساكن المحيطة بها. تتخذ الرحابة عموما شكلا غير منتظم الأضلاع وتحيط به الجدران من الجهات الأربع مما يجعله في منأى عن التأثيرات المناخية القاسية، وتعتبر قبلي القديمة القرية التي تحتوي على عدد كبير من « الرحابات »، وأهمها رحابة الدراولة الذين يمثلون إحدى العروش الأربعة الكبرى فيها (الصورة عدد 6).

سواء كانت رئيسية أو ثانوية فقد لعبت الساحة دورا مهما في حياة الجماعة القروية في الواحات القديمة، ولبت أكثر من حاجة إذ يستغل الصغار هذا الفضاء لممارسة ألعابهم صباحا ويتجادل بها الكبار حول مشاغلهم اليومية ولعب « الخربقة » مساء ويتسامر فيه الشباب ليلا. كما تعتبر الساحة المكان المناسب لربوض الدواب من إبل وخيول خاصة تلك التي تعود للضيوف والتجار من خارج القرية الوافدين من الشمال والجنوب[22]، لذلك خيّر سكان هذه القرى ترك هذه الساحات عارية لاستغلالها في مختلف هذه الأنشطة الملائمة للأرضية الترابية.

وفرت الطرقات والساحات على صغر أحجامها مجالا بصريا منفتحا على الفضاءات خارج القرية، إذ يمتد البصر إلى الواحة والجبل والشط، ووجد السكان في هذه الساحات ملاذا لممارسة عدة أنشطة اقتصادية واجتماعية وترفيهية، مثلما لبت لهم المنشآت العامة حاجيات أخرى لعل أهمها الأنشطة الدينية والثقافية.

3. المنشآت العامة

أعادت بعض قرى الواحات القديمة استثمار المواقع المرتفعة والحصينة عندما انبعثت من جديد منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأهمل سكانها ما كان متعلقا بالمسألة الأمنية كالخنادق التي كانت تحيط بها، فقد وقع ردم الخندق الذي كان موجودا حول قبلي القديمة لاستخدامه كطريق دائري منذ سنة 1903[23]. كما خلت القرى من الأسوار وأبوابها[24]، ولم يبق سوى صداها يتردد في الذاكرة الشعبية من خلال الروايات الشفوية اذ توجد بعض الأماكن في هذه القرى تسمى بابا، ومنها باب السور بكل من بوعبدالله وجزيرة لوحيشي، في حين نجد أسماء الأبواب بأغلب القرى دون وجودها أو وجود آثارها. مقابل ذلك حافظ الأهالي على المنشآت الدينية التي تضاعف عددها أثناء الفترة التي تهتم بها دراستنا، وحسنوا، على ما يبدو من خلال تنوع أشكالها، من تقنيات إنشائها.

7

8

1. الزوايا والأضرحة والمقامات: توجد في منطقة الدراسة مختلف الزوايا التي تتبع الطرق الصوفية المنتشرة في كامل أرجاء البلاد التونسية وأهمها القادرية والعيساوية والسلامية[25]. تحتوي هذه المعالم عادة على مسجد وقاعة أو اثنتين لتحفيظ القرآن، ويلحق بها مجموعة من الغرف الصغيرة التي تأوي المتعلمين من خارج القرية وعابري السبيل[26]. أما أضرحة الأولياء الصالحين فقد تمكنا من تمييز الانتشار الجغرافي لها اذ تتوزع أساسا في أطراف القرى، وقد توجد خارج النسيج العمراني في المقبرة مثلا أو الواحة أو الجبل.

يتمثل الضريح في قبر الولي الذي قد تعلوه قبة ملساء من الخارج، ويختلف شكلها من ولي لآخر، وقد أحصينا ثلاثة أشكال من القباب وهي نصف كروي وبصلي وحدوي ممتد[27] (الصورة عدد 7). كما تمثلت بعض الأضرحة في مجرد قبر أو « رُوضَةْ» وهي قبة صغيرة لا يتجاوز ارتفاعها مترا واحدا، بفتحة جانبية صغيرة يُدخل عبرها الزائر الشموع ونحوه أو «حُوطَة»[28]، وتتمثل في سور مبني حول قبر أو مجموعة قبور لا يتجاوز ارتفاعه 1،5 مترا ويتخذ شكلا دائريا مع فتحة بدون باب تعتبر المدخل الوحيد لها عادة ما تكون قبلية.

تحولت أضرحة بعض الأولياء إلى مقامات تحتوي إضافة إلى قبره بعض المرافق الأخرى مثل قاعة صغيرة للصلاة وكتّاب للتعليم وأخرى للضيوف وعابري السبيل وثالثة للخزن. ونظرا لدورها الكبير فقد ارتقى بعضها لمستوى الزاوية وكثر زائروها وأصبحت تقام لها احتفالات شعبية كبيرة تسمى زَرْدَةْ[29].

2. المساجد ومآذنها: يُعتبر جامع سيدي عقبة في تلمين أقدم مساجد المنطقة من حيث التأسيس، إذ تقول بعض الروايات إن عقبة بن نافع قد بناه قبل حتى بناء المسجد الجامع في القيروان سنة 50 للهجرة[30]، وقد تمت إعادة بنائه في أواخر أربعينات القرن العشرين بعد أن هدمته السلطة الاستعمارية الفرنسية[31]. أثبتت الدراسة الميدانية أن أغلب المساجد قد أعيد بناؤها في الفترة الأخيرة، ولم تحافظ إلاّ قلة منها على معمارها التقليدي المحلي مثل الجامع العتيق ببازمة الذي يعتبر نموذجا مميزا خاصة المئذنة المربعة (الصورة عدد 8).

9

3. المقابر: يستعمل أهالي المنطقة كلمة الجبّانة للدلالة على المقبرة، وهو مصطلح من العربية الفصحى، ومعناه الصحراء، وتسمى بها المقابر لأنها تكون في الصحراء عند أطراف القرى وربما تبتعد عنها بمسافة مهمة[32]. تضم مقابر القرى التي شملها العمل الميداني قبورا ذات أشكال مختلفة منها الذي يتكون من شاهدين فقط وهما عبارة عن جزئين من جذع نخلة مثبتين عند طرفيه وقليل من التراب المرتفع بمقدار 20 سنتمترا على امتداد طوله. تقتصر بعض القبور على شاهد قبر واحد يتمثل في كومة من الحجارة الصغيرة، وقد يكون حُوطَةْ أو قبة أو رُوضَةْ (الصورة عدد 9).

تحتل المقابر مكانا مرتفعا من الأرض مثل القرية، وتكون عادة قريبة جدا من المجال السكني، ولا تندمج معه إطلاقا. لاحظنا اشتراك بعض القرى الصغرى في مقبرة واحدة. تُعتبر المقبرة نموذجا مصغرا للقرية إذ تتكون من مجموعات قبور يسكنها أموات من نفس القبيل[33]، يفصل بينها ممرات للمترجلين، وتعود أغلب المقابر الموجودة بقرى منطقة موضوع الدراسة إلى الفترة التاريخية الحديثة والمعاصرة، حيث لم يُعثر على آثار تدل على وجود مقابر أو حتى قبور قديمة.

خاتمة:

لعبت الواحة إذن، في قرى الواحات القديمة بمنطقة نفزاوة، دورا مهما داخل النسيج العمراني وذلك بالحد من ضغوطات المناخ المحلي، فقامت نتيجة لكثافة أشجارها وامتدادها بتلطيف المناخ المحلي للقرية بحيث تمتص نسبة كبيرة من الإشعاعات وتقلل من التبخر وتخفِّض من تأثيرات الأتربة والغبار وتحد من زحف الرمال وتسرب الرياح الجافة الحارة أو الباردة.

كما يمثل تخطيط القرية ومعالجات مسارات الحركة، من حيث العرض والشكل والطول والتوجيه وتغيير الاتجاه، المرحلة الأساسية للتكيف مع البيئة السكنية، إذ يؤدي النسيج الكثيف إلى تلطيف مؤثرات المناخ القاسية والتخفيف من آثارها خاصة درجات الحرارة العالية والإشعاع الشمسي والرياح الحارة وبالتالي التخفيف من درجات الحرارة المرتفعة التي تؤثر على واجهات مختلف الأبنية لاسيما المساكن وتبرز هذه النماذج ما سبق توضيحه وتعطي فكرة عن مواقع الزوايا والأضرحة والمقابر وغيرها من المعالم.

الهوامش:

1. Chaabouni (M.), Gdoura (H), Contribution à la revalorisation du sud, thèse 3ème cycle, I.T.A.A.U., Tunis, 1982, p. 40.
2. Coque (R.), Carte géomorphologique de la Tunisie présaherienne, Centre de recherches et documentation cartographique et géographique du C.N.R.S., Paris 1965.
3. تنقسم معظم القرى إلى جهتين اثنتين: الجهة الفَاقَا أي تقع في الأعلى والجهة اللاَطَا أي في الأسفل. كما يفيد مصطلح صَوَّبْ الذهاب إلى الواحة، ومن معانيه النزول، فالصّوب هو نزول المطر والتّصوب هو الانحدار والتصويب خلاف التصعيد، أنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث 18 جزء مؤسسة التاريخ العربي بيروت 1992، ج 8، ص 301-300.
4. "نُطْلُعُو لِلْعِلْوَة لْفُوَقْ بَاشْ نِبعْدُو عَ النَّزْ والصْرَدْ اِلْلِي يُضْرِبْ لِحْيُوطْ وِيخَرِبْهَا"، محادثة مع السيد علي حبيق، 75 سنة، 25 مارس 2008.
5. بِشْرِي اِتْحَوْلَتْ أَكْثَرْ مِنْ مَرَّةْ عَلَى خَاطِرْ الرِمْلَهْ كَلْ مَرَهْ تِرْدِمْهَا وِادِبَابِشَهْ اِتْرِدِمَتْ اِبْكُلْهَا وِمَا بِقِي فَاهَا حَتَى حُوشْ اِمْبَيْنْ ومَا نَجْمُوشْ يِوَلَوْلْهَا كَانْ بِالسِيفْ"، محادثة مع السيد الكيلاني بن بوبكر، 75 سنة، بتاريخ 30 ماي 2008.
6. في الواقع هي خاصية تشترك فيها جميع قرى ومدن الواحات بالجنوب التونسي، أنظر: Kassah (A.), " Tozeur et son oasis, Problèmes d'aménagement d'une ville oasienne ", Les Cahiers d' URBAMA, N°8, Tours, 1993, p. 52.
7. Kassah, Tozeur et son oasis…, op. cit., pp. 45-56.
8. وزارة الفلاحة، 16 ماي 1972، عن: بن مزهود (البشير)، المسكن في قرى الواحات بنفزاوة، أطروحة في الهندسة المعمارية، المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والتعمير، تونس، فيفري 1996، ص 35.
9. تحيط الواحة بلاد الحضر في بلاد الجريد، أنظر: Kassah (A.), " Le Sahara Tunisien ou la sédentarisation en voie d'achèvement ", in : In Nomade, l'oasis et la ville ; URBAMA, pp 73-90.
10. الدولاتي (عبد العزيز)، مدينة تونس في العهد الحفصي، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1976، ص 36-27، البقلوطي، عمران قابس، نفس المرجع، ص 22.
11. Chaabouni et Gdoura, Contribution…, op. cit, p. 68.
12. بن مزهود، قرية بشري، نفس المرجع، ص 45
13. Bedoucha (G.), L'eau, l'ami du puissant, une communauté oasienne du sud tunisien, édition des archives contemporaines, 1987, p. 227.
14. نفس الانتشار نجده بقرية المنزل بقابس، أنظر: M'halla (M.) et Garguori-Sethom (S.), " Présentation du Musée de Gabès ", Cahiers des Arts et traditions populaires, N° 9, 1987, pp . 121-139.
15. توجد هذه التفاصيل تقريبا في جميع المدن التونسية العتيقة لاسيما الكبرى منها، أنظر: M'halla (M.M.), " Monastir au 19eme siècle, A propos de la ville et de l'urbanisme arabo-musulman ", Africa, N°13, 1996, p. 245.
16. توجد هذه الميزة بمدن وقرى واحات قابس، أنظر: البقلوطي (الناصر)،"عمران قابس القديمة وعمارتها التقليدية"، مجلة افريقية، المعهد الوطني للتراث، 1988، عدد 10، ص 22 ؛ وكذلك ببلدان واحات بلاد الجريد، أنظر: Mrabet (A.), L'art de Bâtir au Jérid: étude d'une architecture vernaculaire du Sud Tunisien , contraste éditions, faculté des lettres et des Sciences Humaines de Sousse, 2004, p. 81.
17. بن مزهود، المسكن في قرى الوحات بنفزاوة، نفس المرجع، ص 57.
18. تشترك بعض الأزقة بقرى نفزاوة في هذه الأجزاء المغطاة من الطريق مع قرى الواحات المجاورة، أنظر: البقلوطي، عمران قابس، نفس المرجع، ص 22؛ Mrabet, L'art de batir…, op. cit., pp . 81- 84
19. Bedoucha, L'eau l'ami du puissant…, op. cit., p. 229.
20. (20Zagdoud (A.), La ville de Gebilli, Memoire fin d'Etude d'Architecture, Ecole Supérieur d'Urbanisme et d'Architecture de Tunis, 2000, p. 22.
21. Bedoucha, L'eau…, op. cit., p. 230 ; Chaabouni et Gdoura, Contribution…, op. cit, p. 68.
22. محادثة مع السيد منصف التباسي، 75 سنة، بتاريخ 20 أكتوبر 2011 بقرية قْبلي القْديمة.
23. تذكر بعض المصادر وجود الخنادق في أواسط القرن التاسع عشر، أنظر على سبيل الحصر: أ. و. ت.، السلسلة التاريخية، ص 184، مل 1022، وث 15، وهي رسالة من أمير أمراء العساكر بالساحل إلى الباي بتاريخ 13 صفر 1274 هـ / 30 سبتمبر 1857 م، يصف فيها مقاومة قبلي للمحلة نظرا لوجود الخندق والسور. أنظر أيضا: Bedoucha, L'eau l'ami du puissant…, op. cit., p. 227.

24. في حقيقة الأمر هي ليست بالأسوار كتلك الموجودة بالمدن الكبرى فهي مجرد جدران مرتفعة قليلا تعتبر كحواجز أكثر منها كأسوار، ينظر: Guérin (V.), Voyage archéologique dans la régence de Tunis, 2T, Paris, 1862, pp. 241-245.
25. علية الصغير (عميرة)، " ملامح من نفزاوة"، مجلة أمل، المغرب، 1999، العدد 9، السنة 10، ص 300.
26. محادثة مع السيد صالح بن علي البليداوي، 73 سنة، بتاريخ 2 ديسمبر 2011 في قرية البليدات.
27. لا يوجد ثراء وتنوع كبير فيما يتعلق بهذا العنصر المعماري بالمعالم الدينية بقرى الواحات القديمة بنفزاوة.
28. تنتشر هذه المعالم في عدة مناطق من البلاد التونسية، أنظر: بوسالمي (حياة)، الزوايا والأولياء بولاية الكاف حسب المصادر الشفاهية (دراسة اتنوغرافية)، ماجستير، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2006.
29. احتفالات شعبية تقام فيها الاحتفالات الموسيقية ويقدم فيها الطعام.
30. ضيف الله)محمد(، نوافذ على التاريخ نفزاوة، مطبعة بابيريس، دار شعبان الفهري، تونس، 1999، ص 44.
31. محادثة مع السيد عبد العزيز قصيب، 78 سنة، بتاريخ 11 ماي 2010.
32. ابن منظور، لسان العرب، نفس المصدر، ج 3، ص 72.
33. تشمل كل المقابر عامة بنفزاوة، أنظر أيضا: Bedoucha, L'eau…, op. cit., p. 227.

المصادر والمراجع

- أ. و. ت.، السلسلة التاريخية، ص 184، مل 1022، وث 15، وهي رسالة من أمير أمراء العساكر بالساحل إلى الباي بتاريخ 13 صفر 1274 هـ / 30 سبتمبر 1857 م
- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث 18 جزء مؤسسة التاريخ العربي بيروت 1992، ج 8.
- البقلوطي (الناصر)،"عمران قابس القديمة وعمارتها التقليدية"، مجلة افريقية، المعهد الوطني للتراث، 1988، عدد 10.
- بن مزهود (البشير)، المسكن في قرى الواحات بنفزاوة، أطروحة في الهندسة المعمارية، المدرسة الوطنية للهندسة المعمارية والتعمير، تونس، فيفري 1996.
- بوسالمي (حياة)، الزوايا والأولياء بولاية الكاف حسب المصادر الشفاهية (دراسة اتنوغرافية)، ماجستير، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس، 2006.
- دولاتي (عبد العزيز)، مدينة تونس في العهد الحفصي، المعهد القومي للآثار والفنون، تونس، 1976.
- ضيف الله)محمد(، نوافذ على التاريخ نفزاوة، مطبعة بابيريس، دار شعبان الفهري، تونس، 1999.
- علية الصغير (عميرة)، " ملامح من نفزاوة"، مجلة أمل، المغرب، 1999، العدد 9، السنة 10.
- Bedoucha (G.), L'eau, l'ami du puissant, une communauté oasienne du sud tunisien, édition des archives contemporaines, 1987.
- Chaabouni (M.), Gdoura (H), Contribution à la revalorisation du sud, thèse 3ème cycle, I.T.A.A.U., Tunis, 1982.
- Coque (R.), Carte géomorphologique de la Tunisie présaherienne, Centre de recherches et documentation cartographique et géographique du C.N.R.S., Paris 1965.
- Guérin (V.), Voyage archéologique dans la régence de Tunis, 2T, Paris, 1862.
- Kassah (A.), " Le Sahara Tunisien ou la sédentarisation en voie d'achèvement ", in : In Nomade, l'oasis et la ville ; URBAMA.
- Kassah (A.), " Tozeur et son oasis, Problèmes d'aménagement d'une ville oasienne ", Les Cahiers d' URBAMA, N°8, Tours, 1993.
- M'halla (M.M.), " Monastir au 19eme siècle, A propos de la ville et de l'urbanisme arabo-musulman ", Africa, N°13, 1996.
- M'halla (M.) et Garguori-Sethom (S.), " Présentation du Musée de Gabès ", Cahiers des Arts et traditions populaires, N° 9, 1987.
- Mrabet (A.), L'art de Bâtir au Jérid: étude d'une architecture vernaculaire du Sud Tunisien , contraste éditions, faculté des lettres et des Sciences Humaines de Sousse, 2004.
- Zagdoud (A.), La ville de Gebilli, Memoire fin d'Etude d'Architecture, Ecole Supérieur d'Urbanisme et d'Architecture de Tunis, 2000.

الصور :

- الصور من الكاتب.

1

محطات من التراث الثقافي المادي بالمجتمعات الواحية المغربية:

واحة تغجيجت أنموذجا

د. رشيد صديق -المغرب

تقديم عام:

شكل مبحث التراث الثقافي المادي خلال المرحلة الراهنة مجالا خصبا، عرف اهتماما واسعا من طرف الدول العربية والجهات المعنية نظرا لأهميته الكبرى في العملية التنموية، بحيث يعد هذا المبحث رافدا من روافد التنمية الاجتماعية والاقتصادية ومدخلا أساسيا لرفع عجلة التنمية المحلية للدول الحديثة بشكل عام وبالنسبة للمغرب بشكل خاص. اعتبارا لذلك، ومع تولي مختلف الدول العربية والعالمية العناية المتزايدة لهذا المجال من خلال التصديق على المعاهدات الدولية وإصدار تشريعات وقوانين لحمايته، وضع سياسات وبرامج من أجل المحافظة على التراث وتدبيره وتوظيفه لما يخدم التنمية الثقافية والاقتصادية عبر نهج مقاربات تنموية في ميدان التراث والآثار.

