الثقافة الشعبية

Culture Populaire

Folk Culture

فصلية علمية متخصصة

www.folkculturebh.org

العدد الثاني / يوليو - أغسطس - سبتمبر 2008

منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية

عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين

المنهج في دراسة الثقافة الشعبية

رسالة التراث الشعبي

من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

لقطات من مهرجان التراث السادس عشر

البحرين - 2008

مُفتَتَح

صدر العدد الأول من مجلة الثقافة الشعبية وأخذت غمرة الاحتفاء به تسكن شيئا فشيئا وظلت مسؤولية تأصيل مجلة الثقافة الشعبية في محيطها المحلي والإقليمي متقدة تحوج إلى التفكير وتغري بالشغل. فلا معنى لدورية مهما كان مجال اهتمامها إن لم تكن منبثقة من محيطها. عنه تصدر وإليه تتجه. وإنا إذ نرنو إلى ذلك فنحن ننتظر من القارئ الموضوعي النزيه ألا يبخل علينا بما قد يعن له من ملاحظات أو هنات قد تكون شابت الإصدار الأول. وسنحرص من جهتنا على الإنصات إلى الآخر والاستجابة إلى رأيه إن كان لهذا الرأي محلّ من المعقولية والموضوعية. وسنبذل قصارى جهدنا حتى تبقى الأعداد اللاحقة في الخط الذي رسمناه من البداية نمضي فيه صعدا ولا ننزل عنه أبداً، ضبطا وتماسكا وصرامة معرفية وانفتاحا على الجمهور الواسع العريض. وسنعمل على أن تكون أعدادنا اللاحقة محتملة لأسئلة الإنسان من حيث هو إنسان بصرف النظر عن العرق والانتماء والمعتقد. ذلك أن الثقافة التي تكرس قيمة الإنسان هي الثقافة الباقية وهي المؤسسة للغد المشرق والأرض الخصبة المعطاء حيث تينع قيم الحق والخير والجمال وحيث يكون للكلمة النبيلة معناها الخلاق الذي يؤثر ويغير ويصقل الروح.

إنا لنأمل بفضل الجهد المشترك بين القارئ وأسرة التحرير أن نرتقي بالثقافة الشعبية إلى أعلى مستويات الإنتاج المعرفي وأوسع انفتاح على قضايا الإنسان وأحلامه ومشاغله وهي مسؤولية لا يمكن لأسرة التحرير أن تنهض بها منفردة ذلك أن الثقافة الشعبية كنز مودع عند الجماعة الأمنية كلها. وقد يتاح منها للواحد الفرد المهمش ما لا يتاح للجماعة لذلك نهيب بكل من يتوفر على مادة تثري بحوثنا الميدانية أو تصوب من اتجاه بعض دراساتنا ألا يتردد في الاتصال بنا وسيجد لدينا كل اهتمام.

إن صيانة الثقافة الشعبية وتوثيقها وحمايتها من الضياع والنسيان مسؤولية جماعية فهي جزء من الهوية والانتماء.

التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

محمد علي الخزاعي
عبد الفتاح جبر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
عبد الله الحيدري
مهدي الجندوبي
كمال الذيب
تحرير القسم الفرنسي

خالد الرويعي
التصميم

محمود الحسيني
الإخراج والإشراف الفني

فوزية حمزة
حسين المحروس
أسامة محمد حسن
التصوير

دانه علي مسلم
إدارة الأرشيف

سوزان محارب
العلاقات الدولية

علي أحمد الجودر
إدارة التوزيع

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

صورة الغلاف بعدسة : فوزية حمزة

رقم التسجيل : MFCR 781

البحرين	دينار واحد	قطر	10 ريال
المملكة العربية السعودية	10 ريال	اليمن	200 ريال
الكويت	دينار واحد	مصر	10 جنيه
تونس	3 دينار	لبنان	3000 ل. ل
سلطنة عمان	ريال واحد	المملكة الأردنية الهاشمية	2 دينار
السودان	275 دينار	العراق	5000 دينار
الإمارات العربية المتحدة	10 درهم	فلسطين	2 دينار

مجلة الثقافة الشعبية

Folk Culture – Cuture populaire

فصلية علمية متخصصة

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

يصدرها
أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر

www.folkculturebh.org

ص ب: 5050 المنامة
مملكة البحرين
هاتف: 17400088 973 +
فاكس: 17400094 973 +

Email : editor@folkculturebh.org

الثقافة الشعبية

رسالة التراث من البحرين إلى العالم

على مدى سنوات عدة، كان مهرجان التراث في البحرين معلماً سنوياً يمثّل إضاءة في كل عام تنير جانباً من تراث البحرين، الكبيرة بمخزونها التراثي الخصب، وكان الناس كباراً وصغاراً يترقبون هذا الحدث السنوي ويقبلون عليه إقبال المتعطش في متحف البحرين الوطني الذي يمثل في حد ذاته مجسماً حياً لذاكرتهم التراثية التي صاروا يستمتعون باستعادتها في هذه المهرجانات السنوية المتتابعة التي لم تتوقف منذ أن بدأت ... وتعد (الثقافة الشعبية) دراسة عن موضوعات هذه المهرجانات، ستنشر في أحد أعدادها القادمة، وبإمكان القارئ الكريم الإطلاع على فعاليات المهرجان السادس عشر للتراث لهذا العام الذي افتتحته صاحبة السمو الشيخة سبيكة بنت ابراهيم آل خليفة قرينة جلالة الملك، نيابة عنه .

وبطبيعة الحال فقد كان يقف خلف هذا الإحياء التراثي الذي أعاد للبحرين أصالتها رجل الأصالة الفذ، حمد بن عيسى آل خليفة، عاهل البحرين، منذ أن كان ولياً للعهد، من منطلق إيمانه أن تراث البحرين هو نبع الأصالة في الخليج، وأن الخليج المتعرض في هذا الزمن لتغيرات جامحة ينبغي أن يبقى منفتح الشرايين على تراثه يستمد منه معنى الهوية والانتماء في تواصل الأخذ والعطاء مع تراث الجزيرة العربية الذي وجد في مهرجان الجنادرية من جانب آخر انبعاثه الحي فتلاقى الرافدان الأصيلان في نهر الإبداع العربي والإنساني يغذيان التعطش التراثي لدى الأجيال الجديدة .

وعندما تصدر اليوم (الثقافة الشعبية) في البحرين، فإنها تنطلق من ذلك الأساس التراثي الصلب الذي تمتلكه هذه الجزر العربية، موثقةً ودارسة جوانبه المتعددة بمنهج علم التراث، وناقلة للأجيال الجديدة رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم، ومن شواهد هذا التوجّه العالمي (للثقافة الشعبية) حرصها والتزامها بتضمين كل عدد من أعدادها قسماً باللغة الإنجليزية وآخر بالفرنسية لتوصيل الرسالة التراثية للبحرين إلى أوسع القطاعات العالمية. وهي تتضافر باعتزاز مع المنظمة الدولية للفن الشعبي التي وجدت في تراث البحرين وفنها ما يجسد أحلامها الإنسانية النبيلة، وكل هذه المعطيات التراثية الجميلة تصب في البعد الثقافي للمشروع الوطني الإصلاحي الشامل لجلالته .

أ.د. محمد جابر الأنصاري

مفكر من البحرين

www.dr-mohamed-alansari.com

رقم الناشر الدولي : ISSN 1985-8299

الطباعة

المؤسسة العربية للطباعة والنشر

وكيل التوزيع بمملكة البحرين

مؤسسة الأيام للنشر

هاتف 17725111 (973)

الجماهيرية الليبية	5 دينار
المملكة المغربية	20 درهما
سوريا	100 ل. س.
بريطانيا	4 جنيه
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأمريكية	6 دولار
كندا وأستراليا	6 دولار

الهيئة العلمية

ابراهيم 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	إيطاليا
كامل اسماعيل	سوريا
كارمن بديلا	الفلبين
ليلى صالح البسام	السعودية
نمر سرحان	فلسطين
نيوكليس ساليس	اليونان
وحيد السعفي	تونس

المحتوى

آفاق

19 - 9

منتدى الثقافة الشعبية

155 - 125

عادات وتقاليد

43 - 21

حرف وصناعات

197 - 157

أدب شعبي

105 - 45

التجديد في الثقافة الشعبية

215 - 199

موسيقى وتعبير حركي

123 - 107

آفاق

منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية — د. نور الهدى باديس — 19

عادات وتقاليد

عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين — سوسن اسماعيل — 22

أدب شعبي

- أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة — د. ابراهيم عبد الحافظ — 47

- أغاني أطفال البحرين الشعبية — د. عبد القادر فيدوح — 85

موسيقى وتعبير حركي

ماهية الثقافة ودورها في تعريف الرقص الشعبي — د. حسام محسب — 109

منبر الثقافة الشعبية

المنهج في دراسة الثقافة الشعبية — أدار الحوار أ.د.محمد الدويري — 127

حرف وصناعات

ملابس الرجال في البحرين — عبدالله عمران — 159

المجلة في الثقافة الشعبية

- مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية — إبراهيم سند — 200

- إشكالية مؤتمر الجزائر — أحمد بنعوم — 204

- موسوعة الفولكلور العربي — د. نمر سرحان — 210

- إعلان الثقافة الشعبية — 214

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
- صفوت كمال — مصر
- عبد الحميد سالم المحادين — البحرين
- عبدالله حسن عمران — البحرين
- مبارك عمرو العماري — البحرين
- محمد أحمد جمال — البحرين
- محيي الدين خريف — تونس
- مصطفى جاد — مصر
- منصور محمد سرحان — البحرين
- مهدي عبدالله — البحرين

الإشتراكات السنوية

البحرين :
- للأفراد 5 دينار.
- للجهات الرسمية 20 دينار.

البلاد العربية:
- للأفراد 10 دينار بحريني.
- للجهات الرسمية 40 دينار.

دول الاتحاد الأوروبي :
- 100 يورو.

أمريكا :
- 150 دولار.

كندا وأستراليا :
- 150 دولار.

جنوب شرق آسيا واليابان :
- 150 دولار.

بقية دول العالم :
- ما يعادل 150 دولار أمريكي.

آفاق

منزلة الثقافة الشعبية في الأوساط العربية

الدكتورة نور الهدى باديس

جامعية من تونس

رغم الجهود التي بذلت في الدفاع عن الثقافة الشعبية والفولكلور والسعي إلى رد الاعتبار إليها وقد قام بذلك علماء أجلاء نكتفي بذكر عبد الحميد يونس منهم في كتابه المشهور "دفاعا عن الفلكلور" وقد واصل بعده بعض تلاميذه هذه الجهود التي تسعى إلى إحلال الثقافة الشعبية المنزلة التي تستحقها ،فإن الواقع يؤكد أنها ثقافة غير معترف بها رسميا يكفي في ذلك أن نشير إلى غيابها في المؤسسات الر سمية القائمة على التعليم في مستوياته جميعها.بما في ذلك التعليم العالي.ولا يتوقف الأمر بإقصائها من برامج التعليم فقط وإنما يصل الأمر إلى تهميشها في مستوى البحوث العلمية التي تنجز في الجامعات ،فإنك متى رجعت إلى فهارس الأطروحات في الجامعات العربية وجدت حظها ضئيلا بل ربما منعدما في بعضها. وذلك رغم قبولها في بعض الأوساط والمجتمعات والمجالس متى لم تتعد الإلقاء الشفوي .والدول التي حاولت وزارات الثقافة فيها أن تجمع المتون التي تمثل تلك الثقافة قليلة وما جمع منها لم يحظ بما هو جدير به من الاهتمام من حيث دقة التوثيق وتعدد الحوامل للاستفادة منها.

فكل هذه الجهود إذن لم تغير من نظرة المجتمع والثقافة العالمة إلى ما يسمى بالثقافة الشعبية أوالفولكلورأو التراث والفكر الشفوي عموما.

فكثيرا ما نظر الدارسون إلى كل ما هو شفوي غيرمدون على أنه مرتجل واعتباطي ويفتقد إلى الموضوعية والدقة العلمية وظلت هذه الأحكام تلاحق الشفوي في مختلف مجالاته من أدب أو شعر أوحكاية أو أمثال تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل وتلوكها الألسن كل لحظة.ولئن عدت ثقافة حية تخاطب جوانب الحياة فينا وتعبر عن أصدق مشاعر الانسان وأحاسيسه يستعذب السامع بمختلف مستوياته الاستماع إليها وتشده بما فيها من صدق المشاعر ونبل الأحاسيس إلا أنها ظلت إلى زمن غير بعيد ثقافة العامة أو الشعب البسيط لا تتجاوزالأحياء البسيطة لكل البلدان ولا يمكنها بأي حال من الأحوال أن ترتقي إلى مصاف العلوم المكتوبة والآداب المدونة الراقية التي يتناقلها العلماء والباحثون وطلاب المعاهد والجامعات في كل بلاد الدنيا.من هنا يأتي السؤال الجوهري: كيف لنا أن نستمتع بسماع هذا الراوية ونسحر بما يلقي هذا الشاعر ولا تعترف الأوساط العالمة والمؤسسات الأكاديمية بهما وفي الآن ذاته قد نلقي بالكثير من الآثار المدونة المكتوبة بالفصحى في رفوف نائية لا تصلها الأيدي ولا يكترث لوجودها هناك أي طالب؟ أليس من متناقضات الأمور أن نستمتع بفن شعبي ما فيما بيننا وبين أنفسنا ونطرب له في بعض المجالس ثم نكتفي بالحكم عليه أمام الناس بأنه شعبي بسيط وشفوي لايرقى إلى أشكال الثقافة العالمة؟ لماذا ظلت الثقافة في حضارتنا إلى عهد غير بعيد مرتبطة بالفصيح والنخبة المتعلمة الأكاديمية منفصلة عن الشعب وكأن الشعب لايمكن أن يخلق ثقافة بمواصفات مغايرة ولكنها تظل في نظر الكثيرين ثقافة شعبيةلاتستجيب لمواصفات الجودة والإبداع والفنية؟لماذا كان ينبغي أن ننتظر طويلا حتى تتطور الدراسات الانثروبولوجية والفلسفية لتعيد الاعتبارلكل فئات المجتمع وتحاول دراسة كل أثر من الآثار الانسانية التي بها تتحقق هوية المجتمع وتتأسس عراقة الشعوب وتتميز وتحقق ذاتها في اختلافها وتميزها عن غيرها؟ماهي المعايير التي ينبغي أن نحتكم إليها لنحكم على أثر ما أنه جيد أورديء؟ هل يكفي وصف نص بأنه شفوي أو عامي أو باللغة الدارجة لقوم من الأقوام لنحكم عليه بالدونية ونصرف النظر عنه ؟

إنها جملة من القضايا طرحها باحثون من مختلف أنحاء العالم سعيا منهم إلى إعادة الاعتبار إلى كل ما هو إنساني صادر عن الناس وظل حيا إلى أيامنا هذه رغم أنه لايستجيب ربما كليا للمعايير الأكاديمية الدقيقة والمناهج التعليمية الصارمة التي تصنف العلوم إلى خاصة وعامة.

وقد كان هذا المبحث من المباحث التي شغلت علماء الانثروبولوجية وعلماء الأدب واللسانيات فقد حاول كل منهم أن يعالج القضية من زاوية معينة تحاول درس الأثر ومعرفة الأسباب التي جعلته يصل إلى يومنا هذا وتتناقله الأجيال. وكان السؤال الجوهري:

هل يمكن أن يبلغ الشفوي المنقول عن العامة والناس العاديين درجة من الجودة تخول له الخلود والاستمرار إلى يومنا هذا؟

لقد شغل هذا المبحث الثقافات الانسانية المختلفة. فأشعار هوميروس وملحمة الإلياذة والأوديسة شغلت اليونانيين قديما وجعلتهم في حيرة متواصلة:

هل هذا النص الرائع شفوي أو مكتوب ؟

وهل يمكن لأثر شفوي أن يكون بهذه الجودة والإتقان ؟

هذه الأسئلة لم تبتعد كثيرا عن دارسي الشعر الجاهلي الذي لا يختلف اثنان في قيمته وجودته وتردد كثيرا في أوساط النقاد أنه شعر كان يروى ويتناقل ويحفظ وأن الصورة التي وصلتنا عنه اليوم هي حتما صور قدأصابها تغيير كثير نتيجة الروايات المختلفة والتدوين ولكن الثابت دوما أنها أشعار جميلة بلغت درجة من الروعة والفنية جعلتها تنتزع الاعتراف بها انتزاعا من أفواه النقاد والشعراء ومختلف المتلقين.[1]

ولو عدنا إلى مصطلحي "شفوي" و"مكتوب" لتبين البون الشاسع في الحقل الدلالي بين المجالين فكثيرا ماارتبط الشفوي في أذهان الناس بكل ما هو مرتجل لا تفكير عميق يصحبه متسرع يفتقر إلى الروية والاتزان والتعقل ولذلك كثيرا ما يمثل خطورة لمتعاطيه لأنه لايحتمل التصحيح والمراجعة كما هو الشأن في المدون المكتوب والموثق المحقق.

وقد كان للشفوي أنصار يدافعون عنه ويحاولون حمايته من هيمنة المكتوب ورأوا فيه صدقا وارتجالا

طبيعيا حميميا يفتقر إليه المكتوب المحنط البارد الذي لاروح فيه ولا مشاعر وأحاسيس.

ولئن كان الموقف من الشعبي لا يخص الحضارة الاسلامية وإنما هو موقف اتخذته معظم الحضارات تقريبا وحاولت تفسيره فإنه لا شك أن لموقف حضارتنا العربية الاسلامية بدورها أسباب وراء نبذها للثقافة الشعبية وإقصائها لدورها في بناء الفكر والمعرفة والعلوم الأساسية.

فما هي أهم هذه الأسباب؟

لا شك أن لهذه النظرة الدونية للثقافة الشعبية ولهذا الموقف العدائي منها أحيانا أسبابا عديدة:

السبب الأول: تاريخي لا تختص به الأوساط العربية وقد يكون آتيا من عهود بعيدة نظمت المجتمعات الاسلامية في سلم تراتبي يجمعه مفهوما الخاصة والعامة.وإذا عدنا إلى المؤلفات التاريخية القديمة وإلى مقدمة ابن خلدون منها على وجه الخصوص انتبهنا إلى جمهرة المعاني التي تغلف كل مفهوم من هذين المفهومين ويتأكد لدينا أن كل ما له صلة بالعامة ساقط في الاعتبار مغرق إلى حد التشبع في ما هو سلبي.

واتصل بهذا التصنيف الاجتماعي جملة من التصنيفات الفرعية التي ساهمت في حشر الثقافة الشعبية في دائرة دونية ومعان سلبية. وفي مواطن مختلفة من المقدمة يشير ابن خلدون إلى هذا الرأي ويتخذه قاعدة من قواعد العمران البشري وسمة من السمات البارزة في النوع الانساني ،على أساس منه رتب أمهات الصنائع ولم يخل حديثه عنها من الألفاظ والعبارات التي تؤكد هذا التراتب الذي تحدثنا عنه .ونكتفي مثالا على ذلك بالفصل الثالث والعشرين وعنوانه :"في الإشارة إلى أمهات الصنائع".

يقول :إعلم أن الصنائع في النوع الإنساني كثيرة لكثرة الأعمال المتداولة في العمران فهي بحيث تشذ عن الحصر ولا يأخذها العد إلا أن منها ما هو ضروري في العمران أو شريف بالموضع فنخصها بالذكر ونترك ما سواها. فأما الضروري فالفلاحة والبناء والخياطة والنجارة والحياكة. وأما الشريفة بالموضع فالتوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب فأما التوليد فإنها ضرورية في العمران وعامة البلوى إذ بها تحصل حياة المولود وتتم غالبا وموضوعها مع ذلك المولودون وأمهاتهم وأما الطب فهو حفظ الصحة للإنسان ودفع المرض عنه ويتفرع عن علم الطبيعة وموضوعه مع ذلك بدن الانسان. وأما الكتابة وما يتبعها من الوراقة فهي حافظة على الانسان حاجته ومقيدة لها عن النسيان ومبلغة ضمائر النفس إلى البعيد الغائب ومخلدة نتائج الأفكار والعلوم في الصحف رافعة رتب الوجود للمعاني وأما الغناء فهو نسب الأصوات ومظهر جمالها للأسماع وكل هذه الصنائع الثلاث داع إلى مخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم فلها بذلك شرف ليس لغيرها وما سوى ذلك من الصنائع فممتهنة في الغالب[2].

وقد سبق لنا في دراسة أنجزناها عن مفهوم البيان في النظرية البيانية العربية [3] أن وضحنا الأبعاد السياسية التي ساهمت في جعله أصلا جامعا ومصدر سلطة في مجتمع تداخلت فيه الأعراق وتجاورت الثقافات وتعددت الأصول. فكان لابد من أن تكون السيطرة على اللغة والقدرة على التحكم فيها مرجع القوة والسؤدد ومردهما.فلم يكن بالإمكان للعرب وقد دخلت تحت سيطرتهم شعوب ربما فاقتهم حضارة إلا أن يولوا البيان العناية التي ذكرنا وأن يعلقوا الغلبة والقهر باللسان وبالقلم قبل أن يعلقوها بالسيف والمال.

وقد ذكر ابن خلدون هذا المعنى بوضوح في الفصل الذي أشرنا إليه عن لغة أهل الأمصار وهو فصل استغل في الدراسات استغلالاً واسعاً

لأهميته وعمق ما فيه من فكر ثاقب وفهم دقيق لمجريات التاريخ .يقول : "إعلم أن لغات أهل الأمصار إنما تكون بلسان الأمة أو الجيل الغالبين عليها أو المختطين لها ولذلك كانت لغات أهل الأمصار الاسلامية كلها بالمشرق والمغرب لهذا العهد عربية وإن كان اللسان العربي المضري قد فسدت ملكته وتغير إعرابه والسبب في ذلك ما وقع للدولة الاسلامية من الغلب على الأمم والدين والملة صورة للوجود وللملك وكلها مواد له والصورة مقدمة على المادة والدين إنما يستفاد من الشريعة وهي بلسان العرب لما أن النبي صلى الله عليه وسلم عربي فوجب هجر ما سوى اللسان العربي من الألسن في جميع ممالكها واعتبر ذلك في نهي عمررضي الله عنه عن بطانة الأعاجم وقال إنها خب أي مكر وخديعة"[4].

وواضح في هذا النص طغيان مفهوم الأمة والجماعة والائتلاف على الفكر الخلدوني الذي يتحرك، لا شك، من مقولات كانت سائدة في عصره تربط السيطرة والغلبة وانتشارالدين بإقصاء الأقليات والتقليل من شأنها بل وضرورة الاحتياط منها وهي جميعها مدعوة إلى اعتناق الدين وتعلم حامله وترك ما عدا ذلك مما نشؤواعليه من أساليب في العيش وألسنة يتفاهمون بها. ومن السهل أن ندرك الاختلاف الكبير بين هذه الطريقة في التفكير وما تزخر به العصور الحديثة من ضرورة احترام الثقافات وحواملها والمحافظة عليها بغية إدماجها في مجموعة تغنيها وتفتح أمامها مسالك الإبداع المتأتية من التنوع الخلاق.[5] فقد اتصلت بالخاصة مفهوم النخبة في كل المعاني. فهي الطبقة التي بيدها الحل والعقد في كل شيء.وهي الطبقة التي لها السيطرة بما توفر لها من معرفة وعلم وبما هي قادرة عليه من نحت معالم الثقافة العالمة التي بها يحكمون التصرف في شؤون الأدب واللغة والعلم وما إليها.

ولم تكتف هذه الطبقة بتفوقها الاجتماعي فأكدته أيضا بتفوقها في المعرفة واللغة. فمنها يأتي كل إنتاج فكري وإليها يؤول كل عمل فكري.

ولا شك أن هذه الحظوة الاجتماعية والفكرية لا تتم إلا بالتمكن من لغة المعرفة والعلم وهي اللغة العربية الفصيحة التي كانت من أدوات السيطرة المهمة لأن تعلمها والتمكن من أسرارها لا يتم إلا للمنتمين إلى هذه الطبقة بحكم أنها الوحيدة التي كان في مقدورها أن تتعلم وأن تقوم على إنتاج الثقافة التي تخدم سلطتها وتؤكد تفوقها.

ولعل هذا السبب التاريخي يعود إلى تصور قديم يفصل بين الكائن المفكر (homosapien)والكائن العام(homofaber) والظروف والعوامل التاريخية والميتافيزيقا القديمة بصفة عامة التي وضعت الانسان المفكر في درجة أعلى من الانسان العامل لجلالة الفكر وأهميته والمنزلة التي يحظى بها في الفلسفة القديمة.

ومن الأسباب اللافتة أيضا هو أن ظروفا تاريخية مهمة متعددة ربطت بين الطبقة الخاصة والفكر والطبقة العامة والعمل بالجوارح والعمل بصفة عامة أي الصنائع التي لا تحتاج إلى إعمال الفكر.

والنتيجة الحتمية لكل هذا هو أن كل شيء شريف ومهم لا يأتي إلا من الطبقة الخاصة التي تمتلك الفكر وبالتالي تمتلك أداة المعرفة.واستقر الرأي على أن الطبقة العامة أو الطبقة العاملة هي طبقة مقصاة من دائرة الفكر والعلم والمعرفة.

والنتيجة الثانية لهذا التصور هي أن تصورهم للعلم بهذا النحو وتصورهم للمعرفة وتصورهم للثقافة قد ارتبط بهذه القسمة الثنائية التي تقوم على التفاوت والتراتب والفضل.

وبطبيعة الحال النتيجة الثالثة هو أن الثقافة لا يمكن أن تنتج إلا في صلة بالفكر والنخبة المتعلمة وقد استخلص ابن خلدون كل هذه المعاني ورتبها في أبواب يبدو فيها الفرق واضحا بين ما هو إنتاج فكري يقوم على تنمية الملكات الطبيعية وترويضها وجعلها قادرة على إنتاج المعرفة وطبقة العامة التي يقوم عملها على الصنائع اليدوية ولا يعترف لها بفضل في هذا الإنتاج الذي تحدثنا عنه.

الثقافة الشعبية والثقافة العالمة

وحيث ارتبط الفكر بالمعرفة والتعلم وفي وضع تاريخي عرفته اللغة العربية هو وضع الازدواجية أي الفرق بين اللغة الرسمية واللغة اليومية الدارجة التي يقضي بها الناس شؤونهم اليومية ،ظهر مفهومان أساسيان هما مفهوم الثقافة العالمة الرسمية ومفهوم

الثقافة الشعبية غير الرسمية التي تحملها اللغة الدارجة ولا يتجاوز فعلها الحاجات الطارئة اليومية التي يسدون بها ما يحتاجون إليه في قضاء شؤونهم.

وفي حالة هذه الازدواجية تصبح اللغة العربية الفصحى هي اللغة الجامعة في حين تشير اللغات الدارجة إلى التنوع والاختلاف.

ومن ثم كانت الفصحى لغة التعلم ولغة الثقافة ولغة الفكر أي اللغة الحاملة للثقافة "الحق" مع تهميش كل ما هو من إنتاج المخيال الشعبي الذي لا يرتبط بمقررات الفكر ويصنع أخيلة وتصورات ليست بالضرورة منسجمة مع مقتضيات الفكر وثقافته.

وهذا التصور للثقافة قد أدى إلى وجود بنية ثنائية في أطرافها تنويع يمكن إيجازه في ما يلي :

ثقافة عالمة	ثقافة شعبية
ثقافة فكر	ثقافة تهيؤات ومخيال
ثقافة رسمية	ثقافة غير رسمية
ثقافة مركز	ثقافة الهامش

وكرست هذه الوضعية جملة من الأفكار التي نرى أنها السبب في بناء هذه التراتبية. وتم انطلاقا منها الإقرار بأن الإنتاج الفكري الحقيقي لا يكون إلا بالفصحى.

ثم لا ينبغي أن ننسى سببا جوهريا لهذا الاعتبار وهو أن الفصحى هي لغة الجمع والائتلاف ولغة التراث الذي نحرص على بنائه والحفاظ عليه.

ثم إن اللغة العربية الفصيحة ارتبطت تاريخيا بالنصوص الأصول المؤسسة للاعتقاد وفي طليعتها القرآن.فتحولت إلى لغة رسمية بالمعنيين ،باعتبارها لغة طبقة وباعتبارها لغة طقوس مما زاد من سطوة المتعلمين إذ أصبحوا يجمعون بين العلم الدنيوي والعلم الآخروي.

ولا شك أن لارتباط الفصحى بالعقيدة أهمية قصوى في المنزلة التي تحتلها عند الناس.فلا شك أن اللغة العربية قد استفادت استفادة كبيرة من هذه الصلة بل ربما كانت تندثر كبقية اللغات القديمة لولا هذه الصلة الدينية التي قامت بدور مهم في المحافظة عليها واستمرارها.

يقول عبد الرحمان بن خلدون في فصل "في لغات أهل الأمصار" تأكيدا لهذا المعنى : "ولما تملك العجم من الديلم والسلجوقية بعدهم بالمشرق وزناتة والبربربالمغرب وصار لهم الملك والاستيلاء على جميع الممالك الاسلامية فسد اللسان العربي لذلك وكاد يذهب لولا ما حفظه من عناية المسلمين بالكتاب والسنةاللذين بهما حفظ الدين وسار ذلك مرجحا لبقاء اللغة العربية المضرية من الشعر والكلام إلا قليلا بالأمصار"[6] مما يدل هذا على أننا نعرف في بعض البلدان الاسلامية التي لا تتكلم العربية أن الطقوس تتم بهذه اللغة ويحمل الناس أنفسهم على التحصيل على الحد الأدنى باللغة العربية الفصيحة التي تسمح لهم بأداء طقوسهم (حفظ السورللصلاة.الأدعية. الحج...) ومنهم من يؤدي ذلك أحيانا دون أن يفهم تمام الفهم ما يقول.

لكن هذه الوضعية أيضا كانت سببا من الأسباب الرئيسية في عدم الاعتراف بكل ما ينتج بالدارجة وربما في الفكرة التي ترى أن الإنتاج بالدارجة خلو من كل فن وإبداع. واعتبرت الثقافة الشعبية عموما ثقافة مخيال لا تضبطه حدود العقل وثقافة تهويم وإسرائيليات وكل مالا يستطيع العقل السيطرة عليه.

وهذه النظرة في ما نقدر هي التي غرست في لا وعي الجمهور الأعظم أن الثقافة الشعبية وحاملها (اللغة الدارجة)غير قادرة على إنتاج قضايا العقول والأدب الحق وكل ما هو شريف وجليل .ومن أدلة ذلك الحاسمة ما نلاحظه في أوساطنا العربية من:

- عزوف المؤسسات الرسمية بصفة تكاد تكون قطعية عن الاهتمام بهذه الثقافة . وقد وصل الأمر إلى أن كثيرا من مؤسسات البحث ترفض أن تكون هذه الثقافة موضوع بحث إلا في القليل النادر.
- الزهد في الأدب الشعبي واعتباره أدبا من درجة ثانية بل منهم من لا يعترف له بالقيمة الأدبية لأنها قيمة أدبية لا ترشح عن المعرفة والتعلم.
- استياء كثير من الأوساط من اهتمام بعض المؤسسات ووسائل الإعلام بهذا الشعر واعتبار ذلك صورة من صور التراجع والانحطاط.
- ذهاب كثير ممن يدعون بالمثقفين وهم يفسرون أسباب تراجع اللغة الفصحى إلى أن المسؤول عن ذلك هو التعايش بين الفصحى والعامية.

فهل الأمر في حقيقته على هذا النحو وبهذه الخطورة؟

إن التطورات الحادثة في المعارف والبحوث التي تناولت الثقافات على اختلافها وتنوعها ولا سيما تلك التي كانت على علاقة بعلم الإناسة والأنثروبولوجيا ساهمت مساهمة كبيرة في تغيير النظرة إلى الثقافة بوجه عام وإلى الثقافات المعزولة التي لا يتجاوز عدد المنتمين إليها المئات أحيانا.وأهم تغيير أدخلته هذه الدراسات سواء في المدرسة الفرنسية أوفي غيرها من المدارس تحويل زاوية النظر بهدم التراتبية القديمة التي كانت ترتب الثقافات مراتب متفاوتة وفق ما لمعتنقيها من قوة عددية وقوة اقتصادية وسيطرة على الحياة السياسية والحراك التاريخي بأن حولت المسار من بنية عمودية تقول بالمزية والسؤدد والتفوق إلى بنية أفقية تركز على الوظيفة التي تؤديها تلك الثقافة بالنسبة إلى المجموعة التي تعتنقها.وإن كانت الوظيفة قاسما مشتركا أعظم بين الثقافات بحيث يصعب أن نتصور نظاما ثقافيا أونسقا ثقافيا خاليا من الوظيفة. بل بالعكس إن هذه الدراسات أكدت أن كل منظومة ثقافية مهما كانت بساطتها منظومة مبنية بناء محكما وفق علاقات ضبطتها كثير من هذه الدراسات وكشفت عن دلالاتها.وبالتالي فهي أنساق مليئة بالمعنى وتسد من جهة الوظيفة الحاجات التي ينتظرها منها معتنقوها.

الدكتور/عبد الحميد يونس

فليست العبرة إذن في سطوة ثقافة وانتشارها وإنما العبرة في أن تقوم بالدور الذي جعلت لتقوم به.تتساوى في ذلك الثقافات السائدة المنتشرة والثقافات التي تعتنقها قبائل منعزلة في الأدغال الكثيفة التي يصعب الوصول إليها.

وعن هذه الطريقة في النظر روجت هذه الدراسات مفهوما يعتبر من أهم المفاهيم في العصور الحديثة وهو مفهوم الاختلاف.وهو في جوهره ينبني على هذا الذي كنا نتحدث عنه من كفاية النظام الثقافي للاستجابة إلى متطلبات الذين يروج بينهم ويعيشون في كنف متصوراته ورموزه .ومن مقتضيات الاختلاف الإقلاع عن التمييز بين الثقافات والاكتفاء في دراستها بالوظائف التي تؤديها.

ومن مقتضياته أيضا العزوف عن فكرة الثقافة المرجع التي على أساسها نقوّم الأنظمة الثقافية الموجودة. ومن مقتضياته أخيرا هجران علاقة الشبه التي تبني التراتبية إلى علاقة الجوار التي تنظر إلى مختلف الثقافات على أنها ثقافات متجاورة لا فضل لإحداها على الأخرى إلا بما هي قادرة على تأديته من أدوار ووظائف.

هكذا كان الاختلاف إقرارا باستقلال الشيء عن متصوراتناوعن أقيستنا و نظام التقويم السائد لدينا بحيث لا فضل لثقافة على ثقافة إلا بسد الحاجة وملء العوالم التي يجب أن تملأها.

ولا شك أن هذا النوع من البحث وهذا التمسك بالاختلاف والتنوع باعتبارهما عنصرين خلاقين يغنيان تجربة الانسان ويزيدهما عمقا واكتنازا كان حاسما في إحلال ثقافة الأقليات المحل اللائق بها والدفاع عن ضرورة المحافظة عليها باعتبارها عنصرا أساسيا في توازن الكيان وتناسق علاقة الإنسان بمحيطه بعيدا عن كل توظيف سياسي القصد منه إحراج المجموعات المؤتلفة بإثارة الدفين من النوازع والنعرات .وهو أمرلا علاقة له بما قامت به الدراسات الأنثروبولوجية من جهد في سبيل الإقناع بأن الإنسان هو الإنسان مهما شطت الديار وقربت المنازل.

ولا شك أن هذا لم يكن بدون أن تترتب عليه نتائج تهم العلاقة بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية .فلقد بدأت هذه الأفكار تكتسح الأسوار الصلبة التي أقيمت بين هاتين الثقافتين ودبت الخلخلة في الحدود اليابسة والصلبة التي أوهمت قرون من سيادة الثقافة العالمة وثقافة النخبة بأنها من طبيعة الأمور .ذلك أن هذا النوع من الدرس بدأ يراجع كل المفاهيم التي أفرزتها الميتافيزيقا القديمة والتي مهدت السبيل لسيطرة ثقافة الخاصة وثقافة النخب المتعلمة.

بالإضافة إلى هذه الأبحاث فقد قامت أبحاث عديدة في مواطن مختلفة بدراسة المخيال والأبنية الرمزية التي تعمر فضاء الانسان.

وأكدت أن هذه الثقافات المهمشة المقصاة ثقافات بعيدة الطموح كثيرة التحول وهي التي تبني بدرجة أساسية ذلك المخيال وتلك الأنظمة الرمزية بما في ذلك من ينتسبون إلى الثقافة العالمة التي تكتسب في المؤسسات الرسمية.

فالمخيال وما يبنيه من نماذج عليا مخيال واحد في كلياته عند المجموعة الواحدة سواء انتسبت إلى هذه الثقافة أو تلك.

بل إن الأبحاث الجارية اليوم تؤكد سيطرة هذا المخيال وجريانه في كل ما يقوم به حامله .وأن تأثير ذلك في الثقافة الرسمية تأثير بيّن لا يمكن نكرانه.

وإذا نظرنا في المنجزات الثقافية هنا وهناك وجدنا نظاما في التصوير وفي رؤية الأشياء واحدا.وإن هو اختلف من جهة إلى جهة فعلى قدر ما يرشح من ذاكرة اللغة . وهو أمر ليس هاما بالدرجة التي تسمح لنا بأن نفصل بين الثقافتين وأن ندعي أن لكل منهما موارد مختلفة .

فكل ثقافة تؤدي الدور المنوط بعهدتها.الثقافة العالمة والرسمية لها وظائف تقوم بها من أهمها المحافظة على الجمع والائتلاف ووحدة الانتماء إلى التراث والأمة وكل ما له علاقة بالمنجز الثقافي للحضارة العربية الاسلامية الذي وصلنا في صيغته الرسمية.

ولكن الثقافة الشعبية تقوم بأدوار هامة في حياة العرب المسلمين .فتحافظ هي أيضا على انتمائهم إلى تلك الثقافة وتلك الأصول وإن كانوا لا يعرفون العربية الفصيحة .فانتماؤهم ليس مرتبطا بمستوى اللغة.والحكمة تقتضي أن نفهم الوظائف المختلفة لكل

مستوى من هذه المستويات وهي وظائف تتكامل ولا تتعارض والإقلاع عن ثنائية :الفكر. اليد لأن في اللغة الدارجة أيضا أدبا رفيعا وخيالا خصبا وإن كانت بغير اللغة العربية الرسمية.

وهكذا تكون هذه البحوث قد ساهمت في رفع الحواجز والعوائق التي ساهمت في الإقصاء والتهميش وتنزيل الثقافة الشعبية في منزلة دنيا وسلب تلك الثقافة كل قيمة إلى درجة عدم الاعتراف بها.

وعليه فلا بد من مراجعة مواقفنا من هذه الثنائية مراجعة أساسية باعتبار ما غيرته الدراسات التي لم تكتف بهذا الفصل المبني على عوامل تاريخية وربما عقائدية لا تصمد أمام المراجعة والنقد.

وإن شئنا قلنا إن هذه المراجعة أصبحت متحتمة بحكم التحولات العميقة التي حدثت في الفلسفة الحديثة والعمل النقدي الهائل الذي بموجبه راجعت الميتافيزيقا القديمة التي بنتها الفلسفات الكلاسيكية انطلاقا من الفلسفة اليونانية.

فكل تغير في النظرية الفلسفية ورؤية العالم وتأويل ظواهره وأشيائه يدعونا إلى إعادة النظر في المسلمات التي انتهت إلينا بناء على أصولها المعرفية.

الهوامش

1 -انظر:كتابنا بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب ،دراسة في تحول الخطاب البلاغي من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة.مركز النشر الجامعي ،تونس 2005.

2 - ابن خلدون :المقدمة ،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت ،ص.405.406.

3 - انظر عملنا في نطاق شهادة الكفاءة في البحث وعنوانه :تصور العرب لعلاقة اللفظ بالمعنى وأثره في فهمهم للمجاز.بحث مودع بقسم الرسائل بكلية الآداب بمنوبة.تونس.

4 - ابن خلدون: المقدمة ص.379.

5 - من أهم الوثائق التي برزت فيها الدعوة على التنوع والاختلاف باعتبارهما عنصرين إيجابيين يساعدان على فتح مسالك الإبداع أمام الإنسانية هو التقرير المشهور الذي أعدته لجنة بتكليف من الأمم المتحدة ترأسها الأمين العام السابق دي كويلار وضمت علماء مرموقين نذكر منهم كلود لفي ستروس ،عالم الإناسة المشهور وبريقوجين عالم الفيزياء المشهور. وترجمه المجلس الأعلى للثقافة في نطاق المشروع القومي للترجمة تحت عنوان: "التنوع البشري الخلاق" ط.1997.

6 - ابن خلدون :المقدمة ،الفصل الثاني والعشرون في لغات أهل الأمصار،ص.379.

عادات وتقاليد

قرية النويدرات أنموذجا

عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين

سوسن اسماعيل عبدالله
كاتبة من البحرين

يتسم المجتمع في قرية النويدرات بممارسة عادات و تقاليد للاحتفال بدورة من دورات الحياة حيث تمثل دورة الحياة ظاهرة اجتماعية ثقافية ترتبط بعوامل بيولوجية تتمتع بقدر من العمومية لا تنافسها فيها ظواهر أخرى عديدة وذلك لما لها من أهمية في فهم الممارسات التي يقوم بها الناس في دورة الحياة (محمد الجوهري وآخرون :2001 الفلكلور العربي 240) و الدورة التي سأتناولها هي دورة الزواج الذي يشكل لبنة أساسية في بناء المجتمع كما درسه دوركايم ومدى أهميته في تكوين المجتمع وإرساء قواعده ونظمه. لذلك فمن الممتع دراسة ممارسات عادات الزواج القديمة أو التي تسمى الآن تراثية، لما لها من أهمية ومقدرة على خلق التواصل الذي فقدناه بحكم عامل التغيرات و التكنولوجيا بين الماضي و الحاضر و الاستمرار به للمستقبل مع بعض التعديلات التي تناسب عصرنا الحالي .

مظاهر من الإحتفالات بالمولودات

القسم الأول
(1-1)
الاستعداد للزواج

أهمية الزواج في قرية النويدرات:

ففي النويدرات يلقى الاحتفال بالزواج عناية واهتمام كبيرين من قبل أفراده وذلك لأسباب عديدة منها دينية واجتماعية واقتصادية وتقاليدية ونفسية، فأما الأسباب الدينية و هي تعتبر من الأسباب المهمة بالنسبة لمجتمع البحث و ذلك لأنه مجتمع ملتزم بالشريعة الإسلامية وتعاليمها، اهتداء بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، و استجابة لقول الله تعالى و الرسول (ص) و أهل بيته عليهم السلام(لمزيد من المعلومات انظر صفحة19)، فقول الله تعالى "وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى"

وقول الرسول (ص)"من تزوج فقد أحرز نصف دينه فليتق الله في النصف الآخر"

وقوله (ص) "النكاح من سنتي فمن رغب عن سنتي فليس مني" وكما قال الإمام جعفر بن محمد الصادق(ع) وهو الإمام السادس لدى هذه الطائفة "ركعتان يصليهما المتزوج أفضل من سبعين ركعة يصليها أعزب". هذا بالنسبة للسبب الديني ،أما السبب الاجتماعي للزواج فهو النظرة التي تتميز بالاحترام لكل من الزوج و الزوجة و كذلك هو سبب قوي لتقوية العلاقات بين أفراد المجتمع وخصوصا في مجتمع من أهم سماته التماسك و التضامن الاجتماعي، أما من الناحية النفسية فهو حماية للشباب من الانحراف والتهور في سلك خط غير شرعي كارتكاب الفواحش والموبقات، فعلاقات الزواج علاقة محببة ومبجلة في هذا المجتمع للشاب و الشابة المتزوجين. أما من الناحية الاقتصادية والتي كان للمرأة الدور الأكبر والبارز فيها هي أنها تحتل أهمية لا تختلف عن أهمية الرجل سواء في داخل أو خارج المنزل ، فكانت المرأة تقوم بمهام المنزل كله من تنظيف و طبخ وتربية الأولاد هذا في المنزل، أما خارجه فهي تساعد زوجها في "الدولاب" أي المزرعة في جمع ثمار النخيل و"الخوص" سعف النخيل لتقوم من خلاله بصنع مستلزمات المنزل من حصر و سفر و سلال وغيرها،ونقل الماء لهم من العين فلقد كانت العيون آنذاك بعيدة عن منازلهم وهذا يعكس لنا المسؤولية الملقاة على المرأة والدور البارز لها. وكان ينظر إلى تربية البنت على أنها مسؤولية كبيرة وتشكل همًا بالنسبة لوالدها وخصوصا إذا كانت لديه كما يقولون"سفرة بنات" و هذا يعكس كثرة الإنجاب في تلك الفترة و تدني المستوى المادي، والخوف من أن ترتكب الفتاة خطأ يؤدي إلى الإساءة لسمعة العائلة، لذلك كان في القديم في مجتمع البحث يتم الإسراع في تزويج البنت بالذات و ذلك لمعايير مرتبطة بضعف البنت فهي لا تستطيع أن تختار من تريد بعكس الرجل الذي له مطلق الحرية في اختيار الفتاة التي يريد. لذلك فما أن يأتي الخطابة ليتقدموا للفتاة فيكون فرج لوالدها وهذا يرجع لمعتقداتهم وخوفهم الزائد من الفتاة على الرغم من كل القيود الموضوعة عليها أما زواج الولد يكون أسهل من البنت فهو يستطيع أن يتزوج من يريد و يقول المثل الشعبي "أخطب لبنتك ولا تخطب لأبنك " وكذلك " هم البنات للممات " وكان الزواج الشائع في فترة الخمسينيات الزواج الداخلي المبكر حيث كان الابن يأخذ بنت عمه أو خاله أو خالته أو عمته فهم محجوزون لبعضهم من الصغر ويعرف هذا النوع من الزواج على أنه زواج داخلي وتعريف الزواج الداخلي عند الأنثربولوجيين " أنه الزواج من داخل العائلة القرابية سواء في قرية واحدة أو في قرى أو مدن مختلفة ".وذلك للمحافظة على امتداد الأسرة ومعرفة أخلاقيات ونسب العريس معرفة قوية، وكذلك بالنسبة للعروس فهن لا يتقدمن إلا متيقنين من أخلاقيات العروس ونسبها واصلها خصوصا أنهم من نفس العائلة. بعكس الزواج الخارجي وهو"الزواج من خارج العائلة القرابية حتى لو كانوا من نفس القرية أو المدينة" الذي يبتعد عنه أفراد مجتمع البحث، وذلك في نظرهم لكثرة مساوئه أي عدم معرفة أخلاقيات وأصل الفتى والفتاة ،والبعد الجغرافي أيضا عامل مهم. لذلك يتزوجن وهن صغار في السن حيث يحتاجون فيه إلى مراعاة واهتمام كبير، ووعي بالمرحلة التي دخلوا فيها لكي لا يتعرضوا للفشل،أي

أنهم لا يعرفون عن الزواج شيء وهذا ما كان يريده والد الفتاة حتى لا ترتكب الخطأ وهنا مرتبط وعي الفتاة أو تعليمها عندهم بمساوئ قد ترتكبها فهي غير مؤهلة لأن تتعلم فالتعليم قد يكون خطرا عليها. ومعظم الإخباريات اللاتي قابلتهن تزوّج بعضهن في الثامنة وهذه أصغر إخبارية والأخرى في العاشرة والثانية عشر، حيث العمر الذي تتزوج فيه الفتاة يكون من الثامنة إلى الخامسة عشر، أما العمر الذي ينظر فيه للفتاة على أنها "عانس" أي أنها كبرت على الزواج هو فوق العشرين سنة وهذا معدوم في مجتمع البحث. أما الرجل فهو محلل له أربعة وله الحق في اختيار العمر المناسب بعد الزواج الأول يعني أنه في الزواج الأول يخضع لشروط العائلة وهو من سنة الثانية عشر فما فوق، و الملاحظ هنا أن الزواج يحدث قبل البلوغ للفتاة بسنة والفتى بسنتين وذلك لكي يكونوا دخلوا مرحلة البلوغ وهم متزوجون و بالبلوغ يزول الخطر . وعمر الرجل هنا مختلف بعكس الفتاة التي لها عمر محدد وإلا "عنست" أي أن أفراد البحث وعاداتهم تجعلهم يضعون الأحكام بأنفسهم دون أن يكون هناك حرية لهم في التغيير، وهنا يرجع تشريع الأحكام إلى الرجل لأنه يكون على درجة من الوعي حيث كان المجال مفتوحا لكي يتعلم الرجال و كذلك الأعراف التي يضعونها و تكون بمثابة القانون العرفي الذي يستمدون منه العقاب الأجتماعي على أي مخالفة ترتكب بالخروج عنه أو التطاول عليه.

مرحلة الاختيار :

كان اختيار شريكة الحياة من مسؤوليات الآباء والأمهات حيث كان للرجال في قضية الاختيار دور كبير الأهمية بمجرد معرفتهم بوجود أبنه عند هذا الرجل يسرعون في التقدم لخطبتها. فقد كان الخطابة في ذلك الوقت رجال والذي جعلني أستغرب أنه كان جدي من ضمن الخطابة البارزين في تلك الفترة الذين افتقدنا لخبرتهم ورجولتهم من دون أن نستفيد منهم، وهم الحاج حسين بن ربيع والحاج مرهون بن محمد والحاج علي بن عبدا لله وهم أيضا من "الملاليج "أي الذين يأخذون الوكالة من ولي أمر الفتاة.

وكانت المعايير والمواصفات التي يتحلى بها الخطاب آنذاك أنه من

أشراف القرية وكما ذكرت لي الإخبارية أم محمد "أنه تقوم على زنودهم جبال وكلمتهم صادقة أي إذا وعدوا أوفوا وإذا قالوا صدقوا" أي أنهم يتميزون بالكلمة الصادقة والجدية فيما يريدونه ولهم هيبة ومكانة بين أفراد القرية وهذا الذي يجعل أفراد القرية يطمئنون له بسبب ما يتحلى به الخطاب من معايير جيدة. وليس كما هو الحال الآن بالنسبة للخطابة المرأة فمعاييرها اختلفت وأصبحت ليست بالجدية كما في القديم أي أنهم لا يتحلون بالمعايير التي يتحلى بها الرجال الخطابة قديما، وهنا يعزز الرجل من وضعه ويحاول أن يظهر على قدر من المسؤولية وللصورة النمطية للرجل أهمية في أنه من يستطيع حل الأمور وهنا استطاع الرجل أن يضيف إلى رصيده رأس مال من خلال المواصفات التي يتحلى بها والتي هي مقبولة عند أفراد البحث. وفي لهجة مجتمع البحث تقول النساء أن الخطابة- تسبل علينا- أي تستهزئ بنا فهي لا تصدقنا القول ولا تتميز بالجدية وهنا المرأة هي من وضعت نفسها في هذا المكان و لم تستطع أن تثبت جدارتها مثل الرجل لأنها لو استطاعت أن تفعل مثل ما فعل الرجل لغيرت من النظرة التي أنزلتها إلى مرتبة دون. وتقول أم علي "الآن تأتي الخطابة لترى بناتنا وتريد صورة ليراها الرجل وهذا قديما محظور فعله (في العادات)، وأول ما تسأل الفتاة تسأل هل لديه سيارة وشقة و لاتهتم بأخلاقياته وأصله ونسبه المهم الكماليات التي تذهب بسرعة، والرجل كذلك يسأل هل هي بيضاء وطويلة وجامعية" وهذه معايير اختيار غير منطقية بالنسبة لمجتمع البحث، وأن كان هناك مساوئ للخطبة القديمة إلا إنها في اعتقادهم هي الأفضل و لولا ذلك لما تزوجوا لو كانت هذه الشروط موجودة في زمانهم. فهم يقنعون بالبسيط و إن كان من دون رضاهم فهم أمام قدر محتوم لا مجال للفرار منه. وإذا ما قسنا هذا بعادات قبائل الطوارق نلاحظ اختلافا فهم لهم مطلق الحرية في اختيار كل منهم للآخر و يستمر التعارف أربعة أو خمسة أشهر قبل الزفاف، بحيث تتضح كل الأمور بين أهل الخطيبين وهذا يرجع إلى عادات وتقاليد هذا الشعب والتي هي على اختلاف كبير مع مجتمع البحث في تلك الفترة. (الجوهري: 1993، 254،255).

دور ((الخطابة)):

فقديما كان الخطابة يتحدثون لوالد الفتاة المراد خطبتها بأنهم سوف يأتون اليه الليلة للزيارة فيرحب بهم. وعندها يأتون ليطلبوا يد ابنته للشخص الذي وكل لهم مهمة البحث له عن زوجة أو والد العريس نظرا لخبرتهم، وبعدها يذهب الأب ليستشير الإبنة وهي مجرد شكليات لإبراء الذمة وهذا راجع إلى كونهم متمسكين بكلام الله، فهي لا تبدي رأيها وإنما والدها هو الذي يقول إن كان يصلح لها أو لا وتقول أم محمد "كنت نائمة عندما أتى والدي ليقول لي إن هذا الرجل جاء ليتقدم لي وعندها لم يكن لي رأي على الرغم من صغر سني وكنت في الثانية عشرة ولم تأتني الدورة الشهرية بعد وعندها أنحسم الأمر" وتقول في الخطابة المثل الشعبي المشهور بينهم في الدعاء على الخطابة وهو "أدعي على الخطيب والخطيبة واللي قضى واللي سعى بالغيبة أدعي عليه بالريح والتنصيبة إيموت ما عنده جفن يوصي به" هذا يعكس الى أي درجة تعاني المرأة في زواجها و تقوم بالتعبير عن رأيها بهذا المثل الشعبي، أما أم محمد تحكي معاناتها عندما تزوجت فتقول "أنه جاء الخطابة لوالدي ليخطبوني إلى الحاج كاظم وعندها جاء أبي لأمي لينقل لها الخبر فقالت له أفعل ما تراه مناسبا" فالرجل بالنسبة للمرأة هو الذي يستطيع أن يتخذ القرار. وهنا نلاحظ أن المرأة هي من تهمش دورها ولهذا فالرجال يستغلون هذه الفرصة على النساء. ولقد كانت تنشئة النساء على طاعة آبائهن وأزواجهن والرضوخ عند أوامرهن دون أن يناقشنهم فيما هو مطلوب منهن، وإلا تعرضن للعقاب البدني وهي الوسيلة التي يتبعها الرجال في السيطرة على النساء في ذلك الوقت. وذلك بسبب هيمنة السلطة الأبوية التي يمارسها الأب مع أبنائه وتعويدهم على استماع أوامره والانصياع إليها. وهذا يعكس معاناة المرأة مع الرجل من خلال القهر والتفرقة في المعاملة بينها وبين الرجل. وكما هو ملاحظ في أهم قضية تخص المرأة وهي اختيار شريك الحياة. حيث يجبر كل من الفتى والفتاة على الزواج من دون أن يرى كل منهما الآخر إلا ليلة الزفاف. وكما يقولون" حظك نصيبك هو أصمخ هو أعور أنتين وحظش وتعليق ضعفهن على الحظ"

وهذا يرجع إلى قلة الوعي بين النساء وعدم مقدرتهن على المقاومة فالرجل هو المسيطر وكما أن الخوف من الضرب عامل مساعد في ضعف المرأة فهي لا تقدر على مواجهة الرجل لا جسمانياً ولا حتى عقلانياً. أما الفتاة اليتيمة فلها تصرف آخر ومعاملة خاصة في اختيار شريك الحياة حيث كان عندما يريد الخطاب التقدم إليها أول شيء يفعلونه يذهبون إلى رجل الدين (وهذا الذي يجعلهم يتصرفون معها باحترام خوفا من نظرة هذا الرجل لهم بعدم أتباعهم شرع الله)، ليعطي وكيلها أي ولي أمرها عصاً ليقيس طولها ويرى إذا كانت تستطيع أن تصل يدها إلى أذنها أيضا، فإذا كانت طويلة بالنسبة لعمرها فأنها نضجت، ومن خلال هذه التصرفات تعرف إن كانت مؤهلة للزواج أم لا. كما تكون هناك مقابلة للشيخ مع هذه الفتاة لكي يختبرها إن كانت قادرة على تحمل المسؤولية، فيسألها عن الأمور المنزلية إن أجابت بشكل صحيح وافق وأن لم تجب بشكل صحيح رفض أن يعقد عليها و نظرا لمسؤوليته أمام الله فهو يقوم بما وجب عليه على أكمل وجه في نظر أفراد البحث وذلك لقوله تعالى "وأما اليتيم فلا تقهر" وعند إبرام العقد في النهاية يتأكد من رأيها إن كانت موافقة ويكون بحضورها شخصيا أمام الشيخ في العقد ليسمع رأيها، وذلك خوفا من كلام الله و رسوله وهنا لوضوح نص الشرع في هذه القضية.

السؤال عن الزوج :

وتتم مواصلة هذه المرحلة وعندها يرد الوالد على الخطاب بالسؤال عن نسب وأصل الزوج إن كان زواجاً خارجياً أي من القرية ولكن لا تربطهم به صلة دم. وهي مجرد شكليات لأنه يوثق في الخطابة ثقة عمياء لأنهم لا يقومون بالخطبة إلا لمن هم أهل لهذه الخطبة وهنا يتضح خوف كل فرد في هذا المجتمع على الآخر والإسراع في عمل الخير له دون مقابل.

وتقول أم محمد أنه يتم السؤال عن الرجل في السوق المركزي في القرية لتواجد الرجال على اختلافهم، فهو يسأل من له مكانة ومصداقية ومعرفة وثيقة بهذا الشخص ونسبه وأصله فليس كل شخص يستطيع أن يجيب بصدق وشفافية. وهو أهم ما يركز عليه الأب لأن الزواج ليس مجرد اقتران رجل بامرأة وإنما اقتران عائلة بأخرى أي تزاوج عوائل.

مرحلة إرسال الزوج أهله لرؤية العروس

وتبدأ الخطوة التالية و هي أن يرسل الزوج أمه وأهله من النساء لرؤية العروس وإبداء رأيهن فيما إذا كانت تناسبه أو لا وذلك للعادات الاجتماعية التي تمنع حدوث مقابلة بين الرجل والمرأة وهنا لهم وجهة نظر في أنه قد لا يحدث نصيب، مما سيؤثر على سمعة الفتاة. فأم العريس هي المرآة التي ستعكس لولدها صورة زوجته حيث تقوم بفحص العروس، وأول شيء تريد معرفته هي من أم الفتاة؟ لأنها ستكون انعكاس لها كما يقولون " خذ الوردة وشمها تطلع البنت على أمها" " واللي في القدر يطلعه الملاس" ولذلك فهن يقنعن بالفتاة خصوصا اذا كانت من عائلة وأصل طيبين وتربية صالحة، المهم أنها ستساعدها في عمل المنزل و"بتزيح" عنها عبء كبير، وما هي إلا مجرد عادة أو حب استطلاع لمعاينة جسد المرأة فهو في نظرهم رأس مال تتفاخر به المرأة على قرينتها المرأة، فالشعر له دور في جمال الفتاة وكذلك بنيتها الجسمانية فكلما كانت مليئة برز مستواها المادي وأنها بنت خير وعز. وأن لم تعجب الأم بالفتاة يرفض الفتى، فدور المرأة مهم في هذه المرحلة لأنه من بدء هذه المرحلة يبدأ دور المرأة في تكملة المهام الأخرى المتعلقة بطقوس الزواج وهنا نلاحظ اختيار المرأة للمرأة يكون وفق معايير تحددها المرأة . كما أن العمة "أم العريس" إذا كانت زوجة ابنها صغيرة تصبر عليها وتعلمها الأمور المنزلية وكذلك بالنسبة للزوج المهم أصلها ونسبها .

مرحلة المواساة :

و بعد ذلك يتفق كل من والد العريس و العروس على المهر وكانت أم محمد أول امرأة ترفع المهر في تلك الفترة إلى أربعمائة دينار(أربعة آلاف روبية) حيث كانت المهور قبل الخمسينيات يصل إلى مئة و خمسين دينار فقط(ألف وخمسمائة روبية)أي أنه زاد إلى الضعف والسبب في ذلك ظهور البترول .

مرحلة العقد :

تعد هذه العملية حاسمة لإتمام مراحل الخطبة وعندما تتم الموافقة على الزواج من الطرفين يذهب والد العريس إلى الشيخ في القرية وهو عالم دين وكان الشيخ المشهور آنذاك هو الشيخ منصور الستري ليحدد الليلة الزينة لإجراء عقد الزواج وهي الليلة التي تكون فيها النجوم مكتملة ومتفرقة ، لأنه إذا كانت متجمعة دليل على وجود حزن عند أهل السماء وهذا يدل على ارتباط أفراد البحث بأهل السماء ووضعهم في الحسبان في ما يقومون به، وعندما يحددها الشيخ تكون غالبا الليالي المفضلة لإقامة مثل هذه المناسبات هي ليالي الخميس والجمعة لما لها من فضل وأهمية كبيرة عند الله وكما يقومون بالغناء على هذه الأيام :

الأربعاء والخميس وليلة الجمعة
والحشر عند النبي كلها مجتمعة

حيث يجهز والد العريس ووالد العروس نفسيهما ليأتيا الملاج ليأخذا الوكالة منه دون معرفة الزوج والزوجة بذلك إذا كان أول مرة وهنا يختلف الزواج الأول عن الثاني في أن الثاني لا يكون له طعم الفرح ولكي لا ينتشر الخبر نظرا لصغر سن الزوجين فهم لا يعيان ذلك وخصوصا الفتاة فهي ماهرة في نشر الأخبار، فيكون من دون علمهما ولا ترى في ذلك اليوم إلا الناس تبارك لأمها. ويسجل شروط الزوجة إذا كانت عندها حيث أن أغلب شروطهم كانت عبارة عن بقائهم في بيت والدهم لفترة معينة وذلك بسبب صغر سنها و خوف الأم عليها خصوصا إذا كانت الزوجة الثانية وستعيش في بيت عائلة وهي غير مؤهلة لتحمل المسؤولية وتريد الأم أن تعودها على حياة الزواج وبالذات إذا كانت الوحيدة عند أهلها . وبعد العقد لا ترى الزوجة زوجها ولا يراها ويدعان اللقاء لليلة الدخلة خجلا و حياء من زوجها ولو رأته بالصدفة فهي تغطي وجهها و تهرب من مكان وجوده هو أو أي أحد من أهله، وبعد العقد يذهب والد العريس ومعه المهر المتفق عليه وهو "صداق يدفعه الزوج للزوجة كمعونة مالية ليساعدها في إعداد أثاث المنزل و شراء ثيابها التي تحتاج إليها عندما ستنتقل إلى حياة جديدة بانتقالها من بيت أبيها إلى منزل زوجها" (سركيس:1989،382) وتقدم في قطعة خضراء تفاؤلا بهذه الليلة وخاتم فضة لعدم وجود الدبلة الذهب في تلك الفترة وترجع أصول هذه العادة إلى 2800 قبل الميلاد في مصر وتم استخدام خاتم الأصبع لأول مرة في زمن السلالة الثالثة في مملكة مصر القديمة وكانت الآراء تقول أن الخاتم رمز إلى القيود والأصفاد التي استخدمتها البرابرة لإجبار العروس على البقاء في بيت زوجها . كما كان شكل الخاتم يحمل معنى معين فيحمل الخاتم مفتاحا مصغرا ثبت من احد طرفيه على الخاتم ويتبادر للذهن أن هذا المفتاح يرمز لوسيلة تستخدمها العروس لفتح قلب زوجها وكشف أسراره، بل على العكس يمثل معتقدا أساسيا لعقد القران ذلك أن الزوجة تصبح مخولة لمقاسمة ثروة زوجها وهي من ضمن هذه العائلة ولها حق التصرف فيما تريد (باناتي :2003، 34، 35) أما الأصبع الذي يوضع عليه الخاتم فكان في القرن الثالث عشر ق.م ، عند الإغريق وكان الهنود يضعونه على الإبهام في اليد اليمنى ونحن كذلك أثناء فترة العقد وعند الزواج ينقل الخاتم إلى بنصر اليد اليسرى أي أنه يعني تيسير الأمور في معتقداتهم. ويلاحظ الكاتب أن الشرقيين لم يهتموا بالخواتم معتقدين أنها مجرد حلي للزينة ليس لها أي معنى اجتماعي أو أثر ديني. وهنا أختلف مع الكاتب في أن الخاتم يعني الكثير فمجرد لبس الفتاة الخاتم يعني أنها متزوجة أي لم تعد فتاة وتتغير معاملتها عما قبل وتحترم أكثر من قبل الناس كما تختلف في وضعها في يد عن الأخرى ففي اليمنى تدل على الخطوبة و اليسرى تدل على الزواج ومن الخطأ نقلها قبل الدخول في المرحلة الأخرى دون أن يكون هناك سبب لنقلها .

كما في عاداتهم أن يقدم العريس هدية لأم العروس وهي عبارة عن مرحلة "سلة كبيرة" سمك "" ومرحلة خبز

أحمر" - ويكون هناك خبز أحمر كبير مختلف عن الباقي للعروس وللعريس يميزهم عن بقية الناس - وفي ذلك اليوم- يوم العقد سواء في العصر أو في المساء- حيث تقوم أم العروس بتوزيعه على الأهل والجيران تبركا بهذه المناسبة فأبنتهم وأبنهم قد انتقلا من هذه اللحظة كما يقول فان جنب في طقوس المرور، بالانتقال من مرحلة العزوبية وهي الحرية وعدم تحمل المسؤولية إلى مرحلة الزواج وهي التقييد وتحمل المسؤولية ، ويدل الخبز الأحمر على وجود الفرح والسرور في هذا المنزل والسمك يعني الخير والبركة ومصدر رزقهم كما يحمل معنى إشهار الزواج وإعلانه و مشاركة الناس لهم هذه الفرحة. ويوزع على أهالي القرية لأنه في ذلك الوقت يكون كل شيء

سرا إلى وقت اتمام العقد فكلتا العائلتين تلتزم بعدم نشر خبر الزواج وذلك في نظرهم قد يحصل حدث ولا تتم عملية الزواج ويكون هناك إحراج للعائلتين ولكي لا يؤثر أيضا على نصيب الفتاة المراد خطبتها أو لعدم مناظرة بعض الناس لهم على الزواج (الحسد) وكذلك لأهمية سمعة الفتاة عند الأهل .

مرحلة استعداد العروس وتجهيزها للزواج :

عندما يستلم والد العروس المهر و كان دائما يعطى دفعة واحدة و يكون نقداً و ذلك يرجع لعمل الزوج وإمكانياته ففي بعض الشعوب يقدم المهر على أنواع مختلفة ففي "نجد" قد يمهر الرجل عروسه بقدر من الخيل و الإبل، أو بعدد من النخيل أو بستان، أو بالسلاح كالسيوف والبنادق وهذا يرجع إلى الإمكانيات المتوفرة لديهم كما للبيئة دور، وفي قبائل أخرى قد يدفع المهر في صورة خدمات يؤديها الزوج لحساب الزوجة أو وليها (زناتي:84،1991) و يكون تجهيز العروس و العريس بعد إشهار الزواج عن طريق توزيع الخبز الأحمر و السمك. عندها ينتقل أهل العروس إلى تجهيز أبنتهم للزواج و أول شيء يقوم به و والدها هو أن يذهب إلى (البزاز) وهو بائع الأقمشة في القرية أو القرى المحيطة. ومنهم الحاج محمد العريبي والحاج علي بن جمعة، لكي يأتي لهم في اليوم التالي للبيت ويسمى هذا اليوم يوم "القصاص" أي تقطيع الأقمشة للعروس و تقوم الأم بإخبار الأهل والجيران عن هذا الموعد للحضور ومشاركتهم الفرحة ليروا الأقمشة التي ستختارها لأبنتها ويشاركونها الاختيار حيث أن "البزاز" يذهب مع والد العروس للمجلس ليشرب القهوة وهو من يتفاهم معه وليس المرأة فهي ممنوع أن تتكلم مع رجل غريب وتساومه في السعر فهذه المهمة يتولاها الرجل والتحدث مع الرجل الغريب في مجتمع البحث يعني سوء تربية الفتاة وعدم احترامها للعادات وهذا يؤثر على سمعتها، ومن ثم يتناول البائع وجبة الغذاء احتفالا بهذه المناسبة و هذا يعكس الكرم والطيب وحسن الضيافة لمن يأتي لمنزلهم حيث أن النساء يتأخرن في الاختيار ويأتي وقت الغذاء والضيف في منزلهم ومن المخجل أن يخرج من دون أن يتناول وجبة الغذاء. كما يكون ذلك بالنسبة لمن حضر من النساء أيضا حيث تأخذ الأم لأبنتها لأنها أكثر خبرة في هذا المجال ومرت بهذه التجربة حيث تشتري لها أربع صراولة و أثنى عشر ثوب وغشواية ودراعتين ورداء أسود ورداء أبوصيبع وبرنوص وطرا ريح و زيلة وغوري وتكون هذه الكمية التي تحتاجها في تلك الفترة ولكونها ستعيش مع أسرة زوجها، كما تصنع لها أمها ما تحتاج إليه من حصر لوضعها على السرير لترفعه وعددهم أثنى عشر نسبة إلى عدد الأئمة الأثنى عشر تبركا بهم ولطرح الخير والبركة لأبنتها وخمسة سفر، لأنه عندما تتلف سفرة في بيت زوجها فأنه مقسم عليها وعلى زوجات أخوة زوجها تبديل السفرة على كل واحدة منهن، وفي أثناء الاختيار تقوم النساء بالغناء والجباب وهن يرددن :

يالهيل يالهيل يالهيل يالهيل
يا من شعر رأسها يسحب الى الذيلي
نادوا الخياطة نادوا الخياطة
أتجي تخيط للعروس في أظلم وليلي
نادوا الفراشة نادوا الفراشة
تجي تفرش فرشة العروس في أظلم وليلي
نادوا الحناية نادوا الحناية
تجي اتحني العروس في أظلم وليلي
نادوا الطباخة نادوا الطباخة
تجي ضيفة العروس في أظلم الليلي
نادوا المشاطة نادوا المشاطة
تجي اتمشط العروس ففي أظلم الليلي
نادوا الخضابة نادوا الخضابة
تجي اتخضب العروس في أظلم الليلي

كما يقلن في رقة العروس و عدم تحملها مسؤولية بيت كبيرو هي :

يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله
فطوم صغيرة
ولا تكدر على العيله
يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله

تكدر اتسافر
غبيب الهند في ليلة
يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله
تقدر يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله
تقدر اتخيط
اثياب العرس في ليلة
يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله
تقدر اتفرش
فرش العرس في ليلة
يالهيل بالهيله
على من يقرض الهيله
تقدر بتطبخ
طبخ العرس في ليله

وبعدما تنتهي النساء من الشراء يتحاسب التاجر مع والد العروس وعندما لا تتوفر عنده بعض الأغراض يضطر والد العروس إلى أن يذهب إلى السوق لكن دون مرافقة النساء له فقد كان من المحرمات عندهم أن تذهب امرأة إلى السوق فهو مكان خاص للرجال فقط فهي مكانها المنزل حيث لا ترى و لا يراها الرجل الغريب لكي لا تقلل من حشمتها، حيث تقول ما تريده وهو يشتريه لها على ذوقه حتى لو كان لا يناسبها فهي ترضى به و لا تحاججه فهو قد قطع مشواراً للسوق وخصوصا أن المسافة التي تبعد سوق المنامة عن منطقة البحث طويلة، كما أن والد العروس يقوم بشراء الذهب وهي أربعة مراصغ ذهب لابنته و ريشتان ذهب فقط هذا ذهب زواجها و يكون على قدر المهر أما الباقي فأنها تستعير من عند جيرانها أو أهلها وهذا يعكس قوة العلاقات الاجتماعية بين الناس وكذلك التفاوت في امتلاك البعض لكمية من الذهب والبعض لا يمتلك هذه الكمية فهو يرجع للمستوى المادي والاجتماعي. أما بالنسبة للبخور وماء الورد و الفحم و التتن وأغراض الطبخ والحلوى والخبز الأحمر والسكسبال والنقل والجاكليت والطحين فهي من ضمن الضيفة وتكون على الزوج فأم العروس تسجل له كل ما تريده وهو يشتري لهم وهنا لا يوجد اختلاف بين الرجل في بيت العروس والرجل في بيت العريس فكلهم نفس الشيء.

أما بالنسبة لأنواع الملابس التي تلبسها العروس والعريس في الزواج و الحلي والعطورات فأني أردت أن أتطرق إليها بشيء من التفصيل التوضيحي:

الملابس النسائية في الزواج :

كانت الملابس في الماضي تخاط باليد ولا يخلو بيت في القرية من امرأة تعرف الخياطة وكانت من الأعمال الضرورية التي يجب على كل امرأة أن تجيدها لتعرف أنها ربة بيت صالحة وماهرة. وعلى الرغم من اختلاف أنواع الملابس فكانت تتفنن في الاختيار المبني على الذوق الرفيع حيث تفصل الملابس عن كل مناسبة ففي المنزل ملابس خاصة والزيارات لها ملابس خاصة وكذلك الزواج له ملابس خاصة أيضا فكانت تلبس ما يناسبها. حيث كانت هناك مستويات متفاوتة لكل من يلبس الملابس وتعكس فئة وطبقة هؤلاء الناس من حيث انتماؤهم وثقافتهم. وبما أن موضوعي عادات الزواج والتراث المرتبط به وتعتبر الملابس من ضمن هذا التراث فإني سأتناول جزئية من موضوع الملابس النسائية في الزواج ولا سيما ملابس العروس في زواجها . وكانت وما تزال الملابس النسائية أداة للزينة تحرص المرأة على الخروج بأجمل ما عندها أمام المجتمع. وكانت ملابس الزواج تختلف في كل ليلة عن الأخرى (انظر الهامش).

ثوب النشل :

وهو ثوب فضفاض طويل يتميز بأتساع

فتحات الأكمام وبكثرة الزخارف المعدة من خيوط الذهب "ألزري" التي تنتشر على الثوب كله. وقماش ثوب النشل من الحرير الناعم يمتاز بالألوان الزاهية كالأحمر والأخضر والبنفسجي وأفضل أقمشة (الخشخاش و البتة) وهو ثوب العروس عند زواجها. وكان ألزري الذي يستخدم في تطريز الثوب يستورد من الهند و يأخذ عدة زخارف و نقوش وكلها مستوحاة من البيئة وخصوصا البيئة الطبيعية المتوفرة لهم في ذلك الوقت.كالكازوة والبيذانة – شجرة الخارة- دق البزة- لبرج – شيشة حمد – الباجلة- وحب القفشة حيث كانت العروس تلبس ثوب النشل في ليلة الزواج وفي الغالب يكون اللون الأحمر والأخضر هما اللونان المميزان للزواج كما أنه يختلف القماش من شخص إمكانياته ضعيفة عن شخص إمكانياته جيدة حيث يكون قماش الحرير للثوب النشل سعره غالي عن الحرير التور وهو يكون أرخص وهو الذي يعمل منه بكثرة في مجتمع البحث كما أن من تقوم بخياطته تحتاج لوقت لكي تتقن الرسومات التي تطرزها حتّى يظهر بالمستوى المطلوب من أم العروس فهو لليلة زواج و هي ليلة من العمر الكل سيرى العروس بكامل زينتها فيها.

ثوب المفحح :

يتميز الثوب المفحح بتعدد ألوانه ويضم في العادة أربعة ألوان قاتمة يدخل فيها البنفسجي والأسود والأخضر والبرتقالي على شكل قطع عرضية متناسقة توزع في فتحات الأكمام الواسعة، ثم تنحدر تلك الألوان عند منتصف الثوب لتأخذ الشكل الطولي حتى تصل إلى أسفل الذيل و يمتد من أعلى الكتفين وعند فتحة الرأس شريط عريض من خيوط ألزري من الفضة أو الذهب ويصل الشريط حتى منتصف البدن، ويزخرف هذا الشريط بنقوش مختلفة كنقشه (الباجلا و البيزة). أما القماش الذي يصنع منه فيسمى (كف السبع) أو (الخشخاش) وهما نوعان من الحرير الخفيف وهذا يرجع لذوق العروس و أمها فتشتريه لها في حفل زواجها فقد تلبسه في ليلة الزواج بدلا من ثوب النشل فهو ثوب زاهي تقوم بخياطته الدايه و هو ثوب أيضا يحتاج لدقة في التفصيل.

الدراعة :

الدراعة تخاط من جميع الأقمشة ويمتاز هذا الزي بأن أكمامه ضيقة وتكاد تلتصق بالذراع و تزين فتحة الأكمام بشريط من ألزري أو (الكورار) وتأتي الدراعة على نوعين هناك دراعة "أم رسغ" تتميز بشريط ألزري العريض الملتف حول الرسغ والنوع الآخر (أم كتف) ويمتاز شريطها بالدقة ويطرز صدر الدراعة (الجيب) بخيوط ألزري وتنقش فيه بعض الزخارف الجميلة. وتمتاز الدراعة بالألوان القاتمة وحينما تلبس مع النشل أوغيره من الأثواب الشفافة تأخذ لونا معاكسا للون الثوب بغية تناسق الألوان وتعاكسها الجذاب لذلك فالدراعة تختلف عن الثوب في أنها خفيفة وتلبس في أي وقت بعكس الثوب، ولكثرة حركة المرأة في بيتها وعملها المستمر فهي دائما ما تفصل الثوب الذي ترتاح في لبسه أثناء عملها .ولذلك تختلف الدراعة باختلاف المناسبة التي تلبس فيها ففي مناسبة الزواج تكون مملوءة بالتطريز ألزري وكثرة الدقة في التصميم و يكون لكل يوم من أيام الزواج لون مختلف للدراعة التي تلبسها العروس .

السروال :

يخاط السروال من الأقمشة القطنية ذات الألوان

الزاهية و يطرز عند نهاية الساق بنقوش جميلة متناسقة كتطريز (الباذلة - السفه- واللوزية و الودعة وقرض الهيلة) وتطرز هذه الزخارف من خيوط ألزري والبر يسم ، أما من أعلى وفي الوسط تماما فيشد السروال بواسطة حزام يسمى (دكة) ويختار لقماش السروال الألوان الجميلة الزاهية ويتكون السروال في الغالب من قطعتين تمتد الأولى من أعلى إلى أسفل تصل فوق الركبة بقطعة أخرى تختلف في اللون عن الأولى وتسمى (حدرة) وهناك نوع من السراويل يسمى السروال المعجل يلبس مع ثوب النشل أو سروال أبو خياطة و سروال القيطان ويكون في ليلة الزواج السروال ألقيطان المطرز بالخيوط الذهبية كسروال شيشة حمد أو الفلس أو المدرسة أو الخياطة و كلها أنواع من التطريز تفننت المرأة في المجتمع البحث في عملها وما زالت مستمرة عند البعض حيث تلبس العروس في ليلة الحنة السروال الأخضر المطرز بخيوط الزري و يوم الجلوة تلبس سروال زاهي مع الدراعة والمشمر الأخضر وهذا يعكس ذوق المرأة في لبسها .

الغشوة :

قطعة من قطن خفيف أسود اللون و ترتديه النسوة خارج البيت لتستر به المرأة شعر رأسها ورقبتها ووجهها وتطرز بعض أنواعها بطرز النقدة وتضعها المرأة على وجهها حين خروجها من البيت ورؤية الغريب. لكن غشوة العروس لا تختلف عن الغشوة العادية لكنها تطرز بزخارف من خيوط الفضة و تغطي العروس وجهها بالغشوة وغالبا تكون شفافة حيث تلبسها في يوم الحناء والجلوة وليلة الدخلة وهي تعكس خجل وحياء الفتاة في حفل زواجها .

