

مركز السنابل

للدراسات والتراث الشعبي



الفنون الشعبية

القولية والأدائية

مؤلف جماعي:

إعداد مجموعة من الباحثين

إشراف ومتابعة:

د. ادريس جرادات د. بدير محمد

الخليل – فلسطين

الخليل – فلسطين

الفنون الشعبية القولية والأدائية

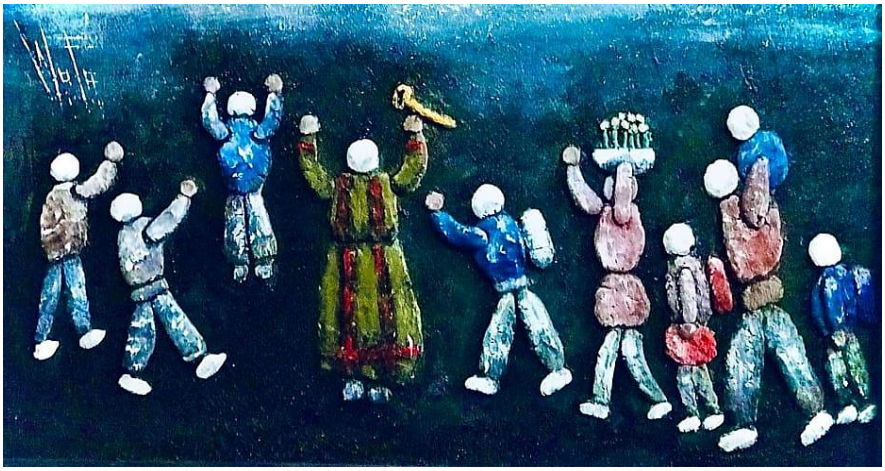
د. ادريس محمد صقر جرادات

حقوق النشر محفوظة
٢٠٢١م

الفنون الشعبية القولية والأدائية

إشراف ومتابعة:

د. بدير محمد د. ادريس محمد صقر جردات



مؤلف جماعي

إعداد مجموعة من الباحثين

هذا الإصدار الجماعي يأتي ضمن سلسلة منشورات مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير-الخليل، دولة فلسطين.

مرخص من وزارة الإعلام الفلسطينية تحت رقم 11 و ومسجل مجلة السنابل التراثية تحت رقم 74م.

ومسجل في مكتب المؤسسات في رئاسة السلطة الوطنية الفلسطينية رقم التسجيل مركز بحوث 11 و أ.

جميع الحقوق محفوظة: مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، فلسطين

الطبعة الأولى: إصدار سنة 2021م.

رئيس اللجنة العلمية:

* د. بدير محمد، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر

أعضاء اللجنة العلمية:

* د. ادريس جرادات، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، فلسطين

* د. حسن نعيرات، كلية الفنون الجميلة جامعة النجاح الوطنية، فلسطين

* د. محمد قاسم حسين البوعيد، كلية التربية الاساسية جامعة ذي قار، العراق

* د. زازية برقوقي، المعهد العالمي للموسيقى جامعة صفاقس، تونس

* د. بن عزة أحمد، جامعة صالح بوبنيدر، قسنطينة 3، الجزائر

* د. ثروت عكاشة، محاضر في عدة جامعات ومعاهد خاصة، مصر

* د. قندسي خيرة، جامعة عين تموشنت، الجزائر

شكر وتقدير:

نحمد الله عزوجل الذي وفقنا في إتمام هذا الاستكتاب العلمي القيم، فالحمد لله الذي عافانا مما ابتلى به كثير من خلقه وفضلنا على كثير ممن خلق تفضيلا.

والشكر كل الشكر للفنانة التشكيلية الفلسطينية 'وفاء الأدهمي' التي أنارت واجهة الكتاب والذي يحمل أحد لوحاتها التشكيلية المميزة.

كما نشكر أعضاء اللجنة العلمية الذين سهروا على تحكيم كل الدراسات المشاركة في هذا الاستكتاب الجماعي، ودققوا فيها النظر وحرصوا على التحري، وتوخوا المصداقية والأمانة العلمية، خدمة للعلم والعلماء والأساتذة والطلبة.

مستهل الاستكتاب:

تعد الفنون الشعبية معيارا لعراقة الحضارات العالمية، وباعتبارها لغة الجميع على اختلاف لغة الجميع على اختلاف أعمارهم، فإنها شكلت الإطار الأبسط مأخذا والأسهل استعمالا والأوسع انتشارا، الذي يحدد الهوية والكيان الثقافي للشعوب، وقد يطلق عليها الفلكلور بمعنى المأثورات الشعبية كالقصص والأمثال الشفهية والتصوير والمسرح الشعبي، كما أنه من الصعب الحديث عن الفنون الشعبية دون أن نذكر أهم الفنون التي تميزت بها الدول العربية، خاصة الجزائر وفلسطين، التي تظهر من خلال نماذج ومقتنيات لها قيمتها الفنية ودلالتها الاجتماعية وأهميتها الوظيفية، فتنوعت طرق التعبير وأساليب وأنماط الأداء، لدرجة يمكن تصنيفها تبعا للخامات ونوع الممارسة ومشاهدتها الطبيعية وتقاليدها وطقوسها الاجتماعية، لذلك يرى الباحثون في مجالاتها المتعددة أن الفنون الحضارية ماهي إلا امتداد وتنمية للفنون الشعبية.

وانطلاقا من اعتبارها موروث الأجداد وأمانة على عاتق الأجيال، تعكس التفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة، فإنه من هنا تكمن أهمية الاستكتاب الجماعي، الذي يدعو إليه مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي (السعير/ الخليل) بفلسطين وثلة الباحثين الأكاديميين من كل الجامعات العربية، بدعوة جميع المهتمين والأكاديميين في مجال الفنون نحو توسيع قابلية الإجابة عن المحاور وإدلاء الباحثين بدلوهم حول أهمية الدور الذي تلعبه هذه المأثورات في الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا، وتعريف القارئ إلى أمثال مطالب حمايتها من

المخاطر التي تحدق بها، وتؤدي مع مرور الزمن إلى فقدانها ونسيانها، ومن هنا كان حلم إخراج كتاب يقوم على الجمع العلمي المنظم للمأثورات وتوثيقها وحفظها وتصنيفها أمرا ضروريا وأساسيا لأن يصبح حقيقة، وبذلك تتكامل منظومة حفظ التراث الثقافي القومي بجانبيه المادي وغير المادي، ضمن التأسيس للمحاور التالية:

- الفلكلور الشعبي.
- الحرف والصناعات التقليدية الشعبية التراثية.
- الفنون الزخرفية والنقوش المعمارية والرقوم والخطوط
- فنون الأداء والتمثيل والمسرح والدراما والنحت والتصوير.
- الأدوات العينية التراثية منها الغناء والموسيقى الشعبية واللوحات التعبيرية.
- الوظائف والقيم والدلالات الرمزية للفنون القولية والأدائية.
- شخصيات فنية عربية لها بصمات واضحة في المشهد الفني العربي.

تقديم:

ساهم الفن في اللقاء الأزلي بين الإنسان والبيئة وتطوير المجتمع، لا سيما إذا ما احتضنته بيئة واعية ووسط اجتماعي ملائم بعوالمه ومدرك لمقوماته، إذ يعطي للإنسان القدرة على الخلق والإبداع وإنتاج أعمال فنية مفيدة وممتعة، وهذا ما تقوم به الفنون الشعبية، باعتبارها معيار لعراقة الحضارات العالمية، فقد انتشرت في أوسع وأشمل رقعة من العالم، وكل أنواع هاته الممارسات ومشاهدها الطبيعية وتقاليدها وطقوسها الاجتماعية دون استثناء، تكشف عن جوانب مهمة في كيان الشعوب على فترات زمنية متغيرة، وبالتالي شغلت حيزا من إهتمام القائمين والباحثين بدراسة كافة فروع الأدب والفنون الشعبية لنشر بحوثهم.

يأتي هذا العدد من الاستكتاب الجماعي الدولي، ليصدر بصورة علنية من أجل تناول مجموعة من الدراسات والمقالات التي تشتمل على مجالات متنوعة من الفنون الشعبية الأدائية والقولية، كونها أقل تغييرًا وأكثر ثباتًا في الحفاظ على ما توارثته الأجيال، وتعكس بذلك مجموع العادات والأعراف والتقاليد والحرف وغيرها، وما حملته من وظائف وقيم ودلالات رمزية، يُنظر إليها كسوابق تشكل الجزء الأساسي المؤثر الذي عايشه الإنسان على مر الزمان، وهذا التنوع الظاهر من مقالات الباحثين المشاركين، لا يمثل في الحقيقة سوى غيض من فيض، من الدراسات العلمية التي وردت إلينا ونثمنها كلها دون استثناء (المقبولة والمرفوضة)، إلا أن اللجنة العلمية اختارت وارتأت تلك الأبحاث التي حاولت إثارة جدلا واسعا أو التي ركزت على إشكالية معينة، وحملت بين طياتها تساؤلات

مضيئة تدعونا كي نبحث فيها مستقبلا، عن وصلات تشكل الممتلكات الثقافية بين الماضي والحاضر، والتي ستحتل بدورها مكانا بارزا في التوقعات المستقبلية، حتى يصبح أمر تصنيف وتوثيق وحفظ المأثورات بجانبيها المادي وغير المادي، في قطعة فنية متكاملة وسند معين لكل اكتشاف وتحصيل للمعارف، بحسب ظرفيات البدايات ومختلف المحتويات في الشكل والمضمون.

وأخيرا، تعد الدراسات العلمية التي يتضمنها هذا الاستكتاب من بين المحاولات في البحث العلمي المندمج ضمن أصول الفنون الشعبية الأدائية والقولية، وقد تكون صائبة في جوانب وقاصرة في أخرى، ما يحسب لأصحابها وهي المبادرة التي خصت لخوض غمار البحث، ونسأل الله العلي القدير أن يكون هذا المؤلف الجماعي صرحا علميا راقيا ومفيدا لكل طالب علم، وأن تكون مواضيعه تلامس تطلعات الباحثين الأكاديميين والمهتمين في مجال الفن، ومن ثم البحث في قضايا العصر التي تمس الإنسان وبيئته وثقافته.

د. أمال يوسفي/ جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان

فهرس المحتويات

شكروتقدير			01
مستهل الاستكتاب			02
تقديم			04
فهرس المحتويات			06
01	تقاليد تراثية أدائية وقولية بمدينة شرشال: الفترة الأندلسية والعثمانية Traditional performing and verbal traditions in Cherchell: Andalusian and Ottoman period	يمينة تسكورث	08
02	حرف ومهن من المغرب: أدوات وطرق العمل Crafts and professions from Morocco: Tools and methods of work	عبد الحميد مبكير	47
03	حضور الشعر الشعبي في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية: سلامة الحسوني ومفدي زكريا عينة Presence of Bedouin folk poetry in promoting social values through Palestinian-Algerian models: Salam el hassouni and moufdi zakaria models	ادريس محمد صقر جرادات العيد بوده	91
04	الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي "إيزران" وتجلياته في الغناء الريفي Traditional rural Amazigh poetry "Ezran" and its manifestations in rural singing	عبد الرحمان الغازي	131
05	نشاط الصناع وأهل الحرف في تلمسان الزيانية - ق8-9هـ/14-15م- The activity of industrialists and craftsmen in Tlemcen Zayania - BC 8-9 AH /14-15 AD-	جلول هادي	163
06	شخصيات عربية فنية في الأندلس Arab artistic figures in Andalusia	هند نصري رشيدة قرمود	189
07	"آيراد- ينّاير" بين الدراما الشعبية والأسطورة: إحتفالية بني سنوس أنموذجا	إبراهيم الهلالي	212

		Ayred- Ennayer between popular drama and a myth: The case of Beni Snouss celebration-	
08	أحمد إبراهيم عزيز	الأُغنية الشَّعبية في السيرة الذاتية الفلسطينية: دراسة في بلاغة الخطاب Folk Song in the Palestinian Autobiography : A study in the rhetoric of discourse	239
09	حميد اتباتو	خصائص مسرح الطيب صديقي: من الاقتباس إلى بلورة الوعي التجريبي Characteristics Of Tayeb Saddiki Theatre from Adaptation to Creation of Experimental Awareness	258
10	حمزة تريكي أحمد بن عزة	بين الفن والنقد: دواعي الحاجة إلى تأصيل الفن التشكيلي في الجزائر Between art and criticism: the need to root fine art in Algeria	295
11	عبد الرحمان السالمي	سلطة الكلمة في مردّدات النّساء The Power of the Word in Women's Oral Poeme	319
12	محمد بدير	الميثولوجيا والتراث في رحاب الدين: البحث في الملمح التراثي والمعتقد الديني في إفريقيا Mythology and Heritage in Religion: Research into Heritage And Religious Belief in Africa	347
13	نسيبة مساعدية ادريس صقر محمد جرادات	الهوية والانتماء في الأغنية الشعبية: قراءة في نماذج فلسطينية للشاعر موسى حافظ ونماذج جزائرية للشاعر رابح درياسه Identity and belonging in folk song a reading of Palestinian models by the poet Musa Hafez and Algerian models for the poet Rabah Driassa	375
14	حسين جويد الكندي	ميثولوجيا البطولة وأثرها في منظومة التراث الشعبي العراقي: التمثل والمثاقفة Championship mythology and its impact on the Iraqi folklore system : representation and culture	397

د. تسكورث يمينة

أستاذة بحث، المركز الوطني للبحث في علم الآثار، تيبازة، الجزائر

تقاليد تراثية أدائية وقولية بمدينة شرشال:

الفترة الأندلسية والعثمانية

Traditional performing and verbal traditions in Cherchell: Andalusian and Ottoman period

ملخص:

تعتبر الآثار الأندلسية والعثمانية اللامادية بمنطقة تيبازة في العادات والتقاليد، وهي عبارة عن سلوك متكرر يكتسب ويتعلم ويمارس ويتوارث اجتماعيا، وتختلف تلك العادات الاجتماعية أو الطرق الشعبية من مجتمع لآخر ومن إقليم لآخر، ومن جماعة لأخرى داخل المجتمع الواحد ، فكثير من عاداتنا تختلف من منطقة لأخرى ومن المدن عن الريف ، كما هي عادات قديمة متأصلة راسخة في الثقافة ، وتدوم طويلا ، فيأخذها الخلف عن السلف، وتبقى وتستمر برغم فناء الأفراد الذين يكونونها ، فالإنسان يولد في عادات قد وجدت قبله ، وقد تتغير بعض الشيء في حياته ، ولكنه عند وفاته تستمر تلك العادات في بقائها عن طريق الأجيال اللاحقة من له ومن بعده ، فهي تنقل جزءا من الماضي إلى الحاضر ، وبذلك تؤدي إلى نوع من الاستمرار والتواصل بين الأجيال المتعاقبة ، فليس هناك ثقافة بدون عادات تقليدية ، التي وظيفتها إرشاد الفرد والمجتمع لما تعارف عليه السلف واعتادوا عليه واهتدوا إليه في الحياة اليومية ، فورثه أفراد المجتمع إلى يومنا هذا من عادات وتقاليد صناعية وأخرى عرفية اجتماعية معنوية لها دلالات ورمزيات مختلفة الفوائد ، وتماشيها وعادات وتقاليد أهل المنطقة المحلية، و يجب العمل على حمايتها من الزوال ، وهي في مجملها طقوس اجتماعية ساهمت في امتداد وتنمية الفنون الشعبية تعكس تفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة به وتسخيرها لما يخدم تطوراته العصرية والحضارية ، كالطبخ والمأكولات وطريقة تحضيرها وأوقاتها ، وممارسات أخرى يومية وأخرى اقتصر استعمالها في المناسبات فقط ، كالحمام عند نساء المدينة وحليهن ولباسهن ، والزواج على عرف سيدي معمر ، والاحتفال بالمولد النبوي وشهر رمضان من خلال الموشحات الأندلسية المنطوقة على شكل أبيات شعرية وأمثال وحكم، إضافة إلى البوقالة، لذلك ارتأينا تعريفه للقارئ في مقالنا الموالي.

كلمات المفتاحية: العادات، التقاليد، الصنائع، الدلالات، تيبازة، ممارسات أندلسية، شرشال.

Abstract :

The immaterial Andalusian and Ottoman monuments in the Tipaza region are considered in the customs and traditions, and it is a repetitive behavior that is acquired, learned, practiced and inherited socially, and these social customs or popular ways differ from one society to another and from one region to another, and from one group to another within

the same society, many of our customs differ from one region to another. From the cities to the countryside, as they are old customs rooted in culture, and they last for a long time, so the successor takes them from the ancestor, and they remain and continue despite the extinction of the individuals who make them up. Habits remain through subsequent generations from him and after him, as they transfer part of the past to the present, and thus lead to a kind of continuity and communication between successive generations. It has been passed down to it in daily life, and the members of society have inherited it to this day in terms of industrial customs and traditions and other customary social and moral values that have different meanings and symbols of benefits, and are consistent with the customs and traditions of the people of the region It is a social ritual that contributed to the extension and development of folklore, reflecting the interaction of man with the surrounding environment and harnessing it to serve his modern and civilized developments, such as cooking and food, the method of preparation and times, and other daily practices and others that were used only on occasions , such as the bathroom for the women of Medina and their jewelry and clothing, and marriage according to the custom of Sidi Muammar, and the celebration of the Prophet's birthday and the month of Ramadan through the spoken Andalusian muwashahat in the form of poetic verses, proverbs and wisdom, in addition to the boukalah, so we decided to define it for the reader in our next article.
Key words : Habits; Traditions; The trades; Semantics; Tipasa Andalusian practices; Cherchell.

مقدمة:

لتقاليد مدينة شرشال وعاداتها الأندلسية والعثمانية . أنماط من السلوك تتضمن القيم الذاتية التي يعتز بها الفرد والمجتمع، كما تتضمن أنواعا من التفكير والتصورات والمعتقدات الخاصة بها والسائدة فيها والتي تنتقل بينها من جيل إلى جيل ، فقد أثر الأندلسيون والعثمانيون بدورهم في الحياة الاجتماعية ، وأول هذا التأثير هو ربط المجتمع الجزائري بالمجتمع الشرقي ، فقد جاء العثمانيون بوسائل حضارية شرقية إلى الجزائر من مآكل وملابس ومشارب وألقاب وصنائع وتقاليد

[1]، فكما كانت لهجرة الأندلسيين عاملا لازدهار اقتصاد البلاد ، كان تأثرهم في المجتمع المدني عميقا جدا ومس مختلف أوجه الحياة، فقد كانوا يمتازون برقة الذوق[2]، كما يعود لهم السبب في تحضر السكان والمدن الجزائرية، فقد كانوا يتميزون بذوق رهيف في المظهر والملبس والمأكل وفي أسلوب المعيشة والثقافة والفن وفي اللهجة الرقيقة[3]، وأكثر ما بقي تأثيرهم من تقاليد ملموسة وأخرى روحية إلى اليوم:

1 . الألبسة والحلي، أنواعها ودلالاته الرمزية:

عرفت كل من مدينة شرشال والقليعة بمنطقة تيبازة مع مجيء الأندلسيين ودخول العثمانيين فترة انتشار تقاليد وعادات جديدة على أفراد ذلك المجتمع، كما تأثروا بطراز اسطنبول ، الذي جلب بوسطة المبعوثين العائدين من مهماتهم التي كانوا مكلفين بها لدى البلاط التركي[4]، حيث تغيرت أنماط الحياة وطريقة العيش، فظهرت نماذج مختلفة من الملابس التي انتقلت من البساطة إلى الترف، فورثوا حبهم وإقبالهم على ارتداء واقتناء الملابس الثمينة والفاخرة إلى اليوم لكنهم اقتصروها على مناسباتهم الخاصة، المصنوعة من الديباج والدمشقي والأطلس والقطيفة وأنواع أخرى من الحرير.

1 . سعد الله (أبو القاسم) : تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 2 ، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 م، ص 143.

2 . سعيدوني (ناصر الدين) : دراسات أندلسية (مظاهر التأثير والوجود الأندلسي بالجزائر) ، الطبعة الأولى ، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان 2002 م ، ص 94 .

3 . سعيدوني (ناصر الدين) : دراسات أندلسية المرجع السابق ، ص 120.

4. سبنسر (ويلم) : الجزائر في عهد رياس البحر ، تعريب وتقديم : د .عبد القادر زبادية ، دار القصبة للنشر، الجزائر 2006 .2007م، ص 89.

1.1 . لباس المرأة: وأهمها النسوية التي ترتديها أثناء خروجها للحمام وأخرى بالمناسبات الخاصة، وتحمل في معظمها دلالات تشير إلى القيمة الاجتماعية لصاحبتها من كونها صاحبة شأن ومستوى عالي إضافة إلى كونها متزوجة أو عزباء، وكذلك بالنسبة لقطع الحلي، سنتعرف على ذلك تباعا، بداية بـ:

تنوع لباس الرأس عند المرأة فمنها ما هو خاص بالحمام **كالبنيقة**، وهي عبارة عن قلنسوة ترتديها المرأة بعد استحمامها، وخلال الأشغال المنزلية، وقد تحتفظ بها طول اليوم لتحافظ على شعرها[5]، مصنوعة من الكتان أو القطن ومطرزة بخيوط الحرير المختلف ألوانه، وهي مقسمة إلى جزأين الأول وظيفته تغطية الرأس والجزء الثاني عبارة عن ذيول تلفَها المرأة حول شعرها لتجفيفه بعد الحمام، وتزين أمام الرأس ونهاية الذيول بأشرطة مطرزة عبارة عن مختلف الأشكال، وبتشبيكات مخرمة بأشكال هندسية (أنظر الصورة رقم 01).



الصورة رقم 01 : غطاء الرأس " البنيقة . ملكية خاصة .

5 – Boyer (P) : La vie quotidienne à Alger à la ville de l'intervention française ; Hachette , Paris 1963, P 156 .

كما يوجد نوع آخر من الأوشحة، مصنوعة من قماش الكتان مطرز بخيوط حريرية، وقد تطرز بالخيوط الذهبية أو الفضية أو الاثنين معا، وهي عبارة عن قطع مستطيلة او مثلثة من قماش الحرير أو الكتان تطرز وبألوان مختلفة، كما تزين حوافها بخيوط عادية، أو حريرية مفتولة بأشكال رائعة بأيادي ماهرة في منتهى الدقة (انظر الصورة رقم 02)، واستعملت هذه الاوشحة عند الخروج من الحمام.



الصورة رقم 02 : باليطة لفتول . ملكية خاصة .

أما ألبسة البدن وتضم أنواعا عديدة ومختلفة من السترات التي تشكل القسم الأكبر من خزانة المرأة ، والتي يضاف إليها أنواع مختلفة من الفوط، والفوطة وهي عبارة عن قطعة قماش تلبسها المرأة تعقدها في مستوى البطن بحيث تبدو مفتوحة من الأمام وهي بذلك تشبه التنورة ، إضافة إلى السروال وهو غطاء للجزء السفلي من الجسم ، وهو بنوعين: السروال الفضفاض المحبوكة حسب عرض الجسم، كما يوجد نوع آخر طويل ما يصل إلى العصبين المسمى بسروال الدار، ومنها ما يخفي القدمين أو يصل إليها[6] وهو سروال خاص تلبسه المرأة خارج البيت، من القماش العادي الملون بالنسبة للعازبات والأبيض للمتزوجات، إضافة

6. نصر (ثريا): تاريخ أزياء الشعوب، عالم الكتب، طبعة الجزائر، د . ت، ص 117.

إلى النوع الثاني المستخلص من الأول وهو أحدث منه والمسمى بسروال الشلقة، نسبة لشلقتيه بكلا من جانبي رجلي المرأة اليمنى واليسرى، لغرض التزيين ولغرض آخر وهو سعة الخطوات لدى المرأة كونه ضيق عند الخصر، ويصنع كلا منهما من مادة الحرير بكل أنواعه، كما نجده أيضا من مادة القطيفة، وكذا **القفطان** الذي يعتبر من الملابس الأبهة والفاخرة بالمجتمع ، انتشر ارتداؤه بالجزائر ككل منذ وجود العثمانيين ، لينتشر في بلاد المغرب كلها مع العلم أن الأتراك أخذوه عن الفرس [7]، كما وقد يلبسه الجنسين معا ولكنهما يختلفان من حيث الطرز، ويصنع القفطان من القطيفة بالإضافة إلى الساتان والدمشقي وأنواع أخرى من الحرير[8]، ويطرز القفطان بالذهب والفضة في مستوى الكتفين ومن الأمام وفي الأكمام، وهو مزود من جهتيه بأزرار كبيرة مصنوعة من الخيوط الذهبية أو الفضية ، موضوعة للزخرفة فقط ويغلق بزرين موضوعين في مستوى البطن كما يلبس تحته سروال[9]، وبحلول القرن الثالث عشر الهجري التاسع عشر الميلادي [10]، تغيَر شكل القفطان فأصبح طويلا يصل إلى غاية القدمين ، يطرز أيضا بخيوط من الذهب أو الفضة على قماش القطيفة ، إذا ما صنع من القماش القطني وطرز بخيط حريري ، إضافة إلى الكراكو وهو عبارة عن سترة مفتوحة من الأمام ، تغلق بواسطة أزرار أو مشبكات أسفل الخيوط التي لم تعد سوى

7- Miquel (A) ; L'Islam et sa civilisation du 12 au 20 ème siècle , colin 1968 , P274.

8- Dozy (R) : Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes, Amsterdam 1845, P 163.

9- Venture de Paradis : Voyage dans la régence d'Alger , Paris 1788, P 37 .

10-Marçais (G) : Les broderies turques d'Alger , reprinted frome ars islamica , vol 4 , 1937 , P 99 .

زخارف، ويصنع من الحرير أو القطيفة [11] شبيه بالموجود بالعاصمة (أنظر الصورة رقم 03).



الصورة رقم 03 : لباس المرأة كاملا . صورة من التراث .

كما نجد الأحجبة التي تضم الحايك بألوانه وأشكاله[12] (أنظر الصورة4)، وكلمة " حايك " اشتقت من حاك أي نسج ، وهو ثوب يرتديه الرجال والنساء على السواء كل حسب طريقته [13] ، لكنه اقتصر اليوم على المرأة فقط ، ليكون ثوب نسائي واسع فضفاض تلبسه المرأة عند خروجها من البيت بحيث تغطي جسمها كاملا وحتى وجهها أحيانا ، وهو رداء أبيض اللون مصنوع من قماش صوفي رقيق أو من صوف ممزوج مع الحرير [14]، وتلتف به المرأة بطريقة محددة بحيث تثبته على مستوى خصرها بحزام ، ثم ترفعه على كتفيها حتى تغطي به

11- Marçais (G) : Les broderies turques d'Alger, Cité, P 103.

12. طيان)شريفة): ملابس المرأة بمدينة الجزائر في العهد العثماني، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الاسلامية، معهد الآثار . جامعة الجزائر 1991 م، ص 169، 170.

13- Anonyme ; De l'industrie sérigène , extrait des annales , de la société naturelle et des arts utiles de Lyon , S.L 1851, P 139.

14- Dozy (R) : Dictionnaire ..... , P 147 ,148 .

رأسها، وتأخذ الجزء المتدلي لتضعه تحت إبطها الأيمن، وبهذه الطريقة تكون المرأة مغطاة جيدا ولا تدع إلا العينين ، قليلا أو واحدة منها وفقط ، وللمحافظة على بياضه تتم معالجته عن طريق غسله بالصابون وتبخيره بالكبريت[15]، فعند مجيء العثمانيين ألزمت المرأة قبل خروجها من البيت أن تغطي أسفل وجهها بقطعة قماش صغيرة مثلثة الشكل وبيضاء اللون من القماش رقيق توضع أسفل العينين وتعقد خلف الرقبة بخيطين تعرف بالعجار[16]، وقد تطور اليوم ليشهد أنواعا من الطرز المختلف (أنظر الصورة 04) .



الصورة رقم 04 : شكل المرأة الشرشالية بالحايك والعجار.صورة خاصة.

2.1 . لباس الرجل:

الطربوش: وهو عبارة عن غطاء للجزء الأعلى من الرأس ، بشكل دائري، من القطيفة ذات اللون الأحمر، خالي من الزخارف بالنسبة للكبار، ومزخرف للصغار، مع جود قيطان من الخيوط الحريرية سوداء اللون توضع بالجهة الخلفية من الطربوش حين يوضع على الرأس، وقد كانت صناعته شائعة بالجزائر

15-Haedo (F .D) : Topographiée histoire générale d'Alger, imprimé à Valladolid 1612, Traduit de l'espagnol 1870, P 111.

16-Ibid , P 131 .

العاصمة[17]، كما لبس رجل الحضر شاش أبيض أو به بعض من الطروز الخفيفة، لكنها بنسبة قليلة مقارنة بالطربوش، **أما ألبسة البدن** وهي متنوعة ومتعددة ، وتشمل القميص المطرزة على مستوى الأطراف والفتحات بخيوط من حرير أو من خيوط ذهب أو من خيوط الفضة[18]، كما ويدخل ضمن ملابس البدن الصدرية أو البدعية المعروفة بجميع بلدان المغرب ، وهي عبارة عن سترة مصنوعة من الجوخ أو القطيفة مطرزة بخيوط ذهبية، لا تحتوي على أكمام وهي مفتوحة من الأمام وتغلق بواسطة ازرار[19] ، وتلبس السترة فوق القميص ، ويضاف إلى ذلك السروال المدور (أنظر الصورة 05).



الصورة رقم 05 : أول طبيب جزائري " محمد بن لرباي الصغير " من مدينة شرشال بلباس تقليدي . من الأرشيف .

17. سعيدوني (ناصر الدين) و الشيخ البوعبدلي (المهدي): الجزائر في تاريخ العهد العثماني، الجزء الرابع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984 م، ص 70 .

18–Dozy (R) : Dictionnaire … Op, Cit , P 371 .

19– Ibid ; P 323.

وأصل كلمة " سروال " فارسية معربة وأصلها " شلوار "، ومعناه لباس يستر من الخصر وحتى أسفل الجسم[20]، ويذكر " دوزي Dozy – بأن الرجال في كل من فاس والجزائر ارتدوا سراويل طويلة تصل الكعبين ضيقة في الأسفل ومتسعة في الأعلى [21]، وكان السروال في العهد العثماني ضيقا عند الخصر يشد بواسطة حزام أو التكة ، يلف حول الخصر عدة مرات، يتميز بشكله المنتفخ الذي يصل طوله لمستوى الركبة ويكون من قماش الكتان في الصيف وفي الشتاء من الصوف [22]، كما عرف السروال اليوم محليا باسم سروال مدور، أو سروال عرب، ليتم التمييز بينه وبين السراويل الغربية ، وتتبع هذه الألبسة لبس الخف في الرجل ، وقد كان يلبس من قبل الرجال والنساء على حد سواء، وهو من نوع النعال، وتصنع من الجلد بمختلف ألوانه ، ومنه ما هو خال من الزخارف ، أو مزخرف بألوان مختلف، أو المطرز بخيوط من الفضة أو الذهب [23]، ولتكتمل هيئته ولبسه بهذه الطريقة، دون أن ننسى الأحزمة، واقتصرت اليوم هذه الألبسة إلا في بعض المناسبات الخاصة، ومن الأمثلة عن ذلك من مدينة شرشال (أنظر الصورة رقم 06) .

20. غضب شاكر (هادي): بداءة معجمية في مصطلحات الحلي والأزياء، 1976 م، د . م، ص 234.

21- Dozy (R) : Op.Cit , P 204 .

22. غضب شاكر (هادي): المرجع السابق، ص 234 .

23. نصر (ثريا): المرجع السابق، ص 120 .



الصورة رقم 06 : لباس تقليدي لرئيس فرقة الزرناجية " بوتكا" الشرشالية . ملكية خاصة.

إضافة إلى الحلي بالنسبة للمرأة الشرشالية ، فهي جزء مما تفرضه التقاليد على الرجل ، حيث يتوجب عليه عند عقد قرانه بالزوجة أن يهديها بعض من قطع الحلي حسب ما يستطيع ، لتوفر المرأة بها غرضان أساسيان وهما : أولا : تتزين وتتأنق بها ، ثانيا : الدور الاقتصادي فالمرأة تعمل على جمع أكبر كمية من المجوهرات لتباع عند الحاجه ويستعان بثمنها لحل أي ضيقة مادية مالية، فقد قيله عن الحلي محليا " الحديد للشديد " أي لوق الضيق ، والحلية الجزائرية بصفة عامة تكمن أهميتها في شخصيتها المتميزة في التصميم ، والأشكال التي تعكس الكثير من المعتقدات والأفكار الدينية، حيث استعمل الصائغ أي صانع الحلي، الآيات القرآنية وأسماء الله الحسنى في العديد من قطع المجوهرات، وأخذت العديد منها اشكال ورموز إسلامية كالهلال والنجمة، والعملات الاسلامية، لتكتسب بذلك ميزة وتفردا عن غيرها، ومن أمثلتها نجد:

. خيط الروح: وهو عبارة عن سلسلة تزين بها الرقبة بالنسبة للمرأة العازبة والرأس بالنسبة للمرأة المتزوجة (الصورة رقم 07)، والقطع القديمة احتوت أيضا على قطع لزينة الأذنين من أقراط تابعة له، ويتألف من وريدات أو زهرة أو أشكال أخرى صغيرة جمعت بين أشكالها حاقات من الذهب، قوامها أوراق نباتية تلحم بطريقة متناظره، سطحها مرصع بالأحجار الكريمة، واليوم نجده بكلتا نوعي الذهب: الأصفر والأبيض، كما قد تتعدد فصوصه الأساسية من فصين إلى ثالثة.



الصورة رقم 07 : خيط الروح في شكله القديم . ملكية خاصة .

. **عقد السطاني أو شنتوف اللويز:** نسبة للنقود التي كان سلاطين الدولة العثمانية يضربونها، لكنها اليوم عوضت بقطع نقدية أخرى، ويسمى عند العامة بـ " شنتوف اللويز"، وهو عبارة عن عقد مركب من قطع نقدية ذهبية، تجمع بشكل صفوف أفقية أو عمودية في خيط حريري غالبا أسود اللون، يمر من الثقوب التي تحدث بالقطع على مستوى واحد، والخيط دوره تثبيت القطع النقدية على شكل عقد يزين به العنق، وقذ تزين وسطه خامسة وهي حلية استعملت منذ القدم إلى يومنا هذا، بشكل كف يد الانسان المحورة بشكلها أو القريبة إلى طبيعة الكف الحقيقية بأصابع خمسة أو أقل، بزخارف وعناصرها المختلفة استعملت على كل أنواع

وقطع الحلي (أنظر الصورة 08)، وهي رمز يحمي حاملها من الحسد والعين حسب الاعتقاد العام[24] نفس الاعتقاد فيما خص كتاب صغير الحجم تنقش عليه آية الكرسي أو إحدى المعوذات، فاليد في جهتها الأمامية مع خمسة أصابع مجمعة، وهي ترمز إلى أركان الإسلام الخمسة، أو تمثل عدد آيات سورة الفلق الواقية من الحسد والعين والسحر.



الصورة رقم 08 : الخامسة ـ شكل مكبر لها عن التي بعقد شنتوف اللويز أنظر : حنفي (عائشة) : الحلي ... -

وقد استخلصت من الشنتوف اليوم محزمة الوسط من القطع النقدية نفسها لكن بتركيبة جديدة مشبكة ومصطفة الواحدة تلوي الأخرى مثبتة بتشبيك ذهبي، نهايته مغلاق مختلف الزخارف، لتصل إلى حد صناعة الخاتم وسوار بنفس القطع النقدية والتشبيكات المدمجة ببعضها البعض كلها ذات تأثيرات عثمانية الأصل (أنظر الصورة رقم 09).

24- Eudel (P) : L'orfèvrerie algérienne et tunisienne, Jourdan, Alger 1902, P 65.



الصورة رقم 09: حلي تزينها قطع نقدية بمدينة شرشال ذات تأثير عثماني . ملكية خاصة.

زد على ذلك **كرافاش بولحية** وهو عبارة عن سلسلة عنق طويلة مرفقة بمغلاق وميدالية، وعدة مضبطات عليها رمز إسلامي الأصل وهو الهلال، وتعددت به دلالياته من دلايتين أو ثلاث، نماذج قديمة (أنظر الصورة رقم 10)، ولا يزال إلى يومنا هذا مع بعض التجديدات.



الصورة رقم 10 : كرافاش بولحية نموذج من الشكل القديم ـ ملكية خاصة ـ

أما الخاتم أو الخواتم بالجمع كانت تلبس للتحلي والزينة، كما أنها استخدمت أيضا رمزا للخطوبة والزواج أو علامة للنفوذ والسلطان، واتخذ بذلك أشكال ووظائف عديدة، ومنها البسيطة على شكل حلقة من المعدن، كما منها الأنواع

المعقدة التي اتخذت أشكال وزخارف بديعة بذل الصائغ مهارته فأجاد، لتنتج أنماط وأنواع مذهلة، دالة على حسن الذوق وحب الصائغ للابتكار وحبا منه في تلبية رغبات عملائه، كما أوجت البعض منها حاملة لأسماء أصحابها[25] ، وقد اختلفت باختلاف الفترات.

2 . المأكولات وأواني الطبخ ذات التأثير الأندلسي والعثماني:

شهدت الأغذية اهتماما بالغا في الفترة الأندلسية، والتي هي قوام صحة الأبدان، وأول الأسباب في اعتدال مزاج الانسان، والتأنق في طبخها على ما تقتضيه الصنعة المجربة من الأحكام والاتقان26 ، فأصبح الطبخ فنا قائما بذاته، تفنن فيه الإنسان عبر التاريخ لكسب الأبدان الصحة والعافية والتمتع بالنعمة، فالأكل " نعمة " حسب التعبير عنه عند العامة، لذلك كان منذ البداية للأطباء دخل كبير في إرشاد الناس في كيفية تركيب الأغذية وطبخها، فهو علم يعرف به كيفية تركيب الأطعمة اللذيذة والنافعة بحسب الأمزجة المخالفة وكيفية تركيب المركبات الدوائية من جهة الوزن والتقديم والتأخير وهو من فروع الطب غير طبخ الأطعمة [27] ، كما وأطلق العرب عليه ومنذ القدم أسماء مختلفة وحسب المناسبات، فسموا طعام العرس الوليمة، وطعام الفراغ من البناء الوكيرة، وطعام المأتم الوضيعة، وطعام الختان الغديرة، وطعام الولادة الخرس، وطعام الذبح عن الولد العقيقة، وطعام القادم من السفر النقيعة، وكل طعام يصنع لدعوة مأدبة[28].

25. زكي (عبد الرحمن) : الحلي في التاريخ والفن ، دار القلم ،الدار المصرية للتأليف والتراجم ، مصر 1965 م، ص 33 .

26. التجبي (ابن رزين): فضالة الخوان في طيبات الطعام والألوان، تحقيق: بن شقرون، لبنان 1984 م، ص29.

27. حاجي (خليفة): كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج 2 ، دار الفكر 1990 م ، ص 1095 .

28. بطانية (محمد ضيف الله): الحياة الاجتماعية في صدر الاسلام، المدينة المنورة 1988 م، ص 188.

انتقل إرث طبيخ المشرق إلى المغرب الاسلامي والأندلس منذ الفترة الاموية مع تنقل الموجات البشرية التي كانت تأتي تارة مستوطنة مثل الامويين وتارة مثل العديد من الشعراء والمبدعين مثل **زرياب**، واستمر هذا التنقل طيلة الفترات التاريخية ، وكان مصدر هذا التغيير مستمد من التقاليد الفارسية والإغريقية التي أدخلت على الحضارة الاسلامية في العصرين الاموي والعباسي، وانتقلت إلى بلدان المغرب مع عصر الولاة للخلفاء الأمويين والعباسيين ، كما تعزز وتنوع الطبخ في الفترة الأغلبية والفاطمية والحمادية حيث كثر تنقل الناس بين المغرب والمشرق، واستمرت التأثيرات بين الشرق والغرب طيلة الفترات المرابطية والموحدية والزيانية والحفصية والمرينية، وقد اتفق جل المؤرخين على أن زرياب الموصلي هو الذي كان له الفضل في نقل جانب من هذا الارث المشرقي إلى المغرب الاسلامي والأندلس ، فيقول المقري : " ... ومن الواردين على الأندلس من المشرق رئيس المغنين أبو الحسن علي بن نافع ، الملقب بزرياب مولى أمير المؤمنين المهدي العباسي ، زاد في أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه ، واخترع مضراب العود من قوادم النسر معتاضا به من مرهف الخشب، وكان عالما بالنجوم وقسمة الأقاليم ، وكان زرياب قد جمع إلى خصاله الفنية لطف المعاشرة وآداب المجالسة وطيب المحادثة ومهارة الخدمة الملوكية "، كما أدخل على الطبخ وتقديمه ترتيبات جديدة لم يكن أهل المغرب يعرفونها، ومما أخذه عنه الناس بالأندلس تفضيله آنية الزجاج الرفيع على آنية الذهب والفضة، وآثاره فرش أقطاع الأديم اللينة الناعمة على ملاحف الكتان، واختياره سفر الاديم لتقديم الطعام فيها على الموائد الخشبية[29]، كما كان اتباع نظامه حفظ للصحة ، ونتج عنه تقليدا اتخذ في بيت الأكل ، فكانت توضع في قسمه الخلفي محل لوضع تلك الأطعمة

29. المقري (أحمد بن محمد التلمساني): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه: د رجاء عباس، م 3، بيروت 1988 م، ص127، 128 .

وتقديمها بالتناوب ويمثل لنا ذاك المشهد رسم لبيت جزائري في الفترة العثمانية، كما هو معروف عن البيت الجزائري لتلك الفترة ، فإنه قد أخذ الكثير من تقاليده المعمارية من البيت الأندلسي سواء أكان ذلك من حيث التخطيط المعماري أو التقاليد الاجتماعية التي عمل على ترسيخها الأندلسيين المهاجرين.

ومن بين الأكلات التي ذاع صيتها في العصر المرابطي نجد لحم القدّيد حيث يذكر البكري : "وطعامهم صفيف (قديد) اللحم الجاف مصحونا يصب عليه الشحم المذاب أو السمن، وشرابهم اللبن قد عنوا به عن الماء ، يبقى الرجل منهم لا يشرب ماء، وقوتهم مع ذلك مكينة وأبدانهم صحيحة[30] "، ومن بين الرحالة الذين يذكرون هذا القديد وصناعته خلال القرن الثامن والتاسع عشر، نذكر الرحالة دي برادي حيث يقول: "...إن الجزائريين كانوا يطلقون عليه الخليع، وكان كل أهالي بلد الجزائر يحتفظون بمؤونة تتكون من هذا اللحم المجفف ، كما كان الأتراك يصنعون نوعا آخر منه ويطلقون عليه قاورمه، ويتكون مبدأ القديد أو الخليع من أخذ لحم الغنم أو البقر وتقطيعه إلى شرائح ثم تجفف تحت الشمس بعد تمليحها وترفع هذه القطع على نار حتى تغلى ، ثم تصفى من الماء وتترك تقطر حتى تجف ، ثم توضع داخل الجرار وتملأ بزيت الزيتون وتخزن ، أما في مبدأ فإن شرائح اللحم تقلى قليلا ثم توضع داخل جرار ويفرغ فوقها الزبدة أو الشحم المذابين ويحتفظ بها[31]، كما كان الناس يتناولون المشهدة (البغرير)، في كل من تلمسان[32]، لينتشر فيما بعد بكل أرجاء الوطن، وامتازت الأطعمة في

30. البكري (أبو عبيد): كتاب المسالك والممالك ، تحقيق : أدريان فان بوفن وأندري فيري ، بيت الحكمة قرطاج، الدار العربية للكتاب، ط 2 ، ج 2 ، تونس 1992م ، ص 857 .

31- Venture de Paradis , Voyage dans la régence d'Alger , Paris 1788 , P 26 , 27

32. ابن مريم (الشريف المليتي مديوني): البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق ومراجعة: محمد ابن شنب، المطبعة الثعالبية، الجزائر 1326 هـ / 1908 م، ص68 .

العصر الموحدي بالتنوع الكبير نتيجة وحدة بلاد المغرب تحت سلطة واحدة، وبالتالي أصبحت كل التركيبات الغذائية شائعة ومتداولة في مختلف المدن على حد سواء وأفضل وثيقة تستخرج ذلك حسب ما ذهب اليه بعض الباحثين: كتاب " الطبيخ " القرن السابع الهجري الثالث عشر الميلادي لمؤلف مجهول[33] ، إذ نجد في هذا الكتاب مجموعة كبيرة من التركيبات التي كانت تهيأ في تونس وبجاية وقسنطينة ومراكش وفاس وآبلة وقرطبة واشبيلية ، ومن بين هذه التركيبات نذكر الرفيس ويصنع من عجينة السميد الصافي والخميرة وقليل من الملح وزبدة مغلية وعسل ، ويخبز في الطاجين ليرفس بالدسم كما وقد يضاف له اللوز المدقوق والسكر المسحوق والزبدة ، والخشكلان ويؤخذ من السميد كبير الحب ويحك بسمن كثير وزيت عذب ويبل بماء قليل ولا يبالغ في عركه ويكون عجنه جافا، ثم يصنع منه رغف محشوة بحشو خاص ، بأشكال منوعة يقطع منه بسكين شبه أحواف ونصف دائرة صغار وكبار، ليقلا في زيت عذب ويرفع ثم يدور عليه بسكر مسحوق، والمقروض أو المقروط التسمية الحالية[34]، وهي حلوى تصنع من السميد والزيت، وتحشى العجينة باللوز أو التمر، وتقطع في شكل مربعات أو معينات وتغطس في العسل أو السكر.

كان لتواصل المغربة واحتكاكهم الدائم مع المشارقة أثر كبير في التعرف على عاداتهم في الإطعام أو الأكل ، فقد تناول أهل المغرب أطعمة مشرقية أثناء الحج والدراسة ، وكان الحجاج يمرون بعدد من البلدان مثل مصر والشام فتأثروا بها وأصبحوا يعلمونها في بلدانهم بعد رجوعهم، لم يكن هذا التأثير من جانب واحد

33. ميراند (هيوسي) : المطبخ المغربي الأندلسي في العصر الموحدي من خلال مخطوط لمؤلف مجهول، مجلة صحيفة الدراسات الاسلامية بمدريد 1962 م ، ص 16 ، 17 .

34. أنظر: ابن أبي دينار (محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني) : المؤنس في أخبار افريقيا وتونس ، تحقيق: محمد شمام ، ط 2 ، 1969 م ، ص 204 ، 305 .

بل كان معاكسا فالحاج المغاربة والأندلسيين كان لهم الفضل أيضا في نقل بعض التقاليد إلى المشرق وأهمها أكلة الكسكسو الذي كان يعرف عند المشارقة بالمغربي[35]، وهو يصنع من دقيق مبلل يحول إلى حبيبات في حجم حبات الكزبرة، ويطلق على عملية تحضير الكسكسو بالعامية الفتيل، ويبدو أن هذه الكلمة منحدرة من كلمة فتل ، وكان ومنذ الأول يعتبر مغذيا جدا، فهو دقيق مفتول يطبخ على البخار، يخلط بعد نضجه بالسمن ويسقى بالمرق المصنوع من لحم الطير أو الخروف أو البقر، أو اللبن او ماء محلى أو عسل.

كما أن الخبز يعد من أهم مواد التغذية لدى جميع السكان منذ القديم ، واستمر تداوله في العصر السلامي في المغرب الاسلامي والأندلس، رغم ظهور منتوج الكسكس، ويدخل في صناعة الخبز مادتي القمح والشعير، المتوفران بالمنطقة خاصة القمح الصلب الذي يشكل المصدر الغذائي العام[36]، كما كان أهل الأندلس يستعملون الذرى التي كانت تشكل مصدر غذائهم ، وتطحن هذه الحبوب في المنازل بالرحى اليدوية، أو في الطواجن العامة التي تستعمل إما بالطاقة الحيوانية أو المائية أو الهوائية، وكان يصنع بذاك الدقيق أنواع الخبز، حيث تذكر كتب الطبخ أنواعا عديدة منه خبز الحنطة والمطلوع وهو خبز بالخميرة ليشبه الاسفنج ، وخبز الفرن ، والفطير وهو خبز بدون خميرة[37]، وكذا خبز الملة أو المطهو في طاجن الحديد، وجعلوا لكل نوع من الأخباز اسما يعرف به[38]، واعتمد سكان المدن على خبز الفرن ، فمنهم من كان يشتري خبزه من الفرن العام وهم يشكلون

35. أنظر: المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م 1، دار صادر بيروت 1988 م، ص 10.

36 – Errox (J) : Blé , in Encyclopédie berbère , T 10 , edisud , P 1526 .

37. ابن زهر (أبو مروان) : الأغذية والأدوية عند مؤلفي الغرب الاسلامي ، مدخل ونصوص ، تقديم واختيار وتحقيق : محمد الخطابي ، دار العرب الاسلامي 1990 م ، ص 82 ، 83 .

38. التجيبي (ابن رزين) : المصدر السابق ، ص 36 ، 38 .

الأكثرية ممن كانوا يعجنون خبزهم في بيوتهم ويطبخونه في الأفران العامة ، لأن القليل من مساكن المدينة من كان يملك فرنا خاصا ، ولذلك كان الناس يحملون خبزهم إلى الفرن العام لطبخه[39].

وتميز الطبخ بمنطقة تيبازة طيلة العصر العثماني بالإقبال على التوابل القادمة من المشرق واستعمال قصب السكر والتركيبات الغذائية المشرقية ، إلا أن بعض التركيبات القديمة بقيت مستعملة، مع تجديد بعض عناصرها، فاستخدمت التوابل في عدة مجالات لتزكية وتنكيه الأطعمة، ولتخليلها وتجفيفها، كما استخدم بعضها للمداواة كعلاج أمراض المعدة، ومن بينها الفلفل الأسود والزنجبيل والقرنفل والقرفة وجوزة الطيب وغيرها كالكمون والكرويا والحناء وغيرها، ومصدرها من الهند والشرق الأقصى، كما كان معظمها يستورد إلى المغرب والأندلس[40]، كما كان للمجاعات الكبرى الأثر العميق في تغيير نمط المعيشة في المجتمع المغربي، إلا أنها لم تلغ العادات المتبعة في المطبخ بل نشاهد هذه العادات قد تعددت وتنوعت مع مرور الزمن في خاصة في أوقات الرخاء.

ومن بين إسهامات الأندلسيين بعد استقرارهم بشمال المغرب الإسلامي في الحياة الاجتماعية ، إثراء التقاليد الموروثة عن الأمويين ودول الطوائف المرابطين والموحدين، وبالتالي ترسيخ كل قواعد الطبخ الاسلامي الذي كان مزدهرا جدا وبالتالي أصبح يشكل العامل المشترك بين كل سكان المغرب الاسلامي، وهكذا ساهم الأندلسيون في توحيد الطبخ المغربي، ويمكن حصره في كل الأطباق ذات

39. أنظر: المالكي (ابو بكر عبد الله بن محمد): رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونساكهم وسير في أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم، ج 2، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1951م. ص408، 409 .

40. الإدريسي (محمد بن عبد الله الشريف) : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، المجلد الأول ، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت لبنان. 1989 ، ص 38 .

المصدر المشرقي، ولكن في كثير من الأحيان بتغيير اسم الأكلة ، واشهر أطباقهم المزورية أو اللحم الحلو التسمية الحالية ، فقد كان أهل المغرب جميعا يتناولونه عقب الصيام وفي المناسبات العديدة، نسبة إلى " مروزو " وهي مدينة ببلاد العجم ، ونرجح أن هذه التركيبة جاءت من المشرق إلى الأندلس مع زرياب، ويكون المبدأ فيها أن يطبخ اللحم بأبزار تفوح لها قيمة ويرون أكلها عقب الصوم من التطيب[41]، إضافة إلى البرانية والمجبنات والمثومات، والدولمة وهي من أصل تركي عبارة عن حشو من كرات من اللحم المفروم مع الأرز، تحشى بها أوراق العنب أو القرع أو غيره من الخضر الأخرى ، ومنها تطبخ يبراق ويقال لها دولمة يبراق وتعني دولمة الورق، والرشتة وهي عبارة عن عجين مقطوع على شكل معينات أو مستطيل تطبخ على البخار وتسقى بالمرق، والشوربة بأنواعها وهي عبارة حساء باللحم والجشيشة أو العجينة المقطعة على شكل الشعيرات، فقد دخلت إذا تقاليد جديدة أحضرها الأتراك العثمانيين القادمين إلى كل من تونس والجزائر، وفي هذه الفترة بالذات يتغير النظام الغذائي حيث أخذ من الأرز والزبدة مكانة القمح وزيت الزيتون، التي كانت معروفة لقرون خلت، وعم استعمال السكر في كل الحلويات والمشروبات.

ومن بين التركيبات الغذائية الجديدة التي تظهر في العصر العثماني، وتدخل على المطبخ المغربي بصفة عامة هي : الشوربة بأنواعها ، والدولمة، والبيصار المصنوع من الفول[42]، والكباب والكفتة والبوراك، والبرغل والأرز، رغم أنهم كانوا يكثرون من تناول الكسكسي إذ كان ولا زال يعتبر الأكلة الشعبية الأكثر تداولا، والبقلاوة وهي تركية الأصل محشوة باللوز والزبيب، دسمة جدا، زيتية ومشربة

41. أنظر: ابن أبي دينار: (محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني) : المرجع السابق ، ص 304 .

42 .Idiris (R) ; La Berbèrie orientale , T 2 , 1962 , P 590 , 593 .

بالعسل، تتكون من أوراق العجين محشوة باللوز المدقوق وتسقى بالعسل، والقطايف وهي شبيهة بالشعيرية، ولكنها دقيقة وعلى شكل دود من العجين المقطع ، وهي محلات بالعسل والسكر، والزلابية التي تصنع من دقيق الذرى والخميرة والماء ويغرف منه بقدح في أسفله ثقب صغير ويسده الاصبع ، فإذا وازن القد المقلاة المليئة بزيت مغلى أزيل الاصبع عن الثقب وسال السائل في أشكال مختلفة وبعدها تغمس الأشكال في عسل مغلى، إضافة إلى الكعك المحشو بالسكر واللوز، ويصنع من دقيق الذرى والزيت والخميرة، ويعجن بالماء ولا يستكثر فيه، ثم تمدد لعجينة وتحشى بخليط مصنوع من السكر واللوز المدقوق وماء الورد وزنجبيل وقرفة وقرنفل وتقع الكعكة مستديرة ، لتطبخ في الفرن، وعند أواخر القرن الثامن عشر أدخلت منتجات غذائية استقدمت من العالم الجديد مثل الطماطم والفلفل الحلو والبطاطا، وأصبحت هذه المواد الغذائية تشكل جزءا لا يتجزأ من المطبخ التقليدي لبلدان المغرب الاسلامي والجزائر من بينها، ومدن منطقة تيبازة من بين مدنها.

كان (ولا يزال) الحوت أيضا يقلى في الزيت من غير أن تضاف إليه مرق، كما كان يؤكل شواءً في السفود، وكان يقدد أيضا بالملح وكانت تطبخ أعضاء الحيوانات مثل الكرش والكلى والأقدام والمخ وتؤكل، وكان اللحم يطبخ أيضا بالعسل، واستقر كل هذا الإرث الغذائي في بلدان المغرب مع الأندلسيين الوافدين اليها إلى يومنا هذا، إلى جانب التأثيرات العثمانية بالمشروبات مثل:

. القهوة: وهي عبارة عن حبات نباتية بنية اللون في المناطق الواقعة عند مدار السرطان ذات المناخ الحار، وبما أن شبه الجزيرة العربية كانت من بين المناطق القديمة التي انتشرت فيها القهوة اعتقد الكثير أن مصدرها يعود لهذه المنطقة، لكنها تجلب من الهند وافريقيا ثم أمريكا فيما بعد، حيث كانت حبوب القهوة تجمع

من شجيرات وتعسل وتجفف في الشمس ثم تعبأ في أكياس وبراميل وتصدر إلى بلدان مختلفة[43].

وقد ظهرت في بلاد المغرب في العهد العثماني في القرن الحادي عشر الهجري السابع عشر الميلادي، وكانت قد ظهرت في المشرق قبلا بقرنين من الزمن، وظهورها بالمغرب يرجع إلى الحجاج الذين كانوا يتوافدون إلى البقاع المقدسة، حيث عرفوها هناك وجلبوها معهم بكميات محدودة[44].

وقد كان سكان مدينة شرشال إذا أتموا الأكل، شربوا القهوة[45]، فأصبحت بذلك القهوة تشكل قطبا جديدا وحيويا هاما في الحياة الاجتماعية، استقطبت حوله بصفة عامة العنصر الرجالي، مما أدى إلى انتشار أماكن خاصة لتناول هذا المشروب في المدن الكبرى، وأطلق عليها اصطلاح المقاهي، وبالتالي أطلق على العاملين فيه اصطلاح القهواجي فردا وقهواجية جمعا، وكلمة " قهواجي " مركبة من كلمة " قهوة " و" جي "، وهذه الأخيرة عبارة عن لاحقة في اللغة العثمانية تتصل بالكلمة فتعطي اسم الصنعة، وبالتالي فهي تعني الشخص الذي يقوم بتحضير وتقديم القهوة، حيث كان يأتي الناس الجالسين بمحل القهوة بفناجين الخزف موضوعة داخل أظرفة من المعادن كان يتم استيرادها من إستنبول[46]، كما انتشرت استعمال القهوة في البيوت، حيث كانت تقدم بعد الانتهاء من الأكل، فقد خصص لها أدوات عند التقديم أو عن التحضير، بعد أن توضع حبات القهوة في الطاجين على نار وتدار بملعقة حتى يتغير لون حبات القهوة من لون بني

43 – Lombay (G) : De Alger Oran Tlemcen , Paris 1893 , P 294 .

44– Rozet (M) : Voyage dans la régence d'Alger , T 2 , Op.Cit , P 75 .

45. الزهَار (أحمد الشريف): مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهَار نقيب أشراف الجزائر 1168 . 1246 هـ / 1754 . 1830 م، الجزائر 1974م، ص 40.

46. انظر: شالر (وليام) : ثلاث سنوات في الجزائر ، ص 24 .

فاتح إلى بني غامق، ثم توضع الحبات المحمصة في مهراس أو مدقاق من الخشب، ثم يوضع مسحوق القهوة داخل غلاية وبعد غليان الماء والمسحوق تفرغ القهوة داخل البرادة التي يضاف إليها السكر من القالب المعروف محليا بسكر القندلي ، بعد تصفية المشروب في صفاية مصنوعة من الحلفة ، ثم تسكب القهوة في الغرفية لتكون جاهزة للاستعمال[47]، إضافة إلى شربهم الشاربات وهي مزيج الماء والعنب وعصير الليمون، ويشربون ما شاءوا من ذلك[48]، وعرفت مدينة شرشال أواني الطبخ ذات الأصول الأندلسية والعثمانية المستعملة بمنطقة إلى يومنا .

دون أن ننسى أهم أواني المناسبات الشرشالية من النحاس المنقوش مثل:

. طبسي لعشاوات: وينحدر أصله من تركيا شكلا، واستعمل محليا بالمنطقة وبالجزائر ككل في تقديم الطعام خاصة الأرز والكسكس، مصنوع من المعدن وتسميته بطبسي لعشاوات لأصل لفظة طبسي أوتبسي وهي كلمة تركية عثمانية (أنظر الصورة رقم 11).



الصورة رقم 11 : طبسي لعشاوات من النحاس الأحمر بمدينة شرشال . ملكية خاصة .

47- Le matériel de cuisine dans les régions d'Aumal et de Sidi – Aissa , in Annales de l'institut d'études orientales , Alger 1954 , P 140 .

48 - Dan (Le père) : Histoire de la Barbarie et de ses corsaires, 1637, P 281- 282.

و**السكرية**: من اللغة التركية ومأخوذة من سكر، وهي تعني الصحن أو الصحفة من الفخار أو الخزف وهي عميقة كما زودت بغطاء[49]، ولما انتشرت صناعة النحاس في العصر العثماني أصبحت تصنع من النحاس ويقدم فيها المخللات والعسل والمربيات والحلويات المصنوعة من اللوز والحلويات[50].

إلى جانبها **السني** أو السينية، لفظ تركي، دخل إلى الجزائر في العهد العثماني، وهو طبق لفناجين القهوة عموما، ويصنع من النحاس الأصفر أو الأحمر أو الفضة، مزخرف بزخارف نباتية وكتابية محاط بحاشية، يوضع فوق المائدة أو حامل خشبي أو نحاسي يتكون من ثلاثة أرجل لتقدم فوقه الفناجين وبعض الأحيان الأطباق[51] (أنظر الصورة رقم 12).



الصورة رقم 12 : سني من النحاس الأصفر بمدينة شرشال . ملكية خاصة .

49- Dictionnaire turc- français, à l'usage des agents diplomatiques et consulaires des commerçants, des navigateurs, et outres voyageurs dans le levant, Paris, P 681.

50 - Shaw (Dr): Voyage dans la Régence d'Alger ; Traduit Par J , M Macarthy , 2 éme Ed , Ed Bouslama , Tunis 1980, P 385 , 386 .

51 - Dictionnaire turc-français , Op.Cit , P 701 .

أما **البقراج** أو إبريق القهوة، فهو إبريق مصنوع من الفضة أو النحاس، يوضع فيه القهوة أو الشاي ، وتفرغ داخله القهوة بعد نضجها، وله شكل مسطح ويمكن أن يسع مقدار ستة أو ثمان فناجين، ويكون البدن فيه واسع أو عريض وفم قصير وضع عند عنق الابريق ، اما الغطاء فهو يشبه القبة ، وتكون في كثير من الأحيان بسيطة من غير زخارف ولكن يوجد نماذج منها تحتوي على زخارف منفذة بطريقة الطرق، جاء هذا النوع من الأباريق من تركيا ويطلق عليه اصطلاح بقراج ومعناه إبريق القهوة[52]، وأهم من ذلك هناك شيء مميز ويسمى **الظرف** جمع ظروف ، وهي من أصل عربي ويقصد بها وعاء ، فهو عبارة عن قدح معدني صغير يرتكز على رجل وليس له مقبض ، وظيفته حمل فنجان القهوة المصنوع من الخزف الرقيق والرفيع ، فتكمن إذا وظيفة الظرف في عزل الفنجان عن حامله حتى لا يحترق أصابعه ، ويصنع عادة من النحاس ويحمل في كثير من الأحيان على زخارف مخرمة أو زخارف غائرة وتنوع بين الأشكال النباتية والمعمارية وحتى الرمزية (أنظر الصورة رقم 13) .



الصورة رقم 13 : نموذج لظرف من النحاس الأبيض حامل لفنجال قهوة بمدينة شرشال . صورة خاصة .

52- Eudel (P) : Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du nord Maroc-Algérie-Tunisie -Tripolitaine , Paris 1906 , P76

دون أن ننسى . **<u>الابريق واللبان</u>:** وهو إبريق مصنوع من المعدن ويتكون من عنق طويلة وبدن عريض وخرطوم طويل، يطلق عليه قمقم وعروة منحنية، يستعمل في غسل لبيدين بعد الأكل، كما يستعمل في الوضوء، ويصحبه حوض يطلق عليه اسم اللبان والذي يفرغ منه الماء، والأتراك هم أول من استعملوه في الجزائر[53]، وقد يصحب اللبان بشبكة معدنية يوضع فيها حبات الجمر للإبقاء على الماء ساخن أيام البرد في زمن فصل الشتاء، وقد شهد شكله اليوم بعض التجديدات (أنظر الصورة رقم 14).



الصورة رقم 14 : ابريق ولبان من النحاس الأصفر بمدينة شرشال . ملكية خاصة .

إضافة إلى طاسة الحمام والمحبس لحمل أدوات الاستحمام والمرش لحمل العطر وماء الزهر، وهي من النحاس المزخرف بأشكال نباتية الغرض منها حمل الماء من صهريج الحمام قصد تسهيل سكب الماء على الجسم أثناء الغسل، وكذا لمحبس الذي يتم فيه حمل اغراض الحمام، وإذا فرغ منه استعمل للتزيين فوق الخزائن، وهو عبارة عن وعاء كبير من النحاس الأبيض أو الأحمر أو الأصفر

53- Eudel (P) : Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du nord Maroc-Algérie-Tunisie -Tripolitaine, op.cit, P 24.

مزخرف بأشكال مختلفة، عميق القاع نوعا ما، وتشتمل نهايته على شريط يخرج عن بدن المحبس، أملس خال من الزخرف، لا يزال شكله إلى اليوم مع بعض التجديدات (أنظر الصورة رقم 15).



الصورة رقم 15 : محبس وطاسا ومرش لاستحمام المرأة بمدينة شرشال . صورة خاصة .

3 . الاحتفالات والممارسات الاجتماعية:

1.3 . المولد النبوي: وقد اغتنت مدينة شرشال بعادات جديدة بفعل التأثير الأندلسي العثماني، كما هو الحال في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بما يسمى " المنارة "، والاحتفال هذا عبارة عن منارة صغيرة تصنع من الخشب الرقيق المزين وسطها شمع في شكل قبة في كل مولد يجتهد في تزيينها أحسن فأحسن، وبعد تزيينها يطاف بها بأرجاء المدينة كلها فوق عربة، عبر طرقات المدينة التي يصطف حولها السكان الذين يرشون بالعطور ويلقون الحلوى على الموكب قبل أن يرافقوه إلى البحر، ثم توضع فوق سفينة في رحلة بحرية بعد صلاة العشاء لترجع وتدخل من حيث أخرجت بمقام ولي المدينة الصالح سيدي إبراهيم الغبريني

(أنظر الصورة رقم 16)[54].



الصورة رقم 16 : الاحتفال بالمولد النبوي بمدينة شرشال ـ صورة خاصة ـ

2.3 . الزواج على طريقة سيدي معمر : كانت الأعراف ولا تزال في بعض المجتمعات أساس تعاملاتهم إذ تنظم حياتهم ، لذا فهم يرفضون تغيرها أو الخروج عن قواعدها خوفا مما يسمى " بالتابعة أو الفال السيء " حسب بعض المعتقدات الخرافية ، ومن بين الأعراف التي تحكم منطقة تنس القديمة وشلف ومدينة شرشال ما يسمى بعرف سيدي معمر الذي تحول إلى تقليد لا يعقد الزواج فيه إلا بتطبيق شروطه ، ذلك الولي الصالح الذي قدم رفقة أخيه من تونس إلى الجزائر، بعدها تفرق الإخوة حيث اختار معمر التمركز بمدينة تنس القديمة، بينما اختار أخوه العيش بمنطقة الشرق الجزائري ، واحد من الأولياء الصالحين بمنطقة 'تنس' بدأ دراسته عند الشيخ سيدي أحمد بن علي بمنطقة لجلاف، وأكمل دراسته عند الشيخ سيدي معيزة بتنس القديمة، وعن بداية قصة عرف سيدي معمر الذي أصبح بموجبها مشهورا، بدأت القصة وكما كان يحكى عند العامة عندما غادر سيدي معمر مسجد سيدي معيزة بتنس متوجها نحو زاوية مجاجة للقاء معلمه الأول،

54. صديقي(حسين)، و بن حاصير (اسماعيل)، وصديقي(جميلة :)تيبازة الولاية ، ترجمة: بوردوز فائزة وعالم مختار، دار البيازين، الجزائر ص 218. ص222 .

ولدى دخوله منطقة حميس رأى رجلا وامرأة يتحابان ولما رأياه اختفيا عن الأنظار لشعورهما بالخجل والاحراج ، وبعد أن دخل معمر إلى القرية سأل عن أهل الرجل والمرأة اللذين رآهما فجاءه أهل القرية ، وما كان من معمر إلا أن سألهما قائلا : " هل أنتما متزوجان ؟ " فأجاباه بالنفي ولدى استفساره عن السبب رد الرجل قائلا أنه لا يملك مهر الفتاة فسأله معمر عن عمله فرد الرجل أنه يبيع الدوم (وهي المادة التي تصنع منها السلال) في الأسواق ، فسأله عن ثمنه فرد الرجل قائلا : " ربعة دورو" وهي التي تعادل حبة لويزة من فئة العشرين ، فطلب معمر من الرجل أن يقدم للفتاة حبة لويز و ويتزوجها، في هذا الأثناء ظهر ما يسمى بـ " عرف سيدي معمر " الذي مكن شخصين متحابين من الزواج ونتج عن ذلك ما يسمى بشروط عرف سيدي معمر الذي تضمن الكبش والمونة وهو مقدار 100 كيلوغرام دقيق ، وقدر من الدهان ، وحبة لويزة ، وما يسمى بعمامة سيدي معمر الذي تمثل رمز العرف على أن لا يزيد عن هذه الشروط ، ويمنع على أهل البنت أن يزيدوا عن ذلك الشرط أو يأكلوا أي شيء من عند أهل الزوج حتى يتزوجها ، وبمجرد أن وصل معمر إلى مجاجة قص على معلمه الشيخ سيدي امحمد بن علي الحادثة التي وقعت، وكيف تصرف معها فما كان من معلمه إلا أن قال له: "أحسنت يا معمر على ما فعلت "، ولدى عودته إلى تنس القديمة للقاء معلمه بمسجد الشيخ سيدي معيزة أثنى هو الآخر على تصرفاته وخاطبه بالقول أحسنت على ما فعلت.

يشعر كل من التزم بهذا العرف بالالتزام المعنوي، غير أن بعض العائلات اليوم تزيد عن الشروط التي سبق وان قلنا أنه لا يجوز، والنتيجة أن من يزيد عن تلك الشروط يقال أن العروس تلحق بها التابعة في عرسها أو نفاسها، ولتكفر العروس التي زادت عن شروط سيدي معمر بالخروج من بيت أبيها مكشوفة

الوجه حافية القدمين ترافقها سيدة عجوز يطرقان أبواب سكان المدينة ويطلبون الحصول على المونة التي تلتزم العروس بتقديمها إلى خادمة سيدي معمر والتي تسمى " لوكيلة " لترد الاعتبار كما يقال لسيدي معمر ، وقد التزم سكان مدينة تنس على هذا العرف وذاع صيته في كل أرجاء ولاية شلف وامتد إلى مناطق أخرى على غرار شرشال والقليعة وبواسماعيل بمنطقة تيبازة ، إضافة إلى منطقة والبويرة [55]، تواصل تبجيل بعض تقاليد وطقوس سيدي معمر، والتي تتعلق خاصة بعقد الزواج وإقامة العرس[56]، والزواج بهذا العرف شبيه بالزواج على الطريقة العثمانية ، ويتضح للقارئ أوجه الشبه حين ندرج تقاليد العرف بالتسلسل والمتمثلة في: اليوم الأول، تذهب العروس إلى الحمام مع صديقاتها وتأخذ معها ما يلزم في الحمام من شمع وطاسة والمحبس النحاسي وصابون وغاسول وفوطة التي تدخل بها وأخرى منشفة تخرج بها، ثم يقام عشاء الفاتحة، بعده تجهز العروس لكي تزين بالحناء في رجليها ويديها، بحضور الأهل والأقارب مصحوبة بأغاني وزغاريد على سيدي معمر الولي الصالح ، وفي اليوم الموالي يأتي أهل الزوج لبيت العروس بما يسمى الجهاز الذي يشمل زوج كل من الشمع الأبيض والحناء والكبريت إضافة إلى محرمه ومرآة والسكر والحلوة والحايك والعطر والبرنوس، الذي يعتبر من أساسيات الجهاز وعندما يدخل وفد الزوج إلى بيت الزوجة تستقبلهم العروس بالحايك وترمي عليهم السكر وهذا يعتبر فأل حسن، وتسترجع إدراجها وتجلس على القصعة والجفنة بوضع فرقتها بوضع فوقها رداء أبيض ووسادة بيضاء وتجلس ثم تأتي امرأة كبيرة في السن من أهل العريس تقوم بفتح الجهاز في وجه العروس، أولاً تأخذ المرأة " المحرمة " أي منديل شعرها ذو اللون

55. حسب رواية كبار السن بمدينة شرشال.

56. صديقي (حسين) وآخرين : المرجع السابق، ص 22.

الأحمر إلزاما ، وتربط المرأة التي تعتبر على عين الحساد وتضع زوج من الشمع فوق رأسها باشتعالهما بالزوج من الكبريت لكي يكون سعدها " ضاوي " مثل ضياء الشمع في يوم عرسها، ثم تربط العروس " به الحناء تخلط بالحليب الصافي الذي يعبر عن صفاء سريرة القلب، وكل ذلك يتم بالغناء عن عرف سيدي معمر، وبعدها ينزع الشمع والمحرمة والمرآة ، وتوضع الحناء الباقية في القفة الجهاز، ثم يخرج البرنوس ويوضع على رأسها، ويربط بحاشية حمراء على حديها الأيمن والأيسر توضع الشمعتان، وعند خروجها من باب منزل أبيها الذي تخرج من تحت ذراعه الأيمن وتكون حافية القدمين ، لتحمل من طرف أحد أهلها، وتوضع فوق " العودة " وهي فرس بيضاء اللون إلى أن تصل إلى منزل العريس يقام العرس كاملا (أنظر الصورة رقم 18) .



الصورة رقم 18 : عروس سيدي معمر على " العاودة" بمدينة شرشال ـ صورة خاصة ـ

وتزين العروس في اليوم الثالث وهو يوم صباح العروس، بارتدائها ثوب جميل وأنيق جميل يسرّ الناظرين، فتأخذ امرأة من أهل العريس سمكة تحكم على ساق العروسة ويعتبر هذا الفال لسعدها وبناء أسرة كاملة ومتينة ، وبعدها يأتي أهل العروس بجفنة الرفيس المزينة بالبيض والحلوة والزبيب وتكون مغطاة برداء جميل فيقوم أهل العريس بتقديم الفطور لأهل العروسة وللأصدقاء والأحباب ، لتليها ثلاثة أيام من بعد ما يسمى بـ " يوم الثلثيام " وبه تصديرة العروسة المصحوبة

بالغناء والمدح والزغاريد، فتدخل علهم بالثوب الجميل وتخرج مرات ومرات بتبديلها الملابس الواحدة تلوى الأخرى حتى أن تصل في الأخير بارتدائها الثوب الأبيض، فتأتي المرأة المسنة من أهل العريس بتحزيمها ووضع الحايك عليها وتأخذ المحرمة الحمراء على رأسها سبع مرات وعلى التوالي ، وفي الأخير تربطها في وسطها وتضع الحلوة والفول والسكر في الحايك لكي ترميه على الضيوف المدعوين لحضور مراسيم العرس ، كما تقوم المرأة بربطها في كتفها الأيمن والأيسر بوضع حبة سكر وحبة حلوة حتى يأتي زوجها ويفتح هذا الحزام " الرباط "وكل واحد منهما يأكل الجهة المربوطة وهذا الرباط يكون رباط بينهما مدى الحياة، وفي الأخير من اليوم السابع المسمى بـ " السبعيام " يأتي أهل العروس بما في ذلك والديها والجيران والأهل ، ويقوم أهل العريس بتقديم الفطور المصحوب بالغناء والزغاريد وفي المساء بعد تقديم القهوة والحلوة ، يقوم أهل الزوج بقص شعر شعرات العروسة ، وفي الليل يختم العرس بالحضرة بعد العشاء بمديح ديني حتى طلوع الفجر[57].

3.3 . البـــوقالـــة:

وهي عبارة عن إناء يصنع من الفخار للشرب ووضع الحليب فيه ، أما علاقة إناء " أبوقال " بالموشح الشعبي ، فتعود لاستعماله أثناء جلسات القراءة، إذ تضع فيه النسوة العازبات شيئا من حليهن كالخاتم ثم يغطى بقطعة قماش، وعقب ذلك يشرع في قراءة الموشح الشعبي، وبعد قراءة مقطع منفرد تسرب القارئة يده إلى داخل البقال لسحب قطعة من الحلي الموضوعة فيه، ثم يفسر ظالع صاحبة

57. حسب روايات كبيرات السن بمدينة شرشال، وأنظر :

– Bouchama (K) ; De Iol à Caesarea à….Cherchell , les avatars historiques d’une cité millénaire , 3 éme édition revue et augmentée , Alger 2008, P 411 , 412 , 413.

الحلية المسحوبة على ضوء ما جاء في الموشح الشعبي المقروء وتسمى هذه الجلسة الترفيهية الأدبية بالبوقالة[58]، هذا ما يبين حقيقة تماشي عادات منطقة تيبازة جنبا إلى جنب والتأثيرات العثمانية ، أما عن مصدر البوقالة فهي حسب عدة آراء متفرعة عن الموشح الأندلسي لعدة اعتبارات كالتشابه في الشكل والتجانس في الموضوع مع الاختلاف في المستوى اللغوي ، وقد أشار ابن خلدون في هذا السياق إلى ظهور لون من الشعر يشبه الموشح بلهجة حضرية ، وقد ظهر هذا اللون الشعري الجديد على يد رجل من أهل الأندلس يدعى" ابن عمير "، لذلك فمن المحتمل جدا أن تكون البوقالة قد انتقلت إلى شرشال وغيرها من المدن الجزائرية الساحلية، مع العائلات الأندلسية المهاجرة، ومن غير المستبعد أيضا أن يكون الموشح الشعبي قد تغير اسمه إلى البوقالة بعد وصوله إلى المدن الجزائرية كشرشال ، وتنس ومدينة الجزائر وبجاية[59].

وتتميز البوقالة بلغة شعبية منخفضة المستوى محاولة منها للتقرب من الشعب في هذه المدن الساحلية التي تتميز بكون غالبية سكانها أمازيغية اللسان إلى يومنا هذا، رغم ذلك إلا أن البوقالة غنية بالصور البيانية مع استعمال أساليب التلميح والتصريح[60]، وتتم هذه العادة عموما عند التمام الجارات أو النسوة في المناسبات الخاصة ، بعد ان تفتتح الجلسة بالبسملة والصلاة على رسول الله وتبدأ النية والموشحات الشعبية التي هي قمة في الوصاية والنصح والأمل إلى ما هو في صالح كلا منها ك " فال " وكاستئناس بالوقت والجمعة فيما هو خير ومتناقل العادات والتقاليد من الكبير إلى الصغير ، حفاظ عليها ومنع تلاشيها كونها عادة

58. أرزقي فراد (محمد): شرشال تاريخ وحضارة، الطبعة الأولى، دار الحضارة، الجزائر 2112 م، ص 27.

59. . المرجع نفسه، نفس الصفحة.

60. المرجع نفسه، نفس الصفحة.

جميلة[61]، أما أغراض البوقالة فيغلب عليها الغزل وما يعانيه المحبوب من ولعة الفراق، وما يقاسونه من آلام الانتظار، وسهام الحساد، والوشاة وغيرها من مواضيع الحياة اليومية، أما شكل البوقالة وحجمها فهو غير قار، فقد تكون ثنائية أو ثلاثية أو رباعية، أو أكثر لكنها قلما تزيد عن عشرة مقاطع، وتتغير قافيتها مع كل بيتين أو ثلاثة في القصيدة الواحدة ، ومثال ذلك على سبيل التوضيح :

بسم الله ابديت، وعلى النبي صليت، وعلى الصحابة أثنيت، عيط يا مغيث، نجينا من، لكشايف واتمرميد، كان الزهر في جناني، والحسد جيراني، وانا فرحانه بزماني، ونومي نوم الهاني، واليوم يا عباد الله، شفتوني كاش راني، من الوقت اللي ربي بلاني، بعشق ذاك الشباب البراني [62]

خاتمة:

خلاصة القول هي أن العادات والتقاليد ليست وليدة الصدفة، وإنما هي نتاج لسلوك وقيم إنسانية تداولها الأجداد ثم الآباء للأبناء، فهي إذا حصيلة مفاهيم اجتماعية وعقائدية، فالتراث الثقافي والحضاري هو مظهرا من مظاهر الإبداع والأصالة عند الأمم ، فهو قوام شخصيتها وهو عطاء الإنسانية عبر مسيرتها في مجالات الفن والإبداع، مدن منطقة تيبازة خلفت لنا تراث مادي ولا مادي، الذي هو وسيلة التعبير الثقافي والإبداع الفكري والفني، يضم العادات والتقاليد ذات القيم الأخلاقية والروحية، التي تشكل جانبا من الحياة الاجتماعية، كما تعبر عن فكرة ما أو تترجم شعور ما، ولديها أيضا معنى اجتماعي هام، فهناك بعض العادات والتقاليد الاسلامية والأندلسية والعثمانية المتوارثة بمدن منطقة تيبازة،

61. حسب ما روته لنا إحدى نسوة مدينة شرشال الكبيرات في السن.

62. أرزقي فراد (محمد): المرجع السابق، ص 28 .

والتي تميزت بخصائص ومن أهمها وأبرزها: الاستمرار والدوام والقابلية للتغيير والميل إلى المحافظة عن الأصل، وهي غير مكتوبة بل محفوظة في الذاكرة والصدور، وبتوارثها من جيل لجيل يضفي عليها الاحترام والقداسة، يزيدان من تثبيتها ورسوخها واستمرارها ، فكلما استمرت بالتوارث وبتقدم الزمن، كلما أصبحت أقوى فيتكون لدى الأفراد الاعتقاد أنها هي السلوك الصائب والسليم.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أرزقي فراد (محمد): شرشال تاريخ وحضارة، الطبعة الأولى، دار الحضارة، الجزائر 2112م.
2. ابن أبي دينار (محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني) : المؤنس في أخبار افريقيا وتونس ، تحقيق : محمد شمام ، ط 2 ، 1969 م.
3. ابن مريم (الشريف المليتي مديوني): البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق ومراجعة: محمد ابن شنب، المطبعة الثعالبية ، الجزائر 1326 هـ / 1908 م.
4. ابن زهر (أبو مروان) : الأغذية والأدوية عند مؤلفي الغرب الاسلامي ، مدخل ونصوص ، تقديم واختيار وتحقيق : محمد الخطابي ، دار العرب الاسلامي 1990 م .
5. الإدريسي(محمد بن عبد الله الشريف) : نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ، المجلد الأول ، الطبعة الأولى ، عالم الكتب ، بيروت لبنان1989 .
6. البكري (أبو عبيد) : كتاب المسالك والممالك ، تحقيق : أدريان فان بوفن وأندري فيري ، بيت الحكمة قرطاج، الدار العربية للكتاب ، ط 2 ، ج 2 ، تونس 1992 م .
7. التجبي (ابن رزين) : فضالة الخوان في طيبات الطعام والألوان ، تحقيق : بن شقرون، لبنان 1984 م .
8. المالكي (ابو بكر عبد الله بن محمد) : رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية وزهادهم ونساكهم وسير في أخبارهم وفضائلهم وأوصافهم ، ج 2 ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1951م .
9. المقري (أحمد بن محمد التلمساني) : نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، حققه : د رجاء عباس ، م 3، بيروت 1988 م .

10. ميراند (هيوسي) : المطبخ المغربي الأندلسي في العصر الموحدي من خلال مخطوط لمؤلف مجهول ، مجلة صحيفة الدراسات الاسلامية بمدريد 1962 م .
11. الزهَار (أحمد الشريف) : مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهَار نقيب أشراف الجزائر 1168 . 1246 هـ / 1754 . 1830 م ، الجزائر 1974م.
12. بطانية (محمد ضيف الله):الحياة الاجتماعية في صدر الاسلام، المدينة المنورة 1988.
13. حاجي (خليفة) : كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج 2 ، دار الفكر 1990 م.
14. زكي (عبد الرحمن) : الحلي في التاريخ والفن ، دار القلم ،الدار المصرية للتأليف والتراجم، مصر 1965م .
15. غضب شاكر (هادي): بداءة معجمية في مصطلحات الحلي والأزياء، 1976م ، د م .
16. طيان (شريفة) : ملابس المرأة بمدينة الجزائر في العهد العثماني ، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآثار الاسلامية ، معهد الآثار . جامعة الجزائر 1991 م .
17. صديقي(حسين)، و بن حاصير (اسماعيل)، وصديقي(جميلة :)تيبازة الولاية، ترجمة :بوردوز فائزة و عالم مختار ، دار البيازين ، الجزائر.
18. سبنسر (ويلم) : الجزائر في عهد رياس البحر ، تعريب وتقديم : د .عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر . الجزائر 2006 . 2007م .
19. سعيدوني (ناصر الدين) : دراسات أندلسية (مظاهر التأثير والوجود الأندلسي بالجزائر)، الطبعة الأولى، دار الغرب الاسلامي ، بيروت لبنان 2002 م .
20. سعيدوني (ناصر الدين) و الشيخ البوعبدلي (المهدي) : الجزائر في تاريخ العهد العثماني ،الجزء الرابع ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 م .
21. سعد الله (أبو القاسم): تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، ط2 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 م.
22. نصر (ثريا) : تاريخ أزياء الشعوب ، عالم الكتب ، طبعة الجزائر، د . ت .

23. Anonyme ; De l’industrie sérigène , extrait des annales , de la société naturelle et des arts utiles de Lyon , S.L 1851 .
24. Boyer (P) : La vie quotidienne à Alger à la ville de l’intervention française ; Hachette , Paris 1963 .
25. Bouchama (K) ; De Iol à Caesarea à….Cherchell , les avatars historiques d’une cité millénaire , 3 éme édition revue et augmentée , Alger 2008 .

26. Dan (Le père) : Histoire de la Barbarie et de ses corsaires , 1637.
27. Dozy (R) : Dictionnaire détaillé des nom des vêtements chez les arabes , Amsterdam 1845.
28. Dictionnaire turc- français , à l'usage des agents diplomatiques et consulaires des commerçants , des navigateurs , et outres voyageurs dans le levant , Paris .
29. Eudel (P) : L'orfèvrerie algérienne et tunisienne , Jourdan , Alger 1902 .
30. udel (P) : Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du nord Maroc-Algérie-Tunisie –Tripolitaine , Paris 1906 .
31. Errox (J) : Blé , in Encyclopédie berbère , T 10 , edisud , P 1526 .
32. Haedo (F .D) : Topographiée histoire générale d'Alger , imprimé à Valladolid 1612 , Traduit de l'espagnol 1870 .
33. Idiris (R) ; La Berbèrie orientale , T 2 , 1962 , P 590 , 593 .
34. Le matériel de cuisine dans les régions d'Aumal et de Sidi – Aissa , in Annales de l'institut d'études orientales , Alger 1954 .
35. Lombay (G) : De Alger Oran Tlemcen , Paris 1893 .
36. Marçais (G) : Les broderies turques d'Alger , reprinted frome ars islamica , vol 4 , 1937 .
37. Miquel (A) ; L'Islam et sa civilisation du 12 au 20 ème siècle , colin 1968
38. Shaw (Dr): Voyage dans la Régence d'Alger ; Traduit Par J , M Macarthy , 2 éme Ed , Ed Bouslama , Tunis 1980 .
39. Venture de Paradis : Voyage dans la régence d'Alger , Paris 1788 .

أ. عبد الحميد مبكير

مخبر التراث الثقافي والتنمية، كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب.

حرف ومهن من المغرب: أدوات وطرق العمل

Crafts and professions from Morocco: Tools and methods of work

ملخص:

هذه مقالة تهدف إلى إبراز جانب من الثقافة المادية لدى المغاربة، وما يرتبط بها من عادات، وهي الحرف "التقليدية"، أي ما يمارسه بعض الناس لكسب عيشهم، مع ما يرافق ذلك من عادات وتقاليد يكون اتباعها وسيلة لإتقان الحرفة، لاسيما الحفاظُ على أدوات وطريقة الاشتغال وحضور النفَس الطويل والهدوء. وقد أشرت إلى الحرف والمهن، فالمهنة ذات أداء معنوي، بينما الحرفة ذات أداء يدوي.

كلمات مفتاحية: التراث، الحرف، المهن، أدوات، صور.

Abstract:

This is an article aimed at highlighting part of the material culture of Moroccans,and the associated customs, namely the "traditional" character, that is, the customs and traditions practiced by some people to earn a living, with the accompanying customs and traditions that are followed as a means of mastering the craft, particularly the preservation of tools and methods of work and the presence of a long and calm breath. I have referred to crafts and professions, the profession is morally performing,while the craft has a manual performance.

Key words: heritage, crafts, professions, Tools, photos.

مقدمة:

تأتي هذه المقالة في سياق ما يعرفه العالم من تحولات عميقة وسريعة نتج عنها تغير كثير من المفاهيم والقيم، وتغير نمط العيش، مما أدى إلى اندثار بعض العادات والتقاليد أو بداية اندثار بعضها. من هذه التقاليد نجد المهن والحرف اليدوية "التقليدية".

كما تهدف إلى إبراز بعض مظاهر غنى التراث الشعبي المغربي، وأساسا التعريف بوجه واحد من أوجهه وهي الحرف والمهن التي كانت تلعب دورا مهما في حياة الناس إلى بداية ظهور الآلة في العصر الحديث ودخول الاستعمار إلى المغرب. ورغم ذلك بقيت محافظة على مكانها ومكانتها إلى مطلع العقد الثاني من القرن 21، حيث اختفت بعضها وبقي الآخر يقاوم عوادي الزمن.

ولا أنسى الإشارة إلى أن هذه المقالة هي نتيجة بحث ميداني قمت به بين سنتي 2007 و2018، وإن وجد تشابه بين بعض الصور في بعض الأماكن– وأخاله غير موجود– فهو محض مصادفة. فأنا أؤكد هنا على أصالة هذا البحث، وأنه غير مأخوذ من أي طرف كان.

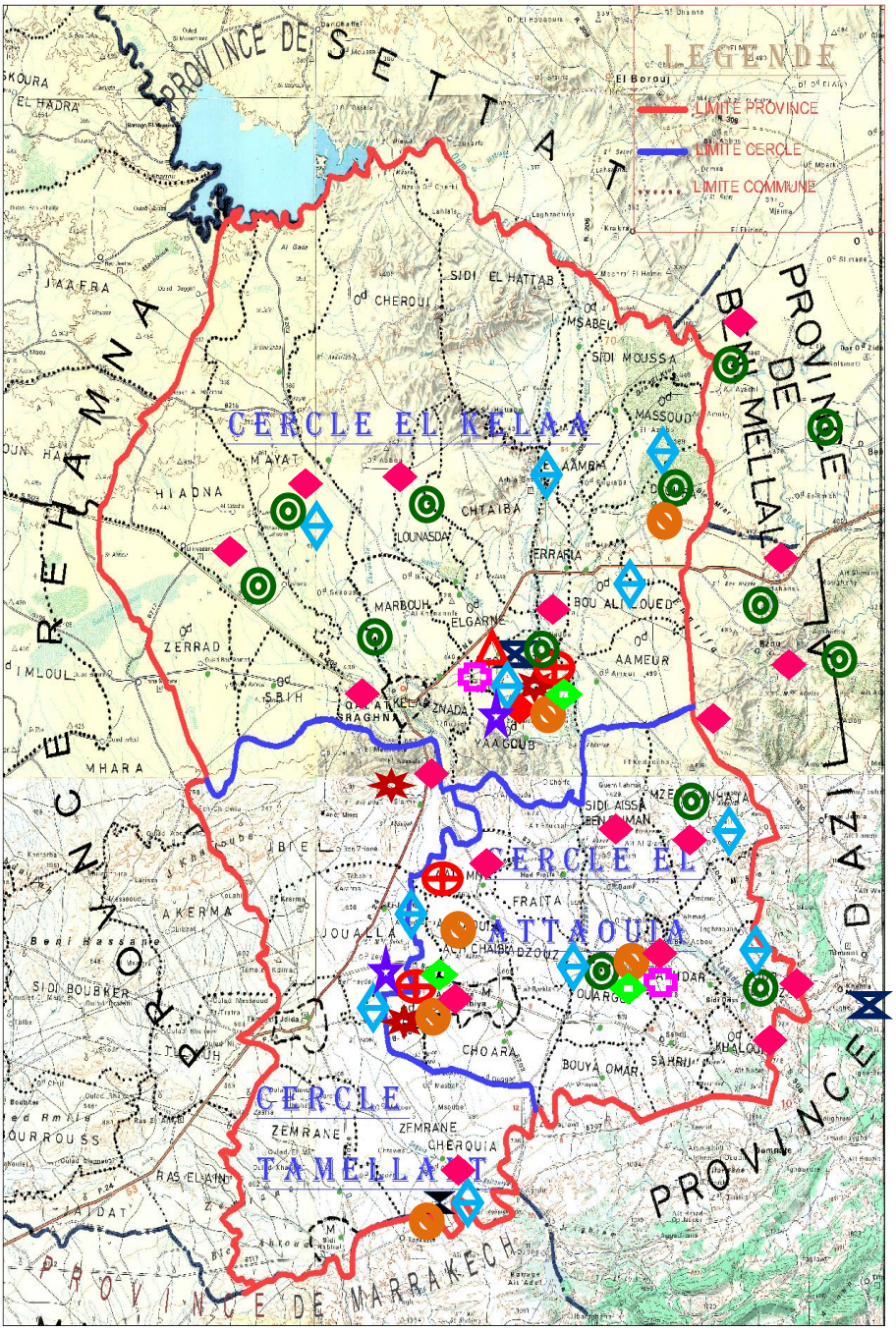
فما هي هذه الحرف والمهن؟ وما هي أدواتها وطريقة اشتغالها؟ وكيف الحفاظ عليها؟.

من خلال ما اطلعت عليه وجدت أن أغلب ما كتب لا يعدو وصفا خارجيا، فهي تكتفي بذكر نوع الحرفة وعدد العمال وتنظيماتهم وعلاقاتهم، أي أنها لا

تُذكر التفاصيل الخاصة بكل حرفة ولا أدواتها وطريقة العمل فيها63، وهذا هو ما حاولت القيام به، لذلك رتبت الحرف والمهن ترتيبا أبجديا ليسهل تتبعها، وكتبت الاسم وشكلته كما ينطق في الدارج عندنا في المغرب، وكتبت ما يناسبه في الفصيح إن وجد. ثم سميت الأدوات وشكلتها كذلك، مع إرفاق كل أداة بصورة لها إن وجدت، وأشرت إلى تاريخها ومكانها وصاحبها، مع ملاحظة أن 90 بالمائة من الصور هي عمل شخصي. ثم شرحت طريقة العمل ومراحله واسم كل مرحلة. وفي بداية البحث أنجزت خريطة وطنت عليها الأماكن التي أخذت منها مادته، وهي للإشارة تهم منطقة قبائل السراغنة. وقصري البحث على هذه المنطقة لا يعني أن تلك الحرف موجودة فيها وحدها. وفي آخر المقالة أشرت إلى أسماء بعض من أخذت عنهم هذه الحرف. كما أنني لم أدرج كل المهن، لأن المقام لا يتسع لها كلها. وخلاصة القول إنني اتبعت المنهج التوثيقي للمادة التراثية.

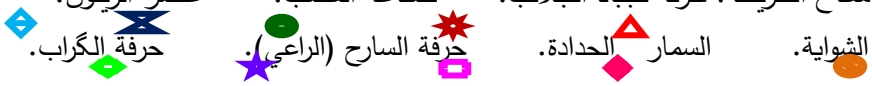
قد يلاحظ على هذا العمل ندرة المصادر والمراجع، وهذا أمر –في نظري– عاد جدا لأنه مأخوذ من الواقع وليس من الكتب. كما أنني أريده أن يكون أصلا يؤخذ عنه.

63– مثال روجي لوطورنو في فصل "الصناعة". (فاس قبل الحماية، روجي لوطورنو، تر: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992). وكذلك عبد العزيز بن عبد الله في فصل الصناعة التقليدية" (معطيات الحضارة المغربية، عبد العزيز بن عبد الله، نشر وتوزيع دار الكتب العربية، الرباط، مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء، 1963، ج2.)


LEGENDE
LIMITE PROVINCE
LIMITE CERCLE
LIMITE COMMUNE
PROVINCE DE SETTAT
PROVINCE DE BENI MELLAL
PROVINCE DE KHENIFRA
PROVINCE DE BENSLIMANE
PROVINCE DE MARRAKECH
CERCLE EL KELAA
CERCLE EL ATTAOUIA
CERCLE TMELLAST
EL HADRA
SIDI EL HATTAB
CHEROUI
SIDI MOUSSA
MASSOUD
MAYAT
HIADNA
CHTAIBA
LOUNSDA
FERRARIA
MARBOUH
ELGARNE
BOU ALLOUED
ZERRAD
AAMEUR
IMLOUL
SBIH
SRAGHNA
YAACOUB
MHARA
SIDI AISSA BEN SLIMAN
FRAITA
AKERMA
JOUALLA
CHAIBA BZOUZ
SIDI BOUBKER
CHOARA
BOUYA OMAR
SAHRIJ
ZEMRANE
ZFMRANE
GHERQUIA
RAS EL AIN

العنوان: توزيع بعض الحرف بالإقليم. – مصدر الخريطة: عمالة إقليم القلعة.– التوطين : عمل شخصي.

مفتاح الخريطة: حرفة تجباد الجلالب. صناعة القصب. عصر الزيتون.
الشواية. السمار الحدادة. حرفة الساح (الراعي). حرفة الگراب.
صناعة الفخار. الشفناج.



01- البَرَّاحْ:

شخص مكلف بتبليغ الأخبار إلى أهل الدوار، والأحياء البعيدة عن مركز المدينة، أو إبلاغ الناس بأمر هام من طرف السلطة وكذا المناداة عن الشيء أو الأطفال الضائعين، أو لبيع شيء ما. كما يحضر الأعراس ويقوم بتنشيطها لاسيما مع صوته الجهوري وجرأته.

02- جَبَّادْ الجْلالَبْ[64]:

قبل الحديث عن هذه الحرفة أشير إلى أنها كانت حرفة عائلتنا، فقد مارسها جدي وجدتي للأب وأبي وأعمامي وأنا كذلك مدة سنوات في مدينة الدار البيضاء، وكان جدي قد تعلمها في مدينة قلعة السراغنة سنوات الخمسينات من القرن 20، وجلبها معه بنفس التقنيات والأدوات، وهي اليوم تعاني بسبب تغير عادات اللباس، ولولا الأعياد الدينية لاندثرت منذ مدة طويلة. وقد اندثرت من القلعة، ولم يبق من يمارسها، لذلك سأتحدث عنها انطلاقا من تجربة العائلة. وبعد هدم "كريان سنطرال" سنة 2016 لم تعد موجودة كذلك في الحي المحمدي.

64– ذكر عبد العزيز بن عبد الله وجود علاقة بين كلمة "جلابية" وكلمة "صقلب"، وأن البعض يرى أن أصلها هو "esclavina"، ومعناها عبد بالإسبانية، بينما يرى آخرون أنها لباس تجار "الجلب" أو "الجلاب".
(فاس منبع الإشعاع في القارة الإفريقية، عبد العزيز بن عبد الله، المطبعة الملكية، الرباط، 2001، ج2، ص473.)

الأدوات:

_النَّمْرَة[65] (الرقم): الرقم التسلسلي للجلابيب، وبها يتم معرفة الجلباب الخاص بكل زبون، وبدونها لا يمكن تسليمه له إلا إن كان ثقة أو مألوفا لدي الحرفي.



البيضاء 2012/09/07.

_الَمْرَمَّة: أهم جزء في الحرفة، وبها تلحق باقي الأدوات وبدونها لا عمل موجود، تتكون من عمودين متعامدين على شكل صليب مقلوب، وتربطان بالبرغيو"الكرو".



البيضاء 2012/09/07.



_الذْراعْ(الذراع): يُولَجُ في الجلباب من جهة الكم الأيسر ومن طرف يكون دائما مرتفعا إلى الأعلى، بينما الطرف الآخر دائما على الأرض لذلك يكون متسخا،

65- النمرة: تحريف للكلمة الفرنسية« numéro ". (معجم الكامل الكبير (فرنسي-عربي)، يوسف محمد رضا، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1997، مادة " numéro ").

وإذا أدخل هو الأول سيتسخ الجلباب، (وقد صرخ جدي رحمه الله مرة في وجهي بسبب ذلك)، ويثبت أفقيا على المرمة.

_**الْعَضَّاضَة:** مخروط مثقوب من الأسفل والأعلى، يُدخل فيه حبل متين ويعقد من الأعلى ليبقى في مكانه، وتستعمل لمسك الجلباب من الأسفل حتى لا ينثني. (الصورة اليمنى أسفل)

_**الَبْرَة (الإبرة)** والخيط: لجمع الجلباب من الأسفل حتى يثبت جيدا. (الصورة اليسرى أسفل)



البيضاء 2012/09/07.



_**الْمَسْمارْ:** يُدخل في ثقب موجود في أسفل المرمة لتثبيت الرجلين ومنعهما من الحركة.

_**الْكَبْرِيتْ(الكِبريت):** ذو لون أصفر يستعمل إذا طلب صاحب الجلباب ذلك،

ويصلح لإزالة كثير من البقع والأوساخ التي لا يمكن إزالتها بالمنظفات الأخرى كالصابون وغيره. وللكبريت رائحة مقبولة لكنها خانقة، وينصح من له حساسية منه أن يبتعد عن المكان وإلا اختنق. وقد كنا نفتح جميع الأبواب والنوافذ وأحيانا نترك المكان بالمرة حين تضعه جدتي.

_**السَّلَّة**: يوضع عليها الجلباب الذي سيبخر بالكبريت، وهي ذات أحجام مختلفة، تقلب على وجهها بحيث يصير أسفلها في الأعلى، ويوضع الكبريت داخلها، ثم تغلف بالجلباب الذي يغطى بالبلاستيك لمنع خروج الدخان ولضمان وصول الكبريت إلى كل أجزائه.

_**الْمِيكَة** (البلاستيك): لمنع خروج الدخان ولتغطية الجلباب أثناء تنقيته بالكبريت.

_**السْطَلْ**: إناء من الزنك أو الحديد أو "الْكَواتْشُو" (المطاط) (عُوض بالبلاستيك) مليء بالماء توضع فيه "الجلابة" لتليينها حتى يسهل تمديدها، وإلا فإنها ستتقطع.

_**الَمَجْمَرْ**(المِجمر): يوضع فيه الكبريت والفحم، ويكون غالبا من الطين وصغير الحجم.

_**الْفاخَرْ**(الفحم): ضروري لإشعال الكبريت.

_**الْكَالَة**: قطعة خشبية يتم بها "تجباد" الكُمّين بعد وضعها بين خشبتين لتمنعهما من الالتقاء.



البيضاء 2012/09/07.

_**الْكَاغَطْ أو الورق:** عوض بالبلاستيك (الميكة). يفصل بين الثوب وبين "البولون" لأن هذا الأخير يوسخ الجلباب بالصدأ لاسيما إن كان مبللا بالماء.

_**الَكَرُو**[66]: مغلاق البرغي، متعدد الأحجام من القُطر الصغير إلى الكبير تبعا لمحل الاستعمال.

_**الرُّونْدِيلَة**[67]: حلقة دائرية ذات قياسات مختلفة تستعمل لمنع البرغي و"الكرو" من الانزلاق في "المرمة" لاسيما إن كان ثقب المرمة كبيرا. (الصورة اليمنى أسفل)

_**الْبُولُون**[68]: هو البرغي الغير المدبب الرأس. (الصورة اليسرى أسفل)



البيضاء 2012/09/07.



66- تحريف للكلمة الفرنسية "écrou "، وهي الحزقة أو الصامولة. (الكامل الكبير، مرجع سابق، مادة écrou).

67- تحريف للكلمة الفرنسية "rondelle". حلقة من الجلد أو المعدن مثقوبة من الوسط. (نفسه، مادة rondelle).

68- تحريف للكلمة الفرنسية " boulon". هو البرغي. (نفسه، مادة، " boulon").

_**السَّارُوتْ** (المفك): ضروري للشد الجيد للبرغي مع "البولون". (الصورة اليمنى أسفل).

_**الكرسي**: يصعد عليه الحرفي إذا كان قصيرا، أو إذا كانت "الجلابة" عالية لتمديد غطاء الرأس(الْقُبْ[69])، كما أنه يستعمل للاستراحة. (الصورة اليسرى أسفل).





البيضاء 2012/09/7.

_**الْفِلِيلْ**: يجمع "النمرة" بالجلباب حتى لا تختلط الجلابيب، فهو نوع من التنظيم.

_**الماء**: لتليين الجلباب حتى لا يتقطع أثناء الشد.



الأخشاب المخصصة لشد "القب". (البيضاء 2012/09/07.)

مراحل عملية "التجباد" (الشد):

69- هذه الكلمة تطلق كذلك على "السْطَلْ"، وهو الإناء المخصص للاستحمام في الحمام العمومي.

_**رَطَّبْ** أو فَزَّكْ الجَّلَّابَة: هي أول مرحلة في عملية شد الجلباب، لأنه بدون ماء يتقطع الجلباب ويصعب شده. وتتم بوضعه في الماء مدة قليلة ليبتل، ثم يعلق في الحبل "بَاشْ يَتْسَقْطَرْ"، أي زوال الماء الزائد عن الحاجة. وإذا طلب صاحب الجلباب أن "يَتْكَبْرَتْ"، فإن مرحلة الكبريت تسبق مرحلة وضعه في الماء.

_**نَشَّبْ** أو تَنْشابْ الجلابة: من الأسفل والوسط لإحكام الشد أثناء "التجباد"، وتتم هذه العملية قبل وضع الجلباب في "المرمة" أو بعد وضعه، وبالضرورة بعد بلل الثوب وقبل بدء عملية الشد.



من السيد عبد الصمد مبكير. البيضاء2008/10/12.

– **ركّب الجلابة:** هي عملية شد الجلباب ليصلح للباس، وتتم بعدة خطوات هي كما يلي:

*تهيئ "المرمة"، ويجب أن تختار تبعا لطول أو قصر الجلباب –كما أنها تصلح ل"السَّلْهَامْ" (البرنس)– الذي يتم إدخاله من أسفله من أعلى "المرمة". (الصورة أعلاه).

