الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | متخصصة

العدد 26 - السنة السابعة - صيف 2014

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

إدارة التوزيع
هاتف : 15 282 351 973+
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

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

المفتتح

خطوة أخرى على الطريق

خلال أواخر خمسينيات القرن الماضي وحتى أواخر السبعينيات زار البحرين على فترات متقطعة باحثان ميدانيان كل منهما كانت وجهته واحدة وموضوعه مختلف، فوجهة الباحثين علمية ميدانية سافرا عبر آلاف الأميال قاصدين منطقة شرق الجزيرة العربية للاستكشاف والتعرف على الفنون الغنائية بالبحرين والكويت وقطر ودولة الإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان استكمالا لأبحاث ودراسات معمقة هي مشروع حياتهما العلمية الأكاديمية.

في البداية جاء إلى البحرين البروفيسور بول روفسنغ أولسن (1922-1982)، أحد أبرز علماء الموسيقى التقليدية وعضو الجمعية الدنماركية للموسيقى الشعبية، تولى رئاسة المجلس العالمي للموسيقى التقليدية (1977 - 1982) وجاء وقتها ملتحقا بالبعثة الدنماركية للتنقيب عن الآثار بمملكة البحرين. كان هم الرجل هو استكشاف ماذا لدى أهالي منطقة الخليج العربي من أغان وموسيقى، وقد قدر أن يكون للراحل الأستاذ أحمد الفردان ولي شخصيا حين كنت طالبا في الإعدادية أن نكون من ضمن الأدلاء المرافقين له في جولاته الميدانية على دور الطرب الشعبي وملاقاة الفنانين والمؤدين والرواة في مدن البحرين المختلفة. وقد وفق البروفيسور أولسن في تسجيل أهم فنون الغناء البحري المؤدى على سفن الغوص على اللؤلؤ إلى جانب أغاني سمر البحارة على اليابسة مضافا إليها أغاني الأعراس والمناسبات. وبكل ثقة يمكنني القول بأن ما استطاع أن يسجله البروفيسور أولسن من فنون هو أنقى التسجيلات وأقربها إلى أصول تلك الفنون قبل ذهاب مؤديها المبدعين. كاتبني أولسن بعد عودته يسألني عن مسميات بعض الآلات الإيقاعية ويطلب مني ترجمة لما سجل من نصوص وكنت أجيبه بقدر ما تعلمته وقتها من لغة إنجليزية بمساعدة مدرس اللغة الإنجليزية الأستاذ عيسى الذوادي.

استطاع البروفيسور أولسن أن يكتب دراسة قيمة عن الموسيقى والغناء في البحرين والخليج العربي تعد خلاصة لأبحاثه أسماها (الموسيقى التقليدية في الخليج العربي) وظلت مخطوطة إلى أن توفي، فكانت وفاته خسارة لهذا الحقل من المعرفة. ومن خلال موقعي بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية كاتبت وقتها السيدة حرمه أسأل عن أصول ما تركه الراحل ويخص منطقة الخليج والرغبة في شراء نسخ عنها والاحتفاظ بها فأجابتني وقتها بأن كل المذكرات واليوميات وأصول الأبحاث التي أجراها الراحل بما فيها المراسلات التي تمت بينه وبين الأدلاء والمرافقين أحيلت لتكون ملكا للجمعية الدنماركية للموسيقى الشعبية والتي بدورها أهدتها إلى متحف الدنمارك الوطني ومازالت محفوظة بعناية فيه. ومن حسن الحظ وبجهود رسمية مخلصة أن تهيأ لمخطوط هذه الدراسة عام 2005 أن تشترى حقوق

ترجمتها ونشرها وأن يتولى قطاع الثقافة والتراث الوطني بوزارة الإعلام البحرينية طباعتها ونشرها بلغتها الإنجليزية الأصلية رفق ثلاث أقراص مدمجة CD بها كل تلك التسجيلات النادرة وأن تترجم إلى العربية وتنشر وتوزع، لتعد من نفائس الأبحاث الميدانية التي لم تتناول التراث الموسيقي للمنطقة فحسب وإنما تعدته لتنفتح على كل ما يؤثره السلوك الإنساني بمختلف رؤاه ومعارفه على الموسيقى.

لقد ترك البروفيسور أولسن حصيلة وافرة من التسجيلات السمعية النادرة والمذكرات والمسودات والمقالات المنشورة في العديد من الدوريات العلمية تشكل في مجملها ثروة وجزءا ثمينا مما تعتد به أرواحنا.

أما الباحث الثاني الذي جاء إلى المنطقة في بداية السبعينيات فهو البروفيسور سايمون جارجي رئيس قسم الدراسات العربية والإسلامية بكلية الآداب بجامعة جنيف، وهو من أم عربية وأب سويسري يتكلم العربية بطلاقة ومهتم بجمع ودراسة الأغاني الشعبية وكان قد أصدر كتابا ثمينا قبيل مجيئه إلى المنطقة جمع فيه نصوصا من الموال في بلاد الشام قرين دراسة تحليلية. جاء الرجل إلى البحرين من بعد زيارة إلى الكويت باحثا عن نصوص تغنى على شاكلة فنون الموال في سوريا ولبنان والأردن ليجري دراسة مقارنة، لكنه أخذ بغناء صيادي اللؤلؤ واستهواه فن الصوت الشهير بهذه المنطقة فركز دراسته على الأغاني الشعبية الخليجية وسجل برفقتي كدليل تسجيلات لأهم الفنون الغنائية الشهيرة بالبحرين ثم انتقل إلى دولة الإمارات العربية المتحدة وعمان ثم عاود المجيء لمرات إلى أن استكمل دراسته وأصدر ما سجله وما جمعه من معلومات وإفادات نادرة في أربع اسطوانات مضغوطة رفق كل منها مطوية تحوي المعلومات وأسماء الرواة والاخباريين والأدلاء وذلك عن طريق متحف سويسرا الوطني بجنيف أوائل الثمانينيات. وتبذل (الثقافة الشعبية) في الوقت الراهن جهودا حثيثة قطعت شوطا متقدما لشراء حقوق إعادة نشر هذه التسجيلات مع ترجمة عربية لكل مطوية من المطويات المرافقة، لتكون هذه الخطوة مكملة للخطوة التي سبقتها.

إن الجهود الميدانية المبكرة التي سعت لجمع وتسجيل الفنون الغنائية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية هي بلا شك أعمال جليلة ونادرة، هيأ الله لها ذوي الاختصاص من المشتغلين في هذا الميدان فلولا هذه الجهود وما آلت إليه من عناية في غير موطنها الأصلي لما تم حفظها ذخيرة لأجيالنا القادمة ..

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | متخصصة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

فاروق عمر الدعيني
إدارة الأرشيف

فراس الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
المدير الفني

هناء العباسي
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

عبدالله يوسف المحرقي
المدير الإداري

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع

أحمد محمود الملا
إدارة الاشتراكات

سيد فيصل السبع
إدارة تقنية المعلومات

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
دعم النشر الإلكتروني

التنفيذ الطباعي : المؤسسة العربية للطباعة والنشر - البحرين

عدسة : شيماء طالب

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
عبد الحميد 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

الفهرس

02 خطوة أخرى على الطريق
علي عبدالله خليفة

08 الحكاية الشعبية في عصر الانترنت
عبدالقادر عقيل

10 صورة الغلاف الأمامي والخلفي
بسمة البناء

14 الثقافة الشعبية بين الهوية والكونية
سالم المعوش

44 فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشعبية
يعقوب يوسف المحرقي

64 الدلالات السردية في الحكايات الشعبية
انتصار البناء

72 الشوق والحنين إلى الروضة النبوية في الشعر الشعبي الجزائري
عبداللطيف حني

86 ظاهرة الحسد
عبدالكريم الحشاش

98 إطلالة على ألعاب الأطفال بالمغرب
رشيد العفاقي

104 العرس البدوي الأردني, العلامات والرموز
هيثم سرحان

118

رقصة العلاوي (الدبكة المغاربية)

زبير مهداد

160

مدخل لتاريخ العمارة الأمازيغية

محمد سعد الشيباني

130

اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية «الصوت» نموذجا

فاطمة زكري

172

مواقد إعداد الخبز الطينية (الأفران)

ضيف الله عبيدات

146

الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية

محمد محمود فايد

194

الثقافة الشعبية المصرية دراسات ميدانية في المناطق الثقافية

أحلام أبو زيد

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع - السعودية: الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - قطر: دار الشرق للتوزيع والنشر- عُمان (مسقط): الشركة المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - الامارات العربية المتحدة: دار الحكمة للطباعة والنشر - الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف - عُمان (السيب): النور لتوزيع الصحف والمجلات- جمهورية مصر العربية: مؤسسة الاهرام - اليمن: القائد للنشر والتوزيع - الأردن: ارامكس ميديا - المغرب: الشركة العربية الافريقية للتوزيع والنشر والصحافة (سبريس)- تونس: الشركة التونسية للصحافة - لبنان: شركة شرق الاوسط لتوزيع المطبوعات - سوريا: مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - السودان: دار عزة للنشر والتوزيع - ليبيا: شركة ليبيا المستقبل للخدمات الإعلامية - موريتانيا: وكالة المستقبل للإتصال والإعلام - بريطانيا (لندن): دار الساقي - فرنسا (باريس): مكتبة معهد العالم العربي.

الحكاية الشعبية في عصر الانترنت

منذ أن عرف العالم الانترنت في عام 1983 وهو يساهم بشكل فعال في تطوير مجالات التعليم والاتصالات والخدمات الصحية وخدمات شركات الطيران والبنوك، وحققت التجارة الألكترونية على شبكة الانترنت ازدهاراً كبيراً، إذ سجلت أرباحاً بمقدار 11.2 بليون دولار خلال العام 2003.

وأصبح الانترنت مثالاً واقعياً للقدرة على الحصول على المعلومات من مختلف أنحاء العالم، واصبحت له هذه السطوة القوية، والسيطرة الخطيرة على العصر، فقد فتح الآفاق، وألغى الحدود بين الدول والشعوب. وأفادت دراسة إحصائية من اليونسكو أن المعارف الإنسانية التي يتلقاها إنسان اليوم تصل إلى 900 معلومة يومياً، بينما كانت اثنان وعشرون فيما سبق، هذا بالإضافة إلى سرعة نشر المعلومة بالسرعة المطلوبة.

في المقابل أصبح جيل الانترنت والوسائط الأخرى مثل الفيسبوك والتويتر والواتس أب والهواتف الذكية أكثر انعزالية عما سبق من أجيال، وأصبح يفضل العيش فيما يسمى بالحياة الافتراضية، فهو جيل جديد منفتح على عالم أكبر لم تعرفه الأجيال السابقة، ينشغل ويتباعد عن العائلة التقليدية وعن المجتمع، ويسبب ذلك حالة من الإدمان أدى إلى خلل في أنماط حياة المستخدم لها مثل: قلة ساعات النوم، وإضعاف العلاقات الاجتماعية، وتقليل استخدام وسائل الإعلام الأخرى.

في مثل هذا العالم الافتراضي الساحر، المدعوم بالثورة المعلوماتية المتفجرة والمتغيرة، وفي ضوء التنافس الألكتروني الهائل، يبدو أنه لم يعد من السهل بمكان الجلوس والإصغاء إلى جدة عجوز تروي حكاية شعبية تنتمي إلى عالم قديم.

هل بالإمكان الربط بين الانفجار المعرفي والثورة التكنولوجية والعلمية وبين الحكاية الشعبية؟

منذ أن كان الإنسان القديم يتحلق حول النار ظلت الحكاية من أمتع الأساليب لتمضية الوقت، وكانت رواية القصص من أقدم فنون العالم، فالحكاية هي الذاكرة الشعبية في أي مجتمع، وكانت الحكايات تسلية الشعوب ووسيلتهم لفهم العالم، فكان السمر وسرد الحكايات أكثر وسائل الترفيه عن النفس شيوعاً، فقصص الجن والساحرات والوحوش الخرافية والبطولة الفردية والقصص المرحة أو الساخرة، كانت وسيلة رئيسية للتعبير عن آلام وآمال الشعوب وأسلوب تفكيرها.

فالجدة كانت تجلس في ليالي الشتاء الباردة بجوار موقد الفحم لإعداد الشاي ولسرد الحكايات على أبنائها وبناتها، معتمدة على مخيلتها وقدرتها على إحداث التشويق، واستخلاص العبر والدروس من حكاياتها، أما الحكواتي فكان يضع كرسيه في وسط المقهى بمكان مرتفع يرى فيه الجميع، ويبدأ حكاياته بعبارة (يا سادة .. يا كرام) ويبدأ في رواية حكايات البطولة والأمجاد المتوارثة عن البطولات القديمة.

الحكاية الشعبية إذن كانت تعتمد على الإلقاء والسرد وليس على التدوين، فالحكاية

ليس لها مؤلف معروف، ويكاد يجمع الباحثون على أن أصل الرواية هو الأساطير والحكايات الشعبية، فأقدم رواية في العالم وهي رواية (الحمار الذهبي أو التحولات) ما هي إلا حكايات متنوعة جمعها الكاتب اللاتيني (لوكيوس ابوليوس) (125 ق م) وكتبها في أحد عشر جزءاً.

يقول الكاتب البوسني إيفو أندريتش:

(إن البشرية منذ ومضة وعيها الأول، تتداول عبر القرون نفس الحكاية بمليون شكل مختلف، على إيقاع نفس الرئة ونبضات القلب، وكأن هذه الحكايات تصبو إلى ما كانت تصبو إليه شهرزاد الأسطورية، وهو خداع الجلاد وتسويف حلول المأساة الحتمية التي تهدد، ومحاولة التوهم بالحياة والديمومة.من هذه الشرفة أرى أنه ليس مطلوباً إعادة تاريخ مضى، ولا إعادة سرد الحكايات، بل توضيح أهميتها وجمعها وتوثيقها، بلهجاتها المحلية والفاظها وأسلوبها، بعيداً عن أي تحريف، وهو بدوره يوثق للتاريخ الشفهي للجماعات.

ان العصر الجميل للحكايات الشعبية قد احتضر وانتهى، ولم يعد يهتم به أحد من الناس سوى الدارسين والباحثين الذين يعملون على جمعه وتوثيقه من ذاكرة الجيل القديم.

فالشاشة الصغيرة أخذت دور الجدة، والتلفزيون يروي للمشاهدين كل ليلة، ودون انقطاع حكايات لا نهاية لها.

ليس بوسع الحكواتي الآن أن يتحدى الفضائيات والانترنت والاختراعات اليومية. وليس بوسع المرأة المعاصرة، وهي تواجه الأوضاع الاقتصادية الصعبة، أن تجد متسعاً من الوقت لتجمع أولادها حولها لتروي لهم حكايات لم تعد تسعفها الذاكرة المتبعة.

وليس بوسع الجيل الجديد من الأبناء الذين نراهم منشغلين في عوالمهم الافتراضية الخاصة أن يتفاعلوا مع حكايات يحسبونها من خرافات الماضي.

تكمن أهمية مشروع جمع الحكاية الشعبية وتسجيلها ودراستها وحفظها بوصفها تعبيرا من تعبيرات الذاكرة الجماعية، ورافداً من روافد الإرث الثقافي للأمة.

فالغاية من تدوين هذه الحكايات ليست احياءها، وانما حفظها وتوثيقها ودراستها دراسة أكاديمية معمقة، وهو ليس بالأمر السهل، ويحتاج الأمر إلى بذل جهود كبيرة وجادة ومخلصة، لأن إضاعتها او تجاهلها هو إتلاف وإضاعة لموروث الأمة، وهو إتلاف لذاكرة الشعوب وموروثها الفني.

عبدالقادر عقيل

ليلة الحناء..
موروث العادات ووحي الأساطير

تحرير :
بسمه قائد البناء

ارتبطت الحناء بجملة من العادات والطقوس في حياة الشعوب، وهم في ممارستها لا يدركون منشأها وما تحمله هذه النبتة من دلالات ورموز تتداخل فيها الطقوس السحرية مع عوالم الأساطير بالإضافة إلى التعاليم الدينية، مما أعطى تلك النبتة مكانة خاصة تصل إلى حد القداسة في ثقافات بعض الشعوب.

وتعتبر الحناء شجرة مباركة خاصة بالنسبة للمسلمين، وهي شجرة معمرة تحمل أزهاراً بيضاء صغيرة، ذات رائحة عطرية قوية ومميزة. ويعتقد أن موطنها الأصلي بلاد فارس، وتنمو في المناطق الاستوائية الحارة والرطبة. ومنذ القدم استعملها الفراعنة في أغراض شتى منها التجميل وتخضيب الأيدي والأقدام وصبغ الشعر والتحنيط واستخراج العطور.

كما استعملت عجينة الحناء في الطب النبوي والشعبي، لمداواة بعض ما يصيب الأيدي والأرجل من أمراض جلدية وفطرية، ولالتئام الجروح، وللحماية من حرارة الشمس، كما أنها تنقي فروة الرأس من القشرة، وتستخدم كذلك لعلاج الصداع والشقيقة.

وتلازم الحناء النساء في أغلب المناسبات وبالذات ما يرتبط بالأفراح والأعياد، وتعد طقوس «ليلة الحناء» التي تسبق يوم الزفاف، أحد أهم العادات الشعبية التي ما تزال النساء يمارسنها في الشرق، وتتعدى هذه المناسبة في رمزيتها من عادة جمالية تقوم بها النساء للتزين بالنقوش الجميلة، إلى ممارسة طقوسية لها جذورها الأسطورية الممتدة عبر غياهب التاريخ السحيق.

وتعود «ليلة الحناء» الى الأسطورة الفرعونية في زمن «إيزيس» و«أوزوريس». حيث عمد إله الشر «ست» الى قتل «أوزوريس» طمعاً في الملك وغيرة منه. فلم تستسلم «إيزيس» وتمكنت من جمع أشلاء زوجها بعد أن مزقها «ست» إلى 42 قطعة ووزعها على أقاليم مصر. وكانت كلما جمعت قطعة من جسده امتلأت يدها بالدماء حتى اصطبغت يداها تماماً باللون الاحمر. فاعتبر ذلك رمزاً لوفاء الزوجة وحبها الأبدي، وحرصت الفتيات المصريات حتى يومنا هذا على تخضيب الأيادي قبل الزفاف في «ليلة الحناء» على أنغام الأغنية الفولكلورية «يا حنة يا حنة.. يا قطر الندى»، حيث تعد هذه الليلة أحد أهم طقوس الزفاف المصرية.

وارتبطت الحناء منذ القدم بعالم السحر، ومحاولة استرضاء قوى الطبيعة بتقديم القرابين للنذور، مع تخضيبها بالحناء أو صبغها بالدماء، وللون الأحمر والأسود رمزيته أيضاً وارتباطه بالعالم السفلي والجن.

وهذا ما تذهب إليه أسطورة أخرى في المغرب، تقتضي بضرورة وضع العروس للحناء قبل ذهابها للاغتسال من أجل نيل رضا بنت ملك الجان، والتي تحرس الحمامات العمومية التي ترتادها النسوة باستمرار، كما يجمر البخور قبل دخول العروس وأهلها لقاعات الاغتسال.

وتعتقد بعض النساء بالمفعول السحري للحناء، فيعمد أهل العروس إلى إخفاء الإناء الذي يحوي بقايا الحناء، كي لا يقع في أيد خبيثة حاسدة فتستعمله في السحر وإلحاق الضرر بالعروسين.

وفي شبه الجزيرة العربية تتشابه الطقوس إلى حد كبير، فترتدي العروس ثوباً أخضر مطرزاً بالخيوط الذهبية، وتتزين بالذهب والحلي، وتجلس على كنبة خضراء تسمى (دوشق)، وتمد قدميها على وسادة، لتقوم «الحناية» بنقش الحناء على كفي العروس وقدميها، وسط أهازيج وأناشيد شعبية تراثية تغنت بها جداتنا وأمهاتنا في الزمن القديم ومازلنا نرددها حتى يومنا هذا:

حناج عيين يا بنية حناج عيين
لي دزوج على المعرس بالج تستحين

يبقى التخضيب والتزين بالحناء من عاداتنا الموروثة والراسخة في مجتمعنا الشرقي، حيث يعتبر التخلي عن هذه العادة في المعتقد الشعبي نذير شؤم وفأل سيء للعروسين، ومهما اختلفت ثقافات الشعوب وطبقاتهم الاجتماعية، تظل «ليلة الحناء» من أهم الطقوس التي لا تتنازل عنها أي عروس.

ما الذي يبوح به الريحان .. ؟

تصوير:
شيماء طالب

عندما يُذكر الريحان فإن الذاكرة تستدعي أعذب الذكريات التي تحملك إلى أجمل أمسيات السمر وليالي الأفراح والأعراس. إن للريحان أو كما يطلق عليه في الخليج العربي (المشموم)، ذاكرةً جماليةً ورمزيةً موحية ومعبرة في زمن كانت المعاني والدلالات والإيحاءات تختزل في أدق تفاصيل الحياة، وهكذا كان ما يحمله العبق المنبعث من رائحة المشموم الزكية ولونه الأخضر المنعش مرافقاً لأجمل البدايات وواعداً بنعيم كالجنة وبالحياة الخصبة والمثمرة.

ينتمي الريحان أو الحبق إلى الأعشاب الورقية العطرية، ويعتبر الموطن الأصلي له الهند، وينبت الريحان في ظروف مناخية تقاوم الحرارة والجفاف والبرودة أيضاً. ولا يقتصر استخدامه للزينة أو التطيب برائحة عطره، حيث تشكل هذه النبتة جزءاً هاماً من الثقافة الهندية، فأوراق نبات الريحان صالحة للأكل وتستخدم كنوع من التوابل، وفي إيطاليا واليونان تطبخ أوراق الريحان وتعد منها أطباق ذات مذاق طيب، وفي المصطلح اليوناني تعرّف كلمة الريحان (بالعشبة الملكية) وذلك لما يتميز به هذا العشب العطري منذ قرون طويلة بخصائصه الطبية المذهلة، إذ يمتلك العديد من المنافع الصحية والعلاجية التي لا تعد ولا تحصى.

ويعتبر المشموم أحد أهم رموز الثقافة الشعبية في تراث شبه الجزيرة العربية، ويحظى باعتناء خاص في المناسبات السعيدة مثل الزواج والأعياد والعودة من رحلة الغوص أو السفر. وقد حظيت الكثير من الأهازيج الشعبية بذكر المشموم وكان يتغنى به في أبيات الشعر الشعبي، يقول الشاعر:

يا زارع المشموم فوق السطوحي
لا تزرعه يا زين عذبت روحي

ويشتهر استخدامه من قبل النساء باستخلاص عطره لصنع خلطات مميزة والحصول على مزيج من روائح عطرية فواحة، فقد كانت النسوة يفصلن أوراق المشموم عن «عوده» ثم يضعنه بعد غسله وتجفيفه في وعاء فخاري عميق، ويضاف عليه المسك والعنبر وماء الورد والزعفران والصندل، ويتم توزيعه في أرجاء البيت، وتحت الأسرة وبين ثنايا الفراش، وداخل خزائن الملابس، فتظل رائحة البيت عابقة بالطيب طيلة أيام الأسبوع.

ومنذ زمن بعيد ارتبط المشموم والفل والعود والبخور، بالعادات الحميمة بين الزوجين وبيوم الخميس وهو ملتقى الأزواج بعد أسبوع عمل شاق، حيث يؤكد الآباء والأجداد ما لهذه النبتة العطرية من سحر سريع المفعول في تحريك وإثارة الغريزة وقدرتها على تنشيط القدرات الجنسية.

ويُحرص على وجود المشموم ضمن عادات الاحتفال بليالي الخطوبة والزواج، ففي «ليلة الحناء» -وهي الليلة التي تسبق العرس- تحضر المقربات من الأهل والصديقات لمشاهدة العروس وهي تُخضَّب، ويتم تسريح شعرها بعمل ضفيرة أو ما يسمى بـ» العجفة» وتزيينها باستخدام المشموم الأخضر، حيث ترمز هذه العادة إلى تحول الفتاة من عذراء إلى امرأة متزوجة.

وفي ليلة العرس يستعمل المشموم المعطر ذو الأوراق الكبيرة لـ «شكه» باستخدام إبرة صغيرة، وتعليق وريقاته بعد كل عقدة في الضفيرة لتعطير الشعر، ويكتمل جمال العروس وزينتها بوضع قلادة المشموم والفل والرازجي على صدرها.

وهناك في الحجرة المعدة للزواج «الخِلّة» أو «الفرشة» يعطر غطاء السرير بالروائح العطرة مثل البخور ودهن العود والياسمين، إضافة إلى طبق كبير من المشموم المعطر يتم توزيعه بأنحاء الحجرة وخاصة تحت سرير الزوجية وتعطر الوسائد بالمشموم الذي يكسب الوسادة والغرفة كلها رائحة طيبة وجواً من الراحة.

إن التاريخ المشترك والقرب الجغرافي بين الأقطار العربية صنعت ذاكرة تكاد تكون متشابه في ما يتعلق بتفاصيل الاحتفالات وطقوس الزواج، ورغم اختلاف عوامل الزمن وتطور الأوضاع المعيشية والاجتماعية في كثير من البلدان، مازالت أغلب هذه الطقوس محافظاً عليها، ويظل الريحان أو المشموم الأخضر رغم كل هذه السنين محتفظاً بمكانته الخاصة ورمزيته ودلالته في ثقافتنا الشعبية العربية، لذلك جاء غلافنا لهذا العدد احتفاء وبهجة به.

من كتاب: opus one

قراءة في الإشكالية والمنهج الثقافة الشعبية العربية بين الهويّة والكونية

الثقافة الشعبية العربية بين الهويّة والكونية

http://3.bp.blogspot.com

سالم المعوش
كاتب من لبنان

يستوقف الباحث في هذا العنوان الأكثر إغراء للدراسة مقولات ثلاث تتبعها رابعة وهي الثقافة والشعب والهوية، بالإضافة إلى انعكاس هذه المقولات على نوع كتابي مهم هو الأدب.

ولعلّ إيقاظ مثل هذه الثوابت في اللحظة التاريخية الراهنة توحي بمحاولة تشديد القبضة عليها إيذاناً بمواجهة كلّ افتئات يحاول النيل منها..

ذلك أن المستجدات الدولية أرخت العنان لتجاوز هذه المنطلقات، بغية استبدالها بأخرى هجينة، تبدّل حياة الشعوب من حال إلى حال وتدخلها في أنفاق مغايرة لما هو سائد ومتعارف به..

مـن أجل هـذا كان الحديث يتصاعـد ويتسع حول ما للشعوب وما عليها، وما يجب عمله في هذه المرحلة التي أعلن عنها بأنها العولمة..

القسم الأول: إشكالية الثقافة الشعبية

1 - واقع الإشكالية

أ-شـرعية التسـاؤل حـول فاعليـة الثقافـة الشعبية

يبدو لأول وهلة أن مفهوم التراث الشعبي ومن ثمّ مفهوم الثقافـة الشعبية من العناوين التي كثر التنظـير فيهمـا ولم يحظيـا في النتيجـة بتعريف واضـح متفـق عليـه، أو بمنهج وحيـد نستطيع به دراسة المفهومـين بطريقة علمية نقـف فيها على تقنين منفـرد يوضح ماهيتهما نهائياً.. نحن أمام ثلّة من الآراء التي تذهب مذاهب مختلفة في تقديم الصورة المنقحة والأخيرة لهما..

وهـذا الاختـلاف أدّى إلى كثير مـن التساؤل حولهما، لاسيّما في النفـاذ إلى مقولات قد تصب خارج النطاق الإيجابي المرسوم للتراث الشعبي أو للثقافة الشعبية.. وهو ما يؤكد على شيوع مقولات مثل موت الحقائق أو عدم فائدتها وضرورة نسيانها والعبـور بالحياة إلى الملائم والمفيد للبشر.. وربما ناقش البعض ثنائية الكلمة: «ثقافية شعبية» ليجد أن ليس هناك فـرق بين ثقافة شعبية وأخرى غير شعبيـة، ما دامت الشعـوب، كل على حدة، تصنع ثقافتهـا بمجمل فئاتها سواء أكانت شعبية أم غير شعبية، انطلاقاً من الخلط بين ما هو تراث وما هو ثقافة شعبية، وما هـو ممكن البقاء والتطوير وما هو جامد صنع لمرحلة معينة من الزمن[1]..

علـى أنّ الإنطلاق من مقاربة تعريفية للثقافة الشعبيـة كانت تعـوّل في الأساس علـى المأثور من العادات والتقاليد والأديان والمعتقدات والأساطير والخرافـات والقصـص والحكايـات والأمثـال والأغـاني الشعبيـة والشعائر والأعيـاد والطقوس وآداب السلوك والضيافة والفنون الشعبية والفنون الأدبية وفنون الصناعات اليدوية والحرف..

وقد يتعدّى المأثور هـذه الظواهر ليضمّ ألوان الحيـاة كلّهـا فيهتمّ بسـيرة شعب مـن الشعوب، ويدخل في عالم أحداثه، ويتغنّى بنضالاته وبطولاته ومسيرته الكفاحية عبر حقبات طويلة من الزمن، ويجعلهـا أمثلة عليـا لديه، مضيفـاً إليها الطبائع والسمـات الأساسيـة التـي تميّز شعباً عـن آخر، فتطبعه بطابعها إلى آجال قد تطول في الزمن، بل يعرّج على الأديان ويطيل البقاء فيها لإبراز القدرة العقليـة والروحية في لحظة من لحظات التاريخ.. ويحتفظ ببعض الصنائع والمهـارات دلالات على الرقيّ ومثاليته وضرورة الاحتذاء به..

وعلـى العموم، فـإنّ معـالم الثقافـة الشعبية تجعلها تمضي في طريقين واضحين: مادي وروحي، متلازمين حيناً ومفترقين حيناً آخر..

إلا أنّ التسـاؤل يبقى دائماً حـول فاعلية هذا الـتراث الشعبي وبالتـالي الثقافـة الشعبية وقوة مضائهما؟ والسـؤال الأهم هو: أين هذا التراث؟ وبم يتمثّل؟ بل كيف نقـرؤه وبأية منهجية نستطيع الإمسـاك بـه؟ وهـل تمّ جمعـه؟ وعـن أي تـراث نتحدث أهـو العربي العام أم القطري أم الإقليمي أم الفئوي؟ و"هل فقد هذا التراث الشعبي وظيفته ومضمونـه أم أننا تخلينا عـن أرضية الفعل الذي نشأ عليها هذا التراث؟"[2].

هـذا التراكم التساؤلي يفضـي إلى جملة من الإجابات قد تكون توضيحية أكثر مما هي إجابات محكمـة. ذلـك أنّ الواقـع العربـي.. وأنّ الأرض العربيـة والتاريخ العربي الحديـث ألقيت جميعها في دوّامة القلق وعدم الإستقرار وعدم الانصراف إلى البحـث الجدّي للإنشغال بما هـو أهم ألا هو معركة المصير والوجود..

لذلك كان التساؤل أيضاً عن الهوّة الفاصلة بين الـتراث الشعبي والثقافة الشعبية وبين الحاضر.. ولذلك كنّا نمضي دائماً من غير إجابة نهائية عن مدى جدوى هذا التراث، لما فيه من ذخائر روحية متناهيـة العظمة ومـا فيه من محفوظـات مادية منتشـرة على كل بقعـة من بقاع الوطـن العربي، ومبثوثـة في صفحات الكتـب وفي صـدور الناس، علامـة فارقـة تجيب عـن إمكانية استمـرار هذا التراث الشعبي فعلاً ومعنى واحتراماً وتقديراً..

ذلـك أنّ التراث الشعبـي والثقافة الشعبية لا تتوقف صناعتهما لأنّهما صنوٌ للحياة، واستمرارها مرتبط باستمراره.

ولعلّ هـذا الاستنتاج الأخير يفصح عن معنى أكـثر واقعية للشعبي الذي يجد سبيله في الامتداد عبر القرون: إلى الأمام وإلى الوراء..

ب- بعض مظاهر الإشكالية

وعلى ذلك لا يمكـن النظر في التراث الشعبي والثقافـة الشعبيـة علـى أنّهمـا حالـة مَرَضيّة أو مفروضـة على الحاضـر أو ثقيلـة أو هي في حالة صـراع مـع المعاصـر.. أي أنّ الإعاقـة ليست من هـذا المصنوع الشعبي بقدر ما هي من أحفاد هذا المصنـوع الذيـن ينبغي عليهم درس حالتهم قبل درس حالة التراث الشعبي..

عند ذلـك سنجد أن العيب ليس فيما صنعه الأجداد من جميل وخـيّر وذي فائدة بل في الذين صار إليهـم الذمام ولم يعـودوا يدركون، كما قال عبـد الرحمن شكـري، وهو يتحدث عـن الشباب المصـري في تعليقه علـى النهل مـن الغرب:«وهو كثير الحـيرة والشك على الرغم من غروره يترك مـا يعنيه لما لا يعنيه، لا يعـرف أيّ أفكاره وعاداته القديمة خرافـات مضرّة، ولا أي أفـكاره وعاداته الجديـدة حقائـق نافعـة. مـن أجل ذلـك يضرّه القديم كما يضرّه الجديد، فهو في قديمه وجديده غارق بـين لجّتين أو مثـل كرة في أرجـل المقادير، فـإلى أين تقذف به المقاديـر»[3]. وهو الذي أشار إليه العقاد متحدثاً عن طبيعة العصر وحال العرب فيه: "هذا العصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيـق ومستقبـل مريب. وقـد بعـدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية"[4].

وبعيـداً من المغالاة، وتجنباً لعدم الوقوع في فخّ رفض المعاصرة لخدمـة الثقافة الشعبية والتراث الشعبي، ينبغي إعادة النظر في الكثير من المواقف التي يمكـن أن تعيدنا إلى نوع من إلتقاط الأنفاس وقراءة مقولة الأصالة والمعاصرة بشيء من التأني لما يفيد حاضرنا..

وربمـا كانت مداخلة عبد الوهاب عزام تعطي شيئاً من التلمّس لما ينبغي أن يحيا من الموروث وما ينبغي أن يتواصل مـع الحاضر: "أضلّ الشرقيون أنفسهـم، فإذا هـم أجساد تنبض بقلوب الغرب وتفكر بعقوله، وإذ هم مستسلمون لكل ما تطلع به أوروبا، ثم إذا هم أذلاّء مقلّدون يحقرون أنفسهم وآباءهـم ومـيراث حضارتهـم وتاريخهـم إلا أن تعظم أوروبـا أباً من آبائهـم أو تعجب بمأثرة من مآثرهـم فيقتدوا بهـا. إن الشرقيـين يتلقون عن الغربيين أفكارهـم وعقائدهم كما يأخذون منهم منسوجات القطـن والصوف.. بينما الصحيح أن نجـد أنفسنا، أعنـي أن نعدّ أنفسنـا أناساً أحياء مفكريـن، وأن نرجـع إلى تراث آبائنـا نحفظ كل مفخـرة ونعتـز فيه بـكل مأثرة ونخطـط لأنفسنا في معـترك الحياة خطة عمل مـن عقولنا وأيدينا ووحـي تاريخنا وآدابنا، تصـل ماضينا وحاضرنا بالمستقبل"[5].

تقـارب هـذه المداخلـة الحقيقـة، لاسيّما في قسمهـا الأخير.. وفي الواقع إن النظرة إلى التطور والتقدم تعير كبير أهمية إلى التجديد عبر نافذتين أساسيتين: تجديد العقل والمنهج والرؤية والأدوات والمستلزمات كلّهـا أولاً، والتجديـد ضمن الأرض والقيـم والـتراث متفاعلة مـع الـتراث الإنساني باتجـاه الإفادة البشرية ثانياً.. عند ذلك يمكن أن تصبح الثقافة الشعبية العربية في دائرة وعينا، لا وهماً بل حقيقة..

وأقصـد بالثقافة الشعبيـة وتراثها ليس فقط ما أنتج ضمن المنطلقات الآنفة الذكر في التحديد لمكوّنات هذا الثقافة، بـل كل ما تراه الأمة ملائماً لنهوضهـا، وتقدمها وعبورهـا إلى مواكبة التطور الإنساني، وصنع حياة تليـق بالآدميين قائمة على أساس احـترام الـذات ومكوّناتهـا عـبر التاريخ الطويل.. وبهذا المعنى يصبح المنتج المحلي المرسل إلى الإنسانية قـدرة تحمل الفعالية على تخصيب الحيـاة وتجدّدهـا في جميـع المجـالات الروحيـة والمادية وعلـى الأخص العلميـة والإنسانية.. وهو تجـدّد يعـوّل على الإصـرار على معرفـة الذات.. وعلى المخزون الذي أفرزته هذه الذات في التفاعل مع الآخر..

ج- تاريخية الإشكالية

عند ذلـك تتجلى القدرة على استيعاب الواقع مـن خلال تواصله مع الماضـي دون انقطاع.. هذا الواقـع الذي يحمـل ذكريـات الأرض وإبداعات البشر عليها وما عرفـوه من ثقافة وحضارة وعلم

ومعـارف... تنسجم مع طبيعـة تكوينهم، في بقعة هدهـد أبناؤها ترابها، وصاغوا ما يحتاجونه وفق ما تهضمـه هذه الأرض، وتتمخض به عن النبت القـادر على الحيـاة وتجديد نفسه عـبر شرايين الشعب ونوازعـه واهتماماته وما يستريحون إليه، دون حسبان ما صنعوه جامداً لا يقبل الحركة، بل متحركاً يقدّم الجديد القائم على القديم..

وعلـى ذلك تكون هـذه الثقافـة الشعبية ليس نافلة من النوافل يستطاع الاستغناء عنها وحذفها أو تحييدهـا.. بـل هـي في قلـب عمليـة التحـوّل والتغيير.. وعند ذلك لا يستطيع أن يقول قائل إنّه لا يفضل سكنى الخيام على سكنى البيوت ولا حكايا السمر على ما يقدّمه الكتاب أو يعرضه الإعلام.. بـل تكـون النظـرة تواصليـة، الجديـد يبني على القديم.. فلا يمنع الدخول إلى العصر بهذه العدّة ولا يمكـن الوقوف في وجـه التكنولوجيا وحسبانها عائقـاً لأنها غير موجودة في الـتراث الشعبي دون الالتفـات إلى الأرضيـة الأساسـ التـي انطلقـت منها العلوم والمعـارف والآداب والفولكلور والفنون والحضـارات.. لأنّهـا تواجـدت في هـذا الـتراث الشعبـي.. إلا أنّ التقصـير كان سمة العاملين في حقـل التواصـل والقاصرين عن فهـم أهمية هذا التراث وتوظيفه لخدمة الحاضر والمستقبل.. لأنّ في هذا التواصل تكمن الهوية، البطاقة التي ندخل بواسطتهـا إلى الحياة وإلى العـالم، أمّة بمميّزات وإنجازات وشخصية..

هـذا المنطلق هو الجوهري، وهـو الذي يبقى، أو كما سمّاه الشيخ الدكتـور عبد الله العلايلي[6] بـأن الثقافـة الشعبية الثريـة بعطاءاتهـا "تمثل الإحساس العام وتعبر عـن أعمق مفاعيل التطور الكامنة بأكثر مما يعبر عنه الأدب الأنيق الذي هو أدب افتعالي".

وربمـا ابتعدنـا قليـلاً في القـول: إنّ الثقافـة الشعبيـة وبالتالي التراث الشعبـي هما تعبير عن وحـدة المشاعـر والأحاسيس لشعب مـن الشعوب واتفاقـه حـول الخلـق أي إعطاء الجديـد الملائم أوضاع الجماعة.. وعلى ذلـك يكون التطور عماد هـذا اللقاء- العطاء، ليصدر عـن اقتناع يصنعه العقل وتزينه الأحاسيس فيغدو مدماكاً رئيساً من أبنية البناء الداخلية التي من الصعب اختراقها إلا بتطور جديد وخلق جديد يقوم على القاعدة نفسها لسابقـه.. وبذلك يتم وضع الجواهر التي غالباً ما تكون الأساس، يضاف إليها من التحسين والتزيين والإضافـات ما يبرزها بصورة أفضل خارجياً، إلاّ أنّ الحفاظ على الجوهر أمر رئيس..

2 -مقاربات مفاهيمية

على ما تقدّم يمكن استنتاج تعريف مستمدّ من داخل عملية صنع الـتراث الشعبي نفسه وبالتالي الصـيرورة التـي آل إليها وموقف النـاس منها.. فالثقافـة الشعبية هـي النشاط الشعبـي المقبول مـن عموم الناس، هو تقليـدي وبسيط، يركن إلى بعض الممارسات القروية في أحيان كثيرة ولا يهمل النشاطات الأخرى لباقي الشعب في المدن والأرياف وعلى المستوى العادي أو النخبوي، وشرطه الاتفاق في الذوق والقبول من الجميع انطلاقاً من الملاءمة بين مـا يرتضيه الشعب في ميوله ورغباته وعاداته وتقاليده ومسرّاته وأحزانـه وقيمه وأديانه وفنونه وآدابه ومشاعره وأحاسيسه وذاته الخاصة..

وهو مقبول سواء أكان في الأرياف أم في المدن، لاسيّمـا الذي نقله الريفيون إليها، فتقبلته كما هو وأضافت إليـه، أم لم تتقبله ولم تطبعه بطابعها.. وبهذا المعنى يمكن أن تكون الثقافة الشعبية سلوكاً ونشاطـاً يقـوم بهما الإنسـان بالفطـرة والعفوية والسليقة، هو نتيجـة زمن غابر، توغل في النفوس وأصبح عادة وتقليداً يثير في أصحابه شعور الرغبة في ممارستـه واستحضاره دون نفور ودون تعارض مع المعاصر وشـكلاً من أشـكال التكيّف ومحاولة مـن المحاولات لتنـاول المظاهر التراثيـة الشعبية متقاربة، ويتفق عليها على أنّها تمثل وحدة الشعور ووحدة الاحترام وتجلي الإجماع حولها على الرغم من قدمها وتقليديتها وبساطتهـا وتأثرها أو عدم تأثرها بمستجدات العصر.. فهذه الثقافة الشعبية تبقى المنتـج الثقافي الآيـل إلى الحاضر والموروث مـن الجماعـات القديمـة في بوتقـة العلاقـات الاجتماعيـة والاقتصاديـة والسياسيـة والثقافية والفنيـة والأدبية.. التـي تراودنا من حين إلى آخر كمؤثـر عاطفـي يشخص حامـلاً بقايـا موسومة

بالخصوصية لفئات اجتماعية صنعتها أو أسهمت في إبقائها على مرّ الزمن.

3 - في المواقف: دوّامة القبول والرفض والتصويب

في مثول هذه الثقافة الشعبية اليوم ثمة مواقف متباينة منها، تتوزع بين القبول والرفض، لما فيها من تباعد بين ما يجري عصرياً من تطورات أحدثت الأفضل كما يعتقد البعض، وبين من يعتقد أنّها ينبغي أن تحيا لما تحمله من خصوصية تعبّر عن الصدق في التكوين والأداء وسلامة القيم وقرب التناول وتأثيرها الطبيعي في العقول والنفوس.. وهذا إن دلّ على شيء فعلى الابتعاد من زمن الخلق وانقطاع التواصل وإيجاد بدائل يظنها البعض أجدى وأنفع لهذا العصر..

وفي التقدير أنّ هذا الموقف المتردد من الثقافة الشعبية والتراث الشعبي تنقصهما جملة من التحديدات والاتفاقات حول ماهيتهما وفائدتهما والنظرة إليهما.. إنّ فقدان عنصريّ التاريخ والأرض واللغة يؤول إلى فقدان جوانب مهمة من شخصية الإنسان وبالتالي المجتمع.. ومفهوم التاريخ ينبغي ألاّ يؤخذ بسطحيته.. بل يجب الغوص في أعماقه لاستخراج هذا السلوك الموحد للناس، والذي ربطهم برابطة الشعبية والاتفاق والالتحام والوقوف في وجه المخاطر والبحث عن العوامل المشتركة التي دفعت بالناس إلى إنتاج هذا التاريخ، والتي هم بحاجة إليها في كل زمن لإحداث التواصل وإبقاء اللحمة.. والتراث الشعبي ليس إلاّ عاملاً رئيساً في هذا التوحد.. لذلك ينبغي التركيز على هذه الأهمية، وهي لن تكون ما دام الموقف من التراث الشعبي والثقافة الشعبية غير واضح لناحية تصنيفهما وتقسيمهما إلى أنواع ومدى ملاءمة هذه الأنواع للحاضر وتناولها متفرّقة حيناً، وفي علاقات متينة فيما بينها في حين آخر، حتى نستطيع تعيين مدى جدواها في التوجه نحو المستقبل بما يفيد الأمة..

بذلك تصبح العودة إلى التراث الشعبي مهمة مزدوجة على صعيد الوطن وعلى صعيد الحضارة والثقافة والبناء والتواصل وإيجاد ألوان التقارب بين فئات الشعب..

وهذه المهمة المزدوجة تجد فعاليتها وأرضها الخصبة فيما يواجهه العرب من عقبات ومشكلات حادة تعصف بمجتمعهم.. ألم يعد الصهاينة إلى التاريخ والتراث ليستحضروا عوامل توحدهم، ويقدّموا مزاعمهم التي ارتكزوا عليها لإيجاد كيانهم..؟ ألا يشكّل ذلك حافزاً لنا للعودة إلى ثقافتنا الوطنية الموغلة في القدم والتي تنتظر الإحياء والتواصل كما فعل روّادنا في عصر النهضة العربية؟

إن عودة سريعة إلى بعض تقارير اليونسكو تثبت أنّ العدوّ الصهيوني يحاول اقتلاع كلّ ما هو عربي فلسطيني في فلسطين وإحلال بعض مزاعمه محلّها. نقتطف هذا المقطع من تقرير اليونسكو للتدليل على فداحة الأمر:» إنّ الثقافة الفلسطينية في الأراضي المحتلة تواجه مشروعاً منظماً يستهدف الحطّ من شأنها وتزييفها واستلابها، وأنّ التراث الفلسطيني يتعرّض للنهب والممتلكات الثقافية تهدّدها المخاطر»[7].

وهذا ما يبرز أهمية التراث الشعبي والثقافة الشعبية التي صنعتها الأجيال المتعاقبة عبر الزمن.. إنّ محاولة محوهما يعني محو الشخصية والتاريخ والخصوصية، وإلغاء جهود آلاف السنين وإفقاد الأمة بريقها الذي ازدهت به عبر الزمن، هذا البريق الذي هو بمثابة الروح والجسد لأمّة تعتزّ بأنّها من خير الأمم.. وعلى ذلك ينبغي استعمال سلاح التراث الشعبي والثقافة الشعبية في وجه المفتئتين عليهما.. وأعتقد أنّه سلاح ماض أولى إيجابياته الإبقاء على وحدة الأمة وبالتالي تاريخها وتراثها وخصوصيتها وهويتها.

على أنّ الأجدى دائماً الاتجاه نحو التوحد.. فليس عندنا ثقافات بل ثقافة واحدة ولا تراثات بل تراث واحد.. ولا بأس أن تكون قديمة، فهي لم تأت من العدم.. ولم تحكم بالجمود في أي حقبة من حقبات التاريخ بل كانت متحركة تتناقل الأجيال عبرها القيم التي تؤمن بها وتحفظ بوساطتها صورة ذاتها وخصائصها ومميّزاتها، وهو ضروري للحاضر والمستقبل، ولن يكون هذا الضروري جدّياً ما لم يفعّل ويوظّف في خدمة التحديث والتطور،

دون أن يعني ذلك الانكفاء على الذات والتقوقع والثبات بداعي الاحتفاظ بهذا التراث الشعبي، بل الانطلاق إلى الفضاء الأرحب مع صانعي الخير للإنسانية. على ذلك ينبغي إعادة النظر بهذه الثقافة ومضامينها وفق الخصوصية التي دأبنا على التنادي بها، وقدّمت الأمة من التضحيات ما لم تقدّمه أمّة أخرى في سبيل قضاياها.. عنيت بذلك كلّه تحويل الثقافة الشعبية إلى موحدة للشعب والوطن وإلى أداة دفاع ثقافية في زمن تُعبر الحدود فيه، وتطغى ممارسات العولمة وتطبيقاتها على ما عداها فتتعرّض للهوّية بشكل رئيس.

القسم الثاني: الثقافة الشعبية والهويّة

1 -الثقافة الشعبية والهوية ووحدة المنطلق

نتناول مفهوم الهوّية بارتباطه الوطيد مع التراث الشعبي والثقافة الشعبية.. ذلك أننا لا يمكن في حال من الأحوال البحث عن عناصر التراث وثقافته، وفي الوقت نفسه عن عناصر الهوّية في مكانين مختلفين، فإنهما يتوحدان، أو قل: إنّهما ينطلقان من المنطلق نفسه.. وقديماً عرّف الجرجاني الهوّية بقوله:»إنّ الهوّية هي الأمر المتعلق من حيث امتيازه عن الإغيار»[8]، أي أنّ لكل أناس في جماعة هوّيتهم التي تميّزهم عن الآخرين، ليس بحسب عرقهم أو أفضليتهم عن سواهم، وإنّما بصفات معينة هي فيهم، اكتسبوها عبر الزمن وأضافوا إليها إبداعاتهم في الشؤون المختلفة فغدت لصيقة بهم، يعرفون بها.. وهي عبارة عن عادات وتقاليد وتراث ودين وحضارة وفنون وآداب وثقافة ومنازع مختلفة.. بالإضافة إلى بعض المحلّيات والخصوصيات التي هي من النتاج الجماعي الذي لا يتواجد إلاّ في الموروثات والتفاعلات والإنتاجات الشعبية الخاصة.

والهوية بمفهومها العام هي الصفة التي يتمايز بها الأفراد أو الجماعات عن بعضهم، وتتحدد بها حالاتهم، فهي على الصعيد الفردي تعني التمايز، وعلى الصعيد الجماعي تعني التمايز والتماثل في آن واحد، أي تماثل أفراد الجماعة مع بعضهم وتمايزهم كجماعة عن الجماعات الأخرى ضمن هذا الإطار[9]..

2 - الهوية والعولمة

وحديث الهوّية عاد إلى الظهور بكثافة في أدبيات المرحلة الأخيرة ابتداء من تسعينات القرن العشرين، أي مع اتضاح اتجاه العولمة وسياستها الآيلة إلى الهيمنة.. وكان ذلك يقتضي التدخل بمصائر الشعوب وأوضاعها التاريخية وخصوصياتها بغية خلق مجتمع دولي جديد يتراجع فيه القبض على الهوّية وتتقدّم فيه ذهنية الإلغاء للكيانات والنطاقات المحدّدة لكلّ دولة.. وأبرز الوجوه في ذلك الثقافة التي غدت هدفاً من الأهداف العولمية، وأصبحت العولمة الثقافية في سلّم الأولويات التي تنبّهت لها الشعوب، وعاجلت إلى الإمساك بما لديها، وشهرت سلاح الدفاع عن كل ما تمتلكه من خصوصيات.. ولقد جهدت العولمة الثقافية « لتقوم بتعميم أزمة الهوية، حيث يتضاءل، مع تزايد الثقافات الأقوى في فضاء مفتوح، وزن الثقافات الوطنية ونفوذها»[10].

3 -حركتا العولمة

وهذا ما يفسّر سلوك العولمة في قيامها بحركتين متناقضتين: الأولى بإرادتها، حيث من جهة تشجع على الانقسامات القومية والدينية والتراثية والثقافية والعرقية والحضارية.. باسم الديموقراطية وحقوق الإنسان مؤكدة على صراع الثقافات في مسعى إلى تفتيت الكيانات الكبيرة القائمة على أساس التعدّد الثقافي والقومي والديني، ومن جهة ثانية تعمل على توحيد العالم على ثقافة واحدة[11].. والثانية: بغير إرادتها، حيث بسعيها لتنفيذ سياستها الآيلة إلى التفتيت والهيمنة وإلغاء الثقافات تدفع هذه الثقافات بدورها إلى التحفّز والحذر فتلتفّ على مكتسباتها لتحميها وتصبح أكثر تمسّكاً بها.. وهذا ما يحصل على الصعيد العالمي حيث يتمّ الاستنفار لدى الشعوب لتدافع عن ثقافاتها ومكتسباتها وخصوصياتها..

لكنّ ذلك لم يمنع المخاوف على غير صعيد على الرغم من اليقظة والحذر.. لأنّ ما يسود في معظم دول العالم الثالث، من أزمات ثقافية وتفكك وضياع، يلقي في روع العاملين في ميادين الثقافة الكثير من التساؤلات حول الأوضاع الراهنة لدى

كل شعب على حدة ولدى الشعوب مجتمعة.. الأمر الذي يلقي بالمزيد من الاختلاف في وجهات النظر دون ائتلافها إلا فيما ندر.. والأزمة متأتية من الظروف الداخلية، كما هو الحال عند العرب، ومن الظروف الخارجية، لاسيّما التي أحدثتها العولمة عبر تدخلاتها في شؤون الدول من جهة، وعبر الانقسامات الحادة التي أحدثتها لدى المثقفين من مؤيد لها حيناً ومعارض لتطبيقاتها وأفعالها في حين آخر. أضف إلى ذلك ما يعانيه المثقف العربي وسط أمّته من تهميش وضياع وملاحقة وتعثّر الديموقراطية والاستئثار بالسلطة وبثّ التشويهات المختلفة حول الثقافة ومفاهيمها وتعرّض الوطن لأزمات عديدة، أبرزها الثقافية والاقتصادية والسياسية والعسكرية..

4 - الثقافة الشعبية والهويّة: إشكالية الوجود والاستمرار

على أن تناول مثل هذه المسألة الدقيقة لدى العرب، عنيتُ: الثقافة الشعبية والهوّية، يثير إشكاليات عديدة تحدث إرباكاً كبيراً على المستويين الشعبي والرسمي سواء أكان في تحديد السمات المجتمعية أم في التعريفات الخاصة والعامة لهذه المصطلحات أم على أساليب التعامل، أم على الأوضاع الراهنة بارتباطها بما يجري في العالم من تحوّلات في أمور كثيرة ليس أقلّها المفاهيم والبنيات التركيبية للمجتمع..

وإذا كانت الهوية الحضارية كما يقول د. محمد عمارة: «لأمّة من الأمم هي القدر الثابت أو الجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامة التي تميّز حضارة هذه الأمة من غيرها من الحضارات والتي تجعل للشخصية القومية طابعاً تتميز به الشخصيات القومية الأخرى»[12]، وإذا كان مفهوم الأصالة يعني "البحث عن الجذور، كما يعني أيضاً التجانس والتواصل في حياة الشعوب، أن يكون حاضرها استمراراً لماضيها ومستقبلها استمراراً لحاضرها، فلا يقع الانفصام في شخصيتها ولا تحدث الازدواجية في ثقافتها بين أنصار الأصالة وأنصار المعاصرة، بين دعاة القديم ودعاة الجديد، كما تعني الأصالة أيضاً دفع مسار التقدم المادي والمعنوي"[13]، فإنّ هذه الإشكالية تتجلى خطوطها فيما يشهده الوطن العربي من أزمة حادة في التوفيق أو الخروج من دوّامة شبه الجمود الذي يخيّم على قضايا كثيرة وفي طليعتها القضية الثقافية أو الهوية الثقافية التي يجري حولها بحث مستفيض يشوبه نوع من المراوحة أو عدم اتخاذ القرار المناسب لتقديم الحلول الآيلة إلى الخروج من الأزمة أو على الأقل تبيان دور المثقف وتحديد الهوية الثقافية الخاصة والأخرى العامة وما يتولّد عنهما من تشعبات تدخل في تفصيلات التحديد..

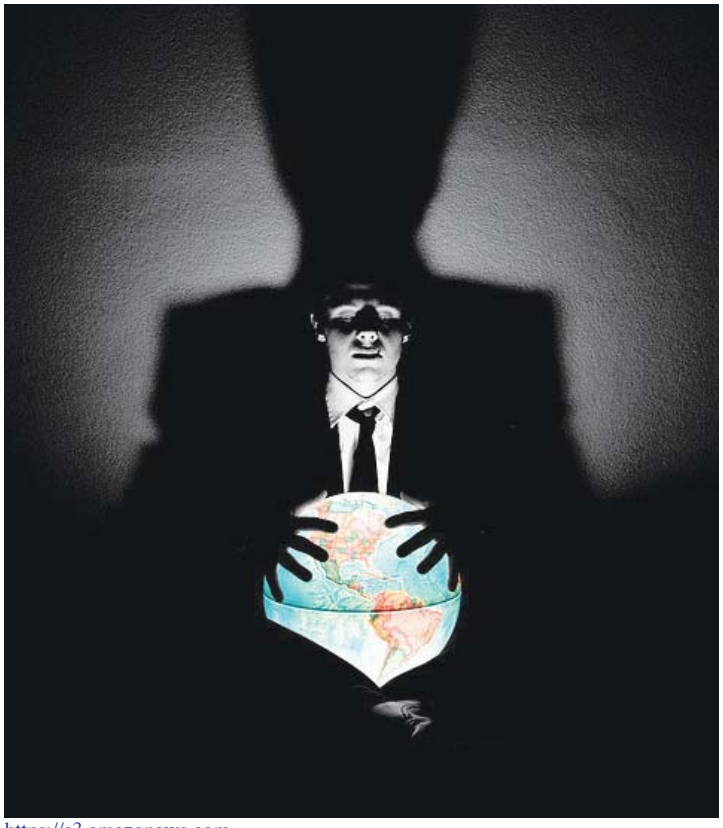
إنّ التراث الشعبي العربي هو جزء من الثقافة العربية، بل هو جزؤها الأهم، وربما هو الجزء الوجداني الباقي في الضمائر والقلوب والعقول، يتحفز للبروز كلّما لاح حديث ما عن الثقافة الشعبية أو الوطنية أو القومية أو التراثية.. إلى آخر ما هنالك من انفعال عقلاني ووجداني شديد الحضور بكثافة..

لكن المسألة لا تتوقف على هذا الأمر وحده.. فلا حديث عن التراث والثقافة والهوّية من دون الحديث عن الأرض واللغة والتاريخ والسياسة والاقتصاد والمصير المشترك.. ولا حديث عن الثقافة ما لم تخدم الشعب في ماضيه وحاضره ومستقبله.. والإشكالية هنا تتجسّد في أمور أخطر.. وخطورتها تكون على تلك العناصر الرئيسة لتكوين الأمة. وتصبح عملية التطور وحلّ المشكلات في صلب البحث، منه تستقي وعليه تبني وله تنظّر وتفعل..

فالحديث عن التراث الشعبي والهوية يمكن أن يختزل، ويتركز في الحديث عن الهوّية الثقافية أو الثقافة على وجه التحديد..

وهو موضوع كان وسيبقى الشغل الشاغل لمجمل العاملين في الحقول الفكرية والإصلاحية والاجتماعية والسياسية والتربوية.. على مرّ الزمن. وكما نرى هو موضوع واسع ومعقد يطال كلّ الشؤون المترابطة والمنسجمة ضمن الإطار القومي لأمة من الأمم وعلى الأخص الأمة العربية.

كما هو موضوع له علاقة وثيقة بالخصوصية وبالتالي بما يجري في العالم قديماً وحديثاً سواء أكان على شكل تفاعل أم على شكل تنافر واعتداء



https://s3.amazonaws.com

أو استعمار أو تهميش أو إلغاء.. وهو ما يعيد إلى الذهن، في حركة ثقافة الحاضر المحلي والعالمي، ما طرأ على الثقافة من معطيات بدّلت الكثير من المستجدات وأزاحت الكثير من المفاهيم وحوّلت التوجّهات، وبات القول بخصوصيات ومحلّيات وهوّيات وتراثات شعبية أمراً في غاية التعقيد، لاسيّما أمام زحف العولمة بآليتها الضخمة في الإعلام ووسائله وإمكاناته وطرق النشر والأقمار الصناعية والمعلوماتية عموماً.. وكل ما يمكن أن يدرج تحت اسم ثورة المعلومات والاختراعات العلمية والتكنولوجية وثورة الاتصالات.. الأمر الذي عدّل في مفهوم الثقافة وجعلها تتخطى الكثير من المتعارف به، خصوصاً أمام الخلفية الكامنة وراء هذا التقدم العلمي الهائل، وهي خلفية تعوّل على جملة من الاحتكارات الإعلامية والمالية والثقافية والعسكرية.. حملت معها جملة من التهديدات والتغييرات الديموغرافية والثقافية.. عبر ما سمّي بالنظام العالمي الجديد الذي حوّل الثقافة إلى مادة مجتمعية مجرّدة من بعض المفاهيم التي عرفتها، فأصبحت أكثر عمومية تتعدّى وظيفتها، كما تتعدى سياسيتها وعقائديتها لتصبح بدورها سلعة أو مبشراً دعائياً تجارياً، سواء للسلعة أم لصاحبها.. وهو تغيير بدأ العالم يلمسه فيما بعد الحرب العالمية الثانية حيث ساد التوجّه الأيديولوجي ليخدم قطبين أساسيين في العالم أو حزباً أو تياراً سياسياً على هامشهما أو خارج هذا الهامش..

إلا أنّ التعريف الحريّ بالاهتمام في موضوع الثقافة هو "أنّها مجمل ما يقدّم لعقل الإنسان ونفسه وحسّه من فكر وأدب وعلم ومثل وقيم وعادات وأنماط حياة وتسلية، لتكون الثقافة هذه البيئة الذهنية والنفسية والحسية لاستقبال ما يحدث في المجتمع الذي ينتمي إليه الإنسان والتفاعل مع الحدث والمستقبل في ضوء معطيات هذه الثقافة"[14].

يبدو هذا التعريف للثقافة شديد العمومية، وفي الوقت نفسه يتوقف عند الأساسي في الثقافات في أي زمن أنشئت فيه.. وهو مدخل ملائم للوقوف على مفهوم الهوّية الثقافية التي لا تكون إلاّ بارتباط مع واقعها.. إذ تتمثل فيه بضع حركات تتم في

عدة اتجاهات أبرزها: إلى الماضي وإلى الحاضر والمستقبل، كما تتمثل فيه بضعة نشاطات تشترك فيها ملكات الإنسان التي تختزل باثنتين: العقل والوجدان.. وهما متغيران مع الزمن، مع حفاظهما على الذي يمكن أن يبقى ذا فائدة وإسقاطهما الذي لا فائدة منه أو هو في حكم الميت دون إهمال اللحظة الحاضرة، بل البناء عليها لتوجّه جديد.. وهو ما يفيد في مسألة التقويم الدائم والمستمر لخصائص انتقال المجتمع.. وهذه السيرورة الجدلية المتمثّلة في تقادم الثقافة ونشوء الثقافة الجديدة هي جوهر مركّب الأصالة- المعاصرة، وفي الوقت نفسه، فإنّ السيرورة هي ذاتها مدخل الفضاء الثقافي"[15]، تماماً كما هي الشجرة التي هي بحاجة إلى تشذيب غصونها وفروعها والإبقاء على أصولها، ففي ذلك صحة وحياة أفضل لها وطرح للثمار أكثر.. وإلاّ بقيت بعض الأشياء فيها ثقلاً بلا فائدة يؤثر في النموّ الجديد لها.. كذلك في موضوع التراث والهوية والثقافة فالحاجة ماسة إلى التجديد، وما أكثر الجديد الضروري لحياتنا في العصر الحديث، حيث تتشكل قاعدة جديدة قوامها الانطلاق من دوافع معرفية جديدة ذات مميزات أدق وأسرع وأشمل مما كان سائداً في النوع والكمّ والجهد والتفاعل وتحصيل النتائج.. دون أن يعني ذلك التخلي عن جملة ثوابت أكثرها أهمية:

- سوف يستمر المجتمع نفسه في مهمته بتقديم الثقافة ومواكبة تطورها وانتقالها إلى آفاق جديدة.. أي أنّ أصباغ هذا المجتمع ستكون هي الأساس وتكون ألوان أصالته وقيمه وخصائصه.. طافية على السطح ضمن تحديدات النطاق القومي.

- ستبقى الهوّية الثقافية وسيبقى التراث الشعبي ماضيين في تشكّلهما وإن تقاسما المعارف مع الخارج، لكنّ الجوهر هو الأساس والشعوب التي تحافظ على جواهرها هي القادرة على الحياة لأنّها تتمتع بالشخصية القادرة على ذلك.. لأنّ ما لديها أصيل وثابت وقادر على الحفاظ على خصوصيته فيما يعكسه من أسس لحركته الاجتماعية التاريخية.. وهذا ما يفسّر انتصار بعض الشعوب ثقافياً وانهزامها عسكرياً (أثينا وروما- العرب وتركيا)، كما يفسّر انهيار بعض الدول في التسعينات، على الرغم من تقدمها العلمي والتكنولوجي ووصولها إلى درجة القطبية في العالم، بحيث تراجعت لتلتفّ حول خصوصياتها وقيمها ومعتقداتها..

- وطنية التراث الشعبي والثقافة والهوّية هي الأبرز في عملية التحول، على الرغم من التدفقات الثقافية في غير مجال.. وهو شعور نابع من حب تملك الوطن والانتماء إلى هوّيته بكل ما ينتج فيه، لاسيّما إذا كانت هوية وطنية قومية تحرّرية تحمل قضية عادلة كما هو الأمر عند الأمة العربية، ذات الموقف الواضح من قضايا الإنسانية وثقافتها العادلة الإيجابية، وإن توسعنا، هو موقف ينبري ضدّ ما يسمّى الغزو الثقافي أو الاستعمار الثقافي أو الاستلاب الثقافي أو تدمير الثقافة المحلية وتتفيهها وإلغائها في مقابل ذلك، وفي ظروف الأمة العربية التي توالت عليها الأزمات منذ ما قبل القرن العشرين نجد أنفسنا منحازين إلى ثقافة تصون الهوّية وتبرز الوجه الخلاّق فيها وهو الجانب التحرري الديموقراطي والمعرفي في مجمل النتاج الثقافي في بلادنا، فنرى فيه صفة الوطنية، بحسبان أن الثقافة الوطنية أولاً: هي مختلف ألوان الثقافة والإبداع المنتجة في الإطار العام لحركة التحرر العربية، الهادفة إلى التحرر من التبعية والهيمنة المطلقة لدول الرأسمالية العالمية وإلى ترسيخ الديموقراطية، والتفاعل مع حضارات الشعوب الأخرى ومنجزاتها الحديثة والخروج من واقع التخلف إلى أفق التقدم والعدالة الاجتماعية[16]..

5 - بين هوّيتين ثقافيتين: الخاصة والعامة

إذ نتحدث عن هوّيتين ثقافيتين لدى أمّة واحدة هذا لا يعني انفصالهما عن بعضهما في الشكل وإن اتحدا في الجوهر..

في حال الأمة العربية، نحن أمام تراث شعبي عريق، كما نحن أمام هوّية ثقافية موغلة في القدم.. والثقافية التي أعنيها هنا هي الشديدة الخصوصية وهي التي دأب عموم الشعب على تكوينها منطلقاً من ذاته سواء أصنعتها هذه الذات أم أخضعتها لها وأذابتها في كيانها وأصبحت

جـزءاً منها، فكانت بهذا المعنـى خادمة لها كونها الممثلة للصدق والعفوية والقيم والعادات والتقاليد والأديان والفنـون والآداب التي اصطبغت بالألوان المحليـة.. وهو ما أرادت تسميتـه بالهوية الثقافية الخاصة..

لكن ثمّة نـوع آخر من الثقافـة ينمو ويترعرع شاقـاً لنفسـه طريقـاً أكـثر عمومية، وهـو يتمثل بالوافـد المختلـط بالأصيل سـواء أكان على شكل ترجمـة أم تدريب أم إعـلام أم كتب أم نشرات أم سفـر أم ندوات... تـروج كلّهـا في المجتمع حاملة ثقافة يتعاظم دورها دون أن تندمج كلياً في الثقافة الخصوصية، وتكـوّن لنفسها مساراً قد يصل إلى حـدّ الخصومـة مـع هـذه الخصوصيـة أو ترقب تطويرها.. وهذا ما أردت أن أسميه الهوّية الثقافية العامـة.. وفي الواقع هو ليـس هوّية ثقافية أصيلة، وربما يصبح بعضها أصيلاً، ولم تصنعه الأمّة ولم يندرج بعد في بناها العقلية والنفسية والوجدانية.. في حـال بلاد العرب هو موجـود بكثافة ولقد قوي تأثيره في الهوية الثقافية الخاصة، إلى حدّ أهملها وربما يلغيها.. حيث حوّلها إلى هامش وأجلسها في مـكان يصعب مع الزمن الوصول إليه.. إلاّ أنّ هذه العامـة لم تفلح في الحلول محلّه.. ذلك أنّها بقيت هجينـة قلّما توغلـت إلى الجوهر، لأنّهـا في جلّها إسقـاط ونوع مـن التعالي ونموّ خـارج أطر المكان الذي ينبغي أن ينمو فيه..

لذلـك دائماً هـذا العام في أزمـة.. لأنّه يصرّ علـى غربته عن المجتمع العربي في تتفيهه ما لديه والتعالي عليه وكأنّ حامليه سقطوا من كوكب غير الكوكب الذي يعيش عليه العرب.. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية لم تتبنّاه الحكومات العربية نهائياً ولم تصـدر قرارات رسمية فيه.. فأصبح بدوره في أزمة وفي غربة..

وفي تقديرنـا أنّ هـذه الثقافـة العامـة فقدت خـطّ السير الصحيـح.. لأنّ التطـور إنما يحصل مـن الداخـل، والانتقـال إلى حالة جديـدة تتمثل في انتقـال الجوهر.. وهـذه العامة ما لم تراع هذا الجوهر ستظل طائراً يغرّد في غير سربه.. والسرب الحقيقي هو الذي يعوّل علـى عدم تجاوز الموروث والتفاعل معـه، لأنّه الأقرب إلى خلق حالة التحوّل بمـا فيه من إبـداع جماعي وتفاعـل عقلي ونفسي وحسيّ للجواهر الأساس مستمرّة في جزء منها في الحاضر، وقابلة للتطور والنماء والإفادة..

6 -الثقافـة الشعبيـة والهوية: المجال والحركة والتقاطع

تتقاطع في موضـوع الثقافة الشعبيـة والهوية جملة من المعطيات التي تحدّد وجودها وفاعليتها.. وهو موضوع يسكن الأماني والوجدان والممارسة.. ولكـن كيـف يتم ذلك. بـل كيف نتعامـل معه وقد ألقيت علـى عاتقنا مهمّات كثيرة ينبغـي إدراكها وتصنيفها وإنجازها؟

من البديهي التمسّك بالمقولات التي حدّدناها سابقـاً كمؤسس وكتطلّع وهوّيـة وقيمة.. لكنّ هذا التمسّك لا يجدي إن بقي في نطاق القول والتعاطف بدون النظـر في الحركة التي تتحتّـم للخروج من دوّامـة المراوحـة والقلق والخوف علـى ما صنعته أيادي الأجداد..

لقد قـدّم العربـي أنموذجاً راقيـاً في التعامل مـع موضـوع الثقافـة الشعبيـة والـتراث والهوية وصنعهـا جميعـاً.. يـوم كان القرار متخـذاً لبناء الدولـة العربية.. فتضافرت الجهـود لإنتاج حياة متقدّمة تستفيد من آخر ما توصل إليه الإنسان من إنجازات.. تجمّع ذلك فيما وصلت إليه الحضارة العربية في أوجهـا في العباسي وقبله الأموي.. لقد استفيد مـن طاقات الشعوب الأخـرى وإنتاجاتها في المستويـات كلّهـا.. هذه الشعـوب التي انضوت تحت لواء الإلهي لتجمع المكاني والزماني والعلمي والمعرفي والحضاري والتراثي والديني والاجتماعي والسياسي وفي الأسـاس الثقافي.. ولم يمض ذلك دون خطة أو دون غيرة على الخصوصية.. فأسهم العربي والفارسـي والهندي والرومي والحبشي في إنتاج حياة تجمهـرت فيها مختلف المعارف وفنون القـول.. كان المنطلـق هـو ضـرورة الإنتـاج وكان القـرار يسقط من الحسـاب كلّ معيـق ويعلي كلّ مسهم بإيجابية..

نورد ذلك لنؤكد أن صانعي الثقافة والحضارة وبالتالي التفـوّق عوّلوا على الداخـل وانطلقوا من الأرض والتاريخ واللغة والقيم والعلم بما تعنيه هذه الكلمـة من فاعلية تمّت من داخـل الذات ولخدمة

مقولات غزيـرة وكثيفة في الديـن الإسلامي وهي الحضّ على العلم وتشجيع العلماء وتبنّيهم وإشاعة أجواء من الترغيب بالعلم والقراءة والتزوّد بهما.. الأمر الذي حوّل المجتمع إلى ورشة إنتاج لا تقتصر علـى النظري بل العملـي أيضاً لذلـك سميت أمة "إقـرأ" .. تلـك هـي بعض وجـوه الخصوصية العربيـة، وإن لم تكـن كذلك فهي مـن قبيل الهذر والكلام الذي يقال من أجل إظهار الغيرة على زمن انقضى وكأنه ذكرى يستعذب معيدها التغنّي بها.

أمـام العرب أمثلة كثـيرة في الزمن الراهن.. وهم أمّة لديها من الإمكانات ما لم يتوفّر لسواها.. عنيـت الثروتـين العلميـة- المعرفية-الحضارية- الإنسانيـة والروحية من جهة والـثروة المادية من جهة ثانية.. وهو مـا لم يتوفر لدولة كاليابان مثلاً لناحية الـثروة المادية الطبيعية وللكثافة السكانية والإمكانـات الأخرى التي جعلت منها دولة عظيمة تحتل المرتبة الثانية في الإنتاج الصناعي العالمي.. ومع ذلك هـي دولة متقدمة وتعدّ مـن الدول ذات الطـراز الأول في مجـالات متعـدّدة أبرزها العلم والمعرفة والإنتاج.. بل احتفظت بها جميعاً، ولا تزال هذه الخصوصيات تتصدر النشاطات والسلوكات لدى الشعب الياباني..

الهوية والتجدد

المـوروث هـو الأساس والثقافة هـي الأساس والتراث هو الأساس أيضاً والأفضل أن نبني عليها جميعاً.. ذلك هو المجال الذي ينبغي التحرّك فيه.. عندما نرسم المجـال الحيوي نحن مضطرون إلى التحرّك في المستويات التي تحدّد في المجال-السلّم الارتقائي.. المجال الحيوي هو القاعدة التي يكمن فيها الجوهـر، الأساس الذي انبنت عليه الهوّية.. وهو جوهر دائـم وبقية المجالات متحرّكة متغيّرة، تعمـل على التطوير، لكن ضمـن المؤسسّات.. على ذلـك سنتقبـل أي جديـد بـل أيّ تجـدّد.. الهوّية لا تفهـم بالجمـود بل الحركـة، والهوّيـة لا تعرف النهايـات، بل هـي أفق مفتوح علـى كل شيء.. إنّ زيـارة إلى مدينـة طرابلـس الغرب سـوف ترينا النمـط الإيطـالي في العمـارة الليبية وزيـارة إلى حقولها سوف ترينا نمط المزارع الإيطالية الزراعية منتشـرة في كل مكان سـواء منها أشجـار الزينة البيئية أم المثمرة كالزيتون والليمون.. زيارة أخرى إلى مدينة الجزائر سـوف ترينا النمط الفرنسي بـاد في العمـارة والتنظيم المدني.. ذلـك ما يسم الفنَّين الإيطـالي والفرنسي... لكن زيارات أخرى مماثلة إلى دمشق وبغـداد والمنامة.. سوف تظهر هذا الأثر للـذوق العربي والفنّ العربي في العمارة والتنظيم المدني، حيث الأساسيات العربية تبدو في كل شـيء منتصبة عبر الزمان تحكي عن الأصالة والرقـي والتقدم.. كذلـك الأمر نفسـه للأندلس حيـث الملامح العربية تبدو في معالم كثيرة لا تزال باقية إلى يومنا هذا..

ذلك هو المجال حيث كانت الحركة دائبة.. وما ينقص اليوم تلك الحركة نفسها.. وهي لا تتمثل في هـذه المظاهر وحسب بل في أمور كثيرة تعدّ تراثية كما تعدّ ثقافة شعبية.

7 - استمرار الإنتاج المعرفي

إنّ عـدم التوقـف عـن الإنتـاج أمـر في غاية الأهميـة.. والحركة هنا تعنـي الإنتاج.. والحفاظ علـى الخصوصية يعنـي متابعـة الحركة-الإنتاج ضمـن المجـال الحيـوي نفسـه.. والإنتـاج الذي نعنيه مختلـف الاهتمامات: إنتاج الثقافة والمعرفة والعلـم والتكنولوجيا والمعلوماتيـة.. الإنتاج المادي والروحـي الـذي يعدّ استمـراراً وتطـوراً لما هو في الخصوصية..

إنّ الخـوف والقلق ينبغـي ألاّ يتوجهـا إلى ما تنتجـه العولمـة وحسب، بـل إلى توقفنـا نحن عن الإنتاج، وهو أمر ظاهر.. إنّ ما تقوم به الجامعات في بعض الأقطار العربية من ضخ علم ومعرفة هو نوع من التكرار والاجترار والنقل والترجمة والتمثّل بالأجنبـي.. ذلـك الـذي وعـى دور الجامعة منذ الثورة الصناعية عندمـا استطاعت تحويل الدور مـن منتج معـرفي ومكان لتداول العلـوم إلى منتج اجتماعـي اقتصادي يضع خططـه وفق الحاجات المطلوبـة في الحقـول المختلفـة.. عنـد ذلـك كان التجدّد في الحياة الاجتماعية والانطلاق إلى آفاق أرحب بغية الحفاظ على الكيان الاجتماعي..

وفي بلادنا نحن العرب، تعظم الحاجة إلى هذا التحوّل من وضع الاستهلاك إلى وضع الإنتاج- الاستهلاك.. وهو الحركة المطلوبة لإحياء التراث

الشعبي، ضمن ثقافة شعبية ناهضة ومستمرة، وتشديد القبضة على الهوية، والسير في ركاب العصر، أمّة لها تميّزها وإسهامها في إعادة إنتاج الحياة..

عند ذلك ستتجدّد الهوّية وتتسع الخصوصية ويعود التلاحم مع التراث، وعند ذلك تتجدّد العناصر المكوّنة للمجتمع من أصول شعبية وتاريخية ودينية ونفسية وفنّية ولغوية وتراثية وتأخذ مكانها الطبيعي في الحياة كما تتجدّد الأرض بالإعمار والبناء والوسائل الجغرافية والإيكولوجية والطبوغرافية وطرق التعامل مع الطبيعة ووسائل العيش.. تتجدّد ضمن أصولها، وهي التي تعدّ ثوابت أساسية في الخصوصية تتخذ سمة الاستقرار ضمن حركة القشرة الخارجية.. وهذا التجدّد هو ما يعطي للثقافة الوطنية والقومية سماتها الرئيسة وخصائصها المميّزة لها، حيث يصبح من العسير إلغاؤها أو تغييرها..

إنّ التجدّد في الأساسيات سوف يتبعه تجدّد في ميادين الحياة الأخرى السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.. وتدخل في حياتنا مفردات جديدة حول الإنتاج والصناعة والمهن والتكنولوجيا والثقافة والفنون، ولا بأس أن نشترك مع الآخرين في إحداثها طالما أنّها لن تؤثّر في الجواهر والأساسيات وطالما ستكون الطريق إلى الخلق والإبداع في العلم والفن والبحث والثقافة.. وسيستفيد المستقبل من الحاضر والماضي على حدّ سواء وسيكون المستوى الرئيس الجوهري خلاّقاً غنياً بالدراسات والابتكارات التي يعوّل عليها مصير الأمّة فتعتني بما توصّل إليه العصر وتغنيه في الحقول المختلفة..

هذه الحركة في المجال العربي هي ضرورية.. الإنتاج- الحركة سوف يعزّز الهوّية والخصوصية ويجعل من التراث أكثر إضاءة ومن الثقافة عصرية منبعثة من الذات.. إلاّ أنّ الحركة في تجديد الأساسيات ستتسم بالبطء بينما ستتقدّم عناصر أخرى أكثر عصرية مستجيبة للمتطلبات.. ولا بأس أن تكون كذلك لأنّ تجديد العقل والمشاعر والأحاسيس سيتمّ ضمن الأرض والقيم والموروث والتراث والخصوصية والهوّية.. حيث الالتصاق الشديد بها وتبنّيها سيبقيان مؤشراً لديمومتها على الرغم من أنّ الخروج منها أو الحيدة عنها سيبرزان وكأنّ المجتمع تخلّى عنها ولكن في الواقع هو اعتناق لها..

إنّ الحديث عن الهوية والخصوصية، بهذا القدر من الأهمية، لن يتوافر على الصعيد العربي بغياب القرار السياسي العربي.. إنّ التراث الشعبي والهوية هي ملك الأمّة العربية.. وأي تخطيط لإعادة القبض عليهما لن ينفع ما لم يكن على مستوى أمّة لأنّه يهم كلّ الشعوب العربية.. وهذا يقتضي حلّ كثير من الإشكالات على المستوى العربي، ليس الآن مجال معالجتها، إلاّ أنّ حل مسائل مثل الديموقراطية وازدواجية المثقف والسلطة والموقف من التراث والهوّية، واللغة بالدرجة الأولى، والموقف من العلم والمعرفة ودور الجامعات والمراكز البحثية والتفكير على مستوى 14 مليون كلم2 وحلّ بعض إشكالات العلاقات بين الأنظمة وتبنّي خطة مشتركة وإعادة العمل بمنطلقات يعدّها العرب لاسيّما المسلمون الأساس في البنية الاجتماعية ألا وهو العلم والمعرفة وحماية العلماء والعارفين وإفشاء المعرفة بما يشجّع على القراءة والتزوّد بالمعرفة ودخول العالم على أساس أننا ذات مستقلة تتعامل مع الآخرين على قاعدة الاحترام المتبادل.

القسم الثالث: المنهج والإشكالية

المعايير المنهجية

إن الإشكالية التي نحن بصددها تمتد على رقعة واسعة تغطي بلاد العرب. والتعاطي معها لا يمكن أن يكون اعتباطياً، بل وفاق منهج يعتمد على مجموعة من الخطوات مستمدة من واقع الثقافة العربية.

1 - معيار الوضوح في التعاطي

مرّة أخرى لا نريد الابتعاد من التراث الشعبي نفسه، ولا من الواقع الثقافي الشعبي الذي نعيشه.. ما نريده هو الاقتراب مما نقوم به أولاً وما يدور حولنا ثانياً. إننا في زمن سريع التبدّل والتغيّر.. حيث تقوم قيم وتخفض أخرى.. وحيث تحصل الانكسارات النفسية على غير صعيد.. فينتابنا

القلق، ويصبح الرنوّ مزدوجاً: إلى الماضي من جهة والمستقبل من جهة ثانية.. وفي الحالين يتملّكنا الخوف على ما لدينا من الضياع ويسودنا الارتباك في فقدان أساليب المواجهة.. لن ندّعي أن التراث الشعبي والثقافة الشعبية وحدهما اللذان سينبريان لحلّ مشكلاتنا.. إنّما هناك عوامل متعدّدة تقف في وجه تطورنا ليس أقلّها خطراً سلطان العولمة.. وعلى هذا يمكن أن يكون الوضوح في التعاطي سبيلاً من سبل الانتقال إلى حالات أفضل.. لذلك ينبغي وجود منهج يقوم على عدّة ركائز، ومنها:

ولعلّ اختيارنا للتراث الشعبي والثقافة الشعبية حصراً، لا يعني إلغاء العوامل الأخرى.. وهو ما قصدته بالوضوح في التعاطي مع التراث الشعبي.. ذلك أنّني لا أحسب منتجات القديم لقدمه هو تراث شعبي وحسب.. بل إنّ كلّ ما صنع منذ القديم إلى الزمن الراهن هو من قبيل التراث الشعبي.. إنّ الألوان الكفاحية التي قدّمت في سبيل التحرر والاستقلال هي من الإضافات المشرقة له.. وعلى ذلك فإنّ سيرة عنترة وألف ليلة وليلة والتراث الإسلامي والعربي برمّته لم يتوقف عند حدّ من الحدود، بل استمرّ يصنع التقاليد والعادات والقيم.. لا يمكننا أن نحذف من هذا التراث ثورات الفلاحين في لبنان في القرن التاسع عشر على الإقطاعيين والأجانب.. كما لا يمكننا أن نحذف كفاح إبراهيم هنانو في سوريا ضد المستعمر لرؤية سوريا حرّة مستقلّة.. ذلك كلّه نوع من الثقافة الشعبية أضيفت إلى ما سبقها وأرسلت إلى التاريخ لتكون تقاليد كفاحية منطلقة من الذات التي تكوّنت حرّة عبر التاريخ[17]..

وبهذا تكون مسألة التراث الشعبي تتخطى الشيئيات لتصل إلى المعنويات، وتركز على ما يفرح الذات وهي ماضية للحفاظ على مكوّناتها وهويتها عندما يعتدي عليها معتد..

والوضوح الذي ينبغي أن ننطلق منه يعوّل على طرح الإشكالية ومن ثمّ إيجاد المنهج لحلّها.. والإشكالية تكمن في أي تراث شعبي نريد وكيف يتمّ توظيفه؟ والمنهج هو في كيفية التعاطي مع هذه الإشكالية.. ولذلك ينبغي النظر إلى المسألة وفق المعايير التالية:

2 - معيار القدمة والمعاصرة

نتساءل أحياناً عن سبب القدمة في النظرة إلى التراث الشعبي وما يفرزه من ثقافة شعبية، فنسمه بالقصور عن مجاراة الواقع والانغلاق ضمن الزمن الذي أحدث فيه.. كما نتساءل عن المعاصرة، عن ماهيتها وفعاليتها واستجابتها لنداءات التطور الحديث.. وفي حال العرب يجري الخلط بين الإثنين عند البعض والتفريق فيما بينهما عند البعض الآخر.. وهي مسألة لم ينظر إليها موضوعياً.. ذلك أنّ المحاسبة ينبغي أن تنطلق من الذات أولاً ثمّ تعود إلى القديم ثانياً وتنظر إلى الواقع الحديث ثالثاً.. عند ذلك يمكن أن تكون المحاسبة شاملة الجميع.. إنّ من يحاول استحضار الماضي برمته إلى الحاضر كمن يقذف بالمجتمع إلى خارج الزمن.. والأمر نفسه للذي يرى في المعاصرة حلاً دائماً للمشكلات الراهنة.. وما ينبغي التركيز عليه هو جملة من المرتكزات منها:

- أيّ ماضٍ نريد؟ وماذا نريد منه؟ وما جدوى إحضاره إلى هذا الزمن؟
- أيّ ثقافة شعبية نريد؟ وأين نجدها؟ وما هي مقوّماتها؟
- هل استنفدنا العمل بمقولة التواصل بين الماضي (التراث الشعبي) والحاضر؟
- هل فهمنا معنى المعاصرة والتحديث؟
- وما هي مصائر الثقافة الشعبية في زمن العولمة الذي نعيشه؟

وفي الإجابة نجد أن جملة من الإلحاحات تفرض نفسها لدى التعاطي مع تلك الثنائية: القدمة والمعاصرة أو القديم و الحديث أو الأصالة والمعاصرة.. في مقدمة هذه الإلحاحات مسألة الإجابة عن السؤال أي ثقافة نريد؟ بالطبع الثقافة الشعبية المنفتحة على كل الآفاق والمستندة على قواعد متينة موغلة في القدم والمعدّة تتويجاً لها، الثقافة الإنسانية التي تتفاعل مع واقعها أولاً ومع العالم ثانياً والمستجيبة لحاجات التطور من الداخل ثالثاً والمندمجة مع مجموع ما أنتجه الشعب من حضارة وعلم ومعرفة وفن وأدب وتراث إجمالاً..

ومن هذه الإلحاحات اتخاذ القرار الملائم

لضرورة العودة إلى هذا التراث الشعبي واستحضار المفيد منه في شبه عملية من التواصل بين المحطات المضيئة عبر السنوات الغابرة.. وقد يكون فقدان عملية التواصل هذه عاملاً رئيساً في القطع ما بين الماضي والحاضر والانصراف إلى الجديد الذي نهضمه ولا نتمخض عنه ثمراً..

ومن الإلحاحات أيضاً العودة إلى قراءة مقولة التحديث في كل شيء ضمن الأرض والقيم.. وهذا ما لم يحسم بعد إلى الزمن الراهن.. وفي هذا الصدد لا تكفي بعض مظاهر التحديث في المجتمع العربي، لاسيّما التي تسقط إسقاطاً ولا تنبع من الذات ولا تتفاعل معها.. فيتحوّل المجتمع إلى مستهلك يدمن على الأخذ ولا يحسن العطاء، بينما تعيش الثقافة الشعبية مهمّشة في الأماكن القصيّة من دائرة الاهتمام.

وعلى هذا ينبغي إعادة النظر في مسألة القدمة والمعاصرة، لا على أساس أنهما متناقضان، بل متواصلان يكمل أحدهما الآخر ويبنيان وفق منطق التطور المنشود للمجتمع.. وقد تفيد هنا قضية الحراك الثقافي، ويقصد بها "معرفة الاتجاهات المتغيرة بين طرفي المعادلة في الأصالة والمعاصرة في المجتمع ثقافياً واجتماعياً. وبمعنى آخر يدل مصطلح الحراك الثقافي على الحركة المستمرة للعناصر الثقافية القابلة للتأثر والتغيّر والتبدّل الحاصل جرّاء الاحتكاك والتلاقح مع الثقافات الأخرى"[18].

وفي إعادة النظر هذه سوف تلاحظ هذا الحضور المكثّف للتراث الشعبي وثقافته، وكأنّه جزيرة تحاط بها المعاصرة من كل جانب.. جزيرة محببة الارتياد تدغدغ العواطف والمشاعر وتثير الحنين دون أن تندمج بهذه المعاصرة..

3 - معيار الانسجام والاهتمام

لا يكفّ بعض الدارسين عن تعميق الهوّة بين الأصالة والمعاصرة أو التراث الشعبي والحديث أو موقع الثقافة الشعبية مما يجري.. إننا، شئنا أم أبينا، نتاج لمراحل سابقة تربّعت على قمّة التطور العربي أياً كان شكله.. فدراسة الشخصية العربية اليوم تظهر الكثير من وشائج القربى بين العربي وماضيه.. لا أريد أن أحصر هذا التراث الشعبي، كما قلت سابقاً في بعض المحنطات، وإنّما أريد الانطلاق إلى أجواء أرحب تستوعب تجارب الثقافة الشعبية بحيث لا تستثني تجربة دون أخرى إلاّ ما كان مفيداً لتطور المجتمع.

وعليه فإنّ القول: « إن الثقافة الشعبية تختص بالتقليدي، بالموروث مقابل الحديث والمعاصر، وتختص بالديني العفوي مقابل الكنسي السلطوي، وتختص بالشعبي مقابل النخبوي وبالهامشي مقابل الرسمي..»[19] أمر قابل للنقاش في غير تعبير من تعبيراته.. ذلك أنّ استحداث هذه الثنائيات، وهو من قبيل التوصيف لا من قبيل الدخول إلى جواهر الأشياء.. فهذا الأخير لا يُري الحقائق في هذه الهوّة من التناقض والتثنية بقدر ما يعكس الإهمال الذي لا يطال التراث الشعبي وحسب بل مجالات أخرى حياتية ليس هنا مكان الحديث عنها، ولكن أكتفي بالقول: إنّ هذا الإهمال ينال من كلّ شيء معاصر ولا يوليه أهمية ما، لكنه لا يعني أنّ إهماله أحدث فيه ثنائيات ضدّية مع الحاضر برمته.

لذلك فإنّ البحث في مسألة التراث الشعبي وثقافته، يحاول أن يجد الانسجام ويوحد المنظور ويرتب الشيئيات بما يتناسب وماضي الأمة وحاضرها ومستقبلها[20].. والتراث الشعبي العربي، بالمفهوم الذي نوّهت به، لا يزال حاضراً بقوّة، وهو متواجد بكثافة في سلسلة المواقف الشعبية المتمسكة بهويتها الثقافية.. وهو ما يشهده الزمن الحالي في غير موقع من مواقع الصدام على أرض العرب، ذلك أنّ "أي مجتمع إنساني له خصوصيته (هويته) الثقافية بحكم تاريخه الاجتماعي الفريد، والذي لا يمكن أن يتكرر، فهو أشبه بالبصمة الثقافية المميّزة مثل المنطقة العربية الإسلامية على سبيل المثال وإن كانت هذه الخصوصيات الثقافية لا تنفي الواقع المشترك مع باقي المجتمعات والمناطق الحضارية بحكم أننا ننتمي جميعاً إلى الجنس البشري"[21].

وربما أفضى بنا هذا التفكير في رفض الثنائيات في معالجة مسألة إيجاد الانسجام بين التراث الشعبي والمعاصرة إلى الخروج من دائرة هذا المصطلح للقول مع د. محمد عابد الجابري: "في الخمسينات والستينات وما قبلها وهي المرحلة التي

تريد العولمة ودعاتها إقصاءها وإعدامها كانت الثقافة ثقافتين: ثقافة استعمارية امبريالية وثقافة وطنية تحرّرية. أما اليوم فالتصنيف الذي يريد تكريسه الواقعون تحت تأثير أيديولوجيا العولمة هو ذلك الذي يجعل الثقافة صنفين: ثقافة الانفتاح والتجديد وثقافة الاندماج والجمود. ولو سمّوا الأشياء بأسمائها لقالوا: ثقافة التبعية والثقافة الوطنية"[22].

وتلك الثقافة الوطنية هي التي نريد أن يؤول إليها تراثنا الشعبي لأنّه مرتبط طبيعياً بقضايا الوطن، وهو سجل لما قالته الأمّة وفعلته عبر الزمن، وإيجاد الخط الموصل إلى الراهن هو من أوليات الاهتمام للوصول إلى الانسجام.

4 - المنهج والنقد

من الخطأ حسبان الباحث في الثقافة الشعبية منفصلاً عن هذا التراث، لاسيّما إذا كان عربياً.. إنّ الفصل القسري لا يجدي، كما أنّ الاستسلام إلى الدعة وحسبان أنّ حقوق التراث الشعبي قد تأمّنت محاولة لتشويه الحقائق.. إنّ المنهج الذي نريده هو المنطلق من الواقع، وهذا كفيل إذا ما نظر إليه بإمعان بالقيام بالفرز الجدّي لمجمل الوقائع[23].. ذلك أنّ وسم العرب بالتأخّر يرتكز إلى تمسّكهم بهذا الماضي دون تجديد فيه.. بالإضافة إلى عوامل أخرى متعدّدة.. يعني هذا أنّ العرب لا يزال قسم كبير منهم يعتدّ بهذا التراث ويحسبه نافعاً لزمنه.. وما نريده في هذه العجالة هو تسليط الضوء على جملة من القضايا نختار اثنتين لأهميتهما في هذا المجال:

المنهج: حيث يقتضي البحث من الداخل.. داخل المجتمع بتكويناته المختلفة، وداخل الذات وما تلبسها من خلط وتشويش، بحيث أصبحت مقسّمة بين ما لها وما عليها، بين ما هو خاص بها وما هو دخيل عليها.. لا أدّعي أنّه ينبغي الفصل القاطع بين الخاص والدخيل، بل يجب الانطلاق من منهج واضح يضع في أولويات بنوده إظهار المشرق من هذا التراث الشعبي وتمييز القابل للحياة من الذي كان شديد المحلّية وقد عفّ عليه الزمن. وبالتالي إيجاد منافذ التواصل التي كانت سبباً في استمرار هذا الماضي في الحاضر.. بعد ذلك يمكن الانطلاق إلى الآفق الأرحب في الاستفادة من الإيجابيات ووضعها في شكل انسجام مع المستجدات والإبقاء على قنوات التطور ضمن الخصوصية القابلة للاندماج مع الغير، بعيداً من الإلغاء أو الإقصاء.

النقد: ولا بد من الاعتراف أن قسماً كبيراً من تراثنا الشعبي لم يرافقه نقد يشذبه ويبقي على الأفضل فيه.. ولشدّ ما تحتاج مجتمعاتنا العربية اليوم إلى هذا النقد الذي بوساطته يمكن التعرّف إلى المفيد من سواه..

تلازم المنهج والنقد: فالنقد والمنهج متلازمان، فلا منهج من دون نقد ولا نقد من دون منهج. وشرط هذا التلازم البقاء في داخل الثقافة الشعبية واستعارة الأدوات النقدية منها وليس من خارجها، والابتعاد من الإسقاط والتتفيه والنظريات المسبقة..

5 - بين العقلانية والانفعالية

أ- الزمن العولمي

إن طرح مسألة الثقافة الشعبية في هذا الزمن تجد خطورتها في التحوّل الكبير الذي طرأ على الإنسانية، لاسيّما في الربع الأخير من القرن العشرين وحتى اليوم.

إنه زمن لم يعد يركن فيه إلى مقولات جاهزة يتناولها الناس بجمودها، بل «إنّ ما تقوم به القوى المسيطرة في المراكز الرأسمالية القومية من تفكيك وإعادة بناء العالم بمنظماته وأبنيته، وقواعد تنظيم العلاقات بين الشعوب والحكومات والمنظمات غير الحكومية، والاحتكارات العملاقة متعددة الجنسية من أجل تطبيق القواعد والنظم التي فرضتها إرادات الحكومات الغربية، والاحتكارات متعددة في الثقافة والإعلان والتسويق والبثّ الفضائي»[24] ليعدّ خطوة تهدّد ليس التراث الشعبي وحسب بل الكيانات كلّها وصولاً إلى التفتيت وإلى حدّ جعل القبيلة الأساس لإثارة الاقتتال إيذاناً بطمس الهويات والخصوصيات التي تعدّ عائقاً أمام نفاذ وسريان عالمية التفكير ونمط الاستهلاك الكوني[25].. الأمر الذي يوضح طموح العولمة إلى صوغ ثقافة كونية شاملة تغطي مختلف جوانب النشاط الإنساني..

ذلك هو الزمن الذي نتحدث فيه عن التراث

الشعبي وثقافته، بما يحويه من مبادئ وقيم وسلوك عملي ومعنوي وأخلاق وأفكار لا تزال ماثلة في تركيبة الذات العربية..

ب- حقيقة الأمّة

ومن البديهي القول إننا في أمّة لها طابعها الخاص الذي يحدّد مبادئها وقيمها وتوجهاتها السلوكية أفراداً وجماعات.. كما هو بديهي القول: إن العملية الاجتماعية- الثقافية تمثل مجموع القوى والمؤسسات الاجتماعية والنشاطات الثقافية والقرارات التي تقوم بصوغ وإدارة وتوجيه الشؤون الاجتماعية والثقافية للأمم والشعوب. وتقوم تلك العملية بأداء مهامها من خلال التعامل مع التراث الحضاري وإحياء بعض جوانبه الثقافية وإهمال بعضها الآخر، والتأكيد على جوهر الموروث من القيم والمعتقدات والعادات وتطوير مسلكيات ومواقف قيمية جديدة لمواجهة التحديات الداخلية النابعة من تغيّر الظروف السياسية والاقتصادية والعلمية-التكنولوجية[26]..

ج- أزمة الثقافة العربية

كما أننا نتحدث في ظلّ أزمة ثقافية عربية لم تجد حلولاً لها حتى زمننا هذا.. ولقد مضى حين من الدهر ونحن نردد هذه المقولة التي تضع الثقافة العربية في مأزق.. وذلك يعود إلى أنّ الحياة العربية نفسها تمرّ بمأزق كبير يعود سببه للواقع العربي نفسه، في تكوينه ونظمه ومؤسساته وعقلية التعامل وعاطفية المواقف وسرعة الانقلاب على الحقائق وموقف بعض السلطات من المثقف وهذا الأخير منها والأزمات المتتالية التي تتراكم دون حلول والقلق الذي تعيشه الجماهير العربية المتأتي من قلق الحياة نفسها واضطرابها وكثرة المشكلات التي تتناولها والتكوين النفسي للأفراد والجماعات وغياب المفاهيم الصحيحة للديموقراطية والمسؤولية[27]..

د- لا بدّ من العقلانية والانفعالية

وهي مسائل لا تحلّ إلاّ بالعودة إلى الأصول التي فرضت فعاليتها في الزمن الحديث وأثبتت أنّ التطور ليس حلم كسول بل عمل دؤوب يعوّل على التخطيط والتنفيذ انطلاقاً من العلم والمعرفة واستيعاب آخر المستجدات على الصعيد الكوني.. وهو تخطيط لن يجد ثماره ما لم ينظر إلى الواقع بعقلانية.. ذلك الواقع الذي هو مزيج مما استجدّ وما قام في المراحل السابقة في شبه نسق يستفيد من رسم هيكلية داخلية لما جرى ويجري داخل الجسم العربي وخارجه.. إنّ العقل الانفعالي الذي ينتاب التفكير هو جزء من المطلوب في معركة المصير العربية. أن ننفعل بالتراث الشعبي ونتناوله بعقلانية بعيداً من ذهنية الإلغاء قريباً من وضع الحسابات التي هي في نهاية التحليل تنفيذ لخطة تستفيد من العقل كما تستفيد من المشاعر والنقد..

6 - المقياس المنهجي لأساسيات الثقافة الشعبية والهوية

لا بد هنا من إيجاد مقياس واضح للتعامل مع الثقافة الشعبية الخاصة والأخرى العامة.. وهو المقياس الذي يقوم على جملة من المستويات لدى الحديث عن البناء الاجتماعي ودور الخاص والعام فيه.. وهو يمكن تسميته بسلّم الارتقاء للموجود وهو يحتوي على أربع درجات أو مستويات:

أ- الثقافة الشعبية الخاصة

في الدرجة الأولى من الأسفل أو قاعدة السلّم الارتقائي التطوري تأتي الثقافة الخاصة، وهي تتوغل في تاريخ تكوّن شعب من الشعوب عرقياً وعقلياً ونفسياً وتاريخياً ودينياً وفنياً، بالإضافة إلى كلّ ما ينطلق من جوهر التكوّن والبنيان في الأساس، وهو نقطة البدء ومسار النموّ في تلك القاعدة السلّمية التي تتسع أفقياً وتضيف إلى بنائها الجوهري عمودياً ضمنها وليس خارجها.. والتطور الذي يلحق هذا الجوهر هو القابل للتحوّل والتغيّر والنماء في إطار زمني تراكمي في الثقافة والحضارة والفنون والمعارف والأيديولوجيات والأعراف والتقاليد والعادات.

ب- بنية الثقافة الشعبية الخاصة

في المستوى الثاني، وهو الثابت الثاني في السلّم الارتقائي وهو يشمل البيئة الطبيعية وما جرى عليها من تبدّل وتغيّر وتحوّل، كما يشمل المؤثرات الخاصة في الشعب من مناخ وسلوك ونمط عيش واستعمال الطبيعة ضمن الابتكارات واستعمال العلوم المختلفة كعلم الآثار والفلك والرياضيات

والفيزيـاء والكيمياء في حـدود الاكتشاف المحلّي وتفاعله في الجوهر مع الذي يقبله هذا المحلّي عبر نقلته إلى الجديد.