الملفع:

قطعة قماش سوداء غالبا ما يكون من التور الأسود الناعم مستطيل الشكل تستخدمه المرأة لتغطية رأسها أولحجب وجهها عند الخروج من البيت وقد يكون مطرزا بالنقدة بوريدات أو نجوم أو وحدات زخرفيه مختلفة تلبسه العروس في أيام المبارك أو في المناسبات .

العباءة (الدفة) :

رداء تلبسه النساء و الفتيات يستر الجسم كله من الرأس حتى أخمص القدمين، وهو رداء مفتوح من الأمام وبه فتحتان تسمحان لمد أصابع اليدين.

رداء أبو صيبع : وهو قطعة قماش من الحرير يتكون من مربعات صغيرة من الألوان المختلفة و يخاط بخيط ألزري بأكمله و غلب عليه اللون الأحمر و يرجع تسميته إلى المكان الذي تم صنعه فيه و هي منطقة أبوصيبع وهو دائما تلبسه العروس في الجلوة .

المشمر :

هو عبارة عن قطعة من القماش تسمح بلف الجسم بأكمله من أعلى الرأس حتى أسفل القدمين. تستخدمه النساء داخل المنازل أو أثناء الزيارات القريبة داخل القرية، ويكون قماش المشمر من (الويل) أو القطن و هو خفيف و تغلب عليه الرسوم النباتية (المشجر) حيث تلبس العروس المشمر في ليلة ألحنا ويكون أخضر مزخرفا بخيوط الزري الأصفر و ليلة الدخلة و يكون أيضا أخضر كما تلبس كل يوم من الأيام السبعة في المبارك مشمرا مزخرفاً وكذلك تجلى العروس بسبعة مشامر في الجلوة ولا يزال يستخدم بشكل واسع في القرى .

حذاء القدم : وهو عبارة عن قطعة من الخشب تلبسه العروس فقط يسمى " القبقاب بوعود " ويجلب من النيبار. (مهرجان الخامس للتراث: 1996)

الملابس الرجالية في الزواج :

أن ما يميز الرجل البحريني أنه يعتز اعتزازا شديدا بملابسه الشعبية ويعتبرها

جزءا من هويته، فهو حافظ عليها من الاندثار والضياع وقد كان ينظر إلى الرجل الذي يلبس الملابس الغربية نظرة دونية، وعلى الرغم من أن الرجال كانوا لا يبذلون الكثير على ملابسهم بسبب توفير لقمة العيش لأبنائهم ألا أنهم يختارون ملابسهم على أساس المناسبة التي سيلبسونها فيها فملابس العمل تختلف عن الأيام العادية وتختلف عن ملابس الزواج وهذا ما يهمني في بحثي ملابس العريس في زواجه.

الثوب :

زى يلبسه الرجال من قماش المململ أو الويل أو النيسو وهي من الأقمشة الناعمة الرقيقة ويناسب جو الصيف الشائع في البحرين ويطرز الثوب في الجوانب بخيوط البريسم وكذلك عند الجيب و يلبسه العريس ليلة زواجه.

السروال :

كلمة فارسية (شلوار) وتلفظ (صروال) وغالبا ما يكون من اللون الأبيض ويلبس تحت الثوب للستر وهو دائما ما يلبسه لأنه بدون الصروال يحس بالخجل وذلك بسبب التعود على لبس هذا النوع من الصروال المقترن بالستر والحشمة وهما يشملان الرجل أيضا.

البشت:

هو رداء رجالي يصنع من وبر الجمال أو صوف الأغنام، وتعددت ألوانه فمنها الأبيض والأسود والأحمر و السكري و النباتي و البني و الرمادي ويحاك البشت من الصوف الأصلي ويتم تطريزه و يعد البشت هيبة وشخصية للعريس تميزه عن الرجال فتعطيه إحساسا بالراحة النفسية لأن البشت لا يلبسه الرجل إلا في المناسبات.

الغترة :

وهي مّما يلبسه الرجل و تأتي على شكل مثلث لتلبس و يسمى خام أي قماشها بالويل. وتتدلى في نهايتها أهداب الغتر (كراكيش) كلما كانت الغترة جديدة تعبر عمّن يلبسها إذا كان عريسا أو لوجود مناسبة فالرجل لم يكن يشتري له الملابس بكثرة نظرا لظروفه المادية الصعبة.

العقال :

وهناك نوعان: أسود يسمى فتلاً والآخر أبيض يلبسه كبار السن من علماء ووجهاء وأيضاً من عامة الناس كما يلبسه العريس ليلة زفافه وهو لا يلبس إلا في المناسبات مثل البشت.

النعال :

وهو ما يلبسه الرجل في قدمه وغالبا ما تكون النعل مصنوعة من الجلد ومن مسمياتها في البحرين:

1 - النجدية من نجد

2 - الزبيرية من العراق

3 - المزرية من الهند

المسبحة:

وهي دوائر صغيرة من الكهرمان يؤتى بها من الحج وهي تلبس للزينة حيث يحملها العريس معه في ليلة زواجه عند قراءة المولد و في الزفة (حبيل:200)

الزينة والحلي والبخور التي تتحلى بها العروس:

كما أن الذهب من أهم أدوات الزينة لدى المرأة البحرينية وخصوصا في الزواج فهي المناسبة الوحيدة التي تلبسه فيها قديما أي عندما تتزوج وبه تزهو وتظهر في أجمل صورة. ومن الحلي التي تلبسها العروس في مجتمع البحث هي:

قحفية وريقات وتضعها على رأسها ليلة زفافها وريشتان في شعرها من الجانبين تتحلى بهما وتكون رائعة وجميلة. أما الخزامة والقرنفلة تضعها في أنفها حيث تقوم بخرقها بإبرة لتدخل فيها الخزامة والقرنفلة ولا تلبسها إلا الفتاة المتزوجة أما البنت فهي لا تلبس مثل هذه الحلي وتلبسها العروس ليلة عرسها وتظهر في أبهى وأجمل صورة. وتراكي صباح الخير حيث تقوم الأم بخرق أذن إبنتها منذ صغرها وعندما تصبح عروسا تلبس التراكي تتزين بها.

أما حلي أصابع اليد فهي:

المحبس : الجف وهو عبارة عن خمسة خواتم مشبوكة

بسلاسل تجمع على ظهر الكف لتصل الى اسورة في المعصم.

خواتم

حلي المعضد: مراصغ (أبو سعفة)، البنجري، حب الهيل .

حلي الصدر: المرية ، كرسي جابر، زنود فضة تضع في اليد من أعلى .

هيجل: وهو عبارة عن سلسلة في نهايتها مربع صغير هو فضة فيه فصوص خضراء ذهب.

مواد التزيين:

وهي ما تتعطر به المرأة في أيام زواجها لكونها عروسا ومحل أنظار الناس فحرصت على أن تظهر برائحتها الزكية لزوجها و من ثم للناس ومن هذه المواد والعطور هي :

1 - الحناء : حيث تعجن الحناء و تحني به شعرها قبل يوم من الحنا، لكي يصبغ لونه مما يعطي العروس لونا جميلا لشعرها، وكذلك في ليلة الحنا يعجن لها لكي يوضع في أيدي و أرجل العروس .

2 - المشموم: يقطع و يوضع في شعر العروس ليعطيها رائحة زكية كما تعمل منه المرأة قلادة تلبسها في جيدها وتكون من المشموم والورد المحمدي والرازجي والياسمين ويكون للعروس رائحة لا أحد ينافسها عليها وتجعلها مميزة من بعد، كما تضع الداية المشموم والورد و الياسمين في الفرشة لتعطيها رائحة عطرة.

3 - الديرم : لحاء شجرة الجوز و يوضع على الشفاه ويصبغ لونها و تضعه العروس من ليلة الحنا و يكون له حرارة عندما يوضع على الشفاه كما تضعه طوال أيام العرس لتظهر كعروس جميلة تتزين به .

4 - المحلب : بذور بعض النباتات صغيرة الحجم تجلب من إيران و باكستان وتقوم الداية بنقعها في الماء لتخرج منها رائحة زكية و تضع معها الرشوش وهو نوعان أحمر للشتاء و أبيض للصيف وهو من الورد الطبيعي المجفف يطحن ويخط مع الصندل والزعفران و الودج مع بعض في طاسه صين لتدهن به شعر العروس..

5 - الكحل : الأفمد في لهجة مجتمع البحث وهو حجر طبيعي ثقيل الوزن ذو لون مكون من آلاف الرقائق المتراصة فوق بعضها إلا أنه في غاية الصلابة وأغلب أحجار الأفمد الموجودة في أسواق البحرين مستورد من المملكة العربية السعودية حيث اشتهرت بجودة تلك الأحجار والأغنياء تكون علبة الأفمد عندهم من ذهب. وهذا الأفمد يرسم عيون العروس ويزينها و تضعه الداية للعروس من ليلة الحناء إلى آخر يوم من المبارك كما تضعه الأم لولدها الرضيع اعتقادا منهم بأنه يوسع العينين.

6 - البخور : و هو مادة صمغية إذا أحرقت فاحت منها رائحة طيبة مثل بخور اللبان و بخور بنات السودان و بخور البربر وترجع أصوله إلى عهود قديمة استخدم الإنسان الأعواد النباتية ذات الرائحة الزكية في أوقات فرحه وعند القيام بطقوس دينية تقربا للآلهة ولطرد الشياطين وتطهير الأماكن منها. واشتهرت البحرين بصناعة البخور (أنظر المهن المرتبطة بالزواج) وكانت المرأة هي من تقوم بعمله و صناعته بإضافة العنبر و المسك.

أنواع البخور :

1 - المعمول: يطحن نخال العود أو ما يسمى بالدكة ينخل وينظف جيداً ثم يخلط مع المسك الأبيض والأسود بعدها يضاف إلى الخلطة نخال الصندل بعد طحنه وتنظيفه ثم تضاف كمية من الجاوي المسحون ثم تعمل خلطة من السكر والماء والعنبر وتطبخ على نار هادئة ثم تضاف هذه

الخلطة إلى الخلطة الأولى ليترك هذا الخليط مدة يوم كامل، وتسمى هذه العملية بالتخمير. بعدها يعمل على هيئة كرات صغيرة توضع في الظل أولاً للتماسك ثم تعرض لأشعة الشمس وبعدها يكون جاهزا للاستعمال حيث تستعمله المرأة البحرينية في المناسبات وهو مرتبط بالفرح يعني مناسبة فرح أي أن البخور رمز لوجود فرح وهذا ما قاله تيرنر في أن سلوكيات وأفعال الناس تدل على رموز معينة لا يفهمها إلا من يقوم بدراستها، لذلك ففي الزواج أن ما يميز بيت المعا ريس عن غيرهم هو رائحة البخور التي تلصق في ملابس من يذهب ليبارك لهم وعندما تخرج تلك المرأة وتراها في الشارع امرأة تسألها هل أنت آتية من بيت المعا ريس وذلك بمجرد أن شمت رائحتها. و يكون لبيت المعا ريس بخور خاص وقد يكون من النوعية الجيدة التي تتميز برائحتها الطيبة خصوصا أنه يكون حديث الشراء مما يجعل رائحته طيبة بعكس البخور الذي يترك مدة دون استخدام فأنه تخرج منه رائحة كريهة وفي كل يوم من الزواج تضع أم العروس والعريس البخور في بيتهما فهو له دور في تغيير النفسية بإضفاء الراحة والطمأنينة.

2- العود : هو خشبة كل شجرة دق أو غلظ وهو ما جرى فيه الماء من الشجر ويكون للرطب واليابس والجمع أعواد أو عيدان ولقد اشتهرت منطقة الخليج العربي باستعمال العود والتطيب به منذ زمن بعيد حيث كان تجار العرب والخليج يجلبونه معهم من الهند في تجارتهم ونظرا لغلائه فقليل من مجتمع البحث من يستخدمه وهم من الميسورين أما الفقراء فلا يستطيعون شراءه لأنه غالٍ ولكن رائحته زكية وجميلة وهنا ترتبط رائحة العود بأناس معينين وهم من يستطيعون شراءه.

3 - الصندل: شجر هندي أبيض خشبه طيب الرائحة يحمل ثمراً في عناقيد وله حب أخضر، وخشب الصندل من الأدوية القلبية أحره الأحمر ثم الأصفر وأبرده الأبيض.

4 - المسك: ضرب من الطيب وله رائحة عطره يستخدم كعطر وقد يتم خلطه مع العنبر والصندل لعمل بعض العطور أو البخور.

5 - العنبر: طيب وهي سمكة كبيرة بحرية يتخذ من جلدها التراس ويقال للترس عنبر.

المجامر :

1 - المبخرة: المجمرة التي يحرق فيها البخور و تستخدم في بيت المعاريس عندما يدار بها للناس لكي يتبخر والبعض له طريقة في عملية التبخير حيث يضع المبخرة أو الكبس أسفل الدراعة لكي تثبت رائحة البخور وتعلق فيها و هكذا تبخر الداية العروس لكي لا تذهب منها رائحة البخور والبعض يبخر ملابسه بوضعها تحت المزن وهو مصنوع من الخوص وبه فتحات ويكون مثل السلة يوضع على الكبس لتبخير الملابس .

2 - الدوة : تصنع من طين وأشتهر أهالي عالي بصناعتها حيث يتم عمل القهوة عليها في بيت المعاريس ولا يتم إزاحتها لأنها تكون موجودة على مدار الساعة لعمل القهوة ويكون فيها الجمر مشتعلاً .

3 - المقبس : موضع الحطب المشتعل بالنار ويصنع المكبس من الطين أو الجص وأشتهر أهالي عالي بصناعته .

4 - النارجيلة : وهي مدخنه يدخن بها الناس وهي مادة مخدرة مثل السجارة مصنوعة من الطين و بها عود يتم من خلاله التدخين ومن أعلى توجد فتحة صغيرة لوضع الفحم في علبة معدنية وتستخدم في المناسبات عندما لا تكون الأم تستخدمها فهي عندما تتزوج أبنتها أو أبنها تحضرها من عند الجيران لوجود بعض النساء التي تشرب هذا النوع فهي تكون موجودة باستمرار (حربان:2004).

اختيار الداية :

تقع عملية اختيار الداية على أم العروس والداية هي امرأة تقوم بخدمة العروس وتجهيزها وتعديلها بدأ من خياطة ملابسها إلى وقت انتقالها إلى بيت زوجها. وهنا تكمن أهمية عدم جعل العروس لوحدها في وقت تحتاج فيه إلى من يرفع من معنوياتها وإلى من يزيح عنها عبء مسؤوليات الزواج من تجهيز واستعداد. فكانت

العروس في مجتمع البحث تلقى كثيراً من الرعاية والاهتمام والاحتفال بانتقالها إلى مرحلة الزواج لكي تكون على أتم الاستعداد لهذه المرحلة ومن غير المحبب أن تجهز العروس نفسها فهي لها مكانة وقدر كبيران، ولذلك يكون اختيار الداية وفق معايير و أسس أولا تكون متزوجة لسهولة إيضاح المعلومات المتعلقة بالزواج للعروس لأن الأم تخجل أن تعلم أبنتها وأيضا أن الأم لن تستطيع أن تتعامل مع ابنتها بسهولة فهي ستتعرض لعراقيل في كيفية إيصال المعلومة و نظرا لصغر سن ابنتها التي قد تضعف أمامها بعكس شخص آخر غير الأم فتوكل هذه المهمة للداية وقد تكون الخالة أو العمة أو الجارة أو بنت العم أو بنت الخالة، وتمتاز الداية بالعمل المتواصل و تكون بقوة جسدية أي من النساء "هبات الريح" أي يعملن بجد ورغبة كما أنها تكون ملمة بكل الأمور المتعلقة بالمنزل من طبخ وخياطة وحسن القيادة ولها أولاد لكي تكون وجه سعد على الفتاة فهن لا يخترن المرأة العاقر أو التي لها مشاكل مع زوجها لكي لا يتأثر حظ أبنتهم بدايتها لذلك يكون الاختيار في غاية الدقة، لأن كل الأعمال هي التي تقوم بها وعندما تحتاج إلى مساعدة الأهل والجيران تطلب منهم ما تريد فهم يساعدونها وتكون لها شعبية بين نساء الفريك لكي تأخذ ما تريده من حاجيات ليست متوفرة عند أم العروس فالناس كانوا يساعدون بعضهم البعض دون مقابل مادي وذلك لضعف الإمكانيات فالكل يتعاون لأنه إن لم يتعاون فهو سيحتاج اليهم في وقت لاحق ولكن نظرا لموقفه المسبق لن يساعدوه، وكان اختيار الداية صعبا في بعض الأحيان خصوصاً إذا كانت أم العروس غير اجتماعية فهي لن تستطيع أن تختار لأبنتها الداية المناسبة لكن جيرانها لايدعون هذه المرأة لوحدها وإنما يساعدونها ويقفون لجانبها فكان التضامن الاجتماعي عندهم عالياً فهم متماسكون مع بعضهم البعض في الأفراح والأحزان كأنهم عائلة واحدة مترابطة.

إذن فالداية امرأة متخصصة، ومن المهام التي تقوم بها أولا تأخذ أقمشة العروس لكي تخيطها وعندما لا تستطيع وحدها فإن جيرانها وأصحابها يساعدونها في ذلك وقد تكون أكثر من داية واحدة للعروس إذا كانت المهام كثيرة لا تستطيع داية واحدة أن تنجز جميع المهام، ليكون تسليم الملابس في الفترة المحددة لتكملة بقية أغراضها وغالبا ما تكون الفترة المحددة لتجهيز العروس تبدأ من أسبوع إلى شهر فقط ولا تتعداه. وفي هذه الأثناء لا تبرح العروس منزلها إلا في الأشياء الضرورية فقط كالذهاب للعين أولجني الثمار ومن عاداتهم أيضا أن العروس لا ترى عريسها إلا ليلة الزواج وإن رأته بالصدفة فهي تهرب أو تغطي وجهها عنه حياء وخجلا. فأم العريس وأهلها لا يرون العروس إلا صباح الصبحة ومن معتقداتهم أيضا أن أم العريس لا تذهب في عقد و لدها لأنها ستكون نحساً على ابنها أو أنها ستؤثر على حظه. كما تقوم الداية بإخبار أم العروس بكل متطلبات الزواج لكي يحضرها والد العريس. فوالد العروس يشتري أيضا من المهر "ريح و مخاد و غوري وزيله و سحارة و صندوق منجم" أي فرش السرير وحاجيات الحمام" "المسبح" فهم يعملون في بابكو أو البا أي أن أعمالهم تؤهلهم لإنجاز حفل الزواج وذوو الدخل المحدود أيضا يقومون بحفل زواج فهي من الأمور الواجب عملها سواء كانت العائلة فقيرة أو غنية فالناس سيساعدونهم ولن يتخلو عنهم في هذه الليلة فهي ليلة من العمر ولن تتكرر وإن تكررت بالنسبة للرجل فهي لن تكون مثل أول مرة. أما بالنسبة للمرأة فهي لن تتكرر إلا إذا توفى زوجها أو طلقها وهذا غالبا ما يحدث، فإذا كانت المرة الثانية للزوجة فغالبا ما يُرفضُ أن يقام لها حفل وذلك لنظرة الناس إليها على أنها أم لأولاد ومن المخجل أن يُقام لها حفل أما البعض فيكون عنده عادياً إذا كانت الإمكانيات متوفرة حتى لو عندها أولاد. وبعد خياطة الملابس تقوم الداية بتجميع المناظر التي ستضعها في "الفرشة" وهي غرفة نوم العروسين، وهذه مهمة تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين فالفرشة مثل المسرح الآن تحتاج إلى دقة في التصميم وجهد وهذا يدل على فن المرأة ودخولها في جميع الأعمال بغض النظر عن صعوبة هذه الأعمال، حيث تجمع من كل منزل منظرتين ثلاث إلى أن تحصل على عدد المناظر التي تصل تقريبا إلى ثلاثين منظرة. فأم العروس لا تستطيع شراء كل هذه المناظر. فكل بيت عنده يعطي الداية و تقوم الداية بوضع علامة عليها أو رمز، لكي تعرف صاحب هذه المنظرة لترجعها وعندما

تنكسر تدفع الأم غرامة على هذه المنظرة. فهي لا تدفع إيجارا ولكن تعوضها عندما تنكسر، وتطلب السناحات وهي قطع قماش خضراء وحمراء اللون تضعها على الجدران والسقف وأثوابا مطرزة بزخارف جميلة وغتر لوضعها في الفرشة، وسحارة وهي عبارة عن سلة مصنوعة من الخوص، وصندوق منجم لوضع ملابس العروس والعريس فيه، وسرير "سجم أو كرباية" مصنوع من الخشب ويوضع عليه الطراريح والمخاد، وقطع من القماش الحرير الشفاف ليغطى كل جوانب السرير. كما تكون الأم قد جهزت لابنتها اثنى عشر حصير لوضعه على السرير لترفعه ولعدم إحساس العريسين بخشونة خشب السرير. كذلك عدد من الحصر لفرش الأرضية حيث أن الألوان معظمها تكون حمراء أو خضراء وذلك لتأثير هذه الألوان على نفسية العريسين وإدخال البهجة والسرور والتفاؤل بالحياة الجديدة وتكون الغرفة مصنوعة من سعف النخيل "برستج" لعدم وجود بيوت مبينة في ذلك الوقت و تحتوي على حمام صغير "مسبح" يغطى بقطعة من القماش ويوضع فيه سلة صغيرة لوضع الماء للعرسان وعلبة لصب الماء.

وبعد اكتمال أغراض الفرشة تقوم الداية ومعها أهل العروس والجيران بمساعدتها في تنسيق وتعديل الفرشة، كما أنه قد تدخل في الفرشة الحس الهندي و الفارسي في بعض أغراضها. وتقوم الداية بوضع السناحات أولا وذلك بضربها بمسامير لتثبت على الجدار أي تضعها على أربعة الجدران حيث تغطي الجدران بأكملها ثم تضع القطعة الحمراء على السقف وبعدها تضع المناظر من أعلى إلى أسفل و ذلك بوضع ثلاثة مناظر على بعض على طول الجدران. أما بقية الجدار من أسفل فهي تضع عدة أثواب ملونة أي ثوب حمراء وثوب بيضاء وثوب خضراء إلى أن تكمل كل الجدران كما تضع غتر حيث تكون الثياب مرتبة ويظهر جانب التطريز فيها أي وضعها بالطول لكي تبين النقوش التي فيها فكل شيء في الفرشة زاهي وتشع ألوانه، ثم تضع في أحد أركان الفرشة السرير وتضع عليه الحصر ثم الطراريح والمخدة وتكون لشخصين ثم تغطى الطراحة بقطعة قماش حمراء ، وفي ركن آخر تضع صندوق منجم عليه سلة كبيرة الحجم مصنوعة من أعواد ملونة من عذق النخلة، وعلى الأرضية تفرش الحصر ومن ثم توضع بجانب الجدران دواشق وعليها مساند ألوانها زاهية حمراء أو خضراء وعلى الدوشق تكيات صغيرة ، كما توضع أيضا طاولة صغيرة من الخشب لوضع الصينية عليها وعلى هذه الصينية مبخر ومرش، الذي يحتوي على ماء الورد ووضع البخور المعمول عليها وبعض العطورات و المشموم مما يعطي رائحة زكية للفرشة ويكون هذا عصرية الدخلة وما إن ينتهين من الفرشة تقوم الداية بإغلاقها لحين ليلة الدخلة وممنوع أن يدخلها أحد لكي لا تتعرض للتخريب أو يدخلها شخص كاره أو حاسد لهذا الزواج فيقوم بعمل سيء فيها كربط بعض السناحات ليتضرر حظ كل من العريس والعروس ، وفي الحقيقة أن هذا العمل الشاق يحتاج لمهارة وفن .

وبعد الانتهاء من تعديل الفرشة تقوم الداية بمهمة أخرى وهي دعوة أهالي القرية للحضور ليباركوا الزواج ويكون عادة لجميع أفراد القرية فلم يكن هناك تحديد لفئة دون أخرى فالكل يكون معزوماً لحضور الزواج ومساعدتهم، حيث تدعوهم إلى يوم النذر "تقميع الأظافر" والحنة ويوم الوليمة (يوم الزفاف)، كما تذهب إلى القارية التي ستقرأ على العروس وهي امرأة متخصصة في قراءة المولد النبوي والجلوات ومدائح أهل البيت (ع) وتكون عادة القارية على مستوى من العلم بأمور الدين والدنيا وقد تكون زوجة لشيخ كما أن لها مكانة اجتماعية بين الناس وهيبة وهذه المعايير التي تجعل منها

امرأة تختلف عن الباقي بعلمها ومالها وهذه المرأة قد تكون متعلمة لكنها تبخل أن تعلم غيرها من النساء لكي لا تصل إلى نفس المكانة التي وصلت إليها. وتكون القراءة فقط في يوم الزفاف من الصبح إلى العصر .

الأكلات المرتبطة بالزواج :

كان لتأثير الطقس والمناخ دور لا يستهان به من حيث اختيار وإعداد الأطعمة. فطبيعة المناخ الحار تفرض على الأفراد تناول بعض الوجبات التي تتلائم مع هذا الجو الحار وخصوصا أنه كان يقام الاحتفال بالزواج في نهاية الصيف باعتبار قدوم الربيع .وجوهم غالبا صيف لأن بيوتهم كانت مصنوعة من السعف وعند إقامة مثل هذه المناسبات لن يكونوا مستعدين كما لو كانت في جو خالٍ من الأمطار و الرياح التي تعيق عملهم.

وللبعد الجغرافي والإقليمي أيضاً تأثيره الخاص فيما يتم تناوله من أطعمة ومأكولات، وكون المجتمع البحريني يشكل أحد المجتمعات العربية الإسلامية ولاحتكاكه أيضاً بالشعوب والحضارات والثقافات الأخرى فقد وردت إلى المجتمع البحريني أصناف متنوعة من الأطعمة والطبخات وخاصة من (الهند وإيران والعراق) وقد تم إدخال بعض التغييرات على تلك الأطعمة لتتناسب مع الذوق المحلي وتصبح بعد ذلك أحد الأطعمة الشعبية التي تشملها السفرة البحرينية و الخليجية.

وهناك أطعمة مرتبطة بمناسبات واحتفالات مختلفة ومن المناسبات التي تعد لها أطعمة متنوعة هي مناسبة الزواج ففيها تقدم الأطعمة المالحة والحلوى والمكسرات لذلك نلاحظ تأثير الطعام بالعادات والتقاليد المتبعة في كل منطقة تجعل لها خصوصية في طبخ أكلة معينة تمثل طابع تتميز به بين كل المناطق أو في داخل الحي الواحد. ومن هذه المأكولات المرتبطة بمناسبة الزواج سواء المالحة أو الحلوة و المكسرات ما يلي:

أولا : الأكلات الحلوة :

1 - الخنفروش: وهو أحد أهم الأكلات الشعبية التي تقدم في المناسبات والأعراس والأعياد والزيارات المتبادلة بين أهل البحرين، ويقدم للعريس في صباح الصبحة للفطور به و كذلك للضيوف والخنفروش يحتوي على مواد مختلفة مثل الطحين والبيض والزعفران وماء الورد والهيل والسكر. تخلط هذه المواد و تصب على شكل أقراص صغيرة و يقلى في الزيت و يكون الزيت قليلاً، وهذه الأكلة من الصعب أن يتقنها من ليس لديه خبرة فيها فهي تحتاج لفن وخبرة .

2 - العصيدة : وهو نوع من الحلاوة مذاقها طيب وتقدم قديماً للعرسان في فطور الصباح وكذلك للمرأة النفساء .وتحتوي على طحين وسكر أو دبس وهي أكلة تعطي طاقة وقوة لاحتوائها على سعرات حرارية كثيرة.

3 - المروس(بثيثة): التمر غذاء رئيسي لأهل الخليج عامة وأهل البحرين خاصة، لأن معظم الأكلات تدخل في مكوناتها التمر ومن أمثالها البثيث وهو يحتوي على التمر والطحين المحمص والبزار الأسود.

4 - الخبيصة: وهي وجبة أساسية في الزواج و تعتمد في تحضيرها على السكر والدهن والهيل والزعفران والطحين والدبس كما أنها توزع على الجيران في صباح الصبحة فرحاً وابتهاجا بهذه المناسبة.

5 - قرص الطابى(الطابج): وهو طبق محبب عند كبار السن الآن لأنه يذكرهم بأيام زمان، وعند الأهالي في القديم حيث كان يكثر من صنعه في رمضان بشكل يومي وكذلك في كدوع الزواج و هو يحتوي على طحين وسكر وزعفران وهيل وعادة تكون العجينة خفيفة، حتى تصب بالفنجان في المقلة إلى أن يحمر القرص وبعدها يرش بالسكر أو الدبس ويكون طعمه لذيذا.

6 - البلاليط: وهو وجبة محببة في وجبة الصباح و عند وجود زائر كما يكثر صنعه في رمضان وأيام الزواج، مكوناته وهو عبارة عن شعيرية ذات رقائق ضعيفة و تتكون من السكر و الهيل والزعفران وماء الورد وكذلك يضع عليه قرص من البيض المقلي عند الطلب ونلاحظ في مكونات الأكلات الحلوة السكر والطحين الذي يحمل سعرات حرارية عالية وطاقة وذلك بسبب الجو الحار الذي يحتاج فيه الناس لتعويض الفاقد من خلال هذه الأكلات ولكثرة الأعمال التي يقومون بها في مناسبة الزواج .

ثانياً : الأكلات المالحة :

وهـذه الأكـلات تـكون لـوجبـة الـغـداء والعشاء في الـزواج وعـادة ما تتكون من الأرز والسمك واللحم لوجود هذه الأشياء بكثرة بعكس الدجاج الذي يربى في المنزل ولا يذبح إلا إلى الناس الغرباء المهمين لندرته، ومن هذه الأكلات المرتبطة بالزواج هي :

1 - البرنجوش(العيش المحمر) وهي كلمة أصلها فارسي، وهو من الأكلات القديمة والتي تعد لتضعها أم العروس تحت سرير أبنتها كعشاء للجان ولكي ينشغلوا به عن المعاريس وفي الصباح تأخذه الداية لترميه في العين و لا أحد يأكل منه لأكل الجان منه. كما يقدمها أهل العريس في صباح الصبحة لأهل العروس وتحضر عن طريق :

- غسل الأرز.
- يضاف الدبس والهيل الى الماء حتى يكون طعم الماء حلواً .
- يضاف الرز إلى الماء المغلى .
- بعد أن ينضج الرز يصفى من الماء ويضاف له وهو في المصفاة زعفران وماء ورد ثم يرجع الى القدر .

يقدم البرنجوش مع السمك المشوي.

2 - الصالونه: وهي المرق وتعد وجبة أساسية في غذاء العرس ويتم تحضيرها كالتالي:

- يتم تقطيع الخضروات التي توضع فيها وهي(البامياةوالبوبر والطماطم والبصل والآلو والجزر) .
- ينظف اللحم .

أ- يحمص البصل قليلا ثم توضع عليه الخضروات المقطعه واللحم وقليل من الماء الى أن يجف.

ب - بعدها يوضع ماء على حسب كمية اللحم وتكون عبارة عن المرق.

جـ - يطبخ لها الأرز الأبيض .

3 - مجبوس اللحم: و هي وجبة العشاء في الزواج وتتكون من الأرز و اللحم وتحضر كذلك:

- ينظف اللحم و يفرم البصل .
- يحمص البصل الى أن يصبح لونه ذهبياً ثم

يوضع في الماء الى أن يطبخ أو يغلى ثم يوضع الأرز.

- يجف الماء و يستوي الأرز و يقلى له الآلو ويصبح جاهزاً للأكل .

ثالثاً : المكسرات:

وتكون هناك أنواع خاصة تقدم للضيوف في الزواج وبالذات في الجلوة وهي :

4 - السكسبال(الفول السوداني) .

5 - النقل(مثل البندق) .

6 - الجوز.

7 - الحلاوة(الجاكليت) .

8 - النخج.

9 - حب الحمام(مثل البيض الصغير ملون داخله فول سوداني)

10 - قطع سكر.

رابعاً : المشروبات:

وهي الماء والقهوة و الليمون و بعد فترة ظهر العصير(الشربت) ماءورد أحمر و الشاي(بنادر التراث:2003).

الصور الفوتوغرافية د. فاطمة الحلواجي

لوحة للفنان كريم العريض

أدب شعبي

أغاني السامر السيناوي في عصر العولمة

الدكتور إبراهيم عبد الحافظ
كاتب من مصر

يعالج هذا البحث وضع الأغاني الشعبية المصاحبة للرقص في السامر السيناوي وعلاقتها بما أدخلته العولمة من تغيرات في أحد المجتمعات البدوية المصرية التي تتميز بظروف حياتية خاصة، فالمجتمعات البدوية عرف عنها أنها مجتمعات مغلقة أو شبه مغلقة، وظلت إلى عهد قريب بعيدة عن التأثر بما يفد إليها من الخارج، ولكن هذه المجتمعات لم تعد بمنأى عن آثار العولمة نظراً لانتشار وسائل الاتصال الحديثة وغزوها المتنامي لكل أرجاء المعمورة.

ومنطقة الشمال الشرقي من سيناء برغم أنها مجتمع بدوى إلا أنها تعرضت – وتتعرض – بحكم موقعها الجغرافي وظروفها التاريخية وتكويناتها البشرية لموجات متعددة من الجذب والشد، فهي تقع على الحدود بين مصر وفلسطين المحتلة، وهناك العديد من القبائل السيناوية التي لها امتداد في فلسطين، وتشكل المصاهرة بين العائلات في سيناء وفلسطين ظاهرة واضحة.

وقد تعرضت سيناء في الثلاثين سنة الأخيرة لعدة أحداث وتغيرات عميقة أعملت فيها مظاهر الاحتكاك الثقافي عملها، فقد احتلتها إسرائيل عام 1967، وأثناء الاحتلال هاجر بعض أبنائها إلى محافظات الدلتا والوادي واكتسبوا عادات وتقاليد جديدة، كما أن بعض الذين بقوا في سيناء أثناء الاحتلال اكتسبوا عادات جديدة من خلال العمل في فلسطين آنذاك. وعادت سيناء إلى أحضان الوطن الأم عام 1982، وشهدت تنفيذ الكثير من مشروعات التطوير والتحديث منذ ذلك التاريخ. وقد وفد إليها الآلاف من أبناء الدلتا والوادي سواء للعمل أو الإقامة بصورة دائمة، وبخاصة في مدينة العريش عاصمة شمال سيناء التي تعد حالياً نموذجاً للمدن البوتقة التي تنصهر فيها العناصر الثقافية المحلية والوافدة، بما يدعونا لمحاولة الإجابة عن التساؤل التالي:

- إلى أي حد تأثرت الأغاني المصاحبة للسامر السيناوي الذي يعد أحد مظاهر الثقافة التقليدية الخاصة بالمنطقة بهذا التفاعل الثقافي ثم بالعولمة وتداعياتها المختلفة؟

ويقوم هذا البحث على المادة الميدانية التي جمعت عن السامر السيناوي أثناء زيارتي للمنطقة مرات عديدة وعن طريق المقابلات المتعمقة مع الرواة، وذلك خلال الثلاث سنوات الماضية (2003-2006). وقد جُمعت المادة من ضواحي الشيخ زويد التي سميت بهذا الاسم نسبة لأحد مجاهدي الفتح الإسلامي وتعد نموذجاً للمجتمع البدوي التقليدي، وكذلك من مدينة العريش. وتركز الجمع على نصوص الأغاني الشعبية كالمربوعة والموال وغيرها والتي تؤدى مصاحبة للرقص (الرزعة – الدحية – المشرقية – الخوجار...) بوصفها نماذج نصية تميز هذه الأشكال الأدبية الشعبية وتظهر إلى أي حد تأثرت بالعولمة.

لقد برز في السنوات الأخيرة اتجاه جديد في الدراسات الإنسانية والأدبية وهو ما يسمى بالنقد الثقافي الذي واكب التطور المنهجي والتوجهات المابعد حداثية. ولعلنا نستطيع من خلال إتباع هذا المنهج في دراسة المأثورات الشعبية عموماً والأغاني الشعبية خصوصاً أن نضع أيدينا على عوامل التأثر بالعولمة[1]، وشواهدها وعلاقتها بالمتغيرات المجتمعية العامة في هذه المنطقة التي تتميز بطبيعة اجتماعية وثقافية خاصة.

والنقد الثقافي منهج يقوم على دمج المعطيات النظرية والمنهجية دون إهمال منهج التحليل النقدي الأدبي لكي يتميز بثلاث ميزات:

1 - التمرد على الفهم الرسمي للنصوص.

2 - التوظيف الواعي لمزيد من المناهج التي تُعنى بتأويل النصوص.

3 - العناية بفحص أنظمة الخطاب والكيفية التي تفصح بها عن نفسها[2].

فهل نسميه التحليل الثقافي؟ الذي يقوم على تحليل أغاني السامر بوصفها نصوصاً ثقافية والسامر نفسه بوصفه نصاً في ثقافة تقليدية متحولة، من أجل الكشف عن أنساق اجتماعية وفنية ورمزية. ودليلي في التحليل آفاق النظرية السيميوطيقية التي تعنى بالتأكيد على الطبيعة الدينامية بين العلامات الداخلة في الأنشطة التعبيرية والنظر إليها في شموليتها، العلامة وصاحبها ومفسرها، وفى العلامات من خلال توالدها[3]. ولعل ذلك يساعدنا في محاولة اختبار ثلاث مقولات حول العولمة وهى: أنها تحاول تفكيك النسق الجماعي، وإعلاء الأيديولوجيا، وتكريس المالتي ثقافة أي المزج الثقافي. وبهذا تلتقي العولمة مع الفكر ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي في التأكيد على الاختلاف لا على الوحدة.

أولاً: الأنماط الشعرية التي تؤدى في السامر

أ- في تعريف السامر:

قيل السامر والسمار: الجماعة الذين يتحدثون بالليل، والسمر: حديث الليل خاصة، والسمر: مجلس السُمَار. والسامر هو الموضع الذي يجتمعون للسمر فيه، ومما أنشد فيه: وسامر طال فيه اللهو والسمرُ[4].

ولكننا يجب أن نفرق بين السامر السيناوي والسامر الذي ساد إلى عهد قريب في مناطق مصر الأخرى كالدلتا والوادي والذي يأخذ تسميات عديدة في المحافظات المختلفة، بما كان يحتوى عليه من تمثيليات وأنشطة غنائية من قبل بعض الفرق الشعبية المحترفة كالخلابيص والمحبظين.. إلخ.

فالسامر السيناوي في رأينا " حفل يقام في المناسبات

الاجتماعية سواء أكانت عرساً أو عيداً أو أية مناسبة سعيدة أخرى كالعودة من الحج أو عودة الغائب... إلخ، وكان من المعتاد أن يقام في الليالي المقمرة فإذا احتاجوا في الليالي الأولى والأخيرة من الشهر إلى الإضاءة أضرموا ناراً وتحلقوا حولها، وأهم ما يميز السامر السيناوي أنه حفل سمر من نوع خاص يحتوى على غناء الشعر والرقص معاً، وتتنوع فيه الأشكال الشعرية كالبدع، والمربوعة، والهجيني... إلخ. ويبرز في السامر الحماس والمباراة والمساجلة بين البداعين في غناء الشعر، وبين الحاشيات في أداء الرقص أمام الرجال". فما دور الشعر فى السامر؟

يقول نعوم شقير "كل شعر في سيناء يغنى. والشعر والغناء عندهم أربعة أنواع: القصيد والمواليا وحداء الإبل وغناء الرقص وهو ثلاثة أنواع: الدحية والسامر والمشرقية. والشعر في هذه الأنواع الثلاثة يرتجل كالقرادة والمعنى في لبنان، والزجل في مصر. ولغة الشعر عندهم على أنواعه اللغة العامية"[5].

وقد عرف شقير كل نوع منها وأورد نماذج له في مؤلفه المشهور. كما أقر هذا التقسيم حاتم عبد الهادي في كتابه "ملامح الشعر في بادية سيناء"، وأضاف إلى التقسيم أن السامر نوعان:

(أ) الخوجار: وتبدع فيه النساء،

(ب) الرزعة: ويبدع فيه الرجال، إلى جانب بعض الأغاني الخاصة بموسم الحصاد ورؤية الهلال، علاوة على وجود البداع الذي يرتجل الشعر وغيره من الألوان الأدبية الأخرى[6].

ويمكننا بناء على ذلك أن نقر بأن رواة الشعر الشعبي في سيناء ينقسمون إلى ثلاثة هم:

- الشاعر: ويختص بإبداع وإنشاد القصائد وأغلبها شعر نبطي.
- البداع: ويختص بالغناء في السامر مصاحباً للرقص.
- الحادى: وينشد عند سقى الإبل أو تحفيزها على السير.

وتتداخل أنواع الشعر الشعبي لدى البداع والحادي، فالحادي قد ينشد الموال ويقال له هجيني أي ينشد الهجيني ومن نماذجه:

يا راكباً على الجعود (القعود)[1] علم على الدرب عجبي[2]

وصار الجديد ما يظل في الجلب ماضي وعندما يطلب من مغن أن ينشد الهجيني، يقال له شوبش أو ما تشوبش يا ولد أي غن أو قل موالاً. وكان الشائع في الموال أن يتبادل غناءه بداعان أو حاديان ولكن هذه المساجلات قلت إلى حد بعيد الآن.

ب- وصف سامر تقليدي:

إننا نستطيع أن نطلق على التجمع الاحتفالي في المناسبات الاجتماعية الفرحة في سيناء من بدايته حتى نهايته اسم السامر الذي ينقسم بدوره إلى عدة أقسام هي:

1 - الرزعة: وهى بداية السامر التي تكون بطيئة، حيث يقوم الرجال والنساء بدق الكف وهم جالسون، وتبدأ النساء في إطلاق الزغاريد والغناء. ويسمى هذا القسم الرزيع أو الرزعة، وهو عبارة عن نداء لأفراد القبيلة لحضور السامر ويغنى الرجال قائلين:

جوموا للرزعة يا شباب يا حلوين
فى بلاد الزينة موجع للعشاج يطيب
جلبي في هواهن جرح منهن ما يطيب

إلى أن يكتمل الجمع المشارك فى السامر ويتحمسون للتعبير عن فرحتهم. وهنا يهب أحدهم واقفاً وينادى بصوت مرتفع: ها ها ها فيقف الجميع ويصطفون صفاً واحداً ليبدأ القسم الثاني من السامر وهو رقصة الدحية، وينطلق فيها الغناء مصحوباً بالرقص[7].

2 - الدحية: الدحية أو الدحة يقصد بها دحية الحاشية (الحاشي). والغناء فيها له طريقة خاصة في الأداء. يصطف الرجال فيها جنباً إلى جنب متلامسي الأكتاف، بينما

تصطف النساء على بُعد. ويقف في منتصف الصف أكفأ الرجال، وعادة ما يكونون من الكهول، لأنهم يتميزون بقدرتهم على الرقص (اللعب) وعلى الغناء، وهم الذين يحفظون الأشعار.

وتدخل الحاشي فتبدأ مجموعة الرجال فى تحيتها بدق الكف مع الحركة والغناء:

دحيوه دحيوه دحيه (30 مرة)
ع رويحه نجول الريداه
رويحه نجول الريداه

3 - **البدع:** فإذا ما حمى إيقاع رقص الدحية انبرى البداعون للغناء.

البديع: واعطونا الخمسة من إيديكموالخمسة زواج الدحيه[3]

المرددون: حان نجول الريده

ويطلق على الغناء في هذا القسم البدع، ويسمى شاعره في الشيخ زويد البديع؛ لأن الشاعر الذي يقود المجموعة يبدع في القول ويرتجل الغناء[8]. وهنا ينقسم الرجال إلى صفين ويختار لقيادة الغناء بداعين ويبدأ كل منهما بالبيت الأساسي. ويتجه كل بداع نحو الصف ويأخذ في الغناء فيستجيب له صف الرجال بالرقص وترديد المطلع[9].

حاني نجول الريده أي يريحيني القول الطيب

البديع(1):	أعطوني الخمسة من ايديكم	إياه يا ضاربين الدحيه
المجموعة:	حاني نجول الريـداااه	والخمسة زواج الدحيه
البديع(2):	أعطوني الخمسة أعطوني	آه مثل حفيف الكينية[4]
المجموعة:	حاني نجول الريـداااه	
البديع(1):	أنا مجيرك يا الغالي	مد إيدك سلم عليه
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(2):	أنا مجيرك يالغالـي	تلعب أركان الدحيه
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(1):	إن دج جليبك يالغالـى	جلبي بيسمع داويه[5]
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(2):	ربعك ربيعك يالغالـي	والكل بسيف وشبريه[6]
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(1):	ثلاثة طيور على الدنجور[7]	صقرا وحمامه وحدّيه
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(2):	يا حلوه خفى جدمكي[8]	ونعزم إن كنت رفاعيه
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(1):	والله لا عمر سامركو	لو لحقت ضرب الشبريه
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع((2):	في كلام فروح في إيدي	والرايه تزعزع فوجيه[9]
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديع(1):	عندي جاعود[10] أحمر شرود	بيسابق بيه الطيـاره

المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديـع(2):	يا مزغرتات الزغاريـد	عجن ثلاثة سويـه[11]
المجموعة:	حاني نجول الريـداه	
البديـع(1):	في كلام فروح في إيـدي	والراية تزعزع فوجيه
	..... إلخ	

ويستمر الغناء والرقص في الدحية حتى نهايتها التي تختم بالصلاة على النبي.

4 - المربوعة: ويستمر فيها الغناء والرقص وفى الوسط الحاشية أو الحاشيتان ولا تستطيع إحداهن ترك الساحة إلا إذا استأذنت صاحبتها بأن تتقدم للرقص مكانها. وطوال السامر يحاول كل بداع أن يتفوق على الآخر فى استمالة الحاشية نحوه.

ويستعد البديع للانتقال إلى المربوعة فيقول:

ها ها .. ها ها .. ها ها، ورتم الغناء فى هذا القسم من السامر أسرع، ويقف فيه المشاركون في صفين متقابلين أي مجموعتين:

البديع 1:

هولو هولو
بك يا هولو
لا يا حليفي يا لولد[10]

ويقصد بهذه العبارة الترحيب (أهلاً وسهلاً بك أيها الصديق فأنت حليفي).

مج١:	هولو هولو بك يا هولو	لا يا حليفي يا لولـد
بديع١:	وأول ما نبدى بالبادي	نبينا محمد الهادي
مج١:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
بديع٢:	مربوعه لو سويناها	ع الحول تفطم ضناها[12]
مج٢:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
بديع١:	يا بنيه لولا جهلنـا	ما جينا من عند أهلنـا
مج١:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد

بديع٢:	لا يا إم الجُنعه[١٣] جديده	سلينى بلادى بعيده
مج٢:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع١:	لا يا إم الجنعه طراحه	سليني بلادي في الراحة[١٤]
مج١:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع١:	ياهلا ياهاليين	سلام باليد وبالعينين
مج١:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يالولد
بديع٢:	يا مرحب يوم انك جيتي	فجيتي العتمه[١٥] وضويتي
مج٢:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع١:	يا زينه جاكى الصياد	يتمشى مع لجواد[١٦]
مج١:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع٢:	يا زينة وزينتك رماني	يا نعنع في المرطماني[١٧]
مج٢:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع١:	يا زهره في نص الوديان	وابوكي شيخ العربان
تبادل من جديد بين المجموعتين		
مج١:	واضربني بالسيف الطيه	واغسلني بابريق الميه
مج١:	هولو هولو	بك يا هولو
	لا يا حليفي	يا لولد
بديع٢:	وبنيه إن جتني واحدها[١٨]	لأحلف عليها واجحدها

مج٢:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد
بديع١:	لاركبكي فى جيب صغير	في عز السندي بيغير
مج١:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفـى	يا لولـد
بديع٢:	لاركبكي تاكس هزازي	ياللى شباكه جزازي[19]
مج٢:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد
بديع١:	ورينا نكست مريـرك[20]	خليني انكس مريرى زيه
مج١:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد
بديع١:	وأعطونا الحاشي ع هونه[21]	وصغير لا تتعبونه
مج٢:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد
بديع١:	هاتى شنطتكي وتعالـى	يا ميته يا فنطزيه
مج١:	هولـو هولـو	بك يا هولـو
	لا يا حليفي	يا لولـد ... إلخ

ولكننا يجب أن ننبه إلى أن هذه الرقصات أصبحت نادرة، كما أن الأغاني التي تصحبها قاربت على الاندثار لقلة البداعين وحفاظ الشعر الذي هو في معظمه مرتجل.

4 - **الدبكة**: فى منطقة الشيخ زويد والعريش لا يقتصر السامر عند بعض القبائل وبخاصة ذات الأصول الفلسطينية على الرزعة والدحية وغناء المربوعة، فمن الرقصات التي نجد التأثير الشامى واضحاً فيها رقصة الدبكة، وهى أنواع مختلفة مثل: الدبكة العادية وتسمى بالثلاثية، ودبكة ظريف الطول ودبكة عليادي ودبكة الطياري.

ففي الدبكة الثلاثية يقف على الأقل سبعة أفراد ممسكين الأيدي في دائرة وهم يقفون بعكس عقرب الساعة وفى الوسط يقف عازف الشبابة (الناي) ويتحرك الراقصون خطوات ثلاثية، وفى الخطوة الرابعة حجلة وتكرر هذه الحركة أربع مرات ثم الوثبة الثلاثية وتكون الحجلة على قدم واحدة وتتم الوثبة على قدم وينزل على نفس القدم، وبعد ذلك يضرب الراقصون على رجلهم الثانية ثلاث مرات ويكرر أربع خطوات والحجلة والوثبة الثلاثية[11].

ومن الأغاني المصاحبة لدبكة ظريف الطول:

يا ظريف الطول
ويا رايح تُروح
غلبت جلبي
وفتحت الجروح

أما الدبكة الثالثة عاليادى فتؤدى فيها أغنية عاليادي[12].

وأما الدبكة الطياري فهي تعد بمثابة رقصة عسكرية فيها خطوات عسكرية مع مسك كتف المشتركين باليد اليمنى ووضع اليد اليسرى في الوسط[13].

إن مغنى الدلعونا الذي يقود الغناء فى الدبكة يقف فى مركز الدائرة بينما يقف الدبيكة "الراقصون" فى دائرة. ويحاول المغنى وعازف الشبابة أو الأرغول تحقيق الانسجام الموسيقى بينهما، وتكون حركات الدبكة على ألحان الدلعونا[14].

ومن نصوص الدبكة في الشيخ زويد:

أول ما نبدى بالهـــادي
اللّه يمسيكم يا هالشبابـــي
غنى دلعونه موالكي بابـــي
باللّه لسعدكم يا هالشبابـــي
يا شيخ زويد ما أبيض أحجارك
يا ريحة العطر مـع زوارك
وأنزل ع الدبكه وأدبك برجلي
وجلبي بيحب الدبكه من أجلـه
يسلم لى طوله ويسلم لى حجلـه
يسلم لى غمزه أسمر اللونـا
ع دلعونه ع دلعونـــه
هوا الشمال غير اللونـا
يا بنت الشيخ هيه المزيونه[15]

ويجيب لنا عادل موسى البطيني عن أسباب انتشار الدبكة في منطقة الشيخ زويد بقوله:

إ- إيه السبب فى وجود الدبكة مع السامر؟

ع- أنا هأقول لك: الناس هنا نصفها من فلسطين، ودول جابوا الدبكة معاهم.

إ- إزاي تأثير وجود الفلسطينيين والشوام على السامر؟ هل غير في السامر حاجة؟

ع- هم ما يعرفوش يقولوا سامر زى العرب (البدو)... مهما يجلدوا (يقلدوا)...

ولا العرب يجدورا (يقدروا) يعملوا دبكة زيهم، أو اللي زى فيروز الحركة دي، دي دبكة السامر أردنية.

إ- إزاي؟

ع- العرب عامه السامر تبعهم مالهمش في الدبكة.....

ع- برده لدلوقتي الأيام دى بس ... زمان ماكانوش يدبكوا، الدبكة مقتبسه من الشام. العرب ماكانوش حد بيدبك فيها. كان سامر بس كل نشاطتهم سامر ويتسابقوا بالخيل"[16].

ومن خلال المقارنة بين أساليب غناء النصوص في السامر السيناوي المصاحب للرقص في المنطقة التي أجريت فيها هذه الدراسة من حيث الجماعية والفردية يتضح لنا غلبة نمط الأداء الجماعي للأغاني المصاحبة للرقص في السامر التقليدي وفق الجدول التالي:

م	الشكل الشعري	أسلوب الأداء		مشترك	الرقصة المصاحبة
		جماعي	فردى	جماعي/ فردى	
١	الموال (الهجيني)	-	√	-	الرزعة
٢	البديع	√	-	√	الدحية
٣	المربوعة	√	-	√	الدحية والمشرقية
٤	العلياوي	√	-	√	الدبكة
٥	الشلي (غناء النسوة)	√	-	-	-

ج- البناء الفني لأشعار السامر

ومن حيث البناء الفني لأشعار السامر، فإن الأشعار التي تغنى في السامر بأقسامه المختلفة تكاد تتمحور حول بناء فني واحد مهما اختلفت التسميات. فالمربوعة وهى شكل شعري يتكون من بيتين شعريين في مربع شعري يشبه الزجل في تكوينه، بحيث تتفق قافية الشطرة الأولى مع الثالثة والثانية مع الرابعة:

بديع1 : إن دج جليبك يالغالي
جلبي بيسمع داويه
بديع2 : ربعك ربيعك يالغالي
والكل بسيف وشبريّه

ولكن الأمر الذي يميز المربوعة في الأداء أنها تقسم بين بداعين يحاول أولهما أن يطرح صدر المربوعة، ويحاول الثاني أن يغلق المربوعة بالعجز الذي يتطابق صوتياً مع الشطرة الثانية:

بديع1 : يا زينه وزينتك رماني
يا نعنع فى المرطماني
بديع2 : يا زهرة في نص الوديان
وأبوكى شيخ العربان

وأما الدلعونا التي تصاحب رقصة الدبكة فهي لون من الشعر المغنى الشائع في بلاد الشام إلى جانب العتابا والميجانا، وهى عبارة عن لفظة يبدأ بها هذا اللون من الغناء "على دلعونا". ويقول محمد بكر البوحي عن التسمية: "وربما كانت تدل في الأصل على شئ من الدلع مما يدل عليه تكرار مشتقات هذه الكلمة مثل: مدلعن، مدلعاني، دلع، دلعونة، الدلعينة... إلخ.

مثل: على دلعونا يا مد لعنيّه
رقبة دلعونا طول القنيه

والدلعونا بحر البسيط: مستفعل، فاعل. مستفعل، فاعل الذي حذف التنوين من أواخر تفعيلاته، فزاده الحذف بساطة. وتعد الدلعونا من أهم الأنغام في مصاحبة الدبكة[17].

يتكون البناء الفني لبيت الدلعونا من بيتين من الشعر، يتكون كل منهما من شطرتين، صدر وعجز وتقع الدلعونا كلها ضمن بحر البسيط، لكن تفعيلاته تخضع لأحكام النطق الشعبي الغنائي الذي يتميز بظاهرتين: هما الميل للمد والميل للتسكين، وفى كلتا الحالتين تختفي المقاطع الصوتية للمتحرك الثاني، مما يميله مع المتحرك الأول إلى مقطع طويل، ومعروف أن العبرة باللفظ (الصوت) وليس بالصورة المكتوبة.

وتتميز لغة الدلعونا بالإشباع الصوتي، ولاسيما في كلمات القوافي، ولا يتغير نظام القوافي في الدلعونا على نهاية أعجاز الأبيات، بل يهتم بنهاية صدورها أيضاً، وكذلك وفق قاعدة تقول إن نظام القوافي في الدلعونا، تتمثل في أن تلتزم الشطرات الأول روياً واحداً، بينما تنتهي الشطرة الرابعة والأخيرة من البيت بروي، هو في الأغلب الأعم إما النون أو الميم، تتبعها ألف مد، تسمع بإشباع الصوت[18].

ثانياً: السامر بوصفه نصاً ثقافياً

"يستخدم مصطلح النص بمعنى سيميوطيقي محدد، يجعله ينطبق لا على الرسائل بالمعنى اللغوي فقط، بل ينطبق أيضاً على أي حامل لمعنى (نص) متكامل، ينطبق على احتفال أو على عمل فني جميل أو على قطعة من الموسيقى"[19]. فهل يمكن لنا أن ننظر إلى السامر بوصفه نصاً يكشف لنا عن الثقافة السيناوية في عمومها؟ لعلنا لاحظنا من خلال استعراضنا للسامر التقليدي ومن خلال النصوص الشعرية المصاحبة له أن السامر يكاد يلخص ثقافة أهل سيناء التقليدية، فالرقصات الجماعية تبدأ في السامر منذ إعلان الوهبة أي منذ أن تهب العروس نفسها للعريس الذي يقبل الهبة. وفى السامر التقليدي بمناسبة العرس يمتد الاحتفال أكثر من أسبوع. ويدرج السامر

من الرزيع الهادئ فى البداية والذي يعد أرضية لطريقة التجمع للسامر، فإذا اصطف الرجال يبدأ البديع أو البداع بالجزء الأول ويقال له الروحاني أي أن مطلعه يكون دينياً:

دحيوه دحيوه
ذكر محمد لا تنسوه

وترد كل مجموعة من صفى السامر على البداع الذي يوجه غناءه إليها. وفى هذه الأثناء تدخل الحاشي وهى تتدثر بغطاء ملاءة أو عباءة من رأسها حتى منطقة الوسط، حتى لا يكاد يعرفها أحد وهى تمسك بعصا بيدها اليمنى، وتتحول أنظار الجميع للحاشي فتصبح هي القائد لما يؤدى في السامر من رقص وشعر معاً[20].

إن رقص الحاشي بهز كتفيها ورأسها على نغمات البديع ورد الرجال عليه ودق الكف هو دعوة للرجال للحماس والحمية في الأداء تمهيداً للوصول به إلى نقطة الذروة.

وحين يزداد التصاق أكتاف الرجال، وتزداد درجة تمايلهم للأمام يكون ذلك تعبيراً منهم عن رغبتهم في ملاعبة الحاشي محاولين خطف عباءتها التي تغطى بها رأسها، وهى تمنعهم بدورها بإبعادهم عنها باستخدام العصا، بحركة تطويحية تشبه حركة تطويح السيف قديماً، وتتكرر المحاورة بين صف الرجال والحاشي.

وعندما يصل حماس الرقص إلى الذروة، يزداد تصفيق الرجال وتكرار كلمة دحيوه دحيوه أي دقوا الكف محاولين إغلاق الدائرة، وتحاول الحاشي جاهدة منعهم وذلك باستخدام الحركة التطويحية أو رسم خط على الأرض حتى تحتفظ بالدائرة مفتوحة في شكل القوس الذي تقف هي في مركزه[21].

إننا نستنتج من شكل السامر على هذا النحو عدة أمور:

1 - أن الحاشي تمثل مركز السامر.

2 - أن السامر مباراة في الرقص والشعر معاً. سواء بين البداعين اللذين يقودان صفى الرجال المشاركين أو بين صف الرجال والحاشي.

3 - أن حركات الحاشي تكون غالباً عكس اتجاه حركات الرجال.

4 - أن الرجال يحاكون الحاشي في حركاتها فإذا جلست جلسوا وإذا تحمست تحمسوا وإذا حاولت خطف عمامة أحدهم حاولوا خطف شال الحاشي الذي تغطى به وجهها، وهكذا.

وفى تدرج العلاقة بين الحاشي وصفى الرجال في السامر تلخيص يكاد يكون رمزياً للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع البدوي. وكأن الخط الذي ترسمه الحاشي بالعصا على الأرض أو تطويحها بها لإبعاد الرجال إلى الخلف يضع أمامنا صورة للربط بين وضع المرأة في المجتمع البدوي والنظرة التي ينظر بها أبناء المجتمع من الرجال إليها (الحجاب– الحريم – الفصل بين الجنسين – الشرف) وهى رباعية وضع المرأة البدوية. وكل هذه الأمور تحمل معنى مسئولية الرجال عن حماية المرأة. وإذا كان طقس السامر يكسر هذه القيود ويبيح للمرأة الرقص أمام الرجال وأن تثير حماستهم، فإن تنافسهم معها يتم لمحاولة التعرف على شخصيتها في دلالة ثقافية عن وضع المرأة (المحرم) في هذا المجتمع.

وإذا عدنا إلى تدرج النصوص الشعرية نجد أنها تبدأ بالرزيع وبما يسمى بالروحانية أي الدعاء بأن يتم السامر في جو روحاني، سرعان ما يتحول إلى جو غزلي واضح[22]، فيوجه كل بداع أشعاره إلى الحاشي خاطباً ودها:

البداع:	ساج الله تطع الجمره[22]	ونشوف البيضه من السمره
المجموعة:	إرويحا نجول الريده	
البداع:	سايج عليك النجومي	ياللي جعتي تجومي[23]
المجموعة:	إرويحا نجول الريده	
	..... وهكذا	

وكما يبدأ السامر بالروحانية أو الدعاء والصلاة على النبي يختتم كذلك بالدعاء والصلاة على النبي، وإن كانت المنافسة الغزلية تسيطر على السامر، ولعل أشهر نصوص المنافسة الغزلية التي دارت بين بداع وحاشى ما أورده نعوم شقير: قالوا حضر بداع ظريف دحية فرقصت فيها حاشية رشيقة القد والحركة فعلق بها قلبه فأنشد:

أنا مجيـــرك يالغالـي
مد إيدك سلـم علـى

فمدت يدها وسلمت عليه فقال:

أنا مجيـــرك يالغالـي
تلعب باركان الدحيه

فتحمست ورقصت رقصاً بديعاً فقال:

وإن كنت مطيع من زمان
رد الـــركبـه مثنيـه

فركعت على ركبة ونصف فقال:

هيدي بـروك المخاليف
ودي بـروك المطيه

فركعت على الركبتين فقال:

أنا قصدتـك يالحاشي
ودي أشوف المعطيه

فناولته السيف التي كانت ترقص به فقال:

الحاشيه أعطاني السيف
والسيف يجطع إيديه
أنا ودي شناف الفضه
شرع جبال الكليه

فنزعت شنافها من أنفها وناولته إياه فقال:

أنا ودي خاتم الفضه
واحطه في إيدي اليمينيه

فنزعت خاتمها الفضة وناولته إياه فارجعه إليها ومعه قطعة من الفضة وقال:

هذى عطيتك يالحاشيه
وهى حرام عليه
واختم كلامـي
يا مصلين على النبي
محمد نور الشـرق
والسيد نور الغربيه[23]

وفي مشهد تمثيلي لخطف النساء واستعادتهن، والذي يلخص وضع الرجل والمرأة في مجتمع البدو، يشير فاروق مصطفى إلى إحدى الرقصات البدوية المشهورة وهى رقصة الهلال. وتتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمشغولات الذهبية ويوضع في داخل قطعة قماش ملفوفة تسمى الهلال ثم تقوم فتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما من الهجانة "راكبي الجمال" ويقوم بخطف لفة القماش والتي بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها، وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم وتتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول هو الهرب بجمله. وهذه الرقصة تتم في الأعياد والاحتفالات الخاصة وفى الأفراح وتكون من نتيجة هذه المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن تلحق به جمال القبيلة، وهنا يخسر هذا الشخص ويتعرض للمهانة كما أن جمله إذا عرض للبيع يباع بسعر بخس، أما إذا لم تلحق به جمال القبيلة فيعد فائزاً وينال احترام القبيلة فضلاً عن الهدايا الأخرى المادية مثل "الخُرج" الذي يوضع على الجمل وهو مصنوع من القماش المزركش والمطرز بأشكال وألوان مختلفة، كما تعطى له هدية أخرى اسمها "الفرده" من قماش ملون ومزخرف وإذا حدث أن عُرض الجمل الفائز للبيع فإن ثمنه يكون مرتفعاً بالقياس للجمل الآخر الذي لم يكتب له الفوز[24].

ويضيف في تحليله الثقافي لهذه الرقصة "الواقع أن رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناصر الدراما المختلفة من فعل، وفاعل ومشهد ووسائل وهدف أو غرض يراد تحقيقه، فالفعل يتمثل في أداء الرقصة نفسها وممارستها أما الفاعل هو الشخص الذي يقوم بخطف الهلال، والمشهد يتمثل في المطاردة المثيرة خلفه، والوسائل تتمثل في الجمال المستخدمة وفى قطعة القماش التي تسمى بالهلال والتي بداخلها مصوغات القبيلة الذهبية. ويكون الهدف المراد تحقيقه ليس الاستمتاع بالرقصة وقضاء فترة للتسلية، ولكن إظهار مدى قدرة أعضاء القبيلة على الدفاع والذود عنها"[25].

ثالثاً: أغاني السامر من منظور سيميوطيقي

سوف نتخذ مثالاً من إحدى أغاني السامر الجماعية التي تؤديها مجموعة من الرجال ويظهر فيها صوت قائد المجموعة بين كل مقطع وآخر محمساً المجموعة بعبارة ها ها عاشوا... ها ها. والنص من أنواع سمسمية الرفيحي التي تأثرت بها منطقة الشيخ زويد بصورة كبيرة في العقود الأخيرة.

وفيما يلى نقوم بإيراد النص أولاً ثم نحاول تحليله تحليلاً سيميوطيقياً فيما بعد.

ترحيب ١	المجموعة:	يالله يا مسيكم بالخير	عوافي يا جرايبنا (قرايبنا)
	قائد المؤدين:	ها ها هلا ها	(صوت لتحميس المؤدين)
	المجموعة:	يا هلا يا مسا الخير	يا كتر دموس اللدَّيه[٢٤]
		أول ما ببدى كلامى	ولكى باودى[٢٥] سلامى
صيد الأرانب ٢		يوم تكينا[٢٦] بتيران	الأرنب وراه السلجان[٢٧]
		والأرنب تكت طرديه	سلجان تكن وراهن
		يا شاكر ويش القضيه	معنا تصريح وهويه
	قائد المؤدين:	ها ها ها	(صوت للتحميس)
		يا عالم ويش القضيه	يا عالم ويش القضيه
		ها ها ها	(صوت للتحميس)
تحميس الرقص واللعب ٣	المجموعة:	وضرب الكف تنحف	والكف عمار الدحيه[٢٨]
		البنت هادى تحافوا	لجيب ربوعى معايا
		وعافونا الحاشي عافونا	وصغير لا تظلمونه[٢٩]
غزل الحاشى ٤		والحاشي بينفض راسه	عارفنا ماحنا من ناسه[٣٠]
		هبى هبيب الهجيني[٣١]	لولاكي ما جينا الليله
		ها ها .. هلا هلا	(صوت للتحميس)
		هبي هبيب الرياح	ما نوجد غير الملاح
		واحنا سكان الوديان	ما نوجد غير الظبيان
		واحنا فى روس الجبال	ما نوجد غير الغزلان
إظهار البراعة فى احتفال العرس بإطلاق النيران ٥	قائد المؤدين:	هيه ها هلا	(صوت للتحميس)
	المجموعة:	يا معود[٣٢] هات الباروده	والضرب الليله مجعوده
		طخ الباروده عودي[٣٣]	طخ المليه جنيه
		تسارع الأداء ..... ها ها ها	

	يا مرحب بيكي يوم جيتي	يوم ما متى حييتي	٦ غزل الحاشى
	يا مرحب بيكي يا سمره	ما شفتي لعبي في الجمره	
	يا عمار شايب واختيار[٣٤]	هو لعب في الفنظريه[٣٥]	
	يا ونتي ونت شايب	ووليدي عن ربعه غايب	
	والشايب تشهد به عيونه	بيجرب خطا المزيونه[٣٦]	٧ وصف سباق الفروسية
	والخيل بتلعب وتعدي	مشواره درب الرمليه	
	ع الخيل بتمشى تجاطي	عزام الكربان جلـه	
	وريني نكسة مريـرك[٣٧]	خلى انكس مريري زيك	
	وينور على أبوفارس	ونطلق ع المركبيـه	
قائد المؤدين:	ها ها ها عاشوا	(تحميس)	
المجموعة:	يا حليل الطيب يا حليله[٣٨]	يسرى ويروح في ليله	٨ عودة غزل مرة أخرى
	يا مرحب يبكى يا عيده	لفى بالجُنعه[٣٩] الجديده	
	لا يابو عبيه[٤٠] جديده	خليت العالم[٤١] طليجه[٤٢]	
	ردايدك على الشبريه[٤٣]	صارت علينا الخبريه[٤٤]	
قائد المؤدين:	هلا ها .. ها .. ها	(تحميس)	
	كل الجروح تبرا وتروح	ماعدا جرح الشبريه	٩ الشكوى من جرح الهوى
	كل الجروح تبرى وتروح	وجروحي مازالت حيه[٤٥]	

للثقافات على النحو التالي: الهدف العام للنص/ مستوى الوحدات الدلالية الأساسية/ البناء التركيبي/ الدلالي للجملة/ مستوى الكلمة/ مستوى مجموعات المقاطع/ المستوى الصوتي/ تخطيط عام لتشفير نص لغوى على أساس المستويات[26].

إن الهدف العام للنص الغنائي في السامر يكاد يتراوح بين التعبير عن الفرح أو الاحتفاء بالمناسبة السعيدة والترحيب بالضيوف ومغازلة الحاشي، فالفكرة الرئيسية هي مباراة الحاشي والفخر.

وعلى مستوى الوحدات الدلالية الأساسية في النص نجد أنها جاءت كالتالي:

1 - ترحيب بالضيوف.

2 - صيد الأرانب (المهارة والخفة).

3 - تحميس اللعب والرقص (ترفيه) .

4 - مغازلة الحاشي (تيمة صيد مرة واحدة).

5 - إظهار الفرح (طخ البارودة والفروسية والشجاعة).

6 - غزل الحاشي مرة أخرى.

7 - وصف سباق الخيل.

8 - الغزل.

9 - معاناة الحب.

والجمل فى النص تعتمد على حسن التقسيم والتركيب المتتالي، فهي قصيرة نسبياً، تبدأ بالتعريف بهوية المجموعة التي تؤدى الغناء، وهم رجال صيد متمرسون يمتلكون الكلاب السلوقية وهى من أشهر أنواع كلاب الصيد المدربة التي تدل على أن من يملكها مغرم بصيد الغزلان والأرانب، وأنه يتميز بالخفة وسرعة الحركة. وهم أيضاً رجال غزل عاشقون متمرسون:

يوم تكينا بتيـران	والأرنب لا جطع وراه السلجان	تيمة صيد الأرانب
والأرانب تكت طرديه	سلجان تكن وراهــن	
وعافونا الحاشي عافونا	وصغير لا تظلمونــه	تيمة غزل الحاشي
والحاشي بينفض راسه	عارفنا ماحنا من ناســه	
هبى هبيب الهجينـي	لولاكي ماجينا الليلــه	

وعند مقاربتنا لنسيج النص الداخلى يمكن أن نختبره على ثلاثة أصعدة:

الأول: التشاكل Isotope كما يراه جريماس Greimas، ويعنى مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية أو المقومات التى تجعل قراءته متشاكلة، كما تنتج عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها. هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة.

والثانى: العماد Prèdicat وهو ما تستند إليه معاني النص.

والثالث: العلاقات التى تتشكل عبر ثنائية القاصد والمقصود على الرغم من تنوعها[27].

وسنتخذ من المقطع الثانى فى النص السابق مجالاً لإجراء هذا التحليل والذي يتمركز حول وحدة الغزل وهى الوحدة المعنوية لهذا المقطع.

القاصد: البداع — المقصود: الحاشي

الرجل — المرأة

العماد: غزل تَقَرُّب

التشاكل: الرغبة

صفات البداع	صفات الحاشى
- مرحب بضيوفه	
- كريم مضياف	
- صياد ماهر	- صغيرة السن
- شاعر متمرس في الغزل	- تتمايل برأسها
- يجيد طخ البارودة	- بارعة في الرقص
- متعاجب فى ملبسه	- تشبه الغزال
- بارع في اللعب	- متدثرة بالطرحة
- خيال وفارس	- تهب كالهجيني

1 - تشاكل الألفاظ:

ضرب	
	مقولة الأذى
تنحف	

عمار	
	مقولة العمار والفرح
الدحية	

2 - تشاكل الجمل:

عافونا الحاشي	
	دلالة الإثبات
عارفنا	
بينفض رأسه	
	دلالة النفي
ماحنا من ناسه	

3 - تقابل الألفاظ:

الـرياح ≠ المـــلاح

عافونـا ≠ عارفنـا

الوديان ≠ الجبـال

4 - تقابل الجمل:

إحنا سكان الوديـان

إحنا في روس الجبال

5 - تقابل على مستوى الشطرة:

ضرب الكف تنحف

الكف عمار الدحية

رابعاً: تحول الإطار الاجتماعي والثقافي للسامر

أشرنا في المقدمة بصورة سريعة إلى بعض الأحداث التاريخية والوقائع التي تعرضت لها سيناء، والتي كانت ذات تأثير كبير في السامر وفي الفنون الشعرية التي تؤدى فيه. ولا يغيب عن بالنا أن المجتمع البدوي التقليدي في سيناء لم يكن معزولاً تماماً عما جاوره من مجتمعات. إذ توفرت بعض وسائل الاتصال وسبل الاحتكاك بالتقنيات الحديثة ومن ذلك الاستماع للإذاعة واقتناء أجهزة الراديو، فكثيراً ما اعتاد شباب البدو الاستماع إلى إذاعة لندن ومتابعة برنامج ما يطلبه المستمعون، وكثيراً ما كانوا يرسلون لفتياتهم أغنية من أغاني الحب البدوية المتداولة ولا يذكر الواحد منهم اسم محبوبته، ولكن يطلق تشبيهاً لها غزال الصحراء مثلاً وكانت البنات يذهبن للرعي حاملات جهاز الراديو الترانزستور ليستمعن إلى هذه الأغاني.

وكانت أفراح مدينة العريش قبل التحرير خليطاً من مناطق مختلفة من مكونات العرس الشامي الوافد مع الاحتفال التقليدي؛ ولكنها بعد التحرير زادت وتيرة التغير بالاحتكاك الشديد مع الآلاف الوافدة إلى سيناء والتي أقامت هناك.

أ- أثر الاحتكاك بالوافدين في الأغاني

نظراً لتأثر الفنون التي تؤدى في السامر بظواهر الحداثة وبعد تحويل سيناء إلى محافظة جاذبة، وبعد انتشار التليفزيون والراديو، فقد أصبحت الفنون التي تنسب إلى سيناء – سواء منها الغناء الحديث وغير الحديث – خليطاً من الفنون الشامية ومن فنون الغناء المصرية من الدلتا والوادي. وهناك بعض الدراسات التي أشارت إلى تأثير هذا الاحتكاك بالوافدين من الوادي والدلتا على الأغاني الشعبية في المناسبات المختلفة، ومن بينها دراسة نهلة إمام عن عادات الزواج لدى قبيلة الدواغرة التي قسمت نصوص الأغاني الشعبية الخاصة بمناسبة الزواج – والتي جمعتها في حقبة التسعينيات – إلى ثلاثة أنماط. الأول النمط النسائي التقليدي، أما الثاني فهو نمط متغير نتيجة تأثر المجتمع السيناوي واحتكاكه ببعض الثقافات الوافدة، وأما الثالث فهو نمط الشعر العاطفي الذي يؤدى في السامر.

وقد رأت أن النمط التقليدي تؤديه النساء ويطلق عليه "الشلي" أو "غنا الفروح" وإن كان الشلي هو الاسم الأكثر شيوعاً بين أفراد المجتمع وتؤديه النساء وهن جالسات في مجموعات تتكون كل منها من ثلاث نساء، يرددن بصوت خفيض نسبياً حتى لا يسمعهن الرجال. وتغلب الأنغام الحزينة على أغاني النساء التقليدية بما يشبه إلى حد كبير النواح والبكائيات، فالجو العام الذي يسود أغاني النساء جو حزين. وترى الدراسة أن سبب هذه الظاهرة هو شعور المرأة بأن حقها مهضوم وأن مركزها ضعيف في مجتمع البادية. وكأن النساء ينتهزن فرصة أغاني الأعراس ليعبرن بها عن همومهن وضعفهن[28].

والنمط الثاني في رأيها نسائي تقليدي أيضاً، ولكنه يظهر مدى التأثر بأغاني الأفراح لدى نساء الريف المصري، إذ يؤدى بصوت مرتفع، ومن حيث المضمون تظهر فيه بعض

الأفكار والمعاني الجديدة والمفردات الوافدة ومن بينها عبارة "كتب الكتاب"، وجهاز العروس وغير ذلك من معاني[29]. ومن نماذجه التي أوردتها

خدناها بالسيف الماضي
وابوها ماكنش راضى
خدناها بالقوة الحاميه
وابوها كان طالع بره[30]

وأما النمط الثالث، فقد أطلقت عليه الباحثة النمط الخاص بالشعر العاطفي ويسمى البديع أو الرزيع، ومع تحفظنا على تسمية هذا النمط بالشعر العاطفي، إلا أنه يمثل النمط الذي تدور حوله دراستنا الحالية. وما يلفت النظر هو رصدها للتغير الذي أصاب الأغاني النسائية وإيرادها لعدد كبير من النصوص التي تضمنت تأثراً ببعض المفردات والأفكار الوافدة، كما يلفت النظر محاولتها التنبؤ بمستقبل هذه الأغاني إذ تقول بأن إفرادها جزءاً خاصاً بالنمط الوافد من الأغاني جاء من منطلق حرصها على إبراز التغير الذي حدث في مجتمع بحثها. وقد يصاحب ذلك انتشار هذا النمط في الفترة المقبلة نتيجة الاحتكاك المتزايد بثقافة وادي النيل وبوسائل الاتصال الحديثة، حيث لوحظ غلبة تأثير الأغنية الوافدة بسهولة، نتيجة تأثير وسائل الإعلام، ولهذا فسيادة النمط الوافد من الأغاني متوقعة[31].

ولا نغفل العديد من الظواهر الغنائية التي رصدتها دراسة سابقة أيضاً لفاروق أحمد مصطفى حول الأغاني الشعبية من العريش والتي سجلت إحداها من قرية الصيادين بأبي صقل أو أبى سجل على حد تسمية أهل القرية لها، وفيها يلاحظ أن العلاقة بين الحبيبين يجب أن تتم على أساس الزواج وأن الله وحده هو الذي يحمى هذه العلاقة ويحافظ عليها.

ومن الأمثلة الأخرى أغنية تطريز الثوب:

سبع سنين بتطرز في قميصها	ست سنين عينى ما شافتها
طلبت البوسه مدت لي شفتها	وقالت لي بوس يا أعز الأحباب

ويلاحظ فاروق مصطفى وجود التأثير الواضح للهجة المصرية الشائعة لدى أبناء الوادي من مفردة البوسة من العروس لعريسها قبل الزواج وقيامها بتطريز ثوب زفافها لمدة سبع سنوات كعادة الفتاة البدوية، ولكنها لا تمانع بعد انتهاء تطريز الثوب من أن تعطى عريسها القبلة التي يطلبها[32].

وهناك أغان أخرى لأوقات الزفاف المختلفة كأغنية حمَّام العروس والتي يقتطف منها:

مشطك وقع فى الطشت يا غاليا
بيك رضي ولا نزود يا أم الدلال
بيك رضي ولا نزود كمـان

وهى أغنية تقال عند تمشيط العروس واستعدادها لحفل القران والزواج. وللزفة أغان كثيرة بعضها للعريس وبعضها للعروس. وفي زفة العريس نجد العريس ورفاقه يسيرون في الشوارع سيراً على الأقدام ويغنى له أصدقاؤه ويرقصون ويرددون.

