التقافة الشعبية

21

العدد 21، السنة السادسة، ربيع 2013

فصلية | علمية | متخصصة

فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين

جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب

الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل

الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة «الطفولة المبكرة»

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

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

إدارة التوزيع
هاتف : 40 130 335 973+
فاكس : 80 066 174 973+

الإشتراكات
هاتف : 80 698 337 973+

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

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

مفتتح العدد 21

على محك استعادة فنون ذاهبة ..

قبل ما يقرب من عشر سنوات، صدرت توجيهات قيادية عليا بمملكة البحرين بتشكيل فريق من المختصين والمعنيين بالتراث الشعبي الغنائي لدراسة مقترح استعادة بعض الفنون الشعبية الغنائية الآخذة في الاضمحلال طريقا للزوال، نتيجة المتغيرات الاجتماعية وفي ظل ما يغيّب الموت من أساطين هذه الفنون وممارسيها من المحترفين العارفين لقواعد وأسرار أدائها. وقد كلف مستشار من ذوي القرب من بيئات هذه الفنون لرئاسة الفريق الذي عقد عدة اجتماعات وتوصّل إلى مجموعة من التوصيات رفعت إلى جهة تشكيل الفريق التي أقرتها وأحالتها إلى التنفيذ، وكان من بين تلك التوصيات تشكيل مجموعة متفرغة بوظائف قارة تُنتخب من أكفأ الممارسين لفني (الصوت) و(الفجري) ومزج هذا الفريق بمجموعة أخرى من الشباب الهواة لتكوين فرقة البحرين الوطنية للفنون الشعبية بإشراف مدربين وإداريين في مقر مناسب يتم اختياره. إلا أن الجهة التي أحيلت إليها التوصيات وجدت أن الاعتمادات المالية اللازمة للتنفيذ في ذلك الوقت مكلفة وغير متوفرة، وإمكانيات التوظيف محدودة، فتوقف الأمر، للأسف الشديد، عند هذا الحد. ومع بداية هذا العام الميلادي الجديد انبرى مركز عيسى الثقافي الواقع تحت مظلة الديوان الملكي العامر بمملكة البحرين وبتوجيه من سمو الشيخ عبدالله بن خالد آل خليفة رئيس مجلس الأمناء بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت لأخذ زمام المبادرة في ذات الاتجاه، وذلك بدراسة مشروع ثقافي فني يتعلق باستعادة فن غنائي منزوٍ، يبدو أنه على وشك الذهاب، وهو فن (الصوت) الخليجي الشهير الذي يعتبر منجزا فنيا حضاريا لشعب الخليج العربي أبدعته تجليات الإنسان بمملكة البحرين ودولة الكويت، وتمثلت فيه تلك الروح الشعبية المحبة للموسيقى الشغوف بتذوق الشعر والحرص على أصول الأداء وإشراك الجماعة في فرح المتعة الروحية وفرجة الانشراح الراقية. وقد اتخذت خطوات عمل تنفيذية بين الطرفين للاتفاق على طرح مسابقة كبرى بجوائز مالية متعددة في مجال استلهام أصول وروح فن الصوت في إبداع جديد متميز، مفتوحة أمام الملحنين والمغنين على مستوى الخليج العربي باشتراطات فنية مدروسة على أعلى المستويات، وعقدت عدة اجتماعات مشتركة في البلدين لتدارس كافة الأمور الإجرائية وشُكلت لجنة فنية عليا من أكفأ وأقدر فناني دول مجلس التعاون الخليجي لتولي الإشراف الفني الأولي على هذه المسابقة وتتبع نتائجها الإيجابية المحتملة. ومما يثلج صدر المهتمين بمثل هذه الفنون، أن هناك في كل بلد عربي بمنطقة الخليج والجزيرة العربية مجموعات من الهواة الشباب المسحورين بهذه الفنون شغوفين بأدائها في أوساطهم وكأن أصالة وروح هذه الفنون وقواعدها قد تملكت بعضهم إلى حد الإبداع غير العادي، مما يجعل من مثل هذه الخطوة الكويتية البحرينية المشتركة حافزا يشير إلى الاهتمام بأمثال هؤلاء الشباب ويصب بالوقت ذاته في الاتجاه القيادي الأعلى للتشبث ببعض الفنون الغنائية التراثية الآخذة في التلاشي تعزيزا لثقافتنا الوطنية ووصل جذورها بأوساط الأجيال الجديدة. تحية لجهود مركز عيسى الثقافي بمملكة البحرين صاحب هذه المبادرة ذات المغزى العميق، وتحية لاستجابة ودعم المهندس علي اليوحة أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت. وما أحوج الثقافة الشعبية العربية إلى مثل هذا التعاون والتكاتف. والله الموفق.

الثقافة الشعبية

مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية

دعا عهد المنامة للثقافة الشعبية 2012 الذي أصدرته ندوة (الثقافة الشعبية وتحديات العولمة) إلى بعث مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية، وضرورة إنشاء قاعدة بيانات علمية موحدة لتسجيل عناصر الثقافة العربية وتجلياتها الفنية والمعرفية على الصعيدين المحلي والعربي، وذلك ببدء إنشاء قواعد البيانات الوطنية في كل بلد عربي، وإصدار القوانين الوطنية والعربية المشتركة لحماية عناصر هذه الثقافة وتجلياتها.

ولا شك أن هذا المشروع يمثل أهمية كبرى في إطار مواصلة الجهود للحفاظ على المأثورات الشعبية والاستمرار في العمل على توثيقها وتسجيلها لوضع قاعدة بيانات عربية لجمع وتوثيق ورقمنة ونشر التراث اللامادي.

ورغم جدية المشروع، وجدية القائمين على إصدار عهد المنامة إلا أن المرء يتمنى، بكل أمانة، أن لا يظل مثل هذا القرار حبيس الأدراج، رهنا بالبيروقراطيات الإدارية، التي عطلت من قبل الكثير من المشاريع الحيوية المهمة في حفظ وتوثيق التراث اللامادي.

فالحكومات العربية لم تتردد في الموافقة على الانضمام إلى الاتفاقية الدولية لحماية التراث الثقافي اللامادي العالمي لعام 2003، ووافق وزراء الثقافة العرب في اجتماعهم الذي عقد بالعاصمة القطرية عام 2010 على اختيار جمهورية مصر العربية لتأسيس الأرشيف القومي لتوثيق المأثورات الشعبية، ومنذ العام 2007 عقد (مشروع ذاكرة الوطن العربي) الذي يهتم بتوثيق التراث الحضاري والطبيعي، بما في ذلك التراث الشعبي، أكثر من اجتماع لبحث آليات توثيق التراث الشعبي في الدول العربية، هذا عدا عن ورش العمل العديدة التي أقامتها الاليكسو والايسيسكو والتي تناولت توثيق التراث الشعبي وبناء قاعدة معلومات متكاملة.

وإذا أعدنا عقارب الساعة إلى الوراء سنتوقف عند تجربة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية الذي أغلق أبوابه لأسباب إدارية ومالية خلافية وضاعت مع المركز مئات الوثائق المهمة التي ظلت تجمع بكل اجتهاد لعقدين من الزمان في كل منطقة من دول الخليج العربية.

لذا نتشبث هنا بالأمل أن تستطيع مملكة البحرين أن تقوم بدور مفصلي في تفعيل هذا القرار، عبر جهود أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، بالتعاون مع المنظمات العربية والإقليمية، والالتزام بتنفيذ عهد المنامة، لأن ما خسرناه من وقت كان عظيماً ولا يعوّض، ولن تغفر لنا الأجيال القادمة هذا التقاعس والتباطؤ اللامسؤول في تنفيذ واحدة من أهم المشاريع التي ستحفظ لنا هويتنا وثقافتنا العربية.

عبدالقادر عقيل
البحرين

الثقافة الشعبية

21

فصلية | علمية | متخصصة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

فراس الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
المدير الفني

علي العريبي
المخرج الفني

ذكاء سلام
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

عبدالله يوسف المحرقي
المدير الإداري

معتز الأسدي
إدارة الأرشيف

موزة المهندي
تنسيق الاتصال بالمنظمة الدولية للفن الشعبي

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

أحمد محمود الملا
إدارة الاشتراكات

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
سيدفيصل السبع
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية للطباعة والنشر – البحرين

غلاف العدد

أسعار المجلة في مختلف الدول

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

شروط وأحكام النشر في الثقافة الشعبية

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

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

الهيئة العلمية

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

الهيئة الاستشارية

أحمد الخصخوصي	تونس
أحمد الفردان	البحرين
أحمد عبد الرحيم نصر	السودان
بروين نوري عارف	العراق
جاسم محمد الحربان	البحرين
حسن الشامي	أمريكا
حسن سلمان كمال	البحرين
رضي السماك	البحرين
عبدالحميد سالم المحادين	البحرين
عبدالله حسن عمران	البحرين
علي إبراهيم الضو	السودان
ليزا أوركيفتش	أمريكا
مبارك عمرو العماري	البحرين
محمد أحمد جمال	البحرين
مصطفى جاد	مصر
منصور محمد سرحان	البحرين
مهدي عبدالله	البحرين

الثقافة الشعبية 21

فصلية | علمية | متخصصة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

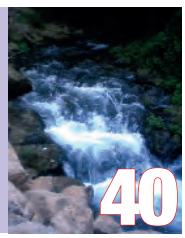
الفهرس

التصدير:
مشروع المرصد العربي للثقافة الشعبية
10

صورة الغلاف الأمامي والخلفي
14

الثقافة الشعبية مدخلاً لتقارب الشعوب
18

الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل
30

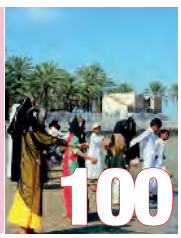

من حكايات الماء الشعبية وطقوسه
حكاية قران العجائز، وطقس أم الغيث
40

جدلية المقدس والمدنس
في الأشكال الفرجوية بالمغرب – منطقة الغرب نموذجا
46

الفلكي الشاعر
حسين زايد
58

نظام العرّاسة
ببلاد الحَوَايَا
(بني خداش)
76

الفهرس


100
رمضان والعيد في البحرين
عادات وتقاليد مُتوارثة

148
الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة
«الطفولة المبكرة»

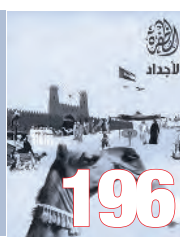
106
الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان

172
فنون حرفية
الرسم بالرمل... داخل الزجاجة

114
فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين

178
التراث الشعبي الأردني
معاجم ودراسات ومؤتمرات

134
الموسيقى الحسانية
(موسيقى التِّيدِنِيتْ):
ملامح البنية والدلالة والوظيفة


196
مهرجان الظفرة – أبوظبي
إحياء لتراث الآباء والأجداد

صورة الغلاف الأمامي

في (فرشة) العرس

رغم الاختلاف في نوع الخام والتصميم والمكونات وأشكال التطريز في خياطة وفي طريقة لبس ثوب النشل النسائي الخليجي وبين القفطان المغربي الشهير، إلا أن الهيئة العامة لمن تلبس أي من الزيين تكاد تكون واحدة لا يميز بينهما إلا العارف المدقق، فالخام من الأقمشة الرقيقة الفضفاضة المنسدلة والمطرزة الأطراف التي تبرز بوضوح طول القوام في هيبة الألوان والتطريز بالقصب. ويتميز القفطان المغربي بحزام الوسط الذي يلم أطرافه ويظهر مجال الخصر ويبرزه إن كان دقيقا خلاف ثوب النشل الواسع الأطراف والخالي من أي حزام حول الوسط. وكلا الزيين يلبسان كقطعة خارجية فوق قماش ساتر لبشرة المرأة إما منفردا كالدراعة الخليجية أو ما شابهها أو جزءً متصلا بالقفطان أو منفصلا عنه. القفطان والنشل ابتكاران محليان أبدعتهما مخيلة عربية شغوف بتمازج الألوان المبهجة وبتعشيق وتطريز خيوط القصب المذهبة والمفضضة على حواف الألبسة. فتفنن الصناع في إنتاج تحف فنية رفيعة المستوى كانت مدعاة لأبهة الزي النسائي الذي لا يلبس إلا للمناسبات الكبرى كحفلات الزفاف وما شابهها من مناسبات احتفالية عائلية أو وطنية تكون فيها المرأة في أعلى درجات أناقتها. كانت أغلب الأقمشة المستعملة في خياطة النشل والقفطان تستورد من البلدان الشهيرة في انتاج الحرير كالصين واليابان والهند وغيرهما وكانت أجود خيوط القصب تجلب من ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، وكانت الأنامل المحلية للصناع الشعبيين المهرة هي التي تبدع التصميم والتطريز الدقيق الذي لا شك يأخذ جهدا ووقتا طويلا، مما جعل من هذا النوع من الأزياء غالي الثمن وفي غير متناول كل الطبقات الاجتماعية، إلا أن التطور الحاصل في صناعة الألبسة النسائية بدخول الآلة وأجهزة الحاسوب وبروز مصممين جدد ومنتجين دوليين بعقلية تجارية استهلاكية أضفى تغييرات جوهرية على مكونات هذا الزي كباقي الأزياء في معظم بلاد العالم بصفة عامة. فتمت مضاهاة الخامات الأصلية بخامات أخف وزنا وأقل كلفة مع المحافظة على المكونات والهيئة العامة لأصول التصاميم مع لمسات فنية جديدة عملت على تحوير التصاميم القديمة لتتناسب والذائقة العامة للأجيال الجديدة. وهو منحى تميز به القفطان على يد المبدعين المغاربة الشباب الذين دخلوا السوق بتصورات ابتكارية إبداعية نقلت القفطان ليكون زيا مغربيا وعربيا في آن. وفي الوقت الذي حافظ فيه النشل على أصول تصميمه ومكوناته وناله ما نال القفطان كمنتج استهلاكي ظل لباسا تقليديا للمرأة الخليجية فقط لا تلبسه إلا في الأفراح والمناسبات الوطنية على الرغم من محاولات الاستيحاء العديدة التي بذلها مصممون في السعودية والبحرين لم يتحقق لها الانتشار الجماهيري المطلوب. في الوقت الذي دخل فيه القفطان بأشكاله وألوانه وتصاميمه الجديدة وكلفته المعقولة ليكون زيا شرقيا عربيا تتهافت المرأة على تجربة لبسه ويمكن أن ينسب لأي بلد عربي، فاحتل واجهات متاجر بيع الألبسة التقليدية العربية من المحيط إلى الخليج العربي. وتظهر صورة غلاف هذا العدد صبية ألمانية زارت مملكة البحرين مؤخرا وأخذت بالروح العربية الشعبية واندمجت في بيئة مدينة الحد العريقة واختارت هذا اللباس العربي على أنه لباس بحريني لحضور حفل عرس محلي تبدو به في غرفة العرس المسماة محليا (الفرشة) وقد التقطت الصورة بكاميرا الضيفة من قبل إحدى صديقاتها البحرينيات.

الثقافة الشعبية

صورة الغلاف الخلفي
(الحي عايش)

هي الآهة الحرى تنبعثُ من الجسد المنهكِ الواهنِ مختزلاً وجع السنين الطوال،

هي الآهة التي تتكئ على تعب وشحوب الوجه المسحوق المغضن الممتلئ بالأخاديد والانكسار،

هي الآهة التي تمتزج بمعاني الفطرة والبساطة والطيبة التي عُرف بها الإنسان البحريني،

هي الآهة التي تبحر بعيداً في السماء، مثل الدخان السام الذي ينفث من سيجارته التي تحرق جسده وأيامه، حين تواجهه بسؤال عن أحواله يرد عليكَ بنبرةٍ هي بعضٌ من الاستسلام واللامبالاة والرضوخ للحال، دون شكوى ولا تذمر:

(الحي عايش)

وهو ردٌ لا معنى له، وفي الوقت ذاته يحمل كل المعاني، فهو لا يجيبُ على سؤالك، ولكنه يختصر الزمان كله، فهو لم يمت بعد، وهو قادرٌ على أن يتنفس، ويستمر في العيش مع البشر، حتى يختاره الموت،

(الحي عايش)

هو جواب الفقراء أمثاله الذين علمهم الزمان الصعب أن يتفننوا في خلق معجزات البقاء، متأرجحين بكل صبرٍ في دوامة الحياة الهوجاء.

الثقافة الشعبية

الثقافة الشعبية مدخلاً لتقارب الشعوب

الثقافة الشعبية
مدخلاً لتقارب الشعوب

لو تتبعنا حركية التواصل العالمية بين البشر، نجد التطور المطرد لهذا التواصل بدءاً بالحمام الزاجل حتى عصر ثورة المعلوماتية العالمية في ميدان الأنترنت والفضائيات. ونحن كبحّاثة ومتتبعين لهذه الحركية التواصلية الاجتماعية نركض في مساحات الزمان والمكان، نحط الرحال لنستنطق حيناً ونطير مع الزمن الضوئي أحياناً. الإنسان يكبر وينمو والكرة الأرضية تصغر وتضيق.

هناك جدلية دائمة بين التقدم والحضارة، بين الصناعة والحرفة، بين الثقافة والحداثة، بين الفولكلور والفن، بين الدواء والغذاء بين ماهو قديم وما هو حديث... من بين هذه الجدليات الثقافة الشعبية كهوية لمجتمعٍ ما.

تشكل الثقافة الشعبية التي يبدعها الشعب عبر حقب زمنية متعاقبة مادة غنية ومعبرة ذات دلالات رمزية ضمن المنظومة الثقافية للمجتمع. وعندما نخضع هذه الثقافة للبحث والتحليل لابد من الأخذ بعين الاعتبار الملاحظات التالية:

لا تحظى الثقافة الشعبية بما يليق بها من الاحترام والتقدير،باعتبارها ثقافة العامة وليست ثقافة النخبة. وينظر أحيانا إليها بقليل من الاحترام والتقدير باعتبارها تمثل الجانب الشعبي، وبأنها تشكل معطيات من الدرجة الثانية، بعد أن تعودنا على اهتمام التأريخ والمؤرخين بالطبقة الحاكمة وفئة خاصة من المجتمع قوامها الحكام والسلاطين ورجال الدين والحروب والقادة العسكريون وغيرهم.....

اختزال التراث الشعبي أو المأثور الشعبي بالمعنى الضيق بحيث لا يتعدى جانباً محدداً من الفنون كالموسيقى والغناء والرقص... واعتبار ذلك نوعاً من أشكال التعبير العادي. إلا أن التراث الشعبي أغنى وأوسع وأكثر تنوعاً من ذلك، بحيث يطال مختلف أشكال الثقافة وتنوعاتها. تنبهت الشعوب الغنية منها والفقيرة إلى ما يشكله التراث الشعبي من ثروة وقيمة، فحرصت على المحافظة عليه،لأنه يدعم الاقتصاد الوطني ويشكل دخلاً للمبدعين أنفسهم. وقد سبقتنا دول العالم بالاهتمام بالثقافة الشعبية والعناية بها والحرص على الاستفادة من المكنونات الثمينة التي يمتلكها عامة الناس وخاصة تلك الكنوز البشرية الحية. فالثقافة الشعبية يمتلكها أولئك الجنود المجهولون من عامة الناس، الذين لم تسلط عليهم الأضواء، و ما عملوه أنهم أتقنوا عملهم، وتفانوا في ذلك. فقد أعطوه من ذواتهم فكانوا مثالا يحتذى، متجسداً بخلق وإبداع لوحات مميزة فريدة من نوعها. وهم كما قال الجاحظ عملهم كالسهل الممتنع، مثل الماء أهون الموجود وأعز المفقود، لم يفسدهم الاستهلاك ولا يسعون إلى المناصب .فالثقافة الشعبية هي مجموعة من الأداءات المادية وغير المادية والتي تحدد الهوية الثقافية. إنها أمر بالغ الأهمية لمعنى وجود البشر، سواء كانت المشاركة فيها فردية أوجماعية، وهذا ما نلاحظه في الأعياد والكرنفالات الثقافية والشعائر والطقوس.... الخ، التي تضفي معنى وإحساسا بالاستمرارية والهوية للشعوب. والتقليد الحقيقي ليس الشاهد من الماضي البعيد، بل هو القوة الحية التي تنشط وتغذي الحاضر.

والتراث الثقافي أو التراث الحي هو تلك الممارسات والتعابير والمعارف والمهارات والقيم المرتبطة بها. إن حفظ هذا التراث من جيل إلى جيل، واستمرار صوغه مع الاستجابة للتغيرات في البيئة الاجتماعية والثقافية يوفر للأفراد والجماعات والمجتمعات الإحساس بالهوية والاستمرارية، ويشكل ضمانة التنمية المستدامة. ومن الأمور الجوهرية والبديهية أن تعمد المجتمعات إلى المحافظة على صون هذه الثقافة الشعبية، ويقصد بكلمة «الصون» التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي أي الهوية الثقافية بما يتضمن من تحديد لهذا التراث وتوثيقه وإجراء البحوث بشأنه والمحافظة عليه وحمايته وتعزيزه وإبرازه ونقله، لا سيما عن طريق التعليم النظامي وغير النظامي وإحياء مختلف جوانب هذا التراث. وهنا تبرز أهمية ودور المتاحف في حفظ الأعمال الفنية الخالدة المختلفة. عناصر كثيرة من التراث مهددة بخطر الزوال، ويرجع ذلك أساسا إلى اعتبارات متعددة، لها علاقة ببنية المجتمعات والتغييرات التي تطرأ على البنية الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة. نجد مثالاً على ذلك في تناقص أعداد فناني الأداء والحرف والتعبير الشعبي بكافة تجلياته.... بالإضافة إلى الميل الواضح بين جيل الشباب لتأثيرات ثقافية خارجية مستوردة. في هذا السياق، من المفيد تضافر الجهود بين المؤسسات المحلية أو الدولية كمنظمة اليونسكو، لرصد وتجميع مايمكن جمعه قبل «تسونامي» العولمة والتغيير أو ما قبل الزوال، لحفظ المادة التي تشكل طابعا محليا باعتبارها مكونا من مكونات الهوية الثقافية للمجتمع. لنقدم صورة لهذا المجتمع بكافة مكوناته، ليشكل قاعدة انطلاق، على حد قول الجاحظ: ليس المهم أن نحفظ التراث بل أن نتجاوزه انطلاقاً منه، وهذا التجاوز والتجديد يجب أن ينطلق من الواقع،

وهذا يفترض عدة أسس علمية بإبراز أهميتها وتحديد مصادرها، معتمدين على تقنيات علمية في جمعها وتبويبها، وإخضاعها للتحليل والنقد الموضوعي، وإبراز مكامن القوة أوالضعف فيها، ومن منطلقات علمية وموضوعية. بعيدا عن السجال القديم الجديد بين ما يعرف بالتقليد والمعاصرة. في هذا الإطار تبرز أهمية القيام بأنشطة ترمي إلى ضمان توثيق وأرشفة المعارف والمهارات التقليدية المهددة بالانقراض وخلق نظم وطنية للكنوز البشرية الحية، والاعتراف الرسمي بحاملي التقاليد الموهوبين والممارسين، مما يساهم في نقل المعارف والمهارات إلى الأجيال الشابة الجديرة بنقل هذه المعارف والمهارات، و يحدد هؤلاء الأشخاص على أساس إنجازاتهم واستعدادهم لنقل هذه الإنجازات إلى الآخرين. على أن يستند الاختيار على قيمة التقاليد والتعابير المعنية كدليل على عبقرية الإنسان الخلاقة وجذورها في التقاليد الثقافية والاجتماعية، وطابعها التمثيلي لمجتمع ما، وكذلك حفاظا عليها من الاندثار.

ونظراً للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تواجهنا، فإننا أمام مفترق مفصلي يمكن أن يؤدي إلى انسلاخ تدريجي عن الهوية الثقافية الوطنية التي يتميز بها أي مجتمع من المجتمعات. وفقدان هذه الهوية يؤدي إلى الانخراط في هوية وافدة تنقلنا إلى لا توازن الانتماء ومعرفة الذات، مما يؤدي إلى خلل معرفي على مستوى الهوية نفسها. لذلك لابد من الاعتماد على الأسس المعرفية والمنطقية، البعيدة عن العواطف بتبني ماهو تقليدي محلي، أو ماهو وافد، فاعتماد الموضوعية أساسي لدراسة مختلف أشكال الثقافة، بأبعادها المحلية والوافدة. وهذا الشكل من الدراسة يكون لمصلحة التراث، بتسليط الضوء عليه، من خلال دراسات معمقة تحدد الأهداف، تجمع المعطيات، تدونها، تبوبها ثم تحللها على أسس علمية، ونخضعها للنقد، لإبراز بعدها الايجابي وجمالها و روح الجماعة وهويتها الوطنية، وربما نجد ما هو سلبي لنعمل على استبداله بما هو أفضل.

هذا التقديم الأولي والمبدئي هو للانطلاق نحو تحديد الهدف الذي نحن بصدد التركيز عليه، والذي يتحدد بالدور والوظيفة للثقافة الشعبية باعتبارها أداة توحيد مجتمعية.

هذا يفترض بنا التطرق إلى أمرين:

الأول يتمثل بحركة الإبداع والخلق والتحوير والتطوير.... على مستوى الفرد كما الجماعة.

الثاني يتمثل بحالة التلقي والأثر الذي تحدثه الثقافة الشعبية على الآخرين أفراداً أوجماعات.

إذ أن للثقافة الشعبية بعدها الاجتماعي من حيث الإنتاج أو التلقي، فهي النتاج البسيط والعفوي من خلال الفعل أو ردة الفعل، وهنا المقاربة الأساسية التي تطال الموضوع، هل لهذه الثقافة دور أساسي في التقارب، وضمن أي دائرة انتماء؟ وهنا ننطلق من الفرد الذي يتلقى هذا الكم من الموروثات الثقافية وربما يساهم في جزء يسير منها، ثم نتخطى ذلك إلى الأسرة النواتية، فالمحيط الاجتماعي اللأوسع، العائلة، الحي، البلدة، المنطقة، الوطن، ثم الى مجموعة من الأوطان وربما إلى مناطق جغرافية محددة، لنصل للبعد القومي، ثم البعد الإنساني.

والفرضية التي ننطلق منها، أن الثقافة الشعبية تتخطى الحواجز المصطنعة في حالة من التثاقف (وخاصة مابين مجتمعاتنا العربية) لتخلق حالة من الاتحاد بين ما هو مبدع وعفوي على مستوى الأفراد أو ما يحفظه الوجدان الشعبي.

ومن خلال مقارباتنا الميدانية للموضوع، والتي توصلنا إليها عبر دراسات وأبحاث على المستويين الشخصي كما الجماعي، بأن لهذه المادة الثقافية الشعبية سحرا مميزا لابد من إبرازه وذلك لأهميته من جهة، وخوفاً من فقدانه وضياعه من جهة أخرى، ويترافق ذلك مع موجة مايعرف بالعولمة الثقافية، حيث تطمس الهوية المحلية أو تمحى. وهذه العملية يعبر عنها أو يعمل عليها، عن جهلٍ وتقصير وإهمال و..... أو عن سابق تصور وتصميم وذلك لمحو الذاكرة الشعبية واستبدالها بثقافة هجينة مصطنعة تكون كجسد بلا روح. الثقافة الشعبية عامل أساسي في توحد الجماعات وعلى مختلف دوائر الانتماء، هذا ما

أثبتته المقاربات الحقلية للواقع، وفق الدراسات المبنية على الأسس العلمية. وعلينا أن نعمل على القواسم المشتركة في الثقافة الشعبية لتوطيد أواصر اللحمة على مستوى مجتمعاتنا العربية في مواجهة الثقافة الكونية القادمة مع العولمة. أننا أمام التحدي، في تأكيد الهوية، وإبرازها وذلك من خلال تسليط الضوء عليها، ولنا كل الثقة بأهمية المخزون الثقافي المشترك الذي تحفظه مجتمعاتنا العربية والذي سيكون موضوع مقاربتنا في هذه الورقة البحثية.

بحيث لو انطلقنا من الموروثات الشعبية ذات الطابع القومي والإنساني، والتي لم تعد مقتصرة على بعض الكتب والمطبوعات والمخطوطات والآثار المادية المتمثلة بالمباني والنقوش والهياكل.... بل تعدت ذلك إلى الموروث الشعبي بكامل تفاصيله وجزيئاته. وحصل ذلك بعد نهضة معرفية تناولت ثقافة الشعب، بعد أن كنا نستجدي بحثا من هنا، أومقالة أومعلومة سطحية لرحالة أو سائح أو مستشرق من هناك، كان قد مر بمنطقة نريد دراستها. والتاريخ الاجتماعي بدأ يجد مكانة في الأبحاث والدراسات. مع العلم أن ثقافتنا الشعبية تحتوي العناصر الثقافية والأصالة مما يجعلها أمينة على القيم الإنسانية. وهذا الجانب الثقافي فيه من المرونة ما يجعله قابلا للتطور والنمو، مع تطور ونمو الحضارة العربية، وإعطاء هذا الموروث بعدا قوميا إنسانيا علميا في الوقت نفسه. ومن الأمثلة على البعد الانساني في ثقافتنا الشعبية ما قاله رائد التراث الشعبي العربي، «عبد الحميد يونس»، بأن المستشرق الانجليزي «جب» في كتاب «تراث الاسلام»، فقد ذكر صراحة أن أوروبا تأثرت وحتى أوائل عصر النهضة بالمأثورات الشعبية العربية، وهي التي أعطتها السمات القومية في الأدب، ويقول هذا المستشرق أن القصص الايطالي إبان عصر النهضة كان متأثرا بالقصص الشعبي العربي، ويقول كذلك أن «شوسر» أب الأدب الانجليزي قد تأثر بطريق مباشر وغير مباشر بالنهج والسرد والوصف والتصوير، ولقد عدّد هذا المستشرق الآثار الأدبية التي قلد بها الأوروبيون الأشكال والمضامين الشعبية العربية.

فالآن أصبح لدينا مؤسسات وباحثون يقومون بجمع الموروث ودراسته مرتكزين إلى مناهج ومفاهيم حديثة في الدراسة والتحليل والتوثيق.

نماذج من ثقافتنا الشعبية القومية

القصة العربية

هي ظاهرة بشرية تعبر عن علاقة الإنسان بالحياة، فهي لم تقف عند شعب أو أمة أوثقافة أو حضارة. وهي انعكاس طبيعي لمختلف مظاهر الحياة، النفسية العقائدية، الاجتماعية... وهي تراث إنساني مشترك. فالقصص الشعبي هو بقايا أساطير وملاحم سادت في العصور القديمة، واحتفظت بها الطبقات الشعبية والعامة من الناس، وهي من تراثنا العربي، بالرغم أنها قد أخذت من حضارات متعددة ك: الهند، الفرس، الأتراك...ومن الأمثلة: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأدب الكبير والأدب الصغير... هي قصص تعرض لتقاليد وعقائد وأساطير وإبداع وخيال... كل ذلك عاش في أحضان الحضارة العربية، بحيث نجد تراثاً قصصياً زاخراً بالحيوية متنوع الوجود والنواحي، يعبر عن لغة العامة وأسلوب تفكيرها.

الحكاية الشعبية

في دراسة ميدانية تم جمع بعض من الحكايات الشعبية في جنوب لبنان، وبعد اطلاع الباحثة على الحكايات الشعبية في مصر، وجدت التقارب بين الحكايتين، وأصبح عنوان البحث: الحكاية الشعبية، دراسة مقارنة بين بعض الحكايات في جنوب لبنان، وبعض الحكايات الشعبية المصرية. فالثقافة الشعبية لاتفصلها الحدود، ويمكن أن تطير بجناحين وتستقر في عقول وقلوب الناس.

الحكواتي

هي وظيفة اجتماعية ثقافية تنويرية، وينقلها الحكواتي بشكل فني وجمالي، بحيث أنه يقدم تجربة إنسانية تعكس حالة من الواقع المعاش، تعتمد على التاريخ، الصراع والحروب، والخرافة، لأبطال أسطوريين يمثلون هؤلاء الشخصيات الذين ذكرناهم سابقاً، ليقدموا عبرة ومتعة يجسدها الراوي بالحركة والتلوين

والصوت وتعرض في الساحات العامة، بالأسواق، بالمقاهي حيث له المقعد أو المرتبة الخاصة، وصورته الشعبية، من خلال دوره، بحيث يقوم بالسرد والتقليد ولديه عوامل ذاتية ذات دلالات: عصا ولحية، خلفه فانوس، يعصب الرأس... يجتمع حوله الحضور يتناولون الأطعمة والمكسرات والمشروبات، والكل ينتظر إعلان صاحب المقهى ببدء العرض ليقول بصوت عال: صلوا على النبي. وفي الفترة الأخيرة في النصف الثاني من القرن العشرين، هناك خطوات مسرحية حاولت أن تزاوج بين التراث والمعاصرة، وقام البعض بتوظيف شخصية الحكواتي في مسرحهم، وهم:

مارون النقاش: في مسرحيتهأابو الحسن المغفل

خليل قباني: هارون الرشيد

يوسف إدريس: الفرافير

سعدالله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر

رفيق علي أحمد: أيام الخيام، الجرس، زواريب...

الامثال الشعبية

يقول المثل الصيني: لا تعطه سمكة بل أعطه صنارة وعلمه الصيد. مثل صيني الانتماء ولكنه ينطبق لأي مجتمع من المجتمعات.

إن قراءة التراث الشعبي في أي زمان ومكان، وخاصة في الزمن الذي نعيش فيه، نجد تجاوبا مع الأصيل من التراث، وما ذلك إلا لما ينطوي عليه من القيم الإنسانية التي تصلنا به، وتصله بنا. فالإنتاج الشعبي الحديث يغوص في القدم ليلامس الجذر الإنساني فيه ويتحد مع الجذر الإنساني في أعماقنا مهما تباعدت المسافات ببعديها الزماني والمكاني.

يحتل المثل الشعبي مكانة مميزة وخاصة لدى الشعوب، بحيث أنه يلامس معظم ضروب الحياة، والناس يستشهدون به لما يواكب أو يعترض حياتهم، وله صفة قاطعة وحاسمة، لأن: (المثل نبي ما خللاّ شي ماقاله). أي لم يترك أي باب أو مناسبة لم يتطرق إليهما.

وفي موسوعة الأمثال الشعبية العربية، للمؤلفين: جمال طاهر وداليا جمال طاهر، ومن خلال الأمثال الشعبية على وحدة الثقافة العربية، وشمل التجميع الدول التالية: مصر والجزيرة العربية والكويت واليمن والعراق والامارات العربية المتحدة وفلسطين وسوريا ولبنان والسودان والجزائر وتونس والمغرب.

شخصيات من التراث العربي

عنترة بن شداد العبسي: من أشهر السير الشعبية في أدبنا العربي، التي تركزعلى: الشاعر، البطل، الفارس، الشجاعة، الإخلاص، العاطفة، النبل والشهامة، التفاني، العبودية... دلالات رمزية وقيم ونماذج ينشدها الناس لإبراز قيم اجتماعية يطمح إليها المجتمع، وقد انتشرت بشكل أساسي أثناء الحقب التاريخية حيث الاحتلال، والقمع، والتسلط، والاستعمار. فكانت الجماعة تركز عليها لأنها تطمح إلى تغيير معين.

ذات الهمة: مثال المرأة، والأم، الزوجة، المحافظة على العرض، الأخلاق، العفة، الإخلاص، البطولة، المحبة، الواجبات الدينية... صفات تركز عليها وتجلها مجتمعاتنا، وتعطي صورة المرأة المثالية.

عرقوب: لقد وعد عرقوب أخاه في الحجاز أن يهديه تمراً من نخلة له في المدينة(مدينة يثرب) فماطل سنة كاملة، ثم سنة أخرى. إذ أتاه يسأله أن يعطيه شيئا من ثمارها، فقال له: سأعطيك إذا طلع نخلي.

فلما طلع نخله أتاه، فقال إذا أبلح.ولما أبلح أتاه، فقال: إذا زها. ولما زها أتاه، فقال:إذا أرطب. فلما أرطب أتاه، فقال:إذا أتمر.

فلما أتمر، جزّه ليلا ولم يعطه شيئا، فصار مثلا يضرب في خلف الوعد. وهكذا لم تمهله العرب سنة ثالثة فعاجلته بالعقوبة. فالوفاء بالوعد حرمة ولها طابع القداسة. وهكذا أصبح عرقوب على كل شفة ولسان لكل شخص لايفي بمواعيده، فيقال مواعيد عرقوبية.

وانطلاقاً من ذلك تقال الأمثال التالية:

اللي بيوعد لازم يوفي

وعد الحر دين

مطرح ما بتطلع الكلمة بتطلع الروح
حبر على ورق
كلام الليل يمحوه النهار
وعد المؤمن كأخذ اليد (حديث شريف)
ع الوعد باسقيك يا كمون

إذن إن عدم تحقيق ووفاء الوعد أمر مستهجن، ومن يشذ عن هذه القاعدة يتعرض للذم والاحتقار. فالشائع هو الوفاء واحترام الوعود، ومخالفة هذه القيم مجلبة للعار والاتهام.

أبورغال: شخصية أسطورية. تذهب إحدى الروايات إلى أن أبا رغال كان ثقفياً من الطائف دلّ إبرهة على الطريق إلى مكة، وأنه توفي ودفن في المغمس، وجرت العادة على رجم قبره (معجم الفولكلور).

وتقول روايات ثانية أن أبا رغال رجل من اليمن خان قومه وقد وشى بهم إلى أعدائهم فأذى قومه بخيانته. ثم ذهب القوم وذهب الأعداء، وبقي إسم أبو رغال.

في الثقافة الشعبية يلقب بـ «أبي رغال» كل شخص مراوغ ومحتال، ومن طبعه الغدر والخيانة. لذلك نستنتج أن:

نزوة عارضة لإنسان خائن لشعبه، أدت إلى سبه ولعنه مدى الأيام. فأصبح إسما قبيحا ينشر ما هو نتن.

هذا الشعب لم تكن في طبعه الخيانة، وذلك لعدة أسباب:

الاستهجان واستنكار هذا العمل، لأن هذه الفعلة كان لها وقع سيء ومن أجل ذلك شهر به.

الخيانة ليست من طبع هؤلاء الناس، وانحسرت في شخص واحد.

وهكذا أصبح النعت بأبي رغال كل خائن محتال. يستنتج بأن الخيانة لو كانت شائعة لما ضرب المثل ووصلنا إلى هذه النتيجة

فالمصير سيء للخائن والشعب ينذر أمثال هذه الشخصية الفريدة، ويعتبر هذا الفعل أمراً منكراً يؤدي إلى لعنة الناس جميعاً.

وكلنا يعرف مقولة نابوليون بعد احتلاله إحدى الدول، حيث جاء أحد قادتها المتعاملين معه مصافحا فرفض نابوليون المصافحة وحمل صرة من المال وقذفها إليه كثمن لعمله. هكذا يعامل الخائن لوطنه.

قراقوش: وهوبهاء الدين بن عبد الله الأسدي المالكي الناصري. وهو خصي أعتقه مولاه شيركوه وعينه أميراً. وقد كان مثالاً مشهوراً بالقسوة وضيق الأفق، وقد قيلت نوادر عديدة تفيض بالسخرية من شخصية اتصف حكمها بالكيفي الذي لايستند إلى عقل أو منطق. ومن أحكامه:

أتوا إليه بجماعة، أمر بحلق لحاهم، وكان أحدهم لالحية له، فقال احلقوا لحية هذا الشرطي مكانه.

بينما كان أحد الحرفيين يقوم بعمله ضرب أحد الناس ففقأ عينه. انطلاقاً من مبدأ العين بالعين والسن بالسن أمر قراقوش بأن تفقأ عين الحريفي وأمره بالمجيء بعد أسبوع. وحان موعد تنفيذ الحكم فقال الحريفي لقراقوش أنا في عملي أستعمل عيني الإثنتين ولكن جاري وهو صياد لا يستعمل إلاّ عيناً واحدة، فأمر بإحضار الصياد ونفذت العقوبة به.

لذلك يقال: مثل حكم قراقوش.

سنّمار والملك الغادر: قالت العرب أن سنمار كان بارعاً في صنعة البناء وزخرفة القصور، فاستثمره أحد ملوك الحيرة في تشييد قصره، فكان بدعة من الجمال. لما رأى الملك هذه الصنعة العبقرية، زهي بالصرح الأنيق، واستكبرت نفس الطاغية بأن سنّمار قد يصنع لغيره ما صنع له. فسولت له نفسه الأثيمة أن يبطش بالفنان العبقري كي لا يبني مثيلاً له، فقام بقذف سنّمارمن أعلى قصره فوصل إلى الساحة حطاماً وأشلاء.

هنا أنكر العرب مجازاة الإحسان بالسوء، والخير بالشر، والنصح والإخلاص نكراناً للجميل وطغياناً. وما صنعه الملك الغادر عمل بغيض في نفوس العرب يمثل الظلم والطغيان، وما سنّمار سوى شهيد لتلك الخصال الكريهة، وهذا يدل على فضائل أصيلة يتمتع بها العرب بكرههم للطغيان والخيانة وهذا يمثل إحساسهم العفوي وطبعهم الصافي. ومن الأمثال الشائعة: وما جزاء الإحسان إلا الإحسان.

وهناك العديد من الشخصيات التراثية، نذكر منها: **الظاهر بيبرس، علي الزيبق، الشاطر حسن، أشعب، أبو نواس، جحا، اليسار، أدونيس، عشتروت، دياب، بهلول المجنون، الغول، علي بابا، النمرود، أكثم بن صيفي، ، الزير سالم، سيف بن ذي يزن، أبو زيد الهلالي...**

شخصيات أنتجها الوجدان الشعبي العربي وانتشرت بالطبع وكانت تدغدغ الذات المتعطشة لهذه القيم لتأكيدها أو التي تصبو إليها. وهذه الشخصيات والسير هي حلقات متداخلة ومنهج شعبي جاذب،إذ هناك بطل يعاونه أفراد ويمكن الاستعانة بقوى خارقة تشد الأزر، والهدف تحقيق النجاح، وهم ينقسمون إلى شخصيات لها طابع سلبي (أبورغال.....الخ)، وشخصيات لها طابع إيجابي(عنترة.....الخ).

هذه الشخصيات كانت موحدة للشعوب العربية، وكانت تنتقل إلى مختلف المجتمعات التي تضفي إليها من نتاجها المحلي، أو حسب الظروف المعاشة.

عادات وتقاليد

الكرم والضيافة: من العادات والتقاليد الشعبية في تراثنا العربي، الكرم والضيافة، إذ عندما يحل أي وافد على مجتمع محلي، يستقبل ويكرم بحفاوة، بحيث يؤمن له المبيت، أي النوم والطعام، ويتم استقباله وبشكل متناوب من قبل وجهاء المجتمع وذلك لمدة ثلاثة أيام، ولا يسأل عن طلبة أو حاجته إلى ما بعد تلك الفترة. وهنا لايتم التركيز بالتعرف على هذا الزائر وتحديد جنسيته، دينه، طائفته، مذهبه، عرقه.....

السلام والتحية: من بديهيات التواصل الاجتماعي إلقاء التحية والسلام على الآخرين، وهي عبارات أو حركات للتواصل تختلف تبعاً لمتغيرات متعددة حسب: الزمان والمكان والعمر والحالة...الخ والشائع عند معظم الناس أن الإجابة على التحية أو السلام تكون: تفضَّل، حوِّل، ميِّل...الخ وقبل الرَّد على التحية بمثلها.

الحرف الشعبية ومجالها الجغرافي

كلنا يعي أن اليوم عصر العولمة، ونجد السلع والأفكار والخدمات تتدفق بشكل متزايد ومتجاوزة للحواجز والحدود والقيود التي عرفت بالسابق، والهدف توحد في المجالات السياسية والثقافية والاقتصادية، وهذا سيؤدي إلى إلغاء الخصوصيات الثقافية والتنوع الثقافي، وإحدى النتائج لهذه الحالة تطال الحرف التقليدية وتهميش الثقافات المصاحبة لها، انبرت دول لمواجهة هذا المنحى، وأصدرت تشريعات صارمة تقضي بحماية الحرف التقليدية، وتطويرها، والحفاظ على قيمها الإيجابية. فأين العالم العربي من تلك الصراعات التي تهدد مستقبل ملايين من الناس يعملون في قطاعات الإنتاج الحرفي على أسس تقليدية موروثة منذ قرون طويلة؟

من خلال دراساتنا الميدانية للحرف التقليدية اللبنانية، بما يتعلق بوحدة الموروث الثقافي، نسجل ملاحظة أساسية لحرفتين:

نموذج حرفة الفخار، راشيا الفخار، منطقة العرقوب، جنوب لبنان، ازدهرت هذه الحرفة قديماً، وكان مجالها الثقافي والاقتصادي والتجاري لبنان، فلسطين(انقطعت بعد عام 1948)، سوريا، وشمال الأردن. هذه الحرفة هي لبنانية بالإسم، ولكن هي تنتمي إلى محيط ثقافي أوسع متخطيةً الحدود المصطنعة.

نموذج حرفة الأحذية، بنت جبيل، جنوب لبنان، ازدهرت الحرفة وانتشرت على مجال جغرافي طال دول الجوار، توقفت مع فلسطين المحتلة عام 1948، وبقي مجالها العربي مفتوحاً، فأقام العديد من أبناء بنت جبيل ما زال حتى الآن في الأردن وفي سوريا رغم تغيُّر مهنة الأبناء. أما تجارة الأحذية فإنها تصل إلى الكويت، والمملكة العربية السعودية، قطر، ليبيا، بعض الدول الافريقية....الخ

الأسواق الشعبية والريفية: نموذج سوق الخميس في بنت جبيل، جنوب لبنان

إذا تكلمنا عن التجارة في بنت جبيل فلا بد من

إلقاء الضوء على ما يميز هذه المدينة ومنذ فترة طويلة، وهو سوق الخميس. الذي يؤدي دوراً بارزاً في الحياة الاقتصادية للمدينة ذاتها وللمنطقة بشكل عام، وهو أكبر أسواق جبل عامل.

وهذه السوق هي حلقة في سلسلة اقتصادية دورتها منطقة جبل عامل، ومنطقة الجليل في فلسطين، ومنطقة حوران والجولان في سوريا. إذ أن ظاهرة الأسواق كانت تتنقل مداورة وطيلة أيام الأسبوع ضمن هذه المناطق وربما تعود نشأة هذه الأسواق إلى القرن السابع عشر وهو عصر ذهبي عرفته هذه المنطقة، إذ أن فكرة السوق هي ظاهرة متقدمة في حياة الشعوب، إذ تمثل عقلية واتجاها لا نجده عند الشعوب «البدائية». فالسوق مظهر مدني يعدل شكلاً قديماً في التعامل الاقتصادي، فهو مكان لتصريف ما زاد عن الحاجة وشراء ما يلزم. وهي مرحلة تعقب زيادة الإنتاج والاكتفاء الذاتي بما يسمح لتحسين أحوال الناس المعيشية. وهو ضرورة من ضروريات الحياة الاجتماعية.

بفضل السوق ظهرت أماكن تنبض بالحياة شهرياً أو ربما أسبوعياً وتختفي بقية الأيام. ظاهرة السوق كانت أساسية في تطور البلدة. فالعامل الاقتصادي كان جاذباً للعديد من العائلات التي استقرت وسكنت فيها. فإن موقع بنت جبيل الجغرافي أعطى أهمية للسوق، لأن البلدة تقع على بعد 5 كلم من الحدود مع فلسطين وعلى بعد 20 كلم من منطقة حوران جنوب سوريا. فقد كانت طريقاً ومعبراً للقوافل تصل منطقة الجنوب اللبناني بشمال فلسطين وجنوب سوريا ثم الأردن. هذا الموقع أدى إلى جعل سوق الخميس ذي أهمية تجارية بارزة. يضاف إلى ذلك غياب التعرفة الجمركية والمراكز الثابتة على الحدود اللبنانية الجنوبية. فالحدود مفتوحة والعبور سهل لقوافل «المكارية» التي تعتمد بانتقالها على الحيوانات «بغال- حمير - جمال- خيل» فقد كانت تنقل البضائع المتنوعة. من فلسطين كالزيت والصابون والسكر والفلفل. ومن الشام المنسوجات السورية والنحاسيات والحبال والمواشي والسمن. وكذلك المنتجات اللبنانية كالتين المجفف والعنب والتبغ والأحذية. هذه البضائع كانت تصل إلى السوق ليعاد بيعها وتصديرها من جديد.

فالوافدون كانوا يأتون من أماكن بعيدة. فهناك تجار من العريش وغزة جنوب فلسطين وهم تجار الخيل والجمال. وكذلك تجار من الأردن ومن الشمال السوري من حمص وحماة وحلب.

وقد عرف السوق تداخلاً تجارياً بارزاً حتى أن النقد المتداول كان بمختلف العملات: الفلسطينية والسورية واللبنانية، حتى أن الصرَّافين المتجولين كانوا وحتى فترة الستينيات ينادون « إللي معو سوري - إللي معو فلسطيني».

وكان يقام السوق على بيادر البلدة الواسعة يضاف إليها الحقول المجاورة. فالسوق بالماضي كان له طابع ريفي يقام في العراء، حيث تبنى الخيام وتنقل البضائع مساء الأربعاء لإعدادها وتوضيبها ليوم الخميس وبعد الظهر تعاد باقي السلع إلى مواقعها حيث المحلات التجارية داخل البلدة القديمة. وقد كان السوق مقسماً حسب السلع المعروضة. سوق المنسوجات والألبسة، الخضار والفواكة، والأحذية، والصابون ومواد الغسيل، والأدوات الزراعية، والفخار، والحبوب (الغلة)، والماشية (الحافر)، واللحم والدجاج والسمك. فالأسواق الشعبية الريفية هي ظاهرة ثقافية متكاملة، فالهدف الاقتصادي هو الأساس، ولكن تناغم الثقافة الشعبية، حيث يمزج الاجتماعي بالسياسي بالثقافي بالعلمي، ولهذه الظاهرة الثقافية دور ووظيفة مميزة وقد أدته لعدة قرون، والآن كيف يمكن أن نستفيد من تجارب الماضي؟ وإغناء وتطوير فكرة الأسواق الريفية الشعبية لإعداد أي خطة أو مشروع تنموي مستقبلي.

ثقافة الغذاء

القهوة: القهوة هي مادة منبهة ومنشطة وربما تكون ثاني أكبر سلعة تجارية عالمية ، وبات احتساؤها يدخل في صلب العادات اليومية لقسم كبير من اللبنانيين كما المجتمعات العربية، بسبب مادة الكافيين التي تشكل أحد مكوناتها الأساسية. «وهناك تلازم في تقديم مادة القهوة مع عادة للضيافة، التي تشكل أحد العناصر الأساسية في الثقافات المحلية، وباتت

القهوة تساهم في التواصل، وتعميق العلاقات الاجتماعية»

«دخلت القهوة إلى عمق نسيج بعض العادات، حيث تحول تقديم القهوة للضيوف، في عدد من المجتمعات إلى دلالات رمزية لقبول طلب أو رفضه، وإلى معيار يتم بواسطته تقييم أداء الفتيات قبل اختيارهن للزواج...».

أن «دخول القهوة إلى بعض مكونات الثقافة المحلية ربما يكون بسبب انتشارها كمادة معروفة ومطلوبة لدى معظم الشعوب، فنجدها مادة أساسية وتتحد معظم الشعوب باعتبارها مادة غذائية منبهة، منشطة، أداة تواصل اجتماعي بامتياز. كالدعوة إلى فنجان قهوة، أو اللقاء على فنجان قهوة...الخ

الشاي: الشاي مادة منبهة ومنشطة كالقهوة من حيث كونها مادة غذائية ولها عاداتها وطرق تناولها المختلفة حسب المجتمعات التي تعتمدها، ولها وظائف اجتماعية مميزة، ويقال جلسات الشاي، حيث التقنيات والثقافة المميزة.

المأكولات الشعبية اللبنانية: كالتبولة، الكبة النية، الفلافل، المتبلات، ورق «العريش» العنب والكوسا المحشي... الخ هي مأكولات يجتمع في تناولها معظم اللبنانيين. ويمكن أن نظيف مأكولات لها طابع لبناني وعربي كالمنسف والمغربية والملوخية ... والتي أصبحت من صميم ثقافتنا الغذائية

فنون الأداء، والقول، والقول المغنى، والموسيقى

الزجل اللبناني: يجتمع العديد من اللبنانيين ومن مختلف المناطق على ترديد أشعار شعراء الزجل. وأثناء الحرب الأهلية اللبنانية والانقسام العمودي للمجتمع، كان شعراء الزجل يطوفون على مختلف المناطق اللبنانية، يطرحون أفكارهم، وينتمون لمختلف الطوائف والمذاهب.

مع إنشاء دولة لبنان الكبير ومع الاستقلال كان اللبنانيون منقسمين إلى قسمين: إما الانضمام والوحدة إلى سوريا الكبرى أو البقاء ضمن الانتداب الفرنسي. وكان لإحدى جوقات الزجل اللبناني دور في إقناع الناس بالاستقلال وهي جوقة شحرور الوادي، التي أقامت الحفلات في مختلف المناطق اللبنانية وبشعار وطني، وكان لها الأثر الإيجابي.

أثناء الحرب العبثية اللبنانية بقي الثنائي: «زغلول الدامور» جوزيف الهاشم و«أبو علي» زين شعيب، كتوأم داخل وخارج لبنان، وأقاموا صلة وصل مع المغتَرَبات وجمع شمل الناس ومن مختلف مشاربهم.

وأثناء الحرب كذلك علق أحد الصحافيين الموجود في الكويت بأن شعراء الزجل وحدوا اللبنانيين، كان ذلك إثر حفلة زجلية أقيمت هناك جمعت كل من الشاعرين الزجليين اللبنانيين: خليل شحرور وطليع حمدان. وعلق الصحافي بأن الجمهور التابع لمختلف التيارات السياسية اللبنانية حضر، صفق، وانفعل مع الأداء الزجلي المميز.

فالزجل اللبناني والذي يمتد أداؤه إلى المحيط العربي يعبر عن: الحاضر، معاش الناس، فرحهم وأوجاعهم، آمالهم وآلامهم. وتوحد شعراء الزجل قبل الخمسينيات بعصبة الشعر اللبناني، وبعدها بنقابة شعراء الزجل. التي بقيت جسماً واحداً لم تفرقه التناحرات السياسية أو الطائفية أو الحزبية. هذا دليل أن الثقافة الشعبية هي عامل توحيد وتفرض نفسها على الواقع.

ونلاحظ أن معظم اللبنانيين يرددون كلمات إيليا أبو شديد:

الدني ورشـــــة
وترابها كمشـة
في تراب بعدو تراب
وتراب عم يمشي

الإبداع الفني: في مجال التأليف، والتلحين، والغناء، والإخراج...الخ

هناك كوكبة من الفنانين الذين ساهموا بشكل مباشر في الثقافة الشعبية، فقد ارتكزوا عليها ثم أبدعوا فيها، انطلقوا من ثقافة الناس، من التراب والأرض وحفيف الأشجار وتغريد الطيور، فكان نتاجهم السهل الممتنع، صور كلماتها بسيطة في متناول الجميع، ولكن اللوحة الإبداعية غاية في السحر. لوحات وحدت اللبنانيين أولاً وتابعت المسيرة إلى عالمنا العربي.

نذكر من هؤلاء: الأخوين الرحباني، فيروز،

نصري شمس الدين، زكي ناصيف، وديع الصافي، الأخوين فليفل، علي حليحل، فيلمون وهبة.....الخ ويضاف إلى ذلك توحد الجماعة في فنون الأداء، كالدبكة اللبنانية، وأغاني الدلعونا، والعتابا والميجانا، والحدا، والحوربة، والندب.....الخ

المأثور الشعبي

والمأثور الشعبي حالياً وفي أي نقطة تاريخية محددة يشكل وحدة متجانسة متكاملة ومتماسكة، مع العلم أن هناك وجود لبعض الاختلافات إثر تراكمات عبر العصور المتعاقبة والموغلة في القدم، ولا يمكننا إقامة الدليل وتحديد حدودها بدقة، كما أن البعض الآخر نستطيع أن نتعقب تاريخه المعروف وتحديده. وهنا لابد من اعتماد المنهج التاريخي بالكشف عن أصول المأثور بأطواره مع النظرة التحليلية التشريحية، باعتبارأن الكيان الحاضر هو بناء متغير ومتطور عبر الحقب المتلاحقة، ومن خلال الاحتكاك بثقافات أخرى. وبناء على هذا المنهج فإن منطق التحليل التاريخي يبين أثر استعارة الثقافة(أي التثاقف)، وأن جانباً من مأثورنا لم ينشأ في هذا المجتمع بالذات، بحيث تتداخل وتتشابك المادة الموروثة مع ثقافة أخرى. وهنا يبرز دور الباحث بالكشف عن شخصية هذا المجتمع بالتحول والمعالم المادية وغير المادية، لأن الظواهر الثقافية لاتبقى على حالها، بل يضاف عليها مدلولات جديدة، أو تخلع عليها وظيفة مغايرة، وهذا جزء من التحول التاريخي الذي يطرأ على الثقافة الشعبية، ويكشف دينامية وشخصية شعب ما، وفهم التطور أو التغيير الذي يطال عناصر المأثور ك: الحكاية، العادات، المعتقد، الأزياء، الحرف، ثقافة الغذاء.....ومن ثم العمل على تحليل وتفصيل هذه المعلومات لإعطاء نظرة عامة وشاملة ومعرفة العوامل الداخلية منها أو الوافدة التي شكلت هذا التراث. هذا يتطلب العديد من الدراسات التي تعتمد التحليل للمعطيات، فالثقافة الإنسانية لاتقاس بكثرة أو قلة العناصر التي استعارتها، بل مدى استعمال وتطويرتلك العناصر، ومن خلال كل ذلك تبرز أهمية هذه اللقاءات والمؤتمرات ووسائل الإعلام والجامعات التي تدرس الثقافة بشكل عام ،والثقافة الشعبية بشكل خاص، وتبدو هنا أهمية الدراسة الانتروبولوجية، والثقافية منها بالتحديد، لنعرف ونفهم ثقافتنا. إذ نجد نقصاً معرفياً واستقصائياً لمختلف أوضاع الجوانب الثقافية للعصر، والبيئة الاجتماعية، والميراث الفكري، والإبداع، والنقد. بحيث نجد حالة عزل لهذا التراث، إما عن جهل، أو سابق تصور وتصميم. فهل نجد تراثنا في المناهج المدرسية، في وسائل الإعلام المرئي، والمسموع والمكتوب؟ إذ من الناحية العملية نجد نقصاً وعلى أكثر من صعيد لعدم إبراز هذا الجانب التراثي. فهناك قطع بين الجيل الحاضر وتاريخه، وكذلك لضآلة ما بقي لنا من تراث أنتجه الفكر العربي بسبب الإرهاب والحرق والتلف، هذا من جهة، وتحول الفكر إلى وجهات غريبة، بعدم رسم المجتمع كما هو وعلى حقيقته من جهة ثانية، فهناك رشوة مكافأة لمن يسير في ركب السلطة والحاكم ، ومن يتمرد يكون مصيره الإبعاد عن ساحة المجتمع والتاريخ معاً، وهذا ما نجده والعواقب التي طالت الأفكار المتقدمة وأصحابها، ومن الأمثلة: إبن المقفع، إبن رشد، المعري، السهروردي، إبن خلدون، أبو حيان التوحيدي، الجاحظ، رفاعة الطهطاوي، عبد الرحمن الكواكبي...الخ

وهنا تجدر الإشارة لأن الثقافة الشعبية، هي ثمرة كل ثقافة إنسانية، فهي هجين ومن ثقافات شتى وربما متباعدة، والضمير الشعبي لايميز بين العناصر المختلفة الداخلة في الثقافة(جاهلية، هندية، فارسية، سريانية، فرعونية...) فالظاهرة الشعبية مركبة معقدة، فالثقافة الشعبية في مجتمعاتنا ليست عربية أو جاهلية أو هندية أو فارسية أو سريانية أو فرعونية... بل هي كل ذلك في وقت واحد. فهناك عادات وفدت بعد دخول الإسلام أيام العثمانيين، الفاطميين، ومن الغرب من خلال الاتصال بأوروبا، فالثقافة الشعبية التي أصبحت تمثل المعاش اليومي، بالرغم من تعدد الأصول والمصادر فإنها أصبحت على أرضنا وبيد أبنائنا من صميم حياتهم المعاشة، فقد عاشت بينهم

وعبرت عن ذواتهم وترجمت آمالهم وآلامهم، فهنا يجب ربط البعد التاريخي والجغرافي، أي البعد الزماني والمكاني بأبحاث واقعية علمية بعيدة عن أي منحى شوفيني متعصب.

أما فيما يتعلق بالآثار الجانبية للعولمة على ثقافتنا، كونها حركة اتصال ثقافي، والتي تشمل العالم على اتساعه، فإننا أمام مشهدين مختلفين. الأول يمثل ثقافة شعبية حاولنا في مقدمة البحث أن نعرض وبشكل أكثر من مختصر للخصائص والدلالات. الثاني يشاهده معظم الناس، يعتمد على صناعة حديثة ومتقنة للسينما، يعرض أنماطا مختلفة من القيم، من السلوك، أساليب حياة، أساليب معيشة، مأكل، مشرب، إطلالة على منظومة متنوعة في مختلف مجالات الحياة...الخ. سيؤدي ذلك إلى ردة فعل، إما متعاطفة مع بعض النماذج أو رفضها، حسب اتفاقها واختلافها مع ما نحمله من مخزون ثقافي. ذلك سيترك أثرا متفاوتا على الهوية الثقافية والشخصية وما نعتقد به ونمارسه من عادات وتقاليد، فالهوية ليست رؤية الذات بل تمجيد هذه الذات، عبر سلوك ظاهر، من يعتز بهويته الوطنية، يتمثل بالاعتزاز بالأرض، وما عليها من مؤسسات ونظم وعادات وقيم ورموز والمشاركة بالإحساس بالفعل. من هذا الموقع نرى الآخر، وعلى كل المستويات والانتماءات، هنا ليست مجرد أغنية أو نشيد، بل هي فعل مسؤول.

يربط البعض من الباحثين بين العولمة وتصاعد التفاوت والتمييز في الأشكال الثقافية. فالمجتمع الحديث يبرز التمايز المتصاعد بين الثقافات والثقافات الفرعية لا بالتجانس والتدجين المستمر وفقاً لمواصفات نموذجية موحدة في كل مكان. يؤدي ذلك إلى مزيد من التنوع وربما إلى التجزئة والتشتت بين الثقافات. وهناك آراء بأن الثقافات المحلية بدأت بالتراجع أمام أشكال جديدة من الهوية الهجينة.

وبالمقابل تقع مجتمعاتنا تحت تأثير ثقافة شعبية وتوجهات تعود جذورها إلى القديم. ويكتسب الفرد بالوقت عينه ثقافة غربية أو دولية ويمارس عادات وتقاليد وافدة(ملابس، هوايات، وسائل ترفيه، وسائل اتصال حديثة، مكننة متطورة... ألخ)

تطرح في هذا الخضم إشكالية الحفاظ على الهوية، وهذا لايتم كأغنية شعبية، بل يجب أن تتوفر الشروط الموضوعية، من هامش، للحرية، للعدل، المشاركة بكل المستويات وخاصة السياسية، إذ من الضروري أن تكون المشاركة في التمثيل من الوحدات الصغرى وحتى التمثيل العام، كل ذلك لايتم بمعزل عن ظروف متكاملة، لأن الهوية هي منظومة متكاملة تشكل تراث هذا المجتمع.

وبالمقابل نسأل: ماهي الأجهزة التي تقوم بالتنشئة للحفاظ على الهوية؟

هي عدة مؤسسات اجتماعية، منها: الأسرة، المدرسة، الجامعة، وسائل الإعلام على اختلافها، جماعة الرفاق...الخ

السؤال: هل هذه المؤسسات مازالت بخير؟ لضمان حسن الأداء؟.

إذا كانت هذه المؤسسات عاجزة، فإن ذلك سيؤدي إلى هوية عاجزة. لأن العولمة تدخل كالرياح والنوافذ والأبواب مفتوحة، فهل الهويَّات قادرة على التصدي؟

من الأساسيات أن نضع القضية الثقافية بإطارها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، بحيث لايمكن أن نطلب من الدول المهيمنة إعداد برامج ومواد ثقافية وإعلامية وإيديولوجية تتبنى قيمنا وترعى تراثنا، لكي نحافظ على هويتنا. إنتاجها يتوافق مع ثقافتها، ومع متطلبات وحاجات السوق، وتنتج علوم وتكنولوجيا وأساليب ترفيه بطابعها الخاص، وهل يمكن أن نتوقع غير ذلك؟.

هل إذا ما تباكينا على هويتنا يسمع الصوت؟

هل بالإمكان إقفال النوافذ؟

المراجع

إبراهيم الحيدري، إتنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية – سوريا، 1984

إبن منظور، لسان العرب.

أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية، مركز الاهرام للترجمة والنشر، الطبعة الرابعة، القاهرة – مصر، 1986

جابر عصفور، غواية التراث، كتاب العربي، وزارة الإعلام – الكويت، 2005

جمال طاهر وداليا جمال طاهر، موسوعة الأمثال الشعبية العربية، وكالة سفنكس للفنون والآداب، القاهرة – مصر، 2012

حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، دار الراتب العربي، الطبعة الاولى، بيروت – لبنان، 1982

ر. بودون و ف بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، بيروت – لبنان، 1986

سمير شيخاني، قاموس الحكم والأمثال والاقوال المأثورة، مؤسسة عز الدين، الطبعة الاولى، بيروت – لبنان، 1987

شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية،دار العودة، الطبعة الاولى، بيروت – لبنان،1982

عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، المجلس الأعلى للثقافة،3 مجلدات،القاهرة – مصر، 2007.

عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، مكتبة لبنان،الطبعة الاولى، بيروت – لبنان، 1983.

عصام محفوظ، حوار مع متمردي التراث، دار الريس، الطبعة الاولى، بيروت – لبنان،2000.

علي بزي، الحرف التقليدية اللبنانية، أطروحة دكتوراه، الجامعة اللبنانية بيروت – لبنان، 1996

علي بزي، توسع المدينة اللبنانية والعلاقة بين القديم والحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة باريس 7، باريس – فرنسا، 1983

منير الياس وهيبة الخازني الفساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديماً وحديثاً، المطبعة البوليسية، حاريصا – لبنان، 1952

هاني إبراهيم جابر، الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1997

علي بزي
لبنان

تصوير
أنور حبيل

الحكاية الخرافية بمنطقة القبائل

من حكايات الماء الشعبية وطقوسه

جدلية المقدس والمدنس في الأشكال الفرجوية بالمغرب

الفلكي الشاعر حسين زايد

الحكاية الخرافية
بمنطقة القبائل

مقدمة:

لما كان الإنسان البدائي يعيش في عالم مليء بألغاز محيرة ولم يكن في إمكانه إدراك كنهها، أطلق لخياله العنان ليفكر ويبتدع، فكانت الأساطير والحكايات الخرافية تتفجر بطبيعة الحال من هذه المخيلة الخصبة، ولكن الشيء الذي يجب الإشارة إليه هو أن هذا النوع من التعبير الشعبي الذي هو أكثر دلالة على روح الشعب وأعماقه وأصدق تصويرا لأفكاره ومعتقداته الراسخة لم ينل حظه من العناية والتنقيب والبحث،

نظرا للتهميش الذي تعاني منه الثقافة الشعبية الجزائرية والقبائلية منها خاصة، ونجد بعض كتب المستشرقين والذين حاولوا فهم هذا التراث بطريقتهم الخاصة فشوهوه، ولقد حفظ الإنسان كل هذه العناصر الشفوية من الاندثار من خلال الذاكرة الجماعية وهي تؤكد استمرار التواصل بين الأجيال. فتنقل إلينا تصور الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة والظروف الاجتماعية التي كان وما زال يعيشها.

فجاءت هذه الدراسة كمحاولة لفهم مضامين هذه الروايات الشعبية في منطقة القبائل وربطها بالمحيط السوسيو-ثقافي والنفسي لهذا المجتمع، الذي ما زالت تتداول فيه إلى يومنا هذا رغم كونها فكرا خرافيا ميثولوجيا يدرج ضمن اللامنطق واللاعقلانية للمجتمعات البدائية، إلا أن المجتمع ما زال متمسكا بأفكارها ويدعمها، بل ويطبقها في حياته اليومية ويصدق بعض ما ورد فيها ويؤمن به إيمانا قويا خوفا من سوء العاقبة مثلا أو غضب الخالق مثلا أو الأرواح الشريرة... وتعبر الدراسة الأنثروبولوجية عن الخلل الوظيفي واللامعيارية الموجودة في النسق البنيوي للمجتمع القبائلي انطلاقا من هذه التناقضات الفكرية في علاقات الأفراد الاجتماعية.

I - توطئة:

ترتكز دراسة النقاد لسيميائية النص على استقصاء الأبعاد الدلالية ورصد الفضاءات الجمالية والفكرية والعاطفية واستبطان مختلف الإشعاعات والإيحاءات التي يحملها النص باعتبار السيميائية زيادة على كونها منهجا هي ممارسة في التأويل جاءت لتفسير الرموز وفك الألغاز اللغوية المتصلة بالدلالة النوعية.

ويهدف الخطاب السيميائي لدى «غريماس» وأتباعه إلى معرفة ميكانيزمات وضوابط النص وتفحص أهم ملامح الخطاب النقدي.

وتهدف هذه الدراسة إلى التعريف بالمنطلقات الأولية لسيمياء السرد والخطاب التي لا يمكن للدارس المحلل المبتدئ تجاهل بعضها أو فصله، لأن تلك المنطلقات ترد على شكل تصورات ومفاهيم متصلة ومتداخلة فيما بينها ومستندة إلى خلفية معرفية متعددة والمتسمة بالغموض والانغلاق الذين يردان إلى أبعادها المرجعية والمعرفية المتعددة المنابع، حيث ترد إلى علوم شتى منها: الفلسفة والسيكولوجيا والأثنولوجيا والأنثربولوجيا والسوسيولوجيا واللسانيات، ممّا يوفر للقارئ تحصيلا معرفيا كبيرا. خاصّة وأن الهدف الأوّل من التحليل السيميائي يتمثّل في الكشف عن معاني الخطاب/النص، ممّا يجعل من النظرية السيميائية نظرية خاصّة بالمعنى، حيث يرتبط مفهوم البنية بمفهوم الخطاب/النص، وبمفهوم المستوى التحليلي الذي يتم وفقه تقسيم النص إلى مستوى سطحي ومستوى تعميقي. كما حاول «غريماس» ربط المعنى بتوليد النص أو نواته الجوهرية أو ما يسمى بالماهية أو الجوهر الرئيسي للنص. باختصار إنّه البحث عن جذور المعنى بقلب النص رأسا على عقب قصد النفاذ إلى القواعد التي تحكم هذا المعنى وتحدد شكله.

إنّ المتعلم يحتاج إلى كفاءة ثقافية وسيميائية تفتح له بابا على الخلفية الضمنية للنص، ويكون الأدب هنا وسيلة جديدة للتعلم، لأن إحدى خصوصيات كونه مكثفا بالإيحاءات خاصّة الداخلية منها وكلّ نص متعدد المعاني يتطلّب قراءات متعددة، ممّا يسمح بالوصول إلى المعنى الكامل للنص.

أخيرا من الضلالة المنهجية بمكان أن نقرأ نصوص ما قبل الكتابة بالقاعدة نفسها التي نقرأ بها نصوص ما بعد الكتابة، بل لا يمكن أن تقرأ نصوصا عامية أو شعبية بالوتيرة نفسها التي نقرأ بها نصوصا فصيحة أو عامية، لأنه شتان ما بين القراءتين والسبب يعرفه المتعاملون مع طبيعة النصوص التي تفصل بحدود واضحة الخطاب الشفوي عن الخطاب الكتابي. كون اللغة الشفوية متعارضة في رموز اتصالها ونظامها البنيوي بالنسبة للغة المكتوبة انطلاقا من الماهية اللفظية والماهية الخطية، هذا بالإضافة إلى أن وحدة المعنى في الخطاب الشفوي تقوم على التركيب (تنسيق الوحدات الدالة المتلاصقة) بينما

تقوم الوحدة الخطية في الخطاب الكتابي على الكلمة[1].

II - البناء السوسيو-أنثروبولوجي للحكاية الخرافية

مواضيع التحليل:

1 – صورة المرأة والرجل في المجتمع القبائلي:

من المعروف أن المجتمع الأمازيغي الكبير عامة والقبائلي خاصة يولي اهتماما فريدا من نوعه للذكر على حساب الأنثى، فهو قوام الأسرة وركيزتها الأساسية، وهو المسؤول عن المرأة كأب أو أخ أو عم أو حتّى ابنا تبقى المرأة محصورة في البيت، والقيام بالواجبات المنزلية من طهي الطعام والتكفل بالأطفال هذا الدور الذي حدد منذ الأزل من طرف المجتمع، بالإضافة إلى الوظيفة العظيمة التي تقوم بها كأم قبل كلّ شيء. يحمل الرجل صورة إيجابية في الذهنية القبائلية فهو أسد العائلة، حتّى وإن كان ظالما أو فاجرا ويمثّل الأب الشرف والفخر، وفي المقابل نجد الصورة السلبية التي تحملها المرأة فهي منبع العار والخوف من الفضيحة دائما، رغم كون الصلة بالأم في المجتمع القبائلي متينة جدا كونها العالم الأوّل والوحيد للطفل بعيدا ليس كلية عن الأب وهي الأكثر محافظة على التراث الشعبي. ويقال في الأدب الشعبي بأن «الرجل هو المصباح والمرأة تمثّل الظلام»، (At afat ai argaz ettlam a tamettout).

تبيّن هذه النظرة سرّ سعادة الأسرة عند مجيء الابن إلى الوجود لأنه معطى سماوي، فهو يستعمل لصالح البيت وسيحمل السلاح للدفاع عن وطنه وعليه يتوقف استمرار المجموعة، أما الأنثى فهي تلك العالة والعبء على الأسرة، لأنها ستتركها يوما إلى بيت آخر غريب عنها، فهي لا تساهم في الاقتصاد العائلي كالذكر عادة.

الطبيعة، الأرض، الوطن، هي جميعا الأم. فهناك علاقة وثيقة على المستوى اللاواعي بين الطبيعة، النمط الحسي من الوجود، اللاعقلانية والصور الأمومية، الغذاء، الدفء، الانسجام مع الطبيعة، الأرض الخيرة، كلها تعبير عن الأم الطيبة التي تعطي الحب والدفء مع الحليب منذ فجر الحياة، فالأم تعطينا تجربة الوفاق مع الحياة[2] التي تمد بمشاعر الأمن، بمشاعر السكينة الداخلية على العكس تمثل الطبيعة القاسية التي تحمل خطر الهلاك، وخطر الكوارث المختلفة (حريق، فيضان، جفاف، أوبئة، عواصف...) صورة الأم القاسية الغاضبة والنابذة التي تمنع حبها وتحرم حنانها وترفض إعطاء الحليب الذي يملأ الجوف ويدخل السكينة إلى الطفل، يثير قلق هجر الأم أقصى درجات العدوانية التي تتوجه إلى الأم النابذة في حركة انتقامية تدميرية، ممّا يولد الانتقام والعداوة بين الأم وولدها، بسبب انعدام الشعور بالأمن من الطرفين والخوف من الهلاك الذي تتضمنه الأم القاسية.

إنّ أشهر الاختزالات الإيجابية هي المرأة الأم محط أساطير التفاني والتضحية، والحب الذي لا ينتهي والرجاء الذي لا يخيب والعزاء الأكيد حين تقسو الحياة، ولقد بالغ الرجل في العالم المتخلف في إعلاء شأن الأمومة، نظرا لما يعصف بوجوده من أخطار رغم كون هذه المبالغة أحيانا لا أساس لها من الصحة في الواقع المعاش بدليل انتشار اضطرابات الأمومة، لأن هذه الأفكار تسجن الأم في تصورات مثالية من العطاء الموهوم، الأمر الذي يؤدي إلى تضخيم قيمة الطفل من طرف الأم كشيء تمتلكه أساسا، فتقع في العلاقة التملكية المرضية[3]، فيدفع الطفل في النهاية ثمن تعويض المرأة عن الغبن الذي يلحقه بها المجتمع، وبمقدار ما تتفانى في أمومتها فإنّها تطلب من طفلها التحول إلى شيء تمتلكه هذه الأمومة، ولذلك فمن النادر أن يستقل الصبي عن أمه نفسيا في المجتمع المتخلف بما فيه القبائلي مهما كبر فسيظل مرتبطا بروابط خفية بالأم تجعله في النهاية بشكل ما تابعا للزوجة التي تلعب دور الأم نفسه.

كلّ هذه الأفكار التحليلية من الزاوية السيكولوجية والسوسيولوجية نجدها مجسدة في حكاية الابن

وأمه الساكنين في الغابة، حيث كانت الأم تعيش مع ابنها وتظل في الدار، فالأم تحت رعاية الابن (الأنثى تحت السيطرة ورعاية الذكر) إنها قاصر تعيش في الدار في قوقعة، في عالم ضيق ويظل الابن المسؤول والمسيطر يعمل في الخارج ويحتك مع الطبيعة من خلال عملية القنص أو الصيد ويقضي طول يومه في الخارج، حيث الهواء والشمس والحياة مقابل الظلمة والجدران للأم، وكل هذا من أجل أن تقتات الأم فهي قاصر لا تستطيع الاعتماد على نفسها في حياتها، لكنها رمز للحب والحنان ومصدر العطف كلّه. هذا من جهة لدينا بالمقابل الغول رمز الشر والقساوة الذي يطلب الزواج من هذه الأم.

فالوحش يريد الزواج من بشر هذا تناقض صريح والأم توافق دون خوف من الوحش. فهذا أمر غريب ومن أجل هذه المصلحة التي تخرجها من سجنها (البيت) يصل بها الأمر إلى الرغبة في التخلص من الابن (فلذة الكبد)، الذي هو جزء منها وعزيز عليها لنجد أنفسنا أمام صورة الأم القاسية، حللنا شخصيتها سابقا، فتتظاهر بالخوف والضعف من الطبيعة والوحوش أمام ولدها وتضعه أمام اختبار قوته من أجل إيقاعه في كمين فيضطر الابن إلى تسكين خوف أمه بإظهار الشجاعة فهو رجل رمز القوة الذي يحمي والدته ويرعاها رغم قساوته عليها فهي مقدسة، يقتل الابن من قبل الغول بمساعدة الأم فالأم تقتل الابن من أجل مصلحتها فقط إنها أقوى من الشعور الأمومي نحو ولدها.

يطلب الابن من الغول أن لا يأكل عظامه بل يضعها في كيس على ظهر حصانه ويطلق سراحه.
يذهب الجواد إلى زوجة الابن المتوفى ليعاد إلى الحياة مرّة أخرى، إنه اللامنطق المعروف في القصص الخرافية العجيبة بإعادة الحياة عن طريق لم العظام فقط، وينتقم الابن يقتل الغول أولا عن طريق الرصاص، لأن الغول كان نسرا فقدرة الوحش على التنكر والتغير واضحة ومتكررة في القصص الخرافية فالوحش قد يكون ثعبانا أو نسرا أو كل حيوان مفترس عادة ويتحول من شكل إلى آخر بمرونة وسهولة، لتبدو لنا قوة وشجاعة الابن والخير وتغلبه على الشر.
يعود الابن لينتقم من الأم (العدوة الأصلية الأولى)، لكن مشاعر البنوة حالت دون ذلك فأخذها إلى زوجته (يضعف الابن أمام الأم المقدسة) الأم تكن له الحقد فتسعى لقتله مرّة أخرى عن طريق نشر رماد الثعابين تحت فراشه، لكنه يعاد إلى الحياة مرّة أخرى عن طريق نبتة أو عشبة لينتقم من أمه في الأخير عن طريق القتل النهائي.
فالقصة تحمل صورا لقيم اجتماعية كثيرة حول الشجاعة والقهر والصراع بين الأجيال (الابن – الزوجة – الأم) فلقد استخدمت القصص الخرافية بكثرة في القبائل قصد تنمية خيال الطفل وذكائه وتعويده على حل المسائل العويصة بالعقل والتفكير.

أما حكاية «البنت ذات القدرات الثلاث» فتبدو فيها صورة المرأة كدمية في ابنة السلطان الجميلة ذات القدرات الميتافيزيقية العجيبة من شروق الشمس وانهمار المطر... وصورة الرجل المتمثلة في السلطان الذي يود امتلاكها واحتجازها في قصره كتحفة فنية وكمادة تستحق أن تحفظ في مكان آمن يتفرج عليها متى شاء، إنها أداة للمتعة ويريد امتلاكها والزواج منها بالقوة رغما عنها ورغما عن والدها.

يأتي الموكب لأخذ العروسة وتتدخل عجوز (ستوت) لتزرع فيها الرعب، إنها المرأة المسنة الرامزة لكلّ أنواع الشر والأذى حتّى في الواقع القبائلي المعاش وتتحول الفتاة الجميلة إلى حمامة، الحمامة وديعة وجميلة وطائر مسالم مطيع وخاضع، إنّه رمز المرأة بكلّ صفاتها الضعيفة، فهي لم تتحول إلى نسر قوي أو أسد مخيف. تتعرف الستوت على هذه الحمامة ترميها إلى بستان عجوز وتتحول إلى (رمانة جميلة) فاكهة تؤكل وفاكهة للمتعة، إنها رمز المرأة دائما والتصور نفسه والرؤية نفسها للأشياء تتكرر تهدى للسلطان يحاول أكلها فتعود إلى طبيعتها الأولى فانتقم السلطان من الستوت وزوجته

الأولى المتآمرة معها فانتصر الخير على الشر. والصابر على الأذى الذي ينال في الأخير دائما.

III - الزواج وتعدد الزوجات في المجتمع القبائلي:

إنّ ما يتعلق بقضية الزواج في المجتمع القبائلي تبقى مسألة جماعية، وليست فردية وهي خاضعة لجبر الوالد الذي يمارس حق السلطة أو الجد، مما يسبب في تزويج الفتيات في سن مبكرة (من 12 إلى 13 سنة) ولكن لا يتم الزواج إلا بعدما يكون اتفاقا بين العائلات في الوقت الذي تكون فيه البنت ميهأة منذ الصغر من قبل الأسرة على تحمل أعباء المنزل، لأنها وسيلة لامتداد الأسرة وتوثيق العلاقات الإنسانية بدورها الاجتماعي، إنّ الزواج عند القبائل لا يهدف إلى تأسيس العائلة بقدر ما يهدف إلى تقوية العائلة الموجودة سابقا، والمرأة لا أمر لها ولا حق لها في قول رأيها في المجتمع القبائلي المحافظ، لأن الزواج التقليدي مسألة خاصّة بالنساء ولعلّ لقساوة العادة القبائلية وكذا القانون الإسلامي والذي لا يقبل أي وجود شرعي للمعاشرة خارج الزواج دورا فعالا في عدم احترام المرأة ووصولها إلى هذه الوضعية وتعطي أهمية كبيرة للزواج الداخلي الإجباري للفتاة فقط، لأن الرجل له مبادرة الاختيار والزواج يكون عادة حسب حالة العلاقات القرابية، إذ تعتبر القريبة أو بنت العم عموما المرأة المثالية من حيث الأخلاق والأمومة والأمانة والإخلاص مقارنة بالأجنبية.

والزواج الخارجي هو زواج غريب وبعيد ويعتبر بمثابة منفى يقال (azwadj nbara azouadj el ghorba) (الزواج الخارجي زواج غربة). ويقال أيضا لا أضحي بـ (أذروم) مقابل (أغروم) بمعنى لا يجب أن نضحي بقرية كاملة مقابل قطعة خبز[4]. إن العائلة هي التي تقوم بتنظيم عملية اختيار الطرف الثاني وأساسه قواعد الزواج الداخلي بين الأعضاء ويعبّر هذا الزواج الداخلي عن طائفة تعود جذورها إلى القديم وإن هذه العلاقة الاجتماعية المتمثلة في الزواج بالنسبة للمرأة ما هي إلا الوسيلة الوحيدة للوصول إلى مكانة اجتماعية باعتبارها أمّا لعدة ذكور، هذه المكانة التي تسيطر بها على المنزل ولذلك نجد لهذه المكانة أهمية وتكرار كبيرين في الحكايات الشعبية، لأنها تحدد دور المرأة الاجتماعي عبر عناصر رمزية مستعملة خصيصا في طقوس الزواج، فالبيض مثلا رمز يعبر عن الإنجاب والقمح رمز إنجاب الذكور والماء رمز إنجاب الإناث، ولذلك تعتبر المرأة الولود محظوظة في هذا المجتمع التقليدي على عكس المرأة العاقر التي تستبدل بكلّ سهولة، ممّا يؤدي إلى تعدد الزوجات والمرأة الولود تقارن بعناصر المنزل في الأدب الشعبي فهي (elsas) (الساس) لأنها وحدة الإنتاج في المجتمع. والرجل يبقى هو (Argaz Boukham) رجل المنزل لأنه هو الذي يدير شؤون المنزل الخارجية.

ما تزال المشاكل الاجتماعية (الزواج، الطلاق) المحبة الكراهية تلعب دورا أساسيا في جعل وإبقاء الزواج مرتبطا بالخرافة نتيجة الانغلاق الاجتماعي، إذًا في ضوء العلم الحديث اليوم فإنّ الحفلات وما يتخللها من تحلل، وخاصّة لدى النساء يمكن تفسيرها كتعبير عن حالات الكبت الجنسي والنفسي وما ينجم عنهما من اضطرابات عضوية ونفسية، ثمّ إن المرأة بحكم ضعفها واعتمادها على الرجل غير مالكة لمستقبلها عامة ترى نفسها مضطرة إلى اللجوء إلى سلوكيات تخالف ما يفترض أن تراعيه من قيم، كلّ ذلك في سبيل تحقيق ما يتوقع الرجل أن تحققه له وهو الحمل والإنجاب، ولعل خلط كلّ هذه العادات والخرافة بالدين وهو ما يجعلها مقبولة في الذهنية الاجتماعية المتخلفة، مع العلم أن كلّ هذه الأمور بدأت في الاختفاء تدريجيا مع التغيرات التكنولوجية العديدة التي مسّت المجتمع الجزائري.

غير أننا نقرّ أن هناك في المجتمع القبائلي نوعا من العصبية بين الوحدات الاجتماعية كالقبيلة والعشيرة والبطن والفصيلة والعائلة لبعضهم فيما يكون من مصالح مشتركة ونصرة بعضهم البعض وقد كانت عصبية التقاليد[5]، هذه قوية

وذات أثر كبير في التوازن بين قوى الجماعات التي يتألف منها المجتمع.

الإسلام دين يلائم الفطرة ويعالج الواقع بما يهذبه ويبعد به عن الإفراط والتفريط وهذا ما نشاهده جليا في موقفه من قضية تعدد الزوجات، فإنّه لاعتبارات إنسانية هامة، فردية واجتماعية أباح للمسلم أن يتزوج بأكثر من واحدة وقد كانت كثير من الأمم قبل الإسلام تبيح التزوج بالحجم الكبير من النساء قد يبلغ العشرات والمئات دون اشتراط لشرط أو تقييد بقيد، فلما جاء الإسلام وضع لتعدد الزوجات قيدا وشرطا. فأما القيد فجعل الحد الأقصى للزوجات أربعا ومن أسلم عن ثمانية وعن خمسة نهاه الرسول ﷺ أن يمسك منهن أربعا فقط.

وأما الشرط الذي اشترطه الإسلام لتعدد الزوجات فهو ثقة المسلم في نفسه أن يعدل بين زوجاته في المأكل والمشرب والملبس والمسكن والمبيت والنفقة والمشاعر، فمن لم يثق بهذه القدرة ومعاشرة زوجاته بالعدل والسوية وهذا من المستحيلات حرّم عليه أن يتزوج أكثر من واحدة وبموافقة زوجته قال تعالى: ﴿فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة﴾. وفي آية أخرى: ﴿ولن تعدلوا ولو حرصتم﴾[6] بمعنى مهما حاولتم ولم يقل سبحانه (لم) في الماضي بل قال: (لن) يعني في المستقبل وقال: « من كانت له امرأتان يميل لإحداهما على الأخرى جاء يوم القيامة يجر أحد شقيه ساقطا أو مائلا »[7]. انطلاقا من فكرة كون الزواج وسيلة لزيادة عدد الذكور في المجتمع القبائلي وتخليد اسم العائلة، فإنّ إنجاب وتكاثر امرأة واحدة كافٍ لكن الواقع شيء آخر. إذ أننا نلاحظ تعدد الزوجات بدون سبب كأن تكون المرأة تلد إناثا فقط أو كأن لا تكون جميلة أو غنية فتتحمل فيه المرأة متاعب كثيرة رغم أن مسألة إنجاب الإناث تتعلق بالرجل علميا وليس بالمرأة خصوصا، إذا علمنا أن المرأة تترك بيت زوجها ولا حقّ لها في الزواج، نظرا للصورة التي تحتلها في الذهنية الاجتماعية القبائلية كمطلقة فنجدها تختار الضرة والبقاء مذلولة مع زوجها على أن تطلق.

ما نلاحظه في تحليل القصص الشعبية هذه أن الغول في قصة الابن وأمه الساكنين في الغابة، طلب الزواج من أم البطل (العجوز) زواج الوحش / البشر كمصلحة رغم أن الغول بإمكانه الزواج من أي فتاة شابة وجميلة، بالإضافة إلى سعيه للتخلص من ابن العجوز.

الوالدة تتكاتف مع الغول للتخلص من ابنها، فالمصلحة هنا أقوى من الأمومة كأكبر شعور وإحساس على مستوى العالم البشري، هذا من جهة، وبعد موت الابن أخذ الجواد عظامه إلى زوجته ولم يأخذها إلى أي شخص آخر صديق أو قريب، ممّا يدل على المكانة العظيمة التي تحتلها الزوجة في الحياة الاجتماعية، بالإضافة إلى الصراع بين العجوز والكنة كغيرة الأم الشديدة من العروسة التي دفعتها للتخلص من الابن أيضا، فهي تشعر وكأن زواج ابنها حرمها منه.

أما في حكاية «البنت ذات القدرات الثلاث» فيتجسد فيها جمال الفتاة المرتبط بجمال الطبيعة وامتلاكها لخصائص خارجة للعادة. السلطان يطلب يد الفتاة الجميلة رغم كونه متزوجا ويريدها بالقوة رغم رفض والد الفتاة ورغم خوف الفتاة نفسها، المعبر عنه بتحويلها إلى حمامة من شدة الهلع.

كما نلاحظ مكانة الزواج الكبيرة في المجتمع القبائلي فالعجوز (الستوت) تحسد الفتاة على هذا الزواج، فتسعى إلى غش السلطان وتزويجه من فتاة أخرى، في الوقت الذي تقف فيه الحمامة يوميا على نافذة أو دهليز البيت قرب غرفة نوم السلطان فتضرب بمنقارها كلفت لانتباهه.

