هدية العدد
- بورتريه الفنان محمد بن فارس
- قرص مدمج للأعداد السابقة

12

الثقافة الشعبية

فصلية علمية متخصصة
السنة الرابعة / العدد الثاني عشر ◆ شتاء 2011

- محمد بن فارس: 63 عاماً على رحيله
- الطب الشعبي في البحرين

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع
المنظمة الدولية للفن الشعبي)IOV(

يصدرها

أرشيف الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر
هاتف: 88 000 174 973 +
فاكس: 94 000 174 973 +

إدارة التوزيع

هاتف: 97 664 366 973 +
فاكس: 80 066 174 973 +

الاشتراكات

هاتف: 46 424 364 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 80 466 399 973 +
E-mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب 5050 المنامة - مملكة البحرين

رقم التسجيل: MFCR 781
رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

في ظلِّ ذلك الشَّغَف

بهذا العدد الذي بين يديك ، عزيزي القارئ، الواقع صدوره بين احتفالات البلاد بالعيد الوطني المجيد وبين الاحتفال بذكرى ميثاق العمل الوطني، تدخل (الثقافة الشعبية) سنتها الرابعة، فقد أصدرنا في سنتنا الأولى ثلاثة أعداد، وواصلنا الإصدار فصليا بانتظام في تجربة أقل ما يقال عنها بأنها تستحق ما بذل لأجلها من جهد اختصاصي، وخبرة علمية، وتنظيم إداري، وبذل مالي، وشراكة عالمية لوجستية. ويحسب لـ (الثقافة الشعبية) خلال سنوات عمرها الثلاث أنها التزمت بما وعدت به القارئ في تأكيد التوق إلى العلمية منهجاً وأداة في التصور والإجراء، متشبثين بما في العلمية من جوهر "انتظام ومجانبة للمعيارية واستناد إلى الوصفية وانفتاح على المساءلة وطريق إلى المعرفة وعرة المسالك صعبة الدروب". كنا نتوق إلى أن نبنيَ والقارئ الكريم نمطاً في المعرفة تكون فيه مطبوعتنا "على ضبطها ودقتها يسيرة الإدراك، يفيد منها الإنسان العادي إفادة العالم المختص، ويتطلع إليها الجمهور الواسع، تماماً كما يرنو إليها العالم الثبت". وقد اجتهدنا لتحقيق ذلك أيما اجتهاد، مؤملين إدراكه على نحو ما. ولم نكن ندرك حينها بكل ما في الأمر من صعاب على أرض الواقع، مما كلفنا الكثير من العناء والجهد في مراجعة المواد ومعالجتها وإعادة ضبطها بعد الخروج من دورة التقييم والتحكيم العلمي الدقيق، وهي دورة طويلة بلا شك، إلا أننا أصررنا - وما نزال - على المضي في بناء ذلك النمط المعرفي طوبة طوبة.

تنبأ بعض من وصلتهم أعدادنا الأولى وعبروا عن إعجابهم بالشكل والمحتوى، بأن عمر هذه المطبوعة قصير قد لا يتجاوز عددها الثاني أو الثالث، لشح مادتها ولندرة الكتاب في مجال اختصاصها العلمي الدقيق. ولم يقلقنا ذلك، لعلمنا الأكيد بالتقدم الذي أحرزه علم الفولكلور كأحد العلوم الإنسانية في الوسط الأكاديمي العربي، ولإحساسنا العميق بتأثير شغف المعرفة الذي تحدثه الثقافة الشعبية كميدان للاستكشاف والبحث، وما تفعله من فتنة واستدراج في الفطنين من البشر، فقد انهالت علينا الأبحاث والدراسات والمواد العزيزة المتفرقة من كل حدب وصوب وبأكثر من لغة، عندما تأكد خط المجلة، وثبُت انتظامها، وتعزز انتشارها بدخولها كل الأسواق العربية، ووصولها إلى كل فروع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) في أكثر من 162 بلدا من بلدان العالم المختلفة، وبتنا في حرج مع كتاب المجلة لتأخرنا في نشر المواد المرسلة إلينا، والتي لا تستوعبها مجلة فصلية في 260 صفحة دفعة واحدة، خاصة وأن المجلة تتوزعها مجالات الثقافة الشعبية المعروفة على هيئة أبواب، وكل باب لا بد له وأن يستوعب عددا محدودا من المواد، فإذا جاءت المواد المرسلة وتركزت فقط في مجال الأدب الشعبي على سبيل المثال فلا بد وأن يتأخر نشر مواد الأدب الشعبي لتأخذ دور نشرها حسب الأولوية أوحسب الأهمية أو الجدة في الطرح والتناول، وقس على ذلك بقية المجالات، إلا أن أغلب كتابنا بدأ يتفهم الوضع ويحرص على النشر منتظرا الفرصة التي تناسب ظروف النشر وفنيته.

وغاية ما كنا نتمناه، أن تجسد هذه الفصلية التوجهات العملية لروح (ميثاق العمل الوطني) في العهد الزاهر لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين، الذي راهن على الثقافة باعتبارها العمق الاستراتيجي لمشروعه

الإصلاحي الرائد. وبفضل دعم جلالته وتشجيعه الشخصي وحرص الديوان الملكي بمملكة البحرين بأن تواصل هذه المطبوعة الصدور، وفي ظل الانفتاح وجو الديمقراطية والشفافية التي تنعم بها البلاد، واصلنا العمل بجد ومثابرة لتعزيز كافة الجهود الأهلية لجمع وتدوين وتوثيق مواد الثقافة الشعبية، وتحفيز الدارسين على التخصص، والحث على إجراء ونشر البحوث والدراسات حول ثقافة البحرين الشعبية كمكوّن أساس لثقافتنا الوطنية، والعمل على فتح قنوات التواصل مع مراكز الاختصاص في شتى بلاد العالم للإصرار على تحقيق رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم.

كل الشكر والتقدير وبالغ الامتنان لكافة الجهود النبيلة والعطاء الصموت الذي يقف داعما لاستمرار صدور (الثقافة الشعبية)، والله الموفق.

علي عبدالله خليفة

المدير العام / رئيس التحرير

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

محمد المهدي بشرى
جورج فرندسن
أنيس مصطفى
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
الإدارة الفنية

سيد محمد علي ناصر
الإخراج الفني والتنفيذ

دانة أحمد حميدان
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

فوزية حمزة
التصوير الفوتوغرافي

نورة فؤاد العيد
إدارة الأرشيف

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

خميس زايد البنكي
إدارة الاشتراكات

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
سيد فيصل كاظم
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

التنفيذ الطباعي: المؤسسة العربية للطباعة والنشر ـ البحرين

Folk Culture
الثقافة الشعبية

لوحة الغلاف

◆ بعدسة: محمد حسين آل علي – الشارقة

أسعار المجلة في مختلف الدول

◆ البحرين	1 دينار
◆ المملكة العربية السعودية	10 ريال
◆ الكويت	1 دينار
◆ تونس	3 دينار
◆ سلطنة عمان	1 ريال
◆ السودان	275 دينار
◆ الإمارات العربية المتحدة	10 درهم
◆ قطر	10 ريال
◆ اليمن	200 ريال
◆ مصر	5 جنيه
◆ لبنان	3000 ل.ل
◆ المملكة الأردنية الهاشمية	2 دينار
◆ العراق	3000 دينار
◆ فلسطين	2 دينار
◆ الجماهيرية الليبية	5 دينار
◆ المملكة المغربية	30 درهما
◆ سوريا	100 ل.س.
◆ بريطانيا	4 جنيه
◆ دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
◆ الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
◆ كندا وأستراليا	6 دولار

شروط وأحكام النشر في الثقافة الشعبية

ترحب (الثقافة الشعبية) بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة، الفولكلورية والاجتماعية والانثروبولوجية والنفسية والسيميائية واللسانية والأسلوبية والموسيقية وكل ما تحتمله هذه الشُعب في الدرس من وجوه في البحث تتصل بالثقافة الشعبية، يعرف كل اختصاص اختلاف أغراضها وتعدد مستوياتها، وفقاً للشروط التالية:

- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا في حدود 4000 – 6000 كلمة وعلى كل كاتب أن يبعث رفق مادته المرسلة بملخص لها من صفحتين A4 ليتم ترجمته إلى الإنجليزية والفرنسية، مع نبذة من سيرته العلمية.
- تنظر المجلة بعناية وتقدير إلى المواد التي ترسل وبرفقتها صور فوتوغرافية، أو رسوم توضيحية أو بيانية، وذلك لدعم المادة المطلوب نشرها.
- تعتذر المجلة عن عدم قبولها أية مادة مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة ورقيا.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

الهيئة العلمية

إبراهيم عبدالله غلوم	البحرين
أحمد علي مرسي	مصر
أروى عبده عثمان	اليمن
بارول شاه	الهند
توفيق كرباج	لبنان
جورج فراندسن	أمريكا
حصة زيد الرفاعي	الكويت
سعيد يقطين	المغرب
سيد حامد حريز	السودان
شارلز نياكيتي أوراو	كينيا
شهرزاد قاسم حسن	العراق
شيما ميزومو	اليابان
عبد الحميد بورايو	الجزائر
علي برهانه	إثيوبيا
عمر الساريسي	الأردن
غسان الحسن	الإمارات
فاضل جمشيدي	إيران
فرانشيسكا ماريا كوراو	إيطاليا
كامل اسماعيل	سوريا
كارمن بديلا	الفلبين
ليلى صالح البسام	السعودية
نمر سرحان	فلسطين
نيوكليس ساليس	اليونان
وحيد السعفي	تونس

مستشارو التحرير

أحمد الفردان	البحرين
أحمد عبد الرحيم نصر	السودان
أسعد نديم	مصر
بروين نوري عارف	العراق
جاسم محمد الحربان	البحرين
حسن سلمان كمال	البحرين
رضي السماك	البحرين
سعيدة عزيزي	المغرب
صالح حمدان الحربي	الكويت
عبد الحميد سالم المحادين	البحرين
عبدالله حسن عمران	البحرين
ليزا أوركيفتش	أمريكا
مبارك عمرو العماري	البحرين
محمد أحمد جمال	البحرين
محيي الدين خريف	تونس
مصطفي جاد	مصر
منصور محمد سرحان	البحرين
مهدي عبدالله	البحرين
الراحل / صفوت كمال	مصر

الفهرس

12

مفتتح

002 في ظلّ ذلك الشَّغَف
علي عبدالله خليفة

تصدير

009 قبول الآخر.. والتسامح معه
جورج فرندسن

آفاق

010 من أجل تجديد الشفاهية
فاطمة الزهراء صالح

أدب شعبي

016 الأغاني الشعبية في الأعراس العربية
عادل البطوسي

026 التهيليم من أغاني رعاة الإبل في الصحراء التونسية
محمد الجزيراوي

038 دراسة مقارنة في الأدب الشعبي العربي
عبد محمد بركو

056 موتيفات «أنواع الأشياء السحرية»
فرج قدري الفخراني

عادات وتقاليد

080 الطب الشعبي في البحرين
زينب عباس عيسى

الثقافة الشعبية
Folk Culture

Index

12

موسيقى وأداء حركي

102 الناي أقدم الآلات الموسيقية الشعبية العربية
محمد محمود فايد

112 المرأة السودانية والثقافة الموسيقية
علي إبراهيم الضو

ثقافة مادية

122 مقاربة تشكيلية للتراث: الخط والحرف والإبداعات
علي عرايسية

130 الحرف التقليدية: أهمية ومنهجية دراستها
علي بزي

في الميدان

146 محمد بن فارس
حسين مرهون

جديد النشر

166 مئوية عبدالحميد يونس
أحلام أبوزيد

179 ثلاثون عاما من الحب والسلام: المنظمة الدولية للفن الشعبي تزداد شبابا
هنادي الجودر

فهرس المجلة

183 من العدد 1 إلى العدد 11

الطب الشعبي في البحرين

«آخر العلاج الكي»

برغم التقدم الهائل للمخترعات والاكتشافات العلمية الحديثة، وتنوع الخبرات البشرية في مجالات الطب وصناعة الأدوية، ووسائل العلاجات المتقدمة الأخرى، إلا أن بعض المجتمعات والفئات والأفراد ظلت على ولائها الأول للطب الشعبي، ولما رسخ في وجدانها الجمعي من معتقدات وممارسات ومعارف وتجارب حياتية متعددة حول طرق وأساليب وفنون العلاج، وتأثير بعض عناصر الطبيعة كالأعشاب وبعض المستخلصات من الفواكه والخضروات ودورها في التطبيب للشفاء من العديد من الأمراض.

وتعود أصول الطب الشعبي إلى بدايات محاولات الإنسان الأولى في معالجة الجروح والكسور والأمراض. وظل المرض طوال قرون أمرا محيرا للإنسان وبحاجة إلى حل ما، إلى أن ارتبط بالسحر والخرافة لعلاج الأمراض غير الظاهرة أو التي لا يعرف سببها. وتشير بعض المكتشفات الأثرية إلى نشوء مهنة الطب لدى السومريين والبابليين ببلاد ما بين النهرين قبل الميلاد ببضعة قرون. وفي قانون حمورابي أحكام تشير إلى ممارسة الطب. وقد أحرزت المدنيات القديمة في الصين والهند ومصر وفارس درجات متفاوتة من التقدم في العلاجات الطبيعية والمعلومات التشريحية. وقد ساهم العرب في علم الطب، وبدأت نهضته مع الفتوح الإسلامية وبداية رواج ترجمة الكتب القديمة في الكيمياء والطب والفلك عن اليونانية والسريانية والفارسية والسنسكريتية.

ويعتمد الطب الشعبي في التشخيص على الخبرة الذاتية المتوارثة أو المكتسبة في المعاينة البصرية والجس الموضعي باستخدام أصابع اليدين واستخدام الزيوت الطبيعية في التدليك وتحضير اللدائن للتجبير من مختلف العناصر الموجودة في الطبيعة إلى استخدام الفصد والحجامة، وهي سحب الدم بالكأس، وأخيرا الكي بالنار، ومن ثم مداواة أثر الكي بالزبدة إلى أن يبرأ. ويقول المثل الشعبي الشهير (آخر العلاج الكي) أي استخدام الكي يكون

آخر ما يمكن اللجوء إليه لما يسببه الحرق بالنار من آلام ومن تبعات قد يظل أثر بعضها باقيا على الجلد لا يمحوه الزمن.

ويبدو أن الطب الشعبي قد توقف عند هذا الحد من الأساليب البدائية في تشخيص وعلاج الأمراض البسيطة التي بدأ بها علم وفن الطب الحديث عموما، في الوقت الذي ظل فيه المعتقد بالطب الشعبي راسخا يتوارث لدى فئات اجتماعية عديدة سواء في القرية أو المدينة في أوساط غير المتعلمين أو المتعلمين على حد سواء، وبالذات في الحالات المرضية النادرة التي لا ينجح في علاجها الطب الحديث، ويصل فيها المريض حد اليأس والاستعداد لقبول أي نوع من أنواع العلاج. وهناك حالات مرضية في كل مجتمع لم يوفق في علاجها الطب الحديث بكل وسائله المتقدمة ونجح في علاجها الطب الشعبي بخبراته وأدواته البدائية.

وفي البحرين توارث أفراد من بعض الأسر الشهيرة ممارسة الطب الشعبي، وتخصص بعضهم في تجبير الكسور والبعض الآخر برع في تحضير الوصفات العشبية، وامتهن البعض الآخر بيع مختلف الأعشاب والمكونات الطبيعية التي يعتقد بأنها ذات نفع وفائدة في استخدامات الطب الشعبي.

وعلى الرغم من الجدل الدائر علميا منذ زمن حول جدوى الطب الشعبي، ومدى ارتباطه بالجهل وبالخرافة والسحر، إلا أنه لا يمكن نكران ما توصلت إليه بعض الدراسات العلمية المتقدمة من ثبوت جدوى استخدام الأعشاب الطبيعية في تركيب العديد من الأدوية المهدئة للسعال أو المنشطة للدورة الدموية أو المحفزة للقدرة الجنسية أو ذات المفعول المخدر أو المسكن لبعض الحالات، على سبيل المثال، ورواج استخداماتها على نطاق عالمي واسع.

(الثقافة الشعبية)

قبول الآخر..
والتســـامـــح معـــه

إنه لمن دواعي سروري أن أكتب تصدير العدد الثاني عشر للعام الرابع من مجلة (الثقافة الشعبية) الفصلية المتخصصة في الفولكلور العربي والثقافة العربية، والتي استطاعت أن تصل إلى كثير من القراء على امتداد العالم.

هذه المجلة التي تؤكد على الرؤية الثاقبة لصديقي رئيس التحرير علي عبدالله خليفة والعاملين معه، فله الفضل في ارتقاء المجلة إلى مستويات مرموقة بين مثيلاتها من المجلات العلمية الرصينة في عالمنا اليوم، ويمكن تلمس ذلك من خلال الأعداد التي صدرت حتى الآن.

ان المنظمة الدولية للفن الشعبي تقديراً وعرفاناً منها لهذا الجهد الكبير، آزرت بشكل غير محدود المجلة ورئيس تحريرها، ففي كل عدد تبادر المجلة بوضع شعار وعنوان المنظمة الدولية على صدر صفحاتها، مما كان مبعثاً لامتنان العديد من الأفراد والمؤسسات الأعضاء في المنظمة.

مما لا شك فيه أن مجلة (الثقافة الشعبية) ما كان لها أن تحقق كل هذا النجاح دون الرعاية السامية التي حظيت بها من لدن صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين، الذي أكد جلالته عبر هذا الدعم الذي لم ينقطع عن التزامه بالحفاظ وحماية التراث الشعبي لوطنه وشعبه. إن مثل هذا الدعم الكبير قلّ نظيره في العالم، وهو بالتأكيد موضع تقدير أعضاء المنظمة الدولية للفن الشعبي بل وقراء المجلة على حد سواء.

في هذا العام ستحتفي المنظمة الدولية للفن الشعبي بمرور ثلاثين عاماً على تأسيسها، فقبل ثلاثين عاماً قام أربعة رجال بوضع حجر الأساس لما صار اليوم أكبر المنظمات غير الحكومية، من أجل الارتقاء بالفنون والثقافة الشعبية. إن عائلة المنظمة تتكون من أكثر من أربعة آلاف ومائتي عضو ومؤسسة ينتمون لمائة وستين بلداً. وهؤلاء هم الراقصون والموسيقيون والنحاتون والأكاديميون ورواة الحكايات والممارسون للطب الشعبي ومنظمو الاحتفالات، والفولكلوريون المحترفون والهواة، وهم يمثلون أرفع المستويات الحكومية والفردية.

قبل عشرين عاماً وطدت المنظمة الدولية للفن الشعبي علاقتها المثمرة مع منظمة اليونسكو التي اعتمدتها في أكتوبر عام 2009 لتقديم خدمات استشارية للجنة البيئية غير الحكومية والمناط بها تنفيذ معاهدة 2009 لحماية التراث الثقافي غير المادي. **ليس هذا فحسب، بل أضافت اليونسكو أربعين من العلماء والأكاديميين وأعضاء الهيئة العلمية لمجلة الثقافة الشعبية، أي أكثر من أي عدد تم اختياره من منظمة واحدة، إلى قوائم خبراء التراث الثقافي غير المادي في المنظمة. والكثير من هؤلاء الخبراء هم مساهمون وقراء وأعضاء في هيئة تحرير مجلة (الثقافة الشعبية)، وهذا نموذج آخر للتعاون الخلاق بين هذه المطبوعة والمنظمة الدولية للفن الشعبي.**

لقد اجتمع أعضاء المنظمة في أكتوبر من هذا العام في مدينة (نانجين) بالصين تزامناً مع احتفالية شباب المنظمة، ولاشك أن هذا المهرجان كان فرصة مؤاتية للشباب ولنا للاحتفال بالعيد الثلاثين للمنظمة، وكان من بين المشاركين في هذه الاحتفالات قراء المجلة الكثر إلى جانب أعضاء هيئة التحرير.

إن التعاون الماثل بين المنظمة والمجلة يقدم نموذجاً يحتذى به للآخرين في تعامل مؤسستين بأهداف مختلفة لتحقيق الطموحات العظيمة.

إننا كشركاء - المنظمة والمجلة – سنواصل تقديم قبول الآخر، بل والتسامح معه.

مرحباً بكم في مجلة (الثقافة الشعبية).

جـــــورج فـرنـدســـــن
عضـو المجلـــس الـرئاســي
المنظمة الدولية للفن الشعبي

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

من أجل تجديد الشفاهية:

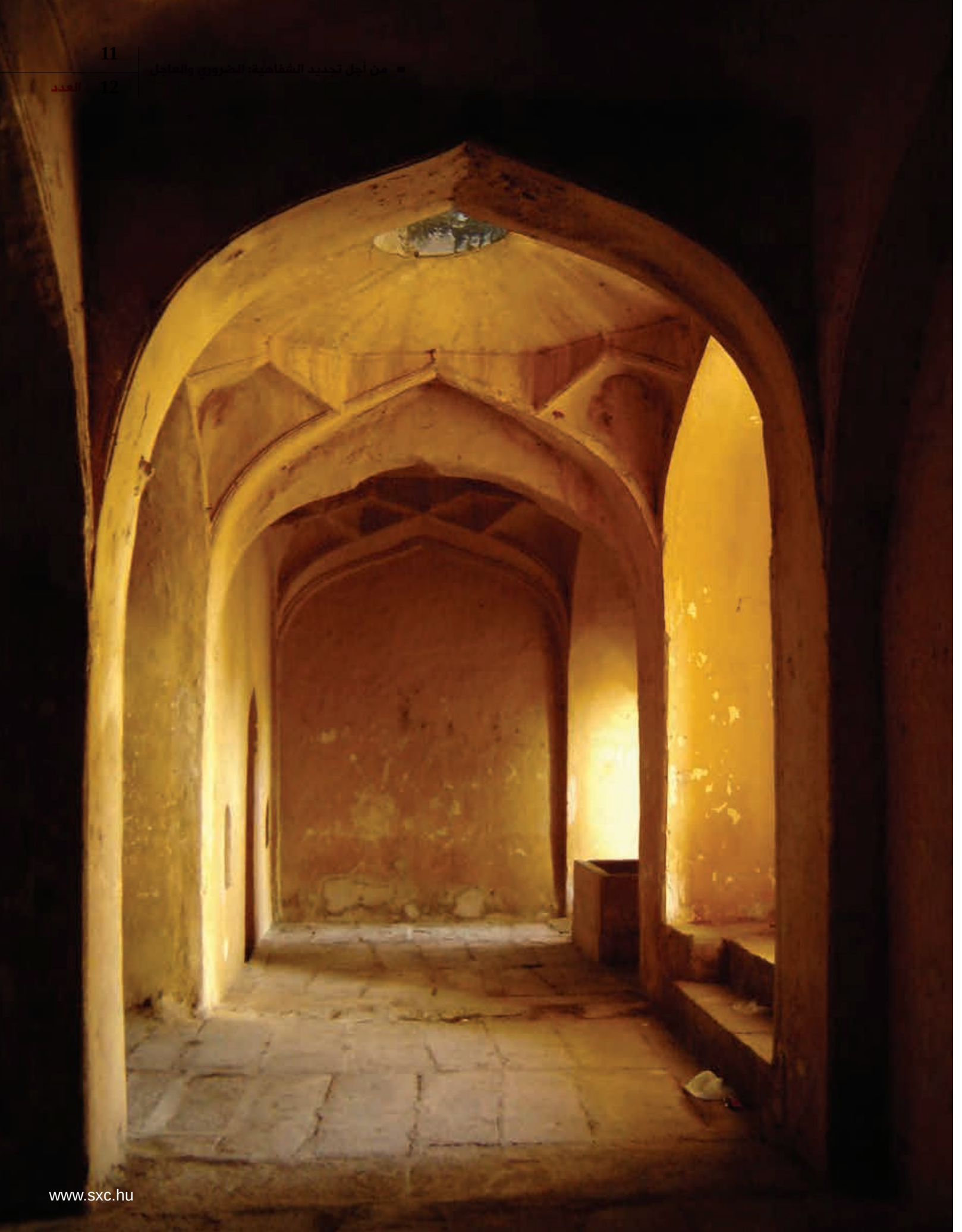
الضـــروري والعـــاجـــل

فاطمة الزهراء صالح / كاتبة من المغرب

تعريب: نور الهدى باديس

يتعلق هذا النص بمسألة الشفاهية في المغرب ولكنه من حيث الإشكالات التي يطرحها، والحلول التي يتحسسها يمكن أن يكونٍ صالحاً لمسألة الشفاهية في البلاد العربية جميعاً. وإذا ما تجاوزنا أسماء الأماكن والمؤسسات، فإن تلك الأسماء الواردة في النص يمكن أن تكون صالحة لأي مكان أو مؤسسة تتناول مسألة الشفاهية في الثقافة العربية لذلك اخترنا هذا النص لباب آفاق لهذا العدد.

(التحرير)



www.sxc.hu

«ينخرط القول في سياق تبادل الطاقة.إنه وقائع، أحداث، حركات. إنه سلطة، هو نداء، وهو لعبة. إنه رابط. يأتي القول من مكان ويذهب إلى آخر. يصدر عن نية ويذهب إلى عناية.ينشأ بين متخاطبين، بين قريب وقريب، يربط هؤلاء بأولئك والداخل بالخارج والشبيه بالمختلف والمعروف بالمجهول والقريب بالغريب، يربط بين أجيال فيما بينها، يربط الحي بالميت. فهو الرباط الأكثر ضرورة لقيام مجتمع، إنه الرابط الأكثر إلحاحا لفهم الواقع.»

لماذا نهتم اليوم بالتراث الشفوي؟ لماذا في اللحظة التي يتحول العالم فيها إلى الاهتمام بالعولمة والتكنولوجيات الدقيقة وكل علامات التطور المادي يبرز جليا التعلق بالتراث اللامادي وتبدو الحاجة إليه ملحة لمصيرنا؟ هل نحن في حاجة إلى رواية الحكايات وقد أتقن السينما والتلفزيون تصويرها ونقلها في شكل مشاهد حية وسيناريوهات وأفلام مغامرات؟ هل يتعلق الأمر بإظهار تردد أمام سرعة التطورأو رفض الاستسلام إلى هذه «الموجة»؟ تبدو الذاكرة والمستقبل والمادي واللامادي والأصالة والزخرف في علاقة حذر وكأنها في صراع أجيال.

فالذاكرة تخشى النسيان والمستقبل يخاف تدفق الماضي.فحاجتنا إلى الحكي وإلى سماع القصص تبدو متجاوزة كل الظواهر وتعكس حاجتنا لعقد الصلة من جديد مع القول كشكل عريق لإنسانيتنا.

عندما نزور بعض قرى طفولتنا نكتشف أحيانا بفرح ترميمات وإصلاحات معمارية جعلت من اليومي أكثر رفاهية. ولكن كم هي كبيرة خيبتنا عندما لا نعثر على أي أثر للأماكن التي كان يحتلها قديما القاصون«hlaykya»(ج.حلايقي) وعندما نرى فضاءهم يتقلص شيئا فشيئا أو يختفي نهائيا. إنهم يفقدون نشاطهم بما أن الجمهور بدوره لم يعد يجد مرجعياته المكانية. فقد عجل المعمار الفوضوي اللاواعي بالخصوصيات الثقافية لمدننا بزوال تراثنا الشفوي الذي كان «الحلايقي» حارسها الأمين. ولأكون أكثر دقة سأعرض نموذج مدينة وجدة. فقد كانت بالفعل هناك ساحة عامة أمام أحد أبواب المدينة وتدعى باب سيدي عبدالوهاب. كان يحتل تلك الساحة في البداية «الحلايقية» من كل الأصناف وبعد ذلك أقيم بجانبها محطة كبيرة للحافلات وبعد ذلك انتقل كل شيء إلى مكان بعيد. واليوم لايوجد أي أثر لساحة باب سيدي عبد الوهاب الكبيرة. وأنا واثقة أن العديد من المدن المغربية قد عرفت في فترة ما تغييرات مماثلة أو بالأحرى أكاد أقول «وحشية» لأن النتائج كانت وخيمة على الموروث الثقافي عامة. ففي بني ملال منذ أربع وثلاثين سنة ظل قاص واحد يقاوم الزمن والتغييرات بكل أصنافها.

فيبدو أننا ونحن نسعى إلى تعصير مدننا ننسى الحفاظ على كل ما يخص هويتنا الثقافية.

فعندما نعلم أن العروض الأولى التي كان دوما يحضرها المغاربة كانت تقام في نطاق «الحلقة» وليست في المسارح على الشاكلة الغربية. وعندما برهن الباحثون أن الحلقة هي جزء حميم من ثقافتنا وأن أصل كلمة «دوار»هو دائرة وأن هندسة البيت العربي كان دوما مفتوحا في الوسط على الفضاء ويتخذ شكلا دائريا كما كان الحج قبل الإسلام وبعده يتخذ شكلا دائريا حول الكعبة. لكل هذه الأسباب مجتمعة نتساءل عن الدواعي التي جعلتنا نتجاهل جزئيات هويتنا الثقافية.

للأسف لقد احتفظنا بنظرة ازدراء لممارسة مغربيةكان دورها متعددا كما أعلن الانتروبولوجي فيليب سكيلرPhilip Skiler: «فمنذ زمن ليس بالبعيد كان صناع العرض في الأسواق يكشفون في الأسواق المغربية الوظائف الحية بتعبيرهم بحضورهم كصحفيين يحملون أخبارا من سوق إلى آخر وكوعاظ يقدمون تعاليم أخلاقية يشرحون نصوصا دينية لجمهور كبير من العامة وفكاهيين ينقدون الوضع الاجتماعي أو السياسي. أما القصاصون فإنهم يقدمون دروسا في المبادئ التي نحصلها من تاريخنا وكان الموسيقيون يحولون كل تلك الأقوال إلى أغان».

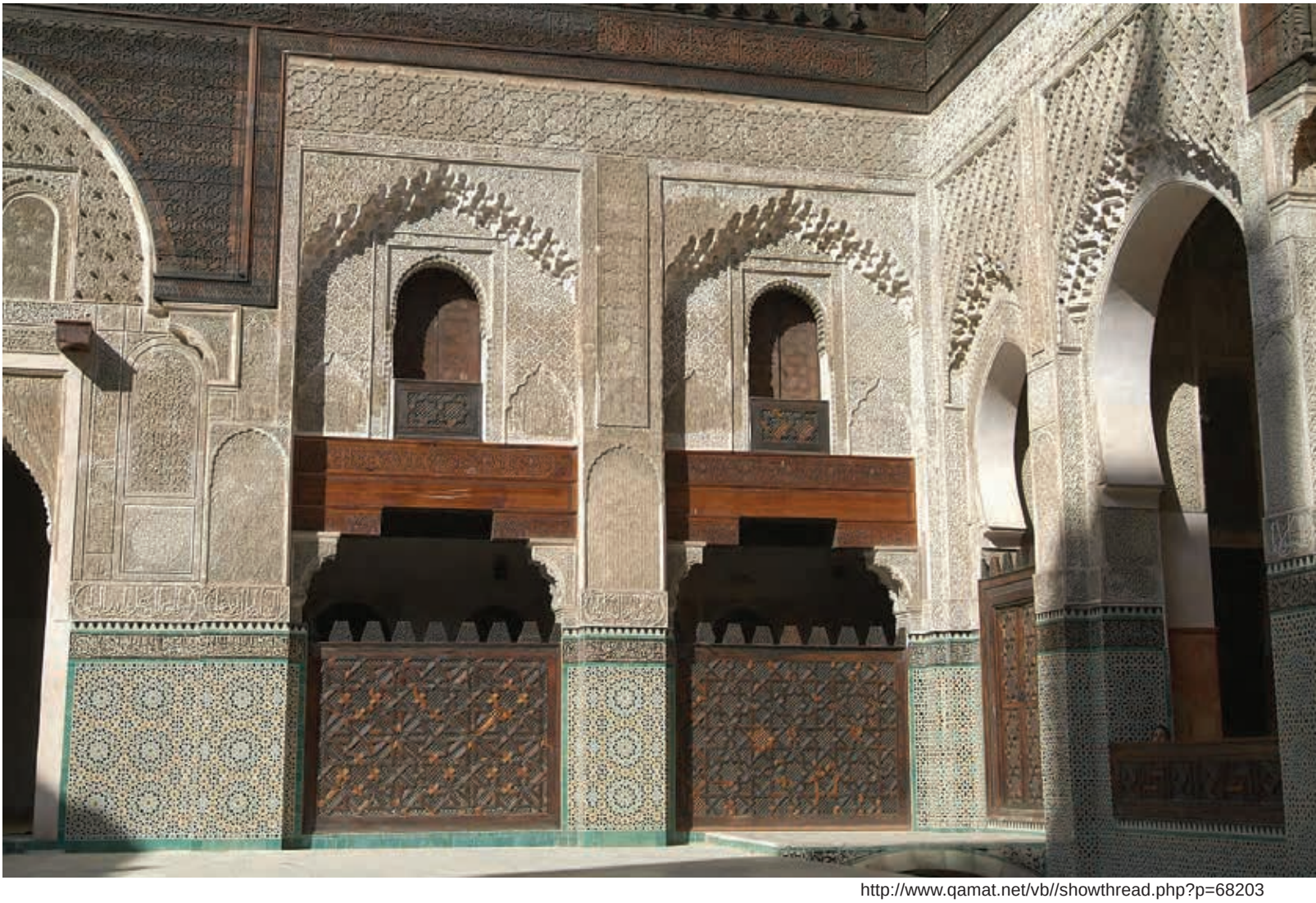
إن سوء التقدير الذي شهدته الحلقة زمن الاستعمار وبعده وحولها إلى «فولكلور» تعكس هدف المستعمر لجعلها ممارسة أولاد البلد.(حتى نحافظ على عبارتهم الاستهجانية آنذاك). ممارسة قديمة تخلو من كل أهمية وغير جديرة بالعنايةبل

www.sxc.hu

جعلوها فرصة لمراقبة البلد المستعمر. وإلى اليوم ظل الاحتقار يرفض هذا التظاهر المشهدي ويقصيه من خصوصياتنا الثقافية.

وقد أدركت انطلاقا مما رأيت أمرا عاجلا، هو إنقاذ الموروث وأن ذلك يتطلب فكرا جديا وعملا واعيا قدر المستطاع بضرورة التوفيق بين احترام الموروث الثقافي والوعي بانسجامه مع الحاضر وقدرته على الإيعاز بالمستقبل.

ومن حسن الحظ أنه منذ سنوات بدأ الاهتمام بالشفاهية ينشأ في الجامعات المغربية، في وجدة وفاس وبني ملال والقنيطرة ومراكش وأغادير وتطوان. وهذا الاهتمام مختلف من مكان إلى آخر، فالبعض مهتم بالجمع وآخرون بالبحث والبعض الآخر بالفرجة وآخرون بكل هذه المشاغل في الآن نفسه. وينبغي القول إن كل هذه المظاهر مهمة وتتكامل.



http://www.qamat.net/vb//showthread.php?p=68203
إحدى المدارس العتيقة بفاس

فالموروث الثقافي بصدد الاندثار بشكل مستمردون أن يقوم جمع شامل لإنقاذه، فلا شك أن جهود الجمع موجودة ولكننا نظل بعيدين عن مكنز كامل للحكاية المغربية. فأي بحث بيبلوغرافي عن هذا الموضوع يمكن له أن يكشف الخلل سريعا. ومن هنا يتحتم حسب رأيي التفكير بجدية لدرئه.

بيد أن القول بالحفاظ على الموروث لا يعني البتة سجنه في متحف (أكاد أقول «إلجامه» مما يجعل منه حروفا ميتة).فالشفاهية لا تعيش إلا بالممارسة، فمن البديهي أن الحفاظ عليها يكون أولا عبر القول.فحكاية مقروءة ليست حكاية مروية. فالأول يفترض قاصا وجمهورا. ولعله من المستحيل عليك أن تحرمه من بعده المشهدي.إنه يندرج في حميمية كل منا بعيدا متجوزا التواصل الوظيفي اليومي الساذج. وكما عبر عن ذلك بـرونـو دي لاصـــال Bruno De la Salle فـــي كتابه «دفـــاعـــا عـــن فـنـــون الـــقـــول» Plaidoyer pour les arts de la parole:«إن المتكلم يتكلم عن شيء بداخله والسامع يفهم ما بداخله هو.وهذا يجعلنا نعتبر القول لا وسيلة تبادل معلومات فقط ولكن أيضا تبادل حياتي جوهري.

فيبدو فعلا وهذا يمكن أن نتثبت منه مع أنفسنا ومع الآخرين بشكل أيسر أيضاأننا بحاجة إلى الكلام وإلى السماع وهذه الحاجة في مظاهرها المتعددة

شبيهة بحاجتنا إلى الأكل.فالقول سواء في شكله أو في سماعه لا ينفك أن يكون غذاء لغويا يكوننا ويعيد تكويننا باستمرار.»

نقطتان أساسيتان حسب رأيي في المسار الذي ينبغي توخيه:

– استعادة الأماكن الضائعة وتجهيز البدائل. فإضافة إلى ضرورة إعادة الاعتبار لكل الساحات العامة في المدن المغربية (كما حدث مع ساحة جامع الفناء في مراكش وساحة بوجلود بفاس) فوزارات الثقافة والتعليم والباحثون والفنانون قادرون على أن يكونوا الممثلين الحقيقيين لشفاهية جديدة.

فسياسة تعاضد بين هذه الأقطاب الأربعة قد تسمح بتحقيق استراتيجية ملموسة في صالح فنون القول.

فالتكوين والسياسة الثقافية والإبداع الفني كلها أعمال ينبغي أن ندركها في معنى التكامل.

1 – فالإصلاح الجامعي يسمح اليوم بتنظيم التكوين حسب احتياجات المحيط فيمكن تصور برامج تهدف إلى تكوين وسطاء ثقافيين مختصين في مجال الشفاهية.فالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي يمكنه من جانبه إنجاز تكوين القصاص.فـ«حرفنة» هذه المهنة يمكن أن يعيد لها نفساآخر.وبفضل عزيمة هذا وذاك يمكن أن نسمح لموجة جديدة من القصاصين الجدد من الظهور على الساحة الفنية المغربية كما نرى اليوم في فرنسا. فقد نشأت طاقة جديدة بفضل الفنانين القادمين خاصة من المسرح.

2 – ويمكن للمبدعين أن يكافأوا بفضل برنامج مساندة الإبداع الذي يمكن أن تضعه وزارة الثقافة في نطاق تطوير فنون القول. فالمساعدات المالية لا تقدم إلا للإبداع المسرحي في الوقت الحالي لذلك ينبغي على وزارة الثقافة إقحام أجناس أخرى للقول:الحكاية في تصور فني.

3 – ينبغي إقحام الحكاية في مؤسسات التعليم

مسجد الكتبية ، مراكش

(مـدارس، معاهد...) وفي فضاءات الثقافة والساحات العامة للقاء كل أنواع السامعين وجعلهم يعيدون اكتشاف الحكاية بشكل مختلف.

وانطلاقا من هذا التصور البسيط عن وضع الموروث الشفوي في المغرب وضرورة التحرك من أجل بقائه. أريد الإلحاح على ضرورة الوعي المؤسساتي إن أمكن لي التعبير بهذا الشكل وليس الوعي الفردي فحسب.فذاك ما سيسمح بوضع خطة ووسائل عمل مضبوطة لبعث نفس جديد في هذا الموروث الجماعي المندثر بشكل تدريجي.

آفـــاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
ثقافة مادية
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

الأغانـي الشـعبية في الأعراس العربية

عادل البطوسي / كاتب من مصر

تتنـوّع أنماط وأشكال وضـروب تراثنا الشعبي العربي تنوّعًا يؤكد عمق وثراء وخصوبة موروثاتنا العريقة التي تحمل ما يُميّز أمتنـا عن الأمم الأخرى من أصالةٍ وتاريخ وإرث حضاري.

ومـن جملـة مظاهـر هـذا التـنـوع الخـصـب الـثـري ارتـبـاط الأعـراس فـي مختـلـف الـدول الـعـربـيـة بـالأغـانـي الشعبية المكتوبة والشفاهية التي تناقلتها الأجـيـال بـصـورةٍ مـرويّـة أو مـدوّنـة...

هذه الأغاني تنوَّعت بدورها وتباينت لهجياً بين مختلف أقطار الوطن العربي بل اختلفت في القطر العربي الواحد من شماله إلى جنوبه، وارتبطت الأغاني الشعبية بمختلف التقاليد الممهدة للزواج وكل الطقوس التي يفوح منها عبق التراث وقيم الأجداد الأصيلة التي تعمق أواصر المحبة والتكاتف والتكافل والقربى بين الجميع في مجتمعاتنا العربية.

وفي تراثنا العربي نجد إرثًا هائلاً وثريًّا من الأغاني الشعبية التي تنشد في الأفراح العربية فمثلما توارثنا أغاني الحصاد وأغاني المطر وأغاني الحرب وغير ذلك توارثنا أغاني الأعراس التي تعكس واقعنا التاريخي والجغرافي كما تعكس التشابه الكبير لتفاصيل الاحتفالات وأغانيها وإن كان هذا التشابه يحمل بعض الاختلافات الصغيرة في لهجة هذه الأغاني التي تختلف من الخطوبة مرورًا بليلة الحناء وليلة العرس حتى (صباحية) العروسين مثلما تختلف المسميات وإن كان المعنى المقصود واحدا:

لو قدموا لي بدالـك.. مـن الألف للميَّه
لا أهوى بدالـك.. ولا لي من أحد نيَّـه

ثم تأتي بعد الاختيار مرحلة الخطبة أو (الخطوبة) أو (ربط الكلام) أو (الوعد) وهذا الوعد أو الارتباط قد يتم بالتصريح (التسميع) وقد يتم بالتلميح (المُسارة) وبعد (الاتفاق) على المهر المعجَّل (والمؤجَّل) والتراضي والقبول يعلن العروسان رغبتهما في توديع حياة (العزوبية) وسعيهما لتحقيق حلمهما بالارتباط الذي يرتبط غالبًا بالأعياد في توقيته:

بـدنـا نـتـجـوَّز عَ الـعـيـد
بـدنـا نـعـمَّـر بـيـت جديـد

ونلمس مدى التطابق والتباين معًا في بقية الطقوس والترتيبات التي تلي ذلك حيث عقد القران (الملجة) وليلة الحناء (ليلة التعاليل) وليلة العرس (المراوحة) أو (النقلة) والرقصات المختلفة التي تؤدى في هذه الأعراس (الدبكة الشامية- العرضة الخليجية) وغيرهما في الأفراح والليالي الملاح التي ترتبط في أعراسنا بالرقص وذبح الّذبائح :

قومـي ارقـصـــي يلبـقلـك
كـبـــش الـغـــنـم لادبحلـك

وهذه الأفراح تستمرعدَّة ليال وتنتهي بليلة العرس حيث يبدأ العروسان حياة جديدة سعيدة بمشيئة الله تحمل دائمًا الحث على التبكير بالإنجاب والتأكيد على أن يكون صبيًا لأن الموروث الشعبي يرتبط بموضوع إنجاب الصبي لأنه حسب ما هو موجود في التراث - الفلسطيني مثلا – فإن

العروس تثبِّت أقدامها في الدار :

أم القاعود.. على الدار بتعود

بالمقارنة العكسية بالمرأة التي تنجب البنات:

بطـن جاب البنيَّه إضربوه بالعصَّية
واطـعـمـوه لـحـم بـايـت
ولاتـقـولـوش خـطـيـه

ولأن التقاليد العربية الأصيلة العابقة بموروثات الأجداد والقيم النبيلة العميقة الصلة بالتراث الحضاري كانت- ومازالت- حصنًا لمن يتمسك بها فإن الترتيبات التي تنتهي بليلة العرس في مجتمعاتنا تمر بعدة محطات تختلف في قليل من تفاصيلها الصغيرة من قطر لآخر، ولو توقفنا عند المحطة الأولى كخطوة تمهيدية في الزواج ألا وهي الخطبة أو (ربط الكلام) فهي تمر- بدورها- بمراحل عديدة تتداخل ما بين الأسئلة والاستفسارات والمراقبة عن كثب من جانب العائلتين والاتفاق على موعد الزواج والاستعدادات والترتيبات وتكون علامة هذا (الوعد) عبارة عن (دبلة الخطوبة) التي تحمل التمنيات بعش هادئ:

يـا دبـلـة الـخـطـوبـه..
عـقـبـالـكـو زيـنـا
ونبـني طـوبـه طـوبـه..
فـي عـش حـبـنـا

هذا الوعد بالارتباط تصاحبه عدة أغانٍ تختلف بدورها من مجتمع عربي وآخر فالذي يغنونه في بلاد حوض النيل غير الذي في بلاد الرافدين وغير الذي في بلاد الشام والذي يغنونه في دول الخليج غير الذي يغنونه في دول المغرب العربي, وكل هذه الأغاني المختلفة تصاحبها رقصات عديدة كالدبكة والتحطيب والعياله والعرضه والكاسر والليوا والحجالة عبر أناشيد أو (مناظيم) في أكثر مقاطعها تكون مسبوقة بقرار يتكرَّر بشكلٍ إيقاعي على (السقفة) والآلات الإيقاعية العديدة، وتفرض التقاليد القبلية في السعودية وبعض البلاد الخليجية والبادية المصرية وموريتانيا وليبيا والمغرب العربي عدم رؤية العريس لعروسه أو حتى التحدث إليها مهما تكن درجة القرابة ويكون -عادة- (الحسب هو مفتاح النسب) حيث تصير المصاهرة وسيلة لمد جسور الترابط وتقوية الأواصر بين العائلات المختلفة رغم التوصية المستمرة باختيار بنت العم زوجة:

ياماخدن طيان بقعة حليلة..
يا عافد في النار يوم التهابها
عليـك بنت العـم خدهـا حليلـة..
صبـور عـلى عويـاك مـا يندرابهـا

والذي يحدث أنه بعد ذلك يتم الاتفاق بين الأسرتين على كل الأمور بدءاً من المهر (المُعجَّل) والمهر (المُؤخَّر) ويقام حفل (المهر) أو (الزهبة) أو (الدزة) أو (المليك) كما يسمونه في سوريا حيث يشترون الذهب ولوازم الحفل والنساء يغنين بالإضافة إلى (القدود الحلبية) الشهيرة العديد منها من الأغاني الشعبية:

هـاهـا..عريسنا لا تندم على مالك
هـــاهـــا.. يـــروح الـمـال
وسـت الـحـسـن تـبـقـالـك...

وتنطلق زغاريد النسوة (ملعلعة) ويدرن حول

العروس وهن يغنين الأغاني المناسبة وكلها تؤكد على سمعة العروس الطيبة وأنها (أصيلة بنت أصايل) ويتحول أمر الخطوبة بعد الاتفاق من التلميح (المُسارة) بعد (الغيَّة) كما يقول أهل اليمن إلى التصريح (التسميع) ويتم (الإشهار) وتتحدد ليلة (التلبيسة) أو (لبس الشبكة) وليلة العقد (الملجة) وليلة التعاليل (الحناء) التي تعتبر من أشهر ليالي العرس وتكاد طقوسها تتشابه حد التطابق تقريبًا في مختلف أقطار الوطن العربي،

وحتى الأغاني الشعبية التي ترددها النسوة عند (تحنية العروس) أو التي يرددها الرجال أيضًا في هذه الليلة وإن اختلفت (لهجيا) فهي تتفق جوهريًا في مضامينها التي تصف عملية (التخضيب) أو (الدهينة) أو (التعلية)- حسب اختلاف المسمى بين قطر وآخر- بكلمات تحمل أمنيات الأسرتين بحياة هانئةً مقبلة للعروسين، والنساء عادة أثناء عملية (التحنية) يرددن الأغاني الشعبية والعروس ترتدي فستانها الحريري المقصَّب ويغنين على دقات الدفوف قائلات:

عروسنا بنت شيخ الـــــدار..
يـــا رب تـــسـعـد لـيـالـيـهـا
طـلبت ربـي عزيز الجـاه..
يسلـم لهـا رأس واليهـا

والاختلافات في الطقوس- واقع الأمر- قليلة جدا لا تكاد تذكر أو تظهر باختلاف المجتمعات التي قد تكون داخل القطر الواحد من مجتمع البادية إلى مجتمع المدينة ففي بادية البحرين ـ كمثال ـ يبدأ العرس بليلة «الزينة» ثم ليلة «الدباح» ثم «الطباخ» في يوم العرس الأول حيث يقوم «النجاب» بتوزيع اللحم في «الصواني» ثم تقوم الفرق الشعبية بزف «المعاريس» ليلة «الدخلة» ويزفون العريس من بيته حتى بيت عروسه حيث يقضي «أسبوع العسل» في «الفرشة» وهي غرفة كبيرة معطرة مزخرفة وفي الصباحية يتوافد الأهل على بيت المعاريس لتقديم التهاني والتبريك وتناول فطار الصباح «الريُّوق» الذي يتكون عادة من الحلوى والرهش والخبز.

وفي بادية الإمارات كذلك حيث تقوم «الزعفرانة» في البداية بعرض «الزهية» أي الهدايا التي قدمها العريس وأهله للعروس وفي ليلة العرس يقام عادة «سباق الهجن» كمظهرمن مظاهرالاحتفال

وفي البادية التونسية تزف العروس على «الهودج» وسط الأغاني والأهازيج الشعبية، وهكذا في سوريا والأردن واليمن والجزائر وموريتانيا والصومال وغيرها، وفي البادية الليبية تبرز «الزمزامات» أو «المزغردات» وهن شاعرات فطريات ينشدن الأغاني الشعبية مثلما يحدث في كل الأعراس العربية، وكلها تعبِّر عن فرحة الجميع

بالمعاريس بداية من ليلة «الحنة» حسبما تقول هذه الأغنية الشعبية العراقية:

الـلـيـلـة حـنـتـهـم..
فـي الـبـصـرة زفتهم
والـبـصـرة غـدت جـنّـة..
يـا مـحـلا كَـعـدتـهـم

أو حسبما تقول الأغنية الشعبية المصرية:

يا حنة يا حنة.. يا قطر الندى
يـا شـبـاك حـبـيـبـي
يـا عيني.. جـلاَّب الهوى

وفي أكثر دول الخليج كالبحرين والكويت وسلطنة عمان وقطر وغيرها تعتبر هذه الليلة (ليلة الحناء) من أهم ليالي الزفاف حيث تأتي العروس وهي تغطي كل جسمها بالقماش الأخضر لتبدأ سيدة متخصصة بتحنيتها بنقوش جميلة متناسقة بين أفراح تسبق انتقالها لبيت زوجها حسبما تقول هذه الأغنية الشعبية الليبية:

الليلة حنة وغـدوة مـا تبات
افرح يـا بوها جيَّـاب البنـات

وهذه السيدة المتخصصة المسؤولة عن تخضيب العروس بالحنة أو تزيينها تسمى في مصر (البلاَّنة) وفي السودان (المزيِّنة) وفي الإمارات (المشَّاطة) وفي قطر (العجَّافة) وفي المغرب (النكَّافة) وفي أكثر من بلد عربي (الخضَّابة) وتعتبر ليلة الحناء أو (التعلية) في تونس ليلة أنثوية خالصة وفي ليبيا (أم العروس) هي التي تقوم بالتحنية وهكذا في مختلف أقطار الخليج والجزيرة حيث يرقصون بفرح أثناء هذه الليلة الرقصات المختلفة مثل (الليوا) الإماراتية ومثل (الكاسر) السعودية وغيرهما من الفنون الخليجية التي تؤدى على منظومات غنائية وهذا يجري أيضًا في دول المغرب العربي وفي بلاد الشام:

عروس يا عروس.. قومي نحنيكي
عندنا عـلالـي.. مثل علاليكي

وكلمة (علاليكي) نسبة إلى (التعلية) الإسم الذي يطلق على ليلة الحناء في معظم الأقطار العربية مثل (الأردن- الجزائر) وغيرهما ولكنها في العراق تعرف بليلة الحنة وبنفس الإسم تعرف في بلاد الشام وهناك وخاصة في سوريا «ليلة الحنة» تسبق ليلة (التلبيسة) كما تسمى هناك وليلة التخضيب كما تسمى في قطر وتتفنن المتخصصات في التحنية في البحرين بنقش الزخارف المتقنة فوق الكفوف برسوم بديعة متناسقة وسط زغاريد الفرح حيث تتجمل العروس لتبدو أكثر جمالاً:

كوكب جمالك على الأقمار تتهنا
وريـاح نجمك بأعلى الجو تتهنا

أنــت العلا نلتها بالعز تتهنا

وهناك في البحرين يسبق ليلة الحناء بأقل من أسبوع «يوم التزيين» حيث يزينون «بيت المعاريس» ليتميز عن البيوت الأخرى في المدينة أوالقرية،وفي ليلة الحناء،النساء يرددن الأغاني التي تتغزل بجمال العروس:

هذي العروسه والله يامحلاها
كل الحبـــايب والأهـــل وياها
خلنا نتحنـــا الليلة من حناها

وكذلك في «تونس» ـ وغيرها ـ تتغنى أغاني الأعراس وتتغزل في العروس عبر مضامين غزلية صريحة:

يـــا غـــارســـيـــن الـــفـــل
يـــاوردة مابين شمس وظل
يـــا غـــارســـيـــن الـــيـــاس
يـــاورده ومفتحه فـــي كاس

ولقد توقف الباحثون في الموروثات الغنائية الشعبية التراثية وما يصاحب دورة الحياة من عادات وتقاليد عند طقوس الزواج وأهازيجها التي تغنى فيها وبخاصة في ليلة العمر (النقلة) كما تسمى في أكثر دول الخليج لأن العروس تنتقل لبيت جديد حيث تبدأ مع عريسها حياة جديدة موفقة إن شاء الله، وهذه الأغاني تختلف في القطر العربي الواحد من مجتمع الحضر عنها في مجتمع البادية عنها في مجتمع الصيادين وفيما يتردد في الشمال العراقي- كمثال- غير الذي يتردد في جنوبه وما يغنى في مجتمع الأنهار هناك غير ما يغنى في مجتمع الأهوار وهذا الاختلاف الطفيف يمتد إلى طريقة الأداء فقد تعتمد الأغنية أحيانًا على صوت واحد وقد تقوم على جوقة أو كورال أو مجموعة مغنين أو مغنيات وقد تكون بتبادل الأصوات والتقابل بين صوت فردي وجماعة كما في هذه الأغنية المصرية:

ـ شـوفـتـوا الـعـروسـة... آه
ـ شـوفـتـوا القمـر... الله

وهذا الأداء الجماعي المتباين نجده- أيضًا- في أشهر أغاني الزفاف في مصر وبعض الأقطار العربية والتي تغنيها النساء على الدفوف مثل (دقُّوا المزاهر) حيث تستمر النساء في الغناء في إطار موروث تراثي آخر حيث طرد عين الحسود:

عين الحسود.. فيها عود.... يا حلاوه
عريس قمـــر.. وعروسته نقاوه...

وهذا الأداء غالبًا ما يكون نسائيًا خالصًا حيث

تقوم (الزَّافَّات) بإطلاق الزغاريد وهن يزيِّن العروس لعريسها:

شـايـف خـيـر.. ومستاهلها
وثـــوب الـــعـــرس.. لايـــق إلها

وتقدم في هذه الأعراس الأطعمة الدسمة مثل (القوزي) العراقية والحلوى المتنوعة مثل (الكعبوش) الجزائرية ويرقصون الرقصات المختلفة على إيقاع الآلات الموسيقية المختلفة كالطبول والطار ويغنون الأغاني كهذه الأغنية الإماراتية:

معرسكم يبغي رماســي
عصريه والـلـيـــل ماسـي

وفي «الكويت» يضعون العروس على كرسي مغطى بزي أخضر وتجلس بقربها امرأة تغني أغاني (الجلوة) والسيدة (الحوافة) التي تخدمها والسيدة (الماشطة) التي زينتها وبقية النساء تمسكن أطراف (خدرة) العروس ويغنين وهذا يشابه ما يتم في الخليج كترتيبات وأغان كهذه الأغنية العُمانية:

خـيـر تـأمـر عـلـى الـكـرسـي
يـــا ويـلـتـه بـالـذي يعصـي

أما في (قطر) فترتدي العروس (المنشل) المطرّز وهو ثوب واسع مزخرف بشكل جمالي بديع وتوضع على (هودج) ناقة أو جمل وفي أكثر الدول العربية يفضلون إقامة ليلة العرس يوم الخميس:

يـــاولاد بلدنا يـــوم الخميس
هاكتب كتابي وابـقـى عريس

ويمتلئ التراث الشعبي السوري بأغاني الأعراس التي تغلب عليها ألحان (الدبكة) والقدود الحلبية و(الدلعونة) والمواويل التي يغلب عليها الغزل:

ثوب الحسن جملك والجود بدياركم
علا وبرج الســـعد مازال بدياركم
دامت ســـعودك ودام العز بدياركم

أما العرس «الفلسطيني» فيرتبط كباقي الأعراس في البلدان العربية (بذبح الذبائح) وتتولى النساء إعداد (المفتول) وفي تونس تقام مآدب «الكسكسي» بلحم الخروف وترقص العروس رقصة «النخان» على دقات الدفوف وهي مرسلة شعرها، وفي «موريتانيا» يؤدون الرقصات (الجر- الكنو) وغيرهما على عزف آلة كالعود (البندبنت) وفي «تونس وليبيا والمغرب» ودول عربية عديدة تسمى ليلة (المرواح) حيث تروح العروس لبيت عريسها متزينة بالكحل والسعادة وبينما ترتدي العروس في الجزائر (البوسعادي) ترتدي في «السودان» زي الرقص (السكرسكر) من قماش يسمى (فركة القرمسيس) حيث ترقص العروس ما يقرب من عشرين رقصة تقريبًا وسط غناء الأهل في تنوع مدهش وفريد لهذه الأغاني التي تنشد مواكبة لمراسم الاحتفالات بالعرس في مختلف أقطار الوطن العربي عبر عدة فنون منتشرة وشهيرة تحمل معان ودلالات مختلفة باختلاف الآلات الموسيقية التي ترافقها كالربابة والطبلة والدف والناي والمزمار والطار وباختلاف الفنون كالمالد في الخليج والدلعونا في الشام والموال في مصر والرزفة في البادية وغير ذلك عبر الخطوات المنتظمة المتتالية المتواصلة الواصلة بداية من الخطبة مرورا بليلة الحناء وليلة العرس وحتى (الصباحية) التي تستمر فيها المداخلات الغنائية :

يـــا مـــسـعـدك صبحية..
مـــع طلعـــة الفجريـــة
إنت الـــدلال يلبـــق لـــك..
وانـــــا الـــعـــذاب ليـــا

وتكون زفة (الصباحية) عادة جماعية وقاصرة- تقريبًا- على أهالي العروسين حيث تستقبلهم العروس متهللة:

ياللي ع الترعه حـــوِّد ع المـــالح
قلبـــي بيهفهف مـــن ليلـــة امبـــارح

وتعتبر (الصباحية) في المجتمع العربي مناسبة عرس أخرى مكملة لاحتفالات الزفاف كلها كما تأخذ الأغاني الشعبية في (الصباحية) في بعض الأقطار العربية مثل مصر على سبيل المثال شكل التحدي الموشى بالطرافة والمداعبة والاستفزاز معا:

خـــدنـــاهـــا بالسيف الماضي
وأبـــوهـــــا مـــاكنش راضـــي

كما ترتبط أغاني (الصباحية) بالموروث الشعبي المرتبط بدوره بموضوع الإنجاب:

مـــبـــروكـــــه يـــا عـــــروس..

على السلف والسلفه
تبكري بالصبي.. وتكتري الخلفة

ولا يفوت النساء وهن ينظرن العروس وهي في كامل زينتها ونضارتها أن يتغزلن في حسنها ومدح أهلها:

يا رابطه الأبيض على التفاحى
أهلك موالي وشايلين رماحى

ولا مانع من أن يعلن العريس أمام الأهل عن فرحته وعن الزمان الجميل وإن كان محدودًا ومحصورًا في ليلة واحدة أو يوم واحد قضاه مع عروسه أو محبوبته مثل هذه الأغنية الشامية التي تؤكد على بقاء العريس على عهده بالعروس بوفاء وإخلاص مدى الحياة:

يا مال الشام على بالي هواكي
أحلى زمان قضيته معاكي

وتفوح من أغاني هذه المناسبة (الصباحية) أصالة الموروثات وما يميز المجتمع العربي من تكافل اجتماعي وتوطيد لأواصر القربى بين الأهل الذين يرقصون طربًا ففي السعودية يرقصون (الكاسر) وفي العراق (الجوبى) وفي ليبيا (المقرونة) وفي الكويت (الدانه) وفي قطر (الرزيف) وفي عُمان (الرحماني) وفي لبنان (الدبكة) وفي البادية المصرية (الحجالة) والعديد من الرقصات التي تؤدى على العديد من الأغنيات كهذه الأغنية الشامية التي لا تخلو من الطرافة والمفارقة التي تدعو إلى الضحك والمرح:

على دلعونا.. على دلعونا
هوا الشمالي غيَّر اللونا
على دلعونا.. ليش دلعتيني
لاكتب كتابي على ورق التيني
واجعل طلاقك
أهون ما يكونا..!!

وهناك العديد من الأغاني الشعبية العربية التي تغنى في (الصباحية) ونحن- واقع الأمر- لن نستطيع أن نلم مرجعيًا أو تسجيليًا كتابة أو شفاهة بها ولكننا نرجو ضمنا أن تعم الفرحة على الجميع:

والليلة ليلة فرحنا
فرحي أنا وانته هنا
يا فرحه دومي 100 سنة
ودوري ع اللي زيِّنا

وهكذا تدور ليالي العرس على كل البيوت العربية وتعم الاحتفالات بالأعراس التي تؤكد تميُّز أمتنا بالقيم الأصيلة والإرث الحضاري وأيضًا انعكاس الواقع التاريخي والجغرافي في تشابه هذه الطقوس الاحتفالية لكل (المعاريس) التي تتمحور وتتموضع في هدف واحد هو الفرحة والسعادة للجميع، إن شاء الله...

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

التهيليم

من أغاني رعاة الإبل في الصحراء التونسية

محمد الجزيراوي / كاتب من تونس

في بيئة صحراوية قاسية يكون فيها البحث عن الماء سؤالا حيويا عملت القبائل الرحل في الجنوب الغربي التونسي من صابرية وغريب و عذارى و مرازيق على إيجاد مصادر مائية قارة قدر الإمكان، وتواصل هذا المجهود مع الأجيال اللاحقة إلى وقت قريب عندما أخذت حياة الاستقرار تجلب إليها سكان الفيافي.

وفي ظل انعدام إمكانية بناء الماجل والفسقية نظرا لقلة سقوط الأمطار وتذبذبها بين السنوات بقي اللجوء لحفر الآبار همهم الأول رغم الاستفادة من موارد وقتية كالأثماد والغدران وحتى البئر في حد ذاته غير مضمون ما لم تتم المحافظة عليه.

وترد على البئر كل فئات المجتمع القبلي من المرأة إلى الفارس والصياد وعابر السبيل والرعاة،وكان للرعاة بصفة خاصة طريقتهم المميزة في متح الماء فهم يرددون بعض الأغاني أثناء العمل يطلقون عليها اسم «التهيليم» أو «التهوليم».

سنحاول في هذه الورقات التعرف على المعارف المكتسبة والتقنيات المعتمدة في استخراج الماء وكيفية المحافظة عليه والتعريف بالتفاصيل الدقيقة التي تتعلق بالمهارة المتأصلة والتطبيقات المتوارثة في صناعة أدوات المتح وتنظيم عملية سقي الحيوانات. كما سنقدم نماذج من هذا النوع من الأغاني للكشف عن معانيها ودلالاتها التاريخية والجغرافية والاقتصادية واللغوية...

لا يحفر البئر في حقيقة الأمر في أي مكان إنما يقع الاختيار دائما على مكان مرتفع انطلاقا من معرفتهم بأن المرتفعات أقرب ماء من المنخفضات، عند تحديد الموقع يشرع في الحفر باستعمال المعول وهو فأس صغير ويستخرج التراب بالمخلاة، أما العامل فيصعد عن طريق درج يحفرها في حافة البئر أو يرفع بالحبل من طرف رفاقه. ينتهي الحفر عادة عندما يصلون الى الصخرة ويصبح للمياه وجود إذ تتسرب من ينابيع صغيرة من قاع البئر. ولكي لا يتهدم البئر كانوا يثبتون في قاعه مجموعة من أغصان أشجار الأزال والأرطى والعلندة ورغم انتشار شجرة الرتم المعروفة بصلابة أغصانها فلا مجال لاستعمالها في هذا الموضع نظرا لمرارتها ومن خلف هذه الأغصان يوضع قليل من القش اليابس،

ويتغنى الرعـــاة بهذه المسألة مرددين:

نـــاقة دادي لـــزوهـــا جاي
تشرب وتهش عل بير القش[1]

أو عوضا عن ذلك يستعملون خابية مصنوعة من الجبـس المحلي مثقوبة من الأسـفل يطلقون عليها اسـم «البغلة». ولا بد من الإشـارة هنـا الى أن عمق البئـر قد يصل الى أربعين«قامـــــة»[2] أي ما يفوق السـتين مترا، أما اتساعه فلا يتجاوز المتر ونصف وكنايـة عمّا يلقـــونه من تعـب فهم يرددون مثلا شـعبيا متى ألم بهم الإرهاق «تقولش طلعنا من بير أربعين قامة».

أمـا في مستوى سطح الأرض فقـــد كان الأوائل منهم يكتفون بوضع القليل من الأعشاب الصحراوية اليابسة حول فوهة البئـــــر(فم البئر) ثم أصبحت تبنـى له «صفـرة» من الحجـــارة والجبس، أما من كان يريـد تأمينـا نهائيا فيبني عليـه قبة مثلما بنت قبيلة غريب على بئر «شوشـة الناقـة» خوفا من أن تزحف عليه الرمال المتحركة فتطمسه.

ولتسهيل عملية الوصول الى البئر كانوا يضعون علامـات تـدل عليه خاصـة وأن تضاريـس المكان متشـابهة وتتمثل هذه العلامات في أعمدة خشـبية وأكداس مـن الحجارة. كمـا يهيئـــون بالقرب من البئر الجوابي الخاصة بسـقي حيواناتهم يسـمونها «مسـقى» أو «مصب». وعندمـا تكـون البئر عميقة وغزيرة المياه يسـمونها «طويل» أو «علم» وهم في غنـــــائهم يخاطبونـه فيمدحونه وفي صورة ما إذا نزح أو حتى قلت المياه يدعون عليه بالخلاء:

تخلى يا بير تقعد هنشير مركس للطير[3]

وقد تكـون الآبار متباعدة عـن بعضها البعض وهو أمر مؤكد لكن إذا ما تقاربت فتسمى عقلة.

وتوارثـت الأجيـال هـذه المعـارف والتقنيـات المعتمدة في اسـتخراج المـاء والمحافظة عليه كما اكتسـبت مهـارات عـــالية وتطبيقـات متعددة في صنـع أدوات متـح المـاء، فهم يحذقـون ذلك جيدا ويسـتعملون المواد المتاحة لهـم على عين المكان، فالدلـو يصنعونه من جلود الماعز والإبل في أحجام مختلفـة وقد تصل سـعة الواحد منهـا أربعين لترا وعادة لا يستعملون الجلود الجديدة، إنما يستغلون فـي ذلك القرب المثقوبة مثـلا، ويبدو حرصهم هنا علـى الاسـتفـــــادة من الأشـياء قدر المسـتطاع. ويلقبون الدلو في أغانيهم بـ «دلو الهم» نظرا لشدة التعب الذي ينتابهم أثناء متح الماء:

يا دلو الهم هات إلي ثم صافي ورغم

أمـا الحبـال التـي يرفع بهـا الماء فيسـمونها الرشـي[4] بكسـر الشـين، فتصنـع من مـواد أولية حيوانيـة كصوف الأغنام وشـعر الماعز أو من مواد أولية نباتية كالحلفاء وليف النخيل. ويصنع الراعي لنفسه حزاما من الصوف والشعر يسمى «مرص».

واستعمال الجرارة أمر متداول عند هذه القبائل فيشـترونها من الأسواق القريبة وهي بكرة حديدية (خـرزة) تعلق فوق البئر على عمودين وعارضة من أغصان الأشـجار لتسـهـل رفع الدلو من قاع البئر. وكان مـن عاداتهم إخفـاء العـدة (الحبـل والدلو) قرب البئر فقد يستـــفيد منها عابر سبيل.

وقبـل الحديـث عن تنظيـم عملية سـقي الإبل

والأغنام لا بد من الإشارة الى أن الميراد لا يتم يوميا إنما يتبع نظاما صارما انطلاقا من معرفتهم الدقيقة بحاجة حيواناتهم للماء والتي تتغير بحسب الفصول والمراعي التي ترتادها ويتغير معها مفهومهم للمصطلحات المستعملة في ذلك، فعندما تسمع أحدهم يتحدث عن «الغب» في الخريف فمعناه أن الإبل مع الراعي في الصحراء من أواخر الصيف الى أوائل الشتاء ترعى في الأراضي الرملية «المسوسة»[5] فتأكل أوراق الأشجار الخضراء التي تحتوي على كمية من المياه تجعلها في غنى عن الذهاب إلى البئر. أما في فصل الصيف فالغب معناه الغياب عن البئر ليوم واحد ثم يقال «تربع» إذا غابت يومين ووردت في الثالث و«تخمس» إذا غابت ثلاثة أيام ووردت في الرابع و«تسدس» إذا غابت أربع وحضرت للشرب في الخامس. ويكون سقي الإبل عادة مرة واحدة في اليوم لكن إذا بقيت قريبة من البئر يعود بها الراعي مرة ثانية ويقال «تهش»:

هشي هشي باش تعشي باقل ونصي

وبطبيعة الحال هذا الترتيب يخضع لحرارة الطقس ورعيها للأراضي «المالحة» بالقرب من الشطوط لذلك فان أغلب الآبار تتجمع في منطقة الظاهر وعلى مسافات قريبة من شط الجريد لاسيما جنوبه وغربه، وهي المناطق التي تكثر بها نباتات الزيتة[6] والطرفة والضمران

وتسمى مرحلة الانتقال من الغب الى الميراد بـ «النقضة» ويوم الميراد بـ «نهار الضمي» وهو ما يذكرنا بأيام العرب. وهم يعرفون موعد انطلاق مرحلة الميراد من خلال حركة النجوم فيقولون:

«اذ طلعت الزوزه لعشي وتي الدلو والرشي»[7].

ولما كانت أعداد الإبل كثيرة وعدد القائمين عليها قليل فقد كانت تحجز في مكان منزو عن البئر وتقسم إلى مجموعات تتكون الواحدة من عشرة إلى خمسة عشر رأسا (بقيمة الجابية) وترسل بالقطعة في إطار عمل منظم، ويقسم الرعاة أنفسهم أيضا

الى فرق، فالموجودون على البئر «الجبادة «مكلفون برفع الماء وعندما تملأ الجابية ينادون على الفريق الثاني «ارسل» لذلك يطلق عليهم اسم «الرسالة» ومجموعة الإبل المرسلة «رسلة»، وهكذا إلى أن تشرب آخر رسلة.

وتبدو هنا الأسباب تنظيمية بحتة لكن في بعض الأحيان يكون للظروف الأمنية دور في إضافة فريق ثالث للجبادة والرسالة وهم «حماية» الذين سيقومون بالمراقبة والدفاع عن القطيع ضد المتربصين به من القبائل الأخرى. فالمرازيق مثلا كانوا يردون على بير السلطان ولا يتم ذلك إلا بوجود المجموعة المسلحة، وها هو أحد أفراد هذه القبيلة يصف الحدث لأحد أحفاده: «وأما الميراد يا وليدي ما هوشي إلي يواتيه يسقد... ما ترد الناس كان بالرباطي ومتسلحة... والما في بير سلطان جوبة بعيدة، كيف يوصلوه تتقلفط الأولاد وتتهير على المعطان الرسال يرسل والجباد يجبد بالقامة ويهيلم...»[8]

ويتواصل التنظيم الدقيق في مستوى طريقة

متح الماء إذ يقف رجلان على حافة البئر ويمسكان بالحبل ويشرعان في سحبه إلى الأعلى بتداول الأيدي بتناسق وانسجام تامين، والعملية ليست بالسهلة إنما تتطلب مهارة ودقة عالية لكي لا يصيب أحدهما مكروه إذا ما علمنا أن قوة السحب يجب أن تكون بقامة الرجل. وفي بعض الأحيان عندما يكون الدلو كبيرا يتعاون ثلاثة رجال في سحبه، فالتعاون والعمل الجماعي سمة من سمات بدو الجنوب التونسي في الصحراء نساء كانوا أو رجالا (جز صوف الأغنام، النسيج...) وما يجلب الانتباه أن في كل طرف من الحبل يربط دلو فما إن يصل الأول إلى سطح الأرض حتى يكون الثاني قد امتلأ مما يؤكد على أن الجباد لا يجد الوقت الكافي للراحة وهو دليل على صعوبة العمل خاصة إذا ما علمنا أنه من العيب على الرجل أن تبقى الإبل تنتظر الماء:

وردوا الأبكار حرشة وخوار وبنات إعشار
لوحة لفجار حبسانك عار فوق المسدار
وإحنا حضار وعجاجك ثار غطى لأبيار[9]

لذلك عادة ما نجد هذا العمل يتم من قبل الشباب:

قبلي يشعل من كل زمل
جاب أم شمل قدام البل
وردت ترفل شمل وابهل
يا شايب ذل شومة وتقتل[10]
تحساب البل لثراته البل

ولكي لا تؤثر فيهم عملية السحب المتواصلة كانوا يقومون بكي معاصم أيديهم «القداحة» أو يضعون عليها وشما:

عني روفي بالمعروفي
شطبت ايدي عنك بالكي[11]

إذن في هذه الظروف من العمل الشاق يؤدي الرعاة أغانيهم المفضلة بأنغام منتظمة وبطريقة جماعية ذات لحن معروف وموحد تغيب فيه آلات النفخ والإيقاع ويتكفل واحد منهم بترديد كلمات الأغنية في حين يردد البقية «ها هاهم» ويقصدون بذلك الإشارة إلى الإبل أو الأغنام ومن هنا أطلقوا على هذا الصنف من الأغاني اسم التهوليم. وحسن الصوت هنا ليست له القيمة الكبرى بل يطلب صاحب الصوت الذي يبعث الحماس في رفاقه، وهو ما ينطبق على قول أحد الباحثين في التراث

الشـعبي حين قال بأن في الأغنية الشعبية «الذاكرة الواعية القـادرة على حفظ اللحن والكلمة تعد مزية أعظـم من حسـن الصـوت فـي كثير من الظروف وعند كثير من الشعوب»[12]. أما كلمات الأغاني فهي ليست بالاعتبـاطية وإنما تؤدي معاني عدة.

ومـن بيـن ما شـد انتباهنـا ونحن نجمـع هذه الأغانـي انطـلاق كل من اتصلنا به من الشـيوخ في حديثه بهذه الأغنية:

باسـم اللـه فيه اسـم اللـه فيـه
كتبولـك فيـه كتبولـك فيـه
كتبـولـك فيـه كتبـولـك فيـه
كـان بخـلتيه كـان بخـلتيـه

وهذا دليل واضح على إيمانهم الكبير ببركة الله ونبيـه وتبركهم ببعض حملة العلـم وهو ما يذكرنا بعادة انتشـرت عندهم وهي الذهاب إلى أحد حفظة القـرآن ليقـرأ نصيبا منـه وهو يغمس سـبابة يده اليمنـى فـي كأس مملـوءة ماء ثم يقدمـه للمريض ليشـربه [13]، أو ليكتـب بعـض الأدعـيـة في ورقة تمحى في الماء ليشـربه الصغيـر فتحميه من عين الحسود حسب اعتقادهم.

ولا تبتعـد معانـي أغانيهم عمّا يـدور في بيئة المجتمـع القبلي المحلي الذي يعيشـون فيه، فمنها التـي تـدل علـى جغرافية المـكان فتعـدد أصناف النباتـات الصحراوية سـواء كانت الأشـجـار مثل الباقل والنصـي والأرطة والعلندة أو الأعشـاب مثل اللسلس والينم والنمص:

خفك لملس ماذا عفس لسلس ونمص[14]

وهـو مـا يمنحنـا فكـرة واضحة عـن أصناف المراعي في منطقة تقل فيها معدل التساقطات عن تسعين مليمترا في السنة وعن تغذية هذه الحيوانات واختلافهـا بين الفصول، ويمكـن لنا من خلال هذه الأغانـي التعرف على أشـكال عدة مـن التضاريس الموجـودة بهـذه الصحـراء مثـل الزملـة، القارة، السرير، الباب:

جـت قـطـاريـر مـن كـل سـريـر
وردت للبيـر تلقـاه البـير
فوقـه عنتيـر فـوقـه صـنـديـد
عـم الـدلـو يزيد مـوش عـويـديـد
يجبد ويميد[15]

وفـي نفـس الإطـار هنـاك أغـان تذكـر الآبار الموجـودة مثل بئـر سـلطان و«جـروف» وطويل العذارى... وبالتالي يكمن من خلالها إدراك المسالك والطرقـات التـي تمكنهم من التنقل بيـن المناطق،

ومنهـا ما تأتي على ذكر بعض مواصفـات المناخ الصحراوي وخاصة الرياح مثل الشهيلي والقبلـي وهي ريـاح حارة لافحة.

وتحتـوي أغانـي البئر أيضا علـى مجموعة من المصطلحـات التـي تحيلنا على السـجل التاريخي والأحـداث التي أثرت في حيـاة النـاس لمدة طويلة وخاصـة تلـك الغـارات المتبادلـة بيـن القبـائـل التونسـية الموجودة في الجنوب فيمـا بينها أو تلك التي تقوم بها القبائل الطرابلسـية والجزائرية على النجـوع ومواطن الماء ومراعي الإبـل ودخلت في عاداتهم وتقاليدهم وأصبحت من وسـائل الكسـب المشـروع التي يتباهون بها ويطلقون عليها اسـم «الزغبة» :

جـــــاب أمـــــي جـــاب
قـــبـــلـــي لـــهـــــاب
وثـــــقـــــت لـــمـــصـــاب
عـــــوجـــــة لـــــرقـــــاب
نـــجـــي أم حـــجـــاب
مـــــن قـــــوم الـــــزاب
واحنى غيـاب شايب وشباب[16]

ومـن الأغاني أيضا مـا يحيلنا علـى فصول من تاريخهـم العريـق إذ يضمنـون أسـاطيرهم بعض أغانـي التهيليـم كتلك التي يرددهـا حقوة ابن أخت بوزيـد الهلالـي(يحيى في بعض الروايات) عندما نزل في بئر نقـوة في منطقة بوقرفة شـرقي مدينة دوز اليوم وهمـا عائدان بعد رحلتهم الاسـتطلاعية للتعرف على أراضي تونس:

شـــربـــنـــش الـــحـــجـــل
نـــــــــوار الـــفـــجـــل
لا أنـــهـــز الـــرجـــل
لا انـــحـــط الـــرجـــل
والـــمـــوت بـــالأجـــل
تنقص الرجل[17]

وما يرويـه المرازيق اليوم على أن أصلهم يعود إلى قبيلة بني سليم إلا دليل على أن للمنطقة تاريخا طويلا، ثـم إن تضمين أغاني البئر في أسـاطيرهم

أمـر لا يخلو مـن المنطق إذ أن الأسـطورة عادة ما يضفي عليها الراوي شيئا من واقعه...

وإن كانت للبعـض من أغانيهم دلالات تاريخية فان للبعض الآخر دلالات تأريخية:

خش المرزم وذراها حـــزم
مـات المرزم خلاهـــا رزم
سقد واعزم من دار الصيف
ما عاد مصيف[18]

و«المرزم» ليس إلا نجم يطلع في سماء الصحراء فـي أواخر الصيـف وظهوره بالنسـبة لهـم يعني الاسـتعداد للعودة إلى ديار الشـتاء حيث سيقضون أغلب وقتهـــم قرب الواحات بمنطقة نفزاوة للتزود بحاجياتهم من التمور والحبوب والزيوت...

إن أغلـب أغانـي التهيليم محورهـا الناقة التي يؤنسـنها الراعي في بعض الأحيـان بما أنها مصدر ثروته وشـرفه... لكنه يفـــرد النعجة بعدة أغنيات لما تدره عليـه من صوف وجلود وحليب:

منـــــك نلبس ثوب بلا قص
منـــــك نلبس حولي مخلبص
منـــــك نلبس برنوص أملس[19]

أمـا أبرز ملاحظـة فهي غياب الأغانـي الخاصة بالماعز رغم القيمة الثابتة لهذا الحيوان في حياتهم والأسباب لذلك كثيرة لعل أهمها أن الماعز أقل قيمة مـن الإبـــل والأغنام. وعلـى العكس مـن ذلك توجد لدى قبائل الجنوب الشرقي بعض أغانـــي التهيليم الخاصـة بالماعز التي تعتبر الثروة الحقيقية لديهم نظـرا لأن تضاريـس المـكان تغلـب عليهـا الجبال والماعز معروف بأنه متسلق ماهر لذلك فهم يردون الآبـــار الجبلية ويغنون لهذا الحيوان[20].