الروزا[46] **تقيله في الميـزان**
على أول حشه يا برسيـم
عريسنا ربنا يخليه هوى هوى
ويكتر عليه الفرح والعز الدايم
هـوى هـوى[33]

إننا نلاحظ دخول بعض الظواهر المستحدثة خلال العقدين الأخيرين ومنها عمل زفة للعريس تشبه الزفة التي كانت تقام للعريس في منطقة الدلتا، ومن هذه الأغاني التي تغنى في زفة العريس في العريش والشيخ زويد:

المؤدي:	درج يا غزالي
مج:	مال الناس ومالي
المؤدي:	درج يا هلاليه
مج:	مال الناس ومالـيه

المؤدي:	جوزي ما طلجوه
	وعلى الصدر لا علجه
مـج:	وعلى الصدر لا علجه
مـج:	يا ويل اللي نحاربه
مـج:	بالسيف نجطع شاربه[34]

ب- مظاهر عولمية جديدة

وفي العقود الأخيرة نلاحظ عدداً من الظواهر التي تدل على التحول الذي أصاب الحياة في المجتمع السيناوي. ومن ذلك الانفتاح في أزياء الرجال والنساء بسرعة هائلة بسبب انتشار التعليم متأثرين في ذلك بأبناء الوادي والدلتا الوافدين، بل إن هناك من المظاهر الأخرى التي تتعلق بالعزاء والمأتم الذي أصبح يتم في سرادق، وأصبح العرس في مدينة العريش يتم في النادي بعد أن كان يتم في مقعد، بل إنهم الآن يستخدمون الأجهزة الحديثة مثل الـ DJ في احتفالات العرس.

ونظراً لاختلاط أبناء المجتمع السيناوي مع الوافدين، بدأت حالات من التصاهر والنسب بين أبناء سيناء وأبناء الوادي والدلتا، وأصبحت احتفالات الأفراح في مدينة العريش أو حتى في مدينة الشيخ زويد تتميز بالاستعانة بمطربين والاختلاط بين الرجال والنساء في الأعراس التي تتم في النوادي والفنادق في مدينة العريش، في حين كان أهل القرى والنجوع المحيطة بمنطقة الشيخ زويد تقيم السامر البدوي الذي كان يتم في ساحة أو مكان متسع خارج مضارب القبيلة.

لقد انتشرت وسائل النقل والمواصلات اليوم في سيناء وتم ربطها بالقاهرة والإسماعيلية وبورسعيد بعد أن استمرت تعاني من العزلة، وانتشرت وسائل النقل وازدهرت عن طريق تعبيد الطرق وانتشار السيارات وإنشاء كوبري السلام "المعلق" على قناة السويس، وتبع ذلك عمل العديد من أبناء سيناء بقطاع النقل[35]، وفضلاً عن هذا كله تشهد سيناء الآن تنوعاً هائلاً في المهن التي أدخلها أبناء الوادي والدلتا المقيمين فيها مثل المخابز ومحال العصائر والفطائر، والمطاعم التي تقدم وجبات جاهزة وانتشار المقاهي والسنترالات... إلخ. فكل المهن المستحدثة انتشرت في المجتمع السيناوي، فهناك في العريش الآن العديد من محال تجارة الأطباق الهوائية، ومحال بيع المحمول، بحيث لا تختلف عن أية مدينة مصرية تقريباً، بل إن الشيخ زويد بها الآن ما يزيد عن ثلاثة محال لتجارة الأطباق الهوائية وعدد من محال بيع المحمول.

إننا نعلم أن الحدود الشرقية والشمالية الشرقية لسيناء لم تكن قبل عام 1948م حدوداً فاصلة بين سيناء والمشرق العربي؛ ولذلك تأثر بدو سيناء بالشام، ولما ظهرت الإذاعة، تأثر أهل سيناء بالمحطات الإذاعية في بلاد الشام: فلسطين والأردن وسوريا ولبنان، وبالإذاعات الأجنبية الأخرى مثل BBC ومونتكارلو... إلخ، والملاحظ أن الإذاعة المصرية لم تنشط إلا عند احتلال سيناء عام 1967. وبعد ظهور التليفزيون والتعرض للقنوات الفضائية الخارجية وزيادة موجة اقتناء الأطباق الهوائية والانفتاح على الخارج كل ذلك أسهم إلى حد بعيد في ذائقة أهل المنطقة وتبنيهم لأنماط جديدة من الاحتفال والغناء.

ج- السامر في الظل

كان لظواهر التحول السالفة الذكر أثرها على تراجع السامر التقليدي. لقد كان السامر يؤدي وظيفة مهمة في التعبير عن العواطف، ولم يكن الغناء والغزل في السامر نوعاً من الترفيه فحسب، وإنما هو نشاط جدي يساهم في كيان المجتمع البدوي، ففي الغزل تعويض عن خشونة الحياة. وليس أدل على تراجع السامر

عن أداء هذه الوظيفة سوى ما رصدته من خلال مهرجان سباق الهجن العربية في العريش في المدة من الأحد 27/8 إلى الأربعاء 30/8/2006 فقد لاحظت أن المشاركة تتم على مستويين:

1 - الضيوف وكبار الزوار والوفود العربية المشاركة.

2 - جمهور المشاركين من قبائل أبناء سيناء.

وعلى مدى الأيام الأربعة وهى نشاط المهرجان، كانت فقرات الاحتفال المسائي تتم في أنشطة الغناء وإلقاء لقصائد الشعر النبطي يتناوب خلالها الشعراء من الدول المشاركة إلقاء قصائدهم، وهى في أغلبها في الحماسة والسياسة ومدح الحكام العرب وفى الفخر... إلخ.

بينما ينتهز شباب القبائل السيناوية الذين حضروا المهرجان هذه الفرصة في عمل السامر بعيداً عن الأضواء. وتميز السامر الذي أقامه الشباب بطابع ساخر أو فكاهي، فهو يتم في الظل من المهرجان، وهو تعبير شبابي ساخر من "شباب العولمة" الذي ينظر إلى التراث ما بين نظرة الفخر والاعتداد، ونظرة السخرية والفكاهة. وقد استمر السامر مدة قصيرة لا تتعدى الساعة انفض بعدها المشاركون في الحفل وكان أغلبهم من قبيلة الترابين التي ينظر إليها أبناء العريش على أنها قبيلة بدوية قح. إن إقامة السامر في الظل في هذه المناسبة لهو أصدق دليل على ما يعانيه السامر في عصر العولمة من تقلص وتراجع.

خامساً: العولمة ومؤد بدوى مشهور (من الجماعية إلى الفردية)

تمتلك المجتمعات العتيقة قدرة أوسع على امتصاص الإسهامات الفردية وعلى صهرها لتشكل منها أعرافاً ملزمة بقدر أو بآخر؛ أما توسيع نطاق الاتصالات، ونشر الكتابة ثم إقامة نظام يضمن لها اليد العليا، كل ذلك يسهم في إضعاف الذاكرات وتسريع إيقاعات التناقل، أصبح هذا التناقض يدمغ اللغة نفسها، وكذلك العلاقة بين اللغة والجسد. من هنا نشأت أدوار اجتماعية جديدة: المثقف، الشاعر "المؤلف"...[36].

ويدعونا القول السابق إلى اختبار قضية التحول من الجماعية إلى الفردية سواء على مستوى السياق أي الحضور الجماعي والغناء الجماعي في السامر إلى مستوى الفردانية أي التحول إلى الأغاني الفردية في احتفالات النوادي والفنادق. ولعل تتبعنا لسيرة حياة مؤد بدوى تكشف لنا عن تجليات هذه القضية. فالملاحظ أن عدداً من البداعين الشعبيين في منطقة العريش قد تحولوا من الغناء في السامر إلى الأغاني الفردية، ومن هؤلاء أحد البداعين من مدينة العريش، الذي رحل من الشمال إلى الجنوب، وكون فرقة بدوية تغنى الهجيني على أنغام الشبابة. وهذا المؤدى هو عبدالرحمن عايش الذي تزوج من إحدى الأجنبيات، واعتاد إقامة الحفلات للسائحين بل إن التحول قد طال أولئك الذين بقوا في مدينة العريش من البداعين الشعبيين.

أ- النشأة في مجتمع بدوى متحول

إننا نتخذ من مؤد بدوى آخر نموذجاً وهو المغنى البدوي حميد إبراهيم عايد. وقد ولد حميد عام 1960 بمدينة العريش، وعاش طفولته أيام الاحتلال الإسرائيلي لسيناء، فلم يهاجر من موطنه أثناء الاحتلال. وكان حميد يصحب والده ووالدته لجني المحصول في بادية العريش، وتأثر بعادات وتقاليد البادية، وكانت أمه مهتمة بالتراث وبخاصة تراث المرأة البدوية التي تغنيه في السوامر. وكانت تغذى حميد بالنصوص البدوية[37].

فى البداية ولع حميد بغناء الشعر البدوي الذي حفظه عن السوامر التي شارك فيها كشاعر أو بديع يغنى الأغاني القديمة التي حفظها عن السامر "انته لما يكون واقف أمامك بيقول موال وترد عليه بموال ده تعلمت منه، وأنا اتأثرت لما كنت باسمع السامر، ولما كنت بتأثر بالنغمة وهى ولدت في السمع الموسيقى. وكنت أقول الموال لوحدي"[38].

وفى عام 1979 ومنذ اللحظات الأولى لعودة العريش إلى مصر بعد زوال الاحتلال التحق حميد بفرقة الثقافة الجماهيرية، ثم داوم على الغناء في أفراح العريش المحلية منذ عام 1982، مما أعطاه فرصة لأن يحتك بالمغنين الآخرين وأن يكتسب القدرة على الغناء على مسرح أمام جمهور. وبدأ حميد يشارك فرقة الرقص الشعبي، بل إنه اتصل ببعض المؤلفين والملحنين الذين

كتبوا له أغان عن السلام وعودة سيناء، وعن المشروعات التي تقوم بها الدولة في سيناء.

والجدير بالذكر أن فترة الاحتلال قد شهدت تكثيفاً لتوجيه البرامج الإذاعية عبر إذاعة صوت العرب إلى أبناء سيناء. وكان القائمون عليها حريصون على توجيه بعض الأغاني البدوية. بل إن تلك الإذاعة كانت تستعين ببعض أبناء سيناء من المغنين الشعبيين للقيام بهذا الدور وكان حميد من بين هؤلاء.

كان حميد يغنى في البداية بمصاحبة عازف المقرونة أو الشبابة أو الربابة، وكان حريصاً على ارتداء زى الرجل السيناوي زى الرأس والجلباب البدوي؛ وذلك في المناسبات التي يحيها في مدينة العريش وفى السوامر التي يدعى إليها لدى القبائل السيناوية خارج مدينة العريش.

ب- حميد وجهاز الثقافة الجماهيرية واختلاف نوعية الجمهور

ومع اتصال حميد إبراهيم بالثقافة الجماهيرية كما سبقت الإشارة اعتاد أن يؤدى أغانيه على المسرح في فرقة العريش، فحدث تغير كبير في طريقة الأداء وضم إلى محفوظه الأدبي أغاني مقتبسة من (لبنان وسوريا وفلسطين والأردن) ومن أهم من استمع إليهم عبده موسى من الأردن وأبوغسان الزغبي. وبعد أن حقق حميد بعض الشهرة، بدأ فى إحياء الأعراس السيناوية بالغناء بمصاحبة فرقته الموسيقية، بل إنه قام بتكوين فرقة السامر السيناوي التي تعرض فنون شمال سيناء في احتفالات جهاز الثقافة الجماهيرية وعلى مسرح الثقافة بالعريش وفى المناسبات الدينية والوطنية في محافظات مصر المختلفة[39].

ويقول حميد عن الجمهور إن الجمهور البدوي في النجوع يميل إلى سماع الأغاني الغزلية التي يغلب عليها أسلوب التورية المغلق، فالنساء لا يشاركن الرجال في مكان الاحتفال سواء في السامر التقليدي أو حتى بحضور مغن شعبي، بينما جمهور المدينة فى العريش، وجمهور المسرح فهو جمهور مختلط من الرجال والنساء، ولابد من إفهام هؤلاء معنى الأغنية بنطقها بلهجة معدلة. وعن مدة الغناء يقول إنها تكون أطول في البادية، بينما تقصر في المدينة سواء أكانت في ناد أو فندق فهي لا تزيد عن ساعتين تقريباً وقد لا يمتد الغناء أكثر من ساعة واحدة؛ إذ يحضر الحفل عدد من المغنين الشعبيين، ولا يعتمد على مغن واحد في إحياء الحفل. ويقول مسلم سلمى الحوص عن تغير أسلوب حميد إبراهيم أن حميد اعتمد في البداية على الموروث من أغاني السامر، ولكنه فيما بعد لجأ لتعديل بعض المفردات أو تصرف في نطق بعضها لكي يفهمها أبناء الشعب المصري من غير أبناء سيناء ولكن الجوهر واحد[40].

ج- السفر للخارج

ولأن المنطقة التي نشأ فيها حميد منطقة حدودية وهناك ترابط قبلي بين الحدود، فقد تهيأت أمامه فرص الغناء في بعض الدول كالأردن وبعض الدول الخليجية. وقد سافر حميد إبراهيم مع فرقة الفنون الشعبية بالعريش إلى محافظات مصر مما أتاح له فرصة الاتصال بجمهور جديد عبر هذه الفرقة، ووصلت شهرته إلى محافظات الجمهورية، وعد ممثلاً للغناء البدوي، وسافر إلى بعض الدول الأجنبية مثل أسبانيا وإيطاليا وفرنسا. وفي هذه الفترة بدأ يزدهر الغناء الفردي أو غناء الفرق الموسيقية التي تغنى أغان بدوية، سواء من بدو الصحراء الغربية من أولاد على أو من بدو سيناء، وكان حميد من بين هؤلاء الذين ازدهرت فنونهم في حقبة الثمانينات والتسعينيات بصورة لافتة.

ولا ينكر أبناء المنطقة التي أجريت فيها الدراسة أن الغناء الشعبي الشائع حالياً هو خليط من الأغاني البدوية السيناوية والشامية (سوريا وفلسطين والأردن ولبنان) مثل موال دالعونة – الميجانا، ومن الأغاني الخليجية أحياناً.

ويعلق عادل موسى البطيني عازف الشبابة من الشيخ زويد على تغير أسلوب حميد إبراهيم في الغناء بعد سفره للخارج بقوله: "في السامر هي الكلمات أبيات شعرية محفوظة والبديع بيقول عليها... ولكن حميد بيطور يدخل أغاني المهباش وأغاني من الشام والأردن ودلعونه وميجانه وأغنية يا حموده، ودي مش ممكن تتغنى في السامر.. ده صار مطرب بدوى بفرقة موسيقى وبيسافر ويطلع في الراديو والتليفزيون... ده مختلف عن السامر"[41]. وهناك من المغنيين الشعبيين غير حميد إبراهيم موسى سالم، وأحد أخوة حميد إبراهيم.

د- حميد والميديا الصغيرة

كانت سيناء في وقت من الأوقات بوابة مصر لدخول أجهزة التسجيل الصوتي؛ لأن قطاع غزة كان تابعاً للإدارة المصرية قبل عام 1967، وكان مقصداً لشراء أجهزة التسجيل الصوتي. وقد دخلت هذه الأجهزة إلى مدينة العريش في وقت مبكر، ويقول مسلم سلمى الحوص أن عمدة العريش من قبيلة السواركة وكان اسمه أبوعيطة كان أول من استخدم التسجيل الصوتي عام 1960، وذلك بحكم إقامته في المدينة[42].

ولاشك في أن انتشار أجهزة التسجيل الصوتي بين الشباب فيما بعد قد هيأت لهم أن يذهبوا بها إلى الوديان ومعهم شرائط الأغاني البدوية، حيث تكون هناك الفرصة لتشغيل الجهاز على الأغاني البدوية المعروفة أملاً في التقرب من الفتيات. وكثيراً ما تستخدم أغاني هؤلاء المغنين الشعبيين المعروفين مثل حميد إبراهيم وغيره.

وكان العديد من أبناء سيناء حريصاً على اقتناء أجهزة التسجيل وازداد اقتناؤهم لها بعد دخول الكهرباء إلى النجوع النائية وبدأ تشغيلهم لها سواء بالكهرباء العادية أو من خلال موتورات تعمل بالديزل لتوليد الكهرباء، فإذا تعذر عليهم تشغيلها بالكهرباء استخدموا البطاريات الجافة.

حرص حميد على تسجيل عدد من شرائط التسجيل تجارياً، ففي الفترة من عام 1985 وحتى عام 1990 سجل ما يزيد على أربعة شرائط تجارية. وفي هذه الشرائط نجد عدداً من الأغنيات التي تعد إعادة إنتاج للأغاني البدوية الموروثة؛ حيث إنه لجأ إلى بعض المؤلفين ليعيدوا تأليف هذه الأغاني لكي تتلاءم مع الغناء الفردي بمصاحبة الفرقة الموسيقية، كما حاول الاتصال ببعض ملحني الأغاني ليلحنوا له هذه الأغاني التراثية. ونكاد نضع أيدينا على هذه الأغاني من مراجعتنا للأشعار الواردة فيها. إذ يضم أحد شرائط حميد – على سبيل المثال – البرنامج التالي من الأغاني:

1 - يا سينا.
2 - يا حلو يا لابس الحلو (موال ميجانا وعتابه تقليد للأغاني الشامية).
3 - غلطانه يا عين.
4 - يا أم الخلة البدوية (أردنية).
5 - يا صحاب الفرح مبروك.
6 - هاليوم رأيت معشوق (نص مؤلف ومعد موسيقياً من قبل ملحن).
7 - دحيوه دحيوه (إعادة إنتاج لأغنية من أغاني سامر الدحية).
8 - نسمه هوا تشفى القلب.
9 - يا أحبابنا أهلاً بكم في ديارنا.
10 - شوف الأفراح وما فيها.
11 - رايحين نقول الريدة (إعادة إنتاج لمربوعة من أغاني السامر).

يقول بول زمتور "إن ما نضعه موضع التساؤل هو العلاقة بين الواقع والوعي. هل أدى استخدام الوسائط غير المباشرة إلى تعديل هذه العلاقة؟ أم أن هذه العلاقة هي التي تعرضت للتعديل فهيأت بذلك إمكانية وجود الوسائط غير المباشرة؟ في إطار حدود يبدو أنها غير قابلة للزحزحة تقنياً، يمكن لمجريات التلقي أن تختلف اختلافاً شديداً، تبعاً لطبيعة البيئة الثقافية. المستمع الذي تصل إليه الوسائط غير المباشرة هو كائن منفرد وتاريخي؛ أياً كانت تقنيات نزع التفكير التي تطبق عليه، فهو لا يدرك الأمور إلا عبر تاريخه، ولا يتفاعل إلا بموجبها، الحق أن بينه وبين ما ينصت إليه، يتخذ المبرمج موضعاً. المبرمج شخصية جديدة على سيناريو الأداء، وهو منظم تجارى لا يعرف زبائنه إلا بواسطة الشرائح الاجتماعية ودراسات السوق. كثيراً ما أدينت تداعيات مثل هذا النظام الذي تدور عجلته لمصلحة النجوم دون غيرهم"[43].

- حميد وإعادة إنتاج أغاني السامر

ومن النماذج النصية لإعادة إنتاج[44] أغاني السامر النص التالي الذي غناه حميد إبراهيم في حفل عرس أقيم في فندق الضباط بمدينة العريش في أغسطس 2006:

المجموعة:	دحيوه دحيوه	ذكر محمد لا تنسوه
المغني:	ضب الليل والكون بيدور	صبر أيوب ع المكتوب
المجموعة:	دحيوه دحيوه	دحيوه دحيوه
المغني:	بين الجبال ودروب الصخر طال الصبر يا عين وحبك يا مصر جايد في جلبي مثل الجمر يا عين وبطوى جناحي على جراحي وكاتم السر يا عين متى الليالى الهنا في جربك تعود يا مالكة الروح والعين	
المجموعة:	هبوا النار عاد المحبوب	فرج الله يا جوم ما يغيب
المغني:	دحيوه دحيوه	هلّ البدر وحبي معاه
المجموعة:	دحيوه دحيوه	
المغني:	هاتوا غزال البر هاتوه	يلعب معنا دحيوه
المجموعة:	ها ها	يلعب معنا دحيوه
المغني:	زال الهم ويالله انسوه	
المجموعة:	هيه هيه	
	جولو معايا دحيوه	
المجموعة:	هيه هيه	
المغني:	دحيوه دحيوه	ذكر محمد لا تنسوه
	انسى الغربه يا تراب سينا	جاي النيل بيزور أراضينا
	يروى الزرع ويسقينا طول الأيام	
	حضنك داف... جلبك صافى... نيلك وافى... يالمحبوب	
المجموعة:	حضنك دافي	
المغني:	هاتوا غزال	هاتوه...
المجموعة:	هيه دحيوه دحيوه	

لقد كان المكان الذي تم فيه الحفل حول حمام السباحة الملحق بالفندق، وكان أصحاب العرس يلتفون حول المناضد التي أعدت لهم، وكان الاختلاط بين الأسر المشاركة وبين الرجال والنساء هو السمة الغالبة. وقد أمضى حميد حوالي الساعتين في الغناء لكي يترك لمؤد (مطرب) آخر وفرقته المشاركة في إحياء العرس.

ويطلعنا النص السابق على عدة اختلافات بينه وبين نصوص السامر التقليدي التي أوردنا عدداً منها في الصفحات السابقة ويمكن لنا أن نجملها فيما يلي:

1 - أنه يجمع من حيث الشكل بين عدة أشكال أدبية فقد بدأ بالموال الذي أداه المؤدى بطريقة أداء الموال الشامية، وانتقل إلى نظام المقاطع الغنائية (الطقطوقة).

2 - تغير الهدف الرئيسي للنص واحتل الغزل فيه شطرات قليلة، بينما أقحم فيه موضوع وطني يتغنى بحب مصر وتراب سيناء... إلخ وهى الموضوعات التي لا تكاد تظهر في السامر التقليدي إلا نادراً.

3 - ومن حيث لغة النص نجد أنها تبتعد كثيراً عن اللهجة المميزة للمنطقة، فقد زجت مفردات شامية فى النص ياباي يابوي... وظهرت فيها بعض سمات العامية غير المحلية مثل: بطوي جناحي على جراحي – ليالي الهنا... إلخ.

4 - أن النص ينبئ من حيث تقسيمه والموسيقى المصاحبة له أنه نص معد سلفاً تدربت عليه الفرقة المصاحبة للمؤدى حميد إبراهيم، وأنه يأتي ضمن مجموعة أخرى من الأغاني التي أعدها بمعاونة أحد مؤلفي الأغاني من شعراء العامية، وأحد الملحنين المعروفين. ويعترف حميد بذلك ويقول عن التحول الذي أصاب أغانيه "ممكن الغنا يختلف لما يكون في نادي أو فندق وجمهور المدينة، لأن الحضري لازم أوصل له رسالة والبدوي له رسالة أقول له تراثك أهو، أنا لما أروح الصحراء فيه نوعية تختلف أنا باعمل كلام ليهم، ممكن الكلام ده الحضري لا يفهمه. وأنا باعمل مجهود مضاعف في النادي وعلى المسرح علشان أوصل للجمهور وأخليهم يفهموا لهجتي البدوية. الأغنية البدوية تختلف في الحضر عن السامر.. فيه دي الوقت كتابة لزمات، وحدث تغير في الموضوع، والإعلام اهتم بها، الأغنيات البدوية تحب الوصف في الجمال والغزل، وفيه موضوعات جديدة عن السلام والتنمية وأطفال الحجارة"[45].

وتكاد تطرح تجربة حميد إبراهيم تأكيداً لقول أصحاب اتجاه ما بعد الحداثة من أن هناك من السلوك الذي ينحرف عن النموذج المعرفي أو لا يتطابق معه نتيجة تدخل المصالح والدوافع والرغبات الشخصية بما يقلل من الخاصية التي تتميز بها الثقافة الشعبية عن بقية النماذج المعرفية، والتي تتمثل في أن أفكارها ومعانيها وما تثيره من العاطفة ودافعية السلوك، لا ترتبط بمصالح ورغبات ودوافع شخصية، بل إن هذه العاطفة تثير المتعة لدى أفراد الجماعة الشعبية بخاصة، وأن هذه العاطفة نابعة من الدور التاريخي لمكونات هذه الثقافة[46].

سادساً: ارتحال النصوص في عصر العولمة

كانت الهجرة والتجارة والحروب فى الماضي هي الوسائل التي ترتحل النصوص عبرها من مكان إلى مكان ولم يكن التجاور الجغرافي وحده محققاً الانتشار للشعر الشفاهي، وإن كانت معظم وقائع انتشار الشعر المؤكدة تم رصدها على طول مسارات معروفة للغاية، هجرة أو تجارة أو حج.

وإن لم تقع هجرات جماعية، فقد يحدث تأثير متبادل بين قطاعات متجاورة من مناطق جغرافية وثقافية منسجمة بقدر كاف. هناك روايات من ملحمة الجي سار التبتية ينشدها المنشدون في منغوليا وفى بعض أقاليم الصين؛ "الأغنية الجديدة" في شيلي، في ستينيات القرن العشرين، كانت بسبيلها لاجتياح أمريكا اللاتينية جمعاء.

لا تستطيع الحدود اللغوية وحدها أن توقف هذه الحركة؛ بل إن القرابة المعجمية والتراكيبية، والإيقاعية بخاصة، بين اللغات المتماسة، تدعمها. هكذا ظلت سيرورة الشعر الشفاهي كثيفة، على مدار عدة قرون، بين مختلف النطاقات اللغوية السكندينافية، حيث وصلت أحياناً إلى اسكتلندة[47].

وإذا كان هذا الوصف يصدق على ارتحال النصوص بين البلاد المتجاورة جغرافياً والتي تتعدد لغاتها، فمن باب أولى أن يكون الانتشار والارتحال أكثر كثافة بين الشعوب ذات اللغة الواحدة واللهجات المتقاربة؛ فالعلاقة بين الجزء الشمالي الشرقي من سيناء وبلاد الشام وبخاصة فلسطين والأردن كان شديداً في الماضي،

وظل فاعلاً حتى وقت قريب، حينما وقعت هذه البلاد تحت الانتداب البريطاني ووضعت الحدود بين مصر وبلاد الشام وبخاصة فلسطين، حتى إذا جاء النصف الثاني من القرن العشرين اشتدت عوامل الفصل هذه عندما استطاعت إسرائيل احتلال فلسطين، وحدث من انتقال الفلسطينيين إلى البلدان المجاورة (مصر – الأردن). وكانت الحروب المتتالية في هذه الحالة عاملاً معوقاً. ولكن الملاحظ في العقدين الأخيرين انطلاق بداية حثيثة لانتقال الفلسطينيين إلى مصر وعودتهم إلى فلسطين بصور متعددة.

إننا نلاحظ التأثير الشامي في أغاني السامر في منطقة الشيخ زويد والعريش من خلال انتشار شرائط التسجيل الصوتي والـ CDs والتعرض للقنوات الفضائية، ويظهر ذلك في تسرب طريقة الغناء الشامية، وتسرب العديد من النصوص الشعرية الشامية (الأردن – فلسطين – لبنان) مثل:

المجموعة:	ردى شاليشك رديه يا داده[٤٧]	من الشمس لا تسودي
	لا خدم مع بوك سنتين يا داده	جهوه والله ماودي[٤٨]
قائد المجموعة:	هلا هـا هـا	(للتحميس)
المجموعة:	واطلع ع راس الجبل يا داده	وغنى لك موالي
	وإن جالوا هاذا جاهل يا داده	لاشكي لهم عن حالي
	موسيقـــي	

وأغنية أخرى لمغن يدعى نايف أبوعياش:

المجموعة:	البارحة بالحلم حاضن الغالـي	
	وصحيت من النوم لقيت الحضن خالي	
	آه ... آه ... آه ... آه ...	
	بالله يا غالى لا تجسي جليبك	بالله يا غالي
	طول الليالي يعجبني رسمك	طول الليالي

ومن الأغاني الأردنية كذلك إحدى أغاني سميرة توفيق:

وح وح واني بردانه	يابوا العيون السهرانه (الدبلانه)
بردانه دخلك دفيني[٤٨]	

وتسربت طريقة الغناء الشامية إلى الشيخ زويد فنجدها واضحة في أغاني الدلعونة، وتبدأ بطريقة أداء للموال بالطريقة الشامية:

واللى سريته بليل وأهلي ما دروبي[49]
جطعت جبال ياباي وياما دروبي[50]
لاعلم إن المنايا على دروبي
ما ودعت الاحبابي ولاسريت دروبي

على دا العونا	وعلى دا العونا
هوا الشمالي	غير اللونا
أول ما نبدي	نصلى على الزينا
نبينا محمد	يا نور العينا
على دا العونا	وليش دلعتيني
عرفتى لمزوج	ليه حبيتني
لا كتب كتابك	ع ورق تيني
واجعل طلاجك	حب الزيتونا"

ولا يتوقف التأثر بالأغاني البدوية عند تلك الأغاني الوافدة من الأردن وفلسطين، بل من باب أولى أن يتم التأثر ببعض الأغاني البدوية لبدو مطروح[50]. ومن بينها أغنية مشهورة لمغن معروف من مطروح هو عوض المالكي تنتشر الآن بين أغاني منطقة العريش والشيخ زويد وهى تقوم على بناء شعري على طريقة المجرودة المعروفة وهى أقرب إلى الطريقة الزجلية رباعية الشطرات ونقتطف من أبياتها:

(1) لابس الرجيج[51] ادلع	يالابس الرجيج
يا أبوماشية لجليج[52]	أنا عندي في الرأس جليج[53]
وعنك ما نجحد شي	
(2) وعنك ما فتحت الأخيار	كلامى لاعيب ولا عار
ونحكى جدام الحضار	ولو عار نجول في الردى[54]

ثم ينتقل النص في أسلوب فكاهي إلى نقد إحدى العادات التي كانت شائعة وهى تزويج الشباب دون ترك الفرصة لهم للاختيار:

(3)	أنا راجل فنان وغاليين عليه العربان
	عذاري وكرام وفرسان
	ولكن عادات زمان اليوم مع الشبان

	شكوا لي منهن يا حبان
	إن كانوا مية شاب شوي
(4)	إن كانوا مية شاب حكاهم
	فيه اللي مظلوم بكاهم
	وين حكا لي حتى أنا
	وراح حزامي بكاني
(5)	راح حزامي وين حكا لي
	وفى الموضوع شغل لي بالي
	جال لي ماتنساني
	سار الهم وساير لي[51]

سابعاً: خاتمة

نستطيع بعد هذا العرض أن نصل إلى عدة نتائج أساسية لهذا البحث وهى:

1 - تغير وسائل ارتحال النصوص في عصر العولمة. فبعد أن كانت تتم عن طريق الهجرة والتجارة، أصبحت تنتقل عن طريق الوسائل الحديثة (شرائط التسجيل – الميديا الصغيرة – CDs الكمبيوتر – التليفزيون – الأطباق الهوائية – المحطات الفضائية).

2 - التحول التدريجي في الغناء الشعبي لدى بدو سيناء الشمالية من الجماعية إلى الفردية (نموذج حميد إبراهيم).

3 - تشكل نصوص الأغاني على هيئة موزايكو، بمعنى أن النصوص الوافدة تزرع مع النصوص التقليدية وتطعم معها سواء على مستوى المفردات أو على مستوى نص الأغنية بالكامل، ويبدو ذلك بوضوح في العريش والشيخ زويد.

4 - تحول طرق أداء الأغاني بتحول السياق الذي تؤدى فيه من السامر التقليدي، إلى العرس فى الفندق، إلى السامر في سباق الهجن السنوي.

5 - إنه إذا كانت العولمة قد أسهمت في سرعة التحول في أغاني السامر السيناوي وفى تراجع السامر، وإذا كانت منطقة الشمال الشرقي من سيناء ومجتمعاتها المحلية تعد بوتقة تنصهر فيها النصوص المحلية والوافدة، فإن اختيار الأغاني يتم وفق آلية متعددة الدوائر تبدأ من الدائرة الأقرب ثقافياً، ثم مكانياً، ثم خارج حدود الوطن بما يمكن رسمه وفق المخطط التالي:

الهوامش المراجع

1 - انظر: أرثر أيزا برجر، النقد الثقافى: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم، ورمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003. وانظر أيضاً إنجيلا ماكروبي: مابعد الحداثة والثقافة الشعبية، ترجمة منى سلام، مراجعة محمد الجوهري، مجلة الفن المعاصر، ع1، صيف 2000، ص ص 170-155. وانظر أيضاً مايك فيذرستون، ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة، ترجمة عبدالوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

2 - عبدالله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، ع 634، شتاء ربيع 2006، ص 192.

3 - Umberto Eco, A Theory of Semiotics, Bloomington, Indiana University .Press, 1976, P. 71

4 - لسان العرب لابن منظور، مادة: سَمَر.

5 -نعوم بك شقير، تاريخ سيناء، ط2، القاهرة: دار الكتب والوثائق المصرية، 2005، ص ص -344 351.

6 - حاتم عبدالهادي، الشعر النبطي: ملامح الشعر في بادية سيناء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافي، 2000، ص 23.

7 - يذهب سمير جابر فى دراسته للرقص الشعبي لدى بدو الشرقية إلى القول: "يشمل سامر عرب الشرق ثلاثة أجزاء، شأنه في هذا شأن السامر عند عرب الغرب أيضاً وهى: البوشان – الريدة – الدحية. وقد يستمر إلقاء البوشان نصف ساعة أو أكثر ويعد نموذجاً أفضل لكيفية التجمع للسامر حتى إذا تجمع الرجال وتم اصطفافهم، وانتظم ترتيبهم، يبدأ البديع بجزء الريدة وأحياناً يسمونه الريدية أي ما يريدونه أو يرغبون فيه، وفى هذا الجزء الثاني من السامر، يبدأ الرجال بدق الكف والرد على البديع (رايحين نجول الريدة)". انظر سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ج1، ط1، 2006، ص 111.

8 -تقول نهلة إمام إن بعض الإخباريين فى منطقة بئر العبد في شمال سيناء أخبروها "أن بعض الموسرين يمكن أن يؤجروا بداعاً لإحياء أعراس أبنائهم، وعموماً فإن كثيرين من أفراد القبيلة لديهم القدرة على قول البديع لأنهم يرددون ما يحفظونه من الشعر الشعبي مع حرية التصرف فيه بالتعبير من حذف وإضافة، حيث يسقط الراوى حالته النفسية أو قصته الغرامية على أشعاره". انظر نهلة إمام، عادات وتقاليد الزواج لدى قبيلة الدواغرة في محافظة شمال سيناء، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، القاهرة، 1993، ص 231.

9 - سجل النص في سامر أقيم بضواحى الشيخ زويد بتاريخ 29 أغسطس 2006، وكان يقود الغناء عادل موسى البطيني من قبيلة المعازة مقيم بالشيخ زويد.

10 - وقد تدلنا هذه العبارة على النظام الاجتماعي الذي كان سائداً بين القبائل في سيناء وهو نظام الأحلاف، بمعنى أن القبيلة الأقل عدداً وأقل قدرة على حماية ربوعها تدخل في حلف مع قبيلة أقوى لحمايتها والذود عنها. انظر أحمد أبوزيد، النظام السياسي التقليدي (في): الإنسان والمجتمع والثقافة فى شمال سيناء، إشراف أحمد أبوزيد، تحرير تغريد شرارة، القاهرة، ج1، المركز القومى

للبحوث الاجتماعية والجنائية، 1991، ص ص 191-190 ومواضع أخرى متفرقة.

11 - فاروق أحمد مصطفى، التعبير بالحركة والفنون الشعبية: دراسة مقارنة، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996، ص 13.

12 - سيرد تفصيل الحديث عن بعض أشعار العلياني أو على دلعونا في موضع لاحق في هذه الدراسة.

13 - فاروق أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص 13.

14 - يشير محمد بكر البوحي إلى أن الدلعونا في فلسطين يمكن أن تؤدى بطريقة منفردة أثناء العمل أو في طريق العودة منه، أو يتغنى بها الأفراد والجماعة، دون عزف، فترد عليه الجماعة بلازمة معينة، هي عبارة عن نصف بيت من الدلعونا. وتستطيع النساء أداء هذه الأغنية على أنغام الدلعونا وإيقاع الطبلة، دون مشاركة الرجال. لمزيد من التفاصيل انظر محمد بكر البوحى، جهود عبداللطيف البرغوثي في جمع وتحليل الأدب الشعبي في فلسطين، مؤتمر المأثورات الشعبية في 100 عام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج2، 2002، ص ص 300-298.

15 - سجل النص من سامر أقيم بالشيخ زويد في أغسطس عام 2006.

16 - هذا المقتطف من مقابلة أجريت معه فى مدينة الشيخ زويد بتاريخ 26/8/ 2006.

17 - محمد بكر البوحي، جهود عبداللطيف البرغوثي في جمع وتحليل الأدب الشعبي فى فلسطين، مرجع سابق، ص 298.

18 - محمد بكر البوحي، المرجع السابق، ص 301.

19 - ب.أ. أوسبنسكي، ن.ف. إيفانوف. نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات مطبقة على النصوص السلافية، ترجمة نصر حامد أبوزيد، في: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 323.

20 - يذكر بعض الرواة من الشيخ زويد أن الحاشي كانت تحمل سيفاً عند دخولها ساحة السامر، وكأنها كانت تدافع عن نفسها تجاه الرجال الذين يحاولون مشاكستها وخطف عباءتها أثناء الرقص، وتحول حمل السيف إلى العصا في العقود الأخيرة. وقد ذكر سمير جابر في كتابه أطلس الرقصات الشعبية المصرية (2006) أن الحاشي لدى عرب الشرق في محافظة الشرقية تحمل العصا وأن هذه الرقصة لازالت تؤدى بالسيف بالموصل بالعراق، وأن الحاشي خلال دفاعها ضد من يحاول خطف عباءتها ممكن أن تصيبه إصابة بالغة، وأنه شاهد هذه الرقصة بالعراق أثناء زيارته لها مع الفرقة القومية للرقص عام 1968. انظر سمير جابر، أطلس الرقصات الشعبية المصرية، مرجع سابق، ص ص 114-113.

21 - انظر سمير جابر، المرجع السابق، ص ص 118-116.

22 - يتدرج الغزل بين البداعين فيصل إلى ذروته في المباراة الشعرية والرقص بين البداعين والحاشى، مما يظهر في وصف نعوم شقير: قال البداع فى رقص الدحية مغازلاً الحاشي:

يا عيونها اللي بدت لي	يا شبه غدير الصفيه[1]
يا قرونها[2] اللي بدت لي	يا حبال البيت العوديه[3]
يا خشيمها[4] اللي بدا لي	يا ضيق الخاتم وشويه
يا نهيدها[5] اللي بدا لي	بيض الحمام الرقديه
يا صليبها[6] اللي بدا لي	فتله حرير ومطويه
يا ساقها اللي بدا لي	يلمع لميع الشبريه[7]

1 - غدير الصفيه: أي غدير الماء الصافي. 2 - قرونها: ذوائب الشعر.
3 - العوديه: الطويلة كالأعواد. 4 - خشيمها: فمها. 5 - نهيدها: تصغير نهد.
6 - صليبها: بطنها. 7 - الشبريه: الخنجر.

(23) نعوم بك شقير، تاريخ سيناء القديم والحديث وجغرافيتها، دار الكتب والوثائق القومية، ط1، 2005، ص ص 349-348. وتذكرنا هذه المباراة بالوظيفة التي يلعبها السامر لدى البدو عموماً فقد ذكر أحد الإخباريين تأكيداً لما ورد بدراسة أنثروبولوجية لمجتمع شمال سيناء من أنه كانت هناك مواسم للقاءات بين الشباب فى الماضي. وهى الأيام الأخيرة من شهر رمضان حيث يعقد السامر ويتجمع الشباب للغناء والفتيات للرقص، وقد يتردد بعض الكبار للفرجة. ويستمر السامر حتى أول أيام العيد، حيث تتوجه الفتيات بعد صلاة العيد إلى إحدى المناطق المتفق عليها ويأخذن في الغناء ويتبعهم الشباب، ولكن كل فريق يجلس بعيداً عن الآخر ويظلون هكذا حتى الغروب، وتتم الاحتفالات في منطقة وسطى بين القرى في منطقة فسيحة خضراء بها بعض الأشجار، ويجلسن في مجموعات كل منها مكونة من خمس فتيات تظللهن عباءة سوداء تغنى كل واحدة منهن وتردد الباقيات خلفها، وهكذا يتعارف الشباب والفتيات. انظر: إلهام عفيفي، التعبير عن العواطف وأثره في التماسك الاجتماعي، (في): الإنسان والمجتمع والثقافة في شمال سيناء، إشراف أحمد أبوزيد، تحرير: تغريد شرارة، القاهرة، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ط1، 1991، ص ص 261-261.

24 - فاروق أحمد مصطفى، التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى، مج الفنون الشعبية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع42 (يناير-مارس 1994)، ص 86.

25 - المرجع السابق، نفس الصفحة.

26 - ب.إ. أوسبنسكي وآخرون، نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات مطبقة على النصوص السلافية، ترجمة: نصر حامد أبوزيد، في: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس

العصرية، القاهرة، 1986، ص 323.

27 - Greimas, Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage en Collaboration avec J Courtes, Paris, 1979.

وانظر أيضاً:

Todorove, Tzévétan and Oswald Ducrot, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, 1979.

28 - نهلة عبدالله إمام، عادات وتقاليد الزواج لدى قبيلة الدواغرة، 1993، ص 230 وما بعدها.

29 - المرجع السابق، ص ص 231-229.

30 - المرجع السابق، ص 231.

31 - المرجع نفسه، ص 248.

32 - فاروق أحمد مصطفى، التعبير بالحركة والفنون الشعبية، المرجع السابق، ص 10.

33 - المرجع السابق، ص 11.

34 - سجل النص في سامر أقيم بضواحي – الشيخ زويد بقيادة عادل موسى البطيني في 29 أغسطس 2006.

35 - مما تجدر الإشارة إليه أن سائقي سيارات الأجرة بين العريش والقاهرة أو الإسماعيلية قد اعتادوا اقتناء شرائط تسجيل لأغاني المغنين البدويين وأغان شائعة لمطربين من الأردن وفلسطين ولبنان.

36 - بول زومتور، ترجمة: وليد الخشاب، مدخل إلى الشعر الشفاهي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 251.

37 - يقول حميد إبراهيم في إحدى المقابلات "إحنا قبائل من أهل الصحراء، ويمكن تطور عندي نوع الفولكلور في الأول من السامر في السهرات، وكنت أسمع البدع والرزع والمربوعة وهى مسميات عندنا. البدع طريقة والرزع طريقة والمربوعة طريقة، عندك البدع بيقول اعطونا الخمسة من إيديكم والخمسة زواج الدحية رايحين نقول الريده. وللرزع له طريقة وده بداية التجمع بعدها الصفوف تتدارك، صف رجال وأمامه الحاشية (الفتاة التي ترقص)، وتتعمل مجاميع نساء قاعدة والشباب قاعد. والسامر في الليل، فتلاقى الأطفال تستمع للكبار ويعملوا لهم صف ويقلدوهم". راجع الفقرة الخاصة بالأنماط الشعرية فى السامر.

38 - من مقابلة مع حميد إبراهيم أجراها معه محمد رضا الشيني الباحث بأطلس الفولكلور المصري في يوليو 2003.

39 - وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى طبيعة فرق الغناء الشعبي التي ترعاها الثقافة الجماهيرية والتي تعد برنامجها لتشارك به في المسابقات. وكثيراً ما يحاول القائمون عليها تطوير الأغاني التي تؤديها الفرقة من مغنين تلقائيين. ويشار

الهوامش المراجع

هنا إلى تجربة قام بها المخرج عاطف عبد الحميد المشرف على فرقة الرقص الشعبي في العريش، فقد قام بالإشراف على فرقتي رفح والشيخ زويد التلقائية، ولجأ إلى جمع الأغاني التراثية التي تحفظها النسوة في المنطقة، وحاول تعديل بعضها لتلائم العرض على المسرح؛ لأنه رأى أنها لو قدمت بلهجتها البدوية المحلية في المناسبات التي تشارك فيها الفرقة، فإن المتلقين من غير أبناء المنطقة سيكون من الصعب عليهم فهمها. ولمزيد من التفاصيل حول فرق الغناء الشعبي انظر: إبراهيم عبدالحافظ، الفنون الأدبية الشعبية: دراسة في ديناميات التغير، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط1، 2004، وبخاصة الفصل الثالث.

40 - مسلم سلمى الحوص من مقابلة أجراها معه محمد رضا الشيني، يوليو 2003.

41 - من مقابلة مع عادل موسى البطيني في مدينة الشيخ زويد، أغسطس 2006.

42 - من مقابلة مع مسلم سلمى الحوص أجراها معه الباحث محمد رضا الشيني بمدينة العريش، يوليو 2003.

43 - بول زمتور، مدخل إلى الشعر الشفاهي، مرجع سابق، ص 240.

44 - للوقوف على آليات إعادة الإنتاج راجع مقالنا: إعادة إنتاج المأثورات الأدبية الشعبية المنشور في مجلة الفنون الشعبية، ع 68، 69 (يناير – فبراير – مارس 2006)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص 21-54.

45 - من مقابلة مع حميد إبراهيم بمدينة العريش أكتوبر 2006.

46 - السيد حامد، الكتابة الإثنوجرافية: دراسة في اللفظ والمعنى، مجلة الفنون الشعبية، ع (70)، الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية والهيئة العامة للكتاب (أبريل – مايو – يونيه 2006)، ص66.

47 - بول زومتور، المرجع السابق، ص 249. وانظر أيضاً:

Ruth Finnegan, Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context, - Cambridge, 1977, P. 135.

48 - يتغنى بعض المؤدين الشعبيين فى المنطقة بأغنية مشهورة للمغنية الأردنية سميرة توفيق:

والله تصبوا ها الجهوه	وتزيدوها هيل
واسجوها للنشامي	ع ظهور الخيل
جهوتنا أول بادي	للأجوادي
ياللي ناره وجادي في ظلام الليل	
..... إلخ	

49 - سجل النص من عادل موسى البطيني، أغسطس 2006.

50 - سبقت الإشارة إلى ما أورده فاروق مصطفى من وجود التأثيرات من الأغاني المصرية غير البدوية

في الأغاني العريشية الشعبية ومن نماذجها أغنية الغزال:

كان عندي غزال	كفه محني
وعيونه سوده	وعسليه
سهاني يا ناس	وهرب منى
خاين يا غزال	حسنك جتال

انظر: فاروق أحمد مصطفى، مرجع سابق، ص 10.

51 - سجل النص من عادل موسى البطيني بالشيخ زويد، أغسطس 2006.

الهوامش

1 - الجعود: القعود هو الجمل فى سن الشباب، وينطق أهل المنطقة حرف القاف جيماً قاهرية وقد أثبتها كما تنطق فى كل النصوص التالية.

2 - عجبى: هى عقبى أى خلفى أو فى إثرى.

3 - زواج: زينة أو تزويق.

4 - حفيف الكينيه: مثل صوت الهواء القوى.

5 - داويه: دويه.

6 - شبريه: خنجر.

7 - الدنجور: الشجرة الصغيرة.

8 - جدمكى: قدمك للحث على سرعة الرقص.

9 - فوجيه: من فوقى.

10 - جاعود: الجمل.

11 -عجن ثلاثه سويه: اطلقن ثلاث زغاريد معاً.

12 - تفطم ضناها: تفطم النعجة وليدها.

13 - الجُنعه: القُنعة أى الطرحة.

14 - الراحه: جبل الراحة فى سيناء دليل على بعد المسافة.

15 - فجيتى العتمه: شققت الظلام.

16 - لجواد: الأجواد.

17 - المرطمانى: البرطمان.

18 - واحدها: وحدها.

19 - جزازى: من الزجاج.

20 - مريرك: العقال الذى يوضع على الرأس ونكسة مريرك أى إرخاء عقالك على مقدمة الرأس تعاجباً.

21 - ع هونه: بالرفق.

22 - الجمره: القمر.

23 - تجومى: تقومين.

24 - دموس اللدية: أحجار توضع أسفل الخبيز. (دليل الكرم)

25 - باودى: أرسل أو أبعث.

26 - تكينا: نزلنا بتيران وادى أو كهف معروف فى سيناء.

27 - الأرنب: يبدو أنه رمز للمرأة، والسلجان: نوع من كلاب الصيد يسمى سلوقى وهى بارعة فى الصيد.

28 - التصفيق بالكف هو تزويق لرقص الدحية.

29 - لا تتعبونها: لا تظلمونها.

30 - من ناسه: من أهل قبيلته.

31 - هبيب الهجينى: بروك الجمل والهجينى الجمل.

32 - يا معود: نداء مع مدح.

33 - عودى : عادتى.

34 - اختيار: كهل كبير السن.

35 - الفنطزيه: بلا فائدة.

36 - المزيونه: الجميلة.

37 - نكسة مريرك: تقديم عقالك على الجبهة تعاجباً وخيلاء كعادة الشباب.

38 - يا حليله: ما أحلاه.

39 - الجُنعه: الطرحة.

40 - أبوعبيه: من يلبس العباءة.

41 - العالم: الناس.

42 - طليجه: حرة.

43 - الشبرية: خنجر أو سكين يعلقه البدوى فى ثيابه.

44 - الخبرية: أبلغ عنا أحد.

45 - جروحى مازالت حيه: لا تبرأ.

46 - الروزا: الورده.

47 - يا داده: يا حبيبتى.

48 - ماودى : لا أرغب.

49 - ما دروبى: لم يعلموا بى.

50 - ياما دروبى: طرق كثيرة.

51 - الرجيج: الثياب الرقيقة التى تظهر مفاتن الجسم.

52 - لجليج: مشية المتبختر.

53 - جليج: ارتباك وقلق من حبى لك.

54 - فى الردى : الأمر السيئ.

أغـاتـي أطفـال البحـ

ـــــرين الشعبيـــــة

دراسة في التأسيس والتأصيل

الدكتور عبد القادر فيدوح
كاتب من البحرين

فكرة التأسيس

1 - دور المؤسسات في الحفاظ على التراث الثقافي :

إذا تتبعنا مواكبة التطور الثقافي في البحرين، بوجه عام ، وجدنا الاهتمام يتزايد أكثر بين فترة وأخرى ، ولعل المتصفح لتاريخ البحرين الثقافي يدرك العناية الفائقة لهذه التجربة الغنية والثرية . وهي حقيقة لا مِراء فيها، وليس للمرء إلا أن يفخر أمام هذا الاهتمام الذي يحظى، من عناية المواطن ، بالفكر والجهد والوجدان، ليشمل بذلك المحافظة على تراثه، والمأثور الشعبي بمختلف جوانبه منه على وجه الخصوص .

ويعد المأثور الشعبي، بخاصة المصدر الشفاهي منه، من أولويات المؤسسات الثقافية في البحرين ويرى فيه المعنيون قدرا من العناية والرعاية، بوصفه لا يقل أهمية عن مصادر التاريخ الأخرى التي تكون معرفة حاذقة في التكيف مع تطوير القدرة الفذة على العطاء والتواصل بين الأجيال السابقة والأجيال اللاحقة. ولعل خير من يصور هذا التواصل قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام في مملكة البحرين، هذا القطاع الذي من شأنه أن يرعى مجمل القضايا الثقافية العامة لإبراز مظاهر الأصالة وربطها براهن الحياة العامة للمجتمع وتوجهاته المستقبلية .

ولعل في هذه الندوة المخصصة "لأغاني الأطفال الشعبية" ما يعزز هذا التوجه ، مما يجعل هذا النسق الثقافي محل فخر واعتزاز ممن يهتم به ، بخاصة الأطفال الذين يُعتبرون مصدر إشعاع ، يكشف عن العلاقة بين الطفل والغناء ، أو بين الكلمة والنغم ؛ لذا خليق بقطاع الثقافة والتراث الوطني أن يلتفت إلى البراعم الفتية، وتحديدا في أهم شيء يخص أجواءهم الثقافية من خلال أغانيهم ، ومن ثم تعتبر هذه المبادرة شمعة أخرى تضاء في سماء أطفالنا في البحرين، وخطوة أساسية في جمع أغانيهم الشعبية في أرشيف خام يستند إليه المربون والدارسون، والراغبون في الانتفاع به، وتطويره بالقدر الميسر للحفاظ على بناء شخصية الطفل، وفق موروثنا الثقافي، وطموحات الأجيال تباعا .

وليس أدل على ذلك، اهتمام قطاع الثقافة والتراث الوطني، وبرعاية صاحب الجلالة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ، ملك البحرين المفدى، بإقامة مهرجان التراث الرابع عشر تحت شعار "أغاني الأطفال الشعبية"، وفي ذلك أكثر من معنى، لعل أهمها شعور رئيس لجنة مهرجان التراث، الوكيل المساعد للثقافة والتراث(سابقاً) الأستاذة مي بنت محمد آل خليفة، شعورها بالمسئولية الثقافية تجاه براعم المستقبل، فكان الاهتمام موفقا في اختيار محور الندوة بغرض إيجاد السبل لرعاية وتطوير هذا النوع من أشكال التعبير الشعبي لدى أطفالنا، بخاصة ما يتعلق بمطابقة اللفظ المدون منه وغير المدون مع الأداء المسموع الماثل في صدارة الأغنية ذات التعبير الشعبي المؤدّى بالتنغيم، والمتسمة في ذوقها وانفعالاتها بالميل إلى الإيقاع المقرون بتناغم الأصوات والحركات والكلمات في انسجام تام يعبر عن خلجات النفس في انفعالاتها ، وما يتعدى ذلك إلى الدور الحضاري بكل ما تعنيه مرامي الحضارة من قيم تعكس المجتمع في استمرار تكوين هويته، والمحافظة على سلامة هذا التكوين مع الأخذ في الاعتبار أن " عملية الكتابة للطفل من أعظم المكاسب، في حال تحققت بالصورة المرجوة، فإننا نكون بذلك قد حققنا زرع بذرة التصور الخيالي الذي من شأنه أن يسهم في تشكيل مستقبل أبنائنا الثقافي والتفكيري، كما نكون أيضا قد قمنا بمسئوليتنا في إعدادهم وتنشئتهم بالوعي الثقافي المتوخى، وربما دلت التجارب على أن انحسار الكتاب الموجه للطفل بوجه عام مقابل ما ينتظره هذا الطفل منا هو ما يشكل عائقا في نموه عندما يحدث التباعد بين ثقافته ومستويات تلقيه المعرفي، وبين المؤسسة التثقيفية التي لا تلبي طموحاته، كما تعجز عن فهمه ومراعاة ميوله، واكتشاف مواهبه[1]

2 - أهمية الأغنية الشعبية في ثقافة البحرين :

إن التراث الشعبي ، والموروث الفني منه على وجه العموم، هو حصيلة تراكم حضاري، تسعى الأجيال الراهنة إلى غرس الالتزام بمعايير هذا النسق الحضاري وتأصيله في قيم أبنائنا من خلال التنشئة الثقافية السليمة بما في ذلك الطابع الغنائي في الثقافة الشعبية الذي يعتبر، بدوره، عاملا أساسيا من عوامل تنمية الفرد، إذ تؤدي الأغنية الشعبية دورا حاسما في بناء الشخصية الأصيلة، وتسهم في خلق تنشئته الاجتماعية، بخاصة لدى الأطفال، تراهن على سلامة مقوماتنا التراثية، ومن ضمنها الأغنية الشعبية التي ستظل تواكب الأجيال، كونها تسهم في التعريف بالتاريخ الشفاهي للأمة، في حال نسيانه من الذاكرة الشعبية بفعل تطور الزمن وتعاقب الأجيال؛ لذا تولي المؤسسات الثقافية والحركات الاجتماعية دورا فعالا في ثقافة البحرين بوصفها عاملا يتولى طريقة غرس الحس التراثي في الجيل الواعد والبراعم الفتية من خلال الأغنية الشعبية التي ما زالت تواكب دورة الحياة عند الإنسان منذ النشأة حين كانت العائلة تستقبل المولود الجديد، ومن خلال أغاني المهد كانت الأمهات يرتسمن قيم التربية والخلق الاجتماعي الصحيح التي يتوسمونها في المولود، وبالأغنية الشعبية كانت تتم مراسيم الاحتفال بتخرج الطفل من المطوّع ثم ترافق الأغنية الشعبية الطفل في لهوه البريء مع أترابه، وتصاحبه عند الذهاب إلى العمل فوق سفن الغوص، أو في الحقول.[2]

وإذا كان على المؤسسات الثقافية أن تولي اهتماما متزايدا بشأن أغنية الطفل، فلأننا نرى في ذلك وسيلة فعالة للتنشئة الاجتماعية المستمدة من كون هذه الأغاني لها صفة التمايز بالدوافع التلقائية، على اعتبار

أن البدايات الأولى لأغنية الطفل كانت عفوية من دون تأسيس منهجي ولا إرادي، وإنما كان يحركها الرغبة الملحة في التعبير عن خلجات النفس التلقائية .

وإذا كان للتلقائية دور في خلق أغنية الطفل فإن للحس الشعبي مكانته أيضا، ومن السهل أن نجد أغاني الطفولة توضح عمق هذا الحس الشعبي ، اعتقادا مني أن أغاني الأطفال إنما تصنع من أجل عموم الشريحة الاجتماعية، وليس من أجل نخبة من الأطفال، أو الصفوة الاجتماعية، ومن ثم تتميز أغنية الطفل في البحرين . شأنها في ذلك شأن أغاني الطفولة في المعمورة . بالبساطة، استجابة لرغبات واعية أطفالنا وذاكرتهم المهيأة للتقبل والاكتساب، ولما كان الطفل يمثل الكائن البسيط الذي لم يدخل معترك تعقيدات الحياة الاجتماعية بعد، فإننا نجد " الأغنية الشعبية " ذات تواصل وعقليته البسيطة، وإحساسه وعواطفه، وهو الأمر الذي يخلق اتصالا بين الطفل وروح المجتمع من خلال الأغنية الشعبية [3] .

وعلى الرغم من الأهمية التي توليها بعض المؤسسات بشأن بناء شخصية الطفل إلا أن حاجتنا ماسة أكثر إلى طلب المزيد من الجهد المتضافر لإبراز مكانة أدب الطفل بوجه عام، وإدراجه ضمن مواد ومقررات المؤسسات التعليمية حتى نقترب أكثر من عالم أطفالنا، ونتعرف إلى شخصياتهم بغرض استثمار طاقاتهم الكامنة، وإطلاق قواها الخلاقة في

سبيل تحقيق غايات المنظومة الاجتماعية، أضف إلى ذلك أن المنظومة التربوية في العالم تهتم بتنمية الموارد البشرية وثرواتها، وتعبئة كل موارد المجتمع واستغلالها لتحصين فلذات أكبادنا حتى يستطيعوا أن ينتجوا للوطن ثروة العلم التي لا تزول .

تأصيل الأغنية الشعبية في الطفل البحريني

أ- بناء شخصية الطفل :

لا أحد يجهل الدراسات في مجال علاقة النغم بالطفل أنها قد أخذت تشق لنفسها طرقا متعددة ومتنوعة بهذا الاقتراب من عالم الطفل في جميع مجالات تفكيره وأحاسيسه؛ لذلك لن نبتعد عن الصواب إذا قلنا أن ملامسة الحاسة السمعية في الطفل وتدريبها على الذوق من شأنها تنمي فيه فن تركيب الصور الخيالية المتوافقة مع ميوله ورغباته . وتتميز حاسة الذوق لدى الطفل عندما يطرق جرس الإيقاع " آذان الأطفال منذ أيام المهد الأولى " عن طريق ما يسمى بأغاني المهد، وأغاني الترقيص، حيث ينصت الأطفال إلى أصوات الأمهات اللواتي يغنين أغنيات ذات إيقاع رتيب في الغالب لتهدئة الأطفال وبث الطمأنينة في نفوسهم، وذر النوم في عيونهم ... وهي تتناول، في غالبيتها ، قيما ومفاهيم أخلاقية ، وآمالا ، وتخيلات حالمة ...وتبدأ حاسة السمع وظيفتها بعد أيام من ولادة الطفل...ويجد الأطفال لذة في تقليدهم لبعض الأصوات [4] ، وليس غريبا أمام تنوع هذه الأصوات أن يتأثر الطفل بشكل أو بآخر فيكتسب خصوصيات سمعية من خلال مراحل زمنية من عمره يكون لها الشأن في مستقبل حياته، فتتأسس بذلك شخصية الطفل عبر عملية الاكتساب، انطلاقا من المراحل اللغوية الأولى في حياته؛ لأن العالم الذي يعيش فيه الطفل هو عبارة عن بناء لغوي يعكس بالضرورة بناء في الشخصية .

ولعل السؤال المطروح لدى التربويين، هو إلى أي مدى تستطيع أغنية الأطفال أن تنمي شخصياتهم وقدرات التربية الجمالية فيهم ؟ وكيف يتم ذلك ؟ وللإجابة عن السؤال يقتضي منا معرفة استعمال الأطفال للروابط التي تجمع تفكيرهم وميولهم، وهو الأمر الذي يساعدنا على معرفة تعدد الذكاءات الثمانية التي حددتها النظريات النفسية الحديثة، ومن بين هذه الذكاءات، الذكاء الموسيقي من خلال مجموعة من المؤشرات التي تجعل من الطفل لديه القابلية على التذوق السليم ومن ضمنها :

هل يحب الطفل سماع الموسيقى ؟

وهل يقلد الأصوات اللفظية ؟

وهل يحفظ جملة من الأغاني ؟

وغير ذلك من الأسئلة التي تصب في إمكان معرفة حاسة الذوق لدى الطفل ، والحال هذه لا أحد ينكر وجود الرابط السببي بين التربية والموسيقى، وهما محوران أساسيا لتنمية شخصية الطفل، وتغذية حسه الثقافي الذي من شأنه أن يسهم في تحقيق نمو الطفل المتزايد، وهو ما ينعكس إيجابا على بناء الدعائم الأساسية لثقافة المجتمع .

إن القدرة على التكيف مع المواقف الجديدة لدى الأطفال لا تتأتى إلا من خلال القدرة على التفكير المجرد، وقد يعد هذا من أهم سمات صقل الذكاء وتعدد وظائفه، ولعل التفاعل مع الحس الذوقي للسمع من خلال إيقاع النبر، ونغم الصوت في جرسه هو ما قد يسهم في تنمية حالة من حالات تعدد الذكاء، حيث يتعزز هذا الذكاء عند الأطفال الذين يستطيعون تذكر الألحان والتعرف على المقامات والإيقاعات، وهذا النوع من الأطفال يحب الاستماع إلى الموسيقى، وعندهم إحساس كبير للأصوات المحيطة بهم .[5]

وبالأغنية الشعبية الهادفة نكوّن أبناءَنا، وهي مبادرة مطلوبة، بخاصة من ذوي الشأن في تربية الأطفال، وذلك حتى نستطيع أن نربي، ونسهم في صقل شخصية أطفالنا، ونجعلهم أكثر قابلية للعطاء، جاعلين في الاعتبار الاهتمام بتزويد الطفل بهذه الأغاني الهادفة ضمن أصول وقيم اعتبارية معينة حتى تكون أداة فاعلة بتأثيراته، وناجعة في حياة أطفالنا ومستقبل ثقافتهم .

ب- النغم والطفل :

تتفق جل الدراسات على أن أغاني الأطفال هي أسلوب فني من أساليب تنشئة الطفولة وتربيتهم

وتكوين شخصيتهم، وبعبارة أخرى هي الصورة المعبرة بنبرة إيقاعية خفيفة، تخاطب الأطفال من حيث الاستجابة للأشكال التعبيرية والمضامين الفكرية الموجهة لهم، لصقل ملكاتهم، ومهاراتهم اللغوية، وتكوين الحس الجمالي لديهم .

وفي تقديرنا أن أغاني الأطفال هدف ووسيلة؛ أي أنها في حد ذاتها ممتعة، وسبيل لزرع المثل، وتقديم المعلومات، وإثارة الأفكار، بل هي وسيلة لتقريب الشعر للأطفال... وموسيقاها بالنسبة إلى الأذنين كالصورة للعينين ، والطفل يستغني عنهما رويدا، ويصبح قادرا على قراءة الكلمات دون حاجة إلى اللحن أو الصورة ... وإلى جانب ذلك فإن الموسيقى مطالبة بعدم إغفال الحركة الديناميكية التي يتمتع بها الطفل، وطابع الروح، وإعطاء الكلمة حجمها الصوتي ومكانتها، وتناوب الصوت والنغم، والغناء مع الأداء الموقع، مع مراعاة طابع البساطة في اللحن بما يكفل تصور المعنى والابتعاد عن التعارض وتوخي التكرار، وتجنب الألحان المعقدة، والسلالم والمقامات الصعبة، واستلهام الموسيقى العربية الأصيلة، وتبسيط ألحانها بما يكفل أداء موسيقيا متكافئا مع الكلمة ليعطي الأغنية الموجهة للطفل طابعها ويجعلها وسيطا موضوعيا لهدفين مزدوجين:

- تربوي: في إطار المران وإثراء الحس الموسيقي .
- وثقافي: من خلال المعلومة، والقيمة، والفكرة التي يراد إيصالها،

فضلا عن دورها اللغوي الذي يمكن أن تلعبه بيسر وسهولة .[6]

والأنغام في أغاني الأطفال هي بدورها لغة ذوقية، لها معاييرها في الذوق، ترتفع بدرجة جودة النغم، وتهبط لتصبح أقل درجة بهبوط مستوى النغم؛ أي أن النغم كالأسلوب، وتحديدا، كأسلوب القصيدة، وإذا كان ذلك كذلك فإن أغنية الأطفال عبارة عن لغة النغم المحببة للطفل وأقربها إليه من بقية النشاطات الأخرى؛ أي إنها " لغة النغم التي تتخذ لها شكلا فنيا خاصا من أشكال التعبير " أو هي شعر يتخذ من الأنغام بديلا عن الأطفال، فأنغام الموسيقى هي عبارات لحنية تنطوي على ما للكلمات من معانٍ، وعلى هذا فالموسيقى هي بناء أدبي يخاطب عقول الناس ومشاعرهم، فتتحرك له وتتأثر به.[7]

التربية الجمالية في ضوء الأغنية الشعبية

أ ـ دور الأغنية في تنمية الوعي الثقافي :

كثيرا ما نعتبر أغنية الأطفال أداة من أدوات التربية، إضافة إلى كونها وسيلة تعليمية من وسائل التعليم الأخرى، لما في ذلك من علاقة وطيدة بين الثقافة التربوية والموسيقى من حيث كون التربية الموسيقية تؤدي إلى إكساب قدرات معينة غير لفظية؛ الأمر الذي ينعكس إيجابا على ضرورة إنعاش قدرات الطفل الذهنية ، وتحقيق نموه المتكامل . أضف إلى ذلك أن النغم عند الأطفال في أغانيهم يشكل لديهم نوعا من اللعب والترفيه والمرح النفسي، تعبيرا عما يختلج في نفوسهم من انفعالات، فتلتحم بذلك صورة الحركة، من اللعب بالحركة، واللعب بالصوت في الأداء، واللعب بالنغم في شد الانتباه بالإيقاع، مما يكون لدى الطفل تربية جمالية لإثراء عالمه المادي والخيالي .

كما أن اللعب بوجه عام يعبر عن الحالة النفسية للطفل تعبيرا صادقا لما يمتاز به من صفات الحرية والتلقائية المصحوبة بالمتعة وهو يدفع الطفل إلى الاستمتاع والفحص والتنقيب والابتكار، ويكسبه الخبرة تلو الأخرى، ويسهم في نموه، ولهذا يعتبر اللعب وسيلة للنمو، وهو رمز للصحة النفسية السليمة[8] على نحو ما نجده في أغنية "السبت سبمبوت"، وهي أغنية تؤدى في شكل رقصة من مجموعة من الفتيات[9] يقفن على شكل دائري ويغنين هذه الأغنية،

كما أنها تغنى أيضا من الأطفال الصبية وهم يلعبون بالكرة أحيانا حيث يقف الطفل أمام الحائط، وبيده كرة صغيرة يرمي بها إلى الحائط فترتد إليه فيتلقفها، ويكرر هذه العملية عدة مرات، وفي كل مرة يلقي فيها بالكرة يتلفظ بأحد هذه الأبيات :

السبت ... سبمبوت
والأحد ... عنكبوت
ولثنين ... بابين
والثلاثا ... منارة
والأربعا ... بشارة
والخميس ... ذبحنا إبليس
والجمعة ... عيدنا وعيد الرسول [10]

ويبدو الإيقاع سهلا لدى كل متتبع لأغاني الأطفال من خلال ما تبينه هذه الأغنية في تفاعل الكلمة ، مع اللحن ، مع الحركة ، مما خلق نسيجا متكاملا في تناغم مطرد على نسق واحد ، وبصورة منتظمة حقق جمالية في إكساب جمالية نغمية في جرس الكلمات بالإضافة إلى جمالية الحركة، وهو ما يسعى إلى تحقيقه كل مؤلف لأغاني الأطفال، رغبة منه في تحقيق هذا التوازن بين الكلمة والنبرة والحركة بعيدا عن كل تعقيد .

ولما كانت هذه الأغنية تذكر أيام الأسبوع فإنها تشكل مصدر تثقيف للأطفال دون سن الخامسة ، تقريبا ، لمعرفة دورة أيام الأسبوع ، إلى جانب أنها مسلية، تبعث في نفوس الأطفال الفرح والمرح بعد التعب ، حيث تؤدَّى هذه الأغنية في بعض المناطق الأخرى من البحرين، غالبا ، بعد الانتهاء من تعلم القرآن وخروج الفتيات من (المعلم) أو (المطوّع) يتقافزن فرحا بإطلاقهن لكي يتسنى لهن اللعب ، فيرددن هذه الأغنية السباعية التي ترد فيها ذكر أيام الأسبوع [11] ؛ إذ تعزز في الأطفال القيمة المعرفية لأيام الأسبوع والعلاقة بين أيام الذهاب إلى

(المطوّع) ويوم الراحة المنتظر، جراء التعب .

ولعل الغرض من ذكر أيام الأسبوع في هذه الأغنية هو حشد الذاكرة ، وتسهيل عملية التذكر من خلال الإيقاع المصاحب الذي يعطي للطفل خبرات معرفية وتذوقية، وتنمي لديه ذاكرة موسيقية قادرة على التعامل الجمالي مع الموسيقى وما تقوم به هذه الموسيقى من تطوير ذكاء متعدد ومتكامل عند الطفل[12]، ومن الأغاني تنمي قدرة الذكاء عند الطفل كثيرة جدا ، نذكر منها على سبيل المثال هذه الأهزوجة التي تساعد الأطفال على تقوية ملكة الحفظ واستيعاب الترابط بين الأشياء :

حمامة نودي نودي
سلمي على سيّودي
سيّودي راح مكة
وييب ثياب عكة
ويحطهم في صندوقي
صندوقي ما له مفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد يبي فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس تبي رجل
والرجل يبي عيال
والعيال يبون حليب
والحليب عند البقر
والبقر يبون حشيش
والحشيش فوق الجبل
والجبل يبي مطر
والمطر عند الله[13]

والملاحظ في هذه الأغنية أنها أقرب إلى الطفل بمخاطبة الإحساس والفكر، ولما تتضمنه من مضمون تعليمي حين جعل من نبر الكلمات . وفي تنوعها . تقوم على نغمات متساوقة . وليس تسهيل اللحن في إيقاع هذه الأغنية إلا بمثابة انعكاس على شحذ وصقل ذاكرة الطفل، وفي هذا نوع من التثقيف لا يقل أهمية بمردود الأغنية التربوي على طرائق التعليم والتلقين الأخرى .

ب - دور أغنيــة الطفـل فــي الطـاقــة الإبــداعية :

إن معايير التزام الطاقة الإبداعية وغرس قيمها في الطفل يعد من الثوابت في تأسيس تنشئة اجتماعية قادرة على التفكير السليم في مضمون بناء الشخصية الإبداعية وإكسابها للبراعم الفتية؛ لأن ما يتلقاه الطفل من خبرات في مراحل حياته الأولى يسهم في تكوين حسه الإبداعي وميله إلى الخلق، بعد أن ننمي فيه روح المبادرة، والأغنية الشعبية جزء من هذا التواصل، بل هي خير دافع نستقي منه انطلاقة الطفل الإبداعية بوصفها أقرب إليهم، وأكثر ما يعكس واقع حياتهم ، ولأنها تساعدهم على تنمية مدركاتهم، " إذ يمكن بواسطتها استثارة أعمق الانفعالات الإنسانية في أنفس الأطفال لتفتح في قلوبهم الغَضّة قابلية التأثر والاستجابة لمختلف ظواهر الحياة المحيطة بهم بشكل أوسع وأعمق، ولتجعل مشاعرهم أغنى وأنبل، وأنور وأرق[14] الأمر الذي يستثير فيه فكرة التساوق والتناغم بين الأشياء ووضع الأمور بحسب ما يقتضيه الحال عن طريق احترام الحدود، والمعرفة بدقائق الأمور، والوقوف عند الفواصل في تراكيبها الصغيرة منذ نعومة أظفاره حتى يعزز في الطفل حاسة الذوق وإبراز الموهبة .

لذا، كان من الطبيعي أن يغلب على طابع الحرص في إبراز الموهبة على أغنية الأطفال الشعبية التي تتجلى في كونها وسيلة تربوية وحضارية لتغذية عقل الطفل ووجدانه بأفكار ومشاعر وسلوك، تعده ليكون إنسانا مؤهلا لتحمل مسئوليته في المستقبل ، معتمدا على ذاته، قادرا على تخطي صعوبات الحياة ومشكلاتها[15]، والأغاني في هذا المجال كثيرة،

يمكن الاستشهاد بهذه الأغنية التي تعبر عن غياب الأب أو أحد أفراد العائلة في رحلته إلى البحر، والخطر المحدق بهم، فيشتد الشوق بالأطفال إلى ذويهم، وليس أمامهم إلا إطلاق عواطفهم الجياشة، معبرين عن أسرارهم بعودة من غادرهم إلى الغوص في هذه الأغنية التي تكشف، بحق، عن التأمل والتضرع إلى الله حيث لا سبيل غير الدعاء والابتهال ، كما جاء في الأهزوجة[16]:

توب[17] توب يا بحر
أربعة[18] والخامس دخل
يا نوخذاهم[19] لا تصلب عليهم
ترى البحر بارد وغصب عليهم[20]
ترى[21] حبال الغوص ، قطع يديهم
يا ليتني غيمة[22] وأظلل عليهم
توب توب يا بحر[23]

لقد ربطت هذه الأغنية علاقة وطيدة بين ألأقارب والبحر، والرزق، في وظيفة ما اصطلح عليه بالغوص إما في صورة العطاء والسخاء، أو في صورة الغدر والهلاك "وكان من النتاج الطبيعي لمجتمع الغوص ، انتظام العمل وعملية الإنتاج، وبالتالي بروز الغناء المصاحب لطقوس هذا العمل الذي يعد أحد مستلزماته الهامة والعامل الأساس لاستمراريته[24]. ومهما كانت نتيجة الغوص فإن عامل الانتظار يغمر حياة الأفراد الذين يجدون أنفسهم منقادين إلى الأمل في كل شيء، في الشوق إلى الأحبة ، في النجاة، في الرزق، وهو ما تعبر عنه مثل هذه الأغنية :

" توب توب يا بحر" والتي يتجلى في محتوياتها الأمل في طقوس الاحتفال بالعودة الظافرة، وسلوكيات الترقب في واقع يعيش معنى المستحيل، ومعنى التجربة :

توب توب يا بحر
أربعة والخامس دخل

ألا يمكن أن يشكل هذا الحيز الزمني، الممتد إلى أكثر من أربعة أشهر . في رحلة الغوص وما يحتويه من صعاب. معاني مفتوحة على التحدي الذي تستمد منه تجربة الغواص ما يسمح له بمواجهة الحياة أو الموت .

إن ترديد هذه الأغنية من الأبناء، والبنات، والأخوة، والأخوات سيقودنا إلى اكتشاف لغة التأمل في الانتظار، حتى ولو كان ذلك دون دراية من الأطفال وهم يغنون هذه الأغنية، لكنهم حتما، يدركون معناها تباعا؛ لأنهم يشعرون دواما بوجودهم أمام هذا الوضع بوصفه تهديدا لوجودهم، لذلك يأتي ترديد الأغنية من الأطفال ليشكل الإجراء التعويضي للمشاركة الجماعية قصد التوصل إلى استمالة أهالي وأقارب الغواص بالترقب الذي يشع بداخله الكل، أملا في عودة ذويهم، ومن ثم تكون هذه الأغنية . وغيرها كثير في هذا المجال . بمثابة منفذ لمخيال الأطفال الذي يقدم نفسه كجرعة أمل مما يحاصره، وتشكل الأغنية في هذه الحالة اختزال تجربة مريرة على الرغم من أدائها ، وكأنها في مظهر طبيعي من الغناء المصاحب لحركة المرح من دائرة البنات وهن يستجبن في ابتهاج للتصفيق والحركة المعبرة عن النشاط، غير مكترثات بمضمون ما تحتويه الأغنية من دلالات ترسم صورة الغوص الذي تحكمه ثنائية ضدية بين العودة واللاعودة التي تكشفها عملية الانتظار المعبر عنها في هذه الأغنية الهادفة، وكونها هادفة؛ لأن صاحب الأغنية يريد منها أن تثير الأفكار وتقرب الأطفال من الإحساس بالتأمل، وهي بهذا الشكل يكون لها هدف "ويجدر بنا ألا نحد من ذيوعها وانتشارها"، بل علينا أن نعمد إلى ذلك بكل السبل، غير أنه في مقدورنا استثمار الأغنية كوسيلة تربوية وتعليمية، شريطة ألا تبدو كذلك، بل يجدر بنا أن تفعل ذلك بأسلوب غير مباشر، وإلا نفرْنا الأطفال منها وضاع الهدف من كونها أغنية، ولم تحقق ذاتها كوسيلة وأسلوب...إننا بحاجة إلى مقدرة فائقة لكي تجمع الأغنية بين أمرين معا: أن تكون ممتعة كأغنية ، ولها دورها التربوي والتعليمي[25]. حتى تسهم في تفتح قريحتهم الإبداعية، وتجعل منهم قادرين على التصور من خلال صقل الذاكرة واستخدامها بالشكل المناسب والتوجه السليم. أضف إلى ذلك أنه لا يجب أن نعزل هذا الهدف عن سياق الأهداف الأخرى التي توضع في مجملها بشبكة من العلاقات التربوية والتعليمية والذوقية والإبداعية، كلها تدخل ضمن سياق إكساب الطفل ملكة التكوين بوصفها قدرة

باطنية تجعل الطفل يستحسن الاعتماد على الذات التي تنطلق بالأساس من تعويد فكره رويدا رويدا على مبادرة الاستدلال المؤدي إلى الاستنتاج الذاتي .

خصائص أغنية الأطفال الشعبية

أ ـ القيمة الأسلوبية :

لا أحد ينكر أن الوسيلة التعبيرية في أدب الأطفال بوجه عام هي الأكثر قدرة على تنمية فكر الطفل وإظهار رغبته في التواصل مع هذا الأسلوب دون ذاك حسب تفاوت تقريب الشيء إليه، ومن ثم فإن عملية استجابة الطفل لهذا الأسلوب أو ذاك ينبغي أن تكون في منتهى الدقة والحرص على تبسيط اللغة بقدر تفاوت الأعمار وتفاوت الموضوعات، وفي هذه الحالة يقتضي من مؤلف أدب الأطفال . والأغنية منه على وجه الخصوص.أن يراعي حمولة الإحساس الذوقي وشحنة الانفعال لدى الأطفال بحسب تفاوت مستوياتهم حتى نكسب عملية " التأثر والتأثير " في الطفل،أي يتأثر بكلمات هذه الأغنية ، وكيف يؤثر بأدائه لها في غيره.