تكتسي دراسة التراث الثقافي المادي بواحات واد نون عامة أهمية كبيرة، تكمن في كون هذه المادة لها جذور ضاربة في أعماق التاريخ الاجتماعي والثقافي لهذه

المجتمعات الواحية والصحراوية، حيث يعود بعضها إلى قرون ما قبل التاريخ والبعض الآخر مرتبط بالأسر الحاكمة للجنوب المغربي عامة ولمنطقة واد نون خاصة. ويلعب التراث الثقافي المادي دورا مهما وأساسيا خلال السنوات الأخيرة، إذ يتجلى في الرفع من عجلة التنمية المحلية، ولدوره كدعامة أساسية ورافعة كفيلة لتحقيق تنمية محلية بالمنطقة.

لقد حظي موضوع التراث الثقافي بشكل عام والتراث الثقافي المادي بكيفية خاصة في الوقت الراهن باهتمام كبير من طرف الباحثين والخبراء ومختلف المؤسسات المعنية بهذا القطاع الثقافي والتراثي. وشمل هذا الاهتمام الجانب المادي خصوصا المواقع الأثرية الثابتة والأشياء المنقولة وغيرها... غير أن مستوى الاهتمام والعناية يختلف من جهة إلى أخرى، وقد يرجع ذلك إلى، قلة الموارد المالية والبشرية في صيانة وحماية هذا التراث الثقافي المادي.

وتأتي هذه المقالة العلمية وراء مجموعة من الدوافع أهمها، قلة الدراسات والأبحاث المهتمة بموضوع التراث الثقافي عامة والتراث الثقافي المادي خاصة بلغة الضاد، الشيء الذي جعلني أخوض غمار البحث والتنقيب عن المؤهلات الثقافية المادية بالواحات المغربية نموذج واحة تغجيجت. كما أن الوجود القوي للأدوار الاقتصادية والتجارية والاجتماعية والتاريخية لواحات واد نون في الدراسات الأكاديمية جعلنا نتساءل عن مكانة تراثها داخل المنظومة الأثرية والثقافية للمغرب؟. هذا بالإضافة إلى، أن الخصوصية السوسيو-ثقافية والتاريخية لمنطقة واد نون ولواحة تغجيجت خاصة، تعد من بين الحوافز التي دفعتنا إلى المساهمة في إنجاز هذه المقالة العلمية.

وتتمحور إشكالية الموضوع حول علاقة التراث الثقافي المادي بالتنمية المحلية، إذ سنحاول دراسة وجرد أهم العناصر المكونة للتراث المادي بواحة تغجيجت مع إبراز كيفية توظيفه في التنمية المحلية بهذه الواحة؟ وبعبارة أخرى هل تتوفر واحة تغجيجت على مؤهلات ثقافية مادية؟ وكيف ستساهم في رفع مستوى التنمية المحلية بالواحة؟.

وللإجابة عن الإشكالية السابقة، لجأنا إلى استخدام مجموعة من المناهج العلمية، اعتبارا لأهميتها العلمية ولضرورة انفتاح المناهج على جميع ميادين العلوم الاجتماعية. ومن بين هذه المناهج المستعملة في إطار هذه المقالة أو الدراسة الميدانية، نذكر المنهج التاريخي والمتمثل في المصادر الشفوية والوثائق المحلية والسجلات التاريخية والآثار، بغية جمع المادة التاريخية حول الواحة والمواقع المدروسة، كما استعملنا المنهج الكيفي لجمع البيانات والمعطيات. وهذا ما سيتطلب منا استخدام المقابلة، نظرا لما توفره من معطيات كثيرة وغزيرة عكس الاستبيان الذي لا يسمح من حصول على المعطيات الكيفية الكثيرة.

إلى جانب هذه المناهج، فقد تم الانطلاق من مجموعة من الدراسات السابقة التي تناولت موضوعنا منها: دراسة «مدينة موكادور-الصويرة دراسة تاريخية أثرية» للأستاذة مينة لمغاري، ودراسة «عمران سجلماسة: من خلال المصادر التاريخية والخريطة الأثرية» من إعداد الأستاذ لحسن تاوشيخت. كما اعتمدنا أيضا، على منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية حول «التراث الثقافي المادي بجهة سوس» من تنسيق الأستاذين محمد آيت حمزة، الوافي نوحي 2013.

بالإضافة إلى ذلك، اعتمادنا على البحث الببليوغرافي من مراجع ومصادر ذات صلة بموضوعنا، وكذا البحث الميداني لمختلف المواقع الأثرية والمصالح الإدارية والتقنية من وزارة الثقافة ومندوبية الثقافة بكلميم، والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، والمعهد الوطني لعلوم الآثار والتراث، والمركز الوطني للنقوش الصخرية بأكادير، ثم الوكالة الحضرية بكلميم والجماعة القروية لتاغجيجت. كما لجأنا إلى أخذ بعض المعطيات الكيفية من خلال البرامج التليفزونية الوثائقية، كبرنامج أمنير، والمسلسل الوثائقي أمودو.

لمحة عامة حول واحة تغجيجت بالجنوب المغربي:

تنتمي واحة تغجيجت إلى نطاق الواحات المغربية والتي تمتد جنوبا وشرقا على حدود المنطقة الصحراوية. ويضم المجال الواحي الواحات التالية: دير الأطلس الصغير، أودية «درعة» «زيز-واد داس» «تافيلالت وفكيك». وتنقسم مناطق الواحات المغربية اعتمادا على الحدود الإدارية والخصائص الطبيعية والبشرية والاقتصادية إلى أربعة أحواض كبرى: - كلميم طاطا- درعة - زيز- فكيك. وهي بدورها مقسمة إلى أحواض واحية صغرى، وتتموقع واحة تغجيجت في الحوض الكبير لكلميم- طاطا وبضبط حوض واد صياد.

تقع واحة تغجيجت ضمن واحات باني التي تقع في القسم الشمالي الغربي من الصحراء الشمالية الغربية[1]، والمنتمية إلى أقاليم تسمى ببلاد الجريد أو المجالات الواحية الصحراوية الغربية حيث يكثر بها النخيل وتبدأ شرقا بالواحات وتمتد غربا إلى بلاد النون على ساحل البحر المحيطي وتصل شمالا إلى سفوح الأطلس الجنوبي لتتلاحم رمال الصحراء جنوبا[2].

وتعتبر قبيلة آيت براهيم من بين أهم القبائل الصحراوية الرعوية المستقرة بحوض واد صياد. وتنتمي هذه القبيلة «آيت براهيم» إلى اتحادية تكنة الصحراوية، حيث يشمل مصطلح تكنة مفهومين «التوأمة» و«زوجة بالعطف» أو «زوجة أخرى»[3].

فحسب عدد من المسنين ونقلا عن آبائهم وأجدادهم، فسكان واحة تغجيجت، المنتمية إلى قبيلة آيت براهيم، قد عرفها عبد العزيز بن عبد الله بما يلي: «قبيلة من الرحل أصلها من واد النون حيث كانت في القرن التاسع الهجري، الخامس عشر ميلادي، ثم انتقلت إلى تكموت بتاغجيجت فاستقرت فيها»[4]، حيث وصل الجد الأول «إبراهيم» إلى منطقة «أقا ايزورن»[5] بتغجيجت، وفيه نصب خيمته، فأخذ يتردد على السوق وكانت المنطقة آنذاك تعرف نزاعات بين الرحل والمستقرين، حول تولية مشيخة القبيلة فاحتكموا إلى الولي الصالح «سيدي حساين»[6] والذي نصب إبراهيم شيخا للقبيلة ومن هنا أخذت قبيلة آيت براهيم هذه التسمية.

ويرى بعض الباحثين الفرنسيين ومن أبرزهم، الفرد لوشاتولي (A. Le chatelier) والذي تحدث عن قبيلة آيت براهيم، إذ اعتبرها قبيلة أمازيغية أصلها من لف جزولة، وتنقسم إلى فئتين: فئة الرحل والمستقرين في قصور (Ksourien) واد صياد. تمتد حدود قبيلة آيت براهيم إلى واد تمنارت من الشرق، ومن الغرب جبال قبيلة لخصاص إلى غاية آيت لاخلف، كما تمتلك القبيلة جزءا مهما من تراب آيت امربط. وتنتشر القبيلة في جل القصور المحاذية من واد صياد، خصوصا عند السدود المائية الموجودة بالمنطقة، وعلى مقربة من قصر تاغجيزت (Taghejizt) الذي يأخذ اسمها من خلال رافدين، واد مايت وواد تينزرت[7].

أما بول مارتي فقد تحدث عن قبيلة آيت براهيم على أنها قبيلة ينتسبون إلى جدهم الإبراهيمي. وهم من حلف آيت بلا أي تكنة الشرق، يتكلمون اللغة العربية والأمازيغية «تشلحيت»، وتضم حوالي 300 عائلة[8].

وحسب بعض المستجوبين، فقد ارتبط تشكيل قبيلة آيت إبراهيم تاريخيا بانهيار الدولة السعدية، إذ شهدت الواحة آنذاك صراعات بين التكنيين حول تولية مشيخة القبيلة، مما دفع بسيدي حساين الشرحبيلي إلى تعيين إبراهيم شيخا لتسيير أمور القبيلة. أدى التعيين إلى صراع نتج عنه طرد آيت حماد وأزوافيض وآيت ياسين من واحة تغجيجت، بينما بقي إبراهيم وأبناؤه ليشكلوا إطارا قبليا واسعا في المنطقة[9]. وتتشكل قبيلة آيت براهيم أساسا من فرقتين أو مجمو عتين :

1. فرقة أولاد سعيد ولحسن: ويتواجدون بدوار أولاد سعيد، الحندق، إغير نتزكارت، إرز، ادبلاهمو، اكرمن، ادبوتكجدا وادبونيدوم. هؤلاء هم المستقرون عن أولاد سعيد ولحسن خلافا لرحالتهم المتمثلين في أبناء أحمد أوسعيد، ادلحسن أوسعيد، اد رضوان، اد

مبـارك أوبراهيـم، وآيت وحمان وآيـت تركمايت.

2. فرقـة اد سـعيد ابراهيم: الذيـن يسـتقرون في دوار بمـوسي، توريـرت ورحالتهـم في كل مـن اداوبيـان ودودرار، اد مـوسى أو داود. ويتمثلـون في اد عبد المولى وادبوكيـوض وهـم رحـل يتوزعـون علـى المخـازن الجماعيـة بقصبـة اد مـوسى وتاكمـوت.

وتغطـي الجماعـة القرويـة تغجيجـت مسـاحة شاسـعة تقدر ب 138.500 هكتـار، وتتميز التضاريس في هذا الوسـط الطبيعي بالتنوع، من جبال تتخذ شـكل أعراف وتـلال أهمهـا كتلة الأطلـس الصغـير القديمة التي تطـل على الواحة من الشـمال الشـرقي. إضافة إلى مجموعة مـن الأعـراف التي تشـكل جزءا من سلسـلة جبـال باني وتشـرف علـى عـدة منخفضات مفتـوحة وأخـرى مغلقـة كعـرف أماوون و عـرف مايـت وعرف أدرار إرمان .

أمـا المنـاخ فيعرف تأثـيرات المنـاخ الصحـراوي، فهو حار وجاف صيفا بارد شـتاء. فعلى مسـتوى التساقطات المطرية، تنحصر بـين 20 و40 ملمترسـنويا علاوة على تذبذبهـا السـنوي والتي تتعـرض لتبخر بسـبب ارتفاع درجة الحـرارة[10].

أمـا بالنسـبة للغطـاء النبـاتي فيتأقلم مـع طبيعية المناخ شـبه الجـاف المتميز بارتفـاع درجة الحـرارة وندرة التسـاقطات المطريـة. ويتميز بوجـود أشـجار ونباتات شـوكية قصـيرة متفرقـة كالأركان والطلـح والسـدرة والدغمـوس الـتي تنتشـر في المرتفعـات الجبليـة، هذا إضافـة إلى بعـض النباتـات العشـبية الـتي تسـتعمل كـدواء الزعتروالشـيح مثلا. عـلاوة عن أنـواع أخرى من النباتات المنتشـرة على ضفاف الأوديـة خاصة واد صياد وواد خيـبركالدفلة و«أزْمَايْ» والقصب والشـيح ...الخ.

وتتوفـر الواحـة المدروسـة علـى مؤهلات سوسـيو إقتصاديـة مهمـة، أهمهـا الفلاحـة والتجـارة وتربيـة المـواشي. وتعتـبر الفلاحة القطـاع الأسـاسي في اقتصاد واحة تغجيجـت، حيث أنه هـو الممون الأسـاسي لعيش السـكان، إذ يحقق نوعا من الاكتفاء الذاتي للأسـر. ويمتد المجـال الفـلاحي على شـكل أشـرطة متفاوتة المسـاحة والأهميـة تبعا لمؤهلاتهـا المائيـة والطبوغرافية. ويتركز قطـاع الفلاحـة داخـل الواحة علـى مقومات أساسـية وهـي زراعـة الحبـوب، والخضـروات، ثمـار النخيـل، وبعـض الفواكـه الجافة. أمـا بالنسـبة للتجـارة، فقد شـكلت واحة تغجيجـت خلال قـرون جزءا مـن محطة القوافـل التجارية بين شـمال وجنوب الصحـراء، بحيث لعبـت أدورا اقتصادية مهمـة، كانت تشـكل نقطة عبور القوافـل التجاريـة الآتيـة مـن واحـة إفـران الأطلس الصغير ولاخصـاص في اتجاه تمدولت وأقـا حيث تمر من واحة تيـنزرت. كما أن المركز التجـاري لقبيلة آيت ابراهيم يتمثل أساسـا في السـوق الأسـبوعي المدعـو «لخميس تغجيجـت» والـذي تتـم فيـه المبـادلات التجارية بين أفـراد القبيلـة والقبائل المجـاورة، بالإضافـة إلى التبادل التجـاري مـع الجهـات البعيدة عـن الواحـة، وذلك عبر خطـوط تجاريـة صحراويـة وأخـرى شـرقية. كمـا تعد تربيـة المواشي مـن بين أهـم الأنشـطة الاقتصادية التي يمارسـها السـكان بالواحة والرحل في آن واحـد. لقد اهتم سـكان الواحة بتربية الماشـية منذ القديم، باعتبارها من بـين المـوارد الاقتصادية الـتي يرتكز عليها سـكان الواحة والرحـل، حيـث تلـبي حاجياتهـم مـن اللحـوم والألبان والصوف لصناعـة الألبسـة الصوفية.

المؤهلات الثقافية المادية بواحة تغجيجت:

تزخـر واحة تغجيجت بمؤهلات ثقافية مادية تشـكل ذاكـرة جماعيـة وتخـتزل تاريخا عريقـا، يتطلب منـا أولا اكتشـافه ودراسـته قصد معرفة تاريخ الواحات بناءا على مجموعة مـن المواقـع الأثريـة والتاريخيـة القديمة التي تخـتزل لمسـات تاريخية مـن مرحلة مـا قبـل التاريخ عبر نقـوش صخرية ومقابـر جنائزية تعـود إلى عصور حجرية قديمة، تم وصـولا إلى مرحلـة المرابطيـة والموحدية. ومن هنا فـإن واحـة تغجيجـت تسـتحق أن توصـف بفضاء تلاقح الثقافات ومنبع القيم، حيث تعايش فيها الإنسـان الأمازيغي مـع العربي الصحراوي، ومع العـبري الوافد على

توضح مجموعة من النقوش الصخرية الموجودة بالموقع الأثري الزرزم

المنطقة جنبا إلى جنب، الشيء الذي أنتج تأثيرا إيجابيا في إغناء الحضارة والثقافة المحلية بشكل خاص. ومن أهم المؤهلات الثقافية المادية المدروسة نذكر:

1. الموقع الأثري الزرزم:

يعد هذا الموقع الأثري من أهم المواقع الصخرية التي تم اكتشافها من طرف البعثة العلمية المغربية الإسبانية في إطار الأبحاث العلمية الأركيولوجية المشتركة بين البلدين. ويعتبر من بين أحد أكبر المتاحف المفتوحة على الهواء على الصعيد الوطني والذي يقع في الشمال الشرقي لواحة تغجيجت، على جبل صغير وهو على شكل سلسلة من التلال الصخرية، يطل على الضفة اليمنى لنهر واد صياد، ويبعد بحوالي عشرة كليومترات من مركز تغجيجت.

يحتوي الموقع على أزيد من 300 نقيشة صخرية، جلها أنجزت بواسطة تقنية النقر Le piquetage إما عن طريق الدف المباشر أو غير المباشر فوق الصخرة بواسطة أداة حجرية أو معدنية. وتؤرخ هذه التقنية حسب الأبحاث الأركيولوجية إلى فترة البقريات بشكل عام أي الفترة الليبية الأمازيغية. وتتمحور جل موضوعات النقوش الصخرية في هذا الموقع حول الحياة البرية القديمة. ومن بين الحيوانات المنقوشة في هذا الموقع الأثري نجد لوحات خاصة للفيلة ووحيد القرن والغزلان، والظباء والقطط والنعام وغيرها من الطيور والحيوانات غير المعروفة. وقد يهيمن عليها حيوانات محلية: كالماشية، الخيول، الكلاب..الخ. بالإضافة إلى عربات مجرورة ثم أشكال ورموز مختلفة ومتنوعة.

20 قبرا جنائزيا، تعود معظمها إلى القرن السادس قبل الميلاد[11]. عموما، يعتبر موقع أدرار زرزم أو تمرهلت ن زرزم محطة أركيولوجية نظرا لتوفرها على لوحات خاصة للنقوش الصخرية ومقبرة جنائزية ما قبل التاريخ، وبنيات حجرية مجهولة ربما تدل على مساكن أو مدافن جنائزية أو غيرها. إن الدراسات والحفريات الأثرية التي أجرتها البعثة العلمية بهذا الموقع الأثري أحصت إلى حد الآن ثلاث مقابر جنائزية والتي تتخذ شكلا دائريا، وتتجمع فيها أحجار كثيرة على شكل أكركور.

إجمالا، لقد أصبح التراث الصخري أو الأركيولوجي

بعض القبور الجنائزية بموقع أدرار الزرزم

بواحة تغجيجت بمثابة شواهد ووثائق أثرية شاهدة على حضارة الإنسان القديم ومدى غناء فكره الحضاري والإنساني المشترك، حيث تشهد هذه النقوش الصخرية والمقابر الجنائزية والمدافن التي تختزلها المنطقة على طريقة عيش الإنسان وعاداته وتقاليده ومعتقداته وعلى أنواع الحيوانات التي كانت تعيش في تلك العصور الحجرية القديمة.

وتبقى هذه المادة الأثرية الثمينة من أهم مكونات التراث الثقافي المادي، إلا أن صعوبة تاريخ هذا التراث يصعب علينا إيجاد تأويل له، مما يجعلنا نقف أمام صعوبات جمة ومتنوعة، بالإضافة إلى مخاطر وإكراهات طبيعية وبشرية تتعرض لها هذه المواقع الصخرية بشكل مستمر ودائم.

وفي ظل هذا الواقع، لابد من الإشارة إلى ضرورة القيام بدراسات وأبحاث أثرية مهمة مرتبطة بفترات ماقبل التاريخ وماقبيل التاريخ بالمجتمعات الواحية والصحراوية، تمت تنقيبات ومسوحات أثرية في جل المناطق المجاورة لواحة تغجيجت بهدف معرفة هذا الإرث التاريخي وجرده وتصنيفه على مستوى القائمة الوطنية. بالإضافة إلى تعميق البحث والدراسة في هذا المجال بغية إعادة قراءة تاريخ المنطقة من جديد، وفتح آفاق واسعة أمام الباحثين والطلبة، وتشجيع مبادرات المحافظة والعناية بهذا الإرث الحضاري العريق.