أما عن اهتمام أفراد القبائل محور اهتمامنا بالإبل أكثر مـن غيرها فلـه دلالات اجتماعيـة واقتصادية عديـدة، فالإبل هي التي تجعل للرجل قيمة بين أهله وذويه بل تصنعه من عدم:

يا سميات مـن بـــوه فـلان
يا شربات الـدلـو المليـان
يا فليـــات روس الـــوديـــان
أو
يا سميات من بـــوه ذليـــل
يا عدلات في وقـت الميل
يا وردا ت عل كل طويـــــل[21]

لذلـك فهـم يكثـرون مـن إطرائهـا ووصفهـا بشـتى الصفـات الحميدة ويطلقـون عليهـا ألقابا مختلفة كـ«أم شـمل» ،«أم العطـوف»،«أم جنايب» و«أم حجاب»:

اليا رقبن الزغم أبيـــــن
اليا حفلن الحجل أزيـــن
اليا لعبـن الـــــزرق أشطن

http://marsad.blogspot.com/2008_08_01_archive.html

ليـهـــزن الحمـر أمتـــن
ليـعطفـن الصفـر أحـــن[22]

وهـذه الأغنية إنما تفصح وبكثيـر من الدقة عن مميـزات وخصـال كل لون مـن ألوان الإبـل والإبل هي وسـيلة النقل الأولى في الفيافي الواسـعة تنقل المرحول من معطان لآخر وتسـافر إلى التل العالي فـي قوافل تجاريـة لجلب السـلع وهي التـي تأتي بالعروس عندما يتزوج مالكها:

يا وهاقة هـــانـــي فـوقـه
يا شرابه لـمـــي بـتـرابـه
يا جيابه حـمـول الصابة
يا وراده عـــــل كـــــل طـويـل
يا جيابه في عوم الجيل[23]

أمـا لغويا فتعتبر أغاني البئر من أهم المصادر إذا مـا رمنا البحث فـي هذه المسـائل، فلهجة هذه القبائـل لا تزال ذات صلة عميقة بالفصحـى، فعلى المسـتوى المعجـمي هناك من الألفـاظ التي تبدو موغلـة في المحلية في الأصـــل فصيحة، وقد ورد فـي أغاني التهوليـم عدد كبير منها مثل «الرشـي» وهي الرشـا والحـم ويقصد بها الشـاة ذات الرأس والساقين السود:

يا خالي جم قـــــدام الحم
باتت تحـلـم بتقريع الجم
لسلس وعذم وحميس ينم[24]

وثراء المعجم اللغوي هو الذي جعلهم يتناولون المعاني التي يريدون الوصول إليها بسهولة وبدون

تكلـف واسـتعمال ألفـاظ دخيلـة. وإذا مـا حاولنا التدقيـق أكثر فـي المباحث اللغوية فسـنجد ضمن هذه الأغـاني ما يشفي غليلنا فالاشتقاقات كثيـرة واستعمال المجاز متداول بكثرة فيصبح در الحليب مثلا عطفا مـن الناقة«اليا عطفن الصفر أحن»، كما يصبح اللون الأسود أزرق...

أما من حيث الصوت فهناك ترديد نفس الحروف التـي لها إيقـاع صوتي واحـد كالسـين والصاد أو الحذف كأن تصبح «على» «عل» و«هذا» «ها»:

نـاقة فطوم عالبيـر تحـوم
حلفت بالصوم مـا تروى اليـوم
تبغي جغمـوم جـلاي همـوم
يقعـدلك دوم فوق ها المصدوم[25]

ونلاحظ في نفس هذه الأغنية استعمالا لأسلوبي

التشخيص والاستعارة أيضا.

إذن تمكن هؤلاء البسطاء الذين لم يحصلوا على زاد معرفي وثقافي ولم يقصدوا مقاعد الدراسة بل دخلوا غمار الحياة مستعيضين عن الأساتذة بالتجارب وعن المقاعد بالمراعي الشاسعة من الإبداع عندما غنوا غناء في ظاهره إطراء للناقة وحوار مع الدلو والبئر وفي باطنه إبراز لقدراتهم الذهنية والمعرفية في كل ما يتصل بمتح الماء وحذقهم الكبير في صناعة اللغة وإثرائها. فيصبح توثيق مثل هذه الأغنام أمرا مهما جدا ضمن دراسة أشمل للهجة المحلية فدراستها لا تهم ميدان العربية الفصحى ولهجات الشرق والغرب فقط وإنما حتى الألسنية العامة[26] ويجب ممارسة هذا المخزون التراثي الشفوي للوصول أكثر إلى كنهه الحقيقي وعدم الاكتفاء بترديد أقاويل الفصل بين المسموع والمقروء.

ومثلما استطاع العقل البشري وآلته المعاصرة اكتشاف الذهب الأسود في تلك الربوع، فقد آن الأوان للاهتمام ببقية الكنوز البشرية الحية في هذه المناطق للكشف عن الثروة لديهم قبل أن ننسى البئر وغناه مع جملة ما سننساه برحيلهم.

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

الهوامش

(1) دادي: تطلق على المرأة القريبة، وعادة ما تكون الأخت الكبرى... لزوها: ارسلوها...جاي: أي في اتجاهي...

(2) القامة: تعني امتداد قامة الرجل واقفا وهي نفسها المسافة التي تمتد بين يديه وهما ممتدتان.

(3) الهنشير:هو عادة المكان الخصب لكنه هنا تعرض للجفاف وبقي فقط للطيور تستعمله للراحة عند هجرتها من مكان لآخر.

(4) الرشي: أي الرشا وهي الحبال الخاصة برفع الماء من قاع الماء.

(5) المسوسة:يقصد الأراضي التي تنبت أشجار و نباتات غير مالحة.

(6) الزيتة: من أكثر الشجيرات ملوحة أوراق.

(7) الزوزه: يقصد الجوزاء، ومعناه اذا طلعت الجوزاء في أول الليل فان ذلك معناه بداية موسم العطش وبالتالي ضرورة التهيؤ لسقي الإبل بتحضير المعدات اللازمة.

(8) يسقد: يرحل مع الرعاة... الرباطي: جماعة مترابطة. الما: الماء. تتقلفط وتتهير: تستعد و تتمركز.وردفي كتاب: Boris (G), Documents linguistiques et ethnographiques sur une région du sud Tunisien (Nefzaoua), Imp. Nort de Fr. Paris 1951.p92

(9) الأبكار: الناقة البكر. حرشة وخوار: من صفات الإبل. لوحة: قرب. المسدار: طريق الإبل الذي أحدثته بترددها المستمر على البئر.

(10)قبلي: رياح قبلية حارة. أم شمل: من صفات الناقة.ترفل: تتمايل. زمل: مفردها زملة و تعني كثبان الرمال العالية.ابهل: حل الرباط. لثراته:الواقع. شومة: من صفات الإبل وتعني أنها في بعض الأحيان مصدر شقاء و موت.

(11) روفي: سامحي.شطبت: كويت يدي حتى لا أتألم من تعب الجذب.

(12) يونس (عبد الحميد)، «معجم الفلكلور «مكتبة لبنان، بيروت- ط1 1983-.

(13) تساسيه: أي لو لم تشربي الآن فمن المؤكد أنك فيما بعد ستتذرعين طلبا له.

(14) عفس: داس.

(15) جت قطاريز: جاءت جماعات. عنتير: قوي وصلب.عويديد: ضعيف و متهالك.

(16) أتت الرياح الحارة بالنوق فمكثت قرب الماء:يطلب النجاة لها من الأعداء (المزاب :إحدى المناطق الجزائرية) في غيابنا.

(17) هل شربت النوق التي تشبه في لونها لون زهرة الفجل.

(18)لابد من بداية مرحلة جديدة في نهاية الصيف إذا أصبحت الإبل تضعف بسبب قلة الأعشاب.

(19) من صوفك ألبس الجبة و الحولي والبرنس.

(20) بالطيب (محمد الناصر)، «بنقردان بين التاريخ والتراث» المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية تونس سبتمبر 1998 – ص 63.

(21) الإبل تجعل للرجل إسما في عشيرته رغم وضاعة نسبه.

(22) إذا شاهدتها من بعيد فإن البيض(الزغم) تكون أكثر وضوحا،في الزينة (يحفلن) الحجل أجمل، في اللعب السود أمهر، في حمل الأثقال الحمر أشد، في در الحليب الصفراء تعطي اكبر كمية.

(23) وهاقة: خائفة، يخاطب الناقة:لو تخافي نقص الماء فأنا موجود فوق البئر، المي: الماء. يا من تحملين الحبوب الوفيرة و العروس الجميلة(عوم الجيل) إلى البيت.

(24) يا خالي: البئر. جم: اجمع ماءك. الحم: الشاة ذات الرأس الأسود.الجم: ملآن. لسلس- عذم- ينم: أعشاب صحراوية.

(25) جغموم: دلو كبير.دوم: يبقى دائما. المصدوم: البئر.

(26) Boris (G), Documents linguistiques et ethnographiques sur une région du sud Tunisien (Nefzaoua), Imp. Nort de Fr. Paris 1951.p9.

دراسة مقارنة في الأدب الشَّعبي العربي

«الشِّعر النَّبَطي وشعر العتابا نموذجا»

عبد محمد بركو / كاتب من سوريا

تكتسب الدِّراسات المقارنة أهميتها الفائقة من تسليطها الضوء على جوانب كثيرة في الآداب الإنسانية اقتراباً وافتراقاً. ولقد رأيت إزاء تنوع الأدب الشّعبي العربي وغناه وتنوّع لهجاته المحلية ضمن اللغة العربية الواحدة أن أتناول أشهر نماذجه بالبحث المُقارن.

وقد تناولتُ في هذا البحث المقارنة بين الشِّعر النبطي وشعر العَتَابا من جوانب عدة، وتُعد هذه الدراسة هي الأولى من نوعها في الدراسات الأدبية الشّعبية العربية، إذ تتخطى وبجرأة الحاجز الكلاسيكي المتعارف عليه عند النقاد لمفهوم الأدب المقارن، وهو أنّ الأدب المقارن يتجه لدراسة آداب اللغات المتباينة فحسب.

أولاً– لغة وتدوين وإملاء الشِّعر

النّبطي وشعر العتابا:

إنَّ التقارب والتشابه بين لهجتي الشِّعر النَّبطي وشعر العتابا لا يمنعنا من تقصي المزيد من عوامل التشابه والاختلاف.

يقول الباحث الدكتور غسان الحسن معرِّفاً لغة هذا الشِّعـــر: «لغة الشِّعر النَّبطي هي اللهجة البدوية عامة والنجدية خاصة، هذه اللهجة التي لم تبتعد عن أصلها الفصيح بمقدار ابتعاد اللهجات الأخرى الحضرية، رغم أنها مثلها، تحللت من قواعد الإعراب وحركاته، وطرق التصريف والاشتقاق وقوالبها، ومعروف أن اللهجة البدوية في جميع أقطار العروبة تقترب بعضها من بعض إلى درجة تكاد تجعلها لهجة واحدة، كما أن اللهجة البدوية أقرب اللهجات العربية إلى الفصحى الأم؛ لأسباب كثيرة أهمها: انعزال البوادي العربية التي تعيش فيها هذه اللهجات، وبعدها النسبي عن الاختلاط بغير العرب من الأمم، وتمتاز اللهجة البدوية عن غيرها بإيقاعها الذي يقترب من الإيقاع الفصيح، وفي غالب الأحيان لا تحتاج الكلمة لكي تعود إلى إيقاعها السليم سوى تحريك ساكن طارئ على أحد حروفها، مما جعل الشعر النبطي المكتوب بها شديد قرب الإيقاع من الشعر الفصيح، وجعله سهل التقطيع والوزن بميزان الشعر التقليدي وتفاعيله الخليلية»[1].

أما شعر العتابا؛ فهو ينظم باللهجة الفراتية الجزيرية المنتشرة في الجزيرة الفراتية الواقعة ضمن أراضي العراق وسورية؛ وهي كاللهجة البدوية من أقرب اللهجات العربية إلى اللغة الفصحى.

إنَّ لغة شعر العتابا جزلة، فخمة، شديدة الدلالة والإيحاء، تعبِّر عن معانٍ عديدة بألفاظ قليلة وجمل مموسقة، إلاَّ أنه تعترضنا مشكلة غرابة بعض الألفاظ التي لم نعثر عليها في الموسوعات اللغوية، لكن هذا لا ينفي عروبة هذه المفردات التي نعتقد أنها من القليل الباقي من لغة حِـمْيَر القديمة.

وفيما يلي إيضاحات لبعض الحروف وحركاتها الصوتية الواجب مراعاة لفظها في شعر العتابا، الذي سندوِّنه بحروف تحافظ ما أمكن على خصائص اللهجة الفراتية، دون أن نبتعد كثيراً عن رسم حروف اللغة الفصحى، ثم سنقارنها مع الحالات اللفظية البارزة في الشِّعر النبطي:

1- يلفظ حرف الكاف في حالاتٍ عديدة بـچـأچـأةٍ مدغوماً بين حرفي الشين والجيم، ولفظه قريب من اللفظ الإنكليزي (ch)، مثال: كان: چـان.

2- يلفظ حرف القاف كحرف الجيم المصري، مثال: قلب: لب.

3- يحل حرف الظاء في محل حرف الضاد، ولا يستخدم حرف الضاد لفظياً وإن كان يكتب أحياناً.

4- تلفظ الهاء واواً مرققة في أواخر الكلمات وتدوَّن هاءً متروكة، وتوضع إشارة الضمة على الحرف الذي يسبقها، مثال: قلبُه، تلفظ: قلبو، وتكتب: قلبُه.

5- حرف الألف الذي لا همزة عليه في أوائل الكلمات لا يلفظ، مثال: احباب، تلفظ: حباب.

6- يلفظ حرف الغين قافاً في بعض الكلمات، مثال: غيوم، تلفظ: قيوم.

7- يلفظ حرف القاف غيناً في بعض الكلمات، مثال: قبيلة، تلفظ: غبيلة.

8- يقلب حرف السين ويلفظ صاداً في بعض الكلمات، مثال: السخاء، يلفظ: الصَّخاء.

9- تُلفـظ واو الجماعة في أواخر بعض الكلمات ميماً، مثال: لبسوا، تلفظ: لبسم.

10- تبدَّل الهمزة بحرف الياء في بعض الحالات، مثال: ذئب، تلفظ: ذيب.

11- يتم حشد أكثر من كلمتين في كلمة واحدة، مثال: من أين لك، تصبح: منيلَّك.

12- تحذف الهمزة من أواخر بعض الكلمات، مثال: السَّماء: السَّما.

13- تحذف الأسماء الموصولة أحياناً وتنوب عنها اللام المضعَّفة، مثال: الذي أحبُّه، تصبح: الَّأحبُّه.

http://www.alrqa.com/vb/showthread.php?p=153414

14- تحذف أسماء الإشارة أحياناً وتنوب عنها هاء التنبيه، مثال: هذا الحلو، تصبح: هالحلو.

15- يكتب حرف الشين (ش) للاستفهام، مثال: ش تريد.

16- يحذف حرف النون من أواسط بعض الكلمات عند اللفظ، مثال: عندكم، تلفظ: عدكم.

ويتطابق شاعرالقصيدة النبطية في لفظ بعض الحروف مع شاعر العتابا، لا سيما في الحالات

الأولى والثانية «حيث يبقى حرف القاف برسمه المعتاد، لكنه يلفظ كمثيله في شعر العتابا جيماً مصريـــة»، والثالثة، والرابعـة، والخامسة، والثامنة، والعاشرة، والحادية عشرة، والثانية عشرة، والثالثة عشرة، والرابعة عشرة، والخامسة عشرة.. ويفترقُ عن شاعر العتابا في الحالات السادسة والسابعة والتاسعة والسادسة عشرة.

ويفترق شاعر القصيدة النبطية عن شاعر العتابا بقلب حرف الجيم ياء، مثل: رجَّال، تكتب وتلفظ: ريَّال. قال الشَّاعر الراحل سالم بن علي العويس:

الأوَّل هـــــويـــت وبيتـــــــك
مـــن خـــاطـــر ولـــهـــان
والـــيـــوم أنـــا خـلـيِّـتـك
مـن خـلاَّك الزمـــــان[2]

فكلمة «بيتك» العاميَّة محرَّفة عن كلمة «جئتك» الفصيحة، حيث قلَبَ الشَّاعر الجيم إلى ياء والهمزة إلى ياء، وفيما يلي شواهد على بعض النماذج المقارنة من الشِّعر النبطي وشعر العتابا تتضمن بعض الحالات اللفظية السابقة.. قال الشَّاعر الراحل أحمد بن حميد في وصف الهجن:

كـــم اقـطـعـن دوٍّ مهاضيب
جفر أو فيه الـذيـب حيران
ابـــچـــي ابـدمـع يريه اميديب
على اويـنـي مـا زال هتان[3]

ونلاحظ في البيت الأول أن الشَّاعر قد قلب الهمزة في كلمة «الذئب» فكتبها ولفظها ياء «الذيب»، وفي البيت الثاني بدَّل الشاعر حرف «الكاف» بحرف «چ» وكتبه ولفظه بـچـأچـأةٍ مدغوماً بين حرفي الشين والجيم، إذ حوَّل «بكي» إلى: «ابـچـي»، وفي حين استخدم قدامى شعراء القصيدة النبطية هذا الحرف العامي في أشعارهم، فإن الشُّعراء المعاصرين أخذوا يكتبون حرف الكاف كما هو، ولكنهم واظبوا على لفظه بـچـأچـأةٍ لا تخفى، وفي البيت الثاني أيضاً نجد أن الشاعر قد كتب كلمة «بدمع» مسبوقة بحر الألف الذي لا همزة عليه «ابدمع» دون أن يلفظه.

وجميع الحالات اللفظية الثلاثة السَّابقة تكثر في شعر العتابا، قال أحد شعرائها المجاهيل:

أريد أبـــچـــي على روحِي وناحاي
الدنيا ظاكت بعيني وناحاي
أخويا الما نفعني بيوم وناحاي
مـــاريـــدوا يـــومً ردَّات التراب[4]

معاني الألفاظ والتركيب:

وناحاي: وأنوح.

وناحاي: وأنا حيّ.

وناحاي: يريد الشاعر أن يقول: والتفتَ ناحيتي.

وفـــي هـــذا البيت استخدم الشَّاعر كلمة «أبـچـــي»، حيث لفظ وكتب الكاف بـچـأ چـأةٍ، ولفظ الضاد ظاءً وقلب القاف جيماً مصرية في كلمة «ظاكت» التي هي في الأصل «ضاقت»، بينما يكتب شعراء القصيدة النبطية هذه الكلمة ومثيلاتها كما هي، ولكنهم يلفظونها على نحو ما يلفظها شعراء العتابا؛ فهم يفترقون في طريقة التدوين ووضع الحركات اللفظية، ويتفقون في طريقة لفظ مثل هذه الحروف وحركاتها اللفظية.

ثانياً – في النشأة وسبب التسمية والتعريف:

أ- الشِّعر النبطي:

يُعدُّ الشِّعر النبطي والمسمَّى أيضاً «الشِّعر البدوي» من أعرق أنواع الشِّعر الشَّعبي العربي، وأكثرها انتشاراً على ألسنة الناس.

ومن أهم أوزانه: المزدوج، والهجيني، والمربع، والهلالي، والسَّامري، والونَّة، والصخري، والردح، والمفرد، والتغرود، والرديوي، والحداء. وكأي فنّ إنساني فقد كانت لنشأته ظروف خاصة، يقول الباحث الدكتور غسان الحسن: «...أما مكان نشوء الشِّعر البدوي فهو البادية العربية، أما زمان نشأته فهو متأخر عن زمن نشأة الشِّعر العامي في الحواضر؛ نظراً لانعزال البوادي العربية وبُعدها عن التأثر بالأعاجم، من حيث المكان ومن حيث طبيعة البدو الذين يميلون إلى المحافظة على القديم، وينفرون من التجديد والبدع، ومع مرور الزمن يبدأ اللحن يتطرق إلى ألسنة البدو، فبدأت تظهر ركاكة في لغة شعرهم، وبدأت تتبلور شيئاً فشيئاً

خصائص شعرهم العامي البدوي، إن تاريخ نشأة الشِّعر البدوي يكون هو بالضبط تاريخ انتشار العامية على ألسنة البدو في قلب الجزيرة العربية، وكان تبلوره واستواؤه في نهاية القرن الرابع الهجري وبداية القرن الخامس، أما سبب الربط بين قضية انتشار العامية بين البدو وقضية نشأة الشعر البدوي هذا الربط الوثيق، فراجعٌ إلى كون الشِّعر النبطي البدوي في صورته الحالية شعراً عامياً قبل كل شيء»[5].

والدّكتور غسان الحسن يستند في تأريخه لنشأة الشِّعر النبطي إلى تواريخ ابن خلدون، الذي يشير إلى أن أقدم نصوص هذا الشِّعر إنما تعود إلى ما بين سنتي 448هـ و450هـ.

أما بالنسبة إلى إشكالية تسمية الشِّعر النبطي بهذا الاسم، فإنَّ هذه التسمية ما زالت مثار خلاف بين الباحثين. يقول الدكتور عبدالله العثيمين: «يختلف الكتَّاب في تسمية هذا اللون من الشِّعر متأثرين، فيما يبدو، بظروفهم القطرية الاجتماعية؛ فهناك من سمَّاه بالشعر البدوي، وبخاصة في العراق، وهناك من سمَّى الشِّعر المتحدَّث عنه بالشِّعر العامي، وهذه التسمية أقرب من سابقتها إلى حقيقته، إذا أخذ ذلك على أنه لم يتقيد بقواعد اللغة الفصحى في مختلف الأقطار العربية، لكن من الكُتَّاب من يقول إنَّ الشِّعر الشَّعبي هو الشِّعر الذي يردده أفراد الشَّعب بدون معرفة قائليه. والذي يتراءى لي أن سبب تسمية ذلك الشِّعر بالشِّعر النبطي؛ هو أن قائله لم يتقيَّد بقواعد اللغة العربية؛ فأصبح مثله مثل رجل الأنباط الذي لم يكن يجيدها؛ ولهذا فهو شعر عربي محلي، لم يفد إلى وسط جزيرة العرب من خارجها؛ ولأنه شعر عربي فإن تسميته بالنبطي هنا تسمية اصطلاحية فقط»[6].

ونظراً لأنَّ تسمية هذا الشِّعر بالشِّعر النبطي هي الأكثر شيوعاً ورواجاً على أفواه الشُّعراء والباحثين، فإننا قد تبنَّينا هذه التسمية، دون أن يقلل ذلك من أهمية بقية مسمياته الأخرى.

وأما تعريف الشِّعر النبطي، فإننا نتبنَّى تعريف الدكتور غسان الحسن الذي يعرفه بأنه: «شعر تقليدي مقول باللهجة العامية الدارجة، وهو من حيث أسسه الفنية شديد الشبه بالشِّعر العربي الفصيح»[7].

ب- شعر العتابا:

تُعدُّ منطقة الجزيرة الفراتية المحاطة بنهري دجلة والفرات متحفاً طبيعياً كبيراً للآداب والفنون الشَّعبية المختلفة، وهي واحدة من أغنى مناطق العالم بالشِّعر الشَّعبي الشَّفوي؛ الشِّعر الأكثر التصاقاً بحياة الناس وتجاربهم وأحوالهم؛ نظمه في القرون الماضية ارتجالاً شعراء مجاهيل في غالبيتهم العظمى؛ كانوا ينشدونه وهم يعملون في الحصاد، أو في البذار، أو وهم يرافقون مواشيهم إلى الحقول والمراعي، أو وهم يسمرون في أماسيهم، أو وهم يرتحلون من مكان إلى آخر في المناطق شبه الصحراوية في الجزيرة الفراتية.

لقد اعتمد شعر العتابا ومثله سائر أنواع الشِّعر الشَّعبي الفراتي؛ كالنايل والسويحلي والموليِّه والياليوم في انطلاقته وتكوينه وديمومته على الجماعة، وظلَّ متداولاً على ألسنة الناس وفي قلوبهم عبر القرون الماضية إلى أن وصل إلينا، وهو جزء مهم من التراث الأدبي الشَّعبي العربي؛ لما ينطوي عليه من إبداعٍ فني متميز، وشفافيةٍ روحية، وعمقٍ فكري، ورقيٍّ حضاري وإنساني.

ويُعدُّ شعر العتابا من أعرق وأقدم وأهم أنواع الشِّعر الشَّعبي الفُراتي قاطبة، وأكثرها جزالة في المبنى والمعنى، ومما يؤسف له ضياع الكثير من هذا الإبداع الشَّعبي العربي الإنساني في القرون الماضية بسبب غياب التدوين.

ولم يذكر ابن منظور في موسوعته اللغوية «لسان العرب» شيئاً عن شعر العتابا، وإن كنا نفهم من شروحه لـ «عَتَبْ»، «الإعتاب»، «الاسْتِعْتَاب»، «العِتْبُ» أن شعر العتابا أخذ تسميته من معنى «العِتاب».

ويرى الباحث محمد الحومد أن أغلب مواضيع شعر العتابا «عتابٌ للقدر والناس والحبيب»[8].

ويذهب بعض المعمِّرين إلى أن شعر العتابا أخذ تسميته من امرأة كان اسمها «عتابا»، حيث قيل فيها أول بيت عتابا.. وهذا البيت هو:

http://up.arab-x.com/Mar10/IXK37873.jpg

عتابا بين لحظي وبين لفتي
عتابا ليش ولغير ولفتي
آني ما اروح للـــاظي ولا افتي
عتابا بالثلاثة مطلكـــا[9].

معاني الألفاظ والتراكيب:

بين لحظي وبين لفتي: بين عيوني وبين أحضاني.

وتبعاً لهذا الرأي يرى هؤلاء المعمِّرون أن شعر العتابا قد نشأ في منطقة الرَّقة إحدى مدن الجزيرة الفراتية على الفرات الأوسط في الجمهورية العربية السورية، ويورد الفيروزآبادي في «القاموس المحيط» معلومات هامة عن عازف ومغنِّي الربابة ممدود بن عبدالله الربابي الواسطي، الذي عاش في الجزيرة الفراتية في القرن الرابع الهجري. ونظراً إلى أن العزف على الربابة في الجزيرة الفراتية قد اقترن بغناء وإنشاد العتابا، فإنه يمكننا أن نستنتج أن شعر العتابا قد قيل منذ أكثر من ألف عام.

ويتبنى الباحث أحمد شوحان رأياً مشابهاً عبَّر عنه في مقدمة كتابه «ديوان العتابا»[10].

وتُعدُّ عتابات الشَّاعر الكبير عبدالله الفاضل العنزي، وعتابات مجايله الشَّاعر الكبير واوي الخابوري الجبوري هي من أقدم ما وصلنا من أشعار العتابا، إذ تعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي.

وقد اشتهر الشاعر عبدالله الفاضل بعتاباته المبدوءة بكلمة «هلي»، ومنها قوله:

هلي عـزَّ النزيل وعـزَّ من زال
ودوم لهم على الدربين منزال
عـشـوب الـنـاس تنبت
وهـلـي عـشـب مـن زل
أخظر ما يبّسُه البارح هوا[11].

معاني الألفاظ والتراكيب:

من زال: الميت: من زال من على وجه البسيطة.

منزال: منازل.

زل: نبات ساقه طويلة وقصبية ينمو على ضفاف أنهار الجزيرة كالخابور.

ولولا مأساة الشاعر عبدالله الفاضل لما عرفنا بعتاباته أصلاً، ولولا حكاية واوي الجبوري لما عرفنا بعتاباته أيضاً، وإن كانت أقل من عتابات الفاضل.

لقد نظَّم شعرَ العتابا - الذي نرجح على وجه

الاحتمال بداية إبداعاته الأولى إلى القرن الرابع عشر الهجري – المئاتُ من الشعراء المجاهيل، وما نعرفه من أسماء بعضهم لا يزيد في أفضل الأحوال عن خمسة في المئة من مجموع عددهم الافتراضي، وشعر العتابا كشقيقه الشعر النبطي كثير الوشائج مع الشِّعر العربي التقليدي؛ إذْ يرد بيته على بحر الوافر وتفعيلاته هي:

مفاعَلَتَنْ مَفَاعَلَتَنْ فعولُنْ
مفاعَلَتَنْ مفاعَلَتن فعولُنْ

ويكون بناء بيت العتابا على ثلاثة أشطر، الكلمة الأخيرة من كل شطر متطابقة مع آخر كلمة من الشطرين الآخرين، مختلفة المعنى بآنٍ معاً؛ أي يتحقق في بيت العتابا الجناس البديعي التام: ثلاث كلمات لها نفس البناء الحرفي مع اختلاف معانيها، ويبقى الشطر الرابع والأخير حراً، ويسمَّى البيت بقافية شطره الرابع والأخير التي تأتي أصولاً وتحديداً ألفا وباء كما في آخر كلمة «عتاب» وعلى نمطها.

وهذا أنموذج عن شكل العتابا الأساسي:

نغط طيرَ الحمام وكَلتْ بْلْيَانْ
شــوارب سود جــوَّا اللَّحد بلْيانْ
يحفَّار اللحد ويــديــك بَلْيَانْ
يا زي تهيل عالغالي تــرابْ [12]

وفي هذا البيت كما في سائر أبيات العتابا يتحقق الجناس البديعي التام، وهو متحقق في هذا البيت على النحو التالي:

بَلْيَان: مبتلي.
بِلْيان: اهترأن.
بِلْيَان: أصابهن البلاء.

وينتشر هذا الشكل الرئيس من شعر العتابا في أنحاء الجزيرة الفراتية كافة، ويتفرع عن هذا الشكل الرئيس عدة نماذج أخرى، منها ما ينتهي شطره الرابع والأخير بألف ممدودة أو مقصورة.

ثالثاً– سِمَات وخَصائص الشِّعر النبطي وشعر العتابا:

يختص الشِّعر النبطي وشعر العتابا بعددٍ من السِّمات والخصائص المشتركة التي تقربهما من بعض، وتميزهما عن سائر الأشعار الشَّعبية الأخرى في الوطن العربي، ومن هذه السِّمات والخصائص المشتركة:

أ– العراقة والأصالة:

نلحظ بوضوح أثر القرآن الكريم والشِّعر الجاهلي على هذين الشِّعرين، ويبدو هذا الأثر واضحاً أحيـاناً، كما يبدو موجوداً بشكل غير مباشر كمنظومة أسلوبية ومعرفية في أحيانٍ أخرى، وتتوزع عناصر هذا الأثر في أشكالهما الفنية وفي أساليبهما، وفي مضامينهما، وفي مفرداتهما، وفي حساسيتهما، وفي رؤاهما.

وقد تأثر الشُّعراء ببلاغة القرآن الكريم، مثلما تأثروا أيضاً بتعاليمه ومفاهيمه وأفكاره، وتمثلوها في أشعارهم، قال الشَّاعر راشد الخضر متمثلاً فضائل سورة الفاتحة:

محـروز بالسبـع المثانـي
عن كل عــذروب وتقصير[13].

ويتمثل الشيخ الشَّاعر حسين الرمضان سورة الفاتحة في رؤية مقاربة ومشابهة يقول:

تهيمّني المثالث والمثاني
على المبعوث بالسبع المثاني
محمد واحــد الـدنـيـا وثاني
اثنين كـرام ملكَاهم سـوا[13].

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

تهيمّني: تزيدني شوقاً.
المثالث والمثاني: سور القرآن الكريم.
السبع المثاني: سورة الفاتحة.
محمَّد: النَّبي محمَّد (صلَّى الله عليه وسلَّم).

ثاني اثنين :الخليفة الراشد الأول أبوبكر الصديق «رضي الله عنه» الذي كان مع الرسول (صلَّى الله عليه وسلَّم) في غار حراء.

وفي كثير من قصائد الشِّعر النبطي مقاربات ومشابهات كثيرة مع الشِّعر الفصيح، ومن ذلك قول الشَّاعر النجدي راشد الخلاوي المتوفى في أواخر القرن الحادي عشر الهجري:

فلا بالتمني تبلغ النفس حظها
ولا بالتأني فاز بالصيد طالبه[14]

وفي نظرة مقارنة إلى شعر العتابا، نلحظ بوضوح حضور المفردات الفصيحة، ومضامين الشِّعر الفصيح جنباً إلى جنب مع المفردات العاميّة:

سعيد الحافظ القرآن والدِّين
وسالم من حو الرب والدَّين
بالله يا جْمَال الحج ودِّين
سلامي للرسول والصحاب[15]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

الدِّين: تعاليم وشرائع الإسلام الحنيف.
الدَّين: ديون الناس.
ودِّين: خُذْن.

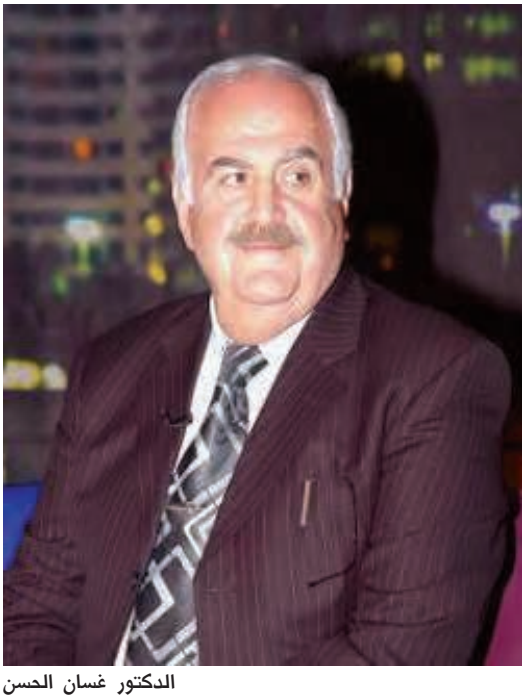
وتكون العتابا الدِّينية لصيقة بالمفردات الفصيحة؛ لتأثرها المباشر بالقرآن الكريم، فضلاً من أن ناظميها هم في غالب الأحيان من رجال الدين؛ ففي بيت العتابا السابق لم نلحظ إلا كلمتين فيهما لحنٌ وهما «حكوك» وأصلها «حقوق»، وكلمة «ودِّين» والمراد بها كما ذكرنا أعلاه «خُذني».

ب- التكثيف:

هو حالة فنية متقدمة إبداعياً ومعرفياً تسجل للشعر، فـ «كلما ضاقت العبارة اتسعت الرؤيا»[16] كما يقول النِّقّري.

إنَّ التكثيف يمنح الشعر آفاقاً واسعة، وحضوراً طاغياً لخلاصات التجربة الشِّعرية والإنسانية، ويشكل التكثيف أحد أهم خصائص الشِّعر النبطي وشعر العتابا. إنَّ شاعر العتابا يلخص لنا قصة طويلة في بيت عتابا واحد مكون من أربعة أشطر، ولنأخذ مثلاً مأساة الشَّاعر الراحل عبدالله الفاضل عندما مرض بالجدري، فتركه أهله في الصحراء وحيداً ومريضاً يواجه الوحوش والمرض والوحشة، إنَّ هذا الشَّاعر الذي فجَّرتْ المأساة عبقريته الشِّعرية يلخص لنا مأساته في تكثيف مدهش في بيت عتابا واحد:

هَلك شالوا علامك حُول يا شيرْ
وخلوا لك عظام الحيل يا شيرْ
يلو تبچي بكل الدَّمِع ياشيرْ


الدكتور غسان الحسن

هَلك شالوا على حُمص وحما[17]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

عَلامَك حُول: مالكَ تلتفت حواليك؟.
يا شير: يا: أداة نداء. شير: اسم الكلب.
يا شير: إشارة.
ياشير: يسيل.

وكذلك في الشِّعر النبطي؛ فالتكثيف من سماته الرئيسية، ولنقرأ ما قاله الشَّاعر الراحل نمر بن عدوان في وصف محاسن زوجته «وضحة» في تكثيف بديع :

الورد والمسك والريحان والآسْ
الحلُّ والياقوت والدُّر والماسْ
أهدي لشوقي مُزعَفِ الطول نعّاسْ
اللي بخده نبتة الورد تنغزّ[18]

إنَّ الأفق الرؤيوي لشعر العتابا والشِّعر النبطي لا متناهٍ وعميق، وعلى درجة عالية من القدرة على الإحاطة والتكثيف والإيجاز؛ حيث تمتلك أشعارهما مرونة فنية عالية، وبراعة أسلوبية، مكنتهما من أن يحققا معادلاً موضوعياً صعباً: منتهى التكثيف وبمنتهى البراعة والدلالة والإحاطة والعمق.

ت- الجهل بالمؤلف والجماعية:

لقد نظم شعر العتابا المئات من الشُّعراء المجهولين في القرون الماضية، ولم يصلنا إلا أقل القليل من أسمائهم الذي يقلُّ عن أصابع اليدين.

ولذلك يُعدُّ شعر العتابا من أكثر الأشعار الشَّعبية العربية جهلاً بأسماء ناظميه، ويعلل الدكتور عبدالحميد يونس ظاهرة الجهل بالمؤلف بقوله: «السبب في إيثار القول على القائل عند الشعب؛ هو غلبة الوجدان الجمعي على الوجدان الفردي، ومن هنا لم تعن الجماعات أو الشعوب بأسماء المؤلفين بقدر ما عنت بالأدب نفسه»[19].

ويتخذ الدكتور غسان الحسن موقفاً مشابهاً؛ إذ يقول: «إن جزءاً من أوزان الشِّعر النبطي وقوافيه، وهي التي تغاير من نواحٍ مختلفة الأوزان والقوافي المعروفة في الشِّعر العربي التقليدي، هي ابتكارات وإبداعات لا يُعرف صاحبها، وتنتمي إلى العقل الجمعي، رغم أنها قد تكون ابتكارات فردية في الأصل، ثم لاقت قبولاً شعبياً؛ لموافقتها حاجات الشَّعب فتبنَّاها وأصبحت جزءاً من تراثه وملكاً جماعياً له»[20].

وما يصدقُ على شعر العتابا يصدق على الشِّعر النبطي، ولا سيما قديمه الذي ينتمي إلى ما قبل القرن العشرين الماضي.. أما الشِّعر النبطي المعاصر فهو في عمومه لشعراء معروفين ذوي دواوين شعرية، أو قصائد منشورة في المجلات والصحف؛ ولذلك سيكثر ذكرنا لأسماء شعراء القصيدة النبطية، وسيقل ذكرنا لأسماء شعراء العتابا الذين هم في غالبيتهم من المجاهيل.

ث- الشَّعبية والمشافهة:

لم يقتصر شعراء القصيدة النبطية والعتابا على فئة اجتماعية واحدة، بل كانوا ينتمون إلى شرائح اجتماعية مختلفة تمثل الجماعة السكانية، فقد كان منهم: شيوخ القبائل، والأمراء، والقضاة، والرعاة، والفرسان، والعوام.

كما لم يكن هؤلاء الشُّعراء على درجة ثقافية واحدة؛ فلقد كان منهم حفظة القرآن الكريم، وحفظة الشعر العربي الفصيح، وحفظة السِّيَر الشَّعبية، الذين كانوا يُلِمُّون بمعارف متنوعة، كما كان بين هؤلاء الشُّعراء بعض الذين لا يجيدون القراءة والكتابة.

لقد نظم الشِّعرالنبطي وشعر العتابا بشكل ارتجالي، عفوي، تلقائي، مرتبط بموقف أو حادثة معينة، أو دفقة شعور، أو تكدُّر خاطر؛ ثم أُنشد وحُفظ، حيث تناقله الناس شفاهة فيما بينهم، ولم يدوَّن كما ذكرنا آنفاً إلا في القرن العشرين الماضي، في بداياته بالنسبة للشعر النبطي، وفي أواسطه وأخرياته بالنسبة لشعر العتابا.

ج- الحزن:

يسيطر الحزن على أغلب إبداعات شعر العتابا وبعض إبداعات الشِّعر النبطي، وتعود ظاهرة الحزن إلى أسباب كثيرة مختلفة، يعود بعضها إلى طبيعة حياة أبناء الجزيرة العربية وأبناء الجزيرة الفراتية التي كانت تقوم على الحَلِّ والترحال، الأمر الذي يخلق في نفوسهم لوعات الفراق والهجر والنّوى.

كما تعود أسباب أخرى إلى الظروف الاقتصادية، وصعوبة التكيف مع البيئة الصحراوية الصعبة، فضلاً عن انعكاس الظروف السياسية المتقلبة وانعدام الأمن في القرون الماضية.

ولننظر إلى الشَّاعر الراحل مبارك بن حمد العقيلي (ت عام 1374هـ) كيف يتفطر قلبه من العذاب، ويبكي أطلال دار حبيبته الخالية، تلك الحبيبة التي فجعه رحيلها والتي لن ينساها أبداً، ومما قاله:

على الدار يا عِذَّالِ لي مدمع سالِ
وارى القلب عنْ حَلِّها ليس بالسالي
فجيع وليع له مطيع وسامع
خليع رماه الدهر في تاليً التالي [21]

ويطغى الحزن على شعر العتابا حتى ليُعد من أهم خصائصه الكبرى، وحتى في أبيات الحبّ ثمة حزن وأسى، ومن ذلك قول الشَّاعر الرَّاحل الملاَّ أحمد، وهو من شعراء العتابا في القرن التاسع عشر الميلادي، الذي خاطب نفسه في معرض رثاء ابنه الشاب، فقال:

يمُلَّا أحمد فراكَـ الولف ما هَال
وحدا غيري تـرابَ اللَّحد ما هال
آنـي لحزن عليهم كل ما هَلَّ
الهلال ونـسَّـمَ الغربي هـوا[22]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

ما هَال: ما أشد هوله: ما أصعبه.
ما هَال: ما وارى الجثة بالتراب.
هلَّ: بزغ.
الغربي: نسيم عليل يهبُّ من نواحي الغرب.

ح- القدرة الفائقة على التعبير:

يمتلك الشِّعر النبطي وشقيقه شعر العتابا قدرات فنية مميزة تمكنهما من التعبير بجزالة وانسيابية عن أغراضهما وأفكارهما وموضوعاتهما.

خ- الثقافية والحيوية والمرونة:

إنَّ الشِّعر النبطي وشعر العتابا هو حاصل إبداع العبقرية الشَّعبية العربية التي استمدت معارفها وخبراتها من المحيط الاجتماعي، كما استمدت الكثير من هذه المعارف من القرآن الكريم والتراث الأدبي الفصيح، والموروث الثقافي الشَّعبي، وهو شعر يحفل بخبرات الإنسانية المتراكمة، ويتميز بالمرونة التي أكسبته ديناميكيات مستمرة للتطور والانتقال عبر القرون.

د- الواقعية والصِّدق:

ارتبط الشِّعر النبطي وشعر العتابا ارتباطاً وثيقاً بواقعه؛ فعبَّر عنه أصدق تعبير، كما كان هذا الشِّعر نتاج مواقف وانفعالات، وحادثات واقعية صادقة عايشها الشُّعراء أو لامسوها في محيطهم الاجتماعي.

رابعاً- البلاغة والمحسّنات البديعية في الشِّعر النبطي وشعر العتابا:

ينطوي الشِّعر النبطي وشعر العتابا على مجموعة كبيرة من فنون البلاغة الموجودة في الشِّعر الفصيح، ومن هذه الفنون البلاغية التي يشتركان بها على سبيل المثال لا الحصر:

أ- الطِّباق:

وهو فنٌّ بديعي يقوم على وجود كلمتين متضادتين في البيت الشِّعري الواحد، قال سمو الشيخ الشَّاعر محمد بن راشد آل مكتوم:

ردِّي ظلام الليل عن صبح وجهك
أنـا تـرى طيفك حرمني منامي
لـولا بأني خايفٍ سيف لحظك
ان كان ما جردت لاجلـك حسامي[23]

إنَّ فنَّ الطباق متحقق في الشطر الأول من البيت الأول؛ فكلمتي «ظلام الليل» مضادتين لكلمتي «صبح وجهك».

ويكثر توظيف فنِّ الطباق في شعر العتابا أيضاً. قال أحد الشُّعراء المجاهيل:

آني عليل وعلتي من الجدَم اللهَامْ
وربي خالجني مخصوص للهَامْ
آني لسَّحَـن الذرنـوح والهمْ
كل ما عنَّن عليَّ شوفاتَ الحباب[24]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

الجدم: القدم.
للهَامْ: لأعلى الرأس.
للهَامْ: للهم، للألم.
الذرنوح: نبات شديد المرارة. ويقال: دود.
الهم: ألتهمُ.

إنَّ فنّ الطباق يظهر في هذا البيت في شطره الأول في كلمتي: الجِدم «القدم»، والهام «أعلى الرأس» المتضادتين.

ب- التشخيص:

وهو أنسنة الجمادات، ويزخر به الشِّعر النبطي وشعر العتابا، وهذا هو الشَّاعر يعقوب الشامسي يؤنسنُ الليل مضفياً عليه حاستي البصر والسمع؛ وذلك لكي يتمكن الليل كأي إنسان صديق من رؤيته وسماع شكواه؛ فيقول:

ليلي إذا ما أظلم اللِّيل ذكرى
واللِّيل له عندي عيون وآذان[25]

وهذا أحد شعراء العتابا المجاهيل يؤنسنُ «الـمِيلِ» عـود الكحل فيمنحه الحياة، ويشبهـه بزائر يحسده الشَّاعر؛ لأنه يزور عيون حبيبته؛ فيقول:

خطم ريـمَ الحماده وزار عينُه
حـسـدتَ الـمـيـل زار عينُه
يذكرون الـكـرنفل زار عينُه
حدر فـيَّ التراچـي واللباب[26]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

خطم: مرَّ.
زارعينه: حدج عينه بنظرة ذات معنى.
الكرنفل: القرنفل.
فـيَّ: فيئ، ظل.
التراچـي: الأقراط.

اللباب: مفردة لبَّة؛ وهي قلادة تتدلَّى من العنق على الصدر.

ت- المناجاة:

وهي محاورة ومناجاة الجمادات بعد أنسنتها، قال الأمير الشَّاعر عبدالعزيز بن سعود آل سعود مناجياً الشَّمس والقمر:

يا شمس صبح الحب يا نور دنياي
في ليل عمري يا قمر شع مسراك
يا فرحة ايامي ويا عيدها الجاي
قبل أعرفك كنت أتخيل حلاياك[27]

ويناجي أحد شعراء العتابا المجاهيل الذئب، ويسأله عن حبيبته التي تشبه رئام الغزلان:

أمس ما وِردَن عليك ريـام يَذياب
ريـام وكَـاصـدات الـوف يذياب
سهيتْ وصـابْ دلاَّلـي ذُوبـداب
وما حسَّيت ألاَّ الشمس تضرب ضحى[28]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

وِردن: وردن الماء.
ريام: مفردها ريم، والرئم: خشف الغزال.
يذياب: يا ذئب.
دلاَّلي: قلبي.
دُبذاب: نعاس، إغفاءة.
حسيت: استيقظت.
تضرب ضحى: تصبح ضحى.

ث- التشبيه:

يقوم فنّ التشبيه على المقارنة، وتكثر التشابيه في الشِّعر النبطي وشعر العتابا.. قال الشَّاعر الراحل نمر بن عدوان مشبهاً «ثنايا» أسنان ضواحك زوجته «وضحه» بـ «حبِّ الجرناس» حبِّ اللؤلؤ:

وابوثنايا تعدهنّ حبّ جرناس
يا ريقها يبري عليك مجنّز[29]

وقال أحد شعراء العتابا مشبِّهاً خدود حبيبته بورد «سعنا» البري:

يحجنَّا بـفـيَّ الـغَـرب سعنا
لبوخديٍ يشابه ورد سعنا
أمـانـة يـنـاهـي ان چـان
هـودجـكـم مـا يسـعـنا
ش علينا ضاكَت فجوج الخلا[30]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

يحجنَّا: يحقُّ لنا.
بفيَّ الغَرب: في ظلِّ أشجار الغَرب.
سعنا: همنا على وجوهنا.
سعنا: زهرة بريَّة.
يناهي: أصلها: يا ناهي: يا حلو.
فجوج الخلا: مناحي الخلاء.

ومن فنون وعلوم البلاغة التي يوظفها الشِّعر النبطي وشعر العتابا: الاستعارة، والمغالاة، والمجاز المرسل، والإيماء، وسواها.

ومثلما يشتركان في كثير من هذه العلوم والفنون، فإنهما يفترقان في فنِّ الجناس، الذي يبدو مقتصراً على شعر العتابا دوناً عن شقيقه الشِّعر النبطي.. وقد أوضحنا هيئة الجناس لدى تعريفنا بشعر العتابا.

أما السَّجع؛ وهو تتابع كلمات أو أشباه جمل لها روي واحد، فيندر توظيفه في شعر العتابا، ويقلُّ في الشِّعر النبطي المعاصر، ولكنه موجود في بعض قصائد الشعر النبطي القديم، قال الشَّاعر الراحل مبارك بن حمد العقيلي:

فجيع وليع لـه مطيع وسامع
خليعً رماهً الدهر في تالي التالي
فريعً لديغ ما بْلَغْ بعض مقصده
طريحٍ جريحَ الروح منزاح الآمالي[31]

خامساً– وظائف الشِّعر النبطي وشعر العتابا:

مثلما للشِّعر الفصيح الكلاسيكي وظائفه؛ فإن للشِّعر الشَّعبي وظائفه، وهي وظائف متعددة ومهمة، وسنجمل الوظائف المشتركة الأكثر أهمية في الشِّعر النبطي وفي شعر العتابا فيما يلي:

أ- الوظيفة الأخلاقية:

حضَّ الشعر النبطي وشعر العتابا على مكارم الأخلاق الفاضلة في الصدق، والوفاء، والشجاعة، وإسداء النصح، والكرم، والحبِّ، والنجدة، والإيثار، والمروءة... إلخ، وعبر تمثله لكل هذه القيم والسجايا الحميدة؛ ساهم في أداء وظيفة أخلاقية رسَّخت العلاقات الاجتماعية الإيجابية بين الناس.

لقد انتصر الشُّعراء للخير والأخلاق الفاضلة، عندما حذروا من غوايات الشيطان الرجيم، التي تملأ صدر الإنسان بالوساوس والحقد والشَّر، وفي ذلك يقول الشَّاعر مرشد البذال:

لا تخلِّي الشيطان دايـم يقودك
ان طعت راي ابليس للشين وداك[32]

وقال أحد شعراء العتابا المجاهيل محذِّراً من غوايات الشيطان الرجيم:

غـــواك إبليس هالدجال دلاَّك
بحبل غـــرور يـا مسكين دلاَّك
ولـــو تتبع امـــام الـــرُّســـل دلاَّك
على الزينات وافعال التُّـكـا[33]

معاني الألفاظ والتراكيب:

دلاَّك: دلَّك على المعصية.
دلاَّك: أسقطك في بئر المعصية.
دلاَّك: أرشدك.

ب- الوظيفة العاطفية والروحية:

الشِّعر النبطي وشعر العتابا يغـذيان الروح، ويسموان بالوجدان، ويهذبان السلوك، ويُحلّقان بالمشاعر والعواطف في أجواء تطفح بالشفافية والنقاء، وهما في كل ذلك يلبيان مطالب روحية وعاطفية واجتماعية وإنسانية معاً، ويحققان وظيفة روحية كبرى من خلال تمثلهما للمشاعر الإنسانية، وتعبيرهما عن أدق خلجات هذه المشاعر.

أرشيف الثقافة الشعبية

لقد كان الشِّعر النبطي وشعر العتابا يُلهبان الوجدان؛ فيملآنه بأجمل المشاعر وأنبلها وأصدقها في سعي متواصل لبناء القيم الروحية للإنسان، ومن هذا الفهم العميق للقيم العاطفية والروحية يقول الشيخ الشَّاعر صقر ابن خالد القاسمي:

ظريف عفيف مستحيل من الخنا
لبيب نجيب ماضيات ضرايبه
حليم فهيم مستقيم على الصفا

www.sxc.hu

حليف الوفا وان شاف لؤم يجانبه[34]

إنَّ مكارم الأخلاق هي غذاء الروح ونبض العاطفة. قال أحد شعراء العتابا المجاهيل مبيِّناً تساميه الروحي والوجداني:

آني ما اخون بالصاحب وغُربيه
ولا احـط بشمايلهم وغْـر بيه
آني مثل الرجـب سابج وغربّيه
دوّر عالوليف ومـا لِـكـا[35]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

وغُربيه: وأغرر به.
وغُربيه: وأطعن به.
سابـج: مركوب من فرس أو ناقة ونحوهما.
غربّيه: اتجه نحو جهة الغرب.

ت- الوظيفة القبلية أو الجماعية:

تتحدَّد أبعاد هذه الوظيفة انطلاقاً من وجدان قبلي جمعي، وتبدو العاطفة القبلية أحياناً ممتزجة بفكرة الديار والوطن.

إنَّ الشِّعر النبطي القديم وشعر العتابا يحافظان على تراث الجماعة وأمجادها ومفاخرها بالمفهوم القبلي حيناً، وبالمفهوم الوطني أو القومي على نحو أقل وضوحاً؛ وأحياناً يمتزج هذان المفهومان، بينما تحضر النزعة الوطنية والقومية والإسلامية في القصيدة النبطية المعاصرة وشعر العتابا على حدٍّ سواء.

إنَّ الحنين إلى حياة البداوة يحمل في طياته عاطفة قبلية إلى الأهل والديار، وهي صورة للعاطفة الوطنية في الشِّعر النبطي القديم، ومن ذلك قول إحدى فتيات البادية في الزمن القديم:

واشيب عيني من قعودي بقريه
ومن بيقرانٍ ربطها في حلوقها
هنّي بناتٍ البدو يرعن بقفره
ريح الخزامى والنفل في غبوقها[36]

وتظهر في بعض أشعار العتابا عاطفة قبلية كمثيلتها في الشِّعر النبطي، تصل أحياناً إلى عصبية قبلية لا تخفى، كما في قول الشَّاعر الرَّاحل عبد الله الفاضل العنزي:

عليج الـــراي من فاضل يديره
وخشم الظرد بالمرهف نديره
غـرم ترعى البويظه بكل ديره
غصبٍ عن الشوارب واللحى[37]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

خشم الظد: أنف العدو.
بالمرهف نديره: نقوِّمه بالسيف.
البويظه: اسم ناقة.

سادساً– تشابه واختلاف المفردات الشّعبية والفصيحة في الشِعر النبَطي وشعر العتابا:

يتشابه قاموس الشِّعر النبطي وقاموس شعر العتابا في عدد كبير من المفردات الشَّعبية والفصيحة، كما أن لكل منهما مفرداته الخاصة التي تميزه عن مفردات الآخر سواء كان منها مفردات شعبية أو فصيحة، ولكن أوجه التشابه في هذه المفردات هو الأكثر شيوعاً.. قال الشَّاعر سالم الجمري:

لعى الجمري على فرقا ضنينه
كما تلعى زليخة عَ الغلام
ثـلاث سنين مـا وقَّـف ونينه
ولا زاد الـبـكـا غـيـر الهيام
حبيب الـروح يـا خِـلاّن وينه
سقاه البين كاسات الحِمام[38]

من الناحية اللفظية والصوتية يظهر تشابه كبير من نطق الشِّعر النبطي وشعر العتابا، فأبناء الجزيرة الفراتية يقرؤون الشِّعر النبطي بوضوح ويفهمون معانيه، ويمكننا أن نشير في الأبيات السابقة إلى المفردات التي تتداول كثيراً في شعر العتابا، ومن هذه المفردات: لعى، فرقا، ضنينه، ونينه، خلاّن، وينه، سقاه، البين، الحمام... إلخ.

بيد أنه ثمة فروقات طفيفة في لفظ بعض تلك المفردات، فكلمة «ونينه» وتعني «أنينه» تأخذ في شعر العتابا عدة صياغات لفظية، فتارة تأتي «ونينه» وتارة تأتي «عنينه» وفي كلا المفردتين تحل الواو والعين محل همزة القطع «أ»، قال أحد شعراء العتابا:

كبودي من سُرب البيض ماعنْ
وروَّن من جليب صَليب ماعنْ
آنـي لا عـن عـالـخُـلاّن ماعن
الهلالي وانحرم نوم الدجى[39]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

البِيض: البيض: النساء الحِسان البيضاوات.
ماعن: ذابن.
روَّن: ملأنَّ.
جليب: قليب، بئر.
صليب: اسم قبيلة قديمة.
ماعن: آنية تُملأ بالماء.
طاعن: كأنين.
الهلالـي: أبوزيد الهلالي.

ونلاحظ في البيت السابق وجود بعض المفردات التي وردت في أبيات القصيدة النبطية السابقة ومنها «الخُلاَّن» وتلفظ في شعر العتابا بضم الخاء بينما تُلفظ في الشِّعر النبطي بكسر الخاء، وكلمة «ماعن» كأنين وهي المرادفة الفراتية لـ «ونين»، أنين النبطية.

ومثلما تتشابه المفردات، فإنها تتباين أحياناً كما في قول الشَّاعر عبدالله بن سبيل:

اللـه مـن عـيـن تهله عباري
تشبه هماليل السحَاب اندفاقه[40]

إنَّ مفردات «عباري» و «هماليل» لا وجود لهما في شعر العتابا؛ فكلمة «هماليل» التي تأتي هنا بمعنى «دفق» تتخذ في شعر العتابا عدة مسميات كـ «دفـك» وهي اللفظة الفراتية لكلمة «دفق» الفصيحة و«رشـك» و«ذالوف». قال أحد شعراء العتابا المجاهيل:

غدوا عني ليوث الحرب والشِّيب
وسطى بي كبر العمر والشِّيب
عليهم يا دمـوع العين والشِّيب
يهلّن مثل ذالـوف السَّحاب[41]

■ معاني الألفاظ والتراكيب:

غدوا: ابتعدوا.
الشِّيب: الشبان.
سطى بي: داهمني.
الشِّيب: بياض الشعر.
الشِّيب: جعلت على هذا الشكل لضرورة اكتمال الجناس التام وأصلها: واتشب: وتهمل.
ذالوف: دفق.

وتكثر في شعر العتابا وفي الشعر النبطي مشابهات كثيرة في المفردات؛ فكلمة «الضفائر» لها في هذين الشعرين مرادفات كثيرة مثل: «الجعود»، «الذوائب»، «الجدايل». وكلمة «الأكتاف» لها مرادفات عدة منها «المتون».

قال الشاعر الراحل الماجدي بن ظاهر:

تسبى العقول بعودها وجعودها
على المتون سباسب متعثكل[42]

فالجعود «الضفائر» في صورة الشاعر مركونة على المتون «الأكتاف».

وفي البيت التالي من شعر العتابا نجد مثل تلك المفردات ومثل تلك الصورة السابقة:

نِسف جِعدُه على المتنين واسداه
منظَّم من خيوط الذهب واسداه
أمانه إن مات حلو الطول واسداه
ويـــاي بلحد تانندم ســـوا [43]

■ **معاني الألفاظ والتراكيب:**

جِعده: ضفيرته والمراد: ضفيرتها.
المتنين: الكتفين.
واسداه: ونضّده.
واسداه: ومنسوج.
واسداه: وسدوه، سجَّوه.

إن بعضاً من المفردات السابقة تتماثل تماماً كـ «جِعده» و «المتنين» وسواهمـا. ونلحظ في قول الشاعر ذياب بن غانم المزروعي بعضاً من هذه المفردات المتماثلة:

منزلك ما بين روحـــي والوريد
ومرتعك ما بين عيني والهداب[44]

فالشَّاعر يجعل مرتع حبيبته بين عينه وأهدابها، ومثل هذه الصورة ومفرداتها تتكرر في شعر العتابا أيضاً، قال أحد شعراء العتابا المجاهيل:

حلالي مبسمك والحنج والعين
يبو طول مخزِّي الشيطان والعِيـن
يناهي انـتَ الريم وآنـي العين
تِـرد ما بين جفني والهداب[45]

■ **معاني الألفاظ والتراكيب:**

العين: العين.
العِين: حواري العِين.
العين: نبع العين.
تِرد: تشرب.

ولعل من أهم السِّمات الأسلوبية المميزة لهذه الأشعار أنها تبدأ في كثير من الأحيان بذكر عبارات التحية والسلام، ومن ذلك قول الشاعر هادي ابن مسعود في ردِّه على قصيدة الشاعر سعيد بن مصلح الأحبابي:

يا مرحبا يللي بالامثال مفنود
أمثال حكمه والمبادي رشيده
أرسلت لي من صفوة الفكر منشود
واحييت في نجواك روحٍ شهيده[46]

وكذلك في شعر العتابا، فقد بدأ بعض الشُّعراء عتاباتهم بالتحية والسلام التي أزجوها إلى محاوريهم أو أهلهم أو أحبابهم. قال الشاعر نوري ناصيف:

سلام أرسل لخُلاَّني مع الشُّوح
ولا ينفع مناداتي مع الشُّوح
يا خُلِّي لا تلومونِي معي شح
النظر من يوم فاركَـنا الحباب[47]

■ **معاني الألفاظ والتراكيب:**

مع الشُّوح: مع طائر الباشق.

مع الشُّوح: مع التلويح.

ومن المشابهات الأسلوبية الأخرى هو بدء شعراء القصيدة النبطية وشعراء العتابا أبياتهم بعبارات الترحيب كـ «هلا». قال الشَّاعر الراحل الأمير عبدالله الفيصل:

هلا باللي لـه الخافق يهلِّي
من الفرحه وروحـــي به تهلِّي
إلى شفته ولو بالنفس ضيقه
تفرَّج كل همي واضمحلِّي[48]

وقال شاعر العتابا الرَّاحل الـمُلاَّ ضيف الجبوري:

هـــلا يـــمـــن نـــبـــاكـــم طـيِّـبـنَّـا
لئن معانيكم لجرحي طيَّبنَّا
مـودتـكـم غميجه وطـــيَّ بنَّا
بكـلبي وچـلَّسوها من حصى[49]

■ **معاني الألفاظ والتراكيب:**

نباكم: خبركم.
طيِّبنَّا: يطيب لنا.

http://www.flickr.com/photos/60076804@N002099749339//sizes/m/in/photostream/

طيَّبنَّا: جعله يشفى.
غميجه: عميقة.
وطيَّ بنَّا: وكبناء البنَّاء.
چـلَّسوها: أسسوا أساسها.

ونلاحظ أنَّ شعراء العتابا يؤثرون استخدام مرادفات كـ «دلاَّلي» و«دليلي».

في إشارتهم إلى القلب كما في أول كلمة من الشطر الرابع من بيت العتابا السابق، ويغلب على شعراء القصيـدة النبطية استخدامهـم لـ «الخافق» و«الخفوق» في إشارتهم إلى القلب، كقول الشيخ الشَّاعر محمد بن إبراهيم البراهيم:

من عرفتك بالغلا وانتي هي انتي
بالمشاعر طول عمري لين أموت
ما نسيتك صنت حبَّك يوم صنتي
صدقيني في خفوقي ما يموت[50]

فالمُشَابهات المُجمَّعة بين الشِّعر النَّبطي وشعر العتابا هي أكثر بكثير من التباينات المفرِّقة، ولا سيما في المفردات والأساليب واللغة والسِّمات والمحسِّنات البلاغية والوظائف والتعريف، ومرجعيتهما الفولكلورية الواحدة إلى الأدب الشعبي.

الهوامش

مراجع والمصادر

(1) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م.

(2) العويس، سالم بن علي: قصيدة «عذر ولسان»، مجلة الصدى، جواهر، العدد 99، الأحد 18 فبراير / شباط 2001م.

(3) ابن مسعود، محمد: صدى الماضي، مجلة الصدى، جواهر، العدد 105، الأحد 11 أبريل / نيسان 2001م.

(4) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي.، دار اليازجي، دمشق 2002.

(5) د. العثيمين: الشعر النبطي مصدر لتاريخ نجد، مجلة الحرس الوطني، السعودية، سبتمبر 2000م.

(6) الحومد، محمد: قبسات من الشعر الشعبي الفراتي، دار الصفدي، دمشق 1995م..

(7) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م.

(8) أبوشهاب، حمد خليفة: مجلة الصدى، جواهر، الإمارات، الأحد 22 أبريل 2001.

(9) النِّفري: مواقف، دار منارات، عمان، الأردن، بلا تاريخ.

(10) د. يونس، عبدالحميد: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973.

(11) المكتوم، محمد بن راشد: من الفارس الملثَّم إلى شيما، صحيفة البيان الإماراتية، من الشعر الشعبي، 22 فبراير 1997م.

(12) الشامسي، يعقوب: قصة وعنوان، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي 18أبريل 1998م.

(13) آل سعود، عبدالعزيز بن سعود: عطشان في حبك، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي، 18 أبريل 1998م.

(14) ا لبذال، مرشد: مجلة الحرس الوطني، العدد 201، مارس 1999م.

(15) د. الصويان، سعد بن عبدالله: صحيفة الجزيرة السعودية، مدارات شعبية، العدد 10228، 29 سبتمبر 2000م.

(16) الجمري، سالم: مجلة الصدى، جواهر، العدد 107، الأحد 15 أبريل ،فبراير 2003.

(17) ابن سبيل، عبدالله: مجلة الصدى، جواهر، الأحد 19 نوفمبر 2000م.

(18) ابن ظاهر، الماجدي: مجلة الصدى، جواهر، 11 مارس 2001.

(19) المزروعي، ذياب بن غانم: مجلة الصدى، جواهر، الأحد 29 يوليو 2001م.

(20) ابن مسعود، هادي، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي، السبت 8 يونيو 1996م.

(21) الفيصل، عبدالله: قصائد حب، إعداد عبدالله بن حمير القحطاني الشركة المتحدة للطباعة، الرياض1982.

(1) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص6 .

(2) العويس، سالم بن علي: قصيدة «عذر ولسان»، مجلة الصدى، جواهر، العدد 99، الأحد 18 فبراير / شباط 2001م، ص109.

(3) ابن مسعود، محمد: صدى الماضي، مجلة الصدى، جواهر، العدد 105، الأحد 11 أبريل / نيسان 2001م، ص127

(4) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص 15..

(5) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص20.

(6) د. العثيمين: الشعر النبطي مصدر لتاريخ نجد، مجلة الحرس الوطني، السعودية، سبتمبر 2000م، ص13 .

(7) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص6.

(8) الحومد، محمد: قبسات من الشعر الشعبي الفراتي، دار الصفدي، دمشق 1995م، ص40.

(9) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص 45.

(10) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص10.

(11) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص69.

(12) نفسه، ص98.

(13) أبوشهاب، حمد خليفة: مجلة الصدى، جواهر، الإمارات، الأحد 22 أبريل 2001 ص109.

(14) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص136.

(15) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص8.

(16) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني

العتابا والنايل والسويحلي، ص123.

(17) النِّفري: مواقف، دار منارات، عمان، الأردن، بلا تاريخ ،ص76.

(18) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص187.

(19) فاضل، إبراهيم: في الأغنية الشعبية، وزارة الثقافة، دمشق 1980م ص56.

(20) د. يونس، عبدالحميد: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973م، ص108.

(21) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص12.

(22) أبو شهاب، حمد خليفة: مجلة الصدى، جواهر، الإمارات، الأحد 22 أبريل 2001 ص109.

(23) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي ،ص 245.

(24) المكتوم، محمد بن راشد: من الفارس الملثَّم إلى شيما، صحيفة البيان الإماراتية، من الشعر الشعبي، 22 فبراير 1997م.

(25) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص255.

(26) الشامسي، يعقوب: قصة وعنوان، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي 18أبريل 1998م.

(27) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص258.

(28) آل سعود، عبدالعزيز بن سعود: عطشان في حبك، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي، 18 أبريل 1998م.

(29) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي ،ص 233.

(30) فاضل، إبراهيم: في الأغنية الشعبية، وزارة الثقافة، دمشق 1980م ص14.

(31) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص 212.

(32) أبوشهاب، حمد خليفة: مجلة الصدى، جواهر، الإمارات، الأحد 22 أبريل 2001 ص109.

(33) البذال، مرشد: مجلة الحرس الوطني، العدد 201، مارس 1999م، ص98.

(34) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص237 .

(35) د. الحسن، غسان: من الشعر الشعبي الإماراتي، تقديم علي أبوالريش، كتاب الزهرة 6، الإمارات العربية المتحدة، نوفمبر 1999م، ص12.

(36) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص 244.

(37) د. الصويان، سعد بن عبدالله: صحيفة الجزيرة السعودية، مدارات شعبية، العدد 10228، 29 سبتمبر 2000م.

(38) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص279.

(39) الجمري، سالم: مجلة الصدى، جواهر، العدد 107، الأحد 15 أبريل 2001م، ص109.

(40) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص297.

(41) ابن سبيل، عبدالله: مجلة الصدى، جواهر، الأحد 19 نوفمبر 2000م.

(42) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص283.

(43) ابن ظاهر، الماجدي: مجلة الصدى، جواهر، 11 مارس 2001، ص119.

(44) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي.

(45) المزروعي، ذياب بن غانم: مجلة الصدى، جواهر، الأحد 29 يوليو 2001م.

(46) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص136.

(47) ابن مسعود، هادي، صحيفة البيان، من الشعر الشعبي، السبت 8 يونيو 1996م، ص11.

(48) شوحان، أحمد: ديوان العتابا، مطبعة النهار، حلب 1986م، ص222.

(49) الفيصل، عبدالله: قصائد حب، إعداد عبدالله بن حمير القحطاني، ص153.

(50) بركو، عبد محمد: أشعار وأغاني العتابا والنايل والسويحلي، ص178.

مـوتيفـات
« أنـواع الأشياء السحرية»

وفقـاً لفهـرست المـوتيف العـربي للشامي

دراسة تطبيقية على سيرة سيف بن ذي يزن

فرج قدري الفخراني / كاتب من مصر

أولاً : نحو تصنيف السير الشعبية – سيـرة سيـف بن ذي يزن نموذجاً

تتجـه البحوث فـي الأدب الشعبي نحـو تأكيد التماثل والتداخل بين تـراث الشعوب في مستويات مختلفة، وهو ما جعل العديد مـن الدراسات تعلن أن التعبير الشعبي القريب لا يمكن أن يفهم بمعزل عن تعبير شعبي آخر بعيد، وعليه بنى كل من دوف نوي وحاييم شوارزبـوم وأولرش مارزولـف وهيـدا جاسون العديد من دراساتهم حول تلميس عناصر الأدب الشعبي (المدون والشفهي) لإعادة تجميع قطع الفسيفساء المهشمة التي تناثرت بين الجماعات.

إن الحجم الهائل للروايات الشعبية التي تجمع بواسطة المهتمين والدارسين يزيد من صعوبة الدراسة في مجال الأدب الشعبي، حيث تتراكم عشرات الآلاف من القصص الشعبية والأغاني الشعبية والأساطير والروايات التي تنهمر من جميع بقاع الدنيا، لذلك فلا يستطيع أحد مهما عظمت قدراته ومهاراته في اللغات أن يقرأ آلاف المجلدات التي تتضمن نوعاً واحداً فقط من أنواع الأدب الشعبي، وعليه تغدو الحاجة ملحة نحو وجود تصنيفات تقوم باختصار آلاف الخطوات للوصول – بأقصر طريق – إلى العنصر الأدبي Motif ، أو الطراز الأدبي Type، أو النمط الأدبي Genre في مادة تراثية Metter عند شعب ما،

وهو ما يطلق عليه فهرسة الأدب الشعبي حيث يقوم الباحثون بفحص جزيئات المادة التراثية الأدبية وتسكين كل جزيء في الترقيم الأقرب للعنصر أو الطراز أو النوع.

لقد كانت بداية التصنيف على يد الفنلندي أنتي أرني الذي رتب حوالي 800 قصة كاملة متداولة في أوربا ترتيباً منطقياً وفقاً لنظام قابل لاحتواء آلاف القصص الأخرى، إلا أن هذا النظام أرشدنا إلى أن أنماط القصص الأوربية تتلاءم مع عدد قليل جداً من القصص المنتشرة في مناطق أخرى من العالم، وعليه تطلب الأمر إعداد فهرست يحيل مادة التراث الشعبي للعالم بأسره إلى مدخلات رقمية لا نهائية – إنه فهرست الموتيف الذي وضعه ستيث تومسون – ووفقاً لهذا النظام نجح توم بيتي كروس في إماطة اللثام عن حقل زاخر من الأدب الأيرلندي، كما فهرس أنجير سبوبرج قسماً كبيراً من القصص البطولية Sages والأيسلندية Eddas ، كما ظهرت أيضاً فهارس موتيف حاوية تماماً للقصص الشفاهي الهندي وللمرويات البريطانية والأمريكية وللأدب التلمودي المدراشي، وكانت دائماً ما تقدم تعديلات مناسبة تؤكد فاعلية وواقعية الفهرست، وترد بالإيجاب على المرونة في توسيع مِكشاف الفهرست الأصلي كلما تطلب الأمر احتواء موتيفات جديدة، وهو الهدف الذي شرحه تومسون قائلاً «إنني لا أبحث فقط عن المعتقدات الخرافية أو العادات والتقاليد أو المعتقدات الدينية أو الأحاجي أو الأمثال، إلا أن كل هذا يشكل جزءاً أساسياً في الراوي ولكي نحصر هذا كان يجب أن نضاعف حجم الفهرست، وقد بذلت جهداً داخل كل حقل كي أجعل فهرس الموتيف شاملاً قدر المستطاع بهدف توسيع مجال البحث، فالأفعال المحددة تقود القارئ إلى عالم جديد من متعة الحكي وإلى عدد ضخم من الموتيفات الجديدة».

وفي عام 1995م قدم الفولكلوري المصري حسن الشامي فهرسته الرائد في تصنيف التراث الشعبي العربي، باللغة الإنجليزية، سائراً على نهج تومسون مع تزويد الفهرست بالعديد من المدخلات الرئيسية والفرعية غير المتضمنة في فهرست تومسون والتي تنسجم مع الثقافة العربية ' وهو الفهرست المرشد – على حد تعبيره – لتصنيف الموتيف العربي.

وعندما شرعت في تصنيف سيرة سيف بن ذي يزن – بتشجيع من الشامي – كان هدفي ترتيب العناصر التي تتكون منها هذه السيرة الزاخرة في تصنيف منطقي متكامل، كان حتماً عليَّ أن أضع نصب عيني فهرست الشامي محاولاً – قدر استطاعتي – وضع العناصر المقروءة في أماكنها المناسبة بعد إجراء عملية صياغة للموتيف بشكل يلائم الفهرست.

وفي أواخر عام 2009م أهدى لي الشامي فهرسته الأحدث لكتاب ألف ليلة وليلة – باللغة الإنجليزية – والذي رسخ لديَّ سلامة فكرة تصنيف السير الشعبية كل سيرة على حدة، بحيث يمكن الانتهاء من تصنيف جميع السير ثم إصدار تصنيف شامل للسير العربية يمكن من خلاله وصول الدارس – بلا جهد وفي وقت يسير للغاية – إلى موتيف واحد في جميع السير، وهو الأمر الذي ربما كلفه الآن قراءة آلاف الصفحات التي تتكون منها السير العربية.

1 – سيرة سيف بن ذي يزن:

المكان والزمان تحكي السيرة حياة الملك سيف بن ذي يزن في أكثر من ألفي صفحة[1] حكاية تتناول تفاصيل اسطورة تاريخية عن بطل تذكره بعض كتب التراث الإسلامي باعتباره شخصية تاريخية لا يتسرب إليها الشك، فهو الأمير اليمني الذي قاد الجيوش العربية وطرد الأحباش من بلاده بمساعدة الفرس، وذلك في نهاية الحكم الحبشي في اليمن في النصف الثاني من القرن الخامس الميلادي[2] إلا أن الحكاية تُروى من منظور شعبي يغلّب مفردات الأسطورة على الحدث التاريخي، ويعظّم من عناصر الحكي، باحثاً عن بطولة فردية حبيسة جمهور يألف التلقي، جمهور لديه القدرة على الانتظار الطويل لبطل مخلص يخفف أعباءه.

إنه سيف يزن[3] الذي تحدث عنه ابن هشام ونسب له العديد من الأشعار وذكر أشعاراً أخرى قيلت فيه[4]، أما النسب الكامل لسيف يزن كما ورد في السيرة فهو «سيف بن الملك ذي يزن أسد البيداء بن حسان التبعي اليماني بن مهلوم بن ماهيل بن أرجوان بن برون بن جندح بن حمير بن هانئ بن مرون بن شروان بن حمير بن عفيف بن كوش بن حام أخو سام بن نوح عليه السلام»[5].

ورغم أن السيرة تتناول التواجد العربي في مصر في فترة ما قبل الإسلام لتغطي أحداث أربعة أجيال آخرها حين يغدو سيف يزن نفسه جَداً على مدار ثلاثين عاماً ونصف وسبع وعشرين يوماً[6] إلا أن السيرة تلقي بظلالها في كثير من الوقائع والأحداث على العصر المملوكي حيث يذكر فاروق خورشيد أن أحداث السيرة تشير إلى انعكاس روائي لأحداث وقعت في العصر المملوكي[7]، فالسيرة تنتمي إلى عصر المماليك شأنها شأن سيرة الظاهر بيبرس وسيرة علي الزيبق وبعض قصص ألف ليلة وليلة، حيث تضمنت صفحات السيرة العديد من أسماء المدن والقرى المصرية بل أحياناً حارات وشوارع تحمل أسماء تعود إلى عصر المماليك (انظر معجم أسماء الأماكن) في محاولة لإذابة الحدود التاريخية لتضع أبطالها على عتبة تاريخ لم يعيشوه، هاربة من تحديد حيز زمني في التاريخ القديم كمسرح لأحداثها.

إن إحدى الشخصيات المحورية في السيرة هي شخصية الملك سيف أرعد الذي تذكر السيرة أنه الملك الكافر الذي يحارب ضد سيف يزن الملك المؤمن بدين إبراهيم فسيف أرعد في السيرة يتشابه مع الأمير سيف أرعد الذي حكم بلاد الحبشة فيما بين 1344-1372م والذي كانت حياته امتداداً لأعمال القسوة والعنف التي مارسها والده عمداصيون 1314-1344م ضد المسلمين القاطنين في تلك البلاد والبلاد المجاورة، حتى أنه أغار على صعيد مصر وأطلق سراح بطريرك الإسكندرية الأب مرقس الذي قبض عليه والي مصر وسجنه لامتناعه عن دفع الجزية[8]، وهو ما يعد امتداداً للحروب التي عرفت بين العرب والأحباش في مراحل كثيرة من التاريخ القديم والوسيط، وخاصة بين بلاد الحبشة وبلاد اليمن، فاليمنيون نظروا إلى الحبشة كمعبر للسيطرة على قارة أفريقيا كلها والتحكم في مصادر الثروة فيها من ذهب وعاج وعبيد، كذلك نظر الأحباش إلى اليمن كنقطة ارتكاز هامة في طريق القوافل التجارية بين الشرق والغرب[9]، ولهذا فقد حمل لنا التاريخ أنباء الكثير من المعارك بين هاتين الدولتين، وقد لعب الدين دوراً في الحروب بينهما[10].

إن ورود اسم سيف أرعد في السيرة تجعلنا نرجح أن تكون السيرة قد دونت بعد وفاته أي أواخر القرن الرابع عشر وأوائل القرن الخامس عشر، بعدما ترك انطباعاً بغيضاً في نفوس مسلمي مصر باعتباره رمز الخصومة والعداء للمسلمين والإسلام، وهو ما باحت به صفحات السيرة راسمة الصراع بين الحاميين (سيف أرعد وأتباعه من الإنس والجان) وبين الساميين (سيف يزن وأتباعه من الإنس والجان).

إن نفوذ اليمن السامية لم يكن قاصراً على اليمن التي نعرفها اليوم، فالنقوش التي عثر عليها رجال اللغات السامية سواء في اليمن على طول الطريق

التجاري الممتد من جنوب الجزيرة إلى شمالها ماراً بمكة ويثرب ومدائن صالح وتيماء وتبوك ومعان ودمشق وكذلك في بلاد الحبشة تثبت أن تلك البقاع كانت يوماً خاضعة للنفوذ التجاري أو السياسي أو الثقافي اليمني[11]، فسيرة سيف يزن هي ترسيم لصراع ممتد بين اليمن ذات النفوذ السامي المتسع وبين الحبشة، صراع يتخذ مسحة دينية حيناً ومسحة عنصرية أحياناً.

2 – راوي السيرة ومدونها:

حُفظت السير الشعبية في مدونات تعود إلى فترة تدوين بعض أنواع الأدب الشعبي، في الفترة الممتدة من القرن الحادي عشر إلى القرن السادس عشر الميلادي[12]، وهو التقدير الذي بررره صالح، فيما يذكر، من ملاحظة تواريخ تدوين السير الكبرى وتقدير أثر الحوادث السياسية التي جرت في الدولة الإسلامية، وجعلت العديد من القصاص المحترفين يلجأون للهجرة إلى مصر[13].

إن مدوني السير الشعبية، أصحاب الفضل في وصول النصوص المطبوعة إلى أيدينا، ضنوا علينا وعلى أنفسهم بذكر أسمائهم في آلاف صفحات سطروها بأيديهم، وقدموا أسماء الرواة على استحياء شديد في سطور قليلة من الصفحات الأوَل من السير، فتتحدث سيرة سيف يزن عن راوٍ واحدٍ لا تذكر إلا اسمه الأول وهو «أبو المعالي»، وداخل النص يتكرر قوله «قال الراوي» دون تكرار اسمه في تعَمّدٍ واضح لإبقاء الراوي في الظل دائماً، فهو في نظره ليس إلا راو لمنتج حاكته أياد عديدة ونسجه خيال سلسلة طويلة من المبدعين الشفاهيين ينتسبون إلى مرحلة تسبق التدوين ويغلب عليها الطابع الشفاهي[14]، وهو ما جعل بعض الدراسات التي تتناول موقع الأدب العربي من النظرية الشفاهية تخلص إلى أن الأدب العربي بشكليه الفصيح والشعبي ينتمي إلى دائرة الأدب الشفاهي المتحول في بعض أحواله إلى الكتابية[15].