إننا حين نتحدث عن الأسلوب هنا، لا نعني به أسلوب نص الأغنية في بلاغته ، ودقته اللغوية المتناهية ، فذاك من شأن النص الأدبي ودراسته وفق معايير الأساليب البلاغية ، أن ما نقصده هنا، هو وضع أسلوب الأغنية من حيث بناء الكلمات استجابة لتركيبة ذوق الأطفال، هذه الاستجابة التي تجد نفسها في صياغة كلمات وجمل الأشياء والظواهر التي تحيط به، ومتى وجد الطفل نفسه في ذلك، وجد أيضا ما يوقظ مشاعره النبيلة ، ومن ثم تفاعل مع سجيته الطبيعية من خلال تقديم الأسلوب التعبيري المنتقى الذي من شأنه يقرب طبيعة مضمون نص الأغنية؛ لأن طبيعة المضمون تفرض في العادة جانبا من طبيعة الأسلوب، وفي كل حالة ينبغي أن نجد وحدة بين المضمون وبين الأسلوب ... لاستجلاء الأفكار والمفاهيم، وإمتاع الأطفال وتسليتهم وإبعاد الاكتئاب والتشاؤم والاستسلام عن أنفسهم وتفتيح أذهانهم على أمال رحيبة وتوكيد ثقتهم بأنفسهم في صياغة أنيقة جذابة عبر لغة سليمة سهلة[26]. تتصف بالوضوح والبساطة، على نحو ما تبينه هذه الأغنية التي تقال في مجموعة فتيات في صفوف متراصة . وإما صفان متقابلان ، أو صف واحد. وهن يتمايلن يمينا ويسارا، ويرددن الأغنية الآتية[27]:

رعاص الحمضة ... رعاص
كلت ولدها ... رعاص
سوته مقلي ... رعاص
رعاص الحمضة ...رعاص

جاءت هذه الأغنية كأنها ملحنة تلقائيا، ومن خلال النظرة الأولى ، لكونها تتميز بأسلوب موسيقي وغنائي فرضته الكلمات في جرسها وترتيبها ، وقد جاءت على نمط الموازنة والمواءمة في قسيمين ، ضم القسيم الأول فحوى الرسالة المراد توصيلها ، بينما ضم القسيم الثاني لازمة من إحدى كلمات الشطر الأول لتكون جرْسا موسيقيا خاصا وحّد بين ثنائية (الرسالة) في الشطر الأول ، ولازمة الشطر الثاني (رعاص) بقسيمين متقابلين في الإيقاع النفسي ، في حين يشكل كل شطر توازنا إيقاعيا خاصا به من حيث السياق والأداء والكلمات، سواء أكان ذلك في التركيبة الخارجية في تساوي الكلمات ، أم من حيث التركيبة الداخلية للنغم الصوتي في تموجاته ونبرات أدائه ، والتفاعل معه بالحركة التي لا يمكن أن نغفلها في مثل هذه الأغنية التي تغنى من الأطفال، بخاصة البنات، في شكل دائري جماعي، فيتم بذلك الهدف المتوخى لتذوق الأغنية من خلال التزاوج بين الكلمة السهلة واللحن المستنتج من عذوبة نبر الكلمات ، فيمتزج بذلك الغناء باللعب

ليؤدي وظيفة إنضاج الموهبة، والإحساس بنشوة الفرح مع من يلعب ويمرح ، ويغني، ويدخل في إطار ذلك كون موسيقى الطفل أداة تطبع ضمائر الأطفال وأمزجتهم بطابع فني ، وتنمي إحساسهم بالجمال، وتهيئ الفرص لحسن استخدام أوقات الفراغ، واكتشاف الإمكانات والطاقات، وحين يشارك الطفل في الأغاني الجماعية فإنه يكتسب شعورا بكيانه كوحدة لها دورها في الجماعة، يضاف إلى ذلك أن الموسيقى تشيع البهجة في نفوس الأطفال وتشبع ميلهم إلى الإيقاع والحركة وتثري خيالاتهم، وتزود قوة تعبيرهم الأدبي واللغوي [28]

ولا يخفى على كل متلقٍ فرحته وهو يرى أو يستمع إلى تجاوب الأطفال مع كلمات هذه الأغنية أو تلك لما في ذلك من ارتباط بين صدق الكلمات ونبر الإيقاع ، وهو ما يحفز كل مؤلف لأدب الأطفال ، وللأغنية على وجه التحديد أن يجعل منها متعاضدة ومتماسكة في الرغبة والاحتياجات، وكأنه بذلك أراد أن يشكل وحدة عضوية بين رغبة الطفل وإشباع حاسة الذوق لديه ، وحاجته إلى ما يحقق طموحه في اللعب ، وإمكان ما يكتسبه من لغة ، وهي عوامل تسهم في خلق ضفيرة عضوية أساسها شد انتباه الطفل بالأغنية، بوصفه مادة تجلبه إلى الترفيه والتثقيف والتربية ، وهي كلها عناصر تكفل له التميّز إن هو تلقاها بأسلوب سليم كما في أغنية "لومية خضرة" التي تبتكر لحنها من تلقاء نفسها لما في ذلك من ترابط في التوزيع بين الكلمة الصادقة والأسلوب الذي يحكم تصفيف الكلمات، مع وقع الحركات المصاحبة لهذه الأغنية[29]:

لومية خضرة
في يد عبد الرحمن
يقشرها عبد الله
أو ياكلها سلمان
سلمان يا بو شيخة[30]
يا ملقط الحوّيت[31]
ايلقطه في قلالي[32]
ويبيعه في لكويت
كل العرب تحنو[33]
حطو على طرقين[34]
وأنا يا لبنيو واحد[35]
ولا صبغ لي زين
لروح بيت أبوي
واحط لي العشرة
وأحرّ مرت أبويه[36]
أم ويه الخنفرة [37]

والأغنية على بساطتها تطرح فكرة اجتماعية كثيرا ما تعاني منها بعض الأسر، بخاصة ما يتعرض له اليتامى من الأم، وما تقوم به زوجة الأب، فكانت هذه الأغنية لتعبر عن صعوبة خلق دافعية الروح الاجتماعية المعبر عن نفسها بعفوية تقتضيها الحاجة إلى الترويح عن النفس ؛ الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن أغنية الطفل، على وجه التحديد، والأغنية الشعبية بوجه عام ضمن هذا السياق هي أقرب ما تكون متصلة بروح المجتمع في مكوناته الثقافية التي تعكسها طبيعة كل مجتمع ، وهو ما يتميز به الموروث الثقافي لكل أمة .

وعلى هذا الأساس يقتضي من مؤلف أغنية الطفل الشعبية أن تكون . في جزء منها . معبرة عن روح المجتمع، وتعكس طبيعته من حيث استخدامها " اللحن الشعبي الذي يثير العواطف والمشاعر ، فهي " أي الأغنية" لا تخاطب العقل، وإنما تتفاعل مع الحس العامي البسيط، ومن ثم نجد أنها الأكثر تأثيرا في عالم الطفل الذي قد تستند حركاته وتفاعله مع أنغام أو تفاعلات هذه الأغنية، وأيضا لأن الجوانب العاطفية والشاعرية هي الجوانب الأخرى في الطفل، ومن ثم تكون الأغنية الشعبية مرتبطة بروح الطفل وروح المجتمع[38]"، وبالموازاة مع هذه القيم المعنوية لا بد أن تصاحبها قيم تعبيرية من شأنها أن تكون في صياغتها قريبة من أسلوب الأطفال حتى لا يشعر الطفل وكأنه يحمل مشقة في محاولة الفهم والاستنتاج ، "وإذا كان من الضروري أن نستوقف أذهان الأطفال عند كثير من القيم والمفاهيم والأفكار من خلال مضمون هذه المادة أو تلك، فإن هذا حيال الأسلوب غير جائز لأننا لا نريد لطفل أن يقف محتارا أمام الكلمات والتراكيب ليسأل نفسه عن معانيها.. ومن يضمن لنا أن يتساءل الأطفال مثل ذلك التساؤل !. كما لا نريد أن يبدد الأطفال وقتا في الوقوف عند الكلمات والتراكيب ، ذلك الوقوف الذي كثيرا ما يذهب بمتعة الطفل ، وربما ينسيه الأفكار التي نريد لها أن تتضح أمام ذهنه ومخيلته[39]". ولعل خير ما يمكن التمثيل له بهذه الأغنية التي يطلق عليها "أهزوجة القرقاعون" للأولاد حيث كانت كلماتها في متناول الأولاد وبنغم على وتيرة واحدة ، وتنشد هذه الأغنية غالبا في فريقين، يقوم الفريق الأول بأداء فقرة، ويرد عليه الفريق الآخر بفقرة أخرى :

الفريق الأول	الفريق الثاني
سلـم ولدهـم	يا الله
وتخليـه لامـه	يا الله
ويبـب المكـده	يا الله
وحطها في كم أمه	يا الله
يا شفيع الأمة	اتخلي ولدهم لأمه
ويبـب المكـده	ويحطها في كم أمه[40] .

صورة الإيقاع :

غالبا ما يظهر الأطفال تذوقهم الموسيقي في بداية حياتهم، منذ أن كانت الأم تداعب ابنها بدندنات خاصة بحسب الموقف الذي تتعرض له مع ابنها، إما للنوم، أو للمشي، أو للعب معه، أو لإسكاته عند الضرورة، كما في هذه الأغنية التي تنشدها مَنْ تخلف الأم بعد غيابها عن ابنها لحاجة ما ، فتقوم من تنوب عنها بإنشاد هذه الأغنية، رغبة في إطرابه وتلهيته ، وغالبا ما يستجيب الطفل لهذا الإيقاع لكونه مقرونا بحركة مسح كفها بكف الطفل وهي تقول :

السباح اللباح
بيض مقشر ما ينفاح
السلة والدلة والمسباح

ثم تقوم بثني أصابع الطفل إلى الداخل واحدا تلو الآخر وهي تقول له مع كل أصبع تثنيه :

هذي أمك
هذي أبوك
هذي أختك

وعندما تنتهي من ثني الأصابع الخمسة وتضم يد الطفل في قبضة واحدة، تقوم بتمرير أصابعها بخفة على ذراع الطفل من كفه حتى إبطه ، وهي تقول " ياتك الدبابة تمشي تمشي وانخشت اهني" وتدغدغه في إبطه ، وهكذا ينفجر الطفل ضاحكا ، ويكف عن البكاء ،

ثم يعيد الكرة من جديد، وهكذا [41] .

وقبل ذلك فإن علاقة الطفل بالموسيقى هي علاقة طبيعية يتحسسها منذ أن كان في بطن أمه ، حيث إنه أول ما يحس به هو الإيقاع المنتظم الصادر من ضربات قلبها... يتفاعل تفاعلا كليا مع هذه الإيقاعات المستمرة، كما أن الترنيمات الموسيقية التي تشدو بها الأم أثناء ترديدها لبعض الأغاني أثناء الحمل تصل إلى حس الجنين ويتآلف معها .. والطفل منذ نعومة أظفاره يحتاج إلى الحنان بكل مظاهره، فما تُسمعه الأم للطفل من الأغاني الشجية من حيث اللفظ والمعنى والتنغيم عند تنويمه أو عند مداعبته يقرب شعور الطفل بأمه، لما تحدثه هذه الأغاني من تأثير مباشر في مخيلته[42]؛ لذا فهم يتذوقون نبر الإيقاع منذ سن المهد إلى أن يصلوا إلى سن التميّز ليتفاعلوا مع الأغنية في جماعات ينشدون ويرقصون ، معبرين عن فرحتهم . وقد أظهرت الدراسات النفسية أن الطفل ينشأ وفي داخله حس من الإيقاع خاصة في بداية حياته عندما يتحدث بأصبعه، وكأنه يعمل إيقاعات معينة دون وعي منه ثم يكبر معه هذا الإيقاع حينما يقلد أصوات الحيوانات وبعض الآلات ويطرب لزقزقة العصافير، هذا وغيره كثير ، مما يكون في الطفل نوعا من الإيقاع يفترض تنميته واستثماره في الطفل على نحو ما تعبر عنه هذه المقطوعة بلحنها الدافئ بعنوان " يمغيزلي فرّيته " وغالبا ما كانت تغنى في الشتاء ، وبعد سقوط المطر، فيعقبه إشراقة شمس ، حينذاك يسعد الأطفال مبتهجين بتحسن الجو، فيخرجون إلى الشوارع ويتجمعون في مكان دافئ أمام أشعة الشمس، مرددين هذه الأغنية بكل مرح وتفاؤل على نحو ما جاء في هذه الأغنية[43] :

يمغيزلي فرّيته[44]
تحت الردا[45] خشيته
جا خالي ما راويته
بس التفق[46] والناكُة[47]
واعصية التفاكُة
تتفق عل محيمحة
محيمحة يم الكُبكُب[48]
والكُبكُب فيه دريدشة
دريدشة الشويلة
ما يلعبون الليلة
الليلة عرس احفيضة
احفيضة يالمجنونة
تاكل فار بعيونه[49]

وإذا كانت هذه الأغنية تثير في الأطفال الحماس بوقع الإيقاع الخفيف في ترديده وتكراره على الرغم من اختلاف الكلمات والجمل، فلأن ذلك يعد تعبيرا عن انفعالاتهم سواء من خلال التأثير الإيقاعي أو ترديد الكلمات البسيطة وما تحتويه من معانٍ، أو من خلال إشباع حاسة الذوق لديهم؛ لذا ينبغي مراعاة نغم الأغنية وتنمية مقدرتهم الذوقية بالاهتمام بموسيقى الكلمات في انسجام بعضها ببعض " لأن إبراز هذه القدرة يتوقف على ما يستمع إليه (الطفل) في صغره، حيث إن ذاكرة الطفل الفتية تسجل على السواء اللحن الجميل واللحن الرديء بغير تمييز؛ لذا كان من الأهمية بمكان إشباعه بالموسيقى الطيبة حتى يصبح ذا ذوق جميل[50]" ، أضف إلى ذلك أن هذه الميزة من شأنها أن تسهم في تزايد معرفة الطفل بالموسيقى والثروة اللغوية، فجاءت كلمات الأغنية ملحنة تلقائيا بإيقاع نبر الكلمات،كما هو الشأن في أغنية "بت البدوي"[51]

بت البدوي ... اي والله
راحت تدوي ... اي والله
ما دواها ... اي والله
رجل اصباها ... اي والله
او راحت العين ... اي والله
وجت حملانة ... اي والله

من حملها اي والله
سيد محفوظ اي والله

ويتبع إيقاع الأغنية إيقاع الحركة الموازية التي يؤديها الطفل للتعبير عن نمو حسه الباطن بالنغم،

وعلى ناظم الأغنية بخاصة في سن المراحل الأولى من حياة الطفل أن يراعي جانب الطرب بين الكلمة والحركة والنبرة في صورة موحدة ذات علاقة خاصة، من شأنها أن تدخل المرح عند الأطفال كما تدخل المسرة في نفوسهم من خلال نشاطات حركية بدنية إيقاعية

تؤدى جماعيا وانفراديا بصيغة ألعاب ورقصات بسيطة بتشكيلات مختلفة وحلقات ومربعات وطابور الأطفال، يتحركون الواحد تلو الآخر، يشكل كل ذلك جزءا من الخبرة الإيقاعية الكائنة في مشية الأطفال وركضهم وقفزهم وتمايلهم وانحناءاتهم واستخدام تلك الحركات لمحاكاة كلمة أو إيقاع أو أغنية أو قصة ، وبذلك فهي تعكس أحيانا علاقتها الخاصة بكل كلمة (أو بكل مقطع من الكلمة)، ومن ناحية أخرى فهي استجابة إيقاعية عامة للنبض[52] على نحو

ما نلمسه في أغنية " أمي تناديني " التي تقال في لعبة خاصة بالبنات عندما يتجمعن في شكل دائري، وكل واحدة تمسك بالأخرى، وتعم فرحتهن في أثناء أداء هذه الأغنية [53]:

أمي تناديني
تبي اتحنيني
في ملة الصيني
صيني على صيني
يا ربي تعطيني
واروح بيت الله
أشوف رسول الله
واشوف الطير الخضر
قاعد على البمبره[54]
يا رب تكسر ظهره

ولعل أبرز ما يميز هذه الأغنية بعد اللحن المؤثر هو تعزيز السمات الثقافية في مجتمع البحرين، وزرعها في الأطفال منذ الصغر، فصورة الحناء التي تتزين بها المرأة الخليجية بوجه عام، والبنات على وجه الخصوص حينما يتخضبن بالحناء، والتي أصبحت في نظرهن تعد من بدائل الزينة، إضافة إلى كونها . بحسب بعض المعتقدات الشعبية . غذاء للبدن والروح معاً ، كما أنها تجلب الحظ للبنت غير المتزوجة، هذا ناهيك عن فوائدها التي يقال عنها إنها تستعمل في علاج بعض الأورام والقروح ؛ لهذا. وغيره كثير . تمثل صورة التخضب بالحناء زينة وفأل خير، ونعمة وشفاء، لذلك يكون من الصعب إهمالها في ثقافة المجتمع العربي، والخليجي منه على وجه الخصوص، وما هذه الأغنية إلا دلالة على كونها جزءا من رصيد ثقافي ينبغي الحفاظ عليه وتوريثه .

وتأتي أغنية "قوم ياشويب لتجسد اكتمال الطفولة" وهي تمثل ارتباطا وثيقا بين البنات والأولاد ، في أغنية واحدة، تمتزج بواقع مرح الطفولة حيث يبعث فيهم هذا المرح قوة الأمل، كما تعتبر هذه الأغنية من الأغاني القليلة التي يختلط في أدائها . باللعب . البنات مع الأولاد، يكتسبون من خلالها السبيل إلى التعاضد والتكاتف، نحو تفهم مشكلات الحياة ، وتوجههم نحو توسيع مدى علاقة كل منهما بالآخر، هذه العلاقة التي من شأنها أن ترسب فيهم أهم عوامل التكيف، وفي مثل هذه الحال تكون الأغنية هنا وكأنها تؤدي وظيفة تربوية ، وتعليمية ، واجتماعية نتيجة تفاعل الأطفال من كلا الجنسين فيما بينهم ، تقول الأغنية[55]:

المجموعة الأولى :

قوم ياشويب قوم ياشويب عن التنور

الشايب :

سري عايب سري عايب ما قدر أقوم

الشايب	المجموعة
يت عند هذا	هي والله
عطاني محبس	هي والله
ضاع في الملعب	هي والله
وآنه العب	هي والله
يت عند هذا	هي والله
عطاني خاتم	هي والله
ضاع في الملعب	هي والله
وآنه ألعب	هي والله
اهني باب ؟	لا
اهني دريشة[56] ؟	لا

أما نصيب الأولاد من الأغنية الشعبية فهو قليل قياسا إلى أغاني البنات ولعل السر في هذا يكمن في أن الصبيان ما يكادون يبلغون سن البلوغ حتى تدفعهم عائلاتهم إلى الالتحاق بموكب الغوص، وصيد اللؤلؤ ، طمعا في الكسب السريع، أو حب اكتساب مهنة يجب أن يتعود عليها الإنسان منذ الصغر؛ لهذا من الممكن اعتبار فترة الغوص فترة ركود بالنسبة إلى هؤلاء من حيث المشاركة في الأهازيج[57] الأمر الذي يجعلنا نكتفي باختيار هذه الأغاني، جملة، لما يتوافر فيها من تكرار في الأداء والإيقاع وتقارب في المضمون :

الأغنية الأولى [58]:

من صام ولا صلى غدى في النار يتكّلى

من صلى ولا صام غدى في النار صخام[59]

وتتكرر الأغنية كذا مرة .

الأغنية الثانية[60]:

يهلال هلك الله
ربي وربك الله
يهلال أنت في السما
واحنا في أرض الله
شعري طول
لو ما طول
تقول لك امي
امي شوف
اذكر الله
واذكر الله

ويتكرر المقطع مرات عديدة، وباللحن نفسه .

الأغنية الثالثة [61]:

العيد جاكم عيِّدوا
العيد جاكم عيِّدوا
جدد عشاكم عيِّدوا

مع تكرار المقطع مرات عديدة وبنفس الإيقاع. ويهمنا في هذه الأغاني صيغة التكرار التي تتردد في كل أغنية، ويتضح ذلك من خلال تكرار بعض الأصوات في بعض الكلمات، أو المقاطع، حيث يؤكد المعنى، ويفيد إدراكه . بقصد تركيب الأصوات وانعكاسها على تركيب الجمل، وكأننا بذلك نعلم الطفل كيف يسمع، وكيف يتذوق، وكيف يركب الأشياء بعضها ببعض، والأهم من ذلك تعلمه كيف يحترم الفواصل والحدود . بين الأشياء . ووضع الأمور في نصابها الطبيعي بمقدار ما يستلزمه تناسق الشيء بعضه مع بعض،ووضع التصورات في جناس متناسب كما تعبر عنه هذه الأغنية[62]:

غزالة ...غزلوك ..غزلوك
في الماي زعلوك زعلوك
يا قاعدة على الشط
قاعدة تتمشّط
يا هرّومي قالها قومي
قالت له ما قوم
هذا احصاني
اشده واركب
على السكبكب
السكبكب يالبلية
ليش تبكي عليه
ابكي على احصاني
احصاني بأربع ميه

كل ذلك من خلال تنمية مقدرة الطفل في ترويض حاسة السمع التي تعمل على إنضاج شخصية الأطفال وتكاملها بوجه عام، وعلى إنضاج الجانب الوجداني بشكل خاص، حيث إنها تربي ذلك الجانب وتعمقه بالخبرات الحية، وتعده للتناغم مع المعاني والقيم المجسدة في العمل الموسيقي الأصيل، وهذا أمر له أهميته، فكما أننا نعمل على تنمية الجانب العقلي من شخصيات أطفالنا، وتنمية الجانب الاجتماعي منها، يتعين أن ننمي فضلا عن ذلك، الجانب الوجداني، ذلك لأن الجوانب الثلاثة مرتبطة ومتكاملة، وإذا ما حدث تخلف في واحد منها تأثر الجانبان الآخران ، واختل توازن الشخصية [63].

الهوامش

1 - أحمد المناعي : تقديم لكتاب : أدب الأطفال في البحرين لـ "عائشة حمد المعاودة " ، طبعة أولى 2006 ، ص 9 .

2 - محمد جمال : الغناء والموسيقى والفنون الشعبية ، (ضمن موسوعة : الثقافة في البحرين في ثلاثة عقود) . مسح ثقافي شامل لدولة البحرين ، 1961 - 1991 ، إعداد وتحرير الدكتور محمد يوسف نجم ، مطبعة وزارة الإعلام ، 1993 ، ص 305 .

3 - سبيكة محمد الخاطر : قيم التنشئة الاجتماعية من خلال أغاني الأم القطرية للطفل ، مجلة : المأثورات الشعبية ، ع 16 ، سنة 1989 ، ص 33 .

4 - هادي نعمة الهيتي : أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 220 .

5 - ينظر ، أحمد أوزي : التعليم والتعلم ، بمقارنة الذكاءات المتعددة ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب، 1999 ، ص 58 .

6 - ينظر ، عبد التواب يوسف ، شعر الأطفال ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1988 ، ص 192 ، 193 .

7 - هادي نعمان الهيتي : أطب الأطفال ، ص 219 .

8 - هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال ، ص 221 .

9 - سوف نركز أكثر على أغاني البنات ، لسبب بسيط هو أن أغاني البنات تتوافر بكثرة في المراجع والمرويات الشفهية ، في حين نرتكز في السبب الثاني على ما أوردته بعض المراجع من أن الطفل ما أن يبلغ سن الرشد حتى يلتحق بموكب الغوص وصيد اللؤلؤ طمعا في الكسب السريع ، لذلك تقل أغانيهم .

10 - الأغنية مقتبسة من أعمال مهرجان التراث الحادي عشر للألعاب الشعبية الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني ، فصل خاص بأغاني الأطفال الشعبية ، ص 84 .وتروى الأغنية برواية أخرى :

السبت ... يا سبمبوت

والأحد ... يا بوتابوت

ولثنين ... بان بان

الثلاثا ... علجوا إلبان

لربعا ... نشروا أعلام

والخميس ... عِدّوا عِدّوا

والجمعة ... هدّوا هدّوا

11 - المرجع السابق ، ص 85 .

12 - ينظر ، عبد الله رضوان : التربية الجمالية للأطفال ودور أغنية الطفل في تحقيق ذلك جريدة

الأسبوع الأدبي العدد 985 تاريخ 2005/12/10 ، سوريا .

13 - صلاح علي المدني ، وكريم علي العريض : من تراث البحرين الشعبي ، الطبعة الثانية 1994، ص 292 . وللأغنية صيغ أخرى متقاربة .

14 - حسام يعقوب : تربية الأطفال موسيقيا كوساطة للحفاظ على التراث الشعبي، (ضمن كتاب أبحاث في التراث الشعبي) لمجموعة من المؤلفين ، وزارة الثقافة ، العراق ، 1986 ، ص 68 .

15 - عائشة أحمد المعاودة : أدب الأطفال في البحرين ، الطبعة الأولى ، 2006 ، ص 21 .

16 - ينظر ، صلاح علي المدني ، وكريم علي العريض : من تراث البحرين الشعبي ، ص 291 .

17 - توب : بمعنى التوبة

18 - أربعة : المقصود أربعة شهور

19 - النوخذا : ربان السفينة

20 - هذا الشطر برواية عائشة حمد المعاودة مؤلفة كتاب : أدب الأطفال في البحرين. وبهذه المناسبة أقدم لها كل الشكر على ما قامت به بتقديم يد العون ومساعدتها لي بتصحيح كلمات الأغاني، كما لا يفوتني أن أسجل إعجابي بذاكرتها القوية؛ إذ ما زالت تحفظ الكثير من الأغاني سواء تلك التي صادفتها، أو لم أصادفها في المراجع .

21 - ترى : بمعنى إن

22 - وفي رواية أخرى : أغويمة : تصغير غيمة

23 - صلاح علي المدني ، وكريم علي العريض : من تراث البحرين الشعبي ، ص 291 .

24 - محمد جمال : الغناء والموسيقى والفنون الشعبية (ضمن موسوعة الثقافة في البحرين في ثلاثة عقود) ، مرجع سابق ، ص 305 .

25 - عبد التواب يوسف : شعر الأطفال ، ص 193 ، 194 .

26 - هادي نعيم الهيتي : أدب الأطفال ، ص 98 .

27 - ينظر ، أعمال مهرجان التراث الحادي عشر للألعاب الشعبية الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني ، فصل خاص بأغاني الأطفال الشعبية ، ص 76 .

28 - هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال ، ص 223 .

29 - ينظر ، أعمال مهرجان التراث الحادي عشر للألعاب الشعبية الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني ، فصل خاص بأغاني الأطفال الشعبية ، ص 82 .

30 - وفي رواية أخرى يا خو شيخة . شيخة : اسم بنت

31 - الحويّت : نوع من أنواع القواقع البحرية .

32 - في رواية أخرى ، (ايلقطه في ككلته): وهي مدينة في الهند .

33 - وفي رواية أخرى (كل البنات تحنو) ، أي وضعوا الحناء .

34 - طريقين : أي مرتين ، أو دفعتين .

35 - في رواية أخرى ، (وأنا يا لبنية ما حطيت إلا طرق) .

الهوامش

36 - أحري : أغيظ . مرت أبويه : زوجة أبي .

37 - في رواية أخرى وتؤكده عائشة حمد المعاودة ، أم خشم ، يقصد بها المرأة الدميمة.

38 - سبيكة محمد الخاطر : قيم التنشئة الاجتماعية ، مرجع سابق ، ص 33 .

39 - هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال ، ص 99 .

40 - ينظر ، عيسى محمد جاسم المالكي : أغاني البحرين الشعبية ، 230

41 - ينظر ، أعمال مهرجان التراث الحادي عشر للألعاب الشعبية الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني ، فصل خاص بأغاني الأطفال الشعبية ، ص 77 .

42 - عيسى محمد جاسم المالكي : أغاني البحرين الشعبية ، مطبعة وزارة الإعلام ، البحرين ، 1998 ، ص 217 .

43 - ينظر ، محمد علي الناصري : من تراث شعب البحرين ، ص 195 .

44 - يمغيزلي : تصغير مغزل ، أي مغزلي . فرّيته : أدرته .

45 - الردا : اللحاف

46 - التفق : البندقية .

47 - الناكة : الناقة .

48 - يم : جنب .

49 - محمد علي الناصري : من تراث شعب البحرين ، ص 195 .

50 - هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال ، ص 222.

51 - محمد علي الناصري : من تراث شعب البحرين ، ص 195 .

52 - حسام يعقوب : تربية الأطفال موسيقيا كوساطة للحفاظ على التراث الشعبي، دراسة ضمن أبحاث في التراث الشعبي لمجموعة من المؤلفين ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1986 ، ص 67 .

53 - ينظر ، أعمال مهرجان التراث الحادي عشر للألعاب الشعبية الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني ، فصل خاص بأغاني الأطفال الشعبية ، ص 83 .

54 - حسب النص المكتوب : المنبر ، ويبدو حسب أحمد المناعي خطأ مطبعي ، والأصح قوله " (البمبرة) .

55 - عيسى محمد جاسم المالكي : أغاني البحرين الشعبية ، ص 242 . والأغنية مصاحبة بلعبة ، " واللعبة تتألف من مجموعة أولاد وفتيات ، يكون عددهم من عشرة إلى خمسة عشر فردا .

وتكون طريقة اللعبة على النحو الآتي : يقوم الجميع بعملية القرعة فيما بينهم ، والذي يأتي في نهاية القرعة يقوم بتمثيل الشايب . تقوم بقية البنات والأولاد بعمل حلقة دائرية يمسك كل من البنات والأولاد بيد بعضهم ببعض ، ويجلس الولد أو البنت التي تمثل دور الشايب في وسط الحلقة ، ثم ينشدون وهو يدورون، ويرددون الشطر الثاني من الأغنية ويكررونها عدة مرات ، ثم يأتي الشايب إلى رجُل أحد الصبية وهو جالس ويردد كلمة (يت عند هذا) وترد عليه المجموعة بكلمة (هي والله) وتتم بقية الثلاثة أشطر ، ثم يذهب إلى رجُل صبي آخر ويردد الشيء نفسه حتى يدور على كل الأولاد الذي يشكلون الحلقة ثم يقف بين ولدين ماسكا ذراعيهما ومسائلا : (اهني باب؟) فتجيبه المجموعة (لا) ثم يذهب إلى مسك ذراع ولدين أو بنتين آخرين ويسألهم :(اهني باب؟) وأثناء مسكه لذراعي الولدين يتحسس إذا ما كانت المسكة قوية أم لا، وحينما يشعر أن مسكتهما ضعيفة

يقوم بفك يديهما ليهرب من داخل الحلقة ، فيركضون وراءه ، فإن وصل إلى المحب فاز في اللعبة ، وإذا أمسك به يعاد إلى الحلقة ثانية ، وإلا أجريت القرعة من جديد لاختيار شايب آخر.ينظر، عيسى محمد جاسم المالكي : أغاني البحرين الشعبية ، ص 241 .

56 - دريشة : الشباك ، أو النافذة .

57 - صلاح علي المدني ، وكريم علي العريض : من تراث البحرين الشعبي ص 288 .

58 - محمد علي الناصري : من تراث شعب البحرين ص 202 .

59 - صخام : فحم .

60 - المرجع السابق ، ص 202 . المقاطع الثمانية الأخيرة برواية : عائشة حمد المعاودة .

61 - المرجع السابق ، ص 202 .

62 - الأغنية برواية ، عائشة حمد المعاودة ، وفي رواية أخرى وردت هكذا :

يا كُاعدة على الشط	ياكُاعدة اتمشط
جاها هوا اللومي	وكُالها كُومي
هذا حصاني	باشده واركب
على السكركب	سكركب في البرية
يا ولد العجمية	ليش تبكي عليه
ابكي على احجولي	احجولي بربع اميه

63 - ينظر ، جاك دالكروز : الموسقى والطفل ، المجلة الموسيقية ، ع 22 ، سنة 1975 ، ص 24 ، عن أدب الطفل 222 .

موسیقی و تعبیر حرکتی

نموذج تطبيقي للرقص الهندي

ماهية الثقافة ودورها فى تعريف الرقص الشعبي

الدكتور. حسام محسب

كاتب من مصر

التراث الشعبى أو الفولكلور عادات الناس وتقاليدهم وما يعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل. ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبى من الحكايات الشعبية مثل الأشعار والقصائد المتغنّى بها وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير. ويشتمل التراث الشعبى أيضًا على الفنون والحرف وأنواع الرقص، واللعب، واللهو، والأغانى أو الحكايات الشعرية للأطفال، والأمثال السائرة، والألغاز والأحاجى، والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية.

والتراث الشعبى قديم قدم الإنسان وتحتوى المُدَوَّنَات المخطوطة التى تركها الناس قديمًا على أمثلة للتراث الشعبى. وعندما طور الناس نظام الكتابة، بدءوا فى تسجيل أو تدوين القصص الشعبية. ليس من الضرورى أن يكون التراث الشعبى مدونًا أو مكتوبًا، إذ إن كثيرًا منه قد تناقله الناس شفهيًا من شخص لآخر وحتى فى يومنا هذا، فإن بعض الشعوب ليست لها لغة مكتوبة، ولكن لديها الأغانى الشعبية والأساطير والخرافات وعناصر التراث الشعبى الأخرى. وفى بعض الأحيان ينتقل التراث الشعبى عن طريق المحاكاة والتقليد. ولقرون عديدة، تعلَّم الأطفال الألعاب ومارسوها من خلال المشاهدة ومحاكاة وتقليد الآخرين.

ومن المعروف أن الماضى والحاضر يشتركان فى نشوء وتطوير ثقافة ما ولكننا نلاحظ أنه كثيرا ما تؤثر الظواهر الجديدة تأثيرا سلبيا على الأشكال التقليدية وتعرقل كشف المعنى العميق ومضمونها الأولى والأشكال الثقافية المشوهة التى لا يمكن أن تعتبر تقليدية وتعطى للثقافة طابعا شعبيا كاذبا.

تعتبر الثقافة لأى أمه بمثابة الوعاء الذى تحفظ فيه الأمم خبراتها المتمثلة فى تجاربها ولغتها ودينها وتاريخها وتطورها الحضارى والأحداث التى مرت بها فهى تعتمد فى بنائها على عدة عناصر تتمثل فى التراث التاريخى والحضارى والمؤثرات الداخلية المتفاعلة مع مكونات البناء الاجتماعى والمؤثرات الناتجة عن الاتصال مع الثقافات الاخرى ومدى قبولها أو رفضها، وقد غدت الثقافة فى مفهومنا المعاصر علما قائما بذاته تساهم فيه فروع عديدة مختلفة من بينها علوم الأجناس والاجتماع والسياسة والدين والفنون بأشكالها العديدة، وأصبحت ذات اثر بالغ ومباشر فى حياة المجتمعات الراهنة حيث تساعد على قراءة التاريخ وبالتالى القدرة على تحليل الرقصات الشعبية القديمة تحليلا دقيقا من كافة نواحى المعارف. إن الثقافة تعنى جوهر المجتمع وبالتالى فإنها تعنى كل ما نتجه المجتمع من إنتاج مادى ومعنوى، لغيرها وتأثيرها فيه . ويتضمنّ تعريف تيلور للثقافة أنها (المعرفة، الإيمان، الفنّ، الأخلاق، العادة وأى إمكانيات و عادات أخرى)[1] .

وإذا أردنا الحديث عن معنى او مفهوم محدد للتراث الشعبى سنجد ان الباحثين والدارسين قد اختلفوا حول هذا التعريف وهذا يعود إلى أن التراث الشعبى يعنى بالجوانب الاجتماعية والأدبية والفنيه كما يهتم بالمعارف

المتصله بالعلوم الطبيعيه إلا أن الجميع اتفقوا على ان التراث الشعبى هو (مجموعة العادات والتقاليد والأدب والفنون والحرف والمهارات وشتى المعارف الشعبيه التى أبدعها وصاغها المجتمع عبر تجاربه الطويلة، والتى يتداولها أفراده ويتعلمونها بطريقة عفويه، ويلتزمون بها فى سلوكهم وتعاملهم، وهو بذلك يشكل هوية المجتمع وشخصيته الحضارية)[2] ومن الفنون التى يهتم بها الباحثون هو الفن الشعبى والفن الشعبى بطبيعته هو فن حياة .. حياة الإنسان داخل مجتمعه .. وذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل .. ودراسة الفنون الشعبية والتعرف على أنماطها وتحليل عناصرها أو وظيفتها فى بنية الثقافية الشعبية لابد ان تكون دراسة علمية دقيقة قبل أن تكون انطباعا حماسيا أو حنينا للذكريات لأن هذه الدراسة ستضاهى فى أصولها المعرفية دراسة تبحث فى الإبداع الشعبى باعتبار أنه تعبير عن فكر ووجدان المجتمع ودراسة وسائل وأساليب هذا الإبداع كما أنها فى الوقت نفسه تقييم لجوانب من حياة المجتمع الذى صنعها بذاته ومعرفة أيضا بقيمة الإنسان وأدراك لأحاسيسه وشعوره وتفسير لدلالات هذا الإبداع المرتبط أساسا بعملية الوجود الثقافى للإنسان فى مجتمعه.

وفى مجال الرقص الشعبى لا يكتفى مصمم الرقصات والمؤدى لهذه الرقصات أن يحاكى الراقص الشعبى فى أدائه بمهارة بدنية متميزة بل عليه أن يتبناها من جديد فى سياق فنى حديث للجمل والحركات الراقصة فى وحدة تكاملية وتكون الحركات الشعبية الأصلية هى وحدة من وحدات العمل ككل، ليخرج من إطار التكرار إلى مجال التعدد والتنوع .

فالرقصة يُمكنُ أنْ تَكُونَ فنًا طقسيًا، أو إستجماميًا يَذهب إلى ما بعد الأغراضَ الوظيفية للحركات التى استعملتْ فى العمل كما أنها تُظهر العواطف، الحالة المزاجية، أو أفكار، أو حاله اقتصادية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية أو تكُونُ موضحه لخبرات بسيطة كما لدى الشعوب البدائية كما فى أفريقيا.

يوجد الرقص الشعبى فى البيئة الشعبية ولا يمكن استئصاله منها لانه ابن لبيئته بثقافاتها المختلفة وتتوارث من جيل إلي جيل والرقصات الشعبية عادة مجهولة المصدر لكن هذا الرقص يَبْقى شعبيًا فقط فى بيئته الطبيعيه للوقت مختصر وعندما يهاجر الناس من بلد لآخَر فإنهم يأخذون معهم التراث الشعبى الخاص بهم، ويقومون بتكييفه مع بيئاته ومحيطهم الجديد، ولكنه عندما ينقل إلى خشبة المسرح لا يصبح بشكل تدريجى جزء من التقاليد الشعبية إذ يطرء عليه العديد من الأشكال المسرحية المختلفة حسب ما يراه مصمم الرقصات فى إطار إعادة توظيف التراث .

حين نقف أمام عبارة توظيف التراث الشعبى فى الأعمال الثقافية والفنية فقد يتبادر إلى الذهن بأن المقصود هو عملية استحضار المادة التراثية أو اقتباسها والاستفادة منها فى الأعمال الفنية بشكل أو بآخر، بحيث ينتج فى نهاية المطاف عمل فنى ذو صلة بالتراث الشعبى، وإن كان ذلك على شكل "كولاج" تجميعى، إلا أن الأمر كما نراه يختلف عن ذلك تمام الاختلاف، فالتراث الشعبى له رؤيته وفلسفته الجمالية الخاصة التى قد تختلف مع الفن كما هو سائد فى زماننا، ولا بد لعملية التوظيف أو الاستحضار هذه من أن تكون عملية إبداعية تضع التيمات التراثية فى صورة جديدة ذات دلالات لم يسبق طرحها من قبل.

ولا يمكن لهذه العملية أن ترتفع إلى مستوى الفن إلا إذا تمثلت روح تلك المادة التراثية أو موضوعها داخل العمل الفنى، مما يجعلنا نتأنى كثيرا عند ملامسة عملية التوظيف هذه ونرجعها إلى جذورها المتصلة بعملية الإبداع الفنى ونستبدلها بالمصطلح الأقرب للمتداول وهو الاستلهام .

وإذا اردنا الحديث عن تعريف محدد للرقص الشعبى فسوف نجد أن هناك تعريفين هما:

التعريف الأول:

(إن الرقص يتعلم من قبل الأفراد كلما يَكبرون فى المجتمع بالتوارث وهو عنصر مكمل لنشاطات الجماعة وكل رقصة هى شكل حى يتفاعل مع متطلبات الجماعه الشعبيه وهو يرتبط أحياناً بمناسبات محددة وبالتالى يحتمل أن يرتبط بمجموعات محددة من الناس) [3].

التعريف الثانى:

يشير إلى الرقص الذى (ازيل من سياقه الأصلى، لَم يعد يؤدى كجزء من الحياة اليومية، وهو يؤدى من قبل راقصين محترفين فى فرق الرقص الشعبى فى المدن أو فى البلدان الأجنبية أو على خشبة المسرح لتسلية الجمهور ويتعلم من قبل الراقصين فى المدارس وليس من البيئة الشعبية) [4].

وممارسة الرقصات الشعبية متاح لكل شخص فى الجماعة الشعبية ويمكن أن يقسم طبقا لعادات وتقاليد الجماعه الشعبية إلى رقص رجال فقط أو نساء فقط أو رقص مشترك ويمارس الرقص الشعبي عادة احتفالا بالأحداث الدورية للسنة التى تَتعلق بالحياة الاقتصادية عادة للجماعة الشعبية كمثال مراحل السنة الزراعية أو صيد الأسماك أو عند تغييرات فصول السنة وفى الأعياد السياسية والدينية.

والمسرح الشعبي ليس مجرد عروض غنائية راقصة. فالمسرح الشعبي صورة مصغرة ومكثفة تعكس الحياة الشعبية بمختلف أنماطها ونشاطاتها المعيشية والحرفية، بما يصاحب ذلك عادة من مظاهر احتفالية يصاحبها الرقص والغناء. أى أن العروض الغنائية الراقصة بما تشتمل عليه من حركات وإيقاعات وأزياء، وإن كانت تمثل الجانب الأساسى فى المسرح الشعبي، إلا أنها تبقى جزءا من كل متكامل يشتمل على أجزاء مقتطعة من حياة الناس اليومية التى تتراوح فيها المواقف الهزلية والمشاهد الدرامية. الرقص والغناء والأزياء الجميلة تتضافر مع هذه المشاهد التقليدية من الحياة الشعبية لتعطى العرض المسرحى أبعادا إنسانية

واجتماعية، وبذلك يؤدى المسرح الشعبى وظيفته الترفيهية والتثقيفية بعيدا عن الابتذال والتهريج وعن الطرب الساذج الرخيص.

ولا يقتصر المسرح الشعبى على عرض صور من الماضى والحياة التقليدية، بل يمكن الإفادة منه كأداة فعالة لا تقل فى تأثيرها عن وسائل الإعلام الأخرى لتوجيه الناس ورفع مستوى الوعى بينهم عن طريق معالجة القضايا الاجتماعية وتحليلها بأسلوب فنى يجمع بين الجد والهزل، ويتمشى مع الحس الجماهيرى بحيث يتقبله الناس ويتجاوبون معه ويدركون أبعاده.

ومن منا يجهل الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح

فى حياة الأمم فيما لو أتيح له المجال ليقوم برسالته الفنية والوطنية على الوجه المطلوب.

نقل الفنون الشعبية من أرض الساحة إلى خشبة المسرح أمر ليس بالهين اليسير، لما يتطلبه ذلك من تقنيات متقدمة ومهارات عالية وخيال واسع ومواهب أصيلة. وحينما تكون المادة الخام من التنوع والثراء كما هى عليه الحال عندنا، فإن المهمة تصبح أكثر صعوبة وتعقيدا. الفنون الشعبية عندنا من الغزارة والتباين بحيث يصعب الإلمام بها واستيعابها وفرزها واختيار الأنسب منها للعرض المسرحى. والاعتبارات الفنية ليست هى المحك الوحيد الذى يحكم هذا الاختيار. فالاعتبارات الثقافية والاجتماعية والأهداف القومية والحضارية لا بد أن توضع فى الحسبان. نتوقع أن يكون مسرحنا الشعبى ممثلا أصدق تمثيل لمختلف المناطق الجغرافية والفئات الاجتماعية فى بلادنا، على أن يتم صهر ذلك كله فى رؤية فنية متكاملة وبوتقة حضارية واحدة تعكس وتعزز وحدتنا الوطنية والمصيرية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى نريد لهذا المسرح أن يكون منبرا يعبّر عن طموحاتنا وتطلعاتنا ونبث من خلاله روح المودة والألفة والتواصل بين أبناء

شعبنا، وننمى فيهم الوعى القومى ونغرس فى نفوسهم بذور المواطنة الحقة والاعتزاز بثقافتنا وتاريخنا.

ثم إن الأداء المسرحى يختلف فى طبيعته وسياقه عن الأداء على أرض الساحة. على أرض الساحة هناك تلاحم وتواصل حميمى بين المؤدين والجمهور يصل فى كثير من الأحيان إلى حد المشاركة الفعلية فى الأداء، بحيث يصعب الفصل بين المؤدين والجمهور، بل إن هذا الفصل يصبح أمرا غير وارد، فأرض الساحة على اتساعها هى المسرح وجميع من فيها يشاركون فى الأداء بشكل أو بآخر، وكل منهم بطريقته الخاصة يشكل جزءا من مكونات الجو العام، ويضيف عنصرا من عناصر المناسبة الاحتفالية. أما خشبة المسرح فتشكل وضعا جديدا وسياقا مختلفا لم يتعود عليه لا المؤدون ولا الجمهور، وكلاهما يحتاج إلى بعض الوقت ليتكيف معه.

ومسرحة الفنون الشعبية تفرض على المؤدين قدرا من التنظيم والانضباط والتدريبات التى قد يتبرم منها الفنان الشعبى ويرى فيها حدا من رغبته فى الانطلاق على سجيته والتعبير عن فرديته بحرية وعفوية، خصوصا بالنسبة للفنانين الشعبيين الذين اكتسبوا فنهم بالفطرة والممارسة لا بالدراسة والتحصيل ناهيك عن التعامل بطريقة فعّالة ومؤثرة مع الأجهزة الصوتية والضوئية الحديثة والتى قد يجهلها كثير من الفنانين الشعبيين. والعروض المسرحية محدودة مكانيا بخشبة المسرح ومحدودة زمانيا بمدة العرض. هذه القيود المكانية والزمانية والتى هى دخيلة على الطبيعة التلقائية للفن الشعبى ستنتج عنها تحولات بالغة الأهمية فى بناء وتصميم العروض الشعبية، وكذلك على تجاوب المؤدين وطريقة أدائهم.

ومسألة استلهام الفنون الشعبية تحضر إلى الذهن العديد من الآراء المتضاربة حول مشروعية ذلك وجدواه، خصوصا فى ظل ما تروّجه بعض وسائل الإعلام والفنانون والدخلاء من إنتاج ممسوخ ومزيف ويسوقونه على أنه مادة شعبية تعبّر عن روح الشعب الأصيلة. ولقد ارتفعت فى الآونة الأخيرة العديد من الأصوات التى تنادى بإيجاد هيئات علمية ومؤسسات رسمية لحماية فنوننا الشعبية من عبث العابثين وجشع المتطفلين ممن تعوزهم الخبرة وينقصهم التأهيل، وربما النوايا السليمة.

ويرى البعض من المختصين أن أى مساس بالفنون الشعبية أو تطوير لها، مهما كانت دوافعه وأهدافه، أمر مرفوض ويعتبرونه تشويها وتحريفا. وهذا يصدق بدون شك فى مجال البحث الأكاديمى الذى هدفه الرصد والتوثيق العلمى، والذى لا تسمح مناهجه بأى تعديل أو تبديل فى المادة الشعبية. لكن البحث العلمى مسألة تختلف فى الدوافع والأهداف عن استلهام الفنون الشعبية وتطويرها على يد الفنانين والمبدعين. وعلى الرغم مما يبديه البعض من تحفظ حيال هذه المسألة إلا أن استلهام الفنون الشعبية وتطويرها أمر مشروع، بل ومطلوب لأن الفنون الشعبية لأى أمة من الأمم ثروة قومية لا تقل فى قيمتها الروحية والمعنوية عن الثروات المادية وينبغى الاستفادة منها واستثمارها، على أن يتم ذلك وفق خطط مدروسة وأسس سليمة، وعلى أن نميز دائما بين المادة الأصيلة والمادة المطورة ولا نخلط بينهما. وهناك فروق بينة لا تخفى على أحد من العارفين من حيث الغايات والوسائل والنتائج بين عمليات التشويه والاستغلال، والتى هى عمليات مرفوضة أساسا بجميع أشكالها وبين عمليات الاستيحاء والاستلهام والتى هى فى حد ذاتها عمليات إبداعية خلاقة تنطلق من فهم حقيقى واستيعاب تام ووعى عميق بالمادة الشعبية وتضيف لها أبعادا فنية وإنسانية جديدة وتوظفها ضمن أطر جديدة تتمشى مع معطيات الزمن المتجدد.

ملامح الرقص الشعبي الهندي

وإذا نظرنا إلى الرقص الشعبي الهندي كنموذج لما سبق التحدث عنه سنجد أنه لقرون بعيدة لا يعرف مدى قدمها سوى الزمن ذاته، ظلت الهند بثقافاتها وأعراقها وسلالاتها واسعة التنوع حيث نجد الأجناس الرئيسية الخمسة من مغول وأوربى و قوقازى وزنجى ممثلة بها كما ان بها تنوع فى الأعراق نتيجة لهجرات الإغريق وقبائل آسيا الوسطى واستوطنوا واندمجوا مع السكان المحلين مما أدى إلى تنوع الأجناس واللغات فيوجد بها أكثر من 844 لهجة محلية بجانب اللغة الرسمية وهى اللغة الهندية والأديان فيوجد العديد من الديانات مثل البوذية، الإسلام، المسيحية، الزرادشتية، اليهودية مما أدى إلى ثرائها بكنوز من فنون الرقص والموسيقى، والحقيقة أن أشكال الرقص الكلاسيكى المعاصر فى الهند والتى تحكمها تقاليد معقدة وأساليب أداء نمطية تمزج بين الحركة الفطرية وحركات البالية المدروسة، قد استقت جذورها من رقصات العامة، وهذه الباقة المختلفة من أشكال الرقص وفنونها لم تبق فقط كأثر من تراث الهند، ولكنها استمرت بما يحتفظ به جوهرها من حيوية وحياة فى التأثير على الأشكال الفنية المتواجدة بل وصياغة المزيد من الأشكال الأكثر تعقيداً، وهكذا فإن أشكال الرقص الشعبى والكلاسيكى فى الهند لا تقف كل منها منفصلة بذاتها، بل إن هناك حوارا مستمرا بينها، فالأشكال الشعبية تستمد أحيانا مضمونها وفحواها من الأشكال الكلاسيكية، التى تستمد بدورها الحيوية والعفوية فى الاداء من الأشكال الشعبية.

ولاختلاف التضاريس الطبيعية وتعدد الأعراق وتنوع الثقافات وتباين أشكال الهياكل الاجتماعية أثرها البالغ فى تفرد الهند بما تزخر به من تراث فنى ثرى ومتنوع، ربما كان الرقص الشعبى الأصدق، فى التعبير عن تقاليد المنطقة الموجود بها فهو يعد حقا مرآة صادقة لملاحظة التطور الحادث فيها.

ويصبح من الطبيعى أن ينتشر بين حدود شبة القارة الهندية مئات وربما آلاف أشكال الرقصات الشعبية، وفى بعض المناطق ترتبط هذه الأشكال بالتقاليد القبلية بينما ترتبط فى مناطق أخرى بالأرض والزراعة.

ولا تخلو منطقة أو واد أو جبل أو ساحل

أو سهل فى الهند من رقصة شعبية خاصة به، حيث تتميز كل منطقة بفنونها الشعبية من موسيقى ورقص وارتكازاً على مستوى التطور الثقافى والاجتماعى، يمكن تصنيف هذه الرقصات تحت ثلاثة مسميات هى الرقصات القبلية ورقصات المجتمعات القروية والرقصات التقليدية المعبرة عن الطقوس والأعراف.

ويتسم مضمون الرقصات بشكل عام فى الهند بالبساطة، غير أنها تبتعد عن السذاجة فأحياناً ما تدور حول ممارسات الحياة اليومية المتعلقة سواء بأمور الزراعة من نثر البذور وحصد المحصول أو الحرف التقليدية مثل الغزل والنسيج وغيرها.

(وأحياناً أخرى يعبر الرقص عن الاحتفال بالانتصار فى أحد الحروب أو النجاح فى رحلة صيد، كما أن هناك من الرقصات ما يعتمد على الحركات التجريدية للتعبير عن مغزى دينى، وأخيراً هناك الرقصات التى يؤديها مجتمع بعينه، احتفالاً بقدوم فصل من فصول العام أو مشاركة فى المهرجانات والكرنفالات المختلفة، حيث يشارك الجميع من رجال ونساء وأطفال فى أداء الرقصات التى تعكس الفرحة والمرح .. الجميع يرقص .. الجميع يبدع .. ليس هناك فارق بين الراقصين والمشاهدين) [5] .

وقد شكلت الطبيعة فى صمت وعفوية حركات الرقصات المختلفة بما لها من اتصال روحى بأبناء الهند يجعل منها انتماءهم الأول، فجبال الهمالايا تمتد عبر جزء كبير من الهند، وربما لذلك يوجد شىء مشترك بين كافة الرقصات التى يؤديها قاطنو المناطق الجبلية، سواء فى كشمير أو هيمشال براديش أو أوتار براديش أو دار اجلنج .. فنجد حركات التأرجح الواسعة وثنى الأرجل وتشابك الأيدى تعطى انطباعاً بتموج سلاسل الهمالايا.

وتنطق الحركات السريعة وتغير الأوضاع المفاجئ التى تتميز بها رقصات المناطق الشرقية من الهند، لاسيما مدن آسام وماينبور، معبره عن لسان حال العواصف المفاجئة وما تقتلعه من أشجار، فى رمز صريح إلى الأخطار التى تخبئها الأدغال ويصرح عنه الطقس، وتعكس رقصات الصيادين شعوراً بأمواج البحر الهادرة، بينما تعرض رقصات أهل السهول صورة مختلفة يرسمها تضاد الألوان والنغمات.

وأشكال الرقص الشعبى فى مناطق معينة فى الهند تتسم بما يميزها عن سواها، بالإضافة إلى ما تتفق فيه مع مناطق أخرى، فبينما يفرق بينها المناخ والطابع الزراعى، يجمعها فى إطار واحد الأدب والأسطورة، وقد بقيت هذه الأشكال على امتداد العديد من القرون فى الهند، ومدت جسور التواصل مع التراث الهندى، الذى لا يتسم بأى حال من الأحوال بالجمود والركود، حيث يتكيف بصورة مستمرة مع المعطيات الجديدة ويمتص التأثيرات المختلفة ومن ثم فالسر فى بقاء هذه الأشكال يكمن فى مرونة جوهرها وقدرتها على التعبير عن نفسها واستيعاب الأمور.

ولأن أشكال الرقص الشعبى فى الهند ترتبط ارتباطاً وثيقاً بطبيعة المنطقة التى وجدت فيها، نجد ولاية مثل البنجاب، ذات الطابع الزراعى، تشتهر برقصة البهانجرا، وهى رقصة ترتبط بطقوس وشعائر زراعة القمح، وتؤدى هذه الرقصة الحماسية من قبل الرجال للاحتفال بموسم نثر القمح، وقلائل هم الذين بوسعهم مقاومة إغراء دقات طبل "الدهولاك" ذى الوجهين "وهى مثل آلة النقرزان فى مصر" ودعوته لهم للنزول إلى حلبة الرقص، حيث تتبادل أزواج الراقصين الدور فى أداء حركات بهلوانية معقدة وسط دائرة خالية معدة خصيصاً لذلك .

أما النساء فتؤدين رقصة الجيدها التى تمتاز أيضاً بحماسها العفوى، وتبدو نساء بوجوههن المغطاة ببراقع مسدلة، وكأنهن دوامات من الألوان أثناء دورانهن السريع على أصابع الأقدام أثناء تأديتهن للرقصة.

وفى مجتمعات صيد الأسماك لولاية ماهار اشترا تتشابك أذرع الرجال والنساء ويرقصون معاً، ثم تتسلق النساء أكتاف الرجال فى تشكيلات هرمية جميلة، وتشتهر رقصات النساء فى هذه المنطقة بحركاتها المتحررة.

هنالك أيضاً أشكال متعددة من الرقص الدرامى أو المسرحى الشعبى، مثل رقصة ناوتانكى فى راجستان، ورقصة "بهافاى الكوجاراتية" ورقصة "التاماشا الماهارشتراتية" ورقصة "الجاترا" البنغالية ورقصة "الباكشاجانا الكارنتاكية" ورقصة "الثيام الكيراية"

وجميع هذه الرقصات تحكى أساطير الأبطال والملوك والآلهة المحليين، أما الرقصات الفنية لاحتفالات الزواج فى أنحاء البلاد فتتميز بحركات شبه راقصة أبرزها تلك الرقصات لأعراس قبائل الشمال الشرقى، ورقصات " اللازيم الماهار اشتراتية" ورقصات " الكالاريباباتو الكيرالية" ورقصات "التشهاو التنكرية" لولاية اوريسا.

ومن بين تلك الرقصات الشعبية، انبثقت التقاليد الكلاسيكية المختلفة لفنون الرقص والموسيقى فى الهند وهناك ستة أنواع رئيسية من الرقص الكلاسيكى، رقصة بهاراتا ناتيام من تاميل نادو ورقصة اوديسى اوريسا ورقصة مانيبورى من مانيبور ورقصة كاتاك من اوترا براديش، ورقصة كاتاكالى وهى من كيرالا، ورقصة كونشى بودى من اندار براديش.

ومن الصعب تعقب التاريخ الحقيقى لنشوء هذه الرقصات بشكلها الحالى لأكثر من 200 – 300 عام ، ولكنها جميعاً ترتبط بجذور تعود بها إلى تقاليد فنون الأدب والنحت والموسيقى الهندية للعصرين القديم والوسيط .

وجميع هذه الرقصات تخضع لقوانين الرقص الكلاسيكى المنصوص عليها فى الناتياشاسترا، وهى نص يعود إلى القرن الثانى قبل الميلاد، ينسب إلى الحكيم بهاراتا الذى يقال بأن الإله براهما أوحى به إليه، ويحدد هذا النص المظاهر الرئيسية للرقص وهى النريتا أو نريتيا "الرقص الطاهر" والذى يعتمد على الحركات الإيمائية ويهدف إلى التعبير عن المزاج النفسى أو الدراما.

(وقد تكون على مر العصور مخزون وافر معقد من التعابير والحركات الإيمائية باليد والوجه والجسد لنقل أبلغ التعبيرات وأدق المعانى). وقد تطورت رقصة البهاراتا ناتيام بشكلها الحالى قبل مئتى عام تقريباً، كرقصة معابد مكرسة للعبادة، ورغم أنها رقصة فردية بشكل أساسى، فهى تعتمد أساسا على أشكال من الرقص الدرامى التقليدى الدينى والذى تمثله البهاجفاتاميلا التى يتكون كافة عناصرها من الذكور ورقصة كوروفانجيس الشعبية المكونة من أوبريتات خفيفة.

وفى الوقت الذى تعتمد فيه وضعياتها وحركاتها على منحوتات المعابد القديمة، فقد استقت هذه الرقصة مضمونها الموضوعى والموسيقى من شعراء البهاكتى وموسيقى قصور تانجور خلال القرنين 18 – 19 وقد تحولت هذه الرقصة إلى فن تمثيلى بفضل الجهود الرائدة لروكمينى ديفى أروندال مؤسس مدرسة كالاتشيترا للرقص قرب مدينة مدراس وقد خرجت هذه المدرسة العديد من الراقصين العظام) [5].

وهناك رقصة كوتشيبودى وهى شكل من أشكال الدراما الشعبية من قرية تحمل ذات التسمية فى ولاية اندار براديش وقد ارتقت خلال السبعينات إلى مستوى الرقص الكلاسيكى. والاوضاع الجسدية للرقص الاوديسى تعتمد كذلك على منحوتات معابد كوناراك وبورى، ولقد تطورت هذه الرقصات من المسرحيات الموسيقية، وهنالك سجلات تعود إلى القرن الثانى عشر حول رقصات المعابد الطقسية ورقص الأفراح فى ساحات القرى، والمضمون الموضوعى والموسيقى لهذا الرقص محكوم بذلك العمل الشعرى الذى يعو إلى القرن الثانى عشر والمسمى جيتا جوفيندا.

أما الرقص المانيبورى فقد تطور فى القرن الثامن عشر مع ظهور عقيدة الفايشنافا عن أشكال الرقص الطقسى والسحرى القديمة، ورقصات "الراسا" الأنثوية تدور حول أفكار ومواضيع عقيدة الفايشنافا للإله رادها، والإله كريشنا وتمثيل كلا النوعين من رقص البالية، الجماعى والفردى حيث يقوم الجسد بحركات بطيئة حسية، وحركات أذرع تماوجية تنساب إلى الأصابع بطريقة تعيد إلى الذهن تلك الرقصات لجنوب شرق آسيا أكثر منها أنماط

الرقص الهندى العنيفة السريعة الإيقاع، على العكس من ذلك، فان رقصات السانكريتانا الذكورية التى تؤدى على إيقاعات طبل الدهولاك المانيبورى، تكون مفعمة بالحيوية.

أما نمط رقص الكاتاك لشمال الهند فهو مختلف تماماً بحركاته الدورانية السريعة الإيقاع وحركات أقدامه المعقدة. أما الرقص الكاتاكالى الدرامى لولاية كيرالا فيختلف كليا، فالأزياء الواسعة الفضفاضة والملونة وأشكال الماكياج الغريبة تضفى على العرض روعة غير عادية وهذه الرقصات تمثل المواضيع الملحمية والبطولية بحركات جسدية وإيماءات يدوية وحركات بالعين والحاجب بالغة الدقة ودقيقة التعبير.

وسوف نتحدث ألان عن إحدى الرقصات التى تعبر عن الفلاحين وهى رقصة الحصاد بولاية اسام وتسمى بيهو.

ورقصة آل بيهو(التى تطورت فى ولاية أسام الشرقية هى رقصة يعكس تصميمها ارتباطاً بالزراعة، ومثل كافة أشكال الفنون الشعبية، تتسم بالتلقائية والبعد عن التعقيد وهناك صلة وثيقة بين رقصة الـ "بيهو" ومهرجان البوهاج بيهو على وجه التحديد، ذلك المهرجان الذى يحتفل به فى منتصف شهر أبريل والذى يعد أيضا بمثابة إعلان عن قدوم العام الجديد فى ولاية أسام، ويوافق تنظيم هذا المهرجان وصول موكب الربيع، حيث تبدو الطبيعة في أجمل صورها.

(وتمثل ولاية أسام بغاباتها الوفيرة وتلالها الخضراء وأنهارها الزرقاء خلفية رائعة لهذا المهرجان الراقص الفريد الذى يشيع الفرحة والسعادة بين كافة أبناء الولاية الذين يعتزون به ويضعونه فى مكانة خاصة فى قلوبهم) [7].

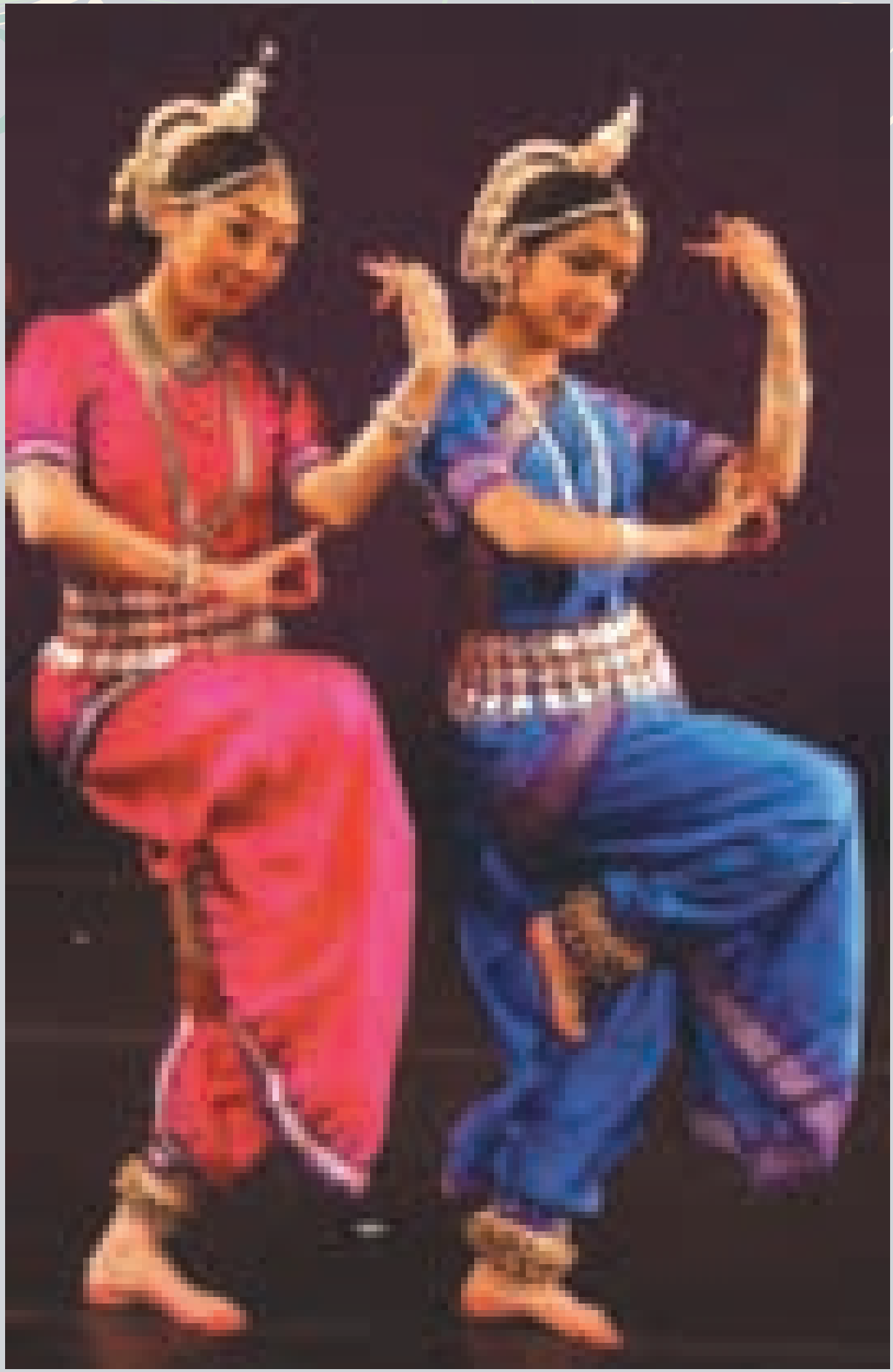
وإلى جانب مهرجان الـ "يوهاج بيهو" المعروف أيضا باسم الـ "رانجالى بيهو" أى مهرجان الفرح والمرح ينظم فى آسام مهرجانان آخران يرتبطان بالمراحل المختلفة لعملية الزراعة، فبينما يحتفل بمهرجان الـ "يوهاج بيهو" وقت إعداد الحقول لزراعة محصول الأرز، يحتفل فى الخريف بمهرجان الـ "كاتى بيهو" عندما تزرع الشاتلات الصغيرة، ويحتفل فى النهاية بمهرجان الـ "ماج بيهو" عند حصد المحصول، غير انه أثناء مهرجان الـ "بوهاج بيهو" الذى يعرف أيضا بـ "مهرجان الربيع" تؤدى رقصة الـ "بيهو" على نطاق واسع ربما فى كل ركن من أركان ولاية أسام .

تبدأ رقصة الـ "بيهو" بقيام الفرق الغنائية بغناء "أبيات تدعو بأن يعم الخير والبركة بينما تهتز أجسادهم فى حركات بطيئة"، ويغنى قائد الفرقة اللازمة ويرددها خلفه بقية أعضاء الفرقة وبعد قليل، ينضم المشاركون من غير أعضاء الفرقة إلى المغنيين حيث يرقصون فى دائرة برتم بطئ تزداد سرعته تدريجياً حتى يصبح سريعاً للغاية فى نهاية الرقصة، والآلات التى تستخدمها الفرقة فى هذه الرقصة هى الـ "دهول" أى الطبلة و الـ "تالا" أى الصاجات والـ "توكا" وهى شخشيخه مصنوعة من خشب البامبو.

والى جانب هذا الشكل من رقصة الـ "بيهو" والذى يطلق عليه الـ "هو سارى" تؤدى الأشكال الشعبية الأخرى من رقصة الـ "بيهو" تحت ظلال الأشجار الضخمة فى الحقول المفتوحة، حيث يجتمع الشباب من الفتيات والفتيان ويرقصون على موسيقى وكلمات أغانى وتكون الموسيقى فى تلك الأشكال الشعبية أكثر وضوحاً وبروزاً، حيث تستخدم إلى جانب الآلات الثلاث الأخرى، آلات مستقاة من البيئة المحلية، مثل الـ "جاجاتا" وهى آلة شبيهة بالجيتار، وخلال الرقصة، يتبادل المشاركون عزف الموسيقى والغناء الذى يكون غالباً لأبيات تعبر عن الحب، وتظل هذه الأبيات تتكرر طالما تستمر الفتيات فى الرقص وغالبا ما تصمت الآلات الأخرى عندما يأتى الدور للنقر على الطبلة، وهو ما يكون متماشياً مع حركات الفتيات.

ورقصة الـ "بيهو" تبدأ فى دائرة كبيرة ولكنها سرعان ما تنكسر وتتحول إلى خطوط متوازية مختلفة، وحامل الطبلة هو القائد الرئيسى لمثل هذه الفرق الغنائية الراقصة، وهو يرقص بمهارة عالية وغالبا ما يبدأ الرقصة بإلقاء الكلمات دون موسيقى ثم يغنيها على نغمات الآلات الموسيقية.

وقد أرجع الدارسون والباحثون أصل هذه الرقصة إلى العبادات التى كان يؤديها السكان الاصليون طلباً للخصوبة والخير، وتتميز خطوات الراقصين ببساطة شديدة، ولكن حركات الجسد والاذرع تكون فى سرعة



تعبر عن النشاط والحيوية ولعل أكثر ما فى الأمر إثارة أن رقصة الـ "بيهو" وحدها تؤدى بأشكال مختلفة فى ولاية أسام، فيختلف أسلوب تأديتها فى الشمال على سبيل المثال، عنه فى الجنوب.

المهم أن ما يميز هذه الرقصة هى المشاركة التلقائية لكل أبناء الولاية دون حواجز بين الراقصين المحترفين والمشاركين، طالما أن الرقص، لاسيما الرقص الشعبى هو أكثر أشكال الفنون تعبيراً عن البيئة وتجسيداً لرغبة الإنسان الفطرية، فى التعبير عن أفراحه وآلامه.

(واذا نظرنا إلى المسرح الشعبى فى الهند فسوف نجد أن له دورًا كبيرًا فى الحفاظ على العادات وتقاليد الرقص الشعبى الهندى فلقد عرف المسرح الشعبى بأنه المسرح الذى نشأ بين العامة وتوارثته هذه الطبقة جيلاً بعد جيل، وارتبط هذا النوع من المسرح ارتباطاً وثيقاً بعامة الناس، نأى به عن أن يكون ضرباً من ضروب الترفيه المحض إذ حمل فى ثناياه الثقافة الشعبية بكل قيمها، فجاء عاكسا لمعتقدات وطقوس وشعائر عامة الناس، الاجتماعية أو الدينية، سواء مكتسبا أشكالا مختلفة أو مؤدياً وظائف متعددة أخذ المسرح الشعبى فى بعض الأحيان شكل الشعائر والطقوس التى تؤدى لطرد الأرواح الشريرة أو لاسترضاء قوى الخير، وفى أحيان أخرى، اكتسب شكل العمل الترفيهى الخالص والبسيط فى الوقت ذاته، غير أنه يظل فى كافة الأحوال ممثلاً للعام من الناس ومعبراً عن قضاياهم، فالمسرح الشعبى وان اختلفت أشكاله موجه فى المقام الأول والأخير إلى الرجل العادى، سواء انتمى لمجتمع قروى أو حضرى، وهو ما جعل الرجل العادى يرتبط بدوره بهذا المسرح ارتباطاً وجدانياً وفكرياً ويعتبره أكثر من مجرد ترويح أو ترف، بل جزء لا يتجزأ من تراثه المتوارث)[8].

يضم المسرح الشعبى فى إطاره كافة

خصائص الفنون التعبيرية، بما فى ذلك بعض الأشكال الفنية مثل السحر والألعاب الاكروباتية، وغيرها مما يفى بالغرض، وعادة لا يلتزم هذا النوع من المسرح، نظراً لاتساع آفاقه، بخشبة المسرح، بل إن المكان الذى يقام فيه العرض يتحول كاملاً إلى خشبة مسرح، إذ تكون الأحداث نتاجاً لتفاعل الناس مع المؤدين ..

ومن اليسير رصد بعض السمات العامة لتقنيات وأشكال المسرح الشعبى، كما ظهر فى مناطق مختلفة ومن بين هذه السمات استخدام الرقص والغناء بشكل كبير، كذلك استخدام "الكورس" طوال العمل المسرحى وتكرار وجود بعض الشخصيات النمطية مثل شخصية المهرج، ولعل كل هذه السمات تعد من أوجه التشابه التقنية، أما فيما يختص بالأفكار فقد استخدم المسرح الشعبى أفكار الملاحم السانسكريتية والقصص التاريخية والرومانسية وغيرها من الأشكال الفنية التى كانت تحكى سير الأبطال .

ويمكن لنا تقسيم الأشكال المسرحية الشعبية بصورة عامة إلى فئتين، الأولى دينية والثانية دنيوية، وقد نشأت الأولى نتيجة ظهور حركة "بهاكتى" فى الهند فى العصور الوسطى، والطريف أن العديد من رجال الدين فى هذا الوقت اهتموا بالمسرح وأسسوا العديد من التقاليد المسرحية، أما المسرح الدنيوى، فقد عمد إلى تقديم أشكال ترفيهية بصورة كبيرة، وبرغم هذا الاختلاف فى الاتجاه، سار الشكلان جنباً إلى جنب وتبادلا التأثير والتأثر، ارتبط الشكل الأول إلى حد كبير بعبادة جانشيا التى تعد أحد أشهر العبادات فى الهيكل الهندوسى، وهو طبقا لعدد من الدراسات معبود سابق للآرية ارتبط بالخصوبة التى كانت لها طقوس خاصة فى الرقص الشعبى يقول لويس سبنس (حين يدرك الإنسان سمو مكانته يضفى صورته على الآلهة الطوطمية ويبقيها محتفظة فقط بالرمز الحيوانى ومن هذا اتخاذ إلهة الشمس لدى المصريين القدماء شكل القطة وتحولها فيما بعد لتتخذ شكل امرأة ولكن ذات رأس قطة، ومن هذا المنطلق ولدت فكرة الفيل المؤله، مثل "جانيشا المعبود" ذى رأس الفيل، وهو الحيوان الذى ارتبط عند الهنود القدماء بالضخامة الجسدية والذكاء الخارق ونجد أن الفلسفة الدينية عن الهنود قد وصفت الإله جنشيا بأنه الابن الأكبر للإله شيفا والإلهة بارفاتى، ومن صفات جانيشا أنه قادر على إزالة كافة الصعاب واله الحكمة والفكر، وهو أيضا الإله الذى دأب الهندوس على استنفار روحه عند البدء فى أى من الطقوس الدينية مثل ذبح القرابين، وعندما يتخذ شكل فيناياكا، يصبح جانيشا أشبه ما يكون بإله المسرح الخاص بالإغريق ديونيسيس، ارتبط اسم جانيشا بالرقص وزينت الراقصة العديد من المعابد فى الهند) [9].

ويعد تمثال جانيشا المصنوع فى القرن الثانى عشر والموجود فى معبد هوساليشفارا فى هالاياید من أعظم الأعمال النحتية على امتداد العصور، وقد أثار هذا الأثر خيال العديد من الدراسين إذ كان من المذهل أن يتحول هذا التمثال إلى (احد أعظم الأعمال النحتية رغم أن الفنان الذى قام بصنعه غير معروف وصورة جانيشا، وفقا للأسس النحتية الهندوسية كان يجب أن تكون ذات ثمانى أياد تمسك سبع منها بالات موسيقية متعددة، بينما تبقى الثامنة خالية حتى تتمكن من المساعدة فى القيام بشتى الرقصات، ويجب أن يكون لون الجسم أصفر مذهب، ولبيان إن التمثال قد نحت ليبدو ذا شكل راقص، تبدو قدما التمثال منحنية بشكل يدل على أنه يؤدى حركة راقصة غير أن تمثال جانيشا به أربعة أياد فقط وليس ثمانية كما تنص مبادئ النحت الهندوسية.

وكان له تأثير كبير مما حدا بأحدهم إلى القول بأنه لزام على كل الراقصين المرور به قبل البدء فى الرقص، ويوضح ذلك المكانة التى وصل إليها جانيشا فى الفن المسرحى فى القرن الثانى عشر) [10] .

ومن هنا نعود إلى ما سبق الحديث عنه وهو أهمية الاهتمام بتحليل ما نشاهده من رقصات شعبية فى الإطار الأشمل والأعم لمفهوم الثقافة من الناحية الدينية والاجتماعية والنشاط السكانى ، ويجب ان نعى أنه ليس كل ما هو شعبى بفن .. كما أنه ليس كل ما يمكن أن يسمى بفن شعبى يمكن أن يكون مجالا للاستلهام أو الاستخدام فى الإبداع الفنى المصنوع.

والمعايير هنا تخرج عن إطار ما هو متوازن إلى مجال ما يجب أن يعتبر عن ذات المجتمع برؤية مستقبلية إلى الثقافية التى نرجو أن تكون، فإستخدام عناصر من

المأثورات الشعبية فى أعمال فنية محدثة لا يهدف إلى الحفاظ على هذه العناصر بواقعها المعاش ولكن بهدف الكشف عن القدرات الإبداعية لهذا الشعب دون تقوقع فى أصداف تاريخية أو العيش داخل صوامع مغلقة فالحفاظ على أنماط وأشكال ومواد الإبداع الشعبى حتى عملية تنظمها أرشيفات ومتاحف الهيئات المختصة بدراسة وجمع وتسجيل هذه المواد .

أما العملية الفنية فى استلهام هذه المواد من حيث أنها عملية تهدف إلى الكشف والإضافة بأحداث الأساليب والوسائل الفنية عن القيم الجمالية فى الإبداع الشعبى فهى عملية إبداعية جديدة تكشف فى الوقت نفسه عن القيم الفنية الكامنة فى الإبداع الشعبى المتوارث عبر الأجيال وهو أمر لابد من الإصرار عليه وتكرار قوله لتنطلق القدرات الخلاقة الواعية فى تقديم هذه الفنون فى أجمل صورة وأكمل أداء تتوازى فيها الحداثة مع الأصالة فى تواصل ثقافى وفنى .. وتتلاقى الأصالة مع الحداثة فى إطار فنى يجمع بين الخبرة الفنية المحدثة والمعرفة الثقافية الواعية بمضامين وأشكال الإبداع الشعبى الاصيل وهو آمر له وجوده الفعلى فى ثقافتنا المعاصرة وينمو بالفعل فى مجتمعنا المعاصر الفن الشعبى بطبيعته هو فن الحياة.. حياة الإنسان داخل مجتمعه وذلك المجتمع الذى هو خلية حية داخل المجتمع الانسانى ككل لذلك حينما يتوجه فنان ما إلى استلهام مواد أو عناصر من مأثورات مجتمعه لابد وأن يدرك أن إبداعه الحديث هو محاولة جادة للكشف من جديد عن القيم الإنسانية العليا فى هذا الإبداع الشعبى فالفن هو خير معبر عن هوية مجتمعه.

