المجلد: 18. العدد: 02/مارس 2023
ص: 258 - 277
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

سيميُولوجيا العلامة في المقدس الديني:
الطقس الاحتفالي للسّود الأفارقة في تونس أُنْمُوذجًا

أمين بن أحمد الزواري
المعهد العالي للموسيقى/ جامعة صفاقس/تونس
amine.zouari@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2021/10/28	تاريخ القبول:2023/01/04	تاريخ النشر:2023/03/28

ملخص:

إنّ تناولنا الاثنُوغرافي لعرض السطمبالي في تونس، بما هُو خصوصيّة ثقافيّة لجماعة "اثنيّة" استقرّت واستطاعت أنْ تتفاعل مع المحيط الثقافيّ السّائد في بُعديْه الدينيّ والدُنيويّ. كشف لنا أنّ لفنّ السطمبالي وما يقترن به من طقوس تتّصل بالسّود الأفارقة في تونس صورة نمطيّة ثابتة راسخة في المخيال الجمعيّ للتونسيّين سودًا وبيضًا.

غير أنّ الدلالات الرمزيّة للطقس فَارَقت التأويلات التقليديّة التي كانت ترى في هذا الفنّ تعبيرًا عن صُور المعاناة والقهر، اللذَيْن تعرض لهُما العبيد في تاريخ رحلتهم القسريّة، من إفريقيا جنوب الصحراء. لتنصرف إلى استثمار قواعد الدرس السيميُولوجي في محاولة لفهم ما تُومِئُ إليه الممارسة من معانٍ، وما تنطوي عليه الرموز والعلامات ضمن الطقس الاحتفالي من دلالات وأبعاد.

وقد أسفر استنطاقنا لتلك العلامات ونظامها إلى فكّ أسرار اللغة غير المنطوقة خاصّة، وما ترمز إليه من معتقدات وعلاقات وسنن اجتماعيّة وثقافيّة.. فضلا عن تداعيات مسار الحياة التاريخيّ الذي عرفه هؤلاء السّود من ترحيلهم إلى استقرارهم.

الكلمات المفتاحيّة:

السود الأفارقة - السطمبالي - مفردات الطقس الاحتفالي – الرمز في المقدس الديني –سيميولوجيا العلامة

ABSTRACT :

The Stambali Show in Tunisia is a cultural peculiarity of an “ethnic” group that has settled down and has been able to interact with the prevailing cultural environment in its religious and secular dimensions. Its ethnographic study has revealed that the Stambali art along with the rituals associated, which is closely related to African blacks in Tunisia is a fixed stereotype that is firmly rooted in the collective imagination of black and white Tunisians.

The symbolic connotations of the Stambali ritual emanate from the traditional interpretations of this art as an expression of the images of suffering and oppression undergone by slaves in the history of their forced journey from sub-Saharan Africa. Such connotations have changed to proceed to investing the rules of the semiological lesson in an attempt to understand what the practice indicates, as well as the implications and dimensions of the symbols and signs within the festive ritual.

The exploration of these signs and their system resulted in deciphering the secrets of the unspoken language, in particular, and what it symbolizes in terms of beliefs, relationships, and social and cultural norms... as well as the ramifications of the historical life path that these blacks underwent from their deportation to their settlement.

key words:

Black Africans - Sambali - Ritual Festive vocabulary - Symbol in the religious sanctuary - Semiology of the sign

1. المقدمة:

خلال العرض الاثنُوغرافيللسطمبالي، بما هو خصوصيّة ثقافيّة لجماعة "اثنيّة" استقرّت في تونس، واستطاعت أنْ تتفاعل مع المحيط الثقافيّ السّائد في بُعديْه الدينيّ والدُنيويّ،بان لنا أنّ لهذا الفنّ وما يقترن به من طقوس تتّصل بالسّود الأفارقة في تونس صورة نمطيّة ثابتة راسخة في المخيالالجمعيّ للتونسيّين سودًا وبيضًا.

غير أنّ الدلالات الرمزيّة للطقس فَارَقت التأويلات التقليديّة التي كانت ترى في هذا الفنّ تعبيرًا عن صور المعاناة والقهر، اللذَيْن تعرض لهُما العبيد في تاريخ رحلتهم القسريّة، من إفريقيا جنوب الصحراء، إلى آفاق جغرافيّة وحضاريّة أخرى، كانت البلاد التونسيّة إحداها. لتنصرف إلى استثمار قواعد الدرس السيميُولوجي في محاولة لفهم ما تُومِئُ إليه الممارسة من معانٍ.

وعملنا، في هذه المرحلة من البحث، سيتّجه إلى الاجتهاد في الوقوف على الدّلالات والأبعاد ضمن الطقس الاحتفاليّ لسطمبالي سيدي منصور بصفاقس. بغرض استجلاء الرمُوز ودلالاتها وأبعادها، واستنطاق العلامات ونظامها. إذ لا وُجود - في ما نعتقد- لمفهوم الاعتباط في تلك العلامات. وهي وإنْ بقيت ثابتة متعاودة في الزمان والمكان فلا ريب أنّها لا تتكرّر عبثًا، وإنّما هي ثريّة في مَعانيها بدليل قُدسيّة تلك الرمُوز عند أصحابها.

وفعل التقديس، مثلما يذكر الباحث أشرف منصور، هو "صانع الرمُوز"[1]. ذلك أنّ الوعيَ بأهميّة الرموز "عندما يتحوّل إلى فعل رمزيّ، يتّخذ صُوَرة الشَعَائِر.... ولا يمكن توجيه الجماهير إلاّ من خلال وعيها الجمعيّ. والرمز هو أداة هذا التوجيه الأساسيّ.. "[2].

أمّا علّة اهتمَامنا برصد الدلالات والأبعاد، التي تَنْضحُ بها الرموز في الطقس الاحتفاليّ للسطمبالي، فهي التّساؤل عن أسرار هذه اللغة. أو إنْ شئت هذه الأنماط المختلفة من رموز الاتّصال، سواء أكانت ناطقة مثل الاستنجاد والصّراخ والبكاء والإنشاد..، أو غير ناطقة من قبيل الحركة واللون واللباس والإيقاع والذبائح.... ويلي ذلك تفهُّم هذه الرمُوز "من جهة، بالرجوع إلى النواميس والتقاليد الاجتماعيّة والثقافيّة، ومن جهة أخرى بتجربة الشخص نفسه"[3].

غير أنّ الضرُورة المنهجيّة للعمل تقتضي أوّلا، الخوض في الرمز نتدبّر مفهومه ووظيفته وقيمته الجماليّة داخل أشكال التعبير. وتتطلّب ثانيا، البحث في سيمياء الجسد ورمزيّة العلامات في السطمبالي كطقس دينيّ اجتماعيّ. مثلما تستدعي تداول العلامات في ثبات حضورها من جهة، وثراء دلالاتها من جهة أخرى.

2. في الرمز والدلالة:

ما من بحث، يطمحُ إلى أنْ يكون على درجة من الدقّة العلميّة، إلاّ ويجدُ نفسه مدعُوًّا إلى استعمال مُصْطلحات تستدعيها اتّجاهات الدّراسة وأهدافها. والضرورة تقتضي في هذا المقام إجلاء الغمُوض بغرض ضبط مفهوم المصطلح ضبطًا يُذهب عنه الضبابيّة ويقيه اللَّبْس.

ولعلّ مُصطلح "الرمز" الذي فرض نفسه في بحثنا، من بين المصطلحات التي تعدّدت مفاهيمها ومعانيها، بتعدّد المجالات المعرفيّة التي تناولتهُ مثل اللّسانيات وعلم النفس وعلم الاجتماع والانتروبُولوجيا...

ويكاد يكُون الاتّفاق الحاصل بين هذه العلوم التي عالجته، أنّ لكُلّ رمز مُستويَيْن أو صُورتيْن:

- **صورة حسيّة ماديّة،** مثل النار أو الماء أو الميزان أو السفينة أو الطائرة... وهذه الصُورة هي الدّالُ.
- **صورة معنويّة مُجرّدة،**مثل الخصب والجمال والتطهّر والعدل والحريّة... ويطلق عليها المدلول أو المعنى الذي يُحيل إليه الرمز ويُعبّر عنه ضمنيّا.
والعلاقة بين الحسيّ والمعنويّ قد تتغيّر بتغيّر الثقافات واختلاف المواضعات والأذواق والقيم الجماليّة في المجتمعات والحضارات.
ففهم الإنسان لإيحاءات الرمز، يتفاوت بتفاوت الثقافة والذوق ودرجة الإحساس عُمْقا وسطحيّة، فضلا على كون عمليّة قراءة الرمز عادة ما تتأثّر بالواقع الثقافيّ والاجتماعيّ والاقتصاديّ للإنسان، إضافة إلى السّياق التاريخيّ.
لذلك، كثيرا ما يكُون فعل القراءة والتأويل مفتوحًا على احتمالاتِ تفسيرٍ عديدة، وأحيانا مُختلفة. لكنّ القدرة على القراءة، تتطلّب التسلّح بمعطيات علوم متنوّعة: مثل علم الجماليّات والفلسفة والنّفس وعلوم اللّسان وعلم الدّلالة والموسيقى وعلم التاريخ وعلم الاجتماع... إضافة إلى الدّراية بسياقات الرمز وأنواعه وحتّى اتّجاهاته ومدارسه. ذلك أنّ الرمز يختلف عن الخطاب الصريح، وإن كان يتقاطع معهُ في الوظيفة التواصليّة. إنّه خطاب تلميح يُوحي ولا يبُوح.
وعلاقة الرامز بالمرمُوز إليه ليست اعتباطيّة مثلمايؤكّد "فارديناند دي سُوسير" في قوله "الرمز ليس بفارغ...إذ هناك بعض ملامح الرابط الطبيعيّ بين الدّال والمدلول. ولا يمكن تبديل الميزان، وهو رمز العدالة، بأيّ شيء آخر كالعربة مثلا"[4].

لكن ما الحاجة إلى الرمز في الخطاب؟ وما هي دواعي الالتجاء إليه واستخدامه؟

1.2. الرمز في الخطاب:

تبدُو لغة الناس العاديّة أحيانا قاصرة عن الأداء الوفيّ والدقيق لما يُريد المخاطب إرساله. لذلك تنُوب الرمُوز والإشارات والكنايات والمجازات عن مُفردات التخاطُب المـألوفة، في إبلاغ المقصد بدقّة أكبر، وإنْ اكْتَنَفَها الغمُوض حينًا أو كانت حمّالة لأوجُه متعدّدة، حينا آخر.
وباعتبار أنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يختصّ باستعمال الرمُوز على حدّ قول "بودلير" في عبارته الشائعة: "الإنسان كائن رمزيّ حيّ يسير وسط غابة مليئة بالرموز..."[5]، فقد أَوْجَد الرَمْزَ ليكونلغة أخرى مُقَنَّعَة لكنّها أقوى دلالة. تنُوب فيها الإشارة عن الإبانة، والغمُوض عن الوضوح، والإيحاء عوضًا عن الخطاب المباشر. ولعلّ المشاهد أو المتفرّج أو السّامع يستطيبُ ذلك لما فيه من تجويد للتواصل ومن جماليّة وتفنّن في اختيار أسلوب التعبير.
لذلك، تبدُو الاستعارة والكناية والمجاز في التعبير الأدبي، أبلغَ صُورة لأنّها تُلّمحُ ولا تُصرّح. كَأنْ تُكَنّيَ عن النفط بالذهب الأسود لتدلّل على قيمة هذه الثروة، ولترمز إلى نفاسَتِها وأهمّيتها الاقتصاديّة...
وإذا كان هذا الرمز، في الأعمال الأدبيّة، عنوان بلاغة ودليل صورة بديعَة مُوحِية، فإنّه كذلك في سائر الفنُون مثل الرسم والموسيقى والرقص والنحت والمسرح.. إذ يُحيل إلى معانٍ واسعَة ويُتّخذ المعنى ممّا يدلّ عليه ويُوحي به.