إن هؤلاء المدونين الذين قدموا الرواة على أنفسهم، يؤمنون أن مدوناتهم هي نتاج قرائح الرواة وهو ما يجعلنا نقرأ بحيطة رأي بعض شيوخ دارسي السير القائل بأن الأعمال المدونة هي أعمالٌ مؤلفة، وليست روايات شعبية، حيث عدّها خورشيد وذهني مؤلفات روائية، وطبقا رؤيتهما على نص سيرة عنترة[16]، كما نسب النجار سيرة بني هلال الكبرى المدونة إلى مؤلف مجهول فيقول مادحاً إياه " كم هو عبقري هذا المؤلف المجهول الذي كان وراء سيرة بني هلال، هذا المؤلف الذي أدرك هذا التباين الملحمي بين أنواع الصراع الذي اشتملت عليه تلك الملحمة ...»[17]

إن القول بخضوع السير المطبوعة تحت أيادي مؤلفين مبدعين كتابيين (يتخذون الخصائص الكتابية في التأليف)، يتنافى مع ما نلاحظه من زخم الخصائص الشفاهية السائدة في السير الشعبية، والتي تجعل من فن السيرة الشعبية أحد فنون الأدب الشعبي العربي الخالص الذي يصعب إيجاد مقابل له عالمياً[18]، مما يجعلنا نميل لرأي الحجاجي الذي يلزمنا بقبول كلمة«سيرة»وصفاً لهذا الفن الذي أبدعته العقلية العربية دون أن نسبغ عليه أسماء أخرى لا تنطبق عليه إلا في بعض الجوانب دون غيرها[19]، وعليه فإن أوجه الاتفاق بين الرواية والسيرة لا تجعل من السيرة رواية بالمعنى الاصطلاحي، إذ أن أوجه الاختلاف أيضاً كبيرة، فنحن إزاء عمل من الأعمال الشفاهية وليس من الأعمال الكتابية[20].

إن سيرة سيف يزن تبرز أحياناً شخصية المدون الذي يتمتع بقدرات راوٍ إلى الحد الذي يدفعنا للشك أن المدون هو الراوي، فيقول المدون / الراوي: «وقد أفاق الملك سيف من غشيته فوجد نفسه في الماء بعد أن تخلص منه والسبب في ذلك أنه طلع من البحر تعبان فنام على شاطئه فتدحرج ثانياً إلى الماء، وقيل أن بعض الجان لما رأوه مغشياً عليه، جروه من رجليه، وقيل أن البحر تموج بموج عال فأغدر معه والأول هو الأصح[21]».

حيث يستشكل علينا التسليم بأن ثلاثة رواة يلقون على المدون روايات مختلفة حول قضية واحدة في ذات الوقت.

3 – فكرة السيرة:

تنطلق السيرة من مركز لم يحدد تماماً، ربما يقع ناحية الجنوب الشرقي باتجاه ساحل شرق أفريقيا منتهياً عند نهر النيل في مصر، يسافر – في وقت ما قبل ظهور الإسلام – ذو يزن والد سيف من اليمن إلى سوريا، ماراً بمكة برفقة وزيره يثرب الناصح الأمين، وأثناء الرحلة يقضي على أحد ملوك سوريا الذي يدعى بعلبك، بعدها يعبر ذو يزن البحر الأحمر ليجد مدينة الحمراء على ساحل بلاد الحبشة والسودان، وهو ما يوضح تبادل العلاقات بين الحمراء والدور عاصمة الأحباش.

ينهمك البطل سيف يزن مبكراً في مهمة شاقة وهي مهمة الحصول على كتاب النيل الموجود في بلاد الحبشة محاطاً بالعديد من الموانع السحرية، لأنه الكتاب السري للنهر الذي يشكل جغرافية المكان حقيقة، وعلى نطاق السيرة فإن الكثير من أسماء الأعلام وأسماء الأماكن الواردة في السيرة تتطابق مع أسماء مدن تقع على نهر النيل . يحصل سيف يزن على كتاب النيل الذي يستطيع بموجبه أن يجري ماء النيل الذي لم يكن يجري طويلاً عبر مصر ولكنه كان محجوزاً ومقيداً في الحبشة، وبموجب حصوله على كتاب النيل يستأنف النيل مجراه إلى البحر المتوسط، وينشئ على ضفافه مصر التي سماها باسم ابنه البكر مصر الذي أصبح ملكاً عليها من قبله، وتوالى إنشاء المدن على ضفاف النيل بمساعدة حاشية سيف يزن وأتباعه الذين أخذوا ينشئون المدن ويطلقون عليها أسماءهم مثل الجيزة وبولاق ودمنهور وفارس كور وإسنا وأسيوط وأسوان وغيرها، ناهيك عن العديد من أسماء الأبطال والسحرة الذين ترتبط أسماؤهم بأسماء مدن وقرى مصرية.

يمتد الحيز الجغرافي للسيرة لتغطي دمشق حيث يكون دمر ابن سيف يزن سبباً لجريان الأنهار هناك، وكذلك القدس وإقليم عنتوخ، بالإضافة إلى بعلبك، نجد بطلين يرتبط اسمهما باسمي مدينتين وهما بانياس وحوران، كما تمثلتا اليونان وروما في شخصيتين هما الساحران يونان ورومان، أما الغرب الإسلامي فتمثله السيرة بزيارة أرض القيروان، بينما مثلت السيرة الشرق الإسلامي بملك أعالي الصين، ولكن القسم الأهم في سلسلة تلك الحكايات نجده في قصص السفر، وهي تلك السفريات التي تتأرجح في الجنوب الشرقي عند جزر واق الواق حيث اليابان أو مدغشقر وهي جزر أشجار جوز الهند مثل الجزيرة التي تطرح أشجارها ثمار على هيئة فتيات وهي جزيرة البنات، وجزيرة صيادي سرطان البحر، حيث يصل سيف يزن إلى الصين[22].

وبشكل عام، فإن سيف يزن المتمرس على الترحال يعبر الحدود والتخوم بين أرض متماثلة في الإمكانيات والخصائص متخذاً الطابع الرومانسي في جبال القمر ومصدر النيل، وتشتد حملاته على الجن في جبل قاف عندما يصبح ملكاً، ورغم سفره من القاهرة عبر النيل ماراً بالدور، إلا أنه لا يقوم بصنع موقع جغرافي ولكن يصنع نهاية للعالم على شاكلة أرض الغيلان، والأرض التي تسرح فيها النيران، وقصور السديم، ومدينة المريخ، وجميعها تتضمن العديد من العجائب.

4 – البطولة الجماعية في سيرة سيف يزن:

ظني أن السيرة الشعبية ليست مسيرة حياة فرد مبهر، ولكنها مسيرة حياة جماعة تسطر عجائبها من خلال فرد تلتف حوله لتجسد به انتصاراتها، إن مجموع الشخوص والجنون والأدوات التي تحيط بالبطل تمثل البطل المعين الذي تفوق قدراته – أحياناً – قدرات البطل ذاته، وهي الشخوص والجنون والأدوات التي درسها مصطفى جاد باعتبارها شخصيات مساعدة للبطل 23 في حين يمكنني نعتها «بالبطل الموازي» الذي تبهر القارئ أحياناً بشكل يفوق البطل الرئيسي، فسيف يزن الفرد يكتسب بطولته من خلال معينات مختلفة يمكن تقسيمها على النحو التالي:

1- **البشري العجائبي:** أفراد لهم قدرات خارقة (ميمون الهجان – سعدون الزنجي – سابك الثلاث – دمنهور الوحش – عفاشة).

2- **البشـري العائلـي:** أفراد لهـم صلات قرابة ونسب مع سيف يزن، يتصفون بالشجاعة والمغامرة والحكمة (دمر – مصر – نصر – بولاق).

3- **البشري الولي:** أفراد يقدمون النصيحة الناجعة ويتنبأون بالمستقبل الضار والنافع للبطل (الخضر – الشيخ ضياء – الشيخ عبد السلام).

4- **البشـري السـحري:** أفـراد سـحرة يوظفـون قدراتهم السـحرية لخدمة البطل (الحكيمة عاقلة – أخميم الطالب – سيرين الطالب – برنوخ الساحر).

5- **الجن:** يعينون سيف يزن في حروبه مع الأعداء، وينفـذون خطط التعمير التي يرسـمها (شـق نهر النيـل) وبناء المدن الجديـدة (مصر– دمر – نصر – أسـيوط – الجيـزة وغيرهـا) من هـؤلاء الجنون (الأبيض – أرميشـة – دنهـش – رفراف – الرقطاء وغيرهم).

6- **الحيوانات:** حيوانات سحرية ذات قدرات خارقة تقـدم العـون دائمـاً متى طلـب منها مثـل الفرس (الزنزلخـت / برق البروق / الخواض) ومثل دواب البحر (الهايشة: سـمكة عظيمة ذات ريش أكبر من قلع المركب) وغيرها.

7- **الأدوات السـحرية:** أكثـر العناصـر المعينـة ترددا في سـيرة سـيف يزن، فالعديد من الأدوات التي يمسـكها هي أدوات سـحرية منهـا ما يعينه (سـيف آصف – عتلـة كوش – لـوح الخيرقان)، ومنهـا مـا يحصنه (قلنسـوة أفلاطـون – العباءة السـبتية – المنطقة - كتاب تاريـخ النيل) ومنها ما يمده بالحاجات الضرورية (القدح – الصحن – الجراب – الزمردة).

ثانياً: موتيفات أنواع الأشياء السحرية في سيرة سيف بن ذي يزن – دراسة تطبيقية

D900,–D1299,	أنواع الأشياء السحرية
D900,	الظواهر المناخية السحرية
D901.1,	رياح سحرية تمنع دخول جن
	لحماية سيف يزن
	SDY.1.5.513.911–.
D910,	مكون ماء سحري
D915.4.2,	نهر مطلسم
	قاسم يأمر بإبطال سحر النهر
	SDY.2.6.625.1011–.
D915.4.3,	أنهار تجري بأمر جن
	أولاد عرفجة يجرون سبعة أنهار حول دمشق
	SDY.3.11.11751176–.
D915.4.4,	نهر ينشأ من سكب قارورة ماء
	(أنهار بردة ذ بلدة ذ قليط ذ بارق - عرفجة ذ عاصي) أنهار تحيط بدمشق
	SDY.3.11.1177.320–.
D926.1,	ماء يخرج بخرق ثقب في جبل

	SDY.3.11.1177.24–.
D926.2,	بركة مسحورة
	SDY.2.9.896.6.
	بركة مطلسمة
	SDY.2.9.913.910–.
D926.4,	عين ماء بها سمك من النحاس الأبيض
	SDY.2.9.963.45–.
	عين ماء بها سمك من النحاس الأحمر
	SDY.2.9.963.45–.
	عين ماء بها سمك من النحاس الأصفر
	SDY.2.9.963.45–.
D930,	ملامح الأرض السحرية
D940,	الغابات السحرية
D950,	الشجرة السحرية
D960,	الحدائق والنباتات السحرية
D980,	الثمار والخضروات السحرية
D990,–D1029,	أعضاء الجسد السحرية
D990,	أعضاء الجسد السحرية ذ آدمية
D1010,	أعضاء الجسد السحرية ذ حيوانية
D1030,	طعام سحري
D1030.0.1,	طعام يعد لشخص كل يوم قبل أن يستيقظ من النوم
	الطعام يعد لسيف يزن لمدة ثلاثة شهور
	SDY.1.3.240.1319–.
D1030.0.4,	رمانة من الله كل صباح لطفل معجز
	الرمانة تسقط على الأرض برياح تهب من مغارة
	حب الرمانة الكثير جداً ينفرط على الأرض
	النمل الفارسي يحمل الحب الى فم الطفل المعجز السطح
	SDY.2.8.877.1015–.
D1030.1,	قدح يلبي طلب إحضار طعام في الحال لشخص
	قدح سيف يزن
	SDY.2.7.764.1319–.
	SDY.2.8.784.1617–.
	SDY.2.8.795.1820–.
	SDY.2.8.832.1416–.
	SDY.2.8.859.1315–.
	SDY.2.8.863.68–.

	سيف يزن يغطي القدح الذي أرسله الخضر مع أبو النور الزيتوني بفوطة بيضاء ويضع يده عليه ويطلب الطعام الذي يريده ويرفع الفوطة فيجد الطعام ساخناً
	SDY.2.6.571572–.
	القدح يحضر لسيف يزن قرصاً من الخبز بلبن
	SDY.2.6.573574–.
	قدح يلبي طلب إحضار الطعام في الحال لحامله
	سيف يزن
	SDY.2.6.570.1112–.
	القدح يحضر خبز مبسوس في سمن بقر وعسل نحل لسيف يزن
	SDY.2.6.614.1619–.
	القدح يحضر خبزا وعسلا وسمنا لسيف يزن
	SDY.2.7.755.1617–.
	طعام يرتفع ذاتياً لفم شخص
	اللقمة ترتفع ذاتيا لفم ياقوت الأقصر
	SDY.4.7.17.1754.13–.
D1030.1.2,	مائدة طعام تعد بالأمر (كن فيكون)
	SDY.4.7.17531754–.
D1030.1.3,	مائدة طعام تكفي آلاف تعد بتحريك خاتم سحري
	عيروض
	SDY.3.15.1508.810–.
D1030.1.6,	مائدة طعام تعد باشارة يد
	شيبان
	SDY.2.8.835.67–.
D1030.1.7,	مائدة طعام تعد بالتصفيق
	أبو هايشة
	SDY.2.8.848.2123–.
D1032.4,	جناح عصفور سحري يعد به لحوماً تكفي آلافاً ثم يعود كما كان
	SDY.3.14.14921493–.
D1033.1,	ثلاث حبات أرز سحرية يعد بها أرز يكفي آلاف ثم تعود كما كانت
	SDY.3.14.14921493–.
D1034.1,	ملعقة سمن صغيرة جداً تكفي إعداد طعام للآلاف ثم تعود كما كانت
	SDY.3.14.14921493–.
D1035.1,	ماء قليل جداً يملأ نصف قشرة بيض يكفي إعداد طعام للآلاف ثم يعود كما كان
	SDY.3.14.14921493–.
D1040,	شراب سحري
D1040.1,	شراب يعد بالسحر بواسطة قدح

	قدح سيف يزن
	SDY.2.8.795.2022-.
D1050,	ملابس سحرية
D1051.4,	ثوب سحري يحرق الجان الذي يقتر منه
	ثوب سيف يزن من رق الغزال مطلسم بأسماء كدبيب النمل
	SDY.1.5.513.1718-.
D1052.1,	ثوب سحري محصن من أعمال السحر
	سحر عاقلة لا يجدي مع ثوب منية النفوس
	SDY.1.5.547.1618-.
D1052.1,	رداء سحري
	رداء ابدلة ا كوش بن كنعان يلبسها دمر
	SDY.3.11.1188.1517-.
	رداء ا بدلة ا بلقيس
	SDY.2.9.968.1516-.
D1052.1.1,	ثياب من الريش تطير بشخص
	SDY.1.4.420.22.
	SDY.1.5.545.34-.
	ثوب سحري ينقل شخصا عن طريق الجو
	ثوب الحكمة صنعة سحرة قاسم لابنته منية النفوس متى وضعته على صدرها يطير بها حيثما تريد (الثوب يقطع مسافة عام بالجمال في ساعة واحدة)
	SDY.2.6.563.824-.
	ثوب سحري من يرتديه يطير في الهواء
	SDY.2.6.569.56-.
	مرجانة وصاحباتها ترتدين ثياباً مطلسمة فيطرن بها وتنقلهن من مدينة شاه الزمان الى مدينة حمراء اليمن
	SDY.2.6.668669-.
	منية النفوس وصديقاتها تنقلن بواسطة أثواب مطلسمة تقطع مسيرة شهر في دقيقة واحدة
	SDY.1.5.554.1720-.
D1052.1.2,	ثوب سحري من الجلد
	أثواب يرتديها عمالقة النعمان أثناء لقائهم مصر بن سيف تجعل أجسادهم نصفها العلوي لانسان ونصفها السفلي لسمكة
	SDY.3.11.1150.1015-.
D1052.1.3,	ثوب من الجلد يجعل من يرتديه يغوص في الماء لمدة عام دون ان يغرق
	SDY.3.11.1151.37-.
D1052.1.5,	رداء يجعل من يرتديه يبدو كفتاة
	رداء ابدلة مزركش بالمعادن منحه أبو النور الزيتوني لسيف يزن

	SDY.2.6.569570–.
D1067.2,	قلنسوة سحرية للاختفاء
	سيف يزن يحصل على قلنسوة أفلاطون بخديعة أولاده السبعة الذين يتصارعون عليها
	SDY.1.2.152.24–.
	قلنسوة سيف يزن
	SDY.1.5.507.45–.
	SDY.2.6.566.9.
	أحضرها سيف يزن لطامة من مدينة أفلاطون
	SDY.2.10.1091.1819–.
	طامة تقسم ألا تعيد القلنسوة لسيف يزن إلا بعد ما يتزوجها
	SDY.1.5.538.1819–.
	قلنسوة أفلاطون
	SDY.3.13.1371.1520–.
D1067.4,	طاقية سحرية من يرتديها لا يجرح
	برنوخ يقدمها لسعدون
	SDY.1.5.467.67–.
	طاقية سحرية من يرتديها لا يغلب في معركة
	برنوخ يقدمها لسعدون
	SDY.1.5.467.67–.
	طاقية سحرية من يرتديها لا يؤسر
	برنوخ يقدمها لسعدون
	SDY.1.5.467.67–.
D1068.1,	حزام سحري
	حزام ا منطقةب من رق الغزال مطلسم كدبيب النمل يمنع اقتراب الجان والمردة من سيف يزن
	SDY.1.5.513.1618–.
	حزام ا منطقة ا من يرتديه لا يهزم أبداً
	صنعته عاقلة لسيف يزن
	SDY.1.5.507.511–.
	حزام سيف يزن مصنوع من جلد الغزال منقوش عليه أسماء وطلاسم بخط يوناني
	SDY.1.5.507.1112–.
D1070,	زينة سحرية
D1071,	قطعة بلور أبيض سحرية
	حكيم المقلقل (لم يرد اسمه) يصنع بها أفعالاً سحرية
	SDY.4.17.1685.17.
D1076,	خاتم سحري
	SDY.1.5.500.21.

	SDY.2.9.999.2022–.
	SDY.2.9.1001.711–.
	SDY.3.13.1342.510–.
	SDY.3.14.1426.1013–.
	SDY.3.14.1430.47–.
	SDY.3.14.1492.1024–.
	خاتم من يلبسه تخافه ملوك الإنس والجان
	خاتم من النحاس الأصفر ليس معدنا وليس جوهرا أعطاه أخميم لسيف يزن
	SDY.1.5.523.25–.
	خاتم من يملكه يشير به نحو الشخص الذي يريد قتله فتطير رأسه من فوق كتفه
	خاتم جوهر المطلسم
	SDY.1.2.155.1418–.
	خاتم من يلبسه يمكنه السير على أرض خائرة دون أن يهبط فيها
	خاتم قابصين
	SDY.2.9.999.1719–.
	خاتم سحري بسبعة أوجه لكل وجه استخدام
	خاتم كنعان رصد لنصر بن سيف يزن
	SDY.3.13.1305.1618–.
	خاتم الدهقان رصد لسيف يزن
	SDY.3.14.1426.1013–.
	SDY.3.14.14261427–.
	خاتم سحري إذا لبس في خنصراليمنى هو خاتم عادي وإذا لبس في البنصر يصعد بمن يرتديه وفي الوسطى تسمع طبولاً مثل الرعد وفي السبابة يجعل فوق الرأس خياما من الحرير (صيوان) وفي الابهام تتقدم مائدة مليئة بأعاجيب وأطايب الطعام
	خاتم الدهقان رصد لسيف يزن
	SDY.3.14.1429.1024–.
	خاتم من يلبسه يتحكم في تسيير حصان الزنزلخت
	خاتم قدمه السيسبان لسيف يزن ليعينه على قيادة حصان من خشب الزنزلخت
	صنعه والده الزنزلخت وسماه على اسمه
	SDY.2.9.960.1619–.
D1077,	زمردة سحرية
	SDY.2.6.570.6.
	SDY.2.6.570.811–.
D1078.2,	خرزة سحرية
	SDY.3.11.11131114–.
	خرزة سحرية ذات سبعة وجوه كل وجه عليه اسم خادم من الجان
	خرزة كوش بن كنعان

	SDY.3.11.11131114–.
D1080,	أسلحة سحرية
D1081,	سيف سحري
	SDY.1.2.237.1415–.
	SDY.1.3.237.1920–.
	SDY.1.3.238.8.
	SDY.1.5.499.910–.
	SDY.2.6.566.10.
	SDY.2.8.836.15–.
	SDY.2.8.836.23–.
	SDY.2.8.836.34–.
	SDY.2.8.852.14–.
	SDY.2.854.1517–.
	SDY.2.9.908.612–.
	SDY.2.9.967.1821–.
	SDY.2.9.980.2024–.
	SDY.4.18.1847.2223–.
D1081.0.4,	سيف تخرج منه سبعة بوارق كل بارقة يخرج منها اثنان وسبعون شهاباً
	SDY.2.8.852.14–.
D1082,	حربة سحرية
	SDY.1.5.500.21.
	SDY.4.16.1626.46–.
D1093,	سوط سحري
	SDY.1.1.75.1315–.
	SDY.2.6.566.10.
	سوط من الجلد عليه حارس من الجان مرصود لشخص
	السوط مرصود لسيف يزن
	SDY.1.1.66.1416–.
	أسلحة سحرية أخرى
	درع سحري
	صنعه النبي داوود
	SDY.1.5.492.2.
D1110,	التنقلات السحرية
D1121.1,	مركب سحرية
	سفينة ا معدية ا النبي سليمان
	SDY.2.10.1041.2122–.

	مركب تعبر بحر في أقل من لمح البصر
	سفينة امعدية النبي سليمان
	SDY.2.8.875.24.
D1129,	تنقلات سحرية أخرى
	تخت من الخشب الهندي ا خشب الصلج ا مرصع بالجواهر ومصفح بالذهب الأحمر والفضة البيضاء
	تخت الجابية
	SDY.3.11.1191.1520-.
D1130,	أجزاء ومباني سحرية
	باب سحري
	باب إذا أراد ذكر دخوله ينقر طائر على عمود يسار الباب فينبه الأرصاد كي يبلغن بنات المدينة ليستعددن لقتال الغريب
	باب مدينة عاصم
	SDY.2.6.560.210-.
	باب تحته عمود مكتوب عليه أسماء وطلاسم له رهطان من الجان كل رهط يخدمه يوم
	SDY.2.6.560.23-.
	باب عليه ثلاثة أعمدة من النحاس الأصفر جوفاء في كل عامود طائر ناشر ناحيةً العامود الأوسط عليه ميزان معلق بين أجنحة الطائر على الكفتين ماردان موجودان ليل نهار ، فاذا أراد ذكر غريب دخول الباب ترجح كفة الميزان اليسرى فتتحرك أجنحة الطائر ويرفرف بجناحيه ويفتح فاه وينقر العامود النحاس الموجود عن يساره فينبه الأرصاد فيصيحون ويوقظون بنات المدينة فتقتلن الذكر
	SDY.2.6.560.411-.
	باب مغارة يطلسم كي لا تخرج منه فتيات ذوات ثياب من ريش
	الشعشعان
	SDY.2.6.669.16.
D1131.1,	قصر مزخرف بكتابات سحرية
	قصر طامة
	SDY.1.5.542.19.
	قصر تخرج من نوافذه فتائل نارية تحرق من يقترب من القصر
	SDY.4.17.1716.2023-.
D1139.2,	قبة سحرية
	قبة من الرخام منقوشة بكتابات سحرية محاطة بسبعة دوائر سحرية
	SDY.1.5.557.2223-.
D1150,	أثاثات سحرية
D1151.2.1,	كرسي سحري
	كرسي ينتصب بذاته ليجلس عليه شخص
	شداد بن عاد
	SDY.4.18.1805.1922-.
D1159.1,	سرير سحري

	سرير يحمل أشخاصاً وينقلهم من مكان الى آخر
	جبرون وبنياس
	SDY.3.1218.25-.
D1159.2,	سرير إذا جلس شخص عليه يرتفع لأعلى في لمح البصر
	سرير نفيسة الدر
	SDY.3.14.1453.1115-.
D1162.2,	قنديل سحري
	قنديل ذو فتائل يلقى نيراناً لمسافة سير نصف يوم
	SDY.4.17.1716.23.
D1162.3,	تنور نحاس يخرج من مخدع
	SDY.2.8.849.45-.
D1163,	مرآة سحرية
	مرآة الهندوان يصنعها بليناس في زمن اسكندر بن دراب الرومي
	SDY.4.19.1948.1416-.
	مرآة مكونة من ثلاثمائة وسبعين قطعة
	مرآة جابرصا
	مرآة تخرج منها نيران تحرق على بعد ثلاثمائة فرسخ
	مرآة الهندوان
	SDY.4.19.1948.1422-.
	مرآة ترمي ثلجاً يطفىء نيران مرآة أخرى
	SDY.4.19.1951.911-.
	مرآة الانقلاب
	تقلب الشخص للصورة التي يريدها
	SDY.4.18.1811.1924-.
	مرآة يونان
	SDY.4.18.18131814-.
	سرادق سحري
	سرادق ا صيوان ا العجائب
	خيمة عظيمة مجهزة إذا ما دعاها سيف يزن للاستعداد انتصبت في الحال لتستقبل آلاف من اتباعه وأتـباع أولاده سواء للنقاش حول المعارك أو لتناول وجبات الطعام
	SDY.4.20.1992.624-.
D1170,	أدوات سحرية
D1171.7,	قدح سحري
	SDY.2.6.570.1112-.
	SDY.2.6.571572-.
	SDY.2.6.573574-.

	SDY.2.6.614.1619–.
	SDY.2.7.755.1617–.
	SDY.2.7.764.1319–.
	SDY.2.8.784.1617–.
	SDY2.8.795.2022–.
	SDY.2.8.832.1416–.
	SDY.2.8.859.1315–.
	SDY.2.8.863.68–.
D1172.2,	طاسة سحرية
	طاسة الانقلاب
	SDY.4.20.19701971–.
	طاسة مطلسمة تملأ بالماء ويعزم عليها
	SDY.2.10.1033.1316–.
	SDY.3.12.1249.7.
D1172.4,	زير سحري من النحاس
	SDY.1.3.239.911–.
	SDY.2.6.664.24.
	SDY.2.6.667.2.
	SDY.2.7.687.1.
	SDY.2.7.715.45–.
	SDY.2.7.715.67–.
	SDY.2.7.731.1213–.
	SDY.2.8.833834–.
	SDY.2.10.1028.56–.
	SDY.2.10.1030.11.
	SDY.3.12.1225.912–.
	SDY.3.12.1249.1618–.
	SDY.3.12.1250.2.
	SDY.3.13.1337.3.
D1174,	صندوق سحري
	يصنعه ملك من الهند
	SDY.4.19.1923.47–.
D1193.1,	جربندية سحرية
	سيرين الطالب
	SDY.3.12.12261227–.
	صاروخ القافي

	SDY.3.12.1261.57–.
	الهدهاد
	SDY.3.14.14921493–.
D1193.2,	كيس ا بقجة ا سحري
	كيس ا بقجة ا أرسلها الخضر لسيف يزن عن طريق أبو النور الزيتوني
	SDY.2.6.569.1318–.
D1210,	آلات موسيقية سحرية
D1240,	مياه وأدوات سحرية
D1242,	سائل سحري
	SDY.2.8.824.1422–.
	SDY.2.8.825.14–.
D1242.1,	قطرة أذن سحرية تنقذ من الموت
	SDY.1.4.407.1324–.
	قطرة فم سحرية تنقذ من الموت
	SDY.1.4.407.1324–.
D1244,	مرهم سحري ذ ينقذ من الموت
	SDY.1.4.407.1315–.
D1250,	أشياء سحرية مختلفة
D1254,	لجام سحري
	لجام للتحكم في حصان عجيب برأسين
	الدهقان / المؤنس ذو الرأسين
	لجام إذا ألبس لبغل يقود الشخص إلى أي مكان يريده
	نصر بن سيف
	SDY.3.12.1291.59–.
D1255,	بالوعة سحرية
	بالوعة تستوعب كل مياه الأمطار
	SDY.3.13.1330.1518–.
	ماسورة سحرية
	ماسورة مطلسمة من الرصاص
	SDY.1.5.462.1011–.
	ماسورة مطلسمة من قصدير
	SDY.1.5.462.1011–.
D1254.3.1,	جرن سحري
	جرن من نحاس أحمر مكتوب عليه أسماء وطلاسم مثل دبيب النمل
	سيف يزن
	SDY.2.6.575.37–.

D1255,	قصبة سحرية
	قصبة مطلسمة إذا ألقيت على الأرض تجعل الماء يغلي مثل النار
	سيرين الطالب
	SDY.2.10.10521053-.
D1255.1,	لوح سحري
	لوح يحمي من الجان
	الخيرقان / سيف يزن
	SDY.2.6.570.1824-.
	لوح يحمي من أذى الآخرين
	SDY.1.5.533.1920-.
	لوح مكتوب على كل جانب من جانبيه اسم جني
	مقتنيات نصر بن سيف
	SDY.3.12.1290.1924-.
	لوح من الفضة مكتوب عليه كتابة مثل دبيب النمل
	اللوح في وسط سلسلة تربط خمسة أهرامات من الكنوز
	SDY.2.9.966.124-.
	لوح يتحكم في مارد
	أبو النور الزيتوني يعطيه لسيف يزن ليساعده على المرور في جزر واق الواق
	لوح الخيرقان
	SDY.2.6.570.1824-.
	لوح يحرسه خادم من الجان
	SDY.1.4.390.23.
	لوح تخرج منه نيران تنتشر على سطح الأرض
	البواب
	SDY.4.19.1870.1014-.
D1259,	أدوات سحرية أخرى
	أسماء أدوات سحرية
	أسطريال
	قدمته عاقلة لسيف يزن
	SDY.1.2.127.2021-.
	يارزج
	قدمته عاقلة لسيف يزن
	SDY.1.2.127.2021-.
	فرش تخت
	قدمته عاقلة لسيف يزن
	SDY.1.2.127.2021-.

D1266,	كتب سحرية
	صاروخ القافي
	SDY.3.12.1261.57-.
	سيرين الطالب
	SDY.3.12.12261227-.
	كتاب يحتوي على طلاسم وأوفاق وأقسام وعزائم وأسماء روحانية
	الأفعى بصورة الدمرياط
	SDY.4.17.1723.24-.
	كتاب النيل
	كتاب كتبه جابر بلقا لحفظ النيل
	SDY.3.13.1337.1317-.
	كتاب تاريخ النيل السحري يربط النيل بالحبشة اذا ملكه شخص غير سيف أرعد ينفصل النيل من الحبشة الى بلاد الأمطار
	SDY.1.2.191.1314-.
	كتاب سحري في بطن بقرة
	كتاب النيل
	SDY.3.13.1368.1720-.
	كتاب يحرسه ثلاثمائة وستون ساحر
	كتاب النيل
	SDY.1.1.110.7.
	SDY.1.1.110.1718-.
	كتاب يحمي نفسه من السرقة
	عاقلة تخبر قمرون أن كتاب النيل يحفظ نفسه من سرقة العدو
	SDY.1.2.128.1617-.
	أماكن الكتب السحرية
	مكان كتاب النيل
	كتاب النيل موضوع في صندوق من الخشب الأبنوسي الأسود مغطى بطبقة من الذهب الأحمر والصندوق موضوع في تابوت من الخشب مغطى بطبقة من الفضة وموضوع عليه غطاء عال من الخشب وعليه ستارة من الحرير الملون ومبني عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض وبابها من الحديد الصيني وأقفالها من الحديد الفولاذ ومفاتيح الأقفال لدى الملك قمرون
	SDY.1.2.123.21.-24.
	كتاب النيل وضعه جابر بلقا في فسقية وعمل عليه أرصاد كي لا يستطيع أحد سرقته ومكان الكتاب مدينة قمرون
	SDY.3.13.1337.1317-.
	ورقة سحرية
	ورقتان سحريتان تتصارعان
	SDY.3.11.1100.423-.
D1268,	الأشكال التشخيصية

	الأشكال التشخيصية الورقية (الشخوص الورقية)
	SDY.3.14.1427.710-.
	SDY.3.14.1470.1214-.
	SDY.3.14.14701471-.
	SDY.3.14.1472.22.
	SDY.3.15.1509.15-.
	SDY.3.15.1514.1315-.
	SDY.3.15.15241525-.
	SDY.3.15.1525.25-.
	SDY.4.16.16651667-.
	SDY.4.19.1946.1517-.
	SDY.4.20.19951996-.
	شخوص ورقية على هيئة أشخاص تتبارز بالسيوف
	SDY.3.15.1509.1.
	شخوص ورقية على هيئة بهلوانات
	SDY.3.15.1509.3.
	شخوص ورقية على هيئة خيول
	SDY.3.15.1509.4.
	شخوص ورقية على هيئة سباع
	SDY.3.15.1509.3.
	شخوص ورقية على هيئة سباع تفتح أفواهها
	الدهقان
	SDY.3.14.1427.710-.
	شخوص ورقية على هيئة ضباع
	SDY.3.15.1509.34-.
	شخوص ورقية على هيئة نيران ألقيت على نيران أطفأتها
	SDY.4.20.1996.810-.
	شخوص ورقية على هيئة فرسان تلعب (البرجاس)
	شخوص ورقية على هيئة وحوش
	SDY.3.15.1509.34-.
	شخوص ورقية تتساجل بالحكمة
	SDY.3.15.1509.2.
	شخوص ورقية تلعب المصارعة
	SDY.3.15.1509.2.
	شخص ورقي على هيئة روح
	اسنا

	SDY.3.14.1470.1214–.
	شخص ورقي إذا أصاب شخصا يجرح
	اسنا / سيف يزن
	SDY.3.14.1472.22.
	شخص ورقي إذا أصاب شخصا يذوب لحمه وعظمه
	اسنا / سيف يزن
	SDY.3.14.1472.22.
	شخص ورقي اذا وضع بين جثث قتلى احترقت
	SDY.3.15.1525.25–.
	شخص ورقي يركب
	الهدهاد
	SDY.3.15.1514.1315–.
	شخص ورقي إذا قطعت رأسه تقطع رأس مائة جان
	SDY.3.15.15241525–.
	شخص ورقي إذا كتب إسم شخص عليه يستدعى
	اسنا تستدعي سيف يزن ومصر ودمر ونصر ودمنهور
	SDY.3.14.14701471–.
	شخوص ورقية إذا قصت رؤوسها تقص رقاب أشخاص حقيقيين
	عاقلة
	SDY.4.16.16651667–.
	شخوص طينية
	SDY.4.19.1880.47–.
	SDY.4.19.1883.1012–.
	شخوص طينية على هيئة طيور
	شاذلوخ
	SDY.4.19.1881.912–.
	شخوص شمعية
	شخص شمعي أحمر على هيئة بغل مكتوب عليه طلاسم كدبيب النمل
	SDY.4.19.1876.27–.
	شخص شمعي أحمر على هيئة جمل مكتوب عليه طلاسم كدبيب النمل
	SDY.4.19.1876.27–.
	شخص شمعي أحمر على هيئة حصان مكتوب عليه طلاسم كدبيب النمل
	SDY.4.19.1876.27–.
	شخص شمعي أحمر على هيئة حمار مكتوب عليه طلاسم كدبيب النمل
	SDY.4.19.1876.27–.
D1272.1.1,	حجاب سحري

	رقعة سحرية
	توضع تحت لسان لكسب ود جني
	SDY.3.13.1361.710-.
D1273.0.2,	تعويذة ا تعزيم ا سحرية تجعل ماسورة تبتلع مياه بحر
	SDY.1.5.462.1215-.
	تعويذة ا تعزيم ا سحرية تجعل ماسورة تبتلع سفينة
	SDY.1.5.462.1215-.
	تعويذة ا تعزيم ا إذا تليت على جبل يدك
	الأفعى بصورة الدمرياط
	SDY.4.17.1723.34-.
	تعويذة ا عزائم ا إذا تليت على ماء أوقفته
	الأفعى بصورة الدمرياط
	SDY.4.17.1723.34-.
	تعويذة سحرية من رق الغزال في شكل ثوب
	سيف يزن يحفظ من الجان والمردة بواسطة الثوب المطلسم
	SDY.1.5.513.1620-.
	تعاويذ سريانية
	تعاويذ ا عزائم ا هاروت وماروت
	SDY.2.6.652653-.
	تعويذة تحول شعرة إلى حربة
	نص : أقسمت عليك بالذي خلقك وأنبتك في لحيتي وبالأسماء التي ذكرتها في عزيمتي أن تكوني على صفة حربة ماضية وتدخلي في صدر هذه العجوز عدوتي وتخرجي من ظهرها
	SDY.3.13.1331.1015-.
	نص : أقسمت بالله الملك الجبار خالق الليل والنهار أن تتصوري حربة ثابتة من النار حتى أقابل بك هؤلاء الكفار
	عاقلة
	SDY.3.12.1243.1215-.
	تعويذة تعزيم ا لكشف الأسرار
	تلقيها عاقلة لكشف سر مدينة منسوخة
	SDY.2.7.699.1922-.
	تعويذة لإعادة شخص إلى هيئة آدمية
	تملأ طاسة سحرية ماء ويقرأ عليها بكلام لا يفهم ويضرب بها شخص على هيئة غير بشرية (هيئة غراب) ويقال إن كنت غراباً كما خلقك الله فلا تتغير وإن كنت مسحوراً فارجع الى الصورة التي خلقك الله عليها ويضرب بالماء فيعود بشراً.
	سيف يزن
	SDY.3.12.1250.310-.
D1273.0.5,	طلسم يحتوي على أسماء كدبيب النمل

	SDY.1.5.462.11.
	رقية تحتوي على حسب ونسب شخص
	رقية بحسب ونسب سيف يزن تهدئ مقبرة هائجة
	SDY.2.9.999.67-.
	رقية تحتوي على اسم الله
	نص : لا اله الا الله الواحد الذي ليس له ثاني ا تزلزل أرض مقبرة هائجة
	SDY.2.9.999.45-.
	نص : اثبت أيها المحل بقدرة الله عز وجل ا تهدئ مقبرة هائجة
	SDY.2.9.999.5.
D1273.0.6,	تعويذة تحتوي على أسماء سريانية
	SDY.3.15.1553.810-.
	تعويذة تحتوي على طلاسم سليمانية
	SDY.3.15.1553.810-.
	طلسم يحتوي على أسماء سريانية
	SDY.1.5.462.24-.
	طلسم يحتوي على كتابات عبرية
	SDY.1.5.462.24-.
D1273.3.1,	تلاوة نص مقدس (أسفار مقدسة) على شخص ما
	قراءة بعض من صحف ابراهيم يهدئ مقبرة ترتج
	SDY.2.9.999.23-.
	قراءة بعض من صحف ابراهيم يضيء مكان مقبرة
	SDY.2.9.999.910-.
	تلاوة بعض من صحف ابراهيم مع إغماض العينين يجعل ميتاً وسريراً ومكان مقبرة يذكرون الله ويمجدونه
	SDY.2.9.999.1114-.
	قراءة بعض من الصحف توقف حركة رأس ميت تهتز
	رأس الحكيم قابضين
	SDY.2.9.99.78-.
D1275.1,	موسيقى سحرية
	نغمات الرهاوي
	SDY.3.13.1308.1517-.
	مقامات الرهاوي
	SDY.3.13.1308.1517-.

الهوامش

(1) اعتمدنا على طبعة واحدة للسيرة كمصدر أساسي للدراسة، حيث تهتم الدراسة بعناصر الحكي في السيرة بعيداً عن تحقيق نصوص السيرة وطبعاتها، وقد آثرنا الاعتماد على الطبعة الأحدث منذ الشروع في الدراسة في بدايات عام 2005م، وهي الطبعة التي تحمل عنوان (سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن البطل الكرار والفارس المغوار صاحب البطش والاقتدار المعروف بالغزوات الشهيرة) التي صدرت في أربعة مجلدات عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر عام 1999م شهور (يونيو – يوليو – أغسطس – سبتمبر) على التوالي، سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية أعداد (39– 40 – 41 – 42) بتقديم للأستاذ خيري شلبي.

(2) M.C.Lyons , The Arabian Epic , heroic and oral story-telling ,Faculty of oriental Studies, University of Cambridge , first Published, v.1, p.2.

(3) تختصر الدراسة الاسم «سيف بن ذي يزن» إلى «سيف يزن» ليس فقط لأنه البطل الرئيسي الذي يتردد اسمه على طول صفحات الدراسة، ولكن أيضاً لورود صيغ أخرى للاسم مثل وحش الفلا، و سيف اليماني، وأبو الأمصار وسائق النيل من الحبشة إلى هذه الديار، بالإضافة إلى نسبه الوارد كاملاً في السيرة، وكانت بعض الدراسات اتبعت اختصار الاسم إلى «سيف Saif» وهو ما لم نتبعه نظراً لوجود شخصية محورية في السيرة تحمل نفس الاسم وهو «سيف أرعد»، كذلك يرد اختصار آخر للاسم وهو "سيف اليزن «Saif-L-Yezen»، غير أن هذا الاختصار كان يتردد في الروايات الشفاهية التي كان يلقيها المنشدون الشعبيون في سامر الصعيد ومقاهي القاهرة بين جمهور من المستمعين . راجع: M.C.Lyons , The Arabian Epic , v.1,p.2.

(4) فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، عدد 1، ص 68.

(5) SDY.2.9.969.13 -16. اتبعت الدراسة في جميع إحالاتها لتوثيق مدخلات السيرة سواء كانت موتيفات (انظر شرح كلمة موتيف في ص ص 10–15 من الدراسة الحالية) أو نصوص مقتبسة أو أسماء أعلام أو أسماء أماكن التسلسل التالي في الإحالة: أ – الحروف الثلاثة الأولى (SDY.) اختصار يشير إلى اسم سيرة سيف بن ذي يزن " Sirat Saif b.Dhy Yazan " وقد اتخذت الدراسة هذه الحروف لأنها اختصار متعارف عليه لدى الأكاديميين المتخصصين في الدراسات الشعبية العربية والإسلامية . = (للتعرف على جميع اختصارات السير العربية المدونة المتفق عليها انظر: M.C.Lyons , The Arabian Epic ,v.1,p.145.) ب – الرقم الأول بعد 2) .SDY.) يشير إلى المجلد، يليه الرقم (9.) يشير إلى الفصل، يليه الرقم (969.) يشير إلى الصفحة، يليه الرقمان الأخيران (13–16 (يشيران إلى أرقام الأسطر . من السطر 13 إلى السطر 16.

(6) Lyons , The Arabian Epic ,v.1,p.1

(7) فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية، عدد 101، القاهرة، 1964، 158.

(8) قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص 71.

(9) أضواء على السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 159.

(10) للمزيد من التفاصيل عن هذه الحروب راجع نفس المرجع، أضواء على السيرة الشعبية ص ص 158–164.

(11) قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص 68.

(12) لم تُحفظ جميع أنواع الأدب الشعبي في هذه الفترة في مدونات شعبية مستقلة، شأن السير الشعبية، إلا أن العديد من هذه الأنواع تسرب إلى ثنايا الأدب المدون في كتب التراث، الموازي حديثاً مصطلح الأدب الرسمي في مقابل الأدب الشعبي، مثل الألغاز والمحاورات الفكاهية والأمثال والملح والطرائف والأحاجي ويعلل النجار ذلك بأن الثقافة العربية ثقافة شفاهية في الأساس أو لأن أعلام هذه الثقافة – من الجاحظ إلى ابن خلدون – كانوا – في ظنه – من اتساع الأفق ورحابة

الصدر – بمكان، فلم يقيموا الحدود أو السدود بين ثقافة الخاصة وثقافة العامة، أو بين أدب الصفوة وأدب العامة، في مؤلفاتهم ومدوناتهم. راجع: محمد رجب النجار، من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج 1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة، 2003م ص 11. وعندي أن نهم التدوين والتأليف في تلك الفترة لم يترك مجالاً للمؤلفين والمدونين لفرز وتجنب الأدب الشعبي وخاصة عندما لا يمس هذا الأدب أياً من ثوابت الدين الإسلامي، فإذا ما لمس ثوابت الدين تتم غربلته في المصفاة الإسلامية – المصطلح الذي وضعه وشرحه وأكده فاروق خورشيد في كتاباته – إما لتجنبيه أو لتوليفه مع مبادئ الدين .

(13) أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م ص ص 45 – 46.

(14) قدم النجار دراسة قيمة فصل فيها القول حول الخصائص الشفاهية للإبداع الأدبي الشعبي المدون – العربي تحديداً – في إطار نظريات تمكننا من إعادة قراءة التراث العربي فولكلورياً لاستنطاق ما خلف النص، كنظرية الشفاهية والكتابية ونظرية الصيغ ونظرية السياق، ونظرية إعادة الإنتاج ونظرية الأنواع السردية، موضحاً نقاط التفارق ونقاط التماس بين المنتج الأدبي الشعبي المدون والمنتج الشعبي الأدبي المنطوق (القولي). للمزيد انظر: محمد رجب النجار، نظرية السرد القصصي في التراث العربي بين الشفاهية والكتابية (خصائص الإبداع الشعبي)، بحث مقدم إلى الملتقى القومي للفنون الشعبية (17–22/12/1994)، أعيد نشره ضمن كتاب: من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج 2، مرجع سابق، ص ص 145–236 .

(15) حسن البنا عز الدين، النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربي منها، دراسة أولى كمقدمة ترجمته لكتاب الشفاهية والكتابية تأليف ج. أونج، سلسلة عالم المعرفة، عدد 182، الكويت، 1994م ص ص 34–44.

(16) فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، د.ت.، ص ص 69 – 70.

(17) محمد رجب النجار، أبو زيد الهلالي – الرمز والقضية، الكويت، دار القبس، 1976م.

(18) ليست هناك مبالغة في هذا الرأي الذي أعتقد أنه في حاجة إلى دراسة علمية لدعمه أو لنفيه، إلا أننا نميل لهذا الرأي مع خورشيد، الذي يرى في السيرة خاصية أدبية إسلامية بالدرجة الأولى، لأنها عبرت عن مراحل التجمع العربي أولاً، ثم الإسلامي بعد ذلك في مواجهة الأخطار الخارجية التي هددت الوجود الحضاري الإسلامي تهديداً حربياً مباشراً، أو تهديداً اقتصادياً وثقافياً مؤثراً وفعالا. راجع: فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط أولى، القاهرة، 1994م، ص 54.

(19) أحمد شمس الدين الحجاجي، مولد البطل في السيرة الشعبية، دار الهلال، كتاب الهلال، عدد 484، أبريل 1991، ص 28.

(20) مولد البطل في السيرة الشعبية، نفس المرجع ص 29.

(21) SDY.2.9.950.10–13.

(22) Lyons , The Arabian Epic ,p11.

(23) قدم الدكتور مصطفى جاد دراسته القيمة حول الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية مطبقاً دراسته على سيرة سيف يزن وسيرة عنترة وفي ص 448 من الدراسة عرض شكلاً يمثل جموع الشخوص والأدوات المعينة للبطل سيف يزن التي تبرز في الشكل كأيدي البطل التي بها يحقق البطولات والانتصارات والعجائب، غير أن الشكل نحّى – دون تفسير – العديد من الشخوص والأدوات التي لا تقل أهمية عن غيرها الذي ذكر من ذلك (بانياس – البهموت – سطيح – عرفجة – عفاشة – السبتية وهي عباءة سيف يزن السحرية وغيرهم – أنظر معجم الأعلام). للمزيد حول الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية انظر: د.مصطفى جاد ، الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية، سلسلة الدراسات الشعبية، عدد رقم 114، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

آفـــاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وأداء حركي
ثقافة مادية
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

الطب الشعبي في البحرين

زينب عباس عيسى / كاتبة من البحرين

تعريف الطب الشعبي:

الطـب الشعبـي: هو معتقـدات أفـراد المجتمع نحو المرض والأفكار السائدة حول مسبباته وردود الأفعال التي تبدو في سلوكهـم وتصرفاتهم لمواجهته خارج نطـاق الطب الحديث لتشمل الطقوس والممارسات العلاجية للشفـاء أو المرضـ أو الوقاية منه وكذلك المحـاولات المتنوعة التي تستخدم العناصر العلاجية للشفـاء أو المرض أو الوقاية منه وكذلك المحاولات المتنوعـة التي تستخـدم العناصر العلاجيـة أو تلك التي تتم على يد معالج متخصص.

ويركز هـذا التعريف على المعتقـدات والممارسات العلاجيـة تجاه المرضـ خارج نطـاق الطب الحديث وعلى يد معالج متخصص.

أرشيف الثقافة الشعبية

وقدعرفه فوزي عبدالرحمن بأنه «أساليب وطرق معينة تستعمل فيه غالباً الأعشاب والنباتات الطبية على شكل خلاصات كيميائية بتأثير بعض المعتقدات والأفكار السائدة في المجتمع».[1]

أما منير البعلبكي فيعرف الطب الشعبي بأنه «معالجة الأمراض بطرائق تقليدية أو مكتسبة عن طريق الخبرات المتوارثة جيلا بعد جيل، لا بطرائق علمية أو مكتسبة عن طريق الدراسة في كلية من كليات الطب».[2]

الطب الشعبي أنواعه وطرقه:

المفهوم الإجرائي: الطب الشعبي هو جميع الممارسات التقليدية المتوارثة حول الصحة والمرض التي يتم بها علاج الأمراض.

وتتضمن مجالات الطب الشعبي ما يلي:

1. **العلاج بالأعشاب**
2. **العلاج بالكي والحجامة والتجبير**

الأعشاب: هو عشب يؤكل أو يلتهم مجففا أو يشرب مذابا في الماء كدواء.

الكي: هو اتلاف نسيج حي سليم أو مريض بمادة كاوية أو بحديدة حامية أو بمكواة كهربائية لغاية علاجية.

الحجامة: هي حرفة وفعل الحَجَام، والحَجْمُ: المص وتعني المداواة والمعالجة بالحجم. ويقصد بالحجامة تحويل الاحتقان الدموي من مكان إلى آخر وتعرف في الطب الشعبي ب«كاسات الهوا».

وتعرف الحجامة بأنها استنزاف كمية من دم الجسم بإحداث جرح صغير فيه ووضع كأس يفرغ منه هواؤه بحرق قطعة قماش صغيرة فيه فوق الجرح فيتدفق الدم إلى الكأس.

تتركز معظم المعتقدات الطبية الشعبية عند كافة العالم على معتقد أساسي وهو أن الله خلق لكل داء دواء، وأن الإنسان ما عليه إلا أن ينهج الطريق السليم للبحث عن هذا الدواء. ويختلف الناس في مدى ما يصيب كلا منهم من حظ ونجاح في العثور على الدواء المناسب سواء في الشعوب البدائية أو الطبقات الشعبية في أي مجتمع حديث.

ونظرا لاعتماد الممارسات الطبية على المحاولة والخطأ فقد يؤدي ذلك إلى تزايد طرق العلاج الشعبي على مدار العصور ومن هنا كانت البدايات الأولى للطب الحديث محتوية على بعض وصفات منها، وهناك الكثير من الجماعات تصر على التمسك ببعض الوسائل التقليدية في العلاج الشعبي.

ويقول سوليبان «تركزت الكثير من المعتقدات والتقاليد والممارسات الخرافية حول أمراض الإنسان وكيفية علاجها طلبا للشفاء منها مما أدى إلى لجوء الناس للمصادر الشعبية والاعتماد على الأشخاص التقليديين الذين يقومون بالعلاج، وقد لعبت الرغبة في اكتشاف الغامض بجانب تمتع بعض الأفراد بمميزات شخصية دورا كبيرا في الطب الشعبي.ويرى أنه لا ينبغي أن ننظر إلى طرق العلاج القديمة على أنها بالية ولكن علينا أن ندرسها من منطلق افتراضي وهي أنها ممارسات قامت على أساس معين في وقت معين.

موقف الحضارات والشعوب من الطب الشعبي:

كان الطب لدى الصينيين تجريبيا، مقرونا بالخرافة وبرعوا في الجراحة منذ القرن الثامن الميلادي، وقد اخترعوا نوعا من الشراب المخدرة، كما اشتهروا بوخز الإبر واستخدموا اللقاح في معالجة الجدري،كما استخدموا الزئبق في مداواة مرض الزهري. ويروى أن أحد أباطرة الصين القدماء وصف نحو 250 من النباتات ذات القيمة العلاجية وقد ضمنها أول كتاب صيني عن التداوي بالأعشاب وكان ذلك سنة 2700 قبل الميلاد، وكانوا يرجعون حدوث الأمراض إلى الحر والبرد والجفاف والرطوبة.

وفي الحضارة الفارسية عرف الفرس قواعد الصحة العامة وطبقوها. كما مارسوا السحر والخرافة بشكل واسع وكانوا يعتقدون أن الشيطان أوجد 99، 999 مرضاً لذلك كان كتابهم الديني «زاندفستا» مرجعهم الطبي في أكثر الأحيان وتميزوا بأنهم عرفوا مفهوم النقابة في ميدان الطب باكراً قياساً إلى الشعوب والأقوام الأخرى.

أما الطب الهندي فقد تطور واعتمد على توصيات صحية وأدوية طبية نباتية وحيوانية ومعدنية ومعالجات جراحية ذلك بعد أن كان يعتمد على السحر والتعاويذ ولا يزال يستعمل العلاج الهندي إلى الآن إلا أنه اختلط بعقيدة الأرواح الشريرة.

وفي الحضارة اليونانية توطدت العلاقات المصرية الإغريقية فأفاد الإغريق من تجربة المصريين في مضمار الطب ومن مآثرهم الطبيعية: اعتبارهم الدماغ مركزا للشعور، وإدراكهم أن التنفس يكون بالجلد وليس بواسطة القلب والرئتين فحسب، وكانوا على معرفة بالدورة الدموية، كما أن لديهم محاولات جادة في جراحة العنق، ويعتبر طبيب اليونان «أسقليبيوس» هو من علم أبناءه صناعة التطبيب وأمرهم بأن يكتموها عن الناس وقد بلغ شأنا عظيما في الطب وشفى المرضى ويرجع له الفضل في إقامة الطب على قاعدة مزاجية (طبيعية وعلمية) وفي تعليم الطب لجميع الناس إلى أبقراط الذي ترك صورا سريرية لداء السل والتشنج المخاضي وساهم في تقليص دور المبضع في معالجة الأورام.

الطب العربي في العصر الجاهلي:

كان العرب في العصر الجاهلي يمارسون الطب على نطاق واسع مازجين تجاربهم بتجارب جيرانهم من الشعوب الأخرى، وقد ذكر أن أول من تعاطى الطب من العرب بعد الكهنة هم جماعة ممن خالطوا الروم والفرس في القرن السادس الميلادي وساعدت البيئة الصحراوية بما فيها من نباتات وأعشاب على تحقيق التجربة في استخدام الأعشاب لعلاج بعض الأمراض فالعرب هم من أدخل صناعة الأعشاب والعقاقير الطبية إلى أوروبا وقد اعتمدوا في علاجاتهم على إحدى الطرق التالية:

الكهانة والعرافة: وهما شعوذة ودجل وإدعاء بعلم الغيب

التداوي بالأعشاب: وكان شائع الاستعمال على نطاق واسع

استعمال العقاقير المعدنية والحيوانية

الكي والحجامة والفصد: (لتجديد الدم عند الانسان وإبقاءه نظيفاً)

العسل: ويصفونه للكثير من الأمراض.

ومن أطبائهم ابن حذيم وكان مشهوراً جداً حتى أن العرب قالوا في أمثالهم «أطب بالكي من ابن حذيم».

ثم ذهب الطب من العرب، وخفي عندهم ردحا من الزمن وذلك منذ ظهور الدعوة الإسلامية حتى شطر الدولة الأموية إذ أن المسلمين كانوا يعتقدون، أن الإسلام يهدم ما قبله ولا ينبغي أن يتلى غير القرآن ولكن مع اتساع نطاق الإسلام بدأ الاهتمام بالطب حيث كان علم الطب من أكثر العلوم اهتماما.

فلسفة الطب الشعبي:

إن فلسفة الطب الشعبي تظهر في معظم الثقافات وتقوم على الاعتقاد بالعوامل والأرواح والكائنات فوق الطبيعة كمسببات للمرض وحيث أن لكل داء دواء فكل مرض من الممكن شفاؤه ما لم تكن نهاية المريض مقدرة في تلك اللحظة، وحيث أن المرض يرجع إلى عوامل نفسية أو روحية وأخرى مادية فالعلاج يتم بوسائل سحرية كما يتم بوسائل طبية تقليدية.

فهناك الوصفات العلاجية التقليدية وهي كل ما تنتجه البيئة الطبيعية من نباتات بعد تقييدها بعدد من الظروف وهناك آلاف الوصفات التي يعرفها الناس ويمارسونها دون تدخل من شخص محترف، ولكن هناك حالات تتطلب تدخل الطبيب الشعبي الذي يحظى بمكانة محورية في المعتقد الشعبي عند كل الشعوب.

أما أهم مميزات الطب الشعبي أنه قد ينفع ولا يضر، بمعنى أن استخدام الأدوية الشعبية لعلاج الأمراض يشفي بعضاً منها، كما أنها ليست لها أضرار جانبية مقارنة بتأثير الأدوية الكيميائية.

ممارس الطب الشعبي:

هوالمعالج الشعبي أو المطبب كما هو معروف في الدراسات الانثروبولوجية عموما والثقافية منها

أرشيف الثقافة الشعبية

على وجه الخصوص. وهذا المصطلح لا يقتصر على ممارسي العلاج الطبي فقط وإنما يغطي فئة أوسع تضم القائمين بالعرافة والمعالجين بالطب الديني وهو الطب النبوي عند المسلمين فهو بهذا المعنى يطلق على الشخص الذي تمتع بقوى خارقة أو مواهب فوق الطبيعية. وقد بدأ استخدام هذا المصطلح من جانب الرحالة والمبشرين عند كتاباتهم عن الهنود الحمر الأمريكيين طوال القرن السابع والثامن والتاسع عشر، ثم تغير الوضع مع مطلع القرن العشرين وأصبح الانثربولوجيون يطلقون مصطلحات أكثر تخصصا مثل الطبيب والطبيب الشعبي المعالج بالأعشاب فقط.

الطب الشعبي وبعض عناصر التراث:

يعكس الطب الشعبي الارتباط بين مختلف عناصر التراث الشعبي فهناك ارتباط بينه وبين عنصرآخر من عناصر المعتقدات وهو السحر، ففي كثير من الحالات لا نستطيع أن نفصل بينهما حيث يتم اكتشاف هذه الأمراض ومعرفة أسبابها

عن طريق الشيخ الذي يقوم بقياس أثر المريض لمعرفة سبب المرض.

كما يرتبط الطب الشعبي بالمعتقدات سواء الخاصة بالكائنات فوق الطبيعية أو بالمعتقدات الخاصة بالنبات والحيوان كأدوية للمرض، وله علاقة أيضا بالأدب الشعبي ويتضح ذلك من خلال الأمثال الشعبية حول الصحة والمرض وقيمته العلاجية والكتب الطبية الشعبية.

ويعكس الطب الشعبي التفاعل بين الإنسان والنسق الايكولوجي الذي يعيش فيه.فمصادر البيئة من أعشاب ونباتات لا يمكن أن تشفي أمراض دون وجود الخبرة البشرية في استخدامها والتعامل معها، كذلك الخبرة البشرية لا أهمية لها بدون تلك المصادر الطبية التي تتعامل معها. ولا تقف الخبرة الإنسانية عند الاستفادة من الأعشاب والنباتات وإنما تمتد لتستفيد من كل إمكانيات البيئة المتاحة فهو يستخدم الرمل الساخن في شفاء الأمراض، والاستفادة من ألبان الحيوانات التي لا تؤكل أساسا في شفاء الأمراض مثل التهاب اللسان. وهذا ما يؤكد أن الممارسات العلاجية تمتد وفقا للعلاج الايكولوجي وخصائص البيئة المحلية.

الطب الشعبي في الأمثال الشعبية الخليجية:

يعتبر المثل الشعبي من أهم وأصدق وأكثر تجارب الإنسان حكمة وخبرة ولكل شعب من الشعوب أمثاله الخاصة به، ولعله من الهام القول بأن الأمثال الشعبية هي ألفاظ وجمل نطق بها فرد في المجتمع في موقف من المواقف تنم عن حكمة أو تجربة قد يتعرض لها أي فرد منهم ويرددها.

ولقد عرف أبناء الخليج العربي منذ القدم طريقهم إلى الطب وتركيب الأدوية مما سهل عليهم معرفة أسرار هذه المهنة وتوارثها مع الأجيال ولعل بعضهم ورثوا هذه المهنة عن آبائهم وأجدادهم حيث لم يكن عندهم في الخليج العربي مدارس أو معاهد تهتم بهذا الأمر في ذلك الوقت. وقد تناقل الآباء والأجداد بعض المأثورات في مجموعة كبيرة من الأمثال الشعبية تتعلق بالأمور الطبية والتداوي بالأعشاب والنباتات الطبية.

الطبيب:

وردت كلمة الطبيب والتطبيب بمعنى المعالجة في طائفة من الأمثال الخليجية منها:

اسأل مجرب ولا تسأل طبيب

هذا المثل يأتي في صيغة الأمر أو النصيحة لأولئك الذين يقعون أو يتورطون في بعض المشاكل المعقدة فينصحون باللجوء إلى المجربين الذين خبروا الحياة فتعودوا على حل مثل تلك المشاكل. فيكون المجرب بذلك خيراً من الطبيب. ومن الأمثلة الشائعة أيضا:

راح يطبها عماها
الطيب غلب الطبيب
الكحل طبيب العيون
المجرب غالب الطبيب

الدواء :

«الفوم خايس بس فيه فوايد»

والفوم هو الثوم حيث أن الثاء تقلب إلى الفاء في بعض مناطق الخليج وللثوم فوائد كثيرة منها:

1- يساعد على علاج عسر الهضم والغازات والتيفود والباراتيفويد والكوليرا وله فوائد في حالات الدوسنتايا الامبيبية وطرد الديدان الدبوسية ومنشط للمعدة.

2 - للثوم أهمية خاصة في خفض الكوليسترول في الدم وتنشيط عضلة القلب والوقاية من حصوات الكلى.

3 - يعمل على إدرار البول وتنشيط حركة الكلى وعلاج الالتهابات البولية والوقاية من حصوات الكلى.

4 - للثوم فوائد في علاج ضعف اللثة وآلام الأسنان وسقوط الشعر وغيرها

«الدوا في أخس الشجر»

ويعني أن الأدوية عادة ما تكون في الأشجار

التي لا يهتم الناس بها أو الأشجار الشوكية المؤذية.

العوارض المرضية:

إذا أذاك من بطنك وين تجيك العافية
إذا جات المنية ما عنها أدوية

المنية: الموت، الوفاة

أدوية: تصغير دواء أي علاج

لا تشتكي الضر وعندك المر.

يضرب ليبين الفائدة من المر كعلاج من بعض الأمراض فلقد كان الناس في الماضي عندما يشتكي الواحد منهم ألماً أو مرضاً يوصف له المر ليشفى مما يعانيه، فمادام المر متوفراً فعليك باستعماله فإن الألم الذي تشتكي أو تتألم منه سوف يزول.

تشتكي : أي تتألم أو تشعر بما تعانيه من ألم أومرض.

الضر: المرض أو الألم

المر: دواء شعبي مأخوذ من بعض الأشجار وعادة ما يستخدم لعلاج أمراض المعدة أو الأمعاء.

من لعب بالدوا الدوا لعب به.

ويقصد به عدم الإكثار من تناول الدواء بقصد الشفاء العاجل فهذا من أخطر الأمور على الجسم.

برز الدوا قبل الفلعة.

يضرب في حالة الاستعداد لشيء ما قبل حدوثه أو قد لا يحدث.

برز: أي جهز.

الدوا: الدواء (الفلعة) المقصود منها هنا الجرح الذي ينزف وعادة ما يصيب الرأس نتيجة وقوع شخص على الأرض.

الجروح:

«اربط صبعك الكل ينعت لك دوا»

يضرب هذا المثل عندما تكثر الآراء والمقترحات حول فكرة معينة أو عمل معين فالكل يبدي رأيه ومقترحاته.

(اربط) فعل أمر ومعناه أن تقوم بلف شاش أو قطعة قماش حول اصبعك وكلمة ينعت يصف أي دواء.

الحروق:

النار ما تحرق إلا ريل واطيها

يضرب هذا المثل لمن يتورط في مشكلة فلا يعايش هذه المشكلة إلا هو ولا يحس بها غيره ممن يحيطون مثل ضائقة مالية أو مشكلة.

إصابات العين:

الأعور بين العميان باشا.

العوار تعيب على أم زر.

فهما سواء .كلتاهما لا تستطيع أن ترى إلا من عين واحدة.

العلاج بالكي:

آخر الدوا الجي

يضرب هذا المثل عندما يستعصي علاج الأمور والوصول إلى الحل السليم الذي لا مفر منه ولو كان صعبا.

(الجي) هو علاج عرفه الانسان منذ القدم ويمارس في كثير من البلدان حتى الوقت الحاضر يقوم به بعض الأطباء الشعبيين ويتمثل في أن يلسع أو يكوي موضع الألم من جسم الإنسان المصاب بحديدة محماة في النار ويقال أن هذا العلاج لا يكون إلا بعد عدم جدوى الأدوية الشعبية.

الجي: أي الكي.

الطب الشعبي والطب الحديث:

قبل أن نعرف شيئاً اسمه الطب الحديث كان الطب الشعبي هوالطب فقط ولما دخل الطب الحديث كل مجتمعات الدنيا بطريقة أو بأخرى بدأ الطب الشعبي يتراجع في مناطق كثيرة وبدرجات متفاوتة ولكنه بقي بشكل أو بآخر في بعض المجتمعات.

أرشيف الثقافة الشعبية

ثم ظهرت الثنائية أو التعددية Pluralism Medical التي تستوجب نوعا من إدارة العلاقة بين النظم الطبية الرسمية والشعبية يتم فيها إعادة اكتشاف الطب الشعبي منها الطب البديل. ففي العهد الحالي ومع كثرة المشاكل الطبية المختلفة التي تسببها الكيماويات المصنعة يتجه العالم اليوم أكثر إلى الأعشاب الطبية وها هي منظمة الصحة العالمية تتجه مؤخرا لإدماج نظام الطب التقليدي كنسق طبي يمكن استخدامه في الرعاية الصحية.

فالطب الشعبي يشهد زيادة في الإقبال عليه في الدول النامية أوالمتقدمة على حد سواء وها هم الناس يعودون من جديد إلى رحاب الطبيعة التي كانت ولا تزال الصيدلية الأولى للإنسان بحثا عن صحة أفضل رغم ما وصل إليه الطب وتصنيع الدواء من تقدم حيث يشهد العالم في الوقت الحاضر دعوة إلى الاهتمام بالأعشاب الطبية واستخدامها بكثافة في الأدوية.

ولقد أصبح الطب الحديث كما تشهد بذلك الصحف الطبية والمجلات العلمية والصحية يتراجع عند بعض الأطباء لتحل محله الأعشاب والنباتات، وينظر إليها نظر المقدر لمنافعها الصحية وأثرها

الطبيعي في معالجة الأدواء المختلفة والأمراض الكثيرة مما جعل الأطباء في مختلف الظروف والمناسبات يحثون مرضاهم على استعمال ذلك لبساطته في الاستعمال ونجاعته وقلة مضاره، إن لم نقل عدمها.

كما اعترف الطب الحديث بفاعلية طب الأعشاب التي أثبتت نجاحها في العديد من الأمراض بعيدا عن الآثار الجانبية ومن الجدير ذكره أن وزارة الصحة أعلنت عن البدء في تسجيل الأدوية الطبية التي أثبتت فائدتها وجدواها وذلك وفق شروط ولوائح بهدف حماية المرضى وتمثلت هذه الشروط في أن يكون الدواء العشبي خاليا من التلوث البكتيري وأن يكون من الأعشاب المعروفة.

1ـ التداوي بالأعشاب:

لعل أقدم تاريخ للعلاج هو التداوي بالأعشاب والحشائش والنباتات التي تنمو على سطح الأرض، ومازال التداوي بالأعشاب مستمراً حتى الآن في شكل علاج شعبي نطلق عليه «الحواج» وتشير الدراسات إلى أن استخدام العرب للأعشاب قد أخذوه عن شعوب أخرى وأضافوا إليها الكثير. فهناك العديد من الوصفات الشعبية السائدة في دول الخليج وبعض هذه الوصفات ذات تأثير علاجي حيث تتكون من أدوية مشتقة من أعشاب طبية منها ما يسمى في البحرين «بالجسو» (وهو يتكون من بيض وطحين وسكر ودهن وبهارات) في فترة النفاس اعتقادا منهن أن هذه الأطعمة تساعد على تنظيف الرحم من الدم والتخلص من بقايا المشيمة. وعلى أي حال هناك العديد من الوصفات لبعض الأمراض، منها:

1- **آلام البطن:** فالاضطرابات الهضمية الناتجة عن الإكثار أو عدم الانتظام في الطعام والتلوث الميكروبي للطعام من أكثر الأسباب المؤدية إلى آلام البطن في المعدة والأمعاء فقد استخدمت وصفات شعبية، بها مشروبات محلاة بالسكر لعلاج الآلام الناتجة عن الإسهال وقد ترجع هذه الفكرة إلى أن استخدام السكر مع الماء في علاج آلام البطن مفيد ذلك أن التركيز العالي للسكر يساعد على قتل بعض الجراثيم نتيجة خاصيته الاسموزية وبالتالي تخفيف الألم إذا كان ناتجا عن التلوث بالجراثيم ولذلك هناك وصفات مثل شراب الماء المحلى بالسكر أو شراب الزعتر وشراب شاي الليمون وشراب العشرج (العشرج عبارة عن شراب يتكون من مزيج منقوع لمجموعة من النباتات والعقاقير الطبية وهي الورد والعناب وعلك البان والهليلج والزعتر وحبة حلوة وأوراق العشرج). شراب الدارسين، عصير البرتقال. كما يستخدم البابونج والشمر وحبة البركة كمسكن لآلام البطن.

2- **الإسهال:**

يعتبر الإسهال من أكثر الاضطرابات الهضمية شيوعاً خاصة بين الأطفال... وتعتقد بعض الأمهات أن تناول الموز يفيد في علاج الإسهال.. وقد ورد ذكر الموز في الكتب القديمة وقال عنه ابن سينا بأن الإكثار من الموز يولد السدد ويثقل المعدة.. ومن الوصفات الشعبية لعلاج الإسهال تناول الموز، شراب الليمون.. اللبن الزبادي.. الشاي بدون سكر.. ماء النشا (ماء الأرز) أيضا يؤخذ الجزر والنعناع والجوز ويمزج ويغلى ويشرب منه لعلاج الإسهال.

3- **الإمساك:**

وينتج الإمساك عن قلة تناول الألياف كالخضروات.. ومن الوصفات الشعبية لعلاج الإمساك تناول شراب العشرج وعصير البرتقال.. وتناول الماء المحلى بالسكر.. الصبار.. وشربة الخضار.. ويعطى أيضاً الرواند.

4- **الغثيان والقيء:**

يمكن استعمال القرنفل حيث توضع نقطة أو نقطتين من زيت القرنفل على قطعة سكر وتضاف للطعام وأيضا يمكن استخدام الزنجبيل.

5- **الزكام والانفلونزا:**

ويستخدم بعض الناس عصير البرتقال وعصير الليمون وهما بالطبع مواد هامة حيث تحتوي على فيتامين (ج) والـذي تبين أنه يساعد على تقوية جهاز المناعة بالجسم.. وفي الطب القديم استخدم القدماء البصل كعلاج

أرشيف الثقافة الشعبية

للزكام والتهابات الرئة ومن الوصفات الشعبية لعلاج الزكام والأنفلونزا تناول عصير البرتقال والليمون.. استنشاق السكر المحروق.. استنشاق البخور.. تناول زيت الزيتون.. وقد يرجع ذلك إلى أن من أعراض نزلات البرد انسداد فتحات الأنف وصعوبة التنفس فاستنشاق مثل هذه المواد ذات الروائح النفاذة يساعد على تخفيف هذه الحالة.. وكذلك يستخدم الثوم حيث يؤكل ستة فصوص طازجة ويعطي أفضل النتائج بمفرده ويحذر استعماله في حالة تهيج المعدة. وتوصف كذلك للزكام زهرة النوفل والعناب والبابونج وعرق السوس وقليل من سكر النبات والزنجبيل ويتم غليها وشربها.

6- الصداع وآلام الرأس:

لعل من أشهر الوصفات الشعبية المستخدمة في علاج الصداع منذ القدم هي استخدام الحناء والتي ورد ذكرها في كتاب (الطب النبوي) لابن قيم الجوزية.. ومن بعض الوصفات الشعبية الأخرى، شرب شاي الليمون.. ودهن الرأس بالزيت.. تناول العشرج.. وأيضاً يستخدم الزعفران حيث يوضع مع الخل ويدهن به الصدغان فيسكن الصداع

بالإضافة إلى استعمال النعناع حيث يدق ويخلط ويوضع على الجبهة لتسكين الصداع كذلك. وأيضا يستعمل الزنجبيل بعد خلطه مع الخل حتى تشكل «لبخة» على الرأس من الأذن اليمنى لليسرى. أو يدق ورق السدر ويخلط بالحناء ويدهن به الرأس.. كما يقوم بعض العطارين بوصف المحلب والقرنفل والريحان والعفص فتدق ويدهن بها الرأس.. وكذلك تستعمل المصطكة في حالات الصداع بعد تسخينها وتلصق بواسطة قطعة مستديرة على جانبي الرأس أو تسخن المصطكة مع السمن البلدي وتقطر في الأنف.

7- آلام الأسنان:

لعل من الأشياء الشائعة هي تسوس الأسنان وآلامها ولذلك فهناك وصفات شعبية كثيرة لعلاج آلام الأسنان يستخدم فيها الزعتر وشراب الماء بالملح والقرنفل.. وقد ذكر القرنفل في الطب القديم كذلك لأنه يسكن ألم الأسنان فيوضع القرنفل أو الزعتر على الأسنان المؤلمة ويستخدم الماء والملح للمضمضة. ويمكن عمل غرغرة من مائتي غرام من التين الجاف أو التمر أو الزبيب وتغلى في لتر ماء وتستعمل غرغرة ويمكن أيضا استعمال غرغرة من غلي بذر كتان في الماء ويضاف إليه مقدار من الحليب ويستعمل فاترا كغرغرة. ولتقرحات الفم يستخدم المر وهو مضاد للجراثيم وقابض ويعمل على التئام الجروح.. كما يستخدم القيصوم والصمغ العربي والثوم والسكران والخروع والخشخاش والفستق في بعض حالات آلام الأسنان.

8- المساعدة على الحمل:

يمزج طلع النخل بالعسل ويحمل في المهبل قبل الجماع مباشرة كما يؤكل للمساعدة على تكوين البويضة ولتنشيط الإخصاب عند الرجل والمرأة.. وقد تؤكل بعض الأشياء الأخرى مثل طلع النخل - زيت النخل - زيت القمح - صفار البيض - زيت الذرة- زيت الصويا - زيت السمسم - الجزر - الخس.

9- تورم الثديين بعد الولادة:

يستعمل كأس من الخل ويضاف مثله من الماء الساخن وتوضع كمادات ساخنة على الثدي ويكمد أيضا بدهن الورد والماء الساخن.

10- آلام المفاصل:

من الوصفات الشعبية الشائعة وضع التمر على مكان الألم أو تدليك المفاصل بالدهن أو الزيت مثل زيت الخروع أو زيت الزيتون.. أو التدليك بشراب ماء الورد والزنجبيل والماء والملح والحليب.

11- آلام الأذن:

تستخدم بعض الوصفات الشعبية مثل زيت الزيتون ويتم ذلك بأن يقطر زيت الزيتون أو ماء الزعتر في الأذن وفي بعض الأحيان يخلط زيت الخروع مع كمية من الفلفل الأسود المدقوق وتوضع في أذن المريض وأيضا قد يستخدم الليمون والثوم لعلاج آلام الأذن. ففي حالة سيل الدم يؤخذ عليق مع الخل ويقطر في الأذن أو دهن ورد وخل يسخن ويقطر فيها.. أو يقطر فيها عصارة الفجل أو دهن ورد أو لبن امرأة.. وللطنين يقطر فيها القطران مع العسل.. وللتلقيح في الأذن يقطر فيها بول الطفل أو النعناع مع العسل.. وللدود في الأذن يقطر فيها عصير البصل أو عسل أو خل عنب أو عصارة الكرات مع لبن امرأة أو دهن ورد وعصارة الفجل.

12- آلام العيون:

لعل من أهم الوصفات الشعبية الشائعة هو حليب الأم وخاصة عند الأطفال الرضع وتتم هذه الطريقة بتقطير حليب الأم في عين الطفل. وقد ذكر التركماني في كتابه (المعتمد في الأدوية) بأن لبن الأم ينفع من الرمد والطرفة (بفتح الطاء وسكون الراء) في العين. وأيضا استعمال الورد والعسل كعلاج لالتهابات العين وقد ذكر ابن سينا أن العسل يجلو البصر. أيضاً من المعروف في الطب الشعبي أن للجزر فوائد كثيرة للمحافظة على قوة الإبصار لاحتوائه فيتامين (أ).

وينصح بعض العطارين في حالة التهاب العين بغسلهما بماء بارد وتكحل بماء البصل بعد غرس مرود الكحل في قلبهما وبعدها يتم تكحيل العين

http://www.iqmaster.net/vb/showthread.php?t=18560

بالكحل الطبيعي وإذا ظهرت حبة أو كيس دهني داخل العين فيزيلها العطار بواسطة حب الرشاد أو (التفة) ثم يغرس مرود الكحل في قلب البصل لتعقيم العين.

وفي حالة المياه البيضاء بالعين: يمزج ربع فنجان عصير بصل مع نصف فنجان عسل ويضاف إليه البابونج والخبيزة ثم يقطر المزيج السابق نقطة واحدة مرتين في اليوم وراحة كل يومين ويقطر حتى تكون مدة التقطير خمسة أيام وتدهن العين بزيت الخروع عندما ينجم التهاب بالعين عن القطرة. أما المياه الزرقاءبالعين فإنه يمزج العسل بالبن والتين الأخضرويقطر منه للمياه الزرقاء. كما تفيد هذه الطريقة في حالة الغباشة الرطبة ويمسح بزيت الخروع إذا حدثت التهابات من القطرة.

2ـ الحجامة كأسلوب علاجي:

اشتهر العرب بالطب والعلاج، ولكن لا يجب أن نظن أن الفن الطبي لديهم قد اعتمد على العرف والعادة وعلى توارث ما هو تقليدي، بل امتد العلاج عند العرب إلى أبعد من ذلك ليشمل العمليات الجراحية منها الحجامة.

وتعد عملية الحجامة والفصد عمليتين معروفتين تقوم كل منهما على فلسفة طبية معروفة هي فكرة «الامتلاء الدموي» الذي يتطلب إخراج كمية من الدم من جسم المريض، ولا تتضمن عملية الحجامة أي خطورة. والحجامة هي سحب الدم الفاسد من الجسم الذي سبب مرضا معينا أو قد يسبب مرضا في المستقبل بسبب تراكمه وامتلائه بالأخلاط الضارة والحجم يعني التقليل. والحجامة تنقي الدم

من الأخلاط الضارة التي هي عبارة عن كريات دم هرمة وضعيفة لا تستطيع القيام بعملها على الوجه المطلوب من امداد الجسم بالغذاء الكافي والدفاع عنه ضد الأمراض.

وللحجامة هدفان لا ثالث لهما:

1- وقائية: وهي تعمل بدون أن يحس الشخص بمرض معين وهي تقي بإذن الله من الأمراض مثل الشلل والجلطات.

2- علاجية: وهي تكون بسبب مرض معين، فهناك الكثير من الأمراض التي عولجت بالحجامة مثل الصداع المزمن والخدر وتنميل الأكتاف وآلام الركبتين والروماتيزم وحساسية الطعام وكثرة النوم.

تاريخ الحجامة

الحجامة هي من أقدم الممارسات الطبية التي عرفها الإنسان منذ القدم، ولقد استخدمها قدماء المصريين والآشوريين والصينيين، وانتشرت في كل أركان الأرض، وكانت موجودة في جزيرة العرب قبل البعثة، وأثناء البعثة وبعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم، وظلت هذه الطريقة العلاجية البدائية متفشية كواحدة من أهم الوسائل الطبية، ولكنها بدأت تنحصر وتنزوي في بعض المجتمعات المغلقة والمتخلفة بعد بزوغ شمس الطب الحديث، وأخيرا بدأت تطل برأسها مرة أخرى على استحياء من خلال موضة ما يسمى «بالطب البديل»، وكذلك من خلال إعادة بعث ما يسمى «بالطب النبوي» ولعل الصينيين وحدهم هم الذين ظلوا يحافظون على الحجامة منذ القدم وحتى الآن كعمود من أعمدة الطب الصيني الغامض، بالإضافة إلى الإبر الصينية وطب الأعشاب.