الهوامش

1 - تيلور، إدوارد برنيت، الثقافة البدائية: الأبحاث في نمو الأساطير، الفلسفة، الدين، الفنّ عادة، لندن، جون مراي، 1871.

2 - أحمد مرسى – ماهية التراث الشعبى – مجلة الفنون الشعبية – ص11.

3 - دائرة المعارف الالكترونيه ميكروسوفت " انكرتا " قسم الرقص .

4 - المرجع السابق .

5 - سالزمان زدينيك، الأنثربولوجيا، الطبعة المنقحة، هاركوت بريس جوفانوفيتش، الشركة المحدودة، نيويورك، 1973، ص 16.

6 - أحمد عبد الحميد فنون الإداء الحركى في الهند – دار النشر الوطنية – الامارات العربية المتحدة – 1994 – ص 51.

7 - نشرة سياحية – وزارة السياحة الهندية

8 - لويس سبنس المسرح الدينى في دول شبه القاره الهندية – مجلة عالم الفكر – الكويت – 1979 – ص34.

9 - لويس سبنس المسرح الينى في دول شبه القارة الهندية – مجلة عالم الفكر – الكويت – 1979 – ص 34.

10 - المرجع السابق – ص 40.

منتدى الثقافة الشعبية

المنهج في دراسة الثقافة الشعبية

المشاركون: أ.د. محمد الجوهري
أ.د. سعد الصويان
أ.د. نسمر سرحان
أ.د. محمد غاليم
أ.د. شهرزاد قاسم حسن
أ.د. مصطفى جاد
أ.د. محمد النويري

أدار الحوار:
أ.د. محمد النويري

جريا على السنة التي وضعتها " الثقافة الشعبية" لنفسها في أن تكون صعيد حوار ونقاش للقضايا المعرفية التي تعنى بمسألیات الثقافة الشعبية مباشرة أو تلك التي تقع على تخومها، انعقدت من 10 إلى 14 أبريل 2008 بحضور السيدة كارمن باديلا رئيسة المنظمة الدولية للفن الشعبي والأستاذ علي عبد الله خليفة الأمين العام المساعد لإقليم الشرق الأوسط وشمال افريقيا ندوة دارت موضوعاتها على قضية المنهج دعي إليها ثلة من المهتمين بالمسألة في البلاد العربية. خصصت الأيام الثلاثة الأولى منها لتقديم ورقات كانت محور نقاش خصب وأفرد اليوم الأخير للمنتدى الذي نتولى نشره في هذا العدد. فكل إحالة على الزمان أو المكان تلحظ إنما هي إحالة على وقائع هذه الندوة...

◆ الدكتورة شهرزاد قاسم حسن

ما هي الثقافة الشعبية؟

الدكتور محمد النويري :

اليوم نتناول في حلقتنا النقاشية موضوع المنهج في دراسة الثقافة الشعبية وطبعا المنهج بالألف واللام وهذه يسميها اللغويون ألف ولام الاستغراق فهو مفرد يعني الجمع. والثقافة الشعبية كما تعرفون مجالات متعددة واختصاصات مختلفة ونظريات متباينة في الموضوع الواحد. تكون طريقتنا إن شاء الله في شكل دائري كل واحد يأخذ كلمة لمدة 5 دقائق وإن كان ليس له كلام يقوله يمكن أن يتيح لمن بعده الكلام. لا نريد أن نفرض خطة مسبقة سلفا وإنما بودنا أن تكون محاور النقاش منبثقة من تساؤلاتنا ومن حيرتنا فخطة النقاش تنطلق شيئا فشيئا منا.

طرحت الدكتورة شهرزاد سؤالا اعتبرناه مهما إذ قالت ما هو الشعبي؟ نحن حين نتحدث عن الثقافة الشعبية ماهو الشعبي؟

ما هي الثقافة الشعبية؟ النسبة هذه تعود على من؟ على الشعب / من هو الشعب؟ هل النخبة تعتبر من الشعب؟

ننطلق في نقاشنا من الجواب على هذا السؤال إلى أن نصل إلى مسألة المنهج في الثقافة الشعبية شيئاً فشيئاً

تتفضل الدكتورة شهرزاد، أنت طرحت السؤال وشاءت الصدفة والصدفة فقط أن ننطلق منك في الإجابة عن هذا السؤال .

الدكتورة شهرزاد :

صحيح أنا طرحت السؤال لكني طرحته بصيغة التساؤل لأني لا أعرف الإجابة عليه اليوم. يعني هذا يحتاج إلى تفكير إلى قراءة إلى دراسة إلى النظر إلى الواقع المعيشي إذا تسمح لي ممكن أغير الموضوع أو لا؟

أنا هذا الموضوع الآن ما عندي جوابه لا أعرف لازم أفكر فيه وعندي تساؤلات أخرى.

الدكتور نمر سرحان :

أنا محضر مداخلة في هذا الموضوع ونقاط أخرى

الفلكلور من الفولك من هم الفولك ؟ هل هم الناس إللي بنحددهم؟ أو اللي يفرضوا وجودهم على الموضوع؟ يعني أعطي مثال المفهوم الأصلي أن الفولك هي ثقافة الطبقات المتخلفة في مجتمع متحضر. فيه نوع من المقارنة بين ناس متخلفين بمعنى إن لم يأخذوا حظا كما أخذت الطبقات المتقدمة هم من الطبقات المسحوقة. هم من الناس العاديين زي الطلاب حتى الطلاب اللي بيتعلموا وبيدرسوا علوم مهمة يمكن أن يفيض عندهم فلكلور. الآن في تجربة بالنسبة للفلكلور الفلسطيني أن فلكلور المقاومة كان يفيض عن ناس لا يمكن وصفهم بأنهم ناس إلا أنهم أقل حظ وأقل فرصة في الحصول على مايريدون حاطط أنا هون نص مقارن بين فلكلور المقاومة كما هي في الخمسينات وكما كان قبلها يعني مثلا إذا أخذنا من الناس العاديين في هتافات المظاهرات والمسيرات ونلاقي إشي من نوع ((ويلي ع الجامعة ماتمدنا باسلاح وإحنا وإحنا علينا الحرب وجيوشها ترتاح)) فهذا التعبير بسيط تعبير غير منمق يفيض عن ناس عاديين بحكوا انه هم لو أعطونا سلاح كان إحنا دافعنا عن نفسنا وقاومنا وعملنا في أواخر الستينات وأوائل السبعينات بدأت عناصر متعلمة مثقفة ثورية متقدمة تصنع شكل جديد من أشكال الشعر المقاوم أو الغناء المقاوم نأخذ نص....

الدكتور محمد الجوهري :

الكلام الذى قاله الدكتور نمر كلام صحيح بالنسبة للمراحل الأولى من نشأة العلم، حيث كانت النظرة وقتها أن موضوع العلم هو التراث الشعبي أو حكمة الشعب أو المعرفة الشعبية أو الأساليب القديمة أو الأشياء القديمة. بعدها يأتى التساؤل أين نلتمسها، أى عند من، بمعنى من صاحبها ومن يتداولها، إنه الشعب حسب فهمه فى تلك المرحلة. ووقتها كانوا يرون أن من يتداول تلك العناصر التراثية هى الشرائح الأدني (أو بمعنى المصطلح الانجليزي Lower Stratum) الشريحة الأدنى في المجتمع الأدنى حضاريا والأدنى فكريا. وتلك مشكلة مهمة إذ كان هناك من يرى (مثل ليفى برول Levy Bruhl والمدرسة الفرنسية) أن العقلية غير المنطقية هى السائدة لدى هذه الشريحة، ويصفون المرحلة الشعبية بأنها مرحلة ما قبل المنطق. ولنقرب ذلك نتصور أن أولئك الناس يؤمنون بالتفاؤل والتشاؤم، فإذا رأى أحدهم قطة سوداء ثم صادف فى ذلك اليوم نفسه مشاكل فى عمله، فإنه يربط بين الأشياء ربطاً غير منطقي لأن عقليته عقلية خاصة.

ثم سارت الأمور فى سبيل آخر بعد ذلك حيث حدث الاستقطاب الحضري في أوربا وبدأ الناس يعيشون في المدينة. والمدينة بيئة متقدمة وفيها تكنولوجيا، والريف بالقياس إليها كان متخلفاً ومنزوع السكان ويزداد تدهوراً. فظهرت فكرة جديدة حيث قالوا إن هذا المنهج فى التفكير أو هذا التراث أو مخزن الموروث الشعبي يوجد بأفضل صورة لدى الفلاحين. وبدأت فكرة أن الفلاحين هم موضوع الدراسة وهم الشعب. طبعاً هنا مفهوم الشعب لا يعنى شعب الأمة، وإنما الشعب حامل التراث، أو هو صاحب هذا التراث. وترتب على هذه الرؤية وارتبط بها طويلاً في أوربا الحوار الحضارى بين القرية والمدينة. وفي المرحلة الرومانسية حدث تمجيد للريف وللبدائية وللحالة الفطرية للإنسان.

ومع تقدم دراسات علم الفولكلور والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع اكتشف الدارسون فى كل هذه التخصصات أن هناك بشراً متعلمين ويعيشون فى المدينة وأخذوا بكل أسباب المدنية، ولكنهم يؤمنون بأشياء خرافية غير منطقية، وأنهم أحياناً يتفاءلون بأشياء ويتشاءمون من أشياء ويطربون لأغنية شعبية ويشاركون فى أداء رقصة شعبية، وهكذا. عندها بدأ يتبلور وعى جديد بأن التراث الذى ندرسه لا ينحصر فى فئة معينة من الشعب ولا هو مرتبط بعقلية معينة أو بمستوى عقلي معين متخلف، وإنما هو موجود عند كل إنسان. وأصبح الفيصل في تحديد التراث هو آليه التلقي، والمصدر الذى أخذه عنه، فإذا كان

تلقاه بصفة تقليدية، حيث كانت جدته تحكي له حكايات أو أن أمه كانت تحكي له حكايات .. وهكذا. هذا الشق التقليدي المنقول بصفة غير رسمية ومن شخص إلى آخر أصبح هو الشق الذى يهم دارس الفولكور. وبهذا الوعى بدأ التمييز بين الرسمي والتقليدي. وصار موضوع بحث دارس الفولكلور هو التقليدي. أما كل ما يتم تلقيه بوسائل النقل الرسمية كالمدرسة والكتب الثقافية والمنتديات ونحو ذلك هو الثقافة الرسمية (أو بتعبيرهم "الراقية").

أنا لا أريد أن أطيل، ولكن الأمر لم يتوقف ولا يمكن أن يتوقف عند هذه الثنائية الثقافية، إذ فرضت حياة الناس اليومية أن يبدأ التفاعل بين المجالين في العصر الحديث. فتبدأ العناصر الشعبية تنفذ إلى أدوات الثقافة الرسمية كالكتب والصحافة والإذاعة والتليفزيون، فنجد التلفزيون الحديث يذيع لنا تفسير الأحلام وينقل إلينا كثيراً من الاحتفالات والممارسات الشعبية. وبدورها تؤثر النظم الرسمية الحديثة على كثير من ممارساتنا الشعبية، فنجد المطبب الشعبى يستعين أحياناً بالعقاقير الطبية. وهكذا يتجدد التراث ويعيد إنتاج نفسه كل يوم وفى كل مكان.

الدكتور مصطفى جاد :

القضية المحورية في هذا المفهوم تتشابك دائماً فى تراث العلم بسؤال : هل الشعبى مرتبط بطبقة معينة؟.. ومفهوم الشعب هل هو مرتبط بطبقة معينة من الشعب، أم هو مفهوم ينسحب على جميع الطبقات؟

طبعاً مع تطور الدراسات والعلم كما أشار أستاذنا الدكتور الجوهري لا يوجد هناك طبقة تمارس العادات الفولكلورية أو تدخل في نطاق الشعبي وطبقة أخرى لا تدخل، فهذا المفهوم قديم بل وغير صحيح، فجميع الشرائح وجميع الطبقات تدخل في مفهوم الشعب. ونحن ندلل دائما بأمثلة لهذا المفهوم بالرؤساء والملوك الذين قد يتوسلون بالعرافة التى تكشف لهم عن المستقبل، أو يحملون خرزة زرقاء للحماية من العين .. وهكذا. وتشير الدراسات الميدانية إلى أن هناك عناصر شعبية قد تصعد من الطبقة الدنيا من الشعب إلى الطبقة الأرقى، وهناك عناصر قد تهبط. ففى وقت من الأوقات كان هناك - على سبيل المثال – عدة احتفالات للزار في مصر كل منها تعبر عن طبقة بعينها. وفى عناصر الثقافة المادية نجد – على سبيل المثال أيضاً– اللمبة التى كانت تعمل بالكيروسين (اللمبة الجاز) كانت تستخدم في الإنارة في الطبقة الدنيا لعدم انتشار الكهرباء فى وقت من الأوقات، ثم اختفت تدريجياً مع انتشار الكهرباء، ثم بدأت تتشكل فى أنماط أرقى، ثم ظهرت في بيوتات بعض المجتمعات الراقية كجزء من الديكور، وهى تباع الآن كمنتج سياحى. ومن ثم فقد تحول شكلها تماماً من وظيفتها للإنارة إلى وظيفة تشكيلية جمالية .

وهناك تصور منهجى خاطئ يقع فيه بعض تلامذتنا والدارسون المبتدئون فى البحث الميدانى، والذين يتصورون أن المادة الشعبية لا توجد سوى فى الأماكن الريفية، وأن المناطق الراقية فى المجتمعات الحضرية- مثلاً - خالية من الممارسات الشعبية.

الدكتور سعد الصويان :

أولا أتحفظ على طرح مثل هذا السؤال لعدم جدواه لكن سأساهم من عرض الأخوان على نفس الخط الذي سار عليه الدكاتره من قبلي وأقول إن تعريف الفلكلور لا ينبغي أن يبنى لا على المنتِج ولا على المستهلك وإنما على طبيعة المادة نفسها، كيف تنتَج وكيف تنتشر، وأيضا بنية المادة وشكلها ومضمونها• هذه هي الاعتبارات التي تحدد ما إذا كانت شعبية أم غير شعبية• ينبغي أن ينطلق تعريف المادة من ذات المادة وليس من خارج المادة• كما نتكلم عن الشعب وطبقات الشعب فالمضمون والشكل وطرق التداول والانتاج والاستهلاك هي أيضا تحدد إذا كانت هذه المادة شعبية أم لا•

كان بودي لو طرح سؤال أهم وألصق بطبيعة الوضع العربي والإسلامي، والعربي خصوصاً، وهو كيف نُشَرْعِن دراسة المأثور الشعبي في مؤسساتنا الأكاديمية وعند مثقفينا ومفكرينا• أعتقد أن الشيء الذي يتميز به المشهد العربي هو هذا التوتر القائم بين ثقافتنا التي نتصورها كنخبة وأكاديميين وتعليميين وما إلى ذلك، النظرة المستريبة ليس فقط للتراث الشعبي بل إلى دراسة التراث الشعبي ومن يدرسون التراث الشعبي• الثقافة العربية والحضارة العربية والمجتمع العربي

◆ الدكتور سعد الصويان

نحن مازلنا نعيش كما كانت تعيش أوروبا في القرن السابع عشر

يعاني من مشكلة في هذا الصدد، وهي مشكلة لا توجد في مجتمعات أخرى. هذا هو الشيء المميز الذي يمكن لنا نحن أن نتناوله ونقدم فيه مساهمة حقيقية لو بحثناه، التناول الرسمي للثقافة الشعبية يتم دائما خارج إطار العلم بحيث أن الباحث الذي يريد أن يدرس هذه المادة من ناحية علمية موضوعية محايدة بدون أن يكون لديه مسلمات أو توجهات ايديولوجية أو نخبوية أو سياسية أو وطنية أو دينية لايجد مع الأسف الشديد من يقف بجانبه ويعاضده في مشاريعه البحثية.

الدكتور محمد غاليم :

باختصار شديد ربما أتفق في جانب مع ماقاله الدكتور سعد لكن لابأس أن نعتبر سؤالا مثل هذا من باب تحديد المفاهيم وتحديد المصطلح لذلك أختصر اختصارا شديدا وأقول يمكن أن نعتبر الشعب بهذا المفهوم في سياق الأناسة كما يستعمله الانثربولوجيون أو الأناسيون جماعة بشرية تشترك في نظام من الرموز والقيم يميزها من غيرها من الجماعات.

الدكتورة شهرزاد :

أنا أحب أن أؤكد أن السؤال دخلت به عناصر وهي استخدام كلمة فلكلور ما أحبذ استخدام هذه الكلمة لأن الذي تبين من الكلام هنا أن الطبقات تتفاعل مع بعضها أن مافيه امكانية وضع حدود فاصلة بين طبقة وطبقة وانه أصلا تعريف الفلكلور هو تعريف النتاج وإبداع الطبقات البسيطة بالأصل الفلاحية وهذه الآن غير وارد لأن فيه فلكلور يتحرك ويصعد وينزل ويصير بيه أشياء فمثلا الدكتور الجوهري تحدث عن الشريحة الغير المنطقية وغير العقلانية وهكذا لكن دراسة البنى هو الأمثلة التي تطرق لها الأساتذة من باب تخصصهم أنا عندي أمثلة من باب تخصصي الآخر في بنى منطقية كبيرة من خلال التحليل. هل تعتبر العمارة الإسلامية فلكلورية مثلاً أو تقليدية أنا أفضل استخدام التقليدي لأن في التقليدي

◆ الدكتور محمد النويري

المؤسسات الأكاديمية نفسها تفتقر إلى منهجية علمية في التعامل مع الظواهر المعرفية

يدخل الشعبي وغير الشعبي يساهم به الشعبيون أيضاً. مراسيم مثلا مثل الأذكار في منطقة الشرق الأوسط لايمكن اعتبارها مراسيم شعبية بحته بمعنى التعريف الفلكلوري إنما هي بها جذور عمارات بنائية كبيرة مبنية على نظريات وهكذا. مازلت غير مقتنعة أنا أفضل التقليدي أكثر شامل.

الدكتور محمد النويري :

يتبين مما سلف أن القضية خلافية وأن السؤال مهم. ورأيي يتقاطع مع بعض الآراء التي جاءت في الحديث هو أن تقسيم المجتمع إلى نخبة وشعب والنخبة لها منظومة العلوم المنطقية الصحيحة المتكاملة وفئة أخرى ليست منطقية ولا عقلانية إنما هي مشعوذة. في تقديري الشخصي هذا غير صحيح. الشعب هو كل متكامل وحتى من نعتبرهم نخبة يتصرفون بمنطق نجدهم يؤمنون بما يؤمن به عامة الشعب والأمثلة على ذلك كثيرة.

ظواهر حاربها الدين قبل أن يحاربها العلم مثل قوله صلى الله عليه وسلم العين حق والطيرة باطل. ونحن جميعاً نتطير من كثير من الأشياء. فالخاصة والعامة أو ما يسمى بالطبقة الراقية والطبقة الشعبية يشتركان في التعامل مع منظومة رمزية مشتركة في الحكاية والشعر والغيبيات...الخ فليست هناك حدود فاصلة بين ما يمكن أن نسميه طبقات الشعب. وهذه الثقافة التي نعتبرها ثقافة شعبية تنساب في راحة كبيرة بين ضفتي النخب العالمة والطبقات الشعبية فمن هذه الناحية قولنا ثقافة شعبية وإن كانت في بعض مراحل التصور تحمل استهجانا فهي تشمل الجميع ولا تشمل فئة دون أخرى. أنتقل إلى نقطة أخرى مرتبطة بها. صحيح أن وضع دراسة الثقافة الشعبية في المؤسسات الأكاديمية في البلاد العربية متخلف ولكن نلاحظ في المؤسسات الأكاديمية الغربية اهتماما كبيرا بعلم الفلكلور والثقافة الشعبية وهذا يندرج ضمن خلخلة المركزيات التي باشرتها

فلسفات في الغرب وفلاسفة معروفون من أمثال فوكو ودريدا مركزية الإنسان مركزية النخبة فمن هذا المنطلق أطرح السؤال والسؤال يمكن أن نصيغه صياغة أخرى. هذا التفاوت في نظرة الغرب إلى علم الفلكلور باعتباره علما مركزيا وليس علما هامشياً ماهي مبرراته أن يكون متخلفاً عندنا على الصيغة التي ذكرها منذ قليل الدكتور سعد؟

الدكتور محمد الجوهري :

أريد فى الحقيقة أن أزيل بعض اللبس الذى حدث فى فهم بعض ما قلته. فما عرضته بإيجاز شديد ليس سوى استعراض لتاريخ العلم. فمن يقول اليوم إن موضوع الفولكلور هو دراسة تراث الفلاحين إنما هو جاهل بالعلم الراهن. وقد انتهيت إلى أن أحدث أشكال التواصل الثقافي فيها مادة فولكلورية شديدة الثراء ونحن جميعاً شركاء في صنعها وفي تداولها. فينا جميعاً جانب شعبى، قد يكبر عند البعض وقد يقل عند البعض. فالبعض منا يتذوق الشعر النبطي وآخرون لا يستطيعون تذوقه. البعض قد يطرب للهلالية وبعض المصريين قد لا يطرب لها أو ينفعل بها، دون أن يطعن ذلك فى حقيقة كونهم من الشعب. لأن لدى هؤلاء عناصر تراثية أخرى. المعيار أن ذلك الشخص تربى في بيئة استمعت للحكاية (الحدوتة الصغيرة)، وغير استمع للأغاني فهو يطرب لأشياء شعبية أخرى غير السير الشعبية. فالجميع هم جزء من الشعب حامل التراث، والمعيار الحاسم فى تحديد كون المادة تراثية هو تلقيها بالطرق التقليدية.

الدكتور محمد غاليم:

تعقيب بسيط قبل أن ننتقل إلى موضوع ثان باختصار شديد قلت إن الصيغة التي يتداولها الأناسيون هي أن الشعب جماعة بشرية تشترك في نظام من الرموز والقيم وهذا يوصلني إلى إشارة بسيطة جدا ربما ترتبط بفهم غير وارد يحصر الثقافة الشعبية في فئة معينة دون باقي الفئات إن الثقافة لا يدخل فيها فقط الساحر والحكاية الشعبية والثقافة بل هي نظام من الرموز والقيم بمعنى أن اللغة تدخل في الثقافة والدين داخل في الثقافة وتصورنا للفضاء داخل في الثقافة: مثلا أنا في ثقافتي أقول ضربني البرد / أصابني البرد يعني أن البرد هو الذي يأتي عندي أما الفرنسي مثلا فهو الذي يذهب إلى البرد فيقول "j'ai pris froid" وكذلك في الانجليزية فالأمر يتعلق بتصور شامل للعالم... الخ لذلك نقول هي جماعة تشترك في نظام من الرموز والقيم وهذا موضوع يحتاج إلى نقاش طويل لكن أشير باختصار إلى أن وضع الدراسات الثقافية الشعبية مرتبط بوضع العلوم المرتبطة بالأناسة في المجتمعات وطبعا نعرف أن تاريخ الأناسة في الغرب ارتبط بتطور البنيات البحثية وتطور المجتمع كله وتطورالوعي العلمي .. الخ وهناك الوسائل التي يحتاجها العلم أيضا لأن كل علم يختلف أو يتميز بنوع من اللوجستيك التي تميزه نحن مازلنا نتخبط في ألف باء الوسائل العلمية فما أدراك بعلوم أخرى من هذا القبيل فالوضع يرتبط بتخلف الوضع العلمي عندنا المرتبط بدوره بالتخلف العام.

الدكتور سعد الصويان :

أنا أيضا أثني على ما قاله الدكتور أن حالة التخلف العلمي أدى إلى تخلف البنى الذهنية والتصورات للأشياء. وأنا هنا أتكلم عن تجارب شخصية وتجارب كلكم تعرفونها. هناك من يعتبر دارسي الفلكلور واللهجات عملاء استشراق وأنهم ضد الوحدة العربية وأنهم يحاولون هدم لغة القرآن. طبعا أنا لا أتعاطى مع هذا الموضوع كموضوع شخصي وإنما أحاول أن أفهم القوالب الذهنية التي أدت إلى ذلك الموقف. كان من الممكن لي أجلس أتشكى وانتهينا لكنني بدلا من ذلك

بدأت أحاول أن أفهم لماذا هؤلاء الناس يتصرفون وفكرون بهذا الشكل. طبعا هنالك أمور كثيرة تدعو إلى هذا الموقف، أولا أننا لا نميز كما قلت بين العلم والتكنولوجيا التي هي توظيف العلم. ليس لدينا شيء اسمه بحث لمجرد البحث. لا، الجانب التطبيقي هو الذي يأتي دائما في المقدمة. ثانياً نحن لا نفرق بين الدين والعلم، بمعنى ليس هنالك شيء اسمه علم بدون قناعة أيديولوجية مصاحبة أو غاية وفائدة شخصية أو جماعة سوف تستفيد من هذا الشيء، لا يوجد شيء اسمه اكتشاف ولا شيء اسمه حب استطلاع. فأنت تقول شيئا أو تعمل شيئا إلآن في ذهنك برنامج، في ذهنك أجنده مخفية تريد أن تحققها من خلال هذا العمل، مثلما أن الإمام أو الخطيب حينما يلقي خطبته هو يدعو الناس إلى مايقول، يريد الناس يأتون إليه ويقتنعون بكلامه الذي يقول ويعتنقون المبادئ التي يدعو إليها. العالم لا يتخذ هذا المنهج. العالم يبسط آراءه واكتشافاته وإذا استطاع أحد فيما بعد أن يستفيد منها أهلا وسهلا. مثلا العناصر الكيماوية التي تم اكتشافها علميا لم يكن في ذهن من اكتشفها غاية معينة. قل نفس الشيء بالنسبة للذرة. الذرة يمكن أن تستخدم لإنتاج الطاقة النافعة السلمية ويمكن أن تستخدم لإنتاج القنابل الذرية. المواد الكيماوية يمكن أن تستخدمها للدواء ونفس الدواء يمكن أن تستخدمه للانتحار. كون الغرب يستخدم معرفته عنا كجزء من سلاحه ضدنا لا ينبغي أننا يحول بيننا وبين هذه المعارف التي استخدمها الغرب ضدنا، بل على العكس ينبغي أن نكون نحن الأسبق والأجدر إلى فهمها من شان التسلح بها. فأنا بودي لو خصصنا ندوة لبحث هذه الأمور بشيء من التفصيل لأن هذا شيء مميز تختص به الثقافة العربية دون غيرها من الثقافات الأخرى ولذلك نحن الأجدر بأن ندرسه. طبعا كون الغرب يهتم بالسعودية أو بمصر هذا لا يستغرب فهم يريدون أن يعرفوننا لمجرد المعرفة البحته مثلما يذهبون لسطح القمر، فمصر والسعودية أقرب لهم من القمر.

الدكتور مصطفى جاد :

اسمحوا لي أن أختلف قليلا مع ما قيل في مسألة التخلف.. وأن لدينا تخلف في الدراسات العلمية، وأن الغرب ينظر للفلكلور بشكل مركزي، ونحن ننظر إليه بشكل هامشي ..إلخ. وأتصور أن هذا الحكم لا ينطوي على معرفة بيننا البعض، فنحن لا يعرف أحدنا الآخر جيداً. وفى كل مؤتمر أو محفل علمى يفاجأ كل منا أن فلان عنده دراسات فى موضوع الحكاية الشعبية أو السحر أو الموسيقى أو العمارة الشعبية..إلخ. وكل منا يفاجأ بأن هناك مراكز علمية متخصصة فى التراث الشعبى فى هذا البلد أو ذاك. وأزعم أن أحداً منا لا يعرف على وجه التحديد المؤسسات المهتمة بمجال الفولكلور فى الدول العربية الأخرى، أو مجموعة المتخصصين أو الباحثين الميدانيين فى المجال. فلا يوجد هناك قنوات اتصال علمية تجعلنا نعرف بعضنا البعض على المستوى العربى، بل لا توجد قنوات علمية تجعل المتخصصين فى الدولة الواحدة على دراية تامة بالآخر فى مجال التراث الشعبى. فكل باحث يعمل فى جزيرة منعزلة فى مجاله. وتصوري – كمهتم بقضية توثيق التراث الشعبى – أنه بنظرة عامة إلى تراثنا الببليوغرافي سنجد أننا خلال الخمسين سنة الفائتة حفل تاريخ العلم بحوالي 7000 دراسة متخصصة منشورة، هذا فضلاً عن آلاف الساعات المسجلة صوتياً والصور الفوتوغرافية والأفلام ومئات المتاحف والمراكز والمؤسسات المتخصصة..إلخ، ناهيك عن النظرة التقيمية لهذا كله. فالمشكلة أننى – على سبيل المثال -قد أقابل أستاذاً متخصصاً فى أحد المؤتمرات ويعرف بالصدفة أن لى دراسات فى مجال التوثيق، وأعرف أنا بالصدفة أيضاً أن له دراسات فى الشعر الشعبى، ويعرف كل منا أستاذاً آخر فى مجال آخر، ونتبادل كروت التعارف. ويندهش كل منا بأن فى مصر معهداً لدراسة التراث الشعبى، أو أن فى ليبيا مركزاً متخصصاً فى الفولكلور. أو أن فى البحرين أرشيف للفولكلور الوطنى.. وقد نتواصل بعد ذلك وقد لا نتواصل .

وفى حوار مع الدكتور ميشيل كولرديل المتخصص فى متاحف الفنون والتقاليد الشعبية فى فرنسا (وطبعا كلمة فولكلور ألغيت من التداول العلمى فى فرنسا الآن وأصبحت كلمة إثنولوجى Ethnologie هى الأساس). المهم سألنى الدكتور كولرديل عن طرق جمع وبحث المادة الشعبية فى مصر، فقلت له: إحنا بننزل منطقة معينة (محافظة معينة أو قرية أو منطقة صغيرة)، و

◆ الدكتور مصطفى جاد

هل الشعبى مرتبط بطبقة معينة؟

نختار موضوع نجمعه وندرسه ونوثقه، ثم نقدم نتائج هذا الموضوع. فسألنى: ثم ماذا بعد؟. قلت: لا أفهم ما تقصده بماذا بعد.. هذا هو كل ما نقوم به فى البحث. قال لي : من المهم أن تجمع العناصر الخاصة بهذا البحث أو ذاك ، ثم تبحث عن المشترك منها فى الدول أو الثقافات المجاورة للتعرف على الوظيفة والمنشأ وأسباب التغير ومسار هذا التغير. فنحن – والكلام لكولردیل– نبحث العناصر المشتركة فى منطقة المتوسط، وهو ما يهتم به أبحاث متحف حضارات أوروبا والبحر المتوسط فى المرحلة الحالية .

ولعله من المهم أن أطلع حضراتكم على الموضوعات الخمسة التى يبحثها متحف حضارات أوروبا والمتوسط فى أوروبا والمنطقة العربية التى تقع على حدود المتوسط، هذه الموضوعات هى : أولاً موضوع (الماء) ويشمل جميع العادات والمعتقدات والممارسات المرتبطة بالماء، وهو موضوع يُبحث الآن في فرنسا على مستوى موسع. ثانياً: موضوع (المدن) أو فولكلور المدينة أى التراث الخاص بعادات المدن وثقافتها. ثالثاً: موضوع (الجنة) والمعتقدات والتصورات المرتبطة بها. رابعاً: موضوع (الأثاث) والثقافة المادية والعادات المتعلقة به. خامساً : موضوع (الأنوثة والذكورة) واختلاف الممارسات والعادات لكل منها .

الدكتور محمد الجوهري :

الدكتور سعد يطرح مسائل جوهرية المفروض أن نتأملها ولا تكفى لذلك الدقائق القليلة، إنما على أية حال اريد أن أؤكد باختصار شديد أن جزءاً كبيراً جداً من مادة التراث الشعبي أو من المادة الشعبية التي ندرسها قد تسبب حساسيات لأصحاب بعض التخصصات الأخرى، فالاهتمام بالعاميات واللهجات قد يرى فيه أهل اللغة تهديداً للغة الفصحى.

وقد يمتد ذلك إلى الاهتمام بالأغانى الشعبية ونحو ذلك. والاهتمام بالمعتقدات الشعبية قد يرى فيه البعض مساساً بالمعتقد الدينى. كذلك الأمر بالنسبة للمعارف الشعبية

◆ الدكتور نمر سرحان

هل هناك منهج علمي منفصل عن الهدف من الدراسة العلمية

لأن بعضها قد لا يتفق مع صحيح العلم. وقد غذى تلك التيارات ذلك التحديث المزيف أو الزائف الذى أخذناه عن الغرب وجنون التكنولوجيا الحديثة والموبايلات والساعات. كل ذلك جعل الاهتمام بالثقافة المادية البسيطة (كالمحراث أو الغطاء الذى يوضع على ظهر الحمار أو دابة الركوب أو بالخيمة التقليدية) اهتماماً بموضوعات تافهة خارجة عن سياق الحضارة وغير جديرة بالتشجيع. وكلامى ينصب بنفس القدر على وجهة نظر رجل الشارع أو الشخص غير المختص طبعاً. وأنا أرى أن نقطتي مكملة للكلام الذى قاله الدكتور سعد وركز فيه على المستوى الأكاديمي لعلم الفولكلور.

الدكتور نمر سرحان :

أريد أن أقول إني فهمت من الكلام ان الفلكلور يفيض عن كل الطبقات وكل الفئات ولوكان هذا الكلام صحيح في شيء يعارضه لابد أن نحدد فيه فئة اسمها الفولك عامة الناس من هم عامة الناس هل كل الشعب يفيض عنه الفلكلور مش كل الشعب فيه رجال دين / والدين الرسمي ليس ضروري ضمن مفهوم الشعب فيه العلماء الذين يدرسون الساينس والبيور ساينس وليس من الممكن نقول إن الفلكلور يفيض عنهم أو ينتج عنهم فيه نوع من تفكيرين في المجتمع أو أكثر من تفكير الذي انتج المحراث هو فئة متخلفة بالنسبة للذي انتج التراكتور وبالتالي لا أريدأن أقول إن الذي انتج التراكتور انه رجل بيحكي عن الفلكلور لازم فيه فئات في المجتمع هي التي فاض عنها الفلكلور وهي التي يقال في بداية هذا العلم الطبقات المتخلفة لماذا لا نريد أن نعترف إن الطبقات المتخلفة في المجتمع هي صاحبة الفلكلور إذا فيه حد من الفئات الأعلى سيكون هو هذا ينتمي إلى الفئات المتخلفة بس لايظن كل طبقته يعني الطلاب في الجامعات إذا حد منهم ابتكر نكته أو ابتكر حاجه يمكن أن تصنف كفلكلور ليس معناها كل هذه الطبقة صارت جزء من الفولك/ الفولك يعني يجب

أن تنطلق دراسته وتحديده بأن هو الفئة المتخلفة والتخلف المقصود منه هو تخلف نسبي يعني ليس بالضروري انه متخلف انه معاد إلى كل ما هوصحيح وما هو علمي فعلينا أن نعترف بأن مفهوم الفلكلور لابد أن يعني يتواءم ويتناسب مع مجموعة من الناس وفيه مجموعات أخرى لايمكن أن تكون معه مثل لوكان عن الدين وعن العلم وعن الموضوعات الأخرى هذه الفئات التي بسميها أو سميت هي اصطلاحا بأنها الطبقات المتخلفة لحقت بها فيما بعد طبقات مسحوقة يعني طبقات محرومة طبقات لم تتح لها الفرصة بأن تأخذ حظها من الحياة معناها لابد أن يكون في داخل شرائح المجتمع فيه ناس الذين نسميهم ليس فولك وليس عامة الناس النخبة هؤلاء الناس تركوا طبقتهم ودخلوا في الطبقات المتخلفة أما أن نقول ان الفلكلورهو ينتج عن كل الناس وعن كل الطبقات أعتقد ان هذا كلام غير دقيق وغير صحيح .

الدكتورة شهرزاد :

أنا عندي سؤال بسيط وهم كبير السؤال البسيط هو ان حضرتك ذكرت دريدا وفوكو ويشيرون في أعمالهم إلى الفلكلور أنا أحب أعرف ماهو المصطلح الفرنسي الذي يستخدمه فوكو ودريدا وأيضا سؤالي للأستاذ جاد عن فلكلور المدينة أيضا أريد أن أعرف ماهو المصطلح المقابل لفلكلور المدينة بالفرنسية لأنه أحيانا يغطي أشياء أخرى. الهم الكبير أنا أشعر أنه إذا تركت البحرين دون أن أعرف ماحدث لمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية هذا يعني بالنسبة لي فشل أنا أعتقد اننا يجب ان لا نخاف أن تكون عندنا نظرة نقدية للمؤسسات وبخاصة المؤسسات اللي فشلت ياترى ماهي أحد يقدم تقرير عن ماحدث وعما يوجد أصلا في المركز نحن لا ندري شيء عن المركز عن عمله عن الأشياء اللي نشرها عن السنوات والفعاليات خلال السنوات الطويلة ثم لماذا أغلق وأين صارت المواد المسجلة وغير المسجلة هذي مشكلة كبيرة ماهي الفائدة اذا بحثنا انه مانؤمن بالدوله نخلق مؤسسات خاصة بينا طيب والمواد اذا صار أي حدث وضاعت المواد في حين انه يفترض وجود مكان مركزي يجمعها أرشيف مركزي قومي وطني ما أعرف أي شيء يعني أين ذهبت المواد في الدول الخليجية.

الأستاذ علي عبد الله خليفة :

دكتورة شكرا على هذا السؤال لكن أنا في مؤتمر القاهرة للتراث الشعبي قدمت تقرير مركز التراث الشعبي من التأسيس إلى الإغلاق وهذا التقرير موجود ومكتوب ويمكن أعطيك نسخه منه وأريد أقول بإختصار بأن مركز التراث الشعبي يعني سلسلة أو حلقة في سلسلة الجهل المتفشي في الوطن العربي ونتيجة للخلافات الشخصية التي تحدث بين الأفراد ونتيجة للنظرة القاصرة اللي تنظرها الجهات الرسمية إلى هذه المادة وإلى هذا العلم وتتعامل معه كما تتعامل مع كرة السلة أوكرة القدم من باب إن شيء أهم وشيء أقل أهمية وهو يدخل في الأقل أهمية.

الدكتور محمد النويري :

جوابا على سؤال الدكتورة شهرزاد يمكن أن نضيف هنا إلى دريدا وفوكو أسماء من قبيل: ليوتار وجيل دوليز وبيار بورديو فأنا عندما ذكرت دريدا وفوكو قصدت تأثيرهما العميق في رؤية علماء الفولكلور الغرب خاصة والاناسيين عامة إلى مسألة الثقافة الشعبية. لكن هذا لا يعني انعدام الإحالة المباشرة. يكفي أن نذكر مثلاً كتابا للإيطالية تيريزا دي لوريتزي ترجمته إلى الفرنسية ماري هلين بورسيي وهو بعنوان Théorie queer et cultures populaires : De Foucault à Cronenberg والأمثلة كثيرة لا يمكن في هذا المقام الإتيان عليها. أعود إلى سؤالي هذا

خارج الخمس دقائق وضع علم الفلكلور عندنا مرتبط بوضع العلوم الانسانية بصفة عامة فهي وخاصة منها علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الانثربولوجيا وعلم اللسانيات وضعها متخلف وفي بعض الجامعات يعتبر هذا من باب الإثم بعض الجامعات القريبة منا يعتبرون هذه العلوم من باب البدعة ومن باب الكفر. لماذا تهتمون بها ؟ ماهي غايتكم؟ لماذا أنتم تهتمون بهذه الأمور ماهي نواياكم؟ هذا سؤالي هل سلطة الايديولوجيا عندنا من التمكن بحيث تمثل عاملا معرقلا لنشأة العلوم الإنسانية واستقامتها علوما عندنا؟ هذا السؤال ورجاء دون خوض في الدقائق.

الدكتورة شهرزاد :

انا أرى أن التسمية لاتلم بأطراف الموضوع

الدكتور محمد النويري :

يا جماعة لا نريد أن ندرك الحقيقة لا نريد أن نقول هذا هو الطعام نأكل منه جميعا نحن نريد طعاما متنوعا وكل إنسان حر في أن يصيب من الطعام الذي يروق له. لما نأخذ بمصطلح ليس معناه أننا نسينا ما سبق لا ليست لنا السلطة التي تخول لنا ذلك كل إنسان يحتفظ برأيه ويدافع عنه والأمر متاح. يعني نحن إن وضعنا التساؤلات وخرجنا بتساؤلات يكفينا هذا. لا نريد أن نصل إلى برد اليقين ولا نريد يقينا في مثل هذه الأمور.

الدكتورة شهرزاد :

المؤلف إذا يكتب عن كتاب الأغاني للأصفهاني لن يرسله للمجلة لأن المجلة تعنى بشؤون الثقافة الشعبية ويرى ان الموضوع لا يصلح لهذه المجلة، يا أخي أنا لا أتفق معك في هذا الطرح .

الدكتور محمد غاليم:

باختصار شديد كما تعرفون العلوم الإنسانية ارتبطت تاريخياً حتى في وضعها الابستميلوجي بعلاقتها بالايديلوجيا في مقابل ما يسمى بالعلوم الدقيقة فيقال إن العلوم الدقيقة أقرب إلى الموضوعية وأنها لا تتأثر بصراعات الإنسان حيث إن العلوم الإنسانية ما دام موضوعها هو الإنسان هو الفئات الاجتماعية داخل المجتمع إلى آخره فإنها تتأثر إلى آخره لكن ثبت فيما بعد أن هذا الكلام غير صحيح حتى بالنسبة إلى العلوم الدقيقة فأي شيء تطاله السياسة بصفة عامة وليس بمنأى عنها وتبين أن الأمر متعلق بطبيعة التدبير السياسي للبنيات العلمية كلما كان هذا التدبير منفتحاً كلما كان مرناً كلما سمح بازدهار العلوم وكلما كان أحاديا متخلفاً قاصراً في تصوره للمسائل كلما أدى إلى لبس. فقط تخلف العلوم بل إلى منعها أحيانا وهذا ما حصل في بعض البلدان العربية هناك بلدان خطط فيها بصفة منهجية للقضاء على العلوم الإنسانية خاصة علم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة وحذف الأقسام والشعب التي تدرس فيها هذه العلوم وما يرتبط بها طبعا ثم بعد ذلك وبعد شيء من الانفتاح السياسي بدأ استعجال تطوير العلوم الإنسانية حتى تملأ مكاناً ملأته أشياء أصبحت تبدو منافية للمصلحة.

الدكتور سعد الصويان:

نعم أنا أعتقد أن موضوع السلطة قد يكون المفتاح لأن أي منتج ثقافي على أي صعيد إذا لم تنتجه السلطة وتعالجه بالطريقة التي تراها وتخدم وجودها فهي ترفضه أو، على الأقل، تتحفظ عليه· مشكلة الثقافة الشعبية أنها خارج سلطة السلطة، كذلك الأفكار التي تخرج من العلماء الحقيقين والجديرين· فأي شيء لا تفرض عليه السلطة هيمنتها ورقابتها فهي ترفضه سواء كان على المستوى الشعبي أو على المستوى النخبوي· بل إن كثيرا من مؤسسات البحث الذي يفترض بأنها مؤسسات بحث علمي إذا كانت مؤسسات حكومية فهي تتحول بقدرة قادر إلى هيئات رقابية· معظم المؤسسات التي تعنى بالبحث العلمي في المجال الإنساني والاجتماعي تحولت في عالمنا العربي إلى مؤسسات رقابية· وهناك مشكلة أخرى، والمشاكل كثيرة ومتشعبة، مشكلة عدم وجود نخبويه علمية لدينا، فنحن لا نفرق بين المقالة الصحفية التي تنشر لعامة الناس وبين العصف الذهني الذي يقوم به ناس متخصصون ويخرجون بنتائج لا تخرج عن نطاق صناعة القرار ورسم السياسات المستقبلية· ليس لدينا هذه التفرقة

◆ الدكتور محمد غاليم

إن المعرفة العلمية لا تنفصل عن المعرفة الفلسفية

ونعتبرها عيب· أنا اعتقد أنها ضرورية· ليست كل المعارف يفترض فيها أن تشاع للناس الذين لا يعرفون قيمتها· مثلا تاريخنا الاجتماعي في كثير من مجتمعات المنطقة تاريخ دموي قبلي صعب والآن لا تستطيع أن تبحث فيه لأن القبائل لا تزال قبائل والصراعات لا تزال حية في أذهانهم ومع الأسف الشديد إنه ليس لدينا جهة أو مركز لبحث هذه الأمور بإطار مغلق بين المختصين وصناع القرار· ينبغي أن يكون ذلك لكن تحولت المراكز التي تبحث في هذه الأمور إلى جهات رقابية مهمتها أن تمنع التمويل والبحث والنشر في هذه الأمور· أعتقد أن الموضوع ليس فقط موضوع سلطة بل أعود مرة أخرى إلى البنى الذهنية· فنحن لا زلنا نعيش كما كانت تعيش أوروبا في القرن السابع عشر أو ما قبل ذلك· نحن لا نزال ننظر إلى الأمور بمنظور غير علمي: المفهوم المسيطر هو مفهوم كل عام ترذلون، أي أن العالم يعيش في انحطاط وانحدار وليس في تطور وتقدم· الآن أوروبا والعالم الغربي اكتشف مفهوم التطور والتقدم ونحن لازلنا نعتبر إن التغير -كل تغير- هو إلى الأسوأ وليس إلى الأحسن وكل جيل أسوأ من الجيل اللي قبله وهكذا· هذه بنيه ذهنية ترفض التغير وترى أن هنالك وضع مثالي نموذجي وأي تغير عن هذا الوضع المثالي هو تدهور وانحطاط وليس تطور· إنها ذهنية تحريمية سكونية تريد أن تثبت الزمن وصيرورة العالم ومسيرة التاريخ عند نقطة محددة، وعصر محدد تعتبره العصر النموذجي والأمثل الذي ينبغي محاذاته ومجاراته· هذه عقلية ترفض التغير والتعددية والفلكلور هو التغير والتعدد والتنوع· مثلا هناك في الأذهان لغة فصحى نموذجية ومثالية وما اللهجات إلا شذوذ مرفوض عن هذا المثال· ثانيا المنطق القبلي الذي يقول أننا كلنا ينبغي أن نكون متشابهين ومتماثلين وأن أي اختلاف يهدد وحدتنا ويهدد هويتنا بينما الفلكلور هو عين الاختلاف· إذا كنا لا نؤمن بالاختلاف ولا نؤمن بالتغير ولا بالتعددية إذن كيف ندرس الثقافة الشعبية أو سمها ما شئت أن تسميها· هذا الذي

أنتج الإرهاب، هذا الذي أنتج عدم التسامح، هذا هو الذي أنتج هذه الأزمات التي نعيشها اليوم.

الدكتور مصطفى جاد:

طبعا هناك تأثير للسلطة الأيدلوجية. ففي إطار حركة علم الفولكلور فى مصر سنجد في وقت من الأوقات أن الاتجاه الأيدلوجي في فترة الخمسينات والستينات بعد الثورة كان الاهتمام مركزاً على الفلاح والطبقة الدنيا، وأن الفلاح يجب أن يمتلك الأرض التى يزرعها فأصبح الفلاح عنصراً رئيسياً فى التغنى بثقافة الدولة، وازدهرت حركة الفنون الشعبية والتراث الشعبي عامة في مصر في هذه الفترة. ثم حدث بعد ذلك – فى فترة السبعينات وما بعدها - اتجاه آخر كان الاتجاه الدينى هو المتصدر.

هناك مثال يوضح تأثر المجال بالترويج الإعلامى للتراث الشعبى وحصره فى مجال بعينه. فهناك تصور إعلامى عجيب جداً مفاده أن التراث الشعبى هو الفنون الشعبية وأن الفنون الشعبية تعنى فقط الرقص. فالجمهور العام من الناس واقع في إشكالية رهيبة جداً في مسألة الفهم للموضوع يعني عندما نقول فولكلور أو فنون شعبية فى وسائل الإعلام فإن هذا يعني الرقص الشعبي. ويعني فرق الفنون الشعبية فقط، بل أن أحد أسباب عدم الإقبال على المعهد العالي للفنون الشعبية في مصر أن هناك تصور أنه معهد يخرج راقصين، وعلى الجانب الآخر يأتى للمعهد العديد من الطلاب الذين يريدون تعلم الرقص فيكتشفون أن المعهد يدرس الثقافة الشعبية ولا يعلم الرقص فينصرفون عن الالتحاق به .

الدكتور محمد الجوهري:

سأحاول أن أتكلم بشكل مختلف، وسوف أشير إلى تجارب من سوء استخدام دراسة التراث فى ألمانيا النازية. فبعد أن جاء هتلر كانت إيديولوجيته هى سيطرة العنصر (الجنس) الجرماني وتسيده، تحول الاهتمام في علم الفولكلور الألماني طوال الثلاثينيات إلى العناصر التى تؤكد وتؤيد الأصل الجرماني لكل شيء: للغة وللأناشيد وللزي ولكل العناصر الثقافية. وأصبحت المسائل الوافدة على الثقافة الجرمانية مسائل محل شك وريبة واستبعاد بما في ذلك نفسه الدين المسيحي نفسه. ولذلك حدثت نهضة بحثية هائلة فى هذه المجالات، وفى المقابل حدث تراجع كبير في دراسة الثقافة المادية في ذلك الوقت لأن العنصر الألمانى هو الجنس الأرقى الذى يبدع التكنولوجيا وهو الذى سوف يسيطر على العالم. ولهذا أقول حدث إغفال أو إسقاط للثقافة المادية طوال العصر النازي.

في المقابل لما ظهر النظام السوفيتي في روسيا وكان فيه أيدلوجيا ماركسية واضحة ومسيطرة على كل جوانب المجتمع أصبحت النظرة إلى التراث الشعبي موضوع الدراسة في علم الفولكلور أنه تعبير عن كفاح الطبقة العاملة ضد الاستغلال. فكل القصص وكل الأغاني والأشياء التى تؤدي في هذا الاتجاه أو تكشف عنه هي محل احترام ومحل تشجيع وترحيب. وعلى الجانب الآخر أصبح العنصر الأهم هو الثقافة المادية عموماً وأدوات العمل بوجه خاص. فحصلت نهضة مقابلة للتخلف الذى حدث في أوروبا في دراسة الثقافة المادية وأدوات العمل. وامتدت مظاهر الاهتمام بالثقافة المادية بعد ذلك فى عمل أطلس الفولكلور الأوروبى. هذا بالنسبة للتجارب الكبيرة، وهذا الكلام يحتاج إلى مجلدات يمكن أن تكتب عن تأثير الإيديولوجيا، ليس فقط من حيث وجوده، وإنما من حيث تأثيرها على الموضوعات والاهتمامات والميزانيات والنشر.

وتتجدد مظاهر هذا التأثير اليوم بفعل إيديولوجية المحافظين الجدد في الولايات المتحدة لكى لا يقتصر حديثنا على موضوعات أو مراحل قديمة. ففي بعض الولايات الأمريكية التى يسيطر فيها المحافظون على البرلمان أو المجالس الفاعلة فيها يُحظر تدريس نظرية التطور فى المدارس لأنه يتعارض – فى رأيهم – مع تعاليم الكتاب المقدس. وهذا يعطينا فكرة واسعة من أرجاء العالم المختلفة أن الإيديولوجيا تتدخل في صياغة السياسة العلمية وتخلق مجالات محرمة على البحث العلمى أحياناً، وتشجع وترعى المجالات التى تؤيد هذه الرؤية الإيديولوجية.

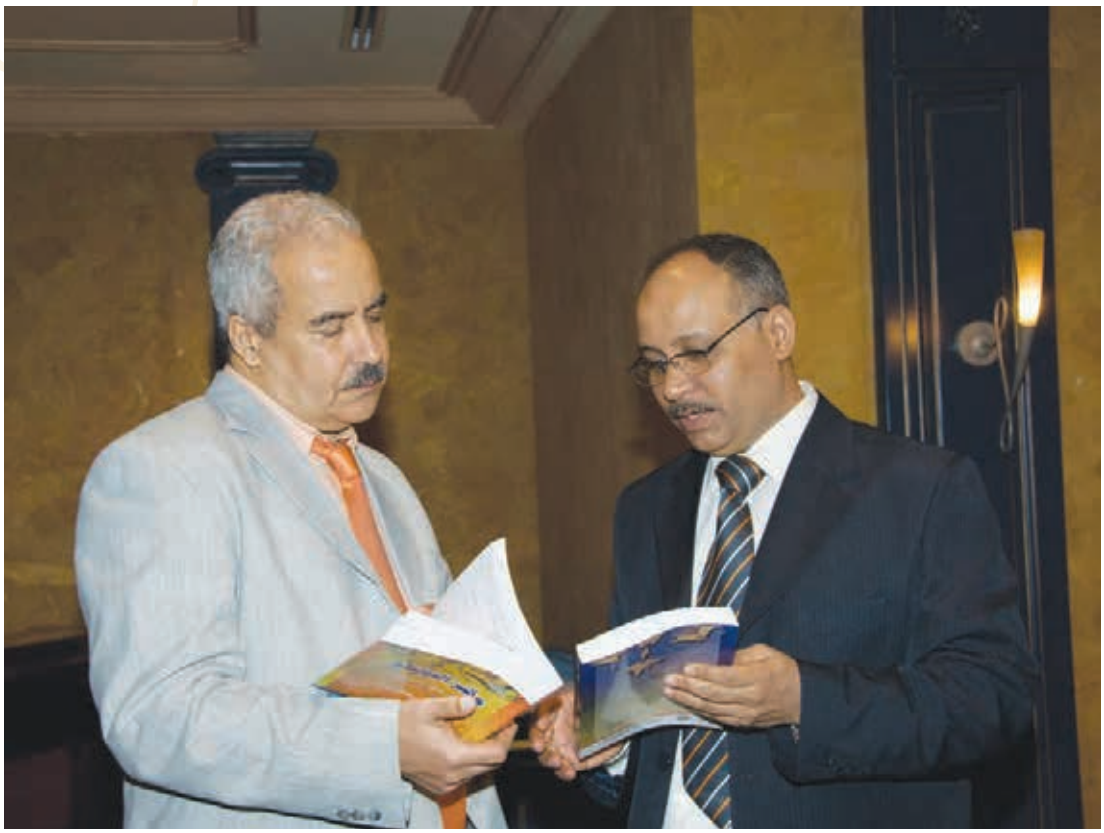
الدكتور نمر سرحان:

أعتقد إن أيدلوجيا السلطة تستغل موضوع الفلكلور بحيث تحوله إلى دعاية سياسية للنظام القائم أو للحاكم

القائم في مكان ما من العالم العربي عندما أريد أن يكون هناك فجوة بين حركة التقدم وبين الأنظمة القائمة كان تهمل سلاح الثقافة البدوية سيطرة فكرة الثقافة البدوية على الحياة العامة لدرجة أنه لا نعرف الفلكلور إلا أنه ثقافة بدوية والثقافات الأخرى ثقافة غير محترمة وغير محببة ولا مكان لها هي جملة واحدة أنا أريد أن أقولها إن كان فيه هناك تسيس للفلكلور من جانبين جانب الحركات التقدمية التي أرادت أن تستغل الفلكلور لتأكيد وجهة نظرها والجانب الآخر الأنظمة والحكام الذين أرادوا أن يكون الفلكلور هو مجرد بوق ودعاية سياسية لهم.

الدكتورة شهرزاد:

في حالات أخرى اختارتها المؤسسات الرسمية في دول الشرق الأوسط العربي وهي اختيارات مبنية على حسن النية أحيانا إذا ممكن واحد يسميها التشبيه بالبحث وراء الموديل أو التشبه بما يجري في أماكن أخرى في السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات انتشر في معظم المدن والعواصم العربية تيار يسمى الفلكره يعني الفلكلور اي الذي على أساسه يتم تكوين فرق فلكلورية تمثل التراث الشعبي بطريقة معينة هي تنتقي التراث من مناطق مختلفة تأخذه من أصل التراث وتجمعه لكي يؤدى من قبل فرقة محترفه تدرس الرقص والإخراج المسرحي ولا تعرف شيئا عن سياق هذه الثقافة ولا حتى الحركة وتغير الكثير منها هناك شخص يعلمهم تغيير الحركات على أساس يحسنون ويطورون التراث الشعبي المتخلف ففي الموسيقى مثلا يدخلون آلات جديدة ويعيدون تأليف بعض الألحان الشعبية ويغيرون شيء من اللباس وأحيانا يرمزون لشيء من السياقات بشيء مسرحي مثلا يحطون تنور على المسرح هذا النوع من الثقافة ثقافة المجموعات التي تمثل الدولة وتمثل تراث الدولة انتشرت لمدة ثلاثة عقود في مصر وفي سوريا وفي لبنان وفي العراق وفي كافة جمهوريات الإتحاد السوفيتي وكانوا يأتون مدرسين ومعلمين ليس لهم علاقة بالثقافة المحلية وكانوا يغيرون من طبيعة الحركة وطبيعة الصوت. الآن في العقد الأخير المؤسسات اتجهت اتجاه آخر في العولمة يعتقدون أن العولمة يجب أن تدخل فيه ولا تعرف شيء عن العولمة. هي في تناقض صريح في احتياجات الصراع الذي نحن نبحث عنها. الحفاظ التدوين البحث وبين ما تفرضه العولمة كان الاعتقاد سائد عندهم أن وسائل الاتصال الحديثة سوف تسمح للتعبيرات المختلفة لأن تظهر على الساحة التي ثبت ان العولمة المتأتية من الغرب لأن التكنولوجيا وعادة مرتبطة بالمال أيضا الغربي تدخل في نمطية هي لا تختار الجميع وإنما تختار ما يناسبها وتحوله إلى ما يسمى فيوجن أو ورد ميوزك أو أشياء من هذا القبيل لتكون لصالحها لأنه تستلهم لحن محلي أو رقصه محلية تأتي من المغرب أو مصر أو من العراق لكن تدخلها في قالب غربي الآن نواجه مشكلة كبيرة الموسيقى التقليدية هي بالأصل كانت تعاني لأنها لم تسجل تسجيل تكنولوجي راقي يعني باجهزة جيدة معظم ما سجل في هذه المنطقة كان يسجل تسجيل بأدوات هواة. ما يحدث الأن أن بعض هذه الدول تعتقد أنها لو دعيت من قبل مؤسسات غربية للاشتراك في مهرجانات فسوف تتاح لها فرصة أن تسجل تسجيل وتوثق توثيق تكنولوجي عالي الذي يحصل إن المنتجين ورؤساء المهرجانات هم يدعون فرق معينة ويدعون أنماط موسيقية معينة ويدخلوها ضمن فكرة ((الاكلوفيلازيوم)) مثل الذي يحدث في المغرب الآن الموضة انه بعض الفرق المغربية تأتي وتدخل معاها جاز وتدخل معاها أشياء أخرى أعتقد إننا الآن بصدد أشياء سوف تتوارى عن أعيننا دون أن نتمكن من أن نغير شيء منها بالضبط مثل الأكوسيستم



فأنا أعتقد انه الشيء الوحيد الذي ممكن ندافع فيه عن أنفسنا هو البحث يعني الكتابة في مثل هذه الأمور وبقدر الإمكان وصف هذه التقاليد قبل أن تنتهي.

الدكتور محمد النويري:

متفق تماما مع كل ما جاء فقط لما طرحت السؤال قلت الايدولوجيا ولم أقل السلطة الأيديولوجية طبعا نحن يتبادر إلى أذهاننا السلطة السياسية لكن الأيديولوجي ليس السلطة السياسية الماسكة بمقاليد الأمور فحسب، هو أوسع من ذلك وربما أحيانا أخطر من ذلك. الأيديولوجي ماثل فينا جميعا نحن نجد صراعا ونجد مثبطات من زملائنا الجامعيين الأكاديميين الذين ينظرون إلى هذه الأمور باعتبارها ظواهر متخلفة في الجامعة، حتى تدريس العربية ينظر إليه باعتباره كذلك منظومة العلوم كأنها منخرمه عندنا القضية ليست قضية سلطة سياسية فقط وإنما المؤسسات الأكاديمية نفسها تفتقر إلى منهجية علمية في التعامل مع الظواهر العلمية والمعرفية بصفة عامة.

(راحة وعودة)

الدكتور محمد النويري:

منذ قليل احتفظت بكلام قاله أحد الزملاء يقول إن الاختلاف ونبذ أحادية اللون من لوازم ونتائج الفكر المنهجي العلمي أنا لما استمع إلى هذا الكلام أقول هذا تفكير علمي نبذ الأحادية وتكريس مبدأ الاختلاف وأن الأمور ليست استاتيكيه أمور تقوم على تطور فهذه نظرة تقوم على منهجية علمية سؤالي إذن لما نقول هذا الرأي وهو لعالم يفتقر لمنهج علمي وهذا الرأي وهو لعالم آخر يقوم على منهج علمي فما هو المنهج العلمي؟ هذا هو سؤالي وأطرحه هكذا خاماً أي منهج علمي لمباشرة الظواهر الثقافية الشعبية. ويعني دائماً لما أقول منهج علمي هو على الاستغراق مناهج لكن المناهج يمكن أن نستصفي منها خصائص تشملها فتندرج ضمن جملة من العناصر التي بتوفرها يستقيم المنهج علمياً مهما تعددت أنحاء المباشرة ومهما اختلفت لكنها جميعاً تندرج في خانة المنهج العلمي الموضوع أمامكم فتفضلوا

لمباشرته وهذا يفتح لنا أيضاً بابا لتساؤلات أخرى في الموضوع الذي نحن نتطارحه.

الدكتور سعد الصويان:

قبل أن نتكلم عن المنهج على صيغة المفرد ينبغي أن نتكلم عن المنهج على صيغة الاستغراق مثل ما تفضلت يا دكتور، وأعني بذلك الفكر الفلسفي. ينبغي أن يكون لدينا فكر فلسفي تساؤلي وأن لا يكون لدينا مسلمات وأن نعود إلى المنهج الديكارتي ومبدأ الشك وعدم الايمان بالمسلمات وطرح كل شيء للبحث ولا نفترض أن الأمور محلولة أو أننا حينما نواجه الأسئلة هنالك مرجعية غير علمية أو سياسية نأخذ عنها الأجوبة. ينبغي أن نواجه المسائل وجهاً لوجه. وطرح الأسئلة يحتاج إلى شجاعة، شجاعة متناهيه. معظمنا لا يريد أن يجازف بطرح الأسئلة وليتحاشى إحراج من حوله بطرح الأسئلة. أعتقد أن هذه هي معضلتنا الحقيقية. الفكر الفلسفي عندنا محرم ومعدوم ومن يطرح أسئلة حول المسلمات تقاطعه كل الجهات وينبذه الخلق ويصبح لا مكان له في بيئتنا العربية والإسلامية. أي أقلية غير عربية لا مكان لها في الأمة العربية لأننا لم نتحول بعد من مرحلة المكانة status إلى مرحلة التعاقد القانوني contract. المواطنة عقد قانوني وليست انتماء قبلي أو عرقي، إنها عقد قانوني تعرف بموجبه ما لك وما عليك. أما عندنا فإن عروبتك تحتم عليك أن تتصرف بهذا الشكل وينبغي أن تكون شخصيتك بهذا الشكل، إنه فكر أقرب ما يكون إلى الفكر القبلي منه إلى فكرة المواطنة الحقيقية بالمفهوم الحقيقي. المواطنة ليست عندنا مواطنة، إنها انتماء لجنس أو لعنصر وهذا تفكير متخلف كان سائداً في يوم من الأيام. المجتمعات البدائية هي التي تلجأ إلى هذه الطريقة في الربط بين أفرادها وتقيم علاقاتها على علاقة القربى أو الانتماء إلى نفس الجنس والتجانس في القيم والمفاهيم والأفكار، لكن الدول الحديثة تقيم علاقاتها على التعاقد القانوني، على الدستور، على قانون مكتوب ومعروف. نحن ليس لدينا هذا الشيء ولذلك فأنت حينما تطرح أسئلة فكأنك تخرج عن الاجماع وتحرج الجميع. ليس هنالك تفكير منطقي وليس هنالك تفكير رياضي. نصر على تدريس مواد ما أنزل الله بها من سلطان ونحشو تلاميذنا بمعلومات تاريخية وأدبية لكن المنطق الرياضي والبرهنه الرياضية والمنطق الصوري الذي يعلم العقل كيف يفكر تفكيرا صحيحا لا يوجد عندنا. التفكير الفلسفي والتفكير المنطقي معدوم تماماً لأن الأجوبة في نهاية المطاف أجوبة دغير منطقية وغير علمية.

الدكتور محمد غاليم:

الدكتور سعد تناول جانبا أساسيا من الموضوع وهو المرتبط بصفة عامة بموقعنا باعتبارنا ثقافة وممارسين من المعرفة العلمية بصفة عامة ومعروف أن المعرفة العلمية لا تنفصل عن المعرفة الفلسفية عموماً أنا سأركز على بعض الإشارات المنهجية بين مزدوجتين بغض النظر عن وضعنا نحن عندما نتعامل مع هذه المفاهيم كما تتعامل معها الأمة التي تسمي الآن بالأمة العلمية في المستوى الدولي هناك مجموعة من الاتفاقات الأولية حول بعض المفاهيم مثلاً مفهوم منهج مفهوم نظرية مفهوم ابيسيتمولوجيا وبعض المفاهيم الأساسية لأن الناس عندما يلتقون في مؤتمرات دولية مثلا تكون هناك أرضية دنيا هي أساس التفاهم المنهج بصفة عامة يدخل كما تعرفون وكما ذكرنا قبل ذلك في مبحث له علاقة وثيقة بما يعرف بالابيبيستيمولوجيا ونعرف أن الايستيمولوجيا هي المبحث الذي يدرس قيمة العلوم من حيث نتائجها ودراسة هذه النتائج دراسة نقدية هذا جوهر الأيبيستيمولوجيا بصفة عامة وقد كان أقوى الابيبيستيمولوجيين الذين كانوا في

بدايتهم علماء مارسوا العلم في تخصص من التخصصات لأن الذي يمارس العلم أي علم يكون على بينة من تفاصيل الممارسة العلمية ومشاكلها فيكون مهيئاً أكثر من غيره لأن يكون ممارساً ابيستيمولوجياً. وربما هنا أفتح قوسين لأقول إن من المشاكل الأساسية التي ظلت بسببها مثل هذه المفاهيم غامضة والناس يختصمون حولها أن البعض يريد أن يمارس ابستيمولوجيا بدون علم فيتحدث في النظرية وفي المنهج إلى آخره ولم يسبق له أبداً أن مارس علماً من العلوم. وهذا أثر كثيراً في غموض هذه المفاهيم التي تتحول في كثير من الأحوال إلى مناقشات بيزنطية يختصم الناس فيها حول منهج المقاربة فهذا المنهج الموضوعي وهذا المنهج كذا وهذا المنهج الاجتماعي وهذا المنهج البنيوي .. الخ.

لكن الناس ليس لهم خلفيات عن هذه المناهج لأنه ليس هناك منهج مجرد عن الممارسة العلمية بل هناك صلة وثيقة جداً بين أي تصور وبين الموضوع الذي أنت بصدد تصوره الخ.. وهناك مستويات للحديث في هذا الموضوع هناك مستوى أول نتحدث في إطاره عن أن هذا منهج تاريخي مثلاً أي أنه يعنى بتتبع الظاهرة في تحولها التاريخي وهذا منهج اجتماعي أي أنه يفسر الظاهرة في بعدها الاجتماعي وهذا منهج نفسي الخ لكن غالباً ما يساء فهم هذه المفاهيم فتعتبر مرادفات كما أشرت بالأمس وتكاد لا تتميز من مفاهيم الطريقة أو الاجراء أو طريقة التعامل مع شيء معين لكن المنهج بمفهومه الابستيمولوجي كما أشرنا يدخل في مبحث الميطودولوجيا أي علم المناهج والمنهج دائماً مرتبط بنظرية وحينما نقول نظرية نعني تصورا شاملا للظاهرة المعينة حينما أقول مثلاً هذا العالم له نظرية للثقافة معناه أن له تصورا شاملا للظاهرة ما منطقها ما طبيعتها ما أصلها كيف تتحول ما مكوناتها الخ.

إذن في المستوى الميطودولوجي نتحدث عن المنهج وهذا هو الأساس الذي تتفرع عنه باقي الاستعمالات فنتحدث مثلا عن المنهج الفرضي الاستنباطي الوثيق الصلة بما تحدثنا عنه في اليوم الأول ننطلق من افتراضات بصدد الموضوع الذي نحن بصدده من افتراضات نضعها ثم نحاول الاستدلال ليس على تأكيدها كما كان في المنهج التجريبي أي أن نفني أعمارنا في الدفاع عن معتقداتنا العلمية بل بالعكس يجب أن نوجه جهودنا لإبطال افتراضاتنا لأن إبطال الافتراض أو تعديله باستمرار في احتكاكه بالمعطيات الجديدة هو العلامة الكبرى على التقدم في البحث العلمي فكلما اكتشفت بسرعة أن افتراضي يجب أن يعدل كلما تقدمت أكثر ..الخ.

الدكتور محمد الجوهري:

سوف ألتقط الخيط من الدكتور محمد غاليم وأتكلم عن المنهج بالنسبة لدارس التراث الشعبي. وأنا أقصد المنهج بالمعنى العام وهو الطريق أو الطريقة، فإذا كان علمياً فإنه يكون مقنناً وفقاً لقواعد معينة. فالمنهج العلمي هو الطريق أو الطريقة المقننة في العمل، وليست متروكة للأهواء. ويبدأ التقنين من تحديد المفاهيم. والمفاهيم ليست مسألة فلسفية أو هلامية، وإنما هى متصلة بتحديد مادة العلم: ما هى العادات، وما هى المعتقدات، وهل بينهما علاقات أم لا...إلخ. وكذلك بلورة مفاهيم أدب شعبي، فهذا لغز وهذه نكته.. إلى آخر الأسلوب المقنن والقواعد المتبعة لتحديد مادة العلم. فصياغة المفاهيم هى المقدمة والأساس فلا علم بدون صياغة المفاهيم (على الأقل المفاهيم الأساسية: الشعبي/ التقليدي/ الثقافة...إلخ) فحدود تلك المفاهيم والمقولات العامة هى التى تحدد لنا حدود المادة التى نقوم على جمعها أو تناولها أو دراستها. وقد أشرت فى ورقتى أو قلت في أول يوم إن لدينا طرقاً مختلفة فى تحليل عناصر التراث شاعت وأصبح متفقاً عليها هي: الرؤية التاريخية أو المنهج التاريخي والجغرافي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي. وهى أساليب في التناول ومحاولة التحليل تختلف عبر العصور وتختلف بين الموضوعات، فثمة موضوعات يناسبها منهج معين وأخرى يناسبها منهج آخر وفئة ثالثة يتعين النظر إليها من شتى الزوايا. فهذه المناهج فى التحليل هى زوايا فى النظر إلى المادة المدروسة، ولأنها زاويا فإذا نظرت من زاوية واحدة تصبح رؤيتك بالضرورة محدودة. ولكن إذا نظرت من أكثر من زاوية ستكون رؤيتك أكثر شمولاً.

الدكتور مصطفى جاد:

شكراً .. باختصار شديد سأتحدث عن إشكالية

الدراسات التى تتحدث عن موضوع المنهج فى سياق منفصل تماماً عن التطبيق . وفى اعتقادى أن ارتباط المنهج والنظرية بنماذج تطبيقية سيكشف عن تفهم أوضح لهذا المنهج وتلك النظرية. وقد أشار الدكتور غاليم إلى إشكالية الممارسة العلمية للمنهج، فليس هناك – كما أشار - منهج مجرد عن الممارسة العلمية. وربما نكون فى مصر قد وصلنا لمرحلة متقدمة نسبياً في عملية التطبيق والممارسة العلمية للمنهج. وأصبح لدينا دراسات على مستوى الماجستير والدكتوراه موضوعها الرئيسى هو تطبيق منهج أونظرية معينة على مادة ميدانية، وأظن أن هذه المرحلة مهمة جداً فى إطار بحث وتوظيف المنهج.

نقطة ثانية وهي تتشابك مع المناهج الموجودة في العلوم الاجتماعية التى تم الاستفادة منها للتطبيق فى علم الفلكلور كالمنهج التاريخي والجغرافي والاجتماعي والنفسي.. وأنا أؤكد هنا على أهمية الاستفادة بالمناهج الموجودة في علوم أخرى مثل علم المعلومات في التوثيق والكشف عن المادة الفلكلورية. أنا يمكن بحاول وبحلم - ومن حق كل منا أن يحلم - بالوصول إلى منهج نستخدم فيه الثورة المعلوماتية في الكشف عن العلاقات الموجودة في الظاهرة الفولكلورية. وفي تصوري إننا في الآن مرحلة نستطيع فيها أن نفيد من التقدم التقنى بشكل مباشر في استخلاص نتائج أكثر دقة في علم الفلكلور ، لو أننا بدأنا التطبيق بالشكل الصحيح. فارتباط الفولكلور بالتكنولوجيا الآن شديد الصلة، ولعل أكثر الدراسات التى تهتم بالتراث الشعبى الآن نجدها مرتبط دائماً بعبارة "الوسائط المتعددة" وأحدث الكتب المترجمة فى علم الاجتماع تحمل عنوان "علم الاجتماع الآلي". وأكثر المؤتمرات والمشروعات ومواقع النيت المهتمة بالفولكلور فى العالم، بل والأقسام العلمية الجامعية فى التخصص جميعها مهمومة بربط الفولكلور سواء فى الجمع أو التوثيق أو التحليل بتقنيات الوسائط المتعددة.

المدهش أن بعض مؤسسات الفنون التقليدية بفرنسا مثلاً بها أقسام علمية متخصصة فى عرض المادة الشعبية بالوسائط المتعددة للجمهور العام، وليس الباحثين، والتصور أن الباحثين يعرفون جيداً ما يجمعون، وعددهم لا يتجاوز بضعة آلاف، أما الجمهور العام فهم بالملايين وهم الأولى أن نقدم لهم المادة الشعبية في صورة علمية للتعرف عليها. ولعله من المهم في هذا الإطار الإشارة إلى المناهج الحديثة في الجمع الميداني، ومن بينها الأنثروبولوجيا البصرية والتي تقوم على تدريب الجماعة الشعبية على جمع مادتها بنفسها، ففي أمريكا مثلاً يتسلم الأهالي أجهزة التسجيل الصوتية والمرئية والمصورة ليجمعوا الظواهر الشعبية في بيئاتهم، لضمان وجهة النظر المحايدة في الجمع. وهو ما يشير مرة أخرى لأهمية التوسل بالتقنيات الحديثة كمنهج في الجمع والتوثيق والتحليل.

الدكتور نمر سرحان:

إنني أرى إن المنهج العلمي في دراسة الفلكلور عليه أن يبتعد ابتعاداً كبيراً من فكرة لي ذراع الحقيقة لتحقيق موقف ذاتي أو ديني أو سياسي كأن أقول هذا الهدف منه هو الوصول إلى هذه النتيجة يعني يضع النتيجة قبل مايكون توصل لها بشكل منطقي لكن هذا لا يعني أن المنهج يجب أن يحقق أهداف من مثل أولاً إبراز العناصر الإيجابية يعني مثلاً قدرة جماعة معينة على إنتاج مادة حياتية يومية وكيف أنه قد يصيغها ويعملها ويتوصل لهذا النوع من الإبداع سواء كان هذا الإبداع فيه شيء مادي أو الإبداع في شيء قولي أو فني .

النقطة الثانية: لابد ان المنهج العلمي يساعد على إبراز العناصر المشتركة التي تنعش الإحساس بوحدة ماللوجدان الشعب العربي أي بوحدة المعرفة الشعبية أريد أن أصل إلى حقيقة ان القصة لا تتعلق بشيء معلق بالهواء لا هي

انه أريد أن أصل إلى نتيجة إيجابية الشيء الثالث: أن المنهج العلمي كمان لابد أن يساعد عامة الناس أثناء عملية البحث فهذه المادة من إفراز أو إنتاج عامة الناس وبالتالي فهي تفهم نفسها وتثق بنفسها وممكن أن يساعدها ذلك على إبداع أكثر.

الدكتورة شهرزاد:

أنا ممكن أرجع إلى موضوع التعددية الذي كان أساس سؤالك ارتباط التعددية بالمنهج الذي نراه هنا وهذا شيء جيد اختلاف بالمجتمعات العربية دكتور الصويان أعطانا نموذج عن مجتمع متطرف وهذا الواقع هو ربما واقع محلي يعني نحن لم نعيش هذا الواقع بمجتمعاتنا في الشرق الأوسط.

المجتمع العراقي بصرف النظر عن مسألة التفكير المنطقي والصوري والجدلية والمنهجية وهذه مواضيع غير موجودة تقريباً في كل المنطقة لأنها تحتاج إلى تدريب وإلى ثقافة لكن مفهوم التعددية كمفهوم شائع في المجتمع هذا أنا أدعي انه كان موجودا في المجتمع العراقي لأنه أصلاً المجتمع العراقي تاريخياً مبني على التعددية وهذه التعددية كانت موجودة في الممارسات اليومية وأيضاً انعكست في الكتابات الأولى عني في مجلة الفلكلور مثلاً وأنا أدعي لنفسي لما غطيت العراق أجريت بحثاً عن الآلات لم يقل لي أحد تجنبي الأكراد واليزيدية والكذا كل الطوائف دخلت وكان شيء طبيعي في العراق وهذه التعددية ألغيت الآن بسبب دخول مفهوم الديمقراطية والحرية أنا آسفة أن أقول هذا لكن هي الحقيقة، التعددية كانت موجودة لأنها واقع تاريخي واقع الأمبراطورية وهذا ينقلني إلى موضوع آخر، أنا شديدة الإلحاح أحياناً وأعلم أنني لم أقنعكم بفكرة التقليدي ولكنها موجودة لماذا لأن بعض العواصم العربية التاريخية مثل بغداد وأيضاً دمشق وغيرها كانت مراكز لأمبراطوريات وفيها شعوب وأقوام اسلامية كثيرة على مر العصور حتى بعد سقوط بغداد وتعيش في بغداد وبقية المدن العراقية فهناك خليط من أجناس العالم القديم أشير إلى من قبل الرحالة والباحثين والكولنيالية الانجليزية وتاريخ العراق المعاصرهذا نتج عنه ثقافة مدينية حضرية ولكنها تقليدية يعني تعتمد على النظرية ولكنها أيضاً تواترها شفاهي أنا أين أضع هذا يعني هذه الثقافة المهمة الموجودة في مراكز المدن العربية هي ثقافة تأثرت بالثقافات الاسلامية الفارسية والتركية وآسيا الوسطى

وكشمير وغيرها تأثرت بها وأثرت بها وهذه موجودة بالتحليل إن هذا تأثير أتى من الأكراد ومن كذا ومن الفرس والعكس بالعكس أيضاً موجود وأنا بالمجال الذي اشتغل عليه الخزين الذي الآن أدرسه وأبحث فيه كل هذه المسائل فهي ثقافة كانت مؤطرة بإطار إسلامي يعني فيها مسار المسار الشكلي والصيغي هو مسار موجود والمحتويات تكون محلية يعني عندنا في الإطار الفني أشياء بدوية تدخل في أشياء ريفية تدخل وفي نفس الوقت هناك أشياء لا أقليمية تدخل يعني إسلامية تدخل فهذا أيضاً أرجوكم لا تتركوه خارج نطاق الذي تأطروه هنا لأن هذا لا يدرس في أي مكان ليس له مؤسسة تهتم به لا مجلة يصدر عنها وهذه مسألة مهمة جداً تهتم بها الدول الإسلامية الأخرى مثلاً إيران مثلاً آسيا الوسطى هذه غير منفصلة عن الثقافة الشعبية ولكن يعني هي مجال آخر مرتبط ويختلف.