2. قصر السلطان أو تيكمي اوكليد: Tigummi Ouguellid

تقع هذه البناية التاريخية على قمة جبل سراس Saras وعلى سلسلة جبلية تنتمي إلى جبال باني المطلة على واحة تغجيجت من جهة الجنوب. وتوجد على ارتفاع كيلومتر من القمة الجبلية المشرفة على الواحة من الناحية الشرقية، والقمة عبارة عن جرف صخري يطل على الجهات الأربعة للواحة.

ويطلق على هذه البناية المعمارية عدة تسميات منها، تيكمي أوكليد، دار السلطان، أكادير إزناكن، قصر السلطان، وهي كلها تسميات متعددة لمعلمة أثرية واحدة. إلا أن التسمية الأكثر استعمالا وتداولا بين سكان المنطقة هي تسمية تيكمي أوكليد، في حين

بعض مكونات قصر تيكمي أوكليد بواحة تغجيجت جنوب المغرب

أن الباحثين والدراسيين لتاريخ المغرب يستعملون ويتداولون تسمية دار السلطان. لقد وصف الدكتور ريكارديور سير أن قصر تيكمي أوكليد يقع على مرتفع يتشكل من ممر صعب التسلق في الجانب المقابل للفتحة التي يجري فيها واد صياد، تستغرق الرحلة إلى الأعلى أكثر من ساعة[12].

ومن الناحية التاريخية، تقول جل الدراسات الميدانية والأكاديمية أن قصر «تكمي أوكليد» يعود إلى الحقبة المرابطية خاصة فترة حكم علي بن تاشفين التي عرفت بناء القلاع والحصون في وجه الخصم الموحدي[13]. وفي نفس السياق يؤكد الأستاذ الباحث مصطفى ناعمي أن دراسة الطبيب دغكسي الميدانية تؤكد أننا بصدد معلمة أثرية مرابطية، ترتبط بالسلطان الصنهاجي مما يؤشر على تواجد إزناكن أي « قبيلة زناكة » الصنهاجية بتغجيجت[14]. وتضيف الباحثة الفرنسية Jacques Mennie في نفس الاتجاه أن معلمة تكمي أوكليد مرابطية الأصل[15]، في حين يرى الضابط الفرنسي De la reulle أن قبيلة آيت حربيل- واحة أداي حاليا- ساهمت في تشييد القصر «أكادير زناكز» خلال الفترة إجيزولن أي قبيلة جزولة[16]. وفي اتجاه آخر ترى الدراسات والحفريات الأثرية التي أجريت على طول وادنون خلال السنوات الأخيرة أن قصر تكمي أوكليد تم تشييده في العصر الموحدي[17]، وهذا ما أكده لنا الأستاذ يوسف بوكبوط، حيث يرى أن التصميم الهندسي لباب الرواح بمدينة الرباط بالمغرب يشبه كليا باب قصر السلطان «تكمي أوكليد» بواحة تغجيجت بالجنوب المغربي.

هذا الرأي الأخير، خلق لنا نوعا من الاختلاف بين الموقفين حيث تزكي جل الدراسات الأكاديمية الموقف الأول، في حين ترى الدراسات الاركيولوجية بأن المعلمة الأثرية تكمي أوكليد ترجع إلى الفترة الموحدية، ما جعلنا نرى بأن الرأي المعارض لا يختلف تماما مع المعطيات التاريخية. فقد تكون فرضية المد الموحدي ووصولهم إلى واحات الجنوب المغربي واستقرارهم بها زمن عبد المؤمن الموحدي ترجح بأن المعلمة الأثرية مرابطية الأصل وموحدية بين التعديلات والتغييرات التي أضفاها الموحدون على الهندسة المعمارية للقلعة، حيث من المعروف تاريخيا، أن الموحدين عملوا على تغيير المعالم المرابطية وإضفاء معالم جديدة لجعل البنايات المعمارية المرابطية موحدية بامتياز. لكن تبقى هذه المعلمة التاريخية حسب الدراسات الأكاديمية الميدانية (دعكسي،

ركارد، مصطفى ناعمي...) مرابطية من حيث الأصل والبناء التاريخي، ومن جانب الشكل الهندسي والدراسة الأثرية فهي موحدية.

وتنتصب المعلمة الأثرية بمفردها وعلى مساحة كبيرة، تتخذ الشكل الهندسي الرباعي الأضلاع، يحيط بها سور ضخم يتراوح علوه ثلاثة أمتار. وتقدر مساحتها الإجمالية ب 1.268.797[18] m2 وتحتوي على بابين، الباب الأول أمامي وهو الباب الرئيسي للقصر يطل على واحة تغجيجت، فهو ضخم من حيث الحجم وفريد من حيث الهندسة والزخرفة المعمارية. وثلاثة أبراج صغيرة الحجم للسور الموالي لجهة الشمال الغربي والمطلة على منخفض زناكن أو زناكز Znagz oU znagn، والبرجين المتبقيين في جهة الجنوب الشرقي للقصر. ومن المدخل الرئيسي يمتد فناء يظهر كبهو يتخذ شكلا مستطيلا، وفيه بوابتان واحدة من الجهة اليمنى والثانية من الشمال، تسمح هذه الأخيرة بولوج الدرج الأيسر قصد الصعود إلى السطح. ومن المدخل الرئيسي للقصر غرفة صغيرة تتجه نحو المدخل الحقيقي للقصر عبر بابين مقوسين..الخ.

ومن المدخل الحقيقي للقصر خزانات مائية أو ما يسمى محليا ب «تنوطفي» يبلغ عددها ثلاثة صهاريج مغطاة على شكل أسطوانة. وهي عبارة عن غرف محفورة في باطن الأرض مشيدة بشكل حرفي، وقد بنيت باستعمال الحجارة والجير أو الجبص.. وفي الجهة العليا من القصر مازالت آثار غرف ومساكن موجودة وكلها مبنية بالأحجار، لكنها غير واضحة التصميم الهندسي.

لقد استعملت في تقنية البناء مواد طبيعية ومحلية. فالقصر جله مبني بالحجارة المتراصة، بالرغم من وجود جدار صغير مبني بالطوب المحلي قاعدته من الأحجار، وهو الوحيد المبني بهذه الطريقة. بالإضافة إلى استعمال مادة الجبص والجير في تزيين الواجهة الأمامية للباب الرئيسي للقصر.

3. قصبة إداوبيان: Ksabah Ida oubien

تقع هذه المعلمة التاريخية بدوار إدوبيان وسط واحة تغجيجت. ويرجع تاريخ بناء القصبة إلى الحقبة المرابطية حيث عمل عبد الله بن ياسين[19] على بناء مسجد تزونت أيام تنقلاته بين واحات التوات وواد نون بدوار إدوبيان. ويطلق عليها أيضا قصبة تزونت نسبة إلى أهل تزونت السكان الأوائل المستقرين بالقصبة.

ويرجع تاريخ بناء القصبة زمن قدوم عبد الله بن ياسين إلى الواحة، حيث قام بتشييد هذه القصبة أمام مسجد تزونت التاريخي. وقد عمل الموحدون أثناء انحطاط الدولة المرابطية على إظفاء تعديلات ولمسات فنية معمارية وزخرفية على قصبة إدوبيان، بالموازاة مع قصر تكمي أوكليد كنموذج للقصور والتحصينات الدفاعية التي ظهرت مع انهيار الدولة المرابطية وبداية العهد الموحدي.

إن الحديث عن تاريخ قصبة إدوبيان يستوجب منا استحضار تاريخ بناء قصر دار السلطان، بحيث يزعم الباحثون والدارسون لتاريخ الجنوب المغربي أن بناء قصبة إدوبيان ومعلمة دار السلطان جاء مع بداية ازدهار الدولة المرابطية بمنطقة واد نون حيث النشاط الاقتصادي والتجاري للقوافل التجارية الآتية من الصحراء والعابرة لها، فرضت على عبد الله بن ياسين

مكونات قصبة إدوبيان التاريخية بواحة تغجيجت

بنـاء القصبـات ووالقصـور والحصون على جنبـات واد صياد لتأمـين مسـالك القوافـل التجاريـة القادمة من تينـدوف والمتجهـة إلى مدينة نـول لمطة. وهـذا ما يبين أن الطـرح الذي أعطـاه دو لاريول لتاريخ قصبـة إدوبيان يكشـف التاريخ الحقيقـي الذي طالما غـاب عن بعض الدراسـيين الذين زعموا أن بنـاء قصبة إداوبيـان وقصر السـلطان يرجع تاريخـه إلى الفـترة الموحدية[20].

إلى جانب الموقع الجغرافي والحقبـة التاريخية لقصبة إداوبيـان، نجـد الهندسـة المعماريـة الفريـدة لقصبـة إداوبيـان، كوحـدة سـكنية مكونـة مـن عدة منـازل أو «تيكما» يـتراوح عددها ما بين 20 إلى 26 منزل. يسـتقر فيهـا حاليـا مجموعـة مـن السـكان الآتـين مـن قرية المغيميمـة كإكرامـن، وآيت حمـاد من تيدلـت وغيرهم. وتتخـذ القصبـة شـكلا هندسـيا مسـتطيلا يميـل إلى شـبه منحرف. كما يتخذ شـكل المنزل في بعـض الأحيان مربعـات صغيرة الحجم ملتحمة بعضهـا البعض، يتراوح علوهـا مـا بـين 10 أمتـار إلى 12 مـترا في طول الأسـوار الخارجيـة، أي مـا يعادل ثلاثـة طبقـات في كل منزل.

عمومـا، إن الشـكل الهنـدسي لقصبة إدوبيـان يتميز بانتشـار تصاميـم هندسـية مشـتركة بين جـل المنازل الموجـودة داخل القصبـة، بحيث نجد أن بنايـات القصبة متلاصقة ومتداخلـة فيما بينها وهذا راجع بالأسـاس إلى نمط البناء العمـراني المعروف في تلك الحقبـة التاريخية، حيث أن روح الجماعة تسـاهم في بنائه بشكل جماعي أي عـن طريق التويزيـة أي العمل الجماعي. وهذا ما يفسـر أن الأشـكال الهندسـية لبعض بنايات القصبة تسـتمد نمطهـا الهنـدسي والمعمـاري مـن الحضـارة الأمازيغية التي اسـتقرت بشـمال إفريقيا، إلى جانب هذا النمط من الشـكل الهندسي نجد نوعا آخـر من البنايـات التي تتميز بأشـكال هندسـية فريدة كأقواس ودوائر ترجع بالأساس إلى الفترة المرابطية التي نشـرت الثقافة الإسـلامية بواحة تغجيجـت خاصـة، وبمنطقة وادنـون عامة خـلال أيام ازدهـار حضارتها.

وتتوفـر قصبـة ادوبيـان علـى بنايـات عتيقـة مشـيدة مـن اللـوح وجـذوع النخيـل والدفلـة لتسـقيف السـطوح. ومـن بـين هـذه البنايـات مـنزل سـيدي إدريـس، ومـنزل اذبوجديـد، وادعـلال، وسـيدي محمـد عبـد الرحمـان وغيرهـا. وتحتضـن القصبـة الكثـير مـن المنـازل والأزقـة

مكونات قصبة إدوبيان التاريخية بواحة تغجيجت

المعروفة بالدرب، وأربعة أبواب رئيسية. كما تتوفر على مسجد تزونت الذي بناه عبد الله بن ياسين أثناء تنقله بين واحة تغجيجت وواد نون[21]، وهو مسجد لا مئذنة له. وقد تعرض لتغير خلال السنوات الأخيرة بحيث تم إعادة بنائه بطريقة عصرية. وإلى جانب مسجد تزونت، تحتضن القصبة مقبرة سيدي محمد اعبد الرحمان، وضريحه المنفتح على بساتين تغزوت Taghzout، تم الزاوية التيجانية. بإضافة إلى ساحات كثيرة تقام فيها حفلات دينية واجتماعية تسمى محليا بالمسارع.

يعتمد نمط البناء التقليدي بهذه القصبة على مواد أولية محلية والتي تجود بها الواحة، ويمكن تقسيمها إلى نوعين: النوع الأول يسمى اللوح. أما النوع الثاني يسمى بالقالب أي الياجور المكون من الطين. يتميز هذا النوع بخاصية الصلابة والقوة والقدرة على تحمل الظروف الطبيعية والمناخية التي تعرفها المنطقة حسب الفصول السنوية، خاصة أن الواحة تتميز بمناخ شبه صحراوي يستدعى من السكان المحليين استعمال مواد محلية تقليدية تتلاءم مع الظروف الطبيعية والمناخية الحارة، حيث تستعمل فيه مجموعة من الأدوات التقليدية كالقفف أي «تمشغالت»، التابوت، الحبال... لبناء لوح جديد ومتماسك. أما النوع الثاني من البناء المعماري فيعتمد على القالب الذي يصنع من الطين الصلب باستعمال آلة خشبية، حيث يتم سقي التربة الجيدة والخالصة لمدة شهر أو أسبوعين كاملين، من أجل تماسك وعدم نفادية التربة، وبعد ذلك يتم وضع الطين في الآلة المخصصة لإعداد قوالب البناء وبعد مدة يتم وضعها في الأفران أو في الشمس لمدة أطول وذلك لتماسك الطين بشكل جيد.

بالإضافة إلى هذا، نجد أن الأسوار الخارجية وأبراج القصبة تجعلنا نعمق البحث داخليا للكشف عن الزخرفة والتصاميم الهندسية للمنازل من حيث شكلها ومكوناتها ووظيفتها التي تختلف عن نظيرتها القريبة، لأن الإنسان الواحي مسؤول عن اتخاذ الإجراءات اللازمة عن النمط الهندسي والزخرفي للمنازل المتواجدة بالقصبة، بحيث نرى وجود غرفة الضيوف بمدخل المنزل وكذا في الطابق الثاني دليل على اختلاف التصاميم الهندسية، وربما تكون تقاليد وعادات وطقوس السكان

محافظة وسببا في خلق هذا الاختلاف والتنوع من منزل إلى آخر. وهذا ما يدل على أن فضاء النساء يكون دائما منعزلا عن بقية الفضاءات وذلك لقيمة الاحترام والحشمة .

أما بخصوص وسط المنزل فنجد غرفا عديدة تتنوع وظائفها وطبيعة مساحتها حسب الفئات العمرية، الأطفال، الرجال، النساء والضيوف. فبالنسبة لغرفة الأزواج والضيوف فإنها تحظى بأهمية كبيرة، وتحتل مكانا شاسعا ومحترما، وتقع إما في ركن المنزل أو في وسطه، وهي أصلا مفروشة بأثاث تقليدي (إليوش، تزربيت، افاكو، ...). إلى جانب هذه الغرف نجد بعض البيوت كغرفة التخزين «الخزين»(Ikhzine) المخصصة لتخزين المواد الغذائية الجافة، والحبوب، القطاني والألبسة والأدوات الفلاحية. وبيت الطبخ «أنوال» (Anwal) الذي يكون دائما متصلا مع الخارج ومعزولا عن الغرف، نظرا للروائح الكريهة التي تصيب الأطفال الصغار، حيث طبيعة المواد الخشبية المستعملة في الطهي تختلف حسب جنسها وموادها الشيء الذي يحتم على أفراد العائلة جعل مكان الطبخ منعزلا عن باقي بيوت المنزل. وتتخذ وجهة البيوت المزينة بالصلصال المحلي لتزيين الجدارن وأرضية المنزل منظرا جذابا، أما سقف البيت فنجد أنواعا كثيرة ومتنوعة من المواد التقليدية المستعملة ومنها ما يسمى بالدفلة «أليلي» أو عسف النخلة أو جريد النخيل.

إن المواد المستعملة في البناء التقليدي بقصبة إدوبيان تكشف لنا مدى اهتمام الإنسان المحلى بالموارد الطبيعية بين ضروراته وحاجياته اليومية، كبناء المنازل والقصور والقصبات وغيرها من الأنماط العمرانية المحلية وتبقى هذه الطريقة التقليدية أسلوبا يبرهن على عبقرية الإنسان التغجيجتي في البناء العمراني للواحة، وقد تكون هذه الطريقة خاصية مشتركة بين مختلف القصبات والبنايات التقليدية في الواحة.

وعلى العموم، يكتسي التراث المعماري بواحة تغجيجت، قصورا وقصبات، أهمية بالغة، إذ يعكس المراحل التاريخية لتطور المجتمع الواحي، كما يعد وثائق شاهدة على أحداث تاريخية مرتبطة بعمارة الواحة الصحراوية بالجنوب المغربي. وإن تنوع وتعدد المؤهلات المعمارية بواحة تغجيجت هي صورة ومرآة مجتمع الواحة خلال العصور الوسيطة والحديثة، الشيء الذي يدل على انفتاح الواحات على الثقافات والحضارات الأخرى دون الانغلاق على محيطها المحلي. فوجود قصبات وقصور تاريخية بواحة تغجيجت عاصرت المرحلة المرابطية والموحدية والسعدية، أكبردليل عن حدوث تواصل ثقافي وحضاري بين واحة تغجيجت والمجالات الواحية الصحراوية الأخرى.

4. مسجد أكادير مقورن: Agadir M'qourn

تقع هذه المعلمة الدينية بدوار تكموت التابعة إداريا لجماعة تغجيجت والتي تبعد عن المركز بأربع كيلومترات. وتعتبر هذه البناية من أقدم البنايات الدينية بواحة تغجيجت والتي يرجع تاريخ بنائها إلى قدوم شيخ قبيلة آيت براهيم إلى منطقة تكموت خلال القرن 7هـ. وتشير دراسة دولاريول حول قبيلة آيت براهيم إلى أن كلمة «أكادير مقورن» هي الكلمة الأصلية لهذه المعلمة الدينية حيث أن أفراد القبيلة لا يتحدثون عن هذا الموقع باسم «تمزكيدا» أي مسجد، لكن ينعتونه بتسمية أكادير مقورن التي تعتبر التسمية الأكثر اعتماد واستعمالا. ويقول: إننا نتحدث عن أكادير مقورن كمخزن جماعي الذي يشبه المخازن الجماعية للأطلس الصغير... فهو حصن دفاعي عسكري وديني يشبه بعض الكنائس الأوروبية خلال القرون الوسطى[22].

ويعد مسجد أكادير مقورن من بين المساجد الدينية المستقلة بالواحة والتي تحيط بها مقبرة كبيرة المساحة من كل الجهات الأربع يدفن فيها أهل تكموت وآيت براهيم المتواجدون بدوار توريرت وجل الابراهميين في هذه المقبرة الكبيرة التي يحيط بها سور يتراوح مابين مترونصف ومترين. وأمام صومعة مسجد اكادير مقورن يتواجد ضريح الولي الصالح سيدي افروخ. كما

مسجد أكادير مقورن العتيق

يحتوي المسجد على مرافق اجتماعية ضرورية للوضوء من النوع الكلاسيكي، وقاعة للصلاة مستطيلة الشكل مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصنفين من الأعمدة المربعة القصيرة مرتبطة بعضها ببعض أقواس أما المحراب فلا إضافة فيه، واستنادا على الحائط الجنوبي لهذه القاعة تنصب الصومعة التي تأخذ شكلا هرميا... ويوجد هنا أسلوب أمازيغي صحراوي، ازدهر في مجتمع الواحات الواقعة شمال الصحراء الجزائرية والذي يختلف عن الأسلوب المغربي[23].