*يولج "الدراع" من أعلاه الذي يكون نقيا–بينما أسفله يكون متسخا لأنه يكون موضوعا على الأرض– من جهة الكم الأيسر للجلباب ويثبت على "المرمة" بشكل أفقي بواسطة "البولون" و"الكرو" و"الروندية". (الصورة أعلاه)

*تولج الرجلان كذلك من أعلاهما لأن أسفلهما يكون على الأرض،- وهما اثنان واحد من اليمين والآخر من اليسار-، من أسفل الجلباب ويثبت على "الدراع" بواسطة "البولون" و"الكرو".

*هنا يبدأ شد الجلباب من كل جهاته ليتمدد، وتتم العملية بتدرج وتمهل حتى لا يتمزق لاسيما إن كان "رَاشِي" أي باليا. في الأسفل يثبت ب "العضاضات" والمسامير التي تمنع "الرجلين" من التزحزح عن مكانهما. بينما يثبت الذراعان ب "الكالة" و"العصا".

*في الأخير يشد "القب" إلى أعلى بثلاث عصي صغيرة تولج الأولى طوليا والأخرى توضع تحتها عموديا والثالثة أمامها عرضيا مشكلة علامة زائد "+".



شد الجلباب من الكمين ومن "القب". من السيد ع. الصمد مبكير 2008/10/12.

*أخيرا يلف "القب" بالمنديل المرافق للجلباب، ثم يوضع تحت أشعة الشمس ليجف.





وضع الجلابة تحت أشعة الشمس لتجف.[70]

من الوالد السيد أحمد مبكير. البيضاء 1969/07/17. (الصورة على اليمين)

نفس المكان: من السيد عبد الصمد مبكير. البيضاء 2009/11/24.

قد تبدو هذه العملية سهلة وبسيطة، لكنها متعبة وتتطلب على الأقل نحو 15 دقيقة بالنسبة للمحترف المتقن، أما بالنسبة للمبتدئ – مثلي– فلا تقل المدة عن 30 دقيقة في الجلباب الواحد.

– **فُكْ الجلابة:** هي عملية إزالة الجلباب من "المرمة"، وهي أسهل ما في الحرفة، وتتبع نفس خطوات التركيب لكن بطريقة معكوسة، حيث يزال "القب" أولا حتى لا تسقط أعواده على رأس الحرفي فتؤلمه، ثم العضاضات ثم الرجلان ثم الذراع. ويجب وضع كل آلة في مكانها ليسهل إيجادها مرة أخرى ولا يضيع الوقت في

70– هدم هذا الحانوت في سياق حملة محاربة دور الصفيح بكاريان سنترال (الحي المحمدي) في أبريل 2016، مما يعني نهاية هذه الحرفة إن لم تنشأ في مكان آخر.

البحث عنها. وقد كنت أتقن هذه العملية!.

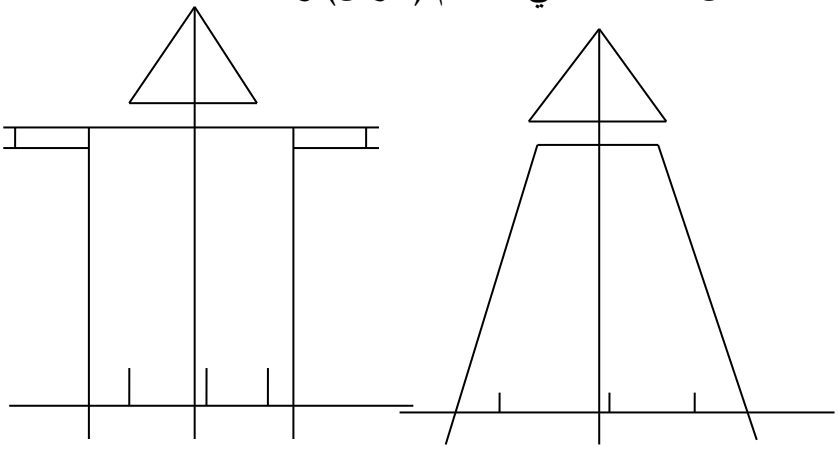


عملية تفكيك "الجلابة". (من السيد عبد الصمد مبكير. 1989)

– **طْوِي الجلابة:** عملية طي الجلباب ولفه بمنديله ووضعه في المكان المخصص للجلابيب الجاهزة للتسليم، ولها طريقة خاصة تحفظ الجلباب من "التَّكْمَاشْ" (كثرة الانثناءات) وتمنحه منظرا جميلا. ويستحسن ألا تمر مدة طويلة كي يأخذ صاحب الجلباب جلبابه، لذلك لا تتجاوز المدة بين وضع الجلباب وسحبه يومين إلى ثلاثة أيام، وفي فصل الصيف لا تتجاوز يوما واحدا –لارتفاع درجة الحرارة– إلا في الأعياد الدينية الثلاثة، فقد تصل إلى يومين نظرا لكثرة الطلب.

– هذه الطريقة في الشد بسيطة لكنها فعالة وتؤدي دور المكواة العصرية، وأنا شخصيا أفضلها لأنها تحفظ الثوب من التلاشي بسرعة.

– خطاطتان للشكل النهائي للسلهام (البرنس) والجلباب بعد الشد:



03- **الْحَجَّامْ (الحلاق):**

سمي بـ"الحجام" لأنه يمارس الحجامة كذلك، وأحيانا الخِتان وقلع الأضراس (طبيب الأسنان)، إضافة إلى حلق الشعر والذقن، يمارسها في الهواء الطلق تحت خيمة تنصب خلال النهار وتطوى في آخره. أدواته قليلة وبسيطة وتشمل المقص والمشط وآلة الاستحداد والماء، الماء لترطيب الشعر والمشط لتسريحه، والمقص لقطعه، وآلة الاستحداد لجرف بقايا الشعر لاسيما إن كان صاحبه يريد أن يزيله كله "بَاغِي يْقَرَّعْ". وقد تطورت هذه الحرفة وأصبحت تزاول في الحوانيت، وتقلص مجالها وتغيرت أدواتها باستثناء المقص، إلا في الأسواق الأسبوعية فلازالت تحافظ على طابعها "القديم".



القلعة. دجنبر 2012.

04- **حفار القبور**: مهنة مرتبطة بالمقبرة، يتكفل صاحبها بحفر القبور، ويتلقى أجرا على ذلك، كما يتلقى الهبات من مرافقي الجنازة لاسيما أهل الميت.

05- **الْخَمَّاسْ**[71]: هو الشخص القروي الذي يشتغل في أرض غيره مقابل الخُمُس

71- في هذه المهنة مثل متنه "خَمَّاسْ لَعْنَايَة يَرْبَطْ جَوْجُو"، فعلى الشخص الرافض لواقعه أن يشمر عن ساعديه.

ممّا تعطيه الأرض، ومثله "الزَّبَّاغْ"(بترقيق الراء والباء) الذي يستفيد من الربع، وهو عرف ما زال ساري المفعول في القرى والبوادي المحيطة بالمدينة. وقد ذكره مؤلف جامع المهمات في أمور الرقيبات في فصل الحراثة والحصاد والدراس.[72]

06- الزَّبَّاغْ (بتفخيم الراء والباء): هو الشخص المكلف بإحصاء ومراقبة أراضي الأحباس والوقف وإنتاجها مقابل أجر من الأحباس أو مقابل ربع الإنتاج، ولازالت هذه الحرفة قائمة إلى اليوم. وقد التقيت أحدهم سنة 2007 في مسجد الْعَرْصَة العتيق بالقلعة، هو السيد محمد بن عدنان البوعناني.

07- **الزّفّانة**[73]: فرقة موسيقية بدوية تتجول في الأسواق الأسبوعية وتقيم الحفلات على شكل "الحلقة" مقابل مبلغ من المال، وتوظف الْكَمانْجَة والطَّعْرِيجَة والْگَنْبَرْ. كما قد تحيي الحفلات والأعراس، والنساء تسمَّيْن "اللَّعَّابَاتْ"، وهناك من يسميهم "عْبِيدَاتْ الرْمَى"، وقد جلست إليهم كثيرا في حي "جنان بكار" بالقلعة قرب "فران الشافعي" حيث كانوا ينصبون خيمتهم في موسم الحصاد.

08- **السَّارَحْ (الراعي)**: توجد في كل جماعات الإقليم. يرعى الغنم والبقر، ويتلقى أجرة على ذلك، فيخرجها في الصباح الباكر ويطوف بها المراعي حسب الوفرة، ويعيدها مساء حين مغيب الشمس حيث يدخلها إلى "الزريبة"، وفق عادات وتقنيات مضبوطة. وقد جاء في كتاب جوامع المهمات تفصيل لعلاقة الراعي بصاحب الإبل التي يرعاها وأجرته وحقوقه وواجباته[74]. ولأن الراعي ما غالبا

72- جوامع المهمات في أمور الرقيبات، محمد سالم بن لحبيب بن الحسين بن عبد الحي، تحقيق وتقديم مصطفى ناعمي، المعهد الجامعي للبحث العلم، الرباط، ط1، 1992، ص80.

73- أصل الكلمة الزَّفن أي الرقص...، ويقال للرقاص زَفَّان. (لسان العرب، ابن منظور، أعاد ترتيبه يوسف خياط، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، 1988، مادة "زفن"). وهناك حكاية شعبية اسمها قَوْبَعْ وَ بُومْسِيسِي تذكر "الزفانة" وغناءهم للناس.

74- جوامع المهمات في أمور الرقيبات، محمد سالم بن لحبيب، مصدر سابق، ص80.

يكون وحيدا فإنه يجلس كيفما اتفق وكما يريد، لذلك يُضرب به المثل في الجلوس الغير المهذب لاسيما وسط الناس، فيقال "مَالَكْ گَالَسْ بْحَالْ السَّارَحْ".





وضعيات مختلفة يكون عليها "السارح" (الراعي) أثناء الرعي.أولاد زراد أكتوبر 2007.

09- **الَّسَمأر** أو تَسَمَّارْتْ: تركيب الصفائح للبهائم.

أدوات العمل:



الزَّيَّارْ[75]. الْمَتْقَبْ. الْمُوسْ (السكين).



الْگَدُومَة. مَطَرْقَة(مِطرقة) كبيرة. اللَّگَّاطْ (المِلقط).

75– هذه الكلمة من الفصيح الدارج بتعبير علي طنطاوي رحمه الله، وتحمل نفس المعنى، وهو شد أنف الدابة لتنقاد، مع تحريف بسيط في النطق. (لسان العرب، مصدر سابق، مادة "الزِّيَار").





"تَسْمَّارْتْ". الزَّبْرَة. الصْفَايْحْ (الصفائح).





الْفَرْزَة عملية ثقب الصْفِيحَة. الَمْسَامَرْ[76] (المسامير).

76- هناك مثل متنه "مْسَامَرْ الْمِيدَة"، ومضمونه الأشخاص المتمكنون من زمام الأمور الذين لا تمكن إزاحتهم إلا بصعوبة.



ربط القائمة التي سيتم تبديل صفيحتها.



إزالة الصفيحة المتآكلة.





مسك الدابة من لمنعها من الحركة. تسوية القائمة وتركيب الصفيحة الجديدة[77].

طريقة العمل:

تمارس هذه الحرفة في الهواء الطلق ولا تحتاج إلى دكان ويكفي أن تنصب خيمة لذلك، كما أن صاحبها يمكنه العمل في أي مكان وفي أي وقت، كما يمكنه التنقل بين الأسواق وخزن عدته في بيته نظرا لقلتها وسهولة نقلها.

*تتم إزالة "الصفايح" القديمة من حافر الدابة بواسطة "الْگَلَّاعَة"، وإزالة "المسامر" بواسطة "اللگاط".

*يُنجَر حافر الدابة ب "الگدومة" حتى يستوي سطحها.

*تقاس "الصفيحة" على الحافر تبْرَد من الجوانب، وتثقب بالمسمار الكبير إذا دعت الضرورة.

77- صور هذه الحرفة التقطت يوم 2007/10/21. بجوطية قلعة السراغنة بجنان الشعيبي. (الآن أزيلت)

*لثقب "الصفيحة" توضع فوق "الفرزة" والكل يوضع فوق "الزبرة" وتطرق بالمطرقة الكبيرة.

*تشفير الحافر بـ "الموس" أي تسويته ليكون أملس، ويقال للعملية "كَانْشَفْرُو بيه أو فيه".

*توضع "الصفيحة"على الحافر وتضبط بالمسامير التي تدق ب"تسمارت".

*إذا كانت الدابة صعبة الانقياد يتم ضبطها بواسطة "الزَّيَّارْ" بقبضها من مقدمة منخريها وتربط أرجلها الأربعة مثنى مثنى بحبال قوية ليسهل التحكم بها، وحتى لا تركل أحدا من جراء الألم الذي يصيبها. ولا يمكن لشخص واحد أن يقوم بهذه العملية بل لابد من "الَمْعَلَّمْ" ومساعد واحد على الأقل بالإضافة إلى صاحب الدابة.

10- **السَّوَّاسَة:** مرتبطة بموسم جني الزيتون وقليل من يصبر عليها. أشخاص يتقنون جني الزيتون، ويقومون بذلك بمرحلتين، الأولى يضربون العروش بقوة بواسطة عصي طويلة تصل إلى أعلى الشجرة حتى تسقط الحبوب القوية. المرحلة الثانية حين تبقى الحبوب الضعيفة يقوم برَجِّ العروش بيده حتى تسقط ولا يترك حبة واحدة في الشجرة. وهناك من يقوم ب"حَلْبِ" الزيتون، إي إزالته حبة حبة، وهي عملية متعبة لكن الزيتون يكون أفضل وزيته ألذ. هذا ما أخذته من السيد محمد عطوف، وقد ذكرته في حرفة عصر الزيتون.

11- **الشَّفْنَاجْ** أو السْفَانجِي: نسبة إلى الإسفنج، يعجن الدقيق ويخمره، وبعدها يضعه في المقلاة المثلثة أو الدائرية الشكل، وقاعها فيه ميلان إلى إحدى الجهتين، بحيث تكون واحدة مملوءة بالزيت بينما الأخرى شبه فارغة، يغلي فيها الزيت جيدا، ويكون للحرفي مساعد يقوم بقلب الإسفنج والتأكد من طهوه واحمراره ثم يخرجه ليضعه فوق إناء خاص حتى يقطر زيته، وبذلك يكون رهن إشارة الزبون لتناوله في الصباح أو في المساء، وفي الصباح أشهى وألذ. أما إذا أخذ

إلى البيت فيحمل في خيط مصنوع من نبتة "الدُّومْ" أو علبة ورقية على شكل مخروط تثقب من الجوانب ليبرد الإسفنج قليلا، ومن الأفضل أن يؤكل ساخنا.

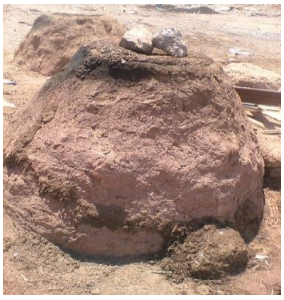
12- **الشَّوَّايَة** (الشواء): في هذه الحرفة يشوى الخروف أو الماعز كله بطلب من الناس أو الأعيان أو السلطة المحلية، والمزاولون لها هم الوحيدون في مدينة القلعة، ومازالت موجودة إلى اليوم مع تغيير موضعها. كما توجد في مدينة سيدي رحال في السوق الأسبوعي الذي يعقد يوم الجمعة.

أدوات العمل:

- **سْطَلْ** (سطل): من النحاس لأنه يقاوم الحرارة الشديدة ولا يصدأ (يوضع فيه الرأس).
- **الحُمّارَة**: خشب على شكل المقلاع يعلق فيها الخروف المذبوح "السْكِيطَة".
- **الصَّارِي**: قضيب طويل من الحديد الصلب معقوف من جانب وذو مقبض من الجانب الآخر فهو على شكل "الْمُخْطَافْ" (الخُطّاف).
- **الْفَيْتُورْ**: وهو بقايا الزيتون المطحون، ويستعمل في إشعال النار والتطبيب وغيرهما.
- **الْقَفَّالْ**[78]: قرص من الحديد، وهو الغطاء الذي يوضع على فوهة "الخباز".
- الماء.
- **مْقَدَّاتْ** تسريع العمل. (لم أتوفر على صورة لها).
- سكاكين كبيرة تسمى "**الجَّنْوِي**" (الموسى الكبيرة). (لم أتوفر على صورة لها)
- أسلاك لمسك اللحم مع بعضه البعض ومع "الحُمَّارة".
- حجر كبير يوضع فوق "القفال" لإحكام إغلاقه.

78- هناك مثل متنه : "وَاللهْ أُو مَا قَفَّلْتِي لَا فَوَّرْتِي"، ويدعو إلى الحزم في تدبير الأمور.

-**الْخَبَّازْ**: فرن طيني كبير قاعدته متسعة وقمته ضيقة، في أسفله يوجد ثقب يسمى "الرَّيَّاحَة" منه يوضع الرماد والفَيْتُورْ، ثم يغلق بإحكام. وسمي خبازا لأنه في الأصل وضع لطهو الخبز.


الْقَفَّالْ: أسفل الصورة. الْخَبَّازْ. الصَّارِي.




الْحُمَّارَة. معلق فيها اللحم داخل الخباز.[79] الْفَيْتُورْ.

طريقة العمل:

تمارس هذه الحرفة في الهواء الطلق، فقط يكون على "الشَّوَّايْ" أن يحضر عدته ويصحبها معه حين ينتهي حتى لا تسرق منه. وصارت الآن في بعض المدن تمارس في "الْفَرَّانْ".

79- هذه الصور التقطت يوم 2007/10/19. بقلعة السراغنة خلف الزاوية الرحالية. (الآن بنيت مكانها الطريق).

يبدأ العمل باكرا بإشعال النار في "الخباز" المخصص للشواء، وفي فترة إحماء النار تفرغ "السْكِيطَة"(الخروف المسلوخ) من أحشائها كلها ويقطع رأسها ليشوى وحده، ثم توضع كلها داخل "الخباز"، وإلى جانبها تعلق "الصَّلْعَة" أو "الدَّوَّارَة" التي تسمى "بَاوْلُو"، وتتكون من الأحشاء وتربط ب"الَمْصَارَنْ" (المصارين) بعد أن تعلق على "الحمارة" بالأسلاك الحديدية ويتم إدخالها من الأعلى بواسطة الصاري، لأنها هي الفتحة الكبيرة في الخباز، (هناك فتحة أخرى من الأسفل تسمح بإدخال الحطب والوقود تسمى "التَّنْفِيسَة")، كما يوضع الرأس في "سطل" النحاس مغمورا في الماء ليتم "سلقه".قد يحمل "الخباز" الواحد ستة "سگيطات" مرة واحدة بالإضافة إلى الرؤوس و"الصلعات".

بعد ذلك يغلِق الشواي فتحة الخباز العلوية المسماة ب"الرَّيَّاحَة" بواسطة "القفال" ويغطي الجوانب ب"الفيتور" –وليس الطين– لأنه يمنع تسرب الهواء إلى الداخل ويمنع خروج الحرارة منه كما تسهل إزالته، ويضع فوق القفال حجرة كبيرة تسمى "التَّقَّالَة" لأنها تحول دون تحركه عن مكانه في حال جف الفيتور أو تشقق. كما تغلق "التنفيسة" كذلك ب"الفيتور". تدوم مدة الطبخ من ساعتين إلى ثلاث ساعات تبعا لحجم وسن "السكيطة"، يتفقد خلالها "الشواي" الطبخ إلى أن ينضج ليسلم إلى أصحابه في الموعد المحدد.

13– **صناعة الدُّومْ:** يهتم بها كبار السن أو الذين لا عمل لهم، وتتطلب الهدوء وطول النفَس، ويغلب عليها إنتاج "النَّشَاشَة" و"التَّرَازَة" و"الشَّادَة"، وتعتمد على نبتة الدوم أو السمار التي تنتشر كثيرا في المنطقة.

14– **صناعة القصب:** لم تعد موجودة الآن في مدينة القلعة في نفس المكان، وتوجد بمركز تملالت وصاحبها متخصص في صنع "السَّگْنِي". ومنتجاتها تباع في كل الأسواق الأسبوعية.

أدوات العمل:



الجنوي (الموس الكبيرة). المطرقة. المنقب.



اللگاط. المقص. المكينة



الگصب (القصب).



أدوات العمل مجتمعة.

طريقة العمل: تحتاج الحرفة دكانا لحفظ الأدوات والمنتجات من التلف والسرقة.

*اختيار القصب المناسب أثناء عملية الشراء.

*ينجر القصب ب "الْمَكِينَة" لإزالة الشوائب العالقة به ليصير ناعم الملمس غير مؤذٍ.

*يقطع بالمقص إلى عدة قطع حسب القياس المطلوب.

*تقطع القطعة كما يقطع البصل ب"الجنوي"، ويقال لهذه العملية "كَا نْشَلْخُوهْ بَالجَّنْوِي".

*بعد ذلك تثقب القطع ب"المتقب" (المثقب) الغليظ أو الدقيق حسب حجم الثقب المطلوب.

*تركب القطع تبعا للشكل والحجم المرغوبين. وتربط فيما بينها بالأسلاك المقطعة بدورها ب"اللگاط" إلى أطوال مختلفة ويقال لهذه العملية "نْعَگْذُوهْ بالسَّلْكْ". (نعقده بالسِّلك)





تقطيع "شلخ"القصب ب"الجنوي". نجر القصب لإزالة الشوائب. ربط القصب بواسطة "السلك".



ثقب القصب ب "المثقب" حسب المطلوب.





بعض المنتجات.[80]

80- صور هذه الحرفة التقطت يوم 2007/10/22 بقلعة السراغنة.

15- "**مُول طَايَبْ وْهَارِي**": هذا الشخص متخصص في بيع الحُمُّص والفول المسلوقين في الماء، يتركهما إلى أن ينضجا بشكل جيد ويسهل ضغطهما باليد ومضغهما، لذلك يقال "طايب" أي ناضج، و"هاري" أي لين. ولازالت هذه الحرفة موجودة إلى الآن.

16- "**الَعْرِيفَة**": هي المرأة المكلفة بحراسة النساء المتهمات إلى أن يبت القاضي في أمرهن، كما تلعب دور المصلح في بعض الأحيان بإذن القاضي، وتكون معتمدة عند القاضي في الإشهاد على شؤون النساء. وكانت تعينها السلطة للدخول إلى المنازل والتعرف على ما بداخلها بدل الرجل. وقد كانت جدة أب زوجتي تقوم بهذا الأمر في القلعة أيام القايد أحمد الطوگي في الفترة الاستعمارية.

17- "**الْعَسَّاسْ**": يطوف الأزقة بالليل ويحرسها من اللصوص، ويتلقى أجرا على ذلك.

18- **عصر الزيتون**: حرفة مرتبطة بجني الزيتون بين شهري أكتوبر وفبراير من كل سنة.

الأدوات:

*الزيتون المحلوب باليد ويكون أكثر جودة، أو الزيتون "الْمَسْيُوسْ" بالعصي، ويختلف لونه بين الأخضر والأسود، الأول يصلح ل "التَّرْقَادْ"(يوضع في الماء والملح إلى أن ينضج) طويل الأمد ويخبأ في البراميل بعد ملئها بالماء وينتج كمية قليلة من الزيت، لكنه أكثر جودة من الثاني، رغم أنهما معا جيدان إن لم يكن فيهما غش.





الزيتون في "الجْنَانْ" وفي "الْمَعَصْرة"(في مكان دافئ). وارگي نواحي قلعة السراغنة. 03-03-2012.

***الجفنة:** إناء كبير يثبت في مكان مرتفع عن الأرض، وتثبت في وسطه بشكل متواز-كما تثبت عجلات السيارة- "حجرتان" كبيرتان كذلك مصنوعتان من الگرانيت المصقول على شكل دائرة مثقوبة من الوسط. (الصورة اليمنى أسفل)

***الْحَوْضْ:** يجمع فيه الزيتون المطحون ومنه ينقل باليد إلى "الَمْسَاوَرْ".(الصورة اليسرى أسفل).




*"**الَمْسَاوَرْ** هي التي يجمع فيها الزيتون المطحون. (الصورة اليمنى أسفل).

*"**الزَّيَّارْ**[81]: توضع فيه المساور لضغطها وعصر الزيتون الموجود بها. (الصورة اليسرى أسفل).





*البراميل الكبيرة لجمع الغلة، وتختلف أحجامها من 10 لترات إلى 200 لتر.

*"**الطَّائِيَة**" (جمعها "طْوَانِي") والْحَلّابْ (جمعه الَحْلَالَبْ): الحوض الذي يتجمع فيه الزيت بعد عملية العصر، ويتشكل من ثلاثة مستويات، يملأ ثلثا الأول بالماء ليطفو فوقه الزيت، والثاني يملأ نصفه، والثالث يبقى خالصا للزيت، ومنه ينقل إلى البراميل. وهو مرتبط بالخارج بواسطة "الصَّرْبْ"، أي قناة تصريف المياه المستعملة.

81- "الزَّيَّارْ": موجود كذلك في حرفة "تسمارت" ، لكن شكله مختلف، ويؤديان نفس الوظيفة وهي مسك الشيء بإحكام.





*حوض خارجي كبير لجمع "المرجان"، وهو الماء المتبقي من تصفية الزيت. (الصورة أسفل).

*ساحة فارغة بجانب المطحنة لجمع الفيتور، وهو المادة الصلبة المتبقية من العصر، وتوظف في إيقاد النار في الخباز أو الْفَرَّاحْ أو للعلاج.




طريقة العمل:

يتم أولا جلب الزيتون من "الجنان" –هناك من يقتني غلة الزيتون وهو في الشجر وقبل أن ينضج– أو من الرَّحْبَة[82] –غالبا ما تكون هذه "الرَّحْبَاتْ" على شكل خيام على جنبات الطرق أو في الأسواق الأسبوعية– أو أن يكون لدى صاحب المعصرة، وينتظر دوره أو "نُوبْتُو"، وهناك من يضعه في مكان مغلق مدة من الزمن قد تبلغ أسبوعا حتى يدفأ لاسيما إن كان موجها للاستهلاك العائلي، لأن الإنتاج بهذه الطريقة يكون أكبر مما لو تم طحنه مباشرة من "الجنان". كما يفضل عدم جني"زيتون الشَّوْلَة"[83] أو عصره لأن ماءه أكثر في حباته ولن ينتج إلا كمية قليلة من الزيت رغم أن مذاقه ألذ.

بعد أن يصل "الدَّوْرْ" يوضع الزيتون في "الجفنة"، يوضع الزيتون في "الجفنة" وتدور فوقه الحجرتان في نفس الوقت في اتجاهين مختلفين الأول في اتجاه عقارب الساعة والآخر من اليمين إلى اليسار، وتداران بواسطة الكهرباء، بينما كانتا سابقا تداران بالدواب لاسيما الحمار الذي تغطى عيناه كي لا يعرف اتجاه سيره، مما ساهم في الرفع من الكمية المطحونة في اليوم، فبعد ما كانت تطحن على الأكثر نحو 700 كلغ في اليوم، صارت الآن تطحن في المعدل 5 أطنان.

بعد الطحن يجمع العجين في "الحوض" الموجود جنب "الجفنة" ويرتب على مهل في "الَمْسَاوَرْ"، وهي آنية مجوفة مصنوعة من نبات "الدوم"، ثم تنقل إلى "الزيار" حيث توضع على شكل طبقات، ويبدأ العامل في الضغط عليها عبر تدوير "الزيار"، وكلما نقصت كمية الزيت زاد في الضغط حتى لا يبقى منه شيء، أي حتى تجف "الطَّحْنَة" من الزيت، وقد تدوم مدة العصر ساعات.

82– ساحة واسعة غالبا غير مسورة تخصص لعرض سلعة واحدة، فنقول رحبة الزرع ورحبة الغنم وغيرها.

83– باكورة ثمار الزيتون.

حين يخرج الزيت من المساور يذهب عبر ممر يسمى "السَّارُو" إلى "الطانية" حيث يكون تحته الماء الذي يرفعه إلى أعلى ليخرج من ثقب في مقدمتها ويصب في "الحلاب" الذي يكون أصغر من الطانية، ويخرج الماء من ثقب آخر في نفس المستوى لأنه إذا اختلف مستوى الثقبين فإن الزيت سيخرج ممتزجا بالماء أو أنه سيضيع، حين يصل الزيت إلى الحلاب يكون خالصا وقد يبقى فيه بعض الماء لكنه حين يصل إلى الطانية الأخيرة يكون زيتا خالصا إلا من الشوائب الدقيقة التي تشكل جزءا منه والتي تحتاج إلى وقت أطول لكي تنزل إلى تحت، أي كي "تَحْتَلْ لْتَحْتْ".



شد "الزيار" لعصر طحين الزيتون[84].

19- "**الْعَطَّارْ**"[85]: هو الشخص الذي كان يتجول ببضاعته المتواضعة في سلة مستطيلة يحملها بين يديه أو على الحمار، يجوب بها الأزقة والدروب وضواحي المدينة مناديا بأعلى صوته للالتفات إليه. وبضاعته في غالبيتها كانت تنحصر في مواد الزينة البسيطة للنساء كالكحل والسواك و"الغَاسُولْ" و"الَعْكَرْ الفاسي"،

84- صور هذه الحرفة التقطت يوم 2010/01/23. بجماعة واركي نحو 40 كلم من القلعة عند السيد محمد عطوف.

85- هناك مثل متنه : "يَا لَمْحَامَرْ مْعَ الْعطَّارْ بِمَزْوَدْ شِيحْ"، يضرب للمبتدئ الذي يتحدى صاحب التجربة الكبيرة.

والمشط والعقيق والصابون وأدوات الخياطة التقليدية وأدوات أخرى تستعمل عند الحاجة وغيرها. وبعضهم كان يتعامل بالمقايضة كتبديل البيض بالسلعة وخصوصا في البوادي. وفي مدينة القلعة يوجد زقاق خاص بهم يسمى "زَنْقَةْ الْعَطَّارَة"، يتوفر فيها كل ما يتعلق بهذه الحرفة من التوابل ومواد السحر والشعوذة والتطبيب وغيرها. فالعطار بمثابة الطبيب. ولازالت هذه المهنة رائجة لاسيما مع لجوء الناس إلى الطب البديل.



حانوت العطار، القلعة. أبريل 2013.

20- "**الْفَرْنَاتْشِي**": هو الذي كان وما يزال يتولى موقد النار وتسخين مياه الحمامات، بحيث يظل محركا بعوده الحديد (الزُّوبْيَة) وفوقها (الْبُرْمَة) خزان الماء الكبير الذي يزود الحمام بالماء الساخن عند الحاجة، وعادة ما يكون خلفه "رَحْبَة" قريبة منه يخزن فيها الحطب الجزل (الأخضر). وكان يسمح لتلاميذ الكتاتيب القرآنية (الْمَحَضْرَة أو الَمْحاضْرِيَة) القريبة من الحمام بتنشيف ألواحهم من الصلصال في فصل الشتاء، كما كان ولا يزال يقوم بشي الأكاريع والرؤوس مقابل أجر.

21- "الْكَسَّالْ"(للرجل)/**"الطَّيَّابَة"**(للمرأة): هو الذي يتولى تعهد المستحمين في الحمامات العمومية، "يَدْلَك"(يدلك) ظهورهم وأطرافهم (كَا يْحُكْ وَيَسْكِي لِيهُمْ)، ويجعل في يده خرقة (الْكِيسْ) من القماش الخشن يساعده على ذلك. إضافة إلى تقريب الماء الساخن للمستحم. وهي مهنة شاقة تتطلب صبرا وقوة ونفسا طويلا، وقد يصاب صاحبها بأمراض كثيرة مع قلة أجرها، ولازالت قائمة إلى اليوم.

22- **"الْكَارْدَانْ"**[86] أو "الْخَرَّازْ"(الإسكافي): مصلح الأحذية، أدواته بسيطة تتمثل في لصاق الأحذية ومسامير صغيرة والجلد ومطرقة و"الْفَرْزَة"(السندان) التي يوضع عليها الحذاء أثناء إصلاحه.

23- **"الْگَرَّابْ"** (ساقي الماء): حرفة بسيطة جدا يمارسها غالبا الفقراء طالبو الصدقة بطريقة غير مباشرة أو مريدو الزوايا الراغبون في تطهير النفس من الكِبْر، وترجع في أصولها إلى الساقي الذي كان يجلب الماء للدور السكنية من السواقي البعيدة أو من الآبار، يتميز بعباءته الحمراء الفاقعة، وشاشيته (غطاء للرأس) المزخرفة، مع آنية صغيرة مصنوعة من النحاس يفرغ فيها الماء للعطشى يتراوح عددها بين أربع وسبع، ومحفظته الجلدية التي يضع فيها ما يجود الشاربون به، وجرسه النحاسي اللامع الرنان، وفي الجانب الأيسر يحمل "الْگَرْبَة"(القربة) المصنوعة من جلد الماعز ليحتفظ فيها بالماء باردا، وهي متصلة بصنبور نحاسي يفرغ منه الماء، وكلها علقت على عاتقه. بدأت تندثر من المنطقة ويقتصر ظهورها على بعض المناسبات كفصل الصيف وعاشوراء والمولد النبوي حين يتجه الناس إلى المقابر.

86- تحريف للكلمة الفرنسية "Le cordonnier". (الكامل الكبير، مرجع سابق، مادة "Le cordonnier")



"الْگَرَّابْ": قرب مقبرة سيدي صالح بالقلعة يوم 18-10-2007.

22- "**الْگَزَّارْ**"[87](الجزار أو القصاب): بائع اللحم بالتقسيط، ويخصص له مكان في السوق الأسبوعي كالباقين، ويبيع كل أجزاء السْگِيطَة لاسيما اللحم "الْبَگْرِي" الذي يكون مطلوبا من الزبناء، بينما آخرون يتخصصون في الأحشاء أو ما يسمى ب "الَغْلُوظْ"، ولا تباع "الْكَفْتَة" إلا في المحلات ذات التجهيز الجيد في غير أوقات الأسواق الأسبوعية. يضرب به المثل في الحرفي أو المهني الذي لا يرحم من لجأ إليه فيقال عنه إنه "گَزَّارْ".

23- "**اللَّحَّامْ**": هذه اندثرت تقريبا من المنطقة، واقتصرت فقط على الأسواق الأسبوعية. يقوم صاحبها بتلحيم الأواني المعدنية المكسرة وتقويم المعوج منها اعتمادا على النار و"اللْدُونْ" وحديدة يضع عليها المادة اللاحمة ويلصقها بالجانب المعيب من الآنية. وقد تمارس في الدكان أو تحت خيمة بسيطة أو في الهواء الطلق.

87- ذكر عبد العزيز بن عبد الله هذه الفئة وعلاقتها بالمخزن وطريقة عملها في القصر الملكي بفاس، لكنه لم يشر إلى دورها لدى عامة الناس. (فاس منبع الإشعاع، مرجع سابق، ج2، ص472).

24- "**الْمَنْجَجْ**" (المنسج): لصنع الزرابي أو ثوب الجلباب، تمارسها المرأة في الغالب، وهو من مصادر الدخل الخاص بها بالإضافة إلى البيض والدجاج، ولا يمكن التصرف فيه إلا برضاها.

أدوات العمل: هناك عدة آلات تستعمل في صناعة الزربية تبعا لكل مرحلة:

*"**الْقُرْشَالْ** أو القرشانْ" (السَّفّود): خشبتان متقابلتان مربعتا الشكل، تثبت فيهما مسامير كثيرة تسمح بتعلق الصوف فيهما ليسهل تمديده ويشكل منه ما يسمى "السْبُولَة".

*"**الْمُغْزْلَة**": عصا متوسطة الطول يوجد في رأسها خشبة على شكل كرة تنتهي بمسمار مقوس، وهي مخصصة لصنع خيوط "السدا" من السبولة.

*"**الْكَبَّابَة**": قضيب تلصق في رأسه دائرة حديدية تثبت فيها أخشاب تدار عليها الخيط لجمع الكبة.

*"**الَوْتَاد**"[88] (الأوتاد): توظف في عملية "التسدية" أثناء "الجرية".

*"الْخَشْبَة: خشبتان طويلتان وعريضتان تجمع فيهما خيوط السدا أو تطوى عليهما الزربية أثناء النسج. (الصورة اليمنى أسفل).

*"**الَوْقَافْ**": خشبتان تشبهان السهم وتغرزان في الأرضية مشكلتين ساريتين تثبت عليهما الخشبتان العريضتان لمنع سقوطهما. (الصورة الوسطى أسفل).

*"لَعْمَارَة": الخيط الذي يملأ به الفراغ الموجود في "السدَا" ومنه تصنع الأشكال المختلفة للسجاد (الصورة اليسرى أسفل).

88- نقول للشخص إنه "دَكْ الَوْتَادْ" أي أنه ثبّت وجوده ولا أحد يستطيع زحزحته.





القلعة، أكتوبر 2007. ولاد زراد". 20-10-2007.

*"**الْمَطْرَكْ**": خيوط مصاحبة لخيوط السدا، تربط في ثقوب موجودة في الخشبتين العريضتين لتسهيل عملية لف خيوط السدا عليها.

*"**الْگَصْبَة**"(القصبة): تستعمل في عملية وضع "النِّيرَة" التي تفصل بين مكانين في الزربية وتساعد على تمدد خيوط السدا. (الصورة اليمنى أسفل)

*"**الْخَلْخَالْ** أو الْخَلَّالَة": آلة مسننة على شكل شوكة الأكل، لكنها أطول منها وذات مقبض قوي، تستعمل في عملية تفكيك السبولة. (الصورة اليسرى أسفل).





ولاد زراد". 20-10-2007.

طريقة العمل: تمر الزربية بمراحل متعددة قبل أن تصبح جاهزة للاستعمال:

1. ينزع الصوف من جلد الخروف ثم يغسل ويجفف، ويمشط بالقُرْشَالْ لتزول منه الشوائب.

2. تصنع منه "السبولة" التي تمشط بالخلخال.

3. يمدد الصوف ب "الْمَبْرَمْ" ليصنع منه خيط "السْدَا" ويجمع على شكل "كبة" (اللفة المدورة) من "المغزلة" مباشرة أو بعد وضعها في "الْكَبَّابَة"، هذه الكبة توزن طبقا للغرض المرجو منها، هل تخصص للجلباب أم للزربية.

4. بعد ذلك تأتي عملية "التْسَدْيَة"، وتتكلف بها ثلاث نسوة تسمَّيْن "السَّدَّايَاتْ"، اثنتان جالستان، أمام كل واحدة وتد، والثالثة تسمى "الْجَرَّايَة"، تمرر لهما الخيط جيئة وذهابا حتى تنتهي الكبة، وهو ما يسمى ب "الجَّرْيَة".

5. توضع خيوط السدا في "الخشبتين" واحد فوق الأخرى، وتمرر "الگَصْبَة" (القصبة) بين الخيوط لتفسح المجال لربط السدا بـ "الخشبتين".

6. توضع "الخشبتان"، المليئة فوق الفارغ، على "الوَقْاَقفَ" التي تثبت من الأسفل ب "الْعَفَّاسَة".

7. يتم "تَنْكِيضْ" السدا بوضع "النِّيرَة" إلى حدود المكان المرغوب ليبقى ممددا بشكل جيد وليسهل إدخال "الَعْمَارَة" إليه عن طريق اليد أثناء النسج. بينما في المعامل الصغيرة يمرر "المكوك".

8. لا تغادر "السدايات" المكان حتى تقوم كل واحدة ب"حقها" (بالإجبار) في النسج بإدخال قليل من "العمارة" بين خيوط السدا وضربها بالْخَلْخَالْ، وكأنه نوع من "الْبَرَكَة".





القلعة، أكتوبر 2007. دوار الشاوي مارس 2010.

25- "النَّقَّارْ": مهنة مرتبطة بشهر رمضان على الخصوص، يملك صاحبها بوقا طويلا ويجول الأزقة ليلة رمضان معلنا قدوم الشهر، كما يجول في باقي الليالي جولتين: الأولى تكون ساعتين قبل صلاة الفجر للإعلام بوقت صلاة الليل لمن أراد القيام، والثانية تكون بنحو ساعة قبل الفجر للإعلام بوقت السحور. كما أنه يجول قبل المغرب ليستعد الناس للإفطار وتهييء الوجبات، ويتقاضى على ذلك أجرا في آخر رمضان في جولته الأخيرة مرددا "حَقْ النَّقَّارْ آ مَّالِينْ الدَّارْ"، فيعطيه أهل كل بيت ما جادت به أنفسهم من مال أو متاع.

26- "**النَّقَّاشَة**": هي المرأة المحترفة في خضب النساء بالحنّاء، ولها مهارة في رسم أشكال ورسوم بديعة على أيديهن وأرجلهن، ولاسيما العرائس، فهي من

الطقوس الاحتفالية التي ترافق الزفاف في المغرب بصفة عامة، وتنتمي إلى ماض سحيق، واستمرار حضورها القوي اليوم يدل على تشبث عميق بالتقاليد والعادات. وقد تطورت هذه المهنة اليوم وأقبل عليها النساء والفتيات بكثرة، و"الْحَنَّايَاتْ" يعرضن فنهن على المارة في بعض الأماكن العمومية، وبالتالي صارت وسيلة لجني بعض المال.

27- "**النَّگَّافَة**"(الماشطة): هي المرأة التي تتولى شؤون العروس وتسهر على زينته ولباسها، وتقديمها للمدعوين في العرس، وتهتم بأدق التفاصيل إلى حين خروج العروس إلى بيت الزوجية، وهي غالبا ما تكون من غير القريبات للعروس وفوق الشبهات، وخبيرة بشؤون الزواج وتوابعه، وقد يُحتاج إليها في بعض الأحيان إذا تعقدت الأمور واختلفت الآراء لسبب من الأسباب كما كان معروفا في المدينة وضواحيها. وتسمى كذلك الْمَشَّاطَة أو "الزَّيَّانَة"، وتطور دورها وأصبحت اليوم تتقاضى أجرا باهظا عن عملها يتفاوت من أسرة إلى أخرى. وعملها بالغ الأهمية ويتطلب مهارة وكياسة، فهي التي تفسد العرس أو تنجحه، ويساعدها في ذلك مساعدات من واحدة إلى اثنين.

خاتمة:

إن الحرف التي ذكرتها ما هي إلا جزء بسيط من عدد كبير من الحرف التي شملت كل ميادين الحياة، كالخزفي و"الدَّرَّازْ"(صانع خيوط النسيج) والنجار و"حَفَّارْ لَبْيَارْ" (حفار الآبار) والخياط...[89]

وهي على تنوعها واختلافها تشترك في عنصر مهم هو وجود "الَمِينْ"، أي "أمين الحرفة" الذي يكون عالما بخباياها وأسرارها وممارسا لها، وهو الذي يفصل

89- ومهن أخرى كانت مقتصرة على اليهود المغارب وانتقلت بحكم الاحتكاك إلى المسلمين كالخياطة والتطريز وصياغة السبائك والخيوط من الذهب والفضة والنحاس... (يهود الأندلس والمغرب، حاييم الزعفراني، ترجمة أحمد شحلان، منشورات مرسم الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 2000، ج2، ص393-398 بتصرف).

في المنازعات بين الحرفيين أو بين الحرفي والزبون، ويسهر على جودة المنتوج. كما تشترك كذلك في اعتماد أغلبها على المواد الأولية المتوفرة في منطقتها، أي أن المواد الأولية قليلا ما تجلب من مناطق أخرى.

وخلاصة القول، حاولت في هذه العجالة الإجابة عن سؤال أدوات وطرق العمل، وبق لي سؤال الحفاظ على هذا التراث.

إن الدعوة إلى الحفاظ على التراث ليست من قبيل الترف، وإنما هي سبيل للحفاظ على هوية الأمة وحمايتها من الذوبان في تيار العولمة الغالب الجارف، مما لا يسعنا معه إلا أن ننخرط في هذه الجهود.

ومنه يمكن وضع بعض الاستنتاجات:

– التراث المادي خزان كبير لمعرفة طرق عيش الماضين، وبالتالي فهم التطور الذي حدث في العصور الأخيرة.

– التراث المادي له ارتباط كبير بالتراث الشفهي، وهو ما يظهر بشكل جلي في الأمثال والحكايات والأحاجي التي ترتبط بالحرف والمهن والتي تخلده لدى الأجيال وإن اندثر من الواقع.

– إهمال التراث المادي عمدا أعتبره جريمة يعاقب مرتكبها، لأنه يطمس هوية شعب بأكمله.

– اندثار أو انحسار حرفة أو مهنة يتبعه مباشرة زوال عدد من العادات والتقاليد المرافقة، فمثلا نهاية عملية "التسدية" في المنسج يرافقها إكرام الأقارب والأصحاب، ولا يكون إلا بـ"الكسكس" الأكلة المفضلة لدى المغاربة، مع ما يتبعه من أغان وحكايات وبسط وذوبان الأحقاد بين الحاضرين. فزوال هذه الحرفة يعني زوال هذا الاجتماع.

– الحفاظ على التراث مسؤولية الجميع الدولة والأفراد، لذلك ينبغي تنسيق الجهود وتيسير العمل لكل من يرغب في البحث فيه وتذليل العقبات أمامه، بشرط أن

يكون الهدف هو تنظيمه وفتحه للجميع للاستفادة منه، لا أن تستغله فئة معين لمصالحها الخاصة.

قائمة المصادر والمراجع:

1_جوامع المهمات في أمور الرقيبات، محمد سالم بن لحبيب بن الحسين بن عبد الحي، تحقيق وتقديم مصطفى ناعمي، المعهد الجامعي للبحث العلم، الرباط، ط1، 1992.

2_فاس قبل الحماية، روجي لوطورنو، تر: م.حجي وم.الأخضر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1992.

3_فاس منبع الإشعاع في القارة الإفريقية، عبد العزيز بن عبد الله، المطبعة الملكية، الرباط، 2001، ج2، ص473.

4_لسان العرب، ابن منظور، أعاد ترتيبه يوسف خياط، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، 1988.

5_الكامل الكبير: معجم فرنسي–عربي، يوسف محمد رضا، مكتبة لبنان للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1997.

6_معطيات الحضارة المغربية، عبد العزيز بن عبد الله، نشر وتوزيع دار الكتب العربية، الرباط، مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء، 1963.

7_يهود الأندلس والمغرب، حاييم الزعفراني، ترجمة أحمد شحلان، منشورات مرسم الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، 2000.

ملحق:

الاسم واللقب	السن الحالية	المنطقة	تاريخ اللقاء	ملاحظات
السمار	50	القلعة	2007	جباد الجلالب
القصاب	50	"""	2007	جدي لأبي توفي2007
السبتي العربي	69	"""	2007	فلاح
الحاج البودالي مبكير	93	البيضاء، أصله	عدة مرات	(الراعي)
محمد عطوف	65	رحالي.	عدة مرات	الشواء.
عبد الكريم العويدي	65	وارگي	ولاد زراد	
قلدة رحال وابنه حميد	67			

د. ادريس محمد صقر جرادات

مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي سعير–الخليل–فلسطين

د. بوده العيد

باحث في نقد أدبيات تراث المغرب الإسلامي، الجزائر

حضور الشعر الشعبي في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية

سلامة الحسوني ومفدي زكريا عينة

Presence of Bedouin folk poetry in promoting social values through Palestinian-Algerian models

ملخص:

سعت هذه الدراسة إلى بيان حضور الشعر الشعبي المقاوم في تعزيز القيم الاجتماعية بإظهار دور الشعر الشعبي–القصيد البدوي– في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية، بنشرها وتعميمها عالميًا بما ينسجم مع الأهداف المتوخاة في خلق وإيجاد الشخصية المؤمنة بأهدافها الوطنية والقومية في ظل محاولات الطمس والاندثار التي تتعرض لها. كما هدفت الدراسة إلى تقديم معلومات تخدم أصحاب القرار في اتخاذ خطوات إيجابية في رسم السياسة العامة والخطط المستقبلية التي من شأنها تحقيق النماء والهناء.

وقد حاول الباحثان الإجابة عن عدة أسئلة، ومنها: ما القيم الاجتماعية في القصيدة الشعبية البدوية الفلسطينية الجزائرية؟ وهل عكس القصيد الشعبي البدوي الفلسطيني والجزائري – مُمَثِّلِين بالنماذج المدروسة– ملامح الراهن الذي انبثق فيه؟.

اقتضت طبيعة الدراسة أن توظف منهج تحليل المضمون بالاستناد إلى القصائد الشعبية البدوية التي تم جمعها من فلسطين للمرحوم الشاعر السجين سلامه الحسوني ومن الجزائر لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا رحمه الله.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

– الشعر الشعبي وجدان الأمة ومرآتها العاكسة لتفاصيل الحياة المجتمعية.

– القيم الاجتماعية النبيلة قواسم مشتركة بين الجزائر وفلسطين بوصفهما شعبا موحدا وجدانيا، ناهيك عن عمق التلاحم القائم بين الشعبين بوصفهما يعرفان معاني النضال ضد العدوان الاستعماري والاحتلالي.

– هناك تشابه بين الشعر الشعبي المقاوم الفلسطيني والجزائري من حيث المواضيع والتيمات واحتوائه على تضحيات أجياله.

– القصيدة الشعبية الفلسطينية وسيلة للتوعية وتعبئة الجماهير في مجال المقاومة وحفظ القيم المجتمعية. في زمن الاحتلال الصهيوني الغاشم.

– القصيدة الشعبية الجزائرية في زمن الاستقلال الوطني تمثل أداة نقدية فعالة ساهمت وتساهم في ترسيخ الوعي الديني والأخلاقي وتعزيزهما.

كلمات مفتاحية: الشعر الشعبي، الجزائر، فلسطين، القيم الاجتماعية.

Abstract :

This study sought to demonstrate the presence of resistant popular poetry in promoting social values by showing the role of popular poetry - the Bedouin poem - in promoting social values through Palestinian-Algerian models, by publishing and disseminating them globally in line with the goals envisaged in creating and creating a personality who believes in its national and national goals in light of attempts Obliteration and extinction to which it is exposed. The study also aimed to provide information that serves decision-makers in taking positive steps in drawing up general policy and future plans that will achieve growth and contentment.

The two researchers tried to answer the following two questions: What are the social values in the Palestinian Algerian Bedouin popular poem? Did the Palestinian and Algerian Bedouin popular poem - represented by the studied models - reflect the features of the present in which it emerged?

The nature of the study required that the content analysis method be used based on the Bedouin folk poems collected from Palestine by the late imprisoned poet Salamah al-Hassouni and from Algeria by the Algerian revolution poet Moufdi Zakaria, may God have mercy on him.

The study reached a set of results, the most important of which are: Popular poetry is the nation's conscience and its mirror the details of community life - Noble social values have common denominators between Algeria and Palestine as a united and emotional people, not to mention the depth of cohesion existing between the two peoples as they know the meanings of the struggle against colonial and occupying aggression. The Palestinian folk poem is a means of raising awareness and mobilizing the masses in the field of resistance and preserving societal values. The Algerian folk poem is an effective critical tool that has contributed to and contributes to the consolidation and strengthening of religious and moral awareness.

Keywords: folk poetry, Algeria, Palestine, social values.

أولا: الإطار النظري للدراسة:

منذ فترة قليلة من الزمن انتهج كثيرٌ من الدارسين مناهج حديثة لدراسة موضوعات قديمة، وهذه المسألة لم تكن محض صدفة، وإنما جاءت استجابة لمطالب ورغبات فرضها الواقع المعاصر، ولأنّ هذه المناهج الحديثة أثبتت كفاءتها في دراسة الموضوعات، سواء في الشعر أو في النثر أو الموروث الشعبي.

من هنا كان اختيار القصيدة البدوية الشعبية في فلسطين والجزائر ميدانًا للبحث، لاسيما أنّ القصيدة الشعبية البدوية بشكل عام لم تنل اهتمامًا كبيرًا عند كثيرٍ من الدارسين، فقد هُمِشت بجعلها أدبًا شعبيًا لا يستحق الاهتمام، بل هناك اعتقاد سائد وهو أن البحث في الأدب الشعبي أمر سهل، ويمكن الخوض فيه من دون عناء، ولعل مبعثَ هذه الفكرة آتٍ من بساطة النصوص بوصفها نصوصًا شفوية متداولة، ولكن الحقيقة عكس ذلك.

وانطلاقًا من هذا قمنا بدراسة حضور الشعر الشعبي المقاوم في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية.

وإن أبرز ما يدعونا إلى مقاربة البعد الاجتماعي في القصيدة الشعبية، هي كون الأدب الشعبي أهم مرتكزات الهوية الثقافية التي تمثل أحد أبرز خصوصيات الشعوب، فضلا على أنه فضاء خصب تترجم فيه الثقافة الروحية واللامادية للمجتمع ، حيث يمثلّ النص الشعبي فضاء مفتوحا يغوص في أعماق هذا التراث الذي يعكس نفسية وعقلية الشعب، ويكشف عن شخصيته وهويته الثقافية التي تشمل مجموع الرموز، والأشكال، والتعابير الفنية، والجمالية » والمعتقدات، والتصورات والقيم، والتقنيات، والأعراف، والتقاليد، والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال، ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع

الجديدة، واستمرار وظائفها القديمة، أو إسناد وظائف جديدة لها.[90]

مشكلة الدراسة:

اكتسب الباحث إدريس جرادات من الحياة الاجتماعية التي عاشها ومن خلال تأسيسه لمركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في الخليل –فلسطين وتحريره لمجلة السنابل التراثية– علاقات وثيقة الأمر الذي مهّد السبيلَ لمتابعة سير الدراسة ورصد الملاحظات التي كان يراها أو يسجلها، وكذلك الباحث الدكتور العيد بوده في الجزائر الذي شغلته مباحث التراث الأدبي المغاربي وتراث الصحراء الجزائرية، فراح يستقرئ موروثات القدامى تحليلا ونقدا فكان هذا العمل المشترك.

وأمام هذا الوضع، وجد أنّ هناك حاجة ماسة لدراسة هذا النمط من الموروث الشعبي فيما يتعلق بالقصيدة الشعبية البدوية الفلسطينية والجزائرية وعليه يمكن الإشارة إلى ما يأتي:

*هناك تساؤل واضح حول مدى اهتمام الباحثون والمجلات المتخصصة – الصادرة عن المراكز البحثية– والأكاديميين بالموروث الشعبي فيظل عصر العولمة وعمليات الطمس والتهويد التي تتعرض لها فلسطين من قبل الجانب الإسرائيلي.

*هناك شعور يسود أن القائمين على صناعة القرار في الدوائر الحكومية الرسمية لا تعطي الموضوع الاهتمام الكافي.

* تدني وانعدام التخطيط الفعلي والواقعي لدعم المؤسسات البحثية المتخصصة في الموروث الشعبي ومساندتها إعلاميًا.

---

90 – ينظر: الأبعاد الاجتماعية والأسرية في الأمثال الشعبية الجزائرية، د.مختارية بن عابد، (مقال علمي) مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)–جامعة وهران1–أحمد بن بلة–وهران(الجزائر)، مج4، ع2، 2019م، ص: 36.

أسئلة الدراسة:

حاولت الدراسة الإجابة عن تساؤلات عدة على غرار: كيف ساهم الشعر الشعبي المقاوم في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية؟ هل عكس القصيد الشعبي الفلسطيني والجزائري – مُمَثِّلين بالنماذج المدروسة– ملامح الراهن الذي انبثق فيه؟ هل تستجيب القصيدة الشعبية لأدوات للتحليل المضموني للنصوص؟ ثم ماهي نقاط التلاقي بين عينتي الدراسة، وفيما يتحدد الاختلاف بينهما؟ وهل يمكن استخلاص خصائص عامة للشعر الشعبي المتعلق بكلا البلدين من خلال نموذجي الدراسة؟.

حدود الدراسة:

تحدد الدراسة وإمكانية تعميم نتائجها في ضوء المحددات الآتية:

*الحدود الموضوعية: ويتضمن دراسة واقع القصيدة الشعبية البدوية التراثية التي تم جمع نماذج منها من فلسطين والجزائر.

*الحدود البشرية: تطبق الدراسة على قصيدة للشاعر سلامة الحسوني الظلام نظمها وهو في السجن خلف القضبان وقصيدة " نشيد ياشباب الجيل" لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا.

*الحدود الزمنية: طبقت الدراسة في شهر ايلول –تشرين أول 2020م.

*الحدود المكانية: منطقة سعير–الخليل –فلسطين حيث سكن الشاعر سلامة الحسوني واعتقل واستشهد بعد خروجه من السجن ودفنه في بلدة سعير، ومنطقة الجنوب الجزائري.

الهدف العام للدراسة:

سعت الدراسة إلى بيان مدى حضور الشعر الشعبي المقاوم في تعزيز القيم الاجتماعية من خلال نماذج فلسطينية جزائرية.

الأهداف الخاصة للدراسة:

تهدف الدراسة إلى تقديم معلومات تخدم أصحاب القرار في اتخاذ خطوات ايجابية في رسم السياسة العامة والخطط المستقبلية بإظهار حضور القصيدة الشعبية البدوية في تعزيز الهوية ونشرها وتعميمها عالميًا بما ينسجم مع الأهداف المتوخاة في خلق وإيجاد الشخصية المؤمنة بأهدافها الوطنية والقومية في ظل محاولات الطمس والتهويد التي تتعرض لها.

أهمية الدراسة:

تعتبر هذه الدراسة من الدراسات والبحوث القليلة والنادرة في فلسطين والجزائر التي تتناول هذا الموضوع، وعلى ذلك فإننا نرجو أن تعطي هذه الدراسة إضافة علمية إلى المكتبة المحلية والتي هي بحاجة إلى مثل هذا النوع من الدراسات.

– استفادة المعنيين وصناع القرار من هذه الدراسة وتطبيقاتها.

هذه العوامل مجتمعة تعطي أهمية للدراسة.

مصطلحات الدراسة:

1–التراث الشعبي: هو كل ما ينتقل من السلف إلى الخلف في كل جوانب الحياة المادية والمعنوية والذي يمثل خلاصة المعارف والمشاعر والتجارب الحياتية الذي يعتبر جزء من الموروث الحضاري ويتطور مع تطور المجتمع.

أما **مصطلح الشعبية** الصفة الملتصقة بها يجعل التعريف الدقيق للحكاية الشعبية بأنها فن الشعب وأسلوبه في التعبير عن حياته وأفكاره، كما هي ذاكرته التي تحفظ وتنقل ما تحفظ إلى مَنْ يأتي من الأجيال، وتتصل الشعبية مع جانب مهم، أو أنها تدخل في حقل من حقول المعرفة وهو (الفولكلور) الذي يدرس العادات المأثورة والمعتقدات، وكذلك ما كان معروفًا حتى ذلك الوقت . بشكل غامض . للآثار الشعبية القديمة.

2- الأدب الشعبي:

يتميز مفهوم الأدب الشعبي بالتداخل والتعقيد؛ فمنهم من عرّفه بأدب اللهجات الدارجة، ومنهم من ربطه بالأدب العاميّ، ومنهم من اعتمد في تعريفه للأدب الشعبي على شخصية المؤلف؛ أي أنه الأدب المجهول قائله. لاسيما وأنه كان ومايزال عرضة للتواتر الشفاهي مما يجعله عرضة للتغيير والتبديل والزيادة والنقصان فيصبح كل من قام بنقل عمل أدبي شعبي مشاركاً فيه، وبالتالي تنتفي وحدة المؤلف. كما أنكر البعض وحدة التأليف للأدب الشعبي، وأنه مجرد جمع للأخبار والروايات وغيرها. وهناك آخرون حاولوا أن يعطوا الأدب الشعبي تعريفاً مأخوذاً من منطوق اسمه وهو "الشعب" ولكنهم أخذوا لفظة " الشعبي" بمضامينها السياسية والاجتماعية، السائدة فقالوا أنه الأدب الذي يقدم للطبقات السفلى من الأمة بمفهومها الاجتماعي؛ أي الطبقات الفقيرة الجاهلة، أو بمفهومها السياسي الذي يعني الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين. ومن التعاريف ما حاولت أن تفرق بين الأدب الرسمي و الشعبي بالمكان، فقالوا أن الأول أدب المدينة والثانية هو أدب الريف. ومنهم من عرفوه بأنه الأدب الذي يتناول الموضوعات القومية التي تهم جميع أفراد الشعب. وهنالك مجموعة أخرى من التعاريف التي تصدت للأدب الشعبي من ناحية المضمون، منها الذي يقول إن الأدب الشعبي هو الذي يتناول الموضوعات الأسطورية. ومثل ذلك تماماً إطلاق كلمة الملحمة على "الأدب الشعبي"؛ ونحن نقول إذا عزَّ علينا تعريف الشئ فإننا نستعيض عن ذلك بذكر الأوصاف المميزة له، ومن أهم هذه الأوصاف التي تميز الأدب الشعبي "اللغة" التي كُتب بها[91].

91 – ينظر: اللغة والأدب الشعبي، سلوى عثمان أحمد (مقال علمي)، مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)–جامعة وهران1–أحمد بن بلة–وهران(الجزائر)، مج2، ع2، 2017م، ص: 105.

3- الأغنية الشعبية:

تعتمد الأغنية الشعبية على الكلام الموزون والمقفى لقضاء وقت ممتع في ساعات العمل والشدة وأيام الفرح والترح، والأغنية الشعبية ملك للجماعة ويشارك فيها مجموعة خاصة في ترديد اللازمة وقد تتزامن مع الرقص التعبيري في الفرح أو الرقص الجنائزي، كما تتأثر بالمنطقة الجغرافية ولهجاتها، وهي قابلة للحذف والإضافة والتعديل.

كما تعكس القصيدة الشعبية الفلسطينية التي تشترك الأجيال في إبداع كلماتها وصياغة إيقاعها، صورة دقيقة حيّة لأشكال الحياة وهمومها، وتعبّر من بعض الوجوه عن مدى اندماج الوجدان الجماعي وأحلام الناس برائحة الأرض، وعبق التراب الفلسطيني المضمّخ بالعرق والهم والدم، كما تظهر قوة اعتزاز الفلسطيني بقيمه وتقاليده وتضحيات أبنائه، وتستشرف أحلام المستقبل وأماني الناس في العيش بحرية وكرامة وعزة.

إن تلك الأغاني والأهازيج البريئة تضع بين أيدي الباحثين وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية، فهي تصور عادات الناس وتقاليدهم في هذه المناسبات مع ما يتخللها من مراسم وأعراف أخرى كالحديث عن أدبيات الخطبة وعقد القران وليلة الزفاف والاحتفاء بالمدعوين والعروسين.

ولا ينبغي أن ننسى الدور الترويحي الذي تقوم به الأغنية فهي على براءتها تظل للنفوس والجسوم المكدودة بشقاء الحياة ومتاعب العمل فرصة للراحة والمتعة.[92]

وشعب فلسطين شعب المأساة وُلِد من رحم المعاناة، هذا قدرنا، ونحن كشعب واحد في أفراحنا وأتراحنا، فعند وفاة أحد الناس قريباً أو بعيداً تهب القرية أو الحي

92 – د. ياسين عايش وآخرون، الثقافة الأدبية واللغوية للصف الثاني الثانوي، مطبعة بيت المقدس/رام الله، ص50-51، 1999م.

لتشارك في الدفن والعزاء وتقديم المواساة، وحتى عمل العشاء أو الوليمة لأهل الميت، وعند إجراء مراسم الدفن، تردد النسوة بعض الأغاني الحزينة التي تعبر عن عظيم الألم والمواساة إما بشكل فردي أو بشكل جماعي قد تصاحبها حركات بالأيدي (اللطم على الوجوه) وقد الثياب وتمزيق الشعر والصراخ.

منهج الدراسة وإجراءاتها:

استخدمت الدراسة منهج تحليل المضمون بالاستناد إلى نماذج من القصائد الشعبية التي جمعها الباحث إدريس جرادات من فلسطين الباحث بوده العيد من الجزائر، والمنهج التحليلي لمحتوى القصيدة الشعبية.

أدوات الدراسة:[93]

1-الملاحظة غير المباشرة، وذلك لتجميع الخبرات حول ما نشاهده أو نسمع عنه أو معايشته وذلك للتعرف على واقع الأغنية والقصيدة الشعبية -التراثية- المقاومة.

2-المقابلة المباشرة مع ابناء المرحوم سلامة الحسوني في سعير-الخليل-فلسطين

مصادر الدراسة:

1-الرسائل العلمية والبحوث المتوفرة.

2-الندوات وورش العمل المتعلقة بالموضوع.

---

[4]_الأدب الشعبي مصطلح مركب من شقين أو من كلمتين هما :أدب، وشعب (شعبي)، فالأدب مصطلح عام يحمل آفاقا واسعة، والشعب كلمة تخصصه وتحصره في نطاق الشعبية، ومعلوم أن الأدب هو ذلك الكلام الفني الجمالي رفيع المستوى من شعر أو نثر، صادر عن أديب كاتب أو شاعر، وخاضع لمنطق لغوي فني معين، وبذلك يتقاطع الأدب الشعبي مفهوما مع غيره من صنوف الكتابة الأدبية في صفات :الرفعة، والجمالية، والنظام اللغوي. يُنظَر: الأبعاد الاجتماعية والأسرية في الأمثال الشعبية الجزائرية، د.مختارية بن عابد، (مقال علمي) مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)-جامعة وهران1-أحمد بن بلة-وهران(الجزائر)، مج4، ع2، 2019م، ص: 38

3-شبكة الإنترنت.

4-الكتب والدوريات والمراجع المتخصصة.

5-أرشيف ومكتبة مركز التراث في جمعية إنعاش الأسرة في البيرة.

6- أرشيف ومكتبة مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير.

7-المشاهدات العينية.

8-المقابلات الشخصية.

9-الزيارات الميدانية.

ثانيا: الإطار التطبيقي للدراسة

01- تحليل النص الأول

1.1- تعريف المؤلف:

الشاعر المناضل الشهيد سلامة محمد الحسوني الظلام من بئر السبع متزوج من عائلة الطروة من سعير، أنجب أربعة أبناء ذكور، من مواليد 1920م ، درس في الكتاتيب في بئر السبع وعمل بالتجارة، وانتقل للسكن في بلدة سعير، استشهد أحد ابنائه سالم سلامه الحسوني في سنة 1987م، واعتقل ابنه حماد سلامه الحسوني عدة مرات حيث مكث 5 سنوات في السجن، وتعلم ابنه محمد سلامه الطب في موسكو وتخصص في طب الأطفال، شاعرنا مضى في موكب إلى حين وكان من مؤيدي المفتي عبد القادر الحسيني وثورة الجهاد المقدس واعتقل بعد نكسة 1967-1970م وامضى ثلاث سنوات ونصف، واعتقل مرة أخرى في نتانيا مع أبنائه حماد وسالم وأمضى ست سنوات وعانى من المرض الهضال في سجنه فأومض شعره مبرقا في سماء الوطن الحزين تمطر في داخلنا حزن وأشواق وحنين حيث مجموع ما قضى تسع سنوات في غياهب السجون واستشهد بعد

الافراج عنه مباشرة بتاريخ 1980/11/22م وشيع جثمانه الطاهر في جنازة مهيبة إلى مسقط رأسه في بئر السبع ودفن في منطقة كسيفه بجانب والده.

2.1- تقديم النص:

تدرج القصيدة ضمن أدب السجون المنضوي تحت التراث النضالي، وهي قصيد من النمط النبطي –الشعبي- يغنى على وتر الربابة، وعدد أبياتها (76) بيتا، وكل بيت يتكون من شطرتين، ومضمونها وصف الحالة للبدوي السجين والتحسر والألم والمعاناة والشوق للأبناء والزوجة وله عدة قصائد أخرى نشرت على صفحات مجلة السنابل التراثية، وعدة قصائد مكتوبة بخط اليد تم مصادرتها في المعتقل.

نظم الشاعر الشعبي سلامه الحسوني أبيات القصيدة وهو في الأسر والاعتقال في صرفند وبئر السبع في ظروف مزرية وأحوال المعتقل السيئة حيث لا حقوق للأسير وحينها لا مؤسسات حقوقية أو دولية تدافع عن الأسير، وإنما تحت وطأة الجنود المدججين بالحقد والكراهية وروح العداء والانتقام والتعذيب والنيل من الأسرى الفلسطينيين والعرب، ومعروف أن البدوي من طبيعته لا يحب السجن وتعتبر كل ليلة في السجن تعادل سنة كاملة، حيث تاريخ المحتلين مرتبط بالأعمال الإجرامية والمذابح والمجازر، وبالرغم من كل الظروف القسرية التي عاشها إلا أن إيمانه القوي بالله والأمل بالنصر وتهوين الموت والشعور بالفداء والتضحية، وحميمية الانتماء للوطن، وتقديم النفس والروح رخيصة من أجل رفعته وعزة الشعب، وكذلك الروح النضالية للأخوة الأسرى والمناضلون تشحذ الهمم وترفع المعنوية وتذكي روح القداسة بعدالة القضية الفلسطينية، والوعي بالتاريخ بأبعاده العربية والإسلامية والإنسانية، يعطي التفاؤل والتحرير والانفراج والحلم بإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة وعاصمتها القدس الشريف.

وطول القصيدة يعكس عمق المعاناة وقدم القضية، والقصيدة من الشعر السياسي التحرري النضالي النبطي الشعبي المقاوم الذي كان موازيا لانبثاق الحركات التحررية نهاية الحرب العالمية الثانية.

3.1- تحليل النص

أ- البعد النفسي في القصيدة:

عانى الشاعر من الحسرة والقلق وألم وبكاء على حالته ومن الغدر به وإخبار الاحتلال عنه من قبل الخونة والغدارين، وكيف كان فارسا شهما مغوارا حرا طليقا، وأن الوقت غدر به وانقلب عليه حيث تم مداهمة بيته ليلا من بلدة سعير من قبل دوريات وسيارات-دبابات-الجيش الاحتلال المدجج بأحدث الأسلحة وعاثوا في البيت فسادا وروعوا ساكنيه من زوجة وأولاد واقتادوه من بيته وأمام أبنائه وزوجته عنوة دون أن يسمحوا له أن يغير ملابس النوم ،وتم تعصيب عينيه وتقييد يديه، ورميه على أرضية الدورية كي يعيش حالة الفزع والخوف والرُهاب، وانهالوا عليه ضربا بأعقاب البنادق ،حيث نزفت الدماء من أنحاء جسمه، واقتادوه إلى زنازين فردية في سجن الخليل ، واستعملوا معه الشبح والتعليق من اليدين ،وتقييد الرجلين، ووضع كيس الخيش ذو الرائحة النتنه في رأسه واستخدام الصاعق الكهربائي، والإساءة الشديدة لعرضه وشرفه بالمسبات والشتائم والألفاظ الجنسية المسيئة وهذه تعتبر جريمة كبرى لا تغتفر وتأثيرها ووقعها على نفس البدوي كبير ومؤذي ،وكذلك نزوله للمحكمة معصوب العينين في الداورية-السيارة العسكرية الخاصة بنقل السجناء- كي يعيش العالم والمصير المجهول لغاية دخول قاعة المحكمة أمام قضاة عسكريين ونيابة عسكرية، وكان لا يفهم عليهم ويتكلمون اللغة العبرية ويتم تأجيله عدة مرات إلى أن حُكِم عليه بالسجن ست سنوات في المرة الثانية من الإعتقال، تنقل بين سجني صرفند وبئر السبع و عانى من سوء المعاملة لا يستطيع النوم من انتشار البعوض والناموس، و

عانى من سوء الأكل – بطاطا مسلوقة وبيض مسلوق وسمك مجفف ولحم مجمد وقطاني–البقوليات– خاصة الفول ويطلق عليه السجناء اسم باطون أي أنه جامد كالخرسانة المسلحة، وبالرغم من ذلك ختم القصيدة بالفرح والأمل والتطلع للإفراج عنه وتصوره للقاء أبنائه وزوجته ولقاء الأهل والأصدقاء والجيران والأمل بوجه الله ولم الشمل ، والاستغفار لله عز وجل والإكثار من الصلاة على النبي محمد عليه السلام.

ب– البعد الأخلاقي في القصيدة:

عاش الشاعر بداية حياته في بيئة بدوية صحراوية–النقب– طابعها الكرم والإخاء والشهامة والحشمة والوقار والمروءة، وانتقل من بيت الشعر للعيش في سكن حضري –بيت حجري— في بلدة سعير شمال شرقي الخليل وتزوج من أربعة نساء ثلاثة من بئر السبع والرابعة عشيرة الطروة أنجب منها أربعة أبناء، وحوله جيران وبالتالي امتازت العلاقة بالأخوة والتسامح والترابط الاجتماعي والمشاركة في المناسبات الاجتماعية من أفراح وأتراح وحفلات وولائم وعزائم، ففي اعتقاله صبر على الألم والتعذيب ولم يبح بسره ولم يعترف على أصدقائه في النضال، والذين تركهم خلفه يعيشون بحرية ويشتغلون ويعملون ، وهذا طابع الوقار والارتقاء الأخلاقي، وتظهر بشكل واضح في القصيدة من استثارة واستنجاد وتحسر وتشوق وتفاؤل وتلذذ وفخر بأصله ونسبه وشخصيته وأصدقائه لكنه مستاء جدا من الشخص الذي أوشى عليه وغدر به ووصفه بطابع الخيانة.

ت– البعد الجمالي:

يظهر البعد الجمالي في القصيدة بوضوح من تصوير لجو الصحراء والسماء الصافية والهواء النقي، وانتشار الحيوانات فيها، والطيور تصدح في الروابي والشعاب، وانعكست الصورة الجمالية إلى صورة بائسة لجو الزنزانة، وجو غرفة

الأسرى المزدحمة بهم، وكذلك أصبحت الديار مرتع للبوم والخراب وصارت الأرانب تعتلي فوق الذئاب وابن آوى يصطاد الغزال والكبشان تحرث الأرض.

ث- القيم التربوية الواردة في النص

1-قيمة الانتماء للوطن. 2-قيمة النضال والجهاد ومقاومة المحتل. 3-قيمة الصدق. 4-قيمة القداسة.

5-قيمة المحبة. 6-قيمة الوعي بالتاريخ. 7-قيمة المروءة. 8-قيمة الإيثار. 9-قيمة حفظ السر.

02- تحليل النص الثاني

1.2- تعريف المؤلف

هو أستاذنا الألمعي مفدي زكريا أحد أعلام الكتابة النثرية في الجزائر، لاسيما وأن الرجل قد اشتهر بين الناس بلقب "**شاعر الثورة الجزائرية**" إنها الثورة التي فجَّرت شاعريته الوثَّابة، واعتصرت من قريحته الدَّفَّاقة إنتاجا غزيرا، حَفِل بقصائد المجد والبطولة النادرة.

مفدي زكريا تجربة ثقافية ناضجة، ومدرسة إبداعية متفردة، عابرة لمختلف الأجناس الأدبية، هو صفحة مضيئة؛ طرازها الشموخ والنضال، وركيزتها العقيدة الحقة، ولقد قال الدكتوران محمد عيسى موسى، ومحمد بن سمينة، عن مفدي زكريا الشاعر والمثقف والمناضل والمؤمن: "كان الراحل صاحب شاعرية فذة؛ جمعت بين قوة الرقة ورقة القوة، ووطنيا مناضلا وملهما، وشرارة لا تُتَاح إلا لمن أقام شعره على صدق المعاناة. لقد مزج زكريا بين الحِسِّ التاريخي والحِسِّ الفني، فجاءت على يديه ملحمة البطولات والأمجاد حيَّةً نابضة بالدم، تثير كوامن الوجدان وتحرك سواكن الأشجان."[94]

94 - الجزيرة، تاريخ التصفح: 2019/08/17م، الموقع:
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/7/9

هذا الرجل الذي لقبوه أيضا بابن تومرت، اسمه الكامل: زكريا بن سليمان آل الشيخ الملقب بمفدي، من مواليد بني يزقن بغرادية سنة 1908م، حفظ القران الكريم، وهو في سن السابعة من عمره، ثم انتقل مع والده إلى مدينة عنابة، ومنها أُوفِد إلى تونس ضمن البعثة الميزابية، والتحق بمدرسة الخلدونية، ثم بجامع الزيتونة 1926م. حيث درس فيه إلى جانب الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي، والشاعر الجزائري رمضان حمود، وبدأ في نشر قصائده في الصحف المصرية والتونسية، ومن بينها قصيدة "إلى الريفيين" تضامناً مع نضال المجاهد عبد الكريم الخطابي.

عاد إلى أرض الوطن بداية الثلاثينات، وبدأ عمله النضالي والأدبي؛ فانخرط ضمن جمعية طلبة شمال إفريقيا، ثم نجمة الشمال، فحزب الشعب الذي كان مفدي من أبرز مؤسسيه، وصار أمينا عاما لإدارته، مما سبَّبَ له الملاحقة والمضايقة الاستعمارية؛ فدخل السجن ست مرات، بين (1937م – 1959م)، وقد انضم إلى جبهة التحرير الوطني بعد أيام قلائل من تأسيسها، كما كان من المساهمين في تأسيس الحزب الدستوري التونسي، مما يعكس البعد الوحدوي في نضال هذا الشاعر، الذي ظل منافحا عن الجزائر، مُنَاديا بالوحدة المغاربية إلى أن وافته المنية بتونس يوم 17 أوت 1977 م، ونُقِلَ جثمانه إلى بلاده الجزائر التي أحبها فوق الظنون، ودُفِن ببلدته الوديعة بني يزقن، تاركا تراثا أدبيا عملاقا؛ تمثل في مختلف أعماله الشعرية والنثرية والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أولا: أعماله الشعرية:

منها دواوينه: "اللهب المقدس" وهو أول دواوينه الشعرية الثورية، وديوان "من وحي الأطلس" الذي أصدره تكريما للمغرب الأقصى. وديوان "تحت ظلال الزيتون" المنظوم تكريما لتونس الخضراء. وله ديوان "أمجادنا تتكلم"، وأخيرا إلياذة الجزائر

التي كانت دُرَّة انجازاته وأهمها أثرا ومكانة – بالإضافة إلى أناشيده الوطنية "من جبالنا طلع صوت الأحرار" سنة 1932م، ونشيد "فداء الجزائر روحي ومالي" سنة 1936م ونشيد " اعصفي ياریاح" ونشيد جيش التحرير الوطني، ونشيد العمال ونشيد الطلبة، ونشيد " قسما" سنة 1955م، الذي احتفي به بحثا ودراسة ضمن الكتاب المرجعي "ملحمة نشيد قسما" الذي أَلَّفَهُ الموسيقي الكبير، والأمين العام السابق لوزارة الثقافة الأمين بشيشي، والمرحوم المجاهد عبد الرحمن بن حميدة الوزير السابق للتربية ورفيق درب مفدي زكريا، هذا الوزير الذي يحكي قصة تأليف وتلحين النشيد الوطني، متضمنا أسماء فرسانها من المبدعين الجزائريين والعرب والمناضلين.

ومن بين هؤلاء حسين بالميلي صاحب الفكرة، والشهيد عبان رمضان، والراحل الكبير يوسف بن خدة، ومحمد التريكي صاحب الصيغة اللحنية بتونس، ومحمد فوزي ملحن الصيغة اللحنية الثالثة والأخيرة بمصر، والذي بكى، حينما رُفِضَ طلب تلحينه القصيدة في البداية، وتكلف عناء المهمة مجانا من أجل جزائر حرة أبية.[95]

ثانيا: أعماله النثرية:

وهي المؤلفات التي يتجلى فيها مفدي ناثرا مقتدرا، وباحثا رصينا، وصحفيا حذقا غيورا، إلا أن ظروفا عابثة حالت دون نشر الكثير من هذا الرصيد الذي يبقى متعطشا للطبع والتوزيع؛ حتى يعلم القارئين أن لأستاذنا اللامع قلم نثري بديع، لا يقل قيمة وأهمية عما أبدعه شعرا.

ومن هذه الآثار النثرية نجد المطبوع منها : كتاب: "أضواء على وادي ميزاب" (دراسة تاريخية)، وكتاب: "تاريخ الصحافة العربية في الجزائر"(تحقيق د.أحمد

95 – الجزيرة، تاريخ التصفح: 2019/08/17م، الموقع:
https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2012/7/9/

حمدي) ، وكتاب: "تاريخ المقاومة الجزائرية"، إلى جانب عدة مؤلفات مغمورة لم تر نور الطبع ككتابه : "الأدب العربي في الجزائر عبر التاريخ"(أربعة أجزاء) ، "أنتم الناس أيها الشعراء" (نقد تحليلي)، "مذكراتي" (سيرته الذاتية)، "قاموس المغرب العربي الكبير" (في اللهجات المغربية)، "عوائق انبعاث القصة العربية" (دراسة أدبية)، "ست سنوات في سجون فرنسا"، "حواء المغرب العربي الكبير في معركة التحرير"، "الأدب الشعبي الجزائري عبر التاريخ" (الفلكلور الجزائري)، "الثورة الكبرى" (رواية)، "العادات والتقاليد في المغرب العربي الموحد"

ويعتبر مفدي زكريا كذلك من أوائل المؤسسين للصحافة الوطنية؛ وقد كانت أول خطوة لشاعرنا في ميدان الصحافة، هي تلك التي قام بها مع صديقه الشاعر رمضان محمود، عندما أسَّسَا معا جريدة الوفاق بتونس، واستمرت إلى ما يربو عن أربع سنوات، مابين1925- 1930م .

وقد أسَّس ابن تومرت من خلال موقعه كأمين عام لحزب الشعب، ما عُرِفَ بصحيفة الشعب، وكانت ناطقة باللغة العربية، باعتبارها لسان حال الحزب، كما كتب لبعض الصحف الجزائرية السرية كجريدة الوطن، وجريدة العمل الجزائري، كما أنه ظل مراسلا وفيا لعدد من الجرائد التونسية والمغربية، بأسماء مستعارة؛ كأبي فراس، والفتى الوطني، وفتى الوادي، وفتى ميزات، وديك الجن، وابن تومرت.

ولا يفوتنا التنويه بتجربة مفدي في الصحافة المسموعة؛ حيث أعَدَّ برنامجا عن الأدب الجزائري وأخر عن تاريخ الجزائر، وثالثأ عن تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، وقد تميزت كتاباته وأعماله الصحفية بالطابع الثوري الحماسي؛ تحقيقا للتعبئة النفسية للجماهير، ابتغاء النصر والاستقلال الذي منَّ به الله على بلدنا المفدى، بعد أن جاد أبنائها بمليون ونصف المليون شهيد، على مذبح الحرية.

ولا جرم من القول أن الرجل استحق، ويتسحق من التكريم والتقدير، بقدر ما كان مواطنا فذا عظيما، ولابأس أن نشير في هذا الصدد إلى تلك التكريمات التي حظي بها مفدي ذات حياة، وبعد رحيله إلى الأبدية.

– اعتماد النشيد الذي ألَّفه بسجن بربروس أيام الثورة من سنة 1955م، والذي أسماه"قسما" كنشيد رسمي للدولة الجزائرية بعد الاستقلال الوطني.

– تلحين عديد قصائده وملاحمه الثورية، حيث غَنَّت له أميرة الطرب العربي وردة الجزائرية قصيدته التي سماها الدكتور مولود قاسم نايت بلقاسم برائعة الروائع، وهي إحدى مقطوعات الإلياذة العتيدة، ومطلعها:

فيا أيُّها النَّاس هاذي بلادي ومعبد حُبِّي وحُلْمُ فؤادي

– منحه العاهل المغربي محمد الخامس وسام "الكفاءة الفكرية من الدرجة الأولى".

– قلده الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة "وسام الاستحقاق الثقافي ووسام الاستقلال".

– مُنِحَ بعد وفاته "وسام المقاوم" من طرف الرئيس الجزائري الأسبق الشاذلي بن جديد عام 1984م، كما مُنِح "وسام الأثير من مصاف الاستحقاق الوطني" من طرف الرئيس عبد العزيز بوتفليقة، ضمن فعاليات تخليد العيد الوطني للشباب والاستقلال، وهذا بتاريخ:1999/07/04م، وما غفلنا عن ذكره لا شك كثير.

أيها الرجل الكبير والله أكبر: هم لقبوك بشاعر الثورة، ولكم يطيب لي وأنا الذي ترعرعت بين عوالم قصيدك الفاخر أن أدعوك بـ: حبر البطولات.

أيا كريما سليل الكرام، سلام لروحك بقدر ما ضحيت، وناضلت، وعُذِّبْتَ وسُجِنْتَ واكتويت بألم البعاد عن وطنك.

سجل أيها التاريخ المنصف، أنه فحل أصيل، روت موهبته الأدبية تونس والجزائر والمغرب، فتى وكهلا وشيخا، لم يمش في درب سوى درب الشعر والنثر والنضال هاتفة روحه بالنبرة الواثقة: وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر.

2.2- تقديم النص

يبدو حجم القصيدة صغيرا مقارنة بالقصيدة الأولى، وكأنما ينم ذلك عن حداثة الظواهر الاجتماعية التي يعالجها الشاعر، كما أنه يعكس قوة التعبير لدى المؤلف، ومدى تحكمه في توظيف العبارات الموحية والدلالات الرمزية التي تكتنف معان دلالية كثيفة.

وقد اشتمل النص على روي واحد (اللام) عكس الذوق الفني للشاعر، وبراعته في نظم الشعر الشعبي بمهارة لا تقل عن تمكنه في نظم الشعر الفصيح.

تنتمي القصيدة إلى غرض الشعر الشعبي الاجتماعي الذي يجسد مظاهر الحياة الاجتماعية، كما يعمل على معالجة مختلف الظواهر السلبية من خلال تشخيص العلل ووصف الحل العلاجي المناسب.[96]

وتتضمن القصيدة نقدا لاذعا للتراجع الأخلاقي الذي عرفه المجتمع الجزائري، جراء التقليد الأعمى للغرب، ونتيجة الابتعاد عن قيم الدين الحنيف، حيث انطلق الشاعر من رؤية موضوعية توضح الأسباب وتستعرض النتائج.

وقد اعتمد الشاعر على النمط التوجيهي الذي يتلاءم والغاية التوعوية، ومن مؤشراته استعمال أسلوب النداء، وبيان الآثار السيئة لشيوع الظواهر السلبية، كما وظف النمط الوصفي الذي يلائم غرض الإخبار براهن المجتمع الجزائري، الذي عرف حالة غير مسبوقة من التراجع السلوكي. كما استثمر النمط الوصفي بما يعكس تعمقه في محاولة فهم واقعه، وقدرته على تصوير الواقع، وإيصال فكرته للمتلقي.

---

96 – الشعر الاجتماعي من الأغراض البارزة في الشعر العربي الفصيح، ويعود ظهوره إلى العصر العباسي الذي عرف تمازجا ثقافيا وعرقيا كبيرا، مما خلق جوا جاتماعيا مغايرا لما كانت عليه الأمة الإسلامية قبل ذلك، ويعد ابن الرومي من أبرز رواده بنذاك، أما في العصر الحديث فنجد معروف الرصافي وإيليا أبو ماضي وآخرون.

3.2- تحليل النص

أ- البعد النقدي:

يسعى النص إلى بث الوعي الأخلاقي في الوسط الاجتماعي، بالنظر إلى ثقل المعطى التربوي في بناء الحضارة الإنسانية، وقد عبر عن ذلك الشاعر أحمد شوقي الذي قال:

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت * فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا**[97]

أما قصيدة مفدي زكريا هذه، فأراها منسجمة بشكل كبير مع بيته القائل

وإذا أصيب القوم في أخلاقهم* فأقم عليهم مأتما وعويـــــلا**[98]

ولا جرم من قول أن توجيه الشاعر لخطابه التوعوي إلى فئة الشباب، لا يعني أنه يحملهم وحدهم مسؤولية النهضة دون بقية أفراد المجتمع ، وإنما نجده يتوجه بنقده البناء للعنصر المسؤول عن تربية وتخريج الشباب وهما الوالدين، وعليه فإن تخصيص الخطاب لفئة مجتمعية معينة ليس اعتباطيا وإنما جاء مقصودا ينم على وعي الشاعر العميق بدور الشباب في تحقيق الوثبة الاجتماعية، فالشباب عماد أي أمة، لذلك كان إعداد الشباب وتأهيلهم وحسن تربيتهم، وتنمية القيم الإسلامية المجتمعية الراقية فيهم من أهم عوامل نهوض الدول والمجتمعات. مع العلم أن النتائج ستكون عكسية في حال لم يكن الشباب واعيا بمسؤولياته الحضارية.

ومن هذا المنطلق تتضح لنا قدرة هذا النص على تحقيق الوظيفة الاجتماعية التواصلية، ولعل هذه الوظيفة بمثابة الهدف الأسمى من الشعر الشعبي، باعتبار

---

97 – الشوقيات، أمير الشعراء أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012م، ص23.

98 – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

أن الإنسان تربطه علاقات اجتماعية مع أفراد مجتمعه، وعليه الاتصال بهم والتواصل معهم.

لقد تدرج الشاعر في وصف الفساد الاجتماعي، حيث بدأ بذكر الأخلاق الفاسدة بشكل عام، ثم راح يذكر فساد كل فئة، فصور فساد الأسرة الذي أدى إلى الفساد المجتمعي العام بوصفها الخلية الأساسية لتكوين الكيان الاجتماعي.

وقد بدأ الشاعر نقده التخصيصي بلوم الشباب الذكور، ذلك أن الذكر هو أول المعنيين بتحمل المسؤوليات الحياتية والقيام بشؤون الأمة، وقد ثبتت قوامتهم بنص القرآن الحكيم في الآية الرابعة والثلاثين من سورة النساء. لذلك نجده يعنفهم ويُنْكِرُ عليهم عربدتهم، وتشبُّهَهَم بالنساء، وقلة مروءتهم.

ثم انتقل بعد ذلك إلى ذم السلوكيات الفاسدة للفتيات، كالتشبه بالذكور، وارتياد المواخير، والخروج لغير علة، وقلة الحياء. لينتقل إلى استهجان تخلي الآباء والأمهات عن دورهم التربوي، مُحَمِّلاً إيَّاهم مسؤولية فساد الجيل، وكأنما يبين لنا الشاعر أن مرد كل هذا المروق الأخلاق إلى تراجع دور الأبوين في رعاية الأبناء. ومن هنا تتجلى لنا منهجية الشاعر في تناول الموضوع، بل وحنكته في معالجته.

يعكس تركيز النص على دور الأبوين في تنشئة الجيل، لا سيما المرأة، أُمَّاً كانت أو زوجة، على تلك المسؤولية الكبرى الملقاة على عاتق الأولياء، ففي إشارته إلى تسيب الأم في تربية الجيل لا سيما البنات يعكس وعي مفدي زكريا بعمق الأثر الأمومي في التربية لا سيما تربية ابنتها ولا شك أنه يستوحي هذا الفهم من المثل الشعبي القائل: "**أقلب القدر على فمها تطلع البنت لأمها**"، ومعنى المثل أن البنت لا محالة تتأثر بسلوك وأخلاق والدتها، فالأم مدرسة، وبناء على نوعية هذه المدرسة يتخرج الأبناء.

ولعل تركيز مفدي على الأم والبنت في نقده الاجتماعي نابع من إدراكه لمكانة المرأة في التنشئة وصناعة الأجيال، فعندما تكون الأم صالحة، فإنها ستربي زوجة وأما مستقبلية صالحة والعكس صحيح.

لذلك انتقد الشاعر الأم الفاسدة التي تبرر وتبارك فساد ابنتها، وتسعى إلى التغطية عن أخطائها، مما يشجع الفتاة على الإغراق في الفساد الأخلاقي، حيث قال:

والأمْ تُرَبّي، تَسْتُرُ وَتْخَبّي، وتْقُلْ يَا حِبّي، مَاكِي هَجَّالَه

في هذا البيت يوضح الشاعر انقلاب المفاهيم في العرف الاجتماعي، الذي جعل الطلاق معرَّة ونقيصة، فأن يقال على الفتاة – في عرف المجتمع– أنها قليلة حياء وتربية، خير من أن يقال عنها مطلقة (هجالة بالمعنى الدارج)، وهذا مما يؤكد بعد المجتمع عن الوعي الديني الذي يعتبر الطلاق وضعية اجتماعية مكروهة لكنه لا يقلل من قيمة المطلقين كما يفعل البشر.

وما تركيز الشاعر على مسألة تربية الأبناء إلا من علمه بوجوبها على الوالدين من أجل إعداد وتنشئة جيل صالح يبني المجتمع، ومن الأمثال المنبهة إلى ذلك، نورد المثل القائل: "**اعطيني ولدك مربي والله لا قرى**"، حيث يؤكد المثل على الحرص على تربية الطفل أكثر من الحرص على تعليمه. أي أنه يولي التربية أهمية كبرى ويجعلها أولى من الدراسة، باعتبار أن الأسرة هي الأساس الأول في تربية الأبناء، ومن أصول التربية غرس القناعة في نفوس أبنائهم، من خلال إطعامهم وكسوتهم وتوفير حاجاتهم حتى لا ينبهروا بما عند غيره ويطمعوا فيه، ولا يتأسفوا إذا لم ينالوه.

كما أن الآباء قدوة لأبنائهم ويتجلى ذلك في المثل القائل: "**ولد الفار يطلع حفار**" ففي المثل تشبيه للأب بالفأر الذي من طبيعة عمله الحفر، ولا شك أن ابنه سيقلده، ويُقْصَدُ بهذا أن الأبناء دائما يقلدون آباءهم في كل شيء، فإذا كان

الأب صالحا كان الإبن كذلك، والعكس صحيح، وهذا المثل ينطبق على الرجل والمرأة على حد سواء[99].

وإلى جانب الوظيفة الاجتماعية التواصلية، فقد حقَّقَ النص الوظيفة النفسية الأخلاقية، من خلال تطرقه إلى جملة من السلوكيات والصفات السلبية المادية والمعنوية، ذلك أن الآداب الشعبية تُعَبِّر عن نفسية الأمة وأخلاقها، وتؤثر فيها في آن واحد، لما لها من القدرة على غرس الفضائل في نفوس الناس فهي تسعى إلى تهذيب النفس وتقويم الخلق، وتعليم الفرد طُرُق وسُبُل العيش في ظل التجربة التي يتضمنها، فالشعر الشعبي يهدف إلى توجيه وضبط سلوك الفرد داخل المجتمع وفقا للقيم الأخلاقية له، والعادات والتقاليد.

ب- البعد الديني والتربوي:

إن القارئ لنصوص مفدي زكريا الشعرية يكتشف حضورا قويا للثقافة الإسلامية، التي تشرَّبَها شاعرنا السامق في مختلف مراحل تكوينه التعليمي والنضالي، وقد عبَّر رحمه الله عن ذلك في إحدى أبيات إلياذته العصماء إذ قال:

شربتُ العقيدة حتى الثمالة * وأسلمتُ وجهي لربي الجلالة[100]**

يتجلى البعد الديني في هذا النص الشعري، من خلال استهجان الشاعر للظواهر السيئة التي أصابت المجتمع الجزائري، ولا يصدر الاستهجان إلا من نفس مُحِبَّةٍ للخير نابذة للإثم، واعية بمسؤولية إنكار المنكر التي أقرَّها الهدي النبوي الشريف، من خلال الحديث الذي رواه أبي سعيد الخذري رضي الله عنه،

99 – ينظر: الأبعاد الاجتماعية والأسرية في الأمثال الشعبية الجزائرية، د.مختارية بن عابد، (مقال علمي) مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)–جامعة وهران1–أحمد بن بلة–وهران(الجزائر)، مج4، ع2، 2019م، ص: 49

100 – إلياذة الجزائر، مفدي زكريا، مؤوسسة مفدي زكريا، الجزائر، 2006م.ص: 109

عن رسول الله حيث قال: "من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه، وذلك أضعف الإيمان."[101]

والشاعر في موقع اجتماعي وثقافي يؤهله لممارسة وظيفة التوعية من خلال استنكار السفاسف والرذائل، والتشجيع على تبني الفضيلة ومكارم الأخلاق.

ومن تجليات البعد الديني في هذا القصيد، هو الدعاء الجميل الذي تضمنته العتبة الختامية، ومؤداه:

يَارَبِّ والْطُف، بَالأُمَّة وارْحَمْ، وانقَذْ جِيل اليَوْمْ، مِنَ الجَهَالَـــــــــه

فلجوء الشاعر إلى الدعاء نابع من تدينه وإقراره بعظمة هذه الشعيرة أي الدعاء الذي يمثل حالة إنسانية تتعلق بعواطف الإنسان وأحاسيسه اتجاه حاجاته، لكن معناه في العرف العام هو توجه الإنسان قلبا وقالبا إلى خالقه بإخلاص النية لله تعالى مع إصدار ألفاظ موحية ذات تعابير مشرقة للنفس تناجي وتنادي الرب الجليل بالاستجابة ملبية نداء إلهيا انطلاقا من قوله تعالى:﴿وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ ۚ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ ﴾سورة غافر الآية 60.

ويدل معناه الاصطلاحي أيضا على ذلك الشعور الداخلي الممزوج بكل أنواع الطاعات الذي يربط الإنسان بخالقه سبحانه وتعالى – في حالة فقره أو غناه – حتى يقضي له حوائجه من حيث لا يحتسب.[102]

وتجدر الإشارة إلى تداخل القيم الدينية والتربوية، ذلك أن غاية الدين تقويم الخلق، وتربية النفوس على النبل والقيم الحب والخير والجمال.

---

101 – الأربعون النووية وتتمتها، للحافظ بن رجب عمر عبد الجبار، دن، دت، دط، الحديث الرابع والثلاثون، ص: 23

102 – لمعرفة التوسع الدلالي للكلمة، ينظر: بلاغة الاتساع الدلالي للمفردة في التعبير القرآني لفظة دعو نموذجا، فتوح محمود، مجلة الشهاب، جامعة الوادي–الجزائر. المجلد 5، العدد 2، 2019م. من ص: 63 إلى ص: 70

إضافة إلى ذلك فإننا نلمس الحاسة الدينية للشاعر من خلال توظيف بعض العبارات الدالة عل ذلك، على غرار: ضيَّعْنَا الإيمان، الجلالة، الدين، اليمين، الضلالة.

ننتقل بعد هذا إلى بيان القيمة التربوية التي تتحدد في هذا النص العميق من خلال الأوامر التي تضمنها، ومن ذلك قوله في البيت الأول: "قم واعمل تاويل"، فالشاعر يدعو إلى تحقيق عبادة العمل، التي تُحَقق الإنجازات، وتُقَاوِم التحديات، ناهيك عن كون المبادرة العملية سمة المواطن الصالح والعبد الذي يحبه الله تعالى.

وإننا نجد قيمة تربوية سامية في الدعاء بالصلاح الذي تضمنه البيت الأخير بما يؤكد أن المربي النبيل هو الذي لا يقتصر على التشخيص وتعنيف المخطئ، وإنما يتجاوزه إلى النصح والدعاء له بالخير، وهذا مما يؤكد حب الشاعر لمجتمعه، وصدق عاطفته اتجاهه، فلو لم يكن مفدي غيورا على هذا المجتمع لما كلَّف نفسه توجيه هذا النقد التوعوي، وهذا مما لا شك فيه دليل دامغ على مروءة الرجل، ووطنيته التي لمسناها في نضاله ضد المستعمر الغاشم، ثم انتقلت إلى محاربة الأمراض الاجتماعية المهددة لاستقرار الأمة.

ومن سمات البعد الديني والأخلاقي في هذا النص هو رفض الظلم ونصرة المظلوم، وتحقيق المواساة الأخوية، ونلمس هذا في إشارة الشاعر إلى تخلي الأمة عن نصرة القضية الفلسطينية، وهو بهذا يذكرنا بحديث النبي الذي يشبه تراحم المؤمنين فيما بينهم بالجسد الواحد الذي إذا اشتكى فيه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى.

وليس غريبا أن يحضر الشأن القومي في أدبيات الشاعر مفدي زكريا وهو الذي حمل حلم الوحدة العربية والمغاربية طيات حروفه ودواوينه اللامعة، لا سيما

قضية الأشقاء الفلسطينيين الذين يكابدون ويلات الظلم الصهيوني، منذ عقود. لكن النصر آت لا محالة، وإن القضية منصورة ولو بعد حين.

ت- البعد الجمالي:

اشتمل النص على تعابير بلاغية وصور شعرية باذخة الروعة، عكست تَضَلُّعَ الشاعر في مجال الكتابة الشعرية، كما عكست ذلك التقارب الكبير القائم بين الفصحى والدارجة، إن لم نقل تأثر الدارجة الكبير بالفصحى، وسنلاحظ ذلك في غضون التحليل المضموني لبعض الصور البديعة التي تضمنها النص:

أ- التشبيهات: من التشبيهات الواردة في النص قول الشاعر:

- "**قد الفيل**" شَبَّه الذكور الحمقى الذين يملكون أجسادا ضخمة وعقولا صغيرة بالفيلة، في إشارة منه إلى عدم نفع هذه الجسوم. وكأنه يختصر قول الشاعر:

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر * جسم البغال وأحلام العصافير**

- "**زي المادموزيل**" كلمة زي تحل محل أداة التشبيه في التعابير الفصيحة، وتعني تلك العبارة مثل الآنسة، حيث استهجن تشبه الذكور بالإناث.

- "**زي القرد**" شَبَّه الشاعر تفسخ البنات بقبح القرد، وكأنما يقول لهن: "خسئتن وبئس ماتفعلن."

- "**كعيشة راجل**" مثل يطلق على المرأة المسترجلة، وقد استعمل فيه الشاعر كاف التشبيه.

ب- الاستعارات: ومن الاستعارات نجد:

- "**بلعتنا الخمور**" شَبَّه الخمور بمخلوق يمكنه الابتلاع، فحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه (الابتلاع) ونوع الاستعارة مكنية، في هذه الصورة يتبين لنا مدى إدمان الشباب على شرب الخمر واتباع خطوات الشيطان، فهوى بهم إلى دركات الضياع كما تهوي المياه غي البالوعة.

- "**اشربنا النفاق**" قرن الشاعر بين المعنوي والمحسوس، فشَبَّه النفاق بشيء يُشْرَب، فحذف المشبه به وأبقى على قرينة تدل عليه (الشرب) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي الصورة بيان لاستشراء ظاهرة التلون وقلة المروءة، وهو مرض حضاري خطير.

وهناك استعارات أخرى: "بعنا فلسطين"، "البسنا العار"، "اذبحنا الأخلاق"، "اشربنا الشقاق".

ج- الكنايات: سجلنا بعض الكنايات البليغة على غرار:

- "**طال الليل**" كناية عن صفة طول مدة البقاء في ظلام التخلف والفساد.
- "**رانا في حالة**" كناية صفة سوء الوضع.
- "**لارجلة لا نيف**" كلمة نيف كناية عن صفة علو الهمة وعظمة النفس.
- "**الخطفة بزاف**" كناية عن تفشي ظاهرة السرقة.

كما يتجلى البعد الجمالي للنص في ذلك التمازج اللغوي بين الفصحى والدارجة، مما يؤكد التأثير العميق للغة العربية في العامية، ومن ملامح هذا التأثير نجد توظيف مفدي زكريا لعدة كلمات فصيحة مثل: الأذهان، إنهار، البنيان، الأصالة، الأحقاد، حثالة، الأمجاد، أسياد، ضمير، تزييف، سب الجلالة، الأب المسكين، أصبحنا آلة، الإسراف، الشقاق، الاخلاق، طوع الضلالة.. إلخ

ففي الوقت الذي تعرف الفصحى صراعا مع العامية، نجد مفدي زكريا يوظف الفصحى في شعر مكتوب باللغة العامية، في خطوة عملية لترسيخ الحضور اللغوي الفصيح في الأداء اللغوي الشعبي.

إلا أننا نجد في الكلام الدارج عددا غير قليل من التحريف الصوتي والتحوير اللفظي الذي يبعده قليلا أو كثيرا عن أصوله العربية الفصيحة، فضلا عن ذلك الاختلاف الكبير الحاصل في الغالب بين المجتمعات العربية في استعمال العامية، إذ نجد أن لكل مجتمع من تلك المجتمعات عاميته التي تختلف عن

عاميات باقي المجتمعات العربية اختلافا كثيرا أو قليلا، ويَعْظُمُ هذا الأمر حين يجد هذا الاختلاف طريقا له واضحا وجليا بين إقليم وآخر في القطر العربي الواحد.[103]

واللغة على هذا الأساس هي سبيل تداول الأفكار وتبادلها، إذ تنقلها من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى " وإذا كان التفكير الفردي يخضع للمجتمع ويتأثر به فإن للغة دخلا كبيرا في هذا الخضوع والتأثير، ومن أهم مزايا اللغة قدرتها على أداء المعاني وتيسير تبادلها، وفضل لغة على أخرى يرجع في قسط كبير إلى اتساع تداولها وكثرة المتخاطبين بها.[104]

خاتمة:

نخلص ختاما للقول أن الشاعر نجح في أداء رسالته التوعوية، مما يعكس مدى التزام مفدي زكريا بقضايا مجتمعه، كما تُبْرِز اضطلاعه بدوره التوعوي كمثقف يدرك جيدا أن الانصهار في تفاصيل الأمة هو المسؤولية الكبرى التي يجب القيام بها. لاسيما حضور البعد القومي الذي يؤكد استجابته للضمير الاجتماعي ولقضايا الأمة وفي مقدمتها القضية الفلسطينية العادلة.

إن مزج اللهجة العامية بكلمات ذات جذور فصيحة يثبت تجذر الفصحى في الآداء اللهجي الشعبي، وهذا ما يقودنا للقول بتأثير اللغة العربية العميق في تراث الشعبي الجزائري.