الدكتور محمد النويري:

أريد أن ألح على ما انطلق منه أحد الزملاء وهو غياب الفكر الفلسفي وغياب الثقافة الفلسفية وفعلاً اعتبر هذا الكلام كلاماً مهماً جداً لأن غياب التكوين الفلسفي هو الذي يفتح المجال إلى أحادية اللون وأحادية الفكرة وإننا جميعاً ينبغي أن نكون لوناً واحداً ورؤية واحدة ولا مجال لنسبية الرؤية لا مجال للسماح للآخر بأن يكون مختلفاً عنا. فعلاً اعتقد أن غياب التكوين الفلسفي في ثقافتنا بصفة عامة مدخل إلى مشاكل كبيرة عشناها ونعيشها. أنا استغرب من إنسان جامعي مثقف يقود طائرة ويقوم بعمل إرهابي لا معنى له. تفسيري لهذا ما عبر عنه الدكتور صويان منذ قليل غياب الفكر الفلسفي غياب التكوين الفلسفي غياب المنطلقات الفلسفية التي تجعلني أنظر إلى ما أقوم به مباشرة من زاوية رؤية لا تلغي غيري وإنما تسهم مع الآخرين ليس في الوصول إلى الحقيقة وإنما تحقق كياني من الوجه الذي لا يلغي كيان الآخر. وهنا أثني مرة أخرى على ما قاله وإنما وتأكيداً لما يقول يحضرني في هذا السياق قول كلود ليفي ستروس: العالم الحقيقي ليس الذي يعطيك الجواب الصحيح الجيد وإنما العالم هو الذي يطرح عليك السؤال الجيد. أريد أيضاً أن أعود إلى الممارسة العلمية والايبستمولوجيا والعلاقة بين الممارسة العلمية والايبستمولوجيا وهنا في إطار التعدد لا بد من أن نشير إلى أنه ليس هناك رؤية ايبستمولوجية واحدة لسبب بسيط لأننا لا نجد ممارسة علمية واحدة للموضوع الواحد . النظرة الايستمولوجية في الحقيقة تتولد من هذه الممارسات العلمية والممارسات العلمية متعددة فالمنطلقات الايبستمولوجية هي الأخرى متعددة فالعلم الفكر العلمي في بنيته لذاته يقوم في جوهره على التعدد وعلى الانفتاح على نقد الذات فكل مساءلة علمية هي مسألة منفتحة على دحض الذات. إن لم تكن منفتحة على دحض الذات فهي تنفتح على الدغمائية وتنفتح على الايديولوجيا فهي مسألة جوهرية لكل ممارسة علمية لأن العلم وهنا أحاول شيئاً فشيئاً ننتقل إلى مرحلة أخرى في نقاشنا. العلم يقوم على مبدأ أولي هو الموضوعية الوصفية الموضوعية نفسها تحددها رؤية ايبستمولوجية فالعلاقة بين الموضوعية والوصفية ونبذ المعيارية لأن العلم نبذ للمعيارية وتكريس للوصفية الموضوعية في إطار التعدد. سؤال أيضاً إلى أي حد علم الفلكلور باستئناسه ببقية العلوم المتاخمة له يمكن أن يكرس لدينا هذه الموضوعية وهذه الوصفية التي تنبذ المعيارية؟

الدكتور محمد غاليم:

أريد أن أُضيف بعض الأشياء إلى تدخلك السليم الذي في الحقيقة يلخص ما دار بصفة عامة عن غياب الفكر الفلسفي والتكوين الفلسفي والمعرفة العلمية وضوابط المعرفة

العلمية وعن أن المناهج العلمية يمكن أن تتعدد بشكل مفتوح الخ هذا طبعاً وارد والمنطلق الأساسي لكن إضافة إلى ما تفضل به الدكتور محمد النويري أضيف أن الغاية من أي معرفة من أي ممارسة علمية من أي منهج من أي نظرية هو تحصيل معرفة علمية عن الواقع الذي ندرسه والإضافة التي أضيفها على كلامك أنه لا مانع مبدئياً من تبني أي منهج والمبدأ هو التعدد والحرية في اختيار المناهج بل أشير ربما كما تعرف أن هناك كتابا يعبر عن اتجاه في الابيستيمولوجيا وفلسفة العلم هو كتاب ضد المنهج contre la méthode يدافع بالطبع عن هذه الفكرة وأنه ليس هناك محرمات في العلم وهناك حرية الخ يمكن أن تتبنى ما تشاء لتبق العبرة والحكم الرئيسي بالنتائج والنظريات يجب أن لا تتعدد فقط بهدف التعدد بكيفية مجانية لك الحق في أن تختلف لكن بشرط أن يكون في اختلافك فائدة ومردودية بخصوص الموضوع الذي نحن بصدده فالعبرة ليست في الاختلاف بقدر ما هي في النتائج والمردودية وهذا يعني أن النظرية الأفضل والمنهج الأفضل هما اللذان يحصلان معرفة أفضل باختصار وأكتفي بهذا.

الدكتور سعد الصويان:

لدي ملاحظات خاطفة على عدة أشياء قيلت. أولاً ينبغي أن نتذكر فيما يتعلق بتحديد المعرفة والرؤية وما إلى ذلك أنها مقولة هيغل وماركس في نظرية المعرفة. لكن هذا النقد الذي توجهه إلى أي نظرية هو نقد بناء، بمعنى أن هذه النظرية التي قلتها أنت لن يلغيها النقد وإنما يسد أوجه الخلل فيها ويعطيها مدى أوسع وقدرة تفسيرية أعظم لأن النظرية إذا لم تفسر الواقع فلا فائدة منها. فلا بد للنظرية أن تستوعب تعديلات لاحقة تمكنها من تفسير ظواهر أكثر. أما ما تكلم عنه الدكتور نمر فيما يتعلق بتوظيف التراث نحن لسنا ضد توظيف التراث وفي النهاية إذا لم نستخدم التراث ونوظفه فدراستنا بلا جدوى وتكون عبثا لا طائل منه، لكن لا ينبغي للعربة أن تسبق الحصان. نحن نخاف من الذين يسيؤون استخدام التراث، بمعنى أنه قبل أن يفهم حقيقة التراث يحاول أن يوظفه. هنا تتحول المسألة إلى وصفة شعبية قد تضر أكثر مما تنفع. كلما فهمت طبيعة الشيء بعمق أبعد كلما استطعت أن توظفه بطريقة أفضل. مرة أخرى نعود للدواء إذا لم تعرف المركب فلن تعرف طريقة الاستخدام الصحيحة. شخص يأخذ حبوبا لأجل تخفيف الوزن وفي النهاية يتلف كليته أوأي عضو من أعضائه وهكذا. هذا أيضاً ينطبق على الفلكلور. طبعاً حينما ننزل من علياء الفلسفة إلى الواقع لا بد أيضا أن نعرف أن مسألة تقسيم العلوم هذه مسألة تقسيم عمل إذ ليس هناك حواجز حقيقية بين العلوم لكن لا بد أن نقسمها حتى نعرف نشتغل وإلا ما استطعنا أن ندرّس هذه العلوم. الفلسفة لم تعد مثلما كانت في السابق حيزها ضيق تستطيع أن يلم بها شخص موسوعي. الآن تتفجر المعارف. هذا ما نعنيه بالتفجر المعرفي بحيث أنه أصبحت هناك العديد من التخصصات ولا بد أن نوزع العمل فيما بيننا. لكن في النهاية لا بد من ربطها بمنهج وبرؤية علمية توحد فيما بينها وتسلسلها وترتبها بشكل هرمي متصاعد. كذلك النظريات هنالك فرضيات أولية تتحول عن طريق البحث إلى ما يسمى نظرية وسطية middle range theory وشيئاً فشيئاً ترتقي لتصبح نظرية كبرى grand theory تفصل وتفسر مجالات أوسع. المنهج والنظرية مرتبطة أحدهما بالآخر لا يمكن أن يكون هنالك منهج إلا برؤية نظرية توجه هذا المنهج. الفرضية هي البداية التي توجه المنهج. المناهج أيضاً متعددة، هناك مثلا في مجال الفلكلور منهج الجمع الميداني، أي كيف تجمع المادة، وهنالك المنهج التحليلي الذي يفسر المادة بعد جمعها. المنهج الجمعي يختلف عن المنهج التحليلي. لا بد أن نضع هذه الأشياء في أذهاننا ونحن نعمل. وينبغي إلا يغيب عن أذهاننا أن الفلكلور سواء أن سميناه فلكلور أو تراث شعبي هو داخل في منظومة علمية أكبر منه، يعني أنه داخل ضمن العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية والتي بدورها تدخل في العلوم ككل وتتأثر بها وتؤثر بها.

الدكتور مصطفى جاد:

شكراً.. أريد أن أؤكد بداية على أننا نتكلم في مسائل استقرت إلى حد كبير في تاريخ العلم فمناهج الجمع الميداني ثبتت وتأصلت منذ زمن، وقد يكون المطلوب منا أن نتجاوزها للبحث عن مناهج أخرى تساير التطور

العلمى الحادث فى جميع المجالات. أنا كنت متصور أن يكون التساؤل حول : ما هو الجديد في بحث منهجي أو نظري لبحث المادة الفلكلورية العربية؟ هذا جانب.. الجانب الآخر أننا حتى الآن لا نزال نفتقر لمنظومة أو قائمة تجمع أو تشمل عناصر التراث الشعبى العربي. فحتى الآن لا نستطيع الكشف عن منظومة تراثنا الشعبى، ومن ثم ليس لدينا نظرة كلية لرؤية عناصر هذا التراث وعلاقاته المعقدة بشكل متكامل. وتصوري أن تحقيق ذلك هو أمر ليس بالمستحيل فى المرحلة الراهنة، ومن الممكن أن يكون مدخلاً ننطلق منه فى البحث المنهجى فى المرحلة المقبلة. وهو ما يجعلنا نستطيع الوقوف على منهج عربى فى البحث. فنحن حتى الآن لا نتحدث عن منهج عربي أصيل من ابتكارنا، فنحن نستعير المناهج ونوظفها ونطبقها فى أبحاثنا، وفي حقيقة الأمر فإن المادة الموجودة تحت أيدينا ليست كاملة وليست واضحة حتى نقوم بالتطبيق أو تقديم رؤية منهجية أو نظرية.

ومن المسلمات فى البحث العلمى – عند حديثنا عن المنهج - أن النظرة للمادة الفلكلورية ينبغى أن تكون موضوعية وغير منحازة.. فأنا أجمع الشعر الشعبى كما هو.. أو ممارسات الطب الشعبي كما هى.. بصرف النظر عن علاقتي بهذا أو ذاك. فالباحث دائماً فى حالة حياد. حتى أن أدبيات الجمع الميدانى تشير إلى إشكالية الجمع الميدانى للمادة الفولكلورية من المنطقة التى ينتمى إليها الباحث، إذ قد ينتج عن ذلك تحيز لا إرادى من قبل الباحث وهو من عيوب هذه الطريقة فى الجمع، فضلاً عن أن الباحث فى منطقته قد لا يرى بعض التفاصيل الميدانية التى يراها الباحث الغريب عن المنطقة.. وهكذا. واتجاه آخر يفيد بأن الباحث الذى يجمع من منطقته قد تتيسر له العديد من الصعوبات الميدانية التى قد تواجه الباحث من خارج المنطقة.

في النهاية فإن الغرض الأساسى هو تدريب الجامعين على توخى الموضوعية فى جمع المادة الميدانية. وكذا تحليلها وتفسيرها بالمناهج والنظريات.

الدكتور محمد الجوهري:

هل يستطيع الفولكلور أن ينبذ المعيارية ويكرس الموضوعية؟ الحقيقة أن رسالة هذا العلم هى دعوة إلى نبذ المعيارية وإلى تحقيق الموضوعية. وأنا لا أتكلم على الصعيد العلمي البحت الذى هو بديهي، إنما أنا أتكلم على مستوى السياسة الثقافية أو الرؤية العامة للأمور الثقافية. المعيارية أصادفها اليوم عندما أتبنى موقفاً معيارياً من ثقافة معينة فأحكم عليها بأنها صواب أو خطأ، خير أو شر، حرام أو حلال. ومن هذا المنطلق يقوم بعض المتطرفين أو بعض الناس بهدم تماثيل بوذا – مثلاً – لها أهمية تاريخية كبيرة جدا لأنها أصنام. فهذه النظرة المعيارية هي التى يحاربها علم الفولكلور ويتعارض وجوده نفسه معها، وذلك لأنه يحاول أن يعلمنا الموضوعية. والموضوعية عندما أتأملها ليست فقط إقصاء الذات أو إبعاد الذات وعدم إقحام التفسيرات الذاتية على الموضوع الذى أدرسه، وإنما علم الفولكلور وبصفة عامة الأنثروبولوجيا هما الأب الشرعي لهذه النظرة الموضوعية الإنسانية التى هي تعليم احترام الذوات الأخرى من خلال فهمها. والذوات هنا ليسوا الثقافات الأخرى كما في الانثربولوجيا وإنما هي الجماعات الاجتماعية داخل نفس المجتمع، فأنا لا يجوز أن أستخف أو أسخر من الريفيين ولا من العمال أو من الفقراء أو أى فئة تمارس أي عمل داخل مجتمعنا. وأشدد هنا على أننا فى الموضوعية لا نكتفي بأن نقصي الذات عن مسار البحث وإنما أن نفهم الذوات الأخرى ونحترمها ونفرد لها مساحة للفهم في عقولنا. وإذا تساءلنا عن شروط تحقيق ذلك سنجد أننا في المادة العلمية داخل المختبر

نلتزم بقواعد محددة منضبطة، فالطريقة التى اتبعتها في البحث أصفها بدقة، فإذا اتبعها الآخرون سوف يتوصلون لنفس النتائج. أما في المادة البشرية – وفي المادة الثقافية بالذات – حيث توجد وتؤثر الميول والعواطف والأحاسيس تبدو المسألة أكثر تعقيدا وأكثر صعوبة. وأشدد على أن الشرط الأول لتحقيق الموضوعية في علم الفولكلور (أو في دراسة الثقافة التقليدية أو الثقافة الشعبية) ولنبذ المعيارية يتمثل فى الابتعاد عن المواقف المعيارية والالتزام بالشروط المنهجية.

الدكتور نمر سرحان

أنا اريد ان اطرح سؤالاً هل هناك منهج علمي منفصل عن الهدف من الدراسة العلمية يمكن أن يكون فيه منهج علمي لا يؤدي إلى هدف ولا إلى نتيجة لذلك أريد أؤكد على فكرة انه أي بحث علمي بما في ذلك البحث الفلكلوري يجب أن يكون عنده هدف للوصول إلى خدمة الحياة بأي شكل من الأشكال انه إبراز قدرة الناس على الإبداع إبراز قدرتهم على المعرفة فهم قيمهم الجمالية... الخ فلذلك المنهج العلمي ليس أمراً معلقاً في الهواء يجب أن يؤدي إلى خدمة حياة الناس أو على الأقل التعريف بيها وإبراز ايجابياتها من هنا جاءت نظرية الواقعية الاشتراكية إذا أنت درست الواقع ولكن هذا الواقع تدرسه بهدف أن تظهر إلى أي حد هؤلاء الناس هم مبدعون الهدف الرئيسي والنهائي لعملية البحث الفلكلوري يجب أن يكون لإبراز قدرة وإبداع الفئات العريضة من الناس وليس القول انه في هناك مبدع مثالي لا الناس شاركوا بهذا الإبداع.

الدكتورة شهرزاد:

أنا اعتقد إن المنهج ليس مجموعة قوانين رياضية ينتج عنها معادلة أعتقد في كل منهج قابل للتكيف وقابل حاله أستيكية يعتمد على كل مرحلة من مراحل لذلك انا أتساءل عن مفاهيم مثل الموضوعية ربما هناك بالانثروجلفي ربما هناك شيء من الموضوعية الأولية لوصف شيء ما ولكن الدخول في التعمق في البحث أعتقد لابد للذات لها دور كبير حتى في اختيار الكلمات تتحول

المسألة فيها جانب ذاتي مهم جداً التأكد على أولويات معينة ظاهرة معقدة متشابكة ربما تختار شيء منها لا تختار الآخر أنا لا أعتقد بوجود موضوعية ربما الموضوعية هي من خلال محاولة نوع من المعادلة بين الذاتية بين التعبير الفردي وبين تقنية منهجية شيء من التقنية المنهجية التي قد تؤدي إلى شيء من الموضوعية أنا لا أرى من القراءات التي أقراها للمدرسة الأمريكية وغيرها أنا لا أجد شيء من الموضوعية والعكس هناك انحياز وتطرف واختيار الكلمة مثل ما يقول فوكو هي منظومة لسانية في اختيار المفردات نخرج بطبيعة الحال إذا هناك ذات وهناك موضوع وأنا لا أعتقد إلا إذا أنا فهمت خطأ إن الموضوعية هي ليست ضد المعيارية / الرؤية المنهجية دكتور أنت قلت إن عندنا رؤية منهجية لأن ما عندنا كمية كافية من المادة تكبر عندك المادة تختار منهجية أخرى اكبر لا أعتقد انه من الملزم ان تكون المادة شاملة على صعيد عربي حتى تكون عندنا منهجية واضحة.

الدكتور محمد الجوهري:

أود فقط أن أطمئن الدكتور أن أكثر الناس في العلوم الإنسانية تشدداً لا ينكرون تدخل الذات، ولكنى أؤكد أن التقليد هو الإفصاح عن الميول الذاتية بقدر الإمكان، فأقول أنى متأثر بكذا وبعمل بكذا، إنما لا أسمح لأحد أن يمارس الدجل باسم العلم أو باسم الموضوعية وينقل لي اختياراته وتحيزاته. فأنا لا ألغى الاختيارات والتحيزات وإن كان عندي تحيزات فأنا أفصح عنها. ولكن إذا حدث أن تجاهل باحث هذه القواعد ولم يفصح عن تحيزاته، فإن وظيفة الجماعة العلمية أن تكشف التحيزات في أعمال الآخرين ويصبح جزءاً من عملنا أن نكشف عن التحيزات لدى باحث معين أو لدى مدرسة معينة. وهكذا فمن المهم التأكيد على أنه من الممكن الوصول إلى قدر من الموضوعية ليس عبر قتل الذاتية وإنما عبر التعرف عليها والإفصاح عنها .

الدكتور محمد غاليم:

فقط أريد أن أكمل ما تفضل به الأساتذة وما تحدث عنه الدكتور الجوهري وتحدث عنه بإفصاح وهو ما كان موضوع نقاش طويل عريض في الابستيمولوجيا وفلسفة العلم وأعطاه عالم كبير تعرفونه جميعاً هو Poincaré Henri أهمية كبيرة جداً وانتهى إلى أن عنصر الصدق أساسي في الممارسة العلمية للعالم/ العالم يجب أن يكون صادقاً في محاكمة افتراضاته وأن يفصح عن ميولاته وعما تأثر به. آتي إلى كلمة بسيطة أيضاً في الموضوع بالنسبة للموضوعية طبعاً العلم يبتعد عن المعيارية .. لكن هذه الموضوعية لا تعني غياب الذات بالعكس كما ورد وكما هو متفق وكما هو مؤكد عليه في كثير من مناحي فلسفة العلم أن العلم إبداع فحينما ينشئ العالم نظرية فمثله مثل الموسيقي الذي ينتج عملا موسيقيا والفنان التشكيلي الذي يبدع لوحة لذلك هناك ما يسمى بالمعايير الميتانظرية ومنها الأناقة فتوصف النظرية بالأناقة والجمال وإذا وجدنا نظريتين تتنبآن بنفس المبادئ وتصلان إلى نفس النتائج واحدة منهما أكثر أناقة من الأخرى نتبني النظرية الأنيقة.

الدكتور محمد النويري:

فقط ملاحظة بسيطة تتعلق بالمنهج الأفضل الذي يحقق معرفة أفضل في هذه النقطة نعطيكم مثالا بسيطا قريبا من اختصاصكم مسألة الدلالة في اللسانيات تعرف المراحل التي مرت بها ففي مرحلة من المراحل نفيت الدلالة من مجال البحث اللساني ثم اندرجت ضمن المشغل اللساني تعرف موقف بلومفيلد وموقف هاريس وموقف شومسكي ثم التطورت الحاصلة إلى أن وصل الأمر إلى جاكند وف وفودور وكاتز وفيلمور إلى غير ذلك إلى أن بات اليوم يعتقد أن منهج بحث الدلالة هو في أفضل وضع ولكن هل هذا هو الوضع النهائي؟ لا هو منفتح على التساؤل ومنفتح على نقد

نفسه بغية أن يدرك مستوىً في التصور والإجراء يصل بالدلالة إلى مستوى أفضل هذا هو مقصد الكلام. أعود إلى قضية الموضوعية والوصفية أنتقل إلى قضية الجمع نحن في مستوى المجلة نواجه نقصاً في مسألة الجمع لأن الجامع يتدخل فيما يجمع ويغير ما يجمع حتى يكسب ما يجمع جمالية وبين ظفرين علمية فيشوه أعطيكم مثال بسيط جمع الحكاية الشعبية / الحكاية تلقى بلهجة الجامع يرى أن هذه اللهجة لا يفهمها الناس أن اللهجة ليست جميلة فينقلها إلى العربية نقلاً مشوهاً فطبيعي أن نفقد الفائدة مما جمع وهناك العلاقة بين الوصفية والجمع الموضوعية والجمع كيف نجمع منهج الجمع هذا السؤال وأعتقد أن الجماعة أقدر منا في الجواب على هذا السؤال.

الدكتور سعد الصويان:

السؤال مهم جداً وياليتك سألته من البداية· شيء من التدخل ضروري لأن نقل المادة من أداء حي إلى نص مكتوب مهمة صعبة لا يدركها إلا من تعاملوا معها. أنا عملت على تفريغ الأشرطة وأعرف كيف يمكن للنقل الكتابي أن يغير المادة· مرة أخرى نأتي إلى الصدق والإفصاح. عليك أن تبين مدى تدخلك في المادة والهدف من هذا التدخل· في هذه الحالة أنت تجيز لنفسك التدخل في حدود معقولة وبما يخدم المادة والعلم· أنا برأيي أنه لا يمكن نقل المادة الشعبية بحالتها الخام. مثلاً في الكوريوغرافي حينما تكتب خطوات الرقص ألست تغير فيه؟! أنت لم تلتقط فيلما للراقصين لتعرضه أمام الناس· كذلك في النوتة الموسيقية أنت تكتب نوته موسيقية، أنت لا تنقل أصوات مفاتيح البيانو وإنما تكتبها كتابة· هذا تغيير. قل نفس الشيء بالنسبة للحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية وما إلى ذلك· لذلك لا ينبغي أن نطرح المسألة كأنها من المحرمات. لا، هذا شيء وارد ولكن كلما تمرست في الميدان وكلما كنت أكثر خبرة على المستوي النظري والمنهجي كلما كان تدخلك في صالح المادة وفي خدمة العلم.

خارج هذا الإطار أريد أن أقدم اقتراحا فيما يتعلق بما قيل في هذه الندوة· لقد قيلت أشياء ربما لأول مرة تبلور من أفكار مختزنة في الذهن إلى كلام منطوق سيتحول فيما بعد إلى كلام مكتوب يتضمن أفكارا مهمة لربما ترسم مسارات مستقبلية لهذا الميدان.

الدكتور مصطفى جاد:

أتفق مع حضرتك فى مسألة عرض المادة بشكل موضوعي وألا يعرض هذا الملتقى مصنف بأسماء الأشخاص فقط بل مصنف بالأفكار التى طرحت. وعودة للموضوع فسوف أتكلم هنا من وجهة النظر المسلمة بأن المادة الميدانية التى تأتينى على مائدة البحث أو فى الأرشيف هى مادة محايدة وموضوعية تماماً وبشكلها الخام، وأفترض إن الباحث الميداني أمين تماماً فى جمعها. لكن السؤال: كيف تعرض هذه المادة للبحث أو التحليل أو الاسترجاع فى أرشيف الفولكلور. من ناحيتى أرى أن المادة الميدانية لها شقين، الأول : الشق الإبداعى الذى يدخل فيه المثل الشعبى والحكاية والسيرة والشعر الشعبى والنكتة.. إلخ. هذه المادة لا يمكننا أن نتدخّل فيها على الإطلاق لا بالحذف ولا بالتعديل ولا بأي شيء، بالعكس فإن المطلوب منا هو إضافة بعض الشروحات لطريقة النطق أو تفسير الكلمات المستغلقة على القارئ..إلخ. وهناك بعض الإشكاليات الجانبية الخاصة بالحكاية الشعبية أو الشعر الشعبى، فمثلاً لدينا فى واحة سيوة أو فى المجتمعات النوبية قد نقوم بجمع نصوص الحكاية بلهجتها المحلية، مما يستحيل معه تعرف محتواها، ومن ثم نطلب من الراوى رواية الحكاية نفسها باللغة العربية أو العامية المصرية الشائعة التى يعرفها أيضاً. ومن ثم نجمع النص نفسه بمستويين لغويين.

أما الشق الثانى من المادة الميدانية فهو المرتبط بالمادة غير الإبداعية والتى يسترسل فيها الإخبارى فى وصف العادات والتقاليد والمعتقدات..إلخ. هذه المادة تحتاج منى لمرحلة إعداد، أو ما يعرف فى علم المعلومات بالاستخلاص، حتى يستطيع الباحث أو المبدع التعرف عليها والاستفادة منها بسهولة. وبصفة عامة هناك مدرستين فى عرض المادة الفولكلورية، الأولى تقول بتفريغ وعرض المادة كما هى دون أدنى تدخل وهى مسألة – فى تصورى – غير مفيدة فى الوقت الراهن ومعوقة لعملية البحث. والثانية تحاول التدخل العلمى

في المادة دون أدنى تغيير في مصدرها بغرض تقديمها للبحث والتحليل والاسترجاع. فتطبيق مناهج حديثة في عرض المادة الميدانية كمنهج الاستخلاص يجعل الباحث يستطيع اقتباس المادة الميدانية بسهولة للاسترشاد بها دون الاستغراق في الاسترسال التقليدي الذي يردده الإخباري والوقوع في فوضى البحث عن المعلومة بين ثنايا الكلام. فكلام الإخباري عن عادات الزواج يحمل أيضاً معتقدات حول الظاهرة وكلام عن الحلي والأغاني ..إلخ. وهو – أي الإخباري – غير مطالب بتصنيف كلامه، أما نحن فمطالبون بمنهجية في عرض هذه المادة واستخراج المعلومات منها بشكل ميسر يصلح أساساً للإسترجاع. ناهيك عن المادة الميدانية التي قد تأتي في شكل مصور، فتسجيل الحركة – على سبيل المثال - بدون رؤيتها أمر غير مقبول. وأنا أتذكر عندما كنا في مرحلة الدراسات العليا في الثمانينات كانت الدكتورة علياء شكري تخصص لنا أستاذاً في التصوير السينمائي كي يعلمنا كيف نجمع مادة ميدانية بالفيديو. وعندما عرضنا عليه ما قمنا بجمعه - عن عادات الزواج والرقص والحرف..إلخ – بدأ يشرح لنا أخطاء التصوير ثم بدأ يتحدث عن كيفية عمل مونتاج لما قمنا بتصويره. وأذكر أنه عندما ذكر كلمة مونتاج لما قمنا بتصويره أننا صرخنا في وجهه، بل واتهمناه بالخيانة العلمية والجهل بالمادة الفولكلورية، رغم أنه أكد مراراً على أن المونتاج لا يعني أننا سنتخلص من الأصول .

ثم تعلمنا بعد ذلك ومع التطور التقني أن عملية المونتاج من العمليات المهمة في التوثيق.

الدكتور محمد الجوهري:

هذا الموضوع من القضايا الكلاسيكية في علم الفولكلور ولقد سبق أن نشرت منذ زمن ورقة عن الأخوين جريم وعن مفهوم الصدق والتدخل. فالمعروف بالنسبة للأنواع الأدبية الشعبية كالحكايات أو الأمثال، عندما ينفق الجامع ثلاثين وأربعين سنة ويتمرس بهذا النوع الأدبي تتكون عنده ذائقة هذا التخصص، ويتحول إلى مبدع، بمعنى أنه يبدأ يؤلف حكايات شعبية. ولكن هذا موقف شديد التطرف والندرة ولم يعد موجوداً بشكل مباشر. وسبب ذلك أن وسائل التسجيل المتطورة (المالتي ميديا) الصوتي والبصري والفوتوغرافي جعلت مجال التزييف محدوداً جداً. ولكنا وجدنا من تجربة "معجم الحياة اليومية" بعض الألفاظ الجنسية أو ألفاظ سباب مقذعه فاضحة ولا تستطيع أن تكتبها فتكتفي بأن تنبه إلى ما حذفته أو استبعدته أو تضع محلها نقط أو تفصح عن تدخلاتك في النص. فغاية تأكيدي أن تدخل الجامع في المادة الميدانية أصبح محدوداً بطبيعته. ففي كل الممارسات والعادات والأشياء المادية ليس له صالح، ومن ناحية أخرى تساعده الأدوات التكنولوجية الحديثة مساعدة أساسية في المواد الإبداعية أو في المادة الأدبية أو القولية بصفة عامة. ويكون التسجيل موجوداً كمرجعية، والتدخل الذي أشار إليه الدكتور سعد والذي أشرت إلى الظروف التي قد تفرضه أحياناً ، فإنه يمكن أن يتم ولكن مع الإشارة إليه وبيان حدوده بكل دقة. أما الظاهرة القديمة التي حدثت مع الأخوين جريم أو غيرهم ممن انتهى بهم الأمر من جمع التراث إلى تأليف التراث أو وضعه، فهذه لم يعد لها وجود، لأننا لم نعد نكتفي بجمع المادة، وإنما نحدد المصدر وتاريخ الجمع. وبوسع كل باحث أن يراجع تلك البيانات على الطبيعة ويتحقق من صحتها، وهكذا يضيق مجال التزييف، ولكن التزييف في تاريخ العلم موجود سواء في العلم الطبيعي أو العلم الأنثربولوجي.

الدكتور نمر سرحان:

أود أن أقول أنا لا أتفق مع أي تبريرات لتحوير وتغيير المادة وأعطي مثال على شخص من الأردن قام بجمع حكايات شعبية

من الأردن وفلسطين أولاً هذه المواد من وسط طلاب المدارس وطلاب المدارس لا ينقلون النص الأصلي والنص الحقيقي الذي يعكس قيمة المادة العلمية ثم أخذ هذه المواد وترجمها إلى العربية ثم قال في مقدمة كتابه عمل ثلاث كتب في الحكايات الشعبية قال في مقدمة الكتاب انه غيّر كلمة المغربي باليهودي أي أنه ورد في النص أن المغربي جاء وسحر ثم ذهب..الخ لكن استبدل المغربي باليهودي، وحدث جدل في السبعينات حول القضية في كتابة الحكايات الشعبية ونشرت حكايات كثيرة في مجلة الفنون الشعبية ونشرت حكايات كثيرة في مجلة الفنون الشعبية التي كانت تصدر في الأردن إنه ننشر بالعربي وإلا بالعامي وثمة من تطوّع ودافع عن قضية اللغة العربية ومنع العامية ومنع التهديد عن اللغة الفصحى ...الخ هذا الجدل الذي صار الصحيح لم يؤد إلى نتيجة بقى في ناس مصرين على هذا الموقف ولكن اريد ان أؤكد كيف يمكن ان اقبل بوضع حكاية شعبية يقول الجامع فيها انه تدخل وانه غير وانه اختصر.. الخ.

الدكتورة شهرزاد:

ليس عندي ما أضيفه يبدو الحالات تختلف حسب الموضوع في هذه الحالة أؤكد والحالة التي ذكرتها المفترض أن الجامع لا يغير أي شيء لكن الحالة التي ذكرها الدكتور سعد الصويان غيرها يعني النقل أو الاعتماد على شيء أعتقد هناك حالات يقررها يمكن الباحث لكن الحالة الأولى غير مقبولة حتى في مجاله غير مقبولة.

الدكتور محمد غاليم:

إضافة بسيطة هذا المشكل مشكل استخدام أدوات في مباشرة الموضوع بصفة عامة يذكر بمسألة أكبر في مجال ما يسمى بالعلوم الدقيقة أخذت حيزاً كبيراً من النقاش في الستينيات والخمسينيات ومن بين من خاض فيها جاستون باشلار وتتعلق باستخدام أدوات في العلوم الدقيقة في المختبر وما هو وضعها الايبستيمولوجي فهذا التدخل هذا التوسط للآلة بين الذات والموضوع ما هو وضعه الاستيمولوجي هذه الآلات أصبحت ضرورية لا غنى عنها كالمجهر الذي أصبح بمثابة عين للعالم وفي علوم كعلم الفلك مثلاً حيث لا يمكن للعالم أن يستغني عن الآلات والأدوات التي أصبحت بمثابة أعضاء للإنسان وربما هذا قريب من حاجتنا اليوم للوسائل التكنولوجية في التعامل مع الموضوع.

الدكتور محمد الجوهري:

أود فى الحقيقة أن أوضح أنه لا يجوز أن تتوه الحقيقة أو تضيع، لأننا قد نفقد زمام المنهج العلمى، فالحالة التى تكلم عنها الدكتور نمر سرحان لا تدخل فى نطاق علم

الفولكلور وليست دراسة علمية ولا تقارن بما أشار إليه دكتور سعد الصويان أو ما أشرت إليه فى "معجم لغة الحياة اليومية". فهذا العمل ليس عملاً أدبياً شعبياً. لأن من يأخذ بعض الحكايات من ألف ليلة وليلة أو من مصدر شعبى آخر ويكتبها للأطفال، فهذا إبداع أدب أطفال.

الدكتور محمد النويري:

يبدو أن الطاقة وصلت إلى كلالها طبعاً فقط بقيت أسئلة كثيرة من نوع سؤال ما هو المنهج الذي نتبعه في الدراسة والتحليل هذا سؤال يمكن أن يأخذ حيز ندوة كاملة فقط أريد أن أختم بتعقيب يُحصّل ويجمع العناصر التي ذكرت في ثنايا حديثنا في المنهج في دراسة الثقافة الشعبية بسرعة في رؤوس أقلام ماهي خلاصة حديثنا اليوم؟ كيف يمكن أن نحصل هذا الكلام كيف يمكن أن نجمع هذا الكلام في عناصر شبه خاتمة؟ ما قلنا في رؤوس أقلام تفضل دكتور.

الدكتور محمد غاليم:

باختصار يبدو لي أنه على مستوى المنهج هناك أشياء وصلنا إليها جميعاً وأظن أن الجميع متفق عليها ومنها ما أصبح يسمى اليوم بالمنهج السببي المندمج كما يسمى عند أصحابه أو تكامل المعرفة وضرورة العناية بالبعد المعرفي بصفة عامة للتنبيه على أن هذا البعد أساسي وهو المتعلق ببنية الذهن البشري وقيوده الأحيائية وكلياته عبر مختلف الثقافات إلى آخره لأن الإنسان في نهاية الأمر هو مبدع هذه الثقافة الشعبية بصفة عامة وهو متلقيها الخ فهذا أظنه من الخلاصات الأساسية في تصور أبعاد الظاهرة المدروسة.

الدكتور سعد الصويان:

باختصار شديد ما لدي قلته وليس لدي ما أضيف.

الدكتور مصطفى جاد:

باختصار أشد أتصور أن البعد التقني يسهم بشكل مؤثر جداً في الإطار المنهجي للمادة الفلكلورية سواء في حالة الجمع أو التوثيق أو حتى في استخلاص النتائج، أتصور أن اهتمامنا بأدوات الجمع الميداني من عشرين أو ثلاثين سنة كان سبباً فى تطور حركة العلم، غير أننا الآن لدينا حظ وافر في العمليات المرتبطة بمنهجية البحث والتوثيق والكشف عن المادة الفولكلورية. كما أن هناك انحصار لمسائل الزيف في المادة الشعبية كما أشار الدكتور الجوهري. ومن ثم أتصور أننا يمكن أن نستفيد بشكل مباشر من هذه المعطيات في استخلاص النتائج الأكثر دقة في حركة البحث الفلكلوري بشكل عام.

الدكتور محمد الجوهري:

أزيد ما قلته تأكيداً بأن المنهج هو الطريقة المقننة للتعامل مع مادة العلم، وأنه يبدأ منذ مرحلة صياغة المفاهيم وصولاً إلى تحديد المادة والتعرف عليها أو وضع يدنا عليها وجمعها وإعدادها للدراسة، وهو كذلك القواعد المتبعة في تحليل هذه المادة أو النظر إليها، وما ينتهي إليه ذلك من رؤية نظرية.

الدكتورة شهرزاد:

هذا السؤال الأخير الذي طرحته حضرتك في الأخير هل الغرض منه استنتاج منهج هل الغرض منه هو وضع خاتمة لمثل هذا اللقاء لأن في كلامنا انه لا يوجد / يوجد عدة مناهج المنهج عن أي شيء عن التصنيف عن الميدان عن الأرشفة عن البحث عن أي موضوع هناك مناهج ومناهج.

الدكتور محمد النويري:

لكم جزيل الشكر وإلى اللقاء في ندوات قادمة.

حِرَفٌ وَصَنَائِعُ

عبدالله عمران

مراجعة : د.عبد الحميد المحادين
أ. عبد القادر عقيل

ملايس الرجال ف

ـــــــي اليـــحـــــرين

يرى المهتمون بالتراث الشعبي بأن الموروث الجمعي لأي مجموعة من البشر ناتج عن تراكمات هائلة من التاريخ و الثقافة والفنون والإبداع تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل ، وإذا أنتفت الحاجة لقسم منها ظهر بديل عنه يتناسب مع متطلبات الزمن، ومن بين الموروث الجمعي الأزياء الشعبية التي دخل عليها الكثير من التغيرات خلال القرن الماضي بما يعادل القرون التي سبقته إن لم نقل تفوقت عليه في العديد من الجوانب وذلك نتيجة للتطور العالمي وسرعة وسائل المواصلات وتلاقح الثقافات بين الأمم نتيجةً للاطلاع على تجارب الآخرين من خلال السفر والمحطات الفضائية وثورة المعلومات، ومتابعة الموضة، وضعف الاعتزاز بالموروث الوطني أمام مغريات الحداثة والموضة والتقليد وتقهقر الحواجز الثقافية بين الشعوب.

تعتبر الملابس من المقاييس المهمة التي يستدل بها الآخرون على مكانة ووظيفة الشخص المقابل، وقد تولد انطباعا ايجابيا أو سلبياً عنه، وهناك قصة واقعية حدثت للشيخ ميثم بن على المعلى البحراني العالم الرباني كما كان يطلق عليه، وصاحب المؤلفات الإسلامية المهمة، والمتوفى في عام 1299م، والموجود قبره ومسجده في إحدى مناطق الماحوز القديمة بمملكة البحرين، ويقال لها (هلتا)، وتسمى في الوقت الحاضر أم الحصم، ولهذه القصة دلالات اجتماعية مهمة تتعلق بالمظهر الخارجي و أهمية الملابس للإنسان .

تقول القصة :

وجه علماء الحلة في العراق رسالة عتاب إلى الشيخ ميثم على عزلته عنهم، ودعوه إلى زيارة العراق والالتقاء بهم فرد عليهم برسالة تحتوي على الأبيات الآتية :

طلبت فنون العلم أبغي بها العلى
فقصُر بـي عما سموت بـه القُلُ
تبـين لـي أن المحاسـن كلهُـا
فروع، وأن المـال فيها هو الأصل

فلما وصلت إليهم هذه الأبيات أخذتهم الدهشة من الشيخ، فكتبوا إليه إنك أخطأت، وإن حكمك بأصالة المال ليس صحيحاً، وأن الصواب هو أن تقول بأصالة المحاسن.

أراد الشيخ أن يثبت إليهم ما قاله، على أن معظم الناس وراء المظهر الخارجي، فسافر إلى العراق فلما وصل دخل في أحد فصول الدراسة قبل أن يبدل ملابس السفر فجلس في آخر المجلس فلم يلتفت إليه أحد، وفي أثناء مناقشة موضوع ما بين العلماء اختلفوا فيه، فتدخل الشيخ وأبدى وجهة نظر صحيحة، ولكن لم يعر أحد منهم أي اهتمام لما طرح، ولما أحضر الطعام أعطوه الشيء القليل، لكي يأكله على انفراد .

عاد في اليوم الثاني وهو يلبس اللباس الفخم الذي يدل على مكانته العلمية، والاجتماعية، فدخل في نفس الفصل فسلم عليهم فقاموا له واستقبلوه استقبالاً حاراً وأجلسوه في صدر المجلس بين كبار العلماء وعندما شرعوا في النقاش تكلم كلاماً من دون معنى فقابلوا كلماته بالترحيب والتسليم، بعدها أحضروا الطعام، فقدموه عليهم، فما كان منه إلا أن مدَّ كمه في الطعام وهو يقول : " كل يا كمي " فأستغرب القوم ولما سألوه عن ذلك أخبرهم الحقيقة، وهو أن هذا التكريم ليس لعلمه بل لهذه الملابس التي عليه، حيث لم يقدره بالأمس أحد عندما كان يلبس اللباس البسيط ويتكلم الكلام الصحيح، واليوم لباسه كبير وكلامه من دون معنى، ولكنهم أكرموه .

تدل هذه القصة على أهمية الملابس في حياة الفرد والجماعة، وما لها من دلالات حسية مهمة، قد تؤثر على الطرف المقابل .

لقد حثت الديانات السماوية، ومنها الدين الإسلامي على عدم الزهو والغرور في الملابس، كما حث على ذلك الحس الإنساني السليم لما لذلك من أثر سلبي على علاقة الفرد بالمجتمع، ولكن في نفس الوقت حثت تلك الديانات والأعراف على أهمية المظهر الخارجي، وحسن الملبس واستخدام الطيب، والملابس النظيفة والطاهرة من النجاسات والأدران، بل أكثر من ذلك جعلت من طهارة البدن والملبس من الواجبات، التي لا تصح من دونها القيام بالعبادات .

جاء استخدام الإنسان للملابس نتيجة لعدة اعتبارات، دينية، بيئية، ثقافية، ونفسية، يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

- ستر العورة على أساس توجيه الله سبحانه وتعالى لأبي البشر آدم وزوجته حواء عليهما السلام بذلك، بعد أن خرجا من الجنة عندما أكلا من الشجرة التي منعا عنها، حيث بانت سو آتهما.
- حاجة الإنسان لتغطية جسده، لكي يقيه من العوامل المناخية المحيطة به سواء في الصيف أو الشتاء في المطر أو الشمس أو الظل وغيرها من العوامل الطبيعية الأخرى.
- اهتمام الإنسان بتحسين مظهره الخارجي بارتدائه الملابس مما يعطيه جمالاً إضافيا وراحة نفسية.
- كانت للملابس بالنسبة للإنسان القديم خصائص سحرية. وربما كان يحاول إبعاد الأرواح الشريرة عن طريق لف جسمه بجلد حيوانٍ معينٍ.

أول المواد المستخدمة في صناعة الملابس:

يقال أن أوراق الشجر وريش الطيور أول لباس استخدمه الإنسان لستر عورته وبدنه، وذلك لسهولة الحصول عليه جاهزاً، وسهولة التعامل معه لتغطية الجسد، ويقال أن ورق شجر التين كان أول لباس استخدمه الإنسان، بعدها استخدم جلود الحيوانات لباساً، واستخدم العظام ثم الإبر المصنوعة من المعادن كإبر ليخيط ملابسه الأولى لتتناسب مع الظروف المناخية وجنس الإنسان ويقال أن عمر الإبر من 40إلى 50 ألف سنة. بعدها تعلم الإنسان كيف يعالج الجلد بحيث يصبح أكثر نعومة وليونة. شيئاً فشيئاً تعلم الإنسان كيف يغزلُ الصوف ووبر الحيوان والقطن والكتان فيحوله إلى خيوط طويلة تُنسج منها الملابس، وحيث ساد المناخ البارد أضطر الإنسان إلى تغطية جسمه كله لحفظه من قسوة الظروف المناخية الباردة .

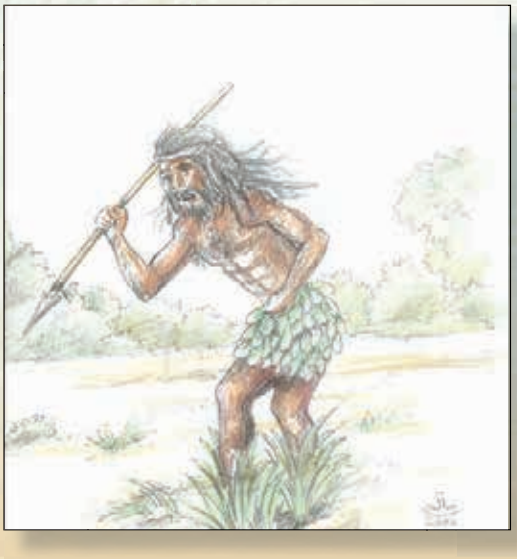
في المناطق الباردة تحاك الملابس بحيث تجعل لاصقة بالجسم لإعطائه مزيداً من الدفء، وفي المناطق الحارة تجعل الملابس واسعة وفضفاضة لغرض تهوية الجسم، ومع تقدم وسائل النقل والاتصال بين الشعوب بدأ تأثير الأزياء ينتقل من مكان إلى آخر حتى وصلنا إلى مرحلة يكاد أن تضيع فيها الهوية المحلية لصالح الهوية العالمية.

دلالة الألوان:

من المعلوم أن للألوان تأثيرات حسية ونفسية كبيرة على المتلقي أو المشاهد، وسنتناول في هذا البحث ثلاثة ألوان فقط لما لها من دلالات كبيرة، وهذه الألوان هي الأبيض، الأسود والأخضر، على الرغم ممّا للألوان الأخرى من أهمية .

من الملاحظ أن اللون الأبيض والألوان الفاتحة هي الألوان المحببة للبس في منطقة الخليج بصورة عامة والبحرين بصورة خاصة، وذلك لعدة اعتبارات نوجزها في التالي:

1 - البُعد المناخي.
2 - البُعد الجمالي والمعنوي.
3 - البعد الديني.



البُعد المناخي:

من المعلوم أن الظروف المناخية السائدة في منطقة الخليج بصورة عامة والبحرين بصورة خاصة شديدة الحرارة والرطوبة، وخاصة خلال أشهر الصيف الطويلة التي تمتد لأكثر من 6 أشهر، مما يتطلب التغلب على هذه الظروف المناخية بما يناسبها من الملابس والألوان لغرض تقليل تأثيرها على الإنسان، وعليه طغت الملابس الخفيفة والمفتوحة ذات الألوان الفاتحة وخاصة اللون الأبيض أو القريب منه على لباس أهل البحرين.

البُعد الجمالي:

من الواضح أن استخدام الألوان الفاتحة واللون الأبيض على وجه الخصوص يعطي الإنسان احساساً بالنظافة والذوق الرفيع حيث أن هذه الألوان سريعة التأثر بالظروف المحيطة بها، وتفقد بريقها ونظافتها بسرعة كبيرة، وبالتالي لا يستطيع الإنسان المتحضر أن يلبسها مرة أخرى، قبل غسلها وإعادتها إلى طبيعتها الأولية، لكي تبقى على رونقها في كل مرة تلبس، وبعكسها الألوان الداكنة التي تتحمل الظروف المناخية والبيئية المحيطة وتقاوم الاتساخ أكثر من الألوان الفاتحة .

البُعد المعنوي:

اللون الأبيض هو رمز المحبة والسلام والعفة والطهارة والرخاء.

البُعد الديني:

من الملاحظ أن ملابس رجال الدين وأهل التقوى والورع يغلب عليها اللون الأبيض لما فيه من توجيه ديني وأتباع لسنة النبي (ص).

قال النبي (ص): (البسوا من ثيابكم البياض فإنه خير ثيابكم وكفنوا فيها موتاكم) رواه أبو داوود في سننه 4/ 74 عن ابن عباس (رضي الله عنهما).

كما أن البياض هو المفضل لأداء الصلاة والإحرام به و الاعتكاف، ففي الوسائل 9/36 عن الصدوق بسنده عن معاوية بن عمار عن أبي عبد الله (ع) قال:

(كان ثوبا رسول الله (ص) اللذان أحرم فيهما يمانيين من القطن الأبيض وفيهما كفن)،كما يُقمط الطفل الرضيع بنفس الخامة السالفة الذكر، وكما أن لباس الحج (الإحرام)، والكفن الذي يلف به الميت من قماش واحد تقريباً، ومن لون واحد عادة الأبيض أو البيج القريب إلى الأبيض، وقد يستخدم الإحرام في تكفين الميت وذلك لأنه مبارك بسبب لبس المسلم له أثناء تأدية واجبه الديني في الحج.

يأتي استخدام هذه الخامة البيضاء القطنية للطفل، والحج لعدة اعتبارات نورد بعضاً منها:

- نعومتها.
- ملائمتها للظروف المناخية.
- نظافتها.
- رخص ثمنها، والحاجة إلى تبديلها باستمرار.

اللون الأسود :

من الملاحظ أن الناس في البحرين وخصوصاً الرجال لا يفضلون لبس اللون الأسود وذلك لعدم ملاءمة اللون الأسود للظروف المناخية الحارة السائدة طوال العام، كما توجد بعض الروايات[1] عن النبي محمد (ص) تحث على عدم لبس اللون الأسود إلا في ثلاث أجاز فيها لبسه وهي الخف، العمامة، والكساء، وقد نهى عن لبسه للإحرام في الحج أو لتكفين الميت، ويلبس اللون الأسود في الغالب للدلالة على الحزن في حالة وفاة أحد الأقرباء، أو في المناسبات الدينية الحزينة، ولكن يلاحظ استخدامه بصورة واسعة في ملابس النساء للسهرات وحفلات الزواج، وذلك لقدرته على اخفاء عيوب الجسم وخاصة السمنة كما يخفي الماكياج عيوب الوجه، كما يبرز الأماكن الظاهرة من الجسم بشكل ملفت وخصوصاً أصاحب البشرة البيضاء.

و لو تفحصنا الأغطية الخارجية للملابس كالبشت، العقال، الأحذية، والمعاطف، وكذلك الملابس الخارجية للمرأة نجد غلبة اللون الأسود عليها كالعباءات، الملافع، البخانق، الأحجبة، القفازات، الجوارب، وغيرها من الملابس الخارجية مع أنها لا تتلاءم مع الظروف المناخية السائدة و لكن استخدمت للأسباب التالية.

- ملاءمة اللون الأسود لكل الألوان .
- تحمل اللون الأسود للظروف الخارجية
- اللون الأسود أكثر ستراً للمرأة.

ومما يعطي اللون الأسود شرفاً عالياً عند المسلمين الكسوة[2] الخارجية السوداء الموجودة على جدران البيت الحرام، وجدران الكعبة الخارجية مصبوغة باللون الأسود، وكذلك الحجر الأسود[3] الموجود في أحد أركان الكعبة المشرفة، والذي يقدسه، ويتهافت على تقبيله المسلمون أثناء الطواف حول الكعبة المشرفة.

وكان اللون الأسود شعار الدولة العباسية، أما شعار العلويين فهو الأخضر، ويلاحظ أن لون عمائم بعض رجال الدين من سلالة النبي (ص) هو اللون الأسود، كما يلاحظ أن اللباس الخارجي لرجال الدين المسيحيين واليهود يغلب عليها اللون الأسود وكأنه من الألوان التي تدل على الوقار والتدين.

اللون الأخضر:

وهو لون الطبيعة الخضراء الجميلة وهو لون الأشجار والمراعي وهو اللون الذي يدل على وجود المياه وذلك لارتباط الخضرة بوفرة المياه، وعليه فهو لون الحياة، هو لون الأمل والتطلع إلى المستقبل الزاهر، وكثيراً ما يقال جعل الله طريقك أخضر.

اللون الأخضر هو اللون المميز في الجنة، ومنه تكون ثياب أهل الجنة وملابسهم، وقد أشار القرآن الكريم إلى هذا الأمر في عدد من الآيات القرآنية[4].

إن اللون الأخضر هو رمز للسلالة الطاهرة (ع)، وهو اللون الذي يرمز إلى الإسلام وهو لون رايات النبي محمد(ص) في غزواته لذلك نجده في أعلام الكثير من الدول الإسلامية، ويقال في الروايات أن الرداء الذي أعطاه الرسول الكريم (ص) للإمام علي (ع) ليلة مبيته على فراشه هو رداؤه الأخضر اللون.

الخامات المستخدمة في الملابس

القطن[5] - الكتان[6] - الحرير[7] - الديباج[8] - الجوخ[9] - الصوف[10] - الوبر[11] - الجلد - المشروك بين معظم المواد السابقة والبوليستر(Polyster)، وهو أكثر الخامات المستخدمة في الوقت الحاضر أو بين المواد السابقة مع بعضها.

أصل تسميات الأقمشة في البحرين :

تطلق التسميات على الأقمشة من قبل الوكلاء المستوردين لها لكي يميزوا بين الأقمشة المختلفة ويسهلوا على المشتري التعرف عليها، ويتفنن الوكلاء في التسمية لكي يلفتوا الانتباه للسلعة خاصة إذا كانت بضاعة جيدة، وقد تكون التسمية مستمدة من شيء مميز أو شخصية مشهورة أو أكله معينة .

وقد تكون التسمية مستمدة من الزبائن على ضوء ملاحظات معينة موجودة في القماش أو مرسومة عليه (أبو كازوة - أبو خوخة - أبو وردة - أبو ديرة - أبو جناح- أبو بريق - جلد الصافية - دق النيرة - رش المطر- عود المدة).

وقد يكون الاسم مستمداً من الشركة الأم المصنعة للقماش.

وقد يعرف القماش باسم معين في البحرين، واسم اخر له خارج البحرين، وقد يكون له أكثر من اسم في البلد الواحد وذلك حسب الوكلاء المستوردين للخامة، أي أن هناك تسميات متعددة للقماش الواحد تبعاً للزمان ، والمكان .

بعض أسماء الأقمشة في البحرين

- أسماء بعض أقمشة الملابس النسائية والرجالية في البحرين :

الويل - الكودري - اللاس - الترجال - الململ- أبو خوخة - الجيت - بافتة - البريسم - التترون- الشيفون- الجوخ - ابوريشة - ضوى الليل الرجل الخفي- شعر شادية - الستن - كف السبع - الخشخاش- (الكميري- البوسكي) - البته - النيسو - مشجر زري جرجيس - درب الريل - تور زري - دوريسه - كريب ستن - جكراتي -

قماش زبده وعسل - مطرق الشيخ- جيت كور- شربتي- الودعة - قرض الهيلة - الطلعة - المخمل .

وهناك أسماء غريبة أطلقت على بعض الأقمشة نذكر بعضاً منها:

حل وطار - سطع لمع - جنن بنات التجار - ياباني تو جاي - أبو وردة جنن العبدة - شعر شادية - دمعة فريد.

ملابس الرجال

الثوب

1 - الثوب العادي (الجلابية- الدشداشة):

هي أهم قطعة في ملابس الرجال بالبحرين منذ قديم الزمان، وهو لباس الأغنياء والفقراء لباس الرجال والشيوخ والشباب والأطفال، وهو لباس بحريني وخليجي بل هو لباس عربي، إلا أن هناك بعض الفروقات في شكله وخياطته، أما طريقة لبس الثوب فتكاد تكون واحدة في الدول العربية وإن اختلف ما يُلبس أسفل الثوب بين قطر عربي وأخر، ويُلبس الثوب على مدار العام، حيث يختلف نوع القماش وما يُلبس أسفل الثوب أو فوقه وذلك حسب ظروف المناخ .

أجزاء الثوب

يتكون الثوب من عدة أجزاء ترتبط مع بعضها البعض وهي البدن - الرقبة - الجيب - اليدين - الجيوب .

البدن:

وهي القطعة التي ترتبط بها كل أجزاء الثوب .

الرقبة:

كانت عبارة عن فتحة دائرية نازلة على الصدر وبعد ذلك ارتفعت إلى بداية الرقبة حيث استخدمت الياقات (الكلر)، ثم أصبحت بدون ياقة، وأعيد استخدامها واستمر ذلك بين الاستخدام وعدمه ولكنها ظلت مرتفعه إلى بداية الرقبة وبها ما بين فتحة إلى ثلاث فتحات للأزرار.

الجيب:

وهي فتحة تنزل من الرقبة إلى مسافة 20 سم تقريباً و بها فتحات الأزرار، حيث (تشبك بالأزرار المعمولة من الأصداف البحرية أو بتشكيلات من الخيوط أو من المواد الصناعية المختلفة، وفي خمسينيات وستينيات القرن الماضي كان الميسورون ومحبو الأناقة " لزجرتية " يستخدم الأزرة الذهبية المثبتة في سلسلة ذهبية تتدلى على طول فتحة الجيب).

اليدين:

وتتصل من أعلى صدر الثوب إلى الرسغ وكانت واسعة عند الأكمة إلا أنها تغيرت وأصبحت بنفس القياس من أعلى إلى أسفل ثم فتحت الأكمة بالقرب من الرسغ، حيث تستخدم أنواع مختلفة من الأزرار.

الجيوب:

ويحتوي الثوب على ثلاثة جيوب(مخابى) واحد صغير أعلى يسار الصدر، وجيبين كبيرين في الجانبين، وفي خمسينيات وستينيات القرن الماضي كان قلم الحبر يوضع بشكل بارز في فتحة الجيب العلوي للدلالة على أن الشخص يعرف الكتابة والقراءة، وللاستعانة به لكتابة الرسائل وذلك لقلة عدد المتعلمين في حينه .

الألوان المستخدمة في عمل الثوب:

تكون ألوان الثوب مختلفة ، ولا يوجد لون معين لها، إلا أنه في البحرين تفضل الألوان الفاتحة، ويكثر استخدام اللون الأبيض، والبيج، وذلك حسب الظروف المناخية .

الأقمشة المستخدمة في عمل الثوب:

تستخدم كل أنواع الأقمشة، إلا أنه في البحرين تفضل الأقمشة القطنية، والبلستر لفصل الصيف والربيع، والأقمشة الصوفية والمختلطة لفصل الشتاء.

2 - ثوب القباء (الصاية) :

وهو ثوب ارتبط لبسه في البحرين بصورة عامة برجال الدين، وعلية القوم حيث يلبس على الثوب العادية،أو على القميص، وهو مفتوح من أعلى إلى أسفل، وعند غلقه على بعض يرد جانبه الأيمن على الأيسر فيشكل حرف (V) الانجليزي عند الرقبة، وزاوية مقدارها 45 درجة تقريباً من الأعلى إلى الأسفل، به جيبان جانبيان من الخارج، وأربع جيوب داخلية، اثنتان في كل جانب، ويوجد مكان خاص للقلم.

يستخدم القباء في الصيف والشتاء، وتستخدم في خياطته كل أنواع الأقمشة والألوان، وينطبق عليه ما ينطبق على الثوب العادي من حيث الألوان ونوع القماش.

يسمى هذا النوع الصاية العراقية، وهناك صاية أخرى أحسائية تختلف في مظهرها العام عن العراقية .

الجبة

الدقلة

3 - الجبة :

من أكثر الملابس التي تميز رجال الدين عن غيرهم، وهي من لباس علية القوم كذلك، وهي من الملابس الشتوية، والصيفية التي تلبس فوق الثوب العادي أو فوق القميص.

تشبه (الدقلة)، وتختلف عنها بسعة أكمامها ،وسمكها ووسع حجمها، ولا يوجد بها أزرار، حيث تنطبق على بعضها من الأعلى إلى الأسفل، جيوبها على الصدر من الداخل، وبها فتحه في كل جانب مكان الجيبين تطل على الجيبين الداخليين للثوب، ولا يجيد خياطتها إلا القليل من الخياطين الماهرين، وتستخدم في خياطتها الأقمشة الصوفية، والسميكة، وتكون ألوانها مختلفة.

4 - ثوب الدقلة :

من الملابس العربية الإسلامية القديمة التي تلبس فوق الثوب العادي أو فوق القباء (الصاية)، وهي ثوب شتوي يخاط من الصوف أو من الأقمشة السميكة، وتبطن عادة ببطانة من قماش أملس وهي لباس رجال الدين، وعلية القوم، مفتوحة من الأعلى إلى الأسفل لكنها تغلق عند فتحة الرقبة والصدر إلى السرة تقريباً (بالأزرة)، كما يوجد بها جيب في كل جانب، وفي جانبيها من الأسفل شق طويل يبلغ طوله 30 سم ،كما تطرز فتحة الرقبة والأكمام بخيوط الأبريسم وغيرها من الخيوط الجميلة في بعض الأحيان، أو توضع أزرار في نهاية الكم، أعيد استخدامها بشكل واسع في الوقت الحاضر .

أغطية الرأس

- العمامة
- الغترة
- العقال
- الشطفه
- القحفية .

كان العربي قديماً يضع قطعة من القماش على رأسه يتقي بها حرارة الشمس الحارقة في الجزيرة العربية، ويربطها على رأسه بالحبال، أو بالحبل الذي يربط "يعقل" به ناقته ، أو بقطعة أخرى من القماش، وبمرور الأيام تطورت كل تلك الأدوات إلى العمامة والغتره والعقال.12

العمامة

العمَامَة ما يُلَفّ على الرأس ويلفُّ بعضُهم عمائمَ بيضاءَ وآخرون يختارونها سوداء، خضراء ، بيج ، مزركشة ..../ ج عمَائم .

للعمامة والعقال في الدول العربية مكانة متميزة من حيث الشرف والمكانة العالية للابسها ، حيث أن سقوط العقال أو العمامة من على رأس مرتديها (عيب) كبير على من سقطت عن رأسه، تبعث في نفس الشريف منهم غضباً وألماً لأنها مست جوانب الشرف في كيانه، ولذلك تجد في قوانين القبائل والعشائر العربية أنه من يتعمد إسقاط عمامة أو عقال من على رأس آخر فإن عقوبته قد تصل إلى القتل أو فرض غرامة مالية كبيرة تكون رادعاً له مع إلزام المعتدي برد الإعتبار لصاحب الحق بين الملأ صوناً لكرامته التي أهينت .

والعمامة بالذات لها أثرها في نفوس العرب، لأنها من سنن حضرة المصطفى محمد (ص) وإن اختلفت ألوانها، فقد ورد في الصحاح أن النبي محمّد (ص) قد لبس السوداء منها والبيضاء والخضراء، فمن لبسها وجبت عليه الالتزام بمعانيها لأنها سنّة أفضل خلق الله تعالى .وفي العرف العربي، إذا قال أحدهم لآخر ارفع عن رأسك هذا العقال أو العمامة، فهذا يعني أن في شرفه شرخاً لا يحق له أن يضع على رأسه علامة من علامات الشرف والغيرة العربية و الإسلامية .

العمامة هي الغطاء الأول الذي وضع على الرأس عند العرب، وهي أفضل ما يوضع على الرأس قبل الإسلام، وبعده ،كما ورد في حديث مروي عن الرسول (ص): أن العمامة تيجان العرب، وقال الكثيرون من فقهاء الإسلام باستحباب ارتدائها في الصلاة للرجال، ويستحب تعميم الميت بخرقة تلف كالعمامة .

والعمامة أو ما يشابها هي سمة لرجال الدين لدى أغلب ديانات الأرض المعروفة، وهي سمة الوقار والرفعة.

وهي عبارة عن قطعة مستطيلة كبيرة من القماش الخفيف القطني (الويل)، حيث يبلغ طول العمامة قبل طيها حوالي 7 أمتار، وتطوى حول قحفية (قلنسوه)، أو بدونها بطريقة معينة حتى تُكون شكل الحلقة الكبيرة تحيط بالرأس، ويختلف طيها بين رجال الدين وعلية القوم .

توجد عمائم جاهزة في الأسواق أو تعمل حسب طلب الزبون، وتتكون من قحفية (طربوش) حمراء اللون أو مارونية تلف حولها قطعة قماش بيضاء، أو خضراء حسب نسب مستخدمها، وأعتقد أن هذا الزي جاء مع الدولة العثمانية، ويستخدمه في البحرين رجال الدين العرب الوافدين للتدريس في المعاهد الدينية، ولإمامة المساجد، وأستخدمه بعض رجال الدين البحرينيين الدارسين في الأزهر الشريف .

توجد هناك عدة ألوان للعمائم في البحرين نذكر منها:-

1 - البيضاء: يستخدمها أغلب رجال الدين، وأن اختلف شكلها.

2 - الخضراء: وهذا اللون هو شعار العلويين لذالك استخدموه لعمائمهم إلى أن أندثر استخدام العمامة الخضراء في الوقت الحاضر تقريباً، وأستعيض عنها بالعمامة السوداء، ولا يعرف على وجه التقريب متى استخدمت العمامة السوداء عوضاً عن العمامة الخضراء، ولماذا؟

تلبس العمامة الخضراء والسوداء من قبل بعض رجال الدين من سلالة الرسول الكريم محمد (ص) فقط.

3 - الصفراء (البيج) : لُبست العمامة الصفراء الفاتحة القريبة من اللون الأبيض من قبل الطواويش، والنواخده، وعلية القوم، وأصحاب المراكز الاجتماعية العليا، كما كانت توجد عمائم ملونة ومطرزة من أقمشة فاخرة يلبسها علية القوم، وفي الوقت الحاضر أقتصر استخدام العمائم في

البحرين على رجال الدين فقط، حتى أ طلق عليهم أصحاب العمائم.

العصابة (اللوت) :

قطعة قماش مستطيلة بيضاء عادة من قماش قطني تلف على الغترة، فتشكل عمامة (عصابة) صغيرة، يستعملها بعض رجال الدين، وبعض الوجهاء .

كلمة اللوت من لات، واللات باللفظ الدارج بمعنى لف، نقول لوت الغترة على رأسه بمعنى لفها على رأسه.

أجزاء العمامة :

تتكون العمامة كما يذكرها الخطيب العدناني في كتابه الملابس والزينة في الاسلام من عدة أجزاء:-

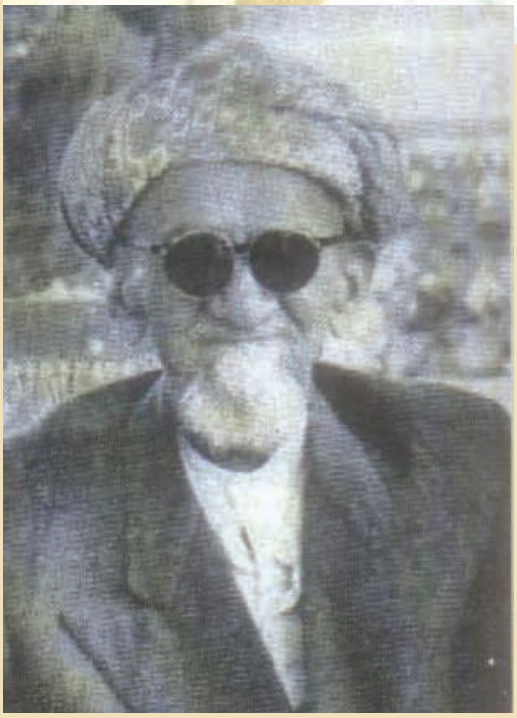
1 - الكور :- وجمعه أكوار وهو النطاق والدائرة التي تمثلها العمامة .

2 -الصوقعة [14] :- مدخل الرأس فيها .

3 -القفدة :- قمة العمامة، ويقال اعتم القفداء أي لفها على رأسه ولم يسدلها .

4 -الذؤابة :- ما أسدل من العمامة على الظهر.

13



5 -الحنك :- ما أسدل من العمامة على الصدر، قد يدار به تحت الحنك حول العنق، ويقال له (تلحى) يقال اقتطعها أي لفها على رأسه ولم يدر منها شيئاً تحت الحنك، إذا أدار الحنك على فمه يقال له(اللثام)، وعلى بعض فمه يقال له (اللغام)، إذا لف بها جهة ما عدا العينين فهو (الاعتجاز)، والتوصيص .

الغترة (الشماغ) [15]

من أغطية الرأس المهمة في البحرين، والخليج العربي، والتي أصبحت سمه وعلامة مميزة لأهل الخليج يعرفون بها في مختلف أنحاء العالم، وهي من الملابس

الشعبية التي يلبسها كافة أبناء الشعب من أغنياء، وفقراء رجال وشيوخ وأطفال، وتعتبر مع الثوب، والعقال اللباس الوطني لشعب البحرين .

كما يطلق عليها في بعض الدول العربية (الكوفية)[16]، (ويعتقد أن كلمة الكوفية نسبة إلى مدينة الكوفة بالعراق، ويذكر أن أحسن من صنعها هم أهل الكوفة أيام الدولة العباسية، والكوفة مشتقة من التكوف وهو الاستدارة.)[17]

الخامات المستخدمة في صناعة الغتر :

القطن (الويل- الململ) - البلوستر - الصوف (الشال الكشميري) - المخلوط (قطن + بلستر / قطن+ صوف / بلستر + صوف)

ألوانها :

يغلب عليها اللون الأبيض، إلا أن اللون الأحمر والماروني بدا يغزو سوق الغتر، وأصبح له زبائنه، وخاصة في فصل الشتاء، ويطلق على هذا النوع من الغتر في المملكة العربية السعودية(الشماغ)، وهي غتر سميكة من القطن أو خليط من القطن والبلوستر، لا تستخدم بصوره عامة في البحرين إلا في فصل الشتاء، كما يوجد الكثير من الألوان الأخرى، ولكن أغلب الألوان الموجودة مبنية على قاعدة من اللون الأبيض، أي أن اللون الأبيض هو جزء أساسي منها، أما الشال الكشميري فهو متغير بين الأبيض والبني الفاتح، والغامق، والألوان الأخرى مع تطريزه بزخارف ملونة جميله.

صناعتها :

تصنع في بريطانيا، سويسرا، اليابان، الهند، الصين، وقد أنشئت مصانع في المملكة العربية السعودية، وبعض الدول الخليجية، إلا أنها في السابق كانت تأتي على شكل طيات من الأقمشة، و يقوم البائع (البزاز) بالقطع منها للزبائن، حيث يقوم الزبون بإعطائها للخياطين لخياطتها من الجوانب الخارجية، وذلك للحفاظ عليها من التمزق، ولتزيينها بكرات صغيرة متشابهة أو بخيوط من نفس قماش الغترة تسمى (الهدب).

لبسها :

تُلبس منفردة، أو يوضع فوقها عقال، أو شطفة، ويُلبس تحتها قحفية في أغلب الأحيان.

وهي مربعة الشكل تُلبس بعد طيها على بعضها مُشكلة مثلثين متطابقين على بعض توضع قاعدة المثلث من منتصفه على منتصف الرأس عند بداية الجبهة مباشرةً، بحيث تتدلى القاعدة على جانبي الوجه بشكل

متساوي، وهذه طريقة لبس بعض من رجال الدين، وطلبة العلوم الدينية، وقراء القرءان الكريم، والمنبر الحسيني، وبعض الشخصيات القديمة العامة وهي تدل على الوقار والسكينة، كما تطوى على بعضها على الرأس بحيث تكون زاويتين على يسار ويمين الجبهة وتغطي الأذنين، وتسمى هذه الطريقة (جرينبه)، كما أخذ الشباب يلفونها على هيئة عمامة مصغرة على الرأس، ومتدلية من الخلف من دون عقال، وعلى طريقة أهل الأمارات واليمن.

العقال

تعددت الآراء عن أصل كلمة العقال، إلا أن أكثر الآراء قرباً للواقع هو أن العرب قديماً

كانوا يضعون رباطاً لربط إبلهم (عقلها) عند استراحتها، وكما جاء في الحديث النبوي الشريف عندما سأل أحد الأشخاص النبي (ص) عن ناقته أن يتركها ويتوكل على الله، فقال له (ص) أعقلها وتوكل.

وعندما ينزعون الحبل لمواصلة مشوارهم فأنهم يضعونه فوق رؤوسهم، أو في أعناقهم، ومن هنا تطور استخدام العقال، وكما أسلفنا .

والعقال لغة :

هو الحبل الذي يُعقل به البعير(المعجم الوسيط).

يعتبر العقال رمز الرجولة والشرف[18]، ويعتبر إنتزاع العقال من فوق رأس أي شخص أهانة بالغة للشخص، وعندما يقدم أي شخص عقاله لطرف أخر فإن ذلك يمثل قمة الاعتذار الممكن تقديمه للصلح، ومن الصعب أن يكون للملابس الرجالية الخليجية سمة واضحة من دون وضع العقال على الرأس فوق الغترة، لأنه يمثل الكمال بالنسبة للملابس الرجالية الخليجية، ورمز الأصالة والانتماء العربي.

شكل العقال:

يتكون العقال من حلقه كبيره بها عقدتان في الوسط مع جزء صغير أرفع من العقال يربط طرفيه وقابل للطي بحيث يطوي فوق بعضه مكوناً حلقتين توضع علي الرأس، كما يتدلى من وسطه خيطين ينتهيا بعقدة بها خيوط صغيرة، وقد استغنى أهل البحرين عن الخيطين.

الخامات المستخدمة :

الصوف، الوبر، المرعز، البولستر (الحرير الصناعي)، المخمل، القطن، يصنع في السابق يدوياً من الصوف أومن وبر الجمال، أو من شعر الماعز(المرعز) ويكون غزله ناعماً، أو (مفتلا) أي يكون خشناً، أما في الوقت الحاضر فيصنع في الخارج ويصدر الينا، إلا أنه في الآونة الأخيرة بدا يُصنع في المنطقة حسب رغبة الزبون والقياس والشكل الذي يطلبه، أي أنه يفصل كما تفصل الثياب.

ألوانه :

الأسود وهو الشائع، الأبيض وهو الأصل وكان

يلبسه البعض من علية القوم في البحرين كما يشاهد في الصور القديمة آلا أنه قل استخدمه في الوقت الحاضر، كما كان يلبسه البعض من رجال الدين في دولة الامارات العربية المتحدة، ويقال أن(الصابئة)[19] من أهل العراق عادة ما يلبسونه، وهناك ألوان أخري لا تستخدم كالأحمر والأخضر .

أحجامه :

السميك، الرفيع، معتدل السمك وهو ما يستخدمه أهل البحرين .

طريقة لبسه :

مائل وهي طريقة لبس بعض العراقيين.

مفتوح من الأمام وهي طريقة لبس بعض العراقيين .

عمودي على الرأس، وهي طريقة لبس معظم أهل البحرين .

عمودي على الرأس، ولكنه يدفع داخل الرأس وهي طريقة لبس بعض كبار السن في البحرين .

عقال الفتل[20] :

من بين أشهر أنواع العقل التي استخدمت في البحرين عقال الفتل، حيث يتكون من مجموعة من الخيوط المفتولة على بعضها، حيث يصعب السيطرة عليها وجعلها متماسكة في حلقة دائرية منتظمة .

الشطفة : (العقال المقصب)

يقال أن الشطفة جلبت من بلاد الشام (سورية) عن طريق التجار، والمسافرين من أهل الخليج العربي، وأن أصلها راجع إلى المماليك، الذين عرفوا بتزيين ملابسهم بالذهب والفضة.

تصنع الشطفة من الصوف، وتحلى بين العقد في الكثير من الأحيان بالزري، أوخيوط الذهب، وهي تشبه العقال من حيث الوظيفة ولكن تختلف عنه من حيث الشكل الخارجي، حيث تُعقد عليه من ثمان إلى اثنتا عشرة عقدة، وربما أكثر من ذلك إذا كانت العقد صغيرة الحجم، وعندما تلبس على الرأس تنطبق كل عقدتين على بعض.

لون الشطفة يكون أسود في أغلب الأحيان، إلا أنه يوجد بعضها باللون الأبيض .

أهم من لبسها هم حكام البحرين من آل خليفة الكرام، وآخرهم المرحوم الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة أمير البلاد طيب الله ثراه، وبعض خطباء المنبر الحسيني، أشهرهم الملا عطية الجمري، والملا محمد علي الناصري، وبعض من علية القوم، إلا أن استخدام الشطفة يكاد أن ينتهي لصالح العقال، وذلك لصغر حجمه، وخفة وزنه، ورخص ثمنه .

القحـــــــــفية[21]

وهي من ألبسة الرأس وهي عبارة عن قطعة من القماش نصف دائرية توضع فوق الرأس.

تُلبس القحفية فوق الرأس،وتلبس فوقها الغترة، العقال، والعمامة وذلك لتثبيت شعر الرأس لكي تستقر عليه الغترة، العقال، والعمامة، وقد يكون لبسها لامتصاص عرق الرأس والمحافظة على الغترة والعمامة من الأتساخ، كما أن القحفية البيضاء تزيد من بياض الغترة.

الأقمشة المستخدمة في صناعتها :

الصوف، البلوستر، وأشهرها المصنوعة من القطن، وهي المستخدمة على نطاق واسع .

ألوانها :

البيج، والبيضاء وهي أشهرها، وأكثرها استعمالاً، كما توجد بعدة ألوان مختلفة .

الزخارف :

مثقبة بعدة أشكال، وزخارف هندسية مختلفة، وهذه الثقوب تساعد علي تبخر عرق الرأس وتقلل من حرارته، كما توجد قحاف غير مثقبة وعليها زخارف عديدة .

الإزار[22]

ويسمى أوزار باللهجة العامية: (ثوب غير مخيط يطلق مرة على ما يؤتزر به وهو المئزر، ومرة على ما يلقى على الكتف كالذي يُلبس للإحرام)[23] .

وهو عباره عن قطعة مستطيلة من القماش يُغطى بها النصف السفلي من الجسم، وهو من ألبسة الرجال، وحتى النساء في الحضارات الموغلة في القدم منذ عصر الحضارات الشرقية القديمة كما هو موجود في الرسومات والمجسمات لتلك الحضارات في المتاحف.

كما كان يستخدم في الحج، ويطلق عليهما مع القطعة التي يغطى بها النصف العلوي من جسم الحاج (الإحرام) .

أقمشته :

البلستر، النايلون، والقطن، وهو السائد.

استخدامه :

قل استخدامه في البحرين في الوقت الحاضر، وكان يلبس أسفل الثوب، كما كان يُلبس بمفرده أثناء العمل، وفي المنزل .

طريقة لبسه :

يلف على النصف الأسفل من الجسم ويعقد طرفاه العلويان عند السرة لكي يثبت على الجسم.

ألوانه :

يوجد بعدة ألوان، إلا أنه يفضل اللون الأبيض أوالألوان الفاتحة وخاصة المستخدمة أسفل الثياب الصيفية الخفيفة، لكي يتناسب مع لون الثوب .

النعـــــال

أول من لبس النعال هم الأنبياء والرسل بدءاً من أدم (ع)، ولكن ما هو موثق كتابة بالتحديد هو نبي الله موسى(ع) كما جاء في القران الكريم في سورة طه- أيه رقم 10،11

بسم الله الرحمن الرحيم

فلما أتاها نودي أن يا موسى (10) إنيِّ أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى (11) صدق الله العلي العظيم

لبس النعال هي من سنن الأنبياء، لما أعطاهم الله سبحانه وتعالى من حس اجتماعي وثقافي عالي فوق مستوى أهل زمانهم، ودورهم تعريف الناس بدين الله، وتطوير مستواهم الثقافي، والاجتماعي، والمادي .

