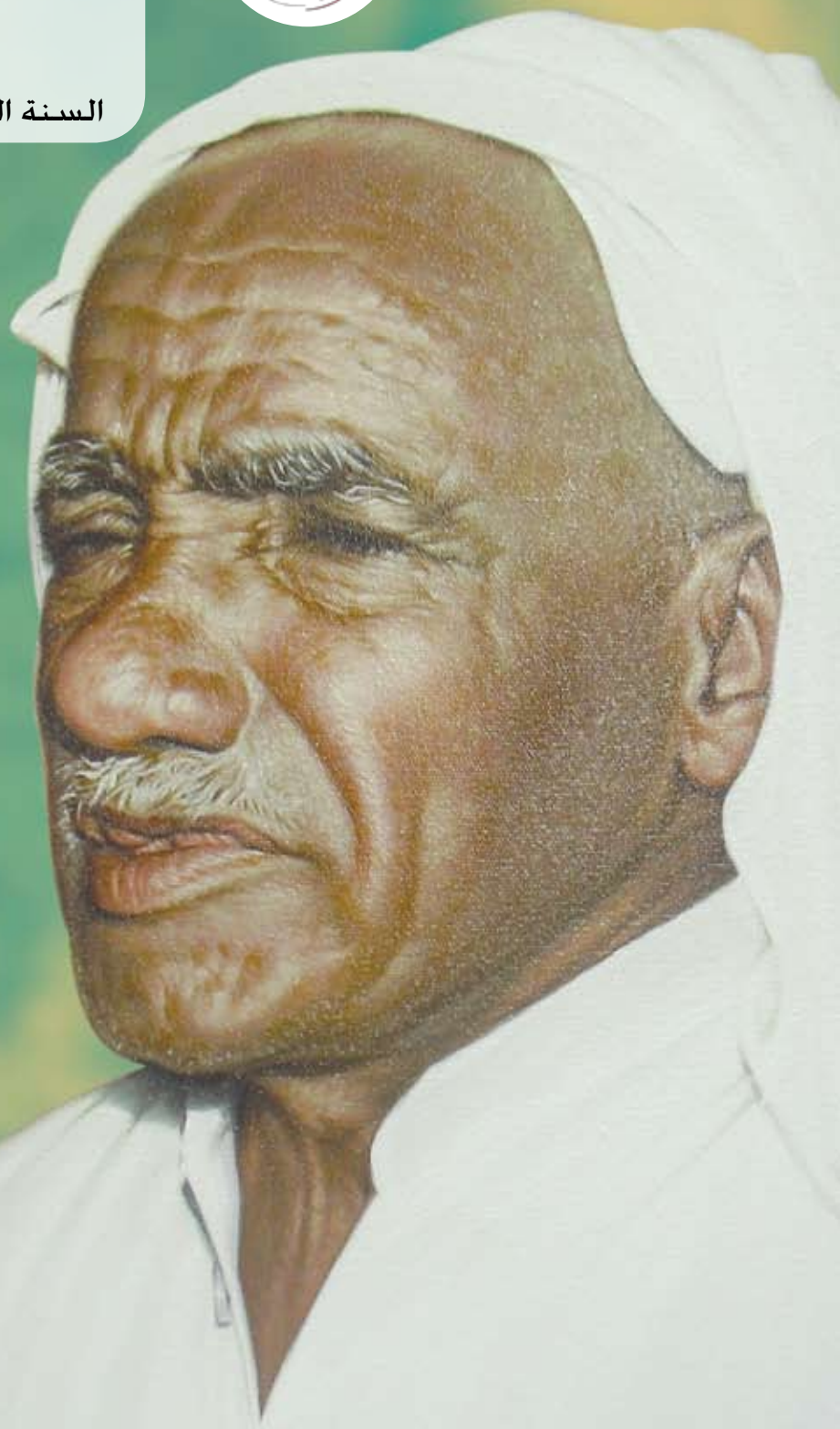
الثقافة الشعبية

13

فصلية علمية متخصصة

السنة الرابعة / العدد الثالث عشر ◆ ربيع 2011



- الحكاية الشعبية
  في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي
- المحـــــرق
  بيـن الثبـــات والتـغيـــر
- فـــنّ الهجينـــي
- الأداء الحـركـى
  فـــى طقـــس الـــــــزار
- محمد بن فارس
  المبدع في فن الـ(صوت) الشعبي

هدية العدد

- بورتريه النهّام سالم بن سعيد العلان
- قرص مدمج 10 أغاني بحرينية لفن الصوت للفنان محمد بن فارس

النهّام البحريني سالم بن سعيد العلان

هدية من مجلة الثقافة الشعبية

بورتريه : الرسام كيم

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

مفتتح

أصفى الينابيع

عندما تعصف متغيرات الأحداث بالأمم، وحين تجد الشّعوب أنّها في منزلقات خطيرة وأمام ظروف تمسّ مقدّراتها وتنال من وحدتها الوطنية بما قد يقود إلى الكوارث والانقسامات الطائفية أو العرقيّة أو ما شابه ذلك من تقسيمات بني البشر، فإنّ العبرة من دروس التاريخ عبر القرون تفيد بأنّ الشّعوب التي أسلمت قيادها إلى الدّهماء وانقادت بعواطف من لم يحسب حساب الخسارات الكبرى آل بها الأمر إلى التردي والسّقوط والاضمحلال. أمّا الشّعوب التي أسلمت قيادها إلى ذوي العقل والرّأي والحنكة، ممّن وزنوا الأمور بميزان المصلحة العامة وحكموا رؤية مستقبليّة تضع الوطن وقيم وحدة شعبه فوق كلّ اعتبار فقد كتبت لهذه الشّعوب أن تعيش وتستمرّ؛ لتبني حضارات وتؤسّس لمنجزات إنسانية أبهرت العالم بأسره، مما يؤكد أن إرادة الشعوب وهي تختار مصيرها تحتاج إلى بصيرة قائد ملهم تصنعه أقدارها.

إنّ أوّل ما أخذت به تلك الشّعوب وهي في بؤرة أزماتها هو الالتفات إلى أهمّ ما يجمع بين مكوّنات فئاتها، ممّا لا يمكن الاختلاف حوله، وأبرزته وأعلت من قيمته وجعلت منه قاسمًا مشتركًا لا تنازع عليه ولا أحد يدعي ملكيته والاستئثار به على حساب الآخر. فكان هذا الالتفات مدعاة إلى تذكير الجهلاء وأصحاب النظرة التجزيئية بوجود قاسم مشترك ورابط ديني أو ثقافي أو وجداني أو اجتماعي أو ما إلى كلّ ذلك ممّا يؤلّف ويوحّد ويقرّب، وما أكثره.

وفي الوطن العربي، فإنّ القواسم المشتركة بين فئات شعوبه عديدة ومتداخلة، إلا أنّ رابطي الدّين والثقافة يعدّان الأبرز في التأثير العاطفي والفكري على الوجدان والعقل العربي. وربما تبرُز الثقافة الشّعبية، التي هي إحدى المكوّنات الأولى للثقافة العربية كقاسم مشترك نرى بأنّ له المكانة الأقوى في التأثير؛ لارتباطه بالمكونات التأسيسية الأولى لثقافة الفرد، ممّا تلامس معطياتها جذور تكويننا وحس انتمائنا الأول.

لقد مرّت البحرين عبر تاريخها القديم والحديث بالعديد من الأزمات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة ممّا تشعب الخلاف حوله حسب مشارب الطبقات والطوائف والأجناس والأعراق والسلالات والأديان المكونة لهذا الشعب، فكانت الثقافة العربية التي هي مزيج متميز من ثقافات سكان هذا البلد القاسم المشترك الذي لا خلاف حوله، وهي الحصن والخندق الأخير لصدّ الأخطار وتجاوز الصّعاب والانتصار للمستقبل.

إنّ ثقافة البحرين الشّعبية مكوّن أساس لثقافتنا الوطنية، وهي قاسم مشترك بيننا جميعا، يوحدنا ويؤلّف بين قلوبنا لما تحتويه مكوناته العفوية من قيم الحبّ والتسامح والتفاهم وأخلاقيات الاحترام والقبول بالآخر في مجتمع حر عادل ، فما أحوجنا اليوم لأن نتبصّر في هذه المعطيات الجامعة الموحدة وما أحرى بنا أن نضيفها إلى كلّ قواسمنا المشتركة الأخرى، وأن نلتفّ حولها؛ لننهل من أصفى الينابيع.

حمى الله البحرين من كلّ سوء وشدّ أزر أهلها؛ ليوحدوا كلمتهم وليكونوا جميعا على قلب واحد. وتحية ملؤها الحبّ والتقدير والولاء لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة.. صاحب القلب الكبير.

هيئة التحرير

هيئة التحرير

عـــلي عبـــدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمـد عبدالله النويـري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نـــور الـــهـدى بـاديـس
إدارة البحـــوث الميدانية

فـــــراس الشـاعـــــر
تحرير القسم الإنجليزي

بشـــــير قـــربـــوج
تحرير القسم الفرنسي

مـحـمـود الـحـسـيـنـي
الإدارة الفـنـيـة

سيد محمد علي ناصر
الإخـراج الفني والتنفيذ

دانـــة أحـمـد حـمـيـدان
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقـات الدوليـة

فـــــوزيـــــة حـمـــزة
التصـــويـــر الفوتوغرافي

نـــورة فـــؤاد العيـــد
إدارة الأرشـــيف

نـــواف أحـمـد الـنـعـار
إدارة التوزيع

خـمـيـس زايـد البنكي
إدارة الاشتراكات

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسـن عـيـسـى الـدوي
سـيـد فـيـصـل السبع
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

الثقافة الشعبية

لوحة الغلاف

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	100 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 الامريكية	6 دولار
◆ كندا وأستراليا	6 دولار

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية للطباعة والنشر ـ البحرين

شـــــــروط وأحكـام النـــشر 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 الشعب 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 ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.
- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
- تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.
- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها، 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	ليبيا
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

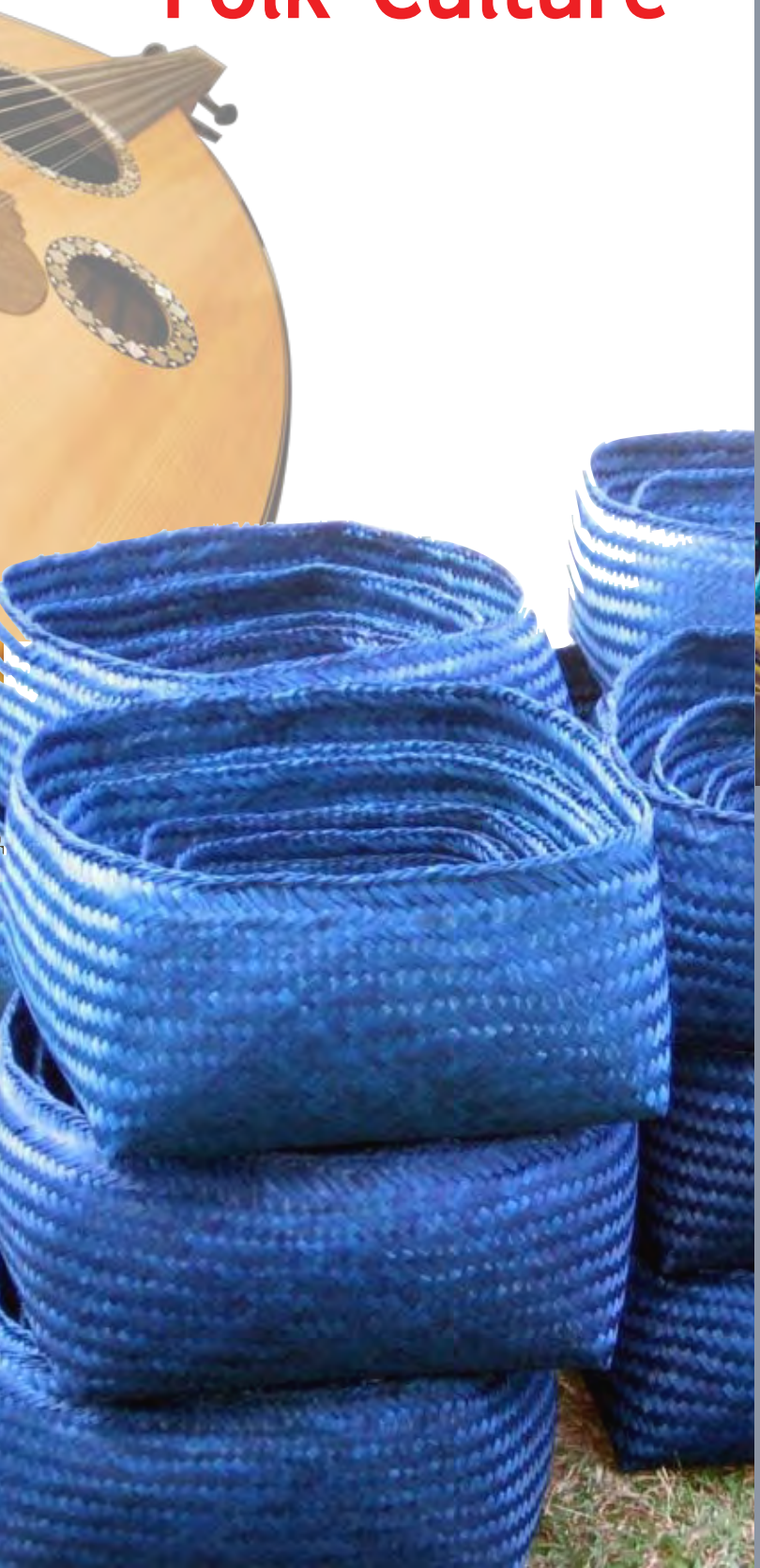
مستشارو التحرير

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

الفهرس

13

الثقافة الشعبية
Folk Culture



المفتتح

002 أصفى الينابيع
هيئة التحرير

لوحة الغلاف

008 النهام .. مغني البحر
علي عبدالله خليفة

التصدير

010 الثقافة الشعبية بين معطيات
الماضي وتحديات الحاضر
سيد حامد حريز

آفاق

012 المشافهة والتدوين: الثابت والمتغير.
نور الهدى باديس

أدب شعبي

026 الحكاية الشعبية في منطقة
شبه الجزيرة العربية والخليج
ضياء الكعبي
048 المواويل في بلاد الشام والعراق
في الأدب الشعبي.
سلوم درغام سلوم
064 تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي
أيمن حماد
070 فن الهجيني
عبد الكريم الحشاش

INDEX

13

عادات وتقاليد

080 الوشم لدى قبائل افريقيا الوسطى: الذات والموضوع
حسين عباسي

098 «النجمة» ظاهرة ثقافية فنية طقوسية واحتفالية
الزازية برقوقي

112 صور الحماة في مأثورنا اليومي.
إبراهيم محمود

132 الاحتفاء بالفنون الشعبية في عيد المولد النبوي في المغرب
الزبير مهداد

موسيقى وأداء حركي

144 محمد بن فارس
خالد عبدالله خليفة

164 الأداء الحركي في طقس الزار
حسام محسب

ثقافة مادية

182 الحرف التقليدية أهمية الدراسة الميدانية (2).
علي بزي

جديد النشر

194 المحرق بين الثبات والتغير
عبدالرحمن مسامح

200 جديد النشر
أحلام أبو زيد

أصداء

214 مذكرات حول توثيق رقصة العرضة البحرينية
علي الضو

النّهّام

مغني البحر

كان العمل في مجالات الغوص على اللؤلؤ في منطقة الخليج العربي قبل اكتشاف النفط مهنة غالبية السّكان، يمتهنها الكبار والصّغار ويمتدّ تأثيرها الاقتصادي والاجتماعي والوجداني ليشمل كافة الفئات. وتُعدّ مهن العاملين على ظهر السّفن في عرض البحر من أشقّ الأعمال وأشدّها ضراوة ناهيك عن عمل فئة الغواصين الذين ينزلون إلى قاع البحر عزلا عرايا لجمع محار اللؤلؤ وجلبه إلى سطح السّفينة عرضة لوحوش وهوام البحر طيلة الموسم الذي يمتدّ لشهور، بعيدًا عن الأهل والأحباب.

كان نظام الإقطاع البحري في الخليج الذي ينظم ويموّل رحلات الصّيد أسوأ من نظام الإقطاع الزراعي؛ حيث البحارة المساكين يرتهنون أيام عمرهم وأسرهم لديون مركبة تتفاقم من عام إلى عام وبحيث لا يحصل مجمل البحارة إلا على ما يسدّ رمق العيش لاستمرار الحياة. واستغلالا للجهد البشري للعمال لتحقيق أقصى المكاسب يقرن هذا النظام الإقطاعي المجحف أصول العمل في مهن الغوص على اللؤلؤ بالرّجولة والتشجيع على إظهار الشّجاعة وبذل قصارى الجهد حتى الإعياء مقابل كلمات الثناء وابتسامات الرّضى.

ولتطرية جوّ العمل الشّاق، وكما هو الحال في أغلب المهن التي تتطلب جهدًا عضليًا، كانت أغاني العمل حافزًا على تنظيم الحركة وربطها بالإيقاع اللحني في الوقت الذي تؤدّي فيه معاني الكلمات المصاحبة تأثيرها النفسي العميق من تطمين وترضية للفؤاد ومن زجر للنفس عن التهاون في الأداء المتواتر. فكانت أغاني العمل على السّفينة جزءًا مهمًا من حياة البحارة ومن نظام الغوص على اللؤلؤ في آن؛ ففي الوقت الذي يشعر فيه البحارة بالانتشاء وبالتنظيم الموقع لحركات العمل (رفع الشراع، جر المجاديف، رفع المرساة وغير ذلك من الحركات الجماعية) كان أرباب العمل يجدون فيه دافعًا لاستغلال المزيد من الجهد. وقد حفلت أغاني البحر بجهد إبداعي متميّز في جانبيها الموسيقي والنصّي فتوارثت الأجيال منذ نشوء هذه المهنة عبر غابر السّنوات ألحانًا وأهازيج ونصوص أزجال ومواويلاً غنية بالمعاني التي تمّ تداولها وانتقلت من على ظهر السفينة لتكون امتدادًا وجزءًا مكملاً لأغاني السّمر على اليابسة.

يبرز في أغاني البحر دورُ الـ(نَهّام)، وهو مغني البحر وقائد جوقة الأداء في أغاني السّمر المسماة (فجري)، وهي مجموعة فنون غنائيّة تؤدّى على اليابسة في دور مخصّصة للطرب الشّعبي يؤمّها الرجال، وتؤدّى بمصاحبة الطبل والـ(طويسات) المعدنيّة على ظهر السفينة وتضاف إليها الدّفوف والـ(مَراويس) على اليابسة. وبدون الدور المحوري الذي يقوم به النهام لا يمكن أن تؤدى هذه الفنون. والـ(نَهّام) لغةً فصيحة، ويورد ابن منظور في لسان العرب في (نَ هَ مَ) نهم وتوعّد وزجر، ونهم ينهِم نهيمًا: هو صوت كأنّه زحير وقيل: هو صوت فوق الزّئير. وقال الأزهري: النهيم: شبه الأنين والطحير والنحيم، وأنشد:

مالك لا تَنهِمُ يا فلاحُ
إن النهِيمَ للسقاة راحُ

والنّهّام: الأسد لصوته[1].

ويتميّز هذا الدّور الذي يلعبه مغنّي البحر بارتكازه على موهبة صوت جهوريّ صارخ عميق ورخيم يسبغ على الرّوح عند سماعه حنوًا إنسانيًا ويبث في النّفس راحة وهدوءً ممزوجين بشجىً عجيب، هذا إلى جانب قدرة غير عادية على حفظ النصوص الشّعرية (المواويل) واسترجاعها مع معرفة بأصول إيقاعات كلّ فنّ بحريّ من هذه الفنون وقواعدَ أدائه وخبرة في قيادة جوقة المنشدين وضاربي الإيقاعات. فكان المموّلون يتبارون في إلحاق أفضل النّهّامين بسفن غوصهم، ويزايد كلّ منهم على الآخر بدفع سلفة أكبر للنهام صاحب الصّوت الأجمل والتأثير الأبلغ. وكانت سفن الغوص الكبيرة توفر نهامَيْن أو ثلاثة على متنها يتناوبون الأداء.

كانت لمغني البحر مكانة خاصة في مهنة الغوص على اللؤلؤ وفي مجتمع البحارة بصفة عامة، وحصته من حصيلة ما يوزع على البحارة، وإن كان ضئيلا حسب النظام الجائر لهذه المهنة، إلا أنها تساوي حصة أمهر الغواصين

التي تعد أعلى مرتبة في توزيع الحصص، وفي بعض الحالات ربما تفوقها. وكان النهامون يتبارون فيما بينهم عند التناوب على قيادة أداء فنّ من الفنون وكان التباري في قوة الصّوت وجماله وفي قوة نصّ الموال المؤدّى ومستوى تعبيره عن واقع الحال. كما كان شعراء الموال يجيدون التعبير بعمق عن كلّ ما في الحياة من شجن وألم واستسلام قدري حتى عُدّ الموال صندوق الآلام ومكنز البوح الإنساني الحميم في علاقة الإنسان بالآخر وبكلّ ما في هذا الوجود من عناء. وقد أفرز هذا المجال شعراء موال ونهامين مجيدين من البحرين والكويت وقطر والمنطقة الشرقية من المملكة العربية السّعودية، ومن أشهر نهامي البحرين اسماعيل بوضاحي، الملا فرج، سعيد العلان، خميس بن نافل، عبدالله الراعي. وكان النهامون بصفة عامة في تواصل حميم مع شعراء الموال.

ويعتبر النهام البحريني سالم بن سعيد العلان المولود في قلالي حوالي 1905 والمتوفى عام 1987 من أشهر النهامين المجيدين، وشكل هو والنهام أحمد بوطبنية الثنائي الأخير الذي تميّز بالأداء المتقن لتلك الفنون الذاهبة. كانت للعلان حنجرة صادحة وصوت جهوري عميق تشوبه بُحة جاذبة ذات طلاوة أسهمت في نقل الفنون الغنائية البحرية من زمن وهجها الأول إلى الزمن الذي تلا اكتشاف النفط وانتهاء مهنة الغوص على اللؤلؤ. كما تمتع بذاكرة اختزان لاقطة تجيد حفظ الموال المكون من سبعة أشطر بمجرد سماعه للمرة الأولى، وامتاز بحرصه الشديد على تطبيق كافة قواعد فنون الغناء البحري وأصولها الفنية المتوارثة والذود عنها في مواجهة المتغيرات العديدة التي طرأت على نمط العيش في المنطقة، وكان من الممكن أن تؤثر سلبا على مستوى أداء هذه الفنون وتمييع أو تحوير أصولها المتوارثة. وكثيرا ما كان يردد:

ألا يا فنجري[2] واصعد الدوم[3]
جـواعـد[4] البحـر ضاعت
ألا يـابحـر ما فـيك معروف
ضيّعت شوقي وأنا أشوف

وُلد العلان كفيفًا، ومنذ طفولته انخرط في اشتغالات البيئة البحرية كسائر أقرانه وكان أكثر قربا والتصاقا بوالده النّهّام الشهير سعيد العلان فتشربت روحه الغناء البحري وأُخذ بالمعاني التي احتوتها نصوص المواويل من قيم أخلاقية وجمالية، وعَنيَ بحفظ نصوصه وتتبع الجديد منها، كما أُولع بترديدها. وقد تعلّم فنون أداء الـ(فجري) من خلال تردده على الدور الشعبية واستقى أصولها وخبايا قواعدها من والده حتى أجادها فكانت هي كلّ حياته والنّور الذي من خلاله يتحسس كلّ ما في هذا الكون. وعندما سألته قبل وفاته بأشهر في مقابلة تلفزيونية مسجلة[5]: متى تأخذك الرّغبة في الغناء؟ أجابني بعفوية: إنّ الطّبل تحت سرير نومي، وكلّما شعرت بضيق احتضنته وقلت ما يخطر ببالي ساعتها من مواويل إلى أن ينفرج ما بي.

وفي ديسمبر من العام 1962 حينها كنت طالبا بالثانوية العامة، عندما جاء إلى البحرين البروفيسور الدنيماركي بول روفسنج أولسن المتخصص في علم موسيقى الشعوب لتسجيل أغاني البحر في البحرين، وكنت دليله في جولة عمله الميداني الثانية واستمع إلى أداء العلان بدار جناع بـ(حالة بوماهر) وهو في قمة انتشائه وتجليه يؤدي والمجموعة فن الـ(حساوي)، أذكر تمامًا أنّه مال عليّ مأخوذا بالحالة التي كان عليها العلان، ليسألني: هل يدخن أو يشرب هذا المغني شيئا منعشا قبل الأداء؟ فشرحت له - نافيا ما خطر بباله - الحالة الشعورية التي تنتاب ندرة من المؤدين وهم في حالات الانسجام الروحي، مبينا له كذلك الاعتقاد السائد لدى البحارة في الخليج بصلة ابتداع فنون الـ(فجري) بالجن أولا ثم انتقالها إلى الإنس، كما يفيد أغلب الرواة الممارسين لهذه الفنون، ومنهم النهام سالم العلان نفسه[6].

رحم الله الفنان سالم العلان، ولا عزاء لفقده وأنداده ممّن ذهب مع ما كان لدينا من فنون البحر.

علي عبدالله خليفة

الهوامش

1 - لسان العرب، ابن منظور، دار صادر للطباعة و النشر - بيروت، ج 13، ص 373

2 - فنجري: شجاع، مقدام.

3 - الدوم: اختلال في نظام البكرة والحبل في أعلى قمة الصارية.

4 - جواعد: قواعد.

5 - خليج الأغاني، برنامج تلفزيوني، إعداد: علي عبدالله خليفة، إخراج: إبراهيم الصباغ، إنتاج: تلفزيون قطر، عام 1986.

6 - المصدر السابق نفسه.

الثقافة الشعبية
بين معطيات الماضي وتحديات الحاضر

تمهيد:

تفاعل البيئة والإنسان، وتناغم الزمان والمكان، وتواصل الأحفاد والآباء والأجداد، واندغام الفرد في الجماعة والجماعة في الفرد كلها من سمات الثقافة وخصائصها. والثقافة الشعبية تحديدا تمثل للوجدان الجمعي المتجذر في التاريخ والصادر عن مبادرات وإبداعات أفرادها وتجلياتهم المتوجة بميمها تعبيرا عن القبول والاستحسان والجدارة. وذلك الاستحسان الذي تعبر عنه الجماعات بالإقبال الطوعي والمشاركة والحرص التام عن صون تلك الإبداعات وتداولها.

تتناول الفقرات التالية في شيء من الإيجاز التحدي الذي يواجه الثقافة الشعبية من خلال مقارنة ما كان عليه الحال وما آل إليه. وذلك من خلال موضوعين يحتاجان لمزيد من الدراسة وهما:

أ- الحرص على الروح المجتمعية والإبداع الشعبي الأصيل.

ب- التفاوت في استخدام الحواس والمهارات اللغوية وتأثيرها على الإبداع.

- الحرص على الروح المجتمعية والإبداع الشعبي الأصيل:

يتم التعبير عن الإبداع الثقافي الأصيل في سياق مجتمعي يشارك فيه الصغير والكبير، الرجل والمرأة، والحاذق وغير الحاذق، و«المتعلم» ومن هو في طور التعليم الذاتي. ولذلك نجد الكبار الحافظين للنص والمجودين للإيقاع جنبا إلى جنب مع الأطفال (أو حتى الكبار) المبتدئين وغير المتقنين؛ الأمر الذي يجعل ساحات الإبداع الثقافي مهرجانا فنيا وتربويا وإعلاميا متكاملا له هدف ومعنى ودلالة لدى الأوساط الشعبية والمجتمعات التقليدية الصادر عنها والمعني بخدمتها. فهو منها واليها. فعلى سبيل المثال إذا نظرنا في الطريقة التي تؤدى بها الرقصات الشعبية (كمثال لفنون الأداء) في مجتمعاتنا المعاصرة، نجد أنها تغلب عليها المهنية العالية Professionalism. وتفقد روح التعلم الذاتي والتلمذة التقليدية Apprenticeship. فالصفوف المتراصة بانضباط يشبه طابور العسكر، والأغاني والأهازيج والألحان التي لا تعلو عن مقاماتها قيد أنملة تصبح الهدف الرئيس لتلك الفنون الأدائية. ومعنى ذلك أن الأهداف الفنية والمقاصد السياحية طغت عن الأهداف الأخرى.

- التفاوت في استخدام الحواس والمهارات اللغوية وتأثيره على الإبداع:

الثقافة الشعبية تتطلب حضورا كاملا للحواس الخمس: العبق، والأريج، والنغم والإيقاع، والمذاق والطعم، واللمس والنظر تتفاعل جميعها فتشكل مجمل الثقافات الشعبية بإبداعاتها المختلفة. وأهم من هذا وذاك فالروح الجماعية Communal Spirit تبعث الحياة في عناصر الثقافة الشعبية، ومدى تأثيرها على الأجيال الناشئة، وعلى قدرتهم الإبداعية ومهاراتهم اللغوية تحديدا.

إذا كان جيل الآباء والأجداد يتعامل مع الثقافات الشعبية في سياقها الأصيل، فذلك التعامل يتم من

خلال الاستخدام الكامل لجميع الحواس الخمس، وفي جو تسود فيه الروح الجماعية. وفي مقابل تلك الصورة تجد صورة الشاب (أو الطفل) الجالس منفردا أمام جهاز الحاسوب. هذا إن لم يكن يقضي جل وقته مع «محطة الألعاب Play Station» التي تزيده اغترابا عن أهله ومجتمعه. يتم ذلك التعامل في جو الانفرادية وفي قصور الحواس اللغوية.

تسود الروح في مقابل الجماعية لاستخدام والمهارات

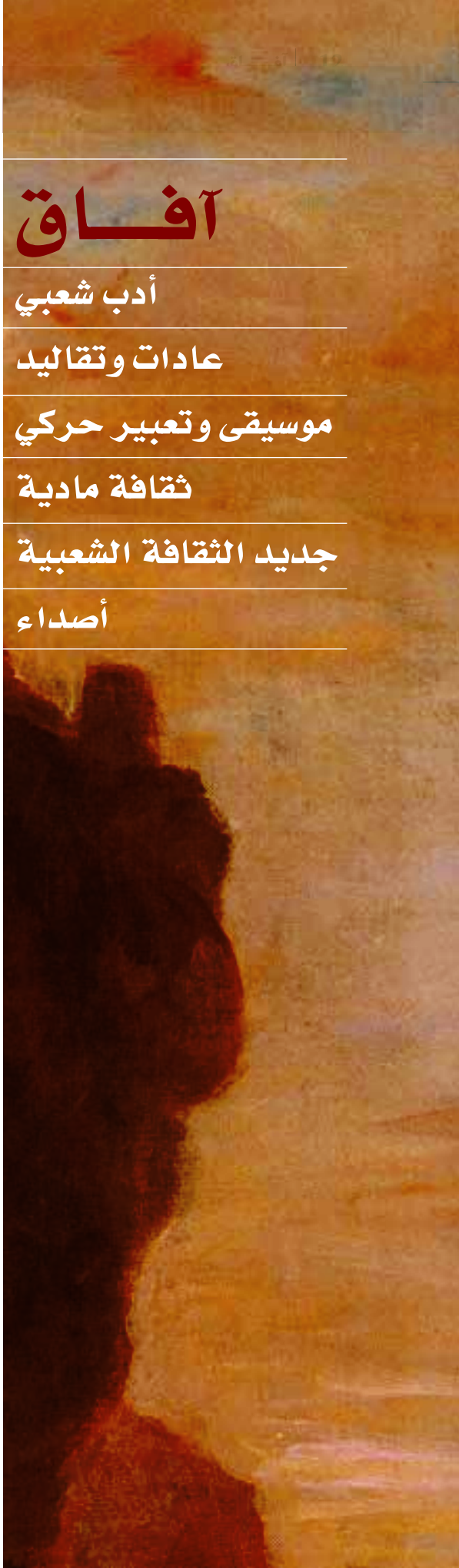
بداية مع جهاز يتم من خلال Touch Blink (أي حاستي والإبصار) الصورة الصوت، ما يتعلق الشم. وأما للمهارات

التعامل الحاسوب اللمسة والومضة من خلال اللمس ومن ثم تأتي ويأتي ونفتقد كل بحاسة بالنسبة اللغوية

الأربع (الاستماع والكلام والقراءة والكتابة) فلقد أثر الاعتماد المتزايد على القراءة والكتابة، وعلى آلات التسجيل ووسائل الحفظ والتخزين، أثر سلبا على القدرة على الارتجال Improvisation التي كانت من أهم وأمتع خصائص التراث الثقافي.

نحتاج إذاً للانتباه للآثار السالبة للتقانات الحديثة على الرغم من أهميتها. كما نخشى على الثقافة الشعبية من سطوة المهرجانات والكرنفالات في زمن أصبحت فيه الثقافة تجارة وصناعة.

سيد حامد حريز
معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية
جامعة الخرطوم



المشافهة والتدوين:
الثابـــت والمتـغيـر

نور الهدى باديس/ كاتبة من تونس

مثلت ثنائية المشافهة والتدوين مبحثا هاما في معظم الحضارات والثقافات وظل السؤال المطروح دوما هو ما دوافع الانتقال من ثقافة أساسها الارتجال والتشافه إلى ثقافة عمادها التوثيق والتدوين والكتابة؟ما الذي أحوج إلى هذه النقلة؟وكيف تمت عملية التدوين في مختلف مجالات الثقافة الإنسانية عموما والثقافة العربية الإسلامية على وجه خاص؟ماهي شروط التدوين ودوافعه؟كل تدوين هو اختياروإذا كان كذلك فعلى أي أساس يكون هذا الاختيار؟هل هناك اتفاق حاصل على أن كل ما دون هو بالأساس قد بلغ من الجودة والاعتراف بفضله ما جعله يحظى بهذه المزية؟ ما الذي دعا إلى تدوين أعمال دون أخرى ومؤلفات بعينها؟ متى بدأ تدوين التراث العربي الإسلامي؟وما الفرق بين الكتابة والشفاهة والتدوين؟

إن مسـألة الشـفاهية من المسـائل الهامة في المعرفة المعاصرة تناولتها دراسات مختلفة وبحوث متنوعة لتحديد أهميتها والبحث في الأسباب التي اقتضت ظهورها، بحوث تنوعت بتنوع مجال البحث فيها مـن الأدبية إلـى التاريخ إلى علـم الاجتماع والأنثروبولوجياوعلم اللغة وغيرها..(باديس،2005).

ولاغرابـة في ذلك فالمسـألة مرتبطـة ارتباطا وثيقـا بمختلف هذه الميادين ذلك أنها تردها جميعا إلى مرحلة من مراحل المجتمع الإنساني حيث مثلت الشفاهية ركنا أساسـيا إن لم تكن القناة الوحيدة للتواصل وتحقيق النشاط الثقافي والفني والفكري باعتبارها أداة في المعرفة ووسيلة في الحفاظ عليها ونقلها من جيل إلى جيل.لكن الشفاهية قد ارتبطت دوما بمقابل اختلف الدارسـون في تحديد العلاقة بينهمـا أهو امتـداد لها أم نقـض بديل أو صورة ثانية عنها.هذا الجانب الموازي هو ما يصطلح على تسـميته الكتابة وهو مفهوم له بدوره إشـكالياته وقضاياه التي تناولها بعمق أهل الاختصاص.

ورغم اختلاف الدراسـات بشـأن هذا الزوج حسب اختلاف وجهات النظر ومجال الاختصاص إلا أن الاتفـاق حاصـل علـى أننا لا نـكاد نذكر الشـفاهية إلا والكتابة ماثلة في الأذهان فحضور أحدهمـا يسـتدعي حضـور الآخـر تصريحا أو تلميحـا نطقـا أو تصورا ذكـرا أو توقعا وقد غدا هذا الزوج من المشـهورات في الأزواج المسـيطرة على مناهج التصنيف في التاريخ والعلوم والآداب شأن زوجي:شعر/نثر وثقافة/طبيعةوعقل/نقل وغيرها مـن الأزواج التي يسـتحيل الخوض في طرف من أطرافها منفصلا عن الطرف الثاني.

وهذا المشغل ليس مقتصرا على ثقافة دون ثقافة وإنما هو بالأساس مشغل إنساني يهم الفكر الغربي والعربي على حد سـواء.تناوله الفلاسـفة وعلماء الاجتماع واللغويون وعلماء النفس ودارسو الأدب والانثروبولوجيـون وغيرهم.وهذه العناية الفائقة من مختصـين مختلفين قد أثرت فـي هذا المبحث وأغنته وسـلطت عليه أضواء من زوايا مختلفة.إلا أن العديد من الدراسـات قـد انزلقت إلى الأحكام المعياريـة في تناولهـا زوج الشـفاهية والكتابية وانزلقـت بالتالي إلى المفاضلـة والانتصارلطرف علـى طرف ويمكن هنا أن نسـتدعي الجدل القائم حول نصوص الإلياذة والأوديسة لهوميروس منذ القديم وقد أشار إلى ذلك أونج بإسهاب عندما تحدث عن الجدل القائم بشـأن هذا المبدع وأشار إلى أن تدويـن أعماله لم تتم إلا بعد فترة طويلة ولا يمكن إلا أن تكون إبداع شـعب بأكمله ورأى «أونج» أن «روبرت وود» كان أول باحث اعتقد أن هومروس لـم يكن كتابيـا وأن قوة الذاكرة هـي التي مكنته مـن إنتاج هـذا الشعر(انظرو.ج.أونج :الشـفاهية والكتابيـة ترجمـة د.حسـن البنا، عالـم المعرفة عدد182).وسواء أرجعت جمالية هذه القصائد إلى شفاهيتها أم إلى كتابيتها فإنه من المستحيل جهل دور الكتابـة باعتبارها حاملا على الأقل وفاعليتها في هذه القصائد في الحالة التي وصلت فيها إلينا.

لقد حـاول كالام calameأن يقـف على صعوبة التمييز بين ما هو شفوي وما هو مكتوب في نص لم يصل إلينا إلا كتابة فرغم محاولة الوقوف على بعـض الظواهر المرتبطة بالشـفوية فيها فإن هذه القصائد اليونانية القديمة لم تصل إلينا ولم نتمكن مـن التمييز بـين الكتابي والشـفوي فيها إلا بعد ظهور الأبجدية الفينيقية وبالتالي بعد أن أسـلمت الأشعار زمامها إلى الكتابة.(Calame، 1983).

ولئن حـاول ولتـر.ج.أونج أن يحدد خصائص النص الشـفوي وأهم مميزاتـه ومآخذه وإيجابيات الكتابة وسـلبياتها اعتمـادا على مواقـف مختلفة لأدبـاء قد تختلـف آراؤهم أو تتبايـن إلا أنه كثيرا ما عقـد الصلة بين الشـفاهية القديمة والشـفاهية الجديدة(وسـائل الإعلام)والكتابة القديمة (الخط) والكتابـة الجديدة(الحاسـوب)فرأى أن الاعتراض على الحاسوب اليوم هو نفسـه اعتراض أفلاطون قديما على الكتابة وفي الرسالة السابعة ضد الكتابة قال أفلاطون على لسـان سـقراط «إن الكتابة غير إنسـانية تدعي أنها تؤسس خارج العقل ما لايمكن في الواقع أن يكون إلا داخله.ذلك أن الكتابة شـيء نتاج مصنـوع (...)تدمـر الذاكـرة تضعف العقل (...)»واليوم يخشى الآباء من حاسبات الجيب التي تزود التلاميذ بمصدر خارجـي لما ينبغي أن يكون مصدرا داخليا...فهي تضعف العقل وترفع عنه حب العمل الذي يحافظ على قوته (...)والكتابة لا يمكن أن

تدافع عن نفسها على نحو ما يمكن للكلمة المنطوقة. فالكلام والفكر الحقيقيان يوجدان دائما في سياق الأخذ والعطاء بين أشخاص حقيقيين.أما الكتابة فسلبية تحيا في عالم غير حقيقي(...)وهذا ينطبق على الحواسيب أيضا.»(باديس،2005 ص 64)

ولئن حاولت العديد من الدراسات الغربية التأريخ لظهور أول نص شفوي في حضارتها فإنا نتساءل بدورنا عن أول نص شفوي قد عرفته الحضارة العربية الإسلامية وعن كيفية وصوله إلينا ومختلف العوامل التي ساهمت في بروزه ووصوله إلينا.

ولعل فكرة بروز الشفوي من جديد لم يشر إليها أونج وحده وإنما عالجها باحثون غيره كزومتور الذي اعتبر أن شفوية اليوم هي شفوية وسائل الإعلام وهي في الحقيقة لا تختلف عن الشفوية القديمة إلا من جهة بعض كيفياتها.فقد عادت لهذه الشفاهية حسب رأيه سلطة كانت فقدتها تقريبا وهو يرى أن الوسائل التقنية تجعل سلطة الشفوي تكبر أو تنقص بحسب ذلك.

ويتوسع في ضبط خصائص الشفوية الجديدة شفوية الآلات والتقنيات المتطورة ووسائل الاتصال المختلفة ويقف على جملة من الملاحظات الهامة:

- أن الصوت الذي يأتينا عبر وسائل الاتصال لم يعد مرتبطا بشخص معين وأن تردده وتكراره يفقده صلته بشخص معين.
- أن المسافة بين نقطة إنتاج القول ونقطة استهلاكه توسعت تبعا لاختفاء المتكلم وبقاء صدى صوته الثابت أو تبقى عنه صورة نشاهدها على شاشة التلفزة أو على شاشة السينما.
- غياب صورة المستمع وتحولها إلى صورة مجردة أو صورة إحصائية عند تسجيل الرسالة الموجهة إليه رغم أنه لا بد أن يكون حاضرا عند التقاطها.كذلك فإن الرسالة تصنع وتبعث وتسوق وتشترى هي في أماكن مختلفة إلا أننا لا نستطيع مع ذلك لمس تلك الرسالة.وتبقى علاقتنا بها علاقة مسالك الحس التي نلتقطها بواسطتها:السمع أو العين إن تعلق الأمر بالتلفزة أو السينما.

ويرى أن البشرية قد مرت بثلاث انقطاعات كبرى:

- الانقطاع الكبير الأول هو ظهور الكتابة.
- الانقطاع الكبير الثاني وهو ربما أقل ظهورا من الانقطاع الأول هو الانتقال من المخطوط إلى المطبوع.
- انتشار الوسائل السمعية البصرية أساسا. (باديس،2005ص.ص68ـ69).

ومن هنا نتبين صعوبة تحديد الشفوي من ناحية والمكتوب من ناحية أخرى فالأكيد أن في كل عصر يتعايش أناس ينتمون إلى الشفوية وآخرون إلى الكتابة وتساءل العديد من الباحثين عن مفهوم الكتابة بدوره؟هل أن التوقيعات الملكية والأقنعة الإفريقية والأوشام المختلفة وكل ما يحشر في قائمات الرموز والإشارات الاجتماعية هي كتابة؟

وقد ذهب زومتور إلى إمكانية اعتماد تصنيفية جديدة للشفوية:

- شفوية صافية بسيطة مباشرة لا صلة لها بالكتابة ويعني بهذه الكلمةكل نظام رمزي مرئي وقع تركيبه على نحو مضبوط وتمكن ترجمته إلى اللغة.
- شفوية تعايش الكتابة ويمكنها تبعا لتلك المعايشة أن تتصرف بطريقتين :إما على أنها شفوية مختلفة عندما يبقى تأثير الكتابة فيها جزئيا أو متأخرا وإما على أنها شفوية من درجة ثانية تعيد انبناءها انطلاقا من الكتابة في وسط تسيطر فيه هذه على قيم الصوت في الاستعمال والتخيل.
- شفوية واستطها آلات وتقنيات ويعني أنها مؤجلة في الزمان والمكان.

ويرى زومتور أنه من الصعب تحديد الشفوية الخالصة«ففي الوضع الأمثل تصلح تعريفا لحضارة الصوت الحي حيث تقوم هذه بدور الطاقة المؤسسة والحيوية الدافعة تحافظ على قيم الكلام وتبدع أشكالا من الخطاب من شأنها أن تحافظ على اللحمة الاجتماعية وأخلاق الجماعة. وهذه الوظيفة تخترق التاريخ لأنها تقع بمعزل عن التغيرات التي تحدث في البنى الاجتماعية السياسية أو منظومة الأخلاق ومراتب الحساسية»(بول زومتور ص.36)

وعندما نعود إلى النصوص المؤسسة للثقافة

العربيــة الإســلامية نعود إلى نصــوص وصلتنا مدونــة مكتوبة وأكيــد أن نصوص هــذه الثقافة قد واجهت مــا واجهته نصــوص الآداب الأخرى يشهد بذلك ما عرفه ماسمي بعصر التدوين عندنا من مســائل في ضبط النصــوص ضبطا محكما وتحقيق نســبتها إلى أصحابها ومعرفة الموضوع منهــا والصحيح ويكفي هنا أن نذكر تدوين النص القرآنــي وماصاحبه من جدل لمكانــة هذا النص المقــدس وخصوصيته في تاريــخ الثقافة العربية الإســلامية.كذلك نذكر ما أثاره ناقد كابن ســلام الجمحــي في طبقات الشــعراء من أســئلة تتعلق بتحقيق الشــعر ونسبته نســبة صحيحة رغم ما هناك من وضع وانتحال وهي مســائل لها علاقة مباشــرة بما أشــرنا إليه وكذلك مــا جمعه علماء القرن الأول والثاني في مختلف صنوف المعرفة .

فعندما نعود إلى النصوص المؤسســة للثقافة العربيــة الإســلامية نعود إلى نصــوص وصلتنا مدونة مكتوبة ولكننا نعرف أنها كانت في الأصل شفوية نخص بالذكر منها نصوص الشعروإذا بنا نواجه المشاكل التي يواجهها كل دارس قديم يحاول من خلال المكتوب إعادة بناء مقامات المشافهة.وهو أمر عزيز المنال إن لم نتوسل بمنهج لما ينضبط في مــا نقدر في الثقافة العربيــة وربما كان الانخراط في ســلك المهتمين بالآداب الكلاســيكية ومحاولة الاطلاع على ما وصلت إليه المباحث عندهم مما قد يعيننا على بناء مســلك يمكننا من إعادة صياغة ما يظن أنه ذهب وانقرض.

فالدراســات الأدبية ولاســيما تلك التي تهتم بالنصوص التي يجمعها المقام الشفوي في حاجة من وجهة نظرنا إلى تجريب هذا المسلك في المبحث أي مســلك الشفاهية والكتابية مما وقع إنجازه في النظر والتطبيق من قبل من ذكرنا من المختصين في الآداب القديمة لاســيما أن بعض المهتمين بالثقافة العربية من المستشــرقين ممن لهم علم بالدراسات الكلاســيكية قد بدؤوا يجربون المنهج على الشعر القديم وتمكنوا من إعادة طرح قضايا قديمة طرحا جديدا لا يخلو من إغراء.فما أنجزه جيمس مونرو ومايكل زويتلر ومن بعدهما يورســلاف وسوزان ستيكيفيتش وأطلقوا عليه نظرية الصياغة وطبقوه على نصوص من الشعر الجاهلي يعتبر في جانب من جوانبه مهما لقضايا الانتحال والأخذ والسرقة على الأقل لإبراز أن إعادة بعض الصيغ والمركبات المكونة للشعر القديم من قصيدة إلى أخرى لا يعني بالضرورة المداخلة بين النصوص في ذهن الرواة أو انتحالهــا وإنمــا هو من آثار الشــفوية وحاجة الشــاعر المنشــد إلى مواقف ومعتمدات يقتضيها المقام الشفوي وهذه المعتمدات تكون بمثابة اللازمة التــي لا تتغيــر من شــاعر إلى شــاعر وأنها من ضرورات القول وإنشاد النص في الجمهور.ولهذا نحتاج إلى بناء منهجية لدراسة الشفوي لاتقتصر على الجرح والتعديــل للتثبت من صحة الأحاديث وإنما تعيننا على تصنيف النصوص وبناء المقامات الضائعــة وتوضيح المســالك إلى فهــم العلاقات العديدة القائمة بين حالتين من حالات النص:حالته الشفوية وحالته عندما يتحول إلى كتابة.

ويترتب عن كل هذا أن الكتابة مواضعة طارئة استنبطها الإنســان لتصوير اللغة أي للخروج بها من خطيتها الزمانية إلى الفضاء والمســاحة بجعل الزمان مكانا بشرط أن تكون تلك الكتابة تصويرا أمينا ما أمكن لما يأتيه الإنسان لفظا.

فالكتابة تحــول من خطية زمنية إلى مســافة وفضاء أي من ظواهر تدرك بالســمع إلى ظواهر تقــرأ بالبصر ومما يؤكد ما نذهب إليه ما عبر عنه المهتمون بدراســة اللغة من وجوه الحرج والضيق من عدم قدرة الكتابة على تصوير ما يكون باللفظ تصويــرا كامــلا لأن جهاز الأصــوات والحركات المصطلح عليــه ليس له القدرة علــى تمثيل كل ما يطرأ على النطق من تغيير من جيل إلى جيل أو من قطر إلى قطر في اللسان الواحد.

وهذا الأمر ينطبق بشــكل بــارز على الحكاية الشــعبية باعتبارها من أهم ما يمثل المقام الشفوي ولا شــك أن ما يصلنا منهــا مكتوبا يغيب جوانب عدة لا تستقيم نصا مشافها إلا به.فمن المهم الوعي بالتحولات التي تطــرأ على الجهاز التمثيلي عندما نتحول من وضعية المشــافهة ومشهد إنتاج المعنى عندمــا تكون الأطراف حاضــرة يتلقى أحدها عن الآخر بطريقة مباشرة ويتحسس المعاني والمقاصد من مكونات المشهد برمته بما فيه من عناصر مقالية

وعناصر مقامية وعناصر مشـــهدية تتجاوز المقام في مفهومه الضيق.ماذا يحدث عندما تتحول هذه اللعبة ويصبح المتكلم كاتبا؟ والمتلقي قارئا؟ والكلام كتلة من العلامات مواتا لا تنطق إلا إذا استنطقناها على حد عبـــارة الجاحظ ؟ويغيب المشـــهد وتغيب جميع العناصر المســـاعدة على إنتاج المعنى والفوز به؟كيـــف يعوض النـــص هذا الغياب ويســـد هذه الثلمة ويتســـلل إلى القارىء بوسائل أخرى تبني في ذهنه المشهد وتحول الغياب حضورا؟فالتدوين من هذه الناحية تسجيل للحظة الراهنة حتى يمكنها أن تخترق الزمان محافظة على ما فيها من حيوية واختزال لما في المشهد من حركة ونشاط في رموز ثابتة تحرص ما أمكنها على أن تكون أمينة للواقع وهـــو رغم مـــا يحيط بها من حـــرص على الأمانة أثرى وأعمق وأدق تفاصيل.

مثلت الحكاية الشـــعبية لبنة أساسية من تراثنا الشـــعبي عامة، هذا التراث الذي يعد نتاجا للتراكم الثقافي والفكري المتواصل والمســـتمروهو يعكس بجلاء خبرات الشـــعوب الطويلة في الحياة منذ ما قبل التاريخ وحتى وقتنا الحاضر وقد تضمن هذا التراث مختلف الفنون والآداب الشعبية كالحكايات والســـير الشـــعبية والأشـــعار والقيـــم والأزيـــاء والتقاليد والأعراف السائدة التي تعبرعن مضامين الحياة الإنســـانية المختلفة وأنماطهـــا المتنوعة ولا شـــك أن الأدب الشـــعبي يمثل صورة دقيقة لواقع حياة الشعوب بما ســـعى إلى تصويره من عادات وتقاليد وعقائد وفنون تعكس نفسية تلك الشعوب وفكرهم وتسعى ما اســـتطاعت إلى تشكيل هوية الإنسان وتحديد ملامح شخصيته في حقبة ما من تاريخ البشرية.

ومن هنا نتبين أن الفن الشعبي عموما يعد من أهم التيـــارات في التراث ولكن تعريفه قد شـــكل بدوره إشـــكالية لـــدى الباحثين فمنهـــم من جعله مرادفا للفلكلـــور ومنهم من ميزه عن الفن العامي وقد حاول البعـــض إيجاد نقاط ثابتة على ضوئها يتم تعريف الأدب الشـــعبي كأن نقـــول إن مؤلفه مجهول وأنه قيل مشـــافهة بين جمهور من المتلقين وقد حاول العديد من الباحثـــين اعتماد التعريفات الواردة فـــي المعاجم الألمانية التي ترى«أن الحكاية الشعبية هي الخبر الذي يتصل بحديث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية من جيل إلى آخر وهي خلق حر للخيال الشـــعبي ينســـج حـــول حوادث

مهمــة وشــخوص وأحــداث تاريخية»أو مــا ورد فــي المعاجم الانقليزية:«أنها حكاية يصدقهــا الشــعب بوصفها حقيقة وهي تتطور مــع العصور وتتداولهــا شــفويا كمــا أنهــا تختــص بالحــوادث التاريخية الصرفــة أوالأبطــال الذيــن يصنعــون التاريخ.» فالحكايــة الشعبية بهذا التعريف لهــا صلــة بالمجتمع وأحداثــه المهمة وهي معتقــدات الشــعوب وثقافتهــم وعاداتهم وهي كشف عن هموم تلك الشــعوب وتعود إلى أزمان سحيقة ولا يمكن للمرء أن يتصور شعبا بلا ذاكرة وبلا حكايات شــعبية وإن اختلفــت مكانــة هذه الحكايات بتطور الأزمنة واختلاف الهموم والمشاغل فــي كل عصر وبــكل قطر.وقد حــاول العديد من الدارســين العرب تعريف الحكاية الشعبية وسعوا في مواطن عدة إلى التمييز بينها وبين مجالات عدة قد تتقاطع معها أو تتشابه في نقاط عدة كالخرافة مثلا أو الأسطورة فرأوا أنه كثيرا ما يغلب مفهوم الخــوارق في الخرافة فتحتــوي على عناصر غير واقعية كالعجيب والغريــب والخارق للعادة بينما تخــف هذه الخــوارق في الحكاية الشــعبية لأنها أقرب إلى الســيرة التاريخية مــع اعتمادها أحداثا واقعية بينما الأسطورة فتعود إلى الديانات المبكرة التي تســعى إلى تفســير العالــم فتتكلم عادة عن الآلهــة وأنصافهم وأبنائهم وهذا مايكســبها نوعا من القداسة تبلغ به العالمية وتدخل في مجال علمي رحب هو الميثولوجيا الذي يســعى إلى البحث في علاقة الإنسان بالطبيعة وبما وراء الطبيعة.

ومن ثم فالحكاية الشــعبية تحاول نســج أثر فني انطلاقــا من وقائع تاريخيــة حقيقية إلا أنها تقوم على جملة من المقومات التي تميزها وتكسبها طرافتهــا فبالإضافــة إلى أنها لكاتــب مجهول إلا أن للــراوي دورا مهمــا فله القــدرة على الإضافة والحذف حســب ما تمليه عليه ذاكرته وما يراه في عيون السامعين من انتباه واشتياق لما يلقي عليهم. وهي إضافة إلى ذلك مرآة للعصر تكشف أفكارأمة مــا وعاداتها وقــد يصيبها بعض التغيير تماشــيا مــع متغيــرات العصر وحتى تحافــظ على بقائها فــلا يتهددها الموت والبلى أو النســيان والجمود. وهي بذلك متحولة متنقلة لا تكاد تستقر في مكان واحد تتحول وتنتقل بانتقال الراوي وهي غالبا ما

تدور حول أشـخاص ابتدعهم الخيال أوأشخاص تاريخيين صاحبتهم هالة مـن التقدير أو الإكبار. فهدفها أخلاقي يرمي إلى تأصيل القيم في المجتمع وتثبيـت العـادات الطيبة وإيجاد الحلـول للمآزق والقضايا الخطيرة المسـتعصية لتجاوز الأزمات. ولغتها عامية أو فصيحة ولكنها لا تخلو من سحر البلاغة والصور المجازية والخيالية الساحرة لشد السـامع وتيسـير حفظها حتى يتناقلها جيل بعد جيـل ولذلك تروج عنـد العامة والخاصة على حد سـواء لما تتميز به من تشـويق وسـحر في اللغة وسلاسـة في العبـارة وتتميز الحكاية الشـعبية بالحرية وبالإطلاق لذلك نجد تشابها في المحتوى بين ثقافات عدة وشـعوب مختلفة فالقيم متشابهة لكـن التصرف ممكن في الأطـر الزمانية والمكانية وأسماء الشخوص والأحداث الثانوية الجانبية مما يجعلهـا صالحة لكل الأزمنة والأمكنة ومما يكسب الراوي حرية بموتها تموت الحكاية وتتحجرخاصـة إذا ظلت متنافية مع عقائد الشعب وإيديولوجيته. وتذهب لمياء باعشـن إلـى أن«الحكايـة الشعبية تنصرف إلى أدب العامية التقليدي الشـفهي مجهـول المؤلف أو ما يسـمى بـالأدب الفولكلوري المتداول باللغة العامية والدافـع الأساسـي وراء تجميعهـا وتدوينها في أشكالها اللغوية المستعملة في حينهـا هـو المحافظة علـى هـذه التحـف النادرة كشواهد عيان على حقبـة تاريخية معينة تتحدث بلسانها وتنقـل أحاسيسـها وأفكارهـا وتقاليدهابلغتها المتميـزة ويرى محللو الروايـات الشـعبية أن بناءها اللغـوي هو مفتاح لحقائق نفسـية عميقة وعلامة ثراء معرفي غزير ومؤشر لأنماط فكرية معمقة تميزت بها أمة معينة تظهر جميعهـا بطريقة عفوية فـي البناء الروائي الداخلـي لذا يرى المحللون أن التسـجيل الوصفي والذي يحافظ على الصيغة الشـفاهية في حالتها الأصلية يجـب أن يتبع في عملية إحياء النصوص التراثية كما ويرفضون بشـدة التسـجيل الكتابي والـذي يحافظ على البنيـة التركيبية للحكاية تبعا للقاعـدة الكتابية المتفق عليها مما قد يطمس المعالم المتفردة للنص النقي»(عربيات أغسطس 2000).

إن هـذا الشـاهد على طوله مهم جـدا للتأكيد علـى ما يمكن أن يصيب نصا إبداعيا مشـافها به

من تبدل وتغيرإذا تحـول إلى نص مدون مكتوب فرغم أهمية التدويـن للحفاظ على هذه النصوص وتجنيبها التلاشـي والضياع إلا أنـه قد يصيبها أيضـا بحذف كثير وتغيـر إرادي ولا إرادي حينا آخر مما قد يطمس هويتها الحقيقية ويفقدها الكثير مما يؤسس لكوناتها وجماليتها.

فهدف التدوين هو بالأساس لإنقاذ هذا التراث من الضياع وخاصة فيما يتعلق بالحكايات التي لم تعد متداولة والذاكرة مهددة بالنسيان والانقراض ومن أهم شروط عملية التدوين حرصها على عدم التغييـر امتثالا لمبـدإ الحق الذاتـي للحكاية الذي حرص عليه عالم الفولكلور «اندرسـون»موضحا أن «صلابـة القوانـين الشـكلية للحكاية وضيق إطارها هو سر بقائها وقوتها»ويقول وارد ward H. في مقال له مهم نشـره في الخمسـينيات أن الحضارة الإنسـانية ليسـت ظاهرة مادية بل هي أشـكال الأشـياء التي يحملها الأفراد في عقولهم من نماذج لـلإدراك والتواصل مـع العالم المادي. ومن الأمور المهمة التي استنبطتها الأبحاث العلمية المعاصـرة لمعالجة النصوص القصصية الشـعبية هو أن المحافظـة على الصيغ الشـفاهية الأصلية يساعد على تحديد معالم شـخصية الراوي الذي هو فرد من نفس المجتمع ودراسـة مصادر ملكته الروائية التي تمكنه مـن التحكم في الأداة اللغوية لملاءمـة أمزجـة السـامعين وشـد اهتمامهم كما تمكنه من إرسال الكلام وتقمص أدوار الشخوص وإتقـان لهجاتهم المحلية ومن سـرد الأحداث في تواليها التسلسـلي وتنقيحها بالأشـعار والأمثلة المناسبة للاستدلال والاستشهاد.وقد اعتنى المركز الفولكلوري الأمريكي بذلك وأقام مهرجانا سنويا يدعـو إليـه أصحاب هـذه الملكة الفريـدة لتحليل الطبقـات الواعية واللاواعيـة لعقولهم حتى تنقل فنونهم السردية إلى أجيال لاحقة.وبما أن التركيبات الشفهية في الحكاية الشعبية هي شكل من أشكال التعبيـر الأدبي مصاغ بطريقـة فنية خاصة فإنها تفتح مجالات واسـعة لدراسـات مقارنة شـيقة بين حكايات الشـعوب.»فالبنية الحدثية للحكايات متشـابهة في كل الحضارات ولها أصل ثابت في كل المجتمعات إلا أن المساهمات والإضافات المحلية في كل فترة زمنية لا تتضح معالمها إلا من خلال الصيغـة الأصلية للنص النقي.»ولتحديد هوية كل قطـر على حـدة وكل منطقة في علاقتهـا بالعالم العربـي والعالم مطلقا ومن أجل تأصيل هوية كل شـعب فينبغي «بعث هذه الحكايـات من مرقدها في شكلها الخام حتى يتم اعتمادها كمصدرأصلي مهم من مصـادر دراسـة أي منطقة».وللجمهور المتلقـي دور أساسـي فـي إعادة إحيـاء الحكاية واسـتمراريتها فهو يتم وظيفة الراوي بالمشاركة الإيجابيـة ويعمد إلى تحليل النصـوص واختيار القصـص الذي يؤثر فيه ويعجبه وهذا الدور المهم يسـاعده على تبنيه والاضطلاع بـه الراوي الذي يتمتـع بقدرات جمة لا بد مـن توفرها حتى يقدر على شد الجمهور وسـحرهم وحملهم على حفظ الحكايات وإعـادة صياغتها وروايتها بدورهم.ولا يكتفي الراوي بنبرة الصوت لشد السامع وإنما هو يسـتعمل كل مهاراته وقدراته النطقية والجسمية علـى حد سـواء.فلوضع الجسـم وملامح الوجه وتعبيراتـه ونبرة الصوت وغيرهـا من المغريات التي تشـد السـامع وتجعل تأثير النص المشـافه به أقوى وأشـد تأثيرا.ولئن افتقـدت هذه الطرق اليـوم في عصرنا الحاضر فـإن البحث المتواصل اليوم من قبل الدارسـين والباحثين عن الشفاهية المفقودة أو الشفاهية الجديدة في أشكالها المتنوعة من وسـائل الاتصال الحديثـة ومختلف الألعاب الألكترونية التي تسـحر الأطفال فـإن الثابت أن أثر حكاية في نفس طفل يسـردها عليه أبوه أوأمه أوجدته أعمق أثرا وأشـد ترسيخا للقيم والمبادىء من أي لعبة ينكفئ عليها طفل صامتا منعزلا بعيدا عن روح الجماعة التي حاولت الحكايات ترسيخها بالتأكيد على ما ينبغي للطفل أن يتحلى به ويتبناه حـين يكبروما عليه نبذه وتجنبه مما يلحق الضرر بالمجتمع وبالإنسـانية مطلقا.ولعـل هذا يمثل أهم درس أخلاقي يمكـن للحكاية الشـعبية أن تقدمه للأجيال الصاعدة فإضافة إلى التماسـك الأسري الذي يشـعر به الطفل حين تلقـى عليه حكاية من أحـد أفـراد عائلته المقربـين فإنه يشـعر بالأمان فـي محيطه ويشـعر أنه منسـجم مـع المجموعة وأن مبادئه هي نفسـها مبادىء العامة التي تشـد

المجتمع ككل وتحقق توازنه واستمراريته.وخروج الحكاية الشعبية عن دورها الأول والأساسي جعلها اليوم وهي تصلنا مدونة وقد افتقرت إلى أهم مكوناتها نصا من الدرجة الثانية لأنها صارت حبيسة التوثيق مقيدة لا تعيش الحرية التي تعودت عليها سابقا.وفي مقال مهم لمعجب العدواني يؤكد الكاتب على أهمية الكتابة في إكساب الحكاية الشفوية خصائص جديدة ويرى في مقال له يحمل عنوان «الحكاية الشعبية وسطوة المفاهيم النقدية»:«أن مفهوم التناصية وهو مفهوم تشعبت عنه مصطلحات لها إسهام في الكشف بطريقة عملية تهدف إلى تجاوز القراءات التقليدية للحكاية والسماح للمتلقي بالتفاعل معها عبر إنتاج عدد من القراءات التي تمكن من إثراء النص في إطاراعتماد النص ومتلقيه على هدم وإعادة بناء النصوص السابقة والمعاصرة.وتسهم هذه الآلية في إنتاج المعنى بحرية دلالية أكثر إذ يمكن استثمار ما أطلق عليه (وظيفة التداخل النصي) حيث تعرف جوليا كريستيفا هذه الوظيفة بأنها الوظيفة التناصية التي تقرأ«مجسدة»في كل مستويات بنية النص ...فالتأويل النقدي للحكاية يمنحنا الإحساس بإعادة إنتاج المعنى الذي لا يفترض خلوه من أصالته في الحاضر.إن المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلا ميتا بل هي تحويل إبداعي للمعنى وهو ما أطلق عليه بول ريكور التراثية حين يرى أن الماضي يضعنا موضع سؤال قبل أن نضعه نحن موضع سؤال. وفي هذا الصراع وإثارة الأسئلة لمحاولة التعرف على المعنى يتناوب النص والقارىء بين الألفة والغرابة.تحمل الحكاية الشعبية كما ترى نبيلة إبراهيم من الرموز الإشارية ما يمكن أن يستوعب حركة الفرد والمجتمع أولنقل حركة الفرد في إطار الحركة الدينامية للمجتمع.»»وتبدو أهمية هذا المطلب نابعة أولا من أهمية الحكاية الشعبية نفسها إذ يتوضح دورها الفاعل في الإفصاح عن مكونات لاواعية في حياة الشعوب كما أن لها وجهها المتلألئ الذي يغري وسيظل مغريا للمتلقي ببناء محاولات جادة تسعى إلى استنطاقها وإلقاء الضوء عليها حين يؤدي ذلك إلى الكشف عن مستوياتها الدلالية العميقة التي توشك أن تكون مخبوءة في ثنايا الحكي فتبدو الحكاية كنزا لا يرمي الوصول إليه إلا القليل.لكن تظل للتدوين والكتابة دوما بعض الاحترازات من ذلك مثلا :«أن التحويل الآلي من الصورة الشفاهيةالمجازية في الموروث الشعبي إلى دائرة المكتوب لأن النص الحكائي الشعبي شكل لغوي لشكل سابق عليه وهو النص الذي يحقق في عمليته هذه تداخل النصوص وتشابكها وترجع أهمية النص المدون أنه يفسح المجال للمقارنة بينه وبين النصوص الشفاهية الأخرى من جانب والنصوص المدونة من الجانب الآخر.

إن أغلب الحكايات الشعبية التي استجابت لغاية التدوين أو القراءة النقدية قد أثبتت تغييرا يتضح جليا في عتباتها الأولى كالعناوين أو البعد عن المقدمات المتداولة.

أما الإشكال الثاني فهو ينتمي إلى أزمة السياق ،فالقراءة التأويلية لحكاية واحدة واجتثاثها من سياقها الشفاهي الضارب في العتاقة الذي نمت فيه لن يساعدنا على التمكن من سبر الأنساق المحيطة بالحكاية الشعبية نفسها.

إن نقل الحكاية من سياق إلى آخر ومن دائرة إلى أخرى سيلحق بها بعض التدمير حين يبدأ التأثير على نوياتها النصية المتداولة في قانونها الشفاهي.في ضوء غياب الأرضية الصالحة للنقل والرواية أو لنقل غياب الأرضية المتصلة بالسياقات الثقافية والاجتماعية وغير ذلك ويزيد غياب تلك السياقات بمرور النص الشفاهي بلحظتي انتهاك متتاليتين تتصل الأولى بلحظة التدوين الأولية وتتصل الثانية بلحظة التلقي النقدي الكتابي المرتبط أصلا بإعادة تدوين جديدة وخلق آفاق أخرى للحكاية»(الجمهورية عدد14880أغسطس 2010.)

ولا يمكننا تجاهل الجهود الجبارة لكتابنا العرب وباحثينا في محاولتهم إنقاذ هذا التراث والحفاظ عليه وإحيائه من جديد فلا يمكننا تجاهل جهود باحثين أمثال عبد الحميد يونس ونبيلة ابراهيم وفؤاد حسنين والجوهري و علي عبد الله خليفة ولمياء باعشن وغيرهم كثيرممن حاول كل بطريقته وأسلوبه والموقع الذي يحتله أن يحمي هذا الموروث

ويعتني به ويتعهده بالجمع والدراسة والتحليل.

وقد توسلت الدراسات الحديثة في بحثها في الحكايات الشعبية بمناهج عديدة ومختلفة تراوحت من المنهج الوظيفي الذي ركزعلى تتبع وظيفة الحكاية إلى المنهج الثيمي الذي يهدف أساسا إلى التمييز بين مختلف الأجناس الأدبية في الأدب الشعبي ومن أهم من عني بهذا المنهج الأخوان غريم ومنها المنهج المورفولوجي وممثلها الأساسي فلادمير بروب(Vladimir prop)وقد انطلق في دراسته لمجموعة من الحكايات الروسية العجيبة مركزا على دلائلها الخاصة(Signes)وقد حاول إيجازها في جملة من النقاط الرئيسية أهمها تتبع العناصر الثابتة في الحكاية وهي الوظائف التي تقوم بها كل الشخصيات ثانوية كانت أو أساسية. والتأكيد على أن هذه الوظائف لها عدد محدود وليست مطلقة.وتتابع هذه الوظائف يكاد يكون نفسه في جل الحكايات المدروسة.والتأكيد على أن جميع الحكايات الشعبية تنتمي من حيث بنيتها إلى نمط واحد ورأى بروب أن الشخصيات في الحكاية سبعة:الشرير- الواهب -المساعد- الأميرة- الباعث - البطل - البطل الزائف.وقد حدد بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية الشعبية في إحدى وثلاثين وظيفة ،وقد عرف الحكاية الشعبية بقوله:»إنها متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة وينبه بروب إلى أن الحكاية الشعبية ليست دائما بسيطة. فقد تتشابك المتتاليات وتتعدد.

أما المنهج الموالي فهو الميثولوجي ويقوم أساسا على اعتبار أن الحكايات ميراث من الماضي المشترك للشعوب الهندوأوروبية وأن هذه الحكايات هي بقايا أساطير لا يمكن فهمها إلا من خلال التفسير الصحيح لهذه الأساطير.والمنهج التالي هو المنهج الانثروبولوجي وقد اعتمد هذا المنهج على المقارنة في دراسة الحكايات في أقطار مختلفة ومحاولة الوقوف على التشابه بين الحكايات.ويمثل هذا المنهج كلود لفيستروس.(C. levis strauss) والمنهج الأخير هو المنهج النفسي ويقوم على اعتبار جميع الحكايات وقصص الخوارق تعبيرا عن العقل الباطني وتفريغا للرغبات المكبوتةعند الانسان.وهناك توجهان في هذا المنهج مدرسة يونج وتستعين باللاوعي الجماعي في دراستها ومدرسة فرويد التي تفسر الحكاية من خلال التجربة الجنسية»(انظر مقال الحكاية الشعبية لرافع يحيى موقع غوغل قسم مقالات تاريخ التحديث 16_6_2008).

وقد اعتنى الدارسون ضمن مختلف المناهج المتبعة بكيفية سيرورة الحكاية واستمراريتها وتداولها على الأفواه من جيل لآخر أو من كتاب لآخر فرأى فولتيير أندرسون مثلا أن قوانين ثلاثة تحكم انتقال الحكاية من الشفوي إلى المكتوب أو من راو إلى آخر.

- قانون التغيير الذاتي ويضطلع بهذه المهمة السامع فيعمد إلى ترسيخ ما يسمع في ذهنه ثم يحاول بعد ذلك صياغة حكاية جديدة تحافظ على المبنى الأساسي وقد يحذف منها ما لا يتلاءم مع المجتمع الذي تتداول فيه.
- قانون التجدد:ويكون ذلك نتيجة نسيان أو خطإ أو قد يكون وراء ذلك دافع مقصود لأسباب فنية أودينية أو سياسية...ويتحكم في مجال التغيير المتلقي ذاته.
- قانون انتشار الحكاية:فالأكيد أن الحكاية قد بدأت في أزمان غابرة قد تصل إلى زمن الكهوف عندما كانوا يجلسون في المساء حول النار ويأكلون ما اصطادوه ويروي كل واحد ما صادفه في يومه ويضفي عليه من خياله الكثير. فالخوف من المجهول ومن الحيوانات الضارية ومن العدو المنافس ومن القوى الطبيعية العاتية قد مثل مادة خصبة للخيال والوهم مما أضفى على الواقع جوا أسطوريا ولذلك رأى العديد من الباحثين أنه لا يمكن الجزم بأن الحكاية شرقية أو غربية فهي بالأساس إنسانية.فحيث يتجمع الناس تنشأ الحكايات.

أما الحكايات الشعبية المتداولة فبدأت كما هو معروف في الهند من خلال كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وتطورت عند العرب في المقامات والقصص الشعبي وأصبحت فنا في الغرب أولا في فرنسا من خلال قصص الحيوان التي

سردها شــعرا لافونتان وقد ذهب عمر محمد الطالــب إلى أن :«أحمد شــوقي قد تأثر بذلك في قصصه على لســان الحيوان التــي نظمها شــعرا»(انظرموقع الدكتورعمــر الطالب ،قراءة في الحكاية الشعبية والقصص مجهولــة المؤلف،حوار أجراه معه،سمير عبد الله الصائغ) وقد اعتبر أن الحكايات تنشــأ في مكان ثــم تنتقل من بلــد إلى آخر بحكم الجيرة أو العلاقات السياسية أوالتجاريــة أو الاقتصاديــة أو الحروب»وهو يعتبــر أن «الحكاية عالميــة موطنها دول عــدة تتحول إلى أســلوب يلائم أفــكار وعقائد وأديــان تلك المناطــق فلا عجب أن تنتقل الحكاية الفارسية إلى المغرب عــن طريق العرب لأنهم حكموا من الصــين إلى المحيط الأطلســي وقد وجدت أثناء تدريســي في المغرب ...تشابها كبيرا في حكايات مدينة فاس المغربية والحكايات الموصلية ...إذا قرأت قصص الكاتب الروسي جوجول(حكايات مــن قرية دنكا) تجد شــبها كبيــرا بين تلك الحكايــات والحكايات الموصلية،إنهــا ليســت ترادفــا ولا تناصا بل هو ترابط متأثر بالعلاقــات الاقتصادية والاجتماعية بين البلدان أو بالانتقال السكاني كما حدث لبعض القبائل العربية التي انتقلت إلى الشــمال الإفريقي وأخــذت معهــا الحكايــات وحورتهــا بمــا يلائم البيئة»(المرجع السابق).»

ولعــل كثرة التقســيمات والمســميات المتعلقة بالحكايــة يعود إلى أهمية هــذا الجنس من ناحية وسعي الدارسين إلى تدقيق المصطلحات ومحاولات تبويب هذا الموروث الشفوي وتخصيصه بالوقوف علــى كل ما يميز مصطلحا عــن آخر قصد الإثراء والتثبيــت رغم صعوبــة ذلك.فالحكاية الشــعبية والحكاية الخرافية والأســطورة والنــادرة والمثل وغيرها تشترك في كونها تخييلا يتغذى من معين ثقافــة الجماعة ســاعية إلى ترويــج كل معتقدات المجتمع وقيمه ومبادئه وأحلامه والحكاية الشعبية بذلــك حكي تخيلي نثري لأحــداث وأفعال خارقة تتخللها أجناس أخرى ربما كالمثل أوالشــعروتلقى إقبــالا كبيرا في العالم كله، فقد تكون هذه الحكاية المســلية على لســان الجان أو الحيوان و قد يكون أبطالها شخصيات عادية أو تاريخية لكن العنصر الأصلي في الحكاية واحد والقيم المنشــودة ثابتة يتغير شــكل البنــاء وتتفرع من الأســطورة إلى الألغاز والنــوادر والقصص والفكاهة لكنها تلتقي في المبادىء العامة والمسارات الكبرى.لذلك فالتمييز بين الأسطورة والحكاية الشــعبية على أساس ما يتوفر في الأسطورة من جوانب دينية ليس دقيقا فقد تحتوي الحكاية الشعبية على مواضيع دينية. فالمواضيع بين الخرافة والحكاية تتشابه أيضا ولا تقتصر الخــوارق على الخرافة كمــا رأى البعض

والحكايــة علــى الواقع فقــد تتداخل الحقيقة مع الخيــال والخارق في كل منهمــا لذلك نفهــم هذا الاضطراب الاصطلاحي الــذي يشــهده مفهــوم الحكاية الشــعبية وتعدد مصطلحاته ومســمياته كالحكايــة الشــعبية والخرافيــة ومنهــم من جعل الســيرة الشــعبية في إطار الحكاية الشعبية وقــد يشــمل مصطلــح الحكايــة الشــعبية عند البعــض جميع أشــكال المرويــات النثريــة التي توارثتها الأجيال ســواء كانت شــفوية أو مدونة. (انظرفــوزي العنتيــل ،1983ص.17)

وقــد عرفت نبيلــة ابراهيم الحكاية الشــعبية بقولها :«هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم يتنقل عن طريق الرواية الشــفوية من جيل لآخر أو هي خلق حر للخيال الشــعبي ينســجه حول حوادث مهمة وشــخوص ومواقع تاريخية»وهي تميز بين الحكايــة الشــعبية والحكاية الخرافيــة فترى أن الحكاية الخرافية لا يمكن ربطها بالمجتمع الشعبي الذي عاشــت فيه مما يضع الصعوبات في تحديد تاريخ نشــوئها.والحكاية الخرافية هي أيضا نمط روي في جميع بقاع العالم فهو وليد كل المجتمعات وهي تعبير رومانسي عن آمال الشعب»(انظرنبيلة ابراهيم 1981ص.133).

وقــد تناثــرت خيــوط الحكايــات القصصية وتعددت روايتها جيلا بعد جيل مشــافهة أولا ثم دونت في كتب اللغة والأدب والأخبار وأيام العرب ومنذ فترة مبكرة تم تداول هذه الحكايات وخاصة فــي القرنين الثالث والرابع لكنها كانت تتداول في منأى عن الثقافة الدينية العالمة التي غيبتها فلم تبق سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها ،فاندرجت الخرافــة مثلا في ذخائر داؤود العناني وأحمد بن أبي طاهــر وابن دلان وابــن العطار(انظر:عبدالله ابراهيم، 1992 ص.82) وقد لعبت الترجمة كذلك دورا هامــا في تعريــف الأجيال بحكايــات الغير وســعت إلى تقريب زوايا النظــر بتغيير ما ينبغي تغييــره أو حــذف ما لا يتلاءم ومعتقــدات بلد أو عادات شــعب من الشعوب ولكن التغيير والحذف سعى دوما إلى محاولة الحفاظ على روح الحكاية والمبــادىء العامــة التي تنشــدها كل الحضارات وتشترك فيها الإنسانية جمعاء.

وقد حاول بعض الدارســين تصنيف الحكاية الشــعبية فمنهم مــن رأى أنها تنقســم إلى ثلاثة أقسام رئيســية:الحكاية الشارحة التي تهدف إلى إقنــاع القارىء بصفات ما تتحلى بها شــخصيات النــص أو وصف قــوى معينة طبيعــة أو خارقة شريرة أوشخصيات شريرة أوخيرة.

ـــــ الحكاية الأخلاقية :ويركــز فيها الكاتب على إظهار الأبعاد الأخلاقية للشــخصيات محاولا إقناع المتلقي بخصاله أو بمساوئه.

ـــ الحكاية الاعتقادية:وهي ما ترويه ألف ليلة وليلة

عن الجن والسحرة وأصحاب القوى الساحرة. (انظر،رشدي صالح،ص.ص9ـ11.د.ت)

وقد قسمها آخرون إلى خمسة أنواع :القصص الإخباري والقصص البطولي والقصص الديني والقصص اللغوي والقصص الفلسفي(انظر سليمان موسى،ص.8،1984).

ولعل مرد كل هذه التقسيمات أن معظم ما وصلنا من حكايات من التراث العربي كان عن ألف ليلة وليلة وحي بن يقظان وكليلة ودمنة وبعض الأخبار والنوادر المبثوثة في المقامات وغيرها وقد تكون الأصول نابعة من مصدر معين لكن الأكيد أن الروايات المتعددة والقراءات المختلفة قد ولدت من تلك الأصول موضوعات جديدة ونحن نعلم جميعا أهمية ألف ليلة وليلة في توليد الحكايات المختلفة ودور القصص الواردة على ألسن الحيوانات في شد الأطفال وإيصال الغايات بأيسر السبل وأمتعها. وقد خرجت هذه القصص من الأفواه إلى الكتب أولا ثم من الكتب إلى الشاشات الصغيرة فالكبيرة في دور السينما وغيرها وهي اليوم تتجلى في ألعاب الكمبيوتر والفيديو وغيرها مما عد في نظر العديد من الباحثين شفاهية جديدة تعيد إحياء ما فاتهم من علاقة بطرف مقابل يحكي أويسامر،ولكنها تظل شفاهية منقوصة أو مشوهة بعض الشيء. فالقاص أو الراوي في مقام المشافهة هوالمتحكم في شد الأنظار بقدراته على فهم ما يريد المتلقي سماعه من خلال التلوين في نبرات الصوت وتغيير لموضوع إن شعر بتململ السامع أوإضافة بعض عناصر التشويق التي قد تشد المتلقي من جديد وتحفزه على مواصلة الاستماع والتلهف لمعرفة النهاية وخاصة إن كان هذا المتلقي طفلا في طور التنشئة والتكوين.ولعله لهذا السبب ظل تعريف الشفاهية في كثير من الأحيان يكتنفه الغموض ولم يستقر نهائيا ورأى البعض أن أفضل تعريف له يكون الملفوظ أو المنطوق عن طريق الفم. فقد يدون هذا الملفوظ لكن الأكيد سيتغير ولن يظل هو نفسه مهما سعينا إلى النقل الأمين الصادق.لذلك تظل الناحية السماعية هي الأقرب إلى التعريف الشافي للشفاهي فهو الأدب الشعبي السماعي بالدرجة الأولى.وهذا ما سعت الموسوعات العلمية إلى تقريبه مثل موسوعة انكارتا الرقمية ENCARTA التي عرفت الحكاية الشعبية بأنها مختلف أنماط القول الناقلة للفكر عن طريق اللفظ(الشفوي) أو عن طريق الخط(المكتوب).وهو تعريف عام شامل جامع لكن تعريف الموسوعة الكونية يبدو أكثر دقة وتفصيلا فقد رأى أن الحكاية الشعبية تتحدد بالشفوية والثبات النسبي في بنيتها وأنها تقوم على التخييل.فهذا التعريف يشمل كل أنماط القول من حكي وأسطورة ونادرة وقصائد مغناة وخرافات والحكايات الواردة على لسان الحيوان والتي تنتقل من الفن إلى الأذن من التلفظ إلى السماع.وهي تقوم في بنائها الفني والقصصي على الخيال والخوارق والعجائبي والميثولوجي والمعقول حينا واللامعقول حينا آخر.

الهوامش

المراجع العربية:

- أونج (ولترج): الشفاهية والكتابة ترجمة د.حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة العدد 182.
- إبراهيم(عبدالله): السردية العربية، بيروت المركزالثقافي 1992).
- إبراهيم(نبيلة):أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دارالمعارف، القاهرة،1981).
- باديس(نور الهدى):بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحول الخطاب البلاغي من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة،مركز النشر الجامعي تونس،2005).
- باعشن(لمياء):التبات والنبات،حكايات شعبية حجازية ط.2جدة 2008.
- صالح(رشدي):ألف ليلة وليلة،دارمطابع الشعب د.ت.
- موسى(سليمان):القصص المنقول،دار الكتاب اللبناني بيروت،1984).
- العنتيل (فوزي):عالم الحكاية الشعبية،الرياض دار المريخ للطباعة والنشر1983).

المراجع الفرنسية:

Blachère:Introduction au coran; Paris; 1968 ـــ C.Calame :Entre Oralitè et ècriture :Enonciation et ènoncè dans la poèsie grèquearch aique ;Sèmiotica,43(1983) .

Zumthor Paul :Introduction à la poèsie orale; ed .Seuil Paris 1983 .

صور هذا المقال من كتاب (opus one)

الحكاية الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي

دراسة في الأنساق الثقافية والتأويل

لأربع مجموعات حكائية شعبية.

ضياء عبدالله الكعبي / كاتبة من البحرين

تعد الحكاية الشعبية نوعاً سردياً شفاهياً أنتجته الذاكرة الجمعية البشرية في سلسلة متصلة من التداول وذلك في سعيها الدؤوب لفهم علاقة الإنسان بمنظومة الكون من حوله وبالأنظمة الثقافية الحاكمة لمجتمعه شأنها في ذلك شأن أشكال التعبير الشعبي المتنوعة مثل الأساطير والملاحم والسير الشعبية والأمثال والألغاز والنكات والأغاني الشعبية وغيرها.

http://www.3rbe.com/vb/upload/111164840211_4136/.gif

بيّن الباحث الفولكلوري يان فانسينا Vancina ارتباط المأثورات الشفاهية بالمجتمع وبالثقافة اللذين أنتجاها مستشهداً على ذلك بعدد من الشواهد والأمثلة التاريخية الدالة من الموروث الشعبي الإفريقي؛ ففي بوروندي التي لا يوجد بها نظام حكم مركزي تقتصر المأثورات الشفاهية فيها على المأثورات الشعبية مثل الحكايات والأغاني والأمثال ولا توجد بها مأثورات شفاهية أنتجها مؤرخون رسميون[1]. أمّا في رواندا فالأمر مختلف إذ إن الملك هو المسؤول عن كل شيء، وهذا التنظيم السياسي يصاحبه تنوع كبير في المأثورات الشفاهية المرتبطة به مثل«مجموعة الطقوس والقوانين الملكية لسلسلة النسب الملكية وشرعية حكم الملك والمدائح والقصائد الدعائية لتمجيد سلطة الملك إلى جانب التواريخ المحلية بالوحدات الإدارية المختلفة وبالهيئات. أمّا بالنسبة لعامة الشعب فإنهم يشجعون نفس أنواع المأثورات الموجودة في بوروندي وهي الحكايات والأغاني والأمثال الشعبية»[2].

من جانب آخر ينظر كليفورد غيرتز Clifford Geertz إلى الإنسان بوصفه حيواناً عالقاً في شبكات رمزية نسجها بنفسه حول نفسه وبالتالي ينظر إلى الثقافة على أنها هذه الشبكات، وأن تحليلها يجب ألا يكون علماً تجريبياً يبحث عن قانون بل علماً تأويلياً يبحث عن معنى[3]". «والثقافة بما هي شبكة من أنظمة الإشارات للتفسير والتأويل ليست قوة قاهرة وليست شيئاً تُعزى إليه سببياً أحداث مجتمعية أو سلوكات أو مؤسسات اجتماعية أو سيرورات عملية؛ بل هي نسق يمكن من ضمنه إجراء توصيف كثيف قابل للفهم لهذه الأشياء[4]».

لم يحظَ الاشتغال الثقافي والتأويلي للحكاية الشعبية العربية بالعناية الكافية من الدرس والبحث على الرغم من أهميته؛ إذ أن جلّ الدراسات الخاصة بالحكاية الشعبية العربية ركّزت على منهجية التحليل الشكلاني والبنيوي الجمالي في رصد الوظائف والبنى وأغفلت جانب المعنى في ارتباطه بالأنظمة الثقافية لهذا النوع السردي الشعبي الشفاهي وما يستتبع ذلك من اشتغالات تأويلية. ونستثني من هذا الحكم بعض الدراسات الجادة التي أنجزت في مجال التأويل مثل: دراسة عبدالحميد بورايو للحكايات الخرافية للمغرب العربي. وهي دراسة تحليلية في معنى المعنى عن طريق منهجية روعي فيها التجانس والتدرج بين مختلف مستويات خطاب الحكاية الخرافية واستخراج المعنى الذي لا يبين عن نفسه دفعة واحدة، وإنما يتم استكشافه شيئًا فشيئاً من خلال تحليل يتميز بشيء من الصرامة ومراعاة الخصائص الذاتية للخطابات وربطها بالمحيط الثقافي الذي أنتجها وتداولها[5].

وخلص الباحث في دراسته إلى النظر إلى حكايات مدونته الخرافية بوصفها خطابا ثقافياً واحداً. ومن ناحية أخرى فإن هذه الحكايات الخرافية تمثل الوسيط الثقافي الذي سمح بانتقال المكونات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى الخطاب الثقافي ذي الوسائط الجمالية والطبيعة الفنية الهادف إلى الإمتاع إلى جانب تمثيلها الرمزي لمنطق الجماعة ورؤيتها للكون[6]».

ومن الدراسات التي عُنيت أيضاً بالاشتغال التأويلي للحكاية الشعبية دراسة محمد الجويلي«انتروبولوجيا الحكاية: دراسة انتروبولوجية في حكايات شعبية تونسية»[7].

وتقوم الدراسة على محاولة سبر مدلولات الحكاية الفولكلورية العميقة بربطها بالنظام الثقافي الشفوي والنظام الثقافي العام بما في ذلك المدوّن والمكتوب؛ أي نظام الثقافة العربية الإسلامية بخصوصياته الثقافية بالاعتماد على تحليل تأويلي يتخذ من المعطيات الأنتروبولوجية المنهجية ركيزته الأساس. يقول الباحث:»كان تعاملنا مع التحليل النفسي تعاملاً انتروبولوجياً يأخذ بعين الاعتبار أولاً طبيعة الموضوع بوصفه نصاً سردياً فولكلورياً وثانياً بوصفه نتاجاً لسياق ثقافي عام هو السياق العربي الإسلامي الذي يتشكل بدوره من سياقات تضيق دائرتها وتحتوي بعضها بعضاً وتتقابل فيما بينها«بدوي—حضري»«ذكوري—أنثوي»[8].

http://www.nada.kth.se/~asa/bilder/phoenix.jpg

وقـدّم معجـب العدواني في «مرايـا التأويل: قـراءات في التراث السـردي» للحكاية الشـعبية قراءتين تأويليتين لحكايتين شعبيتين تنتميان إلى جنوب شـبه الجزيرة العربية. وقـد تجلت أهمية الحكاية الشعبية عند الباحث في اشتمالها على كثير من الرموز الإشارية الثرية التي تدفع بالنصوص في إطار تلقٍ مناسـب، يتجاوز النصوص التابعة إلى سـياقاتها الحكائية وانعكاس ذلك في التأثير على تلقينا الأزلي لها[9].

تسـعى هذه الدراسـة إلى إنجاز قراءة ثقافية وتأويليـة للحكاية الشـعبية العربية فـي منطقة شـبه الجزيرة العربية والخليج العربي اسـتناداً إلـى التحليـل السـردي الثقافي. وقـد آثرنا هذه المنهجية الثقافية التأويلية إيماناً منا بقدرتها على الكشـف عن مدلولات الخطاب الحكائي الشـعبي وتشـكلاته الثقافيـة المعرفية التي صـدر عنها. ولا يعنـي هذا الاختيار التقليل من شـأن الدرس الشـكلاني والجمالي البنيوي الذي يضيء مناطق القراءة الداخلية. وفي اعتقادنا أن تعاضد البنيوي الجمالـي بالثقافي والتأويلي من شـأنه أن يقدم دراسة متكاملة للحكاية الشـعبية العربية لا نزال ننتظرها حتى الآن.

اقتصرنا فـي المدوّنـة التطبيقيـة على أربع مجموعات حكائية شعبية تنتمي إلى شبه الجزيرة العربية ومنطقة الخليج العربي، وإن كان طموحنا أول مـا بدأنا هذه الدراسـة يتعدى هـذه المنطقة المحدودة إلى الحكاية الشـعبية العربية بكاملها، ولكن طموحاً كهذا يصطـدم بمعوقات كثيرة لعلّ من أبرزهـا صعوبة الحصول علـى المجموعات الحكائية الشـعبية العربية، وهـي صعوبة ترتبط بـدور النشـر وبقاء بعـض المجاميـع الحكائية الشـعبية رهن توزيع دوائر مختصة ضيقة جداً. ينضـاف إلى ذلـك أنّ تحليل مجموعـات حكائية كبيرة ومتعـددة يحتاج إلى جهـود مجموعة من

الباحثين الجادين وليس إلى مجهود بشري قاصر لباحث واحد فقط؛ أي أننا نتكلم هنا عن عمل منهجي بحثي مؤسسي نتمنى أن ينجز يوماً ما.

تضم مدوّنتنا الحكائية التطبيقية أربع مجموعات حكائية شعبية هي:

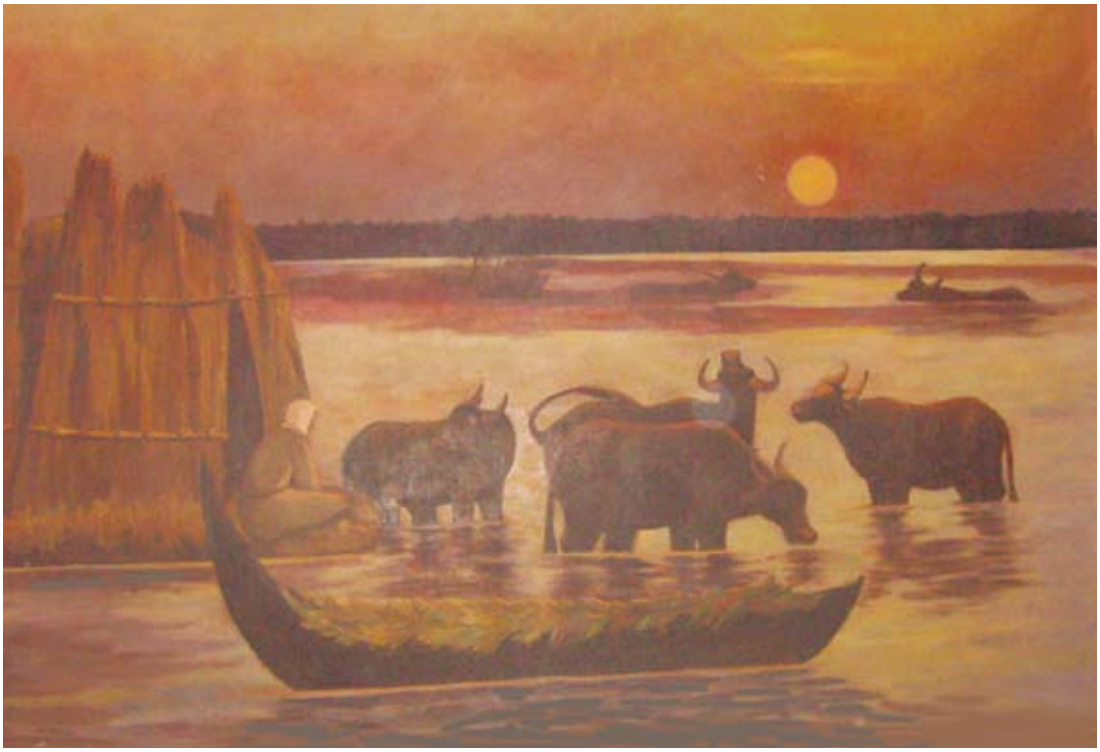
1 – «أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب» للباحث السعودي عبدالكريم الجهيمان[10]. وتقع في خمسة أجزاء كبيرة من القطع الكبير تشتمل على أكثر من مائة حكاية شعبية. وقد مضى على إنجاز هذا العمل الآن أكثر من أربعة عقود. وقد آثر الأستاذ الجهيمان أن يدوّن هذه الحكايات المستقاة من قلب الجزيرة العربية؛ أي نجد بلغة عربية فصحى مبسطة كي ييسر تداولها لدى أكبر قاعدة قرائية عربية. وأطلق على الحكايات الشعبية تسمية «أساطير شعبية»، وهي تنقسم وفقاً لرأيه إلى «سالفة» ومعناها الحادثة الماضية التي سلفت وانتهت، و«سبحونة»، وهي اسم مشتق من مطلع الأسطورة ومبتداها الذي يكون غالباً بذكر الله وتمجيده وتسبيحه»[11].

2 – «التبات والنبات: حكايات شعبية حجازية» للباحثة السعودية لمياء محمد صالح باعشن. وتقع في ستة أجزاء وتشتمل على مائة حكاية شعبية حجازية[12]. وتختلف منهجية باعشن عن الجهيمان في كون مجموعتها الحكائية دوِّنت بمنطوقها الشعبي، أي العامية الحجازية وليس باللغة العربية الفصحى المبسطة كما فعل الجهيمان. وكان تسويغها لهذه المنهجية قائماً ومستنداً إلى أن «قضية التدوين بالعامية تحكمها الأصول العلمية لرصد التراث التي تشدد على ضرورة توخي الحرص عند جمع التراث القولي وتسجيله بلغة المصدر من غير تعديل»[13].

3 – «القصص الشعبي في قطر» لمحمد طالب سلمان الدويك. الجزء الثاني[14]. والكتاب هو في الأصل رسالة دكتوراة حصل عليها الباحث من كلية الآداب بجامعة القاهرة بإشراف نبيلة إبراهيم. وتتألف الدراسة من ثلاثة أبواب هي: مجتمع القص في قطر وأصول وأنماط ووظائف القصة الشعبية القطرية والقصص الشعبي في قطر(دراسة فنية). وقد أثبت الباحث المجموعة القصصية الشعبية التي اعتمد عليها في الدراسة والتحليل كاملة في الجزء الثاني من الكتاب بلهجة دارجة قطرية مطعمة بفصحى مبسطة. والذي يميز هذه الدراسة أنها الدراسة الأولى والوحيدة حسب علمنا التي أُنجزت عن القص الشعبي القطري.

4 – «حزاوي أمي شيخة» للباحثة البحرينية أنيسة فخرو. ويقع عملها في أربعة أجزاء ويشمل مائة حكاية وحكاية شعبية بحرينية مدوّنة بالفصحى المبسطة مع بعض الكلمات بالدارجة البحرينية. والراوي الأصلي لهذه الحكايات هي جدة الباحثة الحاجة شيخة بنت بوراشد بنت عبدالملك. وتمثل هذه الحكايات الامتداد الكبير والمتسع للبحرين التاريخية من البصرة شمالاً إلى حدود منطقة الإحساء في شبه الجزيرة العربية . كما تمتد حكايات الكتاب لتشمل نجداً وعُمان واليمن. وأجواء الحكايات كما لاحظت الباحثة أغلبها تدور في بيئات رئيسية ثلاث:البادية والمدينة والقرية»[15].

بعد قيامي بقراءة هذه المجموعات الحكائية الأربع لاحظت تشابهاً في عدد من الحكايات بينها؛ أي في نطاق الخليج العربي والجزيرة العربية كما لاحظت تشابهاً بين بعض حكاياتها وحكايات شعبية عربية من بلاد الشام ومصر. وهذا أمر غير مستغرب فيما يخص الحكاية الشعبية التي عرفت تداولاً ثقافياً نقلها من خلال معابر التجارة والحروب والحضارة إلى أقاصي بلاد الدنيا. وهو ما يتصل بنظرية «الاستعارة» أو «النظرية الشرقية» التي تعد من النظريات الكلاسيكية لعلم الفولكلور والتي قدّمها المستشرق الألماني تيودور بنفيBenfy عام 1859. وقد أشار بنفي إلى التشابه اللافت بين الحكايات السنسكريتية والحكايات الأوروبية وحكايات الشعوب غير الأوروبية. ولا يرجع تشابه الموضوع في نظر بنفي إلى قرابة الشعوب وإنما إلى الصلات



www_arab-x_com_9876a85b38.jpg

التاريخية الثقافية بينها أي عن طريق الاستعارة. ويشير بنفي إلى المراحل المتعددة التي كان للشرق فيها على وجه الخصوص تأثير قوي على الغرب الأوروبي حيث استمرت عملية الاستعارة هذه بشكل ملحوظ وخاصة استعارة الحكايات الأسطورية من الشرق(...). واعتبرت الهند القديمة هي المستودع الأساس الذي أمد الشعوب الأوروبية بمادة الإبداع الأدبي. ومن الهند رحلت الحكايات الأسطورية بالشكل الشفاهي أو المكتوب إلى فارس والجزيرة العربية وفلسطين ومن هناك عبرت البحر المتوسط إلى الغرب وأوروبا. وقد لعبت الشعوب المتاجرة كاليهود والعرب دوراً كبيراً في نقل الحكايات الأسطورية من الشرق إلى الغرب[16]. ومن الحكايات الشعبية في منطقة الجزيرة العربية والخليج العربي المتشابهة مع نظيراتها من الحكايات الشعبية العالمية سالفة «القطية» عند الجهيمان التي هي حكاية «حمده» عند فخرو. وهما حكاية «سندريلا» العالمية مع ملاحظة أن رواية الجهيمان لهذه الحكاية الشعبية تبين أنه أخذها عن راوٍ مثقف قرأ القصة ثم أعاد إنتاجها شفاهياً في حين أن رواية فخرو هي رواية خليجية شفاهية بحتة مع تشابه الحوادث الرئيسة مع الحكاية العالمية ونحن لا نعلم أيهما كان الأصل الأول![17]

– في المبتدأ الحكائي الشعبي:

قبل أن نشرع في تحليل مدوّنة الدراسة ارتأينا الوقوف عند بعض العتبات التاريخية والمنهجية ذات الصلة بموضوعنا عن الأنساق الثقافية والتأويل في الحكاية الشعبية. وستساعدنا هذه العتبات التاريخية والمنهجية في بيان موقع الحكاية الشعبية العربية من التراث السردي العربي قديماً وحديثاً من خلال بيان أنماط التلقي لهذا السرد الشعبي، كما أنَّ تجلية المصطلحات النقدية المركزية لهذه الدراسة وهي «الأنساق الثقافية»والتأويل ستساعدنا في عمل توطئة منهجية تقرب هذه المصطلحات من أفهام المتلقي أي متلقي الدراسة وتجلو له الغوامض.

الحكاية الشعبية العربية وموقعها من الموروث السردي العربي:

تشترك الحكاية الشعبية مع السيرة الشعبية

العربية في الأصل الشفاهي وتختلفان في عنصر الطول المميز للسير الشعبية العربية التي قد تطول لتكوّن متونها آلاف الصفحات. ونجد عند بعض الباحثين العرب المعاصرين خلطاً ولبساً واضحين في تحديد مصطلحي»سيرة شعبية»و»حكاية شعبية»؛ فقد أطلق فؤاد حسنين علي تسمية» القصص الشعبي» على الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية، وخصّ السيرة الشعبية بأنها»قصص إسلامي»[18]. كما قام عبدالحميد يونس بإطلاق تسمية(حكاية شعبية طويلة» على السير الشعبية، وعدّ مصطلح»حكاية شعبية» مصطلحاً جامعاً مانعاً لأنواع سردية متنوعة تستوعب أنماطاً وأنواعاً متفاوتة، وتستهدف وظائف منوّعة منها الأسطورة، وحكاية الحيوان، وحكاية الجان والسير الشعبية العربية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحة، وحكاية الألغاز[19]. والمتأمل في تعريف عبدالحميد يونس يجد أن عنصر الطول في السير الشعبية هو الذي لفت انتباهه فجعله علامة فارقة في التمييز بين السيرة والحكاية الشعبية.