وعمُومًا - وبعيدًا عن البحث في معناهُ ضمن مجال معرفيّ مُحدّد- فإنّ الرمز هو مَا اتّفقت الذائقة الجمعيّة على اعتباره مُحيلا إلى فكرة أو قيمة مُعيّنة، كأن تكون "الحمامة رمزا للسّلام، والميزان رمزا للعدالة.."[6] لكنّنا نعتقد أنّ مفاهيم الرمز قابلة للتدقيق أكثر، إذا بحثنا في تعريفاته عند القُدامى والـمُحدثين.

ففلاسفة اليونان، مثل سقراط وأفلاطون، يرونهُ وسيلة "للتعبير عن الانطباعات النفسيّة عن طريق الإلغاز والتلميح بدلا من الأسلُوب التقريريّ المباشر"[7].

أمّا عند فرويد، فهو وسيلة تفريج عن المكبُوتات القابعة في اللاّشعُور، والتي تتراكم تحت تأثير الضّغُوطات الأخلاقيّة والقيُود الاجتماعيّة التي تُمارس على الفرد...[8]. وبالتالي فإنّ "عمليّة الترميز تُتيح للمكبُوتات أنْ تتملّص من الرقابة"[9].

أمّا اللُغويّون والنقاد العرب القدامى فيميلون إلى اعتبار الرمز إشارةً وإيحاءً وعدُولاً عن الإيضاح والإظهار. و"في ما يُريد طيّهُ عن كافة الناس، والإفضاءُ به إلى بعضهم"[10].

لكن، هل تكون الرمُوز مُفردات لُغويّة أو حركات أو ألوان أو عناصر ماديّة فقط؟ ألا يُمكن أنْ تكُون شخصيّات محفُورة في الذاكرة؟

بلى، فإنّ الرمز قد يكُون في "شخصيّة مَعْلُومَة تتجلّى أحيانًا في بعض الزّعماء والشخصيّات التاريخيّة والأسطوريّة المعرُوفة كـ"جمال عبد الناصر" رمزا للقوميّة، والزعيم الزنجيّ "مارتن لوثر كنج" رمزا للثورة ضدّ العنصريّة..."[11]. مثلما هناك رمُوز مُرتبطة بديانات وطقوس قديمة وآلهة وأبطال للخوارق والأساطير كأسطورة "سِيزِيفْ" (Le Mythe de Sisyphe)وقصة "قابيل وهابيل"... أو مُرتبطة بدلالات موجُودة في الطبيعة، جعلها الرُومنطقيّون،مثلا،إشاراتٍ لما تنطوي عليه الذات من أحاسيس جيّاشة كالحبّ والطمُوح والتمرُّد والعطف والحريّة...

وصفوة القول، فإنّ الرمز، وبصرف النظر عن دلالته التي يُحيل إليها، ما هُو إلاّ عُنصر حِسيٌّ لهُ وجوده المستقل، ودلالته ترتبط بالثقافة والتاريخ والمعرفة، كما بالحالة النفسيّة التي يعيشها الإنسان. والتراث -باعتباره خزانا لما استقرّ في ذاكرة الجماعة يحرّك وجدانها كلّما استدعى الأمر ذلك- هو المصدر الذي يَسْتَمدّ منهُ المبدع رمُوزه.

وفي هذا السّياق، يجدُر أنْ نُنبّه على أنّ الرمُوز مُتعدّدة الأصناف والمستويات. غير أنّنا سنتوقّف عند مَا يتناغم مع طبيعة هذا المقال على سبيل الاختصار والإيجاز.

الرمز الأسطُوريّ:ويلجأ إليها الباحث والمبدع ليُضمّنها في أعماله، كلّما اقتضى السّياق ذلك، لأنّها تختزنُ إشارات إلى قيم أو معان خالدة[12].

الرمز الدينيّ: الصليب والنجمةوالطوفان والحلاج والمسيح.. رموز دينيّة وجد فيها الدّارسُون مَا يرمز إلى قيم ومواقف خالدة في ذاكرة الشعُوب، لذلك وظّفوها في تجاربهم الإبداعيّة مُسْتمدّين منها صُورًا فنيّة دالّة وعبرًا مفيدة[13].

الرمز الصوفيّ:يتّجه المبدعُ الذي يبحث عن فضاءات أرحب لإثراء تجربته الجماليّة إلى الرموز الصوفيّة-أحيانا- لأنّهيجد في "الوهج الصوفيّ الذي أخذ بالقلوب..."[14] مادّة يستطيع أنْ ينهل منها، مُتوسّلا بلُغة شفافة أو حركة جسديّة أو ممارسة طقسيّة[15]، تتخفّى وراءها حقيقة هذه الرمُوز.

لكن، ماهي تلك الخصائص التي تُميّز الرمز حتّى يَحضُرَ بكلّ ذلك الوَهج في كثير من الممارسات الطقوسيّة؟

ليس الرمز مُجرّد علامة أو إشارة تدلّ على معنى، وإنّما هو أسلُوب أو طريقة تُلمّح إلى المعنى دُون أن تُصرّح به. فـ"(الرمز) هو أفضل طريقة للإفْصَاح بما لا يُمكن التعبير عنه..."[16]. وله خصائص تميّزهُ أمكن استنتاجها من البحوث التي توسّعت في شرح مفاهيمه[17]، يمكن إيجازها في الآتي:

- **النزُوع إلى الغمُوض والإبهام:** يكون الأثر أمتع حينما يحتمل تأويلات، وأبلغ إذا ابتعد عن السطحيّة واللغة المباشرة. يقول ابن الأثير" أفخرُ الشعر ما غمُض فهو لا يُعطيك غرضه إلاّ بعد مُماطلة"[18]، وما يَصْدق على الشعر يَصْدق على الموسيقى وكذلك المسرح وعلى الفنُون التشكيليّة عامّة.
- **الاتّساع والإيحاء:** فالرمز لا يكون إلاّ مفتوحًا على دلالات عديدة وقابلا لقراءات مُتنوعة ممكنة، ومتى كان كثيف الإيحاء كان عنوانا للعُمق والجمال الفنيّ، "لأنّ الرمزيّة تُؤْثِرُ الاختصار في التعبير، وتعتمد اللَّمْحَ الذي يشير إلى الانفعلات دون أن تُعرّيها"[19].
- **الإيجاز:** يقول ابن سنان الخفاجيّ "والأصل في مدح الإيجاز والاختصار.. أنّ الألفاظ غير مقصودة في نفسها وإنّما المقصود هو المعاني.."[20]، لذلك كلّما كان الرمز دقيقًا مختصرا كان أبلغَ، ومتى كثر وطال خرج عن القصديّة إلى الابتذال[21].

إنّ الرمز إذن هو طريقة فنيّة لإبلاغ المعنى، تعتمد التلميح والإيحاء لا التصريح والبوح. وإذا كان الرمز -بالمنطق السيكُولوجيّ- تمثيلا لمواد مكبُوتة لا شعُوريّة في العادة، فهل يمكن أنْ نعتبر الممارسات الطقوسيّة هي إتاحة لفُرصة التعبير عن ميُول كامنة في اللاوعي الجمعيّ؟

ألا يجُوز القول، بأنّ الرقص على مُوسيقى السطمبالي والحركات والأعلام والذبائح.. مثلا وحتّى العزلة التعبديّة عند الزنوج، ما هي إلاّ رموز تُعبّر عن نزعة لم يتمّ الإفصاح عنها؟

2.2.أشكال التعبير ورمزيتهافيطقوس السطمبالي:

مهما اجتهدنا في التعامل مع الأساطير والطقوس والرمُوز بالعقل من أجل التفكير في إلغائها أو حتّى تجاوزها، فإنّ ذلك - في ما يبدُو- يظلّ بعيد المنال. فالفاعلون فيها يتعاملون إزاءها بكثير من التقديس والإجلال، لأنّ ذلك عندهُم جزءٌ من نظرتهم إلى الكون وطريقة فهمهم إيّاه. وحتّى يحافظوا على منطق التقديس فإنّهم يستبعدُون العقل الذي قد يشكّكهم في صواب ما يعتقدون، ويستحضرون -مقابل ذلك- الوجدان لأنّه يعزّز صلتهم بالطقس.أمّا من ينظر إلى هذه الثقافة من الخارج، فإنّه سريعًا ما يتجاوز نظرة الدهشة والتعجّب إلى الموقف النقديّ المتأنّي من أجل محاولة فهم ألغازها وتأويل رمُوزها وإدراك نظامها الداخلي إدراكًا معقلنًا يُمكّنه من النفاذ إلى جوهرها وتعليل كونها.

على هذا الأساس، سنعمل في هذا القسم على الوقوفعند الوصف الذي يفضيإلى محاولة فهم سيمياء الجسد الراقص وحركته، وعند رمزيّة العلامات التي تَشَكّل منها مضمُون الطقس.

1.2.2.سيمياء الجسد الراقص في عرض السطمبالي

لا تبدُو طقوس الجسد استثناءً تنفرد به جماعة السطمبالي، بل هي مألوفة وشائعة في سائر الثقافات إلى الدرجة التي جعلت علماء النفس يعدّونها لغة غنيّة قادرة على استكشاف مكنُونات النفس البشريّة و"علاج الداخل من طريق الجسد"[22]. مثلما جعلت الانتروبولوجيّين يهتمون بالجسد ولغته، حتّى أنّهم يرونه بؤرة المعنى ومصدر الاحتفاليّة في الأعمال

المسرحيّة مثلا، "لأنّه النواة التي تتمّ من خلالها استعادة...العناصر الطقسيّة...ووسيطٌ ينقل العدوى إلى المتفرّجين ويجعل من العرض...نوعا من المشاركة"[23].

ولأنّ الجسد غدَا موضوعًا ملائمًا للتحليل الانتروبولوجيّ، يستطيع أنْ يكشف عمّا هو كامنٌ في النفس، فقد اتخذته الصوفيّة عنصرًا جوهريّا يُعرّي الهويّة الفكريّة والوجدانيّة لصاحبه. فكان أن جعلت رقص الجسد طقسًا تطهيريّا يخلّص الفرد وحتى الجماعة من الإحساس بالإثم[24] أو التقصير تجاه العَلَم الذين يَدين له المريدون، وتجاه الطريقة وكذلك تجاه الله، مثلما يُحصّن النفس ضدّ الأهواء والرّغائب والشهوات الماديّة. ويُبعد عنها، في اعتقادهم، الشرور والأرواح الخبيثة.