قديما، بني مسجد أكادير مقورن بمواد محلية حيث استعمل الطابية والحجر في بناء الجدران والأعمدة والأقواس الداخلية لقاعات، منها قاعة الصلاة «لمقصورة» (Lmksourt) وقاعة الوضوء. كما اعتمد على جريد النخيل وعسفه لتسقيف القاعات. إلا أنه مع نهاية القرن 19م تم تغيير نمط البناء التقليدي إلى الشكل العصري الجديد الذي تستعمل فيه مادة الخرسانة كمادة أساسية في البناء، بحيث تم هدم جل المرافق الموجودة بداخل المسجد مع المحافظة على التصميم القديم للمسجد وبعض الأشكال الزخرفية، وخلال السنوات الماضية تم بناء جل مرافق المسجد بطريقة عصرية حديثة.

لقد تجاوز مسجد أكادير مقورن أدوارا تعبدية ودينية إلى وظائف اجتماعية واقتصادية وسياسية. إذ كان مركزا ونقطة التقاء لأبناء قبيلة آيت براهيم اللذين يأتون من جل المناطق والقبائل المجاورة. وقد أكدت الدراسة الميدانية أن بداية إقامة الحفل السنوي لأكادير مقورن تزامنا مع بداية رجوع إبراهيم بن لحسن بن عثمان الجد الاسمي لقبيلة آيت براهيم من بلاد التوات بالجزائر بعدما تعرض لخناق من طرف قبيلة كانت مستوطنة آندك في واحة تغجيجت وتكموت. ويعد الموسم السنوي «أكادير مقورن» أو تارامت مناسبة يجتمع فيه أبناء القبيلة لممارسة بعض طقوسها

نماذج من الخطارات الفلاحية الموجودة بواحة تغجيجت

وعاداتها وتقاليدها الاجتماعية والدينية. فالموسم الديني هو فرصة إلقاء طقوس اجتماعية وأخرى دينية، متمثلة أساسا في تعقيد أحوال المسجد والمدرسة العتيقة وجمع الهبات والمساهمات التي تكفل للمؤسستين ضمان استمراريتهما. كما أنه يشكل مناسبة لتبادل السلع والبضائع، ومن هنا تكمن الأهمية الاقتصادية لهذه المعلمة الدينية، إذ كان لليهود دور كبير في تطوير بعض الصناعات المعدنية بتكموت.

إلى جانب هذا، لازال موسم أكادير مقورن يؤدي وظيفة سياسية تتمثل في احتواء التجمعات السنوية التي يحتضنها، بالإضافة إلى اتخاذ القرارات وتحديد السياسات العامة والمهمة التي تسيرشؤون قبيلة آيت براهيم، وفي بلورة عوامل الانسجام بين مختلف مكونات القبيلة، بغية الحفاظ على تماسكها الاجتماعي واللغوي والحضاري وعلى مكانتها السياسية بين مختلف قبائل الثكنة الصحراوية. وعموما، يمكن اعتبار مسجد أكادير مقورن نواة قبيلة آيت براهيم، بحيث يعد من بين المؤسسات الدينية التي شيدت خلال الفترة المرابطية والتي لعبت أدوارا أساسية في تاريخ قبيلة آيت براهيم حسب دراسة دولاريول والمعلومات الميدانية المستقاة في عين المكان.

إجمالا، إن جل هذه المؤهلات الثقافية الدينية الموجودة بواحة تغجيجت، هي آثار مادية تعبرعن مدى اهتمام ساكنة تغجيجت بأمور الدين والدنيا، ومساهمتهم الهندسية العبقرية في فن العمارة الواحية والتي تنم عن العمق التاريخي للمنطقة وإشعاعها الروحي والثقافي المتجسد في التنوع الثقافي الديني، كالأضرحة والزوايا والمساجد والمدارس العتيقة.

5. الخطارات:

إن البحث عن تاريخ بناء الخطارات بواحة تغجيجت يذهب بنا إلى العودة إلى معرفة أصل هذه التقنية. فحسب العديد من الدراسات التي أجريت حول الخطارات، تنتشر هذه الأخيرة في العديد من مناطق العالم، بدءا من الهند والصين، مرورا بإيران وشبه الجزيرة العربية، وصولا إلى المغرب وإلى شبه الجزيرة الإيبيرية «إسبانيا»، كما نجدها أيضا بالبيرو وبواحات بيكا بشيلي وغيرها من المناطق والدول العالمية.

وحسب بعض آراء الباحثين والمهتمين بدراسة تاريخ الخطارت، نجد أن Goblo يرى بأن هذه التقنية تعود إلى الفترة المنجمية التي اكتشفها إنسان المعادن. أما الباحث Colin فيرى أن تاريخ الخطارات في المغرب ارتبط بإنجازها في حاضرة مراكش من طرف أهالي

نماذج من الخطارات الفلاحية الموجودة بواحة تغجيجت

واحات الصحراء بتوات وكورارة. ومن هنا حاولنا إعطاء فرضيات وتخمينات أولية حول تاريخ بناء الخطارات بواحة تغجيجت، فبناء على جل الدراسات التي أجريت حول المنطقة والتي ترجع مرحلة ازدهار واحة تغجيجت إلى فترة المرابطين واستقرارهم بهذا المجال الذي ينتمي إلى واحات وادنون، فإن تاريخ بناء هذه الخطارات يرجع إلى الفترة المرابطية أي القرن 11م .

بالإضافة إلى هذا، نجد طرحا ثانيا مفاده انتماء واحة تغجيجت إلى واحات درعة السفلى حيث استعمال ساكنة المنطقة مفهوم الخطارة يعد دليلا على إمكانية تأصيل هذه التقنية بالواحة. أما الطرح الأخير، نرجعه بالأساس إلى الأصل اليهودي أي استقرار اليهود بالمنطقة إفران الأطلس الصغير وتواجد الملاح فيه ومعرفتهم بالتقنيات المنجمية والنحاسية ربما يكون عاملا مؤديا إلى بناء هذه التقنية وهذا الطرح زكاه الأستاذ العجلاوي بقوله إن الخطارات بمنجم ايمضر الأطلس الصغير استعملت في المنجم كتقنية استخراج المياه الباطنية، والذي كان بدوره غنيا بالأحجار المعدنية كما أن تقنية الخطارة ليست غريبة عن المنطقة[24]. وتبقى جل هاته الأطروحات الأولية قيد البحث والنقاش مع الباحثين في هذا المجال، قصد معرفة وتحديد تاريخ هذا التراث الهيدورفلاحي.

وتتوفر واحة تغجيجت على عشرة خطارات يوجد بعضها بمجال أماون، ومنها تركي اكرامن، تركي الجديد، مي إكلكيزن، تجعرونت، أكادير مقورن، أكادير ادران، سيدي منصور. ويتراوح طول كل واحدة أزيد من 1000 متر، ويبلغ عدد آبارها ما بين 100 بئر إلى 150 بئر. ويمكن تصنيف الخطارات بمنطقة تغجيجت إلى صنفين:

- خطارات نشيطة: ومنها تركي ايكرامن، تركي إيزورن، اكادير مقورن، اكادير إدران.
- خطارات ضعيفة: مي إكلكيزن، تركي الجديد، سدي منصور،...

عموما، تعد هذه الخطارات من أهم التقنيات الفلاحية القديمة والمستعملة في استخراج المياه الجوفية إلى سطح الأرض، ومن بين الأساليب التقليدية المستعملة لسقي المشارت بواحة تغجيجت. فقد تم حفر هذه الخطارات من طرف السكان عن طريق العمل الجماعي أو ما يسمى بتوزي أي بالتويزة. وهي عبارة عن قنوات باطنية تقوم باستخراج مياه العين «الخطارة» من المنبع إلى الحقول الزراعية والمشارات، وتتخللها منافذ تستعمل لاستخراج الأوحال والأعشاب الزائدة في القناة وذلك لنظافة المجاري المائية، قصد

تسهيل عملية جريان مياه القناة حتى تسير بسرعة يمكن لها الوصول إلى الحقول الزراعية بالواحة. لقد اعتمد الإنسان المحلي في عملية الاستصلاح هذه الخطارات، على وسائل تقليدية ،كالفؤوس والقفف «تزكوين» بدءا من رأس العين «أفضنا» (Afdna) مرورا بالسواقي، وتنتهي الأشغال بالوصول إلى الشاريج. بالإضافة إلى، إزالة الأوحال والأشجار وتغطية الخطارات لحمايتها من الأتربة والفيضانات.

إن وجود هذه التقنية التقليدية دليل على وجود مؤسسة اجتماعية وإدارة ترابية محلية قوية داخل البنية الاجتماعية لواحة تغجيجت. وتتجلى أساسا في القبيلة أو«لجماعت ن ومان» التي تسهر على تسيير الشأن الفلاحي للقبيلة وتقسيم مياه الخطارات بشكل عادل بين أهالي المنطقة تفاديا للنزاعات والصراعات. هذا العمل يدل على عبقرية الإنسان المحلي وقدرته على تحمل المشقات وعلى خلق إبداع هندسي معماري محلي فريد.

عموما، تؤدي الخطارات بواحة تغجيجت أدوارا مهمة. فمن جهة، تقوم بتصريف المياه الجوفية نحو الخارج، ومن زاوية ثانية تؤدي قنوات تصريف المياه دورا مهما يتجلى في تهوية الورش أثناء إنجاز الأشغال وإزالة الأتربة والأوحال وكذا خلال إنجاز عمليات الصيانة أو النظافة. إلى جانب تسهيل الولوج إلى قناة تصريف المياه الجوفية في حالة الضرورة وتعليل عملية تبخر المياه[25].

التراث الثقافي المادي وآفاق التنمية المحلية بواحة تغجيجت:

تشكل التنمية المحلية الهدف الأساسي الذي يوحد كافة الفاعلين المحليين على أساس تشاركي وتشاوري فيما بينهم.«فخلق تحالف من فاعلين عموميين وآخرين خواص، منتخبين وغيرهم يشكل شرط اتخاذ القرارات ووضع سياسات فاعلة وناجعة»[26]. ولتحقيق تنمية محلية داخل واحة تغجيجت يجب اعتماد المقاربة التشاركية والنظرة الشمولية في التعامل مع الموارد التراثية بين الفاعلين المحليين والمؤسسات الحكومية قصد بلورة المشاريع المدرة للدخل ومحاربة الفقر والإقصاء والتهميش والفوارق الاجتماعية والمجالية.

ويعتبر تثمين التراث الثقافي المادي عن طريق الحفاظ والترميم والصيانة والتجديد بمختلف أصنافه من بين الأسس التنموية في البلاد. إذ يعد التراث إحدى الركائز المعتمدة في مسلسل التنمية المحلية، وذلك بالعمل والتركيز على تنوع الأنشطة المدرة للدخل والتكيف مع الوسط الطبيعي والمحيط الثقافي للسكان، ومراعاة الذاكرة الجماعية والهوية المحلية والاهتمام بالموارد الطبيعية التراثية باعتبارها عناصر بالحفاظ عليها يمكن تحقيق تنمية محلية مستدامة.

إن مفهوم التراث الثقافي المادي لا يحدد إلا عبر التثمين وتحسين الواقع الاجتماعي والاقتصادي للسكان، وكذا تفعيل مجموعة من البنيات السوسيو-اقتصادية دون المس بالتوازنات الثقافية المادية للواحة. فالتراث الثقافي المادي هو قيمة حضارية وإنسانية مشتركة بين الجميع، حيث يعبر عن هوية ووعي الجماعة بمكوناتها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بالإضافة لكونه موردا اقتصاديا قادرا على خلق تنمية محلية وتحسين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لسكان المنطقة.

ومن هنا يمكن اعتبار أن مجال التراث والثقافة عامة عناصر فاعلة في التنمية المحلية المستدامة، فالروابط المتبادلة بين ما هو اجتماعي وثقافي واقتصادي وايكولوجي يمكن لها أن تتمظهر بشكل جلي. فإذا كانت الجماعة القروية والجمعيات المحلية قد تركت التدخل الفعلي في مجال التراث خلال السنوات الماضية، فإنه يلاحظ مؤخرا بأن قطاع الثقافة والتراث بدأ ينال نصيبه من الاهتمام، وأصبح موضوعا أساسيا للتنمية المحلية ولوضع السياسة الثقافية المحلية من طرف الإدارات الجهوية والوطنية والمحلية التي لها القدرة

على المحافظة والحماية على ما تبقى من التراث الثقافي المادي واللامادي الواحي وعلى إدراك قيمته وأهميته في العملية التنموية داخل الواحات.

1. إستراتيجية تثمين التراث الثقافي المادي بواحة تغجيجت:

يعد التراث المادي المحفز للطاقات المنتجة من أجل تنمية مندمجة ومستديمة. لهذا الاعتبار أصبح التراث يشكل بعدا أساسيا في التنمية بصفة عامة والتنمية المحلية بشكل خاص، ومكونا من مكونات التهيئة المجالية، حيث يقتضي الصيانة والتثمين في إطار نظرة شمولية تأخذ بعين الاعتبار، رصد مختلف التفاعلات بين التراث وباقي القطاعات، كالثقافة والصناعة التقليدية والسياحة،...الخ.

إن تثمين التراث وتعبئته مسألة ملحة في وقتنا الحاضر، هذا ما جعله مكونا أساسيا في سياسة إعداد التراب، إذ أولاه التصميم الوطني لإعداد التراب والتنمية المستدامة عناية كبيرة. وترتكز هذه السياسة على انتهاج مقاربة مندمجة لصيانة التراث تقوم على نسق متكامل من التدابير والإجراءات الهادفة إلى ضمان استمراريته في محيط طبيعي وبشري ملائم، يتم توظيفه توظيفا عقلانيا للاستفادة من منافعه حاضرا ومستقبلا، وذلك عبر:

1. إصدار قانون توثيق التراث وحمايته، بالاعتماد على مجموعة من التدابير التقنية والقانونية والتنظيمية، التي يتعين تحديدها، أخذا بعين الاعتبار كون التراث يشكل جزءا لا يتجزأ من النسق الاقتصادي والاجتماعي والبيئي.
2. حماية التراث يحين ويكمل القوانين القائمة، ليتخذ كمرجعية لتصنيف مكونات التراث بغية المحافظة عليها[27].

ومن هذا المنطلق يعد إدماج التراث في مسلسل التنمية ضرورة قصوى، عبر تعبئة مختلف مكوناته الثقافية والطبيعية والمعمارية، وذلك من أجل المساهمة في التنمية المحلية المستدامة.

انطلاقا من تشخيص الوضعية الراهنة للمؤهلات الثقافية المادية بواحة تغجيجت، تم العمل على صياغة مجموعة من المحاور الأساسية لإستراتيجية تنموية ثقافية محلية بالواحة، الغرض منها المساهمة في رفع الإكراهات والمشاكل عن مكونات التراث الثقافي المادي وإدماجه في مخططات التنمية المحلية. ومنها ستة محاور كبرى وهي على الشكل الآتي:

- **المحور الأول: التحسيس، والتوعية:**

Sensibilisation

1. تنظيم حملات تحسيسية حول موضوع «التراث الثقافي المادي بواحة تغجيجت» لجميع الفئات والشرائح.
2. نشر الوعي لدى الساكنة المحلية بقيمة التراث وبأهمية الحفاظ عليه.
3. عقد ندوات وطنية وجهوية ومحلية حول التراث الثقافي المادي بصفة خاصة والتراث الثقافي بشكل عام.
4. تقديم محاضرات علمية ولقاءات تواصلية حول التراث والتنمية.
5. القيام بدورات وأيام تحسيسية ودراسية في مواضيع ذات صلة بالموضوع: التراث الثقافي، السياحة، التنمية المحلية.

- **المحور الثاني: التربية والتكوين مع تشجيع الدراسات والأبحاث العلمية**

Education, Formation, avec Travaux D'études et de recherche scientifique

1. التربية والمحافظة على التراث وتقوية الانتماء والهوية.
2. تكوين الباحثين والفاعلين والمنتخبين في القطاع الثقافي والتراثي من أجل هيكلة القطاع.

3. إدماج مادة التراث الثقافي المادي واللامادي في المقررات الدراسية كمادة الشأن المحلي سابقا.
4. تشجيع إنجاز دراسات ميدانية تهتم بالتراث الثقافي المادي بواحة تغجيجت والواحات المغربية والعربية.
5. تشجيع الباحثين وطلبة الواحة بالاهتمام بهذا الموضوع.
6. دعم البحوث والدراسات التاريخية والأركيولوجية والسوسيولوجية حول الواحة.
7. استقبال بعثات علمية من الجامعات والمعاهد الوطنية والدولية لتشجيع البحث العلمي بالواحة.
8. إحداث جمعية خاصة بالباحثين تجمع بين جميع التخصصات: الأركيولوجيا والتاريخ والسيوسلوجيا، الهندسة.
9. إنجاز خرائط جغرافية للمؤهلات الثقافية المادية، ورسم مسارات ومدارات سياحية داخل الواحة.

- **المحور الثالث: التنشيط، الإعلام، النشر**
  Animation, Media, Diffusion

1. إنجاز أشرطة وثائقية تعرف بالتراث الثقافي المادي واللامادي للمنطقة: (النقوش الصخرية، القصبات، القصور، الزوايا والمدارس القرآنية، الخطارات،...)
2. إنجاز مطويات تعرف بالمؤهلات الثقافية المادية لواحة تغجيجت.
3. بث برامج ثقافية ووثائقية ذات صلة بالتراث الثقافي المادي بواحة تغجيجت من خلال المنابر الإعلامية.
4. نشر الأبحاث العلمية والثقافية والأعمال الميدانية.

- **المحور الرابع: الترويج، التسويق** Promotion,

1. وذلك عبر تسويق المنتوج الثقافي المادي عبر شبكات الإعلام والتواصل، والتعريف به جهويا ووطنيا ودوليا.
2. إنشاء بوابة ألكترونية تعرف بأهم الموارد التراثية والسياحية داخل المنطقة، وما تزخر به من تراث طبيعي وثقافي.
3. خلق مكتب التواصل الثقافي داخل واحة تغجيجت وباقي الواحات المغربية، يهتم بالتعريف وترويج المنتوج الثقافي المحلي.

- **المحور الخامس: السياحة الثقافية المحلية والمستدامة**

Tourisme culturel local et durable

يشمل هذا المحور عدة نقط ومقترحات أساسية ومنها :

1. تشجيع السياحة الواحية الثقافية والصحراوية عبر إنشاء دار الضيافة، فنادق، مطاعم..
2. إنشاء جمعيات تهتم بالشأن السياحي، باعتبار السياحة الثقافية الواحية مدخلا أساسيا لتحقيق تنمية محلية مندمجة.
3. تشجيع مبادرات المتاحف الاثنوغرافية، بناء دار الضيافة لاستقبال الأجانب وتوفير البنيات التحتية اللازمة للسياح.
4. إحداث فضاءات ومحطات الاستراحة والتنشيط الثقافي بالقرب من الخطارات، القصبات، المواقع الأركيولوجية.
5. دعم مشاريع التنمية الثقافية والسياحية بالمنطقة.

- **المحور السادس: التمويل، والتسيير**
  Financement, Gestion

يتضمن هذا المحور مجموعة من المقترحات:

1. إنشاء الصندوق المحلي للعمل الثقافي، كمحاولة رسمية لخلق إطار مؤسساتي وقانوني يسعى إلى حماية وتثمين قطاع التراث الثقافي المادي واللامادي.
2. البحث عن شركاء وممولين جدد في ميدان الثقافة والتراث سواء محليا ووطنيا ودوليا.

3. وضع خطة منهجية طويلة المدى وإيجاد الحل للجانب القانوني والمادي.

4. أخذ المبادرة من طرف الجماعة القروية والفاعلين المحليين للمحافظة على التراث الثقافي المادي.