---

103 – يوسف العايب، ازدواج اللغة العربية بين الفصحى و العامية و تداعياته على النسيج الاجتماعي، (مقال علمي)، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية –جامعة الشهيد حمة لخضر–الوادي، المجلد05، العدد 02 ، جوان 2017، ص: 38

104 المرجع نفسه: 37

03- مقارنة استنتاجية بين النصين

1.3- أوجه التقارب

- كلاهما بلغة شعبية غير رسمية.
- النصان يبدأن بالنداء.
- يتسمان بموضوعية الطرح.
- الالتزام بقضايا المجتمع والأمة.
- توظيف الفصحى في الخطاب العامي.
- كلاهما يُرَسِّخ القيم الاجتماعية السامية.
- النصان يؤكدان أهمية القضية الفلسطينية.
- كلاهما التزم بروي موحد للقصيدة.
- النصان بلغة شعبية عربية وليست أمازيغية.
- لم يغفلا النصان الجانب الجمالي الإبداعي.
- كلاهما يعبر عن مواقف إيديولوجية نابعة من الانتماء الديني والثقافي.

2.3- أوجه الاختلاف

- يختلف النموذجان في الحجم النصي، فالنص الفلسطيني أطول من النص الجزائري.
- يختلفان في الروي الشعري.
- النصان ينتميان إلى فضاءين جغرافيين مختلفين.
- الحقبة الزمنية التي كتب فيها النصان متباعدتان.
- السياق العام للنصين مختلف بشكل كبير، فالنص الأول كُتِبَ في بيئة استعمارية، أما النص الثاني فكُتِبَ في بيئة سياسية يتمتع فيها أهلها بالاستقلال الوطني.

– النص الأول يعزز قيم النضال والمقاومة تبعا للبيئة التي انبثق فيها، أما النص الثاني فيحاول معالجة ظاهرات اجتماعية سيئة.

– النصان ينتميان إلى غرضين مختلفين، حيث يدرج الأول تحت غرض الشعر السياسي التحرري، أما النص الثاني، فيدرج ضمن غرض الشعر الاجتماعي.

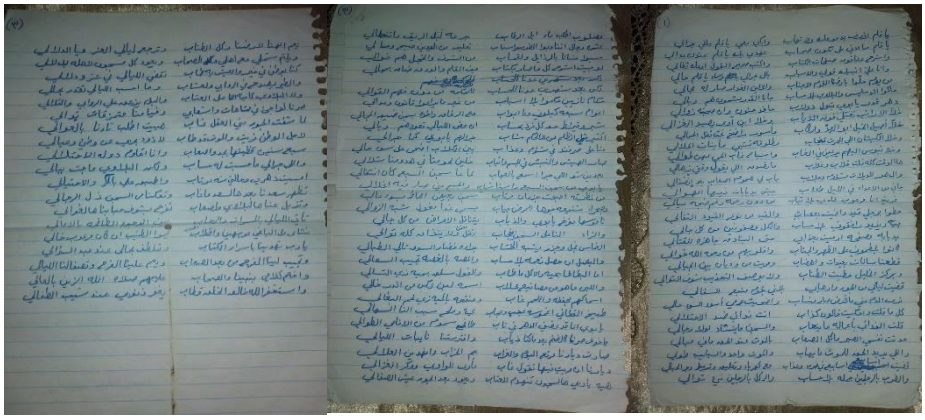
– اختلفت الصور الشعرية للنصين تبعا لاختلاف موضوعيهما.

– النص الثاني يؤكد على البعد القومي العربي، من خلال الإشارة إلى قضية فلسطين، بينما يؤكد النص الأول يؤكد على البعد الوطني باعتباره ممثلا للقضية التي يعنيها النص الثاني.

– لقد ترفع مفدي زكريا عن توظيف الكلمات الخادشة للذوق العام، على الرغم من أنه كان يعالج ظاهرات اجتماعية سيئة، بينما نجد الشاعر الفلسطيني سلامة الحسوني يوظف مفردة (قحاب) التي تعتبر من الكلمات السيئة من المنظور القيمي للمجتمع الجزائري، وحتى الفلسطيني.

الملاحق:

ملحق 1 قصيدة الشاعر المرحوم سلامه الحسوني مُصَوَّرة





ملحق 2: صورة الشاعر سلامة الحسوني



ملحق3: قصيدة من وراء القضبان مكتوبة

يا قلم أذرف بدموعك ولا تهاب	وأبكي معي يا قلم عللي جرالي
يا قلم ساعدني على نكون صحاب	عهدي بك يا قلم عند عدالي
واشرح عنا فوق صفحات الكتاب	واكتب صحيح القول أوعك تغالي
وأنا علي أنبيك قولي والأسباب	بللي جرالي وساء يا قلم حالي
من يوم حلوا بأرضنا القوم الأجناب	والخاين الغدار صار له مجالي
حاكو الدسايس و البلاوي بلا حساب	جانا القدر مشحون هم وبالي
دهر غدريا بوي بتقول دولاب	حاقد حنون وأن صحبته زوالي
خلا الأرانب تعتلي فوق الذياب	وخلا ابن آوى يصيد الغزالي
خلا اصيل الخيل ابو العد واركاب	ماسور راضخ تحت ثقل الحمالي
وخلا الكبشان اللي للحرث تنجاب	مطلوقة تشبي عا بنات الحلالي
وخلا تيوس البهم يرعين في الغاب	واسباع غاب الحي لهن طوالي

ها الوقت كله قلت قلاب وغلاب	ما تصدق اللي يقول وقتي زهالي
والدهر للويلات مشؤوم وجلاب	جاب لي هموم اصعاب بعد انصافي
جاني من الاعداءفي الليل طلاب	جيش بدبابات فيها الهوالي
فريت أنا مرعوب غادي بلا ثياب	من دون رحمه رغم ضجة عيالي
حطوا برجلي قيد واغميت بعصاب	والقيد من نوع القيود الثقالي
مية ويزيد رافقوني بلا حساب	والكل مصفوفين من كل جالي
بدبابة مصفحة أرميت بعذابي	حتى البنادق جاهزة للقتالي
كانوا يلطموني على الظهر والجناب	واقلوبوهم من رحمة الله خوالي
قطعنا مسافات بعيدة واهضاب	ومريت من وديان بين الجبال
وبمركز الخليل حطيت الطناب	ولا يوصف التعذيب شوف التوالي
قضيت ليالي من الجور وأرهابي	بلاني بقوم منبع للسفالي
ترى الدم مني على الأرض صار منساب	واضحيت مرمي اسوء السوء حالي
كل ماقلت واحكيت قالون كذاب	انت فدائي ضد الاحتلالي
قلت الفدائي باعماله ما ينعاب	والسجن ما ينشاد لولا رجالي
حدثت نفسي الصبرع كل الصعاب	بالموت عند الحق ماني مبالي
وللي يريد الحق للموت ما يهاب	والموت واحد والسبايب طوالي
قضيت أسابيع في ضرب وعذاب	مع كهرباء وتعليق وتربيط وجر الحبالي
والضرب بالرجلين جملة بلا حساب	والركل بالرجلين في توالي
مصلوب أطلب ماء أبل الرطاب	جرعة لبل الريق ما تنعطالي
عشرة رجال اتناوبوا الضرب و أسباب	تعليق من اليدين صبح ومساء لي
سبوا نسانا بالرذايل ولقحاب	من الشرف والخجل هم خوالي
لو جيت اشرح كل ما صار بكتاب	جف القلم والورق ضاق بمجالي
لكن بعد شهرين عدنا للحساب	للمحكمة من دون فهم القوالي
حكام نازيين حكموا بلا أسباب	من غير ما يراعوا قانون وعدالي

أعوام تسعة كبلوني ورا أبواب	مع الرفاق وأخوة بسجن ضيق المجالي
شبر وقيراط حق كل فرد بحساب	أن مضى الليالي قعودهم وبالي
اكثير مثلي انظلم من هالحكم شاب	جرالهم يابوي كما جرالي
منا على صرفند في شؤوم وعذاب	بين الكلاب اضحى على سوء حالي
صار الهبش والنبش في الجسم واثياب	خلين لحومنا في هدومنا شلالي
بعدين شو اللي جرا اسمع بالعجاب	لما على سجن السبع كان انتقالي
يابوي من سجن السبع راسنا شاب	والجسم مني صار فيه أنحلالي
من نظرته اصبحت أناجزعان مرتاب	سجن بغيض امحاط بسور عالي
بصحراء شنيعة جوها للمرض جياب	جسمي غدا منحول شبه الزوالي
ناموسها مفرخ يابوي والذباب	يتناقل الأمراض من كل جالي
والزاد النا على السجن ينجاب	نفل معفن ولا ينذاق كله توالي
الغماس فجل وجزر يشبه الخشاب	برارة خضار السوق تالي الطبالي
والبصل إن حصل نعمة بلا حساب	والمصة بالغصة تجيب السعالي
أما البطاطا بمية والاكل ما طاب	والفول سلق بمية زي التسالي
واللبن ما هو من مصانيع محلاب	اسمه لبن لكن من الدر خالي
اسماكهم مجففة واللحم غاب	ومنقعة بالمي زي لحم البغالي
طبيخ القطاني اغموسه عجب واعجاب	مية وملح سبب النا السهالي
يابوي انا قد عضني الدهر في ناب	طافح سموم من الافاعي الطوالي
ياخوف صرنا كالغنم بعد ما كنا ذياب	وافترستنا نايبات الليالي
صارت ديارنا مرتع البوم والغراب	عم الخراب وانهدين العلا لي
ديارنا إن مريت فيها تقول غاب	مأوى للواوي ووكر الغزالي
هيه ياربي هالسجون تنهدم للعتاب	ويعود بعد الجور عيش انفصالي
يعم الهنا لأرضنا وكل الطناب	وترجع ليالي العز ويا الدلالي
ويلتم شملي مع أهلي والصحاب	ويعود كل مسجون لأهله بدلالي
كنا بوطن في خير والعيش به طاب	نقضي الليالي في عز ودلالي

والطير يصدح في الروابي والشعاب	وما أحسب الليالي تقدر بحالي
وإلا البلاوي كاينة النا على العتاب	والبوم يزعق على الروابي والتلالي
صرنا لواجي في متاهات واشعاب	وخيامنا متمزقات بوالي
لما شفت الجور مني العقل غاب	هبيت اطلب ثارنا بالعوالي
لأجل الوطن فريت والموت قد طاب	لاذود بحربي عن وطني وعيالي
تسع سنسن قظيتها بجد واصعاب	وانا أقاوم دولة الاحتلالي
واللي جرالي ما حسبت له حساب	ولكن البلاوي ما اجت ببالي
أمسيت دهري وحالتي منه مرتاب	واطبق علي بالمكر والإحتيالي
تظهر سعدنا بعد هالسعد ما غاب	وتفكنا من السجن ذل الرجالي
وتزيل عنا هالبلاوي ولصعاب	نفرح بشوف حبابنا هالغوالي
تاتي الليالي بالمسرات والرحاب	بين الوجوه الطافحة بالاماني
نشامى على الباغي موجهين والصلاب	يحموا الطنيب إن كان مرعوب خالي
يارب تهدينا باسرار الكتاب	وتلطف بحالي عند عد ألسؤالي
وتجيب لينا الفرج من بعد الصعاب	ويعم علينا الفرح وتصفى لنا الليالي
واختم كلامي بنبينا والصحاب	عليهم صلاة الله الزين بالعالي
واستغفر الله خالق الخلق قطاب	يغفر ذنوبي عند شيب الطفالي

معاني الألفاظ العامية الواردة في القصيدة:

الكلمة	معناها
عللي	الذي
جرالي	حدث لي
أوعك	احذر
أنبيك	اخبرك
حلوا	نزلوا
الدسايس	من الدسيسة
البلاوي	المصائب
خلا	جعل

الكبشان	مفردها كبش وهي ذكر الغنم
تيوس	مفردها تيس وهو ذكر الماعز
البهم	الضان والماعز
دبابات	السيارات العسكرية
عيالي	الأقارب
يلطموني	الضرب على الوجه
مركز الخليل	سجن الخليل
قالون	قالوا
مصلوب	مجبر على الوقوف مع الحائط
الرطاب	اللسان
تنعطالي	تعطى لي
لقحاب	كلمة نابية جنسية
صرفند	اسم معتقل
جزعان	من الجزع
نفل	ثمار لا تصلح للأكل
الغماس	الأكل الموضوع في الصحون
برارة	أواخر الثمار غير صالحة للأكل
الدر	اللبن

ملحق 4 : النص الشعري لزكريا مفدي

يا شَبَابْ الجِيلْ، رَاهُو طَالْ اللّيلْ، قُمْ واعْمَلْ تَاويلْ، رَانَا في حَالَه
ضَيعْنَا الإيمانْ، وانهارْ البنيانْ واعْمَاتْ الأذهانْ، عَنِ الأصالَـــه
تَبَّعْنَا الاَحْقَادْ، وَانْكَرنا الأمجادْ، بعدْ اَنْ كُنا اَسيادْ، صَرْنا حُثالـــه
بلْعَتْنَا الخمور، وانْتَشَّا الفجـــور، نيرانْ الشـــرورْ، فينا شعّالـه
لا رَجْلَه لا نِيفْ، لا ضَمِيرْ انْظِيفْ، واعْمَالنا تَزْيِيفْ، سُودَا قَتَّالـه
واحَدْ قَدْ الفيلْ، تَلْقَى شَعْرُو طْوِيلْ، زَيْ المَادْمُوزِيلْ، بَيْن الرجَّالـه
ماشي يَتْزَهْوَجْ، مَايَلْ يَتْغَنَّجْ، سَرْوَالُو مْعَـــــوَّجْ، عِينُو دَبَّالَـــه

وَافْكَارُو عَوْجَا، وَاخْلاقُـــــو مرجا واقدامو عرْجا، فيها دمالــه
ما تسمع ياحبيب، غير كلام العيب وقَلَّةْ لَحْيَا، وسَبَّ الجلالــه
والبَنْتْ تْقَلَّدْ، صَبْحَتْ زَيّْ القَرْدْ، عَرَّاتْ الساقِين، صَارَتْ بُوقَالـه
تَمْشِي في الساحل، كَعِيشَة رَاجَلْ فِي الكَبَرِيَّاتْ، دِيمَا جَوَّالَـــــه
والأمْ تْرَبِّي، تَسْتُرْ وَتْخَبِّي، وتْقُلْ يَا حِبِّي، مَاكِي هَجَّالَـــــــــه
والأَبْ المَسْكِينْ يَخْزَرْ بَالعِينِينْ، عنْدُو قلبْ حْنِينْ، عِينُو هَمَّالَه
عصْرَ الازدِهارْ، فِيه الْبَسْنَا العَار ضيَّعْنَا فيه الدَّارْ، وَاصْبَحْنَا عَاله
بَعْنَا فِلسطينْ، والهمَّة والدينْ واخْدَعْنَا اليمين، وَاصْبَحْنا آلــــه
واشرَبنا النفاقْ، واشْرِينا الشقاقْ واذْبَحْنا الاَخْلاق، طَوْعَ الضَّلاَله
والْفَنَا الإِسْرَاف، وَالخَطْفَة بَزَّافْ، جِيلَ الإِنْحِرَافْ، عَرْضُو نَخَّاله
يَارَبّ والْطُف، بَالأُمَّة وارْحَمْ، وانقَذْ جِيل اليَوْمْ، مِنَ الجَهَالَـــــه

معاني الألفاظ العامية الواردة في القصيدة

الكلمة	معناها
تَاويلْ	القيام بأمر مفيد
يَتْرَهْوَجْ	مشية غير معتدلة
يخزر	ينظر
مرجا	سيئة
بُوقَالــه	كلام يقال للتفاؤل
هَجَّالــه	المرأة المطلقة
مادموزيل	كلمة فرنسية تعني آنسة
والفنا	بمعنى اعتدنا
الكبريات	منقولة عن الفرنسية، وينطقها المشارقة"كباريهات"، وتعني بيوت اللهو والفسق
زي	مثل
رانا	إننا
جوالة	الخروج لغير فائدة



ملحق4 صورة الشاعر مفدي زكريا

قائمة المصادر والمراجع:

* "الموسوعة الفلسطينية، المجلد الرابع من حرف اللام–الياء.

* د.إدريس جرادات:في البال أغنية:الأغنية الشعبية النسائية في فلسطين،مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي،2004م.

*موسى علوش:الاغاني الشعبية الفلسطينية، دار *علوش للنشر والتوزيع–بير زيت ،الطبعة الثانية آب 2001*

*"فدوى يونس:من الاغاني النسائية الشعبية وقول الست بدرية ،2001م.

* علي الجرباوي:الوفاة وما يتبعها من عادات جنين 1900–1974 ، مجلة التراث والمجتمع العدد الرابع كانون الثاني 1975م.

* د. ياسين عايش وآخرون، الثقافة الأدبية واللغوية للصف الثاني الثانوي، مطبعة بيت المقدس/رام الله، ص50–51، 1999م.

* عبدالعزيز ابو هدبا:الأغنية الشعبية الفلسطينية:بيان وطني صادق ، مجلة التراث والمجتمع العدد 36 كانون الثاني 2001.

* عبدالعزيز ابو هدبا: الأغنية الشعبية الفلسطينية تؤرخ للنكبة:مجلة التراث والمجتمع العدد 32 تشرين أول 1998م.

*. عبدالعزيز ابو هدبا:تطوير الاغنية الشعبية، مجلة التراث والمجتمع العدد5 كانون الثاني 1976م.

* علي محمد افخيده: الصورة في الاغنية الشعبية الفلسطينية، مجلة التراث والمجتمع العدد 9 حزيران 1987م.

*.:"باسل بزراوي:الشعر الشعبي والمرأة:مجلة التراث والمجتمع العدد28 تموز 1986م
*لقاء إذاعي مع د.إدريس جرادات:راديو أجيال بتاريخ 2006/3/14م الساعة 9:5 صباحا-مقدمة البرنامج ميسون مناصره.
**لقاء إذاعي مع د.إدريس جرادات:راديو أجيال بتاريخ 2009/1/22م الساعة التاسعة صباحا-مقدمة البرنامج ميسون مناصره ضمن مجلة أجيال.
**لقاء إذاعي مع د.إدريس جرادات:إذاعة فلسطين ضمن برنامج سهرة شعبية مع مثقال الجيوسي بتاريخ 2008/2/31 و2008/2/20مو 2008/2/27م من الساعة التاسعة والربع مساء ولغاية الساعة الحادية عشرة مساء.
*مجلة السنابل – عرض عبد العزيز أبو هدبا – مجلة التراث والمجتمع تشرين أول 1998 م، العدد 32.
*استخدم التكنولوجيا الحديثة في حفظ التراث لايعني التقليل من قيمته الحضارية، جريدة الصنارة 1997/2/4م، أجرى اللقاء مع باحث الفلكلور الفلسطيني إدريس جرادات الصحفي عبد المعطي زاهدة.

- عبد العزيز أبو هدبا: دور المؤسسات التراثية في الحفاظ على تراثنا الشعبي، مجلة التراث والمجتمع، العدد 29 كانون ثاني 1997م.
- إدريس جرادات: توظيف التكنولوجيا في تطوير التراث، جريدة الحياة الجديدة ملحق الحياة الثقافية 1996/8/29 م . أجرى المقابلة تحسين ياقين .
- طريق الشموخ إلى قرية الشيوخ للباحث الدكتور إدريس جرادات، مجلة الهدمي، العدد الثالث آذار 1996 م، مجلة غير دورية صادرة عن لجنة مساجد شباب الشيوخ.
- مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي، جريدة الحياة الجديدة 1996/7/1 م، العدد 312.
- حوار مع مدير مركز السنابل للتراث الشعبي حول العمارة الشعبية، مجلة المهندس الفلسطيني العدد 40 شباط 1997 م الصادرة عن نقابة المهندس.
- لقاء السيد حماد الحسوني أبن المرحوم الشهيد بتاريخ 2020/10/5م.

– إلياذة الجزائر، مفدي زكريا، مؤوسسة مفدي زكريا، الجزائر، 2006م
– الأربعون النووية وتتمتها، للحافظ بن رجب عمر عبد الجبار، دن، دت، دط.

– الشوقيات، أمير الشعراء أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، 2012م.
– مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية –جامعة الشهيد حمة لخضر–الوادي ، المجلد05، العدد 02 ، جوان 2017م، المقال: ازدواج اللغة العربية بين الفصحى و العامية و تداعياته على النسيج الاجتماعي، د. يوسف العايب.
– مجلة الشهاب، جامعة الوادي–الجزائر. المجلد 5، العدد 2، 2019م.المقال: بلاغة الاتساع الدلالي للمفردة في التعبير القرآني لفظة دعو نموذجا، فتوح محمود.
– مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)–جامعة وهران1–أحمد بن بلة– وهران(الجزائر)، مج2، ع2، 2017م، المقال: اللغة والأدب الشعبي، سلوى عثمان أحمد.
– مجلة الكلم، مختبر (اللّهجات ومعالجة الكلام)–جامعة وهران1–أحمد بن بلة– وهران(الجزائر)، مج4، ع2، 2019م، المقال: الأبعاد الاجتماعية والأسرية في الأمثال الشعبية الجزائرية، د.مختارية بن عابد.

د. عبد الرحمان الغازي

أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي الدرجة2

وزارة التربية الوطنية والتكوين المهني والتعليم العالي والبحث العلمي، المغرب.

الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي "إيزران" وتجلياته في الغناء الريفي

Traditional rural Amazigh poetry "Ezran" and its manifestations in rural singing

ملخص:

يرتبط الشعر الشعبي الأمازيغي بالريف المغربي المعروف بـ"إيزران" ارتباطا وثيقا بالغناء، ويعد أحد الفنون الشعبية الأكثر انتشارا وتداولا بين الأمازيغ بالريف، وينقسم لأنواع مختلفة مسبيا في الشكل ولكنها ترتبط دائما بالغناء في إطار "بويا". ولا يعتبر ارتباط الشعر الريفي بالغناء حالة تميز وتفرد ولكن طبيعة الارتباط وطرق الأداء هي التي تخلق خصوصية الشعر الريفي التقليدي، إذ نجد الأداء الفردي الحر والجماعي في إطار الرايس، وآداء إيمذيازن باعتبارهم شعراء محترفون ويتخذون أداء الشعر مهنة.

كلمات المفتاحية: الشعر الأمازيغي، الغناء، الريف، إيزران.

Abstract :

Amazigh folk poetry is closely linked to the Moroccan countryside known as "Ezran", and is one of the most widely circulated popular arts among Amazigh in the countryside, divided into different types of form but always associated with singing under Boya. The association of rural poetry with singing is not a case of excellence and uniqueness, but it is the nature of the link and the methods of performance that create the specificity of traditional rural poetry, as we find free and collective individual performance within the framework of the rais, Imdyazen performed as professional poets and took poetry as a profession.

Keywords : Amazigh poetry, singing, countryside, Ezran.

مقدمة:

ارتبط الشعر بالغناء ارتباطا وثيقا، وقد لازما بعضهما منذ القدم، وليس من حالات الشذوذ ارتباط الشعر الريفي بالغناء، فما وجد الشعر موزونا إلا ليغنى وينشد. وليس من خصائص الشعر الريفي وحده الارتباط بالغناء، ولا من خصائص الشعر المتعارف عليه اليوم بأنه شعر شعبي؛ كالشعر الأمازيغي بكل أصنافه أو الزجل أو غيره. فالشعر بصفة عامة وضع ليغنى في أصله وبداياته. إن الغناء للشعر أصل وما بعد ذلك فرع، وجيد الغناء ما كان شعره جيدا، وجيد الشعر ما كان قابلا للغناء بالطريقة الجيدة، أو بأكثر من طريقة، لذلك فكلاهما مقياس لجودة الآخر، فإذا كان الشعر الشفهي اليوم لا يدرس إلا في ارتباطه بالغناء، يقول حسن نجمي: "ومع أننا مدعوون إلى مقاربة خطاب شعري شفوي تقليدي، فإننا سنضطر إلى أن نقارب هذا الشعر من خلال صلته العضوية بالغناء والتصاقه السامي به."[105] فكذلك الشعر الذي يعرف اليوم لدينا بالفصيح لم يبدأ إلا غناء أيضا.

ولأننا في بيئة تجمع بين ثقافتين ولغتين بالدرجة الأولى هما الأمازيغية والعربية فإننا نختار الشعر العربي للمقارنة والاستدلال، فالشعر العربي الجاهلي بمكانته العظيمة، جمالا وبلاغة وعلمية، لم ينشأ إلا مع الغناء وبالغناء، فهل هذا يأتي محل صدفة أم محل قصد قد لازم الشعراء؟.

يقول أدونيس: "ولد الشعر الجاهلي نشيدا؛ أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي وكان موسيقى

105 – حسن نجمي: غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، ج1، دار تبقال للنشر، ص21.

جسدية"[106]. وإن كنا اليوم نطالع هذا الشعر الفياض بجماله، والذي أصبح مركزا لا محيد عنه في كثير من دروس العربية في البلاغة والنحو والصرف، وسندا قويا لكل المفسرين الذين انبروا لتفسير القرآن الكريم وتأويل معانيه وشرح بعض كلماته وتراكيبه، وهذا أمر لا مراء فيه ، كما أنه بلا شك، أصبح من الآداب الكونية التي تجاوزت حدود الزمان والمكان، فيجب ألا نغفل أن بداياته لم تكن إلا كما نشهد اليوم على بدايات شعرنا الأمازيغي الريفي؛ بدأ شفهيا ومغنى ولم يصل إلى عصر التدوين إلا عبر الرواة وبفضل الغناء الذي سهل حفظه وتتبعه، "لنقل: كان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشعر الجاهلي، من جهة، ويحفظه من جهة ثانية."[107] وهكذا يتضح بما لا يدع مجالا للشك أن الشعر العربي الجاهلي، النموذج الأسمى للشعر حاليا قد ولد غناء ولم يكن في أصله إلا أغاني عربية في عصره، بل إن صفة الغناء هذه قد فرضت لمكانتها على الشاعر جملة من القواعد التي وجب عليه الالتزام بها كي يكون متميزا، ففرادته ونيله إعجاب المتلقي/السامع مرتبط بمدى تميزه في الإلقاء والإنشاد[108] وليس يتحقق له ذلك من خلال ما قاله من معان وعبارات وما حبكه من جميل المجاز ورائع التشبيه وما إلى ذلك.

والشعراء أنفسهم والنقاد كانوا على وعي ودراية تامين بملازمة الشعر للغناء وكونهما وجهين لعملة واحدة، وأن حسن الشعر ما كان مصحوبا بغناء حسن، وأن الشاعر الذي ينال إعجاب الجمهور هو الذي يحسن غناء شعره وإنشاده، ومن علامات ذلك وصف شعر بعض الشعراء بتغريد البلابل، ونجد شاعر الرسول، صلى الله عليه وسلم، حسان بن ثابت يقول:

106 – أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب / شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 1985، ص 9.

107 – نفس المرجع، ص 11.

108 – نفس المرجع، ص 10.

تغن في كل شعر أنت قائله * إن الغناء لهذا الشعر مضمار**

يميز مكفــأه عنه ويعزله * كـما تميز خبيث الفضة النار**[109]

وما جعل حسان الغناء مجالا للشعر إلا لمعرفته مكانته فيه ودوره في شيوعه وذيوعه، كما أن الكتابة/التدوين في زمن هذا القول لم تكن متاحة بالقدر الذي يكفي لتدوين الشعر، والتدوين إلى حد ما هو الذي يسمح بمدارسة الشعر وتخير جميله، ولكن الغناء حل محل الكتابة لمدة ليست بالهينة.

وفي عصور قديمة درس النقاد الظاهرة (ارتباط الشعر بالغناء) لكونها شائعة وواضحة ولا يمكن اعتبارها ثانوية أو ظرفية عابرة، لذلك نجد أن أهم كتب النقد التي تناولت الشعر العربي تشير إلى كونه غناء، وارتباطه به، واعتماده عليه ومن أمثلة ذلك، المرزباني في كتاب الموشح، حيث يربط اتضاح الشعر بالغناء ويبقى بدونه غامضا، واستدل على ذلك بأمثلة[110]، من ذلك أنه روى عن عبد الله بن يحيى قوله: " كانت العرب تغني النصب*وتمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء."[111] وإذا كان الوزن أصل الشعر وخاصيته التي يتفرد بها عن غيره من فنون القول والآداب، فإن العرب كانت تزن الشعر بالغناء؛ وهذا يعني أن الغناء كان وما يزال المقياس الأساس للمفاضلة بين الشعراء وبين جيد الشعر ورديئه وبه يكون الشعر شعرا أو هو دون ذلك بدرجات. كما ذكر ابن رشيق القيرواني هذا المذهب (ارتباط الشعر بالغناء أيضا) في كتابه الشهير

---

109 – نقلت البيتين عن: حورية الخمليشي: الشعر والغناء وترسيخ الثقافة الكونية، من روائع القصائد المغناة في الشعر العربي، دار الأمان الرباط، ط1–2018، ص 16.

110 – المرزباني(أبو عبيد الله بن عمران بن موسى ت 384هـ): الموشح "مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"، تحقيق محمد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 38–39.

* جاء في المصدر نفسه النصب هو أن تكون القوافي تامة البناء.

111 – المرزباني: الموشح (م.س) ص 39–40.

"العمدة" حيث قال: " ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة، مع أن صنعة صاحب الألحان واضعة من قدره، مستخدمة له، نازلة به، مسقطة لمروءته، ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم وجلالة الحكمة."[112] وكما نرى عند ابن رشيق فإن الأمر يتعلق بكرامة الشاعر والمغني أو المنشد.

بيد أن الشعر والغناء فكران مرتبطان، ومن علامات ذلك أيضا اتخاذ أبي الفرج الأصفهاني "الأغاني " عنوانا لأحد أهم مؤلفاته، و"يمثل كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني النموذج المتميز في ارتقاء الشعر بباقي الفنون كفن الموسيقى والغناء"[113] والعلامة ابن خلدون أيضا ذكر ذلك في المقدمة، والشواهد أكثر مما ذكرنا بكثير ضمن أهمية هذه الدراسة وأهدافها.

1- الشعر الريفي التقليدي وارتباطه بالغناء.

إذا كان الشعر العربي الجاهلي الذي ينظر إليه اليوم بكل هذا الإعجاب، قد ارتبط كل هذا الارتباط الوثيق بالغناء، فإن ذلك دليل على أن للغناء مكانة رفيعة ودورا في حفظ الشعر ونشره، بل وتمييز جنسه عن غيره.

وشعرنا الريفي ولا سيما نمط "إيزران izran" نموذج آخر حي على هذا الارتباط الثنائي والخدمة المتبادلة بين الشعر والغناء، فـ"الشعر الأمازيغي بالريف لم يبدع ولم يروج ـ منذ القدم ـ إلا في إطار **'الأيدود'**، أي الحفلات الجماعية بشتى أنواعها: الأعراس والمواسم الزراعية والمهرجانات الاجتماعية

112 – ابن رشيق القيرواني (ت456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده– الجزء1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5–1981– ص 26.

113 – حورية الخمليشي: الشعر والغناء وترسيخ الثقافة الكونية، من روائع القصائد المغناة في الشعر العربي(م.س)، ص16.

التقليدية.."[114]، وطبيعة هذه المهرجانات تختلف كليا عن المهرجانات، التي تقام خصيصا للشعر في الثقافات الأخرى، فالشعر في هذه المهرجانات/المناسبات يعد تعبيرا عن الفرح والانتشاء، لذلك نجد أن الشعر الأمازيغي التقليدي "لا يفصل عن فني الغناء والرقص"[115]، (على الباحث مراجعة علامات الوقف ومكانها)، والغناء لم يكن سمة سلبية وسَمَتْ الشعر الريفي، بل كانت وما تزال جزءا أصيلا من خصائصه العامة، ولعبت دورا كبيرا في حفظه وترديده وانتشاره، " لقد انتشرت الأشعار الأمازيغية بالمنطقة منذ القديم بالغناء من أجل تسهيل عملية الانتقال والرواية."[116] ومن شدة ارتباط الشعر الريفي بالغناء وتلازمهما لدرجة كبيرة، فهما "عند الأمازيغ، وعند الريفيين خاصة، فنان متلازمان، فلا وجود للشعر إذن دون الجانب الموسيقي، لأن إيزران ضمن هذا الوسط كما ألفنا لحدود اليوم."[117] وفي تعريف "صامويل بيرناي لـ"إيزران" يقول: "يطلق لفظ إيزران على مقاطع مكونة من توليفات شعرية مختلفة، يتم غناؤها عادة أمام الجمهور في حفلات ليلية تقام بمناسبة الأعراس"[118]، ومهما اختلفنا حول هذا التعريف الذي أعده "بيرناي" إلا أننا لا يمكن أن نختلف معه حول مسألة كونه مغنى، كما أن هذه الصفة الغنائية

114 – عبد الناصر امحارف: شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار 1900–1940، تقديم ومراجعة وإعداد فؤاد أزروال، مطبعة LUXURY،ط1–2016، ص 53.

115 – الحسين مجاهد: لمحة عن الأدب الأمازيغي بالمغرب، ضمن مجلة آفاق، 1/ 1992 ص 129.

116 – عبد المطلب الزيزاوي: حروب الريف من خلال الأدب الشفوي الأمازيغي(الريفي)، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، بإشراف الأستاذ محمد استيتو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، السنة الجامعية 2005–2006، ص 27.

117 – محمد أسويق: الشعر الأمازيغي القديم:جمالية البلاغة وسؤال الهوية، شركة مطابع الأنوار المغاربية وجدة 2008– ص 223.

118 صمويل بيرناي: ملاحظات حول الشعر الشعبي الريفي المغنى، ضمن: (جرس العشيرة مقالات كولونيالية عن الريف الإثنوغرافي)، ترجمة جمال أبرنوص، مطبعة وراقة القبس–الناظور، ط1–2016، ص 41.

أصبحت مقياسا لتنميط الشعر الريفي، وأصبحنا نرى تقسيمه في كثير من الأحيان يقوم على هذا الأساس، نقول: شعر مغنى وشعر غير مغنى. ومن نماذج ذلك تمثيلا لا حصرا، الأستاذ جمال أبرنوص الذي قسم الشعر الريفي إلى مغنى وغير مغنى،[119] وغيره كثير. وليس حكرا على الشعر الريفي صفة الارتباط بالغناء .كما أسلفنا القول .بل يعد من أهم خصائصه، وأكثر من ذلك هي خاصية (الارتباط بالغناء) شملت كل الأدب الأمازيغي الشفوي وارتبطت به وصارت لازمة من لوازمه، وتشكل واحدة من خصائصه العامة "كونه مرتبطا في معظمه بالغناء والموسيقى، حيث يشكل الشعر والحكاية والمثل واللغز مركبا يجد مكانه الأصلي في الرقصة والقصيدة المغناة"[120]، ومن بين ما يعنيه هذا الأمر أنه ليس يعاب على الشعر الريفي أنه مغنى، وإنما يكسبه ذلك مكانة وجمالا ودليلا على كونه كلاما موزونا ذا معنى وقيمة، ومزيدا من الفرادة عن غيره من الآداب الشعبية، وخصوصا إذا ما نظرنا إلى بناء الشعر الريفي الذي يتميز بالقصر والإيجاز وتكثيف المعاني بطريقة مبالغة جدا، لأن الـ"إيزري" يستقل في المعنى والمبنى والإيقاع، وهذا يجعل أداءه غناء في حد ذاته مهمة شاقة، تفرض على المغني ما يفرضه الشعر على الشاعر، وهما واحد. وإن كان لا يصلح القول بأن الشعر الريفي كالشعر العربي تماما وفي كل جوانبه، ولكن يسمح المقام بالمقارنة ولو بشكل بسيط بين الشعرين فيما يتعلق بارتباطهما بالغناء، فرغم اختلاف البيئة والعصر واللغة إلا أننا نجد الروابط المشتركة هي: الشعر/الكلام والغناء/الأداء الصوتي والوزن/التمييز عن النثر.

119 – ينظر في هذا الخصوص كتاب: الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي بحث في النص والسياق، جمال أبرنوص، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول، وجدة 2017، الفصل الأول من الباب الأول (ص 52-65).

120 – أحمد عصيد: دراسات في الأدب الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2015، ص 7.

ولا شك أن نتيجة المقارنة ستخرج بنتائج واضحة وهي كثرة أوجه التشابه بين الشعرين فيما يخص البدايات والارتباط بالغناء، فـ"ألصق السمات بالشعر هي الموسيقى. لذلك كانت الموسيقى جوهر الشعر، وقد ربط العديد من النقاد بين موسيقى الشعر والغناء."[121]، وإن هذه المقارنة بين الشعرين العربي والريفي ليست إلا لدرء بعض الآراء القليلة التي تنظر للشعر الريفي (إيزران) بعين الاستخفاف باعتباره مجرد غناء شعبي محلي لا أكثر، متغافلين عن جوهر العلاقة بين الغناء والشعر، والوظيفة الجليلة التي يقوم بها الغناء من أجل حفظ الشعر وتسهيل ترديده، ثم تحويله لوسيلة للترويح عن النفس ومنح بعض المناسبات طابعها الاحتفالي، وإن كنا نجد هذه النظرة اللاواعية لعلاقة الشعر بالغناء شائعة بكثرة بين العامة أو المبتدئين أو المتشددين، ونصف هذه النظرة بالسطحية لأن العامة دون النظر إلى خصائص الشعر وأدواره الثقافية والتاريخية والسوسيولوجية، ففي المقابل نجد الباحث في المجال يسلم بها تسليما لا مراء فيه، ويعتمد عليه اعتماده على غيره من المصادر والمراجع، بل أجل منها حين يتعلق الأمر بمجموعة من الموضوعات التي تعجز بطون الكتب عن كشف حقائقها، وتبصر مكامن الغموض واستجلائها، وأشد تلك الموضوعات التاريخ المعاصر.

وبعد هذا الاستعراض البسيط لعلاقة الشعر بالغناء نخلص إلى ما يلي:

- ✓ الشعر في أصله مرتبط بالغناء، وهذا أمر بديهيّ.
- ✓ الغناء وسيلة من وسائل نشر الشعر وحفظه في غياب التدوين.
- ✓ كون الشعر مغنى لا ينقص من قيمته وإنما يرفع من قيمة الغناء.
- ✓ الشعر الأمازيغي الريفي لا يشكل حالة شذوذ في مسألة ارتباطه بالغناء.

121 – حورية الخمليشي: الشعر والغناء وترسيخ الثقافة الكونية، من روائع القصائد المغناة في الشعر العربي، (م.س)، 19.

✓ من علامات غنى الشعر الريفي دلاليا أنه مغنى رغم تميزه بقصره.

2- طبيعة الشعر الغنائي بالريف.

ونحن ندرس ثقافتنا الشعبية الريفية قد نختلف في كثير من الأمور والجوانب، بل قد نصل حدّ التناقض في تحديد بعض الأصول ووجود بعض الأنماط الثقافية، لكننا نتفق إلى درجة كبيرة على أن الأغنية الريفية الشعبية باعتبارها فنا من الفنون الشعبية الأمازيغية تشكل جزءا من ثقافة الريف، بل هي جزء مهم وركن أساس في رسم ملامح هوية الإنسان المغربي عموما ولا سيما الريفي والحفاظ عليها، "ويمكن القول إن الفنون الأمازيغية بجميع أنواعها قد ساهمت بشكل كبير في الحفاظ على الثقافة والهوية الأمازيغيتين، وذلك لما تتميز به من عناصر خصوصية ملفتة، ومن تجذر في الوجدان والذوق العام للمغاربة، علاوة على صلتها القوية بأنماط العيش والتقاليد والعادات المتبعة"[122]، والأغنية الشعبية واحدة من هذه الفنون التي تحمل في طياتها تاريخا وتقاليد وعادات ذات مكانة ورمزية لا تنتفي مهما بلغ قدمها، وتتجاوز بذلك الدور الترفيهي إلى الوظيفة التوثيقية التأريخية؛ إذ يعتبر الغناء الشعبي واحدا من الفنون العريقة الأصيلة التي سايرت الإنسان مذ وجوده، وهو كذلك يحفل بجملة من الميزات التي لا تتوافر في غيره، ومن ذلك أنه يقوم على اللحن والكلمة المغناة، وبموازاة ذلك يقوم بكشف الواقع الذي يعشه الشاعر المغني باعتباره فردا من المجتمع. والأغنية الريفية ضمن هذا التصور تمثل "مصدرا مهما لمعرفة عادات السكان الريفيين وتقاليدهم وتحولات أوضاعهم الاجتماعية، وخزانا غنيا للاطلاع على

122 - أحمد عصيد: دراسات في الأدب الأمازيغي، (م.س) ص 17.

أوضاعهم الاقتصادية والثقافية والأخلاقية"[123]. ولا يتم ترديد هذه الأغاني استجابة لأجواء اللهو والتسلية فقط، بل تشكل قناة صادقة يودعها المجتمع وجدانه وقيمه الحضارية.[124]

والشعر الريفي المغنى لا يخرج عن هذا النطاق بل يزكيه، وحتى إن كنا سنختلف إلى حد ما حول تحديده (الشعر الغنائي) وهل يوجد شعر غنائي وشعر غير غنائي؟ وما هو الشعر الغنائي الأكثر شيوعا في الريف؟، إلا أننا سنلتقي دائما عند حدود (رالا بويا)، العلامة الرمز في ثقافة الريف، والعلامة الصامدة في وجه نائبات الدهر ووسائل القهر والحافظة للعهد في السر والجهر، والتي نمت مع كل ريفي منذ زمن لا بداية له، إذ "لا يمكن لكل باحث أن يجزم بتحديد تاريخ معين لبداية الأشعار الغنائية الريفية، ما دامت تشكل صيرورة في الزمان والمكان"[125] ولا يعني هذا أن الأمر يتعلق بقصور في البحث أو شك في الوجود، إنما يعني التوغل في القدم والأزلية لدرجة يستحيل معها أن نقول بأن الشعر الغنائي الريفي وليد القرن الفلاني مثلا، وترجع هذه الاستحالة أو على الأقل الصعوبة إلى كون الأغنية الريفية أيضا حكمت بطابع الشفهية[126].

إن الأشعار الغنائية الأمازيغية الريفية تنسجم مع الإنسان الأمازيغي نفسه في مسألة التاريخ والتأريخ، فالغناء "فن قديم مع قدم الإنسان الأمازيغي"[127]

123 – محمد الرضواني: تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب، مجلة الذاكرة (علمية محكمة نصف سنوية يصدرها مركز الريف للتراث والدراسات والأبحاث بالناظور) العدد2 نونبر 2017، ص 119.

124 – الجيلالي الغرابي: دراسات في الثقافة الشعبية، معهد الشارقة للتراث، ط2– 2018، ص 183.

125 – الحسين الإدريسي: الشعر الغنائي الريفي بالمغرب، مجلة الثقافة الشعبية (البحرين) العدد الرابع– شتاء 2009، ص 92.

126 – محمد الرضواني: تيمة الهجرة في الأغنية الريفية بالمغرب، (م.س)، ص 119.

127 – جميل حمداوي: أضواء على الفن الامازيغي بالمغرب، دار النشر للمعرفة الرباط، طبعة 2013، ص32.

حتى أصبحا معا وجهين متلازمين لأسطورة بداية الوجود.

هذا الغموض الجميل الضارب في قدم التاريخ والعاكس لملازمة الإنسان الريفي لشعره الغنائي أو ملازم الشعر الغنائي لمبدعه الأمازيغي الريفي، وخصوصا شعر بويا، قد مزج بينهما لدرجة أصبح الريفي هو بويا وبويا هي الريفي ولا أدل على ذلك من قول دافيد مونتيغومري هارت " أن أية قبيلة لا تغنى بها (أيارا لا بويا) لا تعتبر ريفية حقة"[128]، وهكذا يتضح أن الشعر الغنائي الريفي جزء من حياة الإنسان الريفي، ولونه الذي يميزه عن غيره من الشعوب التي تستعمر الأرض.

ولأن هذا النمط من الأدب الشعبي الريفي غناء بشعره وألحانه فهو مرتبط بالدرجة الأولى بالفرح والسعادة وليس بالأحزان والفجيعة، لذلك يعتبر الغناء الريفي تعبيرا عن لحظة انتشاء أو انتصار أو ابتهاج لسبب من الأسباب، ولهذا السبب "يعتبر البربري الشعر ترفيها"[129] وتعتبر حفلات الزواج والختان والعقيقة ومواسم الحصاد والجني، هي المناسبات الأمثل للأشعار الغنائية. ولكن نجدها أيضا في بعض الحالات ترافق ما ليس بسعيد كالحرب والموت، ولكن في النهاية تبقى الأشعار الغنائية رمزا للابتهاج والمسرات.

ومن أشهر الأشعار الغنائية الريفية نجد إيزران ن بويا، (أشعار رالا بويا) ورغم الاختلاف القائم حول تحديد إن كانت بويا (مفهوما ليس اسما) شعرا أو غناء أو وزن شعر أو نوعا شعريا بعينه، إلا أنها تثبت بعد كل دراسة وتأمل

128 – دافيد مونتكومري هارت: أيث وياغر قبيلة من الريف المغربي دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد أونيا، عبد المجيد عزوزي، عبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة بهولندا، الطبعة 2–2016، ص 283.

129 – انجلو غريلي: أسلمة وتعريب بربر شمال المغرب، ترجمة عبد العزيز شهبر، منشورات وزارة الثقافة 2009، ص 143.

أنها كل هذا وزيادة، إنها رمز للأدب الشمولي، ويصفها فريد الحمديوي بالظاهرة حين يقول " تعتبر ظاهرة رالا بويا من أكثر الأنماط الشعرية انتشارا بالريف والأكثر غزارة من حيث الإنتاج والنظم، تغلب عليه البساطة والجمالية في التعبير وذلك راجع بالأساس إلى ارتباط هذا النمط الشعري الغنائي بالحياة اليومية للريفيين."[130] ولكن تتفرع رالابويا. طبعا. حسب الحالات والظروف، ومنه: إيزري، وثاقسيست، والعايطة، ولكن الأساس والأكثر انتشارا هو **IZRI**:

- **إيزريizri**: وهو الشائع في منطقة الريف ويتميز ببنائه القصير وتكثيف المعنى، واستقلاليته في البناء والمعنى عن غيره ولو في موضوع واحد. وهو أيضا من أقدم المميزات الثقافية لمنطقة الريف، ويعد تعبيرا قديما جدا عرض فيه الشعراء . وهم عامة الناس نساء ورجالا وشيوخا وشبابا . مجمل تفاصيل حياتهم اليومية ذات الطابع المهني أو الترفيهي، وفي جميع الحالات كالسلم والحرب، في العرس والموت... وبسبب عمقه التاريخي وحضوره الدائم في حياة الإنسان الريفي أصبح أداء إيزري وغناؤه جزءا لا يتجزأ من التراث الريفي الأصيل، وأكثر من ذلك أصبح الرمز والممثل الأول للتراث الريفي، فكل حديث عن تراث الريفي وآدابه وخصائصه لا بد أن يتصدره الإيزري. ولمكانته هذه لم يكن ثانويا في دراسات الباحثين والمهتمين بل كان مركزها وعمودها. وينقسم الـ إيزري إلى ثلاثة أنواع (وقد سبق أن عرفناها في التوطئة، لذلك سنكتفي الآن بالتمثيل لها وبيان أوجه الاختلاف بينها، وهي:[131]

130 – فريد الحمديوي: إزران :"رالابويا" ظاهرة احتفالية، جريدة أصوات الريف، العدد 14 يوليوز 2013.

131 ينظر في هذا الخصوص: جمال أبرنوص : الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي بحث في النص والسياق،، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول، وجدة، 2017، (الصفحات المعنية من (52 إلى 59).

1- إيزري أقضاض (القصير):

ومنه قول الشاعر:

ءا"سينا"ياث ءاتساقسيق ءامويور

ءا موحا"مذ ءاغارابو يويور[132]

الترجمة: الصينية تتلألأ كالبدر** يا امحمد الباخرة أقلعت

2- إيزري ءاثنعاشي (الاثنا عشري): ومنه

- ذاقميجات "ناش ءاذاياس ءاريخ "لوا

ءاذاش ءيضو راعقـ'ر ءاماش ذايي يـ'ضوا

الترجمة: سأكتب على قميصك كلماتي*** فيذهب عقلك كما ذهب عقلي

3- إيزري ءيموذ'ن: (المنسوج) وهو نمط من سابقه الاثني عشري، لكنه يتميز بزيادة مقطعين إضافيين إلى المقاطع الأربعة التي تمثل أساس الإيزري، أي يتكون من ستة مقاطع تتوزع على ثلاثة أشطر، وقد يكون أكثر من ذلك لكنه نادر، وهذه المعطيات التي ذكرت في الكتاب المشار إليه، دلنا عليها أيضا أحد المستجوبين نواحي أربعاء تاوريرت، ومدنا بهذا الإيزري نموذجا، وهو من إنتاجه الشخصي.

ثاحـ'نجيث ثامازياند يانام لحوب ءاراحـ'د

مارا واتوسيذ "سابـ'ث ءاساد كي "نها نـ'رحـ'د

ءايامشوما نالحوب شـ'ك واشياجيو'ن حـ'د [133]

الترجمة التقريبية:

---

132 - أورده أبرنوص في كتابه، ثم سألنا عنه ووجدناه بالصيغة التي سجلناها.

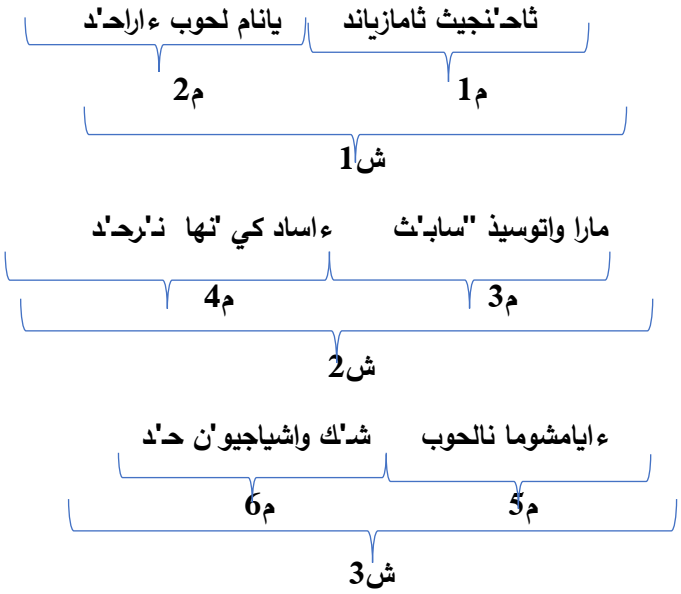
133 - محمد تكنيت من مواليد 1951 بـ"بولما" إحدى القرى التابعة لإقليم الحسيمة شمال المغرب، تم اللقاء وجمع هذا القول الشعري في صيف 2016.

الفتاة الصغيرة تعالي إلى الحب

إن ليس في يوم السبت ففي الأحـــد

أيها الحب اللعين ما ارتوى منك من أحد

ولتوضيح بناء هذا النوع من الـ إيزري وبيان الفرق بينه وبين الاثنا عشري نقدم هذا التفصيل المقطعي:



والفرق بين هذا النمط والـءزري الاثنا عشري هو عدد المقاطع الكبرى والأشطر، ففي الإيزري الاثنا عشري العادي يتوقف الشاعر عند المقطع الرابع (م4) والشطر الثاني (ش2) ويكون مجموع المقاطع الصوتية المحددة للوزن هي أربعة وعشرون[134] مقطعا مقسمة بالتساوي بين الشطرين. بينما إيزري

134 – هذا ما ذهب فيه الجميع عند حديثهم عن وزن الشعر الريفي، ولنا في هذا غير ما ذهبوا، وبيانه في الفصل الخاص بالإيقاع.

ءيموذ'ن نجده يتجاوز هذا العدد ليصل إلى ستة مقاطع كبرى موزعة على ثلاثة أشطر وتكون في عمومها ستة وثلاثين مقطعا صوتيا، كما قد يصل إلى ثمانية مقاطع كبرى تتوزع على أربعة أشطر تنتظم عموما في ثمانية وأربعين مقطعا صوتيا، ولكن هذا النوع نادر جدا، ويمكن في حضوره الحديث عن المقطوعة أو القصيدة الشعرية بالمفهوم الحديث.

أما إيزري من حيث ارتباطه بالغناء فإنه يأخذ تمظهرات مختلفة يمكن عدها في أربع حالات، وهي:

الحالة الأولى: نجد إيزران ن–نبويا ينشدون من قبل أفراد بعينهم وخلال حياتهم اليومية المنعزلة، دون المناسبات، ودون وجود متلق مباشر لها، ويمكن في هذه الحالة اعتبار إيزران ن–بويا في حالة إلقاء خاص دون مرتبة الغناء، ولكن يبقى نوعا من الإنشاد الذي لا يستقيم والحديث اليومي ولا يستقيم والإلقاء الشعري المتعارف عليه اليوم، وليس غناء بصفة واضحة. وهذا إن سلمنا بأن الإنشاد هو إلقاء يقوم على صوت المنشد بالدرجة الأولى وقد يسانده في ذلك التصفيق أو الضرب على الدف بما يوازي الإنشاد، كما أنه قد يكون عبارة عن إلقاء شخصي لا يواكبه شيء، بينما الغناء يفرض وجود صوت المغني ومن يصاحبه بالضرب على الآلات ولو آلة واحدة على الأقل بالإضافة للتصفيق والرقص. وهذا التقسيم أوردناه لبيان الفرق بين الإيزري الذي يلقى في الحياة اليومية ويعتبر إنشادا، والإيزري الذي يغنى غناء واضحا.

الحالة الثانية: هي الغناء المحض (الغناء التطوعي أو الاختياري) حيث حضور الألحان والمرافقة الآلية البسيطة والرقص، وهذه الحالة هي "الرايس" وهو اسم شائع للدلالة على أداء أغاني بويا من قبل جماعة من الفتيات وهن غالبا أربعة. وله أسماء أخرى يعرف بها في كل منطقة أو في المنطقة نفسها.

مثل "بويا" ففي الأعراس عندما نسمع: نستعد لبويا أو نؤدي بويا. فذلك يحيل مباشرة على غناء الشعر الريفي بطريقة معينة ومحدودة مصحوبة بنوع من الرقص الهادئ؛ والذي يكون عبارة عن خطوات تقوم بها الفتيات المكونات للفرقة ذهابا وجيئة، مع الميلان للشكل الدائري، مما يشكل حركات روتينية يصاحبها أحيانا تحريك الأكتاف. ومن أسمائها أيضا "رعياث/اللعب" وهذا الاسم يعكس الطابع الترفيهي للغناء الشعبي الريفي، ويتداول "ءاذ'عيا بويا/ نلعب بويا " بمعنى نخرج للفناء لأداء وصلات غنائية لـ إيزران، قالت إحداهن:

ءاواح ءا نيني مارا عاماس ما 'عياخ ءاكيم

شام راعياث ءين'م ءامدجوز نا "تارقيم

الترجمة التقريبية:

تعالي ننشد معا لم يسبق أن لعبت معك ** فأنت كالـلوز اللذيذ لعبك

والقصد من قولها "نلعب معا" بمعنى ننشد معا أو نغني بويا معا، وربما تعود أسباب التسمية إلى طبيعة نظرة الإنسان الريفي للغناء والشعر في مرحلة معينة، وهي نظرة ترتبط بالاستخفاف، مما جعلهم يدرجونه في خانة اللعب والهزل لا خانة العمل والجد، وهذا منطقي إلى حد كبير. ومن الأسماء التي يستعملها البعض "ءاحيذوس ناريف" وهذا الإسناد الإضافي يفيد بوجود أنواع من أحيذوس والريفي نوع منه، والشائع اليوم هو أن أحيذوس نمط من الرقص الأمازيغي بالأطلس المغربي، وهو يتفق في كثير من الجوانب والخصائص بـ الرايس في الريف، وربما جاءت هذه التسمية من قبيل المقارنة أو بسبب الانتشار الكبير لءاحيذوس مما جعل الباحثين الريفيين يستعملون هذا الاسم للتعريف أكثر بالرايس ورفع مكانته في الساحة الثقافية المغربية.

الحالة الثالثة: إذا كان "الرايس" هو قيام مجموعة من الفتيات بتكوين فرق مؤقتة هاوية يقتصر دورها على الأداء خلال مناسبة معينة ثم ينفرط عقدها، ويكون المعيار الوحيد والأساس لتشكيل فرقة ما هو الانسجام الصوتي وتقارب نطق الحروف عند عناصر الفرقة، كما يمكن أن تتدخل عناصر أخرى تتحكم في الاختيار مثل الصداقة والقرابة والقبيلة والعداوة أو على الأقل الخصومة. لذلك فعناصر الفرقة في الرايس لا تأتي المناسبة بغية الإلقاء وإنما تأتي بدعوة للحضور لقرابة العائلة أو صداقة أو غيرها، ونتيجة لذلك يكون الشعر الذي ينشد خلال "الرايس" متصفا بالآني واللحظي، وتكون الفرق مؤقتة، وتقوم ـ بناء على ذلك ـ على ارتجالية الأداء ويكون الشعر كله مطبوعا، كما لا يتوفرن على آلات مختلفة لتطوير الأداء باستثناء الدف "ءادجون" مما جعل "الرايس" يتسم بنوع من النمطية والجمود دون تطور يذكر، إلا على مستوى المضامين واللغة فإنها تتغير وفق متغيرات الحياة بصفة عامة؛ فنجد دخول كلمات غير ريفية في الشعر لأنها دخلت المجتمع الريفي، ثم نجد مضامين وموضوعات جديدة حسب ما استجد في العالم من أمور. وفي العصر الحالي يتم النظر إلى هذا الطقس كأنه تراث فخري ويقام في الأعراس بكثير من الشغف رغم قلة انتشاره.

فإذا كان هذا هو "الرايس" **ڤءيمذياز'ن** أيضا فرقة موسيقية تؤدي إيزران خلال المناسبات ولكن تتكون من الرجال وليس الفتيات، وهي فرق احترافية نوعا ما حيث تتشكل هذه الفرق للعمل وليس من باب الهواية كما هو حال "الرايس"، إذن ءيمذياز'ن فرق رجُلية تمتهن الغناء وتتخذه حرفة يحصلون مقابل الأداء على مقابل مادي، وهم عموما خاضعون لنوع من التكوين الذي يضمن لهم الانصهار والانسجام كمجموعة قابلة للعطاء، "لقد كانت هنا في الريف

عائلات إيمذيازن، اشتهرت باحترافها الغناء وكانت تتوارثه جيلا بعد جيل، وكان ءيمذيازن يقيمون احتفالات خاصة بتتويج العازفين الجدد، عبر إجراء مباريات فنية في العزف والرقص والغناء والشعر، وكانت مهمة التحكيم تسند لكبار شيوخ إيمذيازن"[135] وعلى العكس من "الرايس" لم تكن صفة تامذيازت ارتجالية وهاوية خاضعة للصدفة[136] وإنما ذات تكوين معين يراعي مجموعة من الشروط التي تمكنهم من أداء وظيفتهم والنجاح فيها، وينظر إليهم على أنهم يعبرون عن الجماعة أكثر مما يعبرون عن أنفسهم،[137] لأنهم دائما في حاجة إلى إرضاء الجماعة لا إشباع الذات مما تريد من التعابير أو الإبانة عن الأحاسيس.

هذه الوظيفة الترفيهية لمجموعات ءيمذياز'ن جعلت مكانتهم في المجتمع تتراوح بين الإقبال في حالات الفرح والإنكار في باقي أطوار الحياة "وهي نظرة متناقضة بين الإعجاب والتنقيص"[138]. وذلك بسبب طبيعة تفكير المجتمع الريفي الذي ينظر دائما إلى الترفيه على أنه لحظة انتشاء مؤقتة لا تكتسي أهمية بالغة، وأكثر من ذلك يتعرضون لنوع من الاضطهاد من قبل المجتمع الذي يتناسى دورهم الكبير في تنشيط المناسبات، "ورغم الدور الاجتماعي الهام الذي تضطلع به هذه الجماعة، فإن الأهالي ينظرون إليهم بازدراء كبير تؤكده

135 – الحسين الإدريسي: من قضايا الشعر الأمازيغي الريفي، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء 2012 ص 71.

136 – الحسين الإدريسي: من قضايا الشعر الأمازيغي الريفي (م.س) ص 71.

137 – Aziz KICH : De la Littérature comme forme de résistance le cas de la poésie amazighe، Dans (LA RESISTANCE MAROCAINE A TRAVERS L'HISTOIRE OU LE MAROC DE RESISTANCES، TOME 2، Edité et voordornné par :Mohamed HAMMAM et Abdellah SALIH، Institut Royale de la Culture Amazighe، 2005) p300.

138 – بوشتى ذكي،محمد المسعودي: الغزل في الأغنية الأمازيغية، (تنسيق أحمد عصيد) نشر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة دراسات وأبحاث رقم2، ص 16.

الاستعارية التي يتم فيها اتخاذ هؤلاء معادلا تصويريا للإحالة على افتقاد الكرامة والنخوة وارتضاء الذل والهوان."[139] وحتى على مستوى الألقاب دائما ما يصف المجتمع الفنان بأوصاف قدحية "فكلمة (شيخ) أو(شيخة) هو اللقب الذي يلقب به الفنان أو الفنانة في الثقافة الشعبية وهو لقب يحمل معنى قدحيا في المتخيل الجماعي للمجتمع نظرا لارتباطه بالغناء والرقص الذي يعد في الأوساط التقليدية لهوا ومجونا"[140] كما أنه في الريف خصوصا يلقب من يقرض الشعر بكثرة بـ بوزهو (أي كثير اللهو). كما أن ظاهرة استقطاب الشيخات (الراقصة أو المغنية المرافقة للجوق) كان لأول مرة مع جماعة ءيمذياز'ن وعيب عليهم ذلك، وعد من سلبياتهم يقول الوليد ميمون: "ولا ننكر أن هناك سلبيات تتجلى في بعض المضامين الساقطة وبعض الأشكال الغريبة التي أدخلوها في الريف كالشيخات"[141] وهذه الأمور جعلت المجتمع الريفي ينظر لجماعة ءيمذياز'ن من زاويتين متناقضتين؛ فإذا أقبل على عرس أو وليمة ما فإنه يناديهم ليجعل من مناسبته فرصة للابتهاج، وإذا انهى ما بدأه وأتم وليمته دفع لهم راتبهم ودفع عنهم مكانة الاحترام والتقدير ودفع إليهم بالاستخفاف والتحقير، وبالتالي فالدور الفني لجماعة ءيمذياز'ن مجرد شجرة تحاول إخفاء غابة البؤس، و"للموسيقيين المحترفين (إمذيازن) دور اجتماعي وفني خاص بهم يعكس بطريقة أو بأخرى وضعهم الاجتماعي المتواضع وسمعتهم المطبوعة بالمجون. إن الذي لا يملك

139 – جمال أبرنوص: الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي بحث في النص والسياق (م.س) ص 199.

140 – بوشتى ذكي،محمد المسعودي: الغزل في الأغنية الأمازيغية، (م.س) ص 16.

141 – الوليد ميمون: الأغنية الشعبية بالريف تاريخ وتجارب، نقلا عن موقع: النغم المغربي الأصيل (https://musique.marocenligne.net).

شيئا ليس لديه ما يخجل منه، ما دام لا يخاف من فقدان السمعة أو الكرامة أو الشرف"[142].

لذا اتسم وضع إيمذيازن بكثير من التناقض والازدراء المبالغ فيه جعلهم يعيشون في المجتمع ولكن في انعزال تام، لا يربطهم بهذا المجتمع إلا المناسبات التي ينشطونها مقابل ما يطلبون أو يعطى لهم، إنهم بصفة عامة أناس "يعيشون على هامش المجتمع، وينظر إليهم نظرة متناقضة تنقسم بين الاستحسان والإعجاب بأغانيهم المعتمدة على آلات تقليدية بسيطة، وبين التهميش والإقصاء، إذ أنهم يعيشون في مداشر خاصة بهم بمجموعة من القبائل الريفية كآيث تمسمان وآيث سيدال وآيث سعيد..، وهو لا يشتغلون ولا يتصاهرون مع الغير بل يعيشون منعزلين وحدهم، بل حتى قبورهم تتواجد في أماكن سرية خاصة بهم، إذ يحكى أنهم يدفنون أمواتهم ليلا لكي لا يراهم أحد، والمداشر التي يعيشون فيها تكون منزوية وبعيدة عن مساكن القبيلة.[143] وبالطبع ثمة عوامل كثيرة خلقت هذا النوع من النظرة إلى إيمذيازن وزكتها، وجعلته في أقصى مراتب الاستهجان والاحتقار لدرجة التبرؤ من موتاهم وأحيائهم وإقصائهم كليا من كل مناحي الحياة باستثناء الاستمتاع بأغانيهم ومن هذه العوامل:

عدم اعتراف المجتمع بالشاعر، باعتباره شاعرا ومعبرا عن المجتمع وقضاياه، فالشاعر في نظر المجتمع إنسان بطابع الهزل.

142 – دافيد مونتكومري هارت: أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول) (م.س) ص 287.

143 – عبد الهادي أمحرف: بعض مظاهر التراث اللامادي بالريف ضمن (التراث في جبال الريف: واقع وآفاق)، تنسيق فريق البحث الجغرافي حول جبال الريف كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي تطوان، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2013) ص 247.

ـاتسام المجتمع الريفي بالجدية، في مقابل اتسام الشعر بصبغة النافلة والزيادة عن اللزوم.

ـاكتساء الشعر الريفي صيغة المؤنث، إذ نجد الشاعرات أكثر من الشعراء أضعافا مضاعفة، بل يكاد قول الشعر يكون خاصا بالنساء إلا ما ندر. وهذا في حد ذاته يسحب صفة المكانة القيمة عن الشعر الريفي، لأنه ينطوي ضمن ثرثرات النساء التافهة، لا كلمات الرجال الحازمة.

ـخوض الشعراء في الغالب في مواضيع عاطفية كالعشق والهيام، مما يكسب الشاعر صفة الفجور في نظر المجتمع.

ـتشدد المجتمع الريفي في بعض الأمور، والتي هي بالدرجة الأولى مادة خام للشعر؛ كالمرأة والعلاقات العاطفية...

ـإيمان المجتمع الريفي بالفعل في حلّ قضاياه والدفاع عنها، في مقابل انتماء الشعر لمجال القول.[144]

وتعتبر هذه العوامل مؤثرة في الشعر بصفة عامة وعلى إيمذيازن بصفة خاصة، وكما نلاحظ فهذه الأسباب تجمع بين ما هو فني وما هو ثقافي اجتماعي، وهناك أسباب أخرى ذات طابع مادي مثل عدم امتلاك هؤلاء الموسيقيين للأرض وهو ما يبقيهم تحت رحمة العطايا التي يجود بها الساهرون على الاحتفالات الريفية أو القادمون لحضور فرجاتها المختلفة[145] وعدم امتلاك الإنسان للأرض في تصور المجتمع الريفي يعني ضعف المكانة، كما قد تصل إلى حد الاستهزاء والاستخفاف والاحتقار، كما أن عدم امتلاكهم الأرض يوحي

144 – عبد الرحمان الغازي: الشعر الريفي مرحلة المفارقات، جريدة أصوات الريف العدد المزدوج، 25-26- 1 دجنبر 2015.

145 – جمال أبرنوص : الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي بحث في النص والسياق (م.س) ص 199.

بشكل مباشر بكونهم قادمين من مناطق غير الريف وهذا ما يذكره أنجلو غريلي حين يقول:" والمغنون المحترفون نادرون في الجهة الشرقية من الشمال المغربي. وهم غالبا قادمون من جهات أخرى من المغرب وبشكل أساس من منطقة سوس."[146]، ولا شك أن لهذه العوامل مضاعفات سلبية أثرت على استمرار النشاط المذيازي (نسبة لإيمذيازن)، وذلك لأنهم أنفسهم أصبحوا ينفرون من فنهم ومهنتهم التي تسبب لأبنائهم حرجا في وسط المجتمع بسبب ما يتصفون به من نعوت قدحية، وأكثر من ذلك، مقاطعة اجتماعية تتمثل في عدم الإقبال على الزواج من بناتهم أو قبول أبنائهم للزواج من بنات القبيلة، وكذلك أحيانا رفض دفنهم بعد الموت في المقابر حيث موتى القبيلة وينبذون بعيدا، أحياء وأمواتا.

الحالة الرابعة: الأغنية الحديثة؛ فمع التطور الحاصل في الأغنية الريفية لم يبق إيزري كما هو في حالات الإنشاد العفوي في الحقول والمناسبات، ولا الارتجالي في الرايس، ولم يعد دور إيمذيازن محوريا في تنشيط الأعراس. بل تطور بفعل عوامل كثيرة ومختلفة، وأهمها تطور مناحي الحياة بصفة عامة، "ومنها الحياة الفنية في شقها الشعري الغنائي بصورة أخص"[147] بالإضافة إلى العامل الأهم وهو الانتقال من الطابع الشفهي اللحظي والآني إلى الكتابة والتدوين، ومن الشاعر المجهول إلى الشاعر المعروف، ومن الشاعر الأمي والبدوي البسيط إلى الشاعر المثقف خريج الجامعة والمدرسة، ومن المخجل إلى المفخرة. ورغم ذلك فالأغنية الريفية لم تنسلخ من جلدها الأصلي بشكل نهائي وإنما ظلت وفية له، فكما تبلور الشعر الشفهي في إطار الأغنية وضوئها،

146 – انجلو غريلي: أسلمة وتعريب بربر شمال المغرب (م.س) ص 143.

147 – الحسين الإدريسي: من قضايا الشعر الأمازيغي الريفي،(م.س) ص 73.

بقي هذا الشعر مصدرا لإلهام الفنانين[148]، ومن علامات ذلك التقسيم الذي عرفته والمتمثل في الأفراد والمجموعات:

1- الأفراد: بعد الاستقلال عرفت الحياة الفنية في المغرب عموما تطورا ملموسا، وفي الريف أيضا ظهرت عقلية جديدة لها تصور خاص للفن وللشعر والغناء خصوصا، حيث انتبه التلاميذ والطلبة لأهميتها في تشكيل الهوية والحفاظ على الوجود الثقافي، وهذا الأمر قل نسبيا من النظرة الدونية التي لحقت ءامذياز وخلقت نوعا من الاعتراف بالمغني وتقبله داخل المجتمع، كما أصبح الشاعر يكتب قصائده ويوقعها باسمه ويحتفظ بحقه في التصرف بها غناء وإلقاء ونشرا.

هذا الجو العام أعطى الفرصة لبروز أسماء لامعة في الساحة الفنية الريفية، أمثال سلام الريفي الذي خلف مسيرة غنائية ذاع صيتها في كل الأوساط ويستدعى لتنشيط الكثير من الحفلات بحكم سمعته وشهرته في الغناء، ولم يكن سلام الريفي وليد صدفة أو تيار فني دخيل وإنما تخرج من رحم الحركة الفنية للمشاييخ [149]، وكان هناك دائما حضور مباشر أو ضمني لإيزري التقليدي وفق التطورات التي تحدث في كل المجتمعات. وإلى جانب سلام الريفي برزت أسماء أخرى مثل محمد الحسيمي وغيرهم كثير، كما نشطت النساء أيضا مثل سعيدة تاقوضات وفريدة الحسيمية وميلودة، وغيرهن. ومن مظاهر التجديد في الأغنية الريفية مع الأفراد استعمال الآلات الحديثة وتوظيفها، كما جددت على

148 - Abdelmottalib ZIZAOUI، Poésie orale rifaine et réception، Dans (Poésie amazighe، Langue،culture،identité، Sous la direction de :Abdelàali TALMENSSOURE، Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir 2017 ، P67 .

149 - الحسين الإدريسي: من قضايا الشعر الأمازيغي الريفي، ص 73.

مستوى المضامين، وجمعت أغاني الأفراد بين الدور التنشيطي وهو الأساس والمهيمن. والدور التوعوي والنقد السياسي والانخراط في تحمل هموم الشعب ومعالجة قضايا التهميش والهوية كما هو الشأن بالنسبة للوليد ميمون وخالد إيزري وغيرهما. وعلى هذا النحو انتشرت المجموعات الغنائية بالريف الشرقي.

2- المجموعات: يمكن إلى حد بعيد اعتبار الأشعار الغنائية مع الأفراد خاصة بالمناسبات وتتخذ من مواضيع الحب والغرام ركيزة لها، وكانت موجهة للعامة وتهدف للتنشيط الآني، مع بعض الاستثناءات. لكن المجموعات اتخذت منحى آخر كليا حيث ركزت في إنتاجاتها على الانخراط في هموم الشعب والنضال بالفن وانبرت لمعالجة قضايا كثيرة لها ارتباط بوجدان الشعب وهمومه، فـ "انتقدت الأوضاع اليومية الاجتماعية كالفقر والتهميش والحرمان والظلم والاستغلال بكل أنواعه كما عبرت عن تبدل أحوال المجتمع وتردي القيم وزوال العديد من التقاليد الموروثة"[150].

بصفة أعم كانت الأغنية الأمازيغية تعكس صورة المجتمع بكل تناقضاته وآهاته، وأفراحه بدرجة أقل، وخصوصا في الريف حيث نجد أن معظم المجموعات الغنائية قد نذرت نفسها للدفاع عن قضايا الإنسان وأحلامه المشروعة في مختلف المجالات الاجتماعية والسياسية وغيرها، "وجسدت عبر مسارها التاريخي الطويل نبض الإنسان الأمازيغي/المغربي في اصطداماته مع واقعه، كما عبرت عن انكساراته وتطلعاته"[151] مما جعلها تعيش صدامات كثيرة مع الواقع والسلطة ولم تقتصر أغانيها على المناسبات بل لم تكن مناسبة لها في بعض الأحيان، وإنما أصبحت تتجاوز اللحظي والآني لتصبح قائمة الذات

150 - بوشتى ذكي،محمد المسعودي: الغزل في الأغنية الأمازيغية، (م.س) ص 15.

151 - نفس المرجع، نفس الصفحة.

ومستقلة، لها قاعدتها الجماهيرية التي تعشقها دون مناسبة، ورغم أنها كانت منتشرة بين العامة إلا أن المثقفين هم الأكثر تتبعا لها واستماعا باعتبارهم يعون بشكل كبير كلمات الشاعر وما يضمره من معاني، والمشاركون أنفسهم في هذه المجموعات الغنائية لم يكونوا كالشعراء القدماء الذين انبثقوا من المجتمع العامي، وإنما كانوا يتميزون بوعي متفوق عليهم، باعتبارهم خريجي الجامعات والمدارس، ولهم فهم معين للحياة ومواقف إيديولوجية من الواقع الذي يعيشون فيه، ومن السلطة المركزية التي غالبا ما كانوا يوجهون لها انتقاداتهم عبر الغناء، كما أن للتاريخ حظا كبيرا في وجدانهم وتعابيرهم مما جعلهم يستثمرون الأحداث التاريخية العريقة والتغني بها كنوع من المواجهة مع مرارة الواقع، وسعيا لإثبات الذات الأمازيغية التي أحسوا أنها مداهمة من قبل النسيان، تلك المداهمة غير البريئة، وإنما ممنهجة من جهات ما تسعى لإقبار ثقافة من أجل إعلاء أخرى. وهنا يبدأ تشابك السياسي بالثقافي، أو بالأحرى في تدبير التنوع الثقافي بالمغرب.

ويعتبر أداء شعر إيزران في هذه الحالات جميعا الأصل التقليدي للأغنية الشعبية الريفية التي أنبنت على الشعر التقليدي أيضا، فعموما لم ينفصل الشعر الريفي قط عن الأغنية الشعبية التي كانت تستوعبها الحافظة الجماعية وتتناقلها شفهيا وتحقق وجودها عبر التعبير عن الوجدان الجماعي للشعب[152]، وعن انشغالاته واهتماماته وكل جوانب حياته. لكن الشعر الريفي والأغنية الريفية ليسا بمعزل عن دينامية الحياة ومستجدات الوجود، فإذا كان ما ذكرناه يمثل مرحلة معينة في تاريخ الأغنية الشعبية الريفية والشعر الشعبي المغنى وهي مرحلة يمكن القول إنها تمتد من فترة ما قبل الاستعمار إلى ما بعده، ثم بدأت

152 – عبد الناصر امحارف: شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار 1900–1940(م.س) ص 53.

تتحول تدريجيا متأثرة بما يستجد في الحياة وفي عالم الفن. وطبعا لا يمكن القول بأن الأصل قد اندثر كليا رغم الانحصار الشديد الذي لحق طقس الرايس ورعياث في الأعراس والمناسبات ونيابة الأغنية الحديثة الدخيلة الأجنبية عنها في كثير من الحالات ولكثير من الأسباب، إلا أن **إيزران بويا** علامة مسجلة في التاريخ وتأبى الانسلاخ فهي تساير معنا وجودنا وتظهر كلما احتاجها الريفي للتعبير عن مكنونه. وفي تطور لافت أصبحت هذه الأشعار الغنائية **إيزران** تتخذ تمظهرات جديدة حاول أصحابها اللعب على وترين؛ هما الحفاظ على الأصالة والانخراط في المعاصرة، ومهما بلغ الشعراء المعاصرون من درجات التحديث والثورة على التقليد إلا أنهم لا يستطيعون الخروج عن دائرة إيزران الأصيلة والتقليدية، ذلك أن "التحرر من سلطة الأب لا يكون بالتنكر له أو بعقوقه، بل يكون باستيعاب رؤاه وتجاوزها، والإيغال في مناطق فنية بكر لم تطأها أقدام الشعراء."[153] وتحدث الوليد ميمون عن ثلاثة أنواع من الغناء الشعبي الريفي وهذا التنوع مسوغ بحكم العامل الزمني، وعدها كالتالي:

1- الغناء القديم والأهازيج: ويمكن القول بأن هذا النمط هو الذي أسلفنا ذكره ويرتبط بالغناء والأداء الجماعي في مجموعة نسوية غالبا لإيزران نبويا.

2- الأغنية عند إميذيازن: ويتعلق الأمر بمجموعة رجلية تحترف الغناء كمهنة وهواية، يتم استدعاؤها إلى الأعراس والمناسبات لتنشيط الحاضرين، وغالبا ما يكون عند كل فرقة مجموعة أشعار/أغان تتكرر وقلما يجددون.

3- والنمط الثالث عند الوليد ميمون هو ما يمكن تسميته بالأجيال المجددة

153 - وهبي رومية: الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، العدد 331، سبتمبر 2006، ص 98.

في الشعر والأغنية الريفيين، باستعمال الآلات الجديدة والحديثة.[154]

خاتمة:

في جميع الحالات يبقى الشعر الريفي وخصوصا إيزران المادة الأولى للمغني، والمغني هو القناة الأولى بل الوحيدة (لمدة معينة من الزمن) للحفظ والانتشار والاستمرار، بالنسبة للشعر، وسادت علاقة متبادلة بين تطوير الغناء للشعر والشعر للغناء، وهي ميزة لم تنحصر على الشعر الريفي وحده بل يمكن عدها شاملة، والزجل العربي أيضا كذلك.[155] فإذا كان الشعر الريفي قد خانه التدوين وغدرت به الكتابة، وتأخر عنه الدرس والنقد، فإن الأغنية الشعبية هي الكتاب الذي حواه بين مقاطعه وموسيقاه وجعلت تدوينه يقع في العقول والذاكرة بدلا من الورق والكتاب.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نسجل بعض الخلاصات الأولية التي تهم ارتباط الشعر الريفي بالغناء، وهي عموما ملاحظات بسيطة تروم تأكيد فكرتين هما:

1- الشعر الريفي مرتبط بالغناء.

2- ارتباط الشعر الريفي بالغناء لا يضع من شأن الشعر، وهذا عكس ما يتداول في التصور التقليدي الريفي، إذ لم يفقد الشعر مكانته عند أهل الريف القدماء إلا لأنه جزء من الغناء، والأخير كان ـ وما يزال إلى حد ما ـ محط ازدراء الإنسان الريفي، وذلك لعوامل عدة منها العامل الديني.

---

154 – الوليد ميمون: الأغنية الشعبية بالريف تاريخ وتجارب، نقلا عن (موقع النغم المغربي الأصيل https://musique.marocenligne.net).

155 – محمد داني: فن الزجل من خلال زجليات إدريس أمغار المسناوي، (تقديم عبد الناصر لقاح)، المطبعة السريعة القنيطرة، ط1-2014، ص21.

وهذه الخلاصات البسيطة عموما هي:

- ارتباط الشعر الريفي بالغناء لا يقلل من قيمة الشعر ومكانته وإنما يرفعها، لأنه يثبت وزنه واختلافه عن الكلام اليومي.
- غياب سبل التدوين والوعي بالشعر (وغير الشعر في الماضي البعيد) من أهم الأسباب التي جعلت الشعر الريفي يستمر غناء.
- الغناء بالنسبة للشعر الريفي نعمة أكثر منه نقمة؛ نعمة لأنه ضمن له الاستمرارية وسهل عملية حفظه، واستطاع الشعر من خلال الغناء البقاء ومواجهة المصير الأسود. ونقمة لأنه لم يستطع حفظ كل الشعر كما يفعل التدوين. وفي جميع الحالات وجود الغناء سبب في بقاء الشعر الريفي وبلوغه لعصرنا.
- من الأسباب التي جعلت الشعر الريفي غناء . أيضا . هيمنة العنصر النسوي على النظم، وقيامه في الغالب بمهمة الإنشاد.
- الشعر الريفي ليس حالة شاذة من حيث ارتباطه بالغناء وإنما يوازي في ذلك الشعر العربي كأول نمط أدبي يمكنه المقارنة به.
- مهما تطورت أساليب الغناء ووسائله وطرق أدائه فإن كلماته التي هي جوهره لا تخرج في نظام بنائها عن الأصول الأولى لإيزري التقليدي.
- التطورات الطارئة على إيزران في علاقتها بالغناء ليست إلا ثانوية

تمس بالأساس المضمون، وتوظيف كلمات جديدة، ومعالجة قضايا جديدة، ومحاولة تقليد أغاني معينة، لكنها على مستوى البناء بقيت وفية لمقومات لازمة رالا بويا وخروجها (التطورات) عنها لا يتجاوز ما تسمح به.

- بعض الغناء الحديث الوافد على الريفي وما يعرف ب "الراب" هو أكثر صنوف الغناء ابتعادا عن بناء الإيزري التقليدي.

قائمة المصادر والمراجع:

- كتب باللغة العربية:

- ابن رشيق القيرواني (ت456ه): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- الجزء1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5.
- أحمد عصيد: دراسات في الأدب الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2015.
- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب / شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1 1985.
- الجيلالي الغرابي: دراسات في الثقافة الشعبية، معهد الشارقة للتراث، ط2- 2018.
- المرزباني (أبو عبيد الله بن عمران بن موسى ت 384ه): الموشح"مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"، تحقيق محمد علي البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- بوشتى ذكي، محمد المسعودي: الغزل في الأغنية الأمازيغية، (تنسيق أحمد عصيد) نشر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة دراسات وأبحاث رقم2.
- جمال أبرنوص : الشعر الأمازيغي الريفي التقليدي بحث في النص والسياق،، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الأول، وجدة، 2017.
- جميل حمداوي: أضواء على الفن الامازيغي بالمغرب، دار النشر للمعرفة الرباط، طبعة 2013.
- حسن نجمي: غناء العيطة، الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب، ج1، دار تبقال للنشر.
- حورية الخمليشي: الشعر والغناء وترسيخ الثقافة الكونية، من روائع القصائد المغناة في الشعر العربي، دار الأمان الرباط، ط1-2018.
- عبد الناصر امحارف: شعر المقاومة بالمنطقة الريفية إبان الاستعمار 1900-1940، تقديم ومراجعة وإعداد فؤاد أزروال، مطبعة LUXURY، ط1-2016.

– محمد أسويق: الشعر الأمازيغي القديم:جمالية البلاغة وسؤال الهوية، شركة مطابع الأنوار المغاربية وجدة 2008.

– وهبي رومية: الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا، عالم المعرفة، العدد331، سبتمبر 2006.

الحسين الإدريسي: من قضايا الشعر الأمازيغي الريفي، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء 2012.

محمد داني: فن الزجل من خلال زجليات إدريس أمغار المسناوي، (تقديم عبد الناصر لقاح)، المطبعة السريعة القنيطرة، ط1–2014.

كتب مترجمة:

– دافيد مونتكومري هارت: أيث ورياغر قبيلة من الريف المغربي دراسة إثنوغرافية وتاريخية (الجزء الأول)، ترجمة وتقديم

وتعليق: محمد أونيا، عبد المجيد عزوزي، عبد الحميد الرايس، منشورات جمعية صوت الديمقراطيين المغاربة بهولندا، الطبعة 2–2016.

– انجلو غريلي: أسلمة وتعريب بربر شمال المغرب، ترجمة عبد العزيز شهبر، منشورات وزارة الثقافة 2009.

– جرس العشيرة، مقالات كولونيالية عن الريف الإثنوغرافي، ترجمة جمال أبرنوص، مطبعة وراقة القبس–الناظور، ط1–2016.

– كتب فرنسية:

– Aziz KICH : De la Littérature comme forme de résistance le cas de la poésie amazighe، Dans (LA RESISTANCE MAROCAINE A TRAVERS L'HISTOIRE OU LE MAROC DE RESISTANCES، TOME 2، Edité et voordornné par :Mohamed HAMMAM et Abdellah SALIH، Institut Royale de la Culture Amazighe، 2005.

–Abdelmottalib ZIZAOUI، Poésie orale rifaine et réception، Dans Poésie amazighe، Langue، culture، identité، Sous la direction de:

Abdelàali TALMENSSOURE، Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir 2017.

- **مصادر شفهية:**

محمد تكنيت من مواليد 1951 بـ"بولما" إحدى القرى التابعة لإقليم الحسيمة شمال المغرب، تم اللقاء وجمع هذا القول الشعري في صيف 2016.

- كتب جماعية:

- التراث في جبال الريف: واقع وآفاق، تنسيق فريق البحث الجغرافي حول جبال الريف كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السعدي تطوان، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2013.

- **المجلات:**

- مجلة آفاق، 1/ 1992.

- مجلة الذاكرة (علمية محكمة نصف سنوية يصدرها مركز الريف للتراث والدراسات والأبحاث بالناظور) العدد2 نونبر 2017.

- مجلة الثقافة الشعبية (البحرين) العدد الرابع- شتاء 2009.

- **الجرائد**

- جريدة أصوات الريف، العدد 14 يوليوز 2013.

- جريدة أصوات الريف العدد المزدوج، 25-26- 1 دجنبر 2015.

- **مواقع إلكترونية:**

الوليد ميمون: الأغنية الشعبية بالريف تاريخ وتجارب، نقلا عن موقع: النغم المغربي الأصيل (net،marocenligne،https://musique.

د. هادي جلول

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، قسم العلوم الاجتماعية

جامعة عين تموشنت " يلحاج بوشعيب "

نشاط الصناع وأهل الحرف في تلمسان الزيانية ق8-9هـ/14-15م

The activity of industrialists and craftsmen in Tlemcen Zayania - BC 8-9 AH /14-15 AD -

ملخص:

اكتسب المغرب الأوسط دوراً بارزاً في تشكيل حضارة البحر الأبيض المتوسط من خلال موروثاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وعلى وجه الخصوص الاقتصادية منها باعتبارها إحدى ركائز الاتصال مع الشعوب والبلدان التي جاورت عاصمة بني زيان "تلمسان العاصمة الزيانية " لذا استحدث سلاطين الدولة الزيانية تنظيمات جديدة وفسحوا المجال لإقامة علاقات تجارية متنوعة بين الشمال والجنوب وداخل مدن الدّولة والى جانب العناية الخاصّة بالتجارة الخارجية ، التي عرفت بتنظيمها وحسن ادارتها، وتوزيعها حسب طبيعة نشاطها، مما عجل بظهور الكثير من المهن والحرف في تلمسان في تلك الفترة التي هي في مجال البحث ما بين القرنين 8-9هـ/14-15م، وفي بعض المجتمعات للدلالة على المراكز الاجتماعية للأفراد، اكتسبت مهارات مهنية وحرفية جيدة من هجرات المشارقة والأندلسيين الى مختلف المدن ،مما نتج عنه تنوع الخبرات وتنشيط الحياة الاقتصادية.

كلمات مفتاحية: التراث، تلمسان، الحرف والصناعة، المغرب الإسلامي.

Abstract:

Middle Maghreb has gained a prominent role in the formation of the Mediterranean civilization through its political, social, economic and cultural legacies, especially the economic ones, as it is one of the pillars of communication with people and countries that bordered the capital of Beni Zian Tlemcen, called "the Zianian capital". The sultans of the Zianian state created new organizations and allowed the establishment of various trade relations between the North and the South and within the cities of the state. In addition to the special attention to foreign trade, which was known for its organization and good management, and its distribution according to the nature of its activity, which accelerated the emergence of many professions, industries and crafts in Tlemcen in that period which is in the field of research between the 8-9 AH / 14-15 AD. And in some societies to denote the social positions of individuals, they acquired professional skills and good craftsmanship from the migrations of the East and Andalusians to various cities, which resulted in a diversity of experiences and the revitalization of economic life.

Key words: Crafts and Industry, Islamic Maghreb, Heritage, Tlemcen.

مقدمة:

يشكل التراث بجوانبه المادية والرمزية العلامة المميزة لكل أمة من الأمم، وهويتها المنفردة، إنه يؤسس هوية شعب ما، وهو العطاء الحضاري الذي يصب في تراث الإنسانية ويسهم في ثرائها وغنائها، لذا عرفت الصناعة والحرف في تلمسان الزيانية[156] نهضة قوية من خلال انتشار مراكزهما وتنوعهما وتميزهما بالإبداع والاتقان، وتعددت معها أصناف الحرفيين والعاملين في القطاع الصناعي والحرفي، وتأثرهما بالأساليب الفنية المعروفة آنذاك في الغرب الإسلامي والأندلس، وحتى المشرق الإسلامي من خلال الزيارات المتبادلة، أو من خلال التبادل الاقتصادي والثقافي، وهذا ما أشار إليه الباحثين والمهتمين في دراساتهم للبقايا الأثرية من الصنائع والفنون، وأهل الاختصاص في المجال المهني والحرفي الذي شهدته العاصمة الزيانية، وهو مرهون تقدمها وتطورها دائماً بمجموعة من العوامل كالاستقرّار السياسي، ووفرة اليد العاملة، لذّلك رّاجت وانتشرت خارج عاصمة بني زيان، وبرز من خلال انشطتها شخصية التُّراث التلمساني الإسلامي، ومن هذا المنطلق تكمُن أهمية فئّة الصُناع وأهل الحرف في تلك المنطقة، خاصة في العصر الوسيط في تلك الفترة التي شكّلت جانبًا مهماً من

[156] – **تلمسان:** مدينة قديمة فيها آثار كثيرة أزلية تنبئ أنها كانت دار مملكة الأمم سالفة ، يحد مملكة تلمسان واد تازا ونهر ملوية غربا، الواد الكبير وصحراء نوميديا جنوبا، وكانت هذه المملكة تحمل في القديم اسم قيصرية، عندما كانت خاضعة لسيطرة الرومان، ثم آلت إلى ملوكها الأقدمين، وهم بنو عبد الواد المنتمون الى مغراوة، بعد أن أجلي الرومان عن افريقيا، وقد احتفظوا بالملك مدة ثلاثمائة سنة، إلى أن انتزعه منهم أمير ذو شأن كبير يسمى يغمراسن بن زيان وورثه أخفاد، يظر: حسن الوزان، وصف إفريقيا"،ج2،ترجمة: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، لبنان ،الطبعة الثانية، 1983م،ص7، و أبي عبيد الله البكري ،487هـ، المغرب في ذكر بلاد افريقية، والمغرب وهو جزء من كتاب المسالك والممالك، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة،ص76 ، وأبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي الحموي ت926هـ/1228م، معجم البلدان،ج3،دار صادر ،بيروت، 1397هـ/1977م.ص44.

تاريخ الغرب الإسلامي[157] عامة، وتاريخ المغرب الأوسط[158] خاصة، ويجب التعريف بها وتقديمها كتُراث فني مارسه أفراد المجتمع الزياني لقرون نتيجة التحولات العميقة التي شهدها، ومن خلال ما سبق جاءت إشكالية البحث كالآتي: فما تمثل دور الصناع أهل الحرف في الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع التلمساني في ق8-9هـ/14-15م؟.

الهدف من الدراسة:

- إلقاء نظرة شاملة على تراث المنطقة والتعريف به.
- تشجيع البحث والدراسة في هكذا مواضيع خدمة لاقتصاد المجتمع.

المنهج المتبع:

- للتعريف بهذا التراث القيم في تلمسان عاصمة بني زيان أتبعت في دراسة موضوع البحث على المنهج التاريخي الذي يلائم هذا النوع من الدراسات، فهو يعتمد على الوصف والتحليل والمقارنة.

أولا: تعريف الحرفة:

أ/الحرفة: لغة: الحرفة اسم من الاحتراف وهو الاكتساب، يقال هو يحرف

---

[157] – **الغرب الإسلامي:** لقد اكتسب هذا التحديد الجغرافي "الغرب الإسلامي" تفسيرات تارة جغرافية وأخرى سياسية، بحيث أن المصادر أعطت تعريفات مختلفة حول هذا المفهوم، وأمام هذا الاختلاف أرجع ابن خلدون ذلك إلى تفسيرين: تفسير الرحالة الجغرافيين، والتفسير الجاري به في زمن ما، ينظر: عبد الرحمان بن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ج 6، بيروت، 1979، ص 10.

[158] –**المغرب الأوسط:** يعد إقليم المغرب الاوسط جزءً لا يتجزأ من بلاد المغرب الإسلامي إذ اختلف الجغرافيون والرحالة في تحديد معالمه وضبط حدوده الجغرافية والسّياسية، فبعضهم ا تّخذ من الحواجز الجغرافية أساسًا لتعريف بلاد المغرب عامة، وبعضهم عرّ فها حسب الطّول والعرض، فالمتغير في كيانه الجغرافي هو المجال الّذي استوطنه العنصر البشري من العرب والبربر وغيرهم، ينظر: مؤلف مجهول، الاستبصار في عجائب الأمصار، تحقيق:سعد زغلول عبد الحميد، د ط ،دار الشئون الثقافية العامة العظيمة، بغداد، د ت، ص 167.

لعياله ويحترف، بمعنى يكتسب من ها هنا وها هنا[159]،وقيل الحرفة هي الصناعة: والمحترف هو الصانع، وفلان حريفي، أي معاملي[160]،وحرفة الرجل صيعته، أو صنعته، وحرف لأهله، واحترف، بمعنى كسب وطلب واحتال، وقيل: الاحتراف: هو الاكتساب أياً كان[161].

اصطلاحا: هي الطّعمة، والصناعة التي يرتزق منها، وهي جهة الكسب، وكل ما اشتغل الانسان به، فإنه عند العرب يسمى صنعة وحرفة، لأنه ينحرف إليها، يقولون:" صنعة فلان أن يعمل كذا، وحرفة فلان أن يفعل كذا"، وقد روي عن علي بن أبي طالب–رضي الله عنه–أنه قال: "أني لأرى الرجل فيعجبني" فأقول:" هل له حرفة؟ فأن قالوا: لا، سقط من عيني"[162]،فالحرفة إذا تطلق على كل عمل يقوم به الانسان، فهي طريقة الكسب ووسيلة المعاش، والصناعة مأخوذة من الفعل صنع.

قال ابن سيدة:" صنع الشيء يصنعه صنعاً فهو مصنوع، وصنيع، واستصنعت الأمر–دعوت الى صنعه، والصناعة ما تستصنع من أمر، وقد صنعته فهو صناعتي، أي اتخذته صناعة"[163]، وهي أعم وأشمل من مفهوم الصناعة، حيث يدخل في نطاق الحرفة، كل عمل يقوم به الإنسان، فالحرفة هي" الطعمة

---

[159]–أبا منصور محمد بن أحمد الازهري، 282هـ–370هـ، تهذيب اللغة،5ج، تحقيق: عبد الله درويش، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص16–15، وابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ص839

[160]–علي بن محمد ابن مسعود الخزاعي، تخريج الدلالات السمعية، على ما كان في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم من الحرف والصنائع والعمالات الشرعية، ط1، تحقيق: حسان عباس، دار الغرب الإسلامي،1405هـ/1985م، بيروت، لبنان، ص775

[161]–ابن منظور، المصدر السابق، ص839.

[162]–جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج7، ط2، 1413هـ/1993م، بغداد، ص505

[163]–أبا الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الاندلسي، المعروف بابن سيدة، المتوفي سنة 457هـ، المخصص، السفر12، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص257.

والصناعة التي يرتزق منها، وهي جهة الكسب"، والاحتراف هو الاكتساب أيّاً كان[164]، وبهذا تكون الحرفة عبارة عن كل وجه يتقلب فيه الإنسان وينصرف للكسب، وتشمل التجّارة، والزّراعة، والسّمسرة، والدّلالة، والجّلاب، والمنّادى، والخيّاطة، والصيّاغة، والدبّاغة، والورّاقة، والحدّادة، الخ[165]، ويختلف الجوهري في تعريفه الحرفة عن سابقيه فيقول:" الحرفة الصناعة والمحترف الصانع"[166]، إذن الحرفة وهي الصناعة وجهة الكسب.

ب/الصناعة أو الصنعة:

لغة: الصناعة حرفة الصانع وعمله الصنعة[167]،ورجل صنيع اليدين، وصنع اليدين، أي صانع حاذق بعمل اليدين، وامرأة صناع اليدين، أي حاذقة ماهرة بعمل اليدين[168]،والصّناع (جمع صانع): هم الذين يصنعون أو(يعملون) بأيديهم[169].

اصطلاحاً: عبارة عن عمل يدوي يجريه الصانع في صنعته، ويكون مما يغير في ذات المصنوع، كالطحانة، والخبازة والطباخة، أو في صفته كالنجارة والحدادة والصياغة، وفي هذه وأمثالها يسمى المصنوع باسم غير اسم مادته[170]، وعماد الصانع على يديه، يستعملها في صنع الأشياء، ويعتمد على ذكائه في تحويل

---

164 - ابن منظور، المصدر السابق، ص839.

165- ظاهر خير الله الشويري، الحرفة وتوابعها، مجلة المقتطف، القاهرة، م19، 1904، ص57.

166 - إسماعيل بن حماد الجوهري (ت398هـ/1007م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، ط 4، دار العام للملايين بيروت، لبنان، 1990، ص 1343.

167 محمد مرتضى الحسيني الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس،ج21،تحقيق:عبد العليم الطحاوي ،راجعه: مصطفى حجازي،1404هـ /1984م،المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، ص364.

168-علي بن محمد ابن مسعود الخزاعي، المصدر السابق، ص776.

169 -أبا منصور محمد بن أحمد الازهري، المصدر السابق، ص3، ص38.

170-ظاهر خير الله الشويري، المرجع السابق، ص57-58.

الأشياء إلى أشياء أخرى، وهي محور الإنتاج في الحياة الاقتصادية[171]،أما الصناعة فهي عملية تحويل المواد الأولية الى مواد أخرى أكثر فائدة منها، وهذا يتطلب استغلال ثروات البلاد الطبيعية من حاصلات زراعية، وأخشاب ومعادن وغيرها.

إن تسخير هذه الثروات الطبيعة لخدمة الصناعة كاستغلال القطن والحرير والكتان في صناعة المنسوجات، واستغلال الأخشاب في صناعة السفن، وأعمال النجّارة، واستغلال المعادن في صناعة الحدادة والصياغة وغيرها، وهذه الصناعات التحويلية يمكن أن نطلق عليها اسم "الحرفة الصناعية" وهي بمفهومها هذا تدخل في نطاق مفهوم الحرفة، كانت العادّة أن يتدرج الصّانع في الحرفة وتبدأ بالانتسّاب لها لمبتّدئ أو لصبي صغير، ثم إلى عامل، أو صانع مدرب، وينتقل بعدها إلى أن يصبح معلماً، أما ظاهرة التخصص فتبدو واضّحة في كثير من المهن والحرف حيث أصبحت الكثيّر من المهن والحرف مزاولتها وراثياً من الأباء والأجدّاد وأصبح الكثير من الحرفيين والصنّاع يعتّز ويفضل حرفته على جميع الحرف ويرغب أن يمتهنها أولاده[172].

ثانيا: عوامل ازدهار الصناعة والحرفة في تلمسان في العهد الزياني:

يعرف ابن خلدون الصناعة: " بأنها ملكة في علم فكري" [173] أي أنها عكس الزراعة التي أصبغ عليها صفة الفطرية، أي أنها تتطلب أحكام وإعمال الفكر، ولهذا فإن ازدهارها وتطورها مرتبط بشروط أساسية وضرّورية، أهمها عامل الأمن

---

[171] - واضح الصمد، الصناعات والحرف عند العرب في العصر الجاهلي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1402هـ ./1981، ص15.

[172] -عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، (809هـ / 1406م)، المقدمة، تحقيق:أبو عبد الله السعيد المندوه،ط1،دار احياء التراث العربي،بيروت، 1431هـ/2010م،ص402

[173]-عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص315

والاستقرار، الذي لم يتوفر إلاّ في فتّرات محدّودة من عمر الدولة الزيانية لأنها كانت بين شفتي الرحى تُهاجم من قبل جارتيها الدولة المرينية[174] ومن الغرب الدولة الحفصية[175] من الشرق، فقد دّرب سلاطينها على ذلك النسّق من الجّو المشحون بالتوتر والنزّاع والحروب[176]، رغم اختلاف ميولهم وأهوائهم، فقد أهتّم أمراء بني زيان بالجانب الصناعي فنجد أبا تاشفين[177] رغم جنُوحه الى الملذّات واللهّو والتّرف، كان مولعاً بتشّييد المصانع مستغلاً في ذلك تواجد الأسرى والنصّارى في تلمسان، فجعل منهم النّجارين والبنّائين والزّلاجين والزّواقين، وغير ذلك من فنون الحرف والمهن التي انتشرت في تلك الفترة.

كان أبو حمو موسى الثاني[178] هذا السلطان الزياني مولعاً بالاحتفالات وخاصة الدينية، ومهتما بالعلوم النقلية، إلا أن دّار الصنعة في عهده كانت تمُوج بالفعلة

---

[174]**الدولة المرينية:** ينتمون إلى بني واسين إحدى بطون زنانة البربرية، أسقطوا مرّاكش عاصمة الموحّدين وأسّسوا دولتهم على أنقاضها في عهد يوسف يعقوب (656-685هـ/1258-1286م)، ينظر: محمد ابن مرزوق، المسند الصّحيح في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981، ص107.

[175]**الدولة الحفصية** :نسبة إلى الشّيخ أبي حفص عمر الهنتاتي، من قبيلة هنتانة إحدى بطون المصامدة، ويعد أبي زكرياء يحيى الأوّل مؤسّس الدّولة الحفصيّة سنة 625هـ/1227م، والّتي استمرت إلى غاية دخول الأتراك سنة 943هـ/1536م. ينظر: محمد العروسي المطوي، السّلطنة الحفصيّة تاريخها السّياسي و دورها في المغرب الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1926، ص85.

[176]ابن الأحمر،تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان ،تحقيق وتعليق: هاني سلامة، مكتبة الثقافة الدينية للنشر والتوزيع، 1421هـ/ 2001م،ص5

[177] **عبد الرحمن أبي تاشفين:** بويع بتلمسان بعد أبيه في شهر جمادى الثانية سنة718هـ. وله 43 سنة وكانت دولته 19سنة، ينظر: محمد بن عبد الله بن عبد الجليل الحافظ التنسي، ت 899هـ/1493م، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان مقتطف من نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان، تحقيق: محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985،ص139.

[178]**أبا حمو موسى الثاني:** الذي تولى الحكم في الفترة ما بين 760هـ -1359م /791هـ -1589م بويع بتلمسان في شهر ربيع الأول، قتله محمد بن يوسف بن علال وزير المولى أمير المسلمين أبي العباس المريني، بموضع يقال له الغيران بعده نصف يوم عن تلمسان يوم الثلاثاء الرابع لذي الحجة، وله 68سنة، مولده بغرناطة

على اختلاف اصنافهم وتباين لغاتهم، وما وجود ساعة المنقانة او المنجانة[179] إلا دليل على رُقي الحّس الفّني والابدّاع الصناعي في عهده، كما أعتني بالصناعة أيما اعتنّاء وبقدر أصحابها، ويشّجعهم على احترافها، بل وضعهم في فئة اجتمّاعية تلي مرتبة الاشرّاف، والفُقهاء مباشرة حينما يجلس لاستقبال الفنّات المختّلفة للمجتمع التلمساني[180] في قصره بالمشور[181] يوم الجمعة وقام بتشييد دّار الصناعة سنة766هـ/1365م ذات الفائدة الحربية، وهي دار استقطب لها الصناع على اختّلاف اجنّاسهم ولغّاتهم وديّانتهم وصنّاعتهم ،كان العمل فيها نشيطاً، قائماً على قدم وساق، ونظراً لأهمية هذا المصنع وانتاجه الحربي الاسترّاتيجي الهام، فقد كان أبو حمو الثاني يتفقد صناعته مرتين في كل يوم[182]، وسار على نهجه من وصلوا الى السلطة من بعده، كما حظت بلاد المغرب الأوسط بموقع طبيعي استراتيجي ممتاز، وزادت أهميته في عهد دولة بني زيان

من الأندلس، ينظر: ابن الأحمر إسماعيل(ت807هـ) روضة النسرين في دولة بني مرين، تحقيق عبد الوهاب بن منصور، الرباط المطبعة الملكية، الطبعة الثانية 1991، ص54-55.

179 - **العالم الرياضي أبا الحسن علي بن أحمد المعروف بابن الفحام:** هو مخترع هذه الساعة الدقاقة، فقال عنه: "أعرف أهل زمانه بفنون التعاليم، ظهر على يده من الأعمال الهندسية المنجانة المشهور بالمغرب، وقد نقل صاحب "نظم الدر "حرفيا وصف هده المنجانة من البغية، ينظر: التنسي، المصدر السابق، ج1، ص162.