والجسد الراقص لا يتحرّك بشكل آليّ، وإنّما يطوّع خلاله الفاعلُ الطقوسيّ الحركات لتتفاعل مع المعاني المؤكّدة لقدسيّة الممارسة الطقوسيّة وطهارة الفضاء الذي تدور فيه. ويتحوّل المتحلّقون إلى "الشّطِيحْ" حول مجموعة السطمبالي، في نوع من التوافق الذي شُرِّعَ بالتكرار والتعاود ليُصبح عبادة لا عادة، غايتها "تحقيق الانجذاب الكامل والاندماج التامّ.. إلى الحدّ الذي جعل البعض يلجأ إلى الرقص والغناء عوض الصلاة"[25]، وهدفها الأسمى تسخير حركة الجسد للعلاج أو للعبادة والطاعة. كما لو كان الشطح يفعل فعل الصلاة. فيُحقّق طمأنينة النفس، ويشعر المريد بأنّه في حماية الشيخ الولي وأنّ مرتبته تلك تزيدهُ قربا من الخالق.

وهكذا يَتجاوز الرقص الحركة العاديّة للجسد ليُصبح لغة أغنى وأعمق بحيث يمكن أنْ تُفْضِيَ إلى النّفاذ إلى داخل الإنسان لمعرفته. "فالجسد هو المرآةلشَخْص صاحبه..ووضعه يُشير إلى عالم مملوء بالمعاني والرموز والدلالات"[26].وبات الرقص من أكثر الممارسات الثقافيّة شعبيّةً. ويمكن فهم مكوّناته "بالوقوف على علاقاته ببقيّة عناصر الثقافة (التقاليد الثقافيّة والماديّة، الأعراف، القيم، الموسيقى، الفنون، المعتقدات)"[27]. وهكذا يظلّ هذا الرقص لغة الجسد، بما أنّ الراقص يُفجّر بما يكتبُه من حركات وإشارات مَعانٍ لا تكفي النُصوص للتعبير عنها. من ذلك تعبيره عن الرغبة في التحرّر، وتجاوز إكراهات الواقع وسلطة الأخلاق والقيم الزجريّة، والثورةِ احتجاجا على المحظورات التي تَعُوق المواقف والرّغبات والميول عن التمثّل والانكشاف.

فإذا كانت مختلف المجتمعات قد عرفت هذا الشكل التعبيريّ منذ وُجِدَ الإنسان، فإنّه حَريٌّ أنْ نجدّد الإشارة إلى كون المجتمعات الإفريقيّة القديمة كانت الأكثر تعلّقا بطقوس الجسد تمارسها رياضة وتعبّدًا وتَسْليةً... ولا غرابة حينئذ، أنْ نجد رواسبه حاضرة بعُمق في الممارسة الاحتفاليّة للسّود الأفارقة بوجه عامّ ولجماعةالسطمبالي بوجه خاصّ، حتّى قيل إنّ الزنجيّ (الافريقيّ) لا تراه إلاّ راقصًا طروبًا.

ورقص هؤلاء ليس حركات اعتباطيّة عبثيّة، بقدر ما هُو لغة رمزيّة دالّة تحتمل من التأويل والقراءة ما قد يبُوح بأسرار النفس والمجتمع. فالجسد الراقص بما يمتلكه من "سيُولة حركيّة تعبيريّة"[28]يُسْهم في تحرير الذات الراقصة من فوضى الواقع الذي يأسرها، ومن اضطراب المشاعر التي تُكبّلها، وينجذب (الجسد) إلى ما يراهُ مُعوّضا ومذكرًا إياه بحياة أخرى تأثّثت بأساطير البَدْء وبأرض الأسلاف... تجذبُه إليها فيتجوّل أثناء رقصه في أروقة التاريخ وجغرافيّة المكان.

لهذا السبب، يرتبط مشهد الرقص عند السطمبالي بزاوية الجدّ العَلَم[29].وتقترن نوباته بتاريخه وسيرته، وخاصّة في جانبها العقائديّ العجائبيّ. وعلى أرض هذا الفضاء يكون

السفر "المتخيَّل"، فتكون الجذبة الوجدانيّة من خلال الرقص على عتبات المقام. كما لو كان فضاء الزاوية يختزلُ، بما يدور في رحابه، مُعطيات تاريخيّة وثقافيّة تشدّ الراقص إلى الفضاء الأسطوريّ... إلى أرض الأسلاف.
فعندما نتناول الحركات، التي يُؤدّيها الجسد الراقص، ونحن نرصد تفاصيل الطقس الاحتفاليّ لسطمبالي سيدي منصور، نتبيّن أنّ الجسد غدَا "خزانًا رمزيًّا" بعبارة الباحث عبد القادر محمدي.
فبين حركات الرّاقص، سواء أكان مُقَنّعًا مثل البُوسَعْدِيّة[30]أو غير مُقَنَّع مثل العريفة (المُعالِجة الروحانيّة) وغيرهما من أفراد مجموعة السطمبالي، تتفجّر إشاراتٌ ونظرات وصرخات تختزل أسئلة هواجس.

فما هي المعاني التي تتخفّى وراء لغة الأجساد الراقصة؟.

2.2.2.أشكالالرقصوأبعاده:

عندما نتأمّل تعبير الجسد الراقص في عرض السطمبالي، نقف أوّلا عند شكلين مختلفين من حيث طريقة الأداء وأبعاده: ونقصد الرقص غير الموجّه والرقص الموجّه.

أ. الرقص غير الـمُوَجّه:

نعني بالرقص "غير الموجّه" ما يُمارسهُ بعض الحاضرين في طقس الزيارة السنويّة للوليّ "الصالح" والمتابعون الذين يَسْتخفّهُم المشهد وخاصّة النساء منهم، إضافة إلى ثلّة من جماعة السطمبالي.. وأكثر ما يميّز الرقص "غير الموجّه" غلبة التلقائيّة على أجوائه،فهو يأتي عفويّا إذ يبادر به الفرد إذا وجد رغبة تدفعه إلى ذلك. وفي هذا الصدد وجب أن نميّز- ضمن هذا الصنف-بين الرقص الدينيّ والرقص الدنيويّ.

- **الرقص الدينيّ:**يَسْتَهوي الرقص الدينيّ المجذُوبين الذين يَسْتفزّهم ما يُردّد من نوبات مثل نوبة سيدي عبد القادر الجيلاني أو نوبة سيدي منصور الغلام... فإذا قُدِّمت هذه النوبة يندفع إلى حلقة "الشطح" كلّ من تَعلّق هواهُ بهذا الوليّ أو "الطَايِحْ على الغلام" مثلما تُسمّيه العريفة. وهدف هذا الرقص -في اعتقادهم-هو الابتهال والتوسّل والرّجاء... كما لهُ سمة تُميّز طريقة آدائه، فهي تقوم على رفع اليدين وتحريك النصف الأعلى من الجسم من غير إفراط في الدوران ولا الحركة. وقد يبلغ فيه المجذوب أحيانا حالة التخميرة.

ولا يمكن أن نتغافل عن رقص آخر يمارس في فضاء الزاوية غرضه طلب الشفاء للمريض. ويبدأ الشطح بطيئًا، وكلّما تصاعد نسق الإيقاع تزداد سرعة الحركة حتّى يصل الجسد إلى مرحلة "الهلاك"، بعبارة الباحث معاذ بني عامر[31]، أو مرحلة "التخميرة" بلغة الصوفيّين. فإذا كان إغماء الراقص أدركت العريفة أنّ ذلك من جنّ تملّكه، عندها تتدخّل لتتولّى مرحلة العلاج لطرد الأرواح الشريرة وحمل الجنّ على الخروج.

-**الرقص الدنيويّ:**وهو مفتوح للجميع. لكنّ ما أثارنا في هذا الرقص هو تميّز الزنوج -على نحو خاصّ- فيه من خلال طريقة أدائِهم له. إذ وجدنا أنّه لغة أخرى تفصح عنها حركات الأجساد الراقصة. فدكّ الأرض بِبَأْسٍ وعُنفٍ لا يعدُو أن يكون إلاّ رمزا للرغبة في تشبُّث الذات بهذه الأرض والتعبير عن الرغبة في تجذير الوجُود بها، والانغراس في تربتها وتنسّم غبارها. وكأنّ في هذه الممارسة استحضارًا لتاريخ فعل وقصّة انتماء.

ب. الرقص الـمُوَجّه:

نريد بهذا الصنف ذلك الرقص الذي يخضع إلى كتابة سينوغرافيّة قبليّة، بحيث يُسبَقُ العرض الراقص بإعداد فنيّ منظّم ومُوجّه للوحات يُجسّد موضوعهاجانبا من حياة الزنوج وممارساتهم وطقوسهم.

ومن أمثلة ذلك ما رصدناه في عرض "سطمباليناودونڤا" الذي قدّمه الفنانمنير العرقي لمهرجان سيدي منصورالسنوي سنة 2015. وقد بَدَا لنا أعمق دلالة وأكثر إثارة.فالعريفة والبوسعديّةوهما يمارسان الرقص إنّما "يُودِعان الجسد قيمًا ومفاهيم وبرامج للفعل"[32]. ويتخذانه شكلا تعبيريّا للتعويض عن الحرمان مثلما هو "وسيلة لنسيان الظلم والتّعب.. فهو لا يجسّد الحبّ والفرح ...فقط، لأنّه يمكّن ويخوّل كلّ التجرّءات والتحدّيات"[33]، مثلما يرى بورديو (Bourdieu).

وكثيرا ما يُقدّمُ في شكل لوحات أو مشاهد تتضمّن حركات مدرُوسة في مشهد كوريغرافيّ ذي إيحاءات رمزيّة أعمق دلالة وبيانًا من اللغة المباشرة، وتتناغمهذه الحركات مع إيقاعات الطبُول والكراكب وأصوات آلة لحنيّة إيقاعيّة هي "القمبري"، فيُموّج الراقص جسده ويَفْرِد يديه ويقرعُ الأرض بل يَدُكّها بالرجلين ويُطوّح بالرأس... وكأنّه بهذه الحركات الممَسْرحة "يُوثّق وجُوده التاريخيّ ومُمارسته الثقافيّة عبر جسده كمكان قارّ لوجوده في العالم"[34].

إنّ هذه الرقصات التي وصّفناها سَواءً في العروض التي تضمنتها الطقوس الاحتفاليّة لمجموعة سطمبالي سيدي منصور أو في العروض الكوريغرافيّةلمجموعة منير العرقي، ما هي إلاّ لغة إشاريّة تختزل صورة الذات المستهدفة التي سَلّطَ عليها الآخر مُصَادرة "همجيّة" ليَطمس تاريخها وثقافتها وعواطفها بل ووجودها الهووي.