2. التراث الثقافي المادي الواحي رافعة للتنمية المحلية بالمجتمعات الواحية:

يعتبر التراث الثقافي المادي بالمجال المدروس دعامة أساسية لتحقيق تنمية محلية حقيقية، إذ إن إنعاش قطاع الثقافة والتراث سيمكن واحة تغجيجت من تحقيق عدة أهداف أهمها المحافظة على استقرار السكان، والحد من ظاهرة الهجرة، وتطوير الاستغلال الفلاحي، وأخيرا توسيع الأنشطة والخدمات الاجتماعية ..الخ.

ومن هنا تكمن أهمية الموضوع، انطلاقا من كون التراث وسيلة فعالة في تحقيق تنمية محلية ومستدامة بالمجال المدروس، حيث سيمكن هذا القطاع الثقافي التراثي من خلق فرص جديدة للشغل، كما سيساهم من جديد في إنعاش قطاع الفلاحة والصناعة التقليدية القروية التي عرفت اندثارا متزايدا بسبب الجمود الذي أصاب القطاع التنموي بالواحة. كما أنه سيكون بمثابة فرصة حقيقية لربط مجموعة من المواقع الأثرية والتاريخية بمجموعة من التجهيزات التحتية كتعبيد الطريق والربط بالكهرباء والماء.

وتجدر الإشارة إلى أن التراث الثقافي المادي كفيل بدعم اقتصاد الواحة عن طريق السياحة وذلك بإزالة الإكراهات والمشاكل التي يعاني منها القطاع من خلال إبراز المؤهلات الثقافية المادية واللامادية. بالإضافة إلى أن إمكانية توظيف المؤهلات الثقافية المادية في المسلسل التنموي المحلي، باعتبارها أداة فعالة في العملية التنموية برمتها، سيؤدي إلى تحقيق هدفين مهمين في نفس الوقت وهما المحافظة على التراث باعتباره جزءا من الهوية المحلية والوطنية، وتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية عبر إشراك جميع الفاعلين التنمويين. كل هذه المعطيات ستكون لها انعكاسات إيجابية على مسلسل التنمية وستدفع بالمنطقة إلى الأمام إذا ما تم الأخذ بعين الاعتبار.

ووعيا منا بدور التراث في التنمية المحلية، فإن واحة تغجيجت ستشكل خلال السنوات القادمة قبلة جديدة للسياح الأجانب والمستثمرين السياحيين، نظرا لزخم المؤهلات التاريخية والعمرانية والأركيولوجية والفلاحية التي تتوفر عليها الواحة. كما أنها ستكتسب شهرة وطنية ودولية، هذا ما يفرض على الجماعة الترابية وجمعيات المجتمع المدني الأخذ بزمام الأمور وتضافر الجهود قصد توفير أرضية ثقافية وتنموية للمستثمرين الأجانب وللسياح، إيمانا منا بدور الأنشطة السياحية كمورد اقتصادي مهم ينضاف إلى بنية النسيج الاقتصادي الواحي على المستوى المحلي والإقليمي والجهوي ولم لا الوطني والدولي.

خلاصة:

وفي ختام هذه المقالة العلمية، نخلص إلى أن واحة تغجيجت، كغيرها من المجالات الواحية الصحراوية، تتوفر على مؤهلات ثقافية مادية غنية ومتعددة الروافد تكسبها خصوصيات متفردة تحتاج إلى التثمين والصيانة. وهذه مسؤوليتنا جميعا كباحثين ومتخصصين في مجال التراث، والتاريخ، والسوسيولوجيا. فمن خلال الدراسة التحليلية يتضح جليا أن من شأن المؤهلات التراثية المادية الغنية لواحة تغجيجت تحقيق تنمية محلية شاملة. ولذا يلزم توفير الحماية القانونية في مسلسل المخططات المحلية والجهوية يضمن رد الاعتبار لتراثنا العريق والحفاظ عليه وتثمينه.

وكما يتضح أن واحة تغجيجت لها من المؤهلات المادية ما يؤكد أهميتها وقيمتها الثقافية والحضارية والإنسانية. غير أن قطاع التراث بهذه المنطقة ما زال يتخبط في مجموعة من الإكراهات والمشاكل لعل أهمها قلة الوعي لدى ساكنتها، بالإضافة إلى غياب إستراتجية واضحة للمحافظة وتثمين المواقع الأثرية.

لقد أصبح من الضروري تطبيق أدوات وآليات وعمليات جديدة لحماية هذه الثروة الثمينة قصد الحفاظ عليها واستغلالها في الميدان السياحي والاقتصادي، قصد تحقيق تنمية محلية حقيقية، تتركز بالخصوص على المؤهلات الثقافية المادية قوامها التراث الاركيولوجي والمعماري والفلاحي.

ويمكن تحقيق هذه الأهداف بوضع استراتيجيات ومخططات تعبوية وسن قوانين زجرية تكون مكملة للقوانين المتوفرة وطنيا ودوليا لتحقيق هدف المحافظة وصيانة التراث الثقافي. باعتباره مرجعية تاريخية وثقافية حاسمة في تقوية الشعور بالهوية والانتماء وعامل اطمئنان وسكينة في ظل التحولات الاجتماعية والاقتصادية والمجالية التي يعرفها المجتمع الدولي، بحيث أصبحت جل شعوب وأمم العالم أمام وضعية تفرض عليها مجموعة من التحديات للرفع من اقتصادها، مما يحتم عليها بالضرورة استغلال مواردها التراثية بهدف الحفاظ على هويتها وحماية ثوابتها وتقوية مناعتها أمام تصاعد تيار العولمة ومواجهة المنافسة الخارجية وتأمين حاجيات الأجيال الحالية وضمان سبل العيش الكريم للأجيال المقبلة.

ومن خلال دراستنا لدور التراث الثقافي المادي في التنمية المحلية، تبين لنا أنه سيشكل دعامة أساسية في تنمية الواحة، إذا ما تم الوعي بأهميته وحسن استغلاله في المخططات والاستراتيجيات التنموية، ولعل ما يؤكد ذلك هو كون الواحة تتوفر على مؤهلات تاريخية وثقافية تتمثل في القصبات والقصور التي لعبت منذ القدم دور صلة وصل بين شمال إفريقيا وإفريقيا جنوب الصحراء، عبر تأمين القوافل التجارية العابرة للواحة تغجيجت والقادمة من منطقة تندوف في اتجاه لمطة وتكاوست واكادير. وكذا نقوش صخرية، ومآثر دينية، ومنشآت فلاحية، التي تؤرخ لفترات وحقب زمنية قديمة كان لها دور حاسم في التاريخ الاجتماعي والثقافي والديني لواحة تغجيجت خصوصا ووادنون عموما.

الهوامش:

1. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر،أكادير، لماذا واحات باني"، واحات باني: العمق التاريخي ومؤهلات التنمية. منشورات الكلية. الطبعة الأولى، 1999 ص24.
2. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكادير، واحات وادي نون بوابة الصحراء المغربية الطبعة الأولى، 1999 ص20.
3. مصطلح محلي أمازيغي يتداول بين جميع مختلف شرائح المجتمع الواد نوني.
4. عبد العزيز، بن عبد الله. "الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية معلمة المدن والقبائل". سنة 1977. ص71.
5. مكان يقع في الجنوب الغربي لواحة تاغجيجت.
6. سيدي حساين: ولي صالح وعالم يقال أنه أسود اللون وهو من أقطاب الناصرية، أسس سوق تاغجيجت خلال القرن 16م- حسب الرواية الشفهية.
7. Alfred Le chatelier, Tribus du sud Ouest marocain Basins côtiers entre Sous et Draa , Parais 1891, p 74.
8. Paul Marty, les tribus de la haut Mauritanie, publication comite de l'Afrique français, Parais 1915, P 69.
9. مقابلة مع الحاج الحسين. ض، 88 سنة.
10. تحريات ميدانية من مصلحة الأرصاد الجوية بتغجيجت، أبريل 2014.
11. Youssef boukbot, George onrubia pintado; Néo-lithique, protohistoire, archéologie islamique et ethnoarchéologie du sous tekna, patrimoine culturel matériel dans la région Sous-Massa-Draa, coordonne par ait hamza, el ouafi nouhii, publication IRCAM colloques et séminaires n 35, p 77.
12. R. Ricard: une forteresse Maghrébine de l'Anti-Atlas 11 siècle. Édition 1937, p 16.
13. موسوعة معلمة المغرب الأقصى، الجزء الرابع ص 1127.
14. مصطفى ناعمي، مادة تاغاجيجت، معلمة المغرب، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر مطابع سلا 1992 ج 6 ص 2069
15. D.Jacques – Meunie, Le Maroc Saharien Des Origines Au XVI siècle, volume1 , 1982 p 277.
16. De la reulle, Les Tekna Berbérophones du haut oued Seyed les id Brahim et leurs tributaires, C.H.E.A.M,

université de Paris, N457, 1941, p 4.

17. استنتاجات توصلت إليها حفريات أثرية التي قام بها فريق مشترك مغربي إسباني في علوم الآثار والتراث على امتداد مجرى واد نون.
18. تحريات ميدانية أبريل 2012.
19. زعيم الدولة المرابطية بالمغرب، يعود أصله إلى منطقة تمنارت والتي تبعد عن واحة تغجيجت بحوالي 60 كيلومتر شرقا.
20. De la reulle, ibd, p9.
21. مقابلة مع الحبيب م 71 سنة.
22. De La reulle, ibd, p 42.
23. De La reulle, ibd, p 42-43.
24. المساوي العجلاوي، تقنيات استخراج المياه الباطنية في مناجم الفضة بالمغرب، الماء في تاريخ المغرب، سلسلة ندوات رقم 11 منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق مطبعة المعارف الجديدة الطبعة 1996، ص 111.
25. مقابلة مع فلاح محمد.ع. 52 سنة.
26. بوشتى الخزان، محمد حمجيق"المدينة القديمة بفاس تراث إنساني بين التهميش والإنقاذ"، مجلة دفاتر جغرافية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس، مطبعة أنفو-برانت، العدد 2، دجنبر 2005, ص.30.
27. مديرية إعداد التراب الوطني الميثاق الوطني حول إعداد التراب الوطني, الطبعة الأولى 2001 ص 53.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- بوشتى الخزان، محمد حمجيق" المدينة القديمة بفاس تراث إنساني بين التهميش والإنقاذ"، مجلة دفاتر جغرافية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس، مطبعة أنفو-برانت، العدد 2، دجنبر 2005.
- عبد العزيز بن عبد الله، "الموسوعة المغربية للأعلام البشرية والحضارية معلمة المدن والقبائل"، سنة 1977.
- مديرية إعداد التراب الوطني الميثاق الوطني حول إعداد التراب الوطني, الطبعة الأولى 2001.
- المساوي العجلاوي، تقنيات استخراج المياه الباطنية في مناجم الفضة بالمغرب، الماء في تاريخ المغرب، سلسلة ندوات رقم 11 منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق مطبعة المعارف الجديدة الطبعة 1996.
- مصطفى ناعمي، مادة تاغاجيجت، معلمة المغرب، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر مطابع سلا 1992 ج 6.
- موسوعة معلمة المغرب الأقصى، الجزء الرابع.
- واحات باني: العمق التاريخي ومؤهلات التنمية، تنسيق: حسن بنحليمة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر أكادير سلسلة الندوات والأيام الدراسية، أعمال ندوة طاطا، 15-16-17 مارس 1995، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى 1999م.
- واحات وادي نون بوابة الصحراء المغربية، تنسيق: حسن بنحليمة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن زهر أكادير، سلسلة الندوات والأيام الدراسية، أعمال الندوة الوطنية 9-10-11 نونبر 1995، مطبعة الهلال العربية للطباعة والنشر الرباط، الطبعة الأولى 1999م.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- Alfred Le chatelier, Tribus du sud Ouest marocain Basins côtiers entre Sous et Draa , Parais 1891.
- D.Jacques – Meunie, Le Maroc Saharien Des Origines Au XVI siècle, volume1 , 1982.
- De la reulle, Les Tekna Berbérophones du haut oued Seyed les id Brahim et leurs tributaires, C.H.E.A.M, université de Paris, N457, 1941.
- Paul Marty, les tribus de la haut Mauritanie, publication comite de l'Afrique français, Parais 1915.
- R. Ricard : une forteresse Maghrébine de l'Anti-Atlas 11 siècle. Édition 1937.
- Youssef boukbot , George onrubia pintado ; Néo-lithique, protohistoire, archéologie islamique et ethnoarchéologie du sous tekna, patrimoine culturel matériel dans la région Sous-Massa-Draa, coordonne par ait hamza, el ouafi nouhii, publication IRCAM colloques et séminaires n 35.
-

الصور :

- الصور من الكاتب.

فضاء النشر

قراءة في كتاب
«الفولكلور والبحر» 218

قراءة في كتاب
أنثربولوجيا العواطف:
في العلاقة العاطفية للإنسان بالعالم 224

قراءة في كتاب «الفولكلور والبحر»

تأليف / هوراس بيك - ترجمة / أحمد حمدى - مراجعة وتقديم وتحليل / صفوت كمال

أ. محمد محمود فايد - مصر

نعلم جميعا الأهمية الفائقة للبحار كجزء أساسى يشغل 71 ٪ من الكرة الأرضية، بكل ما يحمله من تراث وفولكلور وما يؤديه من إعاشة ووظائف إنسانية، إضافة لكونه مجالا خصبا للأساطير والحكايات والملاحم، من الأوديسة والإلياذة، إلى حكايات السندباد وجنيات البحر وغيرها؛ ففي العام 2003م أصدر المجلس الأعلى للثقافة، ضمن المشروع القومى للترجمة، الكتاب رقم 617 «الفولكلور والبحر»، تأليف / هوراس بيك (1920 - 2003م) ترجمة / أحمد حمدى محمود، مراجعة وتقديم وتحليل / صفوت كمال - يرحمه الله. يضم الكتاب مقدمة و14 فصلا وخاتمة، توثق لفولكلور البحر بجهد غير مسبوق يلقي الأضواء على العديد من المأثورات الشعبية البحرية، راصدا الكثير من نصوص الحكايات والأغاني والخرافات التي تدور حول السفن والأسماك ولغة البحر ومأثورات الطقس والملاحة والفنون والرسم ونماذج من البشر والكائنات

والخوارق وعرائس البحر والحيات والجزر المسحورة. ترجع أهمية الكتاب إلى ندرة الدراسات الفولكلورية البحرية، رغم أن سبعة أعشار الأرض محيطات وبحار تربط العالم، وتتأثر بها كل الشعوب في شتى المناحى والمعتقدات وغيرها، مما دفع المؤلف لعبور الأطلنطى في 28 رحلة، إضافة لبحار أخرى بهدف فهم تلك العلاقات الإنسانية. ينطلق المؤلف من قدرة العقل على الاستجابة لمثيرات تلعب الخرافة فيها دورا كبيرا، حيث يرى أن البحار أفضل المناطق الفولكلورية، لأدائها العديد من الوظائف للإنسان؛ ويرى المترجم أن الكتاب من الأعمال القليلة عن فولكلور البحر، حيث يقدم جزءا مهما من الثقافة الشعبية البحرية الغربية، التي تكشف «تشابهها بثقافتنا الشعبية، رغم خصوصية كل ثقافة، حيث جمع المؤلف من فم الإخباريين، العديد من المأثورات والمعلومات الثرية ذات الطبيعة المعرفية النادرة ومكوناتها التي ترتبط بعادات الشعوب ومعتقداتها وطقوسها وغيرها»؛ والكتاب – في رؤية كاتب هذه السطور المتواضعة – كتاب ملهم، ربما لتشابه عمل والده – مع بطل الكتاب (المؤلف) – كبحار بالسفن التجارية الأجنبية، لأكثر من عشرين عاما، تدرج خلالها من «نصف بحار» إلى «بحار» إلى «ريس بحارة»، مرتحلا حول نصف العالم – دون مبالغة – الأمر الذى يشعر معه كاتب هذه السطور، بانتمائه إلى تلك العوالم الزاخرة واهتمامه بمعلوماتها المثيرة، التي تستجلي الكثير من موضوعات وروافد الفولكلور البحري ومواضعاته الثقافية. استعرض المؤلف الطبيعة البحرية وآثارها البيئية والثقافية على البحارة والقراصنة والتجار والمخلوقات، بدءا من علاقته بالفولكلور منذ السادسة من عمره حين كان يزرع ويحصد ويحلب الأبقار ويصطاد الأسماك بمزرعة والده بالريف الأمريكي، ويسمع حكايات الفلاحين والصيادين، إلى دراساته الفولكلورية ورحلاته حول العالم وأستاذيته بثلاث جامعات، عارضا العديد من التفاصيل التي تضيف للكتاب قيمة علمية وأهمية فنية، يحسب له – معها – دقته ومثابرته ودأبه في التتبع الميداني والرصد والتوثيق ل37 عاما

من الدراسات والرحلات بالجزر الاسكندنافية وجزر الهند الغربية واسكوتلندا، مما ميز تكوينه العلمي ومواد كتابه التي تحمل عنف البحر، حيث تشبه حياة الفولكلور البحري - في رؤيته - «حياة الموجة العارمة التي تتجمع وتعلو لأقصى ارتفاع ثم تندفع باتجاه الشاطئ وتتحطم، لتعود وتتشكل من جديد، كذلك الفولكلور، ينبع من مأثورات دقيقة عديدة تتجمع على أحداث أخرى في كتلة ذات كيان خاص ثم تتفتت لقطع، تعود لتتشكل من جديد بشكل مغاير، وهكذا تتكرر العملية، لما تحمله البحار منذ فجر التاريخ من أجناس وكائنات وثقافات وإبداعات تتداخل وتتواصل وتتعدد تبعا لمهارة الرواة فنيا وأساطيرهم»، إضافة لاستعانته بالعديد من الوثائق والمراجع، «فعلم البحر أكثر من علم البر» طبقا لابن ماجد، لذلك نجد ما يقابل موضوعات المؤلف، من موضوعات عربية عديدة، بل وجامعين للمأثورات والفولكلور البحرى العربى، مثل د/ حسين فوزى في سلسلة كتبه في أدب الرحلات بعنوان «سندباد»، أو في دراسة د/ أحمد محمد عطية بآداب القاهرة «أدب البحر» التى أوضح من خلالها العديد من كنوز تراثنا ومأثوراتنا البحرية، منذ أحمد بن ماجد وابن بطوطة والمسعودى والقزوينى، والكثير من الرحلات العربية القديمة، إنطلاقا من ميناء صحار العمانية والبصرة العراقية وغيرهما، إضافة لصناعة السفن والغوص على صيد اللؤلؤ والأغانى والموسيقى والحكايات البحرية كحكايات السندباد البحري في «ألف ليلة وليلة»، ورغم أن كل ذلك جيد إلا أنه لا يكفي في رؤيتنا المتواضعة لبحوث الفولكلور البحري العربي، خاصة إذا عرفنا أن صناعة السفن ظهرت منذ السومريين واستخدمها جلجامش في الرحلة التي أفصحت عن طوفان سيدنا نوح، ثم استخدمها الفينيقيون من المشرق إلى المغرب عبر المتوسط، ثم الفراعنة من الشمال الى الجنوب، مما إرتقى بالفن البحري العربي والمصري بشكل حقق نسق ثقافيا

بحريا متكاملا ارتقى بالإنسانية، لذلك نحن بحاجة ماسة إلى الدراسات الفولكلورية التي تهتم ببحارنا وأنهارنا كخطوة مهمة على الطريق، رغم دراسات العالم الفولكلوري الجليل د/ أحمد على مرسي في أغاني الصيادين ببحيرة البرلس المصرية، ومؤخرا دراسات د/ محمد غنيم عن فولكلور البرلس بآداب المنصورة؛ وذلك قبل أن نفاجأ بتوثيقها في سجلات وأرشيفات دول أخرى على أنها تراثهم، فالتوثيق في رؤية د/ مصطفى جاد، هو «الأمل الباقي لنا عربيا»، كي نحافظ على ثرواتنا وكنوزنا البحرية، وكي يمكننا توظيفها واستلهامها إبداعيا وفنيا قبل أن تندثر أو تشوه أو تنتحل؛ وكتاب «الفولكلور والبحر» - في رؤيتنا المتواضعة - يلهمنا كباحثين بالعديد من الأفكار والموضوعات البحثية الميدانية التي لو اجتهدنا قليلا لتشكلت لدينا بحوث وكتب ورسائل أكاديمية غير مسبوقة، تضيف الكثير للمكتبة العربية والعالمية، الفولكلورية والأدبية والموسيقية.

