الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

العدد 28 - السنة الثامنة - شتاء 2015

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

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

إدارة التوزيع
هاتف : 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

المفتتح

هل من إضافة .. أم تراه ضياع ؟

أمام مجمل الظروف الحياتية التي تحيط بكل مظاهر الثقافة الشعبية في أيامنا هذه وبالذات منها الفنون الغنائية، ليس بمقدور أي كان أن يوقف زحف المتغيرات التي تطرأ دون شك على هذه الفنون من كافة نواحيها، وأول ما يطرأ على هذه الفنون من متغيرات هو فقدان المؤدي المجيد الذي تشربت روحه بأداء فن من الفنون تدرب على حفظ أصوله وتمرس في أدائه ببيئة ذلك الفن وفي جوه ومحيط فرجته، وبالذات إن كان ذلك الفن قد انتزع ليؤدى في مكان غير مكانه ولوظيفة غير التي كان لها في الأساس.

وأقرب ما يمكن تمثله هو فن الغناء البحري المتصل بمهنة صيد اللؤلؤ كأغنية عمل يؤديها البحارة على ظهر السفينة بمصاحبة مغني البحر "النهام" بصوته الرخيم يصدح بالمواويل والأهازيج. فعندما انتهت صناعة الغوص على اللؤلؤ لم يجد النهام مكانا يؤدي فيه أغاني البحر سوى الـ (دار) الشعبية التي كانت يوما ملاذ البحارة للسمر بعد انتهاء موسم الغوص. ومع مرور الزمن خبا دور هذه الأمكنة وأغلق أغلبها ومات مغنو البحر جيلا بعد جيل. ولم يتبق سوى الأحفاد في جيل جديد من محبي هذه الفنون يحاول تقليد من سبقه لكن بمعايشة أخرى وبجودة أقل وبمعرفة متواضعة لا يمكن أن تقارن بما كان.

في المقابل هناك فنون شعبية ارتبطت بالحياة العامة المستمرة ووظيفتها مازالت قائمة إلى اليوم، وهناك من يصر على أن تستمر كمعنى لشيء أعمق لدى قطاع عريض من الناس كالرجولة والعزة والكرامة الإنسانية لارتباط هذه الفنون بجذور قبلية أو لتفردها لتكون رمزا رجوليا وطنيا للدلالة على اعتداد وقوة الجماعة كفن العرضة الذي اشتهرت به البيئة البدوية في الجزيرة العربية يؤديها شيوخ وشباب القبائل بالسيوف والبنادق على أنغام الطبول والدفوف والـ "طويسات" المعدنية، كرقصة حربية للتنادي والاحتشاد لمواجهة الخصوم تلك الأيام، وتنشد بها الأشعار المحفزة للنهوض والالتحاق بالركب :

سمعت حس الصايح ولا هياني نو م فزيت من حلو المنام

هذا الفن نشأ وترعرع وسط الجزيرة العربية وانتقل مع هجرة القبائل إلى سواحلها، ومع نشوء دول الخليج واستقلالها ظل هذا الفن بمعناه وعلى طبيعته وبأدواته الإيقاعية وبسيوفه وبنادقه وبأناشيده القديمة المتواترة. ولقد اتخذ هذا الفن مكانة خاصة لارتباطه بالشجاعة واستعراض القوة ولكونه فنا عربيا

نقيا وأصيلا لم يتأثر بأية عوامل ومؤثرات وافدة كباقي الفنون الشعبية في منطقة الخليج العربي التي تداخلت إيقاعاتها نتيجة التثاقف بالفنون الأفريقية والهندية والفارسية، وظل نص العرضة الشعري في ارتباطه الروحي الوثيق مفردة ووزنا بالشعر النبطي الذي ينسب إلى البيئة البدوية. لذا اعتبرته الدول الخليجية فنها الوطني الأصيل الدال على نقاء عروبتها. فحظي بتقدير خاص ليؤدى في المناسبات الوطنية وفي الاحتفالات الرسمية الكبرى ومع الراقصين بالسيوف في حلبة فن العرضة تجد الملوك وضيوفهم من ملوك الدول الأخرى والأمراء وعلية القوم يؤدون باعتداد رقصة السيف بين الجموع.

لحفظ هذا الفن من المتغيرات نشأت في كل دولة من هذه الدول جمعيات خاصة لأداء ورعاية هذا الفن تدعمها جهات رسمية عليا تيسر لها وتخصها بالدعوات لأداء هذا الفن في الاحتفالات والأعراس. وإلى جانب هذه الجمعيات انفرد شباب كل قبيلة من القبائل أو كل مجموعة من محبي هذا الفن بإنشاء فرقته الخاصة وبأدائه الجديد لهذا الفن كهواية وكوسيلة للكسب والعيش في ظل تزايد الطلب الخليجي على استقدام واستضافة هذه الفرق في الاحتفالات العامة. إلا أن هذا الجيل الجديد من مؤدي فن العرضة لم يعد ملتزما بكل الأصول الفنية التقليدية المعتمدة وبدأ في التنصل من بعض ما رآه غير لازم، وعمل على إدخال نصوص شعرية مستحدثة قد لا تكون بقوة وجودة تلك النصوص التي استهلكت وما عادت تفي بمتطلبات المضيف، وبما أن فن العرضة في الأساس من الفنون التي يتطلب أداؤها احتشاد ما لا يقل عن ثمانين إلى مئة مؤدٍ مما يصعب توفيره وإرضاؤه في ظل تعدد الفرق استعاضت كل فرقة بأعداد أقل تؤدي بحماس وتركيز أكبر، إلا أن العارفين والمتمرسين بهذا الفن استنكروا هذه الحال التي آل إليها فنهم الأثير رفيع المستوى ورفعوا أصواتهم بالاحتجاج.

ترى من يمكن أن يقف في وجه هذه المتغيرات وغيرها مما تتعرض له الفنون الشعبية ؟ من يستطيع أن يفرض على أي فرقة ناشئة أن تؤدي الفن بمعيار معين وأن تلتزم بأصول فنية محددة ؟ في الوقت الذي قد تضيف وقد تبدع جديدا .. فتكسب لتعيش وتستمر..

علي عبدالله خليفة

رئيس التحرير

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

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

هشام غريب
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 : جان البلوشي

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 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

هل من إضافة .. أم تراه ضياع ؟ 02
علي عبدالله خليفة

الثقافة الشعبية بين ضبط الجمع ونسقية العلم 08
محمد عبدالله النويري

صورة الغلاف الأمامي والخلفي 10
بسمة البناء / علي يعقوب

الثقافة الشعبية النسق، والوظيفة، والخطاب 14
سعيد آراق

الأدب الشّعبي وتحولات الثقافة: مقاربة نظرية 46
يوسف محمود

البناء الشّكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية 56
بولرباح عثماني

الأمثال الشعبية الدمشقية برؤى نقدية 66
عبدالله أبو راشد

المتخيّل الاجتماعي في القصّةالشعبية النظام الاجتماعي وانتظام السرد 74
مبروك دريدي

طقوس الخصوبة في المجتمع المصري 90
أشرف معوض

العرس التقليدي في المغرب «التبلاج» أقدم عمليات «تسمين» الأنثى في الصحراء 108
أحمد علوة

120

الخصائص المميّزة للإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة

حاتم العموص

128

سيكولوجيــة الرقص

عبد الباقي يوسف

134

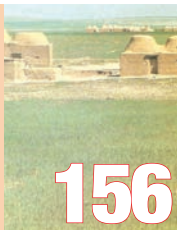
المعنى والمغنى في المالوف التّونسي بروال بدا الرّبيع من نوبة المزموم أنموذجا

رشدي التومي

148

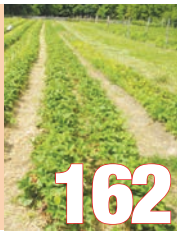
السجاد المغربي تقاليد الصنعة أمام تحديات الزمن– العولمة

يوسف ناوري


156

الصناعات التقليدية وفنون العمران الرقة أنموذجا

مفيد نبزو


162

مفهوم البركة في الثقافة الشعبية المغربية عند إدوارد فسترمارك

إدريس كمون

176

طواش اللؤلؤ والأنغام الفنان أحمد الفردان

ابراهيم الدوسري

192

دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان

أحلام أبو زيد

206 الإبداع والمرأة: الأمانة العلمية في دراسة المأثور الشعبي

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.

التصدير

الثقافة الشعبية
بين ضبط الجمع ونسقية العلم

لعل تغييرالإشارة التعريفية لمجلتنا من «فصلية - علمية – متخصصة» إلى « فصلية- علمية – محكمة» لم يمر مرور الكرام. ولاغرو، فلقد كان بدءا استجابة لطلب ملح من فريق واسع من كتابنا. سارع جُلّهم إلى تثمين ذلك وتقديره والتهنئة به.

والحقيقة فإن الانتقال من لفظ إلى آخر لايعني انتقالاً ما في الدلالة. فالدورية المتخصصة لاتكون في تقديري إلا محكمة. والتحكيم لايسعه أن يستقيم إلا في مجال من مجالات الاختصاص.

وعلى هذا الأساس، فالخطوة لاتعني بحال تغييرا في الخط التحريري للثقافة الشعبية. فهي اليوم كما كانت دائما، حريصة على أن تكون دورية الملمّ العارف ومنبر الباحث المتخصص. تتّسع لبحوث الجميع تستجيب إلى حاجاتهم وتقرّب من غاياتهم . يجد فيها القارئ العرضي ضالّته تشدُّه إليها إذا مارامها وتأسره إذا ما تطلّع إليها . ذلك أن البحث في مجال الثقافة الشعبية يتميز عن غيره بحكم طبيعة الظواهر وخصوصية المادة، يسهم فيه الجامع المحقق ويضيف إليه الباحث الدارس. يلتقي نهجاهما، يتكاملان ويترافدان. وهي إلى ذلك فضاء يرنو إليه الجميع من داخل دائرة الاهتمام وخارجها يعدّونها جزءا من كيانهم ويرونها قبسًا من أرواحهم.

ولقد كان الحرص على الجمع بين نشرالمعرفة الشّائعة بين أفراد الجماعة من ناحية وتلك التي تنشد نسقيّة علميةً ما من ناحية أخرى رهانا صعبا اختارت هيأة التحرير أن تمضي فيه.

فغنيّ عن القول أن المعرفة العلمية لاتكون إلا انتظامًا وفق منهجية يقرّها النظر العلمي ولا تحتمل أن تكون بين بين. ولكن علينا أن نُقرّ أوّلاً أن «العلميّة» في مجال العلوم التي تعرف بالانسانية تختلف عنها في مجال العلوم الصحيحة اختلاف «الاحتمال» عن «اليقين» . ومع ذلك فإن جملةً من الشروط والخصائص تبسط فلاسفة العلوم في عرضها وشرحها يمكن أن نقضيَ على أساسها بمدى علمية بحث ما أو تهافته. وإذاكان الأمريشمل البحث في مجال العلوم الانسانية بإطلاق فإن وضع الثقافة الشعبية يبقى أكثر خصوصية. وذاك ما يفسر احتكام مجلتنا إلى هيأتين متمايزتين علمية واستشارية. فالثقافة الشعبية منتشرة زمانًا ومكانًا يقلّص تغيّر نمط الحياة من مساحتها. وينال تسارع وتيرة العصر من حيّز وجودها. فكان جمعها وتصنيفها وحفظها على أسس منهجية واحتكامًا إلى أصول متعارفة لدى المحقّقين، كان ذلك جميعا، قضية ثقافية أساسية. فإذا استقام الجمع واستقرّت له أسباب الصون والحماية والتدوين، انفتحت غايات أخرى

قوامُها الدرس والبحث والنظر والعمل على الخروج بالبحث في مجال الفلكلور من مجال الحفظ والخزن إلى مجال الفكر العلمي المنتظم، درسا للظواهر وتعليلا لوجودها ونظرا في أسبابها وتأليفا بين عناصرها وخروجا بها من حيّز التخزين إلى حيز البناء والتأليف. ولايمكن لهذه المرحلة أن تستقيم إلا إذا استقامت الأولى على نحو يستجيب إلى شروط الضبط والتحقيق. وصحيح أن أكوام المعارف لاتمثل نسقا علميًّا تماما كما أن أكوام الحديد والحجارة لاتمثل إنجازًا معماريًا. ولكن صحيح أيضا أن الجيّد منها هو الذي يتيح لك إنجاز عمل متماسك تقرّه أنساق الفكر وترتضيه مناهج العلم في النظر والإنجاز.

لذلك نقدّر أنّ مجلتنا ستظل منفتحةً على نشر موادّ الثقافة الشعبية تحتفي بما يتسنى للجامعين الميدانيين أن يصلوا إليه . وستظل مع ذلك تتطلّع إلى الدراسات العلمية المنتظمة على أسس معرفية منتظمة تخرج بنا كأمّة من خانة الجمع والتخزين التي يرى عدد من الغربيين أننا لانمتلك الأدوات النظرية التي تتيح لنا تجاوزها. سنظلّ نطمح إلى ذلك آملين أن تنشأ بين عموم كتّابنا وشائجُ معرفية تسمح باستفادة بعضهم من بعض. يحيل أحدهم على الآخر. يستدرك على مافاته ويستأنف من حيث انتهى . ولانظل أبدا ننطلق في بحوثنا من نقطة الصفر مهما اشتغل غيرنا. فقد مضى زمن يمكن فيه للواحد الفرد أن يحقّق في مجال البحث العلمي فتحا لم تأت به الأوائل . وغدا النشاط البحثي في شتى أصناف المعارف والعلوم شغل الجماعات والمخابر وثمرة تعاونها المشترك مهما ابتعدت الشقة بينها. فأنت تجد تعاونا بين مخبرٍ هنا وآخر في أقصى الأرض . يتواصلان ويتزاوران ويتبادلان المعلومة .ويتيح أحدهما لباحثي الآخر إمكان الاستفادة من تجهيزاته ومعدّاته ووسائل البحث فيه لمدد تصل إلى السنوات. وليست ترجمة ملخصاتنا إلى الفرنسية لغة الثقافة ، والانجليزية لغة العلم إلا طموحا منا لوضع مادتنا العلمية على محكّ النقاش العلمي والفكري. ليس على مستوى مجتمعنا العربي وإنما على مستوى مجتمع العلم والمعرفة. فالمعرفة العلمية كونيّة أولاتكون. وإدراكها ليس عزيزا على جمهور علمائنا ولكن ذلك يحتاج قدرا من الأخلاق العلمية قوامها استفراغ الجهد والأمانة واحترام اللاّحق لجهد السابق . تحقيقا لضرب من التراكم المعرفي نُفيد منه ونضيف إليه.

أ.د.محمد عبدالله النويري
رئيس الهيأة العلمية
لمجلة الثقافة الشعبية

الطلع النضيد

تحرير:
بسمه قائد البناء

تصوير:
جان البلوشي

في كل البلاد العربية، أينما تذهب تجد سوقا للتمور أو ركنا خاصا من سوق كبير لبيع ثمرة النخلة، تلك الشجرة المباركة التي ورد ذكرها في التورات والإنجيل، وفي القرآن الكريم قال الله عز وجل في سورة ق: (وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ).

وعلى الغلاف الأول لهذا العدد بائع تمور في سوق الكويت الشعبي رتب ونضد أنواع التمور جذبا للمشترين فشكلت بضاعته في مجملها لوحة فنية زاهية الألوان لم تستطع كاميرا الفنان جان البلوشي مقاومتها.

وللتمر أنواع عديدة تتباين جودته حسب مذاقه وحلاوته وأحجامه، ففي العراق على سبيل المثال يوجد أكثر من مائتي نوع. ومن الأنواع المشهورة عربياً: الخلاص، دقلة النور، البرحي، الخنيزي، السكري، القصيمي، الأشرسي، العجوة، المبروم.

وفي الجزيرة العربية ذات البيئة الصحراوية كان للتمر أهمية بالغة، فهو مقاوم للعطش لاحتوائه على مادة البوتاسيوم، وكان يعزى للبحارة وغواصي اللؤلؤ أكل التمر، حيث كان يمثل الوجبة الرئيسية لأهل الخليج مع الرز والسمك. كما واستخرج من خلاصة التمر السائلة "الدبس" وهو بمثابة عسل التمر.

وتؤكل التمور في جميع مراحل نضوجها، فعندما تكون حديثة النضج وتسمى "خلال" يكون لها طعم مميز به مذاق مُر يستسيغه البعض ويفضله، وفي البحرين يُشك الخلال مع زهور الرمان قلائد للفتيات. وفي المرحلة اللاحقة ينضج "الخلال" ويصبح "بسرا" قبل أن يتحول إلى "رطب"، والرطب هي المرحلة التي تحتوي فيها الثمرة على كمية كبيرة من الماء. ولذلك لا يمكن ترك الرطب دون حفظ لمدة طويلة فقد يفسد ويتعرض للتلف. أما المرحلة الأخيرة، فهي عندما ينشف الرطب ويجف منه الماء ويسمى "تمراً". وهناك أنواع من التمر يتحول مباشرة من "الخلال" إلى "تمر" دون المرور بمرحلة "الرطب".

ويزداد استهلاك التمر شعبياعند المسلمين خلال شهر رمضان المبارك كثمرة يبدأ بها الإفطار من بعد صيام اليوم للتبرك وللقيمة الغذائية التي تسد رمق اللحظات الأولى.

وفي وقتنا الحاضر، وصلت زراعة التمر إلى أستراليا وأمريكا، بينما يمثل إنتاج الدول العربية أكثر من 90% من محصول الإنتاج الإجمالي للتمور في العالم. وقد تطورت صناعة التمور بشكل أنيق وجذاب، وأصبحت تسوقه شركات كبرى متخصصة في تصنيع التمور بأشكال عصرية محشوة بالمكسرات وممزوجة بالطحينة "الهردة" والشوكولاتة، وتقدم كهدايا فاخرة ومغلفة بأسلوب راق.

كان التمر قديما يرص في آنية من خوص النخيل بوزن معين تسمى "قله" لتكون وحدة التداول أثناء البيع بالجملة، ويباع التمر بالمفرد حسب وزنه بالكيلو إلى أن تم رص التمر بأنواعه المختلفة في أكياس شفافة من النايلون أو في علب كرتونية بأوزان متعددة حسب استهلاك كل سوق، لكن ظلت متعة شاري التمر هي أن يطوف ببائعي التمور في الأسواق الشعبية ليمر بفرشة مثل هذاالبائع البادي في الصورة يعاين ويتذوق ومن ثم يشتري. لذلك بقيت محلات وأسواق بيع التمور حية تتطور من زمن إلى آخر.

سلام على ما ترى.. سلام عليك

تحرير:
علي عبدالله يعقوب

تصوير:
جان البلوشي

خلت العجوز الظاهر في صورة الغلاف الأخير وهو جالس في زحام الحياة متكئا على عصاه مغمض العينين ومن حوله العابرون ليس نائما وإنما ساهما يفكر وتجول بخاطره شتى الذكريات ومختلف الصور، غير عابئ بما حوله. إن التجاعيد والغضون البادية على الوجه الذي لوحته الشمس، بتلك اللحية الثلجية المشذبة، وذاك الرأس المطل على أفق غير مرئي لنا من خلال ياقة ثوب مفتوح بإهمال، لتجمع معا دلالات معبرة عما يكون قد مر وما يحتمل أن يأتي.

إن أغلب ما قرأته بالعربية عن هذه المرحلة في الدراسات التي تناولت مرحلة الشيخوخة ضمن دورة حياة الإنسان، ربما لنقص في قراءاتي أو لقصور في مناهج الدرس، كان تناولا وصفيا من الخارج، ولم أعثر - لحد الآن - على دراسة استبطنت دواخل الإنسان موضع البحث في هذه المرحلة، وتعمقت في تحليل التصرفات والدوافع لاستجلاء العبرة والحكمة المكتسبة.

إن خريف العمر مرحلة إنسانية صعبة دون شك، يشعر فيها الإنسان بأن العمر قد ولى وانقضى ولا أدنى أمل في استعادة شيئ منه لإعادة تغييره، أو لربما تعديل جزء منه أو تشكيل جانب فيه، أو معايشته بصورة أخرى، وأن لا حاجة لأحد بعجوز ذي عصا، فهو لا يعدو أن يكون محل العطف والشفقة ينظر إليه الآخرون بابتسامة معذّبة كأنها تقول: متى الرحيل ياهذا ؟

وتختلف مثل تلك المشاعر من إنسان لآخر، فهناك من يشعر بأنها مرحلة اكتمال مشوار المنجز الحياتي الحافل بالعمل وأداء الواجب، وأنها مرحلة الراحة والهدوء وقطف ثمار الشجر الذي اكتمل للتو نضجه. وكثير من شيوخ هذه المرحلة من يشعر بأنه مازال قادرا على أن يفعل ما لم يسعفه الوقت قبل الآن لفعله وتذوق عذوبته.