ثمّ تكشف العجوز الستوت أمر الحمامة مرّة أخرى وتحسدها على هذه المكانة بعدما طلب السلطان من زوجته رعاية الحمامة، فتأخذها وتقطعها إلى قسمين وترميها إلى بستان امرأة عجوز فتنبت على شكل رمانة لتعود إلى السلطان على شكل هدية، ويفتحها السلطان فتصير طائرا ثمّ فتاة رائعة يتزوجها السلطان وينتقم

من زوجته الأولى والعجوز الستوت بالقتل.

نلاحظ ارتباط الزواج بالجمال والمال والحسد والمكائد من الآخرين، وكلّ هذا موجود في الواقع وحللناه سابقا من الزاوية السيكولوجية والسوسيولوجية، ممّا يدل على وجود آثار وتقاليد سلبية وبالية ما زالت موجودة في مجتمعنا القبائلي.

IV - المجتمع البدوي والمجتمع الحضري:

إنّ اختلاف البشر في أحوالهم إنما هو باختلاف نحلتهم من المعاش والأجيال التي تكتفي بالضروري من المعاش تسمى بالأجيال البدوية، والبدو هم المنتحلون للمعاش الطبيعي والمقتصرون على الضروري من الحاجات حسب العلامة ابن خلدون هم ثلاثة أقسام:

«فأما الأوّل فهو قسم ينتحل الفلاحة من الزراعة والغراسة، وهم المقيمون من عامة البربر والأعاجم. والثاني هو قسم ينتحل القيام على الحيوان من الغنم والبقر والنحل وهم الشاوية والبربر والتركمان. والقسم الثالث هو الذي ينتحل القيام على الحيوان الإبل في الصحراء وهم الأعراب الرحل وهم أكثر بداوة، وهم البدو من العرب والبربر[8].

أما العمران البدوي فهو أقدم من العمران الحضري، لأن الضروري أقدم من الكمالي وسابق عليه، فالبدوي أصل للحضري. فخشونة البداوة قبل رقة الحضارة. والبدو معروفون بالصنائع والزراعة ويبادلون أهل الحضر بغلاتها، كما أن للبدو عصبية قوية والسبب أنهم لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم، إلا إذا كانوا عصبة واحدة، أما أهل المدن فأوكلوا أمر الدفاع إلى الدولة، ويتصف البدو بنكد العيش، وصعوبة الأحوال بسبب طبيعة حياتهم التي تدعوهم إلى الاكتفاء بالضروري من الحاجات، وهم أكثر حركة وانتقالا من أهل المدن، لأن أحوالهم الطبيعية تكمن في الرحلة والتقلب، وهم أيضًا أقرب إلى الخير من أهل الحضر لكثرة انغماسهم في الترف وعكوفهم على الشهوات، حتّى بعُدت عنهم طرق الخير وبقي بالمقابل أهل البدو أقرب إلى الفطرة الأولى.

وأهل البدو أيضا أقرب إلى الشجاعة من أهل الحضر، لأن تفردهم عن المجتمع وتوحشهم في القفار وبعدهم عن الأسوار جعل البأس خُلقا لهم، ولكونهم أكثر حرية من أهل المدن الذين ينقادون إلى الحاكم الذي يتولى الدفاع عنهم بدليل أن سلاطين إفريقيا المعاصرين كانوا يستنصرون القبائل الموالية للتغلب على الأعداء.

أما العمران الحضري فهو طبيعي كالبدوي ولكنه أكثر دعة ورفها وأهله لا يكتفون بالضروري، بل ينشدون الكمالي وذلك لأن البدو لو اتسعت حياتهم وحصل لهم فوق حاجاتهم قادهم ذلك إلى السكون والراحة فيكون العمران الحضري.

والحضارة عند ابن خلدون هي التفنن في الترف والكلف بالصنائع الكمالية والزيادة في النفقات وارتفاع الأسعار وازدياد الكذب والغش والسرقة، ومن بين خصائص الحضر انتشار العلوم والفنون وانحلال روح التضامن والعصبية القائمة على صلة الرحم لاختلاط الأنساب وفقدانهم الشجاعة»، ولقد توصل ابن خلدون إلى التأكيد على قوة العصبية في المجتمع البدوي نتيجة الظروف القاسية، لأن الفقر[9] والحرمان يمثلان في واقع الأمر أشكالا من النقص وهو شعور يتناقض وطبيعة الإنسان، في حين أن الملك والثراء والغنى تجعل الفرد في حالة من الشعور بالسعادة والراحة وهي حالة مرغوبة لذاتها، وفي حال تحققها يجنح الفرد إلى الراحة والخمول فتضعف العصبية. ولقد ظلت حياة العرب عامة تستند على التنقل والسفر والترحال لجلب المؤونة وتحقيق الاكتفاء الذاتي لمجتمع رأى في الحياة الرعوية أيسر طريق لبناء الحياة الرغيدة المعتمدة على تربية المواشي والإبل في الشمال والزراعة في الأودية في الجنوب وتتسم جغرافيتهم بالوعورة كالصحراء[10].

إنّ المجتمع البدوي مجتمع تقليدي بما تشيع فيه من أعراف وما تتحكم في أفراده من عادات وما يفرضه على عملية التفاعل الاجتماعية والتحرك السلوكي من جمود، يخدم إذن مصالح فئة ضئيلة هي التي تحظى بمعظم الامتيازات وتستفيد من

الحفاظ على الوضع القائم فالشواهد اليومية في العالم المتخلف أكثر جدا أبرزها ما يشيع في المجتمع القبلي والعشائري فنجد تلازما بين أقصى انتشار للتقاليد وأشد سطوة لها وأكبر درجات القهر الاجتماعي. أما على المستوى الفردي فالوظائف الدفاعية للتمسك بالتقاليد متعددة فهي تؤمن نوعا من الاستقرار الحياتي وتعطي للإنسان شيئا من الطمأنينة للوضع الراهن وتؤمن الحماية الذاتية وهي تبعد عن الإنسان المقهور خطر مجابهة قلق المجهول وقلق التغير. كما أن المتسلط الذي يعزز وطأة التقاليد يؤمن للإنسان المقهور حماية كأداة لخدمة أغراضه وكعنصر لاستغلاله، فيبدو الأمر كأنه جزء من طبيعة الحياة (الحماية مقابل الرضوخ والتمسك بالتقاليد والاعتراف بسلطة المتسلط) [11].

توجد في المجتمع المتخلف تعبئة نفسية ضد كلّ من يخرج عن التقاليد وتحدي المعايير فيستباح في سمعته ورزقه وحياته ويأخذ العدوان عليه طابع البطش، كعقاب من المجتمع.
أما من الناحية السيكولوجية فيهرب الإنسان المقهور إلى أمجاد الماضي فيمجد مظاهر عظمة تاريخه وتراثه عكس الحاضر القاسي، وفي هذه الرجعية إلى الماضي يتماهى الإنسان المقهور بالبطولات الفروسية، ويظهر هذا جليا في تصوير الفرسان الأبطال فهؤلاء في القصص الشعبي أناس متفوقون وقدرات خارقة لا يصمد أمامها شيء والواقع أن كلّ الرغبات الدفينة التي تشكّل الضد الكامل للعجز الواقعي تسقط على هؤلاء الأبطال، فتمثّل صورة البطل ليس كما هو حقيقة، بل كما نرغبه أن يكون كاملا فائقا ذا جبروت فالبطل أسطوري فهو من الناحية الجسدية يمثّل القوة المطلقة (الغول) وقمة في الخبرة والفروسية (الصياد) فرسه نادرة وشجاعته تصمد أمام كلّ امتحان (تحدي كلّ الصعاب ويعود للحياة).

ويتحلى البطل بكلّ الفضائل النفسية والخلقية (الصياد في حكاية الابن وأمه الساكنين في الغابة) شجاع رغم كونه يعيش في الغابة (الريف – البدو – الطبيعة) ولكنها تمثّل الخطر. ويعيش مع احتكاك دائم بالطبيعة والحيوانات (الجواد – الكلاب) ويتمتع بكلّ قيم الرجولة والشهامة والكرم، ووفاء الحيوانات للصياد دليل قوي على العلاقة الوطيدة بينه وبينها وإرجاع هذه الحيوانات صاحبها إلى الحياة (كلّها خرافة وإعجاز). وكل هذا يمثّل مجرّد إسقاط لأمل الإنسان المقهور في الخلاص لرغبته الدفينة في امتلاك القدرة على مجابهة قدره فينجح البطل في تجاوز كلّ عراقيل الحياة التي يعجز الإنسان عن مواجهتها في الواقع المعاش[12].

نلاحظ أن تحليلنا للمجتمع الريفي والحضري جسّد رمزيا في حكاية «التنبؤ بالمجتمع المستقبلي» هذه الحكاية الاجتماعية والنفسية والأدبية في آن معا، إذ هي تعبير عن الحياة الريفية القاسية الطبيعية وعلاقة الإنسان بالطبيعة وتربية المواشي (الكبش) ربما في الشمال، والناقة أكثر في الجنوب وعلاقة ذلك بالمورد المعيشي والرزق. فالكبش معبر عن الألفة والوداعة والرحمة والرزق وعلاقة ذلك بعيد الأضحى المبارك في شريعتنا الإسلامية ورمزه للتضحية مكان سيدنا إسماعيل (ع).

أما الناقة فقد عرف حب العرب لها وتفانيهم في خدمتها والتغني بجمالها فكان الرجل يشتريها ويحمل نفسه على عقرها والقيام بتوزيع لحمها وشحمها على الناس المحتاجين[13].
أما الصياد فصورته توحي بالفقر والمعاناة[14]، ولكنه شجاع وفي صحة جيدة مما يرمز لصحة أهل البدو والريف وسقم ومرض أهل المدينة أو الحضر.

فالتفسير الذي قدمه الرسول الكريم ﷺ لعلي كرم الله وجهه حول ما شاهده من كبش يضرب برأسه على صخرة مرارا يدل على الزوج والزوجة اللذين يتشاجران في النهار فعلا بسبب المشاكل اليومية وينامان معا وفق قوله تعالى: (وجعلنا بينكم مودة ورحمة) وتفسير الناقة السمينة

وهي ترعى في أرض وعرة كعلامة على أهل البدو والريف الأصحاء، نظرا لما يأكلونه من أكل طبيعي خال من المواد الكيميائية والاصطناعية رغم فقدانهم لكلّ وسائل الدعة والرفاهية ويعشيون طويلا وفي سعادة، وأخيرا فسّر الناقة الهزيلة التي ترعى في أرض خصبة بأهل الحضر الذين يتمتعون بوسائل الراحة، ورغم ذلك هم مرضى لأكلهم أطعمة ملوثة وضارة للصحة، مما يجعلهم غير سعداء نتيجة كلّ ما أدّت إليه الحضارة من تشرد الآباء ودخولهم دور الشيخوخة واستقلال الأبناء عن سلطة الآباء، هذا ما رمز إليه بالكلبة ووجود كلاب ينبحون في بطنها وهي الأجيال الصاعدة الشقية، التي لم تستطع تحمل المسؤولية بسبب الضياع وهم يدفعون ثمن التخلي عن آبائهم ثمنا باهظا.

يبقى البدوي القبائلي محافظا على القيم العربية القديمة من شجاعة وذكاء وحكمة، ويرجع سبب ذلك إلى كونه يعيش في بيئة لا تسمح الظروف بالحياة السهلة فيها، بل تدفعه إلى اجتهاد مستمر في اكتساب المعيشة.

الهوامش:

1 - عبد الجليل مرتاض: التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي في الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2002، ص 7.

2 - حجازي مصطفى، التخلف الاجتماعي – مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001، ص 91.

3 - المرجع نفسه، ص 93.

4 - بداك شبحة: الممارسات السحرية في المجتمع الأمازيغي، الجزائر، دار السعادة، 2003، ص 69.

5 - المرجع نفسه، ص 74.

6 - سورة النساء: 3.

7 - أهل السنن وابن حبانا والحاكم.

8 - لجنة من الأساتذة: المرشد في الفلسفة العربية، بيروت، دار مارون عبود، 1983، ص 131.

9 - غريب عبد الكريم: سوسيولوجيا التربية، المغرب، منشورات عالم التربية، 2000، ص 26.

10 - بودالي الحالج (الحيوان وحياة العرب بين المعيوش الاقتصادي والعادات المتأصلة)، في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد 4، 2005، ص 171.

11 - حجازي مصطفى، مرجع سابق، ص 107.

12 - حجازي مصطفى، مرجع سابق، ص 111.

13 - بودالي الحالج: الحيوان وحياة العرب بين المعيوش الاقتصادي والعادات المتأصلة، مرجع سابق، ص 176.

14 - سعيد عكاشة: أنثروبولوجيا صورة الحيوان في الشعر الجاهلي في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2002 - 2003، ص 107.

المراجع:

بداك شبحة: الممارسات السحرية للمجتمع الأمازيغي، الجزائر، منشورات دار السعادة، 2003.

بداك شبحة: نماذج من الثقافة الفولوكلورية للمجتمع الأمازيغي، كتاب قيد النشر.

بناجي ملاح: سيميائية العنوان في النقد الجزائري الحداثي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، العدد 2، السنة الجامعية 2002 - 2003.

بودالي الحالج: (الحيوان وحياة العرب بين المعيوش الاقتصادي والعادات المتأصلة)، في مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد 4، 2005.

جلولي العيد: إشكالية الشخصية وأبعادها الفنية والنفسية في الخطاب القصصي الموجه للأطفال، في مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2002.

حجازي مصطفى: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المغرب، المركز الثقافي العربي، 2001.

خيرة عون: التصورات والمفاهيم الأساسية لسيمياء السرد والخطاب، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد 6، جوان 2002.

سعيد عكاشة: أنثروبولوجيا صورة الحيوان في الشعر الجاهلي، مجلة الآداب والعلوم، الإنسانية، الجزائر، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2002 – 2003.

عبد الجليل مرتاض: التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي في مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2002.

غريب عبد الكريم: سوسيلوجيا التربية، المغرب، منشورات عالم التربية، 2000.

قادة عقاق: الخطاب السيميائي في النقد الجزائري المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، العدد 4، 2005.

لبوخ بوجملين: النص بين المفهوم والقراءة في مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2002.

لجنة من الأساتذة: المرشد في الفلسفة العربية، بيروت، دار مارون عبود، 1983.

بداك شبحة
الجزائر

من حكايات الماء الشعبية وطقوسه
حكاية قران العجائز، وطقس أم الغيث

﴿ وجعلنا من الماء كلّ شيء حي ﴾
الأنبياء 30

يكاد يكون من اللهو الحديثُ عن علاقة الإنسان بالماء؛ لأن مثل هذا الحديث لا يضيف إلى المعرفة ما تضيفه لحظة عطش، أو شهقة تخمة، لكنّ الحديث عن أدب الماء حديث ماتع مفيد، ولو استقصى الباحثون حضور الماء في الأدب لخرجوا بمدوّنة عظيمة في أدب الماء، سواء أكان ذلك العزيز المفقود، أم كان ذلك الهين الموجود، وسواء أكان ذلك الغامض الغريب، أم كان ذلك الحبيب القريب الذي تتطهّر به الأبدان، والأنفس.

ولسنا ذاهبين في هذه الورقة إلى استقصاء، ولا إلى تدليل على المدلّل عليه مع الأنفاس، في حلّها وترحالها، وفي سكونها وغضبها، وإنما نهدف هنا إلى قراءة في مفهومين من مفاهيم الأدب الشعبي، هما الحكاية الشعبية والطقس الشعبي، وهما مفهومان جديران بالتمييز بينهما، مع الإتيان بالأمثلة الدالة على كل مفهوم.

الحكاية الشعبية
قصة «قران العجايز» نموذجا

مفهوم الحكاية الشعبية وعناصرها:

يمكن القول وفق الموسوعة البريطانية، والموسوعة الألمانية، وغيرها من الموسوعات التي تطرقت لتعريف الحكاية الشعبية، إنها حكاية تخص الماضي، تنقل مشافهة، وتتوارثها الأجيال، وليس لها مؤلف واحد، كما أن مؤلفها الأول غير معروف، وهو ما يمنح الراوي الذي يقوم بأدائها هامشا من الحرية في التصرف، والتعبير، وإدخال محسّنات تنبيهية أو تشويقية على الحكاية مع حفاظه على القصة/ الحكاية الأصلية.

ويجمع الدارسون على أن الحكاية من تأليف الشعب، أي أنّ مصدرها ليس واحدا بعينه، وإن كان أول من سردها ذلك الواحد الفرد، لأنه وإن كان مؤلفها، في الأصل، شخصا بعينه، فإنما يكون قد ألفها استجابة لقلق مجتمعي، أو شعبي تجاه ظاهرة ما، أو رغبة شعبية في وضع قوانين، أو تدوين معارف خاصة، أو نقل تجربة إلى الأجيال اللاحقة، وهو ما يجعلها دائما تشير إلى الماضي، ولا تتحدث عن شيء يحدث الآن، أو سيحدث في المستقبل، كما أن لغتها هي اللغة الدارجة في المكان الذي تروى فيه، فقد تروى في الإقليم الواحد بطرق مختلفة، وقد يرويها راويان في مكان واحد بطريقتين مختلفتين.

والأغلب أن عناصرها ثابتة، فهي: حدث وقع في الماضي، فيه بطل، هذا البطل يسير نحو غاية، لكنه يتعرض لمعيقات، ثم يأتي الفرج من الطبيعة، أو من مساعد/ منقذ، فيساعده على الوصول إلى الغاية.

أما حضور الزمان في الحكاية الشعبية، فهو زمن مطلق، في الماضي، وهو ما يمنحها القوة في الوصول إلى الغاية المنشودة.

وزمن القص فيها تسلسلي، سببي، ليس فيه أي تشويش، وكل حدث يقود إلى الآخر.

كما أن المكان يأخذ أهميته في الحكاية الشعبية إذا كان من أهدافها التنبيه على المكان أو التحذير منه، وهو ليس المكان الذي نعرفه في الكتابة/ الرواية والقصة بمفهومها الفني.

الحياة التي تظهر في الحكاية الشعبية ثابتة وقوانينها ثابتة، وهو ما يترتب عليه كونها ناقلة للتجربة الإنسانية التي ينبغي أن تحفظها الأجيال، فدائما في الحكاية الشعبية هناك حل، ودائما ينتصر الخير، ودائما يكون مصير المتسرع الفشل.

والحياة، أيضا، في الحكاية الشعبية مقسومة بين الخير والشر، هكذا، ليس هناك أي لبس، أو منطقة وسطى بينهما.

هذه الملاحظات نلخّص بها المفهوم، وبناء الحكاية الشعبية، مع الاختلاف بين حكاية وحكاية في التفاصيل، لكنّنا سنقف هنا على حكاية تدور على الألسنة، وتأخذ أهميّتها من تكرارها على الألسنة كلّما حان زمنها.

حكاية قران العجايز

أقول: هناك حكايات لا تنطبق عليها الخطاطة الشكلية السابقة، وقد تسير على غير ذلك وفق الغاية من الحكاية، ونأخذ مثلا الحكاية الآتية التي يعرفها المجتمع الأردني والعربي إلى حد كبير، فقد قسم المخيال الشعبي الزمن وفق خبراته معه، وسمى بعض الشهور أو الأيام بتسميات تحفظ له معها الخبرات التي تحصل عليها منها، ومن ذلك مفهوم قران العجايز، وهو المتعارف عليه زمنيا بآخر أربعة أيام من شباط، وأول ثلاثة أيام من آذار.

الحكاية التي تعالج هذا المفوم، وإن كانت مختلفة من مكان إلى مكان، لكنه اختلاف لا يمس جوهر القصة/ الحكاية، تقول ما يأتي:

كانت هناك عجوز قد ابتنت خيمتها كعادة البدو الرحل بالقرب من أحد الأودية في فصل الشتاء، وقد ملّت العجوز الشتاء، والأيام الطويلة التي تحشر فيها هي وأغنامها في الخيمة، وعندما

حلت الأربعة الأواخر من شهر شباط فرحت العجوز، وراحت تغني غناء تذم فيه شباطا وتعبر عن فرحتها فقالت:

راح شباط وشرّ شباط

ودسّينا في «...» مخاط

والمخاط: الإبرة الطويلة التي تخاط بها بيوت الشعر....

وتقول الحكاية إن شباطا عندما سمع العجوز تغني وتشتمه غضب غضبا شديدا، وانتحى بشهر آذار لكي يعطيه ثلاثة أيام منه ينتقم فيها من العجوز على شتمها له.

وقد غنّى شباط:

آذار يا بن عمّي ثلاثتك مع أربعي

خلّي العجيّز مع الوادي تقرعي..

أي: أنه يطلب من آذار ثلاثة أيام يضيفها إلى الأربعة الباقية منه، حتى ينتقم من العجوز... فينزل مطر كثير يسيّلها مع الواد...

وتقول الحكاية إن آذار استجاب لطلب ابن عمه، ونزل مطر كثير فاض معه الوادي وجرف العجوز وأغنامها،...

وتقول الحكاية إن العجوز عندما جرفها السيل وأغنامها كانت تنظر إلى أغنامها وهي منجرفة بالماء وتغني بحسرة:

درّجهن يا سيل على مهلهن معاشير ولا يرمّن بهمهن

أي: ترفق يا سيل بالأغنام لأنها حوامل، خوفا من أن يطرحن أجنتهن...

وهكذا تنتهي القصة:

وبقراءتنا للقصة نجد أنّها ثبتت في الخيال والثقافة الشعبية خبرة الناس مع أشهر الشتاء، فشهر شباط لا يؤمن حتى ينتهي ويدخل آذار، حتى إن نهاية شهر شباط هي التي لا تؤتمن، وعلى البدو أن يبتعدوا في هذه الأيام عن الاقتراب من الأودية والسهول... ومن خلال هذه القصة تم اختراع اسم للأربعة الأواخر من شباط والثلاثة الأوائل من آذار، فسميت هذه الأيام بـ قران العجايز.... والقران يعني الشبك، والاقتران بين أيام من شباط وأيام من آذار.

ومن قراءتنا/ سماعنا القصة نرى أن ليس مطلقا مجيء القصة على وتيرة/ شكل وترتيب واحد، فهذه القصة نرى البطل فيها ينتقل من السعادة إلى الشقاء أو الفناء، والبطل الحقيقي هو شهر شباط الذي تعرض للذم، فجاء المساعد/ شهر آذار ومنحه بضعة أيام يستطيع بها أن يقضي على الخصم.

ليس في القصة صراع بين الخير والشر، والصراع هنا بين العلم والجهل، فالعجوز جاهلة، وجهلها هو الذي أوردها التهلكة، ولو كانت تعرف المواقيت جيدا لما أساءت لشباط.

قصر الحكاية: كثيرا ما تكون الحكاية الشعبية طويلة، وفيها الكثير من المفاجآت والتعقيدات، لكنّ هذه القصة جاءت قصيرة، وبقليل من التأمل ندرك أن مصدر القصة هو مصدر قصرها، فمصدر القصة بدوي، والبدوي يميل إلى الاختصار، لأن حياته تميل إلى الاختصار، فهي حياة تنقل وترحال مستمر في تتبع مناطق الدفء في الشتاء، وأماكن العشب والكلأ والماء في بقية الفصول.

الطقس الشعبي
نموذج أم الغيث

إذا كانت الحكاية الشعبية تعني القصة، فإن الطقس الشعبي يعني الممارسة، وإذا كانت الحكاية الشعبية تعنى بتفسير الظاهرة، أو التربية ونقل الخبرات، أو التسلية، فإن الطقس الشعبي يختلف من حيث هو في أغلب الأحيان تقليد للظاهرة الطبيعية، أو محاكاة للحلم الجمعي، أو صلاة من أجل حصول شيء، تحدّده الحاجة في بداية الأمر، ثم يتحوّل إلى تقليد كلّما مرّت الحاجة الأساسية التي تأسس لها.

وليس من باب المبالغة القول إن المحاكي الأول، وصانع الطقس، قد اجتهد، حتى يخرج الطقس بشكله الذي تمارسه الجماعة، لكنّ اجتهاده لم يكن ليخرج عن المحاكاة، محاكاة الطبيعة نفسها، أو المحاكاة المعاكسة، أي نقل المعرفة البشرية، والطقس البشري لتطبيقه على الطبيعة، وفي الأول نستشهد بطقوس الماء، أو طلب الماء، حيث

تشير عادات الشعوب وطقوسهم في طلب الماء إلى تقليد نزول المطر عند أغلب الشعوب، يضاف إلى هذا التقليد بعض الممارسات التي تجسّر بين الطبيعة والبشر.

أما في الحالة الثانية، المحاكاة المعاكسة، فتقوم على خلع الطقوس والمعارف البشرية على الطبيعة، ومثاله فتاة النيل، أو عروس النيل، التي كانت تقذف في النيل من خلال موكب مهيب، يكون فيه النيل غاضبا، فيقوم الناس بإرضائه بعروس تزفّ إليه لكي يهدأ، أو يفيض، كما أورد ابن عبدالحكم في فتوح مصر1، وأيّا كان رأي المحقّقين والعلماء برواية ابن عبدالحكم،2 فإن نفي الحكاية، لا يعني نفي ما يمكن أن يقود إلى اختراعها، وقد أشار غير باحث، وعالم، إلى أن حكاية ابن عبدالحكم خرافة، لكنّهم لم ينفوا طقسية الاحتفال بالفيضان، وتقديم الهديّة للنيل، وسواء أكان النيل زوجا، والأرض زوجة، أم كان النيل عريسا يبحث عن عروسه أو فتاته، فإن ما يهمّنا هنا هو التقليد المعاكس في طقسية الماء، إذ إن ثمّة هدية، وثمة إيحاء بالعرس، وثمة زفاف، وزينة واحتفال...

ولا ريب في أن مثل هذه الطقوس تتغيّر مع الزمن، ويشوبها تحوير وفق التطورات الاجتماعية، التي تتأثر بدورها بالمؤثرات الطبيعية نفسها، كالطبيعة الجغرافية، ووسائل الإنتاج.

ونقف هنا عند طقسية الاستسقاء، ليس الاستسقاء المعروف وفق الشريعة، وإنما الاستسقاء وفق الطقوس الشعبية التي كانت بعيدة عن الشريعة، والتي شابها كثير من الخلط بين الشريعة، والمترسّب الجمعي للعادات التي سبقت الديانات السماوية.

ونموذجنا هنا هو المتعارف عليه وفق طقوس الاستسقاء بـ ((أم الغيث)).

النسخة الهندية، والنسخة العربية

يرتبط الاستسقاء عند كثير من الشعوب بالمرأة والطفل، ويشكل المسير في طرق القرية أحد الطقوس المشتركة عند كثير من الشعوب في العالم، يقول فريزر في الغصن الذهبي3:

((وحين تشتد الحاجة إلى المطر في بونا في الهند يغطي الصبية أحدهم بأوراق الشجر ويطلقون عليه اسم "ملك المطر" ويسيرون في شكل موكب يمر بكل بيوت القرية حيث يرش صاحب الدار أو زوجته «ملك المطر" بالماء ويقدم لهم بعض أصناف الطعام. وبعد أن ينتهي الموكب من زيارة كل بيوت القرية يجرّدون «ملك المطر" من ردائه النباتي الأخضر ويستمتعون بتناول الطعام الذي جمعوه))

ويتكرر هذا الموكب الاستسقائي عند مختلف الشعوب، وفق فريزر، ولنا أن نذكر هنا أن كلّ الذين كتبوا عن الاستسقاء الشعبي العربي في عهد ما قبل النهضة الحديثة ذكروا هذا الموكب، وإن كان بطرق مختلفة، وقد فصل الباحث أحمد الحسين في هذه الظاهرة، وأجاد إذ ربطها بفضائها الأسطوري، ومتحققها الواقعي، يقول:

«وبداية هذا الطقس أن الرجال يطلبون من النساء إقامة طقس أم الغيث، عندما يطول انقطاع المطر. فتقوم الفتيات بتجهيز هيكل أم الغيث، وهو عبارة عن مغرفة طعام من خشب، تثبّت عليها من جهة الأعلى قطعة خشبية بمثابة الكتف واليدين. ثم يكسى هذا الهيكل بثياب الفتيات، ويزيّن بالحلي الذهبية، والفضية. ويغطى الوجه بقطعة من القماش تسمى «هبرية" فتبدو أم الغيث عندئذ في فتاة، بكامل لباسها، وزينتها.

بعد ذلك تبدأ المرحلة الثانية، حيث ترفع فتاة هيكل أم الغيث، وتطوف به من بيت إلى آخر، ومن ورائها موكب الفتيات، والأطفال الصغار، وهم يردّدون مقاطع من أنشودة أم الغيث بحركات راقصة.

ويقف الموكب أمام كل بيت، فترش ربة البيت الماء على المحتفلات ثم تعطيهنّ شيئاً من القمح أو العدس. وهكذا ينطلق الموكب من جديد إلى بيت

آخر، حتى الانتهاء من زيارة البيوت كافة.

وهنا يدخل الطقس في المرحلة الثالثة، حين يجتمع الموكب في ساحة، وتظل أم الغيث مرفوعة، وتطبخ الحبوب في قدر، ثم توزع، وتؤكل كصدقة أو قربان، ويسود عندئذ جو من الاستبشار، ولا يغادر الحاضرون المكان إلى ساعة متأخرة انتظاراً للمطر. فإن هطل الغيث انصرفوا إلى منازلهم، وإلاّ جرت إعادة مشهد أم الغيث مرة، ومرات حتى يستجيب الله لدعوات الصغار وتوسلاتهم."[4]

وإلى عهد قريب في جنوب الأردن، قبل النهضة الدينية التي أعادت الاستسقاء إلى قواعده الشرعية التي أقرّها الإسلام كان الاستسقاء يشبه تلك المسيرة المشار إليها أعلاه.

لقد شهدت في طفولتي طقس استسقاء في بلدة المزار الجنوبي، في الأرن، ورأيت، في ما أذكر، النسوة قد تجمّعن، يحملن رداءً باليا، ويسرن في موكب مع الغناء:

يام الغـيث غيثينا بلي زريـع راعينا
يا ام الغيث يا دايم بلي زريعنا النايم

...

إلى أن يصلن إلى بيت أحد الأشخاص المعروفين ببساطتهم، وصفاء نواياهم، فيلقين الرداء البالي على البيت ثم يعدن كل واحدة إلى بيتها.

ونستشف من هذه المقارنة، ما يلي:

حضور المرأة وارتباطها بطقس الاستسقاء.

نداء «أم الغيث" وهو نداء قادم ربّما من آفاق المرحلة الأمومية في العبادات الوثنية.

حضور الترتيل، وهو في كل الحالات يرتبط بالمطلق، الإله في السماء، والله.. إذ جاء في حالة الاستسقاء التي أشرنا إليها في بلدة المزار الجنوبي مزيجا من التأنيث والتذكير، فالنداء بأم الغيث، فيه تأنيث، وربّي فيه تذكير، إذ امتزجت الأنوثة بالذكورة في الغناء المصاحب لطقس الاستسقاء، ويفسر هذا أن بقية من مرحلة الأمومة، وما بقي من الإسلام بعد تغييب طويل للوعي الأصولي الإسلامي.

إن مثل هذه المقاربة جديرة بدراسة خاصة، تتناول قوّة وضعف العقائد، وقدرة المخيال الشعبي على إيجاد عقائده، وهي في الأغلب مرتبطة بالطبيعة، كما أن مثل هذه الدراسة يمكن أن تنظر في تأنيث الطبيعة وغرائبها كلما خفتت قوّة الأديان السماوية، أو ضعفت العقائد الفكرية، كأن الإنسان، في المطلق، يمتلك حنينا أزليا إلى أمّ كونية، منها تتفرع الطبيعة، ومنها تتفرّع الأم.

المصادر والمراجع:

1- ابن عبدالحكم، فتوح مصر، تحقيق عبدالمنعم عامر، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ص 205

2- انظر قراءة نقدية للحكاية/ الخرافة في : نعمات أحمد فؤاد، النيل في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997، ط1، ص 169 – 180.

3- جميس فريزر، الغصن الذهبي، ص 268

4- مجلة التراث العربي-مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب-دمشق العدد 66 - السنة 17 - كانون الثاني «يناير» 1997 - شعبان 1417

حكمت النوايسة

الأردن

جدلية المقدس والمدنس
في الأشكال الفرجوية بالمغرب
منطقة الغرب نموذجا[1]

تمهيد:

إن تاريخ أشكال الفرجة بمنطقة الغرب بجميع قبائلها هو امتداد لتاريخ الفرجة بالمغرب والثقافة العربية على وجه العموم، بمعنى أن أي شكل فرجوي هو نتاج ثقافة مغربية كانت سائدة وظلت محافظة على وجودها في صراع دائم مع التاريخ وتقلبات الحضارات و المظاهر والعادات والتقاليد الاجتماعية. ويتمثل فعل الفرجة بمنطقة الغرب في طقوس الأشكال الفرجوية التي تشكل تراثا شعبيا شفهيا فنيا متوارثا أبا عن جد، وهي في جوهرها تحمل ملامح فرجات تمثيلية هزلية قريبة المأخذ من القالب المسرحي: (كحلقات اعبيدات الرمى) وحلقات الذكر لحفظة القرآن ومسامرات المتارف[2] وطقوس الطوائف الدينية، (حمادشة وجيلالة وعيساوة)[3]. التي تعد طقوسها بدائية وغريبة الأطوار كالحضرة، والتحير و السقوط أرضا و المشي حفاة و ترتبط جميع طقوسها بطابع المقدس والمدنس.

علاوة على هذا توجد بمنطقة الغرب بعض العادات والتقاليد المقترنة بالمواسم الاجتماعية كسبع بولبطاين وسونا وتاغنجا وجبيد حبل...[4]

فرقة المتارف

وأيضا هناك أشكال فرجوية مرتبطة بالرعي والزراعة، كـ«شيرا» و«حابة» و«طرس» و«غميض البيض» و«هاه»...[5] ونشير هنا أن بعضا من هذه الأشكال الفرجوية قد زالت ولم تعد متداولة في تراث الثقافة الشعبية بمنطقة الغرب، كما أننا نلفي بعضا منها يتماثل بين جميع القبائل المغربية على سبيل المثال لا الحصر الحلقة وحفلات الأعراس والختان، وحفلات الأعياد الدينية ولا نلمس الاختلاف إلا في بعض الأشكال التي تشكل استثناء كجبيد حبل وهاه.[6]

الحلقة :

فن اعبيدات الرما (مصدر الصورة: موقع abidatrma.com)

يتجسد فعل الفرجة بشكل كبير بالمنطقة في فن الحلقة كظاهرة ظل مفهومها مرتبطا في مخيلة المجتمع الغرباوي برواد شيوخ فن اعبيدات الرما المحليين[7] كان لها حضور قوي خلال خمسينات وستينيات القرن الماضي، وكانت أنشطتها تغطي جميع قبائل المنطقة في ساحات مدنها كساحة (سبيطار مولاي الحسن) وساحة مولاي يوسف وساحة الخيرية بالقنيطرة وساحة «الجوطية» بسيدي سليمان...وكذلك أسواقها التي كانت تمثل فضاءات كبيرة بمنطقة الغرب وتعد كذاكرة حية تحيل على سحرية المكان الذي كانت تقام فيه فرجة الحلقة بدءا بالأسواق الكبيرة سوق «أحد أولاد جلول» بجماعة سيدي علال التازي وسوق الاثنين بالقنيطرة وخميس الرميلة بجماعة دار الگداري، وأربعاء سيدي سليمان وسوق الأربعاء الغرب بسيدي عيسى، وثلاثاء مدينة سيدي يحي وغيرها من الأسواق الكبيرة والصغيرة .

كما تعد ظاهرة الحلقة بالمنطقة من أبرز الخصوصيات الفرجوية الفكاهية التي كانت متابعتها في الحقب السابقة تحظى بأهمية كبيرة من قبل ساكنة مدنها وبواديها، حيث كانت تجلب فضول الكثير من أفراد المجتمع الغرباوي فضلا عن هذا الطرح تشكل الصورة التي بقيت راسخة في الأذهان، كون الحلقة بمثابة مسرح شعبي شفهي صغير ومتنقل تقام أطوراها في فضاء شاسع وبشكل دائري، حيث يجتمع الرجال والنساء والأطفال، والعمال والتجار، والزوار، والمارة وجميع الشرائح الاجتماعية، في مكان الساحة التي يقدم فيها الحلايقي أدواره مشكلا فرجة اجتماعية يشارك فيها جمهور المتحلقين، وليس هناك بينهم وبينه أية فواصل، حيث يؤثثون فضاء الحلقة، إذ يصبحون بدورهم مساهمين في بناء العرض الفرجوي .

إضافة إلى هذا الطرح كان سكان المنطقة يتتبعون نشاط رواد فن الحلقة المشهورين على الصعيد الوطني، كحلقة الشيخ الركراكي الملقب « بالأقرع» والشيخ بوجمعة الملقب بگرگر، هذا الأخير الذي كان ينشط حلقته في جميع أسواق منطقة الغرب، وكان له حضور كبير في ساحة الهديم بمكناس فقد كان يجسد سلوك سلطات الاستعمار الفرنسي ويتقمص أحيانا في عروضه دور الشرطي الفرنسي ليندد بممارسته

بطريقة ساخرة وتهكمية، وهناك أيضا الثنائي الزميميري وولد مطيشة اللذين كانا بدورهما ينددان بسياسة المستعمر الفرنسي عبر مواقف هزلية انتقادية لسلطات الاحتلال.

ويضيف هنا بوسلهام الگط الباحث في التراث الغرباوي أن الثنائي الزميميري كانا يجسدان المواقف الساخرة بين والمسلم اليهودي وبين المغربي والفرنسي وبين المناضل والواشي والمتخاذل وبين السجين والمخزني.[8]

هذا ونرى وجودا كبيرا لحلقة الملاكمة عند رائدها الشيخ «عيروض» المشهور بعمي «البزاويز» وحلقة ولد الجابوري الفكاهية...، إلا أن غياب توثيق الثقافة الشعبية الشفهية يحول دون تمككنا من إدراج كل الرواد في هذا المضمار. وتعد المعلومات التي استقيناها من قبل الرواة المجايلين للفترة التاريخية التي عاش فيها هؤلاء الشيوخ نموذجية مستمدة من الرواية الشفهية عن الشيوخ الكبار الذين جالسناهم عبر اللقاءات والحوارات الميدانية في مواسم أولياء الله الصالحين والأعراس والحفلات الموسمية. تتجاذبها جدلية المقدس والمدنس.

الشيخ ولد الجابوري من رواد فن الحلقة بمنطقة الغرب

هذا وإن الحديث عن فن الحلقة بمنطقة الغرب غني بشتى الخصائص الفنية، وحضوره في الساحة الوطنية لا يخلو من أهمية لأنه يشكل تراثا شعبيا جديرا بالاهتمام والدراسة. هذا ويحمل تاريخ فن الحلقة عند الإنسان الغرباوي ذاكرة فرجوية مترسخة في الأذهان، وهي فرجة كانت أدوارها تتوزع عبر ثلاثة مستويات.

الفرجوي المحض: تسيطر فيه عناصر الضحك والإضحاك والسخرية والتهكم على لسان «القجايمي»[9].

الإرشادي التوجيهي: حكاية الأزلية والعنترية من قبل الراوي / الحكواتي ومداح النبي الذي ينخرط بالسامعين في أجواء روحانية تساكن المقدس وتجالي المدنس عبر الحكايات الشعبية أوسيرة الرسول والصحابة والتابعين.

التوعوي: من خلال كشف المستور من المواقف السلبية التي تصدر عن الطبقة الاستعمارية الفرنسية للمغرب أو بعض الانزلاقات السلوكية المسجلة في المعيش اليومي .وفق هذا المنحى ومن منظور الباحث الأنثربولوجي الأمريكي فيليب سكايلر أن فن الحلقة وصناع الفرجة كانوا في المجتمع المغربي يفصحون عن وظائف حية وهم يعبرون عن حضورهم باعتبارهم صحفيين وناقلين للأخبار من سوق إلى آخر ووعاظا يقدمون التوجيهات الأخلاقية ويفسرون النصوص الدينية

لشرائح واسعة من المتفرجين العاديين، وكوميديين يقدمون تعليقات اجتماعية وسياسية، أما الرواة فيقدمون دروسا وعبرا من التاريخ، فيما يحول الموسيقيون كل هاته الخطابات إلى أغان.[10]

وكانت فرجة الحلقة بمنطقة الغرب تجسد مسرحا شعبيا كبيرا، حيث كان جمهور واسع يلتئم حول «الحلايقي» في فضاء منسجم وحميمي مشكلا دائرة متسعة ينخرط فيها الصغير والكبير والنسوة والرجال وكل الشرائح المجتمعية. وغالبية هذا الجمهور في انتمائه الطبقي من المجتمع البدوي، بيد أن الأمر قد تغير عندما هبت رياح الاستعمار الذي حول التراث المغربي الأصيل إلى بهرجة فلكورية مشوهة، وعمل على زج الفرجات الشعبية في جدران الإسمنت بظهور المسرح والسيمنا ووالسيرك.... ومن ثم تحول الشكل الفرجوي الدائري إلى فرجة نصف دائرية فقدت الكثير من عناصرها الفنية الثراتية وخصوصياتها الفكرية والثقافية.

فرجة الختان أو الطهارة[11]:

تعد هذه الفرجة عادة اجتماعية في العالم العربي والمغربي فهي لا تعدو أن تكون فرجة شعبية، تستمد دلالتها الفكرية والثقافية من المرجعية الدينية، لأنها سنة إسلامية تقترن بمقومات دينية ملتزمة، بيد أنها عبر توالي الحضارات والأحقاب والسنين، أخذت تعرف تطورا في البيوت عند الأسر المغربية، وفي منطقة الغرب أضحى الناس يلجؤون إلى ختان أبنائهم، عبر استحضار فعل الاحتفاء بعادات وتقاليد موروثة كتخضيب يد الطفل بالحناء وركوب الفرس والتجوال به في أزقة الحي مع حضور فرق شعبية للغناء والرقص والزغاريد وتختلف كل منطقة في المغرب حول طريقة تحضير هذا الاحتفال. لكن القاسم المشترك بينهما هو استحضار التقاليد والطقوس الشعبية الموروثة وهذا الطقس الاحتفالي (الختان) يعد بمثابة فرجة شعبية تشكل مسرحا ممتدا شبيها بمسرح (البولفار) أو مسرح الشارع وكل لوحاته تجسد دلالات رمزية تحمل جملة من القيم الاجتماعية والإنسانية، حيث يشكل لباس الطفل الجلباب الأبيض مع بلغة بيضاء أوصفراء وسروال أبيض وطربوش أخضر، سينوغرافيا جمالية وديكور خاصا يحمل دلالات متنوعة، فالجلباب في لونه الأبيض يعني رمزية الرجولة والجمال والصفاء والطهارة. وأما الفوقية والطربوش فيتخذان اللون الأخضر، الذي يستمد دلالته من الدين الإسلامي الذي يجعل هذا اللون مميزا كما نجده في أضرحة أولياء الله الصالحين[12] وكغلاف لأعلام الطوائف الطرقية كعيساوة وحمادشة وجيلالة وگناوة.. إلخ. والطواف بالطفل في الشارع رمز للشهرة والمفخرة بالذكورة والفحولة ويبلغ الحفل ذروته حينما يحضر الحجام- الذي تمثل شخصيته رمزا لثقافة شعبية متعددة الوظائف كالحلاقة والتطبيب والختان... - ويتم وضع الطفل المحتفى بإعذاره في «قصعة»13 خشبية وتبدو أم الطفل في حالة خوف وهلع كأننا أمام مشهد درامي تستكمل أطواره الفرجوية بعملية الإعذار وبخفة يد الحجام فتنطلق زغاريد النسوة الضيوف في جو بهيج . وإن عملية الإعذار هذه لها دلالاتها القدسية وحمولتها الاجتماعية الموحية بانتقال الصبي من طور الطفولة إلى مبلغ الكباروالرجولة.

فرجة الزغاريت:[14]

يشكل حفل الزفاف «العرس» عقدا اجتماعيا وثقافيا وحضاريا وشعبيا تتوارثه الأجيال، ويتخذ عدة مظاهروعادات فرجوية بمنطقة الغرب، إذ لكل قبيلة خصوصياتها في هذا الاحتفال. بيد أنه مع بداية الألفية الثالثة صارت بعض أعراف العرس يتبدد بريقها، إذ أن فرجة الزغاريد لم تعد أساسية . في هذا السياق نقدم أهم مكوناتها التراثية الفرجوية التي يمكن إدراجها ضمن خانة الفرجات الشعبية التقليدية، فمباشرة بعد حفل الخطوبة يتقدم أهل العريس إلى بيت « العروس» ليعلنوا الحسم في اختيار الزواج. ذلك أنه في المرجعية الإسلامية تعد الخطوبة فقط وعدا بالزواج، و«الزغاريد» هي العلامة الرمزية الموضوعية التي تبشر بزواج العروسين. حيث تهدي أسرة العريس كهدية كبشا و(سكرا وحناء وبيضا وحلويات وتمورا...) وثياب فاخرة خاصة بالعروس كإعلان عن اقتراب موعد الزفاف. وكل ذلك عبر موكب احتفالي (كرنفالي) بهيج تقدم فيه موسيقى شعبية محلية تارة عبر استحضار فرق اعبيدات الرمي المصاحبة لآلة الكمان والبندير، وطورا عبر استحضار فرق التطبيل والتزمير في إيقاع منسجم مع نسوة متخصصات في «الزغاريد» بمشاركة أطفال وشباب ورجال في عملية الرقص والغناء.

و من بين العلامات الرمزية الدلالية على هذا الحفل، كون موكب الزغاريد يعرف بأوراق النعناع التي تزين عود قصب تحملة فتاة أو إمرأة إعلانا عن اقتراب حفل الزفاف ونشير هنا أن زمن هذه الفرجة عادة ما يكون خلال نهاية فصل الربيع وبداية موسم الصيف والحصاد تيمنا بالعطاء والخصب والنماء ووفرة إنتاج المحاصيل الزراعية.

فرجة «طاطا»[15]

ينتفي في هذه الظاهرة الفرجوية الاجتماعية مفهوم النزعة القبلية والعصبية التي كانت سائدة. فقبائل بني احسن تلتقي مع قبائل زمور مرة كل سنة ليجددوا مواثيق الصلح وأواصر الإخاء والوفاء وحفظ الكرامة والشرف بينهم[16] ويعد موسم سيدي العربي البوهالي نقطة التقاء بين قبائل زمور وبني حسن. ويرجع هذا الإرث الاجتماعي بينهم إلى عدة سنوات. وحسب بعض الروايات الشعبية الشفهية أن الوالي الصالح سيدي العربي البوهالي كان صوفيا ولجأ إلى خلوة للتعبد، حيث إن رمزية هذه الخلوة تعد المصدر الرئيس، الذي تأسس عليه هذا الموسم حسب بعض الشهادات المحلية وهو يشكل مركز الحدود الجغرافية بين قبائل زمور وبني أحسن. ومع توالي الحقب والسنين أضحى بمثابة حج سنوي يؤسس علاقات متينة لزوار القبيلتين. لأنهما يتواصلان، ويخلقان فيما بينهما أعراف المودة التي تدخل في إطار عادات وتقاليد وقيم اجتماعية موروثة غنية برموز ثقافية شعبية مقدسة . وفرجة هذا الموسم تتجسد في العادات التي يتمثلها ويشكلها أفراد القبيلتين، حيث إن موسم «الطوايط» يعاد فيه تمثيل التاريخ القديم، تاريخ الغزو والحروب بينهما وكيفية الانتقال من حال الحرب إلى السلم إذ تعمل قبائل زمور وبني أحسن بالتجمع في فضاء الحقول مع قضاء سمر ليلي يمتد حتى الصباح يتخلله التمتع بموسيقى وفرجات ممسرحة لفرق اعبيدات الرمي الفكاهية هذا وإن القبيلتين يلتقيان في موكب جماعي يقيمان فيه فعل الرضاعة بين أبنائهما ويمشون حفاة ويعانق بعضهم الآخر بالبكاء ويتمددون على الأرض منتشرين تعظيما للحظة الوفاء وعقد الحلف ومناصرة بعضهم لبعض.[17] ويقيمون مواثيق العهد والوفاء وحفظ السر وصون الكرامة وخلق أواصر الإخاء والمودة بينهما.[18] وهما بهذه التقاليد يصنعان فرجة شعبية جماعية يمكن اعتبارها بمثابة أشكال فرجوية ممسرحة إن مضمون هذه الفرجة له بعد اجتماعي يستنطق التاريخ والذاكرة الإنسانية التي تسعى إلى نبذ العصبية والإقليمية والتشبث بالمقدس والتضامن بين أفراد الشعوب الكونية واستعادة ذاكرة العرب الرحل.

فرجة تاغنجة

إذا كانت « تاغنجة» كلمة بربرية أمازيغية فإن تداوليتها، بمنطقة الغرب تأخذ نفس المضمون ونفس السياق، حيث إن طقس طلب الاستسقاء في الوسط البدوي يحمل تمثلات تقترن بشكل كبير مع طقوس سكان الأطلس الكبير بالمغرب، ويبدو الاختلاف فقط في جنس الملفوظات المعبر عنها في موكب طقس تاغنجة.

إن الإنسان الغرباوي في هذه العادة يستحضر السمات الفرجوية والأشكال المحلية القريبة من المشاهد التمثيلية، لأن الجمهور المشارك في هذا الطقس يقوم بأدوار تنحو نحو الإفصاح والتعبير عن آماله طلبا للغيث،و الرحمة، ونزول المطر، في مواجهة غضب الطبيعة، وفي مصارعته لقوى القضاء والقدر.

تاغنجا حلات راسها
ياربي بلل خراسها
تاغنجا يا أم الرجا
طلب سيدي راه جا
هايا خالق المليص
تعطينا الشتا والغيص
أفيلا اعطشانا
يرويها مولانا[19]

هذه المقاطع الزجلية يرددها نساء وأطفال في موكب جماعي طلبا للمطر ونزول رحمة السماء، عبر مرور موكب تاغنجة بجانب مسجد القرية وأزقتها ومسالكها، وكل ذلك في جو يطبعه الخشوع والتقديس والخنوع تضرعا إلى الله طلبا للاستسقاء . ومن باب المقارنة، نجد بعض القبائل المغربية لها نفس العادات في طلب الغيث، فلغة خطاب التضرع إلى الخالق هو القاسم المشترك بينها .

مولانا نسعا ورضاك
و اعلى بابك واقفين
لا من يرحمنا سواك
يا أرحم الراحمين

أو قولهم:

« غيثك غيتك ياالله
ارحم اعبيدك ياالله

كما «تجدر الإشارة إلى أن الاستسقاء كعادة قديمة مازالت بعض مظاهرها مستمرة إلى حدود يومنا هذا، وتعرف ب: «تاغنجة» ويطلق عليها كذلك» عروسة أنزار»، وهي عبارة عن دمية تتشكل من مغرفة مغطاة بلباس ، يخرج الناس بها- نساء وصبيانا- وهم ينشدون مرددات ويبتهلون طلبا للمطر، وللإعراب عن تفاؤلهم بهذه الممارسة، فإنهم يلجؤون إلى تبليل هذه الدمية بالماء، وفي وقت تجمع تبرعات الإطعام ولعلها عادة قرطاجية[20].

إن خلاصة هذه الفكرة كما يرى عباس الجراري، تشير بأن «تاغنجة» أو طلب الاستسقاء عادة قديمة موروثة عن العهد القرطاجي، وربما تكون قبل هذا العهد، لكن الشيء الذي يميزها عن بعض العادات الأخرى هي اقترابها من الملحمة المسرحية، فخروج الناس نساء وأطفالا وشيوخا إلى المسجد وأزقة المدينة هو تعبير جماعي يكتسب دلالتين:

الأولى: ذات طابع ديني يرتبط بالابتهال إلى الخالق عبر كلمات معبرة.

الثانية: ذات طابع فرجوي احتفالي تتخلله رقصات وأغاني شعبية في هذا السياق نجد علي عقل عرسان يستحضر ملامح هذه الفرجة الدينية عند عرب الجاهلية، حيث كان « من عادة أهل مكة في الاستسقاء، أنهم إذا أجدبوا وقحطوا واشتدت بهم الحاجة خرج من كل بطن منهم رجل، ثم يغتسلون بالماء ويتطيبون، ثم يلتمسون الركن ويطوفون بالبيت سبعا...»[21] إلى جانب هذا الطرح فهو يرى أيضا أنه «حيال ظاهرة مسرحية فيها هدف الفن، وبعض مقوماته، وأساليب توصيله، وآثاره وتأثيراته الاجتماعية[22].

هكذا تعد فرجة تاغنجا شكلا فرجويا ممسرحا اجتماعيا يهدف إلى تماسك الأفراد والمجتمع.

فرجة سبع بولبطاين[23].

تلتقي هذه الفرجة مع التجليات الاحتفالية التي تلي اليوم الثاني من عيد الأضحى. وإذا كانت هذه الفرجة تتعدد أسماؤها عند كل قبيلة في المغرب، كبوجلود وبوسليخن، وهرمة وبيلماون...، فإنها تتخذ شكلا فرجويا وبهلوانيا بقبائل الغرب، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على بعض المعطيات، التي تم استقاؤها من محاورتنا لبعض الشيوخ الذين عايشوا هذه الفرجة عن كثب خلال مراحل الطفولة، فيقول أحدهم « إن السبع بولبطاين هو شخصية تتنكر في صورة جسد غرائبي يثير الدهشة وهو يلبس جلد خروف ويضع على رأسه قرنين وبيده عصا وبجانبه غياط وطبال، يطوف في القرية لجمع صدقات العيد يتبعه الأطفال وهم يناوشونه تعجبا منه لأنه يبتدع أدوارا ورقصات عفوية تتخذ شكلا فرجويا يقترب من فعل المسرحة». [24]

إن فرجة «السبع بولبطاين» يغلب عليها الطابع الفرجوي الصاخب، ويتنكر فيها المشخص في صورة تثير الدهشة .

و إلى جانب مستويي الفرجة والرقص يرى الباحث عبد الله حمودي أن ظاهرة بوجلود حسب التعريف الشائع في الأطلس- ضاربة في عمق التاريخ، ذلك أن بلماون ممارسة للمجوس الذين كانوا يسكنون هذه الجبال قبل مجيء الإسلام وتحمل في أبعادها الدلالية سمة دينية أسطورية ترتبط بالمقدس وتنحو نحو المدنس من خلال ما تصدره شخصية السبع بولبطاين من ألفاظ مشينة.

وتجسد فرجة السبع بولبطاين أيضا في منطقة الغرب البعد الثقافي في المجتمع البدوي الزراعي، الذي تبدو علاقته مع الأرض، علاقة انسجام متكامل، لا يتحرك إلا وفق شروط أملتها الظروف المجالية، فالإنسان الغرباوي عرف عدة تحولات اجتماعية ساهمت فيها الطبيعة كالفيضانات والجفاف، فمنطقة الغرب تتميز بثروتها المائية والنباتية، وإن إبداعها الفرجوي مشدود بقوة إلى البعد الأسطوري والرمزي المنسجم مع الطبيعة الجغرافية وما تكتنزه من خيرات.

وعليه فإن دلالة فرجة السبع بولبطاين تنحو أبعادها نحو رمزية، قوة السبع/ الأسد.. بطل الغابة القوي.. فالرجل الذي يتحمل حمل مجموعة من «البطاين» الجلود الثقيلة هو الآخر يتميز بالقوة وبالصبر والاحترام.. وقد تركت هذه المسرحية الشعبية المعبرة.. أثرا في نفسية الكبار والصغار، الذين عايشوها أو عرفوها عن قرب في الواقع الغرباوي، وهم يمازحون أو يضحكون... مع هذا البطل الذي يزهو بنفسه وبمشيته المتميزة وبحركاته المثيرة.[25]

وقد أسهب العديد من الباحثين المغاربة في دارسة الأضحية وما يليها من طقوس ونستعرض في هذا الصدد ما أورده الباحث نور الدين الزاهي في إحدى أبحاثه فهو «يرى أنه مع كل أضحية طقوسية يتم تحيين وتأويل واستعادة قصة قابيل مع هابيل(فعل القتل) وقصة ابراهيم الخليل مع ابنه اسماعيل(فعل الذبح).و كذا إعادة رسم موقع الأضحية داخل فضائها التخيلي بوضعها قربانا (القرب من الله) وأضحية(ذبيح طقوسي) وتضحية(و هب النفس) ثم يستطرد قائلا«تشكل القصة الابراهيمية في رأي فتحي بنسلامة نموذج ثقافة العرب المسلمين في طرح وحل مسألة العنف فبفضلها وضع الحد لاقتتال الأخوة، وصراعات الأب مع الابن مثلما تم بها إرساء معالم ومراكز القداسة والسياسة، مع الحدث الإبراهيمي الاسماعيلي تم إرساء البيت بوضعه مركزا قدسيا للمدينة وللمدينة (الكعبة) والأسرة بوصفها بيتا ومركزا أبويا والأمة بوصفها سليلة أب رمزي/ أب الإسلام وبتلك الكيفية تم الانتصار للأب والسلطة.[26]

إن فرجة «السبع بولبطاين» في إطار البحث التاريخي السوسيولوجي تستقي مادتها من كونها تعتمد على الدين المقدس، الذي يمرر فكرة السلطة الأبوية الرمزية. وتتخذ في دلالتها أبعادها السياسية. فهذه الظاهرة رغم كونها فكاهية، فهي علامة رمزية تعكس الصراع الدائر بين الإنسان مع محيطه الاجتماعي وقدره. وقد أشار أيضا الناقد المسرحي محمد أديب السلاوي أن السبع بوبطاين أو بوجلود كما يسمونه في قبائل فاس هو مهرج مسرحي، يرتدي عادة جلد الماعز، أو الغنم أو غيرها من أضحيات عيد الأضحى يضع على رأسه قرون بقرة، ويطلي وجهه بسواد الأدخنة ويتخذ من القش قناعا يخفي به ملامحه ويحيط رقبته بسبحة حلزون ويترك قوائم الخروف تتدلى من يديه، يتحول في الشوارع والأسواق، ويتغنى بالحكم والأمثال، و الأشعار الصوفية، رفقة جوقة من العازفين على الغيطة والطبول، ويتبعه جمهور من الأطفال خاصة يعمل على إضحاكهم وتسليتهم، واللعب معهم بفطرية وسذاجة.[27]

إن التراث الشعبي الثقافي في منطقة الغرب، يحمل دلالات فكاهية وفرجوية، ومادته الخام هي البيئة التي تحيط بهذا الإنسان، الذي حملته المراحل التاريخية إلى هذه البقعة الجغرافية من العالم، فالأنهار، والغابات والمروج، والحقول، كلها عوامل بيئية جعلت من الفلاح القروي البسيط أن يتعايش في علاقة جدلية متباينة، تارة بالسلب: الفيضانات والجفاف وتارة بالإيجاب: الزرع، والدرع ووفرة الإنتاج.

فرجة عيساوة

على غرار باقي القبائل المغربية كانت منطقة الغرب قبل عهد الحماية الفرنسية موئلا لبعض الطوائف الدينية. وبما أن الفتح الإسلامي ترك من ورائه فقهاء وعلماء كانوا يقومون بدور نشر الدعوة الإسلامية في أرجاء مناطق الغرب الإسلامي، فإن منطقة الغرب عاش فيها مجموعة من الأولياء والمتصوفة، كان همهم الوحيد هو التربية على أخلاقيات المجتمع الإسلامي وتعليم الفتاوي الدينية لعامة الناس. ومن أشهر أولياء المنطقة الولي الصالح الهادي بنعيسى المشهور ب «الشيخ الكامل» دفين مدينة مكناس والذي اختلف الكثير من المؤرخين في نسبه الأصلي. فكما يرى عنه صاحب سلوة الأنفاس أن أصله يعود إلى قبائل الغرب فهو فهدي سفياني مختاري هو الشيخ الولي العارف المربي الشهير، مورد المريدين، ومفيد المسترشدين، صاحب

الإجـادة والتنويه ولإشـادة ووالإجـادة القطب الكامل الرباني الشائع ذكره وخبره وصيته عند الحاضر والبادي، وقيل عنه :إنه سملالي وقيل إنه من أولاد أبي السباع... وهو شيخ الطائفة العيساوية بالمغرب وأحد المشايخ العظام الذي يقتدى بهم ويهتدى بأنوارهم وهديهم»[28].

والبـاحث الفرنسي «روني بـرونيـل» «René brunel» ألـف كتابا يعالج فيه الظاهرة العيساوية بشكل مستفيض، فيـرجع أصـول الشيخ الهادي بنعيسى إلى سفيان وبالضبط إلى قبيلة مختار التي ولد فيها، كما أورد معتمدا على وثائق مخطوطة أن الشيخ الكامل نزيل أولاد فهد، من قبائل مختار وبني احسن بمنطقة بالغرب.[29]

إن الطريقة العيساوية تعرضت مع مرور الزمن إلى تحريفات في قواعدها الصوفية بفعل زوال الشيوخ والأتباع والمريدين، فظهرت نتيجة لذلك أفعال وأدوار وسلوكات غير طبيعية خارجة عن مسالك المذهب الصوفي، كأكل الشوك، واللحم النيئ ومطـاردة كل من يلبس السـواد، وهـذه الأدوار شكلت فرجة درامية بدائية ممسرحة عرفتها قبائل الغرب منذ زمن طويل ومازالت بعض من مظاهرها موجودة إلى يومنا هذا. وجـاء في بحث لأدمـونـد دوتـي EDMOND DOUTTE أن أصول الطريقة العيساوية تعود إلى الاحتفال الرسمي في مدينة مكناس بالمولد النبوي، مركز نشأتها عند أبيها الروحي الهادي بنعيسى المعروف بالشيخ الكامل، كما أن أوصاف هـذه الطقوس لايمكن تعدادها لما يعتريها من مشاهد مقنعة...[30] وصـور غريبة وسلوكات تتجاوب مع عـالم الخيـال والهـذيان والجنـون، وقـد أثـارت هـذه العـادات جملة من النقاشات حول أسبابها ودوافعها، جعلت من أتباع الطريقة العيسـاوية يتـخـذون هـذا المسـلك المنـحـرف كقاعدة في ذكر الله وعبادته.و من المظاهر ذات المنحى الدرامي الفرجوي المسرح في الطريقة العيساوية بمنطقة الغرب:

الحضـرة :

حيث يجتمع زمرة من الرجال والنسوة في منزل أحد شيوخ الحضرة العيساوية، ويتم إحياء ليلة طقوسية يتم فيها تحضير وجبة عشاء وأكواب من الشاي توزع على الحاضرين. ويتم استهلال الحفل بحضور المقدم الـذي يسمى في العرف العيساوي بالعلام، أي الـذي يرفع (العلام) أثناء رفع (العادة) لإحياء موسم أحد أولياء الله الصالحين، ويقوم بدور المرشد والموجه، ويفتتح كلامه بالتهونية (التهلال) : «بـابـا سيدي... بـابـا سيدي لمـن خليتوني يـاحبـابـي...»، وعلى هـذا الإيقـاع يـردد جملة من المرثيات الشجية المحزنة لأحد الأهل الذين فارقوا الحياة في جو يسوده البكاء والعويل والنـواح. كما أن جمهور الحاضرين يطلب التبرك بالاقتراب منه لتقبيل يده أو تقبيل عمود «العلام»، وهو عبارة عن عمود خشبي مزخرف بالنقوشات بني اللون في الغالب يكون مكسوا بأقمشة مزركشة، خضراء، وحمراء، دلالاتها تعبر عن عمق حضاري وإنساني يتجاوب مع الطقوس الدينية وأجـواء فضاء الحضرة المقدس. كما أن رمزية هذه الزخرفة تنحو نحو التقديس والتعظيم لـولي الله الصالح الهادي بنعيسى، الذي يعد المرجعية الأساس في حضرة عيساوة. وفي خضم هذا الفضاء الروحاني يقوم المقدم بتكوين دائرة من الرجال وبعض النسوة، وبعد البسملة ينطلق فعل الحضرة، بترديد قول يالله (ياهوالله، ياهوالله...) مرات متتالية مع الضرب على الصدر بشكل متقن، وبإيقاع متزن يخلق نبرة صوتية متوازية ترتاح إليها النفوس وتصغي إليها الآذان وتتفتح إليها القريحة للتقرب إلى الله عبر فعل الحضرة، وبعد ذلك تقوم إحـدى النسوة بالنهوض واقفة، وتسقط أرضا مترنحة عبر إصـدار عويل مخيف، يثير الرعب في الأطفال فيولون هاربين ويبدأ المقدم في تهدئة الرجال والنسوة المشاركين مشيرا إليهم بضرورة التوقف لإخماد نار الجذبة والارتياح، قصد خلق التوازن في الطقس العيساوي، الذي يستهل بطريقة منظمة، ويختتم بأسلوب ذكي يجعل الحاضرين بمنأى عن كل أذى من قبل محـترفي الحضـرة في حـالـة فزعهم وترنحهم وانهيارهم بالسقوط أرضا أو مطاردة من يلبس ثيابا سوداء .

في هذا الجو المفعم بتداخل الأدوار الروحانية

تنتهي فرجة الحضرة بعد أن يكون الجميع قطعوا أشواطا من ليل طويل في ذكر الله مع الدعاء للصالحين، ولمقيم حفل ليلة الحضرة العيساوية.

وفي هذا السياق تعد الحضرة العيساوية فرجة شعبية شفهية ممسرحة لا تخلو من عناصر الدراما والمشاهدة الحية الممتعة والمسلية في نفس الآن. كما لا نستغرب إذا قلنا أن طقوس الحضرة العيسوية بكل أشكالها شبيهة بالطقوس الدينية عند الإغريق. وهذا الطرح هو ما توصل إليه بعض النقاد المغاربة ومنهم الباحثة نوال بنبراهيم، التي أكدت أن التشابه بين الفرجات الدينية المغربية والأشكال المسرحية البدائية الإغريقية يتمثل في بعض فرجات عيساوة وگناوة نذكر منها: المشاهد التمثيلية التي تعرضها فرجات الأسود واللبؤات، والجمال والنوق والقطط والكلاب التي تشبه إلى حد بعيد مشاهد الجوقات المقنعة بأقنعة الماعز لدى اليونان، وربما يعود سبب هذا التشابه إلى أن كلتيهما تمتح من معين واحد وهو الدين وترتبط بالاحتفال الطقوسي.[31]

رفع العادة

إن مفردة العادة تعني عند عيساوة إحياء ذكرى رفع « العلام» وهي تقليد قديم تقام وسط موكب كبير من طوائف عيساوة أثناء إحياء موسم ديني احتفاء بأحد الأولياء الصالحين على غرار الاحتفاء السنوي الذي ينظم بمكناس في ضريح الشيخ الكامل الهادي بنعيسى بمناسبة المولد النبوي، الذي تستمد منه الطوائف العيساوية مشروعية احتفالها وطقوسها المتوارثة. والمشهد الذي ترفع فيه العادة يكون مشهدا استعراضيا، ويمثل فرجة مفتوحة لكل الطوائف العيساوية المشاركة، بحيث يختلط الرجال بالنساء، مع ارتدائهم للون الأبيض بشكل موحد، وبجانبهم فرق موسيقية للتطبيل والتزمير على إيقاع عيساوي متوازن، له قواعد وضوابط، وفي رفع العادة تقدم الذبائح والقرابين، ويتم انطلاقها من مكان قريب من مزرعة كبيرة للشوك ويظهر شيخ المقدمين حاملا للعلام. وفي هذا الفضاء يوجد العيساويون الذين يتقمصون أدوارا حيوانية يكون فيها العيساويون إما جمالا أو نوقا يأكلون شوك التين الهندي بمعية النسوة اللائي يتقمصن دور اللبوءة. والغريب في الأمر أنهم لا يتأثرون بالجروح. وفي خضم هذه السنوغرافيا الدرامية المسرحة تتعالى أصوات المقدمين في مدح الهادي بنعيسى والدعاء له (وا مولا مكناس/ واعياد عليه) وإيقاع التطبيل والتزمير يتوالى متدفقا في انسجام مع هذه الأصوات مشيا على أقدام حافية. وحين يقتربون من ضريح الولي المقام على شرفه إحياء الموسم يأكل العيساوي المتقمص لحيوان السبع لحم الخروف نيئا، وصوت الجمل يتردد رغاء(يكعكع) حسب العرف اللغوي التقليدي المتداول لجمهور المتفرجين واللبوءة تزأر والذئب يعوي.. والجمهور الغفير من الذين يشاهدون هذه الطقوس يكونون متأهبين للهرب خوفا من بطش السباع أو الألبية، وهذا الموكب الاحتفالي المتعدد الأصوات يفرز نوعين من المظاهر التقابلية والثنائية الضدية:

المقدس الديني: تذكر فيه الأمداح ويقرأ فيه أوراد حزب الشيخ الهادي بنعيسى. المدنس الدرامي: تؤكل فيها الأشواك واللحم النيئ أو المشي على الزجاج، ومعانقة الثعابين والتقاط العقارب في مشهد مثير. وهذان المظهران يشكلان ملحمة تراجيدية ظهرت إلى الوجود كبدعة في قبائل مختار منذ قرون متعددة.

حلقة (التجريد العيساوية):

يتعدد مجال الفرجة العيساوية بتعدد الصور والمشاهد التي تقدمها المناسبات ،فبالإضافة إلى ظاهرة رفع العلام والحضرة هناك حلقة «التجريد «وبعبارة أصح دائرة التجريد وحسب التعبير الشفهي لدى العيساويين (الگارة أو الگور)، وذلك أمام المقدم الذي يختار من يقوم بأداء دور السبع واللبؤة والجمل والناقة، حيث يكون هؤلاء حلقة دائرية الشكل وتستهل فرجتهم بالحضرة ومن يصل منهم إلى حالة هستيرية أو جنونية، يتم إبعاده من الدائرة

جانبا لتنطلق اللعبة المسرحية، مع الجمل الذي يصدرأصواتا تعبر عن غضبه، واللبؤة تزأر تنذر بأخطار محتملة قد تهدد دائرتها والسبع يقفز من مكان إلى آخر داخل هذه الدائرة. وهذا الدور الحلزوني هو ما يطلق عليه في العرف العيساوي بالتجريد أو التجرد بمعنى الخروج عن الوعي الواقعي والحلول في عالم غيبي لا شعوري حيواني مسكون بالهذيان، والارتعاش، يتجاوز عالم الواقع وينخرط فيما هو فوق طبيعي، والهدف من وراء هذا التمسرح هو تكسير رتابة اليومي المعيش والمراهنة على خلق فرجة تطهيرية على غرار المسرح الإغريقي القديم الذي كانت أدواره تقوم على حل العقدة، وفك شفراتها قصد الوصول إلى عملية التطهير.

الهوامش والمراجع:

1 - منطقة الغرب: تقع في الجهة الشمالية الغربية للمغرب، تحدها شمالا جهة طنجة تطوان ومن الشمال الشرقي جهة تازة الحسيمة تاونا ومن الجنوب الشرقي جهة فاس بولمان وجهة مكناس تافيلات ومن الجنوب جهة الرباط سلا زمور أزعير ومن الغرب المحيط الأطلسي. وإن جل أصول سكان هده المنطقة ينحدرون من بني مالك وسفيان والخلط وكلهم ومن نسل هلال بن عامر المضري حسب تاريخ ابن خلدون . وقد أطلق عليهم العرب الهلاليون الوافدون من شبه الجزيرة العربية وجاؤوا إلى شمال إفريقيا خلال القرن الخامس الهجري.

2 - المتارف مجموعة من الشباب يصاحبون فرق الهياتة أثناء حفلات الأعراس يقوم بتنظيم أنشطتهم شيخ له حنكة كبيرة في رقصة الهيث التي تعتمد على الحركة الجسدية بطريق متناسقة مع إيقاع آلات موسيقى الطبل والغيطة والمقص والدف الذي يسمى في اللهجة المحلية «بالبندير».

3 - طوائف عيساوة: متمركزة بشكل كبيرفي قبائل مختارالمنحدرين من بطن بني احسن وسحيم دائرة بلقصيري إقليم سيدي قاسم وطوائف حمادشة وجيلالة منتشرة بكل قبائل مدن وقرى المغرب.

4 - جبيد حبل: فرجة كانت تتزامن مع ليلة عيد الأضحى عند قبائل مختار وبالضبط ناحية دار الكدراي، وهي فرجة قد انمحت في يومنا هذا، نظرا لزوال الشيوخ الكبار المنظمين لها، ولها بعض والخصائص والروابط الأنثربولوجية مع طقوس قبائل الاسكيمو شمال كندا.

5 - شيرا وحابة وطرس وغميض البيض فرجات شعبية رعوية وفرجوية و«هاه» فرجة ضاربة في عمق الثقافة الشعبية الأسطورية الغرباوية، وهي مشهورة عند الأجداد القدماء الذين كانوا يسكنون بجانب نهر سبو في منطقة سيدي علي بوجنون والمعروفة بموقعها الأثري بناصا. التي تبعد عن مدينة بلقصيري حوالي خمسة عشركيلومترا بالمغرب.

7 - نقصد هنا شيوخ رواد فن اعبيدات الرما القدماء بمنطقة الغرب: التنائي الزميميري وولد بواليل وولد مطيشة وولد السقال وغيرهم من منشطي حلقة اعبيدات الرما.

8 - بوسلهام الكط من وحي التراث الغرباوي الجزء الأول، مطبعة أمبريال، الرباطالمغرب، الطبعة الاولى 1999، ص:28.

9 - القجايمي مفردة محلية كانت شائعة قديما ومفهومها يعني الفرد الذي يتقن فن الفكاهة.

10 - نقلا عن خالد أمين الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، طنجة المغرب، الطبعة الثانية، 2007 ، ص: 104.

11 - الطهارة تعني الختان وهي مفردة شائعة في الأوساط الاجتماعية المغربية، مستمدة من الطهر بمعنى النقاء ولها ارتباط وثيق بالدلالة الدينية «الطهارة» وما يتفرع عنها من معان فقهية المنافية للدنس .

12 – محمد الماطي عادات الختان وتقاليده بمنطقة سيدي إسماعيل بإقليم الجديدة، المجتمع والأسرة، جريدة العلم، الثلاثاء 6 جمادى الثانية 1432 الموافق 10 ماي 2011 عدد 21970 ص: 7.

13 – قصعة شبيهة بالصحن الكبير، تكون مصنوعة من شجر العرعار تستعمل في الختان كرمزية للكرم وهي من الموائد التي يوضع فيها طعام الكسكس وأطعمة أخرى تقليدية.

14 – مفردة شائعة يقابلها في اللغة العربية الزغاريد لكنها في الثقافة الشعبية البدوية بمنطقة الغرب أخذت مفهوم تقديم الهدية أو الهدايا للعروس بعد مرحلة الخطوبة.

15 – طاطا أو «الطوايط» كلمة شائعة بين قبائل زمور وبني احسن في منطقة الغرب بالمغرب يعني مفهومها التحالف وخلق مواثيق بينهما تحمل طابع التقديس. وخلق مواثيق عرفية أساسها نبذ النزاعات ومد جسور التعاون لمواجهة الأطماع .

16 – في الحقب التاريخية القديمة كانا قبائل زمور وبني حسن يتصارعان حول الحدود الجغرافية، وبعد صراع مرير التجأوا إلى الصلح حقنا للدماء.

17 – لقاء المعطي فليس من أبناء قبيلة «جناتن» بزمور وهو مشرف تربوي.

18 – حوار مع إدريس الگرش باحث في الثقافة الشعبية متخصص في فن اعبيدات الرما بمنطقة الغرب وعلى وجه الخصوص قبائل بني احسن.

19 – حوار مسجل مع الشيخ رابح رائد في فن اعبيدات الرما يترأس فرقة موسيقية أغانيها كلها زجل شعبي.

20 – «د. عباس الجراري» الحضور الديني في العادات والتقاليد المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية سلسلة الندوات، مطبعة المعارف الجديدة المغرب، سنة 2008، ص : 55.

21 – علي علي عقله عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب الجزء الأول، طرابلس، الطبعة الثانية، 1983. ص: 42.

22 – نفسه ، ص :43.

23 – السبع بوالبطاين: تعني الأسد المكسو كثيرا بجلد صوف الخروف .

24 – محمد رابح شيخ فرقة اعبيدات الرما الموسيقية، مرجع سابق .

25 – بوسلهام الگط، من وحي التراث الغرباوي الجزء الخامس، الطبعة الأولى المطبعة السريعة، القنيطرة المغرب، لسنة 2008، ص: 31.

26 – نور الدين الزاهي مؤسسة المضحي «جريدة النهار» تصدر بالمغرب، الجمعة 22 غشت 2003 عدد، 39، ص: 9.

27 – محمد أديب السلاوي – المسرح المغربي جدلية التأسيس منشورات مسرح، مطبعة بورقراق، الرباط، المغرب السنة 2010، ص :37.

28 – سلوة الأنفاس ومحادثة الأكياس بمن أقبر من العلماء والصلحاء بفاس ، تأليف شيخ الإسلام، الشريف أبي عبد الله محمد بن جعفر بن إدريس الكتاني (1274 – 1345) الجزء الأول: تحقيق عبد الله الكامل الكتاني حمزة بن محمد الكتاني محمد حمزة بن علي الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1425 هـ 2004 م ص: 203.

29- Renébrunel، Essai sur la confrerie religieuse des aissaouas au maroc، edittions afrique orient casa blanca، maroc،1988p، 17.

30 - EDMOND DOUTTE، Les aissaoua aT elemcen، martin freres، imprimeure éditeurs، place dr la

.république ،50 ، 1900.p 4

31 - الفرجة المغربية من الإبداع إلى التلقي نوال بنبراهيم المعهد العالي لفن المسرحي، الرباط كتاب جماعي « الفرجة والتنوع الثقافي، مقارنات متعددة الاحتياطات، ندوة تكريمية لرائد دراسات الفرجة بالمغرب، الدكتور حسن المنيعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 4 الطبعة الأولى سنة 2008م صفحة: 57- 58.

موسى فقير
المغرب

الفلكي الشاعر
حسين زايد

في هذه السانحة نحاول أن نتعرف على شاعر لمع اسمه بين شعراء العامية من خلال قصائده التي تردد في غنائنا الشعبي وخصوصاً فن «الصوت» وفن «الختم» الذي تختم به سمرات الطرب والغناء.

الشاعر حسين زايد، اسم ثنائي لا نعرف عنه شيئاً، لا من بطون الكتب ولا من الروايات الشفاهية، لا نعرف اسمه الكامل ولا موطنه ولا عصره ولا سيرته.

سألنا عنه الباحثين في حضرموت فلم نظفر بأية معلومة عنه، وكذلك عمان، فعدنا إلى الاستنباط والاجتهاد والتحليل علنا نظفر بشيء مما يتراكم من معلومات وتحليلات، وأسعفنا التدقيق ببعض الرؤى منذ سنوات، وتحققت الآن مصداقية بعضها.

وفي إطار استفساري عن الشاعر حسين زايد، أخبرني الفنان البحريني إبراهيم حبيب [1]

الفنان إبراهيم حبيب

أنه عثر في حي المنيل بالقاهرة في منزل قديم يبيع قاطنه الكتب القديمة، على نسختين من ديوان حسين زايد، وكان معه الفنان الكويتي يوسف دوخي [2]،

الفنان يوسف دوخي

فاشترى كل منهما نسخة، وكان ذلك عام 1972م تقريباً، وقال أنه فقد هذا الديوان بين كتبه وأوراقه الكثيرة، ويتذكر أنه رأى في هذا الديوان العديد من القصائد المغناة في طرب الخليج الشعبي، خاصة بفن «الصوت»، بيد أن الكثير من القصائد في هذا الديوان لم يسمع بها قبلاً.

وسألت المرحوم يوسف دوخي فأكد لي صدق تلك المعلومة، وقال أنه كان يملك هذا الديوان ولكنه لا يدري أين هو الآن.

ولم يغب الموضوع عن ذاكرتي واهتمامي، فبحثت كثيراً في المكتبات المتخصصة في بيع الكتب القديمة بالقاهرة وفي المكتبات الحكومية والخاصة المتاحة للإطلاع فلم أصل إلى نتيجة، كما بحثت في العديد من الفهارس التي رصدت الكتب المطبوعة قديماً منذ ظهور الطباعة العربية، فعدت خالي الوفاض.

ورغم تعاقب السنين منذ عقد الثمانينات وإلى الآن لم يجد إبراهيم حبيب هذا الديوان، أما يوسف دوخي فقد بيعت مكتبته بعد وفاته إلى جهة حكومية، ثم امتدت إليها بعض الأيادي فاختلست أثمن ما فيها، ولم يظهر ديوان حسين زايد إلى الآن.

وعدنا إلى المربع الأول لنستشف المعلومات من خلال قصائده الخمس المغناة في التراث الموسيقي البحريني من فن « الصوت»، فوجدناه يستخدم في شعره كلمات غريبة توحي كأنها من الأسماء المستعملة في الطلاسم والسحر، وخصوصاً في قصيدة «يا من له في الكائنات سريره» التي غناها المطرب الكبير محمد بن فارس الخليفة [3]

الفنان الكبير محمد بن فارس

بلحن « ختم» وسجلها عام 1935م لدى شركة (سودوا) في حلب بسوريا، إذ يقول في بعض

أبياتها:

وبحق هطمول شمول شومخ
في راسها مثل السنان مثيره
ميم وسلّم ثم أربع صففت
هاء شقيق ثم واو منيره
وبها سليمان اعتلى بمراتب
ما نال أحدْ ملكه وكانَ يديره

ويفهم من هذه الأبيات إشارته إلى ملك النبي سليمان بن داود الذي طلب من الله أن يعطيه ملكاً لا ينبغي لأحد من بعده، فأعطاه الله ما طلب، وسخر له الجن والمردة فيما أعطاه من أمور عظيمة وكثيرة لم ولن يملكها أحد غيره، ونرى الشاعر يتكلم في الأبيات التالية عن (خاتم سليمان) الذي يستطيع من يحمله أن يصنع المعجزات حسب الأساطير الشعبية.

يقول حسين زايد:

لما رتب جا الصخر شلّ الخاتم
وأخذ به أيام قليله حقيره
ألقاه وسط البحر والحوت ابتلع
فقبضه صياد بقبضه مريره
فأراد ياكل سمكة فرأى بها
خاتم له من فوق تخت سريره
من برزخ واقف له متوقف
خاتم له بين البروج شهيره

في سبك هذه القصيدة، تريبك الصياغة الشعرية الغريبة التي لم نعهدها في القصائد الغنائية المختلفة، وتجعلك تحس بشعور غريب مغاير لما تشعر به في تعاطيك مع القصائد الأخرى.

ثم تتأكد وجهة نظرنا حين نتمعن في بعض أبيات من قصيدته « يا رب سهل لنا المطالب»، حينما نسمعه يقول:

حسين زايد نظر عجايب
شاف القمر حين بدا وغاب
يقرا الطلاسم على الغياهب
ويضرب الرمل في التراب
أيام يقرا لهم رواتب
أيام قد عطّف الكتاب

ما بعد هذا التصريح من شك، فالطلاسم والرمل والرواتب والكتاب الذي أشار إليه، مفردات تؤكد أن هذا الشاعر ضليع في علم الرمل المرتبط بمراقبة النجوم، فهو بذلك يكون عالماً بالفلك.

وشاءت الصدف أن أطلع على كتاب في علم الفلك من مجموعة الأخ أنور الحريري[4]، وكم كانت فرحتي ودهشتي حينما قرأت اسم مؤلفه (العلامة الشيخ حسين زايد)، فتحققت بذلك أنه شاعرنا الذي نبحث عنه.

ومن خلال المعلومات المدونة في هذا الكتاب توصلنا إلى معرفة بعض الأمور عن الشاعر حسين زايد، فما دام أنه قد طبع كتابه في علم الفلك، فذلك يؤكد أنه على الأرجح طبع ديوانه حسبما بيّنه لنا الفنان إبراهيم حبيب والفنان يوسف دوخي.

أما كتاب العلامة الشيخ حسين زايد في علم الفلك فعنوانه (المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد)، وقد طبع عام 1304هـ في المطبعة البارونية بمصر، وقد طبعه مؤلفه بنفسه في تلك السنة التي توافق عام 1887م، وهذا يؤكد أنه كان حياً في ذلك العام، وأنه عاش في القرن التاسع عشر الميلادي، ويثبت ذلك ختمه الشخصي الذي يضعه على كل نسخة من الكتاب وإلاّ يعدّ الكتاب مسروقاً، والنسخة التي طالعتها كانت مختومة مما يشير إلى أنه كان لا يزال على قيد الحياة، ليس في سنة الطبع فقط، بل ربما بعد ذلك عندما ختم الكتاب بختمه.

وفي كل المصادر المتاحة وجدنا اسمه (حسين زايد) فقط دون ذكر أي اسم لجده أو عشيرته، بيد أن الأستاذ عمر رضا كحالة انفرد بإضافة لقب (الأزهري) لاسمه، وذلك في الترجمة التي أوردها له في كتابه (معجم المؤلفين) حيث قال: « حسين زايد (كان حيا 1304هـ 1887م) حسين زايد الأزهري. فلكي. من مؤلفاته: المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد. طبع بالقاهرة سنة 1304هـ في حياة المؤلف.

هذه المعلومات الموجزة، استخلصها المؤلف من عدة مصادر أشار إليها وهي:

فهرس المؤلفين بالظاهرية (مخطوط)

البغدادي: إيضاح المكنون، الجزء الثاني صفحة 500 (مطبوع)

فهرس الخديوية، الجزء الخامس، صفحة 317

(مطبوع)

- المكتبة البلدية: فهرست الرياضيات، صفحة 61 (مطبوع)

- (م) العزاوي: مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، الجزء 29 صفحة 559 (مطبوع) [5].

والملاحظ أن الأستاذ عمر رضا كحالة صنف حسين زايد على أنه فلكي فقط ولم يذكر أنه شاعر ولم يشر إلى ديوانه، وهذا معناه أن الديوان غير مذكور في الفهارس والمصادر التي إطلع عليها، وأن جميع المصادر المشار إليها صنفته بنفس التصنيف ولم تشر إلى كونه شاعر.

وقبل الخوض في الحديث عن كتاب (المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد) نشير إلى أن هذا النوع من الحسابات الفلكية (الهيئة) تسمى الأزياج، ومفردها زيج، وهو فرع من فروع علم الهيئة (الفلك)، يوصل إلى معرفة مواضع الكواكب في أفلاكها لأي وقت فُرض من قبل حسبان حركاتها على تلك القوانين المستخرجة من كتب الهيئة. ولهذه الصناعة قوانين كالمقدمات والأصول لها في معرفة الشهور والأيام والتواريخ الماضية، وأصول متقررة من معرفة الأوج والحضيض والميول وأصناف الحركات واستخراج بعضها من بعض، يضعونها في جداول مرتبة تسهيلاً على المتعلمين، وتسمى الأزياج.

وقد ورث العرب هذا الفن من اليونان والسريان وترجموا ما وضع فيه من أزياج وقاموا باختباره عملياً وانتقدوه. وبدأ علماء الفلك المسلمون في عمل أزياج جديدة لمواقع النجوم وحركاتها، وساعدهم على القيام بهذه المهمة تشييد المراصد والقيام بأعمال الرصد للنجوم مستعينين بآلات الرصد الفلكية التي أعدها الأقدمون وبآلات جديدة اخترعها الفلكيون المسلمون.

نبذة عن الكتاب:

جاء في عنوان الكتاب (هذا كتاب المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد تأليف العالم العلامة الفاضل الفهامة وحيد دهره وفريد عصره من حف بعناية الملك الماجد الأستاذ الشيخ حسين زايد نفع الله به النفع العميم وأثابه بالفوز لديه بجنات النعيم).

وفي بداية هذا الزيج كتب مؤلفه مقدمة جاء فيها:

« الحمد لله الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا، وجعل الليل والنهار خلفة لمن أراد أن يذّكر أو أراد شكورا، وزين السماء بالكواكب وقدّرها منازل، وحير في الوقوف على حقائقها ألباب العقلاء الأفاضل، والصلاة والسلام على قطب فلك الجمال، عين الوجود ومركز مدار الجلال، سيدنا محمد الساري سره في ملكوت السموات والأرض، وعلى آله وأصحابه ما سارت السيارة في الطول والعرض.

أما بعد، فيقول أسير الشهوات، قليل الساعي كثير الهفوات، المرتجي عفو ذي الفضل المتزائد، الفقير إليه سبحانه وتعالى حسين زائد، إن أهم ما تتجه إليه الرغبات، ونبذل في اقتنائه نفائس الأوقات، علم الفلك الذي كادت تتطمس بيننا معالمه، وتندك في الديار الشرقية دعائمه، أوشك أن يحول نوره، وتأفل من سماء بلادنا بدوره، وقد مضى عليه حين من الزمان، كانت مطالعه آفاق هذه البلدان، فهو أحسن ما تتنافس فيه الطلاب، وتجد في تحصيله أولو الألباب، لأنه أساس تحرير الأوقات، ومناط تعيين أزمنة العبادات، وبه يمكن لأهل كل محلة، معرفة الجهات واستخراج سمت القبلة، وبه يهتدى في ظلمات البر والبحر، وبه يعرف ارتفاع كل عال واتساع كل نهر، وبه تعلم مواسم الأشياء، وتتبين للمتأمل حقائق الأنباء، فضلاً عن توسيعه للبصائر، وترييضه للخواطر، وإرشاده إلى عظيم صنع الباري، في مثل انتظام حركات الدراري، ومن ثم كان أشرف الرياضيات، وفي الدرجة التالية لدرجة الإلهيات، وقد وضع المتقدمون فيه كتباً عديدة، وألفوا فيه تصانيف مفيدة، ما بين مطوّل ومختصر، ومنقول ومبتكر، ولم يحذ المتأخرون في هذا الصنع حذوهم، ولا نحوا في هذا الشأن نحوهم، حتى تحولت المعارف الفلكية إلى البلاد الغربية، ولم يبق بالشرق إلا بقايا كتب بعد أمدها، وتقادم بكرور الدهور رصدها، فيدخل على الحاسب من جراء ذلك بعض فروق، لا يحسن التساهل

فيها بعين المدقق ولا يروق،زيادة عما لحقها من التغيير والتبديل، بسبب تداول الأيادي عليها في هذا الزمن الطويل، فوجب على من يتوخى الوقوف على الحقيقة، نبذ هذه الأرصاد العتيقة، والاعتماد على ما تجدد في هذه الأعصار القريبة، وإن لم يخل مأخذه من الصعوبة. وطالما حدثتني نفسي بوضع كتاب على الأرصاد الجديدة يكون سهل العبارة، مشتملاً على حساب الكواكب السبع السيارة،غير أنه كان يمنعني من بلوغ تلك الأمنية، توقعي إقدام أحد على هذا العمل من عاري في اللغات الأجنبية، وحقارة نفسي في جنب رجال هذا الفن الأبطال،فضلاً إلى حاجتي إلى مترجم في كثير من الأحوال، ولم أزل في غياهب هذا التردد أنتظر من يقوم بهذا العبء، وأتوخى من يكون لي إذا قمت به أعظم درء، حتى يئست نفسي من الانتظار، واهتديت إلى من به الكفاية في ترجمة مثل هذه الأسفار، وهو النحرير الفائق، ناظر مدرسة النحاسين حضرة أحمد أفندي حاذق، وقبل الشروع في العمل استشرت من به في هذا المقام اعتزازي، شيخي العلامة الشيخ خليل العزازي، تغمده الله برضوانه وأسكنه فسيح جنانه،فحتم عليّ الشروع، وعيّن عليّ الدخول في الموضوع، فاستعنت الله في وضع هذا الكتاب، الكاشف عن معميات هذا الفن النقاب،وكان الاعتماد في أخذ غالب أصوله على زيج لالند الشهير، لما فيه من الدقة وزيادة التحرير،وأسست حسابه على خط نصف النهار المار بمصر القاهرة، واعتبرته مبدأ لجميع أطوال العامرة، وجعلته على التاريخ العربي تسهيلا للفائدة، واجتناباً للأعمال الزائدة. وقد بذلت غاية الجهد في تسهيله على الطالب، وتحريت تمام التدقيق في تحقيق المطالب، وسميته بالمطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد، ورتبته على مقدمة وتسعة أبواب وخاتمة، وأسأل الله أن يعم به النفع في البلاد الإسلامية، ويوفقنا إلى الأعمال المرضية»[6].