ج- الإبداعات والنشاطات

في المستـوى الثالـث يأتـي النشـاط والإبـداع والانطلاق والإنتاج والخدمات والعلاقات الخاصة ضمـن المجال الحيـوي الواحد علـى مستوى فرد وعلى مستوى جماعة.. حيث تنشأ علاقات قسرية تلـزم الفرد وهو يصنـع مجاله الحيـوي الخاص أن يتعامـل مع الآخرين في محيطـه كي يقوّي هذا المجـال.. وهو في هـذا مضطـرٌّ إلى الاستمرار في الحياة شاء أم أبى، كما هو مضطرٌّ إلى صنع إنتاج مميّـز ضمـن الجماعة التي هي بحاجـة إليه كما هو بحاجة إليها. كما تنشأ علاقات تلزم الجماعة على التعـارف على حدود من الالتقـاء فيما بينها لمصلحتهـا مصلحة المجتمـع في الحدود المختلفة، لذلك كان القانون وكانـت الشرائع والأديان عرفاً وكتابـة.. ولذلك كان على المجتمع أن يحافظ على تلـك العلاقـة ويطوّرهـا. وفي النتيجة ثمّـة إنتاج لخصوصيـة معينة يشارك فيهـا الجميع، هي من الشعب وإليـه، حيث تصبح كالمقدّس الذي يعني خرقـه خرقاً لأمـن الجماعـة وأصولهـا وأسباب معيشتها واستمرارها..

د- المظهر العام للثقافة

في المستـوى الرابع يأتي العـام.. وهو العنصر الأكثر حركـة.. وهو المتأثر دائمـاً بالخارج، ومنه يستمـدّ عموميتـه في الثقافـة والحضـارة والعلم والمعرفـة والتكنولوجيـا والمعلوماتيـة والسياسـة والاقتصـاد وتطـور أساليـب الحيـاة.. وقليلاً ما يتأثـر هذا العمومـي بالعـادات والتقاليد الأخرى الخارجية.. وغالباً ما يقتبس تكوّنه من التطوّرات العالميـة.. وهـي في المراحل الأخيرة قويـة ومؤثّرة إلى حـدّ بعيد.. وقد يتموضع اليـوم في قمّة السلّم الارتقائي لعدّة أسباب منها: البعد فيما بينه وبين قاعـدة الهرم التـي هـي الأساس والخصوصية بسبـب عوامل تكوّنـه أولاً، ولأنّ القـرار السياسي يبـدو مشلـولاً أمام المستجـدات العالميـة في زمن العولمة حيث يـتراوح ولاء الحكام بين الأرض التي أنجبتهم وبين الوافد المغري والمؤثّر في سياساتهم ثانياً. ولأنّ المثقفين يغرقون في أزمة، بالإضافة إلى تهميشهم وقلّة فاعليتهم وشلل دورهم في الظروف العامة، فتصبح الصلة بينهـم وبين القاعدة أمراً في غايـة الصعوبـة لعـدم القدرة علـى ردم الهوّة الزمنية ثالثاً. وهو ما يفسّر في الذهول الكبير أمام التسارع العلمي والمعلوماتي الذي وصف بالانفجار الطاغـي على ما عداه مـن خصوصيات ومحلّيات وتراثـات وثقافـات وحضـارات.. حيـث يرافقـه ادّعاء بنهاية التاريخ والتبشير بنظام عالمي جديد أصبحـت مقوّماته غير خافية على أحد لاسيّما في ثورة المعلوماتية والتحديث والعصرنة..

القسم الرابع: إشكالية الأدب الشعبي

1 - واقع الإشكالية

في ضـوء ما تقدم يمكـن العـودة إلى موضوع الـتراث الشعبي والهوّية في فرع من فروعه المهمة، ألا وهو الأدب..

وفي ضـوء الإشكالية نفسها، فـإنّ النظرة إلى الأدب تبدو في شيء من الإرباك لناحية التصنيف والتسمية: تراث شعبي وأدب شعبي..

وهي إشكالية وقف عندها كثير من الباحثين في نطاق حديثهم عن هذا النوع من الأدب. ولقد طغت عند قسـم كبير منهم وعند مـن يتمتّعون بموهبة شعريـة وقدرة علـى صوغـه باللهجـات العامية، مسألـة التفريق بين الأدب الـذي كتب بالفصحى والآخر الذي كتب باللغة العامية.. فأصبحت عبارة «أدب شعبي» وكأنّهـا تطلق على ذلك الجزء الذي يقال بالعامية..

ولقـد ولّد ذلك نوعاً مـن الانصراف عن هذا الأدب لدى دارسين كثر حسبـوه انحطاطاً للأدب واللغـة والفنّ.. ولشدّ ما قوي هـذا الانصراف في مرحلـة اشتداد الصراع بـين الفصحى والعامية، وتصاعـده إلى حدّ حسبـان العاميـة وتبنّيها هي مؤامـرة على الفصحى، اللغـة المقدّسة التي تسم العـرب بسمـات خاصـة وكانـت ولا زالـت عاملاً رئيساً في توحدهم، فيها يتـمّ الإبداع وفي أجوائها وقواعدهـا يستقيـم التعبيـر.. ولقد وجـد هؤلاء مسوّغهـم في الدعـوات التـي ظهـرت في أواخـر القـرن التاسع عشـر، وعلى مدى قسـم كبير من

القرن العشرين، ودعت إلى إحلال العامية محلّ الفصحى، أو إلى استبدال الحرف العربي بالآخر اللاتيني[28].. بالإضافة إلى حسبان اللغة العربية لغة ميّتة، فكيف نعبّر بالميّت عن الحيّ.. علاوة على تعدّد اللهجات العربية ووصول بعضها إلى حدّ الانغلاق في تعبيرها وألفاظها، بحيث لا تعود مفهومة من قبل شعوب عربية أخرى..

في هذا المجال ينبغي التمييز بين أمرين: الأول مسألة التآمر، والثاني مسألة الإبداع والتعبير عن الوجدان بطريقة عفوية وساذجة وقريبة من الواقع، أي البيئة التي أنتجته والشخص القادر على إبداعه والتعبير عنه..

ففي الأمر الأول وجد البعض أنّ سلطان العامية قد يقهر سلطان الفصحى لما لها من رواج لدى الأكثرية من العرب، لا تقتصر على عامة الشعب بل على المثقفين الذين يتداولونها بدورهم مع الناس وفي أوساطهم الخاصة[29].. وقد نتج عن ذلك التفكير بأنّ سواد الأمّة هم من الناطقين بالعامية، المعبرين عن أغراضهم بها، وأن فئة قليلة من الناس هم الذين يعبّرون بالفصحى عن بعض تلك الأغراض عند الكتابة بها أو النظم بها، فقد ترتب على كل هاتيك المعطيات أنّ الأدب هو الشعر والنثر الفني، هو أدب الخاصة أو أدب فئة قليلة، وأن الأدب الذي يعبّر عمّا يخالج نفوس السواد الأعظم من الأمة هو شيء آخر غير هذا الأدب الفصيح أو الرسمي[30].. ويجد هؤلاء مسوّغهم في الأمثلة التي يستقونها من واقع اللهجات العربية المتفرّقة، وما أنتجته من أنواع شعرية كالزجل والموالي والمذاهب والأدوار والملحون والنبطي والصحراوي وسواها من أنواع الأدب الشعبي[31]..

وفي الحقيقة، إن الدخول إلى هذا السجال في مسألة الصراع بين العامية والفصحى قد يخرجنا عن النطاق المرسوم لهذا البحث.. وقد كان التقدير أنّه ينبغي على الباحثين التمييز بين هذه الاتجاهات فيما يخدم الأمّة وفيما لا يخدمها في تاريخ إبداعها الطويل، بعيداً من التآمر وقريباً من مجريات الواقع، دون السقوط في المبالغات التي وقعت فيها بعض المداخلات.. ذلك أنّ المختصين في دراسة الأدب الشعبي يميّزون بين الأدب الشعبي وبين الأدب العامي. الأوّل يصدر عن وجدان الجماعة ولا يميّز بين المنشئ وبين المردّد، بل ربما حسبوا الجهل بالمؤلف أو المبدع أحد مقوّماته أو شروطه.. أما الثاني فهو لا يتميّز عن الأدب الفصيح إلاّ باللغة، فهو يعبّر عن وجدان صاحبه، ويمكن دراسته على هذا الأساس من التعبير الذاتي ودراسة المقوّمات الفنية[32]..

إلاّ أن الإمعان في هذه الإشكالية قد يفقد النوعين من هذا الأدب أصالتهما، ويضعهما في قفص الاتهام.. وهو ما نوّهت به في القسم الأول من الدراسة في المفهوم الذي تحدثتُ عنه للتراث الشعبي والثقافة الشعبية.. وهو الذي لأمّة وليس لجزء منها، لأمّة تتقبله ضمن عناصر تجمّعها وليس ابتعادها كلّ قطر على حدة.. ولا يزال الأدب العامي يعبّر عن قطر أو قرية منه أو قبيلة من قبائله.. أدب يقال لفئة ولا يقال للمجموع.. ثمّة كثيرون في العالم العربي، وحتى الدارسين منه، لا يسمعون بالشعر النبطي الذي ينشأ في بعض أقطار الخليج العربي أو شبه الجزيرة العربية.. وثمّة كثيرون من لا يفهم بعض اللهجات العربية الشديدة الخصوصية كما في المغرب العربي والجزائر وموريتانيا.. فكيف يكون ذلك كلّه معبّراً عن تراث الأمّة، لاسيّما الموحد.. وهل فقدت هذه الأمّة عناصرها المشتركة بحيث أصبحنا نطلق، حتى على أدب الفصحى، تسميات قطرية فنقول الأدب المصري أو اللبناني أو البحراني.. مع العلم أنّ هذا النوع من الأدب هو اللسان الناطق باسم الأمّة يقرأه كلّ مواطن وكأنّه كتب في داره..

الأدب العامّي يعبّر إذاً عن قطر وربما عن فئة ضيّقة فيه.. ولا بأس أن يعبّر عن وجدان صاحبه أو عن مجموعة من الناس تستعذب فنّه.. وهو في هذا جزء من تراث شعبي لفئة أو منطقة، وهو من الأمّة لكنّه ليس المعبّر عن جميعها..

أما الأدب الذي يكتب بالفصحى، ولن أجد حرجاً في تسمية قسم كبير منه "الشعبي"، فإنّه المعبّر عن جماع الأمّة.. أدب يكتبه الشعب لنفسه وتاريخه وحضارته وتراثه وقيمه وعاداته وتقاليده وأديانه وجغرافيته وأوضاعه عموماً.. تتقبله الأمّة كما تقبلته في السابق وباهت به وأعطته لسواها

من الشعوب ضمن التلاقح الحضاري الإنساني.. وهو إلى الآن، لم يقصّر في تعبيره عن طموحات الأمّة وأوضاعها، فصوّرها في الحقب المختلفة، ونهض بها في بدايات النهضة العربية ورفض أن يكون عامياً ركيكاً ومبتذلاً، لأنّ ذلك لا يلائم وضع الناهضين ولا هو من اللغة المقدّسة ولا صيغ به التراث الذي مثّل هويّة الأمّة عبر القرون الطويلة..

أما ما يطلق على الأدب من أنّه رسمي أو غير رسمي (أي شعبي)، فإنّ هذه التسمية، قد تواجدت فيما عرف من أدب نشأ داخل البلاطات المختلفة أو وافق حاكماً من الحكام أو تحدّث بلسان نخبة من النخب.. فإنّه أيضاً يبقى أدباً عبّر في حقبة من الزمن عن حاجات أو واقع فرض عليه ذلك.. لكنّه أثرى الأدب القومي العربي بالكثير من فنون القول بما حملت من مضامين وما صيغت به من أشكال تعبيرية عدّت من قبيل الأدب الراقي: المتنبي مثلاً..

لذلك نرى الأدب الجمعي، المقبول من الأمّة كلّها، والمعبّر عن هويتها القومية، "ينهض دائماً بالوظيفة الجمعية التي تحافظ على تراث الجماعة من ناحية وعلى مزاياها وأمجادها من ناحية أخرى"[33].

2 -صراع البقاء والأدب الشعبي

على أنّه كان لبعض الدراسات في الأدب الشعبي العامي إسهامات تحاول أن تخرجه من نطاقه الضيّق إلى نطاق أرحب.. وهم يعوّلون في ذلك على بعض اللهجات العربية الأكثر رواجاً في العالم العربي وهي المشرقية.. لا أريد أن أفاضل في هذا المجال بين لهجة وأخرى، فالبدوية تستحوذ على القسم الأكبر من اللهجات العربية.. وإن كانت لهجات المغرب العربي أقلّ ذيوعاً وانتشاراً..

مثل ذلك محاولة الدكتور خليل أحمد خليل في كتابه:«الشعر الشعبي اللبناني: دراسة ومختارات»[34]، فعلى الرغم من تعاطفه مع النوعين من الشعر فإنّه يحاول أن يوجد بطاقة هويّة للعامي بإبراز أهميته تراثياً وشعبياً وإبداعياً.. يقول: "يطمح الشعر عند الشعب إلى أن يكون واحداً متنوّعاً مثله: إلاّ أنّه وهو يغامر بهذا الطموح البعيد، عبر الولادة التجربة-الدائمة، يتبعّض، يتنوّع، يحكى، ينشد، يكتب ويقرأ، ويسقط على الحضارة وفرعها الثقافي الاجتماعي، فيغنّى ويمسرح، ويمثّل في العادات والطقوس والحركات والثورات معاً، بكلمة أقول: إن الشعر الشعبي هو المروي- المكتوب معاً، وهو الفصيح- العامي معاً، والقديم المتجدّد معاً، وهو إلى جانب ذلك الحامل ثقافياً لطموح عام لدى الشعب الناشط في كافة الميادين، شأنه في ذلك شأن شقيقه الفصيح الذي بدأ خاصاً ثم تعمّم، وبدأ خروجاً، ثم تقنّن في شرع الثقافة وصار جزءاً من مشاريعها العامة، والذي عانى جدلية الخلق الإبداعي فكان أداة لنقل الأفصح والأقلّ فصاحة عند الشعب"[35].

يوحي هذا الاستشهاد والمطوّل بالكثير من حسنات الشعر العامّي، وهي حقيقة وواقع في قطر مثل لبنان.. ذلك أنّ الدكتور خليل يتحدّث في كتابه عن لبنان، وهو القطر الذي كان معملاً لكثير من التطورات الثقافية عبر تياراتها المختلفة.. مرّة جديدة أؤكد أن دراسة الدكتور مغربة وموضوعية في آن واحد.. وبنوايا الباحث الطيّبة أظهر جدوى الإفادة من هذا الأدب في صنع التراث اللبناني وطموحه ليكون تراثاً عربياً على مستوى أمّة..

هذا الطموح الذي يزاوج بين الفصيح والعامّي، فيجعل من الثاني لاهثاً لتحسين شروطه الإبداعية كي يلحق بالأول الذي صوّره في انحداره من الأفصح إلى الأقلّ فصاحة، يستلفت النظر ويوحي بأنّ المستقبل سيكون للعامي في معركته لتحسين شروطه..

وهو مستقبل قابل للمناقشة فيما ترسم الأمّة من طموحات نحو التقدم وليس نحو التقهقر.. وكأنّ التعاطف مع العامي أصبح ميزة يسعى إليها من يريد الكتابة والإبداع.. مع العلم أنّ هذا السعي يقف المفكر الدكتور خليل أمامه ليقدّم لوحة عن الإبداع الشعري اللبناني في شبه خلط بين العامي والفصيح، وفي شبه تسابق لإبراز التراث الشعبي، مع الاعتراف أنّه يعدّ الفصيح شعبياً أيضاً: "هذا الشعر الشعبي اللبناني هو مجمل الإبداعات الجمالية الشعرية لدى اللبنانيين بعامة، وهو متميّز عن الشعر الشعبي الآخر، المترسّم تقليداً وتراثاً،

المتفصّح وزناً ولغةً، بأنّه موضع صراع ثقافي حاد، يبحث عن مستوى أدبيّ يستلّ به شرعيته، ويبحث عن لغة تعبيرية تحفظه ضمن التراث الشعبي اللبناني، ويبحث أخيراً عن مجتمع جديد يتحاور معه، ويستقبله باسم الآتي إبداعاً"[36].

الإبداع الشعبي الشعري اللبناني يشمل النوعين إذاً وربما متساويين، كما تشير الفقرة السابقة[37]، إلا أنّ العاميّ يظهر قصوره أمام الفصيح، فهو يكافح من أجل إيجاد شرعيته، ولا يزال فاقد لغة التعبير الذي تحفظه كتراث لبناني، وهو لم يجد مجتمعه الجديد الذي يتحاور معه ولم يجد آتيه (مستقبله) حتى اللحظة..

في هذا التصور عدة ملاحظات تؤكد على ما سقناه سابقاً عن ذلك الأدب الشعبي العربي الأصيل والفصيح الذي شقّ طريقه كأدب أمّة مقبول من الجميع.. من هذه الملاحظات:

أنّ هذا الأدب يعيش في الصفوف الخلفية ولم يجرؤ على التقدم أدباً يمثل أمّة وتراثاً يفهمه ويتعامل معه جميع أبنائها: هو لبناني، فكيف بالأقطار الأخرى إذاً..

وهو أدب يكافح من أجل ذاته، من أجل إبراز نفسه، وليس من أجل قضايا أخرى مرتبطة بالهويّة القومية. وهذا تجنّ على الشعر العامي نفسه لأنّه لم يكن في يوم من الأيام في النقيض لأدب الأمّة المعترف به بوجه عام.

أدب لم يجد شرعيته إلى الآن، فكيف يتمّ التحدّث عنه تراثاً شرعياً.. وهو ما يمكن أن يعكر صفو الصورة التي برز عليها هذا الأدب كونه تعبيراً وجدانياً عن حالة من الحالات التي تنتاب المرء.

إنّ المستقبل الذي ينبغي النضال من أجله هو الذي يتماشى مع طموح الأمّة، ولا أجد مسوّغاً للقول "يستقبله بالإسم الآتي إبداعاً".. لأنّ ذلك يستتبع بسؤال: هل الآتي المبدع للأمة هو في إبداعات كل قطر على حدة أم البحث الجمعي في هذا التراث عن الأصول التي توحد والجواهر التي ينبغي أن تشكّل هذا الآتي (المستقبل).

وقد نقرأ في كتابات أخرى عن التراث الشعبي مقولات أكثر تقدّماً في فهمه ووضعه في نطاقه الصحيح.. من ذلك كتاب محمد حسن عبد المحسن الذي بعنوان "الأدب الشعبي في حلب: دراسة وتحليل"[38]، حيث نجد في مجموعة الدوافع التي دفعت الكاتب إلى الاهتمام بالتراث الشعبي الحلبي رؤية أخرى تنحو بالأدب الشعبي نحواً خاصاً ينطلق من أهمية هذا التراث في مواجهة ما يحصل على الصعيد العالمي من إلغاء للثقافات وتقزيم لجهود الشعوب وهي تبني خصوصياتها..

ويرى الكاتب: أنّ الزحف الحضاري والمدني المعاصر الذي لا يقف عند حد هو الذي دفعه إلى ضرورة إنقاذ التراث من النسيان.. فكثير من هذه المأثورات باتت تحت رحمة عالم متغيّر، والأيدي العابثة ما برحت تحرّف وتبدّل فيها.. ففي حفظها وصونها وتذكير الجيل الراهن بها وبصور الحياة الماضية التي بدأت تتلاشى لاسيّما الخلفية الثقافية الصلبة التي تنطلق منها إلى المستقبل[39].. محاولة للإبقاء على أشياء جميلة في تاريخ الأمة.

وهي مداخلة تظهر الحرص على التراث الشعبي وثقافته وتضعه في سياقه الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه، في زمن غدا فيه التغيير عنواناً لكلّ شيء والاجتياح الثقافي مستنفراً على غير صعيد.. علاوة على أنّ حلب بحدّ ذاتها كانت ولا تزال مركزاً ثقافياً على المستويين الشعبي والرسمي، وأنّ ما أنتجه أدباؤها وشعراؤها يعكس المستوى البلاغي الرفيع والأسلوب الفنيّ لسكان هذه المنطقة، وهو ما يترك تأثيره في النفوس والإبداع..

إلاّ أنّ الأمر المهم في هذه الدوافع هو انطلاق المؤلف للإسهام في الحفاظ على قيم الشعب وتراثه والتعرّف إلى الصلة التي تربط الماضي بالحاضر وتربط حلب ببقية المدن السورية والمدن العربية الأخرى وتبحث عن الثقافة العربية المشتركة[40]..

وهي غاية نبيلة تفصح عن الاتجاه نحو توحد الهويّة العربية عبر خصوصياتها المشتركة، وتدفع إلى البحث عن كنوز التراث الفعلية في مدينة مثل حلب كانت مدة طويلة عاصمة الثقافة العربية..

والملفت في هذه الدراسة أنّها تربط الأدب الشعبي بالتطورات الحديثة في الإصرار على دراسة الأدب

الشعبي في نطاق التطور والتواصل والاستمرار، حتى تواكب التطور الحضاري التكنولوجي.. "فكلما زادت التقنية العلمية تقدّماً زادت الدراسات التراثية تألقاً"[41]..

3 - في الخصائص والدلالات

عندما نتحدث عن الأدب الشعبي يكون قصدنا نوعيه: الشعر والنثر.. ونوعيّ الشعر الشعبي الفصيح والعامي، كونهما في صميم الثقافة الشعبية التي يصنعها أناس بخصوصيتهم ومحلّياتهم وعموميتهم المنفتحة على كل جديد، وهو كثير على امتداد الوطن العربي.. والملاحظ فيه أنّه يستقي موضوعاته من الحياة نفسها في معظم ما يطرحه من قضايا ويدور حوله من دلالات تقربه من الحياة الواقعية في تناوله مضامين يشعر المجتمع أنّ الحاجة الجمالية والمعرفية تدعوه إليها.. وهو ككل الآداب ينهل من لحظات الزمن الذي يقال فيه أو يطوّر ما كان موجوداً.. وإذا كانت وسائل الإعلام والطباعة ورواج الكتابة لم تكن متوافرة فإنّ جلسات السمر وحكايا المحدّثين وما عرف بالحكائين (الحكواتية) قد كانت تعويضاً وسائلياً لإيصال الحقائق إلى الناس.. وهو ما كان يعطيها الحيويّة والاستجابة والرواج.. علاوة على كونها تمثّل جانباً من جوانب الحياة وإن جاءت مجهولة المؤلف على الأغلب، تنقل حكاية أو خرافة أو سيرة أو مثلاً أو حكمة أو نادرة أو مقطوعة شعرية أو قصيدة طويلة وسوى ذلك من الفنون الأدبية التي كانت رائجة في عصر من العصور..

وأبرز الخصائص التي تلاحظ في هذا الأدب واقعيته والتزامه بموضوعات تهمّ الناس يعرضها بحيوية فائقة تتجسّد بالحادثة واللغة والجديد الذي يحمله ناقلاً جوانب الحياة كلّها بما فيها من مظاهر.. لذلك قابليته على الرواج والديمومة وتجدّده وقدرته على كسب المزيد من الأصدقاء، كلّ يتفاعل مع جانب ويرى نفسه أو شيئاً من ماضيه وبطولاته وأمجاده معروضة شفاهاً أو كتابةً أمامه وكأنّه يغرف من منهل ثر دائم الرفد بدوام وجود الإنسان الذي أجاد الحديث عنه وصوّره في مختلف أوضاعه، لاسيّما ذلك الذي يغدو أنموذجاً بطولياً أو تاريخياً أو اجتماعياً.. ينبثق من بيئة معينة حاملاً سماتها ومميّزاتها المادية والمعنوية.. فهو بذلك يحمل من السمات العامة ما يحمله الأدب عموماً في غوصه في أسرار المجتمع ونوازعه واهتماماته وميوله ورغباته مادة وقيماً.. ولا يقتصر على ذلك بل يستعير من الشعوب بعض ما هو قابل للحياة في بيئة هذا الأدب نفسها..

ويمكن لمتتبع آثار هذا الأدب الشعبي، أن يلمس الجوانب العديدة المكوّنة للشخصية في سياق إيجاد الخصوصية لشعب من الشعوب، وبالتالي رصد المعالم التي تشكّل هويّته على غير صعيد، لاسيّما الاجتماعية والثقافية والمعرفية والسياسية..

4 - الاهتمامات

ومن خلال رصد نماذج من هذا الأدب سواء أكان شعراً أم نثراً يمكن استخراج جملة من الاهتمامات التي يدور حولها.. فنحن أمام كمّ هائل من هذه النماذج، سواء أكانت بالفصحى أم بالعامية، ونحن أمام تصوير للاهتمامات الثقافية والأخرى الحضارية والسياسية والاجتماعية.. كما نحن أمام رسم للنطاق القومي الذي يتجلى فيه عامل الشعب والأرض واللغة والتاريخ المشترك والوحدة الشعبية.. تجدها في ثنايا هذه المأثورات من أنواع أدبية فنّية مختلفة.. كما نحن أمام آثار تفوح منها السمات الإنسانية التي تعدّ وثيقة أساسية تصوّر الهمّ العام للناس في كل مكان.. وهو ما جعل آثاراً مثل «البخلاء» للجاحظ و«كليلة ودمنة» لابن المقفع، و«ألف ليلة وليلة» و«سيف بن ذي يزن» و«الزير سالم» وسيرة «بني هلال» و«عنترة»... والحكايا الأخرى الخاصة تصبح في بواطن كتب الآداب العالمية: نسخاً أو احتذاء أو تقليداً أو تحويراً أو مادة مطوّرة تتحدث عن جانب من جوانب الحياة..

ويكاد يشترك في هذا الرأي كثير من الباحثين في الأدب الشعبي، لاسيّما عندما يحسبون هذا الأدب نوعاً من تصوير حالة الأمة في أدق مراحل تطورها، وتصديها لأعدائها، وانتقالها من وضع إلى آخر.. وهو ما يستهل به شوقي عبد الحكيم كتابه: "السير والملاحم الشعبية العربية"[42]، قائلاً: "الاعتداءات والأخطار الطامعة والمتربصة بأمتنا العربية تاريخياً كانت على الدوام القاسم

الرئيسي لمعظم تركتنا الشعبية الفولكلورية العربية، من السير والملاحم والقصص الشعرية المعروفة بالبلادا أو البالاده كما أسماها الكلاسيكيون العرب"[43].

ويمضي شوقي عبد الحكيم في تعداد هذه المظاهر القومية التي وقفها العرب ضدّ أعدائهم ودفاعاً عن نفوسهم، قبل الإسلام وبعده.. ويظهر بجلاء هذا العامل القومي الذي أدّى إلى تجمّع العرب في القديم في حروبهم ضد الفرس والرومان والبيزنطيين، وكيف أن سيرة الأميرة الفلسطينية "ذات الهمّة" التي يصل حجمها إلى ست وعشرين ألف صفحة تحكي بتفصيل وبدقة تاريخ هذه المنطقة (سوريا)[44]..

وهو ما يفصّله تحت عنوان: "القسمات القومية المشتركة لسيرنا وملاحمنا"[45]، راصداً فواصل تاريخية معينة تجلّت في الحروب والهجرات الجماعية المتتالية وردّ الاعتداءات المتكررة على أرض العرب، وأحوال العرب في استقرارهم وتنقلهم، ومواقفهم من الحياة عموماً نشاطاً وسلوكاً وقيماً وأدياناً واجتماعاً وسياسة وثقافة ومأثورات شعرية ونثرية.. الأمر الذي يسجّل هذا التاريخ العربي، ويحفظه ويظهر تراثه جلياً فيه رائحة الأرض ومعاناة الناس وفرحهم وتعايشهم وانطلاقهم في إبداع الجديد ضمن ثقافة شعبية نامية ومتطورة..

أما الدكتورة نبيلة إبراهيم، فإنها تستفيد في معالجتها للقصص الشعبي من المناهج الحديثة الباحثة في التراث الشعبي عموماً، لاسيّما كتاب: "مورفولوجية الحكايات الخرافية" لـ "بروب".. ولفرط إعجابها بالأدب الشعبي تستنتج: "أن الأدب الشعبي ليس مجرّد تعبير يحتفظ به الشعب لنفسه، بل هو صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها، وأن نتفهمها وأن نتعاطف معها، فإذا فعلنا ذلك أمكننا أن ندّعي أننا نصنع بقدراتنا العلمية شيئاً إيجابياً يسهم في الكشف عن نفسية الشعب وما يختلج بها من آلام وآمال"[46].

5 - الأهداف

ولا ريب في أنّ التراث الشعبي، بما يتضمنه من سمات له أهدافه الواضحة.. وقد تبيّن لنا مما تقدّم جزء يسير من هذه الأهداف..

وإذا حسبنا أنّ الأدب الشعبي يأتي للتعبير عن حاجة جمالية معينة أو سدّ نقص في سياق التطور الفنيّ للموروث، فإنّ الأهداف بهذا المعنى لا تنفصل عن الواقع الذي أبدعه، تراثاً ثقافياً شعبياً ينشد إرضاء الشعب فيعيش في وقائعه، وفنّاً يريد لنفسه الحياة فهو مضطر إلى أن يكون واقعياً في نماذجه وأبطاله وموضوعاته وعلاقاته، عموماً بالوسط الذي أنشأه.. لذلك كانت جوانب الحياة المختلفة تهمّ الناس، ولذلك كانت تترسم في هذا التراث الثقافي..

وهي أهداف ركّزت على الجانب الأخلاقي الواقعي: في إبراز حسناته ومساوئه، وهي هنا تنطلق من البوتقة القيمية للمجتمع التي هي نتاج آلاف السنين مضافاً إليها كل طارق وجديد.

وربما كانت هذه الأهداف في أبرز صورها تتجلى في عكس صورة الواقع الاجتماعي بكل ما يمور بالحياة عبر العلاقات الاجتماعية وأوضاع الناس وفئاتهم وطبقاتهم ومشاغلهم وهمومهم.. وصولاً إلى أسوء، حيث "لا يعيش الإنسان الشعبي منشغلاً بمشكلاته الخاصة أو بمشكلات جماعته فحسب، بل إن أحداث الحياة التي تجري خارج بيئته المحدودة تشغله كذلك إلى حدّ كبير، وحيث أنّ الأدب الشعبي لا ينسب إلى مؤلف بعينه، فإنّه لهذا السبب يتسم بالصراحة والصدق والحرية في التعبير عن مشكلات الحياة التي يعيشها الناس"[47].. لذلك كان المجتمع المحلّي ينتج أبطالاً من صلبه، من داخل عملياته الخاصة، فكان هؤلاء الأبطال: إمّا مميّزين بالقوّة المزدوجة: الجسدية والعقلية أو من الشيوخ والشجعان والمدافعين عن الحقوق إجمالاً..

وربما لجأت الحكايا الشعبية إلى الغيب تستلهمه حلّ المشكلات التي تبرز لديها.. وهو جانب مهم في حياة العربي، يؤكده في نشاطه ويعود إليه دائماً ويعتمد عليه في حلّ مشكلاته.. لذلك كان اعتقاده مصوباً نحو الأعمال الخيّرة التي تدوم ويكافأ عليها.. ومن هذا المأثور الغيبي ما يتعرّض لبعض المعتقدات الشعبية في مسائل مثل الأولياء

والأرواح والجنّ وانقسامهم إلى خيّرين وشرّيرين وتأثيرهم في الإنسان وتحكّمهم أحياناً به..

وهي منها ما يدخل في المعتقد الديني أساساً وما هو من خلق الشعب على مرّ الزمن، حيث يصل الخيال به إلى حدّ الخرافة والأسطورة التي ليست من الدين في شيء.. وهي مدخلات بعيدة التصديق وغالباً ما ترافق نوعاً معيناً من الشعوب التي لم يسد فيها الوعي إلى زمن وضع متخيلها هذا..

ولا تخلو المأثورات الشعبية من روح الدعابة وخلق أجواء المرح، وهو ما عرف بالجوانب الهزلية في التراث الشعبي للترويح عن النفس والانصراف عن الجدّي إلى ما يدخل البهجة في النفوس.. وهو غالباً ما ينحو مناحي مختلفة أبرزها: إيجاد الهزل من أجل الهزل، أو تغطية أمر من الأمور الجدّية التي لا يستطاع تأديتها بشكل مباشر خوفاً من سلطان جائر أو ابتعاداً عن الأذيّة لشخص مضحك تقال عنه الدعابات بطريقة غير مباشرة..

6 - الاهتمام بالأدب الشعبي

وهذه الجوانب كلّها هي التي حفزت الناس إلى الاهتمام بالأدب الشعبي وجعلت هذا الأدب «يحتفظ بنكهته رغم زوال الأسباب التي اقتضت ظهوره ولازمته، حيث لا يزال قسم كبير منه موضع إقبال القرّاء عليه والاستمتاع به، وموضع التفات الأدباء والفنانين: معاودة الأصل واقتباساً منه أو استلهاماً لبناء جديد يقوم عليه»[48].

ليس هذا فحسب فوراء الأدب أمور لا يستطيع أن يقولها الإنسان كتابة أو شفاهاً، وإنما ينحصر قولها في مجال الشفاه أكثر.. لذلك كانت الحكايا الشعبية تميل إلى المشافهة.. وكما في الشعر كذلك في النثر يستطيع الراوي أن يبدع وهو يروي، أن يضيف كلّ مرّة ما يراه ضرورياً، وقد يضيف ما يضير السلطان خفية وسط أناس يثق بهم، أو يضيف مواقف معينة إلى أبطال السير يراها مناسبة لوضع الأمّة.. هكذا كان في "سيرة عنترة" وسواها من السير، حيث يجد الراوي أجواء من الحرية لا تتوافر في ظروف أخرى، وكلّما كانت إضافته صادقة كان يقترب من الشعور الجمعي والتعبير عن الخصوصية والكشف عن الهويّة الحقيقية لقومه ببساطتها وقرب متناولها وصدقها.

وهذا ما لا يتوافر للكاتب في أيّ زمن.. لاسيّما إذا عرفنا أنّ معظم الأدب الشعبي يصدر عن شخصية موهوبة أو جماعة على قدر واف من الوعي، بحيث يصبح هذا الأدب قادراً على السفر عبر الزمن واختراق الحدود إلى الأمم الأخرى. وبهذا يكون الأدب الشعبي "مرآة الماضي وصورة التاريخ كما فهمه الشعب أو كما أريد له أن يفهمه، تتمازج فيه الحقيقة والوهم، والواقع والخيال والعلم والسحر والغيبيات"[49].

القسم الخامس: الثقافة الشعبية والتجديد

وهذا الاهتمام بالتراث تجلّى في إعادة إحيائه على غير صعيد ابتداء من النهضة، وقد ركّزت الاتجاهات الكبرى على إحياء الخصوصية في هذا الأثر أو ذاك.. ولا ريب في أنّ الأديب رئيف خوري كان من أبرز العاملين في هذا النوع من الثقافة الشعبية، إذ إنّه حاول التجديد وتقديم النصوص التراثية في قوالب فنّية جديدة أبرزها القصصية.. فهو علاوة على إبرازه بعض الشخصيات الأدبية العربية مثل امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وديك الجنّ... فقد أعاد كتابة بعض حكايا التراث الشعبي مثل "مجوسي في الجنّة" التي التقط فيها الخوري بعض الحكايا وصاغها بما يناسب الواقع، لاسيّما عندما كان في فلسطين يكافح ضد الصهيونية في العام 1936، ومثلها "ثورة بيدبا" التي تدور حوادثها حول قضية الشعب الفلسطيني ومؤامرة الإنكليز والصهاينة على فلسطين.. و "مع العرب في التاريخ والأسطورة" حيث يعيد صوغ بعض الحوادث التراثية العربية القديمة بأسلوب قصصي فنّي فكري في آن، عماده فيه قوله: "النظر إلى الوراء جزء من النظر إلى أمام"، و "صحون ملوّنة"، وهي قصص من التراث يستفيد منها القارئ في إذكاء روحه الكفاحية وإثبات هويّته القومية[50].. منطلقاً من

القيم المتعارف بها المشتقة من فاعلية الشعب: "إنّ هذه القيم بالنسبة للأديب العربي هي النابعة من الرسالة القومية العربية التحررية، القيم المشتقة من الطموح الشعبي الأصيل إلى العدل والحرية، وإلى الخير والجمال، إلى الحق والسعادة"[51].

وهو في ذلك كلّه يدعو أن يكون الأدب مستمداً من الواقع الشعبي، ومن مشروع الثقافة الشعبية-الوطنية التي تستمد مرجعيتها من "وحدة الشعب والتاريخ وتبتعد من المراجع الذاتية المنغلقة"[52]. وكان ديدنه في ذلك قوله: "ينبغي على المثقفين أن ينزلوا إلى الشعب فيعلّموه ويتعلموا منه"[53].. إلى غير ذلك من الآراء والمواقف التي استمدها من التراث العربي مثل تصويره انتصار الضعفاء في قصة النبي صالح (عليه السلام) وثمود. بينما عنترة في السيرة يمثل في نظره قضية السود المضطهدين الذين يحاولون أن يتخلصوا من العبودية والفقر[54]. وكما هو الأمر في قصة العبد الزنجي الذي فاق كرمه كرم معن بن زائدة[55]..

وغيرها من الإحياءات التي وضعها رئيف خوري في أحضان العصر وبين أيدي أحفاد التراث الأدبي العربي لينهلوا منها الحكمة والأصالة والقيم والعادات والمواقف القومية، ويتشبثوا بخصوصيتهم ويبرزوا معالم هويّتهم على حقيقتها متمثلة بهذا التراث الهائل على غرار ما فعلت الأمم الأخرى في حكاياها وملاحمها وشعرها. "إنّ السير البطولية الشعبية، كما يقول هاوزر على لسان أندرياس هويسلر، تنتقل أولاً بطريقة مجهولة المصدر من فم إلى فم بوصفها سيراً بطولية شعبية.. وهي تبدأ بوصفها أنشودة أو قصيدة، وتعاد رواياتها وتضاف إليها عناصر جديدة بهذا الوصف.. تحلّ محلّ الصيغة الأصلية الأقصر منها، ولكنها لا تختلف عنها اختلافاً أساسياً"[56].

وهي الطريقة نفسها التي ينهجها الأدب الفلسطيني المعاصر في إثبات الشخصية الفلسطينية الضاربة في أعماق التاريخ، والمتوحدة مع الأصول العربية العامة.. ولقد دأب الشاعر توفيق زياد على هذا النهج وكان ديدنه إحياء التراث الشعبي في مجمل أعماله الشعرية[57]..

وهو توظيف للتراث الشعبي، أو قل هو عامل قوي من عوامل الصمود والتصدي والتمسّك بالأرض والهويّة والخصوصية العربية.. وهو ما ذهب إليه الدكتور حسين مروّة عندما دعا إلى استخراج السمات الشعبية الوطنية في التراث الأدبي العربي من خلال نظرة علمية تحليلية تقيم وزناً للذي يجب أن يحيا ويمدّ الحاضر بالطاقة الثقافية التغييرية، لاسيّما البطولة والقيم والعلم والمعرفة والمظاهر الموحدة لمجموع الأمّة[58].. فبهذا التراكم المكشوف عنه في التراث يستمد الحاضر ألقه من الماضي في ضوء الخصوصية والهوية.

الخاتمة :

استنتاج واقتراح

في الأقسام الأربعة من هذا البحث: التراث الشعبي والهوية وعلاقتهما والأدب الشعبي وأنموذجه، والتي جاءت لتعرض إشكالية الحياة والتراث، تبين أن العلاقة بينهما جميعها تقارب التوحد لتعطي الأمة مساراً خاصاً في بناء مجتمعها على أسس منطلقة من واقع التطور والتاريخ والحاضر والصيرورة.. وهو بناء متغير في زمن متغيّر، والتغيّر لا يكون من الخارج بل من الداخل.. ذلك حال الأمة العربية في عصر الإرباك وفقدان المنهج في النظرة إلى مجمل ما تعانيه من مشكلات وقضايا تأتي مشكلة الأصالة والمعاصرة في طليعتها..

وقد تبيّن أن التراث الشعبي والثقافة لدى شعب من الشعوب أمران متلازمان، فإذا كانت الثقافة "هي كل ما أنتجه البشر من أفكار وتصورات وعادات ونظم اجتماعية وسياسية ومدلولات اقتصادية وفعاليات أدبية وفنية وثقافية عبر التاريخ"[59] فإن الثقافة الشعبية بالتالي التراث الشعبي الجزء الأهم منها لأنها المنبع الصحيح للقيم الثقافية فيها تتجمع الخبرات الإبداعية والاجتهادات الشديدة المحلية المنطلقة إلى العموم بفضل ما تحويه من إثراءات للعقل والوجدان والسلوك لمجموع المنتجين والذين يرثونهم مع

إضافة المستجدات.. وهي ثقافة أنتجت الأمور التي ارتضاها الناس جماعياً، وهي انفتاحية وانسانية ومتفاعلة مع الإنتاج الانساني للثقافة، على أساس أن الإنسان ينتج خيره وقلما ينتج الشر لأن هذا الأخير يبقى حالة خاصة لا يمتد تأثيرها كثيراً.. وهو ما تواجهه الثقافة العربية، من ضمن ما تواجهه في المدة الأخيرة من تاريخها وتاريخ العالم.. تواجه ثقافة كونية هائلة تدخل في جميع الميادين ولديها القوة اللازمة للاختراق من إعلام واقتصاد ومال واحتكارات على غير صعيد، مع أنها تحتفظ بالكثير من الوجوه المعرفية والعلمية والتقنية التي فرضت نفسها على التطور الإنساني وغدت من مكونات التقدم[60]..وهذا يقتضي كما يذهب الدكتور سمير أمين العمل على التفاعل مع هذه العولمة المستجدة، لأن التحرر من التبعية- الهيمنة يتم من خلال العمل على تغيير قواعد اللعبة داخل نظام العولمة لا التصدي الشامل لها وانتظار انهيارها القادم[61]..

أمام هذا الواقع تطرح مسألة التراث الشعبي والهوية في الزمن الحاضر.. وهو ما كان مدار بحثنا في الصفحات السابقة، وكان السؤال الذي حاولنا الإجابة عنه: التراث الشعبي والهوية: إهمال أم تبعية؟ يلقى من الأهمية بحيث يقتضي:

أولاً: الاعتماد على منهج واضح في التعامل مع الموروث الشعبي، دراسته بإمعان وإحياء ما ينبغي إحياؤه ضمن تواصل يرصد حركته التاريخية يستظهر عناصره بما فيها من خصوصية تتلاءم مع المعاصرة بهدف التفاعل والتطوير والانفتاح وتسنم المكان الطبيعي في سياق النظام الكوني الجديد.

ثانياً: هذا المنهج يجب أن يرافقه النقد البناء لهذا التراث الشعبي بغية إيجاد الانسجام في الجوهر والشكل وتلاؤمها مع حركة الزمن بحالاته الثلاث ووضعها في مكانها الطبيعي من الملاءمة.

ثالثاً: إن حالة القلق والتردد وعدم الاستقرار.. وغيرها من الأوضاع المضطربة التي يعيشها الوطن العربي تخلق إرباكاً في التحديدات الضرورية لبعض الأمور الخصوصية لدى العرب، ومنها موضوع الهوية.. وفي هذا المجال يمكن القول: إن التراث الشعبي الواضح يخلق هوية واضحة والعكس صحيح.. فإذا كانت جملة من الإرباكات تسود النظام العربي الحالي، فهذا ينعكس حتماً على معظم الأمور الأخرى: هناك إرباك في تحديد جملة من الأمور التي تحدد الهوية الحالية والتي هي استمرار للهوية العربية المشكلة عبر الزمن في السياسة والاقتصاد والثقافة والاجتماع والتعاطي مع موضوع العولمة... أعني أنّ تواصل الهوية العربية الحالية مع الهوية الأساس يسوده الخلل في غير مجال. فالهوية تعني تجدّد الحياة في آفاق وطنية وقومية وإنسانية، وتعني التواصل في جوهر هذه الهوية ليتميز عن الغير وتعني الاستجابة للمتطلبات الحديثة والسرعة في إنجازها كي لا تضيع ويضيع معها المجتمع..وهذه السمة اليوم هي الغالبة في النظام العربي، وهو الأمر الذي يجعلنا نقول أصبحت مشكلة الهوية في العالم العربي مصدر قلق وانفصام في الشخصية العربية دون إيجاد مخرج لها، يؤمّن استقرار المجتمعات وتضامن الأقطار، ويؤمن بالتالي احترام النظام الدولي للكيان العربي ومصالحه المشروعة.

رابعاً: ينبغي النظر إلى أوضاعنا الراهنة التي يرين عليها الإهمال والتقصير وعدم الجدية في شؤون كثيرة.. وهو أمر أثر ويؤثر في موضوع التراث عموماً والشعبي خصوصاً والهوية تأكيداً.. وهو إهمال ناتج عن عدم الاستجابة للتطورات الحديثة وعن عدم تفعيل المؤسسات العربية المشتركة وتجديدها وسيادة القطرية وانغماس هذه الأخيرة في مشكلات عديدة.. علاوة على وضع الثقافة العربية التي وضعت نفسها في مأزق متأتٍ عن الأوضاع العربية نفسها..

خامساً: ضرورة تجديد التعاطي العربي في كل شيء لاسيما تجديد العقل وإشاعة المعرفة وحماية العلماء وحثهم على الإنتاج.. والحفاظ على اللغة العربية وجعلها في المركز من الاهتمام وهذا التجديد لا يأتي أكله إلا ضمن

الأرض والقيم والموروث كله.. وفي ذلك إنجاح لمشروع الهوية وليس إخفاقها، ورفع لوتيرة العمل القومي وليس حصاره وتقزيمه.. وحل إشكالية الديمقراطية والارتفاع بمستوى الخطاب العربي عموماً في جميع المجالات لا سيما الثقافية والانتهاء من مسألة الهجنة والازدواج في الثقافة والممارسة والسلوك والتبعية والاقتراب من المفاهيم العصرية لتقويم التجارب والانطلاق إلى الجديد في الحياة الكلية العربية وليس المجزءة.

سادساً: الاهتمام بالتعليم العالي وتفعيل دوره ونقله من حيث تلقي المعرفة فقط إلى حيز الإنتاج والاستثمار وتوسيعه بما يخلق قاعدة معرفية تشكل البنية الثقافية للمجتمع ضمن تنوع الاختصاصات.

سابعاً: إعادة النظر في النظام الإعلامي العربي مجموعاً ومنفرداً لما للإعلام من دور خطير في هذا الزمن يسهم إلى حدّ كبير في بث المعرفة، حيث يبرز في سمائنا الإعلامية عدة أنواع من الإعلام المحلي (الشديد المحلية والفئوية) والقطري والعربي العام والعولمي، وهو الأكثر تأثيراً وفيه مكمن الخطورة.

ثامناً: يمثّل الأدب الشعبي العنصر الأكثر أهمية في دائرة التعاطي التراثي وحفظ الهوية.. ذلك أنّه يختزن عناصر مهمة من تكوينات الشخصية العربية تتركّز فيه جملة من الإبداعات الخصوصية للشعب وهو يجمع "العراقة والواقعية والجماعية والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى"[62].. فيه يكمن التواصل والقدرة على الحياة والاستمرار في الإشعاع وإمداد الفئات الشعبية بالمزيد من الصور الخلاّقة.. وفيه مرآة الأمّة في التعبير عن هويّتها القومية والإنسانية، يختزن حضارتها وثقافتها وأساليب حياتها العامة ويحتفظ بحرارة لغتها وحيويتها ويعكس مجالات تعاطيها وتميّزها عن الغير إيجاباً وسلباً وتقدماً وتخلفاً ويعبّر عن أذواقها على مختلف مستوياتها وعن حكمها وأمثالها وتجاربها في الفرح والحزن وعن مواقفها في ساحات الكفاح والدفاع عن القيم، وهو ديوان الغناء والفروسية والجدّ والهزل والواقع والخرافة، وفيه التعبير عن كوامن النفس في عبادتها وانحرافها وفيه الصورة الدينية المتغلغلة في ثنايا المجتمع والمتأصلة فيه، وفيه من النزوع الوطني والقومي والإنساني والعلمي والمعرفي الشيء الكثير.. وهو الطريق الممهدة للقاء العربي الموحد..

لذلك ينبغي الاتفاق على منهج لدراسة هذا الأدب، منهج يساعد على جمعه وتصنيفه ودراسته بحسب اتجاهاته ويستخلص خصائصه ويخرجها إلى النور، فينهي بذلك الإشكالية القائمة حوله من حيث علاقته بالعامي والفصيح، أي إيجاد تحديد واضح له وإبعاد شبح العامّية المتقصّدة إلى التآمر على اللغة العربية وتقريب مصابيح النور إلى تلك العامية العفوية البسيطة ببساطة الشعب وابتعاده من النوايا التي درج عليها البعض لإضعاف العربية الفصحى والقضاء عليها بحجج مختلفة.

ينبغي النظر إلى هذا الأدب الشعبي على أنّه بداية طفولية لشعب من الشعوب، هو تعبير عن مرحلة لا بدّ من حضورها الدائم كي نعرف البدايات الحضارية والثقافية وإن شئنا النهايات أو المحطات الأخيرة..

إشكالية التراث الشعبي والهوية إذاً تسكن في الوجدان ولا تكاد تفارقه. هي من الحياة وإليها، وفقدانها يعني فقدان الحياة.. والأمّة العربية أحوج ما تكون في هذه الظروف الخطيرة من تاريخها وتاريخ العالم بحلّ هذه الإشكالية والتمسّك بتراثها وهويتها التي تميّزها في عالم يضجّ بالسمات الجديدة ويزدحم بالمتغيّرات التي تدخل في صميم الحياة.. والأمة القادرة هي التي تمتشق سلاحها الحقيقي، سلاح خصوصيتها وهويتها، وهو أمضى سلاح في عصرنا الراهن من أجل الانطلاق إلى إعادة المجد لأمّة ما عرفت إلاّ أن تعيش في القمم وتمنح العالم من خيرها ما لم يزل على مرّ الزمن.

الهوامش

1 - راجع مقال الدكتور وليد غلمية: التراث والثقافة الشعبية، ص43، ضمن المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان: الثقافة الشعبية من مقوّمات الشعب والوطن، حلقة الحوار الثقافي، بتاريخ 9-1993/12/11، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1999.

2 - المرجع نفسه، المقال لفرحان صالح، ص13.

3 - الاعترافات، عبد الرحمن شكري، ص5-6، الإسكندرية 1916.

4 - من مقدمة العقاد لديوان المازني، ج1، ص ك وما بعدها، القاهرة 1921.

5 - ملحق السياسة الأسبوعي، عبد الوهاب عزّام، عدد خاص بمؤتمر الطلبة الشرقيين، تشرين الأول، 1932.

6 - في لقاء أجراه معه الأستاذ فرحان صالح بتاريخ 1993/12/9، نشرت ضمن موضوعات المؤتمر الأول للثقافة الشعبية الذي عقد في بيروت.

7 - من توصيات مؤتمر اليونسكو العام المنعقد في المكسيك سنة 1982.

8 - الفكر العربي بين الخصوصية والكونية، محمود أمين العالم، ص15، دار المستقبل العربي، بيروت 1998.

9 - الهوية السودانية عبر التاريخ، بروفيسور أحمد ابراهيم دياب، ص57، منشورات جامعة أم درمان الإسلامية، معهد بحوث ودراسات العالم الإسلامي، دوريات المعهد، دورية رقم 3، السودان، حزيران 2002.

10 - في ندوة بعنوان :»مستقبل الثقافة العربية»، عقدت في القاهرة عام 1997.

11 - أثر العولمة في الثقافة العربية، د. حسن عبد الله العايد، ص115، دار النهضة العربية، بيروت، 2004.

12 - الهوية الحضارية، د. محمد عمارة، مجلة «رسالة الجهاد»، عدد 65، السنة 6، نيسان 1988، ص37.

13 - دور التعليم في تأكيد الأصالة الثقافية الأفريقية، د. عمر التومي الشيباني، ص 20-25، سبها، ليبيا، 1988.

14 - أفول الثقافة، إبراهيم بدران، ص 118، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002.

15 - المرجع نفسه، ص119.

16 - مخاطر الهيمنة الثقافية، د. سالم المعوش، ص64.

17 - راجع في هذا المجال كتاب:»التحليل النفسي للذات العربية» للدكتور علي زيعور، دار الطليعة، بيروت 1978.

18 - المجتمع الأردني ما بعد العولمة، د. حسن عبد الله العايد، ص75، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان،2002.

19 - معاصرة في سجن المقاربة الأنثربولوجية، أديب نعمة، ص48، ضمن كتاب «المؤتمر الأول للثقافة الشعبية في لبنان»، المنعقد بتاريخ 9-1993/12/11، في بيروت.

20 - التوظيف ومستقبل التراث الشعبي، د. صبري مسلم، ص243، ضمن كتاب أبحاث في التراث الشعبين دار الحرية للطباعة، 1986.

21 - الزمن العربي والمستقبل العالمي، السيد يسين، ص67، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1998.

22 - قضايا في الفكر المعاصر، د. محمد عابد الجابري: العولمة، ص144، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1988.

23 - قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، د. نبيلة إبراهيم، ص9 وما بعدها، دار العودة، بيروت 1974.

24 - العولمة تفاعلات وتناقضات التحديات الدولية، د. أحمد ثابت، ص25، مركز البحوث والدراسات السياسية، جامعة القاهرة، 1998.

25 - العولمة ودورها في تهميش النظام الإقليمي العربي، د. منعم العمارة، مجلة قضايا استراتيجية، العدد2، بتاريخ 2000/6/8، ص18.

26 - صنع المستقبل العربي، د. محمد عبد العزيز ربيع، ص48، مؤسسة بحسون الثقافية، بيروت، 2000.

27 - راجع في هذا المجال كتاب: مخاطر الهيمنة الثقافية: ثقافة القوة أم قوة الثقافة، د. سالم المعوش، ص90، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت 2003.

28 - وهو الاقتراح الذي قدّمه عبد العزيز فهمي إلى مؤتمر اللغويين في مجمع اللغة العربية في مصر بتاريخ 24 يناير 1944، وهو الاقتراح الذي تبنّاه سعيد عقل في لبنان.

الهوامش

29 - أدبنا القومي، مجموعة مقالات نشرت في مجلة «الباحث»، مجلة المجتمع العلمي العربي بدمشق، المجلد 11، العام 1931، ص87.

30 - الأدب الشعبي، أحمد رشدي صالح، ص31، مكتبة النهضة -1981 وانظر «الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث»، ج2، د. محمد الكتاني، ص694، دار الثقافة ، الدار البيضاء 1982.

31 - المرجع نفسه، ص694.

32 - دفاع عن الفولكلور، عبد الحميد يونس، ص104، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973.

33 - دفاع عن الفولكلور، عبد الحميد يونس، ص111.

34 - صدر عن دار الطليعة، بيروت، من دون تاريخ طبع.

35 - الشعر الشعبي اللبناني، د. خليل أحمد خليل، ص5.

36 - الشعر الشعبي اللبناني، د. خليل أحمد خليل، ص6.

37 - المرجع نفسه، ص6.

38 - منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1994.

39 - المرجع نفسه، ص9.

40 - المرجع نفسه، ص10.

41 - المرجع نفسه، ص16.

42 - صدر الكتاب عن دار الحداثة، بيروت 1984.

43 - المرجع نفسه، ص5، والبالادا أو قصة الحب والعشق الشعرية الملحمية وأمثالها: «حسن ونعيمة» و«عزيزة ويونس» و«يوسف وزليخة» و«شفيقة ومتولي» و «سارة وهاجر» و «عالية وأبو زيد الهلالي»...

44 - المرجع نفسه، من صفحة 5 إلى صفحة 12.

45 - المرجع نفسه، ص13.

46 - قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، د. نبيلة إبراهيم، ص 7-8، دار العودة، بيروت، 1974.

47 - قصصنا الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، ص160-170.

48 - الثنائية في ألف ليلة وليلة، إحسان سركيس، ص ، دار الطليعة، بيروت 1979.

49 - المرجع نفسه، ص7.

50 - راجع في هذا المجال كتاب الأدب العربي الحديث: نماذج ونصوص، د. سالم المعوش، ص 238-264.

51 - من مقال له بعنوان:«الأدب والرسالة القومية»، نشر في مجلة الآداب عدد أيار/مايو، بيروت 1959.

52 - رئيف خوري وإشكالية النقد الشامل. د. فيصل دراج، مجلة «الطريق»، عدد شباط، بيروت 1989، ص48.

53 - أعمال مختارة، رئيف خوري، ص 165.

54 - مع العرب في التاريخ والأسطورة، ناقة الفقراء، ص 127، دار المكشوف، ط2، بيروت، 1963.

55 - المرجع نفسه، ص 174.

56 - الفن والمجتمع عبر التاريخ، أرنولد هاوزر، ص 43، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981.

57 - عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، توفيق زياد شاعر الأرض المحتلة، ص 6، دار العودة، بيروت 1970.

58 - تراثنا كيف نعرفه، د. حسين مروّة، ص327، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1985.

59 - تقرير التنمية الإنسانية العربية(2003)، نحو إقامة مجتمع المعرفة، ص123.

60 - المرجع نفسه، ص130.

61 - حوارات القرن الجديد: ثقافة العولمة وعولمة الثقافة، د. سمير أمين ود. برهان غليون، دار الفكر ، دمشق 2004، ص173.

62 - الأدب الشعبي، د. أحمد رشدي صالح، ص10، مكتبة النهضة بالقاهرة، ط2، 1955.

http://picasaweb.google.com

فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشعبية

قراءة في الدلالات السردية في الحكايات الخرافية

الشوق والحنين إلى الروضة النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري

فلاديمير بروب ومنهجية دراسة الثقافة الشعبية

فلاديمير بروب

يعقوب يوسف المحرقي
كاتب من البحرين

من التأسيس النظري الى البحث في الجذور التاريخية للحكاية :

بعد أن وضع بروب الأسس النظرية الدقيقة لدراسة الحكاية توجه الى اكتشاف جذورها التاريخية وذلك من خلال دراسته القيمة " الجذور التاريخية للحكاية العجائبية." والتي صدرت في كتاب عام 1946 ونشرت ترجمته الفرنسية الأولى سنة 1983 وهي التي سنعتمدها في التعريف بالمنحى التاريخي لمشروع بروب في دراسة الحكاية. يتكون الكتاب من مقدمة وعشرة فصول وهي: بداية الحكاية الغابة المسحورة، البيت الكبير، المنحة السحرية، العبور،

قريبا من نهـر النار، بعيدا عـن بلاد الثلاث مرات التاسعة، الخطيبة، الحكاية باعتبارها كلا واحدا. وقد عد الكتاب الجزء الثاني من مشروعه في دراسة الحكاية والذي بدأه بكتابه "مورفولوجيا الحكاية"، وكان بروب قد شرع في كتابة "الجذور التاريخية للحكاية العجائبية" كفصل أخير لكتابه الأول، ولكن نظرا لطوله نشره في كتاب مستقل.

ولأن جـذر الحكايـة – كما يقـول دانيل فابر وجـان كلود شمت – في مقدمـة الكتاب : "يذهب بنا الى أصل المجتمعات فإنه تعريفيا خارج الزمن، وكل بنـاء بـروب يمكن قراءتـه كتوضيـح لنظام الدلالات اللازمنية للحكاية العجائبية والتي تعالج في الواقـع التـوارث الملكي، التأهيـل للانتقال الى مرحلة الشباب، رحلة الروح في العالم الآخر. ولكن الكتاب لا يقف عند هذه الخطوط،فهو يتميز بسعة البحث التاريخي والاثنوغرافي والفولكلوري وعلى مستـوى العـالم، وقد سبـق بروب زمنـه بثلاثين عامـا في دفاعه عـن نظرية القيمـة الاثنوغرافية للفولكلور.

إن الفكـرة المحوريـة والمبـدأ الأساسـي للإثنوغرافيـا التي جعلهـا بروب حجـر الأساس لمنهجـه في هـذا الكتـاب لخصها تلميـذه بوريس نيكولايفتش بوتيلـوف (1919 – 1997) وأحد علماء الفولكلور كما يلي:

"رغـم كون الحكاية العجائبيـة ذات تكوين محـدد، إلا أنها في نهايـة المطاف، مرتبطة بنيويا بالطقوس وبمفاهيم المجتمعـات البدائية، ولكن العلاقة بين الفولكلـور والاثنوغرافيا ليست دائما مباشرة، وإن لـزم تواجدها في كل حالة منفردة. ولتحقيق ذلـك علينا إيجـاد المكـون الاثنوغرافي المسؤول عن مثل هذه المادة الفولكلورية، ثم إضاءة نظـام المفاهيم المطابقة لهـا، وثالثا تتبع صيرورة تحول المكون الفولكلوري".

وفي مقدمـة الكتـاب أيضـا يتسـاءل بـروب عـن الطريقة المثلـى لمعالجة الحكايـة في إطارها التاريخي وتقصي جذورها ويذهب إلى أن منهجه في التحليـل مخالـف لمـا هـو سائـد مـن مناهج تعنى بالمقارنـة بين الحكايـات أو ربطها بالوقائع التاريخيـة. أما مشروعه فيسعـى الى البحث عن الظواهر التاريخية القديمة التي ولدت الحكايات الروسية وبأي المعايير شكل هذا الماضي التاريخي الحكاية وأصبح جذرا لها.

كمـا يرى بـأن النقـد والنقد الذاتـي من قبل الباحث لمنهجه هي مـن أساسيات علمية البحث، وذلك للوصـول الى نتائج واضحـة للمتلقي، ومن المدارس التي ينتقدهـا بروب المدرسة الميثولوجية وهـي أول القائلـين بـأن التشابـه الخارجـي بين ظاهرتـين، وتطابقهما السطحـي الخارجي دليل علـى علاقتهمـا التاريخية. وكما ذهبـت المدرسة الفنلنديـة في إحدى أطروحاتها بأن النماذج التي نصادفها غالبا مشابهة لنموذج أصلي للمادة، دون القول بأن نظرية النموذج هي أيضا وغالبا بحاجة إلى إثبـات. لأن أكـثر النماذج البدائيـة نادرا ما تلتقي حيث يتـم استبدالها باستمرار عبر رحلتها الزمنية بنماذج جديدة تحضى بانتشار واسع.

ويختصـ الكتاب بتحليل الحكايات العجائبية أو الغرائبية حيث أن عالم الحكاية شاسع تاريخيا وجغرافيا ولا يمكن القيام بدراسته في بحث واحد، لـذا يحـدد الكاتب مـادة الدراسة وهـي الحكاية العجائبية مع حرصه على تعريفها في المقدمة بأنها الحكاية التي درسها في كتابه السابق "مورفولوجيا الحكايـة"، حيـث تبـدأ الحكاية بضـرر أو محنة تصيـب شخص مـا (اختطاف، نفـي) أو برغبة في حيـازة شيء ما (القيصـر يبعث بابنه للبحث عن طائـر النار) ويكون تطورها كالتالي : مغادرة البطل للبيت، مقابلته للمانح الذي سيعطيه وسيلة سحريـة أو مساعـدا ساحـرا مما سيمكنه من الحصول عما يبحث عنه يليه المعركة مع الخصم (وأهم اشكالها مع التنين)، ثم العودة وما يتبعها، وغالبـا ما نرى هذا البنـاء أكثر تعقيدا. وبدراسة بنيـة الحكايات العجائبية نـرى قرابتها ببعضها، وعمق هـذه القرابة لا يمكن الباحـث من الفصل وبوضوح تام بين مواضيعها. ولتخطي هذه العقبة يتبع بروب مبدأين هما:

الأول: لايمكن دراسة موضوع حكاية عجائبية منفردة.

والثاني: لايمكن دراسة موتيف الحكاية العجائبية دون ربطه بمجمل الحكايات. ولهذا يرفض بروب تحليل الحكاية من خلال موضوعها كما درج على ذلك الباحثون قبله. كما لا يكتفي بدراسة تقنيات العصر الذي ولد الحكاية بل يذهب الى دراسة النظم الاجتماعية التي ولدت أو حورت في ظلها هذه الحكاية. كما يحلل علاقة الدين البدائي بالطقوس والعادات بالحكاية اعتمادا على دراسات سبقته ولكنه يقوم بذلك وفق رؤية نقدية منفتحة وباستخدام أداته المنهجية الجديدة. ولتعقد وتشابك العلاقة بين الطقوس والحكايات فهو يوجز في مقدمة الكتاب تحليلا لهذه العلاقة من خلال ما تتخذه من أشكال، فهي اما مباشرة حيث تتطابق الحكاية مع الطقس وهذه ظاهرة نادرة الحدوث.أو أن الحكاية ناقلة بمعنى حملها لبعض عناصر الطقس وخاصة الموتيفات بعد خضوعها لتحويرات مرتبطة بتغيرات اجتماعية. أما العلاقة الثالثة فيدعوها "عكس الطقس" وهو أن تحمل الحكاية جميع عناصر الطقس ولكن بمعان ودلالات مناقضة لما في الطقس. ويشير في نقده إلى كتاب "الغصن الذهبي" لفريزر والقائم على فرضيات مستمدة من الحكايات، ولكنها حكايات أسيء فهمها وقصر في دراستها. وأن تحليلا جادا لهذا العمل سيمكننا من تصحيحه وزعزعة أساساته.

أما العلاقة بين الحكاية والأسطورة فيذهب الكاتب الى إمكانية دراستها كأحد المصادر المحتملة للحكاية. وهو يموضعها في اطارها التاريخي ليتمكن من دراسة وتشريح عناصرها ذات الصلة بالوظيفة في الحكاية.

بداية الحكاية

إذا كان الفصل الأول قد حدد بدقة ملامح تاريخية الحكاية وعلاقتها بالأشكال الأخرى لنمط التفكير كالأسطورة والطقوس والفكر البدائي ففي الفصل الثاني وتحت عنوان "بداية الحكاية" يحلل عناصر الحكاية وأحداثها فهدوء البداية في الحكاية كما يقول " تقنية فنية خلقت لإخفاء الديناميكية الداخلية للحكاية، والتي غالبا ماتكون عاطفية وتراجيدية، وأحيانا كوميدية وواقعية" وعنصر "الرحيل" هو المحرك الأول لأحداث الحكاية، كرحيل الأطفال الى الغابة أو الحقل لإحضار محصول ما أو لحمل غذاء لمن يعمل هناك أو لمجرد النزهة.والعنصر الثاني هو "المحضورات" التي تمنع هذا الرحيل وتبريرها هو وجود خطر يتهدد الصغار عند خروجهم من المنزل. وفي الفقرة الثالثة يقرأ بروب منتقدا رأي فريزر في "الغصن الذهبي" للمحضورات التي تحيط قديما بالملوك والكهنة والأطفال، بحيث تقنن أدنى حركاتهم بضوابط وقوانين من الصعب جدا اتباعها. أحد هذه القوانين يمنع الخروج مطلقا من القصر، وطبق ذلك في الصين واليابان حتى القرن التاسع عشر. أما الفقرة الرابعة فتلقي الضوء على ظاهرة حبس أطفال القيصر في الحكاية الروسية، وهو عزل ذو دلالة طقسية، ويخلص بروب الى أن الحكاية احتفظت بكل أشكال المحضورات التي كانت تفرض قديما على العائلة الملكية، ومنها منع الضوء والنظر والأكل ولمس الأرض والاتصال بالآخرين، ويذهب الى أن ذلك يثبت التطابق بين الماضي التاريخي والحكاية وهي هنا تعكس الواقع التاريخي. أما في الفقرة الخامسة فيحلل شكلا آخر من العزل وهو "سجن الفتيات اليافعات" ويستشهد الكاتب برواية فريزر عن بعض هنود أمريكا وسجنهم للفتيات والفتيان المرشحين لرآسة القبيلة وحرمانهم من المنصب في حالة رؤيتهم للشمس أثناء سجنهم والذي يصل إلى سبع سنوات. كما يتطرق إلى منع الفتيات من قص شعورهن. ويحلل الكاتب هذا المنع والسجن لصغار الفتيات كطقس للعبور إلى سن البلوغ. كما أنه حماية لهن من قوى شريرة غير مرئية يعتقد في قدرتها على إلحاق الأذى بهن. ولأن وجود هذه الممارسات قديم جدا كما

http://edli.deviantart.com

هو الحال لدى الشعب الأصلي في أستراليا، لذلك فهي تكاد تختفي في شكلها البدائي من الحكايات التي وصلتنا، بينما تحمل هذه الحكايات تفاصيل مطابقة لسجن أطفال العائلة المالكة وذلك نظرا لقربها زمنيا من عصر تكون الحكاية. أما دوافع هذا السجن أو العزلة فيخصها الكاتب بالفقرة السادسة، ويرى أن عزلة أو سجن الملك أو الكاهن كان بهدف الحماية القدسية حيث كان يعتقد بسلطتهما الخارقة للطبيعة وبالتالي التحكم في الأحوال الجوية وما ينتج عنها من وفرة المحاصيل الزراعية أو شحها.

ويتابع بروب في الجزء الثاني من هذا الفصل تحليله لأحداث الحكاية وأهمها محنة الاختطاف للطفل والذي غالبا ما يقوم به التنين. ويناقش مسار السرد وتتالي أحداث الحكاية، فهي للقارئ العادي تبدأ مع بداية الحدث، أما لدى الباحث المتخصص فعلى العكس، حيث البداية هي نتيجة لما يدور في بداية الحكاية أو في وسطها. لأن البداية تتنوع بينما يغلب على الوسط أو النهاية طابع التوحد والاستقرار، ولهذا لا يمكن تفسير بداية الحكاية سوى بالنهاية أو الوسط. وكل حكاية تبدأ بمحنة أو مصيبة تتبعها أحداث أخرى تختم في نهاية الحكاية بحدث سعيد. والقاسم المشترك لبداية الحكايات التي يدرسها بروب هو العنصر التالي "وقوع المحنة أو المصيبة، تتالي الأحداث يتطلب علم بطل الحكاية بطريقة أو بأخرى" ولأن بنية الحكاية ترتكز على حركة البطل في فضائها السردي لذلك فحدث "الرحيل" في بداية الحكاية يكتسب أهمية من حيث الوظيفة والدلالة والبنية. أما بطل الحكاية ومن خلال ما يحيط به أو يحمله يطرح بروب تساؤلا فيما إذا كان البطل حيا يسير نحو العالم الآخر، أو ميتا تحمل مغامراته رؤية عن روح جوالة ؟ وللإجابة على التساؤل يجب طرح أسئلة أخرى كما يقول الباحث.

الغابة المسحورة

في "الغابة المسحورة" وهو عنوان الفصل الثالث للكتاب، يتابع الكاتب تحليل عناصر الحكاية حيث يلزم بطلها الحصول على المساعدة أو الوسيلة السحرية التي تعينه على الخروج من المحنة. ولأن غنى الحكاية لا يكمن في تكوينها ولكن في الأشكال المتعددة التي يكتسيها كل عنصر من هذا التكوين كما يقول بروب. ودخول شخصية المانح إلى الحكاية ينقلها الى مرحلة جديدة حيث يتدخل في سير أحداثها. والشكل التقليدي للمانح في الحكاية الروسية هو "بابا ياغا" وهي شخصية أنثى تتكون من تفاصيل كثيرة مما يصعب تحليلها. ويصنفها بروب الى

ثلاثة أشكال: الياغا المانحة والتي حين يأتيها بطل أو بطلة الحكاية وبعد استجوابها له أو لها تمنح البطل أوالبطلة حصانا أو هدايا ثمينة أو غيرها. والشكل الثاني الياغا الخاطفة التي تختطف الأطفال وتحاول طبخهم مما يؤدي الى هربهم ونجاتهم من المحنة. أما الياغا المقاتلة فتقتحم طائرة كوخ البطل، ولكل من هذه الأنواع الثلاثة ملامحها الخاصة، كما تشترك جميعها في ملامح أخرى.ويرى الباحث وجود علاقة بين الياغا وعالم الموتى. وهذه العلاقة تضعنا أما السؤال عن سبب لجوء البطل الى منزل البابا ياغا أي الى الموت؟ يحيل هذا التساؤل الى طقس الانتقال الى مرحلة التنشئة أو البلوغ لدى اليافعين في المجتمع البدائي القديم وهو مفهوم شديد الارتباط بمفاهيم الموت اذا ما تمكنا من دراستها منفصلة،و لذلك علينا مواجهة الحكاية ليس فقط بمادة الطقوس ولكن أيضا بالمؤسسات الاجتماعية المقابلة لها.

ولتأويل هذه الظاهرة يعقد مقارنة بين مادة الحكاية ومادة الطقس، رغم تعذر الدراسة الوصفية والتاريخية للطقس حاليا كما يقول الباحث، فهي مشكلة اثنوغرافية صرفة، والاثنوغرافيا لا تطرح هذه المشكلة الا بطريقة وصفية. ولأن الغابة تشكل عنصرا مشتركا بين الطقوس والحكاية وملازمة لشخصية الياغا، فإن بروب يرى أنها تفتح للباحث محيطا من العناصر المرتبطة بالطرق التي تظهر بها وبمن يسكنها. فهي من جهة على علاقة وثيقة بطقس التنشئة أو البلوغ ومن جهة أخرى وبتحليل دورها الوظيفي في الحكاية يرى فيها "حاجزا أوحدودا" عصية تقف أمام البطل. وهي أشبه بالشبكة التي يقع في حبائلها. ومن موتيفاتها ذات الدلالة الكوخ وبابه الغريب الذي يشكل مدخلا إلى عالم الموتى. كما أن ما يلازم دخوله من طقوس يقدمها البطل في الحكاية لها جذورها فيما كان يمارس في المجتمعات البدائية. ومن الغرائب أن الكوخ قائم على أرجل دجاجة وأن مدخله متحرك. ويتطرق بروب إلى موتيف "الرائحة" في الحكاية الروسية، رائحة الأحياء التي لا يطيقها الموتى وهي في الحكاية وسيلة للكشف عن البطل أو الياغا والعلاقة بينهما في البداية وقبل التجسد البصري.أما الغذاء وهو عنصر يلازم أيضا لقائه بالياغا،و مشروط بإجابة البطل على أسئلتها عن هدفه من الرحلة. كما يلاحظ بأن هذا الغذاء هو الوجبة الأولى لبطل الحكاية، فهو لا يأكل في بيته قبل المغادرة ولا في طريقه، ويرى علاقة بين ذلك ودلالات الغذاء الطقسي لدى بعض الشعوب كالهنود الحمر والفراعنة للدخول إلى عالم الموتى. فبطل الحكاية يتحدى الياغا في تناوله ما تقدمه من غذاء ولا يخاف من أكل غذاء الموتى. ويخلص بروب الى أن منطلق موتيف الغذاء في الحكاية وما تقدمه الياغا للبطل وهو في طريقه إلى مملكة "الثلاث مرات العاشرة" هوفكرة أن يلزم الميت بابتلاع غذاء سحري قبل انتقاله إلى العالم الآخر. ثم يحلل شخصية بابا ياغا آتيا على كل جزئية من مكوناتها، وأول مايصادفنا هو طريقة دخولها المشهد أمام البطل حين يصل الى الكوخ، فهي إما مستلقية فيه أو تصله طائرة. أما وصفها بالضخامة فعائد الى صغر حجم الكوخ، مما يجعها أقرب الى جثة في حيز ضيق وهي الدلالة التي يذهب اليها أغلب الباحثين. ويقول بروب بأنه في حالة مصداقية هذا التحليل فإننا سنتمكن من إيجاد التأويل المقنع لإحدى الصفات الأساسية لليا غا ألا وهي ساقها العظمية. ولكونها سيدة مملكة الغابة وحيواناتها فالحكاية تقدمها في صورة حيوان، وهي أقدم صورها في الحكايات الروسية. وبأرجلها الحيوانية تتخذ الياغا هيئة المسخ بين الحيوان والإنسان. وهي رجل شبيهة بالهيكل العظمي أي ذات صلة بفكرة الموت كما يقول بروب، ويعتقد بوجود إشكالية في هذا التفسير رغم كونه أكثر التأويلات إقناعا. كما تكشف الحكاية عن "عمى" البابا ياغا وهي صفة أخرى لهذه الشخصية حارسة مدخل مملكة الثلاث مرات العاشرة، وكائن مرتبط بعالمي الحيوان و الموتى. فالعمى مزدوج الدلالة كما يقول بروب

وهو مؤشر إلى تحويل العلاقات في عالم الأحياء إلى العالم الآخر. حيث أن الموتى لايرون الأحياء، كما أن الأحياء لا يرون الموتى، ويثار هنا تساؤل عن عمى البطل وإجابته أن البطل أيضا يفقد بصره فور التقائه باليا غا. كما يبحث ومن خلال هذه الموتيفات في العلاقة العكسية بين الطقس والحكاية، ففي الأول نجد البطل ضريرا بينما في الثانية فتكون الساحرة أو من يشابهها. وهنا نجد بأن الأسطورة والحكاية تشكلان نقيضا للطقس.

ويربط الباحث بين الطقوس والمجتمع الرعوي البدائي، حيث أن الخضوع له ضرورة لاكتساب القدرة السحرية اللازمة للسيطرة على الحيوان. بينما مع الانتقال إلى المجتمع الزراعي وانهيار هذه الطقوس المرعبة انتقلت بعض الموتيفات إلى الحكاية ولكن بعكس دلالاتها الأصلية. أما عن الصفات الأخرى للبابا ياغا فتجسدها المبالغة في مظهرها الأنثوي وخاصة مظاهر الأمومة والشيخوخة رغم أن الحكاية لاتذكر عن زواجها أو عائلتها، فهي أم لحيوانات الغابة، حيث تمارس عليهم سلطة مطلقة. وهذا عائد كما يقول بروب إلى مرحلة من تطور المجتمعات فرض فيها الانسان على طرائده من الحيوانات تنظيمه القبلي. وهي ظاهرة معروفة في الاثنوغرافيا بمصطلح "السيد". ويرجع أصل المصطلح إلى مرحلة تقديس الحيوانات وخلع السيادة على أحدها. ومن خلال دراسة الطقوس والأساطير القديمة يورد بروب أمثلة أنثوية لها ذات الصفات والوظيفة وهي حراسة مدخل العالم الآخر. وفي فقرتين متتالتين يحلل امتحان الياغا للبطل واستجوابه ثم مكافأته بعد إجابته الصحيحة، وتعود ثقته إلى استعداده المسبق لمواجهة الألاعيب السحرية.

ويرجع بروب نظام الامتحان في الحكاية إلى مفاهيم قديمة جدا تقول بإمكانية القيام بأعمال سحرية تمهد للدخول إلى العالم الآخر. وكان أساسا موضوع "فضيلة" أو "نقاء" وليس "قوة"، ولكن مع تطور التقنيات والنظم الاجتماعية تم تحويل بعض المبادئ شيئا فشيئا إلى العلاقات التشريعية أو غيرها مما حولها إلى مقدسات أي تحولت إلى فضائل، ولهذا السبب ظهرت مبكرا جدا جنبا إلى جنب مسألة امتحان قدرات الميت السحرية وفضائله. ومن الامتحانات التي تفرضها الياغا على بطل الحكاية امتحان الامتناع عن النوم، ويرتبط ذلك في الحكاية الروسية بمهمة البطل في العثور على آلة "الغوسلي" التي تعزف ذاتيا وبمفردها، وهي آلة موسيقية وترية تشبه القانون. فنوم البطل هنا يعني فناءه. ولتحليل الجذر التاريخي لموتيف الامتناع عن النوم يلجأ بروب إلى تراث الهنود الحمر وإلى ملحمة جلجامش حين يفرض عليه أوت- نابشتم الامتناع عن النوم ستة أيام وسبع ليال متتالية، ولأن جلجامش مرهق من طول السفر، يخر نائما فتوقظه زوجة أوت – نابشتم رأفة به ويرى الباحث بأن ثمة علاقة وطيدة بين موتيفات الموت والعودة إلى الحياة وبين أصل طقس التنشئة أو البلوغ.

ولدراسة سير السرد في الحكاية يتناول بروب بالبحث بداية الحكاية وهي مغادرة الأطفال إلى الغابة، وتتم باحدى الطرق الثلاثة فاما أن يقوم الأهل بأخذهم اليها، أو يتم اختطافهم، أو أن يرحلوا بكامل إرادتهم ودون تدخل الأبوين. ولأن الأصل في ذلك هو طقس التنشئة فإن من يقوم بمصاحبة الأطفال هو الأب أو الأخ أو العم لأن الغابة هنا منطقة طقسية ممنوعة على النساء، فقد تحولت المهمة إلى طرف آخر، وهو هنا الأب. ونظرا للتغيرات في المجتمع البدائي بدأ طقس التنشئة في الاضمحلال، وفي الحكاية أصبح ذهاب الأطفال إلى الغابة حدثا مرعبا. وإن كان ذلك قد تغير في الحكايات الأحدث. وفي الحكاية الروسية غالبا ما تكون زوجة الأب أو زوج الأم المتسبب في نفي الطفل إلى الغابة في حالة وجود أطفال خلصاء من ذات الأبوين. أما كلام الأم عن "الأرواح أو الشيطان "الذي يختطف الأطفال إلى الغابة فحديث، وما دفع إلى ذلك هو الخوف من الطقس، وفي الحكاية

تعبير عن بقايا هذا الخوف في اختطاف البابا ياغا للأطفال. وتحت عنوان "البيع المقدم" يحلل بروب عددا من موتيفات التناص بين طقس التنشئة وبين الحكاية الذي يلخصه في تعبير "أعط ما لديك في البيت مما لا تعلمه" والصور التي تعكس ذلك ما يتعرض له شخص بعيدا عن بيته من مواقف صعبة، كأن يضيع في الغابة، أو يلتهمه وحش في بحيرة، والموتيف الآخر هو ما يطلبه المتسبب في المحنة من الرجل بأن يعطي مالديه في بيته مما لا يعلمه، وعندما يذهب يفاجأ بقدوم مولوده الجديد، ويرى بروب في ذلك صفقة تحيطها الأسرار بين الرجل وشخصية غامضة في الغابة أو البحر، فالتعبير السابق يوحي بالطفل ولا يذكر اسمه مباشرة، ومثل هذه الكلمات المحصنة بنظام من السرية والمحمية بسلسلة من التابوهات معروفة تاريخيا، كما أن شخصية العجوز الغامض لا تتضح إلا بعد أن نتعرف على الشخص الذي سيصل إليه الطفل.

ويحلل بروب المدة التي سيبقى فيها الطفل في كنف أبيه وهي التي حددها الوحش الغريب في صفقته مع الأب، ويلاحظ أنها تمتد إلى سن السابعة عشرة وهي سن البلوغ. ورحلة البطل في الحكاية هي طلب لمعرفة ويتحقق ذلك من خلال خضوعه لألوان مختلفة من التعذيب، ويقارن بروب ذلك بالطقوس في المجتمع البدائي، ويختلف مع ما يذهب إليه بعض الباحثين من أن هذه القسوة تهدف الى تهيئة محاربي المستقبل وتعليم الطفل الخضوع والطاعة. ويرى بأن الهدف هو إيصال البطل إلى مرحلة الجنون أو الموت ومن ثم العودة الى الحياة. فالجنون لا يرد إلا نادرا في الحكايات ،ولكن الباحث يرى بأن دراسة الظاهرة كإحدى مكونات الحالة الطقسية في المجتمع البدائي تساعد على فهم القسوة التي تمارس على بطل الحكاية كتقطيع بعض أطرافه وخاصةالأصابع، ويقارن بروب ذلك بما يرد في الأساطير اليونانية القديمة كأورست مثلا حين تقع في الجنون فتقطع أصبعها بأسنانها حين ترى مقتل أمها. وهذا التشويه أو التقطيع ما هو الا موت رمزي، ففي الحكايات أيضا تتكرر صور الثياب الملطخة بالدماء.

وهنا يحلل بروب ظاهرة ما يسميه "الموت المؤقت" وهو ما يمارس في طقوس التنشئة، وما تعكسه الحكاية عنها من صور جلية وواضحة،ويشمل ذلك التقطيع الطقسي للجسد ثم العودة الى الحياة ودلالاته، وهو أحد موتيفات الحكاية أيضا.كما أن فرن الياغا والطبخ الرمزي أو امتحان النار يشكل موتيفا آخر تسرب من الطقس البدائي إلى الحكاية. ولكن لهدف مخالف. ويستنبط بروب من العلاقة بين الطقس والحكاية ما يسميه "المعرفة السحرية" ويقصد بها ما يكتسبه البطل من معرفة بعد رحلته الى الغابة وتجاوزه امتحانات الياغا. وفي الحكايات الألمانية يعود البطل وقد تعلم مهنة ما.ولكن في الغالب تعكس هذه المعرفة ماضيا موغلا في القدم، فالبطل يتعلم كيف يتحول الى سلسلة من الحيوانات، وهو تحصيل عملي وليست معارف مجردة. وينتشر هذا الطقس في سائر المجتمعات البدائية،كما يتعلم الطفل عادات القبيلة ومنها الرقص والصيد، ويربط بروب في دراسته بين عناصر هذه الطقوس وما تحمله الحكاية من موتيفات مباشرة أو رمزية.أما المنحة السحرية في الحكاية وهي عادة ما تكون مادة كالخاتم، أو حيوانا كالحصان فيفصح عن علاقة الياغا بطقس التنشئة. فقوة البطل تكمن في قدرته على حيازة العون السحري، وهو ما يسميه الاثنوغرافي الانجليزي ويبستر "الروح الحارسة" وهي تسمية يرى بروب بأنها غير موفقة. ولهذا علاقة بطوطم القبيلة. والياغا من جهة أخرى هي القناع الذي يدير عملية أوطقوس التنشئة. ويتساءل بروب لماذا هي امرأة وليست رجلا ؟ مقارنا ذلك بعصبة النساء في المجتمعات البدائية واللواتي يكون، ويقدن مجمع التنشئة، حتى أن المتدرب يتحول مؤقتا الى امرأة وحتى الروح الحارسة تخرج في شكل امرأة.

http://strela.zip.net

ولكـن في الحكايـة يبـدو الأمـر متناقضـا، فصفات الياغا لا تتطابق والمرأة بقدر تطابقها مع سيـد الغابة. فكلاهما يطبخـان الأطفال في قدر. وإن كانت الياغا تواجه صراعا يائسا عند شروعها في هـذه الممارسة.وعندما ينجـح سيد الغابة في ذلك يستخلص المتدرب معرفة كونية. فبين الياغا وسيد الغابة علاقة نسب. وهل لهذا سبب تاريخي ؟ يتسـاءل بروب مضيفا إلى أن الحكاية تدعو إلى الاعتقـاد بأنه في الطقس البدائي كان سيد الغابة إمراة أو رجلا متنكرا في ثياب إمرأة أيضا.

ويمكننـا من هـذا العرض تلخيص مكونات شخصية البابا ياغا كما جاءت في الكتاب وهي:

- خاطفة للأطفال تسعى إلى طبخهم .
- مستجوبة و مانحة للهدايا لبطل الحكاية.
- الصفـات السابقـة المتناقضـة لا تشـكل وحدة متكاملة وهي في ذات الوقت لشخصية واحدة هي شخصية بابا ياغا.
- ترتبط وظيفتا الاختطـاف والمنحة أو المساعدة السحرية بدورة طقس التنشئة.
- ترتبط بعض صفـات البابا ياغا وأفعالها بثيمة إقامة الكائن الحي في مملكة الموت.
- لا يلغـي أي مـن الظواهـر السابقـة الآخـر بل بالعكس تبرز بينها صلة القرابة التاريخية.
- رحيـل أو ترحيـل الأطفـال الى الغابـة بمثابـة المغادرة الى الموت، ولهذا تبرز الغابة كمسكن للياغا خاطفة للأطفال وكمدخل للجحيم.
- ليـس من فـرق بين الموت الواقعـي وما يدور من أحـداث في الغابة،ومـا يختفـي هـو الطقوس وليس الموت.
- مـع ظهور الزراعـة وما صحبها مـن معتقدات أصبحـت المعتقدات المرتبطـة بالغابة مدنسة للقدسيـة وبالتـالي تحـول سيـد الغابـة إلى ساحـر شرير، وسيد أو سيـدة الحيوانات إلى ساحـرة، تجـذب الأطفـال لتأكلهـم بطريقة ليست رمزية.
- ظـروف الحيـاة التي قضت علـى الطقوس هي ذاتهـا دمرت من خلقها وأشاعها : فالساحرة التي تحرق الأطفال، يحرقها الآن في الحكاية الراوي حامـل التقاليد الملحمية للسرد. وهذا الموتيـف لا وجود له في الطقوس أو المعتقدات، ولكـن يظهر عندمـا تبدأ الحكايـة في التنقل بعيدا وباستقلالية عـن الطقوس، وهذا يعني بأنهـا لم تخلـق بواسطة ذات ظـروف الحياة التـي أوجدت الطقوس ولكن بمـا تلاها، تلك

التي حولت ما كان مقدسا ورهيبا الى ما هو غروتسك، نصف بطولي ونصف هزلي.

البيت الكبير

يقسم بروب هذا الفصل الى ثلاثة أقسام:

- الأول "جمعية أو أخوية الغابة"
- الثاني "الأموات المانحون".
- الثالث فهو "المساعدون المانحون".

وفي كل قسم يحلل الكاتب العناصر المكونة للمانحين الآخرين بعد أن ندرس في الفصول السابقة البابا ياغا كمانحة أيضا.

يرصد الكاتب في طقس التنشئة وذلك حسب اختلافه بين الأماكن والشعوب ثلاثة أنماط من الانقطاع أو التمديد لمرحلة التنشئة :

1 – بعد شفاء جراحه يعود الشخص مباشرة إلى المنزل أو يغادر ليتزوج.

2 – يبقى في الغابة فترة قد تمتد إلى عدة أشهر أو سنوات حيث يعيش في المنزل الصغير أو في كوخ أو خيمة.

3 – يغادر المنزل الصغير إلى "بيت الرجال" ويقيم فيه لعدة سنوات.

ويعرف الكاتب هذا البيت بأنه مؤسسة خاصة بالنظام القبلي، وهو نظام ينتفي مع ظهور دولة الرق. فوجوده مرتبط بالصيد كشكل رئيسي لإنتاج الحياة المادية وصورتها الأيدلوجية الطوطمية، وقد استمر وجود هذا النظام حتى بدايات المجتمع الزراعي وإن اتخذ شكلا منحطا. وقد تمتع هذا البيت بسلطة مؤثرة على القبيلة. ويعد مركزا للاجتماعات وفيه تقام الرقصات والاحتفال بالمناسبات وتحفظ في داخله الاقنعة والمواد الأخرى المقدسة لدى القبيلة.

ويدرس بروب الفترة اللاحقة للتنشئة مباشرة والظروف المحيطة بها، ويعتبرها المرحلة الثانية لطقس التنشئة. وقد احتفظت الحكاية بآثار جلية المعالم من "بيت الرجال"، فالبطل بعد مغادرته منزله إلى الغابة يشاهد مبنى غريب الشكل وقريب الشبه به يسمى عادة "بيت"، وما يثير انتباه بطل الحكاية هو ضخامة البناء، وهي صفة مشتركة بين الحكاية والطقس. كما تشترك الوظيفة النفسية للحجم في كلتا الحالتين. وهي إبهار البطل أو الشخص القادم من منزل أو كوخ متواضع. الصفة الأخرى للبيت هو السور الذي يحيط بالمنزل، ويحصنه عن نظر من هم في الخارج لما يدور في داخله. وهو في الطقس موئل المقدسات ويمنع دخوله على الفتيات والنساء والأطفال الصغار. كما احتفظت بعض الحكايات بصور طفيفة لبقايا المعتقدات الوثنية. ومن مواصفاته أيضا أنه مشيد على أعمدة وبطابقين. ومقسم الى غرف منفصلة. وعادة ما تذكر الحكاية فراغ الغرف من ساكنيها، وهي إشارة إلى غرابة المكان لدى البطل. والبيت غالبا ما تقوم على حراسته حيوانات كالثعابين أو الأسود، وهو تحصين للمكان نجده في الطقوس أيضا. ويمكننا بحسب بروب إيجاز صفات "بيت الرجال" التي نقلتها الحكاية وذلك استنادا الى دراسة الآثنولوجي والمؤرخ الألماني هنري شورتز (1863 - 1903)

1 – يقع البيت في أقصى عمق الغابة.

2 – يتميز بضخامته.

3 – محاط بسور تزينه أحيانا جماجم.

4 – مرفوع على أعمدة.

5 – يتم دخوله بتسلق سلم أو عمود.

6 – يخفي مدخله ومنافذه الأخرى ستائر.

7 – مكون من عدة غرف.

ويشير بروب الى أن الملمح الأول يثير الريبة حيث أن البيت لا يقع في أقصى عمق الغابة، وهذا ما يولد تشابها علينا دراسته في الحكاية. حيث نجد في الغابة أيضا البيت الصغير "الكوخ" أو منزل البابا ياغا. وفي بعض الحكايات ينتقل البطل من "الكوخ" إلى "البيت الكبير" قبل عودته إلى منزله. وفي الحكاية قد يتجاور البيتان. ويرصد بروب بالتحليل سكان البيت، وفيها أيضا وفور دخول البطل البيت الكبير يستقبل بمائدة جماعية للأكل ويقارن ذلك بعادات الأكل في المجتمعين

الرعـوي والزراعي حيث تختلف طقوسه من طرق فرديـة حيث يأكل الأب في السـر بعيدا عن أفراد العائلة، أوجماعية كما هي الحال في الحكاية. وإما عدد الأخوة في البيت الكبير كما يرد في الحكايات فيـتراوح من اثنين إلى ثلاثـين. ويقيم بعضهم في الكـوخ وهـم في حركة دائمـة بين قـادم ومغادر. والعرف السائد بينهم هو أنه من الشائن أن يأكل أحدهـم منفردا في حضور الآخرين. وتقوم بينهم صداقات بحكم المعاناة المشتركة. ويرى بروب بأن الحكاية تعكس حيـاة إحدى هذه المجموعات التي يتحدث عنها الاثنولوجيون. ويعد الصيد النشاط الأبـرز لساكنـي "البيـت الكبـير" في ميثولوجيا التنشئة،وهوكذلك في الحكاية. كما تعد اللصوصية إحـدى الموتيفات المشتركـة بين طقوس التنشئة وبـين الحكاية، وممارستها تتم عـادة بعد اجتياز امتحانات التنشئة بالنسبـة للطقوس وبعد دخول البطل الغابة بالنسبة للحكاية. وهي من منظومة السلوكيـات التي تؤشر إلى انفلات البطل وتحرره من حياته السابقة، وتمارس لفترة قصيرة. ويرى بروب أن ظهور هذا الموتيف في الحكاية منقول عن بقايا الممارسات الطقسية في المجتمع الرعوي. أما عن النظـام البدائي لمجتمع المقيمين في البيت في الحكاية فيتمثـل بوجود زعيم يسمى أحيانا "الأخ البكر" وقـد يتم ذلك بعد مغادرتهم لمنزلهم عن طريق التسابـق في رمي السهام، ومن تكون رميته أطول يصبح "زعيما". كما يتم تقسيم المهام فيما بينهم، فبينما يذهب "الإخـوة" للصيد في الغابة يبقـى أحدهم في البيت لتحضـير الغذاء. أما في الحكاية فيقوم الأخوان بممارسة ذلك دوريا. ويعد بروب وصول فتـاة الى بيت الغابة بمثابة العنصر المؤثر ديناميكيا في سيرورة الحدث، وهي قد تأتي بإحـدى الطرق كأن يتم اختطافها من أهلها ويعد ذلك ضمـن طقوس التنشئة تكريما لهـا، أو تأتي بإرادتهـا أو مصادفـة. وفي الحكاية كما في بعض المعطيـات والمشاهدات الاثنوغرافيـة تقوم الفتاة بـدور الأخـت وتسكن وتـأكل في غرفة مخصصة لها في البيت. وتتمتع باحترام ساكني البيت. كما أنها ونظيرماتقدمه من رعايـة وخدمات يكافئها "إخوتهـا" قاطنو البيت بخواتم أو غيرها من الحلي الفضية. أما الحكاية الروسية فلم تحتفظ بهذا الموتيف ولكنها أبقـت على الزواج وما يعقبه مـن ولادة. حيـث تختـار الفتاة أو الفتـى شريك الحيـاة من بـين المقيمـين في البيت. وعـن ولادة الطفـل في بيـت الغابه يقـول بروب بـأن الحكاية غالبـا لا تعترف بالزواج في بيت الغابة وبأن المرأة هي "أخت" و الطفل والولادة هي موتيفات لسحر الزوج.وحيث أن إقامة المرأة في بيت الغابة مؤقتة في الطقوس، فهي تغادره بعد فترة قصيرة لتبني حياتهـا الزوجيـة، و يرى بروب في ذلـك إشكالية تاريخية لأن ما يدور داخل بيت الغابة يجب حجبه عـن الزوجة، ولاينطبـق ذلك علـى "الأخوات" المقيمـات في "بيت الغابة" كمـا يقول فريزر. وفي الحكايـة تحوير لهذا الموتيف، فالفتاة تموت فجأة مؤقتا ميتة رمزية لتبعـث وتتزوج، وهذه الفجائية ليسـت تاريخية ولكن ما يوجب هذا الموت والبعث هنـا هو طقس التنشئة الـذي سيؤهلها للعودة من الغابة إلى بيتها للزواج. ومن الوسائل المستخدمة لذلك ابتلاع الفتاة لنوع من الفاكهة أو دخول الإبر أو الشـوك تحـت جلدها، أو استعمالهـا المشط أو القميص، ويمكن اعادة الميتـة إلى الحياة بإزالة المشط من رأسها أو نزع قميصها،أي إزالة المسبب للمـوت المؤقـت، وفي الطقوس كمـا في الحكايات نجد جميع هـذه الوسائل والمسببات. وهي شبيهة بالاعتقاد السائد بأن سبب المرض هووجود جسم غريـب داخل الجسد وبـأن دور "كاهن الشامان" هـو إخراجه منـه. أي إعادة الشخص الى دورة الحيـاة. ونظرا للتعقيد الذي يمثله تداخل مراحل هذه الدورة وعدم اكتشاف كل علاقاتها كما يقول بروب،فمن الممكن أن نتبين عدم صحة بعض أوجه التشابـه بينهـا. ومن هذا المنطلـق يحلل الحكاية الروسيـة " أمور و بسيشـه" كنموذج للعلاقة بين العناصر الطقسيـة ومكونات الحكاية. فالحديقة التي يقع فيها القصر هي الغابة والقصر هو "بيت الرجال" أو "بيت الغابة" وهي زوجة لأحد الأخوة

الإثني عشر، وفي حكاية روسية أخرى فإن سيدة البيت إمرأة عجوز. وهي من يقوم بتسمية أحد الإخوة كخطيب للضيفة الجديدة، وهنا يبدو التشابه مع موتيف الإثني عشر لصا في الحكايات الأخرى وفي طقوس التنشئة. كما أن الفتاة حين تجوع وتتمنى الأكل تجد سفرة مليئة بالطعام لتأكله منفردة ودون أن ترى أحدا،وكما سبق وأشرنا فإن الانتقال الى "بيت الغابة" هو انتقال رمزي للأحياء الى مملكة الموت، وفي هذه الحكاية فإن تقديم الطعام للفتاة استجابة لرغبتها، أما الخدم اللامرئيون فهو ملمح مشترك في الحكايات، ونحن نعرف عن "انعدام الرؤية" في هذا البيت لأن المقيمين فيه متخيلون كأحياء في مملكة الموتى. ومن هنا يمكننا تأويل "العمى" أو "طاقية الإخفاء" أو التحول الى حيوان عن طريق الأقنعة، وهو تنكر تحول في الحكاية إلى اختفاء حقيقي. ونلاحظ هنا التشابه بين ملامح الطقس ومكونات الحكاية من حيث المظهر الحيواني للمقيمين في بيت الغابة. وأما موتيف زيارة الأهل للفتاة أو العكس في بعض الحكايات والتي يرى فيها بولت نفيا لغرائبية الحكاية، بينما يؤكد بروب بأنه رغم احتمال صحة ذلك ولكن في الحكاية فإن "الغرائبي" و"غير الغرائبي" يمكن أن يكونا أيضا تاريخيين. أما تكرار الزواج فالأول في بيت الغابة وهو زواج مؤقت والثاني بعد عودة البطل إلى منزله وهو زواج مستقر ودائم ينسيه زواجه الأول، فيرى فيه بروب ترجمة متأخرة وعلى مستوى الحكاية لمرحلة يبرز فيها الصراع مع مؤسسات مجتمعية مرتبطة بالإقتصاد الزراعي وتتطلب شكلا آخر من الزواج. كما يحلل موتيف "القذارة" الجسدية للبطل أثناء اقامته في بيت الغابة، حيث يمنع من الاستحمام، أو يمرغ جسده في الوحل أو الرماد، ونظرا لشدة وساخة جسمه يوصف في الحكاية بأنه "غير المرئي". فسواء تحول لون جسمه إلى اللون الأبيض أو الأسود فذلك مرتبط مباشرة "بالاختفاء" و"العمى" و طقسيا ترتبط فترة السماح للبطل بالاستحمام بموسم الحصاد،كما ترتبط من جهة أخرى بالزواج.كما وأن هناك علاقة بين "المنع من الاستحمام" والتحول إلى هيئة حيوان عن طريق الأقنعة، والإقامة في عالم الموتى، وقد احتفظت الحكايات الروسية ببعض مؤثرات هذه الظاهرة.

وفي ضوء هذه الملاحظات يستخلص بروب بأن تنكر بطل الحكاية وتبادل ملابسه مع متشرد مثلا يفسر من قبل من يراه على أنه عائد من عالم الموتى. كما يرى بروب بوجود علاقة بين موتيف "القذارة" وما يسميه "لا أعلم" وهو الجواب الذي يردده بطل الحكاية العائد إلى منزله وأهله أو بيت خطيبته، وتصل به الأمور إلى ما يشبه فقدان الذاكرة، ومعنى ذلك أن يصل البطل "متخفيا" أو متنكرا. كما يرتبط بموتيف آخر هو "تغطية الرأس" أو "كشفه". وغالبا ما يطلق على بطل الحكاية "الأصلع" أو فاقد الشعر. وأصل ذلك هوما كان يمارس أثناء طقس التنشئة في المجتمع البدائي، من معالجة لجسد الفتى تشمل الرأس وشعره، فإما أن يقص الشعر أو يحرق إما أن يترك طويلا ولكن يحجب ويمنع نزع الحجاب عنه. ويشير بروب إلى موتيف الزواج وكيف أنه في بعض الحكايات المتأخرة يقطع البطل إقامته في بيت الغابة بعد أن قضى فترة تمتد إلى اثنتي عشر سنة ليعود على عجل إلى منزله ويشهد الزواج الثاني لخطيبته أو زوجته، ولا يرى الباحث في ذلك إخلالا بتسلسل الأحداث التي تجعل من اجتياز فترة التنشئة شرطا للزواج، ولكن ذلك عائد إلى تدهور الطقوس وتراجع ممارستها في المجتمع البدائي كما يشير إلى ذلك البروفيسور إيفان ايفانوفيش تولستوي (1880 – 1954).