180-موسى بن يوسف أبو حمو بن زيان العبد الوادي، كتاب واسطة السلوك في سياسة الملوك،طبع بمطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية سنة1279، ص86 وما بعدها .

181 -**قصر المشور:** هو على شكل قلعة محصنة مستطيلة الشكل،تقع جنوب المدينة نطول ضلعها 490م، وعرضها 280م، بناه يغمراسن بن زيان سنة 650هـ/1145م ،وسماه مشوار مشتق من الشورى،ومعناه المكان الذي يعقد فيه أمراء تلمسان مجالسهم واجتماعاتهم مع وزرائهم تميزا عن القصر القديم بتاجرارت ،وموضعه المكان الذي أقام فيه يوسف بن تاشفين المرابطي خيمته عندما حاصر اغادير ،واتخذه يغمراسن مقراً رسمياً لإقامته ،وفي بيوته تقيم الحشم،وينزل الأمراء الأجانب،وتقام فيه حفلات الاستقبال الكبرى وبه سجون، ينظر: Dhina Atallah,le royaume Abdelouadid à l'époque d'bou Hammou Moussa,1er et d'abou Tachfine ,O.P.U,Alger (sans date) ,p33

182 -ابن خلدون ،أبو زكر يا يحي بن محمد (ت780هـ/1378م)، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج1، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1980، ص171.

وعاصمتها تلمسان التي تجمع بين التلال والسهوب، وتوجد في ملتقى طرق عديدة برية وبحرية[183]، ساهمت العوامل كلها ضف إليها طبيعة الموقع وجماله في تنشيط حركة الحرف والصناعة باختلاف مجالاتها وأنواعها في المجتمع الزياني بتلمسان وحواضرها.

تتميز المنطقة بانتّظام الفصول الأربعة من شتاء ممطر دافئ تتخلّله فترّات صّحو، إلى صيف حار جاف[184]،هذا ما شجع على ظهور الكثير من الحرف التي ظل أهالي تلمسان يمارسها الى يومنا هذا، إن لمدينة تلمسان ماضياً تاريخياً وحضاريا هاما اكتسبته من خلال موقعها الجغرافي الإستراتيجي الهام، كما أنّها كانت عاصمة المغرب الأوسط لمدّة ثلاثة قرون حيث ازدهر خلالها الفكر وأخصبت الحضارة وتطوّر العمران واستهوت العديد من رجالات الفكر والسياسة والثقافة، ممّا جعلها في الأخير مدينة الفن والثقافة والتاريخ[185]،لها موقعاً جغرافياً استراتيجيا، جعلها ولا سيما في القرون الوسطى مركزا مهمّا للحرب وللتجارة والسياحة، إذ أنّها تقع في ملتقى الطرق التجارية الرئيسية الرابطة بين الشرق والغرب من ناحية، وبين الشمال والجنوب من ناحية أخرى[186]،كما بغطاء نباتي كثيف، حيث أنّ نسبة كبيرة من مساحاتها كثيفة، وخاصّة في مرتفعات لالة ستي وغابات لوريط التي تقوم بتلطيف الجوّ، ومن أهم نباتاتها أشجار الفواكه وغابات الزيتون والصنوبر الحلبي والعرعار وغيرها، بالإضافة إلى النباتات القصيرة

---

[183]- ايف لاكوست وآخرون، الجزائر بين الماضي والحاضر، ترجمة: اسطنبولي رابح ومنصف عاشور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984، ص114.

[184]- بن عميرة لطيفة، الأوضاع الاقتصادية في الإمارة الزيانية، مجلة الدراسات التاريخية، ع8، معهد التاريخ، جامعة الجزائر،1994، ص71.

[185]- يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت، ص 210.

[186]- محمد بن رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحضارة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، د.ت، ص29

والحشائش البرية المتواجدة في أطراف المدينة[187]،هذه الثروة لعبت دورها في حركية ونشاط الحرف والصناعة في جميع المجالات، إلا أن ساهم أصحابها في تنمية اقتصاديات تلمسان وحواضرها.

نشاط فئة الصناع وأهل الحرف في تلمسان:

تميزت العصور الوسطى الإسلامية بنظام الطوائف الحرفية المتخّصصة، وهو تنظيم شعبي عرف بنظام النقابات[188]،أو الاتحادات المهنية[189]،تتجمع كل طائفة في مكان واحد وتسمى بنوع الحرفة أو التجارة التي تمارسها لأن أصحاب الحرف هم تجار في نفس الوقت، يمتهنون الكثير من الحرف أو المهن في الكثير من الميادين الاقتصادية التي عرفت انتشار اسع آنذاك في المجتمع الزياني، ولهذا نجد الأسواق مقسمة بين هذه الطوائف المختلفة مثل: العطّارين، والقبّابين، والاسكّافيين، والسرّاجين، والنّجارين، والدرّازين، والحدّادين، والدبّاغين، والصبّاغين، وسوق الكتب عبر أحياء المدينة وحارتها[190]، كل حسب نشاطه التجاري.

ظّلت جميع الصنائع بمدينة تلمسان موزّعة على مختلف السّاحات والأزقة[191]،مما شجع على حركية ونشّاط هذه الحرف على اختلافها بين أفراد المجتمع التلمساني، مما كانت الحرف والصناعات في مدينة تلمسان مختلفة

---

[187]- قادة لبتر، تأثير الرطوبة على المعالم الأثرية، مذكرة ماجستير، قسم علم الآثار، جامعة تلمسان ،2006-2007م، ص16

[188] -عطا الله بن دهينة وآخرون، الحياة الاجتماعية والاقتصادي في دولة بني زيان، ضمن كتاب الجزائر في التاريخ، العهد الإسلامي (من الفتح إلى بداية العهد العثماني)، وزارة الثقافة والسياحة، ط 1984. ص490.

189- Marçais-(G) : les villes d'Art célèbres Tlemcen, Edition du Tell, Algérie2003,p93.

[190]- حسن الوزان، المصدر السابق، ص19.

[191]- المصدر نفسه، ص19-20.

ومتنوعة، تعددت معها أصناف الحرفين والعاملين في قطاع الصناعي والحرفي، حيث تميزوا بالنشاط والمهارة في اتقان صناعتهم ومنتوجاتهم الحرفية التقليدية التي عرفت تطوراً ملحوظاً في عاصمة بني زيان[192]،وحواضرها، وسار الإقبال اليها من كل حدّب وصّوب بسبب الاتقان التي تعرفه صنعتهم في مختلف المّجالات، ضف الاثمان التي جعلت الناس يقبلون عليها ولا يتردّدون في شّراء الكثير منها، وأما الصناعات التي يمكن أن تؤثر على حياة الناس او تحدث تلوثاً في المحيط، أو تسبب ازعاجاً للسكان[193]، فكانت تُقام خارج أسوّار المدينة، والتي تحتّاج الى تدفق المياه، فهي مكانها على ضفّاف الأنهار والمنحدّرات، كدباغة الجلود والصباغة، والحدّادة والأرحية، وهي صناعة تعتمد على الموّارد المائية وموّاردها الأولية من البادية[194]، وهذا ما يدُل على مدى اهتمّام سلاطين بني زيان بتلسمان وحواضرها في شتى الميادين.

انتشرت الصناعات بالعاصمة وبمختلف المدن، ومنها صناعة الصّوف أي حياكته وصبغه ، وصبغ اللفة ،والبسط والشواشي وغيرها، وصناعة الجلد أي دبغه، ونقشه وزخرفته، وصنع البلغة والسُروج، وخصّف النعال والأحذية، وصناعة عصير الزيتون، وصنع الصابون، وصناعة الحلفاء أي ظفرها، وصنع القف وغيرها من المنتوجات، وصناعة الخشب أي اللوح ونقشه وصنع الأثاث وغيرها، وصنّاعة البناء وهي نقش الحجر، وصناعة العطور، والشمع ،والزجاج، والفخار، والحديد، والغرّابيل، وصياغة الذهب والفضة، وصناعة الزليج التي تقدمت بإحدّاث

---

[192]- محمود بوعياد، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن 9هـ/15م، الشركة الوطنية، الجزائر،1982، ص34.

[193] -أبا عبيد الله البكري، المصدر السابق، ص79-80.

[194] - المصدر نفسه، ص80.

تزويقات فيه، وصناعة الثياب الرّفيعة التي اشتّهرت بها مدينة تلمسان[195]،ونتيّجة للاهتمام بشأنها جادّت المصنُوعات ورّاجت بالرغم من طابعها التقليدي، فإن لملابسها ومنسّوجاتها من حرير أو صوف اعتبار وتقدير يفوقان منسوّجات غيرها من البلاد، لا من حيث الاحكام في الصناعة والنسّج فحسب بل وحتّى في جودة النوع ،والشكل مع الدقة واللطّافة والخّفة[196]،حتى باتت تلمسان تستقبل التُجار الذّين يأتونها من البلاد المجاورة لشراء البضائع الجميلة الصنع التي عرفت شهرة، ومازالت تلقى رواجاً وإقبال في الأسواق في يومنا هذا.

إنّ البُرنس أو الكسّاء الجّيد من الحرير لا يتجاوز وزنّه عندهم الثماني أواق والإحرام خُمس أواق، وذّكروا أنهم كانوا يختبرون الأكسية والملابس الرقيقة الجيدة بإدخالها وإخراجها من حلقة خاتم، ويصدر الى الأمصار شرقاً وغرباً[197]، وقد كان من أثر الفتح العربي والإسلامي استقرّار الحياة في المدن، مما أوجد نهضة صناعية وتجارية[198]،فقد وصف يحيى بن خلدون هذه الدّار بقوله: "إن دار الصنعة السعيدة تموج بالفعلة على اختلاف اصنّافهم، وتبّاين لغّاتهم، وأديانهم، فمن درّاق ورمّاح ودرّاع ولجّام ووشاء سراج وخباء ونجار وحدّاد وصائغ ودباج وغير ذلك"[199].

كان أصحاب الحرف وأصحاب المهن والصناعات في مدينة تلمسان يكسبون أموالاً كثيرة ويعيشون حياة رّاقية وقد وصفهم حسن الوزان في قوله:" والصناع أُناس أقوياء يعيشون في هناء ومتعة، ويحبون التمتع بالحياة، ويلبسون لباساً

---

[195] -أبو زكريا يحي بن محمد ابن خلدون ،المصدر السابق،ص92.

[196]-نفسه، ص92.

[197]- يحي ابن خلدون،المصدر السابق،ص92 وما بعدها.

[198]-لخضر عبدلي، التاريخ الإسلامي والحضاري لدولة بني عبد الواد، ابن النديم للنشر والتوزيع،ط1، 2011،ص202.

[199]- يحي بن خلدون، المصدر السابق،ج1، ص 161

جميلاً كالتجار، الا انهم يرتدون لباس قصيراً والقليل منهم يتعمم، ويكتفون بوضع قلنسوة بدون ثنايا على رأسهم[200]، وهذّا دليل على انهم كانوا يعيشون حياة تتّسم بالسّعة واليسر والرفاهية، و كان أربّاب الحرف والصناعة والقائمون على الورشات والأشّغال العمومية وعرفاء الصنائع وأمناء الحرف يعيشون وضعية ميسورّة وحياة رّاقية بسبب الروّاتب المرتفعة ،والأرباح العّالية التي كانوا يتلقونها من أعمالهم، إن وضعية الحرفيين والمستخدمين بالأجر اليومي، تتّسم بالدخل الضعيف، يجعلهم يحيون حياة الكفاف، ان لم نقل حياة الفقر والبؤس[201]، وقد تكون ملكيات الورشات والوحدات الصناعية لعائلة واحدة كعائلة ابي زيد النجار[202]، الذي يملك ورشات صناعية لغزل الصوف الرقيق ونسجه وبيعه لمختلف الأقطار[203]، وهوما يفسّر درجة الغنى والثّروة التي يتمتّع بها إذ تمثّل نموذجًا لكبار الحرفين والصنّاع في تلمسان ومختلف مدن الدّولة الزيانية[204].

200- حسن الوزان،المصدر السابق،ج2، ص21

201-ناصح محمد، جوانب من الحياة الاقتصادية والاجتماعية للمغرب في العصر الوسيط، ق6هـ/12م، أطروحة لنيل د.د.ع، كلية الآداب، الرباط،1988، ص276.

202- **أبو زيد عبد الرحمن بن النّجّار**: من كبار أرباب الحرف بتلمسان يزاول حياكة الصّوف الرّفيع في درب شاكر، يقصده كبار التّجار من المشرق والمغرب للاقتناء منها، ينظر: أبي عبد الله محمد بن مرزوق التلمساني (ت781هـ)، الناقب المرزوقية، دراسة وتحقيق: سلوى الزاهري، ط1،مطبعة النجاح الجديدة، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الرباط،1429هـ/2008م،ص148.

203 -عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزّياني،ج2،موفم للنّشر،الجزائر، 2002 ،ص220.

204-**الدولة الزيانية**: تنتسب الدولة الزيانية إلى بني عبد الواد وهم فرع من فروع الطبقة الثانية من زناتة قبائل البتر البربرية ويرجع أصلها إلى شانة أو جانة بن يحي بن صولان بن ورماك بن دره بن زميك بن مادغيس بن بر ،وكانوا عدة فروع منهم، بني مرين،بني يفرن وبني عبد الواد بطن منهم،ينظر :ابن حزم الأندلسي،جمهرة أنساب العرب ،تحقيق عبد السلام مُمد هارون ،دار المعارف،مصر،1962،ص 495

كذلك كانت للجد الخامس لأبي عبد الله محمد صاحب كتاب فهرست الرّصاع[205] ورشّة صناعية ومحّلات تجارية بمدينة تلمسان، كان صاحبها يتفنن في ترّصيع مصنوعاته التي كانت تتميز بالجودة والإتقان[206]،فقد تميزّت معامل الاصبغة بتلمسان وكانت بعض الحرف ملكاً لأشخاص اذ تعلق الأمر بحرفة محدودّة كالحدادة والدرّازة والنجارة وغيرها، من الحرف التي لا تتطلب عدداً كبيراً من العمال[207]،اما الدّباغة والصباغة والتعدين، واعمال البناء، فإنّها تحتّاج الى عدد أكثر من اليّد العاملة ،وتكون في غّالب الأحيان لمجموعة من الشّركاء وتحتاج الصنّاعات الكبيرة كصناعة السفن، واستخرّاج المعادن كما هو الشّأن في منطقة تفسرة[208] في منطقة مشّهورة بصنّاعة الحدّادة وبكثّرة منّاجم الحديد، وكذّا أعمال البنّاء الى عدد كبير من العمال، وقد استّعان سلاطين بني زيان وامرّائهم في مجّال البناء والتعمير بالمهندسين والبنّائين والفنانين الأندلسيين[209]،وكل من دخل المدينة يمتهن حرفة أو صنعة ترك له الأجدّاد ،وآلاف الاسرى النصّارى في انجاز مشّاريعهم العمرّانية الكبيرة وصناعتهم الحربية بمدينة تلمسان[210]،وظهر بها أيام الدولة الزيانية منطقة صناعية خاصة تجمعت فيها مختلف الصناعات داخل المدينة ،وهي تشبه المدن الصناعية الحديثة اليوم، عرفت هذه المنطقة

---

205 –كانت هذه العائلة من كرائم عائلات الأنصار بمدينة تلمسان عرف أفرادها بالفضل والمجد والنباهة، ينظر: أبي عبد الله محد انصاري، فهرست الرصاع، تحقيق: محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس، ص: م.

206– الانصاري، المصدر السابق، ص: مقدمة

207– ناصح محمد، المرجع السابق، ص275.

208– **تفسرة:** مدينة صغيرة تقع في سهل على نحو بعد خمسة عشر ميلاً من تلمسان، فيها حددون كثيرون لأنه توجد بقربها عدة مناجم للحديد، والأراضي المجاورة لها جيدة لزراعة القمح، ينظر: الحسن الوزان، المصدر السابق، ج2، ص24.

209–ابن خلدون ،أبوزيد عبد الرحمن المصدر السابق،ط 2000م،ص190.

210 –التنسي ،المصدرالسابق، ص140.

باسم دّار الصنعة[211]،وكانت الورشّات الحرفية والوحدّات الصناعية لمدينة تلمسان تضع العديد من المواد المصنعة ،كالأغطية الملونة والألبسة والأقمشة بمختلف الألوان، والحائك و البرنوس التلمساني المشهور بخفته وجودته ومتانته المطلوب في جميع الأقطار المغربية[212]،وصناعة الزرّابي والفرش والسلال ونسج الحَّلفاء والجلود المنقوش والحقائب والأحذّية وغيرها من الصناعات التقليدية التلمسانية التي تصدر الى أوروبا[213]،وكذلك عرفت المصّامغ في المدينة حركة بحيث كان العمال يقومون بصبغ الخيوط بالألوان المختلفة ،وصباغة الصوف ومختلف أنواع الجلود[214].

ومن الحرف التي عرفت في تلمسان واعتمد عليها قسم من السكان في حياتهم: مهنة بيع العطر، سبك الشمع، بيع اللبن ،بيع الخبز والفاكهة والخضار ،بيع الملح، بيع الحطب والفحم، صناعة الأوعية والأواني، صنع المحاريث ،الصيد وبيعه، فتل القنب والحبال ،حمل الزرع من الديار الى الأسواق ،طبخ الجير والجبس، وكان سهل واد اللوُريط بضواحي تلمسان يحتوي على مجموعة من الورشات الصناعية التي أسّسها المهاجرون الأندلسيون، ونقلوا اليها صناعة الأطرزة والمنسوجات الحريرية والقطنية والكتان والصوف وسائر الأواني المنزلية، ومعامل الفخار والخزف والأسلحة المختلفة[215]، وقد اختّص اليهود بصناعة المعادن الثّمينة، كالمجّوهرات والذّهب والمرجان وغيرها، وقد دّعم المهاجرون من الأندلسيين اليهود أو المسلمين تنمية الصناعة مدينة تلمسان وتطويرها بمهارّاتهم

---

[211] – التنسي ،المصدرالسابق، ص161.

[212] – Marçais (G) ،Op–cit, p93

[213]– عطا الله بن دهينة،المرجع السابق، ص489.

[214]– Richard (I) lawless (I); Tlemcen ,capitale du Maghreb central,Analyse des fonctions d'une ville islamique médiévale p55

[215] – عبد العزيز فيلالي،المرجع السابق،ص222.

وخبرّاتهم في هذّا المجال وبرؤوس أموالهم[216]، ويذكر صاحب كتاب الجغرافية:" أن تلمسان عرفت حرفاً كثيرة ومتعددّة منها صناعة النسيج: من القطن والصوف والحرير والكتان ونسج الصوف مع الحرير " [217]، ويذكر كذلك يحي بن خلدون في قوله: " وما تميزت به المدينة عن غيرها من مدن المغرب والأندلس، وغالب تكسبهم من الفلاحة وحُوك الصُوف يتفانُون في عمل أثوابه الرقاق، فتلقى الكسّاء والبرنس عندهم من ثمانية أواق والاحرام من خمس"[218].

وكان القماش التلمساني يباع في الدول المجّاورة ويلبسه سلاطينها وأغنيّائها وسكان بلاد السودان وأروبا، ومن أسماء الأقمشة التلمسانية، أقمشة الزرّابي والحيك والحنابل، وهي زرّابي طويلة خالية من النقوش ومفردها حنبل، كانت تصدر الى المغرب الأقصى والبرتغال وإيطاليا، وقماش الأكسية التي يصدر القليل منها الى أوروبا ومعظمه الى السودان حيث يستخدم كملابس فخمة للملوك ورجال الحاشية والأثرياء[219]، وصناعة الجلود ودبّاغتها التي كانت جلود المواشي والعجول والثّيران والخيول تدبغ خارج تلمسان وتصدر بعدها الى لأوروبا، واهتم التجار الأوروبيين بجلود الخرفان المولودة ميتّة ليتم صناعة ملابس لينّة منها، وتصدر الى إيطاليا و قطالونية، ومنها ما هو مصبوغ بالأحمر والأصفر وتكون نصف مصنعة[220].

---

[216] – Marçais(G),opcit,p93

[217]–أباعبد الله محمد بن أبي بكر الزهري، (تـ أواسط القرن 6هـ)، كتاب الجغرافية، أعتني بتحقيقه: محمد حاج صادق، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، المركز الإسلامي للطباعة، مصر، ص113.

[218]–يحي بن خلدون، المصدر السابق، ج1، ص92.

[219] –نقولا زيادة، افريقيات، دراسات في المغرب والسودان الغربي، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، يناير 1991، لندن، ص169.

[220]–بشارى لطيفة، التجارة الخارجية لتلمسان في عهد الامارة الزيانية، من القرن السابع الى العشر الهجريين،1406-1407هـ/1986-1987م، معهد التاريخ، جامعة الجزائر، ص250-254.

كانت المرأة التلمسانية الحضرية التي تنتمي لعائلة تصنع في بيتها النسيج من القطن والحرير والصوف[221]، اذ كانت تشتري الصوف وتتصرف فيه بالغسل، والمشط، والغزل، والنسيج ثم يسوق بعد ذلك[222]، قد كانت كذلك تفتخر بتعليم بناتها الحرف المتداولة بين العائلات مع ابراز أهمية العمل حين يكون الزوج فقيراً بالمثل التالي: "ومدتي مال الجدين وبقي مال اليدين"، لعل من ابرز الحرف التي اشتهرت بها النساء في أراضي الدولة الزيانية صناعة الزرّابي والخياطة والطرز بخيط الذهب والفضة وغزل الصوف، فإن نشّاط الدرّازين يتوقف في غالبيته على انتاجهن من الاصواف المغزولة، فالمرأة هي المصدر الأساسي لهذه الطائفة التي يبدو أنها عرفت ازدهارا في عهد الدولة الزيانية وعلى الخُصوص في عهد قوتها[223]،وكان نسيج البرانس للرجال و البرينسات للأطفال، وكذلك الزرّابي و الحنابل في الغالب من غزل النساء ونسجهن في منازلهن أو في بعض الورشات الخاصة [224]،وأما الطرز بالخيط المذهب والمفضض،فكانت تحتكره المرأة الغنية الميسورة الحال[225].

كانت بعض النساء في مدينة تلمسان يحترفن التجارة، فيأخذن البضائع والسلع الى المنازل والدور عبر أحياء المدينة ويعرضنها على ربّات البيوت، تعرف

---

[221]– Richard lawless (l); opcit, p55

[222]–بركات إسماعيل،الدرر المكنونة في نوازل مازونة، أبو زكرياء يحي بن موسى بن عيسى بن يحي المغيلي المازوني،883هـ/1478م، ج1، دراسة وتحقيق من مسائل الطهارة إلى مسألة النزاع بين طلبة غرناطة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الاسلامي الوسيط، تخصص: المخطوط العربي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ،قسم التاريخ و الآثار، جامعة منتوري ،قسنطينة، ص50.

[223] – مختار حساني،المرجع السابق ، ص90

[224] - عبد العزيز فيلالي، المرجع السابق، ص222-223.

[225]- Richard-lawless ;opcit,p55-56.

الواحدة منهن بالسولقة[226]،وجدت ورشات للحرفيين في مدينة تلمسان كانت تشغل مجموعة من الأطفال يتعلمون فيها الحرفة ويبدو أن ذلك لم يكن يخص صناعة المنسوجات فقط بل امتد إلى حرف أخرى، وأن الذّين لهم الحق في هذا هم كبار الحرفيّين الذين بلغوا درجة عالية في اكتساب المهّارة لذّا يلقبُون بالمعلم والمعلم هو أعلى درجة بالنسبة للحرفيين[227]، ومما يؤكد على وجود الورشّات الخاصّة بالنسيج في هذه الفترة موضوع البحث ما أورّده ابن مريم[228] .

في شأن ابن زكري[229]،قال ابن مريم:" دخلت في طراز عند معلم التعليم الخياطة والنسيج وبقي عنده تعلم النسيج" ،فدخل إليه ابن زاغو[230]،فقال:" لمعلمه يقول لك ابن زاغو النسيج في هذا الغزل فلما أتى المعلم أخبره بالقصة ونسج المعلم الغزل، وعندما خصته الطعمة بعث له ابن زكري ليأتي بها، وهذا دليل ان ورشة الحرفين في مدينة تلمسان كانت تشغل مجموعة من الأطفال يتعلمون فيها الحرفة ويبدو

226- ابن مرزوق التلمساني (أبو عبد الله محمد الخطيب ت781هـ/1379م)، المسند الصحيح الحسن في مآثر مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمد بوعياد، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981م، ص194.

227- مختار حساني، تاريخ الدولة الزيانية، الأحوال الاقتصادية والثقافية، ج2، دار الحضارة، ط1، 2007، ص 90

228 - أبو عبد الله محمد بن أحمد ابن مريم، كان حيا سنة 1014هـ/1605م، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق: محمد بن أبي شنب، نشر: عبد الرحمن طالب، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 1986م، ص28.

229- أبو العباس أحمد بن محمد بن زكري التلمساني عالمها ومفتيها، الامام العالم المتفنن، له فتاوى كثيرة منقولة في المعيار، ينظر: أحمد بابا التنبكتي،(963هـ/ 1036م)،نيل الابتهاج بتطريز الديباج، اشراف وتقديم :عبد الحميد عبد الله الهرامة، وضع هوامشه وفهارسه: طلاب من كلية الدعوة الإسلامية،الجزءان1-2،منشورات كلية الدعوة الإسلامية،طرابلس،ص129 وما بعدها.

230 - أحمد بن محمد بن عبد الرحمن شهر بـ " ابن زاغو " المغراوي التلمساني:(782-845هـ/ 1380-1441م)، الإمام الفاضل الولي الصالح الزاهد الصوفي العلامة المحقق، ولد في حدود اثنين وثمانين وسبعمائة بتلمسان ينظر: أعلام التصوف في الجزائر ص100، نيل الابتهاج،ج1،ص122،رحلة القلصادي ،ص102، شجرة النور 254، تعريف الخلف،ط1985 ص46.

أن ذلك لم يكن يخص صناعة المنسوجات فقط بل امتد الى حرف أخرى، وان الذين لهم الحق في هذا هم كبار الحرفيين الذين بلغوا درجة عالية في اكتساب المهارة لذا يلقبون بالمعلم هو أعلى درجة بالنسبة للحرفيين"[231]أي البائعة المتجولة وكان العمال والحرفيون يقومون بالأشغال الشاقة المضنية في المعامل والورشات مقابل أجور زهية، وكان بعض المؤرخين يقللون من شأنهم ويحتقرونهم فينعتونهم بـــ" السوقة " و" الدهماء"[232]،و " العامة الرثة "[233]، وإذا كان ابن غالب أشاد بصناع الاندلس وحرفيها[234]،وكذلك خصهم إخوان الصفا[235]بالتعظيم والتبجيل. فإن السقي كال لهم الشتائم بدون حساب. فقد كانت إذا نظرة المؤّرخين المسلمين في العصر الوسيط الإسلامي الى الحرفين والمهنيين تختلف بين التقدير والتبجيل والتنويه بالدور الاقتصادي الهام الذي يلعبه هؤلاء الحرفيون، وبين الاحتقار والتصغير لمهنهم وصناعاتهم، والتقليل من شأنها وشأن محترفيها ولم يتورع العساني في رحلة الوزير في اعتبار الصناعات مهناً يتداولها السقطة والرعاع وأرّاذل القوم[236]، وبالرغم من قلة الوثائق ونذرتها في مجال

---

[231]- مختار حساني، المرجع السابق، ص90

[232]- موسى بن يوسف أبو حمو بن زيان العبد الوادي، المصدر السابق، ص84، ومحمد ناصح، المرجع السابق، ص276

[233]- عبد الله حنا، حركات العامة الدمشقية، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، نموذج لحياة المدن في ظل الاقطاعية الشرقية، دارابن خلدون، ط1، بيروت، لبنان،1975، ص88 .

[234]- محمد بن أيوب ابن غالب الأندلسي، فرحة الانفس في تاريخ الاندلس، قطعة من كتاب منشورة في مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، مجلد1، ج1، 1374هـ/1955م، ص281.

[235]- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري (ت1401هـ/1631م)، – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج15، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م، ص220.

[236]- محمد الغساني الأندلسي، رحلة الوزير في افتكاك الأسير،1690- 1691، حررها وقدمها: نوري الجراح، ط1-2002، دار السويدي للنشر، والتوزيع، الامارات العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للتوزيع، الأردن، ص45

تنظيم التجار والحرفين في المدن المغربية.

إن أغلب الصناعات والحرف في مدينة تلمسان، كانت تتم في إطار الروابط الحرفية والمهنية وتنظيماتها، وهو التنظيم الشعبي الذي يخضع للدولة[237]،ويضاف الى هذا الصنف الذين يعملون في الاشغال العامة وصيانة قنوات المياه وتصليحها الذين يعملون في مصلحة تصريف مجاري المياه، وعمال النظافة، وتطهير الشوارع والدروب، والنقل والبناء والسقاية، وأهل الحراسة وحمال الزيوت وكان عددهم فيما يبدو كبير، وقد انتقل العديد من سكان الأرياف الى مدينة تلمسان يبحثون عن العمل في القطاعات المكملة ذات الطابع الاجتماعي ،مثل العمل في الأسواق والمصانع والفنادق وفي البيوتات الميسورة والقصور[238]،وتعكس الصناعات والحرف في أي مجتمع درجة تطوره ونموه، وعلى هذا الأساس قد صنف الصنائع حسب فائدتها بالشكل الآتي: الصنائع الضرورية للمجتمع كالفلاحة والبناء والخياطة والتجارة والحياكة[239]، وصنائع للجمال والزينة(الكمالية) كصناعة الحرير والوشي، وصناعة العطر وغيرها[240].

خاتمة:

هذا النشاط الحرفي الذي اعطى لبلاد لعاصمة المغرب الأوسط في العهد الزياني رونقاً وجمالاً، والذي يتسلل عبر العصور ولا زال حياً يفتخر به رغم الإهمال الذي عرفته هده الحرف في وقتنا الحاضر والذي يعد كنزاً ثميناً لأمتنا وشعبنا، و الذي شهد ازدهاراً كبيراً، بسبب الاهتمام المتزايد لسّلاطين الدّولة،

---

[237]- كلود كاهن، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، ترجمة بدر الدين قاسم، دار الحقيقة، بيروت،1997، ص140

[238] - محمد ناصح، المرجع السابق، ص276.

[239]- عبد الرحمن بن خلدون، المصدر السابق، ج1، ص508.

[240]- إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، مطبعة نخبة الأخبار، (الهند-1887م)، ج1، ص30.

ووفرة المواد الخّام وتنوعها، وما اكتسبه الصنّاع من خبرات اضافية بفضل الهجرة الأندّلسية إلى مدن المغرب الأوسط، حيث كان ذلك عاملاً مشجّعًا على وفرة الانتاج وتنوعّه، وشكّل قاعدة جديدة لبداية ترويجه وتسويقه، ونظراً لخصّوصية الأوضاع السياسية والأمنية التي سادت عاصمة بنو زيان، حرص سّلاطينها على توفير الأمن والاستقرار، وتأمين طرق النقل والمواصلات والضرب على أيدي كلّ من تسّول له نفسه الاعتداء على الأموال والقوافل، من القبائل المعارضة للسّلطة وقطّاع الطرق ، فاستحدثوا تنظيمات جديدة (الرتب، الغرباء) وفتحوا المجال لإقامة علاقات تجارية متنوعة بين الشمال والجنوب وداخل مدن الدّولة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبا منصور محمد بن أحمد الازهري، 282هـ-370هـ، تهذيب اللغة،5ج، تحقيق: عبد الله درويش، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
2. علي بن محمد ابن مسعود الخزاعي، تخريج الدلالات السمعية، على ما كان في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم من الحرف والصنائع والعمالات الشرعية، ط1، تحقيق: حسان عباس، دار الغرب الإسلامي،1405هـ/1985م، بيروت، لبنان.
3. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.
4. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج7، ط2، 1413هـ/1993م، بغداد.
5. أبا الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الاندلسي، المعروف بابن سيدة، المتوفي سنة 457هـ، المخصص، السفر12، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
6. ظاهر خير الله الشويري، الحرفة وتوابعها، مجلة المقتطف، القاهرة، م19، 1904.
7. إسماعيل بن حماد الجوهري (ت398هـ/1007م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، ط 4 ، دار العام للملايين بيروت، لبنان، 1990.
8. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج21، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، راجعه: مصطفى حجازي،1404هـ/1984م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت.

9. واضح الصمد، الصناعات والحرف عند العرب في العصر الجاهلي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1402هـ/1981.
10. عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، (809هـ / 1406م)، المقدمة،تحقيق:أبو عبد الله السعيد المندوه،ط1،دار احياء التراث العربي،بيروت، 1431هـ/2010م.
11. مؤلف مجهول،الاستبصار في عجائب الأمصار،تحقيق:سعد زغلول عبد الحميد،د ط ،دار الشئون الثقافية العامة العظيمة،بغداد،د ت.
12. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
13. محمد ابن مرزوق، المسند الصّحيح في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981.
14. محمد العروسي المطوي، السّلطنة الحفصيّة تاريخها السّياسي ودورها في المغرب الإسلامي، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1926.
15. ابن الأحمر،تاريخ الدولة الزيانية بتلمسان،تحقيق وتعليق:هاني سلامة،مكتبة الثقافة الدينية للنشر والتوزيع، 1421هـ/ 2001م.
16. موسى بن يوسف أبو حمو بن زيان العبد الوادي، كتاب واسطة السلوك في سياسة الملوك،طبع بمطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية سنة1279.
17. Dhina Atallah,le royaume Abdelouadid à l'époque d'bou Hammou Moussa,1er et d'abou Tachfine ,O.P.U,Alger
18. ايف لاكوست وآخرون،الجزائر بين الماضي والحاضر،ترجمة: اسطنبولي رابح ومنصف عاشور،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1984.
19. بن عميرة لطيفة، الأوضاع الاقتصادية في الإمارة الزيانية، مجلة الدراسات التاريخية عدد: 8، معهد التاريخ، جامعة الجزائر،1994.
20. يحي بوعزيز، الموجز في تاريخ الجزائر، ج 1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت.
21. حسن الوزان، وصف إفريقيا، ج2، ترجمة: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1983م.

22. البكري، أبي عبيد الله ،487هـ، المغرب في ذكر بلاد افريقية، والمغرب وهو جزء من كتاب المسالك والممالك، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.
23. أباعبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي، الحموي، ت926هـ/1228م: معجم البلدان،ج3،دار صادر ،بيروت، 1397هـ/1977م.
24. عطا الله بن دهينة وآخرون، الحياة الاجتماعية والاقتصادي في دولة بني زيان، ضمن كتاب الجزائر في التاريخ، العهد الإسلامي (من الفتح إلى بداية العهد العثماني)، وزارة الثقافة والسياحة، ط 1984.
25. Marçais–(G) : les villes d'Art célèbres Tlemcen, Edition du Tell, Algérie2003
26. محمود بوعياد، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن 9هـ/15م، الشركة الوطنية الجزائر 1982.
27. ابن خلدون ،أبو زكر يا يحي بن محمد (ت780هـ/1378م)، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج1، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ،1980.
28. لخضر عبدلي، التاريخ الإسلامي والحضاري لدولة بني عبد الواد، ابن النديم للنشر والتوزيع،ط1، 2011.
29. مختار حساني، تاريخ الدولة الزيانية، الأحوال الاقتصادية والثقافية، ج2، دار الحضارة، ط1، 2007.
30. ناصح محمد، جوانب من الحياة الاقتصادية والاجتماعية للمغرب في العصر الوسيط، ق6هـ/12م، أطروحة لنيل د.د.ع، كلية الآداب، الرباط،1988.
31. اين مرزوق،أبي عبد الله محمد التلمساني (ت781هـ)،الناقب المرزوقية، دراسة وتحقيق:سلوى الزاهري،ط1،مطبعة النجاح الجديدة، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية،الرباط،1429هـ/2008م.
32. عبد العزيز فيلالي، تلمسان في العهد الزّياني،ج2،موفم للنّشر ،الجزائر ،2002 .
33. الانصاري، أبي عبد الله محد، فهرست الرصاع، تحقيق: محمد العنابي، المكتبة العتيقة، تونس .

34. ابن خلدون ،أبوزيد عبد الرحمن ،(732هـ-808هـ/1332م-1406م)، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر،ج7،ضبط المتن:خليل شحاذة،ومراجعة:سهيل زكار،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،1421هـ/2000م.

35. التنسي، محمد بن عبد الله :(899هـ/1493م)، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان مقتطف من نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان، تحقيق: محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

36. موسى بن يوسف أبو حمو بن زيان العبد الوادي، كتاب واسطة السلوك في سياسة الملوك،طبع بمطبعة الدولة التونسية بحاضرتها المحمية سنة1279.

37. Atallah,le royaume Abdelouadid à l'époque d'bou Hammou Moussa,1er et d'abou Tachfine ,O.P.U,Alger (sans date) ,p33

38. أبا عبد الله محمد بن أبي بكر الزهري ،(تـ أواسط القرن 6هـ)،كتاب الجغرافية،أعتني بتحقيقه: محمد حاج صادق،الناشر مكتبة الثقافة الدينية ،المركز الإسلامي للطباعة، مصر.

39. نقولا زيادة، افريقيات، دراسات في المغرب والسودان الغربي، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، يناير 1991، لندن.

40. Richard (I) lawless (I); Tlemcen ,capitale du Maghreb central/Analyse des fonctions d'une ville islamique médiévale

41. بشارى لطيفة، التجارة الخارجية لتلمسان في عهد الامارة الزيانية، من القرن السابع الى العشر الهجريين،1406-1407هـ/1986-1987م، معهد التاريخ، جامعة الجزائر.

42. بركات إسماعيل، الدرر المكنونة في نوازل مازونة، أبو زكرياء يحي بن موسى بن عيسى بن يحي المغيلي المازوني،883هـ/1478م، ج1، دراسة وتحقيق من مسائل الطهارة إلى مسألة النزاع بين طلبة غرناطة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الاسلامي الوسيط، تخصص: المخطوط العربي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم التاريخ والآثار، جامعة منتوري، قسنطينة.

43. ابن مرزوق التلمساني (أبو عبد الله محمد الخطيب ت781هـ/1379م)، المسند الصحيح الحسن في مآثر مولانا أبي الحسن، تحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمد بوعياد، الشركة الوطنية، الجزائر، 1981م.
44. عبد الله حنا، حركات العامة الدمشقية، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، نموذج لحياة المدن في ظل الاقطاعية الشرقية، دارابن خلدون، ط1، بيروت، لبنان،1975.
45. محمد بن أيوب ابن غالب الأندلسي، فرحة الانفس في تاريخ الاندلس، قطعة من كتاب منشورة في مجلة معهد المخطوطات العربية، القاهرة، مجلد1، ج1، 1374هـ/1955م.
46. شهاب الدين أحمد بن محمد المقري (ت1401هـ/1631م)، – نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج15، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م.
47. محمد الغساني الأندلسي، رحلة الوزير في افتكاك الأسير،1690– 1691، حررها وقدمها: نوري الجراح، ط1–2002، دار السويدي للنشر، والتوزيع، الامارات العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للتوزيع، الأردن.
48. كلود كاهن، تاريخ العرب والشعوب الإسلامية، ترجمة بدر الدين قاسم، دار الحقيقة، بيروت،1997.
49. إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، ج1، مطبعة نخبة الأخبار، الهند،1887م.
50. عز الدين موسى، النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي خلال القرن السادس الهجري، ط1، دار الشروق، 1983م.
51. ابن حزم الأندلسي، جمهرة أنساب العرب، تحقيق عبد السلام مُمد هارون، دار المعارف، مصر،1962.
52. أبو عبد الله محمد بن أحمد ابن مريم، كان حيا سنة 1014هـ/1605م، البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان، تحقيق: محمد بن أبي شنب، نشر: عبد الرحمن طالب، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 1986م.

أ.هند نصري

جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية

عين الشق، البيضاء، المغرب

أ.رشيدة قرمود

جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية

عين الشق، البيضاء، المغرب

شخصيات عربية فنية في الأندلس

Arab artistic figures in Andalusia

ملخص:

تميزت الحضارة العربية الأندلسية بثرائها وغناها على مستويات عدة :سياسية وأدبية وفنية واجتماعية... وقد ساهم في بناء هذا الصرح الحضاري شخصيات نسائية ورجالية كثيرة، منها من أتى التاريخ على ذكرها وتمجيد عطاءاتها، ومنها من أهملتها المصادر التاريخية. لذا تعتبر دراستنا هذه مساهمة متواضعة لتسليط الضوء على أسماء عربية فنية تركت بصماتها واضحة في المشهد الفني الأندلسي.

كلمات مفتاحية: الأندلس، الجواري، زرياب، عبد الرحمن بن الحكم، المعتمد، مهجة، رداح، بهجة، عزيز.

Abstract:

The Andalusian Arabic civilization has been characterized by its rishness politically, literally, and artistically, many people, men and women, have contributed to the empowerment of this cultural fortune. Some of them were acknowledged and appreciated, on the other hand; others were neglected and not recognized; that's why our present paper's objective is to shed light in some important and crucial characters who have played a vital role and left their footprints in the Arabic art.

Keyword : Andalus- slaves womans- zeryab- Abdurrahmane bin alhakam- Elmoutamid- Mohja- Radah- Bahja- Aziz.

مقدمة:

تحتل كلمة "الأندلس" مساحة بارزة من الذاكرة العربية، مساحة فيها الأسى والمرارة، وفيها الفخر بالأمجاد والأجداد، وفيها الهاجس التاريخي الذي ما فتئ يتكرر في حياتنا العربية منذ سقوط الأندلس إلى يومنا هذا.

وإذا كانت الحضارة الإسلامية في المشرق والمغرب لا تزال في حاجة إلى المزيد من البحوث والدراسات، فإن الحاجة أشد بالنسبة للأندلس باعتبارها حالة فريدة في تاريخ الأمة العربية، تمثل قيام حضارة متميزة، هي مزيج من ثقافة عربية إسلامية وثقافة إسبانية مسيحية تلاقحت فيما بينها، فازدهرت ازدهارا كبيرا، بحيث تركت بصماتها واضحة في التاريخ الإسلامي، بل والعالمي أيضا. ولم تكن الحضارة الأندلسية حضارة بسيطة التركيب، وإنما كانت تتألف من عناصر متعددة ومتباينة في أصولها البشرية والثقافية، وكان ذلك مظهرا من مظاهر قوتها وثرائها، هذا الثراء الذي ساهمت فيه شخصيات فنية عربية، فبلغ الشعر مبلغه من التطور والرقي، وحظيت الموسيقى بمكانة عظيمة عند الخلفاء والأمراء.

انتشر الغناء في الأندلس كما كان حاله في المشرق، فأقبل عليه الأندلسيون أيام عزهم لينتشوا بشعره وألحانه، ثم لاذوا إليه أيام انكسارهم لينسوا هزيمتهم وما آل إليه حالهم.

ملأت مجالس الأنس والطرب الأندلس على اختلاف عصورها، وقد ساعد على ذلك عده عوامل نستطيع إجمالها فيما يلي:

- طبيعة بلاد الأندلس الخلابة التي تدعو إلى السرور والبهجة.
- ميل أهل الأندلس إلى الموسيقى والغناء، ويدل على ذلك تلك النقوش المحفورة والصور المرسومة على علب العاج الأندلسية التي عثر عليها

وفيها مجالس طرب، وقد أمسك فيها بعض الأشخاص بالآت موسيقية.[241]

- توافد الكثير من المغنين والمغنيات من المشرق إلى الأندلس، خاصة من الحجاز والعراق وعلى رأسهم **زرياب**.
- ولع حكام الأندلس بالغناء والموسيقى وإجزالهم العطاء لأهلها.
- اختراع الموشحات والأزجال في الأندلس، واستجابة الكثير من الأندلسيين لها لأنها الأقرب إلى التعبير عن مشاعرهم وأسهل إلى التلحين والغناء.[242]
- تأليف بعض الأندلسيين رسائل في الموسيقى والغناء، ومنهم عباس بن فرناس (274هـ) الذي برع في ضرب العود وصوغ الألحان.

اعتمد الأندلسيون في الغناء على المشرق في أيامهم الأولى، وسعوا إلى نقل جميع الآداب والفنون التي عرفوها هناك، والتي حاولوا تطويرها وإعطائها صبغة محلية حتى تمكنوا من ابتكار فنون أندلسية خالصة نبعت من بيئتهم. وكان **للجواري الوافدات من المشرق** و**زرياب** دورا كبيرا في وضع الحجر الأساس للغناء الأندلسي، بالإضافة إلى التأثر بالأغاني الإسبانية الشعبية التي اندمجت بشكل عميق مع الموسيقى العربية المشرقية.

إشكالية الدراسة:

تمثل الموسيقى إلى جانب الشعر واحدة من أشكال التعبير الأهم في تاريخ فنون الحضارة الاسلامية؛ فقد وجد الفنان العربي في الموسيقى ملاذا لتفجير عبقرية حسية، ولابتكار تراث فني في متحف موسيقي أصيل.

وتعد الموسيقى الأندلسية باعتبار مميزاتها الخاصة، وروافدها المتعددة، جانبا ثقافيا هاما لفهم الحضارة الاسلامية؛ هذه الموسيقى التي تأثرت في بداياتها بالأشكال الموسيقية والغنائية المشرقية نتيجة توافد رجال الفن ونسائه على شبه

241- حسين يوسف دويدار، المجتمع الأندلسي في العصر الأموي، ص: 266

242-كمال السيد أبو مصطفى، دراسات أندلسية في التاريخ والحضارة، ص: 78

الجزيرة الإيبيرية. والمعروف أن المشرق يومئذ كانت تزدهر فيه حركة الغناء والموسيقى سواء في الحجاز أو في بغداد ودمشق، مما سيحدث نوعا من التداخل والتطعيم وتبادل التأثر والتأثير بين موسيقى محلية سميت عند المؤرخين "الموسيقى النصرانية" وموسيقى وافدة عملت على تطويرها أسماء عربية فنية تركت بصماتها واضحة في المشهد الفني الأندلسي، ومنه فإن مشكلة الدراسة تتبلور في الإجابة عن الأسئلة الآتية: كيف ساهم أهل المشرق رجالا ونساء في تطوير ما يسمى بالشعر المغنى؟ وما تأثير ذلك على الحياة الفنية بشبه الجزيرة الايبيرية؟.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى تحقيق العديد من الأهداف وفقا لمنهجيتها البحثية ومنها:

- التعريف بالموسيقى العربية في الأندلس باعتبارها جانبا هاما لفهم الحضارة الاسلامية.
- تسليط الضوء على بعض الشخصيات الفنية التي لعبت دورا هاما في ازدهار الحياة الفنية بالأندلس.
- الوقوف على نماذج من الشعر المغنى لإبراز مدى تعبيرها عن مشاعر صاحبها ورؤيته للحياة.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في اعتبار الحضارة الأندلسية جزءا لا يتجزأ من الحضارة العربية الاسلامية، وذلك من خلال إبراز إسهامات أهل المشرق في إغناء الموروث الحضاري الأندلسي خاصة في الأدب والموسيقى.

المنهج:

تعتمد الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لأنه يتفق مع طبيعتها وغاياتها التي تسعى لتحقيقها.

1_ الجواري الوافدات: شخصيات فنية أهملها التاريخ

جلب الأندلسيون كل ما هو متميز من المشرق، فحملوا الكتب وأرسلوا في طلب العلماء واشتروا الجواري المشرقيات المتميزات بعلومهم وفنونهن، وكان الغناء أحد الفنون التي أجادتها الجواري، ناهيك عن تأثير **زرياب** وأبنائه وجواريه في نشأة الغناء بالأندلس وتطوره.

كان للجواري الوافدات تأثيرا كبيرا في نشأة الغناء الأندلسي، ولم يذكر اسم أية جارية في عصر الولاة، وربما هذا راجع إلى انشغال الأندلسيين بالفتوحات وعدم توافد الجواري لكثرة الحروب والمعارك، وأول ذكر لجارية مغنية وافدة من المشرق كان للعجفاء[243] جارية عبد الرحمن الداخل وكانت تجيد الغناء وتحسن صنعته ومما غنت:[244]

يا طول ليلي أعالج السقما إذ حل كل الأحبة الحرما

ما كنت أخشى فراقكم أبدا فاليوم أمسى فراقكم عزما

وذكرت جارية عراقية أيام المغيرة بن الحكم بن هشام، إلا أن اسمها أهمل ذكره وكانت تحسن الغناء وتلم بمعرفة الألحان، وهي التي علمت "سليم مولى المغيرة" الغناء العراقي ويذكر ابن فضل الله العمري أنها: " كانت تطارحه الغناء حتى

243- قال الأرقمي: قال لي أبو السائب وكان من أهل الفضل والنسك : "هل لك في أحسن الناس غناء ؟" فجئنا إلى دار مسلم بن يحيى مولى بن زهرة، فأذن لنا فدخلنا بيتا عرضه اثنا عشر ذارعا في مثلها، وطوله ستة عشر ذراعا... ثم طلعت علينا عجفاء كلفاء عليها (قرقل) هروي أصفر غسيل، وكأن وركيها في خيط من رسحها، فقلت لأبي السائب: بأبي أنت، ما هذه؟ فقال: " اسكت، فتناولت عودا وغنت:

بيد الذي شغف الفؤاد بكم تفريج ما ألقى من الهم

فاستيقني أن قد كلفت بكم ثم افعلي ما شئت عن علم

قد كان صرم في الممات لنا فعجلت قبل الموت بالصرم

قال: فتحسنت في عيني، وبدا ما أذهب الكلف عنها، المقري، نفح الطيب، ج140/3-141

244- المصدر نفسه، ج 141/3

بدع وجمع الغناء العراقي مع ما جمع"[245]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مساهمة الجواري في نشر الغناء المشرقي من جهة، ونشأة الغناء الأندلسي وتطوره من جهة أخرى.

وتعتبر فترة حكم الأمير عبد الرحمن بن الحكم من أنشط الفترات التي عرفتها الأندلس على المستوى الأدبي والفني، فقد وفد الكثير من المشارقة إلى الأندلس خاصة الجواري المغنيات اللواتي أحسن الغناء وبرعن فيه، ومنهن: فضل المدنية وعلم المدنية وقلم البشكنسية[246]وقمر المشرقية[247]جارية ابراهيم بن حجاج اللخمي. أسس الأمير عبد الرحمن بن الحكم دار المدنيات[248]، وشجع جواريه على غناء الشعر، كما أنه دعا زرياب لدخول الأندلس[249]، والملاحظ أن معظم المقطوعات الشعرية التي غنتها الجواري كانت لشعراء مشارقة، وقد بلغ عدد المقطوعات المشرقية مائة وعشرين بيتا شعريا، وكان شعر ابن الرومي وقصائده أحد النماذج المشرقية التي مكنتها الجواري في الأندلس، فغنت شعره كل من مهجة وبهجة وعزيز وبلغ مجموع شعره الذي غنينه خمسة عشر بيتا شعريا.

245- ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، ج 193/10

246- يقول المقري " كانت فضل حاذقة بالغناء، كاملة الخصال وأصلها لإحدى بنات هارون الرشيد، نشأت وتعلمت ببغداد ودرجت من هناك إلى المدينة المشرفة ...واشتريت هناك للأمير عبد الرحمن صاحب الأندلس مع صاحبتها علم المدنية وصواحب غيرها . إليهن تنسب دار المدنيات بالقصر وكان يؤثرن لجودة غنائهن ونصاعة ظرفهن ورقة أدبهن وتضاف إليهن جارية يقال لها قلم وهي ثالثة فضل وعلم في الحظوة عند الأمير وكانت أندلسية الأصل رومية من سبي البشكنس، وحملت صبية إلى المشرق فوقعت بالمدينة فتعلمت هنالك الغناء فحذقته وكانت أديبة حسنة الحظ، راوية للشعر، حافظة للأخبار ، عالمة بضروب الآداب". المقري، نفح الطيب، ج140/3

247- يقول عنها المقري: "كانت من أهل الفصاحة والبيان والمعرفة بصوغ الألحان وجلبت إليه من بغداد وجمعت أدبا وظرفا ورواية وحفظا مع فهم بارع وجمال رائع " المرجع نفسه، ج140/3

248- حسين يوسف دويدار، المجتمع الأندلسي في العصر الأموي، ص: 270

249- المرجع نفسه ص: 274

وكانت **رداح** جارية عبد الرحمن المستظهر الوحيدة التي تخيرت شعرا لشاعر جاهلي هو قيس بن الخطيم، تقول[250]:

أتَعرِفُ رَسـماً كَاطِّرادِ المَذاهِـبِ لعَمرَةَ وَحشاً غَيرَ مَوقِفِ راكِـبِ

دِيارَ الَّتي كادَت وَنَحنُ عَلى مِنىً تَحـلُّ بِنا لَولا نَـجاءُ الرَكـائِـبِ

تبَدَّت لَنا كَالشَـمسِ تَحتَ غَمامَةٍ بدا حاجِبٌ مِنها وَضَنَّت بِحاجِبِ

وَلَـم أَرَهـا إِلّا ثَـلاثاً عَلى مِنـىً وَعَهدي بِها عَذراءُ ذاتَ ذَوائِـبِ

حظيت الجواري في الأندلس بمكانة عالية عند أسيادهن، فأوكلوا إليهن مهمة اختيار الأصوات، واعتمدوا على أذواقهن وسعة بديهتهن في اختيار مقطوعات الغناء. واقترح كل من "الحكم بن هشام" و"المعتمد" و"ابن باجة " على الجواري خمس مقطوعات ونتفة وموشحين، أما الجواري فاخترن اثنتي عشرة نتفة ومقطوعة وقصيدة واحدة وموشحا، كما أنهن غنين من نظمهن بيتين مفردين وأربع نتف ومقطوعتين شعريتين.

كان الحكم ين هشام أكثر السادة الذين اقترحوا شعر الغناء على الجواري، إذ اقترح أربع مقطوعات لكل من ابن جرير وذي الرمة والفرزدق وأبي تمام، فبعد أن فارقت الحكم إحدى جواريه أنشد قول ذي الرمة:

أفِي الدَّارِ تَبْكِي أَنْ تَفَرَّق أَهْلُهَا وأنتَ امرؤٌ قد حلَّمتكَ العشائر

ثم قال لجواريه: "من تسبق الأخريات إلى صياغة لحن لهذا البيت وما يضم إليه فلها ما تشتهيه؟"، فبادرته **مهجة** قائلة:[251]

250–ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، ج 198/10

251 ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، ج 195/10

أفي الدارِ تَبكي أَن تَفَرَّقَ أَهلُها وَأَنتَ اِمرُؤٌ قَد حَلَّمَتكَ العَشائِرُ
فَلا ضَبرَ إِن تَستَعبِرِ العَينُ عَلى ذاكَ إِلا جَولَةَ الدَمعِ صابِرُ

ولم تجمع مجالس الغناء بين الرجال والجواري فحسب، بل إن بعض المجالس ضمت نساء من الجواري والحرائر، وقد ذكر ابن حزم مجلسا اجتمعت فيه بعض قريباته، وطلبن من جارية أن تطربهن فاختارت مقطوعة للعباس بن الأحنف ومنها[252]:

إنّي طَرِبتُ إلى شَمسٍ إذا غربت كانَت مَغاربها جَوفَ المَقاصيرِ
شَمسٌ مُمَثَّلَةٌ في خَلـقِ جارِيَـــةٍ كَـــأن أعطافـها طَيُّ الطَوامــيرِ

ولم يتوقف دور الجواري عند اختيار المقطوعات الشعرية، فقامت بعضهن بتأليف الألحان، وقد أشار ابن فضل الله العمري إلى أن جواري الحكم صنعن ألحانا عدة للفوز بمسابقة عقدها الخليفة، وفازت فيها الجارية **بهجة** التي صنعت لحنا في شعر لعروة بن حزام، تقول:[253]

وإنّي لتعروني لذكراكِ هـزة لها بين جسمي والعظام دبيب
وما هو إلا أن أراها فجاءة فأُبهـت حتى ما أكـــاد أُجـيب

وبخصوص موضوعات الشعر المغنى، فقد تنوعت بين الغزل والشكوى ونذب الشباب، وفي الغزل وظفت الجواري شاعريتهن ومواهبهن كي يغنين شعر الغزل ويصغن فيه الألحان، ولما كان كل من الغناء وشعر الغزل فنونا تميل إليها النفوس، فقد حققت في اجتماعها لذة كبيرة لدى الأندلسيين، حيث وظفت الجواري أدبهن وأصواتهن وعلمهن بأصول الغناء كي ينتجن موسيقى أندلسية غنية ومتنوعة.

252–رسائل ابن حزم، ج135/1

253 ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار، ج 196/10

غنت الجواري شعرا غزليا تقليديا يتوجه في معظمه إلى مقدمات القصائد المشرقية التي تناولت الأطلال والوقوف على الديار، وقدمن هذه الأشعار ببراعة وتناسق مع البيئة الأندلسية، فوجدن لكل موقف يعشنه ما يوافقه في الغزل التقليدي، وبهذا فقد مكن للشعر العربي من جهة، ونشرنه في الأندلس من جهة أخرى، وأبدعن في التعبير عن مجريات حياتهن اليومية، كما أنهن أرضين أذواق سادتهن المفتونين بالشعر القديم والمتمسكين به، ولم يقتصر وجود الجواري اللواتي يحسن الغناء على القصر، بل تعداه إلى بيوت العامة وما انتشار شعر الغناء في الأندلس إلا دليلا على حب الأندلسيين للموسيقى وشغفهم بها، وقد غنت إحدى عشرة جارية في كل من عصر الإمارة وعصر ملوك الطوائف مائة وستة أبيات في الغزل ما بين مقطوعة ونتفة شعرية، وكان بينهن خمس جوار للأمير عبد الرحمن بن الحكم وابنه المغيرة. وقد غنت الجواري الخمسة والتسعة والستين بيتا شعريا.

كان الغزل العذري من الأبواب التي طرقتها الجواري كي يجدبن المستمعين إليهن، وهذا ما قامت به **رداح** مع الأمير عبد الرحمن بن الحكم، ذلك أنه لما خرج لنزهة خرجت مع باقي الجواري لتوديعه، فغنت[254]:

إذا ما كتمنا الحب نمت عيوننا علينا وأبدته العيون السواكب

وإن نحن أخفينا ضماير حـــبنا أشارت بتسليم علينا الحواجب

وعندما سمعها الأمير عبد الرحمن بكى وأمر رداح أن تأتي معه.

والملاحظ أن معظم شعر الغزل الذي غنته الجواري، كان لشعراء مشارقة، إلا أن هناك جارية غنت شعرا غزليا لم يشر أي من الرواة الذين ذكروه إلى صاحبه،

254 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 198

لذا هناك إمكانية أن يكون صاحب الشعر المغنى أندلسيا، وقد سمع القاضي محمد بن أبي عيسى جارية تغني قائلة[255]:

طابت بطـيب لثاتك الأقداح وزهت بحمرة خـدك الـــتفاح

وإذا الربيع تـنسمت أرواحه طابت بطيب نسيمك الأرواح

وقد أعجب القاضي بهذه الأبيات حتى إنه كتبها على ظهر يده وخرج لصلاة الجنازة.

أما غرض الشكوى، فقد حل في المرتبة الثانية بعد الغزل في شعر الغناء، وغنت فيه الجواري أربعة عشر بيتا شعريا، وقد جاء معظم هذا الشعر في عصر الأمير عبد الرحمن وابنه المغيرة باستثناء نتفة واحدة للجارية **رداح** في عصر ملوك الطوائف، وقد دار الشعر المغنى حول الشكوى عن فراق المحبوب وهجره، ومنه غنت **بهجة** بعد معاناتها من فراق محبوبها قائلة[256]:

لقد كان في الهجران أجر لقد مضى لي الأجر في الهجران منذ زمـــان

فـــوالله ما أدري أكـل ذوي الهـــوى على ما بـنا أم نحـــن مبـــتـــليـان

وغنت الجواري شعرا شكا فيه ناظموه من آلام الحب وما يرافقه من أرق ودموع، وقد غنت **رغد** صوتا في شعر الصنوبري، تقول[257]:

لا الـــــنوم أدري بـــــه ولا الأرق يـــدري بهـذين من بـــه رمـــق

إن دمـــوعي من طول ما استبقت كـــــلت فما تستطيع تستـــبـق

كما غنت رغد صوتا في شعر جرير قائلة[258]:

لقد هاج هذا القلب عينا مريـــــــضة أجالت قذى ظلت به العين تمرح

صحا القلب عن سلمى وقد برحت به وما كان يلقى من تماضر أبـــرح

255الحميدي جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ص 75

256مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-190

257 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10--193

258مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10--192

وفي الفخر لم تحفظ لنا المصادر الأندلسية الكثير من الأشعار التي غنتها الجواري، وقد غنت المقطوعات الثلاث التي جاءت في الفخر **مهجة وعزيز** جاريتا الأمير عبد الرحمن بن الحكم، وقد طلب عبد الرحمن من مهجة أن تصوغ صوتا في شعر لأبي تمام يفخر فيه بقومه وهو قوله[259]:

أنا ابن الذين استرضع المجد فيهم وسمي فيـــــهم وهو كهل ويافع
مـــــضوا وكأن المكرمات لديـــهـــم لكـــثرة ما أوصـــوا بهـــــن شـــر

وتضيف **مهجة**"[260]

جرى حاتم في حلبة منه لو جرى بها القطر قال الناس أيهما القطر
فتى دخر الدنيا أناس ولم يـــــزل لها باذلا فانظر لمن بقي الذخر

أما **عزيز**، فقد غنت مقطوعة لمسلم بن الوليد وكانت الأبيات التي غنتها عن الفخر بالشرف تقول[261]:

وما كان مثلي يعتريك رجاؤه ولكن أساءت شيمة من فتى محض
وإني وإشرافي عليك بهمتي لك المبتغى زبدا من الماء بالمحض

عرفت جواري الأندلس بجمالهن وخفتهن وقدرتهن على امتلاك قلوب ساداتهن، وكان التقدم في السن والعجز أمام الشيب هاجسا يراود بعضهن، إذ أن جمال المرأة على مستوى التكوين الطبيعي جمال هش لا يعمر طويلا. ومنهن عزيز التي اختارت مقطوعات معبرة عن نذب الشباب فصاغت صوتا في شعر ابن الرومي قائلة[262]:

يا شباب وأين مني شبابي آذنتـــــــني أيامه بانقضاب
ومعز عن الشباب مؤس بمشيب اللذات والأصحاب

259 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-187
260مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10--189
261 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10--189
262 رسائل ابن حزم ج 1 /72

والجدير بالذكر، أن المقطوعتين الشعريتين اللتان غنيتا في الأندلس كانتا من نصيب عزيز التي كانت تهاب المستقبل وما ستحمله لها الأيام، وقد عبرت هذه الجارية بشعر ابن الرومي المغنى عن حال جواري الأندلس جميعهن وخوفهن من تقدمهن في السن، تقول[263]:

فكـــــل خيـــــر وشر دون العواقـب غيـــب

وإنما كـــــــــل شيء شبـيبة ثـــم شـــــيب

وعن خصائص هذا الشعر فقد اعتمدت الجواري في شعر الغناء الذي تخيرنه على النتف والمقطوعات الشعرية المناسبة للغناء ومجالس الأنس والطرب، كما أولين عناية كبيرة للمحسنات البديعية التي أضفت طابعا خاصا على أشعارهن المغناة، إلى جانب الاهتمام بالبحور والقوافي كي يتناسب الغناء والموسيقى المعزوفة.

✓ **سيطرة النتف والمقطوعات:**

غنت الجواري في الأندلس تسع نتف وتسعا وعشرين مقطوعة شعرية وقصيدة، وثلاثة موشحات وعلى الرغم من أن الجواري غنين نتفا ومقطوعات صغيرة، إلا أن هذه النتف والمقطوعات ما هي إلا بضعة أبيات من قصائد طويلة. وقد قامت الجواري بمعادلة صعبة ألا وهي: اختيار أبيات شعرية ذات قافية موحدة ومواضيع مختلفة تتلاءم وأذواق رواد المجالس، ولم تكتف الجواري باختيار الأبيات الشعرية، فقمن بتغيير ترتيب بعض الأبيات ووضعن بيتا مكان آخر، إلا أن هذه الظاهرة اقتصرت على بعض الجواري، فكانت **رغد وبهجة** الجاريتين الوحيدتين اللتان قامتا بترتيب أبيات الشعر التي غنينها، وخصتا شعر القطامي بالتغيير، وقد غنت رغد شعر القطامي قائلة[264]:

263 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-184

264 ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار ج 10-193

أمست علية يرتاح الفــؤاد لهـا وللرواسم فيها بيننا عمل

والعيش لا عيش إلا ما تقر به عين ولا حالـة إلا ستنتــقل

وكانت هذه الأبيات على نحو آخر في الديوان، يقول القطامي[265]:

والعيش لا عيش إلا ما تقر به عين ولا حالة إلا ستنتقل

أمست علية يرتاح الفؤاد لها وللرواسم فيها بيننا عمل

كما أن بعضهن غيرن صدور وأعجاز وألفاظ الشعر الذي غنينه، وقد غيرت **عزيز** صدر بيت غنته من شعر العباس بن الأحنف فقالت[266]:

كان رحيلي من أرضكم عجبا وحادثا من حوادث الزمن

بدلا من أن تقول كما جاء في الديوان:[267]

كان خروجي من عندكم قدرا وحادثا من حوادث الزمن

وغيرت **فاتن** عجز بيت من شعر الحطيئة فقالت:[268]

يقولون هل يبكي من الشوق حازم وإن بان حب بالنوى وأليف

بدلا من أن تقول:[269]

يقولون هل يبكي من الشوق حازم تخلى إلى ذات الإله حنيف

وقد يرجع السبب في هذا التغيير إلى أن الجارية عندما اختارت المقطوعة الشعرية أو اقترحها أحدهم عليها، انتبهت إلى أن الشاعر لم يحرص على صقل إحدى الألفاظ، إما لسرعته أو عدم اهتمامه بتهذيب شعره. لذا ارتأت الجارية أن تضع لفظا آخر ينسجم مع باقي ألفاظ البيت الشعري.

265 ديوان القطامي، تحقيق ابراهيم السامرائي وأحمد مطلوب دار الثقافة ط 1 1961 ص 24-25

266 ابن فضل الله العمري، مسالك الأبصار ج 10--186

267 ديوان العباس بن الأحنف، شرح وتحقيق: عائكة الخرزجي، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة 1373-1954 ص: 264.

268ابن فضل الله العمري مسالك الأبصار ج 10- 191

269 ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، جرول الحطيئة العيسي أبو مليكة ابن السكيت، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط 1 1413-1993 ص: 168

والجدير بالذكر، أن أغراض وموضوعات النتف والمقطوعات التي غنتها الجواري لم تكن الأغراض نفسها التي نظم فيها الشعراء شعرهم، فالمقطوعة الغزلية التي غنتها **بهجة** للبحتري كانت من قصيدة طويلة نظمها في وصف الذئب ولقائه إياه، ومقطوعة ذي الرمة التي غنتها **فاتن** في الغزل نظمها في هجاء بني امرئ القيس.

✓ **المحسنات البديعية:**

يعتقد أن الجواري غير مسؤولات عن المحسنات البديعية والنواحي الجمالية في شعر الغناء، ذلك أن معظم الشعر المغنى ليس من نظمهن، إلا أنه كان من اختيارهن، الشيء الذي يعكس أذواقهن الشعرية والغنائية أيضا، وقد أدركت الجواري بحسهن الموسيقي ما في بعض المحسنات الشعرية من تأثيرات موسيقية على الشعر، وبهذا يتأتى لهن صنع الألحان وغنائها بما يتناسب مع الموسيقى.

✓ **الطباق:**

ظهر الطباق بوضوح أكبر من الجناس في الشعر الذي غنته الجواري في الأندلس ومن الألفاظ المتقابلة ما غنته رغد من شعر الصنوبري[270]:

لا النوم أدري به ولا الأرق يدري بهذين من به رمق

ومنه أيضا قول مهجة في شعر أبي تمام[271]:

أنا ابن الذين استرضع المجد فيهم وسمي فيهم وهو كهل ويافع

وقولها في شعر جرير[272]:

فلا بخل فيوئس منك بخل ولا جود فينفع منك جود

وغناء بهجة في شعر القطامي[273]:

270 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-193

271مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-187

272 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-187

273 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 187

بانوا فكانت حياتي في اجتماعهم وفي تفرقهم موتي واقصادي

✓ **التكرار:**

يعد التكرار أحد أهم العناصر المؤثرة في الشعر وخصوصا الشعر المغنى، وبدا واضحا أن الجواري أولين عناية كبرى للتكرار الحرفي في شعر الشعراء الذين تخيرنهن لغنائهن بحيث كان النون في طليعة الحروف المكررة، فالياء ثم اللام والميم والتاء، وجاء كل من الهاء والياء والراء في آخر قائمة الحروف التي تكررت في الشعر المغنى.

ومن الأشعار التي غنتها الجواري وتكررت فيها حرف النون، شعر لعمر بن أبي ربيعة غنته الجارية فاتن فقالت[274]:

فأتبعتهن الطرف متبل الهوى كأني يعانيني من الجن طايف

أما بهجة فقد اختارت شعر عروة بن حزام العذري وقد تكرر في هذه المقطوعة حرف الياء فقالت[275]:

وأطرف عن رأيي الذي كنت أرتئي وأنسى الذي أعددت حين تغيب

أما عزيز فقد اختارت شعرا لنصيب بن رباح والذي تكرر فيه حرف اللام حيث تقول[276]:

بزينب ألمم قبل أن يرحل الركب وقل إن تملينا فما ملك القلب

أما رداح فاختارت شعرا لقيس بن الخطيم حيث تميزت مقطوعته بتكرار حرف الراء:[277]

أتعرف رسما كاطراد المذاهب لعمرة وحشا غير موقوف راكب

✓ **الأخيلة والصور:**

274 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-192

275 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 187

276 مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-186

277مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 198

تركزت معظم الصور في شعر الشعراء التي غنته الجواري على الغزل ومنها صورة المحبوبة المشرقة الرشيقة البهية كالبدر المضيئة كالنجوم.

ومن هذه الصور صورة محبوبة العباس بن الأحنف ذات الجمال المنقطع النظير، وقد غنت هذه المقطوعة **سعدى** حيث تقول"[278]:

وبأبي الوجه المليح الذي قد عشقته الجن والإنس

إن تكن الحمى أضرت به فربما تنكسف الشمـــس

كما جاء في النتفة الشعرية التي غنتها **مهجة** من شعر ابن الرومي صور تقليدية، شبه فيها الشاعر محبوبته بالبدر في حسنها وصعوبة وصالها وقد قالت:"[279]

يا شبيه البدر في الحســـن وفي بعد المـــنال

جد فقد تنفجر الصخـــرة بالمـــــاء الزلال

ولم تكن الشمس والبدر والنجوم هي المصدر الوحيد للتشبيهات التقليدية في الغزل، فقد غنت جارية سمعها محمد إبن أبي عيسى شعرا لشاعر مجهول شبه ثغر محبوبته بأقداح الخمر وخدودها بالتفاح الأحمر، فقالت:[280]

طابت بطيب لثاتك الأقداح وزهت بحمرة خدك التفاح

والملاحظ أن بعض الشعراء لجأوا إلى التشخيص، فأضحى القلب والدمع والهوى والفخر والمجد بشرا يولدون ويتنفسون ويعانون كما يعاني غيرهم من البشر، وقد غنت **مهجة** شعرا لأبي تمام فخر فيه بقومه، حيث جعل المجد طفلا رضيعا في قومه، يأخذ من أصول مكارم الأخلاق والمروءة ويعيش بينهم، وهو شاب ثم كهل حيث تقول[281] :

278مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 200

279مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-186

280الحميدي، جدوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس ص 75

281مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10- 192

أنا ابن الذي استرضع المجد فيهم وسمي فيهم كهل ويافع

وأضحى قلب جرير انسانا يصحو من غفلته ليجد نفسه مبرحا من آلام الحب التي سببتها له سلمى، فنظم مقطوعته الشعرية التي غنتها الجارية رغد تقول فيها[282]:

صحى القلب عن سلمى وقد برحت به وما كان يلقى من تماضر أبرح

2_ زرياب وأبناؤه وجواريه:

تجلى دور المشرق في نشأة الغناء الأندلسي وتطوره بدخول **أبو الحسن علي نافع** الملقب بزرياب إلى الأندلس نحو (230هـ)، يقول المقري: "زرياب لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلاوة شمائله، شبه بطائر أسود غرد عندهم، وكان شاعرا مطبوعا".[283]

حظي أهل الأندلس بقدوم **زرياب** إليهم، كما أنه حظي باستقبالهم له، فبعد أن أرسل إلى الأمير الحكم بن هشام يعلمه بمكانته ومواهبه الموسيقية ويستأذنه الدخول إلى الأندلس أذن له الحكم وسر بمجيئه، وفور وصول زرياب إلى الجزيرة الخضراء تلقى خبر وفاة الخليفة، فتردد في اكمال رحلته، إلا أن خبره هذا وصل إلى الأمير عبد الرحمن بن الحكم فشجعه على السير إلى قرطبة، وكتب إلى عماله أن يحسنوا إليه وبعد وصوله استدعاه الأمير وكتب له راتبا شهريا بمائتي دينار.[284]

282مسالك الأبصار ابن فضل الله العمري ج 10-193

283-المقري، نفح الطيب ج122/3

284- المقري، نفح الطيب، ج125/3

أدخل **زرياب** تغييرات عدة على المجتمع الأندلسي وكان من بينها تصفيف الشعر للرجال والنساء وابتكار أطباق جديد في الطبخ، وارتداء الملابس البيضاء أيام الصيف والملابس الملونة باقي أيام السنة، وقد أبدع زرياب في تنسيق الألحان، وأظهر براعة فائقة في الموسيقى والغناء، حتى ادعى أن الجن هي التي علمته الأصوات [285]، ويبدو أنه ورث هذا الشعور عن أستاذه اسحاق الموصلي، فكان إذا خطر له لحن وهو نائم، قام فدعا جاريته غزلان وهنيدة، فتمسك كل واحدة منهما بعودها ويمسك هو بعوده، ويطارحهما الغناء[286]، ثم يكتب الشعر ويعود إلى مضجعه، ويبدو أن الكثيرين من محبي الغناء بالأندلس توجهوا لزرياب كي يعلمهم، فقيل أنه :"كان إذا تناول الإلقاء على تلميذه أمره بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمسورة"[287].



Monumento a Ziryab, Córdoba (*España*).

نصب تذكاري لزرياب بقرطبة، اسبانيا

وهذا يدل على أنه كان له مريدين من الرجال والنساء، وقد أرسل الأندلسيون جواريهم ليجدن صنعة الغناء أمثال: الكاتب "**أبي حفص عمر بن قلهيل** "الذي

285–رينهرتدوزي، المسلمون في الأندلس، ج77/1

286– المرجع نفسه ج77/1

287–المقري، نفح الطيب، ج128/3

أرسل جاريته **مصابيح** لتأخذ عن زرياب [288]، ولم يتوقف تأثير زرياب بعد وفاته، فقد جلب معه أهله[289] والمرجح أن أبناء زرياب وبناته قد ساروا على دربه في استقبال المريدين والمتعلمين، حيث يذكر المقري أن : "عمر حمدونة طال فافتقر الناس إليها وحملوا عنها" [290]، وعلى الرغم من أن هذه الرواية لا تدل على أن سائر إخوتها علموا الأندلسيين الغناء وفتحوا لهم أبوابهم، إلا أنها توكد أن إحدى بناته على الأقل نقلت الغناء عن والدها إلى أهل الأندلس، ولم يكتف زرياب بتعليم أبنائه وبناته، فعلم جواريه الموسيقى والغناء وذكر منهن ثلاث هن: غزلان وهنيدة اللتان كان يدعوهما ليطارحهما الغناء والعزف على العود، كما اشتهرت جاريته **متعة**[291] التي أدبها وعلمها أحسن أغانيه، ولما أحس بميلها إلى الأمير عبد الرحمن وميله إليها أهداها إليه، ولم تذكر المصادر الأندلسية إن كن وافدات من المشرق مع زرياب أو أنه اشتراهن من الأندلس.

يعتبر زرياب هو السبب في اختراع الموشح، لأنه عمم طريقة الغناء على أصول النوبة، وقد أدخل زرياب على فن الغناء والموسيقى في الأندلس تحسينات كثيرة، وأهم هذه التحسينات:

- جعل أوتار العود خمسة بدل أربعة أوتار.
- أدخل على الموسيقى مقامات كثيرة لم تكن معروفة قبله.

288- المقري، نفح الطيب، ج128/3

289-كان له ثمانية أولاد هم: " عبد الرحمن" و"عبيد الله" و"يحيى" و"جعفر" و"محمد" و"قاسم"و"حسن" ومن البنات إثنتين" علية و"حمدونة"، وأحسن جميعهم الغناء وكان "عبيد الله" أبرعهم في صنعة الغناء وتلاه أخوه "عيد الرحمن" إلا أنه لم ينل محبة أهل الأندلس لغروره وعجبه، نفح الطيب، المقري، ج129/1

290- المقري، نفح الطيب، ج131/3

291- يقول عنها ابن الأبار: "كانت رائعة الجمال، أدبها مولاها وعلمها أحسن أغانيه حتى شبت وتصرفت بين يدي عبد الرحمن بن الحكم تغنيه مره وتسقيه أخرى، فلما فطنت لإعجابه بها أبدت له دلائل الرغبة فشاركها هوى الغرام وسارت من أرفع محظياته. التكملة، ابن الأبار، ج242-243/4

- جعل مضراب العود من ريش النسر بدلا من الخشب.
- افتتاح الغناء بالنشيد قبل البدء بالنقر، كما أنه أول من وضع قواعد لتعليم الغناء للمبتدئين وأهمها هي:
  - يتعلم المبتدئ ميزان الشعر ويقرأ الأشعار على نقر الدف ليتعلم الميزان الغنائي.
  - يعطى اللحن للمبتدئ ساذجا خاليا من كل زخرفة.
  - يتعلم المبتدئ الزخرفة والتغني في الألحان مع الضروب بعد تعلمه الميزان والضرب واللحن.

وقد نقل زرياب من بغداد إلى الأندلس طريقتين في الغناء والموسيقى هما:

- طريقة الغناء على أصول النوبة.
- طريقة تطبيق الإيقاع الغنائي مع الإيقاع الشعري.

اختار زرياب تلاميذه الموهوبين ولقنهم الغناء بطرق فنية، تختلف كل فئة منهم عن غيرها تبعاً لاختلاف طبيعة أصوات أفرادها، فكان إذا بدأ الإلقاء على تلميذ لتعليمه الغناء أمره بالقعود على الوساد المدور وأن يشد صوته إذا كان قوي الصوت، فإن كان أقل قوة، أمره أن يشد على بطنه عمامة فإن ذلك مما يقوي الصوت، وإن كان الشخص متقارب لا يقدر على أن يفتح فاه، أو كانت عادته الشد على أسنانه عند النطق، طلب منه بأن يدخل في فمه قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع يبيتها في فمه حتى ينفرج فكاه. ومن هنا أخذ الغناء الأوبيرالي يشق طريقه وفي هذا إشارة مباشرة لمساهمة زرياب.

خاتمة:

إن تاريخ الأندلس السياسي والثقافي والفني، لا يمكن اختزاله في دراسة أو

اثنين. وذلك أن الحضارة الأندلسية مرت بأدوار عديدة خضعت فيها لمؤثرات حضارية منها ما يعود للحضارة العربية في المشرق ومنها ما يعود لمؤثرات محلية بسبب طبيعة البيئة التي قامت فيها، وقد تمتع أهل الأندلس بحسهم المرهف وتذوقهم الرفيع للشعر ، وحبهم للموسيقى التي حظيت بعناية كبيرة وانتشرت انتشارا واسعا في الأندلس طيلة الحكم الاسلامي، وتعددت مظاهر الحفاوة والتكريم والتقدير التي أحيط بها رجالها. فوجدنا على سبيل المثال الخليفة الحكم الأول يستقدم مغنيين ومغنيات من المشرق، وأن الخليفة عبد الرحمن الثاني يخرج بنفسه لاستقبال زرياب عند وصوله إلى قرطبة، ولم يفقد الموسيقيون مكانتهم الرفيعة في المجتمع حتى خلال فترات الانقسام والفتن التي كانت تمر بها البلاد أحيانا، وكانت ممارسة الموسيقى والغناء عادة شائعة بين عامة الناس، حيث إن الحاجة كانت ملحة دائما للإبداع الموسيقي من خلال ابتكار آلات موسيقية جديدة لتنويع الايقاعات الموسيقية في الغناء كالعود ذات الخمسة أوتار بدلا من أربعة، إضافة إلى اعتماد القانون والرباب والسرناي " آلة تركية" ويعود الفضل في هذا كله، إلى الحسن علي ابن نافع الملقب بزرياب دون أن ننسى المساهمة الفاعلة للجواري اللواتي حظين بمرتبة عالية من العلوم والمعرفة والأدب في رفد الشعر الأندلسي وموسيقاه بإبداعاتهن التي تمثلت في غناء العديد من المقطوعات الشعرية لشعراء كبار أو غناء مقطوعات شعرية كتبن أشعارها ووضعن ألحانها، وبهذا نكون قد أجبنا عن إشكالية الدراسة وتبينا الدور الفاعل الذي لعبته بعض الشخصيات في تطوير الحركة الفنية بالأندلس.

وتأسيسا على ما سبق، يمكن استخلاص بعض النتائج كما يلي:

- أثر الفن العربي في الفن الأندلسي من خلال الموسيقى والشعر.
- حضور شخصيات عربية مشرقية في المشهد الفني الأندلسي من خلال إسهاماتها الفاعلة في المجال الموسيقي.

التوصيات:

- الحاجة إلى ربط حبل الوصال بالماضي احتفاء وافتخارا بتاريخنا العربي الاسلامي المجيد بالجزيرة الخضراء.
- ضرورة مواصلة البحث عن كل ما له صلة بالموروث الحضاري الأندلسي لثراء مادته وغنى مواضيعه.
- إعادة الاعتبار لبعض الشخصيات التي طالها النسيان وذلك من خلال التعريف بها وبأدوارها في مختلف المجالات.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن الآبار، الحافظ أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي البلنسي (658-595هـ)، التكملة لكتاب الصلة، تحقيق: عبد السلام الهراس، دار الفكر، طبعة (1995م).
- ابن حزم الأندلسي (456-384هـ)، رسائله، تحقيق/ احسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية (1987م).
- ابن فضل الله شهاب الدين، العمري، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تحقيق: كامل سلمان الجبوري ومهدي نجم، دار الكتب العلمية بيروت طبعة (2010م).
- أحمد بن محمد المقري التلمساني شهاب الدين، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: احسان عباس، بيروت (1968م).
- الحميدي، أبي عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبد الله الأزدي، جذوة المقتبس في ذكر ولاد الأندلس، الدار المصرية للتأليف والترجمة، طبعة (1966م).
- رينهرتدوزي، المسلمون في الأندلس، ترجمة وتعليق: حسن الحبشي، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، طبعة (1995م).
- حسين يوسف دويدار، المجتمع الأندلسي في العصر الأموي، مطبعة الحسين الاسلامية، طبعة (1994م).
- كمال السيد أبو مصطفى، دراسات أندلسية في التاريخ والحضارة، مركز الاسكندرية للكتاب،
- طبعة (1997م).

د. إبراهيم الهلالي

المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ،

علم الانسان والتاريخ، الجزائر

"آيراد- ينّاير" بين الدراما الشعبية والأسطورة: احتفالية بني سنوس أنموذجا

Ayred- Ennayer between popular drama and a myth: The case of Beni Snouss celebration-

ملخص:

هدف الدراسة: لقد قمنا من خلال هذه الدراسة، بتحليل ظاهرة آيراد، وخصوصيتها الدرامية والوقوف على أبعادها وموضوعاتها وكذا علاقاتها الداخلية (أوجه التشابه والاختلاف في الاحتفالية بين قرى المنطقة)، حيث تقام التظاهرة احتفالا بموسم ينّاير الذي يضم عدة أبعاد، ففي المجال الزراعي تتعلق المناسبة بالحرث والبذر وغرس الأشجار، وعلى هذا الأساس ووفق هذه المفاهيم التي تتعلق بالزراعة يتم تقسيم الفصول في السنة البربرية

المنهجية: تحيي بعض العائلات السنوسية غرب الجزائر هذه المناسبة بعادات وطقوس خاصة توارثتها العائلات على مر العصور فالموسم كاحتفال قروي متجذر منذ القدم.

النتائج: خلال الاحتفال بموسم ينّاير تقام تظاهرة آيراد وهي فن درامي شعبي يجسد طقوسا فلاحية وقصصا تاريخية وأسطورية وكذا حكايات شعبية وأحداثه تقام في الليل، ويتلقاها سكان قرى منطقة بني سنوس، فالنتائج أجابت عنها التساؤلات التالية: كيف يتم الاحتفال بهذه العادة المتوارثة أب عن جد؟ وماهي الغايات المرجوة منه؟

الخلاصة: رغم الأهمية القصوى التي تحتلها الاحتفالية الآيرادية في الحياة السنوسية، فإنها تبقى ظاهرة فنية ارتجالية تفتقر إلى النص ولا تقوم على التدوين، مثلها مثل باقي الفنون الشعبية الأخرى، وما يتميّز به كرنفال "آيراد"، أنه يقام ليلا بمشاركة شباب يرتدون أقنعة الأسود، تخليدا للمعركة ويسير الشباب المتخفون في هيئة أسود مع فرقة فلكلورية.

كلمات مفتاحية: آيراد _ ينّاير _ الاحتفالية _ بني سنوس_ الدراما الشعبية.

ABSTRACT:

The objective of the study: Through this study, we analyzed the Ayred phenomenon, its dramatic specificity, its dimensions and topics, as well as its internal relations (similarities and differences in the celebration between the villages of the region), the event is held to celebrate the season of Yennayer, which includes several dimensions. In the agricultural field, the occasion relates to plowing, sowing and planting trees, and on this basis and according to these concepts related to cultivation, the seasons are divided in a barbarian year.

Methodology: Some Sanussi families in western Algeria celebrate this occasion with special customs and rituals that have inherited throughout the ages. The season as a rural celebration has been rooted since time immemorial. **Results**: During the celebration of the Yennayer season,

Ayred manifestation is held. It is a popular dramatic art that represents agricultural rituals, historical and mythological stories, as well as popular tales and its events that are held at night, and are received by the villagers of Beni Snous. The results answered the following questions: How is this inherited custom celebrated? What are the desired goals of it?

Summary: Despite the utmost importance that the ceremony of Ayrad occupies in Senoussi life, it remains an improvisational artistic phenomenon that lacks text and is not based on transcription, like other popular arts, and what characterizes a carnival of "Ayrad" is that it takes place at night with the participation of young people wearing lion masks. The young men disguised as lions march with a folkloric band.
Key words: Ayred- Ennayer- celebration- Beni Snouss- popular drama.

1/ المقدمة:

كان أمازيغ تلمسان عامة وبني سنوس خاصة، ولا يزالون امتداداً لقبيلة "زنّاتة" الّتي تفرّعت عنها "الشلحة" الّتي يتحدّثون بها، ومن ضمن العادات الّتي يعكفون على ممارستها كلّ سنة، نجد الاحتفالات المنوطة برأس السّنة الأمازيغيّة الّتي نذكر منها "أيراد"، ويعتبر احتفالا يقام بعد مرور 12 يوم من بدء السّنة الميلادية خصوصا في القرى الجبليّة البعيدة نوعا ما عن مظاهر التمدّن والمحتفظة بعادات "ينّاير" إنّما يتمّ الإعداد لدخول السّنة الجديدة.

البعد الثقافي الذي يحمله يناير ليس فقط الاحتفال بعاداته وتقاليده، الملخصة في التفاؤل بالسنة الجديدة إعداد مأكولات شعبية وإعادة تأثيث المنزل بقدر ما هو الحفاظ على الانتماء العرقي والاجتماعي والتفاخر من خلال العودة إلى التاريخ من حيث بدأ، وذلك من أجل استمراره ونقله إلى الأجيال، أي إسقاط الماضي على الحاضر، والممارسات التي يقومون بها كتظاهرة احتفالية، ماهي إلا تعبير عن مدى حب سكان المنطقة ذوو الأصول الأمازيغية لأرضهم ومدى تشبتهم بها حيث جعلوا هذا اليوم هو بداية تاريخهم وبداية السنة الفلاحية.

أما "آيراد" أشبه بمهرج شعبي يظهر في الاحتفال بلباس تنكري يميزه عن كل الناس في الغالب يلبس قناعاً، وتعرف الأقنعة بصورة عامة أنه كل ما يلبسه الأفراد ويغطون به وجههم وتفاصيلهم حتى لا يعرفهم الطرف الآخر؛ أما في مفهومه الإجرائي في ورقتنا البحثية، ونعني به الأقنعة الحيوانية التي يلبسها شباب القرية أثناء احتفالية آيراد، والتي تصنع من صوف وجلود مواشي القرية وتأخذ أشكالا مختلفة ومخيفة تثير الرعب لدى المتفرجين.

لم تحظ احتفالات آيراد بالتوثيق العلمي المتخصص بحسب علمي، إلا عند المستشرقين وبعض الدارسين وما سأذكره فيه بعض العناصر التي اعتمدت في أغلبها على ما احتفظت به ذاكرتي عن هذه الاحتفالات كما شاهدتها في طفولتي في قرية: "بني عشير دار عياد، بني زيداز، أولاد عربي، الخميس".

يعود ذلك إلى أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات من القرن الماضي، لأنها سوف تختفي منها بعد ذلك مثلما كانت قد اختفت من مناطق أخرى يبدو أنها عرفتها، بيد أنها لحسن الحظ ما تزال حيةً في بعض المناطق أو أن بعضها كان ما يزال يحتفل بها إلى وقت قريب.

إن دراسة احتفالية ينّاير عامة، وتظاهرة "آيراد" سوسيو ثقافيا، وتحليلها تحليلا دراميا، واكتشاف الخبايا والأساطير والموضوعات السائدة، المعبرة عن هموم وأفكار المجتمع؛ كانت هي الاخرى منطلقا ذاتيا لتجربة الحفر في الذاكرة الجمعية للمنطقة ومنجزاتها الفنية.

الاحتفال بميلاد السنة الأمازيغية يختلف بولاية تلمسان (غرب الجزائر) ونواحيها لمدى تلك الخصوصية التي تطبع هذه الاحتفالات، والتي غالبا ما تكون قرى منطقة بني سنوس الواقعة بالجنوب الغربي لعاصمة الولاية مسرحا لهذه الاحتفالات والتي تتميز بتظاهرة "آيراد".

لكن قبل الخوض في هذه الدراسة، يجب طرح التساؤلات التالية:

_ ما أصل بني سنوس؟

_ من هم أهلها الأصليون؟ وكيف استطاعت بعض القرى وسكانها الحفاظ على احتفاليات ينّاير عامة وتظاهرة آيراد بصفة خاصة؟

_ماذا تعكس لنا تلك الاحتفالات الدرامية، وهل وثقت احتفالية آيراد كأسطورة شعبية يحتفى بها؟

2/ الموقع الجغرافي، تاريخ منطقة بني سنوس:

1.2/ الموقع الجغرافي:

تقع منطقة بني سنوس على بعد 35 كلم من الجنوب الغربي لولاية تلمسان، 25 كلم من الشمال الغربي لمدينة سبدو تحتل مساحة 1171كم^2، وهي تشغل حوضا واسعا من أعالي وادي تافنة المحصور بين جبال عالية وتلاحم مع وادي الخميس الذي ينبع من جبال المشاميش الواقع على الحدود المغربية.

يحدها غربا بني بوسعيد، ومن الشمال منطقة بني هديل، ومن الشرق أولاد نهار ومن الجنوب جبال المشاميش على الحدود المغربية.[292]

2.2/ تاريخ منطقة بني سنوس: يعود أصلهم البربري إلى منابت وسينية زناتية، وبني سنوس قبيلة تقطن بجبل يسمى آسْنوس أو أسنوس،[293] وعلى هذا الأساس وقعت نسبة كل مقيم بهذه المنطقة إلى جبل اسنوس بحيث يكون اسم الواحد على الشكل التالي: سنوسي سنوساوي، ابن سنوس، ويكون الجمع على الصورة التالية: سنوسيون (سناوسة)، بنو سنوس (بني سنوس) سنوساويون (سنوساوة).

---

292 إبراهيم الهلالي، الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962, منطقة بني سنوس أنموذجا، (مخطوط) مذكرة ماجيستر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2010-2011، ص1.

293 عبد المالك بن عبد القادر بن علي، الفوائد الجبلية في تاريخ العائلة السنوسية الحاكمة بليبيا، ج1، دار الجزائر، دمشق، (دت)، ص 07.

ينتمي سكان منطقة بني سنوس إلى البربر، واصلهم يعود كما قلنا آنفا إلى قبيلة زناته الكبرى، التي استوطنت في عصر الممالك البربرية إقليم تلمسان كله تقريبا فاختلفت الآراء وتضارب أراء المؤرخين رغم اتفاقهم حول القبيلة الأم التي ينتمي إليها السنوسيين و حول القبيلة الفرعية التي انحدر منها هؤلاء يرى البعض أن سكان بني سنوس ينحدرون من قبيلة بني حبيب، معللين ذلك بوجود آثار إقامتهم في المنطقة ويحفظ ذكراهم من طرف الأساطير.[294]

لما كانت هذه القبيلة قد استوطنت بني سنوس في القرن الثامن الميلادي وكانت قبيلة بن يفرن التي يذكرها النسابة باسم بني يفري بني صلتين، قد استوطنت المنطقة قبلهم فيرى البعض الآخر أن سكان منطقة بني سنوس ينتمون إلى هذه الأخيرة. فقد كان بنو يفرن في عهد الفتح الإسلامي، منتشرين في افريقية، والمغرب الأوسط، ثم انتشروا في الناحية الغربية لبلاد المغرب.[295]

ويشكك ألفرد بل في هذا النسب قائلا " أن يكون هؤلاء البربر الذين يسكنون اليوم وادي تافنة والخميس من قبيلة بني حبيب... فإنك ذلك مالا نستطيع الجزم". مرجحا ما ذكره ابن خلدون عن بني سنوس، إحدى بطون كوميه، ولهم ولاء في بني كمي (الجماعة التي ينتسب إليها عبد المؤمن بن علي المؤسس الحقيقي لدولة الموحدين).[296]

إن هذا النسب إلى القبائل المختلفة في مراحل تاريخية مختلفة، لا يستبعد احتمال أن تكون هذه القبائل بعضها بطن من بعض، فينسب بني يفرن ليصلتين،

---

294 محمد حمداوي، البنيات الأسرية ومتطلباتها الوظيفية في منطقة بني سنوس، في النصف الأول من القرن العشرين(قرى العزايل نموذجا)، (مخطوط)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2005 ص 130.

295 محمد حمداوي، المرجع السابق، ص 130.

296 ألفرد بل، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن 20، تقديم وتعريب: محمد حمداوي وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001، ص51.

وكوميه لبني يفرن وبني حبيب لكوميه، وبني سنوس لبني حبيب، بهذا القدر من القرابة أو ذاك، ومهما يكن من أمر فإن الذي لا جدال فيه هو أن سكان بني سنوس يرجعون في نسبهم العام إلى قبيلة زناتة وهو ما لا يكنفه اختلاف النسابة والمؤرخين.[297]

والدليل على أن بعض سكان بني سنوس كانت مدينة فيقيق أصلا لهم، هو احتواء لهجة بني سنوس البربرية على كلمات خاصة بسكان فيقيق، من جهة ومن جهة أخرى، وجود بعض الأعراف القديمة التي لا توجد على امتداد التل إلا لدى سكان بني سنوس، وقد أمكنت ملاحظتها في فيقيق أيضا.[298]

3/ الاحتفال بيناير:

تأخذ كلمة ينّاير (الناير) قسمين: يَنْ وأَيُونْ، وتعني شهرا من أشهر السنة البربرية الأمازيغية، والذي يعتبر مباركا لكثرة الغطاء الطبيعي فيه، وهو الشهر الأول من السنة الأمازيغية، ويشير إلى اسم اليوم الأول الموافق لـ 12 جانفي من السنة الغريغورية.

تحتفل بني سنوس بثلاثة مواعد لإحياء ثلاث غرر لسنوات جديدة: فالاحتفال بالسنة الهجرية في أول محرم(التقويم الهجري)، والاحتفال بالسنة الميلادية الذي يوافق 01 جانفي (التقويم الغريغوري)، ثم الاحتفال بغرة السنة البربرية(الناير) في 12 جانفي (التقويم البربري).[299] ، سنة: 2020 ميلادية، توافق سنة 1441 هجرية، وتوافق 2971 بربرية، إن التقويم الأمازيغي تقويم مبني على التقويم الشمسي، عكس التقويم العربي المبني على التاريخ القمري، ويمتد التقويم البربري

297 ألفرد بل، المرجع السابق، ص: 51/50.

298 البنيات الأسرية ومتطلباتها الوظيفية في منطقة بني سنوس، المرجع السابق، ص 134.

299 عبد الكريم بن عيسى، الملامح المسرحية في احتفالية آيراد بمنطقة بني سنوس،(مخطوط) رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان،2003/2002، ص45.

على مدى اثني عشر شهرا مجزأة إلى فترات تختلف حسب الظروف المناخية، وكذا الغطاء النباتي الطبيعي الذي يكسو الأرض.[300]

الناير هو عمود السنة أو بابها وهو اليوم الذي يرمز إلى الفصل بين مرحلتين:

مرحلة الليالي السوداء (اللّيَالِي الكُوحَلْ) وهي مرحلة الصّقيع والجمود والجوع، ومرحلة الليالي البيضاء (اللّيَالِي البُويَض) وهي مرحلة الجو المعتدل والجميل، ومن الأقوال المأثورة في الناير:

إِذَا جَـــاكْ النَّـايَـــرْ ارْمِي لَفْتَكْ مَعَ الحْدَايَرْ*

وقولهم كذلك:

فالنايرْ اقلعْ اللّفتْ واغْرسْ البحايرْ**

أما بالنسبة لاحتفالات الناير في بني سنوس، يلعب الناير الذي هو أول شهر من السنة اليوليو سية (14 جانفي/ 13 فيفري من السنة الغريغورية) دورا كبيرا لدى سكان بني سنوس، ففي نفس الوقت يحدد رأس السنة البدايتين: بداية النصف الثاني للشتاء (حسب التقويم الزراعي) وبداية المرحلة الثانية لليالي السود.[301]

الاحتفال بالناير حسب ادموند ديستان، بدئ في العصور الوثنية قبل الميلاد، بعد اختلاط البرابرة بالفينيقيين في العهد القرطاجي وكانت ديانتهم الوثنية، ثم انقلبوا في العصر الروماني إلى الديانة النصرانية ودخلوا الاسلام بعد الفتوحات، لكن رغم ذلك علقت في ذاكرتهم عادات ألفوا معاقرتها، لأنها ارتبطت بموروثهم

300 عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، ص 46.

* الحدايرـ: المنحدرات، ارشاد فلاحي، ينصح الفلاح بجني اللفت قبل الليالي البيضاء لأنها تفسد المنتوج.

** في شهر يناير أحفر اللفت وأزرع الأرض بالخضر الموجهة للاستهلاك في الصيف والخريف.

301 Edmond D'Estaing, Etudes sur le dialecte berbère des Beni snous, paris, Lerous (sd).

التاريخي كالاحتفال بحلول السنة البربرية الجديدة.[302]

عرف مصطلح يناير عدة تسميات تختلف في الشكل إلا أن مضمون المعنى واحد، حيث نجد يناير، ينار أو إينار وهي لهجات مختلفة حسب اختلاف أعراش المجتمع التلمساني فمفهوم يناير مكون من كلمتين: ين وهو رقم واحد في الأرقام الأمازيغية، وبار أو يور ويعني شهر، أي أول شهر في التقويم الأمازيغي وكذلك أول شهر في السنة الفلاحية الأمازيغية عامة، والتلمساني خاصة، فليلة يناير تصادف يوم: 12جانفي في التقويم الميلادي، هنا يختلف بالمجتمع التلمساني وأحوازه، فمنهم من يحتفل في الثالث عشر جانفي، ومنهم من يحتفل في الرابع عشر من نفس الشهر، وقد اتفق المؤرخون أن بداية السنة الأمازيغية هو 950 قبل الميلاد، وهو تقويم أمازيغي زراعي ويعرف أيضا بالتقويم الفلاحي من أجل تنظيم الأعمال الزراعية الموسمية.

4/ آيراد يناير بين الرمزية والأسطورة:

الأسطورة لغويا :

ورد في لسان العرب لابن منظور في جزئه التاسع في مادة سطر، أنها مشتقة من الجذر اللغوي (س_ ط_ ر)، وقد جاء فيه: سطر: السَّطْرُ والسَّطْر: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوهما والجمع من كل ذلك أَسْطُر وأَسْطَار وأَسَاطِير. عن اللحياني وسطور، ويقال هي سطراً وغرس سطرا. والسطر الخط والكتابة وهو في الأصل مصدر. الليث: يقال سطر من كتاب وسطر من شجر معزولين ونحو ذلك.[303]

302 Edmond D'Estaing, l'ennayer chez les Beni snous , la revue africaine , T491, 1er trimestre, 1905, p: 51- 70.

303 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج7، 2000 ص 182.

إن عيد يناير هو أول شهر من التقويم الزراعي الشمسي، يقوم فيه الناس بتناول بَرْكُوكَسْ النار على لحم قرابين الديوك والأرانب، كما يقول المستشرق الفرنسي أدموند ديستان أن الفينيقيين هم من لقنوا البربر أصول الزراعة والاعتناء بشجرة الزيتون (التي كانت موجودة كشجرة وحشية)، وكيفية استخراج الزيت منها، كما علموهم زراعة التينة، والكرمة، والرمانة وفن زراعة الأشجار المثمرة عموما، كذلك أخذ السنوسيين عنهم الصناعات القابلة للتصدير كالصناعات الفخارية، وصناعة المعادن والنسيج والمجوهرات.[304]

إن البربر يكسرون الرمان على مقبض المحراث، أو يدفنوها في أول خط للحرث، تفاؤلا بان سنابل الحبة المبذرة ستأتي كثيرة بعدد حبات الرمان، كما تكتحل النساء عيونهن بالكحل ففي حين تعد ربات البيوت ما يعرف بالشرشم، وهو قمح مطبوخ ويأكلونه حتى تأتي السنة بمحصول قمح جيد، مع الإشارة أن الشرشم يتم إنضاجه وهن يتغنين بالبيتين:

كُلْ الشَّرْشَمْ لَا تَخْشَم رَبِي عَالَمْ مَا دَسِينَا شِيء

قُمْ تْسَلَفْ لَا تَتْهَوَرْ قَاعْ الحَلَة مَا فِيهَا شِيد.

كما تمتد الاحتفالية إلى تشكيل الفتيان من طلبة الكتاتيب والمساجد لحلقات شبيهة بالكورس الإغريقي وهم يرددون:

هَاذْ الدَار دَارْ الله والطَّلْبَة عَبِيدْ الله عَمْرُوهَا وثَمْرُوهَا أبْجَاهَك يَا رَسُولْ الله[305]

لا يقتصر الاحتفال على هذا فقط بل يتجاوز ذلك إلى إقامة مهرجانات وطقوس متنوعة، فلكل منطقة طقوس تقوم بها من اجل إحياء هذا التراث العريق، وعلى

304 محمد حمداوي، البنيات الأسرية ومتطلباتها الوظيفية في منطقة بني سنوس، المرجع السابق، ص 133.

305 عبد الكريم بن عيسى، آليات الحركة المرسومة في ظاهرة آيراد المسرحية، (مخطوط) أطروحة دكتوراه، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2011/2010، ص 57.

سبيل المثال الطقوس والاحتفاليات التي يقوم بها أمازيغ بني سنوس بولاية تلمسان غرب الجزائر.

يناير هو تقويم بربري زراعي ويعرف أيضا بالتقويم الفلاحي من أجل تنظيم الأعمال الزراعية الموسمية، والبعض الآخر يرى أن هناك امتداد تاريخي وثقافي لهذه التظاهرة، وهناك من يعتبرها أسطورة، وتعود حكايتها إلى يوم انتصار الملك الأمازيغي شيشناق على الملك رمسيس الثالث من أسرة الفراعنة عام 950 قبل الميلاد.[306]

عندما عزم الملك رمسيس على احتلال شمال إفريقيا، وحسب اعتقاد الأمازيغ أن المعركة دارت رحاها في منطقة بني سنوس، بأحد المرتفعات الجبلية (جبل فرعون) بين قريتي: بني زداز وبني عشير، حيث تحتفل جميع قرى المنطقة وتقيم سنويا كرنفال(آيراد) في الفترة الممتدة من الثالث عشر يناير من كل سنة وتعني كلمة آيراد، الأسد ربما مقارنة قوة ملكهم شيشناق وسلطانه بسلطان الغابة الأسد.[307]

شيشناق: شاشانق زعيم لقبيلة ماشواش (ليبية) تسللت إلى مصر واستقرت في تل بسطة (بوبساطة) بشرق الدلتا زوج ابنه اوسركون من ابنة بسوسنس الثاني آخر ملوك الأسرة الحادية والعشرين، لما توفي هذا الأخير تمكن شاشانق من الاستيلاء على العرش سلميا مؤسساً بذلك الأسرة الثانية والعشرين، ثم عين ابنه أبوبوت كاهنا أكبر للإله أمون في طيبة، فغدت مصر كلها تحت حكمه، قاد حملة

306 شهرزاد ميموني، طيبي غماري، البعد السوسيو–تاريخي في مسالة الهوية الثقافية الأمازيغية: الموروث الثقافي يناير رأس السنة الأمازيغية الجديدة في الأوراس أنموذجا، مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية، مجلد 9عدد1، جامعة معسكر جوان2018، ص 52. أنظر: عبد العليم كمال مصطفى، دراسات في تاريخ ليبيا القديم، المطبعة الأهلية بنغازي، ليبيا، 1996، ص 57.