أما الخاتمة، بعد بسم الله الرحمن الرحيم:

« الحمد لله الذي جعل سير الشمس والقمر بحسبان، وجعل تعاقب الليل والنهار أدلّ دليل على وحدانيته وأعظم برهان، والصلاة والسلام على قطب مدار العالم ومركزه، أفضل من رسمت أنواع الكمال في حيّزه، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه الأخيار، ما توسط النيّران على دائرة نصف النهار.

أما بعد، فقد تم طبع الكتاب الذي يهزأ بقلائد النحور، ويخجل بحسنه الشمس والقمر ويعبث بألحاظ الحور، وتتألف نجوم المعارف من مطالع أفلاكه، وتتناثر درر اللطائف من قلائد أسلاكه، ورفع عن محيا علم الفلك اللثام، ووضع ثمراته على طرف الثمام، الجدير بأن يرقم على صفحات الخد، بصاي في اللجين وإكسير العسجد، المسمّى بالمطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد، للعلامة النبيل الفهامة الجليل المشار إليه في مشكلات هذا الفن بالبنان، الراوي من زلال العذب كل ظمآن، من وصله الله بجميل الصلات والعوايد، حضرة الأستاذ الفاضل الشيخ حسين زايد، وذلك على ذمة المؤلف المومى إليه، أحسن الله إلينا وإليه، بالمطبعة البارونية الأمينة، التي نقطة محيطها من مصر خط السيدة سكينة، ولاح بدر التمام، وفاح مسك الختام، في نصف شهر شعبان المعظم، من عام ألف وثلثمائة وأربعة من هجرة النبي الأعظم صلى الله عليه وعلى آله وكل ناسج على منواله.

ومذ تم طبعه، وحسن شكله ووضعه، أرخه العالم الفاضل واللبيب الكامل، المغترف من بحر الأدب الراوي، حضرة الشيخ إبراهيم راضي الشرقاوي، فقال:

هذا كتاب من حسين زائد
لكماله نال القبول مؤرخاً

باهى الزمان به وراق الخاطر
طبعاً بمطلعه السعيد يفاخر

28 156 175 891

1304

(تنبيه) إن وجدت نسخة ليس بها هذا الختم تجري عليه المحاكمة حسب الأصول.

حسين زايد (ختم) [7]

هذا زيج جديد ما شاء الله

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وجعل الليل والنهار خلفة لمن اراد ان يذكر او اراد شكورا وزين السماء بالكواكب وقدرها منازل وحير في الوقوف على حقائقها الباب العقلاء الافاضل والصلاة والسلام على قطب فلك الجمال عين الوجود ومركز مدار الجلال سيدنا محمد السارى سره في ملكوت السموات والارض وعلى اله واصحابه ما سارت السيارة في الطول والعرض * (اما بعد) * فيقول اسير الشهوات قليل المساعي كثير الهفوات المرتجي عفو ذي الفضل المتزايد الفقير اليه سبحانه وتعالى حسين زايد ان اهم ما تتجه اليه الرغبات وتبذل في اقتنائه نفائس الاوقات علم الفلك الذي كادت تطمس بيننا معالمه وتندك في الديار الشرقية دعائمه واوشك ان يحول نوره ونافل من سماء بلادنا بدوره وقد مضى عليه حين من الزمان كانت مطالعه آفاق هذه البلدان فهو من احسن ما تنافس فيه الطلاب وتجد في تحصيله اولوا الالباب لانه اساس تحرير الاوقات ومناط تعيين ازمنة العبادات وبه يمكن لاهل كل محله معرفة القبلة واستخراج سمت القبله وبهتدي في ظلمات البر والبحر وبه يعرف ارتفاع كل عال وانتساع كل نهر وبه تعلم مواسم الاشياء وتتبين للتامل حقائق الانباء فضلا عن توسيع للبصائر وتوبيض للخواطر وارشاده الى عظم صنع الباري في منتظم حركات الدراري ومن ثم كان اشرف الرياضيات وفي الدرجة العالية لقدر الاضافات

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل الشمس والقمر سبحان وجعل غياهب الليل والنهار اولى ودليل على وحدانيته واعظم برهان والصلاة والسلام على قطب مدار العالم ومركزه افضل من رسمت اطواع الكمال في حيزه سيدنا محمد وعلى آله واصحابه الاخيار ما توسط النيران على دائرة نصف النهار واما بعد فقد تم طبع الكتاب الذي يهزأ بقلائد الدرر ويخجل بحسنه الشمس والقمر ويعيث بالحاظ الحور وتنافس بحسنه المعارف من مطالع افلاكه وتتناثر درر الطلا من قلائد اسلاكه ورفع عن محياه على الفلك الشامخ ووضع تمرينه على طرف التمام الجديران وقم على صفحات الخد صافي اليمين واكسير المعهد المسمى بالمطلع السعيد في حسابات الكواكب على آرصد الجديد العلامة النبيل الفهامة الجليل المشار اليه في مشكلات هذا الفن بالبنان الراوي من زلال العذب كل طمآن من وصله الله بجميل الصلات والعوايد حضرة الاستاذ الفاضل الشيخ حسين زايد وذلك على ذمة المؤلف المومى اليه احسن الله اليه واليه بالمطبعة البارونية الاميه التي تقتطف محيطها من مصر خط السيدة سكينه ولاح بدر التمام وقاح مسك الختام في نصف شهر شعبان المعظم من عام

الف وثلثمائة واربعه من هجرة
النبي الاعظم صلى الله عليه
وعلى آله وكل ناج
على يديوالله
م

وعدتم طبعه وحسن شكله ووضعه ارجئه العالم الفاضل واللبيب الكامل المتزن من بحر الادب الزاوي حضرة الشيخ ابراهيم راضي الشرقاوي فقال

هذا كتاب من حسين زامل ... يا هي الزمان به وراق الخاطر
لكماله نادى الفضول مؤرخا ... طبعا بمطلعه السعيد يفاخر
٨٩١ ١٧٥ ١٥٦ ٨٦

١٣٠٤

* (تنبيه) * اذا وجدت نسخة ليس بها هذا الختم يجري عليها الحاكم حسب الاصول
حسين
زايد

بقلم الفقير حسن العطاف

نصوصه الشعرية الغنائية الحمينية :

إن سبب بروز اسمه وشهرته هو بسبب تثبيته اسمه في قصائده التي يرددها مطربو الخليج والجزيرة العربية، ولولا هذا التوثيق الذي انتهجه لضاعت قصائده في خضم عشرات القصائد المجهول قائليها في تراثنا الغنائي القديم.

وبين يدينا خمس قصائد له سنحاول من خلالها التقرب من شخصيته كشاعر وكعالم في الفلك:

يا من له في الكائنات سريره [8]

في حسابات الكواكب على الرصد الجديد ورتبته على مقدمة وتسعة ابواب وخاتمة واسال الله ان ينعم بالنفع في البلاد الاسلامية ويوفقنا الى الاعمال المرضية * (المقدمة) * في الحساب الاصطلاحي من جمع وطرح وضرب وقسمة وجذر وتعديل مابين السطرين * (اما الجمع) * فطريقه ان تضع المجموعات كل جنس تحت جنسه وتخط تحتها خطا ثم تجمع المرتبة الاخيرة من السطور وتضع الحاصل تحتها اسفل الخط ان لم يزد عن ستين والا فضع الزائد واحمل كل ستين بواحد الى المرتبة التي تليها وهكذا الى انتهاء المراتب فما تحت الخط هو الجواب واسه هو اس اعلا مرتبة في المجموع ان لم يرتفع حاصل الجمع والا فزد على الاس واحدا ان كان مرفوعا وانقصه منه ان كان منحطا والاس هو بعد درتبة الورد عن الدرج فالدرج لا اس لها والمرفوع ما كان فوق الدرج والمنحط ما كان تحتها * (واما الطرح) * فطريقه ان تضع المطروح منه في سطر وتحته المطروح كل جنس تحت جنسه وتخط تحتها خطا ثم تطرح كل مرتبة مما فوقها مبتدأ من آخر المراتب وتضع فاضل كل مرتبة تحتها السفل الخط ان تساويا فضع صفرا فان لم يمكن الطرح فاطرح من ستين وزد الباقي على المرتبة المطروح منها وضع الحاصل تحتها السفل المخط وزد واحدا على المرتبة التي تليها من المطروح ثم اطرحها مما فوقها وهكذا الى انتهاء المراتب فما تحت الخط هو الجواب ولا يخفى اسه * (واما الضرب) * فطريقه ان تجعل شيأ كالمستوعا طولا بعدة مراتب احد المضروبين وعرضا بعدة مراتب المضروب الآخر وتضع كل بيت منه بقطر من الزاوية السفلى اليمنى الى الزاوية العليا اليسرى وتضع من النسبة الستينية جدول اول مراتب احد المضروبين وتضربه في جميع مراتب المضروب الآخر وتضع الحاصل في البيت الذي يقاطعان عليه مرتبوه فوق القطر منحطه تحته وهكذا الى آخر المراتب ثم تجمع مابين كل قطر من مبتدأ من جهة اليسار وتضع الحاصل تحت الجدول فهو الجواب وطريق معرفة جنسه ان تجمع اسمي المضروبين ان اتفقا جهة وتاخذ الفضل بينهما ان اختلفا فحاصل كبية اسمه في جهتهما وفي جهة الزائد فان عدم الفضل فالحاصل درج فان عدم احد

هذا كتاب المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد تاليف العالم العلامه الفاضل الفهامه وحيد دهره وفريد عصره من حف بعنايه الملك الماجد الاستاذ الشيخ حسين زايد نفع الله به النفع العميم

* (الطبعة الاولى بالمطبعة البارونيه) *

* (حقوق الطبع محفوظة لمؤلفه) *

يا بديع السموات والارض يا عزيز يا حكيم يا ذا الكبرياء والعظمة يا عزيز يا حكيم يا سميع الدعوات يا مجيب يا عزيز يا وهاب يا اوسع المعطين خلق السموات والارض عطاء يا عزيز يا وهاب يا ... عليك يا بديع يا ذا الجلال والاكرام يا ... عليك ... ادعني ... اعاد في امور ... الاول الاخر الظاهر الباطن وهو بكل شيء عليم ...

يا من له في الكائنات سريره ... الأمر والتدبير هو تدبيره
واحد صمد ما قط حد مثله يجد ... عالم بمخفي الآدمي وضميره
سالك وسالك ثم بأسماك التي ... في علم غيبك كنز لك وذخيره
وبحق هطمول شمول شومخ ... في راسها مثل السنان مثيره
ميم وسلّم ثم أربع صفّفت ... هاء شقيق ثم واو منيره
وبها سليمان اعتلى بمراتب ... ما نال أحد ملكه وكان يديره
لما رتب جا الصخر شلّ الخاتم ... وأخذ به أيام قليله حقيره
ألقاه وسط البحر والحوت ابتلع ... فأقبضه صياد بقبضه مريره
فأراد ياكل سمكة فرأى بها ... خاتم له من فوق تخت سريره
من برزخ واقف له متوقف ... خاتم له بين البروج شهيره
قل عثرتي عبدك ببابك واقف ... حسين زايد له ذنوب كثيره
خايف من الملكين في البرزخ يجو ... ويسألوني عن أمور كثيره
ناكر ومنكر لي يدلوا روعتي ... ياتوا بصوره موحشه ونكيره
فكن لهم يا رب عني مانع ... ليلة أنا أمسي في تخوم حقيره
وبحق من ناجاك من خلف الحجب ... ليلة سري به والأمين وزيره
محمد الهادي حبيبي صفوتي ... وأحشرني في زمرتهُ وجويره
حسين زايد لاح له برق الدجى ... برقٍ تحوّى في بحور غزيره
بريح عاصف في سوادٍ مدلهم ... تمسي بلاد البدو منه مطيره
البرق ذكرني بريمٍ نازحٍ ... بدوان حلوا في بلاد خضيره
فيهم كحيل الطرف فايق ع الخرد ... يسبل على أمتانه يسوق اظفيره
له قامة تشبه غصون سوالق ... الحجل شمعه زجله وصريره
إلى قدم يشبه شبيه مصفر ... نازع بشرعه ناشر البنديره
مسطوح حربي إن تقدم جوشه ... سريع يرجع ساعة التدويره
حك بها ساعه سناد وغيّب ... لقياس فيها مخبره وظهيره
الشمس تطلع في مطاليع الدجى ... وغروبها تاخذ بوفق هجيره
ثم الصلاة على النبي محمد ... ما لاح برقٍ وانسكب له عطيره

تلك القصيدة سجلها على أسطوانة الفنان البحريني الكبير محمد بن فارس الخليفة عام1936م لدى شركة سودوا بحلب، بلحن (ختم).

يا رب سهّل لنا المطالب[9]

والقصيدة التالية فيها من الإشارات ما يؤكد أن الشاعر حسين زايد عارف بعلوم الفلك وضرب الرمل وأنه يمتلك من الفهم والقدرات أشياء أكثر من الشاعرية، وأول من سجل هذه القصيدة على أسطوانة هو الفنان الكويتي الكبير عبد اللطيف الكويتي [10] بمصاحبة عازف الكمان الشهير سامي الشوّا[11] وذلك عام 1929م لدى شركة بيضا فون ببغداد:

الفنان عبد اللطيف الكويتي

يا رب سهل لنا المطالب ... واجعل دعانا لك مجاب
وفرّج الهم والكرايب ... يا رب عبدك إليك تاب[12]
وأذكر نبي ما الغمام ساكب ... وما حدى حادي الركاب
يشفع لنا يوم المخاطب ... في موقف الحشر والحساب
حسين زايد نظر عجايب ... شاف القمر حين بدا وغاب[13]
يقرا الطلاسم على الغياهب ... ويضرب الرمل في التراب
أيام يقرا لهم رواتب ... أيام قد عطف الكتاب[14]
أيام ما نخرج نغالب ... نغالب على ظهور الركاب
أيام قال البر محارب ... وبندقه تلقط الذباب
ما بين شبان وشايب ... نلعب على العود والرباب
من حسنهن دانت ملاعب ... يودي بقلب الذي لا يذاب[15]
الخل في البر ما يخاطب ... ومختفي بين الحجاب
أقبل دويدان قال جاوب ... سيدي أريدك لا تهاب
حيران قلبي صرت هايب ... ولا حدٍ ردّ لي الجواب
اليوم يا زين أنت هايب ... العشق ما هو بالغصاب[16]
العشق يا خل له رواتب ... ما فايده كثر ذا العتاب
العشق ما لذ لمن يضارب ... بل هو بتسليم الذهاب
يا رب سالك بأعز الحبايب ... المصطفى لي أتى بالكتاب[17]
وألفين صلوا ما حط ساكب ... على النبي لي دعى للصواب

وقد اعتمدنا النص السابق من كتاب (محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج) وهو معتمد على ستة مخطوطات غنائية بحرينية أوردت النص كما يغنى في الخليج ولم نجد فيها أية فوارق في الألفاظ، بيد أن النص الذي غناه (أحمد الكاف) [18] فقد جاء مقصوراً على بضعة أبيات وفيها بعض الاختلافات التى أشرنا إليها .

الفنان الكبير محمد زويّد

مطلوب يا مطلوب[19]

أما قصيدة (الوصايا العشر) فقد غناها العديد من المطربين، وسجلها المطرب الشعبي البحريني المرحوم محمد زويّد[20] بفن (الختم) على أسطوانة لدى شركة (سهيل فون)[21] الموجودة بمدينة الدمام بالمملكة العربية السعودية:

مطلوب يا مطلوب ارحم سايل ... عبدك مراقب أن تكون دليله
دلّه على الطاعه وفعل جمايل ... حاشاك لا تجعل حياته رزيله
وأذكر نبيٍّ ما اسجعت لبلابل ... أو عد ما شن الودق بهميله
شفيعنا في البعث يوم ازلازل ... في يوم كلٍّ دفتره با يشيله
حسين زايد قال طريف زاعل ... وأحسن كبدي ذايبه وعليله
طرحت في القرطاس عشر امسائل ... محكومة الأبيات والتعديله
الأوله من له دراهم حاصل ... يتم مقصوده ويبلغ جيله
إذا تكلم با يقولوا عاقل ... وإن قد جلس تحصل له التبجيله
وإن قد خرج خرجوا معه للساحل ... خرجوا يزفونه مع التحصيله
والفقر يزري في رجال امشاكل ... من كان فقري اجعلوه اعطيله
والثانيه حذرك بنات العاجل ... لا تاخذ إلا من فروع أصيله
ياتي ولدها له همم ومناهل ... يهتز في يوم البلا وذويله
والثالثه لا تصحب إلا كامل ... من جنس عالي من صميم اقبيله
يلبي صوتك لى دعيته عاجل ... ما يعتذر من حال ما تنوي له
والرابعه حذراك من لنذايل ... من ساير الأنذال ياتي رذيله
من ساير الأنذال نال اسفايل ... والسفل ما يكسب أمور جميله
والخامسه خصمك يذوق افعايل ... قم شد باسك والحذر ترخي له
الخصم لى قد شاف منك اسهايل ... يشمخ إلى قد شافها تمضي له
والسادسه كن في المجالس عاقل ... لا تخرج العوجا لمن تشني له
والسابعه الجار ما يستاهل ... إلا مراعاته بكل وسيله
الجار لو منه خطا وبواطل ... الجار يخطي وأنت عاد إعفي له

والثامنه الصدق كن له باذل ... حتى تنال العز والتبجيله
الصدق تبلغ به بلوغ منازل ... كن خايف الله لا تكون اهبيله
والتاسعه الضيف كن له باذل ... رحب بضيفك كرمته تعجيله
والعاشره الكذب عنه مايل ... الكذب يردي صاحبه وخليله
والختم صلوا ما تشدّ محامل ... أو عد ما شنّ الودق بهميله

القلب حن[22]

ومن قصائده الشهيرة هذا الصوت البحريني السداسي الإيقاع، الذي سجله المطرب الكبير محمد زويد عام 1935م في مدينة بومباي بالهند على أسطوانة من إنتاج شركة أوديون:

حسين زايد يقول القلب حن ... مشتاق قلبي لغاية منيتي
قلبي مولّع معا صفر الوجن ... مير الخراعيب زين القامة
إلى ذكرته سفح دمعي وشن ... دمعي سفح قد سكب من مقلتي
عليك يا اهيف يا ظبي الفتن ... يا بهكلي ياربي في عربتي
أنا رحمتك فمن لك صاحباً ... واليوم قد جيت لما حافتي
والله لأغزي لكم ذا الليل دن ... باشوف من ينفعك من سطوتي
وأدخل بك الهند ما بين البتن ... ما بين بونه وحكم السورتي
وأجعلك في قصر عالي مستبن ... راسي وراسك وأنته ملكتي
لى غلّس الليل قم نسنس وغن ... وفرتش العود يجلي كربتي
صوت الوتر يجلي كروب الحزن ... يطفي لهيب اللظى من مهجتي
ذا فصل والقول عاده ما فتن ... قلبي تذكر مقادم صغرتي
قلبي تشوق لأهلي والوطن ... وقبايلي يوم يوفوا كلمتي
وألفين صلوا على جد الحسن ... نور المنازل محمد صفوتي

بالعشقه يهيم[23]

وآخر نصوصه المغناة في فنوننا الخليجية، هذا (الصوت السداسي الإيقاع) الذي غناه المرحوم محمد زويد:

حسين زايد بالعشقه يهيم ... عشق المتيم سلب عقلي كذاك
سلام يا ساكن الغنّا تريم ... يسعد صباحك بها يسعد مساك
سلام متحمل فوج النسيم ... يحكي بها الطيب ما يحكي شراك
ويذوب من عرفها المسك الشميم ... الروض والزهر من لطفك حكاك
لو نم ما بيننا واشي نميم ... فلا تصدق بما قالوا عداك
فأحكم بما شيت يا ظبي الصريم ... وأسقني الكاس من خمرة لماك
شرفع لخلي حواله من غريم ... وماله جمله وما يملك شراك
من حيث ما يخطر القلب الكليم ... وسحر هاروت نافذ من وراك
وبحق من صوّر الخصر البريم ... وبحق من بالحلا زيّد حلاك

هذه القصيدة حضرمية الألفاظ وتتغنى بتريم المدينة المشهورة في حضرموت، ولكن هناك ملاحظة جديرة بالطرح، وهي مدى صحة نسبة القصيدة لحسين زايد، فالشطر الأول من القصيدة يحمل اسمه، ولكن الوزن في هذا الشطر مختل، ولعل هذا ناتج عن خلل في الرواية، أو أن اسم حسين زايد حشر في القصيدة بدل اسم ناظمها الأصلي، فلو وضعنا اسم الشاعر يحيى

الفنان اليمني إبراهيم الماس

عمر اليافعي بدلاً من اسم حسين زايد، وصغنا الشطر كالتالي: (يحيى عمر قال بالعشقه يهيم) لاستقام الوزن تماماً. ولا بد من التنويه بأن مثل هذا الخلط حدث في قصائد عديدة لشعراء وثقوا قصائدهم باسمهم، ولكن جاء من يضع اسماً آخر بدل اسم قائل القصيدة، ولا يمكن الوصول إلى الحقيقة إلا إذا وصلنا إلى ديوان الشاعر وتأكدنا من وجود القصيدة فيه، فبذلك يمكن القول (قطعت جهيزة قول كل خطيب).

يا من أيادينا إليه مداييد [24]

وإضافة إلى القصائد الخمس السالفة المتداولة في الغناء الشعبي الخليجي، وجدنا قصيدة سادسة للشاعر حسين زايد[25] سجلها على أسطوانة لدى شركة طه فون بعدن، المطرب اليمني المعروف إبراهيم محمد الماس[26]، وهي تنضوي في تصنيفها في غرض التضرع إلى الله سبحانه وتعالي وتمجيده وتقديسه، جلت صفاته، وفي الأبيات الأخيرة منها يشكو حسين زايد من الغربة والابتعاد عن الأخلة والأهل، وهو ما يتفق

أسطوانة يا من أيادينا لإبراهيم الماس.

مع المعلومات التي ذكرناها عنه من أنه كثير الترحال والاغتراب.

هذا النص نقلت كلماته من تسجيل الأسطوانة القديمة، وربما جاءت بعض الألفاظ مغايرة عن النص الشعري الأصلي ولكن هذا ما تسنى لنا بالاجتهاد سماعاً، كما أننا لا نجزم بأن هذا هو النص الكامل للقصيدة كما نظمها الشاعر، وهذا القول ينطبق على النصوص الخمسة السابقة التي نقلت في الأصل من أسطوانات.

يقول الشاعر حسين زايد في قصيدته:

يا من أيادينا إليه مدايد
ولـه علينا بالجميل عوايد

من قبل قبل الكل ما قبلك أحد
بل أنت من قبل الوجود وجايد

متفرداً في درة مكنونة
خلقت بحرف النون ما به زايد

وخلقت بيدك من عظائم قدرتك
سبع سماواتٍ بغير عمايد

كوّنتها رتقاً وأنت فتقتها
لقضاتِ أمرٍ للعباد فوايد

وكتبت بالعرش المعظم فوقها
وأنت العظيمُ للجميع تحايد

وكتبت بالعرش المعظم فوقها ... يفعل من المرصاد ما هو رايد
وقع له الكرسيّ سبحان الذي ... تسبيحهم تقديسهم بأبايد
من تحته الأملاك دايم قوتهم ... مخاً بقدرة ذو الجلال مهايد
والأرض من تحت البحار كأنها ... والحوت فرشاً تحت ماءٍ جامد
داعس على الحوت العظيم برجله ... من فوقها سبعاً طباق شدايد
والماء حلّت فوق ريح صرصرٍ ... وإنما الإلهام منك رشايد
أستغفرك لا علم لي في ذلك ... وأحمد نبيّك نحن له زوايد
وأشهد بأنه لا إله غيرك ... ووصفت ملكك أرتجيه فوايد
سبحانك الله من مدبّر غيرك ... خلف الجبال النازحات بعايد
حسين زايد قد تذكّر خلة ... قد بيننا والأهل ألف بعايد
ياليت قربك لا تعطّل شملنا ... ما لاح برقٍ في سحابٍ زايد
وأزكى صلاة الله تخص المصطفى

خلاصة:

قد يتساءل البعض حول هاتين الشخصيتين، الفلكي والشاعر، فربما يكونان شخصيتين مستقلتين، وهذا وارد بالطبع، بيد أن استنتاجنا من أنها شخصية واحدة يرتكز على أن حسين زايد الفلكي ثبتت شخصيته من خلال كتابه المذكور، وطباعة كتابه في القاهرة تنسجم مع طباعة ديوانه المفقود، الذي امتلكه كل من الفنان إبراهيم حبيب والفنان يوسف دوخي، طالما هو مقيم في القاهرة، وتوحد شخصية الفلكي والشاعر فيما بين أيدينا من قصائده، من قصائد هذا الشاعر عرفنا أنه فلكي، ولم نجد أي اسم مشابه له في المصادر المختلفة التي اجتهدنا في الوصول إليها.

وهناك العديد من الشعراء الحضارمة الذين استغلوا وجودهم في القاهرة فطبعوا دواوينهم فيها خلال القرن التاسع عشر الميلادي أمثال الشاعر عبد الرحمن بن مصطفى العيدروس[27] الذي طبع ديوانين (تنميق السفر و تنميق الأسفار) في نفس الوقت وذلك عام 1304هـ وهو نفس العام الذي طبع فيه حسين زايد كتابه عن الفلك، وسبق للعيدروس أن طبع ديوانه (ترويح البال وتهييج البلبال) في القاهرة عام 1283هـ، ويبدو أن حركة التواصل بين حضرموت ومصر نشطت أكثر من السابق بعد افتتاح قناة السويس التي ربطت بين البحر الأحمر والبحر الأبيض المتوسط عام 1869م في عهد الخديوي إسماعيل[28]

الخديوي إسماعيل

فسهلت لأبناء اليمن خصوصاً من المدن الواقعة على البحر الأحمر وبحر العرب الوصول إلى مصر.

من المعلومات السابقة، نخلص إلى أن حسين زايد كان موجوداً في القاهرة تلك الفترة، في بدايات القرن الرابع عشر الهجري، وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي، وأنه

درس في الأزهر الشريف، وأن أحد شيوخه هو العلامة الشيخ خليل العزازي [29]، وصديقه أحمد أفندي حاذق، ناظر مدرسة النحاسين [30]، كما أن له علاقة بالشاعر الشيخ إبراهيم راضي الشرقاوي[31] الذي قام بتأريخ صدور الكتاب. كما أن الذي قام بخط مادة الكتاب هو الأستاذ حسن العناني.

وفي كتاب (معجم المطبوعات) وفي (الموسوعة الشاملة) أن حسين زائد الأزهري كان موجوداً سنة 1312هـ.

هناك الكثير من المعلومات المفقودة عن شخصية حسين زايد، بدءاً من ميلاده وموضعها، انتهاءً بوفاته ومكانها، مروراً بتنقلاته التي اشتهر بها الحضارمة أكثر من غيرهم في جزيرة العرب، فمن شعره، يتبين لنا أنه عاش فترة في الهند، استمع إلى قوله:

والله لأغزي لكم ذا الليل دن
باشوف من ينفعك من سطوتي
وأدخل بك الهند ما بين البتن
ما بين بونه وحكم السورتي

ومن شعره أيضاً نرجح أنه من أهل حضرموت، وربما من مدينة (تريم)، نستدل على ذلك من قوله:

سلام يا ساكن الغنّا تريم
يسعد صباحك بها ويسعد مساك

فمفرداته في قصائده تدل على أنه من تلك النواحي الواقعة في أقصى جنوب الجزيرة العربية.

من خلال قصائده المتاحة الآن من شعره، نلاحظ أن أغراضه الشعرية متنوعة ومتداخلة حسبما يتسق مع سياق القصيدة، فقد مزج علم الفلك مع موضوع ديني في قصيدة، ومع غرض عاطفي في أخرى. وقصيدة أفردها بتقديم النصائح والحكم والوصايا، فيما جاءت قصيدتان من مجمل الخمس غزليتين، بأسلوب مشابه لما ينظمه الشاعر يحيى عمر اليافعي وبعض الشعراء الذين أتوا من بعده واشتهروا برفد الأغنية في الجزيرة العربية بالشعر الحميني. أما قصيدته السادسة فهي دينية وفيها شكوى البعد والاغتراب.

وتتبادر إلى الذهن عدة استفسارات عنه، وعن شعره، فقصائده الآنفة كلها مميزة باسمه، فهل له قصائد غير مذكور فيها اسمه، أوأنها مشفوعة بلقب له، وكان ذلك من عادات شعراء الحميني أمثال يحيى عمر اليافعي يلقب نفسه (بو معجب)، و عبد الرحمن العيدروس (الهاشمي) أو (ابن الأشراف)، والشاعر زين بن علوي الحداد يلقب نفسه (خو علوي) وكثير غيرهم، فهل لحسين زايد لقب خاص به ولم نعرفه؟.

ولكونه درس في الأزهر الشريف، هل كتب قصائد بالفصحى أم اقتصر على الشعر الحميني؟

كل هذه الأسئلة وغيرها يمكن الوصول إلى حلولها حالما تصل أيدينا إلى ديوانه المعدود الآن في النوادر.

المصادر والهوامش:

1. إبراهيم حبيب: إبراهيم محمد حبيب، فنان ومطرب وملحن وباحث، ولد في البحرين عام 1947م ، بدأ حياته الفنية عام 1965، يتميز بدفء الصوت والإحساس المتدفق. سجل الكثير من أغنياته في دول الخليج، ألف عدد من الكتب عن مطربي البحرين والخليج واليمن، اعتزل الغناء في السنوات الأخيرة ومارس الأعمال الحرة، ولكنه يقدم برنامج (طربيات) من إذاعة «صوت الخليج» القطرية.

2. يوسف دوخي: يوسف فرحان دوخي،ولد في الكويت عام 1934م ونشأ في أسرة تعشق الفن وتتعاطاه. أدرك مرحلة الغوص وركب بحاراً في السفن الشراعية التجارية. كان عصامياً عمل على تثقيف نفسه فحصل على شهادة الماجستير وكانت رسالته عنوانها (الأغاني الكويتية) وقد طبعت. حصل على الدكتوراه كما حصل على الأستاذية عام 1989م. شغل منصب عميد المعهد العالي للفنون الموسيقية بدولة الكويت. كان ملحناً

وشاعراً، وقد لحن للعديد من المطربين وقدم بعض ألحانه بنفسه. شغلته الدراسة عن التلحين والغناء. توفي خلال الشهر الأول من الغزو العراقي لدولة الكويت الذي بدأ في 2 أغسطس 1990م، مات بسرطان الرئة في خضم الأحداث. صدر عن شخصيته وفنه أكثر من كتاب.

3. محمد بن فارس الخليفة: ولد بمدينة المحرق بالبحرين عام 1312هـ 1895م. فنان كبير ومبدع له مدرسة خاصة في أداء الأصوات البحرينية. ينتمي إلى الأسرة الحاكمة بيد أنه عاش في عائلة تحب الغناء والطرب، وأخوته جميعهم مطربين وعازفي عود.

4. سجل ثلاث مجموعات من الأسطوانات المميزة، الأولى في بغداد 1932، والثانية في حلب 1935، والثالثة في بغداد 1938. قدم وصلات غنائية على الهواء مباشرة في إذاعة البحرين خلال سني الحرب العالمية الثانية. لازالت أغانيه وألحانه الكثيرة متداولة بين عشاق مدرسته الفنية وتلامذته. توفي ودفن بمقبرة المحرق في 23 نوفمبر 1947م. صدر عنه كتاب (محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج).

5. أنور الحريري: أنور منصور الحريري، من مواليد مدينة المحرق 1963م. باحث بحريني مهتم بجمع الكتب القديمة ويملك مكتبة تراثية ضخمة.

6. كحالة، عمر رضا: معجم المؤلفين – الجزء الأول – صفحة 610.

7. زايد، حسين: المطلع السعيد في حسابات الكواكب على الرصد الجديد- صفحة2.

8. المصدر نفسه: صفحة 91.

9. العماري، مبارك عمرو: محمد بن فارس أشهر من غنى الصوت في الخليج – ج2 القسم 2 – صفحة 70.

10. نفس المصدر: صفحة 69.

11. عبد اللطيف الكويتي: عبد اللطيف عبد الرحمن العبيد، مغن كويتي شهير، ولد بالكويت عام 1904م. أول مطرب خليجي يسجل أغانيه على أسطوانات وذلك عام 1927م لدى شركة بيضا فون ببغداد. سجل الكثير من الألوان الغنائية الخليجية في مئات الأسطوانات والتسجيلات ووسائل الإعلام المختلفة. زار الكثير من البلاد العربية والأجنبية وغنى في إذاعاتها. انتقل إلى رحمة الله في 12 فبراير 1975م.

12. سامي الشوا: سامي أنطون إلياس الشوّا، ولد في حلب عام 1887م، نشأ في عائلة تعشق الموسيقى. حاذق في عزف آلة الكمان. في عام 1903م هاجر إلى مصر فلاقى نجاحاً كبيراً وتشجيعاً حتى لقب بأمير الكمان. زار أشهر عواصم العالم وعزف بكمانه بحضرة كثير من الملوك والأمراء والرؤساء. كتبت عنه القصائد من كبار الشعراء أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران. توفي في ديسمبر 1965م.

13. يا رب عبدك إليك تاب: في أداء أحمد الكاف (الله يا منشي السحاب).

14. نظر: في أداء أحمد الكاف (رأى).

15. بدا: في أداء أحمد الكاف (أبدا).

16. البيت كما أداه أحمد الكاف:

لى كان يقرا لهم رواتب

اليوم قد طبّـق الكتـاب

هذا البيت انفرد به الكاف في أدائه.

17. أنت هايب: في أداء أحمد الكاف (لا تعاتب) وهو الأصح.

18. هذا البيت والذي يليه انفرد بهما أحمد الكاف في أدائه.

19. أحمد الكاف: منشد حضرمي معاصر حسن الصوت.

20. محمد بن فارس: المصدر السابق – صفحة74.

21. محمد زويّد: ولد بمدينة المحرق عام 1900م. تتلمذ على يد أستاذه الفنان الكبير محمد بن فارس وحفظ منه أغلب أغانيه وألحانه وسجلها فيما بعد. هو مدرسة

في غناء «الصوت». أول بحريني يقوم بتسجيل أغانيه على أسطوانة وذلك ببغداد 1929م. كثير الإنتاج وعاصر التطورات الإعلامية الكثيرة واستفاد منها. زار العديد من البلدان العربية وسجل فيه وأقام الحفلات الغنائية. محبوب جداً وله شعبية كبيرة وتلاميذ ينتهجون مدرسته الغنائية. توفي ودفن بمقبرة المحرق في 5 يونيه 1982م.

22. سهيل فون: شركة إنتاج للاسطوانات أقامها صاحبها محمد بن سهيل من قبيلة بني قتب، وهو إماراتي الجنسية، أقامها بمدينة الدمام بالمملكة العربية السعودية. سجل للكثير من المطربين البحرينيين وغيرهم. ببعد عدة سنوات أقفل شركته وجاء إلى البحرين. عاد إلى بلاده وأفتتح مؤسسة مماثلة اسمها (صوت الخليج) ومكث هناك إلى أن وافته المنية هناك. مطرب وملحن ويكتب الكلمات الغنائية. سجل عدة أسطوانات لنفسه.

23. محمد بن فارس: المصدر السابق – صفحة 72.

24. نفس المصدر: صفحة 72.

25. نقلت كلمات هذه القصيدة من أسطوانة شركة طه فون للمطرب إبراهيم الماس..

26. كان للباحث الموسيقي الكويتي السيد أحمد الصالحي الفضل في وصولنا إلى هذه الأغنية الموجودة في موقعه الالكتروني (زرياب).

27. إبراهيم محمد الماس: فنان يمني من مواليد مدينة كريتر عام 1901م. نشأ بها وتلقى دراسته في مدارسها الرسمية ثم التحق بوظيفة حكومية. والده محمد الماس مطرب قديم وله أغان مسجلة على أسطوانات، لذلك نشأ إبراهيم في بيئة فنية أتاحت له فرصة تعلم العزف على العود والغناء. سجل أول مجموعة من أسطواناته لدى شركة (أوديون). كان خجولاً ميالاً للعزلة. توفي عام 1966م.

28. عبد الرحمن مصطفى العيدروس: شاعر يمني كتب الشعر الحكمي والحميني. صوفي النزعة. ولد 1136هـ 1724م في تريم بحضرموت، كثير الترحال، سافر إلى الهند والحجاز ومصر وفلسطين وسوريا وتركيا واليونان. استوطن القاهرة عام 1174هـ وغدى فيها أوحد وقته حالاً وقالاً كما يقول الجبرتي. وتوفي بالقاهرة عام 1192هـ 1778م. له من المؤلفات أكثر من خمسين.

29. (المصدر:الأعلام، لخير الدين الزركلي - المجلد الثالث- صفحة 338).

30. (تاريخ الشعراء الحضرميين، الجزء الثاني- صفحة 189).

31. الخديوي إسماعيل: إسماعيل بن إبراهيم بن محمد علي الكبير، خديوي مصر. ولد في القاهرة 1245هـ 1830م وتعلم بها ثم في فرنسا. ولي مصر سنة 1279هـ كان مولعاً بالهندسة والرسم والتخطيط فأتجه إلى تنظيم المدن وإنشائها. في أيامه أدخل التلغراف والسكك الحديدية وبنيت الإسماعيلية وأنشئ المتحف المصري والمكتبة الخديوية وتألفت شركة المياه والغاز، وتم حفر قناة السويس. وأنشئت المحاكم المختلطة وأنشأ حكومة دستورية. عزل سنة 1296هـ 1879م . قضى بقية حياته في أوربا وتركيا إلى أن توفي بالأستانة 1312هـ 1895م.

32. (المصدر: الأعلام، لخير الدين الزركلي. المجلد الأول. صفحة 308)

33. خليل العزازي: خليل إبراهيم حسن العزازي، من علماء الأزهر البارزين. كان بارعاً في العلوم الشرعية وعلم الفلك. له مخطوطات في علم التوحيد والفقه والنجوم والجغرافيا. توفي 1303هـ.

34. ناظر مدرسة قليوب سابقاً.

43.إبراهيم راضي الشرقاوي: شاعر مصري كان حياً 1322هـ 1904م، ولد في محافظة الشرقية وتوفي بالقاهرة. حفظ القرآن صغيراً ثم التحق بالأزهر. عمل مدرساً بمدرسة راتب باشا بالقاهرة. له ديوان (السلسلة الذهبية في مدح الملوك والعترة الراتبية)

35. (المصدر: معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين).

مبارك عمرو العمّاري
البحرين

تصوير
أنور حبيل

نظام العرّاسة ببلاد الحَوَايَا (بني خداش) تراث نجع أم تاريخ مرحلة؟

رمضان والعيد في البحرين .. عادات وتقاليد مُتوارثة

نظام العرّاسة ببلاد الحَوَايَا (بني خداش)

تراث نجع أم تاريخ مرحلة؟

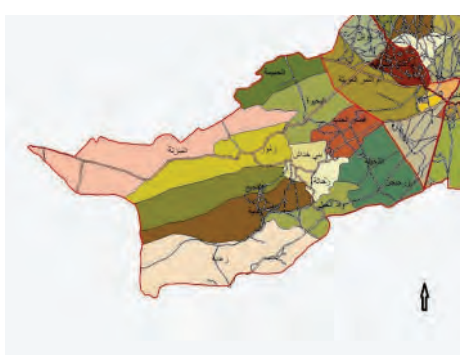
ا–مقدّمة:

تبدو احتفالات الشّعوب كاشفة عن مخزونها الثّقافيّ المميّز لهويّتها والمبرز لدرجة تحضّرها في ما يمكن أن تجسّده من حسّ تنظيميّ. وإذا ما ظلّت البداوة عنوان بساطة في العيش، وعناء في الكسب ضمن نشاط معاشها اليوميّ فلحا ورعيا، فإنّ أكثر الأشكال الاحتفاليّة تجسيدا لانتظامها الاجتماعيّ ببعديه تأصّلا وانفتاحا لهي الأعراس وتنظيماتها المرتّبة بإتقان داخل الوسط القبليّ والمجال الرّيفيّ. وكمثال على ذلك سنحاول دراسة نظام العرّاسة ببلاد الحوايا في منطقة بني خداش، المنطقة الجبليّة من الجنوب التّونسي، حتّى نكتشف قوانين الانتظام الصّارم ووظائفها الاجتماعيّة ودلالاتها الثّقافيّة في عمق الاحتفاليّة التّلقائيّة، مركّزين على تجربة عرّاسة الحوايا في أريافها وضمن مجموعاتها القبليّة الأقرب إلى النُّجعة.

وفي هذا الإطار سنسعى ضمن هذا البحث أن نلمّ بالقضايا التّالية، فسنعرّف بداية بنظام العرّاسة ونحدد مكوناته ومرجعياته. ثمّ سنبيّن خصوصيات هذا النّظام ووظائفه من خلال المظاهر الاحتفاليّة التّراثيّة في أعراس حلف الحوايا. وفي مرحلة ثالثة سنذهب مذهب تأويل الأبعاد المختلفة للمكوّنات الرّمزيّة في الأقوال والأفعال والأشياء المؤثّثة للاحتفال.

الإشكاليات:

فما الّذي يميّز العرّاسة ببني خداش من نظام يجعلها ظاهرة تراثيّة معبّرة عن هويّة خصوصيّة؟ ومن أيّة الجذور الثّقافيّة والمراحل التّاريخيّة يستقي نظام العرّاسة تشكّلاته الاحتفاليّة ويستمدّ ألوانه الخصوصيّة؟ وما هي الوظائف الاجتماعيّة والثّقافيّة الّتي يؤدّيها نظام العرّاسة داخل النّسيج المجتمعيّ لحلف الحوايا خاصّة والبلاد التّونسيّة عامّة؟ ثمّ أيّة دلالات ثقافيّة عميقة تنطوي عليها طقوس العرّاسة في مكوّناتها الرّمزيّة؟



خارطة إداريّة لعمادات معتمديّة بني خداش:بلاد الحوايا

التّأطير يخصّ موضع الدراسة:بني خداش غرب ولاية مدنين: (الخريطة 1.200000)

2- الجوهر:

2-1- العرّاسة بين المعجم والاصطلاح:

يحتاج تعريف العرّاسة لغة العودة إلى المعاجم والقواميس، إذ ورد في«القاموس المحيط» للفيروزباديّ ما يفيد أنّ«العَرْسُ هو الإقامة في الفرح، والعُرسُ بالضّم وبالضّمتين طعام الوليمة، والعَرّيس مأوى الأسد، وأعرس اتّخذ عرسا والموضع معرس ومعرّس، واعترسوا عنه تفرّقوا وتعرّس لامرأته تحبّب إليها»1.وفي مثل هذه الدّلالات اللّغويّة للفظ عرّاسة تأتلف معانى الاجتماع والتّودّد والانفراد والتفرّد وهي معان ترتبط بظاهرة العرّاسة.ذاك أنّ العرّاسة اصطلاحا هي اجتماع زمرة حول شخصيّة العريس طيلة احتفال العرس وقبله وبعده للاعتناء به وخدمته وإظهار نوع من التّنظيم الجماعيّ المشابه للتّنظيمات السّياسيّة الرّسميّة في تسمياته وترتيباته وتشريعاته.

وقد تميّزت منطقة شمال إفريقيا بانتشار ظاهرة العرّاسة في ربوعها الدّاخليّة والسّاحليّة. وندر أن تجد من سكّان ليبيا وتونس والجزائر والمغرب وموريطانيا من لا يحمل ذكرى رمزيّة عن عرّاسته أو يحلم بأيّام العرّاسة باعتبارها

أزهى أيّام شبابه وأكثرها إظهارا لشخصيته وإثباتا لمكانته ضمن المنظومة الاجتماعيّة الأقرب. لكنّ كلّ منطقة تضفي على ظاهرة العرّاسة من خصوصياتها الثّقافيّة ما يجعل منها واجهة لتثبيت الهويّة وتحقيق تمثّل محليّ لعلاقة الأنا بالآخر، ولتجاور المحليّ والكونيّ. وسنسعى في هذه الدّراسة إلى تبيّن خصوصيات نظام العرّاسة في بلاد الحوايا داخل منطقة بني خداش، بادئين بتقديم المنطقة جغرافيّا وتاريخيّا واجتماعيّا وثقافيّا.

2-2- تقديم منطقة بني خداش موضع الدّراسة :

تستقلّ بلاد عروش الحوايا بمعتمديّة بني خداش، الّتي تنتمي إداريّا إلى ولاية مدنين بالجنوب الشّرقيّ من البلاد التّونسيّة.إذ ‹تحدّها من الشّمال معتمديّة مطماطة من ولاية قابس ومن الجنوب معتمديّة غمراسن من ولاية تطاوين ومن الغرب معتمديّة دوز من ولاية قبليّ ومن الشّرق معتمديّة مدنين. وهي من المعتمديات القلائل الّتي تضمّ في فضائها أشكال التّضاريس الثّلاثة بالجنوب الشّرقيّ من صحراء الظّاهر إلى سهل الجفارة مرورا بسلسلة جبل دمّر»2. وقد جعلها هذا التّنوّع المجالي إقليما»يمسح على المستوى الجغرافي 2000 كلم مربع وهو إقليم غير متجانس ينقسم إلى ثلاث مناطق أو أقاليم جغرافية من حيث التضاريس وأيضا الفوارق المناخية الطفيفة»[3]

2-2-1- التّقديم التاريخيّ:

تُعرف بلاد الحوايا تاريخيا باسم جبل«دمر»، «اسما يطلق على الجبل الممتدّ من أطراف جبل مطماطة إلى جبل نفّوسة»[4] إذ يقول الدّكتور محمّد حسن «القصور الجبليّة:تموضعت أغلب هذه القصور على سفح جبل دمّر الممتدّ من بني خداش إلى حدّ جبل نفّوسة»[5] .ويحدّه التجّاني في القرن الثّالث عشر ضمن رحلته بقوله ضمن حديثه عن غمراسن «...هي متصلة بالمسافة التي تسمى منه دمر من جهة شرقيها، وقد يقال في غمراسن إنّها من دمر»6وممّا ذكره به ابن خلدون في كتابه العبر محدّدا موقع هذا الجبل»•••• في قبلة قابس وطرابلس جبال متصلة بعضها ببعض من المغرب إلى المشرق فأولها من جانب الغرب دمر...»[7]

على أنّ أكثر المصادر عناية بجبل دمّر هي المصادر الإباضيّة بشمال إفريقيا، فقد كُتبت به عشرات الكتب وكَتبت عنه الكثيرُ من مخطوطات السّير. وتعود أولى الإشارات إلى قيمة هذا الجبل في نشر الدعوة الإباضيّة واحتضان أبرز مراحلها من الكتمان إلى الدّفاع فالظّهور إلى كتاب أبي زكرياء الورجلاني «كتاب السّير وأخبار الأئمّة»[8] الّذي خطّه بغار العزّابة «بتمولست» في الجزء الشّرقيّ من جبل دمّر عام 471 هجرية. وبعد فترة مدّ إباضيّ حتّى القرن السّابع هجري حلّت مرحلة هيمنة المذهب السّنّي، وكان بينهما طور محدود لظهور المذهب الاسماعيليّ نهاية القرن الرّابع. ولا تختفي عن أعين الدّارسين اليوم تأثيرات المذاهب الثّلاثة في اعتقادات النّاس ورؤاهم وتسمياتهم وطرق معاملاتهم.

2-2-2- التّقديم الاجتماعيّ :

عرف جبل دمّر استقرارا لساكنيه طيلة العصور الوسطى. ومع بداية العهد العثمانيّ بتونس. وتحديدا بعد سنة 1574 ميلاديّة بدأت السّواحل تؤمّن وشدّد الباي مراقبة القبائل الممتنعة عن دفع الضّرائب، لذلك بدأ الجبل، و لكلّ هذه العوامل مجتمعة، يفقد توازنه الدّيمغرافيّ، وبسبب المجاعات والجفاف، فتوالت الرّحلات عن جبل دمّر المدمّر، وتوجّهت شمالا وغربا نحو إفريقيّة، رحلات متتالية تسمى محليا «بالجلوات» وقد توجهوا شمالا وغربا نحو إفريقية وجربة، وأفرغ الجبل من عديد المجموعات المستقرة ومن بين هذه المجموعات بني سمومن وبني براد وبني غربال، وبني برزال والمانيطيين والمقريين وبني قويبس والقلاليين وهي مجموعات تركت وراءها قصورها وأشهرها جلوة المانيطيين»[9]

واحتاجت بعض المجموعات الباقية في المجال أن تتّخذ لها نقاط ارتكاز في شكل قصور حزن تجتمع حولها وقتيّا وتخزّن بها محاصيلها الموسميّة. كما استفادت هذه المجموعات من انتشار الزّوايا الطّرقيّة فتشكّلت حول قصر الخزن من جهة وزاوية التّعلّم والمداواة والمرابطة من جهة ثانية

نواتات القرى الأولى بين جبل الحوايا وجفارتهم، ذاك «لأنّ سلطة الأتراك من ضمن آليات تشكلها الإديولوجي والثقافي التعامل مع الزوايا كقوة فاعلة في ضبط السكان عن طريق التواصل بين الزوايا والعروش داخل المجال»[10]. وفي ساحات هذه القرى وبين باحات تلك المداشر الرّاحلة وفي ظلال الخيام ضمن أحيائها-«الدّوّار» بالعبارة المحليّة -نشأ نظام العرّاسة وترعرع تاجا احتفاليّا يعلّم الشّباب شقاوة الجدّ في متعة اللّعب.

فرسان الحوايا حماة النّجع
(تصوير إبراهيم الجباهي في 23 مارس 2004)

3-2- من العرس إلى العرّاسة :في الاحتفال امتثال

غالبا ما يردّد شوشان العرس[11] في بلاد ورغمّة عامّة وبلاد الحوايا خاصّة، وهو يهنئّ أهل العريس باحتفالهم، جملته الشّهيرة «وَفَرَحْنَا دَايمْ سَبْعَ أَيَّامْ وَسَبْعِ لْيَالي زَايْدَاتْ». ولعلّه بذلك يلخّص أوسع أيّام الاستعداد إلى العرس وإنجازه. إذ يُسبّق للعرس ب «يوم الحطّابة» و«يوم الغربالة» و«يوم الورّادة» و«يوم الصداق». ثمّ يكون العرس بأيّامه الثّلاثة الخاتمة. ف«عندما يحدّد عرس الشّاب والشّابة تُعلم بموعده كلّ القبيلة وفي الغالب تُخطر القبائل المجاورة لها بالحدث ولا تظلّ الأعراس شائعة الذّكر إلاّ في الصّيف، بطريقة تسمح للاحتفالات الّتي تصحبها دوما أن تستمرّ كثيرا. ولهذه الحفلات خصائصها المميّزة عند كلّ قبيلة لكنّها تتضمّن جميعا في الأصل نفس الاحتفاليّة.[12]

أمّا يوم الحطّابة فهو يوم اجتماع شباب القبيلة وشابّاتها باتّفاق مسبّق حيث تسري الصّبايا يحملن الحبال، ويصحبهنّ الشّبان المقبلين على سنّ الزّواج يحملون الفؤوس والبنادق. ولا تكفّ الفتيات عن الغناء بصوت عال تتخلّله طلقات البارود وزغردة الصّبايا. وما إن يصلن شَعْرَاءَ القرية في جبل قريب حتّى ينهمك الشّبّان في اقتلاع الحطب بحماس، يزيده التّنافس وزغردة الفتيات حيويّة. حتّى إذا امتلأت الحبال حزمت كلّ حزمة بتعاون بين شابّ وفتاة. ثمّ يرفع الشّابّ الحزمة على ظهر فتاته الّتي خيّر مساعدتها. ويعود المحفل محمّلا بحزم الحطب وكلّ مساعد لفتاته على وشك أن يصبح خطيبها القادم وفارس أحلامها في عين القبيلة. إذ يلاصقها متابعا ومساعدا حتّى توصل حزمة الحطب إلى منزل العائلة. وإنّما تلك العادة في قيمتها الاجتماعيّة إعلان عن بدء ربط علاقة ودّ بين فتيات القبيلة وشبّانها.

وإذا ما أمّنت عائلة العرس الحطب سعت في تأمين الغذاء فكان يوم الغربالة. تدعو والدة العروس في اليوم الموالي عجائز الحيّ وشاباته وصبایاه إلى غداء لديها. وتبسط بينهنّ أكياس الشّعير المطحون مسبّقا. وعلى أنغام الغناء البدويّ يغربلن كلّ ما يحتاج إليه من دقيق وسويق، ويصنّفنه فلا ينقضي اليوم إلاّ وقد رتّبت في بيت المؤونة وأعدّ معها ما يلزم من زيوت وبقول.

أمّا في اليوم الثّالث، يوم الورّادة، فقد صارت الحاجة إلى تأمين الماء ضروريّة. وليست المواجل القليلة في القرية بكافية لإتمام كلّ مراسم الاحتفال فلابدّ من مخزون مائيّ احتياطيّ، لذلك يستعان بكلّ فتيات الحيّ وشبّانه من جديد وتعدّ قرب الماء وأواني تخزينه. وتستعار دوابّ القرية جميعها. ثمّ يقصد بها أطيب ماء عيون أو أحساء قريبة كانت أو بعيدة. ومن هناك يُجلب الماء ويحمل باكرا في أجواء من المرح والغناء والسّرور. ولا ينتهي النّهار إلاّ وقد خزّنت المياه في مخابئها الأمينة فهي أنفس ما يمكن أن يفقد في عرس بهيج.

ويخصّص اليوم الرّابع لكتابة عقد القران ويسمّى محليّا «يوم الصَّدَاقْ» حيث يدعى عدلا الإشهاد إلى بيت العروس. ويحلّ بنفس البيت أهل العريس محمّلين بلوازم الوليمة ومقدار المهر. وهناك يتولّى وليّ الفتاة وممثّلي عائلة العريس حضور المراسم الكتابيّة لنصّ عقد

النّكاح مصحوبين بشيوخ القرية يدعوهم والد العروس. حتّى إذا تمّ العقد وأمضته العروس، قرأ الحاضرون الفاتحة إشهادا منهم بشهرة الزّواج، وقدّمت إليهم مائدة الغداء المؤلّفة من الكسكسي واللحم. كما يطبخ الشّاي للحاضرين باستمرار، وتدور أحاديث متنوعة في الأخبار والحكم والأشعار والطّرائف ونقل المعارف والخبرات. أمّا العريس المختفي عن الأنظار منذ اليوم الأوّل، يوم الحطّابة، فيُطلب خارج فضاء القرية حيث يمضي على عقد قرانه منفردا أو مصحوبا ببعض خاصّته.

وإذا ما انتهت الأيّام الأربعة الأولى حلّت أيّام العرس الفعليّة. ذاك أنّ أعراس الحوايا تقتصر شهرتها اليوم في الغالب على ثلاثة أيّام من أيّام الصيف[13]، هي «يوم الخيمة»-أو العشّة باللّهجة المحليّة- و«يوم الكسوة» و«يوم الجحفة». أمّا يوم الخيمة فيعدّ آخر أيّام الاستعداد. وهو عبارة عن «تَسْبِيقْ ٱلْفَرَحْ» بالعبارة المحليّة، تُعدّ فيه عائلة العريس فضاء الاحتفال وتتمّ داخله عمليّة «تخييط الخيمة» بترتيق ثقوبها، إذ تدعو أمّ العريس جاراتها وصبايا الحيّ والأقارب لتنظيف الفضاء وتفقّد الخيمة. ويتمّ كلّ ذلك في جوّ من الغناء الشّعبيّ والزّغردة تقطعه بين الحين والآخر طلقات البارود. ويُلقى الحُمص والحلوى على الخيمة فيقفز الأطفال والصّبايا مغتنمين ذلك في مشهد تناكب مرح. وإذا ما تمّت الأشغال دُعي الشّباب لنصب الخيمة وتثبيت أوتادها في جانب من ساحة الاحتفال. وغالبا ما تتوّج المجهودات بغداء جماعيّ للنّسوة وللشّبان المساعدين لهنّ. ويُقضى المساء في إعداد بعض اللّوازم ومراجعة الاستعدادات النّهائيّة لإنجاز الاحتفال في يوم الغد.

خيمة العريس وقد نصبت أمام البيت الحفريّ وتحت طابية الجسر في ظلال الزيتونة

حتّى إذا حلّ مغرب ذلك اليوم تقاطرت العائلات المدعوّة من بعيد وقريب للمشاركة في سهرة اللّيلة الأولى، «سهرة دقّان الحنّاء» في بيت العريس و«سهرة تخضيب الحنّاء للعروس» في بيتها.

تجتمع النّسوة في فضاء داخليّ مستور مخصّص لهنّ فيُجرين في سهرتهنّ فنونا من الرّقص والمرح والغناء على إيقاعات الدّربكة وأصوات الغناء الشّعبيّ المخصّص لاحتفالات الحنّاء.

أدوات التّزيين بالحنّاء لعروس بلاد الحوايا

أمّا الرّجال فينزوون في مكان غير بعيد من المنزل كبعض الجسور أو البيادر أو منازل الجيران. وهناك يُعقد «ميعاد توزيع المسؤوليات» ليوم الغد على شباب القبيلة وكهولها وشيوخها. وعادة ما يُخصّص الشّيوخ ضمن هذا التّوزيع لمحادثة الضّيوف الوافدين. ويقسّم الكهول بين استقبال الضّيوف وخدمتهم طيلة حضورهم. أمّا الشّباب فهم المكلّفون بجلب الحاجيات القريبة والبعيدة وتقديم الخدمات السّريعة، إلى جانب حراسة فضاء الاحتفال من أيّ دخيل يمكن أن يفسد سيره الطّبيعيّ. ولا يُتمّ الميعاد أشغاله إلاّ وقد حدّدت المسؤوليات وانتظمت المجموعة القبليّة فرقة شبه عسكريّة مستعدّة للخدمة السّريعة الّتي تبدأ منذ الغسق في الغد صباحا.

يفترق السّاهرون في بيت أهل العريس بعد منتصف اللّيل ليعودوا إليه في الصّباح الباكر قاصدين الزّريبة، حيث تُخرج الأنعام من الماعز غالبا، وتُذبح وتُسلخ بخفّة ورشاقة من قبل مجموعة مختصّة تساعدها في ذلك مجموعة شبّان نشيطة. فلا يكون الضّحى إلاّ وعشرات الذّبائح قد قطّعت أجزاءً صغيرة بحسب العدد الأقصى المتوقّع للمدعوين. وفي الأثناء يتمّ

شواء«المطايب» من كبدة الشّاة وقلبها ورئتها. أمّا الأحشاء والرّؤوس فتحمل سريعا إلى الصّبايا من القبيلة اللاّتي يتولّين تنظيفها وتقطيعها، حتّى يستعان بها في إطعام الصّغار طيلة أيّام العرس. ولا تبزغ أولى أنوار الشّمس إلاّ وقصاع العصيدة قد حضرت ومدّت بين الحاضرين وعليها مع الحساء ما قد طبخ داخله من أجزاء اللّحم الصّغرى.

ثمّ يُشرع في طبخ الكسكسي وهو الوجبة الرّسميّة الّتي ستقدّم للضّيوف مغربا. فتتعاون النّسوة على كلّ أشغال الاستعداد من مراقبة الطّبخ وتنظيف الأواني وتعهّد المأكولات، وهنّ مستبشرات باسمات تسمع منهنّ أصوات الغناء والزّغردة بين الحين والآخر.

ولا تُلهي العنايةُ بالطبّخ النّسوةَ عن إعداد العدّة للكسوة، الّتي سترفع أوّل الظّهيرة نحو بيت العروس فيبدأن بتنظيم القطع وإعدادها ويُحضرن «العلاّقة»[14] ثمّ يستعدن لذلك بتغيير ملابسهنّ إلى أفضل ما يمتلكن من ثياب وحليّ. حتّى إذا ما حلّ موعد خروج الكسوة قدم فارس على حصانه مرفوقا بشباب القبيلة وهم يتقلّدون بنادقهم الطّويلة. فتوضع الملابس الزّهيّة («الكسوة» و«العلاّقة»)، وكلّ ما أهداه العريس لخطيبته من رياش خفيف أمام الفارس لينطلق تتبعه النّسوة مغنّيات مزغردات تغطّي حفلهنّ روائح البخور، ويتقدّمه موكب الشّباب يردّ على كلّ زغردة بطلقات متتالية للبارود.

الحصان يحمل جزءا من الكسوة في شعاب بلاد الحوايا

يصف الشّاعر المحلّي المبروك حمدي ذلك المشهد بقوله:

جَاءْ عِرْسْ حَامِي فَنَّهْ
وَفِيهْ ٱلْبَنَاتْ بِلْحْنْهَا تَتَغَنَّى

وَتَرْكَبْ ذَرَارِي سُمْرْ فُوقْ حْصُنَّهْ
تِسْمِعْ سَلاَسِلْ خِيلْهُمْ ضَبَّاحَهْ

يْخَلُّوا ٱلْعَوَاطِفْ تخْتَلَجْ تتْمَنَّى
قَدَى شُورْهُمْ عِينِ ٱلْهَوَى مَيَّاحَهْ15

يستمرّ الغناء والطّرب عبر كامل الطّريق حتّى إذا وصل موكب الكسوة بيت العروس طاف بخيمتها ثلاثا والنّسوة يتبعن الحصان. ثمّ تقدّم كلّ تلك الهدايا للعروس داخل خيمتها قطعة قطعة فتعلّق إبرازا.

مشهد من تعليق الكسوة في بلاد الحوايا

وفي نفس الوقت ينشغل أهل العروس من الرّجال بتقديم طعام الغداء للرّجال القادمين إليهم تحت ظلال الزّياتين في جسر قريب. وهو في الغالب غداء موحّد يسمّى محليّا «العجينة». ويتكوّن من عصيدة سويق تسقى بالزّيت وتحلّى بالسّكر لتُلتهم بسرعة وخفّة من قبل الضّيوف.

جفان «العجينة» وقد اعدّت على طاولاتها وتظهر عصيدة السّويق والزّيت وإناء بلاستيكيّ للسّكّر

وبانتهاء الاحتفال في بيت العروس يعود الموكب مسرعا نحو بيت العريس حتّى يُستعدّ ليوم الإطعام الأكبر، تلك الوليمة المميّزة للعرس. فمساء ذلك اليوم يبدأ المدعوون من القبائل المجاورة والمجموعات المتحالفة في التّهاطل على منزل العريس. وهناك يستعدّ الجميع لاستقبالهم وخدمتهم ويتنافسون في إظهار جودة الخدمات المقدّمة إليهم. يقصد الرّجال بُسُطا مفروشة في جسر من الجسور ظليل بزياتينه مسوّى الأرضيّة. فيجلسون على تلك الأفرشة. ويطاف عليهم بأكواب الشّاي وقلال الماء البارد. ثمّ يقدّم إليهم طعام العشاء كسكسيّا باللّحم قد تصاحبه غلال كـ«الدلاّع» البطيخ، الجح. وغالبا ما يأكل النّاس جلوسا في شكل حلقة من خمسة أفراد. يقول الشّاعر المحلّي المبروك حمدي واصفا الوليمة والإكرام الجماعيّ:

دَامُوا فِي وَاجِبْهُمْ
بِنَشَاطْ مُتْوَاصِلْ إِلَى مغْرِبْهُمْ
وَرِجْعُوا ٱلتَّمَاسِي ٱلْخِيلْ مِنْ مَلْعَبْهُمْ
مَكَانْ تَوْفِيرْ ٱلْعَلَفْ وَٱلرَّاحَهْ
وَرُكَّابْهُمْ حَلُّوا مَحَلْ طَرَبْهُمْ
ضُيُوفْ عِزْ فِي مَنْزِلْ ٱلْاسْتِرَاحَهْ[16]

يستمرّ الإطعام حتّى أوائل اللّيل. فإذا انتهى من أشغاله قُرع الطبل وبدأ الحفل. يقول الشّاعر المحلّي المبروك حمدي واصفا هذه اللّحظة في طالع قصيدته «عرس البادية»

ضَرَبْ عرسْ مِنْ بيهْ ٱلْخَلُوقْ نَفَاحَهْ
مَحَلْ شُكُرْ لِلْمَدَّاحَهْ
حَبِلْ وَصِلْ يَجْمَعْ شَمْلْنَا بِأَفْرَاحَهْ[17]

يستمرّ الحفل حتّى زمن متأخّر من اللّيل حيث يجتمع النّاس مشكّلين حلقة حول ساحة العرس. وتجلس النّسوة قدّام الخيمة مواجهات للرّجال الّذين أحاطوا بهنّ هلالا. وتتوسّطهم فرقة الشّواشين بطبلها يؤدّي أفرادها أغانيهم ورقصاتهم في لباسهم الأبيض الفضفاض.

وبعد كلّ أغنية يتوقّفون لتلقّي ما يمنحه النّاس في شكل إشادة «تبْرِيحْ» بالعبارة المحليّة، وهي إشادة بفتيان القبيلة وأنساب عائلاتهم وعائلات ضيوفهم من الأجوار والأحلاف والأصدقاء. وقد نقل الشّاعر المحلّي المبروك حمدي مراحل هذه الاحتفاليّة اللّيليّة في قوله منتقلا بين الرّجال والنّساء راصدا أحوال الوجدان في غزل بدويّ عفيف ضمن قصيدة «عرس البادية»

يِتْجَمَّعُوا ٱلرَّجَّالَهْ
كُلْ حَدْ يِتَحَدِّثْ بِمَا فِي بَالَهْ
وَبَعْدْ ٱلْعَشَاءْ يِنْهِي ٱلْحَدِيثْ أَعْمَالَهْ
يِكُونْ ٱلتَّجَمَّعْ مُلْتَحَقْ بِٱلسَّاحَهْ
وِينْ ٱلطَّرَبْ وَٱلْفَنْ وَٱلْحَفَّالَهْ
وَبِيتْ ٱلشَّعَرْ وَٱلطَّبِلْ وَٱلْبَرَّاحَهْ
وِينْ ٱلْوَصِيفْ يِبَرِّحْ
وَٱلْقَلْبْ يِشْرَهْ وَٱلْخُطَى تِسَرِّحْ
وِينْ ٱلْمُزَرِّدْ يِخْتَلَطْ يِذَرِّحْ
وَجَدِّي ٱلْغَزَالْ يِجَاوِبْكْ بِصِيَاحَهْ
وَتَاجِدْ مَحَافِلْ تِعْجِبْكْ وَتْفَرِّحْ
تْضَيِّعْ مَسْكَنْكْ تَسْهَى عَلَى مُرْوَاحَهْ
تَاجِدْ ذَهَبْ يِلَمِّعْ
وَٱلطَّبِلْ يِرْزِمْ مِنْ بَعِيدْ يِسَمِّعْ
وَبِيتْ ٱلشَّعَرْ قُدَّامْهَا تِتْجَمَّعْ
بَنَاتْ إِلِّي تِهَزْ ٱلْعَقْلْ مِنْ مَطْرَاحَهْ
صَعِيبَاتْ مَصْعِبْهُمْ عَلَى إِلِّي يِطَمَّعْ
مَتِينْ سَاسْ مَبْدَاهُمْ صَعِيبْ طِيَاحَهْ[18]

تبدأ الإشادة في نظام العرس من عائلة العريس. وأوّل من يذكر العريس ملقّبا بالسّلطان ويسمّى هذا الافتتاح من عائلة العريس بـ«تَحْلِيلْ ٱلْعِرْسْ» ثمّ تترك للضّيوف أولويّة الإشادة بأنسابهم. ثمّ يكون نصيب القبيلة الأقرب. ويتنافسون في ذلك راغبين في مساعدة صاحب العرس على تكاليف جلب الفرقة. ويسمّون ذلك«حَمْيَانْ ٱلْعِرْسْ».

فرقة الشّواشين للعروسي دبوبة-متوسّطهم-في زيّها الاحتفاليّ المميّز. ألتقطت الصّورة ليلة7سبتمبر2012

وكانت عمليّة الإشادة حتّى الخمسينيات من

القرن الماضي تتمّ بشكل استعراضيّ:إذ يتجمّع كلّ شباب القبيلة صفّا واحدا خارج دائرة العرس، ويتقدّمون معا بانتظام في ملابسهم الأنيقة الموحّدة ضمن نظام يسمّونه «الجنّادة».

جنّادة الحوايا تتقدّم المحفل كما جسّدت في المهرجان الدّوليّ لبني خداش (تصوير إبراهيم الجباهي في 3نوفمبر2002)

وقد وصف الكابتان ماكارت عام1937 الجنّادة والعرّاسة ضمن وصفه لليلة العرس والعادات اللاّحقة بها ببلاد الحوايا فقال «وبعد غروب الشّمس تبدأ الاحتفالات الحقيقيّة الّتي تتضمّن:

1 – احتفالا يسمّى «المودّة» حيث يؤدّي أصدقاء العريس والعائلة نوعا من الرّقص الموقّع على صوت الطّبل ويتقدّمون منحنين تباعا أمام الوجهاء الحاضرين(يحمل هذا الاحتفال اسم العرّاسة)[19]

2 – تتجمّع الصّبايا في هذه الأثناء حول «الخيمة الزّوجيّة مجمّلات بحليّهنّ ويقدّمن شكلا من الاستعراض للشّعر(النَخَّانُ) وهنّ جالسات على الطّريقة العربيّة.فهنّ يُملن شعورهنّ في كلّ الاتّجاهات.ويحيّيهنّ الشّباب عند المرور أمامهنّ، وفي الغالب يطلبن أيديهنّ من الوجهاء.وإنما تلك هي المناسبة الّتي تتقرّر فيها الخطوبات..»[20]

وإذا ما شارف العرس على النّهاية دُعي العرّاسة إلى إظهار العريس بين النّاس ليختم الحفل بحضوره المهيب، سلطانا بين حاشيته وكلّ الحاضرين رعيّته السّميعة المطيعة تقف له وتحيطه في بهاء بروزه مزغردة مغنّية مستبشرة.

2-4- نظام العرّاسة : إمارة سلطان في طور الكتمان

كان هذا العريس منذ يوم الحطّابة قد توارى عن الأنظار، إذ يدخل منذ ذلك اليوم في مرحلة الكتمان. سلطانا مختفيا لا يُقابل أحدا من كبار القبيلة ولا حتّى والديه. وبذلك يبدأ الاستعداد صحبة أقرانه لتهيئة نظام العرّاسة. ينفرد العريس صحبة مجموعة من الشّباب تحيط به دوما، ترعاه وتحرسه، وتتولّى خدمته بتفان. ومنها يختار وزيره الأيمن ووزيره الأيسر ومكلّفا بالخدمات العموميّة، ليسمّى بعدها سلطانا. وعلى وزيره الأيمن أن يبادر بنحت علامة السّلطنة في شكل «مَطْرِقْ» من عصيّة زيتون صغيرة ليّنة تنقش بأشكال هندسيّة بسيطة، وقد يكتب عليها اسم السّلطان. تلك العصيّة هي علامة السّلطة فلا تفارق السّلطان في كلّ لحظاته. تُنصب أمامه بين خفّي نعله الأبيض قائمة الرّأس منغرسة القفا في التّرب. ويتوسّط بها جلسة حاشيته حوله:وزيران وخدم وصرّاف وجملة من الضّيوف والرّعيّة...وهكذا تبدأ دولة الكتمان في التّشكّل. فلا يحلّ يوم الكسوة إلاّ وقد رتّبت الإمارة حول السّلطان وصار يُدعى بـ «سيدي السُّلْطَانْ» ويدعى له بقولهم:«يْتِمّ دُولْتِكْ». فيُطاع في أوامره ويهاب في جلسته ولا يتقدّم عليه شيء. فثمّة مجموعة من الحماة المستعدّين لتنزيل أقسى العقوبات بمن يسيء الأدب أو يهين عونا من أعوان السّلطة، فما بالك بالسّلطان. أمّا الأخطاء داخل حضرة مجلس السّلطان فلها بدورها عقوباتها المقرّرة.

ولأنّها إمارة كتمان خفيّة عن أعين عامّة النّاس فليس لها فضاء استقرار ثابت. فهي تتخيّر جسور زياتين بعيدة عن منزل العرس. ويتولّى جملة من شباب العائلة أو القبيلة خدمتها وإيصال اللّوازم الغذائيّة والصحيّة إليها. لكنّها مدعوّة إلى أن تنقل أمكنتها في سريّة تامّة بين الجسور والمنازل القصيّة المهجورة. فلا مجال لاقتراب هذه الإمارة الجديدة من إدارة قديمة تسيّر حياة القبيلة. لذلك عُدّت سلطة راحلة في المكان وعُدّ نفوذها على هذا المكان نفوذا عارضا.

لكنّ هذه الإمارة المتنقّلة لا تتحرّك في الفضاء الخلفيّ لمجال القبيلة دونما انتظام تشريعيّ.

لذلك تستند إلى العرف السّاري في مرجعيّة أحكامها محترمة كلّ التّراتيب الخاصّة بحماية الطّوابي والغراسات، وباحترام مظاهر التّعمير والمحافظة على البيئة. فهي تخصّ أيّ عبث بجزء من النّظام الأيكولوجي أو التّعمير الفلاحيّ أو الإسكان بأحكام قاسية، لأنّ مالك الأرض الفلاحيّة يستطيع تغريم السّلطان ودولته غرامة عينيّة معتبرة قد تصل إلى أكثر من شاة تُذبح لجماعة الشّيوخ. وهكذا تستفيد السّلطنة الجديدة من سلطة أقوى هي سلطة ميعاد القبيلة فإليه مرجع النّظر، ومن مهابته تستطيع عرّاسة الشّباب أن تصنع سلطانا محايثا لميعاد الشيوخ أو مجلس أعيان القبيلة.

2-5- طقوس العرّاسة خلال مرحلة الاستعداد للعرس: ترتيب السّلطنة بناء للدولة

ذكرنا سابقا أنّ اختفاء العريس إعلان بدء للسّلطة السرّيّة في طيّ الكتمان، تنتظر الظّهور في الوقت المناسب، لا ظهور مهديّ ينشر الخير بين النّاس بل ظهور سلطان محفل تقام الدّنيا وتقعد من أجله. فهو «مُولَى ٱلنُّوبَ بَجُودَهْ» في العبارة المحليّة. وهو مكرم الطّالب من شواشين الزّنوج بالمال والطّعام والكساء أيضا. يقضّي هذا السّلطان ولاية كتمانه القصيرة بين أصدقائه وأقربائه يصحبونه في نزهات خارج القرية وقد يقصد بهم الأسواق لابتياع بعض اللّوازم، وأهمّها كسوة العريس المؤلّفة من شاشيّة حمراء وجبّة بيضاء وفرملة وقميص وسروال عربي وجورب وحذاء من صنف محليّ يسمّى البلغة. ويشترط أن تكون كلّها ذات لون أبيض، كما عليه أن يشتري منديل العذريّة وهو في شكل قميص نسائيّ جزء منه قطعة قماش بيضاء ويسمّى محليّا تسمية أمازيغيّة «القَمَجَّهْ». وإذا آب هذا العريس ليلا إلى قريته بات عند أصدقائه، إذ لا يمكن أن يظهر بين النّاس أو يقابل أهله وكبار قبيلته قبل انتهاء أسبوع كامل يلحق العرس.

يحرص العريس، السّلطان المستقبلي وهو في ولاية كتمانه، أن يتخيّر وزيره الأيمن من ذوي الخبرة لذلك يشترط فيه أن يكون متزوّجا رصينا حافظا للأسرار فهو الوحيد الّذي يدخل الخيمة على العروس قبل دخول السّلطان ليلا، وهو الوحيد الّذي يخرجه من هذه الخيمة صباحا باكرا عند الغسق. وهو المكلّف من قبل السّلطان بإطلاق البارود إعلانا عن نقاء شرف العروس ليلة الدّخلة. ولمثل هذه المهام الجوهريّة في المنظومة القيميّة البدويّة يتخيّر الوزراء غالبا من الأقرباء من ذوي الكفاءة والرّصانة. وبمثل هذا الاختيار- الّذي تؤثّر فيه العائلة غالبا نظرا للعلاقات القديمة بين العائلات داخل القبيلة نفسها-يكون تنظيم العرّاسة قد خطا خطوة نحو التّمسّك بالتراتيب المعهودة لنظامها وهي بالأساس، تنظيم اليوم وتقسيمه بين العمل واللّعب والرّاحة مع تطبيق شكل من الحراسة المشدّدة على حركة السّلطان خوفا عليه من الاختطاف أو من سرقة بعض متاعه. إذ لا يلوي السّلطان العصا في يد من يستطيع التفرّد به على غفلة من طاقم عرّاسته، ويمكن أن يسبّب إخفاء العريس -السّلطان- من قبل بعض المواكبين لفعاليات العرّاسة أو من غيرهم تغريما ثقيلا يؤدّيه الوزير الأيمن أساسا وحرس السّلطان بدرجة ثانية.

يحظى السّلطان بعناية خاصّة في نظام تغذيته وعوامل راحته، ويعتنى بتزيينه كثيرا من قبل بعض المتطوّعين المهرة. وعلى السّلطان أن يتكرّم على الحضور بما يُمتّع به من عطايا إضافيّة في شكل هدايا من الأهل والأصدقاء. فيقوم خدمه بتعطير كلّ الحاضرين أو توزيع السّجائر عليهم وتكريمهم بالشّاي واللّوز أو الشّاي والحمص. عدا المأكولات الشهيّة الّتي يحضر فيها اللّحم باستمرار. وهكذا تعرف حياة السّلطان- العريس-من الرّفاهيّة والتّرف والدّعة ومظاهر الأبّهة ما يُضفي عليه جلال الملوك ومهابة العظماء. والأفضل من ذلك أن تعدّه بدنيّا ونفسيّا لحياة جديدة يشتاق إليها ويرغب فيها عوض أن يرهب منها ويتهيّب صعوبتها القادمة.

2-6- طقوس العرّاسة خلال أيّام العرس: الدّعاية للسّلطان عهد أمان

تستمرّ العرّاسة مجموعة صغيرة من الأقارب والأتراب ضمن شباب القبيلة وتضمّ العزّاب

والمتزوّجين الحديثين، وتظلّ تكبر كلّ يوم حول السّلطان المختفي. حتّى إذا كان يوم الكسوة تخيّر العرّاسة مكانا قريبا من بيت العرس حيث سيستقبلون أصدقاء -العريس-السّلطان من القبائل المجاورة ومن جهات بعيدة. وعندها يبدأ الامتحان الجدّي لنظام العرّاسة. لذلك ترتّب طقوس دقيقة لكلّ يوم من يوميّ الاحتفال العامّ، يوم الكسوة، ويوم الجحفة

2-6-1- ففي اليوم الأوّل: يوم الكسوة

تتمّ نجارة المطرق نهائيّا بعناية من قبل الوزير الأيمن ويسلّم رسميّا للسّلطان ويهنّأ بذلك. وبعدها يلتئم المجلس حوله في ما يشبه الحلقة العلميّة في المساجد، أو دواوين السّلاطين في بلاطاتهم. ويتعمّد السّلطان إظهار«المطرق»رمز السّلطة في العصا المعنويّة بوضعه بين خفّي حذائه المنتصبتين أمامه. وتسرع مجموعة من شباب حماية السّلطنة بتسييج الحمى وتأمينه من خلال خطّها على التّراب لسور وهمي يحمي دولة في المخبأ، ويضع لها حوزا لا يمكن أن يدخل إليه الدّاخل إلاّ بعد الاستئذان وتلقّي الإذن شفاهيّا من العريس-السّلطان-. ويُتعمّد إخفاء بابه الوحيد حتّى يخطئ الزوّار للمدخل فتتمّ محاكمتهم بتهمة تسلّق السّور. وتنتهي المحاكمة بتغريم ماليّ ينمّي مداخل خزانة السّلطنة، الّتي يتولّى الوزير الأيسر شؤون إدارتها ويحاسبه السّلطان على كلّ تصرّف فيها.

وأمام طول نهار الصّيف فإنّ الحاضرين يعمدون إلى ألعاب خفيفة بعضها حركيّ وبعضها ذهنيّ لسانيّ ويتبادلون النّكت والألغاز والأخبار حتّى يصلوا بذلك آخر النّهار. وعندما تبدأ حفلة العرس يقتربون من السّاحة وينزوون إلى ركن غير مضيء يعاينون منه الاحتفال حتّى نهايته، والسّلطان محاط بحاشيته في عناية تامّة.

وإذا أوشك الحفل على الاختتام طُلب من العرّاسة أن يستعدّوا لإظهار العريس أمام كلّ النّاس. عندها يعودون إلى مخبئهم أو إلى مكان أنسب منه إضاءة، ويتمّ إكساء العريس وتزيينه وتعطيره وإخراجه في أبهى حلّة. وقد تزيّا بالفرملة والجبّة والسّروال والبلغة واللّحاف والجورب. وكلّها على بياض ناصع تعلوها حمرة الشّاشيّة. ويُلفّ حول ذلك كلّه حولي أبيض اللّون، ويغطّى الزيّ كلّه ببرنس أحمر يلفّ السّلطان بنفسه جناحيه بيديه حول صدره ويبرز من بينهما علامة سلطته «المطرق» غير بعيد من موقع السرّة، على انتصاب تامّ.

عريس الحوايا بالزيّ الرّسميّ وقد غُطّي بالحوليّ وفوقه البرنس

ويوقد في الأثناء سامر يضيء فضاء العرس كلّه، وتسرع أخوات العريس إلى ملء مجامر من البخور، وقدّ تزيّنّ أحلى زينة. أمّا فرقة الشّواشين فتقف صفّين متقابلين وسط السّاحة وقد أحاط بهم الرّجال وقوفا في شكل هلالي. أمّا النّسوة فيظلن جالسات أمام الخيمة، وقد توسّطتهن العروس الّتي يحلّ محفلها في أواسط سهرة العرس. وقدّامها غير بعيد يجلس شوشان من الفرقة الزنجيّة طارحا رداءه. ويظهر العريس من الجهة المقابلة محاطا بوزيره وعسسه ورفقته من الشّباب. ثمّ يدخل من خلف النّاس السّاحة بيمناه مبسملا، وقد زوّد بثلاث قطع نقديّة. يشقّ السّلطان/العريس الحلقة وحده قاصدا الشوشان الجالس أمام الخيمة في تؤدة، وقد رفع رأسه وحافظ على انتصاب«المطرق» علامة سلطته، وفي الأثناء تندفع فرقة الشّواشين في غناء جماعيّ لهذا الغصن الطّربيّ الرّمزيّ:

هَا سِيدِي ٱلسُّلْطَانْ
خَشَّاشْ ٱلْبُسْتَانْ
كَسَّارْ ٱلرُّمَّانْ
مَاخَلاَّشْ مِنُّو
صَلِّ يَا بُسْتَانْ صَلِّ
يَعْطِيهْ ٱلْمَغْفِرَهْ وَٱلْجَنَّهْ

وما إن يصل السّلطان الشّوشان الجالس قدّام الخيمة حتّى يلقي في حجره القطعة النقديّة الأولى ويدور ميمّنا آيبا.

العريس يرمي الشّوشان بقطع نقديّة لحظة بروزه في ختام العرس(تصوير إبراهيم الجباهي في23 مارس2004)

وتتبعه أخواته ويعترضه حارسان يخطّان بخزرانتين الأرض في سرعة، ويظلّ على هذا الغدوّ والرّواح مستعرضا مهابته، والنّاس وقوف وأخواته يتبعنه والشواشين يغنّون له ثلاث مرّات. حتّى إذا كانت الجولة الثّالثة رمت أخواته خلفه المجامر وأسرع بدوره في الاختفاء خلف الحشود محاطا بحرسه ووزيريه، وعندها تنطلق طلقات بارود صديّة وتنبعث زغاريد كثيرة وتهان عديدة بدوام العرس. ويكون ذلك أوّل ظهور رسميّ للسّلطان بعد زمان الكتمان.

ظهور العريس نهاية العرس أو «رميان العريس» بالعبارة المحليّة لبلاد الحوايا التقطت الصّورة ليلة7سبتمبر2012

وما إن ينفضّ الحفل الأكبر حتّى ينظّم حفل أصغر، حفل الحنّاء أمام الخيمة. تطرح البنات الأفرشة ويظهر فرش وثير مرتفع للعريس وتعدّ الحنّاء الممزوجة بالماء وتقدّم إلى موضعها أمام فرش العريس. وعندها يتقدّم العريس في نظامه محفوفا بعرّاسته، فيجلسون بانتظام حسب إشارته. ثمّ تبدأ احتفالات الحنّاء وصبايا الحيّ وجها لوجه مع شبابه وهنّ في أبهى زينة وأسعد لحظات الفرح. يتولّى الوزير الأيمن تحنية العريس وتتمّ المباركة بعد ذلك ، لينسحب الجمع إلى مكان الاستتار الأوّل حيث يأخذون وقتا للرّاحة في انتظار أشغال العرّاسة لليوم الثّاني. على أن تكون الحراسة مشدّدة فاختطاف العريس وسرقة أدواته تبدأ منذ تلك الليلة.

2-6-2- وفي اليوم الثّاني: يوم الجحفة

يقضّي أهل العريس يوم الجحفة صباحا متفقّدين أدواتهم ويخّصّص هذا اليوم للإطعام في بيت العروس. أين يحضر النّاس ما يسمّونه محليّا«الصَّخَابْ». وهو يوم الوليمة في بيت والد العروس. تستعدّ عائلة العروس لذلك باكرا بذبح عدد من رؤوس الماعز ويُطبخ للمدعوين الكسكسيّ واللّحم يتناولونه وجبة غداء. وعلى امتداد الصبيحة والقيلولة تكون الصّبايا قد أعددن العروس وزيّنها بالظّفر والتنقية والوشم في جوّ بهيج من الغناء والبخور والرّقص والمرح. ويُعتنى كثيرا بظفيرة شعرها[21] فتُنشد لذلك الأغاني المخصّصة، وغالبا ما تصاحب العروس ذلك الغناء بنشيج يرتفع بكاءً طويلا، علامةً من علامات الفرح الممتزج بالألم في مثل هذه المواكب الاحتفاليّة. وتكون العروس في ذلك محاطة بوزيرتها ووصيفاتها المستعدّات للخدمة وللتّعامل فيما بعد مع نظام العرّاسة حول العريس، السّلطان. وتدعى في ذلك بلقب «لَلَّتِي ٱلْحَفْصِيَّة». أمّا عرّاسة الشّباب حول سلطانها فتقضّي الصّباح في راحة، وتخصّص القيلولة لاستقبال بعض الضّيوف الجدد والاعتناء بهم. وفي المساء يقتربون أكثر من منزل العرس حيث يراقبون من مكان ظليل بداية الاستعداد لتحريك موكب الجحفة.

صورة الهودج على الجمل أو«الجحفة «بالعبارة المحليّة على اليمين الصورة من خلف وعلى اليسار الصّورة من أمام (تصوير إبراهيم الجباهي في 24 مارس2009)

يُؤتى بجمل عليه هودج ركّب من عصيّات خشب وغطّي بحرامات نسائيّة ملوّنة، ويقود الجمل شوشان. فيُبركه أمام خيمة العريس في أطراف منزل والديه. وما إن تتمّ النّسوة استعداداتهن الخصوصيّة للموكب حتّى ينطلق المحفل على أصوات الغناء والزغاريد وطلقات البارود، وقد توسّط الجمل بهودجه بين موكب النّسوة يتبعنه وموكب الرّجال يتقدّمونه قاطعين الطّريق بين منزلي العريس والعروس في جوّ من الفرح والحبور. يقول الشّاعر المحلّي المبروك حمدي واصفا هذا المشهد

لَرْيَافْ عَادَهْ لِلْهُمْ
لَعْرَاسْ تَجْمِعْ بِينْهُمْ تِجْمِلْهُمْ
وَتَرْكِبْ جَحَافِي تْمِيدْ فُوقْ إِبِلْهُمْ
وَبَنَاتْ مِنْ كُثْرْ ٱلْغِنَاءْ مِبْحَاحَهْ
تْقُولْ وَاجْهَهْ جِيشْ ٱلْعَدُوّْ قَابِلْهُمْ
إِمْنِينْ عَقْدِهُمْ دَيِّرْ رَكِّبْ سْلاَحَهْ22

وإذا ما وصل موكب الجحفة الفارغ بيت العروس تكون عمليات تجميلها وإكسائها حليّها ولباسها المهدى إليها قد تمّت. فتُجلس في خيمة مخصّصة لها ويُناخ الجمل أمامها. ومن هناك تُرفع بتؤدة نحو الهودج. وفي الاثناء تتولّى العجائز الإشادة بأفضالها أو«القُولاَنْ»بالعبارة المحليّة، يتولّين ذلك مردّدات جملة» وَآحْضِرْ يَا زِينْ مْكَدِّسْ» كأن تقول الواحدة منهنّ:

رَاهِي حَطْبِتْ لِي ٱلْحَزْمْ
رَاهِي جَابِتْ لِي ٱلْقُرْبْ
رَاهِي قَلْعِتْ لِي ٱلرَّتَمْ
رَاهِي طَيْبِتْ لِي ٱلْوَجْبْ
وَآحْضِرْ يَا زِينْ مْكَدِّسْ

ولا تكفّ العروس في تلك اللّحظات عن البكاء بصوت مرتفع حقيقة أو تصنّعا. ويقدّم إليها عندما تستوي في الهودج ويردّ السّتار حولها غربالا به حبّات شعير، تتولّى إلقاءه استبشارا بقرب نزول المطر واستعدادا للحراثة والبذر. ويُتفاءل كثيرا بالعروس الّتي يتلو عرسها خريف مخصب بالأمطار فتسمّى مبروكة السّعد.

يعود الموكب أدراجه إلى بيت العريس.وتُحمل العروس إليه في جوّ صاخب حتّى تنزل خيمة زوجها مغربا. وهناك يُطاف بها من قبل الصّبايا والعوانس يتمسّحن على تلابيب ثوبها طلبا للعريس الخاطب.