شتى المشاعر ومختلف الحالات، كل ذلك باختلاف الموقف من الحياة، ورؤيتنا إلى كل ما حولنا. ومقياس ذلك: إلى أي مدى نحب الحياة؟ وبأي قدر من الرضا نعيش؟ ..

سلام على ما يراه ذلك الشيخ البادي في الصورة.. سلام عليه.

www.sxc.hu

الثقافة الشعبية النسق، والوظيفة، والخطاب

الثقافة الشعبية
النسق، والوظيفة، والخطاب

www.flickr.com

سعيد أراق
كاتب من المغرب

لا يمكن التفكير في قضية الثقافة بمعناها العام وقضية الثقافة الشعبية بمعناها الخاص دون الانفتاح على أسئلة متشابكة يتداخل فيها المعطى الثقافي بالمعطى التاريخي والسياسي والخطابي، لأن الثقافة ظاهرة مركبة بطبيعتها وتستضمر هذه الأبعاد مجتمعة. ولما كانت "الثقافة ظاهرة مركبة تستجمع مجالات عديدة[1]"، فإنها لا يمكن أن تكون موضوعا للدراسة دون مقاربة مركبة بدورها.

وفي مجال العلوم الإنسانية هناك العديد من المواضيع التي تستعصي على التحليل المِطْواع، وتطرح مشاكل عديدة على مستوى التعريف والمنهج والاصطلاح، ولعل الثقافة الشعبية أحد هذه المواضيع، وذلك لأن "مفهوم الثقافة الشعبية يغطي مجالا واسعا جدا يتقاطع مع مجال الثقافة الجماهيرية culture de masse. العديد من الحقول المعرفية أقبلت على تحليل وتقويم الثقافة الشعبية ودراسة علاقاتها بالثقافة الجماهيرية، ومن بين هذه الحقول: علم الاجتماع والتاريخ واللسانيات والتحليل النفسي والدراسات الأدبية. وكل واحدة من النظريات المتولدة عن تداخل هذه الحقول أنتجت -في ضوء منطلقاتها النظرية الخاصة- تعريفا خاصا للثقافة الشعبية، وهكذا حصلنا على تعريف بنيوي، وآخر سيميولوجي، وآخر ماركسي، وآخر نسوي، وآخر ما بعد حداثي، وآخر حواري، الخ[2]".

ومن الحصيف أن نشير –على سبيل تسجيل بعض المعطيات النظرية الأولية- إلى أمرين في غاية الأهمية:

1 - التفكير في قضية الثقافة الشعبية يعتبر بدوره قضية وممارسة ثقافيتين، أي مكونا من مكونات اشتغال التأمل الثقافي في مجتمع معين، ومحتوى من محتوياته، ورهانا ذا علاقة وطيدة بقضية الهوية.

2 - لا يمكن التفكير في الثقافة الشعبية بمعزل عن الحمولة الثقافية التي يصدر عنها الدارس، فكما لا يمكن للإنسان أن يفكر في العقل إلا بالعقل، فكذلك ليس بإمكانه التفكير في الثقافة إلا بالثقافة، وبذلك تصبح الثقافة دراسة وموضوعا للدرس في الآن نفسه.

3 - هناك اختلاف في فهم الثقافة الشعبية بحسب المرجعية الحضارية المعتمدة، فـ«الأدب الفرانكفوني يصف الثقافة الشعبية أحيانا كثقافة عمالية، وثقافة جماهيرية وثقافة بدوية، أو بكل بساطة ثقافة مرتكزة على (التقاليد الشعبية)، أما في المرجعية الأنغلوفونية فالثقافة الشعبية ظاهرة حديثة، إنها ثقافة المدينة أو ثقافة الضواحي، وقد ولدت في سياق الحركة الاجتماعية والثقافية الهادرة المقترنة بحركة التصنيع الأمريكي والتطورات والأزمات التي خلفت آثارها في عالم ما بعد الحربين العالميتين[3]". لكن في الكثير من الحالات يستعمل مفهوم الثقافة الشعبية بطريقة موسعة تستوحي كلتا المرجعيتين.

وفي كل الحالات لا يفكر الإنسان في قضايا الهوية والثقافة والدين والتاريخ واللغة إلا حين تعتريه لحظة وعي مفاجئ أو مستعاد بأن هذه القضايا جزء منه بقدر ما هو جزء منها، لكن هناك من يفسر انتعاش التفكير الثقافي بعامل آخر كما هو الأمر عند جيرار لونكلود الذي يقول: "إن التفكير الثقافي ينتشر حيثما غابت البداهة، وحيثما شاع اللايقين، وهذا المجال من التجربة الذي يغطي جانبا كبيرا من الأسئلة (الفلسفية) التقليدية هو الذي يُظهِر فيه الناس –بأكبر قدر من الذكاء والإبداع- ما يميزهم عن بعضهم[4]"، لأن الثقافات مجال الاختلاف بامتياز.

في ضوء هذا المعطى الأولي، يمكن القول إن الثقافة الشعبية جزء من النص الثقافي العام للمجتمع، وموضوع ممكن من مواضيع التأمل الثقافي في الآن نفسه. يمكن طبعا أن نفكر في الثقافة الشعبية من منطلقات نظرية مختلفة وبترتيبات تحليلية وإجرائية متباينة، لكن المحتوى الثقافي للثقافة الشعبية يفرض نفسه في نهاية المطاف، ويتطلب بالتالي الانفتاح على التحليل الثقافي للثقافة الشعبية لكن بتكامل مع التحليل السياسي والاجتماعي والأنتربولوجي، بل وحتى الإيديولوجي لأن "المعرفة التي تُبْنَى بخصوص هذه القضية ليست أبدا مستقلة عن الشروط الاجتماعية والتاريخية المتحكمة في

إنتاجها[5]".

وهـذا المـدى النظـري المفتوح هو مـا نقترح ملامسة بعض جوانبه في هذا المقال مسترشدين بالأسئلة التوجيهية التاليـة: ما الثقافة الشعبية؟ ما هي وظائفها الثقافية والتاريخية؟ ما هي أوجه خطابيتها بوصفها تعبيرًا عن هوية وتَجَلِيَةً رمزية لخصوصية مفترضة؟ ما علاقتها بالنسق الثقافي العام؟ هل هي نسق قائم بذاته أم هي نسق ملحق وبنية مستضمرة؟ ثم كيف يمكن للثقافة الشعبية أن تكون موضوعا للدراسات الثقافية؟

مدار التعريف: ما الهوية الثقافية؟

يؤكـد فيكتـور تيبـودو أن "التعريف خطاب، ويتمثـل موضوعه تحديـدا في تفسير جوهر شيء معـين[6]"، ومعنى هذا أن صياغة تعريف معين لا ينفصـل عن نوع الخطاب الـذي نبنيه ونصدر عنـه، ولا شك أن الخطاب حـول الثقافة الشعبية ينطـوي على رهانات تتجـاوز المعطى الثقافي إلى مـا هـو سياسـي واجتماعـي وإنساني. وهـو أمر سنتوقـف عنده لاحقا، لكـن في ما يخص تعريف الثقافـة الشعبيـة، لم يكـن الأمر محسومـا أبدا على الوجـه الذي يتيح توفير تعريـف جامع مانع ومتفق عليـه، مما يعني أنه من نمـط التعريفات الإشكالية، والدليل على ذلك أن "تعريف الثقافة الشعبيـة (أو الثقافات الشعبية) كان على الدوام موضوعا للأخذ والرد، فمنذ بداية القرن التاسع عشر كان هذا المفهوم يُستعمل بدلالات فضفاضة تتراوح بين تعريف ضيق وآخر واسع جدا، فالبعض يفهمونه بمعنى الثقافة البدوية والعمالية، وثقافة الطبقـات الشعبية بل وحتى الثقافة البروليتارية، أما البعض الآخر فيفهمون الثقافة الشعبية بمعنى الثقافة الوطنية[7]".

إن اختلاف التصورات بشأن الثقافة الشعبية، وربطها تارة بثقافة الطبقات الشعبية أو العمالية، وبالثقافة الوطنية تـارة أخرى قد يعني ضمن ما يعنيـه أن الثقافـة الشعبيـة لا تُعَـرَّفُ بذاتهـا بل بعلاقتها القائمة أو المفترضة بينها وبين الطبقات الاجتماعية أو الوطن. ومن الواضح طبعا أن هذا الأمر لا يلقـي الضوء على جوهر الثقافة الشعبية مـن حيث هي ماهية في ذاتها، ولا يعرفها بما هي عليه أي بحقيقتها المفترضة. وتلك مسألة متعلقة إشكاليا بكـون مفهوم "الثقافـة الشعبية" نفسه ينطوي على "تناقضات..لأنه فضفاض وغامض ومبهم ومحمل بالتباسات وسوء فهم، لذلك هناك –في الكثير من الأحيان– تركيز كبير على التذكير بالصعوبـة الفعلية التي تحول دون تحديد ملامح هذه الظاهـرة، والآثار متعـددة الأشكال المتعلقة بهـا، وغالبـا ما يقود ذلك بسهولـة إلى الشك في وجود ظواهر الثقافة الشعبية نفسها [8]".

مـا يمكن أن نفهمه من هـذه المعطيات هو أن تعريـف الثقافة الشعبية ليس أمرا سهلا، إنه من نمط التعريفات الإشكالية كما سبق أن أشرنا إلى ذلك، وهـو أمر يؤكده ريمـي طورانجو[9]. بل إن فالديفيا يذهـب إلى "أن مفهوم الثقافة الشعبية من أكثر المفاهيم خضوعا للمناقشة والسجال، بل إن بعض الدارسين يعتبرونـه مفهوما فارغا an empty concept يملـؤه أشخاص مختلفون في أزمان مختلفة بأغراض مختلفة[10]".

ويتصـادى هذا الـرأي عند دارسـين آخرين بتلوينـات متقاربـة، لكنهـا تؤكـد في مجملها أن مفهوم الثقافـة الشعبية لا يحظـى بالإجماع، ولا يعتـبر في كل الحـالات من المفاهيـم التي ارتقت إلى مستوى الوضع الاعتباري المحسوم والبديهي، والدليـل على ذلك أن طـوني بينيط مثلا يتحدث عن هـذا المفهوم حديثَ رفضٍ ومُصادَرةٍ قائلا: "مـن الناحيـة العمليـة، يعتبر مفهـوم الثقافة الشعبية عـديم الفائدة، إنه خليـط من الدلالات الملتبسة والمتناقضة التي من شأنها تضليل البحث وحشره في مسارات نظرية مختلفة[11]".

والأمر العجيب فعلا هو أن رغم هذا التشكيك المتواتر في جدوى مفهوم الثقافة الشعبية وصعوبة تعريفـه، هنـاك اهتمـام كبير جدا بهـذا الحقل المعـرفي على المستـوى العالمي، والسبـب في هذا الاهتمـام هـو "الوعي بأهميـة الثقافـة الشعبية

من حيث هي عامل تماسك اجتماعي وحركية اقتصادية[12]".

ويرجع أنتيغون موشطوري صعوبة تعريف الثقافة الشعبية إلى ثلاثة عوامل، يقول: "إن صعوبة تعريف هذا الحقل ترتبط بثلاثة عوامل جوهرية:

- إنه يغطي وقائع عديدة،
- يستند إلى فرضيات إبستيمولوجية،
- ينتمي للحقل السياسي، والإيديولوجي، والسوسيو-أنتربولوجي[13]".

إنه مفهوم يقع إذن في مفترق العديد من الحقول، ويدل على أشياء عديدة، ويخضع لتوظيفات تتداخل فيها الرهانات السياسية والإيديولوجية والاجتماعية والأنتربولوجية. ومن الواضح طبعا أن المفاهيم التي تكون على هذا النحو من التعقيد والتعالق تطرح صعوبة كبيرة على مستوى التعريف، لأن "أبعاد المفاهيم المركبة تكون دائما مستعصية على التحديد الدقيق[14]".

لكن هذا النوع من الوعي الإشكالي بمفهوم الثقافة الشعبية، لم يقف أمام الرغبة المحمومة في تعريفها، لأن رغبة التعريف تنطوي لدى الإنسان على الرغبة في ممارسة سلطة العقل على الأشياء، وبهذا المعنى فـ "التعريفات..ليست مواضعات لغوية ورموز اعتباطية، بل هي التعبير الصارم عن الحدس المباشر الذي يميز الكائنات الواقعية[15]".

و على سبيل الاستئناس والتقريب نقترح بعض التعريفات التي تم اقتراحها بخصوص الثقافة الشعبية معتمدين في ذلك على منظورات مختلفة:

- **منظور رسمي:** وفي هذا الإطار يمكن أن نستحضر التعريف الذي ورد في القانون الفلاماني المنظِّم لشروط تموين المنظمات المهتمة بالثقافة الشعبية، وهو قانون صادر عن البرلمان الفلاماني بتاريخ 27 أكتوبر 1998م. وقد ورد في بنده الأول المندرج تحت الفصل الثاني ما يلي: «الثقافة الشعبية هي كل التعبيرات الجماعية، التقليدية أو غير التقليدية الخاصة بالحياة الفولكلورية[16]».
- **منظور سوسيولوجي:** وهو من أكثر المنظورات المعتمدة في مقاربة الثقافة الشعبية وتعريفها، ويمكن أن نستحضر في هذا الإطار التعريف الذي أورده عالم الاجتماع الفرنسي جوفر دومازوديي الذي قال: «الثقافة الشعبية بمعناها الضيق هي مجموع الدلالات الثقافية المتمازجة مع أوقات الفراغ الشعبية[17]».

أما ريشارد مونيك فيعرفها من خلال مكوناتها فيقول: «تتكون الثقافة الشعبية من مجموعة من الاصطناعات التي تُنْتَجُ من أجل وبواسطة مستعملين نوعيين، وتترافق هذه الاصطناعات بممارسات اجتماعية[18]».

ما يلاحظ في هذه التعريفات أنها لا تتطابق على مستوى التصور أو المصطلحات المستعملة في التعريف، فالتعريف الأول ينظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها «تعبيرات جماعية ذات صلة بالحياة الفولكلورية»، أما التعريف الثاني فينظر إليها بوصفها « دلالات ثقافية متمازجة مع أوقات الفراغ الشعبية»، أما التعريف الثالث فينظر للثقافة الشعبية بوصفها «اصطناعات تترافق بممارسات اجتماعية».

ويمكن إدراج هذه المعطيات في جدول توضيحي ومقارن كالتالي:

منظور رسمي	منظور سوسيولوجي	منظور سوسيولوجي
الثقافة الشعبية "تعبيرات جماعية ذات صلة بالحياة الفولكلورية"	الثقافة الشعبية "دلالات ثقافية متمازجة مع أوقات الفراغ الشعبية"	الثقافة الشعبية "اصطناعات تترافق بممارسات اجتماعية"

الثقافة الشعبية تعبير	الثقافة الشعبية دلالة	الثقافة الشعبية اصطناع

في ضوء هذه المنظورات الثلاث، تبدو الثقافة الشعبية تعبيرا أو محتوى التعبير (دلالة) أو اصطناع. وهي ثلاث أمور لا تعني بالضرورة نفس الشيء، لكنها قد تتداخل بهذا القدر أو ذاك في أي تعريف ممكن للثقافة الشعبية التي تعتبر تعبيرا ودلالة واصطناعا في الوقت نفسه.

لكن ما نلاحظه في هذه التعريفات هو أنها لا تعرف الثقافة الشعبية بما هي عليه، بل بما تتضمنه من اصطناعات. وهو نوع من الالتفاف على إشكالية التعريف، ويمكن أن ننظر إلى ذلك بوصفه مؤشرا ضمنيا على أن الثقافة الشعبية تستعصي على تعريف الماهية، وهي لهذا السبب تعرف إما بمضمونها كما هو الأمر في التعريفات التي أوردناها أعلاه، أو تعرف بعلاقاتها وتقابلاتها مع الثقافة العالمة la culture savante أو الثقافة البدوية la culture paysanne ، أو الثقافة الحضرية urbaine la culture أو الثقافة العمالية la culture ouvrière، أو الثقافة الجماهيرية التي يقول عنها دومينيك ستريناتي إنها ظهرت "في عصر السينما والراديو والإنتاج والاستهلاك الواسعين للثقافة، وصعود الفاشية ونضج الديمقراطيات الليبرالية في بعض المجتمعات الغربية[19]".

وفي كل الحالات فإن وجود مفهوم الثقافة الشعبية ضمن هذه الشبكة الواسعة من المفاهيم المجاورة هو أحد الأسباب التي قادت عالم الأنتربولوجيا الأرجنتيني نيسطور غارسيا كانكليني إلى المطالبة بـ«إعادة تعريف الثقافة الشعبية.. التي لا يمكن أن نفكر فيها ببساطة من خلال تقابلها مع الثقافة البورجوازية، وهو تقابل أغرقتها فيه الحداثة، ولا يمكن كذلك أن نفكر فيها من خلال التقابل مع الثقافة العمالية، أو الجمع بينها وبين (ثقافة الطبقات الشعبية)[20]».

ومن الجدير التنبيه إلى أن تعريف الثقافة الشعبية عند الغربيين أمر صعب بالفعل، والسبب في ذلك مرتبط نسقيا بالواقع الثقافي والحضاري الغربي نفسه لأن الممارسات الثقافية والتمثيلات الرمزية في الغرب انتظمت وفق الهيكل الاجتماعي الغربي الذي تحددت فيه ملامح الطبقات الاجتماعية بأقصى درجة من الوعي السياسي والاجتماعي، وهو أمر لم يحدث بعد في المجتمعات ذات البنية التقليدية أو شبه التقليدية كما هو الحال مثلا في الواقع العربي الذي ما زالت فيه الطبقات الشعبية -بمعناها الإثنولوجي والأنتربولوجي- تمثل جانبا كبيرا جدا من محتوى الوعي الاجتماعي والثقافي، مما يجعل الحديث عن ثقافة شعبية –في الواقع العربي مثلا- حديثا ممكنا وواردا لأنه مفهوم يملك معادلاته وتمثيلاته الواقعية المرئية والقابلة للملاحظة والتصنيف. بل إن مفهوم الثقافة البدوية أيضا يسهل إجراؤه على الواقع العربي الذي ما زالت الكثير من بنياته بدوية الطابع، بينما لا نجد البداوة مكونا اجتماعيا مهيمنا في التنظيم الاجتماعي الغربي، ولذلك «من الواقعية القول إن الثقافة البدوية قد ماتت منذ أن ماتت المجتمعات البدوية في الغرب[21]».

إن ما يميز الفضاء الغربي إذن أن نضج "الثقافة البورجوازية" حولها إلى ثقافة مهيمنة بسبب تحكم الطبقة البورجوازية في أدوات الإنتاج الصناعي وملحقاته الإعلامية والسياسية والحزبية والمؤسسية، بما فيها المؤسسات الثقافية أو مؤسسات "الإنتاج الخطابي للمعنى[22]" بتعبير كارول لوفاسور. كما أن «الثقافة العمالية» فرضت نفسها بوصفها ثقافة الرد أو ثقافة مضادة contre-culture، وتحولت إلى نسق ثقافي قائم بذاته لأنها عبرت عن طبقة تحققت لها تاريخيا شروط الوعي بذاتها وبموقعها الاجتماعي وطموحاتها السياسية. ومن جهة أخرى أتاح التنظيم الاجتماعي الغربي تقليص مدى الثقافة الشعبية، وشجع ظهور مفاهيم

جديـدة مثل «الثقافـة الحضرية» بحكـم تقلص جغرافيـة البداوة في البلدان الغربية وتوسع مدار المعنـى الثقافي المديني. وهذا أحد أكبر التحولات التـي أعـادت توزيع المواقـع الثقافيـة في الغرب، خاصـة إن علمنـا أن «الثقافة الشعبيـة رغم أنها تتلقـى وتستهلك وتقـوم بتعديل التقاليـد التي لا تتبع دوما من الشعـب، إلا أن النواة الصلبة التي تمنحهـا انسجامهـا وديناميتهـا تأتـي فعلا من الجماهـير، وخاصة من عالم البادية الذي كان يمثـل 90 في المائة مـن السكان في فرنسا في سنة 1550م».