أمّا فاروق خورشيد فقد تنبه على وجود فروق بين القصص الشعبي والسير الشعبية»فالقصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكاءون منذ مطلع التاريخ العربي، ودوِّنت أعمال كثيرة منه، واستمد وجوده من المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة وغيرها من أجزاء المنطقة العربية، كما استمد وجوده أيضاً من الوافد من الشعوب المجاورة والبعيدة على حد سواء»[20]. كما أشار خورشيد إلى وجود نسق مكاني يميز السيرة الشعبية عن سواها من الأنواع السردية المختلفة؛» فشخصية البطل في السيرة تمر بخمس مراحل هي: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتية، والمرحلة الأسطورية أو المرحلة الملحمية ومرحلة الامتداد»[21]. وعلى الرغم من اجتهاد خورشيد في الكشف عن سمات الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية إلا أنه لم يشر إلى أصل مهم هام للحكاية الشعبية هو الشفاهية؛ فقد تدوّن بعض الحكايات الشعبية إلا أن الطابع الشفاهي يميزها حتى في تدوينها. كما أنها لا تثبت على صورة أو شكل قار وإنما تنتقل بين الدوائر الشفاهية والكتابية وهذا ما يميزها عن القصص المكتوبة. وتشترك السيرة الشعبية مع الحكاية الشعبية في الشفاهية على الرغم من الحديث عن أصول مدوّنة لبعض السير الشعبية. كما أن استيعاب القصص الشعبي لمتراكمات ثقافية عبر العصور يميز السيرة الشعبية أيضًا. ولهذا لا يعد الإدماج النصي الثقافي حكراً فقط على القصة الشعبية.

كانت نبيلة إبراهيم أكثر الباحثين العرب اقتراباً من تحديد ماهية الحكاية الشعبية؛ إذ تعدها شكلاً من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة والحكاية الخرافية الشعبية والمثل الشعبي واللغز والنكتة الشعبية والأغنية الشعبية. وقد اعتمدت نبيلة إبراهيم في مرجعيتها لتعريف الحكاية الشعبية على ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية وخاصة المعاجم الألمانية التي تعرف الحكاية الشعبية بأنها»الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص من مواقع تاريخية»، أمّا المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور فتتداول شفاهاً، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ»[22].

إنَّ الجامع بين هذين التعريفين كون الشعب هو المبدع و المتلقي معاً لهذا النتاج السردي القصصي أي الحكاية الشعبية. ولهذا فإن عنصر الرواية الشفاهية هو عنصر رئيس للحكاية الشعبية ينضاف إلى ذلك أن الحكاية الشعبية لها مرجعية واقعية أي أنها ليست بأسطورة أو من صنع الخيال، ولكن هذا لا ينفي طابع العجائبية الذي قد يميز أبطال هذه الحكايات الشعبية.[23]

– عُرِفَ المتخيّل الشعبي العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية مع بروز فئة القصاص الذين لم يمتثلوا لشروط القاص والواعظ والمذكر في

الإسلام وباتت تشكيلات القص العجائبي عندهم تتخذ آماداً واسعة وذلك باشتغالاتهم على القص الديني وإخضاعه لتحويلات نصية كبرى أخرجته من حيز العظة والاعتبار إلى حيز الكذب والمبالغة وتجاوز حدود المعقول. ويعد كتاب «القصاص والمذكرين»لابن الجوزي وكذلك كتاب»الباعث على الخلاص من أحاديث القصاص»للحافظ العراقي من أبرز الكتب التي حذرت من آفات القصاص وأرادت أن ترسم صياغة نظرية للقص في الإسلام لا ينبغي الخروج عليه وإلا عد القاص كاذباً ووضاعاً[24]. وعلى الرغم من سطوة الأحكام التي شكلتها السلطتان السياسية والدينية تجاه القص العجائبي إلا أن القص لم يمتثل لتلك الأحكام وكان حضوره بارزاً في النصين الشفاهي والكتابي. ويزودنا ابن النديم بطائفة كبيرة من القصص العجائبية التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره؛ أي في القرن الرابع للهجرة[25]. ويورد أبوحيّان التوحيدي في حكاية أبي القاسم البغدادي ذكراً لقصة البدوية وابن عمها ولكن هذه الحكاية لم تصلنا[26]. كما تفيدنا الإشارات الأدبية والتاريخية المتناثرة في مصنفات الكتب القديمة عن تشكلات الحكاية الشعبية كإشارة ابن تغري بردي(ت847) عن البطّال الذي يعد أحد الشخصيات الرئيسة في سيرة الأميرة ذات الهمة أنه»شهد عدة حروب وأوطأ الروم خوفاً وذلة».[27] وللعامة حكايات ترويها عنه من مخترعات القصاصين» وجعل المقري حديث البطّال وألف ليلة وليلة من الأحاديث المشهورة في بلاد الأندلس[28].

– في المصطلحات: في تحرير مصطلحات الدراسة:

سنستخدم في هذه الدراسة بعض المصطلحات النقدية وأهمها مصطلحان هما الأنساق الثقافية والتأويل. يمكننا أن نحدد مفهوم الأنساق الثقافية cultural paradigmatic بأنها "نظم" systems بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات. وتتفاعل في هذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين والعرق والدين والأعراف الاجتماعية والقيود السياسية والتقاليد الأدبية والطبقة وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه. والأنساق الثقافية لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمدcanon في ثقافة ما، وإنما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو غير المعتمد=الشعبي[29].

أمّا التأويل interpretation فيقصد به توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته مثل بيان النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة لوصف الكيفية التي نحقق بها فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارىء الفرد وزمانه ومكانه[30].

— في التطبيق:

أولاً:الحكاية الشعبية وتحبيك التاريخ السردي:

مثّلت المصنفات التاريخية العربية القديمة جانباً كبيراً من تاريخ السلطة، وخضع المؤرخ العربي القديم لأنساق هذه السلطة سواء أكانت سلطة سياسية أو سلطة معرفية أو دينية. وهذا يعني أنّ تاريخا مسكوتا عنه غُيِبَ وأُقصي بفعل عوامل إيديولوجية وسياسية واجتماعية وثقافية تحكمت في بنية المجتمعات العربية والإسلامية. وقد مارست الجماعات المقصاة أنساقا مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة وأنتجت أنواعاً أدبية خاصة بها مثل الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والأمثال والشعر الشعبي مثل الموشحات والأزجال والمواليا. كما أنها توسلت بأنساق البلاغة الرسمية مثل الشعر ديوان العرب والرسائل في إنشاء بلاغة مفارقة تراوغ فيها البلاغة الرسمية المسيطرة[31].

ولئن كانت السير الشعبية العربية هي النوع السردي الشعبي الذي نستطيع بواسطته تتبع التحبيك السردي الذي تخلقه الجماعات لنفسها

http-//1.bp.blogspot.com/_k3G3QWp0ajU/S7ObebbKI-I/AAAAAAAAAGE/18QkMRwfdCw/s1600/BOUZID+EL+HILALI.JPG

وتنسجه نسجاً رمزياً لخلق متخيلها الرمزي وإنتاج بلاغتها الشعبية الخاصة بها نظراً لضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات فإنَّ الحكايات الشعبية العربية تمثل هي الأخرى مدوّنة نصية لايُستهان بها لخلق هويات سردية للجماعات المتخيلة؛ أي خلق ذاكرة جماعية مشتركة من خلال التحبيك السردي الذي يدعم هويتها السردية بحسب تعبير بول ريكور[32].

وهذا التأويل الشعبي للتاريخ يخالف في كثير من الأحيان التواريخ الرسمية السلطانية العربية التي درج عليها المؤرخون العرب المسلمون في كتاباتهم والتي لا يأتي فيها الفرد إلا في سياق ارتباطه بالسلطان أو الخليفة. ولا يعني هذا الحديث أنّ كتب التواريخ القديمة ومصنفاتها أهملت الحديث عن الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية في الأمصار الإسلامية فقد جاء حديث مستفيض عن هذه التواريخ، ولكننا نعني السمة الغالبة على الكتابة التاريخية العربية القديمة في علاقتها بتواريخ السلاطين والخلفاء والأمراء.

وقعنا في المجموعات الحكائية الشعبية موضع البحث على حكايات شعبية أبطالها شخصيات مرجعية تاريخية جرى تحوير حوادثها وسماتها بما يتناسب مع الذاكرة الشعبية وتحبيكها السردي للتاريخ والحكايات هي كالآتي:

–حكايات شعبية عن أبي زيد الهلالي ونجدها: عند الجهيمان في سالفتي «عليا وأبوزيد» و«أبوزيد الهلالي وأمير وشيقر حديد»، وعند أنيسة فخرو في الحكاية الشعبية«بوزيد».

يقول عبدالكريم الجهيمان عن التاريخ الذي تخلقه الحكايات الشعبية التي أسماها أساطير أن الباحث» قد يجد في هذه الأساطير تاريخاً لما أهمله التاريخ فإنَّ المؤرخ قد لا يقول كل شيء وقد لا يتعمق في حياة الشعوب لمعرفة مشاكلها وآلامها وأحلامها. وفي هذه الأساطير منابع ثرة يستطيع القارىء أن يعرف منها أموراً كثيرة عن الحالة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والأخلاقية وما إلى ذلك من الأمور التي قد تكون أسساً لدراسات منوعة عن حياة الآباء والأجداد»[33].

جاء الحديث عن السيرة الشعبية الهلالية في ثلاث حكايات شعبية كوّنت الجانب الأكبر من حكايات المرجعية التاريخية، ولا نستغرب كثافة ورود مرويات شعبية خاصة بالسيرة الهلالية في منطقة الجزيرة العربية والخليج العربي فقد انطلقت حوداث السيرة الهلالية من نجد في قلب الجزيرة العربية لتواصل حوادثها السيرية في بلاد الشام والعراق ومصر وإفريقية(الاسم القديم لتونس). وتعد السيرة الهلالية بحلقاتها الثلاث (الريادة والتغريبة وديوان الأيتام) السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي؛ إذ تمتد «دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، ومن سوريا شمالاً إلى جنوب الجزيرة العربية والسودان جنوباً. وقد وجد الباحثون قصصاً لا تزال تتردد في مناطق بغرب نيجيريا، وحول بحيرة تشاد وبلهجات اللغة العربية المحلية هناك «[34].ويذكر الصويان أن البدو في نجد ينظرون إلى الهلاليين كنظرتنا إلى قوم عاد إذ يقول عن البحر المشتق من الطويل

والذي يسميه أهل نجد الهلالي:«وهذه التسمية يطلقونها—أي أهل نجد— على كل ما هو قديم موغل في القدم، كانت نظرة أهل نجد المتأخرين إلى بني هلال لا تختلف عن نظرة العرب القدماء إلى قوم عاد»[35].

يخالف تاريخ السيرة الهلالية(المتخيّل) الصورة التي رسخها بعض المؤرخين ومنهم ابن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في البلاد والعباد. فالريادة تؤسس للجماعة الهلالية نسباً أسطورياً يصلهم بالأوس بن تغلب جدهم الأكبر المزعوم. كما يضفي الراوي على الجماعة الهلالية وانتقالاتها في الفضاءات المختلفة طابع القداسة. فكان لقاء هلال (الجد الأسطوري) بالرسول (صلى الله عليه وسلم) ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالتشتت والانتصار[36]. ولذلك فإنَّ المثل الشعبي العربي الدارج«وكأنك يابوزيد ماغزيت» يختزل هذه السيرة الشعبية العربية الوحيدة التي انتهت إلى التشتت بعد الانتصار بمقتل أبطالها الرئيسيين أبوزيد الهلالي سلامة والجازية أم محمد ودياب بن غانم[37].

يمكن النظر إلى الحكايات الشعبية الهلالية في منطقة الجزيرة العربية والخليج العربي بوصفها تمثل روايات هذه المنطقة عن السيرة الهلالية كما هي الحال في روايات عربية أخرى أخذت طابع الحكاية الشعبية القصيرة مثل الروايات الفلسطينية الشفاهية والروايات التونسية[38].

—حكايات شعبية ثلاث عن أبي زيد الهلالي[39]:

1— تقوم سالفة «عليا وأبوزيد»:

التي أوردها الجهيمان في أساطيره الشعبية[40]على قصة الحب التي جمعت بين قلبي عليا الهلالية وابن عمها أبوزيد الهلالي فارس القبيلة المشهور. وتحول العوائد القبلية دون زواج المحبين جرياً على عادة العرب. وتُزّوج المحبوبة من رجل ينتسب إلى قبيلة أخرى وترتحل وتفارق الديار. ويرتحل أبوزيد وراءها ويصطحب معه في رحلته ابن أخته عزيز بن خالد الذي يتنكر في هيئة عليا حتى لا ينالها الزوج، فيشعر الزوج أنه أمام رجل ويستجيب لنصيحة امرأة عجوز بجرح يد العروس اليمنى مع عرق الأكحل فإن كانت أنثى لم يضرها ذلك وإن كانت رجلاً سيموت. فيقطع أكحل عزيز ويغادر عزيز الديار مع أبي زيد بعد الاطمئنان على حب عليا لأبي زيد وإخلاصها له. وتتنهي قصة الحب لتبدأ قصة الغدر إذ«خشى أبوزيد على مركزه في العشيرة من هذا الشاب الذي تجمعت فيه كل مقومات الزعامة، وفكر بالأمر بجد وأهمية ...إن عزيز ابن أخته وعزيز أسدى إليه يداً بيضاء في هذه الرحلة لا يستطيع أي رجل أن يسديها إليه ومع ذلك فإن الزعامة إذا هددت لا تفكر في قرابة ولا تفكر في معروف وهي تضحي بكل عزيز ولو كان أباً أو أخاً أو عماً أو خالاً في سبيل المحافظة على الزعامة»[41]. ولذلك يدبر أبوزيد الهلالي مكيدة لعزيز كي يتخلص من منافسته المرتقبة له فيجعله يجلب ماء من البئر ويبتل جرحه فيموت فيكفنه ويدفنه ويعقر راحلته عند قبره وينشد شعراً[42]:

دفقت على قبر الهلالي قربته

وماها غدا يصيح من كل جانب

وحطيت على قبر الهلالي جوخته

وتكتها تذري عليها الهبايب

وحطيت على قبر الهلالي فتخته

في موقع يشوفها كل صاحب

وعقرت على قبر الهلالي بكرته

وخليتها تعتب حوالي النصائب

وعندما تلوح ملامح الزعامة على ابن عزيز الشاب يتحين أبوزيد فرصة الخلاص منه كما تخلص سابقاً من أبيه فيدعوه إلى السباق بعد أن يضع تحت سرج فرسه مادة لزجة. تقول رواية الجهيمان:» ركب الفارس الزعيم وركب بجانبه الفارس الصغير وانطلقا بفرسيهما وجالا جولة وكل منهما ثابت على فرسه ثم جالا جولة ثانية وانحرف أبوزيد بفرسه فجد وكانت في غاية

سـرعتها فانحرفت فرس الفـارس الصغير فزلّ السرج من فوق ظهر الفرس وزلّ الفارس الصغير تبعاً للسـرج وسـقط علـى الأرض واندقت عنقه وسلك سبيل أبيه وراح ضحية الرجولة والشرف والنجابة»[43]. وتنتهي السـالفة بـأن «بقي أبوزيد مسـيطراً على الحي ممسـكاً بزمام الزعامة بكلتا يديه إلى أن جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات».

2 – سـالفة أبوزيد الهلالي وأمير وشـيقر حديد[44]:

تصيب المجاعة ديار بنـي هلال فيطلب أبوزيد الهلالي من أفراد قبيلته أن يبيعوه بصفته عبداً أسود اللون إلى أمير وشيقر حديد وأن يقتاتوا بثمنه طعاماً، ويشـد القوم رحالهم ويقصدون وشيقر ويبيعون أبازيـد. ويعمل أبوزيد عند الأميـر إلى أن يأتي بعد حين مـن الزمن نفر من قبيلة بنـي هلال وينادون على أبي زيد باسـمه الحقيقي فيعرف الأمير قصته ويطلق سراحه ويأخذ منه عهداً ألا يغير على دياره. وبعد فترة يشتبك بنو هلال مع الأمير حديد في قتال ينشـب بينهما ويلتزم أبوزيد بوعده، ويكاد الجيش الهلالي ينهزم فيقـوم ذياب بن غانم بقيادة الجيش ويقتل الأمير حديد» وتتنهي الحكاية[45].

3 – الحكاية الشعبية»بوزيد» من فخرو[46]:

«كان يُعـرف فـي قبيلة بني هلال شـقيقان. الأكبر يدعى هلال ولديه ولد اسـمه بوزيد والأخ الأصغـر ويدعى ذياب. وكان ذيـاب يكن البغض والعـداوة لأخيه حتـى تمكن ذات يـوم من قتله، وبعـد أن قتله أمعن في غيه وتـزوج زوجة أخيه أم(بوزيد).شـعرت الزوجة بالقهر والظلم خاصة عندما لمسـت الفارق في التعامل بيـن والد ابنها بوزيـد هلال وبين أخيه ذيـاب. فلقد كان زوجها المقتول والمغدور به شهماً نبيلاً محباً عطوفاً على عكس أخيه الذي كان عنيفاً وقاسياً. كظمت غيظها واتخـذت أمراً في قرارة نفسـها ألا وهو الانتقام لقد قررت أم بوزيد أن ترضع طفلها بوزيد رغبتها في الانتقـام وتعلمه فنون القتال لكـي ينتقم لها لمقتل أبيه من عمه. وكانت تردد مفتخرة بشجاعة ابنها«بوزيـد سـدرة والبدو عصافيرهـا كل من طار طيره ليـا في ظلالها»(...) وبالفعل ما إن بلغ السادسـة عشرة من عمره حتى طلبت منه أمه أن يقتل عمه، وفي اليوم نفسـه أخـذ بوزيد الخنجر وغـرزه في ظهر عمه ذيـاب دون تردد ودون أن ترمش لـه طرفة عين. وكان بوزيـد بهي الطلعة ناصع البيـاض وكانت أمه من شـدة خوفها من الحسـاد تطلب منه كلما أراد الرعـي في الوديان مع أغنامه أن يطلي وجهه بالفحم الناعم لكي يبدو على هيئة عبد أسـود ثم تسـمح لـه بمرافقة أحد العبيد والخروج معه لرعي الغنم».

يعشق بوزيد عليا العامرية الجميلة التي يزوجها أهلها من رجل آخر ويرغب بوزيد في نيل محبوبته والـزواج منها لـذا يريـد مرافقة أحد أبنـاء أخته وحين يتبيـن عجز اثنين منهما عن عمل العصيدة التي يريدها بوزيد. وأخيـراً يتمكن عزيز من عمل العصيدة ويرافـق بوزيد إلى مضارب عليا .وتورد الراوية الأبيات الآتية منشدة على لسان عزيز والتي كانت سبباً في إيغار صدر خاله عليه:

«على يارقود الليل قعدوا تنبهوا
تره صابني من هوى الليل صايب
جرحت يا خالي في الإصبع الأجحل
وقصوا من راسي خيار البسايل
بت أنت ياخال في عناق المخلخلة
وبت أنا ابن أختك أجاسي الشدائد»

«يسـلك بوزيد متعمداً كل الطرقات المزروعة بالزهـور والرياحين لكي يتعفن جـرح ابن أخته عزيـز ويصعب علاجـه فيصاب عزيـز بالحمى ويكتـب على هودج بدوي قصتـه كاملة ويوصيه بـأن يمر بالهودج على ديـار العامري فتعلم عليا بموتـه وتبكيه نادبة ثـم يمر الهـودج على ديار بنـي هلال فتقـرأ ابن أخت عزيـز الصغرى التي تعلمت القرآن ما كتب على الهودج فتخاطب بوزيد قائلة:وراك ياخالي تحاجينـه وعقالك مايل وراك ياخالي تحاجينه ودموعك من الييوب سـايل» فرد عليها بغضب:«غدي غديتي عني يعلج موت الوحي ماعندي يوم آدجه إلا الطيور تعي»[47].

لدينا في هذه الحكايات الشعبية الثلاث عن أبي زيد الهلالي صورتاين نقيضتاين الأولى صورة البطل الشجاع الذي يؤثر قبيلته على نفسه ولو أدى به هذا الإيثار إلى بيع نفسه وفقدان حريته والدخول في أغلال العبودية والتخلي عن شرف الرئاسة القبلية أمّا الصورة الأخرى فهي على النقيض من الصورة الأولى المشرقة فالصورة الأخرى ترسم لنا شخصية بطل يعشق السيطرة والرئاسة حتى لو أدى به هذا الحب إلى قتل أقرب المقربين إليه كما فعل أبوزيد في سالفة عليا وأبازيد وفي الحكاية الشعبية» بوزيد».

إن الصورة الأقرب إلى أبي زيد الهلالي في السيرة الهلالية التي حملت اسم التغريبة هي صورته في سالفة» أبوزيد الهلالي وأمير وشيقر» حديد؛ فقد عُرِفَت عن أبي زيد الهلالي مهارة التنكر في شخصية الشاعر الجوال أو العبد أو شاعر الربابة أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط[48]. كما عُرِفَ عن أبي زيد في التغريبة إيثاره قومه على نفسه وحادثة التنكر في زي عبد يُباع وردت في السيرة الهلالية[49].

لقد حوّلت الحكاية الشعبية(سالفة عليا وأبازيد) شخصية أبي زيد الهلالي إلى شخصية دياب بن غانم الفارس الزغبي القوي الذي لا يأبه سوى بمنطق القوة المطلقة كي يحظى بالزعامة الهلالية فيقتل كي يصل إلى هذه الزعامة الجازية الهلالية رمز العقل والحكمة في القبيلة وأبي زيد الهلالي رمز الشجاعة والفروسية المرتبطة بالحيلة والدهاء اللتين نذرهما لخدمة قبيلته. أي مثلما فعل أبوزيد في روايتي (الجهيمان) و(فخرو) عندما فرط بشابين هلاليين من أقرب المقربين إليه طمعاً في الوصول إلى الرئاسة القبلية.

تجعل رواية (فخرو) من ذياب بن غانم زوج أم أبي زيد الذي قتل أباه ويثأر أبوزيد من القاتل الذي هو عمه. وتسير حوادث الحكاية في التأكيد على ثيمة الشر والغدر التي تلبست أبازيد وجعلته يقتل أبناء شقيقته الثلاثة. ويتناقض لون أبي زيد الأبيض في الحكاية الشعبية بروايةً(فخرو)

http-//3.bp.blogspot.com/_k3G3QWp0ajU/S7ObNbIsW5I/AAAAAAAAAF8/OEWf4VoGocE/s1600/Abu+Zaid+00.JPG

مع لونه الأسمر أو الأسود في روايات السيرة الشعبية الهلالية.فقد كان اللون الأسود سبباً في إقصاء أبي زيد الهلالي عن قبيلته؛ فقد طلبت والدة أبي زيد خضرة الشريفة من الله أن يرزقها ولداً ذكراً يقهر الفرسان، ولو كان لونه مثل الغراب الأسود الذي رأته يطرد الغربان ويفتك بهم فاستجاب الله دعاءها». و كانت رغبة القوم متمثلة في إقصائه فالسيد لا يكون أسود اللون فلما رآه سرحان عضّ على أصابعه وقال لرزق: هذا الولد أسود مثل العبد ثم أنشد يقول[50]:

يامير رزق هذا خليفتك

هذا أبوه عبد أسود

سميته بركات فضاع الهنى

راح الفرح عنا وجاء الأنكد

يارزق قد ضيعت نسلك

والسعد ولى ونحسك يصمد

وحظي أبوزيد الهلالي بإعجاب قومه لشجاعته وبطولاته ولكن على الرغم من ذلك فإن الجازية الهلالية تعير عليا زوجة أبي زيد بأنها«زوجة عبدنا[51]».

لا تذكر رواية الجهيمان الشعبية ردود علياء معشوقة أبي زيد أفعالها على وحشيته وقسوته في حين أن رواية فخرو ردة فعلها بعد معرفتها موت عزيز بسبب خاله أبي زيد؛ تقول رواية فخرو: «وصل بائع الملح بهودجه إلى ديار علياء وصار ينادي بما أوصاه المحتضر قائلا:«من يبغي ملح؟عزيز مات، من يبغي ملح؟عزيز مات». سمعت المرأة العجوز المنادي فهبت مسرعة لتخبرعلياء. وكان يعمل في بيت شيخ القبيلة العديد من العبيد وكان بينهم عبد اسمه عزيز. وعندما دخلت العجوز على علياء وأخبرتها بالخبر المحزون صارت علياء تبكي وتردد قائلة:«ياناقل علم السوء ياناس خاسر». وفي تلك اللحظة دخل العبد عزيز عليها حاملا كأس ماء فتعثر وسقط عل الأرض.فصارت علياء تصيح وتندب قائلة«آيّة عليك ياعزيز،آيّة عليك ياعزيز».فردت عليها العجوز الشمطاء:«إبجاج على عزيز مو على عزّيز»[52].

—كليب ومهلهل أو حرب البسوس:

يورد الجهيمان سالفته عن« كليب ومهلهل»[53] المستقاة من حوادث حرب البسوس التاريخية التي تعد من أبرز أيام العرب في الجاهلية. ويستبق آراء المتلقين حول متخيله السردي الشعبي ببيان ذيّل به سالفته السابقة ويقول فيه:«هذه القصة بنصها وفصها يتناقلها الصغار عن الكبار في الأوساط الشعبية بلفظها ومعناها وقد يكون في بعض نقاطها ما يوافق ما كتبه المؤرخون عن حرب البسوس وما تفرع عنها من حروب وقد يكون هناك نقاط فيما يتناقله المواطنون تخالف ما سجّله المؤرخون خلافا سطحياً أو خلافاً جوهرياً فاقرأ هذه القصة أيها القارىء الكريم على أنها إحدى الأقاصيص الشعبية التي يتناقلها الخلف عن السلف وتقبلها على علاتها أو صحح منها ما ترغب في تصحيحيه»[54].

لا تختلف سالفة كليب ومهلهل كما رواها الجهيمان عن أخبار حرب البسوس كما رواه الأصفهاني صاحب كتاب الأغاني[55] ؛ فبسبب قتل كليب ناقة امرأة اسمها البسوس كانت في جوار قبيلة بكر يثأر منه جسّاس زوج أخته وترفض قبيلة كليب تغلب الدية على لسان المهلهل . وهنا تتدخل الحكاية الشعبية لتبين رفض مهلهل المطلق الأخذ بدية أخيه كليباً إذ يقول لرسل قبيلة بكر: «أنا ليس لي مطمع في مال أتكثر به وإنما أريد سبع الشويهات البيض ليحتلبها ويعيش من ورائها بنات كليب وأريد القعود الأعفر لينتقلوا عليه من مكان إلى مكان»[56]. وكان يعني من مقصده الذي فسره أحد شيوخ بكر أنه يريد بالشويهات البيض السبع بنات نعش ويقصد بالقعود الأعفر القمر[57]. واستمرت الحرب بين الحيين أربعين عاماً وكان لكليب بنات أكبرهن تدعى حمامة فكان مهلهل يقول في حروبه هذه الأبيات الشعرية:

ياحمامة باصريني

أذبح في كليب ألفين بعير

ولاتسوى أصيبعه الصغير

وتتداخل حكاية مهلهل مع حكاية الشنفرى الذي أقسم أن يقتل من قبيلة بني سلامان مائة رجل فيظفر بتسعة وتسعين رجلاً ويكمل المائة بعد أن دخلت شظية من جمجمة الشنفرى بعد قتله في رجل أحد بني سلامان الذي يلقى حتفه فتكتمل بذلك أسطورة الشنفرى[58]. تقول الحكاية الشعبية:«وأقسم مهلهل أن يقتل من بكر مائة رجل ثأراً لأخيه كليب ولما بلغ قتلاه من تغلب تسعة وتسعين رجلاً توقفت الحرب بين الحيين توقفاً قهرياً لموت مهلهل في الوقت الذي لم يفِ فيه بقسمه وتفرق الحيان في البلاد بعد أن أنهكتهم الحرب وأكلت زهرة شبابهم وأهلكت أكثر مواشيهم ولكن الله أراد أن يحقق قسم مهلهل فبعد عام من الأسفار والرحيل على مواطن المعارك عاد الحيان إلى مواطنهما ورأى رجل من بكر عظما يلوح من عظام قتلى قبيلة تغلب فأخذ العظم وحاول أن يكسره فوق ركبته وعندما ضغط على العظم بركبته انكسر العظم ولكنها انفصلت منه شظية دخلت في ركبة هذا الرجل فأحدثت جرحا وتعفن الجرح فأحدث تورماً وكبر التورم واتسع إلى أن تسمم الجسم كله فمات مقتولا بشظية من شظايا

عظـام أحد القتلى من تغلب فكان قتيل العظم هو تمام المائة من بكر الذي أقسم مهلهل أن يقتلهم ثأرا بأخيه»[59].

تفترق حوادث السـيرة الشعبية الخاصة بالمهلهل المسـماة «بالزير سـالم» في كثير مـن حوادثها عن أخبار حرب البسـوس كما جاءت في كتاب الأيام لأبي عبيدة [60]والأغاني للأصفهاني في كون اشـتغال حوادثها على المتخيـل السـردي الشـعبي الـذي اختلق شـخصية الملك التبع اليماني وأخته سـعاد الملقبة بالبسـوس، واختلق أيضـاً القصيدة الملحمية الطويلة التي تنبأ فيها التبع اليماني بحوادث الدنيا إلى قيام الساعة[61]. وفي الوقت الذي ضخمت فيه السيرة الشعبية الشخصية البطوليـة السـردية للزير سـالم أو المهلهل وهو أنموذج البطل المثالي الذي يصمم على بلوغ غايته حتـى الرمق الأخيـر فإن أخبار حرب البسـوس الـواردة في المصـادر التاريخيـة والأدبية التي أشرنا إليها تبرز المهلهل بتناقضاته وبهزيمته بما فـي ذلك موقفه من صديقه امرىء القيس بن أبان وتضحيته به[62].

http-//3.bp.blogspot.com/_k3G3QWp0ajU/S7ObzbdoQyI/AAAAAAAAAGM/9crise0QCzg/s1600/BOUZID+EL+HELALI+1.JPG

ـــالحجّاج بن يوسـف الثقفي في المتخيّل الشعبي:

يعد الحجّاج بن يوسف الثقفي واحداً من أبرز رجالات بني أمية وأشجع ولاتهم وأكثرهم صرامة قد تصل في كثير من الأحيان إلى القسوة الشديدة التـي لا ترحم علـى خصومه. وقد عُـرِفَ أيضاً ببلاغتـه التي صيّرته من أشـهر البلغاء والخطباء الذين أنجبتهم العرب وجعله الجاحظ مثالاً يقتدى به في الفصاحة والخطابـة[63]. وللحجّاج تمثيلاته السردية في الموروث الشعبي خاصة في الحكايات الشعبية والنوادر وأخبار العرب.

أورد الجهيمان هـذا المثل الذي تصحبه قصة سردية على عادة بعض أصحاب الأمثال عند شرح موارد أمثالهم ومضاربها.إذ يقول«مثل في حادثة جور:» الله يحلل الحجاج عند ولده: من المعروف المسـتفيض في كتب التأريخ وعلى ألسنة الناس علـى مختلـف طبقاتهـم أنّ الحجّاج بن يوسـف الثقفي كان ظالماً جبّاراً يقتل ويسـجن ويسـلب الأموال بلا محاكمة ولا رجوع لأي شرع أو نظام حتـى صار ظلمه مضرب الأمثـال وحديث الناس الحاضـر منهم والبادي.عاش على هذا النهج طيلة أيام حياته وجاءه مرض الموت وأحس بدنو أجله فدعـى ابنه وأنابه عنه بعد وفاتـه ثم أوصاه بأن يمشـي بنعشـه في طريق مسـتقيم من بيته إلى مثواه الأخيـر في المقبرة وكانت الشـوارع كلها غير مسـتقيمة وسأله ولده عن الطريقة فليس في المدينة شـارع واحد مسـتقيم فقـال الحجّاج إن الطريقـة أن تهدم جميع البيـوت التي بيني وبين المقبرة فيسـعى بجنازتي في طريق مستقيم من منزلي إلى قبري. مات الحجاج وشـق ابنه طريقاً مسـتقيماً من بيت والده إلـى المقبرة وهّدم بيوتاً كثيرة وسـواها بالأرض بلا تقديـر ولا تعويض وأحس الناس بظلم وجور من نوع جديد وبطريقة تعسـفية ممقوتة بقي بعدها كثيـر من الناس بلا مأوى فنسـوا ظلم الحجاج وجوره وشغلهم ابنه بهذه الحادثة وأمثالها عن التفكير في جرائم والده ومآسـي حكمه.فأطلقوا هذا المثل الذي يترحمون فيـه على الحجاج إذا قورن ظلمـه بظلم ولده«الله يحلـل الحجّاج عند ولـده». هذا مـا أراد الحجّاج وتصور وقوعه»[64].

تؤشر هذه الحكاية عند الجهيمان على ظلم الحجّاج وبغيه وجوره حتى في موته ولكن ابنه فاقه في الجور والطغيان حتى أصبح ظلم الحجّاج لا يُضاهى بظلم ابنه وبغيه. وربّما أنَّ الذاكرة الشعبية في شبه الجزيرة العربية لا تزال تختزن حكايات شعبية أتت بصيغة مفارقات وسخرية مضحكة من بعض الحكام والقواد من أمثال الحجّاج. وربما أتى هذا المتخيّل انتقاماً شعبياً من عرب الجزيرة العربية من الأمويين بسبب تهميشهم ونقل حاضرة الخلافة من المدينة المنورة إلى بلاد الشام، في حين أن مناطق عربية أخرى كبلاد الشام ومصر تربط الظلم وتختزله في نماذج لشخصيات من أصول غير عربية كالمماليك وسواهم وتنقم منهم بالسخرية وبتلقيبهم بالألقاب المضحكة.

—الأمير قطن بن قطن منقذ العشاق والمحبين:

أورد الجهيمان سالفة ولد العليمي مع الأمير قطن بن قطن[65] كالآتي:

رجل تاجر من إحدى مدن القصيم يلقب بالعليمي وكان هذا التاجر يتعامل مع الآخرين بالدين فيعطيهم البضائع بقيمة أكثر من قيمتها بنسبة ثلاثين في المئة إلى خمسين في المئة على أن تسدد بعد عام واحد وهكذا جمع ثروة طائلة من الأموال وبعد وفاته بدّد ابنه الشاب ثروة أبيه وارتحل مع زوجته ابنة عمه إلى مدينة أخرى وعمل حطاباً. ورأت إحدى العجائز زوجته فبهرت بجمالها وأوعزت إلى ابن الأمير بخطبتها وأغرت أمها بتطليقها من زوجها ابن العليمي.فيستنجد ابن العليمي بالأمير العماني قطن بن قطن الذي قضى على ابن الأمير ليلة زفافه على زوجة ابن العليمي كما قضى على أمها وخادم الأمير الخاص. وتنتهي الحكاية بعودة الأمير قطن بن قطن إلى بلاده سالماً ومعه ضيفه الذي جاء إليه مستجيرا به من ظلم وقع عليه من قوم لا يستطيع أخذ الحق منهم. وبقي ولد العليمي بجوار الأمير قطن بن قطن ضيفا معززاً مكرماً ومعه ابنة عمه التي أحبها وأحبته.

يذكر سعد الصويان أن قطن بن قطن بن قطن بن علي بن هلال بن زامل من فرع الجبريين الذين حكموا شمال عمان في النصف الثاني من القرن العاشر للهجرة ويرجح أنَّ العليمي من وادي بني حنيفة في منطقة العارض[66]. «وقد حوّلت المخيلة الشعبية شخصية الأمير قطن بن قطن من شخص تاريخي إلى رمز أسطوري وشخصية خيالية تحاك حولها الكثير من الحكايات الطريفة بوصفه شخصية محبوبة جاذبة نذرت نفسها لمساعدة العشاق والمغرمين»[67].ويتضح من الحكاية الشعبية هذه أن شخصية قطن بن قطن في المتخيّل الشعبي السردي لا تختلف عما نسجه الرواة عن شخصيات لها مرجعيتها التاريخية ولكنها أصبحت في الحكاية الشعبية أقرب إلى النمط الأسطوري المتخيل الذي يحضر متحرراً من قيود الزمان والمكان . وقطن في هذه الحكاية الشعبية يأخذ دور البطل المساعد وقد تكون صلة الشاعر العليمي بقطن الذي ربما ساعده على استعادة زوجته ببذل الأموال له سبباً في خلق أسطورة الأمير العماني قطن التي تبالغ الحكاية الشعبية في وصف قوته الخارقة التي تعادل قوة أربعين رجلاً من الأشداء الأقوياء.

ثانياً:النسق العقائدي في الحكاية الشعبية:

يمثل النسق العقائدي عنصراً بارزاً في الحكايات الشعبية العربية ومنها الحكايات الشعبية في منطقة الجزيرة العربية والخليج العربي. ويتحرك المتخيل الشعبي في إطار الدين الشعبي الذي يتمثل في الممارسات والتصورات الدينية الراجعة إلى فئات اجتماعية اعتبرت ممثلة«للشعب»، والمتأثرة بأوضاع هذه الفئات وبقاعها الثقافي».[68]

أشار سعيد يقطين إلى كثافة المرويات السردية الشعبية الخاصة بالمتخيّل الشعبي للإمام علي بن أبي طالب في الوجدان العربي الإسلامي بغض النظر عن المعتقد الديني سنياً كان أو شيعياً.[69]. فصورة الإمام في الثقافة الشفاهية التي تنتمي إلى الجنوب التونسي كما يذكر محمد الجويلي

تأتي في سياق التأثر بالمقدس الشعبي للمتصوفة حول أولياء الله الصالحين لقبائل الجنوب السنية المالكية المذهب.[70] وبالنسبة إلى صلاح الراوي يمثل الأمام علي محوراً مهماً من محاور الأنماط النموذجية للبطولة القتالية والأخلاقية والمعرفية في الوجدان العربي لمكانته الخاصة المتمثلة في الوفرة الكثيرة من مفردات الثقافة الشعبية العربية[71]. وتمثل حكايات الإمام علي الشعبية في المتخيل الشعبي الشيعي صورة الزعيم الديني المعصوم ذي الكرامات القادر على خلق الزمان الدائري الخاص به. وهو زمان ممتد في قلوب الشيعة في انتظار اكتمال الدورة «أي دورة غيبة الإمام ورجوعه»[72].

وعلى الرغم من كثافة المرويات السردية الشعبية بحضور الإمام علي بن أبي طالب في الثقافة الشعبية العربية على امتداداتها الواسعة إلا أنني لم أعثر في المجموعات الحكائية الشعبية موضع الدرس على حكاية شعبية يرد فيها الإمام علي ببطولته الخارقة وتمثيلاته الشعبية. ولعلّ جمعاً مستقصيا للحكاية الشعبية في شبه الجزيرة العربية والخليج العربي يدلنا على تمثيلات الإمام في المتخيّل الشعبي خاصة في البحرين التي تحتفي فيها الأغاني الشعبية بحب آل البيت وحب الإمام علي بن أبي طالب ولا يفترق في هذا الحب عامة الشعب من السنة والشيعة[73].

وإذا كانت المجموعات الحكائية الشعبية لم تذكر حكاية واحدة عن الإمام علي بن أبي طالب فقد احتفت بالموروث الصوفي لأولياء الله الصالحين. ووجدت في المجاميع الحكائية الشعبية موضع الدرس حكايتين شعبيتين تحتفيان بالسيد أحمد البدوي الذي يعد أبرز أقطاب الصوفية وهما «سالفة البدوي مع زوجة السلطان وقد أوردها الجهيمان[74]و حكاية «الشريفة خضرا» وقد أوردتها لمياء باعشن[75].

يورد الجهيمان «سالفة البدوي مع زوجة السلطان» برواية الشاعر الشعبي عبدالله بن صقية. وتقول الحكاية الشعبية للبدوي مع زوجة سلطان مصر: أن رجلا من قبيلة عنزة قد تزوج ابنة عمه وسكن قرية سميرا وقد رُزِقَ من زوجته ابناً واحداً اهتم به وأحبه وحرص على تربيته تربية صالحة كلها دين وأمانة وشرف(...). وشب الطفل حتى بلغ مبلغ الرجال وقرب موعد الحج وأحبت الوالدة أن يسافر ولدها إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج أولاً وثانياً ليرى ويسمع ويجرب فالأسفار تجلب الأصدقاء والمعارف كما أنها تعلم المرء على تحمل الشدائد ومعرفة الكثير من تجارب الحياة. وأعطت ابنها مبلغ ثلاثة آلاف ريال لشراء بضاعة من مكة.وصل الشاب إلى مكة وأدى فريضة الحج ثم تجول في أسواقها فسمع أحد المنادين يبيع الحكم الحكمة الواحدة بألف ريال فاشترى منه البدوي ثلاثة حكم بالمبلغ الذي أعطته إياه والدته كاملا الحكم الثلاث التي اشتراها هي:«كل نفس وما اشتهت»و«إذا وافقك خير فوافقه»و«لعن الله خاين أمانته». وعندما عاد الشاب البدوي إلى أمه وأخبرها بشراء الحكم الثلاثة أخذت ملء يدها ترابا وقذفته في وجهه بقوة وعنف وغضب وقالت لقد خاب أملي فيك يامغفل فهرب الولد من أمه بعد هذه المقابلة العنيفة وتوجه مع القوافل المغادرة إلى مصر. ووصل إلى العاصمة والتمس عملا فلم يجد ورأى مقبرة بجوارها بناء خرب فسكن فيه ونظفه ونظمه بحسب قدرته واستقر فيه وفرض ضريبة على الأموات جنيها ذهبيا كاملا وظن الناس أنه موكل من السلطان فصاروا يدفعون إليه هذه الضريبة عن رضا وطيب خاطر إلى أن جاءت جنازة ابنة السلطان ففرض على أصحابها جنيها ذهبا فأخبروا السلطان واقتادوا البدوي إليه فقال البدوي للسلطان: إنني أهتم بالمقبرة وأحافظ عليها وأنظفها ثم إني عملت هذا العمل ولم يمنعني أحد من ممارسته فأنا كما قال المثل«قال من أمرك قال من نهاك» ثم إنني من ناحية أخرى أجمع هذه الضريبة للسلطان لم أفرط في جنيه واحد منها فهي عندي أمانة حتى يأتي صاحب الشأن فأعطيه إياها فأعجب السلطان بمنطقه وبتفكيره وجعله أميناً عاماً على القصور والحريم. وبعد ثلاث سنوات قضاها البدوي في

خدمة السلطان كان خلالها موضع الثقة والأمانة والتجلة والاحترام انتدبه السلطان لمرافقة زوجته الشابة الجميلة التي يحبها حباً جما فوافق البدوي وبدأت زوجة السلطان الجميلة تراود البدوي عن نفسه فرد عليها البدوي بقوله :نحن في طريق حج وعبادة ولا يليق أن نشوب حجنا بأمثال هذه الأمورلا يجوز ثم أن زوجك عظمة السلطان قد وثق بي وقلدني هذه الأمانة و«لعن الله خائن أمانته». وأمام إصرار البدوي طلبت منه زوجة السلطان كتمان الأمر فوعدها بذلك ولكنها صممت على الخلاص منه بالموت وأنقذته الحكمتان اللتان اشتراهما وعندما وصلا إلى مصر اتهمته زوجة السلطان بأنه راودها عن نفسها. وهنا يسرد البدوي على السلطان قصته وقصة الحكم الثلاث وماحدث مع السلطانة ويطلب منه أن يختبر صدق كلامه بمقابلة السلطانة التي عاتبها البدوي على ماجرى منها فما كان منها إلا أن أقرت بذنبها. واقتنع السلطان بأمانة البدوي ولكن البدوي كما تقول الحكاية الشعبية النجدية عنه«فكر في طريقة يتخلص بها من خدمة السلطان فما وجد إلا طريقاً واحداً هو أن يتظاهر بالبله والجنون وهكذا فعل فقد صار في مبدأ الأمر يتظاهر بأنه صريع الجن ويهذي بكلمات لا معنى لها ولا تدل إلا على فقدان العقل .ثم صار يدور في الأسواق وهو في حالة من التبذل والذهول المصطنع الأمر الذي أبعده عن السلطان وقربه من عامة الشعب الذين كانوا يعتقدون فيه اعتقادات وينسبون إليه معجزات لا يسيغها العقل السليم.هذا البدوي هو السيد أحمد البدوي الذي لا يزال الناس يعتقدون فيه شتى الاعتقادات يجعلون قبره مزارا يقصدونه بشتى القرابين ويطلبون منه الشفاعة لهم عند رب العالمين في حل مشاكلهم الدنيوية والأخروية».

—حكاية«الشريفة خضرا»:

«كان يا ماكان كان في شريفة تعشق أنوار النبي من فضل طه والنبي أنسابها ربيتُ في تونس دي الشريفة ياعرب تقرأ كلام الله بزاكي عقلها تقرأ كلام الله ومكتوب عالجبين بقدرة الله مين يقاسي زيها مركب غريب واقف على شط البحر،جا ابن سلطان النصارى وشافها دوّر وقال: يا رفقتي زاد بي الغرام خضرا الشريفة اليوم قلبي حبها يامين يجيب خضرا وياخد ما طلب؟ ياخد من الدهب المصفى وزنها. إلا عجوز مقبلة قالت:أنا. ما تلتقي غيري وأنا والله لها. وقال لها: خالة عجوز كيسين دهب، لكن عليكي بالشريفة تجيبيها قالت له: سمعاً وطاعة يا أمير بكرة صلاة الصبح أنا آتيك بها. صبح الصباح وإحنا نصلي على النبي إلا بداعي للشريفة في قصرها: سلام صباح الخير ياست العرب ست الشرايف والقبايل كلها قالت لها: يامرحباً خالة عجوز ياللي تطلبي حساننا قالت لها: ياستنا شفت العجب، سبعة مراكب ما رأينا مثلها، لكن هيا ياشريفة أتفرجي، على البحور إللي خلقها ربنا. نزلت خضرا على قباقيب من دهب هي وأربعين بنات شرايف زيها هي وأربعين بنات يصلوا على النبي مع العجوز يتسمعوا لكلامها وقال لها: يامسلمة شوفي العجب لا عاد تميلي إلى العتيقة وركنها وبنى لها قصرين عجيبة من الدهب دهب وفضة من الرواشين شغلها قالت له: ياكلب بطل دا الكلام إحنا معانا المصطفى هو جدنا قالت له: قطع الجديد على القديم لا أقبل الكفرة ولا أقبل دينهم وأتغضب الملعون وأزداد به الغضب قال أجبدوها من ضفاير شعرها. قوام قوام شلوا الشريفة للعذاب أجبن سلطان النصارى وجابها راحت وقالت: سيدي أحمد غيثني! خضرا الشريفة ضايقة في أمرها إلا ودا البدوي تحرك به المكان إلا وعبدالعال جاها وقال لها: ياستنا جاكي الفرج بحق مين الخلايق كلها سوّر بيده الأوله شيخ العرب شل الشريفة والمماليك حولها سوّر بيده لتانية شيخ العرب وطبّق القلعة على سكانها يستاهل البدوي مية راية ذهب ودّى الشريفة لحد قبة جده».

– تكّون الحكاية الشعبية الأولى التي وردت عند الجهيمان الرواية الشعبية النجدية لسيرة الولي الصوفي السيد أحمد البدوي. فهذا الولي الصوفي المشهور بمصر والذي تعود أصوله إلى بلاد المغرب العربي أو الغرب الإسلامي كما أكد ذلك بعض الباحثين في الموروث الصوفي[76] يصبح في الرواية النجدية شاباً نجدياً من قبيلة

عنزة المشـــهورة يرتحل إلى مصر مصطحباً معه حكمه الثلاث التي ابتاعها من أسواق مكة المكرمة وأصبحت هذه الحكم بالنســـبة إليه بمثابة طقوس العبـــور والتطهير التـــي حوّلته من حـــال البداوة بجفاء الأعـــراب إلى حال أخرى هي مرتبة الولاية الصوفية والقطب الصوفي بعـــد اجتيازه امتحانا عسيراً. وكأنَّ حكاية البدوي عند الجهيمان تتداخل هنـــا مع حكاية أخرى هي قصة يوســـف الصديق مـــع زُليخا زوجة عزيز مصر الـــواردة في القرآن الكريم في قصة يوسف فكما أصبح البدوي أميناً على خزائن الســـلطان وقصـــوره وحريمه يصبح يوســـف الصديـــق أميناً على خزائـــن مصر كلها. وكما أغرت وزوجة الســـلطان الجميلة البدوي فلم يســـتجب له تغري زليخا يوسف فينجو من كيدها ومن إغرائها.

أما في رواية لمياء باعشـــن عن قصة«خضرة الشريفة» فيتفاعل الموروث الشعبي مع تمثيلات الآخر الإفرنجي—الصليبي. فقـــد كوّنت المخيلة الشعبية العربية خزاناً رمزياً عن الأمم والشعوب الأخـــرى التي يأتي فـــي مقدمتهـــا الفرنجة بفعل الاحتكاك بهم في الحـــروب الصليبية التي امتدت فترة طويلة من الزمن.

وتستمد الحكاية الشعبية اسم خضرة الشريفة والدة أبي زيد الهلالي من السيرة الشعبية الهلالية التـــي عرفت في متونها ذكراً لليهود وبعض ملوك الفرنجـــة النصارى. وتكون خضرة الشـــريفة في حكاية باعشن فتاة بكراً جميلة يطمع ملك الفرنجة في الاســـتيلاء عليها وتنصيرها«يامسلمة شوفي العجـــب لا عاد تميلـــي إلى العتيقـــة وركنها»؛ أي الكعبة الشريفة والركن الإبراهيمي فيبني الإفرنجي قصرين كي تتوجه إليهما بالصلاة عوض الكعبة العتيقة وركنها الطاهر.فتســـتنجد خضره بالولي الصوفي القطب السيد البدوي الذي يظهر بكراماته فيقضي على الفرنجي ويعيد الشريفة إلى مكة.إن ظهور هذه الحكاية الشعبية ذات الموروث الصوفي في مجموعة باعشن أمر ليس بالمستغرب؛ فإقليم الحجاز عُـــرِفَ بالطرق الصوفية والاعتقاد بأولياء الله الصالحين لدى بعـــض الحجازيين إلى جانب

http://www.flux.utah.edu/~aclement/templair/collection/Bob%20Eggleton%20-%20Unknown%20-%20A%20black%20dragon%20and%20a%20phoenix.jpg

كون مدينة جدة التي استقت الرواية منها حكاياتها تعد من المدن المهجنة بالأعراق والجماعات الإثنية المختلفة وفيها عوائل تعود جذورها وأصولها إلى مصر التي تزدهر فيها الصوفية ازدهاراً كبيراً[77].

ثالثاً: في المتخيل الشعبي الحكائي الخاص بالسلطة السياسية:

للحكايـــات الشـــعبية متخيلها الســـردي عن الحاكم أو الســـلطة السياســـية ملكاً كان أو أميراً فهي لا تصور الملوك كمـــا اعتادت كتب التواريخ الســـلطانية علـــى تصويرهم بمآثرهـــم وعظمتهم وبطولاتهـــم وإنما تصـــور ملوكا على شـــاكلتها يتجســـد فيهم العدل والذكاء والشجاعة والمروءة وليسوا ملوكاً عاجزين[78].

وردت عند الجهيمان حكايات شعبية عدة تحمل اسم السلطان منها«سارق نعامة السلطان»:السلطان وابنتـــه الوحيـــدة» و«قصة الغريب مـــع طائر بنت الســـلطان» و«البدوي مع زوجة السلطان» و«قصة مثل» علـــى هامان يافرعـــون» و«ولـــد العليمي مع

الأمير قطن بن قطن»و «بنت السلطان اللي شوفتها بمائة روبية»«سالفة السلطان مع سارق ثور السلطان»«سالفة عفارم أفندم»«سالفة بنت التاجر وابن السلطان»«أبوزيد الهلالي مع أمير وشيقر حديد»«الأمير الهارب والفارس الملثم»«البنات الثلاث وابن السلطان»:«سالفة رميزان مع شريف مكة».

وعند لمياء باعشن جاءت الحكايات الشعبية الآتية«السلطان والدجاجة»«الأمير الحاوي»«الأمير المعشوق»«الملك يحيى».

وعند الدويك«الطرار وبنت الشيخ» و«ابن السلطان» و«ابن السلطان والكلبة» و«وأولاد السلطان» «وبنت الملك والعجوز» و«بنت الوزير»«الصايغ وزوجة الوزير» و«بنت الحطاب والأمير»«قصة لغز ولد الوزير وولد الفقير»«قصة لغز من أنطق الأميرة»«أولاد الملك السبعة»«بنات الملك الثلاث».

وعند فخرو «رش المطر ياشوقي» و«مليلة البان ولعيبة الصبر» و«البرغوث» و«شميعة ولد السلطان» و«الملك اللي له قرنين».

يحرص الأمير أو السلطان في حكاياتنا الشعبية على إقرار العدل في بلاده كما تختفي بينه وبين طوائف شعبه الفوارق الطبقية التي تميز الخاصة عن العامة. فقد تصبح امرأة جميلة وذكية زوجة الأمير أو السلطان أو الملك رغم انتمائها إلى طبقة متدنية اجتماعياً كما تصبح ابن الملك زوجة لرجل من عامة الشعب أعجبت بأخلاقه وفروسيته وشهامته. وتحتفي الحكاية الشعبية بالحاكم العادل الذي يبقى حاضراً في مخيلتها حتى بعد موته كما في هذه الحكاية الشعبية التي جاءت في مجموعة فخرو عن «البرغوث»[79] :

«يحكى في قديم الزمان كان البرغوث ملكاً عادلاً وكان محبوباً من شعبه لعدله وكرمه. وكان ملكاً متعاوناً مع الناس ومتواضعاً لا يترفع عليهم أبداً وذات يوم يلقى البرغوث مصرعه بعد أن سقط في العصيدة فخيِّم الحزن على مملكته فيمر رجل غريب على البلاد ويلمح الأشجار منزوعة الأوراق ولما يسألها : علامج ياشجيرة حاتتون؟ ترد عليه الشجرة بكل حزن وأسى:

آنه الشيرة حاتتون

وهذي الغنيمة كاسرون

وهذي النهيرة ناشفون

وهذي الحمامة ناتفون

وهذي البنية ناشرون

على البرغوث يوم مات

رابعاً :في المتخيل الشعبي الحكائي عن المرأة:

تمثل المرأة عنصراً رئيساً في القص الشعبي فإلى جانب كونها المصدر الرئيس الأبرز لرواية الحكاية الشعبية فإنها ترد في هذه الحكايات بصور متنوعة وتقوم بوظائف عدة الأمر الذي يجعل اختزال المرأة في المتخيل الشعبي الحكائي في صورة نمطية واحدة أمر لا يستقيم مع تعدد صورها كما بينا قبل قليل. تركز الحكايات الشعبية موضع الدرس على بعض الصفات في المرأة منها العقل والمكر والكيد فقد جاءت بعض القصص عن مكر النساء وكيدهن إلى جانب مهارات الشطارة والعياقة[80]. والاحتيال والوفاء والخيانة والشجاعة والجمال والقبح. وقد تحتوي الحكاية الواحدة على أكثر من أنموذج أخلاقي نسائي والمقصد من ذلك إبراز المفارقات المتناقضة بين النساء ؛فغاية الحكاية الشعبية الانتصار لأنموذج المرأة الخيرة التي تنصر زوجه وأقاربها في حين يكون مصير المرأة الشريرة والخائنة الهجر وفي كثير من الأحيان التغييب بالموت. ومن العناصر الطريفة التي أشارت إليها حكاياتنا الشعبية موضوعة كيد النساء في مقابل كيد الرجال. وقد جاء هذا الموضوع عند الجهيمان في حكايات هي«سالفة أن كيدهن ضعيف»و«من مكايد الزوجة لأقارب زوجها.«سالفة شاب لم يتزوج حتى عرف مكايد النساء.». وعند الدويك«حيلة امرأة»و«مكر النساء». وعند فخرو«كيدانوه»و«أم المواقع».

خامساً:الآخر في المتخيّل الشعبي الحكائي:

الحكاية الشعبية نوع سردي خاضع للأنساق الثقافية الحاكمة للمجتمع الذي أنتجها وخاصة في علاقة الذات مع الآخر القريب والآخر البعيد من خلال إنتاج تمثيلات ثقافية عنه قد تختزله في تنميطات معينة لا يخرج عنها. ومثال الآخر القريب في الحكايات الشعبية في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي«العبيد الزنوج» الذين جاءت تسميتهم عند فخرو «بالبنابيس» وتعني الزنوج من منطقة ممباسا وزنجبار»، وكانوا يمارسون المهن اليدوية ذات الدخل القليل أو يعملون خدماً في بيوت الأسر الميسورة وكانوا يشتهرون لدى العامة بالغباء والكسل. وكان كثير من الأفارقة قد هاجروا من بلادهم أو تم بيعهم في سوق النخاسة لدول الخليج العربي عندما كانت تجارة العبيد مزدهرة آنذاك، وتدريجياً ومع الأيام استوطنوا فيها ونقلوا التراث الإفريقي إلى الخليج العربي»[81].ويمثل العبد والعبدة في الحكايات الشعبية منزلة اجتماعية دنياً ولاتختلف تمثيلاتهم الثقافية عن متخيلهم في ألف ليلة وليلة وكامل المتخيل الشعبي العربي إذ يجمعون صفات اللؤم والخسة والغدر كما في الحكايات الشعبية الآتية:سالفة العبد الذي قتل عمه وهرب بزوجته وسالفة العبدة «التي انتحلت شخصية سيدتها الأميرة وتزوجت الأمير[82] ». أو قد يمثلون الغباء كما في حكاية البنابيس والسمك[83]. وقد تنتصف الحكاية الشعبية في مواضع نادرة للعبيد كما في حكاية ولد العبدة الذي لم يتخلَ عن أخته غير الشقيقة[84].

يحضر اليهودي في المتخيل الشعبي الحكائي بوصفه أنموذج اللؤم والخسة والغدر والجشع على الرغم من ندرة الحكايات الشعبية التي جاء فيها ؛ ففي المجموعات الحكائية الأربع لم أعثر سوى على حكايتين شعبيتين عن اليهودي جاءتا في مجموعة الدويك هما «لغز اليهودي» و«اليهودي التاجر والمرأة العفيفة»،[85].فاليهودي في حكاية «لغز اليهودي»يختطف فتاة جميلة ثم يسترجعها أبوها ويأتي اليهودي إلى مجلس الأب وقال له:»سوف أحكي لك لغزاً إذا حليته أعطيك كل أملاكي وإذا لم تحله آخذ كل أملاكك، فقال الوالد:»قل ما عندك. قال: بفكرك في من طار واستطار وخلت مهايرها على الطوقان» ؛أي تركت أثرها على النوافذ. احتار الوالد في حل اللغز وأعطاه مدة خمسة أيام،وأخذ الرجل يفكر أياماً وليالي في حل الغز، واستغربت البنت من الوالد وطلبت منه أن يخبرها باللي شاغله، فقال لها القصة اللي جرت مع اليهودي فضحكت وقالت: هذا بسيط، وقالت له:قل له:» لو ما طار واستطار كان تمت عمايم أبوها في مجلس الرجال». وفرح أبوها بالحل ثم حضر اليهودي في الموعد المحدد مبكراً وهو مستانس ومبسوط، ولما شاف بشاير الفرحة على الوالد استغرب وقال له:» وش الجواب؟ فقال له الوالد الجواب. فأغمي عليه وأخذ الوالد الحال والمال». وفي الحكاية الأخرى»اليهودي والتاجر والمرأة العفيفة يراود التاجر اليهودي زوجة التاجر المسافر فتصده بعنف وتخبر زوجها ويحكم على التاجر اليهودي بالموت وتصادر أملاكه وتصبح ملكاً للمرأة».

الخاتمة:

كان غرضنا من هذه الدراسة الوقوف عند جانب أهمله كثير من الدارسين للحكاية الشعبية العربية وهو التطرق «لمعنى المعنى» في هذه الحكايات من خلال الوقوف على أنساقها الثقافية الحاكمة لها. وقد بيّنت الدراسة أن المجموعات الحكائية الشعبية في المدوّنة التطبيقية حافلة بعدد من الأنساق الثقافية التي يصدر عنها المتخيل الشعبي الحكائي في تحبيكه السردي لتاريخ شعبي قد يفترق عن التاريخ الرسمي، وفي وقوفه كذلك عند النسق العقائدي والسلطة السياسية وتمثيلات المرأة و مفهوم الآخر عند الجماعة الشعبية وتأويلاتها المختلفة. وأحسب أن كل عنصر من هذه العناصر يحتاج بمفرده لدراسة مستقلة نظراً لثراء هذه الأنساق في دلالتها على البنى العميقة للثقافة الشعبية التي هي أصل ورافد رئيس في تكوين العقل العربي.

الهوامش

1 – يـان فانسينا ، الـمـأثـورات الشفاهية،ترجمة أحمد مرسي،ط1، القاهرة: دار الثقافة،1981.ص321

2 – المرجع نفسه،ص322.

3 –كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ترجمة محمد بدوي،مراجعة الأب لويس وهبة،ط1،بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، كانون الأول (ديسمبر)،2009.ص 82.

4 – كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات،،ص 98.

5 –انظر:عبدالحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في «معنى المعنى» لمجموعة من الحكايات، ط1، بـيـروت:دار الطليعة،1992.ص 13.

6 – المرجع نفسه، ص 123.

7 – انظر : محمد الجويلي:انتروبولوجيا الحكاية، دراسـة أنتربولوجية في حكايات شعبية تونسية،ط1، تونس: مطبعة تونس قرطاج،2003.

8 – المرجع نفسه،ص 50.

9 – معجب العدواني، مرايا التأويل، قـراءات في التراث السردي،ط1، الرياض،بيروت، الـدار البيضاء: النادي الأدبـي بالرياض والمركز الثقافي العربي،2010.

10 – انظر:أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب،ط6،الرياض: دارأشبال العرب،2000. يعود جمع الحكايات والأساطير عند الجهيمان منذ1 أكثر ما يزيد على أربعة عقود.انظر الحوار الـذي أجـراه معه الباحث عبدالله العبدالمحسن،"حوار مع عبدالكريم الجهيمان"،مجلة النص الجديد،الرياض،العدد الثامن،ديسمبر 1998،.ص 178. وعـن أساطير الجهيماان انظر: عبدالله العبدالمحسن، تداعي الواقع في الحكايات، أساطير الجهيمان نموذجا،الرياض،2005.

11 – أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، تصدير المؤلف، ص 12.

12 – النبات والنبات، حكايات شعبية حجازية، جمع وتدقيق وإعداد لمياء محمد صالح باعشن،ط2،جدة،2008. الطبعة الأولى أنجزت سنة 1416 هجرية.

13 – النبات والنبات،ج1،ص11.

14 – محمد طالب سلمان الدويك، القصص الشعبي في قطر،ط1، الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية،1984.

15 – حـزاوي أمي شيخة، مائة حكاية وحكاية،البحرين،2006. أشار الباحث المختص في الثقافة الشعبية إبراهيم سند إلى الجمع الفردي والجمع الرسمي للحكاية الشعبية البحرينية كما أشار إلى عملية الجمع الميداني بإشراف بروين نوري عارف من مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي في عام 1986. انظر إبراهيم سند،»»الحكاية الشعبية والمثل الشعبي»، ضمن الثقافة في البحرين في ثلاثة عقود، مسح ثقافي شامل لدولة البحرين،1961—1991، تحرير محمد يوسف نجم،وزارة الإعلام البحرينية،1993. ولكن للأسف لم يخرج هذا الجمع الميداني أي كتاب مطبوع ولا يزال الغموض محيطاً بمصير تلك الحكايات المجموعة كما أخبرني بذلك الأستاذ علي عبدالله خليفة!

16 – محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية،ط1،القاهرة: دار المعارف، 1981.ص 222.

17 – من المباحث الطريفة إشارة نبيلة إبراهيم إلى قصة سندريلا الفرعونية .انظر: عالمية التعبير الشعبي بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1983. الأدب المقارن(الجزء الثاني).

18 – انظر:فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي،ط1، القاهرة: دار الفكر العربي،1974،صص44—70.

19 – انظر:عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية،ط1، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،1968. ص10.

20 – انظر: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط1، الـقـاهـرة: دار الشروق،1992.ص142.

21 – انظر: المرجع نفسه،ص121.

22 – انظر:نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي،ط3،القاهرة: دار المعارف،د.ت.ص134.

23 – ضياء الكعبي،السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل،ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،2005.ص170.

24 – انظر : عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي.الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القص،ط1،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ص ص112—117.

25 – انظر:كتاب الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات،صص363—373.

26 – حكاية أبي القاسم البغدادي،أعادت طبعها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد لصاحبها قاسم محمد الرجب. جاء في مفتتح الحكاية على لسان الشيخ الأديب أبي المطهر محمد بن أحمد الأزدي:»هذه حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر فينفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة(...) فمن نشط لسماعها ولم يعد تطويل فصولها وفضولها كلفة على قلبه ولا لحناً يرد فيها من عباراتهم قصور معرفة يعيرني بها ولاسيما مع انتهايه منها إلى الحكاية البدوية الأدبية التي أردفتها بها».ص ص1و2.

27 – النجوم الزاهرة،ج1،ص272.

29 – انظر:H.A.Aram Vesser.The New Histoicism:Reader،New York، London. Routledge.1994.pp1—14

30 – انظر: Hirsch،E.D.Jr.The Aims of Interpretation، Chicago، London.The University of Chicago Press.1978،pp27—28 وميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبـي، ط3، بيروت والدار البيضاء،2002.ص ص88.

31 – ضياء الكعبي، السرد العربي القديم،ص ص245—246.

32 – لمعرفة مفهوم الهوية السردية Narrative Identity يمكن الرجوع إلى الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي،بيروت،الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي،1998.

33 – أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، ج2،ص ص5و6.

34 – عبدالحميد حواس،»سيرة بني هلال على مائدة مستديرة»، مجلة الوادي، القاهرة مجلد 2 عدد 8 ديسمبر 1980،ص ص 74—77.

35 – سـعـد الـصـويـان، الشعر النبطي،ص249.

36 – سيرة بني هلال،ص3.

37 – انظر :ديوان الأيتام وهو الجزء الثالث من السيرة الهلالية.

38 – انظر: سيرة بني هـلال، أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية،ط1، الدار التونسية للنشر،

المعهد القومي للآثار والفنون، تونس،1990.

39 – دونت جميع الحكايات الواردة في المدّونة التطبيقية بتصرف مني طلبا للاختصار إلا إذا كانت الرواية موضوعة بين علامتي تنصيص لكلام مقتبس.

40 – أساطير شعبية،ج1،ص ص177—194.

41 – أساطير شعبية،ج1،ص188.

42 – المصدر نفسه،ج1،ص ص190—191.

43 – المصدر نفسه،ج1،ص193.

44 – أساطير شعبية،ج4،ص 307.

45 – تتشابه هذه الحكاية مع الحكاية التي أوردها طلال السعيد وهي مأخوذة من مجموعة الفهيد دون الإحالة إلى المصدر:طلال السعيد .حكايات من تراث البادية: أبوزيد الهلالي»ص ص 15—19 :»هذه الحكاية ينسبها الرواة إلى أبي زيد الهلالي سلامة الفارس والشاعر المعروف وهناك أيضا من ينسبها إلى الخلاوي راشد الفلكي المشهور نظرا لتقارب الأسلوب الشعري بين الاثنين ولتقارب لهجة كل منهما للآخر ولكني أميل إلى أنها للهلالي لأسباب يطلب أبوزيد من قومه بيعه بوصفه عبدا ويقبضون الثمن ويستمر الهلالي في خدمة سيده الطيب إل أن ينشد يوما أمام سيده عازفا على الربابة:

يقول الهلالي والهلالي سلامه شوف الفجوج الخاليات تروع
ويقول الهلالي والهلالي سلامه يبغي الطمع وهو وراه طموع
لابد عقب الوقت من لايح الحيا من بارقن يوضي سناه لموع
إلى أن عرفه السيد وأطلق سراحه وأغدق عليه الهدايا وعاد أبوزيد لقبيلته».

46 – حزاوي أمي شيخة،ج4،ص242.

47 – أي اذهبي عني عسى أن يباغتك الموت فجأة، فليس معي شاهد على دك قبره إلا الطيور ويقصد العقبان والنسور. من شرح المؤلفة، هامش ج4،ص 265.

48 – ضياء الكعبي،السرد العربي القديم،ص311.

49 – انظر:تغريبة بني هلال.

50 – سيرة بني هلال،،ص 39. تذكر بريجيت كونللي Bridget Connelly أن تماهي الرواة والمتلقين مع سيرة بني هلال ومع أبي زيد الهلالي خاصة يبرز في بعض مناطق السودان وغانا وتشاد؛إذ يطيل الراوي الوقوف عند ولادة أبي زيد الهلالي ولونه الأسود وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها(The Gypsy on the Doorstep: ADirty Story or A Subversive Ggenealogy 1986 pp167—192

51 – سيرة بني هلال،ص 140.

52 – حزاوي أمي شيخة،ج4،ص264. عزّيز تصغير اسم عزيز وهو عبد علياء الذي تعثر وسقط على الأرض.

53 – أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب،ج1،صص237—244.

54 – المصدر نفس،ج1،ص 244.

55 – انظر أخبار حرب البسوس في الأغاني،بيروت:دار الثقافة،د.ت.الجزء الخامس .ص ص29—53.

56 – أساطير شعبية،ج1،ص242.

75 – المصدر نفسه،ج1،ص 143.

58 – انظر حكاية الشنفرى في الأغاني، بيروت: دار الثقافة،د.ت. الجزء الحادي والعشرون،ص217

59 – أساطير شعبية،ج1،ص144.

60 – انظر حرب البسوس في كتاب أبي عبيدة المسمى الأيام.جمع وتحقيق: أحمد محمد عبيد،ط1،أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث،2008.

61 – انظر السيرة الشعبية المسماة»الزير سالم».

62 – انظر خبرحرب البسوس في كتاب الأغاني، الجزء الخامس،ص42..

63 – انظر خطب الحجّاج في البيان والتبيين.

64 – أساطير شعبية،ج2،ص273.

65 – أساطير شعبية،سالفة ولد العليمي والأمير قطن بن قطن،ج3،ص195 ومابعدها.

66 – الشعر النبطي،ذائقة الشعب وسلطة النص،ط1،بيروت،لندن:دار الساقي،2000.ص346.

67 – المرجع نفسه،ص 394.

68 – زهية جويرو،الإسلام الشعبي، ط1،بيروت:دار الطليعة،2007.ص7.

69 – السرد العربي، مفاهيم وتجليات،ط1،القاهرة:دار رؤية،2006. ص287. دعا يقطين إلى جمع النصوص المتصلة بعلي بن أبي طالب المتداولة والعمل من خلال ذلك على تشكيل»سيرة شعبية» له على غرار باقي السير.ص 292 من السرد العربي.

70 – محمد الجويلي.البطل في الإسلام الشعبي: مثال علي بن أبي طالب في الثقافة الشفوية التونسية، قراءة أنتروبولوجية،تونس،2006.

71 – الثقافة الشعبية وأحلام الصفوة، ط1، القاهرة: مركز الحضارة العربية،2002.ص 56.

72 – الجابري تكوين العقل العربي،ص338 ومحمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس،122.

73 – عن مرويات الإمام علي الشعبية انظر: القصص الشعبي، مختارات خيري عبدالجواد،ط1، كولونيا،بغداد: منشورات الجمل،2010. الجزء الثالث، مغازي الإمام علي.

74 – أساطير شعبية،ج2،ص 137.

75 – التبات والنبات،ج3،ص45.

76 – عن السيد البدوي انظر الرواية النجدية تخالف ماذكر عن السيد أحمد البدوي ونشأته انظر: النبهاني، جامع كرامات الأولياء،بيروت: دار الفكر،1993. ج1،ص512 . وقد استمعت في الرياض في مجلس نسائي لسيدة من شيخات قبيلة عنزة أن أحد أجدادهم ارتحل إلى مصر كعادة البدو في الترحال وهناك وافته المنية فدفن وكان اسمه حمد فأصبح قبره مزارا للولي الصالح حمد البدوي.

77 – انظر : مي يماني، مهد الإسلام البحث عن الهوية الحجازية، ترجمة غادة حيدر،بيروت: دار الساقي،2005.

78 – انظر:عبدالوهاب سامي،تصوير الحكاية الشعبية للملوك،أدب ونقد، القاهرة، العدد 26،،1996. صص106—108.

79 – حزاوي أمي شيخه،ج1،ص ص125—127.

80 – انظر سالفة العجوز التي توفي زوجها وقطع معاشه في الجهيمان ، الجزء الثاني،ص 275الأرملة وهي شبيهة بحكايات دليلة المحتالة وبنتها زينب النصّابة في السيرة الشطارية التي حملت اسم «على الزيبق»مرجعية بعض الحكايات الشعبية ألف ليلة وليلة مع ورود شخصيات عجائبية كثيرة مثل الجن والعفاريت والغيلان والأدوات السحرية مثل ثوب الريش وجذع الشجرة الطائر الذي يخرق المسافات).

81 – حزاوي أمي شيخة،الجزء الثالث،ص205.

82 – انظر في مجموعة فخرو لعيبة الصبر.

83 – حزاوي أمي شيخة،ج3،ص 205.

84 – المصدر نفسه،الجزء الرابع،194.»ولد العبده).

85 – القصص الشعبي في قطر،ج2،صص95—96.

الـمواويـــــل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي

سلوم درغام سلوم / كاتب من سوريا

لقد ساهمت الفنون الشعبية ولا سيّما الفنون الغنائية بتطوير الذوق الحسي والفني والجمالي، وحفزت الإنسان دائما على العمل والعطاء والإبداع وعلى مر القرون قدمت هذه الفنون للناس بمختلف لغاتهم زادا لغوياً وثقافيا مُهماً، أعطت اللغات القومية خصوصيتها فضلا عن غرسها وتكريسها مفاهيم الانتماء للأوطان، ودعوتها إلى الحب والخير والجمال.

ويرى الباحث بركو عبر ذكره لأهمية الأشعار الشعبية بقوله: (إن ظهور هذه الكنوز الفريدة من الأشعار الشعبية ونشر هذه الألوان الشفوية الشعبية فتح الباب واسعاً نحو المزيد من التمازج اللفظي والفكري والتعبيري والفني بين الفنون الشعبية العربية، ومهد الطريق نحو دراسات فنية في الأدب الشعبي العربي، وطوَّر الأغنية العربية، لأن هذه الفنون ترسم العادات، والتقاليد، والأعراف،والخصال، والشمائل، وتقدم القيم الروحية والمادية في المكان والزمان[1].)

http---picasaweb.google.com-lh-view?q=Rababa&uname.jpg

ومن أجـواء هذه الفنون المسـتحدثة تطورت الفنون الفلكلورية الشعرية الشعبية التي سنرصد بعضها، وأهم فنون المواويل في الشـعر الشعبي في بلاد الشام والعراق: العتابا، النايل، السويحلي، الميجنا، الزجل، والموال السبعاوي.

1 – فن العتابا :

ـ يعتبر فن «العتابا» من فنون الأدب الشـعبي وكانت له صلة وثيقة بريفنا وربوعنا العربية، وقد عبـر عـن عاداتهـا وتقاليـدها الأصـيلة، وكمـا أن لـه طابعاً مـن الروعة والجمال في الأسـلوب وقوة العاطفة، وما ذلك إلا لأنه يعبر عن الشـعور الصادق لأهل البيئة التي يعيش فيها الشاعر.

ـ وفن العتابا من أعـرق وأهم الفنون الغنائية الشعبية في بلاد الشام والعراق وخاصة في الريف، ويعتمد هذا الفن ضرباً من ضـروب البلاغة وهو«البديع» وقد اعتمـد فرعاً من فروع البديـع أساسـا لـه، و هو « ا لجنـا س » والجناس هو

ركيزة فن العتابا من حيث الشـكل ، والجناس هو مجيء كلمتين متشـابهتين في اللفظ ومختلفتين في المعنى، أما في فن العتابا يدهشـك الشـاعر ثـلاث مرّات بدلاً من مرتين في الشـعر الفصيح ويـرد بيت العتابا على البحـر الوافر، ويتألف من أربعة أشـطر، الثلاثة الأولى تحكمها لفظة واحدة فيها جناس في ثلاثـة ألفاظ، أي من ثلاث كلمات لها نفس البناء الحرفي مع اختلاف معانيها، ويبقى الشـطر الأخير حراً، وينتهي بألف أو باء، كما في بلاد الشام ككلمة عتاب ـ تراب ...الخ .

أو ينتهي البيت بالألف المقصورة أو الممدودة مثـل كلمة (دجـى ـ علا ـ ....الـخ) بينما العتابا الأبوذية في العراق ينتهي البيت فيها بياء مشددة مثل(أذية ـ علية ـ خطية ...) .

وقد كان فن العتابا (من إبداع البيئة الزراعية، لا البيئة الرعوية، على الرغم من انتشاره في بعض القبائل العربية، مثل اهتمام قبيلة الجبور بهذا الفن، وهي عشيرة، كانت تقطن شمال سوريا والعراق، وربما يرجـع اهتمامها بالعتابـا، لأنها تخلّت عن الارتحال من جهـة، واحتكّت بما يحيط فيها حيث كانت الأبوذية[2])،

– وبيـت العتابا يؤلف بحد ذاتـه وحدة أدبية متكاملـة منتهية مـن حيث الحدث، وبيـت العتابا يرسـم صورة كاملة أو قصة أو خبـرا، أو فكرة فلسـفية، وكل هذا مقيد ضمن مساحة محدودة، هي أربعة أشـطر شعرية محكومة بجناس بديعي في نهاية الأشـطر الثلاثة الأولى ويأتي الشـطر الرابع والقفلة الأخيرة منتهية بياء أو ألف .

– وفن العتابا ارتبـط بالصبغة الحزينة غالباً، مـن حيث الأداء أو اللحـن أو الكلمات، أو الأفكار، وكأن العتابـا صدى للواقـع العربي الحزين، منذ عصر الانحدار مـروراً بالعهد العثماني وما رافقه من ظلم وجـوع وحرمان وهذا يسـتدعي الحزن ومعاتبة الزمن ولوم الدهر

–وهذا الفن كانـت ترافقه آلة«الربابة» ويعتمد الارتجـال والصدق ويعبر عن حالات الحزن غالباً وأحيانـا الفـرح في المناسـبات، وقـد طرق كل أغراض الشـعر الفصيح، واعتمد التناقل الشفهي

عبر الزمن، كبقية فروع الشعر الشعبي

ولو رجعنا إلـى الأوائل في هذا الفن، نجد من المشهورين فيه الشاعر عبد الله الفاضل الذي لمع نجمه في البيئة الرعوية، وهو من قبيلة الحسـنة، لمع نجمه في القرن الثامن عشر، وهو أحد رؤساء عشيرة الحسنة التي سكنت بادية تدمر ثم هاجرت إلى سـهول حمص وحماة ،بعد أن أصيب أميرها عبد الله بداء الجدري، ومن أبياته المشهورة :

هلي ما لبسوا خادم سملهم
وبقلوب العدا بايت سم لهم

الناس النجم وأهلي سـما لهم
كواكب سهّرن ليل الدجى

– والعتابا تُغنى بألحان مختلفة حسب المناطق فكل منطقة تغنـي العتابا بلحن، ففي البادية تأخذ المـد الطويل، وكم كانت ألحـان هذا الفن وكلماته مؤثرة وهي تعبّر عن الشوق والغربة

– أمّا البعد الشعبي لهذه التسمية، وما جاء في الذهنية الشعبية فنذكر قصة طريفة يقدمها الباحث نسيب الاختيار في كتابه:

«الفلكلور عند العرب» يقول الكاتب : (نـشـأ هذا اللون من الغناء الشـعبي في أحضان حكاية، وحكايـة تحدث مثيلاتها كل يـوم في أي مجتمع، نظير المجتمع الذي نسـب إليـه، فقبل عدة قرون كان يقيم في إحدى القرى فلاح، يكـسـب قوته بعـرق جبينه، كان يحرث الأرض ويزرعها، ولكنه ما كان يملك منها شيئاً، وبالرغم من شظف العيش وبالرغم من المأسـاة، كان يملك شيئاً واحداً، يجد فيـه كلما آوى إلـى البيت عـزاءه الوحيد في هذه الحياة، وكان هذا الشـيء «عتابـا» زوجته الفتية الجميلة، ويبدو أن القـدر الذي كان يلاحق أمثاله من المعذبين في الأرض، الذين يحنون رؤوسـهم لـلأذى دون أن يثـوروا عليه، هذا القـدر أبى إلا أن ينتـزع منه «عتابا» فقد لاقـت الزوجة الجميلة الفتية هوى من مالك القرية فانتزعها منه، فغادرت كوخهـا إلى قصر الملاك الكبيـر، ولما عاد الزوج لـم يجد في البيـت «عتابا» لم يجد ذلك السـراج الـذي يضيء حياته، ولا اليد التي تمسـح أتعابه، سأل الجوار، فأخبروه، لقد ذهبت إلى قصر مالك القرية، ودار الزوج في الكوخ المقفر يطالعه بنظرة محتضـر، يحاول أن يجمع في نظـرة واحدة كل الأيام الخوالي، فبداله أن كل شيء قد انتهى حتى حياته، هنـا، ترك مكانه وتـرك القرية وانتهى به المطاف إلى جبال عكّار في لبنان، وفي غمرة هذا الألم الجارف أنشد هذه الأغنية الشعبية:

ـ عتـابـا بين برمـي وبين لـفتي
عتابا ليش لغيري ولفتي
ـ أنا ما روح للقاضي ولا أفتي
عتـابـا بالثـلاث مطلقـا

وظل الزوج يردد هذا اللون من الغناء الشعبي الذي عرف فيما بعد باسم العتابا ودرج هذا اللون على ألسـنة النـاس، وأدخلوا عليـه مقدمة عرفت باسم» الميجنا)[3]

وهنـاك أنواع للعتابا، وقد درج بعض الأدباء الشعبيين على تسمية العتابا حسب الجهة الواردة منها، وتوزيعها كما يلي:(العتابا الشرقية، العتابا العراقية: العتابا الجبورية، العتابا العقيلية:ـ العتابا القبليـة، العتابا الغربية، العتابا السـلمونية ، وكل تلـك الأنـواع كان لها الأثـر الكبير فـي الطبقات الشـعبية، حيث أن فن العتابا نُطـرب به، ويدخل قلوبنا حين نسمعه من فنان يصدح به، وخاصة إذا كانت الألفاظ سـهلة، والصياغة مدهشة، والصور رائعة..

2 – فن النايـل :

ـ فن النايل هو فن شـعبي رائع الأداء، حزين اللحن، وكما ورد في مقدمة ديوان « النواهي والعتابا « بقلـم إبراهيم فاضل قوله عن هذا الفن: « يلـحق الشاعر بيت العتابا ببـيت أرشـق وزناً وأسـهل نظمـاً يسـمى«المطوّح» ويجري بيـت المطوّح على منهوك البحر البسـيط، وعروضه (مستفعلن فاعلن) في الشـطر الأول، و(مستفعلن فاعلن) في الشطر الثاني، ويصاب حشوه بالزحافات، وضربه وعجزه بالعلل، ويكون المطوح ملازماً لبيت العتابا بالمعنى تعقيباً ،أو توضيحاً أو تأكيداً

ويحتل هذا الفن مكانة رفيعة بين الفنون الشعبية الفراتية ويتميز أيضا بحزنه الشديد، (أما من الناحية الفنية فهذا الفن سهل النظم، ويكتب على مجزوء البسيط العروضي، وهذا مثال من البيئة الفراتية :

مناحر فجوج الخلا يا ريم وين تريد
هيمتنا ع الولف بأول ليالي العيد)[4]

ويلقى هذا الفن الإعجاب في بلاد الشام والعراق، وأصبح هذا الفن نوعا من أنواع الفنون الشعبية التي يؤديها الشاعر الغنائي، أو المطرب الشعبي في أمسياته، وربما يزيد الشاعر الشعبي أكثر من أربعة أشطر، ويترك القافية متحدة كقول أحد شعراء الفرات:

يقولون : أين الوفا ؟

قلت: الوفا موجود

يقولون : ولفك جفا

قلت : اليحب يعود

يقولون : ضوك طفا

قلت : القمر موجود

يقولون : أين الصفا ؟

قلت : العيون السود

هذه الحوارية من صدى النفس عبر قرار وجواب، تخلق حالة من الابتكار الفني، وتحمل الدهشة، قرار اليأس في الشطر الأول، ويأتي الشطر الثاني ليحمل الحل والتفاؤل .

وربما يأتي النايل، وقد حمل النداء والتساؤل والأمر، وهذا يدل على الألم والمعاناة وطلب الشيء المفقود، وحول أنواع النايل و تسميته، يرى الأستاذ عبد الكريم الناعم أن للنايل أنواعا«منها المتداول المعروف، ومنها النايل اللقامي بقاف بدوية، ويرى أن تسميته ليس لها الامتداد المعجمي من الفعل نال كما أذكر في بعض مقالاتي، حيث ذكرت أن النايل من اسم الفاعل (نائل) من الفعل نال، ونائل قلبت الهمزة ياء» والنائل هو الآخذ بالقلوب، لأنه يتميز بحزنه الشديد الذي يأخذ القلوب، ولكن الأستاذ الناعم يرده للذهنية الشعبية، و يقدم قصة مؤثرة تعود إلى رجل اسمه نايل تقول القصة:

نايل يريد يعبر نايل يريد يموت
عجزت أطبا حلب دزّو على بيروت

والمعنى كما أورد الناعم أن(/ نايل / يريد أن يعبر ضفة الفرات إلى الجهة الأخرى، وهذا العبور مقرون بالموت، فينتقل في البيت الثاني إلى حالة لا علاقة لها بالأولى إلا من حيث تهديد الموت، فيخبر في البيت الثاني أن أطباء حلب قد عجزوا من المداواة، ويستنجد بالآخرين أن يحضروا الأطباء من بيروت عسى أن يشفى[5].)

وتختلط التسميات حول هذا الفن بعضهم يقول عنه (عراقي)، وبعضهم يسميه(مولية)كما في فلسطين، وقد أورد الباحث عوض سعود عوض في كتابه (الفلكلور الفلسطيني) مثالا كان يغنى من قبل بدو فلسطين :

يا رايحين ع حلب حبي معاكم راح
يا محملين العنب فوق العنب تفاح
كل من وليفه معه وأنا وليفي راح

هذا الفن هو لقطات تصويرية من واقع الحياة، لا يقدم الشاعر فيه قصيدة طويلة، وإنما يشرح موقفاً غزلياً أو إنسانياً بمساحة لا تزيد على الأغلب عن أربعة أشطر، وهناك بعض الجوازات في ذلك تصل إلى عشرة أشطر ويلتقي بذلك مع الزجل.

ففي ديوان «النواهي» قدّم الشاعر بيتاً من هذا الفن، وهو مميّز في المعنى والإدهاش والصور والحبك والتكثيف يقول صاحبه[6]:

مروا النواهي مسا ومعدّلات رد وف
ونجم الثريا ا نطفا والقمر صابه خسوف

والنواهي هن الحسناوات اللواتي بلغن نهاية المطاف في الجمال فنهينك عن غيرهن .

– ومما تقدم وجدنا أن هذا الفن الشعبي مازال محتفظاً بجوهره، وجمهوره عبر الزمن، وخاصة عندما يأتي هذا الفن، ويغنى قبل فن « اللالا»

الشـــروقي، ويســـلب الألباب من النـــاس. ويؤدّى باللحن الســـريع واللحن البطيء، وإذا قاله المغني باللحن السريع وجدنا ترادف الأشطر دون زيادات إيقاعية، وإذا قاله المغني باللحن البطيء (المطوّح) وجدنا الزيـــادات الإيقاعية بعد الشـــطر الأول مثل كلمات : « يا عمي، يا عيني، يا روحي».

ولقـــد طرق هـــذا الفن جميع أغراض الشـــعر، ولعلّ الغـــزل والوصف والرثاء من الأغراض التي تميز فيها هذا الفن، وكان المرآة العاكســـة لقضايا الحياة الإنســـانية، بأفراحها وأتراحها، شـأنه شـأن الفنون الشعرية الشعبية.

3 – فن السويحلي :

الســـويحلي: هو فن من لواحق فن العتابا، وقد عرفه الباحث عبد محمد بركوبقوله:

(هـــو من أعذب وأرق الأشـــعار الشـــعبية في الجزيرة الفراتية نظماً ولحناً وغناءً وأكثرها شجناً ينظمه العشـــاق الذين أضناهم الحـــب، وعذابات الوجد،فينبعـــث مثـــل مونولـــوج داخلـــي لمناجاة الحبيب أو النفس، وهو أشـــبه برسائل حب مكثفة رغم قلة كلماته، ويتألف بيت السويحلي من أربعة أشـــطر توضع قافية البيت في المنتصف أي في الشـــطرين الأول والثالث، ومن الناحية العروضية لا يرد على بحور الشـــعر العربـــي ويقدم الباحث مثالاً:

–حـــــــبر من الدمـــــــــوع
مكـــــــتو بكم يـــــا زيـــــن
–مـــــــن بـــين الضـــلوع
نـــــار الفـــــراق تـــــزيد[7]

يتم أداء الســـويحلي من خلال إعادة الشـــطر الأول، وإضافة زيادة إيقاعية عادة بلفظة (أويلي) بيـــن نطـــق الشـــطر الأول وبين إعادتـــه، ثم تعاد الزيادة بعد الشـــطر الثانـــي والرابع، ونجد بعض الشعراء يوحّد في القافية في العروض والضرب.

وهـــذا الفن كبقية الفنون الشـــعبية الشـــعرية، يكتب بلغـــة الحياة اليومية وبلهجة الســـكّان، ولا تحكمه قواعد، ولا يضبطه صرف، وألفاظه تجمع بين الفصيح والشعبي القريب من الفصيح، وندرة الألفـــاظ الدخيلة، وقد بيّن الباحث عبد محمد بركو خصائص هذا الفن كما جاء في كتابه :

(ويحمل هذا الفن نفس خصائص العتابا، والنايل من حيث التكثيـــف، والغنائية، والأصالة، والجماعية،

والشعبية، والمشافهة، والارتجال، والحزن، والسوداوية، والشمول، والحيوية، والغزارة، والصدق، والعمق المعرفي، والوجودي، والواقعية، والرومانسية، والحساسية، والقدرة الفنية، ويتجسد الطباق، والتورية، والتشخيص، والمناجاة، وسواها « كضروب البلاغة، والمحسنات البديعية كالجناس» ويؤدى هذا الفن، ويرتبط بآلة الربابة في الماضي، ولهذه الآلة دور أساسي في غناء هذا الفن وغيره من فنون العتابا والنايل، وتساهم في تقديم هذه الفنون إلى الناس بشكل فني جميل على أنغام قوسها الشعبي[8])

ويتميّز هذا الفنّ العريق بشحنة انفعاليّة وجدانية عميقة، تجعله شديد الأثر في نفوس مستمعيه، وأجده صادقاً يجاري الكثير من الأشعار الشعبيّة في العالم كأشعار الهايكو اليابانية والترابادور الفرنسي .

أمّا الباحث عبد الكريم بعّاج يرى أنّ هذا الفنّ (يُغنّى في دير الزور في كافة المناسبات والأعياد ، وهناك اختلاف بسيط في الأداء بين المدينة والريف ، وهذا اللون محبّب إلى الناس، لأنّه يدخل القلب دون استئذان[9])

أما تسميته بالسويحلي ربما يعود إلى أماكن تواجده في شرق المتوسط، وعلى ساحل البحر الأبيض المتوسط، وعرف مكان سماعه في بلاد الشام والعراق، وضفاف الفرات ..، وقد رأى الباحث سعدو الديب في أصل التسمية(أنّ رحلة الذهاب سهلة بالنسبة للعاملين على السفن،لأنّها باتجاه تيار ما، لا تحتاج منهم الجهد الكبير إلا التجديف فقط، كانوا يحملون على سفنهم البضائع، وهي من المواد الغذائية في أغلب الأحيان،ولكنّ رحلة العودة ،كانت تتطلّب الجهد الكبير، كانت رحلة العودة رحلة التعب المضني، حيث يجرّون السفن بالحبال بعكس تيّار الماء، وكلما هدّهم التعب اتّجهوا إلى ساحل ما ، يجرّون السفن بالحبال أي يسحلون السفن سحلاً، ومن هنا سمي هذا اللون من الغناء بالسويحلي[10]).

وقد أشار الأستاذ حمود الزعيتر إلى (أن هذا اللون من الشعر الغنائي يقترب من النايل في المعاني، والموضوعات، ولكنهما يفترقان في موضعين، فقافية النايل في آخر الشطر، بينما قافية السويحلي في منتصفه، والسويحلي يغنى من النساء أكثر، لأنه أرق أداء، ويتسق مع الصوت الأنثوي أكثر، وغالبا ما تردده الفتيات أثناء. جني المحاصيل، وأغلبه من نظم أنثوي، وتدل عليه كلماته ومعانيه .

يا ثوب حزني

أجرد وأزيدك نيل

أخوي وابني

ماهم بغلاة الزين

فطريقة الحزن أنثوية، وصباغة الثوب باللون الأسود عادة مألوفة كناية عن الحزن، وتظهر بين كلماته بعض الأدوات الأنثوية كالمرآة والمرود :

تسبح بالدموع يا مرود عيوني

والمرود هو أداة المزينة الأنثوية لوضع الكحل على الرموش

– وفن النايل يرتبط بالرقة والعاطفة التي تسكن أمامها القلوب الصادقة الوفية، كما أن أغلب الأغاني المنتشرة في وادي الفرات مأخوذة من السويحلي، وهذا الفن يتميز بلحنه أكثر ما يتميز بكلمته، حيث أنه يمتاز بالامتداد الطويل للصوت حيث يبدأ بنبرة لا يتركها حتى تتلاشى[11].

ويرتبط هذا الفن بالمرأة وهو أحد ألوان الغناء ويتفق لحنه مع جريان النهر وانطلاقة الصوت الحر ويستمر هذا اللون إلى يومنا هذا، وتعقد له الجلسات والمساجلات فيه، وتنتقل الربابة بين الجالسين الذين يقومون بالغناء وهذا ما كانت تجسّده فرقة الرقة للفنون الشعبيّة.

– ويبقى فن السويحلي لصيقاً بالمجموعة البشرية التي تتخذه سجلاً شفويا لها، وهولذلك متنوّع تنوعا هائلا في سماته، يعبر عن الحالة الاجتماعية والنفسية لتلك المجموعات البشرية. والشعر الشعبي ينطوي تحت الفنون الشعبية المعنويّة التي تكون مجهولة المؤلف، وهي ملك للجماعة، والشعرالشعبي أوالمحكي وسيلة التعبير الأدبية والأكثر ألفة وقرباً من النفس في مختلف الأماكن والعصور.

http-//picasaweb.google.com/lh/view?q=Rababa&uname4

4 – فن الميجنـــــا:

– هـي مـن سـوابق فـن العتابا، وللميجنا « كسرة «هي عبارة عن شطر ، يـوزع توزيعاً خاصاً، ويأتي عروض الميجنا على بحر الرجز وتفعيلاته :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وكسـرة الميجنـا ربمـا يقدمهـا الجمهور للشـاعر، أو يقدمها الشـاعر الشـعبي بنفسه، وتسـمية الميجنا لها عدة وجوه، يردّها بعضهم إلى أنّها : آلة الدقّ الخشـبية ، وبعضهم إلى آلة حلج القطن ، ومنهم من أتى بالجانب اللغوي، وقطّع الكلمة إلـى ما يلي: يا من جنى ، ويرى الباحث سعدو الذيب أنه (لوعدنا إلى النصوص الأساسية لهذا اللون من الغناء لوجدنا تفسيراً للتسمية:

ياميجنا ويا ميجنـــا وياميجنا
أهـلا وسهـلا شـرفـونا حبابنا
أو ضحكت حجار الدار طلوا حبابنا

نرى أنّ أصل الميجنا هو من جملة (يا من جاءنا) ثمّ أصبحت مع الزمن يا ميجنا[12])

والميجنـا ربمـا تأتـي ضمن سـياق التقديم الهادىء عند الشاعر ، عندما يقدم الشاعر بيتاً من الميجنا فيه أربعة أشـطر، والشـطر الرابع ينتهي بنون وألف كمثل هذه الأشطر :

– جنّوا العدا وما فرّقوا بيناتنا
– زهر البنفسج يا ربيع بلادنا / وغير ذلك،

وهي أشـطر كثيـرة لا تحصى، وهـي بمثابة المسن لصوت الشاعر أو المغنّي.

ربما تكـون منفردة كشـطر واحـد، أو تأتي الميجنا ضمن بيت من أربعة شـطور وقد يحمل البيـت من الميجنا الغزل في مطلعـه، وينتقل إلى النصيحة في آخره.

وهناك من قدم المدح لأهل الفرح وهو يرصد قصة طريفة في عالم الشـعر الشـعبي، ويرصد الشـاعر أيضاً جانباً اجتماعياً، ولا ينسى الشاعر أن يقدم بيتاً من الغزل الحسـي وقد أطلق مبالغة فنية، وللغزل العفيف مكان في أبيات الميجنا عنده، فهو قد عتب على الحبيبة الرحيل والهجرة.

هكذا وجدنا أن الميجنا التي تسبق بيت العتابا، تكـون بمثابة التمهيد أو المقدمة بالنسـبة للمقال أو الموضـوع، وخاصة وأن بيـت الميجنا يصاغ على بحر الرجز بشـكل عام، وهـذا التمهيد يخلق شـعورالرضى عند الشـاعر، وعند الجمهور عبر تماوج كلمات البيت ووزنه ونبراته البطيئة.

– وربما تأتي الميجنا كأغنية مرتبطة بظريف الطـول ومازالت هـذه الأغنية تغنّى فـي الأفراح والأعراس، ولهـا اللحن السـريع واللحن الثقيل،

محمد خضر مغربية".. عاشق الربابة.. صدّاح العتابا

وتؤدى في حلقات الدبكة والرقص، وتغنّى على الآلات الشعبية المعروفة كالطبل والمجوز، وتتغيّر الكلمات من مكان إلى آخر، و منها :

ميجنا وع الميجنا وع الميجنا

يا ظريف الطول حوّل يمّنا

ميجنا وع الميجنا وع الميجنا

يا قمر حولك نجوم البسما

5 – فن الزجل:

أ – تسميته ونشأته:

– كل فن شعبي ينطلق من القيم الاجتماعية التي يخاطبها الشاعر الشعبي، لأن علاقة الشاعر بفنه علاقة حميمة، والفن جزء من أحاسيسه ومشاعره، وموضوعنا الزجل هو فن يتردد على شفاه الناس، ونسمعه عبر وسائط الإعلام وأصل الزجل في اللغة يعني : الجلبة والتطريب ورفع الصوت، يقال سحاب زجل إذا كان فيه رعد ، ويقال لصوت الأحجار والحديد زجل. وقد قال صفي الدين الحلي عن فن الزجل:

(سمّي فن الزجل بهذا الاسم لأنه لا يلتذّ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه، حتى يغنى به، ويصوت، فيزول اللبس بذلك، وبداية رحلة هذا الفن كانت مع ابن قزمان ت(555) هـ وهو إمام الزجل في الأندلس، ولكنه ليس أول من اخترعه، لأنه يذكر زجالاً نظم قبله فيه، وهو أخطل بن نماره، ويذكر من كان يتحداه ويحاوره، وهو مخلف بن راشد، وبعضهم ينسبه إلى ابن عزلة أو إلى مدغليس، ولكن بشكل عام تتفق الآراء على أنه تحوّل من الموشح ، عندما غلّب الشعراء العامية على الفصحى في أجزاء الموشحات ، وأطلقوا على

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Dabke2.jpg

الموشـــحات التي قيلت باللهجة العامية اسماً وهو الزجل. عندما انتقل فن الزجل إلى المشـــرق، اهتم به المتصوفان ابن الفارض في مصر ، وابن عربي في الشـــام ، ومنذ نشأة هذا الفن اعتمد على الغناء والحركة والمعرفة بأهواء المستمعين، ليؤثر فيهم، وينال إعجابهم في حفلات الأعراس وغيرها، وفي مجالس العامة والخاصة ، لذلك استحسن أن يكون الزجال خفيف الـــروح، يلون صوته فيه، ويتحرك بما يتلاءم مع الكلام الذي يقوله في زجله[13]).

ـــ وحافظ بعض شـــعراء الزجل على الأوزان التقليدية كما في الموشحات، ولكن كثيرا ما خرج شـــعراء الزجل عن الأوزان الشعرية ،ولم يقيدهم وزن إلا الوزن الغنائي الموسيقي .

ـــ ويذكر صفي الدين الحلي في كتابه(العاطل والحالـــي): (أن قوا لي الزجل قســـموه إلى أربعة أقســـام بحســـب المضمـــون: مـــا تضمـــن الغزل والنسيب، ســـمّوه زجلا،وما تضمن الهجاء سموه قرقياً، وما تضمن المواعظ والحكم سموه مكفراً)

(والزجل الذي تضمن الهزل والخلاعة سموه بليقـــاً، وإذا كان إبراهيم المعمار أشـــهر الزجالين في مصر خلال العهد المملوكي التركي، فكان في الشام شـــهاب الأقســـاطي وعلاء الدين بن مقاتل الحمـــوي، وترجـــم المحبّي في كتابـــه «خلاصة الأثـــر» إلى الشـــاعر الحريري رجـــب بن مجازي الحمصي، ونجد ابن خلدون يلخّص انطلاق الزجل من الأندلس إلى المشرق بقوله:

«لما شـــاع التوشـــيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاســـته وتنميـــق كلامه، وتصريع أجزائه،نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقتـــه بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعرابا، فاستحدثوا فنا سموه بالزجل، ونجد الشعراء يتبعون النغم، ولا يتقيدون بالوزن

كقول أحدهم :

التبصر في الأمور مكاســـــــب
وشـواهد الحال بتحســـينه أدلـه

والنصيحة بثها في الخلق واجب والرجوع للحب دين في كل مله[14])

ب– أنواعه:

إن الشـــعر العامي يسمى «المعنّى» و أن هذه التسمية جاءت من اسم قائله، لأنه شكوى العاشق الحزين الذي يسمونه «المعنّى» فيكون معناه لسان المعنـــى، وهو قول لا يبعد عـــن الحقيقة، والمعنّى ينقسم إلى ثلاثة أقســـام أولية . المطلع ـ القصيد ـ القرّادي

1 – المطلع :

– يلتزم الشـــاعر في المطلع الروي الواحد في كل من الأشـــطر الثلاثـــة الأولى، والرابـــع قافية، تردد في كل مقطع حتـــى آخر القصيدة، والمقطع كناية عن أربعة أشـــطر ماعـــدا المقطع الأول، فإن للشطرين الأولين والشطر الرابع روياً واحداً، وهو الروي المردد بعد في كل مقطع، والشـــطر الثالث بدون روي[15]

– ويقول الشـــاعر شـــاكر ســـليمان وهو من عيون الوادي (سورية)– من مواليد عام 1899م، وهو شـــاعر قد هاجر عام 1913م، وأصدر مجلة (السلوى) الشـــعبية عام 1945م، وجمع الشعراء المهاجرين من خلالها، وعاد إلى الوطن عام1964م، وفي حقيبته أكثر من خمسة آلاف بيت من الزجل الشعبي، وفي ديوانه الثالث(الأغاريد) يقول :

– حلوي الضيعه الفيها عين
كيف الضيعه الكلا عيون

ويقول الشـــاعر شـــاكر أيضاً فـــي الغزل من نموذج زجل المطلع:

–خبّي يا ريم لحاظك ما بدنا سلاح
يكفي برقة ألفاظك تسبي الأرواح
–الورد بوجناتك نامي شق الأكمام
بيخلّي الصاحي غافي يبصّر أحلام
–والجوري سلاحو رامي منكّس أعلام
وبطّل تفّاح الشامي يحمل تفاح

ونجد أن معظم الأغاني الشـــعبية تعتمد زجل المطلع .