وتشكل "المحظورات" موتيفا هاما في نسيج الحكاية ومن ذلك مثلا منع مديح الذات وضرورة امتناعه عن الحديث عن تجربته في الغابة إلى أهله بعد عودته إلى منزله، كما يوصيه مساعده السحري كحصانه مثلا وإلا تعرض للموت، وكذلك حال الغرفة الممنوعة في "بيت الغابة، حيث يحظر على البطل الاقتراب منها لأنها تحتوي عادة على

المساعد السحري لبطل الحكاية وهذه السرية ورثتها الحكاية عن طقوس التنشئة أيضا. ويمكننا اعتبار الحكاية فيماورثته عن "بيت الغابة" مادة تاريخية قيمة حيث حفظت لنا أجزاء من آليات الطقوس.

ومع ذلك فالحكاية ليست صورة حرفية للطقس فكثير من معطياتها لا يمكننا تأويله بمقارنته بالطقوس. ويقول بروب بأن "البيت الكبير ليس القاعدة الوحيدة التي بنيت عليها الحكايات" وبأن المؤسسة الطقسية كانت قد دخلت مرحلة "تدهورها بينما يستمر تكوين وتطورمواد الحكايات التي تعرضت لتغييرات نتيجة للتحولات في الظروف التاريخية للمجتمعات".

كما يرى بأن الياغا أقدم المانحين في الحكاية لم تعد الوحيدة، فقد تغيرت المنحة و شروطها وبقيت العلاقة ويتضح ذلك من كون المانحين الجدد يقدمون ذات المنح التي تقدمها الياغا، كما أنهم ينتمون مثلها إلى عالم الموتى ويرتبطون بالأسلاف.

وهنا تتغير روح الغابة كمانحة ويصعب فهمها، حيث يخلفها سلف "ذكر"، فرغم ارتباط البابا ياغا بالإرث الطوطمي القائم على سلالة النسب الأنثوي، إلا أنه ومع هذا التحول يصبح "الأب أو الجد أو الأسلاف من الذكور" هم المانحون. فقد تحول سكنى المانح من الغابة كما هي حال الياغا إلى "القبر" حيث يقيم المانح الجديد كما أن السلطة على حيوانات الغابة من قبل الياغا قد اختفت باختفائها، كما تغيرت طبيعة المنحة أو المساعدة السحرية، فبعد أن كانت حيوانا أو مادة ذات علاقة بالصيد أي بالغابة،أصبح الحصان هو الأكثر حضورا وهو حيوان ينتمي الى السهول والمراعي، ونجده كذلك في الحكايات المتأخرة بوجود البابا ياغا.

ويبحث بروب أيضا في العلاقة بين المانحين في الحكاية وهم الياغا، والآباء الميتون والرأس الميتة في بعض الحكايات أو أي ميت يكون البطل قد ساعده قبل مماته، فهم مرتبطون وظيفيا و لا تقتصر العلاقة على اشتراكهم في هوية مورفولوجية ولكن في ارتباطهم التاريخي ايضا. فالياغا وما تمثله من سلطة على عناصر الطبيعة وسيادة على الغابة مصدر الحياة للكائن البشري، الذي لا يني بدوره يبحث عن هذه القوى المجسدة في أشياء تأخذ طابعا سحريا يدخل من أجلها الى مملكة الليل للسيطرة عليها، وهي مفاهيم تكونت في طقوس وشكلت نقطة انطلاق لموضوع الحكاية. وفي الطقس المنحة هي الهدف من إقامته أما الحكاية فاحتفظت بوظيفة المانح وبعض ما يتعلق بها، أما شخصية المانح فقد تغيرت ودخلت أهداف أخرى، وإذا كانت البابا ياغا ترتبط بعالم الموتى فإن الرجل-السلف مرتبط بظهور الزراعة إلى السلالة الأبوية. وهنا ولد تقديس الأسلاف، وبرز الأب المانح، الأب – السلف الذي كانت بذرته حية فيما سبق زمنه.وطبيعة المساعدة أو المنحة التي يقدمها إلى المجتمع تتغير بتغير الحقبة التاريخية، والمنحة لا تأتي نتيجة امتحان يجتازه البطل ولكن للمساعدة التي قدمها البطل للميت. وفي الحكايات الأحدث يختفي الأب ويبقى الميت كما يختفي نهائيا الامتحان وتبرز المساعدة.

في الجزء الثاني من الفصل الرابع يحلل بروب شكلا جديدا من المانحين وعلاقته بالبطل وهم الحيوانات المانحة والتي ترد للإنسان منحة

مقابل ما قدمه لها من خير. وهي ذات تركيبة معقدة حيث تدخل الحكاية كمانحة ثم تصبح في خدمة البطل، أو تمنحه العبارة السحرية التي تنقذه من المخاطر. فامتناع البطل عن قتل الحيوانات في الغابة وأكلها يشير إلى منع الحيوان المرشح ليكون مساعدا ومانحا له في المستقبل وفي حكايات أخرى يمكن تأويل الحيوان كطوطم لأحد الأسلاف المتوفين، وهذا الاعتقاد بالتداخل بين الإنسان والحيوان يصبح المانع من قتله وأكله. ولكن مع الانتقال الى المرحلة الزراعية تتحول هوية الانسان الحيوان إلى علاقة صداقة بين الكائنين،صداقة قائمة على نوع من التعاقد كما يرى ذلك العالم الاثنولوجي برنارنهارد أنكرمان (1859-1943) حيث يقول عن البيئة الأفريقية " في عدد آخر من القبائل تسود فكرة الصداقة بين الحيوان والإنسان، وتترجم في تعاطف ومساعدة متبادلة، ويعود أصل العلاقة إلى مؤسس القبيلة قديما وحين كان في ضائقة وعوز أنقذه من خطر محدق أو أعانه الحيوان المقدس. ونسجت على ذلك قصص خرافية أصبحت كالمعتقدات، كقصة ضياع جد القبيلة في الغابة وعطشه وكيف أرشده الحيوان إلى نبع الماء أو إلى طريق بيته" ويرى بروب في هذا العقد بين الحيوان والإنسان أو بصورة أخرى بين الإنسان والطوطم، حيث يتحدث الحيوان وفي مرحلة انهيار المعتقد الطوطمي باسم الانسان المحور الرئيسي للطوطمية. ويلحق شخصيات مثل "ذو الجبهة النحاسية" و"وحش الغابة" في الحكايات الروسية بالحيوانات المانحة، لأن علاقة الحيوان ببطل الحكاية تتشابه من حيث طريقة مساعدتها له بالعامل السحري، بما تفعله البابا ياغا في الحكاية. وأما العلاقة مع الإنسان فتتغير مع بدء الزراعة حيث يتحول حيوان الغابة إلى وحش وعدو للبطل.وينتصر الحقل على الغابة.

في الفصل الخامس "العطايا السحرية" بجزئيه "المساعد السحري" و"المادة السحرية" يدرس بروب الحكاية في لحظة الذروة، وذلك حين توضع الوسيلة السحرية بين يدي البطل، وتكون تلك بداية نهاية الحكاية، ونظرا لكثرة وتعدد المعونات والمساعدين السحريين في الحكايات الروسية، يركز الباحث على أكثر النماذج تمثيلا لها ويعتبر المساعد السحري ومن أمثلته الحصان أو النسر والمادة السحرية مثل السجادة السحرية تنتمي إلى نفس المجموعة من الشخصيات ولها ذات الوظائف. ويرصد بروب تحول الشخصية إلى مساعد كأن يتحول البطل إلى حصان بفعل خاتمه، وبذا يجسد ذاته ومساعده السحري في ذات الوقت، وهذا نجده في الحكايات الأقدم تاريخيا أما فيما تلاها فنجد الشخصيتين مستقلتين عن بعضهما.

وأما النسر أو الطائر بشكل عام فهو من أبرز المساعدين ومهمته الأساسية هي نقل البطل إلى المملكة الأخرى. وأولى طلباته هي الطعام،حيث يقوم البطل بتغذيته وهو تاريخيا ما تمارسه شعوب سيبيريا حيث تقوم بتغذيته ودفنه عند موته، وهو ما يعده بروب أحدث تاريخيا من الحكاية، ففيها يغذي البطل النسر لعام أو عامين، فيحمله النسر الى مملكة العشر الثلاثي، ويشبه مسار الرحلة في الحكاية توصيف طريق عالم الموت في الطقوس، وفيها يتم إطعام النسر وإرساله إلى آبائه وأما في الحكاية فيتم إطلاقه حرا، وهو لا يعود إلى أبيه ولكن يذهب إلى أخته الأكبر سنا ليروي لها عن الخصال النبيلة للبطل الصياد وكيف اعتنى به وأطعمه مما مكنه من رؤيتها. وفي هذا صدى لما ورد في صلوات الآينو وهم شعب يعيش بين أقصى شرق روسيا وشمال اليابان، من نداء إلى النسر عند قتله بهدف إرساله إلى العالم الآخر. وفي الحكاية ايضا تتحقق معجزة حصول البطل على صندوق وبداخله مفتاح نحاسي.وتكمن أهمية هذه الحالة في كونها تحوي عناصر تفتت الطقوس وتعكس مرحلة أحدث، وكذلك الحال في حكايات أخرى، حيث يتحول إطعام النسر إلى عائق وهدر للطعام، أما ما يحدث للبطل فهو مجرد معجزة.

http://www.rpgbooster.com

وموتيف إطعام النسر عادة قديمة، فتاريخيا تأتي لحظة إطعام الحيوان قبل التضحية به أي بعثه إلى سيده وذلك لينال المضحي الرضى عنه، أما في الحكاية فيتحول القتل إلى عطف وحرية للنسر في الطيران، ويتحول رضى السيد إلى نقل مادة سحرية وهي عنصر مولد للقوة والغنى. ويخص بروب الحصان بدراسة موسعة نظرا لأهمية دوره في أحداث الحكاية وعلاقته بشخصياتها الرئيسية وعلاقة ذلك بظهور الحصان في حياة الإنسان، وما لازمه من طقوس ومعتقدات، ويرى بروب أن هذه العلاقة قد مرت بعدة مراحل وبأن الحصان في الطقوس لم يحتل سوى مكان بعض حيوانات الغابة كالرنة مثلا وأن ظهوره تزامن مع المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية بين بيئة الغابة وبيئة السهول فأصبح للحصان دور ووظيفة ذات علاقة مباشرة بالاقتصاد. أما في الفولكلور ومنه الحكاية فإن الشكل الجديد للاقتصاد لم يلد فورا أشكالا جديدة من التفكير. حيث أن هناك مرحلة دخلت فيها الأشكال الجديدة في صراع مع الطريقة القديمة في التفكير ففي البداية سمي الحصان باسم الطير، ثم امتزج الكائنان فظهر الحصان المجنح في الحكاية، ويرى بروب بأن أصل ذلك يكمن في بعض الطقوس، كالتضحية بالحصان أو بخصلة من شعره على قبر الميت ليساعده في الانتقال الى العالم الآخر.

في خلاصة الفصل الخامس يقسم الباحث المنح السحرية من حيث مصادرها إلى مجموعات: مواد من أصل حيواني، مواد من أصل نباتي، مواد مشتقة من أدوات عمل أو أسلحة، أو أخرى متعددة الأصل تسقط عليها قوى مستقلة أو ذاتية، وأخيرا أدوات ذات علاقة بطقوس الموتى. ويرى بروب بأن ذلك مجرد مدخل وبأنه ومن خلال البحث قد تبرز مجموعات أخرى، أو أن تدخل مواد أخرى ضمن المجموعات التي رصدها. وكتصنيف تاريخي فإنها تعود جميعا إلى ذات مصدر المنحة السحرية التي تشكل جزءا منها. وأما مسعى الحكاية، وكون المواد السحرية منحة من الياغا (أو من يعادلها) أو من ملك الحيوانات، أو أن يتم العثور عليها في الغابة، فإنها تحمل الدليل المقنع على التكوين المتجانس والمتناسق للحكاية، ولقيمتها ولدلالاتها التاريخية. فالياغا وما تقدمه من منح مظهران لذات الشيء، وقد حافظت الحكاية وبشكل تام على علاقتهما.

ويحلل في الفصل السادس من الكتاب موتيف "العبور" في الحكاية تاريخيا، في أشكاله الأكثر

شيوعا في الحكاية الروسية ألا وهو تحول البطل إلى طائر للانتقال من مكان الى آخر أو للهرب، وأقدمها التحول إلى حيوان الرنه وأما التنويع الآخر فهو الدخول في جلد الحيوان وخياطته على جسد البطل ليحمله طير إلى العالم الآخر، وهذا الغلاف الحيواني نجده في طقوس التنشئة وفي التماهي مع الحيوان الطوطمي في المجتمعات البدائية. ويفند بروب تأويلات الباحثين، ويرى بأنهم يتخيلون دوافع لمثل هذه الطقوس كتجنب الرائحة أو توفير المكان في تابوت الميت، ويرى فيها أخطاء، وأن علينا البحث عن الأسباب في أصل العادة أو الطقس وليس في مظهره الخارجي. أما في فترة لاحقة فيظهر الحصان الذي يصبح لدى سكان المناطق الساحلية القارب المجنح وتنويعاته، كما تشكل الشجرة كوسيلة موتيفا للعبور، حيث كان يعتقد بأنها تربط بين عالمي الأرض والسماء، وفي بعض المعتقدات ما تحت الأرض أيضا. وبأن بتسلقها يتمكن البطل من الوصول إلى العالم الآخر. وتتخذ الشجرة في الحكاية الروسية شكل السلم، حيث يتكرر موتيف السلم أو السلسلة أو الحبل وهي تحريف لمفاهيم قديمة عن الرحلة إلى العالم الآخر. ومن الموتيفات المساعدة على العبور،استعانة البطل بمرشد لقيادته في رحلته، وعادة ما يكون حيوانا. ويخلص بروب إلى عدة نتائج وهي :

أولا : إن جميع وسائل العبور من نفس الأصل، فهي انعكاس للمفاهيم البدائية حول رحلة الميت إلى العالم الآخر.

ثانيا : إن تنوع أشكال العبور ووسائله يمكن تحليله غالبا على أنه نتيجة لتراكم طبقات جديدة من المفاهيم على أخرى أكثر بدائية، وهي بدورها ناتجة عن تغيرات في أشكال الإنتاج، والنموذج الأكثر شيوعا هو المفهوم الطوطمي عن تحول الفرد إلى حيوان طوطمي.

ومع ظهور حيوانات الحراثة والركوب وتطور وسائل النقل بدأ أولا تغير أشكال العبور، كركوب الطائر مثلا في الحكاية، ثم تغيرت الحيوانات ذاتها، فظهرت الرنه ثم الحصان، الذي كان يماهي الطير في بداية ظهوره، وبذات الطريقة ظهر القارب لدى الشعوب التي لم تعرف الحصان وبذلك تكونت أشكال مركبة من أجزاء لحيوانات مختلفة. وظهرت صورة الميت بشكل ثنائي يتمثل في المسافر والدليل، ومع الانتقال إلى الزراعة يتحول القائد أو الدليل ويتأله ولكن طبيعته الحيوانية يبقى تأثيرها عبر تفاصيل ما يوازيه في الحكاية. وحتى الأشكال الأخرى كالحبل والشجرة والحزام يكشف اختبارها عن أصلها الحيواني.

قريبا من نهر النار

هنا يكرس بروب جهده على دراسة التنين، أكثر الصور تعقيدا وغموضا في الفولكلور و الأديان وتركز الدراسة بشكل خاص على موتيف معركة التنين، حيث يعرض الباحث في البداية لمواضيع عدد من الحكايات ذات العلاقة بالموتيف ثم يحلل خصائص التنين فيها، وفي القسم الثاني يقارن بينها وبين التنين في المعتقدات والأساطير المختلفة بدءا بأقدمها ثم الأحدث. ورغم غياب الوصف الدقيق للمظهر الخارجي للتنين وتفاصيله في الحكاية وصعوبة وصفه على الراوي، إلا أن بعض الملامح كامتلاكه لرأسين وعلاقته بالنار تتكرر في الحكايات الروسية وترتبط أحيانا بشخصية القيصر فيها. وأما العنصر الآخر المرتبط بالتنين فهو الماء، وفي حكايات أخرى يسمى تنين الجبل، وسكناه الجبال يعد ملمحا يتكرر أيضا. أما عن وظائفه في الحكاية فأولها الاختطاف، حيث يختطف الفتيات، ولا يمكننا دراسة دوره هذا بعيدا عن خاطفين آخرين كالطيور مثلا، أو العاصفة التي تخفي صورة التنين الذي فقد ملامحه. ومن وظائف التنين ما يسميه بروب "التعسف والنهب" حيث يحاصر التنين المدينة مهددا أهلها، مطالبا بتسليمه فتاة ليتزوجها وفي حكايات أخرى ليلتهمها. وهناك حالة أخرى للتنين يشبهها بروب بوضعية البابا ياغا ومحيطها، حيث التنين الحارس على جسر نهر النار، وهو حدود

الغابة التي يقصدها البطل، فيصبح الصدام حتميا بينهما، ويقتل البطل التنين ليتمكن من عبور النهر. إن دور التنين الحارس هو افتراس العابرين على الجسر من بشر أو حيوانات، ويتكرر التأكيد على هذا الدور في مختلف الحكايات. أما "النوم" أثناء لقائه بالتنين فهو الخطر الذي يتهدد البطل هنا كما هي الحال في علاقته بالبابا ياغا، فعلى البطل أن أن يظل مستيقظا لأن النوم سيودي به الى الهلاك. وعادة مايسبق المعركة بين التنين والبطل تلاسن بين الطرفين، ويبدو التنين على علم مسبق بوجود البطل وبأنه عدوه الأوحد القادر على قتله ويسميه بروب "العدو القدري". والحكاية لا تسرد تفاصيل المعركة كما في الملاحم الشعبية،فهي توجز ذلك في بعض التفاصيل، كموقف التنين أثناء المعركة، فهو لا يسعى الى قتل البطل سواء بالسلاح أو بمخالبه أو أنيابه ولكنه يغرسه في الأرض، بحيث يموت اختناقا تحت التراب. أما التنين فلا يمكن قتله الا بقطع رؤوسه المتعددة وهي رؤوس تتوالد ويصعب الخلاص منها، وقتلة التنين في الحكايات غالبا ما تكون الحيوانات ومنها الحصان. ولإنهاء المعركة يدمر البطل او يحرق أشلاء التنين ليحقق انتصاره المؤكد عليه.

ونظرا لكثرة وتعدد المؤلفات المكرسة لموضوع التنين ومعاركه والتي يمكن تصنيفها إلى عدة مقاربات، إلا أن غالبيتها لا تطرح مسألة أصل الظاهرة، بينما ينفرد بينها اتجاهان يرى الأول بأن صورة التنين تنحدر من الحيوانات المنقرضة قديما، بينما يذهب الثاني إلى البحث في الميثولوجيا الشمسية، ويتجنب بروب مناقشة هذا الكم من الأبحاث، ولكنه يقول بامكانية "الاستخدام الهادئ" لموادها، حيث تحرره إلى درجة ما مما يتطلبه جمعها من وقت طويل ومن عمل شاق، ويرى الباحث بأن سياق موتيف معركة التنين قديم قدم الحضارات، يمتد من أوروبا الى آسيا إلى أفريقيا ويشمل الأديان القديمة، حتى تبنيها من قبل الكنيسة الكاثوليكية. ومعركة التنين تقترن بفترة نشوء الدولة، ولكنها لم تظهر فجأة نتيجة لهذا التكوين، حيث يثبت الباحث ومن خلال دراسته التاريخية بأن عصورا من التحولات شهدتها موتيفات مختلفة، شكلت في النهاية ظاهرة التنين ومعركته. ويقوده ذلك إلى دراستها بالتفصيل. فيحلل وضع التنين في الحكاية الروسية بين مطاردته للبطل ومحاولة التهامه انتقاما لزوجته أو لزوجها في حالة التنين الأنثى، ويرى الباحث بأن ظهور التنين هنا لا مبرر له، ويمكن الاستغناء عنه، وهذا ما يحدث غالبا، كما يرى بأن موتيف معركة التنين يعود زمنيا إلى موتيف قديم جدا وهو فعل "الإلتهام" مما يدفع الى البحث في الصيغ القديمة للتنين ويقصد التنين "الملتهم"، وعلينا البحث عن مفتاح الحكاية في خارجها وليس في داخلها فإلتهام الشخص وترجيعه يشكل جزءا من طقوس التنشئة القديمة، ورغم التحولات والتغير الذي طرأ على هذا الطقس إلا أن بعض ملامحه ما تزال قائمة، ففي الطقس يدخل الشخص إلى بيت على شكل حيوان، وبعد إقامته فيه فترة من الزمن يخرج وقد أصبح انسانا آخر. ويعرض الباحث لبعض الشهادات الانثروبولوجيه لطقوس التنشئة وتطهير الفتيان في المجتمعات القديمة في كل من غينيا الجديدة وأستراليا. ولكن رغم دراسته يرى بأننا بحاجة إلى البحث في الجذور التاريخية لهذه الطقوس. ولفهم هذه الجذور علينا دراسة الأساطير المصاحبة للطقوس والتي كانت تتلى أثناء الطقس ويحفظها الناشئة المتدربون على الطقس. وعندما دونها الأوروبيون كانت قد انفصلت عن الطقوس، كما أن رواتها أصبحوا في أوضاع مختلفة ولا تربطهم أية علاقة حية وعضوية بهذه الطقوس، ففي أمريكا الشمالية كان كبار السن من الهنود الحمر الذين أجبروا على السكن في مستوطنات هم رواة ما تبقى من أساطير شعوبهم، وتم الجمع غالبا باللغة الانجليزية. أي أن مالدينا هو ما تبقى من أساطير فقدت طابعها المقدس وتوشك على التفتت.

ورغم ذلك يرى بروب بأنه بإمكاننا وانطلاقا مما لدينا استنتاج مايلي: إن الإقامة في بطن

الحيوان تمنح الشخص عند خروجه خصائص سحرية، وخاصة السلطة على الحيوانات، وبأن يصبح صيادا ماهرا. وهذا يكشف عن القاعدة الاقتصادية للطقس وللأسطورة. أما قاعدة المفهوم ذاته فإنها ماقبل تاريخية، وأصلها أن الطعام يمنح التوحد المعتقدي بين الشخص الذي يأكل والحيوان المأكول، ولتحقيق التوحد مع الحيوان الطوطمي، والتماهي معه، ولا يتحقق الدخول في العصبة الطوطمية، إلا بعد أن يلتهم هذا الحيوان الشخص. ولأن الأسطورة لها تمدد زمني أطول من الطقس لهذا نجدها حتى بعد اختفائه. ولهذا السبب أيضا تتضمن مواصفات متأخرة زمنيا من الغموض والتشويه والتغيير. ففيها تستبدل الإقامة في بطن الحيوان بالإقامة في عش أو وكر أو بالتفاف التنين أو الثعبان حول جسد البطل أو البطلة. أما التهام التنين للبطل فقد تم استبداله بابتلاع الماء، سواء بالسباحة في بحيرة تعيث فيها الثعابين أو بابتلاع الأمواج العاتية له ولفظه بعد ذلك.

ويتوصل بروب الى أنه بحسب الطقس يكون التنين أو أي حيوان آخر يمارس دور الصياد. أما بموجب الأسطورة فدائما ما يكون التنين هو الصياد الكبير والشامان العظيم، والتنين من يعطي النار الأولى في فجر الزراعة، كما يعطي الفاكهة الأولى والمحصول الأول وصناعة الفخار. ومن المعطيات أيضا تعلم البطل لغة الطير، ويتم له اكتساب ذلك بإحدى طريقتين:

الأولى أن يبتلع الحيوان البطل ويلفظه أو أن يأكل البطل الحيوان أو قطعة منه. وقد حار الباحثون في تفسير موتيف لغة الطيور، بينما يرى بروب بأنها إحدى القدرات السحرية التي يكتسبها البطل بمروره في بطن الحيوان أو أكله. وفي الحكاية أحيانا يعثر البطل على قطعة من الألماس أو الأحجار الكريمة في بطل أو رأس التنين، ويكون ذلك هدية للبطل، وذات التفاصيل نجدها في أساطير المجتمعات البدائية. أما ازدواجية الصفة لدى التنين بين الوحش وفاعل الخير فيدرسها بروب تحت العنوان الفرعي " الملتهم – الناقل" وهو ما يدعوه سترنبرغ ثنائية المفهوم فيما يخص التنين، فنحن دائما أمام صفتين متناقضتين في كائن واحد، ولكن بروب يقول بأنه لا وجود لتنينين مختلفين ولكن هناك مرحلتان مختلفتان لتطور التنين، المرحلة البدائية وهي طيبة التنين والمرحلة التالية التي يتحول فيها الى النقيض. وهنا فقط يظهر مفهوم التنين الوحش الشرير الذي يجب قتله، وهنا ايضا يتبلور موضوع المعركة مع التنين. ولا يعود سبب التطورالتاريخي لهذا الموضوع الى ارتقائه البنيوي الحتمي، بقدر كونه ناتجا عن التناقض بين الانماط القديمة للفكر والانماط الثقافية والاجتماعية الجديدة. ولتتبع الجذور التاريخية يجيب بروب على سؤاله "من أين يأتي المفهوم الذي بموجبه ينقل "الملتهم" بطل الحكاية الى العالم الآخر ؟ حيث يرى بأنه علينا البحث في الطقس عن التكوين الجنيني للعناصر التي أمامنا. فالشخص الذي أقام في بطن الحيوان، كان يعد وكأنه سكن في العالم الآخر، وهو يرى الأمر بهذا المنظور. وبعبوره أحشاء الحيوان يكون قد عبر الى البلاد الأخرى. وفكا الحيوان ما هما الا شرط للدخول الى العالم الآخر.

كما يرى إن ما يجري في وعي من اعتنقوا هذه الطقوس والمواضيع لم يعد مطابقا للأشكال القديمة التي تكسوها. فالأسطورة توضح بجلاء بأن شعورا بالفضاء والحركة آخذ هنا في التطور. وظهور المفاهيم الفضائية أدى بالحيوان الملتهم إلى الحركة والقيام بالرحلات الطويلة وفكرة مملكة الموت في مظهرها الحيواني استبدلت بمفهوم بلد الموت كبلاد بعيدة. ومن المؤكد بأن مثل هذه المفاهيم لم تظهر سوى لدى الشعوب التي وعت معنى الفضاء، ليس بالتأمل الفلسفي ولكن بالتجربة الاقتصادية، بمعنى أن هذه الشعوب كانت تقوم برحلات طويلة. كسكان الجزر والسواحل. ولدى رواة الحكاية يتغير الملتهم و ناقل البطل بتغير المكان، فبطن الحيوان البحري أو السمكة هو الناقل هنا، أما في الغابة فقد كان

الطائر هو من يؤدي هذه الوظيفة. ودلالة ذلك بأن هذا الأخير لم يعد المصدر الوحيد للحياة، وبأن الطقوس المرتبطة بها فقدت معانيها. ولكن ذلك لم يشكل ثورة عميقة دمرت الطقوس والمواضيع القديمة، فالباحث مايزال يرى بجلاء العلاقة التي نسيها من يحمل الأساطير مع احتفاظه بمراعاة أشكالها القديمة. فالساكن أصبح متحركا، والمرعب أصبح مغامرا، و الضروري أضحى لا نفع فيه وحتى خطرا.

والبطل لم يعد يكتسب المزايا السحرية في بطن الملتهم، بل وبالعكس يرى فيه عدوا، فيقتله سواء وهو في طور التهامه أو في داخل بطنه. ويمكننا في هذه اللحظة تحديد موضع بداية المعركة مع التنين. إن بروب يعتبر المعركة مع السمكة هي المرحلة الأولى من معركة التنين، ويستشهد ببعض أساطير جزر مايكرونيزيا، حيث تشهد المرويات تراجع دور الحيوان الملتهم وانتفاء فعل الالتهام وتصل الى درجة قيام البطل بالتهام جزء من السمكة. ويدلل ذلك وغيره من الأمثلة على نسيان الطقس وتوظيف بعض موتيفاته بعد تحويرها لأغراض فنية في الحكاية. وفي الخلاصة يرى بروب بأن التنين ظاهرة تاريخية تطورت وظائفها وأشكالها وإن منهجه مكنه من تتبع تطورها التاريخي انطلاقا من الطقوس، حيث ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسات الاجتماعية للنظام القبلي وبمصالحه الاقتصادية، بحيث يظهر لنا التنين كملتهم- فاعل خير. وقد غير دخول السفر البحري والزراعة المرتبطة بالأرض والشمس مظهر ووظائف التنين، وتحت تأثير هذه العوامل تحول إلى مخلوق مائي، تحت – أرضي وسماوي. حتى أنه في ديانات الدولة في الهند ومصر القديمة تم الإطاحة به عن طريق آلهة جديدة تحكم قوى الطبيعة وفقا لمصالح ومطالب إنسان ذي ثقافة جديدة. والحكاية عكست كل مراحل هذا التطور، منذ أكثرها قدما (فهم لغة الطيور بفضل التنين) مرورا بالنمط الأوسط (الانتقال إلى بلاد بعيدة عن طريق بطن التنين) وحتى الأنماط المتأخرة (المعركة مع التنين بمساعدة فرس وسيف). كما احتفظت الحكاية بمواصفات أخرى من تطور التنين. كمفهوم العدل المطبق أمام الشدق المفتوح للملتهم. وبصورة عامة احتفظت الحكاية وبطريقة محددة بمجمل سيرورة تحول التنين الطيب إلى نقيضه. ويرى بروب بأن الحكاية تؤكد لنا مرة أخرى على أنها مصدر شديد الغنى، وكمؤتمن لايقدر بثمن للظواهر الثقافية التي غابت منذ زمن بعيد من وعينا.

بعيدا عن بلاد الثلاث مرات التاسعة. يبدأ الفصل بتحديد موقع المملكة أو البلاد أو المدينة التي يصلها البطل لتحقيق هدفه في الحصول على المساعد السحري أو لتحرير بطلة الحكاية، وعادة ما يفصل هذه المملكة عن منزل والده غابة صعبة الاختراق أو بحر أو بحيرة أو نهر من النار يعبره جسر، يحرسه تنين، أو قد يكون جدول ماء أو حفرة يقع فيها البطل. هذه هي بلاد الثلاث مرات العاشرة. وهي إما أن تقع في العالم السفلي تحت الأرض فيكتشف البطل مدخلها وينزل حيث يحكم التنين. وقد تقع على قمة الجبل حيث يصلها البطل بالوسائل التي ذكرناها سابقا. وقد تقع أيضا تحت الماء. أما المبنى الذي يتكرر في هذه البلاد فهو القصر، وهو عادة من ذهب وفي طرازه الكثير من الفانتازيا. وكل هذه العناصر يمكن مصادفتها في توليفات كثيرة التنوع: فقد توجد المدينة على جزيرة، أوعلى قمة جبل، أو تحت الماء أو تحت الأرض، وينطبق ذلك على القصر وما يحيطه من حدائق وحقول تتداخل في بيئة كثيرة التنوع. ومن خصائص هذه المملكة علاقتها بالشمس، حيث يذهب بروب ومن خلال تحليله لعينات من الحكايات الروسية إلى التدليل على هذه العلاقة سواء من حيث موقع القصر أو رحلة البطل أو موقع المملكة ذاتها. أما الذهب أو لونه فهو مرتبط بهذه البلاد فمن الحيوانات إلى أسوار الحدائق إلى الأشياء العادية كلها بلون الذهب، وكذلك قبة البرج الذي سجنت فيه الأميرة وعرشها في إحدى الحكايات مثلا. ويمكن

تعـداد الأمثلـة إلى مـالا نهاية ، فالذهـب يتكرر دائمـا بصـورة جلية وبأوجـه متنوعـة، حتى أنه يمكننا أن نسمي هذه البلاد بمملكة الذهب. ويرى بـروب في حكاية الممالك الثلاث،مملكة النحاس، مملكة الفضـة ومملكة الذهب والتـي يقول عنها نيكولا بتروفتش اندرييف (1892 – 1942) (بأنهـا أكثر الحكايات انتشـارا وشهرة في اللغة الروسيـة.) ما هي إلا تثليـث لمملكة الثلاث مرات العاشـرة، والحكاية تنزع نحو هـذا التثليث، ومن المحتمـل أن هذا الموتيف قد تعرض إلى مثل هذا التحول وبأن يكون هذا هـو أصل الممالك الثلاث، وبما أن المملكة العاشرة من الذهب فإن ما سبقها من الفضة والنحاس. ويستبعد بروب التأويلات القائلـة بارتباط هـذا المفهوم بالعصـور الثلاثة لهيزيـود (القـرن الثامـن قبل الميـلاد) في كتابه (الأعمـال والأيـام). ولا بالتصـورات القديمـة للمعادن وقد نتساءل عن تمثيل هذه الممالك الثلاث لعوالم الأرض، السماء والعالم السفلي.ولكن حتى هـذه الفرضية لا تؤكدها مـواد البحث. فالممالك الثـلاث النحاس والفضة والذهـب لاتقع الواحدة فـوق الأخرى ولكن الواحدة بعـد الأخرى، وبشكل عـام فالثلاثة جميعهن تحت الأرض. وكما قوانين الحكاية تعد مملكةالثلاث مرات العاشرة المرحلة الأخيرة من رحلة البطل، فبعدها ليس أمامه سوى العودة،وبأنـه يستحيل القيام بثلاث رحلات (لأن هذا يتطلب في كل مـرة مغادرة ثم عودة جديدة) فالمملكتان الأوليان أصبحتا مرحلتين متوسطتين، بينمـا تبقى الثالثة الهـدف النهائي، ولكننا نجد المرحلة المتوسطة مضمنة مسبقا في بنية الحكاية. وهـي الكوخ الصغـير للبابـا ياغـا. وكذلك نجد أنفسنا أمـام ظاهرة تثير الاستغراب وهي تماهي الممالك الثلاث بهذا الكوخ، وفي الواقع فعند تحليل التنويعـات المتعددة لهـذه الممالك الثلاث نكتشف بأن العديد من عناصرها تنتمي دائما الى مملكة الثـلاث مرات العاشرة والى الأمـيرة أما الأخرى فتنتمـي الى الياغا. وثلاثتها ليس فيها ما يميزها سوى مسمياتها. وبعـد استشهاده ببعض تنويعات الحكايةالروسيـة لدى افاناسييف يخلص الى أنه لم يجـد الدليـل على علاقـة هـذا الموتيف بنمط التفكـير أو الطقوس البدائيـة لأنه من خصائص الحكايـة فقط. أمـا المظهر المغايـر لمملكة الثلاث مرات العاشرة، وهو المظهر الحيواني حيث نقرأ في العديـد من الحكايات بأن التنين خاطف البطل أو الأميرة يأخذها إلى بلاد لايسكنها سوى الثعابين، بينما تبقـى الخصائص الأخرى للقصر أو البيت كما هي، حيث يغلب عنصر الذهب ولونه.

وفي الجـزء الثـاني من الفصـل الثامن يحلل بـروب الأشكال القديمة للعـالم الآخر في الحكاية وعلاقة ذلـك بالطقوس والأساطـير، وملاحظته الأولية هي تعدد التصورات والمفاهيم لهذا العالم لدى مختلف شعوب العالم القديم، فرغم سذاجة مـا تعكسه الحكاية إلا أننا نجد فيها دقة متناهية حيث يتعايشـ العالمان القديم والأحـدث معا كما لـدى الاغريـق أو في الحكايـات الروسية. وتتضح عمليـة إسقاط العالم الراهن علـى العالم القديم أو الآخـر في مجتمع القبيلة، فالصياد في اعتماده التام على الحيـوان يؤثث هذا العالم بالحيوانات، وينسـب التنظيم القبلـي إلى الحيوانات، معتقدا بأنـه سيتحـول إلى حيـوان بعـد موتـه ويقابـل "سيده"، أو للتعبير بلغة الحكاية : ملك الثعابين أو الذئـاب أو الأسماك . أمـا ظاهرة التشابه بين مفهوم الموت والأشكال التي يتخذها طقس التنشئة فيجد الباحث هنا سببها ، فمن جهة يعد الطقس المفهـوم هـو المنبـت الذي تطـورت عنـه الأنماط المختلفـة للطقوس. فالقصـر السحري في العالم الآخر ليس شديد الشبـه (بالبيت الكبير) فقط، بل يـكاد يصعب التفريق بينهمـا. ومدخل المملكة يمر عـبر فك الحيـوان الـذي يفتح ويغلـق بدون توقف. فعندما يحرك التنين أشداقه تفتح طرفتا الباب وكأنهما جزء من جسده. وعندما يغيب هذا الموتيف من الحكاية يبرز تصادم الجبال أو انفتاح الباب عوضا عنه ويتوقف بروب عند موتيف جبل الكريستال في الحكايـة، ولأن هدف بطل الحكاية هـو السيطـرة علـى الحيوانـات والحيـاة والموت وشفـاء الأمراض، وهي وظائـف تشبه ما يمارسه

الشامان، ومن جهة أخرى هو البطل الخارج للبحث عن تفاحة الشباب ،عن ماء الحياة أو عن وسائل للنجاة من المرض أو الشيخوخة. ويعد الكريستال أحد أهم هذه الوسائل، وينتشر في مختلف المجتمعات البدائية من استراليا الى أمريكا. أما وفرة الغذاء والماء في العالم الآخر فهي أيضا إحدى خصائصه، ويقول بروب مستشهدا بكتاب فريزر "الاعتقاد في الخلود" بأن كثرة الوسائل السحرية لتحقيق الوفرة الغذائية قد أعقبت وفرة الطرائد، وفي الحكاية إذا نجح البطل في نقل هذه الوفرة إلى بيته بعد عودته فإن عالمه لن يشهد المجاعة، وهذا سبب تكرار موتيف المائدة أوالسفرة في الحكايات، حيث تظهر غالبا الوفرة بصورة فكاهية. وكما أن ما يحمله البطل قد يكون مصدر ثراء، فقد يكون العكس أيضا، ففي الأساطير القديمة والحكايات كما في الأسطورة الإغريقية عن "الباندور" حيث يتسبب فتح العلبة الممنوع فتحها في انتشار الأوبئة والكوارث. كذلك في الحكاية الروسية حيث تغمر الحيوانات التي تهرب من العلبة لتغطي الجزيرة بكاملها.

أما مفهوم "مملكة الشمس" والذي كانت ذروة انتشاره في فترة الحضارة الفرعونية. كما يبرز هذا المفهوم في الأساطير والحكايات الصربية والروسية والأمريكية، وتتلون الأشياء في الثلاث مرات العاشرة بلون الشمس، وأما الشعوب التي تجهل عبادة أو تقديس الشمس فلا تعرف اللون الذهبي للأشياء السحرية. ويرصد بروب تطور المفهوم في فترة الانتقال إلى مجتمع الزراعة في الحضارات المصرية والآشورية والبابلية والصينية والإغريقية، حيث يمكن ملاحظة الملامح المشتركة بينها، وذلك رغم الخصائص التي تنفرد بها كل حضارة منها، وهي ذاتها التي نجدها في الحكاية. فالمفاهيم القديمة لا تختفي تماما ولكنها تتراكم فوق بعضها البعض في طبقات متتالية، كما تمارس الشعوب إسقاطا لطرق حياتها ونمط إنتاجها المألوف على العالم الآخر المتخيل، ومن هنا يمكننا تفسير تكرار هذا الأخير لما في الأصل. كالصياد وأجناس الحيوان، والحدائق والبستاني، ولكن بالانتقال إلى الزراعة يصل هذا الاسقاط إلى نهايته. ففي العالم الآخر يختفي أثر الزراعة أو الحرث كما في مملكة الثلاث مرات العاشرة . ويدعم بروب تحليله بمقولة والس بيدج بأن "بيت الذهب" في كتاب الموتى الفرعوني هو التابوت أو غرفة الدفن الفرعونية. كما أن الآشوريين قد أسقطوا على العالم الآخر السعة والشموخ الذي تميز به بناء قصورهم ، وكذلك الحال بالنسبة للحدائق البابلية وهي أكثر قدما. وهي كلها موتيفات سنجدها في الحكايات.

وفي ختام الفصل يخصص بروب عدة صفحات لرصد هذه المفاهيم لدى الإغريق، حيث تبدو أكثر تعقيدا. ويرى بأن عناصرها البسيطة توجد في الحكايات. وبأن دراستها تمكن الباحث من إثبات تاريخانية مفاهيم الحكاية. فجبل الأولمب والعالم السفلي لهاديس وجزر السعداء ومملكة بوسيدون المائية وحديقة هسبريديس بتفاحها الذهبي والتي يرى بعض الباحثين دلالة على وجودها سابقا في العالم السفلي وبأنها دليل على الغنى، بينما يرى بروب خطأ هذا التأويل .

الهوامش

- Les racines historiques du conte merveilleux – Vladimir Ja.Propp.
- Traduit du russe par Lise Gruel – Apert. Gallimard 1983
- 2– Morphologie du conte – Vladimir Propp.Traduit par M.Derrida,T. Todorov et C.Kahn. Seuil 1970

حكاية الجنعدة نموذجا

قراءة في الدلالات السردية في الحكايات الخرافية

إنتصار قائد البناء
كاتبة من البحرين

حكاية الجنعدة حكاية خرافية من السعودية[1] تدور أحداثها، باختصار، حول صياد سمك فقير ووحيد أهداه أحدهم صندوقا من السمك تحولت إحدى سمكاته إلى فتاة جميلة تقوم بخدمة الصياد دون أن يعلم، وحين اكتشف وجودها، أحبها وعاملها كابنته وحذرها من ساحرة تسكن البلاد، وفي أحد الأيام طارت قطعة قماش كانت تخيطها الفتاة فخرجت من المنزل لتستعيدها، فرأتها الساحرة فسحرتها بأن جعلتها تنام النهار وتستيقظ في الليل، مما أدخل الحزن في قلب الصياد فبنى لها ضريحا من السكر.

وحـين كان الملك يتجول رأى حصانه يأكل ضريح السكـر فاكتشـف وجـود الفتـاة وعـرف قصتها مع الساحرة، وكان الملك قد تزوج الساحرة سرا وله منها ولـد في عمر الثالثة، فقام الملك وابنه بانتزاع المناديل السحرية من صدر الساحرة وفكوا السحر عن الفتاة الجميلة. ثم دعا الملك الساحرة إلى حفل غداء مزعوم وألقى بها في قـدر ماء مغلى موهما إياها بأنه يعرض عليهـا الخراف المطهية، فماتـت الساحرة وتخلصت المملكة من شرها وعاش الجميع في سعادة.

وتُصَنَّـف حكاية الجنعدة بأنهـا حكاية خرافية؛ لأنهـا تتميز ببنية مختلفـة عن بنى باقـي الحكايات ومنهـا الحكاية الشعبية. وتلك البنية المختلفة تجعلها أقـرب إلى الصيغـة الأدبيـة وأكثر اتساقـا مع عوالم الخيـال والأحـلام التي تهيمـن على بنـى الحكايات الخرافيـة ومنطـق ائتلاف عناصرها. فـ" الحكاية الخرافيـة بكل ما فيها تعد أدبا: أما الحكاية الشعبية فهي تمتزج بالواقع الحقيقي في أعمق أعماقه، وليس لها طابع أدبي صرف[2] "، وإننا نجد خلطا واضحا في تداول مصطلحي الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية في بعض كتب النقد التي تتناول الأدب الشعبي، حيث يطلـق بعض النقـاد والدارسين مصطلـح الحكايات الشعبية على كل الآثـار السردية القديمة، أو يختص البعض قصـص الحيـوان والجان× بأنهـا حكايـات خرافية دون التدقيق في وظيفة تلك الشخوص الخيالية أو الواقعية لخلـق مقاربة بين الجنس الأدبي السردي إن كان شعبيـا أو خرافيا، لذلك فإن هذه الدارسة قد تقتبـس من بعض المصادر التي تتعامـل مع الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية باعتبارهما جنسا واحدا إلا أنهـا تقتبس المعنى المنسجم مـع مقصد الدراسة وتوصيفها لمفهوم الحكاية الخرافية.

وحين نقـرأ الحكاية الخرافية مـن وجهة أدبية، فإننـا لا نتقفـى منطـق الأحـداث مـن حيـث كونها أحداثـا منطقيـة، ولا نبحـث عن العليـة السردية في تصاعد حبكة الحكاية، وإنما نبحث في منطق السرد الخـرافي نفسـه باعتباره جنسا أدبيـا له خصوصيته الفنية وأدواتـه التعبيرية الذاتيـة، وقوانينه المؤسِسة والمفسرة، ومرجعياته الإحالية الفردية والجمعية تبعا لدلالة الرموز المكتنزة في السيرورة السردية للحكاية الخرافية. لذلك يرى فريدريش ديرلاين أن " الحكاية الخرافيـة ليسـت منطقيـة، وإنما هـي خيالية، وهي غـير غنية بالمغزى ولا يسودها نظـام، وإنما هي فيما تبـدو خليطا لا شكل له ولا بنيـة[3] "، والقول السابق لفريدريش لا يعنـي عبثية الحكايـة الخرافية بسبب تولدها عـن الخيال، وإنمـا يعني بالضـرورة البحث عـن الاتساق فيها والكشف عـن القانون الخاص بكل حكاية.

فالحكاية الخرافية من حيث هي أثر أدبي تتجلى فيـه السمات الأدبية؛ فإن الاتسـاق وانسجام عناصر النصـ هو، بالضرورة، سمة أصيلـة فيها، وإن غارت معـالم الاتساق والانسجـام في أعمـاق النص نتيجة تَسَيُّد المكونـات الخيالية وتأثير الأحـداث العجائبية والغرائبية*، ولأن "الأثر الأدبي يكون كلا منسجما، بنيـةً، فإنـه يلزمنـا أن نفترض أن معنـى كل عنصر (ونقصد هنا كل موضوعه) لا يمكنه أن ينفصل خارج علاقته بالعناصر الأخـرى[4]"، والحكاية الخرافية مـن حيث هـي جنـس أدبي لـه خصوصيتـه فإنها " وحدة بنائية واحدة، للشـكل فيها مضمون خاص به، هو ترتيب أجزائه وفق سياق زمني داخلي. وللمضمون فيهـا شـكل خاص بـه، هو ترتيـب أحداثـه وتفاعلها اجتماعيـا وفكريـا. بعضها مـع بعضها الآخـر[5]".

وإذا كان ذلـك كذلك؛ فإن هـذه الدراسة في تحليلها لحكاية الجنعدة تقرأها باعتبارها نصا أدبيا مكتمل البنيـة منفتـح الدلالـة، وتبحـث في معماريـة اتساق النصـ، وتنقب عـن أدوات انسجامه، وكيفيات توليد النص لدلالاته بمكوناته الذاتية وإحالاته المرجعية.

أولا: البنية السردية في حكاية الجنعدة:

هي بنية سردية قصيرة، محدودة المكان والزمان والشخصيات، لا تتفـرع البنية الرئيسة فيها إلى بنى فرعيـة، ولا تحيـل البنيـة الأصلية، كذلـك، إلى بنى مرجعية مضمرة كالحلم أو النبوءة أو اللغز. والأحداث العجائبية التي ترتكـز عليها منطلقات سرد الحكاية لا تتصـادم سلبـا مع أفق توقع القـارئ، ذلك أن تلك العجائبيات الـواردة في الحكاية هـي من المشتركات

السردية الخيالية في الحكايات الخرافية عند شعوب العالم: فتحول السمكة إلى فتاة جميلة، يحيلنا إلى تمثلات حكاية ، والنوم السحري الذي وقعت تحت تأثيره الفتاة يذكرنا بتجليات قصص الأميرة النائمة. تلك التناصات المضمرة في الحكاية تهيئ استقبال القارئ لعجائبيات الحكاية دون الإحساس بأية مبالغة سردية " فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر، تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار أن يحتل مجاله. وكذلك تعبر عن أفق ماض (يضمحل باستمرار) وقد مُلئ سابقا [6] " بما يُمَكّن القارئ من بناء إدراك تراكمي لمدلولات الحكاية مستأنسا بخبراته السابقة ومرتقيا، في الآن نفسه، مغامرة جديدة مع قراءة جديدة، فكل قراءة جديدة هي خوض مغامرة فكرية جديدة يمتحن القارئ فيها خبراته.

لذلك فإن القارئ لم يتعجب من تقبل الصياد لتحول السمكة إلى فتاة جميلة. ولم يُصَبْ بخيبة حين كان فك السحر عن الفتاة لا يستدعي أكثر من نزع المنديل من صدر الساحرة دون الدخول في مغامرة مثيرة لإنجاز تلك المهمة. وربما يكون الحدث الوحيد غير المتوقع في الحكاية هو عدم زواج الفتاة، التي تصفها الحكاية دائما بأنها (جميلة)، من الصياد أو الملك كما جرت عليه العادة في أغلب الحكايات الخرافية والشعبية!!. إن وعي القارئ بطبيعة الحكاية الخرافية البنيوية والدلالية، الذي هو في حقيقة الأمر وعي جمعي، يضفي حالة من حالات التهيئة النفسية لاستلهام مدلولات الحكاية وإيجاد آليات لربط عناصرها التي قد تبدو متنافرة، ظاهريا، والعمل على بلوغ المعنى الخفي للحكاية حتى لو كان من باب البحث عن الحكمة التي تربط عناصر الحكاية بجماليات الحلم والخيال، "وليس من الضروري بالنسبة للفكر الجمعي أن تجتمع الأشياء على أساس عقلاني، بل يكفي أن تقوم على أساس ذهني وشعوري يثير الأفكار التي تهتدي إلى تعليل ما للظواهر الكونية وطريقة تكيف الإنسان معها لصالحه. ومهما تكن درجة العقلانية في تلك التعليلات، فهي تحتوي على المعنى الغائب الذي يحاول الإنسان أن يستحضره في كليته وضبابيته المكثفة[7] " . ومتى ما تمكنا من بلوغ ذلك في قراءتنا للحكاية الخرافية فإننا نكون قد اهتدينا إلى صيغة من صيغ الاتساق التي تكشف عنها بنية الحكاية، ذلك أن "بناء الاتساق هو الأساس الضروري لكل أفعال الفهم. وهذا الفهم بدوره يعتمد على عمليات الانتقاء. وتستغل النصوص الأدبية هذه البنية الأساسية بشكل يمكن أن يتم به معالجة خيال القارئ وإعادة توجيهه[8]" .

وإذا قسمنا بنية حكاية الجنعدة (القصيرة) إلى بنى حدثية (جزئية) رئيسة استنادا إلى تمفصلات السرد فإن في الحكاية ثلاث بنى حدثية رئيسة توالت وفق تراتبية خاصة تقتضيها دلالة البنية الكلية. و"يجب أن نضع في اعتبارنا أن حكاياتنا الخرافية لا تتألف اعتباطا من مجموعة من الموضوعات رصت بجانب بعضها البعض، وإنما تقف وراء هذه الموضوعات قوة قادرة على التشكيل، استطاعت أن تكوّن الحكاية الخرافية وفقا لقوانين محددة بحيث لا يكون في وسع الإنسان أن يحل موضوعا عن عمد محل آخر[9] " . ونستطيع القول إن القانون الذي ينظم تراتبية البنى الجزئية في حكاية الجنعدة هو قانون (التحول) الذي نورده على النحو التالي:

ترتيب البنى	البنية الحدثية	التحول
الأولى	تحول السمكة إلى فتاة جميلة	- تحول حياة الصياد من الحزن إلى السعادة. - تحول حياة الصياد من الوحدة إلى الألفة الأسرية. - معاملة الصياد للفتاة كابنته
الثانية	وقوع الفتاة تحت تأثير السحر	- حزن الصياد - ظهور الملك

http://fc05.deviantart.net

الثالثة	قتل الملك للساحرة	- تخلص المدينة من شر الساحرة. - تحول حال المدينة إلى السعادة مرة أخرى.

وبقـراءة المخطط السابق نجد أن البنى الحدثية المسيطـرة علـى البنيـة السردية هي بنـى التحولات المرتبطـة بأفعال التحول والأحـوال. فكل بنية حدثية تصـف حالا سابقة يتخللها حـدث مفصلي يؤدي إلى انقـلاب الحال السابقة إلى حـال جديدة يليها حدث آخـر يقلـب الأحوال مـرة أخـرى. ثم يتجـذر قانون التحـول في الحكاية حتى يمسـ بتأثيره رموز الحكاية فتتظافر جميعا لتثبيت دلالة التحول في الحكاية.

والحكاية تبدأ بفعل تحول رئيس يحمل (مفارقات خياليـة) هـو تحول السمكـة إلى فتاة، ذلـك التحول الذي سبقه إحساس الصياد بالوحدة وتلاه إحساسه بالسعادة التي مصدرها المشاركة الأسرية. ثم تلتقي الفتـاة بالساحـرة فتقلـب الساحرة حالهـا إلى حال غير طبيعي تنام نهارا وتستيقـظ ليلا ويعود الصياد إلى حاله الحزينـة الأولى. حتى يظهر الملك فيخلص الفتـاة من سحرها فتعود السعـادة للصياد، ثم يقتل الملك الساحرة فتعود السعادة لجميع أهل المدينة.

وبتتبـع الأحوال المتحوِّلة في الحكاية نجد أن حال السعادة كان مصـدره الأول (الفتـاة الجميلة)، وأن حال الحـزن كان مصدره (الساحـرة)، وباستجلاء الحالة الرمزيـة المحيطة بالفتاة الجميلة والساحرة، تتكشف لنـا دلالات الرموز عن أن الفتاة الجميلة هي في الأصل سمكة، و"السمكة تعد رمزا للإخصاب منذ العصـور القديمة حتى اليوم[10]"، ومعاني الخصب في التراث الشعبي هـي من معاني السعادة التي تتكل بالطقوس الاحتفاليـة وبالمعتقـدات الإيجابيـة نحو كل مصـدر من مصادر الخصوبـة. ثم تتعزز دلالات الإخصـاب بتجـاور الرموز المحيلـة إليـه، فالسمكة مخلـوق مائي خرجـت من البحر وبقيـت حية وزادت أمـارات الحياة فيه حين صارت السمكـة فتاة، وهذا يعيدنـا إلى رمز المـاء وإلى العديد مـن "الدراسات التي أثبتـت أن الماء رمز الميـلاد[11]" في المعتقدات القديمة، فالتقت دلالات الإخصاب مع دلالات الميلاد التـي هـي دلالات مرتبطـة بعوامـل العليـة والسبب والنتيجـة؛ فعلة الميلاد وسببه وجـود حالة الخصب، وحـدوث الميلاد هو بـدء حياة جديـدة، وإضافة خَلْق جديد وسعادة متجددة.

إن الفتـاة الجميلـة في حكاية الجنعـدة هي رمز الخصوبة والميلاد من حيث كونها سمكة سابقة تكتنز بدلالات الإخصـاب، ومن حيث كونهـا امرأة جديدة حملـت دلالات الخصـب في كل الأساطير والحكايات

عـبر التاريخ، ومن حيث كونها خرجـت من الماء رمز الميلاد ومن حيث قدرتها على الإنجاب وخلق ميلادات متعـددة. وهكذا يكون البحر قد أنجـب للصياد ابنة جميلـة تساعـده في شؤون حياتـه وتشاركـه وحدته، وهذا تصور مقلوب (للبحـر)، في الحكاية الخرافية الخليجية عن التصورات الأسطورية الشائعة لطقوس الإخصاب عند الكثير من الشعوب التي تقضي بإلقاء فتاة جميلة في مياه (النهر) كي تفيض ويزدهر موسم الزرع والحصاد.

وإذا كانـت الفتـاة الجميلة قد اكتنـزت بدلالات الخصـب والميـلاد الناتجة عن رموزهـا المكثفة. فإن الساحرة قـد حملت دلالات العقم والضرر بتصدرها رمز السحـر الذي استقر في الضمير الجمعي العالمي أداة من أدوات الإعاقة وتعطيل الخصب والميلاد وبث الفرقـة بـين الأحبة ونشـر الشـرور والأمراض. وبدا ذلك واضحا في تحـول الأحداث السردية في الحكاية حين أثرت الساحرة بسحرها على الفتاة ففرقت بينها وبـين الصياد، وغيرت نظام نومهـا إلى من الليل إلى النهار معطلة بذلك جذوة حياة الفتاة.

إذا كانـت السعـادة الأولى في الحكايـة هـي أثر ميـلاد الفتـاة، فـإن السعـادة الثانيـة هـي أثر موت الساحـرة، وإذا كان ميـلاد الفتـاة انبعث مـن الماء، فإن مـوت الساحرة كان في المـاء أيضا، وهنا تباغتنا الحكايـة بتحول دلالة رمـز الماء من الحيـاة والميلاد في البنية الحدثيـة الأولى إلى رمز التطهير في البنية الحدثيـة الثانية، إذ إن " فكـرة التطهير مركزية في كل سياقات الماء، بما فيها أشدها سذاجة، فالتطهير مدخل لتحقيـق كل أشكال الخلاص التي تبشر بعودة جديدة [12]" وسعادة جديدة تجب خلفها آثار السحر ومـا يسم به حيـاة النـاس من تفشي الشـر والحزن. وتزداد شدة التطهير في رمزية الماء في حكاية الجنعدة كون الماء (مفليًّا)، أي أنه اختلط بالنار التي هي رمز (طقوسي مقدس) من رموز التطهير.

وهكـذا تكـون البنيـة السرديـة (المتحولـة) في الحكايـة قد افتُتحت بمظهـر (طقوسي رمزي) وهي ميـلاد الفتـاة الجميلـة واختتمت بمظهـر (طقوسي رمزي) آخر وهو إعدام الساحرة، وفي المظهرين كان الماء هو الأداة الرمزية (المتحوِّلة) لتمكين حدوث فعل (التحول) في بنى سرد الحكاية.

ثانيا: المدلول الثقافي في حكاية الجنعدة

المتعة هي إحدى وظائف الحكاية الخرافية، ولكنها المتعة المتولدة عن الولـوج إلى عالم الخيال والانشغال في فـك الرموز والبحث عن المقاصـد والغايات. فثمة حكمة قابعـة في جوف كل حكاية خرافية، وربما تحول بنيتها الخاصة وكثافة رموزها وعمق دلالاتها دون بلوغ جوهـر تلك الحكمة، إلا أن الحكمة تبقى ضالة الناقد في الحكاية الخرافية، لذلـك يرى الأديب والفيلسوف الألماني يوهان جوته أن الحكاية الخرافية "هي بعينها الحكمة، وإذا كنا نحـن لا نعرف مصدر هذه الحكمة فـإن هذا لا يرجـع إلى بلاهة في الحكايـة الخرافية، وإنما يرجع إلى إحساسنا البليد. هذا العمق بعينه الذي تتسم بـه الحكاية الخرافية، والـذي لا يدرك بالعقل، وإنمـا بالحدس فقط[13]". وعلـى الرغم من البنية المعقـدة للحكاية الخرافيـة إلا أن الحكمـة الإنسانية العامة في كل الحكايات الشعبية والخرافية لا يُخطئها القارئ، وهي التي تختزلها الشعوب في الصراع الأبدي بين الخير والشر وانتصار الخير وانكسار الشر. ولكن للخير صور شتـى وللشر موضوعات متعددة وللصراع ميادين مختلفـة، وهذا مـا يستدعي تجـاوز القراءة الشعبويـة للحكايـات الخرافية من حيث هـي صراع بـين الخير والشر إلى كونها تجسد قيما ورؤى إنسانية تهجـس بها نفوس الشعوب حين تصـور بطل الحكاية الخرافيـة وهـو يواجـه الأخطـار والشـرور والطبيعة القاسية والمخلوقات الخرافية من جان وغيلان وسحرة ومردة، ثم" يصور بعد كل هذا قدرة الإنسان على أن يتخطـى كل ألم وكل شر. وهذه الصورة يحبها الشعب ويصورهـا في حكاياته الخرافية. لا لأنه يعتقد أن مثل هذه الحياة لا تتحقق إلا في عالم الخيال، بل لأنه يؤمن بأن هذه هي الطبيعـة الأصيلة للحياة. فالحياة كاملة كما الطبيعة[14]". ولا ينقصها إلا أن نسعى لاكتشاف ذلك الكمال وأن نعمل لبلوغه.

والحكايـات الخرافيـة تتكشف لنـا مضامينها ودلالاتها عـن أبعاد ثقافية كثيرة، يرمـي بها الإنسان

القديم إلى التعبير عن تفسيره لهذا الكون ولطبيعة الحياة الاجتماعية وحركة العلاقات الاجتماعية. الحكايات الخرافية ذخيرة فكر الإنسان وفهمه لنفسه وللآخر وللكون. وسنكتفي في هذه الدراسة بسبر مدلولين ثقافيين تظهر معالمهما في حكاية الجنعدة أشد ما تَظهر، وتعبر عنهما تعبيرا بليغا بمنهجية شفافة وأدوات عالية التأثير.

المدلول السياسي :

بمجرد أن يظهر الملك في الحكاية فإننا أمام حدث سياسي، وفي حكاية الجنعدة ظهر الملك إبان تعرض أحد رعاياه، وهي الفتاة الجميلة للضرر بيد فرد آخر من الرعية وهي الساحرة. وبمجرد أن تتطرق الحكاية للأسرة المالكة فنحن نكون بصدد قراءة رؤية اجتماعية شعبية لمؤسسة الحُكم التي، غالبا، ما تتمثل في الحكايات الشعبية في الأسرة المالكة. لذلك فإن حكاية الجنعدة تورد لنا أن الملك كان قد تزوج الساحرة (سرا) ثم طلقها بعد أن أنجب منها ولدا يبلغ ثلاثة أعوام!!. ثم بعد ذلك تولى الملك بنفسه فك السحر عن الفتاة الجميلة بمساعدة ابنه من الساحرة، ثم قام بقتل الساحرة.

وإذا قرأنا الدلالة السياسية للحدث السردي في الحكاية فإن سبب انتشار الشر في المدينة هو وجود الساحرة وقيامها بدق السحر بين أفراد الشعب، ويتضاعف شر الساحرة التي تنتمي إلى الفئات المهمشة والمنبوذة من الشعب حين يتعزز وضعها الاجتماعي في المملكة، فهي زوجة سابقة للملك وأم أحد أبنائه. ويقدم الباحث ياسين نصير تفسيرا اجتماعيا للشر الذي تبثه ما أسماها بقوى التدمير في الحكايات الشعبية والخرافية بأنها لا تنطلق من بواعث طبقية اجتماعية، برغم " أن حامل هذه الأفعال غالبا ما يكون من الفئات الاجتماعية الثانوية، كالعبيد والخدم والجواري والعجائز والزوجات الخائنات والنسوة العابرات وغير المهمات. بمعنى أن مثل هذه الفئات لا تمارس فعل التدمير عن وعي طبقي قائم على الإدراك السياسي والفكري، وإنما تمارسه كجزء من خللها وثانويتها[15]"، وهذا ما يجعل زواج الملك وإنجابه من شخصية تنتمي إلى تلك الفئات التدميرية (الساحرة) أمرا يعزز قواها التدميرية وتأثيرها الضار على المجتمع، كما أن مخالطة الملك لتلك الفئات الشريرة يخلق اضطرابا في التصور المثالي الشعبي لتركيبة الأسرة المالكة، ولأن زواج الملك بالساحرة كان (سرا) أخفاه عن رعيته فهو إشارة إلى مظهر من مظاهر (الفساد) الذي لم ينقطع أثره ونتائجه بانقطاع العلاقة بين الملك والساحرة، فالولد امتداد لذلك (الفساد)، وتفشي خطر الساحرة في الإضرار بالرعية مظهر آخر. لذلك جرت مقتضيات السرد في حكاية الجنعدة أن يتولى الملك وابنه من الساحرة تخليص الفتاة الجميلة من تسلط الساحرة عليها بالسحر، ثم القضاء على الساحرة للقضاء على مصدر الشر في المدينة.

إن الحكمة، حسب تعبير جوته، في الحكاية هي حكمة سياسية. مارستها طبيعة السرد الخاصة بشفافية دلالية عالية، فالإصلاح السياسي يبدأ بإصلاح مؤسسة الحكم أيا كانت، وإصلاح مؤسسة الحكم يبدأ بالكشف عن الأخطاء التي مارستها المؤسسة (سرا) وتصحيح مسارها. ثم القضاء على آثارها وأسبابها بما يمنع تكرار مساوئها مرة أخرى.

كيف يُضمر السرد الخرافي مدلولا ثخينا كهذا في انسيابية شفافة؟ إنها خصوصية البنية الحكائية الخرافية.

عملت بنى التحولات الحدثية على تصعيد مغازي الحكاية ومدلولاتها عبر تواتر الرموز والأحداث العجائبية التي تكمن فيها المقاصد والدلالات المضمرة في الحكاية. حيث أبرزت الحكاية شخصيتي الفتاة الجميلة والمرأة الساحرة وجعلت

منهمـا قطبي الحكاية ومناط التحولات فيها، فالفتاة الجميلة التي اكتنزت بدلالات الخير والخصب والميلاد قـد تعطلـت تلك الـدلالات فيهـا بتعرضهـا للسحر، والساحرة التي عطلت دلالات الخير والخصب والميلاد في الحكاية هي ذات صلة بالملك نفسه. غير أن حركة السرد في الحكاية اتجهت نحو (التسريع) حين ربطت الملـك بالشخصيـة (الشريرة) حيـث أوردت علاقة الملـك بالساحرة في جملة واحدة " كان الملك من قبل قـد تزوج تلك الساحرة في السـر، وله منها ولد عمره ثلاثـة أعـوام [16]" ، والعلة من تسريـع السرد هو تخفيف عمليات تصعيد الدلالات السياسية المضمرة والحفاظ على الهويـة الخيالية في الحكاية الخرافية ومنع انجـراف الحكاية نحو الخطابيـة أو الإنشائية التـي لا تتوافق والسمـات الأدبية، وتجنبا للكشف عن النقد السياسـي والاجتماعي الضمني الذي تمتلئ به الحكايات الخرافية.

إن البنـى الحدثيـة التحوليـة جعلـت الملـك في منتصـف الأحداث التي واجـه تحولها بنفسه، وواجه علاقتـه بها، وبذلك يصبح التعليل مقبولا بأن يصبح الملـك هو الأداة التي تعيد اتزان التحولات في الحكاية بتوليه هو وابنـه إعادة تحويل (الحال) الحزينة التي سـادت المملكـة إلى (الحال) السعيـدة والهانئة التي كانت عليها المملكة.

المدلول الديني:

الحكاية الخرافية هي إحدى وسائل الإنسان التي عـبر بها عـن معتقداته الدينية والفكريـة والروحية، والخيـالات والرمـوز التـي تضـج بهـا الحكايـات الخرافيـة كثيرا ما تمتزج بآثـار المعتقدات الدينية أو الشعبيـة المفسـرة للظواهر الكونيـة المستعصية على فهـم الإنسان " إن الحكاية الشعبيـة بأسرها ومثلها الحكايـة الخرافيـة والأساطير هي بـكل تأكيد بقايا المعتقـدات الشعبية، كمـا أنها بقايـا تأملات الشعب الحسيـة وبقايـا قواه وخبراتـه، حينمـا كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحين كان يعتقد لأنه لم يكن يـرى، وحـين كان يؤثر فيما حوله بـروح ساذجة غير منقسمة علـى نفسها[17]"، وحكايـة الجنعدة غنية بالآثـار الدينية المغلفـة لرموزها. وأغلـب تلك الآثار مقتبسـة من قصـص سورة الكهـف ومتفرعة عنها، ويمكن تفسيرها على النحو الآتي:

1 - النوم السحري الذي أصاب الفتاة مقتبس من نوم فتية الكهف لأكثر من ثلاث مائة عام.

2 - سريـان الحيـاة في السمكـة وتحولها إلى فتاة جميلة مقتبس من قصـة موسى عليه السلام في سورة الكهـف حين نسي حوته المشوي (السمكة) عند الصخرة، فانزلق إلى ماء البحر، فسرت في الحوت الحياة، فاتخـذ سبيله في البحر سربا *، استنادا إلى العديد من تفاسير القرءان الكريم.

3 - مـوت الساحـرة برميهـا في قـدر به مـاء تغلي مقتبـس مـن قصة موسـى عليه السـلام عندما أهلك الله عدوه (فرعون وجنوده) في البحر.

والسـؤال الـذي يتبـادر إلى ذهننـا ونحن نحلل العناصـر السابقة هو كيف نظر الإنسان الشعبي إلى القصـص القرآني السابق؟ ثم كيف وظفه في حكاية الجنعدة؟

وليسـت الإجابـة سهلـة أو محـددة إذ يتعـين ألا تخـرج عن اتساق القـراءة الكلية (الفنيـة) السابقة للحكايـة وعـن قـراءة عناصرها الجزئيـة والعلائق التي تنسجهـا في سبك رصين. أما مقاصد القصص القرآني السابقة فإنها جميعا تطرح قضية البعث بعد الموت والحياة الآخرة من منظور ديني قرآني، فإحدى دلالات سورة الكهف هـو مجادلة الكفار في قدرة الله تعـالى على بعث الموتى. فضـرب الله لهم مثلا بالموت المؤقـت قصة فتية الكهف الذين أنامهم الله أكثر من ثلاث مائة عام ثم استيقظوا محتفظين بهيئتهم الأولى كاملة. وضرب الله مثل الحياة بعد الموت الكامل قصة السمكة المشوية التي انزلقـت إلى مياه البحر فسرت فيها الحياة.

الموت والحياة هما السر الأكبر في تاريخ البشرية. المـوت هـو المصير الـذي يرافـق الإنسـان في حياته، والحياة هي الأمـل الذي يواجه به الإنسان قوى الموت المتعددة. القصص القرآني السابق عبر عن أن البعث بعـد الموت هـو أمل جديـد في حياة جديـدة يسودها السلام والنعيم والخلود. وحكاية الجنعدة عبرت عن الأمـل في الحيـاة الدنيا الجميلة وعـن تجدد الحياة في نفسهـا، وأن التخلص من الشرور وأسباب الحزن

والألم هو ميلاد جديد لحياة سعيدة.

السعادة التي كانت تتحول إليها البنى الحدثية في حكاية الجنعدة ودلالات الخصب والميلاد التي رمزت إليهـا الفتاة الجميلـة هي بعث جديد لحيـاة جديدة ضمـن هذه الحيـاة التي يتمتـع بها الإنسـان. حكاية الجنعـدة هـي صورة من صـور حب الإنسـان للحياة وتمسكـه بها وانهماكـه في أن يطهرهـا ويجملها وأن يملأها بالسعادة والراحة والهناء.

الهوامش

1 - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، حكايات شعبية من الخليج، ص 201، حررها بالفصحى فايز الصايغ، أشرف على اختيار المادة وإعداد الكتاب آمنة راشد الحمدان، ط 1، عام 1994م.

2 - ديرلاين، فردرش فون: الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، ص 141، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عزالدين إسماعيل، دار القلم، بيروت - لبنان، ط1، عام 1973م.

* يرى ماكس لوتي أن "الحكاية الشعبية تعرف كائنات العالم الآخر من شياطين ومردة وسحرة إلى غير ذلك. وفي استطاعة الإنسان فيها أن يتصل بشخوص العالم الآخر، في حين أن الأمر في الحكاية الخرافية على خلاف ذلك.فهي وإن كانت تحكي كذلك عن المردة والسحرة والأقزام،فإنها لاتنشئ علاقة مع عالمنا الممكن إدراكه" انظر الحكاية الخرافية،ص65.

3 - الحكاية الخرافية، ص 21

× يميز تودوروف بين العجائبي والغرائبي في السرد استنادا إلى قوانين الواقع؛ فعندما تظل قوانين الواقع غير ممسوسة وتبقى هي المفسرة للظواهر المذهلة في الحكاية يكون الأثر ينتمي إلى جنس الغريب. أما حينما نكون بصدد قوانين جديدة تحكم الواقع وتفسر الظواهر، فإن الأثر ينتمي إلى جنس العجيب. انظر: تودوروف، تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 75، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، القاهرة - مصر، الطبعة الأولى، عام 1994م.

4 - مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 101.

5 - النصير ياسين: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشعبية، ص 25، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، عام 1995م.

6 - إيزر. فولفغانغ: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 61، ترجمة وتقديم حميد لحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس - المغرب، 1994م.

7 - إبراهيم، نبيلة: الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ص 64، المكتبة الأكاديمية، القاهرة - مصر، ط 1، 2009م.

8 - فعل القراءة، ص 78

9 - الحكاية الخرافية، ص 44

10 - الإنسان والكون في التعبير الشعبي، ص 124

11 - الدويك، محمد طالب: القصص الشعبي في قطر، ج 1، ص 230، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة - قطر، ط1، عام 1984م.

12 - بنكراد، سعيد: (2009م)، ذاكرة الماء ولا وعي السرد، الطوفان الرمزي في السرد الروائي، مجلة علامات، العدد 18، ص 5

13 - الحكاية الخرافية، ص 23

14 - إبراهيم، نبيلة: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 32، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، ب ت.

15 - المساحات المختفية، ص 47

16 - حكايات شعبية من الخليج، ص 202

17 - الحكاية الخرافية، ص 23 - 24

* انظر تفسير برهان الدين البقاعي، نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، ج4، ص486، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، عام 1995م. الذي أود العديد من الآثار التي دلت على أن تفسير الآية (اتخذ سبيله في البحر سربا)، أي أن الله بعث الحوت حيا وانزلق يسبح في ماء البحر ليكون آية لموسى عليه السلام.

قصيدة "من طيبة" لابن قيطون أنموذجا

الشوق والحنين إلى الروضة النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري

http://im26.gulfup.com

عبد اللطيف حني
كاتب من الجزائر

تستمد هذه الدراسة شرعيتها في تتبع أحد جماليات الخطاب الشعري الشعبي الجزائري والمتمثل في خطاب الشوق والحنين إلى المقام النبوي والروضة الشريفة، متخذة من قصيدة من "طيبة" ابن قيطون أنموذجا، لأنها تعكس حبه العميق لهذه الأمكنة المقدسة، وتبين ذلك الارتباط الروحي بشخص الرسول من خلال المديح والتوسل، ومحادثة طيفه والشوق لملاقاته في الروضة والمنام والجنة، موظفا لغة شعرية راقية وأساليب بديعة وتعابير بليغة غنية بالدلالة والإيحاء.

أولا- الأثر الديني في الشعر الشعبي الجزائري:

استمد الشعر الشعبي الجزائري من الدين الإسلامي موضوعاته وأساليبه الفنية، ويعود ذلك إلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين، الذين تعلموا وتكونوا في الزوايا بحفظ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وشبوا على مختلف التقاليد الإسلامية، مما ساهم بشكل كبير في تعلمهم آداب وعلوم اللغة العربية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى محنة الاستعمار التي حركت قرائح الشعراء وأججت عواطفهم الدينية، فنظروا للمستعمر الفرنسي نظرة الغازي الغاصب، فاتخذوا من التاريخ الإسلامي وأحداثه مرجعا لحديثهم واعتبروه وسيلة فعالة لإقناع الناس بحتمية الجهاد وتحرير البلاد من المستعمر.

وبذلك شق الشعر الديني الجزائري طريقه وحط رحاله، وتمكن من قصائد الشعراء بفضل هذه الدوافع والنوازع، فانتشرت المدائح الدينية والمولوديات والتغني بالمناسبات الدينية المختلفة بشكل واسع، وقوى ظهور هذا الغرض الذي «سيطر على الحياة الفكرية والسياسية والفكرية والثقافية، وترك المجال مفتوحا أمام هذا اللون من الشعر، فأخذ الشعراء يلتفتون إلى عصر الرسالة يشتدون به من هذا الظلم الذي سلط عليهم، فوجدوا في المدائح الرحاب التي يمكن أن يسكنوا إليها ويطمئنوا فيها، وأنشدوا تلك القصائد وكأنهم يرثون الحالة التي وصلت إليها البلاد، وهم في مدحهم للنبي إنما يبتعدون عن الواقع الذي لا يجدون فيه ما يبعث على التفاؤل، فعادوا إلى النبوة يستلهمون منها ويستنجدون بها»[1].

وقد نظم الشعراء الشعبيون القصائد في مختلف المعاني الدالة على حبهم للوطن وعبروا عن حسرتهم على الحرية المفقودة، ومقتهم للاستعمار ورفضهم له، ولم تكن قصائدهم مجرد ترف شعري أو سد فراغ أو تسلية أو بكاء على الأطلال الحزينة وإنما هي تعبير عن الحسرة والخيبة التي تحزن قلوبهم، وتكوي أنفسهم، حيث يعبر عنها صالح الخرفي بقوله «إنه ليس بكاء على الأطلال، ولكن على الأمجاد والمواقف البطولية، بكاء على الساحات الواجمة بعد انقشاع القتام عنها، إنه حنين إلى الأبطال الذين دخلوا التاريخ...»[2].

وقد ركز الشعر الديني الجزائري على مدح النبي وآله وصحابته، ومدح الشيوخ والأولياء الصالحين، وانقسمت هذه المدائح إلى نوعين؛ فالأول«هو ما كان امتدادا للتراث القديم في هذا الموضوع، وهو يرتبط أساسا – بالنظرة الصوفية إلى حد كبير أما النوع الثاني فهو الذي اتخذ من مدح الرسول مبدأ الدعوة إلى النهوض واليقظة وذلك بعد أن تطورت الحياة الفكرية والأدبية والسياسية، فالأول كان تعبيرا عن مرحلة حضارية عاشتها الجزائر قبل هذا القرن، وكان الدين فيها قد أصبح هو القوة الوحيدة التي بقيت للناس في حياتهم، أما النوع الثاني كان تعبيرا عن مرحلة حضارية جديدة انتقلت إليها الجزائر للظروف التي تحدثنا عنها سابقا »[3].

لذلك اتخذ الشعر الشعبي الديني الجزائري من الابتهال والاستعانة بالله تعالى ومدح النبي والشيوخ والأولياء الصالحين موضوعات لقصائده، وأصبح الشاعر الشعبي يبث نظرته ووعيه الفلسفي عبر مدائحه متأثرا في ذلك بالثقافة الدينية المتداولة في المساجد والزوايا، والتي أخذها من محيطه وشيوخه والطرق المنتشرة في الجزائر، لذلك فالشعراء الذين ظهروا في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر هم من الصوفية ونذكر منهم عبد العزيز المغراوي، الحاج عيسى لغواطي، عبد القادر الزرهوني، عبد الرحمان المجدوب، الحاج مبارك بولطباق، سيدي أحمد لغارابلي، عبد القادر بلوهراني، سيدي أمحمد بن عوده[4] وغيرهم من الشعراء الذين نظموا المديح النبوي والوعظ والإرشاد ومدح الأولياء الصالحين، حتى وإن لم يشتهروا بوصفهم صوفية، فقصائدهم مثقلة بالنظرات الصوفية ومليئة بمصطلحاتها، رغم بساطة طرحها وتناولها لكنها تبقى مبسطة من الشعراء لكي يفهمها المتلقي ويتفاعل معها كما نلحظ أن بعض الشعراء كان فهمهم للصوفية

www.vb.shbbab.com

سطحيا فخاضوا في هـذا المجال بما أتيح لهم من معرفة وعلم في حياتهم.

ثانيا - مفهوم الشوق والحنين لغة واصطلاحا:

يجـدر بنا بسـط مفهوم الشـوق والحنين لغة واصطلاحـا قبل الولـوج في استقصـاء المظاهر السيميائية لهمـا في الخطاب الشعري، فقد ورد في لسان العرب أن مفهوم الشوق لغة هو «(شوق) الشَّوْقُ والاشْتياقُ نزاعُ النفس إلى الشيء والجمع أَشْـواقٌ شاقَ إليـه شَوْقاً وتَشَوّق واشتـاقَ اشْتياقاً والشَّوْقُ حركة الهوى والشُّـوق العُشّاق ويقال شُقّ شُـقّ إذا أمرته أن يُشَوّقَ إنساناً إلى الآخرة ويقال شاقَني الشيءُ يَشُوقُني فهو شائقٌ وأنا مَشوقٌ»[5]، أي يفهـم أنـه شد النفس إلى أمـر محبوب ولازم بها، فيتمنى الشخص التعجيل به والوصول إليه بأيسـر الطرق وأسرعها فالشـوق للمكان ارتباط به وتعلق بحيثياته وتمن بالالتحاق به.

أما كلمة الحنين فترجع إلى جذر الفعل الثلاثي الصحيـح "حنن" الذي دخل عليه التضعيف لغير زيـادة، فصار حـنّ، وتصريفه حنّ يحـنّ حنينا، حيث جـاء في لسان العـرب : «حـنن » الحَنّانُ من أَسمـاء الله عـز وجل قال ابـن الأَعرابـي الحَنّانُ بتشديد النون بمعنى الرحيم قال ابن الأَثير الحَنّانُ الرحيم بعباده فعّالٌ من الرحمة للمبالغة»[6] ويقول في موضـع آخر: « حَـنّ إليه يَحِنُّ حَنينـاً فهو حانٌّ والاسْتِحْنانُ الاسْتِطْرابُ واسْتَحَنّ اسْتَطْرَبَ وحَنّت الإبلُ نَزَعَـتْ إلى أَوْطانهـا أَو أَوْلادها والناقةُ تَحِنُّ في إِثْـرِ ولَدِها حَنيناً تَطْرَبَ مع صَوْت وقيل حَنينُها نِزَاعُها بصـوت وبغير يصوت والأكـثر أَن الحَنين بالصّوْت وتَحَنّنَت النّاقـةُ على ولدِها تَعَطّفَت»[7]، والحنان الرحيم بعباده[8].

وقد ورد ذكر الفعل حنّ يحنّ حنانا في القرآن الكريم بالمعنى نفسه، حيث يقول تعالى: «يَا يَحْيَى خُذ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا . وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا»[9]، أي رحمة منا، والحنين الشديد البـكاء والطرب وقيل هـو صوت الطرب أكان ذلـك عـن حـزن أو فـرح والحنـين الشوق وتوقـان النفس والمعنيان متقاربان، حنّ إليه يحنّ حنينا فهو حانّ.

وكمـا بـين ابـن منظـور أن الإبـل تحـنّ إلى أوطانهـا أو أولادهـا والناقـة تحـنّ في إثر ولدها حنينـا وقيل حنينها نزاعها بصوت أو بغير صوت والأكـثر أن الحنين بالصوت، وتحـن الناقة على ولدها تعطفت عليـه، وتخرج صيغة المستحن إلى

معنى الشخص الـذي استحنه الشوق إلى وطنه، وجاء في القاموس المحيط؛ «حنّ، الحنين، الشوق وشدة البكاء، حنّ يحن حنينا استطرب فهو حانّ كاستحنّ وتحانّ»[10].

وبذلـك يكـون الحنـان الرحمة ورقـة القلب والحنـانّ مـن يحـن إلى الشـيء، وهـو اسم الله تعالى ومعناه الرحيم وتحنّن ترحم.

ويتضـح مما سبـق تواشـج وترابـط وتواصل المفهـوم اللغـوي والاصطلاحـي للفظتـي الشـوق والحنـين، فمعناهمـا يصب في توقـان النفس إلى شيء محبوب إليها، ويكشف ارتباطه بعامل الغربة ومدى معاناة الإنسان في ديارها، فالحنين والشوق يرضي شغف النفس ويشبع حب الناس للأوطان.

ثالثا-تجليـات خطـاب الشـوق والحنـين إلى المقام النبوي والروضة الشريفة في شعر ابن قيطون:

يزخـر ديـوان الشاعـر محمـد بـن قيطـون بنصوص تضمنت إبـداء الشـوق والحنين لمقام النبي والمدينة المنورة (الأماكن المقدسة)، مشكلة ملمحـا ظاهرا وبينـا ولافتا للانتبـاه مما يعكس تجذر حبـه العميق لهذه الأمكنـة المقدسة، وهذا يظهـر في مزج ابن قيطون وصف الروضة النبوية بمدح الرسول، حيث نجده خصص لهذا الغرض قصائـد متفـردة جـاء في سيـاق المديـح النبوي والتغنـي بشمائلـه الكريمـة، كمـا يجعلـه سببـا للحديث عن هذه الأماكـن، فشوق لزيارة المدينة هو شـوق لزيارة قبر النبي والتـبرك به والوقوف عنـده بغرض الشكوى من حال الدنيا وما ألحقته بالشاعـر، وفي الإطار نفسـه حنين إلى الاستئنان بشخص النبي في أوقات الاغتراب الروحي الذي كان يثـيره ابن قيطون دومـا في قصائده، فيسعى إلى خلـق عالم تسـوده الطمأنينـة والسكينة، بما يتناسـب وشعوره وأهوائه التي لا ترتضي إلا عالم مناجاة النبي بواسطـة استحداث خطاب الشوق والحنين للمقام النبوي والروضة الشريفة.

لعـل حضـور هذا الموضـوع في شـكل قصائد مخصصـة تـارة، وفي شـكل قصائـد مدمجـة مـع موضوعات متنوعة تـارة أخـرى، يبعث على التسـاؤل عـن الـدلالات التي يخلفهـا حضورها، ويمكننا الاستناد إلى تفسيرين وهما:

1 - أن تكـون هـذه النصوص بث لشوق حقيقي للمقـام النبـوي والروضة الشريفـة وتوق من الشاعر لزيارتهما لقدسيتها الدينية ومكانهما في قلـب الشاعـر، ولارتبـاط هـذا الموضـوع بالمتلقي الـذي يسعى حسب التفكـير الشعبي إلى ضـرورة القيـام بمناسك الحـج والعمرة وزيارة قبر النبي، خاصـة إذا تقدم في السن، مما يجعل الشاعر يتقصى هذه الذهنية ويروح يحاكيها في شعره، من أجل إحراز التفاعل مع المتلقي الذي يلقى استحبابا منه عند الحديث عـن النبي وما يتعلق به، ويمكننا أن نراه عامل جلب وتشويق للمتلقي ليستمع لباقي موضوعات الشاعـر، الـذي يمارس سحرا عليـه من أجل أسره في حيز النص.

2 - أن يكون الشاعر يعاني من اغتراب روحي، فيلجـأ إلى التغنـي بالمقام النبـوي والروضة الشريفـة لتسليـة نفسـه وتعبئتهـا بالمعـاني الروحيـة، وخلـق عـالم استئناسـي مهيـب مكون من حيثيـات المكان (قبر النبي، مقبرة البقيـع...) يهـرب إليـه مـن نصـب الحياة ومتاعـب الدنيـا ومشاقهـا، ويجعلـه عمـلا يتقرب به إلى الله تعالى طالبا مغفرته وعفوه وذلـك بالتوسـل والتبرك بقدسيـة الأماكن، ممـا يحدث توازنـا واطمئنانـا نفسيا وراحة شعوريـة يستطعم لذتها، ويفعـل بها مشاعر وأحاسيس المتلقي.

ويبـدو أننـا في بحثنا عـن التفسـير الأقرب للحقيقـة لابـد مـن الاعتمـاد على معرفـة حياة الشاعـر ودقائقهـا مـن حيـث شوقـه الحقيقـي للمـكان وهـذا مـا لم تسعفنا بـه المصـادر التي أرخـت لحياته، وبناء على ذلـك فالتفسير الثاني فيبـدو أكـثر قربـا للتأويـل الـذي ذهبنـا إليـه، فالشاعـر مـن خـلال قصائـده كان يخلـق عالما خاصـا به حيـث يرسم مشاهد الزيـارة انطلاقا من إبداء الشـوق والحنين ثم القيام بالرحلة إلى

المعالم النبوية والتطـواف بها والتبرك بلمسها، وإشباع العين بنظرتها، وإنتشاء الروح برائحتها، وإرواء المشاعـر من روحانيتها، ومحادثة شخص النبـي بالتوسل والتقرب، وهـذا ما تعكسه مجمل العواطـف والأهواء المشخصـة في خطاب الشوق والحنين في قصائد ابن قيطون.

بث ابن قيطون شوقـه وحنينه للمقام النبوي والروضة الشريفة في خطابه الشعري، حيث كانت قصيدتـه "مـن طيبة" حبلـى بالمشاعـر الطيبة والأحاسيـس النبيلـة التي تعكـس صدقا حقيقيا وحبـا وهاجا مصـدره القلب والنفـس الطاهرة، وتنبـئ عن نفس فياضة بالإيمـان وعشق شخص النبي وسيرته العطرة، وكل ما يتعلق به من معالم وأمكنة ويتجلى هذا في المواضع التالية:

1 - المقدمة الغزلية :

اشتملت القصيدة العربية القديمة على مجموعة مـن الأغراض الشعرية التي كان يهدف من خلالها الشاعـر إلى سـرد تجربته الشعوريـة، حيث كانت الرحلـة الطويلـة التـي كان يقوم بهـا تفرض عليه استحضـار جل المواقف التـي مر بها سـواء أكانت سعيدة أم حزينة وسواء أكانت في الأحبة أم الأعداء، ونلحظ أن القصيدة الشعبية الجزائرية اتبعت هذا المخطط فاشتملت على موضوعات متنوعة كان منها إبداء لشوق والحنين، غير أن النقاد العرب القدامى قد تفطنـوا إلى رمزية الأغراض الشعرية، ومنهم الجاحظ[11] الذي يرى أن الشاعر لا يقصد الغرض لذاتـه سواء أكان غزلا أو مدحا أو رثاء أو وصفا إنما هو قناع يواري به موقفا سياسيا أو اجتماعيا أو نفسيا، وعمق هذه النظرة النقد الحديث والمعاصر، فذهب الكثير مـن الدارسين إلى استقصـاء هذا الجانب بأبحاث تطبيقية تؤكد صحة النظرية[12].

وبتفحص معمار النصوص التي خصصها ابن قيطـون لبث خطاب الشـوق والحنين للمقام النبـوي والروضـة الشريفة نجدهـا تفتح عالمها الشعـري بمقدمة غزلية مهذبـة تفصح عن شدة تعلق الشاعر بالمكان المقدس والراحلين إليه حيث يقول في بداية قصيدة "من طيبة" :[13]

مَنْ طَيْبَةْ هَبْ رِيْحْ لَمْجَدْ عَلْ لَحْبَابْ
زَادُوْا رِيْحْ الصَّبَا عَنْ بَابْ الْكَعْبَهْ
دَارُوْا الْعَاشْقَيْنْ وَاشْبَابْ
تَرْكُوْا لَوْطَانْ قَاصْدَيْنْ الْمُجْتَبَىْ
يَا رَبِّيْ غَيْثْنِيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَىْ

يبـدو أن شاعرنـا يتلمـس النسيم الـذي يهب من طيبة، فيتحسـس فيه المواسـاة لشوقه المتأجج للمصطفـى، فهـو نسيـم خاص يتميـز بالديمومة والطـواف بـكل أرجاء المعمـورة، ولا يجـد ريحه إلا المحبون العاشقون لطيبة ومن سكنها، وما زاد النسيم بهـاء وعبقـا تمازجه مـع ريح الصبا الـذي ينبعث من بـاب الكعبة المشرفة، فيؤجـج العواطف ويعمق الشعور وينقل المؤمنين العاشقين إلى رحاب الأماكن المقدسة، فهاهم يقصدون المكان بكل فئاتهم متخلين عن الأحبـاب والأوطان قاصديـن المحب الحقيقي الأخروي، الذي يجزي خير الجزاء.

2 - التوسل إلى الله تعالى :

يتبـع ابـن قيطـون نمـط الشعـراء الشعبيين الجزائريين في بناء القصائد التي تتغنى بالأماكن المقدسة وحب النبي، حيث يناجون الله بعد المقدمة ويطلبون منه العون والإغاثة مما هم فيه من شجن وألم، ويشتكون إليه ثقل العشق الذي ألم بأنفسهم، ويرجون منه العون المغفرة، حيث يقول:[14]

يَا رَبِّيْ غَيْثْنِيْ بَلَمْجَدْ يَا وَهَّابْ
بَالْسَرْ اللِّيْ هْوَاكْ اَسْمُوْ حَرْفْ الْبَا
يَا مَنْ لَيْسَ تَخْيْبْ الْسَايَلْ بَالْبَابْ
يَا مَلْجَا الْخَايْفَيْنْ مُجِيْبْ الْطَلْبَهْ
يَا قَرِيْبْ الْوَفَا الْسَامَعْ لَلْطَلَابْ
عَجِّلْ لِيْ بَالْحَبِيْبْ يَطْفَىْ ذَا الشَّغْبَهْ
مُحَمَدْ سَيِّدْ فَاطْمَهْ زَيْنْ الْثْيَابْ
شَفَيْعْ الْمُذْنَبِيْنْ نَحَاحْ الْغَلْبَهْ
يَا رَبِّيْ غَيْثْنِيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَىْ

يفتتـح الشاعر الخطاب بدعـاء لله تعالى (يا

ربي) طالبا منه الإغاثة مما فيه من شوق متزايد للمصطفى فقد استبد به الحنين لزيارة روضته الشريفة، فالشاعر يستعين بالله تعالى للتغلب على هواجسه النفسية فهو القريب منه العالم بحاله المطلع على وضعه، لذلك يدعوه أن يعجل له بزيارة الحبيب، فنيران قلبه قد اشتعلت وتأجج الشوق به لرؤية أثره الطيب.

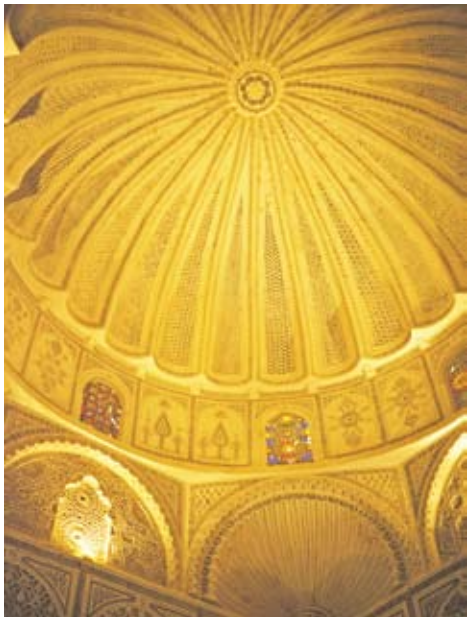
فالشاعر يبدع خطابا موازيا لخطاب الشوق والحنين وهو التقرب من الله تعالى والاستعانة به، وطلب المغفرة منه، فحب النبي من حب الله، ولا يعلم ما في قلبه ونفسه إلا هو، وفي ذلك إشارة إلى حجم ما يعانيه الشاعر وما يقاسيه فقد تعجز الكلمات والحروف عن الإفصاح عن مشاعره وحبه للنبي، ولا يعلمها إلا الله تعالى فهو السميع البصير العليم بحاله.

3 - التعلق الروحي بالرسول وروضته الشريفة:

يصور ابن قيطون شوقه وحنينه لشخص الرسول الذي استبد بقلبه وملك نفسه، متخيلا طيف النبي يزوره، فيذهب لمناجاته ومحاورته مبديا شكواه من الفراق والبين، وبعاد مقامه وفراق العين لرؤية روضته الشريفة، فالقلب تقطع ألما والعقل غاب تحسرا، والحب تأجج وتفاقم، حيث يقول:[15]

يَا طَهَ الْمُصْطَفَىٰ الْعَقْلْ تْوَالَكْ غَابْ
حُبَكْ مَثْلْ السْحَابْ عَنّيْ يَتْرَبَىٰ
يَتْكَلَمْ رَعْدُوْ لاَحْ بَرْقُوْ عَنْ لَصْبَابْ
قَطْرُوْ وَابَلْ سْقَاتْ مْيَاهُوْ الْحَصْبَهْ
ضَرْبَتْ لَرْيَاحْ فَيْهْ تَتْقَلَبْ تَقْلَابْ
نَالَتْ لَبْطَاحْ بَيْهْ الأَدْنَىٰ وَالْرُبَىٰ
هَاكْذَ حُبْ الْرَسُوْلْ نَشْبَنْيْ تَنْشَابْ
مَكَنّيْ فْيْ الْفُؤَادْ مَا فَادَتْ طُبَّهْ
يَا رَبّيْ غَيْثْنَيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَىٰ

يبدو أن ابن قيطون يصور حبه المتفاقم والمتأجج والدائم في روحه وكيانه كأنه سحاب



www.freeimages.com

أسود تجمع وتكاثف وتكلم برعده وبرقه وتهاطل بأمطاره وهب برياحه، وهذا تعبير عن ذلك التوتر النفسي الذي يعانيه الشاعر جراء العشق وإزاء البعاد عن النبي وروضته الشريفة.

يواصل الشاعر وصف تجليات الشوق والحنين للنبي ومقامه متعمقا في أغوار نفسه العليلة المصابة بشدة الحب، فيقول:[16]

خَرّصْنَيْ بَالْرْصَاصْ لَحْمَيْ صَارْ اَطْبَابْ
خَلاَنَيْ مَنْ كَيْ شَاةْ الْجَلْبَهْ
قَطْعَنَيْ بَالْحَدَيْدْ ذَوْبْنَيْ تَذْوَابْ
مَنْ تَقْطَارْ الْسْمُوْمْ شَرّبْنَيْ شَرْبَهْ
شَرَبْنَيْ كَاسْ مَا يْطَيْقُوْ حَدُ اَشْرَابْ
وَامْخَلَطْ بَالْجَحَيْمْ فْيْ جَوْفْيْ يَغْبَا
وَالْنَافَخْ زَادْ فَيْهْ اَبْكَثْرَهْ لَهَابْ
دَايَمْ نَارُوْ تَقَيْدْ بَالْفَحْمْ وَحَطْبَهْ
يَا رَبّيْ غَيْثْنَيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَىٰ

لعل ابن قيطون يصور بدقة متناهية وفنية متميزة وجمالية تعبيرية ملفتة للانتباه معاناة نفسه من البعاد والشوق للنبي، ويشخص حنينه إليه، مبينا حالة دواخله، مستعينا بعناصر بيئته في التصوير، حيث يصور أثر حب النبي فيه

بالجسد الذي خربه الرصاص وتركه موسوما بالمرض، فأبعد كما تبعد الشاة المريضة مخافة أن تعدي مثيلاتها في القطيع، إضافة على ذلك قطعه الحب بالحديد وذوبه وسقاه شرابا مرا مختلطا بالحميم، فأحدث في جسده التهابا وحطمه، وغيرها من النعوت التي اعتمدها ابن قيطون بلغته الدقيقة وألفاظه المنتقاة التي تعكس قدرته التعبيرية وكفاءته التصويرية لما يقاسيه من شوق وحنين لشخص النبي.

ويسعى ابن قيطون لنقل ما يعانيه من آلام البعاد الذي ملك كيانه للمتلقي، حتى يشعره بحالته النفسية فالقلب تضرر كثيرا وأصيب بآلام ترهقه، وفي هذا يقول:[17]

قَلْبِيْ فِيْ الْبَاطْنَهْ رْمَى عَنُّو مَشْهَابْ
خَفَّفْ لَحْمَى عْلَى عْظَامُو صَارْ هْبَا
مَمْضِيْ حُبُّو فَاتْ الْمُوسْ طْيَابْ
أَسْرَعْ مَنْ السَّهَامْ وَالنَّبْلْ وَحَرْبَهْ
أَكْوَانِيْ بَالْحَرِيقْ كَيَاتْ التَّعْرَابْ
مُولاَهُمْ جَا بْعِيدْ يَا صَاحِيْ جَوْبَهْ

إن القلب قد تصدع من أثر البين والبعاد، فحب النبي رمى نيرانه عليه وأحرقه حتى صار رمادا وهباء تذروه الرياح، فحبه أحد من السكين القاطع وأسرع من السهام والنبال والحراب المدببة، وكلها ألحقت الضرر بقلب الشاعر وأحرقته وأحدثت فيه ألما بالغا.

يبدو أن ابن قيطون لا يتوقف عن وصف واحد بل يعدد فيه، ويتناوله من كل زاوية مختارا الأوصاف المشخصة التي تنقل للمتلقي إلى حجم مأساته وعميق تأثره وهذا يظهر في مواصل الحديث عن ضرر قلبه فيناديه ويحادثه، فيقول:[18]

يَا قَلْبِيْ وَاشْ بِيكْ تَبْكِيْ يَا مُصَابْ
بَكْيَكْ جَا فِيْ الْعْيُونْ نَارَكْ لَهَّابَهْ
مَا نَفْعَكْشْ الْعِلاَجْ لاَ طَالَبْ لاَ كْتَابْ
وَاصْبَرْ حَتَّى يَاتِيكْ لَمْجَدْ مَنْ طَيْبَهْ
حَشْمَتَكْ بَالْجَلِيلْ بَرَّدْ قَلْبِيْ ذَابْ
يَا حَصْنْ الْمَانْعِيْنْ يَا كَهْفْ الْهَرْبَهْ
يَا رَبِّيْ غَيْثْنِيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَى

لعل القلب قد تضرر من آلام حب وعشق الرسول المتلاحقة بشكل مؤثر مما كشف لنا عن شوق حقيقي، يجسده ابن قيطون من خلال أمله في النظر إلى النبي وزيارة روضته الشريفة وتلمس قبره والتنسم بريح مقامه الطيب، حيث يوجه لقلبه النداء مستفسرا عن سبب بكائه موظفا الاستعارة المكنية وذلك بنسبة البكاء وهي صفة إنسانية للقلب العضو الجامد على سبيل المجاز، وغرضه من هذا السؤال (يا قلبي واش بيك تبكي) تأكيد الضرر والضيق النفسي وتأجج شدة الشوق، وأمام هذا الضغط يأمل الشاعر من النبي أن يزوره قادما من طيبة ليحمل إليه البشرى ويهنئه بالزيارة ويطمئن قلبه الذائب في حبه.

ويواصل ابن قيطون تصوير الآثار الجانبية التي خلفها عشق مقام النبي وروضته الشريفة، فيقول:[19]

النَّوْمْ اسْمَاطْ يَا أَحْمَدْ مَنْ حُبَكْ غَابْ
وَالدْمُوعْ شَاهْدَيْنْ لَحْدَاقْ وَالْهَدْبَهْ
وَاللِّيْ رَاهْ عَالَمْ بَالْمُصَابْ
يَبْصَرْ مَا فِيْ الْقْلُوبْ يَا عَالِيْ الرُّتْبَهْ
وَأَنْتَ تَنْظُرْ بَعَيْنْ مُولاَكْ الْقَلاَبْ
تَعْلَمْ مَا رَاهْ صَادْنِيْ عَنْكْ دَايَا
مَنْ لاَ دَرْكُوْ الْحُبْ لاَ فَارَقْ لَحْبَابْ
لاَ هَجْرْ مَنْ بْعِيدْ فِيْ وَطَنْ الْغُرْبَهْ
يَا رَبِّيْ غَيْثْنِيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَى

لعل الشاعر لا يقف عن تصوير حالة واحدة بل يستقصي كل حالاته النفسية بالتصوير والإبانة لينقل للمتلقي حجم معاناته ويرسم كثافة هذا الحب وتمكنه من قلبه، فالشاعر يسافر بروحه ونفسه إلى المقام قبل جسده، وهذا يكشف عن روح شاعرة حساسة.