ذلك ما تبُوح به لغة الجسد، في نظرنا، إذا نزلّنا الرموز في سياقها التاريخيّ والثقافيّ للجماعة. باعتبار أنّ "كلّ الملفوظات المنجزة من طرف الذات/الجسد، عبر التنوّع الإيمائيّ، لا تفهم إلاّ من خلال تحديد مُسْبق للسياق الثقافيّ الذي تنجز داخله هذه الوحدات الإيمائيّة"[35].

واتّضح لنا، أنّ فَرْدَ اليَدَيْن أفقيّا ورفعها إلى الأعلى، هو رمزٌ للأمل في التحرّر الجسديّ والنفسيّ من المهانة والاستغلال والميز... هذه الحركات، رسالة تتّفق أجساد الزنوج الراقصة، في جماعة "كناوة" و"الديوان"والسطمبالي وغيرها في أماكن أخرى من العالم مثل أمريكا وأوروبا، على تبليغها. فليس ثمّة من زنجيّ إلاّ وهو مَسْكُون بهذا الهاجس، هاجس الانعتاق الاجتماعيّ والتحرّر والخلاص.

وتُصاحب تلك الحركات، عمليّة رفع القامة، وإطلاق اليَدَيْن، وارتعاش الأطراف، وإرسال الرأس إلى الوراء مع التطويح بالشعر المرسل يمينًا ويسارًا وفي حركة دائريّة، يتخلّلها صراخ طويل رمزًا للتوسّل والشكر على مَا تحقّق من تحرّر من العبُوديّة، التي كبّلت الأسلاف طويلاً وجاءَت بهم برًّا وبحرًا من افريقيا ما وراء الصحراء في ظرُوف لا إنسانيّة.

وبقيت لغة الأجساد تُعيد إنتاج المفردات الثقافيّة المحليّة ومنها الطقُوس. وتُعيد بناء الهويّة المتشظيّة، وتستفزّ "الذاكرة المهدّدة بالضياع.. فتلُوذ لتحتميَ بالجسد الذي...يُعيد بناء الذاكرة المفقودة.. انطلاقًا من مخزُون هذا المتخيّل الإشاريّ الرّاقص.."[36].

3.2.2. دلالة المتمّمات في الطقس الاحتفالي:

تتعدد متممات الطقس الاحتفاليّ للسطمبالي وتتنوّع، غير أنّ المقام لا يتّسع للخوض فيها تفصيليّا. لذلك آثارنا الاقتصار على بعضها حرصا على الايجاز.

تنضافُ إلى تعبير الجسد ولُغته، مفردات أخرى: منها الألوان والأزياء والآلات والبَخُور والماعز.... تذكّر بفضاءَات الانتماء الأصليّ، وبسجلٍّ زاخرٍ بالعادات والتقاليد، وبأماكن ومُمارسات شاهدة على أساطير البَدْء المليئة بالإشارات التاريخيّة والثقافيّة والدينيّة.وهذه العناصر، كلّها، المسهِمَة في تأثيث العرض/الحدث، كأنّما تبُوح بسؤال التعريف "مَنْ أنت؟ ومِنْ أين؟" أو كأنّما هي "..أُفْضِيَّةٌ يستطيع فيها المشاركون أنْ يحسُّوا بانتماء عاطفيّ ويحتفلوا بثقافة الجسد والرقص والحريّة في صدُوع المشهد الثقافيّ العاديّ"[37].

فإذا كان الطقس الاحتفاليّ للسطمبالي -بكلّ مفرداته- رمزا يختزل بعضًا من التاريخ، فإنّه يُغذّي رُوح الجماعة من خلال مَا يتحقّق من شعُور بالألفة والتضامن. ويتحوّل -حينئذ- إلى جوّ من "الاحتضان الجماعيّ" للمجذُوبين وذوي الحاجات والمشتاقين...ولا تُصْنَعُ حرارة هذا الجوّ وصخبه وإلتهاب المشاعر والأجساد فيه بالملفوظات اللغويّة فقط،بل وأيضا بالعناصر الموسيقيّة وغير الموسيقيّة التي تتفاعل جميعُها لتُنتج "مزيجا مُعقّدا يُشكّل عصب الظاهرة"[38]الاحتفاليّة في السطمبالي. ونعني بهذه العناصر: الآلات من قبيل الطبُول والمصوّتات المعدنيّة والقمبري، والأصوات مثل النداء والتوسّل والدعاء والصراخ...، إضافة إلى روائح البخور والشمُوع المحترقة، والأعلام والسناجق المرفوعة والألوان المتنوّعة على امتداد المشهد.. هذه العلامَات، ما هي إلا رمُوز دالة وجب الوقُوف عندها لفهم مَا تريد البوح به. وسوف ننصرف في هذا القسم، من عملنا، إلى مُحاولة استنطاق بعضِها عَسَى الأجزاء تدلّنا على الكُلّ.

على هذا الأساس رأينا أن نقدّم الخوض في دلالة الألوان على سائر العناصر الأخرى المذكورة، خاصّة وأنّ حضورها يَسْتأثر باهتمام المتابع للطقس الاحتفالي للسطمبالي.

أ. **الألوان ورمزيّتها:**

شكّل اللون في الحضارات الإنسانيّة منبعًا مُفجّرًا للعديد من الصّور والرمُوز، لذلك اهتمّ به الإنسان وارتبطت به سُلوكاته ومواقفه وحالاته الوجدانيّة، حتّى غدَا "موجُودا في كُلّ شيء في الحياة تقريبًا"[39] بما في ذلك الطقوس الفرجويّة والشعائر الدينيّة والمناسبات الدنيويّة المختلفة. وهكذا بات اللون "يُرافق الإنسان ويُلوّن حضورهُ حسب سياقات الحياة، بدءًا من ميلاده وحتّى موته"[40].

وما يمنح اللون معنى ويُحوّله إلى رمز ويجعل لاستعماله قيمة، هو المجتمع بقوانينه وليس الفرد. لذلك، فلا يُمكن أنْ نتحدّث عن رمزيّة كونيّة للألوان، وحتّى "إذا وُجِدَ بين المجتمعات تماثل في إدراكِ الألوان، فإنّ ذلك من قبيل المصادفة، ولا تعني أنّ هويّة واحدة تجمعُها، أو أنّ نظامًا اجتمَاعيّا يلفّها"[41].

فعند السّود الأفارقة، عَرفت الألوان رمُوزا دينيّة وأسطوريّة، وحملت دلالات عديدة مثل الخصب والقوّة والموت والتمويه والأرض والغضب والهدوء..[42] والأمر نفسه نجده في الثقافة الإسلاميّة، إذ ارتبطت الألوان برموز من معانيها: الفداء والخير والقوّة والعلاج... ولأنّ "الألوان مُحايدة وعقلنا(هو) الذي يعطيهاالمعنى.."[43]مثلما يؤكّد "روجيه باستيد" (Roger Bastide)، ولأنّ ثقافة الإنسان المكتسبة هي التي تحوّلها إلى رمز لهُ دلالة، فإنّنا سنعمل، في ما يلي، على الوقوف عند دلالة الألوان لدى مجمُوعة السطمبالي.

تجلّت لنا الألوان في الطقس الاحتفاليّ لسطمبالي سيدي منصور، من خلال الأزياء والأعلام والأقنعة...، وأمْكَن لنا أن نُلاحظ حُضورًا مُكثّفا لألوان بعينها في مناسبات مختلفة. وبين اللون الأخضر والأسود والأحمر والبُنيّ والرماديّ، تتخفّى المعاني وتتعدّد الدلالات وتمتزج،

فتُسْهم في بناء المعنى الكُليّ للطقس، و"يُصبح اللون عند الفرد -بشكل واع أو غير واع- مُوصلا لرسالة أو حالٍ أو موقف. ومَا يصحّ على اللون يصحّ على المحسُوسات الأخرى"[44].
وأوّل مَا يُطالعنا من الألوان في "موكب"السطمبالي، زيّ الجماعة الذي تراوح على مدى سنوات بين الأبيض والرماديّ والبُنيّ الذي تتخلّله خطوط ودوائر خضراء.ويبدُو أنّ اختيارها مقصود، فإذا انصتنا إلى مبرّرات الجماعة في اختيار الألوان وجدنا تأكيدا على أنّ البياض هو حجّة على نقاء السَريرة الذي يبحَث عنه السّود في علاقتهم بالآخرين. أي أنّهم يرمزون بالأبيض، -وهو لون مُحايد كمَا يزعمُون- إلى حُلمهم بأن يسُود التسامح بين البشر، وأيضا إلى نظافة القلب أو بياضه.ثم إنّ البياض، وهو نقيض السَّواد، يرمُز إلى النور والضياء والألفة والنقاء والخير... فيما يُحيل السّواد إلى البغضاء والعداوة والشرّ والظلام[45].... وكأنّي بالزنوج وهو يرتدُون الأبيض، يُعوّضون ما حرمتهُ إياهم الطبيعة، ويسترون مَا يراه العُنصريّون سببًا لاستنقاصهم.

هذا فضلا على أنّ البياض على السّواد، يُساعد على البُروز والتميّز. ثمّ إنّنا نَعْتقد أنّ نُزوع الزنُوج في السطمبالي إلى ارتداء الزيّ الأبيض، هو رمز لتَوْقِهم إلى أنْ ينظر الآخرُون إلى إنسانيّتهم لاَ إلى بشرتهم.
غير أنّ الألوان الأخرى، التي تُقدّ منها أزياء السطمبالي، لا تخلو أيضا من دلالة. فقد وجدناهم يحملون البُنّي المائل إلى الصُفرة رمزا للأرض والجذُور التي تظلّ موضُوع حنين، وبالصحراء التي كانت مَسْرح حياتهم وصراعهم من أجل البقاء، مثلمَا تحوّلت بعد ذلك -وفي أزمنة التَّهْجير- إلى مَسرح عذاباتهم وآلامهم.
إنّ الزنجيّ في مجمُوعة السطمبالي، كأنّما يرمز إلى هويّته وإلى الفضاء الذي انحدر منه، وهو الصحراء الإفريقيّة، من خلال اتّخاذه الألوان الحارّة كالأصفر والأزرق والبُنّي لأنّه يراها تبعث الهدُوء والسّرُور في النفس، "فاللون الأصفر يبعث السّرور في النفس المستعدّة التي تَنْشُد الكمال ويُقلقها المكُوث مع جهة الظلمة"[46].

أمّا اللون الأخضر، فيبدُو الأكثر حُضورا في أزياء السطمباليوأكسسواراته. إذ علاوة على أنّه منتشر في ثنايا الألوان الأخرى التي تميّز الأزياء، فإنّنا نجدهُ حاضرا بوُضوح في لباس العَريفة، كمَا في الأعلام التي تُحْمَلُ للغرض، وكذلك في السَنْجَق الذي يَكْسُو التابُوت أو الذي يُلقَى على رؤوس بعض المريدين والأتباع والزوار، داخل مقام الوليّ. وفي طلاء الأبواب والنوافذ وأخشاب الضريح... ولعلّ الإطناب في استعماله يعكس ثراء دلالته الرمزيّة.