307 أمينة ابن باجي، منطوق بني سنوس الأمازيغي، (مخطوط)، مذكرة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2009/2008.

عسكرية في فلسطين ونجح في اخضاع مملكتي اسرائيل ويهوذا، وكان هدفه تأكيد نفوذ مصر السياسي والتجاري وليس التوسع العسكري، شيد مدخلا لمعبد الكرنك غربي الصرح الثاني، يعرف باسم بوابة بوبساطة وسجل على واجهتها الجنوبية أنباء حملته في فلسطين.[308]

إن التقويم الأمازيغي هو التقويم الزراعي الذي يستعمل في دول شمال إفريقيا، وتم ابتكاره أيضا على تمكن الأمازيغ من علم الفلك وغيرها من العلوم، هناك دراسات تعتبر أن التقويم الأمازيغي الحالي من بقايا التواجد الروماني في شمال إفريقيا، أي أن الأشكال المتبقية للتقويم الجولياني الروماني الذي استعمل في اوروبا، قبل اعتماد التقويم الغريغوري (الميلادي)، لذلك نجد أن الامتداد الثقافي والاجتماعي لمفهوم يناير أن الاحتفال برأس السنة الأمازيغية الذي يتزامن مع12 أو13 أو14 من يناير الميلادي، يمثل احتفاء بالأرض واحتفالا بالذاكرة وبالإنسان، باعتبارها مكونات أساسية للهوية الثقافية والوطنية في كل أبعادها المتعددة من غير إقصاء.[309]

جمع العارفون بتاريخ منطقة المغرب أن الاحتفال بموسم ينّاير ضم عدة أبعاد، ففي المجال الزراعي تتعلق المناسبة بالحرث والبذر وغرس الأشجار، وعلى هذا الأساس ووفق هذه المفاهيم التي تتعلق بالزراعة، تتم تقسيم الفصول في السنة البربرية وتحيي بعض العائلات السنوسية هذه المناسبة بعادات وطقوس خاصة، توارثتها العائلات على مر العصور فالموسم كاحتفال قروي وحضري غارق في القدم وهو كما تدل على ذلك تسميته ترتبط بدورة زمنية تدل على

308 سمير أديب، موسوعة الحضارة المصرية القديمة، العربي للنشر والتوزيع، مصر ، ط1، 2000، ص 536.
309 شهرزاد ميموني، طيبي غماري، المرجع السابق، ص 53.

موسم الحصاد أو موسم الحرث.[310]

تعد الاحتفالات بيناير من الأعياد التي احتفل بها سكان بلاد المغرب الأوسط في العصر الوسيط، وجرى الاحتفال به وفقا للعرف وتعود الناس عليه في كل سنة شمسية ويدعونه ب رأس العام، يقع هذا الموسم في اليوم الثاني عشر والثالث عشر من شهر جانفي.

يسمى اليوم الأول نفقة الكرموس أي التين، و اليوم الثاني يوم نفقة اللحم ففي اليوم الأول تعجن الأمهات لأولادهن قرصا من الخبز، وتثبت فوق كل قرصة بيضة تشبكها بالعجين حتى لا تسقط، بالإضافة إلى إعداد مأكولات أخرى تخصص لهذا اليوم مثل الفطائر والإسفنج و يشتري الآباء من السوق الثمار اليابسة من الكرموس والتمر والجوز واللوز **(شكل 1)**، وفي اليوم التالي تعد أطباق من اللحم.[311]

كما جرت العادة مع اقتراب هذه المناسبة تبدأ ربات البيوت بالتحضير لها مسبقا، عن طريق اقتناء بعض الحاجيات كالدقيق والسميد لصنع بعض المعجنات، وتقوم بعض العائلات بوضع الطفل الصغير في قصعة أو طبق ثم تصُبُ عليه مختلف أنواع الحلوى على رأسه لتتم توزيعها بعد ذلك على الحاضرين من ضيوف أو أفراد العائلة كفأل خير عليه بحلول سنة جديدة حلوة ملئها الخير والبركة.[312]

---

310 عبد الرحيم العطري، بركة الأولياء – بحث في المقدس الضرائحي–، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2014 ص 146 .

311 محمد بن رمضان شاوش، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ج2 ص 52.

312 المرجع نفسه، ج2 ص 53.

إذا كانت الطقوس الطبيعية والزراعية قد فقدت الشيء الكثير من أشكالها الأصلية، بفعل عملية الحداثة فإنها لم تنقرض وحافظت على استمرارها في الوجود.

يسعى الباحث إلى الكشف عن الخصوصية الاحتفالية، وهذا ضمن مجالين المدينة والقرية، بدءا بالمجال الحضري بما يحويه من فئات مختلفة وإمكانات كبيرة للاحتفال عكس القرية، بسبب اتساع عمران الدولة والتفنن فيه، إذ له علاقة بمدى الترف الذي يعيشه أفرادها، وتكون فائدتها من أعظم فوائد الأعمال في المدينة، مثل معلم الغناء والرقص وقرع الطبول على التوقيع.[313]، فلاتساع العمران بالمدن والحواضر علاقة وطيدة بإقامة الاحتفالات والتفنن فيها، وبالتالي اتصافها بعادات معينة عكس القرى، ومنه فمجتمع مدينة تلمسان وباقي حواضر المغرب الأوسط يتألف من السكان الأصليين وهم الأمازيغ وممن نزل بها من العرب الفاتحين، ومن استقر بها من القادمين إليها بعد كل فتح من الفتوحات التي قامت بها الدول التي توالت على هذا القطر.[314]

5/ الدراما الشعبية في احتفالية آيراد: الدراما: إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة " دراما" على أساس انها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث.[315]

313 ابن خلدون، المقدمة، منشورات دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص255.

314 محمود بوعياد، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر ميلادي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 39.

315 عادل النادي، مدخل الى كتابة الدراما، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1987، ص 09.

تتألف الدراما من شقين، يتمثل أولهما في عمل المؤلف المسرحي والآخر في عملية التجسيد، وعلى هذا المنوال جاء تعريف إدوارد جوردن كريج لدراما:" إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص، وليس هو المنظر ولا الرقص ولكنه يتكون من كل هذه العناصر، التي تؤلف هذه الأشياء من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمة والكلمات التي تعد جسم المسرحية، والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر الرقص.[316]

يرتكز الموروث الآيرادي السنوسي على ما حفظته لنا ذاكرة الحفظة، ثم دونته أقلام بعض الباحثين من ثروة شعرية ونصوص ودراسات تاريخية وأثرية وعناصر من الثقافة الشعبية من حكايات وأخبار وقصص، والواقع إن الحصيلة الرئيسية للآيرادية في موروثها اقتصرت على القول، وعلى ما قد يؤدي إليه هذا القول من نشاطات فنية تابعة ومكملة، كاحتفاليات آيراد لقرى: بني زيداز وبني عشير والخميس والشاخ بقرى العزايل، التي تؤدى ممارسة ورقصا بتعبيرات فنية.[317]

آيراد: آيراد هي كلمة بربرية ويطلق عليها عدة تسميات، فنجد آيراد آمقران باللغة الأمازيغية والتي تعني في اللغة العربية الأسد أما في التداول الشعبي للمنطقة تعني السبع، كما تعد هذه الشخصية السلطة الحامية والحاكمة في المخيال الشعبي للمنطقة، وهو أشبه بمهرج شعبي يظهر في الاحتفال بلباس تتكري يميزه عن كل الناس في الغالب يلبس قناعاً، وتعرف الأقنعة بصورة عامة أنه كل ما يلبسه الأفراد ويغطون به وجههم وتفاصيلهم حتى لا يعرفهم الطرف الآخر[318] **(شكل 2)**.

316 جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: ديني خشبة، مصر: مكتبة الآداب، ط2، 1960، 166.

317 عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، ص: 48. أنظر: إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: ديني خشبة مكتبة الآداب، ط2، مصر، 1960، ص 166.

318 عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، ص 70.

وصف أوغست موليراس حدث كرنفال منطقة الجبل (بني سنوس _ تلمسان) بأنه فعاليتان: جولة البحث، التي يطلق عليها المؤلف اسم "الاستجداء"، وسلسلة من المشاهد التي يؤديها أمام المنازل مجموعة من الممثلين جميعهم من المسلمين الذكور، الذين يتنكرون بمختلف الشخصيات التراثية، ويستمر كلا الحدثين ليشكلا حدثاً كاملا بدلا من عمليتين منفصلتين ويقوم سكان القرية وهم الجمهور أيضا باللحاق بهم، لدرجة أنهم يندمجون في الدور أحيانا، فيرجموا إحدى الشخصيات أو أكثر بما تقع عليهم أيديهم وتأخذ هذه الشخصيات المقنعة كل ما يعطى لها، وتمثل مشاهدها أمام كل منزل.[319]

يظهر آيراد متقدما الجمع (عندما يكون قادماً من خارج القرية) أو على رأس المستقبلين (عندما يكون من القرية المستضيفة)، وخلال ذلك يرقص آيراد ومن حوله الأطفال يركضون وهم يضحكون بينما يطاردهم ملوحاً "بحبل اللبؤة" في يده لإخافتهم وأحياناً يضربهم به، إن هم أخلوا بالنظام ويسري ذلك على الكبار دون أن يعترض أحد، فالجميع يضحكون وهم يتلقون الضرب من " آيراد" صاحب السلطة المطلقة: يعاقب المخالفين ويجبر الجميع على الرقص والمشاركة **(شكل3)**.

إن الظاهرة الآيرادية هي نمط احتفالي شعبي، تعتمد على الحركة المرسومة في العمل الأدائي، فهي مادة ثرية المعطيات المتعلقة بالعادات والتقاليد والثقافة والتاريخ وعلاقتهم بالطبيعة، لا يمكن أن تكون قد ظهرت هذه الظاهرة مرة واحدة، وإنما هي بالضرورة نتاج مراحل سابقة حتى وصلت إلى هذه الصورة، عن طريق إحياء الناير الذي هو بدوره يحتضن الاحتفال حيث يكون المجتمع مع تحضيرات هذه الأيام سواء من ناحية الإعداد للمأكولات الشعبية، والتي هي عنصر أساسي

319 عبد الكريم بن عيسى، آليات الحركة المرسومة في ظاهرة آيراد المسرحية، المرجع السابق، ص: 56 أنظر :
Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain op. cit, p p : 232-247

في الاحتفال، أو تهيئة الشباب للاحتفال بمسرحية آيراد، "فالناير يحتضن احتفالية آيراد، ويستقبل بالجديد والحلو والطيب والعناصر الزوجية، والعدد الزوجي هنا يدل على الخصوبة مع استحضار أو حضور كل العناصر الغائبة.[320]

يرتبط الفلكلور السنوسي بطقوس ذات فعل جماعي يمكن توظيفها بشكل درامي مؤسس في مؤديات تمثيلية تصويرية سمعية وبصرية جمالية، تعتبر قرى بني عشير والخميس أشهر مكان لاحتفالات الكرنفال والتخفي وراء الأقنعة خاصة بعد اكتشاف مزاياه السياحية وموارده المالية، فالناس يحبون الاحتفالات العامة في الشوارع والسياح يتمتعون بالفضول لرؤية أهل البلد وهم يحتفلون ويتمازحون ويبتهجون لرؤية الاستعراضات الآيرادية.[321] **(شكل 4)**.

يتميز كرنفال آيراد بارتداء مختلف أنواع الأقنعة والتخفي بها، لعلاقتها بعادة تلطيخ الوجه باللون الأسود في طقوس السحر البدائية، لكن القناع في بني سنوس فقد مع مرور الزمن جزءا من طابعه الأصلي وصار أداة تنكر في الأشكال التعبيرية الشعبية فتحول دوره إلى نوع من المحاكاة التهكمية واستعمله البعض لإخفاء شخصيته.[322]

ففي كل مساء وطيلة أسبوع كامل وبعد صلاة العشاء ترى فوجا مؤلفا من خمسة عشر شابا، مختلفة أعمارهم يتنكرون في هيئات تمثل حيوانات من أسد ولبؤة وأشبال، فيمثل أكبرهم سنا الأسد وهو الذي يتولى قيادة المجموعة فيتنكرون بما يرتدونه من ألبسة بالية وأغلبها جلود الكباش أو الماعز ملتحين لحية مصطنعة طويلة بيضاء للناظرين، وحول رقابهم سبحة طويلة من أصداف الحلزون الجوفاء

320 عز الدين ترباش، الأداءات الاحتفالية للأمازيغ الجزائريين، جامعة الجلفة، المجلة الجزائرية Revista Argelina اسبانيا العدد:6، 2018، ص: 81.

321 عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، ص 48.

322 المرجع نفسه، نفس الصفحة.

تحدث حسيسا متميزا إذا ما تحركوا، أو رقصوا أو غنوا أمام كل منزل **(شكل 5)**، تحت أضواء مشاعل عظيمة من البوص (وهي قصبة تنبث وسط نبتة معروفة في الناحية تسمى الدّيس)، وأينما حلوا فأطفال القرية يلتفون حولهم وهم يرددون على أهازيجهم بأهازيج أخرى[323] :

رانا جيناكم حلو بيبانكم ايراد ايراد

شب لا لاك شب لا لاك عطيني تشيشة بن يديك

راحْ نا جيناكمْ حُلو بيبَانكم يا لقمْرة لالة في غيامك وليْ

وبعد كل مشهد يتبرع عليهم السكان بهدايا من الحلوى والجوز واللوز والتين الجاف والتريد، الذي يعد خصيصا لمناسبة "الناير".[324]

يتزامن مع تنظيم هذا الاحتفال تنظيم السوق الأسبوعية، والتي تباع بها مختلف الأنواع من الفواكه الجافة والتي ذكرناها آنفا، وتملأ هذه الفواكه في أكياس تعرف عند السكان المحليين بالمزود (زوادة).[325]

وتقوم ربات البيوت بتحضير عدة مأكولات شعبية للمناسبة: الثريد والمسمن وخرينقو، ويتم بالمناسبة تحضير الشرشم وهو قمح مهشم، وكذلك الكسكس والبركوكس، ويشترط في تحضير هذه الأطباق أن تطهى على نار الحطب وفي أواني من الطين.[326]

تكون بيوت أهل بني سنوس طيلة ثلاثة أيام أبوابا مفتوحة للضيافة والاطلاع على تقاليد المنطقة، حيث تعرض النسوة خلال هذه الفترة مصنوعاتهن وحرفهن

323 محمد لمقامي، رجال الخفاء، (مذكرات ضابط في وزارة التسليح والاتصالات العامة) ترجمة: علي الربيب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2005، ص 12/11.

324 محمد لمقامي، المرجع نفسه، ص 12.

325 عبد الكريم بن عيسى، المرجع السابق، ص 47.

326 أمينة ابن باجي، المرجع السابق، ص 50.

التقليدية كصناعة الحصير والزرابي.

وقبائل بني سنوس تعطي للاحتفال بآيراد أهمية بالغة، تصل إلى حد تهميش كل من لا يحتفل بهذه الشعيرة التقليدية ويعطيها حقها، حيث أن هذا الاحتفال يعد أحد مقومات قبائل بني سنوس.[327]

1.5/ احتفال"آيراد" في قريتي بني زيداز وبني عشير:

أما ما يحدث لدى بربري بني زيداز وبني عشير (من احتفالات) شيء أكثر غرابة، ففي ليلة رأس السنة عند منتصف الليل، يبدأ بالحركة من أعلى الجبل إلى أسفله، عدد هائل من النقط الضوئية **(شكل 6)**، إنه تطواف حقيقي بالمشاعل: يذهب أفراد القرية، والمشعل في اليد ليقدموا تمنياتهم بعيد سعيد للقدامى (قدماء الجماعة) الذين يستقبلونهم عند مدخل القرية يتمنى الشيوخ لكل شاب مجيئا سعيدا، ويأخذ أحدهم المشعل من يد الزائر ويمرر اللهب تحت لحيته وفوق جلبابه(جلابيته) وبعد هذا الطقس (الذي يرى فيه البعض طقس تطهير)، يعبر الموكب دروب القرية الضيقة ثم تتفرق (عناصره).[328]

في الغد يقع صراع غريب: يتراشق (أفراد القرية) بالبصل البري (بصلة الذيب)، ويدافع كل متصارع (كما في الصراعات الجادة) بكل ما أوتي من قوة، وليس بعيدا (عن الاحتمال) أن يخرج هذا المشارك أو ذاك من الصراع مشجوج الوجنة أو راعف الأنف.

مع بداية المساء يبدأ موكب آيراد، هناك رجال يرتدون جلود الحيوانات ويمثلون من بين عناصر الموكب "الأسد وهو يزأر مع لبؤته"، والثور والبقرة" و"الكبش والنعجة" إلخ، إن هذا الكرنفال الموضوع هو الآخر تحت حماية "الملك والملكة"،

327 أمينة ابن باجي، المرجع السابق، ص 50.

328 محمد حمداوي، المرجع السابق، ص 67/66.

ينتهي بمأدبة كبيرة، متبوعة بابتهالات ودعاء بسقوط المطر، وبوفرة الخير أثناء جني المحصول والبركات الإلهية.[329] من بين الأدعية الآيرادية:

- دعاء عام الخير
- دعاء الرحمات
- دعاء الشفاء
- دعاء عودة الغريب.

وهذا التمثيل لحيوانات مختلفة، حيث يجمع في كل مرة بين عنصري الذكر والأنثى للفصائل، ألا يتضمن في حد ذاته رمز الخصوبة التي يرجوها أفراد القرية للعام الجديد؟ ينبغي الإشارة إلى أن الملك والملكة مسنان، شخصان مقنعان على أساس أنهما كذلك.[330]

2.5/ احتفالات آيراد بالخميس:

يستمر التطواف البهيج، وتصدح هكذا من غروب الشمس إلى وقت متأخر من الليل، تلك الموجة البشرية العظيمة تتقدم في سراب نحو وسط القرية وتستمر لعبور عتبة أبواب المنازل التي لايزال أصحابها مستيقظين لاستقبال والترحيب بآيراد المنازل تنتظر بشغف وصول "القافلة المقنعة" التي تدخل الفرحة للمنازل بالغناء والرقص وإقامة طقوس الحفل، بمجرد أن يسمعوا الأغاني المعلنة عن قدوم المقنعين:

حَلُوا بِيبَانْكُمْ رَانَا جِينَاكُم حَلُوا بِيبَانْكُمْ
أتفاحَة اللِي في الجبَلْ العَالِي
أخُوتي وبْني عَمِّي دُهالي

329 محمد حمداوي، المرجع السابق، ص 67.

330 Edmond D'Estaing, l'ennayer chez les Beni snous , la revue africaine , T491, 1er trimestre, 1905, p57 :.

راحْ نا جيناكمْ حُلو بيبَانكم

يَا لقمْرة لَالَة فِي غْيَامَك وَليْ

المقنعين يتراوح عددهم عموما بين 5 و7 أعضاء يرقصون بجنون في منتصف أفنية المنازل، وتحت إيقاع طبل الفنانين المرافقين، والحشد الذي يحفظ نشيده الطقسي، قائلين:

آلَعَابْ الدَّارَه حَبُوا الجْدِيدْ آلعَاب الدَّارَه حَبُوا الجْدِيد[331]

خلسة، شخصية اللبؤة المقنعة في هيئة امرأة من حيث الصدر والأعضاء، تسقط على الأرض أين يُشاهد الصمت التام من قبل الحشد، هذه النظرة الأخيرة هي بكل بساطة لمشهد دون إمكانية النطق بكلمة، في هذه اللحظة بالذات الأسد يتوقف عن الرقص ويصبح ثائر، غطرسته المهيمنة تؤدي إلى أخذ عصاه الطويلة المنحوتة جيدا، يبدأ بالمواء كأنه غول يتظاهر كأنه يضرب المساعدين الذين يشكلون دائرة، إنه يتحرك ويحاول ترك مساحة أكبر في فناء المنزل **(شكل 7)**. فجأة تستيقظ اللبؤة من كابوسها وتبدأ في الرقص على الفور، بالتالي تتعالى الهتافات المداويات التي تكسر سكون الليل:

شَابْ لَا لَاكْ رَابْ لَا لَاكْ / شَابْ لَا لَاكْ رَابْ لَا لَاكْ

بمعنى:

بالبطيء مع سيدتك، توقف مع سيدتك

امشي مع سيدتك، (را) هي سيدتك[332]

في هذه اللحظة بالذات، الاطفال يبدون خائفين جدا يتعلقون بملابس أمهاتهم وجداتهم من كثرة رعبهم من المقنعين، ربّة المنزل تدخل فورا ودون انتظار إلى

331 محمد سريج، تفاصيل كرنفال آيراد ببني سنوس، محاضرة حول الناير، متحف الفنون والتاريخ، تلمسان، 12 جانفي 2015.

332 المرجع نفسه.

الغرفة لإعداد الطعام لفرقة التمثيل، مع الأطباق المختلفة التي اعدت لهذه المناسبة.[333]

الموسم الزماني الذي تقام فيه الاحتفالية واقتصاره على الناير، هي الفكرة التي أوحت لبعض الدارسين بولادة الآيرادية في حضن الدين والطقس، وأن آيراد كشكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية يقتضي كذلك التقمص لتجسيد الشخصيات والمواقف، وكان الجمهور يتسلى في تلك الأوقات بفن آيراد وعروضه الشيقة في قرى بني سنوس خاصة بني عشير والخميس والعزايل، و قراها وأسواقها وتبث فيه روح الانتماء إلى العرض والشعور بإنه في خلوة مع ما يقدم وينجز، وعليه احتفظ آيراد بجوهره المرتبط بالعادة والاحتفال واشكال تعبيره من طقوس وأساطير.[334]

ومع ذلك لا يمكننا اعتبار آيراد مسرحاً متكاملاً إذ تغيب العناصر الأساسية للمسرح مثل: النص، الحبكة والصراع البداية والخاتمة، فليس لدينا نص هنا بقدر ما لدينا أداء ارتجالي لشخصية واحدة ثابتة، وقد تتعدد في بعض المناطق حين تحضر شخصيتا اللبؤة و الشبل إلى آيراد، ولكنها كلها تبقى شخصيات نمطية تؤدي أدوار شبه ثابتة، حيث لا وجود للحبكة، ولا ترابط في الأحداث، ولا بداية أو نهاية درامية، بقدر ما نحن أمام احتفال كبير تتخلله فقرات استعراضية، قد يتضمن بعض اللمسات الدرامية مثل: ولادة اللبوة شبلا، وهو دلالة القوة والخصوبة وتجدد الحياة.

333 ادموند ديستان، بن حاجي سراج، المرجع السابق، ص 65.

334 عبد الكريم بن عيسى، آليات الحركة المرسومة في ظاهرة آيراد المسرحية، المرجع السابق، ص: 60.

6/ الخاتمة:

ختاما لهذه الورقة البحثية ما يسعنا إلا القول أن دراسة احتفالية الناير بمنطقة بني سنوس يعد حتمية لمراجعة التاريخ الأمازيغي لاحتفالية آيراد، وعن أصل السكان، والاحتفالات والعادات والطقوس، التي تجري عادة في الأيام التي تتلو الناير وبالتالي يمكننا القول أنه نسق طقوسي شديد التعقيد وموغل في القدم، لا يزال ممارساً في عدة قرى من منطقة بني سنوس.

تتمثل احتفالية الناير في إقامة عرض مسرحي درامي شعبي يسمى "آيراد"، يؤدي فيه شخصان دوري الأسد واللبوة بأقنعة جلدية وحلة من أغصان الأشجار، وينتهي بولادة اللبوة شبلا، وهو دلالة القوة والخصوبة وتجدد الحياة، وفي ختام الاحتفالية توزع الأغذية على الناس تعبيرا عن التضامن فيما بينهم وينتهي المهرجان الشعبي بالدعاء والتضرع إلى الله ليكون العام الزراعي الجديد وفيراً.

هناك بعض الباحثين من يصنّفها ضمن الأساطير الأمازيغية، وهناك من يرى أنها غير مؤكدة، ويعتبرها آخرون أنها حادثة تاريخية مؤكدة، مستدلين على ذلك بوجود الشواهد التي تستدعي البحث الدقيق في أعلى الجبل، حيث يتطلب الأمر حفريات وأبحاث معمقة للكشف عن الحقيقة.

لقد قمنا من خلال هذه الدراسة، بتحليل ظاهرة آيراد، وخصوصيتها الدرامية والوقوف على أبعادها وموضوعاتها وكذا علاقاتها الداخلية (أوجه التشابه والاختلاف) في الاحتفالية بين قرى المنطقة.

من خلال هذا العمل الدرامي الشعبي والغني بطقوسه، المجسد للاحتفالية الآيرادية وأشكال ممارستها وكذلك الاحتفال بالناير وما يحمله من دلالات ومعاني قد تكون أسطورية أو حتى حقيقية، فهو حدث تبرزه فرقة آيراد من خلال عرضها تضمنت كل معاني القوة والنصر والسلطة، عرض يعكس لنا صفات هذا الملك وخصائصه.

ورغم الأهمية القصوى التي تحتلها الاحتفالية الآيرادية في الحياة السنوسية، فإنها تبقى ظاهرة فنية ارتجالية تفتقر الى النص ولا تقوم على التدوين، مثلها مثل باقي الفنون الشعبية الأخرى، وما يتميّز به كرنفال "آيراد"، أنه يقام ليلا بمشاركة شباب يرتدون أقنعة الأسود، تخليدا للمعركة ويسير الشباب المتخفون في هيئة أسود مع فرقة فلكلورية.

وبالتالي لا بد أن تكون لدى الدارسين والباحثين خُطة استراتيجية لإنقاذ هذه الاحتفالية عامة، وكرنفال آيراد بصفة خاصة من خطر ومغبة النسيان والزوال، وّإعادة دراستها وتحليلها، وقياسها وتفسيرها، كما تدرس حاضر الظاهرة وليس ماضيها إذا أردنا بقاء هذا التراث بيننا، وحفاظا على الذاكرة الجمعية.

ملحق البحث:



الشكل 1



الشكل 3



الشكل 2



قائمة المصادر والمراجع:

_ ابن خلدون، المقدمة، منشورات دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1996.

_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج7، 2000.

_ أديب سمير، موسوعة الحضارة المصرية القديمة، العربي للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

– بل ألفرد، بني سنوس ومساجدها في بداية القرن 20، تقديم وتعريب: محمد حمداوي وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001.

_ ابن باجي أمينة، منطوق بني سنوس الأمازيغي، (مخطوط)، مذكرة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2009/2008.

_ بن رمضان شاوش محم، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج2، 1995.

_ بن علي بن عبد القادر عبد المالك، الفوائد الجبلية في تاريخ العائلة السنوسية الحاكمة بليبيا، ج1، دار الجزائر، دمشق، (دت).

_ بن عيسى عبد الكريم، الملامح المسرحية في احتفالية آيراد بمنطقة بني سنوس،(مخطوط) رسالة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان،2003/2002.

_ بن عيسى عبد الكريم، آليات الحركة المرسومة في ظاهرة آيراد المسرحية، (مخطوط) أطروحة دكتوراه، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2011/2010.

_ بوعياد محمود، جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري/ الخامس عشر ميلادي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

_ تربش عز الدين، الاداءات الاحتفالية للأمازيغ الجزائريين، جامعة الجلفة، المجلة الجزائرية Revista Argelina اسبانيا العدد:6، 2018.

_ حمداوي محمد، البنيات الأسرية ومتطلباتها الوظيفية في منطقة بني سنوس، في النصف الأول من القرن العشرين (قرى العزايل نموذجا)، (مخطوط)، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2005.

_ سريج محمد، تفاصيل كرنفال آيراد ببني سنوس، محاضرة حول النار، متحف الفنون والتاريخ، تلمسان، 12 جانفي 2015.

– العطري عبد الرحيم ، بركة الأولياء – بحث في المقدس الضرائحي–، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2014.

– كريج جوردن، في الفن المسرحي، ترجمة: ديني خشبة، مصر: مكتبة الآداب، ط2، 1960.

_ لمقامي محمد، رجال الخفاء، (مذكرات ضابط في وزارة التسليح والاتصالات العامة) ترجمة: علي الربيب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2005.

– مصطفى كمال عبد العليم، دراسات في تاريخ ليبيا القديم، المطبعة الأهلية بنغازي، ليبيا، 1996.

_ ميموني شهرزاد، غماري طيبي، البعد السوسيو–تاريخي في مسالة الهوية الثقافية الأمازيغية: الموروث الثقافي يناير رأس السنة الأمازيغية الجديدة في الأوراس أنموذجا، مجلة الناصرية للدراسات الاجتماعية والتاريخية، مجلد 9عدد1، جامعة معسكر، جوان، 2018.

_ النادي عادل، مدخل الى كتابة الدراما، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1987.

_ الهلالي إبراهيم، الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962, منطقة بني سنوس أنموذجا، (مخطوط) مذكرة ماجيستر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2010-2011.

- Edmond D'Estaing, Etudes sur la dialecte berbère des Beni snous, paris, Lerous (sd)

- Edmond D'Estaing, l'ennayer chez les Beni snous, la revue africaine , T491, 1er trimestre, 1905.

-Auguste Moulieras, Islam maghrébin contemporain.

د. أحمد إبراهيم عزيز

باحث في البلاغة وتحليل الخطاب، نابلس، فلسطين

الأُغنية الشَّعبية في السيرة الذاتية الفلسطينية
دراسة في بلاغة الخطاب

Folk Song in the Palestinian Autobiography
A study in the rhetoric of discourse

ملخص:

تُعد الأغنية الشعبية الفلسطينية من أهم ركائز الأدب المحكي الفلسطيني وجوهر الفنون القولية الفلسطينية، لِما تمثله من جوانب مهمة في حياة الشعب الفلسطيني، وجزءً أصيلا من سيرته التاريخية والنضالية، ومظهراً مجتمعياً له خصائصه المشتركة والمتعلقة بأنماط الحياة في فلسطين من عادات وتقاليد وأعراف وطرائق عيش، وهي تعكس تفاعل الأدب مع الوقائع الفلسطينية ومراحل النضال الوطني الفلسطيني، وكيفية التعبير عن الوجدان الجمعي الفلسطيني وقضايا المجتمع الفلسطيني وطموحاته وهمومه وآماله.

وتُشكل الأغنية الشعبية الفلسطينية رافداً مهماً للثقافة الفلسطينية والفلكلور الغنائي، ويُستند إليها في تعزيز الهوية الوطنية الفلسطينية وتثبيت الرواية الفلسطينية في صراعها مع الرواية الصهيونية المزعومة.

وتتوزع الأغنية الشعبية الفلسطينية على أنماط وأشكال متعددة، وتُعد السيرة الذاتية الفلسطينية بوصفها جنساً سردياً وأدبياً حاضنة متنوعة لأصناف وألوان الأغنية الشعبية الفلسطينية، ولعل استضافتها في متن هذا الجنس الأدبي يعكس مدى تفاعل الفلسطيني واستئناسه بالموروث الغنائي، وإيمانه بدور الأغنية الشعبية الفلسطينية في حفظ الهوية والذاكرة الوطنية، وكذلك قدرتها على التصدي للمزاعم والخرافات الصهيونية التي تحاول سرقة الفنون الفلسطينية وتزوير المورث الثقافي الفلسطيني.

يهدف هذا البحث إلى استعراض وتحليل نماذج من الأغاني الشعبية الفلسطينية التي توفرت في بعض السير الذاتية الفلسطينية، ومحاولة الوقوف على بلاغاتها الأدبية والتداولية والتواصلية، وكشف جمالياتها وتفاعلاتها كخطاب له سياقاته ومواضعه ومقاصده واشتغالاته.

وقد وقفت عند زفَّة العريس وسهرة العرس، وأغاني الحُب والغَزل، وأهازيج الأطفال، والتَّراويد، وأغاني الألعاب، وأغاني الدَّلعونا، وظريف الطُّول.

كلمات مفتاحية: الأغنية الشعبية، السيرة الذاتية، بلاغة الخطاب، الفنون القولية، الهوية الوطنية، الموروث الشعبي.

Abstract:

The Palestinian folk song is one of the most important pillars of Palestinian spoken literature and the essence of the Palestinian verbal arts, because of the important aspects it represents in the life of the

Palestinian people, and an integral part of their historical and struggle biography.

It is a social aspect that has its common characteristics related to the lifestyles in Palestine of customs, traditions, customs and ways of living, and it reflects the interaction of literature with the Palestinian realities and the stages of the Palestinian national struggle, and how to express the Palestinian collective conscience and the issues of Palestinian society, its aspirations, concerns and hopes.

The Palestinian folk song constitutes an important tributary of Palestinian culture and lyrical folklore, and is based on it in strengthening the Palestinian national identity and stabilizing the Palestinian narrative in its conflict with the alleged Zionist narrative.

The Palestinian folk song is divided into multiple styles and forms. The Palestinian biography, as a narrative and literary genre, is a diverse incubator for the types and colors of the Palestinian folk song. Perhaps hosting it in the body of this literary genre reflects the extent of the Palestinian's interaction and familiarity with the lyrical heritage, and his belief in the role of the Palestinian folk song in preserving national identity and memory.

As well as its ability to confront Zionist allegations and myths that try to steal Palestinian art and falsify the Palestinian cultural heritage.

This research aims to review and analyze samples of Palestinian folk songs that were available in some Palestinian biographies, and try to identify their literary, deliberative and communicative eloquence, and reveal their aesthetics and interactions as a discourse that has its contexts, positions, purposes and activities.

I stood at the groom's wedding and the wedding evening, love songs and spinning, children's chants, trances, games songs, dalona songs, and cute height.

I stood at the groom's wedding and the wedding evening, love songs and spinning, children's chants, trances, games songs, dalona songs, and cute height.

Keywords : Folk song, biography, eloquence of speech, verbal arts, national identity, heritage.

مقدمة:

تعتبر السيرة الذاتية الفلسطينية من أهم الخطابات السردية والأجناس الأدبية القادرة على تمثيل الذاكرة والحياة الفلسطينية، وحماية الهوية الفلسطينية من المحو والتفكيك، وقد عمدت هذه السيرة إلى توظيف الأغنية الشعبية في متنها السردي باعتبارها جنساً أدبياً فاعلاً ومؤثراً في كشف تمثيلات جوهرية للبيئة الاجتماعية الفلسطينية عبر أنماط غنائية تصور طبائع الفلسطينيين وحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم وتاريخهم، وهي تحمل في مدلولاتها العميقة محاولة لتثبيت الرواية الفلسطينية والخطاب الفلسطيني في مواجهة الرواية الصهيونية والخطاب الإسرائيلي، والتصدي لمحاولات التزوير والسرقة والاقتلاع اليومية التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني.

وتنبَّهت السيرة الذاتية الفلسطينية إلى دمج الأغنية الشعبية في خطاباتها المتنوعة، بوصفها رافداً رئيساً للثقافة الفلسطينية، وعلامة مميزة للموروث الشعبي، والذي هو جزء أساسي من سيرة الشعب الفلسطيني، وقد عبَّر كاتب السيرة الذاتية عن عميق ثقافته، ووفائه لموروثه، ووعيه بدور الأغنية وأهميتها في حفظ الهوية الوطنية والكشف عن مكونات الثقافة الجمعية ودلالاتها ووظائفها؛ فنجده يستحضرُ ويُنصص بعض الوقائع المتصلة بالذاكرة الشعبية من مرويات ومقتطفات غنائية، ونجد في الأغنية الشعبية مادة غنيَّة للاستفادة منها في بناء السيرة وإغناء سردها المفتوح على فضاءات متنوعة وخطابات مُتَحاضنة، وهي تُعالج موضوعات تهم الشعب الفلسطيني، وتعكس مناسباته وهمومه وتحدياته وتُجسد أحاسيسه ومشاعره وطبيعة حياته، وقد انطلقت هذه الدراسة من منظور البلاغة الجديدة ونظرية تحليل الخطاب والمنهج التحليلي عبر تقنيات التحليل المفتوحة والمتجددة، ومساءلة الخطاب في وظائفه واحالاته ومقاصده الجمالية والمقامِية والتواصلية.

تُمثل الأغاني الشَّعبية في الأدب المحكي جوهر المأثورات القولية الفلسطينية التي تعبر عن الذوق الفني الخاص والعام، وعن الذاكرة الجمعية التي تشهدُ على مراحل تاريخية في حياة الشعب الفلسطيني، وتعكس المستويات المعرفية والفكرية والاجتماعية التي صاغت البيئات الفلسطينية وصَوَّرت عاداتها وتقاليدها وأعرافها، وقد مثَّلت هذه الأغاني الوجدان الشعبي الذي جسَّد معاني التَّلاحم والترابط والتعاون والتواصل المجتمعي، مما ساهم في التماسك العائلي والأسري، باعتبار هذه الأغاني عملاً مشتركا جمعيًّاً لإحياء مناسبات اجتماعية ووطنية، وحظيت أغاني أفراحُ الأعراس والزفاف بالنَّصيب الأكبر منها، لأنها تقوم على المشاركة الواسعة، بالإضافة إلى وقتها الذي كان يطول ويمتدُّ لسبعة أيام؛ فتنوعت وتشكلت الأغاني، وبَرُعَ في صياغة كلماتها وألحانها الموسيقية التي كانت وثيقة الصلة بالواقع وقضاياه، وتحولت الأغاني إلى إبداع جمعي له سماته وخصائصه المشتركة والمميزة، مما ساهم في تداولها وشيوعها وانتشارها مع التعديلات والتحويرات من منطقة إلى أُخرى.

وتعتبر الأغاني الشعبية من أقرب الفنون إلى النفس البشرية لإمكاناتها الثرية في التعبير عن الوجدان والأحاسيس، والتعاطي مع قضايا المجتمع وآماله وتطلعاته وتجسيد المعتقدات والأفكار تجاه الحياة، ورسم ملامح تاريخية في حياة الشعوب ومراحل نموها وتطورها.

تنوَّعت الأغاني الشعبية الفلسطينية في الحَضر والريف والبادية، وشكَّلت حلقة وصلٍ بين الماضي والحاضر، وبين الأجيال المتعاقبة، وبَرزت فيها عديد من الألوان التي ارتبطت بأنماط الحياة والقيم المجتمعية السائدة، واشتهرت فلسطين بفولكلورها الغنائي الذي أصبح يمثل جانباً مهماً من هويتها وصورتها العامة، وقد قدَّمت هذه الأغاني فلسطين إلى العالم، كشعب له جذوره وحضوره ووجوده التاريخي، ونقلت صور مأساته ومعاناته اليومية التي فرضتها الممارسات

الاحتلالية، وعبَّرت عن قضاياه الوطنية وتطلعاته المصيرية، وساعدت عدة عوامل في رواج الأغاني الشعبية، وزيادة التَّمسك بها؛ فقد دخلت ساحة النضال الفلسطيني، وغدت سلاحُ تعبئة أمام سياسة التَّفريغ الإسرائيلي، وأداة مقاومة فاعلة ووسيلة كفاح مؤثرة رسَّخت قيم الارتباط بالأرض، والحنين الدائم إلى الماضي، وجمعت الشعب الفلسطيني في كل أماكن تواجده وتشتته، ورسمت صورته الحضارية والإنسانية أمام شعوب العالم.

جاءت الأغنية الشعبية في السيرة الذاتية الفلسطينية على أنواع وألوان وأنماط متعددة، وشكَّلت فضاءً مميزاً فيها، ومُحفزاً سردياً تنثالُ عبره الذاكرة إلى فضاءات أُخرى، وفي هذا البحث نستعرض نماذج منها بالتحليل، لكشف تفاعلاتها ومقاصدها واشكالياتها في الخطاب.

1- زَفَّة العَريس:

يتميز العُرس الفلسطيني التقليدي بتسلسل مراحله وخطواته، وكثرة تحضيراته واستعداداته، وتنوع مظاهره ومراسمه، واتساعَ مشاركاته من الجِنسين، وتتصدرُ أغانيه الأشكال الغنائية كلها، ويُعتبر حدثاً عائلياً مركزياً يجمع الأسرة والعائلة لِتعيين وتحديد الترتيبات اللازمة لإتمامه، وزفَّة العريس تأتي في مرحلة ما بعد حفلة حِنَّاء العروس، وما قبل حفل الزفاف النهائي الذي يجمع العروسين، وللزَفَّة طقوسها الخاصة المُتعلقة بمظهر العريس وزِيه التقليدي، وهي فعالية تُنظَّم بعد انتهاء وليمة غداء العرس وحفل حمام العريس مباشرةً، وعادةً تجري في الشارع العام، وتمتدُّ لِتَجوب الشوارع والأحياء الأُخرى، حيث يتوسط العريس صفينِ مُتوازيينِ مُتراصينِ من الرجال المتأهبين المتحمسين، وعلى جانبيه إخوته وأصدقائه المُقَرَّبين، وتتركز الأغاني الشعبية المُرتجلة في أغلبها على مدح العريس وذِكر محاسنه، وانتقاله من حالة العُزوبية إلى حالة الزَّوجية، وهي أغانٍ تمتاز بالاستثارة وتحريك المشاعر، وأيضاً بالإيقاعات السريعة التي تبعثُ على

الانتشاء الحركي، وتقوم على ترديد اللَّوازم الغنائية التي تتجاوب مع المُغني أو الفرقة الغنائية، وتصاحبها حركات وتصفيقات إيقاعية فنية، ويظهر العريس بأجمل وأزهى مظهر وسط مشهدٍ مهيب "كانت زفَّة العريس في عزها. العريس يلبس عباءة بُنيَّة مُقصَّبة، وعلى رأسه الكوفية وقد مال العِقال جانباً بعض الشيء، ويده مرفوعة في الفضاء. لِجام الحصان يمسك به شاب من أقرباء العريس ويقوده بيُسر وبطء. والحادي يشخذ حنجرته ويُلَمّع نشيده بشراب السُكَّر الفِضّي بين الحين والحين يحتسيه فيجرد الصوت:

يا شمس غِيبي من السَّما عَ الأرض في عِنَّا عريس

وينتقل إلى اللازمة بعد حين: "هدَّا البُلبل عَ الرُمَّان"، فيرد عليه صف الشباب وقد اشتبكت أذرعهم وتوالى تصفيقهم بحماس ونشاط"[335]، وللنساء نصيب من المشاركة في زفة العريس التي تتميز بحضور وحماسِ الأم والقريبات "وخلف موكب الرجال النساء ينشِد في جوقة أُخرى وعلى إيقاع مختلف وقد حمَلْنَّ على الرؤوس صدوراً نحاسية كبيرة تربَّع فوقها جهاز العروس محاطاً بباقات الزهور وأغصان الليمون وَهُنَّ ينشدنَ:

هاتُوا لْنا العريسْ تَنْشُوف حَلاتُه"[336]

2- سَهرة العُرس:

عادةً ما كانت تُقام حفلات الأعراسِ في موسمِ الصَّيف بعد انتهاء مواسم الحصاد والقِطَاف، حيث تتحصَّل الأموال، ويتفرغُ الناس للمشاركة، وتشهدُ الساحات العامة، أو ما يُعرف بالبَيَادِر في الأرياف الفلسطينية حفلَ سهرة العُرس الليليَّة التي يتبارى فيها الفنَّانون بمحاوراتهم الغنائية التي تُشعل الحضور بانفعالاتها وزخمها، وينشطونَ بقدراتهم ومواهبهم الفنية بألوان متعددة من الغناء

335 حنَّا أبو حنَّا، ظل الغيمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت،2001، ص: 36

336 المرجع نفسه، ص: 36

الشَّعبي المتوارث الذي يشدُّ الأذهان ويطرب الآذان، وتكون هذه المناسبة فرصة لِطلعاتٍ غنائية، وحركاتٍ ورقصاتٍ شعبية، ينفردُ بها المُتمرسون المَهَرة، بزيهم الأنيق وأصواتهم الأخَّاذة "وتكاد تلك السهرات تأخذني كالمسحور المُجلّل بالوهج إلى تلك الجمع المتحلّقة حول دائرة يتقافز فيها المُغني العايق بدمايته السُكَّرية وحذائه الأبيض وحزامه الحريري، فيُنَغّم بالأوف والشروقي، أو يرهج بالمثمن والمقسوم والمربع، أو يطفح بالدَّلْعونة وظريف الطول وجفرا والبنيّات والمِجْوِز، ويحدو كأنه إمام يتعبَّد في محراب الفرح، ويصطف الحضور في سحجة مطهمة بتوقيعاتها الممتلئة بالعرق والفتوّة التي ترنّق الأرض، أو الشبابة والدبكة التي سينبع النَّبعُ من تحت أقدامها التي تصهد الأرض بحركاتها الحاسمة الثابتة، بدءاً من الشمالية وانتهاء بالسيارة والطيارة" [337]، فيبدو المشهد لوحة فنية مُتحركة تضُجُّ بالفرح والفخر، والاستعراض الفني الذي كان يرتبط بأسماء بعينها من البلدات والقُرى الفلسطينية.

ويُستخدمُ ما يُعرفُ بالديوان أو المَضافةِ في القرية – صالة كبيرة للمناسبات واللقاءات العامة – مكاناً لتجمع المُحتفلين بالعرس قبل ليلة الزفاف، حيث يتعلَّلون ويتسامرون ويُغنون "كان ديوان قبيلتنا مضاء ليلتها بمصباح كبير، وبفرح، وبقهوة عربيَّة، وكان غناء نساء يأتي من بيت قريب، بيته، وكل كائن بدا فرحاً، إلَّا هو، كان وكأنَّ قوة فيه تربَّت على مقاومة الفرحة {...} ثم قام شيخ واقترب منه، وحلَّفه بالله وفرحة ابنه أن يُغنّي، كنتُ قربه {...} أغمض عينه لمُدَّة، ثم سمعت صوتاً لم أسمع به شبيهاً في حياتي:

جَبُوْلِي العَرَق بِيْضَا في كاسي

337 المتوكل طه، أيام خارج الزمن، سيرة كاتب نصف قرن من الدم والحبر، دار فضاءات، ط1، الأردن – عَمان، 2017، ص: 302.

وقالوا لي: إفرح. بَعد ما شَاب رَاسي"[338]، ففي الديوان تتجدَّد اللقاءات، وتتداخل المشاغل العامة مع الهموم الخاصة، من خلالها بعض الإبداعات والمقطوعات الغنائية التي تجيشُ بها النَّفس، تحسراً على ما فات من العُمر؛ فتفتحُ الذاكرة على الماضي الجميل وفُتوة مرحلة الشباب التي تعزُّ على كبار السن بعد مرحلة الكُهولة، وتُعَدُّ الأغاني الشعبية أكثر المأثورات تعبيراً عن النفس البشرية، لأن كلماتها ومعانيها تلامس أهواء النفس البشرية.

3- أغاني الحُب والغَزَل:

الغَزَل من الأغراض التي برعت بها الأغنية الشعبية الفلسطينية، الجماعية منها والفردية، وهي من أقدمها وأكثرها شيوعاً لاتصالها الوثيق بالمشاعر الإنسانية التي تميلُ إلى جمال المرأة وتَتَبُعِ أوصافها ومحاسنها، وهي تعبيرُ عن عاطفة الحُب التي تُترجم الأحاسيس إلى مقطوعات غنائية تنسابُ معها الكلمات الموزونة بموسيقى هَينة ومَرِنَة، تعكس ملامح الطبيعة البسيطة التي تستمدُّ منها الأغنية الشعبية مفرداتها ودلالاتها، وتتكئ عليها في الوصف والتعبير "اتَّكأ فارس على منكوشه وأطلق صوته محرجاً وكأنَّه يُغني لنفسه يسلّيها، ثم مضى الصوت يقفز عن السنسلة الحجرية بين الحاكورتين:

تِغْسِلْ وِتْنَيّل تِغْسِل وِتْنَيّل
تَحت سَالفها يا عاشق قَيّل
هَيَّا يا بِرجاوي[339] علينا مَيّل
واقطع للحلوة قميصَ النُّوما"[340]

338 حسين البرغوثي، سأكون بين اللوز، دار راية للنشر، ط1، فلسطين _ رام الله، 2015، ص: 22

339 برجاوي: اسمُ علم لبائع قطعُ قماش في ذلك الزمن.

340 حنَّا أبو حنَّا، المرجع السابق، ص: 208

إنَّ التَّعَلُّق ببنت الجيران من صور الحُب المأثورة في الأدب الشعبي الفلسطيني، وتقارب البيوت وتجاورها وَفَّر هذا الفضاء الغَزلي الذي دفع للتَّغني بمفاتنها والجرأة في مصارحتها.

ويتناول الأدب الشعبي تمثيلات تقليدية مُتعددة لصور الحُب التي تتميَّزُ بارتباطها بأماكن محددة، والتي من أبرزها عين الماء أو مِوردِها الذي يتحول إلى مُلتقىً للعاشقين، ومسرحاً لقصصهم ومغامراتهم الغَزلية التي يسُتعانُ بها في السير التاريخية والدرامية، والملاحم الشعبية "والعين وطريق العين مرصد للشباب، يسرق أحدهم ابتسامة أو غمزة أو كلمة، أو يُطلق آهة حسرة. يقول المُغنّي:

يا شُوْفِةٍ شُفْتِها ع البِيْر نَشَّالِه
وِمْزَنَّرَة بالكَمِر[341] فُوْقْ الكَمِر شَالِ
لاطلع ع راس الجبل وسلّمك حالي
وتكون ليلة عِتِم والسّرج مطفيَّة"[342]

وتكادُ تكونُ هذه الصورة رحلة شبه يومية في الريف الفلسطيني القديم. تُصور أساليب عيشه، وتُوَثِقُ لمشهد فلكلوري عهدته البيئة الفلسطينية، حيث الفتاة المَمْشُوقة القَوام التي تتزيَّا بالثوب الفلسطيني المُطَرَّز، والمُحَزَّم، وفوق رأسها جرَّة فُخارَية طلباً للماء بصحبة أترابها من الفتيات، ولا تخلو هذه اللوحة، وهذا اللون من الأغاني الشعبية من الغزل الحسي والتَّمنيات والانفعالات الغرامية، وغالباً ما تنتشرُ هذه الأغاني الفردية وتَسيحُ في الأوساط الشعبية، وتُغنَّى في المناسبات بعد البِناء عليها؛ فتُصبحُ أغانٍ جماعية مُتداولة.

341 الكَمِر: حِزام من قماش ملون لشد الوسط، وهو الزُنار والنطاق، وهو خاص بزي النساء الشعبي الفلسطيني، ومرتبط بالتراث والعادات والتقاليد والمؤثرات البيئية والاقتصادية والاجتماعية الفلسطينية.

342 حنَّا أبو حنَّا، المرجع السابق، ص: 106.

وبعض المقطوعات الغنائية القصيرة انبرت بها النساء، تتغيَّا منها التنبيه والاستِظراف "كانت لطفيَّة تسحبُ الحبل من بير "القناة" ترفع الماء في الدلو ثم تصبّه في جرَّتها تملأها وهي تُغني بمرح ودعابة:

يا جارتي ملّي الجرَّة

وعيون جُوزك لبَرَّه

وأردفَت: "سامعة يا نايفة؟"[343]

4- أهازيج الأطفال:

ومن أطرَف الأغاني، أهازيج المَطر التُّراثية التي تُؤديها النساء وينشدها الأطفال، أو ما يُعرفُ بالتَّغييث، وهو طقسٌ ديني قديم تشتركُ في ممارساته عديد من ثقافات الشعوب ومعتقداتها، وتُعدُّ أناشيد تفاعلية تدخل في بلاغة الدُعاء والتَّهليل، والتُضرع إلى الله بشكل جماعي؛ فعند انحباس المطر وتأخره كانت تخرج النسوة والأطفال عند الغُروب إلى الطُرقات والفضاءات الفسيحة، مرددين أهازيج الاستسقاء "جاء أديب وزملاؤه الذين كانوا يدعون الأولاد، وينشطون في كل عميلة المسيرة. ارتفع صوت:

ياله الغيث يا دايم

تِسقي زرعنا النايم

فردَّد الجميع. وتحركوا في الدروب يرفعون الوجوه والأصوات إلى السماء:

ياله الغيث يا ربّي

تِسقي زرعنا الغربي"[344]

"إنَّها مظاهرة استعطاف واستغاثة"[345]، وابتهالاتٌ تتعلق بالموسم الفِلاحي وطلب

343 حنَّا أبو حنَّا، المرجع السابق، ص: 102

344 المرجع نفسه، نفس الصفحة.

345

الإعانة والرزق من الله، والتوسل إليه بالهُتاف المسجوع الذي يمتاز ببساطة اللغة، وخِفَّة اللحن ورتابته، ترأفاً بأحوالهم، وبعض "الناس يعتقدون أنَّ الله يحبس المطر عِقاباً لهم على خطاياهم، ولذلك يتوجه الصغار بالدعاء لئلا يكون العقاب جماعياً. أحد الصبيان يهتف:

يا ربَّنا يا ربَّنا

ابعث مطر لزرعنا

هُمّ الكبار بذنبهم

واحنا الزّغار شو ذنبنا

وارتفع صوت حسن راعي العجّال:

يا ربّي تشتي علينا

واحنا عبيدك أخطينا"[346]

وهي فعالية في ذات المناسبة تُضاف إلى صلاة الاستسقاء المعروفة، وبعض مظاهر التَّقرب إلى الأولياء والمقامات الدينية تشفعاً للغيث، وبذلك تتجلى الوظيفة الدينية للأُغنية.

والكثير من الأغاني الشعبية الفلسطينية تكشفُ مدى التَّداخل والتَّماثل في المأثورات الشعبية، ومجالات التَّلاقي والتواصل بين الشعوب والتَّأثيرات المتبادلة، حيث تمتد بصيغها المُتعددة في بلاد الشام، وابداعاتها الغنائية الباهرة في مصر والسودان "والأطفال يحفظون الأسجاع الكثيرة التي تُروى جيلاً بعد جيل، وقد نجدُ الأسجاع ذاتها منتشرة في عديد من القُرى، مما يُشير إلى رحلة طريفة تحتاج إلى تحقيق. بل تمتدُّ الرحلة عبر الأقطار. انظر كيف يلتقي أطفالُ بلادنا وأطفال مصر في تلك الأُهزوجة:

يا طالع الشجرة

346 حنَّا أبو حنَّا، المرجع السابق، ص: 102.

جيب لي معك بقرة

تِحلب وتسقيني

بالملعقة الصيني

وأديب يحفظ الكثير من الأسجاع، ويتعامل معها بإيمان ورهبة {...} ويتقبَّل ما يسمعه من الكبار وخاصةً العجائز على أنه حقائق ومعرفة ينقلها إلى من حوله، خاصة أولئك الذين هم أصغر منه سَنَّاً"[347]، وهي تترك آثارها الاجتماعية، وتنعكس على مفاهيم الأطفال، وعلى وعيهم وعلاقاتهم وسلوكاتهم اليومية، وتُسهم في تكوين مخزونهم اللغوي والمعرفي، وتوجيه اهتماماتهم، وتنمية مهاراتهم التواصلية التفاعلية، بالإضافة إلى تفريغ طاقاتهم وتنشيط أذهانهم.

5- التَّرَاويد:

تُشكل التَّراويد جانباً مهماً من الغناء التراثي الفلسطيني لِما تمتاز به من خصائص البساطة والعفوية والعاطفة الصادقة التي تُعبر عن مشاعر وخواطر تجيشُ في النفس؛ فهي قوالب غنائية تَضْطَلع بوظيفة نفسية، وتحمل مدلولات اجتماعية ترتبط بالواقع الاجتماعي، وتدور حول موضوعات ومناسبات مختلفة، يُؤديها الرجال والنساء، ولكنَّها تشتهر أكثر في أوساط النساء لتمتعهن برقة الأحاسيس ووجدانية التَّعبير، لذلك ارتبطت عند النساء باللون الحزين الذي يُثير الشَّجن ولواعج الذات "أدمنت الحداء والحكاية في المناسبات الحزينة والسعيدة، واحترفت (التَّراويد) الغناء الحزين:

يا إمي.. يا إمي لِفّي لي مَخدَّاتي..

واستنّي يا إمي تا أودع رِفْقاتي"[348]، ويمكن تصنيفها في البكائيات الغنائية عند المرأة، والتي رأت فيها متنفساً ومنفذاً لترجمة الظروف القاسية التي تمرُّ بها من

347 حنَّا أبو حنَّا، المرجع السابق، ص: 84.

348 عدنان ضميري، مكان مؤقت، دار طباق، ط1، فلسطين – رام الله، 2018، ص: 45-46.

مآسي ومصائب الاحتلال، وممارساته القهرية اليومية، وهي أغانٍ تُؤدى على مهل ورفق، ولا تتعجل في ايقاعاتها وموسيقاها، وتستعين بكلماتها من الواقع المعيش لمطابقة الحالة النفسية المُترجمة، وهي في مجملها كلمات بسيطة المباني، عميقة المعاني.

واشتهرت أناشيد النساء ببلاغة الدعاء "كنت عائداً إلى البيت فرأيت عجوزاً تلبس ثوباً فلاحياً مُطرَّزاً، يُشبه لوحة مرسومة بالخيوط والإبر، وفيها كل لون ممكن من ألوان الفصول الأربعة، وكأنه، أي سطح الثوب، "ورقة لا تسقط أبداً". ولدى الفلاحات كِبرياء، ووقار، ولهذا مدت العجوز يدها إليَّ لأَنَّها مُعدمة، ولكن، بدل أن تشحذ، بدأت تُغني:

يخلّيك الله حجر رخام

لا بِنزاح ولا بِنقام

لا برغبة الحسَّاد ولا بنيَّة الحُكَّام

يخليك الله حجر البيت

ويمدّ سِنين طويلة في عمرك،

مدّ الزيتون في الزيت"[349]

وهُنا التفات لبلاغتين: بلاغة المشهد وبلاغة اللغة، أما عن بلاغة المشهد التي شدَّت كاتب السيرة، والمُتمثلة في الثوب التقليدي الفلسطيني الذي يتميز ببديع جماله، وكثرة مدلولاته، وتنوع رموزه؛ فهو تنبيهٌ لِما يُمثله هذا الموروث من ارتباطات وأصالةٍ وعراقةٍ ورمزية، لأنه يُعدُّ وثيقة وطنية وهُوية فلسطينية بامتياز، والتَّمسك به هو شكلٌ من أشكال المقاومة ضد المحتل، وتثبيت للحق والوجود الفلسطيني، وهو تعبيرٌ عن الفخر والإعجاب بهذا الفن التراثي الذي يصور تاريخ الفلسطينيين على أرضهم، ولا يُخفي هذا المشهد في دلالاته العميقة مخاوف

349 حسين البرغوثي، سأكون بين اللوز، دار راية للنشر، فلسطين– رام الله، 2015، ص: 36–37.

الفلسطينيين من حالات السَّطو والسَّرقة التي تعرضت لها الموروثات الفلسطينية، بنسبها لتراث المحتل الإسرائيلي، وأمَّا بلاغة اللغة على لسان عجوزٍ ريفية تتمتع بالفصاحة والحكمة؛ فهي براعةٌ فِطرية يكتسبها بعض كبار السن منذ الصغر، من بيئاتهم وموجوداتها التي تؤثر في طبيعة عيشهم، وأساليب تعبيرهم.

6- أغاني الألعاب:

وبعض ألعاب الإثارة والتشويق كلعبة الورق الشَّهيرة، يجتهد مُحترفوها في اجتراح الأغاني حولها، بعد صراعٍ على الفَوز، وكثير من ألعاب التسلية التي لها جماهيرية عالية تصاحبها الأغاني، والهتافات الغنائية، التي تعكس الانفعال والحماس والتفوق، وتتداخل فيها فضاءات اللعب مع فضاءات الغناء، "وكان الفريق الغالب أو المنتصر يُغنّي ويصفّق كأنّه حقَّق نصراً باهراً، وأمَّا ذروة الفرح والغناء فهي عندما يزوّج أحدهم الأس (الذَّكر) الذي ورقته بيده بالدّيكة (وهي الأُنثى) التي ورقتها مع خصمه زواجاً قصرياً. يتصرف صاحب الأُس عندها كأنه في عرس أو ليلة الدُّخلة وينطق كلمات جِنسَّية ويقوم بحركات فيها إيحاء جِنسي كانوا يتنازلون عن وقارهم وعن جيلهم ويُغنُّون:

دَخْلِك لِفّيني دخلك لِفّيني

وأنا البردان بِحُضنك دَفيني

أو يُغَنُّون:

لِفّي مَلفوفك لِفّي مَلفوفك

حبيبك سافر ومنين يشوفك

الله يقدّرنا على معروفك

يا ام الشَّلايش ع الجنبونا"[350]

ولهذه الأغاني مضامينها وانشغالاتها التي تقف عند الزمن القديم، بوصفها

350 محمد علي طه، نوم الغزلان، دار الشروق، ط1، فلسطين – رام الله، 2017، ص: 114-115.

أساليب ترويح عن النفس، ويبدو هذا النموذج من أغاني الألعاب ساخراً ومنتشياً.

7- أغاني الدَّلعُونا[351] وظَريفَ الطُّول:

الدَّلعونا من أكثر الأغاني شُهرة في فلسطين، ولها مكانةٌ كبيرة في الفلكلور والفن الشعبي الفلسطيني، وقد اشتهرت بالوطنيات والمهرجانات والأفراح وتمجيد الجمال والحب، وعبرت عن محطات تاريخية في حياة الشعب الفلسطيني، وسجَّلت لأحداث مهمة في النضال والكفاح ومقاومة الاحتلال، وتميزت بسرعة انتشارها وحماستها، وسهولة مطالعها، وبساطة كلماتها وأوزانها، وتنوعت في مقاصدها ومضامينها التي تحولت إلى وثائق اجتماعية تصور عادات الناس وتقاليدهم ومناسباتهم، وكان لها دورها البارز في التعبير عن المواقف السياسية والهموم الإنسانية، والتشبث بالحقوق الوطنية، وهي أغانٍ تُؤدى في أوساط جماعية، ترافقها الرَّقصات والحركات الفنية كالدَّبكة الشعبية الفلسطينية المشهورة، وتقوم على الآلات الموسيقية الشعبية كالشَّبابة والنَّاي والأرغول، وهي فنٌ شعبي متوارث في بلاد الشام وتُركيا، ويُعتمدُ عليه لإحياء التراث "واعتماداً على الغناء الشَّعبي أَلَفتُ أُغنيتين للمسرحية. الأُغنية الأولى على وزن "دَلعونا" وهذا نَصّها:

على دَلعونا على دلعونا بي بي الغُرْبي الوطن حَنُونا
يا يُمّا بلادي أرض المحبة بهديها روحي وعيوني وقلبي
ما برضى عِيش بقصر بالغربة وبأرضي بَرضى بِكُوخ زغيرُونا
بلادي العزيزة ما أحلى بلادي فيكي تربّيت وربّيت ولادي

والأُغنية الثانية على وزن "يا ظريفَ الطُّول" وهذا نَصّها:

يا ظَريف الطُّول وطالع سِلَّمو من عِينين الناس يا رب تسلّمو

351 الدَّلعونا: فنٌ غنائيٌّ شعبيٌّ فلكوريٌّ مصحوبٌ بلحنٍ شهير، أصلُ التسمية ثلاثي من "دلع" والتي تُفيد معنى الدلَّال والغَنج، كما ذُكر أنَّ أصل الكلمة مشتقٌ من اسم "عناة" وهي ابنة الإله "ايل" آلهة الخصب والحب والحرب عند الكنعانيين، وهي أغانٍ من التراث الشعبي العربي، عاشت منذ مئات السنين في منطقة بلاد الشام، غنَّاها الناس في الأعراس والأفراح والاحتفالات.

يا رايح صوب الحبايب سلّموا وزيدوا السَّلامة ع حبابنا"[352]

وظَريف الطول من الأغاني الفلسطينية التراثية الحَركية التي ارتبطت بحكاية درامية لمقاوم فلسطيني حسن المظهر والهيئة، سرعان ما تحولت قصته إلى أسطورة ومَلحمة غنائية ثورية، وشاهد تاريخي، واثبات وجودي للفلسطينيين. تمَّ توظيفها في تعزيز المقاومة والممانعة الفلسطينية، وأصبحت رمزاً للبطولة وصوتاً أصيلاً جريئاً للمدافعين عن فلسطين، وما يُميزها صدق تعبيرها وسهولة حفظها والنَّسج عليها لتكرار مقاطعها وشعبية مفرداتها، وهذا اللون من الغناء ما زال له حضوره وتميزه عند الفلسطينيين بسبب رمزيته الحكائية العالية، وقدرته على تصوير كفاحهم وتطلعاتهم للعودة والتحرير والانعتاق من قيود الاحتلال "وقد ظلَّ الأدب الشعبي بعد سقوط فلسطين عام 1948 هو الفضاء الذي عبَّر فيه الشعب المغلوب على أمره وعن أشواقه؛ ويبدو إنه حين كانت تتحول الأعراس في الجليل إلى مظاهرات تندفع من تحت لسان القوَّالين والشعراء الشعبيين لم يكن بوسع سلطات الاحتلال الصهيوني إلا أن تفتح النار على المتظاهرين {...} وتقديم عدد كبير من القوَّالين إلى الحاكم العسكري، وأن تضع رقابة صارمة على تحركاتهم"[353].

نتائج وتوصيات الدراسة:

- قامت الأغنية الشعبية بوظائف متنوعة داخل السيرة الذاتية الفلسطينية رغم تفاوت حضورها من سيرة إلى أخرى؛ فقد سعى كاتب السيرة إلى عكس جانب مهم من الهوية الوطنية الفلسطينية، وعبَّر عن صلته الوثيقة واستئناسه بالموروث الشعبي من خلال استدعاء ألوان من الأغاني الشعبية مع قسماتها

352 محمد علي طه، نوم الغزلان، دار الشروق، ط1، فلسطين – رام الله، 2017، ص: 208-209.

353 غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، دار الآداب، ط1، بيروت،1967، ص: 15.

وسماتها وارتباطاتها القصصية، والتَّمسك بما تحويه من قيم أصيلة وخبرة من السَّلف إلى الخلف، وباعتبار الأغنية الشعبية جزءاً أصيلاً من الخطاب التحرري، ومُركباً جوهرياً من مركبات البناء الثقافي الفلسطيني الذي وقف في وجه التشريد والتشتت، ولم تكف عن القيام بدورها في المقاومة كسلاح إلى جانب أشكال المقاومة الأُخرى، وحاول كاتب السيرة استنفار الذاكرة واستفزازها بالانفتاح على مخزونها عند الفلسطينيين بالأغنية المعبرة عن أفراحهم وأتراحهم وأحزانهم وانتصاراتهم وانكساراتهم، و" إلى جانب الشعر الفصيح الذي قدَّم نفسه ملتزماً بالصيغ التقليدية، ظلَّ الشعر الشعبي قلعة المقاومة التي لا تُهدم"[354]

- وقد نجدُ في نماذج أُخرى من السيرة الذاتية الفلسطينية ألواناً غنائية شعبية مثل المَواويل والسَّحجات[355] والأوف والمِيجنا والعَتابا والدَّحْيّة[356]، وأغاني جَفْرَا[357] والزَّغاريد والمهاهاة[358] والأهازيج المُنوَّعة، وإبداعات فنية غنائية تُظهر تَعلُّق وتفاعل الخطاب السيري مع التراث، وتكشف دور الأغنية الشعبية في توجيه نداء المقاومة وتعزيز الكفاح الوطني الفلسطيني.
- أسهمت السيرة الذاتية الفلسطينية عبر تنافذها مع الأغنية الشعبية الفلسطينية في طرح عديد من تساؤلات وإشكاليات الحياة الفلسطينية، والتنبه لهذا الحضور

354 غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، المرجع السابق، ص: 13.

355 السَّحجات: تصفيقات جماعية منتظمة، تؤدى في الحفلات والأعراس.

356 الدَّحْيَّة: نوع غنائي واسع المشاركة، يُؤدى بشكل جماعي في صفٍ واحد أو صفين في فضاءات واسعة، وهو بالأصل تراث غنائي بدوي ينتشرُ في بلاد الشام، ويتميز بالحماس في الأداء الحركي.

357 جَفْرَا: هي بالأصل لقبٌ مُشَبَّه أُطلق على فتاة فلسطينية آيةٌ في الحُسن والجمال والدَّلال، تغنَّى بجمالها المُغنون، بعد أن كانت أغانٍ حصرية فردية، وقد ارتبط هذا اللون الغنائي التراثي بالأفراح والمناسبات الوطنية والاجتماعية، وجفرا تعني ابنة الشاة ممتلة الجسم.

358 المهاهاة: نوع غنائي تراثي شائع في بلاد الشام، تختص به النساء دون الرجال، وهو غناء للفرح، يُؤدى عادة أداءً فردياً بإطلاق الصوت عالياً وسط صمت الحضور.

الغنائي يُعتبر مشاركة في إحياء المأثورات والفنون القولية الفلسطينية، وهو استنفار وانفتاح للذاكرة الوطنية الفلسطينية على مخزونها الفني الجمعي الحي.

- ولا تزال السيرة الذاتية الفلسطينية ميداناً خصباً لعديد من الأبحاث والدراسات، وهناك الكثير من نماذجها جدير بالدراسة والتحليل لبلاغات نوعية خاصة قادرة على استنطاق جمالياتها وتداولياتها، وتناول فضاءاتها المتنوعة وأجناسها الخطابية المُتساكنة، والانفتاح على إبداعاتها الأدبية والحِجاجية، وأعتقد أنَّ ما توصلت إليه من نتائج في التحليل مدعاة للنقد والتطوير.

قائمة المصادر والمراجع:

- حسين البرغوثي، سأكون بين اللوز، دار راية للنشر، فلسطين – رام الله،2015.
- حنَّا أبو حنَّا، ظل الغيمة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
- عدنان ضميري، مكان مؤقت – سيرة الجنرال المخيم والاعتقال، دار طباق، فلسطين– رام الله، ط1، 2018.
- غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948–1966، ط1، دار الآداب – بيروت، 1967.
- المتوكل طه، أيام خارج الزمن، سيرة كاتب – نصف قرن من الدم والحبر، دار فضاءات، الأردن – عَمان ط1، 2017.
- محمد علي طه، نوم الغزلان، الشروق، فلسطين – رام الله، ط1، 2017.

د. حميد أتباتو

الكلية متعددة التخصصات، ورزازات، جامعة ابن زهر، المغرب

خصائص مسرح الطيب الصديقي:
من الاقتباس إلى بلورة الوعي التجريبي

Characteristics Of Tayeb Saddiki Theatre: From Adaptation to Creation of Experimental Awareness

ملخص:

شكلت تجربة الطيب الصديقي إضافة نوعية للمسرح المغربي، أغنى بها مبادرات التأصيل في المسرح العربي، وقد أسس لخصوصية مسرحه عبر ريبيرتوار متنوع وغني، بدأ أواخر مرحلة الاستعمار، واستمر طيلة حياته، ولم يقتصر هذا المشروع على الكتابة فقط، بل على العرض الذي جعل منه أساسا لبناء تميز الفرجة وأصالتها.

برهن الطيب الصديقي على انشغاله المسرحي الخلاق طيلة ارتباطه بالفن المسرحي، وما عني به أساسا هو المساهمة الجادة في صناعة وجه الاحتراف في المسرح المغربي، وكان أن حقق ذلك بناء على تشبعه بالأفكار والتقاليد، والرؤى التي تلقاها في تداريب الاحتراف الأولى التي أشرف عليها الأجانب، ثم عمله من داخل الفرق الاحترافية الأولى، وأيضا تأسيسه لفرقه الخاصة التي ترجم من داخلها قناعاته الفنية والإبداعية. الأمر الذي شغله أيضا هو فتح منافذ للمثاقفة مع مسرح الآخر، ونقل تجاربه إلى المسرح الخاص، وهو ما تجلى من خلال اقتباساته الواسعة لأعمال كلاسيكية، وطليعية، وعبثية والعمل على تبيئتها في التربة الثقافية الخاصة. الشيء الآخر الأهم هو انشغاله بوعي تجريبي هدف من خلاله إلى خلق إبدالات في المسرح المغربي بغاية بناء مواصفات صيغة مسرحية مغربية يغني بها مساعي تأصيل القالب المسرحي العربي، وهو ما تحقق له من خلال الانفتاح الواسع على التراث الأدبي والفرجوي والثقافي الخاص مما أهله ليصير رائدا على هذه المستوى.

قيمة المشروع الخلاق هاته هي ما تدفعنا للبحث في مسار هذا المسرحي، ورصد أهم ما ميزه خاصة الاقتباس، وتأسيس الوعي التجريبي بحثا عن صيغة مسرحية خاصة، وهذا هو موضوع دراستنا.

كلمات مفتاحية: الطيب الصديقي، المسرح المغربي، الاقتباس، الوعي التجريبي، التأصيل.

Abstract :

The experience of Tayeb Saddiki constituted a qualitative addition to the Moroccan theater, enriching it with the initiatives of rooting in the Arab theater .He established the peculiarity of his theater through a rich and varied repertoire, which began in the late colonial period, and continued throughout his life. This project was not limited to writing only, but also to the performance, which was used as a basis for building the distinction and authenticity of watching.

Tayeb Saddiki demonstrated his creative theatrical preoccupation throughout his association with theatrical art, and what he meant mainly with it was a serious contribution to making the face of professionalism in Moroccan theater.

He achieved this based on his saturation with ideas , traditions, and the visions he received in the first professional trainings that were supervised by foreigners ;therefore, his work from within the first professional teams, and also the establishment of his own teams that translated his artistic and creative convictions from within, has opened outlets for culture with the theater of the other, and transferring his experiences to the private theater, which was evident through his extensive adaptations of classic, avant-garde, absurd works, and his work on embedding them in the special cultural soil.

The other most important thing is his preoccupation with an empirical awareness, through which he aimed to create alterations in the Moroccan theater in order to build the specifications of a Moroccan theatrical formula that enriches the endeavors of rooting the Arab theatrical mold, which was achieved through wide openness to the special literary, vernacular and cultural heritage, which qualified him to become a pioneer on this level.

The value of the creative project is what motivates us to search its path, to monitor the most important features, especially the adaptation, and to establish experimental awareness in search of a special theatrical formula, and this is the subject of our study.

Key words: Tayeb Saddiki, Moroccan Theatre, adaptation, Experimental Awareness, Rooting.

مقدمة:

تعد التجربة الإبداعية للمسرحي الطيب الصديقي ممارسة ذات طبيعة خاصة في ريبرتوار المسرح المغربي والعربي، وذلك لما اقترحته من إسهامات لخدمة تأصيل هذا المسرح، وقد بلورت أعماله إضافات هامة انضافت لما اقترحته أسماء رائدة للمسرح العربي أمثال توفيق الحكيم، وعلي الراعي، ويوسف إدريس من مصر، وعبدالقادر علولة من الجزائر، وعزالدين المدني من تونس، وسعد الله

ونوس وعمر حجو ودريد لحام من سوريا، وخالد الطريفي من الأردن، وروجي عساف من لبنان، وعبد الكريم برشيد، والمسكيني الصغير من المغرب...

لقد صاغ تجربة الطيب الصديقي اقتراحات تأسيسية، وإبدالات تجديدية في الكتابة والعرض، وكان أن تشكلت تجربته على مراحل تمفصلت على الاقتباس من المسرح الغربي، ثم الاقتباس من التراث الخاص، وأخيرا بلورة ملامح صيغة مسرحية بنى مواصفاتها من خلال أعمال رائدة معروفة عديدة منها "ديوان سيدي عبدالرحمان المجدوب"، و "الغفران"، و"سلطان الطلبة"، و"مقامات بديع الزمان الهمداني"، و"الف حكاية وحكاية في سوق عكاظ"، و"الحراز"، و"الإمتاع والمؤانسة"، و"بوكتف"، و"الشامات السبع"، و"خلقنا لنتفاهم"، و"الفيل والسراويل"، و"لو كانت فولة"، و"جنان الشيبة"، و"قفطان الحب المرصع بالهوى" إلخ.

تشكلت خصوصية مسرح الطيب الصديقي عبر مسار طويل وجهت أفقه التداريب الاحترافية الأولى التي أطرها بعض الأجانب مع أواخر مرحلة الاستعمار وبداية الاستقلال، خاصة تداريب أندري فوازانAndré Voisin، وشارل نوكCharles Nuque ، وبيير لوكاسPiere Lucas ، ثم اشتغاله داخل مجموعة من الفرق المسرحية الرسمية، وإشرافه على أخرى كما كان الأمر مع" فرقة المسرح المغربي"، و "المسرح العمالي"، و"المسرح البلدي" و"مسرح الناس" وغيرها، وكان أحد الذين سعوا إلى بناء مسرح شعبي بملامح مغربية وعربية، وصناعة فرجة من خارج البناية المسرحية، والنموذج المسرحي المألوف. هكذا عرض في الساحات، والملاعب، والفضاءات المفتوحة، والمسارح الدائرية، إلا أن أهم ما ميز تجربته هو اقتباس أعمال كثيرة ممثلة لأبرز الاتجاهات المسرحية العالمية من قبيل محجوبة عن موليير، والمفتش عن غوغول، والجنس اللطيف عن بنجونسون، ومولات الفندق عن كارلو غولدوني، وقدور وغندور عن

فرناندو أرابال، والوارث عن أرسطوفان... هذا بالإضافة إلى تمثيل التراث الخاص بغاية تأصيل الكتابة والعرض المسرحيين كما في أعمال كثيرة له.

إن ما نعتبره إشكالية عامة لدراستنا هو اشتغال الاقتباس والوعي التجريبي لدى المسرحي الطيب الصديقي، حيث نعنى برصد أوجه ذلك في مسرحه، كما نحصر السياقات التاريخية التي ألزمته باعتماد الاقتباس خاصة سياق الاستعمار الأجنبي للمغرب، والخضوع لمنطق التداريب الاحترافية التي أشرف عليها بعض الأجانب، بالإضافة إلى رغبته في تقريب تجارب المسرح الغربي للجمهور المغربي، يعنينا أيضا أن نحصر الشروط العامة التي سمحت بتبلور الوعي التجريبي في ممارسته، خاصة بروز نداءات على المستوى العربي لتأصيل قالب مسرحي عربي، والتأثر بالوعي التحرري الذي ساد في المغرب لاحقا، ووعي الحاجة لبناء مواصفات وطنية للمسرح الخاص تربطه بمشروع الثقافة الوطنية الفاعلة.

هكذا تكون أهم الفرضيات التي نسعى لتأكيدها هي قيمة إسهام الطيب الصديقي لإغناء الممارسة المسرحية والعربية، ومراحل تجربته تبعا للتحولات العامة التي عرفها المجتمع المغربي، واحتكامه لاحتياجات تجربته المسرحية واحتياجات الزمن التاريخي المغربي. إنما نصوغه في شكل مجموعة من الأسئلة تعنى بالبحث عن ملامح أجوبة لها في هذه الدراسة:

كيف اشتغل الاقتباس والوعي التجريبي في تجربة الطيب الصديقي المسرحية؟ ما الذي وجه هذا الاقتباس وهذا الوعي لديه؟ ما الذي راكمه الطيب الصديقي من خلال عملية الاقتباس الواسعة، وهل ساهمت هذه الصيغة في بيئة فاعلة للفن المسرحي المغربي في التربة الثقافية الخاصة أم كان ذلك مدخلا لتغريب المسرح في وطننا، وتعميق عزلته عن جمهوره المفترض؟ هل أسهم التجريب الذي اعتمده الصديقي في مسرحه في فك الارتباط بالمسرح الغربي؟ وهل سمح بحثه في مادة

التراث والفرجات الخاصة في إيجاد أسس لتشكيل صيغة مسرحية خاصة تغني الاقتراحات التي بلورتها العديد من الأسماء العربية في بحثها عن قالب مسرحي خاص؟.

إن غاية تأكيد الفرضيات السابقة أو تفنيدها، وصياغة إجابات عما حصرناه من أسئلة سنعنى بتحليل الإشكالية المقترحة وقراءتها، وتفكيكها باعتماد آليات المنهج الوصفي التحليلي التي تسمح لنا بقراءة المعطيات والأعمال والمسارات ذات العلاقة بتجربة الطيب الصديقي، وتحليلها، واستنباط ما بدا فيها من خصائص مهيمنة، ومميزات عامة. لهذا لن نعنى بالوقوف عند نص أو عرض معين بل عند المكونات الكبرى التي تخص هذه التجربة، كما ستفيدنا آليات المنهج التاريخي في تتبع مراحل هذه التجربة، وحصر كيفية تأثير السياق التاريخي على تشكلها، وتحولها، وما نجعله مداخل لهذا هو المباحث التالية:

1.الطيب الصديقي وتأسيس أرضية الاحتراف في المسرح المغربي:

1.1. تحديد المفاهيم: في معنى الاقتباس، والوعي التجريبي

1.1.1. معنى الاقتباس

تعني كلمة الاقتباس "نقل نتاج أدبي إلى المسرح أو السينما...وتعديل كتاب بغرض معين"[359] ، وبحسب معجم المسرح " الاقتباس هو عملية نقل أو تحويل أثر أدبي من نوع إلى آخر...يستند إلى المحتويات السردية...المثبتة بأمانة، نوعا ما، مع فوارق شاسعة أحيانا...كما أن الاقتباس أيضا العمل الدراماتورجي...انطلاقا من النص المخصص لتنفيذ عملية الإخراج. إن كل التغيرات النصية التي يمكن تخيلها مسموحة: تقطيع، وإعادة تنظيم الرواية، و"تلطيف" الأساليب، وإنقاص الشخصيات أو الأماكن، وتركيز درامي على بعض

359 –سهيل ادريس، المنهل، دار الآداب، بيروت، الطبعة التاسعة، 1986، ص.18.

اللحظات النابضة والقوية، وإضافة ونصوص خارجية، وتوليف...وإلصاق...عناصر غريبة، وتعديل الحكاية...أن تقتبس نصا يعني أن تعيد، بشكل كامل، كتابة النص الذي يعتبر معطى بسيطا"[360]. يكون معنى الاقتباس إذن هو عملية النقل والتحويل من لغة لأخرى، ومن جنس إبداعي لآخر مع تعديل كبير أو جزئي أو بسيط لملامح العمل الأصلي، كما نعتبره بالنسبة لموضوعنا نوعا من البيئة للعمل المسرحي الأجنبي، أو المحلي في التربة الثقافية الخاصة، وفي تربة المسرح أساسا.

2.1.1. معنى الوعي التجريبي

يتشكل مفهوم "الوعي التجريبي" من كلمتين هما: الوعي ويقصد به لغة الضمير، والذمة، والسريرة، والشعور، وهو نوع من الإدراك، وتعقل للذات الخاصة[361] ويميز لالاند نوعين من الوعي هما الوعي النفسي باعتباره حدسا، يكونه العقل عن أحواله وأفعاله، وهو أحد العناصر الأساسية للفكر، وأن الوعي أصل كل معرفة[362]، ثم هناك الوعي الأخلاقي أي الضمير، والوجدان، وخصوصية العقل البشري في إصدار أحكام معيارية/ قيمية، تلقائية وفورية، على القيمة الأخلاقية لبعض الاعمال الفردية المحددة..."وعي ضمير" "وجدان" ؛ تقال على شخص يكون ضميره الأخلاقي ثابت الجنان بوجه خاص، ويقتدى به بلا تواطؤ"[363].

---

360 –باتري بافيس، معجم المسرح،ترجمة ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص.ص. 69–70.

361 –سهيل إدريس، مرجع سابق، ص.238.

362 –أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، عويدات، لبنان، 2001، ص.ص. 210–211.

363 –المرجع نفسه، ص.212– 213.

التجريب: ويعد مفهوما مرافقا للإبداع الإنساني، وهو بمثابة استراتيجية تندرج في ممارسة الإبداع بغاية خلق بدائل، وتطوير صيغ الاشتغال من داخل مكون أو أكثر، وقد " استخدم مصطلح" التجريب" فيما يخص المسرح...للمرة الأولى في عام 1894.وصفت جريدة:(Moniteur Universel) في الخامس من شهر مارس من العام نفسه" المسرح الحر لأنطوان...بأنه مسرح يرمي في المستقبل" إلى أن يكون مسرحا تجريبيا...فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح" التجريب"- إذن-هو "الجديد" الذي نعرفه باعتباره ابتكارا لقيم جديدة، تنشأ نتيجة لدراستها وانتقائها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب"[364]. شكل التجريب أساسا للابتكار والخلق الإبداعيين، وكان أن رافق ممارسات فنية عديدة منها المسرح، أكثر من هذا " إن التجريب بالمفهوم العام هو الذي سمح للمسرح بالاستمرار، إن لم نقل بالميلاد والتطور والنشأة...التجريب في المسرح متعدد الجوانب ومعقد المظاهر، يشمل النص و الإخراج والفضاء المسرحي، ويطول المتفرج الذي هو بدوره متغير باستمرار"[365] .بناء على هذا يكون معنى الوعي التجريبي هو نوع من الإدراك، وحدس عقلي بصدد قيمة الأشكال والصيغ الجديدة في الاشتغال المسرحي لغاية تطوير الممارسة الخاصة، وبناء ملامح بديلة لها تقطع مع ما هو مألوف من مدخل أو أكثر، وهو ما ترجمه المسرحي المغربي الطيب الصديقي في مساره الفني و الإبداعي.

2.1. الطيب الصديقي وتأسيس الاشتغال الاحترافي في المسرح المغربي

تشكلت خصوصية مسرح الطيب الصديقي بالانطلاق من مداخل بارزة أهمها

364 -باربرا لاتسوتسكا بشونباك، ترجمة هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، مصر، 1999، ص.ص. 15-16.

365 -الناجي سعيد، التجريب في المسرح، التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998، ص.ص.7-8

اعتماد الاقتباس من مسرح الآخر على نطاق واسع، واستثمار وعي تجريبي يعنى ببناء خصوصية للمسرح الخاص، وكان ذلك عبر مراحل بدأت أواخر عهد الاستعمار، واستمرت إلى لحظة وفاته. لقد برزت إبداعية الطيب الصديقي من داخل مشاريع التداريب المسرحية الاحترافية الأولى بالمغرب، وعمله مع "فرقة المسرح المغربي"، وبشكل خاص مع "فرقة المسرح العمالي"، ثم مع باقي الفرق التي أشرف عليها كما الأمر مع "المسرح الجوال"، و"مسرح الناس"، وقد عرف مساره ثلاث مراحل، كما يؤكد هو نفسه ذلك: " المرحلة الأولى هي مرحلة الترجمات (فولبون لبن جونسون)، والثانية مرحلة الاقتباسات (لعبة الحب والحظ (المصادفة) لماريفو، والأخيرة مرحلة الإبداعات (يمكن أن نمثل لها ب" الإمتاع والمؤانسة، عن أبي حيان التوحيدي، وسيدي ياسين في الطريق"[366] .بلور الصديقي، إلى جانب المحترفين الأوائل، اقتراحات هامة بالاعتماد على اقتباس أعمال مسرحية غربية، تخدم الاحتراف المسرحي مشخصا في أعمال "فرقة المسرح المغربي"، ولأن ما سعت إليه فرقة الاحتراف الأولى هو تطوير آليات الاحتراف مع تكريس تجربة مهادنة ومعزولة عن حركة التاريخ وعن صيرورة المجتمع المغربي فقد انسحب الصديقي منها مع مجموعة من الأسماء مدعوما من طرف عبد الصمد الكنفاوي والطاهر واعزيز، وذلك لغاية تأسيس فرقة بديلة داخل نقابة "الاتحاد المغربي للشغل" هي "المسرح العمالي".

لقد شكل انسلاخ الصديقي عن "فرقة المسرح المغربي"، مناسبة للقطع مع التبعية للمؤسسة المحتضنة الأولى، كما فعل أسئلة إيجابية عن دور المسرح ووظيفته، وبذلك تم الترويج بشكل إيجابي لصورة المسرح الاحترافي الذي كان

366 –Jean–François Clément, Tayeb Saddiki L'homme de théâtre, édition Les Infréquentables, Maroc, 2012, p.9.

يرتبط بالمؤسسة الرسمية المهيمنة.

شكل تأسيس "فرقة المسرح العمالي"، تحت إدارة الطيب الصديقي، محطة مهمة في تاريخ المسرح المغربي، وفي تاريخ الحركة النقابية بالمغرب كذلك، "فالمعروف أن الطبقة العاملة المؤطرة لم تتخذ موقفا إيجابيا من المسرح إلا بشكل متأخر، على الرغم من أنها استعملت كل إمكانيات التعبير الخاصة بالمجتمع البرجوازي قبل ذلك، وذلك ناتج أساسا عن ضغط العمل السياسي والنقابي الذي كان يأخذ من العمال أغلب جهدهم، ولم يكن يسمح بالقيام بالأنشطة الثقافية، وبإدخالها في مجال الصراع[367]. في المغرب، وعلى الرغم من وجود حركة نقابية في عهد الاستعمار، التي كانت تابعة للمركزية النقابية الفرنسية C.G.T التابعة للحزب الشيوعي الفرنسي، فإنها لم تفكر في خلق ممارسة مسرحية داخلها، هذا مع العلم أن الاتحاد المغربي للشغل، بعد تأسيسه، كان يهتم بتنظيم بعض الأنشطة الاجتماعية والثقافية، إلى جانب اهتمامه بالنشاط النقابي. لقد كان يهدف من خلال ذلك إلى تقوية الروابط بين العمال، وإدماجهم في محيطهم الجديد، خاصة أن أغلب أعضاء المركزية النقابية قدموا من خارج مدينة الدار البيضاء، التي شكلت دائما منطقة اقتصادية جذابة للأفراد النشيطين من كل مناطق المغرب، وبإشرافه على فرقة المسرح العمالي، سجل الصديقي باسمه هذه المبادرة الأولى التي عملت على إدخال المسرح إلى داخل المجال العمالي والنقابي للمرة الأولى في تاريخ الممارسة المسرحية بالمغرب.

سعى الصديقي من خلال انفصاله عن "فرقة المسرح المغربي" إلى تثبيت اسمه في مجال الممارسة المسرحية بالمغرب، وبناء موقع له يغير من صورته

367. Erwin Piscator – Le théâtre Politique, Traduction Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebische , L'Arche Editeur, Paris, Sans date, p. 29.

ممارسته الأولى، لأن الصديقي مع "المسرح العمالي"، وحتى بعد هذه التجربة "سلك سبيل الابتعاد عن الفرقة الوطنية الأولى، ومدرسة التمثيل، والمركز المغربي للأبحاث المسرحية، وفي نفسه غرض محدود. من جهة، كان هذا الابتعاد احتجاجا نقابيا، ومن جهة أخرى كان مظهر تمرد على نوايا الفكر الاستعماري بخصوص مستقبل المسرح المغربي. يدل هذا التمرد المبكر على يقظة ووعي هذا المسرحي الذي طبع الخلق المسرحي في المغرب بطابع الجرأة والتجديد"[368]. لقد شجعت تجربة "المسرح العمالي" الصديقي على استثمار كل معارفه وطاقته في الأعمال التي قدمها، ومكنته من خدمة اسمه باعتباره فاعلا رئيسيا في الحركة الاحترافية بالمغرب.

على الرغم من أن الصديقي اشتغل في ظروف أخرى مختلفة عن الظروف التي اشتغل فيها في تربته السابقة، فقد حافظ، في أعماله، على بعض مرتكزات النموذج المسرحي الذي ارتبط به، وتمثله منذ التداريب الأولى، ومنها أساسا اقتباس النصوص الأجنبية، ومن الأعمال التي قدمها الصديقي رفقة المسرح العمالي نذكر: "الوارث"، و"بين يوم وليلة" التي تم اقتباسها[369] عن توفيق الحكيم، و"المفتش" عن غوغول، و"الجنس اللطيف" عن "برلمان النساء" لأرسطوفان. قد شكلت مسرحية "المفتش" بادرة إيجابية في تجربة المسرح العمالي، لأن الصديقي فتح المجال للمسرح الملتزم باقتباسه لنص غوغول، كما استجاب بذلك لرغبات

368- مصطفى القباج، المسرح المغربي: كائن أم غير كائن، مجلة الفنون (مغربية)، السنة الثالثة، العدد 4/3 – أكتوبر/دجنبر 1976، ص. 7.

369- اقتبسها إلى الدارجة المغربية عائد موهوب.

الجمهور أيضا.[370] واختيار "المفتش" كان مقصودا من طرف الصديقي، أولا للقيمة الخاصة لهذا النص، وثانيا لطبيعة الموضوع الذي يعالجه، والذي يسهل تقبله من طرف جمهور العمال. لقد كان يجب على "المسرح العمالي" أن يسير في هذا الاتجاه، وأن يؤكد انتسابه للشعب المغربي انطلاقا من معانقته لقضايا الطبقة العاملة، وباقي القضايا الأخرى التي لها علاقة بالوضع المغربي، وبجراح الشعب وآلامه. أدرك الصديقي خصوصية المجال الذي يشتغل فيه، وحاول أن يقدم مسرحا قريبا من الناس بصفة عامة، لأن المسرح حسبه "يجب أن ينزع، قبل كل شيء، إلى أن يكون مسرحا اجتماعيا وسليما في آن واحد، وأن يكون على اتصال وثيق بجمهوره، وبمفاهيم الحياة اليومية التي يخضع لها، كما يريد المسرح أن يشعر الناس بالأخطار التي تهددهم، وصنوف القلق التي تتربص بهم، ويريد أيضا أن يبعث الآمال في نفوسهم ليبين سبيلهم"[371]. التقرب من الناس، وإن كان يعني معالجة قضاياهم، وطرح همومهم، فإنه يعني أيضا التقرب من مستواهم المعرفي والفكري، لأنه لا يعقل أن تقدم لفئة بسيطة التكوين، وجاهلة بأبجديات العمل المسرحي أعمالا معقدة، ونخبوية يمكن أن تبعدهم بشكل نهائي عن المسرح، وبالنسبة لهذه المسألة يرى الصديقي "أنه يجب الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الجمهور الذي نتوجه إليه وقت إخراج أو تقديم مسرحية معينة، ولهذا يجب تعليمه عن طريق البدء بالمستويات الدنيا للسلم، ثم دفعه تدريجيا للارتقاء حتى يستأنس بموجة الأعمال المعقدة ذات الخلفيات الفلسفية".[372]

370-Rachid Bennani Mechita , le théâtre de Tayyib Saddiki, thèse de doctorat de 3ème cycle, sous la direction de Charles Vial, Université de Provence,, faculté des lettres ,1984-1985, p. 34.

371 – محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، (العراق)، العدد 6، السنة 15، آذار 1980، ص9.

372 -Rachid Bennani Mechita, Cité, p. 32.

سعى الصديقي إلى ترجمة هذا الكلام على أرض الواقع، من خلال المناقشات التي كان يفتحها مع العمال والمتفرجين بعد انتهاء عروضه، إلا أن تبسيط العملية المسرحية بالفعل بقي حلما طوباويا، لأن المرجعيات الفاعلة في تكوين الطيب الصديقي نفسه لم تكن تسمح بإنجاز مشروع مسرحي يزاوج بين البساطة وبين الجماليات المسرحية، ويربط بين خدمة الممارسة المسرحية وبين خدمة الوضع العام لمستهلك هذا المسرح، وبشكل أساسي الطبقة العاملة المنضوية تحت لواء "الاتحاد المغربي للشغل". على الرغم من سعي الصديقي إلى بناء مشروع مسرحي قريب من جمهوره، وعلى الرغم من تحمس المسؤولين النقابيين لاحتضان عمل الصديقي، فإن آفاق التجربة بدأت تضيق خاصة أن "أغلبية العمال المغاربة كانوا أميين، قليلي التقبل للأشكال الفنية، ينقصهم التعليم كما تنقصهم الثقافة، ومن ثم فإن المسرحيات التي قدمت لهم كانت لها قيمة ثقافية أكثر منها اجتماعية، في الوقت الذي كان من اللازم الاعتماد على بعض المواضيع التي تمس حياتهم وحاضر بلادهم لو أدى ذلك إلى الارتجال.

كان أهم شيء بالنسبة للصديقي هو تلقين ثقافة فنية لجمهور العمال، ثم بعد ذلك تعويده على أنماط التعبير الدرامي من خلال المناقشات التي تتوج كل عرض"[373].

الظاهر أن مشروع "المسرح العمالي" قد تأسس بشكل متسرع، وخارج أي تصور واضح لما يجب أن يكون عليه هذا المسرح. حتى وإن كان الصديقي قد عاد لاحقا لتقديم اعمال من داخل فرقيته الأولى وفرقة المعمورة، فقد وجد في المشروع الجديد خلاصا له من التجربة السابقة، التي تأكد من انحباسها، وتحولها إلى نموذج خانق، أراد له أصحابه أن يستمر في خدمة أفكار وغايات المؤسسة

373- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، صوت مكناس، 1974، ص .112.

المهيمنة، دون أدنى مراعاة لمتطلبات الفاعلين الحقيقيين أي خدامه في مجال التمثيل، والإخراج، والكتابة، وباقي جوانب العمل المسرحي الأخرى. بالنسبة للفعاليات النقابية، فاعتبرت أن المناداة على الصديقي يمكن أن تسد فراغا أساسيا في مجال الترفيه عن العمال، والمساعدة على إدماجهم بشكل أحسن في محيطهم العملي، وتحميسهم على التشبث أكثر بمركزيتهم النقابية. لقد دفعت الحسابات الضيقة الخاصة لكل طرف إلى التعاقد على إطلاق المشروع المسرحي بشكل مستعجل، في غياب أرضية صلبة تسمح له بالتطور بشكل تدريجي، ليقدم غايات مفكر فيها، وليشتغل وفق رؤية واضحة يهمها تأسيس مسرح عمالي حقيقي، لا شكلي، وجعل العمل المسرحي يخدم إبداعيته من خلال الاشتغال على قضايا الواقع المغربي، وقضايا الطبقة العاملة المغربية. يظهر أن المطلوب من هذا المسرح لم يتحدد بشكل واضح، لأن هناك من رأى "أن المسرح العمالي لا يجب أن يكون مسرحا دعائيا، لأنه بالنسبة لمجال الدعاية يتوفر العمال على نقابات وأحزاب سياسية، (ولهذا) يجب أن يكون المسرح العمالي مسرحا قبل كل شيء ... أي يجب أن يشتمل على قيمة ثقافية، ليس بالمعنى التجريبي للثقافة الجامعية، ولكن بالمعنى الواقعي للثقافة التي هي تعبير عن الحياة، وعن دور الإنسان فيها، لكن ما غاب في عمل الطيب الصديقي هو البعد السياسي والفكري العميق.

لم يفض تأسيس الصديقي لفرقة مسرحية جديدة إلى تكريس ممارسة فنية جديدة، وسلوك ثقافي مضاد، يقطع مع النموذج الأصلي الذي تبلور داخل "فرقة المسرح المغربي"، وذلك لكون الرؤية المؤطرة للعمل المسرحي داخل المركزية النقابية لم تتبلور بشكل مختلف، ولم تستهدف خلق جمهور مسرحي حقيقي، خاصة أن العمل المسرحي الذي تم إنتاجه لم يذهب بعيدا في تجديد أدواته، ولم يستهدف إنتاج ثقافة عمالية يكون من مهماتها محاصرة مفاهيم الثقافة المسيطرة،

وكشف تناقضاتها الداخلية، والبرهنة على عجزها على تقديم شرح صحيح لظواهر الحياة الاجتماعية.[374]

إن عدم استيعاب الفاعلين المسرحيين لمستجدات الوضع المغربي، وعدم إدراكهم لحقيقة الممارسة الفنية باعتبارها علاقة اجتماعية ضمن باقي العلاقات الاجتماعية الأخرى، لم يسمح بتحويل الممارسة المسرحية من داخل الوسط العمالي، ودفعها إلى موقعها الحقيقي، مما جعل المنتوج المسرحي الذي تم تداوله داخل الوسط العمالي يعيد إنتاج النموذج الاحترافي الأصلي الذي تبلور في أحضان المؤسسة الرسمية، والذي جاء في البداية من أجل لحم المشروع الثقافي السائد. حين لا يسعى المسرح إلى فك ارتباطه بالنموذج الرسمي، فإنه يخدم تلقائيا المادة الثقافية المسيطرة في المجتمع الرأسمالي التبعي، التي "تلبي حاجات الاستهلاك، كما تفرضها الطبقة المسيطرة تسليعا إيديولوجيا، وتلعب دورها الإيديولوجي كوسيلة إنتاج إيديولوجية ذات أثر محدد. وهي لا تنزاح من موقع التضليل إلى موقع التعليم، ومن مستوى الاستهلاك البسيط إلى مستوى الاستقبال المفكر، إلا بعد أن تعاد صياغتها في شكل جديد يعطيها معنى جديدا، أي حين يعاد ترتيب علاقتها بشكل ينقلها من بنية إلى بنية أخرى مختلفة".[375] ومادام أن الممارسة المسرحية عند الطيب الصديقي قد بقيت محكومة بنفس الوعي السابق، فإنه لم يستطع بناء مسرح عمالي حقيقي يعيد النظر في كل الآليات التي تم الاشتغال بها في التجربة السابقة، وسرعان ما أحس بانحباس آفاق تجربة المسرح العمالي، خاصة حين لم يستطع خلق قاعدة حقيقية لمسرحه، حيث تمت عملية التحام جديدة بالتجربة الأصلية، التي لم ينقطع عنها بشكل نهائي. عاد الصديقي

374 – فيصل دراج، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989، ص203.

375 – فيصل دراج، المرجع نفسه، ص251.

إلى العمل من داخل مشروع الشبيبة والرياضة، حيث كان "المركز المغربي للأبحاث المسرحية"، و"فرقة المسرح المغربي" على أتم الاستعداد لاستقباله للعمل من أجل الاستمرار في تثبيت النموذج الأصلي الذي جاء من أجله كل المشروع الاحترافي في البداية.

هكذا، وبعد أن حافظ الصديقي على علاقته بالصيغة الأصلية في تجربة "المسرح العمالي" سواء من خلال الأعمال التي قدمها، والتي وإن حاولت أن تتميز بسعيها إلى مساعدة العمال على التكيف مع وضعهم ومحيطهم الاجتماعي الجديد، وبتركيزها على البعد الكوميدي والواقعي، وبتحرر شخصياتها من الطابع الفلكلوري، وبابتعاد لغتها عن الرقة الشكلية للغة القديمة[376]، فإنها لم تقطع في خطابها وفي أصلها، وفي أسئلتها مع الأعمال التي قدمتها الفرقة الأولى، ومن خلال تثبيت بعض الأسس التي جاءت بها التجربة الأولى، ومنها أساسا الاعتماد على الريبيرتوار الأجنبي، واقتباس الأعمال التي ليس بإمكانها خلخلة الأسس الفكرية والفنية للنموذج الاحترافي الذي تم تثبيته في أرضنا المسرحية، ولم يكن بإمكان المسرح العمالي أن يشكل قطيعة مع المرجعيات الفاعلة فيه، وقد شكل حلقة رابطة في مسار النموذج الأصلي الذي عمل الصديقي على خدمته من داخل مؤسسات أخرى، من مثل مؤسسة "المسرح البلدي". هذا ما يمكنه أن يدفعنا إلى تتبع بناء الصديقي لملامح مسرحه، ليس انطلاقا من ارتباطه بهذه المؤسسة أو تلك ولكن انطلاقا من بعض مكونات العملية الإبداعية في تجربته، والتي يمكن للوقوف عليها أن يبين قيمة مساهمتها في إظهار أو انتكاس هذا الملمح أو ذاك من ملامح هوية مسرح الطيب الصديقي. من هذه المكونات هناك "الاقتباس"، و"التراث" و"التجريب" إلخ، وأيضا من خلال بعض المبادرات التي

376- Rachid Bennani Mechita Cité, p. 38 – 39.

قام بها الصديقي والتي فجر من خلالها العديد من الأسئلة، كما بدأ بواسطتها مشروع خلخلة وآليات الممارسة الاحترافية ككل، ويهمنا أن نقف على مرحلة الاقتباس في مسرح الصديقي، ومساهمتها في إغناء مشروعه المسرحي.

2.الطيب الصديقي: الاقتباس من المسرح الغربي لإغناء التجربة الخاصة

شكل الاقتباس ركيزة أساسية في مسرح الطيب الصديقي، عمل من خلالها على تثبيت اسمه في الساحة المسرحية بالمغرب، كما كرس عن طريقها، النموذج المسرحي الاحترافي الأصلي الذي أدخله في عمليته الإبداعية منذ التداريب الأولى. لم يستطع الصديقي الانفلات من صيغة الاقتباس إلا بعد أن عملت مجموعة من الشروط الموضوعية، مغربيا وعربيا ودوليا، على إنضاج الوعي لديه بالحاجة إلى القطع مع النموذج الأصلي، ومع ركيزته الأساسية، التي هي الاقتباس. الملاحظ بالنسبة للصديقي، هو أن تنقله بين العديد من المؤسسات من قبيل الشبيبة والرياضة، والمسرح البلدي، والاتحاد المغربي للشغل، ومسرح محمد الخامس إلخ، لم يدفعه إلى إعادة النظر في بعض أسس النموذج الاحترافي الأصلي، مما يبين أن وعي الحاجة إلى مسرح آخر مختلف، لم يبرز لدى الصديقي إلا بعد أن استدعى الشرط التاريخي هذا الوعي النوعي لديه، خاصة حين أصبح سؤال الهوية والانتماء مطروحا بإلحاح في المشهد المغربي، وبعد أن أصبح جدل الهوية والتحرر من الآخر حديثا مركزيا على المستوى الإبداعي، والثقافي، والسياسي في المجال العربي. بموازاة مع هذه الأمور كانت الساحة المسرحية بالغرب تفرز اتجاهات وتجارب تعيد النظر في كل اليقينيات السابقة للممارسة المسرحية، وتعمل على تفجير كل النماذج والقيم السابقة.