ويبدو أن الشاعر يلتمس العذر للعاشق الذي ذابت روحه في حب المصطفى، وسافر طيفه إلى طيبة متلمسا جسد معالمها ومنتشيا بعبق نسيمها،

ومنعمـا عينه بروضتها الشريفة التي تصبو إليها أنفس المؤمنين شوقا وحنينا، حيث يقول :[20]

الْعَشْقْ مَنْ هْوَاهْ بَامْحَانُو مُصَابْ
اللّيْ مَا شَافْ الْهَوْلْ مَا شَافْ الْغَلْبَهْ
بَالاَكْ عَنُو تْلُومْ دَيْر عْلَيْهْ نْقَابْ
لاَ يْلُومْ مَنْ ازْدَادْ فِي الْعَشْقْ امْحَبْهْ
وَاللّيْ كَيْفَيْ نَا أَدَاهْ الْوَادْ أَنْ طَابْ
بَعْدَنْ سَدْ نْدَيْرْ تُوفُوقْ الْمَجْبَهْ
حَشْدَلِيْ فِي الْفْجُوجْ بْجَيْوْشُو اسْرَابْ
قُومَانْ أَوْحَرْكَهْ تْوَالِيْ بَالْزّرْبَهْ

يلتفت الشاعر إلى توجيه الخطاب للذين يلومون العاشق على تدهور حالته وسوء تعقد نفسيته، عليهم أن يعذروه لأنه مصاب بداء الحب والعشق لشخص يستحق أكثر من مجرد حب، فهو رسول الله ، فحبه واجب شرعي ومن علامات إيمان المسلم، فالشاعر يصف يدافع على أمثاله ويرد على اللائمين الذين لم يفقهوا فلسفته وتوجهه الدينين حيث يلمح على لمسات صوفية تظهر من خلال خطابه الشعري، حيث يقول:[21]

هَذَا هُوَ الْحُبْ يَا قَاصَدْ ذَا الْبَابْ
وَاعْذَرْنِيْ لاَ تْدَيْرْ فِيَّا تْخَبَابَهْ
حَتّىْ يَحْكَمْ عْلَيْكْ رَبّيْ بَالْسّبَابْ
أَنْ تَعْرَفْ حَقْ صَاحَبْ ذَ الْمُصَيْبَهْ
يَا رَبّيْ غَيْثْنِيْ بَشْفَيْعْ الْقُرْبَىْ

4 - الشوق لزيارة النبي:

بعد أن وصف ابن قيطون حبه وعشقه بشخص النبي وأكد تعلقه الروحي بذاته، وما يتعلق به من مكان ووقف على حرمانه من النظر إليه والتلذذ بلمس مقامه لبعد المسافة وتعسر الظروف المساعدة على ذلك، ينتقل الشاعر إلى الإلحاح على الزيارة والشوق العظيم الهائل لرؤيته فيتبدى الشوق متفاقما متزايدا في خطابه، حيث يقول:[22]

يَا رَسُوْلْ الإِلَهْ يَا طَهَ الأَوْابْ
رَانِيْ شَاهِيْ نْشُوفْ وَجْهَكْ وَالْشَيْبَهْ
حَيْنْ تْجِيْنِيْ تُخُشْ دَارِيْ عَنْدْ الْبَابْ
فِيْ مَيْعَادَكْ سَيْرْ جِيْ فِيْ كَوْكَبَهْ
الْحَسَنْ وَالْحُسَيْنْ عْلِيْ وَالأَصْحَابْ
وَالْزّهْرَةْ مَا تْغَيْبْ عَنّيْ فِي الْحَجْبَهْ

يفتتح الشاعر خطابه في هذه الأبيات بتوجيه نداء للرسول مكرر بصيغتين هما (يا رسول الإله) و(يا طه الأواب)، وهذا يكشف عن شديد حرصه على القرب الحسي والمادي من الرسول وذلك على طريقتين، تتمثل الأولى بزيارة مقامه وروضته الشريفة والثانية أمله في زيارة النبي له في المنام وهذا ما يطمح إليه جل الشعراء الصوفيين، ويتغنون به، ويعبر عن ذلك ابن قيطون بقوله (راني شاهي نشوف وجهك)، ففي ذلك بشارة بالحب والتقرب من شخصه وهو درجة من درجات الارتقاء الصوفي، كما يتلهف الشاعر زيارة من آل بيت النبي (الحسن، الحسين، الزهرة) وهي دليل على الارتقاء والنقاء أيضا يترقب حصولها وتحققها في حياته.

وأثناء حصول الزيارة يغنم الشاعر تستشعر نفسه الأفراح، وتطمئن روحه وتزهر أيامه، وتنجلي عنه الهموم، وتزول الأحزان والمآسي، وتفرج الكروب، ويعبر عن ذلك بقوله:[23]

نَفْرَحْ فَرْحْ النّعَيْمْ سَعْدَيْ بَاللّيْ جَابْ
تَضْوَيْ بَيْتَيْ تَنْوَرْ فَوْقْ الْيَنْبُوبَهْ
هَاكْدَاْ قَاطَعْ عْلَيْكْ يَا زَيْنْ الْمَآبْ
حَشْمَتَكْ لاَ تْخَيْبْ لْوَلْدَكْ طَلْبَهْ

فالزيارة فرح ينعم به الشاعر لا يتحقق إلا للمحبين الصادقين جزاء على صدقهم وإخلاصهم في حب النبي وإتباع سيرته العطرة، ومن خلال خطاب الشاعر نلمس صدقا حقيقيا وفرحا مجسدا من خلال تكرار كلمة الفرح بصيغتين مختلفتين وذلك بتوظيف الفعل المضارع الدال على الاستقبال (نَفْرَحْ) أي الاستمرارية اليوم وغدا، فهو فرح

أبـدي يستقـر في النفس لأنه الجائـزة على الوفاء والإخلاص، وتوظيـف صيغة المصـدر الدال على الإطـلاق والعموم (فَرَحْ)ن وقد بيّن الشاعر نوعية الفرح الذي غنمه وهو النعيم أي المتمتع بالخيرات والمدلل في طلباته وهي صفات أهل الجنة وذلك هو المبتغى والمرجو تحقيقه.

ويجتهـد ابـن قيطـون في إرسـال توسلاتـه لشخصـن النبي بأن يتفضل عليـه بالزيارة ويزيل همومه وينير حياته الباقية، مخاطبا إياه بأوصافه التـي وردت في القـرآن الكـريم والسـيرة النبوية وعرف بها (يا زين المآب، يا طه، يا سيد لقطاب، يا حصن، يا أحمـد، يا طيب)، ويبدو أن الشاعر متمسك بالتوسل من خلال لفظة (حشمتك) التي تخرج إلى معنى الرجاء والاستجداء مضيفا إليها طلبا بعدم رده خائبا (لا تخيب لولدك طلبه).

ويطلـع ابن قيطـون المتلقي علـى سبب شوقه وحنينـه المتزايـد والمتكـرر لمقام النبـي وروضته الشريفة، فيقول:[24]

وَطْنَكْ جَانِي بْعَيْدْ يَا سَيّدْ لَقْطَابْ
دُونَكْ قْفَارْ وَالْفْلاَ وَأَرْضْ امْغَبَّهْ
الْجِسْمْ هْنَا مْقِيمْ يَا طَيّبْ لَنْسَابْ
وَالْقَلْبْ لْهِيهْ شَوْرْ وَطْنَكْ يْتْرَبَّهْ
أَنْتَ مَا جِيتْ لِيهْ بَرْدَتْ الْمْشَهَّابْ
وَالْصَبْرْ مَا جَاشْ رَاحْ عَنِّي أَبَيْ
حُبَكْ عَنِّي غَيْرْ اهْجَمْ بَالْتْجْلاَبْ
يَتْقَلَّبْ فِي الْهْوَا رْيَاحُو مَجْدُوبَهْ
وَالْعْ لَكَانْ بَيْكْ كَالْوَالَعْ بَكْتَابْ
يَقْرَا وَيْعَاوَدْ الْحْرُوفْ الْمَكْتُوبَهْ
مَاذَا نَادَيْتْ بَيْكْ يَا مَغْنَيْ الْطُلاَبْ
وَأَنْتَ عَنِّي بْطَيْتْ طَوَلْتْ الْغَيْبَهْ

يبدو أن الشاعر يتحسر بشدة على فارق المسافة بينه وبين المقـام النبوي الشريف، ممـا زاد الشوق تأججـا والحنـين اشتعـالا في نفسه، وقـد كنى عن الروضة بقوله (وطنك جاني بعيد يا سيد لقطاب)، وعن المسافة وصعاب الرحلة وأخطارها بقوله (دونك قفار والفلا وأرض امغبه)، لكن رغم ذلك فلن يحول بين المحب وحبيبه والعاشق ومعوقه، فإن لم يستطع الجسد السفر والتنقل للحبيب الغالي، فالقلب يذكره ويطـير إليه بخياله ويستحضر بالذكر، فهو حاضر عنده بلطائف نسيم طيفه.

لعل ابن قيطون يسعى في قصيدته إظهار قيمة حـب النبـي وآله في قلبـه وموطنـه في نفسه حيث يصوغه في صور متعددة ويظهر ذلك في قوله:[25]

أَنْتَ هُوَ ذْخِيرْتِي أَكْلِي وَالْشْرَابْ
وَأَنْتَ زَادِي إِذَا ضْيَاقَتْ فِي الْرَّحْبَهْ
أَنْتَ تَاجْ نْفِيسْ فَوْقْ الْرَّاسْ حْجَابْ
أَنْتَ هُـوَ تْكَـايْـتِي سَيْفْ الْهَيْبَهْ
أَنْتَ حَصْنِي وَسُورْ عَنِّي فَالْتَزْرَابْ
أَنْتَ دَرْعِي أَنْتَ سْلاَحِي لْلْضَـرْبَـهْ
أَنْتَ حَرْمِي أَنْتَ جْنَانِي وَكُلْ أَطْيَابْ
أَنْتَ بَصْرِي أَنْتَ سْرَاجِي فَالْمَجَبّهْ

يثمن الشاعر ذكر النبي ويتوسل بأسمائه ففي ذلك راحة للنفس وزوال للأحزان، مؤكدا حضور شخصـه في نفسـه وذكره في خلواتـه، فهو مغرم بحبـه متعطش لرؤيتـه، متلهف لزيـارة مقامه، يحلم بالتـبرك بروضته الشريفة، ويظهر هذا في تكـرار الضمير المنفصل (أنـت) الذي يعود على النبي مضافا إليه قيمته في حياة الشاعر بواسطة الأوصـاف التالية (ذخيرتـي، زادي، تاج نفيس، تكايتـي، حصنـي، درعي، سلاحـي، حرمي...) التـي تعكـس سمـو نفـس الشاعـر واندماجه مع الصفـات التي يسعـى لتحققهـا، وتجسيدها من خلال ربـط شخص النبـي بذاتـه والتحصن به مـن شؤون الدنيا، فالشاعـر يستطيع التخلي عن كل شـيء إلا حبه وعشق للنبي فهـو (تاج نفيس، وذخيرته، درعه، وبصره ...).

لعل ابن قيطون يسعى إلى تأكيد ربط شخصه بالنبـي، ويرجو زيارته التي تكمـل فرحته وتجعل حياته هنيئـة هادئـة، فبغياب شخصـه الشاعر ضعيـف منغص عيشـه، ويظهر ذلـك من خلال قوله:[26]

يَا كَنْزَ الْمُؤْمِنِيْنْ يَا أَحَبْ لْرْكَابْ
يَا عَزّ اللّيْ عُوْدْ شُوْرَكْ فِيْ غَلْبَهْ
يَا عَزّ اللّيْ عُوْدْ فِيْ شَدّهْ مُصَابْ
يَا عَزْ اللّيْ يْعُوْدْ يْوَاجِيْ فِيْ نَكْبَهْ
اللّيْ عَنْدُوْ أَنْتَ عْلاَشْ يْخَافْ عْذَابْ
مَا يْنْغَبَنْ مَنْ يْدَيْرْ فِيْ وَهْيَكْ سَبَهْ

لعل في الأبيات تتجلى صورة الارتباط الروحي الصوفي بين الشاعر وذكر النبي وهذا يبدو جليا من خلال تكرار أداة النداء (يا) مع تغير المنادى الذي يحمل صفة من صفات الرسول، حيث يتوسل ويذكرها المحبون والعاشقون.

كما يحيلنا الخطاب على تعلق الشاعر الحقيقي والخالص بشخص النبي وتوسله بأن ينقذه مما هو فيه من مشاق الحياة ومصاعبها، كما تحيلنا لغته إلى معاناة الشاعر من اغتراب يعيشه في دنياه يفضي به من خلال الشوق والحنين إلى الأماكن المقدسة ويسعى إلى تجاوزه من خلال الهروب إلى هذا العالم الروحاني الذي تطمئن فيه نفسه من خلال مناجاة النبي والتوسل به والاعتراف بخطاياه والحصن بواسطة صفاته وأخلاقه من يوم الحساب، والتقرب إلى الله تعالى بذكره وحبه.

5 - الصلاة والسلام علي النبي :

اهتم الشعراء الشعبيون في دواوينهم بالإكثار من الصلاة والسلام على النبي ، لعلمهم بقيمتها عند الله تعالى وعند المؤمنين، فلم تخل قصيدة من ذكر الصلاة والسلام عليه في بدايتها ونهايتها، فقد تتسم القصيد، بذكر خير العباد وأفضلهم.

ويختتم شاعرنا ابن قيطون بث شوقه وحنينه للأماكن المقدسة بالصلاة والسلام على الحبيب امتثالا لله تعالى الذي يأمرنا بالصلاة والسلام عليه في كل وقت وحين حيث يقول عز وجل: (إِنّ اللّه وَمَلاَئِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النّبِيّ يَا أَيُّهَا الّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلّمُوا تَسْلِيمًا[27]، وفي ذلك يقول شاعرنا:[28]

نَخْتَمْهَا بَالْصَلاَةْ وَسْلاَمِيْ تَرْتَابْ
عْلَى خَيْرْ الْوُجُوْدْ بَالْقَطْرْ وَالْحَصْبَهْ
وَالْشّجَرْ وَالْنّبَاتْ وَوْرَاقُوْ وَعْشَابْ
قَدْ مْيَاهْ الْبْحَارْ وَأَنْهَارْ اَصْبُوْبَهْ

لعل الشاعر يتبرك بالصلاة والسلام على الرسول في ختام قصيدته، وهذا دلالة على اتخاذه القصيدة وسيلة للذكر والتعبد والتقرب من الله تعالى بمدح خير المرسلين وبث حنينه لذكره وسيرته العطرة، فهذه الأشواق والأطياف الروحانية التي سبحت فيها روح ابن قيطون هي بمثابة رحلة نفسية خاض الشاعر غمارها إلى المقام النبوي ، حيث طاف بأرجائه وتنسم بعبيره ونال بركاته وهاهو ينهي رحلته بالصلاة والسلام على الحبيب المصطفى.

ويبدو أن الشوق يحافظ على تأججه والحنين على وهجه أثناء عودة الشاعر من الزيارة، فيجتهد في ذكر النبي والصلاة عليه ولكي يبين لنا عدد هذه الصلاة يقرنها الشاعر بعدد الموجودات من الحصى والأشجار والنباتات والأعشاب أوراقها والمياه وأغوارها والأنهار وجريانها، وهذا لنيل الاجر والتقرب من الحبيب ونيل الشفاعة حيث يقول:[29]

مَا حْوَاتْ الْبْرُوْرْ مَنْ حَجْرْ وَ تْرَابْ
قَدْ الْجَمَادْ وَالْنْفُوْسْ الْمَحْسُوْبَهْ
وَاللّيْ فَالْسْمَاوَاتْ وَالْنّجْمْ وَالْكْوَكَابْ
وَاللّيْ فَاللّوْحْ كَاتْبُوْ قَلَمْ الْهَيْبَهْ
قَدْ حْرُوْفْ لَكْرَيْمْ وَالْقَوْلْ الْصْوَابْ
قَدْ الْعَلْمْ الْرْفِيْعْ وَاللّيْ فِيْ الْكْتْبَهْ
هَدَيْهْ لْلنّبَيْ أَحْمَدْ صَاحَبْ لَحْرَابْ
وَالْعَتْرَهْ وَآلِيْهْ ثُمَ الْصَحَابَهْ

يتتبع ابن قيطون مظاهر الكون المتعددة من حجر وتراب وجماد وسموات وأرض ونجوم وكواكب ومختلف الماديات ويقرنها بالصلاة والسلام على النبي كناية على الإكثار والتكرار الذي يعكس الحب والعشق الذي يكنه الشاعر

لحبيبه، ويعدد كذلك المعنويات مثل عدد حروف القرآن الكريم والعلوم الرفيعة، ليصلي بعددها على الحبيب، حيث يعتبرها شاعرنا هدية للنبي من محب وعاشق يتحرق حنينا إليه ويصبو للملامسة مقامه ونيل زيارته في الدنيا ومجاورته ورفقته مع صحبه في الجنة.

تترك الخاتمة في القصيدة الشعبية وقعا على الأسماع لأنها تستأذن للمغادرة والانصراف، فلابد للشاعر أن يختار الصيغة المناسبة التي اشتهرت بينهم، وهي الصلاة على النبي وحمد الله تعالى، وتذكر أهوال القبر واليوم الآخر، حيث يلزم ابن قيطون بذلك فيقول:[30]

اللّي عَنْكَ يْقُوْلْ بَنْ قَيْطُوْنْ اَشْغَابْ
مُحَمَدْ لَيْكْ يَا الْهَادَيْ فَالْنَسْبَهْ
اَطْلُبْ الْغُفْرَانْ بَيْكْ لُذْنُوبُوْ وَثْوَابْ
وَالْدَيَا مَعَ الْحَاضَرْ وَالْقَرْبَىْ
نَجِيْنَيْ مَنْ الْزَفِيْرْ وَحَرْ اللّهَابْ
وَاحْضَرْ لَيْ فِيْ نْهَارْ تَشْتَدْ الْكَرْبَهْ
نَزَلْنِيْ فِيْ مْقَامْ عَالَيْ فَيْهْ قْبَابْ
دَايَمْ قَصْرَيْ حْذَاكْ فِيْ ذَيْكْ الْرَتْبَهْ

يبدو أن شاعرنا يصرح باسمه بعدما كان مضمرا ومشارا إليه بالضمير، ويذكر شوقه وحنينه للنبي صراحة دون إشارة أو تكنية (بن قيطون أشغاب)، ويربط اسمه باسمه ونسبه وأصله به تبركا وتيمنا، ويتوسل بذكره لله تعالى أن يكون شفيعه وينجيه من نار جهنم ويدخله الجنان رفيق النبي وأصحابه.

وإلى جانب ذلك نلحظ ظاهرة أخرى على هذه الخاتمة، ألا وهي تأريخ القصيدة أي ذكر الشهر والسنة التي نظمت فيها، لكي يضع الشاعر قصيدته في السياق التاريخي، وهي ظاهرة شاعت بين شعراء الملحون أيضا، وتعتبر عندهم من أساسيات النظم، وعيا منهم إلى أهمية المقام التاريخي للخطاب الشعري:[31]

تَمّتْ فِيْ شَسَيْ عَامْ يَا حْسَابْ
فِيْ يَوْمْ صَفَرْ عَنْ غَالَيْ الْنَسْبَهْ

يستعين الشاعر في ضبط تاريخ القصيدة بالحروف التي تتوافق مع الأرقام، وهي طريقة الحساب القديمة، حيث يقابل كل حرف من الحروف الأبجدية عددا، طلبا للإيجاز والتوافق مع نظام البيت الشعري، وحفاظا على الوزن وتفعيلاته، وهذا يجعلنا نقر بثقافته التعليمية واللغوية، ففي كل قصيدة يؤكد لنا ذلك من خلال استعماله لطريقة الحساب القديمة، فقد كان التعامل بالحروف لا بالأرقام، فتاريخ نظم القصيدة (شسّي) أي عام 1310 هجري، حيث تمثل: ش = 1000، س= 300، ي= 10 من شهر صفر.

ويعرف الشاعر بنفسه وبسكنه وبمدينته في آخر بيت من القصيدة لتقييد نسبها والإشارة لصاحبها مبدعها وهذه الخواتم متعارف عليها من طرف شعراء الشعبي الجزائري:[32]

اللّي جَابْ لْكَلاَمْ يَسْكَنْ غَرْبْ الْزَابْ
فِيْ خَالَدْ بَنْ سَنَانْ وَطَنِيْ وَالْنَسْبَهْ

لقد عرف الشاعر بموطنه فهو يسكن الزيبان الغربية أي غرب مدينة بسكرة في منطقة سيدي خالد المؤسسة من طرف خالد بن سنان الذي كثرت حوله الروايات بين النبوة والأسطورة والحقيقة.

خاتمة :

أفضى ابن قيطون في قصيدته "من طيبة" بشوقه وحنينه إلى النبي ومقامه وروضته الشريفة، حيث صور بفنية وجمالية تعبيرية حبه وعشقه للنبي عن طريق الشوق المتأجج في نفسه للمس قبره والطواف بروضته والسفر إليها بالروح قبل الجسد، كما تسامى في دعوة النبي لزيارته في المنام والتوسل به وبسيرته لمرافقته في الجنة والطمع في شفاعته يوم الحساب، مسخرا لغة شعرية تدثرت بالمعاني الروحية، فتكاثفت دلالتها وتضاعفت معانيها، فلقيت الاستحسان والقبول عند المتلقي.

الهـوامـش

1 -عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1981،1، ص 50.

2 - صالح الخرفي، شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ، د ط، د ت، ص79.

3 - نفسه، ص51 .

4 - ينظر: عبد اللطيف البرغوثي، القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص، الجزائر، -01 01-1981، ص 365.

5 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط1، مادة حن، ج3، ص 560 .

6 - نفسه، ص 560.

7 - نفسه، ص 561.

8 - نفسه، ص 561.

9 - مريم : 13-12.

10 - الفيروزبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1406هـ، ط1، ص 630.

11 - ينظر : الجاحظ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1969، ج 2، ص 21-20.

12 - ينظر : أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 207، ص 98.

13 - محمد ابن قيطون، الديوان، جمع وشرح : أحمد عاشور، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 176.

14 - نفسه، ص 176.

15 - نفسه، ص 177.

16 - نفسه، ص 177.

17 - نفسه، ص 178.

18 - نفسه، ص 178.

19 - نفسه، ص 179.

20 - نفسه، ص 179.

21 - نفسه، ص 180.

22 - نفسه، ص 180.

23 - نفسه، ص 181.

24 - نفسه، ص 182.

25 - نفسه، ص 182-181.

26 - نفسه، ص 183.

27 - الأحزاب، الآية : 56.

28 - محمد ابن قيطون، الديوان، ص 183.

29 - نفسه، ص 184-183.

30 - نفسه، ص 184.

المصادر والمراجع:

1 - القرآن الكريم برواية حفص .

2 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط1.

3 - أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 207.

4 - الجاحظ، الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2.

5 - صالح الخرفي، شعر المقاومة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر ، د ط، د ت.

6 - عبد اللطيف البرغوثي، القصيدة الشعبية، مجلة فلسطين الثورة، عدد خاص، الجزائر، -01 01-1981.

7 - عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.

8 - الفيروزبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1406هـ، ط1.

9 - محمد ابن قيطون، الديوان، جمع وشرح : أحمد عاشور، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير : فوزية حمزة

ظاهرة الحسد

إطلالة على ألعاب الأطفال بالمغرب

العرس البدويّ الأردنيّ

ظاهرة الحسد

عبد الكريم الحشاش
كاتب من سوريا

الحسد والغبط

الحسد: هو أن يرى الرجل الحاسد لآخر نعمة فيتمنّى أن تزول عنه، وتكون له دونه، أمّا الغبط فهو أن يتمنّى أن يكون له مثلها، ولا يتمنّى زوالها عنه، وقال الزهريّ: الغبط ضرب من الحسد، وهو أخفّ منه، ألا ترى النبيّ صلّى الله عليه وسلّم لمّا سُئل: هل يضرّ الغبط؟ يقول: «نعم كما يضرّ الخبطُ»، والخبطُ ضرب ورق الشجر حتّى يتحاتّ عنه، ثمّ يُستخلف من غير أن يضرّ ذلك بأصل الشجرة وأغصانها.

وقيل: الحسد تمنّي زوال نعمة من مستحقّ لها، وربّما كان ذلك مع السعي في إزالتها، ولا يمكن لنا أن ننكر الحسد، فقد ذكره الله تبارك وتعالى في مواضع من القرآن الكريم فقال:

((ود كثير من أهل الكتاب لو يردونكم من بعد إيمانكم كفارا حسدا من عند أنفسهم من بعد ما تبين لهم الحق فاعفوا واصفحوا حتى يأتي الله بأمره إن الله على كل شيء قدير)) (البقرة: 109)

وقال تعالى: ((أم يحسدون الناس على ما آتاهم الله من فضله)) (النساء:54)

وقال تعالى: ((سيقول المخلفون إذا انطلقتم إلى مغانم لتأخذوها ذرونا نتبعكم يريدون أن يبدلوا كلام الله قل لن تتبعونا كذلكم قال الله من قبل فسيقولون بل تحسدوننا بل كانوا لا يفقهون إلا قليلا)) (الفتح:15)

وقال تعالى: ((ومن شر حاسد إذا حسد)) (الفلق:5).

كما صحّت الأحاديث فيه عن الرسول صلى الله عليه وسلم، قال: «العين حقّ ولو كان شيء سابق القدر سبقته العين، وإذا استُغسلتم فاغتسلوا» (مسلم: 5702). وقد يُحسد المال أو الجاه أو الصحّة أو المنصب أو الجمال، عن أبي أمامة بن سهل بن حنيف قال: مرّ عامر بن ربيعة بسهل بن حنيف وهو يغتسل، فقال: لم أر كاليوم، ولا جِلْدُ مُخبّأة! فما أن لبط به، فأُتي به النبيّ صلّى الله عليه وسلّم فقيل له: أدرك سهلاً صريعاً! قال: «من تتّهمون به؟» قالوا: عامر بن ربيعة، قال: «علام يقتل أحدكم أخاه، إذا رأى أحدكم من أخيه ما يعجبه فليدعُ له بالبركة» ثم دعا بماء، فأمر عامراً أن يتوضّأ، فغسل وجهه ويديه إلى المرفقين، وركبتيه وداخلة إزاره، وأمره أن يصبّ عليه، قال سفيان، قال معمّر عن الزهري: وأمره أن يكفأ الإناء من خلفه (ابن ماجه: 3509).

وروى البزار عن جابر بن عبد الله أن رسول الله صلّى الله عليه وسلم قال: «أكثر من يموت من أمّتي بعد كتابه وقضائه وقدره بالأنفس»، قال البزار يعني بالعين، وقالت أسماء بنت عميس للنبي صلي الله عليه وسلم: يا رسول الله إنّ بني جعفر تصيبهم العين أفأسترقي لهم؟ قال: «نعم فلو كان شيء يسبق القدر لسبقته العين».

قال النبيّ صلّى الله عليه وسلم: «العين حقّ ويحضرها الشيطان وحسد ابن ادم»، وروي عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم: «المؤمن يغبط والمنافق يحسد»، وروي: أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: «لا حسد إلاّ في اثنتين: رجل علّمه الله القرآن فهو يتلوه آناء الليل وآناء النهار، فسمعه جار له فقال: ليتني أُوتيت مثل ما أوتي فلان فعملت مثل ما يعمل، ورجل آتاه الله مالاً فهو يهلكه في الحقّ، فقال رجل: ليتني أُوتيت مثل ما أوتي فلان فعملت مثل ما يعمل» (البخاري:5026).

وروى سالم عن أبيه عن النبيّ صلّى الله عليه وسلّم قال: «لا حسد إلاّ في اثنتين: رجل أتاه الله القرآن فهو يتلوه آناء الليل وآناء النهار، ورجل آتاه الله مالاً فهو ينفقه آناء الليل وآناء النهار» (البخاري: 7529)، وسئل أحمد بن يحيى عن معنى هذا الحديث فقال: معناه لا حسد لا يضرّ إلاّ في اثنتين، وهو أن يتمنّى الرجل أن يكون حافظاً

لكتاب الله فيتلوه أناء الليل وأطراف النهار، أو يتمنّى أن يرزقه الله مالاً ينفق منه في سبيل الخير، ولا يتمنّى أن يُرزأ تالي القرآن في حفظه، أو صاحب المال في ماله.

وكان عمر بن الخطاب يقول: نعوذ بالله من كلِّ قدرٍ وافقَ إرادةَ حاسدٍ.

وقيل لأرسطاطاليس: ما بال الحسود أشدُّ غمّاً؟ قال: لأنّه أخذ بنصيبه من عموم الدنيا، ويضافُ إلى ذلك غمّه لسرور الناس.

والحسد صفة ذميمة متمكّنة في كثير من النفوس، وعلى الإنسان الصالح أن لا ينظر إلى الناس ومقتنياتهم نظرة حسد.

الحسد في اللغة:

في شرح الشفاء للشهاب: أقبح الحسد تمنّي زوال نعمة لغيره لا تحصل له، وفي أساس البلاغة: حسده على النعمة، وحسده نعمة الله، وكلّ ذي نعمة محسودها، وإنّ الحسد يأكل الجسد، والمحسدة مفسدة، وقوم حَسَدَة وحُسّاد وحُسُد، وهما يتحاسدان، وصَحِبتُه فأحسدتُه، أي وجدته حاسداً، والأكابر محسودون، ويقال للمفرد حاسد وحسود، وللأنثى حاسد وحسود بغير هاء.

ويقال: إنّ فلاناً لَعَيونٌ إذا كان يتشوّف الناس ليصيبهم بعين، ويقال: عِنتُ فلاناً أعينه عيناً إذا أصبته بعين، ورجل معين ومعيون إذا أُصيب بالعين، وأصابت فلاناً عينٌ إذا نظر إليه حسود فأثّرت فيه فمرض بسببها، وتعيّن الإبل واعتانها: استشرفها ليعينها، ورجل عيون إذا كان نجيء العين، ويقال للعيون إنّه لنفوس، وما أنفسه أي ما أشدّ عينه، وقد أصابته نفس أو عين، وتقول العامّة عن الحسد: نفس، عين، نظرة، عَرْضة، وقد يحسد الرجل والمرأة والكبير والصغير، وتشترك مع العين والنفس الحواس الأخرى من لمس وشمّ وذوق وسمع، ومن كلامهم: ما خلا جسد عن حسد.

الإنس والجنّ تحسد:

ليس الحسد مقصوراً على الإنس فقط بل يشترك فيه الجنّ أيضاً، عن أبي سعيد الخدري قال: كان رسول الله صلي الله علية وسلم يتعوّذ من أعين الجن وأعين الإنس، ولولا أنّ الجنّ تصيب الإنسان بالعين لما تعوّذ النبي صلي الله عليه وسلم منها، وقال ابن القيم: العين عينان: عين إنسية وعين جنية، قال شمر بن الحارث الضبيّ:

أتوا ناري فقلتُ منون أنتم

فقالوا الجنّ قلتُ عموا ظلاما

فقلت إلى الطعام فقال منهم

زعيم: نحسدُ الإنسَ الطعاما

أقوال وأشعار في الحسد:

قال عبد الملك بن مروان للحجاج بن يوسف الثقفي: إنّه ليس من أحدٍ إلاّ وهو يعرف عيبَ نفسه، فعب نفسك. قال: أعفني يا أمير المؤمنين. قال: لتفعلنّ. قال: أنا لجوج حقود حسود. قال عبد الملك: ما في الشيطان شرٌّ ممّا ذكرت.

قال الشاعر:

أبَت الرّوادفُ والثُّديُ لقُمْصها

مَسَّ البُطونِ وأنْ تَمَسَّ ظُهورا

وَإذا الرّياحُ مَعَ العَشِيّ تَناوَحَتْ

نَبَهْنَ حَاسِدَةً وَهِجْنَ غُيُورا

رغم أنّ لبيد العامري يقول:

وفي الْحُدُوجِ عَرُوبٌ غيرُ فاحِشَةٍ

رَيّا الرّوَادِفِ يَعْشَى دونَها البَصَرُ

فجمال هذه الحسناء يصدّ نظر الحاسد، فتسلم من شرّه!

وهذا شاعر شعبيّ لا يحسد إلاّ زوج امرأة بضّة جميلة، ولا يحسد ذا مال فيقول:

أنا ما أحسد الخيّر على كثر ماله
لو أنّه بحر والبطّ فيه يعوم
لي مال في حمص ولي مال في حلب
ولي مال قاطع ديرة الفيّوم
أنا ما أحسد غير راعي بيضا غريرة
لو أنّه مجرّد ما عليه هدوم
ع اليوم لو أن راعي المليحة يبيعها
لأظلّ ليلي والنهار أسوم

وهذا شاعر شعبي من مرسى مطروح يوصي صاحب فرس أن يخفيها عن الحسود الذي لم يعتد رؤية الخير العميم فيقول:

واريها عن اللي معيان
اللي ما عمره راعى الخير

قال خفاف بن ندبة في من تعلّق في رقبته التمائم والرّقى خشية العين:

يعقد في الجيد عليه الرُقى
من خيفة الأنفس والحاسد

قال الشاعر:

يا طالب العيش في أمنٍ وفي دعة
رغداً بلا قتر، صفواً بلا رنق
خلّص فؤادك من غلّ ومن حسد
فالغلُّ في القلب مثلُ الغُلِّ في العنق

قال ابن المعتزّ:

اصبرْ على حسد الحسود
فإنّ صبرَكَ قاتلُهْ
كالنار تأكلُ بعضَها
إنْ لم تجدْ ما تأكلُهْ

وقال الشاعر:

إن تحسدوني فإنّي غيرُ لائمكم
قبلي من الناس أهل الفضل قد حُسدوا
فدام لي ولكم ما بي وما بكم
ومات أكثرنا غيظاً بما يجدُ
أنا الذي تجدوني في حلوقكم
لا أرتقي صعداً فيها ولا أردُ

وقال الشاعر:

حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيه
فالكل أعداء له وخصوم
كضرائر الحسناء قلن لوجهها
حسداً وبغياً إنّه لدميم

وفي نوابغ الحكم: الحسدُ حسكٌ مَنْ تعلّقَ به هلك، ومن دواعي الحسد التكبّر.

وقال ابن حمام:

تمنّى لي الموتَ المعجّلَ خالدٌ
ولا خير فيمن ليس يعرف حاسده

وقال أبو تمّام الطائي:

وإذا أراد الله نشر فضيلةٍ
طُويَتْ أتاح لها لسان حسودِ
لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يُعرفُ طيبُ عُرفِ العودِ
لولا التخوّفُ للعواقبِ لم تزل
للحاسد النعمى على المحسودِ

لبعض الحكماء في الحسد قال بعض الحكماء: الحسد من تعادي الطبائع واختلاف التركيب وفساد مزاج البنية وضعف عقد العقل والحاسد طويل الحسرات.

وقال ابن المقفع: أقل ما لتارك الحسد في تركه أن يصرف عن نفسه عذاباً ليس بمدرك به حظًا ولا غائظ به عدوًا، فإنا لم نر ظالماً أشبه بظلوم من الحاسد، طول أسف ومحالفة كآبة وشدة تحرق، ولا يبرح زارياً على نعمة الله، ولا يجد لها مزالاً، ويكدّر على نفسه ما به من النعمة، فلا يجد لها طعماً، ولا يزال ساخطاً على من لا يترضّاه، ومتسخّطاً لما لن ينال فوقه، فهو منغّص المعيشة دائمُ السخطة محروم الطلبة، لا بما قسم

له يقنع، ولا على ما لم يقسم له يغلب، والمحسود يتقلّب في فضل الله مباشراً للسرور، منتفعاً به ممهلاً فيه إلى مدة ولا يقدر الناس لها على قطع وانتقاص، وقيل للحسن البصري: أيحسد المؤمن أخاه؟ قال: لا أبا لك، أنسيت إخوة يوسف؟ وكان يقال: إذا أردت أن تسلم من الحاسد فعمّ عليه أمورك.

ويقال: إذا أراد الله أن يسلّط على عبده عدوّاً لا يرحمه سلّط عليه حاسداً.

وقال العتبي يرثي أولاده:

وحتى بكى لي حسادهم
وقد أقرحوا بالدموع العيونا
وحسبك من حادثٍ بامرئٍ
يرى حاسديه له راحمينا

قيل لسفيان بن معاوية: ما أسرع حسد الناس إلى قومك؛ فقال:

إن العرانين تلقاها محسدةً
ولا ترى للئام الناس حُسادا

وقال آخر:

وترى اللبيب محسّداً لم يجترم
شتم الرجال وعرضه مشتوم
حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيه
فالقوم أعداءٌ له وخصوم
كضرائر الحسناء قلن لوجهها
حسداً وظلماً إنه لذميم

وقال يحيى بن خالد: الحاسد عدو مهينٌ لا يدرك وتره إلا بالتمني.

وقيل لبعضهم: أيّ الأعداءِ لا تحبُّ أن يعود لك صديقاً؟ قال: من سبب عداوته النعمة.

وقال الأحنف: لا صديق لملولٍ ولا وفاء لكذوبٍ ولا راحة لحسودٍ ولا مروءة لبخيلٍ ولا سؤدد لسيّئ الخلق.

وقال معاوية في استحالة إرضاء الحاسد: كلّ الناس أستطيع أن أرضيه إلا حاسد نعمةٍ، فإنّه لا يرضيه إلا زوالها.

وقال الشاعر:

كل العداوة قد ترجى إماتتها
إلا عداوة من عاداك من حسدِ

وفي بعض الكتب يقول الله: الحاسد عدوٌّ لنعمتي متسخّط لقضائي غير راضٍ بين عبادي.

وكان يقال: قد طلبك من لا يقصر دون الظفر، وحسدك من لا ينام دون الشفاء.

وخطب الحجاج يوماً متمثّلاً بقول سويد بن أبي كاهل:

كيف يرجون سقاطي بعدما
جلّل الرأس بياضٌ وصلعْ
رب من أنضجتُ غيظاً صدره
قد تمنّى لي موتاً لم يُطعْ
ويراني كالشجا في حلقه
عسراً مخرجه ما ينتزع
مزبداً يخطر ما لم يرني
فإذا أسمعته صوتي انقمع
لم يضرني غير أن يحسدني
فهو يزقو مثل ما يزقو الضوع
ويحيّيني إذا لاقيته
وإذا يخلو له لحمي رتع
قد كفاني اللهُ ما في نفسه
وإذا ما تكلّف شيئاً لا يضع[1]

وقال بعضهم: الحسد أول ذنبٍ عُصي اللّه به في السماء، يعني حسد إبليس آدم، وأول ذنب عُصي اللّه به في الأرض، يعني حسد ابن آدم أخاه حتى قتله.

وأنشد أبو زيد الأعرابي:

لا تقبل الرشد ولا ترعوي
ثاني رأس كابن عواء
حسدتني حين أفدت الغنى

مـا كنـــت إلا كابن حـــواء

وأنت تقلينـي ولا ذنـــب لـي

لكنّنـــي حـمّـــال أعبـاء

من يأخذ النـــار بأطـرافـه

ينضـح علـى النـار من الماء

مرّ قيس بن زهير والربيع بين زياد في بلاد غطفان، فرأى ثروةً وجماعات وعدداً فكره ذلك، فقال له الربيع بن زياد: إنّه يسوءك ما يسرّ الناس؟! فقال له: يا أخي إنّك لا تدري، إنّ مع الثروة والنعمة التحاسد والتخاذل، وإن مع القلّة التحاشد والتناصر.

قال الأصمعي: رأيت أعرابياً قد أتت له مائةٌ وعشرون سنةً، فقلت له: ما أطول الله عمرك! فقال: تركت الحسد فبقيت.

وقال عمر بن أبي ربيعة:

زعموها سألـت جاراتها

وتعـرّت يـوم حـرٍ تـبـترد

أكما ينعتنـي تبصرننـي

عمركـن الله أم لا يقتصد!

فتضاحكن وقد قلـن لـها

حسنٌ في كلِّ عينٍ من تـود

حسدٌ حملنه من حسنهـا

وقديماً كان في الناس الحسدْ

عـن علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه: حسد الصديق من سقم المودة[2].

نماذج من الحسد:

قـال الأصمعـي: كان عندنـا رجلان يعينان الناس، فمرّ أحدهمـا بحوض من حجارة، فقال: ما رأيـت كاليوم قـطّ! فتطاير الحوض فقلتين، فأخـذه أهله فضبّبـوه بالحديد، فمـرّ عليه ثانية فقـال: وأبيك لقلّما أضـررتُ أهلك فيك! فتطاير أربـع فلقات، قال وأمّا الآخر فإنّه سمع صوتَ بولٍ من وراء حائـط، فقال: إنّك لشرٌ الشخب! فقالوا لـه: إنّه فلان ابنك. قـال: وانقطاع ظهراه! قالوا: إنّـه لا بأس عليه. قال: لا يبـول والله بعدها أبداً! قال: فما بال حتّى مات.

وقالوا: سمع رجلٌ بقرة تُحلب، فأعجبه صوت شخبها، فقال: أيّتهنّ هذه؟ فخافوا عينه، فقالوا: الفلانيّة - لأخرى ورّوا بها عنها - فهلكتا جميعاً المورّى بها والمورّى عنها.

وقـال الأصمعي: رأيـت رجلاً عيونـاً، فدُعي عليـه فَعُوِرَ، قال: إذا رأيت الشيء يعجبني وجدتُ حرارة تخرج من عيني[3] [4].

وقـد فقد خطيـب مفوّه صوتـه عندما استمع إليه حسود، وقال أيـوب السجستاني: إني لأترك لبس الثوب الجديـد خشية أن يحدث في جيراني حسد، أخرج ابن ماجه بإسناد صحيح، والبيهقي أنه سئل رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم عن أفضـل الناس فقال: «التقي النقـي لا إثم فيه ولا بغي ولا غلّ ولا حسد».

وعن عبد الله بن بُسر مرفوعاً: «ليس مني ذو حسدٍ ولا نميمة ولا كهانة ولا أنا منه».

للنبـي صلـى الله عليـه وسلـم قـال: حدّثنا إسحـاق بن راهويه قـال: أخبرنا عبد الرزاق عن معمر عـن إسماعيل بن أمية قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلـم: «ثلاثةٌ لا يسلم منهن أحدٌ الطـيرة والظن والحسد» قيـل: فما المخرج منهن يا رسـول الله؟ قال: «إذا تطيرت فلا ترجع، وإذا ظننت فلا تحقق، وإذا حسدت فلا تبغ».

وقال بكـر بن عبد الله: حصّنـك من الباغي حسن المكاشـرة، وذنبك إلى الحاسد دوام النعم من الله عليك.

وقـال روح بن زنباع الجذامي: كنت أرى قوماً دوني في المنزلـة عنـد السلطـان يدخلون مداخل لا أدخلهـا فلما أذهبت عنّـي الحسد دخلت حيث دخلوا[5].

والعلم ما زال حائراً في تعليل ظاهرة الحسد، وتكلّـم العلمـاء في عصرنا عن أشعـة غير مرئية تخـرج من عين الحاسـد، فتصيب مـن يحسده، وآخر ما تمكّن العلم أن يصل إليه في هذا الشأن ما

أعلنته الجامعات ومعاهد العلم من أنّ العين تخرج منها أشعة تستطيع التأثير عن بعد في الماديّات، وقد تثني النظرة المركّزة قضيب الحديد، وعقلاء الأمم على اختلاف مللهم ونحلهم لا تدفع أمر العين ولا تنكره، فقالت طائفة إنّ العائن إذا تكيّفت نفسه بالكيفيّة الرديئة انبعثت من عينه قوّة سمّيّة تتصل بالمعين (المحسود) فيتضرر.

مرويّات شعبيّة عن الحسد:

شاهدت امرأة بدويّة نفساء إبل قبيلة عنزة حين مرّت أمامها في طريقها إلى مراتع الجولان، فنظرت إلى الإبل بتلهّف وهي مشتهية لحم جزور، فبركت إحدى النياق، وأخذت تفحص الأرض بأرجلها كالمدوغة، فما كان من أحد الرعاة ذكّاها وتركها، فأخذ الناس يقتطعون من لحمها، وقامت النفساء فأحضرت لها حقّة منها.

روي أنّ رجلاً أعمى سمع وصف سنام ناقة من إبل قبيلة عقيل بأنّه يشبه الكثيب، فقال للذي وصف سنام الناقة: كوّم لي كوم رمل بحجم سنام الناقة ففعل، أخذ الأعمى يتحسّس كوم الرمل بإشفاق، ثمّ قال للرجل: اذهب واحضر لنا من لحمها، فذهب إلى مرتع الإبل فوجد الرعاة يسلخون الناقة عينها بعد أن سقطت في طور وكسرت، وأحضر من لحمها.

ولدت امرأة طفلاً، وكانت مجاورة لامرأة عاقر حسود، فأخفت الطفل بعيداً، حين علمت أنّ جارتها ستزورها، ولفّت صخرة صوّان بحجم الطفل، وغطّتها ووضعتها على مرأى من الزائرة المباركة المهنّئة، كشفت عن الصخرة بعد خروجها فوجدتها قد تفتّتت إرباً صغيرة كالرماد.

خطب أحدهم فتاة، فأخذ يتردّد على أهلها، وأحضّر المهر والملابس والحليّ، وعندما قدمت الجاهة لزفّها رفضت، وأعادوا للخاطب المهر الذي دفعه على أقساط، وكانت هذه الفتاة قد علقت رجلاً آخر فتزوّجته، فكانت كلّما حملت بطفل تسقطه أو يموت بعد ولايته، فقيل لها أنت معيونة، فذهبت إلى خطيبها الأوّل بهديّة، وكان قد تزوّج امرأة أخرى وأنجب أطفالاً، ومكثت في ضيافته ليلة، وطلبت منه المسامحة والدعاء لها بالبركة، فسامحها ثمّ أنجبت أربعة أطفال.

نظر عيون إلى حصان كان يعدو متقدّماً في مضمار سباق، فعثر الحصان وسقط الفارس، وذهبت المرويّات الشعبيّة إلى أبعد من ذلك، إذ قيل إنّ حسوداً نظر إلى قطار يمرّ لأوّل مرّة على سكّة قطار، فتنهّد الحسود عند مروره فخرج القطار عن سكّته.

كان رجل يرتقي نخلة ليجني بلحاً في واحة جغبوب، فمرّ به غلام، وسأله أن يرمي له ببلح، قائلاً: "يا عمّ ارم لي بلح" فلم يعره انتباهاً، وظلّ الطفل ينادي أسفل النخلة، فتحرّك الرجل ليغيّر مكانه ويقترب من قنو بلح ليقصّه فسقط الرجل مع ما جناه، والطفل لا زال يسأل فقال الرجل: جاك عمّك والبلح.

شاهد أحدهم زرعاً قد ارتفع ليبلغ حزام الرجل، وقد بدأ الحليب في السنابل وهي تموج مصفرّة كالذهب، وأتى صاحب الزرع إليه في الصباح، وإذ بالسنابل قد يبست وهي فارغة، وشاهد آخر قطيعاً من الأغنام يتبعها كبش ضخم، وإذ بالكبش يسقط على الأرض وكأنّه أصيب بسهم في مقتل.

كان في قرية حسود قد اشتهر صيته، فشكا إليه صاحب طيور دجاج كان يعيش من تربيتها ترعى في فضاء مفتوح، تهاجمها حدأة بشكل يوميّ، توشك على القضاء عليها، فقال الحسود لصاحب الدجاج، متى تأتي الحدأة؟ قال: مع العصر، قال: جهّز لي غداء مكوّناً من ديكين وأنا أخلّصك من الحدأة، وعندما انتهى الحسود من غدائه، وحامت الحدأة فوق المكان، قال لصاحب البيت نادِ لي أحد أولادك – وكان قد طلب من أبنائه الاختباء وعدم الظهور في حضور الحسود خوفاً من الإصابة بالعين – قال: ماذا تريد منه؟ قال: كي يحضر لك الحدأة عندما تسقط، وإذ به يأتي بالحدأة وهي لا زالت ساخنة.

كان أحد المدرّسين يقود سيّارته على أرض

مستوية، فمرّ برجل حسود يقف على قارعة الطريق يريد الركوب، فحمله معه إلى المكان الذي يريده على طريقه، كي يتّقي عينه، وما أن نزل الحسود، وانطلقت السيارة تكمل مشوارها، والحسود يتابع انطلاقها، وإذ بها تنقلب عدّة مرّات، فتجمّع حولها السائقون ليجدوا السيارة قد تحطّمت وبها صاحبها وقد فارق الحياة.

رقى الحسد:

روي أنّه كان إذا اشتكى رسول الله صلّى الله عليه وسلّم أتاه جبريل عليه السلام فقال: بسم الله أرقيك، من كلّ داءٍ يشفيك، ومن شرّ حاسدٍ إذا حسد، ومن شرّ كلّ ذي عين.

كما أمر رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يسترقي من العين.

عن سعيد بن حكيم قال: كان النبي صلّى الله عليه وسلم إذا خاف أن يصيب شيئاً بعينه قال: «اللهم بارك فيه ولا تضرّه»

وعن جابر أن النبيّ صلى الله عليه وسلم قال لأسماء بنت عميس: « ما لي أرى أجسام بني أخي ضارعة؟ - أي نحيفة - تصيبهم الحاجة؟! قالت: لا ولكن العين تسرع إليهم. قال: «ارقيهم».

وكان رسول الله صلّى الله عليه وسلّم إذا اشتكى إنسان مسحه بيمينه ثمّ قال: « اذهب الباس ربّ الناس، واشفِ أنت الشافي، لا شفاء إلاّ شفاؤك، شفاء لا يغادر سقماً»

وكان رسول الله صلّى الله عليه وسلّم إذا مرض أحد من أهله نفث عليه بالمعوّذات[6].

وعن أمّ سلمة: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم لجارية في بيتها رأى في وجهها سعفة بها «استرقوا بها نظرة فاسترقوا لها» (السعفة: سواد في الخدّ، نظرة: إصابة بالعين)[6].

وكان يأمر العائن فيتوضّأ ثمّ يغتسل منه المعين"

وفي حديث العين: «العين حقّ، فإذا استغسلتم فأغسلوا»[8] . أي إذا طلب من أصابته العين من أحد جاء إلى العائن بقدح فيه ماء، فيدخل كفّه فيه فيتمضمض، ثمّ يمجّه في القدح، ثمّ يغسل وجهه فيه، ثمّ يدخل يده اليسرى فيصبّ على يده اليمنى، ثمّ يدخل يده اليمنى فيصبّ على يده اليسرى، ثمّ يدخل اليسرى على مرفقه الأيمن، ثمّ يدخل يده اليمنى فيصبّ على مرفقه الأيسر، ثمّ يدخل يده اليسرى فيصبّ على قدمه اليمنى، ثمّ يدخل يده اليمنى فيصبّ على قدمه اليسرى، ثمّ يدخل يده اليسرى فيصبّ على ركبته اليمنى، ثمّ يدخل يده اليمنى فيصبّ على ركبته اليسرى، ثمّ يغسل داخلة الإزار، ولا يوضع القدح على الأرض، ثمّ يصبّ ذلك الماء المستعمل على رأس المصاب بالعين من خلفه صبّةً واحدة فيبرأ بإذن الله.

قالت امرأة من بني عامر في رقية لها: أرقيك بالله من نفس حرّى وعين شرّى[9].

قال العتبيّ: سمعت أعرابيّة بالحجاز فصيحة ترقي من العين فتقول: أعيذك بكلمة الله التامّة التي لا يجوز عليها هامّة، من شرّ الجنّ والإنس عامّة، وشرّ النظرة اللامّة، أعيذك بمطلع الشمس، من كل ذي مشي همس، وشر كلّ ذي نظر خلس، وشرّ كلّ ذي قول دسّ، ومن شرّ الحاسدين والحاسدات، والنافسين والنافسات، والكائدين والكائدات، نشرت عليك بنشرة نشار، عن رأسك ذي الأشعار، وعن عينيك ذواتي الأشفار، وعن فيك ذي المحار، وظهرك ذي الفقار، وبطنك ذي الأسرار، وفرجك ذي الأستار، ويديك ذواتي الأظفار، ورجليك ذواتي الآثار، وذيلك ذي الغبار، وعنقك فضلاً وذا إزار، وعن بيتك فرجاً وذا أستار، رششت بماء بارد ناراً، وكان الله لك جاراً[10].

ويعمد الكثيرون إلى التحصن والتعوذ بالتحصينات والأدعية القرآنية والنبوية، والدعاء بالبركة إذا رأى المرء ما يعجبه.

يرقي المحسود نفسه صباحاً ومساءً لمدة ثلاثة أيام بالتعويذات القرآنية التالية:

الفاتحة- أية الكرسي- آخر سورة البقرة- الإخلاص- المعوذتين بالإضافة إلى التحصينات

www.al-sunna.net

النبوية المذكورة اغتسال المحسود بماء غسل الحاسد، وتستخدم هذه الطريقة إذا عرف الحاسد على وجه التعيين.

ومن الرقي التي ترد العين ما ذكر عن أبي عبد الله الساجي وكان مجاب الدعوة وله آيات وكرامات بينما كان في بعض أسفاره للحج أو الغزو على ناقة فارهة، وكان في الرفقة رجل عائن، فما نظر إلى شيء إلاّ أتلفه وأسقطه! فقيل لأبي عبد الله: احفظ ناقتك من العائن، فقال: ليس له إلى ناقتي سبيل، فأُخبر العائن بقوله، فتحيّن غيبة أبي عبد الله فجاء إلى رحله فنظر إلى الناقة فاضطربت وسقطت، فقيل لأبي عبد الله: إنّ هذا العائن قد عان ناقتك، وهي كما تراها تضطرب فقال: دلّوني عليه فدُلّ عليه، فوقف عليه وقال: بسم الله حبس حابس وحجر يابس وشهاب قابس، رُدّت عين العائن عليه، وعلى أحبّ الناس إليه في كلوتيه رشيق وفي ماله بليق ((فارجع البصر هل ترى من فطور ثم ارجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئا وهو حسير))فخرجت حدقتا العائن وقامت الناقة لا بأس بها.

قال أبو ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيّةُ أنشبت أظفارها
ألفيتَ كلّ تميمةٍ لا تنفع

وللوقاية من حسد الجن حدّث أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ستر ما بين أعين الجنّ وعورات بني آدم إذا وضعوا ثيابهم أن يقولوا: بسم الله».

من الرقى الشعبيّة:

اعتاد الكثيرون تعليق خرزة زرقاء أو حذوة حصان أو فردة حذاء أو أجراس أو قرون وعظام الحيوانات .... إلخ، ويتم تعليق هذه الأشياء على الآدميين أو المنازل أو السيارات والممتلكات للوقاية من الحسد (العين)، وهذه من التمائم المنهي عنها ففي الصحيح عن أبي بشير الأنصاري رضي الله عنه أنه كان رسول الله في

بعض أسفاره فأرسل لرسوله أن لا يبقين في رقبة بعير قلادة من وتر أو قلادة إلا قطعت، فقد كان أهل الجاهلية يعلقون أوتاراً على الدواب اعتقادا منهم أنها تدفع العين عن الدابّة،

ومنهم من يعمد إلى التبّخر بالشبة والأعشاب والأوراق للوقاية أو العلاج من الحسد.

ومن عادات بعض الناس أن يحضروا شيئاً من أشياء العائن، كقطعة قماش من ملابسه، أو خصلة شعر، فتحرق ليشمّ المصاب قتارها، فتساعد على شفائه في اعتقادهم، وإذا تعذّر الحصول على شيء من العائن يأخذون من أثره أي الرمال التي وطئها، ويضعونها في إناء ويصبّون عليها الماء، ويسقون المصاب منه.

تقول راقية شعبيّة: "حوّطتك بالله من مارقات الطريق، ومن قاطعات الفريق، ومن اللي عينها برقا وسنها فرقا" إذ يسود اعتقاد أنّ من كان بين أسنانه الأماميّة فلج، أو كان في عينيه سواد قادح وبياض واضح فإنّه حسود، أو من كان مقطّع العوارض (السوالف) ليس في عارضيه شعر فإنّه يحسد كذلك، ومن رجع للرضاعة بعد أن فطم فإنّه يحسد إذا كبر.

ومن الرّقى الشعبيّة أن يذاب رصاص ويوضع على رأس المصاب بالعين وعاء فيه ماء، ثمّ يصبّ (يطشّ) الرصاص المذاب في الماء، فيتجمّد الرصاص ويتشكّل على هيئة وجه أو جسد الحاسد، ثمّ يلقى الماء والرصاص على مفترق طرق كي يذهب تتناقله الأقدام فيتفرّق خطره على الكثيرين ليتخلّص منه المصاب بالعين.

أمثال شعبيّة في الحسد:

فلسطين: بعرة وعود في عين الحسود.

اليمن، الشام: عين الحسود تبلى بالعمى.

لبنان: معاونة ما بتعينونا، وبالعين تصيبونا.

اليمن: العين قتّالة.

فلسطين: العين تاخذ حقّها حتّى من الحجر.

فلسطين: عينه ترمي الطير الطاير.

الشام: يحسدوا النور على فّي الحجر.

فلسطين: يحسدوا القرد على حَمَار الط... .

الشام: حسد إمّا ضيقة عين؟ قال: من الجهتين.

فلسطين: مثل حاسد وارثه.

لبنان: الحسد بيقطع جسر البيت.

الخليج، فلسطين: يحسدون الفقير على موتة الجمعة.

فلسطين: الحسود لا يسود، ولا يموت إلاّ مكيود (منكود).

فلسطين: لا تحسد من قال: ربّي عطاني.

فلسطين: اخرج الحسد من قلبك تحلّ القيد من رجلك.

فلسطين: ما يحسد المال إلاّ أصحابه.

كافّة: الحسود لا يسود.

فلسطين: عين الحسود مقلوعة بعود، وعين الجار مقلوعة بنار.

www.elazayem.com

البحرين، الإمارات: من طالع غيره قلّ خيره.

الخليج: الرازق في السما، والحاسد بالأرض.

المغرب: الرازق في السما والمطّاس في الرحبة.

فلسطين: أيش يعمل الحاسد مع الرازق.

الكويت: عين الشاب داب.

مصر، فلسطين: عينه تفلق الحجر (الصخر).

اليمن: العين توصّل الدفن.

الخليج: لولا الحسد ما مات أحد.

العراق: أكثر أهل القبور من العين.

الخليج: أبو عين فارغة.

اليمن: حاسد على باب الجنّة.

فلسطين: حلّ في البلاد الفسد، ولا تحلّ في البلاد الحسد.

فلسطين: عيش بعيش، والحسد ليش.

ليبيا: حاسدين الأعمى على طول عكازه.

الجزيرة، فلسطين: يحسدون الأعمى على كبر عيونه.

فلسطين: ما حسدناهم على أكل الشوي والرقاق يحسدونا على نوم الزقاق.

فلسطين: حسدوا الفقيرة على الحصيرة.

الشام: يحسدوا النور على فيّ الشجر.

فلسطين: اللقمة المنظورة توقف في الزور.

فلسطين: يحسدوا العريان على قلّة شراية الصابون.

فلسطين: غِير من جارك ولا تحسده.

فلسطين: حسدتني جارتي على طول رجليّه.

فلسطين: الحسد عند الجيران، والبغض عند القرايب.

فلسطين، المغرب: عاند ولا تحسد.

سوريّا: الحسد بالأهل والغيرة بالجيران.

الشام: البغض بالأهل والحسد بالجيران.

مصر: الكره من الأهل، والحسد من الجيران.

مصر: يتباهوا بحالهم ويحسدوا جارهم.

سوريا: أنا ما أحسد الغنيّة على مالها، أحسد اللي قضت عمرها مع رجّالها.

فلسطين: أبو ميّة يحسد أبو ثنيّة (عنز أو نعجة).

قال عليّ بن أبي طالب كرّم الله وجهه: العداوة في الأهل، والحسد في الجيران، والمودّة في الأخوال.

فلسطين: عينه ما تطيح البلاد (الأرض): في

وصف الحسود.

فلسطين: أيش يعمل الحسود في المرزوق.

فلسطين: حسدني البين على كبر شواربي.

فلسطين: الحسود تعبان.

المغرب: المحساد ما يربح.

تونس: علاش ياخذوك بالعين يا معوج الساقين.

تونس: عين الشيخ جات في الشحمة.

تونس: رزق الحاسد عند المحسود.

تونس: لا حاسد برازق، ولا مبغض بخير.

موريتانيا: جغم الحاسد من القرطوع (الرشفة التي تمنع الشرب).

موريتانيا: الراس إلى عاد عينين (حسود) يخلع (يزعج).

موريتانيا: اللي ما عور راسه (عينه) تعميه الناس.

ليبيا: العين حقّ ومحمّد حقّ: كما أنّ محمداً رسول الله حقّ، كذلك العين.

ليبيا: العينة (الحسد) تقتل الأسد.

ليبيا: العين ما تغيث حبيب.

ليبيا: ما حسدناهمش في المال، حسدونا في وسعة البال.

ليبيا: ماري ولا تكون حسود: (ماري: اغبط، قلّد).

ليبيا: يحسدوك في دم وجهك.

اليمن: لفّ درّك ولو قلّ، وطفلك ولو ذلّ: اخف لبنك، ولو كان قليلاً، وطفلك ولو كان نحيفاً، خوفاً من الحسد.

الهوامش

1 - عيون الأخبار لابن قتيبة: جـ 1 ص 148

2 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ1 ص 70

3 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ 4 ص 349

4 - الحيوان للجاحظ جـ 2 ص 141، 142

5 - عيون الأخبار لابن قتيبة جـ 1ص 145

6 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ4 ص 355

7 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ4 ص 356

8 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ4 ص 357

9 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ4 ص 358

10 - ربيع الأبرار للزمخشري جـ4 ص 363

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الأحاديث الشريفة
- عيون الأخبار لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري / دار الكتاب العربي / نسخة مصورة عن دار الكتب المصرية 1925
- ربيع الأبرار ونصوص الأخبار تصنيف محمود بن عمر الزمخشري/ الطبعة الأولى / دار الذخائر بغداد
- الحيوان لأبي عثمان عمرو بن بحر االجاحظ دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان الطبعة الثالثة 1969

إطلالة على ألعاب الأطفال بالمغرب

من كتاب:
MOUSSEMS ET FETES TRADITIONNELLES AU MAROC

رشيد العفاقي
كاتب من المغرب

يُشَكِّلُ اللَّعب قسماً مُعتبراً من اهتمامات الطفل، لا يَقِلُّ قيمةً وأَهميةً عن الأقسام الأخرى التي يتوزّعها التعليم وطرائق اللباس والأكْل وغير ذلك من العناصر التي تُكَوِّنُ شخصيته وتُهَيِّئُهُ للقيام بأدوار في المستقبل. وقد ذهب بعض الباحثين إلى "أن أهمية اللّعب عند الأطفال ضرورية كضرورة الهواء النقي، وأشعة الشمس، والماء العذب والغذاء والنوم. فهو يُهَيِّء لهم فرصاً كثيرة للاندفاعات الطبيعية، كما أننا بواسطتها نستطيع أن نبثَّ فيهم أشياء كثيرة وخصالا حميدة كضبط النفس والإقدام والعزم والشجاعة"[1].

ومِـنْ هُنا فـإن أي حِرمـان أو نقص قد يُعانيه الطفل في هذا الجانب ستكون له انعكاسات سلبية، كما أن مَنْحَ اللّعب حجما أكبر من حَجْمِه الطبيعي، وتَرْك الطفـل يتمادى فيه إلى حُـدود غير معقولة يؤدي كذلك إلى سِلبية أخرى، ولعلّ الواجب في هذا المجال هو مدّ الطفل بالجُرْعَة المُناسبة من غير أن يكـون لذلك تأثير أو طغيان على جوانب أخرى من احتياجاته العديدة، ويبدو أن الحرص على التوازن في هـذا المجـال هـو السبيـل إلى تجنيـب الطفل السقوط في سلبيات الإفراط والتفريط.

ويبدو أن طبيعة حُبّ اللعب التي تنشأ وتنمو في نفس الطفل تبدأ مع المُلاعبة التي يَتلقّاهَا من قِبل والديه وأفراد عائلته بُعَيْد رُؤيته لنُور الحياة بشهور قليلـة، فالمُلاعبـة هي التي تُوقـظ في الطفل شُعورَ الفرح وتزرع فيـه رُوح المرح والدعابـة، وربّما كان لهـذه الملاعبـة وَقْع في صُندوق ذاكـرة الطفل، قد يمتد تأثيره إلى فترة مُتقدمة من مرحلة الطفولة، وقد كان لبعض المُلاعبات طابعٌ وَسَمَ عائلة بكاملها، وأصبحت الأجيال تتوارث تلك السِّمة، كما هو حال أبي محمد الرّشاطي، أحد علماء الأندلس المتوفى عام 542هـ، قال في تفسـير نِسبته: "الرُّشَاطِي: نِسبتنا التـي اشتهرنا بها وذلـك أن أحد أجدادي كانـت بـه شَامَة كبـيرة هي التـي تُعـرف بالوردة وتُسمّيها العجم رُوشَة، وكانت له في الصغر خادمة عجميـة تحضنـه وتكفلـه فكانت عندمـا تخدعه وتلاعبـه تقول له: رُشطالـه، وكثر ذلك منها حتى غلب عليه، وقيل له: الرُّشاطي"[2].

1 - ألعاب الأطفال في الأزمنة القديمة

وكمـا هو الحال اليوم، فقـد كان العرب قديما يُخصِّصـون لأطفالهـم وقتا للعـب، ينصرفُ فيه هـؤلاء الصبيـان إلى إرضاء ذَوْقهـم والتعبير عن فرحهـم، وفي الآن نفسـه كان الآبـاء –من خلال ذلك– يكتشفـون ذكاء أطفالهم ومَـدَى قُدراتهم، وقد حفل الـتراث العربي بكلام كثـير على ألعاب الأطفـال، نجد ذلك مفترقـا في العديد من الكُتب والتآليف، وقد أَفْرَدَ أحد علماء العرب، وهو جلال الدين السيوطي، ألعـابَ الأطفال بتأليف مُستقل، سمّاهُ: "البيان في رياضة الصبيان"[3].

وإذا كان مثـل هـذا التأليـف نـادرا في تـراث العرب، فإنّ كُتب تاريخهم ولُغتهم وآدابهم تحتفظ بإشارات متفرقة ولقطات مُهمة حول بعض الألعاب التـي كان يُمارسهـا صبيـان العـرب، وسنقتصر في هـذه الدراسة على عَيِّنة مـن المصادر المغربية والأندلسيـة التي ورد فيها تَسْمية بعض الألعاب مع كيفيـة لعبها، وقبل أن نتقدّم بِعَرض بعضها نودّ أن نشـير إلى أن العلماء المغاربة قد نبّهوا إلى ضرورة أن يُمْنَـح الطفل وقتا للّعـب، وإلى خُطورة حرمانه مـن ذلك، منهم ابـن الحاج العبـدري الذي يقول في كتابـه "المدخـل" –أثناء كلامه علـى التعليم الأوّلي بالكتاتيب القرآنيـة–: "وينبغي أن يُؤْذَنَ لَهُ (أي للصبي) بعـد الفراغ من المكتب أن يلعب لعبا جميلا يستريح إليه من تعب الأدب، بحيث لا يتعب في اللّعـب، فإن مُنع الصبي من اللعب وإرهافه إلى التعليم دائما، يُميت قلبـه، ويُبطل ذكاءه، ويُبغض إليـه ذلك، ويُنغصـ عَيْشَهُ حتـى يَطلب الحيلة في الخلاص منه رأساً"[4].

وإلى جانـب هـذا الحرص علـى تمتيع الطفل باللعـب، فقد أشار أصحاب كتـب الآداب والتاريخ بالمغـرب والأندلـس إلى ضُروب مـن الألعاب التي كان يُمارسهـا أبناؤهـم أو أطفـال زمنهـم، منهم مالك ابن المرحّل السبتي (توفي سنة 699هـ) في منظومة "الفصيح"، قال:

وهـذه أُرْجُـوحَـةُ الصِّبْـيَانِ
إِذْ يَلْعَبُـونَ وَهِـيَ كَالـمِيـزَانِ[5]

كما خصّص يوسف ابن الشيخ البلوي الأندلسي (توفي سنة 604هـ) في كتابه "ألف باء"، –وهو كتـاب لُغوي بالأساس– فقـرات مُهِمّة للكلام على لعب الصبيان، فقال:

"المقلاء والقلّة: عُودان يلعب بهما الصبيان، فالعُـود الذي يضرب به هو المقلاء، والقُلّة الخشبة الصغيرة التي تُنصب، وقال الأصمعي رحمه الله: هي القُلّة، والقال هو المقلاء، ومنه قول الشاعر:

كأنّ نــزوفــراخ الــهــام بينهم
زهو القــلاة زهــاهــا قــال قالينا

يعنـي الذين يلعبـون بهـا، يقال: منـه قلوت، والقالـون: الصبيـان الذيـن يقلـون أي يضربـون القُلّة.

ثم تابع البلوي سَرْدَ أسماء بعض الألعاب فقال: "ويُقـال: فَالَ رأيُ فُـلان إذا لم يُصب، وأصله من المُفَايَلَة: لعبـة لفتيان الأعراب يُخَبِّئُـونَ الشَّيْءَ في التُّرَاب ثـم يقسمونه فإذا أخطـأ المُخْطِئُ قيل لَهُ: فَالَ رَأْيُكَ".

وقال أيضا: "ولصبيان العرب لُعبٌ أُخر ذكرها ابن قتيبـة في تفسير حديث رسـول الله صلى الله عليه وسلم، أنه بَيْنَا هو يلعب وهو صغير مع الغلمان بعظم وضّاح مرّ عليه يهودي فدعاه، فقال: لتقتلنّ صناديـد هذه القرية. قـال: و"عَظْم وضّاح" لُعبة الصبيان بالليل، وهو أن يأخذوا عظما أبيض شديد البياض فيلقوه ثم يتفرّقوا في طلبه فمن وَجَدَهُ منهم رَكِبَ أَصْحَابَهُ.

ولهـم لُعبـة أخـرى تُسمّـى: الخَطْـرَة، وهـي بالمِخْـرَاق. وأخرى تُسمّى: خـراج، وهي أن يُمسك أحدهم شيئا بيده ويقول لسائرهم: أَخْرِجُوا مَا في يـدي. ومنها لعبة الضّب وهـو أن يُصوّر الضّبَّ في الأرض، ثم يُحَـوِّلُ أحدهم وجهه ويقول: ضع يدك على صـورة الضّبِّ ثـم يقال: علـى أي موضع من الضّبِّ وضعته، فَـإِنْ أَصَابَ قُمّر. ولهم لُعبة أخرى بالتراب يُقال لها: النقيري، يُقال: أنقر الصبيان، فهم ينقرون، وقال الأصمعي في رجزه:

كأنّ آثار الضرابي تلتقث
حولك نقيري الوليد المنبحث
تُراب ما هَالَ عليك المُجْتدث

والمجتـدث: القابـر، والجـدث: القـبر. ولهم لُعبـة أخرى يُقال لها: الجثة، وتشبه الأولى، ولعلها هي المفايلـة: يُخبئون شيئا تحت تُـرَابٍ ثُمّ يَصْدَعُ صدعين ثم يضرب بيده على أحدهما أو على بعضه فإن قبض على الخبء فيه قُمّـرَ... والعَرْعَارُ لُعبة للصبيان أيضا"[6].

كما أشار أبو حيان الأندلسي -نزيل القاهرة- إلى لُعبـة أخرى، يبدو أنها كانت ملعوبة بالأندلس، قال: وسدّر لُعبة للصبيان[7].

ويذكـر المؤرخـون أن الخليفة عبـد المؤمن بن علي الكومي (توفي سنة 558هـ) كان يُرَبِّي صغار الطلبة بمدرسة الموحدين بمراكش على عدّة أمور: "يأخذهـم يوما بتعليـم الرُّكُوب، ويومـاً بالرّمي بالقوس، ويومـاً بالعَـوْم في بُحـيرة صنعها خارج بُستانـه مُربّعة، طـول تربيعها نحـو ثلاثمائة باع، ويومـا يأخذهم بـأن يجذفوا على قـوارب وزوارق صَنَعَهَا لهم في تلك البُحيْرة"[8].

ومـن ألعاب الأطفال بالمغـرب والأندلس: لُعبة الكُـرَة، وقـد ذكرها ابن هشام اللخمـي الإشبيلي (توفي سنة 570هـ)، قال: "والكُرَةُ التي يُلعب بها، وفيها لغتان: كُـرَةٌ وأُكْرَةٌ، على ما حَكَى أبو حنيفة. فأمّا قول عامّة زَمَاننَا كُورَة، فخطأ"[9].

غير أن عُلماء التربية الذين كتبوا الرسائل في توجيه الناشئة لم يَكُونُـوا يستحسنون هذه اللُّعبة، نذكـر منهم العربـي بن محمـد المسّـاري (توفى حوالي عام 1185هـ)، يقول:

ولَعبُ الكُرَة لَيْسَ مَذْهَبِي
إذْ فيه للْقتَـال أَقْـوَى سَبَب
يُدنّسُ المُرُوءَةَ المُحَصّنَة
وَيَطْرُدُ الـوَقَارَ وَالسّكِيـنَة
فَمَا رَأَيْتُ فيه شَيْئاً يُحْمَد
فَتَرْكُ فعـله لَدَيّ أَحْمَدُ[10]

إذن، فالفقيـه المَسَّارِي كان يرى أنَّ لعب الكرة فيـه أقوى أسبـاب القتـال كالمدافعـة والمخاصمة والمضاربـة، وأنَّ لعبهـا يُخِـلّ بالمـروءة التي يجب تحصينها ويُزيل السكينـة التي ينبغي تحصيلها، وذلك لأن اللاعب بها يكـون كثير الوُثوب والجَرْي والطيش والهـرج، وهـذا ليـس من أخـلاق ذوي المروآت. وبالتالي كان ترك لعب الكرة -في نظره- هو الرأي السّديد. وقد خالفه بعض الفقهاء، أوّلُهُم شارحُ منظومته أحمد بن المأمون البلغيثي، قال بعد أن شرح الأبيات المذكورة شرحا لُغوياً:

"فقد أبَاحَهَا بعضهم، كصاحب "مُختصر الأَفَارِدَة"، وذكر كيفية لعبها، فانْظُره. وهي من لعب العرب الأقدمين كما يُؤخذ من "القاموس" و"الصِّحاح" و"المصباح" وغيرها من كُتب اللغة. وبها فسّروا ما في الحديث: (كُنّا نُعَطِي الصبيان يوم عاشوراء اللُّعبة من العهن، نُلْهِيهم بها عن الطعام). وكأن من أباحها نظر لما فيها من التّدرب على القتال والشّجاعة وخفّة الحركة والرياضة. والحق أن ذلك يختلف باختلاف الأعراف والعادات فرُبّ قوم لا وَصَم عليهم في لعبها كأهل مراكش ونواحيها وربّ آخرين لا يلعبها منهم إلا الصبيان أو مَن ليس من ذوي المروءة"[11].

2 - ملاحظات:

*وقد يلحظ الباحث في تاريخ الطفولة العربية أن لعب الأطفال لم يستأثر بعناية الفقهاء والعلماء العرب إلا بمقدار قليل، إشارات هنا وهناك لا تُغْني في شيء، وتآليف قليلة بل نادرة لا تتجاوز حجم الرسائل الصغيرة، ولعل السبب في ذلك هو أن العلماء العرب الذين كتبوا في مجال تربية الأطفال ركّزوا على الجانب التعليمي خاصّة، اعتقادا منهم بأن اللّعب من طبيعة الأشياء التي تميل إليها نفس الطفل كُلَّمَا بدأ يدبّ على الأرض، فهي طبيعة فطرية لا تحتاج إلى تلقين أو تقنين، ومما قد يكون تعزيزا لهذا الرأي السائد ما نجده في مُقدمة مجموع حديث في "الألعاب التربوية" المغربية، يقول مُؤَلِّفُه:

"فالطفل يلعب دَوْماً، أَحَبَبْنا أم كَرِهْنَا، تحت إشرافنا أم خفية عن أعيننا، ذاك عالمه، وكل شيء في لُغته يرتبط عنده باللّعب، فَنَرَاهُ في البيت يلعب بالأدوات المنزلية، وفي الشارع بالكُرة أو بشيء آخر، أو يحاول الانزلاق على مكان مُنْحَدِر، وفي السّاحة نجده منهمكا في لعبة جماعية، وكذا في القسم. فإن انعدمت لديه أدوات اللعب يتّخذُ أدواته وسيلةً لذلك. ولو سألته عمّا يعمله في كل حالة لأجابك بوضوح: أَلْعَبُ. ولو أَمْعَنَّا النّظر فيما يقوم به لَمَا وجدناه يلعب لمجرد اللعب أو لأنه رأى رفاقه يلعبون بل على العكس يُتيح لنفسه فُرصاً لاكتساب الخبرات والمهارات.. وقال مُرَبٍّ يُعَرِّف اللعب بالنسبة للطفل: "هو أول ما يقوم به وهو في مهده، هو سلسلة مترابطة من الحركات يُعَبِّر بها عن الاختلاجات النفسية يقصد بها الترويح والتسلية، وهو كذلك السُّرعَة والخفّة في تناول الأشياء أو استعمالها أو التّصرف فيها"[12].

وانطلاقاً من هذا الرأي، كان من الطبيعي أن ينصبّ اهتمام المُربّين على الأشياء المكتسبة لدى الطفل من طريق التربية والتعليم كالقراءة والكتابة والحفظ وحسن السلوك والتّديّن، ولم يكن يتمُّ التّطرّق إلى اللّعب إلا عَرَضاً، وبإشارات عابرة هي في أغلبها تحذيرٌ مِنْ خطورة التّمادي فيه وضرورة وضع حُدود له يجب على الطفل أن يتوقّف عندها حتى لا يطغى ذلك على الجِدِّيّة والاستقامة التي تتطلبها المراحل المُقبلة من حياته، وحتى لا تمتد مرحلة اللّعب في حياة الطفل إلى مُستويات من عُمره لا يُستحسن فيها أن يظلّ لاعباً.

فثمّة العديد من الكتب العربية الموجّهة للأطفال، منها على سبيل المثال "تلقين الوليد" لأبي محمد الإشبيلي، وكتاب "ألف باء" لأبي الحجّاج البلوي المالقي، لا يجد فيها القارئ إلا دعوة الآباء أبناءهم إلى سُلوك نهج الجِدِّيّة والاستقامة والاقتداء بالمثال الصالح، وترتكز تلك الدعوة على أمرين: طلب العلم والتّديّن.

ومما قد يدخل في هذا الباب أيضا: الوصايا، لقد وصلتنا العديد من الوصايا المغربية الأندلسية التي وجّهها الآباء لأبنائهم، نشير -على سبيل المثال- إلى أنّ الأستاذ محمد بن عزوز جمعَ نصوصَ عشرة منها في كتابه: "أدب الوصية من الآباء للأبناء"[13]، وبالرجوع إلى قراءتها فإننا لا نجد فيها أيّ شيء يتعلق باللّعب أو الرياضة. إنّ هذه التآليف وغيرها إنما كان هدفها تعليميٌّ بالأساس: ترسم للولد الصغير نهجا، أو تضع له خُطّةَ حياة من خلال العديد من الأمثلة التي يتوجّب على الطفل أن يقتدي بها ويمشي على أثرها، وبالتالي فهي لا تُعَرِّج على اللّعب الذي كان يُعَدُّ ضربا من اللّهو والهزل، ثم

إنّ هذه التآليف كانت –على العموم– مُوجّهة لفئة عُمرية تمكّنت من اكتساب نصيب صالح من العلم وأضحت تستطيع أن تُميِّز وتختار القُدوة الصالحة أيْ أنّها تجاوزت مرحلة اللّعب التي تسبق مرحلة الوعي والنّضج العلمي والفكري.

فكما قلنا، إن هذا الإغفال راجع إلى أن اللّعب فطرة في نفس الطفل، ثم إن حدوده الزمنية تقف عند مرحلة مُعيّنة، بينما التّعلّم –وهو شيء مكتسب– تظل حدوده مفتوحة من المهد إلى اللّحد، وهذا هو الذي ركّز عليه العلماء والمُرَبُّون العرب.

* ومما يُلاحظ أيضا في ألعاب أطفال العرب –بصفة عامة– أنها تختلف من منطقة إلى أخرى، وثمة ألعاب يشترك في لعبها أطفال عِدّة مناطق، كما نجد اتفاقا أو اختلافا في طُرق لعبها والمصطلحات المستعملة أثناء ذلك. ويبدو أنّ طبيعة المكان كان لها دخل في تحديد بعض أنواع الألعاب، فأطفال المناطق الصحراوية تختلف ألعابهم عن أطفال المناطق الجبلية المعتدلة أو الباردة، كما أن ألعاب الرِّمال هي غير ألعاب الرّوابي المخضرة والمروج الواسعة.

بل إننا نجد تأثيرَ المكان في طبيعة اللعب يبرز حتى في البلد الواحد، وهُنا سأسمح لنفسي بتقديم مثال مُنتزع من طفولتي، فقد كُنّا نسكن في حي شعبي يقع خارج أسوار المدينة القديمة ويتمتع بأشجار ورياحين ومساحات واسعة للّعب، وقد مارسنا في تلك الفضاءات ألعابا عديدة، اكتشفتُ فيما بعد أن أطفال الأحياء العصرية، التي تنعدم فيها مثل تلك المساحات الخضراء المفتوحة، لا يعرفون تلك الألعاب ولا سَمِعُوا بها، وإنما كان جلّ لعبهم ما كانوا يُمارسونه في النوادي، ومن المعروف أن ألعاب النوادي هي الرياضات التي يلعبها كُلّ أطفال وشباب العالم مثل كُرة القدم وكُرة السّلة وكُرة المضرب، وهذه لا نبعد إذا لم نُسَمِّها ألعاباً لأنها لا تُحيلُ على خُصُوصِيّة أو هُوِّيّة ثقافية، ومن هُنا جاء التفريق من قِبل الباحثين بين الرياضات والألعاب، ولتمييز هذه الأخيرة أُطلق عليها إسم: الألعاب الشعبية.

3 - ألعاب الأطفال في الأزمنة المعاصرة

لقد عرفنا أن الألعاب الشعبية عُرفت في بلاد المغرب والاندلس منذ القديم، غير أنها لم تنل نصيبا كافيا من الاهتمام من لدن المؤلفين[14]، أما في الفترة المعاصرة فإن الأجانب كانوا سباقين إلى جمعها وتدوينها، جاء ذلك في إطار سياسة ثقافية استعمارية تهدف إلى التعرّف على ذهنية الشعوب وعاداتهم وتقاليدهم حتى يسهل على المستعمِر السيطرة والتغلغ، ومهما يكن الأمر فإن ذلك الاهتمام أثمر العديد من الدراسات التي تخدم البحث العلمي اليوم. وسأحصر الكلام هنا على كتابات الأجانب التي اهتمت بلعب الأطفال بالمغرب، ففي سنة 1939م صدر كتاب بمدينة سبتة المغربية بعنوان "كيف يلعب الأطفال المغاربة"[15]، يقع الكتاب في 93 صفحة، وقد أصدرته مندوبية الشؤون الأهلية التابعة لإدراة الاحتلال الإسباني بالمغرب، وهو مِنْ تأليف جماعة مِنَ الباحثين الإسبان، وقد ضمَّ الكتاب 9 دراسات حول ألعاب يُمارسها أطفال 9 بلدات مغربية جلّها يقع في شمال المغرب المحتل آنذاك من طرف إسبانيا. وفي عام 1952م نشر المؤرخ محمد ابن عزوز حكيم كتابا باللُّغة الإسبانية يتضمّن وصفاً لألعاب الأطفال بقبيلة غمارة الواقعة شمال المغرب.

كما أن الباحثين الفرنسيين كانوا قبل هذا التاريخ قد اهتموا بتدوين ألعاب أطفال بعض مناطق المغرب التي تقع في القسم المحتل من طرف فرنسا[16]. وفي السنين الأخيرة ظهرت العديد من الدراسات حول ألعاب الطفل، أنجزها عرب وأجانب، وانصب الاهتمام فيها على مناطق مُحدّدة من المغرب الكبير ذي الثقافة العربية الأمازيغية والصحراوية. والمجال يطول إذا أردنا أن ننجر مسردا بيبليوغرافيا لجميع الأعمال التي تناولت بالدراسة ألعاب الأطفال بالمنطقة العربية، ولعلنا نرجع للقيام بذلك في بحث لاحق إن شاء الله.

وعلى ما يبدو، فإن الأجانب كانوا سباقين إلى ولوج هذا الميدان في الفترة المعاصرة، بينما جاء دور العرب في وقت لاحق، وفي المغرب –مثلا– بدأ الاهتمام بألعاب الصبيان في سياق اهتمام المربين

والعلماء الباحثين بتربية الطفل عموما، ولعل بوادر ذلك الاهتمام ظهر مع مجلة صدرت بمدينة طنجة في الخمسينيات من القرن الماضي خصّصها مُنشؤها الأستاذ عبد الرحمن الحريشي لشؤون الطفولة. ثم سارت الأمور في التطور والتّراكم إلى أن صدر في أواخر الستينات من القرن الماضي كتاب عن لعب الأطفال مُوجّه لتلاميذ المدارس "يُساير مُقررات سائر الأقسام الدراسية" حسب العبارة المكتوبة على غلافه، اشتمل الكتاب على 59 صفحة، وقد جمع فيه مؤلفه الأستاذ محمد العلمي 100 لعبة بالنص والتعاليق والصُّوَر التوضيحية[17]. ثم تَلَتْهُ مجموعة من الأبحاث لأساتذة مغاربة ركّزوا اهتمامهم على مناطق مُحدّدة من البلاد، وذلك قبل أن تشرع وزارة التربية والجامعات -في السنين الأخيرة- في تنظيم سلسلة من الندوات والمؤتمرات حول موضوع تربية الطفل وتتبع سلوكه في المنزل والمدرسة والشارع، وقد كان للعب الأطفال موقعٌ في عدد من الدراسات المُقدَّمة. وعلى ما يبدو فكُلّما تطوّرت مناهج التربية ظهرتْ مُقاربات جديدة حول لعب الأطفال، ومع ذلك لا زال مجال القول ذَا سِعة والإضافات في هذا الميدان لاتزال مطلوبة.

الهوامش

1 - محمد العلمي، المجموعة الكبرى الحديثة للألعاب التربوية. مكتبة السلام - الدار البيضاء/ مكتبة المعاريف – الرباط. (دون تاريخ).

2- Emilio Molina Lopez,. El kitab Ihtisar Iqtibas Al-anwar, El Autor y La Obra.

Quaderni di Studi Arabi, vol.56-, Venezia, 19871988-, p.557

3 - أحمد الشرقاوي إقبال، مكتبة الجلال السيوطي، مطبوعات دار المغرب - الرباط.1977م، ص.112

4 - محمد بن الحاج العبدري، المدخل. المطبعة المصرية بالأزهر.1940م، ج.4 ص.298

5 - مالك ابن المرحل، منظومة الفصيح. ضمن مجموع المتون، دار الرشاد – الدار البيضاء.1999م، ص.146

6 - يوسف ابن الشيخ البلوي المالقي، ألف باء. عالم الكتب - بيروت.1985م، ج.1 ص.321-322

7 - أبو حيان الأندلسي، ارتشاف الضرب من لسان العرب. تحقيق: مصطفى أحمد النماس، القاهرة.1984م، ج.1 ، ص.30

8 - مؤلف مجهول، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية. تحقيق: سهيل زكار وعبد القادر زمامة، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء.1979م، ص.150

9 - محمد بن أحمد ابن هشام الإشبيلي، المدخل إلى تقويم اللسان. تحقيق: خوسيه بيريث لاثارو، مدريد.1990م، ص.146

10 - العربي ابن عبد الله المساري، سراج طلاب العلوم. طبعة فاس. (دون تاريخ). ص.3

11 - أحمد بن المأمون البلغيثي، الابتهاج بنور السراج. طبعة مصر.1319هـ. ج.2 ص.282-284

12 - محمد العلمي، المجموعة الكبرى الحديثة لـ: الألعاب التربوية. مكتبة السلام .الدار البيضاء/ مكتبة المعاريف .الرباط . (دون تاريخ). ص.3-4

13 - محمد ابن عزوز، أدب الوصيّة من الآباء إلى الأبناء. دار ابن حزم - بيروت.2003م

14 - ينبغي التنويه هنا بالعمل الرائد للعلامة أحمد تيمور باشا: لعب العرب، مطبعة دار التأليف – القاهرة.1367هـ/1948م. وفي هذا الكتاب بعض الألعاب التي كانت تلعب في الأندلس والمغرب.

15 - delegacion de asuntos indigenas, Como juegan los niños marroquies, impr.Imperio. Ceuta.1939

16 - Pierre Claverie. Jeux berères : région d'Azrou, Hespéris,vol.8, (1928), p.401403- Louis Brunot, Jeux d'enfants à Fès, Les Archives berères. Vol.2, Rabat.19171918-, p.321330- / vol.3, p.311345-

17 - محمد العلمي، المجموعة الكبرى الحديثة للألعاب التربوية. ص.3-4

العرس البدويّ الأردنيّ

مدخلٌ إلى قراءة العلامات والرموز

هيثم سرحان
كاتب من الأردن

مدخل تأسيسيّ:

تُعدُّ ظاهرة الزواج من أهم الظواهر الاجتماعية المُهمة في حياة المجتمعات الإنسانية؛ نظراً لدورها في تنظيم المجتمعات والحفاظ على استمرار وجودها وديمومة بقائها. إضافةً إلى كونها تكشف عن أفكار المجتمعات وتعكس عاداتها الشعبيّة الموروثة ومواقفها وتقاليدها الثقافية وتُقدّم تصوراتها ليس فيما يتعلق بالتواصل الاجتماعي فحسب وإنما فيما يرتبطُ بمفاهيمها الوجودية ونظرتها الشاملة للكون[1].

وتختلف مفاهيم الزواج وعاداته بين المجتمعات وهذا يعود إلى اختلاف الفروقات الثقافية والتباينات الحضارية. أما فيما يتعلّق بالمجتمع الأردني فيمكن القول: إنَّ المجتمع الأردني يتوافر على عادات مشتركة في موضوع الزواج، لكنَّ هذا الاشتراك يتعلق بالمسائل الكليَّة وليس الجزئية، أي أنَّ المجتمع الأردني، بمختلف مرجعياته الطبقية والثقافية والدينية، مُلتزمٌ بالزواج بوصفه نظاماً اجتماعياً [2].

لكنَّ الفروق تظهر عند دراسة كل طبقة على حدة بهدف رصد الفروق والتمايزات الثقافية. وبمعنى آخر فإنَّ المجتمع الأردني يتوافر على عادات وتقاليد تختلف باختلاف الأصول الاجتماعية التي تنحدرُ منها الجماعات والأفراد خاصةً إذا ما علمنا أنَّ المجتمع الأردني يُقسم إلى ثلاث طبقات اجتماعية هي: طبقة البدو، وطبقة الفلاحين، وطبقة الحضر. وسوف يكون لكلٍّ طبقة مجموعةٌ من العادات والتقاليد التي تميزها عن الطبقة الأخرى، وهنا تصبح العادات التقاليد رصيداً وجودياً يؤسس حماية لكلٍّ طبقة، ودفاعاً عن هويتها وكيانها الثقافي.

ولمَّا كان الزواج نشاطاً اجتماعياً مهماً فمن الطبيعي أنْ تقوم كلُّ طبقة بتحديد شكل زواجها وآلياته ومراحله وطرقه الإجرائية. وهذا يعني أنَّ هناك تفاوتاً طبقياً في تنفيذ الزواج وهو تفاوتٌ غالباً ما يعودُ إلى المرجع الثقافي الذي ينضوي تحته الأفراد بحيث يتحكَّمُ هذا المرجع في سلوكهم وممارساتهم المرتبطة بالزواج وصولاً إلى ترسيخ الأعراف الثقافية التي تفرض الالتزام بها والتقيُّدَ بسَنَنها.

وفي هذا السياق يتأسس سؤال هذا البحث وهو: ما هي العلاقات والمحددات الثقافية التي تُنظِّمُ العرس البدوي الأردني؟ وما هي دلالات الأشكال والطقوس التي يلتزم البدو بتنفيذها في أعراسهم؟

البدو، الكيان الاجتماعي والتقاليد المُتَوارَثة:

يُقصدُ بالبدو الأردنيين السكان الذي يسكنون البادية والصحارى الأردنية ويعيشون في الخيام وبيوت الشعر التي يصنعونها من شعر الماعز ووبر الإبل. ويعتمدون في معاشهم على رعي الإبل، نظراً لقدرتها على مجابهة نقص الماء واحتمال الصحراء ولما توفره من مصدر اقتصادي مهم حيث يمكن بيع جزء منها بعد توالدها، كما أنها تشكل مصدراً مهماً في الغذاء من خلال لحمها وحليبها، ومصدراً أساسياً في الكساء حيث تصنع الملابس والمفارش والخيام والأغطية. كما يعتمد البدو على تربية الماعز التي لا ترتقي إلى مستوى الإبل؛ لأنها لا تستطيعُ تحمل قساوة الحياة الصحراوية وعدم تحملها نقص الماء الذي يهدد الصحراء وساكنيها. إضافةً إلى اعتمادهم الأصيل على الصيد وهو نشاطٌ يُبجِّله البدو ليس لمردوده الغذائي فحسب بل لأنه يرتبط في مِخْيَالِهم بالقوة والظفر والمَنَعَة والرجولة وهي عناصر مهمة في الأعراف البدوية الحقيقية[3].

أما المستوى الاجتماعي، وهو المدخل الوحيد لفهم الزواج البدوي، فيقوم على أساس العشيرة، فالعشيرة هي الوحدة الاجتماعية عند البدو والتي تقوم بتنظيم شؤون أفرادها في مختلف الجوانب. لذلك فإنَّ البدوي يحرص على الإخلاص لعشيرته والولاء لتعاليمها؛ نظراً لما تمنحه له من حماية وامتيازات لا يستطيع تأمينها إنْ هو خرج عليها أو شقَّ عصا طاعتها[4].

وتحرص العشيرة على إرساء قيم التآخي والتماسك والتلاحم بين أفرادها؛ لتحافظ على بنائها الاجتماعي أما البناء الثقافي فيكون من خلال تمسكها بالعادات والتّقاليد وإلزام أفرادها بها. وتتصف العادات والتقاليد، بشكل عام، بالرسوخ والثبات؛ فهي غيرُ قابلة للمحو أو التبديل[5]، وينطبق هذا الوصف على العادات البدوية التي تمتاز بالتّلقائية؛ فهي تمارس ممارسة

عمياء تفرض على أفرادها القيام بها دون القدرة عـن التساؤل عن مصـدر سلطتهـا المتعاقبة عبر الأجيـال. وتـؤدي ممارسة العـادات التلقائية إلى تحقيـق الانسجام الثقافي بين أفـراد العشيرة؛ إذ تُسهِّلُ لهم الانخـراط في الأعراف بيُسر وسهولة لذلك يكون أفراد العشيرة مطالبين ضمناً بتمثّلها والاعتداد بها لتصبح أنماطاً سلوكيةً راسخةً. ليس هـذا فحسب بـل إنَّ التـزام البدوي ابـن العشيرة الكامل بعاداته البدوية وتقاليد عشيرته هي عنوان انتمائه ومعيار ولائه للعشيرة. وإذا ما تحققت هذه الغايـات تصبـحُ التقاليد والعادات سلـوكاً جمعياً تحرص العشيرة على تطبيقه تطبيقاً أعمى، لذلك فإنَّ أفراد العشيرة البدو يثورون إذا ما تمَّ التعرض لتقاليدهـم فهـم لا يحرصـون على الالتـزام بها واحترامها فحسب وإنما يطالبـون الآخرين بعدم الاستهانة بها، وفي هذا المستوى يُظهرُ البدو حيال عاداتهم وتقاليدهم تعصُّباً شديداً[6]. وإذا كانت التقاليد «ممارسات اجتماعية يكتسبها الفرد من المجتمـع الذي تربّـى وعاش فيه»[7]، فـإنَّ الأفراد يعملون على حراسـة التقاليد بتنفيذها وتطبيقها لتصبـحَ أعرافـاً ثقافيـةً تضبطُ السُّلـوك وتنظّمُ الممارسات[8].

العرس البدوي ودوافع الزواج:

تعدُّ البداوةُ مُحدداً ثقافياً يدل على هوية البدو بوصفهـم جماعـة تتمتـع بخصوصيـة واستقلال ثقافيين. ونتيجة الخصوصية والاستقلال فإنَّ البدو يُقيمون أعراسهم بما ينسجم مع تقاليدهم النابعة مـن خصوصيتهـم التي تُميزهم عـن غيرهم من الجماعات الأخرى مثل الفلاحين، والحضر[9].

ويمتاز البـدو الأردنيون بالتزامهم الكامل في علاقاتهـم الجنسيـة التي تجد طريقهـا الوحيد في الـزواج الشرعـي؛ فالمجتمـع البـدوي مجتمع محافـظ في هذه المسائل ويجد في الـزواج وسيلةً لتنظيـم الحياة الاجتماعية والحفـاظ على دورة التناسل والتوالد اللذيـن يفاخر بهما البدو، وهو ما يُسمَّـى بالعصبية القبلية التي ترى في التعداد والنِّسالة مظهرًا من مظاهر الحضور الاجتماعي المُفضي إلى تمثيـلات في علاقات القوّة والسلطة والانتساب إلى مؤسسات الدولة الأردنية المهمة لا سيّمـا مؤسسة الجيش. وبهـذا المعنى فإنّ الزواج يُحيل بالضرورة في المُخيّلة البدوية على الإنجاب ومتتالياتـه الرمزيـة، ولعـل في هذا التصـوّر ما يُغـري بالقـول: إنّ الثقافـة البدويـة قـد انتقلت بمفهـوم الزواج من البعد المرتبـط بالتناسل وهو المفهـوم المرتبـط بالدفـاع عـن وجـود العشيرة والـذود عـن هيبتهـا، وما قد ينجـم عن مخاطر التي تهدد وجودها الذي تعززه بالتزواج والتناسل حرصـاً على مصالحها ودعماً لبقائها وديمومتها ودفاعـاً عـن وجودهـا وامتيازاتهـا المعيشية إلى المفهوم الرمـزيّ المُضمر الذي استدعته علاقات القـوة وتوزيع الإنتاج والمشاركـة في إنتاج السُّلطة والبقـاء في دائرتها. وبعبارة أخـرى، فإنّ الزواج يصـدر عن رغبة في زيادة رصيد القوة، والعزوة، والكـثرة، والغلبـة، والمنعـة؛ لأنَّ الاعتـزاز بعـدد رجـال العشـيرة مصـدرُ اعتـداد عنـد العشائر الأردنيـة التـي تُذكي في نفوس أفرادها مفاهيم التفاخر والاعتزاز وتعـزز فيهم معاني الفروسية والشـرف والشهامـة. ويـندرج في هـذا الجانب البعـد الاقتصادي فالبـدو يحرصون على الزواج لزيادة القـوى الإنتاجيـة، والأيـدي العاملة التي تقوم بالرعي، ونسج بيوت الشعر، وجمع الحطب، والحلب، وصناعة مشتقات الحليب[10].

والعرسُ البدويُّ الأردنيُّ تقليدٌ اجتماعيٌّ يدل علـى تآلف أفراد الجماعـة وتكاتفها، كما يكشفُ عن اعتزاز الأفراد بتقاليدهم وهو اعتزازٌ تُحرِّضُ عليه الجماعةُ حفاظاً على تماسكها ووحدتها[11]. أمـا مراحل العرس وطقوسه فتخضـعُ لعادات اجتماعيـة مُستحكمـة تمَّ تناقلها جيـلاً بعد جيل وأصبحت سلوكاً جماعياً متكرراً ومُتوارثاً[12].

التعارف بين الجنسين:

يمتـاز المجتمع البـدويّ بكونه مجتمعـاً مغلقاً ومفتوحـاً في آنٍ واحـد؛ فهـو يُتيحُ نوعـاً مُعيناً من

الاختلاط بين الجنسين في جميع المراحل العُمرية. لكنَّ هذا الاختلاط محكومٌ بأعراف ثقافية عُرفية تمنع وقوع تجاوزات وانتهاكات تُخلُّ بمنظومة القيم البدوية. ومن الطبيعيّ أنْ يلقى الشابُّ البدويّ إحدى فتيات العشيرة عند عين الماء مثلاً؛ لأنها مكانٌ حيويٌّ يقصده جميع أفراد العشيرة. وطالما أنّ أعمال الرعي وإحضار الماء والحطب يشترك فيها الشباب والفتيات فإنَّ فُرصَ الالتقاء تصبحُ أمراً طبيعياً. وإذا ما حدث إعجابٌ بين أحد الشباب وإحدى الفتيات فإنّ ذلك يكون دافعاً مهماً للتفكير بالزواج منها. وهنا ينبغي التَّشديد على مسألة مهمة وهي أنَّ البدويَّ تربَّى على الاعتداد بأصله وأجداده لذلك فإنه لا يقبل إلا بالزواج من فتاة تناظره أصالةً ونسباً. كما أنَّ البدويَّ لا يزوِّجُ ابنته أو أخته إلا لرجل أصيل النسب سيما أنَّ النسبَ من مميزات العرب القدماء التي يحرصُ البدوي على التَّمسُّك بها[13].

وقد تقوم الأمّ أو الأب باختيار العروس المناسبة لابنهم والقادرة على التعايش معهم وتحمل ظروفهم وطبيعة حياتهم. أما الابن (العريس) فإنه لا يملك إلا الإذعان لرأي والديه خاصة إذا ما كان بالغاً وعاقلاً وقادراً على القيام بمتطلَّبات الزواج، فالبدويُّ ينتظرُ ساعة الزواج منذ الصغر خاصة أنَّ فكرة الزواج تراوده حيث لا يكفُّ الأهل والأقارب عن ترديد عبارات «بعرسك»، و«بفرحتك» على مسامع أبنائهم منذ صغرهم[14].

وإذا ما اتفق الأهل على اختيار العروس فإنهم يسارعون إلى خطبة الفتاة بإرسال أحد الوجهاء الذي ينبغي أنْ يكونَ مرموقاً وقادراً على تمثيل عائلة العريس[15]. وقد يشترط أهل الفتاة مهلة زمنية لدراسة الطلب وعرضه على إخوتها وأعمامها وأقاربها وإذا كان الخاطب من عشيرة أخرى فإنه لا بدَّ من موافقة شيخ العشيرة[16].

الجاهة والخطوبة:

يُقصدُ بالجاهة نُخبةٌ من الأشخاص الوجهاء الذي يتمتعون بحضور اجتماعي في العشيرة، وكلما كانت الجاهة أعظم من حيث عدد وجهائها كان ذلك دليلاً على أهمية العريس ومكانة أسرته ومنزلة العروس وأسرتها. وتتوجه الجاهة إلى مضارب أهل العروس بعد حصول الاتفاق المبدئي والموافقة التّامة بين أسرتي العروس والعريس، وبعد تحديد موعد زمني لاستقبال الجاهة والاستعداد لها؛ ذلك أنّ يوم الجاهة يومٌ عظيمٌ للطرفين، يتم اتفاق الجاهة فيما بينها على أدوار كل شخص فيها، وهدف الجاهة، ولا بدَّ قبل ذلك من اتفاق أهل العريس على أعضاء الجاهة؛ لما في ذلك من قيمة اعتبارية لهم.