2 –القصيد:

يُلتـــزم فيه عادة رويّ في الصدر، في الشـــطر الأول، ورويّ فـــي العجـــز، فـــي الشـــطر الثاني، ويســـيران في القصيدة من أولها إلى آخرها بهذا الشكل، ما خلا البيت الأول يكون من قافية واحدة، كالقصيدة الفصيحة.

3 –القرّادي :

– ولعلـــه مأخوذ مـــن كلمة قرّاضـــي الممتدة إلى كلمة القريض، وهو الشـــعر، فهو باب واسع جدا للتفنـــن، كما ذكر خليل ســـمعان الفغالي من فنونه اثنين وعشـــرين نوعـــاً. وذلك في فصل من ديوانـــه بعنوان (الكنز الخفي) أثناء محاورة بينه وبين ابنه أســـعد ،فشرح له ابنه هذه الأنواع. منها المسجّع والمطبّق ، والموشح والقلاب، والشلوقي، وكرج الحجـــل، والكناري، وغيرهـــا، ومن الأمثلة على الشلوقي :

خود جواب، صحيح مسر
وجول وسباح، بطيبْ وفلْ
وجود بخطاب مليح وقر
وقول وشراح وغيب وهل
قصود الغاب وصيح وكر
وصول ورباح وجيبالكـل[16]

وهذا فن صعب المنال إذ أنّ كل كلمة فيه قافية.

ج– أداء الزجل وعروضه وأوزانه:

وينقســـم الزجالون من حيث الأداء إلى ثلاثة أنواع :

1 – منهـم من يقول الزجل، وله فرقة، حيث يؤدي زجله من خـلال هذه الفرقة عبر مسـاجلات زجلية في الأمسـيات، ومعـه جوقة مثل فرقة بـردى للزجل في ريف دمشـق وفرق الزجل الكثيرة في لبنان.

2 – ومنهم من يقدّم أزجاله بشكل إفرادي، وربما يطبعهـا كمجموعـة.– هناك بعـض الزجالين يقولون الزجل بدون غناء وآلات موسيقية في الأمسيات الشعرية على المنابر .

3 – ومنهم مـن يغنّي زجله فـي الحفلات العامة والخاصة، وترافقه الآلات الموسيقية.

ونجد في الشعر الشعبي الاعتماد على الإيقاع الغنائي، وقـد تحدث عنه الأديب توفيق يوسـف عـواد و ذكر(أنـه في لغات العالـم الراقية ثلاث أعاريض :

1ـ العروض المقطعية، ويكون تقسـيمها بحسـب المقاطع،مستعملة خصوصا في اللغة الفرنسية.

2ـ العـروض النبريـة، من نبـرة، والنبـرة: هي رفـع الصوت وتشـديده على مقاطـع معينة مـن الكلمات، وفقا لأصـول تختلف باختلاف اللغات، ويكون أساسـها على محـل النبرات، وهي مستعملة خصوصا في اللغة الإنكليزية.

3ـ العروض الوزنية: ويعتبـر فيها طول المقاطع وقصرها. وهي مسـتعملة فـي اللغة العربية، وفي كل اللغات السامية .

وعروض الشـعر الشـعبي وزنية، أعني تابعة لتفاعيل معلومة، هي نفسها التي نراها في الشعر الفصيـح، ولو رجعنـا إلى المعنـى نحلل أجزاءه لوجدنا فيه الأبحر التالية :

1ـ الرجز: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)

2ـ السريع: (مستفعلن مستفعلن فعلن)

3ـ الوافر: (مفاعلتن مفاعلتن فعول)

أما القرادي فلا سـبيل إلى حصر بحوره، فهي كثيرة تتنـوع بتنوع فنونـه، ولكننـا نكتفي الآن بالمعتاد منه وتفاعيله هي هذه: مفعولا تن مفعولن.

افراح بلدة دير الحطب - الزجل

(ولابد من الإشارة إلى أن هذه التفاعيل لا يجوز فيها شـيء، كما الجوازات في بحور تفاعيل الشعر الفصيح، وللإنشاد في هذه التفاعيل تأثير كثير، أو قليل، وألحان الإنشـاد في الشـعر العامي مأخوذ معظمهـا عن الترانيم الكنسـية السـريانية، فترى بعـض الأحيان أن البحر لا يسـتقيم إذا نحن أردنا تطبيق تفاعيله على ألفاظه، ولكن المنشـد هو الذي يتكلف تسويتها، فتستوي في إنشاده، والقافية في المعنّى موسـيقية جدا، لا يجيز القوّال لنفسه فيها ما يجيز الشـاعر في القصيدة الفصيحة، يستطيع الشاعر أن يستعمل (ظافرون ـ عالمين) في قافية واحدة ، ولكن القوّال لا يستطيع ذلك فإما ظافرون وعالمون، وإما ظافرين وعالمين ولا ينظم الشـاعر الشـعبي إلا في ساعات وحيه، والوحي لا يأتي إلا في أوقات معينة فتجول به أفكاره في شعب حياته وتهيج عاطفة ذاهبة في تعاريج شـجونه، فينطلق معبراً عنها شاكياً، في لغته البسيطة ونغمته العذبة. والصدق هو المزية الأولى للشـعر الشـعبي، وإذا قلنا عن شـعر إنه صادق ، فقـد اعترفنا له بالركن الأساسـي الذي دونه لا يقوم شعر في أية أمة من الأمم . هو صدق نابض بالحياة ، ومتشـح بوشاح ناصع السذاجة[17].)

ويبقـى الزجل الفـن الذي يجمـع كل الفنون الشعبية تحت اسـمه عند الناس،الفن الذي(يعبّر

عن صور الحياة العامة في أنماط سلوكها ماضيا وحاضراً،همّـاً وفرحاً لأنه يصـاغ بلغتها،ويمثل روحهـا ،ويصوّر إحساسـها بقضاياها ،وهذا ما أغرى بعض الشـعراء الكبار أن يتحولوا إلى النظم بالدارجة المحكية على نحو ما فعل أحمد شـوقي والشاعر عمر أبو ريشة[18])

– ويغلـب علـى الزجـل الغنائيـة، وقوامـه القصيـدة القصيـرة، وقد تكون نشـأته مرتبطة أصلاً بالغناء، ويسـتوحي الشاعر موضوعاته من الحياة الاجتماعية الشـعبية، وقـد يأخذ النصيب الكبير مـن الذاتية عند الشـاعر أحيانـا، وأحياناً تضيق الذاتية عندما يتجه الشـاعر إلى السامعين، ويحاول الاسـتجابة لأذواقهم، واهتماما تهم، كما هو شأن الأغنية ، إلا أن الشعر الغنائي تطور فيما بعد، وانفصل عن الغناء، وأصبح يعبر عن وجدان، وذاتيـة الشـاعر، وقد تعايـش النوعـان القديم والحديث مدة طويلة .

6 – الموال السبعاوي:

أ– التسمية:

– المـوال السـبعاوي هـو المـوّال الأكثـر شـيوعاً، وعرف أكثر من الموّال الرباعي والأعرج والسداسي، والتساعي والعشاري. سمي بذلك لأنه مؤلف من سـبعة أشطر، وسمي الموال السوري، لأنه انتشر في المدن السورية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في حلب وحماه وحمص، وسمي المـوال البغدادي لأنّه انتشـر أيضا في بغداد وما حولها، ولعل سبب التسمية هو أن أهل بغداد أول من اشتهروا به، ويسمونه في العراق بالزهيري، ويعللون هذه التسـمية بأنـه زهرة الكلام، أما في المدن السورية يسمّى الموّال البغدادي، وقد سار على ألسـنة العامة، وهو فن كان للغناء لا للإلقاء، انطلق في بلاد الشام.

ب–اختراعه:

يقـول بعضهم: إنـه اخترع في العـراق، وقد أشـار صفي الدين الحلي في كتابه (سفينة الملك ونفيسة الفلك) إلى أن نسـبة اختراع الموال إلى مولاة البرامكة، وأول من نظمه جارية من جواري جعفر البرمكي بعـد نكبة البرامكة على يد هارون الرشيد عام187 للهجرة حيث قالت:

يا دار أين ملوك الأرض؟ أين الفرس؟
أين الذين حموها بالقنا والترس؟

قالت: **تراهم رمم تحت الأراضي الدرس**
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس[19]

– ويؤيـد روايـة الجاريـة الكاتـب مأمـون الجابري بقوله:(يعتمـد تفضيلي وانحيازي على أنّ المبدع شـخص واحد في البداية ، وهو جارية من جواري جعفر البرمكي ،وإن لم يذكر اسـمها، وربما كانت عاشقة محبة، والحبّ يبدع،لذلك حين اعتصرهـا الحزن والأسـى على مولاهـا بعد أن أطيح به،أبدعت الموّال ،وتغنّت به،هذا أولاً ، وثانياً ليـس كل الجواري للخـدر ،فقد يكـون بعضهن مثقفـات ذوات حسـب وصـوت ومعـزف وعلم وأصل،والتاريخ يغص بأمثالهن،كسلاّمة ودنانير وتودد وعُرَيْب،ومحبوبة جارية المتوكل،أما عريب فهي من جواري الرشـيد على الأغلب ، كانت ذات صوت وغناء وعلم في النحو، تستشار في تشكيل الكلام[20].)

ج– نظمه :

– إن فـن الموال السـبعاوي يتألف من ثلاثة أشـطر على قافية واحـدة، فيها جناس، تسـمّى المطلع، ثم تأتي ثلاثة أشـطر علـى قافية أخرى، فيها جناس واحد مختلفة عن الثلاثة الأولى،تسمّى العرجة، ثم يأتي الشطر السابع كقفلة للموّال عائداً إلى الجناس الأول، ويسمّى الطباقة،(ويذكر صفي الدين الحلي أن هذا النـوع من (الموالية) يدعى النعماني أو الزهيري[21])

ويعتمد الموّال السبعاوي، وهو سيد المواويل، على المحسنات البديعية،وخاصة الجناس، ويزخر بالصـور الشـعرية،والطباقة تشـبه الخرجة في الموشـح، ونرى أن الموال السـبعاوي، يناسـب ويلائم العامية، ((وقد ذكر ذلك ابن خلدون بقوله:

(إن الذين يقولون المواليا لا يتقيدون بالإعراب وهذا الفـن يهتم كثيراً بالجناس، وحلاوة التلاعب اللفظي وإيهام الترادف ..). ويذكر جمال الدين بن

تغري في كتابه «النجـوم الزاهرة» (إن هذا الفن انتشر في الشـام، وممن عرف به إبراهيم الحكيم الأنصاري المشهور بابن السـويدي المولود في أول القرن السابع الهجري[22])

د- لفظه:

(أصلـه من كلمة المُوالي، تحـذف ياؤه حين التنويـن، لأنـه منقـوص، وترسـم الشـدّة على الاسـتعمال العامي، وقيل سمي بذلك من الموالاة بمعنـى المتابعة، أو المناصرة، لأنه يتم المناصرة بين الجناس في الثلاثة الأولى، والثلاثة الثانية[23])

- ولفظـة المـوّال يتحدث عنهـا العلامة خير الدين الأسـدي في موسوعة حلب،فيقول(أطلقوه علـى ضرب من الغناء المرسـل. وجمـع الموال: مواويل وموالات وموالي‍ات .ويفصّل في أصله :

1 - فـي التاج: الموال الذي ولعت به العامة، أصله من الياء أي مواليا.

2 - أصله الموالیا، أي السادة، غنّاه العبيد ،ونادوا به مواليهم:سادتهم .

3 - أصله مـؤوّل أي القافية الأخيـرة منه تكون كقافية أول بيت .

4 - أصله ممـول، أي ممول بالتمهيد قبل المضيّ بـه بتقاسـيم العود بالبشـرف، والموشـح، والقانـون من مقام واحد فيتسـلطن النغم في نفس المغني، ويمضي بمواله .

5 - إنه يمول صاحبه بهبات عشاق الطرب[24].

هـ- خصائصه :

- وهذا الفن بدأت شمسه تميل للغروب، وهو لون حميم من الأدب الشـعبي، يترنح هذه الأيام، شـأنه شـأن الفنون الأخرى الأصيلة تحت وطأة النسـيان، وهذا الفن عاش في مدن بلاد الشـام والعـراق، وبقيت الأرياف تؤثر فـن العتابا، وفن الموال السـبعاوي دخل أصحابه في نسيج تاريخ المدن، لأنّ له طقوسه، ورواته، وقوانينه ومراتبه، ومنشديه.

- ويذكـر الدكتور إحسـان الهنـدي الباحث المختص فـي الموال السـبعاوي(تعريف الناظم الشـهير عزو السـاكت حيـث قـال: (الموال هو ومضة تسـري كالبرق بفكر الناظـم ويتم تكوين القافية للمطلع والطباقة بهذه الومضة) وإحسـان الهندي باحث من مدينة حماه ،له أبحاث في الموال السوري يقول في ذلك :إنّ أول مخطوط لقالب هذا الموال كتبه سليم الكيلاني وهو من حماه، وهناك شاعر آخر إسمه سـعد الحايك، يعتبر بحق شيخ الموالين السـوريين في حلب، وله موال يعود إلى 1835م مطلعه وشـهد الموال عصراً ذهبياً، امتد حتى الخمسـينيات من القرن الماضي وبعدها بدأ بالانحسار[25] ..)

- أمّا مدينة حمص (اشـتهرت حتى سـتينات القـرن الماضـي بكثـرة الذيـن يـؤدّون الموال البغدادي، ويسـبقه مد الصـوت والترنم بالليالي، وتأدية الموال بحسـب أصوله قد تسـتغرق مدة نصف ساعة..وحتى أواسط الثمانينات كان يُغنى في حمص، وبعدها لم نعد نسـمع لوني القصيدة، والمـوال البغـدادي.. ومـن الذين غنـوا الموال عبد الواحـد الشـاويش، ممدوح الشـلبي، أديب الطيش،مصطفى وردة،ياسـر السيد، عبد الوهاب الفصيح،سـمير عماري،نجاح شيخ السوق،غازي شيخ السـوق،أحمد الأنصاري.. وآخر شعراء هذا اللون هـو المرحوم نظير بطيخ الـذي توفي عام 1992م[26]).

ولو سألنا : لماذا كانت أغلب المواويل مجهولة الناظم؟! يبطل العجـب عند ما نعرف أن الموال لا يخـرج إلى النـاس إلا إذا أذن به (المعلم) ووافق عليـه وراجعـه .. ((وصاحب المـوال في البداية يعرضه علـى من يهتم بهذا اللـون ، فيقدمون له بعـض الاقتراحات من حـذف أو إضافة ،وعندما يكتمـل يذهب صاحـب الموال إلـى المعلم ، وهو بدوره غالبـاً ما يكون صاحب مهنة ، يجمع حوله في دكانـه مجموعة من الخبراء ثلاثـة أو أربعة، ويعـرض عليهم الموال الجديد، وهذه مرحلة أدق، وأصعب في التدقيق، والتصحيح ، ثم يأذن المعلم برواية الموال الذي أصبح محفوظاً من قبل كل من مر عليه أثناء هذه المراحل، وهنا يضيع اسم الناظم الأول ويبقى الموال، ومن الطريف بالأمر أن آخر

معلمي الموال في حلب الحاج هاشم القندرجي كان صانعا للأحذية، يعرف زبائنه أن الحذاء الذي يريدونه في الصيف يستلمونه في الشتاء ، وحذاء الشتاء لا ينتهي إلا في الصيف، والسبب جلسات التدقيق وإجازة الموال[27])

و- أداؤه:

وعن فن أداء الموّال يذكر الكاتب أحمد رشدي صالح في كتابه(الأدب الشعبي وغناء الموّال) :(إما بمصاحبة الناي، والعود، والدربكة ، وإما بصورة انفرادية ، ويكون المنشد صاحب صوت قوي متقن للمقامات والانتقال بينها هذا في حلب، أما في حماة فالشروط أخف وطأة ، فالمغني يبدأ بإحدى الأغاني الخفيفة السائدة في وسط سوريا مثل «اللالا الحموية أوالهوارة أو السكابا، أو الزلف»، ثم يبدأ بنداء «يا ليل يا عين يا ليل» ومنهم من يبدأ بكلمة أمان، ويكررها، وينتهي الموّال بكلمة«أوف»، وهذا ما تميزت به حماة، وهذا الأمر لا تسمعه في حلب ،بل تسمع مقامات على أصولها مثل : البيات والنهاوند واللامي، وتبقى القضية نسبية في كل بلاد الشام والعراق .

– وهذا يعني أنّ الموّال كان في إطار الشعر، انتقل إلى إطار الغناء كبقية الفنون الشعرية الشعبية،وكما عبّر الجابري بأنّ(الموسيقى جاءت لاحقاً ، لتتصل بالموّال ، إذ أنه كان نظماً وكلاماً شعرياً في البداية ،وهذا أمر طبيعي ،ولكنه قبل الغناء كان يلقى إلقاءً، وبعناية لفظية أنيقة تقارب الهزج من قبل المغرمين بالقول، والمتأثرين به من الشعراء الشعبيين، ومحبيه في مجالس المطارحة، وقد أدّ ى الهزج والتنغيم به إلى التغنّي بمدّ المقاطع، وقصرها ،ثمّ وضعت الموسيقى المرافقة التي كان لها الأثر الأكبر في صنعته، حيث عملت مع الغناء على إثرائه،و وتأكيد صورته، وتثبيتها بطريقة استهلالية خاصة، تمهد للدخول في جنس نغم الدور ، ومن ثمّ تحولت لتكون رفيقاً كشّافاً، ومعرفاً، وناشراً بين محبي الموّال على ألسنة المغنّين، وبمرافقة الآلة الموسيقية، وألحانها[28])

– واليوم إن حلقات هذا الموّال أخذت بالتناقص وهذه الحلقات :(الناظم ـ المنشد ـ المعلم ـ السميعة)،ومستقبل هذا الموّال غير مطمئن ، شأنه شأن كل الفنون في الأدب الشعبي، ولا نسمع عن عمل أو نشاط في مديرية التراث الشعبي في وزارة الثقافة والإرشاد القومي سواء في التحقيق، أو التوثيق، أو الانتشار .

وقد رحل رائد الفلكلور عبد الحميد يونس، وهو يحذرنا من إسرائيل التي تهدد التراث العربي الأصيل، وتسعى لقرصنته، وسرقته، وقد قدم الراحل عبد الحميد مشروع إحداث مركز عربي للمأثورات الشعبية لندوة الجامعة العربية التي كانت تحت عنوان : (الفلكلور في خدمة النضال العربي) والمسألة إلى اليوم من عام 1977 لا تجد عملاً منظماً ولا حماسة لدى الهيئات المعنية بالتراث الشعبي الذي هو أصيل، وهو يمثل روح الشعب على مر الزمن[29]

– ويأتي السؤال يحمل الأسى :لماذا غاب هذا الموال ؟ ألا يمكن أن نطوّره ؟ ونعطيه صبغة من روح هذا العصر؟ ولماذا لم يجد الحماية والتطوير ولانتقاء ما هو جميل فيه؟؛ و(أعتقد أنّ إحياء هذا اللون ، وتسليط الضوء على بنائيته،وخصوصيته، وجمالياته هو مهمة الإذاعة والتلفزيون أولا،كما هو مهمة الفرق والنوادي ثانيا..وإنّ العودة إلى الجذور دون أن تستهلكنا، ودون أن نستغرق فيها، تشكّل إرثاً ضرورياً للتمسك بالأصيل الجميل، وحصناً يحمينا من موجات الغناء الهابط[30] ..)

– وينبغي أن ندرك أن الفنون الشعبية هي السلاح المعنوي للشعوب، وهي التي توقظ الأمم، إذا أخذت وظيفتها بشكل جدّيّ ،وإذا نالت حقها من الرعاية والتوثيق والتطوير بما يناسب العصر.

الخاتمة:

– ومن هنا فالإبداع الشعبي في المواويل الغنائية إلى جانب كونه حصيلة خبرات متوارثة «هو تعبير عن فلسفة الحياة اليومية، وتفاعل الإنسان الدائم مع ما يستجد من ظروف وأهداف سياسية واجتماعية وثقافية، وبهذا يعد الفلكلور بحق جوهر الثقافة الإنسانية[31]»

وهذه المواويل كان لها الوقع المؤثر في نفوس

الناس، وكانت حاضرة فـي أفراحهم ،وأتراحهم، وبكل صدق وعفوية، يطلّ الشاعر الشعبي، وأحيانا يرافقه الوتر الخالد (الربابة)، وقد سـامرت هذه المواويل الأجيال، وقطعـت العصور، وأعطت كل الأجيال مـن أنغامها، وحمّلت كل جيـل أفكارها، وستبقى خالدة خلود الحياة.

– و هكـذا رأينـا أن فنون المواويل الشـعبية قـد طرقت كل الأغراض الشـعرية وكانت الأبيات لا تخلـو من الرقة، والدهشـة، والخيال، والألفاظ السـهلة، منها ما جاء على الـوزن الخفيف، ومنها مـا جاء على الـوزن الطويل، والغنـاء فيها يحمل روح المتعـة، والفائـدة بأسـلوب بسـيط عفوي صـادق، وتجد في كل قرية أو بلـدة لها طقوس، وأغـان وفنون مشـهورة ومُعتمـدَة، تختلف عن بعضها بعضاً، وأحياناً تتشابه الأغاني في المنطقة الواحـدة، والبلاد العربية غنية بأنواع مختلفة من الغناء، والفنون، ولـكل بيئة خصائصها من حيث الكلمة، واللحن، والأداء.

الهوامش

1 – بركو ،عبد محمد (2002) – أغاني العتابا و النايل و السـويحلي– دار اليازجي دمشق ،ط1 –2002م.

2 – الناعـم ، عبـد الكريـم (1999) –تصويـب فـي العتابـا– جريـدة العروبـة الحمصيـة عدد5/12/1999م.

3 – الاختيار ، نسيب(1979) –الفلكلور الغنائي عند العرب – وزارة الثقافة السلسلة الفنية رقم 7.

4 – بركو ،عبد محمد (2002) – أغاني العتابا و النايل و السـويحلي– دار اليازجي دمشق ،ط1 –2002م.

5 –الناعم ، عبد الكريم(2003)– اتقوا الله في الفلكلـور– جريدة العروبة الحمصية عدد10/5/2003م.

6 – داود ، سـليمان(1993)– النواهي و العتابـا – دار المعارف – حمص 1993م.

7 – جوهـر ، فاطمة(2003)–أغانـي العتابا و النايل و السويحلي توثيق مهم للأدب الشـعبي جريدة الثورة –21/ آذار 2003 0

8 – بركو ،عبد محمد (2002) – أغاني العتابا و النايل و السـويحلي– دار اليازجي دمشق ،ط1 –2002م.

9 – برنامج(حكايـا وأغاني ع البال)– إعـداد– الباحـث سـعدو الديب– 2004م–وهـو برنامجعرضـه التلفزيون السـوري علـى حلقات يتحدّث عن الشـعر الشعبي بشكل نظري وتطبيقي ، ،وقد اسـتضاف البرنامـج الباحثين:عبـد الكريـم الناعم،عبـد الكريـم بعاج،محمود الذخيرة،محمد عبـد بركو،محمود البكر،عبدالله برغل،حسـن اسماعيل،أحمد المسالمة.

10 – برنامج(حكايا وأغاني ع البال)–

11 – زعيتر ،حمـود(2001)– التراث الشـعبي الفراتي–جريدة الثورة– 2001/9/5 م

12 – برنامج(حكايـا وأغانـي ع البال)....

13 – الحمصـي ، نعيم(1982)–نحو فهم جديـد لأدب الـدول المتتابعة – منشـورات جامعـة تشـرين –اللاذقيـة– –1982ج–1ج2 ص345

14 – نفس المرجع ص348

15 – عواد ، توفيق(1980)–فرسـان الـكلام– مكتبـة لبنـان –بيروت –ط2–1980

16 – نفس المرجع

17 – نفس المرجع

18 – الجابري،المأمـون(2002)– المواويـل الشـعبية– مجلة التراث العربي السـورية– العددان: 86–87آب 2002

19 – الحمصـي ، نعيـم(1982)– نحـو فهـم جديـد لأدب الـدول المتتابعـة – منشـورات جامعـة تشـرين –اللاذقية– –1982ج–1 ج2ص349

20 – الجابري،المأمـون(2002)– المواويـل الشـعبية– مجلة التراث العربي السـورية– العددان: 86–87آب 2002

21 – الحمصـي ، نعيم(1982)–نحو فهم جديـد لأدب الـدول المتتابعة – منشـورات جامعـة تشـرين –اللاذقيـة– –1982ج–1ج2 ص353

22 – نفس المرجع ص353

23 – نفس المرجع ص354

24 – الجابري،المأمـون(2002)– المواويـل الشـعبية– مجلة التراث العربي السـورية– العددان: 86–87آب 2002

25 – الجنابـي، نوفـل(1994) – الموال السـوري – مجلـة الكويت –عدد128––1994الكويت.

26 –الناعم،عبـد الكريـم(2001)– المؤال السـبعاوي وحمص–ملحق جريدةالثـورة السـورية الثقافي– العدد282––30–9––2001م.

27 – الجنابـي، نوفـل(1994) – الموال السـوري – مجلـة الكويت –عدد128––1994الكويت.

28 – الجابري،المأمـون(2002)– المواويـل الشـعبية– مجلة التراث العربي السـورية– العددان: 86–87آب 2002

29 – أبـو هيـف ، عبد اللـه(1989) –التراث الشـعبي– جريدة الثورة عدد 788/1989

30 –الناعم،عبـد الكريـم(2001)– المؤال السـبعاوي وحمص–ملحق جريدةالثـورة السـورية الثقافي– العدد282––30–9––2001م.

31 – الرفاعـي، حصـة(1995) –التراث الشـعبي الشفوي –مجلة (عالم الفكـر) الكويتية مجلد –24 سنة1995م.

تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي

أيمن حماد / كاتب من مصر

يشكل التراث الشعبي جزءاً لا يتجزأ من ثقافات الشعوب على اختلاف هوياتها وأجناسها، فهو المعبر عن ماضيها وحاضرها، ومن خلاله تتحدد صورة مستقبلها. إنه يحدد الهوية التي تميز أمة عن أمة وشعباً عن شعب وجماعة عن جماعة، وهو ذلك الوعاء الذي تستودعه الأمم ممارساتها وطقوسها وشعائرها وكل مقومات وجودها وبقائها ونهضتها الحضارية للانطلاق من خلاله إلى آفاق أرحب من التقدم والنهضة في مختلف مجالات الحياة الإنسانية.

من هنا كانت الحاجة الملحة لاستلهام هذا التراث الغني –بمختلف عناصره– في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص، ذلك الاستلهام الذي مثّل ضرورة فنية وفكرية لأولئك الكتاب الذين عنوا به، للتعبير من خلاله عن قضايا وهموم وطموحات وآمال الشعوب، وخصوصاً فى تلك الفترات أو الحقب الزمنية التي يتعذر فيها التعبير الصريح والتناول المباشر للقضايا والأحداث الراهنة وقتذاك.

الكاتب المسرحي والتراث

اتجه الكاتب المسرحي العربي إلى التراث الأدبي الشعبي ينهل من نبعه الفياض الذي لا ينفد على مر العصور، فبالإضافة لاحتواء هذا التراث كثيراً من القيم الدينية والحضارية والتاريخية والشعبية، فإن معطيات التراث لها من التقديس والتبجيل في ضمير الأمة ما يجعلها خليقة بالمكانة الرفيعة والشعور بالانتماء القومي، وهذا الاتكاء على التراث من جانب الفنان ينم عن وعيه بمعطياته وإدراكه للقيمة الفنية والإيحائية والطاقة الفكرية التي يمده بها التراث، والتي تكسب تجربته الإبداعية الأصالة والتجدد، ولا تجعله أسيراً للمباشرة التي تقتل الإبداع في كثير من الأحيان، ومن ثم كان لجوؤه للتراث "لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليد، ولكن ليفرز معاناته ويسقطها على معطيات التراث، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصل إلى الحاضر عبر أدوات فنية، فهو إذن يتجاوز التصور السكوني للتراث، لأنه يأخذ منه، ويضيف إليه أبعاداً جديدة من خلال رؤيته المعاصرة، وهذا يعنى أن المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعياً نقدياً هو الذي يفجر ما في هذا التراث من دلالات إيحائية، لذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير[1]"

ومن هذا المنطلق فإن التراث في هذه الحالة يكون وسيلة وليس غاية في ذاته، وهو بمثابة الأداة في يد المبدع يشكل بها عمله كيفما يشاء وليس موضوعاً، وظيفة وليس جوهراً، يتسم بالمرونة والتغير، ومن ثم فإنه لا يوجد شيء اسمه التراث بعيداً عن طرق توظيفه واستخدامه[2]، شريطة أن يكون هذا التوظيف توظيفاً عصرياً وجديداً، لأن بعث التراث في صورة جديدة "ضرورة واقعية ورؤية صائبة للواقع.. والتراث والتجديد يعبران عن موقف طبيعي للغاية، فالماضي والحاضر كلاهما معاشان في الشعور، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصف للمخزون النفسي المتراكم من الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر، إسقاطاً من الماضي أو رؤية للحاضر، فتحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو في نفس الوقت تحليل للتراث لما كان التراث القديم مكوناً رئيسياً في عقليتنا المعاصرة ومن ثم يسهل علينا رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر[3]"

وهناك عوامل عدة أسهمت في عودة رجل المسرح العربي إلى تراثه، وهى عوامل متشابكة يصعب الفصل بينها، يأتي في مقدمتها العامل الفني – الذي أشرنا إليه فيما سبق – والمتمثل في إحساس الكاتب المسرحي بثراء وغنى تراثه بالمفاهيم والأشكال المسرحية التي تمنح مسرحه طاقات تعبيرية قصوى، ومن ثم كان توظيفه للتراث كي يحقق تواصلا بين القديم والحديث، ويكسب تجربته نوعاً من الأصالة الفنية وبعداً تاريخياً حضارياً وشمولية تتخطى حواجز الزمن بالمزج بين الماضي والحاضر في وحدة كاملة، أما العامل الثاني فهو عامل ثقافي، ويتمثل في الكشف عن الظواهر والأشكال المسرحية عند العرب وتوجيه الأنظار إلى استلهام هذه الأشكال والتقنيات المسرحية العربية، أما العامل الثالث فهو سياسي ويتجلى في الإجابة عن السؤال التالي: إذا كنا نحارب الاستعمار فلماذا نأخذ ثقافته؟ وإذا كان قد فرض علينا ثقافته بقوة السلاح فلماذا نظل متعلقين بها بعد رحيله. إن أخطر ما يواجه الأمم والشعوب هو فقدان الهوية القومية، بعد أن عمل المستعمر على تمزيقها ومحوها[4].

وقد ترجمت هذه العوامل السابقة إلى دعوات للتأصيل والتنظير لمسرح عربي ومصري، متمثلة في الدعوة إلى المسرح الشعبي السامر التي دعا

إليها يوسف إدريس في سلسلة مقالاته التي كتبها في مجلة الكاتب تباعاً سنة 1964 بعنوان "نحو مسرح مصري"، وحاول تطبيقها على مسرحية "الفرافير" التي أصدرها في ذات السنة،ثم تبعه بعد ذلك توفيق الحكيم فأصدر كتابه "قالبنا المسرحي" سنة 1967، وداعياً فيه إلى الاستفادة من صيغة المداح والحكواتي والمقلداتي التي يزخر بها التراث العربي والبيئة الشعبية العربية، وكذلك فيما دعا إليه د.على الراعي للاستفادة من المسرح المرتجل في صورته العربية القديمة، بالإضافة إلى دعوات عربية أخرى متمثلة في الاحتفالية ومسرح الحلقة وغيرها، لكن يؤخذ على هذه الدعوات أنها لم تستطع – مع ذلك– الانفلات من أسر المسرح الغربي شكلاً ومضموناً (يوسف إدريس في الفرافير)، إضافة إلى أن البعض الآخر لم يقم بتطبيق دعوته في عمل مسرحي عربي (توفيق الحكيم في قالبنا المسرحي)، وفوق ذلك فإن الدعوات الأخرى التي حذت حذوهما ظلت محصورة في إطار التنظير والدعوة إلى شكل وصيغة مسرحية عربية،ولم تستطع هي الأخرى الانفلات من أسر المسرح الغربي، وبغض النظر عن نجاح هذه الدعوات أو إخفاقها في خلق صيغة مسرحية عربية –شكلاً ومضموناً– فإن المضمون المعالج يظل هو الفيصل فى هذا الشأن، فليس يعيبنا أن نعالج مضموناً عربياً أصيلاً في شكل غربي أو غيره، فلكل مضمون الشكل المسرحي المناسب له، المهم هو إصابة الكاتب ونجاحه في التعبير عن القضية التي يعالجها، وطريقة المعالجة هي التي تفرض الشكل سواء أكان عربياً أم غربياً وهذا لا يفقدنا هويتنا القومية أو الثقافية[5].

وعندما عاد المبدع المسرحي العربي إلى التراث وفكر فى استعادته واستلهامه ، وضع التراث الشعبي نصب عينيه،لأنه وجده أقرب إلى روح الشعب، وأكثر ارتباطاً به وتمثيلاً له، وقد أشار إلى ذلك د.محمد يوسف نجم قائلاً: "أما كتاب المسرحية، فكما استوحوا تاريخ العرب والتاريخ العام وقصص الكتب المقدسة، لم يستنكفوا عن استيحاء القصص الشعبي، وبخاصة ما دار منه حول موضوعات تلذ العامة، وتجد عندهم حسن القبول، كموضوعات الحب والبطولة والشهامة، وهكذا رأينا هذا التراث يمد أصابع تأثيره، منذ بداية النهضة المسرحية عندنا؛ فمارون النقاش فى لبنان يستمد من "ألف ليلة وليلة" موضوع مسرحية من مسرحياته، وصنوه في سورية، أبو خليل القباني، يعتمد على القصص الشعبي اعتماداً يكاد يكون كلياً، ويستمر هذا التقليد على مسرحنا في القرن الماضي، وفى هذا القرن نجد أن مسرحية من أروع ما ألف في أدبنا وهى مسرحية "شهرزاد" لتوفيق الحكيم تعتمد على "ألف ليلة وليلة" في موضوعها[6].

وقريباً من هذا المعنى يشير د. عز الدين إسماعيل معللاً هذه العودة، أو هذا الالتفات من جانب كتاب المسرح العربي إلى التراث الشعبي، بأن لها مبرراتها وفلسفتها القائمة على وعى هذا الفنان وعياً نقدياً بهذا التراث ومراعاته لمنطق الجمهور وإدراكه لوسائل الأداء الكامنة فيه، والكاتب "حتى عندما يفلسف أمراً من الأمور، فإنه لا ينجح إلا إذا راعى منطق الجمهور في التفلسف،وكل ذلك يجعله أشد حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبي لهذا الجمهور،حيث يجد المادة الغنية المتنوعة، من الموضوع الكامل، إلى "الموتيفة" الجزئية، إلى وسائل الأداء المختلفة[7]"

وبناءً على هذا فإن الأديب الذي يتعامل مع التراث ـ والشعبي منه على وجه الخصوص ـ لا يتعامل معه كمادة خام جامدة، بل إن من حقه أن يغير ما يشاء في هذا التراث، وأن يطوره وينميه وينقيه، ولكن فى حدود ما تقتضيه الضرورة، وفى إطار المنطق الخاص له، لا بالاستفادة الاسمية منه دون تعميق دلالته الخاصة[8].

إن الكاتب ـ في هذه الحالة ـ يتعامل مع التراث كموقف وحركة مستمرة تساهم فى التغيير والتطوير والارتباط الوثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل فى علاقة جدلية، بغية إحياء وإغناء العمل الإبداعي وبحث في المادة الشعبية كعنصر إلهام خلاق، ومن ثم فإن "سحر المادة الأسطورية والتراثية التي يلجأ إليها الفنان المسرحي يكمن في اكتشافه للفعل الدرامي فيها

والحدث والمضمون الإنساني، بل إن إخفاق الأعمال المسرحية والدرامية، تلك التي استلهمت التراث، إنما يرجع أساساً إلى الإخفاق في إدراك وظيفة التراث ذاته في عصره ووظيفته في الزمن الحاضر، ودوره المبدع والخلاق في المستقبل،وعدم الوعي بأن جميع مجالات الثقافة الروحية كموروثات ومأثورات تكوّن نسقاً نموذجياً فيما بينها[9]"

إن الكاتب أو الفنان، في أي ميدان ـ وكما يقول ستانلي هايمن ـ هو مرآة مستقلة لمجريات الحياة التي تستغرقه، مادامت له إرادة في أي شأن من الشؤون، وهو يخلق عن طريق الإبداء والتمثيل والنقل، وليس يتغير من أسلحته إلا السخرية التي يتمتع بها ذكاؤه والتي يسلطها على الحقير والبليد[10]"

البعد التاريخي في توظيف التراث الشعبي كمادة في الكتابة المسرحية

منذ بداية الكتابة المسرحية العربية كان التراث الشعبي رافداً أساسياً من الروافد التي استمد منها المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم، متمثلاً في القصص الشعبي، العربي وحكايات "ألف ليلة وليلة"، والسير الشعبية؛ فقد استوحى مارون النقاش، رائد المسرح العربي، موضوع مسرحيته "أبو الحسن المغفل" (1849م) من إحدى حكايات الليالي، وهى الحكاية الثالثة والخمسون بعد المائة التي ترويها شهرزاد، ويطلق عليها قصة "النائم واليقظان[11]"

وتعد هذه المسرحية في نظر يعقوب لانداو أول بناء درامي عربي أصيل في العصر الحديث[12].

وقد شكلت حكايات الليالي كذلك مصدراً رئيسياً اعتمد عليه أبو خليل القباني في مسرحيتين له كانتا – كما يقول د. محمد يوسف نجم – في موضوعيهما نقلا صادقاً لحكايتين من الليالي دون تحريف أو انحراف الأولى هي "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وقد أخذ حوادثها من الحكاية التي رويت في الليلة الثانية والخمسين عن جارية في قصر هارون الرشيد، والمسرحية الثانية هي "هارون الرشيد مع أنس الجليس" وقد أخذ حوادثها عن القصة التي رويت في الليلة الخامسة والأربعين[13].

كما أن هناك مسرحيات لم تنقل موضوعات الليالي، كما هي دون تغيير، بل استوحى مؤلفوها موضوعاتهم من أحد الموضوعات الشائعة في الليالي مثلما نجد في مسرحية "الأمير محمود نجل شاه العجم" للقباني، والتي يدور موضوعها حول الفتى الذي يعشق فتاة دون أن يراها، ومثلها أيضاً مسرحية "هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد" لمحمود واصف،وهي مستمدة من قصة شهرزاد التي قصتها بين الليلة السادسة والثلاثين والليلة الخمسين بعد المائة[14].

أما المسرحيات التي استمد كتابها موضوعاتها من القصص الشعبي الشائع والمتداول،والمتمثل

في قصة الزوجة التي تصون شرفها من اعتداء صديق زوجها الغادر،فهناك مسرحية "عفيفة" لأبى خليل القباني، وله أيضاً مسرحية "عنترة"، التي عالج فيها قصة عنترة متناولاً الجزء الأخير من حياته بعد زواجه من عبلة، على عكس غيره من المؤلفين الذين عالجوا هذا الموضوع[15].

ويعد بعض الباحثين "أبا خليل القباني" - الذي قدم إلى مصر سنه1884- أول من أرسى تقاليد المسرح الشعبي؛ فقد عبر هو وفرقته التمثيلية عن التراث الشعبي تعبيراً كاملاً وخاصة السيرة الشعبية، وقد كان الإنشاد، وهو أبرز عناصر الأداء في السيرة، من عناصر مسرحه[16]

ولم يكن المسرح المصري بمعزل عما قام به السوريون المتمصرون؛ فقد ساير المسرح هذا الاتجاه المعنىّ بالاهتمام بالتراث الشعبي والتراث التقليدي المتمثل فى استمداد معطيات هذا التراث من قصص شعبية مثل حكايات ألف ليلة وليلة، وموضوعات تاريخية وخيالية، ومن أبرز الأعمال في هذا المجال مسرحية "شهامة العرب" لعلى أنور،التي تعيد عرض قصة عنترة في إطار خيالي مغامر، ومسرحية "جذيمة والزباء" لمحمد حليم، وهناك موضوعات خيالية صيغت في رواء عربى، وتدور حول الحب والخيانة فالجزاء، مثل مسرحية "حسن الوفا والظهور بعد الخفا" لحامد الصدر، ومسرحية "عجائب الأقدار" لمحمود واصف، ومسرحية "الحب الوجدانى" أو "حسن البصري"، وهى مأخوذة من حكايات الليالي، وهناك مسرحيات تاريخية من حيث الموضوع، لكن تطورها الفني يقوم على فن المسرح الشعبي، من حيث الشخصيات والحوار، وصور المفاجآت والصراع مثل مسرحية "فتح الأندلس" لمصطفى كامل، و"حادثة دنشواي" و "أبناء الزمان في حرب الدولة واليونان" لمحمود فهمي ومحمد الأزهري[17].

على أن هذا الاهتمام من جانب كتاب المسرح المصري – منذ طوره المبكر – بالتراث الشعبي كان وليد الاحتكاك بمؤثرات عدة ، منها – كما سبق القول– تأثر الكتاب المصريين بالكتاب الشوام الوافدين إلى مصر أمثال مارون النقاش والقباني وغيرهما، ومنها أيضاً حركة التمصير وحركة الترجمة الفنية الدقيقة التي تعنى –كما يقول د. محمود شوكت– بالعمل الفني وحده "حيث تمخضت هذه الحركة عن مسرح وليد استمد موضوعاته من التراث القومي، بحيث تناسب الوعي الجديد، فظهرت حلقات من مسرحيات ذات موضوعات مقتبسة من تاريخ العرب الجاهلي،ومن حياة العرب ومثلهم العليا، ومن قصص ألف ليلة بأنواعها الخيالية والواقعية والفكاهية، ومن التاريخ الإسلامي في المغرب[18]"

فهؤلاء الكتاب لم يقتصروا على الاتكاء على التراث الشعبي فحسب، بل اتجهوا أيضاً إلى التاريخ العربي والإسلامي في عصور ازدهاره مستلهمين حوادثه ووقائعه وذكر نوابغه وأبطاله ومآثرهم، واتجهوا كذلك إلى حياة العرب في العصر الجاهلي مصورين القيم والمثل العليا كالكرم والوفاء والمروءة، وذلك من خلال صياغتها صياغة درامية، "فكتب خليل اليازجي رواية "المروءة والوفاء" (1876م) في إطار من العصر الجاهلي يصور المثل الأخلاقية العربية، كما سار فرح انطون على نفس الدرب حين كتب رواية السموءل أو وفاء العرب" (1909م)، هذا على حين اتخذ إبراهيم رمزي من تاريخ ملوك الطوائف بالأندلس محوراً لروايته "المعتمد بن عباد" (1892م)، وتلاه في الإيقاع على ذات النغمة الأندلسية مصطفى كامل في "فتح الأندلس" (1893م)، ثم امتدت الرقعة لتشمل حقبة من أزهى حقب التاريخ الإسلامي في رواية "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم" (1914م) التي صور من خلالها فرح أنطون حلقة من حلقات الصراع بين الشرق والغرب في معركة حطين وجهد صلاح الدين في استرداد بيت المقدس، وحين انعطف الشاعر أحمد شوقي تجاه الإبداع المسرحي كان جل جهده منصرفاً إلى تصوير هذه المادة التراثية، سواء باصطياد لحظات التحول في تاريخ مصر القديمة (مصرع كليوباترا، قمبيز)، أو بتغذية بذرة قصصية نبتت في حقل التاريخ العربي أو الإسلامي، ثم أضاف إليها الخيال الشعبي من الحواشي والذيول ما

أسبغ عليها جواً أسطورياً عبقاً، كما صنع الشاعر في مسرحيتيه عنترة ومجنون ليلى[19]"، وصار على النهج ذاته كتاب المسرح الذين أتوا بعد شوقي، كعزيز أباظة، وتوفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير .. وغيرهم.

وهذا الاتجاه من جانب كتابنا المسرحيين إلى التاريخ والقصص الشعبي والأساطير مرجعه –كما يقول د. محمد مندور– أن التاريخ والأساطير والقصص الشعبية تقدم للأديب هيكل المسرحية، أي الأحداث معدة مسلسلة كما وردت في مصادرها[20]، وهو ما تشير إليه أيضاً تمارا بوتنتسيفا بقولها: "لقد قدمت السير المادة الخام للرواية والدراما، وقدمت الحكايات والأقاصيص المادة الضرورية للكوميديا، وقدمت المواضيع الدينية والقصص الغرامية ما كانت تحتاجه القصائد الشعرية والتراجيديا[21]"، وبالإضافة إلى ذلك العامل الفني هناك عامل آخر، وهو المتعلق بالجمهور ومطالبه والذوق الشعبي، كل ذلك كان له أثر كبير في توجيه صور المسرح، لأنه فن شعبي في المقام الأول ، "ولابد لجذوره من أن تمتد في تربة شعبية، ولابد للمؤلف من مراعاة ذوق الجمهور واستعداد الممثل وثقافته[22]".

الهوامش

1 – مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، 1987، ص87 وما بعدها.

2 – د. حسن حنفي: مرجع سابق، ص 344 .

3 – د. حسن حنفي: التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، 1987، ص16 وما بعدها.

4 – محمد عزّام: توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلة الوحدة، العدد 94، 95، 1992، ص67 وما بعدها .

5 – للوقوف على دعوات التأصيل والتنظير للمسرح العربي ومناقشتها، ينظر: د.سيد إسماعيل على: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر بالقاهرة، 2000، ص40 وما بعدها، د.كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1993، ص265 وما بعدها، د.إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، 1982، ص(59–67)، مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، المجلد 17، العدد الرابع، 1987، ص(61–78).

6 – د.محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 – 1914)، بيروت، 1956، ص366 وما بعدها.

7 – د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر 1981، ص178.

8 – محمود أمين العالم: الإخراج يصنع الدراما، ملحق مسرحية «ياسين وبهية» لنجيب سرور، سلسلة مسرحيات عربية الصادرة عن مجلة المسرح القاهرية، يوليه 1965، ص115.

9 – د.محمد عبد المعطى: بين الشعبي والشعبية والمعالجة في المسرح، بحوث ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، مرجع سابق، ص290.

10 – ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الثاني، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، 1960، ص21.

11– د.محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق ص 267

12– يعقوب لانداو: دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص119.د.يوسف نجم: مرجع سابق ص371، 373.

13– د.محمد يوسف نجم: مرجع سابق ص 371 ، 373.

14 – السابق: ص 375 وما بعدها .

15 – السابق: ص 389 وما بعدها.

16 – د.أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية للكتاب ، 1975، ص80 وما بعدها.

17 – د. محمود حامد شوكت: الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، 1970، ص(52 – 62).

18 – السابق: ص46، وينظر أيضاً د. إبراهيم دردير: أدب إبراهيم رمزي، (الفصل الخاص بالاقتباس والتمصير)، ص (217 – 231)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

19 – د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر (دراسة في النص المسرحي)، القاهرة، مكتبة الشباب، 1978، ص 182 ، 183.

20 – د. محمد مندور: المسرح النثري، دار نهضة مصر، دون تاريخ، ص 73 .

21– تمارا الكسندروفنا بوتنتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، طبعة ثانية، بيروت، دار الفارابي، 1990، ص74 .

22– د. حامد شوكت : مرجع سابق : ص23، وما بعدها.

فنّ الهجيني

عبد الكريم الحشاش / كاتب من سوريا

اعتاد بعض الناس أن يدندنوا وهم يمارسون أعمالهم المختلفة، وما أحوج الإنسان وهو يسير في صحراء مترامية الأطراف حيث لا صوت إلاّ تناوح الرياح إن انبعثت، أو بكاء القمريّ، ما أحوجه إلى رفيق يسامره أو تسبيح يردّده أو لحنٍ يرسله ليؤنس نفسه أو يروّح عنها ويخفّف من عناء السفر، قال الشاعر كثيّر عزّة واصفاً عودة قوافل الحجيج من منى:

http–//picasaweb.google.com

ولمّا قضينا من منىً كلّ حاجة
ومسّح بالأركانِ من هو ماسحُ
وشُدّت على حُدبِ المطايا رحالنا
لا ينظرُ الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا
وسالت بأعناقِ المطيّ الأباطحُ
نقعنا قلوباً بالأحاديث فاشتفت
بذاك قلوبٌ منضجات قرائحُ
وما همّنا الدهرُ على كلّ حالة
ولا راعنا منه سنيحٌ وبارحُ

وكأنّ الريح أحياناً تريد أن تقلع الركبان من مقاعدهم فيلوذون بأوكارهم كما وصف الفرزدق:

وركبٍ كأنّ الريحَ تطلبُ عندهم
لها تِرةٌ من جذبِها بالعصائبِ
سروا يخبطونَ الليلَ وهي تلفُّهم
إلى شُعبِ الكوارِ من كلّ جانبِ
إذا أبصروا ناراً يقولون ليتها
وقد خَصِرت أيديهم نارُ غالبِ

وهذا الشاعر الشعبيّ الظلماوي يصف مشهداً مشابهاً:

شبّ النار يا كليب شبّا
عليك شبّا والحطب لك يجابِ
وارجد عليها من هشيمٍ وخبّا
خلّي سناها يجيب ربعٍ غيابِ
بشماليّةٍ يا كليب شنعٍ مهبّا
متكتفين وسوقـهم بالعقابِ

وقبل أن يستبدل المسافر واسطة النقل الحديثة بظهر البعير كان يحدو على بعيره، وقيل:

يا حادي العيس عرّج كي نودّعهم
يا حادي العيس في ترحالك الأجل

وأطلق على أحد أنواع هذا الحداء الشعبي الشائع في بلاد الشام والجزيرة العربيّة وسيناء اسم: "الهجيني".

التسمية:

اشتقّ اسم "الهجيني" من الهجن وهي الإبل المروّضة الصافية المخصّصة للركب والسباق فقط، وهي تختلف عن إبل حمل الأثقال وإبل اللّحم، فهي خفيفة متناسقة الجسم، جلدة على السير سريعة العدو، من أصنافها: العماني والمهاري والقطري والبشاري وزريقان ووضيحان ..إلخ.

خصائص الهجينيّ:

هو شعر غنائيّ موزون مقفّى يتناول شتّى مناحي الحياة، ويغنّى في الغزل والنسيب والفخر والهجاء والمدح والـذمّ ... إلخ، ويغنّى بلحن يتناسب مع حركة سير الإبل وتنقّل أخفافها.

وزن الهجينيّ:

أورد الباحث عبد الله ابن خميس عدّة نماذج للهجيني وهي:

يا راكب اللّي بعيد الخدّ يوطنّه
بواطن من ضرايب جيش ابن ثاني

والنموذج الثاني:

يا حمود أنا بكرتي غضّة
والجيـــش قافيـــه خفخـافِ

والنموذج الثالث:

ارفع الصوت ما هاضني طرب
والأجاويد مثلـــي يعذرونـه

والنموذج الرابع:

والله إنّي على الهزعة غليل الضمايرِ
لو ذلولي من المطراش وانٍ جهدها[1]

وفي الواقع ليس في هذه النماذج من الهجيني سوى النموذج الثاني فقط :

يا حمود أنا بكرتي غضّةْ

والجيـش قافيــه خفخــافِ

يَحْمُودَنا بَكْرِتِيْ غَضْضَهْ

وَلْجَيْشِقَـا فِيْهِخُــفْ خَـافِيْ

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه

مستفعلن فاعلن فَعْلنْ

مستفعلن فاعلن فعْلن

وقد تبع الباحث شفيق الكمالي ابن خميس وظنّ أنّ القصيدة التي مطلعها:

يا راكب اللّي بعيد الخدّ يوطنّه

بواطن من ضرايب جيش ابن ثاني[2]

/ه/ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه/ه

//ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه /ه/ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلِن

مفاعلن فاعلن مستفعلن فَعْلِن

هجينيّة في حين أنّ وزنها على وزن البحر البسيط، ويسمّى هذا الوزن "السّامري" في مصطلحات الشعر الشعبيّ، وفي النقب وسيناء يسمّى "الرّزع" الذي يغنّى في السامر، ومنه:

بلاد جاها المطر وبلاد ما جاها

وبلاد جاها كحيل العين وارواها

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه/ه

/ه/ه//ه /ه//ه /ه//ه /ه/ه

ومنه أيضاً:

سلّم برمشك وخلّي إيدك بحنّاها

يا اللي سلامك يردّ الروح مجراها

إذن وزن الهجينيّ هو:

http-//picasaweb.google.com

مستفعلن فاعلن فعْلنْ

مستفعلن فاعلن فعْلنْ

/ه/ ه//ه /ه//ه /ه/ه

/ه/ ه// ه /ه//ه /ه/ه

وليس للهجيني وزن آخر غير هذا، رغم أنّ البعض يعتبر الغناء الذي تؤدّيه ميسون الصنّاع في الأردن من الهجينيّ مع أنّه على وزن البحر البسيط ومنه:

جابوا المحاور وكوّي يا طبيب كوّي

ما ينفع الكيّ برّا والوجع جوّي

في حين أنّ هذا المقطع من الهجيني:

يا بنتِ ياللا أنا وإياكْ

ع الغورِ نزرعْ بساتينِ

لأزرع لاخيّي ثلاث ورداتْ

وأسقيها من ميّة العينِ

وحاول الكاتب محمود مفلح البكر في كتابه الهجيني الصادر عن سلسلة كتاب الرياض أن يتلافى الخلط بين الهجيني وما عداه من أشعار نظريّاً، ولكنّه أخفق عند التطبيق في مواقع عديدة، ولم يتقيّد بالوزن الحقيقي للهجيني، والتبس عليه الأمر في إيراد النصّوص، فأتى ببيت على سبيل المثال لا الحصر يقول:

افطرت أنا والعرب صباح

على ثنايا عشيرٍ لي[3]

ولا يخفى ما في الشطر الأوّل من تحريف، ولكي يستقيم الوزن والمعنى فالنصّ هو:

افطرت أنا والعرب صيّام

.....

فكيف يفطر هو والناس على ثنايا عشيره! وبعد ضبط البيت أصبح النصّ يشبه قول إحداهنّ من فنّ الرزع:

فطرتني في شريف الله وأنا صايم

تضحك بسنّك ورمش العين متلايم

ولا شكّ أنّ الحدث جرى وقت الصيام وليس في الصباح، وأورد محمود البكر نصّاً:

العذر ما يقري الخطّار

ليّا صار ما فكّوا الريق

والعسر ما يدرّر الابكار

ليّا صار ما به توافيق[4]

وهذا الكلام ليس موزوناً، ولا يمتّ للهجيني بصلة، وأورد الكاتب هذا البيت:

بالوادي الغربي لاعج الصوت

ما عنـــدي حـــدا يسلّينـــي[5]

ولا يخفى أنّه من غناء الدلعونة في بلاد الشام ولكنّه أسقط كلمة من العجز فالنصّ هو:

بالوادي الغربي لاعجّ الصوتِ

ما عنـــدي حـدا يمّا يسلّيني.

ونكتفي بهذا القدر من النماذج، ولسنا في معرض تتبّع الخلل في النصوص، ولا نغبط هؤلاء الكتاب حقّهم، فقد أوردوا أبياتاً جميلة، ولكنّنا بصدد أن يكون لدى الكاتب أو القارىء دربة تجعله يميّز بين الهجيني وغيره، ويعرف مواقع الخلل الذي يلحق بالبيت المقروء أو المسموع، فالأدب الشعبيّ المنقول مشافهة يخضع غالباً للتحريف من الرواة.

سمات الهجينيّ:

وقصيدة الهجيني قلّما تتعدّى البيت أو البيتين، ممّا ينشد الناس العاديّون، أمّا الشعراء فبمقدورهم نظم المطوّلات منه، وهو يؤدّى بأن يرفع المغنّي عقيرته بلحن خاص بصدر البيت عدّة مرّات ثمّ يأتي بعجزه، ويؤديّه على المنوال نفسه، وهناك من يلقّن مرافقيه شطر البيت ويغنّونه معاً، وغالباً ما تكون المقطوعات معروفة لدى سكّان المنطقة فبمجرّد سماعهم لأوّل البيت يأتون بتكملته، والهجيني لا يغنّى مترافقاً مع السنّ على الربابة، بل كان إنشاده يقتصر على ظهور الهجن، خصوصاً عندما تخرج الركب من المناطق المأهولة، وتوغل في الفضاء الفسيح صباحاً مع سقوط حبّات الندى أو بعيد الزوال عندما يهبّ النسيم العليل، أو في الهزيع الأخير من الليل مع هبوب الصبا، وقد أصبح الهجيني ينظم ويعبّر به عمّا يجيش بالصدر بغضّ النظر عن وجود البعير أو عدمه، وأصبح فنّاً من فنون النظم المغنّى، وظلّ البدويّ "يهيجن" حتّى لو ركب السيّارة أو القطار فهذا الشاعر أبو عيد من خربة حامر باللّجاة، يخاطب ابنه "خمري" حين ركبا القطار في ثلاثينات القرن الفائت من درعا إلى حيفا فيقول:

http://www.sxc.hu

يا خمري زوّع بنا البابور

قطّـــع بنـا مـرج ابن عـامر

قطّع بـنا ساحـــلاً وبحور

وأسرع من اللـي على ضامر

لو الهنـا يرافـق المظهور

ويصبح قطيـناً علـــى حامر

من فوق حمرا تنطّ السور

ومن السبق بطـنهـــا ضامـر

وأفرح أنا بشوفة الغندور

وأحظى بـكَ لابـس الـدامـر

http-//picasaweb.google.com

استخدم الشاعر لفظة زوّع التي يوصف بها البعير حين يجفل وينطلق من عقاله، أو تنعت بها الغزال النافر، فوصف بها حركة القطار حين انطلاقه من المحطّة بين الهضاب، وقال إنّ هذا القطار كان أسرع من الهجن المضمّرة للجري، وهو لا شكّ أسرع، وتمنّى الشاعر في البيت الثالث لو أنّ السعد يواتيه فيجد نفسه فجأة عائداً إلى مسكنه حامر ولو أنّه صعيد بلقع، مع أنّه أشرف على ساحل البحر حيث النسيم العليل المنعش والماء الزلال والفواكه والظلال الوارفة، لذلك قيل: "المربى قتّال" وتمنّى أن يعود إلى بلاده فوق بكرة ضامرة البطن نشيطة، ويفرح بمقابلة زوجته التي ترتدي الدامر.

نماذج من الهجينيّ:

هذه المقطوعة اشتهرت بين الناس حيث تقول:

القلب وردْ على ذَبْلهْ
مار البلا إن كان تنحاني
ما هي خفيفهْ ولا خبلهْ
يا ليتها عُقُبْ عمّاني
مبسم الترفْ به قبلهْ
وأنا ما جيته ولا جاني
ونهيدها يوم تَقْربْ له
لون الزبيدي بريضاني

http://www.sxc.hu

يا ليتني طير وأرقب له

وأهفها فـوق جنحاني[6]

إنّ قلب الشاعر أورده منهل الحسناء "ذبلة" واسمها من الزهرة الذابلة حياءً، فمن البلاء أن تنحاه جانباً وتصدّه، ثمّ يصفها بالرزانة ورجاحة العقل، ليست طائشة خفيفة، وليس بها خبل، وتمنّى أن يجدها ويخلو بها بعد عمّان، ويصف مبسمها بأنّه مغرٍ وكأنّها نيطت به خرزة القبلة التي يحظى بالقبول من علّقها وهي من التمائم، وهنا يذكّر الشاعر بأنّه لم يدنُ من هذه الفتاة وهي كذلك لم تدنُ منه، ونهدها كالكمأة في الروض حين تقترب منه، وأتى "نهيدها" مصغّراً وكثيراً ما شبّه الشعراء النهد بالكمأة فهذا الشاعر يقول:

ونهودها يا خليف حقّ الزبادي

فنجال صيني كن دايرنه ع الاشفاف

ويتمنّى الشاعر أن يكون صقراً "طيراً حرّاً" وهي حبارى طائرة فيغفّها فوق جناحيه، ويحلّق بها عالياً، واشتهر هذان البيتان من الهجيني في بادية الشام:

الشمس غابت يا ابن شعلان

ودّي أدوّر مـــعـــــازيبِ

الدلّة تـرهي على الفنجان

وبهارهـا جـــوزة الطيـبِ

لقد أدركنا المساء، وأوشكت الشمس على المغيب، أريد أن أعود إلى أهلي يا ابن شعلان، حيث دلال القهوة تسكبها في الفنجان شهيّة غزيرة وتفوح منها جوزة الطيب التي تخالطها. ومن الهجينيّات التي تنسب لنوري الشعلان:

ردّوه ع المنع يا غبينـي

قبـــل الحناتيـــر يـاطنّك

بعت العهد ليه يـا شيني
مـــا تحسب أيّـــام ياتـنّـك
جوا لك عيال الشعاليني
مـــا صدّقوا يـوم شافـنّـك
بموزرٍ ضربها شينِ
بارض البســـاتـــين يرمـنّك
أمّا أنت يا طالب الدين
صاع الوفـا اليـــوم كالنّـــك[7]

وقال آخر لصديق له:

أهلاً هلا يا بَعَـدْ خلّي
عيني مـــع الناسِ رمّاقـــة
بالزين ما يزري القلّ
والمال ما ينفـــع العاقـــة

يرحب بصديقه وخليله، ويقول: أنا أرمق الناس على عيني تبصرك وتبتهج لرؤيتك، وإنّ قلّة ذات اليد لا تزري بالرجل السمح، كما أنّ المال لا يجدي نفعاً مع البخل.

وتهيجن امرأة موجّهة كلامها لرجل كان قد خطبها فتقول:

أصحى تجيني وأنا ما أجيك
لا شفتنـــي لا تعـــارضنـــي
طلـبـت ربّ الملا يعطيك
وأنا عسى اللـــه يعوّضنـــي

احذر أن تأتيني وأنا لن آتيك، واحذر أن تقف لي في طريق، وأنا أسأل الله أن يعطيك مرادك وأن يعوّضني الله خيراً.

وقال آخر متغزّلاً:

يا سايق المزن بانصافِ
يا خـالقاً للغنـــم راعـــي
سنونها بيض وارهافِ
يـــا سكّـــــراً بيـــد بيـــاعِ

يا من تسوق المزنِ إلى عطشى وتغيثهم، وتصخّر للأغنام راعياً يسرح بها ويرعاها ويحميها، لقد سبت لبّي هذه الفتاة ذات الثنايا البيضاء العذاب، وهـذا يشبه قـول شاعر القصيد:

ثمانها يا خليف درّ النجادي
يمشن عفو مع زمازيم الاسلاف

أسنانها الأماميّة الثمانية ناصعة البياض كحليب النياق النجديّة التي تباري الفرسان وهم يسيرون في الطليعة، ليشربوا من حليبها ويسقوا جيادهم، وهذه النياق لا تحمل عليها الأحمال الثقيلة ليظلّ حليبها حلواً شهيّاً، لأنّ إرهاق النياق بالأحمال يعكّر حليبها.

وهذا الشاعر يتمنّى أن يشرب طرقوعاً من الحليب الذي يملأ القدر ويكون القدح طاسة تروي شاربها، ثمّ يقرن هذا بتقبيل الفتاة الربعة واضعاً يده خلف عنقها فيقول:

لا يا حلالتي الطرقوع
قدر اللّبن والقـــدح طاســـة
يا ميحلا حبّة المربـوع
وأحـطّ يدّي قفـا راســـــه

وهو يشبه قول الشاعر النبطي:

يا ميحلا والشمس يبدي شعقها
قرطة يمينك من ورا صليب غثيان

ويصرّح شاعر بأنّه إن أحبّته هذه الفتاة فسيخطفها لو أنّ أقاربها كثر يبلغون تسعمائة رجل، وإن كرهته ولم ترغب فيه فسيطرحها كما يطرح الحجر في بركة ماء فيقول:

وإن هفّني الشوق لأهفّه
لـــو إن عمامـــه تســـع ميّه
وإن زتّني الشـوق لأزتّه
زتّـــــة حجـــر واقـــع بميّه

وقال آخر:

يا حمود أنا بكرتي غضّة

والجيـــش قافيـــه خفخافِ

جا للربع فوقهن جضّة

جنّـك مـــــع الحـــزم زلاّفِ

ترى اللي جيّـد حـــظّه

ممســـاه منبـــوز الأردافِ

راعـي جديلٍ إلى قضّة

سافٍ تعلّـــى على ســـافِ[8]

يخاطب صاحبه حمود بقوله أنا "بكرتي" كناية عن الرجولة غضّة طريّة العود، والجيش قد خفّ مسرعاً، تحرّكت الإبل مسرعة تسمع لها ضوضاء وهي تتقدّم الصفوف، وترى جيّد الحظّ يمسي حيال ضخمة الأرداف، صاحبة الجدائل التي إن نقضتها وأرسلتها علا بعضها بعضاً، وانسابت متدلّية، وهذا يشبه قول الشاعر من القصيد الشعبيّ:

وقرونها يا خليف بطن الشدادِ

ومن الكثر يا خليف زافٍ قفا زافٍ.

وأخيراً فإنّ الهجيني فنّ غنائي رفيع إن أمكن تحرّي النصوص الأصليّة من مصادرها وضبطها وتنقيتها من الشوائب التي علقت بها، وأخيراً نسمع هذا الذي يندب حظّه العاثر حين طار وليفه فيقول:

طيري سرح وابعد المسراحْ

لا يـــا حـــلالات يـــا طيـــري

شوّحت له وابعد المشواحْ

واثاري عينه علـــــى غيري[9]

ولكنّ مصيبته أخفّ من مصيبة هذا الشاعر اللّيبيّ الذي آلمه تفرّق أبنائه عنه بعد أن كان يحتضنهم فقال بمرارة:

ما في الضنا خير

ربّيتهـــــم نيـــن ثـــاروا

محضّن عليهم كما الطير

ولمّا نبّتوا ريش طـــاروا [10]

وهذا يودّع مسافرين على بعيريهما ويتمنّى أن يبلغا أهلهما الليلة التاية:

يا عيال يا راكبين اثنين

ومـــزهـــريـــن المنـــاديـــلِ

اليوم ميـــرادكم حطّين

والقبـــالـــة بـــالمنـــازيـــلِ

الهوامش

(1) :الأدب الشـــعبي في جزيرة العرب / ابن خميس ص: 390

(2) :الشـــعر عند البدو /الكمالي ص: 100

(3) :الهجيني / البكر ص: 82

(4):السابق ص: 127

(5) :السابق ص: 156

(6) :الكمالي ص: 99، 100

(7) :السابق ص:101

(8) :ابن خميس ص: 391

(9): البكر ص:241

(10): الضنا: الأولاد. نين: أصلها إلى أن. ثاروا: كبروا.

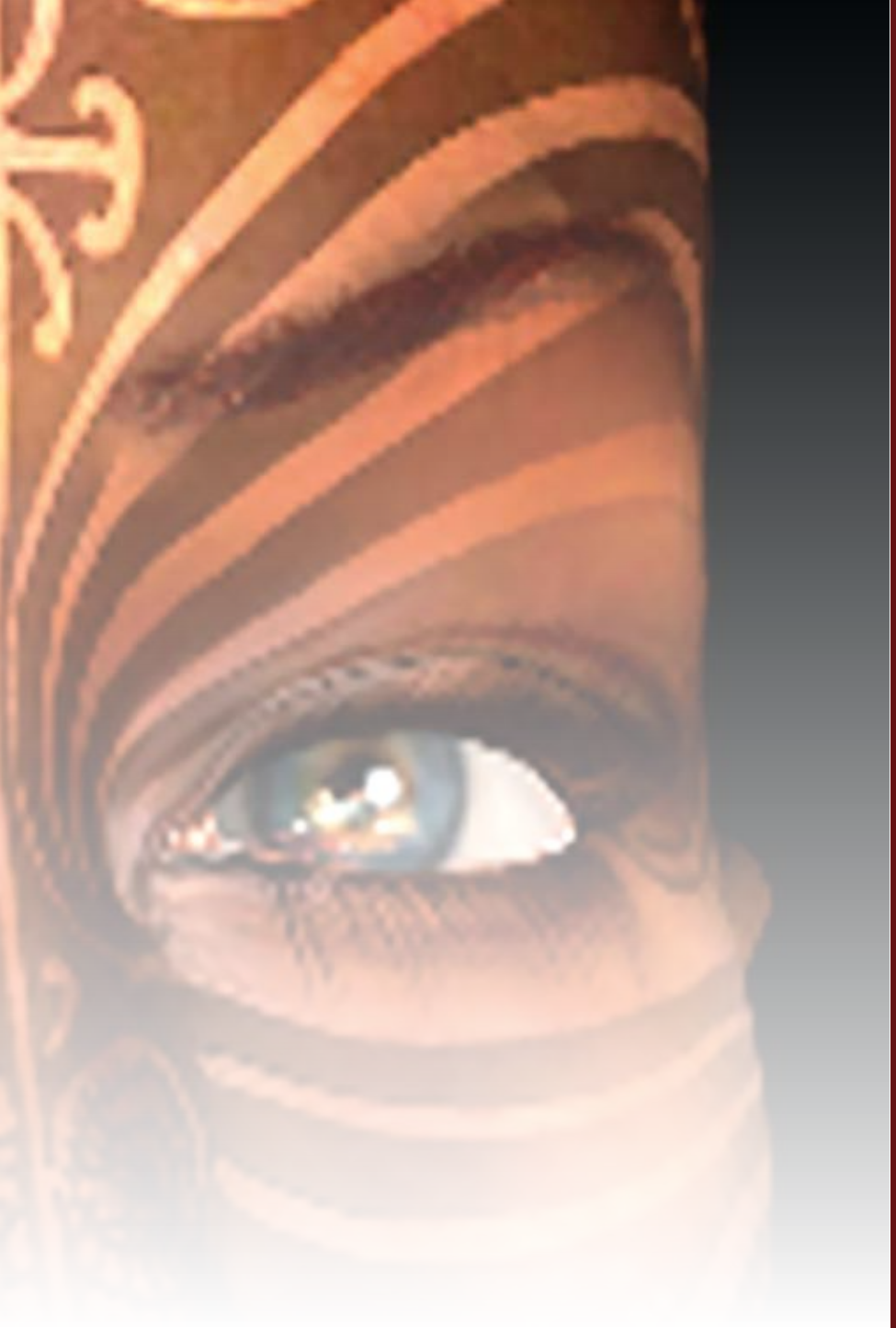
× نصـــوص الهجينـــي التي لـــم تذكر بجانبها مصادر جمعتها ميدانيّاً من اللجاة بسوريّا.

المراجع والمصادر

– الأدب الشـــعبي في جزيرة العرب / عبد الله بن محمّد بن خميس / ط2 الرياض 1982م

– الشـــعر عند البدو / شـــفيق الكمالي مطبعة الإرشاد بغداد 1964م

فـــي الغنـــاء البـــدوي " الهجينـــي "/ محمود مفلح البكـــر كتاب الرياض ع: 87 فبراير 2001م



آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الوشم لدى قبائل افريقيا الوسطى

الذات والموضوع

حسين عباسي / كاتب من تونس

"إنّ الرجل الأسود إنسان حيّ متفتح الحواس، لا يقبل الوساطة بين الذات والموضوع، لكنّه يقبل كل شيء أنغاما وروائح وإيقاعات وأشكالا وألوانا، إنّه يُحس الأشياء أكثر مما يراها[1]" يتعرّض الإنسان الإفريقي خاصة العديد من قبائل وسط إفريقيا التي تبدأ من ساحل المحيط الأطلسي على الحدود الجنوبية لنيجيريا إلى قبائل أثيوبيا شرقا – إلى تغييرات جسدية كالختان أواستئصال بعض أعضائه الجسدية أوتشريط جسمه أواستئصال بعض الأسنان أوحتى كلّها وهي في حدّ ذاتها علامة من علامات الصبر والشجاعة إلى جانب دلالاتها الطوطمية.

وأغلب القبائل الإفريقية وخاصة البدائية منها منغلقة على نفسها يتحدّى أفرادها قسوة الطبيعة يعيشون في الغابات، يجاورون الحيوانات الضارية ولهم طقوسهم الخاصة حين يفرحون وحين يحزنون.

ممارسة الطقوس القبلية تتضمن عديدا من المعاني، فهي تُشكّل وتنظّم وتقنّن حياة أفراد القبيلة. إلاّ أنّ امتداد العالم الغربي قد أثّر نوعا ما على هذه الطقوس والممارسات وخاصة الدور الذي لعبه المجتمع الغربي في مجال التجارة البشرية (تجارة الرق) التي ساهمت في تهجير مجتمعات بأكملها وتسببت في حروب حطّمت العلاقات التي كانت قائمة بين أفراد المجتمع وخلخلت النظام القبلي بما كان يفرضه من علاقات بين أفراده " فالنظرة الأبوية لشيخ القبيلة وماله من مهابة ومكانة ومبادىء التكافل الاجتماعي والتضامن لمواجهة الكوارث التي كانت تحل بالفرد والقبيلة، انهارت كلّها وأصبح كل فرد (الآن) ينظر نظرة الريبة والشك لمن حوله[2]" لكن بالرغم من تدهور النظام القبلي إلاّ أنّه مازالت عديد من القبائل الإفريقية التي تشبثت بموروثها وتقاليدها وطقوسها.

ومن التقاليد التي شدّت انتباه جل المستكشفين الغربيين في القرنين السابع والثامن عشر ميلادي هي تلك العلامات والرموز والنقوش التّي توجد على جلود الزنوج في إفريقيا. ولئن كانت هذه النقوش غريبة وبشعة، في نظرنا، أحيانا إلاّ أنها تمثّل ثقافة كاملة لمفهوم القبلية في إفريقيا.

إنّ الإنسان البدائي في إفريقيا قد حوّل عدّة معايير وقوانين سنّها وسلوكيات خاصة إلى قيود، بمعنى أنه قد أجبر نفسه وغيره على الالتزام بما تحدّده هذه المعايير وهذه السلوكيات. معنى ذلك أنّ ما يؤديه الناس على أنّه السلوك المعتاد أوالمتوسط، يتحوّل في هذه الحالة ليصبح ما يجب أن يؤدى. من ضمن السلوكيات والمعايير التي أصبحت واجبا وجب اتّباعه في قبائل وسط إفريقيا هي عملية الوشم أو بالأحرى عمليات التشريح الجسدي أوالتشطيب الجسدي التي أصبحت واجبا وعرفا يجب على كل فرد ينتمي إلى القبيلة أن يقوم به وخلافا لذلك يفقد انتماءه إلى المجتمع القبلي .

عملية الوشم لدى قبائل وسط إفريقيا عملية أقّل ما يمكن القول عنها إنّها مرعبة ومخيفة ومؤلمة عند ممارستها، لكنّها بالنسبة لسكان القبائل تلك، فإنّها عملية ترتبط بالأساس بثقافة القبيلة وبديانتها فطريقة عيشهم القاسية والبدائية عوّدتهم على تحمّل الآلام مهما كانت طبيعتها.

معظم القبائل الإفريقية البدائية تعيش وسط الأدغال والغابات الكثيفة وتتعايش مع أصناف عديدة من الحيوانات البرية الوحشية التّي يقومون باصطياد أنواع منها للاستفادة من لحومها وجلودها. فيتعرّض أفراد القبائل بسبب الصيد إلى العديد من الحوادث المتفاوتة الخطورة تتسبب في الموت أحيانا أوفي فقدان بعض الأعضاء أوفي جروح وندوب مما دفعهم إلى البحث واستنباط عقاقير وأدوية بدائية ساهمت بدورها في تعميق تلك الجروح وحولتها إلى آثار وندوب وعلامات على الجلود لا يمكن محوها أوإزالتها، بل أصبحت تمثل تشوّهات في أجسادهم وجلودهم ممّا حثّ البعض منهم إلى البحث عن وسائل وطرق أخرى لستر تلك العيوب والتشوّهات فالتجأ البعض إلى إدخال أشياء غريبة على جلودهم بغية تجميل تلك الجروح والندوب وخاصّة تلك الظّاهرة منها للعيان.

– من الأسئلة الملحة علينا: هل يمكن اعتبار تلك النقوش والعلامات على سطح الجلد وشما؟

– وإذا ما سلمنا بكونها لا تخلو من معايير فنيّة فبأي معايير جماليّة يمكننا التعامل معها؟

– كيف تتحوّل الآلام أثناء عمليّة اختراق الجلد إلى حالة نشوة ولذّة؟

– إلى أي مدى يتحوّل الوشم إلى عمليّة سحريّة دينية عقائديّة ؟

– وهل يمكن أن نعتبر الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى لغة تواصليّة؟

1 – الجسد علامة ورمز

إن الجسد على حدّ تعبير مرلوبونتي هو"موطن ظهـور للتعبير كما أن كلّ اسـتعمال للجسـد هو تعبيـر أصلي وأولي، هـذا التعبير هو الذي يجعل الذّات تخرج من ذاتهاوتتصل بالذوات الأخرى عن طريق العلامات والرموز[3]"

فالجسـد يعتبر من أهم مكونات الإنسـان، إذ بواسـطته يتّم التعرّف على الفرد وعلى شخصيته وأفكاره وميوله وأحاسيسـه وعواطفه التّي تظهر على الجسد بعدّة أنواع وأشـكال كطريقة اللباس واختيار اللون وطرق الوقوف والجلوس والمشي والنوم فالجسد أضحى وسيلة للتعبير بين الأفراد والجماعـات فالرقص على سـبيل المثال هو من الطـرق والوسـائل التـي يلتجئ إليها الإنسـان للتعبير عـن حالته النفسـية الداخلية. ولقد وقف الإنسان من جسـده موقفا مزدوجا إذ هو يعتبره مـن جهة موضوع خجـل وعـار وبالتالي ينبغي سـتره بالثياب وحجبه فينظّفـه ويطهره ويعالجه ويعرضـه بأبهى الحلل والزينـة. ومن جهة ثانية يعتبره مرآة تعكس شـخصيته الذاتية. فالإنسان منـذ القدم يحاول أن يقدّم جسـده إلى الآخر في أبهى صورة يرتضيها هو أوّلا ويرتاح لها نفسيا. واللباس الطبيعي للإنسـان هو جلـده، هذا الجلد الذي تختلف طبيعته حسـب الأوساط، فنجده في ألوان عديدة كالبشرة البيضاء، والبشرة السوداء، والبشرة السـمراء وحتى البشرة الحمراء. ويقال إنّ المرء يحس بالخير أوالشر في جلده. إذن ترمز الجلود لكل الكائن البشـري ويقول بول فاليري:" أكثـر ما يوجد عمقا في الإنسـان هو جلده" ولقد أجبر الإنسان منذ القدم على حماية جلده من البرد بارتداء الملابس، فبرودة المناخ دفعت بالإنسـان منذ القدم إلى تغطية جسده بفراء الحيوانات التي كان يصطادها.

يسـتعمل الإنسـان البدائي فـراء الحيوانات وجلودهـا للتنكّـر إمّـا من أجـل تقليـد الحيوان الطوطمي للقبيلة، أومن أجل الحصول على صفات الحيوان الذي أتى منه الجلد أولمخادعة أو إرعاب العدو، سواء أكان هذا العدو حيوانا أم إنسانا. كما

فن الوشم رمز لكثير من المفاهيم

أنّ هـذا التنكّر يظهر أحيانا وخاصة لدى القبائل البدائية، في تلك العلامات والرموز التي قد تنقش أو تخدش أوتكوى أوتوشم على سطوح جلودهم. هـذه العلامات والرموز تمثّل في مجملها الوشـم وعلـى الرغـم من انتقالـه بين العصـور القديمة مرورا بالوسـطى إلى الحديثة، فقد عُرف الوشـم كفن ورمز لكثير من المفاهيم واستخدم للعديد من الأغراض ذات المعاني عند الشـعوب. على الرغم من أن الوشـم ليس حكرا على بلد أوحضارة دون غيرها إلا أنه يبقى مرتبطا بشـكل أو بآخر بثقافة المجتمع الخاصة به. فقد ارتبط الوشـم في البدء بالديانات القديمة التي اعتبرته رمزا لديانتها وآلهتها كما عُرف كوسيلة لمحاربة الشيطان والقضاء على السـحر الأسود. أما في القبائل الإفريقية فقد كان الوشم الطريقة الوحيدة للتمييز بين أفراد قبائلها. والوشم في قبائل إفريقيا الوسطى خاصة ، يتخّذ منحى آخر واتجاها معاكسا، فيتناقض مع المفهوم المعتاد للوشم . فالوشم الذي يستعمله أفراد قبائل

استعمال أدوات حادة في عملية الوشم في الطبقة الجلدية العميقة

الوشم علامة توضع على البعير بواسطة الكيّ

إفريقيا الوسطى ليس وشـما بالمعنى المتعارف عليه لدى القبائل العربية أو لدى الغرب اليوم بقدر ماهو إحداث علامات ورموز في الجسد.

2 – مفهوم الوشم عموما:

يُعـدّ الوشـم ظاهـرة قديمة فـي المجتمعات البشـرية فقد عرف منذ قديـم الزمان في مصر، حيـث وُجد على بعـض الموميـات المصرية كما استخدمه المصريون القدماء كعلاج ظنّا منهم أنّه يبعد الحسد فيما اتخذته بعض الشعوب كقربان لفداء النفس أمام الآلهة. كما كان الوشـم تعويذة ضدّ الأرواح الشـريرة ووقاية من أضرار السحر فقـد عُثِرَ على جثـث تعود إلى العصـر الحجري الحديث والتي تثبت الممارسـات القديمة للوشم. كما استخدم الوشم لتحديد الانتماء القبلي وتمييز مجموعة بشرية معينة عن غيرها. ويتضمن الوشم اسـتعمال أدوات حادة ومواد كيميائية ملونة يتّم إدخالها إلـى الطبقة الجلدية العميقـة ممّا يضمن بقاءها الطويل.

ولقد " كان الوشـم في فجـر التاريخ ذا طابع بدائـي قبلي، حيث كانت القبائـل تتخذّ من بعض الحيوانات حاميا وصديقـا وأمانا لها، فتجعل من رأسـه "طوطما" تحتفل به، وتصنعه شـارة على بيوتها أوسـيوفها أووشـما على صدور رجالها. ويظّل هذا الحيوان رمزا محترما لدى هذه الشعوب وأجيالها[3]"

ولقد ورد في لسـان العرب المحيط: الوسوم والوشوم هي العلامات. والوشم ما تجعله المرأة علـى ذراعها بالإبرة ثمّ تحشـوه بالنُّؤُور "دخان الشـمع" والجمع وُشـوم ووشـام ووشـم اليد وشما غرزها بإبرة ثمّ ذرّ عليها النؤور (النِّيْلج) والأشـم أيضا الوشم واستوشمه: سأله أن يشِمَهُ واستوشمت المرأة أرادت الوشم أو طلبته.

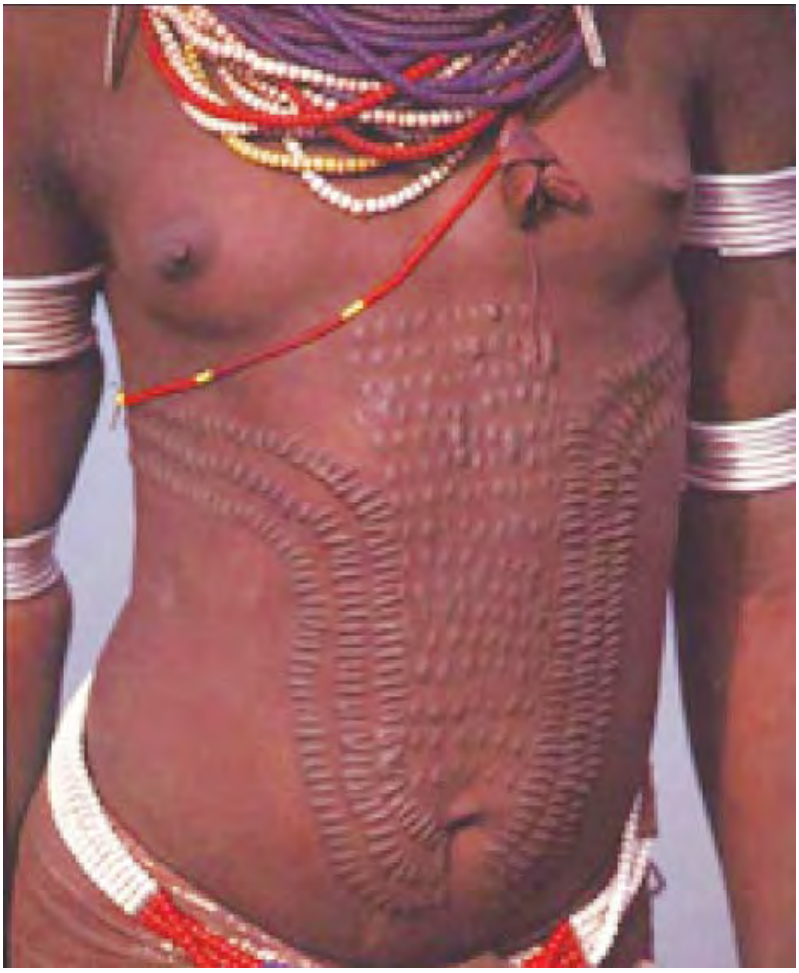
عملية الوشم في قبائل وسط إفريقيا عملية دقيقة جدّا ولها قواعدها وأسسها وطقوسها والوشم هنا أقرب إلى شق وشـرط الجلد واختراقه وتشطيبه scarification وهو وسـم أقرب منه إلى الوشم فالوسم هو تلك الإشارات والعلامات التي توُضع على الحيوان بواسـطة الكيْ، وهو أيضا تشـطيب للجسـد وهو كذلك خدش إذ هو ممارسـة شائعة لدى القبائل الإفريقية لإحداث شقوق سطحية في الجلد. والخدش حلّ محلّ الوشم . ولقد ارْتَأيْتُ في دراستي لمفهوم الوشم في قبائل وسط إفريقيا أن أُسْتعمِل مصطلح " خدش" لأنّه الأقرب تناسبا في دراستي لهذا الموضوع .

3 – مفهوم الخدش:

الخدش بمعناه الاجتماعـي لدى قبائل أفريقيا الوسـطى هو طقس العبور من الطفولة إلى الرشد والانتماء إلى جماعة.

هـذه الممارسـات محورها إخـراج الدّم من الجسـد فأفـراد القبيلة يشـعرون براحة روحية حينمـا يشـاهدون الدمـاء، والدم منـذ القدم هو

رمز الروح وهو أيضا رمز للطاقة الحيوية، هذه الطاقة التّي يكتسبها البعض حينما يشـــربون دمـــاء الأضاحي التـــي يقدمونهـــا أثنـــاء طقوسهم الاحتفالية كما في قبيلة الماســـايْ الموجودة فـــي مدينـــة "موروغورو" في الوســـط التنزاني وهي من أشهر القبائل الإفريقية والأكثـــر محافظـــة علـــى تقاليدهـــا فهـــم يعيشـــون علـــى اللبـــن والـــدم الـــذي يحصلـــون عليه مـــن رقاب الأبقـــار الحيّة التي يقومون بتربيتها، وهذا الغذاء جعل الماســـاي معروفين بالقوة وفي طقوســـهم الاحتفالية يتولى شباب قبيلة الماساي بتجهيـــز الوليمة.وهي بقرة تُنحر فيتداولون على شرب دمها وبعد ذلك تُشـــوى ثمّ يجتمع الرجال تحت شجرة ويتناولون الوليمة .



عملية الفصد فوق البطن و هي عبارة عن خطوط رأسية زوجية على جانبي السرة

الدم أيضـــا له صفة العهد الذي لا يجب نقضه وهذا نجده في قبيلة "الأزاندي" التّي تقع في قلب إفريقيا وتمتد على رقعة ثلاثة أقاليم سياسية هي جمهورية السودان وجمهورية الكونغو الديمقراطية وجمهورية إفريقيا الوســـطى. فإذا اتفق شخصان مـــن "الأزاندي" علـــى أن يتعاهدا علـــى الصداقة بينهمـــا عن طريق الـــدم، ينتـــزع كلّ واحد منهما ســـكّينه يجرح به صاحبه فـــي بطنه، فوق الصرّة لانّ الروح قريبة من هـــذا المكان لذلك فإنّ عقاب الدمّ حينئذ يكون أقسى على الخائن منهما و"دور حدّ السكّين هو مهاجمة الروح الشريرة والتطهير منها و الدم الذي يخرج من الجسم هو عبارة عن طرد للروح الشريرة[4]" .

وعند ســـيلان الدم من بطنيهما يُحْضرَانِ قَرْنًا من الفول السوداني يحتوي على حبتين، وهو نوع يســـمونه «Abawawa» ثمّ يقومان باســـتخراج الحبتيـــن وتُقســـمان لتكونا أربعـــة فصوص.» ثمّ يغمس كل واحد منهما هذين الفصين جيدا في دم صديقه، ويعود فيغمسهما في ملح يصنعونه محليا من رماد بعض الأشجار ثمّ يأكلانهما[5]»ويجب أن لا يقربا النســـاء حتّى يبـــرأ جُرحهُما.وينامان في هذه القترة على الأرض مفترشـــين أوراق شـــجر الدّامَا«Dama».تترك الجـــروح بعد التئامها آثارا وندوبـــا وعلامـــات تُشـــكّل في مُجملها الوُشـــوم أوالوُســـوم أوالخـــدش والتـــي تُرمز إلـــى الوفاء والإخلاص والشجاعة. هناك نوع آخر من الخدش يُعرَف عند «الأزانـــدي» وهو«الفصد» يقولون عنه «آزى» Azee وكانوا يســـتعملون إبرة طويلة من

الحديد تُسمّى «مبيريكي» Mbereke، وسكّين «سابي» Sape [6] فيقومون بإدخال الإبرة تحت الجلد ليرتفع عن مستواه فيُقطع حينئذ بالسكّين وكان الذي يقوم بعملية الفصد هذه يمسك السكّين باليد اليُمنى والإبرة باليد اليُسرى. ولم يقتصر الفصد على الرجال بل كانت تفعله حتّى للنساء، ويقمن به دون أن يتضمن أي مراسم طقوسية وكان الفصد التقليدي عند «الأزاندي» يكون في الظهر والبطن، والفصد على الظهر من كلتا ناحيتي السلسلة الفقرية ثمّ ينحنيان عند الخاصرتين حتّى يلتقيا عند الصرّة في صورة خطين من الناحية اليمنى وخطين من الناحية اليسرى وهناك شكل آخر يكون على البطن، وهو عبارة عن خطوط رأسيةزوجية على جانبي الصرة، أوفوقها أوتحتها. ووظيفتها ترتبط بفكرة مراسم النار عند الموت .

4 – دوافع الخدش في قبائل وسط إفريقيا.

الخدش عملية تزيينية للوجه

أ – دوافع جمالية و اجتماعية:

" التزيين هو تخط وسبق للجمال القائم في الطبيعة وابتداع لصور أخرى منه، وقد بدأ الإنسان يُمارس التزيين على ذاته المادية، التي لم يكن يملك سواها فعكف عليها فصدا ووشما وكيّا، فنقش بدنه بأشكال هندسية ورمزية مختلفة، حتّى إذا بدأ ينفصل عن ذاته ويضيف إليها عناصر خارجية بدأ يتجه إلى تزيينها هي كذلك، فاحتفل بملابسه وحليّه" [7] .

عملية الخدش والتزيين هي عملية مدلولها بالأساس فنّي جمالي. والأشياء التي تُزين أفراد القبيلة الإفريقية من قلائد وأساور وأقراط وغيرها

الحلي زينة تكمّل الوشم

هي حمائلٌ ويُقصد بالحمائل «كل ما يُحمل أويُعلّق أويُوضع على شيء لحمايته».

أولدفع جميع أنواع الأذى عنه، أومنحه القوّة والخصب والبركة. وليست للحمائل حدود أو أوصاف، فقد تكون حجرا، وقد تكون نباتا، وقد تكون معدنا" [8] والحمائل التي تُزين أجساد أفراد القبيلة مصنوعة غالبا من مواد طبيعية كمخالب

شلخ الوجه نوع من الوشم و مشتهر خاصة في قبائل السودان

الحيوانات الكاسرة وأنيابها فالنساء يتحلين بعقود من أسنان الخنازير والمحار والعظم والعاج.

وهذا ما نجـده خاصة في قبيلة " الأزاندي" فأفرادها يحملون الحلّيَ من الحديد والنحاس ومن أعواد الأشجار ففي " الأزاندي" تلف المرأة على ساعدها أساور من النحاس، وتثقب الأذن والأنف وتضع فيها عودا من الخشب أوحصى أو قطعة من الحديد .

أمّا فـي قبيلـة "المانغبيتو" التابعـة لأثيوبيا والتي تحتل الحوض الأعلى من نهر "ويلي" و قد أتوْا من الجنوب الغربـي من منطقة بحيرة ألبرت Albert فإنّ الأناقة النسـائية كانت متطورة إلى أبعد الحدود فتسريحة الشـعر على سبيل المثال تأتـي على شـكل جدائل ملفوفـة بطريقة مغزلية وتعتمـد علـى دعامة مـن قصبات دقيقـة تجعل الـرأس يأخذ منحـى طُوليا وإضافـة إلى الطول الـذي يعطى له منـذ الصغر، فـإنّ الأمهات يَقمن

نماذج من أشياء توضع في الأذن

بالضغـط على عظام الجمجمة الصغيرة من جميع الجوانـب حتّى تُصبح الجمجمـة طويلة نوعا ما، كما أنّ الزينة تظهر جليّا عند «الحسـان من قبيلة «بودْنو» كانت شـعورهن مجدولة بعناية تُزينها قطـع من النحاس أوالفضـة وفي آذانهن أقراط

شعوب تعيش وسط الغابات عراة و الزينة تعوّض اللباس

حجم الطبق فوق الشفة يحدد قيمة مهر العروس

من الصـــدف أوالعنبر...ووُجوهُهُنّ تعلُوها أحيانا دهون للزينة»[9]

شلخ الوجه في السودان كذلك هو من مقومات الزينة عند تلك الشـــعوب والشـــلخ من الوسمات التّي تميّز القبائل عن بعضها البعض، والشلخ هو عملية إحداث ندوب وتشـــطيب وخدش في الوجه بصورة مميّزة. وللشـــلوخ أشـــكال وألوان ولكل قبيلة شـــلخها. وهيئـــة هذه النـــدوب تختلف من مجموعة قبلية إلى أخرى وهي ســـمة مُهمة تُميّز العرق العربي عن ســـواه من الأعراق الســـودانية المتنوعـــة كالزنـــوج والنوبييـــن لكّـــن العـــرب يســـتعملون ألفاظـــا أخرى للدلالة علـــى عمليات شـــبيهة بالشـــلوخ كاللُّعُوطِ والمُشـــالي والفصد والوَسْـــمُ والوشـــم.

وتنفرد قبيلة "الشايقيّة" بشلخ أوخدْش خاص بها وهو عبارة عن ثلاثة خطوطٍ أفقية متوازية يمتد أوسطها من عند الفم حتّى أقصى الخدّ.

وتختلف هيئة هذه الندوب من قبيلة إلى أخرى وهي تُعتبر علامة تجميلية تُزّين المظهر وتُحسّنه وعند الرجال تعدّ من علامات النسب والرجولة . ولقد أكّد علماء الانثروبولوجيا ودارسو الأجناس البشرية أن هذه العادة منتشرة جدّا في القارة الإفريقية كما أن "الأزاندي اليوم، وبخاصة النساء يمارسن "الشلوخ" كما تفعل السودانيات في شمال السودان بأشكاله المختلفة. ومع هذا فإنّ الرجال من الازاندي لا يشلخون إن كان جيرانهم من" المورو" والباكا يفعلون"[10]

قبيلة "المورســـي"Murzu هي قبيلة أفرادها رعاة ماشـــية وهي مجموعة عرقيـــة موجودة في منطقة «أومو ديبوب»في منطقة أثيوبيا بالقرب من الحدود السودانية تحيط بها الجبال بين نهر أومو وروافـــد نهر«ماقو»Mago.يعـــرف النســـاء لدى هذه القبيلة بالنساء ذوات الأطباق les femmes aplateaux وأطباق الشفاه زينة تعمد إليها المرأة إلى ثقب شفتها السفلية وإدخال طبق في هذا الثقب علـــى أن يتم تغييره من وقت لآخر بحيث يتســـع الثقب فيحوي أطباقا أكثر حجما والطريف في الأمر أن اتساع هذا الحجم يحدد مهر المرأة والمواشي والهدايـــا التي يقبلها أهل العروس من العريس.في بداية ســـن البلوغ، تضع الفتاة طبقا صغيرا يكون عادة من الخشب وبعد سنة تستغني عنه وتعوضه بطبق خشـــبي أكبر قليلا،فتتمطط شـــفتها السفلى وتصبح قادرة على اســـتيعاب أطباق أكبر حجما. وعند الزواج تضع فتاة «المورســـي» طبقا نهائيا يكـــون كبير الحجم وهو عادة مـــن الفخار ويكون مزركشـــا ومنقوشا بأشـــكال وعلامات ورموز لا يفك طلاســـمها إلا الرجل الـــذي اختار تلك المرأة. فأطبـــاق المرأة علامـــة رمزية للرجـــل ودعوة له بالزواج منها.والفتاة التي لا تضع طبقا في شفتها السفلى لايمكنها الفوز بعريس.

غالبا ما تستعمل تقنية الكي في ثقب الشفة وهي طريقة ناجعة لا تتسبب في تعفن الجرح ولا تحدث التهابات بكتيرية أوجرثومية.كما أن أفراد القبائل يلتجئون إلى صنع مستحضرات وأدوية نباتية تساعد على شفاء الجروح والتئامها بسرعة.

ومن الملاحظ أن عملية الخدش هي عملية تمارس في الغالب لدى القبائل الإفريقية في سنّ مُبكرة وذلك لسرعة التئام الجروح. فلقد بينت الأبحاث الطبية أن جرح الطفل الذي لم يتجاوز العشر سنوات يلتئم بسرعةتفوق خمس مرات سرعة التئام جرح من عمره ستون سنة.

ويرجح أن الوشم بصفة عامة كان في بداياته علما طبيّا علاجيا، يستعمل لغايات تخفيف الألم في المنطقة المضطربة من الجسم، وهذه الطريقة البسيطة مستعملة لدى القبائل الإفريقية فلقد كانوا يعتقدون أنّ هذه الندوب والعلامات التي يُحدثُها الخدش تحمي من أمراض العيون والصُداع وأمراض الرأس كما تساهم في استخراج الأورام حيث أنّ النُدب يخرج كل السموم الداخلية الموجودةفي جسم الإنسان، كما أنّه يعتبر علاجا يُقدمه سيد القبيلة أوكبار السنّ لقناعتهم بأنّه يُقوي الأعصاب الداخلية .

يقول مِيسْ بْلاكمانْ «أنّه قد يكون للوشم فَعالية في القضاء على وجع الرأس، وسُعار الأسنان، والضعف البصري ومسّ الجنّ والأرواح»[11]

شعوب قبائل وسط إفريقيا بالخصوص، تعيش وسط الغابات والأحراش وتتعايش مع الحيوانات الضارية، فأغلبية السكان يعيشون شبه عُراة أوعُراة تماما كما ولدتهم أمهاتهم نظرا لشدّة حرارة الطقس فهم يستغنون عن اللباس ولباسهم في الغالب يقتصر على ستر العورة، بحمايتها بمحامل خشبية عند الرجال وبوضع تنورة قصيرة عند النساء، وباقي الجسد كان يُغطى بأوشام وأوسام وخدوش متنوعة .

الخدش عند محارب الماساي يوضع في مراسم الحرب

فأجساد رجال "المُورسي" مرصعة ومزدانة بالحلّي والألوان ويضعون أقراطا في آذانهم وقلائد في أعناقهم وأساور من المعدن على زنودهم ومعصمهم، كما أنّه يُلاحظ وُجود ندوبات وعلامات على شكل دوائر صغيرة بارزة على زنودهم، إضافة إلى ذلك فإنّهم يُلونون جلودهم ووُجوههم بألوان مختلفة. كما أنّ بعض القبائل الأخرى وخاصة قبيلة الأقزام الموجودة وسط الغابات الكثيفة يتنكّر أفرادها بالنباتات وأوراق الأشجار والطحالب وذلك للتمويه وخداع العدوّ سواء أكان حيوانا أم إنسانا.

فمُحاربو الماسايْ يرتدون ملابس مزدانة بنقوش بارزة باللون البرتقالي أوالأحمر اذ يعتبرون أنّ اللون الأحمر يُخيف الضواري في الغابة. فبريُ الأسنان، في قبائل المُورُو والباكا إضافة إلى الدوافع الجمالية ، فلها دوافع نفسية كذلك، إذ أنّ مجموعات آكلي لُحوم البشر التي

كانت منتشـرة فـي القرن الثامن عشـر دفعت بالقبائـل الأخـرى إلـى التخفـي أوالتنكّر في صُـور عديـدة، فبريُ الأسـنان وجعلهـا حادة كالإبر ومتباعدة تُعطي انطباعا بأنّ صاحب هذه الأسنان من آكلي لحوم البشر إذن فهذا النوع من التنكّر يُساهم في إرهاب العدّو وعدم الاقتراب منه. بالنسبة للأطفال فالخدشَ هو الشروع في طقوس الانضمام إلى الكبار، فأثناء انسـحاب القبيلـة إلى الغابة يقوم بعض البارزين وخاصة أسـياد القبيلة وكبار السـنّ منهم بتعليم الأولاد والبنات على الانفراد بقواعـد المجموعة الدينية والاجتماعية وأما مدّة التعليم فتختلف من مجموعة إلى أخرى فهي تبلغ السبع سنوات كما هو الحال في غينيا وشـاطئ العاج ويتعرّض كل فرد لكي يُصبـح عضوا عاملا وفاعلا فـي المجموعة إلى نظام دقيق وتجارب جسمانية قاسية يُثبت من خلالها شـجاعته، وفكرة الشجاعة، في أساسها ذات صلة بفكرة اللألم، فالمُحارب والمقاتل عليه أنّ لا يُظهـر ألمه إلى الغير لأنّه إهانة ونقص في شـخصيته إزاء الآخر وحين يُصاب، في الحرب أوفي رحلات الصيد عليه أن لا يتألّم أمام الآخرين بل عليه أن يفتخر بتلك الإصابات والجروح لأنّها في الواقع تعبير عن شـجاعته بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يقوم بتزييـن تلك الجروح وإضافة علامات ورموز عليها .