وبموازاة مع ذلك ظهر مفهوم آخر هو «الثقافة الجماهيريـة» la culture de masse التـي يعرفهـا جان بـول غابيليـي بأنها «كل مـا تنتجه الصناعـة الثقافية[23]»، مع العلـم أن الصناعة الثقافية هي تلك الآلة من الإنتاج التي تتحكم فيها الطبقات الممسكة بالسلطة، ونقصد بها الطبقات البورجوازيـة. وفي هـذه الحالـة تكـون الثقافـة الشعبيـة – كمـا وصفها أنطونيـو غرامشي–هي ثقافة الطبقـات المُهَيْمَن عليها في المجتمع، أو هي المجـال الذي تَحْـدُثُ فيه المواجهة بـين الطبقات المهيمَن عليها والطبقات المهيمِنة.

معنى هذا أن المفاهيـم الغربية التي تستعمل بوصفهـا مقابـلات للثقافة الشعبيـة أو معادلات لهـا أو متوازيـات معها تـدل نسقيا علـى تنظيم اجتماعي له خصوصيتـه، وهي خصوصية تجعل مفهـوم «الشعبـي» نفسـه مفهوما لا يعنـي نفس الشيء الذي نفهمه منه في واقعنا العربي مثلا. إن مـدى الثقافة الشعبية في الغرب ضاق إلى أقصى حد، وذابت ملامحـه إما في الثقافة البورجوازية أو الثقافة المهيمنـة أو الثقافة العمالية أو الثقافة الحضريـة أو الثقافـة الجماهيريـة، وتناوبتـه مجـالات أخـرى أكثر امتـلاء، ولعل هـذا هو ما أدى ببعض الدارسـين إلى اعتبار مفهوم الثقافة الشعبية «مفهوما فارغا» كما أشرنا إلى ذلك من قبـل لأنـه لا يدل في الواقـع الغربي علـى ظاهرة قابلة للملاحظة والقياس بنفس الدرجة التي هي عليها في مجتمعات أخـرى ذات تنظيم اجتماعي تقليدي، ولهذا السبب نجد أن الثقافة الشعبية في الدراسات الغربية –وخاصة الأمريكية– تتداخل بشكل كبير جدا مـع الثقافة الجماهيرية mass culture التـي يربطهـا دومينيـك ستريناتـي بعمليـة «الأمركـة[24]». «إن المدلـول الاجتماعي للثقافـة الشعبيـة في العصـر الحديـث يمكن أن يُملأ بحسب الطريقـة التي تمت به مطابقتها مع الثقافة الجماهيرية[25]».

وعلـى هـذا الأسـاس ربمـا كانـت إحـدى المشـكلات الكبرى التي تلقي بعض الظلال على مفهـوم الثقافـة الشعبيـة هي ما تتعرض له من مزاحمة من المفاهيم الأخـرى التي تتقاطع معها أو تتـوازى معهـا أو تطرح نفسهـا بوصفها بديلا عنهـا. ولعل هـذا الأمر هو الذي يـؤدي في بعض الحالات إلى الشك حتى في جدوى مفهوم الثقافة الشعبيـة نفسـه. وفي هـذا الإطـار تقـول مارتين سيغالين وهي باحثة فرنسية في مجال الإثنولوجيا وعلم الاجتمـاع، ومتخصصـة في قضايا الأسرة والثقافة: "على عكس الثقافـة العالمة التي تملك شرعيتهـا الخاصـة، ليـس للثقافـة الشعبية من وجـود إلا في ضوء النظرة التي نلقيها عليها، لكن هذه النظـرة ملتبسة: لأن الثقافـة الشعبية تكون أحيانـا موضـوع إنـكار ورفض، وأحيانـا أخرى موضوع اكتشـاف فتكتسي فجـأة وضعا اعتباريا بوصفهـا (فنـا) أو (معرفـة)، أو حتـى بوصفها (علما)[26]".

وتعلـق مارتـين سيغالـين علـى قضيـة إنكار الثقافـة الشعبية في الثقافة الغربيـة بقولها: «إن إنـكار الثقافـة الشعبيـة يترافق بقـدر كبير من الاحتقـار[27]» لأن النظـر إلى الثقافـة المهيمنـة –بوصفهـا الثقافـة المتنفـذة الدالـة نسقيا على توجهـات الطبقـة الممسكـة بمقاليـد السلطـة والمؤسسـات المنتجة للفكـر والمروجة للقيم– على أنهـا الثقافة الممثلـة لحقيقة المجتمـع، يقود إلى استصغـار الثقافـة الشعبيـة وركنهـا في الزاوية الأنتربولوجيـة التـي تدرس القيـم والتمثيلات

التي تسربت إليها تجاعيد التقادم. إن الثقافة المهيمنة « هي تلك التي تنجح في فرض معاييرها وأفكارها على الممارسات الثقافية في المجتمع، وعلى مجال أنشطة الحياة اليومية وكذلك على مجال الإبداع الفني. إن الثقافة المهيمنة تنبع إذن من الطبقة المهيمنة، لكنها ليست مقتصرة على هذه الطبقة[28]».

إن ما يهمنا من هذه المعطيات التي سقناها في هذا المستوى من التحليل هو لفت الانتباه إلى أن قضية تعريف الثقافة الشعبية تطرح إشكالا كبيرا، وترتبط بمشاريع تعريف متباينة المرجعيات ومختلفة الغايات والأهداف، أو مشاريع تعريف نسقية شديدة الخصوصية الاجتماعية كما هو الحال في الثقافة الغربية، لكنها في كل الحالات مشاريع تستمد مسوغاتها من أهمية الظاهرة الثقافية نفسها بوصفها ظاهرة مركبة مقترنة بالإنسان ومعبرة عنه ومشروطة به. ولا شك أن ما يعتبر اليوم ثقافة شعبية في الغرب يختلف كثيرا عما يعتبر ثقافة شعبية في إفريقيا مثلا أو في العالم العربي أو حتى في الشرق الأقصى، مما يعني أن ليس بالإمكان – من الناحية النظرية والمنهجية- إسقاط التعريفات الغربية للثقافة الشعبية على واقع ثقافي غير غربي. والمسألة هنا لا تتعلق حصرا بمبدأ الخصوصية الثقافية بمعناها الأنتربولوجي الضيق، بل يتعلق نسقيا بخصوصية التنظيم الطبقي والاجتماعي الذي يتحكم في توزيع المواقع الثقافية وصياغة المضمون الثقافي المعبر جوهريا عن درجة معينة من الوعي التاريخي والانتماء الاجتماعي.

2 - مستوى الوظيفة

يؤكد أنطوان كومبانيون أن "الثقافة معطى اختلافي لأنها توحد الجماعة وتفصلها عن الجماعات الأخرى[29]"، أي أنها تحقق للجماعة جانبا من هويتها الدالة عليها. وهي في هذه الحالة ترتبط بأحد أهم الوظائف ذات الصلة بالوعي الجمعي داخل جماعة معينة، لأن هذا «الوعي الجمعي هو أساس الثقافة الشعبية[30]» في نهاية المطاف.

إن ما يمنح للأشياء معناها الرمزي ودلالتها التاريخية والإنسانية هو ما تقوم به من وظائف وما تضطلع به من أدوار وتمثيلات رمزية قابلة للاستقراء والكشف والتأويل والتحليل. ولعل ما يميز الثقافة عموما هو أنها تجمع بين المعطى التمثيلي والمعطى الرمزي والمعطى الوظيفي، وهي بهذا المعنى محتوى تاريخي وأداة قراءة للتاريخ؛ إنها فعالية انكشافية ينكشف من خلالها الإنسان لنفسه ولغيره، وهي في الوقت ذاته فعالية استكشافية لأنها قد تتحول إلى أداة للكشف والتحليل والتصنيف والمساءلة.

وإذا كان الأمر على هذا النحو من الافتراض والنظر، فإن الثقافة بمعناها العام ترتبط نسقيا بمنظومة من الوظائف، لكن ما يهمنا في حدود الموضوع الذي نخوض فيه هو محاولة تحديد وظائف الثقافة الشعبية. وسنعتمد في هذا الإطار على ريشار مونيك الذي يتحدث عن الثقافة الشعبية في علاقتها بوظائفها قائلا: «إنها تؤدي وظائف عديدة تشمل عدة أبعاد[31]». ويحصر هذه الوظائف في: الوظيفة اللَّعِبيَة la fonction ludique، والوظيفة النقدية، والوظيفة الاقتصادية، والوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإيديولوجية، والوظيفة الجمالية، والوظيفة الفنية، لكنه يتوقف عند ثلاث وظائف فقط هي: الوظيفة اللعبية، والوظيفة النقدية والوظيفة النفعية، وهي التي سنتوقف عندها بتركيز كالتالي:

فالوظيفة اللَّعِبيَة ترتبط بالممارسات ذات الصلة بالثقافة الشعبية، ويمكن «اعتبار البعد اللَّعِبي بمثابة سلوك مُرافِق للعب، أي أنه نشاط مَجَّاني يُمارَس على سبيل الاستمتاع فقط، ورغم أنه زائد وغير مرتبط بغرض محدد إلا أنه (نشاط إرادي)..يستجيب لحاجة جوهرية لدى الإنسان، ويمثل أيضا (نشاطا بَانِيًا للهوية)..إن اللعب يتيح للشباب تملكا شخصيا واجتماعيا

لهويتهم عبر استخدام وتبادل وإنتاج الأشياء أو الخيرات الثقافية[32]».

أما الوظيفة النقدية فيتحدث عنها ريشار مونيك قائلا: "يمكن أن نعتبر هذا البعد النقدي بمثابة قدرة على تفكير الشخص في أعماله ومعارفه، وتفحص مواضيعه وتحليلها وتثمينها وتقويمها[33]".

أما الوظيفة النفعية فيحددها ريشارر مونيك كالتالي: "إن الوظيفة النفعية للثقافة الشعبية تنطوي على الفحص العميق لإنتاج الممارسات وفحص الموارد الكفيلة بتحقق هذه الممارسات وتأويلها. ومن زاوية نظر المادية الثقافية، ينبغي التنبيه إلى أهمية دراسة الشروط الاجتماعية لطريقة استغلال الوقت، والتدريب، والرأسمال الضروري لإنتاج واستهلاك الأشكال الثقافية[34]".

ومن الجدير بالذكر أن وظائف الثقافة الشعبية تختلف باختلاف الدارسين واختلاف زوايا النظر التي يصدرون عنها، فهناك من يتحدث عن الوظيفة التاريخية، أو الوظيفة السيكواوجية أو الوظيفة القيمية، أو الوظيفة المعيارية، وغيرها من الوظائف. ولربما كانت الثقافة الشعبية تحتمل كل هذه الوظائف مجتمعة وبدرجات متفاوتة، ومثال ذلك أن بعض الثقافات الشعبية الإفريقية تجعل من الوظيفة الاحتفالية ملمحا طاغيا فيها، بحيث يتحول أي حدث مهما كان صغيرا إلى فرصة لممارسة الطقوس الراقصة سواء تعلق الأمر بحفل زواج أو مأتم أو حملة انتخابية، بينما لا نجد ذلك في ثقافات شعبية أخرى.

3 - مستوى الخطاب

يمكن أن ننطلق –في هذا المستوى من التحليل– من المعطى النظري التالي: «الثقافةممارسة خطابية يُفهَم فيها المعنى من خلال علاقته بالثقافة وفي ضوء السياقات الفردية (لأن الأفراد يستعملون اللغة من أجل بناء تأويلهم الخاص للواقع). والفضل في هذا المنظور يعود إلى فيتغنشتاين الذي يرى أن المعنى لا يوجد في العالم فقط: من خلال اللغة يعطي الأفراد معنى للأشياء التي يعيشونها، واللغة عنصر من الثقافة التي تقوم على أساس قواعد مستمدة من تجانس ثقافي عميق. وهذا التجانس الثقافي هو الذي يخلق السياق الذي تكتسب فيه الجمل معناها[35]».

وإذا كانت الثقافة تحدد ملامح الخطاب من خلال تعزيز بعده المرجعي وتزويد بنيته اللغوية بالمعنى وبالقابلية للتناقل والتأويل،فلأن «الإنسان يبني العالم من خلال الرموز[36]» سواء كانت رموزا لغوية أو ثقافية.

ولا شك أن الثقافة الشعبية –من حيث هي تمثل للعالم وتمثيل له– تحضر بوصفها خطابا وشرطا للخطاب في الآن نفسه، فهي تنتج الإنسان بقدر ما ينتجها، وتشرطه وتشترط به، وتحرره وتصادره في الآن نفسه. وهي تفعل ذلك لأنها سلطة، أي حالة نظام قائم –مثله مثل أي نظام– على قدر معين من التقييد والإكراه. وإذا كانت الثقافة الشعبية تنتج الإنسان سلوكيا وقيميا ووجدانيا وذهنيا، فإن الإنسان يملك القدرة على إنتاج الثقافة الشعبية خطابيا، أي تحويلها إلى موضوع لاشتغال ثنائية اللغة والسياق، والرمز والمرجع، والمعنى والقصد، والدلالة والتأويل.

إن الثقافة بمعناها الواسع لا تكف عن إنتاج خطاباتها، وهي ليست دوما خطابات محرِّرة ونقدية ومناضلة بالمعنى الفكري للكلمة، بل قد تكون بدورها خطابات ترويض ورقابة. ويبدو أن في كل ثقافة شعبية هناك بنيات ترويض ورقابة، وهي بنيات مرتبطة جوهريا بخطاب الهوية من حيث هي إطار انتماء وشرط امتثال.

وفي هذه الحالة يمكن رصد الأبعاد الخطابية للثقافة الشعبية من زاويتين: زاوية البناء الخطابي للهوية، وزاوية «الخطاب المناهض للثقافة الشعبية[37]».

3 - 1 الثقافة الشعبية والبناء الخطابي للهوية: الوظيفة والتوظيف

يقول دجيفري بينهايم: «إن إحدى سخريات الثقافة الشعبية هي أننا في الوقت الذين نحن محاطين بأدواتها العديدة (الإشهار، البرامج التلفزيونية، الأفلام والموسيقى، الخ) يظن أكثر الناس أنهم لا يتأثرون بهذه الأدوات..لكن خطاب الثقافة الشعبية يوجد حولنا في كل حين[38]».

وإذا سلمنا بهذا الأمر، فمعنى ذلك أن الثقافة الشعبية لها وجهها الخطابي المرافق لتجلياتها المادية الحاضرة في حياتنا اليومية. وخطاب الثقافة الشعبية في هذه الحالة سيكون من نمط «الخطابات البانية للهوية[39]»، تلك الهوية الدينامية التي تتدخل في بنائها وإعادة بنائها أدواتُ ترويجِ المعنى واصطناع الأذواق واختلاق عادات جديدة للإنتاج والاستهلاك والسلوك والترميز.

والثقافة الشعبية من حيث هي خطاب "تزكي قدرة شعب أو طبقة اجتماعية أو فئة خاصة من السكان على التعبير عن الذات من خلال الممارسات الرمزية المشتركة بين كل الأفراد، وهذه الممارسات تقوي الإحساس بالانتماء للجماعة وتمنحها خصوصيتها[40]" أي هويتها.

إن اشتغال الثقافة الشعبية من خلال الفنون التقليدية مثلا يعتبر أداء استعاديا مسترسلا في الزمن الاجتماعي من أجل ربط الحاضر بالماضي، وإعادة إنتاج طقوسي للممارسات التي تتكشف من خلالها الهوية بوصفها حصيلة تجربة اجتماعية وروحية مسافرة عبر الزمان ومُتَنَاقَلَة بين الأجيال. لكن قنوات تعميم وتنشيط الثقافة الشعبية في المجتمع تحصل كذلك عبر وسائل مستحدثة مثل التلفاز والراديو والإشهار والمقهى العمومي والجريدة وغيرها من الوسائل ذات الوظيفة التواصلية والاجتماعية والتوجيهية والدعائية. وفي كل وسيلة من هذه الوسائل توجد ممارسة خطابية معزِّزة للهوية الجماعية لكن على النحو الذي يراد لهذه الهوية أن تكون عليه أو تصير إليه (كأن تُبَرْمَجَ في القنوات التلفزيونية الأكثر شعبية مسلسلات تُسَرِّبُ بين الفينة والأخرى لقطات حميمية مُخَفَّفَة ظاهريا مثل العناق أو الملامسة، ثم تغدو هذه اللقطات –بفعل التواتر- مقبولة ثقافيا واجتماعيا، وتتحول الجلسة الأسرية لمشاهدة المسلسلات المفضلة موضوع اشتغال مبرمج من أجل إحداث مفعول التطبيع الثقافي الأسري مع قيم غريبة عن الثقافة الشعبية وقيم الأسرة التقليدية، مما يتيح –على المدى المتوسط أو البعيد- تكييف الهوية وإعادة صياغة بعض مقوماتها التقليدية عبر إعادة بناء سُلَّم القيم الأسرية والاجتماعية، وإعادة ضبط مدارات وحدود قيم الحياء والحشمة في الوعي الاجتماعي).

معنى هذا أن الثقافة الشعبية التي يفترض أنها تنتج خطابها الخاص حول الهوية بوصفه خطاب تعزيز وتثبيت، تتحول بدورها –على هذا النحو أو ذلك من التوظيف- إلى وسيلة من أجل تمرير خطاب كامن، وهو –مرجعيا- خطاب مُوَجَّه ومضمر في وسائل تناقل الثقافة الشعبية حتى حين تبدو هذه الثقافة الشعبية مسالِمَة ومحايدة وغير مُؤَدْلَجَة، لأن كل أشكال التدخل الاجتماعي (بما فيه التعليم والإعلام ومؤسسات إنتاج المعنى، أو قنوات اصطناع الرغبات والاحتياجات الحقيقية والوهمية، أي الإشهار، الخ..) تتم بالضبط في ذلك المجال من الوعي الاجتماعي الساذج والغافل الذي نسميه الثقافة الشعبية. ولهذا السبب يمكن القول إن « الثقافة الشعبية ليست فقط ذلك المجال الذي نتحدث فيه عن الهيمنة، بل هي أيضا ذلك المجال الذي يمكن أن يحصل فيه التفاوض بشأن الهويات[41]».

3 - 2 الخطاب المناهض للثقافة الشعبية: النقض والإلغاء

بقدر ما تنتج الثقافة الشعبية خطابها، بقدر ما تتحول هي بدورها إلى موضوع للخطاب. وما

يهمنا في هذا المستوى من التحليل هو تبين بعض ملامح الخطاب المناهض للثقافة الشعبية وربطه بتبريراته الخاصة، وربما كذلك بإيديولوجيته المخاتلة. إن ما يميز "الثقافة بمعناها العام هو أنها مجال إنتاج المعنى[42]" وإضفاء الدلالة على الأفعال والأشياء والأفكار. لكن لا يوجد المعنى ولا يؤسس مشروعيته في الوعي الفردي والوعي الجماعي إلا بالتعارض مع معنى آخر أو مع فئة من المعاني في إطار هرمية من الدلالات المبنية تاريخيا واجتماعيا وثقافيا. ولما كان المعنى لا ينكشف إلا بوصفه معطى يُبْنى ويُسْتَبْنَى من خلال ممارسة خطابية، فإن الحديث عن الخطاب المناهض للثقافة الشعبية هو بالضرورة حديث عن إنتاج المعنى المضاد، أي إنتاج شكل من أشكال تشغيل سيرورة النقض والإلغاء.

وفي هذا الإطار يمكن أن ننطلق من التشخيص الحدادي الذي ورد في المجلة الفرنسية للسوسيولوجيا: "لقد ماتت الثقافة الشعبية منذ أن عرفت البورجوازية كيف تفرض ثقافتها من خلال المنظومة التعليمية ووسائل الإعلام[43]".

إن خطاب الموت عادة خطاب تأبيني قائم على إحداث الوعي بحصول حالة انقطاع بين موضوع التأبين وبين العالم. وحالة الانقطاع هذه تعبر عن أن الموت يحيل الميت إلى جثة، فيفرغه من الحركة، و لا يعترف له بأي وظيفة ممكنة أو أي تأثير لاحق في الناس والأشياء. موت الثقافة الشعبية إذن يعني ضمن ما يعنيه انتصار خطاب المصادرة الذي تنتجه المؤسسة الاجتماعية الظافرة والمنتصرة. انتصار الثقافة البورجوازية يعني اندحار الثقافة الشعبية وموت التمثيلات الرمزية المعبرة عن طبقة اجتماعية كاملة غير قادرة على حماية ثقافتها من الانقراض.