ويكون في استقبال الجاهةِ نخبةٌ من أهل العروس وأقاربها، وفي هذه الحالة تتقدم الجاهة حسب الاتفاق الذي تم إبرامه والذي يحدد رئيس الجاهة. وعند ولوج مضارب العروس تسير الجاهة بانتظام كبير؛ لأنّ هذا الانضباط يدلُّ على الهيبة، والمنعة، والأهمية، وهو من جانب آخر استعراضٌ للقوة والهيبة[17].

قهوة الجاهة:

تجلس الجاهةُ والمعازيب[18] في خيمة تُعدُّ خصيصاً لهذه المناسبة حيث يحرص المعازيب على إظهار مقتنياتهم الدَّالة على الوجاهة والكرم. وعندما تُقدَّم الجاهة، بعد التعريف برئيسها وقيامه بمجاملة أعضائها من حيث إنهم لا يقلّون عنه شأناً ومنزلة، يقدِّم أخو العروس أو أحد أقاربها فنجان الجاهة لرئيسها الذي يضع الفنجان مباشرة دون شربه دلالة على رغبته في طلب شيء. وعادة ما يقول شيخ الجاهة: « نريد نسبكم وقربكم»، ويردُّ والد الفتاة أو جدّها قائلاً: «أبشروا». فيزيد رئيس الجاهة» نريد فلانة (اسم العروس) لفلان (اسم العريس). وهنا يتمهل والد العروس في إعلان موافقته؛ لمشاورة ابنته وزوجته وأقاربه الجالسين، وحتى لا تبدو الأمور كأنها عملٌ مسرحيٌّ، وكي لا تشعر الجاهة أنَّ الأمور جاهزة وأن وجودهم شكليٌّ.

وغالباً ما تكون نتيجة المداولات القبول،

http://i1.ytimg.com

فيأتي الرد من والد العروس الذي يقول: « اشربوا قهوتكم، أو: ابشروا باللي جيتوا فيه». وهنا يقوم أحد المعازيب بجمع فناجين القهوة التي لم تُشرب، وتفريغ ما بها على الأرض؛ لأنها تكون قد أصبحت باردة، والقهوة عند البدو لا تُشربُ إلا وهي ساخنة. ثمَّ تصبُّ لهم القهوة الساخنة من جديد، ويشربونها كإعلان عن تحقيق مطالبهم. ولا بدّ من الإشارة إلى أنَّ القبول يترافق مع التشديد على أنَّه تمّ بناءً على سُنة الله وسُنة رسوله. ثم يتم قراءة الفاتحة قراءة جماعية صامتة[19].

وتُمثّلُ القهوة في أعراف البدو عدة دلالات؛ فهي مشروب الكرماء والفرسان و«الأجاويد»، وهي مفتاح الكلام، ليس هذا فحسب بل إنَّ للقهوة دلالةً سحريةً في الثقافة البدوية فهي تجلو الهموم وتزيل الأحزان، وتبعث على الفرح والانتشاء، فالقهوة «شيمةٌ وقيمةٌ وواجبٌ»، ومن هنا يمكن فهم وظيفة القهوة عند البدو وفي مناسباتهم تحديداً. إنَّ ربط القهوة، أي تعليق شربها حتى تتم الموافقة على الطلب، هو اختبارٌ لكرم الطرف الآخر؛ لأنه عندما يوافق على السماح له بشرب القهوة يكون قد أعلن موافقته على تلبية طلبه، وكأنَّ السماح بشرب القهوة شهادة نبلٍ يحرص البدوي على نيلها ومنحها للآخرين. أمّا من يرفض طلب الضيوف ولا يُمكّنهم من شرب القهوة فيكون، حسب التقاليد البدوية، شخصاً نذلاً لا يعرفُ قيمة مشروب الأجواد والجاهة ولا علم له بأخلاق الرجال وتعاليم البدو الذين طالما قالوا رددوا: «الجاهة الفالحة فنجانها ما يبرد» في دلالة واضحة على وجوب تكريم الجاهة والاحتفاء بها وتلبية مطالبها[20].

وغالباً ما يرافق الجاهة وفدٌ من النساء، مصطحبين معهم عدداً من الذبائح وتوابعها من أجل تحضير الطعام للجاهة وأهل العروس، وتشترك نساء الجاهة ونساء المعازيب بعملية طهو الطعام وتحضيره بعد الموافقة التي يعقبها إطلاق الزغاريد والعيارات النارية الدالة على الفرح والبهجة. أما العريس فيكون حضوره لخدمة جاهته وأنسبائه وحتى يتم تبادل التعارف بينهم، في أنّ العروس تتوارى عن الأنظار وتهرب إلى بيت أحد أقاربها المقربين؛ خجلاً وحياءً، وحتى يزداد الشوق لرؤيتها من قبل العريس وأسرته[21].

الزواج والمهر:

يقوم الخاطب، أثناء فترة الخطوبة، بزيارة خطيبته وتقديم الهدايا لها. وتسمى هذه الهدايا

بـ «البُرّة» بكسر الباء أو ضمها، وسميت كذلك من البرّ أي المودة والحب والتقدير. وغالباً ما تكون الهدايا في المناسبات كالأعياد مثلاً. وتشمل الهدايا: الملابس، والعطور، والأحذية، والطعام، والمال[22].

أما المَهر فيُطلق البدو عليه «السّياق»؛ لأنه ما يسوقه الخاطب إلى خطيبته وأهلها؛ لأنّ المهر، عند البدو، عادة ما يكون من الإبل، أو الخيل، أو الأغنام، أو الماعز التي تُساقُ بالقبض على نواصيها ورقابها. ذلك أنَّ هذه الأشياء أهم من المال النقدي عند البدو؛ لأنها مصدر اقتصادي لا ينضبُ معينه. لكنَّ التغير الذي طرأ على حياة البدو جعلهم يقبلون بالمال النقدي والذهب؛ نظرا لوجوده بين أيديهم وتداولهم به، ولأنَّ مواشيهم قد تناقصت بفعل زيادة أعدادهم، وقد يقبلون بالأرض بعد أنْ تم توطينهم[23].

وقد مرَّ المهر عند البدو بتطورات كبيرة نتيجة تطورات الحياة التي أصبحت تفرض نفسها عليهم فقد أصبح يقتصر على الحلي والمجوهرات، والملابس، والمفارش، والفراش الصوفي، والأغطية الكافية، وأدوات الطعام اللازمة. ويستلم والد العروس مهر ابنته ويتصرف به بطريقة مناسبة وغالباً ما يدفع العريس أو والده المهر بعد جاهة الذبيحة وعلى رؤوس الأشهاد؛ من أجل إظهار غناه وكرمه وتقديره للنسب الجديد[24].

حفلات العرس والتجهيز له:

إن حفلة العرس وتجهيزها ما هو إلاّ أمرٌ يشير إلى تكاتف أهل العريس وأقاربه من العشيرة، فعليهم أن يهبّوا للمشاركة في تجهيز هذه الحفلة وتقديمها على أحسن وجه ممكن، لأن المشاركة الجماعية تمثّل رصيد الجماعة وقدرتها في البرهنة على تماسكها وتلاحمها فضلا عن أنه دليلٌ على الهيبة التي تسعى العشيرة وتحرص على إبرازها وتمثيلها اجتماعيًّا؛ ذلك أنّ هذه المشاركة تدلّ على احترام النفس والهوية واحترام الناس وما يتضمنه ذلك من تكافل اجتماعي. لذلك فقد قيل (بياض الوجه للجميع)، والتقصير في هذا الأمر هو عيبٌ يظلُّ يلاحق أقارب العريس من عشيرته[25].

الموسيقى واللباس[26]:

لقد ساد في المجتمع البدوي قديماً وجود النساء في مشاركة الرجل بالمسؤولية والتعبير عن رأيها في ما ترغب به من الألبسة، وبعد شراء الألبسة لكلا العروسين والتي تتحدد تبعاً لظروف العريس، وهذا بالنسبة للبدوي شيء مهم، فاللباس لديهم من أهم ما يتداولونه ويتحدثون فيه بين القوم ،وبعد أن كانوا يشترون اللباس ينشغلون بشراء كل ما يلزمهم من حلوى وخاصة في الأفراح والمناسبات السعيدة كالزواج.

وبعد أن يذهب أهل العروس أو العريس إلى السوق لشراء الملابس لاستكمال فرحتهم يذهب معهم اثنان أو ثلاثة من المرافقين لهم لشراء كل ما يلزمهم من اللباس ومن مستلزمات أخرى، فيكون هنالك لبسة مناسبة لكل مرافق أو مرافقة معهم، كما قالوا في أمثالهم المشهورة "من حضر السوق تسوق"، وإذا قصر البدوي في ذلك اعتبر حينها ناقصاً ويعاب عليه من بقية القوم، بمعنى أنه يصبح ذلك واجباً عليه بحكم عاداتهم.

يعد شراء الملابس شيئاً مهماً لكلا العروسين بالإضافة إلى الحلي والزينة والحلويات للأفراح البدوية لأنها تعبر عن فرحتهم، ومن الأشياء التي يتم شراؤها مع الجهاز المناشف والبشاكير واللباس الأبيض الخاص بالعروس، ويشترون للعريس غطاء للرأس وثوباً وعباءةً، كما يشترون بعض الهدايا للعروس كالذهب والملابس والعطور والحلي دليلاً وتعبيراً عن التفاؤل بالزواج. فالجهاز الذي يشمل الملابس والحلي يعدّ داعياً للفخر والاعتزاز.

إن الجهاز باللون الأبيض الذي يتم شراؤه يعبر عن الأمل والتفاؤل بالصفاء وبياض العرض سواء للعريس أم للعروس، أما اللون الأخضر فهو دليل على الخير والبركة التي تحل بديار العريس

على وجه العروس ، بحيث يتم شراء جميع الملابس للعروس كاملةً من عباءة أو سروال أو قد يكون قناعاً أو ملابس تغطي بها عورتها وهذا واضح من خلال الألبسة التي كانت موجودة في الأسواق البدوية.

كان في السابق يتم حمل الجهاز عادة على ظهور الجمال أو الخيل للمسافات الطويلة، أما النساء فيركبن على ظهور البغال والدواب، ويسير الرجال على أقدامهم. وبعد الوصول إلى بيت العريس تنطلق الزغاريد والموسيقى البدوية وبعدها تتجمع الناس وتوقد النار وتصنع القهوة ويدق المهباش، ومن ثم يقومون بتجهيز بيت الشعر للرجال والنساء لاستقبال أهل العروس والناس القادمة إليهم لمشاركتهم فرحتهم بعد أن يقوموا بإطلاق الموسيقى عالياً، ويقومون بعدها بتوسيع البيت للرجال وفتح شق صغير للنساء للتجمع فيه من جميع الأماكن بحيث يكون مستوراً عن الرجال.

وإذا لم تتوفر البيوت الكافية لدى الشخص استعيرت البيوت من نفس الفريق وهي تعد مسؤولية مشتركة فيما بينهم ، كما نجد أن أبناء البدو يحبون المشاركة في الأفراح والمناسبات حتى في الرقص والغناء والحاشية التي تغني وتلوح بأيديها تجاههم استعداداً لمقابلتهم ولدعوتهم في المشاركة في الرقص واللحن والمواويل والغناء فيما بينهم تعبيراً عن المشاركة والمحبة، وهذه كلها عادات وطقوس قديمة سادت لديهم.

من المعروف لديهم أيضا في الأفراح الرقص و(الصحجة) التي يعبرون فيها عن فرحتهم بالأعراس ولقاء من يحبون لمشاركتهم فيها، إن وصول الجهاز يعني البدء بالأفراح فتنطلق الموسيقى والعيارات النارية والزغاريد من أم العريس أو شقيقته فيتجمع كل من يسمع بذلك ، وبعدها يقومون بوضع أقمشة بيضاء أو خضراء على حبال البيت وهذه كلها تعد دعوة للقوم، وهذه الأفراح لا تحتاج إلى دعوة لأنها تعتبر من قبيل المشاركة بالأفراح والمناسبات السعيدة .

كما قد نجد أن الدعوى المسموعة للأفراح عند البدو تمر بمراحل منها الزغرودة والتي تصل إلى أقصى المحيط وتتناسب مع حياء الأنثى وطبيعتها، وأيضا المهباش (الدقاق) الذي قد يصل صوته إلى مسافة أكبر، وصوت البندقية الذي قد يصل إلى عدة كيلو مترات وذلك لتبليغ بقية العشيرة الأخرى بوجود الأعراس وتعبيراً عن الفرح، وهي دعوة أخرى للقوم، فبعد أن يسمعوا الزغاريد وأصوات العيارات النارية والموسيقى، ويروا النار الموقدة ينتبهون إلى مناسبة الدعوة ، وأن دعوتهم ليست للحرب أو الضرب وإنما دعوة للأفراح والأعراس والمناسبات السارة التي تحيط بهم. فهذه الوسائل كلها هي وسائل مادية ومعنوية.

وكما تتضمن أغاني النساء مديح العريس والعروس وأهلهما، تتضمن أيضا دعوة للعزوة (قوم العريس) أن يشاركوهم هذه الفرحة وتهنئتهم بحرارة بدوام الأفراح بالديار العامرة.

وفي الأعراس يتوافد كثيرون لحضور السامر والرقص والغناء البدوي والشعر والموسيقى والقصيد الأصيل، فالدعوة للفرح هي دعوة للتجمع ، وهي تلبية للرقصة وسماع صوت موسيقى: (الناي) أو الربابة أو صوت اللحن البدوي نفسه والتي تحمل في طياتها أكثر من تعبير، فهي في حد ذاتها يعتبرونها ترويحاً عن النفس وإراحةً للبال، ويجب أن يشارك الجميع في ذلك، ولكن في العادة تكون هذه المشاركة بأكثر من طريقة يتبعونها سواء بالرقص أو النظر إلى الذين يرقصون، فالرقص هو التعبير الأمثل للبدوي بتمثيله روح الفرح والمشاركة والمحبة، وتعتبر شكلاً من أشكال الوحدة القبلية في إطار واحد لتحقيق هدف معين كما أنها بالنسبة للشباب تعبير عن حماسهم، فيما يقره العاقلون وتعتبره علية القوم وذوو العقول مسرحيةً يشاهدونها ويستمتعون بمشاهدتها حتى تصل إلى درجة وقوفهم وبدء الرقص معهم.

وبعدها تبدأ الرقصة مع سماع صوت الموسيقى فيقوم المشاركون في الرقص بحركات

http://ar.wikipedia.org

بطيئة حتى يتكامل عدد مناسب لا يقل عن عشرة رجال، ثم تبدأ الحركة السريعة للجسم مع حركة اليدين والرأس واللفظ (ادحي) ويستمرون في ذلك مدة تطول أو تقصر حسب رغبة قائد الرقصة الذي يشير إليهم بالعصا أو بالحطّة (= الكوفيّة) التي تكون في يده أو على جنبه أثناء الرقص، وقائد الرقصة هو (القاصودة) .

بعد الانتهاء من الرقصة قد يتحول التعبير عن الفرحة بأسلوب آخر هو الدبكة بمرافقة الدربكة والشبابة والناي واليرغول، حيث تتشابك أيدي عدد من الشباب يقوده أحدهم الذي يكون تارة في مقدمة الصف وتارةً أخرى في الساحة التي أمامهم وبيده محرمة أو منديل ويتحرك الشباب حركات تتناسب والإيعاز الذي يعطيهم إياه قائدهم المسمى (اللّويح) أي الذي يلوح لهم بيده أو بسيف.

أما عازف الشبابة أو الناي فيكون في الوسط واقفاً يدور حول نفسه مع دوران الراقصين أو الدبيكة، وتارة يقترب المغني الذي يبدأ بالقول ويرد عليه الباقون ، وقد يكون في كل بيت أومقطع من القصيد قافيته الخاصة به.

يعتبر البدو الموسيقى والغناء من أسباب تقدم حضارتهم البدوية كالمآكل والمشرب والملبس الذي لا يمكن أن يستغنوا عنه ولذلك فان أغلبية أفراحهم سواء الأعراس أو غيرها يغلب عليها طقوس الفرح والتفاؤل التي تخلقها الموسيقا وما يرافقها من رقص وغيرها من الطقوس المعبرة عن البهجة والسرور.

وهكذا هي طبيعة البداوة يتقاسمون حياتهم الاجتماعية والثقافية تلبية لمعتقداتهم فطبيعة الحياة التي يعيشونها قد تتطلب منهم ذلك، فضلاً عن الاعتناء والاهتمام باللباس التراثي القديم لأنه موضع اعتزاز وافتخار للبدوي، كما يفتخرون بما يمتازون به من رخاء وسخاء[27] ..

السّامر:

تتوافد في سهرات الأعراس أعداد غفيرة من الضيوف والمدعوين للمشاركة في حضور السامر، والسامر هو سلسلة الأنشطة الفنية التي تقدمها العشيرة في الأعراس، وتتضمن الرقصات، والصحجات، والقصيد، والدبكات، وغناء الهجيني. ويحرص أهل العريس على تقديم

واجبات الضيافة لضيوفهم والترحيب بهم وعادة ما يقوم المغنّي بذلك كأن يقول:

"يا هلا حيي الضيوفِ بالرماح وبالسيوف"

إنَّ احترام الضيوف وتبجيلهم لا يدلُّ على شيم المعازيب النبيلة فحسب وإنما هو تحفيز للضيوف بالمشاركة في فعاليات السامر. وغالباً ما يقدّم المعازيب طعاماً للضيوف الذين قد يغضبون من المعازيب إذا لم يتم احترامهم. فمن واجب الضيوف على المعازيب إكرامهم وإجلاسهم في الأمكنة التي يستحقونها لأنّ " المجالس ملازم الرجال"[28].

القصيد:

هو القصائد الشهيرة عند البدو الدالة على مكارم الأخلاق وفضائل العادات، كأنّ البدو يغتنمون جميع مناسباتهم لإعادة مصادقة على منظومة القيم الثقافية التي يصدرون عنها. (والقصيد مهم جدا فهو يبين قوة القائل ومقدرته على الحفظ وروعة أدائه وقدرته على التأثير في الآخرين وجذب انتباههم) وبعد ذلك تتوالى الرقصات (رقصات الدحية) التي تبدأ بإيقاع خفيض سرعان ما ترتفع وتيرته بمضيّ وقت مناسب، ويستخدم المشاركون أنواعاً متعددة من الأسلحة أثناء رقصهم، مثل: السيوف، والعصيّ، والشّباري (= الخناجر المُصدّفة)، والبنادق، والمسدسات التي يفاخرون بالتلويح بها وإطلاق الرصاص أثناء الرقص تعبيراً عن فروسيتهم واعتدادهم بالحرب والقوة. فالبدو يحاولون تأكيد أصل تكوينهم وتمسكهم بأصالتهم التي تمجّد الإغارة والقتال والحرب والبطولة والفروسية والمنازلة[29].

إحضار العروس:

يتوجه وفدٌ من أهل العريس لإحضار العروس ودعوة أهلها لحضور العرس ويُطلق على هذا الوفد "الفاردة"، ويكون هذا الوفد ممثلاً للعشيرة فيحرصون على الظهور بمظهر القوة والكرم والشجاعة، وفي طريقهم إلى مضارب أهل العروس يأخذون بالتسابق على ظهور الإبل والخيول أو السيارات حديثاً؛ إظهاراً لفروسيتهم وتعبيراً عن بسالتهم، ويكون أهل العروس بانتظارهم ويعدون لهم طعاماً ويعدون لهم فراشاً، وتكون العروس جالسةً في المحرم مع بنات عشيرتها اللواتي يتولين تجهيزها والغناء لها غناء حزيناً مؤلماً، وأثناء عودة موكب العروس الذي تكون فيه أمها وأبوها وإخوتها إلى مضارب عشيرة العريس يأخذ الرجال أثناء المسير بالحداء وهو نوعٌ خاص من الغناء يبعث على التسلية[30].

طعام الغداء (المناسف البدوية):

تكون ليلة العرس ليلة التجهيز لطعام غداء اليوم التالي، حيث يقوم أبناء العشيرة بنحر الذبائح وتجهيزها وغالباً ما تكون من ممتلكاتهم من الإبل أو الماعز. وتكون ليلة الزفاف من أهم الليالي في حياة العشيرة، حيث تكثر الأعمال التي يجب إنجازها؛ إذ تتوجه النساء (قريبات العريس) إلى بيت العروس يصطحبن معهنّ كمية كافية من الحناء الذي تخضّب فيه العروس كفّيها وقدميها، وتوزيع الكميات الأخرى على النساء المشاركات، وبعد عودة النساء من مضارب العروس يقمن بإعداد حفلٍ للنساء تتخلله الزغاريد والأهازيج الدالة على التفاخر بالعشيرة وعلى منزلة العريس وصفاته وشمائله وبعد انتهاء الحفل تتولى النساء الإعداد لطعام الغداء وتجهيز (الجميد = اللبن المُجفّف) الذي يكون قد أُعدَّ منذ وقت طويل لهذه المناسبة، ويتمّ إيقاد النار وتجهيز القدور لعملية الطبخ، وتقوم نساء العشيرة كلّهن بالمشاركة في هذه الطقوس، إذ يتمّ تقسيم النساء إلى عدة أقسام؛ قسم يُعنى بتحضير خبز الشراك (خبز رقيق ذو شكل دائريّ كبير) الذي يوضع تحت الأرز وفوق اللحم، وقسمٌ يتولّى مرس الجميد (= إذابة اللبن

http://i1.ytimg.com

المُجفف وتحضيره ليطهى مع اللحم)، وقسمٌ تُعهَدُ إليه مهمة سلق الأرز، أمَّا اللحم فتشرف على طبخه مجموعة من النساء الخبيرات في تجهيز هذا النوع من الولائم الضخمة. ويُعدُّ طعام الغداء (المنسف) من أهم فقرات العرس التي يحرص عليها البدو، إذ إنَّ الطعام يرتبط عندهم بالكرم واحترام الضيوف من جهة وإبراز قوتهم الاقتصادية والمباهاة بها من جهة أخرى.

وعند قدوم الضيوف والمدعوين لتناول الطعام يحضر بعضهم هدايا للعريس، وتسمى النقوط، وهي عبارة عن دينٌ مؤجل، ويتم استقبالهم من قِبَلِ المعازيب بالقهوة العربية الساخنة والترحيب بهم بصوت مرتفع. وتمهيداً للغداء يقوم مجموعة من الفتيان بإحضار الماء والصابون والدوران على الضيوف لغسل أيديهم، ثم يقوم أهل العريس وأقاربه بتوزيع المناسف على الضيوف والمدعوين آخذين بعين الاعتبار منزلتهم ومكانتهم، فالشيوخ والوجهاء يقدّم الطعام لهم أولاً ويشترط أن يكون طعاماً مخصصاً لهم من حيث جودته، وبعد ذلك يوزع الطعام على بقية المدعوين، ويقوم بعض شباب العشيرة بتشريب المناسف؛ أي سكب لبن الجميد الساخن عليها، ثم يقوم شيخ العشيرة بدعوة الضيوف لتناول الطعام قائلاً لهم: "تفضلوا على الميسور"، ويرافق ذلك إطلاق الرصاص من قبل عشيرة العريس تعبيراً عن فرحهم وكرمهم وتمسكهم بالعادات والتقاليد. وغالباً ما يحضر المدعوون وقد لبسوا أبهى الحُلل والملابس والعباءات وتسلَّحوا بكامل أسلحتهم للتدليل على منزلتهم ومكانتهم والبرهنة على نبلهم[31].

الخلاصة

يتَّضحُ مما سبق أنَّ العرسَ البدويَّ الأردنيَّ لا يزالُ يحتفظُ بالخصائص التقليدية المتوارثة عبر الأجيال والمتعاقبة عبر السنوات. وجماعة البدو إنما تقوم بذلك حرصًا وتوكيداً على تمسكها بالعادات والتقاليد النابعة من وجدانها الذي تشكّل بفعل تجارب الجماعة الحريصة على الحفاظ على صفات الأصالة التي تمثّلُ صمّامَ أمان للنسيج الاجتماعي حيث تُعدُّ القبيلةُ بناءً اجتماعياً متماسكاً يحرصُ أفرادها كلُّهم على قوتها تعبيراً عن انتماء مطلقٍ وولاءٍ كاملٍ لها.

والعرسُ البدويُّ نشاطٌ ثقافيٌّ حافلٌ بالدلالات والرموز التي تُمثّلُ، في الحاضنة الثقافية البدوية، رسوخ القيم، وثبات العادات الكفيلة بتحقيق استقلال للهوية، وتمايزٍ في تمثيلها. وهنا تظهر رموز العرس البدوي الذي لا يهدفُ إلى تأسيس أسرة جديدة فحسب وإنما يسعى لتحقيق الالتفاف حول القبيلة بوصفها الأسرة الكبرى التي تحرس الأفرادَ وتضمنُ حماية مصالحهم والذودَ عن أهدافهم وتطلعاتهم.

ومن أهم ملامح العرس البدوي أنه يصدر عن موقف تقليدي ينظر إلى الزواج نظرةً عمليةً في ظل منظومة قيمية لا تعترفُ إلا بالعلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة، علاوة على إعلائه من شأنِ فكرة الزواج والتحريض عليها منذ الصغر. وتدلُّ طرق تنظيم الزواج عند البدو على المفاهيم التي يعتزُّ البدو بترسيخها والإبقاء عليها؛ فهم حريصون على النسب والتزاوج والتكاثر يصدرون، في ذلك، عن عقلية تمجد الكثرة وتقيم وزناً رفيعاً للغلبة والقوة وهي مفاهيم ترتبط، في وعيهم، بقوة القبيلة وهيبتها ونفوذها، فعدد أفراد القبيلة ينضاف إلى مصادرها الاقتصادية الأخرى حيث تغدو الأعداد مؤشراتٍ دالّةً على القوة والمنعة، كما أنَّ أبناءها هم يدها الطولى ورصيدها الحقيقي الذي تحرص على تنميته لما يعد به من فرصٍ ووعود.

أما مراحل العرس البدوي فتقدِّمُ دلالات مهمة تتعلَّقُ بعناية البدو بالنواحي الشكلية وهم بذلك يؤكدون حرصهم على التقاليد المرعية الكاشفة عن معاني الوجاهة والأصالة واستعراض القوّة وأشكال التّمظهر الاجتماعيّ الباذخ. وفي هذا الجانب تحديداً تبرزُ ملامح الذكاء الثقافي والاجتماعي عند البدو حيث يتمسكون بقنوات اتصال بين الأطراف تضمن مراعاة لمقاماتهم وتقديراً لمكانتهم.

أما الطقوس والاحتفالات فتنمُّ على مكانة الفرح والسرور في نفوس البدو الذين ينتظرون العرس لإعلان تشبثهم بالحياة، فالاحتفالات التي ترافق العرس البدوي أشبه بكرنفال بهيج تشارك فيه القبيلة رجالاً ونساء وشباباً وأولاداً.

الهوامش

1 - انظر: عادل سركيس، الزواج وتطور المجتمع، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت، ص 36.

2 - انظر: خليل عبد الكريم السعد، مستويات الزواج في الأردن (1979 - 1990)، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشراف: أ.د. فوزي سهاونة، الجامعة الأردنية، 1993، ص 10.

3 - كان للبدو مصدرٌ آخر في تأمين الغذاء والطعام وهو (الإغارة) أي شنّ الحرب على العشائر الأخرى ونهب ممتلكاتها الاقتصادية.

4 - انظر: كلوب باشا، البدو وحياتهم: محاضرات تحليلية أذاعها الفريق كلوب باشا قائد الجيش العربي، عمان 1940، مطبعة الفيحاء، دمشق، ص 26 - 28.

5 - انظر: فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص 152.

الهوامش

6 - انظر: د. سليمان أحمد عبيدات، دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، مؤسسة مصري للتوزيع، طرابلس - لبنان، د.ت.ط، ص 13 . 16.

7 - نفسه، 21.

8 - نفسه، ص 29.

9 - انظر: صالح خريسات، تقاليد الزواج في الأردن، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1990، ص 19 . 20.

10 - انظر: البدو وحياتهم: محاضرات تحليلية أذاعها الفريق كلوب باشا قائد الجيش العربي، ص 14 . 15. و: دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، ص108 . 113.

11 - انظر: دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، ص 26 29-.

12 - نفسه، ص 12.

13 - انظر: البدو وحياتهم: محاضرات تحليلية أذاعها الفريق كلوب باشا قائد الجيش العربي، ص 7.

14 - انظر: دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، ص 85.

15 - نفسه ، ص 82.

16 - انظر: أحمد عويدي العبادي، المناسبات عند العشائر الأردنية، (سلسلة من هم البدو؟)، ط2، دار البشير - دار العويدي، عمان، 1989، ص 149.

17 - المناسبات عند العشائر الأردنية، ص 164.

18 - (أهل العروس وأصحاب البيت).

19 - نفسه، 164 . 165.

20 - انظر: أحمد عويدي العبادي، من القيم والآداب البدوية، سلسلة من هم البدو؟، ط1، وزارة الإعلام الأردنية، 1976، ص 193 . 202. و: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص 168 . 171.

21 - انظر: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص 176. 177.

22 - نفسه، ص 193 . 206.

23 - انظر: المناسبات عند العشائر الأردنية، 220.

24 - نفسه، ص 209، 223.

25 - نفسه، ص274.

26 - انظر: أحمد عويدي العبادي، سابق، ص: 303-343

27 - نفسه، ص309 . 314.

28 - انظر: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص315___ص318.

29 - انظر: البدو وحياتهم: محاضرات تحليلية أذاعها الفريق كلوب باشا قائد الجيش العربي، ص13،18. و: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص326، 328.

30 - انظر: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص 355.

31 - انظر: المناسبات عند العشائر الأردنية، ص 344 . 355.

مصادر البحث ومراجعه

- أحمد عويدي العبادي، المناسبات عند العشائر الأردنية، (سلسلة من هم البدو؟)، ط2، دار البشير - دار العويدي، عمان، 1989.
- _____، من القيم والآداب البدوية، سلسلة من هم البدو؟، ط1، وزارة الإعلام الأردنية، 1976.
- خليل عبد الكريم السعد، مستويات الزواج في الأردن (1979 - 1990)، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشراف: أ.د. فوزي سهاونة، الجامعة الأردنية، 1993.
- سليمان أحمد عبيدات، دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، مؤسسة مصري للتوزيع، طرابلس - لبنان، د.ت.ط.
- صالح خريسات، تقاليد الزواج في الأردن، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، 1990.
- عادل سركيس، الزواج وتطور المجتمع، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.
- فوزية دياب، القيم والعادات الاجتماعية مع بحث ميداني لبعض العادات الاجتماعية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1980.
- كلوب باشا، البدو وحياتهم: محاضرات تحليلية أذاعها الفريق كلوب باشا قائد الجيش العربي، عمان 1940، مطبعة الفيحاء، دمشق.

أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير : عبدالله دشتي

موسيقى وأداء حركي

رقصة العلاوي (الدبكة المغاربية)

اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية
دراسة تحليلية لنمط "الصَّوتْ" أنموذجا

الـدفـوف عـصـب الإيقـاعـات الشـعـبـيـة

رقصة العلاوي (الدبكة المغاربية)

الزبير مهداد
كاتب من المغرب

تشـير كثيـر مـن النقوش الأثريـة والرسـوم وأعمال الفسيفسـاء الموروثة عن الحضارات المغربية السابقة إلى حضور قـوي لفن الرقص في الحياة اليومية لكافة طبقات الشعب المغربي بكل مكوناته.

فمنـذ العصور الموغلة في القدم، عرف المغاربة ألوانا شتى من الرقص ومارسوها واستمتعوا بها، وما زالوا إلى يومنـا هذا يعتبـرون الرقص فنا تعبيريا راقيـا وأنيقا، وذا أهميـة اجتماعية ونفسـية ترويحيـة لا تضاهى، بل بعض الرقص يكتسـي قداسـة ما، ويحظى باحترام بالغ من كل مكونات الشعب المغربي.

صورة رقم 1

وعبر هذه العصور، تبادل المغاربة التأثير والتأثر مع الشعوب المجاورة لهم، فمن خلال الرحلات، والهجرات، والمبادلات التجارية، وتنقلات الرعاة، نقل المغاربة لمجاوريهم أساليب وطرق أداء وتعبير هذه الشعوب، كما تعرفوا فنون وطرق أداء مجاوريهم، وقد ساعد على تحقيق هذا التثاقف، وحدة الجغرافيا وانعدام الحواجز الطبيعية وسهولة التنقل في أرجاء بقعة جغرافية واسعة تمتد من الشام إلى المحيط الأطلسي، مرورا عبر الحجاز ومصر وشمال إفريقيا[1].

وهذا ما يساعد على تفسير وجود فنون وعادات وتقاليد متشابهة إلى حد التطابق بين هذه الشعوب، ومن هذه الفنون رقصة الدبكة التي تعد قاسما مشتركا بين دول الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

تعريف بالرقصة

رقصة الدبكة تتألف من مجموعة من الخطوات والحركات الرشيقة والضربات بالقدم على الأرض، تتميز باعتمادها على حركات الأرجل، السريعة والقوية، التي تجمع بين رشاقة الحركات الراقصة، والقوة التي تجسدها الرجولة[2].

تنتشر الدبكة في دول حوض المتوسط، في بلاد الشام ومصر وعند بعض الشعوب الأوروبية وشمال إفريقيا، وهي تمثل المشترك الفلكلوري بين تلك البلدان. تمارس غالباً في المهرجانات والاحتفالات والأعراس.

في المغرب والجزائر تسمى العلاوي، وتعتبر تراثا مشتركا بين الشعبين، يشيع رقصها في منطقة واسعة تمتد بين الغرب الجزائري والشرق المغربي[3]، يشترك المغاربة والجزائريون في رقصها، بالرغم من خصوصيتها الشديدة وتنوع إيقاعها من منطقة لأخرى، بدرجاته البطيئة والمتوسطة والسريعة وخطواتها المتعددة وألحانها المختلفة.

تنتسب رقصة العلاوي اسما لقبيلة بني يعلا التي تنتشر بطونها وفروعها في الشرق

صورة رقم 2

المغربي والغرب الجزائري، وتمارس الرقصة في المهرجانات والاحتفالات والأعراس، يصطف فيها الراقصون الذكور، لأداء الرقصة على أنغام الأصوات الصادرة عن المزامير والدفوف، ويضربون الأرض بأقدامهم؛ معبرين عن حيوية الشباب المندفعة، في عفوية لطيفة، وترافق الأقدام خطى منسقة فتسير على نقرات آلات الإيقاع.

مكونات الفريق

يتشكل فريق الرقصة من الراقصين الذين يطلق عليهم لفظ العرفة، ومن المنشدين، والعازفين.

الراقصون العرفة[4]: يتراوح عددهم ما بين خمسة أو سبعة راقصين، ذكور، شباب في مقتبل العمر، أو كهول، متمتعين باللياقة البدنية، والقدرة على التحمل وأداء الحركات التي تتطلبها الرقصة، والمتميزة بالقوة والعنف والخفة، والانسجام التام مع ضابطي الإيقاع.

الشيوخ[5]: العازفون والزجالون: العلاوي رقصة تتم على إيقاع النقر على البندير أو القلال على يد (الشيوخ) العازفين، والشيوخ هم الذين يفتتحون الرقصة، بترديد بعض القصائد الزجلية الشعبية العاطفية أو الدينية، دون مصاحبة موسيقية، قبل الشروع في العزف على المزمار، أو الضرب على الدف، فذلك ينبغي أن يكون خلال شروع الرجال في الرقص لأجل ضبط إيقاع الرقصة الذي يحدده قائد الفريق الراقص.

وفريق العازفين: الذي يصاحب الراقصين، يتألف في الغالب من عازفين اثنين على آلات النفخ، (يطلق عليهم لفظ قصاصبي أو غياط أو زمار، نسبة إلى الآلة التي ينفخون فيها) وهم في الوقت نفسه شعراء زجالون، يلقون القصائد، ويتمتعون بنفس طويل وقدرة على الإلقاء والتحكم في التنفس، لما يتطلبه الإلقاء والنفخ من مهارات التنفس وتصريفه عبر تجاويف المزمار بشكل متواصل، إلى جانب

صورة رقم 3

خفة حركة الأصابع وتجاوبها مع النغمات المطلوبة.

أما الإيقاع فيضبط بواسطة ثلاثة رجال في الغالب، يحملون الدفوف التي يطلق عليها البنادير (مفردها بندير) ويلقبون بالبنادرية نسبة للآلة، ويستعمل الدف المستدير ذو الأوتار.

ويتواجد إلى جانبهم أحيانا الدرابكي: يشارك في ضبط الإيقاع على آلة الدربوكة، أو الكلال، وهو شبيه الدربوكة متميزة بطولها.

اللباس

يمكن التمييز بين العازفين والراقصين بالعمامة التي تغطي الرأس، فالشيوخ العازفون يحملون رزة (عمامة) صفراء، أما العرفة الراقصون فيحملون رزة بيضاء.

يلبس أعضاء الفريق عباءة بيضاء، فضفاضة لا تعيق الحركة، ويزينونها بالتخامل المصنوعة من صوف مفتول يتخذونها حزاما للعباءة والسلهام.

"التخامل" أو "الحمايل" أو "التهليل" وهي خيوط سميكة من صوف وحرير مغزول مضفور، ملون بالأحمر الأرجواني والأسود، تتخذ حزاما للتزيين، يتدلى من الكتفين إلى الخاصرة وأحيانا يصل إلى الركبة، يشد إليه في الجهة اليسرى غمد مسدس، أو الحمالة، وهي حقيبة صغيرة من جلد مزخرف تضم القرآن أو كتابا آخر كدليل الخيرات. بين الكتفين تتدلى ذؤابة من صوف أحمر، تتحرك عند هز الراقص كتفيه، يشاهدها الواقف خلف الراقص.

عدة العزف والرقص

القصبة (الناي أو الشبابة): آلة هوائية لا يخلو منها التخت الموسيقي المغاربي فهي من الآلات الأساسية في الموسيقى المغاربية، عرفها المغاربة منذ عهد الفينيقيين[6] تصنع من سيقان القصب البري، مفتوحة الطرفين، تشتمل على ثقوب وضعت بشكل يسمح بالتحكم في النغمات، يوجد منها

صورة رقم 4

نوعان: القصيرة وتحوي ثلاثة ثقوب، ومنها الطويلة وتحوي خمسة ثقوب.

والقصبة الثلاثية هي المستعملة غالبا في رقصة العلاوي، لتجاوبها مع خفة الإيقاع، تحتوي على ثلاثة حلقات قصبية، مع إضافة الهوامش، تمنح صوتا مسموعا أكثر يميل إلى الصفير.

الزامار: وهو المزمار أبو قرون المسمى بوغانيم، وهو من الأدوات التي أدخلها الأفارقة إلى المغرب في عهد السعديين[7]، يصنع من قصبتين منفردتين، مفتوحتي الطرفين، وتحوي ثقوبا على شاكلة القصبة الفردية، توصل نهاية كل قصبة بقرن عجل، يحلى بالنحاس، ويشد القرنان إلى بعضهما بذؤابة من حرير موشى ومذهب، وينفخ فيها بقصبة أخرى نحيلة وقصيرة توصل الهواء إلى جوفها فيخرج الصوت حاداً وسريعاً.

الغايطة: (المزمار) آلة موسيقية نفخية، تتكون من قطعة خشبية مجوفة أسطوانية، طولها حوالي أربعين سنتيمترا، ينتهي طرفها السفلي بقمع مخروطي، (يضخم الصوت). وينتهي طرفها العلوي بحلقة شفتية وريشة رقيقة ينفخ فيها. بلسان مزدوج (يصدر صوتا مميزا أثناء العزف)

البندير: (الدف) آلة موسيقية إيقاعية قديمة، لعلها تنحدر من آلة التبانتو التي عرفها المغاربة خلال عهد الفينيقيين والرومان[8] وما زال يعتمد في مصاحبة كثير من أنماط الموسيقى الشعبية الأمازيغية.

يتكون البندير من إطار خشبي دائري قطره حوالي 40 سنتمتر، يسمى طارة، وعلى حاشيتها ثقب يولج فيه الناقر إبهام يده اليسرى، ليمسك بالآلة حتى لا تنفلت منه خلال النقر عليها، يشد عليه جلد رقيق يغطي أحد وجهيه، ويستحسن أن يكون جلد ماعز، قد يبسط على امتدادها من الخلف وتران رقيقان من المصران بغرض إحداث اهتزازات صوتية عند النقر؛ ويصدر الدف عند النقر عليه بأصابع اليد صوتين، صوت ثخين (دم) وصوت خفيف (تك) بحسب المنطقة

صورة رقم 5

التي تم النقر فيها، (الوسط، أو الهامش) فالنقر على وسط البندير بسبابة اليمنى. ويحدث ذلك رنات صوتية عميقة الدرجة، بينما النقر على حاشيته بالبنصر والخنصر والوسطى من اليد رنات متوسطة الحدة.

ويعمد الناقرون في العادة إلى تعريض جلود البناديـر للحرارة قبل استخدامها، ثم يضربون عليها على طرائق، أبرزها :

الدربوكة : آلة إيقاعية. تتكون من جسم من الفخار أنبوبي، مشدود عليه قطعة من الجلد المحضر بعناية لهذا الغرض. تتمتع بأصوات إيقاعية رائعة وبنغمات مختلفة وتعتبر من أهم الآلات الإيقاعية

آلة داوداوة أو الكلال: تشبه إلى حد ما الدربوكة إلا أنها أطول منها، يتراوح طولها ما بين المتر ونصف المتر، وقطرها 20 سنتمتر، تحدث صوتا متميزا. كانت تتخذ من ساق الصبار بعد تجفيفه وتجويفه، وتثبيت قطعة من الجلد على أحد وجهيه، مع وترين رقيقين لإحداث الرنين، اليوم تصنع هذه الآلة من فخار كغيرها من الآلات الموسيقية.

الرقصة بالبندقية أو العصا، فهذه الأدوات تمكن الراقص من ضبط حركاته، هي أكثر من مجرد استعمال عادي لأدوات الرقص، إنها بمثابة مؤشر حول نفوذ وسلطة القبيلة.

سير الرقصة

رقصة العلاوي كسائر الدبكات في كل البلدان تعتمد الحركة الخفيفة الرشيقة المضبوطة، والضربات بالقدم على الأرض بوتيرة سريعة. ودقاتها متعددة منها السبايسية[9] الخفيفة السريعة الإيقاع والعرايشية[10] الثقيلة، إلى جانب الخوية وهي وثبة منفردة تهيئ الراقص للحركات الموالية، ومنها (البونت) أي النقطة، وهي دقة واحدة سريعة، ثم (الصقلة) أي الصفعة، ضربة مفخمة بالقدم على الأرض كأن الراقص يصفعها، وحين تتعدد الضربات وتتسلسل، تكون (الشيبانية) أي العجوز، التي

صورة رقم 6

تبلغ ثمانين دقة كاملة، يقوم الراقص باقتراح ما شاء من نقرات على ضارب البندير، وتسمى العملية (الرشيم) أي الوشم.

ومن تقاليد الرقصة تعيين القائد الذي يقود ويوجّه الفرقة خلال أدائها الفني، ويتميز القائد عن الراقصين بمهارته وقدرته على إتقان الرقص، فضلا عن تمتعه بقبول رفاقه وبشخصية قوية، ينتقل في خفته ورشاقته بين صفوف فريقه، فهو ينظّمها ويوجّهها، آمرا تارة وباثا تارة أخرى للحماس والحيوية في نفوس أتباعه؛ ويكون واسطة بين الراقصين والجمهور، وغالبا ما يؤدي حركات تكشف عن مهاراته الفنية ولياقته البدنية.

عدد الراقصين في العلاوي لا يكون كبيرا، فهو في الغالب يتراوح ما بين خمسة وسبعة راقصين، حتى تسهل عملية التحرك، لأن الرقصة تتميز بالسرعة والرشاقة.

قبل الشروع في الرقص، يحيي الراقص القوم، ثم يقوم بمخالفة يديه، ملتمسا مباركة السلف [11]، بينما يده اليمنى تلوح بالعصا في السماء، تعبيرا عن جدارته واستحقاقه المباركة.

يبدأ الراقص بالخاوي [12]، وهو دقة مفخمة منفردة بالبندير، تتبعها مباشرة أربع دقات، ولفظة الخاوي تعني الفارغ، أي الرقصة التي لا تتوفر على السبايسية والعرايشية، وبعد الخاوي يأتي الفراق (التقسيم) وهو طلب عدد من السبايسيات والعرايشيات، وسميت اللوحة بالفراق لأن الراقص يفصل دقات قدميه انطلاقا من عدد السبايسيات والعرايشيات التي طلبها، وغالبا ما يكون عدد الدقات متصاعدا. فالراقص يمرر إشارات بيده إلى الشيوخ ضابطي الإيقاع، إنه يعطيهم الحساب الذي يحب الرقص عليه، بأصابعه فقط دون الهمس في آذانهم، يبدأ بحساب صغير، جرتان واعرايشة خمسة وخمايسية، بإشارة من رأسه يقوم العازفون بتنفيذ الأوامر، بعد الحساب تسمع تصفيق الجمهور.

السبايسية، وهي عبارة عن ثلاث دقات أو أكثر أحيانا، خفيفة وسريعة ينقرها الضارب على البندير ليرقص الراقص على إيقاعها بسرعة فائقة، فيضرب برجله بسرعة على الأرض وتكون الدقات مترابطة وحادة. والفريق الراقص عليه

صورة رقم 7

أن ينفذ عددا محددا ومعلوما من الركلات على الأرض، ويكون العدد فرديا وليس زوجيا، قد يكون خمس أو سبع ركلات؛ والسبايسية تسبق العرايشية وتمهد لها.

في رقصة العرايشية ينفذ الراقصون أيضا ثلاث ركلات بالقدم أو أكثر، مع فترة فاصلة مع اثنين، حتى يتسنى للراقص هز كتفيه، فيضرب برجله اليمنى على الأرض على مهل، ويحرك كتفيه في حركة راقصة تهتز معها الذؤابة التي تتدلى خلف الرأس بين الكتفين، واضعا راحته اليسرى على كتفه الأيمن. إلا أن التعريشة التي تبعث الصوت والحركة، تفقد حيويتها وبهجتها، وتصبح رتيبة، لبطئها وثقلها، وتفسح المجال للسبايسية لتكون أكثر تعبيرا عن العنفوان والشهوانية والفحولة.

في الرقصة الواحدة تتوالى السبايسيات والعرايشيات، بحسب رغبة الراقص أو أوامر القائد أو طلبات الجمهور، فيكفي أن يعرف العازف نوع الرقصة لينقر على الدف أو القلال يحدد إيقاعاتها، مثلا حين يسمع الأمر من القائد: "اسبايسية واعرايشية خمسة"، على العازف أن ينقر على البندير ثلاث دقات خفيفة متتالية، ثم يفصل بين السبايسية والعرايشية ببونت، أي دقة واحدة ذات إيقاع خاص، ثم يتبعها بخمس دقات ثقيلة. وقد يطلب الراقص أيضا أي عدد من السبايسيات، كأن يقول مثلا 2 اسبايسية و2 اعرايشية، فتكون السبايسيتان عبارة عن ست دقات، ثم بونت، ثم ست دقات عرايشيتين، وهكذا.

غالبا ما تنتهي الرقصة بما يسمى (الشيبانية) وهي لوحة ختامية لها دلالات محددة، تشخص مراحل المعركة كاملة، بدءا من المناوشات، ثم المواجهة، فالهجوم، وأخيرا الانتصار الذي يعبر عنه بصيحة الفرح والانتشاء.

تتميز الشيبانية ببطء حركاتها التي تتيح للراقصين فرصة التبختر والتظاهر بالمباهاة والانتشاء، لذلك توصف هذه اللوحة برمزية الانتصار انسجاما مع نسق الرقصة ذات الطابع المجسد لأسلوب حربي تختزله القرائن الباقية من جراب المسدس والحمالة والعصا، وغير ذلك من القرائن.

وعدد دقات الشيبانية ثمانون دقة، موزعة

صورة رقم 8

على النحو التالي:

1 - ستون دقة مفخمة ورتيبة موزعة على أربع مراحل، بين كل مرحلة دقات متتالية تعتبر بمثابة دقات فصل،

2 - ثم اسبايسيتان، كل اسبايسية تقدم برجل،

3 - ثم الدقات الخاوية،

4 - وبعدها دقات البونت والصقلات،

5 - وأخيرا اعرايشية بخمس دقات (اخمايسية)، وتكون بمثابة إعلان نهاية الرقصة.

6 - وتختم اللعبة بالصيحة التي يطلق عليها في المغرب الشرقي لفظ اللغطة، يعبر بها الراقص عن انتصاره.

رقصة العلاوي تتميز بالاندفاع القوي للجسد، والتموضع السريع، وهز الكتفين بتنسيق تام مع حركات الأرجل؛ بحيث يصبح الجسد خفيفا رشيقا ومرنا. بحركات ثابتة راسخة وصلبة، لا مجال فيها للرخاوة ولا لليونة أو الضعف.

الحركة تشهد على تفردها، بحراكها المتصاعد، ببطء أو بسرعة، بحسب ما تقتضيه ظروف التباهي بالانتساب للقبيلة والافتخار بحيوية وصلابة رجالها. تعبر عن الارتباط بالأرض التي تستوعب القبيلة، وعن الاعتزاز بتقاليدها وموروثها الثقافي، وعن الوفاء بعهد حمايتها والدفاع عنها، بالشجاعة والإقدام والقوة التي تحقق النصر.

إن الرقصة ترتبط معانيها بقيم وأعراف وتقاليد القبيلة، فشرف القبيلة يرتبط بالدلالات والرموز الذكورية، والذكورة تظل محافظة على رمزيتها حتى خلال الرقص، ما دام ملتزما الحدود القيمية والأعراف السائدة في المنطقة، فاستعمال الكتف والصدر والرجل، كعناصر جسدية، إنما توحي بالقوة والجرأة والثبات، وهي صفات مطلوبة في الذكور، ويمنع بالتالي أي انتهاك للعرف يسيء لرمزية الذكور، ولقدرتهم على السيطرة والاستحواذ على فضاء الرقصة وميدانها، وامتلاك زمام التحكم في الضربات المحسوبة بدقة متناهية والتي لا مجال فيها للخطأ.

كل هذا يدل على أن الرقصة بتصميمها وحركاتها وإيقاعاتها وأزياء الراقصين وغير ذلك كله، مستمدة من التقاليد الحربية للمنطقة التي وجدت نفسها عبر تاريخها الطويل في مواجهة خصوم أشاوس، ينبغي مواجهتهم بهمة وشجاعة.

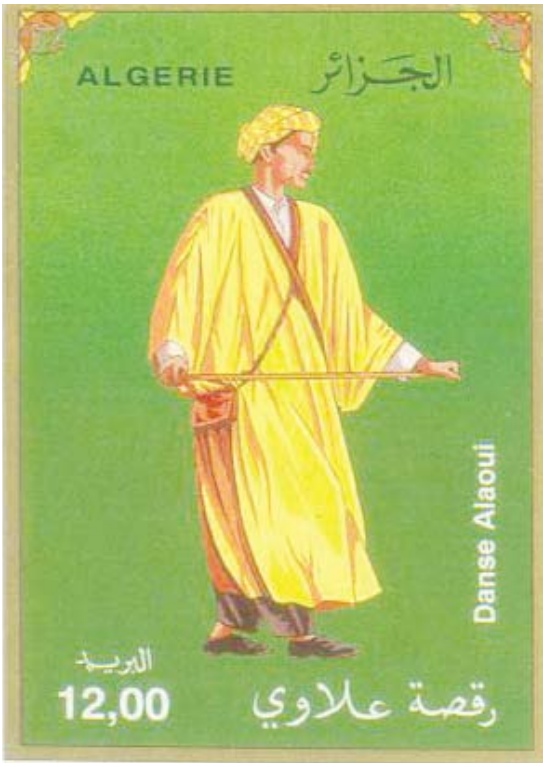
تنويعات الرقصة وفروعها

رقصة العلاوي لها تنويعات عديدة، تتفرع عن شجرتها عدة رقصات، تختلف باختلاف المنطقة التي تمارس فيها، فإلى جانب العلاوي، نجد النهاري المنسوب لأولاد انهار، وأيضا الركادة، المنسوبة لقرية عين الركادة بين بركان ووجدة، والمنكوشي، وغير ذلك.

فرقصة الركادة والعلاوي رقصتان مختلفتان بالرغم من تشابههما، تبدأ رقصة الركادة بالمسرح: وهو المقدمة التي يبدأ بها الراقص رقصته حينما يتابع دقات البندير، والمسرح يتوافر على دقة واحدة منفصلة من البندير، مع دقات متتابعة متشابهة، يليه البونت الذي يعني النقطة، وهي تقنية يستخدمها الضارب على آلة البندير، ليعلن عن بداية الحساب، أي عدد الدقات التي يطلبها الراقص. وبما أن البداية تكون دائما خفيفة في الرقصة، فإن أول طلب يبدأ به الراقص هو البونت، أي دقة واحدة، وبعدها تكون الدقات حسب طلبه، ابتداء من السبايسية فالعرايشية.

إيقاع الركادة رتيب، لذا يصاحبها الغناء في غالب الأحيان، حيث يتولى المنشدون إلقاء قصائدهم في هدوء وعلى مهل، حتى يسمعها الحاضرون.

أما "رقصة انهاري" التي تنسب لأولاد انهار نواحي أحفير، تلتقي في أوجه متعددة مع "رقصة المنكوشي" التي تنتمي لبني منكوش بجبل تافوغالت ببركان. وتتميز رقصة النهاري بإيقاعها البطيء، وهي دقات مفخمة رتيبة تليها دقات خفيفة، فالدقات المفخمة تؤدي إيقاع هز الكتفين، ويليها البونت، ثم السبايسية والعرايشية، أما الدقات الخفيفة فتؤدي إيقاع الجرات، أي الرقصة التي لا يستعمل فيها الراقص سوى خصره وكتفيه حتى يبدو كأنه يجر جسده، وتضم الجرة الواحدة سبع دقات خفيفة وسريعة، ويسمى البونت في هذه الرقصة (صقلة) ويخضع تصميم هذه الرقصة لتقسيم رقصة العلاوي نفسها.



الخاتمة : العلاوي في مواجهة العولمة

يشترك الشعبان المغربي والجزائري في تراثهما الشعبي في عدد من الأوجه والمظاهر، فالأصول المشتركة لكثير من قبائل وأسر البلدين، والتاريخ والمجال الجغرافي ووحدة المصير كلها عوامل تؤثر في طبيعة الثقافة السائدة لدى الجماعات السكانية بالبلدين، وفي أساليبها الفنية التي تعبر بها عن ذاتها، وفي معايير ذائقتها الفنية أيضا، وهذه المقومات هي التي تشكل الذاكرة الجمعية للشعبين المغربي والجزائري.

وهذا التراث الفني المشترك الذي يتألف من تقاليد اللباس والطعام والموسيقى والرقص وغيره، هو الذي يشكل هوية ووجدان الشعبين، ويوحد قوام شخصيتهما، ويمنحهما قدرة خاصة على مقاومة تحديات الغزو الثقافي والهيمنة الحضارية، وعملية التثاقف السلبي الناتج عن الانتشار القوي لوسائل الاتصال الحديثة التي تخترق المجتمعات.

إن العولمة ما زالت تفرض تحدياتها القوية التي تهدد بفقدان هوية الشعبين ومضمونها الثقافي، وتعرض للطمس كثير من جوانبه ومظاهره، لذلك أصبح من اللازم خلق أجواء تراثية وثقافية في أماكنها بالمنطقة الحدودية الشرقية المغربية والغربية الجزائرية، بقصد المحافظة على الهوية الثقافية المشتركة، حتى تصبح منسجمة مع أذواق الأجيال المستقبلية، وتوثيقها إعلاميا، حتى تكون عاملا لترسيخ الوحدة بين الشعبين، وتساهم في القضاء

على الخلافات المصطنعة المتوارثة عن الحقبة الاستعمارية، وتنمي مشاعر التضامن والتعايش بين الشعبين الجارين، الذي يجهل شبابه وأجياله الجديدة الكثير عن قيمهما الثقافية الأصيلة، فضلا عما يمكن أن تكتسيه هذه العملية من الأهمية الاقتصادية من خلال توظيفها سياحيا وجعلها عامل استقطاب سياحي ثقافي وبيئي، يمكن أن يكون لها دور بارز في تحقيق التنمية الشاملة للمنطقة، وضمان إشعاعها الثقافي الجهوي والوطني والدولي، بعد المحافظة على هذا التراث وصيانته من كل عبث، وتأهيله لإكسابه مناعة وحصانة ضد التأثير السلبي للعولمة.

صور المقال من الكاتب

المراجع

1 - محسب، حسام: نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبي العربي؛ مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، عدد 1 (يونيه 2008) ص 67.

2 - محسب، حسام، نفس المرجع ص 74.

3 - تنتشر الرقصة في الجزائر بالخصوص في مسيردة وما جاورها كمرسى بن مهيدي وجبالة والغزوات ونذرومة ومغنية وفي المغرب تنتشر في الناظور، ووجدة وبركان وفجيج وتاوريرت والعيون وجرادة، وغيرها.

4 - لا يوجد اتفاق حول أصل كلمة العرفة، التي تطلق على هذه الفرق من المنشدين، التي تنتشر في شرق المغرب وغرب الجزائر.

5 - مفرده شيخ وهو الفنان الشعبي تطلق بالجهة الشرقية على من له دراية بالإيقاعات الخاصة وممارستها مع حفظ القصائد والإلمام بها.

6 - عبد العزيز بن عبد الجليل، مدخل لتاريخ الموسيقى المغربية، ص 17.

7 - المكناسي، ابن غازي: الروض الهتون في أخبار مكناسة الزيتون، المطبعة الملكية، الرباط.

8 - بن عبد الجليل، عبد العزيز: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، ص 17.

9 - بنسب باحثون الإسم لفرقة "السبايس" spahis وهي فرقة تشكلت من المغاربة والجزائريين وشاميين، ضمن اللفيف الأجنبي للجيش الفرنسي، خلال فترة الاحتلال الفرنسي للمنطقة.

10 - لا يوجد تفسير للفظ، ويعتقد أنه انتقل إلى المنطقة من مصر، فالتعريشة موجودة في الدبكة المصرية.

11 - تسمى العملية: التسليم لرجال البلاد.

12 - في الغرب الجزائري يطلق على المرحلة لفظ "الدارة" (نديرو دارة).

مصادر الصور

- الصور من 1 إلى 4 مجموعة موقع وجدة سيتي الإخباري، تنشر بإذن خاص من إدارة الموقع.

- الصور من 5 إلى 8 مجموعة خاصة بالكاتب.

- صور الآلات الموسيقية من كتاب:

instruments des musiques populaires et des confreries au maroc. by: Mohamed Belghazi. ed la croise des chemins. 2001.

صورة zammar من موقع وكيبيديا.

اللهجة الموسيقية في الأغنية الشعبية

دراسة تحليلية لنمط "الصَّوتْ" أنموذجا

فاطمة زكري *
كاتبة من تونس

يندرج الخطاب في الموسيقى ضمن فكر موسيقيّ يقوم أساسا على جملة من الرّموز والإشارات والإيماءات وغير ذلك من الأشكال التّعبيريّة، يختلف باختلاف المجتمع من حيث بيئته وثقافته وعاداته وتقاليده وغيرها من العناصر التي تعطيه خصوصيته المميّزة، لذلك نجد بأنّ اللهجة الموسيقية في الأغاني الشعبية بمختلف أنماطها يمكن أن تكون موضوع بحث ودراسة لمعرفة خصوصيات موسيقية قد تمكّننا من تحديد الهُوية الفنيّة للمجتمع المبدع لهذه الأغاني.

وقد اخترنا في هذه الدراسة أن نقدّم مقاربة تحليلية لأحد الأنماط الغنائية الشعبية المتداولة ببعض المناطق من البلاد التونسية وهو نمط "الصُّوتْ"، وذلك في محاولة منّا لاستخراج مختلف العناصر الفنية الذي يحتويها هذا النمط الغنائي وبالتالي الكشف عن خصائص اللهجة الموسيقية المميّزة له والكفيلة بإعطاء فكرة حول طبيعة الأثر الفني من حيث مرجعيّته الموسيقية والثقافية.

وللسّائل أن يتساءل: أيّ معنى وأيّة دلالة للّهجة في الحقل الموسيقي؟ وإلى أيّ مدى يمكننا تحديد المرجعية الثقافية والموسيقية لنمط غنائي أو قالب آلي ما؟ وكيف يمكننا استخراج العناصر الفنية المكوّنة للهجة الموسيقية في الأثر الفني؟ وهل بالإمكان معرفة البيئة التي ينتمي إليها هذا الأثر انطلاقا من تحليل الخطاب الموسيقي فيه وتحديد مقومات لهجته الموسيقية؟

جملة من التساؤلات التي راودتنا ولا تزال حول موضوع اللهجة الموسيقية ومفهومها، وسنسعى من موقعنا كمختصّين في العلوم الموسيقية الإحاطة بهذه التساؤلات ومحاولة الإجابة عنها وذلك من خلال تقديم أنموذج تحليليّ لنمط غنائي من الموسيقى الشعبية بالبلاد التونسية وتحديدا بمنطقة جبنيانة[1] والمتمثّل في صوت «عَلْجَنَّاتْ» وهو من بين العديد من الأنماط الغنائية المتنوّعة والمختلفة من حيث الشكل والمضمون التي كنّا قد قمنا بتجميعها وتصنيفها خلال العمل الميداني التابع لبحث الماجستير في الموسيقى وأثنولوجيا الموسيقى[2].

في ماهية اللهجة الموسيقية

اللَّهْجَةُ في اللغة هي طَرَفُ اللِّسَانِ أو جَرَسُ الكَلَامِ، ويقال فُلَانٌ فَصِيحُ اللَّهْجَةِ، وهي لُغَتُهُ التي جُبِلَ عَلَيْهَا فَاعْتَادَهَا وَنَشَأَ عَلَيْهَا[3]، وبصفة عامّة يُفهم من معنى اللهجة في المعاجم العربية أنها اللغة أو طريقة أداء اللغة أو النطق أو جَرَس الكلام ونغمته.

أمّا اصطلاحا فتَعني اللهجة العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة[4]، كما تُعرَّف على أنّها:

« مجموعة من الصفات اللغوية[5] التي تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعًا في مجموعة من المظاهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث فهمًا يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات»[6].

إن دراسة اللهجات دراسة علمية في كل البيئات، ومعرفة خصائصها المميزة لها مطلب يسعى الباحثون في حقل الدراسات اللغوية والغير اللغوية إلى تحقيقه، لما في ذلك من فائدة جليلة، كما أن نتائج مثل هذه الدراسة تضيء جوانب يكتنفها الغموض في بعض المسائل المتعلّقة بالمرجعيّة البيئية والثقافية وغيرها من المسائل التي تفضي بنا إلى تحديد ملامح الهُوية في شتّى مظاهرها وتقدم لنا معلومات عن العادات التقاليد وغير ذلك من الأمور التي تهمّ المؤرّخ في علم التاريخ والاجتماعي في علم الاجتماع والباحث في علم الموسيقي والاثنوموزيكولوجيا[7] وغيرها من الاختصاصات العلمية.

ومن هنا يمكننا ربط الحديث آنفا بما يُعبّر عنه باللهجة الموسيقية، فكأنّما نتحدّث عن لغوية الموسيقى[8] وهذا في اعتقادنا أمر مشروع على اعتبار أنّ أكثر ما ذهب إليه الباحثون في هذا المجال هو دراسة وتحليل الخطاب الموسيقي، فالمسألة بالنسبة إلينا تبدو واضحة وجليّة، فعندما نقول خطاب موسيقي فكأنّما اتّخذنا الموسيقى لغة لها مقوّماتها ونواميسها الخاصّة بها وهذا ما يحملنا للإقرار بوجود لهجة موسيقية متأتّية من رحم هذه اللغة الموسيقية تكون منطلقا لتحديد المرجعية الاجتماعية والثقافية والفنية للمجتمع المتأتّية منه تلك الموسيقى.

تعريف الأغنية الشعبية

تُعـرَّف الأغنيـة الشعبية «على أنهـا الأغنية التي يردّدها الشعب ويستوعبها ويتناقلها وتصدر عـن وجدانـه وتعبر عـن آماله، وليـس شرطا أن يكـون الشعـب هو مؤلفهـا بل تبناها مـن مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكا للشعب» [9].

وتُعتـبر الأغنيـة الشعبيـة رواسـب لتجـارب طويلـة عاناهـا الأجـداد ونتاجـا لتفاعلهـم مع بيئتهم الجغرافيـة والطبيعية وحصائل ظروفهم التاريخية[10] فهـي «متفجرة من أعماق الشعب، معبّرة عن مشاغله وطموحاته المختلفة، مواكبة له في كل مراحل حياته واحتفالاته الخاصة والعامة، الدينية والدنيوية»[11].

وفي مجمل مـا تمّ تصفّحه مـن دراسات[12] حـول الأغنية الشعبية، استنتجنا أن هذه الأخيرة مرتبطـة ارتباطـا وثيقا بحياة الإنسـان في كامل مراحلها لذلك نجدها ثرية ومتنوعة في أساليبها وأغراضها بتنـوّع المناسبـات الاحتفالية الدينية منها والدنيوية.

إذن يمكننـا تقـديم الأغنيـة الشعبيـة وفـق التصنيف التالي:

- الأغـاني الدينيـة: كالمدائـح النبويـة، ومدائح الأولياء الصالحين.
- أغـاني المناسبات الاحتفاليـة: كأغاني العرس التقليدي.
- أغـاني العمل: كأغـاني جني الزيتـون وأغاني البحارة.
- أغـاني الزنـدالي وهـي تلك الأغـاني الخاصّة بحفلات "الربوخ"[13].
- أغاني الزنوج (السطمبالي[14]).

إن مـا وجدناه في الأغاني الشعبيـة التونسية مـن تنوّع في الأصناف، يعـود إلى وجود ثروة حيّة وهامّـة في رصيد الموسيقـى الشعبية والتي تظهر واضحـة في مختلف مجالات الحيـاة الشعبية في كامل تراب البلاد التونسية.

الخصائص الفنية للأغنية الشعبية:

رغم التنوّع الذي تمّ رصده في الأغاني الشعبية التونسيـة مـن حيـث الأصنـاف والأغراض من خلال تصفّحنا لجملة من الدراسات التي تناولت بالبحث في هذا الموضوع، لاحظنا أنّ هذه الأغاني تشـترك في نفس الخصائص سواء كان ذلك من حيث الكلمة أو اللحـن أو الأداء، وهو ما سنحاول إبرازه في هذا العنصر من خلال عرض جملة من الخصائص الفنية بدءا مـن النص الشعري لها مرورا ببنائها اللحني وتركيبتها الإيقاعية وانتهاء بأسلوبها الأدائي.

فمـن جهته ذكر الباحث ناصر البقلوطي[15] أنّ النص الشعري في الأغنية الشعبية التونسية:

«يتميّـز بجزالة المعنى ورقـة اللفظ واكتنازه بالحكـم والأمثـال وغالبا مـا يكون هـذا النص أبياتا مـن الشعر الشعبي النابع من عامة الشعب والذي يرتكز على اللهجة العامية ولا يعني أن شعر العاميـة برمتـه أو الشعر الملحون هـو بالضرورة شعـر شعبي لأن الشعر الملحون قد يعبّر عن مزاج قائله المتفرد وعن ذاته وتجربته الشخصية بينما يعكس مضمون الشعر الشعبي التجربة الجماعية والأحاسيس العامة»[16].

وفي هـذا المنحـى، وعـن الكلمـة في الأغنيـة الشعبيّـة، يضيـف لطفي الخـوري قائـلا: «تأتي الكلمـة عفويـة منبعثة مـن الـذات الشعبية غير المعقدة دافقـة بالأحاسيس دون محاولة لكتمانها أو تغطيتهـا بكلمـات منسقة ومنمقـة لذلك فإنّنا نجـد أنّ هذه الكلمة تكون في ظاهرها بسيط وفي فحواها عمق وصدق في التعبير»[17].

إنّ مـا سبـق ذكـره عـن الأغنيـة الشعبيّـة، وحسب أقوال الباحثين عن بساطة الكلمة وجزالة المعنـى واللّهجة العامية ومجهوليّة المؤلف وسرعة انتشارهـا وتناقلهـا شفويّـا، يحملنـا إلى تأكيـد الرأي القائل بأنّ النصّ الشعريّ غالبا ما يتضمّن في محتـواه مختصرا لتجـارب بشرية في مختلف المجـالات الحياتيـة المختلفـة التي تعـبّر عن قيم وعادات وأنماط من السلوك للمجتمع.

أمّا من حيث اللّحن فقد ذهب بعض الباحثين في مجال الموسيقى الشعبيّة بالقول أنّ خصائص البناء اللّحني لا تختلف كثيرا عن خصائص النص الشعري خصوصا من حيث «بساطة» الجملة الموسيقية وعدم معرفة الملحن الأصلي للأغنية وسرعة تداوله بين الناس شفاهة دون التقيّد بترقيم موسيقي، وهذا ما ذهب إليه الباحث لطفي الخوري بقوله[18]: «وما يصدُق على نصّ الأغنية الشعبية يكاد ينطبق على ألحانها،...إذ أنّ ملحنها في الغالب هو مؤلفها نفسه ذلك الإنسان الشعبي البسيط الذي يندفع بالغناء المنبعث من تأثره بحالته الاجتماعية التي يعيش فيها وفي الظروف أو المناسبات التي وجد فيها».

لقد حاولنا في هذا العنصر، واعتمادا على ما آلت إليه بعض الدراسات حول الأغنية الشعبيّة، أن نقدّم وصفا وجيزا وعامّا لأبرز الخصائص الفنيّة من حيث النصّ الشعريّ والبناء اللحنيّ، وقد تبيّن لنا من خلال هذه الخصائص أنّ الأغنية الشعبية تقوم أساسا على النصّ النّابع من المجتمع التقليدي الذي يصوّر لنا مختلف العادات والتقاليد الشعبية ويعبّر عن أحاسيس هذا المجتمع وانفعالاته، ومن هذا المنطلق يمكننا الإقرار بأهميّة الأغنية الشعبية وما لها من وظائف تُجاه الإنسان[19].

تعريف «الصُّوتْ»:

بالرجوع إلى المعاجم اللغويَّة نجد أن الصَّوْتُ لغة هو الجَرسُ، وتعود كلمة "صَوتْ" إلى فعل صَاتَ يَصُوتُ ويُصَاتُ صَوْتًا، وَأَصَاتَ، وَصَوَّتَ بِه: كلّه نَادَى. ويقال: صَوَّتَ يُصوّت تَصويتًا، فهو مُصَوِّت وذلك إذا صَوَّتَ بِانْسَانٍ فَدَعَاهُ. والصَّائِتُ هو الصَّائِحُ. فيُقال: أَصَاتَ الرَّجُل بالرّجل إذا شَهَرَه بأمر لا يَشْتهيه. وانْصَاتَ الزَّمَان به انْصِيَاتًا: اشْتَهَر، والصِّيتُ: الذِّكْر، يُقال ذَهب صِيتُه في النَّاس أيْ ذكره. والأَصْوَات جمع صَوْتٌ أي كلّ ضَرْبٍ من الغِنَاء، والصِّيتُ هو مَنْ كَان شَديد الصَّوت، فيقال: رَجل صَاتَ وصَيِّتٌ أي شَديد الصَّوْت، والرجل المِصْوَات أي كثير التَّصْويت.[20]

ويُقال في موضع آخر أن الصَّوْت هُو صَوت الإنسان وغيره، وذَكر الله عزّ وجلّ في كتابه العزيز: «واسْتفزِزْ من اسْتطَعتَ بِصَوتِك». قِيلَ بأَصْوات الغناء والمَزامير، وأَصَاتَ القَوسَ جعلها تُصَوِّتُ[21].

أمّا اصطلاحا فيُعرَّف «الصُّوتْ» على أنّه أحد الأنماط الغنائية والمقترن أساسا بالأنشطة اليومية والمناسبات الاحتفالية خاصّة تلك المتّصلة بالمرأة الريفية، وقد نجد هذا النمط في العديد من الأغراض الشعرية لذلك يؤدّى في مختلف المناسبات متخذّة في ذلك إطارا معينا خاصّا بها فنقول مثلا «صُوتْ الحِنَّة» أي الصُّوت الذي يؤدّى في «يوم الحِنَّة».

وقد جرت العادة أن يؤدَّى هذا الصوت دون مصاحبة آلة إيقاعية من طرف أربعة نساء تقول إحداهنّ: «هَيَّا هزُّو الصُّوتْ» ومعنى هنا «هَزَّانْ الصُّوتْ» هو المبادرة بالغناء، وتتمثّل طريقة الأداء في أنّ إحدى هؤلاء النساء الأربعة تُبادر بالغناء لتَلْحَق مباشرة بعدها امرأة ثانية فتحاكيها غناءً، أما المرأتان المتبقيتان فمهمّتهما تقتصر على ترديد ما تمّ غناؤه من طرف المرأة الأولى والثانية معا وهذا ما يعبّر عنه بـ«شَدّانْ الصُّوتْ» أو «التَّرْجِيعْ». وقد تختلف طريقة أداء «الصُّوتْ» في بعض المناسبات وذلك في حالة وجود نقص في عدد النسوة المنشدات حيث تضطرّ امرأتان على الأقلّ بأداء «الصُّوت» بطريقة تأخذ فيها إحداهما المبادرة بالغناء («تْهِزْ الصُّوتْ») لتردّد عنها المرأة الثانية ببيت آخر في نفس الصياغة اللحنية لما أدّته المرأة الأولى («شَدَّانْ الصُّوتْ»).

وفي واقع الأمر أنّ هذا النمط الغنائي لا يخلو من احتوائه لإيقاع داخليّ ضمن الأبيات الشعرية المغنّاة على الرغم من أن أداءه يكون دون مصاحبة آلة إيقاعية وبالتالي فإن المرأة عند الغناء تجد لها حرية تمديد الحروف أو تقصيرها[22] فضلا

إلى إمكانيّة إضافة الألفاظ والتي تكون متأتيّة ممّا يخالجها من مشاعر وأحاسيس عند لحظة الأداء، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه العمليّة تكون مبنيّة أساسا، وحسب إمعاننا في الاستماع، على مبدإ إيجاد تطويع إيقاعيّ بين النصّ الأصلي والبناء اللحني للنمط الغنائي.

ونورد فيما يلي نموذجا من نمط «الصوت» والذي يؤدّى في يوم الحناء:

مِدِّي يِدِّكْ لِلْحنَّهْ ونْحَنِّيهَا
وُامْمِّيمْتكْ فَرْحَانَة بِيهَا
مِدِّي يِدِّكْ لِلْحنَّة والتَّضْرِيفْ
وُيخْدمكْ شُوشَانْ وُصِيفْ
مِدِّي يِدِّكْ لِلْحنَّهْ وارْخِيلِي يِدِيهْ
وُأُمِّ الخَوَاتِمْ ذَهْبِيَّة
مِدِّي يِدِّكْ لِلْحنَّة وارْخِيلِي الصَّوَابَعْ
والخَوَاتِمْ بِالطَّوَابِعْ

تحليل النموذج الغنائي[23] : صُوتْ «عَالجَنَّاتْ»

- الجانب الشعري:

سنعتمد في تدويننا للنص الشعري لصوت «عَلْجَنَّاتْ» على التسجيل الصوتي لأمي «حميدة» إثر مقابلة أجريناها معها بمنطقة البحث، وسنحرص على تدوين المفردات المحلية للمنطقة كما تمّ تلفظها من طرف المخبرة.

- النص الشعري:

يَا نَاسْ كِيفْ الصَّبرْ عَلْ جَنَّاتْ
نُوحُوا مْعَايَا وُسقِّطُوا الدَمْعَاتْ
* * * * * * *
وُجَنَّاتْ هِيَ جَنَّه
وْخويلفْهَا مَا مْشَا وْمَاتْ منَّا
يَا مْخَضَّبَة بِالحنَّة
تَحْلفْ عْرُوسَة لِيلْة الدِّخُول جْلاَةْ
* * * * * * *
جَنَّاتْ هِيَ رْجِيلَة
يَا مُوَجِّلَة قَبْلْ لُمَّاتْ بْلِيلَهْ
عزِّيوْني يَا نَاسْ قْبِلْت جْمِيلَهْ
كِيف نِصْبَرْ نِصْبَرْ عْلَى جَنَّاتْ
* * * * * * *
كِي جَاتْهَا الهَوَّايَه
قَعْدتْ عَمَّتْهَا هِيَّ وْنَايَ
قُلْتلْهَا لاَ بَاسْ يَامَشْكَايَا
تْلَفْتِلِي وتْنَهْدتْ وبْكَاتْ
* * * * * * *
جَنَّاتْ مَا تَمْشِيشِي
بَالكْ نْمُوتْ بَعْدكْ وْمَا تْرَانِيشِي
إمْشِي وْرَاء نَعْشِي وْمَاتبْكِيشِي
لاَ يْقُولُوا فْلاَنَهْ مْعَ فْلاَنْ زْنَاتْ
* * * * * * *
لْحَقْتْ لْلجَبَّانَة
عَرْضُونِي النَّاسْ مْرَوْحَة دَفَانَة
قُلْتلْهُمْ يَا نَاسْ وِينْهِي فْلاَنَهْ
قَالُولِي فْلاَنَهْ تَحْت اللَّحُودْ غْبَاتْ
* * * * * * *
مْشِيتْ نْرَحِّمْ عْلِيهَا
انْحلْ اللَّحُودْ نْحُطْهَا عْلَى جِيهَه
وْقْعَتْدتْ نُنْظُرْ فِيهَا
مْلِكْ المُوتْ يبَدِّلْشِي فِيهَا

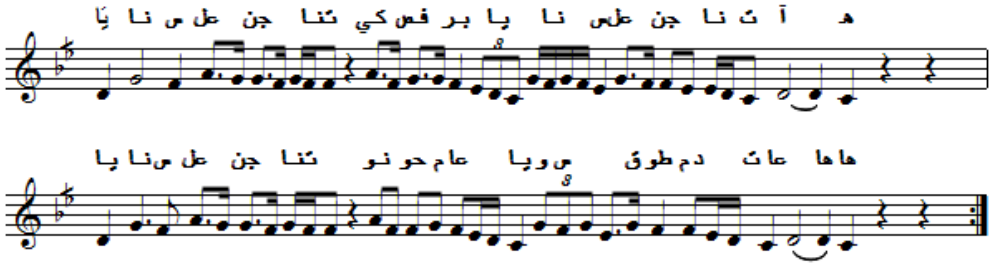
- شرح المفردات:

المفردات	الشرح
نُوحُوا	مشتقة من فعل "ناح" أي بكى بصوت عالي وعدّد مناقب الميت
سقّطُوا	"أسكبوا" الدمع من أعينكم (ابكوا)

خويلِفْهَا	هي تصغير لكلمة "خليفها" أي الشخص الذي سيكون مكانها
دَفّانَة	هم الأشخاص الذين قاموا بهمة دفن "جنات"
غْـبَاتْ	اختفت
نْـــرَحّمْ	أطلب لها الرحمة

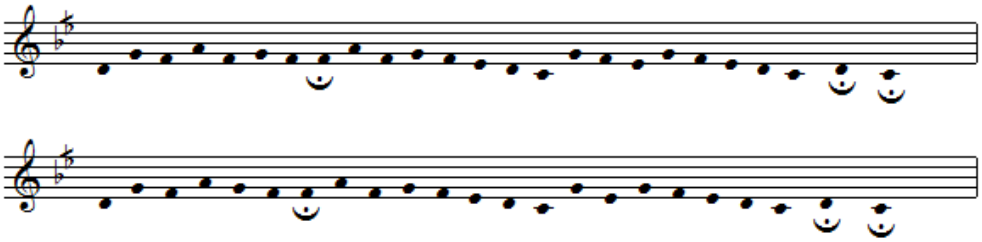
- الجانب الموسيقي:

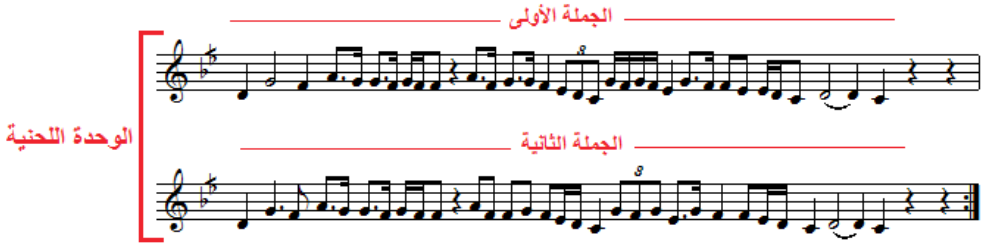
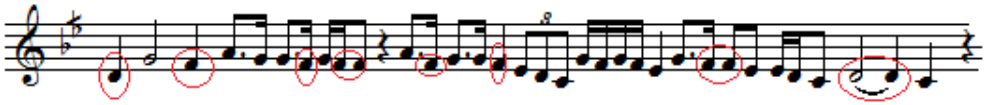
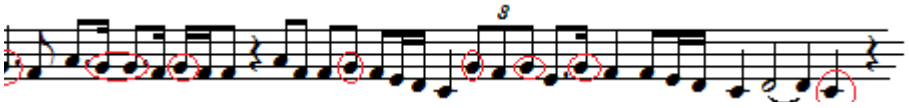
- النص الموسيقي[24]:

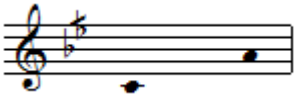


- البناء اللحني:

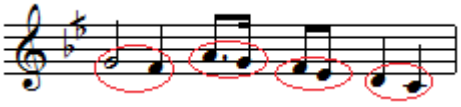
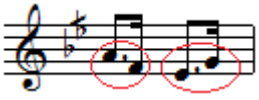
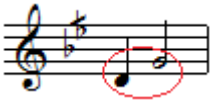
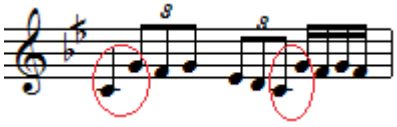
انطلاقا من الوثيقة المسموعة والنص الموسيقي يمكننا استخراج المسار اللحني التالي:

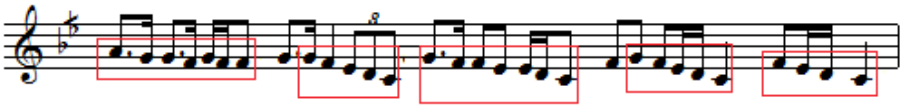


يحتوي هذا الأثر الفني على وحدة لحنية[25] متكاملة تشتمل على جملتين موسيقيّتين هما:

الجملة الأولى : وهي الجملة التي تمّ خلالها أداء الشطر الأول من البيت الشعري (يَا نَاسْ كِـــيفْ الصَّبرِ عَلْ جَنَّاتْ) وقد تميّزت هذه الجملة باحتوائها على بعض الدرجات المحورية التي قام عليها الخط اللحنـي لهـذا الصوت، وتتمثّل هذه الدرجـات في كل من درجة الدوكاه (راي) ودرجـة الجهاركاه (فا). انتهت هذه الجملة بركوز مؤقّت على درجة الدوكاه مع جسّ درجة الراست عند القفلة.

الجملة الثانية : تمثّل هذه الجملة لحن الشطر الثاني من البيت الشعري (نُوحُوا مْعَـايَا وُ سقّطُوا الدَمْعَاتْ) وقد وقع التركيز فيها على كل من درجة النوا (صول) ودرجة الراست (دو)، والجدير بالذكر أنّ هذه الدرجة هي التي تمّ جسّها مع نهاية أداء لحن كل شطر من البيت الشعري.

اعتمادا على الترقيم الموسيقي فإنّ المجال الصوتي لصوت «ع الجنّات» يمتدّ من درجة الراست (دو) إلى درجة الحسيني (لا)، ويمكن وصف هذا المجال بالمحدود على اعتبار أنّه لم يتعدّ الستّ درجات.

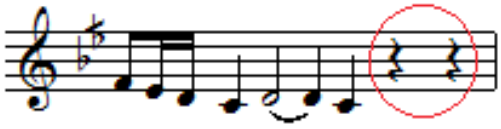


علـى مدى الخط اللحني لصوت «ع الجنات» نلاحظ تواجـد بعض المسافات الصوتية والمتراوحة بين الثنائية والثلاثية والرباعية والخماسية:

مسافة الثنائية:

مسافة الثلاثية:

مسافة الرباعية:

مسافة الخماسية:

نلاحظ من خلال استخراجنا لمختلف المسافات الصوتيّة أنّ البناء اللحني لهذا النمط الغنائي قد تميّز بتنوّعه في الانتقالات الصوتيّة على الرغم من محدوديّة المجال الصوتي وهذا ما يمثّل خصوصيّة لحنيّة يتميّز بها هذا «الصّوت».

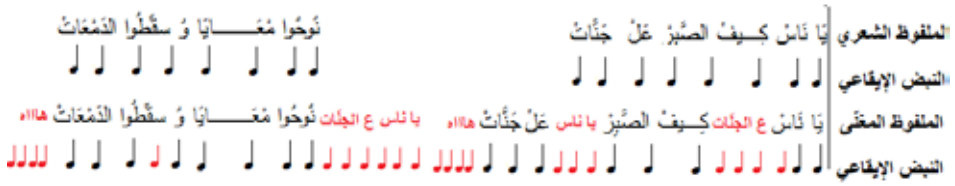
وما يمكن ملاحظته أيضا من خلال المسار اللحني لصوت «ع الجنّات» هو وجود الحركات اللحنية النازلة، وهي في اعتقادنا التي حدّدت طبيعة الخط اللحني للصوت والذي تميّز في مجمله بتدرّج درجاته الموسيقية انطلاقا من درجة «الحسيني» وصولا إلى درجة «الراست».

تبرز لنا هذه الحركات اللحنيّة طبيعة اللهجة المقاميّة المعتمدة في صياغة لحن "الصّوت" والتي من خلالها يمكننا تحديد ملامح الخطاب الموسيقي المعتمد في أداء هذا النمط الغنائي، وقد لاحظنا أنّها لا تخضع إلى أيّ من القواعد النظريّة للطبوع التونسيّة، وتبقى مسألة تحديد خصوصيّة إيقاعيّة لحنيّة تابعة لنغمة "الصُّوت" مجالا للبحث من خلال التطرّق إلى جمع وتصنيف كامل الرصيد الغنائي الشعبي ومن ثمّ تحليله للوقوف عند أبرز الخصائص النغميّة لمختلف الأنماط الغنائيّة الشعبيّة.

- الإيقاع الموسيقي:

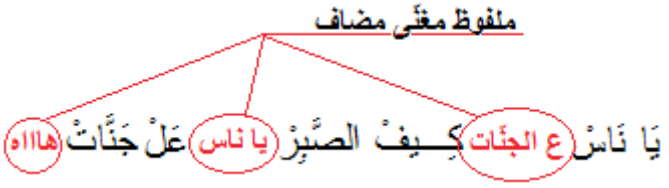
إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته على مستوى الإيقاع في صوت "ع الجنات" هو وجود أحد أشكال السكوت والمتمثّل في "النفس" ( ) والذي تواتر ستّ مرات على مدى أداء البيت الشعري، وقد تواجد هذا الشكل ثلاث مرات في الشطر الأول من البيت وثلاث مرات في الشطر الثاني، ما أوحى لنا بوجود تناظر إيقاعي بين المسار الإيقاعي للشطرين خصوصا وأنّ كليهما انتهيا بـ"النفس" مرّتين متتاليتين.

إنّ وجـود هـذا التناظر الإيقاعي خلال أداء "الصوت" يجرّنا إلى استنتـاج مفاده أنّ للغنّاية القدرة علـى استحضـار نفس المسار الإيقاعـي بين الشطرين وبالتالي فـإنّ المسألة مرتبطـة أساسا بما حفظته الذاكـرة من خلال التواتر الشفـوي للنمط الغنائي والذي أصبح فيما بعد مجرّد قالب غنائيّ حافظ على بنيته الإيقاعيّة اللحنيّة لتتقبّله "الغنّاية" فتحفظه ثمّ تردّده.

- دراسة الإيقاع اللفظي الشعري في علاقته بالإيقاع اللفظي المغنّى:

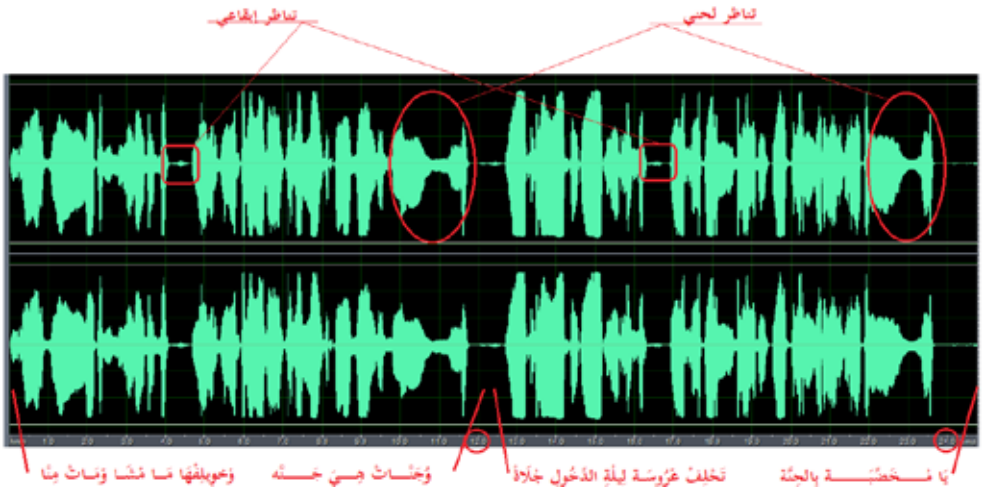
سنحاول في هذه المرحلة من التحليل دراسة الجانب الإيقاعي للملفوظ الشعري في علاقته بالملفوظ المغنّى وذلـك اعتمـادا على التسجيل الصوتي من ناحية والنص الشعري مـن ناحية أخرى. وتجدر الإشارة إلى أنّنـا سنعتمد على السـوداء كوحدة إيقاعية لتحديد عـدد المقاطع اللفظية شعـرا ومقارنتها بتلك المغنّاة وبالتالي تحديد مواطن التطويع.



أمّـا علـى مستوى الملفوظ المغنّى فقد وجدنا بعض المفردات المضافة عند غناء شطري البيت الشعري والمتمثّلـة أساسـا في: "ع الجنّـات" و"يا ناس" و"هـاااااه" وقد أضيفت هذه المفردات في سياق الخط اللحني للصّوت بطريقة تمّ فيها إنهاء المعنى الموسيقي للوحدة اللحنية الواحدة.



كمـا لاحظنـا أنّه تمّ اعتماد عمليّـة التطويع الإيقاعي من خلال أسلـوب "التمديد" أو "التطويل" في بعض المقاطع اللفظية وكان ذلك تحديدا في مفردتي "ناس" و"وسقّطو".



رسم بياني[26]: التناظر الإيقاعي واللحني والتوافق الزمني في أداء صوت «ع الجنات»

- الجانب الأدائي:

اعتمادا على الوثيقة المسموعة فإنّ أداء صوت «ع الجنّات» كان بصفة فردية من طرف «أمّي حميدة» وقد تميّز أداؤها بالأسلوب الارتجالي وهي خاصيّة من خاصيّات نمط الصّوت في الموسيقى الشعبية إلاّ أننا لاحظنا وجود تناظر على مستوى الخط اللحني والإيقاعي وتوافقا زمنيّا عند أداء بيتين من شعر هذا الصوت وقد تأكّد لنا ذلك عندما قمنا بقياس أداء كلّ بيت بحساب الثانية، فمثلا استغرق أداء كلاّ من البيت الأوّل:

وْجَنَّاتْ هِيَ جَنَّه

وْخويلِفْهَا مَا مْشَا وْمَاتْ مِنَّا

والبيت الثاني:

يَا مْخَضَّبَة بِالحِنَّة

تَحْلِفْ عْرُوسَة لِيلَة الدِّخُول جْلاَةْ»

حوالي 12 ثانية.

ونورد فيما يلي رسما بيانيّا نوضّح من خلاله هذا التقارب الزمني في الأداء والتناظر على مستوى الخط اللحني والإيقاعي لأحد أبيات صوت « ع الجنّات»:

إنّ هذا التوافق على مستوى القيمة الزمنية المستغرقة في أداء البيتين من الشعر يقدّم لنا جانبا من الإبداع الفنّي المتأتّي من طرف المؤدّية بطريقة عفويّة وهذا ما أضفى جمالية فنيّة على المستوى الأدائي لهذا الصوت.

الأسلوب التعبيري:

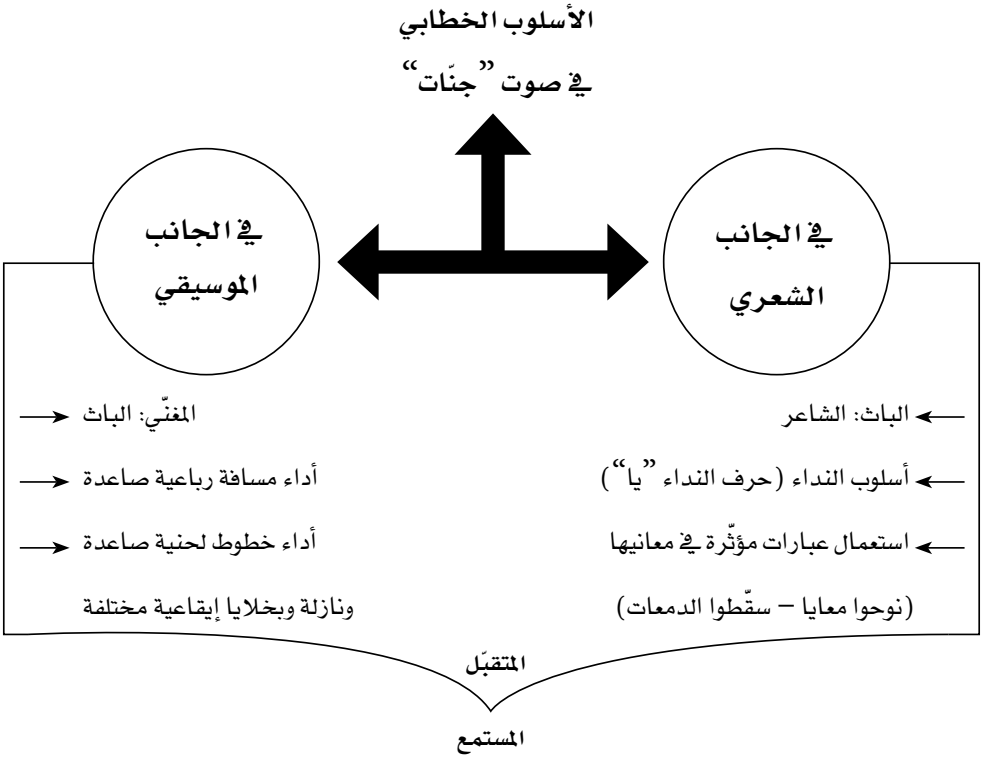
يمكن النظر في دلالة هذا الأسلوب من زاويتين اثنتين: أوّلهما تشمل الجانب الشعري (الأدبي) وثانيهما تخصّ الجانب الموسيقي (الأداء).

فأمّا الزاوية الأولى (أي الأسلوب التعبيري الأدبي) فقد تلمّسنا جماليّة على مستوى المفردات ذات الجرس المميّز من ذلك "جَنَّاتْ" و"الدَمْعَاتْ" و"جْلاَة" وكلُّها مفردات اتّحدت في قافية[27] واحدة «نَاتْ» و«عَاتْ» و«لاَة» وهي التي كان لها وقع على المتلقّي في انتظامها وفي جرس أحرفها.

هذا بالإضافة إلى الصور الشعرية التي تعكس مشاعر وأحاسيس الشاعر ولوعته على فقدان حبيبته «جنّات» من ذلك ما ورد في هذا البيت من صوت «عالجنّات»:

مْشِيتْ نْرَحِّمْ عْلِيهَا

انْحِلْ اللّحُودْ نْحُطْهَا عْلَى جِيهَه



رسما بيانيًا نوضّح من خلاله ملامح من الأسلوب الخطابي المعتمد في صوت "جنّات"

وْقْـعَـتدْتْ نُنْـــظُـرْ فِيـهَا

مِلْكِ المُـوتْ يِبَـــدِّلْشِي فِيـــهَا

إنّ مـا جـاء في هـذا البيت من صـور شعريّة ومـن بلاغة في معانيها يوضّح لنا الحالة النفسية التـي وصل إليهـا الشاعر من جـرّاء وفاة حبيبته «جنّات»، فهو يصوّر لنا حالة الاضطراب النفسي التـي وصـل إليها وهـو ما دفعه إلى حـدّ فتح قبر الحبيبـة وإخـراج جثمانها والنظـر في ملامحها عسى أن تكـون قد تغيّرت، وهنـا يمكننا الإشارة بأنّ مـا قام بـه الشاعر كان تجـاوزا منه للعرف والدين.

إنّ هـذه العيّنة من الصور الشعرية في النص الأدبـي لصـوت «ع الجنّـات» تبرز لنـا جانبا من براعـة الشاعر في التعبير عـن أحاسيسه وحالته النفسية وتبليغهـا إلى المتلقّي بأسلوب يتميّز بقوّة الإيحاء والتأثـير ما يجعل هذا الأخير يتفاعل مع ما أراد الشاعر تبليغه من تعبيرات.

أمّـا فيما يتعلّـق بالزاوية الثانيـة، ونعني بها الأسلـوب الأدائي، فإنّ أبرز مـا يمكن ملاحظته ذلـك الغناء من طـرف «الغنّاية» الذي لم يتجاوز الست درجات ونرجّح أن يتماشى هذا الأسلوب في الأداء ونفسيّة المغنّي مع نفسيّة الشاعر، وبالتالي فإنّ الصورة الشعرية الحزينة المُراد تبليغها يزيد في تأكيدها أسلوب الغناء الذي كان خاليا من أيّ تعقيد بطريقة يمكن أن يؤدّيه أيّ فرد من المجتمع الجبنيـاني، خاصّة وأنّ كامل الصـوت قد انبنى على وحدة لحنية واحدة تكـرّرت بنفس الأسلوب على مدى أبيات «صوت جنّات».

وما يجدر الإشارة إليه أنّ «الغنّاية» عند أدائها لهذا الصوت قد قامت بتطويل آخر كلّ شطر من البيت الشعريّ، وكأنّنا به «إشباع لحنيّ» يرادُ من ورائه إخراج تلك الحرقة واللوعة عند الغناء، وما هـو مؤكّد لدينـا أنّ هذا الأسلـوب في الأداء يمثّل خصوصيّة من خصوصيّات «الصوت» في الرصيد الموسيقي الشعبي بالبلاد التونسية بصفة عامّة.

طفلة من منطقة جبنيانة ترتدي اللباس التقليدي، تمثّل أصغر مردّدة لـ «الصَوتْ» بالجهة

الأسلوب الخطابي (اللهجة الموسيقية) :

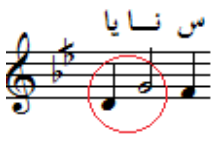
يمكننا حصر الأسلوب الخطابي في صوت جنات في زاويتين اثنين: الأولى تشمل الجانب الشعري والثانية مرتبطة بالجانب الموسيقي.

فأمّا الأولى فقد اتضح لنا في بداية النص الشعري اعتماد الشاعر أسلوب النداء وذلك بوجود حرف النداء "يا" وهو في ذلك يخاطب في "الناس" مثلما ذُكر في سياق النص الشعري داعيا إياهم مشاركته حزنه وألمه على حبيبته "جنات" مؤكّدا لهم أنّ الصبر على موتها وفقدانها هو أمر مستحيل.

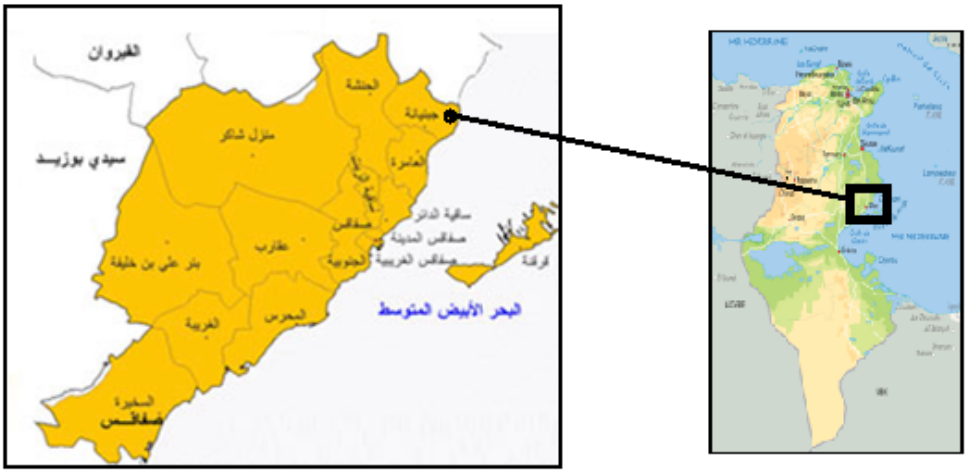
يَا نَاسْ كِـــيفْ الصَّبرْ عَلْ جَنَّاتْ

نُوحُوا مْعَــايَا وُ سقِّطُوا الدَمْعَاتْ

أمّا الزاوية الثانية ونعني بها الأسلوب الخطابي في الجانب اللحني، فقد تجلّى لنا هذا الأخير في أداء مسافة الرباعية الصاعدة والتي اقترنت بلفظة يا ناس وبالتالي فإنّ التمشّي لهذا الخط اللحني كان ملائما مع المعنى اللغوي لعبارة "يا ناس"

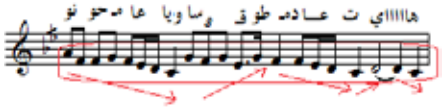


كما أنّ طلب الشاعر مشاركة الناس لحزنه تزامن مع أداء مسار لحنيّ تنوّعت فيه الخطوط



خريطة توضح الموقع الجغرافي لمنطقة جبنيانة

اللحنية بين نازلة وصاعدة وتعدّدت فيه الخلايا الإيقاعية وهذا ما يعكس في اعتقادنا حالة الاضطراب النفسيّ التي عاشها الشاعر.



إنّ السّمات الفنيّة المميّزة لصوت "عَ الجَنَّاتْ" على مستوى الأسلوب الخطابي تبرز لنا أهميّة الجانب الشعري والجانب النغمي على حدّ سواء في تبليغ هذا الخطاب، بحيث أنّ اعتماد أساليب فنيّة متنوّعة سواء شعريّا أو موسيقيّا يجعل لهذا النمط دلالات على مستوى الأسلوب الخطابيّ وبالتالي نخلص من هذه المسألة إلى أنّ اللحن في صوت "عَ الجَنّاتْ" هو عنصر ثابت مرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر.