إن عمليـات الخدش والوشـم مؤلمة جدّا نظرا لعدم اسـتعمال مـواد مخدّرة تسـكن تلك الآلام، فالألم هو الغاية المنشـودة التي تتحوّل في لحظة معيّنـة إلى لذّة ونشـوة، لذّة الانتصـار على هذا الألم، والنشوة بإظهار الشجاعة والقوّة والرجولة أمام الآخر وخاصة الجنس المقابل .

والألـم تعريفا هو الانفعال والشـعور بانعدام الرّاحة، و"تمثّل الانفعالات المعيار الثالث للحقيقة والمصـدر الثالـث للمعرفـة، وهـي تنحصر في انفعالين رئيسـين هما اللذة والألم اللذين يقوداننا في حكمنا على الأشياء وفي التمييز بين ما ينبغي اتباعـه وما ينبغـي تجنبه.... أمـا الانفعال الأوّل فهو مطابـق للطبيعة، في حيـن أنّ الثاني (الألم) غريب عنها "[12] فالإنسـان الأفريقي المرتبط وثيق

أطباق الشفاه :
طريقة للهروب من أيدي تجار العبيد

الارتباط بمفهوم القبليّة نراه يتلذذ بالألم.

ونذكر على سـبيل المثال، فـي إحدى مناطق جنـوب إفريقيا تقـوم الفتاة بعمـل امتحان قاس وصعب لمن يريد الزواج منها، حيث تصطحبه في رحلة إلى الغابة وتشعل نارا تكوي ظهره بها فإذا تـأوّه من الألم ترفضه وتفضحه بين الفتيات وإذا لم يتأوّه تقبله للحبّ والزواج ويتحول مكان الكي في ظهره إلـى علامة ورمز لشـجاعته ورجولته وفحولتـه كما يقبل محاربو الماسـاي على تناول دماء الأبقار عندما يخضعون لعملية الختان والتي تسـمى عندهم "أُوسـيبوليوي" والتـي تقام لها مهرجانات مفتوحة وتحت تقاليد قاسـية حيث لا يُسمح للشـخص بالصراخ وتُجرى عملية الختان بدون تخدير. فيما يخص المعايير الجمالية، ليس من السهل معرفة كل دوافعها و نشأتها الأولى فهي (المعاييـر) تكونت عبر منظومة معقدة من الأفكار والممارسـات والأهداف كما أنها تتبلور وتتشكل علـى مراحـل طويلة، ففيهـا ما يتأكـد ويتأصل وفيها ما يختلط بغيره ويفقد معناه الأول، ويجنح بالممارسـة عن أغراضه الأولى. بهذا المعنى نرى أن الوشم وخروق الجسد وتحميله عيدانا وعظاما

طقوس احتفالية عقائدية

ومـــا يعتقدون فيه قد خدم أهل القبائل البدائية في ابتعـــاد تجار العبيـــد عنهم والذيـــن حرصوا على المتاجرة بالعبيـــد الأصحاء ومقبولي الخلقة،وهما العنصران الأساســـيان في بيع وشراء العبيد.أما التشـــوهات التي تطرأ على من يثقب شفته أو أذنه ويحشـــو فيها ما يشـــاء تكون "مقززة" في نظر تاجر العبيد فهو لا يشـــتري امرأة تحمل "أطنانا" مـــن الحديد فـــي رقبتها أورجلا قـــد دس عضوه الذكـــري في قصبة منذ الصغـــر ويبقيه معلقا في رقبته طـــول حياته. فحالة الرعـــب والخوف التي كانت تســـود بين المجموعات السكانية الإفريقية دفعـــت بهم إلى الهروب من تجار الرقيق القســـاة والالتجاء إلى أواسط القارة الإفريقية حيث الأمان الذي لا تجده في المناطق السهلية التي يجد فيها الأوروبي بيئة خصبة لاقتناص الســـكان وبيعهم في أسواق العبيد.

فهؤلاء العبيد لايباعون إلابعد فحص تشريحي دقيق كامل وعميق وبعد الموافقة على البيع يُوسم أويُدمغ العبيد فورا بالحديد المحمي على صدورهم أومؤخراتهم أوأثدائهم بشـــعارات مالكهم. وهذه العلامـــة لا تمحـــى أبـــدا. وأميل إلـــى آراء بعض الباحثين الذين يعتقدون أن التجاء ســـكان القبائل الإفريقية إلى أســـلوب الخدش والوســـم والوشم والفصـــد طريقة ذكية للهروب مـــن تجار الرقيق. فعمليات تشـــويه الجسد كانت بمثابة طوق النجاة من قسوة وغطرسة هؤلاء التجار.

فتجار الرقيق، لا يأخذون من الزنوج إلا القوي المليح المنظـــر فهم يقومون "بامتحان الأســـنان والعيـــون والجهاز الجنســـي والأيـــدي والأرجل،

جثة أحد أسياد القبيلة محنطة إعطاء أهمية كبرى لأرواح الأسلاف

ويُعضّونهم ليحكموا علـــى المقاومة الحقيقة لهذا الشـــخص...بل يذهبـــون إلـــى حدّ تذوق الأســـير ليعرفـــوا ما إذا كانـــت نظارة بشـــرته ناجمة عن تزيين خارجي"[13]

إنّ مفهوم قبول الألم والتغلب عليه هو المسار الواقعي لمعالجة ألم النفـــس هذا المفهوم يطرحه علمـــاء النفس ويقول بانّ العلاج الحقيقي يتمثل في القدرة على تقبّل الألم كوسيلة لإنهائه. والخدش والوشم بصفة عامة بالنسبة للمجتمعات البدائية الإفريقية هو ممارســـة الســـحر في الجسم ولقد اكتسب الخدش طبيعة سحرية Magico روحانية عقائدية.

إنّ قدرة الإنسان البدائي الإفريقي على تحمل آلام عمليـــة شـــقّ الجلد ترتبط بالأســـاس بمعتقد "اكتســـاب قوى سحرية" وتســـتعمل لذلك أدوات حادة لتشـــريط الجلد وخدشـــه وبقـــدر ما تكون طاقـــة الفرد على تحمل تلـــك الآلام الحادة كبيرة، بقدر ما يكتسب قوى سحرية روحانية تمكّنه ممن السيطرة على الآخر.

فهذه العمليات في قبائل وسط إفريقيا ترتبط

بالأســـاس بالدين، والدين لدى الأقوام البدائية هو الاعتقاد الراســـخ فـــي عالم الأرواح واســـترضاء القـــوى المتعالية على الإنســـان الـــذي يعتقد أنها تُدير مجرى الطبيعة وتوجّه حياة البشر.

إنّ ممارســـة الخدش أوشـــق الجلد أوتشريحه في طقوس روحانية احتفالية تُضفي قدســـية على القبيلـــة إذ يعيش أفرادها لحظـــات ينفصلون فيها عن وجودهم الدنيوي ليلتحقوا بالوجود المقدس. هذا المقدس الذي يمنحهم القوة السحرية مقابل أن يمنح الإنسان بدوره الألم. إن هذه العملية هي ظاهرة اجتماعية في القبيلة الإفريقية ولها القدرة على توحيد المجموعة الاجتماعية للقبيلة ومنحها الشعور بالوحدة والانتماء.

ويحتل السحر مكانة هامة في حياة الشعوب الإفريقية ويظهر ذلك في اســـتخداماتها المختلفة في وســـائلها وغاياتها ويشكل الساحر شخصية اســـتثنائية فـــي القبيلة كما يقـــول الدكتور فوزي العنتيـــل فـــي كتابـــه "عالـــم الســـحر والحكايات الشعبية" هي" أن يكتسب قوى فوق قوى الطبيعة والأرواح والأمراض والأعداء"

ويعتبر ســـيد القبيلة بمثابة الســـاحر الذي قد تعلّم اكتشـــاف المجهول ويعمل على أن يتواصل بينـــه وبين الموتـــى فهو الذي يقـــوم بحلّ الكرب والمشاكل التي يتعرّض لها الإنسان وإعطاء أجوبة وحلول تســـاهم في إرســـاء التوازن في المجتمع القبلـــي وهو المســـؤول على إخمـــاد غضب الإله ويأمر أفراد القبيلة باستعمال أشياء حول الأعناق والزنـــود والخاصرة والبطن والثدي واســـتعمال أنواع مختلفة من القرون واســـتعمال أنواع عديدة مـــن الجواهر التـــي تحمل طاقات ســـحرية والتي يعتبرها الساحر أشياء تحمي الأطفال من الأرواح الشريرة .

والســـؤال الـــذي يطرح نفســـه من أيـــن يأتي الساحر بهذه القوى الفكرية التي تمكّنه من تكوين جملة من التعاويذ والعبارات غير المفهومة وأنماط من السلوكيات.؟

نعود ثانية للحديث عن شـــعب "الازاندي" الذي يعبد روح الأســـلاف، شأنهم في هذا شأن

الخدش la scarification وسيلة لاتقاء تأثيرات أرواح الأسلاف على الأحياء

معظم الديانات الإفريقية في صلة حميمية معهم. " فعالـــم الأحياء وعالم الأمـــوات يكوّن في واقع الحـــال مجتمعـــا واحدا والصلـــة بينهما قائمة، ونســـتجلي تلك الصلة عن طريق الأحلام وعن طريق اللقانة بالبنقي benge" » وتستجلي كذلك في حالات الغيبوبة و الإغماء»[14]

وللوصـــول إلـــى التخاطـــب مـــع الأســـلاف وأرواحهم، فإنّ شخصية الطبيب الساحر Aira Avule في قبيلة الازاندي أو البنزا Gbinza يقوم باجتياز مجموعة من التجارب الطقوسية فيتعرّض إلى تجارب جسمانية قاســـية كأنواع من الخدش والفصد والوســـم يثبت من خلالها شجاعته على تحمّـــل الآلام فإظها ره لتحمله تلك الآلام وعدم صراخه أمـــام أفـــراد القبيلة يجعلـــه، في نظرهم يحمـــل قوى ســـحرية غيبية قد منحهـــا له أرواح الأســـلاف الذين هم على اتصال دائـــم مع العالم الخارجي. فقبيلة « الهيمبا» الموجودة في ناميبيا على نهر Kunene، الذي يكوّن حدّا طبيعيا بين شمال ناميبيا و أنغولا، يشعل سكان هذه القبيلة

كل صبـاح ما يسـمى لديهم «بالنار المقدسـة» ويقومـون بطقـوس لإحياء ذكرى أسـلافهم عن طريـق الاحتفالات والرقص والصراخ حول النار وبواسـطة النار يطلبون من أسلافهم الحماية من الأعداء وشـفاء مرضاهم و«ذكرى الأسلاف هي عبادة محميـة، في كل عائلة»[15] واحتفالهم بذكرى الأسلاف ماهو في الحقيقة إلاّ اتقاء لشرّ أرواح الأسـلاف التي يعتقدون أنّها تتقمّص، في أجساد أحياء يكونون أعـداء لهم، و«يفترضون أنّ النفس الغيرى من الأحياء والراغبة في العودة إلى معشر ذويها السـابقين تسـعى إلى إماتتهم باسـتنزال الأمراض عليهم وتلك هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق رغبتها في الاتحاد»[16] وحتّى لا تتمكّن تلك الأرواح مـن ملاحقتهم وإلحاق الأذى بهم فإنّهم يتنكرون بإجراء عمليات الخدش وتشطيب الوجوه خاصة، كما أنّهم يلتجئون إلى تحريف أسمائهم أوتغييرها بسـبب «الخوف الذي توحي بـه (الأرواح) إليهم «نفسـه التي صارت عفريتا[17]» وشـعب الأزاندي يقبلون على سـبيل المثال المشوهين من أطفالهم الذيـن يولدون كذلك ويعتنون بهم مثل ما يعتنون بالأسوياء منهم، لكّنهم يعاملونهم بمعاملةخاصة، اذ يعتقدون أنّ هؤلاء المشوهين لهم صلة بالقوى الغيبية، بأرواح الأسلاف، وهم بذلك يلتجئون في بعض الأحيان إلى نقل البعض من تلك التشوهات الجسدية إلى أجسادهم بواسطة الخدش والوشم حتى لا تتمكن الأرواح الشريرة من الاقتراب منهم وملاحقتهم.

في قبائل أثيوبيا، يمتحن سيد القبيلة بامتحان قاس، فهو بعد أن يُنصّب سيدا للقبيلة فانّ مهمته هـي أن يجلب إلـى القبيلة الأمطـار لتهطل فوق حقولهـا، إذ يتوجّب عليـه أن يتقـدم لاختبارات جسـمانية قاسـية كإحـداث رمـوز ونقوش في جسـده عن طريق الوشم والخدش، هذه العلامات والرموز هي بالنسـبة لهم تجلب الخير والحظ للقبيلة و"إذا ما أصابته (أي سيد القبيلة) جروح أوضعف أوأقل انخفاض ظاهر في مقدرته الحيوية فإنّ ذلك يؤدي إلى تصفيته حسب الطقوس[18]"

إنّ سـيد القبيلة يحتكر العديد من المهام فهو المسـؤول المباشـر في رخاء القبيلة وازدهارها

حفلات تنكرية تلبس فيها الأقنعة

وهو المسـؤول إذا تعرضت القبيلـة إلى أمراض وكوارث طبيعية كالجدب والقحط، لذلك فإنّ سيد القبيلة عادة ما تكون له علاقة وطيدة بساحر القبيلة

أوبأســياد النار" الذين يكونون شخصيات ذوات عاهات أوبســاق واحدة أوبعين واحــدة و"لكون ســيد النار يتحمل الألم ويقوم بأعمال مناقضة لذلك، فإنّه غالبا ما يكون ممتلكا القدرة على الشفاء ودمل الجراح وإعادة التشكيل بالنار[19]" فالخدش والوشم وشــق الجلد يكون عادة باستعمال النار وبواســطة الكيْ، والنــار تبقى موضــوع افتتان بالنســبة للبشــر فهي تمثّل القوة الشاملة "فالنار هي أكثر الأشــياء حيوية، وهــي بحق من بين كل الظواهر الظاهرة الوحيدة التي بإمكانها تقبل بنفس الوضوح القيمتين المتضادتين: الخير والشــرّ[20]" وأســياد النار في العديــد من القبائــل الإفريقية هم الذين يشــرفون على عملية الخدش وتشــريط الجلد باســتعمالهم النار، فهم يعتقدون أن الوشم أوالخدش الذي يفعل بواســطة حرق الجلد يساعد على إخراج الأرواح الشــريرة من الجســد، وتلك العلامات والرمــوز والندوب التي تبقى بعد عملية الحرق تدل على أن صاحبها محروس ومحمي من الأرواح والأمراض فالعلامات و النقوش تبعد تلك الأرواح الشــريرة وهي كذلك فأل حســن لسكان القبيلة.

من الأسباب المباشرة و التي لا تقل أهمية في إقبال أفراد القبيلة الإفريقية لعملية الوشم والخدش بالرغم من آلامها وعذابها هو الهروب من السحر فهم يتصورون أنّ في اســتطاعة الســاحر العدو إحداث تأثيرات مباشــرة على الإنسان عن طريق المحــاكاة، أي طريــق صنع دمية مشــابهة لذلك الشــخص وقراءة بعض التعاويذ عليها حيث يتأثر بها شــبيهها الأصلي نتيجة للترابط المعنوي، فهو يستنتج أيضا أن أي شيء يفعله بالأشياء المادية ســوف يحدث تأثيرا مماثلا على الشخص المراد استنادا لقانون الترابط أي ارتباط الأشياء بعضها ببعض وأقدم أشكال السحر بالنسبة لقبائل وسط إفريقيا هي التي ترتبط بالحصول على الطعام، وقد استخدم هذا النوع من السحر في إفريقيا لحصول الصيّاد على فريســته، فقد كان يؤمن أنّه ســوف يحصل على فريسته كلّما غرس رمحه في صورة ذاك الحيــوان المرغــوب اصطياده وهذا الســحر يعرف بالفودو (voodoo)وهي كلمة مشتقة من كلمة (vodun) التي تعني الروح وبواسطة دمية الفودو هذه يمكن للســاحر تعذيب الشخص الذي يريد التأثير عليه أوحتى قتله وفقا لقوته الروحية، لذلك فإنّ أغلبيــة أفرادالقبائل الإفريقية يلتجئون إلى الوشــم والخدش والفصد وإلى تغيير ملامح وجوههم حتّى تحميهم من هذا السحر الأسود فلا يستطيع الساحر التأثير على الشخص المراد النيل منه لأنّ تلك النقوش والخدوش والندوب والعلامات تمثّل تعاويذ وأحجبة ضدّ هذا السحر.

لذلــك فإنّ أغلبيــة الرجال والنســاء والأطفال يحملــون تمائم وأحجبة حماية للنفس من ضروب السحر الحيواني والإنساني ووظيفة هذه الأشياء مــع الخدش والوشــم تفوق القيمــة الجمالية، إنّه سلوك سحري بالأساس.

تشــكل الأقنعة حقيقة أساســية فــي المعتقد الطوطمي السائد لدى الشعوب البدائية فالمنحوتات والأقنعة الإفريقيــة تقودنا إلى ســريالية تتكامل فيها وحدة الإنســان مع الطبيعة والتحامه بالقوة الســحرية حيث ترى العالم قبل كل شــيء نظاما من الإشارات والرموز ففن نحت الأقنعة روحاني بالأســاس إذ أنّه يربــط بين من يرتــدي الأقنعة بالعالــم الخفــيّ الــذي تســكنه الآلهة أوتســكنه أرواح الأسلاف متخطيا بذلك شخصيته الأصلية وجامعا ما بين الإنســان وعوالم الحيوان والنبات والأرواح والأشياء الجامدة.

فالأقنعــة تصنع إمّا من مــواد عضوية (ألياف نباتيــة) أومن مواد غير عضويــة (مواد معدنية) وهــي تمثّل أرواح الأجداد والأســلاف المقدســة لدى الشــعوب الإفريقية فوظيفة الأقنعة هذه هي حراســة القبيلة مــن كل أذى يداهمها وتعد كذلك مصدرا للشفاء من الأمراض .

يلبس الأقنعة أسياد النار في القبيلة والسحرة الذين يعالجون المرضى باستعمال تقنيات الوسم والوشــم والخدش وشــق الجلد. فالمريض يرى في تلك الأقنعــة حضورا لروح الأجداد التي تأتي بالشفاء العاجل له.

لقــد قلنا في حديث أســلفنا ذكره بــأنّ قدرة

تمثال منحوت يرمز الى الجسم الميت و فيه نقوش و علامات

حلّي و وشم و أصباغ و أطباق شفاه و خدش مجتمعة في هذه المرأة الزنجية

تحمل آلام الخدش لدى الفرد في القبيلة وخاصة "الأسياد" تجعله يعتقد اعتقادا راسخا بأنّه قد اكتسب طاقة روحية سحرية استمدها من أرواح الأسلاف وتكون له بذلك تأثيرات روحانية سحرية على الآخر فهذا المتلقي المشاهد يترسخ في ذهنه أنّ هذا الذي يتحمل الآلام المرعبة لعملية الوشم أوالخدش هو بالتالي يمتلك قوى غيبية وله علاقة بقوى لاهوتية تمكّنه من الحصول على القوة والسيادة والنفوذ. وحينما يموت أحد هؤلاء "الأسياد" أو"الكهنة" تقام مراسم لدفنه وقبل مواراته التراب يقوم أفراد القبيلة بنحت قناع له وينقلون تلك الرموز والعلامات والخدوش الموجودة في جسد الميت إلى القناع كما هي دون تحريف أوتزييف ثمّ يبدأون بتقديس هذا القناع وذلك باستعماله في طقوسهم الاحتفالية الخاصة فالقناع أصبح له قوى سحرية حينما انتقلت هذه القوى الغيبية الروحية من المادة الحيّة (جسد الكاهن) إلى المادة الجامدة (القناع) عن طريق الخدش والوشم.

ونذكر على سبيل المثال قبيلة "البانتو" وهي من المجموعات الزنجية الكبرى على الحدود الجنوبية لنيجيريا والكونغو وفي إقليم هضبة البحيرات الاستوائية.

فـ"حين يموت أحد أفراد (البانتو)، في إفريقيا الاستوائية، يُنحت له تمثال من خشب أومن مادة أخرى، هذا التمثال هو تصوير لا يماثل الأصل إنّه تركيب يحل محلّ الجسم الذي هجرته الحياة ، فيعاد إلى التراب، ففي هذا النظير الخالد تسكن ومضة الحياة .[21]" بمعنى أنّ الروح التي غادرت الجسد تعود مرة أخرى لتسكن هذا التمثال ولكي لا تتوه الروح عن تمثالها حسب ما يعتقدون فإنّهم يصنعون قناعا لهذا التمثال فيه نقوش وعلامات ورموز تشبه التي كانت في الجسد الإنساني بواسطة الخدش والوشم.

الأقنعة التي تحمل العديد من الرموز التي تشبه رموز الوشم والخدش في جلود الأفارقة الزنوج تستخدم في احتفالات التأهيل (كثقب الجلد وخدشه والختان، وتشويه الجمجمة، وثقب الأذن أوالأنف والولادة،سن البلوغ، الزواج، تنصيب سيّد

http---upload.wikimedia.org-wikipedia-commons-f-fe-Peul_tattoo.jpg

القبيلة...) واحتفالات جمع المحاصيل و الصيد.

إنّ الأقنعة العاجية تستعمل في الاجتماعات البشرية والممارسات السحرية أما الأقنعة الخشبية فهي للاحتفالات العامة لحماية أفراد العائلة من الشياطين والأرواح الشريرة والجنون.

إنّ جلّ هذه الطقوس و الاحتفالات تُصاحبها ممارسات العديد من الفنون أبرزها فن الوشم والخدش و الفصد و الهدف منها هو إرضاء القوى الروحية الغيبية.

اللغة هي الشرط اللازم والمطلق لمجمل حياتنا الاجتماعية والأداة التي عبرها يتم التفكير المنظّم والتواصل، فهي تكتسي أهمية قصوى باعتبارها تلك البيئة الرمزية التي نعي من خلالها العالم الآخر وذواتنا فكينونة الإنسان رمزية ووجوده لغوي لذا انصبت عليها الدراسات الفلسفية والعلمية بالبحث والنقد.

إذن بما أن تلك الخدوش والوشوم الموجودة فوق سطح الجلد الداكن تمثّل في مجملها رموزا وعلامات، فإنّه من المنطقي القول بأنها لغة تواصلية بين أفراد قبائل وسط إفريقيا فكل علامة لها دلالتها اللغوية وبما أنّ " مسألة الكتابة المنظمة لا يطرح في مثل تلك المجتمعات. فظهور علامة الحرف ينطوي في الواقع، على تحوّل جذري في رؤية العالم والرمز عند "البدائيين" يعبّر عن نفسه داخل الشكل الخطّي للصور وليس داخل الشكل الخطي لأبجدة ما، إن شئنا الحديث عن كتابة ما، فيجب الحديث عن كتابة الوشم، والأقنعة والتماثيل والجد رانيات الصخرية ... تتكلّم بنفسها وتتحدث عن ماهيتها[22]".

الوشم والخدش هو في حدّ ذاته لغة بين الأفراد، تواصل رمزي إيحائي بين الرجل والمرأة خاصة، والمحارب حين يخدش جسده فهو يقول للطرف

الآخر بأنه يكتسب الشجاعة والقوة والصلابة.

إن النشـــاط الإنســـاني وما ينتجه من معايير جمالية مرتبـــط وثيق الارتباط بالنشـــاط اليومي للإنســـان البدائـــي فـــي المجتمـــع القبلـــي. فمـــا يعتبر"فنا" لدى الشـــعوب المتحضـــرة ما هو إلا منظومة معقدة من الأفكار والأهداف والممارسات الطقسية يجربها الإنسان البدائي بفعل قوةالأيمان بأن حياته هي هكذا وعليه أن يعيشـــها كما يعتقد هـــو وكما تعتقـــد مجموعتـــه البشـــرية،فالانتماء العضوي للقبيلة يعني الإتيان بما جاء به الأسلاف وتقديســـه في الحياة اليومية للفرد والقبيلة، فهو يزخرف الأواني التي يتنـــاول فيها الطعام ويزيّن مسكنه ويجمّل جسمه بالوشم والخدش والشلوخ والصبغيات ويتحلـــى بالحلي ويرقص في أحزانه وأفراحه ويعزف الموسيقى لإعلان الحرب ويغنّي معبّـــرا عن مشـــاعره ووجدانه مغازلا لشـــريكته وينحت الأقنعة ليؤدي بها صلواته وطقوسه.

خاتمة

يقولAmadan Hampaté BA«في إفريقيا، كل مسن يموت هو بمثابة مكتبة احترقت[23]» فأفراد القبائـــل الافريقيـــة لم يتعلموا بـــل أخذوا العلم الذي يخصـــهم من أحضان الطبيعة، من المســـنين الذين توارثوا التقاليد كابر عن كابر، فكل أســـرار القبيلة تجدها عند شيخ القبيلة، هذا المؤرخ الأمّي الـــذي يعتبر مكتبة ثمينة وإذا ما نظرنا وتأملنا في طيّات جلده فإننا بالتأكيد سنجد وشوما ووسوما وخدوشـــا وعلامات ترمز كلّها إلـــى نظام حياتي دقيق في القبيلة، فالخدش أوالوشم عموما لم يكن فـــي يوم من الأيام مجرّد عبث ولهو للواشـــمين الذيـــن يقومون بهـــذه العمليـــة إلى الغيـــر وإنما يعود إلى التاريخ القديـــم حينما كان أفراد القبيلة يعيشـــون حياة البداوة والترحال يقدســـون فيها بعض الحيوانات ويخشون مظاهر الطبيعة كالموج والرعد والريح والطيور والأمطار.

الهوامش والمصادر

صور هذا المقال مقدمة من الكاتب

1 – التراث الثقافي للأجناس البشرية في إفريقيا. بين الأصالة والتجديد للدكتور عبد العليم عبد الرحمن خضر. صفحة 16
2 – مسألة الرق في إفريقيا: بحوث ودراسات، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. صفحة 51.
3 – phénoménologie de la perception paris NRF ، 1945 ؛ libraire Gallimard.
4 – الوشم فنّ وعلم أم جهل ووهم. طه الهباهبة – هناءصادق صفحة4.
5 – الانثروبولوجيا رموزها، أساطيرها، أنساقها. جيلبير دوران ترجمة د. مصباح الصمد.صفحة 276
6 – التغير الحضاري في مجتمع إفريقي.دراسةأنثروبولوجيةلقبائل الازانـــدي د.محمد مُحيّ الدين صابر. صفحة 171.
7 – التغيّر الحضاري في مجتمع إفريقي: دراسة أنثروبولوجية لقبائل الأزانـــدي (نيام نيام) ومشروعات توطينها. محي الدين صابر صفحة 310.
8 – المرجع السابق، صفحة 309.
9 – التعويذة والتمائم والأحجية برؤية تشكيلية بقلم عصمت أحمد عوض صفحة 13.
10 – تاريخ إفريقيا السوداء – القسم الأوّل – جوزيف –كي– زيريو ترجمة يوسف شلب الشام صفحة 505.
11 – التغيّر الحضاري في مجتمع إفريقي. صفحة 310.
12 – Blackman، the Fellahin of Egypt.
13 – مصادر الفلسفة: ابيقور: الرسائل والحكم. دراسة وترجمة جلال الدّين سعيد صفحة 54 .
14 – المرجع السابق صفحة 368.
15 – التغير الحضاري في مجتمع إفريقي، صفحة 216.
16 – AFRICA La terre des origines، Cyril Christs et Marie wilkinson
17 – الطوطم والحرام، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي صفحة 82
18 – نفس المرجع صفحة 79.
19 – تاريخ إفريقيا السوداء صفحة 540
20 – الأنثروبولوجيا، جيلبير دوران، صفحة 286.
21 – الرسائل والحكم، ابيقور، جلال الدين سعيد صفحة 19.
22 – التراث الثقافي للأجناس البشرية .صفحة 44.
23 – Révélation des origines ،Lausannie. P.B.U. 1979، Blocher، Henri.
24 – AFRICA، la terre des origines cyvil christe et Maries wilkinson.

"النّجمة" ظاهرة ثقافية فنية طقوسية واحتفالية

الزازية برقوقي /كاتبة من تونس

1.1 تعريف "النّجمة":

لقد أكد لي الرّواة أحفاد الهمامة[1] أن "النّجمة" توارثوها عن أجدادهم من قبيلة الهمامة وما يدعم ذلك محتويات الأغاني التي لازالت تردد بطولات هذه القبيلة وتصف الحالات الاجتماعية والحياة البدوية القديمة كالنجع والرحيل وآليات العيش من خيل وابل وخيام ،كما أشاروا إلى أن "النجمة" قديما كانت تقام مدة خمسة عشر ليلة وذلك بتقسيمها على النحو التالي: سبعة أيام قبل العرس، يوم العرس وسبع أيام تليه، وتكون السّبع نجوم الأولى عبارة عن متنفس لما يقومون به في النهار من تحضير لمراسم الاحتفال والذي يتعلق عادة بالمكان واللباس والأكل وكل متطلبات هذه المناسبة. تكون "نجمة" العرس هي "النجمة" المتميزة والأكثر حضورا لأفراد القبيلة، بينما السبع أيام الأخيرة هي تتويج للاحتفال ترافق فيها "النجمة" عدد الأيام التي تحتجب فيها الزوجة ببيت زوجها.

ولا تنتهي "النجمة" إلا بخروجها في اليوم السابع لزيارة أهلها، ولكن مع التطور التاريخي والتغيرات الاجتماعية والثقافية تقلص عدد النجوم إلى سبع فقط، حيث تسبق الاحتفال ثلاث وتليه ثلاث سهرات، ولكن رغم ذلك لم تتغير العناصر الأساسية أو العادات والتقاليد المكونة ل"النجمة" فظلت الطقوس التي تمارس في "النجمة" متواجدة لدى سكان منطقة بحثنا إلى يومنا هذا وان طرأ بعض التغيير على الجانب الاحتفالي والنمط الغنائي بإدراج بعض الجوانب الدخيلة على "النجمة" والمتمثلة في الرقص والإيقاع واستعمال الآلات وكل ذلك بتعلة إرضاء الذوق العام ومواكبة الأغاني العصرية...

1.1.1. تسمية "النّجمة":

إن الروايات المتداولة في منطقة بحثنا اجتمعت كلها على أن تسمية "النّجمة" مستنبطة من النجمة الكوكب،إذ تشاركها في توقيت الظهور أي أثناء الليل وكذلك من التنويرة التي تفتتح بها "النجمة" كل ليلة من ليالي الاحتفال فيشاهد نورها من بعيد كنور النجمة الكوكب.

2. مكونات "النّجمة":

تتكون "النجمة" من جملة من العناصر الأساسية التي تمثل ركائز هذه الظاهرة من خلال الممارسات الطقوسية والاحتفالية لمنطقة بحثنا.

1.2. التّنويرة :

هي عبارة عن مشعل تفتتح به "النجمة" وقد اختلفت مكوناتها من منطقة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر.

فالروايات المتداولة عن قبيلة الهمامة المستقرة في قمودة[2] والمجموعات الممارسة ل"النجمة" أن التنويرة كانت تتألف من مطرق وهو عبارة عن قصبة طويلة يصل طولها 3 أمتار (تستعمل في النسيج)، ومن الأعشاب الجافة التي تكون عادة من الحلفاء تربط في رأس المطرق ويتم إشعالها، ولكن في المناطق التي تبتعد عن الجبال فقد تعوض الحلفاء بقطعة من المنسوجات القديمة القابلة للاشتعال.

وقد ارتبطت هذه المكونات بالإطار الصانع لها. ففي الفترات الأولى لاستقرار الهمامة بربوع قمودة كان المجال شاسعا والكثافة السكانية منخفضة لذلك فان التنويرة بهذه المكونات تؤدي الغرض، حيث يراها السكان على بعد أميال.

ولكن ومع التطور التاريخي والنمو السكاني تغيرت غاية التنويرة التي لم تعد قادرة على الظهور وسط المباني الشاهقة وكذلك الأضواء المتعددة فبالتالي تغيرت مكوناتها لدى بعض العروش وأصبحت تعتمد على الورق، حيث تلف مجموعة من الأوراق في شكل مشعل ثم تستعمل. وهنا أصبحت غاية التنويرة رمزية أكثر من أي شيء آخر، فهو طقس تعود السكان على استعماله في بداية كل "نجمة" لأسباب قد تتعلق بالنار والنور وبالعين والحسد.

والملاحظ أن الاختلافات في مكونات المشعل لم يغير طريقة استعماله.

1.1.2. طريقة استعمال التّنويرة:

تأخذ صاحبة الاحتفال المشعل وتكون عادة أم العريس أو أم المختون وفي غيابهما إحدى المقربات من العائلة ولابد أن تتقن الزغردة، ثم تقف في مكان مرتفع ومكشوف للجميع في ساحة المنزل وتلتفت إلى القبلة ثم ترفع المشعل وترافق الرفعة بالزغردة وقد تشترك معها النسوة في ذلك ثم تنزل المشعل، وهكذا دواليك إلى أن تكتمل سبع رفعات مع سبع زغاريد، ثم تضع المشعل على الأرض وتتركه ينطفئ لوحده وتبدأ النسوة في الغناء.

2.2. النّساء المؤديات في "النّجمة":

هن مجموعة من النسوة تكون عادة خمس نساء من كبيرات السن ذات دراية سواء بكلمات الأغاني أو بالنغمات الخاصة بكل أغنية وتكون لهن أصوات قوية وجميلة، وقد تتغير مجموعات النسوة من حين إلى آخر وحسب مراحل "النجمة"، نظرا لطولها ولصعوبة أداء هذه الأغاني ويكون الأداء في سهرة "النجمة" دون مقابل مادي فغايتهن مشاركة

صور لمراحل التنويرة في افتتاح النجمة

أهل الاحتفال فرحتهم وذلك بالحضور والغناء. غير أن هذه الممارسة الفنية والثقافية التي تجسدها المرأة بامتياز تحت لائحة الاتفاق الجماعي لا تمثل سوى عملا بالمثل المتداول "يوم لنا ويوم لكم".

3.2. نمط الأغاني المؤداة في "النّجمة" وطريقة الأداء

1.3.2. الطّواحي:

تكون الأغاني المؤداة في "النجمة" عادة من نمط أغاني الطواحي، وهي أغاني تعتمد الإنشاد الصوتي فقط. يمثل الطواحي الأغاني النسائية الأكثر صعوبة في الأغاني البدوية الريفية سواء من حيث طريقة الأداء والطبقات الصوتية والآهات المستعملة أو من حيث الحفظ لطول هذه الأغاني التي تصل أحيانا إلى أكثر من 15 جُرَّادَة (مقطع)

وما يميز هذه الأغاني هو غياب الآلات والإيقاع المرافق لها وان تنوعت الأغراض المتناولة وتعددت الأغاني في "النجمة".

2.3.2. طريقة الأداء :

تؤدي النسوة الأغاني وهن واقفات حيث تكون أربع نساء متقابلات الواحدة أمام الثانية والمرأة الخامسة تقف بجانبهن وتكون امرأة ذات دراية بالأغاني حيث تذكرهن بأجزاء الأغنية إذا

تم نسيانها. ويتم الأداء ثنائيا من البداية إلى النهاية وتعرف النساء المؤديات للأبيات "بِالْجَرَّادَة 3" وأما المؤديات للطالع أو (رأس الأغنية) فهن" شَدَّادَة[4]" والأداء غالبا في طبقات حادة وبأصوات مرتفعة نظرا للإطار الذي تؤدى فيه هذه الأغاني فهو مكان مفتوح وشاسع وتختلف فيه مواقع الجمهور أي الحضور من نساء ورجال وشباب فلا بد أن يصل الصوت لكل طرف من هؤلاء.

فالأداء إذا بهذه الطريقة التي أطلق عليها الباحثون في الاتنولوجيا الموسيقية[5] تسمية"L' antiphonie[6]" لم يكن اعتباطيا وإنما هو نتاج لعدة عوامل مثل المجال الشاسع والخصوصيات الاجتماعية لمنطقة بحثنا وربما هذا ما جعل الأصوات في «النجمة» لا تكون منفردة أبدا. وقد يعود أيضا إلى حياء المرأة الذي يجعلها تخفي صوتها عبر هذه الثنائية في الأداء، كما تخفي شكلها بالوقوف داخل مجموعة نساء "النجمة".

4.2. جمهور "النّجمة":

يكون جمهور "النّجمة" من كافة الشرائح الاجتماعية شيوخا، رجالا، نساء،أطفالا فهم في الأصل عائلات متكاملة تأتي ل"النّجمة" من الأقارب والجيران وكذلك الأصدقاء لما يرون في ذلك من واجب يلتزمون به بالحضور والمشاركة في الاحتفال الذي تلعب فيه المرأة دور الزّعامة بصوتها وأدائها.

ولكن رغم هذه القرابة والحميمية بين العائلات الحاضرة في "النّجمة" فان الأجناس

تحدّد المواقع، فتقسم ساحة المنزل إلى مكان للرجال، مكان للشباب ومكان يكون الأقرب إلى المنزل للنساء والأطفال، وهنا يكون الصوت والغناء هو محور تقارب والتقاء هذه الفئات الاجتماعية وان اختلفت أماكنها.

هذا ونشير إلى أن في الفترات القديمة قد كانت قبيلة الهمامة تحدد الأماكن ببناء خيمات كل واحدة

تسمى بالفئة التي تجلس فيها كأن نقول خيمة الشباب ...ولا تطوى هذه الخيام إلا إذا انتهت عدد النجوم السبعة التي تلي العرس وتخرج العروس لزيارة أهلها، هنا تنتهي مراسم الاحتفال.

3. النّجمة كظاهرة احتفالية

إن التراث الغنائي الشّعبي ثقافة لها عمقها التّاريخي متجذرة في الذاكرة الجماعية "هذه الذاكرة التي ترفض أن تسكت"، تعبر عن الواقع بطريقة تلقائية وبطابعها الشفوي، وقد مثلت الأغاني البدوية الريفية الأغاني الأكثر قربا من حياة المجموعة الصانعة والمستهلكة لها. تزخر هذه البيئة الاجتماعية بآليات تعبيرية هامة ومتنوعة كان أبرزها الشعر والغناء

تتعدد أغراض الشعر الشعبي فنجد الأخضر[7]، العكس[8]، النجع[9]، البرق[10]، الكوت[11]... وتتنوع الأنماط الغنائية النسائية البدوية الريفية فنذكر أغاني الملالية[12]، الأطراق[13]، الطواحي وأغاني المحفل[14]...

فهذا الإرث الغنائي" ألوان من ألوان التعبير الإنساني عن أحاسيس النفس من فرح وترح ورغبة ورهبة وما إليها. وقديما قالوا: النغم فضل بقي في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه بالحروف فاستخرجته طبيعته بالألحان". يخضع الكم الهائل من الأنواع الغنائية إلى مواقيت محددة فتقسم بحسب الإطار المكاني والزماني والضوابط

الاجتماعية للمناسبات. تعتبر "النجمة" بمنطقة الهيشرية نموذجا لتلك الضوابط الغنائية، فكل الأنماط الغنائية التي أسلفنا ذكرها متداولة وتمارس يوميا بمنطقة بحثنا إلا أن "النجمة" تقتصر على نمط غنائي واحد وهي أغاني الطواحي وتخضع إلى تنوع في الأغراض الشعرية من مرحلة إلى أخرى أثناء العرض.

فالممارسات الاحتفالية عامة تشترط في تكوينها مجموعة من الخصوصيات الأساسية كالعادات والتقاليد من مواقف وحركات وأفعال، وكذلك الموسيقى من رقص وغناء وحضور. وتعتبر "النّجمة" ظاهرة احتفالية شاملة من خلال علاقتها بالبنى الاجتماعية تتجلى ملامحها في الممارسة الطقوسية والفنية. تتعدد أطر قيام "النّجمة" بمنطقة الهيشرية فنجدها في كل المناسبات الاحتفالية الدنيوية ولها خصوصيات ثابتة لا تتغير في جميع المناسبات، تتمثل في الهيكل العام للنجمة كظاهرة كلية، تحتوي على ممارسة طقوسية لها غايات ورؤى اجتماعية وكذلك على جانب فني احتفالي تعبر عنه الأغاني النسائية في "النّجمة".

يمكننا التطرق إلى العنصر الثلاثي المشكل لعرض "النجمة"، يتمثل في النساء المغنيات، الأغاني، والجمهور

الجمهور – النّساء المؤديات– الأغاني

يعتبر الجمهور العنصر الأكثر تأثيرا في سير مراحل العرض، الجمهور يختلف من مرحلة إلى أخرى في سهرة"النّجمة". في المرحلة الأولى يكون الجمهور من كافة الشرائح الاجتماعية ذا حضور غفير لذلك تكون الأغاني المؤداة ذات طابع ديني، قصصي، ملحمي وتتغنى بالقبائل والنجع وبالمعارك التاريخية للمجموعة، وما دام الجمهور من كافة الشرائح والنساء المغنيات من نفس المنطقة فهم يجتمعون في "النجمة" مع أهاليهم فتكون الأغاني المؤدات في البداية بشيء من الاحتراز، حتى لا تفقد المرأة حياءها وقيمتها واحترامها لكبار القوم أي الشيوخ المتواجدين في "النجمة"، ولكن شيئا فشيئا ينسحب كبار السن ليتغير مسار الأغاني وتصبح أغاني أكثر جرأة ذات أغراض غزلية بالأساس، وتؤدى كلها طواحي دون مصاحبة إيقاع أو تعبير جسماني وذلك للفكر السائد للجماعات في هذه المنطقة وللعادات والتقاليد المتوارثة والتي تحدد دور كل طرف من الممارسة الاحتفالية وترفض رفضا كليا الرقص خاصة للمرأة وتجيزه للرجل على صهوة جواده إذا كان فارسا.

4. عرض "النّجمة":

إن ما يوحي بأن "النجمة" قالب فني منظم ومسترسل هي تلك المراحل التي تتخللها فتحددها أغراض الوصلات الغنائية المتناولة، حيث نجد ثلاث مراحل كبرى.

1.4. المرحلة الأولى:

يمكن تسميتها أيضا بمرحلة الاستفتاح، تنطلق "النجمة" دائما بالتنويرة وهي الجزء الأول من هذه المرحلة التي تحتوي على جملة من الممارسات الطقوسية وقد تعرضنا لذكرها سابقا، ثم يلي هذا الجزء أغاني المرحلة الأولى والتي تفتتح بأغنية دون سواها وهي أغنية " سبقناك"

1.1.4. الأغاني الدينيّة :

وهي أغاني يفتتح بها الاحتفال بطلب الخير والبركة والتقرب إلى الخالق والدعاء لتحقيق هذا الاحتفال وفي ما يلي نورد أغنية الافتتاح "سبقناك".

سَبِّقْنَاكْ

سَبِّقْنَاكْ لاَ سَبِّقْنَا حَدْ مْعَاكْ يَا رَبِّي

سَبِّقْنَاكْ وسبقنا الرّسول معاك يا ربّي

يَجْعِلْهَا أَيّامُو زِينَة

يَا مِنْ يِصَلّي عْلَى نَبِينَا

نَا نِتْمَنَّى والعَزِيْز عْلَيّا

نَا نِتْمَنَّى والْكَمَالْ عْلَى الله

نَا نِتْمَنَّى والْمَحَافِلْ تِدْعِسْ

نَا نِتْمَنَّى والْخُيُولْ تْبَرْدِسْ

وهذه الأغنية لها مكانة خاصة في منطقة بحثنا

سواء من خلال الترتيب فهي تحتل المرتبة الأولى من الأغاني ولا تعاد بعد ذلك أبدا أو من ناحية الأداء فيختلف أداؤها عن بقية أغاني "النجمة" التي تخضع إلى تقسيم بين الشَّدَّادَة والجَرَّادَة، فأغنية "سبڤناك" تعاد مقاطعها لدى المجموعتين على حد السواء من البداية إلى النهاية دون تقسيم.

وكما لا حظنا من كلمات هذه الأغنية هي التقرب إلى الله سبحانه وتعالى وطلب العون لتحقيق هذا الاحتفال من خلال التمني برؤية المحافل الكثيرة والخيول التي تجول في الساحة والمقصود بها الفروسيّة، فالمحافل والفروسيّة هي التي تحدد قيمة الاحتفال لدى هذه الجماعات، أما الأغنية الثانية فهي أغنية "صلّى الله على نبينا"

صَلَّى الله عْلَـــى نَبِـيـــــنَا
مُحَـمَّـدْ مَـا أبْـهَـى صْبَـاحِـي
شَمْـسُـو زَرْقَتْ فِـــي مْرَاحِـي
مَـــايْ تُـــزْرُفْ وتْـعَـــلِّـي
صَـــلّى الله عْـلَى نَـبِـيـنَـا
الطَـلْـبَـة فِـــي رَبِّـــي
صَـــلّى الله عْلَـى نَـبِـيـنَـا
مُـحَـمَّـدْ يَـا بَـابَـا الْـزُهْـرَة
لْشَمْسُـو زَرْقَتْ عَمْتْلَتْ بُهْـرَة
مَـــايْ تُـــزْرُفْ وتْـعَـلِّـــي
صَلّـــى الله عْلَـى نَـبِـيـنَـا
يَـا مْسَافِـــرْ فِي الـطَّـيَـارَة
زَايِـــرْ مَكَّة ومْرَوَّحْ لِـدْيَـــارَه
يَـعِـــــزْ عْـــلَـى رَبِّـــــي
صَـــلّى الله عْـلَى نَـبِـيـنَـا
يَـــا مْسَـــافِـــرْ فِـــي الْبَابُـــورْ
زَايِـــرْ مَـــكَّـــة والـــرَّسُـــولْ
يَـــعِـــــزْ عْـــلَـى رَبِّـــي

صَلّـــى الله عْلَـــى نَـبِـيـــنَا
يَـــا مْسَـــافِـرْ فِي الْمَشِيـنَـا
زَايِـــــرْ مَـكَّـــة والْـمَـدِيـنَـــة
يَّـــــعِـــــزْ عْـلَـــى رَبِّـــي
صَـلّـــى الله عْلَـى نَـبِـيـنَـا

وكما لاحظنا فـــي مقاطع هذه الأغنية وكلماتها في مدح الرّسول صلّى الله عليه وسلم، فهي أيضا أغنية ذات منحى ديني طقوسي، تغنيها النسوة في هذا الجزء الأول من "النجمة". لقد توارث ســكان منطقة الهيشــرية هذا الترتيب في أداء الأغاني منذ القدم وخاصة الأغنية الأولى والثانية ثم يتطرقون بعد ذلك إلى الغناء عن الأولياء الصالحين

فـــي هذه المرحلة من "النجمـــة" نرى أن هناك تدرج حسب المعتقدات، لقد كانت البداية بذكر الله ســبحانه وتعالى ثم مدح الرسول (ص) بعد ذلك نجد التّغني بالأولياء الصالحين، بالرغم من الاعتقاد المفرط في الأوساط الشعبية في الطرق والزوايا.

ويمكـن تسـمية هـذه المرحلـة مـن عرض "النجمة" بمرحلة الأغاني الدينية الطقوسـية التي لابد من حضورها في هذه المناسبات أو التظاهرات الاحتفالية الدنيوية. "إن الذاكرة الشـعبية البدوية خليـط من القيم الدينية والقيم القبلية لأن الدين أو المقدس عموما له حضـور متميز في اجتماع أهل البوادي والأريـاف لما يوفره مـن ايجابيات على وضعيات هذا الفضـاء الذي تحدق به الأخطار من كل جانب".

2.4. المرحلة الثانية:

1.2.4. الأغاني القصصية والتاريخية للقبيلة

تعتبر هذه المرحلـة من "النجمة" من المراحل الأكثر تعبيرا عن الحياة التاريخية للمجموعة وعن البيئة التي تجسـدها أغاني النجع، البرق، الخيول، القبيلة... يمكننا أن نصف الجزء الثاني من "النجمة" بمرحلة الأغاني القصصية، الملحمية والتاريخية.

قد تتداخل وتتواتر الأغراض في الأغنية الواحدة وذلك لطول هذه الأغاني التي تصل في بعضها

إلى أكثر من خمسة عشرة "جُرَّادَة" (مقطع) ولكن الشكل والمحتوى العام للأغنية في هذه المرحلة يجب أن يكون مقبولا وخاضعا للمقاييس والضوابط الاجتماعية وبالتالي يتحقق التكامل الثلاثي للعناصر المشكلة لعر ض " ا لنجمة " (النساء المؤديات، الأغاني والجمهور) فتكون العلاقة بين الباث والمتقبل علاقة مشوبة بالحذر، مبنية على الاحترام المتبادل حسب البعد القيمي للمجموعة، والتي يكون فيها الشيوخ خاصة في المرتبة العليا للقوم وقد تساهم في ذلك الفروض الدينية كالحج مثلا وهذا ماورد في أغنية "يا الحاج يا غالي الفية"

يَا الْحَاجْ يَا غَالِي الْفَيَّه

*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ...

نحنَا قَطَعْنَا الْخِيرِيّه
خَلاّصْ كُلْ أَوْحَالْ
يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه
نَجْعْ الْهَمَامَة رَحَلْ
وبَاجْحَافُوا طَلْ
بَأسْلاَقُو وبَخْيُولو تهْولْ
بَسّطْ خِيَامُو ونْزِلْ
فِي عِيثَة ورْمَلْ
خْلِيلْ الْمَتْهُومْ بِالْعَقَلْ
قَلبُوتْخَلْخِلْ

شَاهِي شَرْبَاتْ مِن الْعَسَلْ
تَبْرِي الْعِلَلْ
لاَ حِقْ مَرْحُولْهَا غَدَى
الْهَجْفَا مِيجَالِكْ بِطَا

*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ ...

أَحْمَدْ وَلَدْ مَنْ جَابَاتُو
جْمِيعْ الْعُرُوبَة طَاعَاتُوا
فِي الْهَارْبَة دَرْقَاشْ
عَلْى اللاَبْسَة جَرْدْ النّيلِي
وَالْخُرْصْ والنَوّاشْ
شَمْبِيرْ وزَادَاتُو لَيّه
سَلّمْ عَلَى لَحْبَابْ
يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه

*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ ...

أَحْمَدْ حَلَفْ بِالصُّومْ
وقَالْ النَّوَاجِعْ تتْفَيَّه
ويغِيرْ عْلِيهَا الْقُومْ

وتُقْعُدْ خْيَامْهُمْ مَرْمِيّه
*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ...
أَحْمَدْ وَلَدْ فُوقْ عْدِيدَهْ
بُرْنِي حَرَجْ شَافْ قْتِيلَه
فِي الْهَارْبَة دَرْقَاشْ
عَلَى اللاَبْسَة حْرَامْ النِّيلِي
الْخُرصْ والنَّوَاشْ
شَمْبِيرْ وزَادَاتُو لَيَّه
سَلِّمْ عَلى لَحْبَابْ
يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيَّه
*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ...
أَحْمَدْ رَحَلْ قَالُوا غَرّبْ
ذكْرُوهْ عْلَى قَفْصَة مَرّقْ
بَأجْحَافْ ونْوَاقِيزْ
ولبْنَاتْ مَرْقُو فِي الْعَكَرِي
شَعَّالْ وعَنْبَرْ قِيزْ
يقُلّكْ سوَاري بَحْرِيَّة
سَلّمْ عَلَى لَحْبَابْ
يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه
*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ...
الله ولاَكُوتْ مَيَصِّلْ
مَرْبُوطْ فِي الرِّتْعَة يَصْهَلْ
ركْبُو وَلَدْ مَاطَاحْ
لَوْ كَانْ لَسْمَرْ يتْكَلَّم
فِي وَسْطْ الجَّعَبْ طَوَّاحْ
يُقْتُلْ ومَا يَعْطِي دِيّه
سَلِّمْ عَلى لَحْبَابْ
يَا الْحَاجْ يَاغَالِي الْفَيّه
*هُوَ بَطَا مَا جَاشْ...
الله ولاَ كُوتْ ربَعْ
والدِّيرْمَهَلّعْ
سَرْجَه بِالذهْبْ مَرَصّعْ
فِي الحَافِي يرِعْ
مُولاَهَ مَاشُو بَايَعْ
الهَجْفَا مِيجَالَكْ بِطَا
*هُوَ بِطَا مَا جَاشْ...
يَاوخَيْتِي قَلْبِي انْدَرَكْ
وانْحِسُوا حَارِكْ
عَلّتْنِي اللاّبْسَة الشّرَكْ
وريتْ المَضْحَكْ
تَبْرُورْ وصَبُو مَلَكْ
فِي عَرْضْ مْطَرْ
الهَجْفَا مَا جَانِي خَبَرْ
*هُوَ بِطَا مَا جَاشْ...
يَاوخَيْتِي جِيتَكْ بِالجَاهْ
وخْيَالَكْ مَاأَبْهَاهْ
صَرْوِلْ فِي جْنَانُوطَغَى
والرَّبْ عْطَاهْ
وخَيَكْ فِي مَكّة
ذَنْبُوتِ تَمْحَى
*هُوَ بِطَا مَا جَاشْ...
يَاوخَيْتِي قَلْبِي مَهْمُومْ
وصْفَكْ شَقْرَة نَهَارْ القُومْ
زَادتْ فِي السُّومْ
مُولاَهَا طَالبْ الغَلاَ
الْهَجْفَا مِيجَالِكْ بِطَا
*هُوَ بِطَا مَا جَاشْ...

هذه الأغنية احتوت على 12 مقطعا توزعت على عديد الجوانب المتصلة بحياة القبيلة، حتى أنه أصبح من الصعب فهم غرض هذه الأغنية من

الوهلــة الأولى، ولكــن الباحث في أصول هذه الأغنية وعلاقتها بالنظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية لفترة إنتاجها يجد أنها مرجع غني جــدا عبرت عن علاقة الفرد بالمجموعة وولاء المجموعة للفــرد (الحاج ســيد القبيلة) وعن علاقة المجموعة بالنظــام الحاكم في الفتــرة الاســتعمارية بالبلاد التونسية.

لقد تبين جليا آليات العيش البدوية التي تتمحور حول النجع، الإبل، الخيل، والخيام دون أن ننسى المرأة وبعدها القيمي للقبيلة. يمكن القول أن أغنية "يا الحاج يا غالي الفية" أغنية عميقة في خباياها رمزية في أدائها، تخفّت المرأة وراء صور الوصف للخيل للمرأة، للنجع ولفتوة الفتيان لتفصح عن واقع غالبا ما يكون مسكوتا عنه. "إن رمزية الألحان، مثل رمزية الألوان تعبر عن ارتداد نحو التطلعات الأكثر بدائية للنفس، ولكنها تشكل أيضا وسيلة للتخلص من الحتمية الزمنية ومحاولة للتعايش مع الزمن من خلال تلطيفه".

تتضح الخبايا اللحنيةبمجرد معرفتنا لشخصية "أحمد" الذي تبدو المرأة وكأنها تمدحه في الأغنية، لكن في حقيقة الأمر أحمد بن يوسف هو قايد الهمامة في الفترة الاستعمارية، كان يقوم بجمع الضرائب من القبيلة حسب المواسم الفلاحية، ومما جاء في الأغنية أنه صادف قدومه غياب الحاج عن القبيلة والذي يمثل السند الأساسي لكل متطلبات المجموعة في أفراحهم وأتراحهم.

فعلى رأس كل قبيلة كان شيخ أوسيد يعمد إلى حل كل المشاكل التي يعود نفعها على القبيلة وكان أفراد القبيلة هذه يتأرجحون بين قطبين، بين المحافظة على الشخصية الفردية واحترامها، وبين التعلق بروابط القبيلة التي هم جزء منها لا يتجزأ.

عبرت الأغنية عن حالة الفراغ الذي تركه هذا الحاج (خلاص كل أوحال) وعن عجز المجموعة في مواجهة القايد أحمد بن يوسف الذي حلف "بالصوم" إن لم تتحقق مطالبه سيقوم بما لا يرضيهم(تبقى خيامهم مرمية) ولكن هذه المشاكل الحقيقية التي تحتويها الأغنية لطفت نسبيا بوصف المرأة وملابسها وشكلها الخارجي إلى جانب الخيل وما تكتسيه من أهمية للحياة البدوية، حتى أصبحت الأغنية قادرة على الحضور في المناسبات الاحتفالية لهذه المجموعة.

تتجلّى في هذا الإطار أهمية الأغنية البدوية الرّيفية في التعبير عن الواقع، ويتضح للدارس أسباب طريقة الأداء لأغاني الطوّاحي والتي تقتصر على الصوت فقط، مع غياب مرافقة الآلات التي ربما قد تمنع التركيز على معاني الكلمات في الأغنية.

تتميز أغاني "النجمة" عن غيرها من الأغاني في المناسبات الاحتفالية، فهي تتطرق إلى مواضيع قد تبدو لا علاقة لها بالاحتفال والفرح، ولكن في حقيقة الأمر هي عملية تنشيط للذاكرة الجماعية وربط بالجذور التاريخية وبالانتماء القبلي الذي يثير لدى المجموعة نوعا من الاعتزاز بالأمجاد والبطولات القبلية. قد تتحول بعض الأغاني القصصية إلى نموذج تحذيري من الخروج عن البعد القيمي والأخلاقي الجماعي فتكون مثالا متداولا في المناسبات الاحتفالية ك"النجمة" ولعل أغنية "عالقد فلانة" خير شاهد على ذلك.

عَــالْـقَــدْفْلانَــــــه

عَـالْقَدْ فْـلاَنَـه فَـرْحَاتْ سَــارْ وخَلاَّنَه

هَــاخَــــــــالْ

عَــالْــقَــدْمْـلِــيــــحْ

شَعْوِيّة ويذريهَا الرّيح
وسْخَابْ عَالَى الصّدْرْ يميح
وشَرَكْ مْوَاتي لَضْمَانَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
جَابُوهْ يهِسْ
متْحَدِّدْ بَحْدِيدْ فْرُسْ
عَطْشَانْ والرّيقْ يبِسْ
ويشَحِّي عَلَى مَلقَى فْلاَنَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
فَرْحَاتْ الْقِيفْ
كي ضَرْبُو مْحَمّدْ بِالسِّيفْ
قَالُو ويْنَكْ يَاقِيفْ
تَعْقِلْشْ نْهَارْ القومَانَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
عَالْقِدْ الرّيتَه
واللّعبْ والضّحكْ نْسِيتَه
فَرْحَاتْ قَاعِدْ فِي بِيتَه
قَدّمْتْ وكَادْنِي بَدْيَانَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
هَانْهِمْ جَابُوهْ
عَالْكَافْ الْوَاعِر لَزّوهْ
تَكّو عَلِيهْ وذَبْحُوهْ
وتَاقُوعَلَى جْرَايِدْ مِسْلاَنَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
جَابُوهْ عْشِيّه
مَضْرُوبْ عَلَى عْرُوقْ الرّيَه
فَرْحَاتْ عِزْ الْمَهْرِيّه
سَامُورْ وتَوّقْ دْ خَانَه
هَا خَالْ
جَابُوهْ يْدَادِي
مَضْرُوبْ بِحَبْ الْفَرَّادِي
رَقْبَةْ غْزَالْ الْعَرَّادِي
وهَذَاكَ حَالْ الرَّجَّالَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...
جَابُوهْ مِنْ عَمْرَة
جَابُوهْ عَلَى الْبَغْلَة الْحَمْرَة
مَضْرُوبْ عَلَى الطُّفْلَة السَّمْرَة
وهَذَاكَ حَالْ الرّجَّالَه
هَا خَالْ

*عَالْقِدْ فْلاَنَه...

عبرت هذه الأغنية عن قصة "فرحات" الشخص الذي تجاوز العشيرة (فرحات سار وخلانا) وخرج وراء فتاة (فلانة) وقع في حبّها، ولكنه تعرض إلى التعذيب من طرف أهلها (جابوه يهس متحدّد بحديد فرس) ثم قتله (تكو عليه وذبحوه). فكأني بالمرأة في هذه الأغنية تندب حظ هذا الرجل الوسيم (رقبة غزال العرّادي) وتروي قصة مطاردته وقتله من أهل الفتاة ثم تختم بالقول (هذاك حال الرّجالة) وهي عملية تلطيف لما حصل فتريد القول أن الرجل معرض في كل الأحوال إلى جميع المخاطر.

وتمثل هذه الأغاني مركز الثقل في عرض "النجمة" وكما أسلفنا الذكر فهي مرتبطة بحضور الجمهور وخاصة كبار السن الذين ينسحبون

تدريجيا وتصبح الأغانـــي أكثر جرأة في المعاني ذات الأغراض الغزلية الصرفة.

3.4. المرحلة الثالثة

1.3.4. الأغاني الغزلية:

تمثل هذه المرحلة الجزء الأخير من "النجمة" ويمكن تسميتها بمرحلة الأغاني الغزلية، ولقد لاحظنا ذلك من خلال الأغاني المؤداة في سهرة "النجمة" ميدان بحثنا. تعتبر المرحلة الثالثة من "النجمة" الأكثر جرأة وحرية للنساء المؤديات ويعود ذلك إلى الجمهور وتأثيره على العرض من خلال العلاقة الجدلية بين الباث والمتقبل، فالحضور في هذه المرحلة يكون معظمهم من الشباب، فلا تجد المرأة حرجا في تناول مواضيع غزلية بعد انسحاب الشيوخ بنهاية المرحلة الثانية من "النجمة" ويعود ذلك إلى عدة أسباب منها عدم تحملهم لطول السهر ... إذا كانت المرحلة السابقة أكثر عمومية فلم يتم ذكر الحبيبة إلا بالتلميح والإشارة من بعيد مثال (عالقد فلانة) فان هذه المرحلة أكثر خصوصية تنطلق من العواطف الفردية وتبلغ من الصراحة والجرأة إلى حد الإفصاح عن اسم الحبيبة مثل ما ورد في أغنية "ما تجيبلي لخبار".

*مَاتْجِيبْلِي لَخْبَارْ...
مَـــاتْجِـيـبْـلِـي لَخْـبَـــــارْ
تَـــرّاسْ لْـجَـانَـا مِـثْـعَـنِّـــي
سَـــاسْ الْـحَـــرَمْ والْـكَـــــارْ
ويَانَاسْ مِـنْ يُوصِـــلْ زَعْـــرَة
*مَاتْجِيبْلِي لَخْبَارْ...
ويَـازَعْـرَة مَاكْ الْخَرْخُـوطَة
لِـبْسَتْ حِرَامْ تَحْـتَهْ فُوطَـــه
وتَـــحْـتْ الـــرّدَى خَـلْخَـــالْ
شَـمْـبِـيـرْ وزَادَاتَـــهْ لَـيّـَه
عَـلَـى كَحْـلَـةْ لَـسْـهَادْ
زَعْـــرَة غِـــزَالْ الـــدَّاوِيـــَّه

ويَانَاسْ مِنْ يُوصِلْ زَعْرَة
ويَـــزَعْرَة رَاوْ قِـدَّكْ بَـاشَـــا
رَاوْ بَـيْ مْحَـرّجْ بَـادْبَاشَـــا
بَـــعْـسَـــاكَـرَه وِدِيـــــوَانْ
وطْبُولْ عَلَـــى رَاسُـــو تِرْنِـي
مِـــنْ الصُـبُـحْ لِـلْمِسْـيَـــانْ
ويَاناسْ مِـنْ يُوصِـــلْ زَعْـرَة
*مَاتْجِيبْلِي لَخْبَارْ...
ويَازَعْـرَة رَاوْ قِـدَّكْ يُونِـــسْ
رَاوْ بَـيْ مْحَـرِّجْ فِـــي تُونِسْ
بَـــعْـسَـــاكَـــرَه وِدِيـــوَانْ
وطْبُولْ عَلَـى رَاسُـــو تِرْنِـــي
مِـــنْ الصُّـبُـحْ لِـلْمِسْـيَـــانْ
ويَانَاسْ مِـــنْ يُوصِـلْ زَعْـرَة
*مَاتْجِيبْلِي لَخْبَارْ...
يَـــازَعْـرَة تُـفَـــاحْ السَّاحِـلْ
رِيقَـكْ عَسَـلْ شَهْدْ مْنَاحِـــلْ
مَـقْـطُـــوعْ مِـنْ لَـــجْـبَـــاحْ
وَدِّيـنَـهْ لِلْـبَـيْ هْـــدِّيَّـه
عَـلَـى كَـحْـلَـةْ لَـسْـهَـادْ
زَعْـرَة غِـزَالْ الـدَّاوِيَّـــه
ويَانَاسْ مِنْ يُوصِلْ زَعْرَة
يَـــازَعْـــرَة تُـفَـــاحْ تْـبِـسَّـة
رِيقَـكْ عَسَلْ شَهْدْ الْغَـرْسَـة
مَـقْـطُـوعْ مِـنْ لَـجْـبَـاحْ
وِدِّيـنَـهْ لِلْـبَـيْ هْـــدِّيَّـه
عَـلَـى كَـحْـلَـةْ لَـسْـهَادْ
زَعْـــرَة غِـــزَالْ الـدَّاوِيـــَّه
*مَاتْجِيبْلِي لَخْبَارْ...

تكونت هذه الأغنية من ستة مقاطع كانت كلها في وصف الحبيبة المسماة زعرة ما عدا المطلع الذي عبر عن الشغف لمعرفة أخبار الحبيبة من الضيف القادم إليهم (ترّاس الجانا متعني). جاء المقطع الأول في وصف المرأة ولباسها (حرام، فوطة، الرداء، خلخال، شمبير...) لقد تجاوزت المعاني في هذه الأغنية من الوصف الظاهر إلى تعظيم مقام المرأة الاجتماعي وتشبيهها بأعلى المناصب (باشا، بي) وما يحضون من بهرج وحاشية لخدمتهم طوال النهار (من الصبح للمسيان) تواصل هذا التشبيه والرّقي بمنزلة زعرة طيلة مقطعين من الأغنية وهما المقطع الثاني والثالث.

تدرج الغزل في الأغنية ليصل ذروته في المقطع الرابع والخامس (ريڤك عسل شهد مناحل)، (ريڤك عسل شهد الغرسة) ويمثل ذلك جرأة كبيرة في معاني هذه الأغنية من خلال تجاوز المنزلة الاجتماعية والوصف الخارجي إلى الوصف الدقيق بخصوصيات الحبيبة. ربما تلك التعابير التي جعلتنا نقول أن هذه المرحلة من "النجمة" الأكثر جرأة في الأغاني، وهذا ما وجدناه أيضا في المثال الغنائي "شارد لريام زينة". تمثل المرأة محور هذه الأغاني باعتبارها مبعثا للغزل والتعبير عن الأحاسيس الوجدانية، ولقد كانت الصور الشعرية والتعبيرية مستوحاة من الطبيعة ومن مشاهد البيئة البدوية الريفية كالصيد والفروسية ونورد في هذا الصدد نص أغنية "شارد لريام زينة"

شَـــارِدْ لَرْيَـــامْ زِينَـــة
نَـــجَـــعْ أُبَـــيِّـــكْ وِيـنَـهْ
يَـاشَـارِدْ لَـرْيَـــامْ زِينَـــة
يَـازِيـنَة يَـابْـنَـيّـتْ عَـمِّـي
مَـاصَابِكْ عِلْكَـة فِـي فُمِّـي
رَايْ بِيـــنْ أَنْيَابِـــي دِيمَـــه
يَـا شَـارِدْ لَـرْيَـامْ زِيـنَـة
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...
يَازِيـنَة حُمـر الشَّـــوَارِبْ
رَايْ صِيفَةْ لَرْيَالْ هَـــــارِبْ
كِي شَافُـــو الصّيَـــادْ زَارِبْ
كِـي شَـافُـــو رَقّـــدْ عِـينَهْ
يَـاشَـارِدْ لَـرْيَـــامْ زِينَـــة
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...
الْـمَحْفِـلْ جَا مِـنْ الْمزُّونَـــة
جَـابَـاتَهْ سُـودْ عْـيُـونَـــهْ
رَايْ مَـشْـيَـة وتْذهْلِيلَـــــة
يَـاشَـارِدْ لَـرْيَـــامْ زِينَـــة
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...
الْـمَحْفِـلْ جَا مِـــنْ قَـمُّـــودَة
جَابَاتَهْ زُهْـرَة ومَسْعُـــودَة
رَايْ مَـشْـيَـــــة وتْذهْلِيلَـــة
يَـاشَـارِدْ لَـرْيَـــــامْ زِينَـة
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...
الْمَحْفِـلْ جَا مِنْ الظّوَاهِـرْ
جَـابَاتَـهْ عْـرَبْ الجَّوَاهِـرْ
رَايْ مَـشْـيَـة وتْذهْلِيلَة
يَـاشَـارِدْ لَـرْيَـــامْ زِينَـــة
*نَجَعْ أُبَيِّكْ وِينَهْ ...

افتتحت هذه الأغنية بمطلع في شكل سؤال، ومن العنوان نلاحظ تشبيه المرأة بالغزال الشارد وهي الصورة التي تتكرر كثيرا في الأغاني الغزلية. تكونت هذه الأغنية من ستة مقاطع غنائية تراوحت بين التغزل بذات الحبيبة (زينة حمر الشوارب) وبشكلها الذي مثله بالغزال من خلال تعديد أسمائه لريال، لريام (راي صيفة لريال هارب) وكذلك بالمكانة الاجتماعية للحبيبة والتي تحددها كثرة المحافل القادمة إليها من مختلف الأماكن.

ما لاحظناه في هذه المرحلة الغنائية من

"النجمة" أن مواضيعها وأغراضها الغزلية تتراوح بين الشوق والحنين والحب وألم الفراق وشكوى البعد والذي يعبر عنه بالمرض أحيانا .

2.3.4. أغنية الاختتام

يختتم عرض "النجمة" بمنطقة الهيشرية بأغنية واحدة وهي "دام الفرح"، ولا يمكن غناؤها قبل نهاية السهرة أبدا وفي ما يلي نصها:

دَامْ الْـفَـــرَحْ
صَـلـّيـتْ عَـالـنَّـبي صَـلـّيـــــتْ
وأثنوا بالصلاة عليـــــــــــه
خِـيـــرَة وبَـرْكة الْـحِـجَّـــــــاجْ
يـــدُومْ الــفَــرَحْ لِـمّـالـــــــيـهْ

ومن كلماتها نتبين أنها أغنية دينية، فهذا الشكل الغنائي وجدناه أيضا في مرحلة الافتتاح "للنجمة. وقد جاء في معانيها الصلاة على النّبي والتمني بالخير والبركة ودوام الفرح لأهل الاحتفال، والملاحظ أن هذه الأبيات الغنائية تؤدى بطريقة مخصوصة، فتعاد الأبيات سبع مرّات من قبل "الجَرّادَة" و"الشَّدّادَة" على حد السواء، فعملية "التسبيع" للفرح طقس لابد من حضوره في الافتتاح والاختتام لعرض "النجمة".

الهوامش والمصادر

صور هذا المقال مقدمة من الكاتبة

1 – الهمامة: قبيلة سليلة بني هلال القادمون من الجزيرة العربية والمستقرين بالبلاد التونسية.
2 – قمودة: الاسم القديم لولاية سيدي بوزيد
3 – الجَرَّادَة: هن النساء المؤديات للمقاطع الطويلة من الأغنية وهو الجانب الأكثر صعوبة في أغاني "الطواحي" التي تتطلب إمكانيات صوتية هائلة إضافة إلى طول النفس لأن "الجُرَّادَة" الواحدة قد تتجاوز الستة أبيات تؤدى مسترسلة دون توقف مع إضافة الآهات الخاصة بالأغنية وتمديد الأحرف.
4 – الشَّـدَادَة: هن النساء اللاتي يلتزمن بأداء الطالع إذا كان على نفس نغمة بقية الأغنية، أما إذا تغيرت فتؤدين الجزء الأخير من "الجُرَّادَة" داخل المقطع الواحد ويعودون إلى الطالع بعد نهايته. ويمثل دور "الشَّدَادَة" في بعث قسط من الراحة "للْجَرَّادَة" أثناء الأداء وكذلك في المحافظة على النغمة وعلى الطبقة الصوتية قبل رجوعهم لغناء المقطع الموالي.
5 – الاتنولوجيا الموسيقية هي «الدراسة العلمية لموسيقى المجتمعات غير المصنعة والموسيقى الشعبية للمجتمعات الصناعية»
طريقة اداء ثنائية ولكن تختلف عن البوليفونية.: L'antifonie 6
7 – الأخضر:غرض الغزل
8 – العكس: غرض الهجاء والنقد للأوضاع الحياتية بطريقة غير مباشرة
9 – النجع: غرض يعنى بوصف النجع وآليات العيش فيه
10 – البـــرق:غـــرض وصـف الطبيعة،السحب، الأمطار.
11 – الكوت: غرض يعنى بوصف الحصان ويمثل أيضا احد أسمائه.
12 –الملالية: أغاني شعبية يفتتح فيها كل بيت بلفظة "يا لا لا".
13 – الأطراق :تؤدى من طرف النساء أوالرجال وقد ترافقها بعض الآلات الشعبية كالقصبة والطبل.
14 – أغاني المحفل: أغاني نسائية تؤدى أثناء تنقل المحفل .

المصادر والمراجع

–الحبيب(محمد)،"التراث الفني في تونس"، التراث الفني العربي وطرق عرضه ص 14
–بن عثمان (محمد عبد العزيز)" قضايا التراث في الموسيقى العربية"، التراث الفني العربي وطرق عرضه ص 90.
– بلاشير، تاريخ الأدب العربي، باريس، 1952 م، ص.21.
– خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعية والتحولات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية. 361 ص.
– دوران (جلبير)،الانتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها .ترجمة:د مصباح الصمد، ص.202.
–مصادر شفوية(قا ئمة طويلة من اللقآت).
–مصادر سمعية بصرية لظاهرة النجمة.
Nouveau Larousse encyclopèdique،VolumeI
LEOTHAUD، Gilles، Initiation à l'ethnomusicologie، CNED ، Institut de vanves. P.9899–.
1– ZANNAD BOUCHRARA(Traki)،La ville mémoire contribution a une sociologie de vécu، Ed، meridiens klincksiék، Paris . 1994.p2

صوَر الحماة في مأثورنا اليومي

إبراهيم محمود/كاتب من سوريا

لا يمكن النظر إلى شخصية الحماة، وكيف تشكلت تاريخياً، وما الذي يلوّن فيها، وذلك من زاوية واحدة.

لكن يظهر أن الحماة التي ألفناها حتى الآن، كما هو السائد، هي تلك التي يُنظَر إليها من زاوية واحدة: ضيقة!

نعم، ليس هناك من صورة واحدة للحماة، إنما مجموعة صور، وهي في كل منها لا تكون ثابتة، أو نمطية.

لكن ما يظهر أيضاً، هو أن هناك مجموعة صور، إنما ثمة صورة هي الأكثر طغياناً، تلك التي ثبتت ونمّطت!

إن التعرف إليها يحفّزنا على طلب المساعدة ليس من التاريخ المدوَّن وحده، ولكن على ما تناثر من خبريات المجتمع، وموقعها في بيتها، ومن يكون اللاعب دور التركيب الدلالي، وأي ثقافة جامعة أو مجتزأة عنها.

خصوصاً وأن الحماة تستشرف بنا عالماً أكثر وساعة مما هو في متناولنا الفكري والسلوكي، وأنها فيما يُنسَب إليها من أخطاء، أو "خطايا" تتطلب منا مضاعفة الجهود، رغبة في التحرر من وطأة تاريخ عُرفي يقلق الجميع.

إن الحماة التي تذكّر براعية قانون، بالمعنية بـه(Mother– in– law)، تحيلنا إليها في عراقتها وتفانيها.

وفي مأثورنا اليومي والذي يجلو سيناريوهات قائمة مرئية وسمعية، تحضر فيها كما تغيب الحماة بنسب مختلفة!

من جانب آخر، تكون هذه الشخصية التي كثيراً ما يتم التعرض لها، منزوعة عن سياقها التاريخي والاجتماعي، وكأنها هي هذه التي تسمى بـ(الحماة)، وما تحيلنا إليه المفردة هذه من تصورات وتداعيات أفكار، تفرّغها من كينونتها الإنسانية، وهي في الوقت نفسه، تمثّل ترجمة أمينة عن الحقيقة المتداولة عنها وفي أكثر من منحى، حقيقة الاستخفاف بها، أو عدم التوغل في تاريخ شائك، ذلك هو تاريخ تكويننا البشري، أمنا الأولى بامتياز، تلك التي يستحيل التفكير فيها دون الشعور برهبة عراقة الاسم ومعاناة الحالة التي مثلتها بداياتنا الأولى تاريخياً.

إن الحماة كحماة، تماثل التجريد الحسابي لعالم يستحيل تفهم تحولاته ومستجداته، دون العودة إلى العدد الذي كان معدوداً إلى أصابع اليدين أو ما جرى استخدامه كمياً وفي نطاق حسّي للدخول في عالم أوسع، وهي فيما عاشته وخبرته، تجميع بين هذا المنشأ الحسابي لعالم كامل، والتكوين الرياضي لحقيقة انتمائنا الذي يتجاوز المرئي فينا.

لا تحديد مكان لها، لأنها حاضرة حيثما كان الإنسان، وتكون شاهدة عيان حياتية. ثمة حماة في مرحلة عمرية معينة، ثمة لقب لها لا يكون اسمها، ثمة عمر يتجاوز ذلك اللقب، ثمة ثقافة تتنوع تعنيها منذ بدء ولادتها حتى رحيلها النهائي، لتُرى من أكثر من زاوية، فلا تكون معرَّفة بطرفين: الكنة أو الصهر، إنها بانوراما حياة يتلون تلونَ حياة بفصولها المعروفة، كما هي لغتنا، كما نكون نحن اللغةَ فيما نفكر ونشعر ونحس ونتدبر أمورنا، ولعلنا ونحن نتواصل مع بعضنا بعضاً، إنما نترجم سلوكيات نعيشها طيَّ مقامات اجتماعية وعائلية قديمة وجديدة.

في مأثورنا اليومي، كما الحال لدى شعوب مختلفة، مع تفاوت في نقاء الصورة وملابسات لقطتها، لا أسهل من البحث عن هذه الأقوال التي توارثناها، أو المشاهد الحياتية التي تأرشفت في أمثال تعنيها، وصار الاستشهاد ضرباً من ضروب الحكمة على أكثر من صعيد، رغم قسوة الإيحاء وعنف المردود الاعتباري، ليكون المفكّر فيه دون الحد الأدنى من التفكير الذي يكفل ضمان علاقات اجتماعية: عائلية، واجتماعية، وثقافية، وأخلاقية أرقى.

شغلني الاسم الذي لم يكن اسمها، كما استأثر باهتمامي الفكري والوجداني ما يتردد عنها منذ عدة عقود زمنية، ولم يكن اهتمامي بها منفصلاً عن حقيقتها كامرأة لها شخصيتها التي تعرّف بها قولاً وفعلاً فيما كتبت[1].

إنه سؤال البدايات الذي يشق طريقه نحو الغامض، أوالملتبس، جرَّاء هذا التقطيع في الحقيقة التي تعنيها في كليتها، في اعتبارها امرأة، وأن الذي تعيشه، أو تكونه في زمن محسوب: حماة، تبقى تلك المرأة: الأم، فالزوجة، فالأخت، فالمساهمة في بنية القيم التي تعني المجتمع فيما يسنده ويعضده، أو يرفع من شأنه!

هذه الأقوال، هذه الحكايات

ليس في الإمكان حصر كل ما تردد حولها من أقوال، أو أمثال تعنيها كحماة، على خلفية لا تشكل دعامة ضامنة لها في وقفتها، أي فيما يشار إليها بصفتها امرأة، وما في الاعتبار الجنساني هذا من خلخلة لوضعها الإنساني.

فأن تكون حماة، وما تنوقل عنها على لسان صهرها أو كنتها، تحيلها إلى خانتها المحدّدة لها بداية: هي امرأة!

ما يقال عنها هنا لا ينفصل عما هو متصور عنها سلباً، وهي التي تشارك الرجل" النفس الواحدة" المكرمة إلهياً!

ولعلي أقول بداية، وبنوع من الجزم، إن أي حديث عن المرأة، وليس ما يخص الحماة وحدها، يتطلب الرجوع إلى الوراء، قبل ظهور التاريخ المكتوب، إن ذلك لا يقتصر على تاريخنا وحده طبعاً، إنما تاريخ أي شعب كان.

إن ثقافتنا تتجاوز بنا جملة الحدود المرسومة لها على صعيد المكتوب، والنثر وجه جلي من وجوهها، وربما هو الوجه الذي يصعب تبين ملامحه لعراقته. عربياً(ينتمي النثر العربي القديم إلى المرويات الشفاهية، فقد نشأت في ظل سيادة الشفاهية، ولم يقم التدوين، إلا بتثبيت آخر صورة بلغتها تلك المرويات الشفاهية)[2].

هذه المسافة بين العالم المترامي الأطراف لمفهوم الشفاهية، وتاريخه غير المدوَّن وهو مديد، والعالم المعلوم كثيراً بأطرافه، من خلال المدونات التاريخية المعتمدة وما يقرَأ في السياق من حكايات شعبية، أو ما يتوارد إلى الذهن من مرويات تصل العالمين ببعضهما بعضاً، ويُشكل فيه مفهوم الكائن على الكائن، مسافة لا ينظَر فيها بعين العالم إنما كما يتصرف المستكشف الجغرافي الذي يمزج سؤال الطبيعة بسؤال التاريخ الشفاهي والمكتوب.

إن المثل الذي نعتمده يتوسط العلاقة الحدودية غير المستقرة بين الشفاهي والمكتوب، لأنه إذا كان في أصل نشأته يشير إلى واقعة، إلى حدث انعطافي يؤخَذ به من لحم ودم، يستعاد لضرورة مساءلة المعنى، وسيرورة الأخلاق الضابطة للعلاقات الاجتماعية، بدءاً من العائلة وانتهاء بما هو مجتمعي إنساني عام، والتلون القيمي في ذلك.

إن الذين يشتغلون في هذا المضمار الدائم التحرك أكثر تقديراً للبعد الشفاف والمخادع في الموضوع، ولهذا تكون النتائج التي يتوصلون إليها احتمالية، وهذا أقصى ما يمكن البت فيه، والمثل صياغة وتوارثاً هو هكذا، لأنه مهما بدا لافتاً ببنيته لا يخرج عن مسار علاقة اجتماعية، عن تجربة لا تكون قيمومية بحقيقتها النسبية على غيرها، حيث التاريخ استشراف للتنوع اللامحدود في أصل الحقيقة المختلَف عليها أولاً وأخيراً. إن ما يعطى للمثل من تأبيد قيمة، وكأنه يلخص حقيقة ما يُعتقد أنه شبيهه لاحقاً، وقوع في التجريد الذي يلغي مفهوم الاختلاف في التاريخ، وبتعبير أحد كبار المعنيين به (يتحقق معنى المثل ومفهومه، في اعتبار إحدى خبرات الحياة، التي تحدث كثيراً في أجيال متكررة، ممثلة لكل الحالات الأخرى المماثلة..)[3].

يكون الاعتبار داخلاً فيما يسمى بـ(السلك الدبلوماسي) هذا الذي يرتبط بنظام علاقات بروتوكولية بين الدول، وهو النظام الذي يخضع لشد وجذب، تبعاً لبنية العلاقات ومستجداتها، وما في المثل هذا الذي يؤخذ به، وكأنه في أصل تكونه نظام بروتوكولي معقود، يتطلب سوقاً اجتماعياً، ورفداً ثقافياً متواصلاً يحافظ على حركيته، حيث لا يعود هذا النظام الذي يستأثر باهتمام أولي الأمر في ظرف ما، كما تجري أرشفته، في مسلك تاريخي مفتوح خاص، وكأنه ضمن استمراريته لحظة الاستشهاد به، ليكون التاريخ خارج أزمنته، إلا المستجيب لرغبات قائمة.

وفي المثل ثمة التاريخ وما يبقيه الثابت وكأن المتشكل فيه غير خاضع لنظامه الحدثي، حيث إن المثل نفسه وجه موشوري، إنه التنوع الذي يطالعنا بصيرورة مجتمع، وليس إلى تثبيته زمنياً كما هي الصورة الفوتوغرافية.

إن قدرة المرء على تبين المثل بغية التعرف إليه أكثر، تتوقف على مكاشفة أصوله الأعمق غوراً وإجرائية!

يكون لدينا، وليكون لنا هذا المبرّر في تعقّب هذه الأصول المتقطعة، ما يلي:

من الذي يقف وراء روايته؟ أين يكون وما هو موقعه؟ ماذا يُراد منه؟ أي تاريخ يحال إليه هنا؟

إن قدرة المثل على إبقاء المعنى وتجديده، تتأتى في نوع الموقف من هذا المثل وكيفية توجيهه، ولهذا فإن مجموعة ضخمة، أو أي مجموعة معينة من الأمثال التي تثير ذاكرتنا الجمعية، تكاد تترجم نفسها بنفسها، لحظة النظر في بنيتها الاجتماعية والنفسية والثقافية، حيث لا يؤخَذ بها على أن فيها شيئاً من الزمنية العصية على البتر، إنما لأن الزمنية المسماة هذه تشير إلينا، أو تبلغ درجة من التشخيص والتعيين المكانيين، بحيث تحول دون مقاربة دقيقة لحقيقتها التاريخية، بسبب عنصر الجذب هذا، كوننا نحن أنفسنا نهيئ لها من وجداناتنا وحتى أهوائنا ذاتها، ما يبقيها خارج

المســـاءلة، وذلـــك تأكيداً علـــى أن كل ما يؤخَذ به يستمد علامة تجليه أو تخفيه منا وليس سوانا.

وفي هـــذا المقـــام ليس حديث أحدهـــم عن أن شـــعوره هو الذي يعلمه بذلك، أو أن حدســـاً يحثه على تفكير أو تصور من هذا النوع أو ذاك، أو حتى ما لا يســـتطيع تبين حقيقته، ســـوى أن دافعاً خفياً ملء النفس، هو الذي يغمره بأثره، يبقيه في نطاقه، كلما تحرك بذاكرته أو بإشـــارة معينة إزاء مثل من هذه الأمثال، لأن المثل لسان حال ثقافة لنا.

إنه ثـــراء المثـــل الـــذي اجتهدَت فـــي بلورته وإطلاقـــه خارج المحدد الزمانـــي والمكاني، قوى مختلفـــةٌ، عندما تســـاهم مجموعة مـــن العناصر البيئية والاجتماعية والنفســـية في مده بأســـباب البقاء، فنعايَن نحن وليس العكس هنا.

لدينا هذه الأمثال التي تخص الحماة:

–اذا كثر ضحك حماتك خاف على نفسك وحياتك
–الحمى حمه وأم الجوز عقربه سمه
–الموية والنار ولا حماتي في الدار
–بوس مراتك تفرح حماتك
–بوس ايد حماتك تحبك مراتك
–دائما يا حماتي تتمني مماتي
–على ابنها حنونه وعلى كنتها مجنونه
–علشان طيبة حماته صابر على قرف مراته
–علشان مراته متحمل حماته
–قال حماتي مناقرتني قال طلق بنتها
–وفري نصائحك يا حماتي وقوليها لمراتي
–حَماتي بْطَبَرِيَّةْ، وصْياحْها واصِلْ لِيَّ
–بَطْني حِمِلْ، وإيدي رَبَّتْ، وْبنات الأوادِمْ عَنِّي تْبَدَّتْ
–الحَماةْ حمِّةْ، وْبِنْتِ العَمْ عَقْرِبةْ مْسِمِّةْ، والعمْ ما بِيْفُوْت الجِنِّةْ
– إنَّ الْحَمَاةَ أُولِعَتْ بالْكَنَّهْ وَأُولِعَتْ كَنَّتُهَا بالظِّنَّهْ
لا بد يا كنة تصيري حماة
–عرق ورا الودن ما يحبش مرات الابن"،
– أما الزوجة فتقول: "الكي بالنار ولا حماتي في الدار"،
–"طول عمرك يا خالة وأنتي على دي الحالة»...[4].

وثمة ما هو مشترك بين شعوب مختلفة في هذا المجال:

– من تعتمد على حساء حماتها سوف تذهب

للنوم بلا عشاء (جمهورية الدومينكان)
– لا تعتد ابدا على اشراقة الصباح او على ايتسامات حماتك (اليابان)
– صداقة الحماة مثل الطقس الجاف في جو ممطر (بابيامنتو)
– الصداقة بين الحموات والكنات لا تذهب أعمق من الأسنان أي في الابتسامة فقط (برتغالي)
–حلفت العروسة ما تحب الحماة حتى تبيض الفحمة (المغرب)
– متى سيكون هناك سلام بين الكنة والحماة؟ عندما يصعد القرد السلم (عبري)
– حيث يتوافق مائة جندي، لا تتوافق الحماة مع كنتها (استوني)
– الحموات والكنات مصنوعات من نفس الضلع الاعوج (شيشاني)
– في الكنة توجد قطعة من الحماة (اوروبا الشرقية)[5].

هذه الأمثلة وغيرهـــا وهي مألوفة، تفصح عن وجـــود جملـــة عوامل تمارس دورهـــا في تحريك صورة نمطيـــة عن الحماة، إنها الصورة التي تجد من يروّج لها، أو يحـــث على التذكير بها، لأن ثمة محفّزات اجتماعية ونفســـية، تلعب دوراً كبيراً في تغليبها على أي صورة أخـــرى تكون مغايرة لها، وكأن حقيقتها هي هذه التي تمت تسميتها، وكأنها في الحالة هذه كانت، أو مذ وجدت، حماة، وما في ذلك من زحزحة كاملة لها عن تنوع أبعادها كامرأة كانـــت تعيش كغيرها في كنـــف الوالدين، وتربت، وكبـــرت، وأحبت، لتكون الفتاة: الأخت في العائلة،

ولها موقعها، ومن ثم تزوجت، حيث تقترن بغيرها، وقد خرجت من بين والديها، فيكون لها عالم آخر، ولكنهـا لا تنفصل عن عالمهـا الأول: عندما كانت طفلة، ومـن ثم فتاة يانعـة، ولتكـون بعدئذ أماً، لتغتني شخصيتها، وبعدئذ تأتي المرحلة الأخيرة في حياتهـا، عندما تصبح حماة، وأي شـخصية تعيشـها في الوضعية هذه، وكيـف تتواصل مع تاريخها...الخ.

وباختصار: إن المرئـي لا يتلخص في وجود قضيـة تاريخية عالقـة، مزمنة بيـن طرفين هما الحمـاة والكنة، حيث يغيب الزوجان: زوج الحماة وزوج الكنـة وتغيب الأطراف الأخرى داخل البيت وخارجه إنما يخص المجتمع كله!

إن النظر إليهـا، وهي في العمـر المتقدم ذاك، بالنسبة لكنَّتها أولاً، يضعها في دائرة من الصراعات تكـون منتظـرة لها، حيـث يظهر واقـع العلاقات الاجتماعية، أن الصورة النمطية التي أشـرنا إليها، تكون بانتظارها قبل أن تكونهـا، وأنها، كما يبدو، تعيـش هذا الـدور، أو تتهيأ له مسـبقاً، وعليها أن تتماهى معه وهو في سـلبيته رغمـاً عنها، لتكون محكومة بمجموعة من الأوصاف لا محيد لها عنها، وكأنها لا تكون لا تصير حماة، وإنما تكونها..

ثمـة تعـدٍّ تاريخي، يعـزى إلى هـذا التأليب الموجه ضدها، بأسـبابه ومسـبباته الاجتماعية المختلفـة، لا تنفصـل عن شـخصيتها الرئيسـة كامرأة وقد صودر منها مـا يخالف المتردد عنها فـي الانفتاح على الآخرين بود فعلي أو عملي.بين بدايـة لا يخفى فيها ضعفها، وهي صغيرة، ودون مرتبة الأخ اعتبـاراً، أو لا ينظَر إليها إلا من زاوية ضيقة، حيث تتبدى في وسـط اجتماعي، لا تعيش شـخصيتها الفعلية، ونهاية تلتصـق بها، وتحوّر فيها، أي كونها حماة، يتشكل رسمها من الخارج، في عملية كولاجية(لصقية)، غالباً، ليكون الخارج المرسوم داخلها: خاصيتها!

لنستعن قليلاً بالتاريخ المرئي أو الشفاهي، كما هو ممكن تتبعه من خلال كتابات أثنوغرافية والتي ترينا عالماً من العلاقات، تدخل الأطراف المشكلة للأسـرة وللمجتمع المصغر المنبثق من الأسـرة هـذه، في مجموعـة من الأدوار، هـي في الأصل عناصر التكوين الاجتماعـي، والنظام القيمي بين كل من الرجل والمرأة.

في شـبكة العلاقات هذه، ليست المرأة عموماً هـي التي تلتزم الحذر من الرجـل، وإنما بالعكس أيضاً، وكأن هناك عقدا اجتماعيا سـابقاً على ذلك العقد الاجتماعي الذي بت فيه جان جاك روسـو» 1712–1778»، إنـه عقد موشـوم في الجسـد الاجتماعي، مقروء من قبل أبناء المجتمع المصغر، حيث الرقابة تأتي من الداخل وليس الخارج.

ذلـك ما بحث فيـه جيمس فريـزر، من خلال دراسته لقبائل إفريقية، وتلك الآلية الدقيقة للعلاقة القائمة بين كل من الرجل وحماته، والتي تقتضي بضرورة تحاشـي كل منهما للآخـر، أن يتجنب رؤيتـه، إن أي طرف يفكر فـي المقابل، باعتباره مغايـراً لـه، ولا يجب النظـر إليه، تهيباً لسـفاح القربى، لأن الذريعة الأتم هنا، وعلى لسـان إحدى نساء الزولو، هي أنه لا يليق برجل أن يرى الثديين اللذين أرضعا زوجته.

إن تقليداً من هذا النوع، وبشكل أخف، يتعامَل بـه حتى في المجتمعات المتمدنة، ولتنتقل العلاقة إلى مسـتوى أكثر تطوراً من خلال الرؤية إنما مع رقابة مفروضة على الذات بعدم مساس كل منهما للآخر، تحت ضغط أخلاقي.

وحين يسـتعرض فرويد العلاقـة هذه، يعلق قائلاً(لا شك أن الحالة النفسانية للحماة والصهر تتضمن شـيئاً يثير العداوة بيـن الاثنين، ويجعل الحياة المشـتركة صعبة. ثم إن تناول الشـعوب المتمدنـة لموضوع الحماة بالـذات كمادة للنكتة، يبـدو لي أنـه يدلل على أن مشـاعر الاثنين تجاه بعضهما تسـتجلب مركبات متناقضة فيما بينهما أشـد التناقـض. أقصـد أن هذه العلاقـة هي في الحقيقة» ازدواجية» متكونة من انفعالات متضاربة ودية وعدائية)[6].

في سـياق حركية العلاقة التي تستظهر عالم كل طرف، يتصـرف كل طرف من موقع اعتباري له، في ضوئه يمنح لنفسـه قيمة أكبر مما يمنحه الآخر لنفسـه، أو حتى سـلطة رمزيـة: اجتماعية لأحدهما دون الآخر.

نحن إذاً إزاء منحى للصراع، وهو يتراءى في بنية الرغبة الواحدة لدى كل منهما، أي من خلال « المشاعر المتناقضة» أو صفة « الازدواجية»، وهي العلامة الفارقة للمنظومة الفكرية والنفسية الفرويدية.

إن فعل الشد والشد المعاكس، يضعنا في ساحة المجابهة بين عالمين: داخلاً وخارجاً، بين عنصر نسائي يدخل إلى البيت، وثمة الحماة في انتظارها، ويكون الاستئثار بابنها هذا الذي ربته طويلاً، لتكون هذه الغريبة القادمة من الخارج ساعية إلى تأكيد مكانة لها على حساب الأم التي تتراجع إلى الوراء وتصبح حماة أكثر من كونها أماً، وهي حالة تختلف عندما يتم تزويج ابنتها من رجل آخر، غريب بدوره، وقادم من الخارج قليلاً أو كثيراً، وهو إذ يصبح عضواً محسوباً على العائلة، ولو على الهامش، تكون قيمته أكثر من قيمة تلك التي أصبحت كنة، كما لو أن مفهوم الصهر في دلالته اللغوية والاجتماعية، وإن أصبح في الوسط بين المرأة وابنتها هذه التي أصبحت زوجته، يؤخَذ به، أكثر من تلك التي تكون الكنة ووطأة المعنى عائلياً، حيث تغدو بدورها في الوسط بين المرأة حماتها وابنها: زوجها، وكأن الوسط الأنثوي هنا، يكهرب محيطه، ولا يسمح بتمرير الشحنات الكهربائية، والتي تمثل مجموعة القيم العائلية – الاجتماعية الأكثر توازناً، بين المرأة وابنها، لأن جسدها يعتبَر كتيماً، خلاف الرجل الذي يكون صهراً، إذ أن جسده يتراءى شفافاً ناقلاً للشحنات تلك، بقدر ما يضمن اتصالاً أفضل من خلاله.

إنها معادلة اجتماعية، تقوم على مفارقة طريفة ومقلقة في آن، عندما تتم المقارنة بين جسدين أنثويين، هما الأم والبنت وبينهما الصهر وهو زوج بالمقابل، وجسدين آخرين، هما الحماة والكنة وبينهما الابن زوج الأخيرة.

إن تفعيل القوة بمعناها السلطوي بالنسبة للرجل يكفل حضوراً للمرأة الحماة، وكونه رجلاً، أكثر مما لو كان الوضع مرتبطاً بكنة ينظَر إليها على أنها لا ترغب في الاستقرار فقط، وإنما حتى في نزع قوة المرأة: الأم.

إن متابعة فرويد وهو يحلل علاقة الطرفين ببعضهما بعضاً، تصطدم بأكثر من عائق، من خلال تصور معتمَد عليه، وهو(تهيب سفاح القربى)، حيث الموضوع الجنسي جلي في الوسط، مثلاً(من طرف الرجل تتعقد العلاقة مع الحماة من خلال انفعالات مشابهة، لكنها انفعالات تنحدر من مصادر مغايرة.) وكأني به يوضح مقصده هنا بقوله(إن طريق اختيار الموضوع الجنسي قاد الرجل بالطريقة الاعتيادية عبر صورة أمه، أو ربما عبر صورة أخته، إلى موضوع حبه. وتبعاً لتحريم سفاح القربى انزلق تفضيله عن هذين الشخصين الغاليين في طفولته، ليحط في موضوع غريب، إنما على صورتهما....الخ)[7].

في الحيّز الجنسي وتفعيل دوره، تتمظهر خطوط تقاطعات بين كل من الرجل والمرأة، وفي المتن، تكون الحماة وهي موزعة بين سلطة قائمة في البيت، تتمثل في الرجل: الزوج، وفي الدرجة التالية يكون الابن الذي يمثل دعامة معنوية لها، مخففاً من ضغط السقف العائلي المرتبط بموقع الأب، حيث يكون دخول فتاة أخرى، تكون الكنة بمجرد خطبتها وزفافها، مبددة أمل الأم: الحماة، وهي تختلي بابنها الذي يتفرغ لها وليس لأمه.

تتركز النظرة على الدور المركّب للمرأة عندما تكون الحماة والكنة، ويكون النظارة في البيت وخارجه لتكون المواجهة المعتبَرة، إحالة للموضوع إلى ما يفوق طاقة الرجل في وضع حد لها، كأنها قدرية تستوفي حقها الطبيعي، وأن الموضوع كلما استفحل دل على صفة اختلالية(لاسوية) في بنية الذات للمرأة..

يرتقي الجنس هنا كقيمة رمزية، أو اجتماعية إلى ملوّن للعلاقات العائلية ومؤثرات العنف داخل العائلة الواحدة.

إن جسد المرأة الذي يفقد قيمته» جاذبيته»، ويغدو الخوف ملازماً لها، يكون الابن عامل اطمئنان لها في البيت، سرعان ما يتبدد من خلال جاذبية جسد آخر، يتحرك نحوه الابن، بحلول الكنة في البيت، وبالتالي فإن الفراغ الذي كان الابن يملأه بحضوره كرجل» صغير» وحائل نوعاً بين الأب والأم، وخفض التوتر بينهما، ها هو يعود ربما أكثر استثارة، وكأن الكنة هي السبب في ذلك. بينما دخول الصهر، فيكون تحت تأثير جاذبية جسد مشابه لجسد قائم، ومنه، أي جسد الأم، وليكون دخول البيت ولو كغريب بداية، سرعان ما يتأهل، ويُتكيَّف معه، ليكون انتقال البنت إلى الخارج ليس مصادرة لقوتها، وإنما سقف حماية ما لها، تجلي عنصر فتوة إزاء سلطة رجل البيت!

إن الممكن النظر فيه، هو وجود دورة عواطف في الجسد العائلي، إن جاز التعبير، وذلك عندما

تشعر الأم أن ابنها أقرب منها إليها أكثر من أي كان، إنه شعور يسد ثغرة يسببها سوء التوتر في العلاقات الزوجية، وهي ثغرة لا تسمى عاطفية فقط، إنه وجهها الظاهري، إنما تخفي في الداخل عوامل اجتماعية وثقافية وتربوية، لأن الحماة تكون مع زوجها، ولا تخرج عن حقيقة كونها أماً، والكنة تكون زوجة الابن. إنه أحد تجليات الموروث تراتبياً!