إن إنتاج خطاب الموت في ما يتعلق بالثقافة الشعبية يتم عبر وسائط الثقافة الغالبة والمنتصرة، وهي وسائط الثقافة الجديدة أو الثقافة الجماهيرية ذات السند الإعلامي الجامح. ويبدو أن موت الثقافة الشعبية يحصل بالتوازي مع التغير الذي يحصل على مستوى الهيكل الاجتماعي، وظهور ملامح انتظامات طبقية جديدة، بحيث تتآكل طبقة اجتماعية معينة ويتعزز الوجود الاجتماعي لطبقة ناهضة أو مهيمنة، فيتوازى ذلك مع انحدار نسق ثقافي معين وانتعاش نسق ثقافي بديل، وهو الأمر الذي حصل للثقافة البورجوازية على حساب الثقافة الشعبية: "الثقافة الشعبية ماتت، والطبقة المتوسطة لم تعد مكونة في غالبيتها من أصحاب المحلات التجارية والحرفيين والمستخدمين، بل من الأُطُر..مما أدى إلى اختفاء تلك العوالم الحضارية التي كانت تحتضن كل حياةِ وشخصيةِ وطموحاتِ أعضائها[44]".

ومن الحصيف أن نشير إلى أن الكامن في هذا الخطاب هو أن موت الثقافة الشعبية يعني موت الجماعة التي تولت تاريخيا إنتاج هذا النوع من الثقافة. وبدل القيم الجماعية التي كانت متوافقة نسقيا مع الإبدالات الثقافية الشعبية ظهرت إلى الوجود القيم الفردانية المعبرة نسقيا عن الإبدال الثقافي البورجوازي. إن "الفردانية قيمة مركزية في المجتمعات الحديثة، وقد تطورت بالموازاة مع الانهيار النسبي للمرجعيات التقليدية..إن انتشار الفردانية زكى ظهور نسق جديد من القيم الذي يمكن اختزاله في عبارة (الليبرالية الثقافية) التي تتميز بمجموعة من القيم المناهضة للهيمنة والمتمحورة حول الحرية والتفتح الفردي[45]".

جزء كبير من التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمعات الغربية كان مقترنا بتحولات ثقافية، كما أن التحولات الثقافية كانت –بنفس القدر– مدعاة لتدشين تحولات اجتماعية، لذلك "يعتبر المحيط الثقافي عاملا مؤثرا ومتضمنا لِحَرَكِيَةٍ تُزَكِّي التحولاتِ الاجتماعية[46]".

تبدو حالة التلازم بين التحولات الاجتماعية والتحولات الثقافية معطى تأويليا وربما أيضا تفسيرا إيديولوجيا بمعنى من المعاني، لكن لا أحد يمكنه إنكار تلك العلاقة الملتبسة وغير المرئية الموجودة بين نوع النظام الاجتماعي القائم وبين

تمثيلاته الثقافية الدالة عليه والمشروطة به. ومن المثير فعلا أن نلاحظ مثلا أن العودة إلى اكتشاف الثقافة الشعبية التقليدية في البلدان الغربية أصبحت عودة أركيولوجية شبيهة بالرغبة في إعادة الأشياء التي ماتت إلى الحياة، لأن ملامح هذه الثقافة لم تعد حاضرة بشكل مرئي في الواقع الغربي، وتوارت تمثيلاتها ونسق تمثلاتها بسبب ظهور ثقافة جديدة ذات ملامح جماهيرية قائمة على خلق الكائن الاجتماعي النمطي والثقافة الشعبية المصطنعة والمُغَلَّبَة. و"باختصار، ماتت الثقافة الشعبية التقليدية وليست هناك إمكانية لإعادة الارتباط بها إلا عبر الأشياء التزيينية[47]"..

اعتماد خطاب الموت في الحديث عن الثقافة الشعبية يوحي في المقابل بانبعاث ثقافة جديدة، لكن –في مجال الثقافة بمعناها العام– هل هناك فعلا ثقافة جديدة، أي قطيعة ثقافية مع إبدال ثقافي استنفد وظيفته التاريخية وفسح المجال لبديل ثقافي جديد ومغاير؟ أليست الثقافة حصيلة مسارٍ تراكمي حَثيثٍ ومتواصل؟ إن التفكير في المدى الثقافي الممتد بمقولات تصنيفية ضيقة وقطاعية مثل: الثقافة الشعبية، الثقافة الجماهيرية، الثقافة الحضرية، الثقافة العمالية، الثقافة البورجوازية..الخ، يوحي بوجود نسق من التعيينات المفتعلة التي تُسْقِطُ التصنيفات الاجتماعية والطبقية على المجال الثقافي.

لكن من الناحية الإجرائية البحتة يمكن طبعا الحديث عن وجود كارطوغرافيا ثقافية على مستوى كل مجتمع بعينه، وكذلك على مستوى المجتمعات عموما، وهي كارطوغرافيا موازية للتنظيم الاجتماعي القائم ولدرجة تأثير وسائل الإعلام الجماهيرية، ودرجة البداوة أو التمدن في المجتمع، ودرجة النشاط الثقافي الذي تنتجه النخبة في إطار ما يسمى "الثقافة العالمة" التي تمثل "خندق الطبقة الممسكة بزمان السلطة[48]"، الخ.

إن هذا الوضع الذي سمته إيوا بوغالسكا مارتان "التنضيد الثقافي[49]" يمكن فهمه "بوصفه نتيجة لتضافر عوامل عديدة مترتبة عن وقائع اجتماعية مختلفة وأهمها:

- تمزق –إن لم نقل اختفاء– الثقافة الشعبية مع سندها الاجتماعي المتمثل في الطبقة العاملة.
- بروز فئة الشباب بوصفها فئة اجتماعية، ووجودها –جزئيا– في حالة تهميش اجتماعي واقتصادي.
- حركية جغرافية متزايدة شجعتها المعاهدات الدولية حول حرية تنقل الأشخاص.
- عولمة بعض أشكال التعبير الثقافي التي انتعشت بفعل استخدام التكنولوجيات الحديثة[50]".

ولعل هذه العوامل مجتمعة هي التي قادت إلى حدوث حالة ثقافية إشكالية ومستعصية على التحليل والمساءلة، وهي "اختفاء الثقافة الشعبية" بتعبير إيوا بوغالسكا مارتان. وإذا كانت الثقافة الشعبية في نظر هذه الباحثة ترتبط جوهريا بسند اجتماعي هو الطبقة العاملة، فإن السؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحالة هو: أليس خطاب موت الثقافة الشعبية اصطناع ثقافي معبر مرجعيا عن منطق إيديولوجي بورجوازي؟ ألا يمكن أن نقرأ هذا الأمر بوصفه رغبة مُقَنَّعَة في تصفية الحساب مع الطبقة العاملة نفسها؟ خاصة إن نحن علمنا أن موت الثقافة أو الحضارة يعني موت ما سماه أرنولد جوزيف توينبي بـ"الاستجابة الخَلاَّقة" creative response.

إن مجال الثقافة حقل تنازع ومنافسة، لأنه حقل خيرات، لكنها خيرات ثقافية biens culturels. وحيثما وجدت الخيرات بمعناها المادي والرمزي توجد بالضرورة دواعي الصراع والمجابهة وتصفية الحسابات. ولعل شيئا من هذه المجابهة يوجد بشكل سافر أو مضمر في حقل الثقافة الحديثة، وهو الذي ينتج أحيانا خطاب الموت والتأبين، وخطاب النقض والإلغاء حين يتعلق الأمر بالثقافة الشعبية. و"كما عبر عن ذلك الفيلسوف بول ريكور فـ(المجتمع من حيث هو شبكة من المؤسسات يتمثل قبل كل شيء في نسق

واسع لتوزيع الخيرات). وهو يعني بذلك الخيرات السلعية لكن أيضا الخيرات غير السلعية وغير المادية. ويمكن تطبيق هذا التصور على السوق الخاص والعام للثقافة[51]"، تلك الثقافة التي تحولت –بفعل العولمة ونشوء فاعلين اقتصاديين يسميهم فرانسوا كولبير "مديري الأعمال الثقافية[52]" managers culturels– إلى مجال للماركتينغ بحيث "عوض البحث عن معرفة احتياجات المستهلكين ومنحهم منتوجا قمينا بإشباع احتياجاتهم يقوم مدير الأعمال الثقافية بالبحث في السوق عن المستهلكين الذين قد يبدون اهتمام بالمنتوج الثقافي[53]".

4 - الثقافة الشعبية ومستوى النسق: النسق المهيمن والنسق المُلْحَق

يمكن الانطلاق في هذا المستوى من التحليل من المعطى النظري التالي: "مفهوم الثقافة مطالب في أكثر الحالات بتوفير الأساس التفسيري للظواهر التي يتولى تنظيمها[54]"، لكن السؤال الذي تستدعيه هذه الفكرة هو: كيف يمكن لمفهوم الثقافة أن يملك هذه القدرة التفسيرية والتنظيمية؟ هل الثقافة هي التي تفسر وتنظم أم أن التوظيف الإنساني للثقافة هو الذي يسقط على العالم نظامه المفترض وقابليته المزعومة للتفسير والانتظام في إطار رؤية للعالم؟ وبمعنى آخر كيف يمكن للثقافة من حيث هي نسق مصطنع ومبني تاريخيا واجتماعيا أن يفسر النسق الطبيعي (العالم) الذي يعتبر سابقا وجوديا على كل نسق؟

هذه قضية فكرية تتعلق بجدلية الوظيفة والتوظيف، وثنائية النسق الطبيعي والنسق الثقافي. وقد يكون التأمل في هذه القضية تمرينا فكريا منفتحا على مآلات واسعة جدا ومتداخلة، وربما أيضا غير مجدية، لكن غايتنا من إثارة هذه القضية هي تسويغ التفكير في الثقافة الشعبية بوصفها نسقا معبرا عن رؤية للعالم.

وفي إطار هذا التسويغ يتبين أن "المجتمع نسق للفعل un système d'action، وهو مثل كل نسق للفعل يتكون من أربعة أبعاد وظيفية هي أبعاد التكيف، وملاحقة الأهداف، والاندماج، وأخيرا يتميز بأنه يتكون من معايير وقيم يتناقلها الناس في المجتمع[55]".

وإذا كان الأمر كذلك، هل الثقافة الشعبية جزء من المجتمع من حيث هو نسق للفعل أم أنها هي نفسها نسق للفعل قائم بذاته وخاضع لمنطقه الخاص؟ خاصة إن علمنا أن المجتمع – أي مجتمع كيفما كان- ليس مجالا للتجانس النسقي الخالص، بل ينطوي على العناصر المقاوِمة للنسق، وهي عناصر تشويش وتوتر وصراع بين الذين يحتلون النسق ويمسكون بزمام السلطة فيه، وبين الذين يعتبرون جزءا من النسق ومُهَمَّشِيه في الآن نفسه.

ويؤكد إدغار مونان أنه "لا بد من النظر إلى الثقافة بوصفها نسقا ينقل –بطريقة جدلية- تجربة وجودية ومعرفة مُسْتَبْنَاة..فمن جهة يَستخرِج النسق الثقافي من الوجود التجربةَ ويتيح إمكانية استيعابها وتخزينها، ومن جهة أخرى يوفر للوجود الأطر والبنيات التي تضمن –من خلال الجمع بين الممارسة والمُتخيَّل- إما السلوك العَمَلياتي أو المشاركة والاستمتاع والنشوة[56]".ولعل تصور الثقافة بوصفها نسقا هو الذي يتيح الكشف عن شبكة انتظاماتها وتعالقاتها مع باقي الأنساق غير الثقافية ونقصد بها النسق الاجتماعي والسياسي تحديدا خاصة إن نحن وضعنا في الاعتبار أن "ما نعنيه بالثقافة الشعبية هو النسق الثقافي الخاص بالتجمعات الواقعية التي تحتل وضعية التبعية أو الخضوع للهيمنة في المجتمع الكوني الشامل[57]".

وفي هذا الإطار من التصور والمقاربة، يمكن القول إن المجتمعات تصطنع –عادة- أنساقها الثقافية التي على شاكلتها، أي الأنساق الدالة على الصورة التي يرى بها المجتمع نفسه على الوجه الذي تتحقق به هويته ووعيه بالهوية، لذلك لا تبدو الثقافة أبدا معطى مطلقا ولاتاريخيا، إن "الثقافة هي روح الشعب" كما قال فرانز فانون،

وهو تعبير سبق أن استعمله الفيلسوف والشاعر الألماني يوهان غوتفريد هيردر (1744م-1803م)، ثم استعاده هيغل الذي اعتبر الأشكال الغنائية والحكايات الشعبية الوطنية معبرة جوهريا عن روح الشعب.

لكن كلمة "روح" هنا لا تعبر عن حالة ثبات ميتافيزيقي، بل هي لفظ استعاري دال على أن الثقافة مكون جوهري من مكونات أي شعب. إن "كلمة الشعب تنطوي على معنى ديناميكي، إنها تتضمن حالة توتر شامل، وتعتبر بمثابة طريق متجه نحو المستقبل[58]". ومعنى هذا أن الشعب طاقة تجدد دائب، إنه حركة ذاتية ومفعول لكل حركة خارجة عنه وفاعلة فيه أو متفاعلة معه. ولما كان الأمر على هذا النحو فإن الثقافة التي يصطنعها الشعب لنفسه لا بد أن تكون بدورها حركة أو مفعولا للحركة. وكلما تغيرت بنية المجتمع ونسقه العام تتغير الثقافة لكي تساير حركة المجتمع وتعبر عن روحه المتجددة الناهضة دوما باتجاه المستقبل، وفي هذه الحالة "تعتبر بنية المجتمع نفسها، أي نسقه التنظيمي، بمثابة قضية ثقافية[59]".

يبدو إذن أن الحلول التبادلي للنسق الثقافي في النسق الاجتماعي أو العكس هو الذي يجعل من التمثيل الرمزي لأشكال التجربة الاجتماعية أمرا ممكنا وقابلا للتناقل وموضوعا لقياس درجة توافق المجتمع مع الصورة التي يريدها لنفسه ولأفراده. ولا شك أن جزءا وازنا من محتوى هذه الصورة قابل للاستقراء من خلال "الثقافة الشعبية للمجتمع التي تمثل نسقا من الأفعال وأنماط السلوك والمعتقدات والتقاليد والأذواق التي تحدد خصوصية الشعب في أي مجتمع؛ الثقافة الشعبية هي التسلية واللهو والأيقونات والطقوس والأفعال التي تشكل الحياة اليومية للمجتمع؛ إنها ما نفعله حين نكون في حالة يقظة، وما نفكر فيه، والكيفية التي نقارب بها الأفكار، وهي ما نحلم به حين نكون في حالة نوم، إن الثقافة الشعبية هي طريقة الحياة التي نتوارثها ونمارسها ونطورها وننقلها إلى أبنائنا[60]".

هذا التعريف الذي يقدمه راي برودوس براون (وهو كاتب أمريكي، وأحد مؤسسي الدراسات الأكاديمية المهتمة بالثقافة الشعبية الأمريكية) يقدم الثقافة الشعبية بوصفها نسقا يتفاعل فيه نسق التجربة الاجتماعية اليومية مع أنساق الأفعال والسلوك والتسلية والأذواق والمعتقدات والتقاليد والأفكار واليقظة والحلم والتوارث. ويستنتج راي برودوس براون من هذا التعريف الفكرة التالية: "إن الثقافة الشعبية هي البعد المألوف والناضج من ثقافة الناس، أي ثقافة الشعب[61]".

وإذا كانت هذه المعطيات التي أوردناها تكشف أن الدارسين للثقافة الشعبية قد نظروا إليها بوصفها نسقا، فإن ربط هذه المعطيات بمحور التحليل الذي نحن بصدد الخوض فيه، يقودنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت الثقافة الشعبية نسقا بالفعل، فما هو موقع هذا النسق في تراتبية الأنساق التي تضبط حياة الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي وثقافي وسياسي؟ خاصة إن سلمنا أن الثقافة الشعبية هي أيضا "نسق العلاقات القائمة بين طبقات المجتمع[62]".

إن العلاقات القائمة بين طبقات المجتمع تقترن غالبا بدرجة معينة من التوتر الاجتماعي المحرك لكل أشكال التدافعات المغذية للتطورات أو الاندحارات التي تصنع ملامح التجربة الاجتماعية وانعكاساتها على الأفراد. وما عبرنا عنه بكلمة "التدافع" هو ما روجته الثقافة الغربية تحت مسمى "الصراع" الذي تعرفه ميشيل لوبارون (وهي خبيرة دولية في مجال حل النزاعات) بأنه "اختلاف له جدواه[63]".

ومن المفيد أن نشير إلى أن الثقافة الشعبية تصطنع خطابها ونسقها بوصفهما شكلا من أشكال الصراع والمواجهة مع الأنساق الثقافية المنافسة. ولا يحصل هذا الصراع بطريقة مكشوفة وواعية، لكنه يحصل بدوره بترتيبات ثقافية تتبناها الدولة ومؤسساتها وجمعياتها

www.hindawi.org/safahat

وأعضاؤها وكل الفاعلين الاجتماعيين. ومن هذه الزاوية، يمكن الاستئناس بما قالته فاليري دوكورفيل نيكول (وهي أستاذة في شعبة السوسيولوجيا والأنتربولوجيا في جامعة كونكورديا في مونريال بكندا): "في التقليد الإنْسي تتكون الثقافة من المنتوجات العليا للفكر والإبداع الإنسانيين مثل الأعمال الفنية الكبرى. ومن هذه الزاوية يُنظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها شكلا فكريا ثانويا ومنحطا ومشوها أو رديئا، تغيب فيه الإبداعية[64]". إن حكم قيمة من هذا النوع تصوغه غالبا الفعاليات الثقافية التي تنتسب مرجعيا لما يسمى "الثقافة العليا"، أي تلك السلطة الثقافية التي تتولى إنتاج نسق الأفكار والأحكام والتقويمات التي تحظى بالتثمين والمفاضلة والترويج والتناقل عبر النظام التعليمي ودور النشر والمجلات والندوات الخ. وفي كل الحالات فإن الكامن خلف هذه الأفكار والأحكام والتقويمات هو أنها لا تعبر عن موقع ثقافي فقط بل تعبر أيضا –وربما حصرا– عن موقع اجتماعي ورؤية سياسية وتصنيف إيديولوجي.

ومن المثير فعلا ملاحظة أن أفراد المجتمع يصدرون –في مواقفهم وأفعالهم وردود أفعالهم– عن نوع من الانتماء اللاواعي لنسق ثقافي معين، بحيث يمكن القول إن الكثير مما نعتبره سلوكا فرديا وإراديا ليس سوى حصيلة تفاعل سمات النسق الفردي وسمات النسق الثقافي الذي يغذي سلوك الفرد ويمنحه تقويماته الخاصة المبررة لما يقوله أو يفعله أو لما لا يقوله أو لا يفعله. ومعنى هذا أن النسق الثقافي سلطة توجيه وفرز، وهي لهذا السبب بالذات توفر ممكنات الصراع بين المتغايرات الثقافية، وبذلك يتحول الصراع الثقافي بدوره إلى جزء من الثقافة، وربما هو الجزء الفاعل فيها أكثر من العوامل الأخرى. وقد يحق لنا أن نتساءل: ما الذي يبرر حدوث حالة الصراع في مجال يفترض فيه أنه قائم على التوافق والتواضع والاشتراك في تقاسم الإرث المشترك؟

إن أسباب الصراع في حقل الثقافة ترتبط بأنها حقل مفتوح تسكنه الحقول الأخرى وتتساكن معه، وتوظفه بحسب غاياتها وأهدافها، ربما لأن الثقافة معطى وظيفي بطبيعته، ووظيفيته هي التي تجعل منه ما هو عليه: أداة صراع وموضوع

صـراع في الوقت نفسه. لكن في ما يخص الثقافة الشعبيـة يمكن القول إنها تظـل في نهاية المطاف نسقـا مـن بين أنسـاق ثقافيـة أخرى تجـاوره أو تخترقـه أو تحاوره. ولعـل أحد هـذه الأنساق هو مـا يسمى الثقافـة العالمـة أو الثقافـة النخبوية، بالإضافة إلى نسق آخر لا يقل أهمية وهو "الثقافة الوطنيـة التـي غالبا مـا يكون محتواهـا خاضعا لمراقبة النخب، ولمراقبة الدولة تحديدا[65]".