أمّا العرّاسة فيعودون بعد قدوم الجحفة إلى مكان اختفائهم. ويكون اللّيل قد تقدّم والإطعام قد انتهي منه عندما يتولّى الوزير الأيمن إلباس السّلطان كسوته الجديدة الفاخرة. ثمّ يختلي به بعيدا عن أنظار الحاضرين وهناك يلقّنه دروسا خصوصيّة في التّربية الجنسية وآداب ليلة الدّخلة. وهي في الغالب آداب تنهل من الشّريعة الإسلاميّة والسّنة النبويّة السّمحة. لكنّها تتكئ أكثر عند أهل البادية على كتاب النّفزاوي «الإيضاح في علم النّكاح»، فتجعل من العريس مكلّفا بمهمّة إثبات الفحولة، وتجعل من العروس ممتحنة بمنديل العذريّة.

وبعد مضيّ هزيج من اللّيل تكون الأمور قد أُعدّت في خيمة العروس لاستقبال زوجها، ولا يبقى من النّاس إلاّ أهل العريس وبعض أهل العروس وخاصّة أمّها وأخواتها. عندها تتمّ دعوة العرّاسة إلى إظهار عريسهم بين النّاس من جديد، فيظهر محفلهم جملة من الكهول والشّباب محيطين

بسلطانهم العريس في ترتيب ونظام، يحميهم حارسان مدجّجان بعصيّ طويلة، ويتأخّرهم شبّان يتمشّقون سلاحهم النّاري، وهم يردّدون بردة الإمام البوصيري جماعيّا بيتا بيتا.

إنشاد البردة لحظة إدخال العريس إلى خيمته في بلاد الحوايا

يصف الشّاعر المحلّي المبروك حمدي هذا المشهد اللّيليّ بقوله:

حَلَّسُوا مَحَلْ ٱلزَّرْدَهْ
مَسَالِينْ وَٱلشَّاهِي حَشِيشَهْ وَرْدَهْ
وَشُبَّانْ تَتَبَادلْ أَلْحَانْ ٱلْبُرْدَهْ
بْتَرْتِيبْ فِي فَضْلْ ٱلنَّبِيْ مَدَّاحَهْ
وَبِيتْ ٱلْعَرِيسْ مْشَيَّدَهْ مُنْفَرْدَهْ
قَبْلْ ٱلتَّمَاسِي شَعَّلُوا مُصْبَاحَهْ[23]

وإذا ما اقتربوا من خيمة العريس، تقدّم الوزير الأيمن لتفقّد البيت والاستئذان من عرّاسة العروس»الحفصيّة». وسرعان ما يعود بالإذن. وتجيب عندها النّسوة الحاضرات في الخيمة على إنشاد شباب العرّاسة بالزّغاريد. وإذا تمّت الوقفة الطّلليّة من إنشاد البردة وأدرك المنشدون البيت الأوّل من قسم المديح في قوله:

مُحَمَّدْ سَيِّدُ ٱلْكَوْنَيْنْ وَٱلثَّقَلَيْنْ
تُورُ ٱلْفَرِيقَيْنْ مِنْ عُرْبْ وَمِنْ عَجَمْ

تقدّم السلطان بيمناه خطوة عن العرّاسة الواقفة صفّا أفقيا في شكل جناحين يطير بهما. واندفع الحارسان يخطّان الأرض أمامه بخطّين متقاطعين حتّى حدود الخيمة. ثمّ يردّد هذا البيت ثانية فيتقدّم الخطوة الثّانية بيسراه، والحارسان يجريان نفس الطّقس الحركيّ. فإذا رُدّد البيت ثالثة تقدّم حاثّا الخطى نحو خيمته، وقد انسحبت منها النّسوة مسرعات، في حين يستمرّ العرّاسة في إنشاد بقيّة الأبيات لفترة قصيرة تندفع في ختامها طلقات البارود تباعا في الفضاء.

ثمّ يؤوب العرّاسة إلى مكان اختفاء العريس، ولا يمكث معه سوى الوزير الأيمن الّذي يسرع بجلب»شاة الحلال»، وهي عبارة عن جدي تتولّى العروس إمساكه لعريسها ويذبحه بيديه في خلفيّة الخيمة24. ليحمله الوزير بعدها إلى العرّاسة في مخبئهم فيتكفّلون بسلخه وتقطيع لحمه ليطبخ لهم غداءً في اليوم القادم. أمّا الوزير الأيمن فيمكث غير بعيد من خيمة السّلطان، منتظرا إشارة مخصوصة يرسل بها العريس، حتّى يُطلق البارود إعلانا عن قبول العريس بعروسه. وتبشيرا بنقاوة شرف عروسه وقد ألفاها عذراء مصونا. وعندها تنطلق زغاريد والدة العروس وأخواتها وقريباتها، ويتقبّلن في ذلك التّهاني. وهي في انتظار الغد أو بعد غد لتنظر إلى منديل العذريّة»القمجّة» تعلّقه في»ركيزة» الخيمة شهادة امتياز في تربية بناتها، وإعلانا غير خفيّ عن ضمان العرض المصون لكلّ راغب في الزّواج من أخواتها عن تربية يديها الطّاهرتين.

يبيت العريس أوّل ليلة عمره مع عروسته وعشيرة عمره، بعد ليال من التشرّد في منازل الأصدقاء وفي الجسور والطّوابي. حتّى إذا كان الغسق تقدّم نحوه وزيره الأيمن وقاده إلى مخبئه في جنح الظّلام والنّاس نيام. ثمّ يطلق لذلك طلقة بارود مؤذنة بالصّباح الأوّل بعد أيّام العرس. وبهذا الصّباح يبدأ أسبوع العرّاسة وتنشط خلاله المجموعة المحتفية بسلطانها في تعويد العروسين على الحياة الجديّة بأشكال مختلفة من النّشاط القائمة على الجدّ في اللّعب والرّاحة في التّعب.

2-7- طقوس العرّاسة ما بعد انتهاء العرس: يؤهّل السّلطان وهو يلعب

يُعدّ أسبوع العرّاسة أفضل فترة زمنيّة لإجلاء تنظيماتها فما كلّ الأنشطة السّابقة إلاّ استعداد للظّهور الفعليّ. لقد خرج سلطان الكتمان وصار حاكما فعليّا رسميّا، سلطان ظهور»تمّ له نصف دينه»، واكتملت فيه شروط التّصرّف الاجتماعيّ تسييرا وتدبيرا في العائلة والمجتمع والبلاد عامّة.

لذلك يعدّ لتلك المهام المستقبليّة برياضات تتجسّد في الجدّ نهارا واللّعب ليلا.

2-7-1- نهار العرّاسة: هزل كأنّه الجدّ

يتفرّغ موكب العرّاسة كلّ صباح للنّوم في المخبإ السرّي دونما غفلة عن حراسة الأثاث وحماية السّلطان من عمليات سرقة متعمّدة ومكلّفة للنّظام بخرقه المشين. حتّى إذا تقدّم النّهار دعاهم بعض الأقرباء أو الأصدقاء للإفطار عنده فيقصدونه في نظام واحتراس تامّ من الطّريق. فقد«يُربط العرّاسة»من قبل بعض الكهول المحنّكين بلغز من الكلام أو بحيلة رياضيّة أو بشرط عمليّ، إن لم تحقّقه العرّاسة توقّفت في مكانها ولا تتجاوزنّه إلاّ بعد تدخّل الوجهاء ودفع السّلطان ووزيريه خطيّة باهضة.

وإذا حضر موكب العرّاسة في بيت المضيّف جلس الجميع بنظام تراتبي قد يتعمّد فيه الوزير الإبطاء ليخطّأ كلّ من يسبقه في الجلوس. أمّا عند تناول وجبة الطّعام فإنّ السّلطان يكون أوّل الآكلين وبعده وزيره الأيمن فالأيسر وإذا شبع السّلطان رفع الجميع أيديهم عن الطّعام. ومن يخالف النّظام يغرّم. إذ يسجّل الوزير الأيسر كلّ شاردة وواردة، ويدعو بعد الفراغ من الطّعام المجلس القضائي إلى الانعقاد على وجوه الأشهاد:يدعى المتّهم من قبل الوزير الأيسر ويرفع أمره إلى الوزير الأيمن الّذي يشرح له الجنحة، ويطلب منه الاعتراف. فإن اعترف تشاور الوزيران والسّلطان همسا في قيمة العقوبة. وإن أنكر يشهد عليه الحاضرون وشهادة الوزيرين فالسّلطان حاسمة في النّهاية. ثمّ يصرّح بنوعيّة العقوبة، فيخيّر المخطئ بين عقوبة خدمة أو عقوبة بدنيّة أو دفع خطيّة. ولكلّ نوع من الأخطاء قدر معلوم في مقابله الماديّ. أمّا العقوبة البدنيّة أو الخدمة فتُترك لاجتهاد الوزير الأيسر. وإذا صرّح الوزير الأيمن بمبلغ الغرامة عوّض المليم بالدّينار في استعمالاته، كأن يقول حكمت عليك المحكمة بدفع خمسة آلاف دينار. وعندها يصبح بإمكان المتّهم التّشفّع عند جهاز السّلطنة بادئا بالوزير الأيسر فالأيمن منتهيا إلى السّلطان حتّى يخفّض له المبلغ تدريجيّا أو يُعفى من ذلك تماما إذا شاء السّلطان. فيقبّل المتّهم يدي السّلطان ويثني عليه مردّدا

«هَا سِيدِي ٱلسُّلْطَانْ
جِيتكْ طَالبْ ٱلْعفُوْ وَلاَمَانْ
يْتِمْ دُولْتِكْ سِيدِي ٱلسُّلْطَانْ».

تتمّ كلّ هذه المحاكمات والحضور شهود يتعلّمون ويعلّقون في حدود اللّياقة واللّباقة، دون المسّ من هيبة المحكمة. وإذا حدث ذلك ترفع قضيّة استعجاليّة في المعتدي. وبإمكان المكلّف بالخدمات أن يرفع قضايا ضدّ كلّ من يضرّ بشيء من خدماته أو يفسدها أو يتعمّد تعطيلها فيتقدّم شاكيا. وقد يتشكّى أحد الحضور برفيقه يتخاصمان شكليّا فيفضّ السّلطان ووزيراه الخصومة بعد سماع ومرافعة وتشاور.

يخصّص المساء مع امتداد الظلّ للّعب، إذ يجتمع الشّباب في الفضاء المخصّص لذلك حول السّلطان الذي يُختار له مكان ظليل مرتفع تحت شجر الزّيتون. وتتمّ أمامه ألعاب بهلوانيّة ورياضيّة يطالب الحاضرون بأدائها فرديّا، وكلّ خطأ فيها يجلب تغريما ينمّي خزانة السّلطنة، يؤدّيه المغرّم بكلّ طواعيّة. كما تتمّ ألعاب جماعيّة فيها من الجري والقفز والتّسلّق والمصارعة أشكال مختلفة. وتعرف في ذلك ألعاب:بقرة شلاّلة وكلب السّلسلة وجدي أعيمه وهزّان الميّت والشّحباني[25].ومن الألعاب الأكثر إثارة«خطفان المطرق». إذ يتعمّد بعض الحاضرين بإيعاز من عرّاسة العروس في خيمتها أن يختطف المطرق في غفلة من الحاضرين، ويجري به صوب خيمة العروس فيلحقه أكثر الحاضرين عدوا ويحاولون حصاره ومنعه، ويستمرّ ذلك حتّى اليوم الثّالث فلابدّ أن يُسرق المطرق ويوصل إلى خيمة العروس، حيث يزيّن رأسه بنوّارة قماشيّة بديعة. لكنّه لن يرجع إلاّ بعد تكريم عرّاسة العروس بمبلغ ماليّ محترم يشترط مسبّقا في مراسلات العرّاستين.

2-7-2- ليل العرّاسة: إمتاع ومؤانسة

بعد تناول طعام العشاء جماعيّا في مخبإ العريس- السّلطان- تتمّ دعوتهم إلى الحضور في مسامرة ليليّة بالخيمة الجديدة، وقد قسّمت قسمين قسما يمينيّا للرّجال، وقسما شماليّا للنّساء لا تمكث فيه إلاّ العروس من وراء ستار تتابع سير المسامرة في مجلس عريسها مصحوبة ببعض خاصّتها. يوضع

مكان مرتفع للسّلطان بين ركيزتي الخيمة وتبسط الأفرشة للحضور. فيجلسون حلقة يتوسّطها السّلطان يحرسه وزيراه. ثمّ بعد لحظات صمت يرفع السّلطان المطرق إيذانا ببدء الكلام فيأمر الوزير الأيمن منشّط المجلس بالتّقدّم، وتنظيم ألعاب الخيمة فيتوسّط الجلسة ويمسك حفّي حذاء السّلطان«البلغة البيضاء»ليتّخذه أداة عقاب في الجلد ويبدأ التنشيط بما يسمّى«قُرَّايَة ٱلْعَرَّاسَة»تلك الدّروس التّثقيفيّة المنوّعة والمنظومة شعرا، يستهلّها بقوله مبسملا ومادحا العروسين:

بِسْم ٱللّه خَشّيتْ نْقَرّي
فِي حجْبَةْ ذَبَّالْ ٱلْعين
حَفْيَانْ وَرَاسِي مْتْعَرّي
وٱلْعَرَّاسَهْ مَجْمُولِينْ
وَٱلسُّلْطَانْ عِينْ ٱلْبُرْنِي
وٱلْحَفْصِيَّهْ عَلْ لِيمِينْ[26]

تتمّ الألعاب جميعها جلوسا دون ضجيج وفي انتظام وترتيب دقيقين ، وقد قسّمناها ثلاثة أصناف:الصّنف الأولّ ألعاب في تنمية الخيال وتوفير الإضحاك وتربية النّفس، والصّنف الثاني ألعاب في تهذيب اللّسان، أمّا الصّنف الثّالث فألعاب في امتحان الفصاحة وإحداث المتعة بإضحاك الخطإ المقصود تجنّبه. وتتمّ هذه الألعاب جميعا بجهد لسانيّ كثيف. فمن صنف ألعاب التّخييل والإضحاك وتربية النّفس مطالبةُ الحاضرين فردا فردا بترديد الأغصان التّالية عن حفظ سريع وكلّ مخطئ فيها يجلد على يديه بقوّة:

مِ ٱلصَغْرَهْ كْرَعّي لَوَاجَهْ
وَجيتْ فَالحْ مَانِيشْ ذَلِيلْ
وَرَمِينَا عَ ٱلْكَلْبْ حْوِيَّهْ
وَغْرَايِرْ وَعَقَابْ حْمِيلْ
وَصْمَاطْ مْعَلّقْ مِنْ تَالِي
مْتْرَادِعْ مَا فِيهِشْ مِيلْ
وَسَفَرْنَا لْبَاجَهْ وَبَجْبَاجَهْ
وَجبْنَا مِيَّهْ وَمِيَاتْ وِيبَهْ بِٱلْكِيلْ
وَزِدْنَا فُوقْ ظَهْرَهْ حَاجَهْ
كَمْبُوتْ بِٱلْقَمْحْ مْعَبّي
بَبِّي بَبِّي بَبِّي بَبِّي
ٱلْكَذْبْ حْرَامْ عَلَى رَبِّي

ومن ألعاب في تهذيب اللّسان ترديد الأسماط التّالية بسرعة وترتيب وكلّ خطأ عقوبته الجلد

يَا مُولَى ٱلْقَاضْ وَٱلْمْقْرَاضْ
وَلشْفَهْ وَٱلْجَلَمْ وَٱلْمْقْرَاضْ
أَعْطِينِي قَاضْكْ وَقَضْقَاضْكْ
وَإِشْفْتَكْ وَجِلْمكْ وَمقْرَاضْكْ
حَتَّى لِينْ يْجِينِي قَاضِي وَقَضْقَاضِي
وَاشْفْتِي وَجِلْمِي وَمقْرَاضِي

***

يَا مُولَى ٱلشِّيحْ وَٱلشَّرِيحْ وَٱللَّبَنْ وَٱلذَّرِيحْ
وَٱلْخَايِبْ وَٱلْمَلِيحْ وَٱلْبَايِدْ وَٱلصَّحِيحْ
أَعْطِينِي شِيحَكْ وَشَرِيحَكْ وَلَبَنَكْ وَذَرِيحَكْ
وَخَايِبَكْ وَمَلِيحَكْ وَبَايِدَكْ وَصَحِيحَكْ
حَتَّى لِينْ يْجِينِي شِيحِي وَشَرِيحِي وَلَبَنِي وَذَرِيحِي
وَخَايِبِي وَمَلِيحِي وَبَايِدِي وَصَحِيحِي
وَنْرُدْلَكْ شِيحَكْ وَشَرِيحَكْ وَلَبَنَكْ وَذَرِيحَكْ
وَخَايِبَكْ وَمَلِيحَكْ وَبَايِدَكْ وَصَحِيحَكْ
وَمَا يَبْقَى عِنْدِي لَاشِيحْ لَا شَرِيحْ لَا لَبَنْ لَاذَرِيحْ
لَا بَايِدْ لَا صَحِيحْ لَا خَايِبْ لَا مَلِيحْ

ومن الألعاب في امتحان الفصاحة وإحداث المتعة بإضحاك الخطإ المقصود تجنّبه هذه النّصوص القصيرة المجاورة لحروف الصّفير والحروف المتشابهة والّتي يزلّ فيها اللّسان فيسقط في المحظور اللّغويّ بين اللاّم والرّاء في «نخلة والخلاء» واللاّم والنّون في «لخرى»، وبين الضّاد والزّين في «ضب ضبّين»، وبين الميم والباء في لفظ«زمّور»، (وهو لفظ أمازيغيّ يعني الزّيتون ويطلق اسميةً موقعيّةً على مناطق تتكاثف بها الزّياتين). يطلب من كلّ فرد أن يردّدها مرارا بشكل سريع. فيزلّ اللّسان وتندفع الضّحكات المكتومة، ومن علا صوته بالضّحك فهو الّذي يعاقب بالجلد على كفّيه.

-ضَبْ ضَبِّينْ
فِي فَمْ زَمُّورْ
-جَمَلْ ٱلشِّيخْ بِشَرْمْبِيخْ
شَقْ ٱلسُّبْخَهْ بِشْبَكَهْ شِيحْ
-نَرْقَى نَخْلَهْ نْحَدِّرْ نَخْلَهْ
نجْبدْ تَمْرَهْ بِيدِي لُخْرَى
وَانْقَزْ نْجِي بَيْنْ ٱلنَّخْلَاتْ وَاقِفْ
-نَسْكَسِفْ وَنْسُوفْ

وَنَقْطَعْ بَرْ ٱلْخَلَاءْ وْٱلْخُوفْ
وَنَنَقَّزْ نْجِي فِي خُوطُومْ أُمُّكْ
فِي هَاكَهْ ٱلْخَلَاءْ لَخْضَرْ

-خَشِمْ كَبِشْ
كَمْشَهْ قَمِحْ
-خُفْ ٱلْجَمَلْ انْزَلَقْ فِي ٱلطِّينْ
فِي حَوَاشِي مَعَبْرِينْ مَعَبْرِينْ مَعَبْرِينْ
-غَرَابِينْ تَمَاكْنُوا
ي ٱلسَّمَاءْ تَمَاكْنُوا
فِي ٱلْوَطَاءْ تَمَاكْنُوا
جِيتْ بِنْمَكَّنْ غْرَابْ
مَاكِنِّي وَهَرَبْ
-يَارَشَادَهْ شَدْ
يَارَشَادَهْ شَدْ
يَارَشَادَهْ شَدْ

ومن الألعاب الّتي تنمّي اللّسان وينقلب فيها الجدّ هزلا عند جهل السامع لأوزان الكلام وفقره اللّغويّ لعبة الاستبدال اللّسانيّ» وذلك بتسمية مكوّنات «العلاّقة» ومكوّنات «بيت الشّعر» مكوّنا مكوّنا ودعوة أفراد الحلقة إلى تقديم أوزان صرفيّة معادلة لها كقولهم حرقوس=بركوس، برنوس/ المشطّ=هز وحط/الشّراعي=ذراعي...)وكلّ غلط في ذلك عقوبته جلدة قويّة على كفّ اليد.

تشذّ عن هذه الألعاب اللّسانيّة لعبة حركيّة هي لعبة»ضياع خاتم سيدي السّلطان»، إذ يتعمّد منشّط السّهرة الإيهام بإخفائها بين أيدي الحاضرين تباعا، ويتظاهر كلّ واحد منهم بأنّه حارسها. ثمّ يبدأ من الوزير الأيمن ويطالبه بتحديد حارس الخاتم قائلا:

خَاتَمْ سِيدِي ٱلسُّلْطَانْ رَاحْتْ
عَنْدْ مِنْ م ٱلْجَمَاعَهْ نَلْقَاهَا؟

فإن أصاب المجيب حلّ محلّ المنشّط، وإن أخطأ جلد على كفّ يده وعبر المنشّط إلى من بعده. وهكذا دواليك حتّى يُكتشف الخاتم في مخبئه. و يتحمّل مخفي الخاتم إن وصله السّؤال جلده، فيخيّر التّمويه على أن يصرّح بإخفائه إن لم يكشفه واحد ممن سبقه. وفي كلّ هذه الألعاب يستطيع السّلطان رفع المطرق فيعفو عن معاقبة شخص ليدعو له بالبقاء وطول العمر. وتتدخّل العروس «الحفصيّة» بدورها في صلاحيات العفو عن بعض المعاقبين بشنشنة حليّ يديها «الشكاشك» أو «الغوايش» بلهجة أهل مصر.

في مثل هذا الجوّ المرح تقضّى ليالي العرّاسة السّبعة وأيّامها وقد تآلف قلبان وتآزر مجتمع وتكوّن جيل جديد في إدارة الأمور وتحمّل الأعباء بشكل جماعيّ. لكن من أين يستمدّ نظام العرّاسة في بلاد الحوايا جذوره الثّقافيّة. وما دور التّاريخ المحلّي في تغذية هذه الظّاهرة الثّقافيّة الشّعبيّة وضمان استمراريتها تأصّلا يتجدّد؟

2-8- الأصول التّاريخيّة لنظام العرّاسة

غالبا ما تساعد اللّغة في المصطلحات المستعملة على تحديد الجذور التّاريخيّة للظّواهر الثّقافيّة، وفي نظام العرّاسة ببلاد الحوايا مصطلحان قديمان هما السّلطان والحفصيّة. فهذان المصطلحان يعودان إلى الفترة الحفصيّة المنتهية منتصف القرن السادس عشر بدخول العثمانيين(1574 ميلاديّة)تونس. فهل يعني ذلك أنّ الظّاهرة تعود إلى تلك الفترة؟ أم أنّ حنين السّاكنة إلى هذه المصطلحات هو الّذي أجراها على اللّسان أكثر؟ نحن نرجّح أنّ الظّاهرة قديمة لتوفّر شبيهاتها في بلاد بعيدة وقريبة من شمال إفريقيا في كلّ من درج بجبل نفوسة بليبيا، وفي طاطا بالمغرب. أمّا في بلاد نفزاوة المجاورة فيكاد النّظام يكون واحدا، ممّا يعني أنّ نظام العرّاسة قد تشكّل هيكله التّنظيميّ من محاكاة جهاز السّلطة التّنفيذيّة منذ العهد الحفصيّ.

غير أنّ تصرّف السّلطان في شأن الجماعة، وعقد حلقة التّعلّم، والتّعوّد على الانضباط الجماعيّ، وحتّى شكل لباس العريس، وطريقة ارتداء الأثواب تؤشّر إلى خلفيّة أقدم تعود إلى القرن الثّاني هجري/الثّامن ميلادي، تلك الخلفيّة الأباضيّة في صورة إمام المذهب وأتباعه، وخاصّة منها نظام العزّابة المبتدع من قبل أباضيّة جبل دمّر والمتكوّن أوّل ما تكوّن بها في غيران الجبل على شكل اختفاء مثير فيه تفرّغ علمي وتدرّب عسكريّ وتنشيط اقتصاديّ، ثمّ في شكل ظهور ذي احتفاء محفوف بالبركة والمهابة. وهكذا تُعامل العرّاسة إلى اليوم، يتبارك بها ويتباهى

بتكريمها تماما كالعزّابة في زمانهم.

صورة الشيخ عمر بن مرزوق بزيّ العزابة يتوسّط الشيخين أمحمّد بن يوسف الباروني (على يساره) وعليّ بن سعيد الباروني(على يمينه) في موكب استقبال حمّام العرس. بحومة صدغيّان سنة 1960. وتبدو كسوته نفس كسوة العريس في جبل الحوايا لا يتقصها إلاّ البرنس والشّاشيّة الحمراء.
(عن كتاب جزيرة جربة في موكب التّاريخ، يوسف بن امحمد الباروني كتاب رقمي pdf ص160)

ومع هذا الإقرار بالخلفيتين الأباضيّة القديمة تسييرا، والحفصيّة الوسيطة تنظيما، فإنّ أظهر الأشكال المرجعيّة الأقرب إلى بيئة البداوة في جبال الحوايا ومراعي ظاهرهم هي تلك الخلفيّة القبليّة في صورة مجلس الأعيان المجتمع حول شيخ القبيلة والمرتبط بتوجيهاته ضمن نظام «الميعاد». وإنّما يُعدّ السّلطان ليكون شيخا مستقبليّا محتملا ويعدّ كلّ أتباعه ليكونوا فرسان خدمته ورعيّته المطيعة. وتبدو الأحكام جميعها مستقاة من وثيقة ميعاد الحوايا(1864)، تلك الوثيقة الّتي صارت قانونا للعرفيّة ونظاما للشّرطيّة يحرسه شيوخ الشّرطيّة وينفّذه فرسان القبائل المجنّدين لذلك، حماية للسّلم المدنيّة وتأمينا لحياة عروش النّجع في تجاور وتفاعل بين مختلف فروعه. وهكذا يكون نظام العرّاسة نسخة مصغّرة من نظام الميعاد ودربة مسبّقة على الانصياع لأوامر شيوخ الميعاد وتمرير ثقافتهم الاجتماعيّة بين ساكنة جبل دمّر في جزئه الشّماليّ، وإن كان جزؤه الجنوبيّ بدوره يتّخذ تقريبا نفس المظاهر الثّقافيّة في تنظيم العرّاسة.

2-9- الوظائف الاجتماعيّة لنظام العرّاسة

لعلّ ما يميّز نظام العرّاسة ليس هو كونها مجرّد عادة اجتماعيّة تواكب الاحتفاليّة الشّعبيّة للأعراس وتنهل من مرجعيات ثقافيّة موغلة في التّاريخ قدما، بل هو علاوة على ذلك نظام يُجلي مؤسّسة ظرفيّة ذات وظائف اجتماعيّة تخدم انتماء الفرد إلى المجموعة القبليّة. ففي نظاميتها ما يعوّد الشّباب على تثبيت عرى التّماسك القبليّ لأفراد المجموعة العرقيّة الواحدة، والتّباهي بالظّهور أمام بقيّة المجموعات بوجه مشرّف فيه من التّحضّر والرّقيّ ما تجليه الآداب والتّنظيمات والسّلوكيات الفرديّة والجماعيّة.

ومن جهة ثانية تستهدف هذه المؤسّسة شخصيّة الفرد بالذّات إذ تتولّى تعويد البدوي الانصياع للنّظم والضّوابط وتجعل من تحرّره وتهرّبه من الأوامر السّلطانيّة في الحياة اليوميّة أمرا مقبولا بالضّرورة، فالرّضى بحكم سلطان ظرفيّ تمهيد للقبول بحكم سلطان مزمن لشيخ القبيلة خاصّة ولحاكم البلاد عامّة.

ويبدو أنّ القبيلة وهي تحرص على هذه العادة الثّقافيّة إنّما تحقّق بها وجها من وجوه الحكم الذّاتيّ الذي يحمي خصوصيتها ويحافظ على محلّيتها ضمن ما فرض عليها من اندماج في أحلاف جهويّة تؤطّرها الاتّحاديات كاتّحاديّة ورغمّة الّتي تمثّل عروش الحوايا جزءًا منها، أوما فرض عليها من انخراط ضمن نظام الدّولة الوطنيّة.

وفي مجال آخر يبدو نظام العرّاسة تأهيلا فعليّا للشّباب حتّى يتحمّل مسؤوليّة اجتماعيّة قادمة تتعدّى تكوين الأسر وتنشئة الأولاد إلى الانخراط في ديناميكيّة سياسيّة اجتماعيّة واقتصاديّة تطوّر نمط حياة القبيلة وتحافظ لها على توازنها الدّاخليّ وعلى إشعاعها الخارجيّ. وهو ما يعني أنّ الشّاب المتزوّج سيصبح بعد أيّام السّلطنة فردا متحمّلا لأعباء ثقيلة تجسّدها مرحلة الكهولة ومسؤولياتها المتوالدة في التّعمير والتّثمير[27]. وأمام ثقل هذه المسؤوليّة يكون الاحتفاء الشّديد به عريسا رسالة من النّظام المجتمعيّ، النّظام الأكبر، إلى العرّاسة، نظاما ظرفيّا أصغر، تحتوي تشجيعا للشّباب على الزّواج وترغيبا لهم فيه للانخراط الفعليّ في النّظام الأكبر. فالمهابة والإجلال في حدّ ذاتهما

اعتراف وتشريف يحفّزان شابّا يرغب في إبراز إمكانياته وافتكاك مكانته بين المجموعة. وعلى قدر حسن أدائه لإدارة النّظام الظّرفيّ فهو معدّ لإتقان إدارة نظام قارّ في تسيير البيت ربّا له وتسيير القبيلة شيخا لها.

2-10- الدّلالات الثّقافيّة لنظام العرّاسة:

إنّ في تنزيل نظام العرّاسة ضمن إطاره الاجتماعيّ وظرفيته التّاريخيّة نهاية القرن التّاسع عشر وحتّى منتصف القرن العشرين ما يمكن أن يسمح بقراءة تحوّلات اجتماعيّة ظاهرة لقبيلة تجهد أن تحافظ على خصوصيتها في ظلّ تمكّن الدّولة، خاصّة بعد قدوم المستعمر الفرنسي(1881-1956)، من الهيمنة على كلّ دواليب الحياة فرديّة وجماعيّة. لكنّ القراءة الاجتماعيّة لنظام العرّاسة لا يمكن أن تفصح عن أعماق ثقافيّة ثاوية في هذه الظّاهرة الظّرفيّة والمتكرّرة. لأنّ احتفاليات الشّعوب وتشكّلاتها الفنيّة إنّما تنطق برؤى متكاملة للعالم مهما كانت درجة تفكير المجموعة الممارسة لتلك الطّقوس أو تلك الشّعائر. ويمكن لنظام العرّاسة في بلاد الحوايا بالجنوب الشّرقيّ التّونسيّ أن ينطق بدلالات حضاريّة وأخرى نفسيّة فثالثة وجوديّة ورابعة ذهنيّة وخامسة كونيّة. وسنحاول الوقوف عند كلّ دلالة انطلاقا من العادات والتّنظيمات الممارسة في عرّاسة الشّباب ونطعّمها ببعض عادات العرس وعادات عرّاسة البنات.

2-10-1- دلالات حضاريّة:

أولى الدّلالات الحضاريّة في نظام العرّاسة «قرّاية العرّاسة»، إقراء في عمق بدوي يتمّ في الخيام ليلا ضمن مسامرات، وذاك من عادات نظام العزّابة بالذّات فبعض حصص تكوينه تتمّ ليلا مراجعة للحفظ وتثبيتا له. وهي عادة تُؤشّر إلى سيطرة الثّقافة التّقليديّة الشّفاهيّة على السّاكنة، بل هي تنهل في موصوفاتها ولسانها من عمق بدوي راحل. أمّا اختيار بردة البوصيريّ نصّا لإدخال العريس فوجه آخر من تقليديّة الثّقافة السّارية بين الأهالي من جهة، وارتباط فعليّ بالتّصوّف الطّرقيّ وقد اشتهرت بالمنطقة الزّوايا القادريّة والعيساويّة خاصّة. وقد يبدو الاقتصار من نصّ البردة على الوقفة الطّلليّة مثيرا لتناقضه مع ظرفيّة الفرح العارمة، لكنّه في الواقع ينطق بخلفيتين متكاملتين، أولاهما ذوق بدويّ متعلّق أكثر بالصّحراء منشدّ إلى نفس بداوة أهل المشرق منذ العصر الجاهليّ. أمّا الدّلالة الثّانية فمرتبطة بقسم النّسيب ضمن المقدّمة الطّلليّة، ولعلّ ما فيه من غزل بدويّ عفيف هو عين النّص الّذي يردّد ترغيبا في قطع البين بالوصل، وإرواء صبابة الشّوق بماء اللّقاء. سيما وعادات القبيلة تفرض ألاّ يلتقي الخطيب بخطيبته منذ إعلان الخطبة حتّى يوم العرس، وفي ذلك من تأجيج لواعج الشّوق ما يشجّع على تسريع الشّاب بإعداد العدّة للزّواج.

ولعلّ ما يثير في اختيارات نصّ البردة أن يُربط دخول العريس خيمته بأوّل بيت من قسم المديح وأن يردّد ثلاثا. فهذا البيت المصرّح باسم الممدوح رسولا مكرّما عليه أزكى الصّلاة والتّسليم، إنّما يتلذّذ بذكر اسم خاتم الرّسل فيه.ويذكر اسم»محمّد»»بركة في افتتاح كلّ عمل، بل يُدعى في اعتقادات النّاس للحضور فيُقال»يا محمّد احضر»وقد يُنادى مصحوبا باسم علي بن أبي طالب كرّم اللّه وجهه.فيقال»يامحمّد يا علي»عند كلّ نازلة. وإذا ما ردّ حضور عليّ إلى تأثير المذهب الاسماعيليّ في شمال إفريقيا، فإنّ تقديس شخصيّة الرّسول ينشدّ إلى صورة النّبيّ في أدبيات شعبيّة شفاهيّة كنصوص القصّاص ونصوص قصائد التّصوّف ونصوص الدّعاة ونصوص الشّعراء المحلّيين. وهي جميعها قد رفعت من مراتب النّبوّة إلى درجات من التّقديس جلبت ثقافة البركة والتّوسّط مستندة في المساعدة على هموم الدّنيا إلى مبدإ الشّفاعة في الآخرة.

وما إن ينطق اسم محمّد عليه الصّلاة والسّلام حتّى تعلو زغاريد النّسوة أمام خيمة العروس فيمتزج المحلّي بالكوني، محليّة احتفاليّة في الزّغردة وكونيّة احتفاليّة في الإنشاد المدحيّ وذاك الامتزاج يتجاوز تحقيق الانفتاح الثّقافيّ للسان العاميّ على اللّسان الفصيح في نصّ البردة إلى نوع من الوظيفة النّفسيّة المهمّة.

2-10-2- دلالات نفسيّة :

لاحظنا سابقا أنّ العروس تغادر بيت والديها باكية، ومن طبيعة هذه اللّحظة الوجدانيّة أن تجعل شخصيتها منفعلة منهارة في أسمى لحظات فرحها. ولذلك يُستعان بالنّصّ الصّوفي إنشادا جماعيّا وتعظّم صورة محمّد في مخيّلتها وتزيد الزّغردة بعثا للحماس فيها حتّى تعيد إلى كيانها النّفسيّ نوعا من التّوازن المفقود بعد الإجهاد البدني والإرهاق الذّهنيّ والاضطراب الوجدانيّ تخوّفا من تجربة جديدة في الحياة تقبل خلالها الفتاة على الامتحان الأهمّ في حياتها: أن تصبح عنوان شرف عائلة قد فارقتها نهائيّا من جهة، وأن تمسي أسّ عائلة جديدة هيّ سرّ تكوينها بشرفها المصون. ولا يعقل أن تبدأ تلك اللّحظة دون شعور فعليّ بجسامة المسؤوليّة فتُجسّد ذلك في البكاء والإصغاء ثمّ في التّهليل زغردة تنوبها فيها النّسوة.

وإذا كانت العروس تُهيّأ نفسيّا بما تسمع من رسائل محيطها تحسن الإصغاء إليها وعليها أن تكون نبيهة لكي تضمن مكانتها في المجتمع[28]، فإنّ العريس بدوره مطالب بأن يكون أكثر نباهة لكي يحسن «مَسْكَ رَسَنِ زَوْجَتِه» بالعبارة المحليّة. لذلك يلقّن من قبل وزيره الأيمن صاحب الخبرة، دروس التّربية الجنسيّة وما يخصّ منها حسن التّصرّف في اللّيلة الأولى بالذّات، فيُحدّ له الواجب ويوضّح له الإجراء باعتماد«منديل العذريّة». ولعلّهم بذلك يحاولون تهذيب الفعل الجنسيّ من خلال ما يوردونه من فصول محفوظة عن كتاب النّفزاويّ، وإن كانوا أميل إلى قصّ تجاربهم في اللّيلة الأولى الّتي تبالغ في الإسراع بالإنجاز، حدّ الوحشيّة ممارسة. فهل يكون ذلك الاندفاع الغرائزيّ مقصودا من رجال البادية بغية تحطيم شخصيّة المرأة لتسهيل السّيطرة عليها ورسنها كما ترسن النّاقة؟

2-10-3- دلالات وجوديّة :

لاشكّ أن الثّقافة الجنسيّة تحضر في العمق الثّاوي لاحتفاليّة العرس عامّة، وقد تكون دلالاتها مصعّدة في أشكال احتفاليّة وحركات فنيّة وعبارات مجراة على وجه العادة حتّى تحقّق تلك الإيحاءات الإيروسيّة فاعليتها في التّرغيب والتّقريب والتّلطيف والتأنيس. ويمكن أن نجد حضور المؤثّرات الجنسيّة سابقة بكثير لليلة الدّخلة في احتفالية عرّاسة الحوايا. فأولى هذه الرّموز الجنسيّة مرتبطة ب«المطرق». ففي شكله وفي تثبيت وضعه نهارا بين خفّي النّعل، وإظهاره ليلا بارزا بين جناحي البرنس مثبّتا فوق السرّة منتصب الرّأس، ما ينبئ بكونها علامات دالّة على العناية بذكر الرّجل أداة فعل خارقة وذات مهابة. ولتحقيق مهابته يتمّ تتويجه من قبل العروس في الأيّام الثّلاثة الأولى بنوّارة قماشيّة زاهية اعترافا منها، ومن مجتمعها النّسائيّ، بسلطة لسان القضيب على الحقل الخصيب، أو بسلطة الاستعلاء الرّجالي على الكيان النّفسي الأنثويّ. وصاحب القضيب، صاحب سلطة دوما. لذلك يتمّ الغناء له لحظة ظهوره الأولى ليختم حفل العرس، ويكون الصّوت الغنائيّ مثقلا بالرّموز الإيروسيّة في البستان والرمّان، كناية عن جسد المرأة ونهديها. يقول الغصن الغنائيّ:

هَا سِيدِي ٱلسُّلْطَانْ
خَشَّاشْ ٱلْبُسْتَانْ
كَسَّارْ ٱلرُّمَّانْ
مَاخَلاَّشِ مِنُّو
صَلِّ يَا بُسْتَانْ صَلِّ
يَعْطِيهْ ٱلْمَغْفِرَهْ وَٱلْجَنَّهْ

وما الصّلاة المطلوبة من البستان إلاّ صكّ طاعة وإذعان لسلطة ال«المطرق» المنتصب، في حكمه جور للرّغبة يعترف بها السّطر الأخير فينهي الغصن بالاستغفار له ويوسّع البستان الدّنيويّ جنّة مأمولة.

ولن يطول الانتظار أكثر من يوم واحد حتّى ينجز العريس، سلطانا ذا مطرق، الصّوت الغنائيّ درسا تطبيقيّا، فيدخل بستانه ويكسر رمّانه بل يفتضّ ختم البكارة. ويعطي على ذلك الإشارة. فتنطلق زغاريد النّسوة وأصوات البارود شهودا ثقاة. تجتمع في المشهد إذن الدّماء من افتضاض يسمّى محلّيا«الكسر»قياسا على كسر الرّمّان في الأغنية، والنّار من بارود محليّ الصّنع يسمّي«الكسكسيّ». فتعود صور الفتك إلى الأذهان:دماء ونيران، آهات مكتومة ودخان.. وتُستدعى مشاهد الحروب حتّى لكأنّ الدّخلة افتراس وانتهاش لا

افتراش وانتعاش. وأيّة مودّة يمكن أن تكون بين رجل فضّ فضّاض يكسر، وامرأة مهيضة الجناح «خَذَاهَا رَاجِلُهَا وَعَطُوهَا لَهُ»بالعبارة المحليّة ذات النّفس التّجاريّ حتّى في تمثّل الزّواج! تنكسر ويتكسّر لذلك كيانها النّفسيّ الهشّ في ليلة مرهقة تحت ضغوطات الإكراهات الاجتماعيّة العديدة: عائلة العروس تترقّب شهادة الشّرف منها، وشخصيّة العريس تترقّب شهادة الامتياز على حسابها. وهي الوحيدة الّتي يجب أن تُرضي الجميع بذلّها وانسحاقها. وقبولها للأمر الواقع بديلا مرّا ليس أمرّ منه غير هدم الخيمة على رأسها وطلاقها.

2-10-4- دلالات ذهنيّة :

يبدو أنّ شخصيّة العروس في مثل هذه العادات والتّقاليد تتشيّأ وتصبح أداة لتنفيذ سلطة النّظام الاجتماعيّ على الأفراد، حتّى يؤدّوا بذلك فريضة الطّاعة ويُقبلوا كيانات نشيطة في المجتمع القبليّ. وغير خفيّة تلك الرّواسب الميثولوجيّة المنشدّة إلى عهود بدائيّة سحيقة، لكنّ الأهمّ من ذلك أنّ العريس لا يتفوّق على عروسه كثيرا في هذا المجال:فهو أداة تنفيذ السّلطة لا أكثر ولن يشفع له أن يكون ماسك القضيب من أن يصفع به إذا فشل في اختبار فعل الرّجولة لعائق نفسيّ غالبا ما يردّ إلى كيد السّحرة، وسينجرّ عندها إلى تعاويذهم وابتزازهم حتّى يكتسب ثقة موهومة تهزّ كيانه في باطن نفسه وتحطّ من مكانته في عين زوجته وأهله، مريضا عاجزا يفكّر له أكثر ممّا يفكّر بنفسه في مشاغل حياته المستقبليّة. يُثار إذن من وراء هذه الإكراهات جدل الحرّية الفرديّة والأمن الجماعيّ: فحاجيات النّظام الاجتماعيّ تقتضي الحفاظ على أمن مشترك كلّ فرد فيه قادر على أداء الوظائف الأساسيّة لبقاء السّلالة واستمرار النّوع البشريّ من إنجاب وإنتاج ودفاع، وأيّة تجربة زواج لا تحقّق الأدنى الضّروريّ من هذه الحاجيات تُقصى من التّركيبة الوظائفيّة الاجتماعيّة بشكل أو بآخر. أمّا رغبة الأفراد في بيئة بدويّة فهي أميل إلى التّحرّر في النّجعة، وهي أنزع إلى التّحلّل في العلاقات بالجنس الآخر، بل هي متهرّبة من المسؤوليات لما فيها من كلفة وتجشّم وتعقيد. لذلك ينشأ نظام العرّاسة بألعابه ودروسه وتنسيقاته شكلا من الدّربة الفاصلة بين عمر الصّبا تحرّرا وانفلاتا، وعمر الكهولة التزاما وانضباطا حتّى داخل الوسط القبليّ البدويّ. ويعبّر عن تلك النقلة القسريّة بصيغ إخبار محليّة تحيل على تمثّل للصّبا ضربا من التشرّد في وقولهم»فُلَان بَيِّتْ»وضربا من التسيّب والانحلال بقولهم:»فُلَانْ نْلَمْدُوهْ، فُلَانْ نْرُدُّوهْ»ويمثّلون لثقل المهمّة بعد الزّواج بالعديلة الّتي تحتاج متعاونين زوجا وزوجة عند قولهم على لسان الزّوج:«هزِّي مَعَايَا الْعَدِيلَهْ» وينتجون الوصيّة تثبيتا لعصمة الرّجل في توجيه المرأة «طِيعِي مُولَى مَحَلِكْ». أمّا أقلّ النّساء بختا فأكثرهنّ زيجات عن طلاق أو ترمّل، وتصبح مثل هذه الظّواهر مثار تندّر كما في «حِكَايَةِ الْمُتَرَمِّلَةِ وَشَوَاشِي أَزْوَاجِهَا الْمُعَلَّقَةِ»[29]

وبمثل هذه الثّقافة الشّعبيّة السّارية تتجلّى رؤى محليّة للكون والوجود والحياة تؤمن بفرديّة الإنسان وتسعى إلى القضاء على جموحها بمختلف الرّوابط الّتي تشدّ هذا الفرد المتمرّد إلى المكان وتؤصّله فيه عمقا ثقافيّا وتواصلا اجتماعيّا يجعل الشّباب شريحة اجتماعيّة خارجة بانتظام من دائرة التّهميش وحالة الإنكار إلى قطب الدّائرة اعترافا يقرّبه من مركز صنع القرار.

2-10-5- دلالات كونيّة :

إنّ من شأن هذا الاعتراف بالشّباب أنّ يولّد الدّلالات الكونيّة لنظام العرّاسة في بلاد الحوايا. دلالات متّصلة بقيمة الشّباب ودوره في تجدّد الحضارة وتواصل الإشعاع. ففي هذا الفضاء المحلّي يُؤمن بالشّباب طاقة قادرة على العطاء والإضافة. وفي هذا الفضاء الجبليّ يُعتمد على حيويّة الشّباب لقهر صعوبات الجبل تعميرا داخله وتثميرا خارجه. ومن هذا الجبل قديما وحديثا خرجت أجيال وأجيال مهاجرة من شبابه تجوب الآفاق وتخترق مدن العالم في البحث عن موارد رزق أنسب، راغبة في فتح مجال محلّيّ محدود على فضاء كونيّ رحب. ولعلّ في دروس العرّاسة جدّا وهزلا ما يعدّ الشّابّ الرّيفيّ من الحوايا حتّى يكون سفير بلاد ولسان مجموعة وحمّال قيم إنسانيّة مؤمنة بالسّير المنتظم نحو التّمدّن

الطّبيعيّ للإنسان، وبتطوير مسالك إنتاجه الماديّ واللاّماديّ تطويرا ذاتيّا أو باستيراد تجارب الأمم في دعم تطوّره الداخليّ ومواكبة التّطوّر الخارجي. لذلك لم يكن نظام العرّاسة منغلقا على نفسه بقدرما كان يستفيد من نظم محايثة وأخرى قديمة ويسمح بالتقاء الاجيال ضمن تراتبيّة هرميّة تؤمن بقيمة التّفاعل الخارجيّ، وبأهميّة دور التّواصل مع الآخر في بناء الذّات ، وفي دعم إشعاع الخصوصيّة والالتحام بمضامين كونيّة ليس أقلّها أن يكرم العريس/السّلطان في بيته ومن طبيخ زوجته عائلته عصيدةً في اليوم السّابع من العرّاسة، وأن يستضيف أصدقاءه على طبيخ زوجته للكسكسيّ ويتكرّم عليهم بنحر رأس غنم أو ماعز في شكل احتفاليّ إضافيّ يسمّى محليّا «الكوشة» وتلك أشهى أكلات اللّحم المصليّ في البريّة أو بين الجبال. إنّ مثل هذه العادة الخاتمة إنّما هي الافتراق على حلاوة قبل الالتقاء في عرّاسة جديدة ضمن دورة التّداول على الحكم الافتراضيّ. فهل يُعَدّ ذلك إيمانا بتداول فعليّ على السّلطة لا بين الأجيال في القبيلة بل بين الأفراد عاما بعام أو أكثر؟ قد لا يكون ذلك من الوعي السّياسيّ فعلا بين قبائل نائيّة في جبل دمّر، لأنّها قبائل لا تخلو حياتها من بساطة ومن حرص على إعادة التّشكّل الاجتماعيّ مع مطلع القرن العشرين خاصّة، ولكنّها عادات مؤشّرة إلى الكثير من الانفتاح في الفكر الاجتماعيّ والسّياسيّ بالمنطقة.

3 - الخاتمة:

يتجلّى نظام العرّاسة ببلاد الحوايا عموما ظاهرة ثقافيّة تمثّل جزءا مهمّا من الهويّة المحليّة لساكنة بني خداش ومقوّما مهمّا من مقوّمات تراثها خلال لحظة حضاريّة مميّزة بدأ خلالها النظام المجتمعيّ لعروش الحوايا يسلك طريق الرّحلة عن بداوة الرّحيل القلق إلى بعض مظاهر فعليّة من التحضّر التّدريجيّ. وإذا ما جُعل نظام العرّاسة وجها آخر من نظام الميعاد، فإنّما كان ذلك كذلك كيّ يُذكّر شباب الغد بأسس بني عليها هذا المجتمع منذ أجيال سحيقة:أن يتآزر الجميع في لحظات حاسمة من دورة الحياة، حتّى يستمرّ ما يربط الجماعات ويحقّق الروح الكنفدرالية داخلها ضربا من الاتّحاديات الصّغرى ضمن اتّحاديّة محليّة أكبر هي اتّحاديّة ورغمّة.. ولم ترسخ مثل هذه الطّقوس الاحتفاليّة عبر الزّمن إلاّ لقيمتها الاجتماعيّة ولدلالاتها الذّهنيّة ولدورها التّربويّ في تكوين الفرد وتنظيم المجتمع وتمرير أنساق ثقافيّة أصيلة.

غير أن القبيلة في بلاد الحوايا قد بدأت فعلا ، ومنذ بناء دولة الاستقلال خاصّة، تفارق ضيق بداوتها وتندمج في آفاق كونيّة جلبتها إليها ممالك البحار ومسالك البرار، وانعكست بشكل جليّ على ألعاب العرّاسة بالذّات، آخر الحصون الثّقافيّة، فأصابت مصطلحات خطابها وطرق تنظيمها ومسّت هيبة المشرفين عليها... ولم نعد اليوم مع مطلع القرن الواحد والعشرين ندرك من نظام العرّاسة غير طلل دارس لاجتماع قصير دونما انتظام مثير...ذهبت هيبة «السّلاطين» وأتى الزّمان على نفاسة «الحفصيّة»، وقد صارت «الحجّامة»تنفرد بها وتلغي ما دونها من اعتناء قديم فلا ظفيرة ولا أقوال عجائز ولا زغاريد ولا بخورات مصاحبة، بل مومياء سخيفة شاحبة.....واختفت نصوص الغناء الشّعبيّ أمام أسطوانات فنّ تقليديّة ورقميّة، وتحت صداع مكّبرات الصّوت الصّاخبة..وضاعت هوادج الإبل وحلّت محلّها السيّارات الفارهة..حتّى غدت العرّاسة ذكرى زمن غابر قلّ من يعرف طقوسها ودلالاتها في بلاد الحوايا بالذّات. وذاك ما دفعنا إلى أن نؤرّخ إلى هذه الظّاهرة الثّقافيّة حتّى نُبقي لها من الذّكر ما يمكن أن يفيد الأجيال القادمة في تحقيق التّقارب بين الشّعوب عبر التّعارف.وما يمكن أن يفتح بابا للدّراسات الأنتربولوجيّة في تراث الأمم كما حافظت عليه المناطق الدّاخليّة النّائية جزءا من تاريخها المحليّ وعلامة من علامات تراثها المميّزة.

الهوامش:

1 - الفيروزبادي(مجد الدّين محمّد)القاموس المحيط، ص557 ، ط8، مؤسّسة الرّسالة، بيروت2005

2 - الحسين(الهاشمي)، الحلقة المفقودة في تاريخ العمران بجبل دمّر من خلال قصور معتمديّة بني خداس، الحياة الثّقافيّة عدد212، أفريل2010، ص64

3 - دغسن(الطّاهر)، قصور جبل بني خداش في الفترة الحديثة بين التّاريخ والتّراث، أطروحة ماجستير، ص15، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس2011، عمل مرقون

4 - المرجع السّابق ص17

5 - حسن (محمّد) المدينة والبادية في العهد الحفصي ج1 ، جامعة تونس الأولى1999 ، ص ص278-277.

6 - التّجّاني(أبو عبد اللّه)، رحلة التجّاني، ط1، ص185، الدّار العربيّة للكتاب، تونس ليبيا1981، تحقيق وتقديم حسن حسني عبد الوهّاب

7 - ابن خلدون(عبد الرّحمان) ، العبر، ج4، ص290، دار الفكر1988،ط2، بيروت

8 -طبع كتاب السّير وأخبار الأئمّة لأبي زكرياء يحيى بن ابي بكر الورجلاني طبعة أولى سنة1985 بالدّار التّونسيّة للنّشر من تحقيق عبد الرّحمان أيّوب

9 - دغسن(الطّاهر)، قصور جبل بني خداش في الفترة الحديثة بين التّاريخ والتّراث، أطروحة ماجستير، ص28، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، تونس2011، عمل مرقون

10 - الباهي (مبروك)، القبيلة في تونس في العهد الحديث ق16 – ق19 , من بداوة الجمل إلى بداوة الخروف والحوز السباسب الوسطى مثالا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس2005، ص99

11 -الشّعراء الشّواشين جملة من الشّعراء الزّنوج يكوّنون فرقة فنيّة تقيم حفلات البوادي على طبلها ورقصاتها وأدائها لقصائد شعريّة بشكل جماعيّ. من أشهر الفرق الفنيّة في ذلك "شواشين غبتن، شواشين الحمارنة" وتعرف الظّاهرة الثّقافيّة بولايتي مدنين وقابس أكثر

12 - Maquart(capitaine) ;Etude sur la trubi des houaia;in revue tunisienne;1937 p270

13 - قد يتأخّر موعد العرس إلى بدايات الخريف موسم تهاطل الأمطار بالمنطقة فتُفسد بذلك احتفال العرس خاصّة إذا هطلت ليلا والنّاس في حلقة العرس على أنوار«السّامر»المتوقّدة من حطب الجبل. وحدث في الخمسينيات من القرن الماضي بقرية ناكيم أن تأخّر موعد عرس جماعيّ لعريسين قريبين هما الهادي والعيّادي فقطعته شآبيب المطر أكثر من ثلاث مرّات واضطرّ الحاضرون إلى الاحتماء بالمغاور وترك ساحة العرس.فاستطرف الشّاعر المحلّي ضيف اللّه ابن أحمد المسبوب ذلك وأنشأ يقول مشيرا إلى خمود صوت الطبل في البيت الاوّل أمام زمجرة صوت الرّعد في البيت الثّاني

عِرْسِ ٱلْهَادِي وَٱلْعَيَّادِي

حِسَّهْ غَادِي

قَالُوا طَبْلَهْ نَدَّى

يِتْنَقْمِزْلَهْ لاَخِرْ مِنْ غَادِي

صُوتَهْ صَادِي

مَا هُو نَافِخْ رَدَّهْ

14 -العلاّقة وعاء من السّعف يعلّق غالبا.تجمّع فيه مواد تجميل المرأة وأدوات زينتها وأنواع من البخور.ثمّ تخاط العلاّقة في بيت العريس .وهي ممّا يهديه العروس لعروسته علامة مودّة واحترام

15 - حمدي(المبروك)، ديوان شعر وتجربة حياة، ص76 مخطوط

16 - نفس المرجع، ص77

17 - الحمدي(مبروك)، ديوان شعر ومسيرة حياة، ص77مخطوط

18 - حمدي(المبروك)، ديوان شعر وتجربة حياة، ص75 مخطوط

19 - خلط الباحث بين نظامين يعرفان عند شباب الحوايا حتّى منتصف القرن الماضي هما العرّاسة والجنّادة. أمّا العرّاسة فمستقلّة بنفسها حول العريس ولا تدخل فضاء العرس بصفة رسميّة إلّا لحظة دخول العريس سلطانها.وأمّا الجنّادة فهي تنظيم داخليّ يتولاّه كلّ شباب قادمين من فروع القبائل ذاتيّا ويحتفلون لذلك بأبهى اللّباس ثمّ يدخلون ساحة العرس صفّا واحدا بأسلحتهم ويتقدّمون صوب الطبّال يرمونه بالنّقود ويتابعون إيقاعات الطّبل ثمّ ينصرفون بطلقات بارودهم المنظّمة.وقد زال هذا الشّكل الاحتفاليّ مع بدايات عهد الاستقلال تقريبا.

20 - حمدي (المبروك)، ديوان شعر وتجربة حياة، ص77 مخطوط

21 – قد يفسّر انفعال العرائس بجبل دمّر /بلاد الحوايا حاليّا لحظة ظفيرتهنّ برسوخ حكاية سكرانة المانيطيّة في اللاوعي الثّقافيّ، تلك الحكاية ذات المنحى التراجيديّ الّتي انتهى عرسها على الحدود بين جبل دمّر وجبل مطماطة بحرب طاحنة أودت بحياة مئات الفرسان من أهلها المانيطيين ومن أهل عريسها التمدانيين.وكان التّحميس للحرب قد بدأ لحظة ظفيرتها بغناء الظّافرات غصنا مستفزّا هو:

لاَشْ تِبْكِي يَا دَارْ بُوهَا
سَكْرَانَةْ بِالدَّرَاهِمْ بِعْتُوهَا

وانتهى التّحميس عند مرافقة هودجها بجملة من الأبيات أكثر إثارة في قول النّسوة المشيّعات لمّا أُطلق عليها البارود فجُرحت ساقها وسال من داخل الهودج دمها:

جِيتِي زَايِرْ
دْارُولِكْ جِدْرَهْ وَظْفَايِرْ
مِلْكِ ٱلْمُوتْ فِيكْ يْخَايِرْ
هَذَا مَا بَغَى مُولاَنَا
مَا أَكْبِرْ هُولِكْ مَا أَكْبِرْ هَمَّكْ
فِي ٱلْقَرْعَاءْ تَبَزَّعْ دَمَّكْ
لاَهُو خُوكْ لاَهُو بِنْ عَمَّكْ
غَرْبِي وَحَبَّتَهْ قَتَّالَهْ

وقد ظلّت نسوة الهوادج في بلاد الحوايا يردّدن بعض الأغصان الشّعريّة من قصّتها هذه إلى زمن قريب في تشييع العرائس المتزوّجات خارج المنطقة.

ومن المفيد أنّا قد دوّننا هذه الحكاية وغيرها من الحكايات المحليّة عن شيوخ رواة في المنطقة صوتا مخزّنا ونصّا مكتوبا.

22 – حمدي(المبروك)، ديوان شعر وتجربة حياة، ص76 مخطوط

23 – نفس المرجع ص77

24 – يذكر الباحث محمد المرزوقي في كتابه «مع البدو في حلّهم وترحالهم» أنّ قبيلة أولاد عقوب بقبلّي غرب بني خداش تنجز هذه العادة أيضا.لكنّ العروس ما إن يذبح عريسها الشّاة حتّى تفرّ أمامه وتجري حول الخيمة وعلى العريس أن يطاردها ويضربها على ظهرها بالمطرق.فإن لم يتمكّن من ذلك لثلاثة أدوار عدّ مغلوبا من قبلها منذ أوّل ليلة.

25 – يمكن العودة في شرح مكوّنات هذه الألعاب إلى كتاب"الألعاب الشّعبيّة"من تأليف الأستاذ الموسيقار حسن العماري وقد طبع طبعة أولى سنة 2009 عن مطبعة التّسفير الفنيّ-صفاقس-تونس

26 – أخذت هذه"القرّايات"عن الشّيخ سعيد بن ضيف اللّه الصّديق من ساكنة قرية مانيط يوم الأحد17أكتوبر2010 وكان من أبرع منشّطي سهرة البيت ليلا.وهو ابن الشّاعر الشّعبيّ ضيف اللّه بن أحمد المسبوب المتوفّى عام1974. وذكر لنا من الألعاب كذلك لعبة تسمية مكوّنات العلاّقة ومكوّنات بيت الشّعر وموازنته باللّفظ كقولنا:قرطاس=فرطاس=ترفاس/ ركيزة=طريزة=غريبيزة/ فليج=خليج=سريج=تربيج=حليليج... حرقوص=فرقوس=دغموس.وقد لاحظنا أنّ مجال الأداء اللّفظي في مثل هذه اللّعبة ينهل كثيرا من الأمازيغيّة لكثافة تسمية الأدوات والنّبات والأشياء والأمكنة بها في الجهة خاصّة وفي شمال أفريقيا عامّة ضمن اللّسان الدّارج بين النّاس

27 – يمثّل لذلك محليّا بحكاية مثليّة ملخّصها أنّ الإنسان الّذي قدّر له اللّه عمرا حقيقيّا لا يتجاوز 25سنة، قد طلب من خالقه أن يطيل عمره فاستجاب له سبحانه بأن يضيف من أعمار الحيوانات إليه ما رضي الحيوان بذلك.ولم يجد الإنسان من راض إلاّ البغل والقرد والكلب وسلّمه كلّ واحد منها 25سنة من عمره.فصار الإنسان بذلك يعيش أربعة أعمار:عمر بنادم(25-1سنة)، عمر البغل(50-26سنة)، عمر القرد(75-51سنة)عمر الكلب(75-100سنة)

28 – يتندّر في المنطقة بتوجيه امرأة لابنتها حديثة العهد بالزّواج مكنّية عن الإسراع بإنجاب الأبناء بقولها"دقّيله موثق على شملته"(الشملة طرف الحولي أو الوزرة وهي من ملابس الرّجال في المنطقة)فطبّقت الفتاة ذلك حرفيّا ودقّت وتدا على طرف ثوب زوجها.ولمّا سألها ما تفعلين بي؟أعادت وصيّة أمّها.فانفجر ضاحكا وطلّقها قائلا:أنت لا تصلحين أن يُنجب منك الولد

29 – تقول الحكاية إنّ أرملا قد رغب في الزّواج من مترمّلة لا يعلم الكثير عن خبرها.ولمّا دخل عليها بيتها وجدها قد علّقت أربع شواش(كبابيس بالتّسمية المحليّة) فسألها عن سّرها فقالت الشّاشية الأولى لزوجي الأول وقد مات غرقا، والثّانية لزوجي الثّاني وقد مات غدرا والشّاشية الثّالث لزوجي الثّالث وقد

مات شنقا والشّاشية الرّابعة لزوجي الرّابع وقد مات تعبا.فعلّق المسكين شاشيته في خاتمة الصّفّ وقال لها:قولي لزوجك من بعدي أمّا هذا فقد فات الموت هربا.وخرج من بيتها.

الهاشمي الحسين
تونس

رمضان والعيد في البحرين
عادات وتقاليد مُتوارثة

تصوير
أنور حبيل

حفل إسم رمضان والصوم والصيام بالعديد من الاهتمامات التي سطّرها المُصنفون العرب في كتبهم التي تركوها خلال العصور الإسلامية، لاسيما في كتب التاريخ والتراجم وفي دواوين الشعراء، وعند اللغويين والكُتّاب أصحاب البلاغة والبيان. ا

ووجد اللغويون العرب اختلافاً في لفظة رمضان والصوم، فالفعل رَمَضَ: يعني الحجارة، والرَمضاء هي: الأرض الشديدة الحرارة من وهج الشمس. وشاعت المُصادفات أن كان الوقت حاراً عندما أرادت العرب تسميّة الشهور فسُمِّي ذاك بشهر رمضان. ويقال رَمَضَت النصل، إذا دفعته بين حجرين لِيَرُق، وسُمِيّ رمضان لأن العرب كانوا يَرْمِضُونَ فيه أسلحتهم استعداداً للقتال في شهر شوال الذي يسبق الأشهر الحُرُم.

واشتُق الصوم من المصدر: صامَ يصُومُ ومن مصادره: الصيام فتقول: رجلٌ صائم وصَوّمَان على الوصف بالمصدر، ويُجمع الصائم على: صُوّام وصيّام وصوّم وصَيَامَى. [2]

عندما يهلّ الشهر الكريم

وما أن يهل هلال شهر شعبان، حتى يبدأ الناس في الاستعداد لاستقبال شهر رمضان المبارك، شهر الصيام، لدرجة أن يتحدّ الشهران من حيث الصورة الاحتفالية، وتدبّ في الأسواق حركة بيع وشراء غير عادية لجلب مستلزمات رمضان من طعام وحلويات ومشهيات. [3]

وبعد أن تثبت رؤية الهلال تطلق الواردة أو الطوب عدة طلقات، ويمتاز شهر رمضان عن غيره، بأنه شهر التقرب إلى الله، فقد أنزل القرآن الكريم في هذا شهر، وجعل الله ليلة القدر فيه، وليالي شهر رمضان من أجمل ليالي السنة حيث تضاء جميع الشوارع الزرانيق، ويخرج الأولاد إليها للعب، بينما يخرج الرجال إلى المساجد للصلاة لسماع القرآن، والنساء إلى بيوت الجيران للتسلية وتمضية الوقت. [4]

وهناك من العادات الاجتماعية في البحرين تتمثل البدء بزيارة الأكبر سنّاً في بداية الأسبوع الأول من الشهر المبارك، وهناك تقليد لابد من وجوده عند الفطور وهو ضرورة تناول طبق الشوربة والتمر والقهوة العربية، وذهاب الرجال إلى المسجد لأداء صلاة المغرب، وعند عودتهم يتناولون طعام الفطور مع أسرتهم من الهريس والثريد واللقيمات، وربما يتناول البعض منهم المكبوس لأنها تعتبر أكلة ثانوية عندهم. [5]

وقد جرت العادة لدى معظم الناس قبل حلول شهر رمضان، أن يأخذوا دواء العشرج أو السنامكي، وذلك من أجل تنظيف المعدة حتى تكون صالحة وعلى أهبة الاستعداد لاستقبال وجبات رمضان الدسمة الثقلية.

كما كان الأطفال يرددون الأهازيج، فرحين بمقدم شهر رمضان، ومن هذه الأهازيج الأهزوجة التي مطلعها:

حياك الله يا رمضان
يا بو الكرع والبيذجان [6]

وفي الليلة التي يتوقع الناس فيها ظهور هلال رمضان، يخرجون إلى الشواطئ والأماكن المرتفعة للتحقق من رؤية الهلال، وتسمى هذه الليلة بليلة الاستهلال، ولقد كان القضاة من رجال الدين، ومازالوا يجلسون في المساجد وفي المحاكم لاستقبال من يرى الهلال والتحقق من صدق هذه الرؤية. [7]

أما الرجال فيذهبون لسماع القرآن في المساجد أو في بيوت الأثرياء، ولقد كان الأغنياء يتباهون بعدد الختمات التي أتموها خلال شهر رمضان، وهناك قرّاء متفرغون لقراءة القرآن في شهر رمضان مقابل أجر معلوم. وبعد الانتهاء من قراءة القرآن يقف خطيب المسجد ويلقي على مسامع الحاضرين الخطيب والمواعظ الدينية، ثم يصلون صلاة التراويح، ويقوم الأثرياء بتوزيع الأطعمة على الفقراء. [8]

دقاقو الحب

كان من المألوف في شهر شعبان، أن يرى الواحد منا خلال تطوافه في أزقة المنامة منظر دقاقي الحبّ وهم منهمكون في ضرب الحبّ بالمدق في مناحيز كبيرة من الخشب لإزالة القشرة عنه حتى يكون صالحاً لعمل أكلة الهريس الذي لا تخلو منه وجبة من وجبات شهر رمضان. [9] وإنّ دقّ الحَبّ مهمة كانت تستعد لها النساء مبكراً في مملكة البحرين لصنع الهريس. ويحدث أحيانا أن يقوم دقاقو الحبّ بترديد بعض الأغنيات ذات الإيقاع الأخّاذ خلال ممارستهم عملهم، ومن هذه الأغاني الأغنية التالية:

أجمل صبري على دار الحبيب إبراك
ومن مدامع عيوني ترسن إبراك
يا ريشة العين عيني بلدجى تبراك
والله لا عصى جميع الناس وأطيعك
وأحارب الكون كوني من أصابيعك
والناس ما هي سوي وأنظر أصابيعك
وان ردتني في لك يا حلة الأبراك [11]

وكانت حرفة «صفار القدور» من الحرف الشعبية القديمة التي ترتبط بالشهر المبارك، حيث كان الصفّار يدور في الطرقات وهو يردد: صفار القدور، وكان أبو طبلية يدور ليوقظ النائمين لتناول السحور أما الآن فإن الناس لا ينامون قبل السحور فراحت على المسحراتي

أيامه.. وتلك الكميات من الأرز والسكر والطحين التي كانوا يقدمونها له. [12]

صيام الأطفال

كما كان الكل أيام زمان يصوم شهر رمضان، حتى الأطفال، الذين كانوا يتفاخرون فيما بينهم بصيامهم بالرغم من أنهم لم يصلوا بعد السنّ التي يتوجب فيها الصيام، وحتى يبرهن الطفل بأنه صائم بالفعل، يقوم بإخراج لسانه لسائر زملائه الأطفال ليتمعنوا من لسانه، فإن كان أبيضَ أو مشوبا ببياض فهو صائم، أما إذا كان أحمر فإن هذه الحُمرة دليل على أنّه فاطر. وكان الأطفال يرددون على مسامع بعضهم البعض، كلاماً مُنغماً عن الصائم الذي لا يصلي، أو عن المُصلي الذي لا يصوم، فيقولون مثلا:

من صام ولا صلى غذاه في النار يتقلى
من صلى ولا صام غذاه في النار زقام [13]

أما البيوت التي تقفل أبوابها حتى لا يزعجها الأطفال، فهي تثير حنق الأطفال وسخطهم فيسمعوهم كلاما لا يسرهم مثل:

أعطونا نخج وكنار حتى تروحون النار
أو قريقشون جدتكم أم القرون
أو ناصفة جدتكم الصارفه [14]

الأكلات والحلويات

يتميز شهر رمضان في مملكة البحرين بأكلاته الخاصة المنوعة ومن أشهر هذه الأصناف الهريس الذي يكاد يكون اسمه مرادفاً لشهر رمضان، والثريد، ومن الحلويات المحلبية والبلاليط المضاف إليهما الهيل والزعفران، والخبيص، اللقيمات «لقمة القاضي»، وحلوى الساقو الهندية وغيرها من الحلويات. [15]

وكلنا نعرف جميعاً بأنّ الحلوى هي من الصناعات الشعبية المتوارثة، حتى ذاع صيتها في العاصمة المنامة وفي أرجاء المملكة . وهي عبارة عن خلطة مركبة من النشا والسكر والدهن والزعفران والهيل وماء الورد والجوز أو اللوز، وتوضع الحلوى بعد تجهيزها في طسوت معدنية لتباع للناس في الدكاكين، وهناك حلوى يقبل عليها الصائمون في البحرين وتصنع في معامل خاصة مثل الزلابية والرهش والعسلية. [16]

ألعاب وأهازيج

لعلّ من أجلّ الألعاب الرمضانية التي اندثرت- للأسف- في الوقت الحاضر بالبحرين هي لعبة الحرب أو الغزوة التي يتخللها أحياناً بعض العنف، وتكون هذه اللعبة بأن تجمع الأقوياء والأشداء من أولاد الفريق ويتسلّح كل منهم بالعصي أو المعجال وبعضهم يتسلّح بذنب سمكة اللخمة، ويقفون على حدود الفريق الذي يريدون مهاجمته، بينما يكون أولاد الفريق الآخر قد عرفوا مسبقاً مَقْدَم هؤلاء، فيقوم رئيس الفريق المُعتدى عليه ويردد بحماس الأهازيج التي تثير في جماعته الشجاعة لرد درء الفريق الآخر، ومن هذه الأهازيج، الكلمات التالية:

دكوا الجميع **عمارية**
يجيكم الجميع **قصّور راسه**
دمه الجميع **في القرطاسية**
دكوا الجميع **عمارية**

وهكذا، فيرد عليهم المتعدي:

هذا حنا جينا الجميع **تعالوا**
سمعوا حجينا الجميع **تعالوا**
كان فيكم شدة الجميع **تعالوا**
أنهد فيكم هدة الجميع **تعالوا**
يا أولاد (...) الجميع **تعالوا**

وهكذا، حتى يشتبك الفريقان، وقد تسيل الدماء غزيرة أحياناً، من أجساد كلا الطرفين، ومما لا شك فيه أن هذه العادة الرمضانية هي بقايا عادات الفتوة والفروسية لدى العرب. [17]

الكرنكعوه و القرقاعون

ترتبط بشهر رمضان عادات أصيلة للأطفال في البحرين كيوم الكرنكعوه، الذي يحتفلون به في اليوم الرابع عشر أو النصف من شهر شعبان ابتهاجاً لاستقبال شهر رمضان الفضيل حيث يرتدي الأطفال الملابس التقليدية مثل الدرّاعة ويذهبون إلى الأهل والأقارب والجيران وهم يرددون أناشيد معينة ويدقون على الأبواب ليحصلوا من خلال تجوالهم على بعض الحلويات والمُكسرات، ويغني الأطفال قبل الدخول إلى المنزل:

عطونا الله يعطيكم

بيت مكة يوديكم
يامكة يالمعمورة
يا أم السلاسل والذهب يانورة
عطونا مـن قـال
يسـلم لـك عبـدالله
عطونا حبّـة وميـزان
سلّم لكـم عزيزان
يابنيّـة يلحبّابـة
أبـوك مشَـرِّع بَابَـه
باب الكـرم ماصكّـه
ولا حَـط بوّابَـه

وبعد دخولهم إلى المنزل يغنون وهم يذكرون اسم أصحاب الدار قائلين:

لولا فلان ماجينا
يُفك الكيس ويعطينا
الله يخليه لأمه
ويلحفها بالساحه
من المُطر وسِياحَه [18]

ومن أهم أحداث شهر رمضان ليلة القرقاعون أو القرقشون، وهي الليلة التي تصادف ليلة الخامس عشر من شهر رمضان، وفي هذه الليلة يخرج الأطفال، في شكل جماعات وكلّ طفل يحمل معه خريطة من القماش، ويجوبون الأزقة والسكك لجمع قرقاعون رمضان من النقود والمُكسرات كالنقل والنخج والبيذان والجوز والزلابية «المشبك»، وعند كل باب منزل يقف الأولاد وهم يرددون الأهازيج التالية:

قرقاعون
عادت عليكم
يا الصيام
والليل أقصير
في شهر رمضان
يا الله ويا الله يا الله
عُطونا من مال الله
سلم لكم عبد الله
عطونا من مال الله
بيت مكة يوديكم
الله يخلي ولدكم
ولدكم يا الحباب
وسيفه يرقع الباب
قرقاعون
سلم ولدهم
يا الله
ويخليه لأمه
يا لله
ويجيب لها المكدة
ويحطها في كُم أمه
يا شفيع الامة
عم المطر وسلاحه
قرقاعون

وهكذا.....

وكذلك ينشدون أيضا:

قريقشون حلاوة
على النبي صلاوة
اعطونا من مالكم
سلم الله عيالكم
أعطونا حنذه ومنذه
حتى تزورون الجنة
أعطونا نخج وزبيب
حتى تزورون الحبيب [19]

المجالس والغبقة

للمجالس الرمضانية نصيبها في البحرين، ففيها يجتمع رجال الأسرة والأصدقاء والمعارف لمناقشة وطرح العديد من القضايا الخاصة والعامة، وتقدم إليهم خلالها التمر والقهوة والشاي والحلوى البحرينية الشهيرة التي لابد وأن تكون في كل بيت طيلة أيام الشهر الفضيل. [20]

أما المجالس النسائية فكانت قديماً تتمثل بنصب خيمة كبيرة في فناء المنزل- الحوش- حيث

تجتمع فيها النساء مع أهل الدار والصديقات، وقد اندثرت هذه العادة منذ سنوات، لكن سرعان ما عادت بثوب جديد داخل الخيام التي تقام أيضاً في فناء المنزل، وتجتمع النساء في هذه الخيام عقب صلاة التراويح وتوضع فيها المنقلة لتسخين الشاي والقهوة والفواكه، وغالباً ما تمتد المجالس إلى وقت السحور.

وتكثر في ليالي الصيام جلسات الغبقات، حيث يقضي الحاضرون جزءاً من الليل في الحديث والسمر حتى ساعة متأخرة من الليل، وتقدم في جلسات الغبقات أصناف كثيرة من الأكل والحلويات، وفي الجزء الأخير من الليل يطوف أبو طبيلة، وهو الشخص الذي يوقظ النيام للسحور، وسُمِّي أبوطبيلة لأنّه يحمل معه طبلاً ينقرُ عليه بعصاه كلما مرّ على بيت من البيوت ليحثّ الناس على القيام من النوم، وبين فترة وأخرى يردد الأدعية الدينية التي تناسب هذا الشهر المبارك. ولكن هذا لا يمنع بعض المُسحِّرين من غناء أهازيج خاصة، يقومون بتركيبها ومن أمثلة هذه الأهازيج مثلاً:

سباتوه جارك الله
عندك عجوز مكسرّه
سباتوه جارك الله
تمشى وتحلب بقره [21]

عيد الفطر

في الليالي الثلاث الأخيرة من شهر رمضان، يبدأ أبوطبيلة في توديع شهر رمضان فيردد، وكذلك الجمع الذي يرافقه وهم في طوافهم في الأزقة والسكك هذه الكلمات المنغمة:

يا لوداع يا لوداع يا رمضان
عليك السلام يا شهر رمضان

وفي الليلة التي يتوقع فيها الناس رؤية هلال شوال، يخرجون إلى الأماكن المرتفعة لرؤية الهلال، ومتى ثبتت الرؤية، تطلق المدافع الواردة عدّة طلقات معلنة انتهاء شهر رمضان الكريم وقدوم عيد الفطر المبارك. وينطلق على إثرها الأطفال إلى الشوارع وهم يرددون فرحين:

باكر العيد بنذبح بقره
من عند أبونا ولا هي مشتره
وأنادي عبدوه كبير الخنفره

والعادة أن تعطل المؤسسات الحكوميّة بالبحرين ثلاثة أيام بمناسبة عيد الفطر، وفي يوم العيد يلبس كل الناس صغاراً وكباراً الثياب الجديدة، ويزور بعضهم البعض لتقديم التبريكات بصيام شهر رمضان.

ويقدم الكبار العيديات كالهدايا والنقود للأطفال، وفي أيام العيد الثلاثة تقام الزينات والعرضات، كما يذهب الأولاد إلى الساحة الواقعة خلف مسجد الجامع، حيث تنصب هناك المراجيح ويلعبون لعبة لقوا لقوا، البيزة بأربع، ويأكلون الحلويات كالسمسمية والقبيط. [22]

أما حلوى القدوع وهو الصحن الكبير فيتصدر مجلس الضيوف فتقدم إليه مع القهوة والشاي في صباح أول أيام العيد حيث تنصب القدوع في الساعة العاشرة صباحاً ويقدم عليها الأرز والدجاج وهي عادة بحرينية تقوم بها الأسر بدلاً من الغذاء. ويجتمع أفراد العائلة مع أقاربهم لتناول طعام الغداء في أيام عيد الفطر المبارك في بيت الوالد في أول يوم العيد وتقدم إليهم الحلوى، أما الأطفال فيطوفون من بيت إلى آخر في الفريج- الحيّ- ويؤدون بصوت واحد:

عيدكم مبارك..
عساكم من عوّاده [23]

المصادر والمراجع:

محمّد رجب السامرّائي: رمضان في الحضارة العربية الإسلامية، دار الأوائل للنشر ولتوزيع والخدمات الطباعية، الطبعة الأولى، دمشق، سورية، 2002م، ص 29.

ابن منظور: لسان العرب انظر مادتي: « رمض، وصام»،

والفراهيدي: العين، تحقيق إبراهيم السامرّائي، ومهدي المخزومي، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1982م، مادة «صوم».

صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: من تراث البحرين الشعبي، المنامة، البحرين، الطبعة الثانية، 1994م، ص 241.

المرجع السابق: ص 241.

5 - محمّد رجب السامرّائي: رمضان والعيد عادات وتقاليد، كتاب تراث، نادي تراث الإمارات، أبوظبي، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2011م، ص 46.

6 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 239.

7 - كذلك، ص 240-239.

8 - كذلك، ص 243.

9 - كذلك، ص 239.

10 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 46.

11 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 239.

12 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 46.

13 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 246-245.

14 - كذلك، ص 245.

15 - كذلك، ص 241.

16 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 47.

17 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 241.

18 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 46-45.

19 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 245-244.

20 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 47-46.

21 - صلاح علي المدني وكرم علي العرُيّض: المرجع السابق، ص 243.

22 - كذلك، ص 246.

23 - محمّد رجب السامرّائي: المرجع السابق، ص 48-47.

محمّد رجب السامرّائي
العراق

الأدوية النباتية وأهميتها على صحة الإنسان

مصدر الصورة:
موقع Svet-adonai.com

كثر الاهتمام في السنوات الماضية بالاعتماد على النباتات واستخدامها كوصفة دوائية عوضا عن اللجوء إلى وصفات الطبيب وشراء الدواء .

وسنحاول هنا أن تلقي الضوء على بعض النباتاتات الطبية لما لها من فوائد على صحة الإنسان .

– أبهُل:

هو شجرة العرعر، وهو صنفان: كبير وصغير يؤتى بهما من بلاد الروم يشبه الزعرور، إلا أنها سواد حادة الرائحة طبيعتها، وشجرها صنفان: صنف ورقة كالطرفاء، وطعمه كالسرو وهو أيبس وأقل حرارة[1] . إن الجزء المستعمل هو الثمر[2]. يحتوي نبات الأبهل على 3% زيت ويحتوي زيت خلات السابينيل، Sabinol الأبهل على سابينول Cadinene، كادينين Sabinyl acetate [3] Terpen alcohol كحول التربين.

ينفع ذروة من الأكلة والقروح العفنة مع العسل، ويمنع سعي الساعية والقروح المسودة، وقد تضمد به ولا يدمل للذعه ولشدة حرارته ويبوسته بل يجفف. إذا غلي جوز الأبهل في دهن الخل في مغرفة حديد حتى يسود الجوز وقطر في الأذن نفع من الصمم جدا[4]. إذا شرب أبال الدم وأسقط الجنين وإذا احتمل أو دخن به فعل ذلك[5]. يسكن الأورام الحارة وإذا تضمد به نقى سواد الجلد وأوساخه التي تعرض من فضول البدن إذا استعمل مع العسل ويقشر خشكريشة

الجمرة. إذا سحق الأبهل وخلط بعسل وطلي على اللثة المتقرحة العفنة أبرأها. يسهل البطن ويقتل الدود وحب القرع. وإذا سحق الأبهل بخل وطلي به على داء الثعلب أبراه[6].

- أبو زيدان:

هو دواء خشبي هندي فيه مشابهة لقوة البطن[7]. والجزء المستعمل: الثمار[8].

يحوي على سكاكر متكاثفة، نشاء، بكتين، معادن، Vit c[9]، غليكوزيدات فلافونية، زيت طيار[10].

أما فوائده واستعمالاته فهو ملطف نافع من وجع المفاصل والنقرس، يزيد من الباه. نافع من السموم[11] يزيد في المني وخاصته إسهال الماء الأصفر والإضرار بالأنثيين، ينفع من الأخلاط الباردة البلغمية ويلطفها وينقي العصب منها[12]. وهو أملس غير متشنج يتناول للسمن[13].

- أترنج:

هو نبات من الرياحين، رائحته معروفة[14]. وهو نبات تبقى ثمرته عليه جميع السنة، وشجرته تبقى عشرين سنة تحمل وحملها مرة واحدة في السنة وورقها مثل ورق الجوز وفقاحه شبيه بنور النرجس[15] أجوده الأملس الطوال الكبار النضيجة وأردؤه ما مال إلى استدارة ومنه ما في وسطه حماض وهو مركب القوى[16].

والجزء المستعمل: لحمه، ورقه فُقاحه، حُماضه، قشره، بزره[17].

وعناصر الفعالة:

FuranocoumarinsK acridone alks [18]

الفوائد والاستعمال: لحمه منفخ، وورقه يسكن التفخ، وفقاحه ألطف من ذلك، وحماضه قابض كاسر للصفراء، وبزره وقشره محلل وإذا شعر في الثياب، منع التسوس، ورائحته تصلح فساد الهواء والوباء، حماضه يجلو اللون ويذهب بالكلف، ونافع من القوباء طلاء وحراقة قشره طلاء جيد للبرص، دهنه نافع للاسترخاء في العصب، وينفع من الفالج، حماضه يحبس البطن وينفع من الإسهال الصفراوي، وبزره ينفع من البواسير. يقاوم السموم كلها وخصوصاً العقرب وينفع من نهش الأفاعي [19] ويعتبر حماضه من المقويات للقلب الحار المزاج[20].

- آثال:

وصف النبات: هو شجر عظيم متدوح وله حب وقضبان خضر ملمع بحمرة وله ورق أخضر شبيه بورق الطرفاء، في طعمه غضوضة وليس له زهر ويثمر[21] على عقد على أغصانه حباً كالحمص أغبر إلى الصفرة وفي داخله حب صغير ملتصق بعضه إلى بعض[22].

الجزء المستعمل: ثمره، خشبه[23].

العناصر الفعالة: حمض التنين: حمض التنين Tannic acid [24].

الفوائد والاستعمال: إذا طبخ بشراب أو بخل وسقي طبيخه نفع من أوجاع الكبد[25] ويلين أورامها، ويبرئ أوجاع الأسنان[26]. يصلح لنفث الدم ويأكل اللحم الزائد وينفع من تآكل الأسنان، يحبس البطن وسيلان الدم، وشرب ماؤه ينفع من الصفرة واليرقان ولسع الرتيلاء ومن الجرب الرطب المتعفن، ينفع من الإسهال المزمن العارض من الرطوبة وقطع الدم ودورة الطمث وتسكين الأمعاء ورماد خشبه يرد المعقدة البارزة إذا سحق وكبست به[27].

- إجاص:

وصف النبات: ثمر معروف، ومنه جبلي وهو صغير حامض وفيه قبض، ومنه بستاني[28].

الجزء المستعمل: ورقه، ثمره، صمغه[29].

المواد الفعالة: سكاكر متكاثفة، بكتين، Vit c [30].

الفوائد والاستعمال: صمغه يلحم القروح، ويقوي البصر ويفتت حصاة المثانة وبالخل يقطع القوباء. ورقه إذا تمضمض به يمنع النوازل إلى اللوزتين واللهاة. والحلو منه يرخي المعدة. وماؤه يدر الطمث[31] يسهل الصفراء[32] ويسكن التهاب القلب[33] ويسكن العطش والغثيان والتهاب المعدة ويذهب الحكة[34].

- آذان الفأر:

وصف النبات: حشيشة تشبه البلاب إلا أنها صغيرة الورق بالقياس إليها، وهي حشيشة تنبسط على وجه الأرض[35] دقيقة القضبان بستانية طيبة بلا رائحة ولا طعم قوي[36]. وسمي هذا النبت بذلك لأن ورقه يشبه أذن الفأر[37]. وهو ثلاثة أنواع: بستاني، بري، بري آخر[38].

الجزء المستعمل: كامل النبات (عصارته) [39].

العناصر الفعالة: زيت عطري (Essential)، عفص (Taninus)، أساس مرّ [40].

الفوائد والاستعمال: يخرج الشوك والسلي ويلزق الجراحات وينقي الجروح، ينفع من الصرع سقياً ومن اللقوة سعوطاً وينقي سعوطة الدماغ[41]. تحمر الجلد إذا وضعت عليه، وينفع من اللقوة متى استعط به [42] مفتح للسدد التي في الرأس والمنخرين ومن عسر البول حيث أنه يدره إدراراً قوياً، ينفع من المغص ووجع الظهر وغيره من الأوجاع العارضة من البرد ومن الماليخوليا، فتح السدد وينفع اللقوة ويسخن المعدة والأمعاء ويجفف ما فيهما من الرطوبة، قاطع لسيلان اللعاب من الفم كما ينفع من لسعة العقرب[43].

– إذخر:

وصف النبات: منه أعرابي طيب الرائحة[44]، ومنه آجامي، ومنه دقيق وهو أصلب، ومنه غليظ وهو أرخى ولا رائحة له[45]. وهو نبات غليظ الصل كثير الفروع دقيق الورق إلى حمرة وصفرة وحدة[46].

الجزء المستعمل: زهرة، فقاحه، أصله، قضبانه[47].

العناصر الفعالة: زيت عطري يتألف من خلات الاتيل جيرانيول سيترو[48].

الفوائد والاستعمال: ينفع فقاحه من تفث الدم حيث كان ويسكن أوجاع المعدة والكلى وأورام المعقدة. دهنه ينفع من الحكة حتى في البهائم. ينفع من الأورام الحارة ومن الصلابات الباطنة شرباً وضماداً وطبخاً ومن الأورام الباردة في الأحشاء. ينفع العضل والتشنج ومن وجع الرئة. أصله يقوي المعدة ويشهي الطعام ويسكن الغثيان، وينفع من أورام الكبد[49]. تعالج به الحكة لصوقاً، ويدر البول، وينفع في إحداث الطمث[50]، ويفتت الحصى، وهو عظيم المنفعة في الأسنان التي أضر بها البرد[51].

– الآس:

وصف النبات: ريحان معروف ، له زهرة بيضاء طيبة الرائحة وثمرة سوداء إذا أينعت تحلو وفيها مع ذلك علقمة [52].

الجزء المستعمل: ثمره، ورقه، ساقه [53].

العناصر الفعالة: زيت عطري (Myristicine) فلافونات، عفص، راتنج، Ruscin Saponin[54].

الفوائد والاستعمال: يحبس الإسهال والعرق وكل نزف وكل سيلان إلى عضو يطيب رائحة البدن ينفع من أوجاع الرئة والسعال. يقوي أصول الشعر ويمنع التساقط ويطيله ويسوده. رماده ينقي الكلف والنمش ويجلو البهق، يسكن الأورام الحارة والحمرة والنملة والبثور والقروح. يحبس الرعاف ويسكن الرمد والجحوظ ويقوي القلب والمعدة، عصارة ثمرته مدرة وهو نفسه يمنع حرقة البول وحرقة المثانة وهو جيد في منع مرور الحيض[55]. دهنه يصلح لحرق النار والقروح الرطبة في الرأس والنخالة والبثور فيه والسحج والشقاق في المعدة، واسترخاء المفاصل، أما شرابه فيقطع سيلان الرطوبة إلى المعدة والمعي وباطن البدن، وورم المعدة والمعي، وينفع من القروح العارضة في الرأس والنخالة واسترخاء اللثة والأذن التي يسيل منها الماء [56].

– أسارون:

وصف النبات: حشيشة ذات بروز كثيرة وأصول كبيرة ذوات عقد معوجة، تشبه الثيل طيبة الرائحة ولها زهر بين الورق عند أصولها وهي أنفع ما فيها [57].

الجزء المستعمل: أصوله ، زهره[58].

العناصر الفعالة: زيت عطري (متيل أوجينول)، يطلق عليه اسم أسارون Asarone[59].

الفوائد والاستعمال: يسكن الأوجاع الباطنة، ينفع من عرق النسا ووجع الوركين المتقادم ومن غلظ القرنية من سدد الكبد ومن اليرقان والاستسقاء[60]. يفتت الحصاة، ويعين على الباه [61] مدر للبول والطمث [62] ويقال إنه كان يتداوى من الجدري بأن يسقون منه قبل حدوث العلة [63] وهو جيد للكلى والمثانة ويزيد في النطقة [64].