ما يلفت النظر في سياق المقارنة، هو ظهور دور المرأة، وتحت اسم آخر، وتصور آخر، أي الحماة، وبالتقابل، حيث نجد أنفسنا إزاء موقعين بينهما تنافس على الاستئثار بالمكانة الأهم في البيت، الحماة من جهة الكنة، ومن جهة الصهر، إذ يصبح الصراع تحويلياً، بين المرأة التي تتحصن وراء ابنتها، باعتبارها أقرب إليها من سواها، وهي تنتقل إلى بيت آخر، أو عائلة أخرى، وكأنها تمثلها، ولا تكون مجرد وسيط لنقل أفكار أو تمثّل سلطة رمزية تخص أمها، إنما تتهيأ لدور قد تلعب أمها دوراً كبيراً، وهي تجهد نفسها، لتكون البنت في المستوى الذي ترغبه أمها من التمثيل والنجاح في الدور، وكأنها هي التي تنتقل، وتبحث عن منطقة نفوذ لها، ليكون في وسع زوجها في الحالة هذه تبين مدى قدرتها، ويكون لدينا بالتالي ذلك المردود المتعلق باقتصاد القوة الخفية أو المعتَّم عليها لدى الأم هذه، وليعاد فيها النظر، أو الاعتراف بها، خصوصاً، وأن ثمة متابعة للعضو الغريب، والذي لن يعود غريباً، وهو الصهر، حيث إن طبيعة علاقته بحماته تترك أثر بصمتها على طبيعة علاقتها مع زوجها وبالعكس، لهذا يكون الخارج حقل اختبار ورهانا، مثلما يكون مجالاً لترقب النتيجة المتوخاة، بالنسبة للداخل الذي يعني بيت البنت وقد خرجت منه، لتكون، وهي سر أمها، كما هو الرائج في مأثورنا اليومي عنها، بوابة عبور لسلطة الأم إلى بيت الزوج الجديد، أعني تحديداً، لمواجهة الحماة الأخرى: حماة البنت وأمام سمع وبصر الرجال، والمرأة التي تتلمس حضوراً لها في ابنها، وقد اقترن بفتاة من الخارج، وما يعني ذلك من تغيير يطرأ على طبيعة العلاقة، ومن تغيير في مسارات القوة والنفوذ لها داخل البيت وخارجه، عندما تدرك مسبقاً، كما هو مألوف في وسطنا الاجتماعي التقليدي، حتى وهو في أكثر حالاته تمدناً، أنها مستهدفة مهما بدا الصراع خفيفاً، لأن مفهوم الاستئثار لا يترَك دون تعليق حيث إنه يستشرف أثر القوة، وتغيير دلالتها كما هو عمل الدارة الكهربائية، مع فارق ملحوظ طبعاً، وهو أن مجموعة الشحنات الكهربائية تسهم معاً في الإضاءة، أما هنا، فقد يكون العكس، بحسب حدة الصراع، بما أن الشد والجذب يستدعيان قوى جانبية، تتجاوز حدود الحماتين ومن خلالهما في التكوين العائلي!

صحيح أن الرجال لا يقفون مكتوفي الأيدي إزاء هذه» النزالات» الخفية والمعلنة أحياناً، لا بل وأفراد العائلة بدورهم يكون لهم حضورهم في لعبة التجاذب أو التنافر، إنما المرأة يكون لها الدور في التهدئة أو استمرار الخلاف بمستوياته المختلفة، انطلاقاً من مفهوم المخدع، وكيف يمكن للبنت أن تستميل الزوج إلى جانبها، في عملية تطويع، تكون الأعين مفتوحة على مجريات اللعب، وليكون التطويع» تركيعاً» للأم في الطرف الآخر، والتي من جهتها لا تألو جهداً في الحيلولة دون وقوع في « أحابيل» القادمة الجديدة، بإخضاعها لمراقبة دقيقة!

وحتى في الحالات العادية، عندما يتشكل بيت جديد لعروسين يستعدان لحياة جديدة، لا تتوقف لعبة الصراع هذه، بقدر ما يكون التنوع في إدارتها وكيفية اتخاذ المواقع الأكثر اعتباراً في احتواء كل طرف للآخر، وأما بصدد التعادل، فهذا يتوقف على تقدير الأمور وعواقبها من الجهتين، لأن ما يحصد يترتب على طبيعة ما يُزرَع!

إن العلاقة الزوجية هي التي يكون لها أبلغ الأثر في وضع أو مصير العائلة الجديدة، من خلال الأب والأم، أعني أن الحمو هنا لا يتم تجاهله، ولكن ذلك يعني أن خطوط تحرك الحماة تكف عن بث المؤثرات الخاصة بها.

إن موازين القوى، وطبيعة ارتباطها بمواقع أفراد العائلة في الطرفين، ومن خلال نوعية الزيجة، وأرضيتها، تشير إلى مدى تعقد الصورة وغموضها، صورة العلاقات القائمة، وكيف تتجاوز إطارها المرسوم لها.

ثمة التاريخ الاجتماعي والذي يتم تدوينه داخل

العائلــة، حيث النظرة إلى البنــت هنا، تترك أثرها في حياة تتشــكل تدريجياً، إنــه التاريخ التذوقي والجمالــي الــذي يتعلــق بكيفية اعتــراف الرجل بالمــرأة، كيف تكــون نظرته إليهــا، وهي زوجة، وفي أطوار مختلفة، حيث إن رصيداً من العلاقات السوية أو المتوترة، ينمو في مسار آخر، يستدعي في رســم الحدود التي تؤمن اســتقراراً أو تجعل الحياة، ربما، جحيماً، لزوجين تقدما في العمر، إن حيــاة زوجية ناجحة، لا تعني هنا أكثر من ضمان رصيــد قيم اجتماعية مثلى، يُســتلف منه ما يلزم لجعل الحياة التالية، وقــد انتقلت بهما الحياة إلى منحى آخر، لم تعد الرغبــات الغريزية فاصلة هنا نوعاً مــا، إنما عوامل عدة، وليكون للجمال مفهوم آخــر، حيث ينظَــر إلى مــا وراء التجاعيد، صوب وميــض الحب الذي يشــع من على بعد عشــرات السنين داخلاً.

حرب تجر أخرى، ســلام يجــد أو يولّد مثيله، توتــر يبلبــل العلاقــات خــارج نطــاق الجدران الأربعة.

إن النظــرة إلى الحماة، وكحمــاة، تمثّل إعلان حرب عليها، وهي في نمطية الصورة، في ممارسة عزلها عــن حياتها الأخرى، وبقدر شــعورها أنها حماة، تســتمر الحرب بوسائل شــتى، إلى درجة أن يصــح الحديث عــن تلك الكــوارث العائلية أو الأســرية، من خلال عدم تفهم دور كل طرف من قبــل الآخر، حيث نجد أنفســنا إزاء خزان العنف، ضخامة ووقوع خسائر وحتى ضحايا» هي أرواح حية مؤتمَن عليها بمعايير شتى»، بحسب رؤية كل زوج للآخــر، وتقدير مفهوم(الزوج) الذي يغيّب داخلــه الاثنين، أي إن كلاً منهمــا زوج، امتداد له وفيه، وفــي الآن عينه يكون جانب الاســتقلالية: الضامن الوحيــد والأوحد في جعل الحياة جديرة بأن تعاش حتى آخر لحظة معاً!

إن الحماة التي ينظَــر إليها، وكأنها تبحث عن موقــع قدم لها، لتنزع اعترافــاً من الرجل الأقرب إليهــا: زوجها، ليكون هذا شــاهد عيــان على أنها تســتحق أن تعيش الحياة التي تناســبها كامرأة، وكشــخصية واعية لما يدور حولها، ليكون الأهل على بيّنة مما هي عليه من القيمة الذاتية والاعتبار، وبالتالــي لمــا يجب على الأهل أخــذ العلم به منذ لحظة الــولادة الأولى، والتي تكــون نقطة البداية لتاريــخ حياة مرتقبة، عليها تبنــى آمال، أو يكون بناء مجتمع مثالي معين.

إن شــعور المرأة بأنها حمــاة، ليس أكثر من تجريدهــا من حقوقها المدنية، مــن إحكام الطوق عليهــا، وهو الشــعور الــذي لا يكون وليــد ليلة وضحاهــا، لأننا عندما نتحدث عن موروث يومي، ينفتح تاريخ طويل لا يحاط به، تاريخ لا يعدها بما هــو مطمئن لها، وهو مقروء من قبلها، عدا المرئي فيه، في الوَســط الاجتماعي حيث يتناغم التاريخ المكتوب والمرئي أو الشــفاهي، وتكون مسامات الجســد بالــذات، بمثابة لواقط المؤثــرات الفاعلة في تكوينها الجسمي والاجتماعي والخُلقي، وهي تجد نفسها أنها معدة مسبقاً، وليس بالتدريج، أن هويتها سابقة على وجودها وليس من خلال الدور الذي يتناســب وقدرتها، لتكون لحظة التســمية: الحماة، انفجار الموروث في الداخل، وتخطي عتبة باب العائلة، تخطيها هي، وهي في نشاطها الدءوب واللافت، والذي يمثّل حكماً منفّذاً على ذات تعنيها وتسميها!

فجأة تجد نفسها حماة، فجأة تعيش شخصيته كحمــاة، فجأة تلتــزم بما هو مباغــت لها، لتكون

المساءلة عن أي خلل يحدث في البيت من خلالها، عدا الضغط النفسي الذي يفقدها رشدها، لتكون جملة من التصرفات التي تلازمها فيما بعد تعبيراً عن هذه الدورة الحياتية المستفزة والجديدة، وربما يطول أمدها، وما يؤدي كل ذلك إلى ذلك الشعور النفسي وهو أقرب إلى ما هو مرَضي(الغرابة المقلقة:Unheimlich)، وثمة من يعرب هذه اللفظة الألمانية الفرويدية استخداماً، هكذا(انهيمليش)، إنها لصيقة عالم مكبوتات تظهر فجأة، حيث لا يعود المألوف ممكناً، وقد زاد ضغطه، وهذا من شأنه انفجار المكبوت، والحماة لا تتحمل ما تتعرض له من ضغط، فتستعيد صورة لها من عالم البدايات، لتعيش حياة تكون أقرب إليها نفسياً، تحقيقاً لتوازن ما لديها(فالغريب المقلق ليس أكثر من كل ما تولده القدرات الهائلة لعالم اللاوعي)[8].

إنها تلاحق صورتها المتشكلة عنها، تعيش حرب جبهات فيما تقوم به، دونما نظر في المتخوَّف منه، فهي في الحالة هذه، تقاضي في ذاتها ما هو مرتسم عنها، ما يخرجها عن طورها، لأنها ألزمت بما يلغيها من الداخل، وعاشت خارجاً مغتربة عن حقيقة كونها ذاتاً لها حقوقها وهي دون واجباتها، والمقاضاة تطال مجتمعاً بكامله، سواء سمّينا ذلك تعدياً ما على حقوق آخرين، أو تجاوزاً للحدود، أو قهراً يراد التخلص منه، فإن الأكيد هو وجود خلل تمترس وتعترس في الداخل وتنامى، أنها نُهبت في ذاتها، وها هي، وباعتبارها حماة، تستدعي تاريخاً طويلاً، هو سيرة حياة، أو تكوين اسم ونسب وثقافة، فيكون الحدث مركّباً، حدث الصدام أو التصادم الذي يستحيل التنكر لعواقبه أو آثاره المخيفة، كما هو المعتاد. إن التفكير في الحماة يعني، ومنذ البداية، ضرورة شد الحزام، لأن ثمة معتركاً، دخولاً في منطقة حياة غير آمنة، إذ تشاهَد تطاولات هي خصومات في متن المجتمع، وأن ردعاً ما، مهما جرت تسميته، ومن قبل أي كان، لا يعني الخروج من الأزمة، إنما استمرارية الأزمة، تأجيلها وتفعيلها في سياقات أخرى، من خلال مواقف ، حتى لو بدت بسيطة، في الإيماءة، أو النظرة، أو طريقة النطق بالكلام، أو حتى في تناول الطعام، والجلوس والقيام والنوم.. الخ، لتكون حدود التحرك متنوعة، والمناوشات مختلفة.

وإذا كانت الحماة واقع قيمة محددة مسبقاً، وليس واقع حال تجد فيه نفسها قريبة من نفسها، وليس بمعزل عما هي عليه فعلاً، وتشهد أنها معنية بسلوكها وواعية لما تقوم به وتقوله، فإن القيمة تلك تكون في موضوع المساءلة ولو في صمت، أي قيمة الآخر إذ تداولت على حسابها، وجرى بالمقابل تصميتها، أي إخضاعها لرغبة الآخر[9].

ليس الآخر شبحاً أو طيفاً إنما هو القريب المباشر منها: الأب وما يليه مقاماً في العائلة التقليدية، ويتنوع الآباء في المجتمع، من خلال منطوق الوصاية والرعاية الدائمتين بالنسبة لها، منطوق اللاتعديل على البنود المتعلقة بها في الحياة اليومية، إنها بنود مجسدة في أشخاص أحياء، هم أخلاف لأسلاف، جمعتهم العادات والتقاليد أو الأعراف، وتشكلت ثقافة مركّبة تجمع بدورها بين المكتوب والشفاهي، ليكون أي تحول في الحياة الاجتماعية، من خلال فعل تطوري محسوس، تغييراً في العلاقات، أما هي ومن خلال اسمها هذا، فتكون الاستثناء في ثبات مقام سلبي!

إن ذلك من شأنه إبقاء المواجهة مستمرة، ولا يعود الحديث ممكناً عن كيفية وضع حد لها، إنما النظر في أصول المفهوم العائد إليها اجتماعياً ونفسياً وتربوياً، حيث إنها تجد نفسها في حالة حصر بين ماض يلاحقها، كما هو شبح هاملت، مع فارق النوع، وشبح حياة حاضرة يقض مضجعها ويسد في وجهها طريق المستقبل..

وهي في الحالة البينية هذه، ودفعة واحدة، إذ تجد نفسها في حالة مواجهة مع ما كانت وكأم وأخت وحتى كزوجة، لما هو طارىء، بمثابة لجام نفسي لها، حتى وإن حاولت إظهار ما يخالف المعهود فيها، وهي حديثة العهد.

وبين ظهورها في مظهر الغريبة عن العائلة التي يكون لها دور كبير في بنائها، والشطب على اسمها، لا تقف مستسلمة للأمر الواقع، وهي في حالة انزياح، خصوصاً وأنها تلم بالمواقع الثابتة والمتحركة داخل البيت وخارجه، ومن يقيم في هذه المواقع، ومن يمارس دوراً أكثر أو أقل من غيره، فيأتي تصرفها وفق تقديرات خاصة بها، من ناحية قدراتها الذاتية، وحساباتها التي تخص كل ما هو متوقع حصوله، عندما تسعى جاهدة إلى توسيع رقعة المواجهة مع كل الأطراف التي

تعلم أنها مؤثـرة في موقعها بالـذات، وبالدرجة الأولى حين تجد نفسها غريبة عن العائلة، وتتابع ما يتم على أنها كذلك، تفكر في الطريقة التي تلفت بها المحيطين بها، إعلاماً منها لهم أنها ليست كما هو جار تهميشـها، وإنما تصر على أنها أكثر من كونها الحماة وهي في كامل سلبيتها.

ثمة تاريخ مرئي يخص الحمـاة التي نعرفها، من خـلال مجريـات حياتنا اليوميـة، أو مما هو شائع عنها، إنه التاريخ الذي تتنوع شرائطه، تكون الحماة معايَنَة فيه، يتراوح بين الدور الأكثر نفوذاً واعترافـاً بأهميته، عندمـا كان البحث عن زوجة للابن، والتأكد منها، أو تسـقط أخبارها بالصورة التي تمكنها من معرفتها عن قرب: تفكيراً وتدبيراً، وباسـتخدام أسـاليب مختلفة، وهـذا يعيدنا إلى مجتمعنا الأكثر تقليدية، إلى البيت الضيق، والذي رغم ضيق مسـاحته كان يسـتعرض وجوهاً تلو وجـوه، وتصنيفاً جماليـاً واعتبارياً لهـا خارجاً حتى يتوقف الاختيار على وجه أنثوي، وجه الكنة المنتظرة، والدور الآخر وهو الأكثر هامشية حيث لا يعود لهـا رأي يُذكَر، لأن اختيار الوجه الجديد، وجـه الكنة يتم في مكان بعيد من قبل الابن، وهي لا تجد بداً من ذلك سـوى في الاستسـلام لرغبة الابن، إنما لا يفارقها شـعور الخوف والترقب مما يمكـن أن يحدث، مـا إذا كان الوجـه الغريب في الانتماء وفي الثقافة وربما في اللسان سيكون فأل خير، وتتحقق سعادة زوجية بينهما وتبقى هي في ذاكرة ابنها وإن باعدت المسافة بينهما كثيراً.

نعم، أن تعيش الحماة صراعات عدة وفي وقت واحد، فذلـك يخص طبيعة مشـاعرها وفيما هي مدفوعة نحوه.

تكـون الصورة المتنقلة أكبر وأوسـع مما هو فـي الواقع، إنها صورة مشـابهة للقناع الحديدي المغيّب لمعالم الوجه، وإنما أكثر من ذلك: الضاغط علـى الوجـه وباعتبـاره حديدياً، وآيـلاً به نحو السـقوط في عتمة وانتفاء الصـورة الفعلية التي تخصهـا واقعاً، بينما مفتاح القفل يكون مرمياً في أسـفل بئر التاريخ الذي لا قرار لـه، لتعيش قدراً معَداً لها هنا!

إن هذه الصورة النمطية تكون شـاهدة تاريخ تليد، ربمـا لا نتمكن من الحفر فـي بنيته، ومتى كانت ولادتـه الأولى، لأن الـذي يمكننا من البت فيه، وفي حدود المستطاع، هو وجود عنف يترجم نفسـه خارج نطاق المرغوب فيه، الترجمة التي لا تخص عنصر الأمانة، أو مراعـاة مبدأ الواقع كما هـو، لأن الواقع كما هو لا يعـدو أن يكون الحالة الراسخة لتلك الصورة، وليس العين كما ترى دون بصيرتهـا، كون الأصل لا يعتد به، وإنما ما تقدمه لنا الصورة هـذه، وما تأتي الترجمـة معبّرة عن المطلـوب فيها، أعني إنها تتم بتصرف طى الواقع المرسوم وليس المفارق لنا.

ولعـل الناظر في الحـراك اليومي والدائر بين الحمـاة ومحيطها، كما هو شـأن الكم اللافت من المتـداول اليومـي عنها، أي فـي مأثورنا اليومي ويعيدنا إلى نقطة شائهة تاريخياً، لا بد أن يتلمس سخونة متجددة، سخونة تؤلم، وليس لأنها جلابة أنس، أو للفرجة، تشدنا إلى الأكثر غوراً في الداخل، إلى ما هو خنادقي، عندما ترتد بنا الحماة، وكونها مسـماة بـ(الحماة) إلى تاريـخ موغل في القدم، إذ تبحـث عمن يحاورها في الصميم، عمن يصغي إليها وراء الاسـم الذي يحجـب تاريخها الفعلي، وهـي تحيـل الداخل إلـى الخارج، بينمـا الرجل فيحـاول تعزيز موقعه، والتعبيـر عن أناه كرجل، وهو في حقوقـه المحفوظة بالتوارث، ومن خلال مفهوم(العائلة) بالـذات، وباعتباره «رب عائلة»: حامل النسـب العائلي تاريخيـاً، وهي تنتهي عند اسـمه، وليكون في عملية الإخراج استشراف لما كان سـالفاً، وهي أكثر من كونها فرداً يعيش في كنف آخر، كائناً في حماية آخر مختلف نوعاً، وهو الذكر هنا، إنه صراع نـوع، بقدر ما يكون تعبيراً عـن النوع الذي يطـوَّح به بعيـداً، ويغيب مفهوم الزوجية كتكامل.

في ضوء ذلك لا تكون هذه الحماة ضمير» أنا» كما هو ممكن الكشـف عن وضعها، وفيما يُنسب إليهـا، إنما ما ينزع عن الضميـر تعريفه الداخلي، إنه«أنـت» أو«هو»، كون«أنـا» يوحد مصيرين في مصير واحد، وأن الحديث عن الحماة، غير الحديث عـن الحمو، واللغة تتكفل بتقديم أوراق كل منهما، وكيف تعتَمد وينظر في أمر كل منهما.

الحمـاة وهي تحاول رفع سـقف شـخصها الاعتباري، وهي تحيل صمت البيت إلى كلام أكثر من كونه باعث ألفة، تستعيد لحظتها الميثولوجية، وقد انجرحت من الداخل النفسي، تعلن عن سيادة

مـا لها، غائبـة أو مصادرة منها، ومـا في الكلام الحـاد من تهديد ووعيد، أو خطط تعنيها، وهي أن تكـون ومن خلال كامل جسـدها عصَّارة غضب، تمثل إعلاناً عن مقـدرة فائقة الوصف أحياناً، عن فتنة تخصهـا كما هو المبثوث عنهـا هنا وهناك، فتنة الإيقاع بين طرف وآخر، إن لم يُسـتجَب لها بطريقـة ما، لتكـون الحماة حاميـة ومحمية عالم بـات مهجوراً لا بل ومدحوراً منذ زمان سـحيق، وهي في بطرياركيتها، أو تذكّر بتاريخ لا يقلل من شـأنها، إذ تتم خصخصتها لا مـن باب الأصلح، وفهم حقيقتهـا بصورة أفضل، وإنمـا لاختزالها ولتكـون حصيلة المختزَل فيها، وهي لا يد لها في كل ذلك. إنها لا تريد مجداً غابراً هنا، وإنما تعديل في نظام علاقة قائم!

إن طابع الإغـارة على الآخر، ومن ذات النوع، كما هو موقـف الحماة من الكنـة، أو موقفها من الصهـر انطلاقاً من ابنتها التـي خرجت من بيتها دون أن تنسـلخ عن المنـاخ الاجتماعي والتربوي والثقافـي لهـذا البيت، يتضمن كشـكول علاقات وتصـورات تظهر الحماة وهي في هيئات مختلفة، أي في اعتبارها كما هو واقعها ومسيرتها الحياتية: تلك الفتاة المتماسكة والناضجة، والمرأة الواعية، والزوجـة والأم والعضـو الاجتماعـي في البيت وخارجه، وليـس عبر النظر المحـدود جداً إليها: أن تكـون الحماة وهي في سـجال مـع الآخرين فـي نزاع لا يهدأ مع أكثر مـن طرف بما أن الذي تصبو إليه يعني الجميع دون اسـتثناء سـعياً إلى رفع«التهمـة» عنها، وهي أنها ليسـت الحماة كما نمّطـت صورتها، وبلغة أخرى: إن هذه التي تكون الحمـاة هي حماة، إنما ليـس كما هو منظور إليها في موروثنا اليومي!

طبعاً سيكون في وسـع آخرين، وما أكثرهم، أن يتبصـروا العديـد مـن نقاط التوتـر أو أوجه الخلل تكون مرتبطة بها، ولا يمكن غض النظر عن مسـؤوليتها عما يجري فـي محيطها الاجتماعي، وهـي تتصور لها ولآخرين من حولها، أن ثمة من يريد النيل منهـا، وهو ما يظهر للعيان، منذ لحظة دخـول الكنة إلى بيتها الذي هو في محصلته أكبر وأكثر من مجموعة جدرانه وأثاثه، ومن المسـاحة التي سـتحتلها فيه، فثمـة تنظيم مختلف لعلاقات اجتماعيـة، أو اسـتعداد ملزَم بـه الجميع لترتيب جديد في بنيـة العلاقات العائليـة، خصوصاً في العائلة التقليدية، حيث يكون أي إجراء يطال تغييراً معيناً، ينعكس على عموم عالم العائلة أو الأسـرة، كما هو وضع النظرية الجشتلتية، والتي تنص على أن تغييـراً في جزء ينتمي إلى كل معين، سـرعان مـا يتبدى تأثيره في عمـوم الأجزاء، والكنة التي تفـد مـن الخارج لتصبـح عضواً دائمـاً في بيت جديد، وفق تربية مختلفة، مهما كان هناك تشـابه في التربية التي تشـمل كلتـا العائلتين في قرابة النسـب الجديدة، يتم تغيير في المواقع، من خلال المسـاحات التي يجري توزيعها أو اقتسامها من قبل أفـراد العائلة لاحقـاً، وبالدرجة الأولى الابن الذي صار زوجاً، وقد اختلف موقعه ومقامه هنا، والأب هنا يجد مثالاً له فـي ابنه، بينما الأم فتجد في ابنه هذا تعبيراً لها عن نفسـها، أشبه بمتراس معنوي على الأقل، لتجده وقد مال إلى من أصبحت زوجته، وصار الاهتمام مركزاً عليها، وما على الأم إلا أن تعيد ترتيب حسـاباتها في علاقتها به، وفي وضع اعتبـاري يخص علاقتها مـع زوجته التي غدت كنتها، وما في ذلك من تلوين في القيم، حيث الأنظار تتركز عليها، وكأنها في امتحان قوة دائم، وبدءاً من أقرب المقربين إليها: زوجها، خصوصاً أكثر، إذا كانت الأمور غير مستقرة قبل ذلك، وكأن الكنة الجديدة تمثل أداة تنكيد للحماة من قبل الزوج وتفويضاً بها في أن تسـتثيرها، ليكون له شـأن آخـر، أو منحى آخر في علاقاته الاجتماعية داخلاً وخارجاً، وبالتالي فإن الابن نفسـه لا يسـلم من هذه الخصومة المتعددة الأشكال وتلقي مؤثراتها في علاقته بتلك التي صارت زوجته، وعموم أفراد الأسرة، وبشكل أخص إذا كان الابن البكر، أو كان الابن الوحيد، وضراوة المواجهة والرهان!

ولعل المفيـد هنا، القول وبنوع من التشـديد على أن زيجات كثيرة، تتم، حتى لو كان هناك حب كأسـاس لها، أي معرفة زمنية تربـط بين اثنين، وفي أوسـاطنا الاجتماعية المختلفـة، تتم بمعزل عما هو مدروس في العمق، إذ تكون هناك مصالح مشتركة: عائلية، أو تقوية روابط معينة اجتماعية وغيرهـا، أو تكون علاقة الحـب دون الغوص في الداخل من قبل الطرفين، ودراسة المرحلة القادمة،

وهي تعني انتقالهما معاً والعيش زوجين تحت سقف واحد، دون الإحاطة بالتحديات القائمة أو توقع ما لا يسر، لعل ذلك هو نفسه محال إلى طبيعة المجتمع في مجموعة أنماطه التقليدية أو المتوارثة، حيث يكون الكثير مما يمكن التفكير لا داعي له اعتماداً على السائد، ويعني ذلك الدخول في لعبة علاقات عائلية واجتماعية، تكون الحماة أحياناً بمثابة رأس الحربة حتى في علاقتها مع نفسها، أو محك تجربة أو حتى اختبار جهد، وتبين مقدرتها على التحمل وكسب هذا الطرف أو ذاك إلى جانبها، حيث لا أحد يستطيع القيام بدور خارج ما هو منوط به، وفي حال الحماة تتشكل ثقافة اجتماعية متعددة الروافد والمقاصد، أي أن (كل ما في المجتمع الصغير للزوجين يهيئهما عموماً للاضطرابات، والإرهاق النفسي...)، ولاحقاً(فتدخل الحماة أشبه ما يكون بأوالية لا واعية تهدف إلى تعزيز ذات الأم، وتغطية فشلها، وصيانة كرامتها. إنها من زوجها بدفع ابنتها إلى التمرد، والتسلط، وطلب الكماليات، والترفيه.... الخ)[10].

يذكّرنا ذلك بمفهوم(الذاكرة الجمعية) وكيفية تنوع وظائفها في مجتمع دون آخر، وأين يمكن البحث عن موقع الحماة في مجتمع كمجتمعنا، أي تنويع في الوسائل يُعتَمَد في تأكيد شخصيتها، بالنسبة للأطراف عموماً: بالنسبة لكنتها وهي إزاء حموها، أي زوجها، وفي مواجهة ابنها وهو مع زوجته الحديث العهد بها، وحتى إزاء ابنتها عندما تحاول التأكيد على أنها قوية ولها مكانتها، وتستطيع مد نفوذها رغم حصول المستجد، ليكون الوعي واللاوعي مندغمين معاً في لعبة العلاقات، وحتى وهي في علاقة مع آخر، هو الصهر، عندما تصل علاقتها هذه مع صهرها جهة الاهتمام أو الاحتفاء به، إلى درجة لفت نظر الزوج، وما في تصرف كهذا من غيرة وأكثر من ذلك، فالصهر، وخصوصاً إذا كان غريباً عن العائلة، أي لا قرابة قائمة بينهما، حيث دخوله إلى بيت خطيبته، وحماته حاضرة، وبشكل متكرر، يلفت النظر، أكثر مما لو كان في محيط القرابة العائلية طبعاً، وكأن الصهر غريم الحمو وليس صهره فقط، وأن الحماة هي أكثر من حماة، غير مكترثة بالأنظار الراصدة لها، وهي تتخذ منه أسلوباً فعّله الظرف الجديد، يعيدنا إلى تاريخ سالف، تاريخ سلطة المرأة، وشعورها بذاتها قوية أكثر من الرجل، وأنها تتمكن من لفت الأنظار إليها حتى وهي في وضعها هذا ومن قبل من هو أفتى[11]. إن الموروث هنا جماع قوى متشابكة!

من الطبيعي في الحالة هذه، أن يظهر على سطح الأحداث، أو يعايَن واقعاً ما كان يُتكتَم عليه، بقدر ما تلعب السيمياء دورها اللافت في اختبار ملامح الوجوه، ومساءلة الحركات التي تعم الجسد، أن تسفر المرحلة الجديدة، والتي لا تكون الحماة صاحبة الشرارة الأولى فيها، إنما تكون هي ذاتها مؤدية دور، وإن سعت إلى التعبير عن ذاتها بما يناقض الدور هذا بنية أو مفهوماً، أن يكون المعبَّر عنه، ليس عنصر مباغتة لهذا الطرف أو ذاك، ولا استخداماً لقوة طارئة معينة، وإنما لأن ما يجري يسمّي مواقع مختلفة، تكون الحماة في الموقع الأكثر بروزاً، وهذه مفارقة لافتة، وتمثّل جواباً على سؤال، ربما طال انتظاره، وهو: متى تصبح الكنة حماة؟ أو تنتقل المرأة من عالم كونها زوجة وأماً، إلى عالم كونها حماة أكثر من غيرها، وهو حدث مرتَقب من قبل أقرب المقربين منها أو المحيطين بها، سواء من الذين يكنون لها وداً أو لا يخفون نفوراً منها وكراهية لها، فهي في الواقع المرصود هذا، تشكل ملتقى مشاعر أو قيم متناقضة أو متعارضة، لتكون هي الراصدة والمرصودة في آن.

هذا يشدنا إلى تلمس خيوط اللعبة، بداياتها ومكوناتها ونهاياتها الرفيعة جداً، عندما نعلم هنا أن المرأة: حماة المستقبل، وهي تبحث عن زوجة مناسبة لابنها، أو تعاينها لأن ثمة من قرر خطبتها، وهو الأب مثلاً ومن معه من الرجال، وهي لحظة السعادة الوحيدة التي تسمي الجميع– تقريباً– دون استثناء– لأن ثمة فصلاً بين الطرفين، أي ما يسبق شهر العسل بالذات، وبعد ذلك تكون المسماة في السراء والضراء: الحماة وليس غيرها..

ولعل ما يظهر أو يطفو على السطح، هو وجود المستجد الذي لا يستهان به، هو المتعلق بقوة الدفع التي تتشكل من الداخل، ومن الأسفل تحديداً، استجابة لرغبة تستدعيها، لا يعود في الوسع الفصل بين المتخفي والجاري النظر فيه

بصورة طبيعية، إنها الفترة التي تكون المرأة أكثر قابلية لإظهار حقيقتها النفسية والاجتماعية، وفيما يخصها كحماة تقبل بوجود الآخر، أو ترفضه، لتكون الشراكة هذه منصبة على ما هو لصيق بذاتها، ببنيتها، وما تتفكره أو تتدبره بينها وبين نفسها، سواء من جهة الحنكة أو المرونة أو الذكاء العملي أو رباطة الجأش أو قوة التحمل أو القدرة على حبك المكائد وتجسيد المكر بأساليب مختلفة، وكأن ما هي مقدمة عليه يمثل حقيقتها المنتظرة، حتى لو كانت متقدمة في العمر، نظراً لخصوصية العلاقة المستجدة وارتباطها بالرحمي عندها.

لا يتعلق الموضوع بتلك الاستماتة التي تجلو شخصية الحماة وهي تعزز سلطتها وتحميها بصورة أكثر، إعلاماً للوافدة الجديدة، ومن تمثّل خارجاً، أي الأم التي تغدو حماة في الطرف الآخر، بقدر ما يرتبط بثبات في المواقع داخل البيت بما هو منجَز فيه باسمها سنوات طويلة، ليكون ما تباغت به من هم حولها لفت نظر لحق تاريخي لها!

ولعل تبيناً آخر للموضوع يظهر أن ثمة مفعولاً رجعياً دائماً له، يتأتى من كونه يلزم جميع الأطراف في أن يتحركوا وفق خطوات موزونة، مقررة بنوع من العرف، وأن ما يتراءى مختلفاً أحياناً ليس أكثر من حالة طارئة لا يمكنها أن تدوم، لأن سلطة العرف يكون لها من القوة بحيث تتمكن من إعادة الأمور إلى نصابها كما كانت، أي إننا في مكاشفة الحماة هنا، وما تتصرف بموجبه، نجد ذلك متوقعاً، انطلاقاً من التصور الذي أُخضعت له مسبقاً.

لكن التصور الذي يعنينا نحن، ولا يمكن تعميمه، كما رأينا في مثال فريزر والذي استرعى انتباه فرويد.

وهو المثال نفسه الذي تنبه له الانتروبولوجي شتراوس، أو ستراوس، عندما تعرض للعلاقات الاجتماعية بين جماعات هندية في أميركا، وللزواج فيها نصيب وافر، إذ إن تقابلاً لافتاً يقوم بين النساء والطبيعة باعتبارها تقدم أنواعاً مختلفة من النباتات يستفاد منها في الغذاء وغيرها، إلى جانب الكائنات الحية الأخرى، جرى تصنيفها، ليسهل الربط بين مجموعة الأطراف التي تتفاعل مع بعضها بعضاً. نجد مثلاً كيف (أن العادات النكاحية والعادات الغذائية تدخل هنا في علاقة جدلية)[12]، كون كل طرف ينتج ويساهم في استمرارية الحياة.

لهذا نجد تدخل الطوطمTotam في تسيير العلاقات القائمة حيث تكون الطبيعة حية ذات صفة أرواحية، وتستحق تركيزاً في التواصل معها، ولعلها الدرس البليغ في كيفية اكتشاف كلمة السر التي من شأنها تحقيق التوازن في الحالتين، إنما تكون الأولوية للطبيعة، وبذلك يكون سير الطوطمي مراعياً الطبيعة، خلاف منطق الجماعة أو الطائفة (ومرد هذا الاختلاف بين النظامين هو أن الطوائف تستخدم فعلياً التنافر الثقافي فيما تؤخذ الجماعات الطوطمية بوهم استخدام التنافر الطبيعي)، وأن هذا يعود إلى متصرف بنظام قائم في السيرورتين(سيرورة الطبيعة وهي تتطور عبر النساء اللواتي يولدن الرجال والنساء، وسيرورة الثقافة التي يطورها الرجال عندما يحددون النساء اجتماعياً بوصفهن يتولدن طبيعياً..)[13]..

ما يظهر واضحاً هنا، أن شتراوس يضفي على النساء ودورهن في الحياة من خلال وظيفة الإنسال والحفاظ على الطبيعة، قيمة أكبر من تلك التي يخص بها الرجال، إنها القيمة التي تلمّح بوجود علاقة سابقة، كانت الثقافة فيها متناغمة مع الطبيعة ونظامها الخاص بها، وفي الوقت نفسه، ورغم ذلك، يكون الانتظام ملحوظاً في إدارة أمور الجماعة بين الرجال والنساء، وبينهم وبين الطبيعة، إذ يكون لكل شيء اسمه ومقامه، ويغدو التوازن مشهوداً له.

إننا هنا بصدد مسيرة الدم وزمرته، وكيف أن الجماعات البشرية حتى يومنا هذا تسعى إلى التمايز من خلال روابط الدم المختلفة حيث لا يعود الدم واحداً كما يجري تحليله كيميائياً، وبالتالي فإن « كيميائية» النسب تجد مستقرها في خاصية مقدَّرة، إنما لها أصل غائر في العروق، أي الدم هذا الذي لا يتكفل بإبراز الفوارق أو تقريبها بين البشر، وإنما في الكشف عن ميكانيزم العنف(في الحرب)، حيث تسيل الدماء خارجاً وتهدد الجميع، فيعود الدم واحداً، وفي السلم بعد أن تحقن الدماء، وتهدأ حدة الفوارق، ولكن يبدو أن مسيرة الدماء في العروق تظل ساخنة من خلال بنية الثقافة التي تبث اختلافاتها ليختلف

ضغط الدم حتى بين الرجال أنفسهم، وليس بينهم وبين النساء فقط، وعلى هذا الأساس فنحن إذ نتحدث عن(القرابة بالدم)، و(أخوة الدم)، ونميّز بين الذي يكون(من دمنا)، والذي يكون أو لا يكون من (ثوبنا)، ومفارقة الخارج والداخل، الأصل والعرَضي إنما نسيّر ثقافة خاصة هنا[14]..

إن المتاح لنا حتى الآن هو إمكان المضي بالبحث إلى مدى أوسع وأبعد مما تعرضنا له، حيث إن الحماة تكون في أصل الفكرة، وهي أكثر من اعتبارها مفرداً، بما أنها تتعرض لمسح ثقافي وتحديد قيمي، نابعين من علاقات كانت تاريخية، ثم نُظر إليها على أنها طبيعية، وإن ما يسمى بـ(ردة) الحماة على ما رسم لها، سعي إلى بدايات تكوين وظائف مختلفة، بقدر ما تكون مكانتها أكثر لفتاً للنظر، لأن ثمة حالة طارئة تتلبسها هنا.

إن الدم الذي يجري في عروقها يكون أكثر قابلية لرؤية العلاقات ومدى دقتها من أي حديث عن مفهوم(الثوب) الذي يحدد مراتب الناس، إنه الدم الطبيعي الذي لم يعد واحداً إنما ما تم اختزاله ثقافياً والحماة محكومة بالاختزال.

ولعل تتبعاً ديناميكياً ولو بإضافة درجة واحدة، للشائك في علاقة الحماة بوسطها، يظهر، كما أعتقد، طرافة أكبر في بنية العلاقات العائلية والاجتماعية، بينما الثقافة كتشكل تاريخي تكون خارج دائرة المساءلة وهي معنية بذلك:

- عندما تكون الحماة في موقع الغريبة، حيث لا صلة قرابة بينها وبين القادمة الجديدة ككنة.
- عندما تكون الحماة زوجة العم وتكون الكنة ابنة عم ابنها، فتكون علاقتها مختلفة إذ إنها تكون من « دم زوجها».
- عندما تكون الحماة عمة لكنتها في الأصل، حيث تكون هذه من « دمها» جهة الأخ الذي هو أبو الكنة.
- عندما تكون الحماة خالة كنتها في الأصل، كونها محسوبة عليها، فهي من « دمها» جهة الأخت أم الكنة..

إن لكل خانة من هذه الخانات محضر ضبط تاريخي وقيمي وتصوري مختلف، وفي كل خانة تتدخل علاقات من نوع آخر، تتبع التربية الثقافية والاجتماعية والنفسية التي تميّز بين حماة وأخرى، وفي علاقة كل منها بكنتها.

إن هذا ما يمكن ملاحظته في مجتمعات مختلفة، ولو بتفاوت، وفي مجتمعنا كمثال حي على ذلك، عندما نجد أن الحماة تعيش دورها التقليدي، حتى لو كانت بعيدة عن كنتها، أي تكون منفصلة إلى جانب زوجها عن أهله، حيث النظرة إلى الحماة وإن خفت وطأتها، تظل حذرة، متوترة، انطلاقاً مما هو سائد ومشاع عنها، وحتى بالنسبة لها، يكون هناك تصور عن الكنة وهي زوجة الابن، جهة ارتباطها به، فهو من(لحمها ودمها)، وتنشغل به دائماً.

فنرى كيف(تشكل الحماة أحد الحواجز المهمة التي تعترض الحميمية الزوجية في إطار الزواج التقليدي. كما أن العلاقة المتينة التي تربط الأم بابنها تمثل غالباً العامل الرئيسي في ديناميكية الزواج الإسلامي. فالابن الذي يرتبط بأمه ارتباطاً شديداً يعاني بصفة خاصة من القلق بخصوص رجولته ويتوجس خيفة من الأنوثة.)[15]، وهذه صورة موازية لما هو متداول في مجتمعاتنا، وهي الصورة التي تبرز مفهوم(الجنسانية) وقد انقسم على نفسه، وتراوح بين مفهوم جانبي حاد هو الفحولة التي تخص الرجل المتباهي بذكورته، نوعاً من التحدي التاريخي المزعوم للنساء جميعاً وليس لامرأة بعينها، ليس للحماة تجاه ابنتها مثلاً، ومفهوم جانبي آخر، حاد بالمقابل، هو العنانة، أو فوبيا العنانة، عندما لا يكون في مقدرة الرجل تأكيد اسمه كرجل: رجولته، لأن شعوراً بالتهديد يطاله من قبل المرأة، إنه شعور بالخصاء، إن شئت، تحت ضغط الحالة أو الظرف، تكون الحماة فاعلة في بلورته، جرَّاء المشاع عنها، عندما تكون الأنوثة في الجانب الآخر أكثر من كونها كينونة عضوية طبيعية..

وفي الحراك الاعتباري والدلالي للخانات المسماة، تتخذ الجنسانية أسماء ومسميات لها دون إغفال نفاذ فعل الحماة في كل منها، مهما كان حضورها محدوداً، ونحن نراعي هنا جانب اللاشعور الشغال بالمعنى اجتماعياً:

أن تكون في الحالة الأولى، حيث الساحة مفتوحة، نهب توقعات، لأن الكنة الغريبة، تحث الحماة على أن تحتاط لها وفق تقديرات لا يمكن حصرها أو تبين حدودها، خصوصاً أكثر إذا كانت قادمة من مكان بعيد، لا يعرَف أهلها،

إذ يكـون عامل الترقـب والخشـية والريبة منها ملوّناً مشـاعرها وأحاسيسها، وبشـكل أكثر في حـال كان ابنها وحيداً، وفـي مجتمع يكون للذكر المقـام الأول، وكيف أن المتابعـة اللحظية وليس اليومية لتصرفاتها أو تسـقط أخبارها، تمثل هماً رئيسـاً لهـا، إنها تتصرف كمـا تصرفت مثيلات لها من قبـل، وهي في وضعها تتلقـى كماً وافراً من المؤشـرات ذات الصبغـة الفولكلورية التي لا تسـتطيع تجنبها، باعتبارها تمتحنها قبل أن تكون في خدمتها وقائياً!

وفـي الحالة الثانية يكون الصراع على أشـده مـع كل من الكنة وحموها، فهـي من(دم) الأخير، والصـورة النمطية المتلفزة هنا، هـي أنها غالباً ما تتحرك أو تكون في وضع مقلق كثيراً لها، وهي بين مطرقة الزوج، عم الكنة الفعلي وحموها، وسـندان الكنة التي تنتمي إلى البيت ولو أنه متكاثرة منازله(بين عدة أعمام، مثلاً)، إن حالة من العصاب أو القهر المتعدد المسـتويات تتناهبها، ليـس لأنها تحاول الحفاظ على موقعها فقط، وإنما لأن عليها أن تكون يقظـة، أي ألا تقع فيمـا

يسـمى بـ(المحظور)، إزاء كنتها، وهي تقرعها أو توجه إليها شـتيمة ما، أو تنال منها ولو بتعليق ما، لأن المسـتهدف قبل كل شيء يكون الزوج: عمها، وبيـن الحرص الواجـب، والخوف علـى المكانة، يتضاعف شـعورها بالمسؤولية، مسـؤولية أنها مطالبة بأن تكون كما هو مطلوب منها في الحالتين، إنها تعيش أمريـن، أحلاهما مر، كما يظهر: خوفها الـذي تعتبره طبيعيـاً، إزاء ابنها وعليه وهي قريبة منه، وحرصها على أن تكون كما هو مؤمّل منها، أي تعيش الدور الذي يجب أن تتقمصه، تفادياً لعواقب وخيمة، والأنظار مسلطة عليها.

في هذا السياق الشـائك بمكوناته، تكون الأم: أم الكنة في الطرف الآخر متربصة بها، وهذا يزيد الطيـن بلة، خصوصاً إذا كان الزواج حاصلاً رغم أنفها، وكيف أن الجو ينذر بالانفجار فيما بعد.

وفي الحالة الثالثـة، يكون حرص الحماة على كنتها، باعتبارها من«دمها» وما في ذلك من شعور للكنـة بأن حرص عمتها: حماتها، يشـكل وصاية عليها، وإعلاماً نفسـياً لها أنها قاصر، وتحتاج إلى من يرشـدها، وهذا يضاعف شعورها بالنفور من تماد في الحرص الفارط ذاك، وإزاء حموها الذي لا يقـف متفرجاً بالتأكيد، بقـدر ما يكون له دور، وهو يتابع سـيرورة علاقـة زوجته بكنته، ومدى تأثيرها عليه، وعلى ابنه وصلته به.

أما في الحالة الرابعة، فإن سقفاً مرفوعاً يخفي مـا يعلوه، فـي علاقة الحماة بكنتهـا: ابنة أختها، وفي نظام علاقتهـا بها، لا يمكنها أن تتصرف إلا فـي ضوء كونها حماة، عندمـا تثبت لزوجها أنها ذات مكانة، وما في ذلك من تملك.

فـي المقابل، لحظة النظـر في علاقة الحماة بصهرها، والذي يكـون من جهته غريباً تماماً، أو ابـن العم للزوجة، أو ابـن الخال أو العمة لهـا، تتشـكل مجموعة علاقـات، تصنف الحموات، وما يتوقع من كل منها تصرفاً أو سلوكاً.

ذلك مـا يمكن تحريه في كل علاقة اجتماعيـة لا يمكن الإحاطـة بها دون أخذ مكانة الحماة بعين الاعتبار.

وفي مجمل الأحوال، فإن الأهم في كل مـا تقدم، وهو الـذي يمكن إمعان

النظر فيه، هو المكانة الاعتبارية للحماة، ولو أنها سلبية، إنها تاريخية بقدر ما تكون تربوية، ولها دور فاعل في حركية العلاقات الاجتماعية، المكانة التي ترجعنا ليس إلى الوراء وإنما تقرّبنا من أصول ثابتة لها، تلقي ضوءاً على وساعة حدودها، وعلى أنها وهي مستهان بها، في الحلقة الضيقة الملحوظة بها: حلقة الحماة، تنافس الرجل في مختلف أدواره العائلية وفي الخارج، وإن نظر إليها داخل البيت فقط، إذ أن الذي يجري داخله ينفذ إلى الخارج، وهذا اعتراف بها وعلى أعلى مستوى في الواقع، ولعل عبارة مركّبة وهي: إن أردت حقيقة مجتمع ما ففتش فيه عن الحماة تكون صحيحة حتى اللحظة.

استعادة الأمثال

إن الذهاب إلى عالم الأمثال السالفة الذكر، بعد الذي تقدمنا به، يسفر عن الكثير مما كان خفياً علينا، كون الذي حاولنا التعرض له يتحرك في سياق حركية الأمثال تلك، فهذه لم تتبلور وتعبر حدود أزمنتها، دون أي إسناد إلى أشخاص معينين، بقدر ما يكون هناك مجتمع كامل وراء تداولها أو إنشائها بطرق مختلفة، وتبعاً من منطقة لأخرى، فيكون المضمون واحداً، وهذا الخروج عما هو تاريخي يُنسَب إلى ذات التاريخ ويعلم فيه أكثر فأكثر.

كيف هو مجتمع الأمثال إذاً، حيث تبرز الحماة مرهوبة الجانب، وإن كانت مطروحة بصيغة تهكمية في جملتها!

والحديث عن التهكم في بناء المثال يفعّل عنصر المفارقة أكثر، بقدر ما يحيل المثل هذا إلى عالم المضحكي المبكي، لأن ثمة نفساً، روحاً يجري تمثيلها أو التصريح عنها في غياب عنها، بغية الإيقاع بها والنيل منها.

المثل الذي يضحك يشدد على المعنى المبثوث فيه، ويخرجه من اللحظة الزمنية الواحدة(لحظة التفوه به، أو كتابته)، خصوصاً وأن عدم ذكر القائل يمكّن المثل من الاستمرار، والدخول في طواعية كل من يستشهد به، لكأن الوضعية المشاعية للمثل هذا، ومن خلال تنقله دون حدود، لا يبقيه ضمن محمية ذات محددة، وليكون في وسع أي كان تبنيه وكأنه عائد إليه ومن صنعه، وهذا يمنحه صفة العمومية وفي الوقت ذاته نفاذ الفعل محيطياً!

إن المثل يبحث دائماً عن وجوهه وهي تتشابه، بقدر ما تكون ألسنة المستشهدين به مختلفة، ولكنها إذ تعمد إلى ذلك، إنما تمارس اعترافاً وتجديد اعتراف بأهميته، وقدرته على تلبية رغبات كثيرة، رغم اختلاف المقامات، كون المحور الرئيس لهذه الرغبات يسمّي المثل وما يحف به اعتبارياً ومن الذي يتعزز بدوام تمثيله مكانة وقيمة.

من جانب آخر، تكون الشخصية التي تحمَل بالمثل، وتمارس تدويراً له، أو تحيل إليه، أشبه ما تكون بالشخصية المفهومية، في قابليتها للتفسير والتأويل، وهذا يضفي بعداً كاريزمياً آخر على دور المثل، وكيفية تجسيده ، وبالتالي يستحيل تصور المثل، أي مثل، دون زمان ومكان، ولسان حال شخص ما، لأن المثل نبت اجتماعي، يؤرَّخ له، وأن انبثاقه في الزمكان، في إطار سبب خاص، يكسبه أجر عمومية الزمكان، كما هو وضع المأثور اليومي، أي سرعة تمريره من داخل ثقافة قائمة، تحرّكه بطابع من الحسية الأدبية الحكائية أو القصصية، حتى يجد له صدى دائماً في نفوس الذين يتداولونه فيما بينهم، أو يلقى آذاناً صاغية له(فالشخصية يكون لها علاقة بالمثل بوصفه جزءاً من الحوار، مما يعني أن كلامها تحول إلى مثل وهي تقوم بدور رئيس في القصة.)[16].

لنلاحظ على سبيل المثال كيف انبنى المثل الأول(إذا كثر ضحك حماتك خاف على نفسك وحياتك):

فثمة البداية القائمة على الضحك الذي ينبغي الحذر منه، إنه ضحك الحماة، لأنها في معرض الاتهام والشك، حتى لو أن ضحكها كان ضحك ود، وأن كلامها كان كلام نصيحة بالفعل، وثمة النهاية القائمة على الحذر، كون الضحك ذاك تحدد في شخص لا يوثّق به، إن الضحك إيقاع بالآخر، وهو الصهر، أو الكنة ضمناً، وهي صورة عدائية لا تقيم أي نوع من التقارب أو الوفاق، وفي علاقة طردية: بحسب طبيعة الضحك يكون الحذر.

وهو مصاغ في جملة فعلية، ينتقل من الماضي القريب جداً، والذي ينفذ في الحاضر ويمتد إلى المستقبل، وهناك المخاطَب، وهو المعني، فيكون المثل معدًّا، موجهاً ضد الحماة، وحكمة عملية للصهر أو الكنة..

والصيغة صيغة مفرد، ليكون الموجَّه إليه مركَّزاً أكثر، خلاف الجمع الذي قد يضعف أثر المثل.

وفي الوسع القول، أن مثلاً كهذا يكون وراء أمثلة أخرى من نوع: الحمى حمه وأم الجوز عقربة سمه، أو:المويه والنار ولا حماتي في الدار، أو :لا تعتد أبداً على اشراقة الصباح أو على ابتسامات حماتك (وهذا المثل، كما عرّ ف به ياباني).. إذ إن مجموعة الأمثال هذه تتركز على الموقع السلبي للحماة.

بينما نجد توجهاً آخر في مضمون المثل، كما في : بوس مراتك تفرح حماتك، أو:بوس ايد حماتك تحبك مراتك، أو: علشان طيبة حماته صابر على قرف مراته، أو: علشان مراته متحمل حماته..

في صياغة مثل كهذا، تكون إحالة الزوجة إلى أمها، أو بالعكس، وأن مصلحتهما تكون واحدة، وبالتالي فإن تعزيز العلاقة مع أي منهما، يعني كسب الطرف الآخر، وأن على الرجل أن يعرف كيف يكون إرضاء طرف، لكسب ود الطرف الآخر. لكن الأهم من ذلك، هو صعوبة فعل الإرضاء، هو أن الرجل الذي يجد نفسه بين زوجته وحماته، يصعب عليه، وربما يستحيل عليه تحقيق هذه المعادلة، كون إرضاء الحماة غاية لا تدرَك، كما هو الممكن تقصي بنية المثل، وأي محفّز يكون وراءه، إنما الأكثر من كل ذلك، هو المتعلق باستحالة الفصل بين الاثنتين، هو وجود تبعية من قبل البنت: الكنة لأمها: حماة الزوج، وأن البدأ بأي منهما، هو في المحصّلة إفصاح عن وجود الطرف الأقوى، أي الحماة، لأن هذه هي التي تكون وراء أي تصرف تقوم به ابنتها وليس أن تكون مستقلة، وليكون الفرح الموسوم سخرية مبطنة أو صريحة من الزوج، وتعبير عن أنه ملزم بالرضوخ لإرادة الحماة– الزوجة، ولعل في صورة قاتمة كهذه، ما يحث الرجل على المزيد من اليقظة، جهة ضعف زوجته الذاتي.

بينما في المثل القائل: دائما يا حماتي تتمني مماتي، أو: على ابنها حنونه وعلى كنتها مجنونه، الدرجة القصوى من الطعن في هوية الحماة الاجتماعية والنفسية، وفي تلك الصفة العامة، أي كيف أن الحماة تتمنى موت صهرها، طبعاً لأن في موته ما يفيدها، جهة إمكانية تزويج ابنها مجدداً، أو لأن زوجها ثري، وتأمل في نهبه كلياً، ويعني ذلك أن الحماة لا تتمنى الخير لزوج ابنتها، بقدر ما تسعى إلى خراب بيتها، وأنها في الحالتين تكون شؤماً.

وفي نوع آخر، كما في : علشان طيبة حماته صابر على قرف مراته، أو: علشان مراته متحمل حماته، نجد أنفسنا في مواجهة أحبولة حماتية أخرى، وهي صعوبة تحقيق الانسجام بين الزوج والزوجة، طالما أن حماته على قيد الحياة، لأن أي خطوة من قبل الزوج، تتطلب التوفيق المستحيل بين طيبة طرف وفظاظة طرف آخر، وما في هذا المسعى الصعب جداً من مكابدة، كما لو أن وجود انسجام بين الطرفين في آن واحد من المحال، وهذا يعيدنا إلى حال المثل الأول، أو إلى طريقة التفكير في صياغة مثل كهذا، والترويج لها، وكأنه حقيقة تاريخية!

لكن إطار الموضوع أوسع من ذلك، إذ أن القارىء الفاحص لجدلية العلاقة القائمة بين كل من الزوج والزوجة، بين الزوج والحماة، يصطدم باستمرار بوجود حياة لا تطاق، بما أن أساسها الشك والريبة، وأن كل طرف يقع على النقيض من الطرف الآخر، ولكن دون أن يعني ذلك أن ثمة مساواة في هذا الإرث البغيض، إرث الكره الذي يتم انتقاله من جيل إلى آخر، كما هو السائد، كون الزوج وما يمثله في الحياة الاجتماعية، ويسعى إلى تحقيقه من هدوء واستقرار في البيت، سرعان ما يواجه عنتاً أو صداً، في جو من النكدية والمشاكسات، إفصاحاً عن أن إصلاح ذات البين وهم يعيشه الرجل، يتناسب وطيبته، مقابل سوء النية الدائم من جهة الزوجة وأمها..

ولعل المثل القائل، وهو: إن الحماة أولعت بالكنة، وأولعت كنتها بالظنة، يفصح عن حالة اللاتلاقي بين كل من الحماة والكنة، رغم أن ثمة خطاً آخر ينوّع في العلاقات العائلية، أعني بذلك ما يقوم بين الحماة والكنة من توتر، حيث إن كل ما تسعى إلى تحصيله الحماة، تتصرف الكنة في الطرف الآخر على العكس بذلك وهي تشك فيها. ولعل المثل الذي يأتي في سياق علاقة الزوجة بالاثنتين: قال حماتي مناقرتني قال طلق بنتها، أو: وفري نصائحك يا حماتي وقوليها لمراتي، يدخلنا في حقل اجتماعي ملغوم آخر، وهو أن الزوج الذي لا

يعود قادراً على تحمل حماته وهي تصدعه بكلامها، ما عليه إلا أن يوقفها عند حدها، أي أن يواجهها بما لا تستطيع رده كحل أخير، باعتباره شراً لا بد منه: طلاق ابنتها للتخلص من مناكدتها له، لأن رهانها يقوم عليها، وكون الاثنتين تشكلان جبهة واحدة، وكأن طلاق البنت لم يكن وارداً إلا لأن كل الطرق قد سدت في وجه الزوج " المعذَّب"!

وهذا يعني أن توجيه أي اتهام إلى الرجل بالتقصير، أو بأن له يداً فيما يحصل من مشاكل زوجية، هو في غير محله، وهذا يتطلب من الحماة ألا تواجه صهرها، وإنما ابنتها، وبدقة أكثر، أن تواجه نفسها، وتلك رأس حربتها!

وحتى بالنسبة للحماة عندما يتردد على لسانها هذا المثل: لا بد يا كنة تصيري حماة، لا يستهدف تخفيف الضغط على الحماة، وبراءة ساحتها، وإنما إعلام الكنة بأنها لا تتعامل معها كما يجب، لأن ثمة تحويلاً في سير المثل، حيث إن دفاعاً عن الحماة، تُواجَه به أم الكنة، أي حماة الرجل، أي يكون المثل لصالح الرجل، وفي وضع كهذا تكون المرأة باعتبارها كنة أو حماة، في موقع المساءلة عن المشاكل التي تندلع في البيت وفي محيطه. الرجل أولاً، الرجل أخيراً، هو الذي يعتد به، وهو الذي يكون ضحية المرأة، وما المثل إلا شاهد على ذلك. في حومة هذه الأمثال التي تكاد تمثّل مجتمعاً بأكمله، يمكن استشراف الجهات التي تبث إليها مؤثراتها، وهي جهات تطبق على المجتمع، بقدر ما تعرّف ببنى القرابة الرئيسة فيه، انطلاقاً من خاصية العائلة ونظامها التراتبي الملحوظ، عندما تبرز المرأة في الخلف أو ممثلة حتى وإن كانت حاضرة، وفي موقع متقدم اجتماعياً، لأن المهم في بنية الحراك الاجتماعي والسياسي من يكون الحارس الأمين على قيمه ولمن تكون في حقيقة تشكلها ومن ثم في ديمومتها وإذا كانت الحماة هي خلاصة معينة للأنثى وهي صغيرة، فإن الجانب المرآوي الأكثر شفافية، في كينونة الحماة هو الوجه الغض لها وهي في لحظة الولادة الأولى، والنظرة التي تمتد نحوها قيمياً من المجتمع.

ليست الحماة وجهاً طارئاً على المجتمع إذاً، إنما هو الدور الذي يسمّيها وهي لا دخل لها فيه، دون إبعادها كلياً عما تقوم به. إننا في الحالة هذه نتحدث عن وضع غير سوي، عن شعور بالقهر لا يُرد، عندما تجد الحماة نفسها في حيّز اجتماعي لا يتناسب في منحاه الاعتباري وشعورها بحقيقتها كامرأة، وهو حيّز ضيق على كل حال، وفي الوقت ذاته، يُدفَع بها إلى الداخل، إلى نسيان مرحلتها السابقة، والظهور بالهيئة التي اعتقد عن أنها هكذا.

المرأة، وقبل أن تصبح حماة، لا بل قبل أن تصبح امرأة فعلية، وهي في مرحلة العزوبية، تعيش الصورة الحية، وهي مأسوية في الحماة، في أكثر وضعياتها بلبلة لموقعها، واستفزازاً لشخصيتها من الداخل، تعيش ما لم تعشه بعد، وتكون صورة كونها حماة، وإن لم تصبح حماة، مثقلة عليها، في جملة مكونات قضيتها كامرأة.

والأمثال لا تتشكل إلا من طرف له اعتباره: صوته المسموع، سلطة قادرة على إحداث الأثر، الاستئثار بالذاكرة الجمعية، وتلوينها بطريقة تنشطها لصالح الأكثر حضوراً في تسيير وظائفها، أي : الرجل المتنفذ.

وما تقدم من أمثلة يعلمنا بالكثير مما نعيشه هنا وهناك، أي حين تجد المرأة نفسها مقحمة في موضوع، تكون هي مادته، وليس لديها من اعتراض على ذلك، كون الطريق الذي يمكنها من توقيف العمل بهذا المثال أو سواه، مسدود في وجهها، انطلاقاً من مواقع سلطة موزعة في أكثر من محور اجتماعي وتربوي، ومجموعة المحاور عبارة عن مناورات ذكورية في أس تكوينها(وهذا يكشف عن حضور الرجل المؤلف، الذي يعلي من سلطة الرجل أمام المرأة، بوصفه الكاتب الذي يتخذ المرأة مادة لكتابته..)[17].

إنه السرد الأكثر حضوراً في تاريخ سرديات الرجل، سواء فيما جرى العمل بموجبه على أنه نثر، وأن النثر هذا قد تشعب أو تناثر في الأمثولة أو في المثال، أو الحكاية، أو القصة والرواية، وحتى على صعيد الفن، وانطلاقاً من تاريخ اللغة الذي يجلو جانب السيادة لرجل على المرأة، أو في مضامين الشعر، وكيف يستدعى المتخيَّل، وما للمتخيل هذا من ارتباط بالمتحولات الاجتماعية والثقافية، ما يقبل التحول، وما يبقى مستمراً في جسد المتحوَّل ويشار إليه، لأنه مفصلي فيه، دون أن يتحول نوعياً، ولنا في تاريخ نشوء العائلة إجمالاً، وما يمكن البت فيه اعتماداً على سيناريو الحوار العائلي، ونوعية القيم التي تكون توجه

الحوار، حيث تكون الحماة في الواجهة كدريئة أو حمالة أسية الرجل في أكثر من مجال يعنينا فيما نفكر فيه، أو نريد تعزيزه في نطاق العائلة.

يمكن الحديث هنا عن أن تنوعاً ملموساً في المجتمعات العربية والإسلامية، قد برز في العقود الأخيرة، وأن نسبة تعليم المرأة، وكذلك المجالات الوظيفية لها، وحتى من ناحية الاستقرار العاطفي والاجتماعي والاستقلالية في العمل وحتى في البيت، وعلى صعيد المشاركات المختلفة: في اللقاءات والندوات والمهرجانات الفنية والأدبية والفكرية والسياسية ..الخ، قد ازدادت، ولكن ذلك يواجهنا بالعلاقة التضادية بين كل من الكم والنوع، حيث إن مفهوم الزيادة، لا يعني أن هناك تحولاً بنيوياً في حكم القيمة أو الموقف من كينونته كامرأة، وهي في مطلع الألفية الثالثة، وما توفره لنا أجهزة الاتصالات الكبرى والانترنتية من إمكانات غير مسبوقة، في عبور حدود مختلفة، فلا يعود البيت التقليدي كما كان، ولا يكون في وسع المعني الأول بالبيت: الرجل بذات الهيئة التي كان يعرَف بها حتى الأمس القريب، على الأقل من خلال الواجهة، وهذا يبعث على الاطمئنان، ويحث الحماة التي تعيش قلق الذات الأولى كامرأة، وقلق الذات الأكثر حصاراً لها، وهي مجرد حماة، وبؤس الاسم والمواقع.. نعم، إن كل ذلك لا يعني أن في وسع الرجل الجزم، أن تغيراً نوعياً قد تم، لأن تصريحاً بذلك، يؤكد على النقيض، على ما هو تمثيلي، لتكون المرأة هي المعنية بالجواب، ومن خلال شخصية الحماة، إلى درجة أنه يمكن القول إن هناك صراعات من نوع آخر، ظهرت على السطح، جرَّاء هذه التحولات السالفة الذكر، على صعيد الفعل، إنها صراعات ارتبطت بالتعليم وما كشف عنه التعليم من مفارقات لم تلاحَظ سابقاً، بسبب مشهديات البيت التي كانت تحول دون رؤية العالم حتى مسافة قريبة من قبل المرأة، إذ (يدل ارتفاع نسبة الإصابة بالعصاب بين الفتيات والنساء على أن المرأة في مجتمعنا تتعرض لصراعات وتناقضات)[18]، حيث إن انفساحاً أكثر، يعني مكاشفة أوسع لحقيقة الشخصية التي تعيشها المرأة، وقد أصبحت في الخارج، وهي تسمع دونما جهد، ما كان يقال لها وهي في البيت سابقاً، فيكون الوعي المكتسب إزاء هذا التقريع المتمثل في الأمثال، وفي مأثورنا اليومي، ذا مردود أقسى، وفي ضوء ذلك فإن العصاب ليس أكثر من تعصيب العينين، وإلزام الشخص بالسير والحذر من السقوط، أو التعرض لاختلال التوازن، وما يجب أن يذكَر هنا والتشديد عليه، وهو تنامي عدد الذين يحاولون التخلص من آبائهم وأمهاتهم راهناً، قبل الزواج، أو بعد الزواج، وإسكانهم دور العجزة، رغماً عنهم، إرضاء لرغباتهم الذاتية فقط، وتحقيقاً لسعادة تفتقر إلى أخلاقية المجتمع الفعلية، وليس لأن الزوجة: الكنة وحدها هي المطالبة بذلك، أو أهلها عندما يطالبون مباشرة بضرورة العيش في بيت مستقل، وفي أذهان الجميع تتضخم صورة الحماة المريعة، ربما يعني ذلك، أن صور الحماة التي ينبغي التفريق فيما بينها، لا زالت تصدمنا بنوعية السائد فيها، وهي صورة الحماة التي تؤلّب الذاكرة الجمعية عليها غالباً، لا بل يمكن أن يندفع أحدهم بالقول، وبصوت مرفوع، أن ما يجري، وفي ضوء المتغيرات الكبرى، حيث زادت العلاقات الاجتماعية تعقيداً عن ذي قبل، وفي زحمة التحديات التي تتعرض لها العائلة في مجتمعنا، تحت تأثير تنامي معدلات البطالة والفقر، وما يتبع ذلك من تفكك في بنية العائلة هذه من خلال سعي أفرادها إلى البحث عن العمل إلى ما وراء حدود أوطانهم، وما يترتب على ذلك من شعور مضاعف بمرارة الغربة، وتعرض العائلة جرَّاء ذلك للمزيد من حالات الانقسام والتخاصم، لا أظن أن الأم التي أصبحت حماة، في موقع تُحسَد عليه، وهي في دور مركَّب.

إن مقاربة أعمق للبنيان الهرمي للعائلة ترينا ذلك، ورغم انتشار نمط العائلة المصغرة، وبسبب الزيادة السكانية، وعوامل الفقر، والزيادة في النفقات، حيث لم يعد ممكناً كما كان حتى في الأمس القريب التمييز الدقيق بين ما هو ضروري وكمالي، لأن الحاجات الاستهلاكية ازدادت وتنوعت، دون إيجاد المقابل المادي كما يجب، ولعل الذي يدقق في سيرورة العلاقات الاجتماعية عموماً، وفي نوعية أفراد العائلة وأدوارهم،

سيجد نفسه في مواجهة الأكثر تعرضاً للمعاناة بسبب الشعور المضاعف بالمسؤولية الأخلاقية والذاتية، إلى درجة التفاني، أي الأم: الحماة!

وربما هو الصحيح أيضاً، عندما أختتم بحثي هذا هكذا: إن أردت السؤال عن مكانة المرأة في مجتمعنا، وما إذا كان متقدماً أم لا بالفعل، ما عليك إلا أن تتحرى واقع الحماة وصورتها حتى اللحظة في مأثورنا اليومي!

المراجع

1 – على الأقل، وأنا أشير إلى كتابين، وهما: الضلع الأعوج– الأنثى المهدورة، وفصول متفرقة، في كتابين آخرين: جماليات الصمت، وإنما أجسادنا» ديالكتيك الجسد والجليد»....

أما في كتابي(مجالس الشوك والورد» بين ذاكرة القرية وأرشيف المدينة»)، دار الينابيع، دمشق، ط1/ 2005، فقد خصصت قسماً عن الموضوع، تحت عنوان(مجالس الحموات والكنائن).

2 – إبراهيم، د. عبدالله: النثر العربي القديم» بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء»، منشورات جامعة السابع من أبريل، طرابلس الغرب، ط1/ 1425 هـ، ص 7.

3 – زلهايم، رودلف: الأمثال العربية القديمة، ترجمة: د. رمضان عبدالتواب، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط4/ 1987، ص 27.

4 – مجموعة الأمثال، حصلت عليها من خلال مواقع انترنتية مختلفة، وهي بالتسلسل:

عن شبكة صقر البحرين– ملتقى الصراط– منتديات مجالس العرب– جريدة الصباح الالكترونية– صيد الفوائد– نوافذ..، عدا الوارد منها في كتاب عادل غريب(قاموس الأمثال العامية)، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/ 1994، ص29–114–267...الخ. وفي هذا السياق، أقول ما أسهل أن يعثر أي كان على كم وافر من المعلومات المتعلقة بالحماة في السينما وفي المجتمع عبر حكاياته والمقالات التي تتعرض لمكانة الحماة من خلاله، إذ ثمة اقتصاد جهد لمن يبحث عن ذلك، ولكن الوصول إلى مادة جديدة بموضوعها، ومن خلال المستجدات، يتطلب مضاعفة الجهد من ناحية، وضرورة التدقيق في المنشور الانترنتي ومدى دقة المعلومات الواردة فيه..

5 – عن(النساء في أمثل الشعوب)، مستل انترنتي

6 – فرويد، سيغموند: الطوطم والتابو، ترجمة: بوعلي ياسين،دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1/ 1983، ص36.

7 – المصدر نفسه، ص 38.

8 – انظر مقال سامي علي: مساحة الغرابة المقلقة، في مجلة(الفكر العربي المعاصر)، ع42/ 1986،ص65.

9 – انظر حول ذلك مقالي(تصميت المرأة في المجتمع العربي)،في مجلة(دراسات عربية)، بيروت،ع3–4/ 1993، وهو فصل من فصول كتابي(جماليات الصمت» في أصل المخفي والمكبوت»)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1/ 2002..

10 – زيعور، د. علي: التحليل النفسي للذات العربية» أنماطها السلوكية والأسطورية»، دار الطليعة، بيروت،ط2/ 1978، ص 71..

11 – انظر في المصدر نفسه، حيث يشير د. زيعور إلى علاقة من هذا النوع، بقوله(من الطريف أن الجانب القاتم في الحماة، يسايره جانب آخر يذهب في الصداقة بينهما وبين زوج ابنتها إلى حد يبتعد عن الشرعي، لا سيما في حالة التقارب النسبي في عمري المرأتين. هنا لاحظنا أكثر من زوج يعادي صهره لأسباب تخفي أو تعلن أحياناً نفوره من « رفع الكلفة» بين زوجته وصهرها، في أيام الخطوبة بشكل خاص.. ص72).

إن هذا يذكر بقول مأثور فحواه أن الأم تعشق الشاب الذي يغدو خطيب ابنتها قبلها، ولهذا توافق عليه، وهو عشق ينفتح على مسالك معتمة وخفية، تنحو بنا نحو جوانب اجتماعية ونفسية وتاريخية، فثمة الخبرة، وثمة التعويض عن نقص ما، وثمة تأكيد الذات، وثمة دافع خفي، ربما هو انتقام ما من الزوج، وخصوصاً حين يرفض أو يقبل بالصهر رغماً عنه، وثمة شعوراً بحياة تستمر خارج النطاق العائلي الضيق، وإلزام الزوج بالرضوخ لواقع جديد... الخ، وهذا يحثنا مجدداً على ما كان يُعتمَد في تلك المجتمعات القبائلية الصغيرة، حيث يجري عزل متوارث بين الحماة وصهرها وبالعكس، من باب تهيب سفاح القربى، وحكمة الفصل هنا جلية عملياً!

12 – ستراوس، كلود ليفي: الفكر البري، نقله إلى العربية وقدَّم له وعلّق عليه د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2/ 1987، ص138.

13 – المصدر نفسه. ص 156–157..

14 – انظر حول ذلك دراستي التي تخص علاقة الدم بالقرابة والزواج الطوطمي، في كتابي(أقنعة المجتمع الدمائية)، دار الحوار، اللاذقية، ط1/ 2001، ص46–85..

15 – المرنيسي، فاطمة: الجنس كهندسة اجتماعية بين النص والواقع، ترجمة: فاطمة الزهراء زريول، منشورات الفنك، الدار البيضاء، ط2/ 1996،ص 103.

16 – الحجيلان، ناصر: الشخصية في قصص الأمثال العربية» دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1/ 2009، ص156، وهو مصدر غني في مجال دراسة الشخصية الأمثالية!

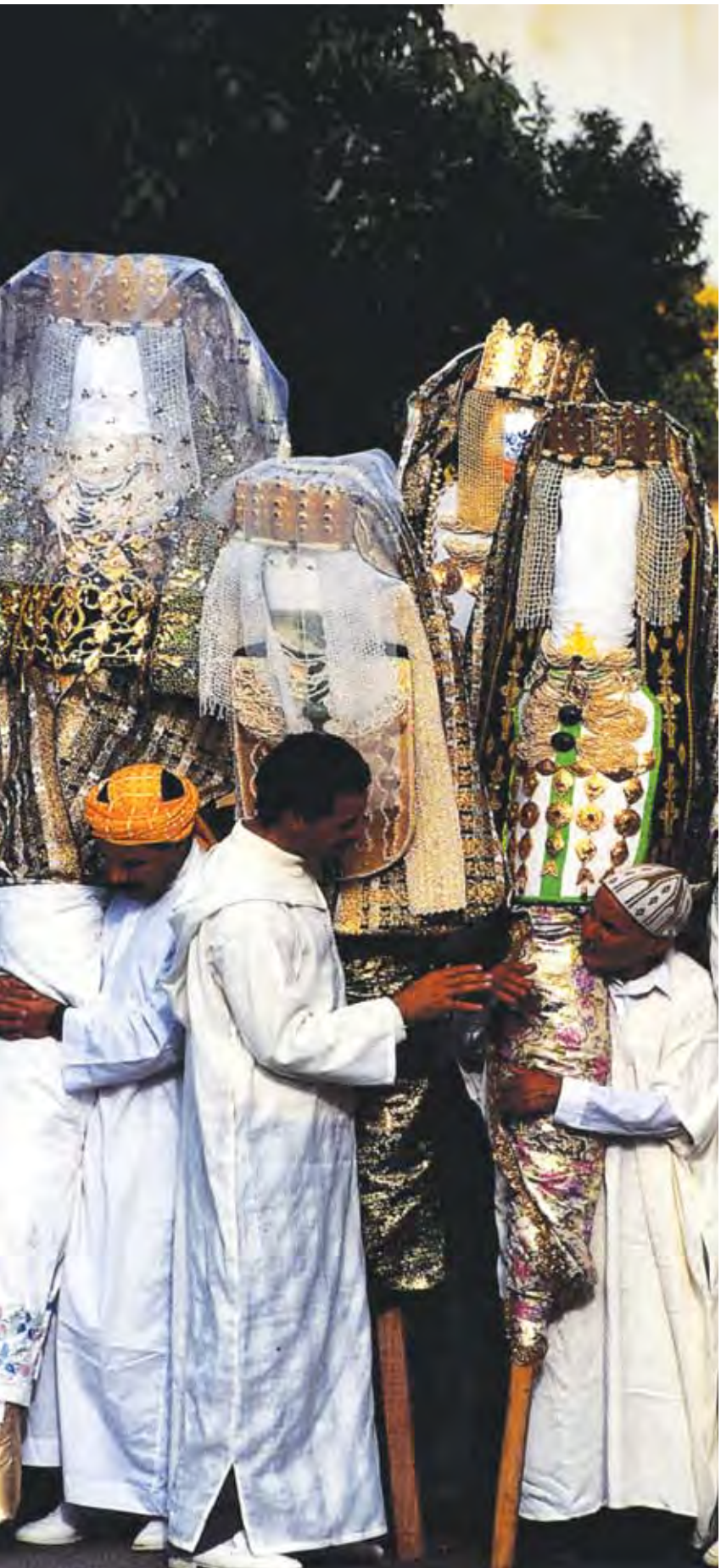
17 – المصدر نفسه، ص 428.

18 – زيعور، د. علي: انجراحات السلوك والفكر في الذات العربية» في الصحة العقلية والبحث عن التكيف الخلاق»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1/ 1992، ص276.

الاحتفاء بالفنون الشعبية في عيد المولد النبوي في المغرب

الزبير مهداد / كاتب من المغرب

يبدي المغاربة اهتماما كبيرا بالاحتفال بالمولد النبوي الشريف؛ فتشهد الأضرحة والزوايا نشاطا ملحوظا متميزا ومكثفا؛ بحيث يمكن اعتبار هذا اليوم عيدا للزوايا والطوائف الصوفية بامتياز؛ يجتمع رواد الطائفة بأعداد غفيرة جدا لإقامة حفلاتهم، وتبدأ الجلسات بالذكر المجرد، تتناوب خلالها الموسيقى والأغاني مع إلقاء القصائد في تمجيد الله عز وجل ورسوله صلى الله عليه وسلم، ثم يأتي الرقص على إيقاع بطيء تتسارع وتيرته تدريجيا حتى الوصول إلى ذروة الانتشاء، حين يُنهك الأتباع من جراء الحركات الدائرية والقفز العنيف المتواتر، إنها (الحضرة أو الجدبة) المنتهية بالذهول، وغياب الإحساس.



بينمـا تنفرد مدينة سـلا باحتفـالات طريفة؛ حيث يقوم الصناع التقليديون للشـموع في منزل عميدهم (أسـرة بلكبيـر) بإعداد هياكل الشـموع في شـكل فوانيس ضخمة، وتزيينهـا وزخرفتها بأزهار وألوان وأشكال هندسية مستوحاة من الفن الإسـلامي الأصيل، ويحملها مريدو الزاوية الذين يطوفون بها شـوارع وأزقة مدينة سلا على أنغام معزوفات تقليدية حتى يصلوا إلى مقر الزاوية التي بهـا ضريح «سـيدي عبد الله بن حسـون»؛ حيث توضع تلك الهيـاكل وتتلى المدائح النبوية، ويقدم الطعـام للمريديـن والزوار، وتسـتمر الاحتفالات أسبوعا كاملا.

ويحوز فضل إرسـاء تقليد الاحتفـاء بالمولد النبوي أعلام الأسـرة العزفية بسـبتة الذين لفتوا الأنظار إلى أهمية إرسـاء تقليد تخليد ذكرى مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، إبرازا لمعالم الهوية الإسـلامية في مجتمع كثير الاحتـكاك بالثقافات المسـيحية واليهودية المخالفة، والتي تهدد الثقافة والتقاليد الإسلامية بالذوبان والاضمحلال، وإظهارا لملامح الاختـلاف والتميز عـن الثقافات الأخرى السـائدة فـي المحيط والتي تتمسـك بطقوسـها واحتفالاتهـا وأعيادها، لأجل ذلك بـادر العزفيون بإرساء تقليد الاحتفال بالمولد النبوي.

وكانت البداية بحفلات السماع وترتيل قصائد المديح الديني التي تتغنى بسـيرة الرسـول صلى الله عليه وسلم، وتذكر بها، وتنشر التعلق بشخص النبي في الجسد الاجتماعي. فالعزفيون كانوا رجال فن ودين وسياسـة بامتياز. ثم تطور الأمر بعدهم إلى الاسـتعراضات الفنية البهيجة وحفلات الذكر الراقصة.

سهرات المديح والسماع

دعـا أبو العباس أحمد بن محمد عميد الأسـرة العزفية بسـبتة إلى تكريس عادة الاحتفال بالمولد النبوي في الغرب الإسلامي، وأبرز في مقدمة كتابه «الدر المنظم في مولد النبي المعظم» الأسباب التي حفزته على الدعوة إلى استحداث الاحتفال بالمولد النبوي، فيصف في حسرة وأسى مشاركة مسلمي سبتة والأندلس للمسـيحيين في احتفالاتهم بعيد النيروز يوم فاتح يناير، والمهرجان أو العنصرة

يوم 24 يونيو، وميلاد المسيح عليه السلام يوم 25 دجنبر. هذه الدعوة ستلقى قبولا واستحسانا لدى الجهاز السياسي الحاكم للبلاد، وسيتولع الأمراء بهذا الاحتفال، فالمرتضى الذي كان معاصرا لأبي العباس العزفي أصبح «يقوم بليلة المولد خير قيام، ويفيض فيها الخير والإنعام» حتى وقف في حضرته ذات يوم الأديب الأندلسي أحمد بن الصباغ الجذامي منشدا إحدى روائعه بمناسبة المولد النبوي فقال في مطلعها:

تنعم بذكر الهاشمي محمد

ففي ذكره العيش المهنأ والأنسُ
أيا شاديا يشدو بأمداح أحمد

سماعك طيب ليس يعقبُه نكس
فكررْ رعاك الله ذكرَ محمد

فقد لذت الأرواح وارتاحت النفس
وطاب نعيم العيش واتصل المنى

وأقبلت الأفراح وارتفع اللبس
له جمع الله المعاني بأسرها

فظاهره نور وباطنه قدس
فكل له عرس بذكر حبيبه

ونحن بذكر الهاشميِّ لنا عرس

وما يزال أحد أبيات هذه القصيدة حتى يومنا بمثابة لازمة يتملى بترجيعها المسمعون في حلقاتهم، وهو قوله:

وقوفا على الأقدام في حق سيد

تعظمه الأملاك والجن والإنس[1]

فأضحى الملوك أنفسهم يرأسون احتفالات المولد النبوي، حتى أصدر السلطان أبو يعقوب يوسف المريني المتوفى سنة 691 هـ أمره بوجوب إحياء ليلة المولد النبوي واعتبارها عيدا رسميا كعيدي الفطر والأضحى[2].

وفي عهد الدولة السعدية سوف يبلغ الاحتفال بالمولد قمة اكتماله، وذلك عندما اتخذ المنصور السعدي من عيد المولد النبوي أكبر احتفال رسمي للدولة والأمة، فكان يقيم في قصره بمراكش الحفلات الفخمة، تحدث عن ذلك عبد العزيز الفشتالي مؤرخ الدولة السعدية في كتابه «مناهل الصفا في أخبار الملوك الشرفا» فقال: (والرسم الذي جرى به العمل... أنه إذا طلعت طلائع ربيع الأول... توجهت العناية الشريفة إلى الاحتفال له بما يربو على الوصف... فيصيّر الرقاع إلى الفقراء أرباب الذكر على رسم الصوفية من المؤذنين النعارين في السحر بالأذان.. حتى إذا كانت ليلة الميلاد الكريم.. تلاحقت الوفود من مشايخ الذكر والإنشاد... وحضرت الآلة الملوكية... فارتفعت أصوات الآلة وقرعت الطبول، وضج الناس بالتهليل والتكبير والصلاة على النبي الكريم... وتقدم أهل الذكر والإنشاد يتقدمهم مشايخهم... واندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة في مدائح النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، يخصها اصطلاح العزف بالمولديات نسبة إلى المولد النبوي الكريم، قد لحنوها بألحان تخلب النفوس والأرواح، وتبعث في الصدور الخشوع، وتقشعر لها جلود الذين يخشون ربهم، ويتفننون في ألحانها على حسب تفننها في النظم. فإذا أخذت النفوس حظها من الاستمتاع بالألحان المولديات الكريمات تقدم أهل الذكر المزمزمون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتُري رضي الله عنه وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق. كل ذلك تتخلله نوبات المنشدين للبيت من نفيس الشعر)[3]. هذه المولديات التي راكمها شعراؤنا عبر قرون عديدة هي التي تشكل اليوم في المغرب جماع ديوان الإنشادات الغنائية.

وتدل غزارة هذه المجاميع على عظيم عناية المغاربة بفن المديح والسماع، وذلك على الرغم من شدة جدل فقهاء المغرب حول السماع وتشدد بعضهم فيه بسبب ذهاب الإمام مالك إلى القول بكراهيته. لكن الفنانين لم يعدموا الحجة في الدفاع عن اختيارهم ببيان ما للسماع من أثر بليغ في النفوس. وسجلت لنا الكتب التي أرخت للدول التي تعاقبت على حكم المغرب من الموحدين والمرينيين والسعديين، أنه كانت تخصص أوقافا يصرف ريعها لأجل إقامة حفلات موسيقية في المارستانات لفائدة نزلائها المرضى، بعدما تبين نفع سماع الموسيقى وأثره الطيب في النفس وتسريع قبولها العلاج.

وقد اعتبر شيوخ التصوف السماع ركنا في الطريق، وكان كثير منهم يعمل الحضرة وتعمل بمحضره. وفي هذا المجال يشار إلى علمين من أعلام المتصوفة هما الشيخ محمد بن أبي بكر الدلائي والشيخ عبد القادر الفاسي، فلقد كانت الزاوية الدلائية على عهد محمد بن أبي بكر تحيي ليلة المولد النبوي بإنشاد القصائد والمقطعات والموشحات في مدح الرسول الكريم وخاصة قصيدتي البردة والهمزية للإمام البوصيري، وتنطوي هذه المجاميع على أهمية فنية صرفة تتمثل في التعريف بالطبوع التي كان استعمالها متداولا في عهود واضعيها إضافة إلى أهميتها من الوجهة الأدبية البحتة التي تتمثل في احتوائها على عدد وافرمن النصوص التي تفيدنا بما أبدعه الشعراء في غرض المديح النبوي.

بناء القصيدة:

تضم المجاميع قصائد من فن الملحون، تواضع المغاربة على تسميتها بالذكر، تمييزا عما عداها من قصائد الغزل وغيرها، فالذكر هو إنشاد المدائح النبوية والتوسلات التي يحلو إنشادها فتطمئن بها القلوب، والذكار هو الحافظ لقصائد الذكر. كما يطلق على الذكرات لفظ الوناسة للدلالة على البعد النفسي والأثر السيكولوجي الذي يحدثه هذا الفن النبيل في النفس البشرية سواء لدى المنشد وفرقته أو لدى المتلقي المستمع.

وتعد قصائد المديح والتوسلات من أغنى الموضوعات التي شغلت ذهن الزجال المغربي وملأت قلبه وعقله، فأفاض في القول وأنتج عددا من القصائد، جعل الشاعر من المديح النبوي فنا قائم الذات، وأغراضه متعددة وأبوابه متنوعة، منها ما ينفرد بها ومنها ما يشترك فيه مع الفنون الشعرية الأخرى[4]؛ مثل (الخلوق) و(الوفاة) و(التصليات) و(المدح) و(حجازيات) و(استشفاعيات) وغيرها.

فالـ(خلوق) يؤرخ لميلاد النبي والبشارات التي سبقت أو واكبت مولده عليه الصلاة والسلام. وقد

يتناول فيه الشاعر، شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وشخصية شيخ الطريقة الصوفية التي يتغنى في رحابها. إلى جانب هذا الغرض هناك ما يسمى (التصليات) وهي خاصة بالنبي (صلعم) فكل الشعراء الذين نظموا في الذكر طرقوا هذا الباب الذي يكاد يلازم كل قصائد المديح مضمنا أو مستقلا بموضوعه.

ومن أهم الأغراض الأخرى التي يكثر طرقها من طرف شعراء المولديات فهو المدح حيث يتفنن الشعراء في ذكر مناقب ومزايا ممدوحهم وهم الرسول صلى الله عليه وسلم، دون أن يغفلوا ذكر مزايا ومناقب شيوخ الطريقة الصوفية التي ينتسبون لها.

أما فيما يخص البناء الفني فإن الذكرات هي في الأصل قصائد من فن الملحون تنظم في نفس قياسات أو «مرمات» قصائد الملحون وبحوره خاصة «المبيت» و«مكسور الجناح»، فالأول يعتمد نظام البيت الثنائي أو المتعدد الأشطار فإن تكون من شطرين سمي مثنى أو من ثلاثة سمي مثلث أو من أربعة سمي مربع أو من خمسة سمي خماسي. وهذا النوع «المبيت» هو أقرب إلى نظام القصيدة العمودية في الشعر العربي. تتخلل قصائده مطالع تشكل بداية أقسام القصيدة-باستثناء القسم الأول- تسمى النواعر أو الكراس أو تكون المطالع «عروبي». أما مكسور الجناح فينبني على أشطر ذات وزن متنوع ومختلف عن الحربة «يسرح» فيها الشاعر في أسطر موزونة ثم «يروح» إلى وزن أو«قياس» الحربة معددا حرف الروي والقافية «الضباضة». وتنتهي القصيدة بظاهرة «الزرب» التي تشكل فكرتها بطاقة هوية للقصيدة وصاحبها، يوثق فيها الشاعر تاريخ القصيدة ومكانها وقد يؤرخ لمناسبتها أو ظروفها ويحرص على تسجيل اسمه مفتخرا بشاعريته ونسبه، كما يبعث سلامه ويرد على خصومه ويختم بالحمدلة والصلاة على النبي (صلعم) وبعض الدعاء[5].

وهذه الذكرات تشكل محور جلسة (لوناسة) في الليلة العيساوية التي أصبحت مدتها الزمنية تتضاءل باستثناء تلك التي تقام خلال المواسم، أما

فيمـا عدا ذلك، فإنه يتـم الاقتصار في الغالب على توظيف الطقوس العيساوية في جانبها الفلكلوري فقط المتمثل في الحضرة وبعض الصنعات الخفيفة وذلك راجع بالأسـاس للتحولات السوسيوثقافية التي عرفها المغرب المعاصر..

قراءة القصيدة

وتتـم قراءة القصيـدة وفق طريقـة منغمة، بأسـلوب يمتزج فيه الإنشـاد الفردي بالإنشـاد الجماعي. يسـتغرق الإنشـاد الفردي أغلب أجزاء القصيدة، ويضطلـع به في العـادة مقرىء جهير الصوت، قوي النبرات حسن مخارج الحروف، قادر على الارتفاع بصوته إلى النغمات الصادحة، وذلك على لحن موسيقي رتيب، يكرر مع كل فقرة، فيمتد نفسـه بامتداد العبارة، ويقصر بقصرها، ولكنه لا يخرج عن الطبع الموسيقي الذي انطلق منه المنشد في البداية. على أن مهرة المنشدين دأبوا على تغيير الطبع الموسيقي كلما انتقلوا إلى فقرة جديدة.

بينما الإنشاد الجماعي فيأتي في مواقع معينة من قصة المولد، وهي التالية:

1 – ديباجة المولد، ونصها بعد الافتتاح بالبسـملة كالآتي: «عطر اللهم مجالسنا بأعطر صلاة وأطيب تسليم على أكمل مولود وأكرم مودود وأفضل كريم، اللهم صل وسـلم وبارك عليه وعلى آله، واجعلنا يا مولانـا من أعظم مخصوصين لديه متعلقيـن بأذيالـه». ويعتبر هـذا الدعاء بمثابة لازمة تعـاد تلاوتها من طـرف المجموعة في مواقع متعددة من نص المولد. والعادة أن يجنح المنشدون في أدائه نحو البطء قليلا.

2 – التصليـة، وصيغتها كالآتي: صلـى الله على محمد، وعلى آله وسلم، وهي تتوارد في مواقع عدة من سـرد المولـد، غير أنها فـي المواقع الثلاثة الأولى تعاد مرتين يفصل بينهما إنشاد جماعي لمقطوعة مديحية من قبيل التي استقبل بهـا الأنصار النبي صلى الله عليه وسـلم يوم مقدمه إلى المدينة. وأولها:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

3 – بيت شعر مفرد مأخوذ من قصيدة مولدية لابن الصباغ الجذامي هو:

وقوفا على الأقدام في حق سيد
تعظمه الأملاك والجن والإنس

وقد تواضع المسـمعون على ترجيع هذا البيت عدة مرات إيذانا بالفقرة الختامية للمولد.

وفي هذه الخاتمة ينتقل المسـمعون إلى إنشاد حواري يتجاوب فيه القارىء المنفرد مع المجموعة، فيتولى الأول قراءة تسليمات تتجدد صيغتها، بينما تضطلع المجموعة بترجيع تصلية لا تتغير صيغتها (صلـى الله عليك وعلى آلك وسـلم). ويجرى ذلك الحوار في تسـاوق وتجانس ثم يعلن المنشد عن ختم قصة المولد بالتسليم التالي: السلام عليك بكل سلام أوجده الله.

علـى أن الذاكريـن يؤثـرون الغنـاء الجماعي ويفضلونه علـى غناء الفرد الواحد، فإن «ذلك أكثر تأثيرا وأشـد قوة في رفع الحجـب عن القلب من ذكر واحد وحده. فضـلا عما يرمز له من التلاحم الروحي الذي يجمع بين أتباع الطريقة.

تقدم الأغنية الصوفية على ألحان موسيقية هي في الغالب مزيج من الطبوع والمقامات المستعملة في أنماط الموسيقى المغربية.

ومـن آداب الذكـر «أن يسـتمع بعضهم (أي الذاكـرون) من بعض في الذكر، فإن كان الشـيخ فبغنته ينطلقون كلهم، وإن لم يكن فبغنة أحسـنهم صوتا». ومنه أيضا أنـه «إن كان الذاكرون جماعة فالأولـى في حقهـم رفع الصـوت بطريقة واحدة موزونـة». وحينمـا يكـون الغنـاء جماعيـا فإن المجموعـة الصوتية تحرص شـديد الحرص على أن تكون أصواتها منسجمة ومتناسقة «حتى يكون صوتهم كأنه من لهاة واحدة يخرج، فإن ذلك له أثر في القلوب»[6].

الطبوع الموسيقية

وأغلب هذه الطبوع تلك المسـتعملة في الموسيقى الأندلسـية. وقد أفرد الدلائي خاتمة كتابه لذكر ما هو مستعمل من الطبوع الأندلسية في محافل الذكر عند المتصوفة، وهي:

1 – طريقـة من الحجـازي المشـرقي في إحدى وعشرين صنعة.

2 – طريقة من الاصبهان في عشر صنعات.

3 – طريقة من رمل الماية في خمس صنعات.

4 – طريقة غريبة الحسين والصيكة مختلفتين في تسع عشرة صنعة.

5 – طريقة من الحجازي الكبير والحصار في اثنتي عشرة صنعة، الأربعة الأخيرة منها تميل إلى طبع عراق العجم، وتتلوها أربع صنعات تميل إلى رمل الذيل، ثم أربعة أخرى تخرج فيها إلى طبع الرصد.

6 – طريقة من المشرقي الصغير في سبع صنعات تليها سبع أخريات في طبع الاستهلال.

وهكذا يبلغ عدد طبوع الموسيقى الأندلسية المستخدمة عند أصحاب الذكر ـ حسب الدلائي ـ اثني عشر طبعا، وهناك بعض الألحان التي هي ربما لبعض الأطباع الضائعة أو تلك التي نسميها صنائع يتيمة[7].

وتعتبر مجاميع الأشعار المديحية والقصائد المولديات بمثابة برامج فنية يسير المادحون والمستمعون على هديها في حلقاتهم. ومن أجل ذلك فقد اتخذوا لهم مراكز معينة مبثوثة في كثير من مدن المغرب، يتناشدون فيها الأشعار وفق الترتيب الوارد في المجاميع، ويتدرجون في تحليتها بالنغم والطبوع بحسب التسلسل الذي ارتضاهُ واضعوها.

وهكذا نشأت هنا وهناك مراكز فنِّ السماع، وأصبح لكل مركز أتباعه ومريدوه. وقد أشار التادلي في معرض وصفه لذكر بعض مراكز السماع التي كان المنشدون يتجمعون فيها، ومنها بفاس: زاوية الشيخ سيدي عبد القادر الفاسي في صباح عيد المولد النبوي، وزاوية سيدي ابن عباد داخل باب الفتوح في كل جمعة بعد العصر، ومشهد سيدي علي بوغالب قرب باب الفتوح في صباح كل أربعاء. وزاوية سيدي فرج؛ ومنها بتطوان: الزاوية الريسونية في عصر كل جمعة. وبالرباط: بيت شيخ الجماعة القاضي سيدي صالح الحكماوي، وزاوية مولاي العربي الدرقاوي.

وقد كان أرباب هذه الزوايا يتنافسون في خدمة فن السماع، فيحملون أتباعها على حفظ المستعملات الشعرية واستيعاب نغماتها عن طريق التلقين، بل لقد استطاع بعضهم القيام بإنجازات فنية أسهمت في ترقية الفن الموسيقي بالمغرب. ومن أعظم هذه الإنجازات اقتراح كبير الزاوية الفاسية أبي العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفى سنة 1164هـ تخصيص طبع رمل الماية بأشعار المديح النبوي. فطبع «رمل الماية» يبقى أفضل هذه الطبوع وأكثرها استعمالا. وقد ذهب المرحوم محمد الفاسي في تبرير ذلك بكون نوبة رمل الماية أقدر على استجلاء معاني التعظيم والجلال التي تليق بشخص الرسول الأعظم، وأن «نغماتها أنسب نغمات الموسيقى للتعبير عما يكنه المسلم المخلص من تقدير وإجلال لمقام الرسول عليه السلام»[8].

وقد تبنت زوايا فاس هذا الاقتراح، وفي سنة 1305هـ، أنشأ الوزير محمد بن العربي الجامعي وبأمر من السلطان الحسن الأول فريقا من رجال الفن لمراجعة كناش الحايك الذي هو ديوان مستعملات الموسيقى الأندلسية إلى استبدال أشعار نوبة رمل الماية الغزلية والوصفية بأخرى في موضوع المديح النبوي، متبنية بذلك صنيع رجال الزاوية الفاسية في منتصف القرن الثاني عشر الهجري.

وقد تلت هذه المبادرة أخرى بمدينة تطوان على يد أحد نوابغها في الموسيقى هو السيد عبد السلام بن علي ريسون الحسني المتوفى عام 1290هـ الذي أدخل أشعار المولد المديحية في سائر نوبات «الآلة الأندلسية» مستعيضا بها عن أشعار الغزل والخمريات.

لقد ساهمت الزوايا دوما في تكوين الفنانين وتخريج مهرة الحفاظ المنشدين، كما ندرك عظيم دورها في تطوير فن المديح والسماع والحفاظ على تقاليد أدائه. فلا عجب أن تكون موطن ابتكار «ميزان الدرج» بأشعاره الفصيحة والموشحة والملحونة، وهو ابتكار يكشف عن طاقات خارقة في تأليف الألحان وإبداع أنساق إيقاعية جديدة أضفت على فن المديح والسماع مزيدا من التدفق. كما كان لها دور أساسي في تأسيس مجموعات غنائية رجالية ونسائية تنتمي إلى الزاوية وتنشط في أحضانها،

فكثير من مقدمي الزوايا كانوا يتولون مهام تكوين أو إدارة المعاهد الموسيقية. وسهروا على تعليم وتلقين التربية الصوفية موازاة مع تعليم المريدين فن المديح، والسماع الصوفي، والميازين، والأطباع المستعملة داخل الزاوية[9].

الآلات الموسيقية

وباستثناء بعض الطرق الصوفية التي تعتمد كلية على الإنشاد الصوتي وفق الأنغام الموسيقية على طريقة المسمعين، كالكتانيين والتيجانيين والشرفاء الصقليين، دون استعمال الآلات مطلقا، فإن باقي الطوائف تعتمد في إنشادها على المصاحبة الآلية. فهي تعتمد في أدائها على الآلات النقرية التي تساهم بدورها في بلورة الخصائص الإيقاعية لأغانيهم. ويبدو ذلك جليا من وفرة هذه الآلات التي تصاحب الإنشاد وحركات الرقص، كالطبلة لدى القاسميين، والدف والطاسة عند التهاميين، والطارة عند العيساويين، والهواز لدى هداوة، والتعريجة وأكوال عند احمادشة، والبندير لدى الجيلاليين.

ونستطيع أن نصف هذه الطرق في فئات ثلاث.

الفئة الأولى: تعتمد بالدرجة الأولى على الآلات الوترية. وتشكل من الطرق التي ينتسب رجالها وروادها في الغالب إلى الأوساط البورجوازية والمحافظة. وتكاد هذه الفئة تلتقي في استخدامها للوتريات مع أجواق «الآلة الأندلسية للشبه القائم بينهما». وأبرز طوائف هذه الفئة: الصديقية والحراقية والريسونية والشقورية والدرقاوية، وإلى هذه الفئة الأخيرة أشار التادلي بقوله: (السادات الصوفية أصحاب مولاي العربي الدرقاوي، ومعهم مولاي عبد الرحمن الفجيجي الذي يضرب العود). ومن خلال تتبع حلقة ذكر تحييها الزاوية الشقورية بالشاون يلاحظ استعمال الكمنجة والعود والرباب مع الاعتماد على الطار والدربوكة لضبط الإيقاع. والواقع أن مدن الشمال تكاد تنفرد بظاهرة استخدام الآلات الوترية في مصاحبة الإنشاد داخل الزوايا وهي ظاهرة تؤكد النزعة التحررية وسمة التسامح اللتين تطبعان النشاط الموسيقي بالمدن الشمالية.

الفئة الثانية: تعتمد في مصاحبة إنشادها على آلات النفخ والنقر، مثل التهاميين والغازيين

والعيساويين واحمادشة وجيلالة، وينتمي أغلب هذه الطرق إلى أوساط الحرفيين وعامة الشعب، على أن آلات النقر تحتل الدرجة الأولى في الاستعمال بالنسبة للأسرة الهوائية التي تحتضن النفير الغيطة والليرة والعوادة (وهو مزمار من قصب سميك).

الفئة الثالثة: تكاد لا تستعمل سوى آلات النقر كطائفة هداوة، وإلى ذلك أشار إبراهيم التادلي إذ قال: إن الهداويين يستعملون الإيقاع الثلاثي، فإن دقهم في أكوال ثلاث مرات يشطحون ويضربون عليه. وتندرج تحت هذه الفئة الزاوية الحسونية بسلا، غير أنها تستخدم من بين آلات النقر ما هو ألصق بألوان الموسيقى الشعبية كالطاسة والطبلة والطبل الكبير والطارة التي يراد بها البندير. ويلاحظ أن الفئتين الأخيرتين لا تستعملان آلات الوتر في غالب الأحيان، فإن هما استخدمتاها كان ذلك على سبيل نقرها بالأصابع لا غير، كما هو الشأن في استعمال احمادشة للكمبري وكناوة للهجهوج والسنتير.

الرقص الصوفي (الحضرة)

وتتمسك الطرق بالرقص تمسكا عظيما لأنها تعتبره أداة فعالة في تحقيق المقاصد الصوفية. فقد وجدوا فيه خير سبيل إلى استراق القلوب واستلاب الوجدان، وكأنما يريدون من خلال تعاطيهم للشطح تكسير القيود التي تربطهم بالأرض والناس والحياة المادية ليحلوا في الأجواء الروحانية الصافية ومن ثم فقد غدا يمثل ركنا من أركان الفن الصوفي، إلى جانب الذكر والغناء والموسيقى.