قبل حصول هذا الوعي، استمر الصديقي في الاشتغال على أعمال من الريبرتوار العالمي، سواء رفقة فرقته الاحترافية الأولى، "فرقة المسرح المغربي"

التي تشبع داخلها بفكرة الاقتباس من المسرح الغربي، أو فرقة "المسرح العمالي" التي سعى من داخلها إلى تنويع ملامح عملية الاقتباس لديه، حيث افتتحت فرقته الجديدة ممارستها " باقتباس تراثي مفعم بالخصوصيات المحلية الموروثة يحمل عنوان (الوارث).غير أنها لم تتوقف عند ذلك الحد، فقد ابتكرت لونا جديدا في الكتابة... وهو نوع من الكتابة التي تعود إلى الربرتوار العالمي وتنقله إلى الدارجة المغربية، وتسبغ عليه أحوال الواقع المغربي الحديث"[377]. إنه ما حصل أيضا داخل تجاربه الأخرى التي منها تجربة "المسرح البلدي" الأولى، وتجربة "الشبيبة والرياضة"، وتجربة "فرقة الصديقي"، وتجربة "مسرح محمد الخامس"[378]، وبعمله هذا قرب الجمهور المغربي من الكثير من الأعمال العالمية، والعربية كذلك.

إن أهم ما يمكن تسجيله بصدد اقتباسات الصديقي هو كونها تنفتح على العديد من التجارب، تبدأ بالمسرح اليوناني، وتنتهي بمسرح العبث. لقد اقتنع الصديقي بعد فترة التداريب، بضرورة الاستمرار في عملية نقل الأعمال الأجنبية، سواء بتعريبها كما كان يحصل في البداية، أو مغربتها، كما كان يتم فيما بعد، وذلك من أجل التمرس أكثر على الكتابة المسرحية، وأيضا من أجل "لحم المسرح الوطني بالتجارب المسرحية العالمية، وفتح آفاق جديدة للجمهور تمكنه من تقويم الأعمال الإبداعية المقدمة من طرف الوطنيين".[379]

377–رشيد بناني، مغامرة التأصيل في مسرح الطيب الصديقي، إصدارات أمنية، السلسلة المسرحية 34، الدار البيضاء،2015، ص.85.

378–أثناء إشرافه على الإدارة التقنية لمسرح محمد الخامس، اقتبس الصديقي "رجل في المصيدة" التي أخرجها الصديقي لإحدى الفرق الهاوية.

379–Mohamed Chafik, recherches sur l'identité du théâtre marocain, thèse de doctorat d'état, sous la direction de Andrée Veinstein, Université Paris VIII, France, 1988, p. 639.

لقد فتح الصديقي باب المثاقفة واسعا مع ثقافة الآخر، ومع مسرحه بشكل خاص، ووزع اختياراته بين أسماء عديدة روسية، وفرنسية، وإيطالية رغبة منه في تطويع نصوص من ثقافات مختلفة وإخضاعها للسياق الجديد لتلقيها. وإذا كانت نصوص موليير قد استحوذت على اهتمامات الصديقي في المرحلة الأولى، نتيجة تأثره بتوجيهات التداريب المسرحية، فإن نصوصا أخرى استقطبت اهتمامه فيما بعد خاصة بالنسبة لنصوص غوغول، التي أصبحت أكثر تداولا ليس في المغرب فقط، ولكن في باقي البلدان الأخرى كنتيجة حتمية للحضور القوي للأدب الروسي الذي أصبح يشكل نقطة جذابة لكل المهتمين بالمسرح وبالثقافة والفن بصفة عامة.

لقد كان من الطبيعي أن ينخرط غالبية رواد الاحتراف الأوائل بالمغرب في عملية اقتباس واسعة من المسرح الغربي، وذلك لأنه " بعد فترة الحماية، اعتمد المسرح المغربي استراتيجيات عديدة جعلته يتأرجح بين تقليد النموذج الغربي ومحاولة تجاوزه، كما تجسدت معظم إنجازاته في أعمال مقتبسة أو مؤلفة. إلا أن هذه الأخيرة كانت تنحاز في الغالب إلى نسخ الكتابة المولييرية أو غيرها من الكتابات الدرامية الطليعية كمسرح العبث الذي قدم في صياغة مغربية على يد الطيب الصديقي (في انتظار مبروك = في انتظار غودو – مومو بوخرصة = أميدي"[380].

ساهم ارتباط الصديقي، بالعمل وسط الاتحاد المغربي للشغل، في دفعه للبحث عن نصوص مختلفة تحمل أبعادا سياسية، وكان أن وجد في "المفتش" ما يلبي هذه الحاجة، وقد عمل الصديقي من أجل أن يكون هذا العمل في صيغته الجديدة قريبا من جمهوره الجديد، ولهذا لم تعد أحداث المسرحية تدور في حقبة روسيا

380 –حين المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، مطبعة سندي، مكناس، 2003، ص.ص.28–29.

القيصرية، بل في الخمسينيات من تاريخ المغرب، حيث أصبحت تعالج الوضع المغربي في هذه الفترة من خلال تركيزها على الوضع في قرية مغربية، ومن خلال تتبع أحداث شخصيات مغربية بلباسها المغربي، وبأسمائها المغربية، مما جعل عبد الجبار السحيمي يقول إن العمل الذي يقدمه المسرح العمالي يعالج الأحداث المهمة في حياتنا اليومية؛ على الرغم من أنه مترجم عن الروسية[381]. بعد هذا العمل عاد الصديقي إلى ريبيرتوار غوغول ليقتبس عنه "يوميات أحمق" في عمل فردي بعنوان "النقشة".

إن الخطوة البارزة التي خطاها الصديقي في اقتباساته هي انفتاحه على المسرح الطليعي مشخصا في أعمال صمويل بيكيت S. Beckett، ويوجين يونسكو E. Ionesco، وفرناندو أرابال F. Arrabal، وقد بين الصديقي بانفتاحه على مسرح العبث خصوصا، رغبته في تقريب عوالم مسرحية خاصة أنتجتها سياقات ثقافية مختلفة مما "جعل اقتباسه لمسرح العبث يبدو عملا جريئا، فدون أن يبالي بالمستوى الثقافي لدى الجماهير الشعبية، التي تكون أغلبية الجمهور، انهمك في إعداد مسرحيات من تأليف صمويل بيكيت، ويوجين يونسكو، بعد أن حرص في إخلاص على إبراز حركة الأشياء، وتعدديتها، الشيء الذي جعل من العسير إدراك مميزات عالم تتموضع في ثناياه حضارة أوروبية، يهد كيانها القلق الميتافيزيقي ولا تواصلية الأفراد"[382].

غامر الصديقي، إذن، باقتباس أعمال عبثية، لم يكن من السهل قبلوها من طرف جمهور لازال يتلمس بداية علاقته مع الفن المسرحي، وذلك استجابة منه لهاجس التجريب الذي بدأت ملامحه تبرز في عمله لتثمر مستقبلا أسئلة متعددة كانت الأساس الذي بنى عليه العملية التأصيلية في مسرحه. لقد اختار نموذجين

381 – Rachid Bennani, Cité, p. 34.

382 – حسن المنيعي، ص. 173 – 174.

بارزين في مسرح العبث هما: في "انتظار غودو" و"إميديه أو كيف نتخلص منه"، واللافت أن المسرحيتين جاءتا في الأصل لتعبرا عن وجهة نظر مختلفة بصدد الوجود، والوضع الإنساني والممارسة المسرحية كذلك. لقد اعتبرت "في انتظار غودو" أثناء عرضها الأول على أحد مسارح باريس بمثابة قنبلة "والذين حضروا عرضها الأول، و... لم يكونوا مستعدين لمشاهدة هذا النوع من المسرحيات المختلف اختلافا جذريا عن كل ما ألفوه أصابتهم الحيرة، أو تملكهم السخط، واهتزت مشاعرهم اهتزازا عميقا. أما الساخطون فقد غادروا المسرح بعد الفصل الأول، وأما المتحمسون فقد مكثوا ليصفقوا بحرارة في نهاية الأداء، بينما ظل المتحيرون جالسين في صمت، وفي فترة الاستراحة اتخذ النزاع بين المؤيدين والمعارضين شكل عراك رمزي بقبضات الأيدي في ردهة المسرح"[383]. شكل العمل صدمة لأفق انتظار الجمهور المسرحي في الغرب، وقاد بامتياز، إلى جانب أعمال أخرى عديدة، ثورة مسرح الطليعة على أسس المسرح الكلاسيكي، وقد دفع هذا الحضور المتميز للمسرحية والصدى الذي خلفته في الغرب، الصديقي لاختيارها عملا جديدا يبعده أولا عن النصوص الكلاسيكية التي اشتغل عليها من قبل، ويقيس من خلاله، ثانيا، قابلية تلقي الجمهور المسرحي المغربي للتجارب الطليعية، والتجاوب معها، ويمتحن بترجمته لها، قدرته على نقل عمق الأعمال الطليعية ثالثا.

لقد حافظ الصديقي في استهدافه لكل هذه الأشياء، على خصوصية الأعمال، وعلى خطابها على الرغم من إدخاله لمجموعة من التغييرات على النص الأصلي، منها أساسا تغيير أسماء الشخصيات الرئيسية، حيث عوض مبروك غودو، وعوض يحيى وخليل، فلاديمير واستراغون، فيما تغيرت تسمية بوزو ولاكي إلى

383- ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، ترجمة: يوسف إسكندر، دار الكتاب، القاهرة، 1967، ص 44.

عباس والمكي.

أما بالنسبة للعمل الثاني، "إميديه أو كيف نتخلص منه"، فقد دعم من خلاله الصديقي ريادته في الاشتغال على مسرح العبث، خاصة أن العمل يعد من بين المسرحيات البارزة التي أبدعها أوجين يونسكو، ويطرح النص الأصلي قضية الكره الزوجي من خلال التركيز على الأحداث التي يعيشها إميديه وزوجته مادلين في علاقتهما الصدامية نتيجة غياب الحب بينهما، فالمسرحية في أصلها "تدور حول فكرة الكره الزوجي أو الملل الزوجي الذي رمز إليه بالجثة والجو الكئيب الذي تشيعه عشبة عش الغراب، وما يبث من روائح العفونة والرطوبة: ورؤية يونسكو في هذه المسرحية، هي أن كل زواج سوف يقود إلى الملل والضجر والقرف من الحياة"[384]. تتطور أحداث المسرحية ببحث إميديه ومادلين عن كيفية التخلص من الجثة "التي تشغل البيت وتتضخم باستمرار، كدلالة على تضخم الكره الزوجي الذي لن ينتهي إلا بسحب إميديه للجثة وجرها في الشوارع، مما سيجعل الزوج يرتفع في السماء بعد أن افتضح أمره، وبذلك سيحس بالخفة لتخلصه من امرأة كثيرة اللوم".[385]

حافظ الصديقي في اقتباسه لهذا العمل على الجو العام للمسرحية، على الرغم من إدخاله لمجموعة من التغييرات البسيطة التي لا تمس جوهر العمل، مثل تغيير أسماء الشخصيات، حيث أصبح أميدي يسمى احميدة، وأصبحت مادلين تسمى خيرة، كما أصبح لهما لباس مغربي عصري. إلى جانب هذا وردت في المسرحية في صيغتها الجديدة "مجموعة من التصرفات والصور التفصيلية التي لا تمس عمق المسرحية الفلسفي وطبيعتها الأصلية، ولكنها كافية لجعلها متأقلمة مع المجتمع المغربي كأنها ألفت له أصلا. ذلك أن احميدة عندما يخرج إلى

384- حنا عبود، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978، ص. 353.

385- ليونارد كابل برونكو، مذكور، ص. 158 – 159.

الشارع يصادف مومسا يضايقها مجموعة من البحارة، ثم تتصرف مع زبون أمريكي[386] (ومع عربي من الدول البترولية في صيغة للمسرحية التي قدمت خلال السبعينات) ... هذا إلى جانب ورود مجموعة من التعابير والصور ذات الدلالة المحلية المغربية داخل كيان النص اللغوي المنطوق للمسرحية، مثل مقدم الحومة، وغسالة الحمام"[387].

زكى اقتباس الصديقي لأعمال طليعية التنوع الذي ميز بداية مسيرته المسرحية، وخدم أكثر حضوره باعتباره اسما، ورائدا مسرحيا في المجال الاحترافي المغربي، وساهم في تقريب الجمهور المسرحي المغربي من نوع آخر من المسرح كان لايزال يثير الكثير من الأسئلة في المجتمعات التي أفرزته. في مقابل هذا، برهن الصديقي عن اشتغاله بعيدا عن هواجس إيجاد مسرح احترافي مختلف، له اختياراته الصارمة وله قلقه الاجتماعي الذي يجب أن يستجيب له في اقتباساته، مما جعل الأعمال المقتبسة في مشروعه المسرحي، تثبت ملامح النموذج الأول الذي إنبنى في أهم ركائزه، إما على الترجمة الأمينة مع إحداث بعض التغييرات الطفيفة على العمل، أو المغربة بما تعنيه من تطعيم النص بوضعيات، وأسماء شخصيات، وحوارات، وإضافات، وحذف وشرح، وأشياء أخرى عديدة تجعل النص الجديد يضحي بعمقه الأصلي، ولا يقول شيئا جديدا بصدد السياق الجديد الذي يستقبل فيه.

يمكن القول إن مشروع الاقتباس الذي استمر فيه الصديقي، خدم أكثر حضور الآخر في مجالنا المسرحي، ورهن أكثر العملية الإنتاجية المسرحية الاحترافية بالمغرب بالآخر المسرحي، دون التساؤل عن هوية هذا الآخر، ودون التدقيق في مكوناته الأخرى التي كان بإمكانها ربط الممارسة المسرحية الاحترافية عندنا

386- في النص الأصلي هناك المومس أيضا وتوجد برفقة جندي أمريكي كذلك.

387 - Rachid Bennani Mechita, Cité, p. 85.

بموقعها الحقيقي، ووظيفتها الفعلية. استمر الاقتباس أساسا ارتكزت عليه الصيغة الأولى، وتم اعتماده في امتدادات هذا النموذج الأول بشكل تلقائي وسائب أيضا، بل وخادما لغايات تضليلية كذلك. يبين هذا أن الاقتباس، باعتباره شكلا للمثاقفة مع الآخر، لم يكن ليخدم الوضع المسرحي المغربي بشكل فعلي، وذلك لأن عملية الاقتباس تأصلت في الممارسة المسرحية، بهدف ربط مسرحنا بآخر تم تحديده مسبقا، مما جعل تعامل الصديقي، وغيره من المقتبسين، في المرحلة الأولى، يتم من الموقع الثابت والمنتمي للجهة المهزومة، ونعرف أن المثاقفة بهذا المنطق لا تفعل أشياء جديدة، بقدر ما تعمل على تزكية تبعية الضعيف للقوي، خاصة، أن "المهزوم لا يحصل في عملية التثاقف على معارف أوروبية تسعفه في رؤية العالم بشكل موضوعي، إنما يستقبل ثقافة تنتج اغترابه، فلا يدرك سبب هزيمته، ولا الأسباب التي جعلت الأوروبي يهزمه، (و) يحمل المهزوم في ثقافة الاغتراب وهما ثنائي البعد؛ وهم معرفة الذات وثقافتها المحلية، ووهم معرفة الآخر وثقافته، فتصبح الثقافة المحلية فلكلورا مبتذلا لا تاريخ له، وتصبح ثقافة الآخر حداثة كونية، تجهل مفهوم التحويل الاجتماعي، وتركن إلى التقليد والمحاكاة البائسة".[388]

من تجليات اغتراب المسرح الاحترافي المرتكز على استراتيجية الاقتباس، كما ساهم فيه الطيب الصديقي، نقله لتجارب أنتجتها الشروط التاريخية للمجتمع الرأسمالي الغربي، وتقديمها في سياق جديد له أسئلته الخاصة، وله إكراهاته واحتياجاته كذلك. من أبرز الأمثلة على ذلك اقتباس أعمال تنتمي لمسرح العبث الذي جاء في أصله للتعبير عن أوضاع فكرية ووجودية أفرزتها المجتمعات الغربية، مما جعل الصيغة المغربية لهذا المسرح تبقى بعيدة عن الفكرة التي

388 – فيصل دراج – الكوني والعالمي والثقافة الوطنية، ضمن الثقافة الوطنية، كتاب جماعي، سلسلة قضايا وشهادات، عدد 5، عيبال، نيقوسيا، ربيع 1996، ص 12.

جاءت بها الأعمال الأصلية، وزاد من تضييع جوهر هذه النصوص الخصوصية التي تتبني عليها مجموعة من مكوناتها من قبيل الحوار، واللغة، وهذا ما عقد عملية نقل كل الأجواء المكونة للكتابة العبثية، مما دفع الصديقي إلى ملء نقائص الأعمال المقتبسة بالتركيز على الإضحاك، وهو ما لم تستهدفه نصوص يونسكو وبيكيت في الأصل.

ما يجب تأكيده، هو أن مستجدات الوضع المغربي، قد دفعت إلى تفعيل أسئلة لا نهائية حول آفاق هذا المجتمع، مما أفرز وعيا متطورا سعى إلى تشكيل ملامح الشخصية المغربية، وبناء خصوصية المجال المغربي، من أجل إعادة النظر في العلاقة مع الآخر، وتكييف شرط المثاقفة معه لخدمة المشروع المجتمعي العام، وكان لابد لهذا الوعي التحرري أن ينفذ إلى المجال الثقافي، والمجال المسرحي بشكل خاص. نتيجة للمستوى الجيد الذي أصبح عليه الطيب الصديقي، ونتيجة لشخصيته المتميزة انخرط في هذه الحركية المجتمعية من موقعه، مستجيبا لنداء التجريب الذي شكل المدخل الأساسي لمشروع التأصيل المسرحي، الذي سعى الصديقي إلى خدمته انطلاقا من اشتغاله على الأعمال المغربية والعربية.

3. ملامح الوعـــي التجريبـــي عند الطيب الصديقي

أفضت عملية الاقتباس التي ميزت مسار الطيب الصديقي المسرحي، ومسار المسرح المغربي بصفة عامة، إلى تثبيت الصيغة الاحترافية الأولى نموذجا مركزيا في المجال المسرحي، وكان أن سمح تطور الوعي التحرري لدى المسرحيين ليدركوا اختلال العلاقة بين مشروعهم المسرحي وبين متطلبات الجمهور المغربي، خاصة بعد أن استنفذوا متعة وقيمة النموذج الأصلي، الذي "لم يعكس على المستوى الفكري التطلعات السياسية والاقتصادية للشعب المغربي، وذلك ضمن منظومة ثقافية واضحة، وهذا يعني أن المسرح ظل خلف الأحداث، كما سادته

ممارسات تمويهية تساير الوضع القائم دون أن تطرح تصورات مستقبلية على مستوى معالجة القضايا. وتتلخص هذه الممارسات في تصعيد أفق الاقتباس، وتقليد بعض الكتابات المولييرية ...وإذا كان الصديقي قد عانق هموم العمال والكادحين من خلال تجربة المسرح العمالي، فإنه قد تخلى عن هذه التجربة"[389].

أدرك الطيب الصديقي انسداد آفاق الصيغة التأسيسية الأولى للاحتراف المبنية على الاقتباس، فحاول أن يجرب الانفتاح على بعض الأعمال العربية، والمغربية، وكانت البداية مع مسرحية "بين يوم وليلة" التي اقتبسها عائد موهوب بالدارجة عن عمل لتوفيق الحكيم بنفس العنوان، وقدمتها فرقة "المسرح العمالي". لقد تم اختيار هذا العمل ليساير التوجه الجديد لمسرح الطيب الصديقي الذي حاول تقديم بعض الأعمال ذات البعد الاجتماعي. و"بين يوم وليلة"، كما يسميها صاحبها، هي قصة تمثيلية في منظرين[390] تطرح من خلال شخصيات: الساعي، ومدير المكتب، والخطيب والخطيبة، والوزير، مسألة النفاق الاجتماعي.

لاقت المسرحية استحسانا لدى الجمهور، عكسته بعض الكتابات الصحفية التي جاء في إحداها: "لقد نجحت المسرحية إذن، وقد تجاوب معها الجمهور، ...حيث صفق لها طويلا، مما يدل على أن اللجنة التي اختارتها تعرف جيدا طبيعة الجمهور ... وقد ألح الصديقي على هذه النقطة الإيجابية، بالقول إنه يجب أخذ نوعية الجمهور الذي نتوجه إليه بعين الاعتبار أثناء تقديمنا لعمل معين، ويجب فعلا أن يربى هذا الجمهور بالبدء بالمستويات الدنيا من السلم، ثم دفعه بشكل تدريجي إلى الارتقاء إلى أن يتعود على إدراك الأعمال المعقدة ذات

389 – حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس، 1994، ص. 9.

390 – توفيق الحكيم، مسرح المجتمع، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1988، ص7.

العمق الفلسفي، وبهذا حاولت فرقة المسرح العمالي أن تصيب عصفورين بحجرة واحدة: خدمة المسرح، وخدمة الجمهور كذلك"[391].

عاد الصديقي لاحقا إلى الانفتاح على النصوص العربية، حيث أخرج سنة 1962 "الفصل الأخير" لعزيز السغروشني، وهي مسرحية تاريخية تدور أحداثها في الديار الأندلسية، ويمكن لها أن تدور في أي مكان، وقد شكل تقديم الصديقي للمسرحية فرصة إضافية لتقريب النموذج الاحترافي الذي ينشغل به من النصوص العربية، وللخروج عن ثوابت الصيغة الأصلية التي استهدفت اقتباس الأعمال الغربية أساسا. شكل هذا كذلك بداية اشتغال الصديقي على التاريخ، والذي تم تفعيله فيما بعد، مرة استجابة لحرقة التأصيل التي انشغل بها، وأخرى تماشيا مع الانتساب المؤسساتي الذي أراده الصديقي لمسرحه. كانت الانطلاقة أولا مع "الشجاعة" و"معركة وادي المخازن"، حيث بدأ وجه آخر من أوجه مسرح الصديقي في التبلور، ليعطي في الأخير أجوبة إضافية عن الهوية الحقيقية لمسرحه، وقد كان له أيضا لقاء آخر مع كاتب مغربي هو عبد الله شقرون، الذي كان منهمكا في مشروعه الإذاعي، حيث قدم له عملا بعنوان "حميد وحماد". لم يكن هذا اللقاء ليحدث نقلة ما في تجربة الصديقي، اعتبارا لطبيعة الكتابة لعبد الله شقرون، التي كانت تعيد إنتاج ثوابت النموذج المسرحي الذي أوجدها، وتدعم سكونية المسرح والواقع.

المبادرة القيمة التي وضحت مسار الطيب الصديقي أكثر هي انفتاحه على نوعية خاصة من الأعمال المسرحية المغربية، ونعني بها مسرح عبد الصمد الكنفاوي، وقد تم هذا بعد أن أدرك أن كل ما يقوم به لا يخدم بشكل فعلي وحقيقي الممارسة المسرحية بالمغرب، كما لا يطور مشروعه المسرحي.

391 – Rachid Bennani Mechita – Cité – p 32 – 33.

لقد شكل انفتاح الطيب الصديقي على النص المغربي بداية إدراكه لعطب نموذجه المسرحي الأول، وخطوة أولى في المسار التأصيلي الذي سعى إلى خدمته، وقد كان لعلاقته بعبد الصمد الكنفاوي أساسا الدور البارز في طبع المشروع المسرحي للصديقي بطابع خاص، وتوجيهه في الاتجاه الذي سار فيه، واستجاب الصديقي من خلال تقديمه لمسرحية "سلطان الطلبة" لرغبة الكنفاوي في ربط المسرح بواقعه الاجتماعي والسياسي.

إن تقديم الصديقي ل "سلطان الطلبة"، هو استحضار للخلفيات المشتركة التي حركت كلاهما من أجل الدفاع عن مشروع احترافي بمواصفات جمالية وإبداعية متميزة. مشروع يهمه المزج بين خدمة المسرح وبين خدمة الناس، والتي دفعت الكنفاوي إلى كتابة نصوص نوعية، فيما دفعت الصديقي إلى التفكير في فك ارتباطه بالفرقة الأولى. قبل تقديم الصديقي ل "سلطان الطلبة" كان قد اشتغل بحماس على إخراج عمل للكنفاوي بعنوان "لاعب العظام"، وذلك من أجل المشاركة رفقة المسرح البلدي بمهرجان مسرح الأمم، إلا أنه ونتيجة لاعتبارات أخرى تم تعويض الفرقة بفرقة الشبيبة والرياضة التي شاركت ب "البلغة المسحورة"[392]، ومن بين هذه الاعتبارات البعد الملتزم لمسرح الكنفاوي.

تعد مسرحية "سلطان الطلبة" من الأعمال الأولى التي عبر من خلالها الصديقي عن نزوع جديد نحو مسرح آخر يتأسس على المكونات التراثية والفرجوية المغربية، ويقطع مع الصيغة الأولى التي استنفذها الصديقي بعد أن قرب من خلالها العديد من التجارب المسرحية الغربية، إلى الجمهور المغربي، وكان الكنفاوي قد استلهم فيها تقليد "سلطان الطلبة" الذي يؤرخ لظهوره بولاية السلطان مولاي رشيد بين 1966 و1972.

392 – Rachid Bennani Mechita, Cité, p. 48.

إن تحول الصديقي إلى الأعمال المغربية جاء نتيجة لنضج وعي مختلف لديه، بعد استنفاذه لأهم المدارس المسرحية الغربية التي عمل على اقتباس نماذج منها إلى المسرح المغربي، وقد جاء هذا التحول بعد أن أدرك الصديقي أن العمل الذي يقوم به لا يخدم بالفعل الممارسة المسرحية المغربية، وهذا ما يعبر عنه بقوله: "لقد اكتشفت بسرعة أنني أخدم المسرح الفرنسي، والإنجليزي، والإيطالي، أكثر من خدمة المسرح المغربي، وحاولت أن أقدم نقدا ذاتيا... في هذا الوقت أيضا توصلت إلى الخلاصة التالية: وهي أننا لا نمتلك في مجال المسرح إلا نصوصا قليلة هي عبارة عن نصوص للتمجيد مثل "صلاح الدين الأيوبي"، والذي يعتبر عملا ضروريا، أو نصوصا للتأسي مثل "الفردوس المفقود"، و"كيف نبكي الأندلس المفقودة".

وكان الوقت قد حان بالفعل من أجل مواجهة المشاكل الحقيقية التي تواجه الممارسة المسرحية في بلدنا، وذلك بالتفكير بشكل موضوعي في حالة هذا المسرح نفسها، واتباع ذلك بجرد موضوعي للعناصر الإيجابية التي يضمها"[393].

لقد أدرك الصديقي مأزق الاقتباس، الذي لا يعني إلا ربط الممارسة المسرحية المغربية بمسرح آخر، بل وخدمة هذا المسرح قبل خدمة المسرح المغربي، مما يدل على حصول وعي لديه بضرورة توجيه عملية المثاقفة مع الآخر من أجل خدمة مسرحنا، الذي يجب أن يتأسس انطلاقا من التمثل الجيد للعلاقة مع الآخر، والارتكاز أساسا على المكونات الثقافية والفرجوية والتراثية المحلية. بعد المسار الذي قطعه الصديقي قبل إنضاج الوعي التأصيلي لديه، والذي خدم فيه المسرح المغربي من خلال تقريب العديد من التجارب الغربية للجمهور المغربي، وتعريفه على أعمال تنتمي لمدارس مسرحية مختلفة، وصل إلى خلاصة نهائية تقول: "إن

393 – Mohamed Chafik, Cité, p. 640.

الاستفادة من المسرح الغربي ضرورية، لكن علينا أن نتعامل بحذر معه حتى لا نسقط في متاهة إعادة واستهلاك صيغ مسرحية لا تمت إلى واقعنا بصلة. علينا أن نبتعد عن الصيغة الغربية التي تلائم الغربيين، وفي نفس الوقت ننفتح عليها قدر الإمكان حتى لا نكون منغلقين ومتقوقعين. إن المسرح الحقيقي والمتأصل هو الذي ينبعث من تراب تراثه وتاريخه، وتقاليده وتراكماته. فالأفكار المستوردة لا يمكنها أن تنتج مسرحا خالدا. علينا ألا نأخذ من المسرح الغربي كل شيء، ونقلده في كل شيء وإلا أصبحنا نسخا مشوهة منه ... (و) إذا أردنا أن نصوغ ونؤصل لمسرح مغربي أو عربي علينا أن نفعل ذلك انطلاقا من تراثنا وتاريخنا وتراكماتنا وواقعنا"[394].

كان من الضروري لهذه الخلاصة أن تدفع الصديقي للبحث عن منافذ أخرى يخدم بها تجربته المسرحية، ويؤصل من خلالها المشروع المسرحي المغربي، فكان التجريب استراتيجية فاعلة لديه، علمته المغامرة من أجل خدمة الجمهور المسرحي، وخدمة الممارسة المسرحية ككل. خاصة أن الانفتاح على بعض التجارب الغربية الطليعية، كان عملا تجريبيا قاس من خلاله الصديقي مدى قابلية الجمهور للتجاوب مع أعمال خاصة، خلقتها سياقات ثقافية مختلفة.

إن وعي الصديقي الحاجة إلى القطع مع النموذج المسرحي السابق، والخوض في مسرح تجريبي، وتأصيلي جديد جاء انطلاقا من إحساسه بمأزق مشروع الاقتباس، وأيضا من إدراكه لقيمة بناء فرجة مسرحية ذات خصوصية محلية، وصناعة هوية العرض المسرحي الخاص بالانفتاح على التراث، والتاريخ الخاصين، ولهذا " يعتبر الصديقي أهم صانع للفرجة التاريخية المتحررة التي لا تجعل المسرح ينغلق حول حرفية النص أو الوثيقة التاريخية، وإنما تدفعه إلى

394 – الطيب الصديقي، حوار معه، أسبوعية المستقل (مغربية)، من 27 ماي إلى 2 يونيو، 2000، ص10.

تكسير الحدود واقتحام الفضاءات الواسعة، ومن ثم، فقد كان أول من لجأ إلى التراث الأدبي ليعب من ينابيعه، وليستمد منه أعمالا جريئة، (كما فعل (في) المقامة)، ينسجم فيها الرقص مع الغناء، والتشكيل، و الكلم (الكلام) السحري، عبر عروض متفجرة تتأرجح بين اللعب الملحمي البريشتي وتقنيات " الحلقة" المغربية، وكذا فنيات "البساط" والمسرح الصوفي الطرقي، وغير ذلك من الظواهر الشعبية التي تقوم على تقليعات احتفالية"[395]. لهذا كان التجريب لديه منفذا جديدا للأسئلة الأخرى التي ستفك ارتباطه بالنموذج الأول، واستدعاء الصديقي لخاصية التجريب جاء حاجة استعجالية فرضها عدم اقتناعه بالصيغة التي كان يروج لها، كما جاء أيضا استراتيجية فاعلة أعاد من خلالها الصديقي النظر في كل مكونات العملية المسرحية، اعتبارا لأن التجريب شكل دوما ممارسة لهدم السائد، وخلق ممارسة مسرحية "تبتعد عن السلطة الأحادية للنص وترتمي في أحضان جمالية فضائية ...عبر إحداث تغييرات جوهرية في المكان المسرحي، وفي القواعد التي تنظمه، وتضبط اشتغاله ... (أي) اقتراح نظام جديد لفضاء الفرجة المسرحية يؤثر على الفرجة، وعلى وضعية صانعيها ومتلقيها"[396].

استهدف الصديقي من خلال التجريب غايات لا نهائية، سواء تلك التي تستهدفها استراتيجية التجريب في أصلها أو غيرها، والتي لم تكن تعني إلا تأسيس ممارسة مسرحية أصيلة بمجالنا المغربي، وترجم ذلك في أعمال عديدة تمثلت إبدالات المسرح الحديث، وانفتحت بشكل واسع على عناصر الثقافة الخاصة، وبعد إخراجه المتميز لمسرحيات كلاسيكية وطلائعية عديدة، ومسرحيات عربية

395- حسن المنيعي، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، 1990، ص.21.

396- سعيد الناجي، التجريب في المسرح: التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998، ص. 62 – 63.

فاجأ المرتبطين بالمسرح عربيا بعمله اللافت" مقامات بديع الزمان الهمداني[397].

إنه عمل مؤسس لخصوصية اشتغال الصديقي، ولمشروعه التأصيلي الذي برز من خلال أعمال عديدة أخرى. لقد حققت مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمداني" "قطيعة مع الممارسة الكلاسيكية من خلال أسلوبها الجديد، الذي حول التراث الأدبي (جنس المقامة) إلى فرجة شيقة يدعمها توظيف ذكي لعناصر بصرية وأخرى غنائية وحركية /أدائية تحرر جسد الممثلين، وتجعلهم يشاركون في ولادة مسرح يقوم على اللعب، والمتعة والبعد الجمالي، ولكنه يتشبع بالمسرح الملحمي، الذي استوعب الصديقي أصوله الفنية دون الانصياع لبعده الجدلي السياسي"[398].

إن التجريب المسرحي في تحديده لا يستهدف تجديد التقنية، والهندسة والسينوغرافيا فقط، ولكنه يستهدف أساسا الممثل، والعلاقة مع الجمهور، والإخراج، أي أنه يفترض أن يقبل الفن أن نقوم بأبحاث، وحتى بأخطاء من أجل البحث عما هو غير موجود، أو عن حقيقة مختفية[399]. لقد سعى الطيب الصديقي إلى الكثير من هذه الغايات في عمله، وكان توجهه نحو الأعمال المغربية، مبادرة أولى عمل الصديقي على إغنائها بالانخراط في تأليف نصوص خاصة تستثمر التراث الثقافي والفرجوي الخاص، وتستهدف خلق علاقة جديدة مع الجمهور المسرحي، كما تسعى إلى خدمة المشروع التأصيلي العربي بشكل عام. أعطى الصديقي انطلاقة هذا المشروع بتقديم عمل من تأليفه بعنوان "سيدي ياسين في الطريق"، الذي أتبعه بعمل آخر هو "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" الذي

397 –حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم26، المغرب، 2014، ص31.

398 –المرجع نفسه، ص.ص.31–32.

399– Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre, Messidor, édition sociale, Paris,1989, Cité, p. 409.

شكل المدخل الرئيسي للنموذج المسرحي الآخر الذي سعى الصديقي إلى خدمته بعد ذلك، من خلال مبادرات، وأعمال، وتجارب رائدة سمحت بالحديث عن إسهام الصديقي في تأصيل الممارسة المسرحية العربية إلى جانب باقي الرواد العرب. هكذا بدأ الصديقي تجربة أخرى كان لها حضور قوي لدى كل المهتمين بالمشروع المسرحي المغربي والعربي، وقد حققت الأعمال التي كتبها الصديقي، بعد "سيدي ياسين في الطريق"، نجاحا كبيرا مغربيا وعربيا، ومنها "تمرين الأكباش"، و"مقامات بديع الزمان الهمداني"، و"النور والديجور"، و"كان يا ما كان"، و"ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ"، و"الشامات السبع"، و"خلفنا لنتفاهم"، و"حفل عشاء ساهر"، وبساطات "الفيل والسراويل"، و"لو كانت فولة"، و"قفطان الحب"، و"السحور عند النصارى والمسلمين واليهود"، و"جنان الشيبة"...

بالإضافة إلى التجديد في مجال الكتابة والإخراج قام الصديقي بمبادرات أبرزها الدعوة إلى تقريب المسرح من الناس، ومغادرة البناية المسرحية، وتقديم العروض في الساحات والأماكن الشعبية، وملاعب كرة القدم، والانشغال بالمسرح الرسمي الذي دشنه ب "معركة الملوك الثلاثة"، وهو ما زكى ارتباطه به أكثر من خلال أعمال أخرى عديدة منها "مولاي إسماعيل"، و"مولاي إدريس"، و"نحن"، وغيرها. ومن الأشياء اللافتة في المسعى التجريبي للطيب الصديقي، سواء في مبادراته الأولى، أو في المرحلة التأصيلية، نجد أنه استهدف في الأصل خلق وجه آخر للمسرح الشعبي بالمغرب، كاقتناع منه بإبداعية وجماهيرية هذا المسرح الذي كان لرائده جان فيلار J. Vilar الدور البارز في توجيه اهتمام الصديقي نحو أهمية خلق صيغة له من داخل المسرح المغربي.

خاتمة:

يعد الطيب الصديقي رائدا للمشروع الاحترافي في المسرح المغربي، وأحد المؤسسين الأوائل لملمح الخصوصية فيه، وذلك بما اقترحه من إسهامات على مستوى تأسيس الفرق الاحترافية، ونقل الأفكار التجديدية الغربية، وبلورة إضافات تأصيلية من داخل ثلاثة مداخل هي الاقتباس، والتجريب، والبحث عن مواصفات صيغة مسرحية عربية.

لقد راكم الطيب الصديقي أعمالا هامة بوأته رائدا للفرجة المسرحية المتجددة، ذات الإحالات المتعددة على المسرح الغربي المتعدد، وعلى التراث الخاص الذي نهل منه على نطاق واسع بغاية فك ارتباطه بمنحى الاقتباس الذي حكم مسرحه طويلا، وربط مسرحه بجمهور واسع يفد على أعماله لملاقاة ما يرتبط بعناصر الثقافة الخاصة، والجماليات المحلية، وما يؤكد الانتماء والهوية والاختلاف.

ما نعتبره إضافات نوعية جاء بها مسرح الطيب الصديقي هو التأسيس الفاعل رفقة المحترفين الأوائل للمنحى الاحترافي في المسرح المغربي، والذي سمح ببناء وجه آخر يغني الممارسة المسرحية المغربية إلى جانب وجه الهواية الذي طبع هذه الممارسة في بدايتها وامتدادها، ثم تكريس الاقتباس استراتيجية للحم المسرح المغربي، وفتح أفقه على التنوع الفكري والجمالي الذي طبع مسرح الآخر، وهو ما سمح ببيئة أعمال كلاسيكية، وطليعية، وعبثية في التربة الثقافية المغربية. الأهم الذي أضافه الطيب الصديقي هو استنبات وعي تجريبي في الممارسة الاحترافية، والسعي الفاعل لبناء مواصفات تأصيلية للمسرح المغربي والعربي بالانفتاح الواسع على التراث الأدبي، والفرجوي، والجمالي والثقافي الخاص.

الاستنتاجات الإضافية لمقالنا هي:

-اعتماد الطيب الصديقي الاقتباس استراتيجية له لتقريب التجارب المسرحية

الغربية للجمهور المغرب، وأن ذلك كان بتأثير من ارتباطه بهذا المسرح، وبتأثره بالتداريب الاحترافية الأولى التي أشرف عليها الأجانب. إنه ما سح له ببيئة أعمال كلاسيكية، وأخرى طليعية، وأن هذا الحماس قد دفعه لاقتباس أعمال عبثية ذات طبيعة مختلفة عن السياق الثقافي الخاص.

-إسهام مشروع الاقتباس في بناء ملامح احترافية للمسرح المغربي، ولتجارب الطيب الصديقي الأولى، وقطعه التدريجي مع هذا المشروع بعد وعي الحاجة لتطوير تجربته بناء على وعي جمالي وفكري مختلف.

-تبلور الوعي التجريبي لدى الطيب الصديقي تدريجيا وأساسا بعد تحوله من تجربة مسرحية لأخرى، وتطور ذلك بصيغة أبحاث وأعمال ذات نفحة خاصة بسبب انفتاحه الواسع على التراث الثقافي والفرجوي الخاص.

-صياغة الطيب الصديقي لملامح جديدة للعرض المسرحي، والفرجة المسرحية، وبناء اقتراح فاعل لخدمة أفق البحث عن صيغة مسرحية عربية خاصة.

على الرغم من قيمة الإشكالية التي رصدناها فيما سبق، تبقى تجربة الطيب الصديقي بحاجة لقراءات متنوعة تفتح أفق هذه الدراسة من قبيل خصائص العرض المسرحي لدى الطيب الصديقي، ومرتكزات تأصيل الكتابة المسرحية في مسرحه، والتنظير للمسرح المختلف من داخل ممارسته الإبداعية.

قائمة المصادر والمراجع:

1-المراجع بالعربية

أ. الكتب

- بحراوي حسن، عبد الصمد الكنفاوي، سيرة إنسان ومسار فنان، سلسلة شراع، عدد 52، المغرب، أبريل، 1999.
- برونكو ليونارد كابل، مسرح الطليعة، ترجمة: يوسف إسكندر ، دار الكتاب، القاهرة، 1967.

–بشوناك باربرا لاتسوتسكا، ترجمة هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.
– بناني رشيد، مغامرة التأصيل في مسرح الطيب الصديقي، إصدارات أمنية، السلسلة المسرحية 34، الدار البيضاء،2015.
– الحكيم توفيق، مسرح المجتمع، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، 1988.
– دراج فيصل، الواقع والمثال، دار الفكر الجديد، بيروت، 1989.
– دراج فيصل، الكوني والعالمي والثقافة الوطنية، ضمن الثقافة الوطنية، كتاب جماعي، سلسلة قضايا وشهادات، عدد 5، عيبال، نيقوسيا، ربيع 1996.
– عبود حنا، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978.
– المنيعي حسن، أبحاث في المسرح المغربي، صوت مكناس، 1974.
– المنيعي حسن، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، 1990.
– المنيعي حسن، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس، 1994.
– المنيعي حسن، قراءة في مسارات المسرح المغربي، سندي، مكناس، 2003.
– المنيعي حسن، حركية الفرجة في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم26، المغرب، 2014.
– الناجي سعيد، التجريب في المسرح: التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1998.

ب. المجلات

–خراف محمد، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، (العراق)، العدد 6، السنة 15، آذار 1980.
– السغروشني محمد عزيز، مسرحية الفصل الأخير، مجلة الفنون المغربية، السنة السادسة، العدد الأول، نونبر 1979.
– الصديقي الطيب، حوار معه، أسبوعية المستقل (مغربية)، من 27 ماي إلى 2 يونيو، 2000.

– القباج مصطفى، المسرح المغربي: كائن أم غير كائن، مجلة الفنون (مغربية)، السنة الثالثة، العدد 4/3 – أكتوبر/دجنبر 1976

ج.المعاجم والموسوعات

–بافي باتريس، معجم المسرح، ترجمة ميشيل ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص.71.

––سهيل ادريس، المنهل، دار الآداب، بيروت، الطبعة التاسعة، 1986.

–لالاند أندري، موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، عويدات، بيروت، 2001.

2.المراجع بالفرنسية

أ. الكتب

– Clément Jean–François, Tayeb Saddiki L'homme de théâtre, édition Les Infréquentables, Maroc, 2012.

– Piscator Erwin, Le théâtre Politique, Traduction Arthur Adamov avec la collaboration de Claude Sebische,
L'Arche Editeur, Paris, Sans date.

ب. المعاجم

– Pavis Patrice, dictionnaire du théâtre, Messidor, édition sociale, Paris,1989.

ج. الرسائل والأطروحات

– Bennani Mechita Rachid, le théâtre de Tayyib Saddiki, thèse de doctorat de 3ème cycle, sous la direction de Charles Vial, Université de Provence, faculté des lettres ,1984–1985.

–Chafik Mohamed, recherches sur l'identité du théâtre marocain, thèse de doctorat d'état, sous la direction de Andrée Veinstein, Université Paris VIII, France, 1988

د. حمزة تريكي

جامعة عبد الحميد بن باديس . مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون، الجزائر

د. بن عزة أحمد

جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3، كلية الفنون والثقافة، الجزائر

بين الفن والنقد:
دواعي الحاجة إلى تأصيل الفن التشكيلي في الجزائر

Between art and criticism:
the need to root fine art in Algeria

ملخص:

إن النقد الفني بمفهومه الخاص في الفنون البصرية المعاصرة من أبرز المقومات التي تؤثر وتتأثر بمجالات الفن المتنوعة كالتصميم المعاصر و الفنون التشكيلية و مختلف فنون العرض الأخرى، حيث تتجلى مظاهره في الكتابة وفق قواعد و أسس منهجية مدروسة تمكن المتلقي من الوصول إلى مضامين العمل الفني و كذا التحلي بالإدراك الجمالي للتحف الفنية، وقد تكون الكتابة النقدية في مجال فنون ما بعد الحداثة من أصعب المجالات و أعقدها وهذا بالعودة إلى مختلف التطورات المحيطة بالمعاصرة، فكان من الضروري على المتعاطي مع هذا الحقل أن يتحلى بقدر عال من المعرفة في أبرز خصوصيات الفن خاصة ما تعلق منها بالمنجزات الفنية المعاصرة على المستويين المحلي والعالمي على حد سواء، و هو ما يعزز معرفته بالتحديثات الطارئة في مختلف خامات التشكيل و كذا تباين تقنيات توظيفها.

كلمات مفتاحية: الفن التشكيلي، النقد الفني، التلقي، الجزائر.

Abstract :

Art criticism in its concept of contemporary visual arts is one of the most important factors affecting and affecting the various areas of art, such as contemporary design, plastic arts and various other performing arts. Its manifestations are reflected in writing on the basis of well-thought-out rules and methodology that enable the recipient to gain access to the contents of the work of art as well as to the aesthetic perception of the artefacts. Critical writing in the field of post-modern arts may be one of the most difficult and complicated.

Key words: Figurative art; Technical criticism; Receiving; Algeria.

مقدمة:

إن مهمة الناقد لا تخلو من الصعوبات التي تواجهه خاصة ما تعلق بإشكاليات فهم فنون ما بعد الحداثة والتي تتطلب نوعا من الدراية بالتيارات الفنية المعاصر التي سايرت القرن العشرون والواحد والعشرون والتي حملت مفاهيم جديدة للفن ذات أبعاد بليغة خاصة من ناحية القيم الجمالية التي تصعب في معظم الأحيان على القارئ العادي.

من هنا فمهام الناقد ليست بالهينة ولا المتوفرة لجميع الأفراد وذلك لعدة عوامل ذكرنا أسبابها لكن تبقى وظيفة الناقد الفني صعبة بعض الشيء من ناحية إرشاد المتلقي إلى استنباط الأحكام في الأعمال الفنية، بالإضافة إلى تطوير مستويات التذوق وتنميته من أجل التمهيد لابتكارات فنية جديدة تواكب تطلعات المشاهد وكذا تفسير الإنتاجات الفنية التي من شأنها تصويب زلات الفنانين في بعض الأحيان. حيث يحيلنا الحديث هنا الى طرح الإشكالية الآتية:

كيف تؤثر نقاد الفن على عملية تلقي الفنون البصرية المعاصرة؟ وما هو واقع التجربة النقدية في حقل الفن التشكيلي الجزائري؟.

- الهدف من الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى ضرورة تفعيل النقد الفني على الساحة التشكيلية الشعبية الجزائرية بوصفه المحور الأساسي في تقريب العمل الفني من المتلقي على اختلاف مستوياته، خاصة في ظل تطور الحركات الفنية المعاصرة وتنوع الفنون الشعبية وتطورها من خلال ابتكارات عصرية اعتمدها الفنانون في إخراج أعمالهم الفنية.

إن الضرورة من ربط النقد الفني بمختلف الإنتاجات الفنية التشكيلية الشعبية سواء الحديثة منها أو المعاصرة أمر مسلم به، نظرا للمكانة التي تحظى به الأخيرة في الأوساط الشعبية وكذا انتشارها وتطورها ضمن وعاء العالمية.

وعليه فمن المسلم به أن الحاجة إلى النقد الفني خاصة في مجال الفنون التشكيلية الشعبية أمر مسلم به، وقد حاولنا من خلال دراستنا هاته الإحاطة بالمصطلحات الأساسية التي تُكوّن العلاقة ما بين المتلقي والفن التشكيلي الشعبي، وكذا إبراز وظيفة النقد الفني في صيرورة العملية.

- منهج الدراسة:

تعتمد دراستنا على المنهج الوصفي على اعتباره الأنسب لطبيعة دراستنا هذه بوصفها من بين الظواهر الإنسانية لدى المجتمع الجزائري، وهو ما سيمكننا من تفسير مشكلة البحث ضمن سياقها الواقعي للتمكن منها.

1_الناقد الفني:

يرى **حمزة راشد الحميري** أن " كل إنسان باستطاعته أن يمارس عملية النقد، وهذا كون كل الناس نقاد في الأصل، لكن الفيصل هنا في نقدهم هو تباين المستوى من حيث الجودة وكذا المنهجية المتبعة والتي ترتكز أصلا على استخدام أساليب الشرح والتحليل ومنه الحكم بعبارات وصفية تفسيرية"[400].

يتعدى مفهوم الناقد الفني كل المفاهيم البسيطة والتي تتمحور حول باقي أنواع النقد، ومن المتعارف عليه أن الناقد الفني هو في مجال الفنون البصرية بصفة عامة بما في ذلك فنون العرض والتي تتطلب معرفة بأدنى الأبجديات وكذا الإحاطة بكل ما يطرأ من جديد خاصة ما يصاحب المعاصرة في الفن.

إن المعرفة القصوى في مجال التخصص من الصفات الضرورية التي يتحلى بها الناقد الفني بوصفه الشخص المتخصص والذي بإمكانه الكشف بالدليل والشواهد على جملة السلبيات وكذا الايجابيات التي تصاحب التحف الفنية

[400] طالب سلطان حمزة راشد الحميري، مفهوم الناقد،شبكة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،موقع الكلية، نظام التعليم الالكتروني، تاريخ النشر: 2017/10/16، تاريخ الولوج 2021/05/09، الموقع: https://cutt.us/C3MHf

المختلفة وكل ما له علاقة بموضوع الدراسة في مختلف النواحي التي تصاحب العمل الفني تشكيلا ودراسة.

من هذه النواحي ما له علاقة بالفنان ووضعه الذاتي الذي يظهر فيه أعماله بطريقة معينة والتي تعتبر إلى حد كبير كتعبير عن هويته، " وهنا تندرج مهام الناقد في تفسير وتبرير الأحكام التي من شأنها أن تصحح التعامل الخاطئ مع الشخصية وكذا وضع الحواجز بينها وبين الآخرين أو القراء، هنا تتجلى قيمة الهوية في ناحية العمل الفني وهي أحد أبرز القيم التي يمكن للناقد الفعلي أن يتجاهلها بوصفها نافية للجمود وعدم الاستقرار ومنه الانطواء على الذات"[401].

قد يكون للتنسيق الجمالي وفق القدرة العقلية كذلك من بين أوجه التعامل بموضوعية مع مساوئ ومحاسن العمل الفني المراد تحليله نقديا، وهي ما تعتبر كبصيرة يتم من خلالها الوصول إلى الجوانب الفكرية والفنية في المنتج الفني من زوايا متعددة في وقت واحد وتمكنه من الإلمام بطبيعة ومعنى العمل الفني"[402].

يبرز كذلك دور الناقد الفني في إعطاء جملة من الحلول التي تصاحب العمل الفني وهي التي من شأنها تقويم الناتج الفني في المرات المقبلة، حيث تقوم الحلول على أسس جمالية فنية في سياق تاريخ الفن بدرجة أولى وكذا فلسفته وكل ما له علاقة بالسيميولوجيا وهو أحد العلوم التي ترتكز عليها المعاصرة في الفنون، ومن ناحية أخرى كان لزاما عليه أن يستوعب مختلف المناهج النقدية ومدارسها وكذا أسس بناء العمل الفني.

401 السيد عبده سليم، الفن و العولمة و دور الفنان التشكيلي العربي. مجلة حوارات الفنون، المركز الثقافي، 2008، ص 31.

402 نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون السلسلة، لبنان، 1996، ص 08.

2_ ماهية التلقي:

لا يخفى علينا أن نظرية التلقي من أهم المناهج النقدية في دراسة وتوجيه الفن البصري المعاصر ونقده، على الرغم من حداثتها فقد تمكنت من افتكاك مكانتها في الفن التشكيلي الحديث والمعاصر معا وهو نفس الأمر لباقي المناهج النقدية الأخرى، لتؤسس بعدا جماليا في العملية الإبداعية ما بين مكوناتها، ومنه الكشف عن جواهر الأعمال الفنية عند تفسيرها وتأويل مضامينها من خلال التركيز على الجمهور المتلقي.

إن الأمر الأكيد أن التجارب الفنية بالجزائر وعلى غرار بلدان العالم لا يمكن لها أن تنفصم أو تنعزل عن سياقات التيارات الفنية الحديثة والمعاصرة، سواء أكانت هذه التجارب عصامية أم أكاديمية بمختلف مواضيعها التي تندرج ضمن الشعبوية الفلكلورية أو تلك الأعمال التي تنفرد بقيم الفن المعاصر والتي أخذت منحى لها في الأعمال السيكولوجية والذهنية للفنان كطرف أول وللمتلقي بوصفه طرفا فاعلا في العملية التواصلية.

إن هذه التفاعلات قد يكون لها علاقة مباشرة في بعض الأحيان مع إشكالات النسق والتي تعد من بين أبرز العوائق التي تقف في وجه المتغيرات التي لها علاقة بالفكر الإنساني، وما لا يخفى علينا أن أي نسق يقوم على الوحدة والكلية التي بدورها لا معنى لها إلا بوجود هذا النسق.

قد يكون النسق في اللغة البصرية المعاصرة مختلفا اختلافا شبه كلي عن باقي الأنساق التي عرفتها التيارات الفنية الحديثة خلال فترات خلت من الزمن، من هنا كان من الضروري على الباحث في مجال الفنون التشكيلية المعاصرة البحث للوصول إلى فهم الفرضيات التي أوصلت المتلقي للنسق الفكري وقيمته.

ليصل في أغلب الأحيان إلى حالتين مختلفتين تتجلى أولاهما في نفي النسق الفكري المتزامن للعمل الفني المعاصر، أما الثانية فتتمثل في الوصول إلى نسق

فكري أسمى، هنا يتضح لنا بأن لغة الوصف وحدها لا تكفي لبناء اللغة البصرية التواصلية المتكاملة على اختلاف نسقها الواحد وهو الأمر الذي يرجع في غالب الأحيان إلى تباين مستوى الوعي لدى الفرد الواحد.

هنا وفي محاولة منا لفهم وتذليل لأهم الصعوبات التي تصاحب المتلقي في الوصول إلى مضمون العمل الفني وكذا جدلية التأثر ولتأثير عليه مع مراعاة جانب الوصف الخارجي للعمل الفني بوصفه المكون السطحي لتفاصيله لجأنا إلى محاولة إرساء بعض الخطوات التي كان من اللازم التحلي بها من طرف الجمهور.

هذه الخطوات التي تندرج ضمن العملية التحليلية التي تقرب المشاهد من فصول نسج اللوحة الفنية المعاصرة على وجه الخصوص بوصفها موضوع دراستنا، أين سنتطرق بنوع من الخصوصية إلى ماهية التحليل بأنواعه والتي تعتبر كتمهيد لعملية التلقي التي إن تحققت بشكل كبير فسنرى تباينا في الأحكام التي تكون خاضعة لأحكام نقدية فنية تقوم في مجملها على تراكمات الجمهور في مجالات عدة قد يكون من أهمها: تاريخ الفن، وكذا علم الجمال...إلخ

وللإلمام أكثر بماهية التلقي كان لزاما علينا الرجوع إلى المفاهيم العامة حول المصطلح للتمكن منه في أبسط أشكاله اللغوية والفلسفية.

2_1_ مفهوم التلقي لغة:

قال الله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37)﴾ (سورة البقرة).

فدلالة النص القرآني هنا لكلمة "تلقى" هنا تنبه إلى جملة الإيحاءات والإشارات التي تخاطب نفسية وذهن سيدنا ادم من خلال النص، ويتضح لنا بأن القران الكريم اعتمد مادة التلقي في نسق تعبيري ولم يستخدم مادة "الاستقبال" كما تناولته بعض المعاجم.

وقد جاء في لسان العرب أن" التلقي بمعنى الاستقبال، حيث يقول ابن منظور: "فلان يتلقى فلان أي يستقبله".[403]

أما "في الإنجليزية جاء معنى التلقي على النحو الآتي: "(Reception)بمعنى تلق، ويقال: (Receptive) أي متلق أو مستقبل، ويقال: (Toreceive) أي استقبل، تلقى، أخذ."[404]

هنا تتراءى لنا دلالة مادة التلقي ومادة الاستقبال في اللغة على الرغم من اشتقاقاتهما اللغوية في النص أو الصورة وذلك حسب السياق الذي تأتي عليه.

2_2_التلقي اصطلاحا:

إن هذا المصطلح الحديث يندرج ضمن صفة النظرية، أي إن الأصح في القول نظرية التلقي، حيث "تعتبر عملية التلقي من القواعد والمبادئ النظرية التي عرفت انتشارا كبيرا خلال فترة السبعينات وهو الفكر الذي تبنته مدرسة "**كونستانس**" بألمانيا، حيث يعد ظهورها ضد التيار البنيوي والوصفي ومنه التوجه نحو القارئ كعنصر أساسي في العملية النقدية"[405].

يتبيّن لنا هنا أن مصطلح التلقي أو عملية التلقي ككل لها ارتباطهما مع الجمهور وكذا النص سواء أكان أدبيا أم فنيا حسب سياقه ومحاولة تأويله والوصول إلى جوهره اعتمادا على العمليات الذهنية والذوقية.

403 جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج 08، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ص 685.

404 روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي–إنجليزي، ط 08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996، ص 365.

405 سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 01، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص 145.

3_ التاريخ الفكري لنظرية التلقي:

3_1_ الإرهاصات الأولى:

إن حداثة هذه النظرية لا تغني عن قدم جذورها التي تعاقبت مع الحضارات السابقة ويمكن القول بأن جذورها ذات أصول إغريقية، حيث وجدت في الأدب اليوناني القديم اهتمامات خاصة بالمتلقي لكن وفق مبادئ وأحكام مختلفة عن النظريات الحديثة التي نعرفها.

إنه من اللازم على الباحث في أصول وتاريخ نظرية التلقي عبر التاريخ المرور بما جادت به "فرقة السفسطائيون وهي فرقة كانت لها الأسبقية في تناول العملية التواصلية، حيث يعتبر **'لونجينوس(Longin le Centurion)** وهو زعيم هذا المذهب الفكري الفلسفي بأن المتلقي ذو وضع مزدوج على اعتبار أن اعتقاده بأن كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لابد منه أن يكون جامعا للبنية التي من خلالها يتحقق الإقناع التام للمتلقي".[406]

لنقل أيضا أن "**أرسطو**" لم يتجاهل هذا النسق في مؤلفه 'فن الشعر'، حيث تناول ما أطلق عليه تسمية التطهير، وهي الوضعية التي تعد أحد مقومات الاندماج الكلي والتام للمتلقي مع العمل الدرامي، استند أرسطو إلى طريقته هذه في تحقيق الإيهام وهو ما يعتبر كمماثلة بين المحاكاة والطبيعة بوصفهما عالمين أحدهما رمزي والآخر طبيعي على التوالي".[407]

"لعل ثلاثية العناصر التي تحيط بعملية التلقي (النص . الكاتب . التلقي) والتي اهتم بها "**أرسطو**" من القواعد التي تأثرت بها نظرية الاستقبال الألمانية"[408]، وهي

406عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط 01، القاهرة، 1997، ص 12.

407 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

408 محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة. القاهرة: دار الفكر العربي، 1996، ص 45.

الثلاثية التي تنص على وجوب تطوير قدرات الباث (الملقي) لتتماشى مع طقوس ومعتقدات المتلقي حتى يتمكن هذا الأخير من فهم الرسالة نظرا لاستيعابه حسب سياق المعتقد والطقس.

هذا السياق الذي يتماشى ضمن اجتياحات الأيديولوجيا وتوليد أو إنتاج المعنى، فـ" إن العالم الإنساني أمامنا خاضع في تأويلاته للقيم الدلالية إلى توجهين اثنين حيث يشير الأول إلى جملة من الصيغ المجردة والتي تكون القيم جزءا منها على الرغم من عدم وجود الشكل بوصفها كيانا غير مرئي، والثانية تتراءى لنا من خلال الخروج بالقيم الناتجة عن التجريد الذي يعبر عن واقع ملموس"[409].

إن هذه النظرية التي تعتبر من تفسيرات "**ليسينج**" **(Gotthold Ephraim Lessing)** لمقولات "**أرسطو**" حول فكرة التطهير التي يتضح للدارس مدى اهتمامها المبكر بعناصر العملية التواصلية وعلى وجه الخصوص المتلقي، حيث تبدو تفسيرات "**ليسينج**" كأن **أرسطو** يريد بنظرته هذه أن يقول لجملة النقاد من بعده أن العمل الفني أو الأدبي على حد سواء له تأثيره الخاص على المشاهد أو المتلقي بشكل كبير.

3_2_ الأصول:

"يعد "**ياوس**" **(Hans Robert Jauss)** و"**فولفغانغ إيزر**" **(Wolwganglser)**، وهما محسوبان على مدرسة "**كونستانس**" الألمانية من أبرز الذين طوروا نظرية التلقي من حيث أهمية وسائل الإعلام الجماهيرية فيما يخص المنفعة وجملة التأثيرات التي تطرأ على الأفراد من حيث طريقة استخدام هذه الوسائل لإضفاء المتعة والبهجة فيها"[410].

409 سعيد بن كراد، السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار الأمان، الرباط، ط 01، 2015، ص 170.

410 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص 34.

إن الدارس لنظرية التلقي سرعان ما سيتبادر إلى ذهنه قوامها على ركيزتين أساسيتين من ناحية الأصول، الأول معرفي تتجلى أفكاره في مصب الفلسفة الظاهراتية التي تعتبر السباقة في ظهورها وهو الأمر الذي نلتمسه في توجه زعمائها على غرار "**ياوس**" و "**إيزر**"، والأصل الثاني نقدي تمثله جماعة من النقاد والفلاسفة مثل: "**واين بوث**" ونقاد مدرسة جنيف، بنيوية براغ.

*** المعرفية:"الظاهراتية"**

لا مجال للشك بأن الفلسفة الظاهراتية جامعة وشاملة المعارف وكذا الدلالات السيميولوجية على غرار باقي المعارف الأخرى خاصة في ظل اهتمامها بالذات وإعطائها المكانة الرفيعة حتى صارت شاملة لكل الأشياء وذلك لعدم تعارضها أو إلغاء النظام كما فعلت سابقاتها من التوجهات كالبنيوية والشكلانية.

على اعتبار "إدموند هوسرل" (**Edmund Husserl**) أول شخص قام بإضافة تعديلات على نظرية المعرفة بصفته كبير زعماء الفكر الظاهراتي وهو الأمر الذي وافقه عليه "**انغاردن**" (**Roman Ingarden**) فقد صارت أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة أسسا نظرية ومفاهيم إجرائية"[411]، والتي أخذ منها من بعده أصحاب جمالية التلقي.

من خلال فرض "**هوسرل**" لنظرته "الفيمينولوجية" والتي تبحث في كيفية تحرير الفكر الإنساني من التصورات الممنهجة فقد ساهم في خروج الفلسفة عن أطر "الأبستمولوجيا" التي نادى بها "الكانطيون الجدد" ذوي رؤية تقول بأن الفلسفة ما هي إلا مجرد تأمل من الدرجة الثانية بعد العلم الذي صنفوه كفعل أول"[412].

411 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المرجع السابق، ص 34.

412 هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غاديمير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص67.

يرى "**إنغاردن**" بأن المعنى الموضوعي الغير خاضع لمعطيات مسبقة لأي ظاهرة في الوجود ما هو إلا اجتهاد فردي خالص لفهمه (القصدية)، فالعمل الفني مثلا يرتكز على بنيتين، بنية ثابتة وهي ما أطلق عليها "النمطية" والتي تعتبر أساس الفهم، والثانية "مادية" خاضعة للمتغيرات وهي التي تشكل هيكل العمل الفني، نفهم من هذا أن المعنى لا يقتصر على النمطية فقط بل يفوق ذلك ليشمل العملية التفاعلية ما بين بنية العمل الفني وفعل الفهم.

*** الأصول النقدية:**

نشير هنا إلى استفادة كل من أصحاب منهج التلقي من الخبرات الكبيرة التي جاد بها كل من أصحاب الفلسفة الظاهراتية وكذا أصحاب الفلسفة النقدية التي يتزعمها مجموعة من كبار نقاد مدرسة جنيف، وهي المدرسة التي أفاد فيها "**أيزر**" و"**ياوس**" الذين كان نقدهم ظاهراتيا.

كان من بين مناصري التوجه النقدي في تطوير نظرية التلقي كل من :**(جورج بوليه . جان بيير ريشارد . إيميل شتايغر . ميللر)** بالإضافة إلى مجموعة أخرى من النقاد الذين تناولوا العمل الأدبي على أنه تجسيد شكلي ولفظي للنسق الفكري للمؤلف وهو نفس الأمر الذي يمكن أن نطبقه على حقل الفنون البصرية بوصفه موضوع الدراسة وهو الأمر الذي يعتبر من الضروريات خاصة إذا تعلق الأمر بتحليل ونقد العمل الفني.

وهو "الأمر الذي اعتقد به "**بوليه**" في أن العملية النقدية تمثل حوارا ما بين ذاتين الأولى تمثل ذاتية المبدع والأخرى ذاتية المتلقي، ومنه فعملية النقد هنا تشكل تحولا في عملية القراءة من خلال ربط المعرفة بالوجود وهو ما يشكل ثنائية لا تتجزأ في عملية التلقي التي تخلو هنا من التمييزات الخارجية والداخلية والتي

تتميز بالموضوعية"[413].

نستخلص إلى أن هذا الاتجاه قد ساهم بشكل كبير في وضع النواة الأساسية التي اعتمدها أصحاب منهج التلقي الذين يؤمنون بفكرة أن العمل الأدبي أو الفني في أصله ما هو إلا مرآة ينعكس من خلالها وعي صاحبه، وهو الأمر الذي لا يمنعنا من القول بأن هذا التوجه(النقدي) يصب ضمن خانة النقد الظاهراتي.

4_ مدخل إلى النقد الفني المعاصر:

قد تكون الكتابة النقدية في مجال فنون ما بعد الحداثة من أصعب المجالات وأعقدها وهذا بالعودة إلى مختلف التطورات المحيطة بالمعاصرة، فمن الضروري على المتعاطي مع هذا الحقل أن يتحلى بقدر عال من المعرفة في أبرز خصوصيات الفن، خاصة ما تعلق منها بالمنجزات الفنية المعاصرة على المستوى الداخلي والعالمي على حد سواء، وهو ما يعزز معرفته بالتحديثات الطارئة في مختلف خامات التشكيل ومن ثم تباين تقنيات توظيفها.

إن النقد الفني بمفهومه الخاص بالفنون البصرية المعاصرة من أبرز المقومات التي تؤثر وتتأثر بمجالات الفن المتنوعة كالتصميم المعاصر والفنون التشكيلية ومختلف فنون العرض الأخرى، حيث تتجلى مظاهره في الكتابة وفق قواعد وأسس منهجية مدروسة تمكن المتلقي من الوصول إلى مضامين العمل الفني وكذا التحلي بالإدراك الجمالي للتحف الفنية.

يرى الدكتور "**عصمت سيف الدولة**" بأنه من الممكن جدا اختلاف آراء النقاد في بعض الأحيان حيث يعزي هذا بوجود اختلافات يحكمها تباين المدارس الفنية التي ينتمي إليها العمل الفني على الرغم من وجود قواسم مشتركة ما بين مدارس

413 سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام. رسالة ماجستير)، تخصص البلاغة وشعرية الخطاب. قسنطينة، قسم اللغة و الأدب العربي، الجزائر: كلية الآداب و اللغات، 2008/2007، ص 56.

النقد الفني، لكن الأكيد حسبه أن هناك مدارس تأخذ بعين بقواعد معينة بينما لا تأخذ بها مدارس أخرى"[414]، ومن مثال ذلك تباين الآراء حول مضمون المنتج الفني لحرية الفنان في توجهه الفكري سواء أكان اجتماعيا أم سياسيا ...إلخ

حيث يختلف مفهوم النقد الفني المعاصر كذلك عن وجهه القديم بوصفه مجالا للتمييز بين ما تحمله الأعمال الفنية من قيم أبعاد جمالية وإنسانية ومن جانب آخر فكرية في الوقت الراهن، وتلعب مختلف الوسائط الإعلامية العامة منها والخاصة دورا فاعلا في إيصال السلوكيات النقدية التي تعنى بالرقي بالذوق العام للمشاهد في المجتمع ككل من خلال تفسير القيم الفنية المتضمنة في المنتج الفني.

في هذا الصدد أيضا نشير إلى مخلفات الحرب العالمية الثانية على الساحة الفنية العالمية و ما طرأ عليها من متغيرات كان أبرزها إزاحة العاصمة الفرنسية باريس من على رأس عاصمة الفن العالمي، لتتوجه الصفة فيما بعد إلى مختلف الدول اللاتينية الأخرى و تستقر بالخصوص بمدينة "نيويورك" أين ظهرت بوادر جديدة للفن أزاحت النظم الكلاسيكية التي هيمنت لحد كبير على مسار الفن، هذا طبعا بعد ظهور أساليب وتقنيات جديدة منفصلة عن ما له علاقة بفنون عصر النهضة و من مثال ذلك التعبيرية التجريدية و فن البوب أرت و هو ما كان كتمهيد أولي لبروز فنون ما بعد الحداثة فيما بعد.

لا يبدو هنا الأمر هينا على النقاد في تبسيط الرؤى قصد الوصول بالمشاهد إلى " التلقي السليم الذي يترتب عنه الاستمتاع بالفنون المعاصرة وما تحمله من رسائل وإيحاءات متنوعة تتطلب توجيه العقل، هنا تتضح مكانة الكتابات النقدية عن الفن المعاصر حتى وإن كانت معقدة في بعض الجوانب وهي التي تدعو

414 عصمت سيف الدولة، (23 07, 2015)، مقال في النقد الفني، تاريخ الاسترداد: 30-12-2019، من حركة وحيدة: https://harakawahida.wordpress.com

في جوانبها إلى الحرية في التعامل مع العمل المعروض تحت سلطة البنية التفكيكية"[415].

إذن يتراءى لنا بأنه من اللازم أن تتوفر في ناقد الفنون البصرية المعاصرة ملكة التذوق وكذا المعرفة السليمة بتاريخ الفن المعاصر كشرط أساسي، وهو ما جاءت به دراسة (**Weissman Philip**) "**فيليب ويسمان**" أين تعرض في أحد مقالاته التي حملت عنوان:"علم النفس للناقد والنقد النفسي(The Psychology of the Critic and Psychological Criticism1962) حيث أشار إلى ضرورة عدم إعطاء أحكام قاطعة بل الأجدر أن يبتعد الناقد عنها، بوصف فنون ما بعد الحداثة فنونا جديدة و غير مألوفة وجب إعادة تقييمها وفق مفاهيم جديدة نظرا لاختلافاتها الجذرية في مناهجها".[416]

بالإضافة إلى هذا فقد كانت محاولة تحويل الذات وتطويرها سببا آخر لنشأة نظرية فنون ما بعد الحداثة ومنه سيتوجب على الناقد في مجال الفنون المعاصرة الاطلاع أيضا على كافة النواحي التي استلهمت منها فنون ما بعد الحداثة قوامها، هنا سنتعرض إلى أحد أهم المخططات التي وضح فيها الدكتور: "**عبد العظيم علي ناصر العاطي**" قوام فنون ما بعد الحداثة.

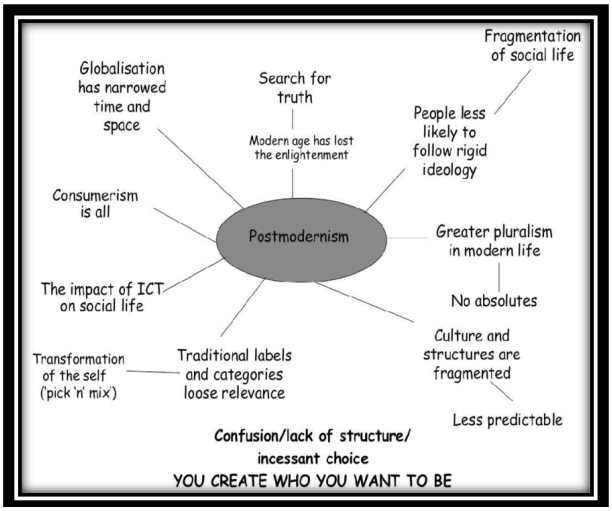
من الواضح كذلك أن لنظرية ما بعد الحداثة الدور الفاعل في إثراء عملية النقد الفني للأعمال من خلال الاعتماد على ظواهرها ومكنوناتها الثقافية في استنباط القيم الدلالية والجمالية التي تنتج عن أثر العمل الفني، والذي ينتج في

415 جوليان ستالابراس، الفن المعاصر "مقدمة قصيرة جدا". (مروة عبد الفتاح شحاتة، المترجمون) مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، 2014، ص 114.

416 Kuspit, D. B. (2020). Art criticim, viewed: 04 January 2020 Consulté le 01 04, 2020, sur https://www.britannica.com/contributor/Donald-Burton-Kuspit/5015

كثير من الأحيان عن تجارب الحياة الاجتماعية من ناحية وفي جوانب أخرى تأثيرات تكنولوجيا المعلومات والاتصال على الأفراد في الوقت الحاضر"[417].

- الشكل 01: ما هو "ما بعد الحداثة"



- المصدر: عبد العظيم علي ناصر العاطي أستاذ بجامعة بوترا (UniversitiPertanian Malaysia)، ماليزيا، قسم الدراسات الحكومية والحضارية.

5_ خصوصية الفن التشكيلي الشعبي الجزائري المعاصر:

مما لا شك فيه أن الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان هو الصعوبة الكبيرة في تحقيق دراسة دقيقة للفن التشكيلي الشعبي الحديث أو المعاصر داخل الوطن وعلى وجه الخصوص اللوحة التشكيلية (المسندية) ذات الأصول الغربية، فالصياغة الإجمالية للعمل الفني مستمدة من الأساليب والاتجاهات التي وجدت من قبل في عدد من دول العالم.

إن التساؤل المحوري هنا يتجلى في مدى تأثر الفنان الجزائري بالأساليب الفنية الغربية وهل سيتغير سلوكه الإبداعي من تقليد الاتجاهات الفنية في العالم، فمن

417 Abdulazim Ali Nacer Elaati, Postmodernism Théory, Université Malazia, 2016, p05.

وجهة نظري فإن التقليد ليس بالحل الأنسب للوصول إلى فكر المتلقي فالتقليد حتما سيقتل ملكة الإبداع ويسلب حرية التعبير في الفعل الإرادي للفنان، ومنه سيفقد الفن دوره الرئيسي في نشر الإيحاءات الخاصة به ويكون دوره مجرد وظيفي محض.

قد تكون الأسلوبية من أهم محاور المناقشات داخل الساحة التشكيلية الجزائرية المعاصرة لما فيها من تنوع في طرائق توظيف الخامات والمواد وكذا تطويعها لتكون لبنة الفنان في بناء عمله الفني، وهو الأمر الذي أدى حدوث نقاشات عقيمة أحيانا من خلال إعطاء أحكام واهية في كثير من الأحيان والتي تستفز أساليب بعض التشكيليين على الرغم من عدم محدودية الفن وطرائقه.

ومن المتعارف عليه أن الأسلوب متغير من فنان إلى آخر وهذا طبعا باختلاف المواضيع ومختلف المؤثرات الأخرى والتي تخضع بدورها إلى التتابع الزمني الذي تحكمه التكنولوجيا المتعددة، هنا يمكن القول بأن الأسلوب يتطور حسب المضامين لكن البصمة الفنية باقية ومن غير الممكن ألا يتعرف عليها المختصون من نقاد ودارسين ومهتمين في مجال الفنون البصرية.

هنا تكمن إحدى أهم الإشارات على العطاء الفني ألا وهي اهتمام الفنان بالمضمون دون مراعاة الأسلوب وكذا عدم التأثر بالآراء الناقدة في غير محلها والتي تستهدف الأسلوب دون التأمل في المضامين والتي من شأنها إرسال دلالات عن فحوى العمل الفني.

إنه من الضروري على الفنان التقيد بالنبل في أداء الرسالة من خلاله أعماله المتباينة في حين نشدد هنا على تطوير الأساليب لتواكب زمننا الحالي فمن غير المعقول أن تخضع الأسلوبية للأسس والقواعد الكلاسيكية في مختلف جوانبها، بل إنه من اللزوم كذلك مواكبة المتغيرات الحاصلة في ميدان الفنون البصرية بكامل أنحاء العالم.

6_ الفنون الشعبية البصرية المعاصرة بالجزائر والنقد الفني:

إن الفنون الشعبية البصرية بالجزائر وعلى مر التاريخ ليست مجرد محطات نمر عليها مرور الكرام، بل هي نتاج الإبداع التاريخي للذات التاريخية والتي تعبر عن الوجدان والروح والمثل الجمالية التي تعكس هوية الأمة الجزائرية.

من الواضح أيضا أن بلادنا تمتلك جملة من مقومات الحضارات المتعاقبة التي تؤهلنا لامتلاك فلسفة التسابق عللا الصعيد العالمي والتنافس من أجل الوصول إلى رؤى بصرية مبتكرة لها التفاعل الايجابي مع تاريخنا وواقعنا الذي نعيشه في الوقت الراهن وهي من ستفتح حتما المجال على مصراعيه لنشر فكر فني جزائري خالص له ارتباطه الوثيقة مع مختلف مجالات الفنون في شتى أنحاء العالم.

هذا الفكر الذي دعمه ولا زال يدعمه الكثير من فنانينا خاصة المتمكنون منهم حتى بلغ صدى العالمية في بعض جوانبه خاصة ما تعلق بمجال المنمنمات وكذا مختلف الفنون الإسلامية والتي ترتكز قوامها على مبدأ التوحيد، هذا الفكر الذي أثر وتأثر في رؤى بعض التشكيليين الغربيين وكذا المستشرقين الذين زاروا الجزائر على غرار: "**ماتيس . ديلاكروا . فرومنتان، دينيه** وآخرون".

كيف ولا وقد كانت ولازالت الفنون التشكيلية الشعبية الجزائرية من أهم القنوات الفاعلة في مجال الاتصال بين شعوب العالم حيث حطمت كل الحواجز من خلال التجارب الإبداعية التي لها علاقة بالطابع الثقافي للبيئة التي ينتمون لها مرورا بالذاكرة المصقولة بالمحيط وتحديات العصر الراهن.

لا يخفى علينا أيضا أن التطور واضح في المشهد الفني المعاصر بالجزائر خاصة بعد فترة التسعينات والتي تعتبر من أكثر الفترات تأثيرا على الحد من تطور فصول الفن بمختلف ميادينه، يبدو هذا جليا بالاعتناء والمتابعة على الرغم من نقص فاعليتها بما هو متعلق بالجماليات البصرية في العلاقة الواحدة في مختلف الفنون البصرية.

هنا تأتي " ممارسة **منصور عبروس** (1956–2019) في الجماليات البصرية كأحد أهم المراجع الهامة في حقل الفن البصري الجزائري، و هي التجربة التي لم تولد من فراغ بل لعب فيها التكوين الأكاديمي للباحث و الناقد الدور الفاعل في الخوض في غمار الحقل الثقافي و الفني الذي يمثله ثلة من الفنانين والصنّاع الجزائريين، بالإضافة الى خبراته المهنية المتعددة و التي كانت بداياتها بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، أين أبن عن نُبل و تَفانٍ في العمل، ليتحول فيما بعد نحو فرنسا لإكمال دراساته العليا ليتحصل على شهادات عليا في كل من جامعات باريس نانتير وباريس سوربون بفرنسا تخصص بسيكولوجيا الفن والجماليات"[418]، في حين يبدو أن تقلده لمختلف المناصب الثقافية بمدينة باريس خاصّة، قد دفعه كثيرا نحو محاولة تهيئة قاعد أكاديمية لنقد الفن التشكيلي، وهو ما نلمح نتاجه من خلال مؤلفاته في ميدان الفنون البصرية والتي من بينها معاجم بيبلوغرافيا عن تراجم الفنانين الجزائريين لعل أهمها مؤلفه الموسوم بالفن في الجزائر دليل بيبلوغرافيا 1844/2008 بمساعدة الأكاديمية سعدية سباح التي تشغل حالياً مهام مديرة المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية بمدينة تيبازة، أين ظهر رأى هذا المولود النور سنة 2009 عن دار النشر القصبة بالجزائر.

تجدر الإشارة إلى أن مؤلفه الصادر سنة 2011، قد عرف انتشارا في مختلف مكتبات العالم نظرا لتناوله الماما شاملا بالفن البصري الجزائري، وهو ما تطرقت إليه الصحفية "**نوال بوساحة**" من خلال مقال بجريدة الوطن الجزائرية حمل عنوان: Mansour Abrous se lit bien dans les bibliothèques anglo-saxonnes، حيث ذكرت أن "مؤلفات الفنون البصرية الجزائرية لصاحبها **منصور عبروس** هي موجودة فعليا في إحدى أشهر المكتبات، وهذا

418 محمد بونيل. (06 09, 2013). المجلة الثقافية الجزائرية. تاريخ الاسترداد 17 06, 2021، من الثقافة: https://thakafamag.com/?p=3580

بالولايات المتحدة الأميركية تحديدا بالمكتبة العمومية بمدينة نيويورك كما جاء في نص المقال الصحفي"[419].

إضافة إلى إدراجه ضمن مستودع واحدة من أشهر المكتبات الجامعية بالبلاد، إذ يتعلق الأمر بالمكتبة الجامعية بكامبريدج، و هو ما أكدته كذلك إحدى الصحف الجزائرية الصادرة باللغة الفرنسية سنة 2014، من خلال مقال للصحفية **سهام بونبي** المختصة في الشأن الثقافي والفني والإبداعي، أين تطرقت في مقالها إلى " مؤلفات **عبروس** بوصفه شغوفا بالثقافة الجزائرية لاسيما أن كتاباته قد عرفت تكريساً مكّن قُرّاءه و متابعيه خصوصا بالتعرف أكثر على الهوية الثقافية والفنية للمجتمع الجزائري، بالأمر الذي يعكسه اقتناء مختلف المكتبات العمومية المرموقة لمدينة نيويورك ومكتبة جامعة كامبريدج واللّتان اقتنتا العديد من إصداراته، والتي تسهم كذلك إلى تطلعات المؤلف لترقية وبالتالي قيامه بتعريف الثروة وخصوبة الفنون الجزائرية"[420].

يمكن هنا القول بأن تجربة عبروس تعتبر من التجارب الناجحة في مجال النقد الفني، وهو ما يعكسه إنتاجه العلمي المتخصص، حيث لا يمكن إنكار ما قدمته تجربته الفريدة للساحة الفنية المحلية والعالمية على حد سواء، هنا يجب أن نقف على أحد معوقات الرقي بالحركة التشكيلية الجزائرية بمختلف أوجهها من خلال قلّة الاهتمام بالنقاد ذوي الاختصاص، وكذا توفير الجو الملائم لتحقيق العملية، وهو الأمر الذي لاحظناه كذلك من حيث ندرة المادة العلمية التي تتناول سير النقاد الفعليين على غرار **عبروس**.

---

419 Boussaha, N. (2012, 08 03). El Watan. Consulté le 17 06, 2021, sur : https://www.elwatan.com.

420 محمد بونيل. (06 09, 2013). المجلة الثقافية الجزائرية. تاريخ الاسترداد 17 06, 2021، من الثقافة: https://thakafamag.com/?p=3580

لكن الأمر الواضح على الساحة الفنية الجزائرية هو الغياب الشبه كلي للمتخصصين في ممارسة العملية النقدية الفنية، وهذا راجع لعدة أسباب ومعوقات شهدتها الجزائر في الثلاثين سنة الفارطة، قد يكون لهذه المدة الزمنية الطويلة الأثر البالغ في ركود ميدان الفنون البصرية بصفة عامة ما عدا ما تعلق بالفنون التي تحقق النفعية والوظيفية وكذا قلة قليلة من الأعمال السينمائية التي تعد على رؤوس الأصابع.

هذا الغياب الذي ترجعه الناقدة "**نضيرة العقون عكوش**" إلى عدة عوامل مختلفة، لكنها تقدم لنا نموذجا محترما عن الوعي الكبير الذي يشهده الفنان الجزائري المعاصر خاصة "في ظل استغلال الوسائط الاجتماعية المختلفة وكذا التقيد المدروس بقواعد المعاصرة في التجارب الفنية الشابة خاصة المواهب التي زاولت دراستها بالمعهد العالي للفنون أو تلك الأعمال التي يتبناها متحف الفنون المعاصرة بالجزائر العاصمة"[421].

"إن النقد الفعلي هو الذي يحترم في أوجهه خصوصيات المبدع وكذا عدم المبالغة في مدحه أو تجريحه، بل يكمن الهدف الأول في تقويمه وإعطاءه دفعة نحو تقويم نفسه من خلال تجاوز مختلف الزلات للوصول به إلى مصاف الفنان الأصيل الذي سيجذب بتكامله مختلف النقاد ودارسي مجال الفنون"[422].

يبدو أن هذا " الجفاف في الساحة النقدية الفنية بالجزائر ليس غريبا عن باقي أقطار الوطن العربي فمنذ زمن بعيد كانت هناك عديد الصراعات في أوجه الفن داخل الوطن الواحد، منها ما تعلق بمحاولة محاربة التغريب وكذا الحفاظ على

421 Laggoune, N. (2009, 10). Art and curatorial pracitice in algeria, Oct 2009, viewed: 04 January 2020,. Consulté le 01 04, 2020, sur https://universes.art/en/nafas/articles/2009/algeria-art-curatorial-practice

422 عفيف البهنسي، النقد الفني و قراءة الصورة، دار الكتاب العربي، مصر، 1997، ص 121.

مقومات الهوية الوطنية ومنه محاولة أخرى لإيجاد حلول فعلية، خاصة ما تعلق بجانب الأمية البصرية التي لازمت المجتمعات العربية على حد سواء"[423].

خاتمة:

لهذا كان من الضروري الالتفاف حول مختلف ميادين الفن وكذا الانكباب على دراسة مختلف مجالاته والتنبيه إلى مختلف اتجاهاته ومنه التعامل معها وفق عامل الثقة بالنفس لما لنا من قدرة على إعطاءه للمجتمع وكذا الفن كقيمة جمالية إبداعية، وهذا رجوعا لكون الفن جزءا لا يتجزأ من الخصوصيات الثقافية والتي تتصف بالأهمية لإثراء مقومات المجتمع الجزائري وتأصيلها.

إن ما تقدم من نماذج لدراسات وتحاليل لبعض المواضيع الفنية الجزائرية لا يعدو أن يكون إلا مجرد تجارب تصنف في خانة "المحاولات" على اعتبارها محدودة ومنقوصة في كثير من الأحيان من الجوانب المنهجية الخاضعة لعامل فلسفة الفن، لكن لا يمكننا أن نغض البصر عن كونها شبه فاعلية في الوسط المحلي مقارنة بالتجارب والاجتراحات العربية الأخرى كونها لازالت بحاجة كبيرة إلى السياق التداولي البصري الذي من خلاله خلق المنتج البصري الذي حقق في بعض جوانبه إدراك الفرد الجزائري لواقعه الحضاري في بعض الجوانب.

قائمة المصادر والمراجع:

أ_ المراجع باللغة العربية:

1. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، المغرب2001.

423 مازن عصف، واقع النقد التشكيلي العربي "استعراض ظاهراتي لملامح الجمود". مجلة فيلادلفيا الثقافية، 2011، 129.

2. جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج 08، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر، ط01، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.
3. جوليان ستالابراس، الفن المعاصر "مقدمة قصيرة جدا". (مروة عبد الفتاح شحاتة، المترجمون) مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، 2014.
4. روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي–إنجليزي، ط 08، دار العلم للملايين، بيروت، 1996.
5. سعيد بن كراد، السيميائيات "مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار الأمان، الرباط، ط 01، 2015.
6. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط 01، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001.
7. سميرة جدو، عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية و صدر الإسلام. رسالة ماجستير)، تخصص البلاغة وشعرية الخطاب. قسنطينة، قسم اللغة و الأدب العربي، الجزائر: كلية الآداب و اللغات، 2008/2007.
8. السيد عبده سليم، الفن و العولمة و دور الفنان التشكيلي العربي. مجلة حوارات الفنون، المركز الثقافي، 2008.
9. طالب سلطان حمزة راشد الحميري، مفهوم الناقد،شبكة جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة،موقع الكلية، نظام التعليم الالكتروني، تاريخ النشر: 2017/10/16، تاريخ الولوج 2021/05/09، الموقع: https://cutt.us/C3MHf
10. عصمت سيف الدولة، (23 07, 2015)، مقال في النقد الفني، تاريخ الاسترداد: 30–12–2019، من حركة وحيدة: https://harakawahida.wordpress.com
11. عفيف البهنسي، النقد الفني و قراءة الصورة، دار الكتاب العربي، مصر، 1997
12. عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط 01، القاهرة، 1997.
13. مازن عصف، واقع النقد التشكيلي العربي "استعراض ظاهراتي لملامح الجمود"، مجلة فيلادلفيا الثقافية، 2011.
14. محمد بونيل. (06 09, 2013). المجلة الثقافية الجزائرية. تاريخ الاسترداد 17 06, 2021، من الثقافة: https://thakafamag.com/?p=3580

15. محمد بونيل. (06 09, 2013). المجلة الثقافية الجزائرية. تاريخ الاسترداد 17 06, 2021، من الثقافة: https://thakafamag.com/?p=3580

16. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة. القاهرة: دار الفكر العربي، 1996.

17. نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون السلسلة، لبنان، 1996.

18. هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غاديمير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.

ب_ المراجع باللغة الأجنبية:

1. Kuspit, D. B. (2020). Art criticim, viewed: 04 January 2020 Consulté le 01 04, 2020, sur https://www.britannica.com/contributor/Donald-Burton-Kuspit/5015
2. Abdulazim Ali Nacer Elaati, Postmodernism Théory, Université Malazia, 2016, p 05
3. Boussaha, N. (2012, 08 03). El Watan. Consulté le 17 06, 2021, sur: https://www.elwatan.com.
4. Laggoune, N. (2009, 10). Art and curatorial pracitice in algeria, Oct 2009, viewed: 04 January 2020,. Consulté le 01 04, 2020, sur.https://universes.art/en/nafas/articles/2009/algeria-art-curatorial-practice

أ. عبد الرحمن السالمي

مخبر اللغة والمجتمع، كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب

سلطة الكلمة في مردّدات النّساء

The Power of the Word in Women's Oral Poeme

ملخص:

تشكل فنون القول الشفهية فرصة جيدة للنساء، وذلك قصد التعبير عن مجموعة من الأحاسيس والقضايا التي تعيشها المرأة وسط مجتمع ذكوري يتقنن في صياغة وتشكيل مختلف أنواع القيود الممكنة، حيث يكشف واقع الحال على أن المرأة تصبح أكثر ميلا إلى القول والكلام في صيغه المختلفة؛ سواء من خلال الحكي أو الإنشاد أو السرد أو الترديد...، وذلك في وضعيات مختلفة؛ أكانت منهمكة في أعمال الحقل أو أمام خيوط المنسج أو في طريقها إلى سقاية الماء أو حين تهدهد على ابنها الصغير.

في هذه الدراسة التي ترتكز على بحث ميداني قمنا به، والذي يستهدف جمع وتصنيف مردّدات النساء بالأساس، سنحاول أن نقف على تجربة المرأة القروية وأدائها لبعض فنون القول، وذلك من خلال متون بعض المرددات التي قمنا بتسجيلها وتدوينها، كما سنحاول تقديم تحليل يبرز وظائف ودلالات هذه المرددات داخل المجتمع، ثم الوقوف على دهاء المرأة وذكائها في تمرير بعض الرسائل ضمن مرددتها وأقوالها، كالتعبير عن موضوع الجسد.

كلمات مفتاحية: الأدب الشفهي، مردّدات النساء، الرسائل، الدلالات.

Abstract:

Oral arts are a good opportunity for women to express their feelings about their problems that they experience in a patriarchal society, which tries to overwhelm it by shaping different kinds of possible restrictions. Experience shows that women become more obsessed with lyrics in its various forms, whether it is storytelling, recitation or singing ...; and in different situations: in the fields, in front of the weaving threads, on the watering path, or when she slaps her young son so that he sleeps calmly.

In this study, which is based on a field research that we have carried out, and which aims to collect and classify female oral poems, we will try - through a recorded and codified corpus - to show the experience of rural women and their performance in certain speaking arts, and we will try, thereafter, to present an analysis which highlights the functions and meanings of these feminine songs within the community, without forgetting the cunning and intelligence of women by passing certain messages within his poems, such as the subject of the body.

Keywords : oral literature ; oral art ; women's oral poem ; Messages, semantics.

مقدمة:

إن الحديث عن المرددات النسائية يقودنا إلى استحضار سلطة الكلمات التي تعتبر أداتها وفعل حضورها؛ فهذه النصوص الشفهية تخرج إلى حيز الوجود بفضل الكلمة التي تسمح لها بالظهور وتمنحها حق الوجود الفعلي بعد أن كانت مجرد تصور ذهني، إذ إنه لا يمكن للكلمة أن تأخذ قوتها وسحرها إلا من خلال هذا التصور الذهني، وبالتالي نكون بصدد بنية متماسكة تجمع بين ما هو ظاهر وما هو خفي بغرض إحداث تأثير جمالي وعاطفي، فمن خلال هذه الكلمات أرادت المرأة أن يكون لها مكانها الخاص داخل المجتمع؛ مكان تتقاسم فيه أدوارها مع الرجل بعيدا عن شعارات "الإقصاء" و"التهميش" التي لفت صيغة المؤنث، وجعلت المرأة – قروية كانت أو حضرية – تقبل بالدور الذي أسنده إليها المجتمع. لذلك فقد قررت المرأة أن تخرج عن صمتها وتبوح بأسرارها للآخر (الرجل) بواسطة خطاب مكتنز بالرموز والمعاني والدلالات المكثفة؛ فلم تجد سوى خطاب الشعر أنسب الخطابات لتعبّر عن وجودها وتبث رسائلها إلى من يخصه الأمر.

لقد تغنت المرأة القروية بموضوعات الزواج والعشق والجمال، وما تفرع عن هذه الموضوعات الرئيسة من موضوعات جزئية شملت الجسد والخصوبة والفحولة والشوق والحرمان، وغيرها من الموضوعات، حتى أضحت علاقة المرأة بالمرددات علاقة وثقى لا انفصام لها، تحيا من خلالها، وتحاول إثبات وجودها بنوع من الجُرّأة والتحرّر في مواجهة الواقع الذي يقيد حريتها بتقاليد وأعراف متوارثة، فهي تشكل جدلية الارتباط بين الإنسان والواقع، فانطلاقا من جغرافية معينة يكوّن الناس طرقا ينظمون فيها حياتهم ويتماهون فيها؛ فمثلا طريقة "تماويت" في الجنوب؛ تلك الأصوات الشجية المنطلقة من أفواه نساء لا يكترثن لشيء، وردود الصوت بين الجبال، فالمرأة لا تدري معنى ذلك، رغم أنها هي التي تردد المرددات والأغاني، وكل هذا لا يصدق في منطقة أخرى كالصحراء أو السهول. بهذا تغدو

المرددات النسائية ليست مجرد ظواهر فنية محضة، إنما هي ظاهرة ثقافية واجتماعية مركبة، لعبت وما تزال أدوارا طلائعية خاصة في مجتمع يقرأ بالأذان ويكتب بالشفاه، إنها طريقة عيش تخص كل جماعة على حدة، إنها تصور للعالم وللحياة، كما أنها أداة فعالة لحل مشاكل الحياة اليومية التي تواجه المرأة على الخصوص. لذلك غالبا ما تأتي مشبعة بهوية المجتمع وأشد ارتباطا بهمومه وانشغالاته اليومية وطقوسه الاحتفالية.

ولبسط الحديث عن مرددات النساء، كان لا بد من الانطلاق من الأسئلة الموجهة التالية:

- هل للمرددات النسائية علاقة بالمجتمع؟
- هل يمكن اعتبار المرددات النسائية كردود أفعال إزاء وضعية الإقصاء والتهميش؟
- كيف تتطور وتتغير عبر الزمان والمكان؟
- ما هي مميزاتها وخصائصها؟
- ما هي مميزات المرأة المرددة؟
- كيف استطاعت المرأة التعبير عن الجوانب المحظورة متجاوزة بذلك الرقابة المفروضة عليها من قبل المجتمع؟
- هل ظروف إنتاج وأداء المرددات النسائية هي نفسها ظروف إنتاج وأداء (المرددات الرجالية)؟
- هل يمكن للمرددات النسائية أن تساعد في كتابة وتوثيق التاريخ الاجتماعي للمغرب وخاصة تاريخ النساء؟

1. مدخل منهجي

نحاول في هذا الباب تقديم نبذة عن إجراءات البحث الميداني الذي قمنا به، والذي كان الهدف منه جمع وتدوين متون من المرددات النسائية التي تؤديها

المرأة القروية في مناسبات مختلفة، مع محاولة تقديم تحليل يبين قدرة هذه الأخيرة على صياغة وأداء شعر شفهي – مستعملة في ذلك كل الأدوات اللغوية والصوتية التي يوفرها الفضاء – داخل مجتمع لطالما فرض كل أنواع القيود عليها. وتتضح أهمية البحث في المرددات النسائية كونها تعبر عن هوية مجتمع ظل ولا زال يعيش على أنماط ثقافية شفهية ترسخت جيلا بعد جيل، كل ذلك من أجل إعادة الاعتبار لحيز هام من موروثنا الثقافي عن طريق دراسته وتحليله ومعرفة سياقاته المتنوعة وإبراز الخصوصيات المميزة له.

ويتحدد الإطار الموضوعي للبحث بمقابلة بعض النسوة من إقليم تاونات التابع لجهة فاس مكناس، حيث اقتصرنا على تراب دائرة قرية 'بَّا مُحمد' التابعة إداريا لإقليم تاونات وبالتحديد قبيلتي احجاوة وأولاد عيسى بجماعة المكانسة.

وقد تأسس إقليم تاونات بموجب ظهير ملكي ل 8 اكتوبر 1977، وهو إقليم ينتمي إلى جهة فاس مكناس بالمملكة المغربية، تبلغ مساحته حوالي 5598 كلم2، وعدد سكانه بلغ 662246 نسمة حسب إحصاء 2014، أغلب السكان قرويين (حوالي 1600 دوار). يقع الإقليم شمال المغرب بمحاذاة إقليم شفشاون والحسيمة شمالا، فاس جنوبا، تازة شرقا وسيدي قاسم غربا، ويعتمد الإقليم على النشاط الفلاحي بالأساس إضافة إلى تربية المواشي.

تكون مجتمع وعينة البحث من ثلاث وأربعين امرأة تجاوز أغلبهن خمسين سنة من العمر وتقطن كلهن بالمنطقة. وهو مجتمع موزع على كل تراب المنطقة حيث تمت مقابلة كل واحدة على حدة، حيث استخدمنا المقابلة المباشرة مع كل فرد من مجتمع البحث، وذلك لكونها أكثر الأساليب ملاءمة لطبيعة البحث، خاصة وأن أغلب النسوة لا يعرفن الكتابة والقراءة، رغم ما أسفرت عنه هذه الأداة من صعوبات، كرفض إجراء المقابلة، أو الخجل من الوقوف أمام الكاميرا...

2. المرددات النسائية: محاولة للتحديد

تشير مادة (ردّد) في مدلولها اللغوي إلى: "رد إليه جوابا: رجع، وارتد الشيء: طلب رده عليه، وهذا مردود القول، ورد يده. وردّد القول كرّر ورادّه القول: راجعه"[424]. فالمعاني التي ترتبط بها مادة (ردّد) أو (ردّ) بالتضعيف، تدل على رجع الصوت وتكراره، وردُّ القول أو الكلام يكون بترجيعه وإعادته مرات متكررة. وإذا حاولنا تحديد مفهوم المرددات النسائية وتتبع دلالاته، سنجد أنها لا تخرج عن التحديد اللغوي السابق؛ فهي عبارة عن صيغ شعرية تواصلية تستحضرها الجماعة وتكررها كلما استدعت ذلك المناسبة أو الحدث، وهي قائمة أساسا على تكرار وترديد النصوص الشعرية التي تختزنها ذاكرة الجماعة.

إن المرددات إبداع فني وإنتاج جماعي يشارك كل أفراد المجتمع في تداوله والتغني به. ولما كانت المرأة جزءا من هذا المجتمع، فقد استطاعت أن تخلق لنفسها صيغها التعبيرية لتنفذ بصوتها إلى صلب المجتمع وتثبت وجودها.

لقد رافقت المرددات المرأة المغربية في شتى المقامات والسياقات، فأبدعت شعرا ينم عن قدرتها على سبك الألفاظ واختيار المعاني لتفصح بها عن مكنوناتها. فإذا كان "الرجال يبدعون شعرهم «الملحون» أثناء جلسة تحفها هالة من الصمت والتخيل والتأمل والتفكر، تستدعي الاستماع والانتباه والاهتمام بما يقال، فإن النساء يبدعن شعرهن أثناء صخب لعبة، هي لعبة الأرجوحة (مَطِيشَة) في «العروبيات» ولعبة الرسائل في «السلامات» ولعبة تنويم الأطفال في «التدكان». هذه اللعبة تستدعي الاهتمام والانشغال بما يفعلن وعدم الانتباه، وعدم الاكتراث

[424] – محمد الزبيدي، تاج العروس، مادة (ردد)، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص.53.

بما يقلن، فيمررن خطابهن بذكاء ودهاء، ليصل خفية إلى من يخصه الأمر"[425]. فخطاب المرأة في المرددات يتميز باحتوائه لغة انزياحيه ورسائل ضمنية، تمررها المرأة في سياقات مختلفة.

لقد ارتبط مفهوم المرددات النسائية، في غالب الأحيان، بفضاء البيت، وبما تقوم به المرأة من أعمال يدوية داخل هذا الفضاء. إلا أنه يلاحظ أنها تؤثث فضاءات أرحب وأوسع؛ فهي حاضرة أثناء المناسبات السارة، سواء تعلق الأمر بحدث الحمل والولادة، إذ تدعو المرأة المرددة للحامل والنفساء باليسر والسلامة، أو مناسبة الختان عندما تدعو للطفل المعذور بالسلامة والبركة. كما تحضر المرددات النسائية في مناسبة الزواج وترافق جميع مراحله من ليلة الحناء ثم ليلة الزفاف، وصولا إلى اليوم السابع من نهاية مراسم العرس، حيث تبين فيه العروس عن مهاراتها وحذقها في أعمال البيت عند أهل زوجها. كما تحضر المرددات النسائية أيضا في المناسبات الأليمة كحدث الموت وما يصحبه من حزن وأسى؛ حيث نجد في بعض المناطق المغربية حضورا لامرأة في المأتم تسمى "النَّواحة" أو "العدَّادة"، وقد لا تربطها أية صلة بأهل الميت، مهمتها إثارة أشجان الحاضرات بمرددات تحمل دلالات الفراق والحزن. كما أنها حاضرة عند مزاولة بعض الأنشطة الجماعية التي تناط بالمرأة خارج البيت في مناطق وأوساط مختلفة من المجتمع المغربي وجغرافيته.

يتبين إذن، أن المرددات النسائية شعر شفهي رافق المرأة في مختلف المناسبات وفي شتى الفضاءات التي شغلتها، سواء أكانت داخل فضاء البيت أم خارجه؛ إلا أن ما ميز هذه المرددات النسائية هو اختلافها باختلاف البيئات التي أنتجتها،

---

[425] – عبد العزيز أعمار، النساء في المأثور الشفهي، سلطة "التهميش" وقدرة "الكيد"، ضمن: تاريخ النساء المغاربيات، الإقصاء وردات الفعل، تنسيق محمد منقاشي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم:5، أعمال ندوة القنيطرة 4-5-6 دجنبر 1997، ص.30.

وبتعدد اللهجات التي شكلت وعاء لها، فجعلت من شعر المرددات النسائية شعرا متفردا في إبداعه، متعددا بانتمائه الجغرافي واللهجي.

3. أشكال المرددات النسائية بالمغرب

عُرف المغرب منذ القدم بتاريخيه العريق وثقافته المتنوعة؛ لذلك فلا مراء أن يحظى بموروث شفهي غني، يظهر في شتى التلوينات التي يمتاز بها كل شكل من أشكال الأدب الشفهي. ومنه صنف المرددات النسائية؛ الشعر الشفهي الذي يتميز بغناه وتنوعه، ويعكس بجلاء العمق التاريخي والاجتماعي للمغرب. إذ تعرف المرددات النسائية صيغا متعددة من شمال المغرب إلى جنوبه، ولكل منها خصوصياتها ومميزاتها الفنية التي اكتستها من طبيعة المنطقة التي نشأت فيها، فأضفت عليها شيئا من الفرادة والتميز، ومن هذه الصيغ، نورد ما يأتي:

1.3 العيوع

العيوع صيغة من صيغ المرددات النسائية، وهو عبارة عن مقطوعات شعرية ترددها نساء المناطق الجبلية بالمغرب، تعبيرا عن أحاسيسهن ومواقفهن إزاء موضوع أو حدث معين، كحدث الزواج أو الموت، أوفي المواسم الاجتماعية والمناسبات الدينية كمناسبة المولد النبوي الشريف. وقد نصادف في بعض المناسبات، أحيانا، حضور الصوت الرجالي الذي يردد مقطوعات شعرية رفقة امرأة في قالب حواري، ويكون في الغالب مصحوبا بآلة موسيقية هي آلة الغيطة.