– أسطوخودس:

وصف النبات: نبات له عيدان دقاق يميل إلى السواد وورق صغار يميل إلى الغبرة وزهره يميل

إلى البياض، وحب دقيق صغير [65]
الجزء المستعمل: زهره [66].
العناصر الفعالة: زيت عطري، هيدروكسي كومارين، خلات لينالين [67].
الفوائد والاستعمال: طبيخه يسكن أوجاع العصب والضلوع، وشرابه أنفع شيء من الأمراض الباردة في العصب، ينفع من الماليخوليا والصرع. يقوي آلات البول ويسهل البلغم والسوداء[68] يقوب البدن والأحشاء ويمنع من العفونة ويبطئ بالشيب ومنفعته شديدة فيه تقوية القلب وتذكيته والنفع من السموم المشروبة ولدغ الهوام ويشرب للإسهال وهو يكرب أصحاب المرة الصفراء ويقيئهم ويعطشهم [69] .

– إسنقورذيون:
وصف النبات: هو نبات ينبت في أماكن جبلية وفي آجام، وله ورق شبيه بورق النبات الذي يقال له كمادريوس إلا أنه أعظم منه وفيه شيء من رائحة الثوم وله زهر أحمر قاني[70] .
الجزء المستعمل: القمم المزهرة [71] .
العناصر الفعالة مشتقات ثلاثية التربين، فلافونات، توفلين، توكرين [72].
الفوائد والاستعمال: ينفع من القولنج ويدر البول. وهو جيد للنسيان والربو والسعال المزمن البارد الرطب، ويحلل ريح الطحال والخاصرة، وهو جيد لوجع عرق النسا والورك والنقرس. وهو يقوم مقام الترياق في لسع الهوام والحية والعقرب وعضة الكلب.
ويقطع العطش الكائن عن شدة في المساريقا، ينفع من وجع الأضراس المتآكلة عن رطوبة. يقتل العلق ويخرجه من الحلق. يضر بالحبالى والمرضعات [73] .
– أشراس[74]
وصف النبات: ورقه كالكرات الشامي، وله ساق ملساء على رأسها زهر، وله ثمرة طويلة مستديرة كالبلوط وهو حريف [75].
الجزء المستعمل: أصله، ثمرته، زهره[76].
الفوائد والاستعمال: ينفع من داء الثعلب والحية، وخصوصاً رماد أصله، كما ينفع من البهق الأبيض والدماميل والقروح الخبيثة. ينفع من وهن العضل والوثي ومن قيح الأذن ووجع الضرس. نافع لليرقان والسعال ووجع الجنين وأورام الثدي والخصيتين، يدر البول والطمث وهو نافع لنهش الهوام [77] . يعتبر أسرع النباتات إلصاقاً بعد دقه ناعماً وعجنه بالماء وهو أقوى الأشياء في أدوية الجبر والفتوق [78] يذهب الحكة والجرب والصلابات والسعفة [79].

– أشنان:
وصف النبات: هي عبارة عن قشور بيضاء رقيقة توجد ملقاة على كثير من الشجر كالصنوبر والبلوط والجوز، أجودها الزكية الرائحة الحديثة البيضاء [80] .
الجزء المستعمل: النبات بكامله [81] .
العناصر الفعالة: أنا بازين، حمض الحماض، Aphilline [82] .
الفوائد والاستعمال: نافعة من الخفقان ومقوية للقلب وملائمة لجوهر الروح ومقوية للمعدة والكبد وتدفع الغثيان وتفتت حصاة المثانة [83] وتفتح السدد[84].
يحلل عسر البول، يدر الطمث، يسهل مائية الاستسقاء، ينفر الهوام[85]، يسقط الجنين [86].

الهوامش والمراجع

1 – ابن سينا القاتوت. ج1 /351. ابن البيطار، الجامع ج1/9.
2 – ابن سينا ، القاتوت. ج1/ 351. ابن البيطار، الجامع. ج1/9.
3 – الأنطاكي، التذكرة، طبعة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية، ج1/60.
4 – ابن سينا، القاتون. ج1/351.
5 – ابن سينا ، القاتون ج1 ص 351. ابن البيطار، الجامع . ج1/9. البيروني، الصيدنة في الطب. ص 24، التركماني، المعتمد في الأدوية المفردة، ص 2 الرازي، الحاوي في الطب م7/11.
6 – ابن البيطار، الجامع. ج1/9.
7 – ابن سينا، القاتون ج1/399. ابن البيطار ن الجامع. ج1 / 167 .
8 – G.TREASE. Text book of phamacognosy. 9 Edition p.544.
9 – G.TREASE. Text book of

.phamacognosy. 9 Edition p.544
10 – تريز وايفاتز، علم العقاقير، ص 901.
11 – ابن سينا ، القاتون. ج1/ 399، ابن البيطار، الجامع ج1/ 167.
12 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 167.
13 – البيروني، الصيدنة ، ص 134.
14 – ابن سينا، القاتون ج1/ 367 ، الرازي ، الحاوي، م7/ 13.
15 – ابن البيطار، الجامع، ج1/ 13.
16 – الأنطاكي، التذكرة، طبعة جديدة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية ج1/ 62.
17 – ابن سينا، القاتون. ج1/ 367. الرازي، الحاوي. م7/ 13.
18 – تريز وايفاتز، علم العقاقير. ص 914.
19 – ابن سينا القاتون. ج1/ 367. الرازي الحاوي، م13/7.
20 – ابن البيطار ، الجامع، ج1/ 14.
21 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 15 التركماني، المعتمد. ص 4 الصحاري، الماء. ج1 / 229.
22 – ابن البيطار، الجامع. ج 1 / 17 . التركماني، المعتمد. ص 4.
23 – نفس المراجع السابقة ونفس رقم الصفحة.
24 – الأنطاكي، التذكرة، طبعة جديدة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية . ج1 / 64.
25 – ابن البيطار، الجامع . ج1/ 17. التركماني، المعتمد ص 17. الصحاري، الماء. ج / 229.
26 – ابن البيطار، الجامع، ج1/ 17. التركماني المعتمد. ص 4.
27 – ابن البيطار، الجامع. ح1/ 17.
28 – الصحاري، الماء. ج1/ 49.
29 – ابن سينا، القاتون. ج1/ 369.
30 – BRUNETON. phermacognosy phytochemistry medical plants . p . 2
31 – ابن سينا القاتون ج1/ 369 . الرازي ، الحاوي، م7 / 36.
32 – ابن سينا، القاتون. ج1 /369. ابن البيطار، الجامع، ج1/ 19. الصحاري، الماء. ج1/ 49 . الرازي، الحاوي، م7/ 36.
33 – ابن سينا القاتون ، ج1/ 369. الصاري، الماء. ج1/ 49.
34 – الصحاري ، الماء، ج1/ 49.
35 – ابن سينا القاتون ج1/ 371 الصحاري الماء ج1/ 53.
36 – ابن سينا، القاتون. ج1/ 371.
37 – الصحاري، الماء، ج1/ 53 ابن البيطار الجامع. ج/ 23 البيروني الصيدنية ص 32.
38 – ابن البيطار، الجامع، ج1/ 23.
39 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 23. الأنطاكي، التذكرة طبعة جديدة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية. ج1 / 69.
40 – BRUNETON. ، phermacognosy phytochemistry medical plants . p530
41 – ابن سينا القاتون ج1/ 371.
42 – الرازي، الحاوي، م 7/ 28.
43 – الصحاري، الماء، ج3/ 344. ابنسينا القاتون ج1/ 563. ابن البيطار، الجامع ج4/ 429.
44 – ابن سينا القاتون . ج1/ 348. الصحاري، الماء. ج1/ 53.
45 – ابن سينا القاتون. ج/ 349.
46 – الأنطاكي، التذكرة، طبعة جديدة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية . ج1 / 68.
47 – ابن سينا، القاتون. ج1/ 349.
48 – G.TREASE. Text book of phamacognosy. 6 Edition p 179
49 – ابن سينا، القاتون. ج1/ 349. الرازي، الحاوي، م7/6.
50 – الرازي، الحاوي. م7/6.
51 – الصحاري، الماء، ج1/53.
52 – ابن البيطار، الجامع. ج1/ 37.
53 – نفس المرجع السابق ونفس الصفحة.
54 – BRUNETON. phermacognosy phytochemistry medical plants p 697
55 – ابن سينا القاتون . ج1/ 345.
56 – الرازي، الحاوي. م7/ 9 – 10.
57 – ابن سينا، القاتون/ ج1/ 350. الرازي، الحاوي، م7/6.
58 – ابن البيطار، الجامع. ج1/ 32.
59 – p 509. BRUNETON. phermacognosy ، phytochemistry medical plants
60 – ابن سيناء، القاتون، ج1/ 350 ابن البيطار، الجامع. ج1/ 31.
61 – ابن البيطار، الجامع . ج1/ 31، الصحاري، الماء. ج1/60.
62 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 31 الرازي ، الحاوي. 7/6.

63 – البيروني، الصيدنة. ص 43.

64 – الرازي، الحاوي. م 7/6.

65 – الصحاري، الماء؟ ج1/61.

66 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 34.

67 – p. 528. BRUNETON. phermacognosy ، phytochemistry medical plants

68 – ابن سينا القاتون. ج1/ 357

69 – ابن البيطار، الجامع ج1/ 34.

70 – ابن البيطار، الجامع ج2/ 87.

71 BRUNETON. ، phermacognosy phytochemistry medical plants p. 649

72 – BRUNETON. 649 phermacognosy، phytochemistry medical plants .p

73 – الصحاري، الماء. ج1/ 232.

74 – لم نجد مواد فعالة له لدى البحث في المصادر والمراجع.

75 – ابن سينا القاتون. ج3/ 708.

76 – نفس المرجع السابق ونفس الصفحة.

77 – ابن سينا القاتون ج3/ 708.

78 – الصحاري، الماء ج2/339. ابن البيطار، الجامع. ج3 / 51 الأنطاكي، التذكرة ، طبعة جديدة منقحة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية. ج1 / 83

79 – الأنطاكي، التذكرة، طبعة جديدة منفخة بإشراف مكتب البحوث والدراسات في مؤسسة الكتب الثقافية ج1/ 83.

80 – الصحاري، الماء. ج1/ 64.

81 – لنوري، المعجم الطبي النباتي ، ص 34.

82 – نفس المرجع السابق ونفس الصفحة.

83 – النوري، المعجم الطبي النباتي ، ص 34.

84 – الصحاري، الماء. ج1/ 64 ابن سيناء القاتون ج3/ 361 ابن البيطار ، الجامع ج1/ 51.

85 – ابن سينا، القاتون ج3/ 361 . ابن البيطار، الجامع ج1/ 51.

86 – الصحاري، الماء، ج1/ 64 . ابن سينا القاتون ج3/ 361ز ابن البيطار، الجامع، ج1/ 51. البيروني، الصيدية في الطب ، ص 57.

يعرب نبهان
سوريا

تصوير
أنور حبيل

موسيقى وأداء حركي

فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين

الموسيقى الحسانية (موسيقى التِّيدِنِيتْ)

فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين

استهلال :

مع مرور الزمن على المجتمع تتكون له تقاليد خاصة وتنمو عند أفراده عواطف تلتف حول هذا المجتمع، ونحن لو رجعنا إلى بداية تاريخ الأغنية في الخليج العربي لوجدنا أن هناك كثيراً من القبائل كانت تؤم هذه المنطقة، وبالأحرى أن هذه القبائل كانت لها بعض الفنون، وقد تبلورت هذه الفنون بشكل أوضح عندما استقر بها الأمر، إلا أنها لم تكن وصلت إلى المرحلة الفنية المتكاملة، فالدفوف والطبول كانت معروفة عند كثير من هذه القبائل، ومعرفتهم لها كانت نتيجة لتنقلهم بين الأماكن القريبة والبعيدة، كما أن انتقالهم لهذه المنطقة كان يشوبه القلق وعدم الاستقرار من ناحية وتعدد اللهجات والعادات في بداية تواجدهم من ناحية أخرى[1].

مقدمة :

البحرين أرخبيل من الجزر في موقع متميز من الخليج العربي يضم (36) جزيرة تقع بين الساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية والساحل الغربي لشبه جزيرة قطر، تبلغ المساحة الإجمالية لأراضيه حوالي (706.55) كيلو متراً مربعاً حيث تمثل جزيرة البحرين (85%) من مساحتها وتضم المنامة العاصمة الحالية للمملكة التي تطورت تطوراً كبيرا من قرية بحرية صغيرة إلى عاصمة مهمة محلياً وخليجياً وعالمياً، وعن تسميتها المنامة يقال بأنها كانت موضع نوم اختاره أحد الولاة ليخلد للراحة والسكينة، وقول آخر هو كونها مركزاً بحرياً مهماً يؤمه القادمون والمسافرون عن طريق البحر فكانوا ينامون في المنطقة قبل رحيلهم إلى مناطقهم لذا سميت المنامة بهذا الإسم كونها ميناء هاما لعبور المسافرين[2].

اتسمت الفنون الشعبية في البحرين بطابع التنوع والاختلاف والتجديد ضمن منظومة واحدة من الأداء والإبداع الإنساني، ولن نبحر كثيرا في هذا البحث في موضوع تاريخ البحرين أو جغرافيتها فقد تم تناولها من خلال العديد من المصادر، وقد كانت البحرين عبر التاريخ محط أنظار القوى الاستعمارية القديمة والحديثة التي توالت على حكم البحرين منذ فجر التاريخ. وإن موقع جزر البحرين قد أعطاها أهمية خاصة في كل عصور التاريخ، فهي تمثل أكبر مجموعة من الجزر الآهلة بالسكان في الخليج العربي، وقد كانت محطة للتجارة والعبور لنقل أنواع البضائع من نحاس وخشب فيما بين الخليج والشرق الأقصى، بالإضافة إلى شهرتها بزراعة التمور وأنواع أخرى من الفواكه والخضروات، أما في العصور الحديثة فقد شكلت موقعا هاما في طرق مواصلات الشرق الأقصى بالإضافة إلى كون البحرين أرضا خصبة شكلت واحة كبيرة تختلف عن البيئة المجاورة وتمتاز بكونها مركزاً لصناعة اللؤلؤ، ولذلك فإنها أصبحت أكثر انفتاحاً من جاراتها، كما أن هذه الصناعة ساعدت على كثرة اتصال أهالي البحرين بالعالم الخارجي حيث كانوا يبيعون منتجاتهم من اللؤلؤ، وبمرور الزمن أصبحت للبحرين أهمية لموقعها الإستراتيجي مثل أهميتها كطريق للمواصلات بين أوروبا والهند فترة الاستعمار البريطاني لشبه القارة الهندية [3].

هجرة القبائل العربية :

إن انتشار الفنون الشعبية في منطقة الخليج العربي يرتبط ارتباطا وثيقا بهجرة القبائل العربية حيث، يرجع بعض المؤرخين نشأة الكويت مثلاً إلى ثلاثمائة عام على أكثر تقدير، حين نزحت إليها جماعة تسمى الـ(عتوب) من قبيلة (عنزة) المعروفة ببسط نفوذها على الأفلاج في نجد منذ القرن العاشر الهجري وعلى أثر معارك ضارية بين القبائل العربية، نزح الكثير من هذه القبائل ومنهم قبيلة العتوب من موضع يقال له (الهدار) في مقاطعة الأفلاج متجهين نحو الساحل، فكانت وجهتهم (قطر) على الساحل الشرقي من جزيرة العرب . وكانت قطر آنذاك تحت سيادة آل مسلم منذ أوائل القرن الثاني عشر الهجري، ومكث العتوب فيها ردحاً من الزمن إلا أن الظروف جعلتهم يتجهون شمالاً إلى ما يسمى (كوت) بني خالد وكان يضم لفيفاً من عشائر البدو التابعة وبعضاً من صيادي الأسماك، وما أن استقر بهم الأمر حتى تغلبوا على بني خالد بزعامة جدهم الأكبر (صباح بن جابر) مؤسس الكويت وجد الأسرة الحاكمة وخرجت جماعة منهم (آل خليفة) باتجاه الجنوب لتفتح جزر البحرين الحالية، وهكذا أخذت المنطقة بالاستقرار الدائم والتحول المستمر لتصل إلى مكانتها الدولية[4].

ينقسم بنو (عنزة) وهي من القبائل العربية المعروفة إلى أفخاذ كثيرة أكبرها جُميلة بالضم، وتنقسم بنو جميلة إلى فصائل أشهرها بنو عتبة وتنقسم أيضاً بنو عتبة إلى عشائر أكبرها آل خليفة، وقد عظمت هذه العشيرة حتى ساوت الفخيذة، فنسب الشيخ خليفة الذي اشتهرت به هذه الفخيذة من عتبة، كان الشيخ خليفة هو

وقومه بأرض (الهدار) من بلدان (الأفلاج) من نجد كما ذكرت سابقاً. وكان هو صاحب الرأي فيهم فاستحسن مبارحة نجد فظعن منه مع قومه ونزل بهم (الكويت) في القرن[12] الهجري لأسباب مجهولة ربما كان القصد منها حب الاستقلال والسعي وراء مملكة يكون هو ملكها، وأقام بالكويت إلى أن توفي مأسوفاً عليه من أتباعه ،فتقلد الأمر من بعده ابنه الشيخ محمد بن خليفة، فحصل له من جور وتعديات أمراء بني كعب الذين كان لهم نفوذ ومطامع في تلك الجهات ما زهده في سكنى الكويت وحبب إليه الرحيل فظعن بقومه ونزل بهم في الزبارة من بر قطر. والزبارة اسم موضع على الساحل تجاه جزيرة البحرين من جهة الجنوب، أتتها العرب من كل فج يتجرون في اللؤلؤ، فأتاها الشيخ محمد بن خليفة زائراً ولشراء اللؤلؤ منها فطابت له الإقامة ورحب به من ساكنيها فظعن من الكويت بمن يلوذ به واستوطن الزبارة، حتى آل الأمر لسكان الزبارة وهم يومئذ آل ابن علي والجلاهمة والمعاودة وغيرهم من عشائر العرب المقيمين هناك بأن كلفوه تقاليد الحكم على بلدهم، وبذلك تم له الأمر والحكم، وتحصن في الزبارة ببناء قلعة عظيمة تسمى اليوم (قلعة مرير) كان قد بناها في الطرف الشمالي من بر قطر وقد أرخوا بناءها بقولهم (تمت بعز وعون الله حاميها) وذلك سنة (1182) هجري الموافق (1768) ميلادي، وقد تمكن الشيخ محمد بن خليفة من حفظ حكمه على تلك الأراضي وصد المهاجمين، وبقي حاكماً في الزبارة إلى أن توفي بها، فقام بالأمر من بعده أكبر أبنائه الشيخ خليفة بن محمد الذي توفى بمكة المشرفة سنة (1197) هجري وكان قد أقام أخاه الشيخ أحمد بن محمد على الحكم من بعده وهو الملقب بأحمد الفاتح، وقبل ذلك شرع عدد من العشيرة والأتباع بالاشتغال في التجارة فكانوا يأتون جزيرة البحرين ويشترون منها اللؤلؤ ويسافرون به إلى الهند فيبيعونه ويرجعون إلى بلادهم، وعلى إثر خلاف بين آل خليفة وحاكم البحرين المعين من قبل إيران في ذلك الوقت (الشيخ نصر آل مذكور) نشبت معركة بين الطرفين (ودار بينهم الضرب والطعان وتطايرت الرؤوس عن الأبدان، وصاحت الأبطال على بعضها بأصوات يذوب منها قلب الجبان) ولما تبين فرار آل مذكور هارباً إلى (أبي شهر) بإيران، عبر الشيخ أحمد بن محمد آل خليفة إلى البحرين بقومه واحتلها. وذلك في جمادى الثانية عام (1197) هجري الموافق (1782) ميلادي[5].

عناصر المجتمع البحريني :

وهكذا نجد مما تقدم ذكره حول هجرة القبائل العربية من نجد إلى الكويت ثم إلى منطقة الزبارة ثم فتح البحرين، فإن هذه الهجرة قد ساهمت في انتقال وهجرة العادات والتقاليد والفنون العربية من شبه الجزيرة العربية إلى مناطق بالخليج العربي.

وعند دخول آل خليفة البحرين كان يسكنها عدد من صيادي الأسماك ممن يمارسون مهنة الغوص وصيد اللؤلؤ ونفر أخر يشتغل بالزراعة وهم يشكلون في أغلبهم عرب البحرين الذين يتبعون المذهبين السني والشيعي، كما أنه قد عرف عن البحرين كثرة الأجناس والأعراق المختلفة التي تسكن جزرها حيث تشكل البحرين ميناء للعبور والتجارة والانتقال والسفر وطلب الرزق بالإضافة إلى وجود أسواق بيع وشراء الرقيق، كما أن انتقال وهجرة القبائل العربية ساهم في انتقال أجناس جديدة إلى جزيرة البحرين منهم العرب ومنهم العبيد من الرقيق الأفارقة الذين يعملون لدى القبائل العربية ومن طبقة الـ (فداوية) أي المقاتلين في جيوش القبائل العربية ومن طبقة (المواليد) وهم أبناء الخدم والعاملين لدى القبائل العربية ممن عاشوا وتربوا في كنف تلك القبائل وأصبحوا مرافقين لعلية القوم من الأمراء والنبلاء يقومون على خدمتهم وحراستهم والدفاع عنهم.

ارتبطت البحرين بسبب موقعها بعلاقات تجارية على مر السنين بالهند، لذلك فإن عدداً من التجار الهنود كانوا يعيشون في البحرين، بالإضافة إلى جاليات إيرانية وهندية وباكستانية وبلوشية، وعدد من النازحين من الدول الأوروبية

غير أن المجتمع البحريني قد حافظ على طابعه العربي، ويمكن تصنيف المجتمع البحريني على النحو التالي:

أولاً: السلالات العربية:

1: **العرب البحرينيون** وهم يشكلون ثلاثة أرباع السكان موزعين بين طائفتي السنة والشيعة ويتمثلون في الآتي:

عرب أصليون كانوا يسكنون البلاد منذ قرون بعيدة.

عرب نازحون هاجروا إلى البحرين من الإحساء ونجد وقطر بغرض صيد اللؤلؤ والتجارة إبان الفتح الخليفي للبلاد.

2: **عرب الهولة:** هم إحدى السلالات العربية الأصل التي عاشت في الجزيرة العربية ثم نزحوا (تحولوا) إلى الساحل الفارسي منذ عدة أجيال واستقروا هناك مدة طويلة، إلا أنهم لم يتشيعوا، حيث حافظوا على مذهبهم السني وعلى عاداتهم العربية الأصيلة التي لم يتخلوا عنها، ثم رجعوا مرة أخرى خلال القرن السابع عشر الميلادي إلى الشاطئ الغربي للخليج العربي.

3: **بني خضير:**

هم السلالات التي لا تنتمي إلى قبيلة محددة ولا ينتمون إلى الهولة ويسمون بني خضير. وعليه ربما كانوا من بقايا الرقيق الذين ازدهرت تجارتهم في القرن الثامن عشر في منطقة الخليج العربي

4: **العناصر العربية غير البحرينية:**

هناك بعض العناصر العربية غير البحرينية التي جاءت إلى البلاد طلباً للرزق مثل العمانيين واليمنيين والشاميين والمصريين.

ثانياً: السلالات غير العربية.

وتمثل ربع سكان البحرين ويمكن تقسيمها كالتالي:

العناصر الشرقية: وهي العناصر الوافدة من إيران وباكستان والهند وبنجلادش وبلوشستان.

العناصر الغربية: هم الأوربيون والأمريكيون الذين بقوا في البلاد بعد فترة الاستقلال [6].

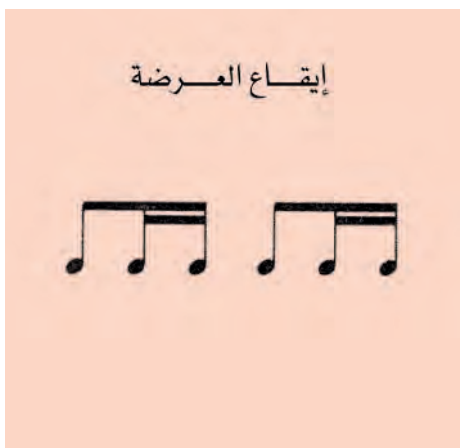
الفنون القبلية في المجتمع البحريني:

1 - (فن العرضة):

صورة (1): فن العرضة البحرينية

لقد ارتبطت القبائل العربية بعاداتها وتقاليدها الأصيلة دون التنازل عن أي من مقوماتها أو موروثاتها الثقافية، وإذا كان ركوب الخيل ونظم الشعر وفنون القتال والمبارزة هو من العادات المتأصلة في الثقافة القبلية فإننا نجد على المستوى الفني أن فن الـ (عرضة) هو الفن الموسيقي الإيقاعي الغنائي الذي تتفاخر من خلاله كل قبيلة بالتغني بأمجادها وبطولات ساداتها وهي في الأساس رقصة حربية يدعى لها عند الاستعداد لشن الحروب والغزوات في أيام الحرب وهي الفن المسموح به لدى زعماء القبيلة أيضا للتعبير به عن الفرح ونشوة الانتصار لذلك فقد أصبح هناك توظيف محدد لهذا الفن المسموح بممارسته في أيام السلم أو الحرب وهو ما تعتبره كل قبيلة مفخرة لها عندما ينزل إلى ميدان هذا الفن فرسان القبيلة وقد لبسوا لباسهم العربي الأصيل وقد أشهروا سيوفهم لأداء رقصة رجولية تعتمد على التمايل والانتشاء طرباً مع صوت الطار والطبل والطوس (وهي أداة معدنية مستديرة الشكل تصدر أصوات الجرس المعدني عند ضربها مع بعضها البعض) في توقيع إيقاعي شجي يمتزج مع صوت رافع الـ (شيلة) بالأبيات الشعرية وهو المغني المفرد والأساسي الذي يقوم بتأدية اللحن الأساسي مبتدئاً من مطلع القصيدة حتى نهايتها ويقوم بتحفيز الصفوف المتقابلة من المؤدين على ترديد تلك

المقاطع بالترتيب المتبع في هذا الفن ويسمى الـ (الشيال) وهو صاحب صوت قوي جهوري جميل يتميز بالطبقة العالية من أداء النغمات، تسمى طبقة الـ (تينور) لدى الرجال (tenor) حيث يستطيع توصيل صوته للجموع في الميدان على الرغم من الصوت المرتفع من الآلات الإيقاعية.

الأداء الإيقاعي يعتمد على عدد من الطيران ومفردها (طار) أو (طارة) وأثنين من الطبول الأول يسمى الـ (مخمر) وهو يؤدي الإيقاع الأساسي على الوحدة الأساسية للزمن الموسيقي والثاني يسمى الـ (لاعوب) وهو يؤدي الزخارف الإيقاعية على ضغوط الوحدة الإيقاعية الأساسية أو يقلبها أي الضرب على عكس ضغوط الوحدة الإيقاعية الأساسية مما يضيف تلويناً وزخارف إيقاعية على المسار اللحني، وينفرد هنا أحد المؤدين المتميزين على الطار بأداء زخارف إيقاعية تسمى الـ (صكال) ويسمى المؤدي الـ (صاكول) على إحدى الطيران، وفنياً هو يقوم بإصدار جواب صوت التك الإيقاعي، حيث من المعروف أن بناء الإيقاع يقوم على تواتر الـ (الدم والتك) من الآلة الإيقاعية، يقابله المؤدي على الطبل اللاعوب حيث يقومان بتأدية الزخارف الإيقاعية على تفريعات الضغوط في الميزان الموسيقى مما يضفي طابعاً جميلاً ومبهرا على الأداء العام للمسار اللحني والإيقاعي.

نموذج (A): إيقاع العرضة

يتقابل صفان من المؤدين مرددين الوزن الإيقاعي واللحني المصاحب لنص القصيدة. وكلمة عرضة تعني إظهار أو إثبات والمقصود إظهار القوة والثبات، وجاءت العرضة إلى البحرين من شبه الجزيرة العربية، وكانت قد نشأت بين البدو، ولا تزال تعتبر أحد أهم ملامح سمات التعبير الأصيل عن عالم البداوة، أما الرقصات فيطلق عليها مصطلح الـ (رزفة) وجمعها (رزيف)، والعرضة كان لها حضور قوي وعلى مدى قرونٍ طوال في مناسبات أخرى، وقد تعمق هذا الحضور خلال القرن العشرين من خلال وظيفتها الرئيسية وقت السلم في الاحتفالات البهيجة بالأعياد والمناسبات الرسمية مثل عيد الفطر والعيد الوطني المجيد، كما تقدم فرق العرضة عروضها أيضا أثناء احتفالات الأعراس الخاصة بأفراد العائلة الحاكمة [7].

2 - (فن المراداة) :

صورة (3): مجموعة من النسوة يؤدين فن المراداة

يقابل هذا الفن الرجولي فن نسائي يسمى الـ (مـراداة) (almurada) تسمح به القبيلة وتعتبره جزءا من موروثاتها الثقافية وتؤديه مجموعة من الفتيات أو النسوة في مناسبات اجتماعية محددة تعبيرا عن الفرح وهي رقصة احتفالية مثلها مثل رقصة العرضة وتعتمد رقصة المراداة أيضاً على نصوص شعرية تتغنى بأمجاد وانتصارات أبطال القبيلة وجمال ورفعة بنات القبيلة، يؤدى من خلال تقابل صفين من المؤديات اللواتي يقمن بترديد غناء النص الشعري في قالب الأهزوجة مع تحرك الصف الأول لملاقاة الصف الثاني في سير منتظم والرجوع إلى

الخلف ثم يقوم الصف الثاني بنفس العملية مع توقيع التصفيق باليدين.

(المراداة) أغاني ورقصة شعبية جماعية للفتيات فقط، وقد تعني كلمة المراداة الذهاب والعودة أو المراوحة في اللغة الدارجة لأهل البحرين، وقد لا نجد لهذه الكلمة أصلا في اللغة كما لم نجد من يدرك أصلها أو نشأتها، أننا لا نستطيع تحديد أصل أو نشأة هذه الأغاني ولكننا نستطيع القول وبالرجوع إلى الأحداث السياسية والاجتماعية بأن المراداة نشأت من جذور المجتمع البحريني ذاته. فالأحداث والصراعات تركت أثرها ليس في أغاني المراداة فقط بل شملت كل الإبداعات الشعرية على صعيد الأفراح والغوص وأغاني الطفولة وبكل ما يختص بها من احتفالات، لقد استطاعت هذه الأبيات أن تسجل عن طريق الأغنية الكثير من العادات والتقاليد والأعراف والقيم كما حفظت لنا الكثير من الأزياء والحلي، فقد سجلت تلك الأغنيات أحداث ووقائع العصر القديم للبحرين المليء بالصراعات والاضطرابات، ولو قدر لهذا التراث أن يكتب أو يجمع في الربع الأول من القرن الفائت (القرن العشرين) لتفاجأنا بهذا الإبداع الذي تناول كل جوانب الحياة بأحزانها وأفراحها وأحلامها، لقد كان هناك رؤية لكل مشهد من مشاهد الحياة اليومية، كل تلك المشاعر جسدوها في تلك الأغنيات التي استطاعت تغطية كافة الجوانب الحياتية على اختلاف مستوياتها [8].

عوامل ظهور الفرق النسائية الشعبية:

هكذا نجد أن القبيلة قد حددت الإطار العام المسموح به لأبنائها التحرك من خلاله للتعبير عن الفرح والأجواء الاحتفالية، وفي حين أنها فنون متقيدة بنمط صارم من الأداء في قوالب نمطية، لذا فإنها لاتعبر عن الطقس الاحتفالي لدى جميع فئات المجتمع من جانب، وهي غير قادرة على التكيف والتبسط لتلبية حاجات الإنسان الفطرية للتعبير عن الفرح والانغماس في الأجواء الاحتفالية الطربية التي تساعده على الانطلاق والانعتاق من صيرورة الحياة اليومية، بالإضافة إلى الرغبة في الغناء والرقص وإشباع الملكات الفنية والغريزية من خلال نصوص تتغنى بالجمال والطبيعة وتعبر عن العواطف الجياشة ولواعج الحب والغرام في مجتمع يفرض عادات وتقاليد صارمة تحول بين لقاء المحبوب بحبيبته وتضع الحواجز بين الرجل والمرأة. هذا إلى جانب أن المجتمع أصبح لديه العديد من الممارسات الاجتماعية التي تحتاج إلى أجواء الفرح والاحتفال والإشهار، ومثال ذلك مناسبات الزواج والأعياد والختان والنذور وغيرها، لذلك برزت الحاجة إلى مجموعة من المؤدين للفنون الغنائية ذات الصفة الشعبية التي تتغنى بنصوص شعرية عامية تعبر عن مناسبات الفرح ويمكن توظيفها في مناسبة مثل مناسبة الزواج، واقتصرت هذه المهمة على عدد من المغنيات والمؤديات من النساء وذلك بسبب الحاجة إلى فنون احتفالية راقصة بعيدة عن أجواء رقصة العرضة المقتصرة على الرجال فقط في أجواء حماسية، وعن فن المراداة الذي يعتبر فناً ينتمي إلى تراث القبيلة ويبرز البراءة الطفولية والعفوية في الأداء مع البساطة في القالب الموسيقي والمسار اللحني، وهكذا فإنه ومع اقتصار الأداء في فني العرضة والمرادة على فتيان وفتيات (رجال ونساء) أبناء القبيلة حيث إن هذه الفنون تمثل إرث الأجيال فقد أصبحت الحاجة ملحة لتأخذ المرأة المولدة التي هي جزء من التركيبة السكانية في مجتمع القبيلة هذا الدور للأسباب التالية:

لعدم وجود عادات وتقاليد قبلية تمنع المرأة المولدة من ممارسة الفنون والغناء والرقص.

قدرة المرأة المولدة على الأداء الإيقاعي والصوتي لما للأجناس من الأصول الأفريقية من قدرات إيقاعية وغنائية بالفطرة.

كون طقوس الزواج مرتبطة بالمرأة وعملية تجهيزها فإن وجود العنصر النسائي الداعم لهذه العملية يعتبر أمرا طبيعياً.

وهكذا برزت إلى المجتمع فرق الفنون الشعبية النسائية في البحرين والخليج العربي.

مناطق التمركز الجغرافي لفرق الفنون الشعبية النسائية :

إن المتتبع لمناطق انتشار فرق الفنون الشعبية النسائية يجدها منتشرة في المدن وفي القرى السنية بسبب ارتباط المؤديات في تلك الفرق بالتركيبة السكانية القبلية من جهة وبالمناطق الحضرية ذات الكثافة السكانية السنية وهي الفئة الطائفية التي تتقبل الجانب الاحتفالي في طقوس الزواج، ومع مرور الوقت وتطور الحياة الاجتماعية وتحلل الطبقات الاجتماعية التي يمثلها الفداوية أو المولدات مفردها (فداوي) و(مولدة) وهن العاملات في بيوت أبناء القبيلة، (تم توقيع معاهدة منع الرقيق في البحرين عام 1847 من قبل الشيخ محمد بن خليفة الحاكم الرابع للبحرين حكم من عام 1842م وحتى 1869م)[9] وهنا بدأت تظهر إلى السطح تلك الكيانات المنفصلة والمستقلة لفرق الفنون الشعبية النسائية والتي يطلق عليها أسم الـ (عديد) ومفردها (عدة). لذلك نجد أن فرق الفنون الشعبية النسائية متمركزة في مناطق مثل (الحد – قلالي – المحرق – الرفاع الشرقي – البديع – الزلاق) وهي كلها مناطق تمركز الكثافة السكانية السنية.

عادات وتقاليد الزواج في المجتمع البحريني :

تختلف عادات وتقاليد الزواج في المجتمع البحريني بين المدينة والقرية ففي حين أن عادات الزواج في المدن البحرينية تتميز بالأجواء الاحتفالية والضرب على الطار والطبل وغناء نماذج من القوالب الموسيقية الراقصة، كونها فرصة للتخفف من أعباء التشدد والتزمت التي تفرضه التقاليد، فإن الاحتفال بالزواج في القرية يكون خالياً من أي مظهر من مظاهر الرقص أو الغناء أو الضرب على الآلات الإيقاعية بل يقتصر على أداء بعض القوالب الإنشادية الدينية.

تبدأ مراسم الزواج في المناطق الحضرية السنية من لحظة قرار العائلة التي لديها أحد الأبناء المقبلين على الزواج وذلك من خلال تكليف الـ (خاطبة) بمهمة البحث والتنقيب عن الفتاة المناسبة لمستوى العائلة من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والحسب والنسب والتقاليد والأعراف السائدة، والخاطبة تتواجد كسيدة معروفة بالخلق والاستقامة وتحافظ على علاقات اجتماعية وطيدة وكبيرة داخل المجتمع ومع عدد كبير من العائلات من مختلف المستويات الاجتماعية، وهي على علم ودراية بالوسط وبالمستوى الاجتماعي للمنطقة الجغرافية التي تتحرك من خلالها، فيكون الطلب هو التقريب بين العائلات من خلال الزواج والمصاهرة وتلبية رغبة بيت الـ (معرس) أي العريس في التعرف على العائلة المناسبة اجتماعيا مع توافر الأصل الطيب والجمال في الـ (عروس). وعند حصول الخاطبة على الفتاة وبكل المواصفات المطلوبة تعلم بيت المعرس ليذهبوا للسؤال عن أهل العروس ثم يتوجهون إلى بيت العائلة ليتعرفوا عليهم عن قرب ثم يقومون بزيارة أخرى لطلب يد العروس من أهلها رسمياً وعند الاتفاق يحدد يوم ال (ملجة) [10] أي كتابة عقد الزواج لدى المأذون الشرعي ويطلق علية بلغة الشرع في العرف الإسلامي (عقد النكاح) ثم يقدم الـ (المهر) وهو المبلغ من المال الذي أوصي به في الشرع الإسلامي يدفع للعروس والـ (دزة) هو المصطلح المتعارف عليه اجتماعياً ويعني مجموعة الهدايا للعروس مقدمة من المعرس وتتضمن مجموعة من الملابس والإكسسوارات الخاصة والعطور، وتحدد ليلة الـ (دخلة) أي ليلة الزواج، بعدها تجلب الفرق الشعبية مدة سبعة أيام بلياليها للأسر المقتدرة وثلاث ليال للأسر التوسطة الحال، بحيث تكون الليلة الأولى قبل ليلة الدخلة وتخصص لطقس عمل الـ (حناء) وهو نقش مادة الحناء وهي تصبغ يد العروس بلون أحمر قاني، ثم ليلة الـ (دخلة) أي دخول المعرس على العروس في الـ (فرشة) وهي الحجرة المخصصة للعرس في بيت العروس، ثم يلي ذلك خمس ليال تتواصل فيها الأفراح والليالي الملاح ويتم خلالها توزيع الـ (أجرة) أي الأكلات الشعبية المعدة من (الرز واللحم)على أهل الـ (فريج) أي الحي، يتخلل ذلك زيارات الأهل والجيران لتقديم التهاني

والتبريكات وبعد انتهاء فترة الاحتفالات تزف العروس مرة أخرى مصحوبة بالفرقة الشعبية والـ (زغاريد) جمع (زغرودة) وهي الأصوات العالية التي تصدرها النساء بطريقة خاصة تعبيراً عن الفرح والابتهاج[11]. ولحظة وصول العروس عتبة باب بيت الزوج يطلب منها الدخول من خلال مشيها على أغصان المشموم الأخضر اللون (الريحان المطيب) أو أغصان البرسيم الأخضر أيضاً[11]. وهو معتقد شعبي يرمز إلى الرغبة في استمرارية هذا الزواج المبارك واللون الأخضر يرمز إلى الزرع والخصوبة والعطاء من الذرية الصالحة مستقبلاً وتيمناً بطالع السعد يطلب من المرأة الدخول برجلها اليمنى تباركاً بهذه اللحظة السعيدة.

إن موضوع الزواج في البحرين قديماً كان يعتمد بالدرجة الأولى على رأي العائلة فلم يكن للفتاة حق في بناء رأي مستقل بها، إذ أن الأهل هم أصحاب القرار وفي بعض العائلات لا تحاط الفتاة علماً حتى بليلة زفافها إلا في حينه.

ليلة العرس في المناطق الحضرية تتميز بطقس احتفالي من الدرجة الأولى تعم فيه الفرحة والسرور وذلك بالرجوع إلى النصوص الغنائية التي تبرز ذلك، أما نفس الليلة في القرى والمناطق الريفية فأنها تتميز بطقس احتفالي ديني بالمقام الأول وذلك أيضاً ما تبرزه النصوص الغنائية ذات الطابع الديني في تلك المناسبة، من هنا يبرز تحفظ رجال الدين في القرى على عدم تجاوز الأعراف والتقاليد المتبعة.

في ليلة الزفاف في المناطق الحضرية أو المدن تجري الدعوة عن طريق نشر الخبر بين البيوت شفاهة، ثم يجتمع المدعوون من الرجال في بيت المعرس بعد صلاة العشاء مباشرة لتناول الشاي والقهوة، بعدها يتطيبون بماء الورد ودخون العود، ثم تطلق النساء الـ (يباب) أي الزغاريد تعبيرا عن الفرح والسرور داخل بيت المعرس، في حين تقوم الـ (عدة) أي فرقة الفنون الشعبية النسائية بتسخين آلات الطرب الـ (طيران) ومفردها (طارة) على سعف النخيل الجاف خارج البيت، ثم يبدأ المشهد أو اللوحة الاحتفالية الشعبية حيث يقف المعرس بكامل لباسه التقليدي (الثوب والغترة والعقال والبشت) بصحبة والده وإخوته وأعمامه وأخواله وأصدقائه ووالد العروس وأقربائها في صف واحد وتقف خلفهم نساء فرقة الفنون الشعبية للقيام بزفاف المعرس مشياً على الأقدام حتى الوصول إلى بيت الزوجة ،حيث تبدأ الفرقة في غناء أول قالبين من قوالب الغناء الشعبي إيذاناً بالبدء الفعلي لمراسم ليلة الزفاف من خلال أداء وغناء فن الـ (دزة) وفن الـ (العاشوري) وفي حالات كثيرة يتم البدء في فن العاشوري ضمن نطاق منطقة سكن المعرس ثم فن الدزة للإسراع بخطوات المشي وذلك للتباين الواضح في السرعات بين الفنين حيث أن إيقاع الدزة سريع أما إيقاع العاشوري فهو بطيء، وعند بلوغ نطاق منطقة سكن بيت العروس فتتم العودة إلى أداء فن العاشوري ثم عند دخول بيت العروس يتم عزف فن الدزة مرة أخرى، يدخل المعرس وأهله وأصدقائه إلى الفرشة حيث يقوم أهل الزوجة من الرجال بواجب الضيافة من خلال رش ماء الورد والطيب،

صورة (4): العروس في ليلة الحناء

وبعد تقديم التهاني والتبريكات للمعرس من قبل الحضور يغادرون الفرشة حيث يترك لبعض الوقت مع أهله، بعدها تزف العروس وهي جالسة في بساط تحمله من الأطراف بعض النسوة فيبادر أهل المعرس بالخروج من الفرشة تاركين المجال للنسوة اللاتي يحملن الزوجة للدخول، بعد ذلك يؤدي المعرس ركعتين لله تعالى عند ذيل ثوب العروس.

أما ليلة الزفاف في المناطق القروية الشيعية فيبدأ من نشر الخبر شفاهة بين الناس في القرية ودعوتهم على (العين والعرس) ويعنى بهاتين الكلمتين الدعوة إلى حضور استحمام المعرس في إحدى (عيون الماء العذبة) كعين الدار أو عين أبو زيدان أو غيرها من العيون المنتشرة في البحرين قديماً، وقد يذهبون إليها مشياً على الأقدام إن كانت قريبة أو على الدواب في حال كونها بعيدة، وهناك يستحم المعرس مع عدد من الرجال هم أهله وأصدقائه، يتم ذلك في صباح يوم ليلة العرس وتكون الوجبة المقدمة لهم للغداء هي (الرز المحمر والسمك) وهي من الأطباق الشعبية البحرينية المشهورة، بعد صلاة العصر يزف المعرس طوافا بالأزقة والبيوت في القرية حيث يشارك الشباب والرجال وأيضاً النسوة، فيغني الرجال بالـ (صلوات) وهي نماذج من الإنشاد الديني، وتغني النسوة خلف الرجال بأغانٍ خاصة بهن، يتخلل هذه الزفة مرور المعرس بأقرب مسجد ليصلي به ركعتين لله تعالى أو في بعض الأحيان يمر المعرس بأكثر من مسجد، بعد صلاة المغرب يشارك المعرس في تحضير وتقديم مأدبة العشاء وعادة ما تكون لحماً وأرزاً، بعد العشاء يلبس المعرس حلته ليقدم له الجميع التهاني والتبريكات ليزف مرة أخرى طوافاً بالبيوت لاكتمال المشاركة بالفرحة حتى يصل بيت عروسه ليدخل الحجرة المهيأة للعرس، أما العروس فأنها تزف قبل وصول المعرس لتدخل الحجرة المهيأة للعرس محمولة في سجادة أو حصير مصنوع من سعف النخيل تحملها بعض النسوة، ثم تبقى في الحجرة حتى وصول المعرس، وعادة ما تكون بصحبتها الـ (داية) وهي من النساء المتخصصات في طقوس الإعداد والتحضير لمراسم الزواج[12].

صورة (5): منظر الفرشة من خلال النافذة الخارجية للحجرة

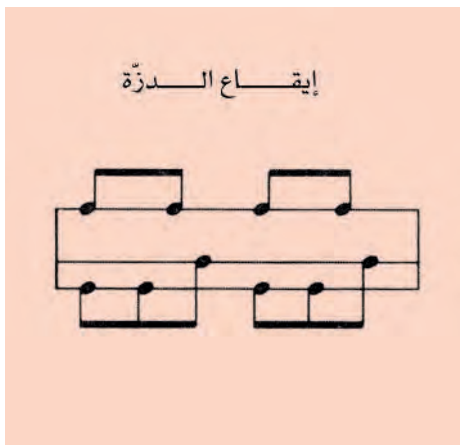
صورة (6):
العروس في ليلة الحناء حيث تقوم العجافة بتزيينها

أما العرس في المدينة وبعد الانتهاء من عملية زفاف المعرس من خلال فني العاشوري والدزة تبدأ الفرقة الشعبية في أخذ مكانها المناسب داخل المنزل من خلال الجلوس في الفناء الداخلي ويسمى الـ (حوش)، لتبدأ في أداء نماذج من قوالب الفنون الغنائية الشعبية وحتى الساعات الأولى من صباح اليوم التالي، علماً بأنه في مشهد الزفاف للوصول إلى بيت العروس نجد أن الفرقة تبدأ بفن الدزة وهو يتميز بالسرعة في الأداء، ويترتب عليه السرعة في المشي، وعندما يصل الموكب بالقرب من بيت العروس تبدأ الفرقة في أداء فن العاشوري وهو من الفنون التي تتميز بالسرعة البطيئة في الأداء وله توقيع موزون على

الطار والطبل وزخارف إيقاعية ينفرد بها الـ (صاقول) على الطار وعازف الطبل على الطبل اللاعوب. ويتميز بالطرب والشجن نصاً ولحناً، وفيما يلي سوف نتطرق إلى أنواع الفنون التي تؤديها فرق الفنون الشعبية.

(فنون الفرق النسائية الشعبية):

فن الدزة : من الفنون والقوالب الموسيقية السريعة يبدأ مع بداية مراسم الزفاف وينتهي بها، ووظيفته الفنية هي في عملية إشهار الزواج، وتوصيل المعرس أو العروس، وتنظيم جموع المشاركين في طقس الزواج، مع ضبط الخطوات لموكب العرس المتجه لبيت العروس، ويحتوي على زخارف إيقاعية ينفرد بها عازف الطار الـ (صاقول) وعادة ما يؤدى هذا الفن وقوفاً بمصاحبة عدد من الطارات وطبلين يضرب عليهما بالعصي أو بجريد النخيل.وهو إيقاع ثلاثي بسيط يكتب في ميزان (3/4).



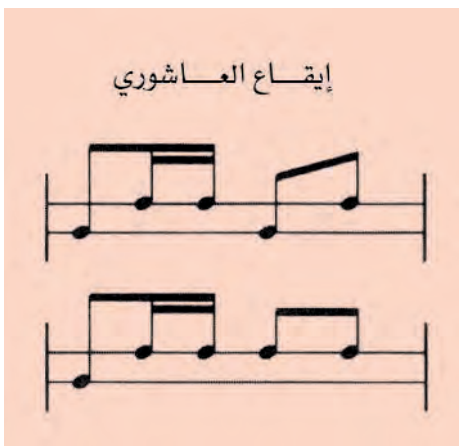
نموذج (B): إيقاع فن الدزة

نص من فن الدزة :

الله مع المعرس الله معاه
يا نيمتين الصبح سيري معاه
سيري مع المعرس زين الشباب
يا سورة الرحمن سيري معاه[13]

فن العاشوري: من الفنون الإيقاعية الغنائية المشهورة وذو حظوة كبيرة ومكانة عالية بين الفنون الاحتفالية في البحرين والخليج العربي وهو من الإيقاعات المركبة ويدون في ميزان (6/8).

نص من فن العاشوري :

ياليل ياليل ياليلاه ياربي
واويلاه
هب الهوى شمّر الأردان
واويلاه
هب الغريبي رمى التفاح بوراقه
واويلاه
والعين تبجي على المحبوب وفراقه
واويلاه
هب لغريبي رماني فوق دجتهم
واويلاه
ما دري من الله وإلا من بنيتهم
واويلاه[14]

نموذج (C): إيقاع فن العاشوري

فني الترشيدة والحفال : يتغنى بفن الترشيدة بعد أن تصل الزوجة إلى زوجها في الفرشة، أي الحجرة المهيأة للزفاف، وهذا الفن يؤدى لتهدئة الزوجة وبعث الطمأنينة في نفسها المضطربة.

نص من فن الترشيدة والحفال :

هب السعد هبايب الأرياحي
باسايل العباد والصلاحي
يا عروس عرّست بسعودها
يا عود لرويني عودها
صبحوا نوره من المشخص شليل
ومن بنات الخير عشر مع عشر

جهاز حصة عشرة آلاف تزيد
ومن بقى حصة على هذا القدم[15]

تتميز رقصة الترشيدة بالتمايل وقوفاً، أما رقصة الحفال فتجلس بعض الفتيات على ركبهن، وشعورهن مضفرة على شكل حبوش أو عجفات (أي الشعر المجعد)، وتضعن فيه المشموم، وتلبسن الحلي على الرأس والصدر واليدين، ثم يتمايلن على ضربات الإيقاع يميناً ثم أماماً ثم شمالاً، وهكذا حتى نهاية الغناء، علماً بأن غناء الترشيدة يؤدى وقوفاً عند باب الفرشة، وتؤدى رقصة الحفال للمقتدرين من الناس وتقام في اليوم الثاني من الزواج.

فن الخماري: يروى أن كلمة خماري جاءت من الخمار الذي تستر به المرأة وجهها حين رقصها، ويلاحظ أن إيقاع هذا اللون من الفنون النسائية في البحرين بطيء السرعة وهو من الإيقاعات المركبة ويعتمد على الضرب باليد داخل الطار (دم) أكثر من أي فن آخر.

تكاد تتشابه إلى حد كبير الرقصة الفردية في هذا الفن مع باقي الفنون مثل فن النجدي واللعبوني والعربي مع بعض الاختلافات الطفيفة، ويمكننا إرجاع ذلك إلى أن تلك الفنون تنتمي إلى صيغة الإيقاعات المركبة، كما يتميز فن الخماري في ختامه بصيغة (الحداء) بموال تؤديه إحدى المغنيات المتخصصات في هذا اللون وترد عليها مجموعة الكورس بعبارة موزونة (هيا الله) وهي صيغة مطروقة في الغناء العربي منذ القدم، وهو عبارة عن غناء مرسل أو مرتجل حر لا يلتزم بتفعيلة إيقاعية محددة، ولكنه يؤدى على خلفية إيقاعية ثابتة، وقد عرف قديماً عند العرب الحداء في الصحراء لدى القوافل الرحل وذلك على وزن إيقاع مشى الركبان حيث يلتزمون بوتيرة التوقيع الإيقاعي لمشي الجمال.

نص لموال الحداء في فن الخماري :

إن طحت ميهود فلا مرا عليه أحد
حتى الحسب والنسب والغير ظل وجحد
كريت سورة قريش وقل هو الله أحد
إن قمت من طيحتي لا عاد عارف أحد
آيي للناس حية وأنت مقصودي
والنار في ضامري كالضوه في العودي
حياة منشي السحاب ودارز العودي
مخلوق لو ينبعد جان أنت معبودي

نص من فن الخماري :

يا شايلين لفنوني
جسمي نحل ما تشوفوني
من حب ناس جفوني
ومن حبهم صرت مجنوني
ساروا ولا ودعوني
وخلو قليبي على هون
دمعي جرى من عيوني
شروا السحاب يهلون
يا سايقين لضعوني
روفوا بخلي على هون

فن النجدي :

يقول الرواة إن هذا النوع من القصيد وصل إلى البحرين من نجد، حيث استطاع المبدعون في البحرين في وضع صيغ لحنية أبرزته بأسلوبه المتبع حالياً، فجاءت تسميته بفن النجدي، نسبة إلى منطقة نجد في المملكة العربية السعودية، ويصاحب غناء النجدي بنوع من أداء الحداء وفي نهاية الغناء تبدأ المجموعة بترديد لزمة متواصلة (أها) حتى نهاية الموال مع اتباع أسلوب الزخرفة الصوتية.

نص لموال الحداء في فن النجدي :

يا صاح أحنا اعتصمنا بالإله القوي
اللي على العرش ما غيره شديد وقوي
قاموا جنودي وفتوا كل عسم قوي
(قوموا يا جنودي وفتوا كل عسم قوي)
وانا أحمد اللي نصرنا ما ثلمنا الياه
مجراهم سهيل ومجرانا النعش والياه
يا رب تنصر حمد راعي الثنايا والياه
اللي لطف بالرعايا ونال حظ قوي [16]

نلاحظ أن هذا الإيقاع يتميز بالبطء عندما

يغنيه الرجال، ويأخذ طابع السرعة عندما تغنيه النساء، ويغنى هذا الفن جلوساً على الأرض. أما الرقصة المصاحبة فهي فردية حيث تقف الراقصة للتمايل يميناً وشمالاً، وعندما تسمع صوت الصاكول بالطار تقفز إلى الأعلى بكلتا رجليها، ثم تعاود الأداء الراقص حتى نهاية الأغنية.

نص من فن النجدي :

يا حمود ما شفت الخضر
ما شفت سحاب الشليل
ماشفت من جنه قمر
ما شفت من زوله قمر
ما لوم من تاب وكسر
ما لوم خل في خليل
هذا الهوى يا من حضر
هذا الهوى جذع النخيل

فن اللعبوني :

ينسب هذا النوع من الغناء إلى الشاعر المبدع محمد بن لعبون، وهو الذي أسس مدرسة اللعبونيات في الجزيرة العربية، ولا ينحصر هذا النوع من الشعر في البحرين على فن اللعبونيات فقط، بل تغنى به أهل البحرين أنواعاً من الفنون المعروفة مثل : الخماري والسامري والعربي، وأيضاً هناك نصوص منه وجدت غير مرتبة في غناء السمر عند أهل البحر في غناء فنون (لفجري)، ولفن اللعبوني رقصة فردية تقوم بها إحدى الراقصات، فتبدأ بالارتخاء وهي واقفة تارةً، وتارةً أخرى بالشد والنط إلى أعلى رافعة كلتا رجليها بعد أداء حركة الانكسار الجسدي، وهي حركة فنية جسدية المقصود منها النزول وملامسة الأرض، فيما تلاحقها إحدى الضاربات على الطار الصاكول.

ويصحب غناء اللعبوني حداء حيث يحدو الحداء أو تحدو إحدى النساء بموال شعبي، وعند نهاية الغناء تقوم المجموعة بترديد لزمة متواصلة (هي يالله) حتى نهاية الموال، مع إيقاع الزخرفة الصوتية.

نص لموال الحداء في فن اللعبوني :

يا صاح زود العنا يرمي المرد بادراك
كم واحد طاع نفسه وذوبته بادراك
من شال حمل العنا بالزود زاده نقص
عيب على الحر يحكي في جواب النقص
إن كنت بالفقه تقرأ لا تجيب النقص
كم واحد تاه رايه وانتشب بدراك

نص من فن اللعبوني :

حمام ياللي على نبنوب
في شيلة الفن بطارة
بالله عليك انحر الرعبوب
واسجع بفن على دارة
ون قالوا وش لك من المطلوب
قله من الولف زوارة
الا تبسم حسين الذوب
حصن فلق عنه محارة
خده كما بارق من صوب
والا كما فرع جمارة
والرف ناب يشيل الثوب
ينسف كما شط خوارة

فن العربي :

ليس هناك فرق بين الخماري والعربي عدا تفعيلة الإيقاع فقط، فالتشابه يوجد حتى في تناول القصيد نفسه، والسرعة والبطء هما اللذان يتحكمان في غناء العربي والخماري.

الرقصة: وهو يكتب بألف ولام التعريف، ولكنه يلفظ (لعربي) مجرداً من الألف.

فردية تشبه إلى حد كبير رقصة النجدي واللعبوني، عدا السرعة في سحب الرجلين على الإيقاع، ويصاحب غناء فن العربي غناء فن الحداء، حيث تحدو إحدى النساء المتمكنات الموال مع إيقاع الزخرفة الصوتية.

نص موال الحداء في فن العربي :

يا خلا الجفا هنتوا تشيلوني
انتو ودادي بدع النيل شيلوني
ركن الصفاري على ذا الحال شيلوني
خفين مسعودي وقلبي لغيركم ما مال
بالضيج انا احمي بالوغا لي مال

حطيتكم لي لحاجات الدهر لي مال
ظنيت الي من برك حملي تشيلوني

نص من فن العربي :

حصة مساج الخير زينج تهايه
ليمن ضحكتي حصة مبسمج قماش
ليمن كشفتي ساقج يحيل المنايا
ليمن قبلتي حصة من الخنه عطايا

فن الجلوة :

تقوم بعض العائلات البحرينية بتخصيص يوم واحد من أسبوع الزواج لإقامة حفل الـ (جلوة) وتدعى لهذا اليوم بعض النسوة المتخصصات في أداء هذا الفن، ونص الجلوة يعتمد على القصائد ذات الطابع الديني وقصائد الذكر والمولد النبوي الشريف قصائد المديح والثناء، وتسمى رئيسة المجموعة الـ (مطوعة) أي قارئة القرآن الكريم، وهي التي تنشد أبيات القصيدة.

في هذا الطقس الاحتفالي الذي يخلو من العزف على الآلات الإيقاعية تجلس العروس على كرسي أو مساند قطنية مرتفعة عن الأرض، واضعة كفيها على ركبتيها، وتقوم النسوة بتغطيتها برداء أخضر اللون، يمسك من الأطراف من قبل مجموعة من النساء وهن واقفات، ويقمن بتحريك الرداء من أعلى إلى أسفل فوق رأس العروس، يتخلل ذلك التحريك إنشاد القصيدة الدينية في قالب الأداء الإنشادي الحر والملتزم بإبراز النبر الإيقاعي للوزن الشعري للقصيدة، وتكون العروس في أبهى صورة تبرز جمالها وتألقها وعفتها، مرتدية الثياب الجميلة والحلي الذهبية الغالية الأثمان، ويقول الرواة إن (هدية الصباحية) التي يهديها المعرس لعروسه في صباح اليوم التالي من العرس، والمكونة عادةً من الذهب، تلبسها العروس عند إقامة طقوس فن الجلوة ،أما وقت إجراء هذا الطقس الاحتفالي فهو يكون دائماً في وقت العصر وينتهي قبل صلاة المغرب.

نص فن الجلوة :

أمينة في أمانيها مليحة في معانيها
تجلت وانجلت حقاً سألت الله يهنيها
تحلت بالحلل والتاج إليها خاطري قد هاج
فيا هاج أيها المحتاج عسى تنظر معانيها
جبين كالقمر ياضي ونور يشفي امراضي
لها رب السما قاضي فبالله خاطري فيها
لها حاجب كالأقواس وتتمايل كشبه الياس
فما من مثلها في الناس أبو المختار حظى فيها

من أغاني الزواج فن (البسته) :

بعد مراسم زفاف المعرس أمام باب الفرشة، تبدأ الفرقة بغناء أنواع أخرى من الفنون الإيقاعية الغنائية مثل فن الـ (بسته) وهي من الأغاني ذات الإيقاعات البسيطة والألحان الخفيفة التي تبعث على الأنس والسرور، وذات طابع راقص.

نص فن البسته :

بوراشد يقول يا ما سقاني كاس الندامة
ضبي من الريم وضاح حالي عسل دوم ينضح
بوصيك يا خوي لا تحب خذها وصية مجرب
الحب قاتل وفضاح حالي عسل دوم ينضح

فن الردحة :

إن فن الـ (ردحة) هو نوع من الغناء في قالب الأهزوجة تؤديها النساء وهن واقفات يصفقن أثناء تأديتها ويضربن بأرجلهن في الأرض، ويؤدى هذا النوع من الغناء أثناء استراحة الفرقة الشعبية، وعادة ما تكون قبل بزوغ الفجر، كما يؤدى هذا الفن في القرى حيث

إن أهلها لا يجلبون فرق الفنون النسائية الشعبية في أفراحهم، لذا فهم يكتفون بمنشدة تنشد، ويردد الحاضرون من النسوة بعدها، ويذكرنا هذا القالب من الغناء بفن المراداة مع الاختلاف في الوظيفة والنص والتشابه من حيث الشكل.

نص فن الردحة.

يأم الورد يأم الورد عيني
حطي على القصه ورد ياالله
جابو المختون من ضحى عيني
كله على شان أم الورد عيني
جابو الجواني من ضحى عيني
كله على شان أم الورد عيني
جابو النفانيف من ضحى عيني
كله على شان أم الورد عيني
جابو التراجي من ضحى عيني
كله على شان أم الورد عيني

نلاحظ أن هذا النص يصف مجموعة الهدايا التي قدمت من المعرس للعروس.

فن الصوت.

من أداء فرق الفنون النسائية الشعبية

من المعروف أن فن الصوت من الفنون المقتصرة على الرجال في دور الطرب والسمر الشعبية في البحرين وهو الفن الذي برز وبرع فيه الفنان البحريني محمد بن فارس من خلال العزف على آلة العود بمصاحبة الآلات الإيقاعية مثل المرواس، إلا أن الفرق النسائية قامت باقتباسه وكن يؤدينه بواسطة الطيران والطبول.

صوت يماني :

سلبت ليلى مني العقلا
قلت يا ليلى رحمي القتلى
أيها العاشق إن تكن صادق
للسوى فارق تغنم الوصلا
طب كمن طاب في حمى الأحباب
والزم الأعتاب لا تعب اصلا
والصلاة دايم تخشى أبا القاسم
من بني هاشم خاتم الرسلا

زفة العصر في القرية :

يقوم الرجال ومن ورائهم النساء بزف العريس مشياً على الأقدام إلى عين العودة أو عين ريه أو عين نصر وهي من عيون الماء العذبة التي كانت منتشرة في العديد من قرى البحرين في الماضي، وهم يرددون بعض الأغاني والأهازيج الدينية في شكل موحد ومنظم.

من نصوص زفة العصر :

صلي وسلم عليه صلوات ربي عليه
محمد وآل محمد صلوات ربي عليه
يا جماله يا كماله صلوات ربي عليه
الخضر يا بو محمد صلوات ربي عليه

أما النساء فيحملن معهن الصفائح المعدنية أو صواني الأكل (للدف عليها) وهنّ يرددن الأغاني التي تنشد في هذه المناسبات ومنها :

على عين رية نسيت مسباحي
مثلك للثريا علي وفاطمة
مريت على المسجد ثلاثة يصلون
واحد عديل الروح واثنين يسلون

عند وصول الزفة إلى العين، يستحم العريس وبعض الرجال الحاضرين للزفة، وبعد الانتهاء من الاستحمام يزف العريس إلى بيته، وعند وصول الموكب يقرأ المولد النبوي ويحلق شعر رأس العريس، وتحنى رجلاه ويداه بالحناء، وأثناء حلاقة شعر العريس تقوم النساء بترديد بعض الأغاني منها :

لا تجر الموس على راسه
علي بو الحسنين جلاسه
لين يجي أبيه وجلاسه
تطلع اميمته من بيته
وتنثر الصندل على راسه

زفة الليل في القرية :

بعد الانتهاء من صلاة العشاء، يحضر جميع المدعوون إلى بيت العريس لتناول طعام العشاء، ثم يقرأ المولد النبوي، وبعد ذلك يزف العريس مرة أخرى إلى عين العودة أو عين ريه لأداء ركعتي الزواج، بعدها يواصل الموكب مسيره إلى بيت العروس، وفي هذه الزفة يحمل

العريس، بيده سيفاً، وفي أثناء المسير يقوم أقارب العريس وأصدقاؤه برش ماء الورد على الموكب حتى وصولهم إلى بيت العروس، حيث تستقبلهم النساء بالزغاريد والتصفيق وترديد بعض الأغاني ومنها : [17]

أ . سند السيف برى عيني يا حسن
يحفظك الله عن سموم المداخل
سند السيف داخل عيني يا حسن
يحفظك ربي عن سموم المداخل

ب . دوس يا معرس ماني دايس
ومعدلة لك على الهاجس
ولبسوها على الهاجس
دوس يا معرس ماني دايس
طيبوها على الهاجس
وعجفوها على الهاجس

أهزوجة فن المتورب :

وهو غناء من نوع الأهزوجة يرتبط بعادة من عادات طقوس الزواج في القرية ويتم ذلك بعد دخول المعرس إلى الفرشة حيث يجلس في وضع متقابل مع العروس،

صورة (7): المعرس والعروس في وضع متقابل أثناء أداء فن المتورب

والاثنان ممددان أرجلهما وجهاً لوجه لتقوم الـ(داية) وهي المختصة في طقوس ومراسم الزواج حيث تساند العروس على إتمام التجهيزات المطلوبة على أكمل وجه، حيث تقوم بإلصاق إبهام الرجل اليمنى للمعرس بإبهام الرجل اليمنى للعروس واضعة تحت الأرجل (صحناً) من الزجاج يسمى (ميمجة)، ثم تقوم بسكب ماء الورد الممزوج بنبتة الـ (الزعفران) على الإبهامين، وهنا تقوم النسوة بغناء أهزوجة الـ (متورب)، وذلك فرحة باكتمال مراسم العرس، ثم بعد ذلك تأخذ الداية ذلك الصحن الزجاجي بما فيه من الماء والزعفران لترشه ابتداء من باب البيت حتى باب الفرشة في خط مستقيم، وهذه العادة أو المعتقد يقابله في المناطق الحضرية ما ذكرناه سابقاً وهو دخول العروس بيت الزوجية من خلال مشيها على أغصان الريحان أو المشموم المعطر.

صورة (8): العروس أثناء أداء فن الجلوة

نص أهزوجة المتورب.

أول بدينا بالصلاة على محمد
ثانيها أمير المؤمنين
ثالثها الحسن ويا الحسين
رابعها زين العابدين
خامسها الخضر يا بو محمد
تهنوا يا اثنين العاشقين
على حوض النبي يغسل ثيابه
على خوص النخل ينشر ثيابه
تهنى الولد بأول شبابه
جعل البين غافل ما درى به
وراش مغضبه مالش احجيه
احجياتش على قلبي حنينه
وراش بعيد عن كتر الفراشي
طول الليل أنا أهمز واراشي
طول الليل انا وياش في حجيه
حجيات الصبي ويا لبنيه

صورة (9): الآلات الإيقاعية المستخدمة في فرق الفنون الشعبية النسائية في البحرين

تعتمد فرق الفنون النسائية الشعبية في أداء فنونها على الـ (طار) وجمعها (طيران) ويسمى أيضاً الدف الكبير، يتكون من إطار خشبي على شكل دائري يحضر من (زنجبار) تسمى تنزانيا حالياً ويحضر من الهند أيضاً، تغطى جهة واحدة منه فقط بجلد الماعز، تثبت بداخل الطوق حلقات نحاسية تصدر رنيناً معدنياً، وتوضع إضافة خشبية صغيرة بحجم كف اليد داخل الطوق لكي يسهل الإمساك بها، وعند الاستخدام يتم تسخينها على نار توقد من سعف النخيل الجاف، ويصل عدد الطيران بالفرقة (12) طار يتم الضرب على عدد يتراوح من (6-8) وباقي العدد يكون بالقرب من النار للتسخين استعداداً لعملية التبديل بين فقرات الغناء.

صورة (10): آلة الطار الإيقاعية من أهم أدوات الطرب بفرق الفنون الشعبية النسائية في البحرين

كما تعتمد الفرقة الشعبية أيضاً على آلة الـ (طبل) وهو قالب من الخشب مجوف من الداخل يحضر أيضا من (زنجبار) أو الهند، ويشد عليه من الجهتين جلد البقر، ويوجد منهما نوعان يعملان بنفس الطريقة، أحدهما يسمى الـ (لاعوب) وهو الذي يقوم بعملية الزخرفة الإيقاعية والآخر يسمى الـ (مخمر) وهو يقوم بضبط الوحدة الإيقاعية الأساسية للإيقاع، والإيقاع يعتمد على حركتين أساسيتين يتم من خلال تواترهما تشكيل الطقم الإيقاعي أو النمط أو النسق الإيقاعي المتعارف عليه، وتسمى الحركتان الأولى (دم) والثانية (تك)، يعزف على الطبل إما باليد أو العصي من سعف النخيل.

صورة (11): آلة الطبل الإيقاعية من أهم أدوات الطرب في فرق الفنون الشعبية النسائية في البحرين

ويمكن إضافة أنواع أخرى من المؤثرات الإيقاعية وهي التي يصدرها العنصر البشري من خلال التفاعل مع الأداء الموسيقي مثل الـ (التصفيق) ويتم بضرب الكفين مع بعضهما البعض لإصدار فرقعة صوتية ،والـ (ردح) تستعمل فيها الرجل أو (القدم) في بعض الفنون يضرب بها الأرض محدثة كتمة قوية جماعية في كثير من الأحيان تتماشى مع الإيقاع الحسي دون اللجوء إلى استخدام آلة من الآلات الإيقاعية كفن المراداة مثلا. ويندرج تحت هذه الأصوات الإيقاعية الثانوية التي يصدرها العنصر البشري ما يسمى بـ (طرقعة الأصابع) من خلال تشابك اليدين محدثةً صوتاً يتماشى والإيقاع الرئيسي ويستخدم هذا الأسلوب حين حدوث النشوة في الطرب [18].

الرقصات.

هي جماعية وفردية، في فن الدزة نجدها جماعية من خلال وقوف الفرقة أثناء الأداء مع التحرك والتمايل طرباً مع الإيقاع . أما في باقي الفنون فنجد أن الرقصة فردية في الغالب

الأعم[17]، تكون بعض الرقصات الاحتفالية الأخرى مرتبطة ببعضها البعض، فتظهر نمطاً متشابهاً في الرقص، مبنيا على إيقاعات تنتمي للعائلة الإيقاعية نفسها، من ذلك رقصات فنون الخماري والعربي واللعبوني والسامري، وأهمها على الإطلاق فن الخماري، حيث يؤدى في كل المناسبات الاحتفالية وبالذات في اليوم الثاني من احتفالات الزواج التقليدية [19].

التنظيم الإداري.

تتكون الفرقة النسائية من عضوات يصل عددهن في أغلب الأحيان إلى عشرين عضوة أو أكثر، تتفاوت أعمارهن مابين (30-60) سنة، تتوزع المناصب بينهن حسب الخبرة والسن فكبيرتهن وهي ما تسمى بالـ (رئيسة) يجب أن تكون ذات اطلاع ووعي وخبرة فيما يخص الفرقة وعضواتها، ويصادف في بعض الأحيان أن تكون الرئيسة صغيرة السن، ولكن لديها من الإطلاع والخبرة ما يكفي لتزعم الفرقة، وبموافقة العضوات، ثم يقمن بترشيح من تنوب عن الرئيسة لتحل مكانها عند الغياب أو المرض، كذلك يتم تحديد بعض العضوات من ذوات الخبرة ليكن استشاريات للرئيسة ونائبتها وتسمى هؤلاء العضوات بمصطلح الـ (كراسي).

يطلق على كل عضوة إسم (جعيدة) أي الملتزمة بالفرقة، تتخذ الفرقة من بيت الرئيسة مقراً لها للتجمع، وما يترتب على ذلك من أمور الاستقبال والضيافة، لذلك يتم استقطاع مبلغاً رمزياً للرئيسة يسمى الـ (قلاطة) أي سهم من (المال) يخصم من إجمالي مبلغ التعاقد مع أهل المعرس، كذلك يفترض أن يغطي مبلغ القلاطة شراء وصيانة الأدوات الإيقاعية، وتقوم رئيسة العدة بعملية إبرام العقود الخاصة بإحياء حفلات الزواج شفوياً من خلال عملية تسمى (مقاطع) أي (تتقاطع) مع أصحاب الشأن أي تتفاوض معهم للحصول على أفضل الأسعار المناسبة، ويتم توزيع المبلغ على أعضاء الفرقة كلٍ حسب أهميته ومرتبته في الفرقة.

هناك أيضاً طريقة أخرى يتم من خلالها اختيار الرئيسة وهو أسلوب (التعيين)، أي أن صاحبة الفرقة تعين خليفة لها، كابنتها أو إحدى قريباتها لتكون رئيسة، وهذا التوارث عادةً ما يكون في حالة واحدة فقط، وهي أن الرئيسة تكون مغنية ماهرة جداً وتورث ما تعلمته إلى إبنتها أو إحدى قريباتها جاعلة للفرقة مغنية ماهرة مثلها تستطيع أن تتبوأ عرش الغناء في الفرقة، وهذا الأسلوب متبع عند الفرق التي تكون عضواتها من عائلة واحدة وتتضمن بعض العناصر القريبة من العائلة نفسها، كأن تكون هذه العناصر من منطقة واحدة أو صديقات مقربات لهذه العائلة.

المناسبات :

وتشارك فرق الفنون النسائية الشعبية في إحياء حفلات الزواج والأعياد والنذور والختان، ومساهمة الفرقة أو العدة كبيرة في مناسبة الزواج، حيث تشارك الفرقة في يوم الحنة وليلة الزفاف وصباح يوم العرس ويوم خروج العروس من بيت أهلها إلى بيت أهل زوجها حيث تطلق تسمية الـ (الهدية) على هذا الطقس من طقوس الزواج.

أشهر الفنانات المبدعات في الفنون الشعبية :

اشتهر عدد من الفنانات المبدعات في فرق الفنون الشعبية البحرينية نظراً لما لهن من إبداعات وإسهامات فنية تمثلت في قدرتهن على كتابة وارتجال النصوص الشعرية مع الإجادة في الغناء الشعبي من أمثال كلٍ من :

سعيدة بنت ناصر.

بنات سلمان، هما موزان وسلامة الملقبتين ببنات أم سلمان.

أشهر فرق الفنون النسائية الشعبية البحرينية.

مكية بنت زايد

فاطمة أم راشد

فرقة الفيروز

فاطمة الخضارية

عيدان السهالوة

سعيدة السهلاوي
فرقة العاصفة وغيرها الكثير من الفرق الأخرى.
تجدر الإشارة إلى وجود العنصر الرجالي في الفرق النسائية للقيام بأدوار محددة وهو عرف متبع منذ القدم، ومن أسباب ذلك :
قوة الرجل العضلية التي تمكنه من حمل الطبل ذي الوزن الثقيل لفترات طويلة خلال الحفل.
براعة الرجال في أداء فواصل الزخرفة الإيقاعية على المسار اللحني للغناء المعروف بالـ (صكال) ويسمى الرجل بالـ (صاكول) وهذه العملية تحتاج إلى أيادٍ قوية تتحمل الضرب على حواف الطار لإصدار ذلك الصوت العالي.
الحاجة إلى توظيف الرجل في عملية شد الطبول بسبب ارتخائها خاصة أيام الرطوبة الزائدة.
وجود رجال قد أحبوا الغناء النسائي وتغنوا به بإجادة.
ضرورة توصيل عضوات الفرقة إلى بيوتهن في أوقات متأخرة من الليل وحمايتهن من المضايقات، وعادة ما يكون الرجال في الفرقة من الأقرباء مثل الأخ أو إبن العم أو الزوج.
وفي مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين ظهرت بعض الفرق النسائية التي يرأسها رجال ممن تمرسوا في الفنون الشعبية بشكل عام ولديهم قدرات قيادية مشهود لها مثل :
فرقة إبراهيم المسعد ومحمد سليمان.
فرقة عبد القادر راشد.
فرقة إبراهيم الشاعر.
فرقة أحمد الكريني. وغيرها الكثير من الفرق الأخرى.

يعتبر الفنان الشعبي سعيد بن سلطان الملقب بـ (سعيدان) من أشهر من تغنى بفنون النساء من الرجال وكان يعتبر من أمهر مؤدي الزخارف الإيقاعية على الطار، توفى عام 1973 عن عمر ناهز (80) عاماً تقريباً[20]

المتغيرات الاجتماعية في منتصف القرن العشرين.

استمرت فرق الفنون النسائية الشعبية متربعة على عرش الغناء الشعبي حتى الخمسينيات من القرن العشرين، حيث إن المجتمع البحريني استطاع أن يحافظ على عاداته وتقاليده القديمة والمتوارثة، جيلاً بعد جيل، قبل أن تدخل رياح التغيير على المجتمع التي بدأت إرهاصاتها منذ مطلع الستينيات من القرن الماضي، أما مع دخول عقد السبعينيات فإن المجتمع قد أصبح مستعداً لاستقبال العديد من المؤثرات الخارجية التي كان لها دور كبير في تغيير أنماط السلوك والعادات والتفكير.

وعلى الرغم من تمسك المجتمع البحريني بهويته وثقافته العربية وانتمائه الديني والمذهبي، إلا أن التغيير قد طال الجانب المادي من ثقافة المجتمع، رغبة في الأخذ بأسباب التمدن والإطلاع على الثقافات الأخرى، وكان المد حين ذاك للثقافة الغربية دون منازع، وشهدت فترة السبعينيات طفرة في تغير السلوكيات في المجتمع والتشبه بقشور الثقافة الغربية، ولم يكبح جموح هذا المد سوى بداية صعود التيار الإسلامي المتشدد في منطقة الشرق الأوسط، ولكن ذلك لم يمنع جموح المجتمع نحو الجديد من الاختراعات والمبتكرات التي أصبحت تغزو العالم وتغير مفاهيمه نحو مستقبل مفتوح على كل ما هو جديد.
وتزامن ذلك مع انطلاقة جديدة في العمران، وتحديث البنية التحتية للدولة، وارتفاع مستوى الدخل للفرد، وتنوع مصادر الدخل للمؤسسات الحكومية، وبدء عملية التنمية الشاملة للدولة الحديثة، وازدياد حركة السفر والسياحة، ودخول الشركات الاستثمارية العالمية ،وانتشار التعليم الجامعي، كل تلك العوامل مجتمعة ساعدت على عملية التحول في المجتمع البحريني.

العوامل المؤثرة في الثقافة المحلية.

تطور وغزو وسائل الإعلام المسموع والمرئي ذي المنطلقات الغربية.
انتشار دور السينما بالمدن في البحرين.
انتشار وسائل الاتصالات التكنولوجية الحديثة.
التأثر بفنون الغناء والموسيقى العربية التي تبث من الإذاعات العربية والتلفزة.
البدء في إرسال أبناء البلد في بعثات دراسية

للدول العربية والغربية.
انتشار مد الصراعات الفنية الجديدة لفرق الموسيقى الغربية وتأثيرها على الشباب العربي.
كل ذلك أدى إلى اختلاف النظرة لدى الجيل الجديد من الشباب للفنون الشعبية بشكل تدريجي، ولم يتم تدارك الأمر إلا مؤخراً من خلال الإطلاع على تجارب الدول المتقدمة في العناية ورفع شأن المأثورات الشعبية.
بداية تغير النمط الاحتفالي في المجتمع البحريني.
في نهاية فترة الستينيات وبداية فترة السبعينيات من القرن الماضي بدأ الفن الموسيقي والغنائي في البحرين في الانفتاح على مصادر جديدة من الأداء الموسيقي المقنن من خلال البدء في تكوين الفرق الموسيقية مثل فرقة الأنوار وفرقة نجوم الخليج، واحتضان المؤسسات الأهلية للمواهب الجديدة الشابة مثل جمعية (أسرة هواة الفن) وبدء التحول إلى إحياء الأعراس في قاعات النوادي الرياضية، حيث دخلت آلات موسيقية جديدة مثل الكمان (الفيولينة) والأكورديون والأورج والناي والقانون، وبدء بروز فنانين شباب يغنون الأغاني الحديثة التي انتشرت ولاقت رواجاً في الوسط الفني، هذا بالإضافة إلى دخول الفرق الغنائية الإيرانية التي لاقت رواجاً في محيطها الفني والشعبي لدى الجالية الإيرانية.
مع نهاية فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضي نلاحظ أنه يتم إحياء الأعراس من خلال فرقة موسيقية مكونة من المطرب الشعبي العازف على آلة العود الموسيقية بمصاحبة عازف آلة الأورج والآلات الإيقاعية مثل فرقة الفنان محمد البكري أو من خلال دعوة أحد المطربين العرب الشباب المشهورين، ولكن مع دخول الألفية الجديدة من القرن الحالي دخلت تقنية جديدة على حفلات الزواج من خلال أسلوب عرض وتشغيل الأغاني بتقنية الـ (DJ).

في تلك الفترة بدأ الاتجاه إلى إحياء الأعراس في قاعات الفنادق الكبرى، مع ما يرافق ذلك من مظاهر البذخ والتبذير التي بدأ المجتمع ينتهجها تلبية لحاجات الأفراد الملحة في إشباع الرغبات من خلال مجتمع استهلاكي يفاخر بالمظاهر المادية التي أصبحت هي المقياس للوجاهة وعلو الشأن.

الفنون الشعبية البحرينية.

على الرغم من انحسار مد وسطوة فنون الفرق النسائية الشعبية في البحرين وتراجعها مع دخول القرن الواحد والعشرين، وتنازل المرأة البحرينية في البداية عن دورها القيادي للفرقة الشعبية، مفسحة المجال للرجل للقيام بهذا الدور منذ فترة الستينيات من القرن الماضي، وذلك بسبب متغيرات اجتماعية واقتصادية هامة، منها انحسار وتغير الأدوار التي كانت تقوم بها فئات معينة من المجتمع، وتغير الدور الذي تقوم به المرأة داخل الأسرة والمجتمع، إلا أن الفنون الموسيقية الشعبية باقية في جذور المجتمع البحريني ورغم التطور الحاصل في المجتمع، ولا يزال هناك من يمارس تلك الفنون بشكل فردي أو جماعي، ولا تزال هناك أسر بحرينية تتمسك بالتقاليد القديمة ولو في أضيق الحدود.

التوصيات.

لقد تم تهميش الفنون الشعبية البحرينية من خلال تجاهل الجهات الرسمية والأهلية لهذه الثقافة والموروث الشعبي الجميل، وأصبحت مظاهر الاهتمام تنحصر في الأمور الشكلية أو في المناسبات العامة التي يتم من خلالها عرض نماذج مبتورة من تلك الفنون، وبعد أن ضاع الكثير من هذه الثقافة، لولا تدارك الأمر من خلال عمليات التسجيل الصوتي والمرئي الذي حفظ لنا نماذج نادرة موجودة في أرشيف الإذاعة والتلفزيون، رغم ذلك فإن الأمل هو في أن تتبنى الدولة متمثلة في مؤسساتها المعنية (مشروع إحياء وتسجيل وتدوين وحفظ) هذا التراث للأجيال القادمة وذلك من خلال إنشاء فرقة فنون شعبية تقوم الدولة برعايتها وتوفير كل متطلباتها وهذا مطلب ملح نأمل أن يتم تحقيقه في المستقبل القريب.

المصادر

(1) الأغاني الكويتية يوسف دوخي (ص 17)
(2) الزواج جاسم الحربان (15)
(3) من كتاب أغاني الغوص في البحرين الكاتب وحيد الخان. (ص-27 -28 29)
(4) الأغاني الكويتية يوسف دوخي. (ص33)
(5) كتاب التحفة النبهانية (ص 87-81).
(6) من كتاب أغاني الغوص في البحرين الكاتب وحيد الخان. (ص-93 -94 95)
(7) (الموسيقى في البحرين بول اولسن) (-111 -112 113)
(8) كتاب المراداة الشيخة حنان حسن آل خليفة الوراقون. (ص -5 7)
(9) عبدالله بن أحمد محارب لم يهدأ الشيخة مي بنت محمد الخليفة (ص17)
(10) الزواج جاسم بن حربان (ص 45)
(11) المصدر السابق.
(12) المصدر السابق.
(13) من كتاب ذاكرة الأغنية البحرينية
(14) المصدر السابق.
(15) من كتاب ذاكرة الأغنية البحرينية
(16) المصدر (مواويل فرج بومتيوح جمع وإعداد مبارك عمر العماري)
(17) من كتاب ذاكرة الأغنية البحرينية
(18) الزواج جاسم بن حربان
(19) كتاب الموسيقى في البحرين بول اولسن. ص (129)
(20) كتاب الزواج. ص (127)

مصادر الصور

صورة (1): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية - فيديو
نموذج (A): الموسيقى في البحرين ، بول روفسنج أولسن، الثقافة والتراث الوطني وزارة الإعلام، مملكة البحرين.
صورة (3): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
صورة (4): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
صورة (5): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
صورة (6): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
نموذج (B): الموسيقى في البحرين ، بول روفسنج أولسن، الثقافة والتراث الوطني وزارة الإعلام، مملكة البحرين.
نموذج (C): الموسيقى في البحرين ، بول روفسنج أولسن، الثقافة والتراث الوطني وزارة الإعلام، مملكة البحرين.
صورة (7): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
صورة (8): أرشيف مجلة الثقافة الشعبية
صورة (9): مجموعة الآلات الموسيقية ، منزل الفنان أحمد الفردان بقرية سار ، المحافظة الشمالية.
صورة (10): مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق.
صورة (11): مجموعة الآلات الموسيقية، منزل الفنان الشعبي المرحوم عبدالله المير بمحافظة المحرق.

خالد عبدالله خليفة
البحرين

الموسيقى الحسانية
(موسيقى التِّيدِنِيتْ):
ملامح البنية والدلالة والوظيفة

مصدر الصورة:
موقع من عمق الثقافة الصحراوية

يمكن أن نتعرض للموسيقى الموريتانية بالتعريف، عن طريق الوسائط التي يشكل وجودها مناخا لإنتاج الموسيقى ماديا وتصوريا، وفي هذه الحالة نجد ثلاث وسائط:

الوسيطة الأولى: الآلة الموسيقية.

الوسيطة الثانية: الفنان العازف المغني.

الوسيطة الثالثة: معرفة مصطلح الموسيقى وأداؤها حسب نظريتها.

بالتالي فإننا سنقوم بالتعريف بالقرينة الآلية: الآلة. والتعريف بالفنان العازف المغني. والتعريف بالقرينة الاصطلاحي المحدد لأسماء الوحدات الموسيقية.

ثم نقوم من بعد بالتعريف ببنية الموسيقى الموريتانية: بحورا وطرقا وظهورا.. إلخ.

ونمر على الدلالة التي أعطتها هذا التأليف الفني لنفسه، عبر أثره في النفس والمجتمع. ثم نتحول أخيرا إلى الوظيفة التي أدتها الموسيقى في حفظ الحكاية التي واكبتها، سواء كانت شعرا أو نثرا. وقد رأينا نماذج من ذلك وسوف نرى أخرى تاليا.

المبحث الأول: تعريف الموسيقى بوسائطها:

تتألف الوسائط التي تقدم الظاهرة الموسيقية في الغرب الصحراوي من آلات موسيقية، وفنانين مؤدين للموسيقى عزفا وغناء، ومصطلحا يعرّف الوحدات الكبرى والمتوسطة والصغرى، وتتضمن هذه الوحدات كلمات منظومة وألحانا.

لقد كتب الباحث الفرنسي «ميشل غنيار»1، عن موسيقى المنطقة، وقدم معلومات قيمة عنها لأنه التقى بفنانين عديدين واستفاد منهم. لكن تجربتي في البحث حول الموسيقى قادتني في طريق آخر غير الطريق الذي سلكه الباحث ميشل كنار، وهو أنني حاولت أن لا أحبس نفسي في مدرسة موسيقية فنية واحدة، بل أقوم بمسح لكل المدارس الموسيقية، وأقف على خصائص كل واحدة منها، سواء «تيدنيت وموسيقى» أهل الحوض، أو أهل تكانت، أو أهل القبلة. كما أنني قمت بحفرية في المصطلح الموسيقي الذي لا يستطيع الفنانون الناقلون للعزف والغناء أن يفسروه لأنه وقع انقطاع تاريخي ما بين المصطلح الأصلي، والأداء نتيجة اعتبارات تاريخية سنطلع عليها. وبالتالي لم يعد الفنانون قادرين على إعطائه معناه، رغم أنهم يحفظون التسميات والمصطلحات. لماذا؟ ذلك ما سنعرفه عند حديثنا عن مصطلح الموسيقى ونبدأه بمصطلح الآلة الموسيقية. ولن نبسط الموضوع كثيرا لأن المقام مقام الحكاية وليس الموسيقى.

أولا: تعريف بالآلة الموسيقية:

تتألف الآلات الموسيقية في المجال الحساني من ثلاثة أنواع، حسب طبيعة أدائها:

آلات وترية

آلات نفخية هوائية

آلات إيقاعية

1: الآلات الوترية:

تتألف الآلات الوترية من «التيدنيت» و «آردين» و«الكنبرة»، و«الربابة». من هذه الآلات ما يعزف بالأصابع، ومنها ما يعزف بأداة عزف من جنسه. ونبدأ بالآلات الخفيفة، لنصل إلى الآلات الرئيسة.

ا- الربابة: هي آلة تتألف من قدح، يعد من القرع، ويجلد بجلد الورل (الكوتي)، تثبت به عصا من جذور الأشجار، بمثابة عنق نحيل طويل للربابة، وتثبت في الطر الجواني من العود رافعة ترفع وتره الوحيد عن الجلد الذي يغطي فلقة القرع، المتخذ من شعر أذيال الخيل أو أعرافها. يثبت الوتر قريبا من نهاية العصا المثبتة بالطريقة الآنفة. ويؤخذ جذر رفيع من جذور الشجر (عركَ)، ويعطف على شكل قوس، يشد بين طرفيه خيط من الشعر الذي فتل منه خيط الربابة. وبذا تكون الربابة مهيأة لنشر ألحانها الشجية بحك وتر القوس على وتر الربابة. والربابة في المخيلة الشعبية الحسانية من أحسن الآلات صوتا إذ هي غاية جماله عندهم. يقولون في المثل الحساني: «صوته رباب». تسمية الرباب عربية. لايغني العازف على الرباب، بل يعزف عليه عزفا صامتا. والآلة شائعة بين رعاة الغنم خاصة.