إن الفاعـل في الثقافـة الشعبية هـو الشعب، أمـا الثقافـة العالمـة فالفاعـل فيها هـو النخبة، أمـا الثقافـة الوطنية فترتبـط نسقيـا وتدبيريا بفاعـل رسمـي هـو الدولـة. إن ثالـوث الشعـب والنخبـة والدولـة ليـس ثالوثا متجانسـا على أي وجه مـن الوجوه، إنـه ثالوث التعارض بامتياز، وهـو بالإضافـة إلى ذلـك مجـال لعبـة الصراع والاستقطـاب. والمدخل الأبدي في هـذا الصراع يتمثل في المبـدأ التالي: كل نسق من هذه الأنساق الثلاثة يقترح نفسه بوصفه نسقا أصليا ومعياريا ومعـبرا عن حقيقـة المجتمع. وكلمـا نجح أي من هـذه الأنسـاق في رفع درجـة تمثيليتـه وشرعيته في المجتمع يرتقي بفعل ذلـك إلى نسق مهيمن أو "ثقافة عليـا" la haute culture، وتتراجع الأنساق الأخرى إلى وضع اعتباري أدنى وتصنف بوصفها أنساقـا ملحقة ودنيا cultures d'en bas. مـع العلم أن «النسـق بناء فكري حتى حين يحيل إلى تعالقات بين المكونات الإنسانية والمادية والإخباريـة informationnelles القابلـة للتعيين داخل تنظيم معين[66].

وبمـا أن الأنسـاق الفكرية تتضـح ملامحها –بوصفهـا وعيـا ومفعـولا للوعـي– في أوسـاط الفاعلـين الاجتماعيـين الممثلـين لمـا يسمـى "النخبة"، فإن أحد منتجي المنافسة بين الأنساق الثقافيـة وأكثرهـم ادعاء للحياد هـو الدراسات الأكاديميـة التـي تتولاها النخبة تحديـدا، والتي تجعـل مـن الثقافـة الشعبيـة موضوعـا للتحليل والتنظير والمساءلة. وفي هذه الحالة تتولى الثقافة العالمـة التفكير في الثقافة الشعبية، فنجد أنفسنا أمام حالـة من اشتغال النسق على النسق شبيه باشتغال المتن على المتن.

إن نسـق الثقافـة العالمـة لا ينفصـل في نهايـة المطـاف عن نسق الثقافـة التـي تَسْتَبْنِيهَا الدولة مـن خلال نظامهـا التعليمـي والإعلامي والمؤسسيوالحزبـي، ممـا يجعـل نسـق الثقافـة العالمة جـزءا من نسـق مهيمن هو نسـق الثقافة التي تنتجها الدولـة. إن "النسق الثقافي المهيمن الـذي ينتشر مـن خلال المجتمـع المهيمن ينطوي على دوافـع دقيقة للترقي الاجتماعـي، ويوفر في الآن نفسـه –مـن خـلال مرتكـزه الاقتصادي– المعايـير الخارجيـة للجاه الاجتماعـي. وهكذا لا ينجـح النسـق السوسيو–اقتصـادي المهيمـن في خلـق الانتظـارات فقط بـل ينجح أيضـا في خلق سلـوكات تتطابـق أكثر مـع انتظـارات وسلوكات الطبقـات المحظوظة أو المهيمنـة، وتتطابق أيضا مع انتظارات وسلوكات الطبقات التي ينتمي إليها المحرومـون أنفسهم. وهكذا يقـوم البعد الثقافي بدور مركزي في استدامة وإنتاج نسق التبعية الذي يميز العلاقات العبر–وطنية والدولية[67]".

ومن المفيد القول إن استضمار النسق الثقافي المهيمـن لمكنـات الترقـي الاجتماعي هـو الذي يجعله نسقا ثقافيا مرغوبا، فتبدو الثقافة الشعبية إزاءه مجـردة من جدواهـا ومفرغة من وظيفتها ذات الصلـة بمعايـير الجـاه والسلطـة والنفـوذ وسحـر المناصب ودوخـة الكراسي. بل الأكثر من ذلـك يتحول التموقـع ثقافيا ضمن رقعـة النسق الثقـافي العام للمجتمع أحـد الأولويات التي تعزز التنافس الاجتماعي في أوساط النخبة، ولعل هذا هـو ما دفع بورديو إلى التأكيد على أن الأجدى في دراسـة الثقافة هو أن نباشرها من فوق، وفي هذا الإطـار يقول دومينيـك باسكيي: "مـن الواضح بالنسبـة لـ(بورديو)..أنـه ينبغي تحليـل الثقافة مـن الأعلـى، أي انطلاقا من ممارسـات النخبة التي تعزز موقعهـا الاجتماعي من خلال مواقعها الثقافية[68]".

ويبدو أن مـا يسميه كلود مـولار بـ"الهندسة

الثقافيـة" (وهو مصطلح اصطنعـه هذا الأخير سنة 1986م) يدل فعلا على أن الثقافة الشعبية أصبحت مجالا للبرمجة الاجتماعية والاقتصادية والسياسيـة، وتحولـت إلى سـوق بتعبيرريشـار مونيك[69]، وهو يقصـد بـ"الهندسة الثقافية": "القـدرة على توفير حلول على مستوى الجودة، وتوفـير أثمـان وآجـال الطلبات التـي يعبر عنها شركاء الحيـاة الثقافية، من أجل تحديد أهداف وصياغة برامج وتوفـير التموين والإنجاز التقني للمشاريع[70]".

وفي هـذه الحالة لا يمكـن التعامل مع الثقافة بوصفهـا نسقا منفصـلا ومستقلا، بـل أضحت مجـالا للسمسـرة الاقتصادية بحكـم "أهميتها الاقتصاديـة كقطـاع مُوَلِّـد للـثروة وفرص العمـل[71]"، وهـو مـا سمته كوليـط ماكسيمان "تسليـع الثقافة الشعبية، ممـا يؤدي إلى تغيير بنيتها الداخلية[72]".

5 - مستوى المنهج

يمكـن الانطـلاق في هـذا المستـوى مـن التحليـل من المعطـى النظـري التـالي: "المنهج هـو قانون التطور الذي يتيـح الوصول إلى معرفة النظـام[73]". لكن في ما يخص الثقافة الشعبية ما هـو هذا المنهج الذي يتيـح مقاربتها من حيث هي نظام؟ وإذا كان الموضوع يحدد جزئيا منهجه الخاص، فكيف يمكن تحديد منهج دراسة الثقافة الشعبيـة؟ أو بمعنـى أكـثر تحديـدا: مـا هو هذا المنهج الذي تفترض فيـه شروط المقاربة العلمية الوجيهة لموضوع الثقافة الشعبية؟

قد يبدو هذا السؤال مفتعلا بالنظر إلى أنه لا توجد علاقة استلزام ضروري بين الموضوع ومنهج مقاربتـه، إذ يمكن إجراء أي منهـج على الثقافة الشعبية، وبإمكان أي منهج أن يثبت جدواه ويحقق مردوديتـه في هذا المجال مـن الدراسة إن توفرت فيه متطلبات الكفاية الإجرائية المناسبة والمقبولة، لكن الإشكال الذي يلفت الانتباه في موضوع الثقافة الشعبية هـو التشكيك غالبا في جـدوى دراستها، وفي هـذا الإطار يقـول مايكل شودسـون وشاندرا موكيرجـي: "هنـاك سـؤال تقليدي يوجـه غالبا للثقافة الشعبية أكثر مما يوجه لمواضيع الدراسات الأخـرى، وهو سـؤال متعلق بمعرفة مـا إذا كانت الثقافـة الشعبية تستحق أي اهتمـام، لكن خلال العقديـن الأخيريـن ظهـر اهتمام بالـغ بالثقافة الشعبية في حقول العلـوم الإنسانية والاجتماعية. ويأتي جانب من هذا الاهتمام من الاقتناع المتزايد –في أوساط الباحثـين الماركسيين- بأن الثقافة الشعبية تقـوم بدور كبير في مجال ظواهر التعبئة السياسيـة، وجـزء آخر مـن هذا الاهتمـام يأتي بسبب تطور التقنيات الجديـدة الخاصة بتفسير معنى الأشكال الشعبية[74]".

إن الأشيـاء والأفـكار لا تتحـول عـادة إلى مواضيـع للدراسـة إلا حين تحصل علـى وضعها الاعتبـاري بوصفها ظواهر أو قضايا، ولا تحصل الأشياء على هذا الوضع الاعتباري إلا حين تصبح مرئية للفكر أي واقعة ضمن مدار التأمل، وهي لا تصبـح كذلك إلا حـين يكون لها أثـر أو تأثير في واقع النـاس ومواقعهم، أي حـين تصبح موضوع تنافـس وصـراع واستقطـاب. ولعـل الاهتمـام بالثقافـة الشعبيـة جـاء نتيجة هـذه السلسة من التداعيات التي منحتها في نهاية المطاف أحقيتها في أن تصبـح حقـلا للدراسـة، أي موضوعـا لاشتغال المناهج وتشغيل لعبـة التفسير والتأويل. ونقرأ في موسوعة لاروس أن " الثقافة الشعبية لم يعـترف بها فعلا بوصفهـا موضوعا لحقل معرفي مستقل إلا في سنة 1937م، وذلك خلال إحداث المتحـف الوطنـي للفنـون والتقاليـد الشعبية في باريس[75]". ومعنى هذا أن الاعتراف بالثقافة الشعبيـة حديث العهد رغم أنها كانت دوما جزءا من واقع الناس وتجربتهم الاجتماعية المشتركة.

ويمكـن لفت الانتبـاه إلى أن الثقافة الشعبية خضعـت لمقاربـات منهجيـة عديـدة: مقاربـات أنتربولوجية وإثنولوجية وسوسيولوجية وتاريخية وسيميوطيقية، وأخـيرا أصبحت الثقافة الشعبية موضوعا للدراسات الثقافية، و"النتيجة أن حقل

الدراسات المهتمة بالثقافة الشعبية ليست له حدود دقيقة..إن دراسة الثقافة الشعبية تخترق الحقول المعرفية، ومن المستحيل صياغة سوسيولوجيا الثقافة الشعبية دون أن نأخذ بعين الاعتبار التاريخ والأنتربولوجيا أو الفولكلور[76]".

ولعل هذا السبب هو الذي يجعل الثقافة الشعبية مجالا مفتوحا أمام كل المناهج والمقاربات، بل يمكن القول إن الثقافة الشعبية أضحت مجالا لتجريب الكفاءة التحليلية للمناهج التي توفرها العلوم الإنسانية، وتلك مسألة تتعلق بطبيعة الثقافة الشعبية نفسها التي تستضمر البعد الاجتماعي والبعد الأنتربولوجي بل وحتى البعد السياسي وغيره من الأبعاد التي تميز عادة الظواهر التاريخية المركبة والمفتوحة.

فمن الزاوية ذات الصلة بالدراسة الأنتربولوجية للثقافة الشعبية يمكن القول إن "المقاربة المتعددة لدراسة المجتمعات الإنسانية التي تقترحها الأنتربولوجيا سمحت بتحويل الثقافة الشعبية إلى موضوع دراسة معترف به، خاصة منذ اللحظة التي قام فيها الأنتربولوجيون بدراسة الثقافة الشعبية في المجتمعات الصناعية والمجتمعات القَبِيلِيَة على حد سواء. وهكذا ظهر على الأقل تيارات مؤثران وُلِدا من رحم الأنتربولوجيا: تيار بنيوي مستوحى من الأدوات المفهومية التي وفرتها اللسانيات وأعمال كلود ليفي ستراوس، وتيار تفسيري يحتوي مقاربات متباينة مرتكزة حول أهمية المكون الرمزي والجماعي في المجتمع. وهذا التيار التفسيري يعيد مراجعة مفهوم "الأشكال الأولية" عند دوركهايم، ويؤكد بالتالي أهمية دراسة الاحتفالات الطقوسية والتمجيدية، والأشكال الفُرْجَوِيَة والطقوس الأخرى في إطار أشكالها التقليدية (الدينية) أو الحديثة (وسائل الإعلام الجماهيرية، الرياضة الاحترافية، الخ)[77]".

أما في ما يتعلق بالمقاربة السوسيولوجية للثقافة الشعبية فقد مثلت بموازاة المقاربة الأنتربولوجية أحد أهم المناهج التي أظهرت كفاءة كبيرة في دراسة الثقافة الشعبية، واصطنعت متنا غنيا من المصطلحات ذات الصلة بطبيعة هذا الموضوع وخصوصيته. ويمكن القول إن اهتمام السوسيولوجيا بالثقافة الشعبية جاء في إطار ما يسمى بـ"المنعطف السوسيولوجي" الذي تتحدث عنه فاليري دوكورفيل نيكول قائلة: "إن (المنعطف السوسيولوجي) يُطَوِّر من جانبه فهما للقيم الثقافية بوصفها مُسْتَبْنَيَات اجتماعية لا بد من وضعها في سياق علاقاتها بالسلطة[78]".

ولعل قيمة المقاربة السوسيولوجية –خاصة في تحققاتها النظرية الفرنسية- تتمثل في أنها تدرج الثقافة الشعبية في مجال الكشف عن علاقاتها المضمرة برهانات الصراع المحتدم في وعي ولا وعي الفاعلين الاجتماعيين الذين يتقاسمون الانتماء للمجتمع نفسه لكنهم يعبرون عن وعي اجتماعي مختلف باختلاف مواقعهم أو تموقعاتهم الاجتماعية. وبما أن الثقافة الشعبية منتوج اجتماعي فمضمرات الصراع فيها ومن خلالها تتقاطع شئنا أم أبينا مع الرهانات والشروط الاجتماعية التي تسمح بتفسير نسق التفاعلات التي تحرك لاوعي الأفراد والطبقات في المجتمع.

وفي هذا الإطار يقول مايكل شودسون وشاندرا موكيرجي: "إن توفير نماذج نظرية تدمج دراسة الثقافة في فهم شامل للحياة الاجتماعية يمثل الإضافة الحديثة الأكثر أهمية في مجال سوسيولوجيا الثقافة الشعبية. ولعل هذه التحولات تبدو بمثابة النتيجة المترتبة عن تجديد الفكر الماركسي والنظريات التفسيرية الجديدة التي ظهرت في سنوات الستينيات، لكن هذه التحولات تدين أيضا بالشيء الكثير للتطورات المعاصرة للأنتربولوجيا والتاريخ[79]".

لكن إذا كان المنهج الأنتربولوجي في مجال الثقافة الشعبية يميل بشكل قوي إلى الوصف والتصنيف، فإن المنهج السوسيولوجي –خاصة في أحد أهم معاقله الغربية، ونقصد بذلك فرنسا تحديدا- يميل بشكل معلن إلى اعتماد

منظور تفسيري تتقاطع ضمنه الأبعاد الاجتماعية والإيديولوجية، وهو أمر يشير إليه دومينيك باسكيي قائلا: "في مجال السوسيولوجيا –كما كتب باسرون Passeron- (تتدخل الأخلاق). لا يمكن الحديث عما هو شعبي دون الاضطرار إلى اتخاذ موقف، فعالم السوسيولوجيا مطالب بأن يصرح بالمنظور الذي يصدر عنه: منظور السوسيولوجيا النقدية التي تنظر إلى الثقافة الشعبية بوصفها ثقافة مهيمنة يتحكم فيها الإكراه والنقص؟ أو منظور السوسيولوجيا المثالية angéliste sociologie التي تهتم –على العكس من ذلك- بقدرات الثقافة الشعبية على المقاومة والاستقلالية؟ والواقع أن طرح القضية بهذا النوع من المصطلحات الجذرية يدعو إلى التساؤل: لماذا في فرنسا تحديدا..من المستحيل دراسة الثقافات المسماة شعبية دون الاضطرار إلى الدخول في سجالات إيديولوجية حول موضوع الدراسة؟[80]".

لعل بعض عناصر الجواب عن هذا السؤال يتمثل في أن ما يسميه الأمريكيون "النظرية الفرنسية" French theory عبرت عن خصوصية فرنسية تحددت ملامحها من خلال أسماء فلسفية وازنة مثل ميشيل فوكو، وجيل دولوز، وكان بودريار، وجاك ديريدا، وجاك لاكان، وفيليكس غاطاري.ويرجع الفضل لهؤلاء الفلاسفة الفرنسيون في توفير الإبدالات النظرية والتحليلية التي تربط الخطاب عموما بمرجعياته ذات الصلة بالسلطة والإيديولوجيا والصراع وإرادة المعرفة.

أما المقاربة السيميوطيقية للثقافة الشعبية فقد تطورت في الدول الأنغلوساكسونية، واستفادت من أعمال رولان بارث الذي وظف السيميولوجيا في دراسة بعض الأساطير الشعبية خاصة في كتابه «ميثولوجيات» الذي يقول فيه: "نجد في هذا الكتاب محدِّدين: من جهة نقد إيديولوجي ينصب على لغة الثقافة التي تسمى جماهيرية، ومن جهة أخرى تفكيك سيميولوجي لهذه اللغة. لقد انتهيت من قراءة كتاب دوسوسير، واستنتجت منه أن من خلال معالجة (التمثيلات الجماعية) بوصفها أنساقا للعلامات يمكن مراودة الأمل في الخروج من الشجب التقني وإعطاء فكرة تفصيلية عن الخداع الذي يُحَوِّلُ ثقافة البورجوازية الصغيرة إلى ثقافة ذات طبيعة كونية[81]". ولا شك أن ما قام به رولان بارث في دراسة الأساطير الحديثة التي اصطنعتها الثقافة الجماهيرية (مواد التنظيف، أومو، سيارة سيكروين، الخ) هو الذي وفر الأساس النظري والإجرائي الذي أتاح تنزيل التصور السيميوطيقي البارثي على دراسة الثقافة الشعبية. وفي هذا الإطار يقول مارسيل دانوزي: إن "السيميوطيقا التي تعني علم الدلالات أصبحت تقوم بدور مركزي في العديد من نظريات الثقافة الشعبية اليوم[82]". ومن بين الذين طبقوا المقاربة السيميوطيقية في هذا المجال يمكن أن نذكر بيتر دونبار-هال (وهو أستاذ في جامعة سيدني في أستراليا)، ومن بين دراساته في هذا المجال مقال نشره سنة 1991م تحت عنوان "السيميوطيقا بوصفها منهجا في دراسة الموسيقى الشعبية"[83].

ومن المعروف أن دومينيك ستريناتي اهتم بالنظريات ذات الصلة بالثقافة الشعبية، ومن بين هذه النظريات أشار إلى النظرية السيميوطيقية، وتحدث في هذا الإطار عن السيميوطيقا بقوله: " إنها علم العلامات الذي لا يملك فقط مفهوم الإيديولوجيا الذي يمكن أن تقاس به حقيقة العلم، بل يوفر طريقة علمية لفهم الثقافة الشعبية[84]".

والحديث عن فهم الثقافة الشعبية بطريقة علمية يعني التعامل معها بوصفها نسقا من العلامات التي تملك أنظمتها الدلالية القابلة للقراءة والاستقراء والتأويل والفهم. وإذا كانت الغاية من فهم الظواهر والأشياء هي توظيفها أو إعادة توظيفها في ذلك النسق الهائل من الدلالات التي يصطنعها الإنسان لنفسه ولعالمه، فإن فهم الثقافة الشعبية يتيح تحريرها من الشك في قيمته

tareekelnajeh.blogspot.com

والتحفظ بشأنها، "لأن كل تحفظ بصدد الثقافة يعتبر موقفا إرهابيا[85]" كما يقول رولان بارث، وهي صيغة بلاغية مفرطة ومتبجحة، وتستعمل ما يسميه الفرنسيون "الكلمات الكبيرة"، لكننا نأخذها على محمل الاستئناس فقط للإشارة إلى أن تفسيرات الثقافة ودراستها تنطوي بالضرورة على ما يفهمه الدارسون ويَتَأَوَّلُه المُؤَوِّلون.

إن غايتنا –كما هو واضح إلى حد الآن– هي الإشارة المركزة والعابرة إلى المنظورات المنهجية المختلفة التي نُظِر من خلالها إلى الثقافة الشعبية، وهدفنا من ذلك هو لفت الانتباه إلى أن الثقافة الشعبية تقع نظريا ومعرفيا عند تلك النقطة التي تتقاطع فيها الحقول المعرفية المختلفة، وخاصة تلك الحقول التي تتوفر على مناهج وأدوات تحليلية مشهود لها بالدقة والكفاءة، وعلى رأسها –كما رأينا– المنهج الأنتربولوجي والمنهج السوسيولوجي والسميوطيقي، مع العلم أن هناك مناهج أخرى مثل المنهج التاريخي والمنهج الجغرافي بل وحتى المنهج النفسي الذي يقارب الثقافة الشعبية من خلال بعض المفاهيم مثل "السيكولوجيا الشعبية" أو "السيكولوجيا الساذجة" التي تعتبر المكون الأكبر في ما يسمى "المعنى المشترك" الذي يعرفه جيروم برونر بأنه معطى مبني اجتماعيا ومُرَوَّجٌ من خلال الأشكال الحكائية الشعبية مثل الخرافة والأساطير. وهذا "المعنى المشترك" هو الذي حضر عند بيير بورديو باصطلاح مغاير هو "الدوكسا".