فإذا كان في الجانب الشعري اعتماد لأسلوب النداء فيقابله في ذلك موسيقيّا أداء لمسافة الرباعيّة الصاعدة، وإذا كان هناك استعمال لعبارات مؤثّرة في معانيها في تأليف النص الشعري فيقابله في ذلك موسيقيّا أداء لخطوط لحنيّة صاعدة ونازلة وبخلايا إيقاعيّة متنوّعة، ويبقى كل هذا في سياق الأسلوب الخطابي المتواجد في النمط الغنائي " صوت عَ الجنّاتْ ".

خاتمة :

إنّ مجمل ما يمكننا الخروج به من استنتاجات على المستوى الموسيقي في تحليلنا لصوت "ع الجنات"، هو أنّ لحن هذا النمط يمثّل خطابا يقوم على جملة من المعاني التي أنتجها المجتمع لتكون أحسن تعبير لأحاسيسه ومشاعره، ومن الإجحاف أن ننعت هذا اللحن بالبساطة بل هو مميّز في صياغته وثريّ في بنيته الإيقاعيّة واللحنيّة.

فالبنية اللحنية لصوت "جنّات" هي بنية اعتمدت على خط لحنيّ تمحور أساسا في ثلاث درجات موسيقيّة (راي، مي، فا) ما جعل طريقة تلقّيه من طرف المستمع تكون سهلة وبالتالي تمّ استساغة اللحن بكلّ مرونة من طرف أفراد المجتمع الجبنياني وهي مسألة تمكّن من تداول هذا النمط الغنائي في المجتمع وتبنّي نصّه الشعريّ ومساره اللحني وبالتالي فهم وإدراك لهجته الموسيقية.

والجدير بالذكر أنّ في صياغة لحن نمط "الصوت" إبداعا فنيّا تجسّد في جملة من العناصر التي أضفت عليه وأكسبته خصوصيّة فنيّة شملت عديد الجوانب وهذا ما يحملنا للإقرار بوجود قيمة فنيّة في صُوتْ "عالجنّات"

تكمن أساسا في أسلوب الغناء وصياغة اللّهجة الموسيقية.

ونحن أمام هذا الإبداع الفنيّ نقول بأنه متأتّ أساسا من سمة متّصلة بانفعالات المبدع (الشاعر والمغنّي) وأحاسيسه من خلال تفاعل حدث ما في ذاته فتعبّر عن حزنه وفرحه وآلامه، وهو دون شكّ إبداع فطريّ وآنيّ يكون وليد اللحظة من طرف المبدع وهذا ما يُكسب لمثل هذا النمط الغنائيّ الخصوصيّة الفنيّة المحليّة والتي بمجرّد الاستماع لها تحيلنا مباشرة إلى معرفة هويّة ثقافيّة وفنية تخصّ مجتمعا ما دون غيره، وهذا ما ينطبق تماما على المادة الموسيقيّة التي قمنا بتحليلها والتي مكّنتنا من استخراج مقوّمات اللهجة الموسيقية في صوتْ "ع الجنات" وبالتالي الوقوف على بعض الخصائص الثقافيّة والفنيّة المحليّة الخاصّة بمنطقة البحث "جبنيانة".

صور المقال من الكاتبة

المراجع

1. تقع جبنيانة في الوسط الشرقي للبلاد التونسية، وهي معتمدية من بين ستة عشر معتمدية بولاية صفاقس، وتقع في الشمال الشرقي للولاية حيث تبعد عنها بنحو 37 كلم، اقترنت شهرة منطقة "جبنيانة" بشهرة الوليّ الصّالح "سيدي أبي إسحاق الجبنياني" الذي كان «جدّه علي بن سلم وهو من تلاميذ الإمام سحنون رضي الله عنه وكان الأمير أبو العباس الأغلب أسند إليه مهمة الإشراف على بناء أسوار مدينة صفاقس وجامعها الكبير» (لمزيد التعمق راجع: عبد الكافي (أبو بكر)، تاريخ صفاقس، ج.1، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، 1966./ المكني (عبد الواحد)، الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية بأرياف صفاقس بين 1881 و1914 (مثال قبيلة المثاليث من خلال المراسلات الإدارية)، شهادة الكفاءة في البحث، كليّة العلوم الإنسانية والاجتماعيّة بتونس، 1990.)
2. زكري (فاطمة)، انثروبولوجيا الأغنية الشعبية، رسالة بحث لنيل شهادة الماجيستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية اختصاص اثنولوجيا الموسيقى، الأستاذ المشرف نبيل الفخفاخ، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جويلية، 2012.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة (لهج).
4. أحمد أبو الفرج محمد، مقدمة لدراسة فقه اللغة، بيروت، 1966، ص. 93 .
5. تندرج هذه الصفات اللغوية ضمن الناحية الصوتية فضلا إلى الناحية النحوية و الدلالية. (لمزيد من التعمق راجع: إبراهيم (أنيس)، في اللهجات العربية، ص 16-17، هلال (عبد الغفار)، اللهجات العربية، نشأة و تطوّرا، مكتبة وهبة، 1993، 34.)
6. إبراهيم (أنيس)، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة التاسعة، 1995، ص 16.
7. راجع: السيالة، (مراد)، الأسس العامّة للأثنوموزيكولوجيا، صفاقس، ط.1، المعهد العالي للموسيقى، جانفي، 2007.
8. بالإمكان اعتبار الموسيقى وسيلة فكريّة للتّعبير تتجسّد في ألحان وقوالب موسيقيّة تعكس مميّزات أسلوبيّة في عمليّة التّواصل بين مجموعة أفراد من المجتمع. (السيسي (يوسف)، دعوة إلى

المراجع

الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة عدد 46، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والآداب، أكتوبر 1981، ص. 9.)

9. الخوري (لطفي)، العنوان السابق، ص. 271.

10. الحشيشة (علي)، «الموسيقى الشعبية التونسية»، مجلة الحياة لثقافية، سلسلة جديدة، العدد5، تونس، أوت، 1978، ص. 70.

11. محمود (قطاط)، «التراث الموسيقي الجزائري»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 33، تونس، 1984، ص. 147.

12. نذكر من بين هذه الدراسات:

- خواجة، (أحمد)، الذاكرة الجماعيّة والتحوّلات الاجتماعيّة من مرآة الأغنية الشعبيّة، تونس، أليف منشورات البحر الأبيض المتوسط، 1998، 316 ص.
- قطاط، (محمود)، « كيف نجمّع ونصنّف الموسيقى الشعبيّة»، مجلة فنون، ع. 2، تونس، 1984 .
- ــــــــــــــــــ ، « نظر يّة النظام الخماسي وأثر استعماله في موسيقى المغرب العربي»، مجلّة فنون، تونس، ع.3-4، 1985، ص. 57- 83.
- عبد الحميد،(حسين)/ رشوان، (أحمد)، الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، دمشق، 1993.
- الرايسي، (محمّد)،«الموسيقى والفنون الشعبيّة» ، مجلّة الوحدة، الرباط، ع.58-59، ماي/ جوان 1989، ص. 166-169.
- زغندة (فتحي)، «مدخل إلى دراسة الأغنية الشعبية في تونس»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 31، تونس، 1984، ص. 99.
- الحشيشة (علي)، «الموسيقى الشعبية التونسية»، مجلة الحياة لثقافية، سلسلة جديدة، العدد5، تونس، أوت، 1978، ص. 70.

13. يعرّف الصادق الرزقي مصطلح «الربوخ» على أنّها أغاني شعبيّة باللهجة الدارجة مقتصرة على فئة معيّنة من المجتمع والذين يتقنون هذا النوع من الغناء ويحسنون النقر على آلة الدربوكة والتوقيع على المندولينة وسط ضرب الأكفّ وتعالي الغوغاء في حلقة مستديرة ويكون ذلك عادة في بعض المقاهي. (المصدر: الرزقي (الصادق)، الأغاني التونسية، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص. 98.) ومن المتعارف عليه اليوم بأنّ مصطلح "الربوخ" يستعمل للدلالة على نوعيّة من الأغاني المعروفة بـ"أغاني المزود".

14. لمزيد الإطلاع على موسيقى «الزنوج» راجع:

- MAKHLOUF (Hamdi). La musique des noirs « zunuj » de Sfax: Stumbali. mémoire de fin d'études. dirigé par Mourad SIALA. Institut Supérieur de Musique de Sfax. Année universitaire 2002 -2003. 120 p.

15. باحث في ميدان ثقافات الشعوب ومحافظ متاحف بالمعهد الوطني للتراث إضافة إلى اضطلاعه

بمهمّة التدريس في عدد من الجامعات التونسيّة. أنجز العديد من البحوث المتعلقة بالتراث الشعبي المادّي منه واللاّمادي كما كتب عددا من المقالات بمجلاّت مختصّة في تونس وفي خارجها كما نشر عددا من الكتب منها الحكاية الشعبية بتونس والخزف الريفي بتونس.

16. البقلوطي (الناصر)،«التراث الشعبي: مفاهيمه و موارده»، إفريقية، سلسلة الفنون والتقاليد الشعبية، عدد 12، تونس، المعهد الوطني للتراث، 1998، ص. 18.

17. الخوري (لطفي)، العنوان السابق، ص. 271.

18. المصدر نفسه.

19. إنّ وظائف الأغنية الشعبية هي الوظائف التي لها علاقة بالجانب التربوي الاجتماعي والترفيهي والتعليمي والنفسي وما إلى ذلك من الجوانب المتّصلة بمحيط وبيئة الفرد من المجتمع.

20. المنجد في اللغة والأعلام، ط.39، بيروت، لبنان، دار المشرق، ص. 439 .

21. ابن منظور (جمال الدّين)، لسان العرب، ط.1، مج.8، بيروت، دار صادر، ص. 302.

22. بعد الاستماع المتأنّي والمتكرّر لمجموعة من «نَمَطْ الصُّوتْ» لاحظنا أنّ مسألة تمديد الحروف أو تقصيرها هي مسألة لا يمكن ضبطها بقواعد معيّنة ذلك أنّها تكون مقترنة من جهة بسياق الجملة اللحنيّة واكتمال المعنى الموسيقيّ فيها للنص الشعري المغنّى ومن جهة أخرى بطبيعة أسلوب أداء هذا النمط الغنائي كما حفظته الذاكرة الشعبيّة. وفي هذا الصدد، أشار الباحث فيصل القسيس في تحليله لأحد الأنماط الغنائيّة الشعبيّة لدى «غنّاية المثاليث» أنّ المستمع يصعب عليه إدراك النص الشعري للنمط الغنائي وذلك لاعتماد أسلوب غنائي متميّز باستعمال الصوت الطويل واعتماد النفس العميق. (لمزيد من التعمّق في هذا المجال راجع: القسيس (فيصل)، «الطريق» من خلال الموروث الشعبي في الذاكرة الجماعيّة لـ «المثاليث» دراسة ميدانيّة تحليليّة، ص. 116-124).

23. هو نمط غنائي قامت بأدائه الغنّاية «أمي حميدة» إثر مقابلة كنّا قد أجريناها معها خلال عملنا الميداني في إطار إعداد رسالة الماجيستير (مارس 2012).

24. اعتمادا على درجة لا معيار (440 هرتز)، وحسب التسجيل الصوتي، فإنّ أداء أمي حميدة لصوت «ع الجنات» كان على درجة العجم عشيران (سي♭)، وحرصا منّا على تسهيل قراءة الترقيم الموسيقي وعمليّة التحليل سنتعمّد تدوين هذا الصوت على درجة الدوكاه (راي).

25. هي فكرة لحنيّة مكتملة البناء ويشترط أن تكون كل وحدة لحنيّة واضحة للمستمع حتّى يتمكّن من تحديد بدايتها ونهايتها كما أنّها لا تلتزم بعدد معيّن من المقاييس.

26. اعتمدنا في إنجازنا لهذا الرسم البياني على البرنامج الرقمي التالي

Cool Edit Pro 2.00

Syntrillium 2002-1992©

Software Corporation

27. تُعرّف القافية في علم العروض على أنّها من المتحرّك الذي قبل الساكن قبل الأخير. (راجع: عبدون (عبد الحكيم)، الموسيقى الشافية للبحور الصافية، القاهرة، دار العربي للنشر، 2001.)

الدفوف عصب الإيقاعات الشعبية

محمد محمود فايد
كاتب من مصر

لاشك أن الإيقاع واحد من أهم وأبرز عناصر اللغة الموسيقية عامة والشعبية خاصة ، يضبط حركة الألحان والجمل الموسيقية ويسكب فيها الحياة فيجسدها ويمنحها هيكلا إبداعيا خصبا والإيقاع كظاهرة طبيعية تتعدد مظاهره ، فخرير المياه وحفيف الأشجار وهدير البحار كلها أصوات موقعة تشهد بأصالة الإيقاع في الطبيعة وحركات النجوم والأفلاك وتوالي الفصول الأربعة كأنما كل ذلك يوقع ويعزف على وتر الزمان حركات رتيبة الوزن أما الكائن الحي فكل شيء فيه يوقع من تنفس وخفقان قلب ونبض عروق وأوردة وحديث لسان لذلك كان الإيقاع أساسيا لحياة أجسامنا

ورمـزا لاستمرارها فتوقـف الإيقاع بضرباته سواء العنيفـة أو الرقيقة كان ذلك إيذانا بالفناء لـذا يجمع الباحثون أنه كان أسبـق عناصر اللغة الموسيقية إلى الوجـود وطليعة ما اهتدى الإنسان البدائـي إلى استخدامـه كوسيلـة مـن وسائـل التعبـير ولعـل مما يـدل أيضـا علـى أصالته أن أولى استجابات الطفـل للموسيقى تكون إيقاعية في المقـام الأول وتبـدو في تمايـل رأسه ورقصات جسمه مع الإيقاعات المنظمة المتشابهة.

وطبقـا لتعريفات المصـادر الشرقية القديمة " بـدءا بإسحاق الموصلـى (ت285هـ) وانتهاء بعبـد المؤمـن الأرموى (ت693هـ) نستطيع أن ننسج التعريف الجامع التالي للإيقاع : " حركات متساويـة الأدوار تضطبهـا نسب زمانية محدودة المقاديـر على أصـوات مترادفـة في أزمنة تتوالى متساويـة كل واحـدة منهـا تسمـى "دورا" وهـو أيضا "مجموعـة نقـرات تتخللهـا أزمنة محددة المقاديـر على نسـب وأوضاع مخصوصـة بأدوار متساوية" وتوضـح التعريفات السالفة أن الإيقاع شرقـا كان واضحـا ومحددا وأنـه كان من الدقة والسعـة ليشمل العديد مـن المصطلحات الأخرى المتداولـة وأنه الحركـة في الموسيقـى وضوابطها ومقاييسها وأوزانهـا وأزمانها وأدوارها ونقراتها وآلاتها سواء الوترية أو الهوائية أو النقرية ومنها الطبـول والدفـوف التـي تضبـط الإيقـاع بشكل أساسي[1].

خماسي الدفوف

للدفوف أنـواع متعـددة الأشـكال والأحجام تستخـدم في كافـة المناسبـات والطقوس والاحتفاليـات وهـي مـع الـرق والمزهـر والطار والبنديـر تشكل خماسـي إيقاع أو أسـرة واحدة تنتمـى إلى عائلـة آلات الطـرق الإيقاعيـة ذات الـرق الواحـد Membranophones التي تتميز بإطار دائـري رفيع من الخشب غالبا ومـن المعـدن نـادرا يـتراوح عرضهـا بـين 5 – 15سـم ويشد عليها رق من جلـود رقيقة مرنة مـن الحيوانات . وهنـاك دفوف كبـيرة تسمى "مزاهر" قطـر دائرة الواحد منها خمسون سم تقريبا وقد يـزود بعضها بحلقات معدنية صغيرة في إطارهـا وكثـيرا ما تستعمـل المزاهر في بعض الاحتفالات الدينية و "الرق" دف مستدير يحوي إطـاره ذو التجاويـف علـى صناجـات نحاسيـة صغـيرة تعطـى أصواتـا مرحـة عنـد هزهـا[2] و"الرق" آلة معروفة خاصة في الموسيقى العربية والتخـت وتستخـدم في الأوركسـترا السيمفـوني لتصور الأجواء الشرقيـة في الموسيقى العالمية[3] وفي حـركات الرقص التوقيعـي، أدخلت الدفوف جميعها لأوروبا عن طريق الأندلس وعرفت هناك باسم " التامبورين" Tambrine Duff أو دف الباسـك (الباسك كانت جزء ا من الأندلس الاسلاميـة) وانتقلـت بعد ذلـك إلى الأمريكتين وعرفها سكان الإسكيمو والهنود الحمر والسكان الأصليـون في أمريـكا الجنوبيـة وتستخـدم الآن كأهـم الآلات الإيقاعية في الموسيقـى الشعبية في أماكـن عديدة من العالم خاصـة الشرق الأوسط وآسيا الوسطى ودول الإتحـاد السوفياتي السابق ومنظمة البلقان وإيرلندا وإسبانيا وغيرهما كثير تحت مسميات عديـدة وفي مصر والعالم العربي تختلـف أسماؤها باختلاف أحجامهـا ووظائفها الفنية والاجتماعية بينمـا لا يوجد منها في مكان بالعـالم سـوى نـوع واحـد أو نوعان علـى الأكثر ويعرف منها:

× البنديـر Bandier : أحد الدفوف ذات الـرق الواحـد والإطـار الدائـري الرفيـع نوعا ، يبلـغ قطره حـوالى 40 سم ، يخلو مـن الصنوج و الصاجـات الصغـيرة التـي تركـب في الإطـار الخشبـي ويستخـدم في حلقات الذكـر والمواكب الاحتفاليـة الصوفيـة وحفـلات العرس وفـوق رقصـة التنـورة وكذلـك في مصاحبـة رقصات الفـرق الشعبيـة وتدهـن الآلـة باللـون البني ولا تزخـرف بألـوان أخرى ويدق عليـه باليد اليمنى في وسـط الـرق الجلـد لإصـدار الإيقـاع الثقيل والـدروب العربيـة (الدم) بينمـا تطرف الحافة

بأطراف الأصابع باليد اليسرى لإصدار درجة (التك) أو الزخرفة الإيقاعية التلوينية، يعرف "البنديـر" في دول المغرب العربى خاصة في ليبيا وتونس بنفس الشكل والإسم كذلك ويطلق عليه في مصر إسم "الطار".

- **الدف** Duff : آلة شعبية عربية ذات رق واحد مشدود على إطار خشبي قد يصل قطره إلى 40سم وهو يختلف عن "البنديـر" في سمك الإطار حيث لا يزيد سمك إطار الدف عن 6 سم بينما يكون أقل من ذلك في البندير لذا لا يوجد على إطار الدف أية صنوج معدنية وقد تصنع من الدفوف نماذج صغيرة الحجم لباند الأطفال لا يزيد قطرها عن 20سم وإطارها لا يزيد سمكه عن 5سم . وتستخدم الدفوف خاصة لمصاحبة الشعراء والمداحين والمغنين الشعبيين المتخصصين في الملاحم والسير والقصص الشعبي الدرامي في الدلتا وصعيد مصر كما تعتبر آلة أساسية في حلقات الذكر والمواكب الصوفية وهي تدخل ضمن التشكيل الرئيسي لفرق الموسيقى الشعبية والفرق الموسيقية المختلفة لمصاحبة الغنائيات والرقصات الشعبية ويعرف "الدف" كذلك في معظم الدول العربية وفي شمال إفريقيا والمشرق العربي والخليج وهناك نماذج أكبر حجما تنتشر في دول الخليج خاصة في مملكة البحرين والمملكة العربية السعودية .

- **الرق** : آلة مصرية ذات رق جلدي واحد مرن وقد تصنع الآلة من البلاستيك حديثا ويشد على إطار من الخشب الدائري الشكل يلصق بالغراء عادة وقد تستخدم خيوط قوية تمر من ثقوب في الإطار الخشبي لزيادة قوة الشد ، ويتراوح قطره عادة بين 25-23سم ومركب في الإطار كذلك أربعة أو خمسة أزواج من الصاجات أو الصنوج النحاسية الصغيرة المستديرة حرة الحركة حيث ينقر عليها العازف بالأصابع لإصدار الزخارف وتلوينات عزف وضبط الإيقاع ويمسك الرق باليد اليسرى ويطرق باليمنى من وسطه أو من حوافه كما يطرق كذلك بأطراف اليد اليسرى.

- **الطار** : آلة طرق إيقاعية ذات رق جلدي واحد وهو نوع من الدفوف العربية الشهيرة ذات الإطار الخشبي المستدير الرفيع نوعا ما إلا أنه خال من الصنوج النحاسية والطار يعتبر رقا كبير الحجم لكن دون صنوج ويبلغ قطره 40سم تقريبا وقد يعرف بإسم "البندير" وهو يستخدم بكثرة في مصاحبة الأغاني والرقصات الشعبية خاصة في النوبة والصعيد وعند البدو في الصحارى والواحات وفي جميع الممارسات الشعبية أما في الدلتا لمصاحبة المداحين الجوالين في القرى ولضبط الوحدة الإيقاعية في حلقات الذكر.

- المزاهر : هو الدف المصري الكبير الحجم ذو الإطار العريض بدون صنوج معدنية ولأن إطاره الخشبي عريض يقتطع منه جزء حتى تستطيع اليد اليسرى أن تمسك به جيدا لتحكم طرقه بقوة وهو كآلة إيقاعية مصاحبة ترتبط عادة وكثيرا بالاحتفاليات المصرية والعربية الشعبية خاصة حفلات الزفاف والرقصات الشعبية المرحة والصاخبة نظرا لقوة وكثافة الصوت الصادر منه بالطرق[4] ومن أسماء الدف عند العامة : الدائرة والطار والرق ، فالدائرة والطار كلاهما إسم آخر في الدف ومن هذين فالدائرة أقدم لفظا والمرجح أن يراد بها الدف القديم المجرد من الصنج في إطاره الخشبي وهو ما أباحه العلماء قديما في الزواج و الختان[5].

" والطار " أحدث لفظا ويبدو أن التسمية محرفة عن الإطار الدائري للدف والأشبه أنه الدف ذو الجلاجل، قال سيف الدين المشد:

وطاريـة قـرعت طـارهـا

وغنت عليه بصوت عجيب

فعاينت شمس الحي أقبلت

وبدرا تقدمها عن قريب

أما لفظ " الرق " فتسمية محدثة بالعربية إصطلاحا عند بعض العامة من أهل الصناعة تشير إلى غطائه الجلدي الرقيق الذي تتميز به الأصناف الجيدة فقد يصنع من جلد بعض الأسماك الكبيرة وهي أرق الأنواع. وقد تكون كلمة " البندير " محرفة عن " بندار " الفارسية بمعنى " المحكم " وأكثر استخدامه مع آلة أكبر حجما تعرف بإسم " الغربال ribble " وكلاهما أقدم عهدا ويتميز " البندير " عن الدف بخصائص مختلفة إذ يستعرض جلده من الداخل خمس فتلات مقواة من الحرير المجدول ويحيط بمنتصف إطاره من الداخل أيضا صف من الحلقات المعدنية الصغيرة تعلق فيه فإذا ضرب عليه باليد من الخارج اهتز الجلد فيسمع له دوي عجيب مخلوط بشنشنة ورنين الحلقات فيكون بذلك أفخم من نقر الدفوف وأعمق طبقة وهو حيث الاستخدام يرجع إلى عهد التكايا والمولوية في مصر وأهل الصناعة يسمونه البندير ذا الفتل أو : ذا الفتل والدبل إذا اجتمعا معا ويخلو "الغربال" من أي إضافات زائدة عن "الدف" أو "البندير" فقد سمي كذلك تشبيها بهيئة الغربال الذي يغربل به لاتساع محيطه حتى يكاد يماثله في الهيئة والحجم إذ يبلغ قطر الجلد المشدود عليه 22 بوصة وارتفاعه نحو 5بوصات ويستعمل عادة في الأذكار والمدائح عند الصوفية مع البندير بمصاحبة النايات وصوته واضح النقرات ذو دوي عميق يضفي على بقية الآلات فخامة ورهبة[6].

الدفوف الفرعونية

ترجع الدفوف بأنواعها تاريخيا إلى الشرق القديم خاصة مصر الفرعونية فقد عرف المصريون القدماء الدفوف بأشكالها وأنواعها وأحجامها المختلفة المستديرة والمربعة والمستطيلة وعرفها بعدهم البابليون والآشوريون ثم الفرس والأتراك كما عرفت نماذج منها في أسيا الوسطى والهند والصين واليابان منذ أكثر من ألفى عام مضت[7] ومن نماذج الدفوف المصرية القديمة Ancient Egyptian Tamborines "المربع" وهو إما أن يكون واحدا في ذاته وإما أن يجعل أكثر استطالة ويقسم بعارضه في الوسط فيبدو وكأنه دفان مربعان ملتصقان وقد استعمل المصريون القدماء الدف المستطيل وكان أقصاه طولا ثلاثين بوصة وعرضه ست عشرة وارتفاعه ثلاث بوصات ويستدل أيضا من نقوش الدولة الحديث أن المصريين استعملوا في شعائر الرقص الجنائزي الدف المستدير بدون إضافة صنوج في إطاره ومع ذلك فليس في الهيروغليفية تسمية معهودة للدف ويبدو أن إسم الطبل (قم قم kem kem) وهو في القبطية كذلك كان يطلق أيضا على أصناف الدفوف ، وتخلط استنباطات هانز هكمان Hans Hickman في التسميات التي جاء بها في كتابة " الموسيقي الفرعونية" Musicologue pharaniqum بين الطبل والدف ونقارة اليد فقال : " إن الطار أو الدائرة (الطبل) يسمى في المصرية القديمة: " صر" أو "صرو" ثم أتبع هذين اللفظين بمرادفات لها وجعل التسمية بالإغريقية (Tympanum تمبانى) وبالقبطية (w c 2) وأشار بإزاء (الطبل) بالهامش عن الباحث زاكس أنه الذي يقال له : " المزهر" ثم قال أيضا "إن الدف المربع هو الذي يسمى : (دبداب) " وهذا الإسم قديم لصنف من الطبول المسماه في العربية طبقا لغطاس عبد الملك وربما أن الطبلة التي على هيئة إناء هي المسماة في العربية (القمقم) أو (الدربكة)[8] ومن هذه الدفوف المستدير بقطر 30سم وإطار خشبي عرضه 5سم وجهان من الرق يضرب عليهما بعصا خشبية وكانت كثيرة الاستخدام وقد عثر على رسم له في نقش يرجع تاريخه للأسرة 28عام 800 ق.م تقريبا على شكل دف كبير يحمله رجل على كتفه بينما يدق على جانبه رجل آخر أيضا استعمل دفا مستطيلا ولكن بدرجة أقل بحيث كان يشد من أضلاعه الأربعة في إطار خشبي إلا أنه ندر استخدامه منذ الأسرة 18 وقد نقله العرب عن مصر القديمة وصنعوه على شكل مربع وأطلقوا عليها إسم "المربع"[9] ولقد وجد الدف فى بلاد ما بين النهرين وما جاورها منذ الألف الثالثة ق.م ويذكر هنرى فارمر ما ورد في أحاديث الناس من أن الدف نقر عليه لأول مرة في زفاف الملكة بلقيس إلى سليمان وعرف نوع آخر من الدف أيام العرب وهو الدف المربع الشكل فقد ورد في كتاب " الأغاني" لأبى الفرج الأصفهاني أن المغني طويس كان يضرب على الدف المربع[10] ورد بالموسوعة الالكترونية (ويكيبديا) أن أقدم الآثار عن الدفوف جاءت من بلاد ما بين النهرين منذ العام 2650 ق.م وقد جاء هذا المشهد مرسوما على جرة فخارية ملونة باللون القرمزي ويمثل الرسم ثلاثة نساء ينقرن على دف دائري بواسطة عصا.

الصناعة والعزف

تصنع الدفوف بكل أنواعها على هيئة إطار خشبي سمكه ربع بوصه تقريبا بحليات من الصدور والعاج أو درقة وقطر دائرته لا تزيد عن 11 بوصه وارتفاعه ثلاث بوصات بما يمكن العازف أن يقبض عليه بين إصبعي السبابة والإبهام وعادة ما يوجد ثقب في الإطار الخشبي وفيه يوضع إبهام اليد اليسرى عند العزف وفي العصر الحديث تدخل بعض المواد الأخرى غير الخشب كالبلاستيك والمعادن في صناعة الدفوف، يحتوي الإطار عشرة أزواج تقريبا من الصنوج المعدنية الصغيرة المتحركة ويوجد كل زوج منها داخل فتحة مستطيلة الشكل بالإطار في وسطها مسمار يخترق قطر الصنج وعادة ما يمسك الدف باليد اليسرى ويرفع إلى مستوى الصدر وينقر عليه بأصابع اليد اليمنى

ويلاحظ عند العزف أن يكون رسخ العازف غير متصلب و إلا أدى ذلك إلى النقر الجامد غير المحبب وأحيانا يستخدم الدف بطريقة الهز وذلك عندما يراد ملء الوحدات الطويلة بدلا من إعطاء وحدات متكررة فيها وعند استخدام هذه الطريقة يجب أولا التأكيد على صحة حفظ الزمن الموسيقي وعند توزيع الأدوار الإيقاعية على الآلات يمكن للدف أن يأخذ إيقاعات الألحان الأصلية البسيطة نسبيا ولا يفضل استخدامه في الإيقاعات السريعة[11] وإيقاعات الدف عامة هي :

- **التك :** تضرب في منطقة ما بين منتصف "الدف" وطرفه وهي تعرف بإصبع البنصر أو الوسطى لليد اليمنى على طرف " الرق" أو على الصنج.
- **الدم :** تضرب في منتصف " الدف" مع

مراعـاة أن تكـون اليد مرخيـة أي تنزل على الدف بثقلها كما تعـزف بأصبع السبابة لليد اليمنى فـوق طرف " الـرق" بحوالى 5 الى 7سم من ناحية باطن الرق

- **الأس :** تعـزف على طـرف الـدف بإصبع الوسطـى أو بنصر اليـد اليسرى على طرف الرق أو على الصنج.
- **الصكه :** تعزف بالأصابع في وسط "الرق" مع مراعـاة سقوط اليد بالراحة. ولكي نتعلم هـذه الإيقاعـات لابد مـن مشاهـدة وسماع إيقاعات مختلفة بـين محترفي ضبط الإيقاع وعـزف زخارفه وحلياته المطلوبة وتنفيذ هذه الإيقاعـات عمليـا حتـى نعرف الـدم والتك والصكـه والأس وطبيعتهـم ومكانهـم على الآلة[12].

ويعتمد إحـداث إيقاعات الدفـوف ونقراتها في الموسيقى الأندلسية علـى الضرب باليدين أو النقـر بهما وتكـون "ساذجة خالية مـن النغمة كصوت الرعد والرق" وبذلك تتميز عن النقرات التي تكون "منغومة كنقرات" أوتار العود وصوت الإنسـان "طبقـا لإبراهيـم التـادلي في مرجعه القيم "أغاني السيقـا ومغاني الموسيقي" وتتخذ النقرات أشكالا متعددة في الموسيقي المغربية من حيث الكم والكيف وقد انقطع أغلب أسمائها عن التداول بين ضابطي الإيقاع في الأجواق الأندلسية وتم ذلـك أحيانا لفائـدة المصطلحـات الشرقية التـي تسربـت إلى الأوسـاط الموسيقيـة المغربية عامة منذ مطلع القرن العشرين :

- **"الـزنج" أو "الصـنج" :** وهـو تحريـك "الطـار" باليـد اليسـرى ليظهـر "صوت الصفر الصغـار في جوانبه" طبقا لإبراهيم التـادلي ويعـبر عنـه في الإصطـلاح الجاري بقولهم "بين الزنوج".
- **"الـدف" :** نقر حافة الطـار ويقابله "التك" في الإيقـاع الشرقي ولقد انقطـع استخدامه كمصطلح بين الأجواق.
- **"البنـدف" :** النقـر في وسـط الطار ويقابله "الـدم" في الإيقاع الشرقي وانقطع استخدامه كمصطلح أيضا ويتكون "الدور" – وهو الوحدة الأساسية للهيكل الإيقاعي – من مجموعة نقرات بأنواعهـا الثـلاث لتنظيـم على نحـو معين يتخذ صورة هندسية تتحكم في الحركة اللحنية بكيفية صارمـة وتتعـدد "الأدوار" في الجملة الموسيقية الواحـدة تبعا لطولها أو قصرها فتصبح مقياسا للعازفين تساعدهم علـى ضبط الميزان وتهديهم إلى مواضع القوة والضعف في الألحان ولأهميتها فقـد عمـد (الحايـك) في "كناشـة" إلى وضع أرقـام على صنعـات يرمز بها إلى عـدد ما فيها مـن الأدوار وكنت ترى الموسيقيين إذا تنازعوا في عددهـا ترافعوا لذلـك الكتاب حكمـا بينهم[13] ولعل أهم ما يميز الطار المغربي خاصيتان : الأولى صغر حجمه بشكل يساعد على إدارته بخفة أثناء

العـزف ، الثانية : احتواؤه علـى قطع من الصفر مستديرة مركبة في جوانب مجاورة يسمع لها عند تحريكـه وقرع بعضها بعضا تصويت وجلجلة وهو يحتـل بين الآلات الموسيقيـة في الجوف الأندلسي مكانة رئيسية لأنـه يضبط حركة ألحانها ويحدد وزنهـا وإيقاعها و إلى هذه الظاهـرة يلمح (إبن مد يس الصقلي) إذ يقول :

وراقصة لقطت رجلها

حساب يد نقرت طارها

ففـي قوله "حساب يد" ما يؤدي أهمية دور آلـة "الطـار" في ضبـط الإيقـاع عنـد الرقص على نغمات الألحـان و إلى هذا الدور أيضا يشير (التـادلى) إذ يصف "الطار" في كتابه "أغاني السيقا" بأنه "لجام الموسيقى وأساسها" وينعت صاحبـه أو عازفـه بأنـه "رئيـس الموسيقـى وأن صاحبـه في القـديم كان هو الرئيـس الذي ينفق الشعـر أولا ونغمتـه وأصحـاب العيـدان والربية تابعون له "طبقا لأبي الحسن الخزاعي في كتاب الدلالات السبعية"[14].

الدف في التشكيل والرسم

توجد مجموعة مـن اللوحات الفنية الأوروبية التي تعكس بوضوح استخـدام الأوربيين للدفوف بعـد اقتباسهـا مـن الشـرق ودخولهـا ضمـن الأوركسترا واقتصار استخدامها على المقطوعات التـي تعـبر عـن الأجـواء العربيـة أو الشعبية أو الإسبانيـة أو الجربـة وتفضيلهـا في بعض أجزاء الموسيقـى الراقصة مثـل رقصـات "الفارندول farandoles الفرنسية النشيطة الحركة[15] وذلـك منـذ القرن 15 م كما تبـين لوحات بعض مصـوري ذلـك العهـد[16] وتعبر لوحـة "عازفة الـدف" للرسـام السويسري جان إتيـان ليوتار (1702 – 1789 م) عـن تأثـر بالأجـواء العربيـة وبإيقاعـات الدف واللوحـة مثال واضح عن الفرق بـين الرسم بالألـوان الزيتية والرسم بالبساتيل (الطبشور الملـون) وهي التقنية التي ذاع صيته بسببها لحساسيتهـا وطراوتها وكونها علـى النقيض مـن الرسـم بالميناء علـى المعادن فقـد أتقن هذا الفنان استخـدام الطبشور الملون بألوانه الزاهية في معظم إبداعاته ومنها "عازفة الدف" التي رسمـت بالبساتيل أولا خلال وجوده في أسطنبـول لخمـس سنـوات تعلـم فيهـا اللغة التركية واطلـع على تفاصيل الحياة اليومية للبلد المضيـف واللوحـة موجـودة حاليـا في مجموعـة خاصـة في زيورخ ولكنه عاد ورسـم اللوحة ذاتها بمقاسـات أكـبر قليلا مـن الأولى وبتقنية الزيت التي تختلف لغتها فيما تقوله بالبساتيل وهو خبير به وعندما نتأمل اللوحـة جيدا نلاحظ أن بياض الوجـه وسلاسـة الانتقال بـين حمـرة الوجنتين والظـلال على العنـق يذكراننا بتقنيـة البساتيل ولكننا عندما نتطلع إلى ملابس هذه المرأة وبشكل خاص إلى لمعان اللون الذهبي في تطريز القماش ولمعـان قماش الساتان في السـروال ندرك أهمية الألـوان الزيتيـة فهـي وحدهـا تسمـح بمثل هذا الانتقال الحاد بين الأصفر والبني في الذهبي وبين الأبيض والأخضـر الرمادي في قماش السروال فتقفز أمام العين وتزيد الإحساس بالعمق خلفها في اللوحة لكن تبقى هوية العازفة مجهولة وذهب بعض النقاد إلى أنها إمرأة فرنسية بلباس تركي مستندين في ذلـك إلى ملامح الوجه أو ربما إلى بعض مصـادر المعلومات مـا يثـير الاهتمام في اللوحة بالزخارف الجمالية بدءا بالحلي الذهبية وطريقـة توزيـع الخواتم علـى الأصابـع كما كان رائجـا فعـلا آنـذاك وصـولا إلى قماش وجلد وخامات الدف وألوانـه بدرجاتها وزخارفها مما يؤكـد أن الرسـام كان متشبعا مـن ثقافة الحياة اليوميـة باكورة الإبداعات الفنيـة المستوحاة من الشرق وثقافته والتي لم يصل إنتاجها إلى ذروته إلا بعد قرن كامل من تاريخ رسم هذه اللوحة[17] وهنـاك لوحات تشكيلية لدفـوف المولوية ورقصة التنـورة والتي تعبر عن عمليـة الانتقال من إيقاع إلى آخر وتأثيرها على سرعة الراقص وازديادها حتي يصـل به الوجد إلى الـذروة ولقد أثار ذلك

الفنانين التشكيليين العرب والأجانب فقاموا برصده في العديد من الإبداعات الفنية المسطحة (الرسوم واللوحات) والمجسمة (المنحوتات) وكغيرها من الموضوعات ذات السمة الشرقية والتراثية اللصيقة بالعالم الاسلامي وهناك لوحة زيتية شهيرة للفنان جان ليون جيروم تحمل إسم "المولوية" مؤرخة بعام 1895 م وهي من مجموعة دافيد ب . تشارلز بمدينة (هيوستن) بالولايات المتحدة الأمريكية وهي تمثل مشهدا من طقوس المولوية التي ربما أتيح للفنان رؤيتها أثناء زيارة له لإحدى الدول العربية أو رسمها نقلا عن لوحة أو من وحي حديث نقل إليه اقتصرت اللوحة على عدد من العازفين والمنشدين الذين انضووا في صف أفقي شغل نصف اللوحة السفلي وهناك لوحات مشهورة للتشكيلي المصري الرائد محمود سعيد والفنان السوري عبد المحسن خانجي تستلهم أجواء عزف موسيقي ورقصات وإيقاعات المولوية وترصد برؤى واقعية تعبيرية وبأكثر من حالة أوضاع العازفين وضابطي الإيقاع وحركة الراقصين وقد تنوعت الأوضاع والعناصر في إبداعات (الخانجي) من وضعية الحركة إلى جلوس العازف مع دفه أو ضمن تجمعات معتمدا على الألوان الزيتية والإكليريك الجاف وعلى الصياغة الواقعية المبسطة والمختزلة[18].

طب الإيقاعات وآلاتها

خلق الإنسان ليعيش بإيقاع منتظم وسليم ، فالنبض في الجسد إيقاع باختلاله يختل الجسم كله وبتوقفه تتوقف الحياة فيه كما أن القلب وضرباته والتنفس بشهيقه وزفيره والجفون في طرفة العين والفم واللسان في الكلام والمضغ في الأكل والمعدة والأمعاء في انقباضاتها المنتظمة لدفع الطعام خلالها منذ ابتلاعه حتى إخراجه من الجسم كله يسير بإيقاع خاص كل ذلك وغيره يسير حسب إيقاعات مختلفة ولكنها منتظمة متكاملة ومتجانسة إذا اختل شيء فيها اختل

الجسم له فما دام الايقاع سليما فالجسم كله يكون سليما أما حينما يضطرب الإيقاع فالجسم كله يصبح مريضا من هنا جاءت فكرة تنظيم الإيقاع الداخلي للإنسان عن طريق الموسيقى بإيقاعاتها المختلفة المعينة لكل حالة مرضية [19] ولقد استخدم قدماء المصريين الإيقاعات في العلاج فزخرت المعابد بالعديد من ضاربي الدفوف والعازفين على مختلف الآلات الموسيقية كجزء لا يتجزأ من المراسم الدينية كذلك اشتهر في مصر العليا معبد كبير في مدينة أبيدوس وهو أكبر مراكز الطب في العصور المصرية القديمة وكان الكهنة يعالجون فيه المرضى بالصلاة المرتلة علي أنغام الموسيقى من دفوف وصناجات وأراغيل ونايات وغيرها[20] وكان الإله "بس" رب الرمح والرقص والموسيقى عندهم منذ الدولة الوسطى يصور على هيئة قزم راقص يضرب على الدف أو يعزف على الطنبور[21] كما كانت هناك فرق موسيقية خاصة تعزف في المستشفيات وكان يرتادها المنشدون والراقصون وكانت الأوتار والإيقاعات تدق بجوار المريض

وتختار له النغمات المناسبة ولقد امتد العلاج بالموسيقي وبالإيقاعات إلى الحضارات الشرقية القديمة وعلى الأخص في الصين والهند ، ويرى (ن. انوفين N.Anovin ،) أن " الاستخدام الذكي للإيقاعات فعال في خلق المناخ المناسب للعمل وإزالة الإرهاق والعواطف غير السارة أما تجارب (بوليا كوفا) Bolyakova فقد أكدت أن أزمنة الإيقاعات المختلفة تحدث تأثيرات عديدة على القلب فالإيقاع السريع يؤدي إلى زيادة سرعة ضربات القلب أما الإيقاع البطيء لا يحدث تأثيرا يذكر على هذه الضربات ، يؤكد (روبرت شابال) أن الإيقاع البطيء يبقي التنفس في حالته غير أن الايقاعات القوية تحدث استجابات أكثر إثارة وتزيد سرعة التنفس وعدم انتظامه وإذا قدم الإيقاع بأصوات وطرق منفصل فذلك يثير الحركة العضلية خاصة في حالة وجود شيء من التباين في الشكل الإيقاعي . لقد استفاد المتخصصون من هذه الحقائق في زيادة العمل المشترك وتطوير الإنتاج وزيادته في المصانع بنسبة 25% ، عزا نابليون بونابرت هزيمته بإحدي المواقع أمام الروس إلى قوة تأثير الإيقاع للجنود الروس أثناء المعركة وقد يساعد الإيقاع على ربط الشعوب عن طريق وحدة الفكر والإرادة والهدف ولعل الرقص الفردي والجماعي يقدم لنا النموذج الكامل لتأثير الإيقاع على كل شعب من الشعوب وخلال امتزاج الإيقاع بالعمل تتحقق عملية بالغة الأهمية إذ تبرز أمامنا وحدة سهلة و صعبة في آن واحد .. وحدة الإيقاع التي تبدو سهلة وارتباطها بتسهيل عملية صعبة تتمثل في جماعية الرقص أو العمل ولذلك ساعد الإيقاع بمختلف آلاته ومنها الدفوف على تمهيد الطريق أمام المتخصصين في العلاج بالموسيقى فاستخدموا هذا العنصر في التأثير على جماعية السلوك، هذا السلوك هو الهدف النهائي الذي ينشده المتخصصون لجميع المرضى في المستشفيات العقلية ومؤسسات المعاقين فالإيقاع يعتبر قوة غريبة لأنه لا يقوم فقط بدور تسهيل وتنسيق العمل المشترك إنما يتحول إلى ما يشبه العقد أو الرباط المشترك بل والعنصر الخفي القادر على تحقيق الأهداف الفعالة ليس فقط للإقتصاديين الذين يريدون زيادة الإنتاج بل وأيضا للأطباء والمهتمين بالعلاج بالموسيقى والإيقاعات وعلى ذلك فقد قسم (لندن) lundin تأثيرات الإيقاعات والموسيقى على النحو التالي :-

- إيقاعات
ذات دقات
قوية حازمة تؤدي
لتأثير حيوي وقور
- إيقاعات منسابة بنعومة تؤدي للسعادة والرقة كحالة من العاطفة الحالمة ويشير فايفر إلى أن الإيقاع الأساسي يجعل الوعي ينزوي بعض الوقت خلف ارتجافات وأوهام وانطلاقات اللاوعي
- يشير (ش.م جاسانوف)Gasanov إلى أن إيقاع الطبول والمارشات يؤدي إلى النشاط بينما الإيقاعات الهادئة تهدئ الأعصاب وتبعث على النوم لمرضى الأرق والقلق فالإيقاع المنتظم الرتيب ألهم وأوحى للمبتكرين بأفكار لتطوير جميع الأدوات واللعب الهزازة للأطفال للمساعدة على الهدوء والنوم و قام العديد من الباحثين بعدد من الدراسات الهامة حول استعمال الإيقاع وآلاته المختلفة فأثبتت أن حركة المعدة وسرعة التنفس وعمقه والاستجابة الكهربية للجلد واتساع حدقة العين وحركة العضلات كلها ظواهر تحدث لها تغييرات ولو مؤقتة بسبب اختلافات الإيقاعات كما أثبتت التجارب أن الموسيقى ذات الإيقاعات الواضحة أدت إلى زيادة في سرعة النبض وضغط الدم

ومن حقائق أو غرائب عالم الإيقاعات أنها إذا ظلت أزمانها ثابتة فإن رتابتها قد تسهم في تهدئة المستمع والإقلال من قلقه في حين أن تزايد تغيير الإيقاع والزمن يؤديان إلى عكس ذلك وفي مؤتمر بيوغوسلافيا أوصوا بأن الأغاني الوطنية وما تثيره إيقاعاتها الحماسية هي أحسن علاج للمدمنين إما بالغناء أو الاستماع أو العزف كما يميل أكثرهم إلى الآلات التي تستخدم في عزفها الفم مثل آلات النفخ وفي مستشفيات الأمراض العقلية أصبحت الموسيقى آداة فعالة في التفاعل بأعماق المرضى يتخيلون أنها تحميهم من المخاوف وتجعلهم يعيشون في هدوء وهمي بعيدا عن الواقع ومخاوفه هنا تعمل الموسيقى بمختلف إيقاعاتها خاصة الحماسية على إزاحة هذه الأسوار كذلك تجذب دقات الطبول والدفوف وتخرجهم من عزلتهم إلى العالم الخارجي حيث ينفعلون بها ويعاودون الاهتمام بالحياة والمرضى من هذا النوع يستجيبون للإيقاع المنتظم غير المتغير أكثر من الإيقاع المتغير وباستخدام الحركات الإيقاعية على مدى أربع ساعات يوميا لمدة تسعة أسابيع حدث تحسن واضح في زمن رد الفعل Reaction time السلوكي البسيط. وفي علاج القصور الحركي يؤدي عزف الطبول والدفوف إلى تقوية توافق حركات الأطراف الأربعة فهذا النوع من النشاط يفيد التحرك لأنه يعمل على شد وإرخاء العضلات و التآزر الحركي وينمي موهبة الإبداع ويزيد التركيز والتخيل والتوازن في إطلاق الضغوط العاطفية لهؤلاء المرضى بدلا من كبتها أو ظهورها في صورة أقوال أو أفعال عدائية ، يستفاد أيضا من آلات الطرق الإيقاعية عموما لمرونة العظام عند المشلولين وغيرهم وتزيد الترابط والتنسيق بين العضلات والأعصاب والتجاوب السريع بين العقل والجسم وتعمل

على تنمية حاسة اللمس عند الأصم وحاستي السمع واللمس عند الأعمى وتزيد من القدرة على اليقظة والتركيـز والعمل بروح الفريق و تساعـد الطبيب في معالجة مرضاه النفسيين عن طريق تصريف الطاقة العصبية ومن ثم اكتسـاب الراحـة والاتزان والهـدوء النفسي و تدريـب حواسـ المتخلفـين عقليـا بواسطة تمرينات الإقـدام والإحجـام والتدريب على تقليد أصوات الإيقاعات بالغناء وباليدين[22] والواقـع أن للإيقاعات وآلاتهـا فوائد عديدة أكدتها التجارب العلمية الحديثة فهي تساعد في التنسيـق بـين إمكانيات الجسـم البشري وتنمي ثقة الإنسان بقدراته ونشاطه الإبداعي فضلا عن دورها العلاجى الهام .

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - عبدالعزيز بن عبدالجليل – الموسيقى الأندلسية المغربية (فنون الآداء) – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة – العدد 129 – 1988م – الكويت – ص196

2 - حسنى الحريرى – الآلات الموسيقية – الموسوعة العربية السورية –المجلد الثالث (التربية والفنون) –ص 162 - www.arab-ency.com

3 - د / صالح حمدان – الآلات الإيقاعية – مجلة الكويت – العدد 275 – وزارة الإعلام الكويتية – ص99

4 - د/ فتحى الصنفاوى – تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية – الهيئة المصرية العامة – 2000م – ص67-69 بتصرف

5 -هنرى جورج فارمر-ترجمة د/ حسين نصار – تاريخ الموسيقى العربية –مكتبة مصر-ص51

6 - غطاس عبدالملك الخشبة – آلات الموسيقي الشرقية – الهيئة المصرية العامة – 2009م – ص67

7 - د / فتحى الصنفاوى – مرجع سابق – ص64

8 - غطاس عبدالملك – مرجع سابق – ص65

9 - د / سمير يحيى الجمال – تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها – الهيئة المصرية العامة – 2006م – ص56

10 - حسنى الحريرى – مرجع سابق

11 - د / محمد فايد – محاضرات في التربية الموسيقية – دار النشر الجامعي – بدون تاريخ القاهرة – ص62

12 - رأفت أحمد الخمساوي – الإيقاع – منتدى المخطوطات والكتب والمجلات القديمة – اكتوبر2006م – ww.coins4arab.com/wvb/forumdisplay.php?f=166

13 - عبدالعزيز عبدالجليل – مرجع سابق – ص212

14 - المرجع السابق – ص248

15 - ماكس بنشار – ترجمة / محمد رشاد بدران – تمهيد للفن الموسيقي – دار نهضة مصر – مارس 1973م – ص59

16 - حسنى الحريرى – مرجع سابق

17 - عبود عطية – معرض العربي : جان إيتان ليوبار " عازفة الدف " – مجلة العربي – العدد 616 – مارس 2010م – وزارة الإعلام الكويتية – ص 108

18 - د / محمود شاهين – المولوية في الفن التشكيلي – مجلة دبي الثقافية – العدد88 – سبتمبر 2012م – ص 82

19 – د / نبيلة ميخائيل يوسف – العلاج بالموسيقى – طبعة خاصة – 1999م – ص29

20 + 21 – د / سمير يحيى الجمال – ص 85 + ص 79

22 - د / نبيلة ميخائيل يوسف – ص 129

أرشيف الثقافة الشعبية
تصوير : عبدالله دشتي

القصبات والكصور مدخل لتاريخ العمارة الأمازيغية

مواقد إعداد الخبز الطينية (الأفران)

القصبات والكصور

مدخل لتاريخ العمارة الأمازيغية

محمد سعد الشيباني
كاتب من تونس

"وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال انبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين"[1]

سورة البقرة.آية 31

تبدو جبال ئترابلس؛ غريان، نفوسة، دمر، على شكل هلال جربي[2] يحتضن سهل الجفارة كواجهة بحرية من الخمس شرقا إلى قابس غربا، وتنحدر ظهيرته الصحراوية نحو القاعدة القارية عبر حمائد ومنخفضات شاسعة، هي الصحراء الكبرى، وهذا "الجبل" عتبة المغرب وأحد أهم أبواب[3] الصحراء، مرت به كل الهجرات والغزوات، التي عرفها الإقليم منذ فجر التاريخ.

نعت الجغرافيون العرب أهل الجبل وفزّان بأنهم " أهل كصور Gsur فعرفوهم بنمط عمارتهم المميز، الذي استمر ينمو وينتشر إلى عهد قريب، بل ان بعض الكصور في تطاوين مازال ينبض بالحياة[4].

يتكون الكصر من دائرة من الغرف المتجاورة والمتراكبة لخزن الحبوب وما عزّ من الأغذية والأمتعة والأدوات لقبيل محدد يتساكنون دونه، ويتولون حراسته والدفاع عنه والتواصل فيه.

"تجمع آلاف الرجال من" الليقوس، الذين لم يهزموا أبدا، بقيادة "استور" المرعب المدجج بالسلاح والواثق من قوته، وبعد أن أقام في السهل تحصينات وحواجز شكّلها من الإبل والمواشي على نسق دائري، أطلق العنان لخيوله مهاجما المحاربين له باثا فيهم الهلع"[5]، لعل هذا الأسلوب الحربي للقائد الأمازيغي في القرن السادس للميلاد مستوحى من نظام الكصر ذاته.

وفر لنا أسلافنا جملة من النصوص تكفي لدراسة أصول الأسماء[6] الحضارية فيها أنوميا (anomie) وتوبونميا (toponymie) الأماكنية)، أي البحث عن الوشائج الوجدانية والروحية لأسماء وسمتنا على مرالدهور والعصور، وتتبع الجذور اللغوية لها بإعادة تأويلها ومطابقتها مع حقائق موضوعية "بصائر للناس"، يقودنا ذلك إلى مجالات جغرافية واسعة جدا وحقب تاريخية موغلة في القدم، لكنه يمنحنا قدرا من وضوح الرؤية (الإبصار) يناسب الجهد المبذول فيه، فكلما اتسعت المسافة وابتعد الزمن ازدادت الرؤية شمولا ووضوحا.

تمديلت؛ كفر؛ المسقوفات؛ العمائر

ترد في اللغة الأمازيغية عبارة؛ تمدلت، مفرد مؤنث يتكون من؛ ت + (م + دل) + ت؛ للتأنيث، م؛ للمكان، د ل؛ غطاء، أي المكان المغطى حماية له، وهي نفس دلالة "الكفر" في بلاد الشام ومصر؛ كفر سوسة، كفر الزيات، كفر كلا، ويجمع على كفور، ويرد عكسها في بلاد الشام "معرة"؛ ومنها معرة النعمان الى جانب معرات أخرى، وكأنه ضواحي للكفور؛ خارجة عن غطائها المعماري، وأصل التسمية من كفر أي غطى، حجب، ستر، وترد بمعنى القرية لستر ساكنتها، وظلمة الليل لحجبها النور والقبر لضم الجثة، ومن ذلك الكفر بالله الحق أي إنكاره وحجبه[7]. وتأتي تمديلت أيضا على نحو تيمديلت، جمع تيميدال، وكلها تقابل عبارة الـ"عمارة"، حاليا، مع أنها تعني المسقوفات، حرفيا، كالكفر تماما.

تتوفر جملة من الشواهد التاريخية، التي تؤكد ترابط العمران النفوسي بـ"الكصور" منذ نشأته، وليس أبلغ دلالة، في هذا الصدد، من أن أحد أهم الكصور وأقدمها في أعماق نفوسة يسمى "اغرميمان" أي كصر الروح[8]، وهي إشارة تحط عنا عناء مقدمات تاريخية لكصور نفوسة مجالا وتنوعا وانتشارا.

يجود علينا شيخ نفوسي عريق[9] بنصوص بالغة الأهمية تتعلق بالعمران النفوسي في أواخر القرن التاسع عشر (1885م) بلسان أهله الامازيغ، نشر منها ست صفحات مصورة في ملحق الكتاب المشار إليه في الهامش، ومن هذه الأسماء نلتمس منطلقات هذا المبحث؛

- غاسروأغرم نيت ابطيا؛ كصر (أوأغرم) يسكنها الإباضية.
- غاسرو ان القلعت مقر؛ كصر القلعة الكبير.
- تقسبت ان عكا تتي اف غاسرو امقرا؛ قصبة عكّا تقع فوق الكصر الكبير.
- تمزقيدى ان الحومت دتيدي تمزقيدى ان ارنون؛ مسجد الحومة والأخر مسجد ارنون.

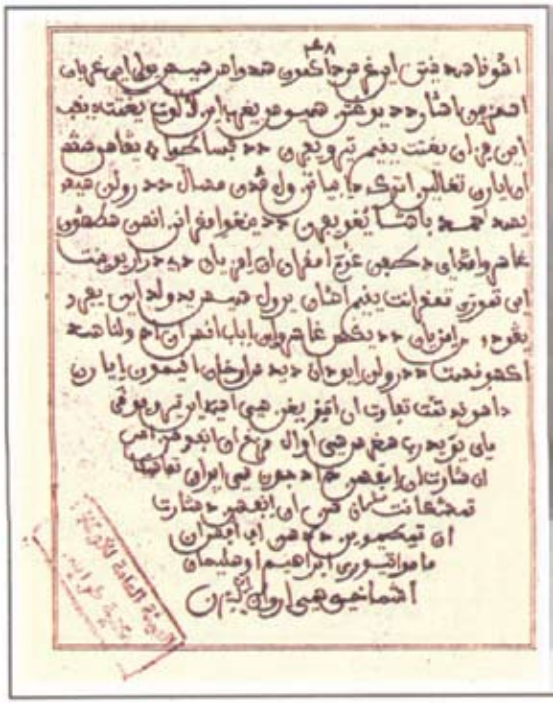
تقسبت؛ القصبة

ذكرت القصبة في نشيد الإنشاد في التوراة؛ هـ قصوبوت؛ القصيبات، في مرتفعات الحرث بجيزان، شمال اليمن[10]، والقصبة اسم عربي فصيح من مادة ق ص ب، وتعني عموم الأنابيب المجوفة كسوق النبات أو العظام والأمعاء وحتى

عروق المعـادن في جوف الأرض والحفر، مثل البئر ونحوها، ومنهـا كانت القصبة بمعنـى الكصر أو جوفه تحديدا، ومن إطلاق الجزء على الكل تطور مدلول القصبـة إلى الديار والقرى والمدن والقلاع والحصون، ومن اليمن واليمامة والحجاز والعراق الى المغـرب مدن وقرى وبلـدات تنعت بالقصبة أو القصبـات والقصب، وفي العصـر العباسي كانت قصبـة البلـد عاصمتـه الإدارية[11]،ومـن ذلـك القصبـة ضمـن أي مدينـة عندنـا في المغرب هي مقر السلطـان وأعوانه، وخاصة في العهد التركي، الـذي جلب هذه التسمية إلى نفوسة، كما يبدو من السياق التاريخي لنص الشماخي، الذي مزّغ تعبير القصبة بصيغة التأنيث وإبدال الصاد سينا موافقة للمخـارج الصوتيـة الأمازيغية، ثـم انتشر أخيرا بصيغته العربية "القصبة" كطراز من العمارة لا يخلو منه بلد في الجبل (غريان، نفوسة، دمر) وهو فعلا شبه القصبة شكلا وتجويفا.

ويبـدو أن في اللغـة الأمازيغيـة[12] مـا يقابـل العربيـة اسمـا للقصبة؛ فنبـات القصب "أغنيـم"[13] والنافخ فيـه "بوغنيم" والقصبة "تاغنيمت" تجمع على تاغنيمن، وقصب السبق "تارناوت" مفرد مؤنث وفي صيغة الجمع يصبح "ارنـون"، ومسجـد ارنـون، المذكـور في النص المقتبـس، ليـس إلا "مسجـد القصبـات" بلغـة أمازيغيـه صرفة، والطريـف أن "ارنون" ذكرت مطلـع الألف الأولى ق م؛ "طريق أرنون في مملكة مؤاب[14]،ولفظ أغنيمGinim يقودنا الى أول بعيد في التاريخ السومري؛ كيGi؛ القصب[15]، عندها يلتقـي الأول الأمازيغي والعربي، و nim مـن ثمان؛ النفـس في الأمازيغية وهـو بدوره من أصـل أكـدي [16] Ummane، قـد يعود الى أول سومـري أيضا، وفي البابلية بيت كيسبي bit kisbi؛ بيـت القرابين فكأنه بيت الكسب، ولعل منه القصبة؛ حيث يوضع الكسب.

ومن صيغ القصبة أمازيغيا "تالمست" مفردا مؤنثـا جمعـه "تيلمسين" و تلمسـان؛ أقدم مدن زناتـه غربا، وعاصمتهم الشهـيرة، وفي موطنهم القديم بمسلاته شرق جبل نفوسة ما زالت مدينة "القصبـات"، عاصمة الإقليم قائمة، وليس من المستبعـد أن تكون معربة عـن تلمسان في الأصل، وتحت تأثـير التعريـب اختفى اللفـظ الأمازيغي ارنـون و تلمسـان لصالـح اللفظ العربـي قصبة



قصبات، والملاحظ أن قصبة الساق "ازاترور" أو "ازرور" أمازيغيا، تستخدم بنفس اللفظ"؛ "زُرور" حاليا في العامية العراقية، ويعني سوق النساء،خاصة، والعراق مهد الحضارات والشعوب وموطن الأنباط قديما.

القلعة؛ القلعت

مادة "ق ل ع" انتزاع الشيء من أصله، والقلع جراب الراعي فيه زاده و أغراضه، يقال؛ "شحمي في قلعي" يضرب لشيء يكون في ملكك تتصرف فيه متى وكيف شئت، ومنه نشأ معنى "القلعة" الحصن الممتنع على قمة مرتفع أو في موقع مشرف، ويجمع على قلاع وقلوع، وفي الحميرية "التكلع" يعني التحالف أي الامتناع عن الأعداء، ومن ذلك أحد أذواء اليمن" ذو الكلاع الأكبر"[17]، وذلك يوافق أصل سومري قديم مكون من مقطعين؛ آلو Alu القرية و كي Ki أرض؛ حوز القرية Ki alu؛ كلعه[18]، ومنه هيكل؛ معبد E Gal بالسومرية أصبح في الاكدية ئكالو Ekalu ومنها الى اللغات السامية مثل التدمرية[19].

ويبدو أن اسم القلعة مستخدم في نفوسة منذ القديم فقد انشأوا "قلعة نفوسة" قرب عاصمة الإمامة الإباضية "تاهرت" في القرن الثاني للهجرة، في حين أن نظراءهم من أهل الظعن وسموا حصونهم هناك بأسماء أخرى مثل "اسكدل"[20]،وتعني الحصن المحمي، ومنه أرض "اكدال" أي محمية من الرعي فيها، وفي بلاد كنعان هناك تعبير "مجدل" الذي يعني القلعة في الأرامية[21]، ومنه مجدل شمس المدينة الشهيرة حاليا بالجولان المحتل ومجدل عنجر في لبنان، ف ئكدل ومجدل من أول واحد، والحصين من الأماكن هو "ئلغي" جمعه "ئليغن"، كما يرد باسم ئكدير؛ ومنه مدينة اغادير[22]، أما تندوف فهي كذلك برج ومحرس من "تضافت" جمعها "تاضافتن".

غاسرو؛ الكصر

يبدو أن أول الغاسرو خزانة صغيرة داخل البيت ("تيقمي"[23]"أو"تدّارت") تحشر فيها السيدة أغراضا لحفظها، ويوافق ذلك تماما الاسم اللاتيني acerra؛علبة صغيرة

القرية وقصر الحاج

للبخور[24]، وفي نفس السياق تأتي "الصّرة" ولكل سيدة في الجبل "صراير" يعاب الرجل لو اطلع عليها، وعادة ما يكون البخور أهم محتوياتها، كما إن مادة س ر ر العربية فيها ما يوافق "صرائر" النساء مجازا[25]، ومن غاسرو اشتق فعل "أغصر" المستعمل كثيرا في الدارج من الكلام عندنا، وهو متقارب لفظا ومعنى مع حسر حصر حزر العربية، والكصر في العربية الحبس والحصر ومنه البناء المعروف[26].

و"غاسرو" أيضا وحدة من الـ"تمديلت"؛ العمارة، أي غرفة من القصبة، التي يشترك فيها قبيل من المتساكنين تعاونا على تحصينها وحمايتها، وفيها يحفظ المعاش والنفيس من الأغراض ونحوها، ومن الأكيد أن ذلك تم عندما استقر الساكنة، ومارسوا الزراعة بوسائل جعلت الإنتاج يفوق كثيرا الجهد المبذول فيه، ومن باب إطلاق الجزء على الكل، وبالنظر لأهميته (الـ غاسرو هو الموضوع والـ تمديلت إطاره فقط) صار التمديلت يسمى "غاسرو" ووافق ذلك الاسم العربي "الكصر"، فاتسع استخدامه في سياق التعريب.

ويبدو أن الموافقة ليست مجرد صدفة فالمسألة أعمق من ذلك بكثير؛ السابق الأول المتقدم؛ "امزاور"، "امسوار" جذرها اللغوي "سر" (شر[27]،زر، جر، هر) بالغ الأهمية في الأمازيغية لارتباطه بحركة الماء ضمن التضاريس، وهي "سرسر" أو "شرشر" المستخدمة لحد الساعة في عاميتنا، ومنه "امزير"؛ شلال المياه، وبه سميت قرية في جادو بنفوسة وأخرى في واحة سيوه ماصر، وفي بلاد تهامة جنوب الحجاز هناك قرية "مصرم" على مجرى وادي لي[28]، وعلى هذا الأساس استسيغت تسمية بلاد الكنانة بـ مصر من مازر، حيث ينساب النيل نحو البحر بعد "أسوان" التي تعني العلو والارتفاع نسبة الى "اوكسر"، التي تعني الانحدار، ومنه الأقصر على وادي النيل شمال أسوان.

وجذر "اوكسر" هو نفسه "سر"، وليست "غاسرو" إلا "اوكسر" أولا، وخزانة المرأة في المسكن ابتدأت حفرة في أسفله، والأقصر في بلاد القبط تحت أسوان، عند العاصمة العريقة طيبة، ومن الطريف أن جاء في القرآن الكريم؛ "واذكروا إذ جعلكم خلفاء من بعد عاد وبوأكم في الأرض تتخذون من سهولها قصورا وتنحتون من الجبال بيوتا فاذكروا آلآء الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين."[29]، فالكصور تتخذ في السهول "اكسر".

وقبالة الأقصر غربا وفي سهل صحراوي منخفض، عند واحة الداخلة[30]،هناك قرية الكصر، والى الشمال منها واحة كصر فرفاره، والى الشمال الغربي منها واحة سيوة،

جانب من قصر الحاج من الداخل

حيث معبد آمون الشهير، والذي زاره اسكندر المقدوني(332 ق م)، وكذلك كان الأقصر معبدا لآمون اله طيبة في الألف الثانية قبل الميلاد، والذي يدين به الليبو أو الريبو والتمحو أو الثمح واليام أسلاف الامازيغ[31]، ومثلما يحفظ الـ غسرو العزيز من الأشياء، فالأكسر يحفظ الروح (إيمان) الإله آمون.

ونجد في بابل، حيث تبلبلت الألسن[32]، مدينة كسورا السومرية؛ على الفرات، في الألف الثالثة ق م، ثم مدينة كسور Ga sur قرب كركوك، شمالا، وإليها ينسب الأشوريون؛ وآشور تكتب آ. اوسار A usar، بالسومرية، والمألوف كتابتها بالأكدية A sur أ شور يتبعها العلامة المسمارية كي Ki الدالة على المكان آشور كي؛ بلاد آشور؛ مات آشور كي، عرفوا نهاية الألف الثالثة ق م[33]، وفي اللغة الأكدية عبارة "قصارو" بمعنى شيد بناء، ومنها أخذت العربية "القصر"؛ ما شيد من المنازل وعلا خلافا للخيام[34].

وفي الكنعانية ما يقارب غاسرو في اللفظ والمعنى؛ جردش؛ قلعة، باللسان الحثي[35]، أصبحت تلفظ "جرش"، ومن ذلك مدينة جرش شمال الأردن، غير بعيد من الجولان.

وتجدر الإشارة إلى أن الـ غاسرو النفوسي(الكصر) لم يكن يوما للسكن وإنما هو للخزن والاجتماع فقط، والمساكن ضمن منازل وبلدات حول القصر ودونه، كما أن القصر بمعنى palais البيت الكبير الفخم ترد في الأمازيغية "ثبرقمّي" اسما مفردا يتكون من؛ ثبر؛ أداة تفضيل أو تعظيم و"كمّي" بيت، فكأنها البيت الكبير أو الأكبر والأفضل.

اغْـرم

أوردها الشماخي مرة واحدة معطوفة على غاسرو، و كأنها للبيان أو الإيهام بترادف اللفظين، وهو ما لا نقرّه ونسارع إلى رفضه، لأن وهم الترادف في اللغة ينسف علمي الانوميا والتوبونيميا من أسسها، وناقش ذلك فقهاء اللغة العرب طويلا، وبرهن كبارهم؛ مثل ثعلب وابن جني، كما الألسنيين حديثا، على أن لا ترادف في اللغة، و"ما يظن من المترادفات هو من المتباينات"، وذلك لاعتقادهم أن اللغة لم تنشأ دفعة واحدة بل في أوقات متلاحقة ومتنوعة[36]، وعلى هذا الأساس نفهم من نصوص الشماخي هذه أن الـ غسرو أحدث نشوء من اغرم وبذلك يختلف عليه.

عرب الأستاذ محمد شفيق اغرم بـ صرح، أو أطْمٌ[37]؛ صروح، آطام و أُطُم؛ وهي عمارة يمنية عريقة جدا، تتميز بتعدد طوابقها مع

جانب من قصر الحاج من الداخل

صغر قاعدتها، وتتنوع مواد إنشائها من الطين والأخشاب والقش إلى الحجارة والصاروج والقوارير الممردة، حسب المواقع والمناخات وفئات المجتمع أيضا، وكل منها يوظف مسكنا وقصرا وحصنا ومخزنا، أي قصبة وقلعة وغاسرو، في نفس الوقت، وهي نفس وضعية الـ "غرم" في نفوسة وبلاد المغرب قبل ظهور الغاسرو؛ الكصر.

ويلاحظ أن عبارة "اغرم" ليس لها جذر في الأمازيغية وحرف غ فيها ليس أصليا وإنما ناتج عن تضعيف القاف المعطشةg، كما ترد بأشكال عديدة؛ اجرم، اقرم، ايرم، ارم، الم، ذكر المسعودي[38]؛ أن "أهل المروات في الإسلام مثل أبي القاسم بن عيسى العجلي وغيره يشتون في الجروم وهي العراق، ويصيفون في الصرود وهي الجبال"، فالجروم إذا السهول المنخفضة، وهكذا عدنا من جديد إلى تعبير الـ اكسر الأمازيغي من زنه وضع تضاريسي أطلق على الكصور في بلاد القبط وقرى في سومر قبل ذلك.

"وكانت بجبال تكريت بين دجلة والفرات مدينة يقال لها الحضر، وكان بها ملك يقال له الساطرون، وكان من الجرامقة والعرب تسميه الضيزن وهو من قضاعة"، زمن سابور، ونجد جرامقة في جند الشام على عهد عبد الملك بن مروان(ق1هـ) ضمن برابرة وجراجمة ونبط[39].

هجرن؛ القرية الكبيرة في اللغة الحميرية تتألف من؛ هـ؛ أداة تعريف كما العبرية، ن؛ أداة جمع كما الأمازيغية، وهي م في البابلية الأكدية، فتصير هجرن "هجرم"؛ القرية، جرم؛ قرية،[40] وتلك مفردة كنعانية قد تكون أول جرمه واغرم.

وفي بلادنا "جرما" Garma،عند هضبة فزّان أقدم مدينة لوبية وإليها ينسب الجرمنت، ظهرت نهاية الألف الثانية ق.م، يشار إلى أنهم من شعوب البحر أو الهكسوس أو الكنعان، والعبارة أرامية صريحة؛ جرمه، جريما؛ قناة او جدول لري المزروعات، وذلك ما تميز به الجرمنت؛ أهل فزان بين شعوب تامزغا التي اشتهرت بأنها "موئل الأغنام" فقط، وقيل أن الجرمنت من نسل كتيبة فارسية انقطعت من جيش قمبيز 525 ق.م، وتاهت في الصحراء بلعنة من آمون، الذي اقتحم معبده بسيوه، ومنها عبرت الواحات؛ الجغبوب، اوجله، زله، زيغن، الى فزان، وهناك بعثوا حضارة راقية، ذكرهم هيرودوت(484.420 ق م) وإليهم ينسب

سكان تامزغا؛ المغرب[41]، ومن الأكيد أن لجرما علاقات عضوية عريقة ببلاد القبط، وأنهم أثروا حضريا في "الشاويه"؛ أهل الشاء، أهل الظعن، ومن ذلك عمارة الـ ثغرم، المنسوبة إليهم، كقولنا الحيري نسبة للحيرة والقوطي نسبة للقوط الخ.

نعت العرب الفاتحون سنة 23هـ شعوب لوبيا ونوميديا بأنهم "أهل كصور وقياطين"؛ أي أنهم جرمنت (اغرم) في الواحات والسهول المنخفضة، وجتول في مرتفعات الأطلس، وذلك يوافق المصادر الإغريقية، والى عهد قريب يتداول أهلنا تعبير "القرومة" بمعنى أعلى الكصر الوعر، ومنه الأوعية الفخارية، وهكذا عدنا إلى عين التعبير؛ أسوان فوق ودونه اكسر.

ويجب التذكير بأن عبادة آمون (2000 ق.م) في طيبة بالجنوب (شمعو) تأخر ظهورها بالنسبة إلى عبادة رع في منف عند الدلتا؛ تا ـ محو، حيث ظهرت عمائر الأهرامات في حدود 3200 ق.م، والتي لاشك في أنها أذهلت شعوب العالم القديم بأشد ما يكون منا حاليا، وطارت أخبارها مع الركبان شرقا وغربا، وهبطت أمم بلاد القبط وخرجت أخرى حسب سنن التدافع الذي يتركز مجاله بين طوروس والأطلس ومن اليمن إلى بلاد التمح عند نهر السنيغال[42].

ظهر البيت الحرام في جزيرة العرب وعلى مشارف اليمن مهد الحضارات ومنبع التدافع (سيل العرم)، وذكر ابن الأثير رواية لعكرمة (الأمازيغي) عن ابن العباس "أن الله تعالى وضع البيت على الماء، على أربعة أركان، قبل أن يخلق الدنيا بألفي عام، ثم دحيت الأرض من تحت البيت"، ولما أهبط ادم أوحى الله له؛ "إن لي حرما حيال عرشي فانطلق، وابن لي بيتا فيه"، فبناه بمكة "من خمسة أجبل؛ من طور سيناء وطور زيتون ولبنان والجودي"[43].

لا ترتكز هذه الأخبار على سند إسلامي صحيح وإنما أكثرها من وضع الإخباريين انطلاقا من روايات شفوية متواترة والقليل من المدونات السريانية والعبرية، يمكن فهم أكثرها من منطوق الأسماء فيها، وتأويلها بالموثوق من التاريخ؛ فالأرض المدحوة أي المبسوطة هي بلاد القبط، والعرش [44] قوام الأمر وسرير الملك لملوك منف في ألف الرابعة ق م، والماء هو النيل حامل العرش على أربعة أركان، والحرم ليس إلا "الهرم" هذا العمران المذهل، والذي نسب حديثا إلى أقوام من كواكب أخرى، وتنوع مواد بناء البيت الحرام يرمز إلى تدافع الأقوام وتلاقح خبرات "الحضارات" من العراق والشام ومدين واليمن.

فـ"اغرم" الأمازيغية إذا من "هرم" ihram القبطية التي منها أيضا "حرم" العربية، وأخيرا، في هذا الصدد، فالخبز هو اغروم مفرد مذكر لا جذر له، وفعل خبز "ثقّا"، وفي القبطية أكروم، وكذلك عند الإغريق، وفي العربية أكرم بمعنى أطعم والكُركمان الرزق، وترد عبارة "الجمل" في الأمازيغية، الغم جمعه الغمان، ارام ثرمان، ارعم ثرعمان، الم ثلمان، اماقور ثموقوار، والجمّال ارفاق ثرفاقن، وبالعودة إلى معنى كل اسم سيتضح لنا طريق الجمل من موطنه في آسيا إلى أن بلغ لوبيا عند واحة زله او زويله قرب جرمه في حدود القرن الأول ق م فصار "زايله".

تزخر مؤلفات شيوخنا الأوائل من إخباريين وجغرافيين بالكثير من الأخبار عن بداية الخلق و الأمم البائدة والأنساب، وهي تستحق منا عناية مؤكدة بالنظر والتحقيق؛

خلّف نوح من الذرية سام وحام ويافث ويام، ومنهم كل الأمم، ومن أولاد سام ارم ومنه ثمود وعاد وجديس، وهم العرب العاربة، لكنهم كانوا يتكلمون باللسان القبطي لا العربي[45]، الذي اختص به أبناء عمومتهم من قحطان، وخاصة جرهم، الذين استوطنوا الحجاز عند بكة، ثم باد أكثرهم بعد أن أخذ عنهم اللسان العربي مستعربون سريان، فارقوا العراق بعد تبلبل الألسن أي افتراقها.

ارم، ثمود، يام، عابر، جرهم؛ أقوام من عاد

الأولى والثانيـة[46] بالإمكان العثـور على أثر لها في الشـام ومصر والمغرب، فمثـلا تنص الوثائق القبطيـة، منـذ الألـف الرابعة ق م، علـى وجود شعب يام غربا، بعد الواحات، يحارب الثمح، عند الركـن الغربي من السمـاء، أي المغرب الأقصى، وذلك يوافق تماما ما ذكره ابن الأثير، حين أشار إلى أن يـام بن نوح هـو كنعان نفسه، والذي يشاع أنـه أبو البربـر، أما الثمح فيمكـن آن تحمل على أنها ثمود.

"وروى أبوجعفـر حديثـا طويـلا في خلـق الشمس والقمر وسيرهمـا، فإنهما على عجلتين، ثم ذكر مدينة بالمغرب تسمى "جابرسا" وأخرى بالمشـرق تسمـى "جابرقـا"، لكل واحـدة منها عشرة أبواب"[47].

أخذت حركة الشعوب منـذ فجر الحضارات الحجريـة شـكل عواصـف وأعاصـير مـدرارة، استمـرت أزيد من مليون سنة، ثم بدأت تتمركز، منـذ حـوالي عشـرة آلاف سنـة، في مجـالات جغرافية محدودة، أعرقهـا المجال الأفروعربي، الذي انتظمـت مسيرته على عربـة ذات عجلتين متناظرتين مترابطتين؛ العراق في المشرق ومصر في المغـرب، منذ الألـف الخامسة ق م، كل شعوب هـذا المجـال شاركت وساهمت في هـذه المسيرة، مـع أن الأبجديـات الحضاريـة الأولى نشـأت في المجـال الداخلـي، الصحراوي حاليـا، الهقار في افريقيـة والأحقـاف في جزيـرة العـرب؛ جنات عدن، حيث ابتُكـرت الأدوات، واكتُسبت خبرات اللقـط والصيـد والحرب والطب وفـرز الصالح من الحبوب والثمار وتمثُّل الماضي وتَخيُّل الآتي، حتى إذا جـف المناخ تدافعت الشعـوب إلى أنهار الرافديـن والنيـل، وكان مـا كان؛ هـَرم، حـَرم، غـَرم، وأشياء وأسماء أخرى.

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - انظر تأويل هذه الآية عند د، محمد شحرور، الكتاب والقرآن، ص 304.

2 - الجربى وهو الشمال. المسعودي . مروج الذهب 2: 145

3 - البيبان موقع في أقصى جنوب تونس وسم بذلك لوجود معابر طبيعية ضمن بحر من الرمال.

4 - كصر الكراشوه في وادي بني بلال (في الأصل وادي بني إملال، وبه وسم الجبل الأبيض)

5 - من ملحمة الجوهانيد للشاعر البيزنطي كوريبوس سنة 456 م تعريب الأستاذ محمد الهادي ألغرابي (مرقونة)

6 - الأسماء من فعل وسم وهي السمات المميزة للأشياء، د محمد شحرور- ن م ص 296

7 - انظر القاموس المحيط مادة ك ف ر.

8 - كتاب تاريخ نفوسة القديم للشيخ مقرن بن محمد البغطوري النفوسي ألفه 599هـ المسمى سير نفوسة (مخطوط) و 73، ليفيتسكي تدايوس؛ تسمية شيوخ جبل نفوسة وقراه، ترجمة عبدا لله راروز منشورات مؤسسة توالت، ص 123، الروح؛ ئيمان جمع لا مفرد له، والروح أيضا 'تانوفت يجمع 'تينوفتين' كما جاء في المعجم الأمازيغي. والظاهر أن تانوفت تعني النفس أما" ئيمان" فالروح بالمعنى القرآني؛ أمر ربي؛ وحيه ورسالاته، انظر، الكتاب والقرآن ص 325.

9 - إبراهيم بن سليمان الشماخي؛ بريدان ماموبغس درارن انفوسن سي اطرابلس، ترجمه احمد مسعود الفساطوي بعنوان القصور والطرق لمن يريد جبل نفوسة من طرابلس، نشره مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ـ طرابلس 2005.

ونشره المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بنصه الأمازيغي،

الهوامش

ضمن سلسلة نصوص ووثائق رقم1، بعنوان؛ يفسرا. د. يبريدن . د . يدرارن ينفوسن مامويملت . س . تمازيغت، براهيم و سليمان اشماخي، . س يراون.ن. يفرن؛ قصور ومسالك جبال نفوسه ألفه باللغة الأمازيغية إبراهيم أو سليمان أشماخي من كتاب يفرن، نشر وتعريب الأستاذ محمد حمام، الرباط 2004.

10 - كمال الصليبي؛ التوراة جاءت من جزيرة العرب، ترجمة عفيف الرزاز،.ص 286

11 - جاء في المغرب1/63"وانقطعت دولة بني أمية وكانت على عاداتها العربية لم يتخذوا قاعدة ولا قصبة، كما كان سكنى كل أمير منهم في داره وضيعته التي كانت له قبل خلافته"

12 - جل العبارات الأمازيغية اعتمدت فيها على المعجم العربي الأمازيغي تأليف محمد شفيق.

13 - لعله تحريف لـ ثغرم؛ كصر، ولنا أن نظن أن بلدة تغرمين النفوسية القديمة(ليفتسكي ص123. البغطوري 4) ما هي إلا تحريف لـ"تاغنمين" أي القصبات، و تامنت و غنيم؛ عسل القصب؛ قصب السكر.

14 - الشيخ نسيب الخازن؛ من الساميين الى العرب ص60

15 - ki en gi؛ ارض سيد القصب، طه باقر؛ مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ص9

16. Adad Nabishti Ummane Usur

ادد يحمي نفوس الجند، طه باقر ص565

17 - سلمة بن مسلم العوتبي الصحاري، الأنساب، عمان 1981. ص243

18 - طه باقر؛ مقدمة في تاريخ الحضارات، بغداد 1973 ص317، 9

19 - علي صقر احمد؛ النقوش التدمرية القديمة ص 124.

20 - ابن الصغير(ق. 3 هـ) أخبار الأيمة الرستميين، بيروت 1986، ص87.84

21 - الشيخ نسيب الخازن؛ من الساميين الى العرب ص48

22 - ئجدير ئيدير جمعه ئكودار ئجيدار، أكادير، أجادير؛ المخزن الجماعي للقرية كلها، والخازن؛ أمجبار ج ئماجبارن، ئمحضي ج ئمحضان، فأول اسماء عائلات المجبري والمحضي من هذا.

23 - كيمي هو السواد بالمصرية القديمة، ويطلق على بلاد النيل بينما دشرت او تشرت الحمرة، وتطلق على لوبيا، ومنها الدشرة بمعنى الديرة من أول أكدي بابلي.

24 - 1936 . Felix Gaffiot. Dictionnaire abrege latin francais paris acerres اسرس القرية الريفية.

25 - انظر مادة" س ر س" في القاموس المحيط : إعادة ترتيب، الاستاذ الطاهر الزاوي. ليبيا.

26 - محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس ص ص138. 494

27 - شر في الهيروغليفيه اتجاه، جر الى فوق وحر الى أسفل، وفي عاميتنا يؤمرا لكلب بـ شرّ مع الإشارة بالسبابة الى اتجاه محدد.

28 - كمال الصليبي؛ التوراة جاءت من جزيرة العرب، ترجمة عفيف الرزاز، لبنان.ص 260

29 - الأعراف.74

30 - بنى الفرس معبدا كبيرا لآمون بالخارجة، لما حل بها دارا عام 517 ق م، حجر رشيد ص193

الهوامش و المراجع

31 - محمد شفيق؛ ثلاثة وثلاثون قرنا من تاريخ الأمازيغ، توالت، ص25، .يسخر الشاعر البيزنطي من القائد الأمازيغي يرنا وقومه من أنهم من عبدة "آمون صاحب القرنين أمه بقرة متوحشة".

32 - ديوان الاساطير؛ سومر واكد وآشور، ص 365، سفر التكوين10.9/11

33 - طه باقر؛ مقدمة ص38، 471، وما زالت "مات" بمعنى قرية مستعملة في دلتا النيل؛ ميت أبوالكوم، ومنها محمد أنور السادات، ميت غمره الخ.

34 - ديوان الأساطير ص 100

35 - الشيخ نسيب الخازن؛ من الساميين الى العرب ص48

36 - الكتاب والقرآن ص 23 ، 25

37 - ذكر ابن خلدون ان غدامس "قصور اختطت منذ عهد الإسلام على قصور واطام عديدة"515/3

38 - مروج الذهب 2/ 184

39 - ابن الأثير . الكامل. 4: 170.

40 - احمد الدبش؛ موسى وفرعون في جزيرة العرب ص63

41 - د محمد الطاهر العدواني؛ الجزائر منذ نشأة الحضارة، الجزائر ص 224، ليبيا في التاريخ؛ مؤتمر مارس 1968 ص168.

42 - انظر الفصل الرائع الذي ابدع فيه د محمد الطاهر العدواني ن م ص 203

43 - ابن الأثير 13/1 ، 23

44 - انظر مادة ع ر ش في القاموس، وتأويل د شحرور له في القرآن الكريم، ن م ص 164

45 - أول من تكلم بالعربية يعرب بن قحطان في اليمن والعرب العاربة حين اختلفت الألسن ببابل، البلاذري، انساب الأشراف 5/1

46 - ابن الأثير 1/ 44

47 - ن م 1: 15

المصادر والمراجع؛

- إبراهيم بن سليمان الشماخي؛ بريدان ماموبغس درارن انفوسن سي اطرابلس، ترجمه احمد مسعود الفساطوي بعنوان القصور والطرق لمن يريد جبل نفوسة من طرابلس، نشره مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية ـ طرابلس 2005، اشماخي، ـ س يراون ـ ن ـ يفرن؛ قصور ومسالك جبال نفوسه ألفه باللغة الأمازيغية إبراهيم أو سليمان أشماخي من كتاب يفرن، نشر وتعريب الأستاذ محمد حمام، الرباط 2004، ونشره المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بنصه الأمازيغي، ضمن سلسلة نصوص ووثائق رقم1، بعنوان؛ يغسرا ـ د ـ يبريدن ـ د ـ يدرارن ينفوسن ماموبملت ـ س ـ تمازيغت، براهيم و سليمان.
- ابن الأثير؛ أبوالحسن علي بن أبي النمكارم الشيباني الجزري ت630هـ، الكامل في التاريخ، 10ج، دار الكتاب العربي، بيروت 1968.
- ابن الصغير(ق. 3 هـ) أخبار الأيمة الرستميين، بيروت 1986
- ابن خلدون؛ عبدالرحمن بن محمد ت808هـ، المقدمة، بيروت 1970،العبر 7ج بيروت 1956.
- ابن سعد ابوعبدالله محمد بن سعد الزهري البصري ت 230هـ؛ الطبقات الكبرى 9ج، بيروت، غزوات الرسول وسراياه، بيروت1981

المراجع

- احمد الدبش؛ موسى وفرعون في جزيرة العرب، دمشق2007.
- الاصطخري؛ أبواسحاق ابراهيم بن محمد الكرخي ت قبل350هـ، المسالك والممالك ليدن1927
- البلاذري؛ أحمد بن يحي بن جابر ت279هـ، فتوح البلدان، القاهرة1957، انساب الأشراف، دار المعارف القاهرة 1959
- الجاحظ؛ أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب ت255هـ، رسائل الجاحظ، القاهرة1965
- الشيخ نسيب الخازن؛ من الساميين الى العرب ص48
- الصليبي؛ كمال الصليبي؛ خفايا التوراة وأسرار شعب اسرائيل، دار الساقي ط6 2006
- القاموس المحيط : إعادة ترتيب، الاستاذ الطاهر الزاوي. ليبيا.
- المسعودي؛ ابوالحسن علي بن الحسن ت346هـ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت1974.
- حجرالرشد وكشف إسرار اللغة المصرية القديمة؛ سير أرنست الفرد و وليس يدج. ترجمة هشام كمال الدين المنياوي.المكتبة الاكادمية، القاهرة2005.
- ديوان الاساطير؛ سومر وأكد وآشور، تعريب قاسم الشواف، دارالساقي،بيروت 1977.
- شحرور؛محمد شحرور؛ الكتاب والقرآن قراءة معاصرة، بيروت ..1992.
- صحاري؛ سلمه بن مسلم العوتبي الصحاري؛ الأنساب، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان1981
- طه باقر؛ مقدمة في تاريخ الحضارات، بغداد 1973
- علي صقر احمد؛ النقوش التدمرية. الهيأة السورية للكتاب.2009.ص143
- ف . Felix Gaffiot. 1936 Dictionnaire abrege latin francais paris acerres
- كتاب تاريخ نفوسة القديم للشيخ مقرن بن محمد البغطوري النفوسي ألفه 599هـ المسمى سير نفوسة (مخطوط)
- كوريبوس سنة 456 م تعريب الأستاذ محمد الهادي ألغرابي (مرقونة)
- ليبيا في التاريخ؛ مؤتمر مارس 1968 ص168.
- ليفيتسكي تدايوس؛ تسمية شيوخ جبل نفوسة وقراه، ترجمة عبدالله زاوز منشورات مؤسسة توالت.
- محمد الطاهر العدواني؛ الجزائر منذ نشأة الحضارة، الجزائر
- محمد بيومي مهران؛ المدن الفنيقية تاريخ لبنان القديم، بيروت.
- محمد شفيق؛ المعجم العربي الأمازيغي، الرباط ، المغرب.
- محمد شفيق؛ ثلاثة وثلاثون قرنا من تاريخ الامازيغ، توالت
- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس
- محمود محمد الروسان؛ القبائل الثمودية و الصفوية. الرياض. 1982

مواقد إعداد الخبز الطينية (الأفران)

ضيف الله محمد عبيدات
كاتب من الأردن

أدى تطور الزراعة، في عصور ما قبل التاريخ، قبل حوالي 12000 سنة، إلى تغييرات كبيرة في نمط حياة الإنسان، الذي كان يعتمد على الجمع والصيد، والتنقل والترحال من مكان لآخر، إلى نمط حياتي جديد أصبح يعتمد على انتاج القوت، بالإضافة إلى الجمع والصيد، وإلى الإقامة في مستقرات ثابتة ودائمة على مدار العام. وقد أدى هذا بدوره إلى ظهور مستوطنات بشرية دائمة، نمت وتطورت فيما بعد، ومع مرور الزمن، إلى القرى المدن والحضارات. وقد حصلت هذه التطورات، التي شهدتها رحلة حياة الإنسان، في منطقة الهلال الخصيب.

وما يزال رغيف الخبز يمثل العنصر الرئيسي في الغذاء اليومي لسكان الأردن بمناطقه المختلفة، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية مناطق بلاد الشام، كما هو الحال في العديد من مناطق العالم المختلفة.

ومنذ أن عرف الانسان النار والسيطرة عليها وهو في سعي دائم لتوظيفها في حياته اليومية، وبالذات في مجال إعداد طعامه الذي يشكل رغيف الخبز أهم عناصره. وقد ابتكر أنواعاً مختلفة من المواقد الطينية لإعداده، بعضها ما يزال مستخدماً حتى الوقت الحاضر، وإن كانت في تراجع مستمر وسريع، ليحل مكانها وسائل إعداد الخبز الميكانيكية الحديثة.

كما تعتبر بقايا المواقد الطينية من بين المخلفات الأثرية الشائعة في العديد من المواقع الأثرية، التي جرت بها أعمال تنقيبات أثرية، في مختلف المناطق الأردنية.

تحاول هذه الدراسة التعرف على أنواع المواقد الطينية التي ما تزال مستخدمة حتى الوقت الحاضر. وذلك من حيث أشكالها وطرق صناعتها ووظائفها وكيفية استخدام كل منها. وسوف يساهم هذا في التعرف على مخلفات مواقد إعداد الخبز الطينية في المواقع الأثرية. كما يساهم في إمكانية إلقاء المزيد من الضوء على المجتمعات القديمة.

مشكلة الدراسة ومبرراتها وأهميتها

تعد أفران إعداد الخبز من الظواهر التراثية الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وربما المعمارية، المميزة للمجتمعات القروية الزراعية، في كافة مناطق بلاد الشام. ومن الجدير بالذكر أن هذه الأفران، والتي ما تزال مستخدمة في الوقت الحاضر في بعض هذه المناطق، تعود بجذورها إلى عصور زمنية قديمة. وهي من الظواهر التي توارثتها الأجيال وتناقلتها من جيل إلى آخر. وهي، وبفعل عوامل التغيير المحدثة التي تشهدها مجتمعاتنا في العصر الحاضر، قد أوشكت على الاندثار كلياً. لذا تكمن مبررات هذه الدراسة وأهميتها فيما يلي:

1 - ندرة الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع في منطقتنا، وعدم وجود أي منها باللغة العربية، سواء ما يتعلق منها بأبعادها المعاصرة أو القديمة. فعلى الرغم من وفرة مخلفات هذه الأفران التي كشفتها التنقيبات الأثرية في العديد من المواقع، إلا أنها لم تحظ بالدراسة، كغيرها من الموجودات الأثرية.

2 - ضرورة توثيق هذه الظاهرة بأبعادها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والمعمارية، من خلال ما تبقى منها، قبل اندثارها كلياً. فهي، كغيرها من الظواهر التراثية العديدة الأخرى، مهددة بالزوال بفعل حركة التغيير الشاملة والسريعة التي تشهدها مجتمعاتنا في هذه المناطق.

3 - قد تسهم دراسة هذه الأفران، من حيث تقنيات صناعة كل منها وطرق استخداماته، في القرى المعاصرة، في محاولة فهم وتفسير مخلفات الأفران المكتشفة في المواقع الأثرية، والتي تعود لعصور زمنية متعاقبة. فهناك أوجه شبه كبيرة، من حيث الشكل والمواد المستخدمة وربما الحجم، بين الأفران المعاصرة ومثيلاتها التي تم الكشف عن مخلفاتها في العديد من المواقع الأثرية.

4 - مخلفات أفران الخبز المكتشفة في المواقع الأثرية لا تقل أهمية عن الأفران المعاصرة والمستخدمة في الوقت الحاضر، وكل منهما له دور مهم في الدراسات الأثرية. وهي قد تسهم أيضاً في إضافة المزيد من المعلومات حول الحضارات القديمة، كغيرها من المخلفات الحضارية الأخرى مثل المصنوعات الفخارية والأدوات الصوانية، وغيرها من الموجودات الأثرية.

5 - الاستفادة من هذه الدراسة ومنهجيتها في تشجيع الدراسات الأخرى في المجالات الاجتماعية والأنثروبولوجية والإثنوأركيولوجية والأثرية والتراثية.

الأهداف والمنهج

1 - محاولة التعرف على ملامح وخصائص كل نوع من هذه الأفران، وربما،

2 - محاولة جمع أكبر قدر من المعلومات وتوثيقها، حول كل ما يتعلق بأفران الخبز على اختلاف أنواعها، من حيث أشكالها، ومن حيث المواد المستخدمة، و طرق وكيفية صناعة واستخدامات كل منها.

3 - محاولة التعرف على أوجه الشبه والاختلاف في الشكل، وكذلك في تقنيات وطرق تصنيع الأفران واستخدامات كل منها.

ولتحقيق هذه الأهداف فقد تحدد الإطار العام لها في الخطوات التالية:

1 - تقنية عمل أفران الخبز تعتمد على النار، كعامل أساسي، لذا كان لا بد من محاولة التعرف على تاريخ اكتشاف النار والسيطرة عليها واستخداماتها.

2 - الأفران هي عبارة عن مواقد طينية، لذا فقد كان لابد من محاولة التعرف على بدايات صناعة المواقد الطينية واستخداماتها وتطورها عبر العصور.

3 - التعريف بكل نوع من هذه الأفران:

- الطابون
- التنور
- الوقادية
- استخدام الأفران
- خلاصة

اكتشاف النار والسيطرة عليها

يعتبر اكتشاف الإنسان للنار وكيفية إشعالها والسيطرة عليها واستخدامها، من اكتشافاته الأولى. ومن الواضح أن هذا قد لعب دوراً هاماً وحاسماً في تطور البشرية. ومن المؤكد أن هذا الاكتشاف قد عاد على الجماعات البشرية بالعديد من الفوائد ، خلال رحلة الإنسان على مر العصور.

ويبدو أنه كان للنار أغراض واستخدامات عديدة، كان من بينها على الأرجح استخدامها كمصدر للإنارة والتدفئة والحماية من الحيونات الضارية والمفترسة. كما يعتقد البعض بأنه ربما كان لاستخدام النار دور حيوي في موضوع ارتياد البيئات الجديدة غير المألوفة والباردة (Clark and Harris. 1985; Wrangham et al.. 1999).

ولعل الاستخدام الأمثل والأهم للنار كان في مجال طهي الطعام أو شيه، فالطهي يعمل على تعديل أو تحويل القيمة الغذائية لمكونات الغذاء، ويجعل اللحوم قابلة للهضم. ويعتبر بعض الباحثين أن النار كانت ضرورة غذائية لبقاء العنصر البشري. ويمكن أن تساعد عملية التجفيف والتدخين في حفظ الطعام لفترة زمنية أطول. هذا بالإضافة إلى أن بعض النباتات تفقد السمية التي تحتويها بفعل تأثير النار، وهكذا يزيد من ذخيرة الطعام الصالح للأكل (Wrangham et al. 1999; Karkanas et al. 2007; Gowlet 2006; Clark and Harris. 1985).

وفي الجانب الإجتماعي، يعتقد بأن استخدام النار كان له دور هام في مجال التحولات البشرية التنظيمية للنشاطات الاجتماعية داخل الجماعات البشرية، وفي أنظمة استخدام المكان والفراغ (Binford 1996; Stiner. 2002; Rolland. 2004; Preece et al.. 2006).

كما استخدم الإنسان النار لأغراض تقنية، فعلى سبيل المثال، لتسخين بعض الحجارة لغايات تصنيع أدوات حجرية ، وزيادة صلابة الرماح الخشبية من خلال الحرق بالنار، ولتحضير بعض المواد الراتنجية (مواد لاصقة) لتثبيت المقابض، كما جاء في موقع شونتجن Schoningen في ألمانيا (Thieme. 1997). واستخدمت لاحقاً لحرق التماثيل الطينية الصغيرة (figurines Budja 2006).

ما تزال مسألة وقت اكشاف الإنسان للنار والسيطرة عليها، في مخلفات العصر الحجري القديم Paleolithic، خاضعة للكثير من النقاش والجدل. وأشارت نتائج دراسات المخلفات

الأثرية في العديد من المواقع، التي تعود للفترات المبكرة والمتوسطة من عصر البلايستوسين Pleistocene، من منطقة شرق إفريقيا ومنطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، إلى أن "الهومو ايريكتوس" Homo-erectus هم أول من عرف استخدم النار، قبل حوالي 1.5 مليون سنة (Clark and Harris. 1985; Gowlett. 1999; 2006;Wrangham et al.. 1999; Goren-Inbar et al.. 2004).

وقد جاءت الأدلة المبكرة على استخدام الإنسان للنار من بعض المواقع الأثرية في إفريقيا مثل، موقع كوبي فورا Koobi Fora ((Harris and Herbich 1978; Rowlett 2000 وموقع شيسوفانجا Chesowanja في كينيا (Harris and Gowlett 1980)، وموقع سفارتكرانز Swartkrans في جنوب إفريقيا (Brainand Sillen 1988; Brain 1993).

أما خارج إفريقيا فإن أقدم المواقع التي تضم أدلة على استخدام الإنسان للنار هو موقع جسر بنات يعقوب في شمال فلسطين (حوالي 800000سنة)، حيث عثر على أخشاب وحجارة صوانية محروقة (Goren-Inbar et al. 2004; Alperson-Afil et al. 2007). وفي موقع آخر، في فلسطين أيضاً، وهو موقع كهف قسيم في فلسطين Qesem Cave تم الكشف عن أدلة على استخدام الإنسان للنار، وذلك في مخلفات العصر الحجري القديم المبكر والتي أرخت للفترة الواقعة بين 200000-400000سنة (Karkanas et al. 2007: 198).

بقايا عظام محروقة إلى جانب أدوات حجرية وبقايا رماد ناتج عن عمليات حرق قديمة تعود لحوالي 600000 سنة مضت تم الكشف عن وجودها في موقع زوكوديان Zhoukoudian في الصين (Goldenberg et al. 2001; Black 1931).

وفي موقع شوننجن Schoningen في ألمانيا، تم العثور على رماح خشبية استخدمت النار في زيادة صلابتها، وأرخت لحوالي 400000 سنة مضت (Tnieme 1997).

ويرى بعض الباحثين أن عملية إشعال النار قد أصبحت نشاطاً اعتيادياً خلال أواخر فترة العصر الحجري القديم السفلي Lower Paleolithic ، حوالي 400000-500000 سنة (Rolland. 2004; Gowlett. 2006; but see James. 1989)، وقد كان استخدام النار مرافقاً للمزيد من التطور في الجوانب الإنسانية الإجتماعية والفكرية.

أما بالنسبة للعصر الحجري القديم المتوسط Middle Paleolithic، حوالي 200000-300000 سنة، فإن العديد من علماء انثوروبولوجيا البيئة يجمعون على أن هناك الكثير من الأدلة الواضحة على استخدام الإنسان الفعلي للنار في هذه الفترة (James 1989; Gamble. 1999: 165). فقد تم التعرف، وبشكل واضح، على العديد من بقايا مواد محروقة وأدلة تدل على استخدام النار والسيطرة عليها، واسعة الانتشار ومتعاقبة في الطبقات الأثرية التي تعود لهذه الفترة الزمنية، وذلك في العديد من المواقع، نذكر منها على سبيل المثال: كل من كهف كبارا وكهف هايونيم Kebara and Hayonim caves في فلسطين (Goldberg and Bar-Yosef. 1998)، وموقع جروتي 16 Grotte XVI في جنوب فرنسا (Rigaud et al.. 1995)، وموقع شانيدر Shanidar في شمال العراق (Solecki. 1995)، وموقع لس كانالايتيس Les Canalettes في جنوب فرنسا (Meignen. 1993; see also Meignen et al. 2001; 2006).

أدلة أخرى على استخدام الإنسان المبكر للنار جاءت من موقع أثري يعرف بكهف كليزورا Klisoura Cave الواقع في جنوب اليونان، حيث يحتوي على مخلفات أثرية متعاقبة يعود أقدمها للعصر الحجري القديم المتوسط Middle Paleolithic، وتمتد إلى

العصر الحجري الوسيط Mesolithic، من 40000-9000 قبل الوقت الحاضر. وتضم الطبقات الأثرية التي تعود للعصر الحجري القديم المتأخر Upper Paleolithic في نفس الموقع على تسلسل واضح وسهل التأريخ لمخلفات الثقافة المعروفة بالأوريجناسية Aurignacian، تعود للفترة الواقعة بين 34000-28000 سنة قبل الوقت الحاضر (Karkanas et al. 2004).