بناء السفن وأسماء البحار واللغة

عرض المؤلف في الفصل الأول، لتاريخ صناعة السفن والقوارب، موضحا أن بناءها يختلف من مجتمع لآخر، طبقا لأنواع الأخشاب وطرق تصميمها الشعبية وتصنيعها، التي هدفت في المقام الأول إلى واحدة من ثلاث خصائص : بناء قارب قوي لا تكسره الرياح العاتية - خفيف بحيث يقفز فوق أشد البحار اضطرابا - سريع لينفلت من العواصف بأقل خسائر، ويعتمد ذلك على العادات والمعتقدات والأغراض وظروف البحار والموانئ بل والأساطير والقصص والمأثورات الشعبية؛ وفي الفصل الثاني سعى هوراس بيك إلى تنظيم أسماء الأعلام التي تحدد بحار وموانئ وسواحل أمريكا الشمالية والجزر البريطانية، موضحا مدى الاختلاف بين الأسماء في البحر عن الأسماء في البر، وأن هناك قواعد وأسس لتلك الأسماء في كل من العالم القديم والعالم الجديد، ففي الأخير سميت بأسماء القديسين، التي ابتعد عنها الإنجليز لكونهم بروتستانت، فأسموها بأسمائهم بل وصاحب ذلك بعض الحكايات التي تزداد تعقيدا وتفصيلا في العالم الجديد، في حين وقفت ضد بعض التسميات عوائق ملاحية ومآس، فظلت بعض الأماكن دون أسماء حتى ق 19م. في الفصل الثالث أوضح المؤلف لغة البحارة التي يستخدمونها في أعمالهم وإصطلاحاتهم البحرية، تبعا لمهام كل بحار، وبداية من تسمية كل قطعة بالسفينة أو بالقارب من أدوات وماشابهها، موضحا أهمية هذه المصطلحات في إنجاز العمل البحري على الوجه الأكمل، وأن الخطأ فيها ربما يؤدي لإغراق السفينة، لدرجة يحمل معها بعض البحارة كتيبات خاصة بها. يذكر كاتب هذه السطور - كإخباري - أن والده كان يحمل دائما نوتة لهذه المصطلحات بجانب بعض مراجع فنون البحر؛ فقد كانت المسميات تنبع من وظائفها، بل اكتشف «بيك» أن البحارة يسخرون من بعضهم، من سفنهم وأدواتهم، للتسلية حينما يفتقدون لوسائلها، باستخدام لغة خاصة تعبر عن عالمهم.

فولكلور الطقس والملاحة

في الفصل الرابع أوضح بيك مأثورات الطقس والمناخ، وأن رائحة الماء وطعمه ومدى وجود طيور وكائنات بحرية معينة، وسفن غارقة أمور تعين الربابنة والبحارة على تحديد طرق إبحارهم قبل أن توجد الخرائط والبوصلة المغناطيسية، وتساعدهم في الاستطلاع والتنبؤ بقدوم العواصف والأخطار؛ وأيضا بالاعتماد على كل معارف البحارة وحواسهم في قراءة حالة العمق والأصوات والرياح وحالة القمر ونوعية الكائنات والأعشاب ومدى قذارة البحر؛ ومع التطور استخدموا البارومتر ومواد الأرصاد الجوية وخبرائها، إضافة للراديو واللاسلكي والبوصلة بجانب طرق المعرفة المحلية؛ واستعرض في الفصل الخامس، طرق الملاحة البحرية كعلم وفن لقيادة السفن

ومدى قدرات الربان في إنجاح رحلته من خلال أدواته وبحارته واتخاذ القرار السليم في الوقت المناسب، ووضع الرجل المناسب في المكان المناسب، بل وحفظ التعليمات والمهام بكتابة البحار لها بصيغة أشعار وغنائيات ضمت العديد من خبراتهم وتعاملاتهم مع عالم البحار بفناراته وشمندوراته وكيفية دخول الموانئ.

موسيقى البحر وغنائياته وفنونه

في الفصل السادس استعرض المؤلف «أغاني البحر» كأكثر أنواع الإبداع الشعبي شيوعا بأشعارها ونوتاتها الموسيقية التي أبدعها بحارتها أثناء العمل وخلال الراحة، ورغم ذلك فإن تقدم التقنية الحديثة في الصيد جعلت الأغاني تتوارى مع الوقت نسبيا وأصبح جمعها وتسجيلها صعب، خاصة القديمة؛ وفي الفصل السابع أشكال الفن الأخرى كالرسم وحفر الأخشاب وعظام الأسماك وأشغال العقد والزخرفة ودق الوشم، وهي تختلف باختلاف ثقافات وقدرات وجنسيات البحارة ومعتقداتهم وخصوبة خيالهم.

كائنات وعرائس البحر

في الفصل الثامن استعرض بعض المخلوقات كـ«الفقمة والرجال الضخام»، والتي ارتبطت عند البحارة بالسحر والإحساس بالأخطار، خلال وجودهم وسط ضباب البحار مع ضعف الرؤية

لينشط الخيال، فنسبوا إلى بعض الكائنات بعض الصفات الإنسانية، التي لم تكن موجودة حقيقة، سوى في خيالاتهم واعتقاداتهم؛ وفي الفصل التاسع وهو من الفصول الطريفة، يذكر المؤلف واقع وخيال البحارة عن «عرائس البحر»، ذاكرا أن هناك اعتقادا بأنها شبه بشرية، في حين يذهب العلم إلى أنها ليست سوى عجول البحر التي تتشابه أعضاؤها التناسلية تماما مع الإنسان، سواء ذكرا أم أنثى؛ ويعتقد الناس أنها تعيش تحت الماء وتخرج للسطح من حين لآخر، ونادرا ما تخرج للشاطئ متنكرة بهيئة بشرية، وأن لها أثداء وشعر طويل ذهبي وذيل تغطيه القشور وعينان زرقاوان، وهي جميلة وعادة ما تجلس على الصخور المدببة والجزر الصخرية، ويروي البعض أنها تغني؛ ولقد أمكن جمع ما يردده الناس من غنائياتها، وتذهب الأساطير إلى أنه حين يستولي شخص على أحد أشيائها فإن لها أساليب انتقامية تصل لإغراق أعدائها، لذلك نادرا ما يسيء إليها أحد.

في الفصل العاشر، يذكر «الوحوش والحيات والجزر المسحورة» التي يعتمد مدى وجودها على بعض المخلوقات الواقعية التي عاشت في مراحل تاريخية معينة، وقام الخيال البشري بوصفها طبقا لإدراكه ومعتقداته السحرية، حيث هناك خيطا رفيعا بين الواقع والمعتقد الخيالي، فذكر بعض الإخباريين، رؤيتهم لحوت بحجم ثلاثة ملاعب كرة قدم وآخر طوله ميل ونصف.

العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية

في الفصل الحادي عشر استعرض المؤلف علاقة الخرافة بالعادة والمعتقد، فالخرافة إيمان راسخ، يختاره أو لا يختاره الإنسان خلال مدة زمنية، والمعتقد عكس الخرافة يعتمد على الأشياء الملموسة أكثر، أما العادات فأفعال وأعراف سلوكية اعتادها الإنسان، ويعتمد ذلك على مدى استبصاره وصفائه الروحي، كما يفرد المؤلف بعض الصفحات للطب الشعبي البحري، وبعض الممارسات التي تعتمد عليها صحة البحارة كارتدائهم الأقراط، وشربهم الصدأ الذى تكونه الأمطار داخل البراميل! وفي الفصل الثاني عشر يوضح الأدوار التي قام بها القراصنة وقادة سفن المجهود والمهربين بعد أن يأخذ القرصان ترخيصا رسميا بمهاجمة سفينة، موضحا أن هناك قرصانات من النساء أيضا.

الأساطير والحكايات والأشباح

في الفصل الثالث عشر عرض بعض الحكايات كأحد مصادر الترفيه والتدين عند البحارة، وذلك لاحتوائها على أخلاقيات معينة؛ وفي الفصل الرابع عشر «سفن الأشباح» استعرض عددا من الأساطير والقصص، منها أنه إذا غرقت سفينة دون أن تأخذ معها أيا من طاقمها أو ركابها، كان الاعتقاد الشائع أنها سوف تطفو من جديد وتبحر إلى الأبد، بحثا عن طاقم لتشغيلها ! وهو يؤكد في ختام دراساته، أنه لكي يكون الفولكلور في أحسن أحواله، فإنه يتطلب راويا قوي الذاكرة وبيئة ثرية؛ وحين ينظر المرء إلى الحدوتة في صفحة مطبوعة فإنها قد تكون كئيبة، ولكن حين يستخدم التذكر وحين يتأمل وجه الراوي والطقس والراوئح والكثير من التفاصيل الصغيرة الأخرى، تتولد لديه دلالة ومكانة تفوق السطور المطبوعة، وحين يكون الراوي والوقت مواتيين، يمكن أن تصبح الحدوتة متوسطة القيمة، حكاية عظيمة.

إن الكاتب وهو يعترف بأن الجمع الميداني للفولكلور لم يكن بالنسبة له مجرد متعة، بل أسلوب حياة ساحر يبحر بنا طويلا لنتعرف على الكثير من الخبرات، ونفهم عوالمها الشائقة، فنفسر غموضها تفسيرات شتى تربطنا بأناس طيبين وتقابلنا بآخرين أشرار، لكنهم بالمقارنة قليلون، ومن خلال الفولكلور سمح لنا بأن نسير مع أناس عظام.

قراءة في كتاب أنثربولوجيا العواطف:

في العلاقة العاطفية للإنسان بالعالم

د. عبد الفتاح شهيد - المغرب

التعبير عن العواطف هو الحديقة السرّية للذات، لكنه يظل مع ذلك غير منفلت اجتماعيا وثقافيا، ذلك لأن كافة الأفعال الإنسانية «تُحاك في نسيج عاطفي دائم»، والعواطف تُترجم من خلال السلوك والمواقف؛ وهي على وجه أدق اللحظات الأبرز للمشاعر. يستهدف كتاب «أنثربولوجيا العواطف: الوجود عاطفيا في العالم»[1] العلاقة العاطفية للفرد بالعالم، مجادلا بالخصوصيات الثقافية والاجتماعية والإرث الرمزي والإنساني، متوجها إلى الممارسات اليومية والعادات الهامشية/المهمشة والمواضعات الاجتماعية الأكثر رسوخا. وعلى أهمية الجسد في التواصل ومحورية «طقسية النظر» في التفاعل البصري فلا يمكن النظر إلى العواطف من زاوية بيولوجية خالصة تُعطّل أي علاقة بالمعنى؛ فالعواطف مثل اللغة تُكتب تبعا للطرائق الخاصة لعملية التنشئة الاجتماعية.

المصنع الاجتماعي للعواطف: الوجود خيط متواصل من المشاعر التي تتقلب بحسب الظروف والوضعيات والأحداث والوقائع، ويمتزج فيها القلب والعقل

وهو ما يميز الإنسان عن الحاسوب. حيث تتسرب العاطفة والإحساس في سلسلة زمنية متوالية تتشبع بما هو اجتماعي؛ فالعاطفة تتحلل في شباك الزمن وتتقلب تبعا لتقلبات الحياة الشخصية وأحوالها. وعلى الأرجح فإن بعض الحالات العاطفية فقط تفترض تحولا جسمانيا واضحا للعيان، وإلا فالسيرورة العاطفية تنبع من الإسقاط الفردي للمعنى على الوضعية، والتأويل الذي يقدمه الفرد هو الذي يحدد مضمون عاطفته. فليس الألم إحساسا بل هو أولا إدراك، وحِدّة الشعور بالألم يتحكم فيها سياق دلالته والمعنى الذي تضفيه الذات عليه. ولذلك ظلت الثقافة العاطفية متغيرة ومتطورة باستمرار عبر الزمان المتعاقب وعبر الثقافات المختلفة.

وبالإضافة إلى التاريخ تلعب «الأمكنة» دورا مهما في توجيه العواطف والتعبير عنها، كما في «حصة علاج نفسي» أو في «ملاعب كرة القدم» أو في «جوانب الطريق الضّاجّة بعد حادثة سير». كما يختلف السلوك العاطفي لدى الشخص بين كونه وحيدا في غرفته أو مع جماعة من الناس قريبين أو غرباء. فتتنامى العواطف أو تتلطف، ويمارس الناس دور التهدئة أو التهييج؛ «فالجماعة هي الأرض الخصبة للعواطف وتغيّراتها». وفي الثقافات المختلفة كانت هناك دائما «فضاءات اجتماعية» تستقبل التعبير عن العواطف التي لا يمكن عيشها علنا في مكان آخر. ومن زاوية أخرى تعتبر بعض الثقافات مواضِعَ مختلفة من الجسم مهوى لعواطف محددة، مثل الرئتين، والصدر، والكبد، والقلب...

في نقد العقل الطبيعاني: ثمة باحثون يصدرون عن رؤية بيولوجية للعالم، أفرزت رؤية فسيولوجية للأهواء والعواطف، تدرك الكائن البشري باعتباره جنسا لا باعتباره شرطا، فيمحي لديهم «البعد الرمزي» ويوسعون من مدى النقاش الكلاسيكي حول الفطري والمكتسب والبيولوجي والرمزي. وتستند هذه الرؤية، من بين ما تستند إليه، على ملاحظة تشريحية تجعل من «الغدة الصنوبرية» عضو ربط تتوحّد فيه المثيرات المختلفة، كما عند ديكارت في كتابه «أهواء النفس»، وعند الفنان التشكيلي شارل لوبرن الذي يؤكد في محاضرته عن التعبير عن العواطف أن آلية الأهواء عضلية ووجهيّة. ويعتبر كتاب داروين «التعبير عن العواطف لدى الإنسان والحيوان» أساس التحليل الطبيعاني للعواطف، بتحرره من الطابع الرمزي وطرحه لفرضية الاستمرارية بين الإنسان والحيوان. وهي نظرة طبيعانية «تمنح الإنسان مخزونا من العواطف سوف يتكرر على طول التاريخ بفضل قيمته التكيّفية»، وهو ما بدا أثره في الكثير من الدراسات التي جاءت بعد داروين، مجددة معجمه ومناهجه ومواقفه من المعطيات الاجتماعية والثقافية والرمزية، داعية إلى كونية التعبير عن العواطف من خلال الآليات العصبية والعضلية للجسم الإنساني.

يعترض جورج دوماس في كتابه «الحياة العاطفية» على الأطروحات الداروينية ويبين حدود وراثة تتوقف عندما لا تُنَمّيها التربية. و«أنثربولوجيا العواطف» عموما تنكر نظام «تشفير المُحيّا» هذا، وتجادل بأن التفاعل بين الأفراد في أي منطقة في العالم لا يوجد بين وجوه فقط، ذلك لأن العاطفة تتجسد في الجسم والصوت وليس في الوجه فقط. و«عواطف المختبر» التي تقدم مثل النباتات من غير صوت أو سياق أو حركة للجسد والأطراف لا يمكن أن تصف لنا العواطف الواقعية. «إن دعاة الكونية، يقول الكاتب، يوقفون زمن التعبير، وهم يجعلونه ثابتا ويشتغلون على المحيا لا على الوجه، وعلى الفسيولوجيا التشريحية لا على البدن؛ وهم يتغافلون عن كلية الجسد..». فليست العاطفة مادة ثابتة، ولا شيئا مصطنعا؛ إنها في الغالب مزيج منغمس في اضطرابات عالم لا يخضع لأي برنامج وراثي. والأبحاث الطبيعانية موسومة بمركزية عرقية عميقة، يتصدى لها الكاتب بحجج مختلفة من واقع العواطف لدى الأطفال والراشدين.

الجسد والتواصل:

يسعى الكاتب في هذا الفصل إلى إعادة النظر من منظور أنثربولوجي في مركزية اللغة في التواصل، فحركات الجسد خلال التفاعل غيرُ محايدة، والتربية هي التي تشكل الجسد وتُنَمذج الحركات وشكل الوجه وتُعلمنا الطرائق الجسمانية للتلفظ باللغة، والتواصل يفترض مع الكلام المقدارَ نفسه من حركات الجسد. وما درج عليه بعض الباحثين من المشابهة بين اشتغال اللغة واشتغال الجسد غير سليم، لأنهما مختلفان ولا يمارسان الدلالة بالطريقة ذاتها، فلا يمكن نقل الحركات والإشارات إلى مجال المكتوب، ولا يمكن أن تكون لحركات الجسد القدر نفسه من الصرامة التي لأبجدية اللغة. كما أنه لا يمكن الحديث عن لغة جسد ومفاتيح للحركات والإشارات خارج أي سياق أو علاقة؛ فالمظاهر الجسدية ليست شفافة، ومعاجم الحركات والإشارات قد تسقط في تجميد التعبيرات الجسدية في قدر وراثي من منظور عنصري.

تتخلل الملفوظ العديد من الحركات الإيقاعية لتغذيَ حضور الشخص في العالم، بجعل اللغة حية، ومنح المتكلم هيئة معينة. ومن حركات الجسد ما يضيف للكلام دقّة معينة ويمنحه تضاريسه وحياته؛ يجسد الجسد رمزية مهمة تجعله مانحا للمعنى للذات وللغير، ويَبرزُ دوره في تجسيد اللاوعي أكثر من اللسان. يقدم الكاتب «القبلة» نموذجا للاستدلال؛ حيث تخضع لقوانين صارمة تمنعها من التداول بوفرة ولها طقوس محددة ورمزيات خاصة. ففي العلاقة مع الطفل تغدو علامة على عاطفة دافقة كما قد تغدو حبيسة الارتياب والعنف، وعلى أبواب الزواج تؤكد رمزيا الارتباط بالغير والتزاما رمزيا ومودة متبادلة. توجد «القبلة» في نقطة محددة من اللقاء، ويصبح التقبيل على الخد في كل لقاء ذا أبعاد أخرى، بحيث يصبح السلام باليد أقل إزعاجا أو هو القاعدة، كما لم يعد من اللباقة اليوم تقبيل يد امرأة، بينما لا تزال القبلة الأخيرة على جبين الميت شكلا طقوسيا مستمرا، كما أن تقبيل الأرض سيعكس دوما عاطفة مَحبّة متمكنة. تمنح «القبلة» في الحياة اليومية تماسّا مباحا مع جسد الغير من أجل إرضاء مواضعات اجتماعية، وحده الحب تكون فيه القبلة بدون حدود لأنها لا حدّ لها غير المودة...

وكانت «جائحة كوفيد» فرصة أخرى أمام الكاتب لاختبار فرضياته حول الجسد والتواصل، ففي زمن الجائحة كان الفيروس هو العدو الأول الذي يجب تحصين الجسد الاجتماعي ضده، وغدا الجسد مجالا للهشاشة ومصدرا للتلوث. فتفككت طقوس التماس الجسدي، وتعززت الفردانية حين اعتبر الآخر خطرا على الذات. اضطربت كل الطقوس وتشبعت الروابط الاجتماعية بالالتباس والغموض، وأضحت كل منطقة في الذات وفي الروابط غير محمية؛ إنها هشاشة الجسد الإنساني التي تؤدي بالضرورة إلى هشاشة الروابط الاجتماعية والإنسانية.