ولسنا هنا بصدد تقييم الطب الصيني، ولكننا باختصار نرى أن هذا الطب الذي بدأ قبل الميلاد بآلاف السنين واستمر حتى يومنا هذا كطب مستقل عن الطب الغربي أو الحديث، لم يحقق نجاحا مرضيا بالقدر الذي نستطيع أن نعتمد عليه لعلاج حالة مرضية معينة بنسبة نجاح محددة ودون الاستناد إلى وسائل طبية أخرى مساعدة، وذلك أن هذا الطب لا يعتمد على أسس علمية وتجريبية بقدرما يعتمد على أسس فلسفية وروحانية ونظريات افتراضية لم نتمكن حتى الآن من إثباتها بطريقة علمية ملموسة، وذلك مثل نظرية الطاقة الشهيرة، ونظرية السالب والموجب، وغيرها.

شروط عمل الحجامة

هناك عدد من الشروط ينبغي توفرها لكي تنجح عملية الحجامة، وتتعلق بعض هذه الشروط بالحجامة نفسها مثل الوقت المناسب لإجرائها، ويتعلق بعضها بالمريض وبعضها بالمعالج.

1- الوقت الملائم:

على الرغم من اختلاف بعض الحجامين فيما يتعلق بتحديد الوقت الملائم للحجامة صيفا أو شتاءإلا أن هناك اتفاقا على أن الجو المعتدل هو أكثر مناخ ملائم لإتمام العملية، ذلك لأن الجو الحار يساعد على سيولة الدم الأمر الذي يؤدي إلى خروج كمية أكبر من الدم مما يضر بالمريض. كما أن الجو البارد يمكن أن يؤدي إلى تجمد الدم فلا يخرج من مكان التشريط على الإطلاق.

ويرى البعض أن أول يوم وآخر يوم من الشهر لا يجب أن تتم فيه الحجامة وبالنسبة لأيام الأسبوع الأكثر ملاءمة للحجامة فيبدو أن أيام الاثنين والثلاثاء والأربعاء هي الأكثر ملاءمة، ويفضل أن تتم العملية قبل شروق الشمس أو بعدها بقليل حتى يكون الجو معتدلا ويعتبر وقت الصباح بصفة عامة وقتا صالحا للحجامة.

2- النظافة والنوم:

من الشروط الأساسية في عملية الحجامة، النظافة والنوم، بالنسبة للنظافة لا يجب أن يستحم المريض بعد الحجامة مباشرة بل يجب عليه أن ينتظر عددا من الساعات ما بين ساعتين إلى ثلاث ساعات، كذلك يجب ألا ينام بعد إتمام العملية مباشرة.

3- التغذية:

أما بالنسبة للتغذية فيجب أن يأكل المريض جميع المأكولات وخاصة الدجاج والجبن وعصير

البرتقال ويجب أن يمتنع عن تناول السمك والبصل في يوم الحجامة فقط وترجع الأسباب إلى أن السمك والبصل «أرياحين» بمعنى أنها تسبب الغازات في البطن.

4- مواضع الحجامة في الجسم:

تتم عملية الحجامة في أجزاء محددة من الجسم وأشهر هذه الأجزاء خلف الرأس وأعلى الظهر أو من أعلى الوسط، وجانبي الركبة والساعد في منتصف المسافة بين الركبة والقدم من الخلف، وجانبي العينين وعلى الرغم من تأكيد أكثر من حجام أن الحجامة يمكن أن تتم في منطقة الصدر إلا أن بعضهم قد حذر من حجامة الجزء الأيسر من الصدر. ولا يجوز إجراء الحجامة في اليد أو الفخذ أو البطن أو القلب. ويتم تحديد مواضع الحجامة من خلال ثلاث طرق وهي:

1) إثارة وتنبيه مناطق الألم.

2) تنبيه المناطق العصبية: التي لها اتصال بالجلد أو بمعنى آخر الوصلات العصبية المشتركة مع الجلد في مراكز واحدة كما في حالات القلب حيث يتم التنبيه في مناطق معينة في الكتف.

3) الطريقة الثالثة عبارة عن استخدام ردود الأفعال حيث يتم التنبيه في أماكن معينة في الجلد فيحدث ذلك ردود فعل في الأعضاء الداخلية مثل تنبيه الغدد وتنبيه افرازات الجهاز الهضمي.

5- العمـــر:

اختلف الحجامون في تحديد السن الملائم للحجامة، فقد قرر بعضهم أنه يبدأ من سن ثماني سنوات بينما قرر البعض أنه يبدأ من سن 12 إلى 15 سنة.

التجهيز لعملية الحجامة:

تبدأ عملية الحجامة ببعض الاستعدادات الخاصة بالأدوات والمريض على السواء، ويتم تجهيز الأدوات بتنظيفها بالغسيل بالماء والصابون، أما من جهة المريض فبعد أن يسأله الحجام عن شكواه بالتالي يحدد مكان الحجامة يبدأ بقص الشعر بالموس للتأكد من عدم وجود شعر في المكان نهائياً.

ثم يبدأ الحجام بوضع المحجمة أو الشيشة على المكان الذي يتم تحديده ويتم تثبيت المحجمة على المكان عن طريق شفط الهواء من المكان حتى يتجمع الدم داخل إطار المحجمة ويحتقن المكان ويصبح محمرا وهذا تمهيد لعملية التشريط، وكلما كان الشفط قويا تجمع الدم بكثرة في المكان، ويفترض أن يكون التشريح سطحيا وأن ينحصر داخل الدائرة الحمراء. ويقول الحجامون أن كثرة الشفط تؤدي إلى ما يشبه تخدير المكان بحيث لا يشعر المريض بألم التشريط ويحدد الحجامون عدد التشريطات بثلاثة تسيل من كل منها الدم بمجرد التشريط ويقوم بعد ذلك بعملية مص أو شفط الدم من المكان.

ويرى بعض الحجامين أن أول كمية من الدم تسيل من الجرح يكون لونها أسود وهذا هو الدم الفاسد، أما الكمية التي تلي ذلك فتكون أكثر احمراراً، والكمية الثالثة تكون حمراء فاتحة، ويعتبر ذلك مؤشرا على نجاح العملية وخروج الدم الفاسد.

وبعد إتمام التشريط وسحب الدم يجفف بعض الحجامين المكان بقطعة من القماش ثم يضعون عليه زعتر مطحون ويقوم الزعتر بوظيفة هامة في تجفيف الجرح وحفظه والإسراع بالتئامه وإذا لم يكن الزعتر مطحونا فهو يفرك باليد.

ويقوم الحجام بعد ذلك بغسل أدواته والتخلص من كمية الدم التي تجمعت بإلقائها في وعاء مليء بالتراب أو دفنها في الرمال ويتم تجفيف الأدوات بعد غسلها باستخدام قطعة قماش، أما المحجمة فتنكس بحيث تكون فتحتها إلى الأسفل وقاعدتها إلى الأعلى، وإذا تم استخدام الموس الكبير فيتم تنظيفه. أما إذا كان من الشفرات الصغيرة فسيتم التخلص منها واستخدام موس جديد مع مريض آخر.

ويجب على المريض أن لا يستحم قبل مضي ساعتين على إتمام الحجامة، ويعتبر ذلك حماية

http://www.iqmaster.net/vb/showthread.php?t=18560

للجرح من الالتهاب، ويقرر الحجامون أن المريض يشعر بالراحة بمجرد أن تنتهي العملية ويمكن أن ينام مستريحا ولا يحتاج إلى متابعة أو إعادة فحص.

من الأمراض التي تعالج بالحجامة:

يحدد المعالجون بالحجامة الأمراض التي تعالج وأماكن علاجها وهي كثيرة من أهمها:

1- **آلام الجسم عامة:**

عندما يشعر المريض بتعب جسمي عام وبآلام ليست محددة الموضع وما يرتبط بذلك من الإحساس بالإرهاق فإنه يعالج بالحجامة على «كرشة الساق» في المنطقة الواقعة بين القدم والركبة من خلف القدم.

2- **أوجاع الرأس والدوار:**

تعالج أوجاع الرأس والإحساس بالدوار بالحجامة خلف الرأس وهو مكان متفق عليه.

3- **آلام الأسنان:**

تتم الحجامة في حالة آلام الأسنان أسفل الفم من الخارج.

4- **وجع العينين المصحوب بالدوار:**

إذا أصيب الشخص بوجع في العين وارتبط ذلك الإحساس بدوار الرأس فإن الشخص يحجم على جانبي العين أو على جانبي الرأس.

5- **آلام الصدر والكحة:**

يحجم الشخص المصاب بآلام صدرية وكحة إما

أرشيف الثقافة الشعبية

على كتفه من الخلف أو بين الثديين.وغيرها كثير....

ويستخدم الحجامون نوعين من الأمواس: الأول هو الموس الكبير الذي يستخدم لحلاقة الذقن في محلات الحلاقة ومن الطبيعي أن الحجام يستخدمه وينظفه ثم يعيد استخدامه مرة أخرى مع مريض آخر، أما النوع الثاني فهو شفرات الحلاقة التي يستخدمها الرجال، وفي هذه الحالة يحتفظ الحجام أو الحجامة بمكينة واحدة يوضع بها الموسى ولكنه يحتفظ بعدة أمواس أو شفرات، وقد أعطي وجود هذه الأمواس أو الشفرات فرصة لاستخدام شفرة واحدة مع مريض واحد وواكب ذلك وعي متزايد بفكرة التلوث ومخاطر ذلك على الناس.

4- مواد وأدوات التنظيف:

يستخدم الحجام مواد عشبية لتجفيف مكان الجرح وذلك باستخدام قطعة قماش ثم ينثر الزعتر على الجرح لكي يتم تجفيف مكان الجرح تماما وأحيانا يستخدم «الآيدين» لنفس الغرض.

5- أوعية وأشياء أخرى:

إذا تفحصنا الأدوات والأوعية والمواد وغيرها من الأشياء التي يستخدمها كل حجام نجد أن كل حجام يحتفظ ببعض الأشياء، فهناك من يحتفظ بخرق من القماش يلف بها أدوات الحجامة وآخر يحفظ الأمواس في علبة صغيرة.

فكل حجام يستخدم الأدوات الرئيسية للحجامة ولكن طريقة حفظ الأدوات تختلف من حجام لآخر.

3ـ عملية الكي:

الكي من العمليات الطبية المشهورة ويعتبر أحد أنواع أساليب العلاج الشعبي المتوارث وكان الناس يلجأون للكي عندما تنعدم وتعجز كافة السبل العلاجية الأخرى فيضطر الناس إلى اللجوء إليه طلبا للشفاء. فهناك اعتقاد راسخ بأن للنار مفعولا علاجيا مؤكدا لاعتقادهم أن بعض الأمراض سببها رطوبات فاسدة لذلك علاجها بالنار حيث يتم ذلك باستخدام أدوات وآلات حديدية لكي أحد أعضاء الجسم بعد تحميتها في النار، وهو ما اصطلح على تسميته «عملية الكي» وهو أسلوب علاجي واسع الانتشار في ثقافات متعددة بل إنه يعتبر من أقدم الأساليب العلاجية التي استخدمت منذ فجر التاريخ.

عملية الكي

عملية الكي هي إحراق الجلد باستخدام أداة حديدية أو أي أداة أخرى وذلك بعد تحميتها في النار ويطلق على الكية في بعض الأحيان لفظ رشمة بمعنى رسمة أو يطلق عليها الرقم وهي تعني الترقيم وتأتي هذه التسمية نسبة إلى أن الكي عادة ما يحدث علامة في الجلد.

وعادة ما تبدأ جلسة العلاج بحديث قصير بين الكواء وبين أهل المريض وغالبا ما يستغرق ذلك الحديث الوقت الذي تحتاجه المكواة للتسخين ويختار الكواء المكواة المناسبة للكي بحسب نوع المرض ومكان الكي وتحمى المكواة على النار عن طريق وضعها في فحم متوهج، وتترك إلى أن يتحول لون الحديدة إلى الأحمر وعادة لا يحتاج المعالج أن يطهر مكان الكي إذ أن عملية الكي لا تحتاج إلى تطهير المكان، فالنار يمكن أن تقضي على أي ميكروبات.

ويلجأ بعض الكوائين إلى تحديد مكان الكي

باستخدام طباشير أو كحل أو قلم أو حتى رماد وذلك لكي يكون واثقا من المكان الصحيح للكي عند قيامه بذلك أما في حالة الكي في الرأس فإن الامر يتطلب حلق الشعر لتحديد مكان الكية. ولابد أن يجمع الكواء بين أمرين ربما يصعب الجمع بينهما وهما أن تكون الكية عميقة بحيث تصيب المكان المقصود كيه وأن تكون خفيفة فلا تحدث حرقاً في الجلد. ويؤدي إلى نجاح الكواء في ذلك عنصر المهارة والسرعة.

شروط نجاح عملية الكي

هناك عدة شروط ذكرها معظم الكوائين لنجاح عملية الكي ويمكننا تقسيمها إلى ثلاثة أنواع:

أولا: شروط تتعلق بالكواء.

لابد أن تتوفر في الكواء الشروط التالية:

1- الطهارة: فقد أشار أكثر من كواء إلى أن الطهارة شرط من شروط نجاح عملية الكي إلا في الحالات الحرجة.

2 – الخبرة والمهارة: لابد أن تكون للكواء خبرة طويلة المدى، ولابد أن يتوفر لديه قدر كبير من المهارة ويلاحظ أن الخبرة الطويلة تؤدي دائماً إلى مزيد من المهارة وتظهر خبرة ومهارة الكواء دائما في ثلاث مسائل.

تحديده لمكان الكية وعدد الكيات الضرورية.

طريقة الكي ويبدأ ذلك بالكيفية التي يمسك بها الكواء بالمكواة وحتى إتمام عملية الكي.

خفة اليد بحيث لا يضغط بشدة أو يستمر وقت أطول مما يجب.

3 – الجرأة والعزم والثقة بالنفس: من الضروري أن يكون الكواء قوي الايمان ويؤمن أن الكيّة سوف تشفي المريض بإذن الله وأن يكون قوي القلب غير متردد فيحمي المكواة ويضعها على جسم المريض بثقة وجرأة وعزم.

ثانياً: شروط تتعلق بعملية الكي.

لكي يكون الكي صحيحاً لابد أن تتوفر فيه الشروط الآتية:

/http://www.khayma.com/cupping/moxa

1 – تحمية المكواة جيداً بحيث تحمر المكواة وتكون لها رائحة ويتصاعد منها الدخان ويصير لونها محمراً حمرة شديدة وبذلك تصبح الأداة صالحة للكي وذلك أن الأداة غير المحماة جيداً يمكن أن تحدث تيبساً في الجلد. كما أن الكواء سيضطر إلى أن يضغط بها على جسم المريض فترة طويلة مما يزيد ألمه وقد يحدث ذلك أضراراً عديدة ولهذا يفضل تحمية المكواة على الفحم وليس في الفرن فهو يساعد على المزيد من تحميتها.

2 – عدم تخدير المريض بأي مخدر فلابد أن يشعر المريض بآلام الحرق دون محاولة تخفيف هذا الاحساس.

3 – عدم محاولة علاج أثر الكي بوضع مواد علاجية تساعد على سرعة شفاء الحرق مثل المراهم وغيرها والمادة الوحيدة التي يمكن أن تدهن بها هي «الزبد».

ثالثاً: شروط تتعلق بالمريض.

ويمكن تلخيص الشروط التي تتعلق بالمريض فيما يأتي:

1 - الصلابة والجأش:

من المعروف أن الكي يعد أحد العلاجات الشعبية المؤلمة ولهذا فهو يتطلب جأشاً وتماسكاً

/http://www.khayma.com/cupping/moxa

وإذا لم يكن المريض قادراً على الصبر وضبط النفس أثناء إجراء الكي فيجب أن يمسكه آخر حتى لا يهتز جسمه أثناء العملية فيؤدي الى حرق مناطق آخرى غير مقصودة من الجلد. ولهذا عادة ما يسأل الشخص البالغ إذا ما كان يمكنه الثبات أم يحتاج إلى أن يمسكه آخر.

ويفضل الناس ألا ينظر المريض إلى المكواة أو الى يد المعالج الشعبي وهي تقترب منه لتكويه لأن ذلك يزيد من خوفه وبالتالي يؤدي ارتجافه واهتزازه، ولهذا يتطلب من المريض أن يدير وجهه جانباً أو يضع على عينيه رباطا حتى لايرى إذا لم يتمكن من حجب وجهه طواعية. على أن الأفراد الذين يتميزون بالصلابة والجأش عادة ما يرفضون إبعاد نظرهم عن الكواء أثناء العملية ويتحكمون في أنفسهم إلى درجة قصوى فلا يتحركون مهما شعروا بالآلام.

2 - **الثقة بالمعالج:**

لابد أن يثق المريض بالمعالج وبقدرته على الكي بطريقة صحيحة وفي الموضع الصحيح ذلك أن هذه الثقة تعد عاملاً مساعداً على إقدام المريض على العلاج وصبره على آلآم العلاج، واتباعه لتعليمات الطبيب.

3 - **عدم الاستحمام بعد الكي:**

لا يجب أن يستحم المريض بعد الكي مدة يحددها المعالج تبعاً لنوع المرض.

أدوات الكي:

يعد الخلال الأداة التقليدية الرئيسية التي استخدمت في عملية الكي، ويؤكد الاستخدام التقليدي للخلال سعي الانسان لاستخدام معطيات البيئة في علاج الأمراض وقد استخدمها في صورة طبيعية في بعض الأحيان، بينما أجرى عليها تعديلات أخرى أحياناً. والملاحظ أن بعض هذه الأدوات حديدي وبعضها خشبي كما أن أكثرها تستخدم لأغراض الكي.

أما أدوات الكي فهي:

1.الخلال: وهو عبارة عن مسمار حديدي كان يستخدم لربط حجاب بيت الشعر ويلاحظ أن الخلال يكون مثنياً على شكل حرف (U) من طرف، وعلى شكل دائرة من الطرف الآخر ويسمى الطرف الذي يأخذ شكل (U) المطرق ويسمى الدائري بالرقمة.

2 - **المسمار:** ويعتبر من الأدوات الرئيسية للكي اليوم، ومنذ القدم كانت تستخدم المسامير التي تصنع لتدق في أخشاب السفن في الكي أما الآن فيستخدم أي مسمار.

3 - **الميبر- المخيط- الدفرة:** وهي الإبرة الكبيرة التي تستخدم لخياطة المراتب والمفارش وتستخدم بعد ثني رأسها على شكل دائري.

4 - **الطرف الدائري للحلق:** يستخدم الطرف الدائري للحلق «الجلاب» في الكي في العين على وجه الخصوص.

5 - **عروة المقص:** ويتم الكي أيضاً باستخدام حلقة المقص التي يتم إدخال الإصبع فيها عند استخدامه في عملة القص.

6 - **خوصة النخيل:** وتستخدم أيضاً في الكي ويستخدم الجزء المدبب حيث يتم تسخينه والكي به.

http://www.qatargallery.com/arabic/data/media/141/seaq_30.jpg

7 - **قطع القماش:** وتستخدم أيضاً في عملية الكي بحيث تحرق قطعة القماش وتوضع على المكان الذي يجب كيه.

الأمراض التي تعالج بالكي:

هناك العديد من الأمراض التي تعالج بالكي ولكن في المقابل هناك مواضع من الجسم لا يجب كيها وقد حددها المتخصصون في العلاج بالكي وهي:

1 - **الأماكن اللينة المليئة باللحم.**

2 - **الاماكن القريبة من العروق.**

3 - **المفاصل.**

وتعود أسباب ذلك إلى أن الأماكن المليئة باللحم هي اختباء العروق « الشرايين والاوردة» وكيها يعود بالضرر على المريض، لذلك فإن الأماكن القريبة من الأوردة والشرايين أو الأماكن التي تمتلئ بها لا يجب الكي عليها، أما المفاصل فيجب أيضاً الحذر فيهامن الكي إذ أنها تعتبر مناطق خطرة وبالذات منطقة مفصل الركبة والكوع.

ويعتقد المعالجون والناس الذين يلجأون إلى الكي في جدوى وفعالية و أهمية العلاج عن طريق الكي بل يعتقدون أنه العلاج الأكثر فاعلية عندما لا توجد علاجات أخرى وهناك العديد من القصص التي يحكيها الناس عن نجاح الكي في علاج الأمراض، فهناك ثقة كبيرة لدى الناس بالكي كوسيلة علاجية.

ويذكر المعالجون فاعلية الكي بذكر حالات كثيرة لأشخاص ذوي مراكز وظيفية عالية عولجوا بالكي، وهناك أيضاً العديد من الأجانب الذين لجأوا إلى الكي بعد أن استعصى الشفاء بالأساليب الأخرى، كما يشارك المعالجون في إجراء مقارنات عديدة عند الحديث عن الكي بين ما يستطيعه الطب الحديث وما يقدرعلى إنجازه وبين ما يحققه الكي من إنجازات هائلة قد يعجز عنها الطب الحديث في اعتقادهم.

أما عن الأمراض التي تعالج بالكي فهي عديدة يبينها الجدول الآتي:

الأمراض التي تعالج بالكي فهي عديدة:

المـرض	مـكان الكيـــة	
آلام الركبة	فوق الركبة، عين الركبة، فوق الركبة بإصبعين	
آلام السيقان	عصب كرشة الرجل	
آلام العظام	اختلف الكواؤون في تحديد مواضع الكي ولكن أكثر المناطق اتفاقاً: خلف الرأس، سلسلة الظهر، كرشة الرجل	
آلام العمود الفقري	خرزة الظهر في مكان الألم أحياناً أعلى الوركين	
أم زر وهي تورة السرة	أعلى العين	
البواسير	فتحة الشرج	
آلام الخاصرة الذي يؤدي إلى صعوبة التنفس	جانب الانسان فوق الضلوع و يجب أن تكون الكية على موضع الألم	
بوصفارب12ب	اليد اليسرى عند عظمة المرفق ويجب الضغط بخفة بالمكوى عند العظم، ونادراً ما يكون على إصبعه الصغير أو أعلى الجبهة من اليمين	
التيفود	أعلى الرأس من الخلف وأسفله	
الثالول 13ب	يكوى الثالول نفسه في رأسه	
حصار البول	المزين	
الدوار	قمة الرأس	
الرضاخ وهو مرض يصيب البطن	حول السرة(أعلاها أو أسفلها) أو الاثنين	
الشاعب هو نوع من انواع مرض الرأس	قمة الرأس أو الهامة	
الصداع النصفي		
الطلق الناري	نفس موضع الطلقة	
عرق النسا	مكان الوجع أو على الساق تحت كرشة الرجل	
الفتق	أعلى الورك	
الإسهال و الاستفراغ	كعب القدم	
اللدغ و القرص	نفس المكان برشمة المسمار	
التهاب اللوز	أسفل الأذن، أعلى وأسفل الرأس	
مشكلات التنفس	أعلى النهدين، أعلى الظهر عظم الرقبة العلوي من الخلف	
الناصور	فتحة الشرج	
النداس	الرأس بأربع أصابع فوق الأذن	
الأورام	الفقرة السابعة من الظهر	
أورام الاصابع	الإصبع ذاته أسفل الظفر	

هذا البحث في أصله دراسة جامعية أعدت في جامعة البحرين تحت إشراف الدكتورة سوسن كريمي وهيأته للنشر مقالاً الدكتورة نور الهدى باديس

تابع جدول الأمراض التي تعالج بالكي

	عـــدد الكيـــــات	أداة الكـــي
	كية واحدة، أو كيتين(واحدة فوق الركبة و الثانية أسفلها)	أداة كي حديدية
	كية واحدة	مطرق
	كية واحدة	مكواة حديدية
	كيتين	قاعدة المسمار
	كية واحدة	الدبلة التي يعلق منها الحلق في الاذن
	تكون الكية في شكل دائري	المسمار
	كيتان واحدة فوق الضلع وواحدة تحته	أداة كي حديدية
	اثنتان	مسمار
	كية واحدة	خوصة عسو وهي منزوعة من مكنسة سباط النخيل
	كية واحدة	مسمار
	كية واحدة في قمة الرأس	قاعدة المسمار
	أعلى السرة كية واحدة كيتان فوق وأسفل، عدد الكيات من 7 الى 10 حول السرة	المطرق و يكون برأس المطرق
	كية واحدة	أداة كي حديدية
		قاعدة المسمار، خاتم الخلال
	كية واحدة	
	كية واحدة أو اثنتان	
		الدفرة- رأس المحسن
	وضع فنجان على منطقة السرة في الوقت الذي توضع فيه قطعة قماش في النار و تكوى بها القدم	قطعة القماش المحروقة
	أسفل الأذن كية واحدة في حالة الكي في الرأس كيتان	
	4 كيات	أداة كي حديدية
	كية واحدة	المحش أو الخلال الجزء المدبدب منه
	كية واحدة في الرأس وإذا كان المرض منتشراً كيتين	المسمار، المحش
	كية واحدة عدد من الكيات الدائرية حول الورم	الدفرة
	كية واحدة	المطرق

الهوامش

1 - (انظرعبد الرحمان مصيقر الوصفات الشعبية المتعلقةبعلاج الأمراض، دراسة ميدانية، مجلة المأثورات الشعبية، قطر، الدوحة، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية س 3، ع9، 1988).

2 - (انظر، منير البعلبكي، موسوعة المورد)، دار العلم للملايين، بيروت 1983ص 147).

آفـــاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد

موسيقى وأداء حركي

ثقافة مادية
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

الناي ..

أقدم آلات الموسيقى الشعبية العربية

محمد محمود فايد / كاتب من مصر

تعد آلة الناي من أقدم الآلات الموسيقية وهي تتميز بخصوصيـة تجعل من العازف عليها عرابا للروح من خلال أنفاسه التي تخرج من أعمق طبقات الإحساس. ولقد نسـج الفنان الشعبي حكايـات حول هذه الآلة المصنوعـة مـن الغـاب المجـوف يضفـي بحبكتها الدرامية قداسة على تلك الآلة البسيطة في تكوينها والمعقدة في إمكاناتها الموسيقية. كما أعطى الفنان الشعبـي لهذه الآلة مواقـف وأحداثا تجعل لها قيمة عقائدية روحية بجانب قيمتها التاريخية والفنية.

خليفة جاسم
من أشهر عازفي الناي في البحرين/ أرشيف الثقافة الشعبية

فيروي الفنانون الشعبيون أن آلة السلامية (وهى من فصيلة آلة الناي) قد سلمت الرسول صلى الله عليه وسلم قبل الدعوة الإسلامية من مجلس خمر دعي إليه إذ حاول بعض أترابه أن يجعلوه يشاركهم مجلس سمرهم وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهولا يعرف أن مجلسهم خمر. وحينما كان في طريقة إليهم سمع أحد الرعاة يعزف عليها ألحانا شجية فوقف للحظة يستمع وطال به الوقوف فجلس مأسورا بطلاوة ما يسمع من تسابيح نغم وأخذته سنة من النوم فغفل عن موعده. وحينما انتبه أسرع إلى حيث اللقاء فلم يجدهم، وفى يوم آخر روى لهم ما حدث فإذا بأحدهم يخبره بما كانوا يدبرون له ولكن الله سلمه من هذه المكيدة، ومنذ ذلك الوقت كما تروي المأثورات الشعبية سميت السلامية وأصبحت لها مكانتها في الإنشاد الديني. وبعد وفاة الرسول يقال أنه أصابها شرخ من شدة الحزن فكان صوتها حزيناً شجياً. ويرى الباحث (عاطف إمام فهمي) أن «لآلة الناى مع السلامية أهمية خاصة في مزق الإنشاد الديني وقد شاع استخدامهما في حلقات الذكر الصوفي ورقصات الدراويش التي تدور فيهما حركات الراقصين في دوائر مكتملة كحركة الأفلاك في السماء»[1].

رغم تعدد أشكالها كانت في الأصل قصبة مجوفة ثم تغيرت إمكاناتها وأشكالها وتبدلت وظائفها وتنوعت أصواتها ونغماتها ودرجاتها تبعا لتعددية الخبرة الإنسانية ومجالات استخدام الآلة في مختلف المناسبات على مر العصور. وآلة الناي شائعة في الريف والبادية، في الجبال والوديان، للراعي وللفلاح، وهى أنيس الإنسان في وحدته ورفيقة عزلته، ربما لبساطتها وقوة تعبيرها، الأمر الذي يمكن معه طبقاً للباحثة (بريهان فارس عيسى) «أن تغني عن الكثير من الآلات في العديد من المقاطع الموسيقية التي تعبر عن مكنونات العازف عليها فهي بمقدورها أن تحمل إلى السامع الحالة التي يشعر بها الفنان العازف وكأنها كلمات تتلى على مسامعه»[2] ويبدد العازف بصوتها الشاعري صمت الطبيعة في سكونها الخاشع ويصدر الزفير المنبعث من صدره خلال فتحاتها كآهات تلامس أحاسيس ومشاعر الإنسان المصغي، فيصفها البعض بأنها قيثارة السماء التي انبعثت من الأرض في الليالي الصافية لتحاور صمت النجوم السابحة فأصبحت آلة العاشق والولهان التي حولت النسمات إلى آهات والآهات إلى نغمات والنغمات إلى تسابيح. وتعتبر من فصيلة الناي كل آلة يقع النفخ فيها على حافة قصبتها مباشرة سواء صنعت هذه الآلات من قصب الغاب أو من الخشب كآلات السلامية والكولة والعفاطة الأرغول والشاه وما يماثلها، وهي تختلف في أصواتها تبعا لاختلاف أطوال قصبتها وسعة قطرها والمواد التي تصنع منها[3].

أصول الناي

وكما صاحبت آلة الناي الأداء الغنائي الديني والشعبي صاحبت أيضاً غناء المداحين وحلقات الذكر والموالد وفي جميع المناسبات كما كان لها دور بارز في أعمال الكثير من الموسيقيين وإلى الآن. وهى أيضاً جزء من التراث الثقافي للشعب الروماني وشعارا للمنطقة التي تطوقها جبال (أيوسينى) في غرب رومانيا، يقول المؤرخون إن آلة الناي الطويل استخدمت منذ عهد الداك وهم السكان الأصليون لأراضي رومانيا الحالية في العصر القديم لإطلاق الإشارات والعزف. ونظرا لسهولة عزفها فهي سريعة التنقل من مكان إلى آخر

www.sxc.hu

لتحل على التراث الموسيقي في غالبية بقاع الأرض ويذكر أنها حلت محل المطرقة التي كان يستخدمها الفلاحون لضرب لوحات معدنية بهدف إطلاق إشارات أو نداءات إلى أهالي القرى. فكانوا يصعدون بآلة الناي الطويل إلى الجبل ويعزفون أنغاما يتفقون عليها تشير إلى مختلف أحداثهم من خير أو شر، وقد تعلن حالة طوارئ إلى أن يأتي النغم الذي يخبرهم بحلول الأمن ويعلنون أيضاً ولادة طفل أو موت أحدهم كما كانوا ينادون الناس للذهاب للصيد أو العمل المشترك ولكل إشارة لحنها المميز. وكانت بعض تلك الألحان معروفة لدى أفراد القرية فيحافظون على سرية معاني هذا النغم أو ذاك حتى لا يفهمها الغرباء أو الأعداء. وفي إيحاء إلى التعبير عن مشاعر العاشق أخذ اليونان هذه الآلة وأطلقوا عليها: (مون) أو (لوس)، كما ورد اسمها في التوراة تحت اسم (اوقاب). ومن المؤكد أن الفراعنة استخدموا أنواعا كثيرة من آلات الناي، توجد رسوما لها داخل جبانات الجيزة ولقد أثبتت الحفائر والأبحاث أنهم استخدموا آلة نفخ اسمها (الخنوى) (وهى آلة الناي بلغتنا المعاصرة) سواء في شكله الطويل الذي كان يسمى (دوجنواى) أو القصير الذي سمي (جنجلا روس) ومع تكرار ظهور صور كل منهما نتأكد مما كان لهذا النوع من أهمية. أقدم صورة للناي عثر عليها منقوشة على حجر من الإردواز في نقوش ما قبل الأسر الفرعونية، كما اكتشفت أيضاً صورة الناي الطويل ذي الثقوب الكبيرة في منظر للصيد يعزف فيه (ابن آوى) بآلة الناي ثم انتقلت من وادي النيل إلى الحضارات المختلفة عبر التاريخ إلى بابل وآشور وكانت أحب آلات النفخ عند الآشوريين[4] ويعد الفرس أول من استخدموه بشكل متقدم وأطلقوا عليه (ناي نارم) أي ناي ذو صوت رخو بغرض المقارنة بينه وبين المزمار ذي الصوت القوي الصارخ (الصورناي)[5] وفي العصر الإسلامي عرف الناي تبعاً للاسم الفارسي (ناي) والذي حل محل الاسم العربي (قصبة) أو (قصابة) ولم يختلف من حيث الشكل والطول في عدد الثقوب والعقل

www.sxc.hu

وطريقة العزف في الدولتين الأموية والعباسية ثم نقل العرب موسيقاهم وآلاتهم إلى الأندلس وكان الناي أهم الآلات بجانب الوتريات وآلات الإيقاع، وفي العصر الفاطمي والمملوكي اتسع استخدام آلة الناي[6] وخلال النصف الأول من القرن التاسع عشر انتشرت الآلة بعدة أنواع مثل: ناي الدراويش وكثر استخدامه في حلقات الذكر والإنشاد، وهناك ناي المتسولين. وناي «الآلاتية» ويكون الناي حينها من قطعة من البوص طولها حوالي 45 سم بقطر 2.2 سم في جزئه الأسفل و1.87 سم في جزئه الأعلى الذي يلامس فم العازف وللناي ستة ثقوب

أرشيف الثقافة الشعبية

من الأمام وسابع في الخلف وعند النفخ بقوة أو بخفة تخرج الأصوات بطبقات متعددة ودرجات مختلفة وإذا استخدمه عازف ماهر أمكنه استخراج أفضل وأشجى النغمات[7].

تقنيات الصناعة

يتكون الناي من تسع عقل بها ستة ثقوب على استقامة واحدة وآخر من الخلف يتحكم به الإبهام، يصدر النغمات بتون ونصف وثلاثة أرباع التون بدقة كبيرة لذلك قد يستخدم العازف أكثر من ناي لتغطية ما تحتاجه المقطوعات الموسيقية من نغمات مختلفة. وهو يصنع من القصب المجوف مفتوح الطرفين، ذو ستة ثقوب من الأمام كل ثلاثة تبتعد قليلا عن الثلاثة الأخرى وله ثقب رابع في الخلف بالمنتصف وهي ثقوب مفتوحة بموجب نسب حسابية طبقاً لنسب السلم الموسيقي العربي. ومن فصيلة الناي آلة الشبابة وهى قصبة جوفاء بجوانبها ثقوب ينفخ فيها وبعضها مفتوح والأخرى مسدودة وهو يشبه (آلة الزلامى) أي المزمار المصنوع من قطعتين منفردتين على شكل قصبة جوفاء مفتوحة الجانبين ومثقوبة الجوانب الأخرى وينفخ فيها بقصبة نحيلة فيخرج الصوت حادا وسريعا. أما (التيكر) فآلة ذات سبعة ثقوب تسمى في الموسيقى العربية (المسبع) وينفخ فيها بواسطة قطعة دقيقة من القصب الرفيع توضع بالفم وهناك آلة (المجوز البلدي) أو الأرغول اقتبسها اليونان وأسموها (مون أو لوس) أي مزمار الحب[8] والواقع أن الأجواق العربية يمكن أن تقتصر على ناي واحد أو حتى نايين فلكل طبقة صوتية ناي خاص أما عدد النايات المستعملة عند عازفي الجوقة فهي أربعة وعشرون نايا لاستخراج أربع وعشرين طبقة صوتية الأساس فيها نايان: الشاه والمنصور.

الأول: يعد قرارا لنغمة البياتي من الحسيني.

الثاني: يستخرج منه قرار نغمة الرست. وهنا يمكن الاعتماد على ستة نايات لدراسة خصائصها، الأول تستخرج منه نغمة البياتي من الرست ودرجتها (دو) وقرار هذه الدرجة المنصور.

الدرجة الثانية: بياتي الدوكاه وطبقتها (ري)

الدرجة الثالثة: نغمة البوسليك وطبقتها (سي)

الدرجة الرابعة: بياتي من الجهاركاه وطبقتها(فا)

الدرجة الخامسة: بياتي نوا طبقتها (صول)

الدرجة السادسة: بياتي الحسيني طبقتها (لا)

كما أن هناك ستة نايات أخرى ترتفع طبقاتها الصوتية ثلاث كومات وستة أخرى تنخفض ثلاث كومات وكذلك ستة أخيرة تنخفض بين الأربع والخمس كومات تقريبا[9] ومن قواعد تصنيع الناي أن لا يقطع من (القصب) من أرضه قبل نضوجه وأن يثقب من الداخل بدءا من طرف الفم إذ يكون الثقب صغيرا ويتدرج في التوسع حتى نهايتها ليكون بحجم قطر القصبة ويقص ثلث العقلة الأولى تقريبا، ويصنع من قصبة عادية عدد عقلها ثمانية، وأطوال المسافات التي بينها تسعة قصار بنسب واحدة تثقب هذه القصبة من نصف المسافة الخامسة تماما وبذلك يكون من كلا طرفي المسافة المثقوبة أربع مسافات ويكون هذا الثقب من الخلف ثم يقسم النصف السفلي إلى أربعة أرباع ويقسم الربعان الأوسطان كل منهما إلى أرباع المسافة وبعد ذلك يشار إلى مسافات الأرباع بخطوط عددها سبعة تثقب الثلاثة العليا والسفلى ويترك الخط الأوسط وتكون الثقوب من الطرف الأمامي وبذلك يأخذ الناي شكله الكامل ويصلح للعزف. ولفتح الثقوب طريقة أخرى إذ يقسم إلى ستة وعشرين مسافة متساوية وعند المسافة الرابعة يثقب الثقب الأول من الأسفل للأمام وعند المسافة الخامسة يثقب الثاني وعند السادسة يثقب الثالث وتترك السابعة بدون ثقب وعند الثامنة يثقب الرابع وعند التاسعة يثقب الخامس وعند العاشرة يثقب السادس وعند الثالثة عشرة يثقب الخلفي وهى نصف مسافة الناي تماما.

الناي في الموسيقى الصوفية

يعتبر الناي شارة موسيقية صوفية ولعلنا نعرف أن شهيدة العشق الإلهي (أم الخير رابعة

بنت إسماعيل العدوية البصرية) مولاة أل عتيك المتوفية عام 185هـ تقريبا، كانت تقرض الشعر وتغنيه وتعزف على الناي وتفضله على العود. ولقد حظي الناي منذ القرن الثالث عشر وحتى الآن بمكانة خاصة في الموسيقى الصوفية منذ تأسيس الطريقة المولوية على يد (جلال الدين الرومي) الشاعر التركي أول من نظم الشعر باللغة التركية ونشر من خلاله أفكاره واحتلت آلة الناي مكانة هامة ولقد ألف كتاب (المثنوي) الذي احتوى على 25700 بيت من الشعر تناولت الوحدانية وأسس الإسلام، وخصص جزءاً كبيراً منها للناي الذي ولع به فاستعان المولويون به في أفكارهم ويرون فيه أنه آلة تحكي الأسرار الإلهية. وكان العازف يعامل كمطرب وعلى عكس جميع الآلات من الممكن أن يشترك مع الفرقة عدد من عازفي الناي لإثراء العزف وعلى مر العصور كان لعازفيه إسهاماتهم اللحنية ومنهم (كونشك – مصطفى- عثمان واسماعيل دده – سليم الثالث – سعد الدين هير – سعد الدين أرل) ويعد (حمزة دده) أشهر عازف تركي مولوي في القرن الثالث عشر وقد لازم (الرومي). ثم انتقلت

www.sxc.hu

هذه المدرسة إلى مصر مع الفتح العثماني في بداية القرن السادس عشر وأصبح مقرها التكايا وكان يؤدى فيها الفن المولوي حتى منتصف القرن العشرين ومنها تخرج مشاهير العازفين المصريين حتى ظهرت الشخصية المصرية في العزف. وفي مؤتمر الموسيقى العربية عام 1932م تكونت لجنة لجمع وتسجيل المأثورات برئاسة (روبرت لاخمان) الألماني وحصلت اللجنة على تسعة تسجيلات للناي عن طقوس المولوية وخمسة تسجيلات لطريقة الذكر الليثي في المركز الرئيسي للتكايا المصرية في جبل الجيوش بجوار القلعة.

الأفضل في فنون الإنشاد

تعتبر حلقات الذكر من أهم العروض الشعبية المصرية وهى تقام في الموالد والمناسبات الدينية، وهناك الكثير من أتباع الطرق الصوفية المختلفة يجوبون بفرقهم ساحات الموالد طولا وعرضا. وتتكون الفرق الموسيقية في هذه العروض من منشد (صييت) وعازف الناي (ناياتى) وعازف العفاطة (عطفطي) وعازف عود وعازف مزمار، وضابطي إيقاع (طبلجى) و(رقاق) ومجموعة من عازفي الدفوف والمزاهر. وعازف الناي هو الذي يساعد باقي الفرقة في ضبط وتسوية أوتار آلاتهم كما يقودهم حيث تكون آلته الأوضح صوتاً خاصة إذا كانت الفرقة لا تستخدم مكبر صوت، يقوم عازف الناي بدور رئيسي ومحوري في حفلات وحلقات الذكر حيث يبدأ بتقاسيم حرة ثم يدخل في قطعة موسيقية من المقام نفسه الذي سيغني منه المؤدي يتبعه باقي أعضاء الفرقة كما يقوم بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة ومن وقت لآخر يعزف منفردا ليساعد المؤدي على الانتقال من مقام لآخر كما يتكفل برفع حالة المؤدي المزاجية (سلطنته) كي يتمكن من استعراض إمكاناته وقدراته وهو أيضاً همزة الوصل بين المؤدي والفرقة حيث تكون لغة الإشارات هي لغة التعامل، ولقد تنوعت ألوان الإنشاد الديني ما بين توشيح وأنشودة وأغنية ويعتبر الابتهال من أهم أشكال الآداء المقامي الذي يعطي لمدلول الكلمة عمقا روحانيا، والمقامات المستخدمة في ألحان مقامات عربية ذات طبيعة خاصة في النماذج. ولم يتقيد الابتهال بإيقاع معين لما فيه من الارتجالية ومازالت الابتهالات المبنية على ارتجالات المؤدي اللحنية تؤدى بأصوات مشايخ القراء إلى الآن إلا انه ظهر نوع من الأدعية بمصاحبة الناي كأدعية الملحن (محمد الموجي) لحنجرة (عبد الحليم حافظ) كما ظهر حديثا نوع من الأدعية لها لحن وميزان يؤديها المطرب مع الكورال بمصاحبة فرقة موسيقية يكون للناي فيها الدور الرئيسي أما القصائد الدينية فقد أعطى الملحنون للناي دورا مهما في معظمها خاصة ألحان (رياض السنباطي)[10].

إبداعية العازف

الناي بما يحمله من إمكانيات موسيقية وإيقاعية بالغة العذوبة يحتاج إلى عازف ماهر قادر على استخراج هذه الأنغام من تلك الآلة العجيبة وعليه أن يواظب عليها حتى يتمكن من سبر أغوارها. من قواعد العزف أن يوضع الناي على

جانب الفم ويحبس الهواء من الجانب الأيمن ومن ثم يوضع الناي مستقيما، وعندما يرغب العازف في تنويع النغمات أي استعمال علامات التحويل الرافع والخافض يميل الناي إلى الجهة اليمنى ثم إلى اليسرى من الفم وللنافخ أن يحتفظ بكمية هواء في فمه يصرفه عند الحاجة إليه لكي تصدر النغمة سليمة نقية وقوية[11] وتحتاج الآلة إلى براعة شديدة حيث أن لها 3 تقنيات:

الأولى: طريقة النفخ فإخراج الصوت الطبيعي منها يعد أول صعوبة تواجه الدارس للآلة لذلك ينصح بديمومة التدريب على إخراج الصوت أولا وعندما يتقنه يبدأ تعلم إخراج الدرجات الصوتية بتمرين الأصابع، والخبير يستطيع بتغيير طريقة النفخ التلاعب بالآلة حيث يستطيع أن يخرج أكثر من سبع علامات صحيحة أو أكثر من أوكتاف (ديوان) فالآلة تنتج 7 أصوات صحيحة تماما بالتالي يستطيع أن ينتج 7 أصوات أخفض و7 أصوات أعلى الثانية: إمالة الشبابة بأكثر من زاوية لإخراج أصوات معينة أو ربع تون.

الثالثة: طريقة سد الثقوب بحيث ينتج الأصوات المطلوبة أو سد الثقوب بطريقة معينة لإنتاج ربع التون. وكما أن للناي مزايا فإن عيوبه كثيرة أبرزها أن صوته ليس ثابتا ويعتمد كثيرا على مدى رهافة أذن العازف. كما أن لكل ناي درجة صوتية يبدأ منها لذلك يمتلك العازف عادة سبعة نايات وبعض المحترفين يكتفون بأربعة أوثلاثة يتحايلون بها على بقية المقامات[12].

أشهر العازفين والمؤلفين والصانعين

من أشهر العازفين الفيلسوف (أبو النصر الفارابي) الذي بلغ من قدرته الفائقة أنه حضر مجلسا لأحد الولاة وعزف على الناي فأبكاهم وعزف مرة ثانية فأشجاهم وأرقصهم وأخيرا عزف وأنامهم وانسل من المجلس وتركهم نائمين.

وفى العصر الحديث يعد (جلال حسين – سيد صالح – عبده الشامي – فوزي جلال حسين – سيد

ابونصر الفارابي

سالم – حسين فاضل) ولقد كان فضل (محمد عبد الوهاب) كبيرا مع (محمد القصبجي) و(رياض السنباطي) وغيرهم حيث اهتموا بتأليف مقطوعات موسيقية ودينية بدأها (عبد الوهاب) بمقطوعة (موكب النور) عام 1953م بمناسبة عيد الهجرة وفى العام نفسه وبمناسبة موسم الحج ألف (عطية شرارة) موسيقى (جبل عرفات) ثم موسيقى (المولد) (لأحمد فؤاد حسن) بمناسبة المولد النبوي الشريف عام 1958م ولقد كان للناي دور بارز في معظمها كأنها مؤلفة خصيصا له(13) كما تواجد الناي في مختلف الفرق الموسيقية العربية وشجع وجود العازف البارع (محمود عفت) (1935م – 1994م) بعض المؤلفين المصريين على كتابة مؤلفات متميزة أداها الراحل البارع والمؤلفات هي (الناي الساحر) تأليف (مختار السيد) و(دموع البلبل) للراحل (أحمد فؤاد حسن) (1928م – 1993م) وأخيرا جاء العمل الكبير عندما كتب المؤلف الموسيقى المصري المعاصر (عطية شرارة) كونشيرتو للناي عام 1980م وأداه عند تقديمه (محمود عفت) ولقد احتوى على مقطوعات صعبة

الأداء وأجـزاء تكنيكية أداها الناي لأول مرة وأصبح هـذا العمل مقياسـا لتحديد مسـتوى أداء العازفين خاصة في مراحل الدراسة المتقدمة[14] ومن سوريا اشـتهر (مسـلم رحال) كظاهرة فريـدة في العزف لأنه أخرج الآلة مـن وضعها التقليدي وأعطى الناي آفاقا أوسع وألوانا صوتية غير مسبوقة[15] أما الفنان المصري (رضا بدير) فأصدر أول شريط لموسيقى الناي الفرعوني تضمن سبع قطع موسيقية هي:

- (النـاي الفرعونـي) وهى مجموعـة تصورات مأخوذة طبقا لمسـاحات الصوت الموجودة بثقوب النايـات الفرعونية المعروضـة بالمتحف المصري وتتسـم مقطوعة (كليوباترا) بطابع فرعوني مأخوذ من السلم الموسيقي الفرعوني بمصاحبة آلة الهارب، واسـتـوحى مقطوعة (النوبة) مـن التراث النوبي القديم بمصاحبه الدفوف والإيقاعات النوبية التراثيـة وسـجلت مقطوعـة (التنـورة) بالناي العربي الفردي وهى مستوحاة من الفن الشـعبي ورقصـات التنورة بمصـر وتركيـا، وتعبـر مقطوعـة (روحانيـات) عن ارتبـاط الناي بالتصـوف الدينـي، المقطوعـة السادسـة (دمـوع البلبـل) مـن مؤلفات (أحمد فؤاد حسن) وهى ذات طابـع خاص بالكونشـيرتو الصغير الـذي يوضح مهارات العازف واسـتخدامه لآداء السلم الكروماتيك إضافة إلـى السـرعات الفائقة فـي العزف أمـا المقطوعة السـابعة (كونشـيرتو الناي) تأليف (عطية شرارة) مكون مـن ثلاث حـركات، الأولـى بطيئـة والثانية متوسطة والثالثة سـريعة وهى تبين مهارة العازف ويحكي الكونشـيرتو قصة بطلها عـازف الناي[16] كما ابتكر صانع النايات المهندس (ياسر الشافعي) آلة نـاي جديدة بعد تجارب عديدة مع الفنان (رضا بدير) تعطي 42 درجة صوتية تسـمى (سوبر باص نـاي) ويبلغ طولها 35سـم وهو تقريبـا ثلث طول النـاي العادي، صنعت من نبـات الغاب دون إدخال خامات أخرى وهى على شكل الآلات النحاسية وتفيد عازفي آلة الفلوت في جميع أنحاء العالم لأنها تجمع بيـن تقنيات العزف الشـرقي والغربي في آن واحد ولندرة نبـات الغاب الصالح للصناعـة عام 1975م حيـث تعذر طوال عام كامـل الحصول على آلة ناي واحـدة قام العازف الاسـكندري (حمدي شـعبان) بصناعة ناي من البلاسـتيك إلا أن جواب صوته كان ضعيفا غير نقي.

وفـي العـام 1988م قـام بعـض العازفيـن السـوريين واللبنانييـن بمحـاولات شـبيهة مزودة بخزنـة معدنيـة مـن خـام الألومنيوم عـزف عليها (محمـود عفـت) و (رضا بدير) لكنهما اكتشـفا أن بعـد فترة تفقد الآلـة نقاء صوتها بشـكل لا يعادل نـاي الغـاب وذلك لتأثر البلاسـتيك بدرجـة حرارة نفس العـازف الأمر الـذي فكر معه أحـد الباحثين فـي اسـتخدام خامـات لا تتأثـر بذلـك كمـا تنبـه إلـى ذلك كل مـن (ياسـر الشـافعي)[17] و(غازي يوسـف ابراهيم) ولقد قدم الأخيـر بحثا ابتكاريا

خليفة جاسم/أرشيف الثقافة الشعبية

هامـا لتطوير آلة الناي نشـره على شـبكة الانترنت بالموقع الالكتروني. www.naitute.com

العلاج بموسيقى الناي

سـتبقى لموسـيقى الناي شـفافيتها الشـرقية الخاصة المليئة بالعذوبة والشـجن وسـحر الشرق اسـتخدمت موسـيقاه مؤخـرا لتقليـل آلام الـولادة متفوقا علـى العديد من عقاقيـر التخدير وقام (د/ جـلال البطوطـي) والفنـان (رضا بديـر) بأبحاث لدراسـة مدى تأثير الناي على عدم إحساس السيدة بـآلام الـولادة فأثبتـت التجربـة نتائـج مذهلة فقد تمت عدة ولادات لسـيدات بدون إحسـاس بألم رغم سـابق ولادتهن المؤلمة ويؤكد البحث على ضرورة أن تتدرب السـيدة منذ الشـهور الأولى على سـماع أنواع معينة من موسـيقى النـاي خاصة أن نغمات ومقامـات السـيكا والحجاز والبياتـي والصبا تؤثر تأثيرا كبيرا على الإحسـاس بالآلام وأن للناي صوتا حساسـا وشـفافية في التعبير، فمنذ الفراعنة كانت أهـم الآلات التي اسـتخدمت فـي علاجـات مماثلة، ويؤكـد (د/ البطوطي) أن تأثير النـاي أكبر بكثير من الموسـيقات الأخرى في تخفيف آلام الولادة وأن سـماع السـيدة أثناء الولادة لموسـيقى الناي والتي سـبق تدريبها واعتياد سـماعها أثناء الحمل خاصة فـي الشـهور الأخيرة قد سـاعد كثيرا علـى تحملها للآلام وإتمام عملية الولادة بسـهولة ويسـر وتعتبر هـذه التجربة الأولى من نوعهـا في جمهورية مصر العربية والعالم العربي[18].

الهوامش

(1) عاطـف إمـام فهمـي- آلـة النـاي فـي الموسـيقى الدينيـة الإسـلامية المصريـة- مجلة الفنون الشـعبية- العـدد 72-73 أكتوبـر- مـارس 2006م- 2007م الجمعية المصرية للمأثـورات الشـعبية بالاشـتراك مع الهيئـة المصريـة العامـة للكتـاب ص89.

(2) بريهـان فـارس عيسـى- رحلة مع آلة النـاي – المجلـة العربية- العدد -369 شـوال 1428ه – الريـاض- السعودية- ص94.

(3) محمـود أحمـد الحفني- علـم الآلات الموسـيقية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1971م- ص96.

(4) عاطف إمام- مرجع سابق- ص91

(5) محمـد محمـود سـامي- تاريـخ الموسـيقى والغنـاء عنـد العـرب- مكتبـة الأنجلو المصريـة- القاهرة- 1971م- ص26.

(6)عاطـف إمـام- مرجـع سـابق- ص93.

(7) د/ سـمير يحيـى الجمـال- تاريـخ الموسـيقى المصريـة أصولهـا وتطورها- مكتبة الاسـرة- القاهرة- 2006م- ص262.

(8) مقال عن الناي بالموقع الالكتروني http: // ar.wikipedia.org

(9) بريهـان فـارس- مرجـع سـابق- ص95.

(10) عاطـف إمـام- مرجـع سـابق- ص102.

(11) بريهان فارس- ص96.

(12) خالـد ترمانينـى- النـاي- مقـال بموقع: www. Khaledtrm.net

(13) عاطف إمام- ص106.

(14) د/ زين نصار- دراسـات موسيقية -الهيئـة المصريـة العامـة للكتاب- القاهرة- 2006م- ص22.

(15) إبراهيم كدر- عندمـا يتكلم الناي- مقال بموقع: www.esyria.sy

(16) رضـا بدير- الناي الفرعوني- مقال بموقع: www.redabedair.com

(17) رضـا بدير وياسـر الشـافعي- آلة النـاي ونشـأة الموسـيقى- مكتبـة مدبولي- القاهرة 2003 ص67.

(18) غازي يوسـف إبراهيـم- تطوير آلة الناي- بحث منشـور علـى الانترنت بموقع: www.nailute.com

(19) د/ جـلال البطوطـي- نجـاح أول تجربـة ولادة بأنغـام النـاي- بحث منشـور على الانترنت عام 1990م- موقع: www.redabedair.com

Image by © Lynsey Addario/Corbis

المرأة السودانية والثقافة الموسيقية

رقصتي الزار والعروس موسيقى فيزيائية

علي إبراهيم الضو / كاتب من السودان

من هي المرأة السودانية التي نتحدث عنها؟

هي تلك المرأة التي نشأت وترعرعت في المدن وأشباهها في عشرينيات القرن المنصرم، حيث سيطرة الثقافة العربية – الاسلامية، والتي كانت معزولة عن الرجل ولها عالمها الخاص؛ لا تمشي في الأسواق، وقابعة في المنزل حتى أنك «إن أردت أن ترى فاطمة في البيت، فعليك رؤية أحمد في السوق». فهي حسب عادات ذلك الزمان تصنفها العقلية الشعبية كالآتي:

المـرا.....من عتبة البـاب ولي ورا.
ونـصـف الـمـرا، مـرقـت
لـي جـارتـهـا بـي ضـرا.
وبـلاش مـن مـرا، نـاس
الـسـوق جـابـوا خـبـرا[1].

وهو تصنيف يتفق مع ما قال به الشـيخ فرح ود تكتوك حين وصفه النساء:

فِيهِن دهب مخـزون قـديم
فِيهِن نحـاس خـارج رميـم
فِيهِن عقـارب سـاكنات هشـيم[2]

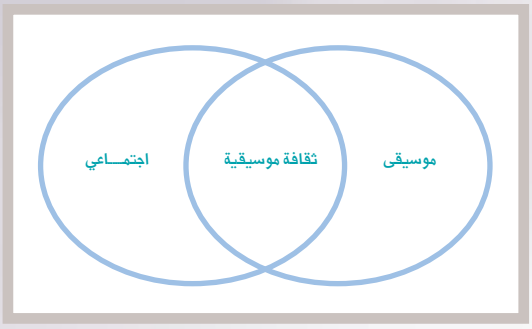
فالنساء اللائى يلتزمن البيت (التخزين) رُمز لهن بالمعدن النفيس الذهب، بينما أولئك اللائى يخرجن مـن بيوتهـن فإنهن شُـبهن بالنحاس والـذي يبدو كالذهب لوناً ولكنه معـدن رخيص. أما المتذبذبات بين هذا وذاك فقد اعتبرن كما العقارب التي لا يُؤمن جانبهـا. وحتى في حفلات الزواج سـابقاً، وهي من المناسـبات القليلـة التي كان يُسـمح فيهـا بتواجد النساء مع الرجال، فإنهن كن يحضرن «مبلمات»[3] ويجلسـن لوحدهن على «السـباتة»[4] دون اختلاط بالرجـال، ووجوههن في الاتجـاه المعاكس لتواجد الرجال.

تلك المرأة لم تكـن متعلمة ولا تمارس أي مهنة سوى الأعمال المنزلية أو الذهاب إلى «بيت الخياطة» – في مرحلـة لاحقة – كي تتعلم تلـك الحرفة. وفي هذا السـياق ولدى تلك المرأة المدينيّة كانت رقصتا العروس والزار ممارستين موسيقيتين خاصتين بها وعلى درجـة عالية من الأهمية فـي حياتها وعالمها الخاص.

ما هي الثقافة الموسيقية؟

«هـي مجموعـة التقاليـد المرتبطـة بالنشـاط الموسـيقي المعني والتي تكـون حاضرة عند التقاء مـا هو موسـيقي بمـا هـو اجتماعي. وهـي تقاليد ينتجها ويمارسـها ويعيـد إنتاجها أفـراد المجتمع الذين يصنعون الموسيقى أو آلاتها أو يشاركون في عروضها»[5].

وبناء عليه فإن الثقافة الموسيقية شيء متحرك وحـي، فهـي لا تتشـكل بالأفـكار التـي تتبلور في



محيطهـا وبيئتهـا الاجتماعيـة والطبيعية فحسـب ولكنها تتأثر أيضاً بتفاعلات صانعي الموسيقى مع البيئة الواسعة ومع عوالمهم الحقيقية.

ورغـم أن الثقافة الموسـيقية يمكـن أن تتفاعل أو تتداخـل مـع مجـالات ثقافية أخـرى في بعض المسـاحات، إلا أنها تحتفظ بهوية مميزة، ليس على المسـتوى الموسيقي فحسـب ولكن على المستوى الاجتماعي أيضاً.

فالسـلوك الذي يعتبر مقبولاً ومناسباً في عرض موسيقي، قد لا يعتبر كذلك في مكان آخر. وما يقوله الشـخص عبر الموسـيقى، لا يمكن قولـه بالحديث العـادي. والحريـة المتاحـة للأفراد فـي العروض الموسـيقية والتـي أحياناً تجد التشـجيع في بعض المجتمعات، قد لا يُسـمح بها خارج هذه العروض. والأفـراد الذيـن يحافظون على مسـافات اجتماعية بينهم والآخرين في بعض المناسبات، قد ينسجمون مع هؤلاء الأفراد أثناء العروض الموسـيقية. والأزياء التي يرتديها البعض وهم يحركون أجسـادهم أمام المـلإ بشـكل مثير، أمر لا يمكن حدوثـه إلا في مثل هذا السياق.

نحاول في هذا المقال أن نسـتمد من هوية هذه الثقافـة الموسـيقية جرأتها علها تعيـن على إيجاد تفسـيرات نعتقـد أنهـا تتفـق منطقياً مـع الأفكار التي كانت تسـود مجتمع المرأة السـودانية في تلك الأزمنـة، حيـث تـم إبداع ضـروب من الممارسـات الموسـيقية مثـل رقصتـي العـروس والـزار. كما نحـاول أن نبحث عـن الخيوط الرابطـة بين هاتين الممارسـتين الموسـيقيتين اللتين تنتميان مباشرة للعوالم الخاصة بتلك المرأة.

أولاً: رقصة العروس:

كتبت صوفيا زينوفسكي Sophie Zenkovsky (1945) في مجلة السودان في رسائل ومدونات عن عادات الزواج في أم درمان بالسودان وذكرت بأن الفتاة عادة لا تعترض على الزوج الذي يتقدم للزواج بها، ذلك لأنها غالباً ما تكون على علم بزوج المستقبل منذ الطفولة. ولكن أحياناً يحدث رفض لذلك الزوج المقترح بواسطة «الريح الأحمر»[6] أو الزار. ويعتقد أحمد الصافي أن هذا الريح الأحمر موجود لدى كل النساء ولكن بعضهن معتّقات والبعض الآخر غير محصن ويمكن أن يتأثر بشكل سيىء[7].

ورقصة العروس هي اختصاراً: عبارة عن عرض موسيقي راقص تؤديه العروس لوحدها ضمن مراسم الزواج، ولا يؤدى خارج هذا السياق، حيث تسبق ذلك بعض الإجراءات والطقوس. والرقصة تؤدى بشكل رئيس في ليلة «قطع الرحط»، والرحط (أو الرهط)[8] هو نُقبة من جلد أحمر مشقق سيوراً ليس له حُجزة ولا ساقان يُشد كما تُشد السراويل ويكاد يسمح بالنظر من خلاله، تلبسه العروس لتستر به عورتها. ويُعتبر الرحط اللباس المميز للعروس والمصاحب لرقصتها في ذلك الزمان. كما تُزين العروس بالتمائم والحروز وخيوط الحرير الحمراء اللون وتُسمى «الجِرتِق». وتقول سامية النقر، في هذا السياق:

«عند تخطي أي مرحلة من مراحل الحياة، فإن الناس يعتقدون في وجود خطر غير معلوم – مشاهرا – والذي يمكن أن يتسبب في المرض أو الخراب،

http://picasaweb.google.com/jenafirh/DarfurSudan

لهذا فإنهم يعمدون لممارسة عدد من الطقوس لوقف هذا الخطر المحتمل. إنهم يستخدمون زينة الجرتق في الزواج والولادة والختان لوقف الخطر في عتبته الأولى»[9].

و«قطع الرحط»، والذي يمثل ذروة الحدث لرقصة العروس، كان ممارسة لا يحضرها إلا الأقربون. ويتم ذلك في سرية عند الصبح وفي غرفة مغلقة بحضور العريس وبعض الأقرباء من النساء، ذلك لأن العروس في تلك اللحظات لا ترتدي سوى الرحط وتتزين بالجرتق والحُلي وهي ترقص. ولكن عادة ما يتم حضور عدد كبير من النساء لهذه اللحظة، خاصة النساء كبيرات السن، واللائي يعتقدن أن الزواج هو «قطع رحط»، كما «الحج عرفة»!

إن رقصة العروس هي مجموعة من الرقصات التي صُممت ظاهرياً وبشكل أساس لإبراز مفاتن المرأة وإظهار مدى ليونة جسدها ومطاوعته للتشكيلات الحركية المطلوبة. وهي رقصة يتم التدرب عليها قبل الزواج بواسطة إمرأة تُدعى «االعلامة»، حيث يتم في ذات الوقت تدريب الفتاة على بعض السلوكيات الأخرى التي تكسبها الجرأة الكافية وتهيئها للانتقال من مرحلة الصبا إلى مرحلة الأنوثة الكاملة لتصبح إمرأة، وتُسمى «الجلع» كما يقول بذلك أحمد المعتصم الشيخ[10]. فعالم الرجال وعلاقة الرجل بالمرأة أمور تجهلها فتيات ذلك الزمان تماماً. وانعدام مثل هذه التهيئة، والتي تقوم بها نساء خبيرات، قد تقود إلى فشل الزواج أو إصابة الفتاة بهزة نفسية.

http://picasaweb.google.com/jenafirh/DarfurSudan

ويصحب رقصة العروس قرع طبول «الدلوكة»، وهي طبل من الفخار، والصفقة والغناء. وتتصف إيقاعات هذه الموسيقى بالانتظام والبساطة التي تخلو من التراكيب المعقدة. كما تتصف ألحانها أيضاً بالبساطة والتكرار والخلو من الزخارف والقفزات النغمية. وهي ألحان خطية أفقية، ونصوصها قابلة للترداد وسرعة الاستيعاب من جمهور الحضور من النساء المشاركات في الأداء، حيث يقمن بترديدها خلف المغنية الرئيسة، وفي الغالب الأعم ما تكون ذات الشخصية التي قامت بتعليم العروس الرقص.

إن فترة الرقص عادة ما تستمر لعدة ساعات، تتغير وتتنوع فيها الرقصات والملابس، وتتخلل ذلك بعض الوقفات لتعديل الزينة أو ما شابه ذلك.

كما تستخدم سقطة العروس أو جلوسها على الأرض في غفلة من العريس «القون goal» كعامل مكثف للأداء الموسيقي[11] Intensity Factor، حيث تشتد حماسة المؤدين والحضور.

ثانياً: رقصة الزار:

إن طقس الزار ممارسة نسائية تنبني على الاعتقاد بأن المرأة التي تشعر ببعض العلل، خاصة حالات الاكتئاب والضجر، ربما تقمصتها بعض الأرواح الشريرة (الريح الأحمر). وللتخلص من هذه الأرواح أوالحد من شرورها يتم اللجوء لمشايخ الزار والذين يلعبون دور الوسيط بين المريض وهذه الأرواح بغرض إرضائها وتفادي الأذى الذي قد ينتج

http://picasaweb.google.com/zakiaschou

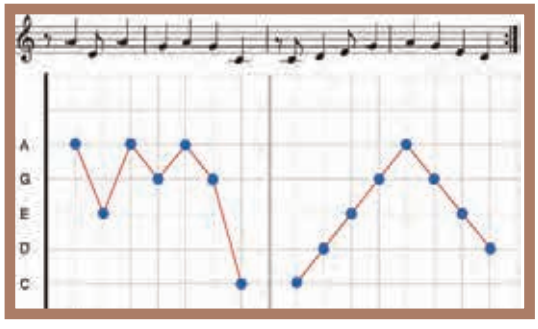
عنها. وطقس الزار هو في الأساس عبارة عن عرض موسيقي يلعب فيه اللحن والإيقاع الدور الرئيس من حيث انفعال الحضور بالحدث ومن ثم المشاركة فيه، حيث تتواتر الأخبار، عند فتح العلبة لتشخيص حالة المريضة وتحديد نوعية الروح التي تتقمصها، بأن (فلانة دقو ليها زار) إشارة إلى الإيقاع. وكذلك يقولون بأن (فلانة خيطها جا) للدلالة على اللحن المعين الذي تنفعل معه فلانة هذه. والموسيقى ما هي إلا ألحان منضبطة بإيقاعات معينة. فقد ورد في دراسة لفاطمة بابكر حول المرأة الأفريقية أنه عندما تقرر الشيخة، التي تلعب دور الوسيط بين روح الزار ومرضاها، أن الزار قد تملك المرأة، تقوم بتشخيصها وتتفق معها على موعد دق الزار، وهو بمثابة تجمع يتم فيه الضرب على الطبول والدفوف[12].

ولكن لم تتعرّض جل الكتابات التي تمت عن الزار، على كثرتها، للنشاط الموسيقي المصاحب لهذا الطقس إطلاقاً. فقد توصل شيخ إدريس عبد الرحيم، في دراسته النفسية التي أجريت على عينة من النساء متوسطات العمر، إلى حقيقة أن الزار يساعد بعض المريضات، خاصة اللائي لديهن انفعالات هستيرية أو حالات قلق، عن طريق تسكين تلك الأعراض بشكل ملحوظ[13]. ولكن الكاتب لم يُبِنْ لنا ما هو العنصر المحوري الجالب لتلك السكينة للمريض وكيف؟ و نظرت سامية النقر إلى الزار بحسبان أنه ممارسة خاصة بالنساء أملتها الظروف الاجتماعية – الثقافية. وصنفته ضمن الممارسات أو التقاليد التي يُنظر إليها على أنها تتعارض مع الدين. وتعتبره هي نشاطاً علاجياً مهماً وسط النساء[14]. ولكنها لم تقل لنا ما هي مكونات هذا العلاج، وما هو دور الموسيقى المصاحبة لعروض الزار في هذا العلاج وكيف؟ وحاول شرف الدين الأمين أن يردّ على المعترضين على الزار من وجهة نظر دينية. وذكر بأن الزار هو أيضاً ممارسة دينية شعبية شأنه شأن بقية الممارسات الدينية الأخرى في أفريقيا، وله وظيفة علاجية نفسية حسب إفادة الممارسين الذين تمت معهم مقابلات والذين قالوا بأنهم شعروا بتحسن في حالتهم الصحية عقب مشاركتهم في هذه العروض[15]. بيد أنه اكتفى بهذه الإفادات ولم يذهب إلى أبعد من ذلك.

ونلحظ أنه يمكن لإيقاعات الزار وألحانه أن تؤثر على سامعها فيدخل في حالة من الجذب كما المتصوفة، إن كانت تتقمصه روح الزار، حتى وإن استمع إليها خارج السياق الطبيعي للزار. ولهذا تمثل الموسيقى نواة الطقس وأكثر مكوناته تأثيراً على من تتقمصهم روح الزار. فقد انفعل كثيرٌ من النساء بمثل هذه الألحان والإيقاعات في مناسبات الأفراح المختلفة والتي يحلو لبعض المغنين توظيف بعض ألحان وإيقاعات الزار مع نصوص غنائية أخرى. فإغفال جل الدراسات السابقة حول طقس الزار هذا الجانب المهم والخاص بالبناء الموسيقي، ربما كان له أثر على النتائج التي توصلت إليها تلك الدراسات على اختلاف الزوايا التي نظرت بها إلى الطقس.

إن معرفة البناء الموسيقي لعروض الزار تسهم بدرجة كبيرة في معرفة التفاصيل الداخلية لهذه الممارسة الشعبية. ويعين هذا، من ثم، على الوصول لتفسير الظاهرة بطريقة أكثر عمقاً، ما يسهل التعامل معها بجدية وتفهم، عوضاً عن النظر إليها من خارجها ومحاكمتها بتفسيرات ومعايير ذات طابع أحادي.

ولا تتعدى نصوص الزار بشكل أساس البيت الواحد، مثل:



ديل جمال شايلات مويا
الدِنـدِر بعيدة والله يا خويا

يصاحب مثل هذا النص عادةً لحنٌ بسيط يخلو

من القفـزات النغمية ذات الأبعاد الواسـعة. وينبني اللحن أيضاً على إيقاع بسيط غير مركب أو متقاطع أو أعرج أو شاذ. ويكون في الغالب الأعم ثلاثياً، وإن كان الإيقاع الرباعي رغم ندرته وارد الحدوث كما هو الحال في تنغيم نصوص هذا المثال:

بتتبع هذا الرسـم البياني، والذي يُعتبر من ألحان الزار المعقدة نسبياً، نتبين بسهولة كيف أنه يتأرجح في جزئه الأول، السـؤال، أفقياً حول محور السـينات في أقصى حالاته حول الصوت الرابع G في المنظومة الخماسـية[16] التي بُني عليها وهي: C D E G A. ثم يأخذ مسـار درجات تلك المنظومـة النغمية صعوداً وهبوطاً في الجزء الثاني، الجواب، دون تجاوز لأي من درجاتهـا، أي دون قفزات. وهذه المواصفات البنائية والتي تنطبـق على جل أغاني الزار لـم يتم اختيارها اعتباطـاً، وإنمـا قُصـد بهـا أن يلتقط المشـاركون النصوص المغناة بسهولة حال صدورها من شيخ أو شيخة الزار، ليقوموا بترديدها بعده أو بعدها.

وتُسـهم أسـاليب الغناء المتمثلة في الاستجابة والتكـرار والمحـاكاة، كتقنيات موسـيقية تقليدية، فـي نقـل المعرفـة وتداولها بيـن الناس فـي هذه المجتمـعات وبشـكل واسـع. ولكن الأهـم من ذلك هو أن هذه الإيقاعات البسـيطة السـريعة ثلاثية التكوين، (وأحيانـاً رباعية التكوين) وذات الأصوات العاليـة، تسـهم في تحريك أعضاء جسـم الإنسـان بشـكل منتظم ومتكرر ولأطول مدة ممكنة. وتعتقد جليـن ولسـون Jillian Wilson في هذا السـياق إن لمثل هـذه الموسـيقى قوتهـا على إحـداث المتعة بشـكل يعادل المخدرات المحدثة للانتشاء.[17] وقد أورد وليد الشوبكي مثل هذه النتيجة أيضاً في مقاله «رؤيـة الموسـيقى في المخ»، حيـث أبان أن بعض الباحثين الأمريكيين قد أشـاروا إلى أن النشوة التي تُسـتحث في الدماغ بفعل الموسيقى الخلابة، تماثل تلك التـي تتخلق عندما يتناول الفـرد الكوكايين أو يمارس الجنس.[18] وتذكر جلين ولسون أيضاً:

«إنه قد تبين أن الموسيقى الأسرع والأعلى تعمل على زيـادة معدل ضربـات القلب، ومـن ثم تحدث إحساسـاً بالاسـتثارة. ويمكن للإيقـاع المتكرر أن يحدث حالات تشـبه الخدر أو الغشـية، تصل أحياناً إلى درجـة النشـوة أو الابتهاج الغامـر. وقد يُعزى هـذا إلى أن الدوائـر العصبية تعمل علـى ترديد أو ترجيع أصـداء الأصوات بطريقة تجعلها قادرة على إنتاج التغيـرات في كيمياء المـخ، أو إحداث حالات كهربائية مماثلة للتشنجات الصرعية».[19]

ثالثاً: الأجندة الخفية لرقصة العروس:

كما ذكرنا آنفاً، فإن الثقافة الموسـيقية تسـمح بطرح الأقوال والأفعـال بالطريقة التي يصعب على المـرء أن يقوم بها خارج هذا السـياق. فالمناسـبة الخاصـة برقصـة العـروس لعـب، كمـا يُقـال في السـودان. ولكن خلف هذا الظاهر مـن اللعب أمور غايـة في الجديـة والصرامـة يخبرها الذيـن قاموا منـذ البداية بتوظيف هذا السـياق والاسـتفادة منه لتمرير تلك الأجندة والتي غالباً ما تكون خافية على كثيرين من الذين يشـاركون في تلـك العروض من المشاهدين، والذين يُقال لهم المطاميس، كما تكون خافية على العروس ذاتها. فالذهنية الشعبية تقول: «العروس للعريس واللعب للمطاميس».

ففي تلك المجتمعـات وفي ذلك الزمان كان أهم شـيء في الزوجة المختارة هـو العذرية Virginity. والتأكـد من هـذا الأمر يخص العريس وأسـرته أولاً وعليهـم الوصـول إلى هـذه النتيجة بكافـة الطرق والوسـائل. فالفتاة التي تتركها والدتها في المنزل لوحدهـا لفترات طويلة أو تلك التي تخرج كثيراً من المنزل للمشـاركة فـي المناسـبات وبالصورة التي تكـون فيهـا عرضة للأقاويـل (الصنـف الثالث من النسـاء) فإن والدتها تُحضر القابلـة لتقوم بالتأكد مـن عذريتها، ويتم ذلك بحضـور العريس المقترح ووالدته دون مراعاة لحالتها النفسية».[20]

وحتى إذا ما تأكد العريس وأسرته من الأمر، عليهم أن يشهروا ذلك على الملإ عن طريق رقصة العروس. فتقف الفتاة وقتها شبه عارية أمام الحضور، خاصة النسـاء كبيرات السـن والعالمـات ببواطـن الأمور، واللائى يقمن بتفحص جسـدها عبـر النظر، خاصة الأرجل والبطن والصدر، ليتأكدن بأن ليس بها «شـق أو طق». ثـم تعزف الطبول وتصدح النسـاء بالغناء لترقص تلك الفتاة رقصة تحرك فيها كامل جسـدها،

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=sudan

خاصة منطقة البطن والظهر والأرداف، بشكل عنيف ولساعات متواصلة؛ حتى إذا ما كانت تحمل في أحشائها جنيناً في طور التكوين، نزفت على مرأى من الحضور. فهي لا ترتدي سوى الرحط والذي لا يستر عورة ناهيك عن حبس الدماء المتدفقة! «وهكذا كانت تفعل الفتيات اللائى يُرشحن للزواج من ملك الزولو في الجنوب الإفريقي».[21]

رابعاً: العلاقة بين رقصتي الزار والعروس:

عقب الزواج وعندما تنتهي فترة الأحلام والخيال الجميل المزين بالعطور والملابس الزاهية والحلي والرقص والاهتمام الزائد، وتبدأ الفتاة حياتها كامرأة وتواجه الحقيقة والتي غالباً ما تختلف كثيراً عن ذلك الخيال. فيبدأ الإحباط والضغط النفسي، ويبدأ البحث للخروج من هذه الحالة الخانقة. فتلجأ المرأة مرة أخرى إلى «الريح الأحمر» فهو المسؤول بصورة أو بأخرى عن ذلك الزواج، حيث لم يعترض في البدء عليه! فقد كان الريح الأحمر طرفاً منذ البداية عند طلب العريس يد الفتاة.

فالقبول بذلك العريس وعدم الاعتراض عليه

http://picasaweb.google.com/jenafirh/DarfurSudan

يعني ضمناً أن الريح الأحمر يوافق على ذلك. فالفتاة التي يعترض ريحها الأحمر على الزواج لا تُجبر عليه. لهذا تنضم تلك المرأة إلى جموع النساء اللائي سبقنها في هذا المضمار، حيث العروض الجماعية للزار. ويقول سيد حريز في هذا السياق:

«إن المناسبات والطقوس المرتبطة بالممارسات ذات الطبيعة النفسية كثيرة جداً في إفريقيا، وهذا يعني أن الضغوط الاجتماعية التي تقع على الأفراد تحدث عدم توازن نفسي وتتسبب في التعاسة لمجتمعات بأكملها، الأمر الذي يدعو الناس للقيام بمحاولة العلاج النفسي الجماعي».[22]

فالزار، وخاصة الزار البوري[23]، هو الآخر ممارسة نسائية جماعية تُعتبر الموسيقى قلب الحدث والمحرك الأساس لها، كما أسلفنا. وإيقاعات الزار وألحانه شبيهة جداً بإيقاعات وألحان رقصة العروس، وأحياناً تنتقل الألحان والإيقاعات من هذه الممارسة لتلك. ولا غرابة في ذلك، فالعقلية خلف الممارستين تنطلق من أرضية مشتركة، فالمرأة التي لديها جلسة زار هي الأخرى يُطلق عليها لفظة «عروس». فقد ذكر أحمد الصافي، وهو يصف طقوس الزار الطُمبرة، نوعا ثانيا من الزار يمارس لعلاج الأمراض المستعصية وينتشر كثيراً في دول الخليج العربي ويطلقون عليه «النوبان»[24]، إنه «عند النهر فإن العروس تغمس في الماء وهي ترتدي كامل ملابسها حتى تتطهر من كل شر».[25]

ولكـن إذا كانـت رقصـة العروس تمثـل مدخلاً لعالـم الزوجية، للمجهول، للخيـال، فإن الزار يمثل مخرجاً لتلك العروس مـن الضغوط وحالة الإحباط التي واجهتها في المعلوم.

فالدخـول للمجهـول كان مثيراً وحالمـاً وربما مفرحـاً، والخروج من المعلوم هـو الآخر أيضاً كان مثيراً وأحياناً مريحاً للنفس.

والوسـيلة الرئيسة في كلتا الحالتين هي الثقافة الموسـيقية، ذلـك لأن الموسـيقى والممارسـات المرتبطـة بها في المجتمعـات الإفريقية عموماً هي أشياء تُعنى بالدرجة الأولى بالجسد وحاجاته. فهي كمـا يطلق عليها الفرنسـيون «ميوزيك فيزيك»، أي موسيقى فيزيائية، موسيقى تطبيقية.

الهوامـش

1 فرح عيسى محمد، باحث في الفولكلور، إفادة شفهية، 2006م.

2 الطيـب محمد الطيب، الشـيخ فرح ود تتكتوك حلال المشـبوك، دار النشر، جامعة الخرطوم، 1977م، ص 109.

3 وضعات ثيابهن على وجوههن.

4 مفارش من السعف تجلس عليها النساء في مناسبات الأفراح.

5 K. Nketia, «The Juncture of the Social and the Musical«, The World of Music, p. 22

6 Marriage customs in Omdurman, Sudan Notes & Records, Vol. XXVI, 1945, part II, p. 241.

7 Ahmed El Safi, «Tumbura Revisited (The Story of Abuya Sambu)«, paper, workshop on the contribution of the Zar Cult in African Traditional Medicine, Khartoum, Jan. 1988, p. 3.

8 انظـر: عون الشـريف قاسـم، قاموس اللهجة العامية في السودان، المكتب المصري الحديث، القاهرة، 1972م، ص 440.