ب- الكنْبُره: هي آلة أكبر من الربابة حجما، ويصنع قَدحها من شجر البشام أوما في مثله من الأشجار الطيعة للنحت، الخفيفة. وعودها على شكل بيضوي مستطيل أكثر، خلافا للربابة المستديرة على شكل ثمرة القرع. وتجلد بجلد الضأن المدبوغ دباغة جيدة. يثبت الوتر الوحيد الموجود في الكنبرة على طرف عودها، أما عنق الآلة فهو من أعواد الأبنوس أو ما يماثله من الأشجار الصلبة. يثبت الطرف الثاني من الوتر قريبا من نهاية العنق النحيل للآلة. ويعزف عليها بالأصابع. ولكن أحيانا قد يمدح عليها الرسول صلى الله عليه وسلم من طرف المداحات والمداحين. أما العازف فلا يتكلم، إلا بأنامله. تسمية الآلة تأتت من تشبيهها بالقبّرة وهي

الطائر المغرد المعروف. تعزف الكنبرة عددا من المقامات الحسانية، حسب مهارة العازف، لكن أغلب عزفها الشجي يكون محدود السعة، بسبب وترها الوحيد. تروى على الكنبرة حكايات وبطولات، أغلبها حول قتل الأسد، والنمر، والتمساح.. ونادرا ما يصاحب عزفها بغناء من طرف عازف الآلة. لكنه يسمى المعزوفات.

ج- أردين: (أر أثين): وهو معزف الجارية. جاءت تسميته من الصنهاجية، وهو مذكر بدليل الألف التي تدل على تمييز المذكر عن المؤنث بالحسانية. فالصيغة صنهاجية والدلالة صنهاجية كذلك.

بهذه الآلة أربعة عشر وترا على الأكثر، وسبعة أوتار على الأقل. وهو مؤلف منبن على قصعة قرع كبيرة، مجوفة، ثبت بتعامد معها عود طويل يبلغ حوالي ثلثي المتر، في الغالب، مثبت بالجلدة التي تغطي فوهة القرعة، متعامدا أو شبه متعامد مع عود آخر بمثابة شعاع على قطر دائرة الإناء الذي يكل عماد الآلة، ثبتت في هذا العود المستعرض الأطراف السفلية من الأوتار، بينما ثبت طرفها الأعلى بملاوي مثبتة في ثقوب بالعود الذي يمثل عنق الآلة الطويل. ويسمى عود التثبيت السفلي «تامُنانتْ» وهي كلمة صنهاجية بمعنى الجسر، أو العبارة. كالخشبة المستعرضة على فوهة البئر (مثابة البئر).

تعزف الفنانات فقط على آردين لأنه آلة نسائية، وآردين بطبيعة أوتاره قادر على عزف الكثير من المقامات، لكن حسب مهارة الفنانة، يتحدد ما تستطيع أن تعزفه من تفصيلات في الموسيقى. إلا أن الغالب هو أنه يعزف بحور الموسيقى الأربعة: كرْ. فاغُو، سنيمة، لبتيت. أو الخمسة حسب بعض المدارس الموسيقية: كر. فاغو. لكحال. لبياظْ. لبتيت.

تغني الفنانات على آرادين، ويعزفن «الأشوار» وهي وحدات سنتعرف عليها لاحقا.

د- «تدنيت» (آلة العزف):

أصل التسمية صنهاجي من مقطعين ونسبة. المقطع الأول «تـذْ»: (آلـة) إئـذِهْ: العـزف، أو الضرب. والصلة «انْ» للنسبة. فهي إن ترجمناها إلى العربية: (آلة العزف)، وإن ترجمناها إلى الحسانية فهي «آلـة لِخْبيطْ»، وهو اللفظ الذي يطلق على العزف بالحسانية:

تَخْبطْ غَوْراسْ ابْلاَ انْزاعْ
جبْتُه وُانْجيبْ أجْناسُه
شَاعِرْ غيرَكْ فِي الحَكْ كاعْ
رَابطْ راص غَوْراسُه.[2]

(تخبطْ: تعزف. غوراس: لحن من صنفين: صنف في الأوتار فقطْ يسمى غوراس العبرة، أي الدوزنة، وصنف يعزف في الأوتار ويوقع على جلدة التدنيت، يسمى غوراس الجّنبه، وهو من أشوار مدرسة أهل ابّاشه في الحوض. شاعر: هو اللقب الذي يطلق على الفنان. كاعْ: كلمة إغياء في الحسانية بمعنى حتى أو إذن حسب السياق. وهي من لفظ قاع المسألة، أو نهايتها. رابط راص: أصابني بالخبال.)

تتألف التيدنيت في بنائها من إناء مقور، منحوت من جذع البشام (آدْرِسْ)، مستطيل الشكل، يثبت على عود طويل من الأبنوس أو من شجر صلب يشبهه.

وتتألف التيدنيت من الأقسام التالية:

د- 1 - أقسام التيدنيت

لكْدَح: القدح

وهو الخشبة التي بينا أنها تنحت من البشام لسهولة نحته، وخفته عند الحمل. وهو على نصف اهليلجي متساوي الطرفين. يوضع بداخله عند التجليد «حجاب النصر» من طرف شيخ الفنان، حتى يكون عزفه مقبولا بين الناس.

العود: وهو عصا غير غليظة ولا رقيقة، تثبت مع استطالة قدح التدنيت. يكون في نهايتها الجوانية فرع. وفي نهايتها البرانية ماسورة صغيرة من النحاس أو الحديد تسمى قصبة التدنيت.

الجنبه: الطبلة:

هي الجلدة القاسية التي تثبت على فوهة قدح التيدنيت، وتجفف عليه وعلى العود، تثبت بسيور تدخل في التخريمات الجلدية، وتمرر السيور التي

تشدها من تحت قدح التيدنيت في كل الأطراف.

تامُنانتْ: الجسر:
هي الرافعة المعدنية أو الخشبية للأوتار عند الفتحة الموجودة في طبلة التيدنيت من الجهة المعاكسة للطرف الذي تمتد منه العصا. والتامنات هي الخشبة التي توضع مستعرضة على مثابة البئر. أو هي عبارة النهر أو الجسر. كلمة صنهاجية، سميت رافعة الأوتار بذلك لأنها هي التي ترفع الأوتار عن طبلة التيدنيت فيمكن عزفها بالأنامل العازفة.

لْمدارِكْ: المدارك:
هي مثبتات معدنية أو خشبية على طرفي جسم التيدنيت لتثبيت أطراف الأوتار. والمدارك إثنان.

الزغب/ لعصب: الأوتار:
التسمية من المادة التي تصنع منها أوتار التيدنيت فقد كانت تصنع تاريخيا من أذيال الخيل أو أعرافها، فسميت «الزغب»، أو تصنع من عرقوب النعامة وهو لا يزال طريا، فتسمى عصبا، لأن ألياف العرقوب تسمى عصبا. وقد تصنع من العضلات الصفراء لثور الوحش أو البقر (اسلوكْ العلّبه) إن لم يوجد النعام أو شعور الخيل.
التسمية على شعور الخيل يبدو أنها هي الأصل لأن تسمية الموسيقى (أزوانْ) جاءت من اسم الشعر بالصنهاجية «انْـزْ»: و «أوَيـنْ»: الكلام. أي هو (كلام الشعَر)، إن ترجم ترجمة حرفية، و(صوت الأوتار) إن ترجم ترجمة معنوية.
لا توجد في نهاية الأوتار ملاوي في التيدنيت الأصلية، وإنما ثمة سيور رفيعة تثبت بها نهايات الأوتار، على العود الذي يشكل عنق التيدنيت. وبنسب متفاوتة، بحيث يعطي كل وتر نغمة على إحدى السلمين الموسيقيين: الخماسي والسباعي، وتعزف التيدنيت المقامات الخماسية والسباعية معا.
تتألف الأوتار من صنفين: «الامهار» و «التشبّطنْ».

الامهار:
هما الوتران الطويلان في التيدنيت، وأحدهما مثبت قبل الثاني بمثبت، حتى يكون صوته أعلى في السلم الموسيقي (مي) من صوت الوتر الطويل «المهر الفوكاني» (دو)
و يلتبس أصل تسمية الأوتار لإحالته في نفس الوقت على الحسانية، والصنهاجية بنفس الكفاءة الدلالية، وهي ازدواجية تلاحظ أحيانا، رغم أن الدلالة قد لا تكون متوائمة، لكن الدال متطابق أو شبه متطابق. ف «أمُؤُر» (آمور) إن نطق بالحسانية هو الكبير، الحاني، الكافل، الطويل.. ومنه جاءت تسمية شجر (آمور): الغضا.
أما الإحالة إلى الحسانية فهي واضحة: المهر، وهو ولد الفرس. وكثير من وحدات الموسيقى سميت على خيل بجنسها أو بأعيانها (المزّوزه- أم اعكال- البيّكْ- الحوّ..)
يلعب الوتران دور التحكم في نغمات القرار والجواب في الموسيقى، فأحدهما (الفوكاني يؤدي نغمات القرار في الطريق الكحلاء، والتحتاني يؤدي نغمات القرار في الطريق البيضاء).

التشبطنْ: تشَّأبُطَنْ أو الشبوطيات:
هما الوتران أو الأوتار الثلاثة، وأو الأربعة القصيرة في آلة التيدنيت، وأغلبها ثلاثة وأقلها إثنان في تيدنيت البظانْ. تقوم هذه الأوتار بأداء النغمات في أعلى السلم الموسيقي الخماسي أو السباعي (ري، فا. صول. لا. سي) بالتجاوب مع الوترين الطويلين: الامهار (دو، ومي)، حسب التأليف الموسيقي للمقامات، وتبادل النغمات على السلم.
ولتسمية التشبطنْ إحالتان، هما: إحالة إلى العود الشبوط، وهو العود الذي اتخذه الغلام زلـزل، تشبيها لها بسمك الشبوط النهري. فنسبت إليه الأوتار القصيرة في آلة التيدنيت. وإما هو : «تشَّأبطَنْ» الصغيرة، والوديعة، البنت الكريمة، التي يحنو عليها الكبير، وهي كلمة صنهاجية متداولة. فتكون هي ابنة «أمؤهر» التي يحنو عليها. قال أحد شعراء الحسانية في وصف العلاقة الحميمة بين التشبطنْ ولْمهار: (لبيرْ):

زَيْنينْ أمْهَارَكْ شنْ طنْ
وُالمُهْرِ امْنينْ اتْهينُه
يتْلَيَّعْ وِ التِّشبْطـــنْ

أعْلَ لَّهارْ إنِـــينُ.

(شِنْ طِنْ: بمعنى التدارك والسرعة في العزف. اتهينُ: تشتد عليه بالعزف. يتليع: يتألم. إنينُ: تئن على المهر المتألم.)

هـ- أنواع العزف في تيدنيت البظان:

تتألف أصناف العزف والتعاطي مع الأوتار بالنسبة لهذه الآلة التحليلية الأساسية في موسيقى الناطقين بالحسانية من الأنواع التالية:

البرم: وهو أصعبها، ويتم على الأوتار بأصبعي الإبهام والوسطى، أو بثلاث أصابع، حسب المدرسة الموسيقية.

الغزل: وهو تدوير إصبع واحدة على الوتر.

النجر: وهو لمس الوتر أفقيا، بضربة خاطفة.

المدر: وهو التركيز بإصبع على إحدى التشبطن. التي تسمى أيضا المدره.

الدَّركي: من التدرق العربية، وهو إنهاء نغمة الأوتار بتوقيع على طبلة التيدنيت.

لحليب: وهو العزف طوليا على الأوتار بيد العزف، بحيث تخرج نغمة متصلة.

الشد: وهو التوقيع على طبلة التيدنيت بالنسبة للألحان الإيقاعية.

أما بالنسبة لأنامل الدوزنة، وهي التي تتحرك على نهايات الأوتار لضبط نسب الأصوات فإن تقوم بأنواع من الحركة والضبط أهمها:

الزّمد: وهو حبس الوتر لضبط النغمة التي سيخرجها مستوى وطولا وقصرا.

كَصْ العُبرّه: أي تقفي مستوى اللحن، وهو تحرك من الحد الأقصى من نغمات الوتر إلى الحد الأدنى، أو العكس. ويمارس في عدة مداخل موسيقية وأشوار، من بينها غوراس العبرة، و «امريرةْ مكه موسَ).

الحك: وهو لمس الوتر بطرف الظفر في حالة اهتزازه، فيحدث صوتا كالخربشة، وهو شاهد لشور «المشوش» في «ماغةْ جوكا».

النتر: وهو جذب الوتر بالظفر حتى يحدث نغمة عالية منقطعة.

التناكْ: من النتق. وهو نتق الوتر بالظفر. ويسمى أيضا التنقاس، أي إيقاظ الوتر.

التغْواسْ: وهو الشد على الوتر بالظفر.

وتعتبر التيدنيت الآلة الوترية الأولى في موسيقى مجال الغرب الصحراوي، وذلك لقدرتها على عزف كل النغمات التي تصورها أو تخيلها السكان، أو استجلبوها معهم في بعض فترات هجرتهم، أو تعاطيهم مع الشعوب المجاورة.

وثمة ثلاث ملاحظات أساسية لفهم ظاهرة موسيقى التيدنيت التي يمكن أن تسمى بها موسيقى المنطقة، لأنها هي الآلة الأكثر كفاءة من حيث أداء النغمات، والأكثر إحاطة من ناحية القدرة على عزف كل المقامات والتوابع التي تتألف من أربع وعشرين وحدة كبرى التي تتضمن مئات الوحدات الصغرى (الأشوار).

الملاحظة الأولى: أن موسيقى التيدنيت لم تأت من مصدر واحد، ولم تؤلف في فترة واحدة، ولا ضمن مجال ثقافي وفني موحد. بل هي تراكم لمهارات فنية سابقة ولاحقة، كان ابتداؤها مع عهد الدولة المرابطية الثانية، عندما أصبح الرخاء ميزة هذه الدولة، على غير ما كان عند نشأتها. وبالتالي فإن مبدأ موسيقى التيدنيت –حسب القرائن التاريخية– يعود تقريبا إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري، القرن الحادي عشر الميلادي.

الملاحظة الثانية: أن المصطلح الموسيقي السائد إلى يومنا هذا يحمل حفريات اصطلاحية، تؤكد اختلاط الروافد، حيث توجد فيه مصطلحات صنهاجية وأخرى حسانية عربية، وأخرى أفريقية في مستوى أدنى.

الملاحظة الثالثة: أن الثراء الكبير في النغمات الموسيقية، وتداخل المقامات السباعية والخماسية في موسيقى التيدنيت، يعود إلى مساهمة إنشاد الشعر الشعبي والفصيح، بحيث أصبحت الآلة مفتوحة على الأوزان الشعرية، وأصوات الإنسان، خلافا لبعض الآلات التي لم يصاحبها إنشاد، ولا إبداع، يستوحى من أصوات البشر. فمصاحبة التيدنيت للإنشاد الذي كان أغلبه بعد قدوم قبائل المعقل أثرى التيدنيت إثراء

كبيرا.

ومن الأدلة الشاخصة على ذلك أن موسيقى الطوارق بالتيدنيت «تيهرِّدنتْ» لم تعرف هذا التطوير النغمي لأنها صوحبت بحكايات نثرية، وإيقاعات قصيرة، ولم يصحبها إنشاد شعري طويل النفس. وبالتالي فإن إسهام القبائل الحسانية في إثراء التيدنيت نغميا كان بارزا ومميزا لها عن غيرها من «التيدناتن» الموجودة في المنطقة (تيدنيت بمبار. تيدنيت التكرارير، تيدنيت السوننكي)، فهي بالمقارنة مع تيدنيت البظان، تعتبر فقيرة في النغمات والتأليف الموسيقي والألحان، وتنوع العزف، والمضمون.

إن الانفتاح على الإنشاد بالحنجرة، كان إحدى التسويات التي خلقها الانصهار الثقافي، الذي ترتبت عليه مساهمة كل رافد سكاني ثقافي بما لديه في تأثيث الخيمة الثقافية الكبرى التي تحدثنا عن حيزها سابقا. وكانت الموسيقى من أفضل ما تمثل فيه هذا التكامل بين الروافد الثقافية في الغرب الصحراوي، سواء تعلق الأمر بالإثراء النغمي، أو بالإثراء الإيقاعي، حيث كان التأثر بالمجال الحاف في جنوب الإقليم موطنا للعديد من الإيقاعات التي دخلت الموسيقى الحسانية من بابها الواسع.

2 ـ الآلات الهوائية:

تنقسم هذه الآلات إلى صنفين:

الناي العربي هو قصبة هوائية مفتوحة من الجانبين وبها ثلاث ست فتحات جانبية كل ثلاث منها متقاربة، وينفخ فيها وتسد الفتحات الجانبية فتصدر أصواتا شجية. تتخذ من لحاء الأعواد ومن القصب.

النيفّاره: واللفظ من النفير أصلا. وهي قصبة حديدية أو من لحاء الأشجار فسخت عن عودها وغلفت بأمعاء الدواب وهي مسدودة من فتحتيها، وينفخ فيها من ثقب جانبي وبها ثمان فتحات تصدر منها الأصوات بواسطة سد أنامل النافخ فيها لتلك الفتحات. وتعزف بحور أزوان، وتصاحبها حكايات يحكيها صاحبها بواسطة النفخ. ومن أبرزها حكاية «كومْ.. كومْ. حد واكل أبَّات الرّجّاله ما يركِدْ» وهي قصة عن قتل رجل لأسد أكل أباه، فقد تقفى أثر الأسد فلما وجده نائما أيقظه ليقتله بالمبارزة المباشرة.

3 ـ الآلات الإيقاعية:

هي الطبول بأنواعها. وهي تتخذ من أواني ضخمة نحتت من جذور أشجار عملاقة كالساج وغيره. وهي طبقات ورتب أعلاها طبل الإمارة الذي هو شعارها، وأخذه عار على أصحابه، إن لم يموتوا دونه. قال بعض الإمارات لما أخذ طبلهم المسمى «الرزام» تشبيها له بقرم الإبل:

يَالرَّزَّامْ انسَكْرُوكْ
عنْ تفْرَاكْ احْللْنَ
جَاوْا اعْدُوكْ اكَبظُوكَ
أسْك يـلُّ كِنَّ
ـفي ابلَدْ فيهْ انْشُوفوكَ
مَذَ يَفْرَغْ منَّا![3]

الرزام: اسم طبل. انسكّروك: نسترضيك. نعتذر لك. احللنَ: جمع محلة الحي.

أسكِ: لفظة إعزاز وتفكر. يفرغ: يموت. والمقصود أنهم لو كانوا في مكان يرونه فيه لشاهدت كم سيقتل منا دونك). لأن الطبل الكبير كان رمز السيادة.

ثمة طبول أخرى هي طبول العشائر، ومن العادة أن تسكت إذا تكلم الطبل الكبير. تنكس كالأعلام الجهوية أمام العلم الوطني.

ثمة درجة ثالثة من الطبول وهي طبول الطرب والمديح. وهي طبول أصغر من طبل الدرجة الأولى وطبول الدرجة الثانية. ويتقارع عليها الرجال قراع العصي. وتغني عليها النساء.

ثمة طبول للفنانات، ومن أشهرها طبل الصبيطه بنت آغمتار، فنانة خطري ولد أعمر ولد اعلي، لما قيل فيه لما انكسر في انتقال الأحياء من مكان إلى مكان: يدعى الطبل «امنيصير»: فقالت هي في ظهر الشور:

ديّةْ ظَرْكْ امْنَيصِيرْ
لَحْكتْ غيدْ التِّشهارْ

(أي أن الطبل قتل، وعلى نساء المحلة أن يقدمن لها ديته. وقد أعطت كل سيدة جزءا من تلك الدية المغلظة من ذهب وإبل وقماش وغيرها.)

قال فيه الكفيه ولد بوسيف:

يَجْميم لِمْـــغَلِّيكْ
صـدْرَياتَكْ لِكْبارْ
وَاخْبَارْ الريمْ اعْليكَ
مَشْدودَه كل انهارْ.

وقال فيه:

ذ اللاَحكْ يالمجيبْ يِفَّ لَيْ أصَـــكَّارْ
فوكُه حبّاتْ ارْبيبْ لا لَحْكُه حرْ النارْ

وقالت فيه الصبيطه رثاء لسلطنة أهل أعمر ولد اعلي بعد مقتل المختار والد أعمر:

يَالْدَايرْ تتْفَـــكَّرْ انْظرْلَكْ هَذ الدّارْ
هذ دارْ اهل أعمر دارَ الفخْرَه لكبَارْ

وكان من عادات العرب أن الفنانة إذا أرادت أن تجلد «آردين» أخذت جلدته المتقادمة وقسمتها قطعا على نساء المحصر. وعلى كل واحدة من النساء أن ترسل شية ذهب، أو ثوبا جديدا، أو ناقة.. أو أي شيء آخر [4].

هذا ملخص موجز عن الموسيقى كما ظهرت في الأفق الثقافي الحساني. فكيف تم توظيفها في النسق الثقافي العام، ولولا أن المقام لا يتسع لقدمنا أرضية خلفيات النشأة، لكننا صححنا بعض المفاهيم المتعلقة بأن المرابطين لم يكونوا يتداولون بالموسيقى في دولتهم الجنوبية، ويكفينا هنا أن نلاحظ ملاحظة واحدة نكتفي بها من ذلك الحديث السجالي المطول.

الملاحظة هي أن الموسيقى بعد دخول بني حسان وتمكنهم من المرجعية السياسية والثقافية، لم تكن متداولة بين الزوايا إلا نادرا. وبالتالي نتساءل من أين جاء المصطلح الصنهاجي في تسمية الآلات وتسمية البحور وكثير من الأشوار؟ إن السبب كما يستشف من بعض الوثائق والقرائن غير القرينة المصطلحية، أن المرابطين هم الذين سموا التيدنيت، وكانوا يتداولون بمقامات معينة قبل قدوم بني حسان فلما جاء بنو حسان تحول إليهم الفنانون بالتسميات وإسناد الأسماء، بحكم بذل الأمراء لهم، وإغداقهم المال والهدايا السنية، فأثري الفن السابق بالمعطى الجديد، ولكن بقيت المصطلحات السابقة حفرية دالة على الحقبة السابقة، كما بقيت في أسماء المعالم الجغرافية وغيرها.

ثانيا: التعريف بالمصطلح:

المصطلح الموسيقي وحفرية التكامل:

يعد المصطلح الموسيقي مظهرا من مظاهر التكامل الثقافي في مجال الغرب الصحراوي، فالتسميات تعود إلى مصدرين أساسين هما الصنهاجية والحسانية أساسا، وثمة وحدات صغرى تسمى بمصطلحات تعود إلى الأقليات التي تعيش في الجوار الجنوبي، مثل «انجَرو» و «السونكي» وهما لحنان أحدهما في «فاغو» الطريق الكحله، والثاني في بياضها.

من مظاهر التكامل التي تكشف عنها حفرية المصطلح ما سأورد منه أمثلة الآن:

يسمون الطرق بأسماء حسانية، في اثنتين منها: الجانبه البيظة (الطريق البيضاء)، الجانبه الكحلة (الطريق الكحلاء). ويسمون الطريقة الثالثة: جانبة لاكْنيدية: تصغير الكندية، من اكندن، وهو خليط السواد والبياض من الناس أو من الأشياء (الزّرَاكْ).

وفي بحور الموسيقى: «كر» و«فاغو» و«سنيمه» (لكْحَالْ -الزّرَاكْ- لبْيَاظْ) و«بَيكِ».

فأما لفظ «كَرْ» فحساني من الكر وهو إحكام النسج. وأما «فاغو» فهو من أفوْكَه»، وهو التصبب من أعلى في الغارة تشبيها بالشلال، والمقام مقام حرب. واللفظ صنهاجي. وأما: سنيمه: فهي من مقطعتين: اسّنْ: معرفة أوانكشاف. إيمَنْ: الروح. أي معرفة الروح أو انكشافها. وهي صنهاجية المأتى.

أما: لكحال والزراكْ ولبياظ ، فهي ألفاظ حسانية ذات أصل عربي، تدل على ألوان السواد واللون المختلط من السواد والبياض، ثم البياض. أما بيكِ: فهو حساني مصغر الباقي. أي الباقي من الموسيقى بعد البحور السابقة.

فإذا فصلنا أكثر في الظّهُورَه: وهي الوحدات التفصيلية التي تعزفها «التيدنيت» فإننا سنلاقي: في الطريق الكحلة: أنتماس: من انتَمَسّنْ: الطلع أو المطالع في الصنهاجية. تنجُّوكَه: فاغو الطريق الكحلة. والكلمة في الأصل من تنْ اوكيْ: ذات المنعة. صنهاجية. ثم: الراشكة أو ازراك البلاوي، وهما تسميتان حسانيتان ذواتي أصل عربي. ثم «ماغَجُّوكَه»: ومعناها: نمنمة، أو شي ذات المنعة.

صنهاجية. ثم بيكِ أعظَّالْ: والتسمية حسانية، وأعظال هو الوثاق الشديد، حيث أن نغماته كثيفة، وصعبة الأداء.

في الطريق البيظة: مكّة موسى: واللفظ مسند لموسى. إما «مكه» فتعني (الذرة: واللفظ ينتمي إلى اللغات المحلية الإفريقية- قيل إنها حركة سنابل الذرة الصفراء، عزفها الفنان المدعو موسى فنسبت إليه.)

ثم السروز: أو عرّاي السروزْ: وهو وقت اشتداد المعركة عند إخلاء السروج من فرسانها بالمناورة أو بالنزول إلى الأرض للقتال أرضا. واللفظ حساني عربي.

ثم «انيامه» وهي تحيل نوعين من الإحالة: الأولى: إحالة إلى الصنهاجية «الروحية» التي تحدثنا عنها بالنسبة لسنيمه، أو من «انْيَامْنَه»: وهو «نبع الماء الزلال». الثانية: «انيامه» التي تعني الأكل في الفلانية: ومنها المثل: «أزْ انْيامَه»: (هيا كُلْ).

ثم «مقام الربابي»: وهو لفظ حساني من النسبة إلى صوت الرباب.

ثم «جينّه» وهي صنهاجية من مقطعين «اِدْيَإنْ» أهل «نان» نحن. (أهلنا).

و «لَكَّتْري»: وهو لفظ حساني نسبة إلى القتر، وهو العجاج.

وأخيرا «لعْتيكْ»، وهو لفظ حساني من (العتيق)، ويطلق هذا اللفظ في الحسانية على بقية الأضاة.

ثالثا: تعريف بالبنية:

بنية الموسيقى الحسانية في التيدنيت:

تتبنى موسيقى التيدنيت التي أسلفنا إنها ترادف كلمة موسيقى الحسانية من أربع وعشرين وحدة مقامية مستقلة كليا أو جزئيا عن الوحدات الأخرى. وتتألف عندما تعزف التيدنيت طريقا عموديا في البحور الأربعة حسب بعض الأقوال، أو الخمسة حسب بعض الأقوال الفنية الأخرى.

أ- بنية الطريق البيظه: الوحدات الكبرى:

مكّة موسَ: هو كر الطريق البيظه.

الفائز: مقام خفيف من مكة موسي يسمى (رخوا) أو رديفا.

السروزي: هو فاغو الطريق البيظه

الحر: خفيف السروزي (رخو) أو رديف.

انيامه: أكحال سنيمة البيظه، أو اكحال الطريق البيضاء.

التحزام: رديف ظهر انيامه. رديف ثقيل.

جَينَّه: هي ظهر لبياظ في الطريق البيظه. ويقال له بالظلوع في بعض المدارس الفنية.

لكّتري: رديف ثقيل لجينّه. ويسميه بعض المدارس: اللين.

لعتيكْ: هو ظهر بيكِ في الطريق البيظه. ولا رديف له.

ب- بنية الطريق الكحله:

انتماس: ظهر كر الطريق الكحله.

سين كر. أو ما يُخرّص. رديف خفيف لظهر انتماس.

تنجُّوكَه، او تنِنْجُوكَه: هي فاغو الطريق الكحله.

سين فاغو: خفيف تنجُّوكه. رديفه.

ازراكْ البلاوي: مقام بيني مستقل.

ماغة جوكَه: بياض الطريق الكحله.

بيكِ أعظّال: هو ظهر بيكِ في الطريق الحكله.

المصري: رديف لظهر أعظال. منطقة الجنوب الغربي فقط.

جـ- بنية طريق لكْنَيديه:

انوفَّل: ويدعى كر لكْنيديه في بعض المدارس الموسيقية. وهو كرْ طريق لكْنيديه.

الشبار/ المزَّاوي/ او فاغو لِكبير: فاغو طريق لكنيديه.

الموسطي: هو اكحال طريق لكنيدية.

مَنْجَلَّه: أو ابياظ لكنيديه حسب بعض المدارس. هو ابياظ لكنيديه.

بيكِ المُخالف: هو بيكي طريق لكنيدية.

وإذا نظرنا إلى مجموع هذه الوحدات التي تسمى «آنكَاره" نسبة إلى النقر على الآلة، وجدناها أربعة وعشرين وحدة كل واحدة مستقلة بألحانها وإيقاعاتها عن بقية الوحدات الأخرى.

وتتميز الطريق عن الطريقين الأخريين بترتيب النغمات، فبينما يكون الجواب في الطريق الكحلة مثلا على أساس المهر الفوقاني، يكون في الطريق

البيظه على أساس المُهر التحتاني. بينما يكون في لكنيدية على التّشبّط الفوكانية: الوتر الثالث في التيدنيت.

يمكن أن نسمي هذه البنية ببنية التقاطع بين البحور الأفقية والطرق العمودية، حيث تخترق الطريق كل البحور بالتتالي، دون أن تعزف مثلا البحر الواحد بجوانبه الثلاثة وإنما تعزف طريقة واحدة في كل البحور. لذا سميناه بالتصنيف التقاطعي، وهو مبين في الجدول التالي.

الطريق / الظهور / الرّدفه / البُحور	**الكَحْله :** السوداء	**البيْظَه :** البيضاء	**لِكْنَيْديه :** الزرقاء	**ملاحظات**
كَرْ	1-**انْتَمَاسْ**- ظ 2- سينِ كرْ- ر	1- **مكّه** موسى- ظ 2- الفائزْ- ر	**انْوَفَّلْ- ظ.** ---------	«سينِ كر»: يسمى: «مايُخَرّصْ» في الحوض.
فَاغُو	3-**"تَنَجُّوكَه"** - ظ 4- «سينِ فاغو"- ر	3- **السْرُوزِي**- ظ 4- الحُرْ- ر	**فاغُو لكبيرْ** أو «**الشّبارْ**"- ظ	- تنطق «تنْجُوكه»: في مَنَطقة «القبلة» بنونين
سنِّيمَه : **ا- لِكْحالْ** **ب- الزْرَاكْ** **جـ- لِبْياظْ**	5- **هَيْبَه**- ظ --------- 6- **ازْرَاكْ البلاوِي** أو"الراشْكَه"- ظ. 7- «**مَاغْةْ جُوكَه**" أو ابْياظْ لِكحالْ- ظ ---------	5- انْيَامَه- ظ 6- التحْزَامْ- ر 7- الرَّبابي- ظ 8- «**جِيْنَّه**" أو «بِالظلوعْ"- ظ 9- «**لَكَّتْرِي**"، أو ابْياظْ لِحْجِبْ- ر	**المَوْسطي** (خاص بمنطقة الحوضين) --------- «**مَنْجَلَّه**"، أو ابْيَاظْ لِكْنَيديه ---------	- يخضع بحر «سنيمه» لنظام مختلف عن نظام البحور الأخرى لأنه ثلاثي التصنيف. - الرمز»ظ» تعني الظهر، وهو مقام ثقيل، و الرمز «ر» تعني مقاما خفيفا تابعا لسابقه، وبعض المقامات الثقيلة لا خفيف له.
بَيْكِي	8- **بيكي** أعَظَّالْ- ظ 9- **المصري**- ر. خاص بمنطقة القبلة	10- **لعْتيكْ**- ظ ---------	**بيْكي المخَالَفْ** ---------	الخط المتقطع يعني عدم وجود رديف للمقام الثقيل.

جدول الوحدات الموسيقية البيضانية الكبرى، «آنْكارَه» :

د- بنية الظهر والرديف:

تعتبر الوحدة الكبرى هي الظهر ورديفه معا. لأنهما هما اللذان يشغلان الجزء المتعلق بالبحر من الطريق. وفي البحر ورديفه ثلاث مستويات من التأليف:

الردة: وهي الوحدة الصغر. وتتألف من نغمتي قرار وجواب. ومن الردات المستقلة المعروفه: «بَرَه» كلمة صنهاجية معناها الطريق. و «ردّتْ سيد أحمد اللب» المباركي في «شور الكرص».

الشور: وهو يتألف من صنفين: لحن غير موقع، ويسمى شور العبرة. وهو عزف يتوخى تتبع الألحان، والتنويع فيها ضمن المقام، وهو أساس الإنشاد. والصنف الثاني الشور الموقع، وهو أربع ردات فأكثر، متساوية أو متفاوتة، على أساس التوازن بين الأولى والثالثة، والثانية والرابعة. على غرار وحدة الكاف. فالشور الموزون لا بد أن يكون من أربع ردات على الأقل. و«الشور» من الإشارة إلى الجهة، فهو جهة موسيقية. أو منحى موسيقية، وهو أساس الأغنية. وفيه تنشد «الكفان» قال محمد ولد ابن ولد احميدن:

اغْنَ هَذَ الشَّورْ ابْلَ مَايُغَنَّ سَرْمَدَ
بَاكِ للشِّطَّارْ ابْلَ طَمْعَه فيهْ البُلَدَ.

رابعا: التعريف بالوظيفة:

زيادة على دور الإشباع الجمالي لمتذوقي الموسيقى من جميع المشارب الاجتماعية البيضانية، لعبت هذه الموسيقى في الغرب الصحراوي أدوارا خطيرة في تحريك العواطف، وتوحيد الأذواق، والتأريخ للحوادث، وتخليد الأبطال، واحتضان الشعر الحساني، والمثل، والحكاية البطولية. لذا كان توظيفها الاجتماعي كثيفا، ولا تزال هذه الموسيقى تؤدي دورا متجددا في المجتمع، وتنمية الذوق، ويسعى الفنانون المحدثون للاعتماد عليها في تحديث أنغامهم وألحانهم، وذلك لتشبع هذه الموسيقى بروافد لحنية وإيقاعية عديدة تتمثل في عناق الإيقاعات الإفريقية والمحلية الصنهاجية، مع الإنشاد العربي، وتميز هذه الموسيقى بتداخل المقامات السباعية والخماسية مما أثراها إثراء غير متاح في المحيط الحاف بالإقليم الذي يتداول بموسيقى «التيدنيت» أو موسيقى «البيضان»[5].

ورغم أن هذه الموسيقى التي يروي أغلب الشيوخ أنها موسيقى ذات أصل أندلسي، تفيض عن الموسيقى الأندلسية المتداولة في المغرب العربي بأحد عشر مقاما؛ فإنها تتطابق مع الموسيقى الأندلسية في الأمور التالية:

أن الموسيقى الأندلسية وموسيقى البيضان تتألفان من 24 مقاما.

أنهما قائمتان في ترتيب المقامات على نظام النغمة الثقيلة والخفيفة، بمصطلح الرديف في مقامات التيدنيت، والذيل في المقامات الأندلسية.

أن التيدنيت التي هي الآلة الرئيسة في موسيقى البيضان، هي عود عربي قديم، يخلو من الملاوي. تدعى بعض أوتار التيدنيت «تَشبّطْ"، نسبة للعود الشبوط الذي كان معروفا في الأندلس.

أن الصلة بين المجال الأندلسي والمجال الموريتاني معروفة تاريخيا، منذ القرن الخامس الهجري، وكان ثمة تحرك كثيف للكتل البشرية، بما تحمله من ثقافة وفن، خاصة في فترة المرابطين، وخلال سقوط الأندلس، حيث لجأت مجموعات عديدة إلى الصحارى خوفا من اضطهاد الإسبان لهم، وعبورهم إلى العدوة المغربية. والشعوب إن هاجرت تهاجر بثقافتها وفنها قبل أي شيء آخر. يروي الفنانون أن موسيقى التيدنيتْ قادمة من الأندلس[6].

وفي المحصلة تعتبر الموسيقى البيضانية فنا مشبعا، إلى درجة أنها تحتضن فنونا أخرى مثل الرقص، والرسم والنحت، حيث تقوم بالتعبير التعويضي عن هذه الفنون من خلال النغمة والإيقاع، المشبعة برمزية الألوان، والحركة، وتداخل الظلال..

أما من حيث التداخل والتشاكل مع الموسيقى العالمية، فإن هذه الموسيقى تتفق مع الموسيقى العربية في مقامات مثل «نهوَنْد» الذي هو «الموسطي» عند الموريتانيين، وكذلك مقامات لِكْحالْ: (هيبة، وانيامه، والتحزام). أما الموسيقى السودانية وأواسط أفريقيا فتتفق معها في «التحرار»، وهو خفيف نغمة متوسط من مقام «تنجوكه». وتتفق الموسيقى الموريتانية مع الموسيقى الفارسية والأوروبية والهندية،

في مقامات سباعية، وخاصة بعض مقامات لكْحال ولبياظ. كما تتفق مع الموسيقى الصينية في مقامي «جَيْنّه» و «منجَلّه». وتتفق الموسيقى الموريتانية مع موسيقى «لابْلوزْ» الأمريكية في مقام «انتماسْ».

لقد سمحت القدرة على تأليف الألحان لدى الفنان الموريتاني، وما أتيح له من وجود على تخوم حضارات متعددة، إضافة لعوامل تاريخية ناتجة عن الهجرات العديدة إلى الأرض؛ أدى كل ذلك إلى ميلاد موسيقى، تتألف من مئات الألحان الموقعة أو غير الموقعة، حيث تبلغ أحيانا أكثر من سبعين معزوفة ولحنا، في المقام الواحد: «انتماس» مثلا. وتسمى الوحدات الأصغر من المقام (الظهر أو رديفه) ب: «الأشوارْ»، ويتألف الشور (المعزفة) إما من لحن منثور، أو من لحن منظوم. أما وحداته فهي «الردات» وهي تأليف من نغمات القرار والجواب حسب نظام التأليف الرباعي أو الخماسي أو السداسي فما فوق[6].

ملاحظة ختامية:

رجعت في تصنيف هذا الجدول الشامل لموسيقى «التيدنيت» عند البظان، إلى كل الفنانين الموريتانيين الكبار، من عازفي التيدنيت التي تعزف هذه المقامات الرئيسة والتابعة، في مناطق الحوضين ولعصابة، بالشرق، و منطقة تكانت بالوسط، ومنطقة القبلة بالجنوب والغرب، معتمدا على شيوخ المدارس هذه المناطق الثلاث، من أمثال: أحمد ولد بوبَه جدو، وإسلمُه ولد دندني، وبادي ولد حمباره، والشيخ ولد الباشه، وسيد أحمد البكاي ولم حمه ولد نفر، والبان ولد النانه، وابّ بويَ ولد بنكه، ومحمد الامين ولد اخبال، وسيد أحمد ولد أحمد زيدان، وبو الناس ولد الباشه، والدبية بنت اسويد بوه، ومحمد ولد النانه، وسيد أحمد ولد سيدي ابراهيم.. من منطقة الحوض.

وولد امّني، وسداتي ولد آبه، والجيش ولد سدوم، من منطقة تكانت وآدرار. وسيمالي ولد همد فال، وسيدي ولد همد فال، والداه ولد آبه، من منطقة الجنوب الأوسط.

والمختار ولد البيان، والمختار وأحمدّو ابني الميداح، ومحمد عبد الرحمن ولد انكذي، من منطقة القبله: الجنوب الغربي من موريتانيا. ولم يعد على قيد الحياة من هؤلاء الشيوخ إلا سداتي ولد آبّه، و سيد أحمد ولد أحمد زيدان، والداه ولد آبه، والدبيه بنت اسويد بوه؛ أما الآخرون فقد توفوا ما بين سنة 1976 و2006م. ولذا تعتبر المعلومات المستقاة منهم معلومات نادرة اليوم بغيابهم عن الحياة[7].

الهوامش والمراجع

1 - ميشل غنيار. موسيقى الشرف والبطولة.

2 - رواية عن الشيخ ولد اباشه. الاك. 1978م. وهو عازف كبير للتدنيت. وخليفة عمه شيخنا، الذي توفي 1962م. ولم يوثق عنه للأسف أي تسجيل صوتي. خلافا للشيخ الذي سجل طرق أزوان الثلاث للإذاعة الوطنية. وكانت موجودة في أرشيفها حتى 2003 على الأقل.

3 - رواية عن الفنان الكبير، بادي ولد حنباره. مقابلة. 1978م.

4 - الفنانة الموريتانية الكبيرة، المبدعة. المعلومة بنت الميداح. حديث حول العادات المصاحبة للفن. نواكشوط 2012.

5 - البيضان أو البيظان: هم المجموعة البشرية التي أطلق عليها منذ القدم، مجموعة «المور" وهم شعب متعدد الأعراق، من بينه بيض وسمر، وحمر، وقد نطق باللهجة الحسانية العربية المأتى منذ القرن السابع الهجري إلى اليوم، وذلك على حساب اللغة الصنهاجية التي كانت سائدة في الإقليم. وهو مؤلف من ثلاثة روافد: رافد صنهاجي زناتي قديم، يرقى وجوده إلى ماقبل الميلاد، ينتمي إلي المرابطين، وقد نماه النسابون العرب إلى قحطان. ورافد عربي أحدث وجودا، تألف من فاتحين إسلاميين، وقبائل مهاجرة من معقل، وهلالية، وقبائل مهاجرة من الأندلس. ورافد أفريقي محلي حمل الثقافة العربية الحسانية.

يمتد الإقليم الذي توطنه البيظان ما بين وادي درعة في جنوب المغرب إلى غاية النهر السينغالي، واللفظ تحريف فرنسي لكلمة «الصنهاجيش» التي هي تصحيف عربي لكلمة «آزْنَاكه» بكاف معقودة.

6 - سيد أحمد ولد حمّ ولد نفر. مقابلة مع إذاعة موريتانيا. أجراها الأديب الشعبي الكبير محمدن ولد سيدي إبراهيم. 1973م.

7 - لدي عدد من الأشرطة والوثائق حصلت عليها أثناء مقابلات مع الفنانين، سجلوا لي فيها طرق «أزَوانْ»، وكذلك حصلت على بعض هذه الأشرطة من أرشيف الإذاعة الوطنية، وكذلك من بعض الأصدقاء، وبما أن هذه الموسيقى مروية شفهيا، فإن مرجعها الأساس إنما هو ما قدمه شيوخها وأساتذتها.

محمد ولد أحظانا
موريتانيا

تصوير
أنور حبيل
بموافقة مدرسة كانو الدولية

الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة
«الطفولة المبكرة»

الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة

«الطفولة المبكرة»

تعد الملابس وتزيينها أحد فروع التراث المادي التي تعكس حضارات الأمم، وتعبر عن القيم الإنسانية للمجتمع، ومدى حب الإنسان الفطري للجمال والزينة، ومن خلال تلك الملابس يمكن معرفة نوع الحياة التي كانت تمارسها المجتمعات المختلفة. ومن الملاحظ أنه تمَّ فَقْد بعض القيم التراثية لبلادنا وطمس معالمها، أو استبدالها بثقافة أجنبية؛ نتيجةً للانفتاح الكبير على العالم الخارجي والتطور العصري السريع لمواكبة الحضارة، والذي طرق جميع مجالات الحياة، ومنها صناعة الملابس وتزيينها.

وتؤكد ذلك صفية بن زقر (Zagr1979:9-11) أن التطور الحضاري السريع حطم العادات والتقاليد الملبسية المحلية.

ويمكن تقدير الفرق بين الحاضر والماضي من قبل الذين عاشوا في الماضي والحاضر. والذين بإمكانهم أن يسردوا للجيل الجديد ما وجد في الماضي من تقاليد ملبسية ونحوها. مما يسمح للصغار؛ المحافظة على ارتباطهم بالماضي.

من هنا تبرز مشكلة البحث؛ التي تستدعي منا السعي المستمر للحفاظ على تراثنا المادي، من خلال توثيق ذلك الجزء من تراثنا ما أمكن. على أن يتم ذلك وفق أسس علمية صحيحة.

أهمية البحث:

إن عدم الحفاظ على الملابس التقليدية والاهتمام بدراستها سيؤدي حتماً إلى ضياع جزء من تراثنا العريق، واختفائه من صفحة التاريخ. ومن هنا تبرز أهمية البحث في توثيق ملابس المواليد التقليدية، والعادات والتقاليد الخاصة بمناسبات المواليد؛ من أجل الحفاظ على ذلك الجزء من التراث قبل اندثاره لمن يلينا من الأجيال. كذلك إمكانية الاستفادة منه في مجال التعليم كمادة علمية من الناحية النظرية والتطبيقية، وأيضاً في الأبحاث المستقبلية.

تساؤلات البحث:

1. ما المناسبات المتعلقة بالمواليد والعادات والتقاليد المصاحبة لها؟
2. ما مكونات الملابس التقليدية للمواليد الذكور والإناث ؟
3. ما المكملات المرافقة لملابس المواليد؟
4. ما الخامات والأساليب التي استخدمت في زخرفة تلك الملابس ومكملاتها؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث بصفة رئيسة؛ إلى إلقاء الضوء على الملابس التقليدية للمواليد في مكة المكرمة، والتقنيات التي كانت تنفذ بها، وذلك من خلال تحقيق الأهداف التالية:

- التعرف على المناسبات المتعلقة بالمواليد والعادات والتقاليد المصاحبة لها.
- جمع وتسجيل الملابس التقليدية للمواليد الذكور والإناث.
- التعرف على المكملات المرافقة لملابس المواليد.
- حصر الخامات والأساليب التي استخدمت في زخرفة تلك الملابس ومكملاتها.

منهج البحث:

سوف يتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي، وهو يعتمد على دراسة الماضي للإفادة منه في الحاضر عن طريق إيجاد الروابط بين الظواهر الحالية والظواهر الماضية، ورد الظواهر الحالية إلى أصولها التاريخية. من خلال الوصف الدقيق للدلائل المتبقية والمحفوظة من الماضي. وقد وضح الجوهري (1988: 19) أهمية الاتجاه التاريخي في دراسة التراث الشعبي، باعتباره ركناً أساسياً من أركان الدراسة الفولكلورية.

حدود البحث:

الحدود الجغرافية :

يغطي البحث مدينة مكة المكرمة بالمملكة العربية السعودية.

الحدود الزمنية :

يمكن الحصول على معلومات ترجع إلى فترة زمنية تقدر بمائة سنة ماضية؛ عن طريق العينة البشرية والمادية.

الحدود البشرية :

يغطي البحث المرحلة العمرية من المهد إلى مرحلة ما قبل المدرسة أي الخمس سنوات الأولى من العمر.

عينة البحث:

- العينة البشرية :

سوف يتم اختيار أفراد العينة بطريقة قصدية، للحصول على معلومات البحث من المصادر الأولية. وسيتم اختيارهم اختياراً حراً من الشهود الذين عاصروا موضوع الدراسة، أو ممن اقتنوا قطع الملابس التقليدية، أو لديهم الخبرة في تنفيذ وتزيين تلك الملابس التقليدية الخاصة بالمواليد في مكة المكرمة. أما المعلومات الثانوية فسيتم الحصول عليها من خلال الدراسات

السابقة المتعلقة بموضوع البحث.

- العينة المادية:

هي الملابس التقليدية ومكملاتها للمواليد والتي سيتم توثيقها من حيث: دراستها، وتصويرها، وعمل الرسوم التوضيحية لها للتمكن من إعادة تنفيذها.

أدوات البحث:

الاستبانة:

أداة علمية تستخدم لجمع البيانات الخاصة بالبحث، وستستخدم الاستبانة المفتوحة للحصول على أكبر قدر من المعلومات وعلى أدق التفاصيل الممكنة. وسيتم تقسيمها لعدة محاور تبعاً لمتطلبات البحث.

المقابلات الشخصية:

تعتبر أداة مهمة للحصول على المعلومات البحثية؛ وتعد استبياناً شفوياً لجمع معلومات تفوق في أهميتها المعلومات التي يمكن الحصول عليها من خلال الأدوات الأخرى.

التصوير الفوتوغرافي والتسجيل الصوتي:

يعدان من أهم الوسائل في توثيق المعلومات؛ إذ أن التصوير الفوتوغرافي ينقل لنا صورة طبق الأصل عن الحقيقة، ويصف بدقة متناهية ما قد تعجز الكلمة عن وصفه. ويؤكد يونس (1977: 17) أهمية استخدام أجهزة التسجيل البصري، والسمعي في مجال التراث الشعبي لما لهما من القدرة على تسجيل الظواهر والأشكال بأمانة ودقة بالغة، تمنع من التغير، أو الانقراض.

الرسوم التوضيحية:

تستخدم لرسم أشكال القطع الملبسية، مع توضيح أماكن التطريز؛ بواسطة برامج الحاسب الآلي، مما يسهل إمكانية إعادة تنفيذها.

الأساليب الإجرائية:

في هذه الدراسة سيتم التعرف على المناسبات المتعلقة بالمواليد والعادات والتقاليد المصاحبة لها، أيضاً جمع المعلومات عن الملابس التقليدية للمواليد الذكور والإناث من خلال المقابلات الشخصية والاستبانة المعدة لذلك. أيضاً سيتم حصر المكملات والخامات والأساليب التي استخدمت في خياطة وزخرفة تلك الملابس، ومن ثم سيتم تفريغ الاستبانات وتجهيز الرسوم التوضيحية، وتصوير القطع الملبسية وتجميع الصور الفوتوغرافية الخاصة بالملابس، ثم تصنيف وتوثيق تلك المعلومات التاريخية تبعاً للطرق الصحيحة للأبحاث العلمية.

المصطلحات:

التقليدية:

تقليد مفرد تقاليد وهي العادات المتوارثة التي يتناقلها الأفراد عبر الزمان. وقد أكد سعفان (بدون: 275) أنها ذكريات الماضي والتجارب التي يرثها الخلف بعد السلف جيلاً بعد جيل.

الملابس التقليدية:

وضحت ليلى البسام (1988: 17) أنها الملابس المتناقلة عبر الأجيال والتي تميز شعب عن غيره. والمقصود في البحث ملابس المواليد التراثية.

المواليد:

المقصود بهم الأطفال الذكور والإناث من لحظة الميلاد وحتى سنتين.

الطفولة المبكرة:

المقصود بهم الأطفال الذكور والإناث من ثلاث سنوات وحتى خمس سنوات «مرحلة ما قبل المدرسة».

الأغا:

يطلق على الخصي وجمعها أغوات، وهم مختصون بخدمة المطاف والعناية به.

الخيوط المعدنية:

بَيَّنَت Pyman (1983): 2-3 أن الخيوط المعدنية متنوعة، فمنها: المبرومة، والمجعدة، والمنسوجة، والقيطان، وقد تكون جميع تلك الخيوط طبيعية، أو صناعية، رفيعة، أو سميكة. وهناك نوع مسطح وقاس من تلك الخيوط،

وهو شديد اللمعان. وتعرف في منطقة البحث بالكنتيل والتلي.

الدراسات السابقة:

الدراسات السابقة في جميع أنحاء العالم فيما يختص بالملابس التقليدية للمواليد؛ تكاد تكون نادرة خصوصاً في البلاد العربية وعلى وجه التحديد في المملكة العربية السعودية. وما وردنا من دراسات يكاد يصف العادات والتقاليد فقط؛ ولا يصف التفصيل الدقيق لتلك الملابس من حيث المقاسات والموديلات وكيفية التنفيذ، على الرغم من ذلك فإن المراجع الأجنبية زاخرة بالصور أو الرسوم الملبسية لأحقاب زمنية قديمة، وقد تمكن Klepper (1:1990) من تقديم الأزياء التاريخية عبر العصور بأدق التفاصيل بدءاً من القرن الأول بعد الميلاد وحتى القرن العشرين، من خلال 1400 رسم من الرسوم التوضيحية بدءاً من نبلاء الرومان إلى العهد الفيكتوري، ومن عهد الملكة إليزابيث وحتى عهد الجاز بطريقة متسلسلة. كما تمكن (2004: 210) Wilcox من مسح شامل لتطور الملابس في الأمريكتين، وقد ركز هذا الكم الغزير من الرسوم التوضيحية على أكثر من 500 سنة من الأنماط الملبسية، بدءاً من جلود الحيوانات البالية في القرن التاسع إلى البدل المصممة لكلا الجنسين في منتصف القرن العشرين.

تفتقر الدراسات الملبسية العربية إلى الصور أو الرسوم الملبسية التقليدية خصوصاً للنساء والفتيات لأسباب منها: العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الخروج من المنزل منذ الثامنة في العمر، عدم توفر صور شخصية للأفراد في الفترة الزمنية للبحث لنفس السبب السابق إضافة إلى أنه لم يكن هناك سوى شخصين ممن كانوا يقومون بمهنة التصوير ويؤكد ذلك كل من مرزا و شاوش (2011، 154) حيث وضحا أن المصوراتية المحليين حتى منتصف القرن الرابع عشر كانت أسماؤهم كالتالي: شفيق بن محمود عرب قرلي، أحمد صبري بن عبد الله بشناق، وأخوه الأصغر جميل بشناق. كل تلك الأسباب أدت إلى ندرة الصور والرسوم التي توضح الملابس التقليدية.

ملابس المولود:

وضح Wilcox (2004:189) يتكون جهاز المولود في القرن التاسع عشر من رداء، وشلحة تحتية من الشاش، وقميص داخلي من الصوف، وقبعة للرأس، ورداء خارجي من القطن أو الصوف. أما روب الطفل فلا يقل طوله عن أربعة أقدام، وتزين أطراف جميع القطع بالدانتيل وتطرز بالتطريز اليدوي الراقي. وكان لون رداء التعميد اللون الأزرق الشاحب للفتيان والوردي الباهت للفتيات. أما حمامي (1971: 97) فقد وضح أن الوليد في سوريا ينتقى له الجديد من الثياب البيضاء عموماً، وقد يخصص اللون السماوي للذكر والزهري للأنثى. وذكرت Ross (1985:59) أن الأطفال العرب حتى قريباً كانت ملابسهم تنفذ من أقمشة مماثلة للشاش والذي يقوم بشرائه الوالد كعادة متعارف عليها حالما يثبت حمل الزوجة، وقد كان من المتعارف عليه أن الأم تخيط جميع الملابس؛ إلا أن هذه العادة توقفت بسبب توفر الملابس الجاهزة. وذلك من المؤسف لأن قماش الشاش من أفضل الأنواع ملاءمة للمناخ الحار.بسبب مقدرته على امتصاص العرق. في حين ذكر قزاز (1994: 48) أنه من وقت لآخر تشترى هندازة أو اثنتان للكوافل والحفاضات مع قليل من الشاش والقطن. كما وضحت الشافعي(2002، 36) أن الاحتياجات الملبسية للأطفال في مرحلة المهد متعددة ومنها: القميص وحزام المولود والحفائض والسروال النايلون، والجلباب، والسلوبيت «الأوفورول». بالإضافة إلى المكملات الملبسية مثل القبعة والميدعة والجوارب والأحذية.

العادات والتقاليد المتعلقة بمناسبات المواليد:

تتشابه بعض الممارسات المتعلقة بالمواليد لدى الشعوب المختلفة إلى حد كبير في كثير من أنحاء العالم، ومن تلك العادات ما يختص بطريقة لف المواليد والمعتقدات المتعلقة بذلك؛ فقد ذكر Wilcox (2004: 184-185) أن عادة تقميط الرضع استمرت لفترة طويلة حتى القرن الثامن

عشر. أيضاً كان للرضيع زي مكون من مجموعة متكاملة من الملابس تخصص لمراسم التعميد ثم يرتدى الزي في جميع المناسبات الأخرى. وكانت تلك الملابس تنفذ بدقة فائقة، وكان اللون الأصفر هو اللون التقليدي لتنفيذها. كما كانت تطرز بخيوط الحرير أو القصب الذهبي للأغنياء. ويتابع الكاتب أن غطاء الرأس من الكتان يرتدى دائماً في فترة العصور الوسطى داخل وخارج المنزل؛ لأنه يعد من الحكمة إبقاء رأس المولود مغطى، وهذا كان الاعتقاد السائد لدى الكبار لعدة قرون. وقد ذكرت (Ross 1985: 59) أن من العادات والتقاليد لف الرضع بالملف طوال الثلاثة الأشهر الأولى بحيث توضع اليدان إلى جانبي المولود أو توضع على صدره ثم تثبت اللفة بحيث تكون القدمان متقاربتان في منطقتي الركبة والكعب، وتتابع أن لف الطفل بتلك الطريقة في المعتقدات الأوربية يعد عادة متوارثة وقديمة جداً وهي تشعر المولود بالاطمئنان أكثر عند النوم. كما أكد ذلك كل من البسام (1992: 10) والعجاجي (2012: 11) أن المولود في نجد وبادية نجد يوضع في وسط «المهاد» اللفة؛ المنفذة من بقايا قماش المشالح الصوفية القديمة، ثم يلف المولود بالجهة اليسرى ثم اليمنى ويربط بحبل طويل يسمى سباق، ويلف حول الفخذين والساقين عدة لفات وتشد بحيث يصبح ذلك الجزء من الجسم صلباً ومستقيماً، والمعتقد في ذلك أنه يحفظ سيقان الطفل من الاعوجاج ويجعله يستغرق في النوم. وقد وضح قزاز (1994: 48) أن الكوفلة كانت تستخدم لضم جسم المولود في الثلاثة الشهور الأولى بحيث تلف من عنقه وحتى أخمص قدميه.

التسمية والسابع:

وضحت إقبال عطار (2010: 140) أن تسمية المولود في مكة تكون في اليوم السابع من ولادة المولود ويرتدي المولود ثوب مزركش، وينام على فراش مطرز بالقصب، ويحمل من قبل النساء إلى سطح المنزل، وينشد الأطفال وهم يحملون الشموع، وتوزع حلوى البتاسا والشريك، وتقدم الهدايا للمولود من قبل الحاضرات. ثم يحمل المولود إلى حيث يجلس الرجال وتتم عملية التسمية. وأكد ذلك رفيع (1981: 92) بقوله: يسمى المولود في اليوم السابع من ميلاده، كما يقام حفل السابع، ويدعى لفيف من أطفال الأقرباء والجيران فيحملون الشموع، ويحمل المولود بما أعد له من ملابس على مرتبة مزينة ومزركشة، صعوداً وهبوطاً إلى سطح الدار وإلى أسفله وهم يهزجون: يا رب يا رحمن بارك لنا في الغلام وإذا كانت أنثى يا مالك البرية بارك لنا في البنية. بعد ذلك يعاد الطفل إلى المجلس ليسمى، ويرفد ممن حضر التسمية من الأهل والأصدقاء، وتوزع على كل طفل شريكة وقطعة من حلوى البتاسا. ويوضح قزاز (1994: 49) أن التسمية تقام بعد الولادة حيث يأتي الأهل والأقارب مباركين ويصطحبوا معهم الهدايا من الذهب أو الغوازي أو فستان أو بدلة للولد لأنها كانت متوفرة في ذاك الزمان.

الذهاب للحرم:

وضح رفيع (1981: 93) إن الطفل عندما يتم أربعين يوماً؛ يحمل بما أعد له من ملابس أنيقة، على مرتبة مزركشة ويغطى وجهه بغطاء خفيف من الحرير، تحمله أمه وبعض أقاربها إلى المسجد الحرام، فإذا وصلوا به إلى صحن المطاف تلقاه أحد الأغوات وحمله إلى عتبة باب الكعبة المشرفة، وتركه بضع دقائق ثم يرده إلى ذويه، فيقدم إلى الآغا مبلغاً من النقود.

الختان:

بين رفيع (1981: 94) إن الختان يسمى «طهار» وقد كان الطفل في الماضي يطهر في سن بين الثانية والخامسة من العمر، وقبل يوم الختان يجمل الطفل بالملابس الزاهية ويرتدي عقالاً مقصباً، ويحمل على حصان ويطاف به في الشوارع العامة وذلك للأعيان والوجهاء والأثرياء، وفي صباح اليوم التالي يحضر الخاتن «المطهر» ليتم العملية، ويحضر لفيف من الأقرباء ويصنع لهم فطور من العريكة. وقد وضح مغربي (1982: 163) أن المزين هو الذي يتولى طهور الأولاد ويتم ذلك في الثالثة أو الرابعة من العمر.

ويجتمع والد الطفل وأعمامه وغالباً يتم الطهور لعدة أولاد في العائلة. فإذا تمت العملية قدمت لهم الهدايا. بينما ذكرت إقبال عطار (2010: 140) أن ختان الصبي في مكة يتم بعد أربع أو خمس سنوات وقد يكون بعد سنتين ويتم إلباس الطفل ملابس زاهية، ويتم الطهور من قبل شخص يقال له «المطهر» وبعد عملية الطهور يتم إفطار الحاضرين من الأقرباء وتقدم لهم العريكة واللدو واللبنية والهريسة. وقد ذكرت باغفار (1987: 102) أن الطفل في جدة يطهر في عمر ثلاث أو أربع سنوات ويقوم بالعملية المزين أو الحجام، ثم يقام له حفل غداء. بينما وضح حمامي (1971: 97) أن الطفل في سوريا يلبس في يوم الختان «قفطاناً» حريرياً أبيض يرتدى من فوقه برنس أبيض من الحرير الأطلس دون أي لباس داخلي، وتعلق في عنقه صرة من الكمون لئلا تؤثر فيه الروائح المختلفة، كما يرتدي على رأسه طربوش يزين بالحلي والمجوهرات، ويلبس في قدمه جورب وحذاء من اللون الأبيض. ويتابع أن للمختون مشية خاصة به، فهو يسير ببطء مباعداً بين قدميه عن بعضهما، ويشد بطرف ثوبه إلى الأمام ليتفادى تماسه مع موقع الجرح، وقد يولم عند الختان وتقدم الهدايا وتقوم الأفراح سبعة أيام بلياليها.

مكونات ملابس المولود

«الإناث والذكور»

تمهيد:

يتم التجهيز لملابس المولود في الأشهر الأولى مباشرة عند ثبوت الحمل وذلك بسبب عدم توفر الملابس الجاهزة مما يستدعي خياطة جميع احتياجات المولود. تخاط الملابس فضفاضة بحيث تغطي احتياجات نمو الطفل لفترة طويلة قد تصل إلى عام كامل. ولا يوجد فرق في الملابس سواء كان المولود ذكراً أو أنثى إذ تخاط لهم نفس الملابس من نفس نوع القماش من اللون الأبيض دون فرق في طريقة التفصيل أو الخياطة. ولا يقتصر التطريز على ملابس الإناث دون الذكور إنما يتم التفريق بينهما باستخدام الخيوط من اللون الأزرق للذكور ومن اللون الزهري للإناث.

ويمكن تقسيم الملابس إلى التالي:
أغطية الرأس، الملابس الداخلية، الملابس الخارجية، مكملات الملابس. وغالباً تقوم الأم بالخياطة والتجهيز للمولود بمساعدة الجدة أو الأخت. وعادة يتم شراء طاقة من قماش الزبدة أو نحوه تبعاً للرغبة، لخياطة جميع احتياجات المولود من الكوافل والقمصان والأرواب ونحو ذلك، ويتم تجديدها كلما اقتضت الحاجة لذلك.

أولاً : أغطية الرأس:

تتعدد الأغطية التي تستخدم لتغطية الرأس، وهي كالتالي: البخنق والعصابة، الكوفية. غطاء الوجه.

البخنق:

يستخدم فقط للرضع والمواليد حديثاً حتى الشهر الرابع تقريباً، ويثبت بالعصابة. ينفذ من قماش الأرجنزا من اللون الأبيض. يزين في السابع أعلى الرأس على شكل قبلة وكذلك أطراف البخنق إما بالكتابة على الرأس وعلى الجنب « الله، ما شاء الله»، أو يزين بعرق شجر، من خيوط الكنتيل والقصب المعدنية من اللون الذهبي «الأحمر» أو الخرز والترتر، أو اللؤلؤ. بينما بخنق الاستعمال اليومي ينفذ من قماش البوال من اللون الأبيض أو الزهري أوالأزرق تبعاً للرغبة، البخنق عبارة عن قطعة مستطيلة (50 سم × 35 سم) تثنى عرضياً من منتصفها، ثم تخاط من إحدى الجهتين مع ترك مسافة تسمح بمرور الوجه، يصل البخنق في طوله إلى الكتفين ويمتد طرفه المستقيم من الخلف قليلاً على الظهر. لإنهاء البخنق تثنى أطرافه بالمكنة، أو باللقطة التركي. يزين البخنق أحياناً بالتطريز بالخيوط الحريرية أو القطنية من اللون الأبيض أو الزهري أو الأزرق. على الركنين على شكل «عرق شجر». صورة رقم (1)، (2) رسم رقم (1)

العصابة:

تستخدم العصابة لتثبيت البخنق، وتنفذ بعدة طرق، غالباً من قطعة مربعة (30×30سم) من قماش الشاش الأبيض أو الزبدة، تطوى عدة

طيات بشكل قطري؛ ثم توضع على الجبهة وتلف من الأمـام للخلف ثم إلى الأمـام مـرة أخـرى. وقد تعقد من الأمام تبعاً لنوع القماش. لإنهاء العصابة تثنى جميع أطرافها ثنية رفيعة بالمكنة. وتنفذ العصابة في السابع من قماش الستان. وتزين بالكتابة بالتطريز « الله، «ما شاء الله»، أو بشكل هـلال أو نجمة. إمـا بخيوط الكنتيل والقصب المعدنية من اللون الذهبي «الأحمر» أو بالخرز والترتر، أو اللؤلؤ الصناعي. صورة رقم (3) رسم رقم (2)

الكوفية:

وهـي مماثلة تمـاماً لـكوافي المـولـود المعاصرة، وتستخدم في الجو البارد، وتفصل بعدة طرق:

الأولى: تفصل مـن قطعة مستطيلة (بطول 30سم × عرض 10سم). تحيط بجانبي وأعلى الـرأس، ثم يضاف إليهما قطعة مربعة تغطي خلف الرأس، وتثبت شريطتان في ركني الكوفية. تزين الكوفية إما بالكلفة، أو بالتطريز، بالخيوط الحريرية أو القطنية البيضاء اللون أو الملونة، على شكل «عرق شجر» أو غير ذلك. صورة رقم (4) رسم رقم (3)

الثانية: تفصل على شكل دائرة قطرها (30سم) تقريباً. يثبت بالمحيط الداخلي شريط مطاط للزم، ويضاف إلى المحيط الخارجي كلفة من الركامة للزينة. صورة رقم (5)

الثالثة: تنفذ بإبرة الكروشيه بخيوط الحرير على شكل دائرة، ثم تبطن بقماش اللاس ويثبت بالمحيط الداخلي شريط مطاط للزم، ثم تزين بالكنتيل والترتر. صورة رقم (5)

ثانياً: الملابس الداخلية:

قميص الشاش، حزام الصدر،حزام «السرة»، الحفاضة، الملف الداخلي، الكوفلة، الكنار.

قميص الشاش للمولود:

يعرف حالياً ب»الفنيلة» وهو القطعة الأساسية الملاصقة للجزء العلوي الجسم، ينفذ من قماش الزبدة أو البوال الأبيض. للقميص حردة رقبة دائرية تنتهي بفتحة صغيرة من الأمـام، تغلق بشريط. وللقميص أكمام قصيرة تثبت في البدنة بزم بسيط أو بدون زم، وفي بعض الأحيان يكون الكم متصلاً بالقميص بدون خياطة (جابونيز) ويصل القميص في طوله حتى الثلث العلوي من الفخذ. ويستخدم البييه أو السجاف في إنهاء الفتحات. أما الطرف السفلي فيثنى ثنية رفيعة بالمكنة. صورة رقم (6)

حزام الصدر:

حزام مستطيل من قماش الشاش تبرم أطرافه، يستخدم أحياناً من قبل البعض بغرض حماية جسم المولود من الالتواء «المَشْعَة» ويلف حول جسم المولود على منطقة الصدر، وقد يستخدم لمدة عام كامل تقريباً.

حزام «السرة»:

قطعة مربعة (50×50سم) من قماش الشاش الأبيض أو الـزبـدة، يجهز الحـزام بطيه عدة طيات بشكل قطري بحيث توضع بداخل الطية مـن المنتصف قطعة نقدية معدنية. يلف من الأمـام للخلف ثم إلى الأمـام مـرة أخـرى وقد يعقد. وسبب إضافة القطعة النقدية: منع بروز السرة. ويتم استخدام حزام السرة حتى الشهر الثالث من العمر، أما في حالات الفتاق يستمر استخدام الحزام حتى تمام العام الأول أو إلى حين الشفاء. وتستخدم ثنية رفيعة بالمكنة.لإنهاء جميع أطراف الحزام.

الحفاضات «حفايض»:

الحفاضة القطعة الأولى والرئيسة التي تستخدم لامتصاص البلل؛ حيث لم تتوفر الحفاضات في القدم، وإنما كانت تُفَصَّلُ من قماش القطن أو الدوبلين أو البفتة أو الدوت على شكل مستطيل، تثنى جميع أطرافها ثنية رفيعة بالمكنة. تنفذ الحفاضة من قماش القطن الأبيض على شكل مستطيل (60×30 سم) يطوى بضع مرات عرضياً ليشكل لباده مستطيلة سميكة لامتصاص البلل. تثبت بلف الملف الداخلي فوقها. ويفضل البعض تثبيت الطية نهائياً بعد تجهيزها بالمكنة بغرز على بعد (0،5سم) من الأطـراف، وذلك

لتمييزها عن الملف ولسهولة الاستخدام. صورة رقم (7)

الملف الداخلي:

القطعة الثانية التي تلف على جسم الطفل وتساعد على تثبيت الحفاضة تنفذ من قماش القطن الأبيض على شكل مستطيل (60× 30 سم) تلف على الحفاضة حول الجزء السفلي للجسم من الخلف للأمام. وقد تقوم بعض الأمهات بتشميع الملف مما يمنع انتقال البلل إلى باقي الملابس. صورة رقم (7)

طريقة التشميع:

عرفت هذه الطريقة من قبل فئة قليلة جداً، حيث يتم شراء أقراص شمع العسل من العطار وتسيح على النار ثم تستخدم فرشاة لدهن الشمع على الملف، وبمجرد جفافه يصبح الملف قطعة عازلة للبلل مما يحافظ على جفاف باقي القطع الملبسية من البلل.

الكوفلة:

القطعة الثالثة التي تلف جسم الطفل. تنفذ الكوفلة من قماش البيكا أو البوبلين القطني أو من الزبدة من اللون الأبيض على شكل قطعة مربعة (100×100سم)، وتثنى جميع أطرافها ثنية رفيعة بالمكنة. أما الكوفلة المستخدمة في المناسبات؛ تنفذ من قماش الستان أو الحرير من اللون الأبيض، وتثنى جميع أطرافها باللقطة التركي. وقد تزين أطرافها بالكلفة. أو بكرنيش مزموم من نفس القماش، وقد تبطن بالشاش لكي تثبت عند لف الطفل. كما قد تطرز في الأيام العادية بالخيوط الحريرية أو القطنية من اللون الأبيض أو الزهري أو الأزرق أو جميعهم بغرزة الكنوشة أو اللف وغير ذلك. أما في السابع تستخدم خيوط القصب الذهبية أو خيوط الكنتيل المعدنية أو الخرز واللؤلؤ في التزيين. وتكون الزخرفة نباتية على شكل مجموعة من الزهور في الركن الأساسي وقد يضاف إليه أفرع من الأوراق على طرفي الركن. صورة رقم (7)، (8)

تعد الكوفلة أحد القطع الملبسية الداخلية أوالخارجية وذلك تبعاً لطريقة لفها على الجسم وتختلف طريقة لف الكوفلة تبعاً للعادات المتبعة في العائلة وتبعاً لوقت نوم المولود؛ حيث تستخدم الكوفلة النصفية عند ارتداء المولود للروب، أو في أوقات النهار، بينما تستخدم الكوفلة الكاملة في الثلاث أو الأربع أشهر الأولى من عمر المولود أو عند النوم. وفيما يلي توضيح ذلك:

طريقة لف الكوفلة النصفية:

تلف حول جسم المولود مع ترك الرأس واليدين خارج الكوفلة. يثنى الركن العلوي «وتريا» ثم يوضع الطفل فوق الكوفلة بحيث يوضع جسم المولود على الطرف المثني، ثم يلف الركن الأيمن إلى جهة اليسار، ويحشر تحت جسم المولود، والطرف الأيسر إلى جهة اليمين وكذلك يحشر تحت جسم المولود، أخيراً يثنى الطرف السفلي المطرز إلى الأعلى ويثبت بمشبك. في هذه الحالة تعد الكوفلة من القطع الملبسية الداخلية، حيث يتم إلباس المولود «الروب» فوقها، وبذلك لا تظهر الكوفلة. صورة رقم (9)

الكنار:

شريط يستخدم لتثبيت لفة الكوفلة، ينفذ من قماش الزبدة بمقاس (2م ×4سم). ويزين فقط في مناسبة السابع بالخيوط المعدنية من القصب أو الكنتيل من اللون الذهبي «الأحمر»، أما للاستعمال اليومي لا يزين. ويتم لفه حول جسم المولود من أدنى القدم إلى الأعلى أو بالعكس ويتم اللف بتعاكس الجزء الأيمن مع الأيسر بالتبادل وقد ينفذ ويزين بعدة طرق تبعاً للرغبة. صورة رقم (7) (10)

ثالثاً: الملابس الخارجية:

تقتصر علىالكوفلة الكاملة أو الروب، سواء للذكور أو الإناث.

طريقة لف الكوفلة الكاملة:

وهي بنفس مواصفات الكوفلة السابقة، ويكمن الاختلاف في طريقة إلباسها للمولود: حيث

يثنى الركن العلوي «وترياً» ثم يوضع رأس المولود فوق الكوفلة على الطرف المثني وتمدد يديه إلى جانبيه، ثم يلف طرف الكوفلة الأيمن إلى جهة اليسار، ويدس تحت يد وجسم المولود، ويلف طرف الكوفلة الأيسر إلى جهة اليمين من جسم المولود، أخيراً يثنى الطرف السفلي المطرز إلى الأعلى ويثبت بمشبك. في هذه الحالة تعد الكوفلة من القطع الملبسية الخارجية، حيث لا يرتدى فوقها الروب. صورة رقم (10)

الروب:

يعد الروب القطعة الأساسية الخارجية، ينفذ لمناسبة السابع من قماش الستان أو الحرير أو الأورجنزا من اللون الأبيض، وتستخدم الفستة أو التنتنة بإضافتها لحردة الرقبة، وفي نهاية الكمين. وأحياناً تستخدم خيوط الكنتيل والقصب المعدنية أو الخرز والترتر، أو اللؤلؤ. في تزيين السفرة والجزء السفلي للبدنة. بينما ينفذ روب الاستخدام اليومي من قماش الزبدة أو البوال الأبيض السادة أو المطرز من أصل النسيج. وعموماً يتكون الروب من القطع التالية: السفرة «الروبة»، الجزء السفلي للبدنة، والأكمام.

«الروبة»: هي الجزء العلوي للبدنة وتكون متصلة من الأمام ومنفصلة من الخلف بمرد صغير، ويثبت بالمرد زرين أوثلاث للغلق. تعمل حردة رقبة دائرية بالسفرة، تنهى بالبييه «فتيل» أو بالسجاف. للروب أكمام طويلة أو قصيرة مزمومة من الأعلى حيث تتصل بالبدنة، كما تزم في نهايتها حيث تثبت في الإسورة. وقد تكون الإسورة «الكبك» على شكل فتيل أطول من محيط الإسورة بما يسمح بربطه للغلق، أو قد يكون أكبر قليلاً من محيط الإسورة وللغلق يثبت به زر واحد أو طقطق. أما الجزء السفلي للبدنة، ينفذ تقريباً على شكل مستطيل، يزم من الأعلى مكان اتصاله بالسفرة، ويصل الروب في طوله حتى نهاية القدمين أو أكثر تبعاً للرغبة. ويثنى ثنية عريضة بالمكنة أو باللقطة تبعاً للرغبة. قد تستخدم الفستة أو التنتنة في التزيين بإضافتها لحردة الرقبة، وفي نهاية الكمين. وأحياناً يستخدم التطريز اليدوي في تطريز السفرة والجزء السفلي للبدنة، وتتنوع أشكال الزخرفة والغرز ونوع الخيوط ولونها تبعاً للرغبة. إلا أن اللون الأبيض هو الأكثر استخداماً وقد يستخدم اللون الزهري أو الأزرق أو جميعهم. ومن الغرز المستخدمة غرزة الركوكو على الروبة فقط، أو بغرزة عش البلبل، أو الكنوشة. صورة رقم (11)، (12)، (13)، (14)، (15)

مكملات ملابس المولود

المريلة:

تخاط المريلة بحيث تكون دائرية أو مربعة وتستخدم بغرض حماية الملابس من الاتساخ أو البلل. صورة رقم (16)

غطاء المولود:

يستخدم كغطاء خارجي للمولود من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه لحماية المولود من الذباب والناموس. ينفذ من قماش التل أو الأورجنزا من اللون الأبيض وهو عبارة عن قطعة مربعة (100 سم × 100 سم)، تثنى الأطراف بالمكنة وتزين بكلفة من الدانتيل «تنتنة». أما في مناسبة السابع؛ يزين بنثر حبات من الترتر -المثبتة بالكنتيل- على مسافات متباعدة. صورة رقم (17)، (18)

الطراحة والمخدة:

الطراحة عبارة عن مرتبة من القطن وتشترى من (المنجد). وينفذ بيت الطراحة «المرتبة» من قماش الستان أو اللاس الأبيض أو الزهري أو الأزرق، يكون الجزء العلوي على شكل مستطيل (85سم × 55سم) أما الجزء السفلي فيتكون من مستطيلين يعلو أحدهما الآخر للسماح بتلبيس الطراحة، يخاط الجزئين العلوي والسفلي معاً مع إضافة كرنيش من الدانتيل بين الطبقتين على الأطراف للزينة. وقد تزين الطراحة بالتطريز الآلي بغرزة الحشو «اللف العريض» بالخيوط الحريرية السادة أو الموجة «أبروري» تبعاً للون قماش الطراحة، بأشكال مختلفة. أما في مناسبة السابع؛ تزين الطراحة تبعاً للروب وذلك باستخدام خيوط الكنتيل والقصب المعدنية من اللون الذهبي «الأحمر» أو الخرز والترتر، أو

اللؤلؤ، على شكل أشجار موزعة على الأطراف فقط فيما عدا موضع المخدة. وهناك من يقوم بتنفيذ الطقم كاملاً لدى الخياط وفي هذه الحالة تستخدم غرزة الحشو الآلي من خيوط القصب الذهبية. كما قد تنفذ الطراحة من قماش القطيفة الفاخر من اللون الأحمر وتطرز بالقصب. صورة رقم (18)، (19)

المخدة:

تنفذ بيت المخدة من قماش الستان أو اللاس الأبيض أو الزهري أو الأزرق وتكيس بغطاء مستطيل من قماش القطن الأبيض بحيث ينهى طرفيه بالفستة، ويظهر طرفي المخدة من الجانبين، كما قد تنفذ كاملة مثل الطراحة، وتزين المخدة تبعاً للطراحة وذلك باستخدام خيوط الكنتيل والقصب المعدنية من الخرز والترتر. على شكل أشجار موزعة على طرفي المخدة فقط، أو بكتابة «ما شاء الله» أو «تبارك الله». صورة رقم (18)، (19)

الجوارب:

تنفذ من الكروشيه وتزين أطرافها بالترتر والكنتيل. أو تشترى من السوق. صورة رقم (20)

المناسبات المختلفة للمواليد

تعددت المناسبات التي تقام احتفاءً بالمولود، وقد تقام جميعها أو بعضها تبعاً للأهمية، ومن تلك المناسبات: التسمية المبدئية ، السابع، الرحماني، التسمية النهائية، الختان للأولاد، ثقب الأذن للبنات، الذهاب للحرم.

التسمية المبدئية:

يقوم الوالد بتسمية المولود فور ولادته، وذلك بأن يؤذن في أذن المولود اليمنى ويقيم في اليسرى ثم يقول سماك الله محمد إذا كان المولود ذكراً، أما إذا رزق بأنثى فيقول سماك الله فاطمة. وتعد تلك التسمية المبدئية لحين اختيار اسم آخر.

السابع:

تختلف طريقة الاحتفال بالسابع تبعاً لاختلاف العوائل والأحوال المادية، وغالباً يتم الاحتفال بالمولود الأول فقط، وأحياناً بالمولود الأول والمولودة الأولى، والبعض يحتفل بجميع المواليد. وفي حال عدم إقامة سابع يكتفى يذبح العقيقة للمولود للذكر شاتان وللأنثى شاة. وقد يقام السابع والرحماني والتسمية في يوم واحد؛ أو يؤجل الرحماني لليوم الثامن تبعاً للرغبة.

يقام الحفل في اليوم السابع في منزل الوالدة أو أهلها أو أهل زوجها تبعاً لسعة المنزل والرغبة الشخصية. ولا تتم دعوة المعازيم لأن ذلك يعد غير لائق وكأن في ذلك استجداء للهدايا. والذي كان يحدث هو أن الناس كانوا حريصين على معرفة موعد الولادة، وحال حدوث ذلك يتناقل الأهل والجيران الخبر وبالتالي الاستعداد للذهاب إلى بيت الوالدة. وغالباً يقام الحفل في الظهر، حيث تتوجه النساء إلى مكان الحفل بعد صلاة الظهر مباشرة، حيث يتم تقديم العقيقة. عادة يتم الاتفاق مع الطباخ للحضور إلى المنزل وإعداد الطعام الذي قد يكون رز كابلي، أو برياني ونحو ذلك مع السمبوسك والطرمبة للحلى.وبعد ذلك يتم تقديم الشاي.

الرحماني:

يقام الرحماني بعد صلاة العصر في اليوم السابع أيضاً حيث يمتد الاحتفال من الظهر وحتى المغرب. يتم تجهيز المولود بارتداء الملابس المخصصة. ويتم توزيع الشموع على الأطفال الموجودين. وتظل الوالدة على فراشها خوفاً عليها من الحسد «العين». بينما تقوم الجدة أو العمة أو الخالة في الماضي كانت «الداية»، بحمل المولود ويمشي برفقتها جميع الأطفال المدعوين ويقوم الجميع بالإنشاد وهم يصعدون الدرج إلى سطح المنزل بالأبيات التالية التي يتم تكرارها.

في حال المولود الذكر:

يا رب يا رحمن بارك لنا في الغلام
المولى سعدنا وهنانا واعطانا مولود جديد
من فرح قلوبنا غنينا مبروك سابع سعيد

في حال المولودة أنثى

يا رب البرية بارك لنا في البنية
المولى سعدنا وهنانا واعطانا مولود جديد

من فرح قلوبنا غنينا مبروك سابع سعيد

وقد تختلف تلك الأناشيد من عائلة لأخرى... وبعد الصعود إلى السطح والنزول منه بضع مرات يتم خلالها إنشاد الأبيات السابقة، توزع الحلوى على الأطفال، والتي تتكون من حلوى تقليدية تسمى «بتاسا» مزينة بالإكليل بالإضافة إلى رغيف من الخبز يسمى «شريك». في عام 1960 تقريباً أصبحت حلوى اللوزية توزع داخل مطبقية «علبة من الصيني»، ثم يوضع المولود في مكان معين في الحجرة أو يمرر المولود – وهو على الطراحة- بين الحاضرات لمن ترغب في إهداء المولود وذلك بوضع ظرف به مبلغ مادي معين تبعاً للرغبة ثم وضع الظرف تحت مخدة المولود أو روب المولود ثم يعاد المولود إلى والدته. وبذلك ينتهي الحفل ويعود المدعوون إلى منازلهم. صورة رقم (21)

هدايا المولود:

يقدم مبلغ مادي في ظرف للمولود سواء كان ذكر أو أنثى، وأحياناً يهدى المولود جنيه ذهب أو مشبك ذهب به تعليقة منقوش عليها لفظ الجلالة «اللّه». وكذلك بالنسبة للمولودة الأنثى إلا أنه يتم تقديم تعليقة أو حلق من الذهب أو زوج من الأساور «البناجر» تبعاً للرغبة وصلة القرابة.

ملابس السابع:

تتكون ملابس المولود من نفس الملابس العادية مثل:(حزام «السرة» - الحفاضة- الملف الداخلي- قميص الشاش)، وتنفذ الملابس الأخرى مثل: (البخنق والعصابة- غطاء الوجه - الكوفلة- رباط الكوفلة- الروب) من خامات أكثر جودة وأغلى ثمناً من ملابس المنزل العادية ويعتنى بتزيينها سواء بالإنهاء باللقطة التركي، أو بإضافة الكلف أو بالتطريز.

التسمية:

التسمية النهائية: فتتم في اليوم السابع من الولادة. حيث يجتمع الرجال بعد صلاة العشاء ويجهز المولود بارتداء ملابس السابع ويحمل على طراحة السابع. يقدم المولود إلى الشخص الأكبر سناً وعادة يكون الجد. يقوم الجد بنفس الإجراء المتبع سابقاً -في التسمية المبدئية- بصوت منخفض ولكن حال وصوله إلى التسمية، يقول بصوت مرتفع؛ سماك اللّه «....» ويقوم الشخص بجانبه بنقر الهوند لإحداث ضجة كافية يسمعنها النساء ويقمن «بالغطرفة» على أثرها. بعد ذلك يتم تمرير المولود من شخص لآخر بغرض تقديم الهدايا، حيث يقوم كل شخص من الحاضرين بوضع ظرف فيه مبلغ نقدي كهدية للمولود ويتم وضع الظرف تحت روب المولود أو تحت المخدة، وهكذا يعاد المولود إلى النساء، ثم يتم تقديم العشاء للرجال، ويتفرق بعد ذلك المدعوون.

الختان للأولاد:

تعرف تلك المناسبة باسم «الطُهَار» وتختلف العادات المتبعة من عائلة لأخرى، فغالباً يُطهر المولود في اليوم السابع، إلا أن هناك بعض العوائل من يؤخر الختان إلى سن يتراوح من الثانية إلى الخامسة في العمر. وفي اليوم المحدد يدعى المقربين جداً من الرجال فقط، كما يتم استدعاء الشخص الذي يقوم بعملية التطهير «المزين» إلى المنزل بعد الظهر وفور قيامه بالعملية يتم تقديم مبلغ مادي للطفل من الحاضرين، ثم يتم تناول طعام الغداء وبعدها يذهب المدعوون إلى منازلهم. وهناك بعض العوائل ممن يكتفي بعمل «العريكة» وتوزيعها على الأهل والأقارب فور قيام المزين بتطهير الطفل. ولا يخصص لباس لتلك المناسبة وإنما يرجع نوع الملابس تبعاً للرغبة.

ثقب الأذن:

هذه العادة خاصة بالمواليد الإناث فقط، ولا يرافقها أية مراسم، وتقوم سيدة كبيرة ممن تجيد ذلك باستخدام ذيل إبرة الخياطة في ثقب الأذن وتقوم السيدة بفرك الأذن بقوة بأصابع اليد ثم تعقم الإبرة بالاسبيرتو أو الكولونيا وتنظم بها خيط أسود من ثلاث فتلات، ثم تخرم الأذن بواسطتها. وبعد خرم الأذن تدهن الأذن بزيت النارجين والهرد باستمرار حتى يتم الشفاء الكامل ثم يستبدل الخيط بالحلق. وليس هناك وقت أو يوم محدد لذلك وإنما يترك ذلك تبعاً للرغبة خلال الشهر الأول من الولادة.

الذهاب للحرم:

تقوم الوالدة في اليوم الأربعين من الولادة باصطحاب مولودها إلى الحرم ويرافقها المقربين جداً من أهلها أو أهل زوجها مثل والدتها أو أختها أو أخت زوجها، عمتها، خالتها. ويكون ذلك بعد صلاة العصر حيث يطوف الجميع، ويحمل المولود على طراحة السابع، ثم يُسْتَأْذَن من الآغا بوضع المولود على باب الكعبة، فيحمل الآغا المولود ويضعه على باب الكعبة لبضع دقائق لقاء هدية مادية أو عينية. بعد ذلك تتناول الوالدة مولودها وتغسل وجهه بماء زمزم. ثم يرجع الجميع إلى المنزل.

مكونات الملابس في مرحلة الحبو

تتكون ملابس الأطفال في هذه المرحلة من: الحفاضة- الملف المثلث- السروال- قميص الشاش- قميص خارجي. يعتمد ترك الكوفلة تبعاً للرغبة فهناك من يتركها من أربعة أشهر والبعض يستمر في استخدامها حتى عام كامل وذلك فقط في وقت النوم لأنه أدعى لإحساس الطفل بالهدوء والاطمئنان، وهناك من يقوم باستخدام الكوفلة الكاملة في الثلاث أشهر الأولى (من 3-4) وبعد ذلك يكتفى بالكوفلة النصفية طوال اليوم والكوفلة الكاملة ليلاً في وقت النوم. كما يبدأ الطفل بالتقلب حوالي الشهر الخامس تقريباً. ويتم تعويده على ترك الحفاضة من ستة أشهر وبنهاية العام تكون المهمة قد أنجزت. وقد يبدأ الحبو منذ الشهر السادس تقريباً وفي هذه المرحلة يتم الاستغناء عن بعض ملابس المولود مثل الروب والملف المستطيل والكوفلة، وحزام السرة والبخنق والعصابة. في حين يستمر إلباس الطفل الحفاضة بنفس الأسلوب السابق ولكن مع تكبير الطية بما يتناسب مع حجم الطفل. والذي يتغير فقط في هذه المرحلة هو إضافة الملف المثلث والسروال الطويل والقميص الخارجي.