يروي الحسن اليوسي في المحاضرات: «أن جماعة قدموا على سيدي محمد الشرقي التادلاوي، فخرج إليهم، وتحرك سماع، فلم يشعروا به إلا وهو وسطه يتواجد، وليس عليه القميص، فقال بعض الجالسين سرا: هذا رجل خفيف. فإذا هو على الفور تكلم على خواطرهم فقال:

الله الله يا لله الله الله يا لطيف
والحب يهز الرجال لا والله ماني اخفيف

ويعقب اليوسي على ذلك فيقول: ومن هذا قول القطب العارف الشيخ أبي مدين رضي الله عنه:

فقل للذي ينهى عن الوجد أهله
إذا لم تذق معنى شراب الهوى دعنا[10]

وأهم ما يميز رقص الطرقيين أنه يسير وفق قواعد وتقاليد متوارثة بين رجال الطرق، وأنه «يختلف حركة وقوة وحدة باختلاف الطوائف: فإذا كان مثلا رقص درقاوة والقاسميين هادئا ليس فيه غير الهز العمودي للجسم، فإن رقص احمادشة وعيساوة يعتمد على تحريك قوى الجسم والأطراف، مع الضرب العنيف بالأقدام على الأرض». ويبلغ الرقص حدته عند بعض الطوائف وخاصة لدى انصرافها إلى التوسل والجذب على مقاطع كلمة «المدد» التي ترددها على نغمة مكررة، كما هو الشأن عند العيساويين وأهل توات. وهو في هذه الحالة يحتد ويصطخب ويبلغ من العنف درجة قصوى لا يوازيها إلا قوة الأداء الصوتي الذي يكاد يتحول إلى حشرجة مختنقة[11].

وتسمى حصة الرقص الصوفي: الليلة؛ وتعد أهم طقوس الطوائف الصوفية على الإطلاق خلال حفل عيد المولد النبوي، وتأخذ الليلة طابعا يمزج بين التراتيل الدينية التي تمتدح الرسول وتتوسل إلى الله بأوليائه، وبين التعبير الجسدي: الحضرة؛ التحيار؛ الجدبة التي تنتهي بحالة الاسترخاء الكلي التي يشعر بها المشارك.

تؤدى الأناشيد والألحان في الليلة العيساوية بالاعتماد على الدقات بواسطة آلات التعريجة، الطاسة، البندير، الطبلة، الدف، وأبواق النفير، وعبر أداء جماعي ولحن انفرادي. ويشتهر شعبيا عن هذا النسيج الموسيقي أن له وقعا خاصا على المستمعين، الذين قد يحدث عند بعضهم انفعال خاص، وأن له تأثيرات استشفائية لبعض الأحوال النفسانية. وتبقى أعظم مناسبة لطائفة عيساوة هي مناسبة الاحتفال بذكرى الشيخ المؤسس، بموازاة مع احتفالات عيد المولد النبوي الشريف، حيث تتجمع كافة الفرق العيساوية ومريدوهم من مختلف أقاليم المغرب في أيام بهيجة مملوءة بالتسبيح وبالأناشيد والعزف والرقص.

وتمر الليلة بمراحل: تبدأ في الطريقة العيساوية بقراءة الحزب، حيث يتحلق المريدون لتلاوة وردهم

بقيادة المقدم، ثم الذكر، وهو قراءة قصائد المديح التي تشكل ما يسمى بالمولديات، ثم حصة الحرم، التي تعتبر مدخلا تمهيديا للحضرة، وتعقبها: أحد وهي رقصة فردية يؤديها مريد وسط حلقة من زملائه، الذين يرددون جماعة غناء دينيا يبرز وحدانية الله عز وجل. ثم الحضرة، التي تبتدئ بالربانية، التي لا تفتأ تصل إلى مرحلة المجرد بعد تصعيد حدة الرقص ثم عودة إلى الربانية، فنهاية الرقصة بالعودة لتلاوة الأذكار والتسبيح والدعاء.

بينما في طائفة حمادشة، تنطلق الحفلة بتلاوة الأوراد ثم حزب الشيخ، ثم الأذكار، فالحضرة التي تتميز عن الحصص السابقة لها باستعمال الآلات الموسيقية والرقص على نغماتها رقصا يتدرج في وتيرة تصاعدية حتى يصل الراقصون إلى درجة الانتشاء، ثم عودة تدريجية إلى مرحلة الهدوء.

ورقصات حمادشة ذات طابع عجيب مثلها في ذلك مثل رقصات اكناوة وعيساوة وجيلالة. وتقود هذه الرقصات المشاركين في اللحظات الساخنة للحضرة إلى ضرب من الاسترخاء العميق. مما يدفع بالملاحظين إلى اعتبارها أحيانا علاجا نفسيا تقليديا. تبدأ السهرة بالدخول التقليدي لحمادشة بأعلام الزاوية مصحوبة بأذكار وحمدلات. ثم تغنى القصائد في مدح الزاوية ومؤسسها سيدي علي بن حمدوش. ثم تتعالى الإنشادات لتصل أقصاها وتنتهي بابتهالات جديدة وأذكار.

ويتعين في كل الليالي التي تقيمها الطوائف العيساوية أو حمادشة أو غيرها، أن تكون خاضعة لتأطير وإشراف وإدارة مقدم الطائفة، الذي يتولى ضبط إيقاعات الليلة والتحكم في وتيرة التصعيد تفاديا للانفلاتات الحادة العنيفة.

فرق الرقص الصوفي

وتمارس فن الإنشاد الديني والرقص الصوفي في المغرب حاليا، عدة فرق تحمل أسماء الطوائف التي تنتمي إليها، تشارك الفرق في احتفالات المولد النبوي التي تقام في رحاب الزوايا، كما تساهم بعروضها في مهرجانات ولقاءات فنية وطنية ودولية، ومن هذه الفرق نذكر:

- الفرق العيساوية تنتشر بمكناس وفاس وتافيلالت وغيرها من المدن، بعضها يمتد تاريخ تأسيسها إلى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، تشارك في مهرجانات في المغرب وفي فرنسا وهولندا وألمانيا واليونان وإيطاليا وتونس، كما شاركت في مهرجان مسقط الدولي عام 2000 سجلت عددا من الاسطوانات والأشرطة الغنائية وقدمت عدة سهرات في القناتين التلفزيتين الأولى والثانية.
- الطائفة الحمدوشية بفاس ومكناس: تنتسب هذه الفرقة إلى الولي الصالح سيدي علي بن حمدوش الذي عاش في القرن 17 للميلاد وتوجد زاويته ومدفنه ببني راشد في جبال زرهون قرب مكناس وتتبع الطريقة الصوفية التي تنتمي إلى الطريقة الشاذلية وسميت باسم شيخها علي بن محمد المكنى بن حمدوش بنعمران. يعتبر احمادشة مجموعة صوفية شعبية. وهم يعرفون بالخصوص بممارساتهم لأناشيد ورقصات الحضرة.
- الخمرية الصقلية من فاس وتنتسب إلى الولي الصالح مولاي أحمد الصقلي، من رجال القرن 17 الميلادي. وتشكل زاوية مولاي أحمد الصقلي نقطة لقاء للعديد من الشخصيات من ساكنة حاضرة فاس، حيث تتلى الأذكار والابتهالات، وتعقد حلقات السماع. وقد اعتاد محبو الزاوية أن يقيموا تجمعات للإنشاد والسماع تتوج بتقاليد الخمرة الصوفية التي هي تعبير بالجسد عن مستوى في ارتقاء الروح. وتشتهر عند ساكنة أهل فاس بالخمرة الصقلية. تشارك في ملتقيات فاس للموسيقى الروحية.
- الطريقة الجيلالية من فاس تنتسب للشيخ عبد القادر الجيلاني كانت الطريقة منهجا صوفيا يهتم بتربية المنتسبين على اكتساب الحياة الروحية والأخلاق الحميدة وإشاعة الأعمال الخيرية في المجتمع، كما أن أعضاء الطريقة كانوا يستعملون في لقاءاتهم آلات موسيقية ومنها البندير والقصبة والطبل مع إنشاد القصائد والابتهالات. وهذه المجموعة المتكاملة تمزج بين المديح النبوي والقصائد

الإلهية فـي متعة روحية متألقة وتقوم بإحياء سهراتها ولياليها الصوفية المتميزة بمشاركة كل الفنانين في أدوارها.

إلـى جانب حلقـات الرقـص الصوفي التي تنعقد بالزوايا بمناسـبة ذكـرى المولد النبوي، تشهد شوارع بعض المدن المغربية استعراضات فنية كبـرى، يطوف خلالها المريدون بشـوارع فـاس وهم حاملـون للمباخر النحاسـية المتقنة الصنع التي تزيدها أشـعة الشمس بريقا ورونقا، أو بشـوارع سلا التي تشهد استعراضات موكب الشـموع الـذي لا نظير له فـي البـلاد العربية والإسـلامية.

موكب الشموع في سلا

تتميـز مدينة سـلا بتنظيم موكب للشـموع مع حلول عيد المولد النبوي، ويشـرف الأشـراف الحسـونيون على تلك الاحتفـالات التي ترافق هذا الحدث الهام في تاريخ المغاربة والمسلمين عامة.

ولعـل أصل هذه العادة مـا ذكره أحمد المقري في روض الآس بمناسبة حديثه عن المولد النبوي في عهد المنصور السعدي، حيث يقول عن حفلات الشـموع وهي «أعظم من الأسـطوانات يطاف بها فـي البلد ومعها آلات.. فـإذا وصلوا بها إلى قصر الخلافة أدخلوها إلى المشور العلي، وقد اتخذت لها آلات عظيمة من النحـاس المحكم الصنعة... فترى صُعُداً في السماء كالمنارة «[12].

من المعروف أن الملك السعدي أحمد المنصور الذهبي تأثر خلال زيارته إلى إسطمبول بالحفلات التي كانت تنظم بمناسـبة المولد النبوي الشريف، فأعجب خاصة باستعراض الشموع. وعندما تربع علـى العرش بعد معركة وادي المخازن اسـتدعى صناع فـاس ومراكش وسـلا، قصـد صنع هذه الهياكل الشمعية. فتم الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف سنة 986هـ.

«وكان المنصور الذهبي يأمر الشماعين احتفالا بالمولد النبوي بتطريز الشموع فيتبارون في نسج أشـكالها وصياغة أنواع منها يحملهـا ليلة المولد الصحافـون المحترفون بحمل خدور العرائس عند الزفـاف منذ جنوح الشـمس إلى الغـروب تتبعها الأطبال والأجواق والمعازف فتستوي على منصات بالإيوان الشـريف وتوضع بعد صلاة الفجر أمام المنصـور مختلفة الألوان من بيض وحمر وخضر مع الحسك والمباخر»[13] .

كانت حفلات الشـموع تقام بحضرة الملك في مراكش، ومنها انتقلت بعد ذلك إلى بعض الحواضر المغربية كفاس وسلا وغيرهما، لكن مدينة سلا هي المدينة الوحيدة التي احتفظت بهذه العادة

وحاليـا، يبـادر كل سـنة إلـى إحيـاء هذه التظاهرة، التي تبلغ من العمر أربعة قرون، الشرفاء الحسـونيون، بمناسبة عيد المولد النبوي، ويجسد موكب الشموع بسلا طقوسا احتفالية عريقة حافظ عليها السلاويون على مدى عقود فبات مكونا مهما من مكونات الذاكـرة الثقافية المغربية. علاوة على كونه شكلا من أشـكال التعبير عن البهجة بحلول ذكرى مولد سـيد الأنـام تتعدد فيه ألـوان الفرح والعشق الصوفي. وينطلق الموسم بإقامة الاحتفالات بالزاوية الحسونية طيلة أسبوع، يتم خلالها إخراج هياكل الشـموع، التي احتفظ بها طوال السـنة في ضريـح مولاي عبد الله بن حسـون، شـهرا قبل حلول العيد لترسل إلى منزل صانع الشمع من أجل زخرفتها من جديد. هكذا تتفنن يد الصناع التقليديين المغاربـة، في إبداع الشـموع وزخرفتها وتلوينها كمـا دأبت على ذلـك منذ أزيد من خمسـة قرون.

عائلة بلكبير تختص اليوم بهذا الفن الذي يتوارث جيلا عن جيل، بعد أن كانت عائلتا شقرون وحركات تسهر عليه في السابق. ينطلق بعد صلاة عصر اليوم الحادي عشر من ربيع الأول، حيث يجتمع بالسوق الكبير قرب دار صانع الشموع، قبل أن يتوجه عبر أهم شوارع المدينة إلى ساحة باب المريسة فيتولى حمل الشـموع رجال يسـمون بالطبجيـة بزيهم التقليـدي تصحبهم أجواق الموسـيقى على إيقاع الطبول. وبساحة باب المريسة يؤدي الموكب، الذي يتقدمه الشرفاء وأتباع الزاوية الحسونية، رقصات الشموع، قبل أن يتوجه إلى دار الشرفاء حيث يقام حفل تقليـدي تحضره النسـاء والأطفال بأزيائهم التقليديـة، لينتقل بعد ذلك إلى ضريح سـيدي ابن حسـون الذي تعلق به الشموع. فبعد الطواف يقام حفل عشاء بدار الشرفاء يحضره جميع المشاركين،

ثم يلتحق الحضور بعد ذلك بزاوية مولاي عبد الله بن حسون لمتابعة رقصة الشمعة على نغمات الموسيقى الأندلسية والأمداح النبوية.

وتقام في الأيام الموالية للعيد حفلات خاصة بالذكر الصوفي، وفي اليوم السابع يتم بدار الشرفاء حفل إعذار اليتامى وأبناء المعوزين فيما تقام بالزاوية الحسونية حفلة تسمى «الصبوحي». يختتم بحفل «القصعة التقليدية»، ثم حفل خاص بالحضرة الحسونية، وحفل ديني للطوائف الدينية بدار الشرفاء[14].

هذه الشموع تختلف تماما عن الشموع العادية التي تستعمل للإنارة باعتبار صنع هياكلها من خشب سميك مكسو بالكاغد الأبيض الناصع والمزوق بأزهار الشمع ذات الألوان الجميلة المتنوعة من أبيض وأحمر وأخضر وأصفر في شكل هندسي يعتمد الفن الإسلامي

وسأقتصر على ذكر الوصف الشافي المبين في كتاب «مناهل الصفا في أخبار ملوك الشرفا» للمؤرخ عبد العزيز الفشتالي والذي جاء فيه: ثم يأمر الشماعين بتطريز الشموع وإتقان صنعتها فيتبارى بذلك مهرة الشماعين كما يتبارى النحل في نسيج أشكالها لطفا وإدماجا، فيصوغون أنواعا تحير الناظر ولا تزيل زهورها النواضر. فإذا كانت ليلة المولد تهيأ لحملها وزفاف كواعبها الحمالون المحترفون لحمل خدور العرائس عند الزفاف، فيزينون ويكونون في أجمل شارة وأحسن منظر، ويجتمع الناس من أطراف المدينة لرؤيتها، فيمكثون إلى حين يسكن حر الظهيرة وتجنح الشمس للغروب فيخرجون بها على رؤوسهم كالعذارى يرفلن في حلل الحسن وهي عدد كثير كالنخيل فيتسابق الناس لرؤيتها وتمد لها الأعناق وتتبرج ذوات الخدور وتتبعها الطبول والأبواق من أصحاب المعازف حتى تستوي على منصات معدة لها بالإيوان الشريف. . .»[15]

وجرى العمل بهذا الاحتفال بمدينة فاس الذي كان خليفة السلطان بها محمد الشيخ المأمون والذي كان يرأس هذا الاحتفال وقد عاين المؤرخ محمد بن علي الدكالي بضريح الشيخ الفقيه الحافظ أبي بكر بن العربي المعافري خارج باب المحروق بفاس وبضريح الولي الصالح سيدي أحمد الشاوي بطلعة فاس شكلا من هذه الهياكل الشمعية معلقا باليا وذلك في بداية القرن[16].

صور هذا المقال من كتاب
MOUSSEMS ET FETES TRADITIONNELLES AU MAROC

المراجع

1 – عبد العزيز بن عبد الجليل –www.islam–maroc.ma/ar/detail.aspx؟ID=1210&z=357&s=15 – 75k

2 – عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل الى تاريخ الموسيقى ص 65، سلسلة عالم المعرفة عدد 65 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1983

3 – عبد العزيز بن عبد الجليل مدخل الى تاريخ الموسيقى ص 93 انظر النص في كتاب الاستقصا ج 4 ص 162

4 – الجراري، عباس: الزجل في المغرب (القصيدة) دار الطالب، الرباط ص 453

5 – مضمون «الذكرات» والقصائد العيساوية محمد البويحياوي الإدريسي مجلة فكر ونقد عدد 59

6 – عبد العزيز بن عبد الجليل: –www.islam–maroc.gov.ma/ar/detail.aspx؟id=1272&z=357&s=15 – 44k

7 – www.islam–maroc.gov.ma/ar/detail.aspx؟id=1271&z=357&s=15 – 86k

8 – عبد العزيز عبد الجليل –www.islam–maroc.gov.ma/ar/detail.aspx؟id=1269&z=357&s=15 – 84k

9 – عبد العزيز عبد الجليل المرجع نفسه

10 – اليوسي، أبو الحسن: المحاضرات، مراجعة محمد حجي، ص 117 الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، الرباط 1976

11 – عبد العزيز بن عبد الجليل –www.islam–maroc.gov.ma/ar/detail.aspx؟id=1271&z=357&s=15 –86k

12 – المقري، أبو العباس: روضة الآس العاطرة الأنفاس، الرباط: المطبعة الملكية 1964 ص 13

13 – الناصري، الاستقصا في أخبار المغرب الأقصى ج4 ص162

14 – وكالة المغرب العربي للأنباء 20 ابريل 2005

15 – الاستقصا ج4 ص 161

16 – الاستقصا ج4 ص 162 الهامش رقم 312 (تتمة)

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وأداء حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

محمد بن فارس

المبدع في فن الـ(صوت) الشعبي

خالد عبد الله خليفة / كاتب من البحرين

فن الـ(صوت) بين الفنون الغنائية الشعبية في الخليج :

شكلت الفنون الغنائية الشعبية بمنطقة الخليج العربي وحدة فنية متكاملة، استطاعت من خـــلال أدواتـــها الفنية أن تتيح للفرد القدرة على التعبير عن ذاته وآماله وتطلعاته، وأن تترجم إبداعاته، وأن تفسح في المجال أمام تحقيق غاياته الفنية في جميع المناسبات الاجتماعية والدينية والموسمية والطقسية والشعائرية وحتى ما يتصل منها بالخرافة.

فمن أغاني العمل على ظهر السفينة في عرض البحر، إلى مسامرات البحارة في فن (لفجري) في ليالي المقمرة على اليابسة، إلى فن الـ (عرضة) الذي كان يعبر عن الرموز الاحتفالية لدى فرسان القبيلة من الرجال، وما يقابله من فنون الـ (مراداة) لدى النسوة من خلال الأهازيج الموقعة بإيقاع الأكف والأرجل، إلى فرق الفنون النسائية المسماة الـ (عَديد) وواحدتها (عده) التي استطاعت أن توظف فنونها في مناسبات عديدة من أفراح الزواج إلى احتفالات ختان الصبيان، إلى فنون الـ (لعبونيات) مرورا بفنون (السامري) و(الخماري) إلى طقوس احتفالات الزار. في مقابل ذلك نجد أن هناك فنونا وافدة استطاعت أن تعبر عن روح الجماعة في الأعياد والمناسبات تؤدى في الميادين العامة، لما تميزت به من إيقاعات راقصة وأهازيج غنائية شجية، مثل فنون الـ (ليوة) والـ (جربة) مع الخصوصية التي يتميز بها فن الـ (طنبورة) ضمن الفنون الوافدة التي استطاعت أن تعبر عن أحزان وأشجان المؤدين وحنينهم إلى أوطانهم الأصلية.

كل تلك الكتلة من الفنون الشعبية التي حاولنا اختزالها، يقابلها فن من الفنون الشعبية نعتبره الأكثر تميزا وانصهارا مع الثقافة العربية الصرفة، وما ميز ذلك الفن كونه يؤدى من قبل عدد من مثقفي ذلك الزمان في أوساط علية القوم من الرجال، فالمؤدون المجيدون يمثلون صفوة المجتمع من الناحيتين الفنية والاجتماعية، إلى جانب عدد من أجناس الجاليات أو ممن ينتمون إلى القلة الباقية من بقايا عهود الرقيق، ذلك لاعتبارات خاصة، أقلها أن المؤدي لفن الـ (صوت) هو من القلة من الفنانين المتمرسين الذين يتمتعون بمهارات فائقة في العزف على آلة العود، يتلقاها ويتذوقها صفوة الصفوة من رجالات المجتمع وتطرب لها غالبية جموع المتلقين من فئات الشعب وتتفاعل معها نظرا للتقسيم التفاعلي في الأداء بين المطرب والضاربين على الآلات الإيقاعية ومجموعة أداء التصفيق بالأكف وما يصاحبه من حركات راقصة. ومن المهم أن نأتي هنا بلمح مقتضبة عن أشهر رواد الشعر والموسيقى والغناء ممن مهدوا لظهور وازدهار فن الصوت ذلك الوقت.

أشهر رواد الشعر والموسيقى والغناء في الخليج العربي :

تتميز الموسيقى الشعبية كمادة إبداعية متحركة قابلة للنماء والبناء والحذف والإضافة كونها مادة تعتمد في وجودها على سمة أو خاصية إمكانية مناقلتها مشافهة من لحظة إبداعها مرورا بمتلقيها عبر الذاكرة الزمنية الإبداعية للشعوب، عابرة ومتخطية حدود الزمن عبر رحلة سفرها لتصبح هي الثقافة والموروث الذي تتناقله الأجيال عبر قرون من الزمان، ولهذا السبب فإننا نقع في التأويل وفي البحث عبر ميتافيزيقيا الزمن عندما نحاول أن نرصد الجذور التاريخية لفن الـ (لفجري) مثلاً، ولكن لحسن الحظ فإننا نكون على يقين وثقة عندما نتحدث عن بعض رموز وشخصيات هذه الفنون الشعبية الخليجية مثال ذلك كل من: النجدي محمد بن لعبون، الكويتي عبدالله الفرج والبحريني محمد بن فارس. فهؤلاء الثلاثة امتزج الشعر عندهم بالغناء وابتداع فنون لحنية أو استباط ألحان مبتكرة من فنون سائدة. فبن لعبون والفرج شاعران من أشهر شعراء النبط في الجزيرة العربية وفي الوقت نفسه مغنين مجيدين ومبدعي فنون غنائية بمعنى ذلك الزمان، أما بن فارس فقد كان مغنٍ بحساسية بالغة في الأداء إلى جانب صلة حميمة بالشعر ذات ذائقة عالية ومتفردة في اختيار النصوص الغنائية.

محمد بن لعبون

فمحمد بن حمد بن لعبون الوائلي العنزي أمير شعراء النبط شاعر من قبيلة عنزة يعد من أشهر أعلام الشعر النبطي في الجزيرة العربية، ولد في بلدة حرمه بنجد عام 1205هـ وتوفي عام 1247هـ الموافق (1789–1829) م تقريبا، ونشأ في بيت علم وأدب، والده الشيخ حمد بن محمد بن لعبون كان مشهوراً بمعرفته الأنساب والتاريخ. ويدل شعر محمد بن لعبون على إطلاعه الأدبي وثقافته وتأثره بقصائد الأولين. وقد عرف محمد بن لعبون بشعر المجون، وأشار خالد الفرج إلى أن الشاعر «كان ميالاً إلى اللهو والبطالة»، وكانت

هذه نظرة الناس إليه في ذلك الوقت. لكن للشاعر قصائد تدل على تعلقه واهتمامه بالدين والتي تقابل نظرة الناس إليه. وربما نظرة الناس له كانت بسبب اشتهاره ببعض قصائد الغزل المكشوف[1].

وتكمن عبقرية بن لعبون في قدرته الفذة على كتابة الشعر الغنائي وتلحينه وتوقيعه على آلة الطار بألحان جديدة غير مسبوقة، استنبطها من فنون السامري والخماري العريقة بالمنطقة، هذا إلى جانب ولعه بالغناء من خلال الفرق الغنائية الشعبية في البحرين والكويت، ومع مرور الوقت شاعت هذه الألحان واستطابها السمار وتم تداولها في الأفراح و السمرات وأطلق عليها الـ(لعبونيات) ، وأصبحت فناً قائماً بذاته ينسب لمبدعه الأصلي حتى يومنا هذا دونما تغيير أو إضافة أو تبديل، إلا أن هذه الفنون تؤدى فقط من قبل المتخصصين في الفنون الشعبية وهي غير مطروقة أو سهلة الأداء مثل إيقاعات الـ(بسته) أو الـ(دزة)، بل هي تندرج ضمن فئة الفنون والإيقاعات المركبة.

عبدالله الفرج

الشاعر الأديب الموسيقي عبدالله بن محمد الفرج الدوسري (1836–1901) اسم علم في تاريخ الشعر الشعبي في الجزيرة العربية والخليج، هذا الشاعر الذي نقش اسمه في عالم الأدب الشعبي في الخليج وفي الكويت بالأخص، هو أحد رواد منطقة الخليج في الفنون الغنائية.

ولد بالكويت ورحل مع أبيه إلى الهند، وكان أبوه من تجار الكويت وكذلك جده، فالأسرة ذات ثراء إلا أن الشاعر لم تكن لديه تلك الميول للتجارة كما هو الشأن في أبيه وجده، نشأ شاعرنا عبدالله في الهند في بيئة طابعها الترفيه والرخاء ورغد العيش، وكونه وحيد أبيه فقد أغدق عليه كل ما يريده ويتمناه فتعلم في الهند اللغة الإنجليزية والأوردية مع إتقان اللغة العربية حيث درسه هناك أساتذة مختصون، فعاصر وعايش الثقافة الهندية فأصبح بذلك واسع المدارك بالثقافة العربية والهندية وتأثر نتيجة ذلك بموسيقي الهند. يقول الأستاذ خالد الفرج في تقديمه لـ (ديوان الفرج) «نشأ الشاعر في الهند فتأثر بموسيقاها إلى حد كبير لأنه تعلمها على أساتذة الموسيقى هناك ورأيت في مخلفاته كتباً للألحان مكتوبة بالنوتة وعليها تعليقات بخطه مما يدل على تضلعه في هذا الفن، ومن مواهب عبدالله الفرج رحمه الله الرسم والتصوير وكان رحمه الله خطاطاً في غاية الجودة بالقلم الفارسي والخط العربي».

تمتاز قصائد الفرج بالتعابير البلاغية والبديع لتأثره بالأدب العربي وله قصيدة طويلة مطلعها : (أنشيت من روض الفكر يوم أن حضر) حاول فيها أن يصنع للشعر النبطي قواعد وضوابط وأوزان كالشعر الفصيح، ولكن تلك القصيدة لم يحفظ منها سوى عدة أبيات صاغها شاعرها كألغاز وقد ذكرت في ديوانه الشعري الذي جمعه وقدم له الأستاذ خالد الفرج وأصدره في الهند عام 1919 ثم أعيدت طباعته في دمشق بعد ذلك. إلى جانب شاعريته كان الفرج مطربا متميزا، بل هو أول من قدم الصوت الكويتي. وهو ملحن له عشرات الألحان الخالدة التي لا يزال الكثير من المطربين يقدمونها، وهو شاعر غنائي، بالإضافة إلى كونه فنانا له بصمة واضحة ومؤثرة في رحلة الأغنية الكويتية، لأنه يعد أب الأصوات الشعبية وهو المؤسس الحقيقي لفن الصوت في الكويت ـ سار على نهجه عشرات المطربين، سواء من خلال الألحان التي قدمها، أو الألحان المطورة، التي قدمها من جاء بعده.

ومن أشعار وألحان عبدالله الفرج المشهورة صوت «والله ما دريت» التي غناها بعده عدد من المطربين أبرزهم يوسف البكر، وتقول كلماتها:

والله والله والله ما دريت
ان الهوى هكذا يعمل معي

تتلمذ على يد عبدالله الفرج في الكويت عدد من الأسماء البارزة، بينهم إبراهيم بن يعقوب ويوسف البكر وخالد البكر، وقد سجل يوسف البكر عددا من الأصوات كما غناها عبدالله الفرج، وقد حظيت أشعار عبدالله الفرج كما هي ألحانه باهتمام كبار المطربين، خاصة في الكويت

والخليج، الذين أعادوا غناءها، ومن أبرز الذين قدموا قصائد عبدالله الفرج المطرب الكبير محمود الكويتي، حيث غنى (الحمد لك)، و(الله ما دريت (إن هندا)، (يا من يعاوني) كما غنى من أشعاره المطرب عبداللطيف الكويتي، ومن ذلك أغنية (من ناظري هل مسكوب)، والمطرب فرحان بوشايع، وغنى المطرب عبداللطيف الكويتي أيضا أغنية (الحمد لك يا عظيم الشان)، كما غنى من كلماته المطرب عبدالله فضالة وآخرون[2].

محمد بن فارس وبدايات فن الـ(صوت):

وإذا ما أتينا إلى فن (الصوت) البحريني ومرحلة بداياته الأولى في مطلع القرن العشرين، وبالتحديد في عشرينيات القرن، فهذه الفترة شكلت انطلاقات فنية كبيرة لأعلام الغناء والطرب على مستوى الوطن العربي عامة، حيث استطاع الفنان البحريني الكبير محمد بن فارس بن محمد بن خليفه بن سلمان آل خليفه، من مواليد مدينة المحرق بمملكة البحرين(1312 –1367هجري) الموافق(1895–1947ميلادي)[3] وبشكل خاص من أن يتمثل ويختزل عناصر الثقافة العربية ومكوناتها الأساسية لاستلهام وتطوير فن (الصوت) الشعبي الذي وصل إلى مسامعه من خلال الأصول القديمة من النصوص والألحان المتداولة في منطقة الخليج العربي ومن خلال ما جمعه له معلمه الأول شقيقه الأكبر عبداللطيف بن فارس الذي وفر له البيئة الفنية والأرض الخصبة التي مثلت الحاضنة الأولى التي أفرزت فنانا بقامة محمد بن فارس، حيث أن هذه التهيئة الفنية هي إحدى الركائز الأساسية التي مهدت الطريق له للريادة في فنه، وكذلك من خلال مسامرات اطلع فيها بن فارس على نصوص وألحان متناقلة على مستوى الخليج العربي من اليمن مرورا بالكويت إلى البحرين حيث ساهمت رحلات عبد الرحيم صالح العسيري (1855 – 1940م)[4] التي تروي الروايات نسب إلى منطقة الحجاز، وأخرى تذكر أن نسبه يرجع إلى مكة المكرمة ، وهناك من يزعم بأنه يمني الأصل ، وهو شخصية فنية احترف الترحال والتنقل بفنه فكان له دور في حفظ وإثراء المصادر الفنية التي تلقفها بن فارس من خلال اللقاءات الفنية التي عقدها معه في زيارته للبحرين ثم سفر بن فارس خصيصا إليه في الهند لطلب الإستزادة من فنه والتعرف على النصوص الجديدة التي لم تكن بحوزته ويقال بأن هذا الفنان وصل إلى البحرين في العقد الثاني من القرن العشرين الميلادي قبيل اندلاع الحرب العالمية الأولى بعام واحد، أي في سنة 1913م، أما عن مدة إقامته في البحرين فهي لاتعدو شهوراً قليلة ربما ثلاثة أو أربعة أشهر كما قدرها المطرب سعيد النوبي[5])، هذا إلى جانب التأثير الفني الذي استطاع العسيري أن يطبعه لدى عدد من الشخصيات الفنية الخليجية التي برزت في مجال الشعر والفن الموسيقي وكانت رحلاته تلك هي إحدى الشرارات التي أججت محركات الإبداع الكامن في هذا الفن من خلال محورين متوازيين الأول في البحرين والثاني في الكويت والذي كان قد بدأ على يد رائد هذا الفن في الكويت الفنان الشاعر عبدالله الفرج (1252 – 1319 هـ) الموافق (1836 – 1901م)[6] حتى مرحلة وصوله لموثقه على الأشرطة الصوتية الفنان الكويتي يوسف البكر المتوفى عام (1955)، حيث استطاع الأستاذ (احمد البشر الرومي) تسجيل تلك الأصوات للمرة الأولى على جهاز تسجيل (حديث) في حينها في عام (1952م) بعد العديد من محاولات الإقناع التي قابلها الفنان يوسف البكر في بادىء الأمر بقدر من التردد ، وكان حينها يبلغ من العمر ثمانين عاما حينما أنجز ذلك التسجيل في العام (1953)[7] أي قبل وفاته بسنتين فقط، ويرجع لهذا التسجيل الفضل في توثيق وحفظ ألحان الأصوات الكويتية من الضياع، وهي في جوهرها الأصلي كما أبدعها الفنان عبدالله الفرج.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هناك اختلافا كبيرا بين الصوت البحريني والصوت الكويتي من حيث أسلوب الاداء الفردي أو من حيث الصياغة اللحنية كذلك الاختلاف في النبرات الصوتية والحليات اللحنية وطريقة الاستهلالات والنصوص الغنائية والجو الفني العام، ولكنهما يتفقان في الجانب الإيقاعي.

استطاع بن فارس أن ينطلق بفن الصوت من قاعدة اللغة العربية الصرفة لما تميز به من اختيارات لنصوص تعتبر من عيون الشعر العربي الفصيح الذي مثل قمة الإبداع في التعبير عن حالات الحب والشغف لدى الفارس العربي النبيل في أوج مد الحضارة العربية الإسلامية، تلك النصوص الغنائية تعتبر من أرق ما حفظ وردد من قصائد غزلية استطاع هذا المبدع أن يكتشفها وأن يقدمها في فن الصوت لتمثل صفات الفارس العربي النبيل وشموخه في حالات عشقه وحبه وهيامه ، إلى جانب عدد من نصوص الشعر الحميني والشعبي .

يقابل هذه النصوص ما توفر لبن فارس من عناصر فنية وبيئية محلية وعربية أتاحت له الإستفادة القصوى من كافة المعطيات، والقدرة على صهر تلك العناصر الفنية في بوتقة جديدة استطاع من خلالها أن يبدع في فن الصوت، فمن إسهامات أخيه الأكبر عبداللطيف بن فارس في تعليمه وتدريبه على العزف على آلة العود، وصقل ثقافته الفنية والموسيقية ، ومن خلال الجو العام المحيط به المتمثل في الإعلاء من شأن الثقافة العربية وتذوق قصائد الشعر العربي الفصيح،وتذوق واستلهام الفنون الشعبية السائدة في عصره وهي في أوج عنفوانها وأصالتها الفنية الصرفة، استطاع محمد بن فارس أن يضع وأن يبدع معايير فنية للصوت البحريني الأصيل، الذي توارثته الأجيال من بعده. واستطاع أن يضع لهذا الفن كل الأسس والقوانين والاشتراطات والتقاليد والأعـراف المطلوبة التي سار عليها من بعده تلامذته ومريدوه، معتمدا في ذلك على قريحته وموهبته الموسيقية وفطرته الفنية والحسية التي مكنته من النفاذ إلى مستويات متقدمة من الإبداع، وهكذا فإن قدراته تجلت في إبداعاته لتلك الألحان الموسيقية المحكمة القوالب، إذ يقابل محمد بن فارس أصالة النص العربي الفصيح بعناصر فنية موسيقية هي من صلب الثقافة العربية تتمثل في اختياره للمقامات الموسيقية العربية الأصيلة مثل مقامات (الراست) و(البياتي) و(الحجاز) و(الهزام) ويقابلها من جانب آخر الأصالة في تطويع واستخدام إيقاعات وضروب إيقاعية اختلفت كثيرا عن باقي أنماط فنون الموسيقى الشعبية الأخرى السائدة في عصره، مما جعل فن الـ (صوت) متميزا في ألحانه وإيقاعاته إلى جانب كونه فناً عربياً محلياً صرفا لا تشوبه شائبة، كما أنه يمثل قمة التقاليد الرجولية في المجتمع الذكوري الذي كان يمارس فن الصوت الشعبي، حيث نستمع من خلاله إلى لوعة العاشق وهيامه وهو يشكو تباريح الحب والغرام بصوت جهوري هادر فيه نبل وسمو الفارس العربي بنبرة رجولية قوية، حيث استطاع محمد بن فارس بصوته القوي الصادح أن يعبرعن ألحانه وأفكارة الموسيقية أعمق تعبير. "يعبر فن الصوت عن نمط من الألحان تميزت بها الحضارة العربية تلك التي مارسها الفارابي والموصلي والكندي ومعبد وزلزل وزرياب وغيرهم من صانعي الحضارة الموسيقية الأولى التي كنا نظن أنها قد اندثرت ، ولكن من خلال دراسة هذه الألحان الأصيلة القيمة والمقارنة بينها وبين ما ورد في كتب الأقدمين من شروح ومواصفات نجد أنها متطابقة في كثير من نواحيها تطابقاً تاماً، إنها تستمد جذورها وقواعدها ومناهجها التلحينية وقوالبها الغنائية من فنون العصور الأولـى للحضارة العربية ومعطياتها"[8] من جانب آخر نرى أن للرقصة المؤداة في فن الصوت المسماة (الزفن) تقاليد وأعراف اتسمت بأداء رجولي صرف لا يقابله سوى الحركات الرجولية الراقصة التي تؤدى في فن (لفجري) «مع الاختلاف في تقاليد الرقصة في فن الصوت حيث يؤديها اثنان من الراقصين في حركات متلازمة مع أداء قفزة عالية في الهواء والنزول بكل رشاقة وإتزان، وتعتبر الرقصة في فن الصوت ذات أداء استعراضي، وهي تختلف عن الرقصة في فن (لفجري) من حيث الحركات والخطوات، «فالرقص في فن لفجري يعتمد على الحركات الإيمائية وحركة الجسد تكون أكثر ركوزا وثباتاً»[9]، لذلك نجد في فن الصوت أن اللحن والإيقاع والتصفيق و(الزفن) والـ (توشيحة) والـ (تسليمة) التي تؤدى من قبل عازف العود/ المغني بمصاحبة عازف على آلة الكمان وأحيانا آلة

القانون – مع دخول الفرق الموسيقية في المجال الفني فيما بعد– مع الضرب على الآلات الإيقاعية الـ (مراويس) ومفردها (مـرواس) ومشاركة المجموعة بالتصفيق، ومن (تنزيلة) استهلال الصوت حتى تداخل أصوات الأكف بالتصفيق فيما يسمى(شربكة) أي تداخل إيقاعي متناسق و(مركب) حتى خاتمة الصوت الغنائي، كل هذا اتسم بطابع وجو المجتمع الرجالي في الخليج، وتجدر الإشارة هنا إلى التصاعد التدريجي الذي يحدثه فن الصوت في المزاج الطربي ومن خلال الأداء الموسيقي والحركي لجموع المؤدين من البداية وحتى الوصول إلى الخاتمة الموسيقية.

وتجدر **الملاحظة هنا** إلى أن «فن الصوت وحتى النصف الأول من القرن العشرين قد ارتبط بتقاليد أمسيات السمر الخاصة التي يحضرها عدد محدد من رواد الجلسات الطربية برفقة النساء وفي ذلك الإطار كان يسمح للمرأة بأداء الرقصات الخاصة بفن الصوت متشحة بعباءة أو خمار»[10]، و**الملاحظة الثانية** هي أننا لا نسمع من خلال الأسطوانات التي سجلها بن فارس أصوات التصفيق أو الصخب أو الزخم المصاحب لأداء هذا الفن، وذلك بسبب ظروف تسجيل تلك الأسطوانات في العراق واشتراطات المتعهد أو المنتج التي سمحت فقط بسفر المطرب مع عوده بمرافقة واحد أو اثنين من الضاربين على المراويس لخفض كلفة السفر والإقامة، وكانت الشركة المنتجة بمقرها في العراق توفر عازف الكمان المصاحب، فكان الفنان المبدع صالح الكويتي يطرز اسطوانات بن فارس بعزفه المتألق على آلة الكمان. فما سجل من أصوات على اسطوانات في تلك الفترة هي أصوات منتزعة من سياقها ومن جوها الطبيعي الذي كانت تؤدى فيه.

تفرد فن الـ(صوت) بين الفنون الغنائية الشعبية

في الحقيقة إن فن الـ(صوت) الشعبي يختلف عن نمط الأغنية المتعارف عليها في يومنا هذا، ويختلف عن الكثير من قوالب الأداء الموسيقي والإيقاعي التي كانت سائدة في عصر رواجه مثل السامري والخماري والعاشوري واللعبوني، فقد تفرد فن الصوت بكونه لا يعزف على الطار والطبل، ولا يؤدى من قبل فرق الفنون الشعبية النسائية إلا في حالات نادرة. لذلك تربع فن الصوت على استهلالات فن السمر المسماة (سمرة) وهي احتفالية موسيقية خاصة أو سهرة فنية موسيقية خالصة تستهل بتقديم وصلة من الأصوات الشعبية بشكل رئيسي ثم تقدم بعد ذلك وصلات من الغناء في قوالب غنائية راقصة يكون قالب الأغنية الخفيفة الـ (بسته) هو السائد بجانب بعض الأنماط الغنائية الأخرى. ويتراوح عدد المطربين العازفين على آلة العود عادة في هذه السمرة من اثنين إلى أربعة يتناوبون العزف والأداء أما باقي المجموعة فهي تؤدي العزف الإيقاعي أو التصفيق والأداء الراقص أو الاستماع أو غناء الفنون الأخرى على الطبل والطار بعد ذلك. ومع نهايات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين نجد أن الكثير من الفرق الغنائية الشعبية قد اندثر أو كاد وتراجعت وظائفها إلا في بعض المناسبات الاجتماعية أو لمن يطلبها، وتقلصت الاستخدامات الحية لتلك الإيقاعات واقتصر دور توظيفها على التسجيلات الموسيقية في الإستوديوهات في الأغاني الحديثة ذات النمط السريع ، ولم يعد لفن الصوت تلك السطوة أو الحظوة التي كانت وانحصر أداؤه وتلقيه في قلة قليلة من مريديه ومحبيه. وتحول نمط الإبداع الموسيقي من نص القصيدة أو (قالب القصيدة) الذي يمثل أسلوب الغناء العربي عموما إلى قالب الأغنية القصيرة السريع ذي الإيقاعات الراقصة والمواضيع العاطفية الدارجة.

الدور الريادي لمحمد بن فارس:

في تقديرنا تكمن عظمة محمد بن فارس كفنان في أنه استطاع أن يحمل مشعل التطوير والتجديد في فن الصوت، وأن يحفر اسمه عميقا كواحد من أهم مبدعي هذا الفن حيث استطاع أن يصنع لنفسه طريقة جديدة في الأداء اختلفت عمن سبقه في

الصياغة اللحنية وأسلوب الأداء مع المحافظة على الأصول المتوارثة وهذا ما طبع الصوت البحريني بطابع ونكهة جديدة سار عليها من جاء بعده، وهنا تجدر الإشارة إلى أن أغلب الفنون الشعبية المحلية أو الوافدة من (لفجري) إلى أغاني الفرق النسائية إلى أغاني (الجربة) و(الليوة) وغيرها هي نتاج متوارث ومتناقل مشافهة وسماعا دون معرفة المبدع الأصلي وثبت من خلال الدرس بأنه إبداع جماعي أفرزته ثقافة المجتمع ويمثل إبداعا فنيا لمجموع شخوص المجتمع، إلا أن فن الـ (صوت) الشعبي هو مثل فنون الـ (لعبونيات) التي تنسب إلى مبدعها الشاعر وعازف الطار الشهير محمد بن لعبون، ففن الـ (صوت) الشعبي في البحرين ينسب إلى محمد بن فارس مبدعه ورائده الذي استطاع خلال تاريخ حياته الفنية أن يتجشم رفع رايته وتطويره والحفاظ عليه، وقد ساعدته ظروف ومعطيات عصره ومهدت له الطريق للحصول على فرصة ذهبية لتوثيق فنه بصوته في فترة بواكير بدء التسجيلات الصوتية في العالم العربي، حيث تمكن من تسجيل تلك الألحان على الأسطوانات الصوتية القديمة من خلال رحلات خارجية متكررة قام بها مع بدايات العام (1933) أنقذت تلك الألحان من الضياع وتم توثيقها بصوت مبدعها الأصلي وهذه إضافة فنية هامة لم يتمكن كل من الفنان الكبير الشاعر محمد بن لعبون أو الفنان الكبير عبدالله الفرج أو من سبقهما من الاستفادة منها حيث لم يدركا تلك التقنية في بواكيرها فلم تصل إبداعاتهم موثقة بأصواتهم بل بأصوات المؤدين والمؤديات في فرق الفنون الشعبية ، وقد حظيت (اللعبونيات) بالمكانة الرفيعة وعرف مبدعها على أنه من أشهر من غنى ووقع ألحانه وإيقاعاته على الطار، وقد كان بن لعبون منغمسا ومتعاطيا للفنون الشعبية حتى الثمالة إلى الدرجة التي أصبح فيها مضرب الأمثال بين الناس في مجتمعه، بل استطاع أن يؤثر تأثيرا فنيا بليغا حتى على الأجيال الفنية التي جاءت من بعده ، في حين حظيت الأصوات الكويتية لمبدعها عبدالله الفرج على نفس المكانة الرفيعة وتعتبر من الأصول التي بنيت عليها الأغنية الخليجية الحديثة.

مميزات الصوت والأداء :

لقد أنجزت وزارة الإعلام بمملكة البحرين في العام 2008 عملا طيبا تشكر عليه من خلال توثيق أعمال محمد بن فارس ضمن مجموعة شاملة من الأعمال احتوت على اسطوانات مدمجة لعدد من أعلام الطرب البحريني، وقد اشتملت الأسطوانة المدمجة الخاصة بالفنان محمد بن فارس على عشرة أصوات تعتبر نموذجا واضحا لأهم إبداعاته في فن الصوت هي:

– على دمع عيني. **– ياواحد الحسن.**

– مال غصن الذهب. **–إغنم زمانك.**

–قريب الفرج. **–لمع البرق اليماني.**

–إن العواذل. **–دمعي جرى.**

–الله اليوم. **–يقول بومعجب.**

استطاع بن فارس في هذه المجموعة أن يأخذ بفن الصوت إلى مستويات متقدمة من الأداء الموسيقي المتقن، من حيث العزف والغناء وإحكام صياغة القوالب الموسيقية الجديدة التي اختلفت وتنوعت من حيث تفاصيل البنية اللحنية للقالب الموسيقي وتوظيف المقام والإيقاع. والإيقاع هنا يصنف بشكل عام إلى نوعين أساسيين هما (الصوت العربي) و(الصوت الشامي) مع بعض المصطلحات الاستدلالية التي تعنى بالتفاصيل من حيث نوعية النص الشعري ومصادره مثل (صنعاني، شحري، شامي، بحريني). كل ذلك في وحدة موضوعية مترابطة، بالإضافة إلى القدرة على خلق نسق متسق يجمع التراكيب اللحنية الثرية والمتدفقة مع انتقالات لحنية ومقاميه أضفت الكثير من الجماليات على فن الصوت دون الإخلال بالسياق العام من خلال تطويع النص الفصيح – أو النصوص الأخرى من الشعر الحميني والشعبي – لنكهة الأداء الشعبي والمزاج العام، دونما انتقاص، مع الحفاظ على الأوزان الشعرية الأصلية والقدرة على مواكبة معاني الكلمات بألحان مؤثرة وذات دلالة مباشرة لمعانيها، حيث نجد الثراء والبساطة والمقدرة الفذة في توصيل مضامين المعاني اللغوية بجمل موسيقية اتسمت بقدر كبير من

أرشيف الثقافة الشعبية

الخلق والابتكار والعفوية، واستطاع من خلالها أن يحاكي وجدان ومشاعر المتلقي من جميع طبقات المجتمع منذ وهلة الاستماع الأولى وأن يصل به إلى أقصى مراحل النشوة والطرب.

تشمل هذه الأصوات مجموعة القوالب الغنائية التي يطلق عليها الاصطلاحات التالية :

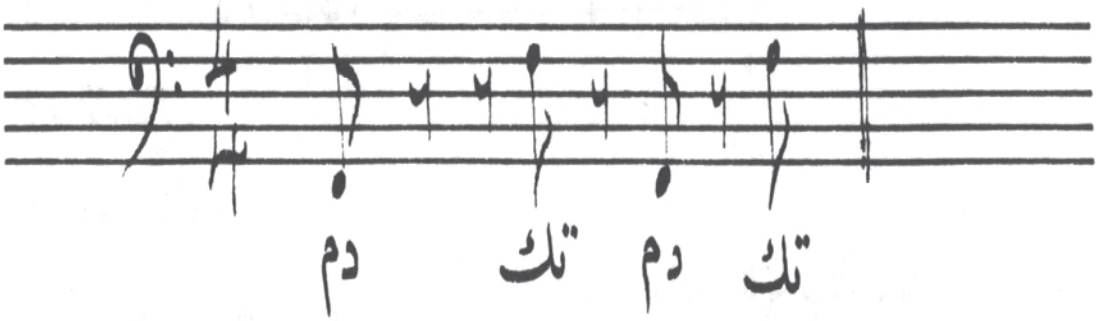
- **الصوت العربي أو (السداسي)**
- **الصوت الشامي أو (الرباعي)**[11]

«يعد فن الـ(صوت) من أهم وأحب القوالب الغنائية إلى شعوب المنطقة وأكثرها انتشارا، كما أن الفنان الذي يغني ألحان هذا القالب أو يعزف موسيقاه يحظى بتقدير خاص، يطلق اصطلاح (الصوت) في الفن الغنائي الخليجي على قالبين غنائيين مختلفي الإيقاع، **القالب الأول** يتكون إيقاعه من 12 وحدة زمنية صغيرة. وقيمة الوحدة الصغيرة التي نعنيها هنا هي وحدة الزمن الموسيقي الإيقاعية المسماة الكروش( ) ويدون هذا الإيقاع بميزان 4/6 ويطلق عليه اصطلاح (الصوت العربي) أو (السداسي) ويدون على النحو التالي.[12]

المثال رقم (1)

القالب الثاني من قوالب الصوت يتكون إيقاعه من ثماني وحدات زمنية صغيرة (كروش) ويدون بميزان 4/4 ويطلق عليه الصوت الشامي أو (الرباعي). ويدون على هذا النحو.[13]

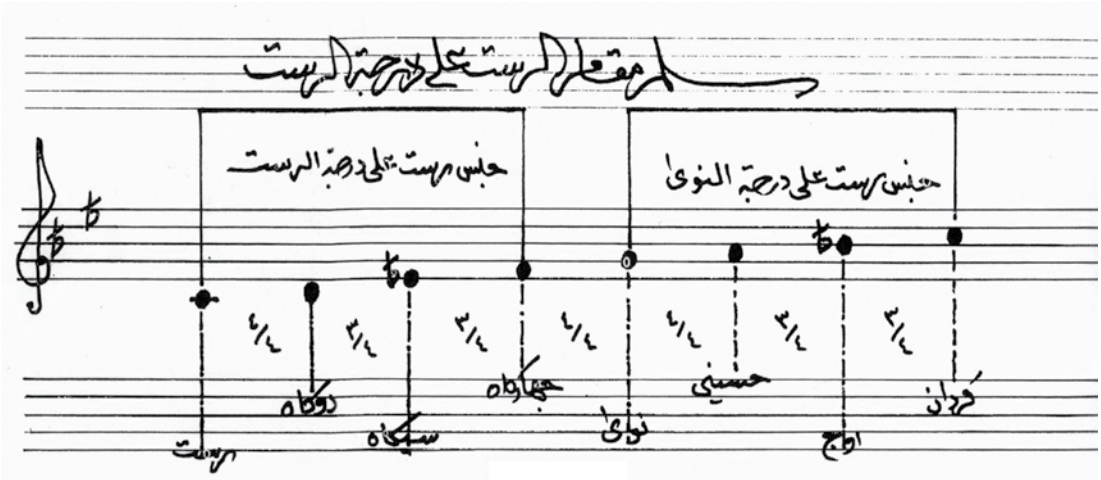
المثال رقم (2)



«لقد ورد اسم (الصوت) كثيرا في كتب الأقدمين الموسيقية ، وكان يستخدم للدلالة على الشعر الملحن أياً كان إيقاعه أو قالبه الغنائي. ولكننا نطلق هذا الاصطلاح الـ(صوت) في الفن الغنائي على قالبين إيقاعيين غنائيين ويقصد بهما قالبي فن الـ(صوت) الشعبي، وعند المقارنة نجد تطابقا تاما لمعظم الإيقاعات العربية القديمة والإيقاعات المستعملة في فن الصوت حتى اليوم، والتي لا شبيه لها مع إيقاعات أخرى في وقتنا الحالي في الموسيقى العربية المعاصرة، فمثلا نجد إيقاع الصوت العربي (السداسي) يتطابق تطابقاً تاماً ومذهلاً مع إيقاع الهزج كما شرحه (صفي الدين عبد المؤمن البغدادي الأرموي) المتوفى عام 693 هجري – 1294 ميلادي في كتابه (الأدوار في معرفة النغم والأدوار) الذي لا يزال مخطوطاً. وذلك في الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب الخاص بالإيقاعات».[14]

– مقام الراست من مقامات الموسيقى العربية مبني على نغمة الراست (دو – C)

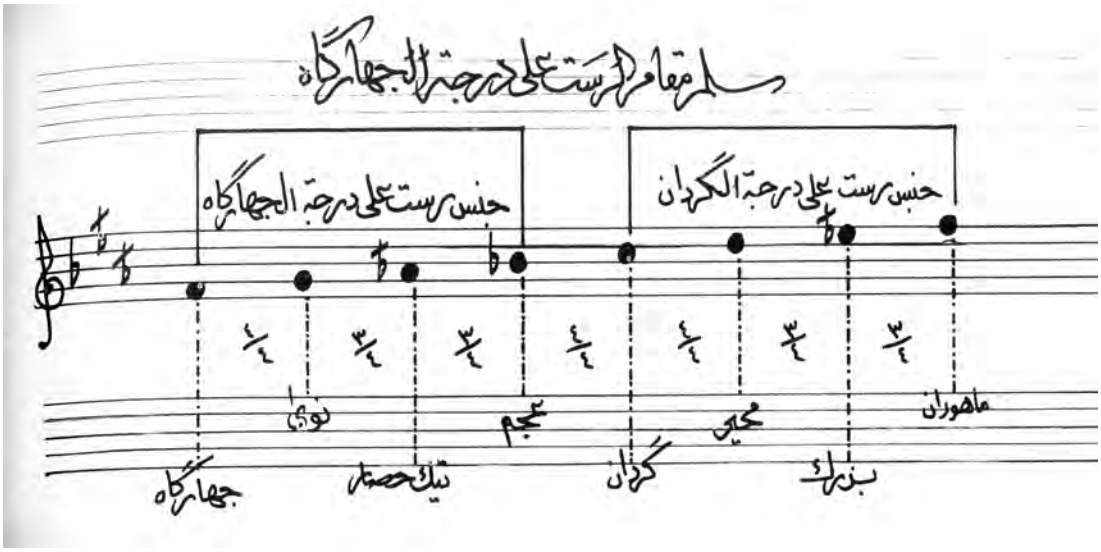
المثال رقم (3)



تحرك بن فارس في حدود نطاق الطبقة الصوتية التي تمتعت بها حنجرته وهي الطبقة الصادحة من النغمات لدى الرجال أي الانطلاق من النغمات المتوسطة إلى النغمات العليا، وفي هذا الشأن برع بن فارس وتحرك في حدود طبقته الموسيقية بحرية تامة حسب مقتضيات اللحن، فنجده تارة يبدأ من النغمات العالية نزولا أو التدرج في الصعود النغمي حتى منطقة الذروة اللحنية، واستطاع أن يوظف حنجرته بشكل أساسي لخدمة المسار اللحني، حيث أن اللحن مرتبط عضويا بالمعاني العميقة للنصوص الشعرية وهنا تكمن عبقرية بن فارس من حيث فهمه الحسي العميق للنص والقدرة الموسيقية على ترجمته من خلال النغم والإيقاع.

– مقام الجهاركاه من مقامات الموسيقى العربية وهو تصوير لمقام الراست على نغمة (فا – F).

المثال رقم (4)



إن الطبقة الصوتية لدى بن فارس هي طبقة التينور (TENOR) وهي الطبقة المسماة (الصادح) من الأصوات لدى الرجال القادرة على أداء النغمات العليا من المقام الموسيقي العربي المسماة منطقة (الجوابات) لذلك نرى أن غالبية أصحاب هذه الطبقة من المغنين الرجال يقومون بتصوير مقام (الراست) الذي هو على درجة (دو) القرار يصورونها أي ينقلونها لأداء أبعاد المقام المطلوب على درجة أعلى وهي هنا درجة (فا) المسماة (الجهاركاه) في نغمات الموسيقى العربية. ومن هنا ترتفع الطبقة الصوتية بمقدار (4 نغمات صاعدة) مما يساعد المغني على الابتعاد عن النغمات في منطقة القرارات (النغمات غير الحادة) وذلك على عكس الطبقات الصوتية لدى الرجال مثل (الباريتون أو الباص) (baritone– Bass) حيث تأتي أصوات الباريتون لتجيد أداء النغمات المتوسطة الشدة في حين أن أصوات الباص تؤدي النغمات الغليظة، وتجدر الإشارة إلى أن أغلب مغني منطقة الخليج يندرجون ضمن طبقة التينور، عدا بعض الاستثناءات النادرة.

لذلك فقد استطاع محمد بن فارس أن يميز طبقته الصوتية واستطاع أن يوظف لها الألحان في حدود النغمات التي كان يبرع في إصدارها مع مقدرة على أداء (الزحلقة اللحنية) الصاعدة في بعض الألحان بشكل خاص، من هنا فإن محمد بن فارس في مجموعة النصوص التي تم اختيارها

نجده ينطلق من قاعدة لحنية مقاميه محددة في نطاق إمكانيات صوته واستطاع من خلال هذه الطبقة أن يؤدي ويغني بكل راحة وسلاسة، ونستطيع القول بأن طبقة بن فارس المقامية هي من نغمة (الجهاركاه إلى جوابها مع لمس نغمة الصول العليا المسماة السهم) وبذلك فقد امتلك مسافة نغمية غنائية في حدود ديوان موسيقي واحد أي ما يسمى (بالأوكتاف الموسيقي) وبهذه الطبقة تمكن من صياغة الألحان ضمن هذا النطاق المحدد من خلال تداخلات وركوز لحني مغاير في كل لحن يختلف عن الآخر في النصوص العشرة المختارة فهو ينطلق من قاعدة مقاميه تشتمل على مقامات (راست الجهاركاه، وبياتي النوى، وبياتي الحسيني، ومقام المحير) مع القدرة على التطعيم واللمس الخفيف لبعض النغمات ضمن السياق اللحني.

انتقل إلى رحمة الله في يوم العاشر من محرم 1367هـ الموافق 23نوفمبر 1947 ودفن في مقبرة المحرق.

خاتمة :

لقد توفي محمد بن فارس في اليوم العاشر من شهر محرم 1367 هـ الموافق للثالث والعشرين من شهر نوفمبر 1947 م ، ودفن في مقبرة المحرق، فأية موهبة فنية تلك التي امتلكها بعفوية ذلك الفنان المبدع وبرع في صقلها وتوظيفها وعمل على تطويرها وإغناء جوانبها بما توفر له من ثقافة ذلك الزمان الموسيقية. إن مرور أكثر من ستين عاما على رحيل بن فارس يدعونا إلى تأمل تجربته الفنية والتعمق في دراسة الظروف المحيطة بها والمؤثرات التي أسهمت في نضجها إلى الحد الذي ابتدع منحى مميزا لفن عريق ذي جذور ارتبط باسمه وتلون بأسلوبه وبنهج تفكيره وبطريقة تذوقه ومعايشته للفنون الرائجة في زمانه.

يبدو لنا بأن هناك العديد من المؤثرات والظروف والجوانب الفنية الخاصة بأصول وتطور فن (الصوت) الشعبي وبشخص بن فارس وبالشخوص التي أحاطت بتجربته وبالزمان الذي عاش فيه، بحاجة إلى المزيد من الكشف والدرس والتحليل وهو ما يدع الباب مفتوحا للمزيد من الجهد والاجتهاد.

الهوامش

1 – موسوعة ويكيبيديا العامة.
2 – المرجع السابق نفسه.
3 – محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج، الجزء الأول، مبارك عمرو العماري، الطبعة الأولى1991م، المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، البحرين، ص 57–210
4 – المصدر السابق ص 71.
5 – المصدر السابق ص 72.
6 – الموسيقا والغناء في الكويت، أحمد علي، الطبعة الأولى 1980، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص 28
7 – المصدر السابق، ص 7.
8 – المصدر السابق، ص 11
9 – مقابلة خاصة مع الفنان الأستاذ جاسم محمد بن حربان في مكتبه بوزارة التربية والتعليم، بتاريخ 1 ديسمبر 2010م.
10 – المصدر السابق.
11 – الموسيقا والغناء في الكويت، أحمد علي، الطبعة الأولى 1980، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص 15
12 – المصدر السابق ص 23
13 – المصدر السابق، ص 24
14 – المصدر السابق.
15 – النصوص الغنائية. المصدر. محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج ص 210–57. للكاتب مبارك عمرو العماري. الجزء الأول. الطبعة الأولى.1991 م. المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام مملكة البحرين.

مصادر الأمثلة الموسيقية :

– المثال رقم (1): الموسيقا والغناء في الكويت، أحمد علي، الطبعة الأولى 1980، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص 23
– المثال رقم (2): المصدر السابق، ص 24
– المثال رقم (3): نظريات الموسيقى العربية، حبيب ظاهر العباس، معهد الدراسات النغمية العراقي 1986، وزارة الثقافة والإعلام، العراق – دائرة الفنون الموسيقية، ص 133
– المثال رقم (4): المصدر السابق، ص 136

نصوص اصوات محمد بن فارس

دون الباحث الأستاذ مبارك عمرو العماري مجموعة من نصوص الأصوات التي تغنى بها الفنان محمد بن فارس وصنف ألحانها وأضاف إليها بعضا من نصوص التوشيحات التي كانت تؤدى في ختام أداء الأصوات ، وقام بنشرها ضمن كتابه المهم الموسوم (محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج) الذي صدرت طبعته الأولى عن وزارة الإعلام بمملكة البحرين عام 1991، وإلحاقا بما أشار إليه الأستاذ خالد عبدالله خليفة في مقالته بهذا العدد من أهمية لهذه الأعمال الغنائية يسر (الثقافة الشعبية) أن تعيد نشر نصوص هذه الأصوات، كما وردت في كتاب العماري، كما يسرها أن تهدي القارئ مرفق هذا العدد قرصاً مدمجاً (CD) يحوي تسجيلات هذه الاصوات وذلك بإذن خاص من هيئة شؤون الإعلام فلها الشكر والتقدير.

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت عربي	على دمع عيني	حسام الدين الحاجري

على دمع عيني من فراقك ناظر ترقرقه إن لم ترقه المحاجر
فديتك ربع الصبر بعدك دارس على أن فيه منزل الحب عامر
يمثلك الشوق الشديد لناظري واطرق إجلالا كأنك حاضر
وأطوي على حر الغرام جوانحي وأظهر اني عنك لاه وصابر
عجبت لخال يعبد النار دائما بخدك لم يحرق بها وهو كافر
واعجب من ذا ان طرفك منذر يصدق في أياته وهو ساحر
ألا يالقومي أراق دمي الهوى فهل لقتيل الأعين النجل ناصر
ومذ خبروني أن غصنا قوامه تيقنت ان القلب مني طائر
يكاد لعيني أن يفيض غديرها اذا انسدلت كالليل تلك الغدائر

الفنان محمد بن فارس (أرشيف الثقافة الشعبية)

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت شامي (عربي حجازي)	ياواحد الحسن	حسام الدين مصطفى

يا واحد الحسن ارحم واحد الكمد ... حاشاك من حرق تصلي به كبدي
في كل جارحة منه لسان هوى ... يشكو اليك رسيس الهم والكمد
يطول سقمي وفي فيك الشفاء ويا ... ظلمي وانت أمير الحسن في البلد
ان كان تذيب قلبي فيك أو تلفي ... مما يسرك يا كل المنى فزد
انت الذي مابدا للعين طلعته ... إلا وعوذته بالواحد الصمد
كم من اسير غرام لافكاك له ... من مقلتيك ومقتول بلا قود
لولاك مابت أرعى النجم مفترشا ... شوك القتاد قليل الصبر والجلد
روحي الفداء لظبي من بني أسد ... وأعجب الأمر لظبي من بني اسد

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت شامي (بحريني رخيم)	اغنم زمانك	ـــــــــ

اغنم زمانـك امانـك يـا حبيب اغنـــم مادام عادك صغير السن طيشاني
خايف عليك بعد ستعشر سنه تنـدم تنسى شبابك وأحبابك وتنساني
يلّي العسل من شفاتك خلّنـا نطعـــم قل لي جبا لك عسل حالي وشي ثاني
وفك صدرك انا باشـم صـــدرك شـم باموت من بين هذا النهـــد والثاني
من عجبتي لي نظرت البحر كالخاتم ولا افتهم لي انا فـــي أي لوطانـي
الليم يلّي بصدرك قل لنا مـن كـــم وارمي بحبه جبا يا قرة اعيـاني

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت عربي	مال غصن الذهب	احمد الأنسي

ما لغصن الذهب مولـــى البنان المخضـب زمهري الشنب بـدر الكمـــا المحجـــب
سمهري القوام من مـــر فـــي بعض الأيـــام وبخل بالسلام واعرض وولـــى وجنـب
خبروني انا يـــانـــاس مفتـــون مضنـــى عشق ريم اللوى من كـان بالحـب معجب
ذا مليح الجمال ساجي الرنا مسكـي الخـال ما رآه الهـــلال إلا وشـــرق وغـــرب
قلت يا أهيف من أين هذا الرنا ياضيا العين يا قضيب اللجين يا بدر في جنح غيهب
فالتفت وابتســـم أومـــا بكفـــه تـقـــدم ثم جاوب نعـم مالـك نتســـأل تـجنب

الشاعر عبد الله الفرج (كتاب المصور البدوي)

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت عربي (يمني)	قريب الفرج	ـــــــ

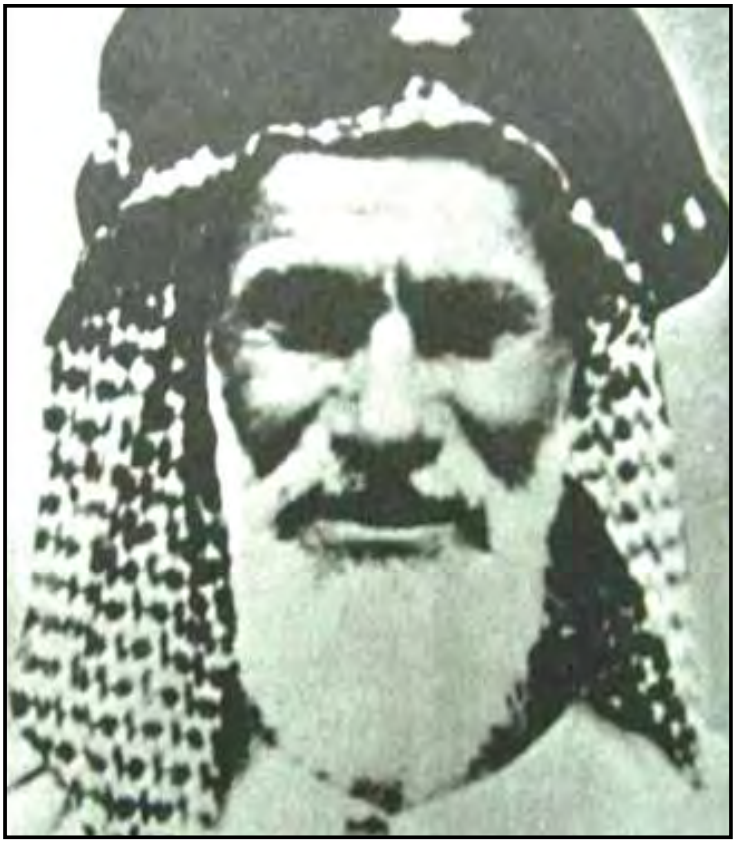
قريب الفرج يا دافع الهم والعســـر تفك الضجر تمحو الكدر كن لنا معيـن
قِلْ عثرتي سألك بطـه وبالزمـــر بالبيت والحجر المعظم مع الحطين
محمد شفيعي سيدي وسلة البشـر فـــي يوم لا ينفعنا مالٍ ولا بنين
صلاتي تخصه عد ما طشطش المـــــــــــطر وما حثحث الركبان للبيت زايرين
يقول الفتى بوقايد القلب قـد ذكـر مضانين عيني يوم امسوا نازحيـن
فيهم كحيل الطرف اهيف أزج حور مدملج دعج اغنج مغنج غنج فطيـن
هلكني ملكني هاشني باهـي الـغرر محنّي وعذبني وانا ناصحٍ اميـــن
له غرة بيضا كما طلعـت القمـــر ونون الحواجب ملتوٍ زجلها قريـــن
وعينين مقباسين يرمي بهـم شـرر وهاروت في وسط المقل قد عمل مكين

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت شامي (بحريني)	لمع البرق اليماني	حسام الدين الحاجري

لمـــع البـــرق اليمانـي فشجاني ما شجانـي
ذكـرى دهـــري وزمانـي بالحمـــى أي زمـــان
يا وميض البرق هل ترى جمع أيـام التدانـــي
وترى يجتمـــع الشمـــل ونحظى بالأمـانـــي
أي سهـم فـــوق البيـــن مصيبا فـــرمـانـــي
أبعـــد الأحـبـاب عنـــي وأرانـــي مـا أرانـــي
يـــا خليلـــي اذا لـــم تسعدانـــي فذرانـي
هـذه اطـــلال سعـــدى والحمى والعالمانـي
أين أيـام التصـــابـــي وزمـــان العنفواني
ذهبت تـــلك البشاشات مـع الغيد الحســـان

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت عربي (شحري)	إن العواذل	الشيخ عبدالله محمد الشبراوي

إن العـــواذل قـــد كووا قلبي بنار العـــذل كـي
ومرادهم اسلـــو هـــواك وانت نقطـــة مقلتـــي
عذلوا وما عـذروا وقـــد وصل الأسى منهم إلـي
كحم شيعـوا وتشيعـوا وتزوروا كذبـــا علـــي
وأنا وحقـك لـــم تؤثـر عنـــدي العذال شـــي
حاشا يكـون يـا منيتـي لقولهـــم أثـــر لـــدي
يا سائق الأظعان يطوي البيد بالأحبـــاب طـي
مهـلا بهـم حتـــى امتـع ناظري منهـم شـــوي
يـا عاذلـي فيهـم لقـــد اسمعت لو ناديت حي
قـــل لـــي بأيـــة سنـــة الحـب عـــار أم بـــأي
لا يـا أخـي أنـا لـم أقـل .....



الشاعر محمد بن لعبون (أمير شعراء النبط)

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت شامي (صنعائي)	دمعي جرى في الخدود	مبارك بن حمد العقيلي

دمعي جـرى بالخـدود والجفن عاف الرقــادي ممــا طــرى بالفؤاد
والنـاس عنـــي رقـود وانا بصوتـــي انــادي الداد يا أهل الـوداد
اشكو الجفـا والصـدود ممـن صفـا لـــه ودادي والحيل مني استباد
يا زين باللـــه تجــود في الحب لي بالمـرادي وتجوز عن ذا العناد
توفـي لنـــا بالعهــود ترحـم غريـم الفــؤاد بالوصل قبـل النفـاد
وتغيض عن كل حسود لاعـاش هـو والمعـادي من دون كــل العبـاد
ضيعت كــل العهـــود واخلفت كــل الوعـادي الحب كلـــــه نكـاد
قل لي متى يـا عنـــود القى وعــودك وكـادي ونقول ذا الخـل جـاد
واشوف منك السعــود في الوجد بالجود بادي ونقول ذا العيد عـــاد
عندي علـى ذا شهــود دمعي ولوعـة فــؤادي في كـل يـوم تـــزاد

التصنيف	الصوت	الشاعر
صوت عربي (قسم)	الله اليوم انا	ابو ناصر

الله اليوم انا سألك بطه والحزاب ياكيمان — يـــــا اللـــــه
سهـل الـــرزق وافتـــح لنـــا البـــاب — واستر العيب يا الله
قال بو ناصر إن العشـــق داهـــي وغـلاب — وانما حسبي اللـــه
مـن بلي بالمحبـــة غـــدا زمانـــه تقـلّاب — قال بختي على اللـه
من بغى الزين يصبـر لو رقـد فـوق لهاب — قال ذا جنـة اللـــه
قلت يا هركلي العبد واقف علـــى البـــاب — قال قله علـى اللـــه
ايه سبب همّلي مرضوم من فوق الأتعـاب — قال ذا خلقـة اللـــه

التصنيف	الصوت	الشاعر
ختم	يقول بو معجب نهار الأحد	يحيى عمر اليافعي

يقول بو معجـب نهـار الأحـد — صادفت مرقـوم البنـان والخـد
ابيض هلالـي ناســـلٍ مجعـد — يقول في الدعوى جمالـي أزيـد
يقول بياضي في الجمال شهـره — كالشمع لـه بهجـة بكـل سمره
والخضر في المقعد فلا لهم قدره — اسود جبينه مثـل ليـل الأسـود
جوّب الأخضر وقال لـــي شـان — حنا حباب اخضـر بكـل بستـان
(1) — ومن عشقنـا مـا هنـي بمـرقـد
احنا المطر نسقي جميع الاشجار — فـــي كل وادي قـــد لنا بالأثمـار
والبيض فيهم من بياض الأسوار — سوى سوى في حبل تحـت مربـد
قالت البيضـا كلامـــج اعـــوج — حنـا قمـاش السورتـي وبـــروَجْ
وانتـم ثيـاب القطـن المدبّـج — (1)
حنا القمر والشمس حين تطلـع — والبيض زايد نـورهـم وشعشـع
وكل اخضر فـي السـواد يفجـع — مثـــل الغـــراب دائماً مطـرّد
قالـت الخضـرا جمالـي اخضـر — زباد بالقفلـه ومســـك وعنبـر
حنـا دلال العيـن حيـن تسعـر — نستر سواد العيـن قـبـل تـرمـد
حنا كما الحنـا نعـود خضـره — والبيض في الخضره فلا لهم قدره

اخضر الى هز الـدلال الاخضـــر ... مثـل الخديـــوي لابـــسٍ مـزنـــد
قالـت البيضـا طلـــع بياضـــي ... لـــون البياض ولبـس كل قاضي
وحكمنا عالعـاشقيـــن ماضـــي ... كالسيـــف مسنـــونٍ رهيّف الحـــد
البيض في الخضره لهم معانـــي ... حازوا ثلاث ارباع فـــي الغواني
انتم مـدر وإحنـا كمـا الصيانـي ... مسكوب فيهـــا الصافـــي المبـرّد
قالت الخضـرا لـــمـــا فشلتـــي ... وفـي كلامـــك والنبـي كذبتـــي
في الشمس لو نخرج انا وانتـــي ... لترجعيـن كالسختيـــان وازيـــد
الخضر حـازوا الفـــن والبلاغـــة ... والعز والنامـوس والـرشـــاقـــة
حنا حرير اخضـــر بكـــل طاقـــه ... وطعمنـا حالـــي عســـل مسلسل
قالـت البيضـــا كلامـــك فيـــش ... انتم ياخضره كالذباب فـي العيش
حياتكم عزره وسوادكـــم بيـــش ... يا غـــــارة اللـــه والنبـــي محمد
حنا خيار الـبز شاش منقـــوش ... فـــي كل جمعة للصلاة مفـــروش
وكل اخضر فـــي القبيح مدهوش ... ماجـــا الشمـــال الاّ ذبـــل وقَعّد
قالت الخضـــرا لـمـا تمـــاري ... ما تنظـــرين تمـــر رطب خضاري
وكل مـــن فـــي حبنا يجـــاري ... (1)
من عانـــق الخضـره يبات راوي ... ومن عانق البيضـا يبـــات خاوي

1 – هذه الأشطر ناقصة من رباعياتها وتركت كما غناها محمد بن فارس

نماذج من توشيحة الصوت :

على طاب طاب الســـــمـــــر ... واثمرت منها الأغـصان
على يا من يريـــد الحســـان ... يصبر على جور ما كان
وانا المسيكين انا

××××××××××××

يا أم عمرٍ جزاك الله مكرمـة ... ردي علي فؤادي أينما كانا
لا تأخذين فؤادي تلعبين به ... فكيف يلعب بالإنسان إنسانا

××××××××××××

على حسبي على أهل الهوى ... هـــم بالهوى ولعونـــــي ... من يوم ثوبي ذراع
عطشـــــان ظمـــيـــــان ... أنا يا أهل الهوى ادركوني ... شربه هنية بساع

الأداء الحركى فى طقس الزار

حسام محسب / كاتب من مصر

تمتلك كافة الشعوب طقوساً تمثل نوعاً خاصاً من السلوك يمكن الاستناد عليه لفهم كنه الإنسان، تماماً مثله مثل اللغة التي تعد نظاماً رمزياً قائماً على قوانين راسخة، بالتالي يمكن النظر للطقوس بوصفها نظاماً رمزياً من الأفعال، ويمكن رؤية العلاقة الشائكة المعقدة بين الطقوس واللغة فى تاريخ المحاولات العديدة لشرح السلوك الطقسي . كذلك يمكن التعامل مع الطقوس بوصفها وسيلة تعبير غير ناطقة تقوم على أساس رمزي ولغتها هى لغة الأساطير واستناداً إلى رؤية العلماء الوظيفيين يمكن عدها شكلاً من أشكال الاستجابة التكيفية للبيئتين: الفيزيقية والاجتماعية أما عن مرجعيتها فإنها تتمثل في منظومة الاعتقاد، كما أن لها علاقة بالفنون.

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Sufism+in+Egypt

وكان «جلين ويلسون» قد أشار إلى أن الطقوس هي (بمثابة مسـقط الـرأس لكثير من فنون الأداء فالطقس يتميز بالتكرار النمطي المغلف لنشاط ما استجلاباً لأثر سحري. ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ولكن أيضاً لأنه قد اكتسب دلالة باطنيـة عميقة وقد تكون جذور هذا النشـاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو قد تم نسـيانها لكنها أصبحت الآن تغلف بمغذ اجتماعي ودينـي لـه أهميته وأشـار «ويلسـون» إلى عدة وظائف للطقوس أبرزها:

توسـيع حدود الوعي من خـلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسـية هناك مكونات معينة من ترنيم وغناء، وتشـكيل خطوات خاصة، وأقنعة وأزياء والتى شـقت طريقها وأسهمت في الأداء المسرحي)[1].

يجمـع العلمـاء على وجود علاقـة وثيقة بين الطقـوس والأسـاطير، وتتشـابه الطقـوس مع الأسطورة من حيث المحتويات، إذ أنها تحتوي على الإيقاع، والإشارة، والرمز وكانت «جين هاريسون» قد ربطت (نشأة الفن الدرامي بالشعائر والطقوس مؤكدة على أن الطقوس مسرحة للأسطورة.)[2]

كما أنه يمكن اعتبار الزار (طقوسـاً شعائرية راقصـة دراميـة، أي، رقصاً شـعبياً فيـه تفاعل جماعـي بالحـركات يـؤدى فـي دورات الحياة. وتحتفل الكثير من القبائل في مختلف أنحاء العالم بدورات الحياة عن طريق الرقص «الزواج، والوفاة، والختان، والانتقـال من حالة المرض إلى الصحة ومن الأهـداف العلاجيـة لهذا الرقـص الدرامي طرد الأرواح الشـريرة أو علاج نفسي عن طريق رقصات هستيرية مزيفة أو حركات جمبازية.

يمكن تصنيف الطقوس إلى نوعين أساسيين: طقـوس تتعلق بتجديد الحيـاة بالخصب والنماء، وطقـوس تطهيرية تهدف إلى تطهيـر حياة الفرد من الأشـباح والذنوب. فالإنسـان يسـعى لمحو الزمن الحسـي ليعيش في الزمن الأسـطوري من خلال الاحتفـالات، بهذا المعنى يجوز لنا تصنيف الزار على أنه ممارسـة شـعائرية ضمن الطقوس التطهيرية، ذلك أن الزار يتميز بكونه نشاطاً يقوم على الرقص، والإثارة الانفعالية، وتقديم الأضاحي استرضاءً للأسياد وأملاً في عودتهم)[3].

يرجع «الكسـندر كراب» (جذور الممارسـات الطقسـية... للشـعائر الطقسـية الراقصـة التى كان البدائـي يقيمها لتحقيـق النجاح في اصطياد الحيوانات بتقليد حركات الأخيرة، أو لإنماء الزرع ووفرتـه، أو من أجـل غايات أسـمى: مثل توهم البعض بأن الأجرام السماوية في ارتعاش حركتها تحتاج لشيء من التشجيع حتى لا تتباطأ حركتها، أو قد تقام لطرد الأرواح الشـريرة درءاً للأمراض ويستشهد «كراب» بالعديد من النماذج الاثنوغرافية مثـل الفكرة الكامنـة في قفز الشـباب عالياً وهم يرقصون أثنـاء بذر الكتان، الفكـرة التي مؤداها أن الكتان سـيصل طولا يبلغ ارتفاع قفزاتهم، أو مثل اللعنات التي صبها أنبياء بني إسـرائيل على الممارسات الطقسـية الراقصة لتطهير الديانة من تلك الرقصـات التي أدت إلى سـقوط عاصمتهم وتدمير الهيكل، ومثل الإكليريوس المسيحي الذى حاول إقصاء الرقص فباءت محاولاته بالفشل)[4].

مجمل القول أن هذه الشـعائر الطقسـية تمثل بقايا ممارسات وعادات قديمة، انتشرت ونجد لها ظلالاً في الطقوس الاحتفالية للزار، وتتسم عموماً بانفعالات مشحونة مفعمة بالقلق والخوف والتوتر، مصحوبة بالإيقاع والأداءالحركى والأغانى.

والـزار يطلق على الجني أو الجنية، فيقال لمن ركبته روح شريرة فيه «زار»، فهو لفظ من اللغات اللارية والكراشية* بمعنى حالة تظهر على العبيد فيرقصون ويتواجدون ويسمونها «زار»)[5].

كمـا يقـال إن «زار» كلمة عربية مشـتقة من «الزيـارة».. (أي أن الجـن يـزور الآدميين في مواعيد معينة من السنة)[6].

وفي بعض المراجع وجدت أن كلمة «زار»مشتقة من «جار djar» وهو كبير آلهة الكوشـيين* الذي يتغير اسمه لدى بعض الطوائف إلى «يارو yaro» أو «دارو daro»، وظهـر منه في إطار المسـيحية الحبشـية إلى روح شـريرة هـو «زار zar» الذي استعاره المسـيحيون الأحباش من بعض القبائل

http---s111t.com-vb--imgcache-1434.imgcache

الوثنيـة. كما أن كلمـة «الزار «في اللغـة العربية مسـتعارة عن اللغة الامهرية*، ذلك ان المعتقدات الشائعة في جن الزار انتقلت من أثيوبيا إلى العالم الإسـلامي. وبالطبع هذا اعتقاد خاطىء وسـوف أثبت ذلك فيما بعد[7].

حيـث أنه وكمـا قلنا سـابقا لا يوجد تعريف محدد لـ «الـزار «ولكننا نجتهد في تقديم تعريف له، فعلى سـبيل المثال لا الحصر يمكننا أن نعرف «الزار بأنه–

(نوع من الاحتفال الذي يستهدف طرد الأرواح أو استرضائها عن طريق إجراءات طقوسية خاصة تشتمل على تقديم الأضاحي والقرابين وأداء بعض الرقصات سريعة الإيقاع)[8].

(تعبير رمزي لرغبات يرتبط في ذهن المريضة الممارسـة بذكريات كامنة في اللاوعي لديها، كما قد تكون نتاج حتمية ترابطية تجسـد حدثا يرتبط بمسببات المرض)[9].

هذا من الناحية النفسـية أما إذا نظرنا إليه من الناحية الاحتفالية الطقوسية وما يحدث فيها نجد أننا يمكن أن نقول العديد من التعريفات أيضا منها ما يلي:

أن الزار (حفلة نسـائية فيها الإسراف، يمحى فيها الاحتشـام، وأكبر الباعث عليهـا الآن التقليد والفخـر والمباهـاة، والاسـتمتاع بالكثيـر مـن الشهوات الحسية والمعنوية)[10].

ويمكننـا القول إن الزار هو من الممارسـات الجسدية التى تمزج بين الطب الشعبى والموسيقى والغنـاء والأداء الحركـي الـذي يوظـف لإراحة الجسد من خلال طاعة الجن، وإذا نظرنا إلى البعد الوظيفي للزار فنجد أنه يندرج تحت مسمى العلاج الشعبي كما أصبحت له وظيفة ترفيهية من خلال تناوله على خشبة المسـرح مستلهمين ما يحدث فـى البيئة وإعادة تناوله بشـكل فني مثلما قدمته فرقة باليه أوبرا القاهرة على خشـبة المسرح من خلال عروضها الفلكلورية.

فالزار لـه طقوس رائعة، وحـركات وإيماءات راقصة، وموسيقى منفردة، وإذا تخلص الزار من بعض السـلبيات، فإنه يؤدي إلى غرض ترويحي علاجي.

وكان للخيال الشعبي دور في تفعيل دور الزار الاجتماعي الذي اندثر ثـم ما لبث أن عاد للظهور في صورة أخرى ترتدي ثوب المدينة.

فالزار أحد أهم الأساطير والخرافات التي تجد صدى في نفوس الناس فحين كان الأطفال يقعون على الأرض كان العامة يصيحون

(اسم النبي حارسـك وضامنك... وقعت على اخوك أحسن منك.... ولهذه العبارات التي لا تزال تتـرد داخل القـرى المصرية حـدس وقائي لدى

العامة خوفا من الأسياد واعترافا كاملا بوجودهم وخطرهم. وحتى وقت قريب كان حين يصاب فرد ما ببعض المتاعب النفسية أو يصاب بمرض ما أو تتأخـر عروس عند الإنجاب تنصـح بالذهاب الى «كودية الزار»*)[11].

ونجـد أن هنـاك ارتباطـا كبيـرا بيـن الزار وممارسـة السـحر ونجد أن السـحر كما تعرفه الموسـوعة الفلسـفية هو «أحد أشـكال الاعتقاد البدائـي، إنه مجموعـة من الطقـوس التي ترمي إلـى التأثير في النـاس والأرواح المتخيلة بهدف الحصـول علـى نتائج معينـة ومن هنـا نجد أن السحر يرتبط بثلاثة أشياء وهي الرقية، والطقس، وحالة الشخص الممارس للسحر في حالة تطبيق هذه المؤشـرات التي يقول بها مالينوفسكي على مفهوم الزار يتضح أنه يرتبط بـ «أشياء تقال»من ناحيـة بتحليل مقولة الأسـياد والتعاويذ الخاصة بمخاطبتهم واسـترضائهم. الكلمـات التي تتفوه بهـا كودية الزار وعباراتها تكون منغمة وموزونة وتوحـي في لفظها بالغايـة المطلوبة، ومن ناحية ثانيـة نجد أن الزار يرتبط بطقـوس محددة أثناء إقامتـه مرتبطـا بالممارسـين لـه مـن الكوديه، والمغنيات، والمسـاعدات، وجمهور المشـاركين، والمريض الذي تلبسه الروح «الجوقه».

يتسـم الـزار فـي مصـر بمحدوديـة أعداد الممارسـين لـه ومن ثم فهـو لا يشـكل الثقافة السـائدة في المجتمع وإنما يعـد جزءاً من الثقافة الفرعية، بالتالي هـو ظاهرة اجتماعية فالزار رغم كونه طقسـاً لمعالجة حالات فردية فإنه لا يجوز عـده ظاهرة فردية طالما أنـه لا يمثل نتاجاً فردياً إنـه يضرب بجذوره في أعماق الواقع الاجتماعي، موروثـاً ثقافيـاً ناتجا عـن ظـروف أيديولوجية وبيئية، إنه يمثل نتاجاً للأفكار الخرافية والطقوس السـحرية المرتبطة بتلك الأفـكار المعبر عنها من خلال الزار وغيره من الممارسـات السحرية ذات الطابـع الخرافي أو السـحري والتـي تصر على إثبات وجودهـا رغم ظهور البديـل العقلاني لها وهو الطب النفسي.

يهمنـا هنا تحديـداً التعبير الـذي يتجلى عبر

http-//mohamed-ezz-work.blogspot.com

الحـركات والانفعالات وذلك من خلال ممارسـة الأداء الحركـي الإيقاعي، ويمكننا القول بأن الأداء الحركي فـي الأجواء الاحتفالية لطقوس الزار هي تلك السلوكيات التي تحمل دلالات رمزية متميزة، ويمكن التعامل معهـا كوقائع اتصال غير كلامي، وتعكس حالة نفسـية، كما أنها قـد تحمل معاني ضمنية في الممارسـة التعبيرية الراقصة الرمزية والإحساس بكل ما تحويه الأجواء الطقسية المادية المدعومة بالاعتقاد في هذه الممارسة وفاعليتها.

ويلاحظ في طقوس الزار شـكلاً من أشـكال التعبير عن الذاتيـة ينعكس في بعض أدائه بطابع

http-//www.anettehaug.com/gallerypublic/zar/01.sar1

الرقصات الشعبية، التي تتسم حركاتها بالنظرة الذاتية من خلال معايشة الممارسة، وهي تؤدى لجسدها وذاتها .

يتميز الزار عموماً بكثرة أنماط الرمزية التعبيرية، المعبر عنها في الألوان والحركة والأزياء والحلي والأغاني والإيقاع والأضحية وأنواع الطعام،ويحتل اللون في طقوس الزار مساحة واسعة: حيث نجد أن اللون الأحمر هو لون رداء روح «لولية الحبشية» ولون دم الأضحية حتى أن الزار نفسه تطلق عليه تسمية «الريح الأحمر» وينعكس في الطبول المزخرفة بالحناء واللون الأزرق الغامق هو لون ملابس الأسياد «الزرق»، واللون الأزرق هو لون رداء «الدراويش» الخ. فاللون هنا كأنما يجسد لغة اجتماعية يفهمها الممارسون للطقوس، لغة تتشابك وتتفاعل في بنيتهم النفسية ولها رمزيتها. وقد يكون من المحتمل أن هذا الارتباط المحدد بين لون الأزياء والأسياد يجد تفسيراً في ارتباط الأزياء لدى الشامان، حيث ترتبط بمنظور العلاقة مع المقدس. فلكل خيط في الزار رداء يناسبه، ومن ثم ترتدي الممارسة أشكالاً مختلفة من الأزياء والألوان طبقاً للخيط. وحركياً يتجلى الفعل الرمزي في الممارسة الحركية التعبيرية الراقصة؛ الذي يمثل نشاطاً وانفعالاً جماعياً لا شعورياً وله لغته الرمزية يقول صفوت كمال في ذلك (إن أشكال الممارسات الطقسية هي التي تعطينا التصور والتجسيد المادي والقدرة الشاعرة للإنسان البدائي؛ في إدراك وجوده وإبداعاته في تخيل أشكال القوى التي تحيط به ففي المجتمعات التقليدية لا يميز الإنسان بين شخصه وجسده فبين الإنسان والعالم والآخرين يسود النسيج نفسه بألوان مختلفة)[12]، وقد أشارت الموسوعة البريطانية إلى أن الإشارات والحركات تقوم بدور مهم في الطقوس الدينية والسلوك الديني وتشتق معناها من خلال علاقتها بالمعتقد الديني، فالأداء الحركي في الطقوس الدينية يؤدى في خطوط مستقيمة أو دوائر، وقد يحتوي على حركات مثل الحجل والقفز وحركات الأيدي ونجد أن «الرقص بالأيدي والأصابع على سبيل المثال له معنى رمزي محدد في الهند وبعض الدول الآسيوية الأخرى، وله تنظيم صارم» ويشيع استخدام الأيادي في

http-//www.anettehaug.com/gallerypublic/zar/01.sar1

كثير من الشـــعائر والممارســـات الطقسية . ففي الـــزار نلاحظ كثيراً من هذه الحـــركات، فالدوران والتحـــرك في خطـــوط، والتمايل مـــع العنف في الحركة، وحرارة الإيقاع، كلها لها دلالتها الرمزية لاسترضاء الأسياد في مختلف الخيوط فالممارسة الطقســـية يمكن تشـــبيهها بالأحـــلام من حيث أن كليهما يمثل لحظات التحرر الإنساني، التي تختفي فيهـــا قوانين الزمان والمكان ويعبر الإنســـان عن نفســـه بشكل تلقائي أو ربما هى تفريغ للطاقة من خـــلال الرقص كمـــا عرفه لويـــس الفيلد وآخرون «Lois Ellfeldt and Eleanor Mctheny» علـــى أنـــه (نوع من الفنون غيـــر اللفظية التي تعمد إلى ترميز المفاهيم في حركات فالرقص في الممارسة الحركية هو تعبير حركي هادف)[13] ويمكن اعتبار الرقص تعبيراً حركياً كوسيلة اتصال، ومن ثم فهو لغة طبيعية إدراكيـــة ذات معان داخلية وخارجية، ويشـــير عبد الحميد يونس إلـــى أن (الرقص يعد ســـلوكاً اجتماعياً أو لغة جســـدية ورمزاً للشعور ووسيلة أكثر فاعلية مقارنة باللغة في الكشف عن الحاجات أو الرغبات فالحـــركات الراقصة تصبح رموزاً نمطية مقننة، كما أن بعض أعضاء المجتمع الواحد قـــد يفهمون أن هذه الرمـــوز مقصود بها تمثيل للخبرات في العالـــم الخارجى ويضيف أن الحركـــة والإيقاع اللذين يســـتهدفان غايات دينية أو ســـحرية ونفعية هما أســـبق تاريخياً من اللغة، وأنه يمكن من خلال الدراما التي تتوســـل بالإيماء والإشارة والحركة والإيقاع والكلمة... تتبع أشكالا متنوعة للفنون التي تحتوي في داخلها على وسائل للتعبيـــر متعـــددة، فالدراما هى مـــن أعرق الفنون وأكثرها ارتباطاً بنفسية الجماعات)[14].

وهناك جانب آخر في الممارسة الطقسية يتمثل فـــي الإيقاع والصـــوت والكلمة، والتـــى يمكن أن يكون لها معنى في البنية الأساســـية للزار، فهناك إيقاعات محددة وأغنيات معينة لكل نوع من أنواع الزار تتناغم مع الرقص الطقســـي وقد نلاحظ أن المؤديات يزداد حماسهن لممارسة الرقص بمجرد ســـماعهن للإيقاع، مما يقود للاســـتنتاج بأن تلك الإيقاعـــات والأغاني تحمل دلالة رمزية ترتبط في ذهنية الممارسات بالرقص والتفاعل النفسي. كما نلاحـــظ وجود علاقة جوهرية بين اللحن وتركيبه

http-//www.anettehaug.com/gallerypublic/zar/01.sar1

وبين الأغنية ودورها الرئيس في مناشدة أرواح الأسياد من خلال الأدوار المختلفة المتلاحقة تباعاً.

الزار و طبيعة الأداء الحركي الراقصة:

استخدام الرقص لأغراض تأهيلية في علاج الاضطرابات النفسية والانفعالية. (ويعتمد هذا النوع من العلاج النفسي على افتراض مؤداه أن تحسين التناسق، والمشية، والإيقاع في حركات الجسم يؤدي بالفرد إلى الشعور بالثقة، والاطمئنان النفسي بدرجة كبيرة)[15].

وفي المعالجة بالحركة والرقص فنجد أبعاداً جديدة ركز عليها المعالجون فإلى جانب استخدام الخيال نجد التركيز على الجسد وحركاته (كما أن مكونات الرقص العلاجي يمكن أن تحتوي على رقص إيقاعي وحركة إبداعية وتلقائية... لا واعية ورمزية...)[16] كما أن لغة الجسم Body language امتداد للتعبير عن الذات من خلال ما يقوم به الفرد (من حركات وإيماءات جسمية كبديل عن التعبير بالكلام أو بالإضافة إليه. وتعد هذه الحركات والإيماءات الجسمية صورة من صور التواصل)[17].

فممارسة الزار يمكن عدها نوعاً من الممارسات الشعائرية التي تتميز بالرقص الجماعي وبأشكال محددة من الحركات التي تنفذ بطرق محددة متنوعة تتسم بالتكرار والنمطية، وهي حركات لها مضمونها الرمزي في لغة الزار بوصفها لغة تواصل بين جماعة الزار، لغة وظيفتها استرضاء الأسياد ونيل العفو والرضاء منهم. فهي بهذا المفهوم ممارسة مدعومة بعوامل اعتقاد في فاعلية النهج العلاجي، وبعوامل حفز تزيد من الإثارة ومن الجهد المبذول من جانب كافة المشاركين الذين يبددون من خلالها قدرا من الطاقة عبر أوضاع مختلفة ثابتة ومتحركة.

يتضح من ذلك أن الأداء الجسماني في طقوس الزار له شقان من حيث التأثير: فمن جانب هناك تأثير على الناحية النفسية والإدراك الحسي والمعرفي، وإثارة وحفز؛ ومن جانب ثانٍ تأثير على الكيان العضوي الداخلي.

وتقوم الممارسة للزار على مبدأين:

أولهما: الاعتقاد في فاعلية المعالجة على يد شيخة الزار.

وثانيهما: ممارسة الطقس بما يتضمنه من أداء حركي «راقص».

(ذلك أن الزار يتميز بكونه نشاطاً يقوم على الرقص، والإثارة الانفعالية، وتقديم الأضاحي استرضاءً للأسياد وأملاً في عودتهم)[18].هذا إلى جانب أن (حفلات الزار التي حضرتها أثناء العمل

التجريبي الميداني تبرز أن أعراض التعب الخارجية تأخذ في الظهور على الممارســات لتلك الحركات التعبيرية العنيفة، وتمثلت تلك الأعراض الخارجية فــي تصبــب العــرق بغــزارة، وتلاحــق التنفس وســطحيته، والتغير في تعبيرات الوجه الذى بدت عليه علامات التشتت وعدم التركيز. وفي اعتقادي أن تفســير ذلك مرتبط بعملية التكيف... وصولاً بالشــخص إلى درجة الحيرة والارتباك مما يؤدي إلى زيادة قوة الإيحاء وتمزق السلوك القديم)[19].

والزار و ما يمارس فيه من إيقاعات موسيقية، رقص، ملابس، تمائم، بخور، أغاني يستهدف منه شفاء المريض بمعرفة الأسياد ومحاولة إرضائهم وتقديم القرابين لهم

كيف يتم ممارسة الزار

تقــوم (الكودية) بوضع كرســي في وســط المجلس، تجلس عليــه صاحبة المنزل التي نصب لها الزار، وتحضر فرختين و ديكا وتربط أرجلها (أو أي نــوع آخر من الذبائــح أو الأضاحي ولكن ذلك على سبيل المثال لما يحدث)، ثم تضع الديك على رأســها، والفرختين كل واحدة على كتف من كتفيهــا، ثم تتلو نصوصا معهودة وتنشــد بعض الأناشيد ومنها كما نقلها الباحث من إحدى الفرق التي تؤدي طقس الزار:

«تيك تيك
تيك تيك مين تيك تيك مين
تين على موز لاء موز على تين
تين على موز او موز على تين
كلة مغطى القمر الدين
توتة توتة يا تحت التوتة دى الحدوتة والسامعين
جدى يقولى النار لا تخلى لما تولع ناس ظلمين
كان ياما كان فى زمان ومكان
كانو تلاتة من التلاتين
جمع شين على زين الدين عملة مأمرة على الباقين
اصل الشلو بيشبة للوة حتى حمار الزبالين
بعد ما شالو حطو وغطو نامو
وغطو ومش خايفين
قامة قومة فى عز النومة لا خلى كاف ولا شين ولا زين
توتة توتة دى الحدوتة وادى التوتة والسامعين»
بينما الحاضرات يقلن دستور يا سيادي مدد يا اهل الله يا سيادي

ثم تضــرب الكودية ومن معهــا على الدفوف والطبول بأنواعها بنغمات مختلفة متسارعة.

طقوس قد تبدو غريبة لكنها منتشــرة بشــكل كبير، وهي تتضمــن أيضا رقصات وأغاني الزار، وتجري هذه الحفلات في العادة عند سيدة تسمى (الكودية أو العاقة) كما ذكرنا سابقا، حيث تتجمع

http-//www.touregypt.net/featurestories/zar.htm

عندهــا النســاء الراغبات في التخلــص من الجان والعفاريت. فتقول إحدى مســاعدات الكوديه (أن حفلات الزار عادة ما تبدأ بدقات الطبول والدفوف مصحوبة بترانيــم وتمتمات غير مفهومة، ثم تبدأ طقوس حركات الأجســام واهتزازها مع انتشــار الأبخرة في الأجواء المفعمــة بالضجيج والحركة وتســتمر هذه الأعمال حتى تسقط المريضة على الأرض، وبمجرد ســقوطها تبدأ الكودية بممارسة طقوس إخراج الزار، حيث تقوم بالصراخ بصوت عال على الجــن و الشــياطين والعفاريت وتطلب

32f2146b46_3267719069/http-//farm4.static.flickr.com/3422

منهم الخروج من جسد المريضة، ولكن لابد أن تتعهد له الكودية «أي للجان المتلبسين بالمريضة» بتلبية مطالبهم التي عادة ما تكون ديكا أو خروفا بمواصفات معينة يلتزم أهل المريضة بإحضاره، على أساس أن ذلك مطلب الجن مقابل خروجه من جسد المريضة)[20]

وهذه الطقوس تختلف من منطقة لأخرى فمثلا في بعض المناطق يتلبس الجني الانسان بسبب «العين»* أو السحر أو العشق، وقد يكون هذا الجني من المسلمين، وهذا الجني يحضر على من هو في جسده «أي الانسان الملبوس» ويرقص عندما يضرب له بالدفوف ويغني له بغناء مخصوص . وعند حضور هذا الخبيث قد يطلب بعض الطلبات مثل بخور معين أو إيقاع معين وقد يجعل الانسان الملبوس هذا يأكل الجمر أو بعض الطعام الحار جدا، وربما يكون قد حصل بينه وبين جني آخر خلاف أو عراك بحجة أنه من عائلة أصيلة كأن يكون إفريقيا أو ساحليا أو أي شيء آخر، والآخر من حثالة القوم، أو لأنه مسلم والآخر كافر، وربما يشير إلى أحد الجالسين ويأمر بطرده من المجلس لأنه جنب أو لأنه سكران إلى آخر ذلك من أمور، إذا ما غضب هذا الجني فإنه يتعب من هو متلبس به ولا يرضى حتى يبخر له بنوع من البخور معين أو تذبح له ذبيحة.