9 Samia El Hadi El Nagar, «Socio – cultural Content of Zar in Omdurman«, workshop on the contribution of the zar cult in African Traditional Medicine, Khartoum, Jan. 1988, p. 2.

10 أحمـد المعتصـم الشـيخ، باحـث فولكلـوري، أدلـى بهـذه المداخلـة فـي حـوار معـه، بمعهد الدراسـات الأفريقية والآسيوية، 2001م.

11 See: K. Nketia, «The Intensity Factor in African Music«, journal of Folklore Research Indiana, 1988 2–25 / 1.

12 فاطمة بابكر محمود، المرأة الأفريقية بيـن الإرث والحداثـة، دار كيمبردج للنشر، لندن، 1995م، ص 153.

13 S. .I. Rahim, «Zar among Middle–aged Female Psychiatric Patients in the Sudan«, in I.M. Lewis, Op. Cit, 137–Pp. 146.

14 Samia El Hadi El Nagar, Op.Cit.

15 Sharafeldin E. Abdelsalam, «Dastur Ya Awlad Mamah, Toward an Understanding of the Sudanese Zār«, paper presented to the workshop on the Contribution of the Zār Cult in African Traditional Medicine, Khartoum, 1988.

16 ننوه إلـى أن الصوت G في المنظومة النغمية السـباعية المماثلة B C D E F G A هو صوت الدرجة الخامسة.

17 جليـن ويلسـون، سـيكولوجية فنون الأداء، ترجمـة شـاكر عبـد الحميد، الكويت، 2000م، ص 57.

18 وليـد الشـوبكي، «رؤية الموسـيقى في المـخ»، العربي العلمي، العدد 7، وزارة الإعلام، الكويت، ص 20.

19 جليـن ويلسـون، مرجع سـابق، ص 276.

20 Sophie Zenkovsky, Op. Cit, P.250.

21 مداخلـة شـفهية من جون تورسـت ، مديـر مشـروع شـبكة الثقافـة الأفريقيـة، جامعة كيب تاون، فبراير 2000.

22 Sayyid H. Hurreiz, «Zar Ritual Psychodrama«, paper, the workshop on the contribution of the Zar Cult in African traditional medicine, Khartoum, 1988, p. 2.

23 الـزار البـوري هو ما يُوصـف بالزار الخفيـف والذي تقـوم إيقاعاته على ضـرب الطبـول بواسـطة النسـاء، ويمـارس لعلاج الحـالات العارضة، كالاكتئـاب، ولهـذا يُسـمى بالـزار الأنثـى. وهو عكـس الـزار الطُمبرة والذي تقـوم إيقاعته علـى عزف ألة الطمبـور الوتريـة بواسـطة الرجال بمصاحبـة الجلاجـل والمنجـور، ويمارس لعلاج الحـالات المعتصية، ولهذا يسمى بالزار الذكر.

24 علي جهاد راسي، موسيقى الطمبورة فـي الخليـج، مركز التراث الشـعبي لـدول الخليـج العربيـة، الدوحـة، 1988م.

25 Op. Cit., p. 6

آفـــاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
ثقافة مادية
في الميدان
جديد الثقافة الشعبية
أصداء

الخط والحرف والإبداعات

مدخل حداثي للتجريد

علي عرايسية / كاتب من تونس

كيف نفهم العمل التشكيلي كعمل ثقافي وهل تمكننا مقاربة هذا الإشكال من طرح مسألة على درجة بالغة من الأهمية وتتمثل في القبول بتعدد الهويات والثقافات؟

هـل التراث هـو مجرد بقايـا مشهد حضـاري عاطل عـن التعبير أم هو من صميـم وجودنا بحيث لا يمكن تمرير مشـروع حداثة ناجـز بـدون استعادتنا للتراث استعـادة خلاقـة تجعلنـا مؤهلـين عربيـا للقبـول بالانفتـاح والمثاقفـة وتبـادل الاعـتراف مـع الآخر.

هناك سـؤال جوهري إضافي سنحاول الإحاطة به وبمجمل إشكالياته وهو:

إذا كان الفعـل التشـكيلي الحاضـر فـي عديد المواد الوراثية إحالة على شكل من أشكال الهندسة التجريدية فكيف تسـتطيع هذه الهندسة الذاكراتية أن تدفع لإعادة النظر في رموزنا وأشـيائنا وتساهم في فهم الملامح الأنطولوجية العامة لتاريخنا؟

إن الذي يمكن استخلاصه من جملة هذه الأسئلة هـو أنّ الممارسـة التشـكيلية هي ممارسـة تتمثل الخصائص الأساسية للممارسة الثقافية.

وإذا تبصرنا اليوم المشهد الثقافي العالمي فإننا نلاحظ بعمق الاتجاه إلى نحت ثقافة ذات بعد واحد محـددة ببنى تقنيـة وتكنولوجيـة واتصالية عالية، هذا الاتجاه يذهب إلى مستوى تحقيق هيمنة خطاب ثقافي إقصائي يرفض الآخر على قاعدة تبرير مفاده أنّ ثقافـة الآخـر تراثية وهي دليـل نكوص وانغلاق ورفض للتحديث. إعادة كتابة التراث وفهمه تشكيليا وجماليا وفكريا إنما هـو في الواقع حفر في طبائع وجودنا وإعادة اعتراف ذاتي بالحقائق الأنطولوجية والحضارية لكياننا ومساهمة كذلك في فعل تثاقف وحـوار مع الآخر قائم على التفاهم وتشـريع ثقافي لشرعية وجودنا ومطلوبنا في التقدم والحداثة.

يمكـن أنّ نفهـم التجريـد مـن خـلال مقاربـة تشـكيلية للتراث ونظر جمالي وفكري في الإبداعات والحـرف بالإضافة إلى محاولـة تقديم قراءة للخط العربي.

1-التراث وجماليات الفنّ العربي الإسلامي:

1- الهندسة التجريدية:

فـي الخطـاب العمومي يحضر التشـكيل وكأنه نوع من اللامعنى أو كفعل يرادف اللاجدوى.

الفعل التشكيلي هو فعل ينتج المعنى وهو فعل ينشـد تحويل وقائع مخيلة حرّة إلى مشـهد جمالي وليس المشـهد الجمالي إلا التعبير بكثافة تشكيلية عن القصدية والمعنى.

إن عملية إعادة صياغة التراث حرفيا وتشكيليا إنما هو في واقع الأمر عملية تسام بأحاسيس الإنسان وهذه هي حمولته الاجتماعية. يتمظهر العمل التشكيلي الحرفي ذي الأبعاد التراثية تجريديا ويجب أن نفهم التجريدي من زاوية العودة إلى الفن العربي الإسلامي وذلك من خلال وجهتين في النظر:

التجريد كما في الفن العربي الإسلامي من حيث هو محاولة للتقية دون اجتيازنا للضوابط التي حددها النقل بأبعاده الدينية والميتافزيقية.

يجب أن لا نفهم التجريد بأنه فقط انضباط بإطلاق للقول الديني بعدم التشخيص، إنه أيضا محاولة إبداعية لخلق نوع من التوافق الجمالي بين الإبداع من حيث هو عملية خلق «création» للجديد واستعادة منضبطة للحد الأخلاقي.

التجريد إذا بقدر ما هو تعبير عن ولاء للوعي الثقافي الجمعي بقدر ما هو استدراج لهذا الأخير حتى يستأنس بالتنوع ويعترفا تدريجيا بالضروريات الإبداعية. إن الإبداع ليس في الاتباع، الإبداع قيادة – فعل طليعي (Avant – gardiste) لأن الاتباع تكرار والفن العربي الإسلامي ليس بالضرورة تكرارا بإطلاق إنما هو زاوية تشكيل وصورة هوية وعمق ثقافي. ليس الحضارة بنية ردع بالكامل ولا هي فعل ثقافي أحادي كلي إقصائي....الحضارة هي أنظمة ثقافات وهويات ودلالة على فعل الإنسان على الأرض.

بهذا المعنى يفهم التجريد الهندسي في الفن الغربي الإسلامي فالاعتراف بفرادته اعتراف بتمايزه عن أشكال التجريد الأخرى وبالنتيجة اعتراف بهوية وثقافة واستدراجها لمناطق الحوار والتثاقف.

لقد عاشت الثقافة العربية الإسلامية أزمنة صراع مريرة ولكنها ضرورية بين إرادة دافعة لسيادة العقل من حيث هو آلية للاجتهاد والابتكار والإبداع وإرادة دافعة لسيادة النقل.

بين هذا وذاك نشأت الفرق والجماعات وفقهاء وعلماء كلام وفلاسفة. كانت اللحظة الخلاقة في تاريخ هذه الثقافة هو محاولة إنتاج مقاربة تربط بين العقل والنقل.

التجريد في الفن العربي الإسلامي يمكن أن يفهم من هذه الزاوية من حيث هو ربط للموروث بمخيلة مبدعة وحرة تتصرف تشكيليا بنوع من التقية – نعم- ولكن تنتج هندسة متفردة وتعاملا مع العناصر والخطوط والنقاط بأقصى ما تسمح به المخيلة. كلما اشتدّ الضبط الأخلاقي والمنع والشدّة والتحريم برع التجريد العربي الإسلامي في تصعيد مضامين حرة ضمن عناصر تشكيلية مجردة تحاول أن لا تتناقض ظاهريا مع الآليات الكبرى المتحكمة في الثقافة والوعي الجماعيين.

هذا مع العلم أن هناك

فـنّ آخـر صريـح بتشـخيصيته ويمكـن أن يظهر ذلك جليا فـي المنمنمات حيث تظهر الرسـوم ذات المضامين الخرافية والتاريخية.

التجريد بقدر ما خضع للضبط الرسـمي وانشدّ للمساجد والأضرحة وفضاءات الطقوس بقدر ما عبر عن مهـارة في الانزياح إبداعيا إلى مسـتوى القدرة الخلاّقة على هندسة الرموز وتجريد العلامات

المسـتوى الثاني للتجريد أنه يحيل إلى هندسة ذاكرتية مرتبطة بفضاء أخلاقي – حضاري – ثقافي محـددة حدوده سـلفا... ما يهمّ هنا هـو قدرة هذه الهندسـة على بيان لحظات من تاريخنا وصياغتها جماليا وتجلية وعينا وتراثنا وعمقنا.

إذا كانـت العولمـة فـي بعـد منها دلالـة على حضارة تقنيـة تكنولوجية وخطـاب ثقافي محدود جغرافيـا ويطمح إلى الكونية فإنّ إعادة التفكير في تراثنا ورموزنا هو في الواقع إعادة اكتشـاف الذات والاعتراف بها إذ الوعي بالذات هو الشرط الأساسي

www.sxc.hu

للاعتراف بقيم التنوع والحوار والحداثة وكذلك دفع للآخر للاعتراف بنا. مـن هنا تفهم المقاربة للتراث علي أنها مقاربة تسـتخلص الإبداعي من الموروث، فعـل المخيلة الحر في المواد والمنتجات والإبداعات المرتبطة بتراثنا.

2- مدخل ثقافي لمقاربة التراث:

إذا كنّا قد بينا طبيعة البناء التشكيلي التجريدي أو الجماليات التجريدية للتـراث الإبداعي العربي – الإسـلامي فإن ذلك مردّه أن التراث الفني لا يستقيم أمـام المقاربـة «التقليديـة» شـبه الفلكلورية التي تسـعى لإعطاء طابع «شـعبوي» لما مضى تاريخيا من الإبداعات الفنية العربية الإسلامية.

تتعلّـق المسـألة بخصوصيـة ثقافيـة تاريخية للتراث تميزه عن خصوصيات آخرى.

تتأسس الكونية على فعل مثاقفة أو على التواصل بين الثقافـات وضمن هذا التمشـي يمكن أن يكون التـراث العربي أحد مفاعيل هـذا التثاقف. يحتضن التـراث كل أشـكال التعابيـر الثقافيـة فهو حاضن الفنـون والإبداعـات المختلفة للثقافة الشـعبية. إنّ الرهان الأساسي لهذا التحليل هو بيان أهمية التراث الإبداعي في فعل التواصل فهو – أي التراث- مكون من مكونات أية خصوصية.

يظهـر التـراث كلحظة مـن اللحظـات الثقافية المكونـة لأيـة خصوصيـة. يقـوم براديغـم (Paradiagme) التواصـل علـى التثاقـف أو علـى تلك الحوارية الخلاّقة بين الثقافات المختلفة. يقول هابرماز: «إن الأساسي في براديغم (Paradiagme) التواصل هـو وجود صيغة متفق عليهـا بين اللذين يشاركون في شكل موحد لفعل مشترك...»[1].

تظهر هـذه الصيغة بالأسـاس فـي إمكانية أن يكـون الحـوار الثقافـي والاعتـراف بالآخـر تراثـا وتاريخا مدخلا ضروريـا لكونية قائمة على التنوع والتعـدد والانفتاح. لا يمكـن – بناء على ذلك- إلغاء تـراث الآخر وحضـوره الحالـي إلا باسـم مركزية ثقافية تسـعى إلى «تهذيب الهيمنـة». تكون كونية الحداثـة مـن خـلال الحفاظ علـى قيـم الاختلاف والتعدد كشرط لأية مثاقفة مفتوحة.

يظهر الحفر في بنية الثقافة العربية الإسلامية وبالضبط في التراث والثقافة الشعبية ضرورة علمية لتقصي الخاصيات النوعية لهذا التراث وضرورة فكرية لبيان أهمية الاختلاف مع الآخر والانفتاح عملية ضمن حوارية ثقافية كونية خلاّقة. يمكن لجماليات الفنون ذات العلاقة بالتراث والثقافة الشعبية أن تكون إسنادا لعملية التثاقف، هذا شرط أن يكون ذلك مبنيا على تبني لكونية قيم التقدّم والانفتاح كقيمة حداثية متجاوزة للاجتهادات الموغلة في الانغلاق والسكون.

2- التشكيل في التراث / التجريد والهوية والحداثة (الحرف والإبداعات):

1- الحرف والإبداعات:

يظهر الجمل في «الزربية» في «المرقوم»[2] من خلال رسمه في قالب مثلث والجمل له وقع في ذاكرة الجنوب، الجمل هو وسيلة العيش والترحال بحثا عن الماء والكلأ.

إنه شرط الوجود في الصحراء التي بقدر جمالها فإنها لا تيسر العيش إذ يعسر الحصول على ما به يطيب العيش من ماء وكلأ. الجمل يحيل إلى عدم الاستقرار وعندما ينعدم المستقر تنفتح المخيلة على فضاءات أخرى للحلم بالحرية والتأمل في الكينونة. الجمل في المنتوج الحرفي يحيل إلى حمولة أنطولوجية وتاريخية فهو وسيلة العيش وتشكيله هندسيا في قالب مثلث يمكن أن يشير إلى دلالات أخرى، إنها هندسة تجريدية هرمية تستبطن خصوصيات بنى اجتماعية أبوية في تركيبة ثلاثية الأضلاع: الأب الأم، الإبن. المستوى الثاني لهذه البنية يدل على انصهار الفرد ضمن إطار القبيلة أولا في رأس الهرم ثمّ العائلة في زاوية من زوايا المثلث ثمّ الفرد في الزاوية المتبقية. هذه الهرمية تستبطن أيضا هرمية أنطولوجية – دينية.

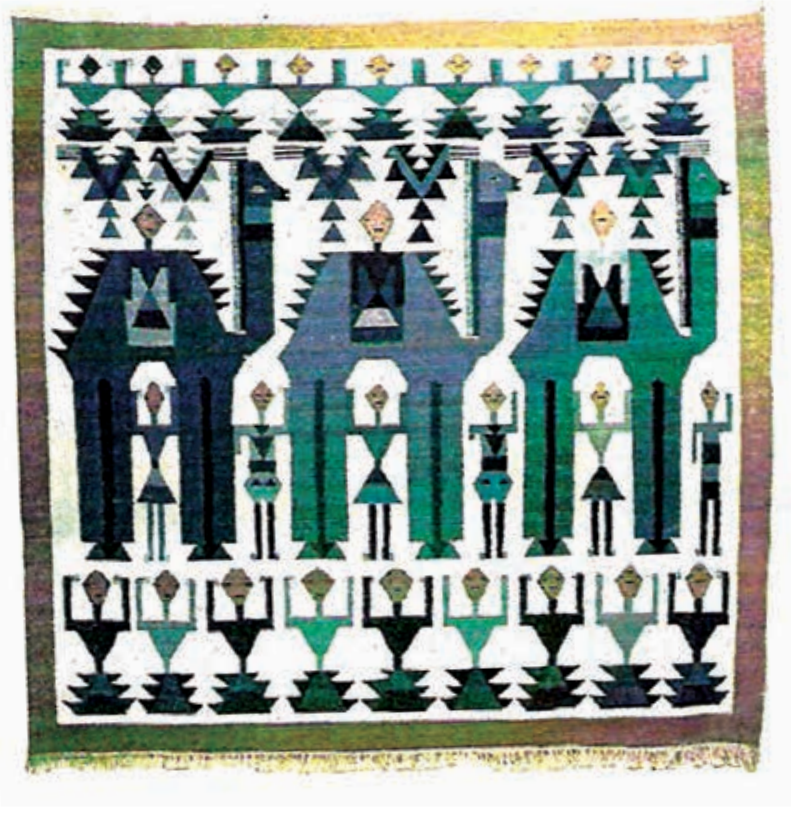
منظور هرمي يظهر تشكيليا من خلال تصرف في الخطوط تصرفا هندسيا تجريديا يدل على قدرة إبداعية وجمالية عالية. إن تكرار هذه «الرقمة»[3] يؤدي إلى وجود صور تشكيلية أخرى كالسمكة أو «الخمسة» وهذا يعني بالأساس تنوعا تشكيليا

بالغ الأهمية. تشكيل يروي ثقافة ويستبطن حكاية ويعترف بمعاناة وبأفراح واحتفالات وأحلام وأحزان.

«الخمسة» رمز الحلي وطقس من طقوس الاحتفال بالذات وجعل الجسد فضاء لمختلف الخطوط والأشكال والألوان، هكذا يظهر الإنسان القديم من خلال التراث.

توضع «الخمسة» على الباب الخارجي للبيت العربي أو للحوش أو للدار والطارق للباب يجب أن يفهم منذ البدء أنه يأتي إلى فضاء بتشكيليته المعمارية والثقافية والعائلية. إنه الاستقرار على مفردات هوية وتقاليد ضاربة في القدم من ضيافة وكرم.

«العين» موجودة تقريبا في كل منتوج حرفي ورسمها بإدراك لعمقها التشكيلي أو نوع من التكرار اللاإرادي وهذا هو الفرق بين لمسة الفنان وصنعة الحرفي. «العين» رمز الحسد في بعد من



أبعادهـا كمـا يظهر ذلك فـي التقليـد ولكنها أيضا رمز الجمال وعمق الرؤية واستبطان لسحر الوجود والعشق وعذابات الكينونة.

إذا عدنا إلى الحرف فإننا نجد أنها قد تأسسـت تاريخيا على تجريد هندسـي وخلاصة فن الرقش إذ يظهـر في قالب معالجات تشـكيلية مجردة تجريدا تامـا وارتبـط هـذا الفـنّ أيضـا بتزيين المسـاجد وتزويق حيطانه وتشكيل منابره. إذن هناك تضافر وتعاضـد بيـن الوظيفـي والجمالي فـي الانتاجات الحرفية والابداعية ذات العلاقة بالتراث. إن الجمالي يتحـدد في هذا المسـتوى وفي نهايـة المطاف من خلال الدور والوظيفة كمـا نجد ذلك في المنمنمات الزخرفية.

يمكن أن نفهم أيضا أن شـغل الألبسـة والحلي والأغطية كاسـتعادة مبدعة لصـور وروائح التراث عبـر تأهيـل عديـد المواد والتصـرف فيهـا إبداعيا (صوف، خيط، حرير...).

يكـون النظر تشـكيليا إلـى التـراث إذن إحياء مبدعا لـه إذ المسـألة لا تتعلق فقـط بالانتاج الذي يكرر بـل بجماليـة تصميم منتوج حرفي تسـتعيد مثلا الطاقات المذهلة للخيط والصوف والحرير.... إلخ. ومن هنا تذهب المقاربة التشكيلية إلى مستوى النظر إلى التنوع في الأشـكال والتقنيات وهندسـة العلامـات في كل ما هو حرفي على أنه تجاوز للبناء التقليدي والشـكل البسـيط للمنتوج الحرفي. كثافة العلامات وتنوع الخطوط والتجريدات هو توسـيع لفضائيـة المنتـوج الحرفي وعليه يمكـن أن تظهر جمالية التصميم الحداثي في ما هو حرفي من خلال تنوع الأشكال واللعب بالعناصر والمواد. إن الأغطية والمفروشـات ومختلف أنواع البسـاط والديكورات الحرفية والإبداعات المتنوعة المرتبطة بالحرف هي إحالة على ذاكرة وتراث ولكن الانفتاح على ضرورة الحركة واللعب والتنويع الأقصى للأشـكال هو الذي يضفي على ما هو حرفي جمالية لا متناهية

2 ـــ الخط العربي: التجريد والجمال:

إن الخط بنيـة دلالية والكتابة كذلك حاملة لبناء دلالي، وعليه فإن الخـط والكتابة يلتقيان من حيث تعبيرهمـا كل بطريقتـه عن طبيعـة دلالية. يحمل الخط بنية دلالية تشـكيلية أمّا الكتابة من حيث هي شـبكة ملفوظات فإنها نسـيج من الدلالات، نسـيج يحتوي علـى مضامين وموضوعات ذات العلاقة بما هو ثقافي وحضاري واجتماعي.

الخط العربي هو منظمة تشكيلية تعبر من خلال ممارستها من طرف الخطاط عن تمثل منظومة من القيـم الجمالية والإبداعيـة والثقافية. إن الخطاط – الفنان العربي إنما هو حامل لمنظومة ثقافية عربية يحاول أن يجسدها تشكيليا. وإذا كان الخط العربي هو أقصى أشكال التجريد الهندسي فإنه يمثل أيضا جماليات لهندسـة ذاكرتيـة ترتبط ببنيـة المخيال والثقافة ذات الطبيعة الشرقية.

يتحرك عالم الخط على مستويين:

مسـتوى المعنى الـذي يخطه كتابـة وقد يكون شعرا أو نثرا أو نصا يحيل إلى ما هو ديني.

مسـتوى نظام لعلامات وهو مسـتوى الأشـكال

التي يظهر من خلالها المعنى في قالب خط ونلاحظ أن فـن الخـط العربـي قد تميـز بنوع مـن التموج والإيقاع البصريين المرتبطيـن بعناصر معيّنة مثل الضمة والنقطة والفتحة والكسرة أما حركة الحروف ومختلف أشكال التزويق الظاهرة في الخط العربي فإنها تدل على نوع من الإيقاع الداخلي لبنية الخط. يتعامـل الفنان الخطاط في هذا المسـتوى مع بنية فضاء فالخط العربي له فضـاء والمتعارف عليه أن الفضاء هو الشـرط البنيوي اللازم لأي إبداع بصري وبالتالي فهو الشـرط الضـروري لتوزيع الحروف حتى تظهر من خلال مسـاحة. وبطبيعة الحال فإن التأليـف هو الجمـع بين عدة عناصـر، أي تحويلها إلى بنية تشـكيلية وفي الخط يظهر التأليف كجمع لمجموعة من الأشكال والإيقاعات والمفردات بشكل متجانس على مساحة الفضاء (الورقة مثلا).

يقـوم الفنان – الخطـاط بالربط بين بناء دلالي صناعـي وبنـاء دلالـي طبيعـي فالخط هـو حرفة وتشـكيل أما اللفظ فهو منظومة طبيعية. إذن هناك تعامل مع نسـق دلالي يتمظهر صناعيا وطبيعيا إذ أن «الخط دليـل صناعي واللفظ دليـل طبيعي»[7]. مـن هـذا المنطلق فـإن الخط بشـكل عـام والخط العربي كمثال هـو فن مادته اللفظ الذي يتحول من خلال الممارسـة إلى بناء بصري، «خـط القلم يقرأ بكل مـكان وفي كل زمـان ويترجم بكل لسـان،... ولـولا الكتاب أي الفنانون الخطاطون لانتفت أخبار الماضين وانقطعت أخبار الغابرين»[8] إن هندسـة الخط العربي في أقصى أشكال تجريده تشكيليا إنما هـي إحالة وتمثل لثقافة وتصـورات وقيم حضارية وعلامات ذاكرتية

ملاحظات ختامية:

العربـي... ليس ذلـك الجنوبي المتسـلح بخلاء الصحـراء والمكان، العربي يحمـل تراثا وكيانا. إن التراث عنصر من عناصر هوية وجودنا واستخلاص عناصـر الإبـداع فيه اسـتعداد لقبول أنـوار التقدم والحداثـة والانفتـاح. ليـس التـراث إلا تنويعة من تنويعـات وجودنـا ولكي يكون وجودنـا حيا علينا أيضا القبول بقيم الفرادة والإبداع والاعتراف بالفرد ككائن ينشـد الجمال والحـب والانفتـاح... إن ذلك اعتراف بالإنسان.

التشكيل فيما يظهر من مواد ومنتوجات التراث إنمـا في ظاهر الأمر وخفيه تشـكيل للهوية، للذات، للثقافـة بعناصـر تشـكيلية وفن التراث الأساسـي هـو الاسـتخدام الإبداعـي لتقنيات وعناصـر العمل التشكيلي.

قـراءة التـراث علـى ضـوء تشـكيلياته ليـس استرجاعا وثوقيا له ولكن انفتاحا عليه بعين الإبداع والعقـل والبصرية الجمالية. الجمال لا يذهب العقل كمـا قيل فـي الشـعر وإنما ينضـج الـذوق والرقة ويعطـي رونقا لقيـم التآنس والتعايـش والصداقة والحب. التراث منبع مـن منابع حضورنا في العالم ولكن الحضور أيضا انفتـاح وعدم مغالاة وتلك هي الحداثـة التي فـي معناها العميق اعتـراف بالذات، بالجسد، بالآخر وبكل قيم الحرية.

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

الهوامش

1- Habermas (j): le discours philosophique de la modernité – Edition Gallimard – 1988 page 356.

2 – منسوج تقليدي تونسي

3 – "الرقمـة ": إحـدى الأشـكال الفنيـة التراثيـة الموجودة في المنسـوجات التقليدية التونسية مثل "المرقوم"

4 – Ben Mansour(H) tapis et tissage, Histoire et légendes Habib–Page 71– sinpact Eution 1999.

5 – Ben Mansour(H) tapis et tissage, Histoire et légendes Habib–Page 74– sinpact Eution 1999

6 – Ben Mansour(H) tapis et tissage, Histoire et légendes Habib–Page 71– sinpact Eution 1999

7 – ابـن حجـر:" منهـاج الإصابـة فـي معرفة آلات الكتابة:، ورقة 2 المكتبة الوطنية بتونس.

8 – نفس المرجع.

الحرف التقليدية

أهمية ومنهجية دراستها

علي بزي / كاتب من لبنان

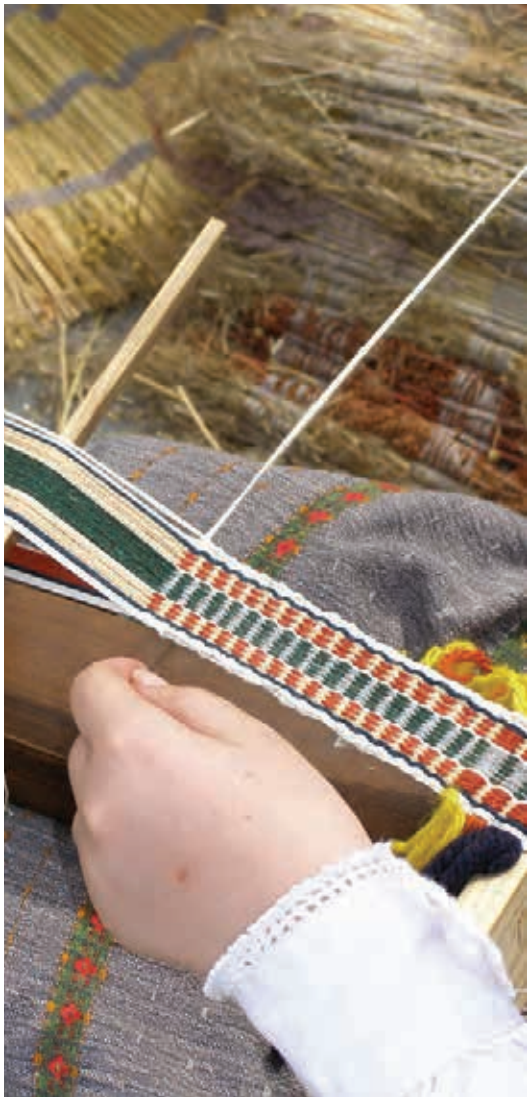
الحـرف التقليدية منظومـة عملية وثقافية، إنها طرائق وفنون لصناعات مختلفة، تنشأ عادةً عن مثال القديم، ويحور فيها الحرفيون حيناً بعد حينٍ. وقد تنوعت أساليب الأداء عبر العصور تبعاً لما يطرأ على المجتمع بعاداته وتقاليـده واحتياجاته مـن التغير والتحول.

ودراسة الحرف من وجهة نظر انتروبولوجية مع الإطلالة التاريخية على بنية هذه الحرف تسهم في فهم طبيعة الحياة في مجتمعاتنا. ومن هنا تأتي أهمية معرفة طريقة الأداء لهذه الحرفة أو تلك ومدى ازدهارها أو ضمورها وما هي التأثيرات التي تنتابها في المجتمع.

إن تحول أشكال المادة الأولية إلى سلع للاستخدام المنزلي، جاء في سياق الاقتصاد المنزلي القائم على الاكتفاء الذاتي، ثم تحول مع الزمن إلى سلعة للتبادل في مجال السوق. وبرز الحرفي المتخصص، أي حرفي القرية الذي يعمل في مشغل خاص وبأدوات عمل بسيطة لكي يلبي حاجات المجموعة التي ينتمي إليها. وتلا ذلك الحرفي المصنِّع الذي بدأ باستخدام أدوات أكثر تعقيداً أو مكننةً بالاعتماد إلى حد بعيد على الطاقة المتوفرة. وتلا ذلك العامل المتخصص الذي يعمل باستخدام وتسيير آلة في منشآت صناعية، هنا العامل مأجور يعمل داخل مؤسسة حيث وسائل الأفعال منفصلة عن الفاعلين، يدير آلة فقط إذ يقوم بعمل جزئي أو كلي خارج نطاق الإبداع الشخصي.

مع تتابع المراحل، والتغير التقني الموازي، كان ثمة تحول وتغير ثقافي هي المادة التي تركز عليها الدراسات الانتروبولوجية البحث والتحليل وما موضوعنا إلا أحد الجوانب الذي نركز عليه في ثقافة مجتمعنا.

والحرف التقليدية هي موروثات شعبية يسيطر عليها طابع الإهمال لعدم تدوين عناصرها أو تسجيلها، وندرة الأبحاث التي تتناولها. فهذه الحرف التي لا تزال تختزن موروثاً من الناحية العملية والنظرية، نتيجةً لتصوير الواقع وتدوين ما تبقى في ذاكرة الناس، بالتجميع والتوثيق للمعطيات كافة، أمر جوهري لكي نتلافى الوقوع في أخطاء من سبقنا وإهماله خاصة أننا الآن أمام واقع متغير بشكل مستمر وسريع، فالتدوين حاجة أساسية وضرورية لتأريخ حقبة معينة من حياة الناس وتسجيلها بحيث أنها تحمل في ثناياها جزءاً من هوية مجتمعنا، وهدفنا الأساسي معرفة النقاط الأساسية لواقع هذه الحرف بأبعادها التاريخية



www.sxc.hu

والجغرافية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بغية المحافظة عليها بتسجيلها، وتدوين القيم السائدة والتعمق بتحليلها، وإبراز ماهيتها بتوجيه الأنظار إليها، وإعطاء صورة عن الحرفة وحرفيّ اليوم وتجميع معطيات عن الحرفة وحرفيي الأمس، وهذا مجال اكتشاف علمي وبخاصة في مجال الانتروبولوجيا الثقافية. فالتراث واللغة وأشكال التطور في تاريخ الإنسان الذي هو محور الدراسات الانتروبولوجية، وهذه الأطروحة تنضوي في إطار هذه الدراسات، هدفها إعطاء صورة عن الواقع الذي

www.sxc.hu

يمدنا بمعطيات تمثل جانباً حضارياً لشعب معين، وتدلنا على تاريخه وذوقه الفني وإبداعه وعاداته وتقاليده ومراحل تطوره ثم تطويره. وعرض واقع الحرف التقليدية حالياً يجب أن يترافق مع إطلالة تاريخية وتعقب الفترات الزمنية التي يمكننا الوصول إليها من خلال ذاكرة الناس ومن خلال ما كتب، والتركيز بالبحث والتحليل لهذه المعطيات كونها تعكس واقعاً اجتماعياً ومادة حية ترمز لمختلف صور هذا الواقع. إذ نجد أحداثاً بارزة كان لها الأثر على مجريات الأمور وانعكاسها على الحرف التي هي موضوع دراستنا.

أريد أولاً أن أسرد رواية رمزية قرأتها منذ فترة طويلة، ومضمون الرواية يقول: أقيمت في السماء وليمة مقدسة على شرف المخترع الأول. بدأ المخترعون بالتوافد، والحارس يسأل كلاً منهم عن اختراعه: الجاذبية، والكهرباء، والهاتف، والراديو، والآلة البخارية، والدولاب، والنار، والفخار.... ومازال يأمرهم بالوقوف جانباً حتى أتى شخص يكسو جسده الشعر وهو شبيه بإنسان اليوم. سأله عن اختراعه فأجاب: أنا أول من استعمل يده. قال الحارس: تفضل الوليمة على شرفك.

هذا هو الحرفي الأول، الذي بدأ باستعمال يديه ليقطع الأغصان ويشذبها ثم يصقل الحجارة والعظام ليصنع أدوات تسهل عليه سبل العيش. فالإنسان منذ وجوده هو حرفي يحاول دائماً اكتشاف أو صنع أدوات تساعده في حياته.

والحرف تواجدت منذ القدم؛ ففي لبنان مثلاً، وأيام الفينيقيين كانت صناعة الزجاج، والفخار، والصباغ، والنسيج والسفن... فازدهرت على طول الساحل اللبناني وتطورت واستمرت خلال الحقب التاريخية المتتالية لتتدهور إثر غزو المغول. ليأتي بعد ذلك الحكم العثماني الذي أبقى عليها ولكن بشكل شبه جامد. وفي تلك الفترة برزت المنافسة مع السلع الأجنبية التي بدأت تتزايد وتغزو الأسواق إلى أن أخذت شكل الاحتلال المباشر بعد الحرب العالمية الأولى، التي أثرت سلباً في هذه الحرف ثم استمر التحجيم أثناء فترة الانتداب إلى أن حدثت الأزمة الاقتصادية العالمية، ثم الحرب العالمية

الثانيــة حيث نمــت الصناعات المحليــة بعد تحول الاهتمامات الغربية إلى أمــور تعتبر أكثر أهمية في نطاق الصراع الدولي.

ثــم توالت بعــض المحطات الأساســية المؤثرة، كالتحولات السياســية والاقتصادية في المنطقة، من احتلال فلســطين فــي العام 1948 وإقفــال الحدود الجنوبية، وتحول التجــارة من حيفا إلى بيروت، ثم التحولات السياسية في المنطقة واضطرابها، وبروز عائدات النفــط، وإقفال قناة الســويس، والاتفاقات التجارية مع سوريا ثم مع الدول العربية والأجنبية، ثــم اضطرابات الحكم فــي المنطقة التــي أدت إلى تحول الأموال إلى لبنان. مجمل هذه الأحداث انعكس على لبنان وترك تأثيراته السلبية والإيجابية.

فالمرحلة التي ســبقت الســتينات تعتبر مرحلة نشــوء وتطور الصناعة اللبنانية. هذه الفترة وحتى أواســط الســبعينات تميزت بالاســتقرار السياســي والاقتصادي الذي أدى إلى انتعاش الاقتصاد اللبناني وهي فترة صعود الصناعة وازدهارها، مع العلم أنها لم تتطور بالشــكل الذي تطور فيــه قطاعا التجارة والخدمات. ثــم تراجعت الصناعة إثر الحرب الأهلية عــام 1975 التي تركــت بصماتها الســيئة على هذا القطاع، وهــي الآن بطور لملمة الجــراح ومحاولات جاهدة للنهوض.

ولدراســة الحرفــة مــن الأفضــل الانطــلاق من اعتبارات عدة منها:

الانتشــار: تتميز الحرفة بانتشارها في المكان الجغرافــي بحيــث نجــد تحولاً مــن حرفــي القرية إلــى القريــة الحرفية. فــأي أثر تركه هذا الانتشــار في مســتوى البناء الاجتماعي؟ حيــث ينتمي معظم الأفراد إلــى حرفة واحــدة، وهنا يتســاوى الجميع، وتخف حدة الصراعات المحلية وأبرزها الصراع بين العائلات، فالعلاقات تأخذ طابع الانتماء إلى الحرفة الواحدة، وتنشأ علاقات اجتماعية أساسها اقتصادي وهدفها التعاون والمصالح المشتركة. ويدخل كذلك أثــر البيئة الجغرافية من خلال وجود مواد أولية من نبات أو تربة أو حيوان. وكذلك للوســط الاقتصادي أثــر، فالإنتاج الحرفــي يتمم ويدعم قطاعــاً إنتاجياً آخــر. فالحرفــة تتمم العمل الزراعــي أو تنتج حرفا ثانية، كل ذلك في ســياق تجــاري واندماج تكاملي في بنــاء اقتصادي اجتماعي. فالتطابق بين الحرفة والمكان أمر بارز، وحُصِرَ بحثنا في حرفة متمركزة في موقع جغرافي محــدد. والملاحظة التي لابد من إبرازهــا، أن حصر الحرفة في مجال جغرافي ممكنٌ من زاوية ماديــة بحتة للتعريــف أو الحصر، ولكن من وجهة نظر اجتماعية أو اثنولوجية فإن الموروث الشــعبي المتمثل في الحرف كأحد عناصر دراستنا لا يمكن حصره في حيز ضيق، قرية أو بلدة. فكل ما يتعلــق بهذا الموروث هــو حصيلة تفاعل مع محيط يتســع أو يضيق حســب ظــروف متنوعــة. وهنا إن الفواصــل والحــدود ربما تكون مصطنعــة، فعندما نقــول: «حرفة لبنانيــة» كالفخار مثــلاً والمتواجدة فــي قرية لبنانيــة هي راشــيا الفخار هــذا صحيح جغرافياً ولكن هذه الحرفة تتفاعل مع محيط واسع يتخطى لبنان ليطال جنوب ســوريا (منطقة حوران والجولان) وشــمال الأردن وشــمال فلسطين، وربما تقلص هــذا الدور لظروف طارئة، وهــذا ما يتوافق مع حرفة الأحذية كذلك.

القِــدَمْ: تتميز الحرفة بالقدم وأحيانا لم نتمكّن مــن معرفة منشــئها. وقد تميزت إلــى جانب القدم بازدهارها في مجال جغرافي واســع طال المناطق المجــاورة، كمــا تحدثنا ســابقاً، هذا فــي الماضي أمــا حاليــاً فما هو واقــع هذه الحرفــة على مختلف الأصعــدة؟. وأي واقــع ديمغرافــي للحرفيين؟ وهذا مؤشر لمعرفة أعمار حرفيي اليوم ومدى الاستمرارية في المستقبل في حال استقطاب العناصر الشابة.

التغيُّر: نجد حراكا وتغييــراً وربما ضموراً كلياً للحرف. وهذا يندرج في الهدف الأساسي في تسليط الضوء لمعرفة واقع الحــرف التقليدية باندثارها أو انحدارهــا وضمورهــا أو تطورهــا وازدهارها. وأية عوامل أثرت في ذلك؟ فهل من أثر لغياب مؤســسات الدولــة التي ينبغــي أن ترعى هذه الحــرف بالدعم والمساعدة والإعداد والإنتاج والتوجيه؟ بحيث أننا لا نجــد مديرية عامة للشــؤون الحرفية كما في معظم الدول. أو دعم الاستيراد وتخفيض الضرائب أو عدم السماح بتصدير مواد أولية يمكن تصنيعها. ثم عدم

www.sxc.hu

www.sxc.hu

إنشـاء تعاونيات حرفية وعـدم إدخال أصحابها في الضمـان الاجتماعي أو الصحـي. أم أن أفق الحرفة محدودٌ؟ بحيث أنها لم تدخل في المشروع العام على مسـتوى الوطن أو الخلل في بنية الاقتصاد الوطني ببروز قطاعات إنتاجية على حساب قطاعات أخرى. كقطاع الخدمات والتجارة اللذين تقدما على قطاعي الصناعة والزراعة. والحرف تدخل بشـكل هامشـي في القطاع الصناعي المهمش. مع العلم أنه إذا تمت المقارنـة بالماضي المزدهر لهذه الحرف فإننا نجد التكامل الاقتصـادي قائماً وتترابـط ضمنه عناصر المجتمع، وظاهرة الأسواق أبرز دليل على ذلك.

وأي فـارق أو تغيـر بين حرفـي الأمس وحرفي اليـوم؟ هـل مـا زال الطابـع الحرفي لإنتاج سـلعةٍ بكاملهـا من قبل عامل واحـد؟. فالحرفي هنا مبدع، يعطي وينتج سـلعـاً، لـكل واحـدة مميزاتها، وإن تشـابهت للوهلة الأولى. فهو كالرسام الذي لا يمكنه إنتاج لوحات متشابهة مهما كانت الظروف. فالحرفة تعتمـد الإبـداع والحركـة والتـوازن، أي تناغماً بين الجسد والقدرات العقلية. فحرفي اليوم ليس كمثيله بالأمس. فالعمل حاليا انقسم والسلعة تنتج بواسطة عدة أشخاص لكل دوره حسب مقدرته وربما حسب جنسه وعمره. وهذا الأمر يختلف بين الحرف.

وبالمقابل فـإن الحالة الاقتصادية والمعيشـية للحرفي تؤثر في مدى إبداعه وعطائه وإتقانه للعمل. فالحرفي الذي ينتج سـلعة مميزة هي مثار مفاخرة

www.sxc.hu

www.sxc.hu

ومباهاة. فهل العوامل المحيطة تجعله أكثر التصاقاً بحرفته وأكثر عناية بها؟ بعض الحرفيين لا يزال يقوم بالأعمال الموروثة نفسها بأدواتها وموادها وطريقة الصنع وإنتاجها القليل، رغم المردود المادي المحدود. يبررون ذلك بعامل الاعتياد وملء الوقت بعمل منتج ولو كان يسيراً. وهذا مقترن بالمحافظة على الوظيفة والدور الاجتماعي. وبذلك تكون الحرفة هي انتماء ثقافي اجتماعي وليست للكسب وحسب.

وهل حرف اليوم لا تزال بإطارها التقليدي الشعبي كما ورثها الأبناء عن الآباء ومن ثم عن الأجداد؟ وهل هناك إبداع وتصنيع أم تركيب وضع على مثال معين وأي تغير حصل كمياً ونوعياً في إطار المادة والأداة وطريقة الصنع؟ هل تغير الحرفي وهل لديه الاستعداد لتقبل الجديد وتحديث حرفته؟ وهل من تغير حصل من داخل الحرفة؟ وهل للعناصر الوافدة أهمية في تطوير وإغناء الحرفة؟.

التسويق: للسوق أهمية في تواجد الحرف ونموها. فالعلاقة بين السوق والحرفة مهمة. فالحرفي بدأ بإنتاج فردي ليفي بحاجاته الخاصة، ليصبح حرفي القرية وبعدها حرفي المنطقة وهكذا بدأ الاتساع من الخاص إلى العام. والأرجح أن لكل مجموعة سكانية حرفييها، ثم لاحقاً بدأ الاختصاص في بعض القرى، وهذا ما حصل في راشيا الفخار وغيرها...

مع وجود السوق اتسعت دائرة الاستهلاك، ودائرة التبادل فزاد الإنتاج ثم الخروج عن الدائرة الأولية في الإنتاج بما يعرف «بالتوصاية» أي الطلب المسبق لإنتاج السلعة إلى مبدأ التراكم وبدون طلب مسبق.

والتكامل الاقتصادي القديم القائم على أسواق موزعة طيلة أيام الأسبوع، تتمم بعضها بعض بشكل تكاملي في سلسلة من مجموعة حلقات. وكان للسوق طابع قومي بحيث يجمع اللبناني مع الفلسطيني والسوري والأردني. ويجمع البلدان

www.sxc.hu

والقرى التي تتكامل مع مثيلاتها. أدى ذلك إلى الخروج من دائرة القرية إلى نطاق أوسع بحيث تم تشكيل مجموعات يتكامل فيها الإنتاج والتوزيع وهي عبارة عن مجموعة حلقات تشكل دائرة اقتصادية. وقد أدى ذلك إلى تطور الحرف وازدهارها.

ثم مع تغير الطابع القديم للسوق، تعددت الأسواق بعد أن كانت قليلة العدد. وأصبحت معظم القرى تقيم أسواقها الخاصة. ومع سهولة التواصل بين المناطق والمدن، اتسع هامش الاستبدال. وتم استيراد سلع مثيلة للإنتاج المحلي أو سلع تحل محلها وظيفياً.

إثر ذلك بدأت الدائرة تتسع، والتواصل يسهل. فالسوق تخطى النطاق المحلي ليصبح عالمياً. انعكس ذلك على الحرف وبدأت المادة تتغير وكذلك الأداة وطريقة التصنيع. فبرزت سلعٌ جديدة وطراز جديد، وإنتاج مختلف، وألفاظ، وتعابير، ومفاهيم، وأفكار.

هذا التوسع والانفتاح أدى إلى وفود عائلات جديدة حيث مجال الرزق أوسع. والعلاقات الاجتماعية اختلفت ومثال على ذلك دائرة اختيار الشريك في الزواج تغيرت.

هذا التغير في طبيعة السوق أدى إلى خلل طال الحرف بشكل مباشر وأدى إلى ضمورها. ومع اتساع حلقة التبادل، هل ترافق ذلك مع اتساع أفق الحرفي فكرياً وعملياً ومعرفياً بشكل يترابط ويتوافق مع المستجدات؟. والحرفة ترتبط بالسوق، وحالياً هناك أسواق لها طابع سياحي. كالأسواق الحرفية في المغرب. وخان الخليلي في مصر. وسوق الحميدية

والحرف الشعبية في سـوريا. هذه الأشكال تساعد علـى بقاء الحـرف لما لها من دور نقـدي في البناء الاقتصادي، وهنا تبدو أهميتها باقترانها بالسياحة.. ولكـن هذا الإجـراء لا يعيـد الأمور إلـى نصابها بل يخفف من الخسائر، فهو إجراء يؤدي إلى بقاء الحد الأدنـى. لأن وضع الحرف في متحف خاص يجعلها وكأنها مـن المتحجرات تنقصهـا الحيوية والتناغم فـي سـياق اقتصـادي اجتماعي كما فـي الماضي. وإحيـاء هذه الحرف «الأرتيزانا» غالباً ما يكون نوعاً من الفولكلـور وهو من طموحات طبقـة اجتماعية وهي طبقة البرجوازية وخير دليل على ذلك القيّمون على إحياء هذه المشاريع في لبنان.

وللدعاية أثر في التسـويق وذلـك بالتركيز على سـلع يمكن اسـتخدامهاأو اسـتبدالها، وبعد الناس عنها سـببه عدم درايتهم بهـا أو بأهميتها. ومراقبة إعداد السـلع بمواصفـات تراعي الجـودة والإتقان تسهم في تطوير الحرف وهذا ما تميزت به الطوائف الحرفية في الماضي.

ومع اتسـاع دائرة السوق وسهولة التواصل، هل انعكـس ذلك على الحرفي فـي علاقته وتبادله؟ هل أخرج مـن دائرته المحلية حيث يبـرز الصراع على المسـتوى العائلي أو الطائفـي أو المناطقي؟ وهل انخرط الحرفي بالعمل العام على مستوى تنظيمات أو أحـزاب لها طابع وطني أو قومـي أو عالمي؟ أو دخـل في النقابات وشـارك فـي المجالـس البلدية والاختيارية؟ وهنا تبرز وظيفة السـوق بشكل عام، فهو ليس لتبادل السـلع والمواشـي فقط بل مجال تبادل ثقافي وسياسـي واجتماعي وربما هو عرض فولكلوري. وهكـذا فقد كانت الأسـواق مجالاً مهماً للتواصل.

العلاقة داخل المؤسسـة الحرفية: يسود الطابع العائلي في الحرفة. فقـد ارتبطت بالقرابة، وبقيت علـى طابعها الأسـري. هـذا الواقع هـل هو مصدر قوة أم ضعف للحرفة؟ فالأسـرة النواتية متماسكة، تقـوم بعملية الإنتاج بشـكل جماعـي، وهذا مصدر قوة للحرفة، يسـاعد على بقائها مـن خلال تضافر الجهـود ولكن لأي مـدى يمكن تطوير هذا الشـكل وتوسيع المؤسـسة في إطار مفهوم اقتصادي يحدد الأمور بجزئياتها إذ يثمن الوقت بحسـب اسـتهلاك الآلـة. ينظم الإنتاج، ينسـق ويهيئ لتراكم مادي من أجل توسـيع المؤسـسـة. هذا الواقع لـم نجده في المؤسـسـة الحرفية وفـي نطاقها العائلـي. فالكل يعمل من أجل اسـتمرار معيشة الأسـرة، وبعضهم يعمـل أجيـراً عند التاجر المسـوق أو تاجـر المواد الأولية، مع العلم أن الحرفي يعتبر نفسـه رب عمل ويعمل لحسابه الخاص.

وهنـاك اختلاف بيـن الحـرف، فبعضهـا أكثر قرابـةً من بعضها الآخـر. فحرفة الفخـار مازالت فـي نطاقهـا العائلي أكثـر من حرفـة الأحذية التي تسـتعين بالعمل المأجـور من خارج الأسـرة. هذا مرتبـط بالواقع الاقتصادي. فزيـادة الطلب تفرض الاسـتعانة بالغيـر إذا كانت جهود الأسـرة لا تكفي لإنتاج عدد معين من السلع في وقت محدد. هنا ومع تغيـر الطابع الحرفي هل أدى ذلك إلى تغير عناصر التماسك القرابي؟.

وانطلاقـاً من العامـل القرابي بانتقـال المهنة، نجـد اختلافاً بيـن الحرفي الـذي ورث حرفة والده وأتقنهـا والحرفـي الذي يعمل بأجـر بحيث أن هذا الأخيـر يترك هذه الحرفة ويتوجـه إلى عمل آخر إذا كان الأجـر المادي أعلى. فهو أقـل التصاقاً بالحرفة وليس لديه الرغبة لنقلها لأبنائه.

والعلاقات العائلية تنتظم في النشاط الاقتصادي من خلال الموروث والتقليد حيـث الثقافة الاتباعية على النسـق القديم. ففي نطاق الأسرة تسود قواعد وضوابـط وقوانيـن للتنشـئة الاجتماعيـة. فنجـد التماسـك الأسـري، واحترام الأكبر سـناً، وسيطرة الأب. هنـا نجد شـخصية الأفـراد تذوب فـي نطاق الأسـرة. في هذا السـياق هل يمكن تطوير الحاضر والنهوض به بالخروج عن الموروث المألوف؟ ربما هنا مكمن الضعف في تطور الحرف.

تقسيم العمل: بدأ الخروج من المألوف بوجود حرفي ينتج سلعة كاملة لوحده. فالآن تعددت الأدوار واختلفت حسب الحرف. فما هي العوامل التي تحكم تقسيم العمل وحجم الحرفة والمشغل؟.

أهمية السـلعة الاسـتهلاكية: تنتـج الحرفة

سلعاً تختلف من حيث المنفعة وطريقة الاستخدام.

السلع المنتجة من حرفة الفخار تستخدم مساعداً للإنسان في قضاء حاجاته. إذ ربما لضرورة السلعة في الاستهلاك أهمية في بقائها وتطورها أو زوالها إذا تلاشت منفعتها وحل محلها عنصر حضاري آخر.

فالنظر للنشاط المادي لأي جماعة ومن زوايا مختلفة أنتروبولوجية أو إتنولوجية أو اقتصادية أو اجتماعية، لغوية أو فولكلورية، يسمح بالتقاط أفعال الإنسان وتتبع هذه الأفعال بدءاً بالحاضر وعودة إلى الأطوار السابقة. إن تقاليد وعادات ومثالات صنع وطرائق الحرف التقليدية بدأت تتغير وتتبدل وذلك حسب بنية وأطر المجتمع العامة الذي تعيش فيه، يضاف إلى ذلك التطور التكنولوجي العام والتوسع الحضاري الذي يطال كل شيء، فمع دخول «الأنترنت» أصبح العالم مدينة واحدة يرتبط الفرد من خلال هذه التقنيات المتطورة بالعالم أجمع، ويتواصل بشكل سهل، ويحصل على مبتغاه بطريقة توفر عليه الجهد الكثير.

أمام هذا الاجتياح الحضاري والمنظم والمبرمج بغزو جارف من خلال وسائل وتقنيات حديثة فإن العناصر الحضارية الوافدة في تزايد مستمر وبغزارة الأمر الذي يؤثر فينا بشكل مباشر وفعال. من خلال وسائل الإعلام (الدعاية، والتوسع الثقافي)، والثورة الصناعية الحديثة بإنتاجها المتقن وباعداد وفيرة، والتطور العلمي من خلال أبحاث تركز على أدق التفاصيل والجزئيات بحيث أن أي تحرك ينطلق بشكل علمي ومنظم.

ويضاف إلى ذلك الظروف المحيطة كالحروب العالمية والإقليمية التي كان لها الوقع المباشر والأساسي على مجتمعنا. هذا في النطاق الخارجي.

www.sxc.hu

أما الواقع الداخلي وما يسوده من صراع. كالحروب الداخلية الأهلية، ثم أشكال التنظيمات الاجتماعية، والأشكال القديمة التي تتصادم مع ما هو حديث، فأي أثرٍ تركته على واقع الحرف؟.

انطلاقاً من هذه المعطيات تطرح قضية على المستوى النظري بتساؤل يفترض الإجابة. ففي مجتمعنا تطرح الكثير من المشكلات التي تحتاج إلى حلول وربما إلى توضيح. فإن اختيار إحدى الظاهرات الاجتماعية والتركيز عليها بالبحث والدراسة وربطها وتفسيرها بظاهرات اجتماعية أخرى، على حد تعبير دركهايم، أمر أساسي في الأبحاث الأنتروبولوجية. والحرف التقليدية، التي هي جزء من كل، عامل من العوامل المتعددة التي تؤثر وتتأثر في السياق الاجتماعي العام. فإن إثارة مسألة الحرف والتركيز عليها كظاهرة أثارت اهتمامنا، وأدت إلى دراستها والتحقق منها. ففي حياتنا اليومية وفي إطار الموروث الشعبي تعترضنا تساؤلات تواجه عقلنا، إثر ذلك نصدر فروضاً لحل المواقف والمشكلات. انطلاقاً من ذلك يمكننا التوصل إلى نتائج معينة. وإن وضع الافتراضات التي ربما تكون صحيحة أو غير ذلك بحاجة إلى توضيح. فالحرف التقليدية تعيش ظروفاً خاصة، في هذا الخضم المتطور والمتغير بشكل سريع ومستمر. وأي واقع لها وبمختلف الأبعاد إن في المرحلة الحالية أو مع إطلالة تاريخية على الواقع القديم من أجل عمل مقارن بين مختلف المراحل الزمنية.

فأمام هذا الواقع الجديد والمتجدد كيف تعمل الحرفة، هل لديها إمكانيات البقاء أم هي معرضة للزوال والاندثار؟!

www.sxc.hu

ما هي إمكانيات الصمود أو إمكانيات التطور؟

وهل مجتمعنا يتجه لأن تمحى هويته، من خلال بناه التقليدية للانتقال إلى تقليد غيره والاتكال عليه بمتطلباته كلها؟.

وهل المشكلة داخلية ضمن البنى بسماتها التقليدية بحيث لا يمكنها التطور والنهوض؟ وأي واقع داخلي يتصدى للوافد المنافس، بشكل المؤسسة الحرفية ووظيفتها من خلال واقعها الداخلي (رأس مال، ملكية، عائلة، أدوات، مواد، الإرث، مفاهيم، عادات، تقاليد، سلطة)، إذ أن مختلف تقنيات الحرفة يجب أن تتلاءم مع حالات اقتصادية اجتماعية، فالحرفة الشعبية التقليدية تحتوي على خبرات معرفية محددة. وهي تصرفات مرحلة ما قبل التصنيع والانتقال إلى العمل في المصنع حيث تنتج مادة يرافقها إعادة إنشاء تصرفات اجتماعية في عالم العمل مختلف عن واقع الحرف التقليدية والتصاقها في اقتصاد جماعي مميز. فأي واقع لحرفنا اليوم؟ وأي تغير حصل في بنيتها؟ هل انعكست آثار التطور التكنولوجي العام على الحرف بالانتقال من استخدام اليد إلى أدوات ميكانيكية مساعدة للإنسان؟ ناهيك بالجانب الاجتماعي إذ من خلال لقاء الحرفيين نجد منهم من يتباهى بحرفته وبإنتاجه وبنسبه الذي يقترن بمزاولة الحرفة إذ يعرض التواصل مع الأجداد. هذا الالتصاق مدعاة تفاخر وهو وجه اجتماعي وثقافي، وجه رمزي متصل بصيرورة المجتمع ككل. وبالمقابل نجد الصانع اللامبالي، ينظر إلى حرفته بعدم الثقة بالنفس، ويشعر بشيء من الدونية بالنسبة إلى غيره[1] حيث يعمل لتمضية الوقت أو لسد حاجاته الاقتصادية هرباً من العوز تيمناً بالمثل القائل -«صنعة في اليد أمان من الفقر»- ولا يريد أن تنتقل الحرفة إلى أبنائه من بعده.

وهناك صانع يتفاخر بإنتاجه المتقن والمميز، أو أنه ينجز سلعة أكثر تعقيداً رغم قلة الإنتاج. وصانع آخر يتباهى بكثرة إنتاجه أو كثرة الزبائن ونوعيتهم، والبعض الآخر يتباهى بأنه أحسن تربية أولاده وقد نجح في تعليمهم وهم الآن أحسن حالاً منه بارتباطهم بأعمال تدر أموالاً تفوق الإنتاج الحرفي وسهولة أكثر في العمل.

أمام هذا التباين بالموقف من الحرفة، ما هي المرتكزات الأساسية لهذه المواقف وما مدى انعكاسها وتأثيرها؟ ثم هل الحرفة عمل أساسي أم ثانوي للحرفي؟ وما هي الحرف الرديفة في الحالتين؟ وأي علاقة تربط الحرفة بالزراعة؟ وهل الزراعة عمل رديف للحرفيين في الريف؟ أم أن ضيق الأراضي الزراعية مع عدم المردود في الإنتاج أدى إلى التحول إلى الحرف. أم أن ذلك موسمي في فترة التوقف عن العمل الزراعي. أم أن المجهود في الحرفة أقل من الزراعة بحيث يسود الآن نوع من الابتعاد عن أي نشاط يتطلب جهداً[2] بالتوجه للكسب الأسهل.

وأي أثر للبنية الاجتماعية على صعيد الوطن قد انعكس على الواقع الحرفي بحيث أدى إلى عدم وجود تنظيمات نقابية أو تعاونيات أو تشريعات وأطر تنظيمية. وأي أثر للمعتقد الشعبي في الحرف. إذ يقال إن العمل بالجلد لا يخلو من النجاسة. وما هو الموقف من ذلك؟ وما هي الظروف التي تتخطى هذه المقولة. حروب، أزمات، خلل اقتصادي، تزايد سكاني، مع العلم أن السائد الآن بروز قيم معينة تميز الأشخاص من خلال نوعية الحذاء. وهنا ربما طال ذلك تفضيل المستورد وعدم الاهتمام بالمحلي. كل هذه الأمور تنعكس على الحرف. وما هو تأثر الصناعة الحديثة وقدرة الحرفي على مواكبة التطور التكنولوجي؟ هل أدى ذلك إلى تحسين الأداء كماً ونوعاً؟ وإلى التصدي للإنتاج المثيل؟ أو أن الحرفي بدأ يبتعد عن الإنتاج التصنيعي ويعيش على هامش الصناعة في الصيانة أو القيام بخدمات ملحقة بعد بيع السلع. وهنا فإن حرفاً قد تلاشت وبرزت حرف جديدة. فالحرف عرفت أوج مجدها قبيل الرأسمالية الصناعية، وهذا في سياق التطور لبعض المجتمعات وبخاصة المصنعة.

والآن أي علاقة بين الحرفة والواقع الاجتماعي؟ انطلاقاً من مسكن الحرفي وهو عنصر أساسي: أي حجم له؟ وما هو تاريخ بنائه؟ وما هي العلاقة بين

عمـر الحرفي وتاريـخ البناء أو فترة البـدء بمزاولة العمل؟ وما هي تجهيزاته؟ ذلك كله مؤشرات تكشف واقعاً. ثم الزواج ودائرة اختيار الشـريك. والعلاقات الاجتماعية التي تربـط الحرفي بأقرانه وباقي أفراد المجتمـع. ثم التوجهات والانتماء السياسـي وحجم الأسرة وشكلها. والواقع الديمغرافي وانتقال الحرفة للحرفييـن الجـدد. ذلك كله تسـاؤلات تطـرح لا بد مـن الإجابة عليها، وهي مؤشـرات متنوعة تكشـف واقع هـذه الحـرف بأبعادها المختلفة ثـم الدخول بالتفاصيـل وحتـى الجزئيـات لتوضيـح الفكـرة والإجابة على التساؤل.

انطلاقاً من هذه الفرضيات التي توجه الدراسـة ونسـتطيع مـن خلالها إقامـة منهـج وطريقة لكل تصـرف من تصرفاتنـا. لأن هـذه الأفـكار العلمية تنطلق لتوجه البحث التجريبي منذ بدايته لأن إجراء التجـارب لا يتم عشـوائياً بـل بدءاً بفـرض نظري نحاول فـي ضوئه أن نتوصل إلـى الصحة واليقين والوصول إلى نتائج تبين الظاهرة وتبرزها وتزيدها إيضاحـاً. فالتجربة هي التي تؤدي إلى الحقيقة. ولا بـد من التذكير بأنه من السـهولة إيجـاد الفرضية، ولكن العمل الشـاق في تحقيقهـا، وهي التي توجه الدراسة الميدانية منذ البداية. والفرضية في البداية مثل من يرى الأشـياء وهو في سـيارة مسرعة فإنه يرى البيوت، الأشجار، الأشخاص، الرجال، الأولاد... فالصـورة الأوليـة سـريعة ولكـن الحيـاة ضمنها متشابكة ولكي نفهم ما يحدث داخلها يجب التعمق في دراستها. والتعمق في الدراسة هو نتيجة جهلنا لما فـي الداخـل من جهـة ولموقف مندهـش يثير تفسيراً من جهة ثانية. فإن اكتشاف العلاقة الثنائية التـي تؤكـد الرابط بين حادثين يزيل الدهشـة التي كانت حافزاً للعمل. وإقامة العلاقة بين الظواهر هي الوظيفة الأساسية للعلم.

وهكذا فإننا ننطلق من ظاهرة معينة، ثم نحاول أن نجزئهـا إلى عناوين ومحطات أساسـية. ثم إلى متغيرات ثانوية، فمؤشـرات، ثـم جزئيات محاولين ربـط أي جزء مـع باقي الأجـزاء انطلاقاً مـن مبدأ وظيفـي تتسـاند ضمنـه كل الأعضاء لتأكيـد وبناء معيـن وبترابط يؤكد تلاحم الكل وأي خلل في جزء لا بـد من تأثيره في باقي الأجـزاء. والمقاربة تعالج من عدة أوجه.

أولاً: الواقـع التاريخـي: الموروث الشـعبي هو عبـارة عـن تراكمـات ترجع إلـى عصـور ماضية.

www.sxc.hu

www.sxc.hu

بعضها موغل في القدم لا نستطيع أن نقيم الدليل على حدوده. وبعضها يمكن معرفة تفاصيله وخطوطه العامة. وقسم يعود إلى فترة تاريخية قريبة تستطيع لملمة شتاته. والتركيز على الثقافات الإنسانية يجب ألا يدرك على نحو ساكن وهذا ما عبر عنه ليفي ستروس لأن التنوع الثقافي ليس عينة جامدة والمجتمعات ليست وحيدة، والمنطق التاريخي يجب رؤيته من عدة اتجاهات، لأن طريق الإنسانية لا تشبه من يصعد سلماً، بل هناك احتمالات متعددة، وليست باتجاه واحد. ومن خلال المنهج التاريخي نستطيع أن نبين أثر الثقافات في هذه الحرفة كتغير المادة، الأداة، طريقة الصنع، التسميات... فمجتمعنا استطاع أن يهضمها ويعيد صياغتها ويخلق شيئاً جديداً. وباعتماد المنهج التاريخي لا بد من التنويه بأهمية الابتعاد عن التاريخ الظني أو التخميني لأن ذلك قد أعاب إنجاز الدراسات الأنتروبولوجية في مراحلها الأولى. وقد تمت معالجة الموضوع بالتركيز على المحطات التاريخية المؤثرة على المستوى الوطني بشكل عام ثم إعطاء لمحة تاريخية عن تمركز هذه الحرف وتعقب المراحل التي مرت بها والنظرة التاريخية لعناصر الحرفة يجب دعمها بالواقع الجغرافي أي الربط بين عنصري الزمان والمكان.

ثانيا: الواقع الجغرافي: لتبيان مدى ارتباط الحرفة بالظروف الجغرافية، الموقع، طبيعة الأرض، المناخ، التضاريس، ظروف البيئة، المسكن، كل ذلك يحدد عمل الحرفة. فالأحوال المناخية وتعاقب الفصول يحدد نوعية الإنتاج الذي يتأثر بمواسم معينة. ثم الهجرة بشكليها المغادر أو الوافد وأثر الاحتكاك الثقافي الناتج عنها. وهنا لا بد من التوضيح بأن العنصر الجغرافي أو عنصر البيئة ما هو إلا أحد العناصر المؤثرة ولا نغالي كما هو منطق البيئيين الذين يركزون بشكل أساسي على أثر البيئة في حياة الناس.

ثالثا: الواقع الاقتصادي: وهنا تتشعب الأمور ويتم تناول عدة متغيرات.

محاولة تبيان مميزات المؤسسة الحرفية من خلال حجمها. إن على مستوى المكان أو عدد العاملين الدائمين منهم والمساعدين أو العمل المأجور وما هو دور العائلة ككتلة بشرية في العمل. وما هي العلاقة بين الحرفة والعائلة. وكذلك تخصص الإنتاج. وهل من حرف ثانوية يحترفها الحرفي. وما هي خصائص المشغل ثم الطاقة المستعملة.

أي مواد يستعملها الحرفي؟ هل هي موجودة في بيئته، أم مستوردة؟ وهل لوجودها أثر في تمركز الحرفة؟ وكيف يحصل الحرفي على المواد، وما هو مصدرها؟ ثم هل تغير نوع المادة؟ وهل المستورد منها يختلف كماً ونوعاً عن المادة المستخرجة محلياً؟

الآلات وهي الوسيط بين المادة والإنسان. هنا تم تحديد الأدوات وكيفية استعمالها، والمادة المصنعة فيها. وتاريخ دخولها إلى الحرفة. وهل هي من إنتاج الحرفي نفسه أم من إنتاج حرفي آخر تخصص في إعدادها وهنا مبدأ التواصل بين مختلف الحرف. ثم التفريق بين الأداة المنتجة محليا والمستوردة. وتحديد مسار تطوّر الأدوات. وهل من إبداع من قبل الحرفي نفسه بحيث ينتج ويطور آلة توفر عليه من أعباء العمل أو تزيد الإنتاج؟ هنا تعقب مسار تطور الآلة أمر أساسي. فالصانع الذي بدأ عمله يدوياً ثم استخدمت الآلة المساعدة التي بدأت بسيطة لتساعد اليدين ثم تطورت لتصبح أكثر تعقيداً. وهل آلات اليوم هي نفسها آلات الأمس بما ورث عن الآباء؟ أم تطورت شكلاً ومادة؟ ثم ما مدى الاستفادة من التطور التكنولوجي؟.

طرق التصنيع واعتماد شرح مفصل لطريقتي التصنيع القديمة والحديثة.

الإنتاج، تحديد أنواع السلع المنتجة من قبل الحرفي. ثم مواصفاتها وتكاليف إنتاجها وكمية الإنتاج ومن ثم تسويقه وإدارته.

الدخل، تم تحديد دخل الحرفي شهرياً ومن ثم سنوياً.

فالتطور الاقتصادي العام عامل رئيسي في تحديد مسار الحرفة.

رابعـا: الواقـع الاجتماعـي: وهنـا التركيز على النقاط التالية:

ديمغرافيـا الحرفيين وذلك باعداد هرم سـكاني للحرفييـن وتحديـد أعمارهـم، ثـم العمـر عند بدء مزاولتهم الحرفة. والعمر عند افتتاح المشغل لأرباب العمل.

القرابة وهنا محاولة لإبـراز العلاقة بين الحرفة والقرابة. تحديد العائلات ثم انتماؤها للعمل الحرفي ومن ثم حجم الأسرة وتقسيم العمل داخلها.

انتقـال المهنـة حيـث تتمحـور الأمـور ضمن عامليـن. عامل الوراثـة وهنا تقتـرن المهنة بعامل القربـى ثم بالتعلم أي انتقال الإبن إلى مهنة تختلف عن عمل والده.

السـكن: في هذاالمجال تحديد الواقع السكني للحرفيين. إن من حيث امتلاك المسكن وتاريخ بنائه وعلاقـة ذلك بعمر الحرفـي وبتاريخ دخوله للحرفة وحجم المسـكن والمشـاركة بالمسـكن. ثم العلاقة بين المسـكن ومكان العمل وهناك محاولة للتعرف إلى أثاث المنزل من خلال امتلاك بعض التجهيزات.

الـزواج، من خـلال البحث عن الحالـة الزواجية للحرفيين، ثم دائرة اختيار الشريك من حيث روابط القرابـة أو الجـوار أو الانتمـاء إلى المهنة نفسـها، فما هو موقع الشـريك المهنـي أو الاجتماعي وحتى تحصيله المدرسي؟.

موقع الحرفي الاجتماعي: في هذا الفصل عرض لمراتـب الحرفييـن بالمقارنة مع بعض الدراسـات لتحديد الموقع الاجتماعي للحرفة.

خامساً: الواقع الثقافي والسياسي: هنا المفضل التركيز على ما يلي:

الحرفـة والتـراث: أي علاقـة الحرفـة بـبنيـة

www.sxc.hu

المجتمع، والتركيز على التراث الحرفي وموقع العمل داخل المجتمع من خلال الحث عليه والموروث من معتقدات وعادات وأمثال وما شابه.

التحصيل المدرسي للحرفيين: من المهم استعراض التحصيل المدرسي لمعرفة المستوى الأكاديمي الذي يمكن أن يرفع من مهارة الحرفي التقنية ويطور ما تعلمه عن آبائه أو معلميه في الحرفة.

العمل السياسي والنقابي: هل ينخرط الحرفي في العمل النقابي؟ وهل هناك من طوائف حرفية وهو التنظيم الشائع قديماً؟ ثم ما هو دور الحرفي في محيطه وفي علاقته مع الناس من خلال التحرك في المؤسسات السياسية والاجتماعية المحلية منها أو الوطنية كالانتماء إلى الأحزاب أو التنظيمات.

الثقافة الشعبية: وهي الموروثات المتمثلة بالمعطيات التي تواكب الحرفة من أمثال ومعتقدات وحكايات وأغانٍ وتسميات وطريقة في العد والزي والمميزات الخاصة للحرفي ثم اللغة الخاصة المحكية، كل هذه الأمور هي إرث مهم جداً يمثل حضارة شعب إذ لا بد من تدوينه وتسجيله ومن ثم تحليله لأنه يشكل القاعدة الأساسية لفهم هذا الإنسان الذي هو من صلب الدراسات الأنتروبولوجية وأساسها.

سادساً: الواقع المعرفي العام: إن دراسة الحرف الشعبية بمجال عملي واستناداً إلى عمل حقلي يهدف لمعرفة كافة التفاصيل المعرفية للوصول إلى مجال نظري. والواقع المعرفي الذي تتسلسل وتترابط مواده. فانطلاقاً من المخترع الأول الذي بدأ باستخدام يده كما مر معنا سابقاً، لنتوصل حالياً إلى الصاروخ، وكيف أن وعي الفكر البشري عرف أشكالاً ونماذج مختلفة وكلها مرتبطة وتنخرط في البناء الاجتماعي على كافة المستويات، فالتطور المعرفي يترافق في مراحله المختلفة مع إطار اجتماعي هو الحقل الذي يمده بالمعطيات وهو العامل المؤثر في أي تغير في المنحى الإيجابي أو السلبي.

والحرفة هي إحدى القضايا المعرفية في مجتمعنا. وانطلاقاً من دراستها الميدانية الواقعية بأبعاد مختلفة اقتصادية، اجتماعية، ثقافية وسياسية للوصول لإطار نظري. والنظرية المرتكزة لتجارب ميدانية تكون أكثر صدقاً وتعبيراً للواقع. وهذا ما توصل إليه المفكر ومؤسس علم الإجتماع إبن خلدون وإطلاق نظريته الاجتماعية المرتكزة على أسس عملية من الحقل ومراقبة صيرورة المجتمع وتطوره.

من خلال الدراسة الميدانية بتفاصيلها وخصوصياتها التي توضح إطاراً معرفياً يحكم ذهنية الناس في بناء اجتماعي بأبعاد مختلفة، سياسية، واجتماعية، اقتصادية، وثقافية، ودينية ... تشكل ترابطاً فيما بينها ضمن متغيرات ومؤشرات وجزئيات مع اعتقادنا المسبق بأن محاولاتنا مهما كانت جادة تبقى ضمن حدود معينة للإحاطة بكل المعطيات لكثرة العوامل والتداخل فيما بينها.

ومجتمعنا بأمس الحاجة لدراسات ميدانية تطال مختلف الأمور، وما دراسة الحرف سوى جزء بسيط جداً من حياة هذا المجتمع، بتضافر مثل هذه الدراسات نتوصل لمعرفة ذاتنا على حقيقتها لأنها بداية المعرفة والأساس لأي تطور مستقبلي.

الهوامش

1 - هنا نذكر بأن بعض الحرف تعتبر وضيعة كدباغة الجلد أو صنع الغرابيل التي يختص بها النّوَرْ وهنا تبرز القيمة الاجتماعية للحرف.

2 - تيمناً بالمثل الشعبي القائل «قِلّة الرزق» «رياحة» أو «نياحة» حيث تقلب الراء نوناً أي القليل من الرزق يريح الفرد من عناء التعب والجهد.

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

محمد بن فارس:

63 عاماً على رحيله

أشباح مدن وشخصيات ومتون كتب وبلدان تقاطعت داخل تجربته

حسين مرهون / كاتب من البحرين

لابد من أن تكون هذه الحقيقة مزعجة: محمد بـن فارس بن محمد بن خليفه بن سلمان آل خليفه ليس بحرينياً بالطريقة التي قد يفكر فيهـا باحث عن الخصوصيـة. في الواقع إنها مزعجـة حقاً. لكـن اتركوا لخيالكـم أن يحلق قليلاً. لقد أخذ نصوص أغانيه من اليمن، وفي مرحلة ما مـن عمان، وأسمـى داره "البصرة"، وحين أراد التسجيل ذهب إلى حلب والعراق.

في الهند التقى بأستاذه عبدالرحيم العسيري – يكنّى أيضاً باليماني والحجازي–، وتواطؤاً حلّ مسمى عاصمتها "مومباي" التي شكلت منذ منتصف القرن الثامن عشر ميناء تجاريا يتداعى إليه طالبو الغنى وبحبوحة العيش من الشرق والغرب، اسم علم على الممر الصغير المفضي إلى دارته في حي الصنقل جنوب المحرق "داعوس بمبي".

في الغناء دمج الطريقتين الحجازية بالأزهرية، وكان اسم أول عود يقع تحت يديه "باشة مصر". وقد أهداه إياه عمه جابر. غنى مئات الأصوات (حوالي 360 صوتاً) لكن لدى تعميدها حُقنت بمسميات من جهات العالم الأربع: شحري صنعاني يمني حجازي يافعي شامي شرقين عربي وبحريني.

أرشيف الثقافة الشعبية

إن لم يكن كل هذا الحضور الطيفي الفريد من المدن والبلدان والعواصم، والنسَب المشتقة من أوزانها، والتي يتردد صداها بتكرارٍ ضافٍ داخل تضاعيف تجربة هذا الفنان (المولود في العام 1895) مبدداً إلى أي وهم بالخصوصية - بالمعنى المتعالي للخصوصية - تحت وطأة المد الساطي للمحليات، فماذا يمكن أن يكون؟ الحقيقة أن الأمر يتعدى وضعية محمد بن فارس الخاصة ليتنزل بعيداً كنوع من السلوك الكامن في عموم الشخصية الثقافية للهامش الجغرافي الذي ازدرعت عليه مأثرته. لقد سبق للباحث محمد عبد الله أن لاحظ في غضون بحث له أن "البحرين لم تكتسب على مر تاريخها هوية إقليمية محلية مستقلة عن محيطها الجغرافي بامتداده المكاني الكبير في شبه الجزيرة العربية عموماً وشرقها خصوصاً"[1]. وهو الرأي الذي يستأنس به باحث آخر وهو حسام أبو إصبع لدى تثميره قراءة في عمليات التحويل الثقافي التي أصابت قائمة الأكلات الشعبية البحرينية بعد استيطانها وافدة من اليمن والهند وإيران وتركيا. حيث بنى عليه نتيجة دعاها "نهائية" من أن ثقافة البحرين "عملت على استيعاب وهضم الثقافات المرتحلة إلى هذه الأرض، بشكل فريد من نوعه، كما لم تجد غضاضة في قبول مظاهر وثقافات أخرى غريبة عنها"[2]. ما مكنه من أن يذهب بعيداً في التطبيق على عدة المائدة البحرينية من الزلابيا إلى الساقو والتكة والخنفروش والمحمر وغيرها من الأكلات، فارسية أو هندية المنشأ.

حرب باردة ثقافية

ويبدو أن هذا الطرح يتعدى قائمة الطعام، حيث يتحول إلى خاصية مباطنة محورها هذا المكان في معرض ملاقاته لأشكال "البضائع الواردة" مما يمكن أن تحمل في تجاويفها أبعاداً ثقافية وصوراً تمثيلية ورمزيات. والحال أن المتتبع لمسيرة فن الصوت في عموم الجزيرة العربية قبل أن يكون في البحرين، وفي البحرين قبل أن يكون عند محمد بن فارس، وعند محمد بن فارس قبل أن يُصار بين يدي تلاميذه، لا مناص من أن

أرشيف الثقافة الشعبية

يخرج بمحصلة فحواها أن هذا الفن، قد اتسم في جانب منه، كما سواه من البضائع المتخذة صبغة الثقافة، بطابعي الرحلة والاستيطان ثم الرحلة مرة أخرى. وفي كل مكان استوطنه كان يغتني ويعيد إنتاج نفسه وفقاً لشروط الأقلمة والبيئة التي ارتحل لها. وكانت البحرين أحد المواطن التي شهدت واحدة من أهم عمليات الأقلمة (كما سنكتشف تباعاً). بما صاحب ذلك من إعادة إنتاج لهذا الفن ومروره بدورة العمليات التحويلية التي تمر بها أية بضاعة ثقافية. الأمر الذي يلقي بظلال من الشك على أغراض المنازعة الثقافية الباردة التي يمكن تحسس قيامتها في كثير من الكتابات التاريخية المؤرخة لفن الصوت من طريق باحثي الخليج واليمن. فهذا واحد من المتطارحين على مضارب هذه المنازعة، وهو إبراهيم حبيب يقرّ لدى بحثه في المسار التاريخي الذي مر به فن الصوت بنشأته "في منطقة الحجاز في الجزيرة العربية" ثم "بانتقال زرياب إلى الأندلس انتقل معه إلى الأندلس فانتشر على يده هناك".

إلى أن ظهر ما يزاحمه وينافسه بل ويتغلب عليه كما في حالة فن الموشح. وفي بغداد "بقى ثابتاً إلى أن حدث غزو التتار" لينتقل مع انهيار الدولة العباسية "إلى منشئه في الجزيرة العربية والحجاز"[3]. وفي عودته المستأنفة إلى منطقة الخليج، حيث ازدهر بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر على يدي عبدالله الفرج في الكويت فمحمد بن فارس في البحرين، يكتب المؤرخ خالد الفرج عن ألوان الغناء السائدة خلال الفترة السابقة لكن القريبة لعصر هذين الفنانين بأنها "كانت متأثرة إلى حد بعيد بالألحان العدنية وهي متأثرة بصيغة من النغم السوداني والأفريقي"[4].

فإذا صح هذا المسرد التاريخي، وثمة خلاف بين مؤرخي الصوت على ذلك، خصوصاً حيال مسألة التعيين الجازم ما إذا كان هذا الفن هو الصوت تحديداً بصيغته المثلى الناجزة في العشرينات. يتبادر إلى الذهن للوهلة سؤال بشأن الجدوى

أرشيف الثقافة الشعبية

العلمية من تثمير مقاربات مصطنعة للقطيعة، ومبوتقة فن الصوت داخل ضرب من المركزية الإثنية، عبر النزعة الضافرية لاستملاك الأصل ومن يكون قد سبق من!. وهي نزعة غدت اليوم موضوعاً للنقد وحتى التندر في الدراسات الثقافية.