قميص الشاش والحفاضة:

يستمر استخدام كل من قميص الشاش والحفاضة السابق شرحهما. صورة رقم (6) (7)

الملف المثلث:

ينفذ من قماش القطن الأبيض على شكل مربع (50×50سم) يطوى قطرياً فينتج مثلث. توضع قاعدة المثلث تحت وسط الطفل ثم يلف رأس المثلث من الخلف تحت مقعد الطفل ثم إلى الأمام بحيث يغطي البطن، ثم تلف كل من الزاويتان الجانبيتان إلى الأمام وتثبتان بالمشبك فتشابه بذلك السروال. رسم رقم (4)

السروال:

هو القطعة الملبسية التي تستر الجزء السفلي من الجسم وينفذ من قماش القطن الأبيض «البفتة» أو البوبلين وغير ذلك. ويتكون من الجزئين الأساسين -يمثل كل منهما نصف السروال- بدون خياطة في الجنب، تبدآن باتساع عند الوسط وتضيقان من منتصف الفخذ حتى نهاية القدم. ويثبت السروال عند الوسط بشريط من المطاط. ويضاف «الكرسي» للسروال وهو عبارة عن قطعة واحدة على شكل «معين»، تثبت في رجلي السروال من عند الساق، وتعطي الاتساع المناسب لحجم الحفاضة وتسهيل الحركة. صورة رقم (22)

القميص الخارجي للمولود فترة الحبو:

ينفذ من قماش الزبدة أو البيكا، للقميص حردة رقبة دائرية تنتهي بياقة أو بدون، وله مرد كامل من الأمام أو مرد يصل إلى منتصف القميص، يغلق بمجموعة من الأزرار أو الطقاطق. وللقميص أكمام قصيرة أو طويلة تثبت في البدنة بزم بسيط أو بدون زم. وستخدم البييه أو السجاف في إنهاء الفتحات. أما الطرف السفلي فيثنى ثنية رفيعة بالمكنة. صورة رقم (23)

التغيرات التي تطرأ على الملابس في مرحلة المشي وحتى خمس سنوات

يستمر ارتداء نفس نوعية الملابس من المرحلة السابقة إلا أنه تخاط ملابس جديدة حسب تغير مقاسات الطفل تبعاً لنموه، وبالتالي يستمر ارتداء قميص الشاش الداخلي للمولود فترة الحبو وحتى عامين. وفي أغلب الأحوال يتم الاستغناء عن الحفاضة في هذه المرحلة، ويستمر

ارتداء السروال لكل من الذكور والإناث بنفس الطريقة السابقة؛ فيما عدا ثنية الرجل بالنسبة للذكور تكون بالمكنة إلا في حالة الخروج حيث يلقط ويزين بالقص والنسل وأحياناً تنهى رجل السروال بفتحة صغيرة من الجنب وإسورة رفيعة تغلق بزر أو اثنين. أما طول سروال الإناث فقد يصل إلى ثلثي الساق، ويضاف للثنية طبقة أو طبقتين من الفستة أو الركامة. رسم رقم (5) وحال بدء الطفل بالمشي؛ يبدأ استخدام الكرتة للبنات والثوب للأولاد.

الثوب:

ينفذ على نمط ثوب الرجال إلا أنه لايستخدم إلا بعد إتقان الطفل للمشي وفي المناسبات كالأعياد. وقد تستخدم الكوفية القصب والإحرام كغطاء للرأس. صورة رقم (24)

القميص والبنطلون:

ينفذ بنفس الطريقة المستخدمة في تنفيذ القميص الخارجي للمولود في فترة الحبو باختلاف كون المرد مفتوح من أعلى حردة الرقبة وحتى نهاية القميص من الأمام، تغلق بمجموعة من الأزرار. البنطلون مشابه تماماً للبنطلونات المعاصرة، إلا أن الأزرار تستخدم في غلقه وليس السحاب. يصل البنطلون في طوله في أغلب الأحيان إلى منتصف الساق، وللبنطلون كمر عريض يثبت فيه مجموعة من الأزرار من الأمام والخلف لتثبيت الحمالات. صورة رقم (25)، (26)، (27) رسم رقم (6)

الكرتة «الفستان»:

تنفذ من أقمشة مماثلة لما ترتديه الأم سادة أو منقوشة ، وتفصل الكرتة بموديلات مختلفة تبعاً للرغبة حيث كانت هناك مجلات متوفرة مثل حواء ونحوها، كما كانت مزودة ببعض الباترونات للأطفال. ومن تلك الموديلات ما هو مزود بقصة في الصدر «روبة» تنتهي بكسرات أو زم. وللكرتة حردة رقبة دائرية قد تكون بياقة أو بدون، ووتزين بالفستة أو التنتنة، أيضاً للكرتة أكمام طويلة أو قصيرة بزم أو بدون، وينتهي الطرف السفلي للكرتة إما بكرنيش به زم من طبقة أو عدة طبقات؛ أو سادة أو بكلفة من الدانتيل أو فستة. ويصل طول الكرتة إلى الركبة أو إلى منتصف الساق. وفي حالة تنفيذ الكرتة من قماش سادة يستخدم التطريز اليدوي في تطريز السفرة «الروبة» بغرزة الركوكو أو بغرزة عش البلبل، أو الكنوشة. صورة رقم (28)، (29)، (30)، (31)، (32)، (33)

الشلحة:

تنفذ من قماش البفتة البيضاء وترتدى من قبل البنات فقط بدلاً من قميص الشاش، وتنفذ من قطعتان أمامية وخلفية، بخياطة من الجانبين، وبدون أية فتحات، مع حردة رقبة متسعة تسمح بسهولة إدخال الرأس، تنهى أطراف الشلحة بالبييه أو بسجاف، وقد تحلى بالتنتنة «الكلفة» أو بخيوط القصب. صورة رقم (34)، (35)

المناقشة:

تمكنت الباحثة من خلال الاستبانات والمقابلات الشخصية جمع ما توفر من الملابس التقليدية، والتي تمت المحافظة عليها من قبل بعض العوائل. كما تمكنت الباحثة من توثيق الملابس التقليدية لكل من المواليد الذكور والإناث. وقد أمكن تصنيفها إلى: أغطية الرأس، الملابس الداخلية، الملابس الخارجية. وكذلك ملابس السابع وملابس الأعياد. أيضاً تم توثيق الخامات المنفذة منها وأساليب زخرفتها. كما تم توثيق المناسبات الخاصة بالمواليد وما يرتدى فيها من الملابس.

تمكنت الباحثة أيضاً من جمع بعض الصور المتعلقة بالمواليد والأطفال من الميلاد وحتى سن الرابعة من العمر، والتي احتفظ بها بعض الأهالي ممن كانت تربطهم صلة بأحد المصورين النادرين في ذاك الوقت حيث كان التصوير يعد شيئاً نادراً وغالباً كانت الصور تلقط للحرم المكي، أو بعض المناسبات الحكومية، وذلك لعدة أسباب منها: العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الخروج من المنزل منذ الثامنة من العمر، كذلك عدم توفر صور شخصية للأفراد في الفترة الزمنية للبحث لنفس السبب السابق

إضافة إلى أنه لم يكن هناك سوى شخصين ممن كانوا يقومون بمهنة التصوير، وقد أكد ذلك كل من مرزا وشاوش (2011: 154).

قامت الباحثة بمقارنة المعلومات التي وثقتها من الاستبانات والمقابلات الشخصية مع الصور الفوتوغرافية التي أمكن الحصول عليها ومن خلال ذلك طابقت المعلومات المستخلصة عن الملابس؛ لمواصفات الملابس الموجودة بالصور. كما أمكن التوصل للتالي:

كانت الملابس منذ عام 1333هـ تقريباً؛ تخاط من قبل النساء. وقد بدأ ظهور الملابس الجاهزة تدريجياً منذ 1339 هـ تقريباً حيث أصبحت تستورد معظم الملابس الضرورية خصوصاً ملابس الأطفال، كمثال على ذلك: استبدال القمصان بالفنيلة الجاهزة حوالي 1359. أيضاً توفرت الأحزمة، والحمالات المستخدمة للبنطلونات، وكذلك الأشرطة المطاطية وغير ذلك. ومنذ ذاك الزمن انتشرت الملابس الجاهزة والتي كانت تستورد من الدول الأوربية والعربية.

أسفرت نتائج الدراسة على استبدال جميع مستلزمات الأطفال بما وفرته التقنيات الحديثة وخصوصاً الحفائض. إلا أن استخدام الكوفلة ما زال شائعاً حتى تاريخ البحث لدى الكثير من العوائل بسبب عامل التقاليد القوي في هذا المجال وهذا يتناسب مع ما ذكرته كل من Ross (1985: 59) و البسام (1992: 10) والعجاجي (2012: 11) و قزاز (1994: 48). أيضاً استمرت بعض العادات والتقاليد الخاصة بالمناسبات مثل السابع والملابس الخاصة بالسابع، مع اختلاف بسيط في نوعية الهدايا الموزعة على الأطفال. أما عادة الختان المتأخر إلى سن الثانية أو الرابعة فقد اختفت نهائياً وأصبحت الأطباء هم المتخصصون بذلك فور ولادة المولود وقد أكد ذلك رفيع (1981: 94). كما استبدل ثقب الأذن للبنات بالإبرة، بجهاز خاص متوفر في المستوصفات والمستشفيات وتقوم به الممرضة أو غيرها حيث لا يتطلب الأمر عناية خاصة.

التوصيات:

توصي الباحثة بأهمية دراسة فروع التراث الشعبي جميعها، للانتفاع منها ليس فقط من الناحية العلمية ولكن للمحافظة على ثقافة المجتمع من الاندثار. كما توصي أيضاً بأهمية إنشاء قاعدة بيانات للتراث الشعبي تساهم في القيام بمزيد من الأبحاث الجادة للمحافظة على تراثنا. وحيث أن تراثنا الملبسي غني بالزخارف، وعليه توصي الباحثة بأهمية توظيف تلك الزخارف في تطبيقات حديثة تعكس تراثنا التليد على أسلوب الحياة المعاصر.

مكونات ملابس المولود

«الإناث والذكور»

الصورة رقم (1) توضح البخنق

الصورة رقم (2) توضح الكوفلة الكاملة

الصورة رقم (3) توضح العصابة والكوفلة الكاملة والكنار

الصورة رقم (4) توضح الكوفية

الصورة رقم (5) توضح الكوفية الدائرية من الحرير والكروشيه

الصورة رقم (6) توضح قميص الشاش للمولود

الصورة رقم (7) توضح الحفاضة، الملف الداخلي، الكوفلة، الكنار

الصورة رقم (8) توضح مجموعة من كوافل السابع

الصورة رقم (9) توضح الكوفلة النصفية

الصورة رقم (10) توضح الكوفلة الكاملة

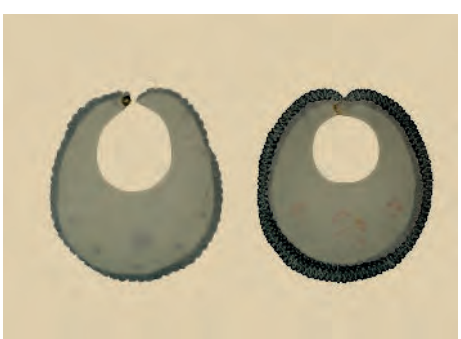
الصورة رقم (11) توضح الروب لمولود عام 1959م

الصورة رقم (12)، توضح الروب لمولود عام 1960م

الصورة رقم (13) توضح الروب لمولود عام 1960م

الصورة رقم (14)، توضح الروب والكوفية، الطراحة والمخدة لمولود عام 1985م

الصورة رقم (15)، توضح الروب والكوفية، الطراحة والمخدة لمولود عام 1985م



الصورة رقم (16) توضح المريلة

الصورة رقم (17) توضح غطاء المولود

الصورة رقم (18) توضح الطراحة والمخدة وغطاء المولود

الصورة رقم (19) توضح الطراحة والمخدة وغطاء المولود

الصورة رقم (20) توضح زوج من جوارب الكروشيه مزينة بالكنتيل والترتر

الصورة رقم (21) توضح الرحماني عام 1390م

الصورة رقم (22) توضح السروال

الصورة رقم (23) توضح القميص الخارجي للمولود

الصورة رقم (24) توضح الثوب عام 1963م

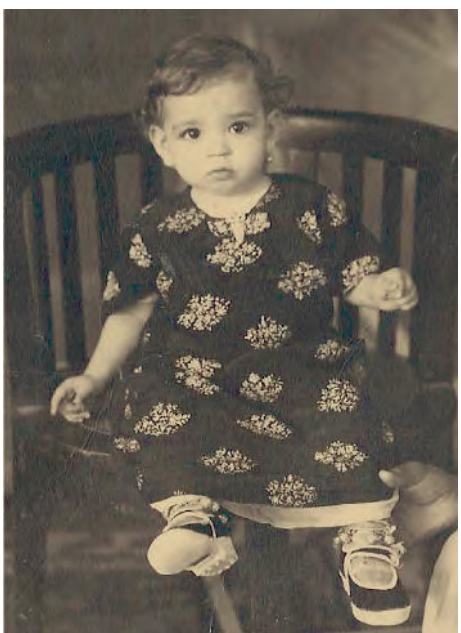
الصورة رقم (24) ثياب عام 2012م

الصورة رقم (24) توضح مجموعة من الثياب عام 2012م

الصورة رقم (25) توضح البنطلون من الأمام والخلف عام 1932م

الصورة رقم (26) توضح القميص والبنطلون عام 1917م

الصورة رقم (27) توضح القميص والبنطلون عام 1963م



الصورة رقم (28) توضح الكرتة عام 1915

الصورة رقم (29) توضح الكرتة عام 1938

الصورة رقم (30) توضح الكرتة عام 1939

الصورة رقم (31) توضح الكرتة عام 1953م

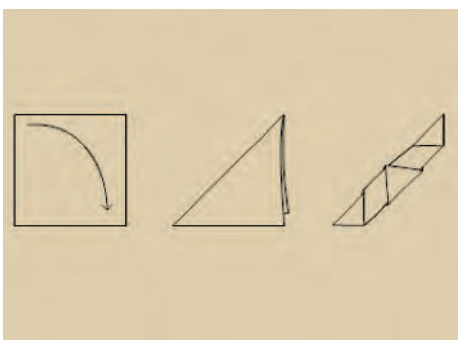
الصورة رقم (32) توضح الكرتة عام 1959م

الصورة رقم (33) توضح الكرتة عام 1966م

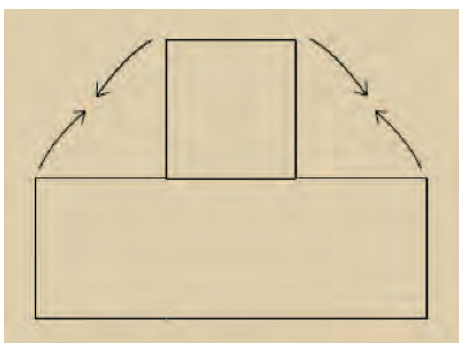
الصورة رقم (34) توضح صدر الشلحة عام 1938م

الصورة رقم (35) توضح الشلحة عام 1985م

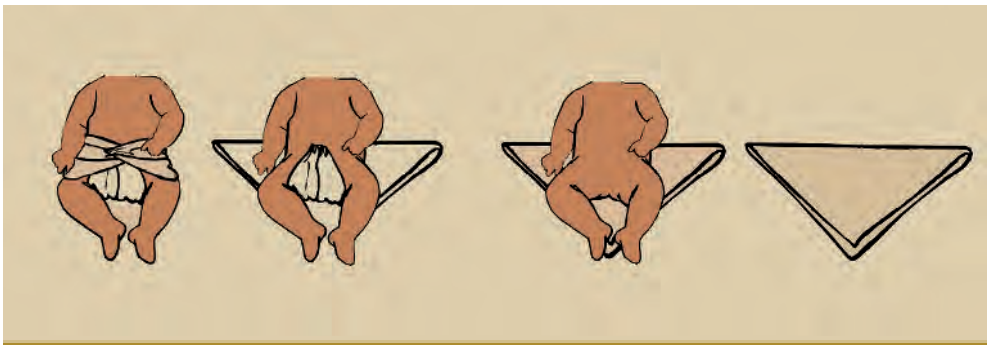
رسم (1) يوضح مكان التطريز على البخنق



رسم (2) يوضح طريقة طي العصابة



رسم (3) يوضح الباترون المسطح للكوفية



رسم رقم (4) يوضح طريقة لف الملف المثلث

رسم(5) يوضح شكل السروال المنتهي بطبقتين من الفستة

رسم (6) يوضح شكل الحمالات من الأمام والخلف

المراجع:

- أشموني، السيد محمد علي بن منصور وآخرون. (2010). مكة المكرمة. التاريخ والعلم والحضارة. الجزء الثاني. مكة: مكتبة الملك فهد الوطنية.
- باغفار، هند. (1987). رباط الولايا. الطبعة الأولى. جدة: دار البلاد.
- البسام، ليلى صالح. (1992). «ملابس الاطفال التقليدية في نجد» . مجلة المأثورات الشعبية. الدوحة: أكتوبر. (العدد الثامن والعشرون). -7 25.
- حمامي، حسن. (1971). الأزياء الشعبية وتقاليدها في سوريا. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- رفيع، محمد عمر. (1981) مكة في القرن الرابع عشر الهجري. الطبعة الأولى. مكة المكرمة: دار مكة للطباعة والنشر والتوزيع.
- عبيدات، ذوقان. وعبدالرحمن عدس. وكايد عبد الحق. (2005). البحث العلمي: مفهومه وأدواته وأساليبه. عمان: دار الكفر للنشر والتوزيع.
- العزي، نجلة. (1985م). انماط من الأزياء الشعبية النسائية في الخليج ،الدوحة : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.
- فدا، ليلى عبد الغفار. (1993). الملابس التقليدية للنساء في مكة المكرمة أساليبها وتطريزها «دراسة ميدانية». رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الاقتصاد المنزلي. الرياض.
- فدا، ليلى عبد الغفار. (2007). التراث التقليدي لملابس الرجال في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية. مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية. جامعة الكويت. مجلس النشر العلمي. إبريل. (العدد 125).
- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (1987). القاموس المحيط. الطبعة الثانية. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع.
- قزاز، حسن عبد الحي. (1994). أهل الحجاز بعبقهم التاريخي. الطبعة الأولى. جدة: دار العلم.
- مغربي، محمد علي. (1982). ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة الطبعة الأولى. جدة: تهامة.
- هولتكرانس، إيكه. (1973). قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور. ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي. الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف.
- A Merriam Webster. (1979) Webster›s New Collegiate Dictionary. Massachusetts: G.& C. Merriam Company.
- Alajaji, Tahani Nasir. (2012). Children›s Traditional Costumes in Najd Bedouin Settlement Areas. Academic Research International. Pakistan: September. Vol.3, Number 2.
- Coss, Melinda. (1996). Complete Book of Embroidery. New York: Reader›s Digest.
- Klepper, Erhard. (1999). Costumes Through The Ages. New York: Dover publications, Inc.
- Patton, M. Q. (2002). Qualitative research & evaluation methods. (3ed). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Rivers, Victoria Z. (1999). The Shining Cloth – Dress and Adornment that Glitters. United

Kingdom: Thames & Hudson Ltd.

- Ross, Heather Colyer. (1985). The Art of Arabian Costume. (2 ed). Saudi Arabia: Arabesque Commercial.

- Wilcox, R. Turner. (2004). Five Centuries of American Costume. New York: Dover publications, Inc.

- Zagr, Safeya .(1979). AN ARTIST'S VIEW OF THE PAST. SAUDI ARABIA. Jiddah: Three Continents Publishers, Lausanne, Switzerland.

ليلى عبدالغفار فدا
المملكة العربية السعودية

فنون حرفية *

الرسم بالرمل... داخل الزجاجة

لمحة تاريخية:

يعتبر هذا الفن من الفنون القديمة جدا في العالم, وأول من عرفه الأنباط بعد اكتشافهم الساعة الرملية وبدأ هذا الفن يتدرج إلى جميع البلاد العربية والأجنبية وذلك بشكل مخصوص لكل المناطق التي تتوفر فيها المادة الأساسية (رمل الكوارتز أو رمل المازار).

ولوجود هذا النوع من الرمال في سوريا في جبال القلمون شمال دمشق (القطيفة) جعل أصحاب هذه المنطقة يمارسون هذه الحرفة.

وقد كانت النساء قديما وبشكل خاص في تلك المنطقة (القطيفة) يمارسن هذه الحرفة بهدف الزينة والتسلية.

أما في الأردن نشأ هذا الفن في بداية الثلا ثينيات في العقبة وامتد إلى بقية أنحاء الأردن حصرا ودون غيرها من البلدان العربية والأجنبية وتحتضن مدينة العقبة رواد هذا الفن المنتشرين فى المدينة ضمن عشرات المحلات التي تعنى بهذا الفن الأردني الفريد من نوعه في إعداده وإخراجه حيث تعتمد عليه بعض الأسر في تحصيل قوتها .

ويقال إن السيد خليفة أحمد كريشان مواليد معان(1885)م أول من أبدع فن تعبئة زجاج الرمل في الأردن فالرجل استغل الذكاء الحاد ليخرج من رحم مهنته التي عشقها (الدهان) هذا الفن حيث كان يعمل في حرس الحدود ويتنقل بين رم والبتراء والنقب لصيانة مخافر الشرطة حيث وجد ضالته في الزجاج الفارغ الذي يتوفر في هذه المناطق التي يرتادها السواح والجيش البريطاني حيث لاقت قبولا لافتا وأخذت تتطور المهنة لديه حتى أصبحت فنا ومهنة . فأخذ على عاتقه فتح مجال جديد من هذا الفن رغم الطريقة البدائية التي استخدمها ليفتح المجال أمام ثلة من أبناء معان للعمل بهذا الفن والذي أصبح ركيزة أساسية من تراثنا الأردني حيث عمل نجل رئيس بلدية معان مرضي الرواد بهذه المهنة ونشرها في مدينة مادبا حيث كان ماهرا ذواقا[1].

الزائر إلى الأردن:

الزائر إلى الأردن وخاصة مدينة العقبة في الجنوب والعاصمة عمان في الوسط تأخذه عيناه إلى تلك الألوان الزاهية والبراقة عبر الرمال المصفوفة داخل قارورة زجاجية أعدت لهذه الغاية يقف السائح منذهلا أمام الحرفي الفنان وعيناة تراقب دك الرمل الملون بدقة وبراعه متناهية وكأنة يرسم بالفرشاة ويبدو الأمر في غاية البساطة إلا أن المتمعن يدرك صعوبة العملية في البناء حيث تحتاج إلى نفس طويل وعين حدقة في مزج الألوان.

حتى لايطغى لون أو شكل على آخر وإلا وجب عليه إعادة البناء من جديد وهذا نادرا ما يحصل مع المتمرس لهذا الفن .

حرفيو هذه المهنة يمكنهم أن يرسموا برمال المدينة زرقة السماء وغروب الشمس وبيوت الشعر، إضافة إلى نقوش تعبر عن الطبيعة ومكوناتها.

أو يرسموا قافلة من الجمال وسط الصحراءأو يكتبوا أسماء السياح وأحبائهم وتاريخ ميلادهم أو إلصاق صورهم أو عبارات خاصة وذكريات تحمل بين طياتها رائحة المكان كل هذا يحصل داخل الزجاجة ذات الشكل الانسيابي أو المخروطي أو المنفوخ الذي يختاره الزائر وتتمتع الزجاجة بشفافية عالية حتى لاتخفي جمال الرمل .

ويوجد على رفوف الأكشاك الكثير من الزجاجات الجاهزة بأحجام مختلفة من الصغيرة والوسط والكبيرة مز ينة برسوم تشكلية ونقوش شعبية أو معلم أثري آخر يحمل بصمات وأسلوب الصانع

عملية البناء

لكي تتم عملية البناء داخل القارورة الزجاجية لابد من توفر

الأدوات اللازمة:

شفاطة عصير طويلة مركبة على محقن صغير، دبوس مركب على خشبة رفيعة جداً، أقل من

سمك القلم الرصاص، صنارة رفيعة المستخدمة في عمل أشغال التطريز، معالق صغيرة، أكواب من البلاستك، قوارير زجاجية فارغة مختارة للرسم، ألوان بودرة زاهية، رمل وأفضل أنواع الرمل الأبيض.

طريقة تحضير الرمل:

يفضل دائماً استخدام الرمال البحرية الفاتحة، مصفاة ومنتقاة بواسطة المنخل من الشوائب العالقة، ولتنظيف أفضل للرمل، بطريقة عمل غسيل له وذلك بنقع الرمل في إناء ملئ بالماء، وتحريكه فيه، ثم نسكب الماء، ونترك الرمل في قاع الإناء، ونستمر في عملية غسل الرمل من الشوائب، إلى أن يصبح الرمل نظيفاً بدون شوائب تذكر، ثم يفرش الرمل على قطعة كرتون، أو قطعة خشب، ويترك ليجف تحت أشعة الشمس لمدة يوم أو يومين.

طريقة تلوين الرمل:

نقوم بعملية تلوين الرمل داخل أكواب البلاستيك، وذلك بإضافة البودرة الملونه للرمل المنقى ومن الأفضل إضافة الألوان الداكنة للرمل الفاتح اللون، في حالة عدم توفر لون الرمل المائل للبياض، يمكنك إضافة اللون الأبيض للرمل أولاً، ومن ثم إضافة اللون المطلوب تحضيره للرمل.

طريقة الرسم بالرمل:

قبل البدء بالعمل علينا أولاً أن نقرر شكل الرسمة المراد تنفيذها على كل جوانب القوارير الزجاجية، لأنه خاصة في هذه النوعية من العمل يجب أن نصعد بتعبئة الرمل داخل القوارير بشكل أفقي ومتساو على كل الجوانب، نقوم بإضافة الرمل الملون بالملعقة إلى المحقن الموصول بشفاطة العصير، ونحاول التحكم في نزول الرمل وذلك بسد الشفاطة، أو إمالتها، مع الاستمرار في التقدم لتنفيذ الرسمة المختارة

ومثل ذلك فإن عملية صبغ الرمل بألوان زاهية تحتاج إلى دقة متناهية للتمكن من فرز ألوان متناسقة لا ستخدامها أثناء عملية التعبئة . ويتأثر هذا الفن بأي زيادة أو نقص في نسبة الأصباغ والتي تنعكس حال حدوثها سلبا على جمالية الزجاجة. ولا يحتاج هذا الفن إلى رأس مال كبير كما يعتقد البعض ولكن لا بد من توفر العناصر الرئيسة ومنها الرمل والأصباغ والزجاجات الفارغة والمنخل والمحقان والملاعق والأسلاك والأسياخ وبعض الأواني لحفظ الرمل والمناقل والجبص والماء، وعلى كثرة هذه المواد إلا أنها سهلة المنال لمن يريد أن يتعلم هذا الفن ويمتهنه[2]. يتم عمل المناظر الطبيعية والآيات القرآنية التي يناسب رسمها بالرمل داخل الزجاجة.بالإضافة إلى ضغط الرمل داخل الزجاجة ضغطا"محكما"وذلك لمنع تخريب المنظر المرسوم بالرمل عند التحريك المفاجئ أو عند الشحن وأخيرا" نغلق الزجاجة من الأعلى لمنع تسرب الرمل منها وبذلك نحافظ على المنظر الداخلي ونضمن بقاءه لعدة سنوات.

وتتراوح أسعار هذه الزجاجات ما بين دينار الى 20 ديناراً حسب حجم الزجاجة وأصحاب هذة المهنة يعتبرونها حرفة مربحة، وهي تدر عليهم

دخلاً يومياً لا بأس به وتنشط عادة من بداية فصل الربيع وحتى نهاية فصل الصيف ذروة السياحة من قبل السياح الأروبيين.

إن هذه الحرفة تعد بالنسبة للحرفيين حرفة مميزة لا مثيل لها خارج الأردن، وأشار أن الرمل المستخدم في هذه الحرفة مصدره العقبة والبتراء ووادي رم لأن تربتها ملونة طبيعياً مثل اللون البرتقالي والوردي والبيج والأسود والأبيض، أما الرمل الأزرق فملون اصطناعياً بعد صبغه بمواد مخصصة لذلك.

شكلت المنتجات الثقافية التي تباع في محال بيع التحف والأماكن السياحية واحدة من الهدايا التذكارية التي يبتاعها السياح من كافة دول العالم.

ويعد زجاج الرمل واحدا من أهم هذه الهدايا التي تشهد إقبالا واسعا من قبل السياح على اختلاف جنسياتهم، نتيجة لما تمثله من مدلولات ثقافية وتراثية نابعة من البيئة الأردنية.

المراجع .

(1) المصدر كتاب معان أيام زمان وكتاب الموروث الشعبي لمدينة معان/ المؤلف محمد عطاالله المعاني

(2) العقبة الاخباري : البترا – زياد الطويسي – أحمد الرواشدة جريدة الفد 2011

مواقع الكترونية اخرى

ادريس سعد السعد

الأردن

جديد النشر خلال خمس سنوات .. رؤية تحليلية

جديد النشر

التراث الشعبي الأردني

معاجم ودراسات ومؤتمرات

مصدر الصورة:
موقع كشته Kashtah.com

نعرض في هذا العدد لمجموعة من الدراسات تعكس بعض الإنتاج الفكري لحركة التراث الشعبي بالأردن. وقد تمحورت هذه الدراسات حول التراث الشعبي الأردني بصفة عامة، والأدب الشعبي بصفة خاصة. وقد تميزت هذه المجموعة بتنوع في منهج النشر والبحث، ما بين الكتاب ذو الفصول والأبواب، والموسوعات ذات الترتيب الهجائي، وأبحاث المؤتمرات المجمعة. والأعمال المرتبطة بأحد الأعلام ويُعد الملف الأردني هو الملف الثاني في منطقة الشام بعد أن عرضنا لملف سوريا منذ ثلاثة أعوام تقريباً (في العدد التاسع من هذه المجلة). ونعترف أن هذا قليل جداً على منطقة الشام الغنية بالتراث الشعبي. لذلك نعد أننا سنحاول إعداد الملف الفلسطيني في العدد القادم ثم الملف اللبناني لاحقاً إنشاء الله. أما الأردن فقد أبحرنا خلالها في عالم الأمثال الشعبية، والشعر النبطي الأردني، ومعاجم الألفاظ، والتنوع الثقافي، والتاريخ الشفهي، غير أننا سنبدأ بكتاب هو معلمة بحق كما جاء في عنوانه.

معلمة للتراث الأردني

آثرت أن ابدأ الملف الأردني بهذا العمل الموسوعي الضخم لعدة أسباب أولها أنه يحتفي بعَلم من أعلام الأردن في مجال التراث الشعبي الأردني وهو روكسي بن زائد العزيزي (1903- 2004) الذي عاش 101 عاماً وعرف بجهده الموسع في جمع وتوثيق التراث الأردني في العديد من المجالات، وله أكثر من أربعين مؤلف. أما السبب الثاني فيعود لأن الكتاب يحوي عشرات الموضوعات المتعلقة بالتراث الشعبي الأردني،

وإن غلب عليها الأدب الشعبي الذي هو ثيمة هذا الملف عامة. والكتاب يحمل عنوان «مَعْلَمة للتراث الأردني» ويقع في خمسة مجلدات كبرى، وهو الطبعة الثانية التي أصدرتها وزارة الثقافة الأردنية عام 2012 بعد مراجعة بعض التكرارت وحذف بعض الموضوعات البعيدة عن التراث الأردني، وإعداد الهوامش في مكانها من الصفحة. ومن ثم فإننا أمام مجموعة أعمال كاملة لمؤلف له باع في هذا المجال، ويجب توجيه التحية لوزارة الثقافة الأردنية لتصديها لإصدار هذا العمل الذي يجب أن تسير على منواله وزارات الثقافة النظيرة في البلاد العربية، وإن كانت التجربة المصرية لها باع في هذا المضمار حيث تم نشر الأعمال الكاملة لرائدين في التراث الشعبي العربي هما الدكتور عبد الحميد يونس والأستاذ أحمد رشدي صالح. نعود للمعلمة التي يؤثر المؤلف أن يطلقها على الكتاب بدلاً من مصطلح «موسوعة» أو «دائرة معارف» اعترافاً بفضل أستاذه العَلامة أنستاس ماري الكرملي صاحب هذا الاصطلاح. وقد قسم العزيزي معلمته إلى خمسة أقسام في خمسة مجلدات، تناول القسم الأول موضوع «الأسماء والحكم ومناسباتها وحكاياتها وقصصها» موضحاً قيمة الأمثال في دراسة حياة الشعب وعقليته، ومن ثم كان المؤلف حريصاً على توثيق المثل كما ورد على أفواه الجماعة الشعبية مهما كانت الألفاظ الواردة به، وقد فرق بين الأمثال المرتبطة ببيئة محدودة في مدينة أو إقليم والأمثال المرتبطة بكافة طبقات الشعب والتي قد تتجاوز عدة مناطق عربية. وعلى هذا النحو قدم لنا موسوعة للأمثال مرتبة هجائياً أورد تحت كل مثل شرحاً للمعنى وللمفردات، وقصة المثل إن وجدت، ومضرب المثل، والسياق الذي يردد فيه، ومن ثم فقد نجد أمثالاً لا تحتمل سوى ذكر مضربها فقط في كلمات قليلة مثل:

إلرزق في النطات: مثل يضرب في أن العمل يأتي بالرزق وهناك أمثال أخرى يتبعها المؤلف بشروح وحكايات مثل: كل شيء محسوب احسابه غير ان تخدم اكلابه، ويروى: كل شي حسبنا احسابه غير الدق ع بابه. وهما مثلان يضربان في وقوع ما لم يكن يتصور حدوثه، ويفرد المؤلف لحكاية المثل والأشعار والحكم المرتبطة به. أما القسم الثاني من المعلمة فقد خصصها العزيزي للأسمار والحكايات والألغاز التي يسميها البدو (الفتاوي). والأسمار جمع سمر وهو الحديث في الليل، وهو غير السامر الراقص، غير أن المؤلف استرسل في شرح السامر الراقص دون أن يعرف الأسمار التي نستنتج من الكتاب أنها أحد أشكال الحكايات اليومية وأطلق عليها اسم «تعليلة»، وقد سجل منها 40 تعليلة باللهجة المحلية للرواة شارحاً للمفردات المستغلقة. وأعطى لكل منها عنوان مثل: تسامح وكرم- الدخيل- بين نارين- وشاية- الغيرة..إلخ. وقد احتلت تلك الأسمار ثلثي هذا القسم تقريباً. ثم عرض المؤلف بعد ذلك لأسماء الأعلام التي وردت في تلك الأسمار مشيراً للدرس الاجتماعي المستفاد من كل منها. لينتقل بنا إلى موضوع جديد في هذا القسم وهو الآداب الاجتماعية التي كانت مرعية في الأردن كالآداب بين الزوجين والأهل والأبناء، وآداب الضيافة، والأكل، والقهوة، والطنيب، والحديث،

وآداب العونة (التعاون)، والمجالسة، وآداب المرافقة في السفر، والمشاركة، وأداب التعليلة التي يصفها المؤلف بأنها سهرة المحبين تتم عادة بين فتى وفتاة غير متزوجة، فالشاب يقعد خارج الخباء ويحدث الفتاة عن بطولاته ويطري جمال حبيبته والويل له إذا قبلها، فإنه يغرم غرامات باهظة، وتفخر البدويات بكثرة الذين تعللوا معهن، على نقيض ذلك تشعر الفتاة بالحقارة إذا لم يلتفت إليها أحد. كما يفرد المؤلف قاموسا صغيرا تحت اسم المغمز أو الكنايات المتداولة في المأثورات القولية الأردنية، مثال: إبن عيلة: كناية عن الوجيه- إيده خفيفة: كناية عن السارق الحاذق- راديو جديد: كناية عن الثرثار- نشفت ريقه: كناية عمن لقي أشد الأهوال. وأنهى المؤلف كتابه بفصل قصير حول ألعاب الأطفال بداية من سن 15 سنة حتى سن 40 سنة. غير أننا لم نجد في هذا القسم نماذج من الألغاز التي وعدنا بها المؤلف في المقدمة. أما القسم الثالث فقد تناول فيه المؤلف عدة موضوعات في التراث الشعبي في العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية بدأها بباب حول القضاء العرفي بعنوان «أنظمة البادية وحقوقها» تناول فيه قيمة القضاة الاجتماعية وترتيب مكانتهم القضائية، حيث عرض للدعاوي القضائية وتصنيفها، ومراحل المطالبة، وإقامة الدعاوي الحقوقية، وموعد النظر فيها والشهود. ثم انتقل لوسائل الإثبات والمزارات وأنواع العطوة، وجرائم العرض الكبرى، وبعض الحقوق المتفرقة، منتهياً بالقضايا الحقوقية ومعالجتها. ثم تناول العزيزي مجموعة أخرى من الموضوعات المتعلقة بالعادات والتقاليد الأردنية، حيث سجل بعض العادات المرتبطة بالأفراح كعقد الزواج، واحتفالية الزفاف والنقوط، كما عرض لعادات الوفاة المرتبطة بالنواح والمعيد والندب والرثاء، ثم العادات المرتبطة بالجركس وأصولهم، ثم الذبائح وأنواعها، وتوصيف بيوت الأرادنة وتطور ملابسهم، والمعارف المرتبطة بالطب الشعبي، منهياً هذا القسم بباب حول أوابد الجاهليين وأوابد الأرادنة والوشم. أما القسم الرابع من المعلمة فقد خصصه العزيزي لثلاثة موضوعات مختلفة، الأول عرض فيه للشعر الشعبي والشعراء الشعبيين أمثال: سالم القنصل، وجميل ابو العثم، وسالم الفلاح الشاهين، وعبدالله العكشة، وابو الكباير، وعبدالله اللوزي، وسلامة الغيشان. ثم خصص فصلاً حول بعض الأشعار مجهولة المؤلف. أما الموضوع الثاني فقد تناول فيه موضوع الخيل ونشأتها وتدجينها وكراماتها متناولاً أصول بيع الخيل الأصيلة والمعاني والرموز المرتبطة بالخيل، والخيل في الديار الأردنية. أما الموضوع الثالث فقد خصصه للأرادنة ومعارفهم حول الأنواء أتبعه بباب اشتمل اصطلاحات الفلاحة والزراعة عند الأرادنة. أما القسم الخامس والأخير من معلمة التراث الأردني فهو عبارة عن معجم قيم اشتمل على شرح وتأصيل للألفاظ الأردنية مرتبة هجائياً. وهذه التجربة قد تمت في عدة بلدان عربية منها الإمارات ومصر والجزائر.. ومن جانبنا نأمل أن تكون الفرصة مواتية لإصدار معجم موحد للألفاظ العربية. وقد أورد العزيزي المفردة الشعبية وشرح مفهومها الثقافي حسب مقصد الجماعة الشعبية، ثم شرح التأصيل اللغوي المعجمي لها من لسان العرب. وعلى هذا النحو اشتمل المعجم على مفردات خاصة بالأدوات، والأطعمة، والتعابير اليومية، والطب الشعبي، وأداب السلوك.. وكافة المفردات المستعملة في سياقها الشعبي، مثال: أفلت، وانفلت؛ انطلق فجأة، وإذا قالوا فلتان، عنوا بذلك أنه طلّق كل القيم، ولم يعد يتقيد بشيء مما يصون الأخلاق، والأنثى فلتانة، والجمع للذكور فلتانين، وللإناث فلتانات، وفلتة فجأة، وإذا قالوا ولد فلتة، عنوا بذلك أنه عبقري. وفي اللغة (أفلتني الشيء) وتفلت مني وانفلت وأفلت فلان فلاناً خلّصه، وأفلته غيره، والفلتة الفجأء. لسان العرب، مادة (ف ل ت). ونأمل لهذا العمل المتميز في طبعاته القادمة أن يسجل موضوع كل مجلد على الغلاف ليتيسر للقارئ التعرف على محتوى المجلد بيسر. ونكرر في النهاية الإشادة بوزارة الثقافة الأردنية لإصدارها هذا العمل الذي يُعد مجالاً خصباً للباحث الذي يريد التعرف على التراث الشعبي الأردني بكافة مجالاته، وهو وثيقة يفخر بها كل أردني عاشق لهذا التراث.

ألوان من التراث الشعبي

وفي إطار بحث التراث الشعبي الأردني صدر

في 2011 كتاب طه الهباهبه بعنوان «ألوان من التراث الشعبي في الأردن» عن وزارة الثقافة الأردنية، ويقع الكتاب في 191 صفحة، يعرض فيه المؤلف التعريف الأولي لكلمة «تراث» كما ذكرت في بعض آيات القرآن الكريم،

مشيراً لكونها كلمة أصيلة مستمدة من ينبوع الحضارة العربية والإسلامية، وتعني كل مايخلفه الإنسان لورثته من بعده، ويشير إلي ضرورة الحفاظ علي التراث من أجل الحفاظ علي الهوية الوطنية بشكل خاص وعلي الوحدة القومية بشكل عام، ثم يعرج إلي كلمة الثقافة في جدلية تؤكد أن مفهوم التراث (مصطلح العامة) وهو الأقدم في مخزوننا المعرفي، وهو ما ينتشر بين عامة الناس من أفكار وتجارب وخبرات، أي أمثالهم وألفاظهم وتعبيراتهم وقيمهم ومعتقداتهم وصنائعهم.

هذا المفهوم قد تراجع الأن أمام مفهوم الثقافة الوافد إلينا من الدراسات الغربية. ثم يستعرض أهمية التراث كسلاح يواجه به الشعوب أشكال الغزو الثقافي في وقتنا الحاضر. ويشمل الكتاب العديد من الموضوعات المتفرقة حول التراث الشعبي في أربعة فصول، بدأها الهباهبه بفصل حول الحصاد متناولاً موسم الحصاد الذي يأتي عادة في أشهر الصيف، وأدوات الحصاد الرئيسية وهي اليد البشرية التي تستخدم في قلع الزرع، والمهارة التي يملكها الحصَّاد في ذلك، مع ترديد الأغاني التي تتعلق بالحصاد وطقوسه. ثم المنجل: وهو قطعة حديد على شكل علامة استفهام ويستخدم في قطع سيقان القمح أو الشعير..إلخ. ثم يتناول في الفصل الثاني المعنون «الوشم ذهب الفقراء» مفهوم الوشم والعادات والأشعار المرتبطة به. وقد عرف الأردنة هذا اللون التراثي ومارسوه صناعة وتطبيقاً عملياً، ثم يعرض للأماكن التي يتم بها الوشم على الجسم سواء على ساعد اليد أو ظهر الكف أو بين العينين، أو الأنف، أو الشفاه..إلخ، ولكل طريقتها وأشكالها المتعددة وأدواتها. وقد أطلقوا على الوشم أسماء كثيرة أهمها: الدق- النقش أو النقرشة أو المنقرش- النكت- الخال. أما الفصل الثالث فقد خصصه المؤلف لأغاني الصيد والبحر المرتبطة بمدينة العقبة الأردنية، مسجلاً للعديد من النصوص المرتبطة برحلات البحر والممارسات المرتبطة بها كرفع الأشرعة:

ياويلا دانه دان دان
ياويلا دانه
والله الزمان الزمان
خلي رماني
لنصب شراع العال
براسك يا فرمان
وامشي بوسط الباح
وامسك السكان

ويقارن المؤلف بين أغاني البحر في الأردن وفلسطين ومنطقة الخليج، كما يعرض لأثر اللهجة المصرية واللهجة السعودية على أنماط الغناء عند الصيادين. أما الفصل الرابع والأخير فقد خصصه المؤلف للألعاب الشعبية الأردنية والتي يرى أنها قد تتشابه مع الكثير من البيئات العربية وغير العربية مع اختلاف بعض الألفاظ. ومن بينها ألعاب: طابة الشرايط- سبع جور- القلول أو الدواحل أو الروس أو البنور- الدحله أو الدحروج- قرد وشارة او (أنويقيسه)- الخويتمه أو الفنيجيله أو الصينيه- دق ذويب ع الغنم- حدره بدره- الشده- السيجة- سيجة المقص او القطار- الحاب- الطاب- الفنة- القلعة..إلخ. ويقدم المؤلف شرحاً لطريقة كل لعبة ومراحلها والغناء المصاحب والأدوات إن وجدت. وقد صاحب الكتاب في فصوله الأربعة العديد من الصور التوضيحية التي ساهمت في شرح المواد التراثية التي قدمها المؤلف.

كتابان لهاني العمد حول الأمثال والأدب الشعبي

خلال عام 2008 صدر كتابان لهاني العمد وهو من رواد التراث الشعبي الأردني، ونتصور أن الكتابين يكمل كل منهما الآخر، فالأول هو معجم مصنف للأمثال الأردنية، والثاني مجموعة دراسات متخصصة معظمها أبحاث تحليلية حول الأمثال الشعبية تفسر العديد مما جاء بالمعجم، إلى جانب بعض الدراسات حول الشعر والنكتة وألف ليلة وليلة. أما المعجم فهو مصنف ضخم قارب السبعمائة صفحة بعنوان «الأمثال الشعبية الأردنية» صدر عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة كتاب الشهر رقم 134. والكتاب صدرت له عدة طبعات، وفي كل مرة يضيف المؤلف الجديد، إلى أن بلغ عدد مواد هذه الطبعة 5000 خمسة آلاف مثل.

ويشير العمد إلى أن هذه الطبعة تتميز بإضافة بعض الأمثال العربية التي وردت في كتاب «ألف ليلة وليلة»، ولها ما يشبهها في الأمثال الأردنية، منها ما جاء بنصه، ومنها ما جاء التشابه في المعنى. ويضيف قوله: لعلي أتمكن من إضافة ما أورده الميداني من أمثال في كتابه «مجمع الأمثال» وأجد له نظائر في أمثالنا الشائعة في الأردن، وذلك في طبعة قادمة إنشاء الله.

ومن خلال الفهرس سنجد أن المؤلف رتب الأمثال هجائياً، وقد رقم أمثال كل حرف ترقيماً مستقلاً بذاته فحرف الألف يبدأ من 1 حتى 876 وهو من أكثر الأبواب احتفالاً بالأمثال. أما حرف الباء فيبدأ من 1 حتى 275 . أما حرف الثاء فيبلغ 22 مثلاً فقط وهكذا. وقدم العمد العديد من التفسيرات عند كل مثل، أهمها أنه حدد مضرب كل مثل، وهو العنصر الأساس في شرح موضوع المثل الشعبي. كما قدم شرحاً للمفردات التي قد تستغلق على القارئ، ويحسب للمؤلف أنه اجتهد في ضبط مفردات الأمثال بالشكل بدقة متناهية حيث أسهم ذلك في التعرف على نطق كل مثل حسب سياقه الشعبي. ثم أنه قدم التنويعات التي وردت حول المثل إن وجدت، فضلاً عما ذكره في المقدمة من إضافة بعض الأمثال التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة. وتبدأ أمثال هذا الكتاب بحرف الألف الذي يتصدره المثل التالي:

آبْ أَقْطُفْ ٱلْعِنَبْ وْلاَ اتْهَابْ.

وكذلك: إنْ هَلْ آب كُلْ عِنَبْ وْلاَ اتْهَابْ.

وكذلك: لَنْ مَرْ آبْ وما ذَرِّيت عِدَّكْ بالهَوَا انْغَرّيتْ.

يضرب في طبيعة شهر أب.

ويرد مع المثل شرحاً لبعض المفردات:

عدك: كأنك- إنغزيت: أصبحت هدفاً للخديعة.

والمثل على هذا النحو يقع ضمن المأثورات القولية التي تكشف عن الطبيعة الطقسية الزراعية المرتبطة بالريف، على نحو ما يرد من أمثال حول الشهور القبطية في مصر: برمهات روح الغيط وهات..إلخ. وجميعها تحتاج لجمع ميداني عربي لرصدها وتوثيقها. حيث نجد العديد من التشابهات العربية في مضمون المثل: لبس المذراه بتصير امراه. وكذلك: لبس المقشا بتصير ست النسا. والمثلان كما قدمهما العمد يضربان في قيمة المظهر وقدرته على خداع النظر. وفي مصر: لبس البوصة تبقى عروسة..إلخ. غير أننا قد نجد بعض الأمثال التي أوردها المؤلف قد تكون غير مكتملة وقد وضع عدة نقاط مكان الكلمة الناقصة، مثال: ..... واحد عيب على كل العطارين (يضرب في أن السيئة تلغي جميع الحسنات)، أو المثل: كل قوم ولا..... امقشطين النور (يضرب لكل من خرج عن المألوف والمعقول). وقد تكون هذه النقاط محل كلمات خارجة أو غير مفهومة عند التدوين أو لأسباب أخرى، غير أن المؤلف لم يذكرها لنا.

ولعل أهمية هذا المعجم – ولا نقول الكتاب- تأتي من غزارة مادته وحرص صاحبه على التوثيق

والشرح ومتابعة كل ما يستطيع جمعه من جديد الأمثال من حين لآخر، مما يجعلنا نطلب من الأستاذ الجليل الدكتور هاني العمد أن يقدم لنا في الطبعة القادمة تصنيفاً موضوعياً لهذه الأمثال، أو كشافاً يعكس مضارب هذه الأمثال من الناحية الموضوعية حيث سيسهم ذلك في الكشف عن العديد من العناصر الثقافية الأردنية. فإذا نظرنا لمجموعة الأمثال التالية سنجد الحاجة الشديدة لمثل هذا التصنيف الموضوعي:

بخت المعدل امبدل (يضرب في أن الحظ لا يستقيم لأحد)

تحكي الكلمة وتخبى بالقرنه (يضرب فيمن كان طبعه الدس والتحايل)

حط اللحمة قدام البس وقاله: هُص (يضرب لمن لا يحسن التصرف)

خلي الشختورة مطمورة (يضرب للحث على تناسي مثالب الآخرين)

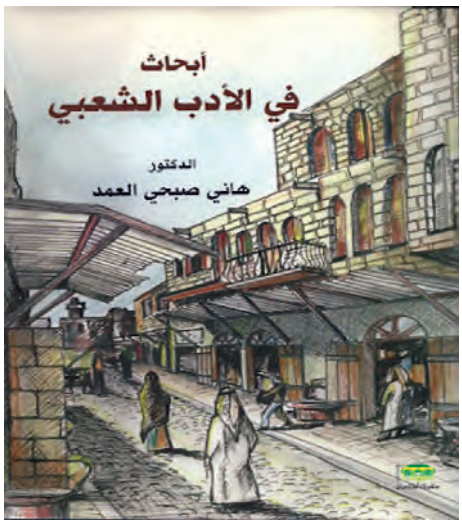
شو جابت لدار ابوها (يضرب فيمن لا يأتي بجديد)

لنذال ما تنشرب قهوتهم (يضرب فيمن لا يحافظون على شرف الكلمة)

هذه الأمثال لا يجمعها سوى الترتيب الهجائي فقط رغم أنها تتعرض لموضوعات عدة كالحظ والتحايل وحسن التصرف والعفو والشرف..إلخ) مما يجعلنا نؤكد دعوتنا للدكتور هاني العمد بأننا في انتظار تصنيف موضوعي في الطبعة القادمة.

أبحاث في الأدب الشعبي

أما الكتاب الثاني لهاني العمد فيأتي في إطار الدراسات والأبحاث الأكاديمية المجمعة، حيث صدر عام 2008 الطبعة الأولى من كتابه «أبحاث في الأدب الشعبي» عن دار نشر أمانة عمان الكبرى، الدائرة الثقافية، والكتاب يقع في 328 صفحة، اشتمل على مجموعة دراسات متفرقة للمؤلف تتمحور حول الأدب الشعبي من بينها مجموعة دراسات تحليلية لموضوع المثال وهو ما جعلنا نشير في المقدمة إلى أن هذا الكتاب قد يكون مكملاً لموسوعة الأمثال التي عرضنا لها منذ قليل. والحق فإن المؤلف في مقدمته قد عرض لمحتوى تلك الدراسات بمنهج مميز، لم يكن لدينا حيلة في التصرف فيه، أو إعادة عرض تلك الدراسات بطريقتنا، ومن ثم سنعرض ما أورده المؤلف حول تلك الدراسات دون تدخل منا.



يقول هاني العمد:

في البحث الأول «الأمثال الحوارية: الأمثال الشعبية الأردنية أنموذجاً» درستُ الأمثال التي تُعنى بالحوار بقصد إظهار أهميتها في مجموعة الأمثال الشعبية الأردنية، وأظهرتُ صيغها التي تنحو نحو الإختصار الشديد، وتقوم على بناء تشويقي، وتتضمن فكرة تتطلب الفهم العميق للطبيعة البشرية. كما استعرضتُ إيحاء الكلمات في هذه الأمثال، وقدرتها على حمل أصوات مختلفة، مظهراً بناءها اللغوي، وكذلك عناياتها في موضوعات الحياة العامة العادية، دونما الدخول في التفاصيل. وقد ظهر لي أن بعض هذه الأمثال تتضمن جدلاً أو حواراً خفياً.

وكان وسيلة لتقطير الأفكار لا تقريرها، ومجالاً للنفاذ إلي جوهر الأشياء مما يعني أن هذه المميزات مجتمعة تخلق حالة من الحرية التعبيرية أمام من يستعملها، بصرف النظر عن الناس الذين قد يتفقون في أثناء الحوار وقد يختلفون. وفي البحث الثاني المعنون بـ «شعر البكائيات النسوي في الأردن: بكائيات البلقاء أنموذجاً»، تحدثت عن أهمية النص الشعري النسوي، ولاحظتُ أن هذا الشعر مليء بالقضايا التي تستحق التعليق والتحليل، وانطلقتُ من دراسة العلاقة القائمة بين شعر المرأة وحادث الموت، حيث تقوم المرأة بإثارة جملة قضايا، وتشير إلي أحداث مثيرة، الأمر الذي يدلنا علي رأي المرأة في حادثة الموت، وكيفية تعاملها مع هذا الحادث. كما يطلعنا هذا الشعر على تصورات

المرأة ومعتقداتها، لذلك اتجهتُ إلي دراسة موضوعات هذا الشعر، ومعانيه وما تضمن من حوار داخلي ومشاهد احتفالية. وفي هذه الأثناء بَيّنَتْ المرأة بشاعة الموت عندما يصيب أحد أفراد الأسرة. هذا إلي جانب عنايتي بتحليل معاني هذا الشعر، وموقف المرأة من الغيبيات وتصوراتها للقبر ومايجري فيه. كما أبنتُ ما في هذا الشعر من جودة وإتقان ورصانة، فضلاً عن الارتجال وسرعة التأليف، وتطويع بعض القوالب لاستيعاب الجديد. وفي البحث الثالث «الأمثال الشعبية الأردنية الثلاثية: دلالات النص والأسلوب واللغة» بَيّنْتُ أن المقصود بهذه الأمثال تلك التي تتعامل مع ثلاث قضايا أو وقائعَ ووردت في المثل الواحد. لذلك كان علي أن أبين مضربها وتأويلاتها القابلة للتغيير والتبديل. كما أشرتُ إلى دلالات النص من حيث هي كلمات وأسماء، في حين بحثت في روابط النص المَثَلي. ولأن أسلوب هذه الأمثال تتميز ببعض العوامل الطريفة، فقد أوضحت عناصر سلسلة الكلام، وقدرة المثل على حمل القارئ أو المستمع إلي الانتباه والتركيز. مشيراً إلى اللغة التي لعبت دوراً مهماً في الصياغة والتركيز والاختصار. وذهبت إلى أن للنص علاقة إسنادية، وأن للألفاظ منحى دلالياً يحدد ماهية الأسلوب والتركيب والإحالة. ولا يكاد يخلو نص مَثَلي من ضمير أو اسم إشارة أو حرف جر. مع ميزة إضافية وهي أن الكلمات لاتجود بالمعنى فقط وإنما تتعامل بالوظائف التي تظهر من خلال الخطاب. أما البحث الرابع المعنون بـ «ملامح النكتة الشعبية في الأردن: ثقافة شعبية متحركة وفاعلة» فقد بيَّنتُ فيه فعل النكتة الشعبية وشيوعها بين الجماهير والمجتمعات. وكان لابد من إظهار الخلاف بين النكتة والنادرة، وتبيان ملامح الشخصية الساخرة، وإظهار أسباب انتشار النكات في المجتمع الأردني، وتطورها، وارتباطها بالنقد الاجتماعي، وبَيّنْتُ كيف ساعدت التكنولوجيا المعاصرة على سرعة انتشار النكات، فضلاً عن جرأتها في نقل الواقع، وقلة عناياتها بالوقار الأخلاقي وتحطيمها للمحذورات. ولم تجمع النكات التي سادت وتسود في المجتمع الأردني. ومع ذلك، فقد جمعتُ حوالي 250 نكتة، وأخضعتها للدراسة والتحليل. وقد انحصرت دراستي في جوانب محددة هي: تقنية النكتة ومرتكزاتها اللغوية، والسرد الشفاهي وأهميته في مجال النكتة وشيوعها، فضلاً عن صياغتها على أسلوب السؤال والجواب. إلى جانب عناياتها بالمشاهد التصويرية وما تحمله من معارف قادرة علي كشف الحُجُب وتجسيد الواقع. وفي المبحث الخامس درستُ الأمثال المتشابهة في كتابين هما: مجمع الأمثال للميداني، والأمثال الشعبية الأردنية، وهي المجموعة التي قمتُ بجمعها وما زلت ابتداءً من أواخر الستينات من القرن الماضي. وقد بلغ عدد الأمثال المتشابهة في المجموعتين 124 مثلاً، تشابهت في اللفظ والمعنى والمضرب إلي حد ما. وكان لابد من قراءة معاصرة لأمثال الميداني، تمهيداً لمقاربة النصين، والتعرف على المدلولات المتشابهة، ومراقبة مواطن الاختلاف من حيث اللغة والبنية النحوية. ودرستُ أسباب التشابه، كما تناولت فكرة الحيز المثلي، حيث أظهرتُ أن المثل من خلال ألفاظه ومعانيه له حيز يحتله، ومشهد يظهر من خلاله. ثم ذهبت إلي تحليل علاقة المثل بالواقع الاجتماعي. وألحقتُ بهذا البحث ملحقاً تضمن النصوص المثلية المدروسة في كلا الكتابين. وقد خلصتُ إلي أن الأمثال قد وُظّفتْ لخدمة المجتمع وحركته في كلتا المجموعتين.

ويهدف البحث السادس الموسوم بـ «صورة المرأة في الأمثال الشعبية الأردنية» إلى توضيح ملامحها في هذه الأمثال، باعتبارها تجارب قد حدثت ويمكن حدوثها. وقد أظهرت أمثال المرأة جرأة في طرح قضاياها ومشكلاتها. وبَيّنْتُ أن كثيراً من الأمثال قد كُرِّسَتْ لغرس سوء الظن بالمرأة، وأن صورتها سواء أكانت إيجابية أم سلبية، ظهرت أكثر وضوحاً من صورة الرجل، ربما لأن الأمثال اقتحمت عالمها دونما استئذان، وارتبطت بحياتها منذ الولادة حتى الممات، وشَرّحتْ مسلكياتها بطريقة شفافة. ونالت الألفاظ ودلالتها والأسلوب وميزاته اهتماماً ملحوظاً باعتبارهما وسائل حيازة، كان لابد من مناقشتها لفهم مدارات المثل النسوي. فلغة الأمثال الخاصة بالمرأة بدت قاسيةً ومكشوفةً، وكان خطابها غير متساهل أو مجامل، بحيث أفقدت هذه اللغة ثقة المرأة بنفسها، وأظهرت الفوارق الاجتماعية بين

الرجل والمرأة، وركّزتْ بشكل ملفت للنظر على ما في شخصيتها من نقص في الدين والخلق، الأمر الذي أدى إلى تفوق الرجل عليها، فضلاً عن تصورها بأنها كائن ضعيف يحتاج على الدوام لحماية الرجل. وركزت الأمثال أكثر ما ركزت على الصورة العاطفية للمرأة، أكثر من تركيزها على الصورة العقلانية، وأظهرتها بالوضع الذي صنعه لها الرجل. وعندما استعرضتُ صورتها عبر التاريخ والحضارات المختلفة، وفي الأجناس الأدبية العربية، لاحظت أن الأمثال تتفوق على جميع هذه الأجناس، فكانت أوضح تصويراً لتاريخ المرأة وواقعها. وقد تأكد لي أن معظم الأمثال كان من صنع الرجل، وأنها تقدم كشفاً لحياتها وأوضاعها وأطوارها وكأنها تقدم سجلاً لحياتها منذ البداية وحتى النهاية. أما البحث الأخير المعنون بـ «خطاب الجنس في كتاب ألف ليلة وليلة» فقد أوضحتُ منذ البداية أن الكتاب في الأساس قصصي وروائي، وهو شرقي المنشأ، عربي البيئة، يصوّر كثيراً من المجتمعات العربية، ويشترك في قصصه عوالم عدة، وتتداخل فيه الأساطير والخرافات والخيال العلمي، إلى جانب منظومة من العادات والتقاليد ومظاهر الترف والجاه، فضلاً عن عنايته بطبقات المجتمع العربية كافة. لقد بقي النص مفتوحاً حتى القرن الثامن عشر الميلادي، فكان سلسلةً منسجمةً من الأفعال التي تؤدي جميعها إلى تصوير الجنس وأوضاعه، والسلطة ومكائدها، والحياة وتقلباتها، وعندما أقفل النص بالتدوين بقي شاهداً على مايتمتع به القاص الشعبي من حرية في التعبير. وقد لاحظتُ أن الجنس يشمل معظم صفحات الكتاب، وله خطاب يقوم على فكرة أن المرأة هي أساس الخيانة والمكر، وهي ناقصة عقلا ودينا، وحياتها تقوم علي الجنس الذي لا يعرف الحياد أو المراوغة أو التستر، وقد يصل إلي حد الإنفلات الجنسي والفوضي، بدليل أن معظم القصص جاءت متساهلةً مع الأخلاق.

وربما أرادت شهر زاد من خلال إقحام الجنس في خطابها السيطرة على عواطف الملك شهريار وتحويله إلي رجل قادر على أن يسمو على جراحه. لذلك كانت تقص عليه حكايات لا تضبطها ضوابط أخلاقية، لتنقله من حالة الشقاء التي يعيشها إلي صاحب سلطة رُدَّ إليه اعتباره. ولأن الجنس كان مفتاح علاج شهريار، مثلما كان مأساته، فقد أرادت شهرزاد استعراض جميع أنواع النساء علي مسامعه، لتتمكن من السيطرة على عواطفه، وتنشيط تخيلاته، وتحويل تفكيره إلى رغبات جنسية، وإقناعه بأن النساء لسن كلهن مثل امرأته الخائنة. ويختم العمد مقدمته بقوله: أستطيع القول بأن منهجي في هذه الأبحاث لم يكن متشابهاً، إلا من حيث كونه معنياً بالتحليل البنائي والاهتمام بالمعاني والأسلوب واللغة. وكنت أعتني بجمع مادة البحث، وأقوم بالاستشهاد بها، وتعيين مواقعها في المظان والمصادر المختلفة.

الشعر النبطي الأردني

في إطار جمع وتحليل الشعر النبطي الأردني تطالعنا المكتبة الأردنية بكتابين صدرا عام 2010، وقد استطاع صاحب كل كتاب أن يقدم الجديد في المجال. الأول هو الطبعة الأولى لكتاب علي عبيد الساعي بعنوان «من روائع الشعر النبطي» عن سلسلة إبداعات رقم 60 الصادرة عن وزارة الثقافة الأردنية. والكتاب يقع في 137 صفحة من القطع الصغير يضم مجموعة مميزة من روائع الشعر النبطي إلى جانب مجموعة اختارها المؤلف لتضم نماذج من الشعر النبطي لبعض الشعراء الأردنيين. وقدم الكتاب الدكتور محمود رمضان الجبور الذى سجل رؤية علمية للأدب الشعبي وأهميته، مشيراً إلى أن النماذج الواردة بالكتاب تُعد من عيون الشعر البدوي، ويصح أن يُطلق عليها «معلقات الشعر البدوي»، وقد أطلق السلف من أبناء البادية على بعضها مصطلح «شيخات القصيد»، وهم مجمعون على قيمتها الفنية والقيمة وإن اختلفوا في تحديدها وعددها، اختلاف النقاد العرب حول المعلقات، كما أنهم لم يحددوا المعيار الذي اعتمدوه في تقييمها، غير أن الناظر في هذه القصائد لا يعدم أن يلحظ ملحظاً بارزاً فيها، ذلك أنها تتناول منظومة القيم والأخلاقيات التي يعتد بها البدوي ويحاول جاهداً الحفاظ عليها وتعليمها لأبنائه، وهي خلو من الغزل بنوعيه العذري والصريح.

وقد احتوى القسم الأول من الكتاب عشرين قصيدة لسبعة عشر شاعر من شعراء العرب على النحو التالي:

قصيدة «لي بنت عم ما مشت درب الادناس» لشرعان بن فهيد بن ارمال الشمري، والنصايح (شيخة القصيد الأولى) لمحمد حسين الدسم الدوامي العنزي، و«قم يا فريد» لمنصور عزام، و«يا مالك» للشريف بركات الحسيني، و«أيامنا والليالي» لبديوي الوقداني، و«يامحلا الفنجال» لراكان بن فلاح بن حثيلين العجمي، و«ياعيال» لسويدان الحلامي، و«مناظرة بين الجمل و(الطرمبيل) لأحمد عطية الغامدي، و«يابجاد» لغانم اللميع، و«عديت روس مشمرخات الشواهيق» لمريبد العدواني العنزي، و«الله يالمطلوب» (شيخة القصيدة الثانية) لمقحم الصقري، و«لاخاب ظني بالرفيق الموالي» لمحمد بن أحمد السديري، و«الخلوج» لمحمد عبد الله العوني، وثلاث قصائد (القهوة ، فكرت بالدنيا، الصبر محمود العواقب) لمحمد عبدالله القاضي، و«يا الله باللي كل حي يسالك» لمحمد ابن عون، و«يا راكب» لمسعود عبد إبن هذال، و«قصيدتا» (يا موقدين النار، ونيت ونه من سرا الليل) لمشعان بن هذال. وتعرض القصائد للعديد من القيم التي يعكسها هؤلاء الشعراء العظام، فتكشف قصيدة النصايح لمحمد العنزي عن العديد منها:

يا خوي لك عندي وصاة مصيبة
ترى وصاتي تلمس العقل وتصيبه
ترى وصاة أخوك ما به معيبه
لا صار أخوك مكمل العقل ومنيبه
أخاف تموت ولا ذرا تلتجي به
توزي لضيقات الدروب الضنابيب
حيث الليالي ما تعلم بغيبه
ولا يعلم إلا صاحب العلم بالغيب

وقد أفرد المؤلف ثلاث قصائد للشاعر محمد القاضي الذي يتغزل في وصف القهوة العربية:

دنيت له من غالي البن مالاق
بالكف ناقيها عن العسف منسوق
احمس ثلاث يا نديمي على ساق
ريحه على جمر الغضا يفضح السوق
اياك والنيه وبالك والاحراق
واصحى تصير بحمسة البن مطفوق

ثم يتألق القاضي في قصيدته «الصبر محمود العواقب» التي يبدأها بتلك الأبيات:

الصبر محمود العواقب أفعاله
والعقل أشرف ما تحلت به الحال
والصمت به سر سعد من يناله
والهذر به شر وشوم وغربال

حقيقة الأمر لقد وفق المؤلف في اختيار عيون من الشعر النبطي الممتعة التي قد تعيد للأجيال الحالية روعة هذا الفن، ومن ثم فقد حاول المؤلف أن يقدم لنا ما استطاع جمعه من بعض نماذج الشعر النبطي الأردني، ويشير لهذه النقطة بقوله «.. ورأيت أن يكون للشعراء الأردنيين نصيب في هذا الديوان، لأنهم حرموا من طباعة نتاجهم الشعري أو الترويج له، إلا ما ورد على ألسنة الرواة وسيجد القارئ الكريم في نهاية الديوان ست قصائد لشعراء أردنيين قدامى وإنني إذ أقدمهم للقارئ الأردني أعتذر له عن عدم قدرتي على البحث عمن سواهم بسبب المرض وعدم القدرة على السفر الذي يتطلبه البحث عن الرواة، رغم أن هنالك من يستحق مثل الشيخ حديثه الخريشا والشيخ سعود المصبحين». أما القصائد الست التي اختارها المؤلف للشعراء الأردنيين فهي قصيدة فلسطين لعبيد الساعي الخالدي، والبارحة يوم الخلايق نياما لنمر العدوان، ووالله ثم والله دين بالاشهاد لمحمد الغدير الخلايلة، والصلوات الخمس لمحمد الغدير، والمهرة لرثعان ابن ماضي، والتتن لسليمان الماضي. وسنجد بين نصوص الشعر النبطي الأردني ما يتصل بأحداث سياسية على نحو ما نجده في قصيدة

فلسطين التي قالها الساعي في إحدى معارك القدس بين العرب واليهود سنة 1948. أما الشيخ نمر العدوان فيستدعي الكثير من الشجون في قصيدته «البارحة يوم الخلايق نياما»، فيقول:

البارحة يوم الخلايق نياما
بيحث من كثر البكا كل مكنون
قمت أتوجد وأنثر الما علاما
من موق عينٍ دمعها كان مخزون

وعلى حين يسرد المؤلف جانبا من حياة الشاعر محمد الخلايله، فيخبرنا بأنه توفي عن عمر لم يتجاوز الست والأربعين عاماً على إثر مرض أخطأ من وصف له العلاج، نجد قصيدة هذا الشاعر كما لوكان يصف مرضه قبل موته:

والله ثم والله دين بالاشهاد
وحق الرسول وحق رب البرية
اني عليل ولا تهنيت بوساد
ولي علة جوى الضماير خفية

أما الشاعر محمد الغدير فقد سجل له المؤلف قصيدة أعجبت أهل مدينة السلط الذين جمعوا لصاحب القصيدة دية ثلاثة رجال، وكان قد ذهب للسلط يطلب نصف دية رجل كان صاحبنا قد كسر أحد أطرافه، تقول مطلع القصيدة:

أول مبتدا الله أكبر
وذكر الله كما مسك وعنبر
على ما دبر المعبود نصبر
حمدنا الله على فعله وفنه

وعلى هذا النحو يجول بنا المؤلف في قصائد يحكي قصة بعضها حيناً، ويحكي عن سيرة صاحبها حيناً آخر. وإذا كان المؤلف قد أضناه التعب من البحث والسفر لأجل جمع هذه النصوص، فهي دعوة لجيل الباحثين من الشباب الأردنيين ليستكملوا الطريق لتوثيق تراثهم الشعبي النبطي الذي يليق به أن ينشر في عمل ضخم. أما الكتاب الثاني حول الشعر النبطي الذي صدر عام 2010 أيضاً فقد كان بعنوان «ألوان من الشعر النبطي في الأردن وما حوله» لمصطفى الخشمان وهو من نشر المؤلف بعمان، ويقع في 172 صفحة من القطع المتوسط. والكتاب هو الجزء الثاني للعنوان نفسه، وللأسف لم نتمكن من العثور على الجزء الأول الذي عرض فيه المؤلف لعلاقة هذه الألوان بالأنباط أجدادنا القدماء وكيف استمرت حتى هذا التاريخ. أما هذا الجزء فيعرض فيه المؤلف لألوان الشعر النبطي الدارج في منطقة الأردن وما حولها وهي: الجهيني والسامر والعرضه والجوفية وأبو رشيده والأهازيج والحداء.

وإذا كان كتاب علي الساعي قد ركز على الشعراء من أعلام الشعر النبطي فإن الخشمان قد ركز هنا على الكشف عن ألوان الشعر النبطي وتحليلها، وتوضيح الرقص الفولكلوري المرافق لكل لون، مع شرح طريقة الرقص والإيقاع. وتبقى مسألة جمع مادة الشعر النبطي أيضاً من أصعب الأعمال الميدانية التي تتطلب الوصول إلى الثقاة الحافظين لهذا النوع من الشعر مع اختلاف لهجاتهم وصعوبة فهم بعض الكلمات التراثية التي قل أو بطل استعمالها. ويبدأ المؤلف باستعراض شعر الهجيني وهو شعر شعبي على بحر الوزن المخلع البسيط، وهو من أكثر أنواع الغناء النبطي شيوعاً بالمملكة الأردنية، ويعرفه الشعب الأردني بكافة فئاته، بل ويستطيع أي شخص أن ينظم منه بيتاً أو بيتين حسب العاطفة التي تتملكه. ويغنى بألحان متنوعة حسب المناسبات والأوقات والأمكنة، وترافقه العود وبعض الآلات الموسيقية كالربابة. ويستعرض المؤلف أصل التسمية، وموطن الهجيني. أما موضوعات الهجيني فتتناول الكرم والطيب والحنين للأماكن:

الزين كله برام الله
واللي ورا القدس من غاد

وغزل المرأة بالرجل:

يا ولد يا بو خيالا زين

يا صقر وارد على المية

وكذا يتناول الأمثال والحكم الدارجة والشكوى وقطع الأول والمداعبات:

حُطي على النار يا جده
حطي على النار عيدان
ربي حسيبا على النسوان
هرج القفا ما يخلنه
لو جلالات يالكاسه
رايق تقول دم غزلان
لو حلالات يالكاسه
شايا من الهند سيلاني

كما يستعرض المؤلف أنواع الهجيني التراثي المحفوظ في الذاكرة الجمعية وهو مجهول المؤلف، والهجيني الحديث الذي نظم في عهد القراءة والكتابة وأتيح له أن يدون. كما يتناول عرار شاعر الأردن الشهير، منتهياً بمناقشة بعض التعريفات الخاصة بهذا الفن وضبط مصطلحاته. أما السامر فيعرفها المؤلف بأنها الرقصة الرئيسية التي تسرق الوقت من ساعات الليل الرتيبة في البادية والريف، كما يطلق الإسم على لون من الغناء الشعبي ترافقه رقصة لمجموعة من الرجال تقف صفاً واحداً مستقيماً أو يشكلون نصف دائرة، ويطلق على الغناء اسم البدع والرقصة سحجة او رزعة. ثم يصف المؤلف المراحل الثلاث لرقصة السامر وما يصاحبها من شعر مغنى مستعرضاً دخول الحاشي (المرأة المشاركة في الرقص أمام الرجال) والتي قد تتخفى أو يحل محلها رجل متخف بلباس امرأة. وهي احتفالية تقوم على الحركة والموسيقى والشعر والتصفيق.. أما النص الشعري فهو ذو قالب لحني على وزن واحد لكل الألحان تختلف مثلها مثل الهجيني تبعاً لدمج أو مد الحروف. ومعظم أغاني السامر قصيرة تتألف من بيتين في أغلب الحالات وأحياناً يغنى بيت واحد ويرددها الشاعر الذي يعرف بالبّداع، والأشعار القصيرة تكون وافية المعنى تشفي غليل البّداع فيما يريد أن يوصله للمحبوب من عشق أو وصف أو فخر:

يا ابنيه ملا انت ابنيه
لو فيكي من الطول شوية
لحطك بخريج الذلول
والقي فيك الدوية

ثم ينتقل المؤلف للون آخر من الشعر النبطي الراقص وهو «العرضه» إحدى الرقصات الحربية التي يصاحبها السيف ولها مراسم معروفة في الأردن والخليج العربي، وارتبط بها ما يعرف بأغاني العرضة، وللعرضة ثلاثة أقسام هي: عرضة الجيش- عرضة الخيل- العرضة العامة، ويحاول المؤلف في هذا الجزء أن يوضح الفرق بين العرضة والجوفية حيث يقع الكثير في الخلط بينهما:

ديرتي بالشرف والعز مبنية
صرحها في سنام المجد بانيته
وادي في القضا يسمى باهليه
من الأوايل من العدوان حاميته

أما الجوفية فالاسم يدل على استعمالها الواسع بمنطقة الجوف بالأردن، وتختلف عن العرضة في وزنها ولحنها ورقصتها، على حين يشير المؤلف إلى أن الشعر النبطي المسمى بـ (أبو رشيده) لايُعرف أصل تسميته.

ويختتم المؤلف كتابه بفصل حول الأهازيج والحداء، والأهزوجة هي نشيد شعبي في لغة العامة ينشده الناس في مناسبات متنوعة كالحروب، والاستعراض، الاستقبال، التوديع.. إلخ. ومن أبرز خصائص الأهزوجة التلقائية والوضوح وقد كان للأهزوجة دور كبير في تعميق المفاهيم الوطنية، وقد تكون الأهزوجة قصيرة وهي الأكثر شيوعاً أو طويلة ذات مقدمة تمهيدية، ومن أمثلة الأهازيج النسائية التي قيلت لتشجيع المحاربين وذكرها الدوسري في كتابه أهزوجة الشريفة عمشاء بنت ناصر بن غالب الشريف تحرض على قتل مصلح البعاع الذي قتل عمها:

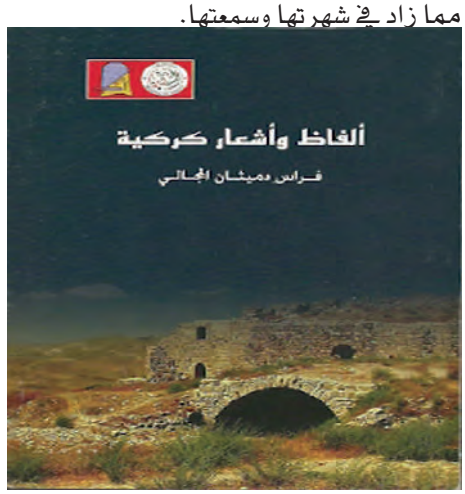
من يقطع الفرجة على البعاع
يصير للشيخة حليل
يا ريت ما رمحه يجي منعاج
يقلط إلى هاب الذليل

أما اللون الأخير من الشعر النبطي الذي عرض له المؤلف فهو «الحدادي» والحداء هو غناء، والغناء الذي يغنيه الحادي قد يكون من ألوان مختلفة، ومعظم الحداء من ألوان الهزج وقد فصل مصطفى الخشمان في العلاقة بين الأهازيج والحداء موضحاً بالعديد من الأمثلة لينتهي ببعض النتائج المهمة التي توصل لها في

خلاصة دراسته.

ألفاظ وأشعار كركيه

وفي مجال الأدب الشعبي والاحتفاء بالشعر الشعبي الأردني صدر عام 2009 كتاب ألفاظ وأشعار كركيه لفراس دميثان المجالي عن إصدارات وزارة الثقافة 2009، والكتاب نشر في إطار الكرك مدينة الثقافة الأردنية، ويحوي 219 صفحة مكون من مقدمة وستة فصول اشتملت تصنيفات متعددة للألفاظ الشعبية والأشعار النبطية المتداولة في مدينة الكرك حاضرة الصحراء كما يصفها المؤلف، والتي شهدت تغيرات في حياتها ومرت عليها أحداث جسام مما زاد في شهرتها وسمعتها.



احتوى الفصل الأول من الكتاب على الألفاظ المرتبطة بالعشق الذي يسبق الخطبة، والزواج، والحبل والولادة. وقد قدم المؤلف أمام كل لفظ معناه في إطاره الثقافي، ومن الألفاظ التي وردت في هذا الباب: مرعية: فتاة على حساب أحد أو مخطوبة- طيار: غير مقيد أو غير مرتبط بفتاة- الحلية: ذبح شاة بعد زفاف العروسين في الليل- لاقطة: بداية الحمل. أما الفصل الثاني فقد اشتمل ألفاظ اللباس، والحلي والجواهر، وألفاظ الوصف، والمدح، والذم والسب. ومنها: ضحاك الحجاج: من يُسر لرؤية الضيوف- المخرفن: كثير الكلام. أما الفصل الثالث فقد اشتمل على ألفاظ متصلة بموضوعات متعددة مثل: الألفاظ التي تتعلق بالمسكن الشعبي، وبيت الشعر، والقهوة، والطعام، والماء، والنار، والصيد، والأسلحة، والفلك، والقضاء. وخلال هذا الفصل نتعرف على الكثير من الألفاظ، فالقنطرة هي ما يرتكز عليها السقف، والحميل هي مخلفات القهوة السابقة في الدلة، والمليحية عبارة عن لبن مع شراب اللحم، والنبوت هو العصا الكبيرة، والمدمي هو من ارتكب جريمة قتل. ثم ينتقل المؤلف في الباب الرابع لرصد ألفاظ الزراعة، والحليب ومشتقاته، ونباتات البقل، وأشجار الطب، والمحاصيل الحقلية، والنباتات البرية. ومن ثم أدخلنا المجالي في عالم جديد من الألفاظ ذات الدلالات المحلية لنعرف أن الكابوسة هي قطعة خشبية يتكئ عليها الحراث أثناء العمل، والحثيمة هي حليب اللبا، واللبا حليب الشاة، والقطف نبات يستعمل للحطب. ثم خصص الباب الخامس لشرح الألفاظ المرتبطة بالحيوانات، مثل الألفاظ التي تتعلق بحيوانات العمل، والمواشي، والكلاب، والدواجن، والخيل. ومن ثم نجد أمن الخلوج هي الناقة الوالدة حديثاً، والعوسية هي نعجة وجهها بني وليتها كبيرة، والمقاقاة هو صوت الديك، والمحسة هي مشط حديدي دقيق لتنظيف الفرس. أما الفصل السادس والأخير من هذا القسم من الكتاب فقد خصصه المؤلف لألفاظ الحرف والمهن، ومايتعلق بالغزل والنسيج، والخياطة، والمقاييس والأوزان، والعقود. ومن خلاله نتعرف على اللاحوق وهو مساعد راعي الغنم، والكرداش وهي أداة لتنعيم الصوف والشعر، والحفنة هي ما يملأ الكف، والقطمة نصف الحفنة. وإلى هنا ينتهي حديث المؤلف حول الألفاظ الكركية والتي نقدر له حرصه على جمعها وتوثيقها، غير أن تحفظنا الوحيد على هذا القسم هو أن المؤلف لم يرتب الألفاظ ترتيباً هجائياً حتى ييسر على القارئ الوصول لكل لفظة بسهولة، وكان من الممكن أن يصنف هذا القسم تصنيفاً هجائياً موحداً حيث أن التصنيفات الفرعية اشتملت على مجموعات صغيرة من الألفاظ وصل بعضها إلى أقل من عشرة ألفاظ.

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه المؤلف لعرض نماذج من الشعر النبطي الكركي: الشروقي- الهجيني- الحداء. لنكتشف خلاله أن مؤلفنا هو واحد من شعراء النبط، فبدأ بعرض لبعض مبدعي الشعر النبطي مثل غنام المزارقة البطوش، وسعود المجالي، وعبدالله العكشة، وسالم أبو الكباير، ومصطفى السكران، ودميثان

رفيف المجالي، ويوسف ربيقان المجالي، ودليوان المجالي، وخازر موسى المجالي، وفراس دميثان المجالي(المؤلف)، ومحمد فناطل الحجايا، كما خصص المؤلف قسماً مستقلاً لنماذج من شعر الهجيني الخاص بعائلته وأقربائه مثل معالي صالح المجالي، ودميثان المجالي، وحابس المجالي، وعصر رفيقان. واختتم المؤلف كتابه ببعض الأبيات من قصيدة له من شعر الهجيني:

دنيت حبري مع الأوراق
وأنظم اشعاراً للهجيني
سر يا قلم وانصح العشاق
اللي بهواهم غشيمين
هذا الهوى ماكر بواق
يخدع القلوب المحبين
وش فود عشقاً بلا ميثاق
بالعمر مايعيش يومين

معجم التراث والألفاظ الشعبية

وينقلنا الملف الأردني لنشاط علمي جديد في مجال المعاجم والموسوعات حيث صدر عام 2012 معجم التراث والألفاظ الشعبية، لأحمد سليم الزول عن وزارة الثقافة بمناسبة اختيار مادبا مدينة الثقافة الأردنية.

ومن الوهلة الأولى نجدنا أمام عمل متخصص ومحترف في المجال، له أطر منهجية محددة، حيث أعلن المؤلف عن أنه صنف المعجم موضوعياً، ورتب كل موضوع هجائياً، ثم وثق المصادر التي اعتمد عليها سواء المكتبية أو الميدانية، وإضافة ألفاظ توضيحية لدلالة الكلمة ومعناها، وجمع بعض الألفاظ تحت مسمى يجمعها، فضلاً عن تزويد المعجم بصور ورسومات توضيحية. كما قدم ثبتا بالألفاظ الشعبية ومقابلها الفصيح، فضلاً عن أسماء الإشارة والضمائر وأحرف العطف والجر. وقد صنف المؤلف معجمه لإحدى وعشرين فصلاً على النحو التالي:

1) الإنسان والصفات المتعلقة به.
2) الصفات الخُلقية والخلقية وألفاظ الطلب والمعاملات والإشارة.
3) العبادات والمعتقدات والأساطير.
4) العادات والتقاليد والألفاظ المتعلقة بالزواج والأسرة.
5) العلاقات الاجتماعية وتقاليد التكافل الاجتماعي.
6) اللباس وصفاته وأنواعه والألفاظ المرتبطة به.
7) البيوت ومحتوياتها ومكونات وأجزاء بيت الشعر والبيت الريفي والحضري.
8) أجزاء القرية والمضارب والبساتين وصفات الأرض وما يتعلّق بها.
9) الألعاب الشعبية والألفاظ والمصطلحات والمسميات المتعلقة بها.
10) القضاء العشائري والألفاظ المتعلقة به.
11) القهوة في التراث الشعبي.
12) أدوات الطعام والشراب والألفاظ والمصطلحات المتعلقة بهما.
13) المأكولات الشعبية الحليب ومشتقاته والألفاظ والمصطلحات والأدوات المتعلقة بها.
14) التدفئة والإضاءة وأدواتهما.
15) الطب الشعبي وأنواع الأمراض والألفاظ والأدوات المتعلقة بهما.
16) الفنون والأغاني والأهازيج الشعبية والألفاظ والمصطلحات والأدوات المتعلقة بها.
17) الحيوانات والألفاظ والمصطلحات والأدوات المتعلقة بها.
18) الفصول الأربعة ومواسم الحصاد والنباتات ومايتعلق بها من ألفاظ ومصطلحات وأدوات.
19) وسائل النقل والتحميل.
20) العملة والنقود والأصوات والألوان.

21) معجم الألفاظ التركية التي مازال بعضها مستعملاً في الأوساط الشعبية.

وعلى هذا النحو نجدنا أمام مئات الألفاظ الشعبية التي تعكس الثقافة الأردنية، وليس هناك حدود لعدد الكلمات التي تشرح اللفظة، فمثلاً قد يشرح المؤلف كلمة «صدّارات» بأنهن النساء اللواتي أحضرن الماء في القرب أو الراويات، أما كلمة «وَنَس» فهي نوع من أنواع الأرواح، أو الجن الذي يظهر في بعض الأماكن المهجورة، أو الخالية من الناس، أو في الأماكن التي قتل فيها أحد الأشخاص باسمه.. ويستطرد المؤلف في ذكر هيئة هذا الجن والفرق بينه وبين «المكتول» وهو نوع آخر، ووقت ظهوره وعلاقته بالإنسان..إلخ. وسنجد في المعجم العديد من الألفاظ التي فصل المؤلف في شرحها، كحديثه عن لباس المرأة، وجهاز العروس، والقضاء البدوي. وقد أشار المؤلف في مقدمته أن المعجم يحاول أن يجمع في طبعته الأولى بعض الألفاظ والمعتقدات الشعبية التي تعارفت عليها معظم المجتمعات العربية، ومن ثم نجد بعض الألفاظ التي قد تكون خارج السياق الأردني، مثل «عيد شم النسيم» الذي يصفه المؤلف بأنه احتفالات يقوم بها أهل مصر في فصل الربيع، وهي منقولة عن الفرس حيث كانوا يحتفلون بعيد النيروز. وعند تصفحنا للمعجم سنجد بعض المواد عرضها المؤلف من خلال بعض النماذج فقط دون وصف مفصل لطريقة أدائها، ومن ذلك ما أورده حول أغاني السامر، التي وصفها المؤلف بأنها الأغاني التي تقام ليلة العرس، وتؤدى بطريقة جماعية، ثم استطرد في تسجيل عشرات الأبيات التي تُغنى في هذا السياق، والأمر نفسه عندما عرض لأغاني الطهور. أما أغاني الشوباش فقد اقتصر تعريفها فقط على أنها الأغاني التي تنتهي بلفظ (واو). ورغم هذا المنهج الذي التزمه المؤلف في التصنيف والتوثيق، فإننا نجد بعض الفصول الفرعية التي نتصور أنها تحتاج لا ستكمال، مثل الجزء الخاص بالآلات الموسيقية الذي اقتصر فقط على آلات: جهاز الحاكي (الفونوغراف)- المزمار- اليرغول. يبقى الإشارة أن المؤلف حرص على توثيق مادته المرجعية وهناك بعض المراجع التي اعتمد عليها بشكل أساسي منها: قرية محي للجنة إحياء التراث، والطفل في الحياة الشعبية الأردنية لنايف النوايسة، والقضاء العشائري لمحمد أبو حسان، ودراسات في عادات وتقاليد المجتمع الأردني لسليمان عبيدات. وقد أنهى المؤلف موسوعته بمجموعة صور للعناصر المادية التي وردت بالموسوعة مثل المباني الطينية، والجرن، والمهباش، وفناجين القهوة، والأدوات المنزلية، والحلي، وأدوات الزراعة..إلخ.

التنوع الثقافي في الأردن

هذا الكتاب يأتي في إطار نشاط وزارة الثقافة الأردنية في توثيق الذاكرة الثقافية في المملكة، وهو بعنوان « التنوع الثقافي في الأردن: النسيج الاجتماعي، والتشريعات، والفعاليات الثقافية، تحرير حكمت النوايسة، وقد صدرت طبعته الأولى عن مديرية التراث بالوزارة عام 2012 في 178 صفحة.

والكتاب يحوي مجموعة دراسات متنوعة شارك فيها نخبة من المتخصصين في رصد آفاق التنوع الثقافي في الأردن، وقد امتزجت فيه التجارب المحلية والعربية في أجواء من القبول الرحب كما يشير محرر الكتاب في المقدمة. وقد احتوى الكتاب خمسة موضوعات أساسية بدأت بدراسة احمد راشد حول التشريعات والاتفاقيات الدولية والمشاريع الثقافية. تناول فيها النصوص الدستورية الضامنة لحرية التعبير الثقافي في الأردن، وتجلياتها من خلال الواقع العملي، مع الإشارة إلى دور وزارة الثقافة في تعزيز أشكال التعبير الثقافي في المملكة. أما الدراسة الثانية فهي لمفلح العدواني بعنوان «التنوع الثقافي

والنسيج الاجتماعي في الأردن» تناول مكونات المجتمع الأردني الإثنية والدينية والاجتماعية، وصورة القبول التي تسير عليها الحياة في الأردن، معززة بالفعاليات، والمؤسسات المعبرة عن هذا القبول. وفي البحث الثالث تناول غسان طنش نموذج الجمعيات والهيئات الثقافية التطوعية المسجلة بموجب قانون الجمعيات النافذ، حيث أبرز تنوع الهيئات والمؤسسات الثقافية الأردنية، وتوزعها الكمي والنوعي، وتمثيلها لشرائح المجتمع الأردني كافة، دون تميز أو تحيز، وانتشارها في بادية الأردن وقراه ومدنه، وفق إحصائيات دقيقة وحديثة، تعبر عن هذه الهيئات والمؤسسات. كما تناول عبد الكريم العمري موضوع الإعلام وتنوع أشكال التعبير الثقافي في المملكة الأردنية الهاشمية: الأعمال التلفزيونية نموذجاً، حيث تناول البرامج والأعمال التليفزيونية التي ترصد الفعاليات الثقافية، وتوثق للعادات والتقاليد والتعابير الثقافية في المجتمع الأردني. ويختتم الكتاب بدراسة أحمد الطراونة حول الفعاليات الثقافية من خلال الإعلام المقروء: جريدة الرأي نموذجاً، حيث رصد الفعاليات الثقافية المعبرة عن هذا التنوع والأخبار الصحفية التي غطتها في الفترة من 2007 إلى 2010 وعكس البحث ثراء الحراك الثقافي الأردني وغناه بالتنوع الثقافي والحضاري للفعاليات الثقافية خلال هذه الفترة. ويختم حكمة النوايسة مقدمة هذا الكتاب بقوله: هذا جهد نفتح فيه الأبواب لتوثيق الذاكرة الثقافية الأردنية، وإبراز الوجه الثقافي المشرق في الثقافة الوطنية الأردنية، بما يؤهلها أن تكون ثقافة التنوع الاحترام والقبول، وأن تشكل نموذجاً حقيقياً للثقافة التي تحترم وتعزز تنوع أشكال التعبير الثقافي، وتفتح المجال أمام جميع مكونات المجتمع لتعبر عن ذاتها وخياراتها الاجتماعية والثقافية. ونحن إذ نتفق مع المحرر في تقييمه لهذه الدراسات المهمة فإننا نأمل أن يقدم الجزء التالي من مشروعه تطبيقات المملكة الأردنية في إطار اتفاقية اليونسكو حول حماية وتعزيز تنوع اشكال التعبير الثقافي، والتي وقعت عليها الأردن عام 2007. حيث أن الدراسات الخمس التي نشرت بهذا الكتاب تعد بحق أساساً يمكن البناء عليه لتطبيق هذه الاتفاقية.