وتجدر الإشارة -بالمناسبة- إلى أنّ معظم التأويلات في قراءة رمزيّة اللون الأخضر، تُجمِع على اقترانه بمعاني الحياة الدائمة المتجدّدة والخصوبة والخير. لذلك أشار الباحث فيصل سعد إلى أنّ الأخضر يبدُو "مُرصّعًا بالرمُوز الإيجابيّة في الثقافات الكتابيّة عامّة والإسلاميّة خاصّة"[47]، ويُضيف الباحث شفيق جبري أنّ الخضرة تتميّز "من سائر الألوان في الأساطير بمعنى خاصّ، ذلك أنّها قرينة الشجرة رمز الحياة..."[48].
وغير بعيد عن هذه القراءات، يذهب العرب المسلمُون إلى أنّ الأخضر هو" ألطف الألوان، وهو لونُ المكرّمين من لدن الحقّ تعالى"[49]، وحُجّتهم على ذلك نَبيّ الله سيّدنا الخُضْر.

وحينئذ، فإنّ كثافة حضور اللون الأخضر في السطمبالي، تتنزّل ضمن هذه السياقات والدلالات. كأنّما ثقافة الشعُوب تلتقي صُدفة في هذا الرمز بالذات، فالسّود أيضا يذهبُون إلى

أنّ الخضرة رمز للحياة السّالفة النقيّة، التي عاشها السّود بكلّ تلقائيّتها وبدائيّتها وأَلَقِها مع الطبيعة وأدغالها. وهُمْ لاَ يزالُون يحتفُون "بالأخضر" احتفاءً خاصّا، لأنّه يعني لهم الحياة والتجدّد والأمل. لذلك نجد المريدين من جماعة السطمبالي، يُقبّلُون السنجق والتابوت الأخضريْن، وكأنّما يُنْشدُون الحياة والبركة لاَ من كراماته (الولي) فحسب، بل وأيضا من رمزيّة الألوان الدّالة التي تميّز سائر محتويات المقام.

ومعاني القوّة ماثلة في لون رمزيّ آخر، شائع في طقوسهم وهو الأحمر. وإذا كان هذا اللون في العُرف المتداول، يتّجه إلى الدلالة على المنع والخطر، بدليل توظيفه في قوانين السَيْر لدى معظم الشعُوب والثقافات، فإنّه اقترن في المخيال العامّ بمعاني "الحبّ والعُنف والثورة"[50]. وكونه من الألوان الحارّة المثيرة بصريًّا، يَشيع استعماله في الأعمال الإشهاريّة رمزًا للإغراء وفي الدّعايات الانتخابيّة رمزًا للتوجيه والتحريض.

وفي الكنيسة المسيحيّة يقدّم الخمر الأحمر رمزا لدم المسيح[51]، وعند المتصوّفة يُحيل "هذا اللون، من الناحية الروحيّة، إلى دلالة الإلهام، وهو لون النفس الملهمة كما أكّده الأولياء والعارفون"[52].

وغير بعيد عن هذا المعنى، يأتي توظيفه عند مجمُوعة سطمبالي سيدي منصور، رمزًا لدماء الزنوج التي أريقت في تغريبتهم المريرة من الترحيل إلى الاستقرار. أمّا وهج الأحمر وبريقه فهو "رمز للعُنف الطقوسيّ لذلك يرتبط حضوره بإسالة دم الأضحية القربانيّة الفعليّة"[53].وليس الأحمر عند الزنوج محيل إلى العنف والدمّ والثورة، بل هو كذلك رمزللتوقّي من الشرّ وتحصين النفس والجسد، لذلك تراهُم يتنافسُون صغارًا وكبارًا في وشم الجباه والوجُوه والأيدي بدم الأضحية.

أمّا الأسْوَد فيَتَبَدّى - كما هو مُكوّن أساسيّ في منظومة الألوان بالطقس الذي ذكرنا- في عناصر شتّى تنتشرُ انتشارًا لافتًا في مُؤثّثات عرض السّطمبالي: اللباس والقناع والوشم والجَدْي... فضلا عن حضوره الكثيف في أهمّ مُكوّن ألا وهو جسد الزنجيّ.وهو ما يحتّم الاهتمام بالبحث في رمزيّة اللون الأسْوَد ضمن دائرة الدلالة العامّة من جهة، والدلالة ثِنْي الطقس الاحتفاليّ لسطمبالي سيدي منصور من جهة أخرى.

إنّنا لا نستطيع أن نتغافل عمّا للأسْوَد من بُعدٍ أسطوريّ، يُسجّل حُضوره في كثير من الطقوس الدينيّة والأنشطة ذات البعد الروحانيّ، لأنّه "يترك لدى المتلقي أو المشاهد انطباعًا رُوحيّا يصعب تفسيره إلاّ لدى أهل الأذواق. فمن يرى هذا اللون يُداخله شعُور بالرهبة والخوف، وهو شعُور نابع من المعطيات الروحيّة لهذا اللون..."[54]. لذلك نرى المشعوذين والسّحرة والمعالجين الرُوحانيّين يطلبُون من مُرْتَادِيهِم الديك الأسْوَد أو التيس الأسْوَد.. كشرطٍ للخلاص من الأرواح الشريرة التي تسكن المريض...[55].

أمّا رمزيّة اللون الأسْوَد، صُلب ثقافة الزنوج الأفارقة، فتتجلّى على مُسْتَوَيَين اثنين: في الممارسة الطقوسيّة من ناحية، وفي الجانب البيُولوجيّ الطبيعيّ من جهة أخرى، باعتبار إحالته على اعتزاز الزنوج بانتمائهم وأصُولهم الإفريقيّة. لكنّ الذي يعنينا من شأن الزنوج الأفارقة، هو تجليّات اللون الأسْوَد عند مجمُوعة سطمبالي سيدي منصور. إذ يتمَسْرحهذا اللون في عرض السطمبالي، عبر إشارات مُتنوّعة تُحيل إلى أصول الجماعة ومرجعيّة فنّهم. ونذكر منها اللباسوالجَدي فضلا عن الإطار الزماني للعرض وهو الليل غالبا. فالسواد في زيّ البُوسعديّة-وهو محور العَرْض الراقص في كُلّ طقس احتفاليّ- بات اللازمة الرئيسيّة المُحِيلة إلى هويّة فنّ السطمبالي. غير أنّ المجال لا يسمح بالوقوف عند هويّة هذه

الشخصية، رغم أنّها كانت وما تزالُ رمزًا لأسطورة تنتمي إلى التراث الإفريقيّ ظلّت راسخة في الذاكرة الجماعيّة ويتمّ تداوُلها شفويّا في البلاد التونسيّة وفي غيرها بروايات مختلفة.

ب. طقس الوعدةورمزيّتها:

في الطقوس الاحتفاليّة للسطمبالي، ممارسة أخرى تُتوّج الحضُور المكثّف للسّواد على امتداد فعاليات الزيارة، إنّها الذبيحة أو الوعدة أو التضحية. وتكاد هذه الممارسة أن تكون بُؤرة الطقس، حتّى أنّه لا يقُوم إلاّ بها.. تيْسٌ أو جدْيٌ أسْوَد أقرن لا يُخالطه بياض، وهي مُواصفات دقيقة صارمة لا تنازُل عنها.

ويُفهم هذا الحرص، من خلال استعمال المصطلح المتعلّق بالمناسبة وهو "الوعدة". ففعل الذبح بالمنظور الدينيّ[56]أو القتل بالمنظور النفسيّ[57]، مَسْنُودٌ بتَعهّد أو التزام أبديّ محمُول على الأجداد والآباء والأبناء والأحفاد... بتَسديد دين إزاء الوليّ، غرضه ليس الذبح في حدّ ذاته -بحسب إقرار الفاعلين الميدانيّين، بعبارة الباحث نور دين الزاهي[58]، في طقوس سطمبالي سيدي منصور[59]- بل "الهِبَة" بالمعنى الانتروبُولوجيّ أو العَطاء والوعدة بالمنظور الأسطوريّ الدينيّ، الذي نجده مُستقرًّا على ألسنة زُوّار الوليّ ومُتابعي المهرجان.

فالوعدة، بما هي طقس دينيّ، تُبارك الزيارة وتجعلها مقبُولة. وغايتها التقرّب والوفاء بوعْدٍ قَطَعَهُ هؤلاء الفاعلون الطقوسيّون على أنفسهم. ذلك أنّ "الإسلام لم يُعط للأضحيّة القيمة الماديّة التي كانت تُعطيها لها الوثنيّة الجاهليّة. فالله لا يأخذ دم الأضاحي ولا لحمها، فهو لا يُعْنى إلاّ بتقوى القُلوب... تقوى المضحّي ونيّته"[60].. لذلك يحتلّ يوم الذبح، أهميّة قُصوى نظرًا لرمزيّته الكبيرة.

ويُفسّر عالم الاجتماع إميل دوركهايم فعل "الوعدة" وذبحها، بأنّه رمز لتنازل المؤمن للآلهة -أو لأولياء الله، كما في سياق بحثنا- عن البعض ممّا يملك[61]. بهذا المعنى تكتسب الوعدة معنى القدسيّة ويُصبحُ استهلاك لحمها طعامًا مُبَاركًا[62].ومن جهة أخرى، فإنّ هذه الوعدة ما هي إلاّ رمز للاستعاضة عن الثأر للولي ولسائر الزنُوج من بني جلدته الذين تعرّضُوا إلى مظالم تاريخيّة قاسية، والتعويض عن العُنف المؤسّس اجتماعيّا وسياسيّا بعُنف دينيّ. فيكُون الجدي، في طقس الذبيحة، إذن رمزا للتعويض عن العُنف، أو لاستبدَالِ العُنف المسَلّط على الإنسان الأسْوَد بعُنف يُسلّط على الحيوان الأسْوَد. لذلك نَبّهنا على أنّ بُؤرة الطقس وموضع تركيزه تتّجه إلى فعل الذبيحة التي لابدّ أنْ تكُون من لون "أصحاب الثأر التاريخيّين". ولذلك أيضا يكتسي إحضار الوعدة طابعًا إلزاميّا، وكأنّما غياب الذبح سيكُون خطرًا على السِّلْم الاجتماعيّ بين السُّود من أهل الوليّ وأتباعه وبين "جلاّديهم" التاريخيّين. وأمّا حُضُورُه فسيكُون حقنًا للعداء وضمانا لكَبْح الثأر وإبعادٍ لِشَبَح العنف المضادّ.

فضلا على أنّ ممارسة فعل التضحية هو رمز للتطهّر من الروح الشريرة -وهي عدوّ مُتخيّل-، ومن العُنف القابع في حالة كمُون وتعويضه بذبيحة "ترمُز إلى انتقال العُنف التبادليّ المدمّر إلى مرحلة الإجماع والبناء"[63].