لبس النعال سنة أسلامية كذلك حث عليها الرسول الكريم (ص) فقد ذكر أبو داود في السنن 4/197 عن الكليني بسنده عن جابر قال: ما رأينا النبي (ص) قط إلا منتعلاً وكان لنعله قبالان[24]، ومن سنن لبس النعال حديث النبي (ص) إذا انتعل أحدكم فليبدأ باليمين وإذا نزعها فليبدأ بالشمال لتكن أولها تنعل وآخرهما تنزع .

(والنعال، كلمة أقدم لغويا من كلمة حذاء، فالحذاء أتت من احتذاء الطريق اي المشي فيه، اما النعل فيوردها مختار الصحاح بأنها مؤنثة ونقول رجل ناعل إي انتعل بمعنى لبس النعال).

النظرة إلى النعال :

يقدم النعال الكثير من الخدمات للإنسان يحمي رجله عن الكثير من عوائق الطريق، ويحافظ على سلامتها، ونعومتها، ويظهر جمالها، إلا أن الإنسان العربي ينظر إليه نظرة دونية، ويستخدمه في سبابه والحط من شأن الآخرين، وقد ينعت به إنسان أخر لتحقيره فيقول له (يا نعال)، أو أن تستخدم لضرب الأخر به وبالخصوص على الرأس أغلى ما عند الإنسان لزيادة تحقيره والتقليل من شانه، ونكاد نجزم بأن النعال هي الشي الوحيد بين الملابس التي حظيت بهذه النظرة وذلك لأنها تلامس الأرض أثناء استخدامها وما تتعرض له من قاذورات أثناء ذلك، وهذا ما ينظر إليه الإنسان العربي متجاهلاً الخدمات الأخرى التي تقدمها.

التشاؤم من انقلاب النعال إلى الأعلى :

يتشاءم الناس في المعتقد الشعبي من انقلاب النعال إلى الأعلى لأنه حسب اعتقادهم يغم السماء .

المواد التي تصنع منها النعال :

خوص سعف النخيل، الخشب، جلود الحيوانات، وخصوصاً جلود الأبقار، الأغنام، المطاط، البلاستك.

بعض أسماء النعل :

النجدي: يعمل يدوياً من الجلد، ويزين بالزري، والنقوش، كما يعمل حسب الطلب ويكون سعره مرتفعاً، وأرضيته مسطحة، وارتفاعه قليلاً، ويوجد به حلقة في المقدمة لإبهام الرجل .

يلبس عادة مع اللباس الشعبي، سمي بالنجدي لأنه أستخدم بكثرة في نجد بالمملكة العربية السعودية .

أنواع مختلفة من النعال الزبيرية :

العادي: وهو بدون أسم، وهو الأكثر انتشاراً، واستخداماً، وسعره متغير حسب النوعية، والمواد المستخدمة في صناعته وأشكاله متعددة.

يعمل بمواصفات طبية معينة، ومن مواد مختارة، ويعمل على راحة الرجل ، ويخفف من ألم المشي، ويكون سعره عادة مرتفعاً .

1 - الزنوبه :

إسم غريب ولكنه مشهور يستخدم عادة داخل المنازل، وداخل الحمامات، كما يستخدم أثناء الإحرام في الحج لأنه غير مخيط ولا يجوز استخدام المخيط أثناء الإحرام، يصنع عادة من المطاط، سعره منخفض، وألوانه متعددة.

يتكون من قطعتين :

- الأرضية : وبها ثلاث ثقوب اثنتان في الثلث الأخير متقابلتان على الطرفين، وواحد في منتصف المقدمة .
- الشعس : خيطان سميكان على شكل الرقم سبعة، يدخل في الفتحات الثلاثة.

2 - القبقاب :

وهو النعل تتخذ من الخشب وشراكها من جلد أو نحوه (ج) قباقيب - المعجم الوسيط .

وعادة ما يكون من الخشب، وهو لباس نسائي في كثير من الأحيان. أرتبط بحادثة تاريخية مهمة في مصر، وذلك بمقتل الملكة شجرة الدر أول ملكة حكمت مصر في العهد الإسلامي، حيث قتلت على يد جواري القصر اللاتي واصلن ضربها (بالقباقيب) إلى أن فارقت الحياة عام 1257هـ بأمر من المماليك الذين حكموا مصر، بعد مقتلها .

3 - المداس :

وهو النعال المغلق من الأمام كالحذاء، ومفتوح من الخلف كالنعال .

أقتصر استخدامه في البحرين على بعض رجال الدين، حيث أصبح علامة على وجود هم في

الثبَأَت

المكان الذي يوجد فيه المداس، وأعتقد أنه جاء من كلمة (داس). المَدَاسُ (دوس: ضربٌ من الأحذية ج أمْدِسَةٌ (المعجم الوسيط) المواد المصنوعة منه وأشكاله، كما في النعال.

4 - الثبَأَت :- (وجمعه الثبَابييت)

- حذاء يستخدمه بعض رجال الدين في فصل الشتاء.

الحذاء (الخف)

(هو النعل و ما يطأ عليه البعيرُ من خُفه، والفرس من حافره . وحذاءُ الشي : ما يحاذيه - المعجم الوسيط).

تعارف لدينا على أن الحذاء هو النعل المغلق على الرجل على خلاف النعل المفتوح ،كما أرتبط الحذاء بمثل عربي قديم يقول (رجع بخفي حنين) [25] .

المواد التي تصنع منها الأحذية :

جلود الحيوانات، وخصوصاً جلود الأبقار، الأغنام. المطاط - البلاستك - القماش .

الألوان المفضلة :

الأسود وهو الأكثر انتشاراً - البني بتدريجاته - الرصاصي، وغيرها من الألوان.

أنواع الأحذية :

العادية :

وهي السائدة، وأسعارها متغيرة حسب نوعية الحذاء، ومكان صناعته .

الطبية :

تعمل من مواد معينه ، وبطرق مختلفة تتناسب مع ما يحتاجه المريض، وعادة تكون أسعارها مرتفعة، وتلبس بعد استشارة الطبيب المختص.

الرياضية :

حيث أصبح لكل رياضه حذاء خاص يتناسب مع نوعية الرياضة المطلوب ممارستها، وأسعارها مرتفعة، وتصنع من مواد مرنه، العميلة :

أصبح لكل نوعية من العمل و(المهن) حذاء يناسبه من حيث المتانة و السلامة .

أسماء الأحذية في الدول العربية :

(الجوتي - القندرة - الكندرة - الجزمة - الصرمايه - اسكربينه - السباط)[26].

الجوارب [27]

لم تكن المنطقة العربية، ومنها البحرين في الماضي تعرف لبس الجوارب، إلا أنه كان يستخدم عوضاً عن ذلك نوع من أنواع الجلد يسمونه (المزد)، فإذا لبسوه، دسوا أقدامهم في حذاء من الجلد، وفائدة ذلك أنهم ينزعون أحذيتهم عند دخولهم المساجد والمجالس ويبقون على الجوارب (المزد) احتراما، وتقديساً للمكان .

تستخدم الجوارب للحفاظ على الأقدام، وتدفئتها، وإظهار تناسق اللباس وجماله، وقديماً كانت تحاك يدوياً، ويسمى (دولاغ) باللفظ الدارج .

المواد التي تصنع منها الجوارب :

القطن، الصوف، الحرير، البولستر، والنايلون، وأفضلها هي التي تصنع من المواد الطبيعية، والتي تساعد على امتصاص العرق، وتقلل من الروائح .

أنواع الجوارب :

صيفيه، شتوية، طبية، رياضية، قصيرة، طويلة.

البشت[28]

من الأردية الخارجية المهمة التي يرتديها الرجل فوق ملابسه، وهو لباس عربي تقليدي معروف يرمز للوجاهة والرفعة ، لبسه العرب قديماً، كما لبسه الرسول الكريم (ص)، والصحابة الكرام، وأقتصر لبسه في الوقت الحاضر على الحكام، والوجهاء ، وعُلية القوم، ورجال الدين . اختلف المؤرخون في تاريخ ظهور العباءة[29](البشت)، إلا أن البعض يرجح ارتداء الرسول الكريم محمد (ص) (للبردة)[30]، حيث يميل بعض المهتمين بالتراث الشعبي إلى الاعتقاد بأنها الأصل في التسمية العربية. يعتبر البشت من الهدايا الثمينة التي يهديها الحكام وعُلية القوم إلى الآخرين لما لها من قيمه معنوية، ومادية.

يغطي البشت الجسم كله من الأكتاف إلى الرجلين، ويكون مفتوحاً في المقدمة من ألأعلى إلى ألأسفل و لا يوجد به أزرار من أي نوع، وله فتحتان لإخراج اليدين، ولكن لا يوجد به أكمام.

مكونات البشت :

يتكون البشت من قطعتين أساسيتين تلتقيان بشكل أفقي في منطقه يقال لها (الخبنة)[31]، وللخبنه دور أساسي ومهم في المحافظة على أطوال وأبعاد البشت حسب طول، ورغبة الزبون كما تعطيه الشكل الدائري المتناسق، كما يوجد قماش لبشت مصنوع ميكانيكياً في اليابان يتكون من قطعه واحده، ويسمى مريني ونيشن.تبدأ القطعةالأولى من الكتف إلى جزء من الرجل، حيث تتصل بالثانية التي تنتهي أسفل الرجلين.

أنواع البشوت :

توجد عدة أنواع من البشوت، إلا أن المشهور والأكثر استخداماً هو البشوت الصيفية، والشتوية وذلك لتقارب الظروف المناخية بين الفصول، ألا أن الحكام، وكبار الشخصيات، ومحترفي الملابس والأناقة يستخدمون أربعة أنواع من البشوت للفصول الأربعة.

تعتبر الخامة ذات النسيج الخفيف التي تشف ما تحتها، و المصنوعة يدوياً من أفضل الخامات، فكلما خف وزن الخامة أرتفع ثمنها، وخفة الوزن تعتمد على سمك الخيط المستخدم في نسج البشت .

توجد خامة تصنع في سوريا لنوع من البشوت تسمى (روح الحياة) وزن المتر المربع منها يعادل 100 غرام تقريباً.

الصيفية :-

ذات غزل ناعم يشف ما تحته من ثياب، خفيف الوزن، وغالي الثمن لطول فترة حياكته وصعوبتها، وخيوطه الجيدة، أما إذا كان آلي الصنع فأن سعر يكون مناسباً.

الشتوية :

وهي ذات غزل خشن من الوبر، والصوف ولا تكون عادة بنفس الدقة المطلوبة من البشوت الصيفية الناعمة.

أقمشة البشوت :

تصنع البشتوت من أصواف الجمال (الوبر)، الماعز، والخراف حيث يتم غزل هذه المادة ثم يصنع منها القماش الذي يكون جاهزاً للاستخدام ، و لكن يوجد هناك أنواع أخرى من الخامات كالحرير والقطن استخدمت للبشوت إلا أنها قليلة، وذلك لحرمة استخدام

الحرير على الرجال في الإسلام، و يفضل استخدم الصوف أكثر من غيره لتوفره في المنطقة، ومتانته.

تجلب أقمشة البشوت من كل من بريطانيا، فرنسا، ألمانيا، ايطاليا ، اليابان، الهند، النجف الأشرف، ومن أماكن أخرى .

صناعة البشت :

يعد البشت سابقاً من قبل الحائك، والحصول على الخامة إلى الخياطة والتطريز يدوياً، إلا أنه في الوقت الحاضر تنتجه المصانع الحديثة، ألا أن اليدوي ما زال أفضل وأغلي ثمناً، وله نكهة خاصة وجاذبيه حيث يقبل عليه الحكام، وعلية القوم .

تطريز البشت :

يطرز البشت باستخدام كل من القصب المذهب– الأبريسم– الخليط .

1 -الزري[32] :

من الأعمال الأساسية المهمة في صناعة البشوت بعد أختيار نوعية الخامة المطلوبه و(الزري) هو قصب مذهب لتطريز البشت .

يوضع الزري على حواف البشت وحول الرقبة ويصل إلى اسفل البشت من الامام، ولكن سمكه يقل تدريجياً كلما اتجه إلى الأسفل ويختلف سمكه حسب نوعية البشت، ورغبة الزبون، كما يوضع شريط ذهبي يبدأ من الأكتاف إلى نهاية فتحتي اليدين و يطلق عليه "المتن"، ويضاف في وسط البشت من الجهتين "القيطان" وهي خيوط قطنية مغطاة بالزري و بها عدة عقد صغيرة.

2 - الإبريسم[33] :

تطرز بعض البشوت بخيوط الإبريسم بدلاً من خيوط الزري .

الخليط: هناك طرق أخرى في التطريز يستخدم فيه أسلوب المزج بين الخيوط المختلفة .

بشوت بعض رجال الدين :

تمتاز عادة بالبساطة وعدم وجود التطريز فيها، لأنها بشوت للتقوى، وجزء مهم من لباس رجال الدين، اقتداء بسنة المصطفى(ص)، إلا أنهم يحرصون على اختيار الخامة الجيدة .

الأماكن التي اشتهرت بصناعة البشوت :

من أهم المناطق التي اشتهرت بصناعة البشوت منطقة الإحساء في شرق المملكة العربية السعودية، كما عرفت البحرين بخياطة البشوت، وعرفت الشارقة في دولة الإمارات العربية المتحدة بصناعة النسيج، وعرفت عمان بهذه الصناعة وكان يعرف في عمان بشت "نزواني" نسبة إلى منطقة نزوى، وهناك البشت "النجفي" الذي يلبسه علية القوم لتميزه بخفة القماش وصناعته اليدوية المتقنة، وما يزال يحتل مكانة متميزة، وقد استورد من النجف الأشرف بالعراق .

ألوان البشوت :

من أهم ألوان البشوت سابقاً اللون الأسود وذلك لتناسبه مع كل الألوان، وبعده يأتي اللون البني بكل تدرجاته، إلا أنه نتيجةً لآلة النسيج الحديثة أستطاع الصناع من الحصول على ألوان عديدة لصباغة الخامة حسب الطلب، ومن تلك الألوان الأزرق السماوي، الأبيض، الليموني، الرصاصي، وغيره من الألوان.

في السابق إذا فقد البشت لونه، وبريقه تعاد صباغته باستخدام المواد الطبيعية المتوفرة كالحناء، وقشور الرمان والبصل، وبعض المواد الأخرى (إجويت) وهي قوالب صغيرة ذات لون أزرق سماوي .

بعض أنواع البشوت المشهورة :

البشت البدري (النباتي) :

هو بشت مرتبط بلون الخامة، وهو بشت صيفي، وشتوي، يدوي، وميكانيكي.

أُطلق هذا الاسم على البشت ذو اللون البيج الفاتح، وقد يطلق عليه كذلك البشت النباتي (هو لون السكر الخام النقي، الذي يوجد على هيئة كتل صغيره، تسمى نبات، تباع في الأسواق).

البشت المُمشط :

من البشوت الشتوية التي تحاك من الصوف الممتاز الذي يستورد عادة من سوريا، والإحساء، ويكون عادة بلونين، الأبيض، والأسود .

سمي بالبشت المُمشط لاحتوائه على خطوط شبية بالمشط مزخرفة بالذهب، والفضة، وتمتد من أعلى الكتف إلى أسفل الخصر، ويتخللها بعض الخيوط الملونة كالأزرق، والأحمر، مطرز بالزري من الخلف، وفي بعض الأحيان من الخلف والأمام .

يعتبر من البشوت العالية الدقة التي تحتاج إلى صُناع على درجة عالية من الدقة، والإحتراف، يلبسه علية القوم في المناسبات السعيدة الدينية، والرسمية، وهو من البشوت الغالية الثمن إذ يتراوح سعره بين 1400 إلى1800 ديناراً، ويعتمد ثمنه على كمية الزري الذي يحتويه .

البشت المُعلمة :

يستعاض في بعض الأحيان بتداخل ألوان الخامة على هيئة مشط بدون الحاجة لوجود زري في تداخل الألوان، ويسمى المُعلمة، وذلك لتقليل السعر مقارنة بسعر المُمشط .

البشت البرقه :

وهو نوع من البشوت المُمشطة، وإن أختلفت عنه في شكل الخطوط، حيث يتخلله خطوط طولية بيضاء، أو بنية، أوسكرية، وتسمى خياطة هذا البشت (باللبنة)، وهو من البشوت الشتوية الفاخرة القديمة والتي تحاك من الصوف، والتي أعتاد على ارتدائها علية القوم في المناسبات المختلفة، وقد قل استخدامه في الوقت الحاضر.

البشت النجفي :

من البشوت الصيفية التي تحاك يدوياً من الصوف والوبر، وأشهر أنواعه.

الخاجيه [34] :

بشت يدوي صيفي خفيف يكشف ما تحته من ملابس لنعومة خيوطه وابتعادها عن بعضها ودقة صنعه، وهو شديد التأثر بالماء إذ ينكمش بصوره كبيرة حال تعرضه للماء، ويصعب إرجاعه إلى وضعه الطبيعي بسهولة لذلك يحافظ عليه ولا يغسل بالماء، و يستعاض عن ذلك بتبخيره، كما أنه في حالة جلوس الشخص الذي يرتديه فأنه يرفعه جانباً لكي لا يجلس عليه ويتمزق، وذلك لنعومة خيوطه. يتراوح سعره ما بين 50 إلى 1000دينار، وينسج بعدة ألوان.

الشملة

البشت الإيراني (الدورقي) :

من أشهر أنواع البشوت اليدوية الإيرانية (الدورقي)، وهو بشت صيفي رقيق تُصنع خامته في إيران، وهو شبيه للبشت الخاجية، الا أنه يأتي في الدرجة الثانية بعده من حيث جودة الصنع ونعومة الخيوط المحاك به .

البشت الياباني :

من أشهر أنواع البشوت اليابانية (الرهيف)، وهو بشت صيفي رقيق تُصنع خامته في اليابان آلياً من الصوف الخالص الخفيف، وقريب من البشت النجفي من حيث الخامة، ولكن تبقى للبشت النجفي المكانة العالية من حيث الجودة.

الشملة :

من الأردية الصوفية السميكة التي تستخدم في فصل الشتاء، وتشبه إلى حد كبير البشت من حيث المكونات إلا أنها من دون (خبنه)، ولا يوجد بها أي زري، وتحلى بالقيطان حول الجزء العلوي من الرقبة، أندثر استخدامها في الوقت الحاضر، وفي هذا الصدد ويقول أحد المعمرين الملا عبد الرسول آل عيسى من سكنة السهلة الحدرية، أن الشملة بشت رخيص الثمن من الصوف السميك الذي يستخدم في الشتاء فقط، ويشبه اللحاف (البرنوص) من حيث طبيعة الخامة، والسمك، يبلغ وزنها حوالي 5 كيلوغرام، وألوانها متعددة.

الدفة :

من الأردية الخفيفة الغالية الثمن والتي تستخدم في صناعتها الأقمشة الحريرية الطبيعية والصناعية، والجوخ، تشبه البشت من حيث المكونات، الا أن نوع القماش يختلف، تحلى بالزري كما يحلى البشت، ألوانها مختلفة، وسميت دفة لتشابه قماشها مع الدفة النسائية.

يقول الحاج عبد الله بن علي الجعفر صاحب محل لبيع البشوت والعباءات النسائية في سوق المنامة أن بشت المرينة الياباني من حيث الخامة هو امتداد لبشت الدفة، وهو من الصوف الخفيف ومن مختلف الألوان ويستخدم للربيع والصيف، و يتراوح سعره بين 150-350 د.ب .

بعض أنواع التطريز :

توجد عدة أنواع للتطريز كما يؤكد ذلك الحاج عبد الله بن جعفر وهي :-

- المنجم، ويبلغ سعره في حدود 350 د.ب .
- منديلي ملكي، ويبلغ سعره في حدود 250 د.ب .
- منديلي(قبيب)، أو مُقطع، ويبلغ سعره في حدود 200 د.ب .
- أقلام (بودي)، ويتراوح سعره في حدود 250 د.ب .
- مكَسر، ويلغ سعره في حدود 120 د.ب .

كما يمكن أن يبلغ سعر المُنجم، أو المُكتف في حدود 800 د.ب، وذلك حسب كثافة التطريز (الزري)، وتستغرق حياكة الزري من 3 أيام (تطريز المكَسر)، وهو أبسطها، إلى 14 يوماً (تطريز المُكتف)، وهو أصعب أنواع التطريز.

المُكتف يعني وجود الزري على الكتف إلى شمال وجنوب المتن على اليد اليمنى، واليسرى، ومجموعهم 4 قطع من الزري 2 على كل يد، طول كل تطريز حوالي 19سم، وعرضه حوالي 7 سم .

مكونات التطريز :

يتكون التطريز الموجود على البشت من عدة أسماء مختلفة وذلك حسب موقعها على البشت وهي :-

الظهر - المتن (جعوب) - الحفرة - الخديد- السراجة (التحتية) - القيطان.

- الظهر :

الجزء الموجود على الظهر، ويرى من الخلف، وهو الجزء الأعرض من التطريز.

- المتن (جعوب) :

الجزء الرفيع من التطريز، الذي يوجد على طول اليد من الأعلى إلى فتحة اليد .

- الحفرة :

الجزء الموجود أعلى الجيب من الجهتين، وهو امتداد للظهر وبنفس نوعية التطريز وقياساته .

- الخديد :

الجزء الذي يلي الحفرة، وعرضه أقل .

- السراجة (التحتية) :

الجزء الرفيع من التطريز ، الذي يلي الخديد،

وينتهي أسفل البشت ، حيث تترك مسافات منه بدون زري .

- القيطان :

عبارة عن خيطين يتدليان من وسط البشت في كل جانب و بهما عقدتان متساويتان، وأخرى أصغر في طرف الخيط ، والكل موشي بالزري.

القيطان:- كرات الزري المدلاة من جانبي البشت.

مكونات تطريز الظهر، والحفرة :

يتكون التطريز من عدة أجزاء وهي من اليمين إلى الشمال :-

1 - القيطان
2 - المكسر
3 - التركيب
4 - حلازين
5 - البطن
6 - حلازين
7 - التركيب
8 - البروج .

بعض من سمات البشت البحريني:

من أهم سمات البشت البحريني العرض الواضح للزري الموجود حول الرقبة والصدر، كما يؤكد على ذلك هاني القصير أحد تجار البشوت في سوق مدحت باشا بدمشق لوكالة الأنباء الكويتية (كونا) .وعبدالله بن علي الجعفر صاحب محل بيع البشوت في البحرين، كما يمتاز بدقة التطريز كذلك.

بعض طرق حمل البشت:

يُحمل البشت على اليد ، أو بين اليد والجنب (تحت الإبط) .

البـــــدلة

وتتكون من ثلاث قطع وهي الكوت، البنطلون، والقميص.

من الألبسة الغربية التي دخلت المنطقة من بدايات القرن الماضي على أيدي الاستعمار البريطاني، وهو من الألبسة الشتوية التي غزت العالم وأصبحت من القطع المهمة لكبار الموظفين الذين يستخدمونها طوال العام، لذالك تغير قماشها من الصوف والأقمشة الثقيلة فقط إلى إضافة استخدام الأقمشة الخفيفة كذلك لكي تناسب الظروف المناخية الحارة .

الكوت [35] (المعطف) :

لباس شتوي يلبس فوق القميص، مفتوح من الأمام وله عدة أزرار في الوسط لغلقه ولكنه يبقى مفتوحاً من الأعلى والأسفل له عدة جيوب (مخابي) من الداخل والخارج، كما له أكمام طويلة .

البنطلون [36] :

من الألبسة الغربية التي انتشرت على نطاق واسع على مستوى العالم، دخل هذا اللباس إلى البحرين وانتشر بين الناس مع دخول شركة النفط بابكو إلى البحرين واضطرار العمالة البحرينية لارتدائه أثناء العمل كلباس رسمي .

القميص :

يوجد نوعان من القمصان، قصير وهو الحالي المستخدم على مستوى العالم، وطويل وهو المقصود من بحثنا، وكان يسمى « أمقصر » على أساس أنه ثوب في الأصل وقصر لكي يكون عملي في إستخدامه، وقل استخدامه في الوقت الحاضر وأقتصر لبسه على رجال الدين.

السروال

من الملابس الداخلية النسائية، والرجالية ، ويقال أن أصل الكلمة فارسية مشتقة من كلمة (شروال) [37] .

يوجد نوعان من السراويل، طويل ويلبس عادة أسفل الثياب التقليدية، وقصير ويسمى (هاف)[38]، ويلبس عادة أسفل الملابس الغربية الحديثة (البنطلون)

ألوانه :

يوجد بعدة ألوان ولكن يفضل اللون الأبيض وذلك لتناسبه مع كل ألوان الثياب، ولنظافته

أقمشته :

البولستر، النايلون، والقطن وهو المفضل

تسمياته :

(يسمى سابقاً سروال أبو حيزة أو أبو دجة، والدجة هي خيط سميك قوي يحفظ السروال من السقوط، كان يقوم مقام الحزام في الوقت الحاضر)[39]

الفـــانيله [40]

من الملابس الداخلية القطنية في أغلب الأحيان، تلبس أسفل الملابس في الجزء العلوي من البدن، تكون وظيفتها امتصاص العرق، ومنعه من الوصول إلى الملابس الخارجية، وبالتالي المحافظة عليها من الاتساخ، يوجد منها ثلاث أنواع، النوع الأول بدون أيدي(حفره)، والأخر بأيدي قصيرة، والثالث بأيدي طويلة، تسمى (زنجفره)[41] باللهجة العامية .

كما تلبس منفردة كقميص، وقد أنتشر لبسها في الوقت الحاضر .

ألوانها :

توجد بعدة ألوان ولكن يفضل اللون الأبيض لنظافته وتناسبه مع كل ألوان الثياب .

أقمشتها :

البولستر، النايلون، والقطن وهو المفضل.

المنديل

(الرومال – الدسمال- المحرمه) [42] :

قطعة مربعة من القماش (القطني، الحرير الطبيعي، الصناعي، البولستر) تستخدم بصورة متكررة بعد غسلها لتجفيف بعض مناطق الجسم، وخاصة منطقة الوجه، الرقبة، و اليدين من العرق والأتربة العالقة بها، كانت تستخدم على نطاق واسع، و تعتبر جزءاً أساسياً من أناقة الفرد ونظافته، إلا أنه قل استخدامها في الوقت الحاضر لصالح

المناديل الورقية الناعمة (كلينكس)[43] التي تستخدم لمرة واحدة، مما يجعلها صحية وأكثر نظافة لذلك يقبل عليها الناس .

ومن أشهر من حمل المنديل في يديه المطربة الراحلة أم كلثوم خلال تأديتها وصلات الغناء على المسرح [44] .

الحزامُ

شريط من الجلد ونحوه يلفُ حول الوسط (المعجم الوسيط) .

وهو ما يُشَدُّ به من حبل وغيره - شدّ للأمر حزامه، أي استعد له - حزام الطريق، هو وسطه - أخذ فلانٌ حزام الطريق، أي نهج نهجاً قويماً - شدّ الحزام، أي اقتصد - حزام الفَتْق، هو حزام يسوِّي بعض نتوءات الجسم - حزام الأمان، المستعمل في السفن والطائرات عند الخشية من حدوث كارثة (المعجم الوسيط).

يستخدم الحزام سابقاً لشد الوسط أثناء العمل لكي لايعيق طول الثوب العامل عن

الحركة، و عادة ما يستخدم الحبل في شد الوسط، وفي بعض الأحيان يستخدم الأيزار، وتستخدم كذلك الأحزمة الجلدية وفي بعض الحالات تستخدم أحزمة خاصة من الأقمشة الراقية المزخرفة لعلية القوم حيث يصبح الحزام في هذه الحالة جزءاً من المظهر العام، وبعد انتشار الملابس الأوربية (البنطلون)، أصبح الحزام جزء أساسي منه، ويسمى (سير) باللفظ العامي الدارج وهي كلمة عربية بمعنى حزام .

أنواع الأحزمة :

- أحزمه شد الوسط وهي المنتشرة في الوقت الحاضر وتكون عادة من الجلد أو من مواد جلديه مصنعة، أو من القماش .
- الكمر : حزام جلدي يستخدم سابقاً على نطاق واسع، وعادة يلبس أسفل الملابس وعلى الخصوص أثناء السفر، حيث تتوزع عليها الجيوب المختلفة الأحجام ، والأشكال .
- أحزمة علية القوم ، وتكون عادة من الأقمشة،وقد تكون مزخرفة يتناسب لونها مع لون الثوب .
- أحزمه لوضع الأسلحة النارية الصغيرة (المسدسات) والطلقات النارية الخاصة بها، ويستخدمه العسكر، ورجال الحماية، وعادة ما يكون من الجلد .
- حزام من القماش يلبسه علية القوم على الثوب .
- أحزمه لوضع الخناجر، والذي كان العرب القدماء والوجهاء والحكام يستخدمونها لوضع الخناجر، ويكون عادة من الأقمشة الفاخرة، أو الجلود، أو من السلاسل الفضية والذهبية ،وقد تكون مرصعة بالأحجار الكريمة .

ملابس
بعض المهن الشعبية القديمة

تعتبر المهن الشعبية من المصادر المهمة في الدخل القومي لأبناء البحرين سابقاً، إذ أعتمد أبناء البحرين شأنهم شأن أبناء الخليج على صيد اللؤلؤ، والبحر، والزراعة كمصدر أساسي للدخل القومي بالإضافة إلى المهن الرديفة لها كالنجارة والحدادة ،وكما توجد بعض

المهن الأخرى المهمة كالبناء، وغيرها من المهن .

سنعرض بعض النماذج لملابس المهن على سبيل المثال لا الحصر، وعلى العموم تتشابه الملابس المستخدمة للمهن المختلفة بصورة كبيرة قد لا تجد فرقاً بينها .

ملابس الغواصين :

يلبس الغواصين في البحرين وباقي الدول الخليجية ملابس بسيطة خاصة قبل النزول إلى أعماق البحر لجمع المحار، وذلك بهدف حماية جسمه من بعض الحيوانات البحرية الضارة.

1 - اللبس[45]:

ويسمى كذلك اللباس أو الثوب، يصنع من قماش قطني سميك أو من الجلد المدبوغ الرقيق، أو من الكتان.

يتكون من قطعة واحدة تبدأ من رأس الغواص حتى قدميه ويكون مشدودا إلى الجسم ويكون لونه اسود غالباً، أو أبيض .

يلبسه الغواصون اتقاء لحيوانات البحر المختلفة، وعلى الخصوص قناديل البحر المعروفة بـ (الدول)، ومن الصخور والشعاب المرجانية، ومن(الشرى) وهي عبارة عن اعشاب رقيقة إذا ما لامست الجسم أحدثت به إلتهاباً شبيهاً بما يحدثه الدول مع احمرار الجلد .

2 - الشمشول :

سروال قصير يلبسه الغواصون أثناء جمعهم لمحار اللؤلؤ، ويتكون من قماش قطني سميك، يلبس مع ثوب الغواصين، أو بمفرده في حال خلو البحر من قناديل البحر .

3 - الطرطور[46] :

وهو مصنوع من القماش يضعه الغواص على رأسه عندما ينزل إلى البحر لحماية شعره.

4 - الخبط :

لباس لأصابع يد الغواص مصنوع من جلد البقر المدبوغ عادة يلبسه الغواص في أصابع كلتا اليدين لحمايتهم من الصخور والأعشاب الضارة أثناء قلع المحار حتى لا تجرح، تدخل بحدود بوصة واحدة في الأصابع .

كما يضع الغواص على انفه الفطام أثناء الغوص، بالإضافة إلى ما تقدم يلبس الغواصون الإيزار، السروال القصير، والفانيلة بنصف كم أو بدونه .

ملابس الفلاح :

الثوب، الإيزار، الفانيلة، القحفية ، الغترة.

ملابس البناء، البحار، والحداد تتطابق لحد كبير مع ما جاء أعلاه .

ملابس لزجرتية [47]

المظهر الخارجي للزجرتي أحد أهم السمات في شخصيته، حيث الأناقة واللباس الغالي الثمن والسلاسل الذهبية التي يستخدمها كأزرار للجيب، والملابس المجوته[48]، والغترة ذات الأهداب المنسوفة على الكتف ، والقحفية المائلة على الرأس، ومن أشهرالثياب التي يلبسونها ثوب اللاس من الحرير الطبيعي ذو اللون البيج الجميل .

1 - ففي الوسائل 278/3 عن الكليني عن الصادق (ع) قال كان رسول الله (ص) يكره لباس السواد إلا في ثلاث:- الخف، والعمامة، والكساء، وأجازها حتى في الصلاة – الملابس والزينة في الإسلام للخطيب العدناني.

2 - حظيت مصر بشرف صناعة كسوة الكعبة منذ أيام الخليفة الراشد عمر بن الخطاب(رضي الله عنه) حيث كتب إلى عامله في مصر لكي تحاك الكسوة بالقماش المصري المعروف باسم "القباطي" الذي كان يصنع في مدينة الفيوم، وقد تعددت أماكن صناعة الكسوة مع انتقال العاصمة في مصر من مدينة إلى أخرى حتى انتهى الأمر إلى مدينة القاهرة المُعزِّيَّة، بأن تأسست دار كسوة الكعبة بحي "الخرنفش" في القاهرة عام 1233هـ، وهو حي عريق يقع عند التقاء شارع بين الصورين وميدان باب الشعرية، وما زالت هذه الدار قائمة حتى الآن، وتحتفظ بآخر كسوة صنعت للكعبة المشرفة داخلها، واستمر العمل في دار الخرنفش حتى عام 1962 ميلادية، إذ توقفت مصر عن إرسال كسوة الكعبة لما تولت المملكة العربية السعودية شرف صناعتها.

تصنع كسوة الكعبة المشرفة من الحرير الطبيعي الخالص المصبوغ باللون الأسود المنقوش عليه عبارة "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، "الله جل جلاله"، "سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم"، "يا حنان يا منان". كما يوجد تحت الحزام على الأركان سورة الإخلاص مكتوبة داخل دائرة محاطة بشكل مربع من الزخارف الإسلامية. ويبلغ ارتفاع الثوب 14 متراً.

تستبدل الكسوة مره واحدة كل عام في احتفال مهيب، كما تغسل وتعطر مرتين في العام.)

3 - روى الترمذي وقال : حديث حسن صحيح عن ابن عباس رضي الله عنهما قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " نزل الحجر الأسود من الجنة وهو أشد بياضا من اللبن فسودته خطايا بني آدم" ومن السنة تقبيل الحجر الأسود واستلامه.)

4 - قال جل جلاله (عليهم ثياب سندس خضر وإستبرق وجني الجنتين دان) الرحمن -وقال جل جلاله (عليهم ثياب سندس خضر وإستبرق وحلوا أساور من فضة وسقاهم ربهم شراباً طهوراً) سورة الإنسان: 21 – السندس ضرب من رقيق الديباج (المعجم المحيط)

5 - القُطْنُ : جنس نباتات زراعية صناعية من فصيلة الخبّازيات، أنواعه عديدة، منها شجرية معمّرة ومنها حوليّة، ثمرة القطن مادّة بيضاء وَبَرية ناعمة، أوبارها متداخلة تشتمل على بذور وتلتصق بها، تُحلَجُ فتُنَقَّى من البذور وتُغزل خيوطاً تُصنع منها الثياب ونحوها. (المعجم المحيط).

6 - الكَتَّانُ: جنس نباتات بريّة وزراعية من فصيلة الكَتَّانيّات، تُستعمل بزورُها في الطّبِّ وتُستخرج منها زيوت حارّة تستعمل في الدّهان، كما تستخرج من لحاء سُوقها أَلْيافٌ صناعيّة نسيجيّة؛ يلبس الناسُ في الصيف ثياباً من الكَتَّان – المعجم المحيط.

7 - الحَريرُ : الخيط الذي تُفرزه دودة القزّ « وَجَزَاهُمْ بِمَا صَبَرُوا جَنَّةً وَحَرِيراً »/ الحرير الطبيعيّ، هو حرير دودة القزّ/ الحرير الصناعيّ، هو الحرير المستخرج من الألياف والخشب أو من موادّ

كيماوية/ الحرير الصخريّ، هو مادة معدنيّة خيطيّة غير قابلة للاحتراق ولا الذوبان (المعجم المحيط).

8 - الديباج : نسيج مقصب بخيوط الحرير والذهب . الدِّيبَاجُ :-: ضرب من الثّياب سَداه ولُحمته من الحرير(المعجم المحيط .)

المُقَصَّبُ : مفع. - من الثياب: المَطْويُّ. - من الأثواب: المَنسوج بخيوط الذَّهَب والفضَّة. - من الشَّعَر: المُجَعَّدُ؛ عالج الحَلاَّقُ شعرها ليجعله مسترسلاً غير مقصّب. (المعجم المحيط)

9 - الجُوخُ : نسيج من صوف؛ نلبس ثيابًا من الجوخ في الشتاء، واحدته جوخة – المعجم المحيط.

10 - الصُّوفُ : ما يغطِّي جلد الضَأْن وغيره مما ليس بوبر ولا شعر ويتميَّز بدقَّته وطوله وتموُّجه/ صوفُ البحر، هو شيءٌ على شكل صوف الشَاء يطفو على سطحه ج أَصْوَافٌ. (المعجم المحيط)

11 - الوبر : صوفُ الإبل والأرانب ونحوها/ أهلُ الوَبَر، هم أهل البادية لأنّهم يتّخذون بُيوتهم من الوَبَر الواحدةُ وَبَرَةٌ ج أَوْبَارٌ (المعجم المحيط) .

وفي الغالب يمزج الصوف مع شعر الماعز أو وبر الجمال مما يزيد من صلابته، ومقاومته للبلل.

12 – مقالة ومقابلات لسامية البريدي من أبها مع سالم الشهري صاحب محلات لبيع الشماغ السعودي والمستلزمات الرجالية في أبها - جريدة الوطن السعودية – العدد 1406 – السنة الرابعة الموافق 5-8-2004 .

13 - من كتاب عبقرية الانتماء - عائلة الفردان- في قرية سترة - إلى سرق الخليج تأليف محمد حسن كمال الدين .

14 - الصَّوْقَعَةُ : ما يُوضَعُ على الرأس لوقايته. -: ما نتأ من أعلى رَأس الإنسان أو الجبل ج صَوَاقِعُ (المعجم الوسيط).

15 - الشماغ وهو أسم أخر للغترة القطنية السميكة ذات اللون الأحمر أو الماروني يستخدمه الخليجين بصوره عامة و أهل السعودية بصوره خاصة وملفته .

16 - الكوفية : نسيج من حرير أو نحوه . يُلبس على الرأس تحت العقال أو يدرُ حول الرقبة – المعجم الوسيط .

17 - كما جاء في كتاب من تراث شعب البحرين للمرحوم صلاح المدني ، وكريم العريض.

18 - يحكي أن أحد الأشخاص في أحدى الدول العربية كان جالساً في المقهى ، وكان

بجانبه شخص أخر لا يعرف دلالات الكلام في وطنه فقال له (عدل عقالك) من باب الكلام لا القصد، فقام الشخص وذهب إلى منزله فقتل زوجته ورجع وقتله ، لأنه أخذ كلام الشخص بدلالاته المتعارف عليها في مجتمعه وهو أن سلوك زوجته ليس سوياً .

19 - الصابئة دين قديم قبل الإسلام ، وقد جاء ذكره في القرءان الكريم ، كما يذكر الباحث محمد عبد الجليل من العراق على شبكة العراق الثقافية – الأنترنت .

20 - فَتَّلَ يُفَتِّلُ تَفْتِيلاً لواه وفتله؛ فتَّل الحبلَ فجعله مفتولاً متماسكاً.

21 – القحفية مشتقة من قحف الرأس ، كما جاء في كتاب من تراث شعب البحرين للمرحوم صلاح المدني ، وكريم العريض.

القحْفُ : أحد أقحاف ثمانية تكوّن علبة عظيمةً هي الجمجمة، رماه بأقحاف رأسه، أي بالأمور العظام.- : إناءُ من خشب على هيئة قحف الرأس؛ كانوا قديماً يشربون الخمر بالأقحاف.

22 - الإزار : ثوب يحُيط بالنصف الأسفل من البدن " يذكر ، ويؤنث " المعجم الوسيط

23 - الملابس والزينة في الإسلام – الخطيب العدناني.

24 - - (القبال هو السير العريض المعطوف الذي يعقد فيه الشسع، والشسع هو السير العريض الممتد على سطح القدم والذي يصل القبال الواسع الذي تدخل فيه القدم بالقبال الصغير الذي يكون بين إصبعي الرجل.) الملابس والزينة في الإسلام– للخطيب العدناني .

25 - يضرب لمن يربح شي صغير مقابل تفريطه بشي كبير .

26 - الجوتي كلمه هندية بمعنى حداء ويستخدم هذا الأسم في البحرين وبعض دول الخليج، وأعتقد أنه سمي بهذا الاسم لأن أول من قام بصناعته يدوياً في البحرين هم الهنود فأطلقوا عليه أسمهم.

- القندرة أسم الحداء في العراق

- الكندرة أسم الحذاء في سوريا

- الجزمة أسم الحذاء في مصر ، وأصل هذا الاسم تركي

- الصرماية أسم الحذاء في سوريا

- اسكربيني أسم الحذاء في لبنان ، وأصل هذا الاسم أيطالي

- السباط أسم الحذاء في الشام ، و المغرب ، ويُعتقد أنه جاء أسمه من النعال السبتيه التي كان الرسول الكريم (ص) يلبسه ، وهو من جلود البقر المدبوغ والمنزوع عنه الشعر .

27 - جاءت كلمة جوارب من جراب ، و الجِرَابُ هو : وعاء من جلد يوضع فيه الزاد ونحوه؛ كان العرب القدماء يملأون جُرُبَهم زاداً عند السفر.-: غمد السيف ج جُرُبْ وأجْرِبَةٌ. – المعجم المحيط.

28 - يقال أن كلمة بشت كلمة فارسية استخدمت محل الكلمة العربية الفصحى "العباءة".

29 - العباءة: كساء مشقوق واسع بلا كمين يلبس فوق الثياب، (ج) أعبئة- المعجم الوسيط

30 - البردة: قطعة طويلة من القماش الصوفي السميك الذي يستعمله الناس لاكساء اجسامهم به خلال النهار، غطاء أثناء النوم.

" يقول ناصر حسين العبودي في كتابه الأزياء الشعبية الرجالية في دولة الإمارات وسلطنة عمان: " البشت يسميه الإيرانيون بوشت وكلمة بوشت معناها بالفارسية خلف ومعناه ما يلف على الخلف أي ما يلبس على الظهر"

31 - الخبنة: خبن الثوب ونحوه - خبناً، وخُباناً: ثنى جزءا منه وخاطه - المعجم الوسيط

32 - الزري: خيوط مذهبة أومفضضة تجلب من كل من فرنسا، الهند، ألمانية، وغيرها من الدول .

33 - الأبريسم: خيوط من الحرير الطبيعي الذي تنتجه دودة القز، كما توجد خيوط حرير صناعية.وقد أشتهر الأبريسم بمثل يقول عتيق الصوف، ولا جديد لبريسم، أي تفضيل الصوف القديم على جديد لبريسم. (يطلق على الخيوط الحريرية الطبيعية أو الصناعية أسم إبريسم، والأبريسم تعريب للكلمة الفارسية " ابريشم " . وقد سمى المسلمون الحرير قبل غزله (بالقز) وبعد غزله سموه (ابريسم) وعند خلطه بالصوف سموه (خزاً) وإذا ما صبغ الأبريسم بالألوان يسمى عند ذلك بالحرير.) (حسن العبودي 78) من كتاب التراث الشعبي للازياء في الوطن العربي - د. نجوى شكري مومن + د. سلوى هنري جرجس - الفصل الأول التراث الشعبي لأزياء النساء في دولة قطر.

34 - الخاجية لفظ محلي محرف عن الخاكية، والخاك كلمة فارسية بمعنى تراب مما يعطي انطباعاً عن اللون، مع العلم أن الخاجية تنسج بعدة ألوان. وللدلالة على أهمية العباءات(البشوت) النجفية، وقيمتها المادية والمعنوية يقال ان امرأة من احدى العائلات الثرية في الكاظمية دونت مبلغ 3 ليرات استرلينية (مهراً) لها في عقد نكاحها الصادر عن المحكمة الشرعية في الكاظمية عام 1932 وربما عد هذا الرقم في حينها رقماً قياسياً للمهور لنفهم كم هي قيمة وغالية تلك العباءة النجفية.

كما يذكر صافي الياسري في بحثه عوائل متخصصة بنسج وخياطة العبي في النجف الأشرف على الشبكة الالكترونية العالمية، والمنشور في جريدة المدى العراقية.

- ملاحظة عامة :

لقد تمت الاستفادة بصورة كبيرة من البحث في موقع "أزياء" عن البشت، و المنشور على الشبكة الالكترونية العالمية في الموقع المبين www.aziaa.com

35 - كوت كلمة إنجليزية بمعنى معطف(Coat 1

36 - بنطلون : جاءت من الكلمة الانجليزية (بانتس pants -) بمعنى سروال.

37 - يذكر ابن سيده أنه لباس دخيل انتقل إلى العرب من فارس قبل الإسلام - دراسة لنجلاء إسماعيل العزي – شبكة الإنترنت –الملابس التقليدية للمرأة العربية في الخليج.

38 - هاف كلمة انجليزية بمعنى النصف

39 - من تراث البحرين الشعبي – للمرحوم صلاح المدني، وكريم العريض .

40 - الفانيلة:- كلمة انجليزية (الفلانيلة- flannel) بمعنى ملابس تحتية

41 - الزنجفرة (زنجفراخ) :- كلمة فارسية يستخدمها عرب (الهولة- الحولة) في منطقة بستك بدولة إيران ، كما يقول ا لباحث البحريني في التراث محمد أحمد جمال.

42 - المنديل : نسيج من قطن أو حرير أو نحوهما مربع الشكل يُمسح به العرق أو الماء (ج) مناديل- المعجم الوسيط .

رومال : تستخدم باللهجة العامية وتعنى منديل وأصل الكلمة هندية .

دسمال : تستخدم باللهجة العامية وتعنى منديل وأصل الكلمة فارسية .

43 -كلينس أسم منتج للمناديل الورقية ،استخدمت باللهجة العامية بمعني منديل ورقية .

44 - منديل أم كلثوم : من الحرير الطبيعي ، وقد تم عرضه في مزاد في أحدى الفضائيات العربية،واشتراه أحد الخليجيين بمبلغ وقدره 5 مليون دولار،كما جاء على شبكة الأنترنت - ملتقى الرامس للحوار.

45 -اللبس - مجسم معروض في متحف البحرين

46 - الطُّرْطُورُ : القَلَنْسُوَةُ الطَّويلةُ الدّقيقةُ

47 - عَرف شعب البحرين مصطلح (لزجرتي) منذ أمد طويل، و (لزجرتي) شخصية اجتماعية منفتحة أكثر مما يسمح به المجتمع في حينه، ولا يجد في ذلك أي غضاضة بل يتفاخر بذلك، وإذا أنتقده أحدهم على تصرف ما يقول له أنا (أزجرتي) كاشف راسي (أي أتصرف بالعلن ولست خائفاً من

أحد)، بالإضافة إلى ذلك (للزجرتية) (ميثاق شرف) تعارفوا عليه، ومن بين هذا الميثاق عدم الاعتداء على أهل المنطقة أو التحرش بنسائهم، بل لا يرضون بذلك، وأنهم على استعداد للدفاع عنهم إذا تطلب الأمر، ولا يعتدون على البسطاء من الناس، بل يبني بعضهم علاقاته الخاصة مع الطرف الأخر من خارج منطقته على شرط استعداد الطرف الأخر ببناء علاقات خاصة معه، ويكون مخلصاً في علاقاته ويغار عليها، ولا يسمح لأي كان بالإقتراب منها ويكون الأمر علنياً في الكثير من الأحيان .

يقول الدكتور علي الوردي العالم الاجتماعي العراقي المعروف في كتابه (دراسة في طبيعة المجتمع العراقي) في هذا الصدد (كانت النجف في العهد العثماني منقسمة إلى عصبتين متعاديتين هما " الزقرت " و"الشمرت " وقد سألت الكثيرين من أهل النجف عن أصل هاتين اللفظتين فاختلفوا في تأويلها. ومهما يكن الحال فقد بدأ النزاع بين " الزقرت " و " الشمرت " منذ أخذت النجف تنمو وتصبح مركز التشيع في أواخر القرن الثامن عشر. وصارت المعارك الدامية تتوالى بين هاتين العصبيتين ولم تنقطع إلا منذ عهد قريب ، ويقول في فقرة أخرى من الكتاب يمتاز الزقرت " بالشجاعة ، والنجدة " . أخر معركة دارت بينهم عام 1323هـ، حيث أنتصر فيها الزقرت على الشمرت).

48 - المجوته :- المصبوغة باللون الأزرق بواسطة المكعبات الزرقاء التي تذاب في الماء مع القطعة من الملابس المراد صباغتها فتأخذ اللون الأزرق بدرجات مختلفة حسب كمية القطع المستخدمة وفترة بقاء الملابس في الماء .

استخدمت هذه المادة في الصباغة إلى أن ظهرت الأقمشة المختلفة الألوان في بدايات السبعينيات من القرن الماضي

مجموعة العمل الميداني المشاركة في البحث:

- آسيا الرويعي
- فوزية محمد الشنو
- منى جعفر مال الله
- موزة الدوسري

UNDERWOOD
FIG
CAP
CAP
UNDERWOOD
TYPEWRITER

الجديد في الثقافة الشعبية

مهرجان التراث السادس عشر يحتفي بالطيب والعطور التقليدية

ابـراهيـم سنـــد
كاتب من البحرين

أناب عاهل البلاد حضرة صاحب الجلالة حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين قرينته سمو الشيخة سبيكة بنت إبراهيم آل خليفة في افتتاح مهرجان التراث السادس عشر ((الطيب والعطور التقليدية)) الذي نظمه قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام في الفترة من 5 لغاية 11 مايو 2008 بالقرية التراثية بمتحف البحرين الوطني. وتأتي رعاية الملك لهذه الفعالية تأكيداً على اهتمام جلالته بالتراث البحريني وأهمية الحفاظ على المكونات الحضارية والتراثية في مملكة البحرين ترسيخاً لما تتمتع به المملكة من مكانة ثقافية وحضارية رائدة في المنطقة.

وقد أشادت قرينة عاهل البلاد باهتمام وزارة الإعلام ممثلة في قطاع الثقافة والتراث الوطني على إقامة مثل هذه المهرجانات الثقافية والتراثية التي تسهم وبشكل فاعل في إحياء التراث البحريني الأصيل ، كما أثنت قرينة الملك على جهود القائمين على هذا المهرجان ، وسعيهم للتعريف بتراث البحرين العريق من خلال تقديم الحرف التراثية المختلفة، عاماً بعد عام، وحرصهم على التجديد لجذب الاهتمام والانتباه إلى هذا الموضوع الهام الذي يجب أن يحفظ في الذاكرة الوطنية. وليكون فاعلاً ومؤثراً في الحياة اليومية، ولكي تستفيد منه الأجيال الصاعدة وصولاً إلى تعزيز مكانة الثقافة الشعبية في المجتمع.

وقد ضم مهرجان التراث السادس عشر العديد من الفعاليات التي ترجمت بشكل حقيقي عنوان مهرجان هذا العام ((الطيب والعطور التقليدية))، وقد قامت اللجنة المنظمة للمهرجان بتخصيص موقع متكامل في القرية التراثية للحرفيين والحرفيات الذين يمارسون مهنة إعداد العطور التقليدية لتعريف الجمهور بهذه الحرفة العريقة. كما تم تقسيم أجنحة المهرجان إلى عدة أقسام منها: قسم التعليم - الذي يعني بتعريف الزوار وتعليم الطلبة والطالبات بشكل خاص كيفية إعداد العطور بالشكل التقليدي الذي عرفه المجتمع البحريني في فترة سابقة. وكذلك قسم الحرف الشعبية، والصناعات التقليدية، وقسم المأكولات الشعبية. إضافة إلى تخصيص مواقع في القرية التراثية لتقديم الفنون الشعبية وبالذات الفنون النسائية. كما اشتمل المهرجان لهذا العام على عرض حي لمجموعة من الحرف والصناعات الشعبية التي جسدت من خلالها عنوان المهرجان وتمثلت تلك الحرف في: حرفة الحناية والعجافة وصانعة سلال البخور وصانع الفخار وصانع المباخر الشعبية والغسول بالنباتات العطرية.

والخطوة الأكثر أهمية في هذا المهرجان هي مشاركة سفارات دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، تأكيداً للمكانة المميزة التي يمثلها موضوع العطور في هذه الدول، ومدى ارتباط شعوب المنطقة في استعمال الطيب والعطور التقليدية منذ فجر التاريخ إلى يومنا الحاضر.

عنوان المهرجان الطيب والعطور التقليدية :

لم يأتِ اختيار عنوان المهرجان بمحض الصدفة وليس بشكل عابر، فعلاقة الإنسان البحريني بشكل خاص والخليجي بصفة عامة بالعطور تعود إلى سنوات موغلة في القدم. وقد دلت الاكتشافات الأثرية على تميز البحرين منذ القدم بصناعة وإنتاج العطور، خصوصاً من خلال العثور على مجموعة من القوارير الزجاجية التي تعود إلى فترة تايلوس، إذ تدل هذه المعثورات على عمق العلاقة التي نشأت بين الإنسان وتعامله مع كافة أنواع البخور والعطور والطيب. تلك العلاقة التي تبين أن استخدام الطيب لم يقتصر فقط على الأحياء في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعية، بل شمل تجهيز الموتى ودفن أهم المقتنيات الأثرية معهم. ولم يقتصر الاهتمام بالعطور على الحقب التاريخية القديمة فقط، بل امتد إلى العصور الإسلامية حيث اهتم المسلمون بالطيب. وكانت هناك أنواع كثيرة من العطور التي اشتهرت في تلك الفترة مثل عطر المسك والورد والزعفران وغيرها من العطور التي تستخدم بين الرجال والنساء، وخير شاهد على ذلك الحديث الشريف الذي يذكر عن إبن قتيبة عن النبي (ص) أنه قال: " خير طيب الرجال ما ظهر ريحه وخفي لونه، وخير طيب النساء ما ظهر لونه وخفي طيبه ".

وقد تفنن الناس في البحرين والخليج في ابتكار أنواع متعددة من العطور عن طريق الخلط المتقن بكميات متعددة من العطور للحصول على نوع جديد يسمى باسم مصدره أو صاحبه، وما يزال الأمر سارياً حتى وقتنا الحاضر، حيث شاهدنا في مهرجان التراث السادس عشر العديد من أنواع العطور التي ابتكرها الأهالي في البحرين، وأصبحت تحمل أسماء مميزة تعكس الطبيعة والذوق الجمالي السائد.

تفاعل الجمهور مع المهرجان:

شهد مهرجان التراث السادس عشر حضوراً جماهيرياً منقطع النظير حيث وصل عدد زوار المهرجان 79 ألف زائراً توافدوا على مدى أسبوع كامل، من تاريخ 5 ولغاية 11 مايو 2008 ، وهذا الإقبال الجماهيري الكبير يعد الأول من نوعه منذ انطلاقة المهرجان الأولى في عام 1992 . ويعزي السبب في ذلك إلى مجموعة من العوامل:

أولها : عنوان المهرجان الذي يشغل حيزاً محبباً ومميزاً لدى الشعب البحريني.

الجانب الثاني : هو حسن الإعداد والتنظيم للمهرجان، حيث تم اختيار لجنة منظمة للمهرجان على دراية وخبرة طويلة في إعداد وتنظيم المهرجانات،

وانبثقت عن تلك اللجنة مجموعة من اللجان التنفيذية، توزعت مهامها على ساحة القرية التراثية وأدت دورها بكل جدارة وإتقان.

أما العامل الثالث : فتمثل في مشاركة الفرق الشعبية التي صدحت بموسيقاها وأغانيها الشعبية، فتلونت سماء القرية التراثية بمزيج من أغاني الرجال والنساء وفنون القرية والمدينة.

وكما هو الحال في كل المهرجانات التراثية تحتل الأغاني والموسيقى الشعبية الحيز الأكبر من الاهتمام . ولعل الجانب الأكثر أهمية في هذا المهرجان هو في مشاركة الفرق النسائية من خلال فرقة الدانة التي أدت فنون القرية (الجلوة) وفرقة (نغم) التي أدت فنون (العاشوري والسامري والخماري وغيرها من الفنون) ، كما شاركت فرقة بن حربان وفرقة قلالي في تأدية وغناء الفنون الشعبية التي اشتهرت بها البحرين قديماً.

أما الجانب الرابع : وهو الأكثر أهمية فتمثل في التغطية الإعلامية غير المسبوقة من (صحافة وإذاعة وتلفزيون). وقد اهتمت هيئة إذاعة وتلفزيون البحرين اهتماماً خاصاً بهذا الحدث الثقافي وتم إبراز فعاليات المهرجان بصورة يومية من خلال العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيونية كالبرنامج الإذاعي "البحرين تصبح"، والبرامج التلفزيونية "باب البحرين"، "زوايا"، "هوى الديرة"، ولم تتأخر صحافة البحرين عن الإذاعة والتلفزيون في نشر المواد المختصة بالمهرجان ومتابعة الأخبار بشكل يومي، وإفراد صفحات كاملة وملونة لبرامج وفعاليات المهرجان الذي أصبح بفعل تلك التغطية الإعلامية حديث أهل الديرة وزوار وضيوف مملكة أهل البحرين.

إن نجاح مهرجان التراث السادس عشر يضع جميع المهتمين بالتراث الشعبي في مملكة البحرين ، وعلى رأسهم قطاع الثقافة والتراث الوطني في تحدٍ كبير مع المستقبل، خاصة وإن الكثير من المتابعين للتراث الشعبي يرون صعوبة الحصول على عناوين جديدة للمهرجانات القادمة ، بعد أن تحظى مهرجانات التراث وعبر مسيرته الطويلة أهم المواضيع التراثية. وتعليقاً على ذلك الرأي، نود التأكيد بأن تراثنا لا يزال يزخر بالعديد من العناصر التراثية التي ينبغي التركيز عليها. فكل جزئية وكل عنصر في التراث الشعبي ينبغي الاحتفال به وإخراجه بالصورة التي تليق بمكانة البحرين الحضارية والثقافية.

وأرض البحرين من الأراضي الولودة والحاضنة للعنصر التراثي، وفي الوقت الذي نجد فيه موت وانقراض واضمحلال العديد من الموروثات التراثية مع باقي الدول الخليجية والعربية نجد في المقابل وفي البحرين تحديداً هناك العديد من مظاهر وألوان التراث التي تمارس من قبل الحرفيين كحرفة الفخار والنسيج والصناعات الخوصية والأزياء النسائية والرجالية وغيرها من مظاهر التراث كالأغاني الشعبية وأغاني وألعاب الأطفال والأكلات الشعبية وقائمة طويلة من العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية. وما كان لكل هذه الموروثات من البقاء والاستمرار لولا وجود الإنسان المتمسك بجذوره القديمة، إضافة إلى وجود عدد من المهتمين بالثقافة الشعبية، استطاعوا عبر مسيرة حافلة بالعطاء والتضحية والمعاناة وتحمل كافة صنوف المشقة والإجهاد. استطاع هؤلاء النفر من الناس غير العاديين في إضاءة الدرب وإنارة الطرق المتعرجة للأجيال القادمة. من هنا تأتي أهمية استمرارية تنظيم مهرجان التراث لأنه نافذة يطل من خلالها الجيل الحديث للتعرف على الكنوز الثقافية المخبأة في تراثنا الشعبي.

وتعد (الثقافةالشعبية) دراسة توثيقية لمراحل تطور هذا الحدث الثقافي الهام وأثره الفاعل في وصل الجمهور بجوانب عديدة من تراثنا الشعبي، وستنشر هذه الدراسة في أحد أعدادنا القادمة بإذن الله.

إشكالية مؤتمر الجزائر

في المفاهيم الثلاثة –شفاهيّة، منطوق، كتابة– والتي تلتقي في لحظة جامعة للثلاثيّ، يقوم مشكل محمّل بكلّ التساؤلات والإلتباسات ودواعي التيه، يحيي ويجمّد منذ خمسة وعشرين قرنا إعمال الفكر والبحث في اللغة وفي اللسان وفي وسائل ذيوعها وحياتها. في ملتقيين دوليين نظّمهما في الجزائر على التوالي، في سنتي 1989، 1990 المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وعلم الإنسان والتاريخ. تناول الأول «الشفاهيّات الإفريقيّة» ودار الثّاني حول «سيرة بني هلال»»، سبق أن طرحت للنقاش مسائل الأهمّية القصوى لحفظ التراث الثقافي ودراسته من ناحية، ومسائل الأصالة العلمية لتاريخه من خلال دراسة السيرة الشفاهيّة باعتبارها وثيقة تاريخية خاضعة للنظر، من ناحية أخرى. لقد طرحت بصفة ما خلال هذين اللقائين وبإلحاح، مشاكل نظريّة حادّة، دون أن تتعرّض للنقاش المعمّق بصفة مرضية.

الدكتور أحمد بنعوم
كاتب من الجزائر

إنّ البحث العلميّ، حول هذه المسائل غير المقبولة، والمستفزّة، والتي تكون أحيانا محمّلة بسحب متراكمة مثقلة بصراعات تتعلق بالهويّة، ظلّ ضعيفا، يعاني من التيه والظنون في كثير من المجتمعات. ظلّت هذه الوضعيّة تتحدّد، في بعض المجتمعات العربيّة، بما يطرحه العديد من المثقفين، على سبيل الخطإ، بخصوص العلاقة التي تربط ثقافتهم وأنساقهم الرمزية بالنظريّة الشّفاهيّة، وهو طرح اتّسم بالجمود. فحسبهم، يظلّ العالم العربي، في جميع الأحوال وبدون شكّ، في جوهره كتابيّا، باعتبار قومه من أهل الكتاب ينتمون لحضارة الكتابة: فهم من أهل القلم، ومن ثمّ نما، منذ عهد بعيد، في كثير من الأوساط الجامعيّة، موقف مرتاب يحتقر الشفاهيّ والشفاهيّات فيعتبرها متمثّلة في ماقبل الكتابة، في ماهو معرّض للاندثار، وإلى حدّما في ما هو جهل وجهالة.

تتعلّق بهذه الوضعيّة أطروحة جامعية أخرى تتسم بدورها بالجمود وظهرت منذ فترة الاستعمار، تتصف بالعنف الرمزي، وهي تشيع وفق أشكال متنوعة في جميع أطراف العالم وحتى بين النخب في المجتمعات التي كانت مستعمرة. هي شديدة الذيوع، ظلّت حيّة منتشرة بين أفراد هذه النخب وتقبّلوها. تقوم على تصنيف المجتمعات البشرية حسب مقياس معرفتها للكتابة، وهو المقياس المتوفر في المجتمعات المهيمنة. فنظرة هذه النخب إلى نفسها تمرّ عبر احتقار الآخر لها، بحيث تكون صفتها الأساسية، في المقابل، متمثّلة في الشّفاهيّة باعتبارها الوسيط الوحيد في عمليّة الاتصال اللغويّ فيما بين أفراد مجتمعاتها.

والحال هذه، فإنّ الشّفاهيّة تتوفّر، لكي تتحقّق، على صفة الصّواتة phoné المتعلّقة بالصوت،في هذا المجال نجد الأعمال المتعلقة بثنائي مفاهيمي جديد يسمّيه بول تزمتور Paul Zumthor النطقيّة-الشفاهيّة (vocalité-auralité)[1] وهي مجال يعدّ نسبيا حديث العهد، وحقل البحث فيه جار بصفة متفاوتة من ميدان إلى آخر: (ففي التحليل النفسي للصوت)[2] الخاص بالعروض الغنائية من نوع الأوبيرات opéra نجد العديد من الأعمال في مجالي علم الموسيقى وعلم الأثنوموسيقى، تطرح انشغالات هذين العلمين الأخيرين، بصفة دقيقة أيضا، نفس الإشكاليات المتعلّقة بالتضادّ القائم بين الشفاهيّة والكتابة.

فالصوت، باعتباره مفهوما يتم الاشتغال عليه خارج مشاكل التدوين الموسيقي والأصوات. في هذه الحالة يحيل رأسا على الجسد، الذي تصدر عنه الذبذبات العميقة والتعبيرات الموجهة نحو الآخر، عند التواصل بواسطة اللغة بأشكالها المختلفة.

ويظلّ المشكل قائما غير محلول بصفة مرضية. يبقى

مؤجّلا في اتجاه يثري أكثر البحث، غير أنّه يجب ألا يطول التفكير في التضاد المبدئي حتى يتم تجاوز هذه العقبة.

وبخصوص هذا التضادّ، يصبح من الأهمّية بمكان وضع تاريخ عقلاني وإبستمولوجيا لانتشاره وزوغانه الإيديولوجي.

هاهو إذن الرصد يتلاشى أخيرا، فيما يبدو صوتا لم تكتمل محاولة استكشافه، وحيث تتمفصل استراتيجية الاستكشاف حول تأمل علاقة بنائية بين الصوت والكتابة، أو بالأحرى بين الجسد الذي تصدر عنه الذبذبات والمسكون بالإيقاع من ناحية، والجسد الدّال، الموشوم، المهندم، المصفّف الشعر، المزيّن، المؤلّف والحامل لكل علامة خطّية من ناحية أخرى.

يمكن عرض أزمنة البحث الثلاثة كالآتي:

1 - جنيالوجيا I:

الأدب والتقاليد الشفاهيّة

من خلال هذين السجنين الذين هما الحرف والصوت، كيف لا يتمّ تبيّن أنّ معقليهما غير قابلين للاختراق. معروف كيف يتمّ الاشتغال على مادة حيث الحرف والجسد هما، في نفس الوقت، متلاشيان، غير مادّيين، كما اتّفق على وصفهما اليوم. إنّ اللبس الذي تثيره التسمية، في طابعها المتناقض –أدب عكس شفاهيّة- يكتسي هذا أيضا، فيما يبدو، دلالة متناقضة. فالشفاهيّة التي تمّ الاشتغال عليها باعتبرها أدبا (حكاية، أسطورة، ملحمة، سيرة، شعر، قصة بطولة خارقة، مثل، الخ.) حصلت على المكانة المنشودة، المشتهاة والنبيلة والمضفاة على الأنواع الأدبيّة الخالصة: تفقد الأنواع الشفاهيّة طابعها لتصبح في التحليل الأدبيّ وكأنّ الأمر يتعلّق بنصوص مكتوبة، بينما قلّ ما تختلف المناهج عن التحليل الشّعريّ، السيميائيّ[3] أو الإثنولسانيّ: ف.ج.كالام-قريول[4] G.Calame-Griaule، وهي تحدّد موضوع الإثنولسانيات تعرّفه على أنّه دراسة العلاقات ما بين اللغة والثقافة والمجتمع. فالنصّ يصنعه عامل، في لغة وفي سياق طبيعي، ثقافي، مادّي اجتماعي وديني.

انصرف التحليل الأدبي حسب مدرسة كونستانس الألمانية إلى جمالية التلقّي[5] أو فعل القراءة[6]. في هذه الحالة، لم يبق الأمر متعلّقا بالنص الشفاهي تماما بل بالأدب المكتوب الخالص.

فالمنهج بشكل متناقض هو نفسه منهج الإثنولسانية الإفريقيّة، لأن الأمر يتعلق طبعا بفاعلين، بسياق اللغة ومن الواضح بالنص. فما هو أكثر أهمّية، بناء على ذلك، يتمثّل في السياق الذي تسمّيه المدرسة الألمانية المخزون وتسمّيه الأنثروبولوجيا البنويّة نسق السّنن.

ما الذي يمثّله إذن الخلاف بين الأدب الشّفاهي والأدب (الكتابي)؟ لا تذكر السيميائيات القريماصية شيئا عن ذلك في مقاربة النص من حيث مكوّناته النحويّة والدلاليّة وبنيته السرديّة. ما يستشفّ من ذلك فيما يبدو هو أنّ النصوص المكتوبة السيميائية، الإثنولسانية والشعريّة، في رغبتها في أن ترتفع بالنص الشفاهيّ إلى مستوى النص المكتوب، تمحق الخلاف وتقلّصه في شكل لا يعبّر، في الحقيقة، سوى عن فراغ مركزي عرقي. هذه الأخيرة في مقصدها القضاء على الإثنومركزية المؤسساتيّة، تعطيها دورا أكثر خطورة ساحقة الشفاهيّة في اختلافها الطبيعي، مادام يراد لها أن تكون كذلك. إن الإثنومركزية، سواء كانت شرقية أو غربية، تنشط وتعبّر عن نفسها في نطاق ما يتعيّن على أنّه كتابة. فالشفاهيّة منذ هذه اللحظة، لم تعد مفارقة للحرف سوى لكونها مسخا أو بالأحرى بديلا عن هذا الأخير. جاك درّيدا وهو يفكّك الأنطولوجيا الغربية، يبيّن بأن الكتابة تقع في مقدمة اللوغوس مثل الحقيقة، الخير، الجميل، المعنى، الهوية، الواحد أو التاريخ ومحكمته. فهي، في المفهوم الذي يوفره العصر الحاضر والراهن، أداة الذاكرة وهي

الذاكرة نفسها. إنّ الكتابة-يقصد هنا الصوتية- تعبّر عن السلطة. هي السلطة. ينعش هذا المفهوم لاوعي حتى أولئك الذين يركّزون عملهم على نقد التكوينات السرديّة نابذين التمييز الذي يستند إليه التضادّ الثنائي شفاهيّة-كتابة[8]: يشجبون الإثنية المركزيّة الغربيّة، بينما يقعون هم أنفسهم في الشرك لمّا يقرّرون بأنّ الكتابة هي أجنبية تماما عن الآخر لكونها تمثّل نقصا يعانيه، فهي تمثّل عجزا أنطولوجيّا بالنسبة له. في نصّ لليفي ستروسCl.Lévi-Strauss قام ج.درّيدا بتفكيكه في الجزء الثاني من كتابه غراماطولوجي، يبادر صاحبه بنقد لاذع لعنف المجتمعات الأوروبية، معتقدا تماما بأنّ زعيما هنديا اكتشف الكتابة باعتبارها سلطة، محاكيا الإثنولوجي لمّا شابه بينه وبين زعيم أبيض. إنّ غياب الكتابة الأبجدية والصوتية عند هنود النمبيكوارا في البرازيل يحفر في قلب مسعى ليفي ستروس نفسه خرقا تطلّ منه الأثنوغرافيا الاستعمارية، والذي حسبه فإنّ هذا الغياب يغطّي الزمن التاريخيّ، زمن الدولة والعمل، زمن الاقتصاد إذن ! سيكون النّمبيكوارا مجتمعا بدون كتابة.

2 - جنيالوجيا II:

الصوت هو فعل الخلق

هكذا فإنّه في تاريخ اللسان والألسنة وحتّى فرديناند دوسوسيرFerdiinand de Saussure، لم تكن الكتابة سوى اصطناع اتّفاقيّ، محسوس، مجرّد تقنية قد تكون معمّاة وميّتة لتلف يصيب الحوامل. سيكون الصوت هو جوهر اللسان، سيكون نفثة الحضور والمعنى. فالكتاب ماهو سوى صوت، صوت الله وصوت من اختارهم ليكونوا أهل الكتاب. أضف إلى ذلك أنّ النصّ، كلّ نصّ لن يكون فقط نسيجا من الدوالّ المحنّطة: فكلّ نصّ يكون صوتيا، ولمّا يكون هو المنزّل المقدّس –القرآن أو الإنجيل-، فهو فعل خلق الكلّ والأجزاء. ومن هنا، فإن علم كلّ لسان يكون أولا وقبل كل شيء هو الصّواتة، فيما بعد فقط يأتي علم المعنى.

كيف لا يتمّ التعرّف على تضادّ آخر، ذلك الذي يربط ما بين الدال والمدلول، واللذان هما العنصران البسيطان المكوّنان للدّليل. لقد نبّه رومان جاكبسونRoman Jakobson لاستحالة التفريق بين الصوت والمعنى، مبيّنا بأنّ الوحدات الصوتيّة ليس هناك من سبب لوجودها سوى كونها تتضادّ في نطاق نسق ما[10].

ماذا يقال إذن عن المعنى يكون في منطق ثنائيّ أو لا يكون ! إنه الخلاصة التي توصّل لها أ.ج.غريماص، لمّا أنهى أحد كتبه الأكثر شهرة[11]. ليس هناك سوى الصعوبة القصوى للاشتغال حول هذا المفهوم، إنّه في ذاته جوهر فرد، وحدة تصنع المعنى بذاتها ومن أجلها، سواء كان مصدرها الكتابة أو النطق. تعالوا لننظر في أفق آخر:

3 - جنيالوجيا III:

الشفاهيّة-الكتابة، أركيولوجيا المعنى، خلال العصور الحجريّة.

كيف يمكن قراءة حفريّة صخريّة أو طرس من النقوش أو الرسومات؟ قليلة هي الأعمال التي سعت إلى إماطة اللثام عمّا حفره ورسمه أو تقدّم به قربانا رجال الطاسيلي، الآهقار، الأطلس الصحراوي (الجزائر)، الأكاكوس أو مسّاك (ليبيا)، لاسكو، أومغارة شوفي (فرنسا) أو الألطاميرا (إسبانيا)؟ بم ينجد الفن الجداري للعصرين الحجريين القديم والحديث –مهما كانا شيئا واحدا- في وضعية المشكل الذي يشغلنا؟

في عمل له يكشف عن محصّلة يعتقد ج.ل.لوكلّك (G.L.Le Quellec)[12] أنّه ينصف الجداريّة المرسومة بتين تازاريفت في الطاسيلي ناجر (الجزائر) فجعله يتدثّر بصمت الأموات، بعد أن اعتقد أحمادو هامباتي باع Ahmadou Hampaté Ba بأنّه جعله يتكلّم. قرأ بالعكس وسلبيّا ما فكّ رموزه العالم فول بي FulBé بطريقة خطّية، واتهم هذا الأخير وهنري لوطيHenri Lhote بتحميل الحفر الخطّي المتعدّد الألوان لتين تازاريفت بمعنى قومي بلهي بالنسبة للأول وبمعنى استعماري بالنسبة للثاني. يقيم حجّته بالإحالة إلى حقل كوري مّمانيت في الآيير، حيث تمثّل الجداريّة الصخريّة، بالنسبة للطوارق، النبيّ إلياس[13]. يظهر من خلال إعادة النّظر هذه في النقوش الخطّية المحفورة المتعدّدة الألوان وتحميلها بمعنى طارقي جديد، وبعد تفكيك القراءة «المباشرة والفوريّة» الاجتماعية

الأنثروبولوجية والنابعة من وجهة نظر تقنية محضة التي قدمها آمادو هامباتي باع، يميل ج.-ل.لو كلاّك نحو قراءة بنويّة لجداريات ورسومات الصّحراء. هو لا يقرأ النقوش الخطية المحفورة بصفة مباشرة وفوريّة وواحدة بواحدة، لكنه يشتغل على مجموع الجداريّات والرسومات التي تبلغ الآلاف في حقل متّسع يشمل قسما كبيرا من الصحراء. يتعلق الأمر بنص منقوش ومرسوم عبر آلاف السنين من قبل مجتمعات مختلفة وفي فترات مختلفة. هذا النص ما هو سوى طرس لنصوص «مؤلفين» مختلفين في الزمان وفي الفضاء. إنّ إلغاء الزمان واجتياز الفضاء لا يمثلان نقدا ولا مسعى تأويليّا. من ناحية أخرى، المنهج البنويّ لكلود ليفي ستروس انبثق من نصّ لهذا الأخير أسيء تقديره جدّا من قبل ج.ب.فارنانت [14] [15] (J.P.Vernant) حيث يلتقي المنهج مع منهج ج.كالام-قريول.

انفتاح

مالذي يمكن قوله سوى كون مفهوم الأدب يمثل «مقولة حديثة العهد»[16]، مثل أدب العصور الوسطى والأدب الكلاسيكي حيث المتخصّصون في العصور الوسطى يؤكّدون، منذ عهد بعيد، بأنّه كان «شفاهيّا»؟ ما الذي يمكن قوله أيضا بشأن الأدب العربي الجاهليّ، الذي نعرف طابعه المنطوق والمغنّى؟ متى ومن «كتب» المعلّقات؟ ما الذي يمكن قوله أخيرا، سوى كون أنّ الأمر يتعلّق هنا بما تسمّيه الإبستمولوجيا وعلوم الإنسان بالوهم الاستذكاري؟

لعلّه سبيل مفتوح: كان جيل دولوز قبل ج.-ل.لو كلاّك، سائرا على خطى أندري لوروا-قورهان بيّن كيف أنّ المجتمعات المشهورة بكونها شفاهيّة أو تعتمد على المنطوق كانت كذلك، ليس لأنها فاقدة لنسق خطّي، لكن لكون هذا النسق ((كان مستقلاّ عن الصوت، لا يستند إليه وليس تابعا له، لكنه كان موصولا به متّسقا معه [19].)) في نصّ أكثر حداثة[20]، يعود أ. لوروا-قورهان إلى المسألة ويزيد من تعقيد الإشكاليّة مشتغلا على العلاقات بين الوحدات الخطية والوحدات الرسميّة ووحدات الكتابة التّصويريّة في البعد التزامني للتشكيلات الجدارية. ممّا يلاحظه، يمكننا أن نستخلص بأنّنا بعيدين عن قراءة التسجيلات الكتابيّة، ما دامت الخطّيّة تظلّ هي السبيل الوحيد لتفكيك الشفرة.

ما الذي يمكن قوله في افتتاح ملتقى علمي يحاول أن يتجنّب ثنائيّة تعيش منذ على الأقل ألفيتين ونصف من الأنطولوجيا الازدواجيّة؟ ما الذي يمكن قوله أيضا عن التضادّ شفاهيّة-كتابة، وبالأحرى عن المصطلحين المجرّدين، والذان يمثل كل منهما بالنسبة للآخر علّة عقمه المفهوميّ ! ملاحظة بسيطة تفرض نفسها: إذا ما كففنا عن الحديث عن الميثولوجيا الإغريقيّة باعتبارها أدبا شفويّا في الإلياذة، الأوديسة، أنساب الآلهة والأعمال والأيّام؟ وإذا ما كففنا عن الحديث عن تراجيديات سوفوكل باعتبارها أدبا شفاهيا؟ كيف وصلت إلينا الأساطير الإغريقيّة وسيرة بني هلال لولا وساطة الكتابة... الإغريقيّة والعربيّة؟

الشفاهيّة موضوع انتهى، تحنيط للثقافة المنطوقة، تحريم للفكر، مادامت مشتغل عليها من وجهة نظر الكتابة وليس أبدا من داخل المجتمعات الموسومة باعتبارها شفهية فقط. لا توجد مجتمعات شفاهيّة، كما لا توجد مجتمعات كتابيّة. ليس هناك سوى مجتمعات تستعمل الخطوط ! سوف يظل محتفظا بالشعر المغنّى الذي يبقى على الدوام موقّعا، مسكونا بالإيقاع. يتوجّه للحرف وللجسد عن طرق الطقس والإيقاع، قبل أن يكون معنى خطّيّا واضحا لأول نظرة. لعلّه يتحتّم التوجّه نحو المعنى عن طريق جماليات الإيقاع والكفّ عن تشييئه وتقديسه، وكأنّه يمكن أن يكون جوهرا (وصيّة) واضحا في نفسه، وبنفسه ومن أجل نفسه. لعله، حينئذ، نتعرّف على الأقلّ إلى أين علينا ألاّ نتّجه.

الهوامش

1 - عد من بين آخرين إلى:
Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, 1983.