الحظوة السحرية للأصول

في معرض نقده إلى هذا النوع من الكتابات المتحينة إلى القبض على ما يدعوه مرة "البداية الأولى" ومرة "الظهور الأول" وأخرى "الحظوة السحرية للأصول"[5] يضع جورج طرابيشي رأيه المفارق في صيغة الاستنكار التالي "لكأن الظهور الأول للشيء هو وحده ذو الدلالة والقيمة دون تجلياته اللاحقة التي لا تعدو على كل حال أن تكون تظاهرات للانبثاق الأول". كما يقرر في مقاربة أخرى ذات علاقة أنه "في جميع العلوم يمكن البدء ببداية، إلا في التاريخ"[6].

والحال فما دام الصوت قد عرف منذ نشأته، الهجرة من الحجاز وإليها، مروراً ببغداد والأندلس.

أو ما دام قد اصطبغ في أولياته بالنغم السوداني والأفريقي. كما عرف في واحدة من أكبر عمليات التمثل لهذا الفن في الإقليم، فيما مثلته تجربة محمد بن فارس في البحرين، وتلامذته ضاحي بن وليد ومحمد زويد، المثاقفة والحضور الشبحي إلى كل هذا المزيج الفريد من المدن والعواصم والشخصيات والمتون ومصادر الكلمة والقوالب والألحان (لنتذكر دائماً على سبيل المقابلة المجازية: قائمة الطعام البحرينية كما توقف عندها أبو إصبع والمسحوبة عن مذاق هندي وتركي ويمني وإيراني). تتبدى الدهشة من العزوف عن قراءة هذا المزيج الهجين، ودوره بالذات في ما سيتأسس تالياً من فرادة

أرشيف الثقافة الشعبية

وحظوة إلى الصوت البحريني، والمداورة عليه تحت وطأة "السطوة السحرية للأصول"، كما سبق لطرابيشي أن عبر، طمعاً في القبض على لحظة "البداية الأولى" و"الظهور الأول". كما لو أن هذه البداية أو هذا الظهور "وحده ذو الدلالة والقيمة دون تجلياته اللاحقة".

وفي تعقيبه على سؤال ذي علاقة، علق أحمد الجميري من خلال عبارة مقتضبة لكن ذات مغزى "هذه فتنة طائفية موسيقية" (راجع حواراً معه وآخرين في الصفحات التالية).

خصوصية بشروط مركبة

في الواقع تغري الأسطر السالفة بالبحث في الأقاصيص المتواترة عن حياة محمد بن فارس، وتقليب شخصيته، لا من خلال نموذج الخصوصية المزدرع على أرض المنافحة الدائرة بين بعض باحثي فن الصوت في الخليج، بحثاً عن أسبقيات "مؤسسة لمقولة الهوية بالذات في الرؤية المركزية الإثنية للعالم"، إنما عبر تطوير نموذج آخر في الخصوصية يقوم على أشكال الرحلة في البيئات المختلفة والحوار مع الآخر والمثاقفة، والاستيعاب، ثم التحويل والتحوير، وصولاً بالترقي إلى الفرادة التي هي ليست شيئاً آخر غير الخصوصية لكن المحتفية بالآخر، انطلاقاً من هذا الحوار بالذات. يشبه إدوارد سعيد هجرة الأفكار والنظريات بهجرة الناس والمدارس النقدية. ويقول "هجرة الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر ما هي إلا حقيقة من حقائق الحياة، وما هي في الوقت نفسه إلا شرط مفيد للنشاط الفكري"[7]. والحاصل لا تبخل علينا سيرة بن فارس، خصوصاً في عملية تمثله لفن الصوت، كائناً ما كان موطن انبثاقه الأول، بمحطات لافتة يتصادى داخلها هذا الحد "الإدواردي" لسيرورة الأفكار والنظريات: حقيقة "الهجرة التي هي من حقائق الحياة" مع حقيقة "إفادة هذه الهجرة للنشاط الفكري"، ونضيف من عندنا الفني. وربما جاء استهلال بن فارس مشواره مع فن الصوت بالرحلة إلى الهند عبر ميناء البصرة للقاء أستاذه عبدالرحيم العسيري ذي الجذور الحجازية، حيث لم تسنح له الأشهر القليلات التي مكثها الأخير في البحرين قبل مغادرتها مضطراً، التزود من معينه إلا لماماً، جاء بمثابة الحدث المعبأ رمزياً بكل دلالات الهجرة "بغرض الإفادة". والهجرة الفيزيائية في الجغرافيا قبل أن تتحول لاحقاً إلى هجرة للأفكار والسلع الرمزية وهلة ستستدعي معها بقية متعلقاتها. ما سيكسي هذه الرحلة صبغة الحدث التدشيني. تتلاقى جهود الباحثين في فن الصوت على محورية عبدالرحيم العسيري في تجربة بن فارس.

أرشيف الثقافة الشعبية

فإليه يعزا تزويده بالنصوص اليمنية وتعليمه "بعض أساليب العزف" كما يزعم العماري أو "بعض الجمل اللحنية" على حد عبارة محمد جمال. بل أن الأول زعم رداً على سؤال في هذا السياق "أن عبدالرحيم عمل انقلاباً في حياته الفنية". في الحقيقة شكلت لحظة عبدالرحيم (1922) بدايات الإنصات للآخر المختلف بعد لحظة أخيه عبداللطيف الذي علمه أساسيات العزف.

اللحظة الهاضمة فالإنطلاق

يتوسع الجميري في شرح حيثيات هذا الإنصات بالقول إنها اللحظة التي تلقف فيها "المدرسة الحجازية" بأسلوبها الطربي القائم على الأداء وهز النغمات عبر القفز فيما بينها كما في السلم الخماسي السوداني، انطلاقاً من "حجازية" عبدالرحيم بالذات. لتؤلف بالتواشج مع "المدرسة الأزهرية" الطربية والقائمة على الأداء هي الأخرى، لكن عبر أسلوب هز النغمات بالتوالي النغمي، والتي تلقفها عبر مقرئي القرآن الكريم. ومضافاً إليهما معاً تأثره بأغاني البحر في الدور الشعبية، النهمة والفجري. تؤلف أساسيات أسلوبه الفريد بنكهته الخاصة. الأمر الذي سيدعو عبدالرحيم نفسه أن يعود تالياً ويمهر شهادة عزيزة من أستاذ في حق تلميذه، فيقول "علمتُ محمد ولكنه فاقني" كما يفيد محمد علاية. وفي نصوص الأغاني لن يكتفي بلفتة أستاذه. بل سيتخذ منها قنطرة موصّلة نحو مزيد من الانفتاح على مظانّ الشعر في اليمن "الحمينية" ومسقط،

أرشيف الثقافة الشعبية

أرشيف الثقافة الشعبية

وبعيداً نحو بغداد وحلب. بما في ذلك الموشحات الشامية والأندلسية، وفق ما يجادل العماري. ليعضد بها "ثقافته الواسعة" - والعبارة لراشد المعاودة - المؤلفة من مركب خليط من أدب ودين وثقافة. ويجزم المعاودة في حوار معه بغرض هذه الورقة أن محمد استقى نصوصاً من "ألف ليلة وليلة" و"موطأ" مالك و"أغاني" الإصفهاني والبخاري ومسلم "الصحيحين" وابن عبدربه. وأنه شهد شخصياً "التحريج" على كتبه في ما دعاه "سوق الدلالين". ومن واسطة رحلة التسجيل في العراق (1932) أحضر معه من هناك ديوان الشاعر العراقي عبد الغفار الأخرس الموسوم "الطراز الأنفس" وديوان محمد سعيد الحبوبي "اللذين غنى منهما الكثير من القصائد الجميلة فيما بعد في جلساته وحفلاته"[8].

وأتاح له طول مكثه في العراق، حوالي الشهرين "مشاهدة الفرق الغنائية في الملاهي". حتى أنه طلب منه في إحدى المرات الغناء في مكان كان من المزمع أن تطلّ من خلاله أم كلثوم، حيث صادف وجودهما معاً هناك في نفس الفترة، لولا رفضه[9].

ما أدى إلى أن ينهض بالمهمة تلميذه ضاحي بن وليد الذي كان بمعيته. زد على ذلك ما يؤكد عليه العماري بشأن حفظه كثيراً من الطقطوقات والأدوار والبستات والمقامات العراقية والمصرية والشامية. وإلى اختياره في الأداء المرافق عازف الكمان اليهودي صالح الكويتي وأخاه داوود على القانون. ويرى الجميري أن الأول "كان يبدع مع بن فارس بالكمان ما يبدعه الأخير

بالصوت في محاكاة نادرة لم يتقنها إلا صالح". ويبدو أن صالح كان الأقرب إلى لون الغناء الخليجي من سامي الشوا. فهذا الأخير ظهر أيضاً من خلال الكمان مع بن فارس، مرة في الأقل، لكنها تجربة لم تتكرر. في حين نعرف أن التجربة مع صالح، ما لبثت أن تكررت في التسجيلات الأخرى بإصرار من محمد نفسه.

والحال، فقد شكل حشد الأصوات المتلاطمة داخل متن تجربة محمد بن فارس، وفيها كما سبق وأسلفنا أطياف مدن وعواصم وشخصيات ومظان كتب ومصادر كلمة وقوالب وألحان (هل مازلتم تتذكرون قائمة الطعام!)، شكل التربة الصلبة أو قل المرحلة الاستيعابية الهاضمة للفن المستوطن، والفنون الرديفة السائدة[10]، عبر تجذير أشكال الإنصات إلى الآخر، ولتبدأ في الغضون ملحمته العريقة في الفرادة. حيث عمليات التحوير والصرف والتحويل التي أسست شخصيته النافذة في فن الصوت، أو "عظمته" حسب الوصف الذي استخدمه الفنان ملا سعود في لقاء تلفزيوني قديم يحتفظ به العماري وحده. وقد سنحت الفرصة لكاتب هذه السطور أن يطلع عليه.

هكذا وفقاً لهذه اللوحة المعشقة سينحو الصوت البحريني إلى سرعة الإيقاع، في واحدة من أشخص الفوارق التي ستسك دعائم اختلافه عن نظيره في الكويت الذي سيمكث بطيئاً.

كما سيتميز بارتجال الأداء، إلى الحدود القصوى، حيث ستحقنه هذه الخاصية بجرعات غاية في الإحساس والرهافة. حتى أنه، أي محمد، كان "يعمل من اللحن الواحد ثلاثة أشكال" على ما يفيد محمد جمال. الأمر الذي سيفضي إلى ضرب من الخصوصية المستخلصة. أي المطورة و المعتصرة عصراً، كالرحيق، من ذؤابات الأزهار المختلفة في الحقل. فهل ما زال هناك من يعتقد أن الحقيقة مزعجة؟ حسناً، هي كذلك حقاً ولكن ليس بعد.

الهوامش

1 - محمد أحمد حسن عبدالله، الهوية الإقليمية للبحرين دراسة في الجغرافيا التاريخية، جامعة الكويت: حولية كلية الآداب، ع 16، 1996.

2 - حسام أبو إصبع، صناعة التاريخ بالتأويل: مقاربات في الثقافة البحرينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.

3 - إبراهيم حبيب، رواد الغناء في الخليج والجزيرة العربية، دار الأيام للنشر، ط 1، 2004.

4 - انظر بهذا الصدد بحثاً لمحمد جمال بعنوان"الصوت وإشكالية الأصل" قدم في مهرجان التراث الثامن لفن الصوت الذي عقد في البحرين 5 أبريل/ نيسان 2000.

5 - يستعير جورج طرابيشي هذه العبارة من كتاب مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، منشورات غاليمار، باريس 1963.

6 - جورج طرابيشي، نقد نقد العقل العربي: نظرية العقل، دار الساقي، ط2، 1999.

7 - إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبدالكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000.

8 - مبارك العماري، محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج، المطبعة الحكومية، ج١، ط1، 1991.

9 - مبارك العماري، م. س.

10 - يشير محمد جمال إلى أن محمد بن فارس غنى المقام العراقي والأبوذيات في سمراته الخاصة ولكنه لم يضمن أياً من ذلك في الأسطوانات التي سجلها.

حـــــــــــوار

في المـــرآة المعشقـــة لمحمد بن فارس

الفنان إبراهيم حبيب

الشاعر مبارك العماري

الفنان راشد المعاودة

الفنان أحمد الجميري

أي صدىً تركته المثاقفة مع مظانّ الفن في الخليج... وأية لقاحية!

كانت الأسطوانة تدور بقوة من خلال آلة الجرامفون منشدة عبر هواء الأثير أغنية "إن العواذل قد كووا قلبي بنار العذل كي" حين أشار رجل أسمر اللون على نادل المقهى أن يأتيه بالأسطوانة مصدر الصوت. استجاب له على عجل قبل أن يفاجأ بمسارعة الرجل الجالس الذي لم يكن قد مر وقت طويل منذ دخوله المقهى، إلى تحطيم الأسطوانة المصنوعة من الشمع وتنقيده ثمنها (عشر روبيات).

وقبل أن يخف النادل مبتعداً عن المكان، سارع الرجل إلى إسداء النصيحة الصغيرة التالية إليه بلغة فيها حزم: "اشتر أسطوانة أخرى صالحة". لم يكن الرجل الأسمر غير محمد بن فارس (1895 - 1948). وقد أزعجه صوته الصادر من خلال الأسطوانة المعبأة في آلة السماع البدائية الصنع والمؤلفة من صندوق صغير، بعد أن وجد فيه خشخشة مضرّة. أما المقهى فقد كان مقهى بو ضاحي في حي المخارقة بالمنامة. هذه الحكاية التي يرويها لنا راشد المعاودة نقلاً عن المطرب عرفج الرفاعي الذي كان شاهداً على الحادثة، ربما نقلت إلينا جانباً من شخصية هذا الفنان المتسمة بالحساسية الشديدة والدقة حيال فنه. وهي الحساسية التي ستدعوه إلى إعادة تسجيل أغانٍ سبق له أن قام بتسجيلها في حلب، في تجربة لم تكن مرضية له إلى حد بعيد. على حين تمتد هذه الحساسية لتطبع كامل تراثه الفني. بدءاً من النصوص التي انتخبها بعناية فائقة من غير مكان، إلى الأداء المرتجل والقوالب اللحنية. وحول كل ذلك التقت "الثقافة الشعبية" بعدد من الباحثين والمتخصصين في فن الصوت وحاورتهم. فيما سيلي مقتطفات:

*** هل يمكن أن نضع خطاطة لمديونيات محمد بن فارس في فن الصوت من خلال اللقاحية الثقافية**

التي كانت تتفاعل في المنطقة أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بين اليمن وعمان والجزيرة العربية والبحرين والعراق؟

إبراهيم حبيب: لابد من الإشارة بداية إلى أن

فن الصوت عربي النشأة، وجد في بغداد العصر العباسي، وقد قام صفي الدين الأرموي (1216 - 1294) بتدوين بعض ضروبه في كتاب "الأدوار" ما شكل ذلك أساساً لمعرفة النوتة القديمة للصوت العربي. إلا أن ثمة حلقة بقيت مفقودة، وتتعلق بكيفية انتقال هذا الفن إلى منطقة الخليج. ثم حين جرى الانتقال لماذا اقتصر عليها من دون باقي الدول العربية الأخرى. بعض الباحثين يرجعون أساس نشأة الصوت إلى الفنان عبدالله الفرج (1836 - 1901). الحقيقة أن الأخير ابتكر بالفعل بعض الأصوات، لكن الصوت كفن أقدم منه بكثير[1].

مبارك العماري: التلاقح لم يكن من جهة واحدة، إنما كان يسير أفقياً، أي فيه أخذ وعطاء، خاصة في الجزيرة العربية. يمكن الزعم أنه وقتذاك كانت ثمة أزمة في الكلمة الغنائية.

لم يكن هناك دواوين أو مصادر للشعر الغنائي كما أن الاتصال مع المطربين كان أشبه بالمعدوم. في قبال ذلك كان هناك شغف عند الفنانين، لا سيما محمد بن فارس في أن يأتوا بالجديد دائماً ولا يكرروا القديم.بلقاء هذين الضدين، الفقر في الكلمة الغنائية والتوق إلى الجديد، نشأت الحاجة إلى التطلع خارجاً، إلى اليمن وعمان.

لذلك وجدنا تأثيراً كبيراً للحجاز على الصوت البحريني. لدينا نصوص كثيرة كانت تغنى في الحجاز وفي اليمن وعمان. كانت الأخيرة منطقة عبور للكلمة من حضرموت حين كانت السفن المسافرة إلى أفريقيا تقف في المكلا والشحر. هناك كانت تنطلق جلسات السمر بمشاركة المطربين الخليجيين. حتى أنه نشأ في حضرموت فن اسمه "كويتي"، إشارة إلى أخذه من الكويت[2].

*** فيما لو أردنا صياغة معادلة تلخص هذه اللقاحية التي تفاعلت داخل تجربة محمد بن فارس وفقاً لعناصر الثقل التي شكلتها كل واحدة من هذه المناطق. هل يمكن القول إن اليمن كانت تكتب، البحرين تغني، والعراق يسجل؟**

إبراهيم حبيب: صحيح ذلك. لكن أود أن أصحح أمراً هنا. نحن في البحرين لم يكن لدينا اتصال مع عموم اليمن. فأغلب النصوص أتتنا من الشمال، من صنعاء تحديداً. في حين قليل منها أتى من الجنوب. وهي أتتنا عن طريق الحجاز. وأعتقد أن عبدالرحيم العسيري (ت 1940) كان مصدرها إلى محمد بن فارس، فهو من أمده بها.

راشد المعاودة: لقد غنى محمد حوالي ثلاثمائة وستين أغنية. ويمكنني الزعم من خلال تتبعي لمصادر أغنياته أن ولعه بالكلمة مكنه من الاطلاع على كل مصادر الشعر السانحة وقتذاك، حيث مد معها جسور التواصل. الأمر لا يقتصر على اليمن وحده. إذ استطعت أن أتعرف بالصدفة على كثير من مصادر الثقافة التي شكلت الأرضية لتجربته. وقد أشرت في محاضرة سابقة لي إلى أنني شهدت صغيراً كيف كان يجري "التحريج" على كتبه في سوق الدلالين.

وهي خليط من الشعر والأدب والدين والثقافة. لقد بحث محمد عن النصوص المميزة في كتاب

"الأغاني" لأبي الفرج الإصفهاني، كما في "الموطأ" لمالك، وصحيحي مسلم والبخاري، وابن عبد ربه و"ألف ليلة وليلة". وكذلك ديوان المتنبي، وشعراء التصوف والزهاد، وغيرهم كثر. لذلك تجد أن النصوص التي غناها تعود في جذورها إلى كوكبة هائلة من الكتاب. من بعض المذكورة أسماؤهم إلى بن الأشراف وحسين زايد وأبي معجب والكوكباني وعيسى بن سنجه. ناهيك طبعاً عن دراسته للقرآن[3].

ذائقة رهيفة وشعر صعب

*** كيف يمكن تفسير أنه لم يغنّ إلى أي شاعر بحريني استثناء فهد باحسين المسلم[4]. في الوقت الذي نعرف عن مزاملته إلى بعض من نخبة مثقفي وشعراء عصره. كما في حالتي عبدالله الزايد وعبدالرحمن المعاودة اللذين يفيد أكثر من مصدر أنه كان يسمر معهما.**

هل يمكن أن يحولنا ذلك، كمحاولة في التأويل، على أن محمد بن فارس لم يكن أسير خصوصية محلية ضيقة؟

إبراهيم حبيب: ممكن ذلك. لكن ممكن أيضاً أنه فضل النصوص المغناة من دون سواها. ذلك أنها تصبح أسهل حين التلحين. فهو كان يأخذ النصوص المغناة - التي لم تكن متوفرة في البحرين - ويعكف على إعادة تلحينها من جديد ثم غناءها. هذه العملية قد تكون أسهل من ذهابه إلى النصوص المفتقرة إلى القوالب اللحنية.

راشد المعاودة: لم يكن بحاجة لأن يغني للزايد أو المعاودة. فهؤلاء كانوا أصدقاءه صحيح، لكن لا تنس أيضاً أنه كانت توجد بين يديه أمهات الكتب العربية. في الحقيقة، إنهم هم من استفادوا منه وليس العكس.

محمد جمال: ربما لأن الشعراء البحرينيين لم يكونوا على دراية آنئذ بأوزان القصائد في الأصوات. وهي أوزان تختلف عن البحور الخليلية[5].

*** ألم يكتب هو الشعر؟**

راشد المعاودة: لقد وجدت من نقل عنه أغنية طريفة عن الفأر. آنذاك كانت تصنع أوتار العود من "مصران" الحيوانات. وفوجيء مرة بقضم أحد الفئران عدداً من الأوتار. فراح كاتباً:

البارحة بوسط الدار والفار قصص الاوتار

يا الفار اشلك عليه أناماعملتلكخطية

ويروى أنه غنى هذه الأغنية في بعض جلساته.

*** هل تعكس اختياراته لنصوص أغانيه أية حساسية معينة تحول على شخصيته الداخلية. بمعنى آخر لو أردنا إعادة بناء سيرته الذاتية من خلال الغوص داخل نصوص أغانيه. بم يمكن أن نخرج؟**

مبارك العماري: النصوص لا تمثله كشاعر، فهو لم يكتبها، وإنما كمتذوق. كان ثمة خيارين أمام محمد، إما التقليد أو الابتكار. من جهة التقليد فهو لا يستطيع أن ينفي أو يتجاهل النصوص الموجودة في الساحة لأنها كانت مطلوبة من الجلساء. ومن جهة الابتكار فهو متذوق رهيف للشعر، ويريد أن يرتفع بذائقة الناس من خلال الأداء. لا تجد أياً من مطربي الخليج يفوقه حساسية في النصوص التي انتخبها.

وهو قد غنى لشعراء لم يغن لهم أحد غيره مثل صفي الدين الحلي ومحمد سعيد الحبوبي. المتنبي غنى له كثر لكن تعال انظر إلى ماذا اختار محمد منه:

أصات الركبُ تغليسا وزجوا للثرى العيسا

فهل يسْطيع سائقهم يرد العيس تنكيسا

فبالأحداج لي رشأٌ يضاهي الكمّل الميسا

نص صعب جدا يتعسر فهمه على القارىء العادي. وهو ما من شك يعكس جانباً من الحساسية الأدبية التي كان يمتلكها محمد. على رغم من أنه لم يأخذ العلم عن أحد إنما علم نفسه بنفسه من خلال القرآن.

اليمن السعيد، ما دوره؟

*** استثناء الكلمة ألم يكن ثمة تأثير لليمن على القوالب اللحنية. ينقل أحد الباحثين قولاً على لسان محمد بن فارس نفسه جاء فيه "إنما الصوت قد أتى إلينا من اليمن"؟[6].**

إبراهيم حبيب: هذا كلام لا أساس له من الصحة. النصوص يمنية صحيح لكن الألحان لا، فهي ألحان محمد بن فارس نفسه. أنا خبير في الإسطوانات. وقدمت برامج كثيرة في الإذاعة عن ذلك عبر تتبع سير مئات الأسطوانات. وأزعم أنني ما وجدت الألحان التي غناها بن فارس لدى أي من مجايليه أو حتى السابقين عليه. في لقاء لي مع عبداللطيف الكويتي (1901 - 1975) قال إنهم اكتشفوا فرقاً كبيراً بين ما يغنونه ويغنيه بن فارس بعد قيام الأخير بالتسجيل. "فنه غير فننا"، حسب عبارته. وهذا دليل على أن بن فارس كان هو من يقوم بتلحين النصوص.

*** بم يمكن أن نتأوّل إذن تسميات الأصوات التي غناها بن فارس كما ترد في كاتلوجاته. من قبيل**

شحري ويمني وصنعاني وشامي وبحريني، إن لم تكن مسميات تحيل على مصادر القوالب اللحنية؟

إبراهيم حبيب: الأسماء هي لتحديد لهجة الصوت، وأحياناً يتدخل في تسميتها أصل كاتب القصيدة. كأن يكون شامياً أو حجازيا أو يمانياً. حين يقال صوت عربي، فمعنى ذلك أن لغته هي العربية. والشامي يعود إلى اللهجة الحمينية، وهي لهجة وسط، ما بين العامية والعربية. وكذا حين يقال بحريني أو بحريني رخيم، فهذا يعني أنه صوت بحريني خالص لم يعلق به أي تأثير. لقد كان محمد بن فارس حذراً جداً. فكل ما يمكن أن يمس الصوت البحريني أو يؤثر عليه كان يبتعد عنه. لقد باشرنا التسجيل في البحرين قبل اليمن، سبقناهم بنحو عشر سنين (محمد زويد 1929). ما يعني أن الألحان لم تأتنا من طريقهم. وربما أتتنا من الحجاز، من خلال مواسم الحج، حيث كان يلتقي المطربون والشعراء وعشاق الفن. قد تكون الألحان اليمنية أتتنا لاحقاً، بعد أن بدأت اليمن في التسجيل، لكن هذا لم يحصل في عهد بن فارس. وحتى حين أتت من خلال الأسطوانات الحضرمية فقد جرت بحرنتها وفقاً للإيقاع البحريني، عبر تركيبها على الصوت "المروبع"[7]. كانوا يغنونها كأغنية يمنية، ولكن مبحرنة.

مبارك العماري: هناك خطأ وقع فيه كثير من الباحثين بشأن تسميات الأصوات. فقد جرى تفسير مسمياتها المختلفة، عن جهل، وفقاً للإيقاع، سداسي ورباعي، في حين أن الصحيح هو أن هذه المسميات وضعت من قبل الأقدمين وفقاً للحن. فكما أن البشر لهم أسماء والنوق والسفن، كانت الألحان كذلك. لقد عجزوا عن تحليل المسميات فراحوا يصيغون نظرية بناء على الإيقاع. وهذا خطأ. الصحيح هو العودة إلى ما كان موجوداً لدى السابقين، محمد بن فارس ومن قبله. فحين يقال حجازي أو صنعاني أو شرقين فهذه دلالة على أصل اللحن.

أحمد الجميري: في الواقع، إنني أختلف هنا، فصوت شرقين مستثنى من هذه القاعدة، ذلك أنه نوع من أنواع الغناء الحجازي المسمى بالدانات.

لا فرق في الأصوات إنما اللهجات

*** سبقت الكويت البحرين إلى فن الصوت من خلال عبدالله الفرج الذي يعود مولده إلى العام 1836. في حين تعود ولادة محمد بن فارس إلى العام 1895. فأي تأثير تركته هذه الأسبقية؟**

مبارك العماري: ما من شك أن كيان الكويت السياسي أقدم من الكيان البحريني. والأسر التي انتقلت من الزبارة إلى البحرين وبينهم الخليفة انطلقت أساساً من الكويت. فليس غريباً أن يكونوا قد نقلوا معهم كثيراً من الفنون وبينها فن الصوت. بيد أن المشكلة الأساسية برأيي عند الرغبة في

تقريـر أية حقيقة هنـا، تكمن فـي معرفتنا بلحظة النشأة الأولى لفن الصوت، وشخصياً لا أعرف ذلك.

غيـر أنني عثرت، بعد أن نبهني إلى ذلك الشـيخ يوسـف الصديقي، على إشـارة في المصادر لفنان بحريني تألق في بدايات القرن السـابع عشر، اسمه إبراهيم بن أحمد المدين (1806 - 1860).

وقد أقام سـمرة في العام 1826، وفق ما تشير إلـى ذلك أرجـوزة الشـاعر عبدالجليل بن ياسـين الطباطبائـي التـي يصـف فيهـا رحلـة بحرية إلى جزيرة أم النعسان:

وقـد أتـانـا الـعـصـر إبـراهـيـم
فيها وهـو ابـن أحـمـد المدين

يـغـنـيـك عـن سـمـيـه ونجله
الـمـوصـلـيـيـن بـحـسـن فضله

فـن الموسيقى غـدا أسـتـاذه
مـع حفظ مـا نطلبه وإنـشـاده

لكن إن شـئت فأنا أميل من حيث شـجرة نسب فن الصوت إلـى ما قاله عبداللطيـف الكويتي حين سؤال محمد عبدالوهاب (1902 - 1992) إياه عن صـوت غناه له، مـا إذا كان هذا مـن تلحينه فأجاب بالنفي. فعاد وسـأله مـا إذا كان لحنه لـه أحد فرد بالنفي أيضاً. وحين بدت علامات الدهشـة على وجه عبدالوهاب، حيـث همّ ضاحكاً، علق عبداللطيف: هذا فن قديم يعود إلي العصر العباسي.

محمـد جمال: لا نسـتطيع أن نجزم ما إذا كان إبراهيم المدين قد غنى فن الصوت أو ماذا كان يغني على وجه التحديـد، نظراً لعدم وجود التسـجيلات، ولكن نسـتطيع أن نستشـف من الأرجوزة أن هناك واقعـاً غنائياً كان موجوداً فـي البحرين قبل مجيء محمد بن فارس بدليل وجود مطرب بهذا الاسـم[8]. لكن إن شئت، فأنا أعتقد أن البحرين والكويت شعب واحد بالمعنى الإثنولوجي البعيد للكلمة. نعيش في إقليم واحـد ونقترب كثيـراً لناحية اللهجـة والدين والماضي المشـترك والحياة الاجتماعية. لذا فلا أرى من جدوى لاختلاق هذه التقسيمات. فهي ذات طابع سياسـي وليس فنياً. وقد اطلعـت على وثيقة مرئية من خلال الباحـث مبارك العماري عبارة عن مقابلة قديمة في التلفزيون مع الفنان ملا سـعود الكويتي (1900 - 1971)، وفيهـا يصـف محمد بن فارس بأنـه "فنان عظيم". لـذا فقد امتنع عـن الغناء في حضرته حينما سنح له لقاؤه في أحد المجالس، قال "لم أجرؤ على الغناء في حضوره".

*** مـع أخـذ تجربـة محمـد بـن فـارس نموذجاً للتحليـل، فيم يختلف الصـوت الكويتي عـن الصوت البحريني؟**

إبراهيـم حبيـب: الإنجـاز الأهم الـذي رفد به محمد فـن الصوت هو إزالته البطء عن اللحن، حيث كان البـطء حالـة سـائدة وقتئذ. لقـد أدخل عنصر السـرعة إلى اللحن كما أضاف الإحسـاس. اعتمدت تجارب الصوت غير البحرينية بنسـب متفاوتة على الغنـاء من الحنجرة في حين حـلّ القلب مكان هذه الأخيرة بالنسبة إلى محمد. كان الإحساس في صوته قويـاً مفعماً يلامـس الوجدان. إضافـة إلى وضوح الرتم عنـده. وظل كذلك حتى آخر تسـجيلاته. وقد نقـل مجايلوه أنه كان يعمل من اللحن الواحد ثلاثة أشـكال. الصـوت البحرينـي يعتمد بدرجـة كبيرة على الارتجال وعلـى إمكانيات الفنان، وما يمكن أن يضيفه على اللحن.

أحمد الجميري: بنظري إن الصوت الكويتي لا يخلـو من ارتجال، لكن حين يؤديه محمد بن فارس يختلف الأمر. الارتجال هنا أقوى. وهذا راجع إلى أن الصـوت الكويتي قد أثرت فيه الصحراء أما الصوت البحرينـي فقد أثر فيه البحر. الكويت بلد صحراوي يعتمـد فـي غنائـه علـى "السـامري" و"القلطة" و"العرضـة". وهـذه كلهـا فنون صحراويـة تقوم علـى لحـن معين ويقـل فيهـا الأداء. علـى العكس مـن ذلـك فالبحرين بلـد بحري يعتمد فـن الصوت فيـه على أغاني البحر فـي ال (دور) مثل "النهمة" و"الفجري". وهذه الفنون تتميز بالأداء الحر. هناك

سعة كبيرة للفنان بأن يأخذ راحته في الأداء. من هنا فالصوت البحريني يزيد فيه الارتجال عن الصوت الكويتي. لكن أحداً لا يستطيع أن ينفي الارتجال عن الأخير[9]. وبالنسبة لسمة البطء أو السرعة، لا أجد أن تلك سمة حقيقية، في الواقع ليس ثمة من فرق في السرعة بين الصوتين الكويتي والبحريني. إنما الفرق الحقيقي في اللهجة، أي لهجة الصوت المغنى. الأصوات أنواع، ولكل مغنٍّ لهجته المميزة على حدة، والصوت البحريني غلبت عليه اللهجة المحرقية[10].

راشد المعاودة: لقد تأثر الصوت الكويتي بالموسيقى الهندية من جراء إقامة عبدالله الفرج فترة طويلة في الهند. وهو الشيء الذي لم يتح للصوت البحريني.

*** لكن محمد بن فارس ذهب أيضاً إلى الهند العام 1922 والتقى هناك بعبدالرحيم العسيري الذي يدين إليه بكثير من الفضل.**

راشد المعاودة: لقد ذهب إلى الهند ليلتقي بعبدالرحيم حصراً بعد لقائه به فترة قصيرة في البحرين. وهو قد ذهب مسلحاً بثقافته العربية الأصيلة.

مبارك العماري: لم ألمس أي تأثير للهند على تجربته. بل أن ذهابه إليها كان هروباً من العقوبة بعد أن اتهم بصيد الغزلان في جزيرة أم النعسان. وحتى على صعيد التسجيل تجد أن هناك أسطوانات كثيرة سجلت لفنانين في الهند من بينهم محمد زويد وعبدالله الفضالة ومحمد علاية. لكن محمد بن فارس لم يسجل في الهند. ما ينفي ذلك، استثناء لقائه بعبدالرحيم العسيري، أية مديونية للهند عليه.

محمد جمال: تأثر الكويت بالهند طبيعي تماماً، وهو أمر واضح من خلال الطور اللحني المدعو "هندستاني"، ويعود الفضل في ذلك لعبدالله الفرج، حيث غنى من خلاله صوت "السحر في سود العيون لقيته". أما محمد فقد كانت زيارته للقاء عبدالرحيم، وهذا خلفيته حجازية.

بصمة "العسيري" الصعبة

*** ثمة خلاف بين الباحثين بشأن أستاذية عبدالرحيم العسيري لمحمد بن فارس. بين قائل أنه هو من علمه فن الصوت وقائل إن دوره لم يتعد تزويده بالنصوص اليمنية وتعليمه العزف على العود. فأي فضل يمكن نسبته إلى عبدالرحيم؟**

مبارك العماري: لقد سعيت في كتابي "محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج" إلى إنصاف عبدالرحيم. فإليه يعود الفضل في تعريف محمد بالنصوص اليمنية صحيح. لكن العود لا، فقد تعلم العزف بادىء ذي بدء على يد أخيه عبداللطيف بن فارس (1887 - 1961). ثم أتت مساهمة عبدالرحيم هنا من خلال تعليمه أسلوباً جديداً في العزف عليه. وذلك بحكم خبرته في المجال وكذلك بحكم عامل السن فهو أكبر منه. وينقل البعض عن الأخير، ومنهم محمد علاية، قوله "أنا علمت محمد ولكنه فاقني". لقد عمل عبدالرحيم انقلاباً في حياة محمد الفنية.

محمد جمال: لم يظهر إبداع بن فارس لحظة لقائه بالعسيري إنما عرف الغناء قبله. الثابت أن إبداعه ازداد جودة بعد معرفتهما ببعض. وعنه أخذ بعض النصوص إضافة إلى بعض الجمل اللحنية.

*** لقد زار العراق غير مرة بهدف تسجيل أغانيه عبر شركتي "هيز ماستر فويس" و"سودوا" (1932 - 1938) اللتين كانتا تستضيفان وقتذاك أيضاً كبار الفنانين من العالم العربي[11]. ألم يترك المقام العراقي أو الأبوذيات بصمات على طبيعة إنتاجه الفني؟**

إبراهيم حبيب: شكل العراق في العشرينات ما يمكن اعتباره نهضة موسيقية. لقد لعب دوراً كبيراً في الحفاظ على الغناء الخليجي من خلال وجود

شـركات الإنتاج. وأدت الإذاعة العراقية دوراً تشـكر عليه في التعريف بالأغنية الخليجية. وبرأيي إن أكثر منطقـة يمكن أن تتأثر بالعـراق هي منطقة الخليج. فهي الحاضنة الطبيعية للنهضة الموسيقية العراقية. وبالنسبة إلى محمد بن فارس، فقد غنى المقام وكذلك الأبوذية ولكنه لم يضمنهما في تسجيلاته.

مبارك العمـاري: العراق وكذلك سـوريا أثرتا مـا من شـك فـي تجربته. فضـلاً عن الإسـطوانات التـي سـجلها فيهما، فقـد تأثر بالموشـحات التي كانت سـائدة في حلب. أعـرف أن البعض يمكن أن يكذبني وربما هاجمني على هذا الرأي لكن هذه هي الحقيقـة. فقد وقـع بين يدي أحـد دفاتر بن فارس وكان مليئاً بالموشحات الشامية والأندلسية.

أحمـد الجميـري: على رغم مـن أن المقامات العراقية كانت مستوطنة البحرين عهدئذ إلا أنني لم ألحـظ أي تأثر لمحمد بها. وفنياً أجد أن ذلك شـيء طبيعـي. ذلك أن المدرسـة العراقية في الغناء تقوم على المناحة بشـكل رئيس، وهي مدرسـة عظيمة، فـي حين يميل محمـد إلى المدرسـة الطربية، التي جسـدها الحجاز وقتذاك والأزهر. فالطرب الحقيقي جسدته هاتان المدرستان.

محمـد جمال: لـم يكن للفنـون العراقية تأثير على محمد رغم اطلاعي على تسجيل لأحد أصدقائه، وهو يوسـف بن مطـر، يذكر فيه أنه أول ما سـمع محمد سـمعه يغنـي المـوال العراقي "واسـقيتني حنظل"، وكان يسـمى الشمالي. لكن بصورة عامة، لم يظهر من الآثـار التي وصلتنا وجود روح عراقية في أغانيه.

الظفر بالطريقتين

*** بمعاييـر التحليـل الموسـيقي الصـرف ما هي الخصوصية التي شـكلها محمد بـن فارس من خلال مسيرته الفنية؟**

أحمـد الجميري: الخصوصية تمثلت في دمجه بين الطريقـة الحجازية في الغناء والأزهرية. دمجه كل هـذا المزيـج العجيـب، والخروج منـه بنكهته الخاصة. الأزهرية كما جسـدها شيوخ الغناء الذين تأثروا بأسـلوب قراءة القرآن في الأزهر، عبر تكرار الأداء بطـرق مختلفـة، مثـل سـيد درويش وسـيد مكاوي والسـنباطي وزكريا أحمد. والحجازية التي كانت تعتمد على أسـلوب هـز النغمات في الإعادات اللحنية التي عمقتها العلاقة بعبدالرحيم العسـيري ذي الجـذور الحجازيـة. لقـد زاوج بن فـارس بين هذين النوعيـن من الأداء. إضافة طبعاً إلى أسـلوب غنـاء البحـر، الفجـري والنهمة، حيث عاش وسـط الدور الشعبية في المحرق. وقد استطاع أن يستنبط بملكته الفذة لوناً غنائياً مختلفاً لفن الصوت.

محمد جمال: لقد أدخل محمد عناصر الحيوية على أداء الصوت من خلال الغناء المتقن، تماماً كما هو متعارف عليه في علم الموسـيقى. أقول المتقن وأعنـي ذلك تمامـاً، إذ ثمة فرق بين هـذا اللون من الغنـاء المخصـص للترفيـه والمتعـة، والغناء غير المتقن كما عند البحـارة والفلاحين والبنائين. فهذا اللـون مخصص للترويح من تعب العمل أو هو جزء منـه لبعث التشـجيع والحركـة، أي أنـه ذو طبيعة وظيفية. محمد غنى اللون الأول، وقد أبدع فيه، كلمة ولحناً وأداء، من غير دافع غير الونس والترفيه.

*** هل هذا سر ما يذهب إليه عديد من الباحثين في فن الصوت من أن الصوت البحريني صعب التنويت؟**

أحمـد الجميـري: نعـم، لكن ليس مسـتحيلاً. الصوت هـو قالب لحني يتكرر مـن خلال الارتجال بأشـكال مختلفة. مرة يؤديه بالطريقـة الحجازية، مـرة بالطريقـة الأزهريـة الطربيـة ومـرة بطريقة نهمة البحر. تماماً كما يحدث بالنسـبة إلى القراءات المتعـددة للقرآن. حين عكفت علـى كتابة الأصوات التي غناها محمد بن فـارس لجأت إلى كتابتها من خلال اللحن الأصلي، أي العظمة الأساسية للحن قبل حصول الزيادات. وبخصوص الزيادات فهذه يمكن

معرفتها من خلال التلقين. لكن لا بد من وجود لحن أصلي. مثلاً لقد استمعت إلى حفلة للفنانة أم كلثوم في تونس غنت فيها أغنية "انت عمري" بطريقة مختلفة جداً. فلو أنها نوتت حرفياً وفقاً لطريقة الأداء في هذه الحفلة لامتدت النوتة إلى مائة صفحة. كذلك فعلت حين رحت أضع على سبيل التجريب نوتة كاملة لأغنية بن فارس "يا واحد الحسن" فوجدتها تأخذ مني واحداً وعشرين صفحة. في حين أن اللحن الأصلي لا يزيد عن صفحة أو صفحة ونصف بالكثير. من هنا أرى أن الصوت البحريني ممكن التدوين، لكن من قبل موسيقي مختص قادر على أن يستخرج من بين عديد الانفعالات وأشكال الأداء المختلفة عظمة اللحن الأساسية.

*** بعيداً من ملكته الصوتية في الأداء هل يمكن وضع تجربته في العزف على العود تحت مبضع النقد؟**

أحمد الجميري: المشهور أن محمد كان يهتم جداً بالآلات المصاحبة، العود والكمان. غير أن ثمة شك لدي أن يكون هو عازف العود في بعض الأصوات. بل أعتقد أن أخاه صقر بن فارس هو من كان يعزف. ذلك أنه كان يغني شيئاً في حين أن العود كان يعزف شيئاً آخر. حتى الآن ما زلت أتساءل ما إذا كانت تلك قوة في الأداء أم أن ثمة عازف آخر كان يبدع في العود في ذات الوقت الذي كان هو يبدع في الغناء! أقول إن لدي شك حيال هذا الأمر، ولا أملك عليه أدلة.

الهوامش

1 – لقاء أجري معه في منزله بالرفاع بتاريخ 21 أغسطس/ آب 2010.

2 – لقاء أجري معه في منزله بالمحرق بتاريخ 16 أغسطس/ آب 2010.

3 – لقاء أجري معه بتاريخ 24 أغسطس/ آب 2010.

4 – مبارك العماري، محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج، المطبعة الحكومية، ج1، ط1، 1991.

5 – لقاء أجري معه بتاريخ 18 أغسطس/ آب 2010.

6 – خالد بن محمد القاسمي، الأواصر الغنائية بين اليمن والخليج، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1988.

7 – الصوت المربوع: إيقاع لنظم القصيدة على أي لحن من لحون الشعر الشعبي. ويكون المربوع ثلاثة أسطر على قافيه واحده والشطر الرابع على قافيه أخرى. وتكون القافيه الرابعه هي الثابته أو القافيه الرئيسة التي يتم بها الشاعر القصيدة. (انظر: www.alnoaim.net).

8 – يشير إبراهيم حبيب إلى أسماء مطربين في البحرين سبقوا محمد بن فارس في غناء فن الصوت أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث "شكلوا مدرسته الأولى"، وهم: صالح أنقاب وصقر بن علي وجوهر بن سعد الله وسالم عنبر ومبارك بوقيس وحمد العسمي وجبر بن سعد العماري وعلي أحمد الفاضل. (انظر: رواد الغناء في الخليج والجزيرة العربية).

9 – لقاء أجري معه بتاريخ 21 أغسطس/ آب 2010.

10 – لقاء آخر أجري معه في مركز عيسى الثقافي بتاريخ 27 سبتمبر/ أيلول 2010.

11 – يذكر مبارك العماري أنه صادف وجود محمد بن فارس في بغداد لتسجيل أسطوانته الأولى 1932 وجود الفنانة كوكب الشرق أم كلثوم من خلال نفس الشركة "هيز ماستر فويس"، حيث "كانت تقيم حفلات غنائية في ملهى الشركة" المدعو ملهى الهلال. وهو يفترض من خلال قرائن حصول لقاء بينهما، حتى أنه دعي كي يغني بديلاً عنها حين تخلفت عند إحياء إحدى الحفلات، لكن من غير أن يقطع بذلك. (انظر: محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج).

جديد النشر في الثقافة الشعبية

آفاق
أدب شعبي
عادات وتقاليد
موسيقى وتعبير حركي
ثقافة مادية
في الميدان

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

في مئوية رائد الثقافة الشعبية العربية

تحية لعالم عاش حياته مدافعاً عن الفولكلور

أحلام أبو زيد / كاتبة من مصر

نحتفل في هذا العدد بالذكرى المائة لعالم جليل تأثرت به عدة أجيال منذ منتصف القرن الماضي حتى الآن.. عالم وضع حجر الأساس لبحث ودراسة التراث الشعبي العربي منذ نهاية الأربعينيات، عندما اخترق أسوار الجامعة ببحث الماجستير حول سيرة الظاهر بيبرس (1946)، ثم الدكتوراه ببحث السيرة الهلالية (1950).. نحتفل هذا العدد بمئوية رائد الدراسات الشعبية الدكتور عبد الحميد يونس (1910-1988). والدكتور عبد الحميد يونس لا يحتاج منا إلى تعريف فمعظم الباحثين في الثقافة العربية تتلمذوا على يديه بشكل مباشر أو غير مباشر..

جديد النشر في الثقافة الشعبية

الظاهر بيبرس في القصص الشعبي

بدأ الدكتور يونس كتابه ببحث الدوافع التي جعلت الوجدان الشعبي ينتخب شخصية الظاهر بيبرس لينسج حولها هذه السيرة. والفرق بينها وبين السير الشعبية الأخرى. ثم عرض للبحور الخمسة التي تتألف منها السيرة الظاهرية وهي: الأكراد الأيوبية، الظاهر بيبرس – الفداوية – أمراء البحر – الخرافة.

عالم رقيق المشاعر

وأسمح لنفسي في هذا المقام أن أستدعي بعض المواقف التي جمعتني مع هذا العالم الجليل الذي كان له فضل في تكويني العلمي والثقافي.. فقد كان لعبد الحميد يونس شخصية مميزة وكاريزما خاصة رسمت على وجهه ملامح شموخ تجعلك دائماً في حالة انجذاب إليه.

وقد كانت لقصة فقد بصره وهو في زهرة العمر الأثر البالغ في تكوينه الصلب القائم على التحدي ورفض مصطلح «مستحيل». وكنت أحب دوماً أن أتذكر ذلك اليوم الذي احتفلنا فيه بعيد ميلاده الخامس والسبعين بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، فعندما أردنا أن نطفىء الشمعة – كما هي عاداتنا في أعياد الميلاد – أطلق ساعتها مقولته الشهيرة: بل أضيئوا شمعة.

وهي عبارة تكشف عن فلسفته في الحياة ورؤيته للعالم. وعندما التقيت به لأول مرة في أحد المؤتمرات بجامعة القاهرة سألني عن اسمي، فقلت له: أحلام أبوزيد... قال: وأنا يونس؛ يعني هلالية زي بعض وضحك مازحاً.. وهو موقف يكشف عن شخصيته التي تبحث دوماً عن العلاقات بين الأشياء، فأنا نفسي لم أدرك علاقة اسمي بالبطل الشعبي «أبو زيد الهلالي».. بل إن الاسم الثالث هو «رزق».. مما جعل الدكتور يونس يعلن أنني هلالية بجد لأن أبا زيد اسمه «أبو زيد رزق».. وفي لحظات جعل لإسمي تاريخاً وجعلني أبحث في السيرة الهلالية وأستمع لرواتها.. كل ذلك من موقف عابر مع شخصية غير عادية.

حياة حافلة بالعطاء

وقد برز نشاط دكتور يونس منذ عقد الثلاثينيات بترجمة دائرة المعارف الإسلامية، ثم حصل على الدكتوراه في السيرة الشعبية نهاية عقد الأربعينيات، وأسس كرسي الأدب الشعبي ومركز دراسات الفنون الشعبية عام 1957. وقام بالتدريس في العديد من الجامعات العربية، كما مثل مصر في عشرات المحافل الدولية. وله ما يقرب من عشرين كتابا متخصصا في موضوعات الثقافة الشعبية عامة والأدب الشعبي خاصة.

كما نشر مئات المقالات والأبحاث في عشرات الدوريات العامة والمتخصصة. كما حصل على العديد من شهادات التقدير منها جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1980 من مصر، وجائزة التقدم العلمي عام 1985 من الكويت. وعلى الرغم من مرور ما يقرب من اثنين وعشرين عاماً على رحيله، فلا زالت

جديد النشر في الثقافة الشعبية

دراساته وأبحاثه العملية تمثل حجر الأساس في مجال الفولكلور العربي.. وتمثل سيرة حياته نموذجاً فريداً للريادة الحقيقية. وسنحاول في احتفالنا بالعالم الجليل أن نقف على بعض أعماله التي شكلت علامات مضيئة في تاريخ العلم، ولا يزال يعاد نشرها حتى الآن، حيث خرج إلى الوجود المجلد الثاني لأعماله الكاملة منذ شهور قليلة عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة. وكان المجلد الأول قد نُشر عام 2007.

ومن ثم فنحن عندما نتعامل مع شخصية في حجم الدكتور يونس بباب جديد النشر، فإننا نضع أعماله في مقام الدراسات التي لا تزال تتسم بالحداثة وتقديم الجديد في علم الفولكلور رغم رحيل صاحبها منذ ما يقرب من ربع القرن.

أبحاث دكتور يونس في السيرة الشعبية العربية

في عام 1943 تقدم الدكتور عبد الحميد يونس لكلية الآداب جامعة القاهرة بطلب التسجيل لنيل درجة الماجستير حول سيرة الظاهر بيبرس، وكان الموضوع جديداً حينذاك على الوسط الأكاديمي بالجامعة وجاهد يونس حتى أتم أطروحته عام 1946.. ثم نُشرت في كتاب بعنوان «الظاهر بيبرس في القصص الشعبي» عن دار القلم عام 1959 في117صفحة من القطع الصغير، وأُعيد طبعه- بعد عشرة أعوام من رحيله- بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة عام 1997عن سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية رقم 16.

وقد بدأ الدكتور يونس كتابه ببحث الدوافع التي جعلت الوجدان الشعبي ينتخب شخصية الظاهر بيبرس لينسج حولها هذه السيرة. والفرق بينها وبين السير الشعبية الأخرى. ثم عرض للبحور الخمسة التي تتألف منها السيرة الظاهرية وهي: الأكراد الأيوبية، الظاهر بيبرس - الفداوية - أمراء البحر – الخرافة. كما تناول «فن المحدّث المحترف» وهو راوي القصص الشعبي الذي احترف رواية الظاهر بيبرس، شارحاً العلاقة بينه وبين الجمهور المتلقي لهذه السيرة بالمقاهي الشعبية التي كانت منتشرة بالقاهرة في ثلاثينيات القرن الماضي.

ثم قدم دكتور يونس رؤية الراوي الشعبي لشخصية الظاهر بيبرس فهو فهيم وفطيم.. ويحفظ القرآن.. إلخ، وإذا غضب يكون وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى إلى الطارقة اليسرى، ويكون بين عينيه شعرة أسد وبين حاجبيه سبع من اللحم، وإذا راق لم يكن لذلك عنده أثر». كما يشير للشخصية المساعدة له وهي «عثمان بن الحبلى» الذي رافقه مشوار البطولة»، ويكمل تحليل باقي أبطال السيرة

الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي

الكتاب في قسمه الأول يبحث عن التسلسل التاريخي للنسب الهلالي منذ العصر الجاهلي بدءًا من قيس عيلان ونسبه حتى وصول شجرة النسب إلى "هلال"، ثم يتتبع النسب في العصر الإسلامي من "هلال" حتي يصل إلى "رزق" و"سلامه" المشهور بأبي زيد الهلالي...

جديد النشر في الثقافة الشعبية

وهم: المقدم جمال الدين شيحه - جوان - عثمان بن الحبلى – معروف بن حجر. كما يرصد في الفصلين الأخيرين حوادث السيرة وأسلوب سردها.

وبعد حصول يونس على الماجستير في السيرة الظاهرية، ورغم الصعاب التي واجهها، فقد أصر على استكمال ريادته في الطريق نفسه، وتقدم ببحث الدكتوراه عام 1947 في السيرة الهلالية التي أتمها عام 1950 بعد مقاومة شرسة من الهيئة الأكاديمية بكلية الآداب للموضوع.. وقد نشر الأطروحة بعد ذلك في كتاب بعنوان «الهلالية بين التاريخ والأدب الشعبي» عن دار المعرفة بالقاهرة عام 1968 ونُشرت طبعته الثانية في 234صفحة عن دار الكتب المصرية عام 1995 أي بعد وفاته بسبعة أعوام. ثم أعيد نشره مرة ثالثة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ضمن سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية عام 2004.

والكتاب في قسمه الأول يبحث عن التسلسل التاريخي للنسب الهلالي منذ العصر الجاهلي بدءًا من قيس عيلان ونسبه حتى وصول شجرة النسب إلى «هلال»، ثم يتتبع النسب في العصر الإسلامي من «هلال» حتى يصل إلى «رزق» و«سلامة» المشهور بأبي زيد الهلالي، و«سرحان» و«دياب بن غانم» وهم يمثلون أبطال السيرة الهلالية. أما القسم الثاني فيحمل عنوان «الهلالية في الأدب الشعبي»، ويلخص فيه الدكتور يونس أحداث السيرة الهلالية من الجيل الأول وميلاد أبي زيد.. ثم الجيل الثاني والريادة.. حتى يصل إلى التغريبة الهلالية الكبرى التي تحكي صراع الهلالية مع الزناتي خليفة بتونس، وينتهي الحدث بالجيل الثالث الذي عُرف بجيل الأيتام.

وأشار الدكتور يونس إلى أن سيرة بني هلال «إذا كانت قد قامت في مجتمعها العربي الأول بوظيفة حيوية خطيرة، هي ترسيب التراث القبلي العام وادخار التجارب والاحتفاظ بالمقومات الجماعية، فقد قامت في البيئة المصرية بوظيفة لا تقل عنها خطرًا، وهي إذكاء الشعور بالذاتية الوطنية. ويتنبأ في نهاية بحثه بأن السيرة الهلالية سوف تعيش ولن تزول مع الزمن كغيرها من الإبداعات الأخرى، حيث أنها ترتبط باستعادة الشعور القومي العربي.

وتجدر الإشارة إلى أن الدكتور يونس له عشرات الأبحاث حول السير الشعبية العربية ومفهوم البطولة، كما تناول سيراً أخرى في أبحاثه كسيرة عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن والزير سالم وغيرها، مما يستعصي علينا حصره وعرضه في هذا المجال.

سيرة عنترة ملحمة شعبية عالمية

الكتاب من ضمن عشرات الأبحاث حول السير الشعبية العربية ومفهوم البطولة، كما تناول سير أخرى في أبحاثه كسيف بن ذي يزن والزير سالم وغيرها...

جديد النشر في الثقافة الشعبية

اهتمام يونس بفن الحكي العربي

يمثل اهتمام الدكتور يونس بمجال الحكاية الشعبية العربية امتداداً طبيعياً لاهتمامه بالسير الشعبية العربية.. حيث آثر البحث في مفهوم الحكي وفلسفته في المجتمع العربي.. ثم شرع في البحث عن الحكي في التراث العالمي ليقدم لنا مجموعة دراسات لا تزال تمثل حتى الآن النواة الأولى لبحث الحكي الشعبي العربي.
ومن المهم أن نتوقف في رحلة بحثه عند كتابه الأشهر «الحكاية الشعبية» الذي صدرت طبعته الأولى عن دار الكاتب العربي عام 1968، ثم توالت طبعاته عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1997في 201 صفحة ضمن سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية رقم 17، ثم أُعيد نشره مرة أخرى ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة التي تحمل اسم «عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبي عام 2007.
ويشرح الدكتور يونس خصائص الحكاية الشعبية التي تتسم بالعراقة والتناقل الشفاهي والمرونة. ثم يرصد الخصائص الأسطورية للحكاية الشعبية، ويصنف أنواع الحكاية الشعبية إلى: حكاية الحيوان-حكاية الجان-السير الشعبية-حكاية الشطار-الحكاية المرحة-الحكاية الاجتماعية- حكاية الألغاز. وفي كل فصل يحدد المؤلف خصائص كل نوع ويشرح مفهومه كما يقدم نماذج تراثية وميدانية لكل منها.

وقد قدم يونس العديد من الدراسات حول الحكاية الشعبية بحثاً وتحليلاً في العديد من الدوريات، كما اهتم ببحث الحكاية الشعبية المقارنة من خلال مقدمات الكتب التي عكف على ترجمتها من الإنجليزية إلى العربية ومنها: مجموعة حكايات البنجاتنترا أو الأسفار الخمسة لمؤلفه فرانكلين أدجرتون الذي صدر في 270 صفحة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1980 وأُعيد نشره مرة أخرى عن دار الكتب المصرية عام 1955، كما طبع بالكويت ضمن سلسلة دراسات في التراث العربي. وتقوم البنجاتنترا على مجموعة من الحكايات يقدمها حكيم من البراهمة بغرض تعليم أصول تدبير الملك لثلاثة من الأمراء الذين غلب عليهم الجهل والتبلد، ويستعين الحكيم بالحكي والسرد القصصي لتعليمهم. وتشمل المجموعة خمسة حكايات رئيسية هي: التفريق بين صديقين أو الأسد والثور- كسب الأصدقاء أو الحمامة والغراب والفأر والسلحفاة والغزال- الحرب والسلام أو الغربان والبوم- الخسران أو القرد والتمساح- العمل الطائش أو البرهمي والنمس.
كما اهتم الدكتور يونس بنقل بعض الحكايات النوبية المصرية التي كُتبت باللغة الإنجليزية، على نحو ما قدمه من ترجمة لكتاب حكايات «سيرة شرق» بالنوبة السودانية للمؤلف السوداني جمال محمد أحمد. وصدر الكتاب المترجم عن الهيئة

عبد الحميد يونس رائد التراث الشعبي

يشرح الدكتور يونس خصائص الحكاية الشعبية التي تتسم بالعراقة والتناقل الشفاهي والمرونة. ثم يرصد الخصائص الأسطورية للحكاية الشعبية، ويصنف أنواع الحكاية الشعبية إلى: حكاية الحيوان-حكاية الجان-السير الشعبية-حكاية الشطار-الحكاية المرحة-الحكاية الاجتماعية- حكاية الألغاز.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

المصرية العامة للكتاب عام 1987 في 151صفحة. وضم أربع عشرة حكاية هي: فاطمة ذات الخلخال – رجل الحمار – لا تستبدل بيوم سعيد يومًا شؤمًا – الخاتم الذي يحقق الأماني – زينب السكر الأحمر – ترتر علي بك – ألف لذكائي وألف لمهري – وجه قمري ووجه شمسي – صادق وخديجة آمنة – حمي النصاب – كيف توصل حمي إلي الزواج من امرأة عمه – ثلاث زوجات وثلاثة أزواج – صانع الشربات – صباح الخير يا من لم تنجب إلا إناثًا ولم تنجب ذكورًا. وتنتهي كل حكاية بعبارة واحدة هي: «إننا نحفر الأرض ونبذر الحب ونلوذ بشباك النبي محمد (صلعم)».

وفي إطار اهتمام دكتور يونس بفن الحكي الأوروبي ومقارنته بفن الحكي العربي قام بترجمة كتاب «حكايات كانتربري» بالإشتراك مع الدكتور مجدي وهبه، للمؤلف الانجليزي جيفري تشوسر (1340–1400)، وقد صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1983 في510 صفحة. وهو عبارة عن مجموعة قصصية شعرية تناولت موضوعات مختلفة ألفها تشوسر في انجلترا في أخريات حياته. وقدم الدكتور يونس دراسة قيمة في مقدمة هذا الكتاب بعنوان «التراث الشعبي في حكايات كانتربري» تناول فيها تأثر تلك الحكايات بمجموعة ألف ليلة وليلة.

وفي إطار اهتمامه بالحكي الأوروبي أيضاً قام بترجمة كتاب «حكايات أندرسن» للمؤلف الدنماركي هانس كريستيان أندرسن (Hans Christian Andersen 1875 – 1805) الذي اشتهر بحكاياته الخرافية. ويضم الكتاب عشرين حكاية هي: القداحة – العندليب – ملكة الثلج – الراعية ومنظف المدخنة – شجرة التنوب – الحقيبة الطائرة – جندي الصفيح الثابت – عقلة الإصبع – رفيق السفر – شجيرة البلسان الأم – البجع البري – الراعي – الأسرة السعيدة – ملابس الإمبراطور الجديدة – الضفدع البري – عروس البحر الصغيرة – الأميرة الحقيقية – فرخ البط القبيح – حصالة النقود – أزهار أيدا الصغيرة.

الإبحار في عالم الأسطورة

لعل المتابع لمؤلفات الدكتور عبد الحميد يونس سيلحظ بوضوح تأثره بالأسطورة كعلم وفن في الوقت ذاته.. فالحكايات الشعبية لها أصولها الأسطورية.. والعادات والتقاليد والطقوس تنحدر عن شعائر أسطورية... كما تحوي فنون التشكيل الشعبي العناصر الأسطورية. وللعالم الجليل كتاب متخصص في هذا المجال بعنوان «الأسطورة والفن الشعبي» الذي صدر عن المركز الثقافي الجامعي

سيرة بني هلال

أشار الدكتور يونس إلى أن سيرة بني هلال "إذا كانت قد قامت في مجتمعها العربي الأول بوظيفة حيوية خطيرة، هي ترسيب التراث القبلي العام وادخار التجارب والاحتفاظ بالمقومات الجماعية، فقد قامت في البيئة المصرية بوظيفة لا تقل عنها خطرًا، وهي إذكاء الشعور بالذاتية الوطنية.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

عام 1980 في 127صفحة، ثم أُعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة عام 2007، تناول فيه العديد من القضايا عن الأسطورة وفنون الأدب الشعبي، شارحاً للمناهج العالمية لبحث الأساطير.مشيراً إلى أن الأسطورة عريقة من حيث المادة والعلم وهذه العلاقة جعلتها وثيقة الاتصال بالعناصر الفولكلورية على مدى التاريخ الإنساني. ثم يبحر يونس في عالم الأساطير والرموز والدلالات المصاحبة لها، فيتناول أساطير «الشمس والقمر والزهرة». كما تناول نماذج متعددة من الأساطير المصرية والعربية والأفريقية المرتبطة بالسحر والحيوانات والطيور كالأسد والحمام والغراب والثعبان... ويرى الدكتور يونس أن الباحث في الأساطير من وجهة النظر الفولكلورية مطالب بأن يعنى بالشكل القصصي أو التسجيلي عنايته بالشعائر والطقوس. وهذه العناية تكاد ترجح الارتباط العضوي بين المضمون القصصي والأعمال التي تحاكيها، طبقاً للقواعد المقررة في التراث الديني للشعوب البدائية أو القديمة.

ويؤكد يونس أيضاً في بحثه عن علاقة الأسطورة بالتراث شعبي على أن الأدب الشعبي باعتباره حلقة كبيرة من حلقات الفولكلور، يُفيد من الدراسات المتخصصة في الميثولوجيا، ولا يستطيع أن يستغني عن هذه الدراسات بحال من الأحوال. ومن دلائل التوفيق- يضيف يونس- أن الاتجاهات الأخيرة في الدراسات الأدبية في العالم العربي قد فطنت إلى طبيعة التراث الثقافي، وأدخلت في حسابها العناصر الميثولوجية في الثقافة العربية.

فنون خيال الظل

اهتم الدكتور يونس في كتاباته حول التراث الشعبي العربي برصد فنون الأداء قدر اهتمامه بالنص الشفاهي. وقد أسس في كتابه «خيال الظل» لفنون مسرح خيال الظل والذي أطلق عليه «المسرح الليلي المقفل» وهو عبارة عن شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وكانت تتحرك بين المصباح والشاشة رسوم من الجلد، فتظهر ظلالها على الشاشة أمام الجمهور.. ويقوم بالأداء اثنان من الفنانين يقومان بتحريك تلك الرسوم، يلونون أصواتهم بحيث تلائم الشخوص والمواقف المعروضة. ثم تناول خيال الظل من حيث النشأة والتطور، متناولاً فنون الشاعر الساخر والكاتب المسرحي محمد بن دانيال الموصلي (646-711هـ) الذي اشتهر بتأليف تمثيليات خيال الظل، ومن بينها تمثيلية «الأمير وصال، وتمثيلية عجيب وغريب، وتمثيلية المتيم والضائع اليتيم». أما نماذج تمثيليات خيال الظل المصرية فقد اختار

الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا

تقوم البنجاتنترا على مجموعة من الحكايات يقدمها حكيم من البراهمة بغرض تعليم أصول تدبير الملك لثلاثة من الأمراء الذين غلب عليهم الجهل والتبلد، ويستعين الحكيم بالحكي والسرد القصصي لتعليمهم.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

المؤلف ثلاثة نماذج منها هي: «لعبة التمساح» و«حُسن ظني» و«حرب العجم». ولسنا في حاجة هنا إلى الإشارة للعديد من دراسات يونس في مجال مسرح الفولكلور والدراما الشعبية وفنون الفرجة على مدى نصف قرن أسس خلالها للملامح المنهجية لهذا الجانب المهم من تراثنا الشعبي.

معجم الفولكلور أول معجم عربي في المجال

ارتبط تاريخ الدكتور عبد الحميد يونس بعالم الموسوعات والمعاجم ودوائر المعارف منذ العشرينيات من عمره عندما أسهم مع زملائه ابراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وأحمد ثابت الفندي في ترجمة دائرة المعارف الإسلامية.. كما شارك في ترجمة الجزء الخاص بالعصور الوسطى من موسوعة «قصة الحضارة». وشارك في وضع موسوعة الآداب والفنون الشعبية في الستينيات. كما شارك في وضع الموسوعة المصرية (الجزء الخاص بتاريخ مصر القديمة وآثارها). وقبل وفاته أشرف على وضع موسوعة الفنون الشعبية بالهيئة المصرية العامة للاستعلامات. غير أن الحياة الثقافية ظلت - منذ بدء حركة الفولكلور العربي المعاصرة- خالية من معجم عربي متخصص ومباشر في المجال.. وقد ظل الدكتور يونس على مدى سنوات يدعو تلامذته وأصدقاءه للتكاتف لعمل موسوعة للفولكلور، حتى اضطر إلى أن ينجز العمل بمفرده وظهر قبل وفاته بخمسة أعوام (عام 1983) عن مكتبة لبنان في 234صفحة، وقد صدرت طبعة جديدة للمعجم عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2010. والمعجم على هذا النحو يعد الأول في المنطقة العربية. وهو ما جعل الدكتور يونس يشير إلى أن هذا المعجم إنما هو عمل تجريبي، أو ريادة لطريق غامض، مع طوله وعرضه، وحسبه أنه بدأ الخطوة الأولى في هذا السبيل.

وكما تشير مقدمة المعجم فقد جمع الدكتور يونس كل ما استطاع الحصول عليه من المواد الفولكلورية المأثورة والمشهورة في مصر والعالم العربي وغير العربي، والتي حفرت لها مكانًا في ذاكرة الشعوب، وما سجله المؤرخون في الحضارات القديمة والوسطى والمعاصرة. وقد احتوى المعجم مواد عربية وأفريقية وعالمية.. فحفل بمواد حول الفولكلور المصري والقبطي واليوناني والروماني والسومري. كما سجل عادات وتقاليد الشعوب كعادات دورة الحياة والاحتفالات الشعبية كالربيع ومواسم الحصاد وعادات الطعام.. كما اهتم بموسيقى الشعوب والآلات الموسيقية وأنواع الأدب الشعبي كالحكاية والفزورة والنكتة والمثل. وسجل تعريفات للسير الشعبية وأبطال الملاحم الغربية.

معجم الفولكلور

والمعجم على هذا النحو يعد الأول في المنطقة العربية. وكما تشير مقدمة المعجم فقد جمع الدكتور يونس كل ما استطاع الحصول عليه من المواد الفولكلورية المأثورة والمشهورة في مصر والعالم العربي وغير العربي، والتي حفرت لها مكانًا في ذاكرة الشعوب، وما سجله المؤرخون في الحضارات القديمة والوسطى والمعاصرة.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

كما تناول شخصيات تاريخية عربية كالجاحظ وابن دنيال وابن عروس، وشخصيات غربية كماسبيرو وأندرو لانج وماكس مولر. وقد تتبع الموضوعات في أصولها التاريخية ومأثوراتها المتداولة. واختلفت أحجام كل مادة تبعاً لأهميتها ما بين الفقرة والصفحة الكاملة. حيث احتوى المعجم على حوالي 1200 مادة قُسمت على ثلاثة أعمدة في كل صفحة. وقد اتبع في المعجم منهج الإحالة من الموضوع غير المستخدم للموضوع المستخدم.. كما قدم المفاهيم اللغوية والثقافية والدلالية الرمزية للمواد التي قام بتوثيقها في هذا المعجم المهم. ونعرض هنا لنموذج اخترناه من مواد المعجم، وهو مادة «سندباد» حيث يرد بها أن السندباد يُعد من أشهر الحكايات الشعبية عند العرب والفرس.

وقد ذهب بعض الدارسين إلى أنها عُرفت باسم «سندباد نامة»، وتقوم على الوظيفة التقليدية لبعض أجناس الأدب الشعبي، وهي استغلال القصص في التوازن وعدم الشطط في السلوك. وقد روي أن أحد الملوك عهد بتأديب إبنه إلى الحكيم سندباد. فأمر هذا الحكيم أن يمنع الأمير عن الكلام سبعة أيام، ولكن الملكة تشي بالأمير ويهم الملك بقتله، وهنا يبادر سبعة من الوزراء يتفننون في سرد القصص حتى يحولوا بين الملك وبين تنفيذ الحكم على الأمير. وتحققت براءته.وضُمت حكايات السندباد بعد ذلك بفترة غير قصيرة إلى مجموعة «ألف ليلة وليلة»... وعلى هذا النحو يعرض الدكتور يونس لعلاقة السندباد بألف ليلة وليلة وخصائصها الأدبية.

في النقد الأدبي

وخلال رحلة الدكتور عبد الحميد يونس العلمية الحافلة بالتأسيس لعلم الفولكلور.. سنجد أن هناك محطة مهمة في حياته العلمية، تلك المرتبطة باهتمامه بالأسس المنهجية للعلم.. ويتضح ذلك من خلال منهجه التاريخي والوظيفي في بحث السير والحكايات الشعبية، حتى أنه أقدم على وضع دراسة منهجية في النقد تحت عنوان «الأسس الفنية للنقد الأدبي» الذي حصل فيه على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب عام 1959، وصدرت طبعته الأولى عام 1961، وطبعته الثالثة عن دار المعرفة بالقاهرة عام 1979 في 151 صفحة. وأُعيد نشره ضمن المجلد الثاني من أعماله الكاملة عام 2010. وقد أسس يونس في هذا الكتاب لمفهوم «الفن» وعلاقته بـ«النفع العام».

وعلاقة فن الشعر والفن التشكيلي بالمحاكاة. ثم ينتقل لتناول مفهوم الحرفة والصناعة في مقابل التسلية والترفيه ليبحث في وظيفة الإبداع الفني والفنان

الأسس الفنية للنقد الأدبي

أسس الدكتور يونس في هذا الكتاب لمفهوم "الفن" وعلاقته بـ"النفع العام". وعلاقة فن الشعر والفن التشكيلي بالمحاكاة. ثم ينتقل لتناول مفهوم الحرفة والصناعة في مقابل التسلية والترفيه ليبحث في وظيفة الإبداع الفني والفنان والتجربة.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

والتجربة. ثم يقدم في النهاية فصلاً حول اللغة الفنية والذوق الفني لدى المتلقي. وقدم الدكتور يونس قبل هذا الكتاب عشرات المقالات في النقد الأدبي متناولاً العديد من الأعمال الإبداعية الشعرية والمسرحية والروائية سواء على المستوى العربي أو العالمي. غير أنه أصدر كتاباً نقدياً بعنوان «فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث». الذي صدر عن دار المعرفة عام 1973، ثم أُعيد نشره ضمن المجلد الثاني من أعماله الكاملة عام 2010.

وقدم فيه تاريخ الرواية العربية منذ البدايات الأسطورية مروراً بالإبداع المتمثل في تراثنا العربي ووصولاً لفن المقامة وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. ثم تناول بعض كتاب القصة المعاصرين أمثال «مصطفى المنفلوطي» والأخوين محمد ومحمود تيمور، ثم الجيل التالي لهما ممثلاً في محمود البدوي وعبد الرحمن فهمي ويوسف إدريس. وقد رصد الدكتور يونس تأثر القصة المعاصرة بأدباء الغرب أمثال تشيكوف وإدجار آلان بو وغيرهما. أما تجربة يونس الثالثة في النقد الأدبي فكان من خلال كتابه «في الأدب المغربي المعاصر»، الذي وضعه بالاشتراك مع الدكتور فتحي حسن المصري، وصدر عن دار المعارف عام 1982. وقد تناول الدكتور يونس في هذا الكتاب شعراء الجيل الأول والثاني والثالث في المملكة المغربية. كما تناول الإبداع القصصي المغربي من خلال بعض أعمال الرواد من أدباء الطليعة مثل عبد الجبار السحيمي، كما تناول بشيء من التفصيل إبداعات القاص المغربي محمد عز الدين التازي.

كتابات مؤسسة لعلم الفولكلور

سنتوقف هنا قليلاً لنعرض لثلاثة كتب نتصور أنهما يؤسسان لدراسة المجتمع والبعد الاجتماعي للظواهر الفولكلورية سواء في مصر أو المنطقة العربية. ونستطيع أن نضعهما في مرتبة الكتب المؤسسة لعلم الفولكلور. الأول نُشر في عقد الخمسينيات ويحمل عنوان «مجتمعنا».

ويكشف الكتاب بمنهجية رصينة عن ملامح المجتمع المصري، ومقوماته، وعلاقة الفرد بالجماعة. ثم يحدد من خلال فصل بعنوان «اكتشاف الوطن» ثلاث ظواهر كونية لمصر هي الشمس والنيل والصحراء، ويقترح صلاحيتها لأن تكون رمزاً للدولة. ثم يعرض لإبداعات الوطن الشعبية التي لم يلتفت إليها الكتاب الرسميون كالملاحم الشعبية، مشيراً إلى أن الشاعر الشعبي يبدأ كلامه بالصلاة على النبي مقرونة دائمًا بصفة مميزة هي «نبي عربي» أو «نبي تهامي» أو «سيد ولد عدنان». وهو ما يؤكد

مجتمعنا

يكشف الكتاب بمنهجية رصينة عن ملامح المجتمع المصري، ومقوماته، وعلاقة الفرد بالجماعة. ثم يحدد من خلال فصل بعنوان "اكتشاف الوطن" ثلاث ظواهر كونية لمصر هي الشمس والنيل والصحراء...

جديد النشر في الثقافة الشعبية

النزعة العروبية للمصريين. ويسترسل الدكتور يونس في دراسته الممتعة حقاً ليرصد العلاقة بين الوجدان الشعبي والخرافة، وارتباط المجتمع بالمثل العليا في أدبه الشعبي. كما ينتقل لبحث اللغة القومية وتواصلها، ثم يبحث في الإشكاليات الخاصة باللهجات المحلية.

كما يبحث عـادات دورة الحياة مشيراً إلى أن الأسـرة هي اللبنة الأولى للمجتمع الذي يراه متدينا بالفطرة. كما يرصد شخصية الفلاح المصري ذو الجلباب الأزرق في مقابل مجتمع المدينة والثورة الصناعية. أما الكتاب الثاني الذي يدخل في إطار التأسيس لعلم الفولكلور فقد وضعه الدكتور يونس قبل وفاته بعشرة أعوام، وهو كتاب «التراث الشعبي» الذي نُشر عام 1979 عن دار المعارف بالقاهرة ضمن سلسلة كتابك رقم 91 وقد أُعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة عام 2007.

وهذه السلسلة تقدم العلوم المختلفة في أسلوب مبسط للجمهور العام، وقد أسهم هذا الكتاب في تعرف الجمهور على تراثنا الشعبي العربي. ورغم ذلك نجد أن الباحثين المتخصصين يستعينون به في دراساتهم الأكاديمية. ويقوم الكتاب في بدايته على تعريف مفهوم التراث الشعبي والثقافة الشعبية. ثم يشرع المؤلف في شرح الموضوعات التي تندرج تحت التراث الشعبي كالعادات والتقاليد والطقوس ودورة الحياة. ثم ينتقل إلى شرح مفهوم «الأدب الشعبي» والأنواع التي تندرج تحته كالنوادر والأمثال والأحاجي، ثم الفنون الشعبية والتي تتضمن الغناء والموسيقى والرقص والدراما الشعبية. وينهي الكتاب بشرح لموضوعات الطب الشعبي والحرف وعلاقة الفولكلور بالتكنولوجيا. أما الكتاب الثالث الذي يدخل في إطار التأسيس لعلم الفولكلور، فقد ناقش فيه الدكتور عبد الحميد يونس العديد من القضايا الرئيسية في التراث الشعبي العربي، وأطلق عليه عنواناً اشتهر بين الأوساط الثقافية على مدى عقود وهو كتاب «دفاع عن الفولكلور» الذي نُشر عام 1971 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في272صفحة، ثم أُعيد نشره ضمن المجلد الأول من أعماله الكاملة عام 2007. وعنوان الكتاب هو نفسه عنوان المقال الذي رد فيه الدكتور يونس على الدكتور لويس عوض الذي كتب مقالين عن «الفولكلور والرجعية» (نوفمبر 1969)، و«الفولكلور والاستعمار» (ديسمبر 1969). ليطلق يونس عبارته الشهيرة أنه لم يكن يتصور أن الفولكلور لا يزال في حاجة إلي دفاع.

وأن النتائج الباهرة التي انتهت إليها الدراسات الإنسانية في مجال الحياة الشعبية أخرجت الفولكلور من النظرة التقليدية التي يتهمه

الأسطورة والفن الشعبي

تناول هـذا الكتاب العديد مـن القضايا عن الأسطورة وفنون الأدب الشعبي، شارحاً للمناهج العالمية لبحث الأساطير.مشيراً إلى أن الأسطورة عريقـة من حيـث المـادة والعلم وهـذه العلاقة جعلتها وثيقة الاتصال بالعناصر الفولكلورية.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

فيها البعض بالرجعية. فالفولكلور يتسم بالمرونة والتطور في آن. ويحوي كتاب «دفاع عن الفولكلور» العديد من الدراسات المؤسسة للعلم عامة والأدب الشعبي خاصة كان قد نشرها في عقد الستينيات ومطلع السبعينيات، منها: إنشاء مركز عربي للفولكلور ومعهد للفنون الشعبية- مكانة الفولكلور بين العلم والتكنولوجيا- صيانة التراث الشعبي- البطولة في سيرتي عنترة بن شداد وأبو زيد الهلالي- جحا العربي- القدس في الأدب الشعبي- الدراما الشعبية – خيال الظل – مسرح الفولكلور- -الفنون الشعبية في وادي القمر وأرض الفيروز.

الإبحار في عالم يونس

هذه الدراسات المتنوعة هي شهادة تؤكد على ريادة عبد الحميد يونس في تأسيس علم الفولكلور في سنوات مبكرة.. كما نستطيع أن نلحظ أن مؤلفاته لم تحتل صفحات كثيرة، بل إن أكثرها لم يتجاوز المائتي صفحة، غير أن كل فصل فيها قد يمثل اتجاهاً جديداً ومنهجاً مميزاً في علم الفولكلور.. ولسنا في حاجة هنا إلى الإشارة إلى أننا قد تناولنا بعض كتبه في هذا المقال.. ولم نتناول دراساته المنشورة التي تجاوزت الثلاثمائة دراسة.. لم نتناول مشاريعه في تأسيس مراكز التراث الشعبي والدوريات العربية المتخصصة في التراث الشعبي.. لم نتناول إشرافه العلمي على العديد من الأطروحات العلمية.. لم نتناول علاقته بتلامذته.. لم نتناول جهوده في ترجمة دائرة المعارف الإسلامية.. وإشرافه على موسوعات الفنون الشعبية.. وتقديمه لعشرات الدراسات المتخصصة.. بل لم نتناول ترجماته وإبداعاته الأدبية إلخ. لن نستطيع في هذا المقام أن نعبر الشاطئ الآخر في بحر عبد الحميد يونس العالم والمفكر والأديب.. بعد مائة عام من ميلاده، وبعد اثنتين وعشرين عاماً من رحيله.. لا يسعنا سوى أن نرسل له كل التحية وكل التقدير من تلامذته ومحبيه.. كل الحب وكل العرفان لرجل عاش مدافعاً عن علم الفولكلور وحسبنا أن نستكمل بعده الطريق.