والملاحظ أنّ فعل العُنف هذا، يظلّ سمة بارزة في تفاصيل الطقُوس الأخرى للسطمبالي. ولكنّه عُنفٌ سِلْمِيٌّ يُمارس في الرقص أو الشطح، بحالة من الهيجان ودكّ الأرض بالأرجل بصلابة وشدّة تصل إلى حدّ إنهاك الأجساد... وها هُو يُتوّجُ، بما يُسلّط على الجدي من عُنف يقوم به الفاعلون الطقُوسيّون في نشوة ومَسَرّة وطُمَأنينة، كما لو كان الزنجيّ "ينزعُ نحو العُنف لكي يحصد السلم"[64]. وليس هذا فقط، فإنّه يُحقّق الأُلفة والمودّة، حتى لتَنْتَاب المُشاهد

المتابع لطقُوسهم حالة من الاستغراب. إذ كيف لتلك الأجساد الحامية المتلهّبة بالحركة والعُنف، أثناء الطقس، أنْ تَسْتحيل على غاية من اللطف والوداعة واللين بعد الانتهاء من العرض الاحتفاليّ، وهو يضعُ أوزار الطقس الماديّة والمعنويّة؟. ولعلّ ذلك هو ما قصده جيرار بقوله "تهدف أعنفُ الطقوس إلى طرد العُنف"[65].

إنّ الوعدة-وإن كانت تَسْتجيبُ لغايات نفسيّة ورُوحيّة- عند الفاعلين في طقس السطمبالي فعلٌ مُقدّسٌ يَسْتَمدّ رمزيتهُ من ثقافة الجماعة ومُعتقداتهم ليُحقّق نوعًا من التآزر والتآخي والحميميّة[66]، سواءً في لحظة الحماسة الحامية ساعة إحياء الطقس، أو خلال فعل المؤاكَلة الذي يرفعُ من منسُوبالألفةوالتضامُن. لذلك تتعزّز الرغبة في تكرار إحياء ذلك الفعل الطقوسيّ بنفس شرُوطه وكيفيته وأدواته.

وما دُمنا قد ذكرنا الأدوات، فقد بات ضروريًّا أن نتوقّف عند الآلات الموسيقيّة المصاحبة للطقس ورمزيتها.

ت. الآلات الموسيقيّة ورمزيّتها:

في مجموعة سطمبالي سيدي منصور، آلات محدُودة لا تشذّ ولا تختلف، في أيّة منها، عن تلك التي تستعملها سائر فرق السطمبالي الأخرى في بلادنا. وهي على قلّة عددها، تنجحُ عادة في تأثيث الفقرات الموسيقيّة بشكل يُؤّدي غالبًا إلى الإغراء بالرقص، تفاعُلا مع الإيقاع الرتيب ومع المادّة المغنّاة. مثلما تتوّفق في مَلْءِ الفضاءات المفتُوحة -وهي أماكن العرض- توّفقًا غالبًا ما يتمظهرُ في تجميع أعداد كبيرةمن المتفرّجين بشكل سَريع وتلقائيّ، كما لو كان يضطلع بمهمّة (الفزُوع[67]).

هذه الآلات إيقاعيّة في مُعظمها كالطبُول والكراكب، باستثناءالقمبري وهو آلة لحنيّة إيقاعيّة، كما أسلفنا. وليس وجُود هذه الآلات من قبيل الاختيار، وإنّما يرجع إلى العوامل التالية:

أمّا الأوّل، فهو التقاليد البدائيّة لهذا الفنّ، التي تعُود إلى غابر الأزمنة، وإلى البيئة الأصليّة التي نشأ فيها السطمبالي.

وأمّا الثاني، فيعُود إلى الإطار الذي يتمّ فيه إحياء الطقس. وهو بيئة شعبيّة بالأساس، لا تشترط الذائقة فيها مُواصفات مُحدّدة للتخت. وبما أنّ فضاء العرُوض هو الهواء الطلقغالبا، سِوَى أنّ الضرُورة تقتضي استخدام آلات ذات أصوات مجهُورة تستطيع مَلأ الفضاء والوصُول إلى الأسماع بيُسْر ووُضوح.

فإذا كانت كلّ مفردات الطقس ومؤثّثاته تنهضُ، في رأينا، بوظيفَة وترتبط بدلالة رمزيّة، فإنّ الآلات الموسيقيّة في السطمبالي لم تستعمل على سبيل الاعتباط، بل تُحيل إلى دلالة وجب العمل على استكشافها ومحاولة فكّ رموزها. فما هي الدلالات الرمزيّة لهذه الآلات الموسيقيّة؟

عندما يتعلّق الأمر بالطقوس التي تستهدف قوى سحريّة غامضة أو خارقة للطبيعة لا يُمكن تحديدها، يكُون الاعتماد على آلات معدنيّة مُصوّتة بذاتها مثل النواقيس أو الجلاجل أو الصنُوج أو الكراكب... كما شاع عن الأقدمين، في كثير من الأساطير المتعلّقة بالأرواح الشريرة المتربّصة بالإنسان.

ففي المخيال الشعبيّ، عند بعض المجتمعات التقليديّة، نجد أنّ القُوى الشريرة، التي تملك طاقة سحريّة، تخافُ صليل المعادن[68]. إذ يكون للصوت فيها "سلطة مُزدوجة، فهو يُبْعد الشرّ الدخيل... ويَقِي من الشرّ الذي قد يأتي من الخارج ويَسْتقرّ.."[69].وضمن هذا السياق، يأتي استعمال آلةالكراكب أو الشقاشق عند السطمبالي، ليدُور حول دلالة رمزيّة تتّصل

بمقاومة الأرواح الشريرة وإبطال عملها السحريّ، مثلما يُعتقدُ. باعتبار أنّ هذه الأرواح لا تصطاد ضحاياها إلاّ في مَسْرح الضجيج والصَّخب.

ولما كانت الممارسات الطقوسيّة، من هذا القبيل، تخلِقُ حالة من التجمهُر الشعبيّ الذي يزداد معهُ الضجيج، فإنّ الاعتقاد السّائد هو أنّ الجميع يصيرُون عرضة لفتك تلك الأرواح، فكان لابدّ من حمايتهم بإحداث ضجّة مُعاكسة. وهو ما تذهب إليه الباحثة شهرزاد حسن في قولها "لما كان الصخب والضوضاء يُساعدان الأرواح الشريرة على مُهاجمة ضحاياها والفتك بهم، فإنّ الأمل في إلغاء تأثيرها، يتمُّ بإحداث الضجّة المعاكسة"[70].

وإضافة إلى ما ذكر من دلالات رمزيّة، فإنّ أصوات الكراكب تُذكّر برنين السّلاسل التي قُيّد بها العبيد وهُم يُرحّلون إلى أسواق النخاسة -مثلما يرى البعض- وبالتالي فهي رمز عند السطمبالي يُحيل إلى كسر الأغلال والأصفاد الحديديّة والتوق إلى عالم الحريّة الذي ظلّ مهدّدًا. وكأنّما هم يصنعون فرحهم بنفس الأدوات التي كانت تقيّدهم وتوجعهم.

وإلى جانب آلة الكراكب، تحضر الطبُول في الممارسة الاحتفاليّة عند السطمبالي. وتكمُن قيمتها الرمزيّة في دلالتها على التحريض والتجميع في آن واحد، كما تستفزّ الرغبة في الحركة وتشحن الأجساد بطاقة هائلة للتعبير والانفعال. ولم يكن استعمال الطبول مقصورًا على موسيقى السطمبالي وحدها، بل شاع في كثير من ثقافات الشعُوب وأنماطها الموسيقيّة. وارتبط توظيفها بالإعلام والإعلان خاصّة. وليس أدلّ على ذلك من حضوره في موسيقى المراسم والموسيقى العسكريّة والاحتفالات الشعبيّة بأنواعها... لذلك نجده عند العرب وكذلك عند الأفارقة وغيرهم مُستعملا للتواصل والتحريض وإثارة الحماس.. وهو ما يُثبت أنّ لهذه الآلة مكانة راسخة وطيدة في مختلف الميادين الاجتماعيّة والثقافيّة وغيرها.

واعتبارًا لتلك المكانة، باتت الطبُول عند الزنوج رمزًا لتحرير النفُوس من عنائها، وإيقاظ وعيها بفوضى القيم[71] وثِقْلها على الإفريقيّ الأسْوَد، الذي ضاق ذرعًا ببُؤسه الجسديّ والنفسيّ والاجتماعيّ. فكأنّ الأصوات المجهُورة للطبُول (أو تواتر "الدمّ" و"التاك" إذا استعرنا الرمز الموسيقيّ)، تُحدث بصوتها العنيف المتتابع والمتكرّر فائضًا في هرمُونات الانفعال بالدماغ، بما يُعطي إشارة فوريّة للأجساد ينطلقُ معها الرقص الصاخب، عبر حركات الأرجل الثقيلة لتدُكّ الأرض رمزًا لتوق تلك الأجساد والنُفوس إلى الانعتاق...

وإذا كانت الطبلة هي التي تقُود النوبة بدءًا وختامًا، وتفسح مكانًا لعالم الملائكة -وقد تخلّصت في نظرهم من الأرواح الشريرة، كما من القيُود الماديّة والمعنويّة- فإنّالڤمبري يُعَدّ الآلة التي ينفرد بها هذا النمط الموسيقيّ (السطمبالي) دون غيره. حتّى أنّ الفاعلين الطقوسيّين يعتبرونها من الآلات المقدّسة، وترى عازفَها صاحب مكانة رفيعة. لذلك يُطلقون عليه لقب "اليَنَّا"، ويرون الڤمبري تاجهُ ورمزًا لاسْتِعداد سُلالته إلى قيادة السطمبالي من بعده"[72]، لأنّ لقب اليَنّا، في اعتقادهم، يُورّث ولا يُكتَسب.

وتستمدّ هذه الآلة أهميتها في مجمُوعة السطمبالي من تعدّد وظائفها. إذ تختزل سائر الآلات الأخرى المرافقة لها. فدورها يجمع، في الآن نفسه، بين المهمّة الإيقاعيّة (الطبلة والشقاشق) والمهمّة اللحنيّة.

ولكون آلة الڤمبري ارتبطت بالزنوج تحديدا، فإنّها باتت رمزا لهويّة تَأْبَى النسيان وثقافة تصرُّ على تذكيرنا بالأصل. لذلك يتّفق الفاعلون في السطمبالي على أنّها آلة مشحُونة بالرمُوز والمعاني وتحمل وظيفة مُقدّسة في إحياء الطقس الاحتفاليّ عند السُّود الأفارقة، إلى درجة أنّهم يعُدّونها "مركزًا للطقس الشعائريّ الوقائيّ"[73].

الخاتمة:

إنّ تتبُّعَنا لنشاط الفاعلين الطقُوسيّين خلال عروضهم الاحتفاليّةفي سطمبالي سيدي منصور، أتاح لنا أن نستخلصجملة من الوظائف التي ينهض عليها هذا النمط الموسيقيّ نختصرها في الآتي:

الوظيفة التاريخيّة التوثيقيّة: ونعني بها أنّ السطمبالي أشبهُ ما يكون بالوثيقة الشاهد التي تؤرّخ لماضي الزنوج وتحفظ تراثهم، لذلك عُدّ التعبيرة الثقافيّة الأكثرَ شيوعًا وشعبيّة التي تستبطن قصصًا مُدْمِيّة عاشها السّود الأفارقة عبيدًا مُهجّرين ثم خدمًا مملُوكين مُهمّشين، ثمّ مواطنين تونسيّين ظلّوا، برغم هذا المكسب، مَشدُودين إلى مَا تبقّى من ثقافتهم الأصليّة.