وفي العلاقة بين العواطف والجسد يقف الكاتب مطولا عند بعض طقوس الحميمية وخصوصا «الفضلات»، ذلك لأن ما يؤاخذه الكاتب على الأدب والعلوم الإنسانية والدراسات الإثنولوجية هو أن الناس فيها يأكلون ولا يلفظون أبدا ما يأكلونه. وغالبا ما يكون الأمر حين تفرضه الظروف مصحوبا بالإحساس بالخجل والعار، كما في أدب السجون والحروب والمستشفيات... تُحاط الأنشطة العضوية بعناية خاصة في الكثير من الثقافات والمجتمعات، ويمكن أن تكون المواد العضوية للبشر وسيلة للحماية أو مصدرا للتحكم بعمل سحري يمنح سلطة الموت والحياة وتوجيه السلوك..

النظر والتفاعل:

«الشرط الجسدي للبصر يغوص بالإنسان في حمّام حسي مستمر»، والإلقاء بالبصر إلى الغير مؤثر وممارسة لسلطة معينة، والنظرة تجربة عاطفية، وتكون «النظرة» ثاقبة أو حادة أو قاسية أو ماكرة... في الأماكن العامة تتقاطع النظرات بغير ضرر، وهناك تقنين اجتماعي

لإلقاء النظر أو الإشاحة به، يجعل تمتيع العينين الهادئ أمرا مباحا، و«لامبالاة مُؤدّبة». في وسائل النقل العمومية والمصاعد وقاعات الانتظار يجعل القرب الجسدي نظر الآخر غير لائق، بحيث يسعى كل شخص إلى بذل مجهود للحفاظ على الحميمية...

خلال محاضرة أو عرض مسرحي تطفو نظرة المحاضر في القاعة وتتوجه أنظار المتفرجين إليه، وفي الغواية أو الترهيب يتم النظر إلى الشخص من غير توقف، وتكون الابتسامة ومتابعة حركات العينين نحو نقطة أخرى وسائل لرفع الحرج. وفي الغواية أو في نقاش محتدم أو في مقهى تصبح النظرات وسيلة للتنظيم والانسجام، وفي الغواية كل تبادل للنظر يخلق تواصلا أو يغلق قناته، وصَرف النظر يدل على لامبالاة، كما قد يدل على حرج، ولجودة النظر ومدته ووجهته دلالات لا تنقضي...

فالنظرة تضفي شرعية على العالم وعلى الناس، و«البصر» يمنح للحب قوة هائلة للوجود في العالم، كما أن نظرات الغيرة والعين الشريرة تمنح قوة رهيبة على التدمير. كما يمكن أن تكون النظرة مجالا لتصريف «المتخيلات العنصرية» ودافعا لقتل رمزي عن طريق شحنة حقد يتوجه بها العنصري إلى ضحاياه الذين لا يرى منهم غير مظهرهم الجسماني.

ضرورة الغير ومفارقة الممثل:

الإنسان خلال أعوامه الأولى هو الأفقر تجربة من بين الحيوانات، وتُعوّض التربية التوجهات الوراثية الناقصة، «فطفل العصر الحجري لا يزال يولد في كل لحظة في كل مناطق العالم»، وإذا أُهمل الطفل في أعوامه الأولى فإن الموت ينتظره. ورغم ضيق احتمالات التيه أمام الإنسان المعاصر فإن سلوك الأطفال المختطَفين والمهجورين أو ما يطلق عليهم مبالغة «أطفالا متوحشين» يبين آثار غياب الآخرين خلال السنوات الأولى لنمو الطفل، ودور الوسط في تشكيل الإنسان، ومدى مرونة الجسد البشري وهشاشة الكائن الإنساني. ورغم كل البرامج التي يخضع لها هؤلاء الأطفال فإنهم يتعرضون لمشكلات كبرى في الاندماج ويموتون بشكل مبكر، مما يبرر ضرورة الآخرين في حياة الإنسان، فهم شرط أساسي لدوام الرمزية التي تخترقه، ولاكتساب التعاليم الثقافية التي تمكنه من التواصل مع الآخرين. فإذا كان «جسدي هو في الآن نفسه لي، باعتباره يحمل آثار قصة لي، وحساسية لي، غير أنه يملك أيضا بعدا ينفلت مني جزئيا ويحيل بالأخص إلى رمزيات تجسدن الروابط الاجتماعية، والتي من دونها لن أكون»؛ يقول الكاتب.

ويختم لوبروطون كتاب «أنثربولوجيا العواطف» بفصل مهم يشكل ما يسميه «ملامح أولية لأنثربولوجيا الجسد على الركح»، فعلى ركح المسرح تتكشف الأهواء، ويبدد الممثل ذاته في الشخصية. و«ركح المسرح» بمثابة مختبر ثقافي، والممثل مثل الحرفي الذي يمنح لعواطف الشخصية كافة الحظوظ، ووسلية عمله هي جسده والازدواجية التي يمتلكها ويتفنن في أدائها، دون أن يخرج عن التلوينات العاطفية المتوفرة في السجل الرمزي للجماعة...

وسواء على مسرح الوجود أو على ركح المسرح تظل «أنثربولوجيا العواطف» عوالم لا تنتهي، وآثارها في الوجود الذاتي أو الجماعي لا تنقضي، باعتبار العاطفة في بعدها المفرد دلالة على علاقة معينة بالعالم، وفي بعدها الجمعي تعبيرات ثقافية عن مشاعر جماعية ليس الفرد غير الحلقة الأضعف فيها.

الهوامش:

1. دافيد لوبروطون، "أنثربولوجيا العواطف: الوجود عاطفيا في العالم"، ترجمة: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء/بيروت، الطبعة الأولى، 2023.

نافذة على التراث الشعبي البحريني

البحرين - دلمون
حكاية معرض في باريس

أ. خالد السندي - مملكة البحرين

لـكل منا في حياتـه محطات، منها ما يبقـى ماثلا في الذاكرة، نتصفـح تفاصيلها كلما هاجت بنا الشـجون، ومضى بنـا قطار العمـر إلى محطاته الأخيرة، ومـن تلك المحطات مـا هو مصـدر فخر واعـتزاز ومبعث سـعادة، بـكل ما تحمل هـذه العبـارات من معنى، وإنـي في هذا المقام أعـود بذاكرتي عندما كنـت أعمل بمتحف البحريـن الوطني، عندها قـدر لي أن أكون ضمـن أعضاء اللجنـة البحرينيـة الفرنسـية البريطانيـة الدنماركية الألمانية المشـتركة التي أشـرفت على تنظيم وتنسـيق وتنفيذ معرضا للآثار الذي حمل فيما بعد عنوان (البحريـن - دلمون) والذي انطلق في صيف عـام 1999 في أولى محطاته الأوروبيـة من عاصمة النـور (باريس) ثـم انتقل إلى عاصمـة الضباب (لنـدن) مرورا بمدينـة (آرهـوس) القلب الثقـافي لمدينة جوتلاند وثـاني أكبر مدن الدنمارك، ليسـتقر المعـرض في محطته الأخيرة علـى ضفاف نهر الألـب في مدينة (دريسـدن) الألمانية.

وفيما يتعلـق بآثار البحريـن فقد كانت تجربة فريـدة ورائدة بـكل المقاييس وممتعة وشـاقة في آن واحد، اسـتطاعت البحرين من خلالهـا أن تفتح آفاقا للتعـرف على إرثها

التاريخي المجهول لدى البعض من الشعوب. وأن تؤكد في الوقت نفسه بأنها ليست طارئة على التاريخ بل كانت ومنذ القدم ملتقى وامتدادا الحضارات إنسانية مختلفة، وهذا ما يؤكد انفتاحها اليوم على العالم.

إن إقامة معرض أثري عن تاريخ البحرين القديم يجول مدن أوروبا ، كانت فكرة بحرينية فرنسية في المقام الأول، وعلى الرغم من أنها كانت رغبة سياسية تؤكد عمق الصداقة بين البلدين، إلا أن إقامة المعرض واجهت صعوبات كثيرة في التنفيذ ، ولعل من أبرزها وجود اشتراطات جازمة لقبول معرض عن الآثار في مركز ثقافي بحجم معهد العالم العربي في باريس. ولذا تطلب الأمر بذل جهود مضاعفة، فحضارة دلمون لم تكن معروفة لدى قطاع كبير من الجمهور الأوروبي إذا ما قورنت بالحضارات الكبرى التي تزخر آثارها لدى الكثير من المتاحف العالمية ، كحضارة وادي الرافدين في العراق والفراعنة في مصر القديمة وحضارة الإغريق في اليونان، وغيرها من الحضارات المؤثرة والتي تركت بصماتها في أرجاء كثيرة من العالم ، بينما ظلت معرفة (دلمون) قاصرة على الباحثين والمهتمين في علم الآثار، يتم تداول ذكرها في الندوات والملتقيات الموسمية المتخصصة التي تقيمها المراكز والمعاهد والجامعات في العواصم الأوروبية المختلفة.

دلمون.. مملكة تعود للعالم من جديد

يقول عالم الآثار جيوفري بيبي في كتابه (البحث عن دلمون)

«ينتابني شعور بأن الناس لا يكتشفون الحضارات المفقودة وإنما تقوم الحضارات المفقودة ، حينما ينضج الوقت بالكشف عن نفسها، مستخدمة في ذلك الغرض أية موارد وأي أناس يتواجدون. وهكذا كان الحال على الأقل فيما يخص دلمون، حيث عادت تدريجيا لتطفو على وجه التاريخ العالمي بعد أن غطيت تماما طيلة الأربعة والعشرين قرنا الماضية .لقد كانت دلمون على مدى ألفين وخمسمائة سنة حضارة مفقودة بالمعنى الحرفي لتلك الحقيقة، ضائعة بشكل لم تكن عليه الحال حتى بالنسبة لحضارة آشور أو مصر أو بابل حينما كانت حضارات ضائعة، وحتى كما كانت الحال مع الإمبراطورية الحثية ، أو بالنسبة لحضارة سومر»[1].

لقد اختلف الحال مع دلمون فلم يأت التاريخ على ذكر هذه البلاد، ولم نسمع أحدا يذكر دلمون لمدة أربعة وعشرين قرنا، ولم يرد أي ذكر لها في أي كتاب أو على ورقة أو نقش. وبالمقابل فإن هذا الاسم كان اسما مألوفا على مدى ألفي عام قبل ذلك، وهي مدة مساوية للمدة التي ظلت فيها دلمون منسية. لقد كانت بلدا

معروفا للتجاروالرحالة وللمؤرخين والجغرافيين، ونالت شهرة في القصص والملاحم، وفي الأديان وفي النظريات المختصة بنشوء الكون.لقد جال رجال دلمون حول العالم المعروف طيلة تلك الألفين من السنين، ووجدت أعمالهم الفنية ونقوشهم عبر المنطقة الممتدة من اليونان إلى حدود بورما[2].

الظهور من ضباب الأسطورة

ليس من شك في انه قد طرأ تحول في علم الآثار المتعلق بالخليج العربي خلال الستين عام التي مضت بفضل تفجر معلومات جديدة، فقد أصبح هناك وعي متنام في الخليج نفسه وبقية العالم بأهمية تراثه. ويعود ذلك لعدة عوامل منها بروز الشعور بالهوية الوطنية، وتغير الظروف الاقتصادية، التي جعلت الدول التي كانت غنية بالنفط تبحث في وسائل أخرى لإيجاد الدخل مثل السياحة، فقد كانت مناطق مثل الخليج العربي تعتبرثانوية بالنسبة لما يطلق عليه الحضارات الكبرى في مصر وبلاد ما بين النهرين، إلا أنه نتيجة للمعلومات الحديثة التي أظهرتها البحوث المكثفة اليوم، جعلت الاهتمام بمثل تلك المناطق في تزايد مستمر[3].

إن الوقائع التاريخية تؤكد أن جزر البحرين قبل أربعة آلاف سنة، شهدت استقرار الانسان على أرضها، وقد مارس ذلك الإنسان مختلف ألوان النشاط البشري. تشهد بذلك موروثاته الحية التي قاومت كل العوامل التي يمكن أن تطمس معالمها، ففي أواخر الألفية الثالثة ومع بدايات الألفية الثانية قبل الميلاد ظهرت قوة رئيسية في الخليج تعرف في الكتابات المسمارية بمسمى (دلمون)، وهي أرض ذات طابع مزدوج فهي بلد أسطورية حيث كانت موطن (زيوسودرا)[4]، ومركز تجاري مزدهر، وتبين النصوص ومعها علم الآثار تمركز دلمون الحقيقة على أرض جزيرة البحرين.

فمنذ بداية القرن التاسع عشر تبين لنفر قليل من الرحالة ذلك الاهتمام الكبيربآثار البحرين الذي تأكد بعد ذلك ومع بداية الخمسينيات من القرن الماضي. عندما قامت بعثة أثرية من (متحف موزغارد)[5] في الدنمارك – وربما إخلاصا منها لذكرى (كارستن نيبور) الذي قام باكتشاف الجزيرة العربية قبل مائتي عام – باكتشاف جزيرة عربية أخرى، بل تمكنت تلك البعثة تثبيت (جزيرة البحرين) في سجل تاريخ العالم، من خلال إقامة الشواهد على أن (حضارة دلمون) كانت موجودة بالفعل[6].

وقد فتح هذا العمل الأثري الرائد لبعثة متحف موزغارد الطريق التي يرتادها اليوم كل علماء الآثار الذين سحرتهم البحرين وحضارة دلمون. وبفضل العمل المكثف الذي قام به مؤخرا عدد من الباحثين البحرينيين وبعثات من عديد من البلدان المختلفة، بدأت دلمون الحقيقية في الظهور من ضباب الاسطورة، وأصبح بمقدورها اتخاذ مكانها كمركز تجاري حيوي في مسارات شبكة التجارة في الشرق الأدنى القديم في تلك الفترة. وإن معلومات كثيرة جدا توفرت حول التجارة الدولية التي كان الاقتصاد الدلموني جزءا منها[7].

من نفائس تايلوس إلى معالم أوال

تشير المصادر الكتابية (الكلاسيكية) عن اهتمامات الإسكندر المقدوني ومن بعده خلفائه الهللنستيين (السلوقيين) بمنطقة الخليج العربي، ففي نحو 325 قبل الميلاد، وصلت إحدى بعثات الإسكندر الكبير الاستكشافية إلى البحرين. وعلى الرغم من أن طبيعة التدخل الإغريقي على الجزيرة مثير للجدل إلا أنه من المؤكد أن تايلوس – دلمون سابقا – شهدت مرحلة استثنائية من الازدهار تحت تأثير الامبراطورية السلوقية خلال القرن الثالث والثاني قبل الميلاد. كانت تايلوس على الأرجح بلادا مستقلة استخدمت كميناء للأسطول البحري الإغريقي في منطقة الخليج.

لقد جذبت وفرة ينابيع المياه العذبة والخضراوات في تايلوس انتباه الأميرلات والكتاب الإغريق. فقد تحدث أندروستينيس ابن تاسوس وهو أحد أميرالات الإسكندر الذين زاروا الجزيرة، عن حدائق تايلوس الخلابة وطقسها اللطيف في رواية دائما ما اقتبسها علماء الجغرافيا الكلاسيكيون وعلماء النبات. وكذلك يصف ثيوفراستوس أشجار النخيل والفاكهة والقطن وحتى شجرة المنغروف الاستوائية الموجودة على الجزيرة والتي اختفت تقريبا اليوم. ثمة كتاب آخرون خلال القرن الأول بعد الميلاد ومنهم ترابو وبليني تحدثوا مرارا وتكرارا عن وفرة وجمال لؤلؤ البحرين الشهير، والذي تم الكشف عنه من خلال أعمال بعثات التنقيب عن الآثار في مواقع مختلفة[8].

وتؤكد تلك الكتابات أن الجزيرة يديرها حاكم من أهلها، وقد استفادت جزيرة تايلوس من صلاتها التجارية مع الإغريق، وتؤكد اللقى الأثرية انفتاح تايلوس وتفاعلها مع الشرق الأوسط الهللينستي، بالإضافة إلى الدور الهام الذي لعبته في انتشار الثقافة الهللينستية. فإن العثور على بعض النقوش الإغريقية خلال التنقيبات يشير إلى أن بعض سكان

تايلوس تحدثوا اللغة الإغريقية، كما أن الأواني الفخارية والمسكوكات والتماثيل تظهر بوضوح التبادل والتنوع الثقافي في تايلوس[9].

ولقد خلف الفرس الإغريق في السيطرة على منطقة الخليج، واستمر ذلك حتى حوالي القرن الثالث قبل الميلاد. وحتى انتشار الإسلام كان سكان البحرين على اتصال وطيد مع أبناء عمومتهم عرب الجزيرة العربية تجاريا وحضاريا على الرغم من إلحاق الملك شابور الثاني جزيرة البحرين بالامبراطورية الفارسية[10].

رحلة من المعرفة في انتظاركم !

واستعدادا لإقامة المعرض تم تكوين لجنة من خبراء الآثار من البعثة الفرنسية تحت إشراف الدكتور بيير لومباد بالتعاون مع خبراء بحرينيين من متحف البحرين الوطني، تقوم بدراسة دقيقة لاختيار أفضل وأندر القطع ذات القيمة الأثرية، لتكون النموذج الأمثل المعبر عن مختلف الفترات التاريخية التي مرت بها مملكة البحرين، فكان (رأس الثور البرونزي) في مقدمة تلك القطع الأثرية، باعتباره رمزا وتحفة فنية نادرة تمثل بقايا قيثارة دلمونية، عثر عليها بمعبد باربار وكانت تضاهي تلك القيثارة السومرية المعروفة التي تم العثور عليها في عام 1929م في مدينة أور جنوب بلاد الرافدين والتي ترجع إلى زمن الملك شبعاد 2450 قبل الميلاد، والذي يرجع الفضل في اكتشافها إلى المنقب البريطاني السر ليونارد وولي. وإلى جانب رأس الثور كانت هناك مجموعة من الفخاريات الملونة والتي تم إنتاجها محليا، بجانب تلك التي تم استيرادها من الخارج، وتضيف الأواني المصنوعة من الحجر الصابوني (الأسيتايت)[11] جمالا فريدا بزخارفها الجميلة والمعبرة عن تلك الحقبة.

وتعتبر مجموعة الأختام الدلمونية التي وقع الاختيار عليها هي من بين أروع الأشياء التي عثر عليها الآثاريون، والتي تحمل مشاهدها صورا جذابة رسمت بشكل دقيق، لها دلالاتها المختلفة وتعطي لمحة عن أساطير دلمون، وطقوسها الدينية، وقد يكون بعضها أختاما شخصية، وبعضها الآخر تم استخدامه لختم رزم تجارية ذات قيمة.

أما اللقى الأخرى من الأدوات البرونزية فكانت مجموعة تتضمن رؤوس الرماح والسهام وبعض السيوف، ومن بين الحلي هناك الخواتم والأساور والاقراط، وجميعها تنتمي لفترة دلمون المبكرة (حوالي الألف الثاني قبل الميلاد).