وتنتشر هذه الصيغة من المرددات النسائية "العيوع" في مناطق عديدة من الشمال المغربي، تضم مدن: طنجة، تطوان، أصيلة، العرائش، القصر الكبير، شفشاون، وزان، تاونات، وقبائل غياتة بإقليم تازة. أما المواضيع التي تتطرق إليها المرددات الجبلية (العيوع) فهي نابعة من جمال طبيعة هذه المناطق، وتتناول في

شموليتها الواقع المعيش للإنسان الجبلي من معاناة وأفراح وصراع مع الحياة[426].

ومن نصوص العيوع:

آآآآآآ الصلا على محمد

وما الصلا (ة)عليه مرتين

سيدنا محمد

أو غيرو ما هو كاين

2.3 تماويت

ينتشر هذا الصنف من المرددات بالأطلس الكبير والمتوسط، وقد حدد محمد شفيق تماويت بقوله: "أما تماويت فمدلولها اللغوي هي الرفيقة أو المرافقة التي ترافق المسافر عبر الجبال والوهاد. وكل إنسان منفرد عن القوم تشجيه الوحشة فيطلق العنان لحنجرته ويصدح متغنيا بفقرة من نظمه أو من نظم غيره مادا لكل نغم أكثر ما يمكن المد، تماويت في الواقع شيء بين الشعر والنثر.. إنها فقرة نثر كما يمكن أن يقال إنها قطعة شعر، لأن الشاعر الأمازيغي حر في التقفية أو عدم التقفية"[427]. وتتميز مرددات تماويت بقوة رسائلها المعبرة عن انشغالات الناس اليومية، إذ غالبا ما يعتمد هذا اللون الفني على الإنشاد الفردي ويرتبط بالمجال الجبلي، ولعل استحضار منطقة الأطلس رهين باستحضار خصوصية الإنسان (المقاومة، البطولة، الكرم..) وجمالية المكان (الجبال والشلالات والعيون والبحيرات وغابات الأرز والوديان..)، كما تُستحضر أيضا كل القيم الإنسانية المتناغمة والمتفاعلة مع المجال، والتي كان لها دور بارز في إنتاج هذا الشكل المميز والمؤثر.

---

[426]–محمد بن الدراز، تراث جبالة، http://www.jbalapress.com/585، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/08/20.

[427]–محمد شفيق، الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير (1912-1934)، مجلة الأكاديمية، أكاديمية المملكة المغربية، ع4، 1987، ص70.

3.3 الجرفي

يسود هذا الصنف بمنطقة تافيلالت، ويشمل "الأغاني والأشعار والأهازيج والمرددات الشعبية، بالعربية المحلية التي تنشد في مناسبات مختلفة، وتتنوع شكلا ومضمونا بين البيت الواحد والقطعة المركبة ذات النفس الطويل، بين المقطوعة الغزلية الرقيقة والقول النقدي الذي ينصت لأحوال المجتمع وسلوكيات الناس"[428].

4.3 تاسوغانت

هي مرددات منطقة سوس، إذ تعرف المنطقة تنوعا وغنى ثقافيا انعكس على المرددات النسائية التي تنوعت بتنوع مناطق سوس. وهو شعر غنائي بلحن وكلمات حزينة يرافَق بطقس تتغطى فيه النساء بالثوب رفقة العروس.

5.3 العروبي

العروبي أو العروبيات أو الرباعيات هي عبارة عن مقطوعات شعرية غزلية تنشدها النساء أثناء تجوالهن في الحدائق ولعبهن بالأرجوحات. وقد سميت هذه المقطوعات بالعروبيات أو الرباعيات لكونها "تعتمد في بنائها المبدئي على أربعة أبيات شعرية، كما هو الأمر تماما بالنسبة لرباعيات عمر الخيام، أو للشعر الغربي ذي الأربعة أبيات الذي يسمونه الرباعي (Quatrain). وهذه التسمية عند المغاربة ناشئة عن أصل إنشادي هو الربوعي الذي قلب إلى عروبي"[429].

يقول محمد الفاسي الذي حرص على جمع هذا اللون من المرددات: "وكانت العروبيات تنشد بالخصوص في النزه التي كانت تقيمها العائلات الفاسية أيام الربيع في البساتين التي تحيط بمدينة فاس، حيث تعلق في الأشجار أرجوحات

---

[428]–التراث الشفاهي بتافيلالت الأنماط والمكونات، مقال بعنوان "فن الجرفي" عبد الصادق سليم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط. 1،2008. ص. 233–237.

[429]–إدريس بلمليح، إيقاع الحرمان في رباعيات فاس، ضمن: التراث اللغوي الشفاهي هوية وتواصل، تنسيق المصطفى شاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 2005، ص71.

(مطايشات) وتأخذ كل فتاة تطيش فيها بدورها وتغني هي أو النساء الواقفات حولها عروبيات إما من نظمهن أو من محفوظهن. وقد كانت هذه العروبيات تنتقل بالرواية والحفظ من الأمهات والجدات إلى بناتهن، إنما لا يعرف اسم الناظمة، بل كانت تسعى كل من نظمت عروبيا في إخفاء نسبته إليها لأنها تخشى القيل والقال؛ حيث كان من "الحشومة" أن تعلن فتاة أو امرأة عن حبها ولو لخطيبها أو بعلها"[430]، ويضيف أنه "تستهل بعض العروبيات بحروف لا ندري الآن مغزاها ولعلها كانت إشارة سرية متفقا عليها بين المحبين"[431].

ومن أمثلة العروبي نذكر:

يـا مَحْبُوبي حَبّني كِيفْ نْحَبّـــك
وبـعد المحبّة اشركوني فيـك الناس
وإلا كـنت خـاتم اصبعي لك قياس
وإلا كـنت تهليل الذهب أنا لك حمالة
والا كـنت خنجر أنـا نحرف بـك
والا كـنت كتاب أنا نناظر فـــيك
نتسارقوا عليك والّي غلب فينا يدّيك

6.3 تحضَّارت

يظهر هذا المردد المسمى ب "تحضّارت" خصوصا بمدينة مراكش، إذ تنشده فرق من النساء "الحضّارات"، و"تتكون كل فرقة من فرق الحضارات من خمسة نساء تترأسهن واحدة تسمى (المقدمة)، وهي التي تعزف على آلة الطبيلات، وهما آلتان مصنوعتان من الطين ومربوطتان معا بخيوط غليظة إحداهما متوسطة الحجم والثانية أصغر منها تشبهان الدربوكة، ولكنهما قصيرتان توضعان على

[430]– محمد الفاسي، رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص3– 4.

[431]– المرجع نفسه، ص. 58.

الأرض، وتنقر عليهما مقدمة الفرقة بأعواد رقيقة من الخشب، وترد عليهما عازفة أخرى على الطرير، وثلاثة نساء تضربن بالدفوف، إحداهما تسمى النكّارة، والثانية تسمى السرّاحة الأولى، والثالثة تسمى السرّاحة الثانية"[432].

ومن أفراد فرقة الحضارات من تساعد النساء اللواتي تهتز أجسادهن تحت تأثير إيقاع "الحضرا" أو"الجدبا"، وقد تقعن مغمى عليهن. ومن نماذج هذه الصيغة النسائية نسوق النموذج التالي:

يا الله مولانا والله مولانا أو ما ادهاتك غيبه يا خالقي علي
يا الله مولانا والله مولانا أو ما انتاشي غايب يا ربي العلّي
أوسعيت فضلك يا من لايلوشريك عوان يا الفاتح باب الرحمة على عبادو
أو ساعة ليجابه عندُ ما تتشد بأقفال اخزاينو محلوله للساعي لبحالي[433]

7.3 التبراع

التبراع شعر شفهي مغربي يسود بمنطقة الصحراء، والتبريعة بيت شعري من شطرين تعبر به النساء عن عواطف العشق في مجلس نسائي له طقوسه الخاصة؛ إذ عادة ما تفتتح التبريعة بذكر الله، ثم تأخذ المرأة المردّدة في التغني بخطاب العشق وما يلفه من حنين وشوق للقاء الحبيب. ولقد جسد التبراع حالات أو ومضات شعرية في صيغة وحدات لغوية موسيقية غنية الدلالة، قصيرة النفس، ومجهولة الناظمة. تقول المرأة في صيغة التبراع:

لا ايلاه إلا الله يا خوتي لا ايلاه إلا الله
لا ايلاه إلا الله ما اغلى على رسول الله
وأنا فؤادي طاري لُه شي ما هُو عادي
عندو تبسيمة تحيي لعظام الرميمة[434]

[434] – فاطمة الدليمي، الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي، ضمن مجلة "الثقافة الشعبية"، منشورات الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، 2015، العدد 31، ص30.

8.3 الميسوري

الميسوري عبارة عن مقطوعات نسائية تنتسب إلى منطقة ميسور الواقعة في الجنوب الشرقي للمغرب، ويتم ترديد هذا الصنف في أجواء احتفالية جماعية، وعادة ما يبدأ الغناء بموال يتضمن إحدى العبارات: أليام، أليام/ الكاويني، الكاويني/ الليل، الليل، وينتهي بزغاريد النساء.

يشمل الميسوري عدة تلوينات، نذكر منها:

- العراسي: مقطوعات شعرية ترددها النساء في مناسبة العرس؛ حيث يتبادل أهل العروسين محاورات شعرية في مدحهما، ويتم ختمها بالزغاريد.
- السرابي: مرددات نسائية تنشد عند ركوب "النصرة" ليلة الحناء بالنسبة للعريس أو عند ركوب العروس ليلة الزفاف.
- البارودي أو الحربي: مقطوعات كانت تتغنى بها النساء قديما عند ذهاب أزواجهن إلى المعارك.[435] ومن مرددات الميسوري:

الليل! الليل! الكاويني..وصوط يا لغربي، وجيب ريحة مينا
يا وجرْح الكمية ولى علينا
وفوكما تفكرتو يجيني جديد
أليام! أليام! وطيبت قلبي وما طاب زرع الدراس
ودريتني بعوان شراي[436].

9.3 المزاوي

---

[433] – فاطمة الدليمي، الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي، المرجع السابق، ص22.

[434] – فاطمة الدليمي، الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي، ضمن مجلة "الثقافة الشعبية"، منشورات الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، 2015، العدد 31، ص30.

[435] –عبد الصادق سليم، فن الجرفي، ضمن: التراث الشفاهي بتافيلالت: الأنماط والمكونات، تنسيق: سعيد كريمي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1،2008، ص47–48.

[436] – المرجع نفسه، ص47.

المزاوي صيغة شعرية شفهية نسائية، تنتشر في المناطق الواقعة على سهول المغرب، ويسمى أيضا "التحوضير"، وهو عبارة عن مقاطع شعرية تتخللها فواصل على شكل زغردة قصيرة، تنتهي بزغردة طويلة. و" يكثر انتشاره في مناطق السهول، وهو كالعروبي في البناء، لا يختلف عنه إلا في الأداء، حيث لا يستهل ب "آناناناا"، وإنما يغنى البيت أو الشطر، فتجيب المجموعة ب "يوي" وينتهي مثله بالزغاريد، ويبلغ الشبه بين النوعين أن كلماتهما تختلط إلى حد أنه لا يفرق بينهما. أما التسمية فيبدو أنها من "أزكا" أي صوّت وصاح"[437].

ويردد المزاوكي في مختلف المناسبات والأفراح والأعمال الجماعية، ومن أمثلته نذكر:

يا هياه ياه واليك أنا
يا ورواح يا لي بغا يتفرج في الناعورة
والناعورة هَيا لالة خشبة منجورة
دوزتني هَيا لالة ع لجبال لمنحورة
دوزتني هَيا لالة بين فاس ومكناس
دوزتني هيا لالة على كَصب مخبل فوكَ الراس
دوزتني على جنان خالي وحضيناه
ومشينا هيا لالة دعانا مولاه
مشينا هيا لالة كَلنا حفظ الله عليك آ سيد القاضي حكم علينا بحكم الله
آ وكَالي كولي الغلة وجنان لمولاه
آها ها ها واليك أنا

[437]– عباس الجراري، الزجل في المغرب: القصيدة، مطبعة الأمنية،1970، الرباط، ص47، ورد عند: محمد الراشق، أنواع الزجل بالمغرب من الغنائية إلى التفاعلية، دراسة ونصوص، منشورات الهامش، ط. 1، 2014، جرسيف، ص238.

لقد جسدت المرددات النسائية طابع التنوع والتعدد في الشعر الشفهي المغربي، وهي لا تخلو من جمالية التعبير، ومتانة التركيب، ورصانة الأسلوب، وعذوبة الإيقاع، أثبتت من خلالها المرأة وجودها وحضورها في مساءلة الواقع واستشراف المستقبل. ولما كانت المرددات النسائية إبداعا شعريا، تعبر من خلاله المرأة عن رغبتها في تجاوز الواقع وتغييره بفعل ما تخلقه من صور فنية تعكس هذه الرغبة وتجسدها، مستعملة في ذلك لغة بسيطة ممزوجة بالعاطفة والخيال، وتحتوي كل المكونات البلاغية من تشبيه وكناية ومجاز واستعارة ورمز – دون أن تدري أنها تستعمل ذلك – فإن محاولة تتبعها في شعر المرددات يكشف عن جمالية هذا الشكل الأدبي الشفهي، كما يكشف مدى قدرة المرأة على التلاعب بالألفاظ وتشكيل المعاني، من أجل رسم عالم خيالي يحبل بدلالات متعددة تعكس نظرتها للواقع وعلاقتها بالآخر. فلا شك أن المتأمل في شعر المرددات النسائية، سيجده حافلا بصور فنية تكشف عن قدرة النساء على التصوير وإعادة بناء المعنى في قوالب فنية وجمالية، تستأثر اهتمام المتلقي، فهذا الصنف الأدبي لا يخلو من تشبيهات واستعارات وكنايات تمتح من غنى مفردات اللغة العامية، وتزاوج بينها لتخلق صورا بلاغية معبرة، تعكس موقف المرأة المردِّدة من الواقع الذي تعيشه.

4. خصائص ومميزات المرددات النسائية:

يدور أهم سؤال في هذا المجال حول من يؤلف هذا الشكل الأدبي الشفهي؟ أهو شعب بأكمله أم هو فرد بعينه؟ وهل من المنطقي أن تجتمع الجماعة كلها لتؤلف هذا الكلام الخاص بالنساء؟ وهل يمكنها مجتمعة أن تؤلف هذه المرددات في شكلها البسيط المليء بالمعاني والدلالات والعبر؟ فبغض النظر عن انتقالها مشافهة من جيل لآخر، يبقى أن نفترض الأصل الفردي لهذا الشكل الأدبي، هذا الفرد المبدع الذي لا يعيش منعزلا عن الجماعة، إنما يعيش حياة شعبية طبيعية،

وهو بما يمتلكه من نشاط إبداعي، يخلق الكلمة القوية التي سرعان ما تلقى مباركة لدى جميع أفراد المجتمع، كونها تتضمن تجاربه وقضاياه.

يتضح إذن، أن المرددات النسائية من عمل الفرد، وهي في الوقت ذاته من إبداع الجماعة كلها، فالفرد المبدع لها يحيا داخل الجماعة فيجد عمله قبولا واستحسانا، فتتقبله وتطوره حتى يصير مكتملا.

إن المرددات النسائية عمل فردي تمت صياغته بخبرة عالية توحي لأي فرد من أفراد المجتمع أنها تخصه وحده دون سواه، فالموهبة وإن كانت فردية، فالاهتمامات والقضايا والدلالات ذوات صفات مشتركة بين الجميع. فالعمل الأدبي الشفهي وإن كان مجهول المؤلف "فليس لأن دور الفرد في إنشائه معدوم أو لأن العامة أنكروا على الخالق الفرد حقه في أن ينسب إلى نفسه ما يبدع بل لأن العمل الأدبي الشفهي يستوفي أثرا فنيا يتوافق مع الجماعة ومع أعرافها من حيث الموضوع والشكل"[438]، كما أنه لا يتخذ شكله النهائي إلا بعد أن يصل جمهوره فيستعمله ويتداوله. ففي التراث العربي والإنساني عامة "هناك الكثير من المواقف الرائعة والأقوال البديعة مجهولة الصاحب، ولكم تفكرت في هؤلاء المجهولين الذين كان أثرهم في بعض الأحيان أبلغ من المشهورين"[439]، وعدم ذكر أسمائهن هو من قبيل الاحتياط "حتى لا يعرفن ويكشف موقفهن ورد فعلهن"[440] في مجتمع ذكوري يعتقد فيه الرجل أنه يسيطر على المرأة، وتعتقد هي في قرارة نفسها أنها هي التي تملك زمام السيطرة الفعلية عليه. ومن خصائص المرددات النسائية أنها:

☑ مرتبطة بالمجتمع.

---

[438]– احمد صالح رشدي، الأدب الشعبي، دار المعارف، مصر، ط.3، ص.16.

[439]– يوسف زيدان، التراث المجهول: إطلالة على عالم المخطوطات، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط.2، 1997.

[440] – عبد العزيز أعمار، النساء في المأثور الشفهي، مرجع سابق، ص31.

انطلاقا من مساءلة نصوص المرددات النسائية ومقاربتها يتضح أن علاقة المرأة بالمرددات تخضع لشروط المجتمع التي قيدت حركتها من خلال سن عادات وأعراف أخذت – مع تواتر الأزمنة وترسيخها في السلوك الاجتماعي– صبغة القوانين، لا تتجرأ المرأة على تجاوزها، فتجنبت مزالق التعبير العلني إلا في شكل رموز خاصة، وهو ما جعل ذلك ينعكس على نوعية المواضيع التي خاضتها المرأة، كما انعكس على شكل الترديد(الأداء).

والمرددات كإبداع شفهي، ليست كائنا مستقلا بذاته كونها "لا تنشأ في فراغ ولا تؤول إلى فراغ إنما تنمو في مجتمع يمدها بالتجارب ويغديها بالوقائع والأحداث"[441]، فتعمل المرأة على إعادة صياغتها في قوالب خاصة تجعل الواقع والمجتمع ينعكسان في موضوع المردد، ويشكلان مادته الأولى، فتغدو المرددات مرآة حقيقية لحياة الأفراد والجماعة.

إن علاقة المرددات بالوسط الاجتماعي الذي تظهر فيه تبدو متينة وقوية ويظهر ذلك من خلال:

– كون المرددات تعتمد اللغة العامية، هذه اللغة التي هي أيضا بمثابة كائن اجتماعي تواضعت عليه الجماعة بغرض التواصل والتعبير" بما فيها من طاقات وشحنات تحملها الذاكرة الفردية والجماعية وبما فيها من احتكاك بالواقع الاجتماعي والالتحام معه والامتياح منه..."[442].

– والمرأة المرددة لا تخلق لغتها الخاصة، إنما تتسلمها جاهزة من الجماعة الأمر الذي جعل أثر الجماعة ينتقل بالضرورة ويحضر بجلاء في إنتاجاتها.

---

[441] –حسين الواد، في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1993، ص69.

[442] –عزيز العرباوي، الثقافة الشعبية وآدابها: قراءة في فنون الحلقة بالمغرب، مجلة عالم الفكر، ع. 2، مجلد42،2013، ص129.

– المرأة المرددة نفسها كائن اجتماعي همومها ومشاغلها هي مشاغل الجماعة التي تنتمي إليها، لذلك فحين تعبر عن ذاتها إنما تعبر عن ذات الجماعة التي تتواجد ضمنها.

☑ ذاكرة شفهية لأحداث تاريخية: ف"بعض الأحداث من تاريخ المغاربة، والتي تبدو أنها انمحت من ذاكرة هذا الشعب، مثل الحروب والصراعات القبلية والانتفاضات والمجاعات والفيضانات والممارسات والطقوس ...، رغم الإهمال واللامبالاة من طرف المثقفين وسكوت المحللين، إلا أنها تجد صداها في التقاليد الشفهية. هذه الارتجاليات الساذجة أو الأشكال البسيطة، كما يسميها أندريه جولز ، ستكون في المستقبل، مصدرًا ووثيقة ثمينة للتعرف على هوية المغاربة ومعرفة تاريخهم وعقلياتهم في الزمان والمكان[443]". ومن نماذج ذلك نورد النص التالي:

سيدي محمد ركب ف الطيارة وطارت بيه
ولحاتو لبلاد الخالية وحصرت بيه
والهم غازيدو داك الشي اللي تما راحنا عالمين عليه
وزادت لالة غريبة وحيدت الذل عليه
ودوز الزيف على عينيه
منين دارو ف البرمة فاضت بيه
ولح لجامع باه يحلل صلاتو
ركع الركعة الاولى والدمعة سبقاتو

[443] Abdelaziz AMAR, Les femmes au Maroc : L'apport de L'oralité. Pour une histoire des femmes au Maroc, Série : colloque et séminaire n :4 avril 1995, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, Kenitra, En coédition avec le CEDREF Centre d'Etudes de Documentation et de Recherches pour les Etudes Féministes de l'Université Paris 7– Denis Diderot, Imprimerie NAJAH El Jadida, P. 203.

والهم كيداير شعبي مع غواتاتو

اراه لا غاب سيدي محمد مولاي الحسن خلفاتو.

فهذا المردد يؤرخ لنفي محمد الخامس سنة 1953.

- ☑ تعكس التنوع.
- ☑ تتضمن أبعادا إنسانية.
- ☑ تتناول الأفراح والأتراح.
- ☑ استمرارها في شيوعها وتداولها.

إن صدق المرددات النسائية وتعبيرها عن الجماعة، واشتمالها على مبادئ وقيم اجتماعية وعقائد راسخة، هو الذي يؤدي في الواقع إلى بقائها واستمرارها، لأنها حينئذ تجد قبولا واستحسانا من الجماعة حيث تعبر عنها تعبيرا صادقا فتردد في المناسبات المختلفة، وفي ترديدها تجد تأكيدا لتقاليدها الاجتماعية وتثبيتا لقيمها ومبادئها وتأكيدا لوحدتها وترابطها.

- ☑ قابلة للتعديل والتطور.
- ☑ أسلوبها بسيط ومحلي.

5. عوامل تطور وتغير المرددات النسائية

يتعذر تحديد عمر المرددات النسائية أو متى نشأت لذلك فإنه من الصعب معرفة المراحل التطورية التي مرت منها منذ نشأتها إلى أن وصلتنا في حلتها هاته. إنها قديمة قدم الوجود الإنساني، فلطالما صاحبته في أحزانه وأفراحه ومعاناته وهواجسه للتطلع إلى المستقبل، كما جسدت طرقه في مجابهة قساوة الحياة. والأكيد أنها تطورت مع تطور الزمن، فهي وإن كانت قد ارتبطت بعالم المعتقدات والطقوس التي كانت تهدف إلى إشباع حاجات اجتماعية ونفسية وروحية، فقد امتدت إلى مواضيع دنيوية ومحظورة. فلقد أشار بول زومتور إلى أنه "في عالم الشفهية الأولية، قوة الكلمة محدودة إلا من عدم الثبات وعدم الدقة

فيها"[444]. فاعتماد الشفهية الأولية على خاصية عدم الثبات، إضافة إلى كون النصوص الشفهية ترحل وتهاجر، هو ما يجعلها تتلون بطابع المكان الذي تقصده. وبالتالي، لا نستغرب وجود نصوص تتشابه بين صيغتين شعريتين شفهيتين، تختلفان بيئة ومنشأ. مادامت هاتان الصيغتان قد ولدتا في جو يشوبه التمييز بين الجنسين (الرجل والمرأة)، ويفرض على المرأة مجموعة من القيود، والتي كان من ضمنها قيد الصوت الذي "يعتبره الرجل التقليدي المحافظ عورة لا ينبغي للمرأة أن تكشفها ولو داخل بيتها، فعلى النساء ألا تجبن بأصواتهن من يطرق باب بيتهن، بل تكتفين بالتصفيق حتى يعلن الطارق عن نفسه وعن غرضه"[445]. لذلك، فمتى خلا للمرأة الجو (جو السيطرة الذكورية) لاذت بصوتها ونسجت خيوطا من الشعر الرقيق، يطفح بجمال اللفظ وقوة العبارة.

ومن العوامل المؤثرة في المرددات النسائية:

✓النسيان واختفاء السياق:

تعالى تعالى هيا بابا

وتعالى تعالى هيا جاري

تعالى تشوف ما جاني

جاني شيخ القبور وبقي يقاني

وكيولي هز الرحى طب طب.

فهذا المردد لم يعد متداولا – في منطقة البحث – كون الرحى اختفت ولم تعد تستعمل.

---

[444]–Paul zumthor, introduction à la poésie orale, éd. Seuil. Coll. Poétique. Paris, 1983, p29.

[445]– Abdelwahab Bouhdiba, la sexualité en islam, éd. Presses universitaires de France, paris 1975, p53.

ورد عند عبد العزيز أعمار، النساء في المأثور الشفهي، مرجع سابق، ص26.

✓الخطأ في السماع.

وانا وانا اللي ركبت على سلافات

وبانت لي الجبال منين علات

إلى كنت فالدشور عليك نشور

إلى كنت فالبحور نكري عليك الرجال الحوامه

إلى كنت فالسما نكري عليك الطيور العوامه

هذوك العينين أ فاطمة كحلين كحل الغنجي أولا خليقة مولانا

فكلمة سلافات تعني سلفات وهو جبل قرب مدينة سيدي قاسم.

✓الهجرة

سواء كانت هجرة من أجل العمل أو نتيجة زواج خارج القبيلة...، فكل ذلك يعطي روايات متعددة لنفس المردد.

فنجد في الرواية 1:

– بنتي بنتي اللي دلاَّت تعوم

الرقبة مجردة والصدر موشوم

طية على طية، تقول غكغيطجا من زرهون

هاذيك أ خوتي فاطمة غكمرة ودايرين بها كاع النجوم

في حين نجد في الرواية 2:

– يا مزينو نهار اليوم

يا وحلت حسنا (ء) سالفها وبدات تعوم

وبان لي يا حبابي داك الصدر الموشوم

وبانتلي يا حبابي ديك الكرش مطوية كي كواغط زرهون

ارى حسنا(ء) بنيتي ف السما(ء) مرة وضايرين بيها النجوم.

وهو الأمر نفسه في الرواية (أ) و (ب) أسفله:

ياو ديك البنت البنت الواقفة ف قرن الدفة

وداك السالف المخبل اميمتي على الكتف رماتو

وتوليها غا تاف الرمى ساكنة ف جرف الما(ء)

والطير اللي حوم اميمتي قاع لواتو

وارا عينيك عينيك ها بنيتي

وراهم يحيو القوم اللي ماتو

الرواية ب:

– ديك البنت البنت الواقفة على قرن الدفة

حلت داك السالف حلاتو

وبين الكتاف رماتو

تولي هاميمتي غا تاف الرمى ف جرف الما(ء)

تولي هاميمتي غاالطير اللي حوم قاع لواتو

هاديك بنيتي هيا مولاتو

✓سقوط كلمات أو تراكيب لم تعد مستخدمة.

إن المرددات النسائية، ككل أشكال التعبير الشفهي، تقاوم التغيير والتبديل وتحاول المحافظة على نقائها وأصالتها دون تحريف لكن ذلك ما لا يتحقق لها في أغلب الأحيان كونها تتناقل شفاهيا، فتعتريها بالضرورة كل ضروب التغيير المحتملة خلال رحلة حياتها في الزمان والمكان، وهي تكتسب خصائصها المميزة خلال هذه الرحلة فتنمحي أجزاء وتضاف أخرى تتماشى وظروف المجتمع الذي تعيش فيه كي تناسب ذوقه وتعبر عن أفكاره وقيمه. هذه التغييرات التي بقدر ما تفقد النص الأصلي قيمته، بل وقد تؤدي أحيانا إلى فساد المعنى، فإنها تكسبها راهنتيها واستمراريتها كي تبدو مرنة قادرة على التكيف والتعايش مع التطور الذي يطرأ على واقع الجماعة.

إن هذا التغيير لا يعني أنه لا وجود لعوامل تحفظ المرددات النسائية من التغيير الذي لا يمس في واقع الأمر إلا أمورا ثانوية (أحداث، مواقف، أسماء شخصيات)، فالنساء المرددات تتمتعن بمهارات وقدرات عالية على حفظ

التفاصيل الدقيقة والاحتفاظ بالمعلومات في الذاكرة ربما أكثر من الذين يعرفون القراءة والكتابة. كما أن الإبداع الأدبي – وخاصة المرددات النسائية – من طبيعته أن ينحو منحى التجاوز والرغبة في التغيير، انطلاقا مما يتم توليده من صور فنية تحفل بجمال الأسلوب وسحر الكلمة، إذ "لا يكتفي بتفسير التاريخ أو الواقع تفسيرا جديدا، بل يبتكر التاريخ والواقع ابتكارا من أصله وجذره، ثم يدرجه في سياق التاريخي الواقعي ويمزجه بالسحري المتخيل. وذلك بالضبط جوهر التجاوز والجموح وكسر حدود المألوف والمحدود والمنطقي والتاريخي والواقعي"[446].

6. الجسد في المرددات النسائية

يحضر موضوع الجسد في مرددات النساء ليس باعتباره جسدا ماديا يمتلك هيئة عضوية أو بيولوجية، بل باعتباره منظومة رمزية تعكس صورة العالم، لأن "الجسد ينقلنا إلى الوجود"[447]. ولعل الحديث عن جسد الأنثى من قبل المرأة، ما هو إلا استجابة لتمثلات ثقافية واجتماعية قدمت المرأة كشيء غريب، فعمدت هي بدورها إلى إبراز جسدها الأنثوي والاحتفاء به، وقدمته ككل خال من العيوب. فقد تحررت في مرددتها، عن طريق اللغة، "لتشكل صورا عن الجوانب المحظورة والمخفية بإظهار المنطقة البرية حسب تعبير إيلين شوالتر، هاته المنطقة التي تمتاز بما هو مخفي ومظلم ومبهم عن الإدراك الذكري"[448]. تمنح نفسها إحساسا بأنها كائن على درجة عالية من الأهمية، تمتلك شيئا ثمينا تتفنن في ممارسة سحرها الإغوائي على الرجل، وتحاول جذبه إليه. فالجسد هو نافذتنا على العالم، به ندرك حقيقة الموجودات، وبواسطته نعي ذواتنا ونستوعب حدودها، إننا "نوجد

---

[446] – كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2007، ص12-13.

[447] – عبد الرحمان التليلي، عنف على الجسد، عالم الفكر، العدد4، المجلد 37، يونيو2009، ص150.

[448] –عالم المعرفة، عدد.341، 2007.

بالجسد لذا يجب أن نعرف ما بمستطاع الجسد"[449]، إنه الفضاء الأول الذي تفرض فيه الحدود الاجتماعية والنفسية على سلوكه، وهو الرمز الذي تنقش عليه الثقافة علاماتها. ولما كان الجسد رمزا من رموز الثقافة، فما من شك أنه يسكن العديد من نصوص هذه الثقافة ويتماهى معها، فالجسد "مركب من الدلالات الحية، وليس فقط نظاما من الألفاظ المتغيرة، وتبعا لهذه العلاقة الحيوية يستعير النص من الجسد حساسيته وخصيصته الإحيائية والرمزية، ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني"[450].

كما تشير المرأة في مرداتها إلى تحولات الجسد الأنثوي عبر الأساليب النحتية، أي إزالة طبقات خارجية من الجسد (الجسد الخارجي) لكشف الجمال الأنثوي المثالي (الجسد الداخلي)، إرضاء لذاتها أولا، وتصويرا للنموذج المرغوب فيه ثانيا، وهو جسد يتوزع بين لحظة الفرح بقدوم الحبيب، وبين لحظة الحزن برحيله وهجره؛ فصورة الجسد تعكس طبيعة الذات الإنسانية بصيغة المؤنث، بغض النظر عن موطن الجسد أو هويته الثقافية.

ومن النصوص التي حاولت المرأة المرددة كشف تفاصيل الجسد فيها، نورد النماذج التالية:

النص 1:

يا مزينو نهار اليوم
يا وحلت حسنا (ء) سالفها وبدات تعوم
وبان لي يا حبابي داك الصدر الموشوم
وبانتلي يا حبابي ديك الكرش متنية كي كواغط زرهون
ارى حسنا(ء) بنيتي ف السما(ء) قمرة وضايرين بيها النجوم.

---

[449] – عبد الرحمان التليلي، عنف على الجسد، مرجع سابق، ص155.

[450] – فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص25.

النص 2:

يا وديك العين ديك العين يا لالة اللي حفرتها براس السكين

او ديك العين ما تسقي منها غي مي وختي

وما تسقي منها غا اللي تبغيني

وقاتلو أنا بنت العقوز نسقي وندوز

قالها أنا عجل مقايز كنتحك على الركايز

قاتلو أنا قربة قطران واللي قاسني نطليه

وندير عليك حلاسة وميات حلاسة

ونهزك يا بنت الناس بالكياسة ونحطك بالكياسة

وقاتلو أنا شهدة نحل واللي قاسني يوحل

قالها وانا طير كحل هواد من السما كنتحلحل

ونخطف يا بنيتي الشهدة ونخلي النحل

قاتلو وانا صدري سفاح ونهودي تفاح

قالها وانا عودي شطاح ورداح

ويهرس داك السفاح وياكل داك التفاح

وارا اللي جا بين يديك اوحيدة واعاودولي عليه كيرتاح

ومهما يكن من اختلاف بين أشكال المرددات النسائية، فقد تمكنت المرأة من خلالها أن تكشف عن صوتها، وأن ترتاد به أبواب المحظور والممتنع في غفلة من الرقيب (المجتمع)، متخذة من الخيال والذاكرة مطية لاختراق حدود الآخر وتحطيم الحواجز التي تفصل بينهما؛ فكانت الصورة الشعرية وسيلتها المسعفة لتبليغ رسائلها والتعبير عن رؤيتها الوجودية، وبذلك نقلتنا إلى عوالم تارة تضيق وتارة تتسع، رصدت من خلالها حركية الجسد وجعلتنا نتتبع تلويناته من فضاء إلى آخر. عازفة سمفونية رائعة يرقص على إيقاعها الجسد الخارجي والجسد الداخلي. وهي، بهذه الصور التعبيرية، تنم عن فكر ساذج متَّقد أخذ من الطبيعة كل ما جادت به عليه، وعمل على إعادة تشكيله تشكيلا فنيا بسيطا، يروق العين

ويطرب الأذن.

خاتمة:

تشكل المرددات النسائية بطاقة هوية ومرآة تنعكس فيها نفسية الأمة، من خلا لها نتعرف طبيعة المجتمع، معتقداته، طقوسه، أفراحه وأحزانه، علاقاته، فهي تعبر تعبيرا صادقا عن واقع المجتمع وتعكس أفكاره وعاداته وتقاليده.... والبحث فيها يسافر بك إلى مناطق كأنك زرتها ورأيت شعبها من خلالها، فهي تتوسل المفردات التي تفرزها الحياة اليومية في البيت والحقل والأسواق...وتتميز بالتلقائية والصدق دون تصنع. ولقد مكننا البحث في موضوع المرددات النسائية بالمغرب من الوصول إلى استنتاجات أهمها أن:

- الفكر الشفهي فكر قائم بذاته، مستقل عن الفكر الكتابي، له وألياته الخاصة والمميزة ولا يمكن مقارنته بالفكر الكتابي، فهو أرحب وأوسع وأشمل وأبلغ: أوسع لأنه يهم كل طبقات المجتمع، أشمل كونه يتناول كل المواضيع وأبلغ لأنه يعتمد اللغة اليومية التي يفهمها ويتواصل بها كل أفراد المجتمع.
- المرددات النسائية موضوع للدراسات التاريخية، السوسيولوجية، الأنثروبولوجية واللسانية.
- يتعذر دراسة المرددات النسائية بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي أفرزها، فمنه تستمد قيمتها.
- المرددات النسائية مؤشر بارز للتعرف على حضارات الأمم، فهي صورة حية مباشرة من مظاهر التعبير عن المشاعر الاجتماعية العامة للجماعة.
- ما يساعد المرددات النسائية على الانتشار خارج بيئتها هو اشتمالها على موضوعات عامة ومشتركة.

- المرددات النسائية صادرة عن عاطفة نقية وفطرة ساذجة لا تكلف فيها ولا افتعال.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو ديب، كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2007.
- أعمار، عبد العزيز، النساء في المأثور الشفهي، سلطة "التهميش" وقدرة "الكيد"، ضمن: تاريخ النساء المغاربيات، الإقصاء وردات الفعل، تنسيق محمد منقاشي، سلسلة ندوات ومناظرات رقم:5، 1997.
- بلمليح، إدريس، إيقاع الحرمان في رباعيات فاس، ضمن: التراث اللغوي الشفاهي هوية وتواصل، تنسيق المصطفى شاذلي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 2005.
- بن الدراز، محمد، تراث جبالة، http://www.jbalapress.com/585، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/08/20.
- التليتي، عبد الرحمان، عنف على الجسد، عالم الفكر، العدد4، المجلد 37، 2009.
- الجراري، عباس، الزجل في المغرب: القصيدة، مطبعة الأمنية،1970، الرباط، ص47، ورد عند: محمد الراشق، أنواع الزجل بالمغرب من الغنائية إلى التفاعلية، دراسة ونصوص، منشورات الهامش، ط. 1، جرسيف، 2014.
- الدليمي، فاطمة، الوحدة والتعدد في الشعر الشفوي النسوي، ضمن مجلة "الثقافة الشعبية"، منشورات الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، البحرين، العدد 31، 2015.
- رشدي، احمد صالح، الأدب الشعبي، دار المعارف، مصر، ط.3، د.ت.
- الزاهي، فريد، النص والجسد والتأويل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
- الزبيدي، محمد، تاج العروس، مادة (ردد)، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2007.
- زيدان، يوسف، التراث المجهول: إطلالة على عالم المخطوطات، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط.2، 1997.

- سليم، عبد الصادق، "فن الجرفي"، ضمن: التراث الشفاهي بتافيلالت: الأنماط والمكونات، تنسيق: سعيد كريمي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2008.
- شفيق، محمد، الشعر الأمازيغي والمقاومة المسلحة في الأطلس المتوسط وشرقي الأطلس الكبير (1912-1934)، مجلة الأكاديمية، أكاديمية المملكة المغربية، ع4، 1987.
- العاصمي، جميلة، أغاني نساء مراكش، سلسلة التراث الشفوي لنساء مراكش، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، ج2، د.ت.
- عالم المعرفة، عدد.341، 2007.
- العرباوي، عزيز (2013)، الثقافة الشعبية وآدابها: قراءة في فنون الحلقة بالمغرب، مجلة عالم الفكر، ع. 2، مجلد 42.
- الفاسي، محمد، رباعيات نساء فاس (العروبيات)، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- الواد، حسين، في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

- AMAR, Abdelaziz, Les femmes au Maroc: L'apport de L'oralité. Pour une histoire des femmes au Maroc, Série: colloque et séminaire n :4, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, Kenitra, En coédition avec le CEDREF Centre d'Etudes de Documentation et de Recherches pour les Etudes Féministes de l'Université Paris 7- Denis Diderot, Imprimerie NAJAH El Jadida, 1995.
- Bouhdiba, Abdelwahab, la sexualité en islam, éd. Presses Universitaires de France, Paris, 1975.
- Zumthor, Paul, introduction à la poésie orale, éd. Seuil. Coll. Poétique, Paris, 1983

د. بدير محمد

كلية الآداب واللغات

جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر

الميثولوجيا والتراث في رحاب الدين:
البحث في الملمح التراثي والمعتقد الديني في إفريقيا

Mythology and Heritage in Religion : Research into Heritage And Religious Belief in Africa

ملخص:

تعد إفريقيا بخصوصيتها ومخزونها الفني والإبداعي الشاسع، مهد الفنون والمعارف الثقافية الذي تضرب جذوره في عمق التاريخ القديم، إذ تعتبر المكان المتنوع في جماله وتراثه الذي يحوي مختلف العادات والتقاليد والطقوس الشعبية، وتنوع المعارف الثقافية مادة للتطور الحضاري والإنساني والديني. ومن هذه الزاوية أضحت الميثولوجيا معيارا لتبيان ثقافة المجتمع والقبائل، والتعريف بالتراث الممتد في التقاليد والعادات والطقوس والمظاهر الاحتفالية، وهذا بتوثيق للذاكرة الإنسانية وبعدها الكوني وحفظ ممارسات لجماعات الثقافية الإثنية وتسجيل وتوثيق ثقافات الشعوب. وعلى هذا الأساس، فإن هذه الدراسة ستؤول إلى البحث في عمق المظاهر الثقافية والقيم العقائدية التي راجت في المجتمعات الإفريقية والتي تنوعت بين جملة من القيم الروحية والمادية المتداخلة، إضافة إلى تنوع خاماتها وموادها وارتباطها الوثيق ببيئتها الطبيعية والاجتماعية، عبر تكامل الدين بالفن وقراءة في بنية الموروث الشعبي المحلي في قبائل إفريقيا.

كلمات مفتاحية: الميثولوجيا، التراث، المعتقد الديني، إفريقيا.

Abstract :

Africa is the cradle of cultural arts and knowledge rooted in ancient history, as it is a diverse place in its beauty and heritage, which contains various popular customs, traditions and rituals, and the diversity of cultural knowledge as a material of cultural, human and religious development. From this point of view, mythology has become a criterion for demonstrating the culture of society and tribes, and to introduce the extended heritage of traditions, customs, rituals and ceremonial manifestations, documenting human memory and its cosmic dimension, preserving the practices of ethnic cultural groups and recording and documenting peoples' cultures. On this basis, this study will lead to a search of the depth of cultural manifestations and ideological values that have prevailed in African societies, which have varied from a range of overlapping spiritual and material values, as well as the diversity of their materials and materials and their close association with their natural and social environment, through the integration of religion with art and reading in the structure of the local popular heritage in the tribes of Africa.

Keywords : Mythology, heritage, religious belief, Africa.

مقدمة:

من المؤكد أن ثلة الممارسات والطقوس هي عادات يومية متجذرة في حياتنا اليومية، فما يعرف في الانثروبولوجيا بالعادات والطقوس والشعائر والمناسبات في بعض الأديان، وترانيم وأعراف في أديان أخرى ومناطق أخرى، والذي يتم في فضاء الإحتفال الذي يتضمن شيئين إثنين الإنسان والحياة، فالاحتفالية تعبير عن الحياة وذلك باعتبار أنها حفل إنساني محض، لذلك يظهر ذلك في كل حياتهم من الأكل والزواج ومراسيم الخطبة وتقديم المهور وغيرها، من أمور الحياة التي يحيونها. وعليه، توجد النظم الدينية والعقائدية في كل المجتمعات الإنسانية على اختلاف أنماطها وأشكالها الاجتماعية، ويجمع علماء الأنثروبولوجيا على أن الدين ظاهرة عالمية عند الشعوب، ولكن تختلف المفاهيم والتصورات الدينية في الزمان والمكان من مجتمع لآخر، ويقوم النسق الديني بوظائف اجتماعية عامة مثله مثل باقي أنساق ونظم البناء الاجتماعي في المجتمع، ومن أهم وظائف الدين حفظ وتماسك وترابط أفراد المجتمع وتوحدهم في عقائد مشتركة تشعرهم بالإنتماء والإرتباط فيما يعتقدون أن خالق الكون ومدبر شئون أعضاء المجتمع، كما تمدهم العقيدة الدينية بالراحة النفسية وتنحهم القوة التي تساعدهم على مجابهة ظروف الحياة الصعبة ومحاولة التغلب عليها.

إن الحديث عن مسار الميثولوجيا الإفريقية تاريخا وممارسة وتعاقبها عبر أفراد الشعوب والقبائل، يحيلنا إلى البحث عن دواعي الفن وارتباطه بمناحي الدين أو المعتقد في الحضارات الإفريقية، إذ ساهم الفن في إحياء التراث وإخراجه من غياب النسيان، ودار تساؤل كبير حول العادات والتقاليد، باعتبارها أبرز عناصر التراث الشعبي التي ترتبط بالممارسات اليومية للإنسان، حول إمكانية الاحتفاظ بها وإثرائها كونها تعكس تجربة الآباء، وهوية المجتمع، وعدم التخلي عنها والإهتمام بالحاضر وفقا لما يمليه الواقع، فالعادات الشعبية ظاهرة تاريخية

ومعاصرة في نفس الوقت. وبناء على ما تم تداوله في سياق هذه الدراسة، يطرح السؤال التالي: ما علاقة الميثولوجيا بالفن والدين؟ وهل اعتبر المعتقد الديني نسقا محافظا على الثقافة الشعبية والموروث الفني المحلي بين أفراد القبائل الإفريقية؟.

رغم انتشار الديانات السماوية في أجزاء القارة المختلفة فلاتزال الديانات الإفريقية تظهر حيويتها في كل مكان على رغم من الجهود المركزة التي بذلتها الإرساليات المسيحية التبشيرية، ذلك التحول الذي يشكل ظاهرة امتاز بها تاريخ أجزاء مختلفة من إفريقيا في الألف سنة الأخيرة، ونستطيع أن نلمس هذه الحيوية في عبادة الآلهة الإفريقية المحلية والولاء للأسلاف والإستعانة بالعرافة والسحر وغير ذلك من الطقوس والشعائر.

1_ في الميثولوجيا الإفريقية:

قد يتساءل أحد الباحثين في كتابه المعون بـ 'من اختلق الميثولوجيا؟' عن فرضية وجود المصطلح الميثولوجي الذي عني بضرورة البحث في نسبه، لكي يعاد التفكير فيه كمادة للمعرفة ومادة للثقافة، بينما يقود البحث في المصطلح إلى معرفة ما اصطلح 'بالأسطورة' واشتقاقاتها، انطلاقا من المصدر الثلاثي على وزن ' س ط س '، هذا يؤسس "بوجود رابط وثيق بين 'السطر' و'الأسطورة'، اللذين قد يبدوان دون ارتباط منطقي من الوهلة الأولى. ذلك أننا نقرأ: 'السَّطرُ والسَّطَرُ: الصفُّ من الكتاب والشجر والنخل ونحوها. والجمع مع كل ذلك أسطرٌ وأسطارٌ وأساطير وسُطورٌ"[451].

والميثولوجيا، كلمة من "مقطعين: (ميتوس+لوغوس) = ميثولوجيا. ميتوس تعني ما يتنافى والعقل، ولوغوس تعني العقل، والميثولوجيا تعني بدراسة وتفسير الأساطير، كما تدل لفظة ميثولوجيا كذلك على مجموعة الأساطير الخاصة بشعب

[451] _ مارسيل ديتيان، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص09.

ما مثل: الميثولوجيا الفينيقية، الميثولوجيا المصرية، الميثولوجيا الإغريقية.. هذا وقد اهتمت الميثولوجيا الحديثة بتعريف الأسطورة ودراسة بواعث نشوئها وتفسيرها ودراسة وظائفها النفسية والفكرية والاجتماعية"[452].

إن شروط وجود واستمرارية الأسطورة تتلخص في كلمات ثلاثة: الذاكرة والشفاهة والتراث، إذ تنطوي كلمة أسطورة على معان متعددة، "وإن أفلاطون نفسه، الذي هو 'قوال أساطير' كبير، يطلعنا بخبرته الذاتية وبكتاباته الشخصية على حركية ما يسميه الإغريق 'ميثولوجيا'. إن ذلك فن مقترن، بل مندمج بالشعر (عبر تقاطع الميادين)، فن ذو معطيات مادية خاصة، فهناك مادة خاصة يتشكل منها فن الميثولوجيا: مجموعة عناصر قديمة ينقلها التراث وتتلق بالآلهة والكائنات الإلهية، بمعارك يخوضها أبطال وبهبوط إلى قعر الجحيم، عناصر تضمها قصص معروفة، ولكنها تتقبل بعض التشكيلات الإضافية، والميثولوجيا هي حركة تلك المادة، وهي على غرار رأس أورفيوس المقطوع، تتابع الغناء حتى بعد ساعة موتها، وحتى عن بعد"[453].

يقوم الفكر الميثولوجي على أساس من اللغة، والقائم بدوره على تسمية الأشياء المتنوعة والكثيرة في العالم المادي، وفي بناء منطقي يعكس تلك العلاقات تحدد بين الأشياء ضمن بنيتي الزمان والمكان، إذ "يهدف هذا البناء المنطقي للغة، إلى لم شتات العالم في مكوناته الكثيرة المتعددة، وذلك في مسعى إبستمولوجي لفهم العالم واستخراج المعنى منه عبر الفكر. ومسعى أنطولوجي للسيطرة على هذا العالم وامتلاكه، ومن ثم التخلص من الإغتراب المضني الذي يعانيه الإنسان فيه، وهو الإغتراب الناتج عن كثرة الظاهرية لمكونات العالم، التي تتحدى الإنسان

---

[452] _ حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص26.

[453] _ مارسيل ديتيان، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، المرجع السابق، ص18.

وتقابل هويته بهويتها الخاصة، وتقاوم رغباته واحتياجه إلى استئناسها وامتلاكها واستهلاكها، إحتياجا اضطراريا لأسباب محض وجودية"[454]. فالدين* هو صفة ذاتية ومميزة للطبيعة البشرية، واستجابة حتمية لتحدي غموض الظواهر الطبيعية، وهذا التحدي يواجه الكائن البشري لأنه يمتلك هذه القدرة البشرية الفريدة وهي قدرة الوعي.

وبالتالي، فإن معرفة دلالة كل لغة إفريقية "كلغة الهوسا واللغة السواحلية واللغة العربية حتى، يساعد على معرفة العلاقات "الإناسة والآنام (=علم الإنسان) في فريقيا بالجوانب اللسانية الدلالية، والتعمق في دراستها مثل: وصف وتحليل الثقافات الإفريقية، تحديد الحقول (معجمية، دلالية، مفهومية)، وضبط الجوانب الاجتماعية الثقافية الإفريقية (الروابط العائلية والقرابة داخل الثقافات الموجودة بالقارة)"[455].

---

[454] _ أحمد صالح غالب الفقيه، الميثولوجيا الشرقية، ط1، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن، 2016، ص09.

* _ يمكن اعتبار الدين في الحضارة الإفريقية من إسهامات مصر الفلسفية، فلقد طور المصريون القدماء عددا من النظريات الخاصة بخلق الحياة ودور القوى الطبيعية واستجابة المجتمع الإنساني لها، هذا بالإضافة إلى عالم الآلهة وأثرها في الفكر الإنساني والمظهر الإلهي للملكية ودور الكهنة في المجتمع والاعتقاد في الخلود والحياة في العالم السفلي. وتمرس المصريون العميق بهذا الفكر المجرد هو الذي أثر في المجتمع المصري للدرجة التي جعلته يترك أثرا باقيا في العالم الخارجي، ويلمس المؤرخ بوجه خاص الأثير الديني المصري في بعض الموضوعات الدينية اليونانية الرومانية وهو ما نلمسه في شعبية الالهة إيزيس وعبادتها في العالم القديم الكلاسيكي. ينظر: جمال مختار، تاريخ إفريقيا العام، حضارات إفريقيا القديمة، المجلد الثاني، جون أفريك/ اليونسكو، 1986، ص178.

[455] _عبد الجليل غزالة، اللسانيات والإسلام والثقافة الافريقية، دار الكتب الوطنية بنغازي، طرابلس، 2009، ص248.

ولعل استنتاج المدلول العام لمجموعة السمات والقيم الخاصة بالثقافة الإفريقية، يساعد على بلورة "الآليات الدلالية للفكر الإفريقي، تبعا لبيئته التي يتحرك فيها. إذ يمكن تقسيم سمات الثقافة الإفريقية إلى نمطين إثنين:

_سمات ثقافية فردية: تحدد خصائص الفكر الإفريقي بشكل مستقل.

_سمات ثقافية سياقية: تبرز التلاقح والتعايش والامتزاج بين الأنماط الثقافية المتعايشة بالقارة"[456].

لتهدف السمات الثقافية الإفريقية إلى إبراز التطور والنبوغ الخاص داخل الملكات العقلية الخاصة بالإنسان الإفريقي، وهذا من خلال ممارساته لبعض الإنجازات والإبداعات الثقافية الموضوعية المختلفة*.

والحديث عن الميثولوجيا الإفريقية هو الحديث عن الفن الإفريقي الذي يعتبر من أقدم الفنون، والذي يرجع إلى العصر الحجري في حقبة ما قبل التاريخ، "ويعبر عن الواقع الحسي الملموس دون ترتيب أو ترابط أو تشكيل معقد، وقد يمثل صور الحيوان أو الطير أو الشجر أو الإنسان أو مشاهد من الطبيعة أو الكون، أو متعلقا برموز سحرية أو بعبارات وثنية، ويبدو بوضوح في منجزات العمل الفني المتصلة بالإحتفالات والمناسبات الدينية، سواء في التماثيل أو الرسوم أو الأقنعة أو الوشم معبرا عن روح الجماعة الدينية متأثرا بعاداتها. فكان الفنان

---

[456] _ عبد الجليل غزالة، اللسانيات والإسلام والثقافة الافريقية، المرجع السابق، ص255.

* _ إن الحديث عن الأسطورة يتجلى في النبوغ الافريقي من خلال تميز القارة بطبائعها العرقية، ذات السمات المميزة، فلا تسعفنا قدرتنا وابداعاتنا الفنية في الحكم على أن موسيقا الفالس النمساوية أرقى من موسيقا ماكوندي نجوما.. فالموسيقا والرقص يلعبان أدوارا رئيسية في المجتمع الافريقي (غير الملوث)، فهما يتواجدان أثناء الولادة والحضانة والزواج والوفاة والاستجمام تمثل أفريقيا قارة الطبول والنقر الذي ينقل مختلف الأنباء، بحيث بلغت قمة الإنجاز في هذا المجال الاتصالي والرمزي. ينظر: المرجع نفسه، ص259.

الإفريقي يرسم صور الحيوان للتغلب عليها أو لصيدها أو اتقاء شرها"[457]، بينما هناك العديد من العوامل التي أثرت في الفنون الإفريقية من حيث نوع الإنتاج الفني وشكله ومضمونه العام، "وأهم تلك العوامل:

أ_ العامل الديني والاجتماعي: فالمجتمع الإفريقي له أنظمته الدينية والاجتماعية التي ترتبط– ارتباطا وثيقا بالنواحي الفنية.

ب_ الطقوس السحرية: للسحر مكانه مميزة عند القبائل الإفريقية، لماله من قدرة في إجبار عالم ما فوق الطبيعة أو عالم الغيبيات في تحقيق مطالبة.

ج_ الفكر الأسطوري: "تعتبر الأساطير من المصادر الهامة للفنون الإفريقية للتعبير عنها بأسلوب خيالي من خلال شخوصها ومفرداتها، والعلاقات المختلفة التي تتكون من عناصرها العديدة[458]".

أما عن ركب التطور الأسطوري في الحضارة الإفريقية، فنجد بعض التماثيل والأشكال المنحوتة في شاكلة رؤوس تمثل ملوكا وشخصيات دينية، هذه الرؤوس تمثل شخصية الأوني في حضارة البنين، أي "رئيس إيفيه الديني، وكانت هذه الأعمال الفنية تنجز بعد موت الأوني فتوضع في قبره، وتوجد معروضة في متحف قصر الأوني 'مئات القطع من الرؤوس والتماثيل الصغيرة من الطين المحروق، بأسلوب الرؤوس البرونزية ذاته، يمتاز بعضها بفن يعادل بل يفوق أجمل الرؤوس البرونزية، قد تم الكشف عن كل هذه الرؤوس وكل هذه القطع تقربا، لا في أثناء الحفريات المنظمة، وإنما بالصدفة، في اثنين أو ثلاثة، من

---

[457] _ أسماء محمد محمود خطاب، الفن الإفريقي كمنطق إبداعي في النسجيات اليدوية، مجلة جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)، العدد14، المجلد4، مديرية الشئون الاجتماعية بالجيزة، القاهرة، 2018، ص322.

[458] _ عاطف جوده نصر، الخيال مفاهيمه ووظائفه، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص97.

المائة معبد التي توجد في إيفيه. ويتميز الكثير منها بطابع طقوسي جلي، لأن هذا الفن وثيق الارتباط بحاجة الواقع"[459]. بينما تفيد الروايات التقليدية على "أن أوبا البنين طلب من الأوني نحاتا بارعا قام بتدريب حرفيي البنين على تقنية صب البرونزيات، وهكذا كانت إيفيه حقا المدينة الأم التي يأتي منها الدين والتي يأتي منها الفن الذي به يكرم الأجداد. وبما أن تقديس الأجداد كان أساس المعتقد التقليدي، فقد ابتدعت إيفيه فنا لتخليد ذكرى 'أولئك الذين يحرسون الأحياء دائما'"[460]، إلا أن بعضا من التماثيل الصغيرة توحي منها إلى أدوات لشعائر وضفت في المعابد، ولم تكن حينها تلك التماثيل مخصصة للدفن، انطلاقا من رؤية ميثولوجية أسست لحاضرة البنين الأولى.



The Ife Head **c. 14th-15th century, brass, 35 cm high, Ife, Africa © Trustees of the British Museum**

2_ المعتقد الديني في الثقافة الإفريقية:

تختلف المفاهيم والتصورات الدينية من مجتمع إلى آخر، حيث يقوم النسق الديني بمختلف الوظائف اجتماعية هامة مثله مثل باقي أنساق ونظم البناء الاجتماعي في المجتمع الإفريقي، إلا أن الظاهرة الاجتماعية ترتكز في حيثياتها على أسس دينية مصاحبة لممارسة الشعائر والطقوس الدينية، ورغم انتشار

[459]_D.T.Niane, Generale History of Africa – Vol. IV – Africa from the Twelfth, Ionesco, California, 1988 , p361.

[460] _ Ibid. p362.

مختلف الديانات السماوية في أجزاء القارة الإفريقية "فلا تزال الديانات الإفريقية تظهر حيويتها في كل مكان على الرغم من الجهود المركزة التي بذلها الإرساليات المسيحية التبشيرية، وعلى الرغم من التحول الكثيرين إلى الدين الإسلامي، ذلك التحول الذي يشكل ظاهرة امتاز بها تاريخ أجزاء مختلفة من إفريقيا في الألف سنة الأخيرة، ونستطيع أن نلمس هذه الحيوية في عبادة الآلهة الإفريقية المحلية والولاء للأسلاف والإستعانة بالعرافة السحر وغير ذلك من الطقوس والشعائر"[461]، ومن الواضح أن نشير إلى بعض المؤرخين الإفريقيين المحليين الذي تعلموا على أيدي "البعثات التبشيرية وأصبحوا قسسا يبشرون بالمسيحية بين القبائل الأفريقية بجنوب الصحراء، وقاموا بعملية التأريخ إلى جانب عملية التبشير. ونذكر منهم: أبولو كاجووا الذي ألف في نهاية القرن التاسع عشر خمسة كتب نشرتها له البعثات التبشيرية، وهي كتب تاريخية تنحو نحوا اجتماعيا، وتتناول تسجيلات تفصيلية عن العادات والتقاليد وأنواع الفنون الشعبية السائدة بين بعض الشعوب وسط القارة، وعلى الأخص بين شعب أوغندا، وأهم الكتاب من هذه الكتب الخمسة كتاب يسمى 'ماكولا' أي 'الكنز' وقد استغرق تأليفه نحو عشرين سنة، ويبلغ عدد صفحاته نحو ألفين وأربعمائة صفحة"[462].

وقد يلعب الإيمان بالخوارق والطقوس العقائدية دورا هاما في كثير من المجتمعات الإفريقية، حيث تتضمن هذه المعتقدات السحر، والإيمان بأنواع متعددة من الأرواح، وتتضمن كذلك الدين الذي يتمثل في الإيمان بالآلهة التي ينبغي إرضاؤها بالطقوس، ويقصد من الطقوس الحصول بواسطتها على نفوذ

---

[461] _فاروق عبدالجواد شويقة وآخرون، الموسوعة الأفريقية، الأنثروبولوجيا، المجلد الرابع، د.ط، دار مجدى محمود للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص87.

[462] _ كولين ماكيفيدي، أطلس التاريخ الإفريقي، تر: مختار السويفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص10.

مؤثر لدى الآلهة، لمواجهة الظروف المجهولة التي قد تأتي بها الأيام، وذلك عن طريق حشد القوى الإيجابية والخيرة للأجداد، والآلهة، وغيرها، كل هذا من أجل الحد من سطوة الأرواح والقوى الشريرة السلبية، بينما يتطلب أداء الطقوس أشياء متعددة، منها الأقنعة، وأغطية الرأس، والتماثيل، وهذه الأدوات الطقوسية يعتقد أنها مساكن لقوى روحية ذات بأس، أو قوى تتيح الاتصال بالأرواح القادرة على تسيير الواقع.

ومن المعتقدات الدينية في إفريقيا، نذكر النماذج التالية:

- **المعتقد الديني في قبيلة الأقزام القصار القامة:**

وهي منتشرة في" دساكر حول حوض نهر الكونجو، ومعتقداتهم الدينية لم تكن معروفة إلا في زمن بعيد، وأكثرها هي المتربطة بالسحر وطقوس الصيد، حيث كانوا يتقيدون بقواعد الصيد الخرافية وبشكل حرفي، ويقيمون الطقوس السحرية، وموضوع العبادة لديهم هو أرواح الغابة_سيد طرائد الغابة _حيث كانوا يتوجهون إليها أثناء الصيد وقبله وسميت هذه الروح توري "[463]وهذا الإسم كان مرتبطا بإسم آخر يقوم بتنفيذ خوارق الطبيعة، وترتبط التمائم وطقوس الصيد السحرية "في القوى التي يطلق عليها إسم مجبيMegbe بمفهوم الإله الأعظم الذي يطلب في مناسبات معينة كما تقدم له القرابين مثل جزء من قلب الفريسة عندما تذبح أو طمية من العسل .إلى جانب هذا يتمتع المطر الذي يظهر كحية عظيمة في السماء بمعنى كبير في الحياة الدينية عندهم مثل الإله الأعظم .وأحيانا يسمون هذا الكائن السماوي الأعلى رب العواصف والبرق والرعد والمطر[464]".

---

[463] _ فاروق عبد الجواد شويقة وآخرون، الموسوعة الأفريقية، الأنثروبولوجيا، المجلد الرابع، المرجع السابق، ص77.

[464] _ حسن شعبان سعاد علي، كتاب الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، جامعة القاهرة، 2004، ص217.

وعليه تعبر الفنون عن الثقافة، بينما لم يبق في دولة الكونغو أي شيء من فنون الأداء مثل الموسيقى والرقص والفن الشفاهي، "فقد بقيت قطع من الفنون المرئية الكونغو مع نصوص كثيرة بشأنها. وهذه القطع الفنية التي صنعت لترمز إلى الاختلافات الطبقية (ما يتعلق بالملبس مثلا)، والمفاهيم السياسية (الشعارات والأشياء المستخدمة في الطقوس) والأفكار الدينية (الفن المسيحي، والاشياء التي يستخدمها العرافون، وتماثيل الاسلاف والأرواح والأقنعة)، كان يطلب صنعها البلاط والكنيسة الكاثوليكية وزعماء القرى والطوائف القروية وحتى أرباب رؤساء الأسر"[465].

- **المعتقد الديني في قبيلة الدنكا والباكوت:**

يعتبر الدين عند شعب الدنكا Dinka (تقع في جنوب السودان) ارتباط جماعة إنسانية بآلهة أي تجمع بين معتنقي الديانة الأحياء منهم والأموات، و"آلهتهم في مجتمع واحد يعتبر جزءا لا ينفصل عن الكون الطبيعي، هذا التفسير ينطوي على اعتبار الآلهة كائنات حية ترتبط بعضها ببعض وبالبشر بعلاقات مودة أو كراهية، أنهم يعتقدون في نسق على درجة عالية منا التعقيد لمجموعة الآلهة المتعددة والمتدرجة من حيث المكانة، فهناك الإله الخالق أو القوة التي لديها القدرة على خلق والتدمير وهو نيالك nhialic والتي تشير إلى الكائن الأعلى أو الأسمى، ومن صفاته فيما يعتقدون القوة والعدالة والسمو والارتفاع"[466]، إذ أن هناك كائن روحي مقدس يدعى Dingdit أو "الكائن الوسيط بينهم وبين 'نيالك' وإليه ينسبون قدرات الخير والشر والمنح والمنع وصنع الخوارق والمعجزات، إليه

---

[465] _B.A. Ogot, Generale History of Africa – Vol. V – Africa from the Sixteenth to the Eighteenth century, Ionesco, California, 1992 , p361.

[466] _ فاروق عبد الجواد شويقة وآخرون، الموسوعة الأفريقية، الأنثروبولوجيا، المجلد الرابع، المرجع السابق، ص88.

يتوسلون ويبتهلون ويلجؤون عند الشدائد كما في حالات العقم أو المرض... إلخ. وتتعدد الآلهة والكائنات الروحية المقدسة لتشمل آلهة العشائر Clan divinities ويعتقدون أن لديها القدرة على حماية أولئك الذين ينتمون إليها أو الإساءة إليهم، إنها تزورهم لفترات وجيزة من أجل الوساطة والتوفيق بين الإنسان والآلهة الأخرى، وقد تحل بالإنسان وتستحوذ عليه وتبتليه بالمرض أو الألم وقد تدفع عنه البلاء"[467].

أما عن الحياة الدينية لقبيلة الباكوت pakot (تقع في غرب كينيا)، فنجد أن هذا الشعب مثله في ذلك مثل معظم الشعوب النيلية الأخرى، يفتقر إلى نظام محدد واضح المعالم بشأن الأمور المتصلة بالكون، و"يعتقد الباكوت أن هناك إلاها خالقا عظيما باسم توروروت ويبدو أنه الحارس الأبوي والمنظم الذي تتجلى عظمته في الشمس والنجوم والمطر والرعد والظاهرات الطبيعية الأخرى، وتوجه الصلوات لهذا الآلهة لمظاهر قدرته بقصد طلب معونته في أوقات المرض والمحن الأخرى، أما الأسلاف فيلعبون دورا أقل أهمية عند الباكوت منه عند البانتو وبعض الشعوب النيلية"[468]. بينما يلعب السحر دورا مهما في الحياة الدينية والأخلاقية لشعب الباكوت، وقد يستخدم من طرف أفراد من ذوي السلطة أو المجتمع المحلي ككل ذلك لتحقيق أغراض خاصة.

- **المعتقد الديني في قبيلة الدوجون والبامبارا:**

يعتقد أفراد قبائل الدوجون أن هناك إلها يدعى "(أما)، خلَق النجوم، يستطيع أن يقذف ذرات من الطين في الفضاء، ويدَّعون أن خلق الشمس والقمر كصُنع الكرات، وقد يُحاط بالنحاس الأصفر والأخرى بالنحاس الأبيض، وبالتالي يتجلى

---

[467]_ فاروق عبد الجواد شويقة وآخرون، الموسوعة الأفريقية، الأنثروبولوجيا، المجلد الرابع، المرجع السابق، ص89.

[468]_ المرجع نفسه، ص90.

خلق البشر من الجنسين، والأسود والأبيض، فالأول يخلق في الشمس، والثاني يخلق في القمر، بعد ذلك يستمر رمي كرة من الطين لتتحول إلى الأرض، ويتم بسطها من الشمال للجنوب[469]".

أما عن قبيلة البامبارا التي تقع في غرب إفريقيا، فيؤمنون "بالإله (فارو)، ويعتقدون أن (فارو) خُلِقَ من السديم الأزلي في الفضاء الخارجي، ثم صار إله الماء، وبعد ذلك قام بالانتصار على إله الأرض (بمبا)، فاستطاع تدبير شؤون الكون، وهو أقرب لعروس البحر، وله رأس بيضاوي، ويتغذَّى على دم الأضاحي والطماطم، وحساء الذرة. وللإله (فارو) القدرة على التشكُّل في صور مختلفة، فكثيرًا ما يظهر على هيئة الكبش، أو امرأة حسناء، أو ضباب، أو يتواصل مع العباد عبر الكهنة، كما يُعرَف هذا الإله بأسماء عدة، مثل (أشانتي) أو (نانا)[470]".

3_ نحو البحث في الدراما الإفريقية والتراث الديني:

لعل ما يؤكد على وجود فن المسرحية-كنوع أدبي-أنها وجدت ونشأت في أثمان الدين، أو ما يشبه الدين، وبذلك تتساوى نشأة المسرحية في مصر القديمة واليونان مع نشأتها في أفريقيا وجنوب الصحراء، فعلى امتداد تلك الرقعة الشاسعة من القارة الأفريقية أدت العبادات والشعائر الدينية دورا هاما في تطور الكثير من الفنون، بدءا من الرقص إلى الدراما، ولهذا الغرض الديني الحيوي اتحدت الدراما بالرقص والموسيقى والغناء منذ عصور سحيقة، وصارت المحاكاة والتشخيص جزءا من الحياة اليومية للأفراد والجماعات والقبائل العديدة، لا مجرد نشاط إنساني فطري يبدأ في مرحلة الطفولة. لذا تعرف الدراما في المجتمعات على أنها "تعبير حركي عن المعتقدات، القيم، المشاعر، التسلية، أو هي تعبير

---

[469] _ حمدي عبد الرحمن، التعددية وأزمة بناء الدولة في إفريقيا، مركز دراسات المستقبل الإفريقي، القاهرة، ط1، 1996، ص27.

[470] _س.ج. سليجمان، السلالات البشرية في إفريقيا، ط1، مكتبة العالم العربي، القاهرة، د.ت، ص123.

عن الجو النفسي، ويبدو أن الدراما تعبير عن رغبة الإنسان في رسم وتجسيد الأشياء التي نادرا ما يشهر بها أو التي تسيطر على حياته دون أن يلاحظها، فهم لا يرون الأرواح والإلهة ولا يسمعونها ولكنهم من خلال الأقنعة والشعائر يحاولون التصرف كما تتصرف الآلهة. وبهذا يوفر التمثيل نوع من الإرضاء النفسي في التعبير عن الأشياء يتمنونها ولكنها لا يمكن أن تحدث"[471].

يعكس فن الدراما ما يجول في داخل المجتمعات الإفريقية وهو بمثابة مرآة للحياة متصل بالطبيعة، وأنه يعد أداة للمحافظة على الهوية والعادات والتقاليد وقيمها، وأداة تعليم وتثقيف، حيث شكلت العروض الدرامية رابطا إجتماعيا وسلاحا فكريا، ووسيلة للوعي الثقافي والسياسي والديني الجماعي والحفاظ على الهوية وفي أحيان أخرى علاجا، حيث كانت عروض الدراما الأولى مستوحاة من العروض الدينية التي تخضع لها الجماعة. ونتيجة لهذه التطورات "وجد المسرح، في صورتيه الشعبية والأكاديمية، تربة خصبة في غانا وبوجه خاص في نيجيريا. وهو يختلف في هذا اختلافا تاما عن التقاليد الفرنكوفونية المغتربة. ولكنه يختلف أيضا عن الدراما في المناطق الأخرى من إفريقيا الناطقة بالإنجليزية[472]"، حيث استعملت الدراما في عدة وظائف منها دينية، اجتماعية، علاجية، تعليمية وتثقيفية، ترفيهية واستعراضية، أما الوظيفة الدينية هي أقدم وظيفة قام بها المسرح الإفريقي التقليدي، وفيما يخص الوظيفة الاجتماعية وربما تكون هذه الوظيفة إحدى أهم وأبرز وظائف المسرح الإفريقي التقليدي الذي لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية، فمهمته هي توصيل ما يريد المجتمع التعبير عنه، فالمسرح هنا ليس مجرد ظاهرة ولكنه تعبير عن حياة الانسان، والإنسان لا معنى له ولا يمكن

---

[471] _ حسن شعبان سعاد علي، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، المرجع السابق، ص135.

[472] _A.A Mazrui, Generale History of Africa: Africa Since 1935, tome 1, Ionesco, California, 1998, p 676.

تصوره خارج المجتمع. ومن سمات الإنسان الإفريقي ارتباطه الوثيق بمجتمعه، ولذلك نجد أن أفراد المجتمع يتشاركون سويا في مختلف المناسبات والاحتفالات الاجتماعية، كالزواج ومراسم الدفن والبلوغ والختان ومواسم الحصاد ورحلات الصيد وأمسيات الحياة اليومية وغيرها من المناسبات، وتأتي الدراما لتعبر عن هذا الترابط وهذه الممارسات الحياتية، أما عن الوظيفة التثقيفية والتعليمية وهي إحدى وظائف المسرح المهمة، حيث يعرض القصص التعليمية والأخلاقية، والحكايات التاريخية عن الأبطال والأسلاف وبطولاتهم وأعمالهم الجليلة، بهدف توعية الجمهور، وتوجيهه نحو المبادئ والقيم والأخلاق النبيلة من أجل ترسيخ الإنتماء للجماعة العرقية، أو للقبيلة التي ينتمون لها، والإعتزاز بتاريخهم وماضيهم البطولي.

ولعل ما يؤرخ للدراما الإفريقية والمسرح الشعبي في إفريقيا، دراسة خصت في جانبها العلمي للباحث السينغالي 'بكري طراوريه' في كتابه 'المسرح الزنجي الإفريقي ووظائفه الاجتماعية'، الذي يرى أن" المسرح الإفريقي الزنجي التقليدي ذو أصول إجتماعية وأنه انعكاس لإحتياجات إجتماعية في الوقت نفسه، ويحاول أن يتتبع مظاهر هذا المسرح وعناصره، ابتداء من الفترة التي تألقت فيها إمبراطورية مالي القديمة في القرن الثالث عشر، ويستند في ذلك إلى ما كتبه الرحالة العربي ابن بطوطة عن التقدم الحجري الذي حققته الإمبراطورية القديمة، وإعجابه بحسن التنظيم الإداري والأمني فيها، وينقل عن لابوريه وموسى ترافيليه في كتابهما «أفريقيا» نصا يؤكد وجود أدب شعبي قوي التأثير في عصر ابن بطوطة، كما يؤكد وجود مسرح ناهض في تلك الفترة"[473]. وقد تبين للباحث أن المسرح في تلك الفترة كان واقعيا في معظمه كوميدي النزعة، يخدم قضايا

[473] _ علي شلش، الأدب الإفريقي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص87.

إجتماعية، ويتسم بطابع تعليمي، لا ينكر المتعة أو التسلية، كما يتحرر من دقة البناء الدرامي كما هو معروف في المسرح الأوروبي.

بينما يعتبر الدين قانون الحياة في إفريقيا*، فالمسرح هو ملخص الحياة وخلاصتها، ومن ثمة بدأت عملية تطور الدراما بداية دينية، حيث كانت الدراما تعكس جانبا كبيرا من الديانات والعقائد، فقد تطورت حتى أصبح المسرح يؤدي دورا جماليا يقوم على المتعة والفائدة. وعليه تنوعت مواضيع الدراما الإفريقية في معظمها لتكتسي طابع الأساطير والحكايات، والخرافات والعادات، والبطولات وأمجاد الأسلاف، والأخلاق والسلوك، كل ذلك في مشاهد شديدة البساطة في شكلها، وشديدة الإختلاط بالغناء والرقص في حوارها، ومن ثم شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها ومن ثمة فهي عادة ما تقدم في المناسبات الاجتماعية المختلفة.

ويعطي الباحث الإفريقي طراوريه " مثلا من دوران الدراما حول الأساطير بأسطورة غاية في الذيوع والشعبية عند شعب البيل Peul في السنجال وهي أسطورة «السمكة البكاءة La mantin» التي يؤديها راو شعبي Griot حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق في ظلال نيران الحطب، وتصغي للقيثارة التي يعزف عليها الراوي، وهو يسرد أحداث الأسطورة، ولا يتوقف إلا لكي يسند تعبيره برقصة أو حركة صامتة مناسبة".[474] لتتلخص الدراما الإفريقية في

---

* _ الثابت تاريخيا أن الإرساليات المسيحية الأوربية وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية، وعلى رأسها الدراما، وكانت الدراما التقليدية هذه هي أول فريسة فنية لتسلط الإرساليات المسيحية، وكانت حجة الإرساليات في ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية .وعلى الرغم من أن المؤرخين لم يذكروا أية محاربة تذكر لهذه الدراما من جانب الإسلام والمسلمين وقد عرفتهما القارة جنوب الصحراء في وقت مبكر قبل قرون من معرفتها للمسيحية والمسيحيين إلا أن الدراما التقليدية لم تكف عن العطاء، فقد كانت هي السلوى التي يلجأ إليها الأفريقيون في تجمعاتهم وأمسياتهم، وأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة، وهذا ما عرف بمسرح الإرساليات. ينظر: المرجع نفسه، ص91.

[474] _ المرجع نفسه، ص88.

البحث عن الوظائف الاجتماعية واعتبار المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية، وأداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها، ومن ثم اعتباره أداة تعليم وتثقيف.

فالمسرح التقليدي في الشرق والجنوب لا يختلف كثيرا عما هو عليه في الغرب من حيث هو عمل جماعي إنتاجا وإخراجا وتذوقا، ومن حيث هو وظيفة إجتماعية، بل من حيث هو مرآة للحياة والجماعة. فقد كانت وتيرة تطور المسرح الإفريقي في الشرق ذات إيقاع بطيء "وكانت جامعة ماكيريري تمثل مركز هذا التطور. وبدأ أول كاتب مسرحي يكتب مسرحيات من ذات الفصل الواحد بلغة إنجليزية تتسم بالتردد في أوائل الستينات. ونظرا إلى عدم إهتمام الجمهور بالمسرحيات المكتوبة بالإنجليزية. فقد بدأ تجريب الكتابة باللغات المحلية في وقت مبكر، فبدأ بالكيسواحيلي والكيجاندا أولا، وبالليو، والكيكويو بعد ذلك[475]"، أما عن الوظيفة الترفيهية فاعتبرت وظيفة أساسية من وظائف العروض المسرحية والتمثيلية بشكل عام من خلال الأمسيات الليلية للتسلية والإمتاع.

وفي نماذج تراثية أخرى من الدراما الإفريقية ومواضيعها الفنية، نجد مثالا آخر لمبدأ الخلاص من خلال الحب المسيحي، وهذا ما جسد "في مسرحية 'إيقاعات العناف' rhythms of violence للكاتب لويس نكوسي lewis nkosiمن جنوب إفريقيا وهو ما يثير العجب، وهي تدور حول خلم شاب متآمر ثوري مريض بحب فتاة بيضاء ما يأتي بكارثة على جماعته، والرسالة هي أن المجتمع المتعدد الأعراق هو الهدف النموذجي لدولة جنوب إفريقيا. وفي هذه المسرحية نحن أمام نموذج تعويضي لهذه الإحتمالية المنشودة، فالمبدأ ليس مبتكرا أو مبتذلا ولا مثاليا أو تفاؤليا. ينهار تصور المؤلف نكوسي الكامل للمستقبل أمام

[475] _A.A Mazrui, Generale History of Africa: Africa Since 1935, Op.cit. P 676.

طبيعة هذا البرهان، وهو التضحية بالذات التي تبرهن على حرمان هذا المجتمع من حقوقه كضرورة لتبرير استحقاقهم للمشاركة في إدراك الرؤية"[476].

4_ سلطة القناع في الأداء الأسطوري الإفريقي:

إن البحث في سلطة القناع الإفريقي يعتبر مجالا من مجالات البحث الأنثروبولوجية أو ما يعرف بالظاهرة الدينية، إذ تلبس الأقنعة خلال الاحتفالات والمهرجانات والمناسبات التي تقام إما للتطهير أو التكريم أو الترويح أو الدعاء أو المباركة ويؤدي القناع غرضين في آن واحد معا، فمن جهة يخفي شخصية لابسه، وكم جهة أخرى يقوم بحمايته "ولدى الباولي، وهو فرع من شعب الأكان في غرب إفريقية، أنواع متعددة من الأقنعة لكل منها وظيفة معروفة. وتلبس أقنعة الباولي لحماية المجتمع من الأخطار، أو في إحتفالات الحصاد، أو لتكريم الضيوف ذوي المكانة والترويح عنهم، أو من أجل إحياء الموتى. فقد يضع حاكم في قضيته جنائزية قناعا خشبيا من نوع الخوذة، ذا شكل مخيف، من أجل إحداث تأثير مرعب على المذنبين. وهناك قناع للوجه أصغر حجما، وذو مواصفات أنثوية، يستخدم في العروض التي تقام لتكريم أعضاء المجتمع والترويح عنهم"[477].

وفي بعض الثقافات مثل" ثقافة الموندي في ليبيريا وسيراليون، ترتدي النساء الأقنعة، ويقمن بأداء العروض، وتلبس نساء الميندي خوذا سوداء كجزء من الطقوس التي تجتاز بهن عالم الصبا إلى عالم النساء، وتمثل هذه الخوذة السوداء قوى المياه. ونظرا للقوة التي تتمتع بها الأقنعة أثناء العروض، فإن بعض الناس لا يسمح لهم بالنظر إليها، حتى ولو كانت تلك الأقنعة تستخدم في طقوس تؤدى

---

[476] _ وول شوينكا، الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي، تر: نسيم مجلي وإيرين مجلي، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016، ص80.

[477] _ جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، ط 2، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن، 2016 ص22.

في مكان عام. وعند شعوب السينوفو في ساحل العاج، على سبيل المثال، نوع معين من الرقص المقنع، يسهل ولوج روح الميت إلى العالم الآخر، مغادرتها لهذا العالم. ويحظر على النساء الحوامل مشاهدة هذا الرقص، خشية أن تؤذي الرؤية الأجنة في بطونهن، ويعتقد السينوفو كذلك بأن قوة المرأة الواهبة للحياة، قد تمنع انتقال روح الميت إلى العالم الآخر"[478].



رقصة جنائزية بالأقنعة لدى شعب الدوجون في مالي.

المصدر: صحيفة العرب، العدد10174، السنة 38، لندن، 2016، ص20.

وعليه، يكون ارتداء الأقنعة بمثابة إستدعاء للقوى المهمة التي صنعت العالم والمجتمعات، بينما تعد وظيفة القناع هي التأكيد على حقيقة الوجود المباشر للأساطير في الحياة اليومية، وتستخدم بشكل مختلف في بداية الشعائر "فالأقنعة التي استوحاها الأفارقة عند صنعها خيالهم الفياض، مثال ذلك أقنعة بوبو، لاسيما الثلاثة الرئيسية منها: كيلي (القناع العتيق) وكيمي (رأسه رأس الطائر الملك

[478] _ جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، المرجع السابق، ص23.

الحزين)، وتيبيلي الذي له جمجمة. إنها تعبر عن شخصيات حقيقية معروفة بالقرية، فهي شواهد التاريخ، بل تساهم مساهمة فعالة في صنعه[479]"، وما حيث يجمع الشباب خارج القرية ويخضعون لسلسلة من التجارب لقياس درجة نضجهم الفزيائية والمعنوية، ويخضعون لمراحل تعليمية، تكشف لهم بعض التفاصيل الدينية السرية بالإضافة إلى غرس إحترام قوانين المجتمع داخل أذهانهم، ويظهر القناع من حين لآخر كتجسيد للروح التي أنشأت الجنس البشري.

ويستخدم القناع أيضا للحماية من الغزاة ومن السحرة، كما تستخدم كأداة ضغط سياسية في أيدي الرهبان ويستخدم كذلك في الرقصات التي تسبق المعارك الحربية، وهو مصمم لكي يمتص قوة الحياة التي تخرج من الإنسان أو من الحيوان لحظة موته "وعند شعب السينوفو في ساحل العاج، على سبيل المثال، نوع معين المقنع، يسهل ولوج روح الميت إلى عالم الآخر، مغادرتها لهذا العالم. ويحظر على النساء الحوامل مشاهدة هذا الرقص، خشية أن تؤذي الرؤية الأجنة في بطونهم، ويعتقد السينوفو كذلك بأن قوة المرأة الواهبة للحياة، قد تمنع انتقال روح الميت إلى العالم الآخر"،[480] فالقوة الحية المنطلقة لحظة الموت تكون هائمة وتشكل إرهاقا للأحياء يظهر في اضطراب وجوههم، ويمكن للأقنعة إصطياد وإستغلال هذه القوى وعندئذ يمكن توزيعها لأجل الصالح العام وتحمي الأقنعة أيضا الراقص خلال أدائه الشعائر من الآلات التي يتعامل معها ويختلف القناع عن التمثال حيث أن القناع يشمل الصفاة الحيوانية والأدمية.

أما عن الشعائر التي تستخدم فيها الأقنعة، فهي "عادة زراعية أو جنائزية

---

[479] _ Joseph KI-Zerbo, Generale History of Africa – Vol. I – Methodology and African Prehistory, Ionesco, California,1990, p364.

[480] _ جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، المرجع السابق، ص23.

وتصاحب هذه الشعائر غالبا الأناشيد والموسيقى ورواية الأساطير في نهاية عناصر متناسقة من الألوان والحركة والرقص والغناء. وغالبا ما يكون ارتداء القناع خاص بالرجال فقط بحيث لا يسمح للنساء بأن تراهم، ولكن في بعض المجتمعات مثل الهند وفي سيراليون توجد شعائر خاصة بالنساء وفي الجنائز أو في بداية مواسم الزراعة أو الحصاد يكون ارتداء الأقنعة بمثابة إستدعاء قوى المهمة التي صنعت العالم والمجتمعات ووظيفة القناع هي التأكيد على حقيقة الوجود المباشر للأساطير في الحياة اليومية"[481]. وإذ يصنع القناع لحماية "حامل وهو مصمم لكي يمتص قوة الحياة التي تخرج من الإنسان أو من الحيوان لحظة موته. فالقوة الحية المنطلقة لحظة الموت تكون هائمه وتشكل إرهاقا للأحياء يظهر في اضطراب وجوههم، ويمكن للأقنعة إصطياد وإستغلال هذه القوى وعندئذ يمكن توزيعها لأجل الصالح العام، وتحمي الأقنعة أيضا الراقص خلال أداء الشعائر من الآلات التي يتعامل معها[482]"، بينما يختلف القناع عن التمثال، في أن القناع يشمل الصفات الحيوانية والآدمية.

وتسيطر معظم الديانات الإفريقية على العناصر التي تنتج الحياة وتدعمها وتديمها كالهواء والماء والتربة، إضافة إلى القوى الخارقة، بينما يتطلع الأفراد القبائل إلى تحقيق هذه السيطرة من خلال الإتصال بأرواح الأجداد أو الأرواح الطبيعية، وتمثل "أقنعة خشبية لدى شعب الكوتا في الجابون، قوى شخصيات حارسة تراقب وتحمي الأجداد والشخصيات الهامة القادرة على التوسط بين البشر والإله القادر العظيم، وشخصيات الكوتا هذه لها وجوه مقوسة بيضوية الشكل بأعين صغيرة وبدون أفواه، كما أن لها أعناقا مستدقة وأجساما طويلة لوزية الشكل. وتغطي أسلاك من النحاس أو البرونز تلك الأشكال الخشبية، وهي تقوم بوظيفتي

[481] _ حسن شعبان سعاد علي، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، المرجع السابق، ص141.

[482] _ المرجع نفسه، ص142.

التزيين والحماية من التآكل والتلف في الوقت ذاته. وتوضع هذه الأشكال من سلال تحتوي عظام الموتى، ثم تحفظ في أكواخ على مقربة من القرية حيث لا يسمح إلا لأشخاص محددين من أهل القرية بدخولها. وبعض الاشكال الاحتفالية تخدم أكثر من غرض شخصي، فمثل هذه الأشكال يمكن أن تأخذ عدة صور كالتماثيل، والآنية، والمقاعد، والأقنعة، وحتى الرماح والسكاكين، ويأمل الشخص بسيطرته على أحد هذه الأشكال أن يتمكن من خدمة شخص ما، أو مجموعة من الأشخاص أو حتى المجتمع كله[483]". كما يعتقد معظم الإفريقيين أن أرواح الأجداد تعمل كوسيط بين المجتمع البشري والإله الخالق، وتستخدم الأشكال المصنوعة من الطين أو الخشب لتحقيق الاتصال مع الأرواح وتوجيه قواها عبر الأقنعة المصنوعة.



قناع رقص لجماعة يام في نيجيرية وكان يعتقد أن مثل هذا القناع يمد واضعه بقوى خارقة.

المصدر: جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، المرجع السابق، ص26.

[483] _ جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، المرجع السابق، ص25.

كما يعتبر تلوين الوجه أحد أنواع الأقنعة بعدما يتم إزالته عند إنتهاء أداء الشعائر، "وبما أن تلوين الوجه يكون مؤقتا ويظل طوال فترة الرقص فقط، لذا يجب تمييزه عن الوشم أو خدوش الجلد أو حشو الأسنان والتي تترك أثرا دائما وتكون في ذات الوقت منشقة عن العادات الاجتماعية وليست متعلقة بشعائر الأقنعة.. وإذا كان من المفروض تغطية وجه الراقص تماما أثناء الرقصة وحدث أن كشف ولو لحظة واحدة يعتبر ذلك نذير شؤم فيجب أن تعمل الإحتياطات الكافية لتغطية جسد الراقص بالكامل حتى لا يتعرى جزء يمكن أن يدخل منه أشياء شريرة. وكذلك لا يترك راقصي الأقنعة في المجتمعات النسائية ببوندا في ميند بسيراليون لا يتركون إلا فتحات صغيرة للعينين أثناء الرقص وهذا شائع في المناطق الأخرى"[484].

أما عن ارتداء القناع فهو محاولة تجسيد فكرة استمرار الحياة من خلال الموت ثم إعادة الروح للظهور من جديد، ولا يصبح الراقص متحدا مع تلك القوى الروحية ولكنه يشعر بارتباطه معها، وأن قواه قد غذيت بوجود يسمح له بالتخلي عن جسده الفاني ودخول الحياة الأبدية حسب المعتقد الديني السائد في بعض القبائل الإفريقية، "فالأرواح تكون مرئية من خلال الأقنعة. وهذه الأقنعة قد تكون مصنوعة من الأوراق البرية أو الأعشاب، التي تمثل قوى الطبيعة، أو تكون منحوتة من الخشب مع أزياء من الألياف النباتية، التي تمثل القوى الاجتماعية في القرية. وتستخدم تقريبا كل مجموعة عرقية أقنعة لتكون الأرواح مرئية. فنجد أن المجموعة العرقية جورونسى Gurunsi تقوم بنحت أقنعة ذات رموز يستخدمها العرافون لتمثيل الأرواح من مناطق الأدغال المحيطة. وكل قناع يتم

[484]_ حسن شعبان سعاد علي، الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، المرجع السابق، ص142

التعبير عما يمثله من خلال خطوات راقصة، وموسيقى مصاحبة"[485].



فن النحت والأقنعة عند قبائل بوركينا فاسو.
المصدر: مركز الدراسات الإفريقية، المرجع السابق.

إلا أن الفن الإفريقي يتسم بالثراء والابتكار ويضفي على الثقافة الإفريقية تميزا "وتختلف المجموعات العرقية في بوركينا فاسو من حيث الأساليب الفنية في نقش المنحوتات والأقنعة وفقا لتقسيماتهم اللغوية، حيث تتنوع طرق إستخدام الألوان والأبعاد المستخدمة. وحيث تتنوع أشكال هذه الفنون في مختلف القرى. ففي حين تقوم قبائل الموسى بنحت أنماط هندسية باللون الأحمر الأبيض والأسود على أقنعة وجه ثنائية الأبعاد، نجد مجموعة أو قبائل الماندي Mande والبوبو Boboتستخدم لوحة أوسع من الألوان في أقنعة ثلاثية الأبعاد ذات جبين حاد أفقي"[486].

[485] _ محمد عبد الستار، قبائل بوركينا فاسو حضارة أفريقية خالصة، مركز الدراسات الإفريقية، تاريخ النشر: 2017/01/01، تاريخ الاستطلاع: 2021/09/27، ينظر:
http://africansc.iq/index.php?news_view&req=abd3478cfcb558a6

[486] _ محمد عبد الستار، قبائل بوركينا فاسو حضارة أفريقية خالصة، المرجع نفسه.

خاتمة:

إن البحث في ماهية الفن يمتزج بالبحث عن غائيته، إذ بالقدر الذي يعكس فيه صورة المجتمع فهو يحاول أن يغير منه كذلك، فموضوع الفن هو الذي يتم إبداعه من خلال عمل أو فعل إنسان، ومن ثم فإن الاختلاف في التعريفات المقدمة لتحديد طبيعة الفن يرجع إلى اختلاف البيئات والعصور الكاملة لهذا الفن، وفي نفس الوقت إلى الباحث أو الدارس في مجال الفن، أما الدين فلعب دورا كبيرا في بناء الحضارات، وفي ترسيخ المعتقدات والممارسات التي تنظم سلوك الإنسان تجاه عالم المقدسات وتزوده برؤية شمولية للكون وموضع الإنسان في هذا العالم، فهو الشكل المقدس الذي يشمل كل ما له صلة بالإلهي. إلا أن الفنان الإفريقي ذو حساسية مرهفة وقدرة فذة على إدراك العلاقات الشكلية واللونية والنفعية، فهناك علاقات وثيقة بين الشكل التخيلي للكوخ وما يمكن أن يصلح لصنعه من جذوع الأشجار الجافة وأعواد الخيزران وكذلك نوع القش الصالح له كغطاء للسقف والبيئة الإفريقية، كانت ولاتزال تزخر بالكثير من المواد التي يتناولها الرجل الإفريقي في إنتاج ما يحتاج إليه من أدوات ولقد لعبت تلك المواد دورا هاما في توجيه سلوك الفنان الافريقي وتفكيره.

لقد نشأت عملية الإنتاج الفني في رحاب الدين والمعتقد السائد بين الأفراد والشعوب الإفريقية، ومن محاولة الإنسان فهم الحياة، وللبيئة أهمية خاصة، فالفن يرتبط بالأحوال البيئية والثقافية السائدة في المجتمع، كما أن المواد الخام والأسلوب والوسط المحيط، هي عوامل تؤثر وتحدد نوعية أنماط العمل الفني. ومما لا شكل فيه أن المنتجات التي أخرجها الفن الإفريقي توضح وتؤكد أن تلك المواد التي عثر عليها في محيط بيئته كانت تحدد له إلى درجة كبيرة نوع الإنتاج التي تصلح له على أن يتولى هو طريقة تشكيلها وإخراجها، نظرا لدراسة فنون المجتمعات البسيطة والتقليدية بصفة عامة والفنون الإفريقية خاصة أهمية بالغة

مع ضرورة العودة إلى ما تمليه الميثولوجيا على الثقافة الفنان الإفريقي تنظيرا وممارسة.

قائمة المصادر والمراجع:

1_ الموسوعات:

_حسن نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

_كولين ماكيفيدي، أطلس التاريخ الإفريقي، تر: مختار السويفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

2_ الكتب:

أ_ العربية:

_ أحمد صالح غالب الفقيه، الميثولوجيا الشرقية، ط1، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن، 2009.

_ جمال مختار، تاريخ إفريقيا العام، حضارات إفريقيا القديمة، المجلد الثاني، جون أفريك/ اليونسكو، 1986.

_ حسن شعبان سعاد علي، كتاب الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، جامعة القاهرة، 2004.

_ حمدي عبد الرحمن، التعددية وأزمة بناء الدولة في إفريقيا، مركز دراسات المستقبل الإفريقي، القاهرة، ط1، 1996.

- عبد الجليل غزالة، اللسانيات والإسلام والثقافة الافريقية، دار الكتب الوطنية بنغازي، طرابلس، 2009.

_ علي شلش، الأدب الإفريقي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

_ فاروق عبد الجواد شويقة وآخرون، الموسوعة الأفريقية، الأنثروبولوجيا، المجلد الرابع، د.ط، دار مجدي محمود للطباعة والنشر، القاهرة،1998.

ب_ المترجمة:

_ جاكلين كاندا، إفريقيا، فنون النحت والرسم والعمارة، تر: أحمد صالح الفقيه، ط 2، المؤسسة اليمنية للتنمية الثقافية، اليمن، 2016.

_ س.ج. سليجمان، السلالات البشرية في إفريقيا، ط1، مكتبة العالم العربي، القاهرة، د.ت.

_ عاطف جوده نصر، الخيال مفاهيمه ووظائفه، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

_ مارسيل ديتيان، اختلاق الميثولوجيا، تر: مصباح الصمد، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.

_ وول شوينكا، الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي، تر: نسيم مجلي وإيرين مجلى، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2016.

ج_ الأجنبية:

_A.A Mazrui, Generale History of Africa: Africa Since 1935, tome 1, Ionesco, California, 1998.

_B.A. Ogot, Generale History of Africa – Vol. V – Africa from the Sixteenth to the Eighteenth century, Ionesco, California, 1992.

_D.T. Niane, Generale History of Africa – Vol. IV – Africa from the Twelfth, Ionesco, California, 1988.

_Joseph KI-Zerbo, Generale History of Africa – Vol. I – Methodology and African Prehistory, Ionesco, California,1990

3_ المجلات والصحف:

_ أسماء محمد محمود خطاب، الفن الإفريقي كمنطق إبداعي في النسجيات اليدوية، مجلة جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)، العدد14، المجلد4، مديرية الشئون الاجتماعية بالجيزة، القاهرة، 2018.

_ صحيفة العرب، العدد10174، السنة 36، لندن، 2016.

4_ المواقع الإلكترونية:

_http://africansc.iq/index.php?news_view&req=abd3478cfcb558a6.

د. نسيبة مساعدية

جامعة خنشلة، الجزائر

د. إدريس محمد صقر جرادات

مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي –سعير، فلسطين

الهوية والإنتماء في الأغنية الشعبية:
قراءة في نماذج فلسطينية للشاعر موسى حافظ[487]
ونماذج جزائرية للشاعر رابح درياسه[488]

Identity and belonging in folk song
A reading of Palestinian models by the poet Musa Hafez and Algerian models for the poet Rabah Driassa

[487] –الشاعر موسى حافظ من جنين الأمين العام لاتحاد الفنانين التعبيريين في فلسطين.

[488]–شاعر جزائري ذاع صيته وأخذت قصائده تردد على كل لسان في الجزائر مغنٍ ومؤلف موسيقي وملحن وكاتب كلمات جزائري من رواد وعباقرة الأغنية الجزائرية الأصيلة، متشبع بالطابع الشعبي الجزائري البدوي الأصيل ولد في 1 يوليو 1934 بعاصمة الورود البليدة.

ملخص:

الأغنية الشعبية شديدة الإرتباط بالمجتمع شكلا ومضمونا، والأغنية الشعبية تعكس الواقع النفسي والإجتماعي للمجتمع وتعبر عن ذاتية المؤدي وجماعية المتداولين وهي قصيدة شعبية تلحن وتغنى وتتنوع مناسبات الأغنية الشعبية وسياقاتها التواصلية.

كلمات مفتاحية: الهوية، الإنتماء، الأغنية الشعبية، نماذج فلسطينية، نماذج جزائرية.

Abstract:

The folk song is highly connected to the community in form and content, and the folk song reflects the psychological and social reality of the community and expresses the personality of the performer and the collective of the traders.

Key words: identity, belonging, folk song, Palestinian models, Algerian models.

1.مقدمة:

تعتمد الأغنية الشعبية على الكلام الموزون والمقفى لقضاء وقت ممتع في ساعات العمل والشدة وأيام الفرح والترح، والأغنية الشعبية ملك للجماعة ويشارك فيها مجموعة خاصة في ترديد اللازمة وقد تتزامن مع الرقص التعبيري في الفرح أو الرقص الجنائزي، كما تتأثر بالمنطقة الجغرافية ولهجاتها، وهي قابلة للحذف والإضافة والتعديل.

كما تعكس الأغنية الشعبية الفلسطينية والجزائرية بشكل خاص والعربية بشكل عام التي تشترك الأجيال في إبداع كلماتها وصياغة إيقاعها، صورة دقيقة حيّة لأشكال الحياة وهمومها، وتعبّر من بعض الوجوه عن مدى اندماج الوجدان الجماعي وأحلام الناس برائحة الأرض، وعبق التراب الفلسطيني والجزائري المضمّخ بالعرق والهم والدم، كما تظهر قوة اعتزاز الفلسطيني بقيمه وتقاليده وتضحيات أبنائه، وتستشرف أحلام المستقبل وأماني الناس في العيش بحرية وكرامة وعزة.

إن تلك الأغاني والأهازيج البريئة تضع بين أيدي الباحثين وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية، فهي تصور عادات الناس وتقاليدهم في هذه المناسبات مع ما يتخللها من مراسم وأعراف أخرى كالحديث عن أدبيات الخطبة وعقد القران وليلة الزفاف والاحتفاء بالمدعوين والعروسين وتحكي عن أحوالهم.

ولا ينبغي أن ننسى الدور الترويحي الذي تقوم به الأغنية فهي على براءتها تظل للنفوس والجسوم المكدودة بشقاء الحياة ومتاعب العمل فرصة للراحة والمتعة[489].

[489] – ياسين عايش وآخرون، الثقافة الأدبية واللغوية للصف الثاني الثانوي، مطبعة بيت المقدس/رام الله، 1999، فلسطين، ص50-51.

ونحن شعب المأساة ولدنا من رحم المعاناة، هذا قدرنا، ونحن كشعب واحد في أفراحنا وأتراحنا، فعند وفاة أحد الناس قريباً أو بعيداً تهب القرية أو الحي لتشارك في الدفن والعزاء وتقديم المواساة، وحتى عمل العشاء أو الوليمة لأهل الميت، وعند إجراء مراسم الدفن، تردد النسوة بعض الأغاني الحزينة التي تعبر عن عظيم الألم والمواساة إما بشكل فردي أو بشكل جماعي قد تصاحبها حركات بالأيدي (اللطم على الوجوه) وقد الثياب وتمزيق الشعر والصراخ والتي تتعارض مع تعاليم الشرع الحنيف.

مشكلة الدراسة:

على مر العصور كانت ولا زالت الأغنية بصفة عامة والشعبية بصفة خاصة تسكن الوجدان وتُلهم الخيال، لشدة الارتباط بالعاطفة الإنسانية بوجه عام أو الذاتية بوجه خاص، فعرف الإنسان طبوعا مختلفة للغناء ومازال ليومنا هذا ينهل من الثقافات الإنسانية المختلفة وفي هذه الدراسة البحثية سيتم التعرف على مفهوم الأغنية الشعبية وأهم المجالات التي تصاغ فيها واستنطاق مدلولاتها التي تمثل الهوية؟.

لذا وُجِد أن هناك حاجة ماسة لدراسة هذا النمط من التراث الشعبي وعليه يمكن الإشارة إلى ما يلي[490]:

*تلاشي هذه الظاهرة من أغاني شعبية نسوية في ظل سيادة أغاني الدي جي واليوتيوب ووسائل التواصل الاجتماعي.

*تدني وانعدام التخطيط الفعلي والواقعي لدعم الأغنية الشعبية وتحليلها وتوثيقها وأرشفتها.

وعليه تحاول الدراسة الإجابة على الأسئلة التالية:

[490] – جرادات، ادريس محمد صقر، في البال أغنية: الأغنية الشعبية النسائية في فلسطين، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي –الخليل–فلسطين، 2004، ص 1–6.

1-ما تقاليد وإجراءات الغناء الشعبي النسوي في المجتمع الفلسطيني والجزائري؟

2-ما الدلالات النفسية والتربوية للأغنية الشعبية؟

حدود الدراسة:

تحدد الدراسة وإمكانية تعميم نتائجها في ضوء المحددات التالية:

*الحدود الموضوعية: ويتضمن ممارسة وغناء الأغنية الشعبية في لحظات الفرح وإجراءاتها.

*الحدود البشرية: تطبق الدراسة على السيدات الكبيرات في السن في منطقة الضفة الغربية لتعذر الوصول إلى قطاع غزة بسبب الحصار الأمني المفروض وفي منطقة خنشلة –الجزائر.

*الحدود الزمنية: تم جمع الأغنية الشعبية التراثية التقليدية 2021م

*الحدود المكانية: تطبق الدراسة في الضفة الغربية من فلسطين وخنشلة في الجزائر.

أهداف الدراسة:

1-العمل على إحياء جانب مهم من التراث الفلسطيني ومقارنته بالتراث الجزائري وهو الأغنية الشعبية التقليدية في ساعات الفرح لتنميتها والمحافظة عليها.

2-العمل على الارتقاء بالمرحلة القادمة إلى مستوى التحدي المطلوب للوصول إلى مجتمع قادر على تلبية احتياجاته بالاستفادة من خبرات الآباء والجدات في مجال الأغنية الشعبية.

3-إبراز البعدين التراثي والحضاري للأغنية الشعبية التي تعبر عن تاريخ وثقافة الشعب حيث تجسد الوجود الفلسطيني والجزائري على أرضه ودورها في الحياة الاجتماعية.

4-رصد كيف شكلت الأغنية الشعبية مظهرا من مظاهر التلاحم الوطني الجزائري بخاصة في الفترة الاستعمارية.

5-البحث في قيم المواطنة في الأغنية الشعبية الفلسطينية والجزائرية.

أهمية الدراسة:

1-تعتبر هذه الدراسة من الدراسات والبحوث القليلة والنادرة في فلسطين والجزائر على حد علم الباحثين التي تتناول هذا الموضوع.

2- يرجى أن تعطي هذه الدراسة إضافة علمية إلى المكتبة المحلية والتي هي بحاجة إلى مثل هذا النوع من الدراسات.

3-استفادة المعنيين وصناع القرار من هذه الدراسة وتطبيقاتها التربوية والترفيهية والاجتماعية واللحن الموسيقي.

4- الأغنية الشعبية الفلسطينية والجزائرية مقوم أساس من مقومات التراث الشعبي.

5- هذه الأغاني واجهت تقلبات الزمان وتغيرات الظروف ووقفت صامدة في وجه الغزاة وقاومت الانقراض، وكان لها دورا أساسيا في نشر الثقافة الشعبية.