(وفي بعض الأماكن أو المناطق الأخرى نجد طقوسا أخرى للزار مختلفة تماما كالطقوس المتعلقة بالألوان مثلا، خاصة في الملابس التي تختلف باختلاف ملوك الجن الذين يراد استرضاؤهم، كما أن الاعتقاد السائد بالألوان مرتبط بالاعتقادات الشعبية في الكواكب وتأثيرها على حياة الإنسان وطبائعه، مثل الاعتقاد في كوكب المريخ وأن ألوانه في الثياب تكون أحمر أو اصفر، وأما كوكب الزهرة فألوانه التي تكون في الثياب تكون أخضر وأبيض، ويمتد هذا الاعتقاد فيشمل الأيام الخاصة بهذه الكواكب، الذي يمكننا رده إلى «العبادات البابلية القديمة»* فيوم الثلاثاء هو يوم كوكب المريخ ويوم الجمعة هو يوم كوكب الزهرة وهكذا،)[21]

وهكذا تظل المريضةأاسيرة لهذا الزار، فمثل هذه الاعتقادات تكثر بين فئة من الناس خاصة بين من هم بهم مس مما يسمونهم شيوخ الزار، وهؤلاء الناس هم أجهل ما يكون في الدين، لذلك تجدهم أي أغلبهم بهم مس من الجن، بل إن الجن يتوارثونهم وكأنهم عبيد عندهم، إذا فهذا الحفل النسائي لطرد الأسياد التي تتقمص الأشخاص، أو استرضائهم بتقديم الأضاحي والقرابين لهم، وأداء رقصات بإيقاع سريع على دقات الطبول والدفوف الصاخبة على اعتقاد بأن استحضار هذه الأسياد و بإفصاحها عن أسمائها تفقد

قوتها. «فالزار» في المعتقد الشـــعبي أيضا وسيلة للشـــفاء من الأمراض النفسية والجسمية على حد ســـواء مثل«الاكتئاب – الصداع – أو ولادة أطفال مشوهين أو ميتين... الخ»

وقد يستمر العلاج عدة أيام على هذه الصورة إلى أن يخـــرج الجني، فإن عصا عالجوه بالضرب بالعصا.

(ومن معتقداتهـــم في هذا الصدد أن الجن قد يصيب الفتاة ويســـكن جســـدها من يوم مولدها، ويكتشـــف أمر هـــذا الجنـــي إذا تزوجـــت الفتاة، فـــاذا أنجبت مولوداً حياً ثم مولـــوداً ميتاً، وهكذا،

وتتعامل الكودية مع كافة الأسياد وهذا ما يجعلها تحمل عددا كبيرا من التمائم بعدد الأســـياد. بينما العروس تحمل قيمة «تميمة» واحدة فقط للســـيد الذي يتلبس بهـــا.. وتقيم الكودية ثلاث انواع من حفلات الزار–

1ـ حلقة الزار الأسبوعي

يقتصر الاحتفال فيه بإظهار الاحترام للســـيد واســـترضائه وحاضرات هـــذا وكان حضورهن حفلات الزار يمنحهن الشعور بالراحة واعتقادهن بعـــدم قدرتهن علـــى الحياة بدون المشـــاركة في حفلات وحلقات الزار الأسبوعية هذه.

http-//www.vincentmoon.com/data/galery/image/231_vmoon_beta_zar

فإنهـــم يقولون إنها مصابة «بـــأم الصبيان» وهي جنية شـــريرة.كما يعتقدون بـــأن الفتاة التي تبقى عانسا لا تتزوج، تصاب أيضا بالزار، ويعالجونها بالإيحاء لها بالكلام عن مشكلتها)[22].

أما من يقومون بطقوس الاســـتحضار والطرد والتي تســـمى كما قلنا ســـابقا الكودية «الشـــيخة أوعريفة السكة»، هي في الغالب امراة سوداء ترث دور الوسيط بين الملبوســـين والأسياد من أمها، فان لم يكن لها بنت تورثها إلى أحد «العرائس»*

2 ـ حلقة الزار الكبير

وهو الحفل الذي تمارس فيه طقوس كل عناصر الزار من «موسيقى، رقص، ملابس، تمائم، بخور، أغاني» ويســـتهدف منه شـــفاء المريضة بمعرفة الأســـياد و محاولـــة إرضائهم وتقديـــم القرابين والأضاحي لهم.

3ـ حلقة الزار الموسمي

وهو الحفل الذي يقام كل عام في شـــهر رجب تخصصـــه الكودية لـــكل الأســـياد المعروفة لها.

(تستعين الكودية بفرق تدق على أنواع من الدفوف والطبول وارتباط كل سيد من الأسياد بالإيقاع خاص به تحدده الفرقة التي تعزف الموسيقى المصاحبة لحفلة الزار. حيث أن لكل سيد من الأسياد جنسا وجنسية وأغان ملائمة وملابس خاصة به سوف نذكرها فيما بعد، فإذا كان عربيا لبست له المرأة لباسا عربيا وهكذا. ويوجد للزار الآن ثلاثة أنواع من الفرق تمثل كل منها حالة موسيقية وايقاعية وغنائية مستقلة، وقد كانت هناك فرقة رابعة ولكنها اندثرت وهي كانت تسمى «الرنجو»

أما الأنواع الثلاثة فهي المصري أو الصعيدي

وهو غير مسموح للرجال بحضوره ويستخدم الدفوف والطبول وهو مكون من خمس نساء «ثلاث منهن على المزاهر – وواحدة على الطبل – والاخيرة تلعب بالصاجات»وهي تستخدم المقامات العربية في الموسيقى الخاصة بها.

أبو الغيط

هي فرقة تتكون كلها من الرجال وأداؤها مشتق من فنون المداحين أو الدراويش وهي مكونة من أربعة أشخاص «راقص يقوم بالرقص – اثنان منهم يعزفان على الصفارة أو المزمار – وآخر يقوم بالضرب على الرق» وهي تستخدم المقامات العربية أيضا في الموسيقى الخاصة بها.

السوداني او الطنبورة

تشترك فيه النساء مع الرجال وبها يقوم البعض بالضرب على الطنبورة وأغلبهم من أصل زنجي، وبها أيضا عازف«منجورة أو المنقورة»* واثنتان من عازفات الطبول و الدفوف)[23].

والعنصر الأهم في حفل الزار هو القرابين، والأضاحي. فلكل سيد مطلب يطلبه من المريض محدد بل أدق تحديدا مثل «أنواع من التمائم – الملابس – الرقصات»، أما عن الزار في المجتمعات الذكورية يمكن اعتباره أرضا نسائية خصبة محررة يمرحن ويرقصن ويخلقن ناديهن الخاص بعيدا عن السيطرة الذكورية في الخارج.

«والعروس»* في الغالب تعاني من مشاكل نفسية كما قلنا سابقا مثل «غياب الزوج في السجن أو السفر أو الموت – أو أن تكون العروس عانسا – أو تعرضت إلى أي ضغط كالاغتصاب مثلا» وغيرها الكثير من المشاكل، كالمشاكل النفسية مثلا أو أنها تعاني من بعض التصرفات غير الإرادية الخارجة عن نطاق الوعي فتعتقد أنها ملبوسة أو أن عندها نوع من الاكتئاب الذي لا يزول إلا بعد أن تخرج الكبت عن طريق إخراجها لكل طاقاتها في أداء الحركات والإيماءات في الزار وما معه من موسيقى صاخبة مما يخرج الكبت من النفوس،،أو أنها تتوهم بأنها يركبها عفريت، وفي هذه الحالة نقول المقولة الشهيرة «علاج الموهم بالوهم» ، أي أنها إذا كانت تتوهم بأنها ملبوسة وهي تعتقد أيضا أنها لن تشفى إلا بالزار فإن أداءها لحلقات الزار يجعلها تعتقد أنها شفيت – وبذلك فإنها تشفى.

تقسيمات الأسياد في الزار:

وقد قسم دارسو علم الانثربولوجيا الأسياد إلى الفئات التالية

أرواح اقليمية.
أرواح طبيعية.
أرواح قبطية وإسلامية.
أرواح تدل على أصحاب مهن.

أضاف ليتمان فئة خامسة وهي الأرواح التي تسمى بأسماء الأشخاص. وفيما يلي شرح كل فئة منها وما تضمها من فئات فرعية

أ– المجموعة الإقليمية:

تضم عددا من المجموعات الفرعية

المجموعة السودانية: وفيها الطنبورة السودانية.

المجموعة الحبشية: وعلى رأسها سلطان الحبش وإخوانه وهوانم الحبشة والست الكبيرة أو حبوبة الحبوبات، وتعتبر جدة للأرواح الحبشية.

المجموعة الصعيدية: على رأسها الصعيدي «ابودنفا» ويعتقد أنه يظهر على ثلاث مراحل وله أخت تعرف باسم الست الصعيدية.

المجموعـة العربيـة: علـى رأســها العربي ورفيقته العربية «عرب العربان».

المجموعة المغربية: على رأســها الســلطان المغربي ويطابق المعتقد الشــعبي بين الســلطان المغربي وعبدالقادر الجيلاني.

ب ـ الأرواح الطبيعية:

وينتمي إليها مجموعة النار وعلى رأسها سلطان الجن الأحمر وأخواته.. وأسياد الماء أو أسياد البحر وعلى رأســها الســلطان البحري وأخواته، وكذلك الأســياد المؤنثة التي تعرف باسم «الست سفينة» والمجموعة الجبلية وعلى رأسها السلطان الجبلاوي وأخته جندر ويعتقد كريس أن هذا الاسم مشتق من إسم جندر مدينة في الحبشة.

ج ـ المجموعة القبطية والإسلامية:

وعلى رأس هذه المجموعة السلطان النصراني أو ســلطان الدير والســلطانة مــاري والمجموعة الإسلامية فيبرز فيها إسم الدرويش وأسماء عدد من الأولياء المســلمين.. وأصحاب الطرق: أما عن الشخصيات النسائية الإسلامية فتذكر «أم الغلام» وقد دار جدل طويل حول تحديد السيدة المقصودة بهذا الاسم فطرح احتمال أن يكون المقصود بهذا الاسم القرينة أو أم الصبيان.

د ـ المجموعة المهنية:

وعلــى رأســها الأرواح ذات الأســماء العســكرية أو الحربية وينتمي إليها «الياوري بك» وأخته الســت ركاش هانم وفــي صورته الرفيعة باســم «ســلطان اللواء» وفي صورتــه الوضيعة باسم العسكري والحكيمباشا.

الملابس المصاحبة للزار:

حيث أنه لكل ســيد من الأســياد مطالبه التي يحددها نظير خروجه من جســد المريضة وهذه المطالب مختلفة منهــا الملابس والتمائم وغيرها، فالتمائــم مثــلا متنوعة في أشــكالها ومضمونها وأحجامهــا، ولا يقتصر اســتخدامها فــي الزار، ومــن أبرز التمائم هي (الخلخــال، وله مواصفات خاصة فهو رفيع ينتهي برأس كروي دائري، وله

شروط في المعتقد الشعبي يجب أن تتوفر ليكون له الفعالية المطلوبة والمرجوة منه، فمثلا يجب أن يكون مصنوعا من الحديد، وأن يشــترى بمال قد قام أصــحابــه بشحذه من الناس، ويجب ان يكون مصنوعــا عن حداد قد ورث مهنة الحدادة عن آبائه وأجداده إلى ســابع جد، وتلبس الكودية مجموعة كبيرة مــن التمائم المصنوعة مــن القطع المعدنية التي تعلقها حول رأسها فوق منديل للرأس، وهناك عدا هذه المجموعة من التمائم والمعلقات المصنوعة من معادن أخرى أو من الصدف أو من البلاســتيك وهي ذات أشكال وتنويعات وكتابات متباينة.. أما الملابــس التي يطلبها الأســياد فتكون عند البعض دقيقة ومعقدة فالست الســودانية مثلا تتطلب زيا كاملا متعــدد العناصر، فتطلب من عروســتها أن ترتــدي «ملاءة ســودانية» كبيــرة مزينة مربعات ســوداء وبيضاء وبكنار أحمر اللون عرضه حوالي 8ســم، وتطلب طاقية مشــغولة ومزركشة بالخرز والأصــداف الدقيقة ذات الألــوان المتعددة. وعقدا من الأصداف المثبتة في نســيج مشغول، وحزاما يبلغ عرضه نحو 12ســم، وعقدا مشــغولا بالخرز والصــدف، وخلخالا وأســاور، ويزيــد على العقد سلاسل حول الرقبة تتعدد من حالة لأخرى، وتكون في العادة مثبتا فيها تميمة أو أكثر على هيئة كيس داخل في تكوين العقد وتحمل العروس علاوة على ذلك خنجرا ذا مقبض مصنوع من الخشب أو العظم

والحراب الموضوع فيه مزين بالخرز الملون كذلك وتحمل أيضا عصا يبلغ طولها نحو 60 سنتميترا محاطة من جميع جوانبها بالخرز، وأحيانا ترتدي طربوشا مزينا بالقصب. أما السلطان ذو الأصل البدوي فيطلب عباءة بيضاء محلاة برسوم ومنقوش على ظهرها جمل وراع وراء هذا الجمل وعلى الجانبين أهداب زرقاء اللون ذات نقوش دائرية الشكل وترتدي عروس هذا السلطان العربي أيضا كوفية حريرية بيضاء، مزركشة بزهور ذهبية اللون، ويرتدي فوقها عقالا عربيا، أما أخته الست العربية فتطلب «ملس» حريريا أبيض بأكمام طويلة منقوش على حوافه وعليه برقع تتدلى منه بعض العملات المعدنية المذهبة اللون بصورتها التقليدية المعروفة كما تتدلى فوق الملبس بعض قطع الخرز والصدف الزرقاء والبيضاء والحمراء علاوة على الحزام البدوي التقليدى[24].

(أما «الست السفينة» فتبدو في مظهرها إمرأة في نصفها الأعلى وسمكة في الأسفل من جسدها، ولا تطلب لنفسها ملابس خاصة، ولكن حين الغناء لها لابد أن يكون هناك إناء كبير من النحاس، مملوء إلى نصفه بالماء، وتعوم فيه بعض الأسماك الحية لكي تلعب بها المريضة، وتغمس رأسها أيضا وتلعب بالأسماك أثناء الغناء)[25].

ولا يمكننا هنا أن نعرض طلبات كل الأسياد في الملابس، الذين بدورهم لا يمكن إحصاؤهم ولكن يمكن القول إن هناك مجموعات داخل كل مجموعة يوجد سلطان أو سيد أكثر أهمية من غيره. ولا يمكن أن تصنف هذه الأسياد فهي لا تستند على أساس موحد، فإذا كان عربيا لبست له المرأه في الزار لباسا عربيا ورقصت رقصة عربية وغنت له الجوقة المصاحبة غناء بلهجة عربية وإذا حضر الجني هذا على لسان الست تكلم بلهجة عربية، وكذلك إذا كان مغربيا أو سودانيا أو حبشيا،والمعتقد الشعبي لم يضعها في أشكال ثابتة متسقة مع بعضها ولا يمكن لأي كودية أن تتصور وجود علاقة بين الأسياد ثابتة، كما أن هناك بعض الاعتقادات بالألوان مرتبطة بالاعتقادات الشعبية في الكواكب وتأثيرها على حياة الانسان كما ذكرنا من قبل مثل (الاعتقاد في المريخ وأن ألوانه في الثياب هي الأحمر والأصفر، أما كوكب الزهرة فألوانه في الثياب تكون هي الأخضر والأبيض، إضافة إلى الاعتقاد في الأيام الخاصة بهذه الكواكب والتي قسمت كالتالي

كوكب زحل	يوم السبت
نجم الشمس	يوم الاحد
كوكب القمر	يوم الإثنين
كوكب المريخ	يوم الثلاثاء
كوكب الزهرة	يوم الجمعة

ويتم في الزار طقس آخر غريب وهو تبادل الملابس لإعطاء تأثير سحري، فحين يتبادل الرجال ملابس النساء والعكس فإنهم يقصدون بذلك مخادعة الروح الشريرة، كما أن تبادل الملابس في اعتقادهم يستخدم أيضا في مقاومة السحر ورده)[26].

كلمات الأغاني المصاحبة للزار–

والآن سنعرض العديد من الأغاني وكلمات الزار التي تقال أو تغنى في حلقات الزار الحقيقية وأيضا التي تقال في بعض العروض المستوحاة من الزار سواء كان ذلك في أفلام سينمائية أو عروض مسرحية أو عروض حية لفرق قد عملت في الزار الحقيقي فعلا وتقوم بعروض عنه مثل ما قدم في المركز الثقافي المصري «مكان» في القاهرة بجوار ضريح سعد زغلول.

طنوش

طنوش قالك طناش وما تعصلجلناش
تعملى فيها عنتر دة شيء ما يخصناش
بس البعيد هيتعب وهتبقى حالتة اصعب
خليك من حسب اشعب طنش تاكل بلاش
تنح قفاق وفقم وازرع وشك قوالح
ماطحتش المصالح ما بين خاصم وصالح
دة مافيش خصومة دايمة تفضل ع الوش عايمة
و لا القيامة قايمة الا فى لحظة طناش
غفير وخلتة داية لو مسكوة عصايا
ولبسوة عباية وحطوة ع المرايا
هيشوف اتخن امير ملعون ابو الفقير

وتسأل ع الاصول يقول ما شفتهاش
يا بنت ماما يا أم الغلام
يامُ الغلام والعفو منك
يامُ الغلام واشفي عّيانك
يامُ الغلام والطبل طبلك
يامُ الغلام والدبح دبحك
يام الغلام والكل عندك
يام الغلام والليلة ليلتك

الآلات الموسيقية المصاحبة للزار:

وهذه الآلات الأكثر شيوعا في الاستخدام داخل حلقات الزار أو العروض التي تقوم لتجسيد هذه الظاهرة أو الحفلات التي يقوم بها الدجالون أنفسهم منها على سبيل المثال (الصاجات) و(الطنبورة) و(المنقور) «المنقورة هي حزام به الكثير من قرون الماعز وأظفارها، يلبسه الرجل على وسطه، ويهزه في إيقاع صوته مزيج بين هدير أمواج البحر وخبط الأغصان المعلقة التي يحركها الهواء. بإمكان لاعبه المتمرس إصدار درجتين من الأصوات–ما تقابلان نقرة شديدة أو عادية على الطبول». وفيما يلي استعراض لبعض أهم الآلات المصاحبة لحفلات الزار مع اسم كل منها ووصف له

الرحماني

وهو عبارة عن نوع من الطبول شكله دائري يدق عليه من الناحيتين، ومشدود عليه من كل ناحية نوع من جلود الإبل كجلد الماعز مثلا، وهذا الجلد مشدود بالحبال بطريقة مميزة تعطي شـــكلا جميلا حولها وهو قصير يتراوح طوله ما بين 25 الى 35 سم.

الرحماني الطويل

وهو يشـــبه الرحماني العادي ولكنه أطول منه فهو يتراوح طوله ما بين 55 إلى 65 ســـم تقريبا، ويضرب عليه من الناحيتين أيضا.

الرنة

وهو في نفـــس طول الرحمانـــي الكبير ولكنه مخروطـــي الشـــكل، أي أنه ذو دائرة واســـعة من الأعلى تضيق نزولا الى أســـفل، ويـــدق عليه من

http-//3.bp.blogspot.com

جهة واحدة فقط هي الجهة الكبيرة وصوته يكون أعلى من الرحماني الطويل.

الكاسر

وهو عبارة عن نوعين من الطبلة أحدهما رفيع و قصير والآخر أسمك منه وأطول قليلا يصدران نوعيـــن من الأصوات المختلفة لهما نفس الشـــكل تقريبا مع اختلاف ربطة الحبال، ويوضعان بجوار بعضهمـــا البعض كأنهما آلـــة واحدة فقط ويعزف عليها عازف واحد فقط.

الكاسر القصير

هو طبلة واحدة فقط ولكنها قصيرة وهي تشبه إلى حد كبير الرحمانـــي ولكنها أعرض منها ولها طريقة مختلفة في ربطـــة الجلود عليها مما يجعل صوتها مختلفا.

الكاسر المفلطح

وهو نـــوع من طبول الكاســـر ولكنـــه مفلطح الشـــكل قصير جدا لا يتعدى طوله 15 سم ولكنه عريض ويتم الضرب عليه بواسطة عصى وصوته ليس مرتفعا جدا بل هو معقول.

الدهلة والمزاهر

والدهلة هي االرق الدائري الشكل والمفرغ من داخله ولا يحتوي علـــى الصاجات حوله أو مكان

http-//www.alchamel.org

يمسك منه.أما المزاهر فهي عكس الدهلة فهي أيضا دائرية الشكل ولكنها أعرض من الدهلة ومفرغة أيضا من الوسط ولكنها تحتوي على صاجات كثيرة تلفها دائريا عبارة عن صاجتين فوق بعضهما كما أن لها مكانا معينا تمسك منه وهو مجوف داخل المحيط الدائري لها.

ومن كل ما سبق نخلص إلى أن طقوس الزار تدفع المريضة للمشاركة في تجربة جسمانية تعبيرية رمزية غير واعية، ترافقها بخيال نشط يتجسد في التقمص لشخوص الزار والتعامل معهم من خلال إرضائها بالحركة الراقصة والانفعال والتفاعل من خلال حركة صادرة عن دوافع داخلية،. كما أن الممارسة الاحتفالية في طقوس الزار يمكن وصفها بحلم يقظة فيه هجرة من العالم الخارجي إلى عوالم داخلية تتميز بالترابط الصوري والعاطفي.

ونجمل ذلك فى النقاط التالية-

1- تؤسس الممارسة الطقوسية على دعامة ذات طابع اعتقادي وخرافي، وترتبط بخلفيات ثقافية واجتماعية؛ وتؤمن الأيدولوجيا المرتبطة بالممارسة للمريض النفسي، خطة عمل تدفعه للتخلص من الصراعات الداخلية لاستعادة توازنه الاجتماعي؛ كما أن الأجواء الطقوسية للزار تشتمل على نوع من التحييد للقيود الاجتماعية. تعاني غالبية الممارسات للزار عموماً من أعراض شبيهة بالتفاعلات العصابية: هستيرية، واضطرابات نفسية، وقلق.

2- تدعم تلك الدراسات والأبحاث فرضية أن طقوس الزار تمثل شكلاً من أشكال العلاج الجماعي الذى يتم فيه المزج بين أساليب مختلفة مثل الغناء، والطبول، والإيقاع، والرقص، كما أنه يحتوى على تعبيرات فنية يستخدمها مثل الملابس الشعبية ووسائل مسرحية تقليدية كما أن حفل الزار يحوي بداخله عنصرا هاما من عناصر الدراما الشعبية. فنجد أن الطقس يحتوى بداخله على ممارسات (ممثلين) ومشاهدين، والشيخة هي التي تؤدي دور المخرج المسرحى الذي ينظم كافة خطوات الحفل.ويتم في هذه الطقوس استخدام الكثير من العناصر المسرحية مثل الجمهور، عنصر الخيال، والتمثيل بحركات جسدية، وبها أيضاً حبكة مسرحية. والحركات فى هذه الطقوس تتميز بالإيهام والطابع الرمزي، وفيها كثير من الارتجال. فالحفل الطقوسي يمكن عده حدثا مسرحيا تتلاقى فيه جماعات عرقية مختلفة للتخفيف من حدة التوتر، وتتألف بنيته من تعبير سلوكى صريح، ومكشوف من خلال تقمص شخوص فى الحركة والأداء واللبس والزينة.

3- السياق الرمزي الذي تمارس فيه هذه الطقوس له أهمية واضحة ويرتبط بالتكوين النفسي للممارسات، وفيه تتجسد فكرة اجتياز العتبة الفاصلة بين المرض والعافية والصحة كما أن الطقوس تعكس رمزية التفرقة بين الجنسين وعدم استقرار الحياة الزوجية لذا يتم فيها استخدام كل أشكال الانفعالات، وتحمل رموزا ومعلومات عن المجتمع وعلاقات أعضائه وقيمهم وعاداتهم، إلى جانب الكثير من الدلالات الرمزية الدينية أو الغير دينية، وتحتوي على

رمزية الصراع والتنافس مابين الخير والشر.

4- لقـد أظهـرت الدراســات بالعــلاج بالحركة والرقص وجود الكثير من الإيجابيات بالنسبة لعلاج مرض الاكتئاب، والسلبية، لأنها تكسب الجســم حيوية واســترخاء، وتتميز بالتلقائية والحرية في الحركة والممارســة، وفيها خيال نشط وحركات نابعة من أعماق اللاوعي بدون ترتيب ويمكن عدها حركات تفريغية لأنها أشد تماســكاً، وتبرز القلق والتوتر وذلك لاقترانها بتصــورات، ويعكس العلاج بالحركة والرقص تجربة غير مدركة بالعقل.

الجمع الميداني:

وقد قمــت بزيــارة المركز المصــري للثقافة والفنــون والذي يســمى (مــكان) الموجود في 1 شــارع ســعد زغلول، الدواوين 11461، القاهرة. وهــو مكان تقام فيه عروض مســتوحاة من الزار المصري كل إربعاء من كل أســبوع، والمســؤول عنــه هو الأســتاذ أحمــد المغربي أحــد العاملين بالمكتب الثقافي المصري بباريس سابقا.

هو عبارة عن مبنــى صغير مكون من طابقين والعرض يقام في الطابق الارضي من المبنى، عند الدخول أول شــيء نلاحظه هــو الإضاءة الخافتة جدا داخــل المكان وعنــد دخولنا يســتقبلنا أحد الموجودين والجالس على مكتب صغير في الغرفة الأولى غرفة الدخول ونلاحظ كمية الصور الكثيرة المعلقة علــى حائط هذه الغرفة ومكتوب تحت كل صورة اســم صاحبها وماذا كان يعمل ومعظمهم إما يعمل كأحد العازفين فــي فرق الزار الحقيقية أو بإنشــاد الأغانــي والمواويل الشــعبية، ثم بعد ذلــك ندخل الغرفة الثانية وهــي الغرفة التي يقام فيها عرض حلقة الزار، ونلاحظ هنا أيضا الضوء الخافت الــذي يصعب فيــه التصويــر أو الرؤية بوضوح كمــا أن ديكــورات المــكان توحي بأنه يشــبه المنزل المصري الريفــي القديم فالجلوس في هذه الغرفة يكون على كراســي خشب قصير الى حد ما وبدون ظهر لها كما يوجد على الأرض مجموعة من (الوسادات) أي بعض أكياس القماش المحشــوة بالقطن كما في البيت المصري القديم تماما ومفروش على الأرض مجموعة من السجاد الأحمر، كما أن العرض لم يتم على خشــبة مسرح بل علــى الأرض في نفس مســتوى أرض الغرفة التي نجلس فيهــا، فالغرفة ليســت كبيرة ولكنها صغيرة المســاحة، في واجهة البــاب تماما توجد العديــد مــن الآلات الخاصة بالعزف لموســيقى الــزار منها (الطنبــورة – والــدف – والمزاهر – والرحماني بأنواعه – والكاســر)، و بدأت الفرقة والتي تســمى (مزاهر) بالدخول إلى المكان الذي نجلس فيه اســتعدادا لتقديم العرض، فلاحظت أن ملابســهم أيضا بســيطة فهي متمثلة في الجلباب للرجال والعباءات للنساء مع بعض الاكسسوارات والحلي الذهبي الذي تضعه النســاء، كما لاحظت أن كثيرا من الموجودين يسلمون عليهم ويرحبون بهم كأنهــم يعرفونهم، وعرفت بعــد ذلك ان هذه المجموعــة دائمــة الحضــور لهــذا العــرض بل ويندمجــون مع الفرقة ويرقصــون ويغنون على الموسيقى الخاصة بهم. مما جعلني متشوقا لرؤية العــرض، حيث أنها كانت أول مرة لي في حضور عرض مماثل، كما أن مــا رأيته أثار في الفضول والشوق لرؤية ما سوف يعرض.

وأخيرا بدأ العرض حيث بدأت الأضواء تنخفض حتى أصبحت الغرفة شبه مظلمة ولا يوجد سوى مجموعة مصابيح قليلة الإضاءة أيضا موجهة على المكان الذي تتواجد فيه الفرقة لتأدية العرض، وفي البداية قامت (الكودية) والتي تسمى (أم سامح) بوضع بعض البخور في مبخرة صغيرة وقامت بالذهاب إلى كل واحد من الجالسين لكي يتبخر بهذا البخور حتى وصلت إلي وكنت أرى كل واحد من الجالسين يسحب بعض الدخان المتصاعد من المبخرة آلية بكف يده ففعلت مثلما رأيت تماما، وقد كانت تقول بعض الكلمات أثناء سيرها بالبخور مثل (بيت الزار بيت مرمر واتباعة بيت يوسف واتباعة، امينة هانم روكش هانم..... الخ) وغير ذلك من الكلام الذي لم أستطع فهم معناه تماما، ثم بدأت الفرقة في عزف الموسيقى ولكنها في البداية لم تكن صاخبة بل كانت شبه متوسطة مصاحبة للكلمات التي كان يغنيها أحد أعضاء الفرقة

http-//3.bp.blogspot.com2

والذي كان يمسك في يده زوجين من الصاجات ويلعب بهما باحتراف واضح ويقف بجواره أحد العازفين الذي كان يعزف على المزمار، وفي اثناء غنائه

(يا عاشقين النبي – يا عاشقين النبي على النبي صلوا – انا بمدح نبي زين عدد ما في الحرم صلوا – القول على رجال يا نبي لا صاموا ولا صلوا) إلى آخره من كلمات هذا الموال، كما كانت هناك بعض الكلمات التي كانت ترددها وراءه الفرقة (وكأنها جوقة في المسرح اليوناني القديم)، وهذه الكلمات مثل (اللهم صلي عليك يا نبي الله)، ثم بدأت الموسيقى تعلو لدرجة أنني لم أستطع سماع ما يقال من كلمات، ثم قامت إحدى السيدات من أعضاء الفرقة وهي تحمل الصاجات أيضا في يديها وتلعب بهما وتتمايل مع الموسيقى وتغني معهم، ثم بدأت الفرقة كلها تغني معا في وقت واحد، ثم بدأت الموسيقى تعلو وتعلو وتتسارع وأخذت السيدة التي كانت تؤدي دور المريضة بالتسارع في حركاتها والرقص بشدة والتمايل بشدة ثم تحركت نحونا ونحن جالسين وبدأت بالدوران حول نفسها في خفة لم أر مثلها على الرغم أنها من ذوات الوزن الثقيل، وبدأت نغمة الفرقة كلها تتوحد على نغمة واحدة متسارعة لدرجة كبيرة وصاخبة لأعلى درجة ممكنة وهي كالتالي (دوم تك تك دوم تك تك) ثم أخذت في التسارع والتسارع والعلو في الصوت وفجاة سكتت كل الفرقة ما عدا الدوف في ثلاث ضربات (تك تك تك)، وهنا تتوقف الفرقة كلها ولا أسمع سوى تصفيق الموجودين دلالة على أن العرض انتهى وبعد انتهاء الاستراحة، بدأ عرض جديد يشبه تماما ما حدث في العرض السابق مع اختلاف طفيف في الموسيقى المصاحبة للكلمات، ولكن الكلمات كانت مختلفة تماما عن العرض السابق، كما أن من قام بالغناء هذه المرة هي قائدة الفرقة او (الكودية) (أم سامح)، حيث أنها قامت بالغناء والرقص بنفسها وفي نهاية العرض تقريبا قامت بالضرب على الدف بنفس النغمات السابقة في العرض الأول، ولم تختلف أم سامح عن سابقتها التي قامت بالرقص، فهي رشيقة أيضا بل وأكثر اختلاطا بالجمهور، حيث أنه في هذا العرض وبعد دقائق من بدايته، قامت أم سامح بالاندماج مع الجمهور الموجود داخل الغرفة واختلطت بهم، وبدأت تشد بعض النساء والرجال من الجالسين ليقوموا إلى داخل الحلقة (حلقة الزار) ويرقصون على نغماتها وهي تغني، وفعلا اندمج معها معظم الموجودين وقاموا بالرقص والتمايل مع نغمات الفرقة كأنهم في حلقة زار حقيقي.

وهنا أتيحت لي الفرصة لكي أرى شيئا أقرب إلى الحقيقة حيث الفرقة والغناء والموسيقى الصاخبة والتفاف الراقصين حول المؤدية (أم سامح)، رقص كل الموجودين والتمايل مع الموسيقى لدرجة الاندماج، حتى أنه أثناء العرض وجدت أحد الموجودين عندما شدته أم سامح ليرقص معهم في الحلقة رأيته يرقص وقد أغمض عينيه. وهذا إن دل على شيء فهو يدل على الاندماج مع الموسيقى وكأن لاأحد حوله.

وهكذا انتهى العرض الثاني لهذا الزار وكانت هناك عروض أخرى أيضا لا تختلف كثيرا عن

العرض الأول والثاني إلا في الكلمات أو المؤدين، وبعد ذلك استطعت أن أندمج مع هذا الجو الجديد والغريب بالنسبة لي وبدأت أدقق في الكلمات التي تقولها أم سامح أثناء غنائها فسمعت في أحد أغانيها (الحكيم باشا) (الهنادوة) وقمت بسؤالها وسوف ياتي ذكر ذلك فيما بعد. وأخيرا انتهت كل العروض في تمام الساعة الحادية والنصف تقريبا، وذلك بسبب أن الموجودين طلبوا من أم سامح أن تسمعهم شيئا إضافيا بعد انتهائها من كل العروض التي كانت تحضرها مسبقا، ولم تستطع أم سامح الرفض أمام إصرار الموجودين وتصفيقهم لها بشدة وذلك لإعجابهم بما قامت بتقديمه في هذه الليلة.

الهوامش

1 جلين د. ويلسون،2000، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبدالحميد، مراجعة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، عدد 258 يونيو2000.

2 Encyclopedia Americana 1966، International Edition، vol.26: American Corporation.p162 –163

3 Maria Leach and Jerome Fried (eds.) 1994، Standard Dictionary of Folklore، Mythology and Legends، New York: Funke Wagnall●s Company.

4 ألكسندر كراب،1967، علم الفولكلور، ترجمة رشدي صالح، دار الكاتب العربي، القاهرة.ص 464–465

5 اللارية والكراشية والبستكية:– إنها بعض اللغات القديمة التي كانت مستخدمة بين قبائل الحبشة.

6 معجم الالفاظ الكويتية – مبحث كلمة (زار).

7 عبد الرحمن اسماعيل – دراسة – نقلا عن (سامي حرك – الـزار وبقايا طقوس الديانة المصرية –الطبعة الاولى– مطابع روزليوسف للنشر والتوزيع)

8 الكوشيين:– احد القبائل الموجوده في اثيوبيا.

9 اللغة الامهرية:– احد اللغات المتداولة بين قبائل الحبشة ايضا.

10 الموسوعة الاسلامية – دائرة المعارف الا سلامية – مجلد 10/ 329.

11 محمد الجوهري – كتاب علم الفلكلور– 1980م – دار المعارف– القاهرة.

12 /امال النور حامد – الرمزية من منظور التحليل النفسي – رسالة ماجستير– 1998م – كلية العلوم الاجتماعية– جامعة الفاتح – طرابلس

13 محمد سيد محمود – في تعريف الزار– موسوعة كنانة – موقع كنانة الرابط التالي www.kenanah.com.

14 (كودية الزار):– المرأة المسؤولة عن عمل فرقة الزار وطقوسه المختلفة في مصر.

15 مقالة الزار عند القدماء المصرين – موسوعة كنانة – موقع كنانة الرابط التالي www.kenanah.com .

16 صفوت كمال،1979، «الرمز والأسطورة والشعائر في المجتمعات البدائية»، عالم الفكر، المجلد 9 العدد 4 يناير/ فبراير/ مارس، الكويت، ص. 181–185.

17 Lois Ellfeldt and Eleanor Mctheny، 1958، 'Movement and Learning: Development of a general theory'، Research Quarterly 29 October.p 246

18 عبد الحميد يونس،1972، «الفولكلور والميثولوجيا»، مجلة عالم الفكر، مجلد ثالث، العدد الأول أبريل/ مايو/ يونيو، الكويت.

19 قاموس التربية الخاصة – http:// www.bdss.org/dic.htm

20 Bernstein P.L. 1986، Theoretical approaches in Dance– Movement Therapy، vol.I، Dubuque،IA Kendall/Hunt.

21 قاموس التربية الخاصة – http:// www.4uarab.com

22 آمال النور حامد 1997– – الإعياء والانـفـعـالات المصاحبة له في طقوس الزار وعلاقتهما بالترويح النفسي – رسالة ماجستير – كلية العلوم الاجتماعية – جامعة الفاتح – طرابلس.

23 عبد الحميد يونس،1972، «الفولكلور والميثولوجيا»، مجلة عالم الفكر، مجلد ثالث، العدد الأول أبريل/ مايو/ يونيو، الكويت.

24 (الكودية): معناها في اللغة العربية التسول – وهي المسؤولة عن فرقة الزار وما يقومون به.

25 ساحة الحوار والفكر – باب العلوم والثقافة العامة – موقع رمال نت الرابط التالي www.ramal.net.

26 العين):– وهي تعني تلبس الجني للانسي بدون سبب معين.

✶ اللارية والكراشية والبستكية : إنها بعض اللغات القديمة التي كانت مستخدمة بين قبائل الحبشة .

✶ الكوشيين : احد القبائل الموجوده في اثيوبيا .

✶ اللغة الامهرية : احد اللغات المتداولة بين قبائل الحبشة ايضا .

✶ (كودية الزار): المرأة المسؤولة عن عمل فرقة الزار وطقوسه المختلفة في مصر .

✶ (الكودية): معناها في اللغة العربية التسول – وهي المسؤولة عن فرقة الزار وما يقومون به .

✶ (العين) : وهي تعني تلبس الجني للانسي بدون سبب معين .

✶ (العبادات البابلية القديمة): وهي عبادات تقام في أيام معينة لعبادة الكواكب وتلبس لكل يوم نوع من الملابس بألوان معينة .

✶ (العرائس): هم المساعدات الذين يساعدن الـكـوديـة فـي عملها وتحضيراتها لحفلات الزار .

✶ (منجورة او المنقورة): الة موسيقية مصاحبة لحفلات الزار – وهي عبارة عن حزام يلبسه الرجل على وسطه وهو به الكثير من قرون الماعز وأظافرها – ويهزه في إيقاع صوته عبارة عن مزيج بين هدير امواج البحر وخبط الأغصان المعلقة التي يحركها الهواء– فبمكان لاعبه المتمرس إصدار درجتين من الأصوات .

(العروس) : هي كما قلنا من قبل احد مساعدات الكودية في فرقة الزار – ولكنها تعني هنا المريضة التي يقام لها حفلات الزار لعلاجها .

آفـــاق

أدب شعبي

عادات وتقاليد

موسيقى وتعبير حركي

ثقافة مادية

جديد الثقافة الشعبية

أصداء

الحـــــرف التقليدية..

أهمية الدراسة الميدانية ومنهجية دراستها(2)

إعداد: **علي بزي** / كاتب من لبنان

I - أهمية الدراسة الميدانية:

لقد أحرزت الدراسات الإنسانية تقدماً بارزاً، ودفعاً أدى إلى تخليصها من الاحتكام إلى المنطق الصوري وحده في الاستدلال والحكم. وأخذت بمنهج العمل الميداني في رصد الظواهر التي ترتبط بحياة الانسان ككائن فرد أو في تجمعه وانتشاره في الزمان والمكان. وقد استفادت العلوم الاجتماعية في التركيز على الظواهر وتتبعها والمقارنة فيما بينها، وكان ذلك محصلة للجهود الميدانية، التي أثمرت لبروز نتائج صحيحة وربما مقاربة للصحة.

welcome

وقد استفادت العلوم الاجتماعية في التركيز على الظواهر وتتبعها والمقارنة فيما بينها، وكان ذلك محصلة للجهود الميدانية، التي أثمرت لبروز نتائج صحيحة وربما مقاربة للصحة.

وساعدت كذلك في رسم فروض تتطلب الملاحظة والرصد. وهذه المناهج أدت إلى تصحيح العديد من المفاهيم، ولم يعد الأمر ذوقاً فردياً. وبالنتيجة فإن هذه الدراسات بدأت تقترب من العلوم الطبيعية شيئاً فشيئاً. وتتحول تدريجاً إلى التجربة الموضوعية، لمفهوم العلم الطبيعي.

ولا يزال العلماء يعكفون على تجاربهم، لكي يسيروا جنباً إلى جنب، وبالخطى نفسها التي تخطوها العلوم الطبيعية. فالدراسات الإنسانية ينبغي أن تخطو إلى الأمام للكشف عن أبعاد نفسية واجتماعية وحضارية للإنسان، ومضاعفة الجهود لمعرفة حياة الأفراد والجماعات بتحليل المواضيع للوصول للتنبؤ العلمي للنتائج والظروف المتغيرة أو لمضاعفة الإنتاج وإحداث توازن كامل مع البيئة المحيطة والسيطرة عليها.

وهكذا تطورت الأبحاث الاجتماعية والإنسانية والتحول للتجربة الموضوعية بإخضاعها للرصد والتسجيل من خلال الأعمال الميدانية التي أثبتت صمودها وأصبحت المعين أو الدعم الأساسي لأي علم، إذ لا يمكن تجاهلها أو الضرب بها عرض الحائط. فالدراسات في مجال العلوم الطبية أو الهندسية هي بحاجة ماسة للتعرف إلى الأبحاث المتعلقة بالتكييف الاجتماعي أو الثقافي. فتكون هذه الأبحاث متممة لباقي العلوم.

والتركيز بدراساتنا الميدانية على المأثورات الشعبية (كالحرف مثلاً) أمر مهم وأساسي، وهو موضوع دقيق لابد من التركيز على مكانة المأثورات الشعبية في عالمنا المعاصر وأهميتها. وبخاصة أنه قد سادت بعض النظريات التي

شاعت في الحقبة الأخيرة، والتي جعلت من هذه الدراسات أو من المادة ذاتها أي المأثور الشعبي مرادفاً للتخلف أو الجمود أو التشبث المبالغ فيه بالماضي.

ومهما يكن من فعل أو ردة فعل، فإن تغير هذه الموروثات الثقافية لا يتم بطريقة آلية بسيطة، إذ يوجد نوع من الصراع وإثبات الوجود، فإذا كان هناك من قوة جبرية تؤدي إلى التغير، فهناك قوة معاكسة تفرض الاستمرار وإننا نجثم على خطوط تماس بين طرفين فمن جهة نخاف أن نقترب كثيراً من البنية الحديثة ومن جهة ثانية نخاف الإقلاع عن البنية التقليدية.

وأهمية هذه الدراسات هي في تدوين وتسجيل المادة التراثية وبخاصة في هذه المرحلة التي يحصل فيها تغير سريع وهو ما يسميه بعض خبراء اليونسكو « بالتفكك الثقافي العميق». ومن جهة ثانية فإن مثل هذه الدراسات تعمل لتوجيه السير لرفع مستوى هذا القطاع وجعله مرتبطاً وبشكل عضوي ببنية المجتمع وبواقع واتجاهات الاقتصاد الوطني.

II – أهمية دراسة الحرف التقليدية.

إن تسليط الأضواء على الصناعات الصغيرة والحرفية، أمر هام. فإن دراستها هي نوع من الجهود العلمية والميدانية لأمر حساس وقيم. مرد ذلك لاعتبارات مختلفة، فمن جهة إن هذه الدراسات مهملة ولم توجه إليها الأنظار. ومن جهة ثانية يجب إثارة الاهتمام لإحياء صناعات صغيرة، ليتم من خلال ذلك المحافظة على التراث الذي تناقلته الأجيال، ولنثير المسؤولين والعاملين وننبههم إلى واقع هذه الحرف كمحاولة لدعمها وتشجيعها.

فكل ما نجده في حياتنا اليومية ما هو إلا رمز يرتكز على الماضي. ومهمة الباحث هو كشف الغطاء ليبرهن على مدلول هذا الرمز. إذ أن هناك تكاملاً في العادات والتقاليد وما ينتجه مجتمع معين

#http://picasaweb.google.com/wsueta/BambooCrafts

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Traditional+Crafts

ضمن حياته العامة، ويصبح الإنتاج الذي يعطيه الفرد ذا دلالة وظيفية.

فاستمرار هذا الإنتاج المتوارث من جهة، والمضاف إليه مبتكرات جديدة، والمتحرر من بعض التقاليد القديمة، وارتفاع البعض أو تدهور البعض الآخر متأثرا بذلك باحتياجات الحياة المتغيرة باستمرار. إذ درجنا على تقبل المصنوعات المختلفة التي نستعملها كما لو كانت تحصيلا حاصلا، وأصبحت جزءاً من حياتنا اليومية، نتقبلها دون أن نلحظ ما فيها من ذوق ومهارة في التصنيع.

ومع ذلك فهذه الأشياء البسيطة، والتفاصيل اليومية الدقيقة هي بالضبط التي تكشف عن ملكات شعب ما، ومواهبه وحيويته وتعبر عن نفسها بصورة واضحة، في ذوقه الذي يتجلى عند صنعه الأشياء التي يستخدمها في حياته اليومية فالحرف اليدوية ليست مجرد عمل يدوي ماهر يستخدم الخامات، بل هي عملية متكاملة تتضمن الأحاسيس، والعقل، والجسد، والإيقاع الذي يخلقه التنسيق بين هذه العناصر كلها، والحرفة لا تخلو من الميكانيكية، ومنذ أقدم العصور والإنسان يبتكر الأدوات لتوسيع حيز وجوده، ولم يركن إلى مهارته البدنية غير المدعمة بأي سند. وعلينا أن نعترف أن الحرفة هي تعبير عن الروح الإنسانية بصورة مادية. فإن أهمية الحرف في مجتمع

معين تقوم على أساس التلاقي بين أفراد المجتمع الواحد أو بعلاقته مع المجتمعات الأخرى، فهي الصلة، وهي كاللغة في مجال العلاقات الإنسانية.

وفي إطار بحثنا للحرف يجب أن يبقى حاضراً في أذهاننا ربط هذه الحرف التي هي جزء لا يتجزأ في الصناعة والبيئة المحلية، وبالواقع الاقتصادي وذلك لربط الجزء ضمن الكل. فإن البحث له إيجابيته بعد أن طغى على اقتصادنا نوع من قلة الاهتمام بالانتاج الصناعي وانخفاض ما تسهم به الصناعة في الدخل العام. إن مثل هذه الدراسات تعطي المجال للتعرف بالإمكانيات، وبواقع هذه الحرف ببعديها الاقتصادي والاجتماعي.

ونجد مظهراً وظيفياً ناتجا عن تكامل العادات والتقاليد ضمن حياة المجتمع المعاشة. بالإضافة إلى ذلك نجد امتداداً وترابطاً ضمن سياق تاريخي لما هو متوارث لدينا من فنون شعبية. فالفن الشعبي على اختلاف أنواعه ما هو إلا امتداد ونتيجة لما هو متوارث يتناقله جيل بعد جيل. فكل ما نجده في حياتنا اليومية ما هو إلا رمز يجب التركيز عليه بإبرازه وتحليله.

واستمرت هذه الفنون تتوارثها الأجيال عبر العصور، وتضاف إليها المبتكرات الجديدة وتتخلى عن بعضها الموروث، ومنها ما يتقدم ومنها ما يتدهور متأثراً بالظروف المحيطة.

وإننا نحاول أن نطل وأن نتعرف بالتقاليد والعادات التي حكمت أساليب الفن في الماضي وما زالت تحركه اليوم.

فالفنون والحرف اليدوية بوصفها عملاً ماهراً يدوياً بالإضافة إلى العملية المتكاملة على المستوى النفسي والجسدي فهي « المعبر عن الروح الانسانية في صور وأشكال مادية وتدخل السرور على الجنس البشري تماماً مثلما تفعل الفنون التي اصطلح على تسميتها بالفنون الرفيعة[1]، إذ إن الحرفة هي النشاط الأول والأساسي في المجتمع البشري «وإن نمو الحرف في المجتمع كان دليلاً على تهذيب الحس، وهو محرك الإنسانية وعامل على نضجها، وهو شاهد على وجود الإنسان من أجل إضفاء الرقة والرشاقة على الوجود الإنساني»[2]

فالحرفة هي امتداد لذات الفرد إذ أنها المعبر الحقيقي عن نفسيته فهي امتداد يعبر عن حاجة الفرد الطبيعية والسيكولوجية.

وكون الحرفة خلقاً محلياً وهي من عمل الناس العاديين، فهي جزء من مسيرة الأحداث اليومية. «فالحرفة تعنى بغرس التعاون والمودة في الحياة الانسانية وإضفاء لمسات من المحبة والتعاطف على كافة الأشياء المحيطة بنا، وتحقيق التكامل الإنساني بين كل مظاهر الحياة من خلال الأشكال المتباينة»[3].

فالفنون الشعبية مرآة صادقة للمجتمع الذي تعيش فيه، فهي النتاج الذي يعكس ما في هذا المجتمع من فكر وثقافة ومعتقدات وتقاليد. فهي خلاصة تفاعل بين الأفراد والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه.

والحرف الشعبية المتنوعة التي ترتبط بالمجتمع في كل أشكالها وتعبيراتها تستمد، في أغلب الأحيان، من رمزية المعتقدات أو من العناصر الطبيعية أشكالها المتعددة التي هي ثمرة نتاج لتاريخ عريق القدم.

وقد ربط ابن خلدون بين الطلب المتزايد على أرباب الحرف وتقدم وازدهار الصنائع والفنون المختلفة وبين قيام المدن واستبحار العلوم، وقد ركز على الصنائع فالصناعة هي من أقوى الدعائم التي تقوم عليها الحضارة. ومن هنا نرى الدول على اختلافها تواقة ومقتنعة بضرورة الأخذ بالتصنيع. إذ لابد من نقلة حضارية تخطو من خلال ما هو متوافر من رصيد يتمثل بالثروات الطبيعية والبشرية. ولابد من نقلة حضارية تنهض من الزراعة إلى الصناعة وبالأخذ بيد الصناعات الصغرى والريفية للنهوض بها، وإرساء دعائمها على أسس خليقة بتحقيق النقلة النوعية.

لابد لذلك من توافر إمكانات متنوعة فرغم وجود إمكانات مادية وبشرية لابد من توافر أساليب علمية وتخطيط ودراسة متعمقة منطلقة من الواقع المعاش.

وتبدو أهمية التركيز انطلاقاً من نموذج معين لمجتمعاتنا، بالتركيز على الحرف التقليدية، التي

أهملت ولم يتم بحثها والإحاطة بكافة المعطيات المتوافرة عنها إذ أهملت عمداً بغية تهميشها وضربها منذ الحكم العثماني ثم في ظل الاستعمار وقد استمر هذا الإهمال رغم الاستقلال الذي نالته بلادنا. فلابد من التصدي لهذه الثغرة وتركيز الجهود لدراسة هذه الصناعات وإجراء مزيد من البحوث والدراسات في هذا المجال.

واقتناعاً منا بأن هذه الحرف تقوم بشكل أساسي على فئات إجتماعية عريضة مكونة من صغار المنتجين الذين يعانون من مشاكل متعددة كالرأسمال القليل، والاستغلال، والاحتكار، وعدم معرفة متطلبات السوق ودراستها، والتسويق، ولها خطوط من التقدم والتراجع متأثرة بالمواد الخام وبالمال وعدم التنظيم الإداري.

فالتوجه إلى هذه الحرف التقليدية كمجهود علمي ميداني لموضوع طال إهماله، هدفه إلقاء الضوء على هذه الحرف، والحفاظ على تراث قديم، ولفت النظر إلى واقعها القديم والمستجد. وذلك للانطلاق من ثقافتنا الشعبية إلى الوصول للثقافة العالمة المتخصصة.

وقضية هذه الحرف التقليدية هي جزء من قضية كبرى في أوطاننا وهي التصنيع فقد طغى بشكل عام على اقتصاد بلادنا نوعٌ من قلة الاهتمام بالإنتاج الصناعي وانخفاض ما تسهم به الصناعة في الدخل العام. رغم تزايد المنشآت الحرفية الصغيرة.

III – تعريف الحرفة.

ليس للحرفة تحديدٌ دقيق. فهناك نوع من الإبهام وعدم الدقة، وذلك للتقصير في البحث عن هذا المفهوم وندرة الدراسات والأبحاث التي تطال الحرفي وحرفته.

فإذا ما استعرضنا مكتباتنا فإننا نجد موضوع الحرفة مهملاً ومنسياً ولا يوجد أي كتاب يتناوله. حتى في غرفة الصناعة والتجارة «في بيروت مثلاً»، فإن باب الحرفة في الأرشيف لا يتعدى سوى بعض المقالات الصحفية المقتطعة من الصحف والمجلات.

فالتعريف متنوع، فكل يعرف بطريقة معينة هذا ما نجده إذا ما عدنا إلى القواميس والمعاجم والموسوعات والتشريعات الاجتماعية.

فضمن المدلول اللغوي: « الحرفة هي الصناعة، وحرفة الرجل صنعته، وحرف لأهله كسب وطلب، وقيل الاحتراف الاكتساب. وأحرف الرجل إذا كد على عياله. فالحرفة الصناعة وجهة الكسب. ومنه الحديث:« أني لأرى رجلاً يعجبني فأقول: هل له حرفة؟ فإن قالوا لا سقط من عيني»[4].

وفي تعريف آخر: الحرفة الطعمة والصناعة يرتزق منها وكل ما اشتغل الانسان به يسمى صنعة وحرفة لأنه ينحرف إليها»[5].

وفي تعريف آخر: الحرفة هي من مرادفات كلمة صنف، (كار)، وترجع إلى تاريخ قديم ربما القرن التاسع الميلادي «الثالث الهجري»[6].

الحرفة هي إنتاج المنتجات الأولية إنتاجاً يدوياً صغيراً بمساعدة أدوات عمل بسيطة، فهي إذن إنتاج تحويلي للمواد الأولية، يجري بكميات صغيرة، وبطريقة يدوية، وباستخدام أدوات عمل بسيطة. كان هذا النشاط قبل ظهور الإنتاج الرأسمالي الضخم، هو النشاط المسيطر في الصناعة التحويلية. لذلك فهو يعتبر أساس الصناعة الرأسمالية الذي تليه. وإن بقي هذا الإنتاج قائماً إلى جانبها حتى في البلاد الصناعية المتطورة[7].

وهناك تعريف يحدد الحرفة بأنها « إنتاج يدوي صغير، يقوم على استخدام أدوات عمل بسيطة، وعلى عدم وجود تقسيم للعمل داخل الاستثمارة. والحرفة كشكل للإنتاج، تميز مجتمعات ما قبل الرأسمالية. إن أبسط شكل للحرفة هو إنتاج الصناعة المنزلية من أجل تلبية احتياجات المنتجين الخاصة، وهو ذو طابع مساعد، ويلائم الاقتصاد الطبيعي.

إن تطور الحرفة يؤدي إلى انفصالها عن الزراعة، ويبدأ بالظهور تحويل منتجات المواد الأولية إلى مصنوعات جاهزة، حسب توجيه المستهلك. كما يؤدي التطور اللاحق للحرفة،

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Traditional+Crafts

والعلاقات السلعية النقدية، إلى تحويل الحرفة إلى الإنتاج السلعي البسيط، ولقد هيأ تطور الحرفة، على مدى آلاف السنين الانتقال إلى التكنيك الآلي، وظهور الإنتاج الرأسمالي الكبير.

إن الحرفة في ظروف الرأسمالية، تبقى قائمة جزئياً في القرية وفي عدد من فروع الدرجة الثانية في الصناعة، وفي الفروع التي تنتج مواد الزينة والكماليات (حرفة النقش، حرفة الصياغة... الخ) ويبقى الإنتاج الحرفي على نطاق واسع في البلدان المستعمرة والضعيفة التطور. وفي ظروف التنافس يحل الخراب والفقر واسعين في صفوف الحرفيين ويؤدي تمايز الحرفيين إلى ظهور حفنة من الأثرياء الذين يستثمرون عمل الآخرين[8].

ونجد تعريفاً للحرفة في الموسوعات الأجنبية، فإن حرفة أي Artisanat «هي مهنة الحرفي وهو عامل يدوي يعمل لحسابه بمفرده أو مع أفراد عائلته أو بعض المساعدين، وهو الذي ينتج سلعة بكاملها، ولا يوجد تقسيم للعمل، والعمل يدوي أو يستعمل أدوات بسيطة»[9].

ونجد تعريفاً آخر: «الحرفة هي مهنة الحرفي الذي يعمل لحسابه الخاص، وحيداً أو بمساعدة آخرين عمله يدوي وهو الذي يسوق إنتاجه»[10]. والحرفية هي نظام اجتماعي اقتصادي قوامه وحدات إنتاجية تضم المشتغلين في حرفة واحدة. ويسمى عند بعض الاقتصاديين نظام الأسر الصناعية. فكل حرفة تشكل اتحاداً يضم العاملين فيها. ويقوم الانتاج على ثلاث طبقات تجمعها

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Traditional+Crafts

وحدة المصلحة واتحاد الحرفة وهي: رؤساء العمل، والصناع، والمتمرنون»[11].

أما في التشريع الصناعي اللبناني وتحديداً المادة 30 تاريخ 5 آب 1967 والتي تنظم الصناعة في لبنان. فالمادة الأولى تحدد ما يلي: يعتبر مصنعاً كل مؤسسة صناعية تستعمل قوة آلية محركة ويعمل فيها 5 أجراء فما فوق وتتجاوز قيمة الآلات والمعدات فيها 50000 ل.ل. وتكون معدة لتحويل الخامات إلى منتجات نصف مصنعة أو منتجات كاملة الصنع أو تصليح السلع المصنوعة أو أجزائها أو توضيب المواد أو تعبئتها أو تغليفها أو حفظها[12].

انطلاقاً من هذا التشريع ماذا يعتبر من لا تتوافر فيه هذه الشروط. هل هي مؤسسات حرفية؟ وهي التي تشكل 71.97% من المؤسسات الصناعية في لبنان[13]، وكذلك التقديرات التي وضعتها دائرة الإحصاء المركزي قبل الأحداث بأن هناك 12700 مؤسسة 80.89% من مؤسسات لبنان[14]. وهذا الكلام أثبته المسح الصناعي الأخير وإن بنسب أدنى مما هو أعلاه إذ أن المؤسسات الصناعية التي تستخدم أقل من 5 عمال تبلغ 68% من مجموع المؤسسات وهذه المؤسسات التي أجرى عليها المسح تبلغ 23518 مؤسسة تستخدم 140000 أجير. عدد هذه المؤسسات الصغيرة يبلغ 15936 مؤسسة أي التي تستخدم أقل من 5 عمال.

أما المؤسسات التي يبلغ عدد مستخدميها 20 عاملاً وما فوق فهي لا تتجاوز الـ 4% من المجموع العام[15]. إذن القسم الأكبر من هذه المؤسسات الصغيرة الحجم ونسبتها 84% عدد المستخدمين فيها أقل من 10 أشخاص.

أما إذا تناولنا تعريف الصناعة «فهي عند العرب حرفة الصانع وقالوا الصناعة في عرف العامة الحاصل بمزاولة العمل، كالخياطة والحياكة ونحوهما مما يتوقف على المزاولة والممارسة. وعند الخاصة هي العلم المتعلق بكيفية العمل. ويكون المقصود منه ذلك العمل سواء حصل

بمزاولــة العمل كالخياطة ونحوها أو لا كعلم الفقه والمنطــق والنحو والحكمة العلميــة مما لا يحتاج في تحصيلــه إلى مزاولة الأعمــال. وقيل كل علم مارســه الإنســان حتى صار كالحرفة له يسمى صناعــة»[16] إذن لا تفريــق بين الصنعــة والحرفة في هــذا التعريــف. وكذلك العلامة إبــن خلدون، فهو يســتعمل دائما الصناعــة والصنائع. ويقول إن الصناعــة هي ملكة فــي أمر عملي فكري. وهو الذي يكون للكماليات. ثم يعرف الصنائع مع حجم الأمصــار، ففــي الأمصار الصغيــرة لا يوجد من الصنائع سوى البســيط وكلما تزايدت حضارتها ودعت أمــور الترف فيها إلى اســتعمال الصنائع خرجت من القول إلى الفعــل[17]. وهنا يكمن فضل المــؤرخ الفيلســوف «ابن خلــدون» في تصنيف الصنائــع والحــرف. إذ أفرد فــي مقدمته فصولاً لتحديــد ذلك فهو يرى أن الصناعة رمز للحضارة ومن خصائص أهــل الحضر ولا تكتمل إلاّ بكمال العمران البشري.

والاحتراف الاكتســاب باتخاذ حرفة. والحرفة هي الصنعة. وكل ما اشــتغل الإنســان به يسمى حرفــة لأنه ينحــرف إليها، ويســتعمل الانحراف بخاصة. في مصطلح العصر. للممارســة الحرفية في سبيل المعايشــة مقابل الهواية[18] والحرفة في قاموس القاسمي هي أية صنعة يستطيع الإنسان أن يؤمن لنفسه الرزق بواسطتها[19].

من خلال هذا العرض العام للتعريفات المتعددة للحرفة. ومن خــلال العمل الميداني موضوع هذا البحث فإننا نستطيع أن نعرف الحرفة كما يلي:

الحرفة عمل يدوي بشــكل أساســي، تستعمل فيه الآلات المســاعدة جزئياً، يسيطر عليه الطابع العائلــي. حيث رب العمل يعمل لحســابه الخاص ويقوم بعمل أساســي فــي التصنيــع بمفرده أو بمســاعدة معاونيــن من أفــراد أســرته أو عمال مأجورين قليلي العدد. ويعمل برأسمال بسيط هو الذي يدير عملية الإنتاج.

أما الحرف التقليدية التي هي موضوع دراستنا فهي التي تتميز بالمهــارة اليدوية والخبرة الفنية المتوارثة التي تجعل الأشياء المحيطة نافعة وذات

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Traditional+Crafts&u photo by: srarah rowland

قيمة يستعملها الإنســان. وهي عملية مختلفة عن التصنيــع بمفهومه الحديث وربمــا المرحلة التي تسبقه.

IV– العمل الصناعي والعمل الحرفي:

هناك فارق بين الســلعة المنتجــة في مصنع معيــن ومثيلتها فــي محترف صغير. إن الســلعة في المصنــع هي من صنع عدة عمــال، كل منهم يقــوم بعمل معين، مجموع هذه الأعمال يؤدي إلى إحداث أو إتمام السلعة. أما في المحترف فنجد أن الحرفي يقوم بنفســه بإعداد السلعة ويقوم بكافة الأعمال يساعده أحد معاونيه وغالباً ما يكون ولده أو صانعاً آخراً يرتبط به بشــكل كلي. فيكون عمل هذا الأخير نتيجة إشراف مباشر من الحرفي.

وهــدف الحرفي أجر مادي ومكســب معنوي يؤدي إلى التفاخــر بما أنتج وما صنعت يداه، فلا بد له من اســتخدام قواه العقلية والجسدية لإعداد سلعة جيدة وإتقان مهنته بشكل أفضل.

مــن جهة ثانية فإن العامــل في المصنع حيث

http://picasaweb.google.com/lh/view?q=Traditional+CRAFT

يقــوم بجزء مــن العمــل لإتمام الســلعة يخضع «للروتيــن» فهو ينجز عمله لقــاء أجر معين يتفق عليه، إما على تصنيع الســلعة وإما لقاء أجر يومي أو أســبوعي أو شــهري. فهنا يتضاءل استخدام القــوى العقلية. فإن العمــل الحرفي الفردي الذي تتجسد فيه مواهب الحرفي وتبدو جلية باللمسات الفنيــة والقيم الجمالية والخيــال إنه نتاج له قيمة عالية من حيث الإبداع الحســي والخلق. فالحرفة تسهم في إنسانية الإنسان وفي إظهار القدرة من الناحيتين الجســدية والعقلية. فهنــا تتحد هاتان القدرتان لتنتجا شــيئاً معيناً. وهذا الإنتاج يتعدى النطاق الجســدي ليتزود بالمواهــب الخلاقة. أما في الصناعات الميكانيكية فالجودة وكثرة الإنتاج تكون أو تقوم على حســاب ذاتيــة الفرد ومواهبه وإبداعه الكامن في ذاتيته. فهنا لو أردنا أن نناقش الأمر مــن وجهــة النظر الإنســانية أو إنســانية الإنســان فإن المواهب الفردية تتلاشى في الحالة الثانية وقــدرة المواهب هذه هي الأثمن من وجهة النظر الإنسانية.

ويجب أن ينظر إلى الحرف بواقعية وعدم انفعال بأن لا نغالي في نظرتنا إلى الحرف اليدوية ونرفض دور الآلة والتصنيع الحديث. يجب أن لا نستطرد في التركيز على دور الآلة وإهمال ذاتية الفرد. يجب خلق نوع من التوازن أو أن نُذَكِر دائماً بهذه الحقيقة.

من المؤكد، أنّ كثرة الآلات وتنوعها والتزايد المتناهي في استخدامها، نمّى عند الفرد شعوراً وإحساساً داخليين بالعودة إلى الانتاج اليدوي كونه الفعل المميّز حيث تكمن القيمة المادية الأغلى لهذه السلع (صنع اليدين Faire à main).

إن الحرف الشعبية التقليدية هي جزء من كل. جزء من الموروث الشعبي، من الثقافة الشعبية التي تندرج في نسق ثقافي يترابط وظيفياً مع باقي الأنساق بعملية تساند بعضها البعض. والحرفة وجدت في سياق عام وتمثل مرحلة، فهي ظاهرة يضاف إليها ظاهرات تشكل حياة المجتمع في مرحلة معينة فللحرفة أدواتها، مواردها، طريقة صنعها، حرفيوها، أنواعها، سلعها، علاقاتها الاجتماعية والاقتصادية، لغتها، تاريخها، وظروف تؤثر وتتأثر بها. فالحرفة هي حصيلة تعاون بين مختلف هذه المتغيرات الجغرافية منها والبيئية، الثقافية، التربوية، التاريخية، الاقتصادية، السياسية، الاجتماعية. نتيجة ذلك تكمن الصعوبة في مثل هذه الدراسات إذ نجد مفاهيماً عادية وأطراً نظرية. ولكن عملياً يبقى لحدس الباحث وخبرته حيزاً مهماً. لأن من الصعب الإحاطة بربط المتغيرات بأجزائها وبتفاصيلها بعضها ببعض دون الوقوع بالسهو. من خلال ذلك برزت أهمية المقابلة حيث يستطيع الباحث أن يكتشف بعض التفاصيل المهمة والمؤثرة من أصحاب الشأن.

كذلك تبدو أهمية التواصل بين المشتغلين بمجال العلوم الانسانية عامة والعلوم الاجتماعية خاصة لما يمكن أن يقدمه الباحث لزميله من معطيات وخلاصة تجربة وكشف بعض الخفايا التي تساعد في التوضيح.

أخيراً لابد من إبراز أهمية البحث الميداني في الدراسات الانتروبولوجية، فهي الدعامة الأساسية لهذه الأبحاث للحصول وبشكل عملي على معلومات أكثر دقة وتعبيراً عن الواقع.

المصادر

(1) سعد محمد كامل ، فن التسبيحات الشعبية الاسلامية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 6، عدد 4، ص 50
(2) م.ن.، ص50
(3) سعد محمد كامل ، م. س.، ص 52.
(4) لسان العرب (حرف).
(5) قاموس المحيط (باب الفاء) ، الفيروز أبادي.
(6) دائرة المعارف الاسلامية، مصر 1933، وكار هي كلمة فارسية.
(7) بدر الدين السباعي، أضواء على قاموس الصناعات الشامية، ص 37 38–، عن الموسوعة السوفياتية، عنوان حرفة، ص353، ج 36.
(8) تعريب مصطفى‌الدباس ، موجز القاموس الإقتصادي، تأليف جماعة من الأساتذة، تدقيق د. بدر الدين السباعي، دار الجماهير، دمشق 1972، ص 108–109.
(9) Grand larousse encyclopedique.
(10) Dictionnaire de sociologie Larousse، paris، 1973.
(11) معجم العلوم الإجتماعية، إعداد نخبة من الاساتذة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص 226
(12) التشريعات الصناعية في لبنان.
(13) التقرير السنوي للإقتصاد اللبناني في العام 1979، غرفة الصناعة والتجارة، بيروت.
مركز الدراسات والتوثيق الإقتصادي، بيروت 1980.
(14) بطرس لبكي، القطاع الصناعي، وضعه وآفاق تطوره وسياسة الدولة إتجاهه. الجمهورية اللبنانية وزارة التصميم عام 1971، عن إحصائيات الصندوق الوطني للضمان الإجتماعي آذار 1967.
(15) وزارة الصناعة، تقرير عن المسح الصناعي، المرحلة الأولى التمهيدية، كانون الثاني 1994، ص 11
(16) دائرة المعارف، البستاني، مطبعة الهلال، مصر 1900، ص 76. باب صناعة.
(17) إبن خلدون، مقدمة إبن خلدون، دار القلم، لبنان، بدون تاريخ، ص 317.
(18) دائرة المعارف، البستاني.
(19) محمد سعيد القاسمي، قاموس الصناعات الشامية،، Paris، Mouton la Haye، 1960

جديد الثقافة الشعبية

المحرق بين الثبات والتغير

دراسة ميدانية لمقومات التماسك الاجتماعي، للباحث نوح أحمد خليفة، مطابع الرجاء، من منشورات مركز الشيخ ابراهيم بن محمد آل خليفة للدراسات والبحوث، مملكة البحرين، 2009.

مراجعة **عبدالرحمن سعود مسامح** /كاتب من البحرين

أعتقد أن كتاب "المحرق بين الثبات والتغير" من الدراسات الميدانية القليلة إن لم تكن من الندرة بمكان والتي تم تنفيذها في مدينة المحرق حتى اليوم. اعتمد فيها الباحث الأستاذ نوح أحمد خليفة على أسر منتخبة من بين سكان مدينة المحرق كعينة للدراسة والبحث. واستخدم في بحثه الميداني استبانة عرّضها للتبديل والحذف والإضافة أكثر من مرة حتى استقر رأيه على صيغة اقتنع بفاعليتها وجدواها لتوصله الى الأهداف المرجوة.

وقد تضمنت تلك الاستبانة مجموعة من الأسئلة وصل عددها الى خمسة وثلاثين سؤالا واستفسارا تهدف أساسا لرصد عوامل الثبات والتغير في سلوكيات وقناعات أهل مدينة المحرق وكيف يرون مدينتهم وهي تتعرض إلى كل هذا الكم من المتغيرات رغم عشقهم الحميم وحبهم العميق لكل ما يمت لمدينتهم بصلة.

في البداية

قال الباحث في البداية أن مدينة المحرق تتميز بمقومات بنائية تاريخية جغرافية اقتصادية وطبيعية فريدة كوّنت خصوصيتها وهويتها الثقافية ولعل التماسك الاجتماعي فيها انعكاس لعدة عوامل أفرزتها الظروف التي عاصرتها المدينة فقد لعبت الطبيعة الاقتصادية قديما دورا كبيرا في تشكيل نمط الحياة الاجتماعية عند سكان المدينة فقد أدى اعتماد السكان في مصدر رزقهم على الصيد والغوص إلى تقاربهم بسبب الهموم المشتركة فيما بينهم ومصدر الرزق الواحد. ويضيف الباحث بأن تلك الطبيعة الاقتصادية – وغياب الغاصة في رحلات الغوص الطويلة على الخصوص – قد أدت إلى تضامن النساء وتكاتفهم في تحمل المسؤوليات المنزلية والحياتية، مما أفرز طبيعة اجتماعية متماسكة تميزت بالاستمرارية رغم الظروف والمتغيرات الحديثة.

وأكد على ان التوزيع القبلي والعائلي لسكان المدينة كان دعامة أساسية لتماسك مجتمع المحرق حيث أن تسمية الأحياء باسم القبيلة أو العائلة أدى إلى تعميق خصوصية المجتمع آنذاك وعزز من انتشار نمط الزواج الداخلي في المدينة وهو عامل جذري للتماسك الاجتماعي .

ويستطرد قائلا بأنه مما لا شك فيه فإن الطبيعة الجغرافية والعمرانية للمحرق والمتمثلة في التلاصق العمراني والأسواق التي تتخلل الأحياء وكثرة المساجد بين الازقة، والطبيعة الساحلية عززت تفاعل السكان مع بعضهم البعض مما ترك أثرا واضحا على هوية السكان والمدينة حيث أن محدودية المساحة وتضافر العوامل الأخرى أدى إلى تماسك المجتمع وشدة تقارب الأهالي وتواصلهم وتضامنهم.

وأردف مؤكدا على أن المدينة قد تعرضت خلال العقود القليلة الماضية إلى عدة متغيرات على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والايكولوجية،

وكذلك على مستوى التركيبة السكانية، تلك المتغيرات انعكست بوضوح على أوضاع التماسك الاجتماعي التي كانت سائدة قبل عمليات التحول.

كما أن هذه التغيرات قد جاءت نتيجة لعدة من عوامل ومتغيرات داخلية وخارجية من أهمها ظهور النفط، تطور نظم الاتصال والإعلام، تطور نظم التعليم، خروج المرأة للعمل ،الهجرة الوافدة وخاصة من الجاليات الأجنبية فضلا عن التوسعات العمرانية للمدينة نتيجة سياسات التخطيط والنمو الحضري.

تم يستدرك قائلا بأنه على الرغم من تلك التغيرات إلا أنها لم تكن تغيرات جذرية فهناك عناصر ومكونات ونظم اجتماعية تقليدية ما تزال موجودة وفاعلة ومؤثرة في بنية المدينة.

ونتفق مع الباحث حين قال بأنه وفي ضوء تلك الاعتبارات جميعها تأتي أهمية هذه الدراسة في الكشف عن مظاهر وعوامل التغير والثبات في المدينة، ومدى انعكاس تلك التغيرات على أوضاع التماسك الاجتماعي في المدينة.

وأعتقد كناظر في هذه الدراسة الميدانية بان هذه السطور سابقة الذكرهي خير ما وجدت في الدراسة ملخصا لفحوى الكتاب الذي جاء في مائة وست وسبعين صفحة من القطع الصغير زينت غلافه صورة قديمة للبانوش وهو نوع من انواع السفن التقليدية التي شاع استخدامها في زمن الغوص على المحار لاستخراج اللؤلؤ الطبيعي منه وكذلك في صيد الأسماك.

أهمية الدراسة

وتأتي أهمية هذه الدراسة في وقت تكاد فيه تنعدم الدراسات السوسيولوجية المتخصصة التي تتناول بالتحليل التطور الاجتماعي والثقافي لمدينة المحرق وتحليل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في المدينة والكشف عن حجم التغيرات الثقافية والاجتماعية التي شهدتها المدينة في السنوات الاخيرة. والتعرف على العوامل والأسباب الداخلية والخارجية التي أسهمت في تراجع عمليات التماسك الاجتماعي بين السكان.

تعتمد هذه الدراسة على بيانات ومعطيات ميدانية تهتم بتشخيص الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والعمرانية للمدينة. يتم من خلالها تحديد مظاهر التغيرات التي تعرضت لها المدينة على كافة المستويات. وتحديد

العوامل والمتغيرات المسؤولة عن تلك التغيرات والجوانب الايجابية والسلبية التي أفرزتها عمليات التغير السريعة التي تعرضت لها المدينة. وكذلك أهم المشكلات البنائية والثقافية التي أفرزتها تلك التغيرات ومن ثم تأثير ذلك على التماسك الاجتماعي على مستوى المدينة وآليات مواجهة هذه التأثيرات السلبية والمشكلات المختلفة.

منهج الدراسة

اعتمدت الدراسة الأسلوب الوصفي التحليلي لتحقيق الأهداف وعلى إجابة المبعوثين من سكان المحرق انفسهم على تساؤلات الباحث. كما استفاد الباحث من منهج التحليل التاريخي للكشف عن التطورات التاريخية للمدينة ومدى التغيرات التي تعرضت لها خلال الحقب التاريخية المختلفة.

وقد اختار الاستاذ نوح أحمد خليفة مائة وخمس واربعين أسرة من مواطني مدينة المحرق والمقيمين فيها كعينة غير عشوائية – حسب تعبيره – متمثلة في أرباب تلك الأسر، روعي فيها تباينها من حيث متغيرات السن والنوع والمستوى التعليمي والمستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، إلى جانب تباين تلك الأسر في ظروفها السكنية والمناطق التي تقيم فيها.

واعتمد الباحث على جهده المثابر في النظر في المعطيات وفي أجوبة أفراد العينة على تساؤلات استبانته التي ثبتها بالملاحق ضمن الدراسة في هذا الكتاب وأقرّ بأنه قد أجرى عليها التغيير بعد التغيير وخاصة حين التطبيق ليقينه بأهمية مثل هذا التغيير لتوائم اكثر الدراسة الميدانية التي هو بصددها وصولا الى الأهداف المرسومة. ومن خلال دراسة المتغيرات التي تضمنتها ردودهم وتفاعلاتهم واتباع أسلوب منظم اعتمد فيه بلا ريب على الحاسوب الآلي لتفريغها في جداول وصل عددها الى ست وستين جدولا، ومن ثم عمل على تحليلها تحليلا علميا معتمدا على الأرقام والنسب المئوية وأخيرا إسقاط نتائجها على الواقع الملموس لمجتمع المحرق وتأثير ذلك إيجابا وسلبا حاضرا ومستقبلا على التماسك الاجتماعي بمدينة عريقة في مملكة البحرين كالمحرق ليخلص بعد ذلك إلى مقومات الثبات والتغير في الانسان والبنيان فيها.

النتائج والتوصيات

ونجمل ما توصلت اليه الدراسة الميدانية من نتائج فيما يلي:

جديد النشـر في الثقافة الشعبية

إن الموروث الاجتماعي واستمرار الأساليب التقليدية للتواصل وصلة الرحم مازالا يمثلان عصب الحياة اليومية لغالبية أهالي المحرق وأنهم متشبثون بالبقاء في مساكنهم بسبب ارتباطهم بمجتمع المحرق وأفراد عائلاتهم ومنازلهم الأصلية المتوارث جيلا بعد جيل. وإن السكن الملك والمناسب يعتبر أمرا حاسما يحدد بقاء الشباب بالمدينة أو النزوح عنها إلى مناطق أخرى خارجها، ودور مسألة الزواج والحصول على خدمة إسكانية من الدولة في ذلك. وإن التماسك الاجتماعي قد تأثر كثيرا بخروج نسبة كبيرة من الأهالي بالإضافة إلى تزايد أعداد العمالة الوافدة وتغلغلهم بين أحياء المحرق.

ويعتبر قدم المساكن الحالية في المحرق عاملا مهما يعيق استمرار بقاء الشباب ورغبتهم في حياة عصرية مريحة واكثر جاذبية بالمدن الأخرى الحديثة، رغم أن غالبية أهالي المحرق قد حافظوا على بقاء أبنائهم مقيمين معهم. مما يؤكد على استمرارية وجود نمط الأسر الممتدة بنسبة عالية ، ودور كبار السن واضح في الحفاظ على التماسك الأسري الاجتماعي في المحرق.

وقد أكد الباحث أن دراسته الميدانية هذه قد كشفت له أن مدينة المحرق ما تزال ذات جاذبية خاصة قوية التأثيرعلى الأهالي لارتباطهم القوي بالمكان. وعدّد خمسة متغيرات للتدليل على ذلك ومن جانب آخر عدد ما لم يتجاوز هذا العدد أيضا عندما ذكر العوامل الأخرى الطاردة للأهالي بالمقابل. ومن ناحية اخرى عدّد تسعة عوامل أكدت على وجود التماسك الاجتماعي وبالمقابل ذكر سبعة مظاهر فقط للتدليل على التفكك الاجتماعي في مدينة المحرق حديثا، كان أبرزها ازدياد أعداد الجاليات الأجنبية بعاداتها ولغاتها وثقافاتها، وكذلك التوسع العمراني والحضري بأنحاء المدينة.

وفي اعتقادي إن خلاصة هذه الدراسة الميدانية الاجتماعية العملية وما عدده الباحث في الختام من توصيات تهم عدة جهات أهلية ورسمية قد تسهم في إيجاد الحلول أو تساعد القائمين على التخطيط للمستقبل من أجل حياة أفضل لأهالي مدينة المحرق وعمرانها باعتبارها أنموذجا في مملكة البحرين لمدينة تميزت بالتجانس والتماسك الاجتماعي والثقافي، حتى وإن ابتعد عنها الجيل الجديد من الشباب لسبب من الأسباب إلا أنها ستظل دائما في سويداء القلب لكل محرقي.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

صون التراث الشعبي العربي

القوانين- الببليوجرافيات- الموسيقى- الرواة- الموتيفات - الأعلام

أحلام أبو زيد/كاتبة من مصر
ahlamrizk@hotmail.com

تناولنا في مقالتنا المعنونة "دراسات في توثيق التراث الشعبي العربي" التي صدرت بالعدد السابع من المجلة – خريف 2009 – بعض الدراسات التي اتجه أصحابها اتجاهاً توثيقياً في المعالجة العلمية، وقد عرضنا لبعض المؤتمرات إلى جانب دراسات أخرى عكف أصحابها على توثيق بعض موضوعات التراث الشعبي كالحكايات الشعبية، والنقود، والأماكن، والحرف والمهن الشعبية.

ونحاول في هذا العدد من جديد النشر أن نقدم للقارىء العربي اتجاهات جديدة في هذا الإطار، غير أننا آثرنا أن نقدم تنويعات من تجارب عربية وعالمية في موضوعات جديدة، وهو نهج وضعناه لهذا الباب، إيماناً منا بأهمية الدراسات العربية التي تهتم بصون التراث الشعبي في المرحلة الراهنة. والمتتبع لباب جديد النشر منذ العدد الأول، سيلحظ اهتمامنا بعرض

جديد النشر في الثقافة الشعبية

الدراسات الشعبية العربية والعالمية من خلال محاور ثلاثة، الأول: عرض الجديد من الدراسات في كافة الموضوعات الفولكلورية. الثاني: عرض الجديد من الدراسات الفولكلورية في بلد بعينه. الثالث عرض دراسات فولكلورية في موضوع بعينه بصرف النظر عن ارتباطه بهذا القطر أو ذاك.

وعودة لما سنقدمه في هذا العدد الذي يدخل ضمن المحور الثالث وهو وحدة الموضوع، ونقصد به "صون التراث الشعبي وتوثيقه". حيث آثرنا أن نتعرض لنماذج عالمية في مقدمتها وثيقة اليونسكو لحماية التراث اللامادي التي صدرت في كتاب بلغات ثلاث. ثم دراسة تطبيقية لتصنيف آرني تومبسون للحكاية الشعبية. وعلى المستوى العربي نناقش ببليوجرافيا البحرين الوطنية التي وثقت للدراسات البحرينية خلال العقد الأول من القرن العشرين في كافة مجالات المعرفة. ومن دولة قطر نعرض لتجربة مهمة حول توثيق تراث الرواة القطريين في العديد من أشكال التراث الشعبي. ومن سلطنة عُمان نتناول كتابا توثيقيا جديدا حول موسيقى عُمان التقليدية. وأخيراً نقدم نموذجا فريدا حول توثيق أعلام التراث الشعبي من خلال الكتاب الذي صدر مؤخراً عن عالم الفولكلور العربي للأستاذ الدكتور محمد الجوهري.

النصوص الأساسية لصون التراث غير المادي

أصدرت منظمة اليونسكو الدولية اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي عام 2003.. ومنذ هذا التاريخ تجتهد دول العالم في تطبيق نص الاتفاقية والإسهام في تقديم قوائم الحصر التي تحتاج إلى صون أو إلى صون عاجل. وكانت نصوص تلك الاتفاقية يتم تداولها في المؤتمرات والملتقيات الدولية في شكل ملزمة مصورة.. أو علي مواقع الإنترنت.

والجديد هذه المرة أن اليونسكو أصدرت طبعة جديدة مزيدة ومنقحة وشاملة في كتاب مستقل– 104 صفحة– في سبتمبر 2010 حمل عنوان: النصوص الأساسية: اتفاقية عام 2003 صون التراث الثقافي غير المادي، والحق فإن المؤسسة العربية صاحبة الإسهام الأكبر في هذه الطبعة هي هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث التي أسهمت في دعمها ونشرها باللغات الثلاث (العربية– الإنجليزية– الفرنسية). وقد كان لهيئة أبو ظبي من قبل المبادرة بنشر كتاب "التراث غير المادي: كيفية الحفاظ عليه وإعداد قوائم الحصر..

النصوص الأساسية:

المؤسسة العربية صاحبة الإسهام الأكبر في هذه الطبعة هي هيئة أبوظبي للثقافة والتراث التي أسهمت في دعمها ونشرها باللغات الثلاث (العربية– الإنجليزية– الفرنسية). وقد كان لهيئة أبو ظبي من قبل المبادرة بنشر كتاب "التراث غير المادي: كيفية الحفاظ عليه وإعداد قوائم الحصر.. تجارب عربية وعالمية"، عام 2008 والذي عرضنا له في العدد السابع من مجلتنا الثقافة الشعبية.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

تجارب عربية وعالمية"، عام 2008 والذي عرضنا له في العدد السابع من مجلتنا الثقافة الشعبية.

وتشير إيرينا بوكوفا المدير العام لليونسكو في مقدمتها لهذه الطبعة التي صدرت في هيئة فخمة إلى أن الإعلان العالمي بشأن التنوع الثقافي، الذي اعتمدته اليونسكو في عام 2003، قد وضع التنوع الثقافي في مصاف "التراث المشترك للإنسانية" باعتباره ضرورياً للجنس البشري ضرورة التنوع البيولوجي بالنسبة للطبيعة. ويؤكد الإعلان أيضاً على أن الدفاع عن التنوع الثقافي هو واجب أخلاقي مُلزم، لا ينفصل عن كرامة الإنسان. وكان اعتماد اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي في عام 2003 خطوة حاسمة أخرى في الجهود التي طالما بذلتها اليونسكو من أجل التنوع الثقافي رداً على ما يتعرض له التراث الحي غير المادي من تهديدات ناجمة عن عمليات العولمة المعاصرة والتحولات الاجتماعية التي لم يسبق لها مثيل.. وتستطرد بوكوفا بقولها: إن تنفيذ هذه الوثيقة القانونية الطليعية هو أولوية قصوى بالنسبة لليونسكو.. ولقد صُممت الطبعة الأولى من النصوص الأساسية التي صدرت في مارس 2009، لتكون أداة عملية يستعين بها جميع المعنيين – المسؤولين الحكوميين وصانعي السياسات غير الحكومية والمنظمات الدولية – من أجل زيادة فهم اتفاقية 2003 حرصاً على تنفيذها على أكمل وجه. وقد جرى تنقيح هذه الطبعة الثانية لتعكس قرارات الدورة الثالثة للجمعية العامة للدول الأطراف التي عقدت في يونيو 2010.. وتعكس التوجيهات التنفيذية المنقحة الدروس المُستفادة في الفترة من 2008 إلى 2010، والتي من شأنها أن تحسن طريقة استفادة كل دولة طرف من آلية الاتفاقية، لتصبح تلك الوثيقة هي المرجع الأول في صون تراثنا الحي.

واشتمل الكتاب على عدة موضوعات رئيسية جاء في مقدمتها نصوص اتفاقية التراث الثقافي غير المادي التي بلغت 40 مادة. وتُعرف الاتفاقية مُصطلح "التراث الثقافي غير المادي" – المادة رقم2 – بأنه "الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات – وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية – التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحياناً الأفراد، جزءاً من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي

جديد النشر في الثقافة الشعبية

المتوارث جيلاً عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ويعزز من ثم احترام التنوع الثقافي غير المادي الذي يتفق مع الصكوك الدولية القائمة المتعلقة بحقوق الإنسان، ومع مقتضيات الاحترام المتبادل بين المجموعات والأفراد والتنمية المستدامة. وعلى ضوء هذا التعريف يتجلى صون التراث الثقافي غير المادي، في طبعة 2010 بصفة خاصة في المجالات التالية :

- التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي .
- فنون وتقاليد أداء العُروض .
- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات.
- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون.
- [المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

ويقصد بكلمة "الصون" التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي، بما في ذلك تحديد هذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامي، وإحياء مُختلف جوانب هذا التراث. وبشأن صون التراث الثقافي غير المادي على الصعيد الوطني أكدت الاتفاقية في (المادة 12) تحت عنوان " قوائم الحصر" على أن تقوم كل دولة طرف بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، ويجري استيفاء هذه القوائم بانتظام.

كما اشتمل الكتاب على التوجيهات التنفيذية التي من شأنها تطبيق اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، وذلك من خلال بعض المحاور من بينها مناقشة صون التراث الثقافي غير المادي على المستوى الدولي وأنشطة التعاون والمساعدة الدولية، والتعريف بصندوق التراث الثقافي غير المادي ووظيفته، ثم كيفية المشاركة في تطبيق الاتفاقية، والتوعية بمسألة التراث الثقافي غير المادي واستعمال شعار الاتفاقية، ونظام تقديم التقارير إلى اللجنة. كما يعرض الكتاب للنظام الداخلي للجمعية العامة للدول الأطراف في

جديد النشر في الثقافة الشعبية

الاتفاقية، وكذا النظام الداخلي للجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي، والنظام المالي للحساب الخاص بصندوق صون التراث الثقافي غير المادي. ويختتم الكتاب بمجموعة مرفقات مهمة تحوي نماذج لوثائق التصديق/ القبول/ الموافقة/ الانضمام، ونموذج رسالة بشأن المساهمات الطوعية في الحساب الخاص للتراث غير المادي، ودورات الجمعية العامة للدول الأطراف في اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، ودورات اللجنة الدولية الحكومية لصون التراث الثقافي غير المادي، ونماذج الترشيحات والاقتراحات، وطلبات المساعدة، والإبلاغ الدوري.

البيليوغرافيا الوطنية: دعوة لتوثيق تراث البحرين

صدرت عن المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي بالبحرين عام 2010 البيبليوجرافيا الوطنية لمملكة البحرين، جمع وإعداد علوي محمد عاشور، ومحمد حميد السلمان، ومريم جعفر إسماعيل، وإيمان عبد النبي كويد. إشراف ومراجعة منصور محمد سرحان. وقد وقعت البيبليوجرافيا في 271 صفحة واشتملت على مقدمة، ثم القسم الرئيسي من البيبليوجرافيا والتي احتوت على الكتب التي ألفها الأفراد أو التي صدرت عن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية وتحوي 1717 كتاباً مرتباً ترتيباً هجائياً، ثم كشاف العناوين للمجموعة نفسها، وأخيراً الكتب الصادرة باللغة الإنجليزية وعددها 70 كتاباً، ويتبعها كشاف بالعناوين أيضاً. ويُغطي الإطار الزمني للبيبليوجرافيا عشر سنوات هي الفترة من عام 2000 حتى عام 2009، ومن ثم فهي تصدر بمناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق العمل الوطني الذي يجسد المشروع الإصلاحي لصاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المفدى.. وهذه الفترة – كما يشير منصور سرحان في مقدمة البيبليوجرافيا – تميزت بغزارة الإنتاج الفكري المحلي بشكل بات يمثل منعطفاً ثقافياً مهماً في تاريخ مملكة البحرين.. وجدير بالذكر أن عدد الكتب التي صدرت في البحرين على مدى مائة عام أي في الفترة من 1900م وحتى عام 1999 بلغ 1502 عنوان كتاب، بينما بلغ عدد الكتب التي صدرت في البلاد منذ بزوغ فجر الميثاق وحتى عام 2009م 1650 عنوان كتاب. ما يعني تفوق ما صدر من كتب خلال العشر سنوات الماضية على ما صدر خلال قرن من الزمان.

البيليوغرافيا الوطنية:
دعوة لتوثيق تراث البحرين

صدرت عن المكتبة الوطنية بمركز عيسى الثقافي بالبحرين عام 2010 البيبليوجرافيا الوطنية لمملكة البحرين، جمع وإعداد علوي محمد عاشور، ومحمد حميد السلمان، ومريم جعفر إسماعيل، وإيمان عبد النبي كويد. إشراف ومراجعة منصور محمد سرحان. وقد وقعت البيبليوجرافيا في 271 صفحة واشتملت على مقدمة، ثم القسم الرئيسي من البيبليوجرافيا والتي احتوت على الكتب التي ألفها الأفراد أو التي صدرت عن المؤسسات الحكومية وغير الحكومية وتحوي 1717 كتاباً مرتباً ترتيباً هجائياً.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

أما الإطار الموضوعي للبيبليوجرافيا فقد غطى جميع فروع المعرفة من أدب وتاريخ وتراجم وعلوم ودين وسياسة وثقافة وتربية واقتصاد واجتماع وتعليم وفنون وبقية فروع المعرفة الأخرى، ما يعني مساهمة المؤلف البحريني مساهمة حقيقية خلال هذه الفترة في رفد الثقافة بمختلف توجهاتها. وإذا كان الإطار الجغرافي للبيبليوجرافيا هو مملكة البحرين فإن هذا الإطار – من واقع البيبليوجرافيا – اشتمل الكتب التي نشرت حول البحرين أو غيرها بأقلام بحرينية، سواء داخل البحرين أو خارجها، إذ ترصد البيبليوجرافيا – إلى جانب كتب البحرين – كتباً نُشرت ببيروت والقاهرة والكويت ودمشق وغيرها من العواصم العربية. كما اشتملت على كتب مترجمة عن الإيرانية والكورية واليابانية بمترجمين بحرينيين. وقد اتبع القائمون على البيبليوجرافيا القواعد الأنجلو– أمريكية للفهرسة الوصفية التي توثق البيانات البيبليوجرافية دولياً في حقول مرتبطة ببيانات المؤلف، والعنوان، وبيانات الطبعة، والنشر، والسلسلة، والوصف المادي..إلخ.

وعلى قدر أهمية هذه البيبليوجرافيا إلا أنها لم تقدم لنا تصنيفاً موضوعياً لما تحويه من معلومات، إذ أن الفيصل الأساسي في البحث البيبليوجرافي مرتبط في المقام الأول بتوجه الباحث للموضوع الذي يبحث عنه، ثم يأتي في المرتبتين الثانية والثالثة توجهه لمؤلف بعينه أو عنوان بعينه، ومن ثم فقد أرهقتنا البيبليوجرافيا في البحث عن الكتب المرتبطة بالثقافة الشعبية البحرينية، والتي توصلنا إليها بعد استعراض كافة العناوين، ونقدم للقارىء العربي بعضاً منها للتعريف بنماذج من الإنتاج الفكري البحريني في هذا المجال:

- بنادر التراث.– البحرين: وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، 2003.– 180ص.
- بول روفسنغ أولسن. الموسيقى في البحرين: الموسيقي التقليدية في الخليج العربي/ ترجمة فاطمة الحلواجي، مراجعة فنية أحمد الجميري، مراجعة حسين المحروس.– بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.– 215ص.
- حسن كمال. أغاني وموال: أشعار شعبية.– البحرين: وزارة الثقافة والإعلام،

جديد النشر في الثقافة الشعبية

101.2009–ص.

- صلاح علي المدني. أمثال البحرين الشعبية: النظرية والتطبيق.– البحرين: مؤسسة الأيام، 2007.– 351ص.
- عبد الرحمن مسعود مساعد. ألوان من تراثنا الشعبي .– بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.– 346ص.
- عبد الله آل سيف. طوائف ومعتقدات.– بيروت: دار المحبة البيضاء، 2005.– 210ص
- محمد رضا إبراهيم المعراج. عادات الدفن في تايلوس (موقع الشاخورة).– البحرين: وزارة الإعلام، 2007.– 202ص.
- وحيد أحمد بن حسن الخان. أغاني الغوص في البحرين: دراسة تحليلية لبعض النماذج.– الدوحة: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، 2002.– 218ص.
- وهيب ناصر. التنجيم في عيون الفلكيين.– البحرين: جامعة البحرين، 2001.– 45ص.
- يوسف أحمد بن ماجد النشابة. الزواج في مملكة البحرين: عادات وطقوس وتقاليد.– البحرين، 2009.– 99ص.

هذه الببليوجرافيا تدعونا لمناشدة مركز عيسى الثقافي بإصدار ببليوجرافيا متخصصة في الثقافة الشعبية تتضمن جميع الكتب التي صدرت في المجال، فضلاً عن المقالات وأبحاث المؤتمرات، والأطروحات العلمية في التراث الشعبي البحريني، كما نأمل أن تصدر هذه البيبليوجرافيا مشروحة وليست وصفية فقط حتى تكتمل الفائدة. ولتكن هذه البيبليوجرافيا المأمُولة أحد الركائز التي يقوم عليها أرشيف الفولكلور البحريني.. هي دعوة لم نكن لنطالب بها لولا تقديرنا لهذه البيبليوجرافيا الوطنية المهمة.

توثيق الموسيقى العُمانية

وفي سلطنة عُمان أصدر مركز عُمان للموسيقى التقليدية بوزارة الإعلام عام 2008 كتابا توثيقيا مهما حمل عنوان "أنماط المأثور الموسيقي العُماني – دراسة توثيقية وصفية" لمؤلفه جمعة بن خميس الشيدي. والكتاب يعد

توثيق الموسيقى العُمانية

أصدر مركز عُمان للموسيقى التقليدية بوزارة الإعلام عام 2008 كتابا توثيقيا مهما حمل عنوان "أنماط المأثور الموسيقي العُماني – دراسة توثيقية وصفية" لمؤلفه جمعة بن خميس الشيدي. والكتاب يعد نموذجا يُحتذى به في تصنيف أنماط الموسيقى التقليدية، سواء من ناحية الجمع الميداني أو التوثيق العلمي الموضوعي أو رصد الانتشار الجغرافي لكل نمط.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

نموذجا يُحتذى به في تصنيف أنماط الموسيقى التقليدية، سواء من ناحية الجمع الميداني أو التوثيق العلمي الموضوعي أو رصد الانتشار الجغرافي لكل نمط. والقائمة التي عكف المؤلف على تصنيفها تحوي أكثر من مائة وعشرين نمطاً موسيقياً تقليدياً رئيسياً، وقد اعتمد فيها التصنيف الهجائي حسب أسمائها الأكثر تداولاً بين الناس... وقد أشار جمعة الشيدي في مقدمته للكتاب إلى أن هذه القائمة قابلة للزيادة إذا ما أضيفت إليها الأنواع التي تتألف منها بعض تلك الأنماط، فعلى سبيل المثال، اعتمد المؤلف في هذا التصنيف أن يكون فن "الرزحة" بأنواعه الثلاثة نمطاً موسيقياً واحداً لم يتكرر في القائمة، أما (الهمبل، القصافي واللال العود) فقد اعتمدت في القائمة التصنيفية على أنها أنواع أو فروع أو تقسيمات تفصيلية في داخل النمط نفسه، في حين اعتُمدت الرزحة ثلاثة أنماط مختلفة في تصنيف آخر، وكذلك إذا ما أخذنا فن "الباكت" أو غيره من الأنماط التي تضمنتها القائمة ليست أنماطاً موسيقية في أساسها، ولكنها في نفس الإطار أو المضمون نظراً لما يتضمنه بعضها من ترديدات غنائية أو إنشاد أو نحو ذلك، وهي في أصلها تقاليد موروثة ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بعادات المجتمع العُماني وتقاليده عبر الزمن، مثل: التيمينة، التهلولة، الشعبانية، العقبة، الرعباه، القرنقشوه، وغيرها.

وقد تألف الكتاب من بابين رئيسيين الأول عرض فيه المؤلف لموضوع المأثور الموسيقي التقليدي العُماني من خلال ارتباطه بعادات المجتمع العُماني وتقاليده، ثم استعرض أنماط غناء العمل والتي تتضمن غناء البحّارة والسفر على السفن الكبيرة، وأنماط الغناء في المهن التقليدية، مُشيراً إلى أنماط الغناء في البادية وأنماط غناء الرّعاة، وبعض الأنماط ذات التأثيرات الأفريقية والآسيوية، وأخيراً أنماط الإنشاد الإسلامي، منهياً هذا الباب بجدول بياني بأنماط المأثور الموسيقي التقليدي وتقسيماته.

أما الباب الثاني فقد استحوذ على المساحة الكبرى من الكتاب إذ ضم الجانب التوثيقي وتصنيف أنماط المأثور الموسيقي إلى أنواع وأجزاء والتي بلغت كما أشرنا ال 102 نمطا على النحو التالي: أبو الزلف – أم بم – باكت – برعة – بن عبادي – غناء التبسيل – تروري– تسبيح – تشح شح – تصويت – غناء التصييف – تعاويب – تغرود البوش – تلوليو – تنجيليه – تيمينة –

جديد النشر في الثقافة الشعبية

غناء الجازره – غناء الجداد – غناء الحرث – حمبورة – دان دان (1) – دان دان (2) – دان (مسندم) – دبرارت – غناء الدّواسة – غناء الذّري – ربوبة – رزحة – رزقة – غناء الرّعي – رماسية – رواح – ريوا – زمط المنجور – سامعين سامعين – سحبة – غناء السّناوة – سومه – سيع – شبّانية – شرح (ظفار) – شرح الوادي – شوباني – غناء الصباغة – صوت الزنوج – غناء صيد السمك – طارج – طبل النساء – غناء الطاحون – طنبورة – عازي – عيّالة (1) – قرنقشوه – غناء الكارية – كاسر – كواسة – كونزك – غناء الكيذا – لاروه (السيروان) – لانزيه – لولاي – ليالي الجمرية – الليمكبور – ليوا – مالد (موامة) – مالد (بحراني) – محورب – محوكة – مدار – مديمة – مردار – مريحانة – مزيفينة – معلاية – مغايظ – مكوارة – مولد (برزنجي) – مولد (دويعي) – ميدان – نانا – نيروز – هبّان – هبّوت – همبل البوش – همبل الخيل – هيريابو – وداع رمضان – وقيع – ونّة – عيّالة (2) – ويلية (الظاهرة) – ويلية (منح).

واشتملت عمليات التوثيق لكل نمط شرحاً وصفياً مختصراً ومركزاً للأنماط الموسيقية التقليدية التي تتضمنها قائمة التصنيف سابقة الذكر، من حيث ماهية هذه الأنماط وتكوينها الأدائي، ووصف الأداء الحركي التعبيري فيها، والآلات الموسيقية المُصاحبة لأدائها، ومُناسبات إقامتها، ومدى ارتباطها بعادات المُجتمع العُماني وتقاليده عبر السنين. إلى غير ذلك من المعلومات والبيانات العامة الفنية منها والاجتماعية. وقد تم تدعيم مُعظم الأنماط بنماذج من السياقات الفنية للنصوص الشعرية التي تُغنى فيها: (شلات، مقاسب، مزامل وغيرها) من نوعيات الشعر المُغّنى فيها وأوزانها الشعرية. كما تضمن أيضاَ، جداول بيانية بأشكال وأنماط الموسيقى التقليدية التي تُمارس في كلّ مُحافظة ومنطقة على حدة من مُحافظات ومناطق السلطنة المُختلفة، ممّا يُسهّل على الباحث والقارىء معرفة الكثير مما تزخر به هذه المُحافظات والمناطق من تنوّع في أنماط ثقافتها الموسيقية التقليدية، والتعرّف، أيضاً، على الأنماط والقوالب المشتركة بين المناطق، وما تنفرد به كل منطقة عن الأخرى من أنماط لا توجد في غيرها. ويتضمن الكتاب أيضاَ هوامش لعدد كبير من المصطلحات والمفردات المحلية والتعريفات، واختار المؤلف أن تكون أرقام الهوامش في تسلسل رقمي من بدايتها حتى نهايتها، الأمر الذي يُمكّن من

جديد النشر في الثقافة الشعبية

التعريف بهذه المصطلحات في حينه، والاقتصار على ذكر رقم الهامش في صورة تكرار المصطلح أكثر من مرة، وهذه الطريقة تُغنينا عن وضع ملحق خاص بجملة المصطلحات المستعملة الواردة في الكتاب. والكتاب مُدعّم أيضاً بالصُوَر الفوتوغرافيّة لمعظم الأنماط الموسيقية التقليدية، ويذكر الباحث أنها قد التُقِطت خلال جولات الجمع والتّوثيق الميدانية التي نفّذها المركز منذ إنشائه حتّى الآن، وهي جزء ممّا يتضمّنه أرشيف المركز. كما اشتمل الكتاب على قرص مُدمج صوتي (CD)، احتوى نماذج لمعظم أنماط وقوالب وأشكال الموسيقى التقليدية العمانية.