بالإضافة إلى هذا التسلسل للمخلفات الأثرية، على امتداد فترات زمنية طويلة في هذا الموقع المعروف بكهف كليزورا Klisoura Cave، فقد تم الكشف عن مخلفات أثرية يعتقد بأنها عبارة عن بقايا لمواقد Hearths، قدرت بحوالي 90 موقداً، تمتاز بأنها محفوظة بحالة جيدة. وقد أشير إلى أن (54) أربع وخمسين موقداً منها مبنية من الطين. وقد تم تأريخ المواقد القديمة منها إلى فترة العصر الحجري المتوسط Middle Paleolithic، وتتكون هذه المواقد من طبقات تضم بقايا رماد أبيض ورمادي اللون وفحم.

أما بالنسبة لأحدث المواقد الطينية في هذا الموقع فهي تعود لفترة العصر الحجري القديم المتأخر Upper Paleolithic، وتؤرخ للفترة الواقعة بين 34000-32000 سنة قبل الوقت الحاضر. وهي صغيرة الحجم، وتشبه الأحواض الدائرية، يتراوح قطر كل منها بين نصف المتر والمتر الواحد، حوافها الخارجية تتكون من الطين المحروق. ويشير المنقبون إلى أن هذه المواقد قد صنعت من طين من الطمي جلب من مسافات بعيدة عن موقع الكهف، وهي تحتوي على شوائب عبارة عن رمل ترسبي. وهذا ما جعل الباحثين يعتقدون بأنها قد بنيت أو صنعت من قبل ساكني هذا الكهف، وأنها كانت تستخدم لأغراض طهي الطعام cooking والتدفئة heating بنفس الوقت (Karkanas et al. 2004: 515-516. Fig. 3. 4).

تقدم لنا مواقع العصر الحجري القديم المتوسط هذه، العديد من الإشارات على أن النشاطات الاجتماعية كانت تدور أو تتركز حول المواقد (Gamble، 1999: 171). ومثل هذا الاستخدام والسيطرة على النار دللت عليه أثرياً بقايا المواقد الطينية (Karkanas et al. 2004) والمواقد التي جاءت محاطة، بشكل بسيط، بالحجارة، أو مبنية من الحجارة، وهي لهذا ربما تكون إشارة على تطور مفهوم استخدام المكان (McBrearty and Brooks. 2000: 518).

المواقد الطينية (أنواعها، وظائفها وتاريخها)

تصنع المواقد الطينية من نوع معين من الطين، يتم تحضيره خصيصاً لهذه الغاية، ولزيادة متانته يتم خلطه بالرمل والتبن، وبعض المواد الأخرى أحياناً مثل شعر الماعز على سبيل المثال، بنسب معينة. ومن الجدير بالذكر أن نوعية الطين المستخدمة في المواقد الطينية تختلف من فترة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر ومن قرية إلى أخرى (عبيدات 2010: 125؛ McQuitty 1984: 259). وتشكل المواقد الطينية على مراحل، تبدأ من الأسفل باتجاه الأعلى، من خلال قطع من الطين بشكل الحبال، توضع فوق بعضها، ثم ترص بالأيدي لتلتصق جيداً مع بعضها، ثم يتم تمليسها وتسوية سطحيها الخارجي والداخلي باستخدام أدوات حجرية. وبعد أن تكتمل تترك لتجف تحت أشعة الشمس غير المباشرة، ومن ثم تثبت في أماكنها الدائمة ليتم حرقها بالوقود من الحطب والتبن ومخلفات الحيوانات. (عبيدات 2010: 124).

الأدلة على استخدام المواقد الطينية، بغض النظر عن طبيعة استخداماتها، قديمة جداً، وتعود إلى العصر الحجري القديم المتأخر Upper Paleolithic، كما أشارت نتائج التنقيبات الأثرية في كهف كليزورا Klisoura Cave في اليونان، حيث عثر على عدد كبير،

قدر بحوالي (54) أربع وخمسين موقداً طينياً، تؤرخ للفترة الواقعة بين 34000-32000 سنة قبل الوقت الحاضر. ووصفت بأنها صغيرة الحجم، وتشبه الأحواض الدائرية، ويتراوح قطرها بين نصف المتر والمتر الواحد، حوافها الخارجية تتكون من الطين المحروق، صنعت من طين من الطمي الذي يحتوي على شوائب من الرمل الرسوبي. ويعتقد بأن هذه المواقد الطينية، التي تشبه الطوابين في شكلها العام، كانت تستخدم لأغراض متعددة، مثل طهي الطعام والتدفئة بنفس الوقت (Karkanas et al. 2004: 515-516. Fig. 3. 4).

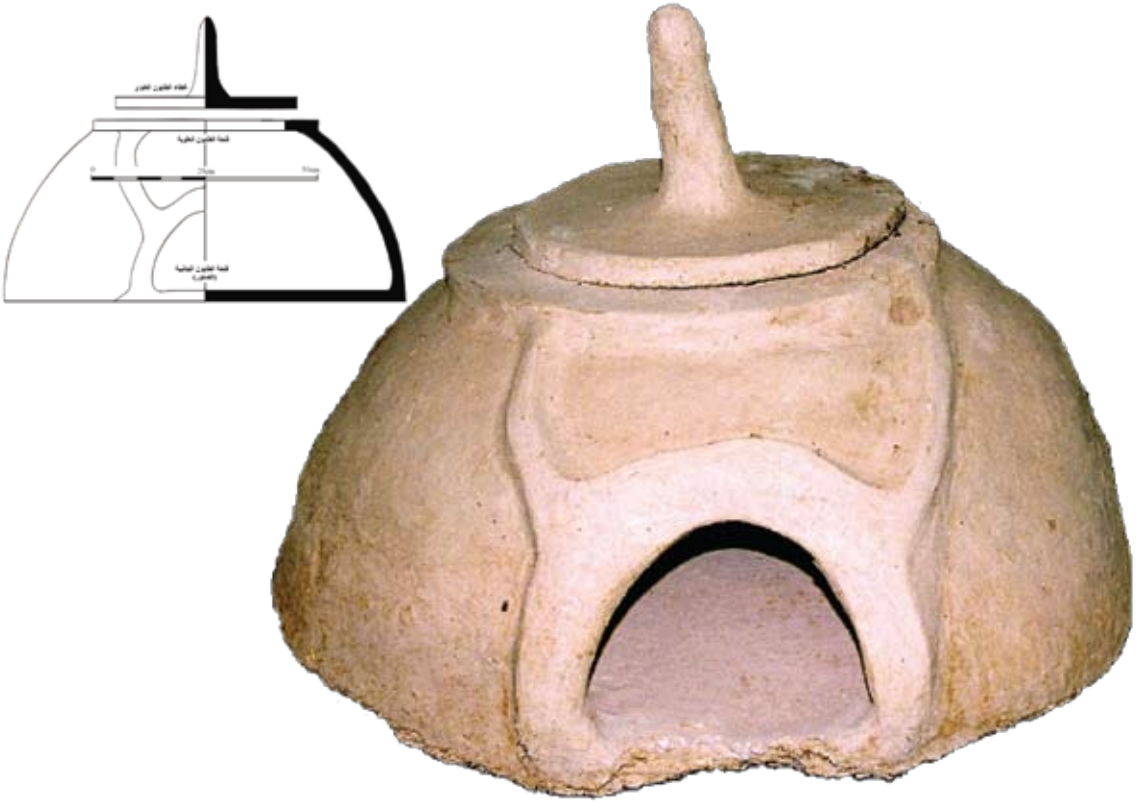
وفي الموقع الأثري المعروف بدولني فيستونك Dolní Vestonice، الواقع حالياً في جمهورية التشيك ، تم التعرف أيضاً على مخلفات ما يعتقد بأنه موقد يشبه الطابون من حيث الشكل 'ovenlike hearth'، يقع في وسط المخيم. كما تم العثور على ما يزيد عن ألفي قطعة (كسرة) من الطين المحروق تنتشر في نفس المكان، على مقربة من هذا الموقد، وكان من بينها حوالي 175 قطعة (كسرة) عليها آثار تشكيل، إلا أنها غير واضحة المعالم والملامح، يصعب معها التعرف على الشكل الذي تصوره. لهذا يعتقد بأن هذا الموقد كان يستخدم ربما لشي (حرق) التماثيل الصغيرة الطينية بعيد تشكيلها (Verpoorte 2001:56, 128).

أما في منطقة بلاد الشام بشكل عام، وفي الأردن بشكل خاص، فإن أقدم الأدلة على استخدام المواقد الطينية تعود للعصر الحجري الحديث ما قبل الفخاري PPN. حيث عثر في موقع بسطة في جنوب الأردن على العديد من الكسر التي أشير إليها، أحياناً، على أنها كسر من الطين المحروق burnt or backed clay، وأحياناً أخرى بكسر طابون taboon sherds.

(Gebel et al. 2006: 80. Appendix C cont 10. Square B48 Locus 37; 85. Appendix C cont 15. Square B67 locus 24 and locus 29; 86. Appendix C cont. 16. Square 67. locus 37; 89. Appendix C cont. 19. Square 68. locus 43; 279 pl. 45.B., pl. 45. C., pl. 47.B.).

أصبحت مخلفات المواقد الطينية، مع الإشارة إلى أنها مخلفات طوابين، من بين الموجودات الأثرية الشائعة في مواقع العصر البرونزي، التي أجريت بها أعمال تنقيبات أثرية. ففي الطبقات الأثرية التي تعود للعصر البرونزي المبكر Early Bronze Age I، في موقع وادي فيدان 4 (Wadi Fidan 4)، تم الكشف عن عدد من المواقد الطينية دائرية الشكل. وصفت بأنها صغيرة، سمك جدرانها يتراوح بين (7-12سم)، والبقايا التي عثر عليها بارتفاع 18سم، وجميعها تحتوي على بقايا رماد، وبقايا مواد عضوية متفحمة. ويعتقد بأن هذه المواقد كانت عبارة عن طوابين أعدت لغايات إعداد الطعام وبالذات للخبز (Adams1999: 116-118).

ومن الطبقات الأثرية التي تعود للعصر البرونزي المتأخر والعصر الحديدي LB Iron Age هناك العديد من الأدلة على وجود الطوابين واستخدامها. ومن هذه المواقع على سبيل المثال موقع تل إربد (McQuitty 1984)، وموقع تل الزراعة في وادي العرب شمال الأردن (Vieweger and Häser 2007; 2010). وموقع خربة اللاهون Khirbet Al-lahun في وادي الموجب في الأردن (Homès-Frédericq 1992)، وموقع تل المزار الواقع على بعد حوالي 3كم إلى الشمال الغربي من تل دير علا (Yassine 1984: 1988: 118-119). وموقع تل جاوا Tell Jawa الواقع على بعد 11 كم إلى الجنوب من عمان (Daviau 1992: 148-149). وبعض المواقع في فلسطين مثل موقع بيسان Beth Shean في شمال وادي الأردن (Mazar 1997)، وموقع تل السواريم Tell Rehov، في وشمال وادي الأردن، على بعد 5كم إلى الجنوب من بيسان



شكل 1 : صورة مع رسم تو ضيحي لطابون[2]، وهذا النموذج له غطاء من الطين له مقبض علوي بشكل مخروطي

(Mazar 1999). وفي الطبقات الأثرية التي تعود لفترة العصر البرونزي المتوسط Middle Bronze Age في أريحا تم العثور على مخلفات طابون (Kenyon and Holland 1981)

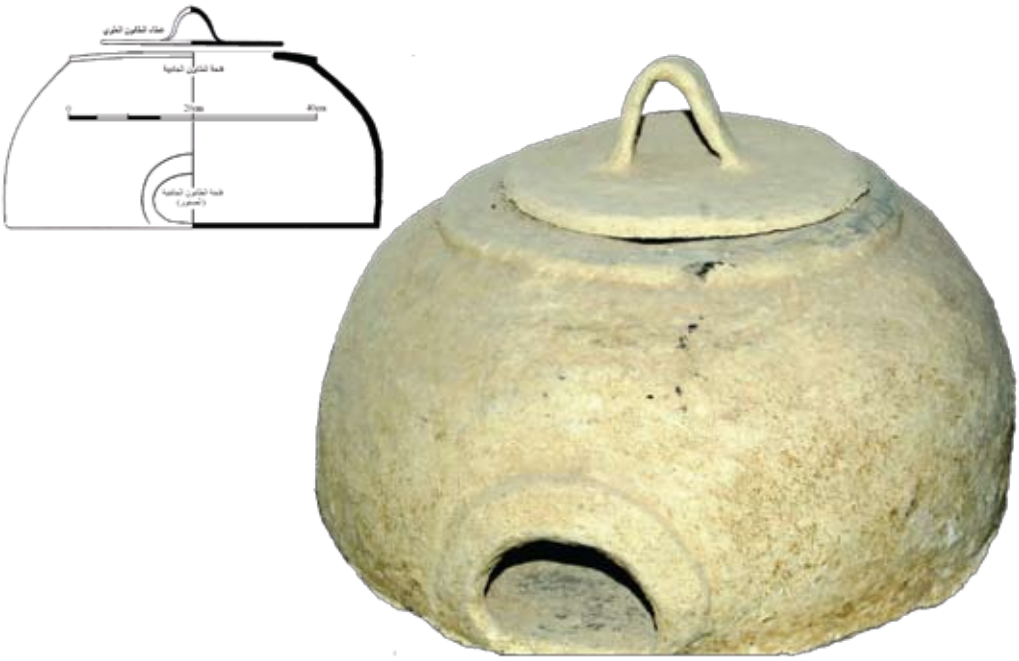
وفي المواقع الأثرية التي تعود لكل من العصور الرومانية والبيزنطية والإسلامية أصبحت مخلفات الطوابين من بين الموجودات الأثرية الشائعة. وفي الفترة العثمانية كانت الطوابين من بين مرافق البيت الرئيسية التي أشارت إليها سجلات الطابو العثمانية، مما يدل على أهميتها في حياة سكان قرى هذه المنطقة (أبو الشعر 1995: 404-405). وما تزال مستخدمة حتى وقتنا هذا، وإن كانت في تناقص مستمر، يوحي بأن عهد أفولها واندثارها بشكل نهائي قد أصبح قريباً.

الغرض الأساسي من المواقد الطينية في الوقت الحاضر هو إعداد الخبز، إلا أن الإنسان استخدمها لأغراض يومية أخرى خاصة في مجال الطهي والشواء والتدفئة (عبيدات 2010).

وقد تنوعت هذه المواقد من حيث الشكل وطريقة وأسلوب التصنيع، ولكل منها تسمية خاصة به، فمنها الطابون والتنور والوقادية. ويعزى هذا الاختلاف والتنوع على الأغلب إلى نوعية الوقود المتوافر في كل مكان، وربما أيضاً إلى نوعية المواد الخام، والغرض أو الأغراض الأخرى المطلوبة من هذا الموقد بالإضافة إلى الخبز. وفيما يلي تعريف مختصر بكل منها:

الطابون

الطابون، وجمعها طوابين، هو الموقد المصنوع من الطين، المخلوط بالتبن والرمل وشعر الماعز وبعض المواد الأخرى. وهو عبارة عن حجيرة صغيرة بشكل القبة المغلقة لجعلها تحافظ على الحرارة لفترة زمنية طويلة (شكل 2-1). قطره يتراوح ما بين 90-60سم، وارتفاعه بين 50-30سم، له فتحتان علوية لإدخال وإخراج الخبز بعد نضجه ولها غطاء يسمى الصمامة



شكل 2: صورة مع رسم توضيحي لنموذج آخر من الطوابين، وهذا النموذج له غطاء من الطين له مقبض علوي بشكل العروة أو الحلقة.

(السمامة). وهذا الغطاء قد يكون مصنوعا من الطين (شكل 2-1) أو من الصفيح وله يد (مقبض)، وفتحة أخرى جانبية، أصغر، تسمى الصنور، ولها أيضاً غطاء أو سدادة من الصفيح أيضاً، لإدخال الوقود وإخراج الرماد بعد اكتمال عملية الاحتراق.

وللمزيد من المعلومات التفصيلية حول الطوابين لا بد من الإشارة إلى دراسة بعنوان: "الطوابين في منطقة شمال الأردن، دراسة أثرية اثنوأركيولوجية"، نشرت حديثاً في المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، تناول فيها الباحث كل ما يتعلق بالطوابين من حيث المواد المستخدمة في صناعتها، وحول طرق وتقنيات تصنيعها واستخداماتها (عبيدات 2010).

وقام الباحث نبيل علي بدراسة أخرى بعنوان: Ethnographic Study of Clay Ovens in Northern Jordan، تناول فيها تقنيات تصنيع واستخدام الطوابين في عدد من القرى، شملتها الدراسة الميدانية، في منطقة عجلون، مثل عرجان والعامرية (العميرية) وبللاص. (Ali 2009).

تستخدم الطوابين بالدرجة الأولى لتحضير الخبز بأشكاله وأنواعه المختلفة، إلا أن هذا لا ينفي استخدامها لغايات أخرى مثل الطهي، وغيرها من الاستخدامات اليومية الأخرى (عبيدات 2010).

وتستخدم كلمة فرن[1] للدلالة على الطابون في منطقة شمال الأردن، وهي أكثر شيوعاً من كلمة طابون. كما استخدمت هذه الكلمة (فرن) للدلالة على الحجرة التي يوجد فيها الطابون. وهناك كلمات أخرى استخدمت أحياناً للإشارة للطابون (الموقد) وهي بيت النار، أو بيت الخبز أو الخبيز (عبيدات 2010).

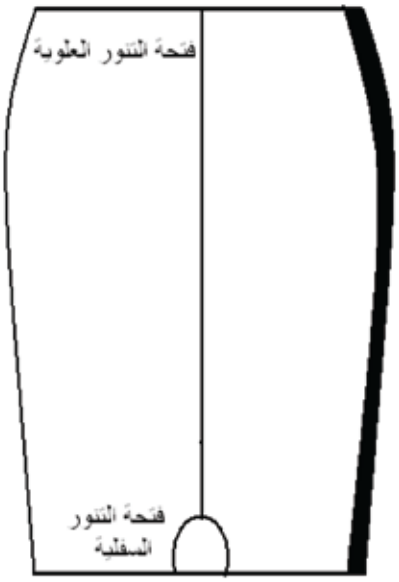
هذا النمط من المواقد (الطابون) كان مستخدماً، ولا يزال بشكل قليل جداً، في كافة قرى منطقة شمال غرب الأردن المرتفعة (غير الغورية). كما كشفت أعمال التنقيبات الأثرية عن وجود نماذج مشابهة لها في بعض المواقع الأثرية، أحدها من موقع طبقة فحل Pella ويعود للعصر الحديدي المبكر Early Iron Age (Potts et al. 1985: 203). وتشير أليسون مكويتي Alison McQuitty إلى أن

شـكل وصناعة الطوابين الأثريـة لا تختلف كثيراً عنها في الطوابين المستخدمة في العصر الحالي، وهـي لهذا ترى أن طـرق استخدامها في العصور القديمـة مشابهة لما هو قائـم في العصر الحالي (McQuitty 1984: 261).

وتعتبر كسر الطوابين من بين المخلفات الأثرية الشائعة عادة في المواقـع الأثرية التي تجري فيها أعمال التنقيبـات الأثرية، إلا أنها لم تكن تحظى باهتمام المنقبـين في أغلب الأحيـان، ولا تصنف مـع الكسر الفخارية، ولا تلقى أية معاملة خاصة، وغالباً ما كان يتـم الاكتفاء بمجرد الإشارة إليها بشكل عابـر فقط. وهي قطـع أو كسر من الطين المحـروق، تشبـه الكسر الفخاريـة في العديد من خصائصهـا، إلا أنها ليست كسـراً فخارية، فهي تختلـف عنهـا في العديد مـن خصائصها بنفس الوقـت. فهي كسر مصنوعة مـن الطين المخلوط مـع بعض الشوائب أو الحبيبـات كبيرة الحجم، وهي محروقة، الأمر الذي يكسبها قواماً صلباً إلى حد مـا، إلا أنها ليست بصلابة الكسر الفخارية. وغالباً ما تكون هـذه الكسر هشة وسهلة التفتت. وهي من أكثر المخلفـات الأثرية شيوعاً في المواقع الأثرية التي جـرت فيها أعمال التنقيبات الأثرية (عبيدات 2010:).

التنور

التنور هو أيضاً عبارة عن موقد للخبز (شكل 4-3)، يصنـع من الطين المخلوط ببعض المواد، مثل الطين الـذي يستخدم في صناعـة الطابون. ويصنع أيضاً علـى مراحل، تبدأ من الأسفل نحو الأعلـى كمـا هو الحـال في صناعة الطابـون. إلا أنه يختلف عنـه من حيث الشـكل، فالتنور يأخذ تقريبـاً شكل الجـرة الكبيرة بـدون رقبة وواسعة الفوهـة holemouth Jar. تتراوح أحجام التنـور فمنهـا ما هو صغير الحجـم ومنها كبيرة الحجـم، وقـد يصـل ارتفاعـه إلى 1م أو أكثر، وعرضه يـتراوح بـين 50-40سـم. ويستخدم التنور صغير الحجم حالياً للأغراض المنزلية، في



شكل 3: رسم توضيحي لتنور.

حين أن التنانير ذوات الأحجام الكبيرة تستخدم لأغراض تجارية في المخابز والمطاعم.

ليس للتنور قاعدة من نفس مادة الطين، فهو يثبت بعد الانتهاء من عمليـة التصنيع والجفاف على قاعدة حجرية، وفوق مستوى سطح الأرض. وعادة ما يكون له فتحـة صغير في أسفله لإخراج الرمـاد (شكل 3). وبعد تثبيته في مكانه الدائم، فوق القاعدة الحجريـة، يحاط بما يشبه الجدار مـن الطـين والحجـارة الصغيرة (شـكل 4ب)، لحمايتـه وللمحافظة على الحرارة بداخله، أثناء عملية تشغيله.

تتم عمليـة الخبز بوضع (إلصـاق) الأرغفة على جدران التنـور الداخلية، وليس على قاعدته كما هو الحـال في الطابون. وتكـون عملية إعداد الخبـز من خلال وضـع الأرغفة، تباعـاً، على ما يشبه المخدة الدائرية، ثم تدفع بقوة لتلتصق على جدران التنور الداخلية.

كمـا يختلـف التنور عـن الطابـون من حيث طريقـة وآليـة استخدامـه، فهـو لا يحتـاج إلى عملية إحمـاء مستمرة (تزبيـل)، كما هو الحال في الطابـون (عبيـدات 2010)، وإنمـا يحمـى قبيـل الاستخدام مباشرة، باشعال الوقود في أسفله من الحطـب وغيره من مواد الوقـود الصلبة، ويمكن الخبز أثناء عمليـة اشتعال الوقود. كما أن التنور

شكل 4: أ

أ- نموذج لتنور قيد التصنيع، من قرية سورية (Mulder-Heymens 2002: 208, fig. 7).

شكل 4: ب

ب- تنور قيد الاستخدام، محاط من الخارج بجدار، من إحدى القرى السورية (Mulder-Heymens 2002: 211, fig. 12)

يمكن إحمائه باستخدام أنواع أخرى من الوقود مثل النفط والغاز، خاصة تلك المستخدمة في الوقت الحاضر في المخابز والمطاعم.

بالإضافة إلى التنانير الطينية، فقد أصبح التنور يصنع حديثاً من المعدن، بشكل البرميل أسطواني الشكل، وبأحجام مختلفة، واستخدامه شائع في العديد من الدول العربية وخاصة في منطقة الجزيرة العربية. ويستخدم هذا التنور، سواء في المنازل أو في المطاعم، لإعداد الخبز، وطهي بعض الأطعمة، التي لا تتم إلا بواسطته، مثل المندي على سبيل المثال. ويستخدم في تسخين هذه الطوابين الوقود الصلب من الحطب، كما يمكن لها أن تعمل باستخدام الوقود البترولي وخاصة الغاز.

لم يكن التنور معروفاً أو مستخدماً، من قبل سكان القرى، في منطقة شمال الأردن، في فترة القرن الماضي. إلا أنه دخل حديثاً، في العقود القليلة الماضية، وأصبح مستخدماً في بعض المخابز العامة والمطاعم. ويعتقد بأن فكرته قد دخلت من خلال بعض العمالة الوافدة التي تعمل في هذه المنشآت، وأن النماذج المستخدمة لم يتم تصنيعها محلياً وإنما جلبت جاهزة من سوريا.

أما في العصور الأثرية فيبدو أن التنور كان معروفاً في هذه المنطقة. فقد أشارت مكويتي إلى أن التنقيبات الأثرية، في بعض المواقع، قد كشفت عن وجود أمثلة عديدة من التنور في منطقة شمال الأردن. أحدها، على سبيل المثال، عثر عليه في موقع تل إربد الأثري، ويعود للعصر البرونزي المتأخر Late Bronze Age، (حوالي 1550 ق م) (McQuitty 1984: 261, Pl. III: 3).

وتذكر مكويتي أن المعلومات الأثرية المتوافرة من بعض هذه المواقع الأثرية، تشير إلى أن هذا النمط من المواقد عادة ما يكون قائماً لوحده، بارتفاع حوالي 1م، يبنى من الطين بشكل الجرة. ويوضع الوقود على قاعدته، حيث يوجد فتحة صغيرة لإخراج الرماد. ومن خلال البقايا المكتشفة من هذه المواقد، ترى مكويتي أنه من المحتمل أن التجويف الداخلي للتنور الذي يشبه الجرة كان يشكل أولاً ثم يتم إحاطته بما يشبه الجدار، ثم يكسى أو يدعم من الداخل بالكسر الفخارية وبالرماد (McQuitty 1984:

261). وهـذا يشبـه وإلى حـد كبير آليـة تصنيع التنـور واستخدامهـا في بعض المناطـق السورية في العصـر الحاضـر. ففـي دراسة حـول المواقد الطينيـة في سوريا أعدتها نـور هيمانز Noor Mulder-Heymans في التسعينيات من القرن العشرين بعنوان: "Archaeology، axperimental archaeology and ethnoarchaeology on bread ovens in Syria" أشـارت إلى أن أنماطـاً مختلفة من المواقد الطينية (الطابون والتنـور)، لا تـزال تصنـع وتستخـدم في مناطق مختلفـة مـن سوريـا، وإلى أن كلا النوعـين كانا يستخدمـان جنبـاً إلى جنب وفي نفس الوقت في بعض البيوت في بعض القرى. كمـا أشارت إلى وجـود ورشـة لتصنيع التنـور، في إحـدى القرى السوريـة في منطقة ريف دمشـق، تبيع منتجاتها من التنـور مختلفة الأحجـام، للأهـالي وأحياناً لبعض المخابـز والمطاعم، سواء داخـل سوريا أو خارجها من الأردن ولبنان والسعودية (Mulder-Heymens 2002: 207).

الوقادية:

الوقاديـة هـي أيضـاً عبـارة عـن نمـط من المواقـد الطينيـة، وهي شبـه البرميـل يبنى من الحجارة الصغيرة والطين، بارتفاع حوالي 70-80سـم، وينتهي من الأعلى بشكل القبة (شكل 5). وتقسـم الوقادية أفقياً إلى جزأين، بواسطة لوح مـن الصفيح المستوي (شـكل 5، 6 أ- ب). الجزء السفلي وهو مكان وضع وإشعال الوقود من الحطب وبقايا النباتـات، والعلوي هو مكان وضع الأرغفـة للخبز، حيث توضع الأرغفة فوق السطح المعدني.

وهنـاك نماذج وأشكال مختلفة من الوقادية، منها ما تكون جدرانه مبنية كلياً من الطين (شكل 6 ب). وهذا النمط يشبه الطابون، إلى حد ما، من حيث طريقـة تصنيعه. فهو يصنع من الطين المخلـوط ببعـض المواد الأخـرى، إلا أنـه يبدو أن

شكل 5: رسم توضيحي (مقطع) لوقادية.

عملية تحضير الطين والتصنيع لم تكن تتم بعناية كبيرة كما هو الحال في الطابون.

لوحظ بأن بعض النمـاذج من الوقادية تكون مـزودة بفتحة علويـة، ربما لاستخـدام الوقادية لأغراض الطبـخ، حيث يوضع وعاء الطهي فوقها مباشـرة، وفي هذه الحالة يمكـن وضع الوقود في الجـزء العلوي مـن الوقادية، وتغلق هـذه الفتحة العلويـة بلـوح معـدني أو حجري عندمـا يقتصر الأمر على تحضير الخبز.

ويخلـف أيضـاً قطر هذه الفتحـة العلوية من نمـوذج لآخـر، فهـي قد تكـون صغـيرة في بعض النماذج، وواسعة في نماذج أخرى، كما هو الحال في النمـوذج الموضـح في (شـكل 6ب). ويبدو أن وظيفة هذا النمـوذج كانت أساسيـة لكل الطهي وتحضير الخبز على حد سواء.

تختلـف طريقـة عمـل أو تشغيـل الوقاديـة عـن الطابـون، وهي عمليـة آنية، حيـث لا تحتاج الوقادية إلى عمليـة إحماء مسبقة وطويلة، وإنما يتم إيقاد النار قبيل الاستخدام مباشرة، وبعدما يسخن السطح المعـدني، الذي لا يحتاج إلى وقت طويل لكي يكتسب درجـة حرارة مناسبة لإنضاج الخبز، تصبح الوقادية جاهزة للعمل. وهي بهذا الخصوص تشبه طريقة عمل الصاج.

ينتشر استخدام الوقادية، في الوقت الحاضر، بشـكل رئيسي في قرى منطقة الأغوار، علماً بأنها يمكـن أن تكون موجـودة أحيانـاً في بعض القرى

شكل 6[3]: أ
أ- نموذج لوقادية من قرية تل الأربعين في شمال وادي الأردن.

شكل 6: ب
ب- نموذج آخر لوقادية من دير علا في وادي الأردن.

غير الغورية. ففي الدراسة التي أعدها نبيل على عن تصنيع المواقد الطينية في ثلاثة قرى في منطقة عجلون (عرجان والعامرية وبللاص) أشار إلى مراحل تصنيع الوقادية في هذه القرى (Ali 2009: 12, Fig. 2)، كما أشارت نور هيمانز إلى انتشار استخدام الوقادية في مناطق مختلفة من سوريا (Mulder-Heymens 2002: 207).

يعود انتشار استخدام الوقادية في منطقة الأغوار، بشكل أوسع منه في المناطق الأخرى، ربما إلى وفرة الحطب سريع الاشتعال، من الجذوع والأغصان من الأشجار التي يتم تقليمها، والذي يمثل الوقود الرئيسي لهذا النوع من المواقد، وندرة مواد الوقود الأخرى مثل مخلفات الدواب (الزبل) والتبن، والتي تتوفر بشكل أكبر في المناطق التي يكثر فيها الزراعات الحقلية من الحبوب.

كما يمكن أن تكون درجات الحرارة العالية في منطقة الأغوار، خاصة في فصل الصيف، سبباً في اختيار الوقادية، والتي توضع في الهواء الطلق في فناء المنزل (شكل 7)، وتظلل بعريشة، بينما يحتاج الطابون إلى حجرة خاصة به، تكون درجة الحرارة بداخلها عالية، وهي من المستلزمات الأساسية لعمل الطابون والمحافظة عليه.

أما بالنسبة للعصور القديمة فلا تذكر الوقادية سوى قليلاً، ولعل السبب وراء ذلك هو أنها كانت لا تعمر كثيراً، لأنها كانت تصنع من مواد سريعة التحلل والخراب. أحد النماذج الأثرية من الوقادية المصنوعة كلياً من الطين والمحفوظة جيداً عثر عليها في طبقات العصر الحديدي في موقع دير علا الأثري (شكل 7)، ويبدو أن قرصاً من الفخار كان يقوم مكان الصاج المعدني (McQuitty 1984: 261, Pl. III: 1).

ومن الجدير بالذكر أن موقع دير علا الأثري يعد من أغنى المواقع الأثرية بمخلفات المواقد الطينية، تعود للعصر الحديدي، ففي دراسة بعنوان The Iron Age Bread ovens from Tell Deir Alla، تناولت إفلين ستين Evline J. van der Steen مخلفات المواقد الطينية التي تعود للعصر الحديدي من موقع دير علا والتي صنفت تحت مسمى تنور وليس وقادية كما ذكرت مكويتي. وأشارت إلى أنه تم العثور على بقايا (51) واحد وخمسين موقدا، خلال أعمال التنقيبات الأثرية في الموقع والتي أجريت في الفترة من 1976 وحتى 1987م، وصل ارتفاع بعضها إلى حوالي 70سم (van der Steen 1991:

شكل 7: وقادية من قرية تل الأربعين في شمال وادي الأردن، في موقعها في فناء المنزل، ومظللة بعريشة.

135). ومن خلال النموذج الموضح في (شكل 8)، يتبين أن هناك أوجه شبه كبيرة بينها وبين الوقادية الحديثة (شكل 6ب)، فكلاهما مصنوع من الطين، وكلاهما من منطقة دير علا، مع اختلاف الفترات الزمنية التي تعود لها كل من هاتين الوقاديتين واختلاف الشكل بينهما.

المواقد غير الطينية

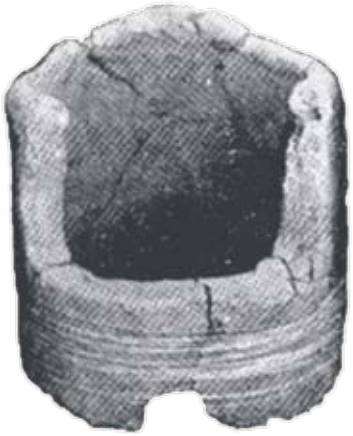
بالإضافة إلى هذه الأنواع من المواقد الطينية، فقد عرفت أنواع أخرى من المواقد وتقنيات أخرى استخدمت لإعداد الخبز في الأردن وغيرها من مناطق بلاد الشام.

الصاج المعدني

وهو أيضاً نوع من المواقد المستخدمة لإعداد الخبز المعروف بخبز الشراك، إلا أنه ليس من فئة المواقد الطينية. تقنية عمل هذا الموقد تشبه وإلى حد بعيد تقنية الوقادية، وهو يتكون من لوح معدني بشكل القرص، محدب الشكل، سمكه حوالي 2-1مم، وقطره حوالي 60سم. يوضع (ينصب) فوق ثلاثة حجارة متقابلة، متوسطة الحجم تسمى "اللدايا" مفردها "لدية"، بحيث يكون السطح المحدب نحو الأعلى. ووظيفة هذه الحجارة الثلاثة هي رفع الصاج عن سطح الأرض ولتكوين فراغ أو حيز تحت الصاج لإيقاد النار. وتوقد النار تحته من مواد الوقود الصلبة المختلفة سريعة الاشتعال، مثل أغصان الأشجار والنباتات والحشائش الجافة، وهو لا يحتاج إلى وقت طويل ليصبح ساخناً، إذ سريعاً ما يصبح جاهزاً للخبز.

وهو يعد الموقد الأساسي، وربما الوحيد، لدى سكان مناطق البادية بالدرجة الأولى، كونه قابلا للحمل والنقل من مكان لآخر، ويعمل بما يتوافر في البيئة المحلية من أعشاب وبقايا نباتات جافة.

كما أنه كان واسع الانتشار في كافة القرى الأردنية، حتى تلك التي كان لديها مواقد طينية مثل الطابون والوقادية. فهو يمتاز أولاً بسرعة وسهولة إعداد خبز الشراك، الذي يعد من عجينة سريعة التحضير ولا تحتاج إلى أن تكون خامرة عند الخبز، والذي لا يمكن إعداده في المواقد الطينية، والذي يدخل كمكون أساسي في بعض الأكلات الشعبية مثل المنسف، بوضع



شكل[4]8: وقادية طينية من موقع دير علا الأثري، وتعود للعصر الحديدي (McQuitty 1984: Pl. III: 1).

شكل 9: الصاج لخبز الشراك

طبقة من عدة أرغفة منه تحت الأرز، واللزاقيات والرشوف على سبيل المثال.

كما كانت بعض ربات البيوت في القرى تلجأ أحياناً إلى خبز الشراك، سريع التحضير، عندما ينفذ مخزون البيت من خبز الطابون لإطعام أفراد عائلتها.

ترق قطع العجين على صبق أو سطح مرشوش عليه كمية من الدقيق، ثم ترق بتقليبها بين راحتي اليدين حتى تصبح رقيقة، سمكها حوالي 1 ملم، وقطرها بين 50-40سم، ثم توضع فوق الصاج المعدني. ولقلة سمكها لا تحتاج سوى إلى دقائق قليلة حتى تنضج.

ما يزال خبز الشراك مستخدماً في الوقت الحاضر، ويعد في المخابز الحديثة. وقد شاع استخدامه في المطاعم، حيث يقبل عليه بعض الناس من قبيل التغيير، أو لأنه مناسب أكثر من بقية أنواع الخبز لتحضير بعض أنواع الوجبات السريعة. وقد تم الاستعاضة عن أنواع الوقود الصلبة مثل الحطب، بالوقود البترولي مثل الغاز لتسخين الصاج وإعداد خبز الشراك.

الموقدة

ويقصد بها أي مكان توقد به النار، فوق سطح الأرض، لأي غرض كان، مثل التدفئة أو الطهو، دون الحاجة إلى موقد معين. وتستخدم هذه التقنية لإعداد الخبز في الأماكن البعيدة عن القرى، عندما يتعذر الحصول على خبز الطابون أو خبز الشراك. وعادة ما يعده الحصادون أو الرعاة أو الصيادون، عندما يتواجدون في أماكن بعيدة عن أماكن سكناهم.

ويعرف الخبز المعد بهذه الطريقة بتسميات تختلف من منطقة إلى أخرى، فهو يعرف بخبز النار أو قرص النار (المجالي 2002: 101) أو خبز الطابي (Gebel et al. 1994: 313)، أو "العربود" (القسوس 1994: 67)، أو القرصة.

يعد العجين، ولا داعي لأن يكون مختمراً، ويجهز الرغيف بشكل القرص الدائري، ويكون في العادة سميكا. ثم توقد النار، من أي مواد وقود صلبة متوفرة، مثل الحطب والجلة، وبعد أن تصبح جمراً، يمهد في وسطها مكان لوضع قطعة العجين، وتدفن بالجمر والرمضاء المتبقي. وبعد فترة كافية لإنضاج الخبز. يزاح الرماد بعدها جانباً لإخراج رغيف الخبز، وينظف مما علق به من رماد. ويؤكل هذا النوع من الخبز عادة لوحده، أو مهروساً مع الحليب أو السمن البلدي، في حال توفر أي منهما.

ومن الجدير بالذكر أنه في حال عدم توفر وعاء لعجن لإعداد العجين يمكن أن يعجن فوق صخرة

أو لوح حجري نظيف وأملس، أو فوق كيس أو فوق طرف رداء. كما يمكن أن توقد النار فوق لوح من الحجر، أو فوق الصخر، وبعد أن يصبح ساخناً توضع قطعة العجين فوقه وتدفن بالجمر والرماد.

خلاصة

المواقد الطينية، بغض النظر عن استخداماتها ووظائفها، هي وسيلة من الوسائل التي ابتكرها الإنسان للسيطرة على النار، وتوظيفها لخدمته في أمور حياته اليومية. وهي قديمة جداً، حيث تعود أقدم الأدلة التي اكتشفت وتشير إلى استخدامها إلى الفترة المعروفة بالعصر الحجري المتوسط Middle Paleolithic (100،000 – 40،000 B.C.) وقد عثر على هذه الأدلة في موقع أثري يعرف بكهف كليزورا Klisoura Cave، الواقع في جنوب اليونان. كما عثر فيه أيضاً على بقايا مواقد طينية في الطبقات التي تعود للفترة الزمنية التالية، وهي العصر الحجري القديم العلوي أو المتأخر Upper Paleolithic (40،000 – 20،000 B.C.) (Karkanas et al. 2004: 515-516. Fig. 3. 4).

أما في منطقة بلاد الشام فإن أقدم الأدلة على معرفة الإنسان بالمواقد الطينية تعود لبداية العصر الحجري الحديث Neolithic period (c. 8500-4500 BCE)، كما أشارت نتائج التنقيبات الأثرية في موقع بسطة الأثري، الواقع في جنوب الأردن. حيث عثر في هذا الموقع على العديد من الكسر التي أشير إليها، على أنها كسر طابون taboon sherds (Gebel et al. 2006: 80، 85، 86، 89). ثم أصبحت مخلفاتها بعد ذلك، من بين الموجودات الأثرية الشائعة في العديد من المواقع التي تعود للعصور الزمنية المختلفة التالية، وحتى الوقت الحاضر. مما يؤكد على أن استخدام المواقد الطينية كان متواصلاً، ودون توقف، عبر كافة هذه الفترات الزمنية.

بالإضافة إلى الطابون، فقد عرفت منطقة بلاد الشام، وعلى مر العصور، أنماطاً أخرى من المواقد الطينية، مثل التنور والوقادية. وكل منها يمتاز بخصائص معينة، من حيث المواد الأولية التي استخدمت في صناعته، ومن حيث طبيعة استخدامه. وقد تبين أن كل نوع من هذه المواقد كان شائعاً في منطقة (مناطق) معينة. ففي المناطق الأردنية، على سبيل المثال، كان الطابون شائعاً في المناطق المرتفعة، في حين أن الوقادية كانت شائعة في المناطق الغورية. وهذا يعزى ربما إلى نوع مواد الوقود المتوافرة محلياً. هذا بالإضافة إلى العوامل المناخية السائدة في كل منها.

علماً بأن كلا من الطابون والتنور قد لوحظ استخدامهما أحياناً، جنباً إلى جنب وفي المنزل الواحد، في بعض المناطق السورية (Mulder-Heymens 2002: 207).

من خلال مقارنة مخلفات المواقد الطينية التي تم العثور عليها في المواقع الأثرية، والتي تعود لعصور مختلفة، بالمواقد الطينية المعروفة في الوقت الحاضر، تبين وجود أوجه شبه كبيرة، من حيث الشكل والمواد المستخدمة في صناعتها. مما قد يشير إلى استمرارية ثقافة المجتمعات القروية الفلاحية، عبر كل هذه العصور، في هذه المناطق (عبيدات 2010).

في الوقت الذي ترجع فيه تصنيع واستخدام بعض المواقد الطينية مثل الطابون والوقادية، والتي أوشكت حتى على الاندثار، ما زالت المواقد الطينية المعروفة بالتنور شائعة في الوقت الحاضر، بل وشاع استخدامها تجارياً في المخابز والمطاعم الحديثة. وهذا يعزى على الأغلب إلى أنواع الوقود التي يمكن أن تستخدم في عمل كل منها. فالطابون والوقادية بحاجة إلى الوقود الصلب، الذي أصبح غير متوافر، بسبب تراجع الأعمال الزراعية التقليدية، في حين أن التنور يمكن أن يعمل باستخدام الوقود البترولي مثل الغاز، على سبيل المثال.

الهوامش والمراجع

1 - وجمعها في اللهجة الدارجة في هذه المنطقة فرانه (أفران).

2 - الرسومات من إعداد الباحث. الطوابين في شكل: (1-2)، هي من موجودات متحف سمرقند، في جامعة آل البيت.

3 - الصور (شكل 6: أ- ب) من أرشيف الباحث، وتعود لعام 1987.

4 - تم معالجة الصورة، لتوضيحها، من قبل الباحث، حيث أن الصورة الأصلية كان يعوزها ذلك.

5 - اللدايا، ومفردها لدِيّة، وتعرف أيضاً بالهوادي، وهي ثلاثة حجارة تثبت على أطراف الموقد (الموقدة) ليتم وضع الوعاء، مثل القدر أو الصاج، لترفعه قليلاً عن الأرض والنار، ليكون هناك مجال لدس الوقود من الحطب أو غيره، ولبقاء النار مشتعلة. واللدايا حجارة تؤخذ من ذات المكان، من الحجارة التي لا تتأثر بالنار، متقاربة من حيث الحجم، بغض النظر عن شكلها، تكون مناسبة لوضع الوعاء بشكل ثابت ومستقر ومتوازن، لضمان عدم ميل الوعاء. واللدايا عند العرب قديماً هي الأثافيّ، وواحدتها أثفية، كما هو مذكور في معاجم اللغة. وقد قيل في أحد الأمثال العربية القديمة: ثالثة الأثافي، وفي أحد الأمثال العامية الحديثة: "القِدْر ما بركب إلاّ على ثلاثة".

قائمة المصادر والمراجع

العربية:

- أبو الشعر، هند.
- إربد وجوارها (ناحية بني عبيد) 1850-1928م. منشورات جامعة آل البيت وبنك الأعمال، عمان.
- عبيدات، ضيف الله.
- 2010 الطوابين في منطقة شمال الأردن، دراسة أثرية اثنوأركيولوجية. المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، مجلة علمية عالمية فصلية متخصصة ومحكّمة تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والجامعة الأردنية، العدد الرابع من المجلد الرابع: 171-198.
- القسوس، نجيب سليمان.
- 1994 ملامح من التراث الشعبي في محافظة الكرك. منشورات جامعة مؤتة.
- المجالي، فراس دميثان.
- 2002 السجل المصور للتراث الشعبي الكركي. كتاب الشهر (49)، سلسلة ثقافية تصدرها وزارة الثقافة. المملكة الأردنية الهاشمية.

الأجنبية:

- Adams, R.B.
- 1999 The Development of Copper Metallurgy During the Early Bronze Age of the Southern Levant: Evidence from the Faynan Region, Southern Jordan. University of Sheffield.
- Ali Nabil.
- 2008 Ethnographic Study of Clay Ovens in Northern Jordan, Pp. 816- in Hans G. Gebel, Zeidan Kafafi and Omar Ghul (ed.), Modesty and Patience, Studies and Memories in Honour of Nabil Qadi (Abu Salim) Yarmouk University, Monograf of the Faculty of Archaeology and Anthropology, Volume 6. ex oriente, Berlin (2008).
- Alperson-Afil, N., Richter, I., Goren-Inbar, N.
- 2007 Phantom hearths and the use of fire at Gesher Benot Ya'Akov, Israel. PaleoAnthropology: 115-.
- Bar-Yosef, Ofer.
- 1998 "The Natufian Culture in the Levant, Threshold to the Origins of Agriculture", Evolutionary Anthropology 6.5: 159 -177.
- Belfer-Cohen, A. and Hovers, E.

الهوامش والمراجع

- 1985 Fire and its roles in early hominid lifeways. The African Archaeological Review, 3: 327-.
- Daviau, P.M.M.
- 1992 Preliminary report of the Excavations at Tell Jawa In the Madaba Plains (1991), Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) XXXVI: 145162-.
- Gamble, C.
- 1999 The Palaeolithic Societies of Europe. Cambridge Universtiy Press, Cambridge.
- Gebel, H.G.K.; Nissen, H.J. and Zaid, Z..
- 2006 Basta II. The Architecture and Stratigraphy. Bibliotheca neolithica Asiae meridionalis et occidentalis and Yarmouk University, Monograph of the Faculty of Archaeology and Anthropology, Volume 5. ex orienta, Berlin.
- Gebel H.G., hahme F., Hermansen B. Dahl and N. Qadi
- 1994 Brotbacken in Basta. Das Altertum 39: 301316-.
- Goldberg, P., Bar-Yosef, O.,
- 1998 Site formation processes in Kebara and Hayonim caves and their significance in Levantine prehistoric caves, pp. 107125-. In: Akazawa,T.,Aoki,K.,Bar-Yosef,O. (Eds.), Neandertals and Modern Humans in Western Asia. Kluwer Academic Publishers, New York.
- Goldberg, P., Weiner, S., Bar-Yosef, O., Xu, Q., Liu, J.,
- 2001 Site formation processes at Zhoukoudian, China. Journal of human evolution. 41: 483530-.
- Goren-Inbar, N., Alperson, N.,
- 2005 The Ground Stone Assemblages of the Natufian and Neolithic Societies in the Levant - A Brief Review Journal of The Israel Prehistoric Society 35: 299-308
- Binford, L.
- 1996 Hearth and home: the spatial analysis of ethnographically documentedrockshelteroccupations as a template for distinguishing between human and hominid use of sheltered place. In: Conard, N.J., Wendorf, F., eds. Middle Paleolithic and Middle Stone Age settlement systems. A.B.A.C.O. Edizioni, Forlì, Italy, pp. 229–239.
- Black, D.
- 1931 Evidence of the use of fire by Sinanthropus. Bulletin of the Geological Society of China 11: 107–108.
- Brain, C. K.
- 1993 The occurrence of burnt bones at Swartkrans and their implications for the control of fire by early hominids. In: Brain, C. K., ed. Swartkrans: a cave's chronicle of early man. Transvaal Museum Monograph, Pretoria: 229–242.
- Brain, C.K., Sillen, A.
- 1988 Evidence from the Swartkrans cave for the earliest use of fire. Nature 336: 464–466.
- Budja, Mihael.
- 2006 The transition to farming and the ceramic trajectories in Western Eurasia: from ceramic figurines to vessels. In: Mihael BUDJA (ed.) Neolithic Studies 13, Documenta Praehistorica, Vol. 33: 183201-.
- Clark, J. D. and Harris, J . W. K.

Sheffield Archaeological Monographs 7.

- Ibrahim, M. M. and G. Kooij, van der.
- 1997 Excavations at Tall Deir 'Alla; seasons 1987 and 1994. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) 42:95114-.
- 1986 Excavations at Tell Deir Alla, Season 1984. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) 30: 131145-.
- 1979 Excavations at Tell Deir 'Alla, Season 1979. Annual of the Department of Antiquities of Jordan XXIII:4150-.
- James, R.,
- 1989 Hominid use of fire in the lower and middle Pleistocene. Current anthropology. 30, 126-.
- Karkanas P, Koumouzelis M, Kozlowksi J.K., Sitlivy V, Sobczyk K, Berna F, Weiner S.
- 2004 Aurignacian clay hearth structures in Kleisoura cave 1. Antiquity 78 (301), 513525-.
- Karkanas, P. Shahack-Gross, R., Ayalon, A., Bar-Matthews, M., Barkai, R., Frumkin, A., Gopher, A., Stiner, M.C.
- 2007 Evidence for habitual use of fire at the end of the Lower Paleolithic: site-formation processes at Qesem Cave, Israel. Journal of Human Evolution 53: 197–212.
- Kenyon, K.M. and Holland, T. A.
- 1981 Excavations at Jericho, Vo. III. London: British School of Archaeology in Jerusalem.
- 1983 Excavations at Jericho. Volume 5. The Pottery Phases of Kislev, M.E., Simchoni, O., Melamed, Y., Ben-Nun, A., Werker, E.
- 2004 Evidence of Hominin Control of Fire at Gesher Benot Ya'akov, Israel. Science 304: 725–727.
- Gowlett, John .A. J.
- 1999 Lower and middle Pleistocene archaeology of the Baringo Basin, pp. 123141-. In: Andrews, P., Banham, P. (Eds.), Late Cenozoic Environments and Hominid Evolution: A Tribute to Bill Bishop. Geological Society, London.
- 2006 The early settlement of northern Europe: fire history in the context of climate change and the social brain. Comptes rendus Palevol. Vol. 5, Iss. 1310-299 :2-.
- Harris, J. W. K. and Herbich. I.
- 1978 Aspects of early Pleistocene hominid behavior at East Lake Rudolf, Kenya. Geological Background to Fossil Man, ed., W. W. Bishop. Geological Society, London. Special Publication. 529-547.
- Harris, J.W.K. and Gowlett, J.A.J.
- 1980 Evidence of early stone industries at Chesowanja, Kenya, pp 208212-. In Leakey, R.E. and Ogot, B.A. (eds.) Proceedings of the 8th Panafrican Congress of Prehistory and Quaternary Studies, Nairobi, 1977. TILLMIAP, Nairobi.
- Homès-Frédericq D.
- 1992 Late Bronze and Iron Age evidence from Lehun in Moab. pp187202- in: P. Bienkowski, ed. Early Edom and Moab, the beginning of the Iron Age in Southern Jordan. Merseyside:

الهوامش والمراجع

- Meignen, L., Bar-Yosef, O., Goldberg, P., Weiner, S.
- 2001 Le feu au Paléolithique moyen: recherches sur les structures de combustion et le statut des foyers. L'exemple du Proche-Orient. Paléorient 26: 922-.
- Meignen, L., Bar-Yosef, O., Speth, J.D., Stiner, M.C.,
- 2006 Middle Paleolithic settlement patterns in the Levant, pp. 149169-. In: Hovers, E., Kuhn, S.L. (Eds.), Transitions before the Transition: Evolution and Stability in the Middle Paleolithic and Middle Stone Age. Springer, New York.
- Mulder-Heymans, Noor
- 2002 Archaeology, axperimental archaeology and ethnoarchaeology on bread ovens in Syria. Civilizations 49: 179221-.
- Potts, T.F, Colledge, S.M. and Edwards P.C.
- 1985 Preliminary Report on a Sixth Season of Excavation by the University of Sydney at Pella in Jordan 198384/. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) XXIX: 181210-.
- Preece,R.C.,Gowlett,J.A.J.,Parfitt, S.A., Bridgland, D.R., Lewis, S.G.,
- 2006 Humans in the Hoxnian: habitat, context and fire use at Beeches Pit, West Stow, Suffolk, UK. Journal of Quaternary Science 21: 485496-.
- Rigaud, J.P., Simek, J.F., Ge, T.,
- 1995 Mousterian fires from Grotte XVI (Dordogne, France). Antiquity 69: 902912-.
- van der Steen, Eveline J.

  the Tell and Other Finds. London: The British School of Archaeology in Jerusalem.
- Kooij, van der and Ibrahim, M. M.
- 1989 Picking up the Threads...A Continuing Review of Excavations at Deir Alla, Jordan. Leiden: University of Leiden, Archaeological Centre.
- Lensen C.J., Gordon R.L. and Mcquity A.M..
- 1985 Excavations at Tell Irbid and Beit ras. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) XXIX: 151159-.
- Mazar, A.
- 1997 Four thousand years of history at Tel Beth-Shean: an account of the renewed excavations. Biblical Archaeologist (BA) 6076-62 :2/.
- 1999 The 19971998- excavations at Tel Rehov: Preliminary report. Israel Exploration Journal (IEJ) 49:142-.
- McBrearty, S., Brooks, S.A.,
- 2000 The revolution that wasn't: A new interpretation of the origin of modern human behavior. Journal of human evolution. 39: 453563-.
- McQuitty, Alison
- 1984 An Ethnographic and Archaeological Study of Clay Oven in Jordan. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) XXVIII: 259267-.
- Meignen, L.,
- 1993 L' abri des Canalettes. Un habitat mouste´rien sur les grands Causses (Nant Aveyron). Fouilles 1980e1986. Monographie du CRA, 10. Editions du CNRS, Paris.

الهوامش والمراجع

- Vieweger, D. and Häser, J.
- 2007 Five Thousand Years of Palestinian History on One Settlement Mound, Near Eastern Archaeology, 70167-147 :3/.
- 2009 Tall Zirā'a – Excavations on a multi-period site in Northern Jordan. Abhath Al-Yarmouk "Hum. and Soc. Sci." Volume 25, Number 3: 655680-.
- 2010 Wep Site of The German Protestant Institute of Archaeology (www.deiahl.de//spring_campaign_2009_on_tall_ziraa)
- Wrangham, R.W., Jones, J.H., Laden, G., Pilbeam, D., Conklin-Brittain, N.L.
- 1999 The raw and the stolen: cooking and the ecology of human origins. Current Anthropology 40: 567–594.
- Wright K.
- 1991 The origins and development of ground stone assemblages in Late Pleistocene Southwest Asia. Pale´orient 17:1945-.
- Yassine K.
- 1984 The open court sanctuary of the Iron Age I Tell el-Mazar Mound A. Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins (ZDPV) 100,108-118.
- 1988 Archaeology of Jordan: Essays and reports. Department of Archaeology, University of Jordan.
- 1991 The Iron Age Bread ovens from Tell Deir Alla. Annual of the Department of Antiquities of Jordan (ADAJ) XXXV: 135153-.
- Rolland, N.,
- 2004 Was the emergence of home bases and domestic fire a punctuated event? A review of the middle Pleistocene record in Eurasia. Asian Perspective, Vol. 43: 248280-.
- Rowlett, R.M.
- 2000 Fire control by Homo erectus in East Africa and Asia. Acta Anthropologica Sinica. 19 (Supplement): 198–208.
- Solecki, R.S.,
- 1995 The cultural significance of the fire hearths in the Middle Paleolithic of Shanidar Cave, Iraq, pp. 5163-. In: Johnson, E. (Ed.), Ancient People and Landscapes. Museum of Texas Tech University, Lubbock.
- Stiner, M.C.
- 2002 Carnivory, coevolution, and the geographic spread of the genus Homo. Journal of Archaeological Research (J Archaeol Res). 10: 163-.
- Thieme, Hartmut.
- 1997 Lower Palaeolithic hunting spears from Germany. Nature 385: 807–810.
- Veropoorte, Alexander.
- 2001 Places of art, traces of fire: a contextual approach to anthropomorphic figurines in the Pavlovian (Central Europe, 2924-kyr BP) (Archaeological Studies, Leiden University, No. 8, Dolne--Vestonice Studies No. 6).

جديد النشر

الثقافة الشعبية المصرية (٢)

دراسات ميدانية في المناطق الثقافية

جديد النشر

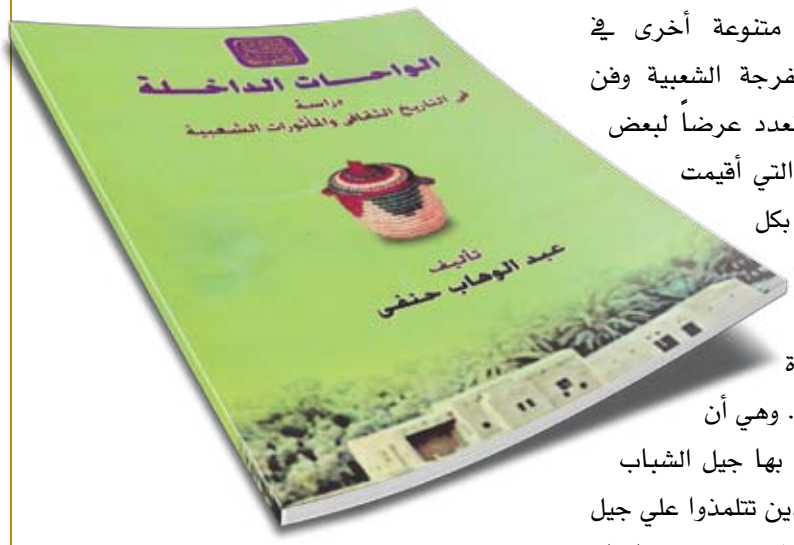
الثقافة الشعبية المصرية (٢)

دراسات ميدانية في المناطق الثقافية

أحلام أبو زيد
كاتبة من مصر

هذا العدد جولة جديدة في دراسات الثقافة الشعبية المصرية خلال العامين الماضيين، وإذا كنا قد اهتممنا في العدد السابق برصد العديد من الاتجاهات العلمية في بحث المأثور الشعبي وخاصة في مجال فنون الأداء.. فإننا في هذا العدد حرصنا على تقديم بعض الدراسات التي تكشف عن التنوع الثقافي المصري. ومن ثم سوف نطالع دراسات ميدانية رصدت عشرات الظواهر الفولكلورية بواحات مصر حيث المدن المسحورة.. فضلاً عن التعرف على بعض العادات والتقاليد وفنون الأدب الشعبي والغناء والتشكيل وغيرها. وكذا بعض الدراسات التي رصدت فنون وحكايات أسيوط (وسط صعيد مصر). غير أننا لم ننس تقديم دراسة جديدة حول عادات الزواج في منطقة ثقافية مهمة بمصر وهي محافظة الفيوم. وإذا اتجهنا للوجه البحري سنطالع دراسة حول فنون الوشم بمحافظة الشرقية.

فضلاً عن دراسات متنوعة أخرى في فنون الموسيقى وفنون الفرجة الشعبية وفن الزجل. كما يحوي هذا العدد عرضاً لبعض مؤتمرات التراث الشعبي التي أقيمت بعدة محافظات مصرية بكل من القاهرة والجيزة والقليوبية والمنوفية .. غير أنني حريصة هذه المرة لأن أسجل ملاحظة مهمة.. وهي أن معظم هذه الدراسات قام بها جيل الشباب من الباحثين المصريين الذين تتلمذوا علي جيل الرواد.. كما أن المؤتمرات التي نعرض لها قام على إدارتها أيضاً هؤلاء الشباب.. هي رحلة في قلب البحوث المصرية بسواعد مصرية وإبداعات مصرية.



أربع دراسات حول الواحات المصرية

ونبدأ إطلالتنا على منطقة الواحات المصرية تلك الواحات التي تحفل بعناصر ثرية في الثقافة الشعبية المصرية.. وقد اشتهرت مصر بخمس واحات رئيسية أشهرها واحة سيوة التي تتبع محافظة مطروح شمال مصر، والتي عرضنا لها في العدد الماضي كتاب «الأدب الشعبي بواحة سيوة»، ثم الواحات البحرية التي تتبع محافظة الجيزة، ثم واحات الوادي الجديد وهي : الفرافرة، والخارجة، والواحات الداخلة. والدراسات الأربع كانت من نصيب واحتي الداخلة والبحرية، والتي سنتعرف خلالها على العديد من الظواهر الشعبية لهذه المجتمعات. غير أننا سنلاحظ أن دراستي الواحات الداخلة قام بها اثنان من الباحثين من أبناء الواحة، غير أن الدراستين المهتمتين بالواحات البحرية قام بهما باحثان من خارج أبناء الواحة:

فولكلور الواحات الداخلة

هذه الدراسة الجديدة تقع ضمن الدراسات الميدانية التي اهتمت برصد الظواهر الفولكلورية عامة بمنطقة الواحات الداخلة بمحافظة الوادي الجديد التي تقع بالجنوب الغربي لمصر بالصحراء الغربية ، وقد صدرت في كتاب عام 2012 للباحث عبد الوهاب حنفي وهو من أبناء الوادي الجديد بعنوان «الواحات الداخلة.. دراسة في التاريخ الثقافي والمأثورات الشعبية» صدر في 340 صفحة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة الثقافة الشعبية العدد رقم (5). والكتاب يستعرض- في ستة فصول مقسمة على بابين- العديد من أشكال المأثور الشعبي الواحاتي. واختار المؤلف الواحات الداخلة ميداناً لدراسته لكونها أكبر الواحات من حيث التعداد السكاني الذي يبلغ حوالي 90 ألف نسمة. وقد بدأ المؤلف كتابه بالتأصيل التاريخي للمنطقة حيث يعرض في الباب الأول للبعد التاريخي للصحراء الغربية منذ العصر المطير وتكوين بحيرة بير طرفاوي علي مساحة الواحات الحالية، ثم مرحلة الجفاف التي ولدت علي أثرها الواحات المتناثرة، ثم تاريخ الواحات عبر العصور التي تبدأ من العصر المطير الثاني ثم العصور الفرعونية والرومانية والمسيحية والإسلامية، وقد تناول الفصل الثاني الحديث عن تاريخ (مملكة الواحات) لما لهذا الموضوع من أهمية تاريخية بالغة لتعرضه لمرحلة ظلت غائبة عن عيون الباحثين في الشأن التاريخي للواحات.

واختتم هذا الباب بالفصل الثالث الذي يعرض لدراسة تيارات التغير الثقافي في منطقة الواحات الداخلة، قديمها وحديثها.

وفي الباب الثاني يتناول المؤلف دراسة أثنوجرافيا ميدانية لبعض العادات والمعتقدات في إطار يجمع بين التراث والمأثور منها، وقد تضمن الفصل الأول مواداً ميدانية حول عادات الزواج لتطالعنا بعض العادات المحلية كاحتفالية السامر التي تتم قبل موعد الزفاف بحوالي عشرة أيام، يوم التفصيل (أخذ مقاسات العروسة بمعرفة الخياطة)، واحتفالية زفة العجول - التي سيتم ذبحها ليلة العُرس- ثم عادات الطعام (وأشهرها فتة الحليبة- الجبنة المعطونة- المريسة (مشروب رمضاني)- العصيدة..إلخ). ثم تأتي العادات المرتبطة بالآبار كأهم الظواهر التي تعد بمثابة البؤرة الثقافية للحياة في الواحات عموماً، مشيراً لانفراد الواحات الداخلة بالتميز التاريخي في مجال الأنشطة الخاصة بأعمال حفر الآبار وتقنياتها. ثم يتناول بعض الممارسات الاعتقادية المرتبطة بالمشايخ والاعتقاد في الأولياء، والعلاج الشعبي كعلاج تأخر المشي والعقم والمس.. أما الفصل الثاني فيتناول العمارة التقليدية بمراحل تطورها، مع التعرض لعوامل التغير في العمارة المحلية، واختتم هذا الفصل ببعض الحرف التقليدية التي تتميز بها منطقة الدراسة مثل حرفة الجريد ومنتجات خوص النخيل التي تنتشر في معظم قرى الواحات الداخلة، وحرفة الفخار التي تنفرد بها قرية القصر في الواحات علي وجه العموم، ثم حرفة النسيج. وفي الفصل الثالث يعرض عبد الوهاب حنفي لمجموعة من أشكال الأدب الشعبي في سياقاتها المتنوعة، التي تمثلت في الأغاني المرتبطة بالمناسبات، فضلاً عن بعض نصوص الموالد والحضرة (الذكر) التي تنتشر في قرى الواحات الداخلة. والكتاب

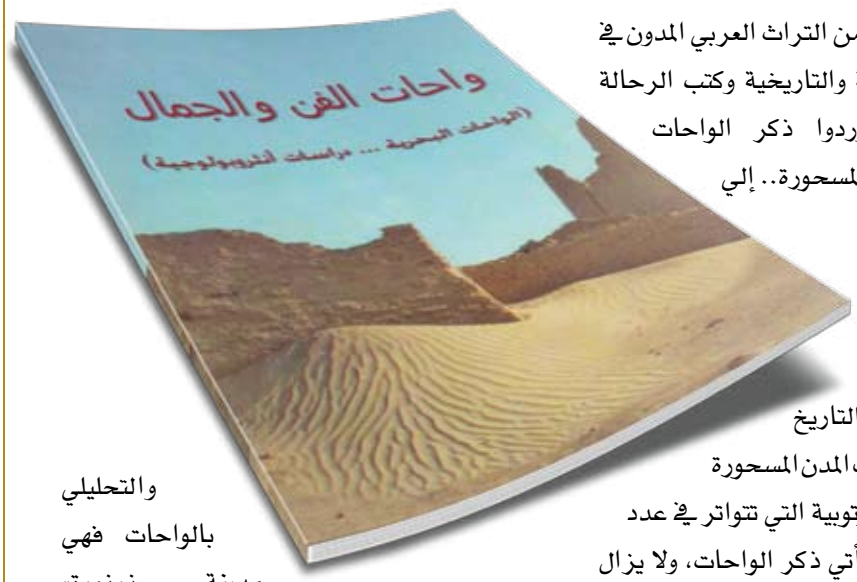
على هذا النحو حافل بعشرات النصوص الأدبية الشعبية وسياقات أدائها، فضلاً عن العديد من الصور التوضيحية التي التقطها المؤلف أثناء عمله الميداني خاصة ما تعلق منها بالعمارة التقليدية والحرف وفنون الأداء.

المدن المسحورة بالواحات الداخلة

وفي إطار الدراسات العلمية المتخصصة في مجال المعتقدات والمعارف الشعبية بالواحات الداخلة، صدر عام 2012 كتاب «المدن المسحورة» لفارس خضر في 200 صفحة عن سلسلة الدراسات الشعبية رقم (152) التي تصدر أيضاً عن الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد جمع المؤلف مادته الميدانية من منطقة الواحات الداخلة. وسجل منهجه في بحث فكرة المدن المسحورة مشيراً إلى أنه من واقع المفهوم المادي لطبيعة المعتقدات الشعبية وما تقوم به من وظائف نفعية ونفسية وجمالية قام برصد وتحليل المعتقدات المتصلة بفكرة المدن المسحورة بالواحات، وذلك من خلال إعادة قراءة الموروث السردي المدون والشفاهي حول هذه المدن، ورصد الأسس المنطقية التي تجعل الجماعة الشعبية تعتقد في وجودها، وكذلك بالرجوع إلي التاريخين الواقعي والميثولوجي للمنطقة، وجمع

نصوص هذه المدن من التراث العربي المدون في الأدبيات الجغرافية والتاريخية وكتب الرحالة وغيرهم ممن أوردوا ذكر الواحات ومدنها المختفية أو المسحورة.. إلي آخره.

وعلى هذا النحو تناول فارس خضر المدن المسحورة بين جغرافيا الوهم والتاريخ الميثولوجي وقد عَرف المدن المسحورة بأنها تلك المدن اليوتوبية التي تتواتر في عدد من المدونات حين يأتي ذكر الواحات، ولا يزال الاعتقاد في وجودها ماثلاً في العقلية الشعبية، ورغم كثرة توصيفات هذه المدن بحيث تُذكر تارة بأنها مطلسمة أو باطنة وتارة أخرى بأنها مستورة أو مخفية، فإن التعبير الشعبي المتداول للدلالة عليها هو «المسحورة». وهو وصف ينطوي على التوصيفات السحرية السابقة، وينسحب على المدن الواردة في المدونات، كما ينسحب بالقدر نفسه على اليوتوبيات الشعبية التي تعتقد الجماعة الشعبية في وجودها، وتتوارث أخبارها منذ أزمنة بعيدة مثل «زرزورة» المدينة العجائبية للصحراء الغربية وليس لواحة الداخلة فحسب، إذ يمتد اعتقادها حتى الصحراء الليبية. ثم يشرع المؤلف في وصف منطقة الواحات التي يصفها بأرض العزلة والمنفى ومهجر الفارين، ثم يتناول دور المأثور الجغرافي في تأكيد المعتقد في الذاكرة الشعبية، والتنوع العرقي في الواحات وذيوع المعتقد، والإشارات التاريخية والجغرافية القديمة للمدن المسحورة في المدونات العربية. وينتقل فارس خضر بعد ذلك لبحث معتقدات المدن المسحورة وعناصرها، فمنها تلك التي تسترها الجان عن العيون، ومنها ما هو مرتبط بالمياه المقدسة ومحاكاة النموذج السماوي كباب البئر المهجورة المؤدي إلى مدينة «زرزورة»، ومنها المدينة الذهبية التي تعد جزءا من الحيز المقدس. أما المدينة المسحورة التي تناولها بالبحث الميداني والتحليلي بالواحات فهي مدينة «زرزورة» التي سجل المؤلف العديد من الرحلات الحديثة للبحث عنها كرحلة حسين باشا عام 1921، ورحلة الأمير كمال الدين حسين عام 1926، ورحلة لاديسلوس الماشي عام 1929، مشيراً لتوظيف المعتقد لأغراض التجسس، وكذا ما سجله الرحالة والمغامرون حول هذه المدينة. كما تناول المؤلف في فصل مستقل الوظائف النفسية للمدن المسحورة (آليات الإبداع) راصداً سمات النص الشفاهي والمدون، والمخيلة الشعبية وإبداع المدن الحلمية، منتهياً بما أطلق عليه «المعتقد الشعبي وإنكار الخلود». وقد خلص لعدة نتائج من بينها أن معتقدات المدن المسحورة هي محاكاة رمزية لصورة الجنة كما تقدمها الديانات السماوية، وأن العقلية الشعبية تجري توحداً رمزياً بين الجنتين الأرضية والسماوية ليصيرا متماثلتين، في حين تقف معتقدات المدن المسحورة في منطقة وسطى بين الدنيوي والمقدس.



الواحات البحرية الفن والجمال

وفي إطار بحث واحات مصر، ورصد تراثها الشعبي الفريد صدر للباحث محمد أمين كتابه الجديد «واحات الفن والجمال.. الواحات البحرية: دراسات أنثروبولوجية). والكتاب صدر عام 2012 في حوالي 220 صفحة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. ويشير المؤلف في مقدمة

كتابه إلى أن «هذا الكتاب جاء في مجموعة من الفصول، حكمه في أغلبها المنهج الوظيفي، وحاول تقديم مشهد بانورامي لثقافة الواحات البحرية مع الحرص علي التعمق في الموضوع المبحوث، مستفيداً من جهود محترمة سابقة لعلماء أجلاء مثل دراسة أحمد فخري عن الصحراوات المصرية، الجزء المخصص للواحات البحرية، ودراسات العالم الكبير فاروق شويقة، ودراسة الأغنية الشعبية جماليًا للباحث خطري عرابي أبو ليفة، ودراسة عادات الزواج وتقاليده في الواحات البحرية للباحثة إيمان صالح محمد حسن، وغيرها من الدراسات والمقالات البحثية التي استفاد منها وحاول المراكمة عليها. والواحات البحرية تتبع إدارياً محافظة الجيزة، وتعتبر هي أقرب الواحات المصرية الخمس الكبرى إلى وادي النيل، إذ تقع على بعد قرابة 180 كيلو متراً غرب النيل في مواجهة البهنسا التابعة لمحافظة المنيا. وتبلغ مساحتها نحو 1800كم وتقع على بعد 385 كم جنوب غرب القاهرة.. ويعرض المؤلف في الفصل الأول من كتابه لمجتمع الواحات البحرية حيث تتعدد الأماكن التي قدم منها الأجداد الأول للعائلات والقبائل المتواجدة حالياً بالواحة. ثم يشرح في بحث أول جنس فولكلوري من إبداعات الواحة وهو «الأغنية الشعبية». حيث يرصد كيف واكبت الأغنية الاحتفالات الشعبية لاسيما الخاصة بالعرس والعادات اليومية، منها تلك الأغنية حول الشاي:

السكر والشاي الأخضر
إللي فايح فيه النعناع
بلاهم ما بقدر اصبر
إن غابوا تحصلي الأوجاع

ثم ينتقل المؤلف لبحث القيم الثقافية في الأمثال الشعبية الواحاتية، ومنها: البير اللي مالكش فيه ما ترميش حجر فيه- حمارة ملك ولا بقرة شرك- صاحب الصنعة مالك قلعة.. وعلى هذا النحو يعرض لمجموعة الأمثال التي يرددها أهل الواحة شارحاً القيم التي تتضمنها.

ثم ينتقل المؤلف لبحث «الشعر الشعبي والضبط الاجتماعي في الواحات البحرية»، مشيراً إلى أن شعر الهجاء وأغانيه في الواحات البحرية منتشر بصورة واضحة، وقد وجد الكثير من الشعر الشعبي في هذا الغرض، وينقسم الهجاء إلى هجاء مقذع مر، وهجاء معتدل ذو عبارة محتشمة غير نابية. وتذخر النصوص المغناة بالكثير من النوع الأخير، والذي يلجأ غالباً إلى الرمز، وقد يكون الهجاء للشخص عن خطأ واحد حتى لا يتكرر منه، ويُهجى كي يعود إلى سيرته الأولي، أي للتقويم. كما أن هذا النوع من الشعر ينطوي على نوع من السخرية:

شيلوا العمم يا حيازة (أهل القرية) شيلوا العمم يا حيازة
شيلـــــو العـمـــــم ده
عبدالله مـا يتـفـاهـم
شيلـــــو العـمـــــم ده
بولطوفة ما يتفـاهـم

ثم ينتقل المؤلف لبحث عادات الزواج في الواحات البحرية بداية من الخطبة وطرق التقدم لها والهدايا والهبات المصاحبة، ثم مرحلة عقد القران وما يتبعها، حيث يتم عقد القران في منزل والد العروس، ويكون إما في نفس يوم الزفاف أو في يوم احتفالية الحنة. ويتم العقد قبل الزفاف بوقت قصير جداً إلا في حالات استثنائية قليلة. وفي إطار رصد إبداعات الواحة ينتقل المؤلف لبحث الألعاب الشعبية ومنها الألعاب التي يغلب عليها الطابع الذهني، ثم الألعاب البسيطة، ثم ألعاب المنافسة الفردية، ثم ألعاب المنافسة الجماعية وهذه الأخيرة تتميز بتعددها وكثرة قوانينها مثل لعبة الاستغماية، والحجلة، والفريرة. ويختتم المؤلف الكتاب بتتبع نموذج من الفنانين التقليديين بالواحة في مجال الفن التشكيلي الشعبي وهو الفنان «محمود عيد». الذي لم يتسن له أن يتعلم في الجامعة، واستطاع أن يصنع لنفسه اتجاهاً فنياً مميزاً عن طريق المحاولة والتجربة وإعادة إنتاج العمل الفني

وتعديله من خلال فن الرسم والنحت الغائر والبارز والعمارة الشعبية.

الزواج في الواحات البحرية

أما الدراسة الثانية حول فولكلور الواحات البحرية فقد صدرت عام 2013 للباحثة إيمان صالح في 230 صفحة ضمن سلسلة الدراسات الشعبية رقم (151) الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد اشتملت الدراسة على ستة فصول واكبت جميع مراحل الزواج بداية من اختيار شريك الزواج، ومروراً بالخطبة وقراءة الفاتحة، وانتهاء بعقد القران والزفاف. وقد اختارت الباحثة مجتمع الواحات البحرية ميداناً لدراستها، وذلك لخصوصية المنطقة فهي بعيدة عن المدينة، ولكنها ليست معزولة عنها، وهو ما قد يسمح لها بدرجة ما من الحفاظ علي عاداتها وتقاليدها، وفي نفس الوقت لا يجعلها بمعزل عن المتغيرات المحيطة بها، خاصة في ظل انتشار وسائل الاتصال المتعددة وسهولة المواصلات. وقد آثرنا في عرض هذه الدراسة تحديداً رصد النتائج التي توصلت لها المؤلفة فهي تتضمن في الوقت ذاته تعريفاً بمضمون الكتاب، ومن هذه النتائج تحكم الامتداد العائلي في الزواج والمصاهرة، فضلاً عن أن عزلة المجتمع نسبياً وانغلاقهم على ذواتهم أدى إلى سيطرة العادات والتقاليد علي العقلية الجمعية لأفراد مجتمع البحث وعدم تقبلهم الجديد بسهولة. كما أشارت المؤلفة إلى تعدد معايير الاختيار، غير أن أفراد مجتمع البحث يقدمون المعيار الديني والسمعة الحسنة في الاختيار، والآن أصبح هناك ضرورة ملحة لمراعاة مبدأ بحث المعيار الديني والسمعة الحسنة في الاختيار، فضلاً عن مراعاة مبدأ التكافؤ الاقتصادي والاجتماعي بين العائلتين، وهو ما لم يكن يحدث قديماً، وذلك لأن الطفرة الاقتصادية جعلت هناك فارقاً واضحاً بين سكان الواحات ناتجة عن اختلاف مردود الدخل وربحية الأنشطة الاقتصادية الأخري كالسياحة والتجارة، وإلى حد ما التكافؤ في مستوى التعليم. وقد ساهم انتشار التعليم في رفع سن الزواج وخاصة لدى الفتاة.

ومن النتائج التي توصلت لها المؤلفة أيضاً الانحسار التدريجي لظاهرة زواج الأقارب لما يترتب عليها من مشكلات اجتماعية، وقد أصبح لرأي الفتاة أهمية كبيرة حالياً في الموافقة على الخاطب أو رفضه. كما أوضحت النتائج ظهور دور الوسيط الذي أصبح ذا حضور قوي ومؤثر وذلك لتراجع نمط زواج الأقارب. ومازالت هناك بعض الممارسات الاعتقادية التي تواكب مرحلة إتمام الزواج والغرض منها درء الحسد والوقاية من شر العين، وكذلك الحماية من الأعمال السحرية التي تلحق الأذى بالعروسين حسب اعتقاد أهل الواحات البحرية. كما يُعتبر الاعتقاد في التفاؤل والتشاؤم من مكونات ثقافتهم، فعلى العريس أن يدخل على عروسه يوم الصباحية – بعد تحيته لأبيه – ببعض الفاكهة للفأل الحسن، كما أن أفراد المجتمع يراقبون الأحداث التي تمر بها أسرة العريس لمعرفة «قدم العروس» وتأثيرها علي حياة هذه الأسرة حسب اعتقاد أهل الواحة. كما كشفت النتائج أيضاً أن هناك بعض العادات والتقاليد القديمة التي تخلى عنها المجتمع الآن، كعدم خروج العروس لزيارة أهلها إلا بعد

مرور سنة كاملة أو إنجاب الإبن الأول لها وبعد الاستئذان من حميها. فضلاً عن وجود فروق اقتصادية بين قرى الوادي الغربي (الباويطي والقصر وتوابعهما)..لكثرة احتكاك أهلها بالمدن، وبين قرى الوادي الشرقي (منديشة والزبو وتوابعهما) التي تتميز بقدر من العزلة، وهو ما ينعكس على بعض عادات وتقاليد الزواج

دراستان حول فولكلور أسيوط

ومن الواحات المصرية إلى صعيد مصر حيث نعرض لدراستين ميدانيتين بمحافظة أسيوط، اهتمت الأولى برصد فن الكليم المصري الذي اشتهرت به المحافظة على مر العصور، على حين آثرت الدراسة الثانية البحث في الإبداع الشعبي الأدبي لمجتمع أسيوط من خلال جمع حكايتهم الشعبية:

فن الكليم الأسيوطي

كتاب جديد يكشف لنا عن الإبداع التشكيلي الشعبي بصعيد مصر، ويحمل عنواناً له دلالاته الوطنية: «مئذنة في كتف صليب: دراسة في توثيق وتنمية فن الكليم الأسيوطي» والكتاب لإيمان مهران، صدر في 380 صفحة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2012. بدأت المؤلفة كتابها بدراسة متعمقة حول تاريخ الكليم الأسيوطي، حيث قدمت لنا مجتمع الدراسة «محافظة أسيوط» التي تقع وسط صعيد مصر على بعد 375 كم جنوب محافظة القاهرة، ثم عرضت لتاريخها وملامحها الثقافية. ثم انتقلت لتستعرض تاريخ الكليم المصري منذ عهد الفراعنة حتى الآن كمدخل لبحث الكليم والنسيج المرسم الأسيوطي، ومناطق ممارسة الحرفة بالمدينة والقرى الأخرى كبني عدي، والنخيلة، وكردوس، والغنايم، مشيرة إلى أن النسيج المرسم الأسيوطي تضمن موضوعات من حياة الريف عامة، وموضوعات عن حياة الحيوانات خاصة الجمال والأغنام، ثم مرسمات حول شجرة الحياة، وهي عبارة عن أوراق شجر كل شجرة بها نوع لكائن، وبها ثعابين وبها رموز لكائنات عديدة. وفي باب مستقل تعرضت إيمان مهران لنسيج الكليم الأسيوطي وموروثه الشعبي شارحة الخامات المستخدمة في إنتاج الكليم خاصة خامة الصوف وطرائق تجهيزه وغزله وتسريحه، ثم الأدوات المستخدمة كالمغزل، والسردة، والقياسات، والمشط، والكف، والمقص، والمكوك، والنول. ثم انتقلت لمراحل إنتاج الكليم بداية من الحرفي داخل الورشة حتى توزيعه وبيعه.

ثم عرضت المؤلفة للكليم وعلاقته بأشكال التعبير الشفهية مثل المأثور القولي: «الكليم تقيل» أي أن بيعه متعثر، و«الكليم استعمال»، و«صنعة عجائز»..إلخ. كما أفردت جزءاً لارتباط الكليم ببعض العادات والمعتقدات كالزواج والموالد. منتهية برصد وظائف الكليم في مجتمع الدراسة كاستخدامه في المفارش والمصليات والمشايات والزرابي. أما الجزء الخاص بالقيم الجمالية في الكليم الأسيوطي فقد تعرضت المؤلفة لأسس تصميم الكليم الأسيوطي، من خلال دراسة

أسس التشكيل في المنتج اليدوي التقليدي، ودراسة عناصر العمل الفني الشعبي، وفنون التشكيل في الكليم كمنتج تطبيقي، مشيرة إلى التواصل الحضاري في فن الكليم الأسيوطي، والتأثيرات المختلفة في الرموز المرتبطة به كالفرعوني والقبطي والإسلامي.

ثم شرعت في تحليل طرز الكليم الأسيوطي بالقرى التي جمعت منها مادتها. وقد خصصت الباب الأخير من دراستها لبحث أساليب التنمية والحفاظ على الكليم الأسيوطي. وقد خلصت المؤلفة لمجموعة من التوصيات على رأسها إشارتها إلى أن هناك فرصة لتنمية فن الكليم الأسيوطي داخل المجتمع المحلي من خلال إعادة استعماله، وإيجاد تسويق مؤسسي منتظم له. كما أكدت على أن السبب الرئيسي في تدهور الكليم الأسيوطي هو تردي مستوى الخامة وسوء معالجتها، وتوقف المنتجات عند مستوى معين، واندثار العديد من الطرز المتميزة. واقترحت المؤلفة برنامجاً لتنمية فن الكليم الأسيوطي في ضوء البيئة المحلية التي تحتوي الخامة والأدوات وقبل كل شيء الحرفي المبدع المنتج لهذا الفن.

حكايات أسيوط

كتاب جديد يرصد الإبداع الشعبي الأدبي بأسيوط بصعيد مصر، صدر عام 2013 بعنوان «الحكايات الشعبية في أسيوط: مدينة أبنوب نموذجاً»، والكتاب جمع ودراسة الباحثة أسماء عبد الرحمن ويقع في حوالي 600 صفحة، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- سلسلة الثقافة الشعبية رقم (9). وبدأت المؤلفة كتابها بالتعريف بمركز أبنوب الذي يقع شمال شرق أسيوط على مسافة 10كم من مدينة أسيوط. واستطردت في بحث المنطقة جغرافياً وتاريخياً، مشيرة إلى قبائل أبنوب والتركيب السكاني للمنطقة من فلاحين، وحضر، وعربان، وغرباً (جماعة من السكان ترجع أصول الكثيرين منهم

إلى المغرب). ثم استعرضت في مبحث ببليوجرافي الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الكتاب، وقسمتها إلى: كتب درست الحكايات الشعبية في مكان بعينه مثل كتاب القصص الشعبي في السودان لعز الدين اسماعيل، وملامح التغير في القصص الشعبي الغنائي لابراهيم عبد الحافظ، والقصص الشعبية الجزائرية في منطقة الأوراس لمحمد عزوي.

كما تناولت المؤلفة بالعرض الكتب التي درست الحكايات الشعبية دون مكان بعينه، كدراسة نبيلة ابراهيم حول البطولة في القصص الشعبي، وقصصنا الشعبي لفؤاد حسنين علي، والحكاية الشعبية: دراسة في الأصول والقوانين الشكلية لسامي بطة. وأخيراً عرضت للكتب التي تناولت دراسة الحكايات الشعبية ضمن دراسة داخل الأدب الشعبي عامة ككتاب فنون الأدب الشعبي لرشدي صالح، وأشكال التعبير في الأدب الشعبي لنبيلة ابراهيم. ثم شرعت المؤلفة في الجزء التحليلي من كتابها ببحث موضوع «الرواة والأداء» من حيث وسائل الراوي في الأداء وظروفه الاجتماعية كالعمر، والجنس، والمهنة، والثقافة، والجمهور ومدى تأثيره على الأداء والرواية. ثم انتقلت لبحث تصنيف الحكايات الشعبية الذي جاء بناء على ما قامت بجمعه. ومن ثم اشتملت التصنيفات: حكايات الشطار والعيارين- حكايات الألغاز-حكايات الجان والملائكة وأمنا

الغولة- حكايات الحيوان- الحكايات الاجتماعية (الغيرة، وزوجة الأب، والضرة، والخيانة، والوفاء، والعمل). كما خصصت المؤلفة جزءاً من الكتاب لبحث بناء الحكاية من ناحية الشكل أولاً حيث تعرضت لمحاور الحكاية (حكايات ذات محور واحد وأخرى متعددة المحاور)، ثم أنماط الحكاية مثل الحكايات التي تنتهي بما تبدأ به (دائرية)، والحكايات التي تضم أكثر من حكاية في حكاية واحدة، ثم الحكايات التي تختص بعدد محدد تدور حوله الأحداث. وتختتم بحث الحكاية من حيث الشكل بدراسة الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية (البداية والنهاية: فواتح الحكايات – بدايات الحكايات- نهايات الحكايات). ثم بحثت في بناء الحكاية من ناحية المضمون- ثانياً- الذي يشمل تطور الحدث (الزمان والمكان)، ثم شخصية الأبطال (الشاب –المرأة- الشيخ)، ثم أهداف البطل. أما الفصل الخاص بالأسطورة في الحكاية الشعبية فقد احتوى على مبحثين الأول اعتنى بالأسطورة من خلال التوقف أمام: الزمن الأسطوري- المكان الأسطوري- الكائنات الأسطورية. وتناول المبحث الثاني بعض المعتقدات الشعبية مثل: الكلمة وفاعليتها- السحر- التنجيم بالرمال- اعتقادات خاصة بالعروس- العلاج ببعض الأشياء الغريبة- الجزاء الإلهي. كما ناقشت المؤلفة في الفصل الخاص بجماليات الحكاية الشعبية مبحثين جديدين الأول حول عناصر الإيقاع في الحكاية كالرمز، والبديع والتشبيه والتكرار. وناقش الثاني اللغة واللهجة في الحكاية الشعبية من خلال بحث الأنماط اللغوية في اللهجة الأبنوبية. واختتم الجزء التحليلي للكتاب ببحث وظيفة الحكاية الشعبية وأثرها في حياة الفرد والجماعة في أبنوب. وإذا كان ما سبق يمثل القسم الأول من الكتاب تقريباً، فإن القسم الثاني يشتمل على ملحق يضم ست وتسعين

حكاية شعبية جمعتها المؤلفة وصنفتها ودونتها كما رواها أصحابها من أهالي أبنوب.. منها العديد من الحكايات التي بطلها الشاطر حسن مثل: الشاطر حسن والنعجة- عبلة والشاطر حسن- الشاطر حسن وحسنة..إلخ.. وحكايات أخرى منها: بنت الملك والحطاب- الوزير والصياد- العنزة والغولة- جزا الحرامي- الست أدب- المصري والبغدادية.

احتفالية الزواج بالفيوم

وإلى منطقة ثقافية جديدة في المعمور المصري .. حيث صدر خلال عام 2013 أيضاً كتاب الباحث أحمد فاروق المعنون «المظاهر الثقافية لاحتفالية الزواج بالفيوم» في 150 صفحة عن الإدارة المركزية للدراسات والبحوث بالهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن إصدارات أطلس المأثورات الشعبية. وارتبطت هذه الدراسة بمنطقة مهمة في الثقافة الشعبية المصرية التي تنطوي على العديد من أشكال التعبير الثقافي الشعبي الريفي والحضري والبدوي. والباحث من أبناء محافظة الفيوم ومن ثم تضمن مواد الكتاب نماذج علمية ودقيقة حول فولكلور المنطقة. وقد تناول الفصل الأول من الكتاب مجتمع الدراسة من حيث الموقع والتاريخ، والنشاط الاقتصادي،

والسكان والقبائل العربية بالفيوم، وقرى الدراسة التي تمثل شريحة من ريف وبدو الفيوم الذين يقسمون أنفسهم إلى: بدو عرب شرق، وبدو عرب غرب. وهذه القرى هي: قرية قصر رشوان، وقرية السعدية، وقرية غيضان، وقرية المحمودية، ومنشأة هويدي، وعرب كيمان فارس.

كما استعرض المؤلف الملامح الثقافية لمجتمع الفيوم كالحرف التقليدية، والمجالس العرفية، والموالد، وفنون الغناء الشعبي. أما الفصل الثاني فقد خصصه أحمد فاروق للعادات والمعتقدات الخاصة بالزواج في الفيوم، حيث شرع في البداية لتوثيق مفهوم بعض المفردات المحلية بالمنطقة كاتفاق الخطوبة- الحمولة (زيارة تشمل مواد غذائية يقوم العريس أو والده بإرسالها لعروس)- ليلة الصلحة (الليلة الثالثة للزواج)..إلخ. وقد استعرض المؤلف أشكال الزواج في مجتمع الدراسة، ومراحل الزواج بداية من الخطوبة ومروراً بكتب الكتاب والزفة والحنة وانتهاء بما يعرف بالمقابلة (والمقصود بها مقابلة العروس لأهلها بعد الزواج والطقوس المصاحبة لذلك).

وقد حرص المؤلف على رصد التمايز بين الممارسات التي تتم في الريف أو أهل البدو، فيشير في خاتمة دراسته إلى أن الدراسة قد كشفت عن التمايز بين سكان قرى الدراسة التي ينتمي جزء منها لعرب شرق، ويمثلهم بدو كيمان فارس، وعرب غرب، ويمثلهم بدو قصر رشوان والمحمودية والسعدية، و«الفلاحين» كما يسميهم البدو ويمثلهم قرى: غيضان، وهويدي، والسعدية. وظهر هذا التمايز في بعض عناصر الزواج التي سبق تناولها، إلا أنه يمكن إيجاز هذا التمايز في: زواج الأقارب، اتفاق الخطبة، الاحتفالات، طقوس الحماية للعروسين، أزياء العروس، النقوط، ولائم الطعام، مقابلة العروس. وهناك تمايز بإحدي قرى الدراسة وهي قرية غيضان والتي يقام بها مايعرف بـ «العراسة» يوم

الصباحية، والتي تعد نوعاً من التآزر والمساندة الاجتماعية والاقتصادية للعريس، لما يقدم بها من نقوط في إطار احتفالي. وكشفت الدراسة عن أن هناك بعضاً من العناصر الفولكلورية المرتبطة بالزواج تتحور وتتحول بإيقاع سريع وخاصة ما يرتبط منها بالملبس –خاصة أزياء العروس – وشكل الاحتفال- الأغاني والرقصات – وتجهيزات بيت الزوجية – الأثاث والأدوات المنزلية ونمط المسكن – والمهر –المغالاة في المهر. ومنها ما يتحول بإيقاع بطيء وخاصة ما يرتبط بأشكال التمايز العرقي مثل: زواج الأقارب، إعداد الولائم، والنقوط...إلخ. كما حرص المؤلف على تسجيل النصوص الميدانية المرتبطة بالفنون القولية لاحتفالية الزواج في ملاحق الدراسة والمتمثلة في الموال، الشتاوة، المجرودة، العلم، المبرك، أغاني الزواج، أغاني الحنة، أغاني الزفة، والأمثال المرتبطة بالزواج.

الوشم الشعبي بالشرقية

ضمن تنويعات المناطق الثقافية المختلفة ننتقل من الواحات والصعيد والفيوم إلى بدو محافظة الشرقية..حيث الإصدار الثامن لسلسلة الثقافة الشعبية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2013 بعنوان «رموز الوشم الشعبي: دراسة مقارنة» لحسيني علي محمد، والكتاب يقع في 280 صفحة من القطع المتوسط. ويذكر المؤلف

في تعريف الوشم نقلاً عن الموسوعة البريطانية «أنه عادة إكساب مواضع من جسم الإنسان علامات محددة عن طريق الوشم أو التقريح أو الكي أو غير ذلك من العادات التي كانت منتشرة في شتي أنحاء العالم بين البلاد المتحضرة وغير المتحضرة. ويرى المؤرخون والكتاب أن عادة إكساب الأجسام مثل هذه العلامات كانت دارجة منذ عهود سحيقة سبقت المسيحية».

ويوضح المؤلف الغرض من هذه الدراسة وهو الوقوف على الصفات المشتركة التي تجمع بين رموز الوشم، ورسوم الأطفال، وذلك من خلال دراسة أوجه التشابه بين وحدات رموز الوشم عند بدو محافظة الشرقية، والرموز المنتشرة عند تلاميذ المرحلة الابتدائية، والمؤلف إذ يعرض في كتابه هذا لرموز الوشم الشعبي، يظل من خلال أبواب كتابه متنبهاً إلي تلك الصلة التي تربط ما بين رموز تلك الوحدات ونظام ترتيبها وكيفية تكرارها، بالمراحل المناظرة لها في رسوم الأطفال، والتي قد حددت خصائصها من خلال العديد من الدراسات. ومن خلال دراسة متعمقة للمؤلف نجده يرصد الخلفية التاريخية لمصادر انتشار الوشم، والدوافع التي كانت حافزاً على دق الوشم على البشرة الآدمية بداية من العصرين الحجري القديم والحديث، والوشم في حضارة شمال أفريقيا القديمة والحضارة اليونانية القديمة، مروراً بالوشم في الحضارة المصرية القديمة، وفي البلدان الإفريقية السمراء، وجزر الإقيانوس والهند واستراليا، وانتهاءًا بالوشم في القارة الأمريكية.

ويظل الباحث من خلال أبواب هذا الكتاب متنبهاً إلى الصلة التي تربط بين رموز الوشم والفنون الأخرى، ومقومات الأسس الزخرفية كالفنون الإسلامية وغيرها، حيث يوضح من خلال الدراسة الميدانية في مدينة فاقوس، ومدينة ديرب نجم، ارتباط رموز الوشم بالعديد من

الفنون الشعبية، وكيف أن وحدات الوشم ليست مجرد وحدات وليدة المصادفة ترتبط- وعلي غير حق- بمحترفي الإجرام ونزلاء السجون على نحو ما كُتب في هذا الشأن، الأمر الذي قد يجعل من دراسة الوشم مشكلة تبدو بعيدة عن المشكلات التربوية التي تخص الصغار. ثم يعرض المؤلف للجوانب الأسطورية والخيالية والبطولية الممثلة في رموز الوشم' ووحدات الوشم ذات الطابع الهندسي، والطابع الفني للفنون والحرف الشعبية بمحافظة الشرقية وأهميتها التربوية. ثم ينتقل لرصد عادة الخضاب والحناء، وظاهرة التقابل والتدابر وصلتهما بالوشم ورسوم الأطفال. والكتاب على هذا النحو حافل بالمعلومات التاريخية والميدانية المفصلة، ومزيل بثبت للصور والأشكال التوضيحية حول الوشم وتنويعاته المتعددة.

آلات النفخ الشعبية

دراسة مهمة في مجال بحث آلات الموسيقى الشعبية صدرت عام 2012 عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تحت عنوان «آلات النفخ الشعبية: دراسة مقارنة بين مصر وبعض الدول العربية» لإيمان جودت، والكتاب يقع في 395 صفحة. وأهمية الدراسة تعود لرصد المقارنات بين آلات النفخ في أكثر من بقعة عربية وهي مصر والأردن

وتونس والكويت، أما الآلات المستخدمة في البحث فهي «آلة السلامية» و«آلة الأرغول» في كل من مصر والأردن، ثم «آلة المزمار» في كل من تونس (الزكرا)، والكويت (السورناي)، وآلة القربة في تونس (المزود)، والكويت (الهبان). وقد تم اختيارها على أساس أن هذه الآلات هي الأكثر انتشاراً وتماثلاً. وقد حرصت الدراسة على تتبع هذه الآلات بقدر الاستطاعة ورصد وتحليل تلك الألحان، وذلك من حيث دراسة هذه الآلات بجملها الموسيقية المميزة وألحانها الشائعة التي أعطت ملامح خاصة للتراث والمأثورات الفنية الموسيقية في البلاد المختارة، والتي تمثل كل منها منطقة جغرافية خاصة في مجال الثقافة العربية- على حد قول المؤلفة- فالكويت تعتبر نموذجاً لمنطقة الخليج، كما أن تونس تعتبر أيضاً مركزاً ثقافياً هاماً في المغرب العربي، وتمثل الأردن بموقعها الجغرافي حلقة الصلة بين المملكة العربية السعودية وسوريا ولبنان وفلسطين، أما مصر فهي قلب هذه المناطق كلها سواء من حيث موقعها الثقافي أو موقعها الجغرافي.

وقد حرصت الدراسة على أن تقدم نماذج من الأداء الموسيقي الشائع المصاحب لبعض هذه الآلات الموسيقية بهدف الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف في البناء الشكلي والموسيقي وتحليل عناصر لمقطوعات موسيقية من كل آلة. كما تضمنت الدراسة نماذج لحنية وتحليلاً للبناء الإيقاعي المصاحب لهذه الألحان مع تدوين الألحان تدويناً علمياً باستخدم أساليب التدوين الحديثة، مما ساعد المؤلفة على الكشف عن الخصائص الفنية لكل نموذج ولحن مع الحرص على شرح أسلوب الأداء والمهارات التكتيكية لكل عازف، ورصد البناء الموسيقي لكل مقطوعة. وقد اشتمل الكتاب على أربع وعشرين مقطوعة دونتها المؤلفة تدويناً دقيقاً مع تحليل كامل لكل مقطوعة سواء من حيث البناء الموسيقي أو الأداء والسياق الوظيفي لكل منها، مع تقديم نبذة تاريخية باعتبار أن هذه الآلات ذات أبعاد تاريخية تمتد في تاريخ الإنسانية حقباً عديدة. وقد عكفت المؤلفة على رصد الدراسات السابقة ذات العلاقة بموضوع الكتاب. كما حرصت على استخدام المنهج الوصفي مع تقديم بعض الرسومات التوضيحية والكشافات التحليلية التي تتضمنت قوائم للأشكال، والصور، والنماذج اللحنية، والمدونات، والجداول المقارنة.

فن الزجل المصري

وفي مجال الأدب الشعبي المصري صدر عام 2013 كتاب «أزجال الشيخ خلف الغباري: دراسة في فن الزجل» لعوض الغباري عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ضمن سلسلة الثقافة الشعبية رقم (7). والكتاب يقع في حوالي 220 صفحة من القطع المتوسط. وواضح من العنوان واسم المؤلف صلة القرابة العائلية بينهما. والكتاب يتناول أشعار رائد فن الزجل المصري في العصر المملوكي، وهو الشيخ «خلف الغباري» الذي عاش في القرن الثامن الهجري/ الرابع عشر الميلادي. وقد قام المؤلف بجمع أشعار الغباري من بطون المصادر المختلفة، لأن دواوينه قد فُقدت، فأضاف بهذا العمل ديواناً جديداً أضاء به جانباً مجهولاً

من التراث المصري العامي الذي كان له أهمية في الكشف عن خصائص الأدب العامي المصري ممثلاً في فن الزجل.