حكايات أندرسن

ويضم الكتاب عشرين حكاية من ضمنها: شجيرة البلسان الأم – البجع البري – الراعي – الأسرة السعيدة – ملابس الإمبراطور الجديدة – الضفدع البري – عروس البحر الصغيرة – الأميرة الحقيقية – فرخ البط القبيح – حصالة النقود – أزهار أيدا الصغيرة.

ثلاثون عاما من الحب والسلام

المنظمة الدولية للفن الشعبي تزداد شبابا

هنادي الجودر / نانجين:

أقامت المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) المؤتمر الشبابي الثاني الذي اختيرت لاحتضان فعالياته مدينة (نانجينج) في الصين الشعبية، وتزامن عقده مع الذكرى الثلاثين لإنشائها، حيث حظيت باحتفال يليق بتأسيس منظمة دولية عريقة غير حكومية، شاركت به مجموعات كبرى من دول العالم تجلّت من بينها كل من أذربيجان وفرنسا بوفود كبيرة ومتنوعة الاهتمامات الشبابية.

أرشيف الثقافة الشعبية

جمع هذا المؤتمر الشباب من كل أنحاء العالم ووقعت فعالياتة في خمسة أيام خلال الفترة من 21 الى 25 اكتوبر 2010 ، بتنظيم فرع المنظمة في الصين وبرعاية من اتحاد نانجينج للشباب، وقد مثل إقليم الشرق الأوسط وشمال أفريقيا قياديون من فرع مملكة البحرين والمملكة الأردنية الهاشمية هم الدكتورة رناد الخطيب رئيسة الهيئة الأردنية للتراث الشعبي والشاعرة هنادي الجودر رئيسة فرع المنظمة بالبحرين والشاعرة فاطمة محسن من مركز عبدالرحمن كانو الثقافي والشاعر احمد ابراهيم بدو من جمعية الشعر الشعبي.

وقد حظي الاحتفال بذكرى مرور ثلاثين عاما على انشاء المنظمة الدولية للفن الشعبي بإصدار وتوزيع كتيب فاخر من إعداد المحرر (أولفن فالنتين) من فرع المنظمة في أسبانيا، وتضمن مجموعة من الكلمات والمقالات كانت في مقدمتها كلمة رئيسة المنظمة الدولية للفن الشعبي السيدة كارمن بديلا من الفلبين، تحدثت فيها عن المنظمة وتطلعاتها المستقبلية في ظل مرور ثلاثين عاما على إنشائها وتتالت الكلمات من بعدها احتفاء بالفن الشعبي التقليدي لبعض الدول ومنها بلغاريا، مكسيكو، الصين، البوسنة والهرسك، إندونيسيا، وأمانة مؤتمر الشباب للسلام،

أرشيف الثقافة الشعبية

وكلمة الاستاذ علي عبدالله خليفة الأمين العام المساعد لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا التي تناولت الخطوط العريضة للأنشطة العلمية للمنظمة الدولية للفن الشعبي وتأكيد التوجه لتقوية الروابط الإنسانية مع البشر في شتى أنحاء العالم ثم كلمة لتونس، وكوريا، و كلمة حول أصداء المؤتمر الشبابي الأول للمنظمة الذي عقد العام الماضي في أمريكا، وكلمة للمملكة الأردنية الهاشمية، والبرازيل، ومشاركة شبابية من أمريكا، واليونسكو ولاتيفيا وروسيا والفلبين، كما تضمن الكتيب إضاءة حول مشروع قادم حول استضافة مهرجان للرقص والموسيقى، و إضاءة حول اللجنة القانونية للمنظمة .

بدأت الاحتفالات بتسليم علم المؤتمر من قبل عمدة بونتيفل بالولايات المتحدة الأمريكية وتقديم عروض مرئية ترحيبية بضيوف المؤتمر، مع بث نبذة تاريخية عن مدينة نانجينج، تلتها كلمات عدة تؤذن ببدء فعاليات المؤتمر الذي استمر على مدار ثلاثة أيام لاحقة، تضمن العديد من الجلسات التي توزعت فيما بين قاعتين تم تخصيصهما لعقد الجلسات المتنوعة للمؤتمر في قاعة المؤتمرات الكبرى التابعة لفندق (زونشان) الحكومي، في منطقة نانجينج.

أرشيف الثقافة الشعبية

ولم تخلُ متعة المشاركة في المؤتمر من تخصيص برنامج ترفيهي للمشاركين تضمن زيارة لسور الصين العظيم ضمن نطاق مدينة نانجينج، إضافة لبرنامج ترفيهي جانبي انطوى على عروض شبابية جاءت برقص مجموعة من الشباب والشابات ضمن فئات عمرية مختلفة، مع تلوين بعض الطائرات الورقية التي تم توزيعها بحسب ما تيسر منها على أصحاب الحظوظ من المشاركين في المؤتمر، لتنتهي هذه الاحتفالية بإطلاق لوحة كبيرة تحمل شعار المؤتمر والمنظمة الدولية للفن الشعبي، وتعبر عن الرغبة في سلام يعم العالم ليدون كل من المشاركين كلمة تمثل بلده و تخلد حضوره في هذا الحدث الرائع.

وللعبرة من ويلات الحروب تم ترتيب زيارة ذات معنى لأحد متاحف المدينة الذي يوثق جوانب الحرب فيما بين الصين واليابان بكل تفاصيلها المؤلمة والدقيقة.

واستمر برنامج الزيارات ليشمل مشغل لصناعة الحرير الخام وأثواب الحرير، بكل ما تحملة من طابع صيني تقليدي، ولتنتهي بعرض أزياء قدمته مجموعة من العارضات الصينيات للحاضرين .

وفي الليلة الأخيرة أقيم الاحتفال الكبير بذكرى مرور ثلاثين عاما على إنشاء المنظمة الدولية للفن الشعبي بحضور اعضاء المجلس الرئاسي للمنظمة والمشاركين من مختلف انحاء العالم ..

A
B
C
D
فهرس الأعداد من 1 إلى 11
الثقافة الشعبية

الثقافة الشعبية من العدد 1 إلى العدد 11

1 - فهرس الموضوعات ألفبائيا

عنوان الموضوع	الكاتب	العدد	الصفحة
«مهرجان التراث» في مملكة البحرين تجربة اختيار الثقافة الشعبية	عبدالله عبدالرحمن يتيم ـ البحرين	4	140
(المحنية) مزار من أصل إفريقي	عادل نجيم ـ تونس	8	90
ابحار وآخر...	محمد عبدالله النويري ـ تونس	7	2
الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية	عبد الحميد حواس ـ مصر	11	22
ابن خلدون وعلم الفولكلور	صبري مسلم حمادي ـ العراق	8	28
ابو السعود الجارحي ، صانع الفخار وسلطان المتصوفين	أشرف عويس ـ مصر	1	113
الاتجاهات الجديدة في الشعر الشعبي العراقي	خير الله سعيد ـ العراق	8	50
اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري	أحلام أبو زيد ـ مصر	9	196
احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق	مريم بو زيد - الجزائر	1	44
احتفالية الزواج عند النوبيين	احمد محمد عبد الرحيم ـ مصر	5	30
استدراك	شهرزاد قاسم ـ العراق	4	206
الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديماً في مملكة البحرين	فاطمه عيسى السليطي - البحرين	4	112
استلهام التراث الشعبي في الأعمال الابداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	4	12
استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية في مسرح الطفل	احمد نبيل احمد ـ مصر	11	30
الأسواق الشعبية إعادة اعتبار	هيئة التحرير	10	2
اشكالية مؤتمر الجزائر	أحمد بن عوم -الجزائر	2	204
أصالة الفروسية بالمغرب	علال ركوك ـ المغرب	10	50
إصدارات «نادي تراث الإمارات»	محمد رجب السامرائي ـ العراق	5	188
إطلالة على الأمثال الشعبية الأندلسية	رشيد العفاسي ـ المغرب	7	100
إطلالة على الفولكلور الكويتي ومؤتمر حول الحكي الشعبي بالقاهرة	أحلام أبو زيد ـ مصر	10	206

أعلام الطرب الشعبي في البحرين المطرب محمد بن جاسم زويد	إبراهيم راشد الدوسري –البحرين	5	140
أغاني أطفال البحرين الشعبية دراسة في التاسيس والتاهيل	عبد القادر فيدوح – البحرين	3	192
أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين	احمد علي الحاج محمد –البحرين	5	42
أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة	ابراهيم عبدالحافظ –مصر	2	47
أغاني المحفل والأطراق	أحمد الخصخوصي – تونس	3	81
أغراض الشعر الشعبي التونسي	محيي الدين خريف – تونس	6	72
الأغنية الشعبية كنص ثقافي	محمد شبانة – مصر	3	110
افتتاح فرع المنظمة في عمان	الثقافة الشعبية	11	186
آلة الطبل	جمال السيد ـ البحرين	10	68
الألعاب الشعبية في مصنفات الجاحظ	محمد رجب السامرائي ـ العراق	7	34
الامثال الشعبية البحرينية	عبد الرحمن سعود مسامح ـ البحرين	3	192
اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي	صالح حمدان الحربي – الكويت	1	84
الانسان والمخيال (ندوة)	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	7	180
أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية	محمد غاليم – المغرب	2	126
البحر في الشعر الشعبي الخليجي ـ رؤية مكانية سوسيولوجية	مصطفى عطية جمعة – مصر	5	80
البروفيسور حسن الشامي في الرياض (خبر)	الثقافة الشعبية	9	215
البلاص ـ حامل مياه النيل	إيمان مهران ـ مصر	9	128
بيداغوجيا الثقافة الشعبية في مناهج التعليم الثانوي مملكة البحرين، مقارنة تربوية إثرائية	حسين علي يحيى ـ البحرين	4	150
بين الحكاية الشعبية وموت المؤلف	إبراهيم محمود ـ سوريا	11	10
تاريخ الحلي بالمغرب	الحسن تيكبدار ـ المغرب	11	150
تأسيس أول جمعية سعودية للمحافظة على التراث	ليلى صالح البسام – السعودية	11	193
التحطيب – دراسة ميدانية تحليلية	حسام محسب ـ مصر	9	92
تحية لمهرجان التراث 2009 في احتفالية بالذهب في البحرين	الثقافة الشعبية	5	196
تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات	سعد الصويان ـ السعودية	6	50
التراث الثقافي غير المادي ، مصطلحاً خلافياً (ندوة)	علي عبدالله خليفة – البحرين	1	165

التراث الشعبي بالإمارات... ثراء عالمي وإبداعي	أحلام أبو زيد ـ مصر	11	170
التراث الشعبي والجزر المنعزلة	مصطفى جاد ـ مصر	10	9
التراث الشفوي - دورة تدريبية سادسة بوزارة الثقافة والإعلام بمملكة البحرين	عبدالله عمران ـ البحرين	6	210
التربلة .. النسق الحركي لدى العبابدة	سمير جابر ـ مصر	9	114
ترقيم الثقافة الشعبية	سعيد يقطين ـ المغرب	6	9
تصدير	كامل اسماعيل مرسي ـ سوريا	5	9
تطبيع الإبل	عبدالكريم عيد الحشاش -سوريا	8	148
تعامل المستشرقين مع الموروث القولي الأمثال نموذجاً	ناجي التباب ـ تونس	10	10
التنوع في التراث الشعبي الأردني (طائفة الأكراد نموذجاً)	عمر عبدالرحمن الساريسي ـ الأردن	8	40
توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية	مصطفى جاد - مصر	1	11
توصيات الاجتماع الخامس لمشروع ذاكرة العالم العربي	الثقافة الشعبية	10	224
توظيف الموسيقى الشعبية في المسرح الغنائي المصري	جمال عبد الحي عبد الغني ـ مصر	8	138
الثأر فولكلورياً	احمد محمد عبد الرحيم ـ مصر	7	40
الثقافة الشعبية بين الإقصاء والموضوعية	نرجس باديس - تونس	7	12
الثقافة الشعبية أداة لحل مشاكل العالم	عبد القادر عقيل ـ البحرين	6	2
الثقافة الشعبية العربية ـ دعوة للحوار	احمد علي مرسي ـ مصر	4	5
الثقافة الشعبية في عامها الثاني	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	5	2
الثقافة الشعبية في مناهج التربية... مبادرة خلاقة	الثقافة الشعبية	11	2
الثقافة الشعبية معرفة واستلهام	محمد عبدالله النويري ـ تونس	4	2
الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية (ندوة)	محمد عبدالله النويري ـ تونس	4	158
الثقافة الشعبية.. عمقاً استراتيجياً	هيئة التحرير	9	2
الثقافة الشعبية: الذاتي والمعرفي	محمد نجيب النويري - تونس	6	14
الثقافة الشعبية: ظلالها وامتداداتها	محمد جودات ـ المغرب	9	9
الثقافة الشعبية، رسالة التراث من البحرين إلى العالم	محمد جابر الأنصاري - البحرين	2	5
ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين	حسين محمد حسين ـ البحرين	10	58

الثقافة وديناميا‌تها الجديدة	ابراهيم عبدالله غلوم -البحرين	3	6
جحا وقصته التي لا تنتهي (ترجمة نعمان محمد صالح الموسوي)	فرانشيسكا ماريا كوراو - ايطاليا	8	58
جديد النشر في الثقافة الشعبية	أحلام أبو زيد ـ مصر	4	196
جديد النشر في الثقافة الشعبية	أحلام أبو زيد ـ مصر	5	178
جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية	محمد الجوهري ـ مصر	6	60
جمعية التقنيات القروية للمتوسط ترجمة : مصطفى جاد	نرجس العلاوي	1	208
حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو - دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية	محمد غنيم ـ مصر	5	160
حركية الثقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية	إبراهيم محمود ـ سوريا	6	108
الحكاية الشعبية في حوض البحر المتوسط	مصطفى الشاذلي ـ مصر	5	60
الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن هوية وتأصيل	عمر عبدالرحمن الساريسي ـ الأردن	11	70
الحكاية الشعبية وثقافة العنف	وجدان عبدالإله الصايغ - العراق	3	104
الحلي المصرية - كنز الأثرياء.. وزينة البسطاء	اشرف عويس ـ مصر	6	158
الحلي والزينة في الثقافة العربية الشعبية	صلاح عبد الستار الشهاوي - مصر	9	134
حوار الحضارات البيئة والقيم	محمد الرضواني ـ المغرب	5	12
الخصائص الثقافية والحضارية للملابس المغربية	الحسين الإدريسي ـ المغرب	8	156
دراسات حديثة في الثقافة الشعبية جديد النشر في الثقافة الشعبية	أحلام ابو زيد رزق -مصر	13	20082
دراسات في التراث الشعبي العالمي والمحلي	أحلام أبو زيد ـ مصر	6	194
دراسات في توثيق التراث الشعبي العربي	أحلام أبو زيد ـ مصر	7	200
دينامية التراث أو كيف يصبح العالمي محلياً ثم وطنياً ثم عالمياً	المولدي لحمر ـ تونس	10	108
ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات لأب أنستاس ماري الكرملي	علي القاسمي ـ العراق	5	102
ذاكرة الطعام في أسس النظام الغذائي وعاداته	عبدالله هرهار ـ المغرب	11	114
رسالة التراث من البحرين إلى العالم	علي عبدالله خليفة بالاشتراك مع عبد القادر عقيل ـ البحرين	3	3

الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول	حسام محسب ـ مصر	7	124
الرقصات الأفرو ـ يمنية بحث في افريقانية اليمن الموسيقة	نزار محمد عبده غانم ـ اليمن	5	120
رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية المراداة	ليلى محمد الحدي - البحرين	3	130
رؤى متنوعة للتراث الشعبي بالمغرب العربي وأبحاث عربية حول التنوع الثقافي	أحلام أبو زيد ـ مصر	8	166
الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية منطقة دوز عينة	محمد لحول ـ تونس	4	52
سلطة السحر بين التمثيل والممارسة	عبدالله هرهار ـ المغرب	5	20
شعائر الموت ومعتقداته في تراث المشرق العربي	بشار خليف - سوريا	8	78
الشعر الغنائي الريفي بالمغرب	الحسين الإدريسي ـ المغرب	4	92
الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون	علي عبدالله خليفة - البحرين	1	84
صفوت كمال 1931 ـ 2009 عمر من البحث والعطاء	مصطفى جاد ـ مصر	6	178
الصناعات الثقافية والتنمية	علي الضو ـ السودان	11	142
صناعة السعف في الجنوب التونسي	محمد الجزيراوي ـ تونس	7	154
الطعام التقليدي والعولمة	مريم بشيش ـ سوريا	9	86
الطيب محمد الطيب... خمسون عاماً في الحقل	محمد المهدي بشرى ـ السودان	10	114
العاجة ، دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن	سعد الطويسي ومنصور الشقيرات ـ الأردن	9	122
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (1)	سوسن اسماعيل عبدالله - البحرين	2	22
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (2)	سوسن اسماعيل عبدالله - البحرين	3	40
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين مظاهر التغيير في عادات الزواج واهم العوامل المؤثرة فيه	سوسن اسماعيل ـ البحرين	4	76
عبدالصادق شقارة فنان تطوان الأصيل	محمد القاضي - المغرب	11	136
العتابا : مقاربات نقدية ، وملامح دلالية	محمد السموري ـ سوريا	9	16
علي الدليوي العياري : الفارس الشاعر	احمد الخصخوصي ـ تونس	9	40

علي عثمان ... عاشق التراث	عبدالله عمران ـ البحرين	7	142
العود آلة العرب	محمد محمود عبدالحميد فايد ـ مصر	7	110
الفضلة الشفاهية في عالم الكتابية دراسة للحكاية الشعبية في واحة سيوة	إبراهيم عبد الحافظ ـ مصر	10	18
فعاليات المعرض الدولي الخامس للصيد والفروسية	محمد رجب السمرائي ـ العراق	4	212
فن الصياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية	نيران كيلانو - العراق	1	189
في المسافة بين الحلم والواقع	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	8	9
فن الوشم ، رؤية انثروبولوجية نفسية	بركات محمد مراد -مصر	3	66
فن سك العملة الإسلامية	بركات محمد مراد ـ مصر	6	164
الفنون الشعبية الغنائية في البحرين نظرة تأملية واستكشافية	خالد عبدالله خليفة - البحرين	3	142
فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة	جاك صبري شماس ـ سوريا	9	62
فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية	حسن الشامي ـ مصر	10	124
فولكلور المطر في الذاكرة اليمنية	أروى عبده عثمان ـ اليمن	11	98
في الخصوصية الثقافية	محمد جمال ـ البحرين	6	186
في المنهج وسياقاته	شهرزاد قاسم حسن ـ العراق	4	100
في بعض أنماط الوعي بالمتخيل	محمد نور الدين أفايه ـ المغرب	8	10
في شكوى الزمان وذم الخلان ـ نماذج من (الموال) في الخليج العربي	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	5	148
في ظل مشروع الإصلاح الوطني	هيئة التحرير	8	2
قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي	عمرو عبدالعزيز منير ـ مصر	6	118
قراءة الجسد في متحولاته الوشمية	إبراهيم محمود ـ سوريا	7	52
قصيدة سلموا لي على اللي	فهد بو رسلي - الكويت	6	190
القلافة وسيرة قلاف	عبدالرحمن سعود مسامح ـ البحرين	7	68
القهوة في الثقافة العربية والشعبية	صلاح عبد الستار الشهاوي ـ مصر	11	76
الكونفوشيوسية في أندونغ	مون سوك ـ كوريا الجنوبية	7	174
اللباس الداموني	حسين علي لوباني ـ لبنان	7	162
اللبان في ثقافة ظفار الشعبية	محمد عبدالله العليان ـ عمان	7	146

لغز (الــچو) وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق ترجمة: نورالهدى باديس	أنى مونتني ـ فرنسا	9	208
المأثورات الشعبية واقتصاد الثقافة قائمة المنقولات الزوجية نموذجاً	نهله عبدالله إمام ـ مصر	7	24
المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)	عبد الحميد حواس ـ مصر	9	10
ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي	حسام محسب -مصر	2	109
مدخل أنثروبولوجي إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي	محمد الكحلاوي ـ تونس	6	138
المدرسة الانثروبولوجية الفرنسية (مارسيل موس نموذجا)	عبدالله عبدالرحمن يتيم ـ البحرين	6	94
مدونة التاريخ والتراث	حسين محمد حسين	9	216
المرجحانة في الموروث الشعبي القديم	أميرة جعفر عبد الكريم -البحرين تهاني حسن المرخي - البحرين	11	60
مشروع ذاكرة العالم العربي	منصور محمد سرحان ـ البحرين	5	172
المشموم في تونس .. ظاهرة اجتماعية وثقافية	سميرة الجميل حباشة ـ تونس	3	174
مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً ترجمة : عبد القادر عقيل	بريتناي مغواير	1	24
المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر	صبري مسلم حمادي - العراق	1	33
المقام الخامس في الموسيقى الإفريقية	عبد القهار الحجاري ـ المغرب	6	148
المقدس بين العادة والمعتقد	سعيدة عزيزي - المغرب	3	34
الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة	ليلى عبد الغفار فدا - السعودية	3	158
ملابس الرجال في البحرين	عبدالله عمران - البحرين	2	158
ملابس الملك عبدالعزيز آل سعود	ليلى صالح البسام ـ السعودية	4	128
ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية	سميح عبدالغفار شعلان ـ مصر	10	34
ممارسات فولكلورية رقصة هوبي الشعبية	بركة بوشيبة - الجزائر	11	128
ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر	أحمد خواجة ـ تونس	11	90
من أغاني المهد في البحرين	بزة الباطني ـ الكويت	9	146
من التراث الشعبي الفراتي	كامل اسماعيل ـ سوريا	4	203
المنز	نسرين رضي - البحرين	1	203

منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية	نور الهدى باديس – تونس	2	11
المنظمة الدولية للفن الشعبي تقدم مقترحات وأفكار		6	10
منهج توثيق المادة الفولكلورية	مصطفى جاد ـ مصر	7	82
المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد	محمد الجوهري ـ مصر	4	34
مهرجان التراث الثامن عشر البحرين – 2010 أسواق شعبية	الثقافة الشعبية	10	220
مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية	ابراهيم سند – البحرين	2	200
مهرجان التراث مملكة البحرين تأصيل معرفي وتواصل مع الجذور	الثقافة الشعبية	6	206
المهن الشعبية في البحرين سوق الحدادة نموذجاً	عبدالله عمران ـ البحرين	11	154
مهن وحرف سادت ثم اندثرت في مجتمع البحرين قديماً	عبدالرحمن مسامح ـ البحرين	10	94
موسوعة الفولكلور العربي مشروع قيد التنفيذ	نمر سرحان – فلسطين	2	210
الموسيقى العربية رؤية تراثية فلسفية	بركات محمد مراد ـ مصر	8	120
النخلة : (حياة وحضارة) – ندوة	مركز عيسى الثقافي	8	160
النخلة في الجنوب التونسي	محي الدين خريف ـ تونس	9	24
الندوة السنوية السادسة للآثار لنادي تراث الإمارات في أبو ظبي	محمد رجب السمرائي ـ العراق	6	212
النصوص الشعرية المغناة في فن لفجري	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	6	24
نظام الأعراس في المغرب نموذج قبائل بني وراين الأمازنغية	إدريس مقبوب ـ المغرب	9	68
النظم الشفوي للأغنية الشعبية العربية	إبراهيم احمد ملحم ـ الإمارات	8	68
نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي	حسام محسب -مصر	1	65
الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم	أروى عبده عثمان – اليمن	1	123
الهدية: الإطار المرجعي والممارسة قرية الديه بالبحرين نموذجا	خديجة المولاني ـ البحرين	8	98
هل من وازع كهذا؟..	علي عبدالله خليفة ـ البحرين	7	9
الوحدة من حيث البدايات والنهايات المتماهية	عبد الحميد سالم المحادين ـ البحرين	11	9

2 ـ فهرس الكتاب ألفبائيا
للأعداد من 1 ـ 11

الكاتب	عنوان الموضوع	العدد	الصفحة
الثقافة الشعبية	افتتاح فرع المنظمة في عمان	11	186
الثقافة الشعبية	تحية لمهرجان التراث 2009 في احتفالية بالذهب في البحرين	5	196
الثقافة الشعبية	توصيات الاجتماع الخامس لمشروع ذاكرة العالم العربي	10	224
الثقافة الشعبية	المنظمة الدولية للفن الشعبي تقدم مقترحات وأفكار	6	10
الثقافة الشعبية	مهرجان التراث الثامن عشر البحرين – 2010 أسواق شعبية	10	220
الثقافة الشعبية	مهرجان التراث مملكة البحرين تأصيل معرفي وتواصل مع الجذور	6	206
إبراهيم احمد ملحم ـ الإمارات	النظم الشفوي للأغنية الشعبية العربية	8	68
إبراهيم راشد الدوسري –البحرين	أعلام الطرب الشعبي في البحرين المطرب محمد بن جاسم زويد	5	140
ابراهيم سند – البحرين	مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية	2	200
إبراهيم عبد الحافظ ـ مصر	الفضلة الشفاهية في عالم الكتابة دراسة للحكاية الشعبية في واحة سيوة	10	18
ابراهيم عبدالحافظ –مصر	أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة	2	47
ابراهيم عبدالله غلوم –البحرين	الثقافة وديناميكاتها الجديدة	3	6
إبراهيم محمود ـ سوريا	بين الحكاية الشعبية وموت المؤلف	11	10
إبراهيم محمود ـ سوريا	حركية الثقافة المتعلقة بالبوم في أنساقها الوظيفية	6	108
إبراهيم محمود ـ سوريا	قراءة الجسد في متحولاته الوشمية	7	52
أحلام أبو زيد ـ مصر	اتجاهات في جمع وحفظ التراث الشعبي السوري	9	196
أحلام أبو زيد ـ مصر	إطلالة على الفولكلور الكويتي ومؤتمر حول الحكي الشعبي بالقاهرة	10	206
أحلام أبو زيد ـ مصر	التراث الشعبي بالإمارات... ثراء عالمي وإبداعي	11	170
أحلام أبو زيد ـ مصر	جديد النشر في الثقافة الشعبية	4	196
أحلام أبو زيد ـ مصر	جديد النشر في الثقافة الشعبية	5	178
أحلام أبو زيد ـ مصر	دراسات في التراث الشعبي العالمي والمحلي	6	194
أحلام أبو زيد ـ مصر	دراسات في توثيق التراث الشعبي العربي	7	200

أحلام أبو زيد ـ مصر	رؤى متنوعة للتراث الشعبي بالمغرب العربي وأبحاث عربية حول التنوع الثقافي	8	166
أحلام ابو زيد رزق -مصر	دراسات حديثة في الثقافة الشعبية جديد النشر في الثقافة الشعبية	1 3	200 82
احمد الخصخوصي ـ تونس	علي الدليوي العياري : الفارس الشاعر	9	40
أحمد الخصخوصي - تونس	أغاني المحفل والأطراق	3	81
أحمد بن عوم -الجزائر	اشكالية مؤتمر الجزائر	2	204
أحمد خواجة ـ تونس	ممارسات وتصورات للمرض في المجتمع التونسي المعاصر	11	90
احمد علي الحاج محمد -البحرين	أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين	5	42
احمد علي مرسي ـ مصر	الثقافة الشعبية العربية ـ دعوة للحوار	4	5
احمد محمد عبد الرحيم ـ مصر	احتفالية الزواج عند النوبيين	5	30
احمد محمد عبد الرحيم ـ مصر	الثأر فولكلورياً	7	40
احمد نبيل احمد ـ مصر	استلهام الحكايات الشعبية للتنشئة الاجتماعية في مسرح الطفل	11	30
إدريس مقبوب ـ المغرب	نظام الأعراس في المغرب نموذج قبائل بني وراين الأمازنغية	9	68
أروى عبده عثمان ـ اليمن	فولكلور المطر في الذاكرة اليمنية	11	98
أروى عبده عثمان - اليمن	الهجرة في الأغنية الشعبية النسوية من الروح المركونة إلى الجسد المهشم	1	123
أشرف عويس ـ مصر	ابو السعود الجارحي ، صانع الفخار وسلطان المتصوفين	1	113
اشرف عويس ـ مصر	الحلي المصرية كنز الأثرياء.. وزينة البسطاء	6	158
أميرة جعفر عبد الكريم -البحرين تهاني حسن المرخي - البحرين	المرجحانة في الموروث الشعبي القديم	11	60
أنى مونتني ـ فرنسا	لغز (الـچو) وحدة وزن اللؤلؤ في الشرق ترجمة: نورالهدى باديس	9	208
إيمان مهران ـ مصر	البلاص ـ حامل مياه النيل	9	128
بركات محمد مراد ـ مصر	فن سك العملة الإسلامية	6	164
بركات محمد مراد ـ مصر	الموسيقى العربية رؤية تراثية فلسفية	8	120
بركات محمد مراد -مصر	فن الوشم ، رؤية انثروبولوجية نفسية	3	66
بركة بوشيبة - الجزائر	ممارسات فولكلورية - رقصة هوبي الشعبية	11	128
بريتناي مغواير	مظاهر التمييز ضد المرأة في الحكايات الشعبية، الحكايات الشعبية الروسية نموذجاً ـ ترجمة : عبد القادر عقيل	1	24
بزة الباطني ـ الكويت	من أغاني المهد في البحرين	9	146
بشار خليف - سوريا	شعائر الموت ومعتقداته في تراث المشرق العربي	8	78
الثقافة الشعبية	الثقافة الشعبية في مناهج التربية... مبادرة خلاقة	11	2

جاك صبري شماس ـ سوريا	فنون المأثورات الشفاهية في الجزيرة	9	62
جمال السيد ـ البحرين	آلة الطبل	10	68
جمال عبد الحي عبد الغني ـ مصر	توظيف الموسيقى الشعبية في المسرح الغنائي المصري	8	138
حسام محسب ـ مصر	التحطيب ـ دراسة ميدانية تحليلية	9	92
حسام محسب ـ مصر	الرقص الشعبي المصري وثقافته ما بين الواقع والمأمول	7	124
حسام محسب -مصر	ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي	2	109
حسام محسب -مصر	نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي	1	65
حسن الشامي ـ مصر	البروفيسور حسن الشامي في الرياض (خبر)	9	215
حسن الشامي ـ مصر	فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية	10	124
الحسن تيكبدار ـ المغرب	تاريخ الحلي بالمغرب	11	150
الحسين الإدريسي ـ المغرب	الخصائص الثقافية والحضارية للملابس المغربية	8	156
الحسين الإدريسي ـ المغرب	الشعر الغنائي الريفي بالمغرب	4	92
حسين علي لوباني ـ لبنان	اللباس الداموني	7	162
حسين علي يحيى ـ البحرين	بيداغوجيا الثقافة الشعبية في مناهج التعليم الثانوي مملكة البحرين، مقارنة تربوية إثرائية	4	150
حسين محمد حسين ـ البحرين	مدونة التاريخ والتراث	9	216
حسين محمد حسين ـ البحرين	ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين	10	58
خالد عبدالله خليفة - البحرين	الفنون الشعبية الغنائية في البحرين نظرة تأملية واستكشافية	3	142
خديجة المولاني ـ البحرين	الهدية: الإطار المرجعي والممارسة قرية الديه بالبحرين نموذجا	8	98
خير الله سعيد ـ العراق	الاتجاهات الجديدة في الشعر الشعبي العراقي	8	50
رشيد العفاسي ـ المغرب	إطلالة على الأمثال الشعبية الأندلسية	7	100
سعد الصويان ـ السعودية	تدوين الشعر الجاهلي وتدوين الشعر النبطي مقارنات واستنتاجات	6	50
سعد الطويسي ومنصور الشقيرات ـ الأردن	العاجة ، دمية تقليدية لتسلية الأطفال في جنوب الأردن	9	122
سعيد يقطين ـ المغرب	ترقيم الثقافة الشعبية	6	9
سعيدة عزيزي - المغرب	المقدس بين العادة والمعتقد	3	34
سميح عبدالغفار شعلان ـ مصر	ملامح الأعراف القبلية عند بدو الصحراء الغربية	10	34
سمير جابر ـ مصر	التربلة .. النسق الحركي لدى العبابدة	9	114
سميرة الجميل حباشة ـ تونس	المشموم في تونس .. ظاهرة اجتماعية وثقافية	3	174

سوسن اسماعيل ـ البحرين	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين مظاهر التغيير في عادات الزواج واهم العوامل المؤثرة فيه	4	76
سوسن اسماعيل عبدالله - البحرين	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (1)	2	22
سوسن اسماعيل عبدالله - البحرين	عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين قرية النويدرات نموذجاً (2)	3	40
شهرزاد قاسم ـ العراق	استدراك	4	206
شهرزاد قاسم حسن ـ العراق	في المنهج وسياقاته	4	100
صالح حمدان الحربي - الكويت	اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفني الخليجي	1	84
صبري مسلم حمادي ـ العراق	ابن خلدون وعلم الفولكلور	8	28
صبري مسلم حمادي - العراق	المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر	1	33
صلاح عبد الستار الشهاوي ـ مصر	القهوة في الثقافة العربية والشعبية	11	76
صلاح عبد الستار الشهاوي - مصر	الحلي والزينة في الثقافة العربية الشعبية	9	134
عادل نجيم ـ تونس	(المحنية) مزار من أصل إفريقي	8	90
عبد الحميد حواس ـ مصر	الإبداع النسوي في الثقافة الشعبية	11	22
عبد الحميد حواس ـ مصر	المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية (رؤية عربية)	9	10
عبد الحميد سالم المحادين ـ البحرين	الوحدة من حيث البدايات والنهايات المتماهية	11	9
عبد الرحمن سعود مسامح(البحرين)	الامثال الشعبية البحرينية	3	192
عبد القادر عقيل ـ البحرين	الثقافة الشعبية أداة لحل مشاكل العالم	6	2
عبد القادر فيدوح - البحرين	أغاني أطفال البحرين الشعبية دراسة في التاسيس والتاهيل	3	192
عبد القهار الحجاري ـ المغرب	المقام الخامس في الموسيقى الإفريقية	6	148
عبدالرحمن سعود مسامح ـ البحرين	القلافة وسيرة قلاف	7	68
عبدالرحمن مسامح ـ البحرين	مهن وحرف سادت ثم اندثرت في مجتمع البحرين قديماً	10	94
عبدالكريم عيد الحشاش -سوريا	تطبيع الإبل	8	148
عبدالله عبدالرحمن يتيم ـ البحرين	«مهرجان التراث» في مملكة البحرين تجربة اختيار الثقافة الشعبية	4	140
عبدالله عبدالرحمن يتيم ـ البحرين	المدرسة الانثروبولوجية الفرنسية (مارسيل موس نموذجا)	6	94
عبدالله عمران ـ البحرين	التراث الشفوي - دورة تدريبية سادسة بوزارة الثقافة والإعلام بمملكة البحرين	6	210
عبدالله عمران ـ البحرين	علي عثمان ... عشاق التراث	7	142
عبدالله عمران ـ البحرين	المهن الشعبية في البحرين سوق الحدادة نموذجاً	11	154

عبدالله عمران – البحرين	ملابس الرجال في البحرين	2	158
عبدالله هرهار ـ المغرب	ذاكرة الطعام في أسس النظام الغذائي وعاداته	11	114
عبدالله هرهار ـ المغرب	سلطة السحر بين التمثيل والممارسة	5	20
علال ركوك ـ المغرب	أصالة الفروسية بالمغرب	10	50
علي الضو ـ السودان	الصناعات الثقافية والتنمية	11	142
علي القاسمي ـ العراق	ديوان التفتاف أو حكايات بغداديات لأب أنستاس ماري الكرملي	5	102
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	الشعر النبطي في الجزيرة العربية والخليج من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون	1	84
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	استلهام التراث الشعبي في الأعمال الابداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية	4	12
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	الانسان والمخيال (ندوة)	7	180
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	الثقافة الشعبية في عامها الثاني	5	2
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	فن المسافة بين الحلم والواقع	8	9
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	في شكوى الزمان وذم الخلان ـ نماذج من (الموال) في الخليج العربي	5	148
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	النصوص الشعرية المغناة في فن لفجري	6	24
علي عبدالله خليفة ـ البحرين	هل من وازع كهذا؟..	7	9
علي عبدالله خليفة – البحرين	التراث الثقافي غير المادي ، مصطلحاً خلافياً (ندوة)	1	165
علي عبدالله خليفة بالاشتراك مع عبد القادر عقيل – البحرين	رسالة التراث من البحرين إلى العالم	3	3
عمر عبدالرحمن الساريسي ـ الأردن	التنوع في التراث الشعبي الأردني (طائفة الأكراد نموذجاً)	8	40
عمر عبدالرحمن الساريسي ـ الأردن	الحكاية الشعبية في فلسطين والأردن هوية وتأصيل	11	70
عمرو عبدالعزيز منير ـ مصر	قبائل العرب في الشرقية بمصر بين التاريخ والموروث الشعبي	6	118
فاطمه عيسى السليطي – البحرين	الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديماً في مملكة البحرين	4	112
فرانشيسكا ماريا كوراو – ايطاليا	جحا وقصته التي لا تنتهي (ترجمة نعمان محمد صالح الموسوي)	8	58
فهد بو رسلي– الكويت	قصيدة سلموا على اللي	6	190
كامل اسماعيل ـ سوريا	من التراث الشعبي الفراتي	4	203
كامل اسماعيل مرسي ـ سوريا	تصدير	5	9
ليلى صالح البسام ـ السعودية	ملابس الملك عبدالعزيز آل سعود	4	128
ليلى صالح البسام – السعودية	تأسيس أول جمعية سعودية للمحافظة على التراث	11	193
ليلى عبد الغفار فدا – السعودية	الملابس التقليدية لنساء قبيلة الرشايدة	3	158

ليلى محمد الحدي - البحرين	رقصة الصبايا في الخليج والجزيرة العربية المراداة	3	130
محمد الجزيراوي ـ تونس	صناعة السعف في الجنوب التونسي	7	154
محمد الجوهري ـ مصر	جمعيات الفولكلور ورعاية الثقافة الشعبية	6	60
محمد الجوهري ـ مصر	المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد	4	34
محمد الرضواني ـ المغرب	حوار الحضارات البيئة والقيم	5	12
محمد السموري ـ سوريا	العتابا : مقاربات نقدية ، وملامح دلالية	9	16
محمد القاضي - المغرب	عبدالصادق شقارة فنان تطوان الأصيل	11	136
محمد الكحلاوي ـ تونس	مدخل أنثروبولوجي إلى فنون السماع الصوفي بالغرب الإسلامي	6	138
محمد المهدي بشرى ـ السودان	الطيب محمد الطيب... خمسون عاماً في الحقل	10	114
محمد جابر الأنصاري - البحرين	الثقافة الشعبية، رسالة التراث من البحرين إلى العالم	2	5
محمد جمال ـ البحرين	في الخصوصية الثقافية	6	186
محمد جودات ـ المغرب	الثقافة الشعبية: ظلالها وامتداداتها	9	9
محمد رجب السامرائي ـ العراق	إصدارات «نادي تراث الإمارات»	5	188
محمد رجب السامرائي ـ العراق	الألعاب الشعبية في مصنفات الجاحظ	7	34
محمد رجب السمرائي ـ العراق	فعاليات المعرض الدولي الخامس للصيد والفروسية	4	212
محمد رجب السمرائي ـ العراق	الندوة السنوية السادسة للآثار لنادي تراث الإمارات في أبو ظبي	6	212
محمد شبانة - مصر	الأغنية الشعبية كنص ثقافي	3	110
محمد عبدالله العليان ـ عمان	اللبان في ثقافة ظفار الشعبية	7	146
محمد عبدالله النويري ـ تونس	ابحار وآخر...	7	2
محمد عبدالله النويري ـ تونس	الثقافة الشعبية معرفة واستلهام	4	2
محمد عبدالله النويري ـ تونس	الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية (ندوة)	4	158
محمد غاليم - المغرب	أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية	2	126
محمد غنيم ـ مصر	حرفة صناعة الحناطير وعربات الكارو - دراسة انثروبولوجية في محافظة الدقهلية	5	160
محمد لحول ـ تونس	الزوايا والطرق الصوفية بالبلاد التونسية منطقة دوز عينة	4	52
محمد محمود عبدالحميد فايد ـ مصر	العود آلة العرب	7	110
محمد نجيب النويري - تونس	الثقافة الشعبية: الذاتي والمعرفي	6	14
محمد نور الدين أفايه ـ المغرب	في بعض أنماط الوعي بالمتخيل	8	10
محي الدين خريف ـ تونس	النخلة في الجنوب التونسي	9	24
محيي الدين خريف - تونس	أغراض الشعر الشعبي التونسي	6	72

مركز عيسى الثقافي	النخلة : (حياة وحضارة) – ندوة	8	160
مريم بشيش ـ سوريا	الطعام التقليدي والعولمة	9	86
مريم بو زيد – الجزائر	احتفالات الخاصة في بلاد الطوارق	1	44
مصطفى الشاذلي ـ مصر	الحكاية الشعبية في حوض البحر المتوسط	5	60
مصطفى جاد ـ مصر	التراث الشعبي والجزر المنعزلة	10	9
مصطفى جاد ـ مصر	صفوت كمال 1931 ـ 2009عمر من البحث والعطاء	6	178
مصطفى جاد ـ مصر	منهج توثيق المادة الفولكلورية	7	82
مصطفى جاد – مصر	توثيق التراث الشعبي العربي قضية سياسية	1	11
مصطفى عطية جمعة – مصر	البحر في الشعر الشعبي الخليجي ـ رؤية مكانية سوسيولوجية	5	80
منصور محمد سرحان ـ البحرين	مشروع ذاكرة العالم العربي	5	172
المولدي لحمر ـ تونس	ديناميةٍ التراث أو كيف يصبح العالمي محلياً ثم وطنياً ثم عالمياً	10	108
مون سوك ـ كوريا الجنوبية	الكونفوشيوسية في أندونغ	7	174
ناجي التباب ـ تونس	تعامل المستشرقين مع الموروث القولي الأمثال نموذجاً	10	10
نرجس العلاوي	جمعية التقنيات القروية للمتوسط ترجمة : مصطفى جاد	1	208
نرجس باديس – تونس	الثقافة الشعبية بين الإقصاء والموضوعية	7	12
نزار محمد عبده غانم ـ اليمن	الرقصات الأفرو ـ يمنية بحث في افريقانية اليمن الموسيقة	5	120
نسرين رضي – البحرين	المنز	1	203
نمر سرحان – فلسطين	موسوعة الفولكلور العربي مشروع قيد التنفيذ	2	210
نهله عبدالله إمام ـ مصر	المأثورات الشعبية واقتصاد الثقافة قائمة المنقولات الزوجية نموذجاً	7	24
نور الهدى باديس – تونس	منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية	2	11
نيران كيلانو – العراق	فن الصياغة وصناعة الحلي الشعبية الفلسطينية	1	189
هيئة التحرير	الأسواق الشعبية إعادة اعتبار	10	2
هيئة التحرير	الثقافة الشعبية.. عمقاً استراتيجياً	9	2
هيئة التحرير	في ظل مشروع الإصلاح الوطني	8	2
وجدان عبدالإله الصايغ – العراق	الحكاية الشعبية وثقافة العنف	3	104

Mustapha chadli-Morocco	Folk Tales in the a Mediterranean region.	5	14
Mustapha Jaad -Egypt	The method of Documenting the folkloric material.	7	16
Nahla Imam- Egypt	Folklore and the Economy of culture marital movables list as a model.	7	8
Nargess Badis-Tunisia	Folk culture between exclusion and objectivity .	7	6
Niran Kilanou	Palestinian Textile and Embroidery	3	18
Nizar abdu Ghanem-Yemen	Afro – Yemeni dances A research of the African origins of the musical Yemen .	5	18
Nour el-Houda Badiss	Status of Folk Culture in Arab Societies	2	8
Omar abdul Rahman Al-Sareesi-Jordan	Diversity in the national Heritage of Jordan: The Kurdish sector as an example .	8	10
Omer Abdel Al Rrahman Al Sarissi-Jordan	The folktale in Palestine and Jordan: Identity and Authentication	11	14
Rashid Affaki-Morocco	Over view on the Andalusian folk sayings.	7	18
Saad Al - Tuwaisi & Mansoor Al-Shuqairat-Jordan	«Al –Aa›ja» a traditional doll to entertain daughters in the south of Jordan .	9	20
Saad Al Soyan-Saudi Arabia	Recording the pre Islamic poetry and recording the nabatian poetry comparisons and conclusions .	6	10
Sabri Moslim Hammadi-Iraq	Ibn khaldun and the science of folklore.	8	8
Sabri Musallam Hammadi	Popular Beliefs and Roots of Magic Phenomenon	1	14
Sameer Jaber -Egypt	Sword play : the Movement style of Al - Ababeda .	9	18
Samieh Abdel Ghaffar-Egypt	The Tribal customs of the Bedouin of the western Egyptian desert .	10	8
Sawsan Ismael - Bahrain	Aspects of change in marriage customs.	4	10
Sawsan Ismael Abdullah	Marriage Customs in Bahraini Villages: Al-Nweidrat Village as a Model (1)	2	11
Sawsan Ismael Abdullah	Marriage Customs in Bahraini Villages: Al-Nweidrat Village as a Model (2)	3	8
Sceherazade Qassim Hassan	Approach and its contexts	4	14
Wijdan al-Sayegh	Folk Tales and the Culture of Violence	3	14

Khaled Abdulla Khalifa	Folk Songs in Bahrain: An Exploratory Perspective	3	16
Laila Abdul-Ghaffar Fida	Traditional Clothes of Saudi Rashaydah Tribe Women	3	17
Mahammed Al Jouhari	Methodology of investigating beliefs, traditions and customs.	4	6
Mariam bsheesh -Syria	Traditional food and globalization.	9	10
Maryam Bu Zayd	Elite Celebrations in Tuareg Region Janet Oasis as an Example	1	18
Mohamed Ghonime-Egypt	The craft of Victoria and cabriolet industry : Anthropological study in the Provence of diqhiyat.	5	20
Mohamed Kahlaoui -Tunisia	Anthropologic entrance to the Soufi Samaa in the Islamic west.	6	16
Mohamed lahoul-Tunisia	Sufi corners and styles in Tunisia : A case study of Douz region .	4	8
Mohammad Shabana	Folk Songs as Cultural Texts	3	15
Mohammed Al Jazeerawi -Tunisia	Palm industry in southern Tunisia.	7	24
Mohammed Mahmoud- Syria	Lute as an Arabic instrument .	7	20
Mohammed Najeeb Nouiri -Tunisia	Navigation and another.	7	4
Mohammed Najib Nouiri -Tunisia	Folk culture: the subjective and the epistemic .	6	6
Mohammed Nooreddin Affaya-Morocco	About some forms of consciousness of the imaginary.	8	6
Mohammed Radhwani	Civilization dialogue; Environment and values.	5	6
Mohyiddin khraif -Tunisia	The puposes of folk poetry.	6	12
Moon H. Suk - IOV- Korea	Andog the place of nature and ascetic training, with living confucianism	7	26
Muhammad Al-Samarrai -Iraq	Folk games in the works of JaHidh .	7	10
Muhieddeen Khareef - Tunisia	The palm tree in the south if Tunisia	9	12
Mustafa Jad	Documenting Arab Folklore … A Political Issue	1	8
Mustapha Atiya Jumaa -Egypt	Sea in Gulf popular poetry: a special social view.	5	16

Editorial Board	The folk culture as a strategic dimension of the national reform.	9	4
Editorial board	The folk culture as a strategic dimention of the national reform	9	4
Editorial Board	Traditional market.. reconsideration.	10	4
Edrees Makboob -Morocco	The marriage system in Morocco The Barber's Bani wrayn tribes as an example	9	8
Eman Mahran-Egypt	The clayey jar: carrier of the Nile waters	9	22
Fatima Isa Al Sulaiti-Bahrain	The old stages of pregnancy and delivery in the kingdom of Bahrain .	4	16
Francesca Maria Corrao -Italy	Juhâ and has never ending story New evidence on the diffusion of juhâ's anecdotes.	8	16
Gamal Al Sayad-Bahrain	The drum	10	14
Hossam MuHsib- Egypt	Egyptian folk dancing and its culture between reality and expectation.	7	22
Husam Mehasseb- Egypt	«Al Tahtib»: Wrestling with sticks	9	16
Husam Muhseb	Nature and role of Culture in Defining Folk Dancing: Indian Dancing as a Model	2	18
Husam Muhsib	Samples of the Most Important Forms of Arab Folk Dance	1	10
Hussien Mohamed Hussien-Bahrain	The culture of the bias towards having a male baby in the Bahrain society .	10	12
Ibrahim Abdul-Hafeth	Sinai Samir Songs in the Era of Globalization	2	13
Ibrahim Abdul-Hafiz-Egypt	The oral remains in the writing world a study of the folk tale in Sewah oasis .	10	6
Ibrahim Mahmoud -Syria	Culture mobility concerning the owl in its functional systems.	6	14
Ibrahim Mahmoud-Syria	Reading the body in its tattooed transformations.	7	14
Ibrahim Mohamed-Syria	Between the folktale and the death of the author.	11	6
Khadeeja Almawlani-Bahrain	The gift: Framework of reference and practice. Al Daih village in Bahrain as an example. (Revised by Dr Noor Al Huda Badis)	8	32
Khairlla saeed-Iraq	New trends in popular poetry of Iraq.	8	14

Al-Hussain Al-Edreesi -Morocco	Characteristics of the Moroccan dresses and their relationships to culture and civilization .	8	42
Ali Abdulla Khalifa	Nabati Poetry in The Arabian Peninsula of the Gulf	1	20
Ali Abdulla Khalifa	The Message of Tradition from Bahrain to the World	3	3
Ali Abdullah Khalifa -Bahrain	Folk Culture : A source of inspiration for creative works in the gulf and the Arab peninsula	4	4
Ali Abdullah Khalifa-Bahrain	«Folk Culture» in its second year: Conditions of continuation and indicators of success.	5	4
Ali Abdullah Khalifa-Bahrain	(Fajry) poetry songs	6	8
Ali Al Daw- sudan	Cultural industries and development	11	26
Al-Mouldi Al-Lahmar - Tunisia	The dynamic of tradition: or how the international becomes local then national then international	10	16
Ameera Abdel Kerim, Tahani Al Markhi -Bahrain	Al Marjehanya in Traditional Heritage	11	12
Arwa Abdu Othman -Yemen	Folklore of the rain in the Yemeni memory	11	18
Arwa Uthman	Migration in Yemeni Feminine Folk Songs	1	16
Ashraf Auwais	Abu Suaud Al Jarhi, the Potter and Sultan of the Sufis	1	12
Ashraf Awiss- Egypt	Egyptian jewelry a treasure for rich people and a decoration for poor.	6	20
Bachar Khelif-Syria	Rituals of Death and the popular Beliefs about death in the Arabic east: An Anthropological Approach	8	26
Baraka Boshaiba -Algeria	Traditional Dance of Hoobi	11	22
Barakat M. Murad	The art of tattooing… A psycho-anthropological approach	3	10
Barakat Mohamed Morad-Egypt	The Art of Islamic Mintage	6	22
Barakat Mohammed Murad-Egypt	Arabic Music .A vision combining heritage and philosophy.	8	34
Dr. Ahmed Al Khaskhousi	Songs of Mahfal and Atraaq	3	13
Editorial	The Folk Culture under the umbrella of the national reform project	8	4
Editorial Board	Sending Expeditions and specialization of Educational scholarship to study folklore.	11	4

Alphabetically Author Index From 1 To11

Name Of Author And Country	Text	Issue	Page
Abdel-Hamid Hawass- Egypt	Women folklore in popular literature	11	8
Abdul Kareem Eid AL Hashash -Syria	Taming of camels	8	38
Abdul qader Aqeel-Bahrain	Folk culture : A tool for solving the problems of the world	6	4
Abdul-Hameed How›oas-Egypt	The Tangible and intangible in folk culture	9	6
Abdullah Harhar-Morocco	Food memory : The Bases of The Nutritional system and its Traditions	11	20
Abdullah Harhar-Morocco	Magic power between Envisaging and practicing	5	8
Abdul-Qader Faidouh	Bahraini Children's Songs Institutionalization and Documentation	2	16
Abdulqahhar Al Hajjari-Morocco	The quintet key in the African Music	6	18
Adel Najm-Tunisia	«Al Mahnia», An originally African shrine in the Islamic city of Kairouan (Tunisia)	8	30
Ahmed Adburrahime-Egypt	Noubi's wedding Ceremony	5	10
Ahmed Adburrahime-Egypt	Revenge from a folkloric perspective.	7	12
Ahmed Al Sayad-Egypt	Adopting the folklore in child theater .	11	10
Ahmed Hadj Mohamed - Bahrain	Child popular songs and their Educational contents in kingdom of Bahrain.	5	12
Ahmed Khaskhoosi-Tunisia	Ali Al –Delaiwi Al-Ayyarry The Knight and poet.	9	14
Ahmed Khawaja - Tunisia	The practices and perceptions of the disease from the perceptions of traditional and modern medicine	11	16
Al Hussien Al Idreesi-Morocco	Lyrical poetry of the countryside.	4	12
Alaak Rakook -Morocco	The originality of chivalry in Morocco	10	10
Al-Hassan Tikbdar-Morocco	The History of ornaments in Morocco	11	24

Nargess Badis - Tunisie	La culture populaire entre exclusion perception objective	7	34
Nirane Kilano	Textile et Broderie de la Palestine	3	44
Nizar Mohamed Abduh Ghanem - Yémen	Les danses afro-yemenite Etudes sur l›africanité musicale du Yémen	5	40
Nour el Houda Badiss	Le statut de la culture populaire dans les sphères culturelles arabes	2	24
Omar Abderrahman AL Sarissi - Jordanie	La diversité culturelle dans le patrimoine populaire jordanien l›exemple de la communauté kurde	8	52
Omar Al Sarissi - Jordanie	Le conte populaire en Palestine et Jordanie identité et authenticité	11	42
Préface	La culture populaire à la lumière du projet de réforme national	8	46
Rachid Al Affaki - Maroc	Regards sur les proverbes populaires andalous	7	44
Saad Al Souyane - KSA	La collecte de la poésie antéislamique et de la poésie nabatéenne	6	32
Saad Attwaissi et Mansour Al Cheguiret - Jordanie	Al ‹Aja: une poupée traditionnelle pour enfants du sud de la Jordanie	9	42
Sabri M. Hammadi	Les croyances populaires et les origines de la magie	1	40
Sabri Muslim Hammadi - Irak	Ibn khaldoun et la science du folklore	8	50
Salah Al-Shahawy - Egypte	Le café chez les arabes	11	44
Sameer Jaber - Egypte	La Tarbala ou les mouvements rythmique chez les ‹Ababdas	9	40
Samih Shaalane - Egypte	Sur les coutumes tribales chez les bédouins du Sahara occidental égyptien	10	24
Sawsan Ismaël Abdullah	Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn: l'exemple de Nouaydrat (1)	2	28
Sawsan Ismaël Abdullah	Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn: l'exemple de Nouaydrat (2)	3	24
Schéhérazade Qassim Hassan	Questions de méthode	4	36
Wijdane Al Saigh	Conte populaire et culture de la violence	3	34

Mohamed Aljazeerawi - Tunisie	L›artisanat des feuilles de palmier dans le sud tunisien	7	50
Mohamed Choubana	La chanson populaire en tant que texte culturel	3	38
Mohamed Negib Nouiri - Tunisie	D›une navigation à l›autre	7	32
Mohamed Noureddine Afaya - Maroc	Sur certaines formes de prise de conscience du rôle de l›imaginaire	8	48
Mohamed Rajab Samerrayi - Irak	Les jeux populaire dans les œuvres d›Al Jahiz	7	38
Mohammed Al Jawahry - Egypte	Méthodologie de la recherche sur les croyances, les coutumes et les traditions	4	26
Mohammed Abdullah Nouiri - Tunisie	La culture populaire un savoir et une inspiration	4	20
Mohammed Ghonime - Egypte	Les modes de fabrication des Hantours et des voiture Karo: étude anthropologique sur le district de Daghalia	5	40
Mohammed Kahlaoui - Tunisie	Une approche Anthropologique des arts du Sama›a Sofi à l›ouest du monde musulman	6	38
Mohammed Lahouel	Les Zaouias et les Tariqas en Tunisie l›exemple de la région de Douz	4	30
Mohammed Mahmoud Fayed - Syrie	L›oud, instrument musical par excellence des Arabes	7	46
Mohammed N egib Nouiri - Tunisie	Le culture populaire subjectivité et approche cognitive	6	28
Mohammed Radhouani - Maroc	Le dialogue des civilisations: environnement et valeurs	5	28
Mohieddine Khraïf - Tunisie	Les thèmes de la poésie populaire	6	34
Mouldi Lahmar - Tunis	La dynamique du patrimoine ou comment l›universel peut devenir local puis national puis universel	10	32
Mustapha Atia Jumaâ - Egypte	La mer dans la poésie populaire du golfe - une vision spatio-sociologique	5	38
Mustapha Chadli - Maroc	Le conte populaire dans le bassin méditerranéen	5	36
Mustapha Gad - Egypte	Méthodologie de l›archivage de la matière folklorique	7	42
Mustapha Jad	L’archivage du patrimoine populaire arabe: une affaire politique	1	36
Nahla Abdalla Imam- Egypte	Héritage populaire et économie de la culture m›exemple de la liste des biens apportés par la mariée	7	36

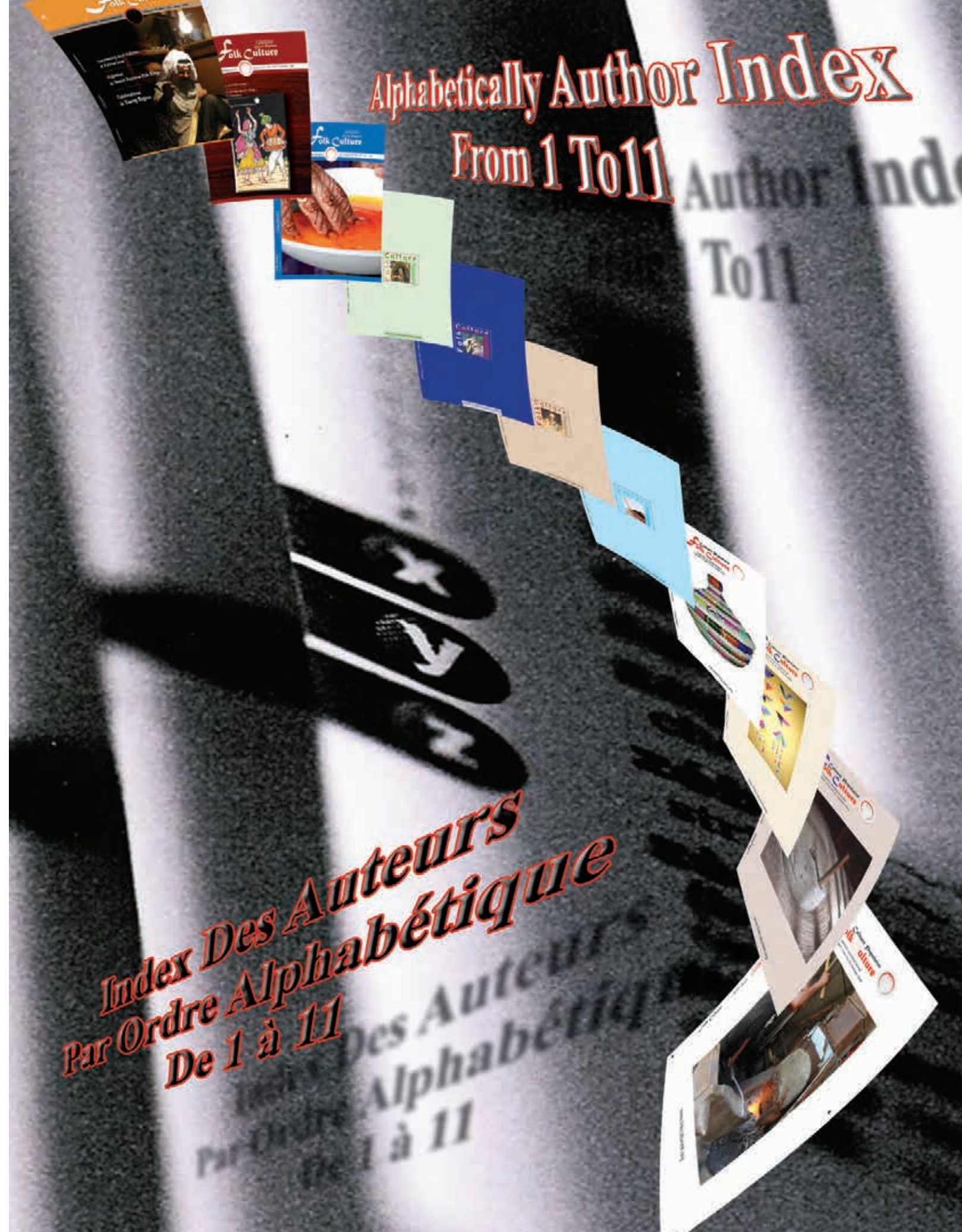
Hussein El Idrissi - Maroc	La poésie chantée dans le Rif	4	34
Husseïn El Idrissi - Maroc	Les particularités culturelles et civilisationnelles de l›habit marocain	8	76
Hussein Mohamed Hussein - Bahreïn	La culture de la prééminence donnée au nouveau né de sexe masculin au Bahreïn	10	28
Ibrahim Abdelhafiz	Les chansons du samer de la région du Sinaï, à l'âge de la mondialisation	2	33
Ibrahim Abdulhafiz- Egypte	Le résidu oral dans l›écrit étude sur le conte populaire dans l›oasis de Siwa	10	22
Ibrahim Mahmoud - Syrie	Entre conte populaire et la mort de l›auteur	11	32
Ibrahim Mahmoud - Syrie	Manifestation culturelles et fonctionnalité du motif du Hibou	6	36
Ibrahim Mahmoud - Syrie	Manifestations culturelle et fonctionalité du motif du Hibou	6	36
Idriss Makboub - Maroc	Les Rites du mariage au Maroc: l›example de tribus Amazighes de Beni Ourayne	9	30
Imen Mahrane - Egypte	Le Balas, porteur de l›eau du Nil	9	44
Khadija Al Moulani - Bahreïn	Le Cadeau: cadre de référence et pratique Village d›Eddaya Bahreïn comme exemple (revu par Dr Nour El Houda Badis)	8	66
Khaled Abdulla Khalifa	Les chants populaires bahreïnis: réalités et aspirations	3	40
La Culture populaire	Bourses et missions à l›étranger pour dévélopper les études sur le folklore	11	30
La rédaction	La culture populaire en tant que profondeur stratigique	9	26
La rédaction	Redonner leurs lettres de noblesse aux marchés populaires	10	20
Layla Abdulghaffar Fada	l'ouest du Royaume d'Arabie Saoudite	3	42
Mariam Bsheesh - Syrie	Cuisine Traditionelle et Mondialisation	9	32
Meriem Bouzid	Les cérémonies particulières au pays des Touaregs: le cas de l'oasis de Janet	1	34

Arwa Othman	Le thème de l'émigration dans la chanson populaire féminine au Yémen.	1	27
Arwa Othman - Yémen	Le folklore de la pluie dans la mémoire yéménite	11	48
Bachar Khleif - Syrie	Rites et croyances liés à la mort dans le patrimoine au Machreq Arabe une approche anthropologique	8	60
Barakat M. Murad	Le tatouage: une lecture psycho-anthropologique	3	28
Barakat Mohamed Morad - Egypte	La musique arabe sous l›angle du patrimoine et de la philosophie	8	68
Barakat Mourad - Egypte	Sur l›émmision de la monnaie islamique	6	50
Barka Bouchiba - Algérie	La danse populaire appelée «Houbbi»	11	52
Dr. Kahaïrallah Saïd - Irak	Les nouvelle tandences de la poésie populaire irakienne	8	56
Fatima Aïssa As-Saliti - Bahreïn	Les étapes de la grossesse et de l›accouchement du Bahreïn dans les temps anciens	4	40
Francesca Maria Corrao - Italie	L›histoire toujours recommencée de Jha (GOHA) la propagation des anecdotes sur le personnage	8	58
Gamal Al Sayad - Bahreïn	Le Tambour	10	30
Houssam Mohseb - Egypte	La danse populaire égyptienne et sa culture La réalité et les aspirations	7	48
Houssam Mohseb - Egypte	Le «Tahtib» ou le duel au bâton	9	38
Houssam Mouhseb	Extraits des principales formes de danse populaires arabes	1	38
Houssam Mouhseb	Nature et fonction de la culture dans la diffusion de danse populaire. Un exemple concret : la danse en Inde	2	42

Ahmed Al Khaskhousi	Les Chants du Mahfel et des Atraqs	3	30
Ahmed Al Sayad - Egypte	Puiser dans les contes populaires de formation sociale dans le théâtre pour enfants	11	38
Ahmed Khaskhoussi - Tunisie	Ali Eddliouy El Ayari cavalier emerite et poét	9	36
Ahmed Khouaja - Tunisie	Pratiques et représentations de la maladie	11	46
Alhassan Tikibdar - Maroc	Bijoux et ornements de toilette dans la culture arabe et populaire	11	54
Ali Abdulla Khalifa	La Lettre de Patrimoine de Bahreïn au reste du monde	3	23
Ali Abdulla Khalifa	Le Nabati un genre poétique	1	29
Ali Abdulla Khalifa - Bahreïn	La Culture Populaire en sa deuxième année	5	26
Ali Abdulla Khalifa - Bahraïn	Le patrimoine populaire, source d›inspiration des œuvres de création dans la région du golfe et de la presqu›île Arabique	4	22
Ali Abdulla Khalifa - Bahraïn	Textes poétique chantés d›el fejiri	6	30
Ali Dhaou - Soudan	Industries culturelles et développement	11	58
Allal Rakouk - Maroc	La chevalerie authentique au maroc	10	26
Amira Abdel Kerim et Tahani Al Markhi - Bahraïn	La Marjhana dans le vieil héritage populaire	11	40
Annie Montiany	L›énigme du chau, une unité de valeur relative de la perle orientale	9	213

Index Des Auteurs Par Ordre Alphabétique De 1 à 11

Auteur	Texte	Numéro	Page
Abd Al Karim Aïd Al Hashash - Syrie	Le dressage des chameaux	8	72
Abdalqahhar Al Hajjari - Maroc	La gamme pentatonique dans la musique africaine	6	42
Abdel Kader Faydouh	Les Chansons Enfantines dans le patrimoine populaire de Bahreïn Etude sur les origines et les fondements	2	38
Abdelhamid Houas - Egypte	La créativité féminine dans la culture populaire	11	36
Abdelhamid Houas - Egypte	Le matériel et l›immatériel dans le culture populaire	9	28
Abdelkader Aqil - Bahreïn	La culture populaire: un instrument pour résoudre les problèmes du monde	6	26
Abdulla Harhar - Maroc	La mémoire culinaire dans les principes et les coutumes alimentaires	11	50
Abdulla Harhar - Maroc	Le pouvoir de la magie entre représentation et pratique	5	30
Achraf Awiss - Egypte	Les bijoux égyptiens: trésor des riches et ornement des gens simples	6	46
Achref Awiss	Abou Assoud Al Jarihi, potier et prince des Soufis	1	32
Adel Njem - Tunisie	«El Mahniya»: un lieu de pelerinqge dans la ville de Kairouan	8	64
Ahmed Abd Al Rahim - Egypte	La cérémonie de mariage chez les Nubiens	5	32
Ahmed Abdelrahime - Egypte	La vengeance dans le folklore	7	40
Ahmed Al Hadj Mohamed - Bahreïn	Les chansons populaires pour enfants et leur contenu pédagogique au Bahreïn	5	34


Alphabetically Author Index
From 1 To11
Index Des Auteurs
Par Ordre Alphabétique
De 1 à 11

Folk Culture

Magazine Subscription Form

Date: ….. /….. /…….. Attached Amount: ☐

Name: ……..... Mobile: …….....

Work Address: …… Position: ……...

Field: …… Tel / Office : ..……

P.O. Box: …… Postal Code: …… City : ……Country :…….....……

E-mail : ……

Delivery Address: ……

……

……

Subscription Details:

☐ One year ☐ Two years Starting from issue no: ☐

Number of copies: ☐ Delivery Mode: ☐ Post ☐ Magazine location

Kindly notify us before the subscription expiry date by:

☐1 month ☐ 2 weeks ☐ Not required

Subscription Type: ☐ Individual ☐ Institution ☐ Exchange and Dedication

Correspondence

P.O.Box : 5050 Manama
Kingdom of Bahrain
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 066 80

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

Annual subscription information: (These prices are valid for a single copy of the magazine, thank you for taking into consideration the subscription fees included the number of copies desired.)

1 - Local rates (Kingdom of Bahrain): Individuals: BD 5 Institutions: BD 20 .
2 - Rates for Arab Countries : Individuals: $ 60 Institutions: $ 160 .
3 - European Union: € 60 U.S.A: $ 98 Canada and Australia: $ 179 .
4 - The other countries: US $ 70 .
5 - Subscriptions outside the Kingdom of Bahrain are sent through the mail.
(thank you for writing the correct shipping address accurately).
6 - The cheques and money orders should be addressed to: Folk Culture,
Account number: 01664472401 - Standard Chartered Bank-Kingdom of Bahrain.
7 - The subscription form should be sent to the magazine accompanied by the subscription fee or the copy of the transfer.

قسيمة اشتراك
بمجلة

الثقافة الشعبية

تاريخ الاشتراك: / / إجمالي المبلغ المرفق: ☐

الاسم:..... رقم الجوال : .....

مكان العمل:.....الوظيفة :.....

التخصص:..... هاتف العمل:.....

ص.ب :..... الرمز البريدي :.....المدينة:.....البلد:.....

البريد الالكتروني : .....

عنوان الإرسال:.....

.....

بيانات الاشتراك: ☐ سنة ☐ سنتان ابتداء من العدد رقم ☐

عدد نسخ الاشتراك: ☐ طريقة التسليم: البريد ☐ مقر المجلة ☐

ارجو تنبيهي قبل موعد انتهاء الاشتراك للتجديد بفترة زمنية قدرها:

شهر ☐ أسبوعان ☐ غير مطلوب ☐

نوع الاشتراك: أفراد ☐ جهات رسمية ☐ تبادل وإهداء ☐

معلومات الاشتراك السنوية: (هذه الأسعار خاصة بنسخة واحدة فقط لذا يرجى مراعاة مبلغ الاشتراك بعدد نسخ الاشتراك المطلوبة.)

١. قيمة الاشتراك في مملكة البحرين: الأفراد: ٥ دنانير بحرينية الجهات الرسمية: ٢٠ دينار بحريني.
٢. قيمة الاشتراك للدول العربية : الأفراد: ٦٠ دولار أمريكي الجهات الرسمية: ١٦٠ دولار أمريكي.
٣. الاشتراك للدول الاتحاد الأوربي: ٦٠ يورو - أمريكا: ٩٨ دولار أمريكي - كندا واستراليا: ١٧٩ دولار.
٤. الاشتراك للدول الأخرى: ٧٠ دولار أمريكي.
٥. جميع الاشتراكات الخارجية تسلم عن طريق البريد (لذا يرجى كتابة عنوان الإرسال بخط واضح).
٦. تصدر الشيكات والحوالات باسم: الثقافة الشعبية Folk Culture
حساب بنكي رقم: ٠١٦٦٤٤٧٢٤٠١ ستاندرد تشارترد بنك - البحرين.
٧. ترسل قسيمة الاشتراك مرفقة بقيمة الاشتراك أو صورة التحويل..

المراسلات
ص.ب: ٥٠٥٠ المنامة
مملكة البحرين
هاتف: ١٧٤٠٠٠٨٨ ٩٧٣ +
فاكس: ١٧٤٠٦٦٨٠ ٩٧٣ +

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

Culture Populaire

Bulletin d'abonnement
à la revue

Correspondance

BP : 5050 Manama
Royaume de Bahreïn
Tél.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 066 80

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

Date de l'abonnement : : ..... /..... /..... Montant ci-joint : ☐

Nom : ..... Prénom : ..... Tél portable : .....

Lieu de travail : ..... Profession : .....

Spécialisation: ..... Tél/Bureau : .....

Boîte postale :..... Code postal : .....Ville : ..... Pays :.....

Email : .....

Adresse de livraison:.....

.....

.....

Informations d'abonnement :

☐ 1 an ☐ 2 ans à partir du numéro ☐

Numéro de copies : ☐ mode de livraison ☐ poste ☐ siège de la revue

Merci de nous prévenir avant l'expiration de votre abonnement d'une durée de :

☐ un mois ☐ 2 semaines ☐ non requis

Type d'abonnement : ☐ Individus ☐ Institutions ☐ Échange et offre

Renseignements d'abonnement annuel : Ces prix sont valables pour une seule copie de la revue, merci de prendre en considération les tarifs de l'abonnement inclus le nombre de copies désiré.

1- Tarif local (au Royaume de Bahreïn) : Individus : BD 5 Institutions : BD 20
2- Tarif des Pays Arabes: Individus : $ 60 Institutions : $ 160
3- Union Européenne : € 60 - États-Unis : $ 98 - Canada et Australie : $ 179
4- Les autres pays: US $ 70
5- Les abonnements hors du Royaume de Bahreïn sont envoyés par l'intermédiaire de la poste. *(merci de bien vouloir écrire la bonne adresse de livraison)*.
6- Les chèques et les mandats doivent être réglés à l'ordre de : Folk Culture, Compte Bancaire numéro : 01664472401 – Standard Chartered Bank- Royaume de Bahreïn.
7- Le bulletin d'abonnement doit être envoyé à la poste de la revue accompagné du montant d'abonnement ou de la copie du virement.

قسيمة اشتراك
بمجلة

الثقافة الشعبية

المراسلات
ص.ب: ٥٠٥٠ المنامة
مملكة البحرين
هاتف: ١٧٤٠٠٠٨٨ ٩٧٣ +
فاكس: ١٧٤٠٦٦٨٠ ٩٧٣ +

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

تاريخ الاشتراك: / / إجمالي المبلغ المرفق: ☐

الاسم:..... رقم الجوال : .....

مكان العمل:..... الوظيفة :.....

التخصص:..... هاتف العمل:.....

ص.ب :..... الرمز البريدي :.....المدينة:.....البلد:.....

البريد الالكتروني : .....

عنوان الإرسال:.....

.....

بيانات الاشتراك: ☐ سنة ☐ سنتان ابتداء من العدد رقم ☐

عدد نسخ الاشتراك: ☐ طريقة التسليم: البريد ☐ مقر المجلة ☐

ارجو تنبيهي قبل موعد انتهاء الاشتراك للتجديد بفترة زمنية قدرها:

شهر ☐ أسبوعان ☐ غير مطلوب ☐

نوع الاشتراك: أفراد ☐ جهات رسمية ☐ تبادل وإهداء ☐

معلومات الاشتراك السنوية: (هذه الأسعار خاصة بنسخة واحدة فقط لذا يرجى مراعاة مبلغ الاشتراك بعدد نسخ الاشتراك المطلوبة.)

١. **قيمة الاشتراك في مملكة البحرين: الأفراد:** ٥ دنانير بحرينية **الجهات الرسمية:** ٢٠ دينار بحريني.
٢. **قيمة الاشتراك للدول العربية : الأفراد:** ٦٠ دولار أمريكي **الجهات الرسمية:** ١٦٠ دولار أمريكي.
٣. **الاشتراك للدول الاتحاد الأوربي:** ٦٠ يورو - **أمريكا:** ٩٨ دولار أمريكي - **كندا واستراليا:** ١٧٩ دولار.
٤. **الاشتراك للدول الأخرى:** ٧٠ دولار أمريكي.
٥. **جميع الاشتراكات الخارجية تسلم عن طريق البريد (لذا يرجى كتابة عنوان الإرسال بخط واضح).**
٦. **تصدر الشيكات والحوالات باسم: الثقافة الشعبية Folk Culture**
حساب بنكي رقم: ٠١٦٦٤٤٧٢٤٠١ . ستاندرد تشارترد بنك - البحرين.
٧. **ترسل قسيمة الاشتراك مرفقة بقيمة الاشتراك أو صورة التحويل..**

www.sxc.hu

www.sxc.hu

s'impose, en outre, auprès du public afin de lui donner une image exacte de l'artisan d'aujourd'hui, tout en réunissant les données sur ce que furent dans le passé les métiers et ceux qui les exerçaient. Un tel travail ne peut qu'enrichir la science, notamment dans le domaine de l'anthropologie culturelle.

Il faut également souligner que les conditions socio-économiques dans lesquelles vit l'artisan ont un impact certain sur la créativité, l'abondance et la qualité de ses productions. S'imposer par l'exceptionnelle réussite de son ouvrage est pour l'artisan un sujet de fierté et un motif d'émulation. Les facteurs extérieurs sont-ils, dès lors, de nature à renforcer son attachement à sa profession et au perfectionnement de son produit ? Certains artisans continuent à exécuter les mêmes formes qu'ils ont héritées de leurs ancêtres, avec les mêmes outils, les mêmes matériaux, selon les mêmes techniques de production qui ont pourtant prouvé leurs limites et leur faible rentabilité.

Il existe aussi des différences entre les métiers. Certains sont proches les uns des autres, les autres très éloignés. La poterie ou la céramique restent souvent confinés dans le milieu familial, alors que la cordonnerie implique, dans beaucoup de cas, le recours à des ouvriers extérieurs à la famille. En fait, la réalité des métiers est liée à la situation générale de l'économie. L'augmentation de la demande exige que d'autres bras viennent s'ajouter au cercle familial pour que les commandes soient honorées dans les délais prescrits. Il y a là, nul doute, un changement quant à la nature même du travail artisanal, ce qui pose la question de la pérennité de la solidarité familiale.

D'autre part, si la poterie, pour prendre un exemple, fournit des ustensiles dont les hommes se servent au quotidien, cela ne veut-il pas dire que la survie, le développement ou la progressive disparition de ce métier sont tributaires des évolutions technologiques qui peuvent, dans bien des cas, mettre sur le marché des ustensiles plus compétitifs. Deux points mériteraient également réflexion. Le premier est de savoir si le système social n'a pas joué un rôle dans le fait que le monde de l'artisanat ne s'est pas doté d'organisations syndicales, de coopératives, de législations ou de cadres organisationnels. Le second concerne l'influence des croyances populaires sur ces métiers traditionnels.

www.sxc.hu

Les styles et méthodes de travail ont varié, à travers les époques, au gré de l'évolution des us et coutumes.

Les métiers de l'artisanat font en outre partie de l'héritage populaire, mais pâtissent bien souvent de la rareté des études qui leur sont consacrées ainsi que de certaines négligences, dues à l'absence d'un travail suivi d'enregistrement ou d'archivage. Ces métiers restent pourtant un véritable réservoir aussi bien théorique que pratique des traditions héritées du passé car ils sont la trace vivante de la réalité vécue des hommes. Archiver ce qui en est resté dans la mémoire des hommes, en collectant et en documentant toutes les données disponibles représente à cet égard une tâche nécessaire si nous ne voulons pas retomber dans les erreurs et les négligences de nos prédécesseurs – tâche d'autant plus urgente que nous sommes aujourd'hui confrontés à une réalité qui ne cesse de changer à une grande vitesse. La collecte et l'archivage des données observées répondent donc à une exigence essentielle pour dater avec précision telle ou telle période de la vie des gens et la fixer à jamais en tant que témoignage sur l'identité d'une société, à travers un des côtés de son développement historique. L'objectif central est, ici, de connaître les aspects essentiels de la réalité de ces métiers, dans leurs dimensions historique, géographique, économique, sociale et culturelle, afin d'en assurer la pérennité, sur la base d'un travail d'enregistrement, d'analyse et de sauvegarde des valeurs dont ces métiers sont porteurs. Un travail d'information

Etudier Les Métiers De L'artisanat:

Intérêt Et Méthodologie

Ali Bezzi (Liban)

Les métiers de l'artisanat constituent une réalité tout à la fois professionnelle et culturelle. Il s'agit d'un ensemble d'arts et de techniques entrant dans des modes de fabrication différents où l'on part habituellement d'un modèle ancien auquel les artisans apportent, de temps à autre, des modifications.

la nécessité d'avancer sur le chemin du progrès et de la modernité.

L'acte plastique est un acte créateur de sens qui vise à transformer les créations d'une imagination libre en une représentation esthétique qui n'est, de fait, que l'expression intensive, au plan plastique, d'une finalité et d'une signification. La réécriture du patrimoine au moyen du travail calligraphique et plastique est, en réalité, un processus d'élévation des sentiments humains qui sont aussi l'expression de la charge de socialité dont tout homme est porteur. Le travail de transformation plastique et calligraphique qui a une portée patrimoniale s'exprime à travers l'abstraction, celle-ci devant être appréhendée sous l'angle du retour à l'art arabo-islamique.

La culture arabo-islamique a vécu de longues périodes de luttes féroces mais nécessaires entre, d'une part, la volonté de donner la prééminence à la raison en tant que mécanisme de compréhension, d'ijtihad - d'effort interprétatif -, et, d'autre part, la volonté de s'en tenir à la tradition transmise par les anciens. Entre ces deux postulations, écoles, partis, doctrines, exégètes, théologiens, philosophes n'ont cessé de débattre. Le moment nodal dans l'histoire de cette culture fut sans doute celui où un effort a été tenté pour définir une approche faisant le lien entre raison et tradition. L'abstraction dans l'art arabo-musulman doit être appréhendée sous cet angle, c'est-à-dire en tant que tentative de rattacher l'héritage transmis à un imaginaire libre et créateur qui s'exprime, au plan plastique, de façon cryptée (et, certes, hermétique), mais capable de produire des formes géométriques inédites qui tirent les points et les lignes du calligramme vers les limites extrêmes où peut aller l'imagination créatrice.