توثيق الرواة في قطر

وفي دولة قطر صدرت الطبعة الثانية لكتاب من أفواه الرواة: مأثورات من التراث الشعبي لمؤلفه علي عبد الله الفياض، عن قسم الدراسات والبحوث بوزارة الثقافة والفنون والتراث بالدوحة عام 2009، وقام بمراجعته عبد الله الزوايدة، ويقع الكتاب في 298 صفحة من الحجم الكبير. قام المؤلف بجمع مادته ميدانياً من الرواة الثقاة في قطر منذ عام 1980 مستخدماً أكثر من أداة للجمع. وقد عكف على توثيق الرواة أنفسهم من ناحية وما يحملونه من مأثورات إبداعية من ناحية أخرى.

وقد جاء الكتاب مُتنوعا في مادته ومتعددا في فصوله التي تفاوتت عدد صفحاتها بين الخمسة صفحات والعشرين صفحة والثمانين صفحة حسب ما توافر لكل موضوع. وقد بدأ كتابه بفصل صغير بعنوان: من قصص الفيحاني وأخباره رصد فيها رواية عن الراوي المرحوم جبر بن جمعة الكواري الذي نقل له كيف كان الشاعر الفيحاني ينزعج من قراءة بعض مفردات شعره خطأ، كما روى الكواري روايات أخرى حول ملابسات إبداعه لبعض قصائده، وكيف كان يبدع قصائد أخرى بعد غوصه في البحر وخروجه مباشرة. وإن لم يقدم لنا نبذة عن الفيحاني للتعريف به.

وقد خصص المؤلف قسماً آخر في كتابه حول بعض الأمثال والحكم والأقوال الشعبية اشتملت خمسين مثلاً وحكمة، وقد سجل المثل وأتبعه بشرح لمضمونه، ومن بين ما رصده هذه الحكمة التي تقول: "على نياتكم ترزقون"، ويشير الفياض إلى هذا المعنى بأن الإنسان يرزق بحسب نيته، فإن كانت

توثيق الرواة في قطر

صدرت الطبعة الثانية لكتاب من أفواه الرواة: مأثورات من التراث الشعبي لمؤلفه علي عبد الله الفياض، عن قسم الدراسات والبحوث بوزارة الثقافة والفنون والتراث بالدوحة عام 2009، وقام بمراجعته عبد الله الزوايدة، ويقع الكتاب في 298 صفحة من الحجم الكبير. قام المؤلف بجمع مادته ميدانياً من الرواة الثقاة في قطر منذ عام 1980 مستخدماً أكثر من أداة للجمع. وقد عكف على توثيق الرواة أنفسهم من ناحية وما يحملونه من مأثورات إبداعية من ناحية أخرى.

حسنة جاء رزقه مباركاً فيه ولو كان قليلاً. وإن كانت نيته سيئة خبيثة جاء رزقه ضيقاً نكداً وإن كان كثيراً. ثم يضيف ما يؤكد تلك الحكمة من السنة النبوية، فيشير إلى قول رسول الله (صلعم) "إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرىء ما نوى". ونضيف نحن في هذا السياق ما يقابل تلك الحكمة في مصر – بلغتها العامية – حيث يقولون "كل واحد على قد نيته".

ويستطرد الفياض في كتابه ليرصد لنا فصلاً حول القصص والحكايات الشعبية القطرية، ومن بينها بعض الحكايات التي رُويت حول سعد بن علي بن مسند المهندي الملقب بسعد الشاعر، فضلاً عن مجموعة متنوعة من الحكايات الشعبية والخرافية منها : ابن نصف والذئاب – الوصايا الثلاث – من حكايات الجن – ابن دسمال يصارع الذئاب – شوقي غلب شوقك – سبعة أرزاق..إلخ. ولم يشر المؤلف هل جمع هذه الحكايات كما دونها على هذا النحو، أم قام بإعادة صياغتها باللغة الفصحى.

وقد أضاف إلى هذا القسم مجموعة من الروايات حول بعض الشعراء كالشاعر لحدان بن صباح الكبيسي تحت عنوان "من طرائف لحدان الكبيسي" : لحدان والطير – لحدان وأم الحصم – لحدان والسارق.

كما خصص قسماً صغيراً حول القصائد الفكاهية الطريفة اشتمل على بعض الطرائف الشعرية، ثم أعقبه بقسم حول أشعار وطرائف الغوص، ثم قصائد ومقطوعات لم يسبق نشرها. أما القسم الخاص بالأغاني الشعبية فقد خصصه المؤلف لجمع وتوثيق بعض أغاني السامري، والفراقي، والمراداة. وقد عَرّف كلاً منها تعريفاً موسوعياً فالسامري ضرب من الغناء الشعبي يؤدى جماعياً بإيقاع منسق على الطيران ويكون على هيئة صفين متقابلين، وشعر السامري يتكون من قصيدة نبطية مقفاة بقافيتين متقابلتين مختلفتين. أما الفراقي فهو لون من الغناء مرتبط بالتراث القطري، وهو لحن خاص حزين تدور معانيه حول فراق الأحباب وذكر الأشواق إلى الأهل، ويؤدى بلحن مميز يدعى فراقي بالاسم نفسه. وكان الرجال يرفعون به أصواتهم في نواديهم عند سمرهم، وفي البرايح وفي خلواتهم عند البر، أما النساء فكن يؤدينه في حال ركوبهن الحمير وذهابهن لموارد الماء، وعودتهن. أما المراداة فهو نوع من الرقصات الشعبية النسائية في الخليج تؤديها مجموعتان من الفتيات

جديد النشر في الثقافة الشعبية

والنساء تتناوبان الغناء في صفين متقابلين دون مصاحبة أية آلة من آلات العزف أو الإيقاع، وفي مكان خال مناسب بعيداً عن أعين الرجال. وقد أنهى المؤلف رحلته التراثية التي رصدها من أفواه الرواة بقسم صغير حول الألغاز الشعبية، وجميعها ألغاز تقوم على الشعر.

وقدم لنا المؤلف في الفصل الأخير من الكتاب تراجم لحياة بعض الرواة (13 راوٍ) وصور شخصية لهم، وخلت هذه القائمة من الراويات النساء، ومن ثم فقد ترك لنا تساؤل مهم: ألم يكن هناك راويات نساء أم أنه قصد اختيار الرواة الرجال فقط..؟

تصنيف السير الشعبية العربية

صدر في مطلع هذا العام 2011 كتاب تصنيف السير الشعبية، فهرست الموتيف: لمؤلفه فرج الفخراني، عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بالإسكندرية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى نقطتين هامتين بمناسبة ظهور هذا الكتاب، الأول أن مجلتنا قد نشرت في العدد العاشر دراسة حسن الشامي حول فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية (نموذج ستيث تومبسون). ثم نشرت في العدد الثاني عشر دراسة الفخراني حول موتيفات أنواع الأشياء السحرية؛ وهي تطبيقات على سيرة سيف بن ذي يزن. وبعد صدور العدد بأيام صدر كتاب تصنيف السير الشعبية الذي نعرض له في هذا العدد.

وقد أشار المؤلف لمدى الاستفادة من تجربة حسن الشامي في فهرسته للحكايات الشعبية العربية، وبخاصة فهرست كتاب ألف ليلة وليلة الذي أهداه الشامي له عام 2009. ويقدم الفخراني فهرست موتيف سيرة سيف بن ذي يزن بالتأكيد على أن اختصار فهرسة الموتيف هو (MIFAE–1) وهو الخطوة الأولى من مشروع طموح يتضمن ثلاث عشرة خطوة معلومة لتصنيف السير الشعبية المدونة في فهرست الموتيف، حيث يتضمن الفهرست الحالي فقط الموتيفات الموجودة في سيرة سيف بن ذي يزن التي تقع في أربعة مجلدات فيما يربو عن ألفي صفحة، ويضيف المؤلف قوله: أن الفهرست يسترشد في مداخله وأقسامه الرئيسية، والأقسام الفرعية التي تنبثق منها الموتيفات،

تصنيف السير الشعبية العربية

صدر في مطلع هذا العام 2011 كتاب تصنيف السير الشعبية، فهرست الموتيف: لمؤلفه فرج الفخراني، عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، بالإسكندرية.

ومن المهم الإشارة هنا إلى نقطتين هامتين بمناسبة ظهور هذا الكتاب، الأول أن مجلتنا قد نشرت في العدد العاشر دراسة حسن الشامي حول فهرست الجزيئيات للمأثورات الشعبية الشفاهية (نموذج ستيث تومبسون). ثم نشرت في العدد الثاني عشر دراسة الفخراني حول موتيفات أنواع الأشياء السحرية؛ وهي تطبيقات على سيرة سيف بن ذي يزن. وبعد صدور العدد بأيام صدر كتاب تصنيف السير الشعبية الذي نعرض له في هذا العدد.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

وأحياناً الموتيفات الفرعية بتصنيف الشامي الذي أعده ليكون مرشداً لأي دارس يشرع في تصنيف مادة أدبية شعبية عربية في فهرست موتيف، حيث يذكر الشامي أن التصنيف يهدف إلي مساعدة الباحثين لتمثيل مواد الموروث الثقافي في عبارات ذات أرقام "موتيف" كمماثلة أو مطابقة تربط البيانات المتضمنة بنظام ثقافي اجتماعي شامل، وتضع تلك البيانات بشمولية متعددة المعالجات وتضعها أيضاً في مصفوفات بحثية أكاديمية".

كما يستشهد الفهرست الحالي أيضاً بفهرست نويمان للأدب التلمودي المدراشي، وذلك للعثور علي مواضع بعض الموتيفات التي لم يوجد مقابل لها في فهرست الشامي، أما الموتيفات التي لم يُعثر على مواضع لها في فهرست الشامي وفهرست نويمان فيتم وضعها بالقرب – قدر الإمكان – من الموتيف المشابه لها في المضمون، كذلك فقد سار الفهرست الحالي على نظام فهرست نويمان عند تكرار نفس الموتيف، حيث يتم تكرار رقم الموتيف دون استحداث أرقام عشرية جديدة.

وقد تضمن الكتاب مختصراً لفهرست الموتيف، أتبعه المؤلف بالتصنيف الموضوعي لتومسون، متضمناً عناصر السيرة، وهي: A– الموتيفات الأسطورية والمتصلة بالإيمان– B– الحيوانات– C– المحرمات (المحظورات)– D– السحر والأحداث الخارقة– E– الموت– F– العجائب (الغرائب)– G– الغيلان والشيطان– H– الاختبارات– J– الأذكياء والأغبياء– K– مظاهر الخداع– L– انقلاب الحظ– M– تقدير المستقبل– N– الفرصة والقدر– P– المجتمع– Q– المكافآت والعقوبات– R– أسرى وهاربون– S– قسوة غير طبيعية– T– الجنس– U– طبيعة الحياة– V– الدين– W– مميزات الشخصية– X– الفكاهات– Z– مجموعات متفرقة من الموتيفات. وأنهى المؤلف كتابه بمعجم الأعلام التي وردت بالسيرة على اختلاف مجلداتها.

محمد الجوهري عالم الفولكلور والأنثروبولوجيا

صدر في 2010 كتاب "الثقافة والمجتمع: دراسات مهداة إلى الأستاذ الدكتور محمد الجوهري، عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة، تحرير علي ليلة، أحمد زايد.

محمد الجوهري عالم الفولكلور والأنثروبولوجيا

دراسات مهداة إلى الأستاذ الدكتور محمد الجوهري، عن مركز البحوث والدراسات الاجتماعية بكلية الآداب جامعة القاهرة، تحرير علي ليلة، أحمد زايد.

والكتاب نموذج لدراسات التوثيق المرتبطة بأعلام الوطن العربي، إذ يمثل تجربة مميزة لتقديم أعلام التراث الشعبي العربي في قالب علمي فريد. وهناك عدة ملامح يمكننا رصدها في هذا العمل، الأول، هو الاحتفاء بأساتذة لنا وهم على قيد الحياة، ليشهدوا ثمار علمهم وعطائهم عبر الزمن مع تلامذتهم وزملائهم.

جديد النشر في الثقافة الشعبية

والكتاب نموذج لدراسات التوثيق المرتبطة بأعلام الوطن العربي، إذ يمثل تجربة مميزة لتقديم أعلام التراث الشعبي العربي في قالب علمي فريد. وهناك عدة ملامح يمكننا رصدها في هذا العمل، الأول، هو الاحتفاء بأساتذة لنا وهم على قيد الحياة، ليشهدوا ثمار علمهم وعطائهم عبر الزمن مع تلامذتهم وزملائهم. والملمح الثاني أن العمل خرج حاملاً عنوانا علميا هو "الثقافة والمجتمع" على حين جاء العنوان الفرعي "دراسات مهداة إلى الأستاذ الدكتور محمد الجوهري"، وهو تأكيد على أن الرسالة المقدمة هنا مرتبطة بالعِلْم في المقام الأول. أما الملمح الثالث فهو الإخراج العلمي والتقني للعمل، وإن كنا قد تمنينا أن يحوي الكتاب بعض الصور التذكارية الشخصية والعائلية الخاصة بالعالم الجليل كنموذج يُحتذى به في الحياة العلمية والعملية. والملمح الرابع والأخير هو التنوع والثراء الذي اشتمل صفحات الكتاب من دراسات مهداة للجوهري أو دراسات حوله أو الشهادات التي قدمها تلامذته وزملاؤه.

والدكتور محمد الجوهري الذي تخرج في كلية الآداب جامعة القاهرة عام 1960 صاحب إنتاج ضخم في علم الفولكلور والأنثروبولوجيا، وهو المؤسس الأول لأدلة العمل الميداني في المنطقة العربية، وصاحب كتاب علم الفولكلور الذي يعد الأهم والأشهر في التعريف بالعلم. وصاحب الريادة في البحث العلمي في مجال العادات والمعتقدات. ولن نستطيع في هذا السياق أن نقدم الجوهري وإنجازه العلمي الكبير. ولنتصفح محتويات الكتاب الذي بدأ بمقدمة أشار فيها علي ليلة وأحمد زايد إلى أن الكتابة للجوهري وعنه شكلت صعوبة كبيرة لتلاميذه الذين عاصروه على مدى أربعة عقود شهدت تفاعلات ثرية ومتداخلة من جميع النواحي العلمية والفكرية والعاطفية. وقُسم الكتاب إلى خمسة أقسام احتوى الأول على رؤية محمد الجوهري في عيون تلاميذه، وكتب فيه نبيل صبحي حنا حول محمد الجوهري عالماً وأستاذاً، كما قدم أحمد زايد فصلاً بعنوان قراءة تلميذ للأستاذ ومنجزاته، وقدم إسماعيل عبد الباري دراسة حول أخلاقيات البحث العلمي في فكر محمد الجوهري، أما علي ليلة فقد كتب بحثاً بعنوان "محمد الجوهري عالماً له بصماته على خرائط علم". وفي ميدان علم الفولكلور كتب إبراهيم عبد الحافظ حول إسهامات محمد الجوهري في علم الفولكلور مشيراً إلى إسهامه في تحديد ميدان العلم والتعريف بنظرياته، أما مصطفى جاد فقد تناول منهج الجوهري في توثيق

جديد النشر في الثقافة الشعبية

التراث الشعبي العربي. واختتم هذا القسم بدراسة حسن الخولي حول محمد الجوهري والدراسة العلمية للفولكلور.

وتضمن هذا القسم مجموعة من الشهادات حول تجربة بعض الأساتذة مع الجوهري في ميدان علم الاجتماع والفولكلور، وقد حملت الشهادات عنوان " باقات ورد من زملائه وتلامذته ". فكتب السيد الحسيني حول الجوهري الإنسان والمفكر والأستاذ. وكتبت سعاد عثمان "شهادتي". وكتبت فاطمة القليني "كاريزما الأستاذ والمُعلم". ومن الأردن كتب عبد العزيز خزاعله حول محمد الجوهري والثورة المعرفية في مجالات علم الاجتماع بالعالم العربي. وكتب محمد محيي الدين تحت عنوان "شهادة".

أما القسم الثاني من الكتاب فقد حمل عنوان "العطاء الفكري والعلمي للأستاذ الدكتور محمد الجوهري" واحتوى ثلاثة فصول: تضمن الأول حواراً أجراه علي ليلة بعنوان محمد الجوهري الذي لا نعرفه. وهذا الفصل كشف عن عشرات الملامح لشخصية الجوهري عالم الاجتماع وعالم الفولكلور ورحلة بحثه حول نقاط الالتقاء بين العلمين، كما تضمن الحوار إثارة بعض النقاط حول اهتمام الجوهري بميدان المعتقدات الشعبية في التراثين العربي والشعبي، ومواقفه السياسية والشأن العام وارتباطه بالمهام الجامعية الإدارية بداية من العمادة لآداب القاهرة حتى رئاسته لجامعة حلوان. كما تطرق الحوار لمستوى البحث الأكاديمي الراهن ورؤيته للنهضة المجتمعية، وعلاقة النخبة بالجماهير، وأزمة الطبقة الوسطى، وذكريات التدريس بالجامعة، وإشرافه على عشرات الباحثين من مختلف الدول العربية كاليمن والسودان والمغرب والجزائر والعراق والسعودية والكويت وفلسطين وعمان والأردن وقطر وليبيا..إلخ. كما اشتمل القسم الثاني دراسة لمحمد فتحي عبد الهادي تضمنت دراسة تحليلية ورؤية بيبليوجرافية حول العطاء الفكري لمحمد الجوهري. واختتم هذا القسم بتوثيق مفصل لسيرته الذاتية.

أما أقسام الكتاب من الثالث حتى الخامس فقد تضمن مجموعة من الأبحاث المتخصصة في مجالي الأنثروبولوجيا والفولكلور، تميزت بحداثتها ومناقشتها لعديد من القضايا الرئيسية في العلم، وقسمت إلى ثلاثة موضوعات الأول تحت

جديد النشر في الثقافة الشعبية

عنوان "الاتجاهات الحديثة والمعاصرة في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا" وقد اشتمل مجموعة من الأبحاث، بدأت ببحث الاتجاهات النظرية والمنهجية الحديثة في دراسة صور العمل الجديدة في عالم ما بعد الحداثة لآمال عبد الحميد. ثم دراسة الاتجاهات النظرية والمنهجية المعاصرة في دراسة العنف السياسي لفاروق الجهمي. كما قدمت عالية حبيب رؤية أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة لقضايا التغير الاجتماعي، ثم كتب فاروق العادلي دراسة حول منهجية البحث الأنثروبولوجي، ثم قدمت سامية ونيس دراسة بعنوان "الجسد في الدراسات السوسيوأنثروبولوجية". واختتم هذا القسم بدراسة علي جلبي حول التحولات الاجتماعية وظواهر الاعتدال والتشدد في الحياة اليومية: رؤية مستقبلية.

وتناول القسم الثاني من الدراسات المتعمقة موضوع الثقافة: إشكاليات التراث والهوية والتحديث، واحتوى خمسة فصول، تضمنت أبحاث: الموروث الشعبي والهوية الوطنية لمحمد عباس. ثم دراسة دورة الحياة في صعيد مصر: رؤية سوسيولوجية من خلال بعض عناصر التراث (الأغنية الشعبية والمثل) لمديحة عبادة. كما كتب جمال الطحاوي حول القيم والموروثات الثقافية والمشكلة السكانية. أما علي المكاوي فقد تناول التراث الشعبي والمعاصرة في مجتمع الإمارات: الطب الشعبي نموذجاً. واختتم هذا القسم بدراسة محمود الكردي حول الثقافة الحضرية وقابلية التحديث بالمجتمعات العربية.

أما القسم الأخير من الكتاب فقد حمل عنوان مشكلات اجتماعية: حول الشخصية والطفولة والمرأة، اشتمل ثلاثة فصول: الأول بعنوان ملامح الشخصية المصرية في ظل متغيرات العصر لأحمد حجازي. والثاني بعنوان: إساءة معاملة الطفل: حقائق ونتائج لعدلي السمري. والبحث الأخير لمحمد حمدي إبراهيم بعنوان: ظاهرة العداء تجاه المرأة في نصوص التعليم اليوناني – الروماني.

والكتاب على هذا النحو ذخيرة حية لريادة عالم جليل، وأبحاث متعمقة في أحدث اتجاهات العلم، وتجربة رائدة لكيفية الاحتفاء بالأعلام.

مذكرات حول توثيق رقصة العرضة البحرينية

علي إبراهيم الضو/كاتب من السودان

بدأت في البحرين أواخر شهر ديسمبر 2010 أولى خطوات العمل الميداني لتوثيق فن الـ(عرضة) بالتعاون بين أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر والدكتور علي إبراهيم الضو أستاذ علم موسيقى الشعوب بجامعة الخرطوم، وذلك من خلال عقد يقوم بموجبه خبير موسيقى الشعوب بالإشراف على مجمل مراحل المشروع الثمان التي تم تحديدها كالتالي:

أرشيف الثقافة الشعبية

1. الاطلاع على المادة المحضرة سلفاً من أرشيفات البحرين، وهي تسجيلات نادرة لعرضات قديمة وحديثة ومقابلات مع رواة وإخباريين يقدمون إفادات مهمة حول هذا الفن وتاريخه في البحرين، بهدف التعرف على طبيعة الفن المراد توثيقه.
2. ترتيب زيارة استطلاعية للخبير للتعرف الأولي على الميدان والتشاور والتباحث حول الأمور الإدارية والمالية والاجرائية الخاصة بالتنفيذ.
3. الاتفاق على تشكيل فريق العمل الميداني وتولي تدريبه نظرياً لأداء المهام الميدانية.
4. تولي مهام جمع وتدوين إفادات إضافية جديدة للرواة والإخباريين من خلال عمل ميداني والقيام باستخلاص مواد المدونات والمراجع والمصادر المكتوبة لإعداد المادة النصية.
5. إدارة العمل الميداني الخاص بكل مظاهر ما يجري في ميدان الحفل وبيئة الفرجة من حوله.
6. استخلاص النصوص الشعرية المغناة من التسجيلات المرشحة وتدوينها والتعريف بفنونها وأنواعها وشعرائها وطبيعتها ومكانتها من الشعر الشعبي.
7. إعداد مادة توثيق نصية تستعرض ظروف البحث ومنهجه العلمي وتعرف بفن العرضة تاريخياً وفنياً ويورد كشفاً بأسماء الفرق المؤدية وأشهر الخبراء والعارفين لهذا الفن، مع نماذج دقيقة من النوتة الموسيقية للألحان المؤداة وأنواعها، ويعرض صوراً عالية الجودة للآلات الموسيقية والأسلحة الحربية والمواد العينية الأخرى المستعملة في هذا الفن.
8. إعداد سيناريو التسجيل النهائي لفلم توثيقي يدعم المادة النصية ويصدر بقرص مدمج يعرض نماذج من فنون العرضة البحرينية القديمة والحديثة مع نماذج لعرضات من السعودية والكويت وقطر.

خلال الفترة من 19 يونية وحتي 28 ديسمبر2010م تم إنجاز البنود الأربعة الأولى. ففي الفترة من 12 وحتى 19 يونيه 2010م تمت الزيارة الاستطلاعية للخبير والتي تمت خلالها المذاكرة مع المسؤولين بالثقافة الشعبية حول أنجع الطرق والأساليب لتوثيق "رقصة العرضة" والتي يؤديها رجال القبائل العربية والملوك والشيوخ في كافة دول الخليج العربي، وهي رقصة حربية قديمة ابتدعت في الجزيرة العربية وانتشرت في أنحاء الخليج العربي. عقد الخبير عدة اجتماعات مع كافة الأفراد المعنيين بالأمر وتوصل لتصور واضح حول إنجاز المهمة والتي تتطلب عودة الخبيرمرة أخرى إلى البحرين في نهاية هذا العام للقيام

أرشيف الثقافة الشعبية

بالعمل الميداني وتسجيل المادة في سياقها الطبيعي. على أن تكلل المجهودات في نهاية المطاف بإنتاج أسطوانة مرئية مرفق بها كتيب بثلاث لغات (عربية، انجليزية وفرنسية) يحوي معلومات مكتوبة عن هذه الظاهرة الثقافية. ومن المؤمل أن تنتهي المهمة، حسب ما هو مخطط لها، في الربع الأول من العام القادم.

وعلى هامش هذه المهمة قام الخبير إبان الزيارة الاسنطلاعية بتقديم محاضرة عامة بمركز عبد الرحمن كانو الثقافي تحت عنوان "المعتقد حول الموسيقى والاضطراب النفسي"، عمها جمهور الثقافة بالملتقى، بما في ذلك سفير السودان بالبحرين وبعض أفراد الجالية السودانية، وقد كان الانطباع والحوار جيدين. وبناءً عليه طلب منه رئيس الجالية السودانية أن يعيد تقديم المحاضرة بالنادي السوداني لمصلحة الذين لم يتمكنوا من الحضور، فأعيدت المحاضرة في اليوم التالي بالنادي السوداني.

أيضاً على هامش هذه المهمة الاستطلاعية حاور الخبير المسؤولين بالثقافة الشعبية وشجعهم على إمكانية إرسال بعض العاملين في المجال الثقافي إلى معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم لنيل درجة الدبلوم في الفولكلور، فتم ترشيح اثنين من الراغبين في مواصلة الدراسة في هذا المجال. هذا وقد قام الخبير عقب عودته للسودان بمدهم بالمعلومات الخاصة بشروط القبول وقيمة المصروفات الدراسية وتكلفة السكن والإعاشة، وقسائم الالتحاق بالدراسات العليا. هذا وقد تم ترشيح طالب وطالبة من البحرين للالتحاق بجامعة الخرطوم للعام الأكاديمي 2011م. كذلك طلبت إدارة مجلة الثقافة الشعبية من الخبير أن يرشح لها جهة تقوم بتوزيع المجلة بالسودان، فرشح دار جامعة الخرطوم للنشر، والتي عند التقائه بإدارتها رحبت بالأمر فأبلغ الخبير إدارة المجلة بذلك.

في الزيارة الثانية للبحرين الممتدة من 18 وحتى 28 ديسمبر 2010م تمكن الخبير من تدريب فريق العمل المكون من الباحثين:

1 – صلاح السويدي 2 – خميس زايد 3 – نواف النعار

4 – دانة حميدان 5 – سوسن إسماعيل

هذا وقد تم ذلك التدريب بمشاركة كل من المخرج المقترح عبد الله يوسف وبحضور عبد الله المحرقي. وقد اشتمل التدريب على أساليب العمل الميداني في مجال توثيق الثقافة الموسيقية وتعريف المتدربين بماهية التوثيق ومتطلباته. وفي هذا السياق ناقش الحضور تفاصيل سيناريو توثيق رقصة العرضة باستفاضة، حيث تم تبادل الآراء عقب مشاهدة أنموذج مرئي لفن العرضة بالبحرين تم إعداده من التسجيلات القديمة والتي وفرتها إدارة الثقافة الشعبية للخبير وقامت بإرسالها له في الخرطوم.

خلال الفترة التالية، تم التركيز على جمع المادة النظرية عبر المقابلات مع بعض الرواة والإخباريين. وكذلك تم الرجوع إلى بعض المصادر المكتوبة عن العرضة وهي شحيحة ونادرة. وقد وفر الاستاذ علي خليفة، في هذا السياق بعض أسماء الرواة المهمين أمثال: زايد عتيق، جاسم الحربان، خالد عبد الله خليفة، محمد جمال، مبارك نجم، كما قام بالاتصالات اللازمة والتنسيق معهم مما مكن الفريق من إجراء المقابلات مع جلهم. وكانت تلك المقابلات، بجانب أهميتها التدريبية للفريق، مهمة للحصول على المعلومات الأساسية من أناس لهم دراية وعلم بهذا النمط من الفنون الأدائية. فقد تمت مقابلات مع كل من: زايد عتيق، رئيس جمعية العرضة بالرفاع؛ إبراهيم مسعد بدار بن مسعد بالمحرق، حيث قام الأستاذ علي خليفة بإجراء الحوار الرئيس، ومن ثم شارك الحضور في أمسية أداء غنائي بمصاحبة الطبول والجرار؛ ومجموعة مؤدي العرضة البورشيد بالحد؛ وأخيراً لقاء مع الاستاذ خميس الرميحي، عميد أسرة الرميحي.

عند مغادرة الخبير البحرين إلى الخرطوم في 28 ديسمبر، حمل معه بعض المواد المكتوبة التي حصل عليها من بعض المراجع الخاصة بتاريخ وثقافة البحرين بوجه عام وعن فن العرضة على وجه التخصيص والتي وفرتها إدارة الثقافة الشعبية. وقد تم الاتفاق بين الخبير والباحث خميس زايد على مواصلة إجراء أكبر قدر ممكن من المقابلات لاحقاً، ذلك لأن الباحث خميس قد استوعب تقنية إجراء المقابلات بصورة جيدة. كما تم الاتفاق معه على تفريغ كامل المادة التي تم تسجيلها صوتياً مع الرواة وإرسال نسخة منها إلى الخبير في الخرطوم عبر البريد الالكتروني لاحقاً. عندها سوف يقوم الخبير بإعداد تصور أولي لمحتوى الكتيب المرفق وإرساله لإدارة أرشيف الثقافة الشعبية بالبحرين بغرض التفاكر وإبداء الملاحظات، في انتظار تكملة بقية مراحل التوثيق.

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 ☐

المراسلات
ص ب: ٥٠٥٠ المنامة
مملكة البحرين
هاتف :١٧٤٠٠٠٨٨ ٩٧٣ +
فاكس:١٧٤٠٦٦٨٠ ٩٧٣ +

www.folkculturebh.org
members@folkculturebh.org

No.:.....

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..**

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..

laire et qu'elle constitue également un divertissement, puisque le zar a donné lieu à des représentations théâtrales en rapport avec le milieu social et de ses manifestations festives qui sont adaptées de façon artistique, comme ce fut le cas avec les spectacles folkloriques présentés par le Ballet du Caire sur la scène.

Le zar comprend en effet des rites d'une grande beauté, des mimiques et des mouvements de danse ainsi qu'une musique spécifique. S'il se libère de certains aspects négatifs il peut remplir une double fonction ludique et thérapeutique.

L'imaginaire populaire a joué un rôle dans la restauration de la fonction sociale du zar qui a périclité avant de réapparaître à travers une nouvelle image à forte connotation citadine.

Mais ce qui importe, selon l'auteur, c'est la signification qui se dégage des mouvements rythmiques et des émotions liés à l'accomplissement des rites du zar. La cérémonie renvoie en effet à des pratiques porteuses d'une symbolique particulière et que l'on peut appréhender comme des actes de communication non verbale reflétant tel ou tel état d'âme. Ces comportements peuvent également recouvrir des significations implicites, eu égard à la symbolique liée aux gestes de la danse et à la perception de toute la charge affective liée au climat dans lequel se déroule le rite, à travers ses manifestations matérielles, confortées par la foi en l'exercice et en son efficacité.

On notera, en outre, que les rites du zar constituent une forme d'expression de la subjectivité qui se reflète dans certaines pratiques par l'influence des danses populaires dont les mouvements se caractérisent par une vision subjective, perceptible à travers la gestuelle qui s'accomplit pour soi et pour la satisfaction du corps.

On peut tout aussi bien les considérer, sur la base des recherches fonctionnalistes, comme une forme de réponse adaptée aux deux milieux physique et social. Leur référentiel reste le système des croyances et ils ont un rapport étroit avec les arts.

Pour le zar on peut dire qu'il consiste en un ensemble de rites religieux exécutés sous la forme de danses et de jeux scéniques. Il s'agit en fait de danses populaires dont les mouvements se fondent sur l'interactivité avec le public. Ces danses accompagnent les différents cycles de la vie des hommes. Dans le monde entier, les tribus célèbrent en effet par la danse ces cycles que représentent « le mariage, la mort, la circoncision, la santé recouvrée après la maladie … » L'un des buts thérapeutiques de ces danses et de leur dramaturgie est de chasser les mauvais esprits ou de guérir les âmes au moyen de transes pseudo hystériques ou de mouvements gymnastiques.

On peut classer les rites en deux types : les rites liés au renouvellement de la vie par la fécondité et la croissance et les rites de purification qui visent à purger la vie de l'individu de la culpabilité et des hallucinations. L'homme cherche en effet à effacer le temps sensible pour vivre, à travers de telles célébrations, dans un temps mythique. Nous pourrions, à partir de là, ranger le zar, en tant qu'exercice spirituel, dans la catégorie des rites purificatoires, dans la mesure où il s'agit d'une cérémonie reposant sur la danse, l'exacerbation des émotions et l'immolation des animaux pour se concilier les esprits supérieurs et les appeler à revenir.

On pourrait également dire que le zar fait partie des exercices corporels qui mêlent à la médecine populaire, la musique, le chant et la prestation gestuelle qui a pour but de détendre le corps à travers la soumission aux djinns. Pour ce qui est de la fonctionnalité du zar, nous pouvons noter que cette pratique relève de ce qu'on appelle la médecine popu-

LA GESTUELLE DANS LE RITE DU ZAR

Houssam Mohseb (Égypte)

http://www.anettehaug.com/gallerypublic/zar/01.sar1

Tous les peuples ont leurs rites qui représentent un type particulier de comportement pouvant servir de base pour comprendre la nature des hommes. Les rites ont à cet égard la même valeur que la langue qui est un système symbolique fondé sur des règles fixes, ils peuvent, par conséquent, être perçus comme un système symbolique de gestes et d'actions. Le rapport complexe autant que problématique entre langue et rites a historiquement jalonné les nombreuses tentatives d'explication du comportement rituel. On peut également percevoir les rites comme un moyen non verbal d'expression, fondé sur des symboles et dont le langage serait celui des mythes.

d'une voix puissante et d'une excellente élocution, un artiste capable de s'élever jusqu'au sommet de l'échelle des sons. L'accompagnement musical a un caractère répétitif : la mélodie est reprise de strophe en strophe, elle est calquée sur la longueur des mots et reste dans la continuité de la ligne mélodique sur laquelle s'ouvre le poème. Mais certains virtuoses ont réussi à introduire des changements mélodiques notables à chaque passage d'une strophe à l'autre.

L'auteur s'arrête ensuite sur les instruments de musique qui accompagnent la récitation et qui varient selon les confréries ou les milieux sociaux, les uns privilégiant les instruments à cordes, les autres à vent ou à percussion, certains préférant associer deux instruments ou plus.

Beaucoup de récitants utilisent les instruments à percussion qui mettent en relief les spécificités rythmiques de leurs chants. En témoigne à cet égard la présence en grand nombre d'instruments accompagnant la performance vocale et les mouvements de la danse, tels que la tabla chez la confrérie qassimie, le deff et la tassa chez les Touhamis, la tara chez les Aïssaouis, le houaz chez les Hedaouas, la ta'rija et le ekoual chez les Hmachdas, le bendîr chez les Jilaliens…

L'auteur se penche ensuite sur les danses soufies qui oscillent entre mouvements légers et mouvements violents, s'arrêtant sur les confréries soufies qui sont restées attachées aux manifestations affectives appelées el layla (la nuit – par excellence) ainsi que sur les spécificités et la typologie de ces danses.

Les confréries restent profondément attachées à la danse, en tant qu'elle constitue un instrument efficace pour réaliser les finalités du soufisme. Elles y ont trouvé un moyen privilégié pour charmer les cœurs et conquérir les âmes. Par le chat'h (danses pratiquées par les derviches tourneurs) ces confréries visent à briser les chaînes qui les attachent à la terre, aux hommes, à la vie matérielle pour voguer dans le monde de l'esprit pur. C'est ainsi que la danse est devenue, à côté du dhikr, du chant et de la musique, l'une des expressions essentielles

de l'art soufi.

La principale caractéristique de la danse, telle qu'elle est exécutée par les membres des confréries, est qu'elle obéit à des règles et à des traditions héritées au sein de chaque confrérie en même temps qu'elle « diffère, au niveau des mouvements, de la puissance et de la violence de la prestation, d'une confrérie à l'autre : si la danse des Dergaouas et des Qassimis paraît sereine, sans autre gestuelle que le mouvement vertical du corps, la danse des Hmachdas et des Aïssaouis est faite d'énergiques balancements du corps et des membres, accompagnés du battement des pieds frappant violemment le sol. » Chez certaines confréries, la danse atteint au paroxysme de son intensité, surtout dans les cas où les danseurs accomplissent des gestes de supplication ou accompagnent certains refrains qui reviennent de façon répétitive, comme c'est le cas chez les Aïssaouis et les Touats. Dans ces situations la danse gagne en intensité, les battements deviennent plus violents atteignant à des paroxysmes sonores que répercute au même degré de violence le chant des récitants, lequel culmine en une sorte de râle au bord de l'extinction.

L'auteur conclut en évoquant la parade aux bougies typique de la ville Salé qui constitue l'une des manifestations festives de la célébration du mouled au Maroc.

L'étude porte sur l'histoire de la célébration de la naissance (mouled) du Prophète dans la partie occidentale du monde islamique. Ces festivités ont vu le jour dans la ville de Sebta (Ceuta) à l'époque des Azafis, instaurant une tradition qui n'a cessé de se renforcer depuis les Saadites, à travers diverses manifestations qui nous ont légué un riche patrimoine de poésies à la gloire du Prophète.

LES ARTS POPULAIRES EN FETE
ASPECTS DE LA CELEBRATION DU MOULED AU MAROC

Zoubeïr Mehdad (Maroc)

Cette tradition a été instaurée par les figures éminentes de la famille des Azafis de Ceuta qui ont appelé à célébrer tous les ans l'anniversaire de la naissance du Saint Prophète – la Paix et la Prière soient sur Lui –, afin de perpétuer la mémoire du Messager de Dieu et de donner un grand éclat aux manifestations de l'identité islamique, au sein d'une société dont le voisinage avec les cultures judaïques et chrétiennes pouvait représenter une menace pour ses traditions culturelles et religieuses. La fête du mouled vise en effet à mettre en valeur les spécificités de l'héritage islamique face aux autres communautés fortement présentes dans le même environnement, en permettant aux fidèles d'affirmer leur attachement à la célébration de leurs propres rites, festivités et cérémonies religieuses. Tel fut en tout cas le sens premier de l'initiative des Azafis.

L'auteur s'attarde ensuite sur la structure et la thématique des poésies récitées à l'occasion de cette célébration ainsi que sur le déroulement de ces cérémonies consacrées à la gloire du Saint Messager et sur l'accompagnement musical des récitals poétiques. Il souligne l'importance des zaouias (confréries) soufies dans la diffusion, la sauvegarde et le développement de cette culture musicale.

Les recueils comprennent des poésies chantées (malhoun) que les Marocains appellent dhikrs pour les distinguer de la poésie amoureuse et des autres genres poétiques. Le dhikr consiste en des vers à la louange du Prophète, mais aussi en des supplications dont la récitation est faite pour apaiser les âmes. Le récitant est appelé dhakkar. Ces séances de dhikrs sont également appelées les wannassas (les « réconfortantes »), mot qui met l'accent sur l'effet psychologique sur l'auditoire aussi bien que sur le récitant et son groupe de musiciens de cet art plein de noblesse.

Le poème est récité sur un mode mélodique où la prestation individuelle se mêle au chant collectif. En fait, la plus grande partie des strophes est exécutée en solo, généralement par un artiste doté

toutes les vertus du cœur ou de l'ouverture sur les autres.

Le stéréotype repose en fait sur le rôle composite de la femme, tel qu'il découle de la relation belle-mère/belle-fille, les témoins pouvant à cet égard se trouver aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du foyer. Les faits rapportés supposent que l'on a affaire à une situation qui a dépassé le seuil de tolérance et épuisé la patience du gendre, comme s'il s'était agi d'une fatalité relevant de la nature des choses. Lorsque les choses s'aggravent au-delà de toute raison c'est dans une défaillance structurelle, en quelque sorte consubstantielle au sexe féminin, que l'on trouvera l'explication. Le sexe revêt alors une valeur symbolique ou sociale, il devient une sorte de colorant qui imprègne les relations familiales d'une puissante tonalité de violence.

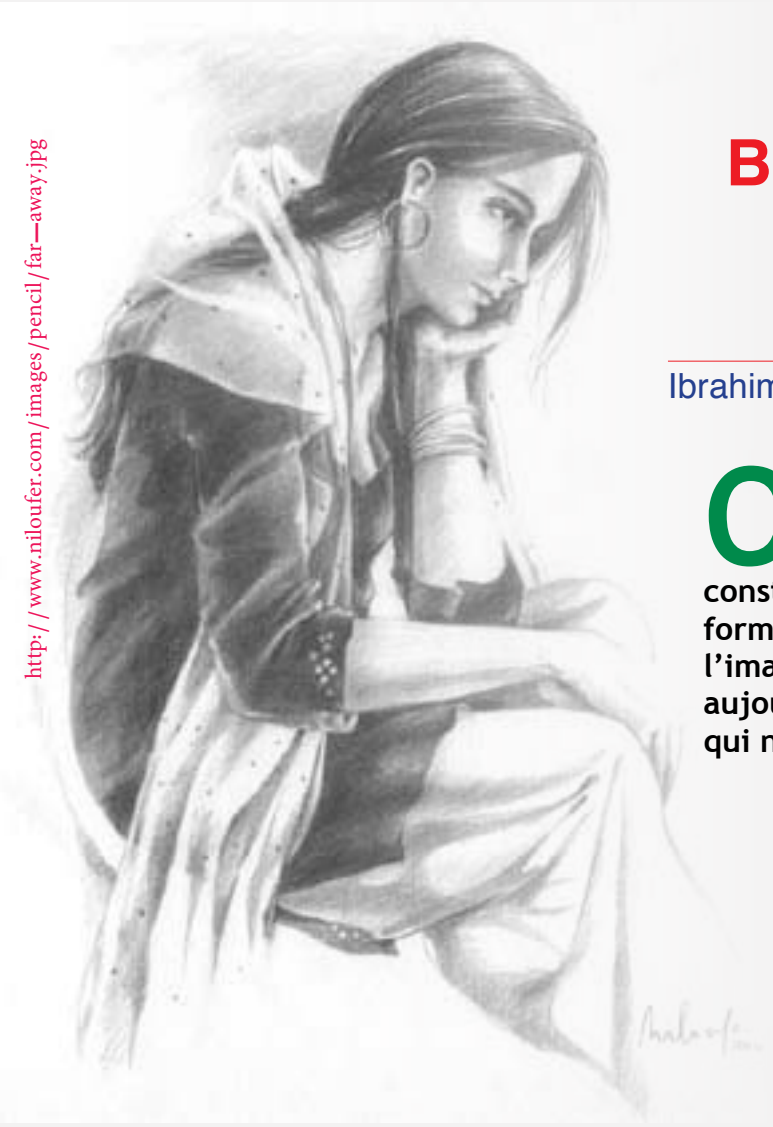
La question n'est pas, au fond, en rapport avec cet acharnement que met le personnage dans la défense et le renforcement de son autorité à l'intérieur de la maison et qui est un message en direction de la nouvelle venue mais aussi de celle qui est restée dehors, la mère de la nouvelle venue – laquelle va, à son tour, se retrouver dans la peau de la belle-mère –, elle est en rapport avec la permanence de la hiérarchie au sein du foyer où la mère de l'époux a, des année durant, marqué les lieux de son sceau, chose qu'elle fait brutalement savoir à son entourage comme étant un droit historique.

Cette vision de la belle-mère, en tant qu'elle est la figure de la belle-mère, constitue une véritable déclaration de guerre à cette personne. Une telle image stéréotypée, la façon dont cette femme se trouve spoliée de ses autres rôles sociaux et les sentiments qu'elle éprouve du fait de cette stigmatisation font que l'état de guerre se poursuit par diverses voies au point d'atteindre ce stade à partir duquel on peut, justement, parler de catastrophe familiale. L'incompréhension entre les différentes parties a fini par produire une véritable accumulation de tensions, de violences, susceptibles de causer des dégâts, voire des victimes parmi des êtres vivants qui sont, selon divers critères, placés sous

la responsabilité – et, certes, la protection – de quelqu'un qui s'appelle l'époux (ou l'épouse).

Dans le couple, chaque partenaire est un prolongement de l'autre autant qu'il se trouve dans la continuité de l'autre, mais en même temps chacun a besoin de cette part d'indépendance qui est l'unique garant d'un vivre ensemble digne d'être vécu, et jusqu'au dernier moment.

Le sang qui coule dans les veines de la belle-mère pourrait être beaucoup plus instructif quant à la perception précise des relations que tout autre propos sur le « vêtement » qui définit le « rang social » de chacun – ce sang naturel qui n'est plus « un », mais est devenu une sorte de donnée culturelle « synthétique ». La belle-mère est condamnée à être une image de synthèse !



http://www.niloufer.com/images/pencil/far—away.jpg

L'IMAGE DE LA BELLE-MERE DANS LA CULTURE DU QUOTIDIEN

Ibrahim Mahmoud (Syrie)

On ne saurait appréhender sous un seul angle le personnage de la belle-mère, la façon dont il a été construit, historiquement, ce qui lui a donné forme et consistance. Il semble, en réalité, que l'image la plus commune – et qui reste vivace, aujourd'hui encore – témoigne d'une vision qui ne peut être qualifiée que d'étroite.

Le mot belle-mère (hamat, en arabe) nous renvoie irrésistiblement, en ses multiples variations sémantiques, à son équivalent anglais : mother-in-law (littéralement : mère selon la loi). Dans notre patrimoine culturel qui se construit au quotidien, et qui se décline, dans le domaine audio-visuel, à travers d'innombrables scénarios, la figure de la belle-mère est souvent peu ou prou présente. On ne peut faire le tour de ce qui a pu être dit, écrit au sujet de ce personnage, ni des dictons ou proverbes auxquels il a donné naissance, le tout sur un arrière-plan qui ne peut contribuer à améliorer son image, en tant que femme ou, par-delà le sexe, comme membre de la famille humaine.

D'être belle-mère, objet de tout un discours véhiculant une vision qui est celle, nécessairement stéréotyoée, du gendre ou de la belle-fille, ne pouvait que la confiner dans un rôle bien précis où elle est ce qu'elle a toujours été depuis la nuit des temps : une femme !

Les proverbes portent la marque de l'histoire avec les stéréotypes immuables dont ils sont porteurs, comme si nulle réactualisation n'y pouvait trouver place, comme si la diversité qui signale l'évolution des sociétés était aussi incapable d'y introduire le changement que s'il s'était agi d'une photographie immobilisant à jamais l'instant. Il ya là une injustice historique, due à cette collective hostilité dirigée contre cette figure, quelles qu'en fussent par ailleurs les causes, sociales ou autres, hostilité inséparable du fait que la belle-mère est d'abord femme – une femme spoliée de

qui est toujours la même, intitulée : sabaqnakom (Nous vous avons précédés), et de la clôturer par dam al farh (Que la joie demeure). Diverses variations sont, par contre, permises au cours de l'intervalle entre le début et la fin. Ces variations témoignent de la multiplicité de l'héritage musical des populations rurales en rapport avec cette cérémonie, avec surtout, d'un côté, le mode dit ettaouahi (idée d'errance, d'égarement, probablement d'improvisation musicale) et, d'un autre côté, cette exigence de variété, tant au niveau du chant que de la thématique, qu'imposent la succession à bref intervalle des soirées, et la longueur même de chaque cérémonie qui peut se prolonger jusqu'à l'aube, ce qui implique un effort particulier pour ne pas lasser le public.

Manifestation culturelle artisitque, Ennajma nous restitue un riche héritage de coutumes, de traditions et d'expressions artistiques qui se sont concrétisées dans un vaste patrimoine de chansons. Les spécialistes sont unanimes à reconnaître l'apport positif de l'art à la vie des hommes. « L'art est l'une des manifestations culturelles les plus répandues dans les sociétés. L'homme incline naturellement à donner forme à ses réactions devant le beau et la musique a toujours été à cet égard une des expressions artistiques privilégiées, dans la mesure où elle façonne le goût des gens et révèle bien plus que les autres arts les traditions culturelles d'une société donnée. »

- Ennejma constitue, grâce aux textes des chansons, un indicateur en ce qui concerne les valeurs que la communauté tente de faire valoir pour les inculquer ensuite, sur le mode de la transmission spontanée, aux jeunes générations.
- Elle a également une fonction de divertissement, dans la mesure où elle est un lieu de rencontre et sert d'exutoire pour le groupe face aux difficultés du quotidien.
- Elle a joue le rôle d'une chronique relatant les nombreuses batailles qui ont opposé les tribus, à diverses époques du passé, et permet de garder vivace dans la mémoire des hommes le souvenir de ces événements.
- Elle constitue également une manifestation artistique : elle recèle en effet tous les éléments de base de la représentation artistique dans la mesure où l'on y retrouve les trois éléments du triangle constitutif de toute prestation scénique : la chorale de femmes, le chant et le public. Ces éléments sont bien évidemment, soumis au processus d'interaction avec le public qui découle de la dialectique du rapport destinateur/destinataire. En fait, c'est le public qui a l'influence la plus grande sur l'évolution de la représentation, à ses différentes étapes.

- Ennejma en tant que manifestation rituelle : donne lieu à des pratiques rituelles soumises à des règles rigoureuses et à un ensemble de gestes, comportements, rituels, mouvements et exhibitions colorées, en harmonie avec la finalité recherchée par le groupe à travers la cérémonie.
- Ennejma relève par certains côtés de la liturgie et revêt des significations symboliques en rapport avec les aspirations et les préoccupations du groupe.

La soirée a lieu à l'occasion de tous les événements festifs ; on a même dépassé le cadre des mariages et des circoncisions pour célébrer par ennejma les victoires lors des affrontements qui émaillaient les relations tribales dans les temps anciens. Ces cérémonies ont longtemps accompagné les moments de fête et de liesse populaire.

ENNEJMA (L'ETOILE) :
UNE MANIFESTATION CULTURELLE, ARTISTIQUE, LITURGIQUE ET FESTIVE

Zazia Barkooki (Tunisie)

Ennejma est une soirée organisée à l'occasion de cérémonies festives à connotation religieuse, tels que le mariage, la circoncision, etc. Un ensemble d'éléments et de pratiques d'ordre social contribuent à donner sa forme à cette manifestation. Ennejma est en effet un récital de chansons exécutées par un orchestre de femmes, fonctionnant selon des règles précises comme d'ouvrir la soirée par la tanouira (l'illumination - invocation religieuse), ainsi que par une chanson,

fonctions et à s'orienter dans des directions allant à l'encontre des significations habituellement liées à une telle pratique. Le tatouage dans la culture des tribus de cette partie de l'Afrique n'est pas e effet celui que l'on retrouve chez les tribus arabes ou dans les pratiques qui ont cours aujourd'hui en occident : sa signification relève d'autres codes et symboles inscrits sur la surface du corps.

Le tatouage est une pratique ancienne qui remonte aux époques les plus reculées de l'humanité. Il est connu depuis la nuit des temps en Egypte. On le retrouve sur certaines momies, et les anciens Egyptiens l'ont utilisé à des fins médicales, croyant qu'il les protégeait contre l'envie. Certains peuples s'en sont servis à des fins sacrificielles afin d'obtenir la bienveillance de dieux. Il a également constitué un rempart contre les esprits du mal et une protection contre la sorcellerie et ses maléfices. Des restes humains remontant au néolithique témoignent de l'ancienneté de cette pratique. De même, le tatouage a-t-il été utilisé comme moyen de marquer l'appartenance à telle ou telle tribu, à faire la distinction entre les membres de telle et telle communauté. Le tatouage suppose l'utilisation d'instruments tranchants et de colorants chimiques qui sont introduits jusqu'à la couche profonde de la peau, ce qui en garantit la durée.

Les membres des tribus africaines n'ont pas été instruits dans cet art, ils l'ont appris au sein de la nature, auprès des plus âgés d'entre eux qui se sont transmis ces traditions d'aîné à aîné. Tous les secrets de la tribu sont gardés par le chef (ou cheikh), cet historien illettré qui est considéré comme une précieuse bibliothèque. Or, il suffit d'observer la peau de ce personnage en ses multiples replis pour y trouver des dessins, des signes, des scarifications et des symboles qui sont autant d'indices révélateurs d'un système de vie précis, spécifique à la tribu qui est placée sous son autorité. Scarifications ou tatouages n'ont jamais été des pratiques gratuites ou des exercices ludiques auxquels les tatoueurs se seraient livrés pour le plaisir sur le corps des autres. Ils sont liés aux temps anciens au cours desquels les hommes vivaient une existence de nomades, proches de la nature, sacralisant certains animaux et craignant la colère des éléments, la houle aussi bien que le tonnerre, le vent, la pluie ou les oiseaux.

LE TATOUAGE CHEZ LES TRIBUS AFRICAINES

Houssein Abbassi (Tunisie)

L'étude part de l'idée que l'homme primitif en Afrique a transformé des normes et des lois qu'il avait lui-même édictées en autant de chaînes. En d'autres termes, cet homme s'est imposé à lui-même et aux autres la contrainte de se plier rigoureusement aux obligations liées à ces normes et lois. Dès lors, ce que les autres considèreraient dans leur quotidien comme un comportement ordinaire, moyennement contraignant, devient une sorte d'impératif.

L'une des normes comportementales qui est devenue une obligation, chez les tribus du centre de l'Afrique, est la pratique du tatouage ou, pour être plus précis, les scarifications et autres incisions corporelles qui sont devenues une coutume contraignante pour chaque membre de la tribu, sous peine d'être rejeté hors de la communauté.

Le tatouage chez les tribus du centre de l'Afrique est, pour le moins que l'on puisse dire, une opération effrayante et douloureuse, mais, aux yeux de leurs membres, cette pratique est fondamentalement liée à la culture et aux croyances religieuses de leurs tribus dont le mode de vie sévère et primitif les a habitués à supporter les douleurs les plus extrêmes.

L'une des questions les plus insistantes est de savoir si ces tatouages répondent à certains critères esthétiques et, au cas où la réponse est positive, à quelles normes il faudrait les soumettre. D'autres questions se posent également : comment se fait-il que les douleurs accompagnant l'incision se transforment en instants d'ivresse et de plaisir ? Jusqu'à quel point le tatouage relève d'une pratique magique, religieuse, spirituelle ? Peut-on considérer le tatouage chez les tribus d'Afrique du sud comme une langue de communication ?

Même si le tatouage ne se limite pas à tel pays ou à telle civilisation, à l'exclusion des autres, il n'en reste pas moins de façon ou d'autre lié à la culture de la société où il a vu le jour. Le tatouage s'est à cet égard développé en rapport avec les religions anciennes qui en ont fait la représentation symbolique de leur inspiration et de leurs divinités. Il a en outre été connu comme un moyen pour combattre les démons et faire échec à la magie noire. Dans les tribus d'Afrique il a été considéré comme le seul signe qui permet de distinguer les uns des autres les membres des différentes tribus.

Le tatouage, chez les tribus d'Afrique centrale en particulier, tend à revêtir d'autres

On comprend que ce riche patrimoine ait été, à travers ses différentes manifestations, une source d'inspiration primordiale dans les multiples domaines de la création humaine, et en particulier le théâtre. Une telle inspiration est même apparue comme une exigence artistique et intellectuelle aux auteurs dramatiques qui s'y sont intéressés et qui y on trouvé un moyen pour parler des problèmes, préoccupations et aspirations des peuples, surtout aux époques où la libre expression et l'évocation directe des réalités du moment n'est pas permise.

L'auteur dramatique arabe n'a pas manqué de puiser dans cet héritage comme à une source qui jamais ne tarit. Car, outre les valeurs religieuses, civilisationnelles, historiques, sociales dont elles sont porteuses, les œuvres patrimoniales bénéficient auprès des hommes d'une vénération, voire d'une sacralité telles qu'elles occupent une place privilégiée dans la vie des nations et constituent autant d'emblèmes de leur identité. Pour un artiste, prendre appui sur le patrimoine c'est témoigner d'une prise de conscience de l'importance de ce legs, des valeurs esthétiques, de la puissance de suggestion, de l'énergie intellectuelle qu'il peut lui apporter. C'est le patrimoine en effet qui confère à l'expérience du créateur authenticité et puissance d'innovation, et c'est lui qui le libère des chaînes de l'immédiateté qui, bien souvent, tuent la créativité. Par un tel retour à l'héritage populaire, l'artiste « ne satisfait pas à un sentiment de nostalgie pour les richesses du passé, mais tente de donner forme à ses tourments en les projetant sur les créations ancestrales. Ainsi l'histoire se prolonge dans le présent par le moyen de l'art. L'artiste dépasse la perception figée du patrimoine en lui empruntant son matériau et en lui ajoutant de nouvelles dimensions, à travers sa vision d'homme moderne. Le dramaturge qui fait preuve, à travers ses créations, d'une appréhension critique du patrimoine est celui-là qui met à jour avec force les significations latentes que recèle cet héritage. Aussi la force de suggestion de ce type de théâtre doit-elle refléter la force d'inspiration et d'expression qui sont

au cœur de l'héritage populaire. »

Sur cette base, le patrimoine culturel est un moyen et non pas une fin en soi. Loin d'être le sujet de son œuvre, il est un outil entre les mains de l'artiste qui l'utilise à volonté dans son travail créateur. C'est une fonction, non une essence. Sa principale caractéristique est la ductilité et le changement, ce dont il découle qu'il n'existe pas de patrimoine, indépendamment de toute fonctionnalité, la seule condition étant qu'une telle fonctionnalité soit au service de la modernité et de l'innovation. Car, faire revivre le patrimoine à travers une vision nouvelle c'est « répondre à une exigence de réalisme autant que donner une juste perception de la réalité… Patrimoine et innovation traduisent une position des plus naturelles car présent et avenir coexistent à l'intérieur du sentiment. Le sentiment n'est-il pas une description de cette richesse intérieure où héritage et expérience actuelle n'ont cessé de s'accumuler, en leur interaction jamais interrompue ? N'est-il pas projection du passé et vision du présent ? Soumettre le patrimoine à l'examen c'est, dans le même mouvement, soumettre à l'examen notre mentalité moderne et en faire ressortir les lacunes et les entraves. Et soumettre à l'examen notre mentalité moderne c'est, dans le même temps, y soumettre le patrimoine, dans la mesure où celui-ci est l'une des composantes essentielles de cette modernité. C'est bien cela qui nous facilitera la lecture du présent dans le passé et celle du passé dans le présent. »

L'INFLUENCE DU PATRIMOINE POPULAIRE DANS LE THEATRE ARABE

Aymen Hammad (Égypte)

http://www.kuwaitculture.org/Theater—11/n802/.jpg

Le patrimoine populaire est partie intégrante de la culture d'un peuple, quelle que soit son identité ou sa race. Il est tout à la fois l'expression de son passé et de son présent, mais il est aussi le fondement de son avenir. C'est le patrimoine qui donne à une nation, une communauté, un peuple les caractères qui la distinguent de tous les autres. Il est également ce « récipient » où les nations « entreposent » leurs pratiques, croyances et rites religieux ainsi que tout ce qui constitue le fondement de leur existence, de leur pérennité, de l'essor culturel qui leur permet de s'engager vers de plus vastes horizons de progrès et de prospérité, dans les différents domaines de la vie humaine.

telle l'étude menée par Abdulhamid Bourayou sur les contes populaires du Maroc. Il s'agit d'une réflexion sur les significations implicites de ce type de récit, menée selon une méthodologie fondée sur la prise en compte des congruences et des gradations entre les différents niveaux du discours, à l'intérieur du conte, et le dévoilement du sens qui n'apparaît pas d'emblée mais se révèle, peu à peu, à travers une analyse assez minutieuse qui prend en considération les spécificités internes au discours tout en les reliant à l'environnement culturel qui les a produits et en a assuré la transmission.

Cette étude vise donc à donner une lecture culturelle et interprétative du conte populaire arabe, dans la région de la presqu'île arabique et du Golfe arabe en prenant appui sur l'analyse narrative culturelle. L'auteur a opté pour cette approche en partant de la conviction qu'elle permet de dévoiler les significations du discours narratif populaire et les structures culturelles et cognitives qui lui ont donné le jour. Cette démarche ne diminue en rien les mérites des études structurales ou celles des formes esthétiques, l'auteur est même convaincu qu'un travail associant structure, esthétique et herméneutique est de nature à produire cette analyse exhaustive du conte populaire arabe que l'on attend encore.

Le champ d'application sur lequel l'auteur a travaillé consiste en quatre recueils de contes populaires appartenant à la Presqu'île arabique et à la région du Golfe arabe. L'ambition première était de dépasser les limites de cette zone géographique pour couvrir la totalité des contes populaires arabes, mais le projet s'est heurté à de nombreux obstacles, notamment la difficulté de trouver les différents recueils de contes arabes, difficulté liée aux problèmes de l'édition qui ont fait que la diffusion de ces recueils de récits populaires reste le plus souvent limitée à des cercles très restreints. En outre, l'analyse de recueils de contes très divers et volumineux requiert l'effort de nombreuses équipes de chercheurs dévoués et ne saurait être l'œuvre d'un seul. Il s'agit là d'un vaste projet de recherche méthodique et institutionnelle dont nous espérons, affirme l'auteur, qu'il se réalisera un jour.

Le corpus narratif choisi comme champ d'application pour cette étude consiste en quatre recueils de contes populaires :

1 – Légendes populaires du cœur de l'Arabie Saoudite, éditées par Abdulkarim Al Jehiman (Arabie saoudite). L'ouvrage est en cinq forts volumes et contient plus de cent contes.

2 – Le pérenne et le végétal, contes édités par Lamia Salah Baâchin. L'ouvrage est en six volumes et comprend cent contes populaires du Hedjaz.

3 – Le Conte populaire au Qatar Mohamed Selman Eddouik. Tome II.

4 – Hazawi (les récits d') oumi cheikha de Anissa Fakhrou (Bahreïn). L'ouvrage est en quatre volumes, il comprend cent contes populaires du Bahreïn, transcrits en arabe littéral simplifié avec, ici et là, des mots ou expressions du dialecte bahreïni.

LE CONTE POPULAIRE DANS LA PRESQU'ILE ARABIQUE ET LA REGION DU GOLFE

Etude sur le contexte culturel et l'herméneutique de quatre recueils de contes populaires

Dhia Abdullah Al Kaabi (Bahreïn)

Le conte populaire est un genre narratif oral, œuvre de la mémoire collective des hommes et d'une transmission continue de génération à génération. Le conte témoigne de l'effort de l'homme qui tente inlassablement de comprendre son rapport à l'univers qui l'entoure mais aussi la nature des systèmes culturels qui régissent la société dans laquelle il vit. Il a à cet égard la même fonction que les autres formes d'expression populaire, qu'il s'agisse de mythes, d'épopées, de chroniques populaires, d'énigmes, d'anecdotes satiriques, de chansons populaires, etc.

La fonction culturelle et heuristique du conte populaire arabe n'a pas bénéficié de toute l'attention nécessaire, dans le domaine de la recherche, en dépit de l'importance qu'elle revêt. La plupart des études consacrées à ce type de récit ont en effet mis l'accent sur les méthodes d'analyse de la structure et de l'esthétique formelle et fonctionnelle, négligeant le sens dans son rapport avec les systèmes culturels dans lesquels s'inscrit ce genre narratif populaire et les champs d'interprétation sur lesquels il ouvre. Font exception à cet égard les lectures interprétatives de haute tenue,

les héros qui ont fait l'histoire. » Sur la base de ces définitions, le conte populaire a un lien avec la société et les développements importants qui y surviennent ; il est nourri des croyances, de la culture et des coutumes des peuples autant qu'il est un miroir de leurs soucis. Il plonge ses racines dans les temps les plus lointains. Nul ne peut imaginer un peuple sans mémoire ni contes populaires, quand bien même la place de ces contes varierait avec les époques et les pays et avec l'évolution des soucis et préoccupations des hommes. Plusieurs chercheurs arabes ont proposé diverses définitions du conte populaire et tenté sur bien des points d'établir des distinctions entre ce type de récits et d'autres formes narratives relevant de domaines pouvant croiser ceux du conte populaire ou de contextes similaires, comme c'est le cas pour les mythes ou les contes merveilleux. Ils ont pu constater que, bien souvent, ces récits sont remplis d'événements extraordinaires, que le merveilleux, l'étrange, le fantastique prévalent sur le réalisme, alors que ce type d'inspiration est fortement atténué dans le conte populaire qui est plus proche de la chronique fondée sur des faits réels. Quant aux mythes et légendes, ils nous ramènent aux religions primitives qui tentent à travers ces récits d'expliquer l'univers, en évoquant en général les dieux, leur descendance, leurs faits et gestes, en imprégnant ces narrations d'une forme de sacralité qui leur donne une portée universelle et en fait un vaste champ d'étude, celui de la mythologie, en rapport avec la relation entre l'homme et la nature, l'homme et le surnaturel.

Il apparaît donc que le conte populaire vise à faire œuvre d'art en partant d'événements historiques réels. D'autre part, ce type de récit repose sur un ensemble de constituants qui lui confèrent une place à part, dans le domaine de la narration. Outre le fait que l'auteur est inconnu, le conteur joue un rôle important, dans la mesure où il a toute latitude pour ajouter ou retrancher tel ou tel élément du récit, au gré du travail de la mémoire mais aussi de l'intérêt qu'il suscite chez l'auditoire. En plus, ces contes sont autant de miroirs de l'époque où se révèlent les idées et les coutumes d'une nation et peuvent, par conséquent, subir certaines modifications en rapport avec les évolutions de la société, de manière à rester toujours vivants et à résister à la menace du vieillissement, de l'oubli, de la pétrification ou de la mort.

L'archivage vise à cet égard, fondamentalement, à sauver ce patrimoine de la disparition, notamment lorsqu'il s'agit de contes délaissés ou menacés par l'oubli et la disparition.

L'une des conditions du bon archivage est de ne rien changer au récit transmis, conformément au principe de « copyright » du conte tel que définit par le grand folkloriste Anderson qui précise que « la rigueur des lois formelles du conte et le cadre étroit dans lequel ils s'inscrivent sont le secret de sa pérennité et de son impact. »

La plupart des contes populaires qui ont été soumis au travail d'archivage ont subi des changements que l'on peut clairement percevoir dès les premiers éléments qui en constituent les « seuils » : titres modifiés, incipit transformés, etc.

L'autre problème de l'archivage concerne le contexte. La lecture heuristique d'un seul conte et le fait que celui-ci se trouve arraché à son contexte oral qui remonte aux temps lointains de sa conception ne peuvent nous aider à reconstituer les réalités socioculturelles qui ont présidé à sa naissance.

Déplacer un conte d'un contexte vers un autre, d'une sphère à une autre est de nature à l'« endommager », dès l'instant où l'opération commence à avoir un impact sur ses noyaux textuels inséparables des lois organisant sa structure orale.

En l'absence d'une base valable en matière de transmission ou de reproduction du récit ou, si l'on veut, d'une base permettant d'accéder aux contextes socioculturels et autres, le texte oral passe par deux niveaux de violation : le premier est celui du premier travail d'archivage et le second celui de la réception critique écrite, laquelle est inséparable d'un second processus d'archivage et de l'ouverture de nouveaux horizons au conte.

L'auteur souligne le rôle de l'art populaire qui constitue l'un des gisements essentiels du patrimoine mais dont la définition a suscité bien des débats parmi les spécialistes. Certains considèrent cette dénomination comme synonyme du mot folklore, d'autres distinguent l'art populaire des arts destinés au grand public.

ARCHIVAGE ET TRANSMISSION ORALE :

LES CONSTANTES ET LES VARIABLES

Nour el Houda Badis (Tunisie)

Des chercheurs ont essayé de déterminer certaines constantes permettant de définir avec précision ce qui relève de la littérature populaire, comme le fait que l'auteur n'est pas connu ou que l'œuvre provient d'une communication orale supposant la présence effective d'un public. Nombreux sont les chercheurs qui se sont fondés sur les définitions données par les dictionnaires allemands où l'on relève que « le conte populaire est le khabar (nouvelle/ récit inédit) lié à une narration ancienne transmise oralement, d'une génération à l'autre, sur la base d'une libre recréation de ce que l'imagination populaire a tissé autour de circonstances ou personnages exceptionnels et d'événements historiques. » D'autres spécialistes sont partis des définitions figurant dans les dictionnaires anglais, comme celle qui affirme que « le conte populaire est un récit auquel la peuple adhère, en le considérant comme véridique, et qui évolue à travers les âges ; il est transmis oralement et a pour objet les seuls événements historiques ou

Le Bahreïn est passé, aussi bien dans son histoire présente que passée, par de nombreuses crises politiques, économiques et sociales, nées de dissensions qui ont surgi entre les différentes communautés, races, ethnies, congrégations et confessions qui forment le substrat de son peuple. Mais la culture arabe, qui est l'admirable synthèse des cultures dont se réclament les populations de ce pays a toujours constitué le dénominateur commun que nul ne saurait contester. Elle demeure l'ultime rempart devant les dangers et le dernier bastion pour faire face aux problèmes et aller résolument à la conquête du futur.

La culture populaire du Bahreïn est une composante essentielle de notre culture nationale ; elle est ce dénominateur commun autour duquel s'édifie notre unité et communient nos âmes, car elle est l'expression spontanée des valeurs d'amour, de tolérance, de compréhension, de respect mutuel, d'acceptation de l'autre au sein d'une société libre et juste. Combien n'avons-nous pas besoin, aujourd'hui, de regarder attentivement vers ces données qui nous unissent, de les associer à tous nos autres dénominateurs communs et de nous mobiliser autour d'elles afin qu'ensemble nous puisions à la source la plus pure.

Que Dieu protège le Bahreïn contre toutes les atteintes et tous les maux ; qu'Il soutienne son peuple afin que tous les Bahreïnis resserrent leurs rangs et parlent d'une seule voix. Nous saluons de tous nos cœurs Sa Majesté le Roi Hamad ibn Isa Al Khalifa, l'homme au grand cœur. Nous lui adressons nos respects et nos sentiments de profonde fidélité.

PRÉFACE

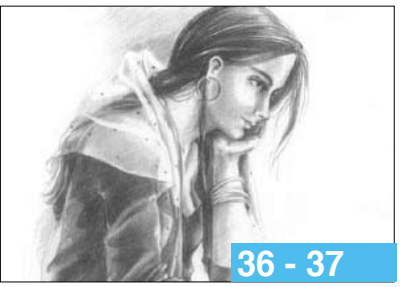
LA SOURCE LA PLUS PURE

Lorsque soufflent les vents du changement qui secouent les nations et que les peuples se retrouvent à des tournants dangereux, faisant face à des événements qui portent atteinte à leurs acquis les plus essentiels, mettent en péril leur unité nationale et menacent de les mener à la catastrophe, aux clivages confessionnels ou ethniques et à bien d'autres formes de division et de luttes intestines, l'histoire nous montre, à travers les siècles, que ceux de ces peuples qui ont laissé le hasard décider de leur destin, cédant aux passions et aux emportements de ceux qui n'ont nul souci des pertes irréparables ainsi causées, ceux-là ont fini par glisser sur la pente de la décadence, de la destruction et de l'anéantissement. Quant aux peuples qui ont confié leur avenir à des hommes de raison, d'expérience et de sagesse, à des dirigeants qui ont su placer l'intérêt national au-dessus de toute considération et agi en visionnaires, faisant de la patrie et de l'unité de la nation la valeur suprême, ils ont garanti leur pérennité et la prospérité de leurs enfants, édifiant des civilisations florissantes et réalisant de grandes œuvres qui ont émerveillé le monde. La volonté des peuples qui se veulent maîtres de leur devenir a besoin de la perspicacité d'un guide inspiré qui soit l'incarnation de leur destin.

Le premier réflexe de ces peuples, dans les moments de crise les plus graves, a toujours été de se replier sur les fondements autour desquels se réunissent toutes leurs composantes et qui ne peuvent prêter à divergence ou surenchère. Mettant en avant ces fondements qu'ils ont considérés comme des valeurs intangibles, ces peuples en ont fait les dénominateurs communs de leur existence, les piliers que nul ne peut contester ni prétendre en être le seul dépositaire, à l'exclusion des autres. Une telle communion devrait rappeler aux ignorants et à tous ceux qui sont incapables d'avoir une vision autre que parcellaire les valeurs reçues en partage ainsi que les liens qui unissent les membres de la nation, liens innombrables qui peuvent être aussi bien religieux que culturels, spirituels ou sociaux, et qui sont autant de facteurs de convergence et d'union.

Les dénominateurs communs autour desquels se rassemblent les peuples, à travers le monde arabe, sont nombreux et en perpétuelle interaction. Il n'en reste pas moins que ce sont les deux liens religieux et culturel qui ont l'impact affectif et intellectuel le plus fort sur l'être même et la raison de l'homme arabe. La culture populaire, qui est l'un des socles premiers de la culture arabe, représente un dénominateur commun que nous pouvons considérer comme le plus déterminant, ne serait-ce qu'en raison des rapports étroits qu'il entretient avec les composantes essentielles de la culture individuelle dont chaque élément touche de très près aux racines même de notre formation et de notre sentiment premier d'appartenance.

Culture Populaire



LE TATOUAGE CHEZ LES TRIBUS AFRICAINES
Houssein Abbassi
32 - 33

ENNEJMA (L'ETOILE) : UNE MANIFESTATION CULTURELLE, ARTISTIQUE, LITURGIQUE ET FESTIVE
Zazia Barkooki
34 - 35

L'IMAGE DE LA BELLEMERE DANS LA CULTURE DU QUOTIDIEN
Ibrahim Mahmoud
36 - 37

LES ARTS POPULAIRES EN FETE ASPECTS DE LA CELEBRATION DU MOULED AU MAROC
Zoubeïr Mehdad
38 - 39

LA GESTUELLE DANS LE RITE DU ZAR
Houssam Mohseb
40 - 42

Les 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.
Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.

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

Firas ALshaer
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 Faisal Alsebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Sommaire

Préface 24

ARCHIVAGE ET TRANSMISSION ORALE : LES CONSTANTES ET LES VARIABLES
Nour el Houda Badis
26 - 27

Le Conte Populaire Dans La Presqu'ile Arabique Et La Région Du Golfe Etude Sur Le Contexte Culturel Et L'herméneutique De Quatre Recueils De Contes Populaires
Dhia Abdullah Al Kaabi
28 - 29

L'influence Du Patrimoine Populaire Dans Le Théatre Arabe
Aymen Hammad
30 - 31

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.

http-//www.touregypt.net/featurestories/zar.htm

Zar, a ritual dance performance, is a popular group dance used to mark significant events. Many tribes perform dances to mark marriages, deaths, circumcisions and healings. Zar is a form of healing by exorcism and mental illnesses are cured with spontaneous dancing.

There are rituals related to development and fertility and rituals of self-purification that clear people of spirit possession and sin. People seek to transcend everyday life through the performance of rituals. Zar falls within the second category as a self-purification ritual that includes dance, euphoria and animal sacrifices.

Zar combines traditional medicine, music, singing and movement, all of which bring peace provided the Jinns are obeyed. People must believe in Zar in order to benefit from it. Zar is increasingly used as a means of emotional release, and it has been performed on stage by the Cairo Opera Ballet.

Zar is a wonderful ritual dance rich in mime, gesture and music. If Zar sheds its metaphysical aspects, it could serve recreational or therapeutic purposes.

Folkloric performing arts have done a great deal to revive Zar, which had almost died out.

We can conclude that the movements performed in the festive atmosphere of Zar rituals are symbolic, reflecting the participants' psychological states and their desires for self-purification.

http-//www.alchamel.org

http://cache.daylife.com/imageserve/09xI35X3qc0wK/610x

Movement in Zar Rituals

Husam Muhasib (Egpty)

All peoples have rituals that shed light on the human psyche and that employ symbolic systems such as language. Attempts to analyse ritual behaviour must take into account the complex relationship between rituals and language. We can treat rituals as expressive forms of symbolic and mythical language. According to behaviourists, rituals are adaptive responses to environmental and social conditions.

http-//www.vincentmoon.com/data/galery/image/231_vmoon_beta_zar

The Azfi family in Ceuta established the tradition of celebrating the Prophet's birth to highlight Islamic identity and to teach people about the distinguishing features of the Islamic community in a cosmopolitan society that regularly saw celebrations of Christian and Jewish rituals and religious events.

The article analyses the structure of the prophetic praise poems, and discusses their themes and the traditions and rhythms used during the recitation of these poems in praise sessions; the article also discusses Sufism's role in disseminating the music of the poems, and in preserving and developing the poems.

These poems include some poems of Malhun art, which is known among Moroccans as Al Dhikr invocation, in contrast to love poetry and other poems. Al Dhikr involves singing the Prophet's praises and invocations that confer feelings of peace.

The man who sings the poems from memory is called Dhakkar. These songs can be best described as Wanasa, an Arabic word that describes the comfort that this noble art gives to the vocalists, the band members and the audience.

Poems are usually read in a tuneful manner that blends individual and group singing. The individual singing is used for the greater part of the poem, and it is performed by a vocalist of strong voice, good articulation, the ability to sing in a high voice and to modulate his breathing. Only the most skilled singers can change rhythms with each verse.

The article describes the musical instruments that accompany the recitations of poetry, differentiating between groups that use individual string, wind and percussion instruments and those that combine two or more instruments.

Percussion instruments play a vital role in the development of the rhythmic characteristics of songs. This is evident in the many percussion instruments that accompany singing and dancing, the drum being used mostly by Qasimiyyun, and the tambourine and Tas by Tuhamiyyun.

Then the article describes Sufi dancing, which ranges between gentle and vigorous movements and Sufi sects that use dance to express emotions.

Sufi sects consider religious dancing an effective tool to achieve Sufism's aims. They consider dance the best way to warm

hearts and touch consciences, and Sufi dance helps dancers to transcend everyday reality. Dance, invocations, singing and music are the cornerstones of Sufi rituals.

Sufi dance follows rules and traditions passed down by generations of Sufi men. The difference between Sufi sects is reflected in different movements; some sects shake, while others stamp their feet. The dance reaches a climax with appeals to Allah and repetitions of the Arabic word Madad; at this point the dancing is almost violent and voices sound almost suffocated.

The article concludes with a description of the Sale city candle show, which is part of Maghreb's celebrations of the Prophet's birth.

Celebrations for the Birth of the Prophet

Al Zubayr Mihdad (Morocco)

This article focuses on the history of Maghreb's celebrations of the birth of the Prophet (May Peace Be Upon Him) from the first celebrations in the Azfi era in Ceuta. These celebrations first became a deep-rooted tradition in Moroccan society during the Sadia period, resulting in a great legacy of poems in praise of the Prophet (MPBUH).

The ‘mother-in-law’, (the very title references this woman’s role as per the law), is portrayed as one dimensional in proverbs and clichés.

Mother-in-laws are always described from the viewpoints of their in-laws. Proverbs serve as records of the mother-in-law’s stereotype, demonstrating that the mother-in-law has been caricatured throughout history.

Our culture maligns the mother-in-law and fails to consider that she is a woman, a human who could be a loving mother and open to others.

The stereotype of the mother-in-law is based on her relationship with her in-laws, the illusion being that a man must accept it as inevitable that his mother will conflict with his wife.

In this conflict, gender acquires a symbolic social value that is reflected in family relations and in violence within the family.

The stereotype of the mother-in-law depicts a woman who tries to retain authority in her son’s household to ensure that she retains her rights and the acquisitions made prior to her son’s marriage, and who thus conflicts with the newcomer, her daughter-in-law.

This stereotype is a declaration of war against the mother-in-law as it denies all other facets of her being. The lack of understanding of different familial roles leads to familial strife until the husband, his mother and his wife become the victims of violence, and it is believed that the husband should make life worth living.

In our culture, the mother-in-law’s kinship to her son decides her position in the family; mother-in-laws are characterised by their conflicts with their daughters-in-law.

The Portrayal of the Mother-In-Law in Our Culture

Ibrahim Mahmud (Syria)

Even if a stereotype of mother-in-laws has been formed over the generations in our culture, we should not judge a mother-in-law using this stereotype.

http://picasaweb.google.com/lh/ae2cf88ef850e4981d7135ca31334f61

author`s Photos

perhaps music is foremost among the arts in refining the public's taste and expressing cultural traditions and customs.

Al Najmah: Roles and Aspects

Al Najmah includes songs that reflect values that the community wishes to preserve and pass on to the next generation.

Al Najmah is a way of passing songs down through the generations.

Al Najmah is a public form of entertainment that acts as a creative outlet for the participants, a reprieve from everyday life and concerns.

Al Najmah plays an essential role in preserving historic tales of tribal conflicts.

Al Najmah is a performance art that features professional female singers, songs and the audience. The audience members influence the performance and the choice of songs with their reactions.

Al Najmah includes ritual practices, mime, gesturing and colours.

Al Najmah represents the concerns and aspirations of the performers and the community.

author`s Photos

Al Najmah is often performed to celebrate circumcisions, weddings and historic victories.

Al Najmah (The Star) is a ceremony held to celebrate occasions such as weddings and circumcisions. A set of social practices shape the ceremony, which usually begins with women singing 'Al Tanwirah' and 'Sabaqnak' and ends with 'Dam Al Farah'. In the interim, there are Bedouin songs special to Al Najmah, such as 'Al Tawahi'. The diversity of the songs in the middle of Al Najmah ensures repeat attendance at a multi-night event that usually lasts until dawn.

author`s Photos

Al Najmah

Zazia Barkouki (Tunisia)

As a cultural phenomenon, Al Najmah represents a significant legacy of oral traditions, customs and arts.

Scholars agree on the role of art in human life, defining art as "one of the most widespread manifestations of culture in societies" and stating that man tends, by nature, to express his sense of beauty and

Over time, primitive man in Africa has transformed several norms, rules and models of collective behaviour into personal and communal social imperatives. The individual has been forced to comply with norms and customs passed down through the generations, so that which was once individual behaviour has become an established tribal imperative.

Tattooing, a form of scarification, is one example of a personal practice that has become a social norm among Central African tribes; tribal members must undergo tattooing or cease to belong to their community.

To an outsider, Central African tattooing is terrifying and painful, yet for African tribespeople it is intrinsic to their culture and religion, the arduousness of their lives having prepared them for pain.

The following questions are posed:

Are African scarifications and skin markings types of tattoos?

If we believe that they are decorative, how do we assess their aesthetic value?

How does this painful process evolve into euphoria and pleasure?

To what extent is tattooing magical or religious?

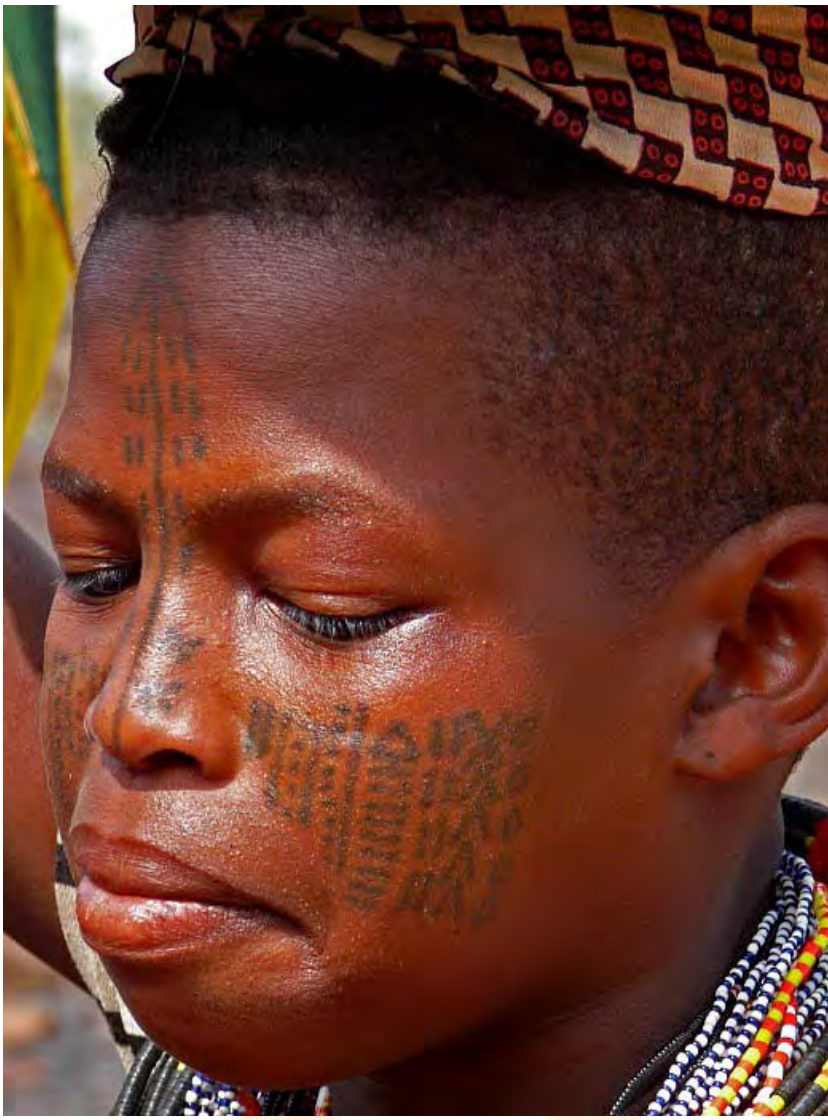
Can African tattoos be considered a means of communication?

Tattoos vary by place and culture although tattooing is a worldwide practice. Tattoos have a symbolic value specific to their community.

In the past, tattoos were ancient religious symbols used to repel the devil and to remove black magic.

In Central Africa, tattoos are signifiers of tribal membership. Unlike traditional Arab tattoos or contemporary Western tattoos, Central African tattoos involve scarification, knives or other sharp implements are used to inscribe signs and symbols on the body.

Tattooing is an ancient human practice. Ancient Egyptian mummies have been discovered with tattoos, which the Ancient Egyptians used to deflect envy. Other cultures have used tattoos as tributes or as acts of sacrifice to a deity. Fossilised corpses dating back to the Neolithic era bear evidence of tattooing, and tattoos have long been used as talismans against evil spirits and as permanent amulets to provide medical and magical protection. Tattooing has also been used to signify tribal membership.



http://picasaweb.google.com/lh/view?q=african+tatoos&unamhenna

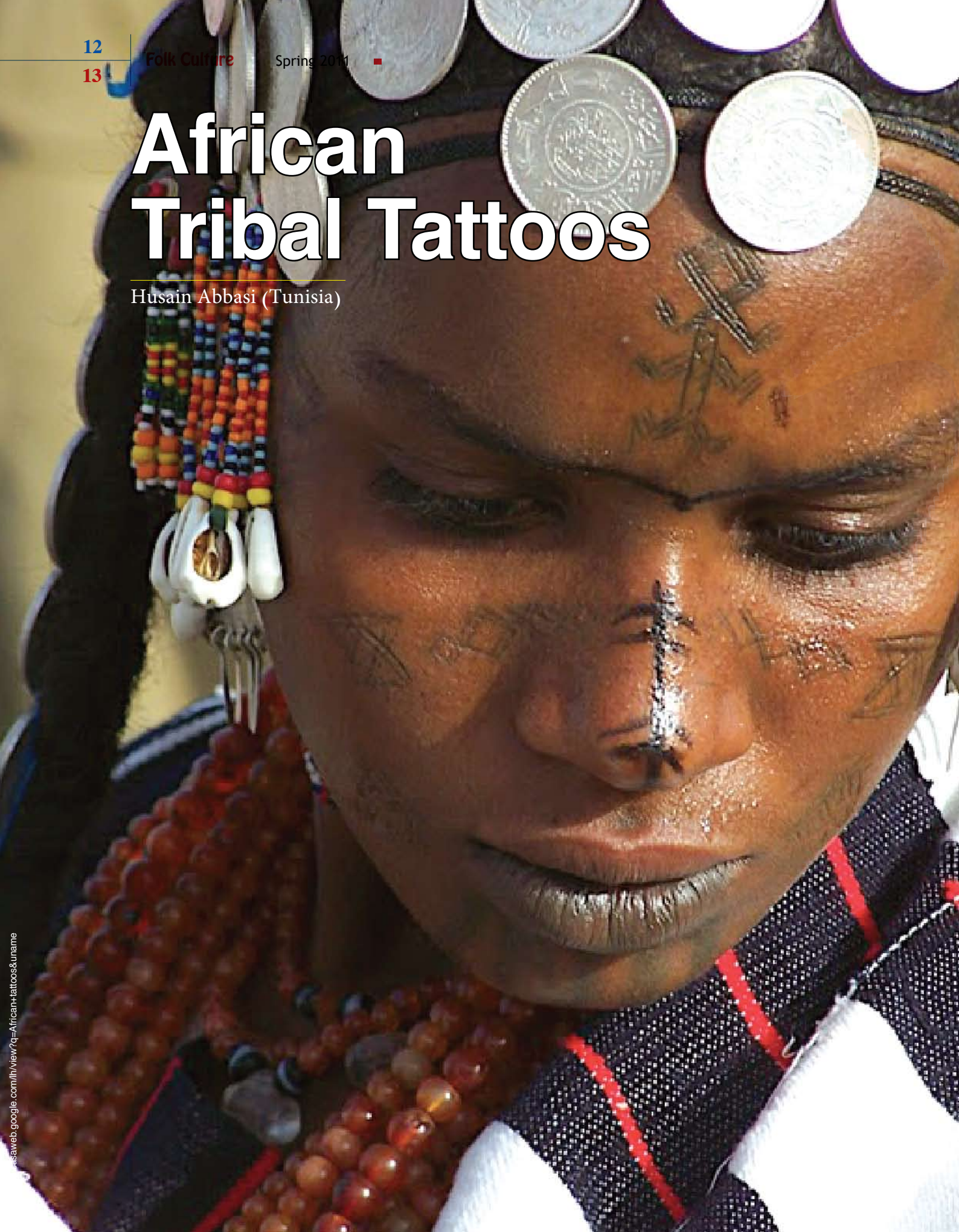
Tattooing involves the use of sharp implements and coloured chemicals which are rubbed into deep layers of the skin so as to inscribe permanent signs and symbols.

African tribespeople acquired their knowledge from nature and teachings were passed down from generation to generation. The tribal leader knows all the tribe's secrets; he is a very knowledgeable historian. His skin bears tattoos, drawings, scratches and symbols that record the tribe's story.

African tattoos are not frivolous; the practice dates back to a time when nomadic tribe members revered animals and feared natural phenomena such as thunder, wind and rain.

African Tribal Tattoos

Husain Abbasi (Tunisia)



saweb.google.com/lh/view?q=African+tattoos&uname

http-//sharjahtheater.com/uploads/img101224103638

http-//www.danakw.com/newsmanager/articlefiles

If we understand the importance of folklore's role, we understand that folklore must serve as an inspiration for the arts, especially theatre.

Folklore has always been essential to contemporary art and writers may use it to express their own concerns and aspirations and those of their people, especially at times when free expression is discouraged.

Arab playwrights draw from the eternal well-spring of Arab folklore, which promotes religious, cultural, historical and conventional values and which serves as a symbol of national identity. The writers' reliance on folklore reflects their comprehension of it and their awareness of the reverence accorded to it.

Folklore inspires Arab playwrights to be creative and genuine, rather than simply describing their realities.

Modern playwrights have referenced folklore not as a nostalgic exercise, but to express topical concerns; playwrights add dimensions to folklore. This means that only creative writers who understand the critical role of folklore can make folklore relevant to the present day.

Folklore is not an end in itself, it is a creative tool. Folklore adapts to its social context.

When folklore is re-presented, it offers "a sound vision of reality… Both folklore and its new incarnation collaborate to combine the past and present, revealing insights into the collective subconscious. An analysis of folklore is also an analysis of contemporary thinking and its limitations. In other words, the present reflects the past, and the past reflects the present."

http://s.alriyadh.com/2010/12/25/img/00343163817 1.jpg

Folklore is fundamental to many cultures; it represents people's past and present and influences their future. Folklore plays a role in forming personal and communal identities, and it helps to preserve rites, rituals and practices. A nation's folklore plays a large role in its advancement.

Folklore's Impact On Arab Theatre

Ayman Hammad (Egypt)

Al-Harith the Ghassanid king of the Arab in Arab folktales and Sagas

to clarify the text. We believe that the synergy of structural and aesthetic approach and cultural interpretation will result in an integrated study of the Arabian folktale.

This study is restricted to four groups of collections of Arabian folktales (tales of the Arabian Peninsula and the Arab Gulf), despite the fact that the author's ambition is to extend his study to the entire Arab world. The restriction has been, most notably, due the difficulty of obtaining the collection of all popular Arab folktale, such difficulty is attributed to the very limited circulation of surviving collections. Another challenge is the gravity of the efforts needed to study and analyze huge collections with the absence of institutional organized work.

The following collections were analyzed and studied:

1- Popular Myths from the Heart of the Arabian Peninsula by the Saudi scholar Abdul Karim Al Juhaiman. The collection consists of five large volumes of over one hundred folktales.

2- Al Tabat Wa Al Nabat: Hijazi Folktales by the Saudi scholar Lamia Muhammad Salih Ba'shin. Six volumes that consist of one hundred Hijazi folktales.

3- Stories Popular in Qatar by Salman Muhammad Talib Dweik, Volume 2

4- Tales of Mother Sheikha by Bahraini scholar Anisa Fakhru. Four volumes of one hundred and one popular Bahraini tales written in simplified standard Arabic with some words in the Bahraini dialect.

The folktale is an orally narrated story born of collective memory and passed down repeatedly in an attempt to explain humanity's relationship to the universe and the cultural norms that govern societies. Folktales include myths, popular epics, proverbs, puzzles, jokes and popular songs.

The Arabian Gulf Folktale:

A Study of Cultural Patterns and Interpretation

Dia Abdullah Al Kaabi (Bahrain)

Although the cultural aspect of the Arabian folktale and its interpretation have always been highly significant, they have received insufficient attention and research. Most studies have focused on phenomenalistic analysis and aesthetic aspects to arrive at functions and structure, without considering semantics and cultural norms. Serious studies done in the field of interpretation, such as Abdul Hamid Burayu's study of Maghreb's fairy tales are exceptions. Burayu's is an analytical study of the connotations of meaning that focuses on coherence and the different levels of the tales' discourse, which are explored slowly through the analysis of the cultural features linking the tale to its cultural context.

This study aims to provide a cultural and interpretive reading of the Arabian folk tale based on a cultural narrative analysis. This approach is used to determine the implications of the popular narration of the tales and to explore the tales' cultural epistemological manifestations. The choice of this focus is not intended to diminish the role of the formalists' studies and the structural aesthetic approach, which helps

Scholars try to identify commonalities to define folktales, such as the lack of any ascribed author or the requirement that a folktale be delivered orally in public. Many scholars have tried to adopt the definitions of German dictionaries that write, "The folktale is a story referring to an old discourse passed on through oral narration from one generation to another; it is a free creation of the public imagination popular for significant characters and historical events". In the English dictionaries, we find: "The folktale is a tale about historical events and characters who make history, the people believe in the tale and consider it factual, it evolves over time and is passed down orally from person to person and from one generation to the next.

Folktales, as defined earlier, are closely associated to a society and to significant events; they include the people's beliefs, culture and customs and reference people's concerns. Throughout the world, people's memories are passed on through folk tales, regardless of the variation in the value of these tales.

Many Arab scholars have tried to define the Arab folktale and to distinguish it from myths and legends by claiming that myths and legends are characterised by the supernatural, the metaphysical and the miraculous, while the folktale is more of a popular biography. Legends date back to the early religions that sought to explain the universe with references to gods and half-gods and their relationships with humans, while myths describe the relationship between humans and nature.

Folktales are creative representations of historical events with distinguishing characteristics, the tale's original creator is unnamed, and the narrator plays an essential role because he can adapt the tale based on how he remembers it or in reaction to feedback from the audience. Folktales reflect a society's ideas and customs and they evolve over time.

The transcription and archiving of folktales are an attempt to preserve them, especially in the case of tales that are no longer being told.

http-//www.qatifoasis.com/media/lib/pics/1097422563

The transcription and archiving process should take into account Andersen's view, that the fixity of the laws of form of the tale and narrowness of its framework are the keys to its power and survival.

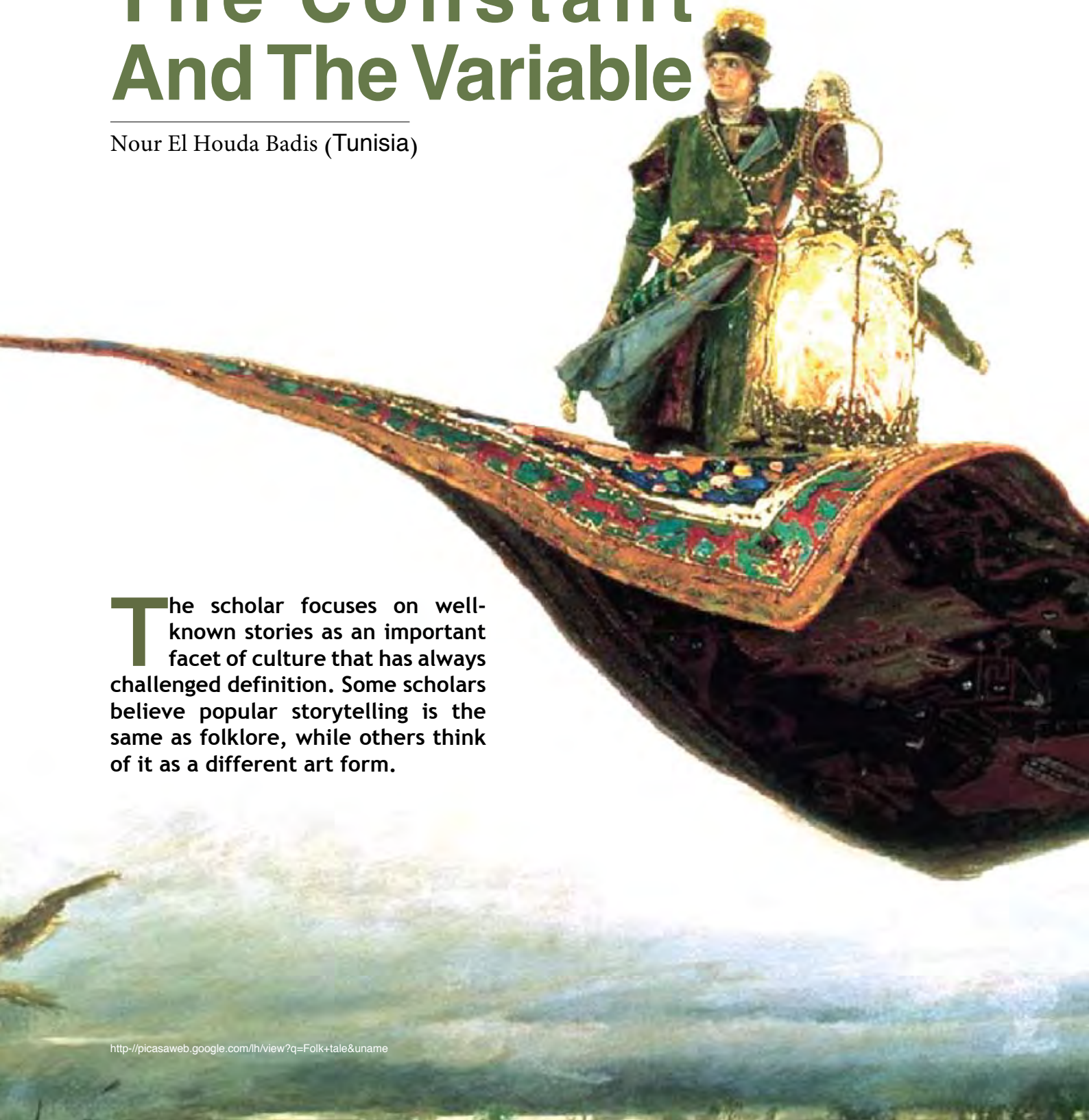
The process of documenting folktales is challenging because the most popular stories have had their titles and introductions changed during the transcription and archiving process or during critical studies. On the other hand, it is not possible to keep them in their original context.

Removing a folktale from its context alters its nature. If the tale is removed from its oral cultural and social context, it will be subject to two kinds of violation: the first related to the moment when that which has always been narrated orally is transcribed; the second related to the moment of reading the written version of the tale.

The Oral and the Written:

The Constant And The Variable

Nour El Houda Badis (Tunisia)



The scholar focuses on well-known stories as an important facet of culture that has always challenged definition. Some scholars believe popular storytelling is the same as folklore, while others think of it as a different art form.

http-//picasaweb.google.com/lh/view?q=Folk+tale&uname

political, economic and social crises of divisive nature. However, the Arab culture, which represents all Bahrain communities and sectors, acted as the common unifying factor defeating the threats, overcoming the challenges and paving the way for the people to create a prosperous future.

The culture of the liberal society of Bahrain reflects national values of love, tolerance, coexistence, respect and understanding that have always brought the entire nation together.

May Allah protect Bahrain from all evils, and support its people to be united. I pray for His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa, the man with a great heart. I salute him for the wise leadership with all love, respect and appreciation.

Editorial

Culture and Unity

When Nations face crises and peoples experience grave unbearable events which undermine their national unity, and lead to adversity of sectarian or ethnic divisions, peoples should consider history lessons which confirm that whenever people unwisely follow riffraff, drawn by their passions and not caring for the grand loss, they will certainly face deterioration, decay and fall. History also proves that nations that follow reason, conscience and wisdom, driven by the public interests of their homeland and a vision of unity, live peacefully, creating sustainable civilizations of humane societies and great values.

Through the crisis peak, peoples should pay attention to the common constituents of all nation's parties and classes, constituents which all agree upon and are not claimed by any party or individual. Nations should highlight the magnitude of these constituents; enhance their values, as common denominators.

The common denominators may be cultural, religious, spiritual and social, or of any other nature that unifies and consolidates the nation.

Groups, parties and classes in the Arab World share interrelated ideologies, beliefs and expectations, and the ties of religion and culture are most prominent and influential, as they shape the collective conscience of Arabs.

Culture should be highlighted as one of the most important common components of the Arab identity; it has the most influential role in enhancing the people's sense of belonging to the Arab Nation.

Throughout its history, Bahrain witnessed many

I N D E X

Al najmah
Zazia Barkouki
14

The Portrayal of the Mother-In-Law in Our Culture
Ibrahim Mahmud
16

Celebrations for the birth of the prophet
Al zubayr mihdad
18

Movement in zar rituals
Husam muhasib
20

springs of our ancestors' heritage which have always been the sanctuary we 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

Firas ALshaer
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 Alsebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
printer

Folk Culture

Editorial 4

The oral and the written: The constant and the variable
Nour El Houda badis 6

The arabian gulf folktale: A Study of Cultural Patterns and Interpretation
Dia abdullah al kaabi 8

Folklore's impact on arab theatre
Ayman hammad 10

African tribal tattoos
Husain abbasi 12

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

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 13 ◆ Spring 2011

With This Issue

- ***Portrait : Bahrain Artist - Salem Saeed AL Allan***
- ***CD : 10 Bahraini Songs of Sout - Mohammed Bin Faris***

Avec Ce Numéro

- ***Portrait de l'artiste Bahreïni - Salem Said AL Allan***
- ***En CD 10 chansons de Mohamed Bin Faris - Genre : Essout***

www.folkculturebh.org