إن السيكولوجيا الشعبية كما يعرفها جيروم برونر "مجموعة من التوصيفات التي تتميز بدرجة معينة من الترابط والمعيارية، والتي تقول لنا –من بين أشياء أخرى– كيف (يعمل) الناس وما هو عليه فكرنا وفكر الآخرين، وكيف ينبغي التصرف في وضعيات دقيقة، وما هي أنماط الحياة الممكنة وكيف يمكن الامتثال لها[86]".

وإذا كانت كل هذه المناهج تتزاحم من أجل استجلاء مكونات الثقافة الشعبية وكشف نسق علاقاتها بالتاريخ والجغرافيا والمجتمع والإيديولوجيا والسلطة والعلامات والدلالة، فإن هناك منهجا آخر نود التوقف عنده لأهميته المتنامية في مجال الدراسات الإنسانية الحديثة، ونقصد به الدراسات الثقافية.

في تصور أحد مؤسسي الدراسات الثقافية، وهو رايموند ويليامز تعتبر الثقافة نمطا للحياة في شموليتها، وقد حضر هذا التصور بشكل قوي

في كتابه "الثقافة والمجتمع[87]" (1983م). لقد "ولدت الدراسات الثقافية في بريطانيا في الخمسينيات من القرن الماضي، وذلك في سياق دمقرطة التعليم، وأعادت جوهريا تحديد تصورنا للثقافة، وبدل حصر الثقافة في أذواق الإنسان المثقف..توجهوا نحو فرض مقاربة ذات منحى أنتربولوجي للظواهر الثقافية المحدَّدة بوصفها مجموعة من الممارسات الرمزية والمادية للمجتمع. وكان ذلك بمثابة فتح الباب أمام الدراسة الجدية وغير الأبوية للثقافة الشعبية، وذلك رغم أن مفهومي الثقافة الشعبية والثقافة العمالية كانا –في البداية– متداخلين[88]" في هذا النوع من الدراسات.

لكن ما ميز التصور الذي طرحته الدراسات الثقافية هو أنها ربطتها بالمعطى الخطابي، وصدرت عن طرح نظري ونقدي يلح على أنه لا توجد الثقافة الشعبية إلا بوصفها خطابا مبنيا، وأن كل خطاب حول الثقافة الشعبية يستضمر قصدا ورهانا سياسيا يظلان في حاجة للقراءة والتأويل والكشف. وفي هذا الإطار يقول جان بيتنس: "إن الفائدة الكبرى للدراسات الثقافية لا تتمثل في الدفاع عن قضية الثقافة الشعبية (آخرون كثيرون قاموا بذلك من قبل)، بل تتمثل في إبراز أن الثقافة الشعبية لا توجد وأن الطرائق التي يتحدث بها الناس حولها ليست بريئة. والحال أنه بالنسبة للدراسات الثقافية لا يمكن معرفة الثقافة الشعبية إلا من خلال التمثلات التي تبنى حولها، والأكثر من ذلك أن هذه التمثلات ليست مبنية من الداخل: أولئك الذين (يحيون) الثقافة الشعبية ليسوا أبدا من يبنون التمثلات حولها..بل يُتَحَدَّثُ حولها دوما من الخارج سواء من أجل تصويرها بصورة مثالية ورعوية أو من أجل التنديد بدناءاتها ومخاطرها[89]".

الدراسات الثقافية إذن تتولى إعادة إدماج الثقافة الشعبية في منظومة الخطابات التي ينتجها الأفراد والجماعات والمؤسسات، وهي خطابات لا تقدم الثقافة الشعبية، بل تقدم تمثلات معينة حولها، وبذلك تقترح الدراسات الثقافية نفسها بوصفها استجلاء نقديا وتأويليا لتلك المسافة الحاصلة بين الثقافة الشعبية من حيث هي ظاهرة وبين الخطاب الذي يبنى حولها برهاناته السياسية والإيديولوجية. إن الثقافة الشعبية في منظور الدراسات الثقافية لا توجد إلا بوصفها ممارسة خطابية، بحيث يصبح الخطاب المهيمن حول الثقافة الشعبية هو شرط كل تمثل لحقيقتها أو لما ينبغي أن تكون عليه حقيقتها في الأذهان والعقول. وعلى هذا الأساس، فإن "تعريف الثقافة الشعبية ليس أبدا تعريفا (جوهريا)، بل هو دائما تعريف مبني، ومحدد تاريخيا، ويستجيب وظيفيا لمتغيرات عديدة، ومتأثر حتما بتعارضه مع قطب إيجابي هو قطب الثقافة البورجوازية أو ثقافة النخبة التي تقدم نفسها طبعا بأنها الثقافة بحصر المعنى[90]".

بناء على هذه المعطيات يتبين أن مدار اشتغال الدراسات الثقافية في علاقتها بموضوع الثقافة الشعبية هو مساءلة أنظمة الخطاب التي ينتجها المجتمع حول الثقافة الشعبية، وهي خطابات خاضعة للاستبناء، وهي لا تعبر في نهاية المطاف إلا على التمثل الذي يملكه منتج الخطاب حول موضوعه. إن ارتباط الدراسات الثقافية بمفاهيم التمثل والخطاب والاستبناء يتيح مساءلة صيغ التوظيف التي تخضع لها الثقافة الشعبية أكثر من مساءلة وظيفتها. والدراسات الثقافية بهذا المعنى لا تطرح مشروعا وصفيا وتصنيفيا لتعريف الثقافة الشعبية، بل تطرح بدورها خطابا حول علاقة الثقافة الشعبية بمن يتولون إنتاج الخطاب حولها. إنها بكل بساطة مساءلة نقدية للتمثلات التي تُسْتَبْنَى خِطابيا حول الثقافة الشعبية.

خاتمة

حاولنا في المحاور التي توقفنا عندها أن نقدم صورة عامة ومبتسرة لهذه الظاهرة المركبة والمنفلتة التي تسمى ثقافة شعبية. ولعل أحد أهم المعطيات التي ينبغي تسجيلها هو أن

الثقافة الشعبية ليست مجال التأملات المسالمة والعلمية الخالصة؛ كل مشروع تفكير في الثقافة الشعبية يصدر عن زاوية نظر معلنة أو كامنة، ونوع زاوية النظر المعتمدة هي التي تحدد جانبا كبيرا مما يقال حول الثقافة الشعبية. وتلك مسألة تحضر بدون شك في جميع الخطابات التي ينتجها الإنسان حول نفسه وحول أشياء وظواهر العالم التي يتخذها موضوعا للتأمل والتفكير، لكنها تحضر بدرجة أكبر في كل حديث يجريه الدارسون حول الثقافة الشعبية، لأنها مجال تقاطبات وتجاذبات بين الثقافة والسياسة، والوطن والعشيرة، والثابت والمتحول، والرمزي والمنفعي، والمادي والتمثيلي، والعامة والنخبة، والماهية والخطاب، الخ. ومن الطبيعي أن تكون الظواهر الواقعة عند حدود التقاطع والتماس بين المصالح المختلفة والتمثلات المتباينة مجالا للصراع والتدافع والاستقطاب، مع العلم بأن ما نقصده بالصراع ليس إحداث الشرخ، بل ملء الفراغ وتوفير ممكنات احتواء التناقض، إن ما نقصده بالصراع هو ما قالته عنه ميشيل لوبارون حين عرفته بأنه "اختلاف له جدواه" وهو أمر سبق أن أشرنا إليه ووثقناه.

ومن الطبيعي أن نقبل أن تكون الثقافة الشعبية واقعة تحت هذا الاختلاف المجدي شرط الوعي بأن أي حديث عن الثقافة الشعبية يعني جوهريا الحديث عن الإنسان، ذلك الإنسان الذي يعيش بها وينظر إلى نفسه ومغايره وعالمه من خلالها، لذلك فمصادرة الثقافة الشعبية مصادرة للإنسان، واعتداء عليه وتسفيه لمخزونه الرمزي ورأسماله الأكسيولوجي.

الهوامش

1 - Sharbal Dâghir, Charbel Dagher, Senghor, l'humaniste africain, Edifra, 1993, p. 66.

2 - Moniques Richard, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, Presse Universitaire du Québec, 1 janv. 2005, p.15.

3 - Guy Lanoue, ANT 2050 Culture Populaires du Monde: La Culture Pop, Département d'anthropologie / Université de Montréal, p. 1. Fichier PDF:URL:http://www.anthro.umontreal.ca/cours/documents/ANT2050desc.pdf

4 - Gérard Lenclud,Les animaux pensent-ils?,Terrain,n°34/mars 2000, Les Editions de la MSH, 1 janv. 2000, p. 22.

5 - Martine Segalen, Cultures populaires en France : dynamiques et appropriations, In:La Construction d'une culture:le Québec et l'Amérique française, Par Gérard Bouchard & Serge Courville, Editions Presse Universitaire Laval, 1993, p. 51.

6 - Victor Thibaudeau, Principes de logique:Définition,énonciation, raisonnement, Presses Université Laval, 2006, p. 332

7 - De l'Atlas à l'Orient musulman. Contributions en hommage à Daniel Rivet, Sous la direction de : Dominique Avon et Alain Messaoudi, Karthala Editions, 27 janv. 2011, p. 124.

8 - Gilles Pronovost, Eléments de

الهوامش

traduction:Émile Edmond Saisset, Editions Charpentier, Paris, 1842, p. XI.

16 - Ministère de la communauté Flamande, 27 octobre 1998. - Décret réglant l'agrément et l'octroi de subventions aux organisations de culture populaire et instituant un "Vlaams Centrum voor Volkscultuur" (Centre flamand de Culture populaire), Documents. - Projet de décret, 1071 - n° 1. - Amendements, 1071 - n° 2. - Rapport, 1071 - n° 3.

17 - Dumazedier Joffre, Contenu culturel du loisir ouvrier dans six villes d'Europe, In: Revue française de sociologie. 1963, 4-1. p. 13.

18- Richard Moniques, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, op. cit. p. 247.

19 -Dominic Strinati,An introduction to theories of popular culture, Routledge, London, New York, 1995, p. 4.

20 - Néstor García Canclini, Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité, Les Presses de l'Université Laval 2010, p. 2.

21 - Revue française de sociologie, Volume 21, Centre d'études sociologiques, 1980, p. 659.

22- Incertitude, pouvoir et résistances: les enjeux du politique dans la modernité, Presses Université Laval, 2006, p. 162.

23 - « La notion de « culture populaire » problématique pour l'étude de la culture populaire, Dans:Culture populaire et sociétés contemporaines, Sous la direction de:Fernand Dumont, Gilles Pronovost, Presse de l'Université du Québec, 1982, p. 15.

9 - Rémi Tourangeau, La culture d'une paroisse par la lucarne d'une association de loisir, Études d'histoire religieuse (revue), vol. 57, 1990, p. 57.

10 - A.N. Valdivia, Popular culture, In: Journalism and mass communication, Vol. 1. Fichier PDF/ url: http://www.eolss.net/Sample-Chapters/C04/E6-33-02-05.pdf

11 - Tony Bennett, Popular culture: a teaching object, Screen Education, 34, 1980, p. 18

12 - Denise Lemieux, Gilles Bibeau, Traité de la culture, Les Editions de IQRC, 2002, p. 51.

13 - Antigone Mouchtouris, Sociologie de la Culture Populaire, Editions L'Harmattan, Paris, 2007, p. 39.

14 - François Dépelteau, La démarche d'une recherche en sciences humaines: de la question de départ à la communication des résultats, De Boeck Supérieur, Laval /Canada, 2000, p. 185.

15 - Émile Edmond Saisset, dans : introduction aux : Œuvres de Spinoza: première série: introduction, vie de Spinoza, théologie de Spinoza,

الهوامش

24 - يمكن العودة في هذا الصدد للفصل الذي يحمل عنوان:

Americanisation and the critique of mass culture theory (pp. 28-33), In: Dominic Strinati, An Introduction to Theories of Popular Culture, Routledge, 2004, op. cit.

25 - Ibidem, p. 1.

26- Martine Segalen, Cultures populaires en France : dynamiques et appropriations, In : La Construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française, op. cit, p. 52.

27 - ibidem, p. 55.

28 - Michèle Martin, Communication et médias de masses, Culture, domination et opposition, Québec : Presse Universitaire du Québec, 1991, p. 116.

29 - Antoine Compagnon, La culture, langue commune de l'Europe ? dans : Yves Michaud, Qu'est-ce Que la Culture?, Editions Odile Jacob, Paris, Avril 2001, p. 232

30 - Marie-Christine Michaud, Culture populaire et séries télévisées, Amerika [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 21 juin 2012, Consulté le 13 mars 2013. URL : http://amerika.revues.org/2969.

31- Richard Moniques, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets d'Identité, op. cit. p.15.

32 - Richard Moniques, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, op. cit. p.16.

33 - Ibidem, p. 21.

34 - Ibidem, p. 27.

35 - Michael Allan, Thought, word and deed: The roles of cognition, language and culture in teaching and learning in IB School, International Baccalaureate Organization 2011, p. 4.

36- Luc Dupont, L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie, Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française, vol. 4, 2006, p. 23.

37 - René Hardy, Notes sur le concept de culture populaire, in : La Construction d'une culture: le Québec et l'Amérique française, Sous la direction de Gérard Bouchard avec la collaboration de Serge Courville, Presses Université Laval, 1993, p.165.

38 - Jeffery L. Binehame, The Construction of ethical codes in the discourse and criticism of popular culture, in: Communication Ethics, Media & Popular Culture , Phyllis M. Japp, Mark Meister, Debra K. Japp, editors , Peter Lang, New York, 2005, p. 13.

39 - Mahmud Hassan Khan, The Discourse of Popular Culture: How the Malay youth interpret the culture en débat », Entretien avec Jean-Paul Gabilliet, Revue de recherche en civilisation américaine [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 17 juin 2009, Consulté le 13 mars 2013. URL : http://rrca.revues.org/index173.html

médias et la culture. p. 80.

49- Ewa Bogalska-Martin, Diversité CulturelleetRépublique :destravailleurs sociaux s'interrogent, Dan : Travail social et immigration: Interculturalité et pratiques professionnelles, Sous la direction de Martine Blanc, Emmanuel Jovelin, Editions L'Harmattan, Paris, 2006, p. 277.

50 - ibidem, p. 277.

51- Claude Mollard, L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France, P.U.F. « Que sais-je ? », 2009, p. 11.

52- François Colbert, Tarifications et marketing dans les musées, In : La culture mise à prix: La tarification dans les sites culturels, sous la direction de : Jean-Michel Tobelem, Editions L'Harmattan, Paris, 2005, p. 83.

53 - ibidem, p. 83.

54 - Jules Duchastel, Mileux contre-culturels, culture et transformation sociale, dans : Culture populaire et sociétés contemporaines, op. cit. p. 147.

55 - Robert Bronsard, Modélisation de la société comme système complexe, Association des policiers provinciaux du Québec, Montréal /Canada, p.2. Fichier PDF : URL : aes.ues-eus.eu/aes2011/Diversite_Bronsard.pdf

56 - Edgar Morin, De la culturanalyse à la politique culturelle, In: Communications, 14, 1969. La politique culturelle. p. 5.

of others and construct self identity discursively, International Islamic University Malaysia, 2006, p. 5.

40 - Moniques Richard, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, op. cit. p.22.

41- Bennetta Jules-Rosette & Denis-Constant Martin, Cultures populaires, identités et politique, Les Cahiers du CERI N° 17 – 1997, p. 30.

42 - Burgelin Olivier. Echange et déflation dans le système culturel. In: Communications (revue), 11, 1968. p. 122

43 - Revue française de sociologie, Volume 21, Centre d'études sociologiques, 1980op. cit. p. 659.

44 - Bonnewitz Patrice, Classes sociales et inégalités : Stratification et mobilité, Collection Thèmes & Débats, Editions Bréal, 2004, p. 55.

45- ibidem, p. 55.

46- Antigone Mouchtouris, Sociologie de la culture populaire, Editions L'Harmattan, 2007, p. 67.

47- In: The Journal of American history - Volume 81,Numéro 3, Organization of American Historians, Mississippi Valley HistoricalAssociation, JSTOR (Organization), 1997, p. 991.

48- Durand Pascal. Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d'Antonio Gramsci. In: Quaderni. N. 57, Printemps 2005. Gramsci, les

(revue), vol. 38, n° 2, 2006, p. 133.

65- Guy Lanoue, ANT 2050Cultures Populaires du Monde : La Culture Pop, op. cit. p. 1.

66 - Jean-Michel Boqué, Intervenir dans une organisation, dans : Management des systèmes complexes: Pensée systémique et intervention dans les organisations, Bernard de Hennin, Jean-Michel Boqué, De Boeck Supérieur, 1993, p. 122.

67- Verner K. Ruf, Aspects systémiques de la coopération internationale entre pays inégalement développés, Études internationales (revue), vol. 5, n° 2, 1974, p. 314.

68 - Dominique Pasquier, La culture populaire à l'épreuve des débats sociologiques, In : Hermès (revue), numéro 45, année 2005, p. 62.

69 - Richard Moniques, Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, op. cit. p.72.

70 - Claude Mollard, L'Ingénierie culturelle, Presses universitaires de France, 1994, p. 127.

71 - Plan Basque pour la culture, Servicio Central de Publicationes del Gobierno Vasco, Bilbao, 2005, p. 20.

72 - Colette Maximin, Dynamiques interculturelles dans l'aire caribéenne, Karthala Editions Paris, 2008, p. 73.

73 - Jules Delarue de Strada, Essai d>un ultimum organum ou constitution

57 - Christian Lalive d'Epinay, Michel Bassand, Etienne Christe and Dominique Gros, Persistance de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées, Revue française de sociologie, Volume 23, Numéro 1, (Janvier-Mars, 1982), p. 87.

58 - Jean-Pierre Beaujot, Michel Glatigny, Jacques Guilhaumou , Peuple et pouvoirs: Essais de lexicologie politique, Presses Universitaire. Septentrion, Paris, 1 janv. 1981, p. 176.

59 - Ralph Linton, Le fondements culturel de la personnalité, trad. par Andrée Lyotard ; préf. de Jean-Claude Filloux, Dunod, Paris, 1959, p. 24.

60 - Ray Broadus Browne, Profiles of Popular Culture: A Reader, Popular Press, 2005, p. 3.

61 - ibidem,p. 4.

62- Villy Tsakōna and Diana Elena Popa, Studies in Political Humour: In Between Political Critique and Public,John Benjamins Publishing Compagny, 2011, p. 193.

63 - La culture et le conflit, Entretien avec Michelle LeBaron, dans : Intercultures Magazine, Volume 1, Numéro 2, URL : http://www.international.gc.ca/cfsi-icse/cil-cai/magazine/v01n02/1-2-fra.asp

64 - Valérie de Courville Nicol, Pour une sociologie culturelle foucaldienne... de la peur, Sociologie et sociétés

scientifique de la méthode, Volume 2, Hachette, Paris, 1865, p. 404.

74 - Chandra Mukerji & Michael Schudson, La culture populaire. Repères bibliographiques, In: Politix. Vol. 4, N°13. Premier trimestre 1991. p. 21.

75 - Art populaire, URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-autre/populaire/81490#

76 - Chandra Mukerji & Michael Schudson, La culture populaire. Repères bibliographiques, op. cit. p. 21.

77 - Ibidem, p. 21-22.

78 - Valérie de Courville Nicol, Pour une sociologie culturelle foucaldienne... de la peur, op. cit. p. 134.

79 - Ibidem, p. 21.

80 - Dominique Pasquier, La culture populaire à l'épreuve des débats sociologiques, In : Hermès (revue), numéro 45, année 2005, p. 61.

81 - Roland Barthes, Mythologies, Éditions du Seuil, Paris, 1957, p. 7.

82 -Marcel Danesi, Popular Culture: Introductory Perspectives, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland- USA, 2008 p. 50

83 - Peter Dunbar-Hall, Semiotics as a Method for the Study of Popular Music, : International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 22, No. 2 (Dec.,1991), pp. 127-132

84 - Dominic Strinati,An introduction to theories of popular culture, Routledge, London, New York, 2nd. Edition, 2004, p. 97.

85 - Roland Barthes, Mythologies, op. cit. p. 35.