الوظيفة التعبيريّة والتأثيريّة: بما أنّ السطمبالي يُقدّم خطابًا فنيًا ذا طابع احتفاليّ شعبيّ، مُحمّل بدلالات رمزيّة عميقة، يَنْفَعِلُ بها ويَفْعَلُ في جمهُور المخاطبين عبر طقُوس دينيّة ودُنيويّة تُلاقي ردُود فعل تُراوح بين الذهُول والتعاطُف والانجذاب النفسيّ والجسديّ، فإنّ ذلك يقُوم دليلا على أنّ لهُ طاقةً تعبيريّة تختزل المشترك الثقافيّ بين عامّة الزنوج.

الوظيفة الاجتماعيّة: لقد بان لنا أنّ السطمبالي يُحيل عبر ممارساته الاحتفاليّة إلى جانب من حياة الزنُوج ذوي الأصُول الافريقيّة بتونس، ويعكس صُورًا من المعاناة التي مَا تزال تحُول أحيانًا دُون الانصهار الكامل لهذه "الجماعة الاثنيّة" صُلب المجتمع التونسيّ. ولكنّه أيضا يُتيح فرصة نادرة للزنوج حتّى يلتقُوا فيستعيدُوا ألفتهُم وتضامنهم، إلى درجة تُشعِرهُم بأنّهم مجتمع داخل المجتمع.

الوظيفة الرمزيّة: يقوم الفعل الطقوسيّ على خطاب متعدّد الأشكال أثناء الممارسة، ويتأثّث بجُملة من العناصر التي يُتَوَسّل بها إلى تنفيذ ذلك الخطاب، وسمتها أنّها مُعبَأة بالرمُوز إلى درجة نَشْعُر معها بأنّ الرمز يتلبّس بالوُجود الإنسانيّ، وأنّ "الإنسان كائنٌ تاريخيّ ورمزٌ حَيّ في الوقت ذاته"[74].

وهذه الرموز تبُوح بها العناصر التي تدخل في تشكيل الخطاب. فالألوان والآلات والأزياء وسائر المتمّمات في العرض الاحتفاليّ، لا يبدُو حُضورها اعتباطيّا، في رأينا، ولا هي مُجرّد مؤثّثات مُفْرَغة من المعنى، بل هي مضمُون الاحتفال ذاتهِ وموضُوعُهُ. وهي لذلك لا تَغِيب عن الطقس، بل إنّ الطقس يختلّ ويَنْتَقِضُ في غيابها.

وتبقى الأجساد الراقصة جوهر الطقس وعمُودهُ الفقري، ليس لأنّ الزنجيّ يَسْتخفّه الطرب ولا لأنّ الرقص موجُود في حياة الإفريقيّ يتخلّل كلّ نشاط، ولكن لأنّ الرقص، فضلا عن كونه علامة على الوَصْل بعد الفَصْل والاجتماع بعد الافتراق، هو "لغة الجسد" بعبارة الباحثة إكرام الأشقر[75]. وهو رمزٌ لتحرّر الأجساد من أعبائها الماديّة والمعنويّة، وإعلان لكتابة تاريخ والانتساب إلى جماعة "اثنيّة" كانت أو عرقيّة...

وبقدر ما كانَت للرمُوز، في مُجمل مُكوّنات الطقس عند السطمبالي، دلالة تتّلبس بالأسطوريّ والتاريخيّ فإنّ "العلاقة بين الشيء الرامز والمعنى المرمُوز إليه.. قابلة للتحيين والتحوّل، فبالإمكان أن تُضاف إلى المعنى الأصليّ معان أخرى"[76].

إنّ في هذه المراوحة، بين البساطة والشعبيّة ظاهرًا، وبين المجاز والإيحاء باطنًا، يَبْقَى السطمبالي تراثا "اثنيًّا" وثقافة شعبيّة، وفيًّا إلى جيناته الأصليّة من جانب، ومُتناغمًا مع القيم الوطنيّة والمحليّة في تونس ومُدنها التي نشأ بها. وما يزال هذا الفنّ يُنازع وخزة الجذُور والانتماء حينًا، وضرُورة الانصهار والتفاعُل حينًا آخر علّهُ يتجَاوز بأمان مخاوف التلاشي والاضمحلال./.

قائمة المراجع:

المؤلفات باللغة العربية:

- منصور (أشرف)، **الرمز والوعي الجمعي:دراسات في سوسيولوجيا الأديان**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010.
- الحنفي (عبد المنعم)، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسيّ**، دار العودة للنشر، القاهرة، 2003.
- دي سوسير (فاردينانذ)، **محاضرات في الألسنيّة العامّة**، تر. يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائريّة للطباعة، الجزائر، 1986.
- راغب (نبيل)، **موسوعة النظريات الأدبيّة**، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003.
- عبد النور (جبور)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، لبنان، 1979.
- التونجي (محمد)، **المعجم المفصّل في الأدب**، ج.2، دار الكتب العلمية، ط.2، لبنان، 1992.
- سيغموند (فرويد)، **مدخل إلى التحليل النفسي**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.3، 1995.
- لابلانش (جون) و(بونتاليس)، **معجم مصطلحات التحليل النفسيّ**، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط.3، بيروت، 1999.
- الفرابي (أبو نصر)، **جوامع الشعر**، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طليس في الشعر، لأبي الوليد ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.
- عبد النور (جبور)، **المعجم الأدبي**، دار المعلم للملايين، لبنان، 1979.
- فولر (أدموند)،**موسوعة الأساطير**، تر. حنّا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1998.
- الجمل (بسام)، **من الرمز إلى الرمز الدينيّ بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّةبصفاقس، وحدة بحث في المتخيّل، صفاقس، 2007.
- بوغدير (كمال)، **الرمز عند الصوفية بين المعايشة والممارسة**، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، العدد 2، 2014.
- رماني (ابراهيم)، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الساحة المركزيّة، الجزائر، 1991.
- تودوروف (تزفيتان)، **نظريات في الرمز**، تر. محمد الزكراوي، المنظمة العالمية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012.
- ابن الأثير، **المثل السّائر**، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، ج. 4، القاهرة، ب.ت.
- الخفاجي (ابن سنان)، **سرّ الفصاحة**، تح. عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953.
- جبران (مي)، **الالتماس من خلال الجسد والالتماس من خلال اللغة**، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية، جامعة لبنان، 2016.
- ضريف (محمد)، **مؤسّسة السلطان الشريف: محاولة في التركيب**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
- الأشقر (إكرام)، **الرقص لغة الجسد**، دار الفرات للنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2003.
- محمدي (عبد القادر)، **انتروبولوجيا الجسد الاسطوري بحث في الهوية والامتداد**، مطبعة فاس بريس، المغرب،2013.
- بن كراد (سعيد)، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.3، سورية، 2012.
- كرانغ (مايك)، **الجغرافيا الثقافيّة**، تر. سعيد منتاق، عالم المعرفة، العدد 17، 2005.
- عبد الحميد (شاكر)، **التفضيل الجمالي**، عالم المعرفة، العدد 267، الكويت، 2001.
- محمد (عوض محمد)، **الشعوب والسّلالات الافريقيّة**، سلسلة دراسات افريقيّة، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1998.

- جبري (شفيق)، **لغة الألوان**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، 1986.
- سعد (فيصل)، **عذاب القبر في المتخيّل الإسلاميّ**، منشورات وحدة البحث في المتخيّل، كلية الأداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ط.1، 2012.
- مختار عمر (أحمد)، **اللغة واللون**، عالمالكتب للنشر والتوزيع، ط.2، القاهرة، 1997.
- مظهرصالح(ضاري)، **دلالة اللون في القرآن وفي الفكر المتصوّفة**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2012.
- الزاهي (نور الدين)، **المقدّس والمجتمع**، افريقيا الشرق، المغرب، 2011.
- شلحت (يوسف)، **بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده**، تعريب خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
- جيرار (روني)، **العُنف والمقدس**، تر. جهاد هواش، دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1992.
- قاسم حسن (شهرزاد)، **دور الآلات الموسيقيّة في المجتمع العراقي**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1992.

المؤلفات باللغة الفرنسية:

- Durkhem (Emile), **Les formes élémentaires de la vie religieuse**, Presses Universitaires de France, 6ème E., Paris, 2008.
- Bastide (Roger), **Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde**, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Bouhdiba (Abdelwahheb), **Les Arabes et la couleur : dans : Culture et Société**, Publication de l'université de Tunis, Faculté des lettres et sciences humaines de Tunis, 6ème séries, Philosophie et Littératures, Volume XII, 1978.
- Bourdieu (Pierre), **Remarques provisoires sur la perception sociale du corps**, actes de la recherche en sciences sociales, volume 14, 1977.

المقالات:

- الحزقي (هيكل)، **السطمبالي التونسي، سجع السّلاسل ورنين الأصفاد**،أكتوبر 2015، http://ma3azef.com
- قاسم (سيزا) وأبوزيد (نصر حامد)، **مدخل إلى السيميُوطيقا**، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس المصريّة، القاهرة، 1986.
- بني عامر (معاذ)، **الرقص: من الخجل العقليّ إلى الهلاك الجسديّ**، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، أكتوبر 2006، http://www.mominoun.com
- السيد (عبير)، **في الرقص والرقص الشعبي**، مجلة الحداثة فصيلة تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، الثقافة والفنون في زمن العولمة، عدد 70/69، بيروت، 1994.
- قصاب حسب (حنان)، **جسد الممثل والأداء الحركيّ في ضوء العلوم الإنسانيّة**، السفير، الملحق الثقافيّ، عدد 13، 1996/03/29.
- محسب (حسام)،**أشكال الأداء الحركيّ عند المولويّة**، مجلة الفنون المعاصر، عدد9، أكاديمية الفنون، مصر، 2010.

هوامش البحث:

[1] منصور (أشرف)، **الرمز والوعي الجمعي:دراسات في سوسيولوجيا الأديان**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2010، ص. 12

[2]منصور (أشرف)، المرجع السابق، ص. 13

[3] الحنفي (عبد المنعم)، **موسوعة علم النفس والتحليل النفسيّ**، دار العودة للنشر، القاهرة، 2003، ص. 138

[4] دي سوسير (فاردیناند)، **محاضرات في الألسنيّة العامّة**، تر. يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائريّة للطباعة، الجزائر، 1986، ص.88.

[5]راغب (نبيل)، **موسوعة النظريات الأدبيّة**، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003، ص.305

[6] عبد النور (جبور)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، لبنان، 1979، ص.123

[7]التونجي (محمد)، **المعجم المفصّل في الأدب**، ج.2، دار الكتب العلمية، ط.2، لبنان، 1992، ص.488

[8] سيغموند (فرويد)، **مدخل إلى التحليل النفسي**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.3، 1995، ص.95

[9]لابلانش (جون) و(بونتاليس)، **معجم مصطلحات التحليل النفسيّ**، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط.3، بيروت، 1999، ص.271

[10]الفرابي (أبو نصر)، **جوامع الشعر**، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طليس في الشعر، لأبي الوليد ابن رشد، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص.ص. 174- 175

[11]عبد النور (جبور)، **المعجم الأدبي**، دار المعلم للملايين، لبنان، 1979، ص.123

[12]فولر (أدموند)،**موسوعة الأساطير**، تر. حنّا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1998، ص.63

[13]لمزيد التوسع راجع: الجمل (بسام)، **من الرمز إلى الرمز الدينيّ بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّةبصفاقس، وحدة بحث في المتخيّل، صفاقس، 2007.