On peut, à partir d'une telle lecture de l'essence des constructions abstraites (ou de l'esthétique de l'abstrait) dans le patrimoine artistique arabo-musulman, affirmer que ce patrimoine ne saurait être abordé sur la base de cette approche «traditionnelle» quasi folklorique qui tente de donner un caractère «populiste» à tout un passé de créations artistiques arabes et islamiques.

Expliquer, en revanche, cet héritage, à partir d'une lecture plastique, c'est recréer de façon novatrice tout un patrimoine, car il ne s'agit pas de traiter de productions qui se répètent mais de l'esthétique qui est la base de créations artisanales qui exploitent au plus haut degré les extraordinaires potentialités du fil, de la laine, de la soie, etc. L'approche plastique s'élève, dès lors, au niveau d'une véritable lecture de la diversité des formes, des techniques, de la géométrie des signes pour tout ce qui relève de la calligraphie, en tant que celle-ci est dépassement des constructions traditionnelles et des formes simples du produit calligraphique courant. La densité des signes et la variété des lignes et des abstractions est un élargissement de la spatialité de ce produit, et c'est ainsi que se révèle l'esthétique qui est à la base des conceptions modernes en la matière, à travers les variations sur les formes et les combinaisons des éléments.

Le calligraphe crée un lien entre une construction signifiante artificielle et une construction signifiante naturelle. La calligraphie est travail artisanal et mise en forme, alors que le verbe est un système naturel. Cet art est donc un processus de production du sens où coexistent une démarche artificielle et un «matériau» naturel, étant donné que la calligraphie est «un signifiant «fabriqué» et le verbe un signifiant naturel.» Sur cette base, la calligraphie, en général, et, dans l'exemple qui nous occupe, la calligraphie arabe, est un art dont la matière est le verbe qui se transforme par la pratique en une construction visuelle. «Le mot tracé par la plume (calame) se lit en tout lieu, à toute époque et peut se traduire en toute langue... S'il n'y avait eu le livre c'est-à-dire tout l'art des calligraphes l'histoire des hommes du passé aurait disparu avec eux.» L'architecture de la calligraphie arabe, à son degré d'abstraction le plus extrême, est la transcription et la réécriture artistique d'une culture, d'une vision du monde, de valeurs et de signes mnémoniques d'une civilisation.

Une Approche Plastique Du Patrimoine

Calligraphie, Artisanat Et Créativité

Ali Araïssia (Tunisie)

Qui observe le paysage culturel mondial ne peut manquer de noter cette tendance forte qui se dessine vers l'hégémonie d'une culture unidimensionnelle, définie par des structures techniques, technologiques et communicationnelles de haut niveau.

Cette tendance va jusqu'à faire prévaloir un discours culturel d'exclusion qui rejette l'autre en avançant l'argument que sa culture est patrimoniale, ce qui serait, de fait, le signe d'un recul, d'une clôture sur soi et d'un refus de la modernité. La réécriture ainsi que l'interprétation plastique, esthétique, intellectuelle du patrimoine constituent en vérité une façon de creuser dans ce qui est la nature même de notre existence, et en même temps une nouvelle reconnaissance subjective des vérités ontologiques et civilisationnelles de notre être tout autant qu'une contribution à une œuvre d'interculturalité et de dialogue fondée sur la compréhension réciproque et l'affirmation, au plan de la légalité juridique, de la légitimité de notre existence et de

http://picasaweb.google.com/Dancer

La danse appelée al arous est, pour l'essentiel, une danse accompagnée de musique et exécutée en solo par la mariée, dans le cadre des festivités du mariage. Elle ne peut être produite en dehors de ce cadre, car elle doit être précédée d'un certain nombre de dispositions et de rites codifiés. Cette danse consiste en un ensemble de pas conçus essentiellement pour mettre en évidence les charmes de la femme, la souplesse de son corps et sa capacité à s'adapter à toutes les figures imposées par l'exercice. La future mariée doit à cet égard suivre un entraînement, sous la direction d'une femme appelée al a'llama (l'instructrice). Cet apprentissage s'accompagne d'un ensemble de leçons dispensés à la jeune fille, dans le but de lui donner la fermeté nécessaire au passage de l'adolescence à l'étape de la féminité accomplie qui fera d'elle une femme, au sens plein du terme. Az-zar est un rite fondé sur la croyance que la femme qui souffre de certains maux, surtout des états de mélancolie et de prostration, est habitée par certains esprits maléfiques tels que le vent rouge. Pour la libérer de l'emprise de ces esprits ou pour en réduire la virulence, on recourt aux maîtres (cheikhs) d'az-zar qui jouent le rôle de médiateurs entre la patiente et ces esprits afin de les calmer et de prémunir la jeune femme contre leur influence néfaste. Ce rite prend la forme d'une soirée musicale où rythmes et mélodies jouent un rôle essentiel, grâce notamment à la participation active de l'assistance à l'événement, car cette assistance est tenue informée, dès l'ouverture de la «boîte» qui permet d'identifier le mal, de la nature de l'affection et du type d'esprit qui habite la patiente.

Il faut remarquer que les rythmes d'az-zar peuvent ébranler certains auditeurs, eux-mêmes hantés par l'esprit maléfique auquel s'adresse cette danse. Ceux-ci s'en trouvent aimantés de la même façon que les auditeurs de la musique soufie, y compris lorsqu'il leur arrive d'entendre cette musique en dehors des rites habituels. On peut déduire de là que la musique constitue l'élément nodal de ce rituel et qu'elle en est la composante la plus déterminante en ce qui concerne les personnes habitées par ces esprits maléfiques.

La connaissance de la structure musicale des séances d'az-zar contribue, dans une large mesure, à comprendre de l'intérieur les multiples aspects de cette pratique populaire et, partant, à appréhender de façon plus approfondie cette manifestation, de manière à la constituer en objet d'étude digne d'intérêt, plutôt que de la regarder de l'extérieur et de la soumettre à des interprétations ou à des critères de jugement univoques.

Après la noce, lorsque s'achève la période des belles rêveries, toutes revêtues de parfums, de beaux atours, et accompagnées de danses et de gestes qui mettent la mariée au centre de toutes les attentions, la jeune femme entame sa vie d'épouse et doit affronter la réalité qui, le plus souvent, diffère à bien des égards de ces jours fastes. Naissent alors la déception et la pression psychologique et commence la recherche d'un moyen pour sortir de l'état d'asphyxie qui aura succédé à la fête. De nouveau, la femme s'en prend au vent rouge: n'est-il pas, de façon ou d'autre, responsable de ce mariage, du fait qu'«il» ne s'y est pas opposé dès le début ? N'a-t-il pas été partie prenante à l'événement, dès l'instant où le prétendant est venu faire sa demande en mariage ?

http://picasaweb.google.com/jenafirh/DarfurSudan

La Femme Soudanaise Et La Culture Musicale

Deux Danses: Az-Zar Et Al Arous Une Musique «Physique»

Ali Ebrahim AL-DhaW (Soudan)

L'auteur veut s'inspirer de l'audace qui est au cœur de toute culture musicale pour aborder certaines formes de musique, liées à des danses telles que az-zar et al arous qui furent très pratiquées par les femmes, au Soudan, et tenter de les expliquer en cohérence avec les idées qui prévalaient à l'époque sur la vie sociale des femmes.

L'artiste populaire a également entouré cet instrument de faits et gestes qui lui donnent une valeur cultuelle et spirituelle qui vient s'ajouter à sa valeur historique et artistique.

La flûte a accompagné le chant sacré et le chant populaire ainsi que les hymnes au Prophète, les cercles de récitation du Coran, la célébration des anniversaires et bien d'autres cérémonies. Elle a toujours eu et continue d'avoir une place éminente dans les œuvres des compositeurs. Elle est partie du patrimoine culturel du peuple romain et a donné son emblème à la région entourée des monts Iocini, à l'ouest de la Roumanie.

La flûte est constituée de neuf nœuds, elle est percée de six trous alignés à la verticale et d'un trou à l'arrière, commandé au moyen du pouce. Il produit avec une très grande précision des sons d'un ton, d'un demi-ton et de trois-quarts de ton. C'est pour cette raison qu'il arrive que le musicien se serve de plus d'une flûte pour couvrir les différentes tonalités exigées par telle ou telle composition musicale. Ce roseau évidé est ouvert de part et d'autre ; les six trous qui se trouvent à l'avant sont divisés en deux groupes de trois chacun, légèrement éloignés l'un de l'autre ; un quatrième trou se trouve à l'arrière des trois du milieu de la flûte. Tous ces trous ont une ouverture qui est calculée selon des proportions arithmétiques correspondant à celles de l'échelle musicale arabe.

La flûte est considérée comme un symbole musical soufi. On sait peut-être que Raba'a al Adawya (morte en 185 de l'Hégire), martyre de l'amour de Dieu, composait des poésies, chantait et jouait de la flûte, instrument qu'elle préférait au 'oud (luth arabe). Depuis le 13e siècle, la flûte a occupé une place centrale dans la musique soufie, depuis la fondation de la tariqa al moulawiya (confrérie dédiée au Seigneur) par Jalaleddine al Rumî, le premier poète turc à avoir écrit des poèmes dans la langue de son pays. Al Rumî a diffusé ses idées à travers ses poésies en s'accompagnant de la flûte, qui a occupé chez lui une place importante. Il a composé un recueil de 25700 vers, appelé Al Muthennawi (Le Livre des louanges), consacré à l'unicité de Dieu et aux autres piliers de l'islam ; une partie importante de ses poésies a été dédiée à la flûte à laquelle il vouait une véritable passion. Ses disciples, les moulawiounes, eurent à leur tour recours à la flûte dans le développement de leurs idées, la considérant comme un instrument capable de révéler les secrets divins.

Le flûtiste était traité comme un véritable compositeur, et, seuls de tous les instrumentistes, les flûtistes pouvaient participer à un même orchestre afin d'enrichir la compositions musicales. Certains d'entre eux ont participé à des créations musicales, citons : Kunchek, Mustapha, Osman et Ismaël Deddeh, Sélim III, Saâdeddine Heyr, Saâdeddine Eyrl. Hamza Deddeh est considéré comme le plus célèbre des flûtistes soufis moulawis de la Turquie ; il vécut au 13e siècle et fut le compagnon de Jalaleddine al Rumî. Cette école de musique soufie passa ensuite en Egypte, avec la conquête ottomane, au début du 16e siècle, et prit ses quartiers dans les tekiyas (couvents de derviches) où l'art musical moulawi a prospéré jusqu'au milieu du 20e siècle. De là sortirent les plus grands flûtistes du pays qui imposèrent le style musical égyptien. Lors du Congrès de la musique arabe de 1932, un comité a été formé pour collecter et enregistrer les grandes œuvres, sous la direction de l'Allemand Robert Lachmann. Ce comité a pu recueillir neuf enregistrements de flûte, selon le rituel moulawi, et cinq autres jouées par des confréries al leithi de dhikr (invocation de Dieu), auprès du principal centre de tekiyas, au Jebel al jouyouch, près du Fort.

La flûte, qui est porteuse de potentialités musicales et rythmiques d'une extrême pureté, exige la plus grande adresse du joueur afin qu'il puisse arracher à cet instrument magique les belles tonalités qui y sont contenues. Mais seul l'effort persévérant permettra au flûtiste d'en percer tous les secrets.

La Flûte:

Le Plus Ancien Des Instruments De La Musique Populaire Arabe

Mohammed Mahmoud Fayed (Egypte)

La flûte est considérée comme l'un des plus anciens instruments de la musique populaire. Elle a la particularité de faire du flûtiste le porte-parole de l'âme à travers son souffle qui émane des strates les plus profondes de l'âme. L'artiste populaire a tissé de nombreuses légendes autour de cet instrument, fabriqué à partir d'un roseau évidé, puis retravaillé selon un rituel porteur d'une charge dramatique qui confère sa sacralité à cet objet, simple dans sa forme mais complexe, au regard de ses potentialités musicales.

chance et/ou de compétence que suppose la découverte du remède approprié.

Comme ces pratiques médicales ancestrales se fondent sur une expérimentation où l'on apprend autant de l'erreur que de la réussite, les techniques de traitement n'ont cessé de se multiplier, à travers les âges, jusqu'aux premiers balbutiements de la médecine moderne, laquelle a longtemps conservé certains de ces traitements, diverses écoles de médecine étant même restées attachées à certains moyens traditionnels propres à la médecine populaire.

L'auteur aborde également dans cette étude les fondements philosophiques de cette médecine, tels qu'ils se profilent dans la plupart des cultures et qui reposent sur la croyance en des facteurs, des esprits et des entités surnaturels qui seraient la cause du mal. Et, comme les gens sont convaincus qu'à chaque affection correspond un traitement – sauf si la fatalité a voulu que la vie du malade s'arrête à cet instant précis –, et que le mal est dû, pour une part, à des facteurs psychologiques ou spirituels et, pour une autre part, à des facteurs matériels, la guérison se fera par des moyens relevant de la magie et par d'autres moyens qui viennent de la médecine populaire. L'auteur s'arrête, ici, sur les éléments de la culture populaire que véhiculent les croyances qui sont à la base de cette médecine, avant de se pencher sur les liens entre cette pratique et cet autre type de croyance que représente la magie. On ne peut, en effet, dans bien des cas, séparer les deux dimensions car les maladies sont «diagnostiquées» et leurs causes déterminées par «le Cheikh», lequel prend la mesure de la gravité du mal et de ses effets afin d'en connaître l'origine.

La médecine populaire est, en outre, le reflet de l'interaction entre l'homme et le système écologique dans lequel il évolue. Les herbes et plantes fournies par le milieu naturel ne peuvent guérir les maladies sans l'intervention d'une main compétente qui saura les utiliser à bon escient. De même, le savoir des hommes n'est d'aucun effet si ces ressources naturelles ne sont pas disponibles.

L'auteur parle également de la présence de ce type de médecine dans les proverbes et dictons populaires du Golfe où diverses informations sur la médication par les herbes et les plantes médicinales ont été transmises, de génération en génération.

La Médecine Populaire Au Bahreïn

Zeyneb Abbas Issa (Bahreïn)

La médecine populaire reflète les croyances qui se rencontrent dans les différentes sociétés, relativement à la maladie, à ses causes et aux attitudes et comportements auxquels les hommes recourent pour y faire face.

Se situant en dehors de la médecine moderne, ces croyances touchent à des rites et à des pratiques de prévention ou de guérison dont font également partie les procédés utilisés par les guérisseurs ainsi que les divers traitements où des techniques spécifiques sont employées pour combattre le mal.

La plupart des croyances médicales populaires reposent, partout dans le monde, sur un postulat selon lequel Dieu a créé un traitement pour chaque affection et qu'il ne reste à l'homme qu'à trouver le bon chemin qui conduit vers ce traitement. Qu'il s'agisse des sociétés primitives ou des couches populaires, dans n'importe quelle société moderne, les gens divergent sur la part de

www.sxc.hu

Des spécialistes, tels que Dov Newey, Shalom Shwartzbaum, Ulrich Marzolf, Heida Jason ont construit nombre de leurs études sur la base de rapprochements entre différentes composantes de la littérature populaire (écrite ou orale) afin de reconstituer, à chaque fois, la mosaïque dont les morceaux se sont éparpillés parmi les différents groupes humains.

Mon objectif, en entreprenant de mettre en ordre l'épopée de Seïf ibn Dhi Yazin, était de classer les éléments constitutifs de ce récit multiple sur la base d'une approche logique et cohérente. J'ai essayé, dans toute la mesure du possible, de mettre les éléments dégagés à la place qui leur revient, une fois le motif élaboré de façon conforme au glossaire.

L'épopée raconte, en plus de deux mille pages, la vie du roi Seïf ibn Dhi Yazin. Le récit, entre mythe et histoire, rapporte avec force détails les faits et gestes de ce héros que certains livres du patrimoine considèrent comme une figure historique dont on ne saurait mettre en doute l'existence.

Il s'agit d'un prince yéménite qui aurait réussi, à la tête des armées arabes et avec l'aide des Perses, à chasser les Abyssins de son pays.

Les événements se situent, à la fin de l'occupation abyssine du Yémen, au cours de la seconde moitié du Ve siècle (ap.J.C.). Et, même si l'épopée a également trait à la présence arabe en Egypte, à l'époque antéislamique, couvrant des événements qui se sont déroulés sur quatre générations – dont la dernière nous présente Seïf ibn Dhi Yazin, devenu grand-père –, soit, au total, une période de trente ans, six mois et vingt-sept jours, ce récit n'en rapporte pas moins de nombreux événements attestés, survenus au long de cette période.

Le récit prend naissance en un point qui n'a pu être déterminé avec exactitude mais qui pourrait se trouver dans la partie sud-est de la presqu'île arabique. Il nous conduit ensuite vers les côtes orientales de l'Afrique pour remonter le cours du Nil jusqu'en Egypte où il s'achève. Dhu Yazin, le père du héros, entreprend, bien avant l'apparition de l'islam, un voyage qui le conduit du Yémen jusqu'en Syrie, en passant par la Mecque. Il est accompagné de son fidèle ministre Yathreb, un homme de grande sagesse. Il élimine, au cours de son périple, un des rois de Syrie qui s'appelait Baâlabak, puis traverse la Mer rouge et se retrouve dans la ville d'Al Hamra, sur la côte d'Abyssinie et du Soudan. Le récit nous donne, ici, des informations précises sur les échanges qui existaient entre Al Hamra et Ad-Dour, capitale des Abyssins.

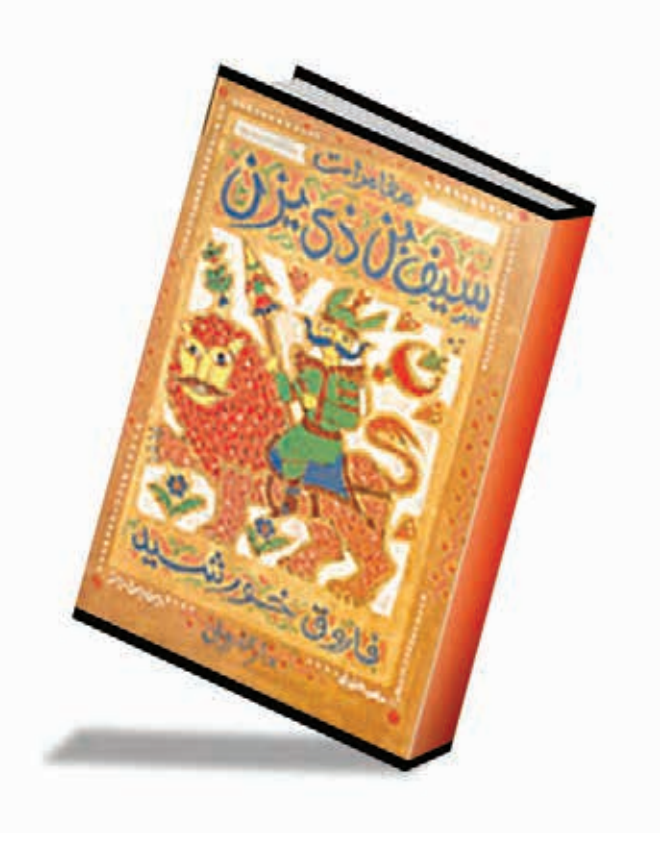
Très tôt, Seif ibn Dhi Yazin entreprend une mission des plus périlleuses, il part à la recherche du Livre du Nil qui se trouve en Abyssinie, entouré de diverses défenses relevant de la magie. Ce livre, censé receler le secret du fleuve, est aussi un véritable livre de géographie de la vallée du Nil, et le récit fait état d'un grand nombre de lieux et de villes existant ou ayant existé sur les bords de ce fleuve.

Le héros finit par s'emparer du Livre du Nil, ce qui lui permet de libérer le cours du fleuve qui, pour lors, ne traversait l'Egypte que sur une faible distance, étant tenu prisonnier et enchaîné en Abyssinie. Ainsi le Nil pourra reprendre son flux jusqu'à la mer Méditerranée, donnant naissance sur ses deux rives à Misr – l'Egypte –, ainsi baptisée par le héros du nom de son premier fils, qui règnera sur ce pays.

Les Motifs Relevant De «La Typologie Des Objets De La Magie» Selon Le Glossaire Des Motifs Arabes D'ech-Chami

Etude Appliquée A L'Epopée De Seif Ibn Dhi Yazin

Farag Qdri Al Fakhrani (Egypte)



Les études sur la littérature populaire tendent à faire ressortir les similarités et les interactions qui existent, à différents niveaux, entre les patrimoines des peuples. De nombreux auteurs ont pu à cet égard affirmer qu'une forme d'expression populaire proche ne saurait avoir de sens, si elle est appréhendée, en tant que manifestation isolée, indépendante de l'existence d'une autre forme plus éloignée.

dictionnaire de la langue arabe, ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils ne relèvent pas du registre linguistique arabe car il s'agit, à notre sens, de rémanences de l'ancienne langue hamitique.

La poésie nabatéenne, que l'on appelle aussi «poésie bédouine», est considérée comme une des plus anciennes du patrimoine arabe, mais aussi une des plus répandues. Pour la poésie des Atabas, elle s'est fondée, à l'instar des autres formes poétiques de la vallée de l'Euphrate, dès le départ, sur la création collective, et c'est celle-ci qui lui a assuré sa pérennité. Cette poésie est demeurée présente dans la parole, le cœur et la mémoire des hommes, et c'est ainsi qu'elle s'est transmise, de génération en génération, jusqu'à nos jours. Grâce à sa grande créativité, à sa spiritualité authentique, à la profondeur de ses conceptions, à l'élévation de ses desseins humanistes, elle constitue une des composantes importantes du patrimoine populaire arabe.

Les poésies nabatéenne et «atabéenne» ont de nombreuses caractéristiques communes qui les distinguent des autres formes poétiques qui se rencontrent dans la région arabe, en particulier l'enracinement dans le passé lointain, l'authenticité et la densité de l'expression. Ces deux traditions poétiques représentent la quintessence du génie populaire arabe qui puise son savoir et sa vision dans l'environnement social mais aussi dans le Coran, la poésie classique et l'héritage culturel populaire. Ces deux traditions poétiques portent témoignage des expériences humaines qui se sont accumulées à travers les âges et se distinguent par cette grande souplesse que leur a conférée la dynamique toujours recommencée de l'évolution à travers les siècles.

Poésie nabatéenne et «atabéenne» sont restées étroitement liées au vécu des deux peuples que l'une et l'autre ont restitué de la façon la plus sincère. Ces poésies se font en effet l'écho des réactions et des prises de position du groupe, face à des situations réelles, situations que les poètes ont connues dans leur propre environnement social. De même sont-elles la mémoire vivante du patrimoine mais aussi des heures glorieuses et des grandes réalisations du groupe, le mot étant pris, tantôt dans l'acception tribale du terme, tantôt – encore que de façon moins explicite – dans l'acception nationale, large ou étroite, tantôt dans une acception mixte. L'inspiration patriotique, nationale et islamique est tout aussi évidente, à notre époque, dans le poème nabatéen que dans le poème «atabéen».

Le lexique de la poésie nabatéenne et celui de la poésie «atabéenne» comportent un nombre important de termes communs, relevant aussi bien de l'arabe classique que de l'arabe dialectal ; certains termes sont, en revanche, propres à chacune des deux cultures, mais ils sont bien moins nombreux que ceux reçus en partage.

Etude Comparative Sur La Littérature Populaire

Un Exemple: La Poésie Nabatéenne Et La Poésie Des Atabas

Abd Muhammed Barku (syrie)

Cette étude traite, dans une perspective comparatiste, des multiples aspects de la poésie nabatéenne et de la poésie des Atabas. S'agissant de littérature populaire arabe, ce travail, le premier du genre, tente non sans audace de franchir le mur invisible que les spécialistes ont dressé, en faisant du comparatisme littéraire une approche exclusivement réservée à des textes écrits dans deux langues différentes.

La langue de la poésie des Atabas est fluide, majestueuse, tout à la fois expressive et suggestive, d'une concision extrême et d'une grande musicalité. Le seul problème est que le lecteur y rencontre d'étranges vocables qui ne figurent dans aucun

tribale, femmes, cavaliers, chasseurs, bergers, voyageurs de passage, etc. se retrouvaient alors autour du puits. Les bergers, en particulier, avaient pour habitude de tirer l'eau de ces puits en accompagnant leurs efforts de chansons appelées at-thilim ou at-thoulim.

Transmises de génération en génération, les connaissances et les techniques qui permettent de puiser l'eau du puits, ont été parfaitement assimilées, d'autant que les gens se servent pour le dalw (outre qui se referme, une fois remplie, et déverse son eau à la sortie) de matériaux disponibles sur place, telles les peaux de chèvres ou de chameaux dont ils font des outres plus ou moins grandes, certaines pouvant tirer plus quarante litres d'eau et plus. Mais il est rare qu'ils se servent pour la fabrication de ces dalws de nouvelles peaux, se contentant, en général, de réutiliser, entre autres, des outres usées qui servaient à emmagasiner l'eau. Ils étaient, on le voit, soucieux de tirer le maximum de profit des objets qu'ils pouvaient posséder. Le dalw était appelé al ham (la misère), en raison de l'effort extrême que représentait l'extraction de l'eau des puits.

Dans ces conditions de travail très rudes, les bergers chantaient leurs airs préférés, de façon collective et selon une cadence régulière. La mélodie en était, en général, connue et uniformisée ; tout recours aux instruments à air ou à percussion était exclu. L'un des bergers chantait les paroles de la chanson, et les autres scandaient à sa suite ha, ha, hum (les voi, voi, voici), désignant par le pluriel les troupeaux de chameaux ou de moutons. De ces onomatopées ces hommes ont tiré le nom de ce type de chant: le thoulim ou thilim. Ce qui est exigé, ici, ce n'est pas la qualité de la voix, mais la capacité de l'exécutant à exciter l'ardeur de ses compagnons, ce qui confirme ce constat formulé par un spécialiste du patrimoine populaire: «La mémoire volontaire et qui permet de réciter les paroles et les mélodies est considérée, dans beaucoup de cas et chez bien des peuples, comme un avantage plus grand que la beauté de la voix.» (12) Les paroles, elles-mêmes, n'ont rien de fortuit, mais visent à signifier un certain nombre de choses.

Quant aux «chants du puits» ils recèlent un ensemble de termes qui renvoient à des

faits historiques, à des événements qui ont marqué la vie des hommes sur une longue période, notamment les attaques menées par les tribus tunisiennes, les unes contre les autres, ou celles qui ont opposé ces dernières à des tribus libyennes ou algériennes et qui avaient pour objet la mainmise sur des puits, des points d'eau ou des pâturages pour les chameaux, attaques qui sont devenues partie intégrante de leur quotidien, et qui étaient considérées comme un moyen légitime de subsistance tout autant qu'un motif de fierté. Ce type d'attaque a pris le nom d'ez-zoghba.

Certains chants nous renvoient également à tel ou tel épisode de leur longue histoire, comme c'est le cas pour certains thilims, tel celui qui fut récité par Hoqwa (qui est appelé, dans certaines versions, Yahya), fils de la sœur de Bouzid al Hilali (héros de la geste hilalienne, grande épopée de la Tunisie médiévale), le jour où il avait fait halte près du puits de Naqwa (pureté), dans la région de Bougarfa, à l'est de la ville, située aux confins du Sahara, de Douz, alors qu'il rentrait, en compagnie de sa mère, au terme d'une expédition de reconnaissance qui les avait menés à travers les différentes régions de la Tunisie.

Dans un milieu désertique âpre où l'accès à l'eau constitue une question vitale, les tribus nomades du sud ouest de la Tunisie ont consacré une grande partie de leur énergie à la recherche de sources d'eau. Ces efforts se sont poursuivis à travers les générations jusqu'à la période, relativement récente, où ces populations se sont peu à peu laissé attirer par la vie sédentaire.

Le Thilim

Un Chant Des Pâtres Chameliers Du Sahara Tunisien

Mohammed al-Jazeerwi (Tunisie)

Dans l'impossibilité de doter leurs demeures de citernes, couvertes ou pas, en raison d'une pluviométrie faible et capricieuse, ces hommes du désert n'avaient eu, auparavant, d'autre solution que de creuser des puits, même s'il leur arrivait de tirer ponctuellement profit des mares et des flaques laissées par la pluie. Et ces puits eux-mêmes n'étaient pas une garantie absolue contre la soif, surtout s'ils n'étaient pas bien entretenus.

Toutes les composantes de la société

famille à laquelle on est appelé à se lier, le mariage étant un moyen de jeter des ponts entre les «bonnes» familles, malgré l'idée qui continue à prévaloir que le meilleur choix demeure – dans l'absolu – celui de la cousine paternelle.

Les spécialistes se sont accordés à reconnaître que les chansons du patrimoine populaire qui accompagnent les mariages présentent autant d'intérêt que les autres rites et usages festifs liés à ce type de cérémonie, surtout celles de ces chansons qui se rattachent à ce que l'on appelle la «nuit de la vie», celle de la noqla (le transfert), pendant laquelle la mariée va s'installer dans une nouvelle maison où elle commencera une vie de couple que tous espèrent réussie.

Ces chansons diffèrent, à l'intérieur d'un même pays arabe, selon qu'il s'agit d'un milieu citadin, rural ou marin. Ainsi, ce qui est chanté au nord de l'Irak ne ressemble pas tout à fait à ce qui est chanté au sud; de même, les chants festifs de la région du Tigre et de l'Euphrate ne sont pas exactement ceux de la région des Ahwars. Ces légères différences relèvent notamment du mode d'exécution: ici, un seul chanteur anime la soirée, là, c'est tout un groupe ou une chorale, dans un autre cas, on assistera à des prestations mixtes ou à des cantates à deux, trois voix ; il peut également y avoir un dialogue entre le soliste et la chorale.

de noce consistent, dans nos différentes sociétés, en une suite de «moments» qui varient sur quelques points de détail infimes, d'un pays à l'autre. Si l'on commence par la khotba (demande en mariage) qui enclenche le processus, on constate que cette étape que l'on appelle aussi rabt al kalam (le fait de «prendre langue») se subdivise, elle-même, en différentes séquences où l'on passe des questionnements à la recherche d'informations, aux «surveillances» plus ou moins rapprochées de la part des deux familles ; après quoi l'accord se fait sur la date du mariage ainsi que sur les préparatifs et les dispositions à prendre. La «promesse» (wa'd) est concrétisée par le cadeau de fiançailles (dablat al khououba) qui, symboliquement, donne forme aux souhaits que l'on forme pour que le foyer vive dans la sérénité.

Cette promesse «matrimoniale» est accompagnée d'un grand nombre de chansons qui varient d'un pays ou d'une société arabes à l'autre. Celles que connaît la vallée du Nil ne sont pas celles qui égayent les soirées de la Mésopotamie ; celles du Golfe diffèrent profondément de celles du Maghreb. Des danses d'une variété tout aussi grande accompagnent ces chansons, telles que la dabka, le tahtîb, la l'yala, la 'artha, le kassir, la liwa, la hajala, etc. Dans ces chansons, les couplets sont, la plupart du temps, précédés d' «annonces» rythmiques, produites au moyen d'instruments de percussion.

Les traditions tribales, en Arabie Saoudite, dans certains pays du golfe, dans les zones rurales d'Egypte, en Libye, dans les pays du Maghreb, ainsi qu'en Mauritanie interdisent au marié de voir sa future et de lui adresser la parole, quel que soit, par ailleurs, leur degré de parenté. Il est de coutume (conformément à l'adage «la dignité sociale est la clé de toute lignée authentique») de prendre en considération, dans le choix final, la position sociale de la

Ces chansons se sont, elles-mêmes, diversifiées, s'adaptant aux multiples dialectes qui varient non seulement entre les différentes régions du monde arabe, mais souvent à l'intérieur d'un seul et même pays. De même se sont-elles liées aux traditions prénuptiales et à tous ces rites où s'expriment dans toute leur magnificence les richesses du patrimoine et les valeurs authentiques léguées par les ancêtres et se renforcent les rapports d'affection et de solidarité entre tous les membres de la société.

Le patrimoine arabe recèle un immense héritage de chansons populaires que l'on retrouve dans les fêtes et les autres occasions heureuses. De même que les chants des moissons, de la pluie ou de la guerre, les ancêtres nous ont légué ces chansons qui égayent les cérémonies de mariage et qui sont un miroir de notre réalité historique et géographique autant que de cette continuité, tant dans l'organisation des cérémonies que dans la structure des chansons, qui fait le lien entre les pays arabes, par-delà les différences – fort légères, au demeurant – qui existent entre les dialectes et les parlers. Ces chansons varient d'une étape à l'autre du processus, depuis la demande officielle en mariage jusqu'au lendemain de la nuit de noce, en passant par la soirée du henné et la nuit de noce elle-même. Les dénominations peuvent également varier d'un pays à l'autre, quand bien même le rituel resterait identique en sa signification.

Si les traditions arabes authentiques, qui sont la mémoire vivante de l'héritage et des nobles valeurs transmis par les aïeuls, ont été et demeurent le meilleur des remparts pour ceux qui y sont restés attachés, les préparatifs qui sont couronnés par la nuit

Les Chansons Populaires Dans Les Mariages Arabes

Adil Batoussi (Égypte)

www.sxc.hu

L'un des meilleurs témoignages de la richesse et de la féconde diversité du patrimoine arabe est le lien étroit qui a toujours existé entre les cérémonies de mariage, dans les différents pays arabes, et les chansons populaires que les générations se sont transmises par l'écrit et/ou la tradition orale.

www.sxc.hu

venus principalement du théâtre.

2. Les artistes pourraient être subventionnés grâce à un programme d'appui à la création, qui serait mis en place par le ministère de la culture dans le cadre de la promotion des arts de la parole. Ne couvrant que la création théâtrale pour l'instant, la politique de subvention du ministère de la culture devrait englober d'autres genres de la parole: le conte artistiquement conçu.
3. Insérer le conte dans les lieux d'éducation (écoles, collèges...), les espaces de la culture et les lieux publics pour rencontrer touts les genres d'auditeurs, leur faire redécouvrir le conte autrement.

Au terme de cette petite réflexion sur la situation du patrimoine oral au Maroc et l'urgence d'agir pour sa pérennisation, je voudrais insister sur la nécessité d'une conscience institutionnelle- si je peux m'exprimer ainsi- et non seulement individuelle, qui permettrait de mettre en place une stratégie et des moyens d'action planifiés pour insuffler un souffle nouveau à cet héritage collectif en disparition progressive.

Bruno de La Salle, Plaidoyer pour les arts de la parole, CLIO, Vendôme, 2004, p.13. Voir: Deborah Kapchan, Gender on the market in Moroccan verbal art: Performative spheres of feminine autority; Said Naji, Le Sacré dans le theater arabe, thèse de doctorat d'état, sous la direction de Hassan Mnii, faculté des letters Dhar El Mehraz, Fès, 2000 ; Khalid Amine, l'Art du théâtre et le mythe des origines, Publications de l'Université Abdel Malek Saadi, Tetouan, 2002. Richard Bauman, Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative, Cambridge University Press, 1984: 21, Cité par Khalid Amine, l'art du théâtre et le mythe des origines, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines Université Abdel Malek Saâdi, 2002, p.83. Bruno de La salle, Plaidoyer pour les arts de la parole, CLIO, 2004, p.33.

pratique indigène (pour reprendre le terme de l'époque) forcément désuète et indigne d'intérêt si ce n'est celui qui permettrait de mieux contrôler le pays occupé. Aujourd'hui encore, le mépris persiste à refouler cette manifestation «spectaculaire» de nos spécificités culturelles. Selon le constat que je fais, l'urgence est là: sauver ce patrimoine nécessite une réflexion sérieuse et une action aussi consciente que possible de la nécessité de concilier respect de l'héritage culturel, harmonie avec le présent et préparation de l'avenir.

Fort heureusement, depuis quelques années, un intérêt pour l'oralité est né dans les universités marocaines: Oujda, Fès, Beni Mellal, Kenitra, Marrakech et Agadir, Tétouan. Cet intérêt est différent d'un endroit à l'autre: certains sont préoccupés par la collecte, d'autres par la recherche, d'autres par le spectacle et d'autres encore par tout ceci à la fois. Il faut dire que tous ces aspects sont importants et se complètent. Le patrimoine oral est en voie permanente de disparition sans qu'une collecte exhaustive soit menée: des collectes existent, certes, mais nous restons loin du catalogue complet du conte marocain. D'ailleurs, une recherche bibliographique à ce sujet nous fait rapidement découvrir la faille. D'où l'urgence, à mon sens, de penser sérieusement à la combler.

Toutefois, conserver le patrimoine oral ne signifie nullement l'enfermer dans un musée (j'allais dire «mutité») en faire «lettres mortes». L'oralité, ne vivant que par sa pratique, il est évident que sa conservation passe d'abord par le dire. Un conte lu n'est pas un conte raconté. Celui-ci suppose un conteur et un public. Il serait impossible de le priver de sa dimension de spectacle. Il s'inscrit dans l'intimité de chacun au-delà d'une communication fonctionnelle, usuelle, voire banale. Comme l'exprime Bruno De la Salle dans Plaidoyer pour les arts de la parole: «le parleur parle de quelque chose qui est en lui, l'auditeur le comprend en lui même. Ce fait nous amène à envisager la parole non seulement comme un moyen d'échange d'information, mais aussi comme un échange substantiel. Il semble, en effet, -et chacun de nous peut le vérifier pour lui-même et encore plus aisément chez les autres- que nous avons besoin de parler et d'entendre qui est, par bien des aspects, comparable au besoin de manger. La parole, tant par sa formulation que dans son audition, est une nourriture verbale qui nous constitue et nous reconstitue quotidiennement». Deux points sont, à mon avis, principaux dans la démarche qui pourrait être menée: la restitution des lieux perdus et la préparation de la relève. En dehors du fait qu'il faut mener une réelle réhabilitation de toutes les places publiques dans les villes marocaines (comme ça s'est fait pour la place Jamaâ la F'na à Marrakech et Sahat Boujloud à Fès), les ministères de la culture, de l'enseignement, les formateurs et les artistes pourraient être les véritables acteurs d'un renouveau de l'oralité. Une politique de synergie entre ces quatre pôles permettrait de mener une stratégie concrète en faveur des arts de la parole.

La formation, la politique culturelle, la création artistique sont des actions à concevoir en termes de complémentarité.

1. La réforme universitaire, permettant aujourd'hui de mettre en place des formations selon les besoins de l'environnement, des filières pourraient être conçues avec pour objectif la formation de médiateurs culturels spécialisés dans le domaine de l'oralité. L'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle (ISADAC) pourrait, de son côté, mettre en place des formations de conteurs. Une professionnalisation de ce métier lui redonnerait un autre souffle. Cela permettrait, grâce à la volonté des uns et des autres, à une vague de «nouveaux conteurs» de faire irruption dans la scène artistique marocaine tels qu'on en voit actuellement en France où une énergie nouvelle est née grâce à des artistes

Pourquoi nous intéresser au patrimoine oral aujourd'hui ? Pourquoi, est-ce qu'au moment où le monde se tourne vers la mondialisation, les technologies de pointe et autres signes de progrès matériel, l'attachement à l'héritage immatériel s'avère essentiel pour notre devenir ? Avons –nous besoin de raconter des histoires lorsque le cinéma et la télévision savent si bien les imaginer pour nous, les transposer en images animées, en scénarios, en films d'aventure? S'agirait-il de la manifestation d'une réticence devant la vitesse du progrès, d'un refus de se laisser emporter par la «vague»? Mémoire et avenir, matériel et immatériel, authenticité et artifice semblent entretenir un rapport de méfiance comme dans un conflit de générations. La mémoire craint l'oubli et l'avenir les boulets du passé. Notre besoin de raconter et d'écouter des histoires semble dépasser toutes les apparences et révéler notre besoin de renouer avec la parole en tant que forme originaire de notre humanité.

En revisitant les villes de notre enfance, nous découvrons, parfois avec joie, des réaménagements urbains qui y ont rendu le quotidien plus confortable. Mais combien est grande notre déception de ne plus trouver trace des places autrefois occupées par nos conteurs «hlaykya» ((ج.حلايقي)) Voyant leur espace rétrécir petit à petit ou complètement disparaître, ils abandonnent peu à peu leur activité puisque le public, à son tour, ne retrouve plus ses repères spatiaux.

L'urbanisme chaotique, inconscient des particularités culturelles de nos villes, a précipité indirectement la disparition de notre patrimoine oral dont les «hlaykya» étaient parmi les plus sûrs gardiens. Pour être plus concrète, je citerai l'exemple de la ville d'Oujda. Il existait, en effet, une place publique devant l'une des portes de la ville appelée Bab Sidi Abdelwahhab. Cette place était, au départ, occupée par les «hlaykya» de toutes catégories. Par la suite, une grande station de bus fut placée juste à côté, ensuite tout fut encore déplacé ailleurs. Aujourd'hui, il n'y a plus aucune trace de la grande place de Bab Sidi Abdelwhhab ! Je suis certaine que de nombreuses villes marocaines ont connu à une époque des aménagements identiques, j'allais dire «sauvages», dont les conséquences ont été irréversibles pour le patrimoine culturel en général. A Beni-Mellal, depuis trente quatre ans, un seul conteur continue à défier le temps et les transformations de tout type.

Il apparaît, dès lors, qu'en cherchant à moderniser nos villes, nous omettons de préserver ce qui est propre à notre identité culturelle. Quand nous savons que les premiers spectacles auxquels les marocains ont de tout temps assisté ce sont d'abord les spectacles de «L'halqa» et non pas le théâtre frontal à l'occidental ; quand les chercheurs démontrent que le cercle fait partie intégrante de notre civilisation: l'origine du mot «douar» est «daira», l'architecture de la maison arabe, ouverte au milieu sur le ciel, prend une forme circulaire, le pèlerinage en Arabie avant et après l'Islam se fait autour de la «Kaâba» en forme circulaire…Pour toutes ces raisons, nous nous interrogeons sur les raisons qui nous ont fait négliger les détails de notre identité culturelle. Nous avons, malheureusement, perpétué un regard méprisant pour une pratique marocaine dont le rôle était multiple ainsi que le stipule l'anthropologue Philip Skiler: «Il n'y a pas si longtemps, les artisans du spectacle dans les souks révélaient dans les souks marocains des fonctions vivantes ; en s'exprimant par leur présence en tant que journalistes porteurs de nouvelles d'un souk à l'autre et prêcheurs donnant des directives morales, expliquant des textes religieux à une grande tranche d'un public ordinaire, et des comédiens commentant la situation sociale ou politique. Quant aux conteurs, ils donnaient des leçons des morales à tirer de l'Histoire, au moment où les musiciens transformaient tous ces discours en chansons» La dévalorisation que connut l'halqa, pendant et après l'occupation française, qui la réduisit à un folklore, dénote la vision du colonisateur qui en faisait une

Pour Un Renouveau De L'oralité: Urgence Et Contraintes

Fatima Al Zahraa Saleh(Maroc)

La parole s'inscrit dans un échange d'énergie, elle est événements, actes gestes, elle est pouvoirs, elle est appel, elle est jeu. Elle est un lien. Elle vient d'un endroit et va vers un autre. Elle provient d'une intention et va vers une attention. Elle prend naissance entre deux interlocuteurs. Et de proche en proche, reliant les uns avec les autres, le dedans avec le dehors, le semblable avec le différent, le connu avec l'inconnu, le familier avec l'étranger, les générations, entre elles, le mort avec le vivant, elle est le lien le plus nécessaire à l'existence d'une société, le lien le plus nécessaire à la compréhension de la réalité.

susceptibles d'écrire sur un domaine scientifique aussi « restreint ». Mais cela ne nous a nullement découragés. Nous savions que le folklore avait connu dans les milieux académiques arabes des avancées magistrales, s'imposant comme une des branches des sciences humaines. Nous avions également la profonde conviction que la culture populaire, en tant que domaine de recherche, ne pouvait que susciter un profond engouement parmi les chercheurs, plus encore, qu'elle ne pouvait que stimuler les esprits les plus pénétrants. Etudes et propositions n'ont cessé, en effet, d'affluer vers la revue, de tous les côtés et dans plusieurs langues, depuis que la ligne éditoriale s'est affirmée dans toute sa rigueur, que la périodicité de la publication est devenue indubitable et que son aire de diffusion n'a cessé de s'élargir par son introduction sur tous les marchés arabes et son acheminement vers toutes les sections des 162 pays membres de l'Organisation internationale des arts populaires (IOV). Notre embarras n'en a été que plus grand au regard des inévitables retards à publier les études qui nous sont adressées et qui ne pouvaient toutes tenir à l'intérieur d'un seul numéro de 260 pages.

La matière de la revue est répartie en autant de sections sur les différents domaines répertoriés de la culture populaire, chacune de ces sections étant limitée à un nombre déterminé de sujets. Il en découle que si, pour prendre un exemple, la revue recevait un nombre important d'études portant sur la littérature populaire, ces études ne pourront paraître que selon un ordre de priorité, défini selon la date d'arrivée, l'importance ou l'originalité du texte proposé. Il en va de même pour tous les autres domaines. Il nous faut à cet égard reconnaître que la plupart de nos auteurs ont commencé à comprendre la situation et font preuve de patience, affirmant par là leur attachement à figurer dans nos pages.

Notre plus grand espoir, aujourd'hui, est que cette publication périodique concrétise les orientations définies par la Charte d'action nationale, en cette ère glorieuse ouverte par Sa Majesté le Roi Hamad Ibn Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume du Bahreïn, qui a parié sur la culture, considérée comme la profondeur stratégique de son projet réformateur d'avant-garde. Grâce au soutien et aux encouragements de Sa Majesté ainsi qu'à l'attachement du Cabinet Royal à la périodicité, à la pérennité de cette publication et au climat d'ouverture démocratique et de transparence qui imprègne le pays, nous avons inlassablement poursuivi notre travail au service des efforts de collecte, d'archivage et de documentation de la culture populaire, déployés par tous les acteurs sur le terrain. De même avons-nous poursuivi sans relâche notre action pour soutenir les spécialistes, les encourager et les amener à multiplier les recherches et les publications sur la culture populaire du Bahreïn, en tant qu'elle constitue le fondement de notre culture nationale. Nous avons également œuvré à ouvrir des canaux de communication avec les institutions spécialisées dans les différents pays du monde afin de parachever la réalisation du message sur le patrimoine populaire adressé par le Bahreïn au monde.

Avec tous nos remerciements et toute notre considération à tous eux qui, par leur noble action, leur désintéressement et leur dévouement, se tiennent à nos côtés pour assurer la pérennité de La Culture populaire.

Que le Très-Haut guide nos pas !

Ali Abdallah Khalifa

Directeur général/Directeur de la rédaction

PRÉFACE

A LA LUMIERE DE CETTE PASSION

Avec ce numéro que tu as entre les mains, cher lecteur, et qui paraît entre deux célébrations, celle de la Fête nationale du Bahreïn et celle de l'adoption de la Charte d'action nationale, La Culture populaire entre dans sa quatrième année. Trois numéros ont vu le jour, lors de la première année, puis la revue a atteint son rythme de croisière, soit quatre parutions réparties sur les quatre trimestres de l'année. Un régularité dont le moins que l'on puisse en dire est qu'elle fut et demeure plus que jamais digne des efforts déployés, tant au plan de la spécialisation que de l'expérience scientifique, de l'organisation administrative, des engagements financiers ou des partenariats logistiques, à l'échelle mondiale.

On mettra au crédit de La Culture populaire, pour ses trois premières années d'existence, d'avoir tenu ses engagements vis-à-vis de ses lecteurs en affirmant constamment, dans son optique et sa démarche, son attachement à la rigueur scientifique. Seule, en effet, la science garantit « l'objectivité, le respect des normes, la description exacte, le doute méthodique, le questionnement et la conquête du savoir par les voies les plus ardues. » Notre souhait le plus cher était de construire avec le lecteur une approche cognitive qui fasse de notre revue « une publication exacte et rigoureuse et en même temps accessible, de sorte que le commun des lecteurs aussi bien que le spécialiste chevronné y trouveront un égal profit – une revue qui s'adresse au grand public tout autant qu'à la communauté scientifique. » Nous n'avons épargné à cet effet aucun effort, toujours animés de l'espoir d'atteindre, ne serait-ce qu'une partie de nos objectifs.

Nous ne pouvions imaginer, au départ, les difficultés auxquelles nous allions nous heurter, dans la pratique. Une vigilance de tous les instants s'imposait : chaque contribution était soumise à un patient travail de relecture, de vérification et, le cas échéant, de refonte, sur la base des critères scientifiques les plus stricts. Travail harassant, nul doute, mais que nous sommes fermement déterminés à poursuivre car tout édifice fondé sur la science exige d'être bâti, pierre à pierre.

Ceux de nos lecteurs qui ont pris connaissance de nos premiers numéros ont prédit, tout en exprimant leur admiration tant pour la forme que pour le contenu de cette publication, que cette revue ne pouvait durer, qu'elle aurait bien du mal à passer le cap du deuxième ou troisième numéros, ne serait-ce qu'en raison de la rareté de la matière traitée et du nombre réduit des spécialistes

LA MEDECINE POPULAIRE AU BAHREIN

Zeyneb Abbas Issa)Bahreïn(

42 - 43

LA FLÛTE: LE PLUS ANCIEN DES INSTRUMENTS DE LA MUSIQUE POPULAIRE ARABE

Mohammed Mahmoud Fayed)Egypte(

44 - 45

LA FEMME SOUDANAISE ET LA CULTURE MUSICALE

DEUX DANSES: AZ-ZAR ET AL AROUS UNE MUSIQUE «PHYSIQUE»

Ali Ebrahim AL-Dhaw)Soudan(

46 - 47

UNE APPROCHE PLASTIQUE DU PATRIMOINE

CALLIGRAPHIE, ARTISANAT ET CREATIVITE

Ali Araïssia)Tunisie(

48 - 49

ETUDIER LES METIERS DE L'ARTISANAT:

INTERET ET METHODOLOGIE

Ali Bezzi)Liban(

50 - 52

Comité scientifique

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
Toufic Kerbag	Liban
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Koweït
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayyed Hamed Huriz	Soudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Irak
chayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Borhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	Émirats Arabe Unis
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syrie
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabie Saoudite
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Grèce
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers

Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Asaad Nadim	Égypte
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahreïn
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Lisa Urkevich	USA
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Muhyelddin Khurayyef	Tunisie
Mostafa Jad	Égypte
Mansor Mohd. Sarhan	Bahreïn
Mahdi Abdullah	Bahreïn
Safwat Kamal	Égypte

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-houda Badiss
Chef de recherches

Mohd ELmahdi Bushra
Goerge Frandsen
Anis Mustapha
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Ahmed Ellabbad
Design

Mahmoud Elhossiny
Sayed Mohd. Ali Naser
Réalisation

Dana Ahmed Humuidan
Secrétariat de rédaction
Relations internationales

Fouzia Hamza
Photographie

Noora Fouad ALead
Archives

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion

khamis Z. Al-Banky
Abonnements

Abdulla Y.Almuharraqi
Service commercial

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faysil Kadhim
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Sommaire

Préface
26

Pour un renouveau de l'oralité: urgence et contraintes
Fatima Al Zahraa **Saleh**)Maroc(
28 - 31

LES CHANSONS POPULAIRES DANS LES MARIAGES ARABES
Adil Batoussi)Égypte(
32 - 35

LE THILIM UN CHANT DES PÂTRES CHAMELIERS DU SAHARA TUNISIEN
Mohammed al-Jazeerwi)Tunisia(
36 - 37

ETUDE COMPARATIVE SUR LA LITTERATURE POPULAIRE UN EXEMPLE:LA POESIE NABATEENNE ET LA POESIE DES ATABAS
Abd Muhammed Barku)syrie(
38 - 39

LES MOTIFS RELEVANT DE «LA TYPOLOGIE DES OBJETS DE LA MAGIE» SELON LE GLOSSAIRE DES MOTIFS ARABES D'ECH-CHAMI ETUDE APPLIQUEE A L'EPOPEE DE SEIF IBN DHI YAZIN
Farag Al Fakhrani)Egypte(
40 - 41

Appel à communication

Réglement et Conditions de publication:

La Revue "Culture Populaire" se doit d'accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

www.sxc.hu

So it is very essential to know the method of performing any craft and how it is developed or deteriorated and how has the society affected it. Traditional crafts are part of the traditional heritage dominated by negligence which is illustrated in the absence of documenting their elements.

Not only that but there is scarcity of researches studying these crafts. Needless to say that these crafts document practical and theoretical heritage. It is very essential to collect and document what remains in the memory of the community in particular in an age of rapid and continuous change. Documentation is essential for the history of an important era. The major objective is to know the significant aspects of these crafts with their historical, geographical, economic, social and cultural characteristics.

So we could reserve these crafts and give examples of each craft today's craftsmen. On the other side, the economic and living atmosphere affects the craftsman. For instant the craftsman who produces a distinguished commodity will be proud of it. However, some of the craftsmen replicate stereotype models using the traditional tools and making traditional models so they get an insignificant benefit. Crafts are different from each others. Pottery craftsmanship, for instant is still confined within the family. But shoes craftsmanship depends on paid labour from outside the family. Usually increase in demand needs extra labour, normally from outside the family. We should study the family solidarity in these circumstances, and whether the style of the craftsmanship affects this solidarity. The commodities produced from the pottery craftsmanship gives extra income. Probably this explains the sustainability of this craftsmanship. Moreover, the effect of the social structure on the craftsmanship inevitably reflects on the environment of the craftsmanship to limit that there is neither trade unions nor co-operatives nor the legal institutions, nor any effects of the traditional belief on the crafts.

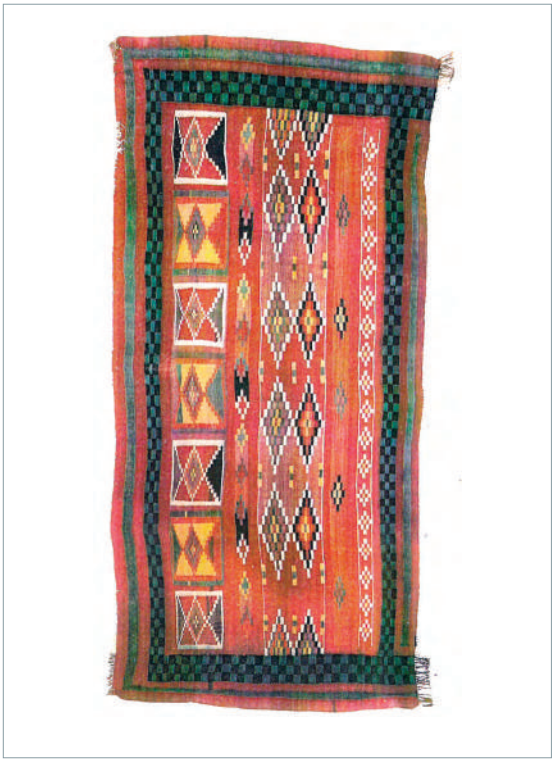
Traditional Craft

The necessity of it's Studying and Methodology

Ali Bezzi (Lebanon)

Traditional craft are practical and cultural system. They are styles and arts of different industries. These industries are usually based on old methods which the craftsmen used to change from time to time. The styles of the performance varied through ages according to the changes of the society, its customs, traditions and needs. The styles of these crafts from anthropological perspective together with historical approach, all of which could remarkably help in understanding life in our societies.

This negation is justified by the idea that the other's culture is traditional; hence it is an illustration of regress, enclosure and it is unqualified for modernization. However, rewriting the heritage and understanding it artistically, aesthetically and intellectually all this is really digging in the nature of our existence and a recognition of the cultural facts of our identity. Moreover, all this is a contribution in a culturation and dialogue based on understanding and cultural legality with the other. The act of formation is a meaningful act. It is an act aims to transform fictional ideas to an aesthetical vision. In other words such a vision is the formation of expressing deliberation and meaning. The process of the calligraphically and artistic reformation of the heritage is really a process of exaltedness for our feelings and their social capacity. The artistic craftsman work with traditional dimension is usually seen in an abstractive way which should be understood in the context of Islamic Arabic art. The Islamic Arabic culture has seen periods of conflict which was essential for the challenge of the domination of innovative and initiative thinking. Such a challenge has created a conductive atmosphere for the establishment of groups, factions, scholars, scientists and philosophers. However, the creative moment in this history is the attempt of a comparison linking between thinking and copying. Abstraction in Islamic Arabic Art could be understood from the respective that it is a bridge between the heritage and free creative imagination. It should be mentioned that the artistic heritage is unqualified for the semi-folkloristic comparison which aims to traditionalize the previous Islamic Arabic artistic creations. So to examine the heritage artistically is a creative revivalism. The real challenge is to mobilize the dynamic capacity of the wool or the silk, for instance. Consequently, the comparison should go as far as the diversity in forms, techniques and the engineer of signs of everything which is calligraphic form in its diversity of shapes and working with the elements and the substances. The calligraphic creator normally links between an artificial indication and a natural one. The calligraphy is both a craft and a formation while the word is a normal system. So, there is an interaction with an indicative system appears artificially and normally as well, because calligraphy is an artificial indication fact that word is a normal indication. So, calligraphy generally and Arabic calligraphy in particular is an art which substance is the word which is transformed to a visual structure. To sum up, the engineering of the Arabic calligraphy in its artistic abstraction is a representation of culture, images, values and memorial signs.



An Artistic Comparison Of The Heritage:

Calligraphy, Crafts And Creations

Ali Arayseyya (Tunisia)

from author

If we observe the recent international cultural scene, we will clearly notice the attitude to build unilateral culture. Such culture is based on highly technical, technological and communicational structures. This strategy aims making a dominating and exclusive discourse which negates the other.

The bride's dance is, in brief, a musical show performed only by the bride as a part of the rituals of the wedding. The show is never performed outside this context as it is usually preceded by intensive preparations. The show consists of a group of dances designed basically and clearly to display the beauty of the body of the bride. This body should be flexible enough to follow the rhythm of the songs. The bride is usually trained by the al 'aama or the master who should be a female. The master also trains the bride other behaviors to help her for the initiation of being a woman and no longer a girl. On the other hand, the rituals of the Zar are extensively feminine. If a woman is ill, it is thought, that she is transfigured by some evil souls mainly al rih al ahmar, the red wind. It is only the duty of the Zar shiekha who could cure the woman. The Shiekha plays the role of the mediator between the woman and the evil soul. The Zar ceremony is basically a musical show dominated by the rhythm. According to the traditional 'Atabaelief, every woman has her own rhythm. Whenever this rhythm is played the woman could not help resisting it. It is also believed that it is the red wind which dances. It is observed that the melodies and the rhythm attracts that who listen and participate in the show in case he/she is inflicted by the red wind. In such a case the person behaves just like a sufist in the Dhikr performance. The understanding of the musical structure of the Zar show remarkably helps understand this traditional practice. Otherwise, we are only looking to the show as outsiders and judge it with unilateral criterion. Just after the wedding and after the end of the period of the colorful dreams, the woman who is no longer a girl starts her new life as a housewife. Sometimes the infliction might be sever and accompanied by stress. So the woman is obliged to get rid of this situation by consulting al reeh al ahmar once more.

http://picasaweb.google.com/jenafirh/DarfurSudan

http://picasaweb.google.com/African

The Sudanese Woman And the Musical Culture

Ali Ebrahim AL Dhaw (Sudan)

The researcher attempts to own some of the courage of the Sudanese identity to find out some explanations which are logically consistent with the ideas dominate the domain of the female. Concentration in this research is made on times when this woman created musical performance such as the dances of the bride and the Zar.

The flute accompanied the religion and traditional singing it also accompanied the Madih and the melodies of the Dhikr. The flute has a significant role in most works of the musicians. It is also a part of the cultural heritage of the Romanian. It is the emblem of the district surrounded by Ayocini Mountains, west of Romania.

The flute is composed of nine reeds which have six holes along one side. The other side is controlled by the thumbs so the flute is highly qualified to play music according to the Arabic musical scale. It also plays music accurately and the musician is obliged to use more than one instrument to play whatever pieces he wishes.

The flute is made of a cane hollowed on both ends with six holes. It is considered as a sophist musical sign. It is well known that the martyr Um al Khier Rabaa bint Ismail al Adawiyya al Bisriyya, the salve of al Atieg, used to play the flute while performing poetry. She preferred the flute for the Od. Moreover, since the 13th century, up to now, the flute is privileged a special status, in particular in the sophist music since the establishment of the Molowi Tariga by Gala Al-Din Al Romi. Al Romi is supposed to be the first poet to compose poetry in Turkish language. He wrote al Muthnawi which consists of 25700 verses about the basis of Islam and the Oneness of Allah. Al-Roomi has afforded a great part of his poetry for the flute. On the other hand, the Molowien were fond of the flute believing that it could display the secrets of God.

The player of the flute was treated as a singer. More than a player of the flute could accompany the band to enrich the playing. Several flute players have remarkably contributed in the aspect of the flute melodies, Knochek, Othman, Ismael Dahab, Salim the third, Saad al Din and Saad al Din Arl for instance. The sophist school later during the Othmani Invasion had been transformed to Egypt and was hosted in the Takya. The Molowi style was performed up to mid of 20th century.

The most prominent Egyptian players were graduated from this school. The Egyptian identity of the flute music is later established. In the conference of the Arab Music in the year 1932 a committee was organized to collect and document traditional music chaired by the German, Robert Lakhman. The committee documented nine records of the flute about the Molowi rituals together with five records of the Laythin Dhikr.

The flute, usually needs a talented player who could play continuously, otherwise, he could not apprehend the essence of the instrument.

http://picasaweb.google.com/flute

The Flute...

The oldest Arabic Traditional Musical Instrument

Mohamed Mahmoud Fayed (Egypt)

www.sxc.hu

This research studies the flute which is supposed to be one of the oldest musical instruments. An intimate relation is usually established between the player and the flute. The traditional artist created several folktales around the instrument which is made of a pierced wood. These folktales sanctified the flute. Moreover, the artist had attributed situation and events enriched the instrument with a spiritual value, in addition to its historical and artistic values.

Dof Noi, Haiim Schwarzbom, Olrich Marzolf and Hida Jason all of them have built on this thesis their researches about the element of oral literature to reconstruct the broken mosaic which peaces have scattered between the nations. My major target in the classification of the Sira of Ibn Dhi Yazan is to arrange the elements of the Sira in a logical classification. Moreover, I have tried my best to locate the elements in the appropriate places after making the motif consistent with the index. The Sira narrates the life of the king Saif Ibn Dhi Yazan in more than 2000 pages. The Sira moreover, shows the mythological and historical life of the protagonist who is referred to in Islamic annals as a hero. According to these annals Ibn Dhi Yazan is the Yamani Prince and the leader of the armies of the Arabs who dismissed, the Abyssinians from the Yemen with the help of the Persians in the second half of 5th A.C. The Sira covers the history of the Arabs in Egypt, and it covers for generations the latest of which shows Ibn Dhi Yazan as a grandfather for more than thirty years. The Sira starts from an unknown centre, possibly lies in the eastern south towards east Africa coast and ends in the river Nile in Egypt. Ibn Dhi Yazan travels before Islam from Yemen to Syria accompanied by his brilliant and faithful minister Yathrib. During this trip Dhi Yazan defeat B'aalaback, one of the Syrian kings, and then Ibn Dhi Yazan crosses the Dead Sea where he finds the city of al Hamra on the coast of Abyssinia and Sudan. This illustrates the relation between al Hamra and al Door, the capital of Abyssinia. The hero Saif Ibn Dhi Yazan starts a difficult mission, to find the book of the Nile which is available somewhere in Abyssinia. It is the secret book of the Nile which shows the real geography of the place. Most of the names of the book and the place names mentioned in the Sira are identical with the names of the towns which lie along the banks of the Nile. Ibn Dhi Yazan finds the book with which he could make the Nile flows through Egypt, otherwise it is blocked in Abyssinia. It is only after Dhi Yazan has found the book the Nile restarts flowing to the Mediterranean establishing a new country. This country Dhi Yazan gives it the name of Misr after his eldest son whom he nominated the king of the country.

www.sxc.hu

The Motifs Of The Kinds Of The Magial Things An Applied Study On The Sira of Saif Ibn ZiYazan

Faraj Al Fakhrani (Egypt)

The researcher of the oral literature is directed towards approving the resemblance and blending the heritage of the different nations in different levels. This explains the thesis that the traditional expression could only be understood in its relation with another one.

http://up.arab-x.com/Mar10/IXK37873.jpg

The language of "al 'Ataba poetry is rich, eloquent, highly expressive and precise. But some terminologies are not available in lexical dictionaries, but this does not indicate that they are not of Arabic origin, possibly they are survivals of the ancient Himyaar language.

The Nabati poetry or the Beduin poetry is one of the oldest genres of Arabic oral poetry and one of the most acclaimed among the Arabs.

On the other hand, al 'Ataba, similar to other Euphratian poetry on the community. It is transmitted orally from generation up to the recent time. It is an important Arabic oral genre because of its in depth, transparence and humane flavor.

Both Nabati poetry and al 'Ataba poetry has common characteristics, authenticity, originality and condensation.

Both genres are a product of the traditional Arabic brilliance. Such brilliance is an outcome of several sources, the Holly Quran, the Arabic classic literature and the traditional cultural heritage.

Moreover, both genres are closely linked with the context. Consequently, they are the archive of the traditions on both levels, tribal and national. The Islamic national orientation is remarkably available in both genres.

The language in both genres is almost the same, but, each genre has its own diction and language, yet the similarity between both is easily observed.

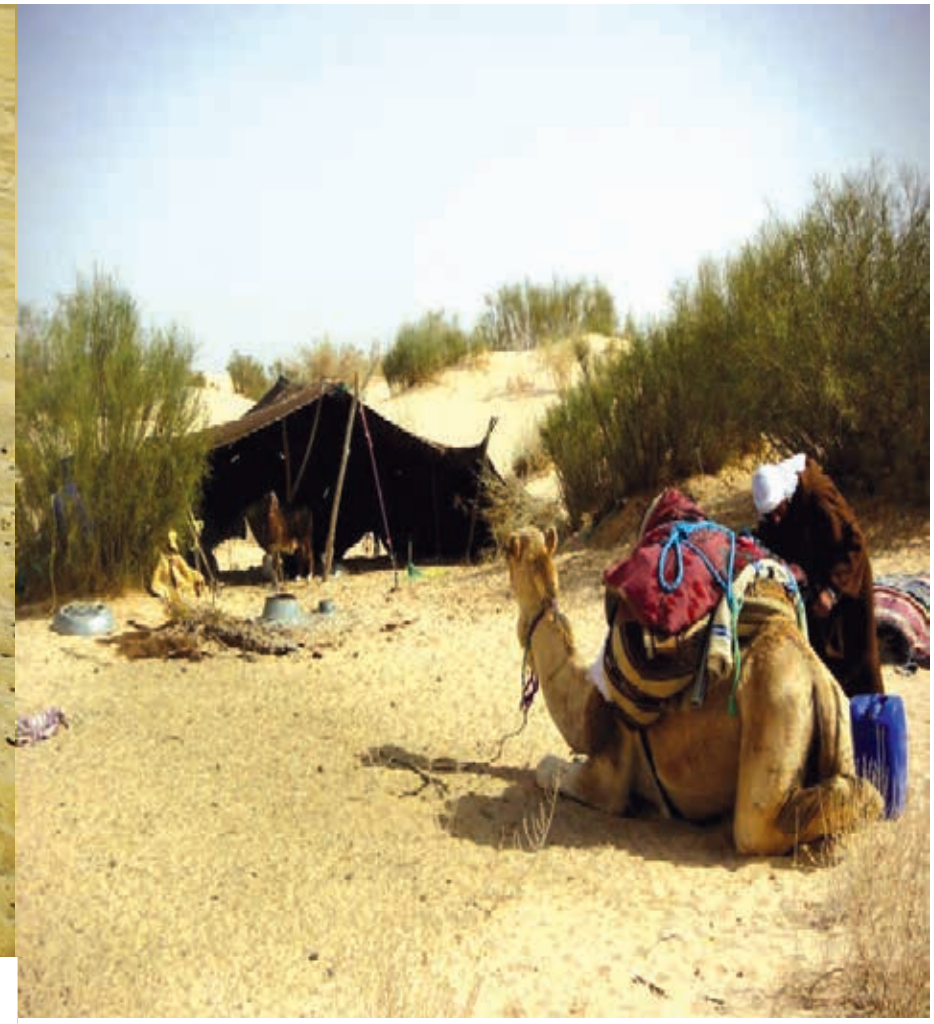
Comparative Study N Arabic Oral Literature:

Nabati Poetry And Al 'Ataba: A Case Study

Abed Mohamed Barko (Syria)

http://picasaweb.google.com/nabati

The research examines the relation between the Nabati poetry and al 'Ataba poetry in several aspects. This research is pioneer in Arabic oral literature. Though, it is believed that comparative study is only conducted between the arts of different languages, this research challenges such a concept.



Moreover, using specific vessels and buckets, the herdsmen have developed their own technique of drawing water from the well. The bucket is usually made of the skin of either the camel or the goat. The bucket has several sizes, sometimes it caries 40 liters. They call the bucket, dallo al har, the bucket of agony referring to the pressure the person feels while drawing water.

However, during these harsh conditions, the herdsmen perform their lovely songs communally with a specific melody. While performing these songs, the herdsmen do not use either air-phones nor rhythm instruments, only one person with clear voice leads the performance while others just repeat ha ha hmm, there they are, referring to the camels and the sheep. This sound ha ha hmm is the source of the name of the genre, taholeem. It is not necessary for the leader of the performance to have a beautiful voice, it should be clear enough to mobilize the chorus. The words of the songs are not random but they are pregnant with rich and positive ideas. Not only that but these songs could be seen as archives and records for the history of the people. For instance they narrate the raids of the Tunisian tribes of the North against each others. The songs also narrate the raids of Tripolian and Algerian tribes against the oasis and the camel marches. Such raids are parts of the traditions and legal means of living of which the people are proud of.

Some genres of the oral literature, such as the of Abu Zeid, the Hilalite contain versions of al tahleem.

For instance, Hagwa the nephew of Abu Zeid, sings the song when he reaches the well of Nagwa.

www.sxc.hu

Tiheleem

The Songs Of Herdsmen Of Camels In The Tunisian Desert

In the harsh environment of the desert availability of water is essential. The nomadic groups in the western south of Tunisia have strived to find sources of water. Because of the scarcity of water together with the drought, digging wells was the major objective. But the well needs an intensive work for its maintenance.

Mohammed al-Jazeerwi (Tunisia)

So many people come to the well, the women, the cavalrymen, the herdsmen and the hunters. The herdsmen have their own style of drawing water from the well. Their wok is accompanied by a certain genre of folksong, the Tiheleem or Taholeem.

from author

The Arabic heritage is rich with folk songs which are performed during happy occasions and they mirror our historical and geographical reality. The songs also reflect the similarity of the details of the celebrations and their songs with slight differences which concentrate round the dialects of the songs.

The preparations for the night of the wedding slightly differ from an Arabic country to another. For example the betrothal which is accomplished after several rituals every ceremony is accompanied by songs and dances such as al Dabka, al Tahlielo and al Lewa, for instance.

The performance of these dances is accomplished by songs which are characterized by phrases preceded by octave rhythmically repeated. In some Arabic countries it is not allowed for the bride groom to see the bride or even talk with her what ever is the blood relation between them.

The scholars who studied folksongs which accompanied the ritual of the life cycle have highlighted the songs which are performed in the nagla or the dukhla, which is the climax of the rituals of the wedding. Every Arabic

from author

society has its own songs. Sometimes the song is performed in a single sound while in other times they are performed by either a chorus or coral which style of singing is call and responses and the harmony between the single sound and that of the group.

Traditional songs of arabic weddings

Adil Albatosi (Egypt)

http://fc09.deviantart.net/fs48/f/2009203//a/b/wed_226_by_kazan_wedding.jpg

he research examines the aspect of the rich diversity created by the link of Arabic weddings with traditional songs. These songs are linguistically diversified all over the Arabic countries within the same country. They are closely related with the rituals h precede the wedding and all other ceremonies.

are frequent contributors, readers and members of the Folk Culture editorial board. This is another demonstration of effective co-operation between this publication and IOV.

Last October this year, IOV members met in Nanjing, China, coinciding with the IOV youth, who held the Second IOV World Youth Congress. For the rest of us, it was an opportunity to celebrate the thirty year anniversary of IOV. Among the membership of IOV who participated in these events were many readers and members of the editorial board of Folk Culture. The co-operation that exits between IOV and Folk Culture is an example to others of how two entitles with different missions can work together to accomplish great things. Together, as partners, IOV and Folk Culture will continue teaching tolerance and respect for the cultures of all people.

Welcome to Folk Culture

George Frandsen
U S A

Member of IOV
Presidential Council

Editorial

TOLERANCE AND RESPECT FOR OTHERS

I'm honoured to introduce Volume 4, Issue No. 12 of Folk Culture, the quarterly periodical of Arab folk art and culture, to its many readers throughout the world.

This publication attests to the vision of Ali Abdulla Khalifa, the Editor in Chief, and my friend. Because of him and his colleagues, Folk Culture occupies a place of prominence among the most respected scientific journals of today. The success of this publication can be seen on every page that follows.

Assisting him along the way is the International Organization of Folk Art, or IOV. The name and logo of IOV appear on every issue of Folk Culture in recognition of the many individual and institutional members of IOV that have given their support over the years to this endeavour.

Folk Culture is made possible by the patronage of His Majesty King Hamad ibn Isa Al Khalifa. Through his ongoing support of Folk Culture, His Majesty demonstrates his commitment to protecting and preserving the folk traditions of his people. Such support is unmatched anywhere in the world and is greatly appreciated by the members of IOV, as well as by the readers of Folk Culture.

This year, IOV celebrates amilestone in its history; thirty years ago, four men laid the foundation for what has become the world's largest non-governmental organization dedicated solely to promoting folk art and culture. The IOV family is made of over 4,200 individuals and institutions in more or less 160 countries. We are dancers, musicians, handicraft artists, academicians, storytellers, practitioners of traditional medicine and festival organizers. We are professional folklorists and amateur enthusiasts. We count among our membership high ranking government officials, cultural workers and artists, as well as wood carvers, wavers and cooks.

Twenty years ago, IOV established formal relations with the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). In October 2009, IOV was accredited by UNESCO to provide advisory services to the inter-governmental committee responsible for implementing the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. In addition, forty IOV scientists and academicians, more than any other single organization, including members of the Board of Editors of Folk Culture, were accredited as individual experts by UNESCO and have been added to the roster of experts maintained by the Intangible Cultural Heritage Section at UNESCO headquarters in Paris. Many of these same experts

So, if all articles sent to us are in the field of folk literature, for example, the articles of folk literature are put back to give priority to other chapters and so they fall in queue according to the importance or the seriousness of the subjects discussed. This applies to all subjects, and so most of our writers are now beginning to understand the situation and they wait for the opportunity depending on the circumstances and the limited space available.

We were aspiring for this quarterly to embody the spirit of the National Action Charter under the auspicious and prosperous rule of His Majesty Hamad Bin Isa Al Khalifa, the King of the Kingdom of Bahrain, who considers culture as a strategic depth to his pioneering reformist rule. Thanks to the support of His Majesty and to his personal encouragement, and due to the keenness of the Royal Court in the Kingdom of Bahrain for this publication to continue, and amid the openness we are living and the atmosphere of democracy and transparency the Kingdom of Bahrain is enjoying, we are continuing out efforts restlessly to enhance all the private efforts in collecting, collating and documenting folk culture materials, motivate students to specialize and encourage more research and studies about Bahrain's folk culture as a prerequisite component of our national culture and open new channels of communication with think tanks and research centers all over the world to drive the folk culture message from Bahrain to the entire world.

All acknowledgement appreciation is due to all noble, dedicated and selfless efforts which will ensure continuity for the journal, Folk Culture.

Ali Abdulla Khalifa
General Manager/Editor-in-Chief

Introduction

Ardent Zeal for Culture

Dear reader, with this issue coming your way, which is published midway between the celebrations of the Glorious National Day and the National Action Charter, the journal (Folk Culture) enters its 4th year. In our 1st year, we published 3 issues, and have since been publishing it on a regular quarterly basis in an endeavour that can at least be considered worthy of the pains in terms of special efforts, academic experience, administrative organization, financial expenditure and global logistic partnership.

Since its launch more than 3 years ago, (Folk Culture) has been true to its word and kept its promises to the readers in striving for objectivity in investigation, clinging to the essence of this objectivity in terms of "consistency, eschewing uniformality, using descriptive analysis, opening up to accountability and charting an untrodden path and bumpy road." We have been hankering to build, with the dear reader, a new pattern of knowledge in which our publication becomes "easy to obtain and understand, yet consistent and concise, benefiting ordinary people just like benefiting scholars, and becoming the centre of attention for the public at large, in the same way scholarly people yearn for." We have strived for this, hoping to achieve as much as we can, but we were not at that time conscious or aware of all the difficulties lying ahead in real life, thus costing us much effort and pains in reviewing the material and fine-tuning it following meticulous academic evaluation and assessment. Needless to say, it is a long march and cycle, but we are insisting to steer ahead in building the edifice of knowledge brick by brick.

Some of those who received our first issue, and who admired its form and structure, we betting that the new publication will be short-lived, and that it will probably not make it after the second or third issue, due to the scarcity of its material and the dearth of writers in its field of specialization. However, we were unruffled by this, because we know very well how much progress has been made in the folklore art as one of the humanitarian sciences in the Arab academic circles and due to our deep conviction of the effect of the liking for knowledge on folk culture as a field of investigation and exploration and the interest it kindles in the mind of wise people. Since then, research works and studies and prolific materials have inundated us from all directions and in more than one language, after the line of the journal became well entrenched, and after the publication became well-established and widely circulated in all Arab markets, reaching all chapters of the International Organization of Folk Art, or IOV in more than 162 countries all over the world. We are now facing an embarrassment with the writers in the journal because of not being able to publish the articles sent to us, which a quarterly journal of only 260 pages cannot accommodate in one issue, particularly when the journal has many sections of folk culture, and every chapter should contain a limited number of articles of the same subject.

I N D E X

The Flute... The oldest Arabic Traditional Musical Instrument

Mohamed Mahmoud Fayd)Egypt(

16 - 17

The Sudanese Woman and the Musical Culture

Ali **Ebrahim** Al Daw)sudan(

18 - 19

An Artistic Comparison of the Heritage: Calligraphy, Crafts and Creations

Ali Arayseyya)Tunisia(

20 - 21

Traditional craft: The necessity of it's Studying and Methodology

Ali Bezzi)Lebanon(

22 - 23

seek refuge in whenever our hearts overflow with yearning to vanquish our thirst. However, the more we drink from those springs, the thirstier we feel.

It is the hope to safeguard this tradition before it sinks in the abyss of oblivion and we lose its track.

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5 BD
- Official Institutions 20 BD

Arab Countries:
- Individuals 10 BD
- Official Institutions 40 BD

EU Countries:	- 60 Euro
USA	- 98$
Canada & Australia	- 179$
Asia Southeastward	- 150$
World Unfading	- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture

AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Toufic Kerbag	Lebanon
George Frendsen	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Kuwait
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Greece
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Asaad Nadim	Egypt
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Saeeda Azizi	Morocco
Radhi El Sammak	Bahrain
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Muhyelddin Khurayyef	Tunisia
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain
Safwat Kamal	Egypt

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordinator
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director of Field Researchs

Mohd ELmahdi Bushra
Goerge Frandsen
Anis Mustufa
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud Elhossiny
Sayed mohammed ali
Layout And Execution

Dana Ahmed Humuidan
Editorial Secretary
International Relations

Fouzia Hamza
Photography

Noora Fouad ALead
Archives Manager

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution

khamis Z. Al-Banky
Subscription

Abdulla Y.Almuharraqi
Marketing Manager

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Kadhem
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
printer

Folk Culture

Editorial
4

Editorial
6

Traditional songs of arabic weddings
Adil Albatosi)Egypt(
8 - 9

Tiheleem The songs of herdsmen of camels in the Tunisian Desert
Mohammed al-Jazeerwi)Tunisia(
10 - 11

Comparative Study N Arabic Oral Literature: Nabati Poetry And Al 'Ataba: A Case Study
Abed Mohamed Barko)Syria(
12 - 13

The Motifs of the kinds of the Magial things An applied study on the Sira of Saif Ibn ZiYazan
Faraj Al Fakhrani)Egypt(
14 - 15

An invitation to write:

With the launch of the first issue of “Folklore Culture” magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the ‘other’ and making the ‘other’ relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that endeavor to uproot us?

It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless springs of our ancestors’ heritage which have always been the sanctuary we

The message of folklore
from Bahrain to the World

With cooperation of International
Organization of Folk Art (IOV)

Folk Culture

Published by:

Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Distribution
Tel.: 973 366 664 97
Fax: 973 174 066 80

Subscription
Tel.: 973 364 424 46

International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No. MFCR 781
ISSN 1985-8299

Culture Populaire
Folk Culture

A quarterly specialized journal
Volume 4 / Issue No 12 ◆ winter 2011

With This Issue

- *Portrait : Bahrain artist - Mohammed bin Faris*
- *CD of the previous Issues*

Avec Ce Numéro

- *Portrait de l'artiste Bahreïni - Mohammed bin Faris*
- *CD des éditions précédentes*

www.folkculturebh.org