86 - Jérôme Bruner, Car la culture donne forme à l'esprit : de la révolution cognitive à la psychologie culturelle, Les éditions Eshel, Paris, 1997, p. 49.

87 - Williams, R. (1983), Culture and Society, 1780-1950, New York, Columbia University Press.

88 - Jan Baetens, La culture populaire n>existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies, Hermès (revue), Numéro 42, Année, 2005, p. 70.

89- Ibidem,

90 - Ibidem, p. 72.

والمراجع

1 - Beaujot,Jean-Pierre. Glatigny, Michel. Guilhaumou , Jacques. (1981). Peuple et pouvoirs: Essais de lexicologie politique, Presses Universitaire.

2 - Danesi, Marcel.)2008(.Popular Culture: Introductory Perspectives, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland- USA.

3 - Jeffery L. Binehame. (2005). The Construction of ethical codes in the discourse and criticism of popular culture, in: Communication Ethics,

المراجع

intervention dans les organisations, Bernard de Hennin, Jean-Michel Boqué, De Boeck Supérieur.

13 - Broadus Browne, Ray.)2005(. Profiles of Popular Culture: A Reader, Popular Press.

14 - Bruner, Jérôme. (1997). Car la culture donne forme à l'esprit : de la révolution cognitive à la psychologie culturelle, Les éditions Eshel, Paris.

15 - Burgelin, Olivier. (1968). Echange et déflation dans le système culturel. In: Communications (revue), Numéro 11.

16 - Canclini, Néstor García. (2010). Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité, Les Presses.

17 - Compagnon, Antoine. (2001), La culture, langue commune de l'Europe ? dans : Yves Michaud, Qu'est-ce Que la Culture?, Editions Odile Jacob, Paris.

18 - Dâghir, Sharbal. Dagher, Charbel. (1993), Senghor, l'humaniste africain, Edifra.

19 - de Courville Nicol, Valérie (2006). Pour une sociologie culturelle foucaldienne... de la peur, Sociologie et sociétés (revue), vol. 38, n° 2.

20 - De l'Atlas à l'Orient musulman. (2011). Contributions en hommage à Daniel Rivet, Sous la direction de : Avon, Dominique et Messaoudi, Alain, Karthala Editions.

Media & Popular Culture, Phyllis M. Japp, Mark Meister, Debra K. Japp, editors, Peter Lang, New York.

4 - Lemieux, Denise, Bibeau, Gilles. (2002) Traité de la culture, Les Editions de IQRC.

5 - Mouchtouris, Antigone. (2007). Sociologie de la Culture Populaire, Editions L'Harmattan, Paris.

6 - , Victor. (2006). Principes de logique: Définition, énonciation, raisonnement, Presses Université Laval.

7 - Allan, Michael.)2011 .(Thought, word and deed: The roles of cognition, language and culture in teaching and learning in IB School, International Baccalaureate Organization.

8 - Barthes, Roland (1957(,Mythologies, Éditions du Seuil, Paris.

9 - Bennett, Tony. (1980). Popular culture: a teaching object, Screen Education, 34.

10 - Bennetta (Jules-Rosette) & Denis-Constant Martin. (1997), Cultures populaires, identités et politique, Les Cahiers du CERI N° 17.

11 - Bonnewitz, Patrice, (2004), Classes sociales et inégalités : Stratification et mobilité, Collection Thèmes & Débats, Editions Bréal, Paris.

12 - Boqué, Jean-Michel. (1993). Intervenir dans une organisation, dans : Management des systèmes complexes: Pensée systémique et

professionnelles, Sous la direction de Martine Blanc, Emmanuel Jovelin, Editions L'Harmattan, Paris, 2006.

28 - François Colbert, Tarifications et marketing dans les musées, In : La culture mise à prix: La tarification dans les sites culturels, sous la direction de : Jean-Michel Tobelem, Editions L>Harmattan, Paris, 2005.

29 - François Dépelteau, La démarche d'une recherche en sciences humaines: de la question de départ à la communication des résultats, De Boeck Supérieur, Laval /Canada, 2000.

30 - Gabilliet, Jean-Paul. (2009). La notion de « culture populaire » en débat », Entretien avec Jean-Paul Gabilliet, Revue de recherche en civilisation américaine, URL : http://rrca.revues.org/index173.html

31 - Gérard Lenclud , Les animaux pensent-ils ?, Terrain, n° 34/mars 2000, Les Editions de la MSH, 1 janv. 2000.

32 - Gilles Pronovost, Eléments de problématique pour l'étude de la culture populaire, Dans : Culture populaire et sociétés contemporaines, Sous la direction de : Fernand Dumont, Gilles Pronovost, Presse de l'Université du Québec, 1982.

33 - Guy Lanoue, ANT 2050 Culture Populaires du Monde: La Culture Pop, Département d'anthropologie /

21 - de Strada, Jules Delarue. (1865). Essai d'un ultimum organum ou constitution scientifique de la méthode, Volume 2, Hachette, Paris.

22 - Dumazedier, Joffre. (1963). Contenu culturel du loisir ouvrier dans six villes d>Europe, In: Revue française de sociologie, 4-1.

23- Dunbar-Hall, Peter.) 1991(.Semiotics as a Method for the Study of Popular Music, : International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 22, No. 2.

24 - Dupont, Luc. (2006). L'Objet matériel, moyen de communication en muséologie, Rabaska : revue d'ethnologie de l'Amérique française, vol. 4.

25 - Durand, Pascal.(2005). Culture populaire, culture de masse ou culture de mass-médias ? Autour de cinq thèses moins une d>Antonio Gramsci. In: Quaderni. N. 57. Gramsci, les médias et la culture.

26 - Émile Edmond Saisset, dans : introduction aux : Œuvres de Spinoza: première série: introduction, vie de Spinoza, théologie de Spinoza, traduction : Émile Edmond Saisset, Editions Charpentier, Paris, 1842.

27 - Ewa Bogalska-Martin, Diversité Culturelle et République : des travailleurs sociaux s'interrogent, Dan : Travail social et immigration: Interculturalité et pratiques

المراجع

politique dans la modernité, Presses Université Laval.

40 - Linton, Ralph. (1959). Le fondements culturel de la personnalité, trad. par Andrée Lyotard ; préf. de Jean-Claude Filloux, Dunod, Paris.

41 - Martin, Michèle. (1991(. Communication et médias de masses, Culture, domination et opposition, Québec : Presse Universitaire du Québec.

42 - Maximin, Colette. (2008), Dynamiques interculturelles dans l'aire caribéenne, Karthala Editions, Paris.

43 - Michaud, Marie-Christine. (2012), Culture populaire et séries télévisées, Amerika [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 21 juin 2012, Consulté le 13 mars 2013. URL : http://amerika.revues.org/2969.

44 - Ministère de la communauté Flamande, 27 octobre 1998. - Décret réglant l'agrément et l'octroi de subventions aux organisations de culture populaire et instituant un "Vlaams Centrum voor Volkscultuur" (Centre flamand de Culture populaire), Documents. - Projet de décret, 1071 - n° 1. - Amendements, 1071 - n° 2. - Rapport, 1071 - n° 3.

45 - Mollard, Claude. (1994). L>Ingénierie culturelle, Presses universitaires de France.

46 - Mollard, Claude (2009). Université de Montréal, p. 1. Fichier PDF : URL : http://www.anthro.umontreal.ca/cours/documents/ANT2050desc.pdf

34 - Hardy, René (1993). Notes sur le concept de culture populaire, in : La Construction d>une culture: le Québec et l>Amérique française, Sous la direction de Gérard Bouchard avec la collaboration de Serge Courville, Presses Université Laval.

35 - In: The Journal of American history - Volume 81, Numéro 3, Organization of American Historians, Mississippi Valley Historical Association, JSTOR (Organization), 1997.

36 - Jan Baetens, La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des Cultural Studies, Hermès (revue), Numéro 42, Année, 2005.

37 - Khan, Mahmud Hassan.) 2005(T. The Discourse of Popular Culture: How the Malay youth interpret the culture of others and construct self identity discursively, International Islamic University Malaysia.

38 - Lalive d'Epinay, Christian. Bassand, Michel, Christe, Etienne and Gros, Dominique. (1982). Persistance de la culture populaire dans les sociétés industrielles avancées, Revue française de sociologie, Volume 23, Numéro 1, (Janvier-Mars).

39 - Levasseur, Carol. (2006). Incertitude, pouvoir et résistances: les enjeux du

المراجع

55 - Segalen, Martine.(1993). Cultures populaires en France : dynamiques et appropriations, In : La Construction d'une culture : le Québec et l'Amérique française, Par Gérard Bouchard & Serge Courville, Editions Presse Universitaire Laval.

56 - Strinati, Dominic. .(2005)An introduction to theories of popular culture, Routledge, London, New York, 2nd. Edition.

57 - Tourangeau, Rémi (1990). La culture d'une paroisse par la lucarne d'une association de loisir, Études d'histoire religieuse (revue), vol. 57.

58 - Tsakōna, Villy and Elena Popa, Diana.)2011.(Studies in Political Humour: In Between Political Critique and Public, John Benjamins Publishing Compagny.

59 - Verner K. Ruf, (1974). Aspects systémiques de la coopération internationale entre pays inégalement développés, Études internationales (revue), vol. 5, n° 2.

60 - Williams, R. (1983), Culture and Society, 1780-1950, New York, Columbia University Press.

61 - Strinati, Dominic.)1995.(An introduction to theories of popular culture, Routledge, London, New York.

L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France, P.U.F. « Que sais-je ? », Paris.

47 - Moniques, Richard (2005). Culture Populaire et Enseignement des Arts: Jeux et Reflets D'Identité, Presse Universitaire du Québec.

48 - Morin, Edgar. (1969). De la culturanalyse à la politique culturelle, In: Communications, 14. La politique culturelle.

49 - Mouchtouris, Antigone. (2007), Sociologie de la culture populaire, Editions L'Harmattan, Paris.

50 - Mukerji, Chandra & Schudson, Michael. (1991), La culture populaire. Repères bibliographiques, In: Politix. Vol. 4, N°13.

51 - Pasquier, Dominique (2005). La culture populaire à l'épreuve des débats sociologiques, In : Hermès (revue), numéro 45.

52 - Pasquier, Dominique. (2005). La culture populaire à l'épreuve des débats sociologiques, In : Hermès (revue).

53 - Plan Basque pour la culture, (2005). Servicio Central de Publicationes del Gobierno Vasco, Bilbao.

54 - Robert Bronsard, Modélisation de la société comme système complexe, Association des policiers provinciaux du Québec, Montréal /Canada, p.2. Fichier PDF : URL : aes.ues-eus.eu/aes2011/Diversite_Bronsard.pdf

www.sxc.hu

الأدب الشّعبي وتحولات الثقافة: مقاربة نظرية

البناء الشّكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية

الأمثال الشعبية الدمشقية برؤى نقدية

المتخيّل الاجتماعي في القصّة الشعبية؛ النظام الاجتماعي وانتظام السرد

الأدب الشّعبي وتحولات الثقافة: مقاربة نظرية

www.alawan.org

يوسف محمود غثيان العليمات
كاتب من الأردن

1 – الثقافة بوصفها مفهوماً:

تنطوي مفردة الثقافة Culture في المدونة المعجمية العربية على دلالات التحول والصيرورة؛ وتبدو هذه الدلالات أيضاً في حركية أو حركيات تحولية دائبة وذات خصوصية جذرية.

وفي هذا السياق يشير إبن منظور (ت 711هـ) في اللسان إلى سمة التعددية المنظورة في مادة "ثقف"؛ وهي تعددية، بلا شك، استثنائية تتشبّث بمفهوم "التحول" حيث تندرج السياقات الفكرية الآتية: ثَقِفَ الشيء وثِقافاً وثُقوفة: حَذَقَه. ورجلٌ ثَقْف وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذقٌ فَهِم،

وأتبعوه فقالوا ثَقُفَ لَقُفَ؛ أي بَيّنُ الثقافة؛ ورجل ثَقْفٌ إذا كان ضابطاً لما يحويه قائماً به. ويقال: ثَقِفَ الشيء وهو سرعة التعلم، وثَقِفْتُه: إذا ظفرتَ به؛ والثَّقاف والثَّقافة: العملُ بالسيف: والثِّقَاف: ما تُسوّى به الرماح؛ وتثقيفُها: تسويتها[1].

فالمعاني التي تنجزها المعجمية العربية حول الثقافة مفردة واصطلاحاً تقترن، إذن، بمفاهيم التحويل/ التطور من حالة إلى أخرى، والإبداع/ المهارة، والإحاطة، والفهم والإدراك.

وفي هذا الصدد؛ يأتي تصور الناقد إبن سلام الجمحي (ت 231هـ) لمفهوم الثقافة مختزلاً للإشارات التي أوردها إبن منظور حول «الثقافة»؛ إذ يقول[2]:

«وللشّعرِ صَنَاعة وثقافة يعرفها أهلُ العلم كسائر أصناف العلم

والصِّناعات: منها ما تَثْقَفُه العَيْن، ومنها ما تَثْقَفُه الأُذُن،

ومنها ما تَثْقَفُه اليد، ومنها ما يَثْقَفُهُ اللِّسان».

يركز إبن سلام في مقولته النقدية هاته على أدوات الثقافة بنمطيها الفكري الخاص/ الشعر والحضاري العام/ سائر الصناعات؛ إذ تبدو الثقافة منظومة نسقية ذات أبعاد وظائفية: ثقافة العين/ الرؤية والإبصار والانفعال، وثقافة الأذن/ التلقي والإدراك، وثقافة اليد/ الفعل والإنتاج، وثقافة اللسان/ الكلام والإعلام؛ وهي وظائف مؤثرة تسهم بفعل تضافرها في إنتاج البعد المعرفي التواصلي الكلي.

ولا شك في أن هاته الرؤية التي يطرحها ابن سلام تتماهى، بنية وفلسفة مع طروحات حداثية لمفهوم الثقافة. فالثقافة عند عالمة الأنثروبولوجيا الأمريكية مارجريت ميد ترتبط بالسلوك المتعلَّم أو المكتسب[3]، في حين يرى رايموند ويليامز أن الثقافة «تتضمن تنظيم الإنتاج»، وبناء الأسرة، وإنشاء المؤسسات التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكم فيها، والخواص المميزة التي يتواصل أفراد المجتمع من خلالها بعضهم مع بعض»[4].

وأما عالم الأنثربولوجيا الإنجليزي تايلور E. B. Tylor فيحدد في مؤلفه "الثقافات البدائية" بأنها "ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات والفنون والأخلاقيات، والقوانين والأعراف، والقدرات الأخرى، وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضواً في المجتمع"[5].

ووفقاً لهاته التصورات تصبح الثقافة سيرورة تاريخية ترصد تحولات الإبداع في الفكر الإنساني أو الحضارة الإنسانية، وهي بمعنى آخر حسب إشارة كليفورد غيرتز «مجموعة القصص التي نرويها لأنفسنا عن أنفسنا»[6].

2 - الثقافة الشعبية وحدث التحوّل

جاءت الثقافة الشعبية Popular Culture لتشكل فتحاً جديداً وحضوراً فاعلاً في حقل الدراسات الثقافية Cultural Studies، ودراسات ما بعد الحداثة Post-Modernism.

فلقد أسهمت الثقافة الشعبية بوصفها ثقافة جماهيرية في إلغاء مركزية النخبوي/ الأدب النخبوي الذي سيطر على المؤسسات الأكاديمية الغربية رَدْحاً لا بأس به من الزمن؛ ليصبح المتلقي أمام فضاء ثقافي جديد يشرع فيه الهامشي/ الشعبوي بالتمركز واستعادة الذات عبر تفاعله مع تكنولوجيا العصر.

ويرد مصطلح "الشعبوي" عند رايموند ويليامز Raymond Williams متضمناً ثلاثة استعمالات جلية[7]:

«الشعبوي» الذي يعني الجيد والمستحسن من قبل عدد كبير من الناس؛

«الشعبوي» هو التناقض بين الثقافة العليا High Culture والثقافة الشعبية Popular Culture؛

"الشعبوي" الذي يصف الثقافة المصنوعة من قبل الناس للتبادل فيما بينهم؛ وهذا المعنى الثالث يحتاج تحديداً مضاداً:

"الشعبوي" الذي يعني وسائل الإعلام المفروضة على الناس من خلال الاهتمامات التجارية.

ويرى أنتوني إيستهوب Antony Easthope أن مصطلح "الثقافة الجماهيرية Mass Culture" استخدم على نطاق واسع

في شمال أمريكا ليصف الثقافة الشعبية (كما تبدو في وسائل الإعلام)، وهي تنزع إلى التحالف مع ذاتها من أجل التقليد الاجتماعي ونظريات الثقافة الشعبية لاسيما فيما يتعلق بالأصول الوظيفية لـ "المجتمع الشعبوي" وكذلك الهيمنة الاجتماعية[8].

ويؤكد إيستهوب أنه منذ عام 1890 أصبحت الثقافة الشعبية وكذلك الثقافة النخبوية في الغرب شاملة لوسائل الإعلام المعاصر بشكل واسع: الصحف، والتعليم، والراديو، والتلفزيون، إذ أضحى وجودها الظرفي مرتبطاً بالتكنولوجيا الحديثة وخصوصاً إعادة الإنتاج البصري[9].

وأمَّا كاترين بيلسي Cathrine Belsey فترى أن الثقافة الشعبية تتضمّن تصنيفاً اجتماعياً كليَّاً يدلّ على الممارسات والطقوس الاجتماعية، والنماذج القصصية المتعلقة بالتسلية، وأساليب الحياة، والرياضة، والمأثورات، والمعتقدات، والمحرّمات، والقيم؛ كما أنها تشمل في مجتمعنا العولمي، حاليّاً، الفن، والأوبرا، والأزياء، والأفلام، والرحلة، وألعاب الكمبيوتر[10].

ويذهب صامولي شيلكه Samuli Schielke إلى أن الشعبي مقولة بُنيت أساساً على العلاقات الرمزية بين الثقافة "الرفيعة" و"الهامشية"، ولا يمكن الاقتصار في وصفها على مقولات البنية الاقتصادية والاجتماعية وحدها[11]. ولذلك فإن فئة الأشياء الشعبية، كما يقول شيلكه، توضع في نسق اجتماعي ثقافي مركّب من الإحداثيات: فليس لها قوام محدّد أو قيمة معيارية ثابتة؛ وبالتالي تكون المعتقدات الشعبية هي فئة الممارسات والتصورات الدينية التي تدرك بوصفها متموضعة في الهامشي واللاشرعي والمفارق للمألوف والسائد[12].

لقد أحدثت التكنولوجيا المعاصرة تحولاً جذرياً في موقف المتلقي من ثنائية النخبوي/ الشعبوي؛ إذ لم تعد عملية التلقي مقصورة على الشرط الظرفي والتاريخي لما هو نخبوي مقدس؛ فتحول الاهتمام إلى ثقافة اليومي والمهمش والمألوف. وهكذا تغدو الثقافة الشعبية ثقافة للجماهير؛ إنها الخربشات الجدارية، والكتب الأسطوانية، والسينما الجماهيرية، والموسيقى الشعبية (ضد الموسيقى الكلاسيكية)، والفضاءات المفتوحة للمدينة (ضد صالات الفن)، والرياضة؛ إنها ثقافة الحياة اليومية لأكبر عدد من الناس[13].

3 - الثقافة الشعبية في منظور الدراسات الثقافية:

تمثل الدراسات الثقافية في نقد ما بعد بعد الحداثة Post-Post Modernism علامة سيميولوجية في الفكر والثقافة والحياة.

وعلى الرغم من كونها كينونة منفصلة عن السياقين الاجتماعي والسياسي؛ فإن الدراسات الثقافية ليست مجرد دراسة للثقافة؛ فالهدف المحوري هو فهم الثقافة بكلية أشكالها المركبة والمعقدة، وتحليل السياقات الاجتماعية والسياسية في إطار ما هو جلي في حد ذاته[14].

ولهذا تهتم الدراسات الثقافية بقراءة الأنساق Categories في مختلف الخطابات: الثقافة الشعبية، وثقافة الشباب، وثقافة الروك، وثقافة العامة، وثقافة ما بعد الحداثة، وثقافة ما بعد الاستعمارية، وثقافة العولمة، وثقافة الإنجليزية، وثقافة السود، وكل الممارسات والأشكال الثقافية المتعددة[15]. وانطلاقاً من هذا المفهوم، تعد كتابات ريتشارد هوقارت، ورايموند ويليامز، وأي. بي طومسون، وستوارت هول، والتي كانت مرتبطة بمركز الدراسات الثقافية المعاصرة نصوصاً مؤسسة في الدراسات الثقافية[16].