دراسات وتجارب في التاريخ الشفوي

صدر في 2011 عن مركز الأردن الجديد للدراسات، كتاب بعنوان: التاريخ الشفوي؛ دراسات وتجارب، إشراف وتقديم هاني الحوراني. والكتاب يقع في 206 صفحة يضم مختارات من المساهمات التي قدمت في المؤتمر الدولي الرابع لتاريخ الأردن الاجتماعي الذي عُقد في 16 و17 أغسطس 2005، بمشاركة باحثين وأكاديميين من الأردن وفلسطين والولايات المتحدة الأميريكية، وكرس المؤتمر أعماله للتعريف بالتاريخ الشفوي وأبعاده المختلفة، النظرية والعملية، وكذلك بالتجارب العربية، ولاسيما الفلسطينية في مجال تدوين وحفظ الروايات الشفوية، وإلي جانب ذلك فقد تضمن المؤتمر تجارب وشهادات من الأردن للعديد من المؤرخين والصحفيين والأنثروبولوجيين والأدباء الذين لجأوا إلي مصادر شفوية في أعمالهم واستخدام تقنيات التاريخ الشفوي،

ويضم الكتاب أيضاً مختارات من أعمال أول دورة تدريبية تقام في الأردن حول « تقنيات ومهارات التاريخ الشفوي»، والتي عقدت ما بين 3 و7 شباط/ فبراير2006، بمشاركة واسعة من المتدربين والمتدربات الذين يتوزع إنتماؤهم بين مؤسسات متنوعة، أكاديمية وإعلامية ونسائية وأهلية، وقد تركز التدريب علي توثيق وتدوين تاريخ الحركة النسائية في الأردن والشخصيات النسوية القيادية. الكتاب مقسم لبابين يبدأ بمقدمة مختصرة ودقيقة لهاني الحوراني بعنوان: لماذا التاريخ الشفوي الآن؟!.أما الباب

الأول فيبدأ بمساهمتين للخبير الأميركي المعروف توماس ركس، الأولى بعنوان: التاريخ الشفوي. ما هو؟، والثانية يتبنى فيها مقولة جون إتش. آرنولد: التاريخ هو عملية وجدل ويتكون من قصص حقيقية حول الماضي. يتلوها دراسة بعنوان الأبعاد النظرية والعملية لتطبيقات التاريخ الشفوي لسونيا النمر. ثم دراسة صالح عبد الجواد حول خصوصية الحالة الفلسطينية: الضرورة والمشاكل والمصداقية. كما يتعرض رياض شاهين للصعوبات التي تواجه تطبيقات التاريخ الشفوي وطرق تجاوزها، وينتقل الكتاب لدراسة قضية أثارت جدلاً واسعاً في الماضي وتأخذ نفس الطابع الجدلي الآن، وهي المنظور النسوي للتاريخ الشفوي بين النظرية والتطبيق والذي عالجته فيحاء عبد الهادي. أما عادل يحيى فقد اختتم هذا الباب بدراسة حول منهج وتقنيات البحث في التاريخ الشفوي. أما الباب الثاني، فقد احتوى على العديد من الشهادات والتجارب المحلية، بدأت بشهادة المرحوم سليمان الموسي بعنوان «تجربتي الشخصية في توظيف تقنيات التاريخ الشفوي»، وشهادة روان وديما الضامن حول التاريخ كما يراه الأطفال: ملاحظات مستقاة من دراسات ميدانية. ثم شهادة فاروق جرار حول تجربة مراكز الدراسات والأبحاث في مجال التوثيق التاريخي. أما محمد خريسات فقد سجل في شهادته موقع تقنيات التاريخ الشفهي في مجال توثيق التاريخ في الأردن. على حين تناول عبد العزيز محمود في شهادته مكانة التحقيق الميداني في دراسة التاريخ الاجتماعي والسياسي، كما سجلت ملك التل تجربتها في كتابة التاريخ الشفاهي، وعنون محمود الذيودي شهادته باسم «دراما من دراما»، وسجل كايد هاشم تجربته حول تطبيقات التاريخ الشفهي في كتابة التراجم الأردنية. واختتمت سلسلة التجارب بتجربة هاني العمد حول تقنيات التاريخ الشفهي.

أحلام أبو زيد
مصر

تصوير: **رشا يوسف**
NotJustAPhoto.me

أُصداء

مهرجان الظفرة في أبوظبي إحياء لتراث الآباء والأجداد

آفاق تربوية للثقافة الشعبية في البحرين

بمشاركة خليجية واسعة

نظمت هيئة أبوظبي للثقافة والسياحة للفترة من 17 – 29 ديسمبر 2012م، فعاليات مهرجان الظفرة بدورته السادسة بمدينة زايد بالمنطقة الغربية في إمارة أبوظبي، الذي أقيم تحت رعاية الفريق أول سموّ الشيخ محمّد بن زايد آل نهيان ولي عهد أبوظبي نائب القائد الأعلى للقوات المسلحة لدولة الإمارات العربية المتحدة.

جاءت انطلاقة فعاليات مهرجان الظفرة بدورته السادسة لعام 2012م كونه أصبح مناسبة سنويّة من أجل إحياء التراث في حياة الناس وبهدف وضع منطقة الظفرة في المنطقة الغربية للعاصمة أبوظبي على الخريطة السياحية والتعريف بالثقافة البدوية، ما جعل من هذا المهرجان لأن يُعدّ تظاهرة تراثية ليس على مستوى دولة الإمارات بل على مستوى دول الخليج العربيّ ككل إضافة إلى صداه وسمعته العالمية.

مشاركة خليجية وجوائز

عقد مهرجان الظفرة للعام 2012م وسط حضور ومشاركة من أبناء دول الخليج العربي، خاصة ملاّك الإبل من المملكة العربية السعودية ودولة الإمارات، واليمن والأردن، وقد عكس المهرجان إلى جانب الملاّك حضورا كبيراً من الشباب الخليجيّ الذي تفاعل مع تراثه وعادات وتقاليد الآباء.

وبلغت قيمة الجوائز المخصصة للفائزين في مهرجان الظفرة 2012م، قد ارتفعت من قرابة 35 مليون درهم للعام الماضي إلى ما يزيد على 40 مليون درهم لهذا العام، وكذلك ارتفع عدد السيارات المخصصة للفائزين من 102 سيارة العام الماضي إلى 155 سيارة للدورة السادسة من المهرجان.

فعاليات المهرجان

تضمنت فعاليات مهرجان الظفرة 2012م على عدّة فعاليات تراثية منها: مزاينة الإبل، ومسابقة تغليف التمور، ومزاد الإبل ومسابقة المحالب «الحلاّب»، كما تمّ إطلاق فعاليات تراثية غنيّة وشيّقة منها سباق الإبل التراثي وسباق السلوقي «كلب الصيد العربيّ»، ومسابقة للصيد بالصقور المكاثرة في الأسر، والتي تمّ إطلاقها للمرة الأولى في فعاليات الدورة الخامسة لعام 2011م، فضلاً عن مسابقة الحرف اليدوية ومسابقة التصوير الفوتوغرافي والسوق التراثي وتخصيص قرية للأطفال.

معايير التحكيم

لعلّ أبرز ما نجح المهرجان في تحقيقه هو تحري النزاهة المطلقة والشفافية والدقة المتناهية بالنسبة لنتائج الفائزين بمختلف أشواط المزاينة، سواء من حيث زيادة أعداد لجنة التحكيم إلى عشرة واختيار خمسة أعضاء منهم بالقرعة كلّ يوم ليقوم النصف الأول من أعضاء اللجنة بفرز الإبل المشاركة لتحديد الإبل العشرة الأولى المرشحة للفوز والتي يقوم أعضاء اللجنة الآخرين بتحكيم الفائزين وفق ما يستحقونه من ترتيب، وقد شملت معايير التحكيم التي تمّ اعتمادها كافة أجزاء الجسم بمجموع يبلغ 100 درجة، منها 25 درجة لتفاصيل الرأس و25 درجة للجزء العلوي و15 للجزء الأمامي و10 للجزء الخلفي و25 للشكل العام .

مزاينة الإبل

اشتملت أشواط مزاينة الإبل في مهرجان الظفرة 12 شوطاً منها «4 « أشواط أصايل شارك فيها 230 فئة أصيلة و» 8» أشواط مجاهيم شارك فيها « 180» من فئة المجاهيم. وشملت أشواط مزاينة الإبل الـ14 التي تم إضافتها في الدورة السادسة: 12 شوطاً فرديا، وشوطي جمل «شوط محليات أصايل عام، وشوط عام مجاهيم»، بينما ضمت الأشواط الفردية الإضافية 6 أشواط محليات أصايل، و6 أشواط مجاهيم، وذلك من سنّ المفرودة إلى الحايل، وبشكل مفتوح للشيوخ ومن يرغب من أبناء القبائل.

مسابقة الحلاّب

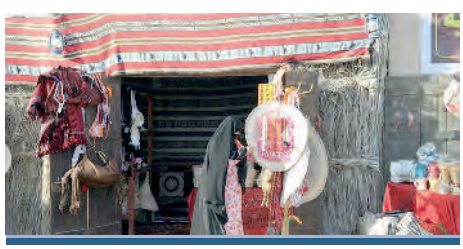
أقيمت مسابقة الحلاب خلال أيام28-25

ديسمبر الماضي من مهرجان الظفرة، شملت فئتي الأصايل والمجاهيم، التي تهدف إلى اختيار النوق الأكثر إدراراً للحليب، وتشجيع ملاّك الإبل على اقتناء النوق غزيرة الحليب، وقد فاق مجموع جوائز هذه المسابقة المليون درهم.

مزاينة التمور

أطلقت خلال مهرجان الظفرة 2012م مسابقة «مزاينة التمور» للمرّة الأولى لأفضل أساليب تغليف التمور، حيث توزعت مزاينة التمور على أربعة أصناف هي: الخلاص، الدباس، الفرض، والشيشي، وذلك مساهمة في خطط صون التمور كأحد أهم رموز التراث المحلي، والترويج له كغذاء أساسي متكامل، والتشجيع على تغليفه وتسويقه بطرق مبتكرة، وبشكل عصري وصحي وسهل النقل، مع العمل على إقامة سوق لبيع التمور ضمن السوق الشعبي الذي ينظمه المهرجان سنوياً.

السوق الشعبيّ



من أجل المحافظة على صور الحياة الماضية بكل ما فيها من صناعات وأنشطة ومُعدات وملابس، ومنع ذلك من الاندثار في عجلة المدنية والعولمة الجارفة التي نشهدها، ولتعريف النشء الجديد بعاداته وتقاليده وصور الحياة التي عاشها آباؤهم وأجدادهم ليتوارثوها، فقد انتصبت في ميدان مهرجان الظفرة قرابة «180» دكاناً تراثياً تمثل السوق الشعبيّ الكبير الذي يعدّ من الفعاليات البارزة في المهرجان، حيث شارك فيه عدد من المؤسسات والجهات الحكومية، شارك فيه 160 مشاركاً ومشاركة الذين قدموا لزوار المهرجان المعروضات التراثية من مشغولات يدوية تمثل نموذجاً للموروث الثقافي لأهل البادية حيث سادت المشغولات المصنوعة من خوص النخيل والصوف والنسيج على أغلب محلات السوق والتي لقيت رواجاً وإقبالاً من السياح وأصحاب الإبل أنفسهم لاقتناء أنواع منها لاستخدامها كقطع لزينة الإبل وخاصة في مثل هذه المناسبات في الحل والترحال.

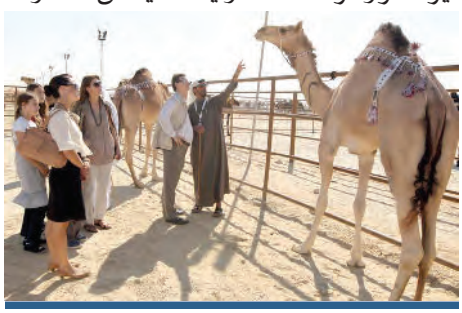
مستلزمات الرحلات الصيفيّة والشتويّة

عكست دكاكين السوق الشعبي عرض وبيع كلّ مستلزمات الرحلات الصيفيّة والشتويّة والمنتجات التراثيّة ومحلات الحرفيات والمنتوجات اليدويّة المنزليّة من صناعة السدو وسعف وخوص النخيل، وصناعة خلط العطور التي تمرست بها عدد من الفتيات والسيدات، إضافة إلى الرسم على الأواني المنزلية، وبعض عبوات الأعشاب الطبية التي تدخل في مجال الطبّ الشعبيّ، والأكسسوارات، والملابس وصناعة التلي وتطوير الملابس التقليديّة من حياكة حديثة بأقمشة كانت تستخدم بالماضيّ، كما تمّ تخصيص قسم خاص لأبرز الأكلات والحلويّات الشعبيّة التي عرفها أبناء المنطقة، قديماً تقوم مجموعة من ربات البيوت المتخصصات بطهيها وبيعها للراغبين من الزائرين بالمهرجان بعد إعدادها أمامهم.

مسابقة للصيد بالصقور...

من فعاليات مهرجان الظفرة للعام 2012م إطلاق مسابقة للصيد بالصقور المكاثرة في الأسر، والتي تمّ إطلاقها للمرة الأولى في فعاليات الدورة الخامسة لعام 2011م، وكان تسجيل «الصقّارة» قد جاء حين أعلنت منظمة اليونسكو عن تسجيلها كتراث إنسانيّ حيّ في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير الماديّ للبشريّة في شهر نوفمبر 2010م ، بفضل جهود مشتركة لـ 11 دولة عربية وأجنبية تأكيداً على أن الصقّارة لا تعني ممارسة الصيد وحسب، بل تمثل مجموعة من التقاليد والقيم المجتمعية المتوارثة، ومخزون غني مشترك من التراث الثقافي الذي يعود لآلاف السنين.

وشكّل تسجيل الصقّارة نموذجاً فريداً في التعايش الحضاري بين الشعوب، ولعلّ تسمية هذا الحدث العالميّ اليوم بـ «مهرجان الصداقة» جاء تأكيداً على هذه الرسالة النبيلة، إذ بدأت دولة الإمارات العربية المتحدة اهتمامها بالصقّارة كتراث إنساني منذ عام 1976م، وذلك عندما نظمت أبوظبي أول مؤتمر دولي للحفاظ على الصقّارة بمشاركة أكثر من 700 ضيف من الصقّارين والخبراء والعلماء وممثلي اليونسكو والمؤسسات الدولية المعنية من 75 دولة.



محمّد رجب السامرّائي
العراق

آفاق تربوية للثقافة الشعبية في البحرين

عند العاشرة من صباح الأحد 17 فبراير 2013 عقد بمركز عيسى الثقافي بالعاصمة المنامة اجتماع تعاون مشترك بين نخبة من استشاريي المناهج الدراسية بوزارة التربية والتعليم وبين خبراء من الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، وذلك لتدارس سبل التعاون بتقديم استشارات وتوجيهات لتطوير كتاب مقرر الثقافة الشعبية وتزويد اللجنة المختصة بالمراجع والمواد السمعية البصرية وكل ما يدعم هذا التوجه وينميه.

وكان خالد عبدالله الخاجه مدير إدارة المناهج بوزارة التربية والتعليم وهو من أبرز التربويين البحرينيين العاملين في مجال الاختصاص قد خاطب علي عبدالله خليفة رئيس تحرير الثقافة الشعبية داعيا إلى تعاون مشترك قوبلت بادرته بترحاب وفاعلية نتج عنها تشكيل لجنة خبراء من ممثلين عن الطرفين باشرت اجتماعاتها وأجرت حوارات ومناقشات تمهيدية تناولت استعراض الأسس العلمية الأولية التي يتوجب الأخذ بها في إعداد الصياغة المناسبة لكتاب الثقافة الشعبية.

وبتداول الآراء والأفكار والمقترحات عبر استشاريو المناهج التربوية عن حرص وزارة التربية والتعليم البحرينية على إغناء وثيقة منهج الثقافة الشعبية كمساق إثرائي تطبيقي للمرحلة الثانوية وهو المساق الإثرائي الذي بوشر الأخذ به عام 2007. ولقد جرى حوار غني بالأفكار أكد المجتمعون من خلاله على أهمية أن يتعرف الطالب من خلال هذا الكتاب على البيئات الاجتماعية البحرية والقروية والبدوية التي أنتجت مواد الثقافة الشعبية الموزعة على أربعة محاور رئيسية هي :

- الأدب الشعبي
- الغناء والأداء الحركي
- العادات والتقاليد والمعارف الشعبية
- الثقافة المادية والحرف والصناعات الشعبية

كما ناقش المجتمعون أهمية التركيز على جانبين لكل منهما أهميته وأولويته : تحفيز الطالب المتلقي ثم تأهيل المعلم الذي سيقوم بتقريب المادة إلى الطالب وتشويقه في الدخول إلى عالمها. كما تم استعراض بعض التجارب في عدد من المدارس وكيف أن الفكرة بدأت أساسا من تعاون مشترك بين الطرفين خاضتها خمس مدارس على سبيل التجربة وقد لاقت المادة بفضل كفاءة الاستشاريين التربويين وحيوية وحب المعلمين والمعلمات للمادة نجاحا فتح الباب للمزيد. وابدى رئيس تحرير الثقافة الشعبية استعداد المجلة لتقديم حوافز تشجيعية للمتفوقين من الطلبة والطالبات إلى جانب الاحتفال بتكريم المعلمين والمعلمات ممن يحققون تقدما وإنجازا غير عادي في هذا المجال من الدرس والتحصيل. كما تم طرح مقترح بأن تتولى وزارة التربية والتعليم تخصيص منح لدراسة علم الفولكلور في جامعات الدول التي قطعت شوطا في هذا المضمار وذلك بهدف خلق صف من الأكاديميين المتخصصين في هذا المجال يعتمد عليهم لاحقا في تطوير تدريس هذه المادة.

حضر اجتماع لجنة الخبراء من إدارة المناهج كل من الأساتذة عادل السيد خليل،شيخة النعيمي، سليم مصطفى بودبوس، ليلى عبد المحسن الجمري وشيخة الجنيد، ومن جانب الثقافة الشعبية كل من الأساتذة: الدكتور محمد عبدالله النويري،علي عبدالله خليفة وعبدالقادر عقيل .

ونظرا لما لمسته الثقافة الشعبية من جدية ومن اهتمام مشترك يؤمل أن يستمر هذا التعاون وأن يحقق مستويات عليا من النجاح فاتحا آفاقا رحبة أمام الثقافة الشعبية لأن تكون مادة دراسية ضمن المواد الأساسية خدمة لثقافتنا الوطنية. وليس هذا ببعيد على الرؤية التربوية الحصيفة التي يقودها سعادة الدكتور ماجد النعيمي وزير التربية والتعليم.

الثقافة الشعبية

quoique en nombre moindre, de l'Afrique subsaharienne.

Troisième observation : La grande richesse des structures mélodiques et l'interpénétration des strophes (maqamet) penta et heptatonique dans la musique du tidnit ont pour origine le fait que cette musique a servi à accompagner les poésies chantées en dialectal et en arabe littéral, si bien que l'instrument s'est adapté aux scansions poétiques et à la voix des hommes, ce qui n'a pas été le cas pour certains instruments qui n'ont pas servi d'accompagnement à des performances vocales humaines. La présence du tidnit aux côtés du chant s'est pour l'essentiel affirmée avec l'arrivée des tribus du Ma'aqalqui ont grandement enrichi cette musique.
Cette analyse est corroborée par la musique du tidnit des Touaregs (qui appellent cet instrument tihirdent). Cette musiquen'a en effet pas connu ce développement mélodique, car elle n'a servi qu'à accompagner des contes en prose et des sections mélodiques courtes, en dehors de toute forme prolongée de chant. Il apparaît donc que la contribution des tribus hassanites à l'enrichissement mélodique du tidnit a été bien plus marquante, comparée à ce que présentent les autres formes detidnit que l'on trouve dans la région (tidnitbembar, tidnit al takrarir, tidnit al sounenki). Par rapport au tidnit d'al badhaneces musiques se caractérisent par leur pauvreté tant au plan de la mélodie que de l'écriture musicale ou de la variété des contenus et des sonorités.

L'apparition du chant humain a été l'une des modifications entraînées par l'interaction culturelle où l'intervention de chaque communauté humaine s'est traduite par un apport que l'on pourrait comparer à un nouvel ajout à l'ameublement de cette grande «tente culturelle» dont l'aire d'expansion a été évoquée plus haut. La musique fut à cet égard l'une des grandes réussites de cette complémentarité culturelle qui a marqué la région du Sahara occidental, qu'il s'agît de complexité mélodique ou de richesse rythmique. Toutes les influences que décèle cette partie méridionale du pays a permis l'épanouissement de nombreuses structures rythmiques qui sont entrées dans la musique hassanite par la grande porte.

Mohammed Ahdhana
Mauritanie

de cette étude tente d'élucider.
Pourquoi un tel oubli ? Il sera répondu à la question dans la partie du travail consacrée aux termes utilisés pour parler – sans entrer nécessairement dans tous les détails – de la musique elle-même, mais l'auteur estime qu'il est nécessaire d'aborderen premier lieu les questions de terminologie liées aux instruments de musique.
Lesinstruments à cordes se composent dutidnit, de l'ardîn, de la cumbra et de la rebaba. Certains de ces instruments sont maniés avec les doigts, d'autres avec divers accessoires.

Les types de musique joués sur le Tidnit al Bedhane
Le tidnit est l'instrument primordial en ce qui concerne la musique de l'ensemble du Sahara occidental. Il permet en effet aux habitantsde cette régiondе jouer toutes les formes musicales conçues, imaginées, ou importées au gré d'une des migrations ou encorecréées sous l'influence de peuples voisins.
Trois observations essentielles sont à prendre en compte pour comprendre la réalité de cette musique qui est digne d'être considérée comme la plus représentative de cette région du monde car la plus adaptée aux structures mélodiques qui y ont cours et la plus universelle pour rendre les différentes strophes rythmiques – les achouars– qui se composent de vingt-quatre grandes unités comportant des centaines de petites unités.
Première observation : la musique du tidnit ne provient pas d'une seule source et n'a pas été créée en un seul moment de l'histoire ni dans un seul espace culturel et artistique unifié. Elle est le résultat d'un cumul de performances venues du passé, proche et lointain. Ses premières occurrences remontent au second Etat almoravide qui connut une plus grande prospérité qu'à ses débuts. On peut donc estimer, sur la base des témoignages historiques, que la musique du tidnit a vu le jour vers la seconde moitié duVIème siècle de l'Hégire (XIème siècle).

Deuxième Observation : L'étymologie des termes musicaux les plus courants et qui ont survécu jusqu'à nos jours montre que plusieurs apports se sont mélangés dans l'usage, puisqu'on y trouve des termes provenant de l'ère sanhajite, d'autres de l'époque arabe hassanite, d'autres encore,

LA MUSIQUE HASSANITE OU MUSIQUE DU TIDNIT

La musique du Sahara Occidental repose sur un ensemble d'instruments de musique etdifférents interprètes, chanteurs aussi bien que musiciens. Elle est définie par des termes désignant les grandes, moyennes et petitesunités mélodiques, dont chacune correspond àun texte versifié supposant un accompagnement musical.

Le spécialiste français Michel Gagnaire a beaucoup écrit sur cette musique ;il a donnéde précieuses informationsà son sujet, qu'il a puisées chez les nombreux artistes qu'il a rencontrés. Mais l'expérience personnelle de l'auteur de cette étude ainsi que les recherches qu'il a lui-même menées l'ont conduit dans une autre direction. Il a en effet essayé de ne pas se laisser enfermer dans une seule école musicale, mais de passer en revue l'ensemble des écoles en relevant les traits distinctifs de chacune, qu'il s'agisse de la musique dutidnit et des gens du Bassin ou de celle des gens de Tkanetet de ceux d'Al Qibla. L'auteur a également procédé à une analyse minutieuse des termes en usage dans ce type de musique. Car les maîtres qui ont eux-mêmes transmis ces chants et cet art musical n'arrivent pas à les expliquer, en raison de cette coupure qui s'est produite entre les désignations qui existaient à l'origine et la pratique actuelle, coupure qui a des causes historiques qui échappent désormais aux praticiens eux-mêmes – car ils n'ont gardé que l'usage des termes – et que la suite

les propositions formuléespar chacune des deux parties. Le montantrestant est ensuite réparti entre les membres de la troupe, en fonction de l'importance et du rang de chacune.

La raïssa peut également être choisie selon la procédure de la désignation. C'est notamment le cas lorsque la responsablede la troupe nomme l'une des autres femmes pour lui succéder. Celle qui assumera alors le rôle de raïssa sera souvent une des filles ou des parentes de l'ancienne responsable. Ce type de transmission héréditaire ne peut se faire que dans un seul cas de figure : lorsquel'ancienneraïssaest une chanteuse de grand talent qui a réussi à transmettre son art à sa fille ou à l'une de ses parentes, faisant d'elle une artiste assez performante pour devenir l'interprète vedette de la troupe. Une telle procédure vaut surtout pour les troupes dont les membres appartiennent à une même famille ou sont, du moins pour certaines, proches de cette famille, soit qu'elles viennent de la même région du pays, soit qu'elles y soient liées par une solide amitié.

Les troupes féminines de musique populaire participent à la célébration de cérémonies de mariage, de fêtes religieuses, d'offrandes ou de cérémonies de circoncision, mais c'est dans les mariages que ces groupes (ou 'uddas) opèrent le plus souvent, notamment lors de la hinna (cérémonie traditionnelle où différentes parties du corps de la mariée sont enduites de henné), de la nuit de noce, de la matinée du mariage proprement dit, ou de la sortie de la mariée lorsque celle-ci quitte la maison familiale pour celle de l'époux, ce dernier rite des épousailles étant appelé al hadiya (le cadeau, l'offrande).

Khalid Khalifa
Bahreïn

3 – Le fait que les rites du mariage soient liés à la femme et aux préparatifs précédant les cérémonies impose cette présence féminine.

La troupe de musiciennes se compose de vingt membres, voire plus, dont l'âge va de 30 à 60 ans. Les rôles sont répartis en fonction de l'expérience et de l'âge de chacune. L'aînée est appelée raïssa(présidente), elle doit avoir assez d'expérience et de connaissances en ce qui concerne la troupe et ses membres pour en assumer la direction. Il arrive quelquefois que la raïssasoit une femme jeune, mais elle doit toujours avoir une connaissance approfondie du groupe qu'elle ne peut présider qu'avec l'accord des autres membres. La troupe choisit ensuite une vice-présidente qui a pour rôle de remplacer la raïssa, en cas d'absence ou de maladie. D'autres membres sont également désignées en fonction de leur expérience pour conseiller la présidente et sa vice-présidente. Elles sont appelées les karassis (chaises).

Chacune de ces femmes répond au nom dejaïda qui signifie celle qui est engagée au service de la troupe. Celle-ci se réunit chez la raïssa dont la maison accueille les réunions du groupe. Les frais de réception et d'hospitalité qui en découlent font qu'une part symbolique, appelée qlata, est retirée du montant global du contrat conclu avec la famille concernée par la célébrationet octroyéeà la présidente. La qlata est également supposée couvrir l'achat et l'entretien des instruments de musique. La raïssa se charge de conclure oralement les contrats relatifs aux cérémonies de mariage. Cette opération s'appelle maqat'aa(du verbe taqata'aqui signifie « se croiser ») car il s'agit d'une négociation où la raïssa s'efforce d'obtenir le meilleur cachet, lequel est arrêté à l'instant où « se croisent »

religieuses. De là est né le besoin de faire appel à des groupes de chanteurs, notamment ceux qui se consacrent aux chants populaires fondés sur des textes poétiques en arabe dialectal qui peuvent servir dans des cérémonies, tel que le mariage.

Cette tâche a été limitée à un certain nombre de musiciennes et de chanteuses en raison du besoin qui s'est fait sentir de célébrer tel ou tel événement par le chant et la danse, mais loin de ces spectacles publics de danse où seules comptent la performance et les exhibitions masculines, dans une atmosphère de bruit et de passion. Dans ce cadre, une place de choix a été donnée, à la mourada(musique en rapport avec une idée de volonté) qui relève du patrimoine de la tribu et où la performance témoigne de cette innocence enfantine et spontanée qui s'accorde avec la simplicité de la ligne mélodique et de la construction rythmique. A l'art de la mourada est venu s'ajouter celui de la 'ardha (exhibition), l'un et l'autre étant réservés aux jeunes, hommes et femmes, car ces arts constituent l'héritage transmis, de génération en génération,au sein de la tribu. Le besoin est dès lors devenu de plus grand de confier à la sage-femme, qui joue un rôle essentiel dans le développement démographique de la tribu, la transmission dans les occasions festives de cet héritage, et cela pour les raisons suivantes :

1 – L'absence de règles et de traditions tribales interdisant à la sage-femme de pratiquer les arts du chant et de la danse.

2 – Les capacitéspropres auxsage-femmes en matière de performance vocale ou rythmique, les personnes d'origine africaine étant naturellement dotées de grandes dispositions pour le chant et la danse.

LES ARTS PRATIQUES PAR LES TROUPES FEMININES AU BAHREIN

La tribu a déterminé le cadre général à l'intérieur duquel il est permis à ses membres de se mouvoir pour manifester leur joie et instaurer un climat festif. Les arts pratiqués à cette occasion sont régis par un modèle restrictif de performance à l'intérieur de formes stéréotypées. Aussi ne traduisent-ils pas, d'un côté, la totalité des rites festifs chez l'ensemble des catégories sociales, et, d'un autre côté, ne sont-ils pas capablesde s'adapter et d'atteindre à la simplicité nécessaire pour répondre aux besoins innés des hommes quand il s'agit de laisser éclater leur joie ou des'immerger dans liesse collective au moyen de la musique qui les aideà s'épanouir et à se libérer des déterminismes de la vie quotidienne. Faut-il, par ailleurs, parler du simple désir qui est en chacun de chanter, de danser, de satisfaire les aspirations artistiques tout instinctives qui sont en lui, au moyen de textes célébrant la beauté, la nature, les sentiments irrépressibles, les joies et les peines de l'amour, dans une société qui impose des lois et des coutumes strictes, interdisant à l'aimé de rencontrer celle qu'il aime et dressant bien des obstacles entre l'homme et la femme ?

Sur un autre plan, la société a développé de nombreuses pratiques sociales qui exigent célébrations, manifestations festives et exhibitions publiques, ainsi qu'on le voit lors des mariages, des fêtes, des cérémonies de circoncision ou des offrandes

versets du Livre Saint. Au terme de la récitation, l'orateur de la mosquée se lève pour prononcer devant l'assemblée des fidèles des discours d'exégèse et d'édification.

La prière des taraouihs (prière surnuméraire de nuit propre au mois de ramadan) est suivie de la distribution par les riches des repas aux pauvres.

Dans le temps, tout un chacun faisait le jeûne, y compris les enfants, qui rivalisaient d'endurance alors qu'ils n'avaient pas encore atteint l'âge où le carême devient obligatoire, et l'on voyait l'enfant tirer la langue devant ses congénères pour qu'ils se convainquent de la vérité de son jeûne : si la langue est blanche ou porte des marques de blancheur c'est qu'il jeûne, si elle est rouge c'est qu'il a menti.

Parmi les jeux ramadanesques qui ont, hélas ! disparu, on comptait le jeu de la guerre ou de la conquête qui est parfois émaillé de violence. Ce jeu réunissait les enfants les plus solides et les plus tenaces du groupe qui se munissaient chacun d'un bâton, d'une palme ou de la queue d'un gros poisson et se portaient à la hauteur du groupe qu'ils ont décidé d'attaquer et dont les membres savaient à l'avance qu'ils allaient venir jusqu'à eux. Le chef du groupe agressé se levait alors et haranguait les siens par des chants destinés à attiser leur courage afin qu'ils se dressent face à « l'ennemi ». L'étude donne quelques exemples de ces chants guerriers. Parmi les événements le plus importants du mois de ramadan, on citera la nuit du qarqa'ounou du qarqachoun qui correspond à la quinzième journée du mois. Les enfants sortent, au cours de cette nuit, par groupes, chaque enfant tenant une pièce de tissu à la main ; ils parcourent les rues et les ruelles de la ville pour recueillir les dons que leur font les passants sous la forme de pièces d'argent, de fruits secs ou de diverses confiseries typiques du pays. Ces dons s'appellent qarqa'ounou qarqachoun du ramadan.

Mohamed Al Samerray
Irak

écouter les belles récitations du Coran alors que les femmes se rendent visite les unes aux autres pour la veillée ramadanesque.
L'une des traditions sociales qui caractérisent le Bahreïn, à ce moment de l'année, est la visite que la parentèle rend à l'aîné de la famille dès le début du mois saint. Une autre tradition consiste à rompre le jeûne par une assiette de soupe suivie de quelques dattes et d'un café arabe. Les hommes se rendent ensuite à la mosquée pour accomplir la prière du couchant (salat al maghreb). Le dîner qu'ils prennent en famille, à leur retour, comporte le hariss (froment cuit et viande pétrie), letharid (pain trempé dans le bouillon) et les louqaimat (petites bouchées) ; certains y ajoutent lesmakbous (marinades) qui n'appartiennent pas à vrai dire aux traditions locales.

Il est de coutume chez la plupart des gens de prendre, avant l'arrivée du ramadan, des concoctions à base de plantes appelées al 'achrajou as sanamkipour « nettoyer » leurs estomacs en vue des lourdes tablées du ramadan.

Lors de la nuit où l'on suppute l'apparition du croissant indiquant le début du mois saint, les gens se répandent sur les plages ou se postent sur les hauteurs pour s'assurer que le croissant est bien visible. Cette nuit s'appelle la nuit d'alistihlal (recherche du/aspiration au croissant).

La tradition s'est maintenue jusqu'à nos jours des religieux et des juges qui siègent dans les mosquées et les tribunaux pour accueillir ceux qui disent avoir vu le croissant afin de les interroger et vérifier la véracité de leurs dires. Les hommes, eux, se rendent à la mosquée ou chez les notables pour écouter les récitations du saint Coran. Souvent, les riches se vantent du nombre de khatms (clôture de la psalmodie du Coran dans l'intégralité de ses versets) qu'ils ont réalisés chez eux, au cours du mois de ramadan. Des récitants sont entièrement dévolus à la psalmodie, contre salaire, des

LE RAMADAN ET L'AID AU BAHREIN ET COUTUMES HERITES A TRAVERS LES GENERATIONS

Le mois de ramadan, mois du jeune et de la spiritualité, a suscité de nombreuses traditions que les chroniqueurs arabes ont mentionnées dans leurs ouvrages qui ponctuent les différentes étapes de l'histoire islamique, notamment les ouvrages historiques et les biographies mais aussi les recueils de poésies et les livres de grammaire et de rhétorique.

Dès qu'apparaît le croissant du mois de cha'aban, les gens commencent à se préparer en vue du mois de ramadan si bien que les deux mois présentent de réelles similarités par leur caractère festif et par cette animation que connaissent marchés où s'intensifie l'activité commerciale et où l'on voit affluer de grandes quantités de victuailles et de sucreries pour répondre à la demande des jeûneurs.

Dès que l'apparition du croissant annonciateur du mois de ramadan est confirmée, des coups de canon retentissent à travers la ville. Ce mois est, plus qu'aucun autre mois de l'année, celui de l'oraison par laquelle le fidèle aspire à se rapprocher de Dieu. Car c'est au cours du mois de ramadan que le Coran a été révélé au Prophète ; et c'est aussi le mois où Dieu a placé la nuit du Destin (la nuit sacrée). Ses nuits sont les plus belles car des lanternes sont allumées dans toutes les rues de la ville où l'on voit se répandre et jouer les enfants à toutes sortes de jeux, tandis que les hommes se rendent dans les mosquées pour prier et

plus de cérémonie collective pour nouer les nattes de la jeune promise, plus de ces discours rituels prononcés par les vieilles dames, plus de youyous, plus d'encens brûlé – plus rien, sinon cette pâle momie qui sort des mains de la coiffeuse.

Les beaux textes du chant populaire, eux aussi, ont disparu, remplacés par les enregistrements traditionnels ou numériques, et par l'assourdissante cacophonie des hauts parleurs. Oubliés aussi les convois où la mariée était transportée chez son époux à dos de dromadaire, ce sont désormais les rutilantes limousines qui assurent le déplacement, tant et si bien que les 'arrassas sont devenus le symbole pâlissant d'un temps révolu dont peu connaissent les rites et les significations, y compris au pays des haouayas.

C'est précisément pour cette raison que nous avons choisi d'en restituer la mémoire en espérant que cela sera de quelque utilité pour les générations futures et contribuera au rapprochement et à l'amitié entre les peuples en ouvrant la voie à des études anthropologiques telles que celles qui sont consacrées au patrimoine des nations, à travers les éléments que certaines régions fort éloignés ont conservés en tant que partie de leur histoire locale et rémanence de leur patrimoine authentique.

Al-Hashimi Al-Hussain
Tunisie

comme une des occurrences du « rendez-vous » social, on peut supposer que ce système a été voulu en tant que rappel aux jeunes générations des valeurs sur lesquelles cette société a été fondée, depuis la nuit des temps, et en particulier l'entraide entre tous les membres du groupe dans les moments décisifs du cycle de la vie, afin d'assurer la pérennité du lien qui unit les membres de la communauté et réalise en son sein l'esprit « confédéral », dans la mesure où cette communauté se constitue en une sorte d'union « de type fédéral », à côté des autres petites unions qui se regroupent à l'intérieur d'une union « fédérative » locale plus grande qui est celle desOuerghemmas. De tels systèmes n'ont pu s'enraciner, à travers les siècles, qu'en raison de leur valeur sociale, de leurs significations spirituelles et de leur rôle pédagogique dans la formation des individus, l'organisation de la société et l'imposition de formes culturelles authentiques.

La tribu au pays des haouayasn'a commencé de fait à se détacher du cercle étroit de sa bédouinité et à s'intégrer à la vaste aire de l'universel qui est arrivé jusqu'à elle par voie de terre et voie de merque depuis le début de la mise en place de l'Etat de l'indépendance, Cette évolution s'est reflétée, de façon claire et précise, dans les jeux des 'arrassas, un des derniers remparts culturels du groupe ; elle a affecté à l'évidence le discours même de cette manifestation ainsi que ses procédures et le prestige conféré à ses organisateurs. Or,de ce système il ne reste plus, en ce début du XXIème siècle, que de vagues rémanences sous la forme d'une brève cérémonie n'obéissant guère à une ordonnance précise.

Ont disparu la grandeur et la majesté des « sultans » et pâli les splendeurs des « Hafsides ». Et c'est à la « coiffeuse » qu'échoit désormais le premier rôle, car elle seule s'occupe de la toilette de la mariée, ayant de fait éliminé toutes les formes anciennes d'apprêt :

de la région de Béni Khédache, à partir d'une présentation géographique, historique, sociale et culturelle de cette partie de la Tunisie.

La langue, au niveau des termes en usage, aide très souvent à déterminer les racines historiques des manifestations culturelles. Le système des 'arrassas au pays des haouayas compte deux termes,sultan et Hafside(s), qui renvoientà des temps très anciens. L'ère hafside s'est en effet achevée, au cours de la seconde moitié du XVIème siècle avec l'arrivée des Ottomans à Tunis, en 1574.

Faut-il en déduire que cette manifestation remonte à cette époque ? Ou plutôt que c'est la nostalgie de ce temps lointain qui a donné à ces deux termes une si forte expansion ? Nous privilégions l'hypothèse de l'ancienneté, au vu de la présence de la même tradition dans d'autres pays,certains proches d'autreslointains ,de l'Afrique du nord, selon une continuité qui va du Djebel Nafoussa, en Libye,jusqu'à la région de Tata, dans le sud marocain. On constate également que, dans la région proche de Nefzaoua, le système des 'arrassas est quasiment identique à celui de Béni Khédache, ce qui pourrait signifier que son organisation a été calquée sur celle du pouvoir exécutif depuis l'époque hafside.

Le système des 'arrassas s'impose, de façon générale, au pays des haouayas comme une manifestation culturelle constitutive, pour une part importante, de l'identité locale des habitants de Béni Khédache, autant qu'une des actualisations les plus significatives de son patrimoine, à un moment privilégié de son développement culturel où le système sociétal des différentes branches de la tribu des haouayas commence à se séparer de l'anxieuse bédouinité du nomade et à manifester les signes effectifs d'une progressive culture citadine.

Pour autant que l'on conçoive le système des 'arrassas

culturelles et étapes historiques le système des ‘arrassas puise-t-il ses occurrences festives et ses colorations spécifiques ? Quelles sont les fonctions culturelles et sociales que remplit un tel système à l’intérieur du système social du groupe des haouayas, et plus généralement en Tunisie ? Quelles sont, enfin, les significations culturelles profondes que recèlent les rites des ‘arrassasà travers leurs composantes symboliques ?

Le terme de‘arrassas désigne un groupe d’hommes qui a pour rôle d’entourer le marié au long de la cérémonie du mariage afin de lui prodiguer aide et soins, avant, pendant et après la cérémonie, en une organisation assez semblable aux organisations politiques officielles, qu’il s’agissedes appellations, des procédures ou des législations.

L’Afrique du nord se distingue, aussi bien dans les régions côtières que dans celles de l’intérieur, par la généralisation de ce rite. Il est rare en effet de rencontrer un Libyen, un Tunisien, un Algérien, un Marocain ou un Mauritanien qui n’ait pas en mémoire le souvenir si riche en symboles de ces compagnons présents à son mariage, ou qui ne rêve de ces journées avec les ‘arrassas qui lui reviennent comme autant de rémanences des plus joyeux moments de sa jeunesse, ceux du plein épanouissement de sa personnalité et de la plus entière affirmation de son statut, à l’intérieur du cercle familial le plus proche. Il reste que chaque région de cet ensemble géographique du sud tunisien imprègne le phénomène des ‘arrassas de caractéristiques culturelles qui lui sont propres etqui font de ce riteune des modalités del’affirmation de l’identité autant qu’une actualisation locale de la relation du moi à l’autre et du voisinage entre le local et l’universel.

Cette étude vise donc à mettre en lumière les traits distinctifs du système des ‘arrassas à l’intérieur

LE SYSTEME DES 'ARRASSAS AU PAYS DES HAOUAYAS (BENI KHEDACHE)

Les fêtes populaires sont révélatrices du fonds culturel qui est le signe distinctif de l'identité et du degré d'avancement – notamment en termes d'organisation sociale – des communautés humaines. Si la bédouinité reste associée à la vie simple et aux dures conditions d'existence liées à l'élevage et aux travaux de la terre, les formes festives qui symbolisent le mieux l'organisation sociale des bédouins, dans ses deux dimensions endogène et exogène, sont celles qui sont en rapport avec les mariages et les préparatifs qui y sont inhérents et qui sont conduits avec la plus grande minutie dans les milieux tribal et/ou rural.

Cette étude porte sur l'exemple des 'arrassas dans le pays des haouayas qui se situe dans la région montagneuse de Béni Khédache, au sud de la Tunisie.

Elle tente de mettre en évidence les lois structurelles impérieuses ainsi que les fonctions sociales et les significations culturelles qui sont profondément à l'œuvre dans ces festivités qui ne sont qu'en apparence spontanées, en mettant l'accent sur l'expérience des 'arrassas des haouayas, dans les zones rurales et au sein des communautés tribales les plus proches de la vie d'éleveurs. Quels sont les éléments qui caractérisent les 'arrassasde Béni Khédache qui font de cette pratiqueune manifestation culturelletémoignantd'uneidentité spécifique ? Dans quelles racines

dans la région est l'un de ces spectacles comiques dont la succession des épisodes étaient très appréciés par les habitants de la région, citadins aussi bien que ruraux, qui étaient toujours curieux de connaître la suite des récits.

Et c'est bien cette image qui est restée dans les mémoires, car lahalqa jouait le rôle d'un petit théâtre populaire ambulant fondé sur l'oralité dont les représentations se déroulaient, épisode par épisode, dans un vaste espace circulaire où se réunissaient hommes, femmes, enfants, ouvriers, commerçants, visiteurs, passants et autres personnes représentant les différentes catégories sociales. L'animateur de la halqa présentait les différents rôles en un spectacle social auquel participait le public, lequel formait un cercle autour de cet aède et devenait à son tour partie du spectacle.

Ce type de spectacle est la marque de la société bédouine, mais les choses ont changé, lorsque l'emprise de la colonisation a transformé le patrimoine marocain authentique en un cérémonial folklorique dénaturé, après avoir enfermé les spectacles populaire entre les murs en béton des salles de théâtre et de cinéma ou sous les chapiteaux des cirques.

La ronde a dès lors fait place à un spectacle où le public installé en demi-cercle assiste à une représentation qui a beaucoup perdu de sa dimension artistique patrimoniale et des ses spécificités intellectuelles et culturelles.

Moussa Fakir
Maroc

des célébrations saisonnières telles que sab'aboulabtayen, souna,tarinja ou jbid al habl. D'autres se rattachent au pâturage et à l'agriculture, tels que ceux dechira, haba, tars, ghommidh al bidh ou hah. Soulignons, ici, que certains de ces spectacles ont disparu et ne font plus partie du patrimoine de la culture populaire dans la partie ouest du pays, et que d'autres se retrouvent sous la même forme chez toutes les tribus du Maroc, comme c'est le cas, par exemple, pour al halqa (la ronde) ou les cérémonies de mariage ou de circoncision ainsi que pour les fêtes religieuses, les seules différences ne concernant que certaines exceptions, tels que les spectacles de jbid al habl ou duhah.

L'art du spectacle se matérialise d'une façon intensive dans la ronde, en tant que manifestation liée, dans l'imaginaire de la société gharbaouie (de l'ouest), aux fidèles des cheikhs locaux, maîtres de l'art d'Abidat Ar Rimma, lequel était fortement présent au cours des années cinquante et soixante du siècle dernier et dont les activités s'étendaient à toutes les tribus de la région et se déroulaient dans les grandes places desvilles de l'ouest, comme la place de l'Hôpital de Moulay Hassen, celle de Moulay Youssef, celle de la Khayria, à Kénitra ou celle de Al Joutia, à Sidi Sliman. Il en allait de même des souks de ces villes qui constituaient de vastes espaces de la région du gharb (ouest) et pourraient être considérés comme la mémoire vivante de cette région – celle où se trouve inscrite la magie du lieu où étaient organisés les spectacles de la ronde. Citons, ici, pour commencer, les grands souks, celui d'alAhad(marché du dimanche) OuladJelloul, à Jama't Sidi Allal al Tazi, Souk Al Ithnain (marché du lundi) à Kénitra, et Khamis Al Ramila, à Jam'at Dar Al Kadary, Souk Irbi'a al Gharb (marché du mercredi du Gharb), à Sidi Aissa, Thoulatha (marché du mardi) de la ville de Sidi Yahia et d'autres marchés, grands et petits. Le spectacle de lahalqa(ronde)

LA DIALECTIQUE DU SACRE ET DU PROFANE DANS LES JEUX SCENIQUES AU MAROC: L'EXEMPLE DE LA REGION DE L'OUEST

L'histoire des différentes formes de spectacles dans la région ouest du pays,avec toutes ses tribus, s'inscrit dans le prolongement de celle, plusgénérale, du spectacle au Maroc, et, plus largement, de la culture arabedans sa totalité. Ce qui signifie, en fait, que toute forme de spectacle plonge ses racines dans une culture marocaine qui était vivace et s'était perpétuée à travers une lutte perpétuelle avec le mouvement de l'histoire, les aléas de la civilisation et l'évolution des manifestations, coutumes et traditions sociales.

La réalité du spectacle dans la partie ouest du pays est celle des rites liés aux différents types de spectacle, lesquels constituent un héritage artistique oral transmis de père en fils. Dans son essence, le spectacle reprend certains aspects de jeux scéniques ayant une portée comique, proches de la forme théâtrale, comme c'est le cas pour les épisodes du Cycle d'Abidat Ar Rimma, les séances de récitation réunissant les maîtres récitants du Saint Coran, les contes et récits des veillées collectives, les rites des confréries religieuses (Hamadchas, Jilalas et Aissaouas), rites qui paraissent primitifs et étranges, tels ceux de la hadhra (présence collective), du tahayyour(expression de la perplexité), la chute à terre ou la marche nu-pieds, qui, tous, relèvent de la problématique du profane et du sacré.

Il existe, en outre, dans cette région occidentale du pays, certaines coutumes et traditions liées à

corps autant que les esprits.

L'étude ne se veut ni une enquête ni une exégèse de ce que les hommes expriment, en leurs haltes et en leurs voyages, en leur silence et en leurs coups de colère. Son seul objet, ici, est de tenter d'expliciter deux notions liées à la littérature populaire : le conte et le rite, qu'il convient de distinguer en examinant les données propres à chacun.

La lecture du conte montre que celui-ci inscrit dans l'imaginaire et la culture populaires l'attitude des gens à l'égard des mois d'hiver. On ne peut en effet se fier au mois de février tant qu'il n'est pas terminé et que mars n'a pas commencé ; même les derniers jours de février ne sauraient inspirer confiance, les bédouins le saventqui doivent, au cours de ces journées,se tenir éloignés des valléeset des rivières.

Le conte étudié a permis d'inventer un nom pour les quatre derniers jours de février et les trois premiers de mars : qiran al ajaïz, qiranou qransignifiantentrelacs, ce qui renvoie à cet enchevêtrement climatique qui existe entre les journées de fin février et celles de début mars.

La lecture et/ou l'écoute du conte nous amène à constater que le récitne revient pas, d'uneversion à) l'autre, de façon identique quant à la forme ou au rythme. On y voit le héros passer d'un état heureux à une situation de malheur ou d'anéantissement; or, ce héros est en réalité le mois de février qui a été vilipendé au point que mars est venu à son secours en lui faisant l'offrande de quelques journées afin de lui permettre de venir à bout de ses contempteurs.

Le conflit n'est pas, ici, entre le bien et le mal mais entre le savoir et l'ignorance. La vieille femme qui se laisse emporter par les flots est une ignorante, et c'est son ignorance qui la conduit à sa perte car, si elle avait eu connaissance de l'ordre des saisons elle n'aurait pas médit de février.

Hikmet al Nouayssa
Jordanie

L'EXEMPLE DE L'HISTOIRE DE QIRAN AL 'AJAIZ ET DU RITE D'OUM AL GHEITH

L'étude porte sur les deux notions de conte et de rite dans le patrimoine populaire, à travers l'analyse d'un rite et d'un récit liés à l'eau dans la culture populaire arabe que l'auteur se propose de lire, l'un et l'autre, en tant que témoignagesdu rapport entre le folklore et la vie des hommes, dans ses dimensions pédagogique et cognitive.

Le premier exemple choisi est un conte dont le contenu développe le sémantisme de la dénomination – qiran al 'ajaïz (les vieilles inséparables) – donnée aux derniers jours du mois de février et aux premiers jours du mois de mars ; le second exemple est le rite d'Oum al ghaïth(la mère de la pluie abondante) qui représente l'échange entre données naturelles et données humaines au niveau de la superstructure de la vie populaire.

Il y a quelquechose de vain à vouloir parler du rapport de l'homme à l'eau, car cela ne saurait ajouter au savoir ce qu'y ajoute un seul moment de soif ou un hoquet provoqué par un excès alimentaire. Mais le discours sur la littérature de l'eau est toujours plaisant autant qu'utile. Si les chercheurs faisaient un inventaire des occurrences de l'eau dans les textes littéraires ils en tireraient un ouvrage encyclopédique, qu'il s'agisse de l'eau quand elle est rare et introuvable, de l'eau accessible à tous ou de cette entité si étrange et pleine de mystères ou encore de cette présence si chère qui purifie les

d'après l'écriture. Plus encore on ne saurait lire des textes relevant de la culture populaire au même rythme de lecture que ceux qui sont écrits dans une perspective littéraire, que ce soit en arabe littéral ou dialectal. Ceux qui ont travaillé sur la nature des frontières,bien réelles, qui existent entre discours oral et discours écrit en connaissent la raison, à savoir que le discours oral s'oppose, au niveau de sa structure et de son système de communication, à la langue écrite, du fait de l'opposition même qui existe entre l'essence de l'oralité et celle de l'écriture, sans parler du fait que l'unité de sens dans le discours oral se fonde sur la construction (ou « le montage », c'est-à-dire la coordination entre les sèmes – ou unités de sens – inter-reliés) alors que l'unité graphique se fonde sur le mot.

Baddak Shabha
Algérie

dans sa vie quotidienne. Cette société va même jusqu'à adhérer pleinement à certaines de ces idées, leur accordant une importance d'autant plus grande qu'elle craint, en s'y dérobant, les conséquences néfastes qui en pourraient découler pour elle comme, par exemple, la colère de Dieu ou l'intervention des mauvais esprits. L'étude anthropologique des contes met en évidence les défaillances fonctionnelles et les anomies qui se trouvent à l'intérieur de l'organisation structurelle de, la société kabyle, du fait des contradictions intellectuelles que le conte souligne au niveau des relations sociales entre les individus.

Cette étude commence par une définition des principes de base de la sémiologie de la narration et du discours que le chercheur débutant ne saurait ignorer ou négliger, car ces principes consistent en un ensemble de concepts et représentations liés et inter-agissants qui se fondent sur des présupposés cognitifs nombreux, rendus confus et hermétiques par la multiplicité de leurs référentiels et de leurs fondements épistémologiques qui renvoient à des champs aussi divers que la philosophie, la psychologie; l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie ou la linguistique. Tous ces renvois offrent au lecteur un éventail de connaissances prodigieux, surtout que le premier objectif de l'analyse sociologiqueest cette mise à nu des significations du discours/texte qui fait de la théorie sémiologique une théorie du sens, le concept de structure étant lié à celui du discours/texte et à celui du niveau d'analyse sur la base duquel le texte est divisé en niveau superficiel et niveau profond.

L'apprenant a besoin de disposer d'une compétence culturelle et sémiologique qui lui ouvre une fenêtre sur les arrière-plans qui sont l'implicite du texte. La littérature constitue, ici, un nouvel outil d'apprentissage, du faitqu'elle est le lieu d'un intense fonctionnement de la suggestion et del'implicite. Or, tout texte polysémique appelle une lecture plurielle afin qu'apparaisse le sens du texte dans sa totalité.

Soulignons, pour terminer, qu'il serait erroné de lire les textes d'avant l'écriture selon les mêmes procédures que les textes

LE CONTE MERVEILLEUX EN KABYLIE UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

Cette étudeaborde sous l'angle de l'anthropologie le conte merveilleux, en tant que celui-ci constitue un patrimoine oral menacé de disparition du fait des mutations rapides que connaît la société algérienne ainsi que de la mondialisation culturelle et des nouvelles tendances de notre époque. La région concernée est la Kabylie, et les contes sont étudiés en tant que textes, à partir d'une analyse du discours. Ces récits posent en effet les questions les plus importantes que la société kabylese transmet de père en fils, à travers cette mémoire collective qui conserve ce patrimoine populaire, creuset de la culture locale, et plus précisément traditionnelle, d'une partie de l'Algérie. Ces contes sont un reflet des données psychologiques, sociales, intellectuelles et culturelles qui structurent cette société.

L'auteur tente à travers cette étude de comprendre le contenu de ces récits populaires collectés dans la région de la Kabylie en les reliant à l'environnement socioculturel et psychologique de la société locale où ces contes sont restés jusqu'à nos jours vivaces. Car, même si de tels contes relèvent de la pensée mythique – que l'on classe volontiers parmi les manifestations prélogiques et irrationnelles des sociétés primitives –, ils n'en témoignent pas moins du fait que la société kabyle est restée attachée aux idées qui s'y expriment et qu'elle ne se contente pas de les défendre mais les applique

dans leur ensemble, un sentiment d'enracinement identitaire pérenne et constituer une garantie de développement durable. La prise en charge des exigences de la culture populaire compte parmi les tâches primordiales que les sociétés doivent assumer.

Parler de « prise en charge »c'est en fait parler des mesures visant à garantir la durabilité du patrimoine culturel, c'est-à-dire de l'identité culturelle, en œuvrant à ce que ce patrimoine soit inventorié et documenté, que des recherches lui soient consacrées, qu'il soit conservé, protégé, renforcé, promu, mis en valeur,communiqué, notamment au moyen de l'instruction publiqueet privée, et revivifié en ses multiples manifestations.

C'est ici que l'on mesure le rôle important des musées dans la conservation des chefs-d'œuvre éternels. La culture populaire est un facteur essentiel d'unité des groupes à travers leurs différents niveaux d'appartenance ainsi que le montrent les études scientifiques. Il est de notre devoir d'œuvrer au renforcement des dénominateurs communs au niveau de notre culture populaire pour resserrer les liens entre nos sociétés arabes face à cette culture planétaire que nous apporte la mondialisation. Tel est le défi auquel nous faisons face, pour ce qui est de l'affirmation et de la mise en valeur de l'identité à travers un puissant effort de promotion.

Nous sommes pleinement confiants quant à l'importance du fonds culturel commun que conservent nos sociétés arabes et qui est l'objet de la réflexion développée dans cette étude.

Ali Bezzi
Liban

fini par prendre conscience du fait que le patrimoine populaire constitue un trésor d'une valeur inestimable. Aussi ont-ils œuvré à le préserver, en tant qu'il est l'un des piliers de l'économie et représente un champ d'inspiration pour les créateurs eux-mêmes. Bien d'autres pays du monde nous ont, à cet égard, précédés en entourant de toute leur sollicitude la culture populaire afin de tirer le plus grand profit des précieuses richesses que détiennent les personnes ordinaires, et en particulier celles-là, toujours vivaces, que représentent les hommes eux-mêmes. La culture populaire appartient en effet à ces soldats inconnus que sont les gens ordinaires qui ne sont pas « sous les projecteurs ». L'œuvre qu'ils ont accomplie c'est d'abord du travail bien fait, exécuté avec beaucoup d'application, d'amour et de dévouement.

Ils l'ont nourriede leur propre être et sont dès lors devenus des ouvriers exemplaires inventant et menant à terme de vastes réalisations, uniques en leur genre. Leur ouvrage fait partie de ce qu'Al Jahîz appelle l'« inaccessible facilité »; il est semblable à l'eau qui, disponible, n'a pas tant de valeur, mais, une fois indisponible, devient chose précieuse; il est l'œuvre d'hommes que ni le consumérisme ni la course au pouvoir ou aux honneursn'ont corrompu. La culture populaire consiste en un ensemble de performances matérielles et immatérielles qui déterminent l'identité culturelle.

C'est une des données les plus importantes qui donnent sens à l'existence des hommes, qu'ils y apportent une contribution individuelle ou collective, ainsi qu'en témoignent les fêtes, les carnavals, les rites et cérémonies à caractère religieux, etc. Toutes ces manifestations confèrent aux peuples en effet un sentiment de continuité et d'appartenance.

La tradition véritable n'est pas un témoignage qui vient d'un passé lointain, mais cette force vive qui nourrit et anime le présent. La préservation de ce patrimoine, génération après génération, et l'étude soutenue de ses occurrences avec la prise en compte des mutations de l'environnement social et culturel ne peuvent que donner aux individus autant qu'aux communautés et aux sociétés,

UNE VOIE POUR LE RAPPROCHEMENT ENTRE LES PEUPLES

La culture populaire, œuvre des peuples à travers les âges, constitue une riche matière recelant des significations et des symboles inscrits au plus profond du système culturel de la société. Lorsque nous faisons de cette culture un sujet d'étude et d'analyse nous devons prendre en considération les données suivantes :

• La culture populaire ne jouit pas de tout le respect et de toute l'estime qu'elle mérite, du fait qu'elle est considérée comme la culture du commun des hommes et non de l'élite. Elle jouit souvent de peu de considération, vu qu'elle représente la dimension populaire de la création culturelle, soit une dimension seconde, car les historiens et les historiographesnous ont habituésàne s'intéresser qu'aux cercles proches du pouvoir, et plus particulièrement aux monarques, gouvernants, hommes de religion, guerriers, chefs militaires…

• Cette culture est réduite au patrimoine ou héritage populaire, au sens étroit du terme, c'est-à-dire à un espace culturel restreint à des arts tels que la musique, le chant ou la danse, lesquels sont considérés comme des formes d'expression communes, alors que la culture populaire est bien plus riche et diversifiée que cela, et s'étend aux multiples formes culturelles dans toute leur riche variété.

• Les peuples, les plus aisés comme les plus pauvres, ont

manzu n'est autre que le fameux art du sawt qui a toujours été considéré comme un des plus beaux accomplissements du peuple du Golfe arabe et de sa civilisation, un art né des célébrations solennelles des hommes, dans le Royaume du Bahreïn et l'Etat du Koweït, un art où se manifeste dans toute sa plénitude l'âme de peuples épris de musique, passionnés de poésie et attentifs au respect des règles fondamentales de l'exécution autant que soucieux de garantir la participation de la collectivité aux plaisirs et aux réjouissances spirituelles et aux plus hautes performances festives.

Des décisions concrètes ont été adoptées par les deux parties en vue de créer de façon concertée une grande compétition qui fût confortée par de nombreuses récompenses financières afin d'encourager les artistes puisant dans l'esprit et les principes fondateurs de l'art du sawt et de susciter des œuvres nouvelles de haute facture. Cette compétition, ouverte aux compositeurs et chanteurs de la région du Golfe arabe, repose sur un ensemble d'exigences artistiques définies sur la base d'études menées au plus haut niveau. De nombreuses réunions se sont tenues entre les hauts responsables, au Bahreïn et au Koweït, pour un examen conjoint des différentes questions de procédure. Une haute commission technique a été ensuite créée avec la participation des artistes les plus qualifiés des Etats membres du Conseil de Coopération du Golfe afin de superviser sur le plan artistique la première de ces compétitions et en évaluer les éventuels résultats positifs.

Les spécialistes qui travaillent au service de ces arts ne peuvent à cet égard que se réjouir de voir se constituer, dans chaque pays arabe de la région du Golfe et de la Presqu'île arabique, des groupes de jeunes amateurs de ce patrimoine qui sont véritablement ensorcelés par ces arts et passionnés par les prestations exécutés dans leurs différents milieux, au point que, dans certains cas, l'imprégnation de l'esprit de cet héritage artistique a atteint à des niveaux exceptionnels de créativité. Voilà qui montre que cette belle initiative conjointement menée par le Bahreïn et le Koweït a été un véritable stimulant autant qu'elle est révélatrice de l'intérêt des jeunes de la région pour ces arts tout autant que de l'importance des orientations définies par les hautes instances dirigeantes des deux pays qui restent attachées à certains arts du chant, aujourd'hui menacés d'extinction et, plus généralement à la consolidation de notre culture nationale et au resserrement des liens entre les nouvelles générations et leurs propres racines culturelles.

Salut, donc, aux efforts du Centre Culturel Isa du Royaume du Bahreïn qui fut à l'origine de cette initiative qui revêt de profondes significations. Salut également à l'adhésion et au soutien apporté à ce projet par l'Ingénieur Ali Al Youha, Secrétaire général du Conseil national de la Culture, des Arts et des Lettres du Koweït !

La culture populaire arabe a plus que jamais besoin de telles formes de coopération et d'entraide.

LA CULTURE POPULAIRE

EDITORIAL DU NUMÉRO 21

A L'EPREUVE DE LA RESTITUTION D'ARTS EN VOIE DE DISPARITION…

Voilà près de dix ans, les hautes autorités du Royaume du Bahreïn émettaient des directives portant création d'un groupe de spécialistes et d'experts travaillant dans le domaine du patrimoine musical populaire afin d'étudier la possibilité de redonner vie à certaines formes de chant relevant de l'héritage artistique populaire. Ces formes artistiques commençaient en effet à s'étioler, menaçant même de disparaître à terme, en raison des mutations sociales mais aussi de la disparition des maîtres et des professionnels les plus aguerris qui en connaissaient les règles et les secrets les plus intimes. Un consultant, choisi parmi les plus fins connaisseurs de cet héritage populaire a été désigné pour présider ce groupe, lequel a tenu nombre de réunions et adopté un ensemble de recommandations qu'il a soumises aux instances dirigeantes, lesquelles les ont agréées avant de les transmettre aux organes chargés de les mettre en œuvre.

L'une de ces recommandations portait sur la création d'une équipe travaillant à temps plein et dont les membres occuperaient des fonctions permanentes. Ceux-ci devaient être élus parmi les praticiens les plus éminents des arts du sawt (voix, chant) et du fajri (liturgie, chant de l'aube). De jeunes exécutants amateurs devaient y être associés, de sorte que les deux ensembles pussent former la troupe bahreïnie des arts populaires. Cette troupe était en outre appelée à travailler dans un local approprié, sous la direction de formateurs et d'administrateurs compétents. Mais il s'était avéré que la partie chargée de l'exécution des recommandations adoptées était dans l'incapacité de remplir sa mission, du fait que les fonds alloués à ce programme fort coûteux ainsi que les possibilités de recrutement étaient insuffisants. Le projet ne put donc, hélas ! être mené à bien.

Mais, depuis le début de la nouvelle année administrative, le Centre Culturel Isa, qui œuvre sous l'autorité du cabinet royal du Royaume du Bahreïn, reçoit ses directives de Son Altesse le Cheikh Abdullah bin Khaled Al Khalifa, Président de son conseil d'administration, et coopère dans différents domaines avec le Conseil national de la Culture, des Arts et des Lettres de l'Etat du Koweït, a pris de nouvelles initiatives en vue de sauver ce patrimoine, en procédant à l'étude d'un projet culturel et artistique visant à faire revivre l'art du chant du manzu qui était sur le point de s'éteindre. Or, le

INDEX

27 UNE VOIE POUR LE RAPPROCHEMENT ENTRE LES PEUPLES

30 LE CONTE MERVEILLEUX EN KABYLIE UNE APPROCHE ANTHROPOLOGIQUE

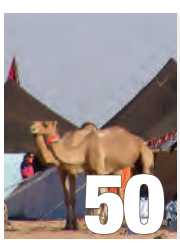
33 L'EXEMPLE DE L'HISTOIRE DE QIRAN AL 'AJAIZ ET DU RITE D'OUM AL GHEITH

36 LA DIALECTIQUE DU SACRE ET DU PROFANE DANS LES JEUX SCENIQUES AU MAROC: L'EXEMPLE DE LA REGION DE L'OUEST

38 LE SYSTEME DES'ARRASSAS AU PAYS DES HAOUAYAS (BENI KHEDACHE)

43 LE RAMADAN ET L'AID AU BAHREIN ET COUTUMES HERITES A TRAVERS LES GENERATIONS

46 LES ARTS PRATIQUES PAR LES TROUPES FEMININES AU BAHREIN


50 LA MUSIQUE HASSANITE OU MUSIQUE DU TIDNIT

Comité scientifique	
Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
Ali Bezzi	Liban
George Frendsen	USA
Saeed Yaqtin	Maroc
Sayyed Hamed Huriz	Soudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Irak
Chayma Mizomou	Japon
Abdelhameed Burayou	Algérie
Ali Borhana	Libye
Omar Al Sarisi	Jordanie
Gassan Al Hasan	Émirats Arabe Unis
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italie
Kamel Esmaeil	Syrie
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Arabie Saoudite
Mohamed Ghalim	Maroc
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Koweït
Wahid Al Saafi	Tunisie

Comité des Conseillers	
Ahmed Khaskhousi	Tunisie
Ahmed Al Fardan	Bahreïn
Ahmed Abdelrahim Naser	Soudan
Barwin Nouri Aref	Irak
Jassem Mohammed Harban	Bahreïn
Hasan Alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahreïn
Radhi El Sammak	Bahreïn
Abdulhameed Al Muhadin	Bahreïn
Abdulla Hasan Omran	Bahreïn
Ali Ebrahim Aldhow	Soudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahreïn
Mohammed Ahmed Jamal	Bahreïn
Mostafa Jad	Égypte
Mansor Mohd. Sarhan	Bahreïn
Mahdi Abdullah	Bahreïn

Les Conditions de publication:

La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

Revue. Chaque auteur selon les bases des salaires et primes retenus par la ainsi que son numéro de tél.

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE
21

A QUARTERLY SPECIALIZED JOURNAL

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Coordinateur du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-Houda Badiss
Chef de recherches

Firas Al-Shaer
Rédacteurs de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Mahmood AlHossieny
Directeur de Réalisation

Ali Al-Oraibi
Graphiste

Zoukaa Jalal Sallam
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

Moza Al-Mohannadi
Coordinatrice des Relations Avec (IOV)

Abdulla Y. Al-Muharraqi
Le directeur Administratif

Mutaz Al-Asadi
Archives

Nawaf Ahmed Al-Naar
Admnistration de diffusion

Ahmed Mahmood Al-Mulla
Abonnements

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Al-Sebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Appel à communication

Réglement et Conditions de publication:

La Revue “Culture Populaire” se doit d’accuelillir les travaux des chercheurs et académiciens de tout horizon. Les travaux de recherche approfondies doivent privilégier des thèmes relatifs, entre autres, aux sciences sociales, anthropologiques, psychologiques, linguistiques, stylistiques, musicales, mais appliquées au folklore et / ou en étroite liaison avec la culture populaire ainsi que les branches et spécialités y afférentes.

AD. It has changed since then.

- The music of the Western Sahara includes different pure Arab and African melodies.

- The richness of tidinit music and its five and seven modes stems from the richness of the vernacular and classical Arabic poetry in that region. Tidinit music is always accompanied by singing. Other types of music, such as Tawariq tidinit, do not resemble the human voice because they are accompanied by narrated stories, not songs.

- Hassaniya music plays an important cultural role in the Western Sahara and it reflects the multicultural nature of the region.

Mohammed Ahdhana
Mauritania

HASSANIYA (TIDINIT) MUSIC

Like all music, the music of the Western Sahara comprises musical instruments, musicians, singers, poetry and melodies.
French scholar Michel Guignard wrote about the region's music, and benefited greatly from meeting many of the region's artists.
In this paper, I attempt to survey and identify the particular features of different types of Hassaniya music, including tidinit music, the music of the people of the basin, Tagant music, and the music of Qiblah.

I also studied the etymology of musical terms that have gone through an epistemological gap due to historical events.
Any typological study of desert music should take into account the different stringed instruments used, including the tidinit lute, the ardin, the kanbarh, and the rababa. Some of these instruments are played with the fingers, while others are played using tools.

The tidinit is the main instrument used in the Western Sahara; it can be used to play local melodies, melodies imported by immigrants or even the melodies of neighboring countries.
When studying Hassaniya music, the following points should be taken into consideration:

- Hassaniya or tidinit music is an accumulation of technical skills, and it originated in the prosperous second Almoravid state, so it dates back to the second half of the 11th century

available at celebrations when brides are being prepared for their weddings.

Each female band consists of around 20 members aged between 30 and 60; their roles depend on their experience and their age. Usually but not always, the leader is the oldest and most knowledgeable and experienced band member; other band members choose someone to replace the leader if she is ill or absent. Some members, known as chairs, are appointed to serve as advisors to the leader and her deputy. A member is called 'Ja'idah', which means 'committed to the band'. The band meets at the leader's house, and she caters for them and offers them hospitality. 'Qlatah' or a symbolic amount of money is deducted from the total fee that the band earns for the wedding. Qlatah is supposed to cover the catering expenses, and the cost of purchasing and maintaining musical instruments.

The leader negotiates with people and makes verbal contracts for weddings. Either the band members choose the leader or, if the outgoing leader has a nice voice and good experience, she may appoint one of her similarly talented siblings.

Female bands perform at weddings, feasts, the fulfillment of oaths, and circumcisions. During weddings, the band performs during the henna ceremony, the night before the wedding, the morning of the wedding day and when the bride leaves her family's house for the house of her husband's parents.

Khalid Khalifa
Bahrain

FEMALE FOLK BANDS IN BAHRAIN

Tribes define the framework in which their members can celebrate and express happiness, so arts in general are restricted to stereotyped performances. Although the members of a given tribe celebrate and perform rituals, in most cases these rituals do not satisfy the human need to express joy and to transcend the constraints and worries of daily life. Both men and women have a strong desire to sing, dance, and express their emotions with odes that celebrate beauty, freedom, nature and love in communities that impose strict customs and traditions to prevent lovers from meeting. A tribal community has a lot to celebrate; there are always weddings, feasts, circumcision ceremonies, and oaths, so there has always been a need for singers, dancers and artists. Folk bands do all of this by writing, singing, playing music and dancing at weddings and other occasions. Bands of women of mixed origin began to play an important role in celebrations and to deliver richer performances than the Ardah or Maradah traditional dances performed by men, or by both men and women. Women became involved in the performing arts because:

1. There are no clear tribal rules that prevent women of mixed origin from singing and dancing.
2. Women of mixed origin often inherit African musical and singing talents.

3. In general, women are always

People in Bahrain take a laxative of Senna herbs in preparation for the fatty foods eaten during Ramadan. People recite the Holy Quran and listen to Quran recitals at mosques, and they try to recite the entire holy book as many times as possible during the holy month. There are also readers who will recite for a reward. After reciting the entire Holy Quran at the mosque, a preacher delivers a religious sermon, and the wealthy donate food to the poor.

In the past, everyone fasted, even children who were not yet required to do so. Children would compete, showing their tongues to prove that they were fasting, (when the tongue is white rather than red, it indicates that the person is fasting).

Unfortunately, in present day Bahrain children no longer play the invasion game that they used to play in Ramadan. The game consisted of two teams armed with sticks or stingray tails. When one team attacks, the leader of the other team sings to encourage his team to fight back. In the second half of the month of Ramadan, children celebrate Qarqe'an night by carrying a sack and walking around in groups collecting nuts, sweets and money.

Mohammad Al Samira'i
Iraq

RAMADAN RITUALS IN BAHRAIN

Many Arab scholars and authors have written about Ramadan and Eid, especially in history books, anthologies of poetry and literature. In Shaban, the month before Ramadan, markets start to get busy as people prepare for Ramadan by stocking up on food, sweets and drinks. People gather on the hills and beaches to watch for the crescent moon that signals the start of Ramadan; Bahrainis call this special night 'Istihlal'. People who sight the moon go and bear witness to religious authorities at mosques or at offices.

When the crescent moon of Ramadan is sighted, several cannon shots are fired, the streets are lit with lanterns, and religious rituals are held throughout the day and night. Men spend most of their time at the mosques, while women visit their neighbors" homes in the morning and then busy themselves preparing food for fast-breaking.

Boys, most of whom are fasting, try to spend as much time playing as possible. Bahrainis visit the elderly at the beginning of the first week of the holy month. Bahrainis usually break their fasts with light food such as soup, dates and Arabic coffee, then men rush to the mosques to perform the Maghrib prayer. When the men return, families dine on traditional dishes such as harees (wheat porridge), tharid (bread layered with stew), luqaimat (dumplings in syrup), and makbous (rice with lamb).

remember their Arrasah because it reminds them of their youths. The rituals of Arrasah reflect the young bridegroom's status in his community.

Each area has norms and rituals that stem from its cultural and social identities. After introducing Al Hawaya region and describing its geography, history and culture, the paper aims to identify features of Arrasah that are specific to the region.

'Al Sultan' and 'Al Hafsiyyah' are terms that are frequently used during Arrasah; these terms reference the Hafsiyyah dynasty, which ended when the Ottomans reached Tunis in 1574 AD.

There are indications that the phenomenon is as old as the Hafsiyyah dynasty, especially because it occurs in most Northern African countries and we find very similar rituals and terms used during Arrasah in Darj in Libya and in Tata in Morocco. In other regions of Tunisia, such as Nafzawah, the Arrasah rituals are almost identical.

The originally Bedouin Bani Khadash tribe are no longer nomadic, and many of their traditions have changed. Arrasah has also changed dramatically; from rituals including folksongs, ululations, incense and henna, only cupping and a few other minor traces remain to remind the people of their traditions.

Hachemi Hussein
Tunisia

ARRASAH WEDDING RITUALS IN AL HAWAYA, TUNISIA

In many tribal areas, wedding celebrations reflect the degrees to which the tribe is organized and liberal; this paper uses the example of weddings in Al Hawaya region, and attempts to focus on the community's laws and their social and cultural functions.

Among other celebrations, Bani Khadash weddings in Al Hawaya reflect tribal identity and draw attention to the cultural roots of the tribe and their history. Many of the social and symbolic cultural values are reflected in the tribe's celebrations, particularly weddings.

'Arrasah' is when the men gather around the bridegroom before, during and after the wedding to take care of him and to organize the event. The rituals are very well organized.

We find the phenomena of Arrasah in Northern African coastal and interior areas. Most Libyan, Tunisian, Algerian, Moroccan and Mauritanian men still

DIALECTIC OF THE SACRED AND THE PROFANE IN PERFORMANCES: WESTERN MOROCCO AS A MODEL

The history of dramatic performances in Morocco is closely connected to its history and cultural roots in the Arab world. Moroccan performances include rituals that represent Morocco's oral heritage. Traditional performances such as Ubaidat Al Romi sessions when the Holy Quran is memorized and recited, and religious rites such as Hamadsha, Jilalah and Isawah that include unusual practices, are all related to the sacred and the profane. In Morocco, there is a group of traditions and customs related to the seasons, and others related to grazing and agriculture, but these traditions are dying out and different societies retain only common features of wedding rituals, circumcisions, and religious celebrations. Religious celebrations had a strong presence in the 1950s and 1960s, and they involved most tribes. The great celebrations were performed in big markets and squares in Halaqat (circles) with the audience surrounding the performers and Sufis. During the celebrations, oral folk dramas were performed in a circle that could be moved to anywhere that men, women, and children gathered to watch. The audience consisted of interested people from all sectors of society, including workers, traders, visitors and passersby. The show was usually very interactive, with audience participation. Today, these shows have almost vanished and been replaced by modern cinemas, theaters and circuses, and audience participation is a thing of the past

Musa Faqir
Morocco

FOLKTALES ABOUT WATER

This paper examines the rituals and tales of folk heritage and their relationship to people's knowledge of natural phenomena.

The paper uses the folk names attributed to the last days of February - Qiran Al Ajayiz' - and the ritual known as 'The Mother of Rain' to represent natural phenomena and their effects on human life.

If researchers look for references to water in literature, they will find a great corpus of literary work; this shows how important water is to life.

Many folk stories are based on winter and the changes that it brings. February is always unpredictable, especially the last four days of February and the first three of March, and Bedouins always avoid valleys and plains on these days because of the potential for water-related danger. The seven most unpredictable days are called Qiran Al Ajayiz, (Qiran is a net used for hunting, and Al Ajayiz means the elderly).

The folktales tell the story of an old woman who died during Qiran Al Ajayiz. She would have survived had she known what the Bedouins knew, and had she known what time of year it was.

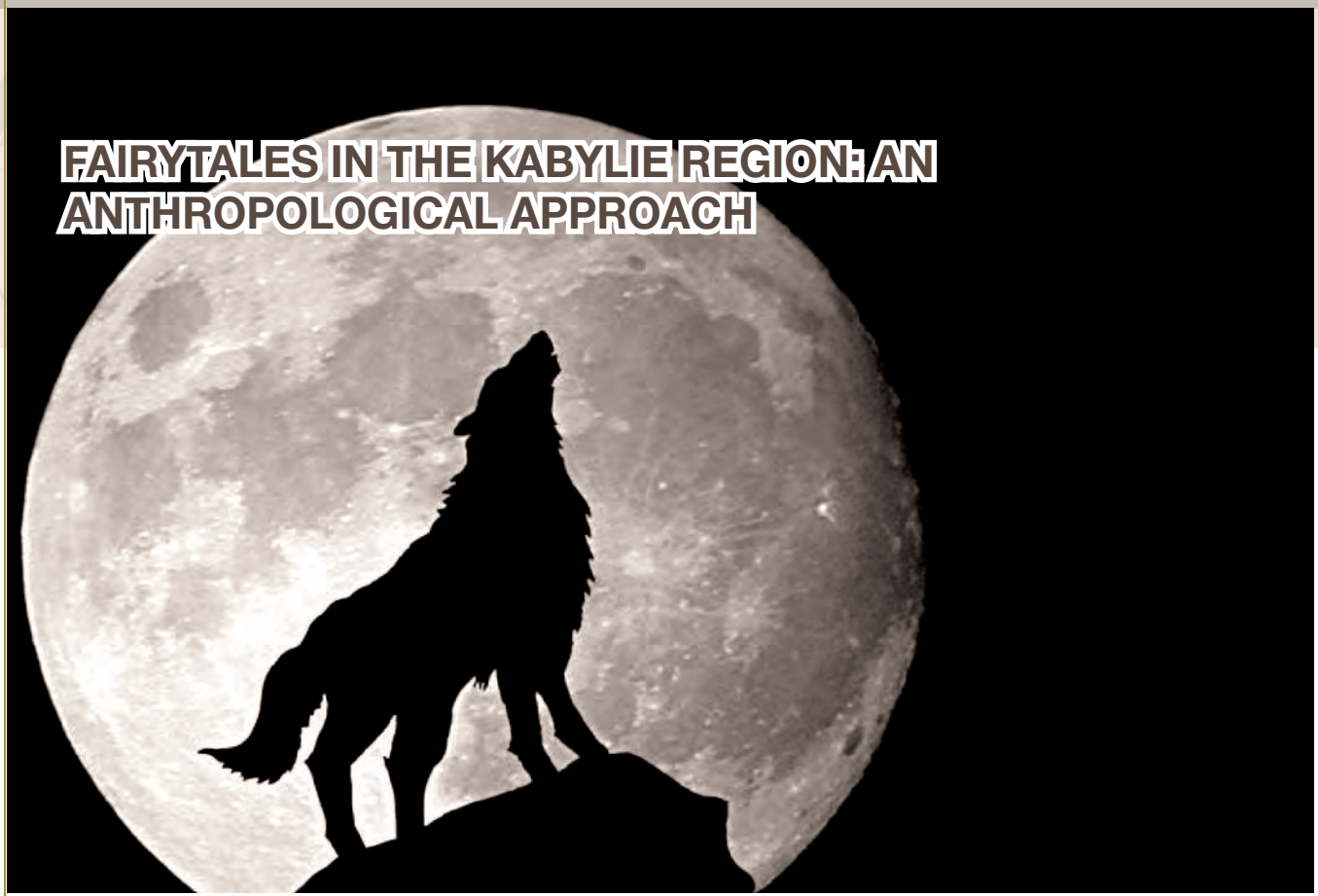
Hikmat Al Nawaysih
Jordan

an explanation of the different relationships that the tales have with different disciplines.

As they have multiple semantic levels, the tales must be read in multiple ways if we are to understand all their connotations. It is methodologically incorrect to read oral narratives with the tools used to read written tales. We cannot read colloquial folk culture the way that we read standard classical culture for many reasons, the most important of which is the major difference between oral and written expression. The oral is based on contextual semantic units, while the written is based on the word.

Baddak Shabha
Algeria

FAIRYTALES IN THE KABYLIE REGION: AN ANTHROPOLOGICAL APPROACH



This paper applies the anthropological approach to Algeria's fairytales, an oral heritage that is under threat due to rapid changes in Algerian society, globalization, and new technology.

The paper discusses heritage fairytales in the Kabylie region of Algeria by analyzing the tales' oral content and social, psychological and cultural themes that have been passed down through the generations by the collective memory. This paper attempts to identify the themes and concepts in these fairytales, to connect them to their socio-cultural and psychological contexts, and to explain why these fairytales are still narrated in Algeria despite their fanciful, mythological, primitive and absurd elements.

People in Algeria believe that the fairytales have supernatural powers, because some people still believe in them and fear negative consequences such as curses or the wrath of evil spirits. The study also highlights the individual's relationship to society as reflected in some tales.

This paper's major aim is to identify the original semiotics of the oral narration and the multiple sources from which the narration draws its values, because many of the fairytales are related to disciplines such as philosophy, psychology, ethnology, anthropology, sociology and linguistics. A semantic analysis of the tales' discourse will provide

with rituals and celebrations. In all its manifestations, folk culture is a vital force today.

Preserved and passed down through the generations, heritage responds to changes in the social and cultural environment. Communities must make every effort to protect and support their heritage. This includes identifying, documenting and studying heritage, emphasizing the importance of its role, passing it down through formal and informal education, and reviving various aspects of heritage. We highlight the role that museums play in protecting heritage.

According to scientific studies, folk culture plays a key role in uniting groups and peoples. In light of globalization, we must emphasize the common features of folk cultures in order to strengthen the unity of Arab societies. We must face challenges and confirm our identity; we have every confidence in our shared Arab culture.

Ali Bazzi
Lebanon

FOLK CULTURE AS A MEANS OF UNITING PEOPLES

Folk culture, which people create over generations, is a heritage of expressive symbolism within a community's cultural system.
When we research and analyze a culture, we must take the following into account:

- Folk culture does not receive the respect and appreciation that is its due because it is considered the culture of the common people, a source of information about the masses rather than the elite. Historians focus on communities' rulers and religious and military leaders.

- Folklore has been reduced to a specific form of the arts, such as music, singing, dancing or other forms regarded as ordinary forms of expression. Folklore is actually far broader and richer because it includes various cultural forms.

- Developed countries have recognized the value of folk culture and taken measures to preserve and support it, because folk culture contributes to the national economy and provides an income for creative people.

- Folk culture is pure, because it is created by common people whose creativity is unrefined.

Folk culture is a collection of material and non-material individual and collective activities that reflect the community's identity. These activities take place on special occasions such as feasts, festivals, and other events

Reviving the Arts at Stake

Intro
Issue 21

Nearly ten years ago in Bahrain, following an official directive, a group of specialists was formed to consider a proposal to revive 'Sawt' and 'Fajri', folksongs that were in danger of dying out due to societal changes and the scarcity of master and professional musicians. A specialist consultant chaired the group, which met several times.

The group made a series of recommendations that were submitted to the higher authorities for approval. The recommendations included forming a supervised Bahrain National Folklore Band composed of the most professional folklore musicians and singers and of young amateur musicians and singers. At the time, the authorities lacked the funds necessary to implement this recommendation.

At the beginning of this year, under the umbrella of Bahrain's Royal Court, with the guidance of His Highness Sheikh Abdullah bin Khalid Al Khalifa, Chairman of the Isa Cultural Center's Board of Trustees, and in cooperation with the National Council for Culture, Arts and Literature in Kuwait, Isa Cultural Center undertook an initiative to revive the lyrics of the endangered art of Sawt. Sawt reflects the Gulf people's folkloric spirit, their deep love for music, their passion for poetry, and their enthusiasm for group performances.

Both organizations have taken steps to revive the art of Sawt and to create new songs and music by organizing a contest with monetary prizes. Kuwait and Bahrain have held joint meetings to study procedural matters, and a supreme technical committee of the GCC's best artists was formed to oversee the contest.

A great incentive for creative young people, this Kuwaiti-Bahraini initiative proves that the leaderships are genuinely interested in reviving traditional music and enhancing national culture.

I pay tribute to Isa Cultural Center's efforts with regards to this valuable initiative, and to the support of Ali Al Yoha, the Secretary General of Kuwait's National Council for Culture, Arts and Literature, because Arab folkloric culture is in dire need of this kind of cooperation and solidarity.

Folk Culture

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE
21
A QUARTERLY SPECIALIZED JOURNAL

INDEX

8
FOLK CULTURE AS A MEANS OF UNITING PEOPLES

10
FAIRYTALES IN THE KABYLIE REGION: AN ANTHROPOLOGICAL APPROACH

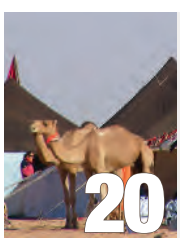
12
FOLKTALES ABOUT WATER

13
DIALECTIC OF THE SACRED AND THE PROFANE IN PERFORMANCES: WESTERN MOROCCO AS A MODEL

14
ARRASAH WEDDING RITUALS IN AL HAWAYA, TUNISIA

16
RAMADAN RITUALS IN BAHRAIN

18
FEMALE FOLK BANDS IN BAHRAIN


20
HASSANIYA (TIDINIT) MUSIC

Scientific Committee	
Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Ali Bezzi	Lebanon
George Frendsen	USA
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
Chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Mohamed Ghalim	Morocco
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors	
Ahmed Khaskhousi	Tunisia
Ahmed Al Fardan	Bahrain
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan Alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Radhi El Sammak	Bahrain
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hassan Omran	Bahrain
Ali Ebrahim Aldhow	Sudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:

- *Individuals* BD 5
- *Official Institutions* BD 20

Arab Countries:

- Individuals BD 10
- Official Institutions BD 40

EU Countries: Euro 60

USA $98

Canada & Australia $179

Asia Southeastward $150

World Unfading $150

Make cheques or money orders
Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401
Standard Chartered Bank - Bahrain

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE
21

A QUARTERLY SPECIALIZED JOURNAL

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordinator
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director of Field Researchs

Firas Alshaer
Editor of English Section

Bechir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud Elhossiny
Art Director

Ali Al-Oraibi
Graphic Designer

Zoukaa Jalal Sallam
Editorial Secretary / International Relations

Abdulla Y. Almuharraqi
Managing Director

Mutaz Alasadi
Archives Director

Moza Al-muhanadi
Communications Coordinator (I.O.V.)

Nawaf Ahmed Al-Naar
Distribution

Ahmed Mahmood Al-mulla
Subscription

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Sayed Faisal Alsebea
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House w.l.l. printer

An invitation to write:

With the launch of the first issue of "Folklore Culture" magazine, the long-awaited dream has come true. The road to this end has not been a rosy one, yet it sheds light on the heart-arresting fascination and magical beauty of the dream.

It is a dream that tantalizes our human nature and eventually triggers in us the desire to investigate our folklore and cultural tradition whose richness is immaculate, and its diversity is boundless and priceless.

This tradition motivates the search for a way to comprehend our ego, at a time of perplexity and fear toward relating to the 'other' and making the 'other' relate to us. How can we achieve this goal amidst the varied stereotypes that
endeavor to uproot us?
It is a universe of symbolism, imagination and characters that stir our lavish interest in going back to the endless

Published by:
Folk Culture Archive
for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Distribution
Tel.: 973 335 130 40
Fax: 973 174 066 80

Subscription
Tel.: 973 337 698 80
International Relations
Tel.: 973 399 466 80

E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O.Box 5050 Manama -
Kingdom of Bahrain

Registration No.
MFCR 781
ISSN 1985-8299

The message of folklore from Bahrain to the World

With cooperation of

International Organization of Folk Art (IOV)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

21

A QUARTERLY SPECIALIZED JOURNAL

Issue No. 21 , March 2013

www.folkculturebh.org