6- سهولة ألفاظ الأغنية الشعبية سمح بترديدها على نطاق واسع في فلسطين والجزائر.

7- تكتنز الأغاني الشعبية على حمولة ثقافية من جيل إلى جيل.

هذه العوامل مجتمعة تعطي أهمية لهذه الدراسة.

مصطلحات الدراسة:

البداعة: التي تنظم الغناء الشعبي ثم ترد عليها بقية النسوة مع رقص تعبيري.

منهج الدراسة وإجراءاتها:

أ. تتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يسير وفق الخطوات التالية:

1-الجانب الوصفي لواقع الأغنية الشعبية.

2-التوصل إلى استراتيجيات وإجراءات لتفعيل إحياء وتنشيط الأغنية الشعبية.

3-استقراء العناصر الفنية للأغنية الشعبية.

8.أدوات الدراسة:

1-الملاحظة المقصودة المباشرة، وذلك لتجميع الخبرات حول ما نشاهده أو نسمع عنه أو معايشته وذلك للتعرف على واقع الأغنية الشعبية التي كان أو ما زال يمارسها الإباء والأجداد.

2-المقابلة المباشرة مع الجدات والأمهات الكبيرات في السن.

مصادر الدراسة:

1-الرسائل العلمية والبحوث المتوفرة.

2-الندوات وورش العمل المتعلقة بالموضوع.

3-شبكة الإنترنت.

4-الكتب والدوريات والمراجع المتخصصة.

5-أرشيف ومكتبة مركز التراث في جمعية إنعاش الأسرة في البيرة.

6- أرشيف ومكتبة مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي في سعير.

7-المشاهدات العينية.

8-المقابلات الشخصية.

9-الزيارات الميدانية.

مجتمع الدراسة:

شمل مجتمع الدراسة أغاني الشاعر موسى حافظ من جنين –فلسطين في مجال نظم وحفظ ونشر الأغنية الشعبية.

عينة الدراسة:

-أغاني الشاعر موسى حافظ الأمين العام لاتحاد الفنانين في فلسطين- موقع زريف الطول.

- أغنية للفنان الجزائري رابح درياسة ذاع صيتها في كافة ربوع الوطن ولا زالت تحتل صدّارة الأغاني الشعبية الممجدة للهوية الوطنية.

2.مفهوم الأغنية الشعبية:

أ- المفهوم اللغوي:

الأغنية وهي ما يغنى به من الكلام ويترنم به من الشعر، وتكون الموسيقى مصاحبة له في كثير من الأحيان، جاء في لسان العرب أن الغناء هو كل من رفع صوته ووالاه، فصوته عند العرب غناء.

ب-المفهوم الإصطلاحي:

حظيت الأغنية الشعبية بحيز كبير من الاهتمام في الدراسات الشعبية الغربية والعربية، نظرا لتغلغلها في الضمير الجمعي والوجدان الفردي والجماعي أيضا، تُعرف الأغنية الشعبية على أنها «أغنية نظرية لا أثر فيها لصفة معتمدة، ارتجالها فرد مجهول من أفراد الشعب بطريقة بدائية، لا كلفة فيها ولا تكنيك (...) وتناقلها الأبناء من أباءهم والبنات من أمهاتهن (...)، وترافق هذه الأغنيات صورة واضحة عن العادات والخرافات والمعتقدات التي تتحلى بها تلك الشعوب»[491]، فهي شكل شعبي يجمع لآمال وآلام الجماعة الشعبية، يرصد كل المواقف والمعتقدات الشعبية، تمتاز بالبساطة وسهولة التناقل الشفوي الشعبي.

3. مفهوم الهوية والإنتماء:

أ- المفهوم اللغوي:

في المعاجم الحديثة لا تخرج عن أنها مطابقة الشيء لنفسه أو مثيله، فالهوية هي حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة، المشتملة على صفاته الجوهرية، التي تميزه عن غيره.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

تجاذبت مصطلح الهوية عدة اختصاصات وأيديولوجيات ما سمح بتوسع

[491] – يسرى جوهرية عرنيطة، الفنون الشعبية في فلسطين، مركز الأبحاث، 1986، بيروت، ص 32.

مجالها وعدم انحصارها في مفهوم ضيق، بل على العكس من ذلك، نحو ما رصده الباحث حسن حنفي في مقاربته لمفهوم الهوية إذ اعتبرها تُوحد العالم كله، تحت سيطرة المركز، وتصبح ثقافته هي نموذج الثقافات، وباسم المثاقفة يتم انحسار الهويات الثقافية الخاصة في الثقافة المركزية، يرى الباحث حسن حنفي أنه في الهويات يتوحد العالم كله، تحت سيطرة المركز، وتصبح ثقافته هي نموذج الثقافات وباسم المُثاقفة يتم انحسار الهويات الثقافية الخاصة في الثقافة المركزية.[492]

3.الأغنية الشعبية ومجالاتها:

تعبر الأغنية الشعبية عن حالة أو انفعال مخصوص يتأثر به المرسل، لينقله بعد ذلك للمتلقي بكل إنسانية بعيدا عن التعقيد أو التكلف، تتوارث وتتداول من جيل إلى جيل في صورة بسيطة توضح شدة التصاق والتمام أفراد الشعب بها، كما أن الأغنية الشعبية تعكس مختلف الممارسات والطقوس والأفكار التي تتصف بها الجماعة الشعبية.

يرى الباحث ألكسندر هجرتي كراب أن الأغنية الشعبية «قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وماتزال حية في الاستعمال»[493]، يفهم من القولين أن الأغنية الشعبية تصاغ في قالب قصيدة شعبية يراد غناءها، متداولة منذ القدم بين الأميين، ولا زالت تحضر في الأوساط الشعبية وتردد بشكل مستمر في مناسبات خاصة.

إضافة إلى ذلك يعتبر الباحث أحمد مرسي أن الأغنية الشعبية هي «الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة، تتناقل آدابها شفاها، وتصدر في تحقيق

---

[492] –حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، 2012، مصر، ص89.

[493] – الكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب، 1967، مصر، ص 53.

وجودها عن وجدان شعبي»[494]، بساطة الأغنية الشعبية لا تنفي عنها مضمون عمقها الفكري ونقلها للوعي الإنساني للموجودات المادية والمعنوية، فيمكن عنها تعبير فردي عن ضمير جمعي، تنتشر بسرعة كبيرة سهولتها وأنغامها المتنوعة وكذلك ترتبط بأحاسيس الناس وتتواصل مشاعرهم، إنها تتميز بالنغمة واللحن، مما يجعلها تنتشر وتتغلغل داخل الإنسان الشعبي.

4.مجالات الأغنية الشعبية:

والمقصود هنا المواضيع التي تبحث فيها الأغنية الشعبية وهي على كثرتها إلا أنه يمكن إجمالها فيما يأتي:

- **أغاني الأفراح:** وهي التي تردد في مناسبات الأعراس وحفلات الختان وكل ما يتصل بالأجواء المبهجة السعيدة في وجودها الخاص أو العام، فتكون ألفاظها مفعمة بالشعور بالسعادة. وتتشارك مع الإيقاعات الصاخبة بالحفلات أو الدف أو أي آلة تتناغم مع الجو العام للأغنية الذي أساسه الفرح والسرور.
- **أغاني المواسم الزراعية:** وهي الأغاني التي تؤدى خلال مسم الحصاد وباقي المناسبات الزراعية نحو التويزة.
- **أغاني المناسبات الدينية:** وهي الأغاني التي تردد في المناسبات الدينية نحو زيارة بيت الله الحرام أو الإحتفال بالمولد النبوي الشريف وغيرها من المناسبات الدينية التي تؤدى في كافة المناطق العربية.

5.الخصائص الفنية للأغنية الشعبية:

تملك الأغنية الشعبية أو تتوافر على مجموعة من الخصائص الفنية نجملها فيما يأتي مع مناقشة البعض منها:

---

494 –أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1970، مصر، ص 23.

_مجهولة المؤلف: على غرار الكثير من أجناس الأدب الشعبي فالأغنية الشعبية مجهولة المؤلف لا يعرف مبدعها الأصلي هذا في الغالب على خلاف ما هو اليوم عصر التكنولوجيا وحقوق الملكية الفكرية، لذا يرى الكثير من الباحثين أن «عدم نسبة الأغنية الشعبية إلى مؤلف معين دليل على خلقها التلقائي من قبل جماعة بشرية دونما فردية أو وعي[495]، فمجهولية مؤلف الأغنية الشعبية أمر طبيعي لأن المجتمع اهتم بالنص أكثر اهتمامه من القائل ولذوبانه وانصهاره من قمة في الطبقة العريضة للمجتمع، كل ذلك جعل الأغنية الشعبية متجذرة في الأوساط العامة، لكن في هذه الدراسة تم اعتماد الأغاني معروفة المصدر ومنسوبة الى الشاعر القائل موسى حافظ من جنين فلسطين ورابح درباسه من الجزائر لتسجيل الأغاني على شبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي واليوتيوب .

_التغير: على اعتبار أن الأغنية الشعبية تتناقل مشافهة، وذلك يسمح لها يحدث إضافة وتحويلات على كلماتها ومعانيها، أي أن «النقل الشفاهي مهمة رئيسية في إيجاد نصوص غنائية متغيرة حتى نكاد لا نجد نصا واحدا يسلم من التغيير والإضافة»[496]، فخلال مسيرتها الشفاهية تعرض لتعديلات وإضافات، كما شبه بعض الباحثين الأغنية الشعبية بكائن حي ينمو ويتطور تبعا للظروف وقد يتلاشى ويندثر حينما لا يجد الرعاية والاهتمام.

_الغنائية: تنطلق الأغنية الشعبية من طبيعة غنائية ذاتية خالصة، يترجم من خلالها المؤلف أحاسيسه ورؤاه ما يختلج صدره، وما تطرحه أمامه الحياة من قضايا خاصة أو عامة، فهي «غنائية في جوهرها أي ذاتية في المقام الأول،

---

[495] –عبد الأمير جعفر، الأغنية الفولكلورية في العراق، مجلة التراث الشعبي، ع4، دار الحرية للطباعة، 1974، بغداد، ص 84.

[496] – سليم الحلو، الموشحات الأندلسية نشأتها وتطوراتها، دار مكتبة الحياة، 1995، بيروت، ص 77.

وهي تتناول موضوعها بطريقة جادة، وقد تنقصها خلال العواطف أو تنويع درجاتها، ثم إن ألوانها جهيرة شأن الألوان في الصناعات الريفية ومزاجها العام ليس فرحا»[497]، إضافة إلى ذلك فتلك الغنائية تمتزج بالعواطف الجماعية والسياق الاجتماعي فتزداد قربا من مستمعيها وناقليها، ويتم تداولها على نطاق واسع وعلى امتداد الزمن البشري أي أن الغنائية تسمح لها بأن تكون ملك للجماعة وتختزن في الضمير الجمعي وسمحت الأغنية الشعبية بإدخال أدوات موسيقية مصاحبة كالرابابة واليرغول والبيانو والأورغ والعود– النفخ الموسيقية والوترية–.

_السهولة والبعد عن التكلف: لا يحتاج المبدع الشعبي للتصنع والتعقيد لضمان انتشار وكثرة تداول أغنيته الشعبية، بل على العكس من ذلك كلما كانت الأغنية بسيطة مفعمة بالأحاسيس كلما نفذت للقلوب والعقول في آن معا، فسهولة كلمات الأغنية الشعبية تجعلها قريبة من الذوق العام فيستأنسونها ويتداولونها بشكل أسرع، السهولة تجعل الأغنية أكثر التصاقا بمفهوم وآمال الشعب، ويتفاعلون معها يحافظون عليها فهي مرآة عاكسة لكل حياتهم في كل زمان ومكان «هي تلك الأغاني التي تصدر عن الرجال والنساء على السواء، وتكون سهلة خالية من التعقيد قصيرة فيسهل حفظها ولها نغمة موسيقية، وهي تتناقل بين الناس، فتنسب إلى الشعب وينسى مبدعها الأصلي، وهي تعكس مشاعرهم»[498]، كما أنه للأغنية ميزان موسيقي تتناسب معه تبعا لحالة الفرح والمرح أو الحزن والترح وجيرت العديد من الأغاني الشعبية لمجاراة ومسايرة الحالة النضالية والمقاومة الشعبية.

---

[497] – محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، 2006، ليبيا، ص10.

[498] – الكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، المرجع السابق، ص 257.

_سرعة الإنتشار: تمتاز الأغنية الشعبية بسرعة وسهولة الانتشار ذلك أن «الألحان تفرد لها أجنحتها حتى الحدود الوطنية واللغوية، لا تؤلف حواجز تستعصي على العبور والاجتياز»[499]، العناصر اللغوية والإيقاعية وموضوعاتها المتصلة بالفرد والجماعة كل ذلك يسهم مساهمة فعالة في سرعة انتشار الأغنية الشعبية فهي عابرة الحدود والقارات فلا تحكمها الجغرافيا

_اللحن الموسيقي: الأغنية الشعبية هي قصيدة شعرية مغناة، بمعنى تؤدى غناء وهذا يستلزم لحنا موسيقيا يتناسب مع الكلمات وجوها العام، لذا تنوعت الطبوع الغنائية الشعبية على امتداد الوطن العربي بصفة عامة والمغاربي بصفة خاصة، وحتى الدولة الواحدة، نظرا لتنوع العادات والثقافات والأذواق وتنوع اللهجات.

وهناك خصائص أخرى للأغنية الشعبية نحو:

- اللهجة المشتركة.
- التداول الشفوي والآن أصبح سمعي ومرئي ومكتوب.

_ وظائف الأغنية الشعبية:

- وظيفة اجتماعية: موروث شعبي
- وظيفة الطقوس الدينية: الترانيم والتراتيل.
- المناسبات.
- فردية وجماعية الأداء.
- رمز من رموز التراث الوطني.

_ مهام الأغنية الشعبية:

- المهمة الاجتماعية وما تعكسه من علاقات وتفاعلات.
- المهمة النفسية والعاطفية للظروف التي تعيشها.

[499] –عيسى الجرارة، الأغنية الشعبية في قطر، مجلة التراث الشعبي، ع 9، 1974، بغداد، ص 181.

- تثبيت العادات والتقاليد بين الناس والحفاظ على ابقائها.
- المهمة المادية والجمالية، التغني بقيم العروبة وصفات الأحبة.
- المهمة الدينية والعقائدية.
- المهمة التحفيزية والتشجيع والحث على الأقدام والكفاح كما هو الشأن بالنسبة في فلسطين اليوم والشعب الجزائري أثناء الفترة الاستعمارية.
- ترسخ القيم التربوية والأخلاقية.
- تعزز الانتماء بالهوية الوطنية والقومية.
- لا حدود جغرافية أو زمانية للأغنية الشعبية العربية.
- ترصد أهم مظاهر المجتمع.
- تسرد أخبار الفرد والمجتمع.
- تنقل ما يختلج في النفس.
- للأغنية الشعبية قدرة كبيرة على توطيد العلاقات الاجتماعية.

_ البلاغة في الأغنية الشعبية:

- باب التشبيهات: يا اللي شقارك زي شقار السلطان
- باب النداء: يا هي، هوي، أهوى،
- باب استعمال المجاز :يا نجمة،يا قمر ،
- باب التمنيات:يا ريت، يا ريتني، يا ريتك.
- تسد محل الترحيب والترغيب أو الترهيب.
- استعمال المجاز.

6.قراءة فنية في أغنية أنا جزايري لرابح دريّاسة:

إذا تْسَالْ عْلَى أَصْـــــــلِيْ	سَـــــــــالْ عْلَى كْبَّـــارْ
وْإِذَا تْسُولْ عْلَى وَطْنـــــــيْ	عِنْدْهُمْ تِلْـــقَى خْبـــــارْ
ما تِسْمِاعْشِ لِلِيْ يْقُوْلُـــــــوْا	قُـــــــــوْلْ بْلاَّدْ عْبَّـــــارْ

أنَا أَصْلِيْ وَاضِحْ كِيْ الشِمْسْ	تِضْوِيْ طُــوْلْ النْهّــــــارْ
وإذا تْسَالْ عْلَـــــــى أَصْــلِيْ	سَــــــــالْ عْلَى كْبَّـــــــارْ
سَمِيْنِيْ شَرْقِيْ سَمِيْنـــــــيْ غَرْبِيْ	سَمِيْنِيْ قَبْلِيْ سَمِيْنِيْ بَحـــرْيِيْ
إنْتَ تْقُوْلِيْ شَـــرْقِيْ غَـــرْبِيْ	وْأَنَا نْقُوْلِكْ أَنَا جَزَايْـــرِيْ
أنا القبـــايلي أنا العـــــــربي	وأنا البدوي وأنا الحضــري
انا الشـــاوي وأنا المـــــزَّابِي	وانا الترقي ياالليي ما تدري
سَمِيْنِيْ شَرْقِيْ سَمِيْنِيْ غَرْـــبِيْ	سَمِيْنِيْ قَبْلِيْ سَمِيْنِيْ بَحْــرِيْ
إنْتَ تْقُوْلِيْ شَرْقِيْ غَرْبِـــــيْ	وْأَنَا نْقُوْلِكْ أَنَا جَزَايْــرِيْ
إذا تْسَـــــالْ عْـلَى أَصْـــلِيْ	سَــــــالْ عْلَى كْبَّـــــارْ
وإذَا تْسُولْ عْـلَى وَطْـــــنِيْ	عِنْدْهُـــمْ تَلْقَى خْبَّـــــارْ
مَـــا تِسْمَعْـشْ لِلِيْ يْقُـــوْلُـــوْا	قُـــــوْلْ بـــــلاَّدْ عْـــــبَّارْ
أَنَا أَصْلِيْ وَاضِحْ كِيْ الشِمْسْ	تِضْوِيْ طُوْلْ النِّهَـــــــارْ
حُبْ الْـــوَطَنْ بِيـــــهْ مْـرَّبـــــيْ	جِدِيْ حَرْبِيْ وْبُوْيَا ثَوْرِيْ
دِينْ الإِسْلاَمْ سَاكِنْ فِيْ قَلْبِيْ	نُوْرْ الْقُرْآنْ مَالِيلِي صَدْرِيْ
سَمِيْنِيْ شَـــرْقِيْ سَمِيْنِيْ غَـــرْبِيْ	سَمِيْنِيْ قَبْلِيْ سَمِيْنِيْ بَحْـــرِيْ
إنْتَ تْقُـــوْلِيْ شَـــرْقِيْ غَـــرْبِيْ	وْأَنَا نْقُوْلِكْ أَنَا جَزَايْـــرِيْ

7. تمثلات الهوية في أغنية أنا جزايري:

لطالما عبرت الأغنية الشعبية الجزائرية عما يختلج النفس بضمير فردي أو ضمير جمعي، من مشاعر إنسانية مختلفة ومتباينة بين القوة والضعف، وبين الحزن والفرح، بخاصة أن الشعب الجزائري عرف محطات نضال ومقاومة شعبية منذ القدم، ما ترك أثارها في المجتمع ككل، وبذلك بقيت الأغنية الشعبية محفورة في الوجدان قبل الذاكرة الجماعية.

كل أغنية شعبية راسخة باعتبارها موروث شعبي شفوي أكيد أنها تغلغلت في عمق شعور إنساني أو حدث فردي أو جمعي ما، بخاصة أن تناقلها شفوي قديما

ولم يتم تدوينها إلا فيما بعد لصون التراث والهوية، فقوة الكلمة وجزالتها وحسن توصيف الموقف ونقل المشاعر الحزينة أو المبهجة مع مصاحبة اللحن والأدوات الموسيقية المناسبة لها كل ذلك ساهم في تفردها وحضورها في مناسبات تتوائم مع موضوع الأغنية الشعبية.

مثَّل **رابح درياسة** أيقونة الأغنية الشعبية بجميع طبوعها داخل الوطن وخارجه، وكل أغنية من أغانيه جسدت مجموعة من القيم والتمثلات السوسيوثقافية التي شكلت منظومة القيم والأعراف المجتمعية الجزائرية، ومن أشهر أغانيه التي كانت ولا زالت تبث جو من الروح الوطنية بين كافة أطياف المجتمع الجزائري وبمختلف تكويناته الإثنية، أغنية **أنا جزايري** تبعث مزيجا من المشاعر المفعمة بانفعالات مختلفة يتلقفها المستمع مشحونا بالروح الوطنية والافتخار بالهوية، فأنا جزايري وأفتخر.

هذه الأغنية فيها الكثير من عبق الماضي وتراث الأجداد؛ الجزائر عرفت مرحلة تاريخية بلغ صدّاها عالميا فقد ألهمت الثورة الجزائرية شعوب العالم ومهدت لحركات تحريرية وتحقيق الاستقلال، ثورة سبقتها مجموعة من كبيرة من المقاومات الشعبية، نحو مقاومة الشيخ المقراني، مقاومة لالة فاطمة نسومر، مقاومة الزعاطشة، مقاومة الأمير عبد القادر وغيرها الكثير لا يتسع المقام لها جميعا، من بعدها نقطة التحول في حركة التحرر باندلاع الثورة التحريرية الكبرى التي دامت سبع سنوات افتكت الجزائر استقلالها بتضحيات جسّام أكثر من مليون ونصف مليون شهيد.

المعروف أن الجزائر بلد شاسع جغرافي وأصبحت اليوم أكبر بلد افريقي، ومتنوع الثقافات والعادات والمجموعات الإثنية وهذا الإختلاف والتنوع هو من مشمول أركان الهوية الوطنية، وأغنية أنا جزايري فيها تكريس لنعمة التنوع:

أنا القبايلي أنا العربي وأنا البدوي وأنا الحضــري

انا الشاوي وأنا المزَّابِي وانا التَّرْقِيْ يَاالْلِيْ مَا تِدْرِيْ

التنوع العرقي بين قبائلي وشاوي وبدوي وحضري ومزّابي وتارقي سمة أساسة في الهوية الوطنية الجزائرية ولا يمكن اقصاء طرف على حساب طرف آخر، وتقبل التنوع من شأنه زيّادة اللحمة بين أبناء الوطن الأم، فحب الوطن أكبر من العنصرية القبلية واللهجية أو أي شكل من أشكال العنصرية:

حُبْ الْوَطَنْ بيهْ مْزَّبِيْ جِدِيْ حَرْبِيْ وْبُوْيَا ثَوْرِيْ

الإنتماء للوطن والتمسك بثوابته وعناصر هويته، هو تجسيد حقيقي وفعّال لحب الوطن، رابح درياسة ركز على خصوصية التنوع في المجتمع الجزائري وضرورة التركيز على المركز الذي يجمعنا الجزائر فهي تجمعنا، أصلنا واحد لا نفترق أبدا.

وإذَا تْسُولْ عْلَى وَطْنِيْ عِنْدْهُمْ تَلْقَى خْبَّارْ
مَا تِسْمَعْشْ لِيْ يْقُوْلُوْا قُوْلْ بْلاَّدْ عْبَّـــــارْ
أنَا أَصْلِيْ وَاضِحْ كِيْ الشِمْسْ تِضْوِيْ طُوْلْ النَّهَارْ

كما تغنى أيضا بالإنتماء للعقيدة الإسلامية والافتخار بالعروبة والوطنية وهي ركائز قيمية لا تُباع ولا تُشترى

دِينْ الإِسْلاَمْ سَاكِنْ فِيْ قَلْبِيْ نُوْرْ الْقُرْآنْ مَالِيلِي صَدْرِيْ
سَمِيْنِيْ شَرْقِيْ سَمِيْنِيْ غَرْبِيْ سَمِيْنِيْ قَبْلِيْ سَمِيْنِيْ بَحْرِيْ
إِنْتَ تْقُوْلِيْ شَرْقِيْ غَرْبِيْ وْأَنَا نْقُوْلِكْ أَنَا جَزَايْرِيْ

8.التعريف بالشاعر الشعبي موسى حافظ:

الإسم: موسى حافظ موسى البلد الأصلي: السنديانة – قضاء حيفا مكان الولادة: مخيم جنين عام 1957 التحصيل العلمي: بكالوريوس في التاريخ نبذة عامة – شاعر معروف في الوطن والخارج – .سجنه الاحتلال عام 1974 – .أمين سر اتحاد الفنانين في محافظة جنين – .عضو المجلس الأعلى للفلكلور الفلسطيني . –عضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين – .حائز على جائزة نوح إبراهيم الدولية للفن

الشعبي– .زرع الحب والبسمة على شفاه الوطن بأشعاره وموسيقاه – .مثل فلسطين في العديد من الدول العربية والأجنبية حيث شارك في العديد من المهرجانات في فلسطين، الأردن، السعودية، قطر، فرنسا، والسويد – .حاصل على وسام الاستحقاق والتميز لعام 2012 من فخامة الرئيس محمود عباس رئيس دولة فلسطين – .حاصل على شهادة الدكتوراه الفخرية في التراث الشعبي من منظمة اليونسكو العالمية لعام 2011 – .حاصل على العديد من الدروع وشهادات التقدير من كل مؤسسات الوطن ولا يزال على رأس عمله – عميد الفن الشعبي الفلسطيني .أدبه ومؤلفاته –ديوان تعب السنين –ديوان حكي قرايا – كتاب فنون الزجل الشعبي –رسالة إلى نور الدين .

9. تمثلات الهوية في قصيدة أعانق الخوف للشاعر موسى حافظ:

عايش شاعرنا موسى الحافظ حالة اللجوء والتهجير القسري فهو من مواليد احدى البلدات قضاء حيفا وآثار الصدمة قوية وعارمة ومعاناة الأهل والسكن في مخيم اللجوء في جنين حيث الاكتظاظ السكاني والعيش في بيت صفيح لا يقي من حر الصيف أو برد الشتاء وكبرت المعاناة حين اقتحام قوات الاحتلال للمخيم ومطاردة الشبان والمواجهات العنيفة المسلحة بين الشبان ببنادق خفيفة مقابل مجنزرات ودبابات وجنود مدربون على ساحات القتال على ايدي ضباط عسكريين في كيفية المواجهة والاقتحام، كما شاهد ارتقاء الشهداء والمشاركة في الموكب الجنائزي حيث يعم الحزن المنطقة بأكملها وأحيانا احتجاز جثامين الشهداء واعتقال الشبان والحكم عليهم بالحبس فترات طويلة، لكنه تعود على هذا المشهد وزاده اصرارا وتحدي حيث تعرض هو شخصيا للاعتقال وأبناء وأسرته ولكن لم ينل منه وتمسك بقضيته ودافع عنها بالكلمة الصادقة والعواطف الجياشه وعمل على شحذ الهمم حينما يغني في الأفراح وجنائز الشهداء وحين الإفراج عن المعتقلين، حيث جسد قيم المواطنة والأصالة والحب والانتماء ومواجهة المواقف

الصعبة والتحديات والصعوبات ونشر القصائد الشعبية والمواويل والعتابا وزريف الطول على الأقراص المدمجة وشبكات التواصل الاجتماعي ومثل بلده فلسطين في المحافل والمهرجانات المحلية والدولية .

10. ملحق قصيدة أعانق الخوف

المزروع	بان ترد لروحي	أن الخوف صاحبني
في ألدرري	قوة النظري	عمري
وازع العزم	ويرجف الكف	ولازال في نومي
في غصن الربيع	من اشفار صاحبة	وفي سهري
لما يلامس القلب	ويجرح الخد	أراه في الفجر
من حسن	دمعا راسم اثري	بين الناس يتبعني
ومن عطري	واكسر الخوف	كأنه الطيف
وتظمأ الأرض	في بعض الزمان	في عيني
اسقيها دمي شغفا	لما تستنهض	وفي قدري
يغازل الطيب	الأرض فينا	ويسهر النجم
فيها صفوة القمري	ألفي والثمري	في عينين أغنيتي
ياذلة الخوف	يا أيها الأرض	يردد النور
لن أرضى بها أبدا	أنت العزم يا أملي	الحاني على وتري
ياجمرة الخوف	قد ضاق فينا	واغزل الصمت
اطفي ألاه واعتذري	زمان الذل	منديلا على نغمي
أني إلى القدس	فاختصري	أخاف والصوت
منذورا فلا تخفي	لكم تمنيت	يزعجني
قد جاءك النصر	أن ازهوا	على خبري
ياماه فانتصري	شهيد بها	وأسال الأرض
	يضمني صدرها	عن فلاحها املآ

قصيدة 2: للشاعر موسى حافظ

كيف الرضاعة ومنها قصة الموت هلا يشاطرني حبيبي
من حليب الموت الرحيم لهفة الروح
كي يجد السلامة واغتصاب الحق ويرسم بين عيني
ويصيح فينا كل صوت واستباحت كل موروث ابتسامة
خافت به نستولد التاريخ ويغازل الشمس الرؤوم
يتكلم التاريخ في شفتيه كي تبقى الشهامة ويكسر الصمت الخؤون
يكتب من قناني الخمر لا تعجبوا فالشمس في رئتي
معركة يسجلها على كانت ويكلم الموتى
صدر البلاد في زمان الأمس وينسج في الثرى
وينكر الأسماء تبعث بالحقيقة لحن الكرامة
في صدق الوثيقة والشمس تأتي هلا يخبرني عن الفرح
ويبعثر الدم والعصافير تغني الذي ينساب
ويجعل ريشة الرسام في فضائات طليقة من عين الثكالى
تكتب في خرابيش والزرع ينمو ويغازل الشمع
العبارات مثلما تنمو العظام الذي في حضرة الرهبان
انصهار الحقد في ثلج يستنهض النهر أضحى يستميت النور
الإرادة ويشرب من سحاب في تلك الغمامة
وانشغال الشيخ الدمع ويقبل الجرح
في لون العمامة أغنية الربيع ويحيا عيشة الأطفال
لاتلمني أيها الفجر ويبحث عن سلام في الشيب المصفد
فاني منذ جئت الأرض ليخير الطفل في رغاء الشر
انتظر القيامة الذي في مهده في زمن به للشر ألقاب

بعد هذا العرض توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها أن الأغنية الشعبية راعت ما يلي:

***عالج الشاعران في قصائدهما :**

– اختلاف اللهجة مزية وليس نقيصة.

–المحافظة على خصوصية الإنتماء للوطن الواحد ونبذ العنصرية وعناصر التفرقة.

–لكل شعب مقوماته الحضارية والتراثية التي تميزه عن غيره، وعلى أفراده الحرص على الحفاظ عليها.

–مقومات الهوية تتنوع بمن مجتمع لآخر إلا أنها بالغة الأهمية فهي شرط تماسكه وتلاحمه.

التوصيات:

توصلت الدراسة الى مجموعة من التوصيات أهمها:

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة فإن الباحثين يوصيان بما يأتي:

أولا: لا بدَّ من جمع الأغاني الشعبية في موسوعة عربية شاملة لكل أنماط الشعر والاغنية الشعبية.

ثانيا:لا بد من دراسة هذا النوع الغنائي دراسة بلاغية لمعرفة معانيه، ولتذوق الجمال فيه.

ثالثا: لا بد من التعمق في معرفة القيم الواردة في الأغاني الشعبية، وإبرازها للعيان، للتمسك بها، والعمل بها.

رابعا: وجب التنويع في آليات مقاربة الأغاني الشعبية العربية.

قائمة المصادر والمراجع:

-أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1970، مصر.

-ألكسندر هجرتي كراب، علم الفولكلور، تر أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب، 1967، مصر.

-جرادات، ادريس محمد صقر، في البال أغنية: الأغنية الشعبية النسائية في فلسطين، مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي الخليل–فلسطين، 2004.

-حسن حنفي، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، 2012، مصر.

-سليم الحلو، الموشحات الأندلسية نشأتها وتطوراتها، دار مكتبة الحياة، 1995، بيروت.

-عبد الأمير جعفر، الأغنية الفولكلورية في العراق، مجلة التراث الشعبي، ع4، دار الحرية للطباعة، 1974، بغداد.

-عيسى الجرارة، الأغنية الشعبية في قطر، مجلة التراث الشعبي، ع 9، 1974، بغداد

-محمد سعيد محمد، قراءات في أغاني الرحى، اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، 2006، ليبيا.

_ياسين عايش وآخرون، الثقافة الأدبية واللغوية للصف الثاني الثانوي، مطبعة بيت المقدس/رام الله، 1999، فلسطين.

-يسرى جوهرية عرنيطة، الفنون الشعبية في فلسطين، مركز الأبحاث، 1986، بيروت.

أ. حسين جويد الكندي

الاتحاد الدولي للمؤرخين، العراق

ميثولوجيا البطولة وأثرها في منظومة التراث الشعبي العراقي: التمثل والمثاقفة

Championship mythology and its impact on the Iraqi folklore system : representation and culture

الملخص:

يكاد يكون التراث الفولكلوري العربي متوحدا في جذوره وخصائصه وعباراته، ويمكن ملاحظة ذلك في الممارسات الشعبية لمختلف صنوف التراث الفولكلوري المُزاولة في أرجاء الوطن العربي، وهذا البحث يشير الى الخصائص القيمية لواقعة الطف والتي اثرت في الادب والفن الشعبي العراقي، وتكمن أهمية البحث في انه يقودنا إلى رؤية اكثر وضوحا لمدى الانسجام والتكامل في مكونات هذا التراث، والبحث بذلك يعالج اشكالية تمايز المنظومات التراثية العربية وبيان واحدية جذورها التاريخية والكشف عن المشتركات التراثية التي تعيد لهذا التراث خصائصه المفقودة، وقد اتبع الباحث المنهج التحليلي الوصفي، الذي يرتكز على الملاحظة للأنشطة التراثية، ومن ثم تفسيرها وفقا لمعطياتها التاريخية، والمرحلة الاخيرة هي نقد الآراء التي تتعلق بموضوع البحث، وقد تألفت الدراسة من مطالب وخاتمة.

الكلمات المفتاحية: التراث الثقافي، واقعة الطف، الحكاية، الشعر، البطولة.

ABSTRACT :

The Arab folklore heritage is almost unified in its roots, characteristics and expressions. This can be seen in the popular practices of the various types of folklore heritage practiced throughout the Arab world. This research refers to the value characteristics of the child incident which influenced the literature and folk art of Iraq. A clearer vision of the extent of harmony and complementarity in the components of this heritage, and this research addresses the problem of the differentiation of Arab heritage systems and a statement of its historical roots and the disclosure of heritage participants that restore this heritage properties lost, It follows the descriptive, based on the observation of heritage activities, and then interpreted according to historical data, and the final stage is a critique of views related to the subject of research, and the study has been subject to two studies and a conclusion.

Key words: cultural heritage, kindness, story, poetry, heroism.

مقدمة:

جسدت الحكاية الشعبية والشعر العامي المنظوم باللهجة الدارجة في كل قطر عربي مقدار الأثر والانفعال الذي تركته الاحداث والمواقف التاريخية لرموز الأمة في مختلف شؤون الحياة، والتي سرت أقوالها ومواقفها مسرى الأمثال، بحيث أصبحت هذه المنظومة تلبي الحاجات النفسية والبيولوجية والتنمية السيكولوجية للفرد والمجتمع العربي على حد سواء، بل اعتبرها بعض الدارسين متنفس مناسب عن المكبوتات والرغبات الاجتماعية والسياسية والثقافية، والتي لا يمكن تحقيقها في الواقع، لكونها تخرج عن حدود القدرة الذاتية المحدودة للطبيعة البشرية أو أنها مستحيلة أو صعبة التحقق في الواقع الموضوعي، فتكون تلك المنظومة التراثية أملا في التغيير، ومجالا لحضور صورة الرمز في مجمل مفاصل الحياة، ويؤثر الخيال الشعبي في الصياغات التفصيلية تأثيرا كبيرا، والتي غالبا ما تكون خليطا متجانسا من المبالغة والغرائبية.

إن للثقافة الشعبية مناحيها المختلفة ليس مع الثقافة الرسمية فحسب بل أيضا مع ضروب المعرفة الشعبية ذاتها، لأن هذه المعرفة لعفويتها ولتبيتها لحاجات الناس وتطلعاتهم ونظرتهم الى الحياة والى ما وراء الحياة مختلفة عن معرفة شعبية مجاورة أو بعيدة لان عليها تلبية حاجات وتطلعات مخالفة ويمكن أن تكون متناقضة بهذا القدر أو ذاك لان حاجات الناس في ممارستهم لحياتهم اليومية مختلفة بطبيعة الحال، وسوف نتناول في مطالب المباحث التالية بعض تلك الفنون المتداولة في التراث الشعبي العربي.

1 . الحكاية الشعبية:

تعدّ الحكاية الشعبية جزءا من الموروث التراثي الشعبي وخلاصة إفرازات لتفاعلات المجتمع مع ظروف الحياة التي عاشها الإنسان العربي، ومائز الحكاية الشعبية العربية يتمثل في جانب النقل الشفاهي في مراحل متقدمة من تاريخ هذه

الأمة، وكذلك تمتاز بوفرة عددها وتنوع بيئاتها وتعدد روافدها، فكانت مصدراً من مصادر غنى التراث الشعبي العربي وخصبه وجماله , ويلاحظ على هذا التراث تحمله الايقونات تمتد في جذورها الى فترات تاريخية ضاربة في القدم، بالرغم من اتشاح اغلب الحكايات الشعبية العربية بالطابع الاخلاقي الديني في فترته الإسلامية، إلا ان المتتبع يجد في بعض القصص اشارات واضحة لملحمة كلكامش التي تنتمي الى التراث السومري (4000 ق . م)، وصورة البطل الخارق الذي يمكنه تحقيق المستحيل او الخلود والموثق لعلاقة الامة بالتاريخ والمانع من ضياعه (القيسي، ن، 1984، 15)، أو صورة الشاطر الذي يمكنه التغلب على مختلف الصعاب بأيسر جهد أو أدنى حيلة، لذا يسعى الانسان لتحقيق صورة البطل بإيجاد نماذج تاريخية لها ويسمها ببعض الملامح الاسطورية (دير لاين، ف، 1973، 29)، فهو بطلا بذاته وتجسيد لأحلام طبقة من الناس كما في التراث الاسلامي واسقاطاته الواضحة على منظومة الحكاية الشعبية(سرحان، ن،1974، 47).

إن محاولة استقراء لتراث الحكايات الشعبي وأنماط الأساليب التعبيرية في البلاد العربية، تشير إلى حضور الرمز الديني في تفاصيل عديدة، ذلك الرمز الذي يبتعد عن تحقيق ذاته ويتجه الى تحقيق الهم الاجتماعي(يونس،ع،1966، 90)، فيسعى من تلقاء نفسه لاكتشاف الخطر الذي يتهدد الجماعة وعلاقته بمصيرها(إبراهيم، ن، 1974، 124)، وغالبا ما يتم التمثل بالوقائع والأحداث المهمة والمفصلية في تاريخ هذه البلاد في فترتها الإسلامية، تلك الأحداث والمواقف التي اوجدت تغايرا ملموسا . على المستوى العقائدي . ومؤثرا وممتدا الى الفترة الزمنية التي تم خلق وصناعة الحكاية فيها, فالبطل حقيقة مادية موضوعية وليس وهما أو استهاما(القاسم, أ, 1984, 161 . 162).

لكل حكاية في التراث الشعبي العربي أصل ثقافي يتمايز عن غيره وتلك سمة فريدة في هذا التراث، ويأتي هذا التنوع الثقافي بالإضافة إلى عمق الجذور الحضارية للمنطقة العربية، سيما أنه ولد على اديمها اقدم الحضارات الانسانية . نتيجة الكم الكبير من المخرجات الثقافية عبر تاريخ الحضارة العربية وتحقيقها للمعاني الانسانية بكافة جوانبها الحياتية عبر مواكبة حضارية تهتم بإنتاج القيمة الاخلاقية (الجنابي, ق , 2006 , 154).

وبالرغم من تنوع الحكاية الشعبية وتمظهرها بطبيعة القيم الاجتماعية والفكرية والثقافية التي تعتبر من مخرجات المجتمع والذي تتحكم بحركته مجموعة من الثيمات الداخلية والخارجية، إلا أن جهة اتحادها في جذور مشتركة لا يحتاج إلى مزيد تفكر، فصورة البطل مثلا في التراث الحكاياتي الشعبي تكاد تكون متحدة فالبطل حالة آنية (مستقبلية) تتحرك في الحاضر والمستقبل(الحجاجي, أ, 1991, 44) معا باعتبار ان البطولة الصورة النموذجية لطموحات المجتمع والبطل هو المُعَبر عن ذات الجماهير والمتحدث عن طموحاتها والساعي بفرض الحكاية الى تحقيق تلك الطموحات .

البطل في الحكاية العربية كائن استثنائي يختلف عن البشر عامة بصفاته واعماله وهو التعبير المثالي عن طموحات الجماهير بالتفوق والغلبة على القدرات البشرية، أما على الصعيد الجماعي فهو يمثل القيم التي تسعى الجماعة لتثبيتها وتعزيزها ولذلك افردت له في الممارسات الاجتماعية والدينية وفي كل الحضارات أهمية كبيرة وجعلت منه قيمة مثلى ونموذجا يقتدى به (ضيف, ش , 1998 , 9) .

وجهة الغلو في قدرات البطل عامل مشترك في طريقة السرد في الحكاية العربية، وهذا العامل هو الذي يجعل من الحكاية أكثر مقبولية وشيوعا في الأوساط الاجتماعية من بقية الفنون الادبية الشعبية الاخرى فتشنف الاذان وترنوا

الابصار إلى مراحل الحكاية وتنقلات البطل فيها من حال إلى حال فالبطل هو الخارق الذي يبطل الامور العظيمة بسيفه والذي تبطل جراحه تلقائيا كما لا يمكن أن يهتز أو يتطرق الضعف الى قلبه وساعده مهما كانت قابلية الخطر الذي يهدد حياته او حياة المجتمع الذي يذود عنه(بشارات, أ , 2005 , 8).

ولعل أصالة هذا الشعور قد سرى إلى الأدب العالمي الكلاسيكي والشعبي على حد سواء فقد تناولت دائرة المعارف البريطانية مصطلح البطل في الأدب بصورة عامة معتبرة إياه شخصية رئيسية في العمل الابداعي الأدبي رأى فيه الآخرون ما كانوا يبحثون عنه (صلاح، خ , 1958 , 14)، كما يستخدم للدلالة على شخص محتفى به في القصص الاسطورية القديمة لدى شعب ما أو حتى في الملاحم البطولية المبكرة مثل ملحمة كلكامش والالياذة (العفيفي, م , 2001 , 2). في الادب الشعبي القديم لبلاد ما بين النهرين أو واقعة الطف في ذات الأدب للفترة الاسلامية من تاريخ بلاد النهرين، والبطل في الحكاية الشعبية بالإضافة الى كونه محوريا (العفيفي, م , 2001 , 3). فهو الجبار والشجاع والمحارب وتلك الصفات سُحبتالى منظومات أخرى حاكمة مثل الدينية فهو الجبار (عزيز، ك، البطولة والبطل , 2006 , 33) الذي لا يتطرق إليه الضعف والخور وهو الجابر لكل منكسر والآخذ بالحق من غير امكانية للثأر منه(الزبيدي, م , 1976 , 18).

ساهمت الحكاية الشعبية في بلورة مفهوم البطل في التراث العربي، وكانت مراحل تطور هذا المفهوم تواكب تطور الحكاية الشعبية وتتماهى معها في انسياق طبيعي لمقتضيات المراحل التاريخية، فكانت البداية بالأسطورة التي تمثل العامل المشترك للتحديات في المجتمعات البدائية التي تعتمد على عامل الإنتاج المشترك والملكية الجماعية لعوامله وقواه، ثم في التدرج الحتمي الذي واكب التطور الحاصل في الذهنية الاجتماعية والاقتصادية لنصل الى طابع البطل في الحكاية

الذي يبدو اكثر قبولا لدى الطبقات الاجتماعية المتدنية اقتصاديا منه الى الطبقات الماسكة بالسلطة السياسية أو المادية، واصبحت صورته بذلك اكثر اكتمالا وانتماء لعالمه الذي يحيا هو للأهداف التي ينبغي له تحقيقها (عبد الهادي, ف, 1997 , 24 . 25).

اتجهت الحكاية الشعبية في تعبيرها عن البطل في الفترة الاسلامية من تاريخ الحضارة العربية، إلى مجافاة الاسطورة والخرافة، التي كانت تضفي على البطل صفات غير طبيعية، والبسته القالب الطبيعي إلا إنها لم تتنازل عن تفوقه النوعي عن باقي البشر، ونلمس ذلك جليا في التعبيرات والاشارات الواضحة في تمجيد أبطال الاسلام وبيان مواقفهم البطولية، واكثر ما نجد ذلك في السرد الحكاياتي لبطولات خليفة المسلمين الرابع علي بن ابي طالب، فبطولاته تستمد من الواقع وحقائقه لا من الخيال وخوارقه بطولة تستند إلى قوة الجسد والباس الشديد والايمان بالمبدأ، وباسا يدفع غائلة الظلم ويحق الحق ويحققه ببسالته وقوته البشرية ليس إلا بعيدا عن الخوارق والقوى الميتافيزيقية (القيسي, ن , 1984 , 124)، وهنا تكمن المفارقة مع التراث العربي الذي احالت على ابطال الفترة التي سبقت الاسلام افعال تنتمي إلى حيز الخرافة بمكان يتناسب مع اهمية البطل كمحور للحكاية وكمركز لثقلها(الحسن, غ , 1988 , 117)، فالبطل ينبوع نور يتدفق فليس أحسن شي من مجاورته فهو نور يضئ ظلمات الحياة كما يعبر كارلايل (سدني, ه , 1959, 35).

ارتهنت الحكاية الشعبية بمحورية البطل، فكانت تحاك على مقاسه ومدى القدرات التي يستطيع من خلالها مقارعة مختلف القوى، وكذلك وسم بما يحقق النمطية المعتادة من الاخلاق والآداب الاجتماعية، فكان الحارس الامين على انفاذها وتحقيقها، ولم تزل صورة الانسان الأمثل هي الحاكمة على مجريات

الحكاية الشعبية في تجسيد واقعي لأحلام وطموحات المجتمع الذي بلور مفهوما يستحدث باستمرار المثل والقيم السامية في ضمير تلك الجماعة.

2 . الفنون الشعبية المؤداة:

في أدبنا الشعبي العربي، وفي مجال الشعر المؤدى والمسرح، هناك ظواهر تستحق التوقف عندها ودراستها، وما يميز هذه الظواهر أنها صارت متأصلة بحياة شعبنا العربي بعد أن القت بظلالها على آمال وأفكار هذا الشعب وطبيعته التكوينية. لا عجب في هذا أن الأدب الشعبي يمثل، بحد ذاته، ظاهرة اجتماعية ابداعية اسهمت في تكوينها شحنات النفس العفوية التي اعتمدت لغة الشعب المحكية وسيلة للتعبير عن همومها وتطلعاتها وانفعالاتها (خليل، م , 2012 , 302).

لقد اختار الانسان العربي لهجته الشعبية للتعبير عن همومه وأصواته الداخلية لأنه اكتشف أن الصوت هو الاقدر على ايصال الفكرة ولما كانت التمثلات الحركية لمختلف المواقف ابداعية من جهة تعميق الايمان بفكرة معينة او تجسيدا لحالة بعينها، فقد استخدمها الأدب الشعبي العربي في توظيف نوعي للتذكير تارة أو للتمثل أخرى لمختلف الشؤون الحياتية (خواجه , أ , 1998 , 214)، وبهذا المعنى يكون المسرح الشعبي العربي قد انحدر من أصول تاريخية شكلاً ومضموناً وبلغة شعبية، وغالبا ما كانت تتم محاكاة الطقوس الدينية التي تؤدى للآلهة في مختلف البلدان العربية في الفترات التي سبقت الفترة الإسلامية، فالمسرح الشعبي وعاء يحتوي آلام وطموحات الجماهير فضلاً عن كونها نصّاً مرناً في بنيته الشكلية الدلالية حيث يتصرف الخيال الشعبي في مادته بحرية مطلقة، ليصل به الى النوع الخارق للعادة وغير المألوف وغير الطبيعي (صعب , ح , 1961 , 72).

3 . الشعر الشعبي المؤدى (الاغنية الشعبية):

تعد الأغنية الشعبية أبرز ألوان التراث الشعبي، وهي عبارة عن قصيدة غنائية

يتداولها الناس في الوسط الشعبي ويتوارثونها في مناسباتهم الاجتماعية، وتأخذ الأغنية الشعبية لونها الخاص بحسب المنطقة التي تظهر فيها، وظروفها الزمانية ومجموعة التمظهرات الثقافية الخالقة لها أو التي وجدت في أجوائها، كما وتعتبر الأغاني الشعبية وثائق اجتماعية على قدر كبير من الأهمية لأنها تصور عادات الناس وتقاليدهم سواء في الفرح أو الحزن، كما وتتنوع الأغاني الشعبية في مضامينها ومناسباتها وأغراضها، وكذلك في أشكالها الفنية.

تحتل الأغنية الشعبية حيّزا مهمّا في التقاليد الشفوية التي تكونت عبر العصور وتناقلتها الأجيال جيلا عن جيل، ويعكس هذا التراث جوانب من الثقافة العربية الضاربة جذورها في أعماق التاريخ، التي استفادت الاغنية الشعبية العربية من الإضافات والروافد التي نقلها الأندلسيون والعثمانيون بداية من القرن الثالث عشر، وتطوّر هذا الفنّ ونما في المناطق الحضرية والريفية على حد سواء .

وتتميّز الموسيقى المتقنة – كما في سائر البلدان العربية الإسلامية – بانتمائها إلى النظام المقامي، أي باعتمادها على المقامات، وبتعدّد إيقاعاتها وتنوّع قوالبها، أمّا الموسيقى الشعبية أو الفلكلورية، فهي وليدة الابداع الشعبي، ويذهب علماء موسيقى الشعوب إلى أنّها ليست سوى شكل مبسّط للموسيقى الكلاسيكية، لا تلتزم بقوالبها وصيغها ولا تخضع لقواعدها، وإنما تصاغ في أشكال وأساليب تساعد على انتشارها بين الناس (رودولف, غ , 1986 , 77).

ولم تحظ الموسيقى الشعبية التراثية باهتمام الباحثين، خلافا للموسيقى الكلاسيكية حالها في ذلك حال الشعر الشعبي في مقابل الشعر الفصيح، ولعل السبب أن الغناء الشعبي لا يلتزم بالضوابط الفنية التي أفرزتها تقاليد الموسيقي الكلاسيكية، ويستند إلى نصوص شعرية مؤلفة باللهجة الدارجة، وتشكّل الأشعار عنصرا فنيا هاما فيما يغنى إذ يتّسم جانب من الأغاني بتعدّد الأغراض، مع

تركيز العناية على المعاني الغزلية، وثراء اللغة وتنوّع الأوزان وجمال الصور الشعرية. أمّا الألحان فتصاغ في المقامات والايقاعات المأخوذة من التراث الكلاسيكي أو تكون خارجة عنها. ويؤدّى الغناء مصاحبا أو غير مصاحب بالآلات الموسيقية (شمس الدين, م , 2008 , 16).

أهم ما يميز الأغنية الشعبية أنها تحافظ على العادات والتقاليد والمعتقدات الخاصة بالجماعة الشعبية وذلك لتناقلها شفاهة من جيل إلى آخر حاملة معها هذا الكم الهائل من الموروث الثقافي الخاص بالجماعة الشعبية عبر الزمن، وللأغنية الشعبية ارتباط مادي وعقلي وروحي بالمجتمع وهي إبداع تلقائي صادر عن فكر ووجدان مشترك بين أبناء المجتمع ويمارسها المجتمع في إطار من عاداته وتقاليده ومناسباته الاحتفالية المتنوعة(كراب, أ , 1967 , 88).

والأغنية الشعبية نتيجة حصاد المهارة الفنية الفردية، وقد تباينت آراء الباحثين والدارسين واختلفت وجهات النظر في كثير من جوانب دراسة الأغنية الشعبية التي تمثل جزء من تراث وذاكرة الشعب العربي، فهي بذلك تتوفر على خصوصية تاريخية، وتؤكد على أصالة هذا الشعب ومدى التصاقه بوطنه وأرضه وامتداد جذوره فيها، و من اللافت للنظر أن نظرية الخصوصية التاريخية في تناولها للأغنية الشعبية تؤكد على نقطتين أساسيتين هما:

أولا: التنويعات التاريخية القائمة بين فترات تاريخية مختلفة داخل المجتمع الواحد أو في أنماط مختلفة من المجتمعات (عاطف, و , 1964 , 85).

ثانيا: التنويعات بين مناطق ثقافية لها تاريخ متميز وثقافة متميزة (ابو زيد, أ, 1978, 174)، فبالرغم من التشابه، على سبيل المثال– بين البلدان العربية والإسلامية إلا أن لكل مجموعة من هذه المجتمعات خصائص بنائية ثقافية ترجع إلى الخصوصية التاريخية لكل مجموعة.وقد أكد بعض الباحثين العرب أن

الأغنية الشعبية هي "قصيدة ملحنة" مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضيه، وبقيت متداولة أزمانا طويلة (جعفر, ع , 1980 , 11).

إن الأغنية الشعبية هي تعبير عن مرحلة تاريخية معينة وتجسيد لمسيرة المجتمع الذي عايش تلك الحقبة الزمنية، وقد تبين أن الأغنية الشعبية مكون أساسي من مكونات الشخصية وتعبير عن واقع اجتماعي، فهي تستمد قوتها من داخل البناء الثقافي للمجتمع. وبناء المجتمع يقوم دائما على ضرورة رمز من الرموز أو قيمة مركزية يدور حوله باقي عناصر الجماعة بالتقدير والاحترام، كما وأن الأغنية الشعبية ليست عبارة عن مخلفات تاريخية أو بالأحرى إرث حضاري فحسب، بل تتعدى ذلك إلى تجسيد واقعنا وتعبر عن التناقضات الحياتية المتداخلة، فهي تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وآمالهم وآلامهم وأفراحهم وأقراحهم وتصوراتهم للطبيعة المتشابهة مع صيرورة حياة الإنسان.

4 . الشعر الشعبي:

لم يزل الشعر ديوان العرب، وقد كانت للشعر العامي أو الشعبي أو المحكي في مختلف الأقطار العربية نكهته الخاصة، وأثره الفاعل في مختلف القضايا الحياتية على طول خارطة الوطن، إذ تتلقاه الجماهير بالسليقة دون معرفة بالأوزان ما خلا السمع الذي يقرر عن طريق النغمة والايقاع (عاطف, ع , القول بالعامية والشعر الشعبي, 2017, 22)، ولم يزل هذا النوع الأدبي وأسع الانتشار في جميع الأقطار العربية، بمختلف ألوانه، وتعدد بذلك تسمياته، فتارة يسمى بالنبطي وتارة يسمى بالشعبي وتارة يسمى بالمحكي وتارة بأسماء محلية خاصة بكل قطر من أقطار هذا الوطن، ومن نافل القول أن السرد الحكائي العربي لم يهتم في مسالة المقارنة بين الفصحى والعامية في السرد الحكائي على أي وجه كان في الأسطورة أو

السيرة الشعبية أو حتى الحكاية الشعبية كما اهتم في مسالة المقارنة بين الشعر الفصيح المكتوب والمدون وبين الشعر الشعبي أو المحكي(الشيخ، ت ، 1983، 38).

وقد كان للمجافاة بين الشعر الفصيح والعامي أثره الواضح في الاضرار بمنظومة الأدب العربي برمته، ذلك أن دواوين الشعر العربي التي دونها المدونون في مجالات الأدب والتاريخ اقتصرت على شعراء الفصحى دون غيرهم الأمر الذي أفقد التراث الأدبي العربي زخما معرفيا كبيرا، فالشعر الشعبي في العقلية التراثية العربية كلام عوام وأن دلل على قيم جمالية كبيرة، لذلك كان نصيبه التجاهل التام إلا في القليل النادر (عاطف، ع، الثقافة الشعبية، 2016 ، 57 . 80).

الطريقة التي تمت كتابة الشعر العامي فيها في الفترة التي تلت عصر التدوين كانت تهتم بالدرجة الاساس في حفظ الشعر المحكي من الاندثار، ولذلك كانت معظم التدوينات لا تلتفت إلى قواعد اللغة والاعراب والصرف والنحو بل أن اغلب الشعر المحكي يعتبر منفلتا من أي عقال لقاعدة لغوية معينة، وهم الأمر الذي ساهم في سرعة انتشاره وتناوله لمختلف القضايا الحياتية بسلاسة وبساطة غير معهودة في الشعر الفصيح، ويبدو تغلغل الشعر الشعبي كبيرا في طريقة تعبير الشعوب عن وجودها الحي بصورة اعظم من استخدامها للشعر الفصيح في بيان التعبير ذاته، وكذلك انسحب هذا الحال إلى ممارسات الطقوس الدينية أو الاحتفالية(كساب ، ج ، 2003 ، 72).

كان الشعر الشعبي وعاء تفكير الشعوب وإحساسها وانفعالاتها، وهو بالتالي القول الذي يبجله للتعبير عن الحال التي تتقمصه لحظة الحزن أو الاحتفال، فيظهر هذا الكلام المنغم والموقع على مقاطع موزونة بما يعمق شعور الانتماء إلى الجماعة، وبهذا المعنى فان لكل مجتمع لغته الاحتفالية وطريقته في التعبير عن الحزن أو الاحتفال إلا أن المشترك بين المجتمعات صغيرها وكبيرها هو هذا

القول (الشعر الشعبي) المنغم والمغنى والموزون واحيانا يرافق ذلك الكلام حركة الاجسام وتمايلها (ابن طاهر, ع , 1986 , 22).

وبعد ذلك يبدو أن القول بعدم خلو مجتمع من هذا النوع من القول وإن أخذ أشكالا متنوعة وفنونا متعددة إلا أن هذا الشعر يعتمد في الدرجة الأساس على العفوية في القول وعلى الارتجال في التعبير عن الفكرة وعلى الصور المأخوذة من واقع الحياة اليومية، وإذا جاء الحديث حول النشأة الأولى للشعر الشعبي فكما يبدو اليوم أنها بدا في فترات متقدمة من تاريخ الادب العربي . الاسلامي على ما يعرف بالزجل، الذي اشتهر في الاندلس(إبن بسام , 1978 , 29)، بالرغم من رصد هذا النوع من الشعر المُغنى في المشرق ايضا(ابن قولويه, ج , 2008 , 106)، في فترة سبقت رصد ابن خلدون له في الغرب الإسلامي، وعلى أي حال من المتعارف عليه أن القول المحكي وباللغة العامية أسبق في الوجود من اللغة الفصحى والمقاسة على مقاييس صارمة(نخلة , ر , 2014 , 33 . 37).

ومن المهم الاشارة هنا أن الرأي الذي استقر عليه ابن خلدون بعد استعراضه لفنون القول الشعري من موشحات وزجل في المشرق والمغرب، هو أن لكل منطقة طريقتها في قول الشعر مهما كان لونه، وهو القول المعبر عن ظروف المنطقة ونمط عيشها وطريقتها في التعاطي مع أمور الحياة وفي التعبير، عما يشكل البنية الذهنية للناس في المناسبات والاحتفالات وفي الافراح والاحزان، لأن اللسان الحضري وتراكيبه مختلفة فيهم وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته، وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته (ابن خلدون, ع , 2004 , 446).

جسد الشعر الشعبي كبقية الفنون والآداب الشعبية الأخرى قيم البطولة والفداء التي كانت حاضرة في تضاعيفه على طول الخط الحضاري، وقد نسج المخيال الشعبي العديد من الاساطير التي تمجد أبطال ومصلحين وقادة، وأضفى ذلك

المخيال مسحات خيالية أحيانا على سيرة أولئك الرموز صاغها الشعراء الشعبيين قصائد تتغنى بأمجاد مضت واصبحت تراثا، لكن جانب الرمزية بقى متأصلا في الوجدان الشعبي باعتبار تلك القيم التي كان يذود عنها البطل أو القائد (عايد, ش , 1971 , 71)، التي ساهم الشعر المحكي أو العامي على بقائها حية في ضمير الأمة، على الرغم من البعد الجغرافي بين الشعوب واستقلال منظوماتها المعرفية أو القيمية عن بعضها(عزيز, ك , 2006 , 1: 3)، أو البعد التاريخي الفاصل بين بطولات أولئك الرموز والوقت الذي تُصاغ فيه القصائد شعرا محكيا.

إن دخول الاسطورة إلى ميدان الشعر الشعبي اضفت على ألوانه بريقا خاصا ومكانة محترمة في نفس العربي، ذلك أن استخدام ايقونات الميثولوجيا في مجريات القصيدة المحكية واستخدام الرمزية للإشارة إلى معاني قد لا تبدو للسامع اعتيادية أو طبيعية الحصول، يساعد على تأويل حشد الافكار الدينية والفلسفية والاخلاقية الملازمة لصورة البطل في المخيال الشعبي، والتي ربما لا يمكن تأويل صدورها من الانسان الاعتيادي وغير الخارق، وهنا يمكن اعتبار الشعر الشعبي أقرب الفنون القولية أو العامية لان تكون رؤية وجدانية شعبية للتاريخ لاعتبار التوثيق المُرسل والمنطبع في ذاكرة الشعوب بيسر وسهولة، ذلك لان الشعر العامي بشكل عام يعد نتاجا تاريخيا مستمرا سهل من ديمومته، واستمراره حاجة الانسان الفطرية للتغني بالبطولات التي يمثلها رمز ديني أو اجتماعي، يمثل قيم العدل والخير للدرجة التي جعلت الشعر الشعبي قاسما مشتركا بين الثقافات العربية كافة على اختلافها وتنوعها(ابو شوالي , ي , 2010 , 29 . 30).

5. أصيل وتقعيد التراث الشعبي العراقي للفنون الأدبية:

تراث أي مجتمع عامل رئيسي في تحديد هويته، وبقدر تعلق الافراد بالانتماء لتلك الهوية يكون الحفاظ على مفردات الثقافة المنتجة في ذلك المجتمع قويا

وراسخا، ومن ثم يكون التأصيل لأسس التراثية في الثقافة والوعي المجتمعي حاضرا وقويا وموازيا لزخم التطور الحاصل في تفاصيل الحياة اليومية ومنظومات التواصل بين المجتمعات، التي تعمل على تهميش دور العلاقات الاجتماعية والقيم المركزية. وبهذا المعنى يصبح التراث الشعبي حاكما على بنية المجتمع الثقافية باعتبار اصالة الانتماء، وكذلك عنصرا جوهريا في حركته نحو التواصل الخلاق بالماضي الذي ترتسم صوره على صفحات الحاضر لتؤسس ثنايا وانعطافات المستقبل(مرتاض , ع , 1999 , 30).

إن الدور الكبير للتراث الشعبي في تحديد أنماط الحياة واختيارات الأفراد يبدو اليوم أكثر وضوحا من ذي قبل، ومن هنا جاء الاهتمام بالثقافة الشعبية باعتبارها رافد أساسي من ثقافة الشعوب، يوازي الاهتمام بها الثقافة المكتوبة أو المدونة، بعد أن كانت تقتصر على مجموعة من الممارسات التي تمارس من قبل فئات معينة من المجتمع، وهذا التحول الذي طرأ على المنظومة الفكرية في المجتمعات التي تمتلك زخما حضاريا واسعا جاء في خضم البحث عن الهوية التي بدا للنخب الثقافية، أنها تكاد تتحلل في اطار منظومات العولمة الثقافية وسيادة الثقافة الاقوى اقتصاديا وعسكريا.

ويمكن القول: أن الشعر والحكايات الشعبية العربية تعتبر مصدرا ثقافيا واجتماعيا مهما للقواعد الأخلاقية والقيم والمثل العليا، ويصدق هذا الحال على المجتمعات الحضرية في بلاد ما بين النهرين ومصر واليمن، كما يصدق على المجتمعات البدوية التي تقطن الجزيرة العربية والصحراء الكبرى ابتدأ من ليبيا وصولا الى موريتانيا.

وقد جاء الاهتمام بالموروث الثقافي الشعبي في العراق في هذا الإطار، ذلك أن التأثيرات الخارجية الطارئة على المجتمع العراقي والتي جاءت في صدد الغزو

الثقافي للعولمة القت بظلالها على البنية الاجتماعية في هذا البلد، فكانت العودة إلى الجذور المؤسسة للوعي بالأنا وبمدى وحدود التفاعل مع الآخر الثقافي حاضرة في صلب تلك العودة، إضافة إلى أنها تمثل حاجة المجتمع العراقي لتجديد منظومته المعرفية التراثية في ظل ارهاصات فقدان الهوية.

6 . التمظهرات الوجدانية لمنظومات القيم في فن الحكاية الشعبية العراقية:

تعد الحكاية الشعبية، من أجمل مكونات التراث الشعبي ومن أبلغها في التعبير عن روح الشعب والإفصاح عن همومه وآلامه وأحلامه وآماله. وتعرف هذه الحكاية في العامية العراقية باسم (السالفة) أو (السالوفة) وجمعها (سُوالف) وهي حكايات تروى شفاهاً وتنتقل شفاهاً من بيئة إلى أخرى ومن جيل إلى جيل، وقد تميزت الحكايات الشعبية العراقية بوفرة عددها وتنوع بيئاتها وتعدد روافدها، فكانت مصدراً من مصادر غنى التراث الشعبي العراقي وخصبه وجماله، وقد عنى بتدوين الحكايات الشعبية العراقية بعض دارسي التراث العراقي من المستشرقين بالإضافة إلى عدد كبير من المهتمين بالتراث الشعبي العراقي من الأكاديميين والباحثين. وتعد محاولة المستشرقة البريطانية (ي. س. ستيفنز) أبكر المحاولات التي عنيت بجمع الحكايات الشعبية العراقية وتدوينها .

والحكاية الشعبية العراقية لها بنية ثقافية وأصول تؤسس لثقافة معينة فهي نتاج فكري، أنتجه شعب بلاد الرافدين عبر تاريخه الطويل، وأودع بها أروع قصصه، وجل ما مرّ به من أحداث وحكايات، فجاءت لتعكس خلاصة تجاربه، وتعطي صورة نابضة حية عن واقع الأمة العراقية عبر مراحل تاريخها الطويل(الطالب, ع , 1981, 48)، وتعطي وصفاً لبعض الجوانب من الحياة الإنسانية، والأحداث التاريخية والاجتماعية المختلفة، وإظهار النواحي الفكرية والعقلية التي شهدتها البلاد في فترة من الفترات(سعد الدين , ك , 2008 , 95)، ولو لم تكن الحكايات تحتوي

على مقومات البقاء لما استطاعت الصمود أمام تحديات العصور، ووقفت بكل شموخ لتؤدي دورها الاجتماعي والفكري الذي من أجلة أنشئت، ومن هنا يمكن أن تعد الحكاية الشعبية العراقية بهذه المميزات من أعرق الحكايات في العالم، ولعلها هي المنبع الأول لأغلب الحكايات، ويصعب على الباحث أن يبت برأي قاطع إنْ كان كثير من الحكايات غير متأثر بتراث بلاد الرافدين(سعد الدين, ك , 2008 , 74).

تمثل (واقعة الطف) التي حدثت في مدينة نينوى أو كربلاء في وسط العراق، والاهوال التي جرت فيها مأساة تاريخية قل نظيرها في التاريخ العربي فضلا عن الإسلامي، فقد أوغل اعداء بطل الطف الحسين بن علي ببهيمية غير معهودة عبر تاريخ الإنسانية، حتى جاوزوا حيوانية شر وحوش الأرض، في ذات الوقت الذي تسامى بطل الطف إلى ذرى المثل الانسانية العليا ضاربا أروع نماذج الفداء للحقيقية فضلا عن التزام صارم بمبادئ واسس قيمية اتفق على الاخذ بها مختلف أجناس النوع الإنساني، هذه التراجيديا السوداء التي حدثت في منطقة تدعى نينوى (كربلاء) اسهمت في صياغة نوع خاص من التراث الشفهي الشعبي في بلاد ما بين النهرين لازال يتداول بقوة الى اليوم، في مختلف ضروب الأدب والفن العراقي، فضلا عن اثرها في وجود سلوكيات وممارسات اجتماعية . يعتبرها بعض العراقيين من شعائر الدين الإسلامي. ومن الممكن ملاحظة ذلك بيسر وسهولة بالغين، في أنواع الادب كالقصة والحكاية والشعر الشعبي، أو في الغناء والموسيقى.

في مجال الحكاية الشعبية تتصدر (بطولة الحسين بن علي) باعتباره الممثل لطموحات الأمة في إيجاد العدل والمساواة وباقي القيم الاسلامية العليا، وكذلك (نوعية العلاقة بين البطل وابرز إخوته العباس وزينب ابنا علي بن ابي طالب) . وهما ممن شهد الواقعة بجزئياتها المؤلمة، وعاشا تفاصيلها حتى النهاية . هاتان

المفردتان (البطولة والعلاقة النوعية) تصدرت الحكايات الشعبية المتعلقة بمعاني البطولة والاخوة والايثار والوفاء والفداء والتضحية والتي تتوارثها المجتمعات الريفية والحضرية في بلاد ما بين النهرين، والدالة على ضرورة التكاتف والتآزر والتلاحم الوجداني بين الاخوة والتي تتداول بشكل أمثلة تتوفر على جانب القداسة والانتماء إلى منظومة المثل الاجتماعية الحاكمة، هذه الحكايات وإن كانت لها ما يماثلها في التراث العربي، إلا أن حوادث الواقعة بجسامتها وبمركزية اشخاصها في المنظومة العقائدية للمجتمع العربي والعراقي بصورة خاصة، جعلت من تفاصيلها تطغى على ما في الموروث العربي من مثيلاتها.

ليس هناك شك في أن لواقعة الطف تأثير كبير في الوجدان العراقي، وهذا نابع من تأثير الإرث الطقوسي والبكائي لحضارة وادي الرافدين القديمة(حسين, و , 1988 , 62)، ونظرا لان حضارة وادي الرافدين لم تخرج من الوجدان الشعبي بعد، ومازال لبعض عناصرها هيمنة كبيرة على العقل العراقي، ولا أقل من الاشارة الى الكيفية التي تصنع بها البيوت في منطقة الأهوار اليوم، تلك الكيفية التي تشابه إلى حد كبير طريقة صنع البيوت قبل 4000 عام مضت، أو حتى نوع القوارب المستعمل في تلك المناطق والمسماة بـ (المشحوف) والذي يشابه ما تم العثور عليه من رقم طينية رسم عليها شكل المشحوف قبل 4000 سنة مضت أيضا(ديورانت , و , 2000 , 1 : 9 . 10).

وبهذا المعنى حصل تماهي بين مجموعة من العادات والتقاليد وطريقة المجاملات والحكايات والقصص وغيرها المتبعة في صيغ الحياة في وادي الرافدين مع مجموعة الأحداث التي حصلت في واقعة الطف وبعض عناصر ذلك الموروث، لأن الواقعة قد أيقظت بمأساويتها إرث الفجيعة القديم وغدت الممثل الحي له، ولذلك لا غرابة أن نجد تشابها كبيرا بين أحداث النسخة الشعبية

من واقعة الطف وبعض عناصر الموروث السومري القديم، كما هو الحال في التشابه الكبير في الاشارات الدالة على البطولة بين الحسين وكلكامش، فطريقة السرد الحكائي مزجت البطولة بالحزن العميق حتى على الأعداء، في الوقت الذي تشير معاني البطولة الى الزهو والفرح في حكايات الحضارات الأخرى، إلا أنها في الحكاية الشعبية العراقية قد اتخذت من الحزن طابعا عاما لها بفعل الإرث السومري.

وقد انسحب هذا الشي حتى على المدد الزمنية المتبعة في احياء الذكرى السنوية للواقعة او الفجيعة كما في التقليد المتبع في احياء ذكرى الطف الذي يجعل أمد الواقعة عشرة أيام (1 . 10) محرم من كل سنة هجرية، وهذا الامر الذي يشبه احتفال العراقيين القدماء بعيد الاكيتو، الذي يبدأ مع بداية السنة ويستمر ما بين عشرة إلى احد عشر يوما، مع الاخذ بنظر الاعتبار أن واقعة الطف استمرت زهاء (6) ساعات تقريبا من نهار يوم العاشر من محرم، ولكن الموروث الحكائي العراقي افرد لكل بطل من أبطال الواقعة يوما خاصا به، وهو يذكرنا بالإرث السومري الذي يحتفي بأبطاله والهته في أيام معلومة(كريمر, ص , 261 ,2012)، كما وجعل مؤلف الحكايات الشعبي العراقي أحد هذه الأيام عرسا وفرحا، عقد فيه قران ابن أخ البطل، حيث كان مرافقا لعمه في سفره إلى العراق، مما يؤكد تأثرا الحكائي الشعبي بالإرث السومري من خلال الاحتفال بعرس القاسم الذي يبدو تاريخيا غير ثابت إطلاقا اضافة الى عدم انسجام حدث مثل الزواج مع وقائع تراجيدية عظيمة رافقت قافلة البطل في سفرها إلى بلاد ما بين النهرين، ولكن الحكائي الشعبي لم يتمكن من عدم مجاراة الإرث الحضاري الضخم للحضارات العراقية السابقة، حيث الاحتفال بطقس الزواج المقدس لدى العراقيين

القدماء، والذي كان يتم عقده حتى في أشد ساعات العسرة كالحرب والفيضان والمجاعة.

ثم موقف كل من انكيدو والعباس بن علي اللذان اظهرا ولاء شديدا واحتراما كبيرا لرابطة الأخوة، العباس عندما رفض أمان العدو له، ورفض التخلي عن أخيه وقت الشدة، بل وافتداه بنفسه بعد أن تقدم أمامه إلى المعركة، وهو شبيه بما فعله انكيدو، الذي أشارت الملحمة إلى أنه كان يتقدم جلجامش ويدرا عنه المخاطر أثناء سفرهما إلى غابة الأرز الخطرة. وأخيرا حالة الحزن التي أراد الراوي الشعبي أن ينطلق بها إلى تلك الواقعة القديمة، فيجعل منهما نسقا واحدا، فجلجامش كان يبكي انكيدو بحرقة "من اجل انكيدو خلي وصاحبي أنوح نواح الثكلى أنه الفأس الذي في جنبي وقوة ساعدي والخنجر الذي في حزامي والمجن الذي يدرا عني وفرحتي وبهجتي وكسوة عيدي " (باقر , ط , 2017 , 126) وكذا فعل بطل كربلاء عندما بكى أخيه العباس حسب الرواية المتداولة، حيث كان يردد " الآن انكسر ظهري وقلت حيلتي وشمت بي عدوي... الخ." بكاء البطل الشديد على أخيه، هو استعادة لذاكرة البكاء، بكاء جلجامش على أخيه بالتبني انكيدو، إذ نلاحظ اهتماما خاصا بموضوع حزن بطل الطف على أخيه العباس، مع أنه كان مشرفا على اللحاق به، فهذا الحزن هو قرين لألم الفقد الذي تمثله الصورة الرافدينية التي يمثلها حزن جلجامش.. هذا الحزن الذي كان مغروسا في الوجدان الشعبي لسكان بلاد الرافدين، وكانت نسخته الرافدينية ماثلة آنذاك، إلى أنها طمست بعد أن تقمصتها الملحمة الجديدة ونزعت منها ردائها القديم.

وفيما يتعلق بمسالة فداء الاخ لأخيه واستماتته في الدفاع عنه وفداءه إياه بنفسه، فقد صيغت شعبيا بما يتماهى مع المورث الحكاياتي لشعب وادي الرافدين في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام، أي التراث السومري والبابلي، فإلى حد ما

ربط العقل الشعبي بين فداء انكيدو لجلجامش وفداء العباس لأخيه الحسين، فهناك أكثر من سبب لهذا الربط، أولا رباط الأخوة، لأن أنكيدو قد غدى أخا لجلجامش بالتبني بعد إعلان ننسون أم جلجامش أمومتها له " يا انكيدو القوي الذي ليس من رحمي: قد اتخذتك منذ الآن ولدا، ثم قلدت عنقه بقلادة من الجواهر لتكون موثقا منه وقالت له: ها أنا أتمنك على ولدي فأرجعه إلي سالما"(باقر , ط , 2017 , 104)، هذا الحدث وهذه العاطفة نسخت تماما في الحكاية الشعبية العراقية، التي تظهر في الزهراء بنت النبي محمد وهي تطالب الله تعالى في يوم القيامة بالاقتصاص من قاتلي العباس بن علي بن ابي طالب، ولم تطلب الاقتصاص اولا من قتلة ولدها، في بيان مثالي لمعنى الوفاء، وفاء فاطمة الزهراء للعباس لفدائه ولدها، والعباس بن علي من زوجته فاطمة بنت هزام الكلابية.

وبالتالي قد لا نغالي إذا قلنا: أن هناك تشابها كبيرا بين الصورتين، ولعل الراوي الشعبي قد ربط بينهما بعد أن لمس هذا التشابه، وأدرك قيمته بالنسبة لموضوع روايته، فواقعة الطف ليست محض حادثة تاريخية، وليست مرتبطة بأحداث تلك الواقعة المأساوية فقط، بل هي استحضار لإرث قديم كان لابد أن يعبر عن نفسه من خلال موضوع ما، الأمر الذي أنتج هذا التخليد الذي امتازت به الواقعة، والذي نبع كما قلنا من ذلك العمق الوجداني القديم وليس من مجرد التعاطف مع الواقعة، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن هذه الواقعة ما كان لها أن تبرز بهذا الشكل وتتخلد على هذا النحو، لولا وقوعها في هذه الأرض القديمة وتناغمها مع ذلك الموروث الموغل في القدم، وإلا فان فواجع كثيرة حصلت لم تحض بما حضت به واقعة الطف من تخليد، كما هو الحال في واقعة فخ وواقعة الكناسة ووقائع أخرى وهذه الحكايات كما في معظم الأدب الشعبي القصصي، لا يمكن أن نجد لها اصلاً محدداً أو مؤلفاً معيناً ومعروفاً او حتى تاريخ تأليفها (السامرائي ,

ع , 1970 , 11)، وهي مع ذلك تلتقي مع بعضها في سمات الأدب الشعبي، الحكائي(يقطين , س , 1994 , 52)، وهي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن راوية اخر ولكنه يؤديها بألفاظ الحكاية وإن كان يتقيد بشخصيتها وحوادثها ومجمل بنائها العام، وبعد هذا فان الحكاية الشعبية تحمل في طياتها مفاهيم ثقافية محددة تحاول ترسيخها في ذهن المتلقي خاصه وأن هذه الحكاية قابلة للتأويل في معظمها. إن التأويل النقدي للحكاية يمنحنا الاحساس بإعادة انتاج المعنى الذي لا يفترض خلوه من اصالته في الحاضر. إن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلا ميتا بل هي تحويل ابداعي للمعنى، ولذا تثار الأسئلة لمحاولة التعرف على المعنى، حيث تحمل الحكاية الشعبية من الرموز الاشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع، أو لنقل حركة الفرد في إطار الحركة الدينامكية للمجتمع (البطاط, ي , 2010 , 78).

7. تمثلات فينومينولوجية لمسرح الشارع العراقي (التشابيه والدايرة):

تمثل طقوس التعزية والبكاء جزءا أصيلا من ذلك الإرث المفجوع بتفاهة الحياة، والتي تتماشى مع النظرة الرافدينية المتشائمة والتي لا تؤمن بمبدأ البقاء بل الزوال، الأمر الذي لمسناها في الكثير من الملاحم الأسطورية في بلاد ما بين النهرين، التي مثلت التخريج الفكري الأسطوري لتلك النظرة التشائمية، كموت تموز وملحمة جلجامش وغيرها.

لابد أن نشير إلى أن نمط الحزن المرافق لواقعة الطف، هو النمط الرافديني المتشائم من الحياة والمؤمن، إلا أن مائز فكرة الموت في الفكر الاسلامي كانت متناقضة مع فكرة عدمية الموت السومرية، فالفكر الاسلامي يرى في الشهادة تخليدا جسديا وحياة أخرى، وهذا الأخير ليس مختفيا بالتأكيد عند استذكار هذه

الحادثة، بل هو المعبر عن قالبها الإسلامي، إلا انه ليس غالبا كما في ذلك النمط المترسب في أعماق الوجدان للشخصية العراقية.

وبهذا المعنى ينظر أبناء وادي الرافدين لفداء بطل الطف نفسه، في سبيل نجاة الأمة، الحياة الاخرى الاكثر راحة والأقل نصبا كانت محور تمثلات المظهر العام لخاتمة المعاناة في هذه الدنيا، فاكتسبت اللحظات الاخيرة من حياته اهميتها بهذا المعنى، وازدادت وتيرة الاهتمام بها على المستوى الشعبي باعتبارها خلاصا من سجن تموز في العالم السفلي وظهورها الى العالم الأعلى، ومن هنا نجد الاحتفال كبيرا بتلك اللحظات، سيما وانها هيمنت على مجمل الصورة النمطية لتمثيل الواقعة عبر التاريخ، لحظات قتل بطل كربلاء واحتضاره وعروج روحه الى الملا الأعلى، كانت موضوعا لما عرف في العراق ومنذ أمد ليس بالقريب بـ (التشابيه) أو (الدايرة) حيث يشارك الملايين من الناس في المسيرات والمواكب الراجلة، وترافق هذه المسيرات والمواكب الرايات التي تتعدد ألوانها، ولهذه الرايات جذور موغلة في القدم حيث كانت الجيوش السومرية تحملها أثناء القتال، وفي هذا العصر لكل عشيرة راية خاصة بها تحملها او تثبتها عندما يحصل لها مأتم، ويسمى في اللهجة الدارجة (فاتحة) وكذلك عندما تشارك احدى العشائر في مآتمها، كذلك، فإن عزف الايقاعات من قرع الطبول والدفوف والصنج ونفخ البوق التي ترافق المسيرات الراجلة والمواكب الراجلة، هي الأخرى كانت موجودة لدى الجيوش السومرية القديمة للحث على القتال والاستمرار فيه، فهذه الطقوس لها جذورها التاريخية، إن الممارسات والطقوس ومنها، المواكب ورفع الرايات والمسيرات الراجلة وقرع الطبول والدفوف واطلاق اصوات الأبواق، وغير ذلك من الطقوس الأخرى، تكشف في بعض معطياتها الجوانب السيكولوجية والسوسيولوجية للشخصية العراقية. وهي تعبير عن مراحل تاريخية مهمة في

تاريخ الاسلام وتاريخ المجتمع العربي، تنبعث من اللاشعور الجمعي، حيث يرتبط المعرفي بالموروث الشعبي.

أثرى مسرح التشابيه مستوى الواقعية في المسرح العراقي بشكل ملحوظ، واسهم الى حد ما في رفد المسرح العراقي بالكثير من الأفكار والتقنيات والملامح، ويقترب التشابيه أو الدايرة من مسرح الشارع، بل هو في حقيقته مسرحا واقعيا ينقل لحظات احتضار الروح المثلى بكل الألم الذي يسببه الظلم والانحراف للنفس الإنسانية، أن الأدبيات والمرجعيات المسرحية تلعب دورا كبيرا في تأسيس منظومة مرجعيات رؤيويه إذا جاز التعبير بتقديم عروض مسرحية متطورة باتجاه تاريخ الشعوب ومرجعياتها الأدبية والتاريخية والفنية، فواقعة الطف تلك المرجعية العظيمة عملت واشتغل عليها في معظم مسارح البلدان المجاورة للعراق ولكن علينا أن ننتبه في هذا الوقت تحديدا إلى كيفية الإفادة من هذه التجربة والمرجعية الكبيرة في تقديمها عن طريق المسرح الشعبي، وخصوصا أن هذه الواقعة قدمت شعبيا ما يسمى بـ(التشابيه) التي هي شكل من اشكال العرض المسرحي والتي تعتمد فقط على الهواة وتقديم الملحمة بشكل فوتوغرافي، استخرج من الواقعة ما يمكن أن يؤسس لمنظومة عرض مسرحي جمالي متطور وبهذا المعنى على المسرح العراقي، أن لا يأخذ من الواقعة شكلها والمتن الحكائي السردي المتعارف عليه الذي اصبح معروفا حتى لدى الاطفال والجانب الوجداني العاطفي هو الوحيد المتمسك بمثل هذه العروض، ويمتلك العاملون في مثل هذه العروض قوة التأثير في الناس وهو معيار نجاحهم.

تعتبر التشابيه ظاهرة ممسرحة لطقس ديني وهي جزء من الموروث الشعبي العراقي، وهو ممتد في الذاكرة الجمعية أما كيفية استلهامه فهذه تتبع طبيعة العروض المسرحية، وهناك مسرحيات عديدة استخدمت توظيفات من داخل متن

العرض مستوحاة من (التشابيه) وهناك بعض المخرجين من اشتغل على طقوس حسينية مثل المخرج الراحل د. عوني كرومي وهو الرجل المسيحي .

صحيح أن التشابيه تقدم بشكل بدائي بسيط لكنها تحكي قضية كبيرة ومؤثرة وهي استشهاد سبط نبي الاسلام (صلى الله عليه وسلم)، لكننا نقول أنها مازالت مظاهر لم تأخذ شكلها المسرحي الحقيقي حتى تقدم كعمل مسرحي كبير تدخل فيه السينوغرافيا والاضاءة، وعملية تحريك وتوجيه الممثل الى آلية الاشتغال على خشبة المسرح، فلا زالت التشابيه تعبيرات شعبية مستوحاة من الحكايات والروايات المنقولة عن الواقعة، تظهر شدة العلقة الوجدانية مع ال بيت النبي محمد (ص)، اظهرها الشعور العامي بضرورة إحياء الأيقونات الكبرى في الصراع بين الشر والخير، وهذا يذكرنا بأبجدية الصراع بينهما في قضية أصل الخليقة السومرية، وهنا أيضا لم يتمكن العقل الشعبي من مفارقة الإرث السومري في مسرح التشابيه أيضا، والتشابيه بعد ذلك عمل تطوعي ومساهمة دينية محببة عند العراقيين على مختلف ديانتهم حتى غير الاسلامية منها .

ثمة تراجيديا شعبية أخرى تمارس في العراق في شهر محرم وخصوصا خلال العشرة الأولى منه وهي إمرأة ترثي الحسين بن علي في البيوت وتنتقل من بيت إلى آخر، تعرف بالملاية (النائحة) وتشير المصادر التاريخية أن هذه الوظيفة التي تقترب كثيرا من وظيفة الحكواتي وجدت قبل الأف السنين وكانت مهنتها متخصصة بالبكاء على إله الاخصاب والذكورة "تموز" في ذكرى وفاته كل عام. يحدث ذلك في الايام العشرة الاولى من تموز، حيث ينتقل نحو العالم السفلي ويعود في أوائل الربيع، كما تقول الأساطير المتوارثة.

وورثت المراءة العراقية مهنة الملاية بمرور الزمن. الميزة الرئيسية والمهمة لوظيفتها: البكاء والرثاء على بطل الطف وباقي شخصيات واقعة كربلاء، فهي ستقرأ "قصة المقتل" وما يتعلق بها من تراكمات توارثتها الألسن حول واقعة

الطف، ويجب على الملاية أن تعيش قصة الحزن تماما وتكون مدركة له، حتى تخرج مشاعرها من خلال صوتها لتشعر به النسوة بصورة صحيحة وحقيقية، وليس مجرد اداء تتقاضى الاجر عليه.

وفيما تسير الملاية بعباءتها وحقيبتها السوداء حيث تحتفظ بدفتر الاشعار الذي عادة ما يكون قديما جدا لكثرة الاستخدام، تدخل لتلاقي النسوة المهيئات للحزن ومعها "رأس مشد" وهو مستهل لهوسة معينة كانت قد حضرته، فالملاية موروث شعبي مرتبط بأواصر المجتمع العراقي ومتداخله به ولا يستطيع أحد الاستغناء عنه في المصائب أو حتى مناسبات الفرح، وتعتمد الملاية في ادائها على الشعر الحزين باللغة الدارجة، ما أدى إلى استمرار تدفق النساء على مجلسها، ويمنع دخول الذكور في هذه المجالس، ذلك أن النسوة يخلعن الحجاب.

ومع تجوال الملاية بين الازقة يتنقل معها أغلب نساء "الحي"، تبع قارئة التعازي "الملاية" التي تستهل بصوت أسيان: "وي يحسين" لتنسكب العبرات الحارة، وتعتمد الملاية في ادائها على الشعر الحزين باللغة الدارجة، وقد تشارك في العزاء نساء باقي الديانات كما في الصابئيات في الجنوب، يشاركن المسلمات طيلة عشرة عاشوراء بارتداء الثياب السود، والدأب على حضور مجلس العزاء النسائي، بمواظبة مستمرة، قد تصل الى اربعينية استشهاد بطل كربلاء.. اي الـ 20 من صفر" والحال ذاتها تصدق على المسيحيات في مناطق العراق كافة. ثمة طوائف غير اسلامية، تعيش في العراق، تشكل امتدادا متصلا مع تقليد مجلس العزاء نسائيا، كما لو كن من مجتمع اسلامي صرف، لأن التعازي النسائية بكاء فهو يشكل جزء من منظومة اجتماعية، تستجيب للبعد الايماني في البكاء من جهة، ومن جهة اخرى تفرغ الانفعالات الحزينة وتبدد الكآبة المتراكمة في ذواتنا العراقية المترعة بالضيم.

8 . مثاقفات أنثربولوجية في الشعر الشعبي العراقي:

يمتاز نظم الشعر بجانبيه القريض والشعبي بخواص عدة، قد تختلف في نواح وتلتقي في أخرى، ولكل منهما معالمه، لكن الشعر الدارج (الشعبي أو المحلي) له حاسة تذوق ينفرد بها، وتختلف كليا عن تذوق الشعر القريض، حتى استقل بذلك عن الشعر القريض وصار قرينا له، على أن الشعر الشعبي قديم في الأدب العربي قدم العامية، وغالبا ما يتم استعمال الشعر الشعبي في ألوان الغناء المعروفة في العراق على اعتبار قرب هذا اللون الشعري من الذائقة العامة , ولم تستثنى في ذلك النعي الذي يقرأ بالطور الملائي (نسبة الى المله : القارئ او الراوي لفاجعة الطف) وهو من أشهر الأطوار، ويعتبر الأساس لكلّ الأطوار ويقرا بثلاث كيفيات.حيث يتم الانشاد بإحدى الأطوار الشجية المتفرعة من الطور المذكور، ولعل جذور ذلك العرف يعود الى فترة متقدمة من تاريخ العراق في الفترة الإسلامية، فعندما نقرا لقاء الابن الثالث لبطل الطف: جعفر بن محمد الصادق صاحب المذهب المعروف مع أحد العراقيين ممن وفد الى المدينة في موسم الحج نراه يطلب من العراقي أن ينشد الشعر بالطريقة التي يستخدمها العراقيون، تقول الرواية :عن أبي هارون المكفوف قال: دخلت على أبي عبدالله (الصادق) فقال لي : أنشدني ، فأنشدته فقال : لا، كما تنشدون وكما ترثيه عند قبره (أي بترنُّمٍ حزين ولحنٍ شجيّ)، فأنشدته :

أُمْرُرْ عَلَىْ جَدَثِ الحُسَيْنِ وُقُلْ لِأَعْظُمِهِ الزَّكِيَّةْ يَا أَعْظُمَاً لَا زِلْتِ مِنْ وَطْفَاءَ سَاكِبَةً رَوِيَّةْ

قال: فبكى وتهايج النساء(القمي , ق , 2010 , 106).

وبهذا المعنى فان التأسيس للنعي ربما سبق الشعر العامي أو على الأقل الاهتمام به بصفته لونا أدبيا، فنحن نتحدث وفقا لهذه الرواية في النصف الاول

من القرن الثاني الهجري، والظاهر ان ممارسة أداء النعي كانت مشهورة في العراق في ذلك الوقت والتي لازالت متداولة الى اليوم، على أن لكل لون شعري وزنه وقياسه وصفاته، وبالإمكان تشخيص شعر الأبوذية كواحدة من ألوان الطيف الدارج التي ارتفعت في سماء وسط وجنوب العراق نزولا الى مقاطعة خوزستان في إيران، وفي البحرين. وهذا اللون من الشعر القائم على أربعة أشطر ثلاثة من جناس واحد متحد الرسم متعدد المعنى والرابعة تنتهي بالياء المشددة والهاء، إنما تمثل أضلاع مربع ينسج الشاعر من قماشتها قصة قصيرة محبوكة الدراما تحكي في معظمها الآهات وزفرات الأضلاع ووجع الفؤاد. وهذا النوع من الشعر الدارج (الكرباسي, م , 2006, 38).

وقد اشتهر بين الشعراء مفهوم "المباراة الشعرية"، حيث يقوم الشاعر بالنظم مباريا لبيت شاعر آخر، فيأتي النظم الجديد يحمل معنى البيت الأصل، وقد يأتي بالمعنى والقافية، وقد تكون المباراة في أكثر من بيت، وفي الشعر الشعبي تكثر المباراة على بيت من الشعر العربي القريض. وفي بعض الأحيان يباري الشاعر مثلا أو حكمة أو حديثا نبويا أو نصا تاريخيا، أي أن المباراة لا تقتصر في طرفيها على الشعر. ومن المهارات الأدبية في مجال المباراة الشعرية أن ينسج الشاعر أبوذيته على منوال مثل أو حكمة.

ومن المباراة الشعرية "المعارضة الشعرية" حيث يقوم الشاعر في مباراة بيت أو قصيدة لشاعر آخر فينظم على الوزن والقافية نفسها وبقدر عدد التفعيلات، وفي معظم الأحيان يحاول الشاعر إبراز مقدرته الشعرية والأدبية، إما في إثبات ما أورده الشاعر الأول أو نقضه ونفيه، وقد يكون الشاعران متقابلان في المكان والزمان، أو متباعدان زمانا أو مكانا أو بالأثنين. ومن المباراة الشعرية "المطاردة الشعرية"، بأن يأتي الشاعر أو غيره ببيت شعر مبتدئا بما انتهى به بيت الأول

شاعرا أو غير شاعر. ومن المباراة الشعرية "التقفية الشعرية" وهي أن يقرأ الشخص قصيدة لشاعر مشهور فيذكر البيت الأول وزنا وقافية، ويحجم عن البقية، ثم يطلب من المتسابق أو المتسابقين معرفة قافية كل بيت بعد قراءة القصيدة دون ذكر الكلمة الأخيرة.

لقد ساهم الشعر الشعبي العراقي في احياء ذكرى واقعة آليمة حدثت في التاريخ الاسلامي، ولم تزل قرائح الشعراء تعبر عن عمق المأساة التي أدمت الضمير الانساني في واقعة الطف، وبلغ في ذلك الشعراء الشعبيون مديات واسعة في هذا المضمار حتى تمايز في الشعر الشعبي العراقي نوع جديد عرف بالشعر الحسيني.

خاتمة:

لا يوجد مجتمع من المجتمعات الإنسانية على وجه الارض إلا وله تراثه الأدبي من الحكاية والشعر الشعبي في أشكاله المختلفة، فقد عرفت المجتمعات الإنسانية كلها " السرد القصصي" منذ فجر التاريخ وظل هذا الشكل من أشكال التعبير ملازما لتطور هذه المجتمعات بلا توقف أو فتور، يتطور بتطورها ليلائم احتياجاتها المعرفية – لمعرفة ما يدور حولها وتحاول ان تفسره من خلال مخيلتها وفكرها البدائيين، أو التعليمية بما تلقنه لأجيال متعاقبة من تقاليد، وحكم من خلال معايشتها للحياة على مر العصور، ومن هنا كان التنوع والثراء في اشكال الحكاية والشعر الشعبي.

التراث الشعبي العربي والعراقي منه خصوصا، يتمتع بالأصالة بشكله ومضمونه، وأنه أقرب الاشياء إلى نفس الانسان، كما أنه تراث لكثير من الأحداث والحركات والانفعالات فضلاً عن امتلاكه خطا دراميا لا مثيل له، خطا ساير القلوب ويشد الانفس ويواصل الانجذاب. ولذا فقد شهدت الساحة الثقافية في

العراق في أواخر القرن الماضي محاولات كثيرة وجادة لجمع التراث الشعبي العراقي وتدوينه وربما لا عادة صياغته وتقديمه بشكل اكثر عقلانية وتوافقا مع منظومات المجتمع العراقي المركزية، ولاسيما أن بعض هذه الحكايات الشعبية تعد فيما إذا شذبت وهذبت دروسا تربوية ذات مدلول ومغزى يتوافقان كليا مع متطلبات العصر الذي نعيش فيه، وأن أي عمل من هذه الاعمال يحتاج الى كثير من الجهد والاهتمام والحذر، فان الحكاية الشعبية والشعر الشعبي المتعلق بالأحداث التاريخية المهمة في نصها الأصلي ربما، تحتوي على عناصر سيئة وهذه إذا تركت من غير اصلاح او تهذيب واشراف عليها فربما كانت عاملا سيئا في تربية الطفل، لأن المعلومات والحوادث التي تتضمنها هذه القصص تؤثر في تكوين العقل والذوق الجمعي.

هنا تكمن أهمية النقد الأدبي للموروث الروائي والقصصي المتعلق بالواقعة ذاتها من خلال تهذيب الحكايات والقصص التاريخية، لأن في ذلك اضرارا كبيرة وخطورة توثر بشكل وبآخر في تكوين ليس العقائد الشعبية بل، مجمل المنظومات الاجتماعية الاخرى، ولذا يرى بعض الباحثين بأن الثقافة التي يعرضها الادب الشعبي على المجتمع يأخذها الناس على علاتها لهذا تكون مهمة العطاء حرجة وخطرة في الوقت نفسه. فقد تتدخل احداث الحكايات التي يسوغها الخيال القصصي تدخلا سلبيا في سلوك المجتمع وتوجهه التربوي.

هذه بعض الموضوعات التي حاولت ابرازها في هذا البحث، والنسق الثقافي الذي نستخلصه من هذه الأدبيات الشعبية المتعلقة بأصل تاريخي أو جذر عقائدي وكذلك البنية الثقافية التي تتأصل بسببها، وكنت قد تناولت في المبحث الأول الخطوط العامة للحكاية والمسرح والشعر الشعبي، وفي المبحث الثاني التمثلات والنماذج والمثاقفات الشعبية العراقية التي تأصلت من تلك الخطوط العامة في الأدب الشعبي العربي، والتي تحمل مفاهيم مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابراهيم، نبيلة، (1974)، قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية، دار العودة . بيروت.
2. ابن بسام، (1978)، من الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة، مختارات من التراث العربي، اختيار وتقديم محمد رضوان الداية، (ط1)، وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق.
3. ابن خلدون، عبد الرحمن، (2004)، المقدمة، تحقيق عبد الله الدرويش، (ط1)، دار البلخي . دمشق .
4. ابن طاهر عبد الحميد بورايو، (1986)، القصص الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر.
5. إبنقولويه، ابو القاسم جعفر بن محمد (2008)، كامل الزيارات، (ط1)، دار نشر الفقاهة . قم .
6. أبو زيد، أحمد،(1978),الطريقة الأنثروبولوجية لدراسة المجتمع، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
7. ابو شوالي، ياسر , (2010) , الرياضة في السيرة الهلالية , (ط1) , الهيئة العامة لقصور الثقافة (مكتبة الدراسات الشعبية) . القاهرة .
8. باقر, طه, (2017) , ملحمة كلكامش.. اوديسة العراق الخالدة , دار يسطرون , بغداد.
9. جعفر, عبد الأمير ، (1980), الفن الغنائي في الخليج العربي، دار الجاحظ، بغداد،.
10. الجنابي, قيس كاظم ، (2006), الحكاية التراثية – تنوع الافكار ووحدة التأثير –, (ط1) , دار الشؤون الثقافية ، بغداد .
11. الحجاجي، احمد شمس الدين، (1991), مولد البطل في السيرة الشعبية , دار الهلال . القاهرة .
12. الحسن، غسان، (1988), الحكاية الخرافية , (ط1) , دار الجيل . دمشق .
13. حسين، وداد، (1988), حكايات شعبية من العراق ، (ط1) , دار الفتى العربي ، القاهرة .
14. خليل، معن، (2012), معجم علم الاجتماع المعاصر , (ط1) , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان . الاردن .

15. خواجة، احمد، (1998) , الذاكرة الجماعية من مرآة الاغنية الشعبية , آليف . منشورات البحر الابيض المتوسط كلية العلوم الانسانية والاجتماعية بتونس . تونس.
16. دير لاين، فردريش، (1973), الحكاية الخرافية , ترجمة نبيلة ابراهيم وعز الدين اسماعيل , (ط1) دار القلم . بيروت.
17. ديورانت، ول وايريل، (2000)، قصة الحضارة , ترجمة فؤاد اندراوس , (ط1) , دار نشر نوبليس . بيروت .
18. رودولف غيفليون، (1986)، البحث الإجتماعي المعاصر مناهج وتطبيقات، ترجمة علي سالم، (ط2)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق .
19. سدني , هوك, (1959) , البطل في التاريخ , ترجمة مروان الجابري مراجعة الدكتور انيس فريحة , المؤسسة الاهلية للطباعة والنشر . بيروت .
20. سرحان , نمر , (1974), الحكاية الشعبية , المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت .
21. سعد الدين , كاظم ، (2008) , معالم مضيئة من التراث الشعبي ، (ط1) , دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد .
22. شمس الدين، مجدي محمد، (2008),الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقيةوالغربية , (ط1) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
23. الشيخ، التلي بن، (1983)، دراسات في الادب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر .
24. صعب، حسن، (1961)، مقدمة لدراسة علم السياسة، (ط1)، منشورات المكتب التجاري، بيروت . لبنان .
25. ضيف، شوقي، (1998)، البطولة في الشعر العربي، (ط2)، دار المعارف . بيروت , د.ت .
26. الطالب، عمر محمد، (1981) , اثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، (ط1)، دار الجاحظ للنشر، الموسوعة الصغيرة ، بغداد .
27. عاطف، وصفي،(1964) , الأنثروبولوجيا الثقافية، دار النهضة العربية، بيروت.

28. عاطف عطيه، (2016), الثقافة الشعبية العربية , بنى السرد الحكائي في الادب الشعبي , جروس برس , طرابلس .
29. عايد، شكري محمد، (1971)، البطل في الادب والاساطير، (ط2), دار المعرفة . القاهرة .
30. عبد الهادي، فيحاء، (1997)، نماذج المراة, (ط1), الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة
31. عزيز، كارم محمد علي،(2006) , البطولة والبطل في اسفار المقرأ في العهد القديم "دراسة فولكلورية مقارنة" , (ط1) , مكتبة النافذة . مصر .
32. عزيز، كارم محمود، (2006)، البطل الشعبي, (ط1) , مكتبة النافذة . القاهرة .
33. العفيفي، محمد ابو الفتوح محمد، (2001) , البطولة بين الشعر الغنائي والسيرة الشعبية , (ط1) , اتراك للطباعة والنشر والتوزيع . مصر
34. القاسم، أفنان، (1984)، عبد المجيد الربعي والبطل السلبي، (ط1)، عالم الكتب . بيروت.
35. القيسي، نوري حمودي، (1984), الفروسية في الشعر الجاهلي , (ط 2) , عالم الكتاب , مكتبة النهضة العربية . بيروت .
36. القيسي، نوري حمودي، (1982)، البطل في التراث العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي . بغداد.
37. كراب، ألكسندر هجرتي،(1967) ,علم الفولكلور، ترجمة أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتاب، القاهرة .
38. الكرباسي، محمد صادق، (2006), ديوان الابوذية , (ط1), المركز الحسيني للدراسات . لندن .
39. كريمر، صموئيل نوح، (2012) , السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم , ترجمة وتحقيق فيصل الوائلي، (ط1) , مكتبة الحضارات , بيروت .
40. كساب، جودة، (2002)، الخطاب الشعري العربي الحديث، المصادر والاليات،(ط1) , مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، القاهرة .

41.مرتاض، عبد المالك، (1999)، الميتولوجيا عند العرب , دراسة مجموعة من الاساطير والمعتقدات العربية القديمة , (ط1) , المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر.
42.نخلة، رشيد، (2014) المعنى، مقدمة امين نخلة، (1) , دار صادر . بيروت
43.يقطين، سعيد، (1994)، ذخيرة العجائب العربية (سيرة سيف بن ذي يزن)، (ط1)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان .
44.يونس، عبد الحميد، (1966)، الاسس الفنية للنقد الادبي، (ط2)، دار المعرفة . القاهرة.

المقالات:

1.الزبيدي، محمد حسين، (1976)، البطل الشعبي في التاريخ , مجلة التراث الشعبي . وزارة الثقافة والاعلام العراقية، عدد تشرين أول سنة 1976, (5) صفحة قطع متوسط.
2.السامرائي، عبد الجبار محمود، (1970), كربلاء في ذاكرة ميزوتومبيا، مجلة التراث الشعبي ، وزارة الثقافة والاعلام العراقية , عدد كانون الاول سنة 1970 ، (8) صفحة قطع متوسط .

البحوث والدراسات:

1.البطاط، يحيى، (2010)، حكاية (بنت المعيدي)، ورقة عمل مقدمة الى مؤتمر التراث الثقافي العراقي بين التأصيل والنقد، مركز علي الوردي للدراسات والبحوث , 12 / 4 / 2009 , بغداد.
2.صلاح، خالص، (1958)، حول البطولة في الادب العربي بعد ظهور الاسلام، ورقة عمل مقدمة لمجلة الاداب . المؤتمر الرابع للأدباء العرب . الكويت، العدد 1 . 1958 .
3.عاطف، عطية، (2017)، القول بالعامية والشعر الشعبي، دراسة مقدمة مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر . المنامة، البحرين، العدد 36 , السنة العاشرة، شتاء 2017 م .

الاطاريح:

1.بشارات، أحلام، (2005)، البطل في الرواية الفلسطينية، رسالة الماجستير مخطوطة غير منشورة لنيل شهادة الماجستير، أدب عربي، جامعة النجاح الوطنية . نابلس، فلسطين.