[14]بوغدير (كمال)، **الرمز عند الصوفية بين المعايشة والممارسة**، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، العدد 2، 2014، ص. ص. 231-233

[15]هندسة الزوايا، الإنشاد، الشطح، الشموع، الزردة، الذبائح، لباس الصوف، الأعلام، القباب...كلّها علامات ورموز دالّة في الطقس الصوفيّ.

[16]رماني (ابراهيم)، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الساحة المركزيّة، الجزائر، 1991، ص.273

[17]لمزيد التوسع راجع:
تودوروف (تزفيتان)، **نظريات في الرمز**، تر. محمد الزكراوي، المنظمة العالمية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2012.

[18]ابن الأثير، **المثل السّائر**، تح. أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، ج. 4، القاهرة، ب.ت.، ص.7

[19]رماني (ابراهيم)، المرجع السابق، ص.275

[20]الخفاجي (ابن سنان)، **سرّ الفصاحة**، تح. عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953، ص.251

[21]رماني (ابراهيم)، المرجع السابق، ص.277

[22] جبران (مي)، **الالتماس من خلال الجسد والالتماس من خلال اللغة**، منشورات كلية الأداب والعلوم الانسانية، جامعة لبنان، 2016، ص. 3

[23] قصاب حسب (حنان)، **جسد الممثل والأداء الحركيّ في ضوء العلوم الإنسانيّة**، السفير، الملحق الثقافيّ، عدد 13، 1996/03/29، ص.9

[24] محسب (حسام)، **أشكال الأداء الحركيّ عند المولويّة**، مجلة الفنون المعاصر، عدد9، أكاديمية الفنون، مصر، 2010، ص.62

[25]ضريف (محمد)، **مؤسّسة السلطان الشريف: محاولة في التركيب**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص.104.

[26] الأشقر (إكرام)، **الرقص لغة الجسد**، دار الفرات للنشر والتوزيع، ط.1، بيروت، 2003، ص.44

[27] السيد (عبير)، **في الرقص والرقص الشعبي**، مجلة الحداثة فصيلة تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة، الثقافة والفنون في زمن العولمة، عدد 70/69، بيروت، 1994، ص. 140

[28]محمدي (عبد القادر)، **انتروبولوجيا الجسد الاسطوري بحث في الهوية والامتداد**، مطبعة فاس بريس، المغرب،2013، ص.4

[29] منصور الغلام أوسيدي منصور (الوليّ الصالح) الذي اقترن به السطمبالي بولاية صفاقس/ تونس

[30]البوسعديّة شخصيّة مقنعة ولازمة أساسيّة تتخَطّى رمزيتها التذكير بمأساة أسطورة الملك، الباحث عمّا ضاع من شرفه، لتنصبّ حول هاجس الهويّة المتصدّعة التي تُؤْرقُ الزنجيّ القادم من إفريقيا ما وراء الصحراء.

[31]بني عامر (معاذ)،**الرقص: من الخجل العقليّ إلى الهلاك الجسديّ**، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، أكتوبر 2006، http://www.mominoun.com

[32]بن كراد (سعيد)، **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط.3، سورية، 2012، ص.193.

[33]Bourdieu (Pierre), **Remarques provisoires sur la perception sociale du corps**, actes de la recherche en sciences sociales, volume 14, 1977, p.54

[34] محمدي (عبد القادر)، المرجع السابق، ص. 25

[35]بن كراد (سعيد)، المرجع السابق، ص. 196

[36]محمدي (عبد القادر)، المرجع السابق، ص. 27

[37]كرانغ (مايك)، **الجغرافيا الثقافيّة**، تر. سعيد منتاق، عالم المعرفة، العدد 17، 2005، ص.232

[38]بن كراد (سعيد)، المرجع السابق، ص. 198

[39]عبد الحميد (شاكر)، **التفضيل الجمالي**، عالم المعرفة، العدد 267، الكويت، 2001، ص.262

[40]عبد الحميد (شاكر)،المرجع السابق، ص. 263

[41]Bouhdiba (Abdelwahheb),**Les Arabes et la couleur : dans : Culture et Société**, Publication de l'université de Tunis, Faculté des lettres et sciences humaines de Tunis, 6ème séries, Philosophie et Littératures, Volume XII, 1978, p. 79

[42]محمد (عوض محمد)، **الشعوب والسّلالات الافريقيّة**، سلسلة دراسات افريقيّة، الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1998، ص.93.

[43]Bastide (Roger), **Les Amériques noires : les civilisations africaines dans le Nouveau Monde**, L'Harmattan, Paris, 1996, p.31

[44]قاسم (سيزا) وأبوزيد (نصر حامد)، **مدخل إلى السيميُوطيقا**، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس المصريّة، القاهرة، 1986، ص.9

[45] جبري (شفيق)، **لغة الألوان**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، 1986، ص. 68

[46] جبري (شفيق)، المرجع السابق، ص. 76

[47] سعد (فيصل)، **عذاب القبر في المتخيّل الإسلاميّ**، منشورات وحدة البحث في المتخيّل، كلية الأداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس، ط.1، 2012، ص. 170

[48] جبري (شفيق)، المرجع السابق، ص. 130

[49] مختار عمر (أحمد)، **اللغة واللون**، عالمالكتب للنشر والتوزيع، ط.2، القاهرة، 1997، ص. 79

[50] مختار عمر (أحمد)، المرجع السابق، ص. 79

[51]مختار عمر (أحمد)، المرجع السابق، ص.80

[52] جبري (شفيق)، المرجع السابق، ص.62

[53]مظهرصالح(ضاري)، **دلالة اللون في القرآن وفي الفكر المتصوّفة**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2012، ص. 62

[54]مختار عمر (أحمد)، المرجع السابق، ص. 53

[55] حوار مع المخبر جمال الطرابلسي بمقر زاوية سيدي سالم بطريق قابس (صفاقس) يوم الخميس 13 جويلية 2017.

[56]تحيلنا هذه الإشارة إلى ما ورد في القَصَص القرآنيّ بشأن قصّة اسماعيل الذي همّ والده ابراهيم بذبحه، بمقتضى رؤيا في المنام، ولكنّ العناية الإلاهيّة تدخّلت لتفدي اسماعيل بكبش عظيم ومصداق لذلك الآية الكريمة "وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ" (الآية 107 من سورة الصافات).

[57]يذهب عالم النفس" سيغمُوند فرويد " إلى أنّ فكرة العدوانيّة موجودة في اللاوعي الإنسانيّ في حالة كمُون، وهي تتبلور "ثقافيّا" في رغبة الإنسان الدفينة في قتل الأب، ويطلق عليها هذا الأخير عقدة أوديب.

[58] الزاهي (نور الدين)، **المقدّس والمجتمع**، افريقيا الشرق، المغرب، 2011، ص. 105

[59]"نحن لا نجتمع في مقام جدّنا وزاويته لنأكل اللحم، بل نجتمع لأجل الوعدة... وهي مُباركة ميمُونة برضاء جدّنا الغلام علينا. لذلك يتمنى الجميع من الزنوج أن ينال ولو نصيبا قليلا من هذه الوعدة".
مقابلة مع المخبر محمد الطرابلسي بتاريخ 22 أوت 2016 بمقرّ الزاوية سيدي منصورصفاقس/ تونس

[60] شلحت (يوسف)، **بنى المقدس عند العرب قبل الإسلام وبعده**، تعريب خليل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص.20

[61]Durkhem (Emile),**Les formes élémentaires de la vie religieuse**, Presses Universitaires de France, 6ème E., Paris, 2008, p.578

[62] الزاهي (نور الدين)، المرجع السابق، ص. 111

[63]الزاهي (نور الدين)، المرجع السابق، ص. 108

[64] جيرار (روني)، **العُنف والمقدس**، تر. جهاد هواش، دار الحصاد للنشر والتوزيع، 1992، ص.29

[65] جيرار (روني)، المرجع السابق، ص. 29

[66]سألنا المخبر سمير السيالة إن كان يستقيم احياء الطقس دون الذبيحة فأجاب مستنكرا: لا يصحّ، لا نتحمّل غضب الغلام على أحفاده ولا نستطيع أن نحرمهم من هذه العادة. فهي تزيد الألفة بين السّود في صفاقس وغيرها وتقوّي الروابط بين أفراد المجموعة وتجلب الرحمة للوليّ عند التصدّق وإطعام الزوار. (لقاء بتاريخ 2016/09/23بمقرّ الزاوية)

[67]الفزوع هو نمط موسيقيّ يتّخذ للدّعاية والإخبار والدعوة إلى مناسبة احتفاليّة ما في رقعة جغرافيّة محدّدة، وكثيرا ما تُستخدم في نمط الفزوع آلات مصوّتة مجهورة من قبيل الطبول.

[68]في مقابلة لأحد المخبرين، في عملنا الميداني، من منطقة سيدي منصور، ما يُشير إلى هذا المعنى، إذ يقول: عندما يعود الرعاة بمواشيهم غروبا يمرّون بخندق عميق - تبينأنّه موقع لقنبلة تفجّرت في المكان منذ الحرب العالميّة الثانية- يبدأون بقرعطب معدنيّة لإبعاد روح متربّصة بهم في ذلك الخندق قيل إنّها لامرأة مقتولة هناك .. حتّى إذا صاروا على مسافة أبعد عاودهم شعوُر الأمان ظنّا منهم أنّ تلك الروح الشريرة خافت أصوات المعادن وفرّت.

[69]قاسم حسن (شهرزاد)، **دور الآلات الموسيقيّة في المجتمع العراقي**، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص. 270

[70]قاسم حسن (شهرزاد)، المرجع السابق، ص. 271

[71]أردنا بهذه العبارة أن نشير إلى الوعي الحادّ الذي يستشعره الزنوج إزاء منظومة القيم في المجتمع، تلك المنظومة التي نخرها غياب العدل والمنطق وانقلاب سلم القيم حتّى غدا اللون "سبّةً" وصار "الأسود بالتالي مضطرًا إلى اثبات انسانيته بتفوّقه وبقوّة بنيته الجسديّة وليس لمجرّد أنّه إنسان.

[72] الحزقي (هيكل)، **السطمبالي التونسي، سجع السّلاسل ورنين الأصفاد**،أكتوبر 2015، http://ma3azef.com

[73]قاسم حسن (شهرزاد)، المرجع السابق، ص. 271

[74] الجمل (بسام)، المرجع السابق، ص.7

[75]الأشقر (إكرام)، المرجع السابق.

[76]الجمل (بسام)، المرجع السابق، ص.23