ويستطرد المؤلف في تقديمه للكتاب مشيراً إلى أن الغباري قد تميز في أزجاله التاريخية، كما تميزت أزجاله في المثل والحكمة والغزل والطبيعة، مما دعا المؤلف إلى تحليل مضمونها، ونقد مصطلحها مقارناً بمصطلحات الفنون الأدبية التي تداخلت مع الزجل، خاصة الموشح. وقد عالج هذا الكتاب الخصوصية اللغوية لأزجال الغباري فضلاً عن كشفه لأبعادها الجمالية ممثلة في صورها الفنية وموسيقاها. وعلى هذا النحو تضمن الكتاب عرضاً وتحليلاً لأزجال الغباري مصنفاً إياها إلى: الأزجال التاريخية- أزجال الحكمة والمثل- أزجال الغزل والطبيعة. ثم استعرض هذه الأزجال في ضوء تقنيات الزجل: موضوعات الزجل- اللغة- الخيال- الموسيقى. وتنهي هذا العرض بمقطع من زجل الغباري يصف فيه نساء مصر قائلاً:

وملاح مصر قالت إحنا
أصحاب الوجوه الملاح
والحلاوة وطيبة الأخلاق
مبـــــــــــــــاح
واحنا بدور الليـــــــل
وشموس الصبـــــاح
وفي الألفاظ والظرف والمعنى
ليس لنا حد صـــــــار
وورثنا الحسن من يوسف
واكتسبنا الفخـــــــار

فنون الفرجة الشعبية

وفي إطار الدراسات المهتمة بفنون العرض والأداء الشعبي صدر عام 2013 كتاب فنون الفرجة الشعبية وثقافة الطفل لأماني الجندي، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بسلسلة الدراسات الشعبية رقم (157). والكتاب يقع

في 200 صفحة ويحتوي على ثلاثة فصول، تناول الأول خصائص ثقافة الطفل وأهمية الثقافة في حياة الطفل، ومدى ارتباطها وعلاقتها بالنمو الاجتماعي، وترسيخ الانتماء الثقافي للطفل بشكل عام وطفل القرية بشكل خاص. كما تعرضت الباحثة لمفهوم الثقافة الشعبية للطفل في علاقتها بمفاهيم الدراسة الأساسية والتي تتمثل في: الانتماء- الوعي المواطنة- الحفاظ على الممتلكات الاجتماعية.

أما الفصل الثاني فقد خصصته المؤلفة لبحث الوسائط الثقافية للطفل، وتعرضت فيه لمصادر تثقيف الطفل من حيث المؤسسات الرسمية المفروضة كالأسرة والمدرسة والمجتمع. وكذلك الوسائط الاختيارية لتثقيف الطفل كالأغاني والقصص وشعر الأطفال، وأهم مصادرها كتاب الأطفال، ومجلة الطفل، وسينما الطفل، وجريدة الطفل، والمسرح، والإذاعة، والتليفزيون، والمكتبات العامة. وتعرضت أيضاً لخصائص المرحلة العمرية من سن التاسعة إلى الثانية عشرة، وأهم مايميز هذه المرحلة من حيث النمو الجسمي والنمو العقلي والنمو النفسي، وضرورة إشباع هذه الحاجات في البرامج الثقافية والفنية المقدمة لهذه المرحلة. كما قدمت مفهوم الفرجة الشعبية والتثقيف في الريف وأهم عناصرها وأشكالها، وأهمها الأشكال المرتبطة بالدراما

عامة والعرائس خاصة كخيال الظل، والأراجوز، وصندوق الدنيا، والمحبظين، والقرداتي. وقد خلصت المؤلفة انطلاقاً من النتائج العلمية التي توصلت إليها بمجموعة من التوصيات التي تسهم في الارتقاء بفن الفرجة الشعبية في مجال تثقيف الطفل، حيث أثبتت الدراسة فاعلية هذا الفن وجدواه في تنمية الوعي الثقافي لديه. وعلى رأس هذه التوصيات ضرورة العودة إلى هذه الفنون واعتبارها جزءاً من شخصيتنا وهويتنا في مجال الدراما والمسرح وفنون الفرجة. وكذا توجيه أنظار القائمين وصانعي القرار في مجالات الوسائط التثقيفية الشعبية إلى أهمية ودور الفرجة الشعبية في تثقيف الطفل.

أربعة مؤتمرات للهيئة العامة لقصور الثقافة

وفي إطار الفعاليات العلمية الخاصة بالتراث الشعبي عقدت الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة أربعة مؤتمرات علمية عام 2013 بكل من القاهرة والجيزة والقليوبية والمنوفية تناول كل منها جانباً مهماً في حقل البحث العلمي الفولكلوري.. وقد نُشرت أعمال المؤتمرات في أربعة كتب صدرت جميعها عن الإدارة المركزية للدراسات والبحوث التي يرأسها الباحث والشاعر مسعود شومان، وهذه الإدارة تتبع كما أشرنا الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد حفلت بنشاط ملحوظ في الآونة الأخيرة من حيث الاهتمام بالبحث العلمي بالقاهرة وباقي محافظات الجمهورية.. ومن ثم خرجت عن النطاق التقليدي بالظهور دوماً بأضواء المدينة.. بل استطاعت الإدارة المركزية للدراسات والبحوث أن تضيء المحافظات الأخرى بفعاليات عالية المستوى دعت إليها الباحثين من جيل الرواد والشباب سواء بسواء..ولعل هذه المجموعة من المؤتمرات تنطوي على أهمية بالغة في الوقت الراهن، والذي نحتاج فيه لشحذ الهمم للبحث في عناصر الثقافة الشعبية، وجمعها وتدوينها وتوثيقها وحفظها من التشويه والتحريف، وتوظيفها بما يفيد وينفع، ونضيف للتاكيد علي هذا المعنى أن يكون الاهتمام بما يليق بكونها الذاكرة الجمعية للأجداد، والمكون الأساسي لذاكرة ووجدان الأجيال، ومن ثم يجب دراستها بعمق وعناية بالغة من قبل المتخصصين وتوظيفها في خطط التنمية المجتمعية وغيرها:

مؤتمر أطلس المأثورات الشعبية

والمؤتمر الأول الذي نعرض له أُقيمت فعالياته بمحافظة الجيزة تحت عنوان «عشرون عاماً على أطلس المأثورات الشعبية-التحديات والطموحات: أبحاث المؤتمر العلمي الأول لأطلس المأثورات الشعبية»، وقد نُشر في كتاب احتوى على نحو 300 صفحة، شارك فيه مجموعة باحثين وترأسه شمس الدين الحجاجي الذي كتب في مقدمة الدراسات مقالاً بعنوان «عشرون عاماً من العمل الأطلسي الجاد: أحمد شمس الدين الحجاجي». وقدم سعد عبد الرحمن مدير الهيئة العامة لقصور الثقافة لأوراق المؤتمر بمقال حمل عنوان حول خارطة مصر الشعبية وتجذير الهوية. على حين فضل مسعود شومان عنواناً شاعرياً حمل اسم «العاشق التاريخي الذي تورط في الأطلس». أما هشام عبد العزيز مدير أطلس

الفولكلور آنذاك فقد كتب حول أطلس المأثورات الشعبية وحلم التعرف على الذات.

واستهل المجلد أبحاث المؤتمر بدراستين حول الاتجاه العربي لأطلس الفولكلور، الأولى لأحلام ابو زيد التي قدمت دراسة ناقشت فيها بعض التساؤلات والتحديات حول أطالس الفولكلور العربية، وفي الإطار نفسه تعرض سامي عبد الوهاب بطة لتحديات أطلس المأثورات الشعبية في مصر والعالم العربي. ثم قدم أحمد فاروق عثمان دراسة حول أرشفة مواد أطلس المأثورات الشعبية باستخدام المكانز. كما قدم سيد خطاب رؤيته حول أشكال الفرجة الشعبية في العصر الرقمي. وفي إطار الأوراق العلمية المهتمة ببحث فكرة الأطلس ومفهوم الهوية قدم محمد أمين عبد الصمد قراءة أولية حول الضرورة الوطنية لأطلس الفولكلور. كما قدم خالد أبوالليل دراسة حول أطلس المأثورات الشعبية والحفاظ علي الهوية المصرية. كما حفلت الدراسات المقدمة بالمؤتمر ببعض الأوراق التي تعرضت للإطار التنموي فكتبت دعاء صالح حول تجربة دراسات السيرة الهلالية وتنمية المجتمع اجتماعياً وثقافياً متخذة من شاعر الهلالية الراحل عز الدين نصر الدين نموذجاً. وفي الإطار نفسه قدمت جاكلين بشري يواقيم دراسة حول الحرف اليدوية في محافظة كفر الشيخ والاستفادة منها في مشروعات التنمية. أما عبد الحكيم خليل فقد تناول أطلس المأثورات الشعبية بين التحديات ورهانات التطور التنموي ورقة استشراقية. واختُتمت الأوراق بدراسة سعاد إبراهيم خليل حول دور الدراسات الفولكلورية في خطط التنمية المجتمعية.

مؤتمر الحرف التقليدية

تمت فعاليات هذا المؤتمر بمحافظة القليوبية، ونُشرت أوراقه في كتاب مجمع في مايو 2013 في حوالي 500 صفحة. وقدم للمؤتمر سعد عبد الرحمن رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الذي أشار في مقدمة بعنوان «الحرف التقليدية بين النفع والجمال» لدور الهيئة في دعم الحرف التقليدية، ورأس المؤتمر مصطفى عبد الرحيم الذي قدم ورقة بعنوان «رؤية مستقبلية للحرف التقليدية». أما مسعود شومان فقد كتب حول الحرف التقليدية والذات الحضارية. وعرض سالم الشربيني للقصور المتخصصة التي وصفها بذاكرة التراث الوطني.

وقد سُجلت أبحاث المؤتمر في ثلاثة محاور الأول حول إشكاليات الحرف التقليدية، وكتب فيه ياسر بنداري حول الأبعاد والمشكلات المرتبطة بواقع الحرفيين. كما تناول صفوت تهامي المعوقات والإشكاليات التي تواجه الحرف التقليدية مشيراً لاستخدام طفلة المحروسة «البلاص سابقاً» بمحافظة قنا بغية صنع إنتاج خزفي متميز. أما مجدي عزت عبد القادر فقد تناول حقوق الملكية الفكرية للحرف. وحمل المحور الثاني للمؤتمر عنوان «الحرف بين التقليد والتحديث» كتبت فيه أماني شاكر حول الاستفادة من الأساليب الفنية الحديثة في تصميم النسيج المرسم وتنمية الصناعات الحرفية النسيجية في مصر. وتناول علاء صباح تطويع الآلة والتكنولوجيا للحفاظ على الحرف الزجاجية التقليدية. وكتب كل من

طارق عبد الرحمن أحمد وطارق أحمد إبراهيم خليل حول الصناعات التقليدية المصرية ودورها في تنمية المجتمع. أما المحور الثالث والأخير فقد اشتمل مجموعة دراسات حول جماليات الحرف التقليدية، بدأتها منال شلتوت ببحث حول الإبداع التجريبي لحرفة التطعيم بين الفن والتكنولوجيا. تلتها دراسة لضحى الدمرداش حول توظيف الخيامية كأحد الحرف التقليدية لابتكار ملابس معاصرة للسيدات مسايرة لاتجاهات الموضة العالمية. ثم دراسة لسلوى عبد الباري تناولت فيها الحرف التقليدية والاستلهام من التراث بين الأصالة والمعاصرة. وقد حرص القائمون على إعداد كتاب المؤتمر على تسجيل فعاليات المائدة المستديرة التي حملت عنوان «سبل دعم الحرف التقليدية وإحياء التراث». والتي ناقشت أربع أوراق مهمة الأولى لنهى فهمي حول دراسة الفخار في منطقة مصر القديمة. والثانية لأميرة سليمان التي عرضت لدراسة لإحياء أساليب الحرف التقليدية. ثم نهى عفيفى التي ناقشت موضوع زخارف الأطباق النجمية بين الإبداع والصناعة. وأخيراً عرضت هبة الصايغ لمنسوجات القباط كإحدي الحرف النسيجية التقليدية المصرية..

مؤتمر القرية المصرية

وقعت فعاليات هذا المؤتمر بمحافظة المنوفية ونُشرت أبحاثه عام 2013 في كتاب ضم مايقرب من 500 صفحة. بدأ بمقدمة لسعد عبد الرحمن حول القرية المصرية..نظرات متجددة. تلاها مقدمة لمسعود شومان بعنوان «قرى مصر وصياغة الوجود» مشيراً قوله «إننا نحاول في مؤتمرنا هذا أن نقدم وصفاً جيداً وعلمياً للحال والحالة في قريتنا المصرية، من خلال أبحاث نخبة مقدرة من علمائنا لتنطلق الإدارة المركزية للدراسات والبحوث في سابقة هي الأولى لعقد مؤتمرات تتواصل نظرياً وميدانياً مع أدوات ووسائل ومناهج العلوم لاستعادة القرية المصرية برونقها وناسها الفاعلين.

واشتملت أوراق المؤتمر ثلاثة محاور أيضاً المحور الأول حمل عنوان «عمارة القرية المصرية... رؤى وتصورات». واشتمل على مجموعة أبحاث بدأها إسلام محمد هيبة بدراسة نقدية تحليلية حول القيم الجمالية للعمارة الريفية وعلاقتها بالإمكانات الوظيفية والمعيشية في الريف المصري. ثم دراسة محمد سمير حول البناء في القرية المصرية: الفوضى في مقابل التخطيط (مع مقترح لإنقاذ الأرض ونسقها). أما المبحث الأخير في هذا المحور فكان لسامية فاضل التي تناولت البيئة العمرانية للقرية المصرية بين تراث الماضي وحداثة المستقبل. وخُصص المحور الثاني لموضوع «القرية المصرية من منظور اجتماعي» كتب فيه محمد بيومى بحثاً بعنوان «القرية المصرية بين القضاء العرفي والرسمي»، ثم حسنين كشك حول الشخصية الفلاحية بين الثبات والتغير. وأخيراً رفعت البدري الذي اهتم ببحث موضوع تأثير الإعلام الجماهيري على أنماط السلوك في التنمية الريفية. أما المحور الثالث في هذا المؤتمر فكان حول النشاط الريفي بين الموروث وآليات التحديث. تناول فيه إيهاب

الصعيدى بحثاً حول أدوات العمل الزراعي، كما تناول فارس الخياط موضوع تربية الدواجن في القطاع الريفي. واختُتمت أبحاث هذا المحور والكتاب عامة بدراسة أحمد جمعة التي تناول فيها مشاكل الري وأزمة المياه.

مؤتمر الطفل والمستقبل

تمت فعاليات هذا المؤتمر بالقاهرة ونُشرت أوراقه في أبريل 2013، في كتاب اشتمل على 470 صفحة. وقدم له سعد عبد الرحمن بمقدمة بعنوان طفل المستقبل...وطن المستقبل. وترأس المؤتمر جار النبى الحلو الذي كتب مقدمة حول عالم البراءة ورؤى المستقبل قائلاً: «اسمحوا لي في أول لقاء بعالم البراءة- عالم الأطفال- أن أرحب بحواديت الجدات، وبيدبا، وأندرسون، وإيسوب، وأوسكار وايلد، وشخوص ألف ليلة وليلة، والحكايات الشفاهية التي أضافتها الشعوب». وأُرحب بكتابنا: كامل كيلاني، أحمد نجيب، عبد التواب يوسف، يعقوب الشاروني، محمد المنسي قنديل، وآخرين كتبوا الحكاية المدهشة، هؤلاء الأطفال الذين تخفوا في صورة كتاب ليقدموا البهجة للطفل. أما مسعود شومان فقد كتب مقدمة بعنوان «بعيداً عن صكوك الاهتمام بالطفل». وكتبت نجلاء علام - أمين عام المؤتمر- مقدمة بعنوان «مستقبل الطفل المصري بين الحلم والواقع».

أما أبحاث المؤتمر فهي كثيرة ومتنوعة تناولت ثلاثة محاور الأول بعنوان «قصص الأطفال بين التراث والخيال العلمي» وتضمن ثلاثة أبحاث بدأتها عواطف سيد أحمد بدراسة حول ألف ليلة وليلة منبع الحكايات «دنيا زاد» الطفولة الحاضرة في الليالي. ثم محمد الضبع الذي كتب عن كليلة ودمنة ودلالة الرمز. وتناول رجب سعد موضوع قصص الخيال العلمي المقدمة للطفل. أما المحور الثاني فقد تناول أصحابه موضوع «حقوق الطفل بين المواثيق الدولية والقوانين المصرية» من خلال بحثين الأول لمحمد الشافعي حول الطفل في الدستور الجديد صياغة مرتبكة وحقوق غائبة (دراسة مقارنة). والثاني ليعقوب الشاروني حول حقوق الطفل الثقافية.. وفي المحور الثالث المعنون «الوعي السياسي للطفل (الروافد والتكوين)» نجد ثلاث دراسات الأولى لعفاف عويس بعنوان «أطفالنا في عالم يتغير». والثانية لحافظ شمس الدين بعنوان «التربية السياسية ضرورة معرفية للطفل». والثالثة لشاهندة ترك حول الميديا والتنشئة السياسية للطفل المصري. وحفل المؤتمر بمائدتين مستديرتين الأولى حول شعر الأطفال بين الفصحى والعامية، اشترك فيها أحمد سويلم بورقة حول شعر الأطفال بين الفصحي والعامية. وتناول نشأت المصري الشعر بين الأمس واليوم، وناقش عزت ابراهيم الطفل المصري ما بعد2011م وزمن الميديا. وناقشت أمل جمال موضوع أغاني الأطفال وتشكيل الهوية المصرية، وانتهت هذه المائدة بورقة عبده الزراع الذي قدم ورقة بعنوان «قراءة الشعر تفتح آفاق المعرفة». أما المائدة المستديرة الثانية فقد حملت عنوان «الألعاب الشعبية بين الاندثار والبقاء» تضمنت ستة مداخلات الأولى لأحمد زحام حول الألعاب الشعبية بين الاندثار والبقاء،

والثانية لدعاء صالح التي عرضت للألعاب الشعبية ومواجهة خطر الاندثار أسئلة تطمح للإجابة.. ثم تناول فؤاد مرسي ألعاب الأطفال الشعبية بين الاتصال والانفصال. وتساءل إبراهيم محمد حمزة: عطر الزمان الخفي: ألعاب الزمن الجميل..من سرقها؟. والمداخلة الخامسة لصفاء عبد المنعم حول ألعاب الأطفال الشعبية بين الاندثار والبقاء. وأخيراً قدمت عزة أنور مداخلة بعنوان الألعاب الشعبية المفهوم والخصائص والأهمية. وقد سجل الكتاب أيضاً ثلاث شهادات المهمة حول الطفل الأولى لشويكار خليفة حول واقع الرسوم المتحركة العربية- الإنتاج – المواصفات- الآفاق. والثانية لمحمد كشيك بعنوان «في مسألة الكتابة للأطفال»سيرة الكتابة»، وأخيراً قدم عبد التواب يوسف شهادته بعنوان «نحو استراتيجية ثقافية وإعلامية للطفل المصري».

صياغة مستقبل التراث المصري

وفي إطار استعراضنا للفعاليات التي تمت في مصر خلال الأشهر الماضية، نشير هنا لهذا المؤتمر- الذي لم تُطبع أوراقه في كتاب حتى الان- حيث نظمت المبادرة الوطنية لصياغة مستقبل التراث المصري مؤتمرها الأول بالقاهرة يوم الأحد 23 مارس 2014 بقاعة المؤتمرات بالجمعية الجغرافية بوسط القاهرة. وشارك في المبادرة كوادر مصرية من ذوي التخصصات العلمية والخبرات الميدانية المختلفة في قطاع التراث وبصفتها الشخصية من منطلق التزام أخلاقي تجاه التراث المصري. وليس لها أي توجهات سياسية أو حزبية أو مصالح فردية.

وتهدف المبادرة إلى تقييم الوضع الحالي واقتراح منظومة مستقبلية لإدارة وتنمية التراث المصري، من خلال استراتيجية متكاملة تشمل التعريف بعناصر التراث المصري والمؤسسات المعنية به وتحديد أدوارها وعلاقاتها التنظيمية، مع وضع تصور أفضل لهيكلة وتطوير مؤسسات التراث طبقاً للمنهجية الحديثة لمؤسسات التراث الدولية التي تشترك مصر بعضويتها وطبقاً لتوصيات اللقاءات العلمية ذات الصلة بالتراث المصري. كما تسعى المبادرة لتقديم حلول (عاجلة وطويلة المدى) لتأمين المتاحف ومواقع التراث وإدارة الأزمات وتنمية الموارد البشرية والتمويل الذاتي واقتراحات لحزمة من التشريعات تتناسب مع الهيكلة الجديدة وتعزز من حماية التراث المصري. وكان اعضاء المبادرة قد عقدوا عدداً من اللقاءات في الآونة الأخيرة في شكل مناقشات مفتوحة لمائدة مستديرة شارك فيها الجميع بأفكاره لكل محور معروض للنقاش. كما شكلت المبادرة لجان عمل متخصصة (مثل لجنة الهيكلة – لجنة تنمية الموارد البشرية – لجنة التمويل – لجنة حماية المواقع والمتاحف – اللجنة القانونية – لجنة التراث المعماري والعمراني – لجنة التراث الطبيعي – لجنة التراث اللامادي)، كما تواصلت المبادرة مع بعض الخبراء المتخصصين في جوانب المبادرة بإجراء جلسات استماع للاستفادة من تخصصاتهم واستكمال المنهج الاستراتيجي للمبادرة. وتمثل هذه المبادرة نقطة بداية وحجر أساس للتواصل والتنسيق بين الجهود الوطنية لمؤسسات التراث المصري والعاملين فيها والخبراء المختصين وواضعي السياسات والمؤسسات العلمية والتنفيذية والأهلية ذات الصلة. ويأتي هذا المؤتمر الأول للمبادرة، لعرض الخطوط العامة للمبادرة والتواصل مع كل المهتمين بشأن التراث المصري لتلقي اقتراحهم ورؤيتهم الاستراتيجية. كما تدعو المبادرة لعقد مؤتمر علمي مهني جامع بنهاية شهر إبريل 2014 بمشاركة كل الخبرات والكفاءات المصرية والمبادرات الوطنية الأخرى للتوصل للصياغة النهائية للخطة الاستراتيجية لمستقبل التراث المصري ورفعها للجهات الرسمية بالدولة.

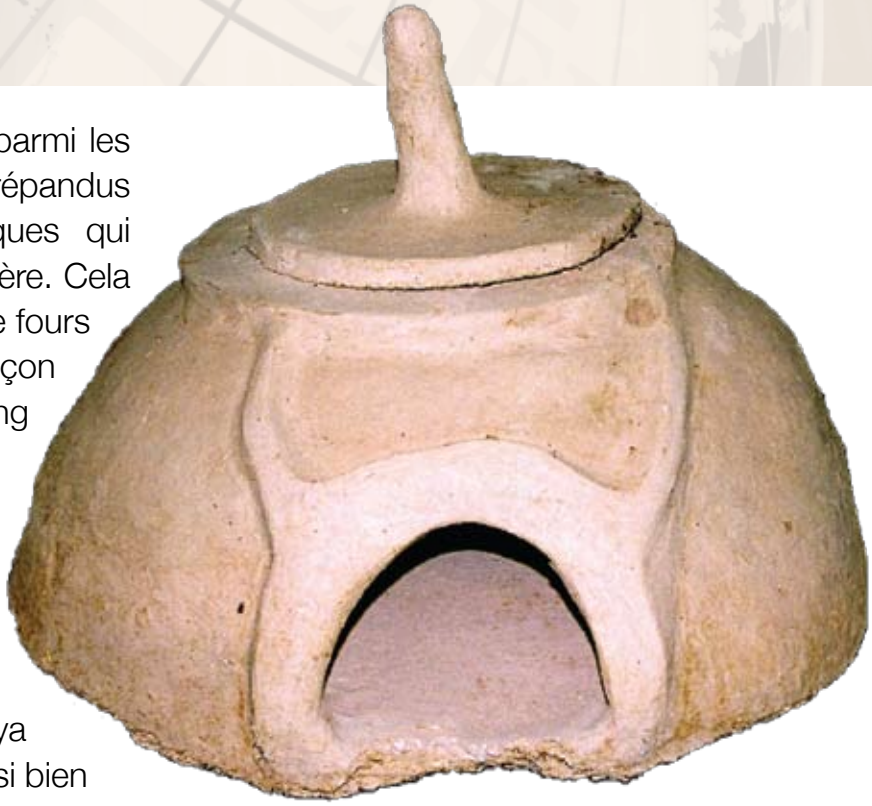
avec ceux aujourd'hui en usage, beaucoup de similarités peuvent être constatées aussi bien au plan de la forme que des matériaux utilisés, ce qui permet de supposer une continuité de la culture paysanne et villageoise au long de toutes ces époques.

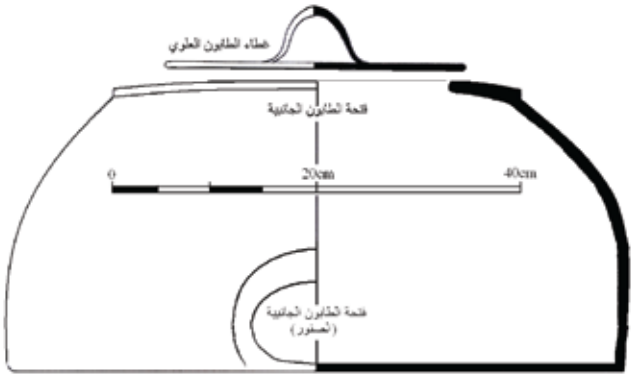
Alors que la fabrication et l'utilisation de certains des fours en poterie comme la taboun et la waqqadiaya marquent, aujourd'hui, un certain recul et paraissent quasiment voués à disparaître, ceux que l'on connaît sous le nom de tannours continuent encore à être répandus ; on peut même dire qu'ils sont de plus en plus utilisés au plan commercial, dans les boulangeries aussi bien que dans les restaurants modernes. Cela s'explique, la plupart du temps, par le type de combustible utilisé dans chaque genre de four. Taboun et waqqadiya ont besoin de combustibles solides, matériau qui s'est raréfié en raison du recul de l'agriculture traditionnelle, alors que le tannour peut marcher, notamment, au pétrole ou au gaz.

Dhif Allah Mohamed Oubaïdat
Jordanie

sont même devenus parmi les témoignages les plus répandus des différentes époques qui mènent jusqu'à notre ère. Cela prouve que ce type de fours a été en usage de façon ininterrompue, au long des âges.

A côté du taboun, le pays de Cham (la terre de Syrie) a connu d'autres types de fours comme le tannour ou la waqqadiya qui se distinguent aussi bien par les matériaux utilisés dans leur fabrication que par la nature de leur fonctionnement. Chaque type de four semble avoir été répandu dans une région particulière. Dans les provinces de la Jordanie, par exemple, le taboun se rencontrait fréquemment sur les hauteurs tandis que la waqqadiya était caractéristique des vallées profondes (aghwars), ce qui peut s'expliquer par le type de combustible disponible localement, sans parler des contraintes climatiques. Il faut





également noter que taboun et tannour peuvent coexister dans la même maison.

Si l'on compare les différents fours en poterie découverts sur les sites archéologiques et appartenant à des âges différents

LES FOURS A PAIN EN ARGILE

Les fours à pain en argile, par-delà leurs fonctions et finalités, sont l'un des moyens inventés par l'homme pour apprivoiser le feu et l'utiliser pour les besoins de la vie quotidienne. Les fours existent depuis les temps les plus reculés : les traces les plus anciennes, qui furent découvertes sur le site archéologique de la grotte de Klisoura, au sud de la Grèce, permettent de les faire remonter au paléolithique moyen (100 000-40 000 avant J.C.). On a également mis au jour sur ce site les vestiges de fours en poterie qui se trouvaient dans des strates datant du paléolithique supérieur (40 000-20 000 avant J.C.).

En terre de Syrie, les traces les plus anciennes de l'utilisation par l'homme de fours en poterie remontent à la période néolithique (8500-4500 avant J.C.), ainsi que l'ont montré les fouilles archéologiques sur le site de Basta, au sud de la Jordanie, où l'on a dégagé de nombreux fragments que Gebel a qualifiés de « tessons de tabouns (petits fours en poterie de forme verticale). D'autres vestiges de fours en poterie ont ensuite été découverts et

analytique appliquée à un genre de chanson appartenant au patrimoine musical tunisien, et plus précisément à la région de Jbeniana. Il s'agit du sawt de 'al jennat (sur les paradis) qui figure parmi un grand nombre d'occurrences musicales, différentes les unes des autres par la forme et le contenu, que nous avons collectées et classées au cours de l'enquête sur le terrain que nous avons menée dans le cadre de la préparation d'un master de musique et d'ethnologie musicale.

La chanson populaire se définit comme « la chanson qu'un peuple fredonne, intériorise et se transmet de génération en génération, une chanson qui émane de son être profond et exprime ses espérances ; il n'est pas impératif que ce peuple en soit l'auteur, il suffit qu'il l'ait empruntée à son auteur anonyme et qu'il se la soit appropriée de façon à l'intégrer à son patrimoine. »

La chanson populaire représente la partie résiduelle de longues épreuves endurées par les aïeuls et la quintessence de leur interaction avec la géographie, le milieu naturel et le vécu historique. Elle « jaillit du plus profond de chaque peuple dont elle exprime les multiples préoccupations et aspirations ; elle accompagne toutes les étapes de son existence ainsi que ses cérémonies, aussi bien privées que publiques, religieuses que profanes. »

Nous avons conclu de l'ensemble des études consultées sur la chanson populaire que celle-ci est étroitement liée à la vie de l'homme à ses différentes étapes, et c'est pourquoi elle est si riche et diverse dans sa forme et ses thèmes qui varient selon les célébrations, qu'elles aient un caractère religieux ou profane.

Les conclusions auxquelles nous a conduit, au plan musical, notre étude analytique du sawt appelé 'al jannet, aboutissent à la conviction que ce type de chanson repose sur un ensemble de significations produites par le peuple pour qu'elles soient la meilleure expression de ses sentiments et de ses élans. Il serait injuste de qualifier ce type de musique de « simpliste » car il s'agit, au contraire, d'un art élevé dans sa conception et riche par sa structure rythmique et mélodique.

Fatma Zekri
Tunisie

LE LANGAGE MUSICAL DE LA CHANSON POPULAIRE

Etude analytique du sawt en tant qu'exemple

Le discours musical s'inscrit dans le cadre d'une pensée musicale fondée essentiellement sur un ensemble de symboles, de signes, de suggestions et d'autres formes d'expression qui varient selon le milieu, la culture, les us et coutumes et autres éléments qui confèrent à chaque peuple sa spécificité. C'est pourquoi nous croyons que le langage musical des chansons populaires, sous leurs diverses formes, doit être étudié de façon approfondie de manière à identifier certaines formes musicales spécifiques qui permettraient de définir l'identité artistique du peuple qui nous a donné telle ou telle musique.

L'auteur a voulu présenter dans cette étude une approche analytique d'un type de chanson populaire répandu dans certaines régions de la Tunisie que l'on appelle as-sawt (littéralement : le chant). Nous essaierons de mettre en évidence les différents éléments artistiques constitutifs de ce type de chant et, partant, les spécificités du langage musical qui le caractérisent et qui peuvent nous donner un éclairage sur la nature et les références musicales et culturelles de cette forme de création artistique.

Beaucoup de questions continuent en effet à se poser concernant le langage musical et sa signification. Nous essaierons en tant que musicologue d'y répondre à travers la présentation d'une approche

communication qui s'infiltrent à l'intérieur de toutes les sociétés.

La mondialisation continue en effet à imposer d'immenses défis aux deux peuples qui sont menacés de perdre leur identité et l'héritage culturel qui en est la base et de voir disparaître des pans entiers de leur patrimoine. Aussi est-il plus que jamais nécessaire de multiplier sur place, c'est-à-dire dans les régions frontalières, à l'est du Maroc et à l'ouest de l'Algérie, les événements culturels, de manière à sauvegarder, à travers des célébrations communes, cette identité culturelle reçue en partage et à donner aux nouvelles générations le goût de cette culture, tout en œuvrant à l'archiver et à la documenter afin qu'elle demeure un solide facteur d'unité entre les deux pays et contribue à l'élimination des différends artificiels hérités de l'ère coloniale. C'est ainsi seulement que se renforceront les sentiments de solidarité et de proximité entre les deux peuples voisins dont les jeunes générations connaissent souvent mal les valeurs culturelles authentiques qui les unissent. Ces célébrations auraient, en outre, de grandes retombées sur le plan économique car elles devraient devenir un facteur d'attractivité touristique et environnementale propre à impulser le développement intégré de l'ensemble de la région et à contribuer au rayonnement tant local que national et international de ces deux régions du Maghreb, grâce à la préservation, à la protection et à la défense de leur patrimoine commun face aux menaces de la mondialisation.

Al Zoubeïr Mahdad
Maroc

LA DANSE DU ‘ALLAOUI OU LA DABKA MAGHREBINE

Les deux peuples marocain et algérien se partagent, dans bien des domaines, le même patrimoine populaire. Les origines communes de nombreuses tribus et familles des deux pays, l’histoire, la géographie et la communauté de destin constituent autant de facteurs qui influent sur la culture des populations vivant de part et d’autre de la frontière ainsi que sur les formes artistiques par lesquelles elles s’expriment et les critères de goût qui s’en dégagent. C’est là que se trouvent en effet les fondements sur lesquels repose la mémoire commune aux deux peuples marocain et algérien.

Ce patrimoine artistique reçu en partage se compose de traditions vestimentaires ou alimentaires. Il s’étend à la musique, à la danse, et à bien d’autres arts. C’est lui qui constitue l’identité et la sensibilité qui définit la personnalité commune aux populations de cette région du Maghreb et leur confère la capacité d’affronter les défis de l’invasion culturelle et des avancées hégémoniques des autres civilisations aussi bien que la menace de cette acculturation pernicieuse liée à l’expansion rapide des technologies modernes de la

notamment économiques, le nombre étant en soi un indicateur de puissance et d'invulnérabilité. Les enfants de la tribu constituent de leur côté les forces vives du groupe et sa véritable richesse que la tribu veille à développer pour que les jeunes générations réalisent pleinement les espoirs placés en elles.

Quant aux différentes étapes du mariage bédouin elles témoignent de l'attachement de ces communautés aux aspects formels de l'événement à travers lesquels elles affirment leur profonde fidélité à des traditions symbolisant l'authenticité, la dignité sociale, la manifestation de la grandeur et l'exhibition de l'éclat social au sein du groupe. C'est à ce niveau, précisément, que l'on peut saisir certains aspects de l'intelligence sociétale et culturelle des bédouins qui demeurent attachés à ces canaux de transmission entre les diverses parties du groupe qui garantissent la position et le statut de chacun au sein de la tribu.

Les rites et aux célébrations sont significatifs de la place de la liesse, de la communion festive dans la mentalité des bédouins qui font de la noce une occasion pour proclamer leur amour de la vie. Les festivités qui accompagnent le mariage chez les bédouins ressembleraient à un carnaval auquel participent femmes, hommes, jeunes et enfants.

Haythem Serhane
Jordanie

société bédouine veille à cette continuité, affirmant ainsi son attachement à des traditions et coutumes émanant de son être profond qui se sont construites à partir des expériences de ce groupe humain soucieux de préserver ses valeurs authentiques qui garantissent la solidité et pérennité du tissu social. La tribu est en effet considérée comme un édifice social cohérent que tous les membres veillent à renforcer car il est l'expression d'une appartenance absolue et d'une loyauté sans faille.

La noce bédouine est en soi une manifestation culturelle pleine de significations et de symboles qui témoignent de l'enracinement des valeurs et de la vivacité des coutumes qui confèrent à la sphère culturelle bédouine son autonomie et son authenticité. C'est dans ce cadre que s'inscrit la symbolique du mariage qui ne vise pas uniquement à jeter les bases d'une nouvelle famille mais tend à réaliser une plus grande intégration à la tribu en tant que celle-ci représente la grande famille qui veille à la sécurité des individus, défend leurs intérêts et soutient leurs entreprises et leurs aspirations.

L'un des aspects saillants du mariage bédouin est qu'il émane d'une attitude traditionnaliste qui appréhende le mariage à partir d'une vision pragmatique fondée sur un système de valeurs qui ne reconnaissent que la relation légale entre l'homme et la femme. Ces valeurs s'expriment, en outre, à travers la l'exaltation de l'idée du mariage qui est inculquée à l'enfant dès son plus jeune âge. Les modes d'organisation de cette alliance chez les bédouins sont révélatrices des concepts qu'ils sont fiers de défendre et d'enraciner. La notion de nassab (lignée) est essentielle. Epousailles et multiplication des naissances émanent d'une mentalité qui glorifie le nombre et accorde la plus haute importance aux notions de puissance et de prééminence qui sont, dans la conscience du bédouin, liées à la force, au prestige et à l'influence de la tribu. L'importance numérique de la tribu vient s'ajouter à celle de ses autres ressources,

LA NOCE BEDOUINE INTRODUCTION A LA LECTURE DES SIGNES ET DES SYMBOLES

Le mariage est l'une des manifestations sociales les plus importantes de la vie des hommes, en raison du rôle qu'il joue en tant que principe d'organisation sociale et garantie de pérennité des sociétés humaines. Il est, en outre, révélateur du mode de pensée des différents groupes humains et se présente comme un miroir des traditions et des us et coutumes reçues en héritage par ces groupes autant qu'il est l'expression de leurs conceptions, non seulement en ce qui concerne les rapports sociaux mais aussi l'existence et l'univers en tant que tout.

La perception du mariage et les coutumes qui y sont liés diffèrent selon les cultures et les civilisations. Il est certain qu'en ce qui concerne le mariage la société jordanienne a des traditions qui sont communes à toutes les régions du pays, mais il s'agit du mariage en tant qu'événement pris globalement et non pas en chacun de ses détails. En d'autres termes, la société jordanienne est profondément attachée au mariage en tant que système d'organisation sociale.

Le mariage bédouin en Jordanie a conservé ses traditions particulières héritées, de génération en génération, au cours des âges. La

également nécessaires à son existence. C'est en veillant à cet équilibre que l'on protègera sans doute l'enfant contre les abus et le laisser-aller.

Les chercheurs qui se sont intéressés à la question ont certainement noté que les activités ludiques des enfants n'ont pas vraiment retenu l'attention des historiens arabes. On trouve certes, ici et là, des allusions, du reste difficiles à exploiter, ou alors un petit nombre d'écrits guère plus longs que de brèves épîtres, mais cela va rarement plus loin. Un tel déficit pourrait s'expliquer par le fait que les savants arabes qui se sont intéressés à l'éducation de l'enfant se sont concentrés, pour l'essentiel, sur l'enseignement, considérant le jeu comme un penchant naturel auquel l'enfant cède dès qu'il commence à faire ses premiers pas – un besoin inné qui n'exige ni encadrement ni apprentissage.

Forts de cette conviction, les éducateurs se sont surtout occupés des acquis liés à l'éducation et à l'école tels que la lecture, l'écriture, la récitation, le civisme ou la religion. Le plus souvent la question du jeu n'est abordée que de façon fortuite, à travers des allusions qui relèvent, dans la plupart des cas, de la mise en garde contre les excès et de l'insistance sur les limites à imposer à l'enfant pour qu'il ne se détourne pas de la discipline et des activités « sérieuses » qui détermineront les étapes à venir de son existence et pour que les activités ludiques ne continuent pas à occuper une place trop importante jusqu'à un âge où l'enfance « devrait » se terminer.

Rachid Al Aafaki

Maroc

REGARDS SUR LES JEUX D'ENFANTS AU MAROC

Les jeux occupent une place aussi importante dans la vie de l'enfant que les autres activités tels que l'école, la nourriture, l'habillement, etc. qui jouent également un rôle essentiel dans la formation de sa personnalité et contribuent à le préparer à jouer les rôles que l'avenir lui réserve. Certains spécialistes vont jusqu'à affirmer que les activités ludiques sont aussi nécessaires au bon développement de l'enfant que l'air pur, les rayons du soleil, l'eau potable, la nourriture ou le sommeil. Le jeu permet en effet à l'enfant de donner libre cours à ses élans naturels ; il permet également à l'éducateur de lui inculquer des connaissances mais aussi des vertus tels que la maîtrise de soi, l'audace, la volonté ou le courage.

Toute privation ou lacune dans ce domaine ne peut qu'avoir des conséquences négatives sur l'enfant. Mais laisser le jeu envahir son quotidien et occuper une place disproportionnée dans sa vie est tout aussi négatif. La solution devrait consister à trouver le juste équilibre en lui offrant les moyens de se livrer de façon raisonnable à ses jeux favoris mais sans que cela empiète sur les autres activités qui sont

sous diverses formes, dans ces œuvres où l'évocation de la noble sépulture se mêle aux hymnes à la Révélation. Nombreux sont en effet les poèmes où Ibn Qaytoun, louant les hautes vertus du Prophète, en vient à évoquer la noble sépulture et à dire son aspiration à visiter les Lieux saints de Médine afin d'y trouver le réconfort, de déplorer les vicissitudes du sort et d'implorer la bénédiction divine. C'est la figure du Prophète, fréquemment évoquée dans ses poèmes, qu'il implore pour trouver la consolation dans cet état où il se sent séparé de son âme même, étranger à elle. Et c'est vers un univers d'apaisement et de profonde sécurité intérieure que le transporte le colloque avec le Saint Messager qu'instaure le discours inspiré par le vœu de se rendre à Médine pour se recueillir sur la noble sépulture.

Abdellatif Hanni
Algérie

a creusé sa voie et trouvé sa source d'inspiration. Et ce sont des motivations où se mêlent religion et nationalisme qui ont permis l'éclosion de ces poésies récitées en public à l'occasion des célébrations religieuses, celles liées au mouled (anniversaire de la naissance du Prophète) autant que les autres, sous leurs diverses formes et dans toute leur variété.

« La thématique religieuse n'a cessé de se développer et de se renforcer. Elle a fini par dominer la vie intellectuelle, politique et culturelle, élargissant d'autant l'impact de ce type de poésie. Et l'on a vu les poètes se tourner de plus en plus vers les temps bénis de la Révélation qu'ils érigeaient comme un rempart contre l'injustice qui leur était imposée. Les chants à la gloire du Prophète (madaih) sont devenus autant de refuges où le créateur trouvait force et consolation. Les poètes concevaient leurs poèmes comme autant de déplorations inspirées par l'état auquel le pays était réduit. En célébrant le Prophète – que la Paix et la Prière soient sur Lui –, ils s'éloignaient en fait d'une réalité où ils ne trouvaient guère de raison d'espérer. La Révélation était devenue un abri et une source d'inspiration. »

Les poètes populaires ont nourri leurs œuvres des innombrables motifs où ils exprimaient leur amour de la patrie, leur nostalgie de la liberté perdue, leur haine et leur rejet du colonisateur. Leurs poèmes ne furent en aucune façon une forme de divertissement (fût-ce au sens pascalien) ni une vaine lamentation sur un passé révolu, mais bien l'expression des regrets et de l'affliction qui les tenaillaient.

Le recueil de poésies d'Ibn Qaytoun contient de nombreux poèmes consacrés aux élans de profonde nostalgie que la noble sépulture du Prophète et les Lieux Saints de Médine suscitent chez le poète. Un amour profond pour la haute figure du Messager de Dieu ne cesse ainsi de s'exprimer,

L'ASPIRATION A LA NOBLE SEPULTURE DU PROPHETE DANS LA POESIE POPULAIRE ALGERIENNE

L'exemple du poème « Depuis Thèbes » d'Ibn Qaytoun

La poésie populaire algérienne a toujours puisé dans l'Islam ses thèmes et les formes de son expression artistique. Cette tradition s'explique par la formation religieuse des poètes populaires de ce pays. Ceux-ci se sont en effet, dans la plupart des cas, instruits en fréquentant les zaouias (mausolées des saints) où ils apprenaient le Saint Coran et la Sîra (actes et dits) du Noble Prophète et s'imprégnaient des rites et traditions islamiques. Cela a en outre contribué, pour une large part, à leur apprentissage de la langue et de la littérature arabes. Mais il ne faut pas non plus oublier que c'est l'épreuve du colonialisme qui a été, pour beaucoup de ces apprenants, à l'origine de leur vocation poétique autant qu'elle a exalté leurs sentiments religieux. Ils ont ainsi pris conscience du défi que représente la puissance coloniale française qui a envahi et asservi leur pays, et se sont tournés vers l'Islam qui est devenu la référence fondamentale de leur création poétique et un moyen efficace pour convaincre les gens de l'impérieuse nécessité d'entreprendre le Djihad (la guerre sainte) pour libérer le pays du joug colonial.

Tel est le contexte dans lequel la poésie religieuse algérienne

distinction n'est faite entre littérature populaire et récits légendaires.

L'étude s'inspire certes, par moments, de ce type de recherches où les deux genres se trouvent confondus, mais seulement là où ces sources répondent à ses propres finalités et à la construction du sens qu'impose la lecture du récit légendaire.

Ce récit est en soi une œuvre littéraire dans la mesure où il a pour base un texte dont les constituants se fondent en une construction harmonieuse, même si les principes d'harmonie et de cohérence se cachent dans les profondeurs de la trame narrative, du fait de la prééminence des composantes imaginaires et des événements qui sortent de l'ordinaire. Pour autant que l'œuvre littéraire constitue un tout harmonieux dans sa structure, il nous faut en effet postuler que la signification de chacun de ses éléments constitutifs (c'est-à-dire de chacun de ses segments narratifs) ne peut être perçue en dehors de sa relation avec les autres éléments. Le récit légendaire, en tant qu'il est un genre littéraire qui a ses spécificités, constitue en effet une structure unificatrice où la forme est liée à un contenu spécifique, à savoir l'ordre des segments qui obéissent à une temporalité interne au récit ; et où le contenu a, lui aussi, une forme qui lui est propre, à savoir celle de la succession des événements et leur interaction sociale et intellectuelle.

Sur cette base, l'auteur étudie Al Jena'ada en tant qu'œuvre littéraire parfaitement structurée et ouverte sur de multiples significations ; il examine les éléments sur lesquels le récit fonde son architecture harmonieuse et dont il tire son principe de cohérence ; il interroge enfin la façon dont le texte génère du sens grâce à ses propres composantes et à son système de renvois et de références.

Intissar Qaed al Banna
Bahreïn

arracher à la sorcière les serviettes ensorcelées qu'elle cachait en son sein et réussissent ainsi à défaire le sort jeté à la belle enfant. Le roi fait ensuite semblant d'inviter la sorcière à déjeuner et en profite pour la jeter dans une marmite d'eau bouillante en lui faisant croire qu'il s'agit d'un plat de mouton. Telle est la fin de la méchante sorcière, le royaume est débarrassé de ses maléfices et tous vont dès lors vivre dans la paix et le bonheur.

Le conte d'Al Jena'ada est à classer dans le genre du récit légendaire car sa structure diffère de celle des autres types de récits, en particulier des contes populaires. Sa structure est en effet plus proche de celle des formes littéraires et présente des points communs avec l'univers du rêve et de l'imagination qui donne toute sa cohérence au récit légendaire. Or ce récit relève entièrement de la littérature, alors que le conte populaire est profondément imprégné de réalité vivante et n'a pas un caractère purement littéraire.

On trouve, en fait, dans certains ouvrages consacrés à la littérature populaire, des confusions entre les deux genres du conte populaire et du récit légendaire, les critiques mettant sous la même rubrique de « contes populaires » tout ce qui relève du vieux patrimoine narratif. Certains chercheurs considèrent même les récits animaliers et les histoires de démons comme des récits légendaires, sans procéder aux vérifications nécessaires, notamment en ce qui concerne les fonctions des personnages, qu'ils soient imaginaires ou réels, de sorte qu'aucune

FORME ET SIGNIFICATION DU RECIT LEGENDAIRE

Le conte d'Al Jena'ada comme exemple

Le conte d'Al Jena'ada nous vient d'Arabie Saoudite. Il s'agit, pour l'essentiel, de l'histoire d'un pauvre pêcheur qui reçoit en cadeau une caisse de poissons dont l'un se transforme en une belle jeune fille qui se met au service de cet homme sans qu'il s'en aperçoive. Mais, dès qu'il découvre cette personne, le pauvre pêcheur va l'aimer et la traiter comme sa propre fille. Il la met notamment en garde contre une sorcière qui habite dans la même ville. Un jour que la jeune fille est occupée à coudre le vent fait s'envoler la pièce de tissu sur laquelle elle travaille. La voyant sortir pour récupérer son bien, la sorcière lui jette un sort : la jeune fille va désormais passer ses journées à dormir et ses nuits à rester éveillée. Le pêcheur en est profondément affecté, il décide de l'enfermer dans un mausolée de sucre qu'il a bâti pour elle. Un jour qu'il faisait sa promenade en ville, le roi voit son cheval s'arrêter net et se mettre à brouter le mausolée. Il découvre alors l'existence de cette jeune fille et apprend son histoire avec la sorcière. Or le roi avait secrètement épousé la sorcière et avait eu d'elle un enfant de trois ans. Le père et l'enfant se mettent à deux pour

termes : « Même si le conte merveilleux a une construction bien définie, ce type de récit est, en fin de compte, structurellement lié aux rites et aux conceptions en vigueur dans les sociétés primitives. Mais la relation entre le folklore et l'ethnographie n'est pas toujours directe, même si les deux doivent nécessairement coexister dans chaque cas particulier. Pour le vérifier, nous devons d'abord trouver la composante ethnographique qui est à la base de cette matière folklorique, ensuite mettre en lumière les concepts qui en relèvent, enfin suivre le processus de transformation de la composante folklorique. »

Propp s'interroge également, dans l'introduction de son ouvrage, sur le meilleur moyen d'analyser le conte en le replaçant dans son contexte historique et d'enquêter sur ses racines. Il estime que sa méthode d'analyse diffère des approches fondées sur la comparaison entre les contes ou la mise en relation de ces récits avec les données et événements historiques. Son projet consiste à rechercher les vieilles réalités historiques qui ont généré le conte russe et à définir les critères sur la base desquels ces temps historiques ont donné forme au conte et en sont devenus la racine.

Propp considère également que la critique et l'autocritique sont, pour tout chercheur, l'un des fondements scientifiques de la démarche à adopter, car c'est ainsi seulement qu'il peut présenter au public des résultats clairs et vérifiables. L'une des écoles que Propp critique est l'école mythologique qui est la première à prétendre que la similarité apparente entre deux manifestations et leur superficielle conformité extérieure sont en elles-mêmes la preuve de leur corrélation historique.

Yaqub Al-Muharraqi
Bahreïn

longueur des développements auxquels l'enquête l'avait conduit.

Comme elle « nous fait remonter, ainsi que l'affirment Daniel Fabre et Jean-Claude Schmidt dans leur introduction à l'ouvrage, aux origines même de la société, la racine du conte est, par définition, hors du temps. Toute la construction mise en place par Propp peut être lue comme une explication des significations intemporelles du conte merveilleux qui traite, en réalité, de la monarchie héréditaire, de l'habilitation en vue du passage à l'étape de la jeunesse, du voyage de l'âme dans l'autre monde. »

Mais le livre ne se borne à mettre en lumière ces points, il procède à une vaste enquête historique, ethnographique et folklorique à l'échelle de la planète. Propp était en avance de trente ans sur son époque dans sa défense de la valeur ethnographique du folklore. L'idée centrale et le principe de départ de l'ethnographie dont Propp a fait, dans cet ouvrage, la pierre angulaire de sa méthode a été résumée par son élève Boris Nikolaïevitch Boutilov (1919-1997) en ces

VLADIMIR PROPP ET LA METHODOLOGIE D'ETUDE DE LA CULTURE POPULAIRE

Ayant posé les fondements théoriques pour une étude rigoureuse du conte, Propp a voulu en connaître les racines historiques dans son grand ouvrage intitulé Les Racines historiques du conte merveilleux, paru en 1946, et dont la version française a été publiée pour la première fois en 1983. C'est cette version qui nous servira de base pour faire connaître la visée historique du projet proppien relatif à l'étude du conte.

Le livre se compose d'une introduction et de dix chapitres intitulés, respectivement: l'ouverture du conte ; la forêt enchantée ; la grande maison ; le don magique ; le passage ; à proximité du fleuve de feu ; loin du pays des trois fois neuf ; la fiancée ; le conte en tant que tout. Cet ouvrage est considéré comme le deuxième tome de l'étude du conte que Propp a appelée : La Morphologie du conte. En fait Propp pensait, au départ, ajouter à son premier livre un chapitre sur « les racines historiques du conte merveilleux » mais il s'est trouvé amené à publier cette étude dans un volume à part, vu la

a eu et continue d'avoir de graves conséquences sur notre perception du patrimoine, en général, du patrimoine populaire, en particulier, et, il va de soi, de l'identité.

Cinquièmement : la nécessité pour le monde arabe d'élaborer un nouveau type d'approche, dans tous les domaines, et en particulier au niveau du renouvellement de la pensée, de la protection des savants et de la promotion de la recherche ; la nécessité, également, de défendre la langue arabe et de lui donner une place centrale dans nos actions et préoccupations. Cet effort de renouvellement ne saurait donner ses fruits que par le travail sur le terrain, sur la base des valeurs et de l'héritage, en tant que celui-ci constitue un tout.

Sixièmement : l'enseignement supérieur doit faire l'objet d'une attention particulière ; il doit jouer un rôle important non pas seulement en tant que moyen d'acquisition des savoirs mais aussi en tant que production du savoir, investissement dans le champ du savoir et élargissement de la base des connaissances, de sorte qu'une plateforme soit créée qui devienne une base culturelle polyvalente pour l'ensemble de la société arabe.

Septièmement : remettre en question l'ordre arabe de l'information, en tant que tout et au niveau de ses différentes composantes, en tenant compte du rôle crucial de l'information, à notre époque, et de sa contribution essentielle à la diffusion des savoirs.

Huitièmement : la littérature populaire représente l'élément le plus important pour tout ce qui concerne le patrimoine et la sauvegarde de l'identité. C'est cette littérature qui recèle en tant que telle certaines des composantes les plus essentielles de la personnalité arabe ; c'est en elle que se concentrent certaines des formes de création qui sont les plus révélatrices de l'identité d'un peuple.

Salem Al Maouch

Liban

Pour répondre à cette question, il faut:

Premièrement : adopter une méthode précise pour l'examen de l'héritage culturel. Cet héritage doit en effet être étudié de façon rigoureuse et revivifié, à travers certaines de ses manifestations, sur la base de la continuité de la dynamique historique dans laquelle il se trouve inscrit, une continuité qui fait apparaître celles de ses composantes qui, par-delà le mouvement de l'histoire, témoignent d'une spécificité en phase avec la modernité, une spécificité qui permet à de telles composantes d'interagir, de se développer, de s'ouvrir et de s'intégrer à l'évolution naturelle de notre monde nouveau.

Deuxièmement : cette approche doit s'accompagner d'une critique constructive du patrimoine populaire, en vue d'établir la nécessaire cohérence entre le fond et la forme et leur naturelle adéquation au mouvement de la durée, dans sa triple dimension : passé, présent et avenir.

Troisièmement : l'inquiétude,

l'instabilité, l'incertitude et les autres problèmes que vit la nation arabe sont de nature à perturber la nécessaire définition de certains concepts telle que l'identité arabe. On pourrait à cet égard affirmer que le patrimoine populaire dans ses manifestations authentiques induit une identité tout aussi authentique, et réciproquement.

Quatrièmement : il faut opérer une véritable évaluation de notre situation actuelle qui porte la marque de la négligence, de l'impéritie et de l'absence de sérieux quant à la prise en charge de nombreux aspects de notre existence, ce qui

LA CULTURE POPULAIRE ARABE ENTRE IDENTITE ET UNIVERSALITE

L'auteur met en lumière le rapport entre l'identité et le patrimoine populaire, d'une part, et la littérature populaire, d'autre part, sachant que cette littérature a pour objectif de poser la question du vécu et de l'héritage culturel et de montrer que le rapport entre ces deux notions est un rapport de proximité et de convergence dont la finalité est de conférer à la nation la continuité nécessaire à l'édification de son existence sociale sur la base de l'évolution, de l'histoire, du présent et du devenir.

Il s'agit là d'une construction en mutation dans une durée en mutation. Le changement ne saurait venir de l'extérieur, il est interne à l'évolution de la nation. Car telle est la réalité de la nation arabe, en ces temps d'incertitude où cette nation manque de repères dans sa vision de l'ensemble des problèmes et difficultés auxquels elle se trouve confrontée, et en premier lieu lorsqu'il s'agit de la question de l'authenticité et de la modernité.

C'est ici que se pose la question de savoir si le rapport de l'identité au patrimoine populaire n'est pas un rapport hypothéqué par la négligence et la dépendance.

Quant au deuxième chercheur, le Professeur Simon Gergey, chef du Département des études arabes et islamiques à la Faculté des lettres de l'Université de Genève, il était de mère arabe et de père suisse, il parlait couramment l'arabe et était passionné de collecte et d'étude des chansons populaires. Il avait publié avant son arrivée dans la région un important ouvrage dans lequel il a collationné des textes du mawwel syrien qu'il a accompagnés d'une étude analytique. Le Professeur Gergey est arrivé au Bahreïn après une visite au Koweït au cours de laquelle il était parti à la recherche de textes chantés sur le mode du mawwel, tel qu'il était connu en Syrie, au Liban et en Jordanie, en vue d'une étude comparée. Mais, dès le début, il fut captivé par le chant des pêcheurs de perles ainsi que par l'art du sawt (littéralement : belle voix) qui est typique de la région. Il consacra l'essentiel de son étude aux chansons populaires du Golfe. Je lui servis de guide lorsqu'il entreprit d'enregistrer les œuvres les plus importantes du patrimoine chanté du Bahreïn. Il partit ensuite pour les Emirats Arabes Unis, puis pour la Jordanie, avant de revenir à plusieurs reprises au Bahreïn afin de parachever son étude. Il publia, au début des années 80, grâce au Musée national de Genève, l'ensemble des informations et documents sonores qu'il avait collationnés et enregistrés, sous la forme de quatre CD, accompagnés chacun d'un livret contenant les documents ainsi que les noms des témoins, guides et récitants qu'il avait rencontrés. LA CULTURE POPULAIRE s'emploie actuellement à négocier les droits de réédition de ces enregistrements auquel sera jointe, pour chaque CD, une traduction arabe du livret d'accompagnement. Les pourparlers sont avancés et l'on espère que ce pas viendra compléter le précédent.

Toutes ces actions menées de façon précoce sur le terrain en vue de collationner et d'enregistrer les arts du chant, dans la région du Golfe et dans le reste de la Presqu'île arabique, constituent, sans aucun doute, une entreprise d'envergure d'une rare qualité. La providence divine a voulu que de grands spécialistes soient venus accomplir cette tâche et la parachever loin de la terre qui a donné vie à ce patrimoine. C'est ce qui a permis de conserver ce précieux legs populaire et de le transmettre aux générations futures.

Ali Abdallah Khalifa
Président de la rédaction

Editorial

textes qu'il avait enregistrés, ce que je fis en m'aidant des rudiments de langue anglaise que j'apprenais auprès de mon professeur Aïssa Al Dhaouadi.

Le Professeur Olsen a écrit un ouvrage de qualité sur la musique et le chant au Bahreïn et dans la région du Golfe arabe qu'il a intitulé : La Musique traditionnelle du Golfe arabe. On peut considérer cette œuvre, demeurée à l'état de manuscrit jusqu'à sa mort, comme la synthèse de ses recherches. La disparition de ce grand savant fut une grande perte pour les spécialistes de cette musique. J'écrivis, à cette époque, au nom du Centre du patrimoine populaire des Etats du Golfe arabe dont j'étais membre, à la femme du Professeur Olsen pour m'informer des documents et manuscrits concernant la région du Golfe arabe que le défunt a laissés. J'ai fait part à Mme Olsen de mon désir d'en acquérir des copies afin d'en assurer la conservation à quoi elle répondit que tous les mémoires, journaux, bilans de recherches laissés par le défunt, y compris les correspondances qu'il a entretenues avec ses guides et ses accompagnateurs, ont été transférés à titre de dons à la Société danoise de musique populaire, laquelle les a, à son tour, légués au Musée national danois , où ils se trouvent toujours.

Par chance et grâce à la louable initiative officielle du Département de la culture et du patrimoine national du Ministère bahreïni de l'Information, les droits de traduction et de publication du manuscrit du Professeur Olsen furent acquis, en 2005. Le Ministère se chargea d'imprimer et de publier en anglais, sa langue d'origine, ce manuscrit en l'accompagnant de trois CD contenant tous les enregistrements – très rares – que le chercheur danois a effectués. Traduit, publié et distribué en arabe, ce livre représente aujourd'hui l'une des plus précieuses études sur le terrain qui existent dans ce domaine, une étude qui, par-delà le patrimoine musical de la région, s'interroge sur l'impact du comportement humain, avec toutes les visions et formes de savoir qu'il véhicule, sur la création musicale.

Le Professeur Olsen a laissé un important florilège d'enregistrements sonores, des œuvres d'une grande rareté, mais aussi de nombreux mémoires, brouillons, articles publiés dans de nombreuses revues scientifiques qui constituent un vrai trésor et une part inappréciable de ce qui fait notre grandeur spirituelle.

UN PAS DE PLUS SUR LE BONNE VOIE

Editorial

Entre la fin des années 50 et la fin des années 70 du XXe siècle, deux chercheurs travaillant sur le terrain ont effectué, en plusieurs périodes, des séjours au Bahreïn. L'objectif était le même, mais chacun a travaillé sur un thème différent. Ils menaient, l'un et l'autre, des enquêtes scientifiques sur le terrain, parcourant des milliers de kilomètres en direction des régions orientales de la Presqu'île arabique afin de connaître et d'étudier les arts du chant du Bahreïn, du Koweït, de Qatar, de l'Etat des Emirats Arabes et du Sultanat d'Oman. Ces études approfondies étaient devenues pour eux le but de toute une existence dévolue à la recherche et à la science.

Le Professeur Pol Rofseng Olsen (1922-1982) fut le premier à se rendre au Bahreïn. Membre de l'Académie danoise de la musique populaire, Président du Conseil mondial de la musique traditionnelle, il était considéré comme un des plus grands spécialistes de cet art lorsqu'il rejoignit la mission archéologique danoise venue effectuer des fouilles sur le territoire bahreïni. Le Professeur Olsen se donna pour tâche d'explorer le patrimoine musical et chanté des populations du Golfe arabe. Le regretté Professeur Ahmed Al Fardane et moi-même qui étais à l'époque élève de lycée, eûmes l'occasion de faire partie des guides qui ont accompagné le professeur dans ses déplacements à travers les lieux où se produisaient les artistes du tarab (musique populaire). Et ce fut ainsi que nous participâmes aux rencontres qu'il effectua avec les musiciens, les interprètes et les récitants, dans les différentes villes du Bahreïn. Le Professeur Olsen réussit à enregistrer des œuvres représentant les principaux arts bahreïnis du chant, notamment les airs qui étaient chantés sur les bateaux des chercheurs de perles ainsi que ceux qui accompagnaient leurs soirées de veille lorsqu'ils revenaient de leurs expéditions. A cela s'ajoutaient les chansons qui égayaient les mariages et autres cérémonies.

Je puis dire, sans risquer de me tromper, que les performances artistiques enregistrées par le Professeur Olsen sont parmi les œuvres les plus pures et les plus proches des origines de ces arts populaires tels que les pratiquaient des maîtres aujourd'hui disparus. Olsen m'écrivit à son retour au Danemark pour me demander le nom de certains des instruments qui étaient en usage ; il souhaitait également que je lui traduise les

LA CULTURE POPULAIRE
FOLK CULTURE

Index

25 UN PAS DE PLUS SUR LE BONNE VOIE

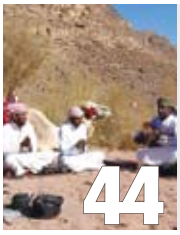
30 Arab folk culture: Identity versus globalisation

33 Vladimir Propp and the methodology used to study folk culture

36 A study of the narrative semantics of fairytales: Al Jan'ada fairytale as an example

39 Nostalgia for the Holy Rawdha in Algerian vernacular poetry: The example of 'From Tiba' by Ibn Qaytun

42 Children's Games in Morocco


44 The Jordanian Bedouin wedding: An introduction to reading signs and symbols

47 Al Allawi Dance (Moroccan Dabkah)

49 An analytical study of the music of folk songs: Al Sout as an example

51 Clay hearths for baking bread

Comité scientifique	
Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahreïn
Ahmed Ali Morsi	Égypte
Arwa Abdo Othman	Yémen
Parul Shah	Inde
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

accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.

- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:

www.folkculturebh.org

LA CULTURE POPULAIRE
FOLK CULTURE

A quarterly specialized journal

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique / Directeur de rédaction

Nour El-Houda Badiss
Directrice de la recherche

Farooq Omar Al-Duaini
Directeur des Archives

Firas AL-Shaer
Rédacteur de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Mahmoud El-hossiny
Directeur de Réalisation

Hanaa Al-Abbasi
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

Abdulla Y.Al-Muharraqi
Le directeur Administratif

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion

Ahmed Mahmood Al-Mulla
Abonnements

Sayed Faisal Al-Sebea
Directeur Des Technologies De l'infomation

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de 4000 à 6000 mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A4 qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles

was common in mountainous areas of Jordan, while the Waqqadiyah was commonly used in valleys. This can be explained by the climate and type of firewood in the different areas. In some parts of Syria, the Tabun and the Tannur were used side-by-side in the same house.

When we compare the remains of clay hearths found in archaeological sites to today's clay hearths, there are a number of commonalities in terms of shape and raw materials. This indicates the continuity of the culture of villagers in these areas.

While the manufacture and use of clay hearths such as Tabun and Waqqadiyah are dying out, Tannur hearths are still used at modern bakeries and restaurants. This is primarily a result of the different types of fuel used; Tabun and Waqqadiyah use solid fuel that is no longer available due to the decline in traditional agricultural activities, but Tannur can use gas.

Dhayfullah Ubaydat
Jordanie

Clay hearths for baking bread

Clay hearths, regardless of their use and function, are one example of the many inventions that allow man to contain and control fire for use in daily life. Clay hearths were used as early as the Middle Palaeolithic age (100000 – 40000 BC), and evidence of clay hearths was found a very long time ago at Klisoura Cave, an archaeological site in southern Greece. Remains of clay hearths that date back to the Upper Palaeolithic (40000 – 20000 BC) have also been discovered.

In the Levant countries, the oldest evidence of human knowledge of clay hearths dates back to the beginning of the Neolithic Age (c. 8500-4500 BC); several shards of a Tabun hearth were found during archaeological excavations in Basta, southern Jordan. Archaeologists are still discovering such shards. This proves that clay hearths existed during the aforementioned periods.

Throughout the ages, the Levant countries used different types of clay hearths such as Tannur and Waqqadiyah in addition to Tabun hearths. Each hearth had its own characteristic raw material and purpose. Each area had its own type of clay hearth; the Tabun

who comprehend it and pass it on to future generations; it is the song that stems from people's feelings and expresses their hopes. It is not necessarily created by the people of a particular place but rather adopted and taken from the original anonymous creator to become a part of the people's culture."

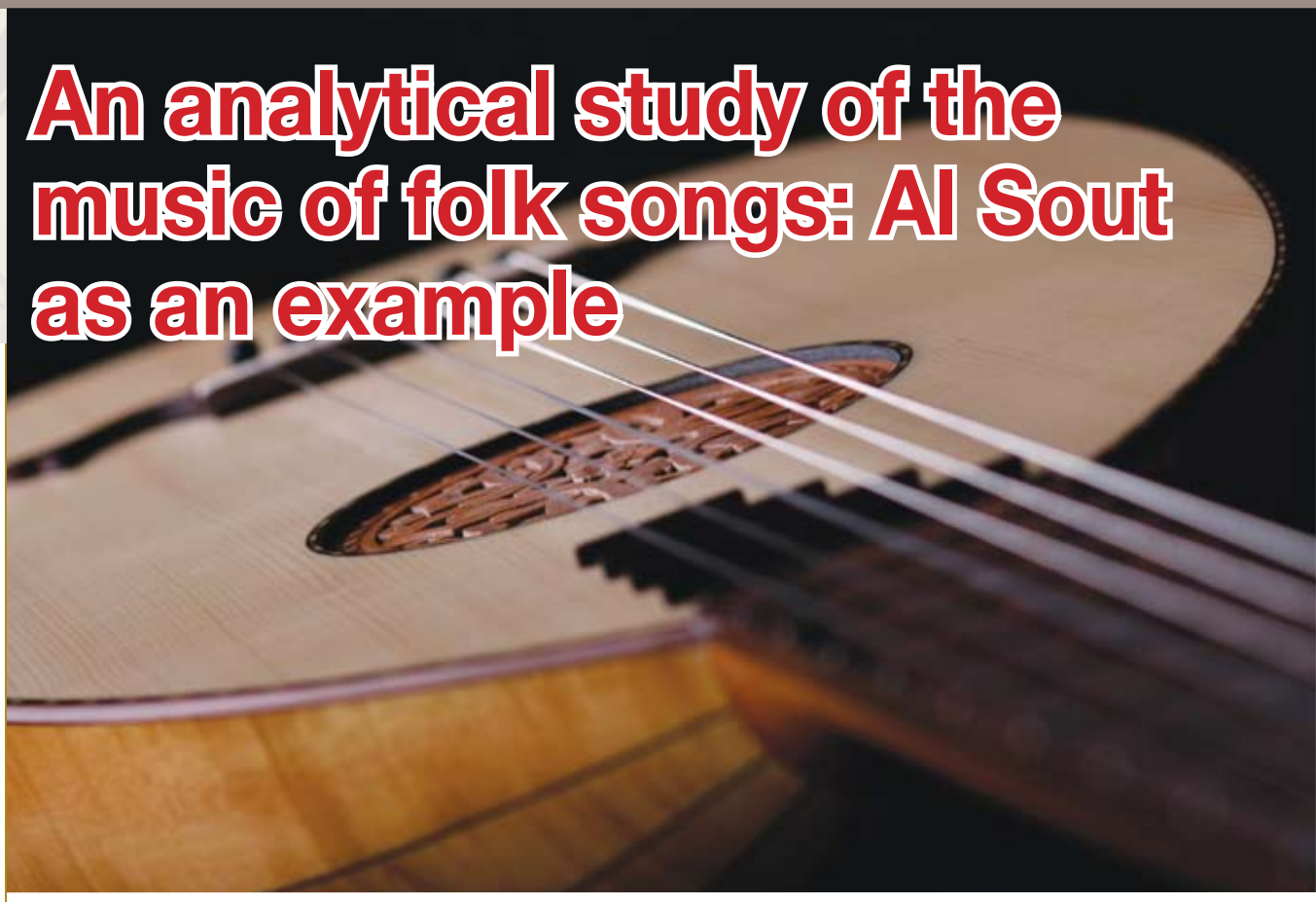
The folk song is also considered a product of ancestral experiences and of ancestral interaction with the natural environment and historical conditions, so the folk song "was born of people expressing their thoughts, their concerns and their aspirations. It accompanies people throughout their lives and is present at their private and public celebrations, whether religious or secular."

As a result of our study, we have concluded that folk songs are closely associated with all stages of human life, and we find them rich and diverse in style and purpose.

From our analytical study of Aal Jannat Sout, we conclude that this style represents a discourse that is based on a set of meanings produced by the society as the best means of expressing their feelings and emotions. It is distinguished by its form, and rich in its rhythmic and melodic structure.

Fatima Zikri
Tunisia

An analytical study of the music of folk songs: Al Sout as an example



Musical discourse is based primarily on a set of symbols, signs, allusions, and other expressive forms. This discourse differs from one society to another based on culture, customs, traditions and other distinguishing elements. One must study the different types of folk song in order to arrive at a precise definition of the artistic identities of the societies that produce folk songs.

In this study, we have chosen to introduce an analytical approach using 'Al Sout', (one of the folk singing models common in parts of Tunisia). We have done this in an attempt to define the various artistic elements included in this type of song and to explore the characteristics of its musical style, which will give us insights into its cultural dimensions.

There are a number of questions about Al Sout. We attempt to find answers by examining 'Aal Jannat Sout', a style of singing associated with Tunisian folk music, particularly in Jibinyana area. Aal Jannat Sout has a particular form and content; I analysed this singing as part of my fieldwork for a Masters' thesis on music and musical ethnology.

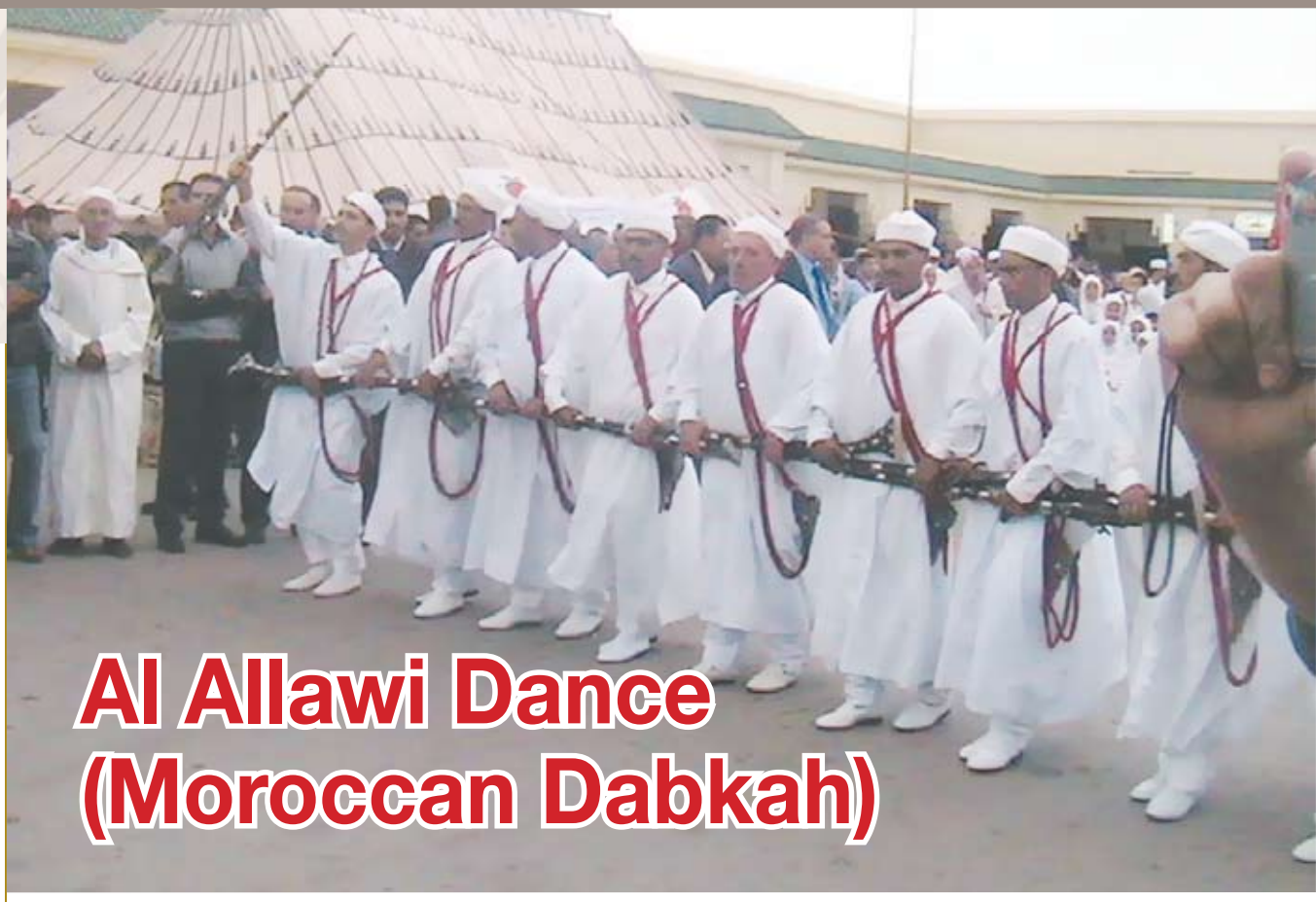
A folk song is defined as "the song that is sung by the people

to abolish the differences that resulted from colonisation.

Comprehensive development is intended to develop the sense of solidarity and coexistence between the peoples of both nations, because the younger generation knows little or nothing about their authentic culture. Such a cultural environment can have a positive economic impact by attracting tourists, and promoting culture. If heritage is protected and rendered immune to the negative impact of globalisation, this will lead to comprehensive regional development.

Al Zubair Mihdad

Morocco



Al Allawi Dance (Moroccan Dabkah)

Moroccan and Algerian folk heritage share a number of common features and aspects. The shared origins of the tribes and families of the two countries, their geographic location and their shared destiny affect the nature of the culture of the peoples in these two neighbouring countries.

This common artistic heritage, which includes traditional costumes, food, music and dance, shapes the identity and sentiments of both peoples, uniting their characters and allowing them to confront the challenges of cultural invasion and the negative influence of modern modes of communication, which are spreading through the communities.

Globalisation still poses strong challenges, endangering the identity and culture of both peoples. As a result, it is vital that we create a common cultural and heritage-related environment on Morocco's eastern borders and Algeria's western borders in order to preserve their shared cultural identity, taking into account the younger generations. The media must also promote this cultural environment to enhance the unity of both peoples and

signs and symbols, which represent cultural values and customs that make up a distinctive identity. With this in mind, the aim of Bedouin weddings is to establish a new family but also to preserve tribal unity and the extended family that protects its members, safeguards their interests and defends their goals and aspirations.

The Bedouin wedding is a result of a traditional pragmatic attitude that views marriage as part of a system of values and that recognises marriage as a legal bond between a man and a woman that is accepted and encouraged by society.

The way Bedouins organise weddings serves as an indicator of the values that Bedouins hold dear and seek to preserve, such as increasing the number of tribal members, which adds to the tribe's strength, influence and economic affluence.

The various stages of Bedouin weddings reflect how much the Bedouins value formality and traditions that signify prestige and power. The Bedouins' cultural and social system shows their respect for social standing and rank.

Rituals and celebrations signify how important happiness and pleasure are to Bedouins; weddings are an opportunity for Bedouins to display their love for life. That is why the celebrations that take place during weddings can seem like carnivals in which all the tribe's men, women and children participate.

Haytham Sarhan
Jordanie

The Jordanian Bedouin wedding: An introduction to reading signs and symbols

Marriage is regarded as one of the most important social rituals in human societies due to its role in organising relationships within communities and perpetuating these communities. This ritual reveals how a society thinks, and reflects its inherited customs, attitudes and cultural traditions. It also reflects the society's perspectives on social interaction, existential concepts and world-views.

Marriage rituals and traditions differ from one society to another due to cultural differences. Within Jordanian society, there are common marriage traditions, but we find similarities extend to general practices and traditions, but not to the details.

With all its classes and cultural and religious differences, Jordanian society is committed to marriage as a social system. Jordanian Bedouin marriage rituals have remained faithful to inherited traditions for many generations.

The Bedouin tribes stick to these traditions to show their loyalty and to preserve their authenticity. Such traditions preserve the social fabric, because the tribe is a cohesive social structure with members that show absolute loyalty and allegiance.

The Bedouin wedding is a cultural activity that is rich in

also affect children negatively. Children need an appropriate amount of playtime, but balance is needed to ensure that playtime does not take precedence over other needs.

Anyone who researches the history of Arab childhood may notice that Arab scholars have not paid much attention to playing. This is because the Arab scholars who wrote about children focused on education in the belief that playing is something children do naturally as soon as they start crawling. Instead, they focused on things that children acquire through education, such as reading, writing, and behavioural and religious matters. Playing was considered secondary and there were warnings that excessive play could be detrimental to the child's development.

Rashid Al Afaqi
Morocco

Children's Games in Morocco

Children are very interested in playing games, and play is no less important than the educational system, clothing and eating habits in terms of shaping the child's personality and preparing him for the future.

According to some researchers, "For children, play is as necessary as oxygen, sun, clean water, food and sleep; it provides them with many opportunities to interact with nature. Playing also gives us a way to teach many values – such as self-discipline, heroism, determination and courage – to children."

Children suffer if they don't have enough opportunities to play, but excessive playing can

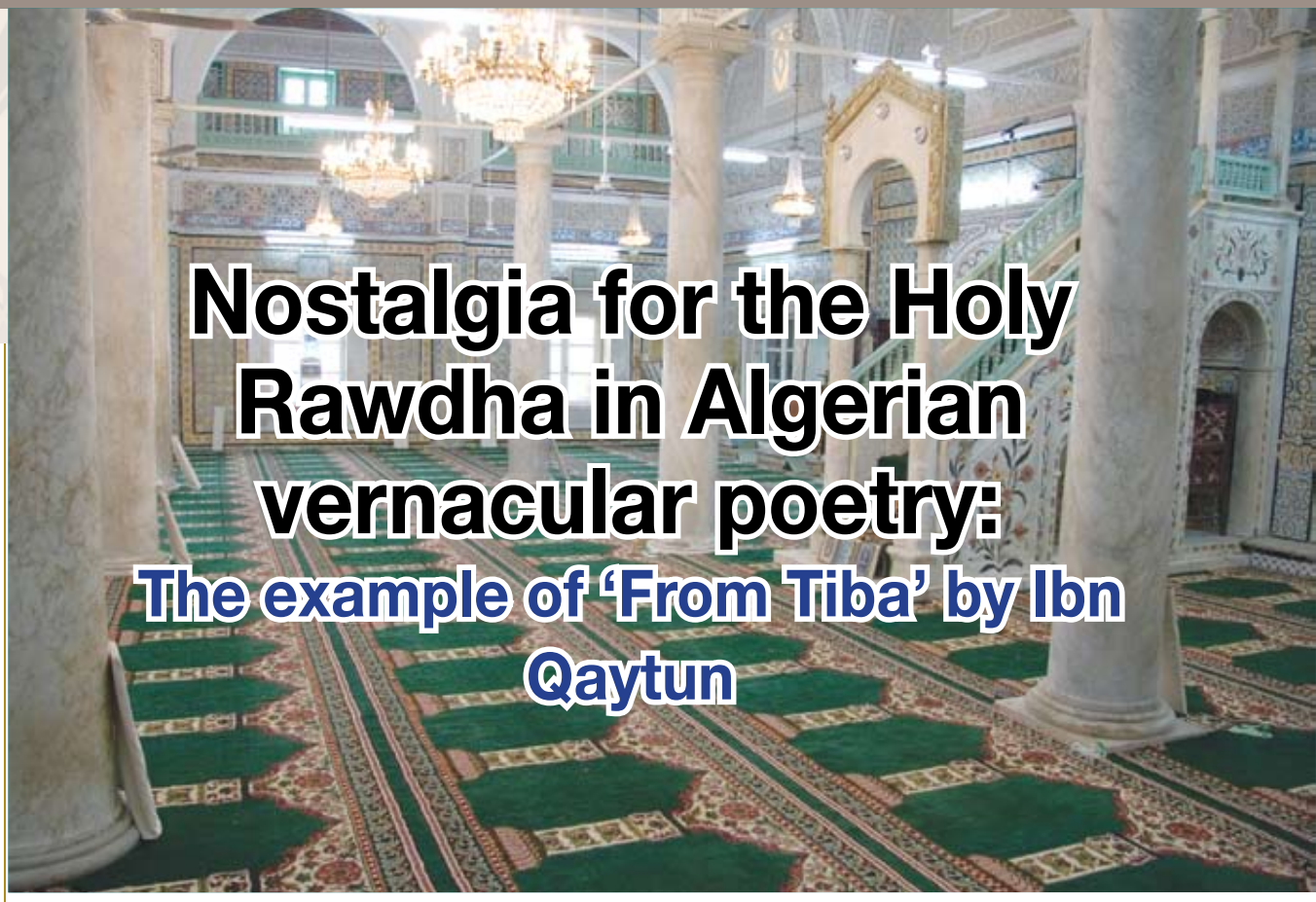
poems lamenting the state of their country. By praising the Prophet (MPBUH), they found hope, confidence, and inspiration.

Vernacular poets composed poems of various styles and meanings to express their grief over lost freedom and their rejection of colonisation. Their poems were not created for the sake of poetry or for the sake of crying over ruins; poets composed the poems to express their disappointment.

Mohammed Ibn Qaytun's volume of poetry contains a great deal of yearning for the Prophet Muhammad (MPBUH) and nostalgia for Medina and other sacred sites. His poems are religious and his well-structured verses reflect a deep love for holy sites. This is clearly depicted when Ibn Qaytun combined a description of the Prophet's Holy Rawdha with praise for the Prophet (MPBUH).

Ibn Qaytun devoted poems to praising the Prophet (MPBUH) and describing his qualities; he also expressed his longing to visit Medina and the Prophet's tomb. His yearning was an attempt to seek the Prophet's help at a time of spiritual discord. Ibn Qaytun sought to create a world in which tranquillity and peace prevailed, a world that transported him to the Prophet (MPBUH) and the Holy Rawdha.

Abdullatif Hanni
Algeria



Nostalgia for the Holy Rawdha in Algerian vernacular poetry:

The example of 'From Tiba' by Ibn Qaytun

Algerian vernacular poetry derived its themes and artistic styles from Islam. The vernacular poets' religious upbringing contributed to the Islamic orientation of their poetry. These poets dedicated themselves to studying the Holy Quran and the Prophet's life's, and this contributed significantly to their use of the Arabic language and to their literary knowledge.

Colonisation aroused their emotions and their religious fervour, which inspired their poetry. These poets viewed the French colonists as usurpers and invaders, and this is reflected in their poetry. They used Islamic history as a reference to convince people of Jihad (the fight to liberate the country).

Poems praising the Prophet (May Peace Be Upon Him) and religious poems about the birth of the Prophet (MPBUH) prevailed over other themes. Religious themes dominated the intellectual, cultural and political lives of these poets. Poets turned to the age of the Prophet (MPBUH) seeking strength in light of the tyranny that was inflicted on them. They found tranquillity and peace in poems praising the Prophet (MPBUH). They composed

pot of boiling water. The witch died, and the people of the area lived happily after.

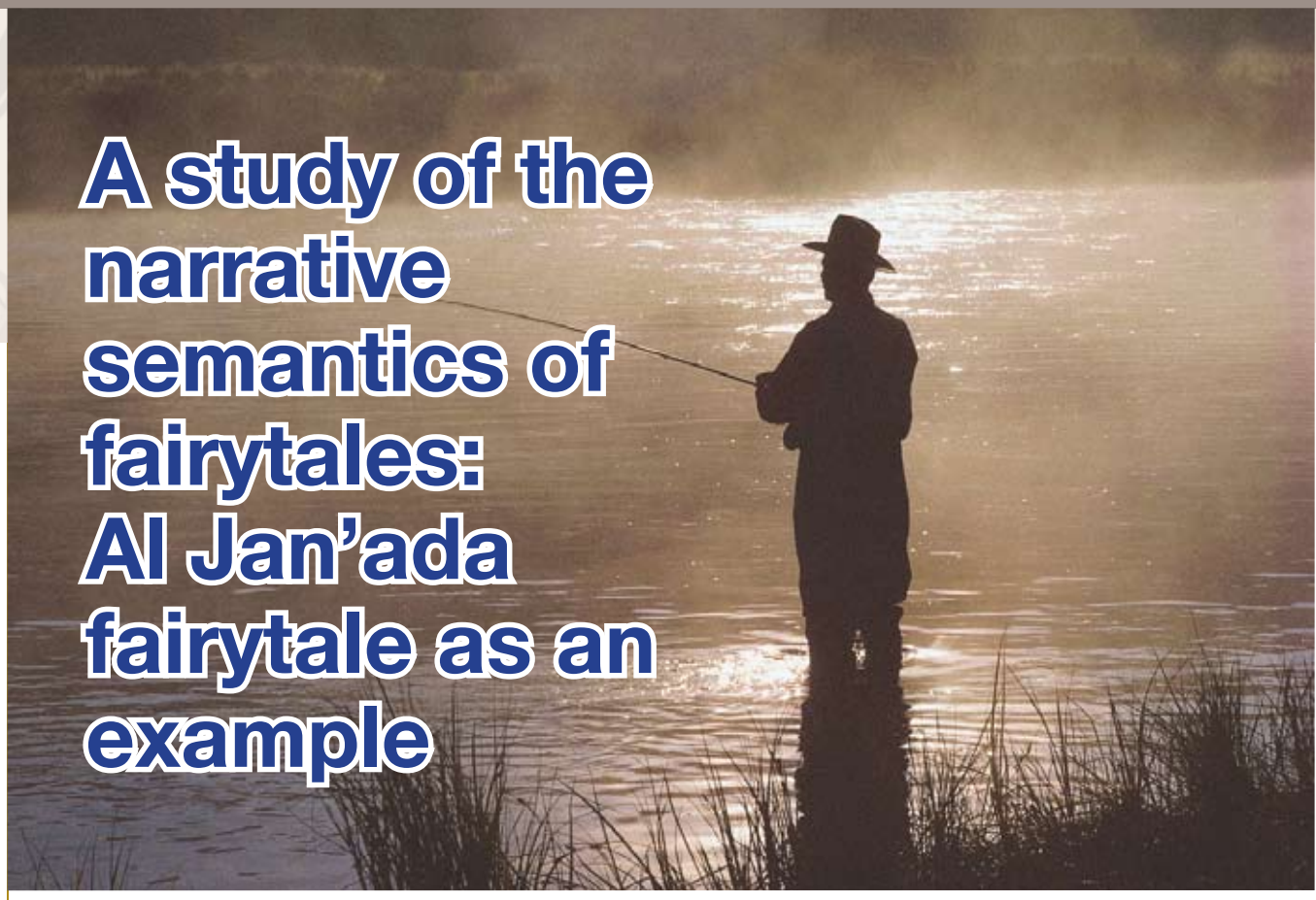
Al Jan'ada is classified as a fairytale because its structure differs from that of folktales and other tales. Al Jan'ada's structure is more literary and reminiscent of the world of fiction and dreams, which dominate the structure of fairytales. The fairytale's elements are also harmonious.

The fairytale, in all its many forms, is regarded as a literary form, while the folktale includes elements of reality and has no purely literary aspect. Some books of criticism classify both folktales and fairytales as fairytales. Others refer to stories about genies as fairytales without scrutinising the functions of the real or fictitious characters. Other references add animal characters to fairytales. This study cites sources that treat fairytales and folktales as the same thing, and sources that agree with this study's premise.

This study's analysis of Al Jan'ada fairytale looks at it as a literary text with a well-established structure; the fairytale is a literary genre with all literary characteristics and harmony between the elements and the text. This harmony is essential to a fairytale, even if the harmony is unclear because of the dominance of the fictional components and events.

Given that the literary form is structurally harmonious, we need to assume that the meaning of each element cannot be separated from the other elements and stand alone. According to this definition, the fairytale is a literary genre with its own peculiarity, its parts are arranged in accordance with an internal chronological context. The structural content has a special form in which the social and intellectual elements interact with each other..

Entisar Qa'id Al Binna
Bahrain



A study of the narrative semantics of fairytales: Al Jan'ada fairytale as an example

Al Jan'ada is a fairytale from Saudi Arabia. It is the story of a poor, lonely fisherman who received the gift of a box of fish. One of the fish turned into a pretty girl who served the fisherman without his knowledge. After the poor fisherman learned of the girl's existence, he loved her and treated her as his daughter. He warned her to be wary of a witch who lived in the area.

While the pretty girl was sewing one day, the wind blew away a handkerchief. When the girl ran after the handkerchief, the witch noticed her and cast a spell on her. The spell made the pretty girl sleep during the day and stay awake the whole night. The fisherman was so sad that he built the pretty girl a tomb of sugar.

One day, while the King was visiting the area, he noticed his horse eating the tomb of sugar. He discovered the pretty girl, and learned of the witch's spell.

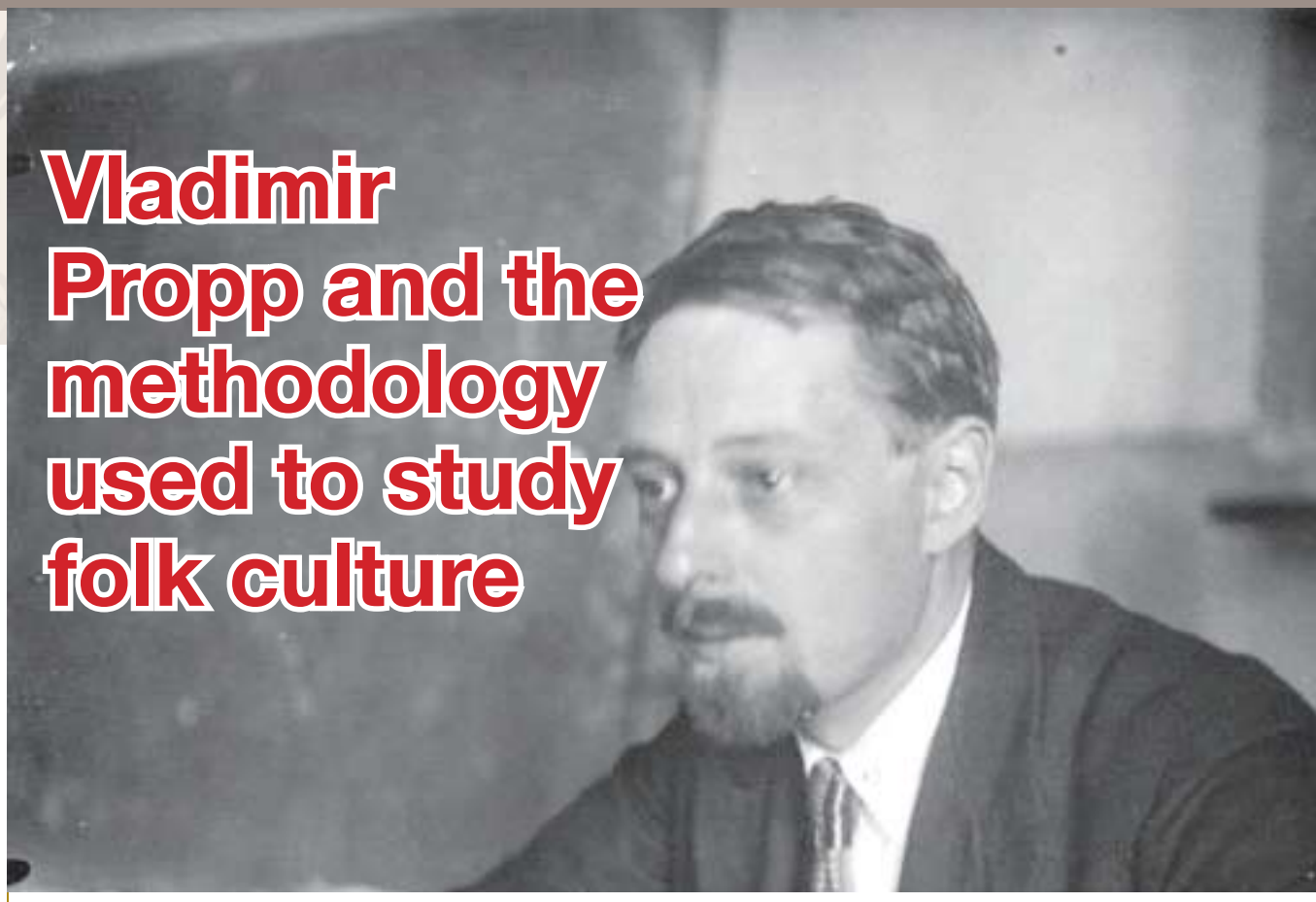
The King married the witch and they had a son. When the boy was three years old, the King and his son grabbed the handkerchief from the witch's bosom, breaking the spell. The King invited the witch to a banquet, where, under the pretence of offering her some mutton, he threw her into a

by time. The wonder tale addresses subjects such as royal succession, the transition to young adulthood, and the spiritual journey to other worlds. However, the book goes beyond these subjects and addresses historical, ethnographic and folkloric research at the international level. Propp was thirty years ahead of his time when he defended the ethnographic value of folklore.

Propp's student, folklore scholar Boris Nikolaevič Putilov (1919-1997), summarised the primary principle of ethnography that Propp considered the cornerstone of his methodology: "In spite of the fairytale's limited structure, it is structurally related to the rituals and concepts of primitive communities. However, the relationship between folklore and ethnography is not always direct, although both are present in each case… we have to find the ethnographic component responsible for such folkloric material..."

In the Introduction, Propp questioned the best way to approach the tale within its historical framework and to trace its historical roots. He explained that his

Yaqub Yosuf Al-Muharraqi
Bahrain



Vladimir Propp and the methodology used to study folk culture

After Vladimir Propp proposed theoretical foundations for the study of the tale, he focused on exploring the tale's historical roots in his study ' The Historical Roots of the Wonder Tale' (1946). I will use the French translation published in 1983 to introduce Propp's historical approach to studying tales.

The book consists of an Introduction and ten chapters entitled Background; Drawstrings; Mysterious forest; Great house; Magic gifts; Crossing; Rivers of fire; Distant lands; Bride; and Tale as a whole. The book is considered the second part of Propp's study of folktales, which began with his work 'Morphology of the Folktale'. Originally, 'The Historical Roots of the Wonder Tale' was supposed to be part of the last chapter of Propp's first book, but it was so long that he published it as a separate work.

As Daniel Fabre and Jean-Claude Schmitt wrote in the Introduction to 'The Historical Roots of the Wonder Tale', the root of the tale takes us to the origin of communities so it is, by definition, unlimited by time.

Propp's structure can be read as a clarification of the semantic system of the wonder tale, which is unrestricted

and changes in the natural environment.

Third: The Arab world is currently in a state of anxiety, indecisiveness and instability in addition to other confusing situations. This leads to a lack of clarity about the Arab world's needs, including the issue of identity. We may conclude that a clear sense of heritage creates a clear identity and vice versa.

Fourth: We must look at our current situation, which is characterised by neglect and a lack of concern about many issues. This affects heritage and identity.

Fifth: We must review the Arab approach to everything, especially how we think, disseminate knowledge, protect and encourage scholars, and we must protect the Arabic language by bringing it to the forefront.

Sixth: We must focus on higher education so that instead of receiving knowledge, higher education produces, invests in and expands knowledge in

order to establish a knowledge base that forms the cultural infrastructure of the society.

Seventh: We must reconsider the Arab media - both as a whole and in its different forms - in light of the important role that the media currently plays in disseminating and transmitting knowledge.

Eighth: We must emphasise the fact that folk literature is the most important element of heritage, and that it plays an important role in protecting identity.

Salim Al Maush
Liban

Arab folk culture: Identity versus globalisation

In this study, the researcher focuses on folk heritage and identity and studies their correlation with folk literature and its models. The paper describes the relationship between life and heritage, a relationship that gives a country the foundation on which to build its society. This foundation can be affected by history, the present and the future. Heritage and identity change due to internal shifts, and this is the situation in the Arab world, which is faced with a loss of strategy and with dilemmas including the issues of authenticity and modernity.

We must take the following steps in the present reality in which heritage and identity suffer from neglect and dependency:

First: Adopt a clear method for studying and reviving heritage by tracking its historical movement and highlighting its elements with the goal of developing interaction with the Other, progress and openness within the new world.

Second: This method should be accompanied by the constructive criticism of folk heritage, so as to create harmony between the form and the content, and to keep abreast of the passage of time

Another step on the path

Editorial

From the 1950s to the 1970s, two important field researchers visited Bahrain. They had a common purpose, but different topics; both travelled thousands of miles to the eastern part of the Arabian Peninsula to learn about the music of the Kingdom of Bahrain, Kuwait, Qatar, the United Arab Emirates and the Sultanate of Oman. Their work in the Gulf complemented in-depth studies that they did as academics.

Professor Poul Rovsing Olsen (1922-1982) was a prominent ethnomusicologist, a member of the Danish Folk Music Association, and the Chairman of the International Council for Traditional Music from 1977-1982. He joined excavations in Bahrain led by a Danish archaeologist, then returned to the area to study songs and music.

While I was a student in preparatory school, the late Ahmed Al-Fardan and I were among the guides who accompanied Olsen when he met with members of traditional bands throughout Bahrain. Professor Olsen recorded significant songs associated with pearl diving, sailing, weddings, and other special occasions. I am confident that he recorded traditional songs and music firsthand from the original musicians and singers. After he left Bahrain, Olsen wrote to ask me about the names of some percussion instruments and to ask me to translate certain recorded material. I did my best with the help of my English teacher, Mr. Issa Al Dhawadi.

Professor Olsen's Music in Bahrain: Traditional Music of the Arabian Gulf was his finest work. When he died, his study was unpublished, which was a great loss.

I wrote to Olsen's wife to tell her that the Arab Gulf States Folklore Centre wanted to buy copies of his material on the Gulf region. I was surprised when she told me that his notes, diaries and assets, (including correspondence between Olsen and his guides), had become the property of the Danish Folk Music Association, which donated them to the National Museum of Denmark.

Thanks to official efforts, we managed to procure his manuscript in 2005, and to buy the rights to translate and publish it. The Department of Culture and National Heritage at Bahrain's Ministry of Information published Olsen's study in its original English and as an Arabic translation with three CDs of unique recorded material. This long-awaited study was relevant to both the region's musical heritage and to musical heritage in general.

Professor Olsen left a valuable heritage-related legacy of rare audio recordings, notes, drafts and articles published in scientific journals.

The second scholar I want to mention is Simon Jargy, Chairman of Arab and Islamic Studies at the University of Geneva's Faculty of Arts, who visited the region in the early 1970s. Simon's mother is an Arab, and he speaks Arabic fluently. Before he visited the region, he collected and studied folk songs and published a valuable analytical study about Mawwăl, (a traditional Levant song that is usually performed as a prelude to the actual song).

Jargy visited Kuwait, surveying musical forms such as Mawwăl in Syria, Lebanon, and Jordan as preparation for a comparative study. When he visited Bahrain, he was so impressed by the songs of pearl divers and the famous art of Sawt that he decided to concentrate on the folk songs of the Arabian Gulf. I was his guide when he recorded samples of the most important folk songs in Bahrain, the UAE, and Oman. He returned to Bahrain several times for his study. With the support of the Swiss National Museum, he published his study in the form of CDs, each of which was accompanied by details about the narrators, the guides and the singers.

The Folk Culture Journal is exerting a great deal of effort to acquire the rights to re-issue these recordings with an Arabic translation of Jargy's notes. This step will complement the other steps we have taken to preserve folk music.

Without scholars such as these who collected and recorded songs and music in the Gulf and the Arabian Peninsula, our heritage would not have been preserved for future generations.

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE
A quarterly specialized journal

Index

05 Another step on the path

06 Arab folk culture: Identity versus globalisation

08 Vladimir Propp and the methodology used to study folk culture

10 A study of the narrative semantics of fairytales: Al Jan'ada fairytale as an example

12 Nostalgia for the Holy Rawdha in Algerian vernacular poetry: The example of 'From Tiba' by Ibn Qaytun

14 Children's Games in Morocco

16 The Jordanian Bedouin wedding: An introduction to reading signs and symbols

18 Al Allawi Dance (Moroccan Dabkah)

20 An analytical study of the music of folk songs: Al Sout as an example

22 Clay hearths for baking bread

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 Hasan 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

such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.

- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of 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 Southeast	$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

A quarterly specialized journal

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Scientific Committee President
Editorial Manager

Nour El-Houda Badiss
Director of Field Researchs

Farooq Omar Al-Duaini
Director of Archive

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud El-Hossiny
Art Director

Hanaa Al-Abbasi
Editorial Secretary / International Relations

Abdulla Y.Al-Muharraqi
Managing Director

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution

Ahmed Mahmood Al-Mulla
Subscription

Sayed Faisal Al-Sebea
I.T. Specialist

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

- The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.
- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any

The message of folklore from Bahrain to the World

With cooperation of

International Organization of Folk Art (IOV)

Published by:
Folk Culture Archive for studies, researches and publishing
Tel.: 973 174 000 88
Fax: 973 174 000 94

Distribution
Tel.: 973 351 28 15
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

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 7 - Issue No. 26 - Summer 2014

www.folkculturebh.org