وكان اختيار القطع الأثرية بالنسبة لمرحلة تايلوس، غني وثري للغاية، وذلك نظرا لما تمتاز به هذه الحقبة التاريخية من ثراء في اللقى الأثرية، ولعل أبرز ما يميزها ذلك الخزف الملون والزجاجيات وشواهد القبور المنحوتة في الصخر، كما شملت عروض هذه الحقبة دبابيس الشعر، ومشابك الأحزمة، وقطع الدروع والمجوهرات التي عثر عليها في القبور، إلى جانب الخلاخل والمعاضد والخواتم المصنوعة من الفضة والبرونز، إضافة إلى عقود من اللؤلؤ والأساور من مختلف الاشكال ومن أنواع متعددة من المعادن شائعة الاستعمال.

وهنـاك أيضا التماثيـل والدمى المختلفـة والمصنوعة مـن الطـين أو الجبـس، وتنفرد حقبـة تايلـوس بوجود المباخـر المتنوعـة والأدوات الشـخصية مـن الشـفرات والأمشـاط والملاعق، وحاويـات العطـور وادوات الزينة وكذلـك السـكاكين.كما تشـمل أيضـا رؤوس سـهام ودبابيـس ومخـازر، ومغـارف معدنيـة أو إبـر ومغـازل وفلكاتها، والصناديـق المطعمة والمصنوعة مـن العظام .

وقـد بلغـت أعـداد القطع الأثريـة المشـاركة في هذا المعـرض خمسـمائة قطعـة أثرية، ولـذا يعـد معرض (البحريـن – دلمون)، هـو الأكبر من نوعه الذي شـاركت بـه البحرين خارج حدودها الإقليميـة، وقد حظي بمتابعة إعلاميـة ودولية، لأهميـة القطع الأثريـة المعروضة فيه، المعـبرة عن البعـد الحضاري والثقـافي للمملكة.

جزيرة المئة ألف من آكام القبورالأثرية

لا يزال وصـف (البحر الشاسـع من المدافـن التلية) الـذي أورده (بنيـت)[12] في تقريـره عـام 1890 يعبر حتى يومنـا هذا عـن أكـبر موقـع لقبـور العصـر البرونزي في العالـم!، كانـت ولا تزال إحـدى الملامح الرئيسـية لأفق البحرين الأركيولوجي.وقد حاول بعض العلماء أن يفسـر وجود هـذه الآكام أو القبور كدليل علـى كون هذه الجزيرة قد أعـدت كموطن للمـوتى أو مقبرة من قبـل الحضارات المجـاورة في الجزيرة العربيـة وبلاد ما بـين النهرين[13].

وفكـرة جزيرة المـوتى التي يفترض أنهـا وجدت صدى لهـا في الأسـاطير السـومرية، لم تعـد ممكنـة حيث تم العثور على عـدد من المسـتوطنات التي كانـت معاصرة لهـذه المدافـن، وتأييـدا لهذ الـرأي، فقد تم الاسـتدلال علـى أن الجزيـرة يبلغ عـدد سـكانها 10,000 نسـمة قبل ما يزيد على الخمسـة قـرون.وكان هـذا العدد كافيا لشـغل القبور الموجودة.

تغطـي آكام القبـور في البحريـن مسـاحات واسـعة موزعة في سـتة حقول رئيسـية تتركز غالبيتها في النصف الشـمالي مـن الجزيـرة الأم، حيـث توجد المسـتوطنات القديمـة الرئيسـية الـتي أمكـن التعـرف عليهـا. لقـد

قـدر الباحثـون عدد تـلال المدافـن القبرية هـذه بحوالي 100,000 مدفـن إلا أن التقديـرات الأخـيرة تزيـد عن ذلـك كثـيرا لتصـل إلى علـى وجـه التقريـب إلى ضعف هـذا الرقم إذا أخذنا بعـين الاعتبار تـلال المدافن المندثرة والمدافـن المترابطـة والمدافـن الصخرية[14].

ونظـرا لما تمثلـه تلال القبـور في البحريـن من تراث فريـد لا يوازيه مثيل في العالم بأسـره، حيث كان للاعتقاد السـائد بالبعث الأثر الكبيرلدى الدلمونيـون، مما جعلهم يعتنـون بموتاهم ويهتمـون أيضـا ببناء مدافنهـم، وتم توفير المسـتلزمات الخاصة بالميت، إمـا لإعانته في رحلته للعالـم الآخـر، أو أنه عندمـا يعود للبعث مـن جديد يجد ما يحتـاج إليه، بحسـب معتقدات ما بعـد الموت.

ومـن هـذا المنطلـق رأت اللجنـة المختصـة ضرورة عمل نمـوذج لأحـد المدافـن الفردية، يجسـد المعتقدات والعـادات والتقاليـد المتعلقـة بدفـن المـوتى، حيـث تم بناء تـل أثـري يتوسـطه مدفن يتوسـط المدفـن هيكل بشـري يمثل الميت، ويحيـط بالقبر جدار دائـري، وتوضع

مع الميت مرفقاته الجنائزية من فخاريات وخزفيات وأسلحة برونزية وغيرها من المستلزمات.

وفي إطار التحضير للترويج الدعائي لهذا المعرض، تم إصدار مجموعة من المطبوعات المختصة بكل فعالية من فعاليات المعرض، منها كتاب باللغتين العربية والفرنسية يتحدث عن المعرض ومكوناته والحقب التاريخية التي مرت بها البحرين منذ أقدم العصور. كما قام معهد العالم العربي بإصدار عدد خاص عن المعرض في مجلته المعروفة باسم (القنطرة) بالإضافة الى ملحق ثقافي خاص تصدره مجلة (باريس ماتش) الشهيرة عن المعرض وحضارة البحرين، كما تم إعداد فيلم وثائقي خاص بعنوان (البحرين - دلمون) وهو فيلم أنتجه فريق فرنسي مختص ليعرض في معهد العالم العربي خلال المعرض الأثري.

في قلب الحي اللاتيني

وليس ثمة شك في أن اختيار الموقع كان أحد أبرز عوامل نجاح المعرض، حيث قرر له أن يقام في أحد أفخم الصروح الباريسية شهرة وهو (معهد العالم العربي)، فعندما يدور الحديث في باريس عن جسر الثقافة بين الشرق والغرب، يتبادر فورا إلى الذهن صرح ينتصب على ضفاف نهر السين في مبنى معماري مهيب صممه المعماري الفرنسي الشهير (جان نوفيل) ألا وهو (معهد العالم العربي) أو (ليما) كما يحلو للفرنسيين تسميته، والذي يعد رمزا للحوار بين الثقافة الغربية والعالم العربي.

يقع المبنى قبالة جزيرة القديس لويس، ويتمتع بإحدى أجمل الإطلالات على مدينة باريس وكاتدرائية نوتردام الأسطورية، ويتميز المبنى بطابعه الحديث الذي يستوحي بعض عناصر العمارة الإسلامية. كما في واجهته الجنوبية حيث تطالعنا عناصر مستوحاة من المشربيات المؤلفة من نوافذ صغيرة تنغلق وتنفتح مع تبدل حركة الضوء. ولقد افتتح المعهد عام 1987م في عهد الرئيس الفرنسي الراحل فرنسوا ميتران[15].

ويعتبر مبنى العالم العربي من حيث جودة عمارته وثراء قاعاته الداخلية، واحدا من أبرز المعالم في العاصمة باريس، وقد جرى تمويل بنائه بالتعاون

بين الدول العربية وفرنسا منذ عام 1980، وشيد بين جامعة جوسيو وضفاف نهر السين على قطعة أرض ذات تاريخ حافل في الموقع السابق باب القديس برنار ومن ورائه دير القديس فيكتور وسوق النبيذ، في قلب الحي اللاتيني وليس بعيدا عن مكتبة فرانسوا ميتران (المكتبة الوطنية الفرنسية)[16].

لقد حان الوقت ليكتشف العالم هذه الحضارة

تزامنت الزيارة الرسمية لجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله ورعاه - عندما كان أميرا لدولة البحرين - إلى باريس مع إقامة معرض (البحرين - دلمون)، فحرص على زيارة المعرض. وكان ذلك في يوم الخميس الموافق الخامس عشر من يوليو من عام 1999م، وبعد جولة في المعرض، تفضل جلالته بتدوين كلمة في سجل الزيارات عبر من خلالها عن الهدف الرئيس الذي تسعى البحرين لتحقيقه من خلال إقامة هذا المعرض قال فيها :

«لقد سرنا قيام معهد العالم العربي، باعتباره منبرا للحوار والتفاعل الحضاري بين فرنسا والمجموعة العربية، بتنظيم معرض (البحرين - دلمون) في العاصمة الفرنسية لتعريف الجمهور الفرنسي والأوروبي عامة بواحدة من أعرق حضارات الشرق والحضارة الأقدم في منطقة الخليج العربي والتي كانت دولة البحرين بأرخبيلها المترابط في قلب الخليج نقطة ارتكازها ومنطلق إشعاعها قبل خمسة آلاف سنة.. لقد حان الوقت ليكتشف العالم هذه الحضارة المتميزة تميز البحرين انفتاحا وتسامحا ورغبة في الحوار مع الآخر والتعرف إليه وما زال لدى البحرين الجديدة من رصيدها الحضاري ما تقدمه شراكة بناءة مع شعوب العالم قاطبة، وهذا هو مغزى الزيارة التي نقوم بها للجمهورية الفرنسية الصديقة التي تمثل لنا قوة اعتدال وتوازن في عالم اليوم ومنبرا دوليا للحوار بين الثقافات والأمم».

ثم توجه جلالته بإلقاء كلمة عبر فيها عن شكره وتقديره لكل الجهود الطيبة الذي يبذلها القائمون على المعهد، وتمنى للرئيس والمدير العام والمسؤولين بالمعهد كل التوفيق والسداد فيما يسعون إليه من عمل يخدم التفاهم والثقافة

بين الشعوب. فيما رحب السيد شارل جو سلين وزير التعاون والفرنكوفونية في فرنسا بجلالته وأكد اهتمام الحكومة الفرنسية بهذه التظاهرة الثقافية والتاريخية[17].

جدير بالذكر أن الافتتاح الرسمي لمعرض (البحرين – دلمون) في باريس كان في صباح يوم الإثنين الموافق السابع عشر من مايو سنة 1999م، برعاية كريمة من سمو رئيس الوزراء المغفور له بإذن الله الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة أناب فيها سموالشيخ على بن خليفة آل خليفة وزير الموصلات السابق لافتتاح هذا المعرض، وحضر مراسم الافتتاح يومها السيد جون كلود كيسو وزير التجهيزات والمواصلات والإسكان الفرنسي ممثلا عن الحكومة الفرنسية، كما حضر السيد كابانا رئيس معهد العالم العربي والدكتور ناصر الأنصاري مدير عام المعهد والدكتور علي فخرو سفير دولة البحرين في فرنسا.

ويبقى لحضارة دلمون سحرها الدائم

لا شك أن معرض (البحرين – دلمون) كان الحدث الثقافي والسياسي الأبرز في باريس واستطاع أن يحوز على اهتمامات المثقفين والصحفيين الفرنسيين. حيث قال عنه رئيس معهد العالم العربي السيد كميل كابانا «أن الشعب الفرنسي ومن خلال معرض (البحرين – دلمون) استطاع أن يتعرف على واحدة من ألمع الحضارات العريقة، وأضاف أن هذه التظاهرة الثقافية الواسعة هي الأولى من نوعها التي يقيمها المعهد ولقد أتاحت للجمهور الفرنسي الاطلاع على ثروة البحرين التاريخية والثقافية، وقال أنه منذ أيام قليلة بلغ زوار المعرض خمسة عشر ألف زائر، وأن المعهد استطاع بجدارة أن يقدم المعرض بشكل يليق بما زخر به من مقتنيات أثرية وتاريخية»[18].

- فيما أضاف الدكتور (فيليب رومان) وهو كاتب وصحفي ناقد بجريدة (لوموند) قائلا:

«إن معرض (البحرين – دلمون) يعتبر تجسيدا عمليا للاهتمام بثقافة التاريخ وتاريخ الثقافة، وعملا جادا لإماطة اللثام عن حضارة سادت وأشعت في منطقة من الكرة الأرضية حتى أصبحت إرثا يمتد تأثيره إلى خارج حدود انتشار تلك الثقافة وأي إبداع إنساني يستحق النشر والانتشار يستحق كل الاحترام والتقدير، وأسجل دهشتي لعظمة حضارة دلمون ومنجزاتها والتي أستطيع القول من خلال ما شاهدته وقرأته أنها كانت نقطة تحول في تاريخ الإنسان لتلك المنطقة ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وإني أشد على يد كل مسؤول يشجع مثل هذه المبادرات»[19].

- وأما الكاتب (الكسندر ليموزان) وهو صاحب دار النشر (ميدينزاني المتوسط) والمعروف بولعه الأنثربولوجي واكتشاف الثقافات الإنسانية فقال:

«إن الفرنسيين بحاجة ماسة إلى التعرف على ثقافة دول الخليج والتي تعرف غيابا على الساحة الثقافية والفنية الفرنسية بالخصوص.إن هذا المعرض هو

خطوة اختراق عالم الفرنكفوني وعرض لثقافة وتاريخ ظل حكرا على الانجلوسكسون لاعتبارات تاريخية، لذلك فهو فتح ثقافي وحضاري وسياسي أيضا. ولعل أهم ما شدني في هذا المعرض هو طريقة إبراز مميزات حضارة دلمون الاجتماعية والاقتصادية وتحديد السياق الثقافي والحضاري الذي تطورت فيه هذه الحضارة، لذلك فدلمون ليست بقية من بقايا الماضي ولا أثرا من مخلفاته فقط بل هو تراث وإرث ينعكس بشكل دائم على الحاضروالمستقبل في طريق تفاهم الحضارات ومعرفة الآخر»[20].

- فيما أكدت الكاتبة (ليتيسيا جيلبار) صاحبة جائزة (فانكور) الأدبية الشهيرة على أهمية دور هذا المعرض في إبراز الوجه الحضاري والثقافي وجعله يمر بيسر إلى المجتمعات الأخرى وتؤكد أيضا على أهمية معرض (البحرين – دلمون) من حيث أنه كنزأثري للدارسين والباحثين في تطوير المجتمعات حتى نتقرب من فهم تكوين شخصية ابن المنطقة وحتى تتكون علائق من الاتصال الثقافي الهادئ والمتزن بين مجتمعات مختلفة الفضاء الثقافي والتاريخي وتغطي مقاطعات الإنتاج والتفكير وطرق العيش لكل مجتمع .لذلك يأتي معرض (البحرين – دلمون) كقيمة فكرية وفنية وحضارية تستحق التنويه والتقدير[21].

- أما الشاعر والمفكر العربي صاحب الحضور المتميز (أدونيس) فقد صرح قائلا:

«المعرض هو لحظة تأمل مشرقة من تاريخ البحرين، حضارة تحمل في طياتها ثقافة لم تنغلق على ذاتها وتتجاوز الحدود التي تبدو لنا اليوم وكأنها رسمت منذ غابر الأزمان، حضارة ساهمت ثقافة ابن المنطقة في أحجار عمارتها وارتضت أن تودع فيها سرا من آدابها وفنها وتجربتها وخطابها الذي تجاوز محدودية الزمان والمكان.. وانتشرت منجزاتها في المناطق المجاورة حتى حولت هذا الرصيد التاريخي إلى أعلام وطنية ترفرف فوق الحواضر.المعرض ينطق بلغة عالمية في مراجعه وخلفياته، ويمثل دلمون الهوية نفسها ولا يحتاج إلى هوية تحدده، ويبقى لحضارة دلمون سحرها الدائم، وكأن شيئا من قداسة الماضي يكفل لها هذا السحر ويجعلنا ننظر إلى أحداثه من خلال منجزاته إلى قوة وعنفوان ابن المنطقة »[22].

معرض (البحرين – دلمون)انفتاح على العالم

ولكي تكتمل هذه التظاهرة الثقافية في محاولة لربط الحاضر بالماضي، فقد تم تعزيز المعرض ببرنامج من الأنشطة والفعاليات الثقافية المتنوعة، كان من ضمنها معرض للفنون التشكيلية ضم أعمالا متميزة لمجموعة من فناني البحرين التشكيليين ومعرض آخر للؤلؤ احتوى على مجموعة من أندر مقتنيات البحرين من اللؤلؤ الطبيعي والمصوغات الذهبية المرصعة باللؤلؤ الطبيعي، بالإضافة إلى عرض لبعض الوثائق والأدوات والمعدات المتعلقة بصناعة اللؤلؤ، فيما قدمت فرقة البحرين الوطنية للفنون الشعبية نماذج من الفنون الموسيقية البحرينية، إضافة إلى أمسيات لفرقة فن الصوت الموسيقية التي أدت فنون الطرب الأصيل الذي تميزت به البحرين على مدى سنوات عدة .

وضمن الفعاليات المصاحبة للمعرض أقيمت ندوات ومحاضرات علمية وثقافية، منها ندوتان مهمتان حول تاريخ وآثار البحرين، الأولى قدمها الدكتور روبرت كليك من جامعة لندن ورئيس البعثة البريطانية في موقع سار الأثري بعنوان (مرحلة دلمون المبكرة في مستوطنة سار الأثرية) . فيما قدم الدكتور فرانسوا سال رئيس البعثة الفرنسية في موقع جنوسان الأثري وأستاذ في جامعة ليون الفرنسية محاضرة بعنوان (قبور فترة تايلوس بموقع جنوسان). كما أقيمت ندوة ثقافية أخرى للمفكر البحريني الدكتور محمد جابر الأنصاري والفنان التشكيلي المرحوم أحمد باقر.

وفي الختام لنا أن نتذكر بأن ما تم سرده، هو تغطية سريعة لأحداث رافقت المعرض في محطته الأولى في باريس ، وهناك محطات تلتها في بريطانيا والدنمارك وألمانيا ،ولكل من تلك المحطات مذاقها وصداها ونتائجها، ومن المؤكد بأن للحديث بقية نسلط من خلاله الضوء على تفاصيل كل رحلة على حدة.

الهوامش:

1. جيوفري بيبي / البحث عن دلمون / ترجمة أحمد عبيدلي / ص 75
2. جيوفري بيبي / المرجع السابق
3. هاريت كروفورد/الاختام الدلمونية المبكرة في سار/ ترجمة علي محمد يعقوب / ص5
4. الانسان الناجي من الطوفان في الملاحم السومرية
5. متحف يقع في مدينة أرهوس بالدنمارك والذي منه أنطلقت فكرة البحث عن دلمون
6. هاريت كروفورد/ المرجع السابق
7. هاريت كروفورد/المرجع السابق
8. دانيال ت. بوتس /الخليج العربي في العصور القديمة / ج 2 / ترجمة إبراهيم خوري / ص832
9. دانيال ت.بوتس / المجع السابق
10. عبدالرحمن مسامح / حضارة البحرين عبر العصور التاريخية / ص 16
11. حجر ناعم الملمس يميل لونه للرمادي صنعت منه الكثير من الأواني والأختام
12. ثيودور بنيت أحد منقبي الآثار البريطانيين، زار البحرين عام 1889م وقام بالتنقيب بموقع عالي
13. معاوية ابراهيم / حفريات البعثة العربية-سار الجسر /1983 / ص 11
14. معاوية ابراهيم / المرجع السابق
15. مجلة فكر/عدد بتاريخ 3/2/2017
16. جريدة السياسة /عدد الأحد أغسطس 2024
17. البحرين الثقافية /عدد 21 /يوليو 1999
18. مجلة (هنا البحرين / العدد رقم 1537 ماية 1999
19. لقاء أجرته مجلة هنا البحرين /المرجع السابق
20. مجلة هنا البحرين/المرجع السابق
21. مجلة هنا البحرين/المرجع السابق
22. مجلة هنا البحرين/المرجع السابق

الصور :

- الصور من الكاتب.

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 17 - Issue No. 67 - Autumn 2024

www.folkculturebh.org