2 - عد إلى:
La voix et ses sortilèges, Paris, Belles Lettres 2002. Les vocalises de la passion, Armand Colin, Paris, 2002. et Alii, Au commencement était la voix, Paris, Erès, 2005.

3 - A.J.Greimas etJ.Courtès, Cendrillon va au bal…, Les roles et les figures dans la littérature orale française, in Système de signes, Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen ; Paris, Herman, 1978.

منذ هذا العهد لم تعد سندريلا منتمية للمدوّنة الشّفاهيّة.

4 - G.Calame-Griaule, La recherche du sens en littérature orale, in Terrain, n°14, mars 1990. p.120.

5 - Hans R.Jauss, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1978.

6 - Wolfgang Iser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique. Bruxelles, Mardaga, 1995.

7- J.Derrida, De la grammatologie, Paris, Ed.De Minuit. 1967.

في عمله الموسوم –درس الكتابة- يتصدّى بنقد جذري للإثنومركزيّة الموجودة عند ليفي ستروس في مفهومه للعلاقة بين الكتابة والسلطة عند النمبيكوارا في البرازيل، التي ماهي سوى تمثيل خصوصيّ غربي للكتابة والسلطة ، هكذا، يصدر عن ليفي ستروس بنفسه !

8 - إنّها حالة
R.Jaulin, La pais blanche, Introduction à l'étnocide, Paris, UGE, 10/18, 1970.

9- CL.Lévi-Strauss, Tristes tropiques, Paris, Plon, 1958.

10 - R.Jakobson, Six leçons sur le son et le sens, Paris, Ed.de Minuit, 1976

11 - A.J.Greimas, Du Sens, Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1983.

12 - 13 - توجد رواية متداولة، تمثل تحوّلا لهذه الأسطورة، على شكل قصة في مديح الولي، عند أولاد سيدي الشيخ. توجد الأداة الحاملة للأثر المحفور في خنقة ثنيّة الزيّار، التي تبعد بـ15كلم شمال الأبيض سيدي الشيخ، غرب الأطلس الصحراوي. يتعلق الأمر بسطحة من الكلس، تحمل تجويفات قطرها عشرة سنتيمترات، متحاذية اثنتين اثنتين وتتابع، تبلغ المساحة الفاصلة بينها حوالي متر واحد. ينظر إلى هذه التجويفات باعتبارها آثار حوافر فرس سيدي الشيخ الذي طار بفارسه، لمّا طارده الكفّار، ليدخل تحت الأرض بمئات الأمتار، ثم ليظهر في قمة جبل تيسمرت، على بعد عشرين كيلومتر في اتجاه الجنوب الغربي لثنية الزيّار.

14 - J.-P.Vernant, Mythe et société en Grèce ancienne, Paris, François Maspéro, 1974.

15- Cl. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Paris,1968. pp.255sq.

16- M.Foucault, L'ordre du discours, leçon inaugurale au collège de France. Paris Gallimard, p.32sq.

17- G.Deleuze, F.Guatari, L'anti-Oeudipe, Paris, Ed.De Minuit, 1975. pp.222sq.

18- A.Leroi-Gourhan, Le geste et la parole, technique et langage, Paris, Albin-Michel, 1964, pp.270sq.
19- G.Deleuze, F.Guattari, Op.cit., p.222.
20- A.Leroi-Gourhan, L'expression du temps et l'animation des figures au paléolithique, in Systhèmes de signes, Op.cit. pp.359sq

موسوعة الفولكلور العربي
مشروع قيد التنفيذ

الدكتور نمر سرحان
كاتب من فلسطين

إن " موسوعة الفولكلور العربي " هي عمل بحثي أكاديمي يشمل جمع ودراسة الفنون الشعبية العربية في الاثنين وعشرين قطراً عربياً بما يشمل الكلمة والصورة ضمن المنهج العلمي .

وحتى الأول من يناير 2008م فإن خطة العمل تتضمن (3) مراحل : (2007-2012).

1 - المرحلة الأولى :

قيام وفود من الموسوعة بزيارة (22) قطراً عربياً لجمع المادة العلمية واستكتاب الباحثين . هذه المرحلة هي مرحلة توفير المادة الخام .

2 - المرحلة الثانية :

مرحلة الصياغة والبحث الفولكلوري المقارن وإبراز العناصر المتشابهة في الفولكلور العربي ، ودراسة التأثيرات الأجنبية على الفولكلور العربي مثل التأثيرات الهندية والفارسية والتركية والجنوب أوروبية ، والإفريقية ، وحسم الجدل العلمي حول موضوع : هل هناك فولكلور عربي واحد .

3 - مرحلة الصدور:

وحتى تاريخه فقد قام وفدان بالعمل في فلسطين والأردن ، ويجري ترتيب لزيارة خمسة وفود أخرى لكل من السودان وسوريا واليمن والبحرين والإمارات العربية المتحدة .

تعمل الهيئة العامة ومجلس أمناء الموسوعة على الاتصال الحثيث بباقي السفارات ووزارات الثقافة التابعة للدول العربية التي يجري الاتصال بها حالياً لتأمين إنجاز المرحلة الأولى بزيارة الوفود العلمية لتلك البلدان وإنجاز عملية جمع المادة الخام التي وضع سقف لها حتى 31/12/2009 .

أهداف المشروع :

إن الهدف العملي النهائي للمشروع هو إنتاج وطبع ونشر وتوزيع موسوعة تضم الفنون الشعبية القولية والمادية، والمعتقدات الشعبية، ودورة الحياة اليومية الشعبية وكل ما يتصل بالثقافة الشعبية العربية، وذلك يحمل الأهداف التالية :

1 - إنجاز عمل ثقافي لا سابق له .

2 - الاستعانة بالبحث العلمي:

لتبيان وحدة الثقافة الشعبية العربية ، وإبراز مسألة أن هذه الثقافة تنبع من مصدر ثقافي عربي إسلامي واحد، وإبراز توحد الوجدان الشعبي العربي والانفتاح على الثقافة الشعبية العربية، ونقل الاهتمام بها من الإطار الإقليمي إلى الإطار العربي.

3 - فتح الباب لعمل بحثي عربي في الفولكلور متشعب الاتجاهات من مثل :

- إصدار سلاسل الحكاية والشعر الشعبي العربي .
- التخطيط للمؤتمرات الفولكلورية العربية .
- العمل على ظهور معهد عالٍ للفنون الشعبية العربية .

المرحلة الأولى من المشروع هي مرحلة تأسيسية تهدف إلى :

- شرح فكرة الموسوعة .

- جمع المعلومات من الميدان .
- جمع المراجع .
- استكتاب الباحثين .

ويحرص مجلس أمناء الموسوعة على ان تتمثل في العمل صورة واضحة لفولكلور كل قطر عربي ، دون استثناء . ولذلك تتواصل جهود الاتصال بالهيئات العربية ذات الصلة بشتى الوسائل .

- هيكلية العمل في الموسوعة

- إدارة مركز النبي صالح الثقافي .
- امانة سر المجلس .
- رئيس التحرير .
- نائب رئيس التحرير .
- المحررون والمساهمون في التحرير .

التوجه للكتاب الباحثين في الفولكلور العربي

أ- تفرعات الدراسة واختيار الموضوعات :

المادة العلمية تشمل الفنون الشعبية القولية ، والفنون الشعبية المادية والمعتقدات الشعبية ودورة الحياة اليومية (عادات الولادة، الوفاة ، الزواج) .

ب- تشمل المادة العلمية دراسة لحياة فنانين شعبيين ولأعمال مشاهير الباحثين في الفولكلور العربي وسيرهم ، ووصف لأعمال مراكز البحث والجمعيات .... الخ

ج- صور الحياة الشعبية العربية .

هـ- جرى الاتفاق على أن الأبحاث والدراسات التي تكتب للموسوعة مبنية على المسح الميداني ، وعملية جمع عناصر التراث الشعبي العربي من مصادرها الأساسية، دون الدخول في القضايا النظرية ، إلا إذا كان الموضوع في دراسة العناصر المشتركة لفولكور البلدان العربية أو تأثير أو تأثر الفولكلور العربي بفولكلور محيطه وخاصة الإيراني، والتركي والجنوبي أوروبي والإفريقي .

ويمكن استكتاب الباحثين بإحدى وسيلتين :

I - تكليف الباحث بالكتابة إليه .

II - تكليف الباحث بناء على مبادرة منه .

وتجدر الإشارة إلى أنه يمكن الكتابة عن فولكلور الأقليات والطوائف الدينية والعرقية ، مع إبراز كل طائفة في التأثير على الفولكلور العربي أو التأثر به .

كما يمكن الاستعانة بمادة المراجع العربية والأجنبية.

هيئة موسوعة الفولكلور العربي

أ- مسيرة التأسيس :

في الندوتين العربيتين للفولكلور اللتين عقدتا في بيروت عام 1998 و 1999 ، بدعوة من حلقة البحث الفولكلوري في لبنان برئاسة فرحان صالح جرى نقاش حول إمكانية تأسيس هيئة تقوم بإنتاج موسوعة للفولكلور العربي تسير على خطى تجربة موسوعة الفولكلور الفلسطيني وتحدد أهدافها بما يلي :

- إنتاج عمل موسوعي عربي للفولكلور يبرز العناصر المتشابهة في الفولكلور العربي والعناصر الخاصة بكل قطر عربي .
- تناول الجوانب المهملة من فولكلور الأقليات في الوطن العربي، التابعة للأقليات القومية والطائفية وإبراز التأثيرات المتبادلة بين فولكلور الأقليات والفولكلور العربي.
- البدء بتشكيل الطاقم العلمي والإداري للموسوعة،وقدوقع على وثيقة التأسيس السادة المحترمون من أقطار عربية مختلفة هم:

1 - د. نمر سرحان / فلسطين – القائم بأعمال المنسق المؤقت للهيئة والمكلف بإجراء الاتصالات – أمين السر .

2 - د. مصطفى كبها – فلسطين 48 .

3 - د. نزيه خطاطبة – فلسطين .
4 - د. علي بزي – لبنان .
5 - الأستاذ توفيق الباشا – بيروت .
6 - د. حمد بن محمد بن صراي- راس الخيمة .
7 - الأستاذ عبد الوهاب الخاجة – البحرين .
8 - الأستاذ خالد العروسي – المغرب .
9 - الأستاذ فرحان صالح – لبنان .
10 - د. شحدة الزاغ – فلسطين .
11 - الأستاذ د. محمد غنيم – مصر .
12 - الأستاذ علي حليحل – بيروت .
13 - الأستاذ ساهر سقف الحيط – فلسطين .
14 - د. يوسف عبد القادر الرشيد – الكويت .
15 - الأستاذ سامح أبو الهدى- لبنان .
16 - الأستاذ رشيد الراميني – فلسطين .
17 - الأستاذ سعود الأسدي – فلسطين 48 .
18 - د. عصام الحوراني – لبنان .
19 - د. ابراهيمي حلمي حسن – مصر .
20 - د. ابراهيم خلف السبعان – الكويت .
21 - الأستاذ عبد الله القايد – قطر .
22 - الأستاذ قاسم رؤوف عبد الهادي – فلسطين .
23 - الأستاذ حسين نشوان – الأردن .
24 - الأستاذ نايف النوايسة – الأردن .

تسجيل المشروع :

1 - المشروع هو جزء لا يتجزأ من مركز النبي صالح – الثقافي – رام الله، والمسجل رسمياً في وزارتي الثقافة والداخلية .

2 - تعتبر إدارة الهيئة ومجلس أمنائها هيئة متفرعة عن نشاط المركز الثقافي المشار إليه (مركز النبي صالح) .

3 - أعضاء مجلس الأمناء هم الموافقون على بداية العمل كطاقم إداري وعلمي للهيئة المذكورة ، مع الأخذ بالاعتبار بأن لهذا المجلس الحق في استقطاب أعضاء آخرين وخاصة :

أ- ممثل عن كل قطر عربي .

ب- أبرز الباحثين الفولكلوريين العرب .

4 - تقوم الهيئة الإدارية للمركز الثقافي للنبي صالح ومجلس الأمناء بوضع لائحة داخلية تنظم عمل الهيئة وقيادة مجلس الأمناء لها .

5 - الأعضاء الموافقون على العمل في مجلس الأمناء، والذي وجهت لهم الدعوة للمشاركة في المجلس هم :

1 - د. رضوان أبو عياش
وكيل وزارة الثقافة – رام الله .

2 - أ . أحمد عبد الرحمن
مستشار الرئيس الفلسطيني .

3 - المتوكل طه
وكيل وزارة الإعلام – رام الله .

4 - د. نمر سرحان
أمير السر .

5 - أ. ناجي التميمي
رئيس مركز النبي صالح الثقافي .

6 -د. ليس العلمي
وزيرة الثقافة الفلسطينية .

7 - ممثل عن وزارة التعليم العالي في الأردن .

موسوعة الفولكلور العربي

مركز النبي صالح الثقافي – رام الله – فلسطين ، مكتب مفوضية العلاقات الخارجية – عمان – الأردن ، للاتصال :

1 - مكتب رام الله : 0097222868034 خلوي: 00972544548752
2 - مكتب عمان أرضي : 0096265811483 خلوي : 00962795942067
ص.ب : 140325 - البيادر – الأردن
E-mail : hutcafe2000@yahoo.com

المنظمة الدولية للفن الشعبي

مسيرة ثلاثين عاما من العمل على الساحة الدولية

- المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)، منظمة أهلية، أسسها في جمهورية النمسا السيد ألكسندر فايجل عام 1976م. وهي منظمة عالمية واسعة الانتشار يشارك بعضويتها 184 بلدا من مختلف قارات العالم.
- بعد العديد من الإنجازات على الصعيد الدولي، دخلت المنظمة عام 1998 تحت رعاية منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونسكو) كمنظمة غير حكومية (NGO).
- تعمل المنظمة بصفة شاملة على حفظ ورعاية الثقافة الشعبية والتراث الشعبي غير المادي، وتهدف أساسا إلى تعزيز التفاهم والتسامح بين شعوب العالم من خلال تبادل أنشطة الثقافات المتنوعة حفاظا على مثل السلم العالمي.
- ترحب المنظمة بعضوية الأفراد والفرق الأهلية من كافة أنحاء العالم دون النظر إلى العرق أو الجنس أو الدين أو اللغة للانخراط في عملها التضامني المنظم.
- تنطلق المنظمة في كافة أعمالها من مبادئ احترام حقوق الإنسان وأسس العدل والحرية لكل شعوب العالم وهو منطلقها الحيوي في مشاركة منظمة اليونسكو بمشروع (ثقافة السلم).
- ينقسم نشاط المنظمة إلى قسمين رئيسيين، الأول علمي تخصصي يبحث من خلال علم الفولكلور في أصول إبداعات الشعوب وتنوعها ودراسة سبل المحافظة عليها، و قسم آخر يستحوذ على اهتمام أغلب الأعضاء وهو الجانب الاحتفالي للفنون الشعبية من خلال إقامة المهرجانات الوطنية والاستعراضات الدولية الكبرى، حيث تشارك الفرق الاستعراضية من كل أنحاء العالم. وتصدر المنظمة برنامجا سنويا مطبوعا يشمل كافة المهرجانات وتواريخها وأماكن انعقادها.
- للمنظمة رئيس وأمين عام وأمناء مساعدون ورؤساء لجان علمية وفنية وإدارية ومالية. مقر المنظمة الرئيسي في جمهورية النمسا حيث مقر الأمين العام والرئيس الفخري (المؤسس)، ويتم انتخاب الرئيس والأمين العام والأمناء المساعدون ورؤساء اللجان مرة كل أربع سنوات في اجتماع دولي عام ترعاه منظمة اليونسكو.
- من بعد تجارب عديدة في مجال العمل الإداري على خارطة الكرة الأرضية اعتمدت المنظمة التقسيم القاري للعالم، فتم انتخاب أمين عام لكل قارة يتبع الأمانة العامة المركزية في جمهورية النمسا، وقسمت القارة الواحدة إلى أقاليم يديرها أمناء مساعدون تم انتخابهم ويتبعون أمين عام القارة التي بها الإقليم.
- فروع المنظمة في كل أنحاء العالم فروع وطنية أهلية مستقلة تمول نفسها ذاتيا، وهي مسجلة في المنظمة إما كفرق استعراضية أو مؤسسات بحثية وأعضاؤها مسجلون كأفراد في المنظمة ولكل فرد رقم عضوية خاص للتعريف به دوليا.
- في اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة الذي عقد برعاية منظمة اليونسكو في مدينة فولوس باليونان خلال الفترة من 9 – 13 مايو 2007م، تم اختيار مملكة البحرين مقرا لقيادة فروع المنظمة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وتم انتخاب علي عبدالله خليفة أمينا عاما مساعدا لتولي إدارة هذا المقر.
- مزيد من المعلومات حول المنظمة الدولية للفن الشعبي يرجى الذهاب إلى موقع المنظمة على شبكة الإنترنت:

  www.iovworld.org
- يمكن تسجيل طلب العضوية من خلال الموقع المشار إليه بعاليه.

إعلان

الثقافة الشعبية

أصدرت المنظمة الدولية للفن الشعبي من (مركز الثقافة الشعبية الكورية) بمدينة (اندونج)، "إعلان الثقافة الشعبية" حيث عُقد مؤتمر المنظمة الدولية للفن الشعبي خلال الفترة من 22 إلى 30 سبتمبر من العام 2005 تحت عنوان "السلام و الإتحاد في التعددية الثقافية". ولأهمية هذا الإعلان الذي شاركت في وضعه وفود 184 دولة أعضاء بالمنظمة ولكونه لم ينشر باللغة العربية في أية مطبوعة فلقد ارتيأنا ترجمته عن الإنجليزية ونشره في عددنا الثاني هذا.

إعلان الثقافة الشعبية

استنادا إلى إعلان منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (UNESCO) حول التعدّدية الثقافية. الذي أكد على أهمية تعدد الثقافات وعن فكرة أن حقوق العمال الثقافية هو متطلب أساسي للحفاظ على الكرامة البشرية.

فلقد اتفقنا على أن الثقافة الشعبية لا تُسهم فقط في تحقيق و مُمارسة هذه الحقوق بل تلعب دورا في حلّ بعض مشاكل المجتمع الحديث.

1 - خاصيات الثقافة الشعبية

الثقافة الشعبية هي نمط ونظام حياة تمارسه الشعوب منذ أجيال، وترمز لثقافة أخوية متبادلة حيث يتعايش البشر مع الطبيعة و حيث يكون الفرد نسبيًا اقل عزلة عن الآخرين و أين تتحقق الثقافة الروحية أكثر منها من الثقافة المادية.

2 - ميزات الثقافة الشعبية في المجتمع الحديث

منذ ظُهور الحداثة و التصنيع واجه مجتمعنا الحديث العديد من العقبات و المشاكل مثل انهيار نظام الطبيعة الناتج عن الاستغلال الفاحش لها، الكوارث الطبيعية المتفاقمة والتنافس الحاد في الأسواق العالمية، التقسيم غير العادل للثروة وانتشار العزلة البشرية و التمسك بالقيم المادية على حساب القيم الروحية، مكونا بذلك صُعوبة في تسيير حياة البشر. و في هذا السياق ستكون الثقافة الشعبية عونا كبيرا لحل مثل هذه المشاكل في المجتمع الحديث وخاصة الثقافات الكونفوشيوسية (Confucian Cultures) في شرق آسيا التي تُؤمن بقوة في "الطاعة الأبوية" و "الاحترام" اللذان يمثلان قيما حقيقية ولهما الفضل في نزع عدم الثقة والعداء بين الأجيال و في المساعدة على استعادة الكرامة البشرية.

3 - الثقافة الشعبية وتعدّد الثقافات

الثقافة الشعبية هي نتيجة تواصل وتفاعل بين البشر الذين كيّفوا أنفسهم لمناخ بيئي وجغرافي من أجل تمثيل أحسن للهوية الفردية وللشعوب والمناطق الفريدة من نوعها. وبالتالي يمكن القول أن الثقافة الشعبية تُؤكد على التعدّدية في العالم وعلى الثقافات المحلية.

4 - الثقافات الشعبية والحق في الثقافة

إنّ مكونات الدولة مُؤهلة لتكون لها حياة سياسية

واجتماعية وثقافية. ويجب أن يكون لها الحق في مُمارسة حرية قبول ثقافة الماضي والحاضر. في الوقت الراهن، لا تنتمي الثقافة الشعبية، كما هي مُعرّفة في علاقتها بالماضي، إلى الاتجاه السائد، ممّا يجعلها صعبة القبول لدى الشعوب. ولتوفير احتياجاتهم الثقافية يجب أن تضع وتُمارس السياسات الثقافية التي يُمكن أن تُساعد في الحصول على الثقافة الشعبية في أي مكان وزمان.

5 - الثقافة الشعبية وتعدّد الثقافات

قد يُمكننا تواصلنا وتفاعلنا مع الثقافات من فهم أفضل للثقافات الأخرى، وبالتالي يُمكننا أن نحصل على مفهوم أفضل لمختلف المناطق وشعوبها الذي يساعدنا على تحقيق السلام في العالم. وعلى سبيل المثال فإن التبادل الثقافي يُمكن أن يكون فعّالا ومن المستحسن مبنيًا على الثقافة الشعبية. وهنالك احتياج خاص للاهتمام بالثقافة الشعبية للحفاظ على روح السكان الأصليين للمناطق.

6 - مشاريع ترويج الثقافة الشعبية

إن للثقافة الشعبية أهمية بالغة كما تبين أعلاه. وللحفاظ عليها وترويجها فيما يلي بعض المقترحات.

ولتحقيق ذلك فإنه يُوصى بشدّة أن تقوم الحكومات والمجموعات الخاصة والجماعات المحلية بجهود تعاون فعّالة.

6 - 1 دراسات دورية ومستمرة حول الثقافة الشعبية:

في الوقت الحاضر، إن الثقافة الشعبية مُهدّدة من قبل العولمة. وفي هذه الحالة فإن الدراسات الدورية حول الثقافة الشعبية التي كانت تُنجز على مراحل قد تكون مُهدّدة بالانقطاع وتستوجب اهتماما عاجلا.

6 - 2 تنظيم تبادل الثقافة الشعبية والتعاون الإقليمي:

لتبادل الثقافة الشعبية أهمية في ترويج تعدّد الثقافات. وكان التبادل إلى حدّ الآن غير منظّم وعشوائي، ممّا يمنع احتمال سُهولة حُصول الشعوب على الثقافات الشعبية الأخرى. وحتّى تكون المجموعة قادرة على ممارسة حقوقها الثقافية المتساوية والتمتع بثقافات شعبية أخرى، يجب تكثيف التبادل والتعاون الإقليمي عن طريق المؤسسات. وعلى الحكومات والمجموعات الخاصة والجماعات المحلية أن تُعير لذلك الأمر الاهتمام.

6-3 التنظيم الدوري لمنتديات الثقافة الشعبية:

يجب تنظيم المنتديات (Fora) الدورية التي تساعد على فهم الثقافة الشعبية في المناطق، وتُساهم في تحقيق السلام لدى البشر والعالم وتحفظ تعدد الثقافات في جميع البلدان، ممّا ينتج عنه قبول التعددية الثقافية وتمكين الشعوب والجماعات المحلية من التنبيه إلى أهمية الثقافة الشعبية.

6-4 تطوير الصناعة الثقافية المرتكزة على الثقافة الشعبية:

حتى تستقيم وتحيا الثقافة الشعبية ضمن الحياة العصرية يجب أن يكون جدوى تنافسها مضمونا ومقترنا بحياة المجموعة. ومن الضروري أن تكون الثقافة الصناعية مطوّرة من خلال أصول الثقافة الشعبية. إن الصناعة الثقافية تُؤثر في الحياة العصرية، وهكذا فإن الثقافة الشعبية التي هي وحدها تختلف عن أصول الثقافة العصرية، يجب أن تُسهم في توفير الاحتياجات الثقافية للمجموعة.

Quantauxfemmes,ellesaccomplissent la danse de la Jidha qui se caractérise, elle aussi, par sa vigueur et ses improvisations. Les femmes, le visage recouvert de la burqa, ressemblent à des toupies multicolores, lorsqu'au cours de la danse elles tournent vertigineusement sur la pointe des pieds.

Dans les sociétés du Maharashtra qui se consacrent à la pêche, les bras des hommes s'enchevêtrent avec ceux des femmes, en un seul mouvement de danse, puis les femmes grimpent sur les épaules des hommes, édifiant ainsi de belles formes pyramidales. Les femmes de cette région sont connues pour leurs prestations libérées de toute entrave.

Il existe également un grand nombre d'autres formes de danse relevant du drame ou théâtre populaire, comme le Naoutanki du Rajahstan, la bahavai de Khujarat, la tamasha du Maharashtra, la Jatra bengalie, la bakshajana de Karanatka ou la althiam du Kerala. Toutes ces danses racontent les légendes des héros, rois ou divinités des régions dont elles proviennent. Quant aux danses artistiques des cérémonies de mariage dans les différentes parties du pays, elles se caractérisent par des mouvements quasi dansants, dont les plus connus sont ceux des noces célébrées par les tribus du nord-est, des lazimes du Maharashtra, du kalaribabatu du Kerala et du altshaw de l'Orissa.

De ces danses populaires ont émané les différentes traditions de l'art de la danse classique et de la musique, en Inde. Il existe à cet égard six

principaux types de danse : la danse de baharanatiam du Tamil Nadu, l'odissi de l'Orissa, la manipuri de Manipur, la kataka de l'Uttra Pradesh, la katakali du Kerala et la Kunshi pudi de l'Andra Pradesh.

Il serait difficile de faire l'historique véritable de la naissance, voilà 2 à 300 ans, de ces danses, telles qu'elles se présentent dans leur forme actuelle, mais toutes ont des racines qui remontent aux traditions littéraires, sculpturales et musicales indiennes de l'Inde ancienne et de l'Inde médiévale.

Toutes ces danses obéissent aux règles de la danse classique édictées par le Natiashastra, un texte datant du deuxième siècle ap. J.C. et attribué au sage Baharata, dont on dit qu'il lui a été inspiré par le dieu Brahma. Ce texte définit les aspects essentiels de la danse qui sont la narita ou la narita de la danse immaculée qui se fonde sur une gestuelle de la suggestion et vise à exprimer le tempérament ou le « drame » de la personne.

danse classique, qui sont régies par des traditions complexes et obéissent à des règles immuables où l'improvisation se mêle aux mouvements de ballet étudiés, plongent leurs racines dans la danse populaire. Un tel éventail d'arts et de styles de danse n'a pas uniquement survécu en tant que témoignage de l'héritage de l'Inde mais a continué, grâce à cette ardeur et à cette vivacité dont ces arts sont porteurs, à influencer les formes artistiques courantes, voire à leur insuffler une plus grande complexité. Ainsi, les diverses formes de danse populaire ou classique en Inde n'existent pas de façon autonome mais entretiennent un véritable dialogue les unes avec les autres. Les formes populaires puisent souvent leur substance dans les formes classiques, lesquelles empruntent en retour leur vivacité et leur spontanéité aux formes populaires.

Les divers types de danses populaires que l'on trouve dans telle ou telle région de l'Inde ont, outre les éléments qu'elles partagent avec les autres régions, des caractères distinctifs. Différentes les unes des autres, du fait de la diversité des climats et des activités agricoles, elles se convergent autour du même socle littéraire et mythique. Ces formes ont persisté pendant des siècles en Inde et jeté des ponts avec l'héritage culturel de ce pays, héritage que l'on ne peut d'aucune façon qualifier de statique car il ne cesse de s'adapter aux réalités nouvelles et d'absorber les multiples influences. Ainsi, le secret de la pérennité de ces formes réside dans sa fondamentale souplesse et sa capacité à imposer son expression propre et à intégrer les apports extérieurs.

Comme la danse est intimement liée à la nature de la région dont elle originaire, on voit, par exemple, qu'un des Etats de l'Inde, le Pendjab, Etat principalement agricole, est célèbre pour la danse du Penhajra, qui est inséparable des rites et célébrations des semailles. Cette danse virile et pleine d'énergie permet aux hommes de fêter les semailles du blé. Rares à cet égard sont les hommes qui résistent aux rythmes du tambour à deux faces appelé Dhoulek qui a des ressemblances avec le Nakrazan égyptien dont les coups résonnent comme autant d'appels aux hommes à entrer dans la danse où les couples de danseurs alternent les mouvements acrobatiques les plus compliqués, à l'intérieur d'un cercle déserté spécialement à cette fin par les autres danseurs.

Nature et fonction de la culture dans la diffusion de danse populaire Un exemple concret : la danse en Inde

Dr. Houssam Mouhsab

Egypt

L'étude part de l'idée que la danse populaire ne saurait être séparée du milieu populaire, car elle est le produit de ce milieu qui a sa culture propre, transmise de génération en génération. On ignore en général l'origine première des danses populaires qui ne peuvent être considérées comme telles que si elles se produisent dans leur environnement naturel. Lorsque les gens émigrent vers un autre pays ils emportent avec eux leur patrimoine populaire qu'ils adaptent à leur nouvel environnement, mais, lorsque ce patrimoine est produit sur les planches d'un théâtre, il cesse graduellement de relever des traditions populaires car il s'y greffe diverses formes de prestations théâtrales obéissant à la vision du metteur en scène qui revisite ce patrimoine.

L'étude met l'accent sur la danse populaire indienne pour illustrer les précédentes propositions théoriques. L'Inde présente une grande diversité de cultures, de races, d'ethnies ; elle a vu l'arrivée d'émigrants venus de Grèce aussi bien que d'Asie centrale qui ont fait souche dans le pays et se sont mélangés aux populations autochtones. Il en a résulté une grande variété des groupes humains et des idiomes, si bien qu'on y rencontre, à côté de la langue officielle du pays qui est le hindi, plus de 844 dialectes, ainsi qu'un grand nombre de religions, tels que le bouddhisme, l'Islam, le judaïsme ou le zoroastrisme. Cette diversité a enrichi le pays d'une grande multiplicité de danses et de musiques. Ce qui est certain, en tout cas, c'est que les nombreuses formes de

Voilà qui crée un lien entre l'enfant et l'âme même de la société.

Ainsi, toucher les facultés auditives et former par là le goût de l'enfant est de nature à développer chez lui l'art de construire des images mentales en harmonie avec ses désirs et aspirations. De l'avis de beaucoup de spécialistes, mais aussi d'espérances, de rêves et de fantaisie. La faculté auditive commence à se développer, quelques jours seulement après la naissance de l'enfant, lequel va ensuite trouver plaisir à imiter certains des sons entendus. » Rien de surprenant, alors, à ce que l'enfant subisse l'influence d'une telle variété de

l'enfant est particulièrement prédisposé à réagir à l'écoute d'un son rythmé : « L'oreille de l'enfant, dès les premiers jours de la vie, est sensible à ce qu'on appelle les berceuses, le nourrisson se montrant toujours attentif aux mélodies chantées par la mère sur un rythme généralement monotone pour le calmer et l'entourer d'une ambiance sécurisante, de façon à l'endormir en douceur. Ces berceuses sont porteuses le plus souvent de valeurs et de significations morales sons et acquière, à travers les étapes de son développement, des prédispositions à l'écoute qui auront un impact sur son épanouissement futur. C'est ainsi que se forme à la base sa personnalité et que se déroule le processus d'assimilation qui part des toutes premières étapes de l'apprentissage linguistique, le monde dans lequel il vit étant en fait un édifice linguistique reflétant le mode d'édification de la personnalité.

institutions culturelles autant que les organisations sociales jouent-elles un rôle actif dans la promotion de la culture bahreïni, en tant que cette culture est un moyen essentiel pour enraciner la sensibilité au patrimoine parmi les jeunes et les enfants.

L'auteur met également l'accent sur le fait que les chansons enfantines dans la tradition populaire constituent un moyen efficace, au plan de la formation sociale. Car ce distingue ces chansons c'est le caractère spontané qui a été à l'origine de leur développement. Nulle volonté, nul effort concerté n'ont présidé à leur naissance qui ne témoigne que du désir puissant d'exprimer les élans et les aspirations les plus profondes de l'être.

Mais, à côté de cette gestation spontanée, la sensibilité populaire a, elle aussi, joué un rôle important. Il n'est guère difficile à cet égard de déceler les traces de cette sensibilité profonde dans les chansons des enfants. Nous croyons en effet que ces chansons ont été à la base conçues pour l'ensemble de la société et non pour une élite d'enfants ou une classe sociale particulière. L'un des traits distinctifs de ce type de chanson – qui, du reste, se retrouve dans le patrimoine de toutes les régions du monde – est sa simplicité qui répond aux besoins des enfants et sollicite leur mémoire si réceptive et accueillante. L'enfant étant un être simple, non encore engagé dans le tourbillon et les complexités de la vie sociale, la chanson populaire se trouve en parfait accord avec l'ingénuité de ses prédispositions, affects et sentiments.

Les chansons enfantines dans le patrimoine populaire de Bahreïn. Etude sur les origines et les fondements

Dr Abdelkader Faydouh

Bahreïn

L'étude s'attache à montrer l'action menée par le Royaume de Bahreïn au service de l'héritage populaire, et en particulier les sources orales de cet héritage qui constitue l'une des tâches prioritaires des institutions culturelles. Spécialistes et responsables entourent en effet de toute leur sollicitude ce patrimoine qui revêt la même importance que les autres sources historiques dont la connaissance constitue un moyen inestimable pour développer ce mouvement de flux et de reflux par lequel chaque génération transmet ses acquis à la suivante. Les institutions en charge de la culture et du patrimoine national constituent, sans nul doute, au Royaume de Bahreïn, la meilleure illustration de cette nécessaire continuité entre les générations, dans la mesure où leurs efforts se concentrent sur l'ensemble des manifestations culturelles pour faire apparaître les racines authentiques du pays et les relier à la vie présente et aux perspectives futures de la société.

La culture populaire est considérée comme un des facteurs essentiels du développement de l'individu. Et c'est dans ce cadre que s'inscrit la chanson populaire qui joue un rôle central dans l'édification de la personnalité authentique, en particulier chez les enfants. Cette chanson représente en effet le pari qui est fait quant à la préservation des fondements culturels des jeunes générations dont elle va accompagner le développement en contribuant à leur faire connaître la tradition orale de leur nation, au cas où la mémoire collective aurait été défaillante, en raison de la durée et de la succession des générations. Aussi les

performance collective, au niveau de la chanson populaire chez les bédouins du Sinaï, à la performance individuelle (exemple : Hamid Ibrahim) ;

3 – la naissance de mosaïques de textes musicaux, des textes importés se greffant sur les textes traditionnels, soit par l'introduction de certaines expressions, soit par la transformation de la totalité du poème, comme on le constate de façon notable, à Al Arish et à Cheikh Zouid ;

4 – un changement des modes de performance des chansons populaires, en rapport avec le passage du contexte de la soirée traditionnelle du samer à celui des noces organisées dans les hôtels ou à celui du concours annuel du hajen ;

5 – si la mondialisation a contribué à accélérer l'évolution des chansons du samer du Sinaï, ainsi que le recul de cette tradition, et si la région du nord-est du Sinaï avec leurs communautés locales peuvent être considérés comme autant de creusets à l'intérieur desquels fusionnent les textes locaux et ceux venus de l'extérieur, le choix des chansons s'opère à travers un mécanisme constitué de cercles concentriques, commençant par la bordure la plus proche culturellement, puis géographiquement, avant de traverser la frontière connues de la nation.

et culturelles originales.

La critique culturelle se fonde sur le recours aux diverses données théoriques et méthodologiques, sans négliger pour autant les instruments de l'analyse proprement littéraire, si bien qu'elle permet :

1 – la remise en question de l'interprétation officielle des textes ;

2 – le recours concerté à de nouvelles approches méthodologiques pour l'interprétation des textes ;

3 – l'analyse attentive des systèmes discursifs et de leur autoréférentialité.

Peut-on légitimement appeler analyse culturelle une approche des chansons du samer, en tant qu'elles constituent des textes culturels, et du samer lui-même, en tant qu'il constitue un texte appartenant à une culture traditionnelle en mutation, et cela aux fins de mettre en évidence des formes et structures sociales, artistiques et symboliques ? Mon analyse se fonde sur les perspectives ouvertes par la sémiotique qui insiste sur la nécessité de mettre en lumière le caractère dynamique des rapports internes aux activités de production du sens et de les examiner dans leur globalité, signe, connotation, herméneutique et génération du signe. Peut-être une telle démarche nous permettra-t-elle de tester trois affirmations concernant la mondialisation : la mondialisation œuvre au démantèlement de la structure collective ; à faire prévaloir l'idéologique ; à consacrer la multiculturalité, c'est-à-dire le métissage culturel – de sorte que la mondialisation rejoint la pensée poststructuraliste et postmoderne en affirmant la diversité contre l'unité.

L'étude définit le samer du Sinaï comme étant « une cérémonie organisée dans les grandes occasions, qu'il s'agisse d'un mariage, d'une fête religieuse ou de tout autre événement, comme le retour d'un pèlerin de la terre sainte ou d'un émigré de l'étranger, etc. D'habitude, cette cérémonie avait lieu, au cours des nuits de pleine lune, mais s'ils avaient besoin, au début et à la fin du mois lunaire, d'éclairage, les gens allumaient un feu autour duquel ils se réunissaient. La principale caractéristique du samer du Sinaï est qu'il s'agit d'une célébration d'un genre particulier où le chant poétique se conjugue à la danse, ce qui donne lieu à une grande variété de formes poétiques, comme le badaâ, la marbouaâ, le hejini, etc. Le samer est l'occasion de joutes épiques, de concours poétiques entre maîtres du chant poétique et entre servantes exhibant leur talent de danseuses devant les hommes. »

L'auteur souligne en conclusion que l'on assiste à :

1 – une évolution des moyens de circulation des textes, à l'ère de la mondialisation ; alors que ces textes étaient transmis au gré des migrations et des échanges commerciaux, ils circulent aujourd'hui grâce aux technologies modernes : bandes enregistrées, petit médias, CD, télévision, paraboles, chaînes satellitaires) ;

2 – un passage progressif de la

influencées par cette interaction culturelle et, par la suite, par la mondialisation avec ses diverses répercussions ?

L'étude se fonde sur le matière collectée sur le terrain sur le samer du Sinaï, à l'occasion des nombreuses visites que j'ai effectuées dans la région ainsi qu'à travers les entretiens approfondis que j'ai pu avoir avec les conteurs du Sinaï, au cours des trois années qui vont de 2003 à 2006. La matière a été recueillie, en partie, dans les environs de Cheikh Zouid, qui tient son nom de l'un des héros de la conquête islamique et constitue un modèle de société bédouine traditionnelle, et, en partie, dans la ville même d'Al Arish. La collection ainsi réunie comprend les textes de chansons populaires comme la marbouaâ, le mawel ou d'autres qui sont chantées en accompagnement des danses (la razaâ, la dihya, la machrikiya (l'orientale), la khoujar…) qui constituent des exemples représentatifs de ces formes littéraires populaires où l'on peut clairement discerner la part d'influence de la mondialisation.

Les dernières années ont vu l'apparition de nouvelles orientations dans le domaine des études littéraires et des sciences humaines. Il s'agit de la critique culturelle qui a accompagné le développement des études postmodernes. Nous avons adopté cette approche pour tenter de cerner, à travers l'étude du patrimoine populaire, et plus particulièrement des chansons populaires, les éléments d'influence de la mondialisation dans leurs manifestations concrètes et leurs rapports avec les évolutions sociales générales que connaît cette région qui se distingue par des structures sociales

aussi, acquis de nouvelles coutumes, sous l'influence de ceux d'entre eux qui avaient trouvé à l'époque du travail en terre de Palestine. Le Sinaï est revenu dans le giron de la mère patrie, en 1982, et a connu, à partir de cette date, un développement marqué par la mise en œuvre de nombreux projets économiques. Des milliers d'habitants du delta et de la vallée du Nil ont afflué dans cette région pour travailler ou résider de façon permanente, notamment dans la ville d'Al Arish, capitale du nord Sinaï qui est aujourd'hui considérée comme un creuset où se mélangent des éléments culturels endogènes et des éléments importés de la métropole. C'est ce qui nous a amené à nous poser la question suivante :

Jusqu'à quel point les chansons accompagnant les soirées du samer au Sinaï, qui sont considérées comme l'une des manifestations culturelles spécifiques à la région, ont-elles été

Les chansons du samer de la région du Sinaï, à l'âge de la mondialisation

Dr Ibrahim Abdelhafiz

Egypte

L'étude porte sur l'état des chansons populaires qui accompagnent la danse dans le samer (veillée collective) du Sinaï, et l'impact des évolutions liées à la mondialisation sur ces chansons, dans une société bédouine égyptienne qui a un mode de vie particulier. On sait que les sociétés nomades (bédouines) sont des sociétés closes ou quasi-closes qui sont restées jusqu'à une date récente à l'écart des influences du monde extérieur. Mais ces sociétés ne sont plus aujourd'hui à l'abri des effets de la mondialisation, compte tenu de l'expansion des moyens modernes de communication et de leur profonde pénétration dans toutes les régions de la planète.

La région du nord-est du Sinaï, même si elle a gardé son identité bédouine, s'est trouvée exposée, en raison de sa situation géographique, des circonstances historiques par lesquelles elle est passée et de sa structure démographique, à des vagues successives d'influences qui ont agi selon un mouvement de flux et reflux. Le Sinaï s'étend en effet entre la partie africaine de l'Egypte et le territoire occupé de la Palestine. Plusieurs de ses tribus ont des ramifications en Palestine, et des liens de parenté se sont tissés, de part et d'autre de la frontière.

Le Sinaï a connu, au cours des trente dernières années, un grand nombre d'événements et de mutations profondes où l'interaction culturelle a joué un rôle important. Israël a occupé en 1967 la presqu'île dont une partie de la population a alors émigré vers le delta et la vallée du Nil où ils ont acquis de nouvelles coutumes et traditions. Quant à ceux qui étaient restés au cours de la période d'occupation, ils ont, eux

appelées « tarakis » par lesquelles elles leur souhaitent le bonjour. Les doigts, les bras, les avant-bras et la poitrine de la mariée sont ornés de divers types de bijoux , bagues, colliers, parures, auxquels s'ajoutent divers onguents, peintures et fonds de teint, ainsi que des parfums tels que l'ambre, le musc, le santal ou le benjoin. Divers encensoirs et narguilés sont également utilisés.

L'auteur note l'importance du choix de la « daya » qui est une spécialiste qui se met au service exclusif de la mariée qu'elle prépare en vue de l'événement. La « daya » se charge de coudre les divers habits de cérémonie et accompagne la mariée jusqu'au moment où elle s'installe chez son époux. Elle s'occupe, en outre, de tous les mets aussi bien salés que sucrés qui sont offerts à l'occasion des différentes cérémonies et qui consistent en un éventail de hors d'œuvre, plats et desserts typiques de la région mais aussi de préparations destinées spécialement à cette occasion, notamment un plat fait de pain et de poisson rôtis à point que la mère de la mariée place sous le lit des époux et qui censé servir de dîner aux djinns pour qu'ils ne viennent pas se mêler à la fête. Les principales boissons sont l'eau, le café, la citronnade, le thé et le sirop de rose rouge.

réparties sur toute la surface des larges manches. Il arrive que la mariée porte ce vêtement à la place de la robe dite d'« en-nachl ». L'étude évoque également la « derra'â » qui se porte avec « en-nachl » ou tout autre vêtement transparent ; la « derra'â » est de deux sortes : la « derra'â oum errasgh », reconnaissable à la large bande en fil d'or dit « ezzari » qui entoure le poignet ; et la « derra'â oum katif » dont la bande se distingue par la finesse de sa broderie ; cette « derra'â » est ornée sur la poitrine par des fils d'« ezzari » qui dessinent de jolis motifs. Le « seroual » est, lui, fait de tissus en coton aux couleurs gaies avec, au bas de la jambe, de belles broderies aux couleurs harmonieuses. La mariée le porte avec la « derra'â » et les « mechmars », au cours de la nuit du « henné » et à l'occasion de la journée de la « jeloua » (présentation de offrandes par l'époux). Quant à la « ghechoua », c'est une sorte de foulard en coton léger, de couleur noire, dont les femmes se couvrent les cheveux, le cou et le visage, lorsqu'elles sortent dans la rue : la « ghechoua » de la mariée est ornée de broderies en fil d'argent ; le tissu en est le plus souvent transparent, et cette pièce, qui est portée par la mariée le jour du « henné » et de la « jeloua » ainsi qu'au cours de la nuit de noce, symbolise la pudeur dont doit faire preuve l'épousée, lors de sa cérémonie de mariage. Pour ce qui est du « melfa'â », c'est un morceau de tissu soyeux de couleur noire, le plus souvent de forme rectangulaire, dont les femmes se couvrent la tête lorsqu'elles sortent dans la rue. La « 'âba'a » (fin manteau) appelée la « deffa » qui voile la totalité du corps jusqu'à la limite des orteils est un vêtement présentant sur le devant deux ouvertures par où peuvent se glisser les doigts. Le « machmar » consiste en un morceau de tissu susceptible d'envelopper l'ensemble du corps de la tête aux pieds et est utilisé par les femmes à l'intérieur de la maison ou lorsqu'elles rendent visite à des voisines dans le village. La mariée porte ce vêtement, au cours de la nuit du « henné » et de la nuit de noce ainsi qu'au cours des sept jours pendant lesquels elle reçoit les hommages des proches. Lors de la « jaloua », elle reçoit en offrande sept « amchmars ».

L'auteur se penche ensuite sur les habits portés par les hommes à l'occasion de la fête de mariage, et notamment le « thoub » (longue chemise de la région du Golfe), le « séroual » (pantalon), le « becht », la « ghatra », le « 'âghel » (cordon dont on se ceint la tête), le « na'âl » (souliers) ou la « masbah'a »(chapelet). De même, elle s'attarde sur les bijoux, les parements ainsi que l'encens dont la mariée se sert, lors des différentes cérémonies, notamment les feuilles d'or, les « qahfia » et les pétales de violette et de géranium qu'elle met sur sa tête, lors de sa nuit de noce. Comme les mères procèdent au percement du lobe de l'oreille de leurs fillettes dès leur plus jeune âge, elles viennent, au lendemain de la nuit de noce, leur mettre des boucles d'oreilles

Sawssan Ismaël Abdallah
Bahreïn

phase des préparatifs et de l'acquisition par la fiancée de son trousseau, commence une fois que le père de cette dernière a reçu la dot qui est toujours payée par le prétendant en espèces et une fois.

L'auteur passe en revue les habits qui sont portées lors de la cérémonie par les femmes du village et qui reflètent le niveau culturel et l'appartenance de chacune à telle ou telle catégorie ou classe sociale. Elle étudie ensuite les différentes tenues que la mariée va porter, au cours de chacune des nuits que durera le mariage. La robe dite d'« en-nachl » est, par exemple, un vêtement long et ample avec de larges ouvertures sur les manches ; cette robe est ornée de complexes broderies en fil d'or dit « ezzari », couvrant toute la surface du tissu. Cette robe, qui est réservée à la nuit de noce proprement dite, est en général de couleurs verte et rouge qui sont considérées comme les couleurs distinctives de la cérémonie du mariage. Un autre vêtement est appelé « al moufa'hha'h » et se caractérise par la variété de ses couleurs qui sont habituellement des couleurs sombres, au nombre de quatre, alliant le violet, le noir, le vert et l'orangé, sous la forme de bandes horizontales harmonieusement

Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn L'exemple de Nouaydrat

L'auteur met l'accent sur la place importante que le village de Nouaydrat accorde à la cérémonie de mariage, soulignant que des considérations d'ordre religieux, social, économique, culturel et psychologique entrent en ligne de compte, à chacune des étapes autour desquelles s'articule cet événement. Première étape : le choix de la future épouse qui relevait de la responsabilité du père et de la mère du prétendant. La « khattaba » (marieuse) joue un rôle important, à cette étape. On commence par poser diverses questions sur la famille et la généalogie du prétendant. Puis, celui-ci charge sa mère et certaines de ses parentes de rendre une première visite à la femme qui lui a été désignée pour qu'elles voient si elle peut lui convenir. Les traditions sociales interdisent en effet à l'homme d'effectuer par lui-même cette première rencontre.

Viennent ensuite l'étape de la concertation autour de la dot que le prétendant doit payer à sa future femme, puis celle, décisive, du contrat par lequel s'achèvent les démarches de la demande en mariage. La

de considérations d'ordre historique, qu'elle ne concerne pas la seule sphère arabe et pourrait remonter à des temps très anciens au cours desquels les sociétés musulmanes ont établi une hiérarchie entre ce qui relève de la culture des élites et ce qui concerne le commun des hommes. Nul doute qu'une telle hiérarchisation ne reflète l'antique séparation entre l'homo sapiens et l'homo faber ainsi que toutes les autres considérations d'ordre métaphysique remontant à la nuit des temps qui ont placé le premier à un niveau bien plus élevé que le second, sur la base de la prééminence, voire du caractère sacré, que la philosophie antique conférait à l'esprit.

L'étude souligne que le lien entre la pensée, le savoir et l'enseignement, dans un contexte historique qui a fait que la langue arabe a constamment fonctionné autour de cette dichotomie : langue officielle/langue courante de caractère dialectal a instauré deux conceptions de la culture : une culture savante officielle et une culture populaire ayant pour support le dialectal. Ce clivage a consacré une certaine forme de pensée qui est, de l'avis de l'auteur, à la base de cette hiérarchie qui a abouti à l'idée que la véritable création intellectuelle ne peut se faire qu'en arabe littéral, langue qui est, en outre, organiquement liée à la foi.

Une telle perception a enraciné dans l'inconscient de la majorité du public la conviction que la culture populaire et son support (l'arabe dialectal) sont incapables d'accéder à la dignité de la création littéraire et, plus généralement, d'exprimer les idées les plus belles et les plus hautes.

L'évolution des savoirs et des recherches sur les cultures dans leur grande diversité a grandement contribué à transformer la perception que l'on pouvait avoir des faits culturels, en général, et des cultures isolées, en particulier. Nul doute, affirme l'auteur, que cela a influé sur le rapport entre culture savante et culture populaire ; les épaisses murailles qui avaient été érigées, au long des siècles, entre ces deux cultures et avaient ancré dans les esprits l'idée toute illusoire d'une naturelle supériorité de la culture des élites, sur celle du peuple, ont commencé à se fissurer. Tout un travail de révision des conceptions héritées de la vieille métaphysique qui a instauré la primauté de la culture d'une classe qui avait le monopole de l'éducation et du savoir est aujourd'hui en cours.

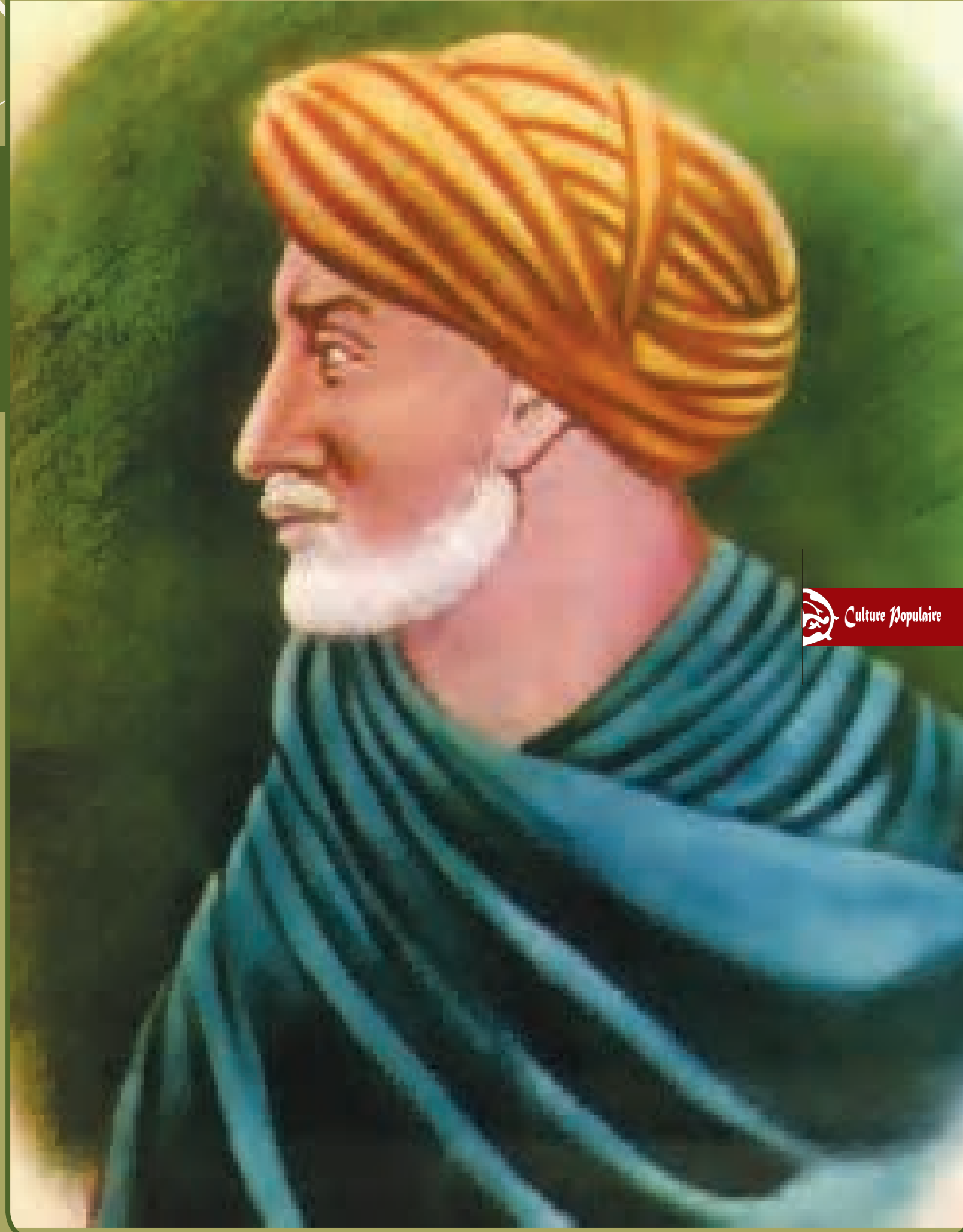
La culture populaire joue un rôle important dans la vie des Arabes et des musulmans. Elle contribue à la préservation de leur lien d'appartenance à la sphère culturelle de leur nation, y compris lorsqu'ils n'ont pas accès à l'arabe littéral. Ainsi, les recherches récentes ont permis de lever bien des obstacles et entraves qui avaient participé à l'exclusion et à la marginalisation de larges catégories de la population, et relégué la culture populaire à un rang inférieur, lui déniant toute valeur, au point de refuser de la reconnaître pour telle.

longtemps avant que les études anthropologiques et philosophiques rendent justice à toutes les catégories de la société et se tournent vers ces diverses formes de création humaine ? Quels critères faut-il adopter pour juger de l'excellence ou de la médiocrité de telle ou telle œuvre ? Et suffit-il, désormais, de dire d'un texte qu'il appartient à la tradition orale, populaire ou dialectale d'une communauté donnée pour qu'il soit considéré comme négligeable et sans intérêt pour la recherche ?

L'étude pose, à cette étape, une question de la plus haute importance : les créations orales qui sont l'œuvre de personnes ordinaires peuvent-elles atteindre à un degré de perfection qui leur garantisse la pérennité, voire l'immortalité ?

Soulignant que cette attitude négative à l'égard de la culture populaire n'est pas propre à la civilisation islamique et qu'elle se retrouve dans la plupart des autres aires culturelles, l'étude essaie d'en expliquer les raisons. Elle s'arrête sur les différentes motivations qui sont derrière cet ostracisme qui a frappé dans le monde arabo-musulman cette culture et lui a dénié tout rôle dans l'édification de la pensée, du savoir et des sciences fondamentales.

Elle souligne que cette attitude relève



Le statut de la culture populaire dans les sphères culturelles arabes

Dr. Nour el Houda Badiss

Tunisie

L'étude met l'accent sur la condescendance avec laquelle la société et la culture savante regardent ce que l'on appelle la culture populaire, le folklore ou, plus généralement, le patrimoine et la pensée orale. Elle montre qu'en dépit des efforts déployés pour défendre et réhabiliter la culture populaire et le folklore, ceux-ci continuent, dans les faits, à ne pas bénéficier d'une véritable reconnaissance officielle. Il suffit à cet égard de noter qu'ils sont inexistants au sein des institutions publiques, et en particulier dans les différents cycles de l'enseignement, y compris l'enseignement supérieur, où cette culture est non seulement absente des programmes officiels mais se trouve marginalisée au niveau de la recherche académique.

Les chercheurs considèrent, en effet, bien souvent, la tradition orale non répertoriée comme relevant de l'improvisation et de la création spontanée et ressortissant difficilement à une approche objective et scientifique. Cette perception a longtemps marqué l'étude de la tradition orale, dans les différents domaines de la littérature, qu'il s'agisse des poésies, contes ou proverbes transmis de génération en génération et constamment présents dans la parole collective. C'est ici que se pose cette question centrale : comment se fait-il que nous puissions trouver plaisir à écouter tel récit ou de tel récital poétique, et qu'en même temps ces performances culturelles ne soient pas reconnues par les milieux savants et les institutions universitaires ? Pourquoi notre culture est-elle restée, jusqu'à une date récente, liée au sein de notre civilisation à l'arabe littéral et circonscrite à une élite cultivée, peu en contact avec le peuple ? Pourquoi a-t-il fallu attendre si

Préface

Le premier numéro de la revue LA CULTURE POPULAIRE est maintenant entre les mains du lecteur, et la joie des célébrations commence à s'apaiser, petit à petit. Mais le sentiment de la responsabilité qui est la nôtre d'enraciner LA CULTURE POPULAIRE dans son environnement local et régional est toujours aussi fort et ardent, et avec lui le nécessaire élan vers la réflexion et le travail soutenu.

Un périodique, quels que soient ses domaines d'intérêt, n'a pas de raison d'être s'il n'émane pas de son environnement. C'est de là qu'il vient et c'est là qu'il va. Et si telle est notre ambition, notre souhait le plus vif est que le lecteur sincère et objectif ne soit pas avare des commentaires et suggestions que lui aurait inspiré le premier numéro. De notre côté, nous prenons l'engagement de l'écouter et de prendre en considération ses avis, en ce qu'ils ont d'objectif et de raisonnable.

Aucun effort ne sera en outre épargné pour que les prochains numéros gardent le cap et restent fidèles à la ligne que nous nous sommes tracée depuis le début, allant toujours de l'avant, selon une courbe ascendante qui jamais ne fléchit. Rigueur, cohérence, exigence épistémologique, ouverture sur le plus large public : telle est notre devise. Nous veillerons à ce que nos prochaines livraisons se fassent l'écho des interrogation et questionnements de l'homme, en tant qu'il est homme, par-delà toute appartenance raciale, nationale ou religieuse. Car seule demeure la culture qui consacre les valeurs humaines ; seule elle pourra construire un lendemain radieux et une terre belle et fertile où s'épanouiront le vrai, le bien, le beau ; seule elle donnera à la parole sublime ses significations créatrices qui influent, transforment, sculptent l'édifice de l'âme.

Notre espoir est que ces efforts conjugués de la communauté des lecteurs et de la famille de la rédaction nous permettront d'élever la culture populaire jusqu'aux plus hauts degrés de la production du savoir et la plus large ouverture sur les grands problèmes humains, les rêves et les préoccupations de l'humanité. Et c'est là une responsabilité que l'équipe de rédaction ne saurait assumer à elle seule car LA CULTURE POPULAIRE est un trésor placé sous la garde de l'ensemble de la communauté ethnique.

Il arrive cependant qu'un seul individu, en marge du grand mouvement, détienne une part de ce trésor que les autres ne posséderaient pas. C'est pourquoi nous exhortons tous ceux qui disposeraient d'une matière susceptible d'enrichir nos recherches sur le terrain ou de rectifier l'orientation de telle de nos études de ne pas hésiter à nous contacter, il trouvera auprès de nous l'écoute la plus attentive. La sauvegarde, la documentation, la protection de la culture populaire contre l'oubli et les risques de déperdition sont de la responsabilité de tous car ce patrimoine est partie de l'identité et de la personnalité culturelle de chacun.

la rédaction

extraits du 16 émé festival du patrimoine

Bahreïn - 2008

Culture
Populaire

enabled it to adapt to new developments and accommodate external influences.

Since Indian folk dancing is strongly connected with nature, the agricultural district of Ben jab is famous for the 'bahanjra' dance which represents the rituals of planting wheat. Indians in that area perform this dance with great enthusiasm to celebrate the wheat farming season. Only a few can resist the temptation of the rhythmic bangs of the double-sided drum called "Dhulak" which is similar to the Egyptian "Nagrazan" drum. Pairs of dancers exchange roles in performing complex aerobatic movements in the dance circle.

Women perform a dance called "jeedha" which is characteristically spontaneous and enthusiastic. With veiled faces, they look like whirls of colors while dancing swiftly on their toes.

In the fishing community of Mahar Ashtra, men and women dance together with interwined hands, then women climb on men's shoulders in beautiful pyramidic forms. Women dances are famous for having some liberal movements.

Besides, there are varied forms of folk dancing such as "nowtanki" in Rajistan, "bhavai kujaratya, tamasha maharashtratya, and Jatra" in Bengal, and "bakshajana karintakya and thiyam kirayeh", etc. All these dances represent legends of local heroes, kings and gods. But wedding dances in different parts of the country are characterized by their semi-dancing movements. The most famous are the tribal dances in the north eastern area as well as "lazim mahar ashtratya, kalaribabatu kirali, and tishhaw tinkreh" in Oresa district.

From folk dancing stemmed classical traditions in music in India. There are six main classical dances: "bahrata natiam", "odessi orisa", "manibouri", etc.

It is hard to trace the real history of these dances in their current forms beyond 200-300 years, but they are all deep rooted in arts, literature, sculpture, and music of the ancient and middle Indian ages.

All these dances follow the rules of classical dancing recorded in "natiashastra" which is a text, dating back to the 2nd century BC, and which is said to have been revealed to the wise Baharta by god Brahma. The text specifies the main features and movements of dancing which are termed "nirita or naritya" (pure dancing) which depends on mimic movements, an

Nature and Role of Culture in Defining Folk Dancing: Indian Dancing as a Model

Dr. Husam Muhseb

Egypt

This article affirms that folk dancing is inseparable from the folk environment where it is born and communicated by different generations. The source of folk dancing is usually unknown but it remains practiced in its natural environment. When people move to other countries, they take their folk culture with them but they adapt it to the new environment. When performed on the stage, however, folk dancing begins to sever ties with its origin as it acquires various theatrical forms by dance designers in what is called reinstating tradition.

The author takes as his model Indian folk dancing as culture and ethnicity in Indian are so diverse due to migrants from Greece and Middle Asia who settled and mixed with aborigines resulting in such a variety of ethnical groups and languages. India now has more then 844 local dialects and several religions such as Buddhism, Islam, Christianity, (Zradisht!!!) and Judaism. This has given rise to a rich wealth of dancing forms and music. In fact, Indian modern dancing forms are a mixture of inherent and modern ballet movements which emerged from public dancing. This varied mixture is a symbol of the Indian cultural heritage which has maintained its pure essence and dynamicity that still influences other artistic forms and creates new more sophisticated ones. Thus, Indian folk and classical dancing forms are inseparable and constantly interact since folk dancing sometimes derives its content from classical dancing while classical dancing derives dynamicity and spontaneity from folk dancing.

While folk dancing forms in particular parts of India have their own characteristics which distinguish them different from other forms, they have some similarity with other forms in certain parts of the country. And while the climate and the agricultural environment render those forms different, literature and legend bring them together. By its very nature, Indian dancing is dynamic, flexible and resilient. It has, therefore, retained these forms for centuries and maintained interaction with the Indian cultural heritage. This nature has also

auditory sense can nurture in him the imaginary images which correspond with his tendencies and desires. The child's auditory sense is motivated, according to researchers, when the rhythmic bell first rings "in his ears while still in the cradle where he is first introduced to what are called the cradle songs their mothers chant to lull him to sleep. Such songs usually express moral concepts and hopes as well as dream-like images.

The auditory system in children begins working a few days after birth, and children enjoy babbling some sounds". No wonder then that the child is affected by those songs which help him acquire personal auditory traits as he grows up. Thus, his special character develops through acquisition starting from the early linguistic stages because his world is a linguistic structure which contributes to constructing his character.

Bahraini Children's Songs: Institutionalization and Documentation

Dr. Abdul-Qader Faidouh

Bahrain

The article focuses on the role the Kingdom of Bahrain plays in institutionalizing folk culture, especially the oral tradition which has become one of the priorities of cultural institutions. Folk culture is considered of equal importance to other historical resources which maintain interaction between different generations. This interaction is given due attention by the cultural and national sector in the Kingdom which is keen on pointing out the genuine aspects of folk culture and tying them with public life and future aspirations in general.

Folk culture, particularly children songs, is an essential factor in developing children's individual character. They will continue to contribute to keeping intact the genuine features of the oral tradition for fear of being lost due to the ever-changing circumstances. Those songs implant in children a strong sense of their folk culture.

The study also concentrates on folk children's songs as an effective tool for their sustained social upbringing since the songs are a spontaneous and intuitive reflection of inner emotions.

If spontaneity plays a role in creating children's songs, they can strengthen the folk sense as they are the result of a collective effort representing varied social classes rather than elite social groups only. Children's songs in Bahrain, as in other Arab countries, are simple as they represent children's conscious responsive desires and their receptive memory. And since the child is the symbol of the simple human being before experiencing the complications of social life, folk songs mirror his simple mentality and emotions, which in turn creates a kind of interaction between him and the spirit of the community.

Therefore, training the child's

post-modern orientations. By adopting this approach in studying folk arts in general and folk songs in particular, we may put our finger on the influences of globalization and its relationship with the general social variations in this area which has its own social and cultural features.

Cultural criticism is a methodical approach based on merging theoretical and methodological variables without ignoring literary criticism which makes it have three main distinctive features:

1. transgressing the boundary of traditional text interpretation,
2. employing more approaches to text analysis, and
3. investigating discourse systems and how their manifestations.

Can we then term it cultural analysis? as it is based on analysis of samir songs as cultural texts and samir as a text in a traditional transformed culture with the aim of discovering social and symbolic patterns. I will adopt in my research the semiotic theory which is concerned with the dynamic nature of the signs and their producers and interpreters together with the process of their generation. This approach might help in examining three perspectives of globalization: that it attempts to deconstruct the social pattern, uplift ideology, and impose multi-cultural mix. As such, globalization seems to be in line with post-constructionism and post-modernism in emphasizing diversity rather than unity.

The Sinai samir can be defined as a "festival celebrated on social occasions such as weddings, national days, safe return of pilgrims or long-awaited migrants". It usually takes place in moon-lit nights, so if they have to celebrate in the early or late days of the month they build fires and circle around it. The most distinctive feature of samir is that it includes different forms of poetic singing, such as al-bid9, al-marbou9eh, al-hjeini, etc., which is accompanied by dancing. In Samir, the crowd is filled with enthusiasm as the competition between the folk poets intensifies and as they dance before other men".

The research arrives at the following conclusions:

1. Methods of improvising texts in the era of globalization have changed. Texts are now recorded on CDs and TV channels instead of being distributed via commerce and migration.
2. There is a gradual change from collective to individual folk singing in northern Sinai, such as Hameed Ibrahim.
3. Traditional texts are not mixed with modern texts at the level of vocabulary and the entire text, especially in Al-Areesh and Sheikh Zwayyid.
4. There is a change in the context of samir which now takes place in hotels and the camel annual race.
5. Song selections occur through a multi-circled mechanism starting from the culturally-closest circle, to the spatially-nearest, up to circles outside the country. This is one of the most salient influence of globalization on Sinai samir songs, especially in the north eastern area of Sinai.

In the last thirty years, Sinai has witnessed several events and radical changes in which cultural contact has played a dramatic role. It was occupied by Israel in 1967, and many of its inhabitants moved to Delta and the Valley governorates where they acquired new customs. Some of those who remained in Sinai during the occupation also acquired new customs while working in Palestine. Since 1982, when Sinai was restored, many modern projects have been established. Thousands of people from Delta and the Valley have come to Sinai seeking work or permanent living. This was especially so in Al-Areesh, the capital of northern Sinai which is considered a model town where local and migrant cultures have fused in such a way that raises the question:

To what extent have the songs accompanying Sinai samir, which are one of the distinctive features of the traditional culture of the area, been influenced by this cultural interaction and the different aspects of globalization?

This piece of research sets out to answer this question by providing field material collected during my several visits and personal communications with story-tellers between 2003 and 2006. The material was collected from Sheikh Zuwayed suburbs, named after a Muslim fighter during the Islamic conquests period. This is an exemplary traditional Bedouin community in Al-Areesh area. The author was primarily concerned with the folk songs such as al-marbou9a, al-mawwaal among others which normally accompany folk dances such as al-raz9a, al-dihiyyeh, al-mashriqiyyeh, al-khoujar, etc. The songs can be considered examples of texts representing these different forms of folk literature and demonstrate how much they have been influenced by globalization.

A new trend, called cultural criticism, has recently appeared in the filed of humanities and literary studies. This trend has occurred together with new methodological developments and

Sinai Samir Songs in the Era of Globalization

Dr. Ibrahim Abdul-Hafeth

Egypt

This article deals with the folklore songs which accompany Sinai samir dances and the changes globalization has imposed on them in an Egyptian Bedouin society which has its own lifestyles. Bedouins are known to have their own closed or semi closed communities which have for long remained unaffected by external influences. But they are no longer far from the effects of globalization due to the widespread of new means of communications.

Despite the fact that the north eastern area of Sinai is a Bedouin community, it has witnessed a wave of tide and ebb as a result of its geographical location and historical circumstances and human structure. It lies on the border between Egypt and occupied Palestine, hence some Sinai families extend into the Palestinian territories.

Marriage Customs in Bahraini Villages:Al-Nweidrat Village as a Model

This study addresses the customs and traditions of marriage in the Bahraini village of Nweirdat. It spotlights the importance of marriage in the village for religious, social, economic and psychological reasons. It also sheds light on the process of marriage through its different stages which involve selecting the suitable partner, which is the parents' responsibility, the role of the matchmaker, gathering information about the would-be husband in terms of his family, character and behaviour up to the visit the man's family pays to the woman's house. Normally, the would-be groom's mother and other women from his family go to see the would-be bride and check whether or not she is a good choice. The following stage is called 'muwasa' which means negotiating the dowry and the date of signing official marriage documents. The final stage is that of the necessary preparations for marriage after her father has received the dowry which is usually paid in cash.

The author then touches upon the bride's costumes which mark the social status of the marriage. This varies according to the man's social class and their culture. Marriage costumes differ from one night to another. There is 'annashil' garment which is loose, long and has wide toward the wrists and it is embroidered with gold threads called 'ar-razzi' which cover the whole dress the bride wears on the first wedding night. It is usually read or green. There is also the 'mufahah' dress which is usually stripped by crosswise purple, black, green and orange colors. The bride can wear this dress instead of the former on the first wedding night. Another dress is 'al-darra9a' which is worn together with 'annashil' or other transparent outfits. This is in addition to many other types of wedding costumes.

Then the article addresses men's outfits such as 'ath-thawb', 'ass-ssirwal', al-bisht', 'al-gotra', 'al-9igal', 'in9al' and 'al-masbaha'. The author also mentions the bride's accessories, jewelry, and some decorating substances such as 'hinna', 'kuhl', incense, '9uud', etc.

An important feature of marriage in that village is the choice of what is called 'midwife', a lady specialized in providing wedding services from sewing the bride's clothes to arranging her movement to the groom's house.

Sawsan Ismael Abdullah

Bahrain

to Arab societies but rather dates back to the time when Islamic societies had been ranked according to their general and particular conceptions. This reason is based on the classification of creatures into homosapiens and homofabers and the historical and metaphysical factors which rank intellectual men higher than working men due to the glorified status of thinking in ancient philosophy.

The writer argues that there is a dual relationship between thinking on the one hand and knowledge and learning on the other in the historical situation of Arabic, which is due to the difference between standard Arabic and colloquial Arabic. Accordingly, two conceptions have come to the fore: informed official culture and folk unofficial culture which is expressed via colloquial Arabic. This situation has resulted in a number of opinions that which we hold accountable for this duality. This is the reason why only standard Arabic, which is strongly related to religion, is recognized as the only channel of genuine intellectual works.

The view that folk culture and its vehicle, colloquial Arabic, are incompetent to produce highly dignified literary and intellectual work has been implanted in the subconscious of the Arab public.

The author points to the role of current research which has addresses diverse cultures in changing this attitude toward culture in general and isolated cultures in particular. This has given rise to consequences of great concern to the relationship between

informed culture and folk culture. Such opinions have swept through the solid barriers separating the two types of culture and putting an end to the false claim that informed is superior to folk culture. This lesson has launched a revision of all the conceptions stemming from ancient metaphysical views that paved the way to the superiority of the intellectuals' culture.

Folk culture plays important roles in the life of Arabs and Muslims. It maintains their cultural identity even if they do not know standard Arabic. These research works have contributed to lifting the hindrances that have led to marginalizing folk culture and belittling its status to the extent that has deprived it from the official recognition it deserves.

Status of Folk Culture in Arab Societies

Dr. Nour el-Houda Badiss*

Tunisia

This article sheds light on the short-sighted view of society and informed culture of what is called folk culture, or folklore or oral tradition in general. The author asserts that despite the strenuous efforts to maintain the status of folk culture, it has not yet obtained official recognition as it is absent from education at all levels, especially higher education. Not only this, but it has also been marginalized in academic research.

Researchers have always considered any oral tradition as being improvised and arbitrary, and as such it lacks objectivity and scientific methodology. This view has captured literary works such as poetry, story and proverbs which are passed over from generation to another. Therefore, the question that arises at this point is: How can we eagerly listen to folk stories and poetry while societies and academic institutions do not recognize folk culture? Why has our culture remained bound to classical poetry and our academics separated from the public? Why have we waited so long till anthropological and philosophical studies have developed so that the status of all social classes can be restored and all aspects of human life investigated? What criteria can we use to sift and assess different aspects of our tradition? Is it valid to classify a text as inferior just because it is oral or colloquial?

The author posits an essential question: Is it not possible that an old oral text can be so distinctive that it has survived up to the present? She also confirms that this is the attitude of most civilizations, and not only the Islamic civilization. While endeavoring to seek an answer to that question, she has assumed that Arab Islamic civilization must have its reasons for relegating the status of folk culture. The first reason is historical which may not directly relate

Folk Culture

context

Table Des Matières

Status of Folk Culture in Arab Societies 8

Le statut de la culture populaire dans les sphères culturelles arabes 24

Dr. Nour el Houda Badis

Marriage Customs in Bahraini Villages:Al-Nweidrat Village as a Model 10

Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn L'exemple de Nouaydrat 28

Sawssan Ismaël Abdallah

Sinai Samir Songs in the Era of Globalization 12

Les chansons du samer de la région du Sinaï, à l'âge de la mondialisation 32

Dr Ibrahim Abdelhafiz

Bahraini Children's Songs: Institutionalization and Documentation 16

Les chansons enfantines dans le patrimoine populaire de Bahreïn. Etude sur les origines et les fondements 38

Dr Abdelkader Faydouh

Nature and Role of Culture in Defining Folk Dancing Indian Dancing as a Model 18

Nature et fonction de la culture dans la diffusion de danse populaire Un exemple concret : la danse en Inde 42

Dr. Houssam Mouhsab

Commission scientifique

Ebrahim Abdallah Ghuloom	Bahrein
Ahmed Ali Morsi	Egypte
Arwa Abdo Othman	Yemen
Paroul Shah	Inde
Toufic Kerbag	Liban
George Frendson	USA
Hessa Zaid Al Rifai	Kuweit
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oray	Kiné
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
Shayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Barhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	UAE
Fadhel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padela	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabia Saoudite
Namer Sarhan	Palestine
Nicholes Sariss	Grèce
Wahid Al Saafi	Tunisie

Conseillers de rédaction

Ahmed Al Fardan	Bahrein
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Asaad Nadim	Egypte
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrein
Hasan Salman Kamal	Bahrein
Saeeda Azizi	Maroc
Radhi El Sammak	Bahrein
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuweit
Safwat Kamal	Egypte
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrein
Abdalla Hasan Omran	Bahrein
Mubarak Omar Al Amari	Bahrein
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrein
Muhyeldin Khrayef	Bahrein
Mostafa Jad	Tunisie
Mansor Mohd. Sarhan	Egypte
Mahdi Abdallah	Bahrein

Folc Cultuer

A Quarterly Specialized Journal

The message of folklore from Bahrain to the world

With cooperation of International Organization of Folk Art (IOV)

Message de patrimoine populaire: de Bahrein au monde

Avec la Coopération De L'organization Internationale Des Arts Populaires (IOV)

Indian Dancing

Published By:
Folk Culther Archive For Studies Researchs and Publishing

P.O.Box :5050 Manama
Kingdom of Bahrain
Tel : +973 17400088
Fax : +973 17400094

Email : editor@folkculturebh.org

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordenitor

Editorial Manager
Nour El-houda Badiss

Director Of Field Researchs
Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr

Editor Of English Section
Bechir Garbouj
Abdulla Al-haidry
Mahdi Al-jandobi
Kamal Altheeb

Editor Of French Section
khaled al-rowaie

Design
Mahmoud Elhosiny

layout And Execution
Fouzia Hamza
Hussain Almahroos
Usama Mohammed Hassan

Photography
Dana Ali Musalam

Archives
Susan Muhareb

International Relations
Ali Ahmed Al Jowder

Subscription & Distribution
Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy

Website Design And Management

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5BD
- Official Institutions 20BD

Arab Countries:
- Individuals 10BD
- Official Institutions 40BD

EU Countries:
- 40 Euro

USA
- 55$

Canada & Australia
- 100$

Asia Southeastward
- 150$

World Unfading
- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Preface

The first issue of Folk Culture magazine came to light and celebrating the happy occasion is petering out. Yet the responsibility of rooting this periodical in its local and regional atmosphere is still ablaze, and hence inviting vigorous thinking and effort. It is this that incorporates into the periodical its unique flavor. While aspiring to that effect, we invite our readers to send us their comments on the first issue, so we can avoid any inadvertent pitfalls in future issues. We will yield an attentive ear to all objective comments and take them into consideration. We also promise to strictly adhere to our principles of broad-mindedness and in future issue. We will continue to welcome and respect the views of the other regardless of ethnicity, religion and affiliation. Culture is, after all, the only institution that will provide a promising future and a rich soil in which the values of justice, welfare, and beauty will be nurtured. Only in this way, will the true word have its impact on people's souls.

We trust that cooperation between the readers and the editorial board will uplift Folk Culture and enable it to produce knowledge and embrace individuals' dreams, aspirations and views. It would be extremely difficult for the editorial board to shoulder this responsibility alone. Folk culture is the repertoire of human heritage. It gives marginalized individuals an invaluable opportunity to voice their views. We therefore call upon anyone who has field research in socio-cultural areas to contact us.

Keeping folk culture intact and documenting it is a collective responsibility since folk culture is the mirror of identity and citizenship.

Editorial Board

Shots Of The 16th Heritage Festival

Bahrain - 2008

The Message Of Folklore
From Bahrain To The World

With Cooperation Of
International Organizaion Of Folk Art (IVO)

Message de Patrimoine Populaire
de Bahrein au Monde

Avec la Coopération De L'organization Internationale Des Arts Populaires (IOV)

التقافة الشعبية
Culture Populaire
Folk Culture

A quarterly specialized journal www.folkculturebh.org

Issue No 02 \ July - August - September 2008

Le statut de la culture populaire dans les sphères culturelles arabes

Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn Lexemple de Nouaydrat

Les chansons du samer de la région du Sinaï, à l'âge de la mondialisation