وقد شهدت السنوات الأخيرة انفجاراً يهتم بكلية مجالات النصوص والممارسات الثقافية التي كانت مزدراة سابقاً من خلال الذاكرة الخفية لدى النقد الأكاديمي Academic Criticism؛ ولذلك استلهم النقاد الثقافيون المعاصرون دراسات ريتشارد هوقارت Richard Hoggart، ورايموند ويليامز Raymond Williams، ورولان بارت Ronald Barthes، وستيوارت هول Stuart Hall حول موضوعات الرياضة، والموضة، وأسلوب الشَّعْر، والتسوّق، والألعاب، والطقوس الاجتماعية[17].

إن الثقافة الشعبية بالنسبة للدراسات الثقافية هي مجموعة المعتقدات والقيم، والممارسات المشتركة بين الجماهير[18]. ومن هنا تعتمد

الدراسات الشعبية على بعض الأصول المتعلقة باللغة والخطاب، وبالنسبة للدراسات الثقافية فإن كل شيء في المجتمع يعدّ لغة[19].

فالموضوعات والأحداث وكذلك الإشارات في إطار النظام اللغوي يمكن أن تؤوّل من قبل الأفراد الذين يشتركون في مجموعة الشيفرات الثقافية[20].

وبما أن الحياة اليومية موقع للصراع حول المعنى[21]؛ فإن الدراسات الثقافية ترى الثقافة بوصفها نصاً من الإشارات والمعاني المؤلَّدة، حيث تهتم الدراسات الثقافية بإنتاج الثقافة واستهلاكها، وفي إطار هاته التلازمية بين الثقافة الشعبية والدراسات الثقافية، تسعى الأخيرة إلى عنونة الأسئلة التالية[22]:

لماذا لا تدرس أغاثا كريستي Agatha Christie في أقسام اللغة الإنجليزية بينما يقرأ معظم الناس أغاثا كريستي أكثر من توماس هاردي Thomas Hardy؟

من الذي يحدد أن شكسبير Shakespeare يجب أن يُقرأ وليس كريستي؟

ولقد أسهمت هاته المناقشات الجذرية الجادّة والحادّة معاً في ولادة مفهوم موت الأدب The Death of Literature كما نلحظه في مؤلَّف الناقد آلفن كرنان[23] Alvin Kernan.

ويبيّن كرنان أن الأدب صادف حالة من الاضطراب الجذري خلال العقود الثلاثة الأخيرة قلبت المؤسسة الأدبية وقيمها الأولية رأساً على عقب؛ إذ بدأ الحديث عن موت الأدب منذ ستينيات القرن الماضي[24].

ويشير كرنون إلى أنّه منذ عام 1982 كان لسلسي فيدلر L. Fiedler وهو أحد المدافعين عن الأدب الشعبي الجماهيري يطرح علينا أنه غير آسف على أن أدب ثقافة النخبة العليا يغيب، وأنه سعيد بأن يعنون كتابه "ماذا كان الأدب؟"[25] What was Literature?.

ويؤكد كرنان في كتابه هذا أن الأعمال التي كانت تعدّ من روائع الأدب مثل مسرحيات شكسبير أو روايات فلوبير قد أصبحت الآن خالية من المعنى أو أنها قد أصبحت مليئة بمعانٍ لا نهائية ولا يمكن حصرها، وبات ينظر إلى لغتها على أنها لغة غير محدّدة ومتناقضة لا أساس لها، وأما تنظيم بنياتها ونحوها ومنطقها وبلاغتها فكلها مجرّد حيل وبراعة في الخداع[26].

ولذلك، فإننا إذا ما نظرنا من خارج الأدب، حسب كرنان، فإننا نجد السياسيين الجذريين مثل هيربرت ماركوز Herbert Marcuse، وتيري إيجلتون Terry Eagleton قد هاجموا الأدب بوصفه نخبويّاً، إذ أصبح التّلفاز وغيره من صور الوسائل الإلكترونية يحلّ مكان الكتاب المطبوع ولاسيّما في صورته المثالية في الأدب[27].

إنَّ هاته الثورة التكنولوجية الهائلة جعلت أساتذة الأدب، كما يرى جوناثان كولر، ينصرفون عن دراسة جون ملتون وشكسبير إلى دراسة (ما دونا) والدراما التلفزيونية، بدعوى أننا نعيش عصراً ثقافياً تكنولوجياً يحتاج إلى أدوات جديدة تعبّر عن روحه ومرحلته. كما اتّهمت أعمال هوميروس «الأوديسا والإلياذة»، ودانتي «الكوميديا الإلهية»، وجيته «فاوست» بالتحيز الجنسي من وجهة نظر الدراسات النسوية Femenism Studies، والتي باتت تؤمن أنّ قراءة الكتب تعدّ ضرباً من المعرفة السريَّة النخبوية، ولا تخرج عن دائرة التخصص في الكليات والجامعات.

4 - الثقافة الشعبية: البدايات وانبثاق التحليل

حدث تحول نوعي في الخمسينات والستينات من حيث التركيز على التحليل الثقافي، واهتمام الباحثين بالثقافة الشعبية.

وبعدّ كتاب ويليامز «المجتمع والثقافة» الذي ألّفه عام 1958، وحلّل فيه عقدين من التاريخ الثقافي بوصفه مؤسسات تاريخية، تطورت دراسة الثقافة الشعبية تطوراً سريعاً، لاسيّما في مركز بيرمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة: Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies والذي أسس عام 1964 تحت إشراف ريتشارد هوقرت R. Hoggert، وستيورت هول Stuart Hall، إذ تبنّى المركز كلاً من الماركسية والبنيوية لفهم منظومة الثقافة الشعبية،

وذلك من خلال فحص المقررات التي درست في البوليتيكنيك وكليات التعليم، والتي وصفت على تباينها بأنها "دراسات إعلامية" و"دراسات فيلمية"، و"دراسات ثقافية" و"اتصالات".

وفي عام 1969 أطلق قسم الثقافة الشعبية في جامعة Bowling Green في أمريكا مجلة خاصة بالثقافة الشعبية. وقد تضمنت المجلة مقالات حول مجلات الأطفال المصوّرة للرجل العنكبوت، وموسيقى الروك، وحدائق التسلية، والأفلام المضحكة، وبعض الأشكال الأخرى للثقافة الشعبية[28].

وفي الفترة الواقعة بين عامي 1982 و1987 عرضت الجامعة المفتوحة دورة دراسية «U203»، وهذه الدورة المخصصة للأدب الشعبي تتلمذ فيها أكثر من 5000 طالب حتى نهايتها عام 1987[29].

وكانت الدورة تدار من قبل توني بينت Tony Bennett، وتقيّم من قبل تيري إيجلتون Terry Eagleton، ورايموند ويليامز وآخرين[30].

وعلى الرغم من أن موضوعات الثقافة الشعبية أصبحت تدرس، منهجياً، في ضوء نظريات الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب؛ فإن حقيقة التوجه نحوها بدأ في مرحلة تاريخية مبكرة أيضاً.

ففي بريطانيا مثلاً؛ فإن الأجيال التي بدأت التعلم نتيجة قانون التعليم عام 1870 شرعت عام 1890 باقتناء المجلات الشعبية اليومية والأسبوعية. وفي 4 مايو 1896 أطلقت أول صحيفة كانت تكلف 0.5 باوند؛ كما أُتبع تطور الصحافة الشعبية بـ«السينما» وتحديداً في عقد ما بعد 1910[31].

وفي عام 1920 جاءت هوليود Hollywood مؤلّفة من الإنتاج والتوزيع وملكية السينما؛ إذ أنتجت هوليود في العشرينيات 850 فيلماً تلفزيونياً لكل سنة؛ وفي مطلع عام 1930 بيعت في الولايات المتحدة 110 مليون تذكرة سينمائية كل أسبوع[32].

ومن ثم تطور الراديو في بريطانيا تطوراً سريعاً بعد تأسيس هيئة الإذاعة البريطانية في يونيو عام 1923، وازدادت الرخص الممنوحة من 35.000 إلى 5 مليون عام 1935، وإلى 9 مليون 1939[33]. وقُدم البث التلفزيوني عام 1936؛ إذ أصبح هناك حوالي 20.000 جهاز تلفزيوني، وهو الرقم الذي ازداد عام 1951 ليصل إلى نصف مليون جهاز[34].

وبعد انطلاق ما يسمى التلفزيون التجاري المستقلّ عام 1955 وصل عدد الأجهزة بسرعة فائقة إلى 11.5 مليون عام 1962، ثم إلى 13 مليون عام 1964، وإلى 19 مليون عام 1980[35].

ونتيجة هذا التفاعل الحادث بين الثقافة الشعبية ووسائل الميديا المعاصرة تمكن «النص الشعبي» مهما كان نوعه من الذيوع حيث تم استقباله من قبل قطاع كبير من الجماهير.

وبإدراك أولي، فإن موسيقى الروك Rock Music مثلاً، وبوصفها صيغة ثقافية دقيقة يمكن أن تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة قياساً[36]. كما أن معظم الإحصاءات أو الاحتفاءات بـ «روك ما بعد الحداثة»، أو الموسيقى الشعبية تؤكد عاملين مترابطين[37]:

أولاً: قدرتها أن تتكلم عن البديل أو الهويات الثقافية الجمعية للجماعات المتعلقة بـ «الهامشي/ الهامشيات» في الثقافات المسيطرة أو المنطقية.

وثانياً: الاحتفاء بمبادئ الأدب الساخر، والأسلوبيات، والحركية المتعددة والمولّدة.

وقد كتب ديك هابدغ Dick Hebdige حول الموسيقى الكاريبية Caribbean Music، والأساليب المتعلقة بـ "موسيقى الراب" Rap Music وغيرها بوصفها فرصة معطاة لتأكيد الهوية الثقافية للجماعات الإنسانية المهمشة في بريطانيا وغرب الهند[38].

وبالنسبة لـ «هابدغ»، فإنه ليس ثمة خط فاصل وواضح بين إنتاج الموسيقى السوداء والتقنيات والتكنولوجيات التي ارتبطت بإنتاجها[39]؛ وهو ما يتفق مع ما ذهب إليه لورنس غروسبيرغ Lawrence Grossberg عندما عرض تحليلاً لما يسميه "تشكيل الروك"، والذي يعني تحليل أنساق المعنى، والتحديدات، وفاعلية المجاز

بوساطة الموسيقى الشعبية منذ أواخر الخمسينات في أمريكا[40].

ولهذا، يقترح غروسبيرغ أن الدراسات الثقافية تحتاج إلى تطوير مفردات نظرية مرنة وكافية؛ لتسهم في تكوين البقاء الأمثل بالنسبة للمعتقد والحركة لـ «خطوط الرحلة» في الحياة الثقافية المعاصرة؛ ولتأكيد إمكانية الحضور للنماذج أو التشكيلات ذات التنظيم الخاص[41].

وأما دراسة الأسلوب والموضة Style and Fashion فإنها من أهم الأشياء التي تسترعي الانتباه، لا سيما المجالات الممثلة لنظرية ما بعد الحداثة للأدب الشعبي[42].

وبالتالي؛ فإن دراسة الموضة بوصفها ممارسة ثقافية أنتجت بعض التحليلات اللافتة لتأثيرات ما بعد الحداثة في هذا السياق؛ أي أن معظم الفضاءات التجريبية الواسعة والعامة المتعلقة بالحياة السوسيوثقافية[43].

وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى دراسة رولان بارت الموسومة بـ «نظام الزي/ الموضة» Systeme de la Mode، وهي أول محاولة لفهم أعمال الموضة/ الأزياء بوصفها لغة في إطار بيئتها وقوانينها الخاصة؛ وقد شكل هذا العمل لاحقاً محاولة لبناء، وفق رؤية بارت، إحصائية للنماذج/ الأشكال الدقيقة للموضة في عالم ما بعد الحداثة المعاصر[44].

لقد أسهمت ثقافة الصورة في تفعيل دور الأدب الشعبي في خلق حالة التحول الثقافي في بنية المجتمع؛ ذلك أن الثقافات المحلية في سياق ثقافة العولمة Global Culture، كما يقول ستيوارت هول Stuart Hall، تملك عواطف قوية تجذب الناس، بينما ثقافة العولمة يمكن أن تملك جهازاً إثنياً بدون محتوى عاطفي[45].

إن قوة الحضور لثنائية الصورة/ الثقافة الشعبية تفرض، ضمناً، تحولات ممكنة على صعيد الثقافة؛ فالصورة فكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليست مجرّد متعة أو محاكاة فنية، كما أنها علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي[46]. كما أن الواقع الثقافي والاجتماعي اليوم يشير بوضوح إلى تغير ضخم باتجاه ما هو شعبي وما هو هامشي في السابق، ويشير في الوقت ذاته إلى انصراف خطير عن كل ما هو مؤسساتي[47].

وبناء على هذا، لم يبق من فنون الأدب إلا ما هو قريب من الصورة والدرامية مثل الرواية والخطاب السردي عموماً[48].

ويشير الناقد الثقافي آرثر آسا بيرغر Arthur Asa Berger أن جماهير العديد من نصوص وسائل الإعلام الآن عالمية التفكير؛ ذلك أن وسائل الإعلام تؤثر فينا على مستويات عديدة: فهي تعطينا الأفكار، وتساعد في تشكيل آرائنا ومواقفنا، وهي تؤثر في عواطفنا، وتؤثر فينا من الناحية الفسيولوجية، وتؤثر في سلوكنا من بين أشياء أخرى[49].

وبناء على هذا؛ فإن العالم من منظور الخلفيات الفلسفية للعولمة Globalization أضحى كياناً عضوياً لا يعتدّ بالتمايزات العرقية أو الثقافية؛ وإنما هو سوق كوني كبير، والنموذج الاقتصادي هو أداة إدراك العالم والتأثير فيه؛ وفي عالم العولمة لا قيمة فعلية للثوابت الثقافية، فالصيرورة تتجلّى في عناصر الثقافة جميعاً (الفن، والسياسة، والاقتصاد، والمعرفة، والخطاب الميديائي، وغيرها)، كما أن الفن في زمن العولمة قد فقد الكثير من دوره التحرّري، وأضحى يستبطن إرادة السيطرة بوصفه خاضعاً لمتطلبات الخدمة الاجتماعية، وكما بيّن "أدورنو" فإن الموسيقى مثلاً تتخذ هوية غير فنية بمجرد أن تنخرط في عالم السوق والسلعة[50].

ونتيجة للغموض الفكري والتاريخي للثقافة بما هو موضوع للنقد المؤسساتي؛ وفي محاولته الدائبة لفهم الثقافة يطور غيرتز Geertz ما يسميه "السميولوجيا الأساسية" أي مفهوم الثقافة بوصفها نصاً أو تناصاً[51].

5 - تحولات الثقافة: الخطاب السيري العربي نموذجاً

تكشف القراءة الفاحصة لثنائية النخبوي/ الشعبوي في الثقافة عن هيمنة واضحة لأدب النخبة/ السلطة ومثاله الشعر البلاطي والنثر

الرسمي؛ بل إن الأدب الذي ترعاه السلطة هو الذي كان محظيّاً بالذيوع والديمومة؛ وكان الشاعر الفحل والخطيب المفوّه يؤديان وظيفة إعلامية وإشهارية قائمة على ثقافة التكسب والشهرة؛ بينما ظل الأدب الشعبي شعراً ونثراً قابعاً في الظل أو في دائرة الهامش بدعوى مقولة اللاقيمة واللاجدوى. ونجم عن هاته الثنائية الجدلية «أن أصبحت الثقافة الرسمية ثقافة معيارية ومهيمنة، وأصبح خطابها خطاباً سلطوياً لا يعترف بتعددية الخطاب، في حين أصبحت الثقافة الأخرى ثقافة مهمشة، وهي ثقافة غير معترف بها معرفياً أو جمالياً على الرغم من أنها ثقافة الأغلبية العظمى للشعب العربي»[52].

وبمقتضى هذا التمييز تكون الثقافة العالمة هي الثقافة المعترف بقيمتها وجدواها؛ إنها نتاج المعرفة «العالمة» التي ساهم فيها أعلام الفكر والإبداع المعترف بقيمتهم... أمَّا الثقافة الشعبية فليست سوى تلك الإبداعات العفوية التي أنتجها الشعب وهو يعبّر عن أحزانه وأفراحه وأتراحه؛ وهذه العفوية أو البساطة التي طبع بها هذا النتاج يجعلها دون ما تمثله الثقافة العالمة، وما تصعّده من تجارب ورؤيات وتمثلات[53].

وإذا كان الأدب النخبوي بوصفه أدباً محافظاً وممثلاً لرؤية المبدع/ السلطة أسهم إسهاماً فاعلاً في إلغاء تلقي الأدب الشعبي متوسلاً بأدوات فكرية ودينية وحضارية مرتهنة للواقع؛ فإن الأدب الشعبوي بوصفه مجسداً لرؤية الجمهور سرعان ما يقلب معادلة التمركز، ويبرهن فاعليته في الاستقطاب والاستحواذ مع سيرورة الزمن. ومن هنا تتجلى وظيفة الخطاب السيري بوصفه «تعبيراً جمعيّاً عن إحساس الشعب العربي بحركة الحياة من حوله سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً»[54]. وهذا السياق ينسجم تماماً مع ما ذهب إليه فرانز كراتشي Franz Krejce عندما أكد أنَّ "الإنتاج الشعبي إنتاج تتحكم فيه الآلية النفسية"، وهذه الآلية تشبه آلية الذاكرة التي تظهر في الأحلام، والتي ليس للمنطق سيطرة عليها[55].

فالأدب الشعبوي، إذن، تجسيد لصورة انفتاح الذاكرة على التاريخ والجماعة؛ ومعنى شعبويته «أنه ينتمي إلى الشعب وحده بما له من تراث وتقاليد وعادات وقصص وحكايات، ومما يضفي على هذا النوع من النتاج مزيداً من صفة الشعبية أن تداوله على مر العصور يتم عن طريق ذاكرة الإنسان والكلمة المنطوقة أكثر من تداوله عن طريق الكلمات المكتوبة»[56]. ولذلك تعد السير الشعبية «نسيجاً نصياً من الصور الحكائية البالغة الدلالة في تمثيلها للمراجع الذهنية والحسية، الممكنة والمتخيلة في الحياة العربية»[57].

ولا شك في أن انتماء «السير الشعبية» إلى مرويات العامة هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية التي كانت تعنى، إجمالاً، بأخبار الخاصة، الأمر الذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدويناً ووصفاً[58].

ويتولد عن ثنائية النخبوي/ الشعبوي ثنائية صغرى ترتبط بجدلية الكتابية والشفاهية؛ فالخطاب الأدبي الرسمي حظي بالاهتمام من خلال عملية التدوين التي جعلته يتخذ قيمة مقدسة؛ وهو ما لم يكن متحصلاً في النموذج الآخر/ الشعبوي. وتأسيساً على هذا القول يؤكد دارسو الفولكور «أن طبيعة الطبقة الشعبية هي التي تضفي على الفولكلور طابعه الجماعي، وهي التي تكسبه خصائصه الفنية، وهذا هو سبب انتشار التراث الشعبي عن طريق الكلمة المروية؛ وذلك لما تتضمنه من أفكار قريبة من نفوس الجماعات الشعبية»[59].

ولذلك يرى شيلكه Schielke أن الفولكلور حالة جديرة بالاهتمام؛ فالأشعار والملاحم المأثورة، وتمثيليات العرائس، والأغاني، والآلات الموسيقية القديمة يجري جمعها وإعادة عرضها لجمهور لا يذهب إلى الموالد، ولكنه يذهب إلى المسرح وقاعات الموسيقى.

وينضاف إلى ذلك، أن تلك الملاحم والأغاني والتمثيليات في سياقها الأصلي، كما يقول شيلكه، هي جزء من عرض متكامل، قيمتها الجمالية عن مضمونها الديني، والأخلاقي في الحكايات المروية في الطقوس المغروسة فيه أو عن حياة المشاركين[60].

إن الجمالية التي يمكن رصدها في النص السردي/ الشعبوي من حيث اقترانها باللغة البسيطة/ اللامعقدة والمحمولات الفكرية ذات الطابع الملحمي والنَّفس البطولي تسمح بإنتاج

أنساقها الثقافية الخاصة؛ ولهذا «تبدو الثقافة الشعبية محكومة بلون من التواصل اللغوي أو التعبيري الذي لا يخلو من إشارات وإيماءات وترميزات، بعضها علامي واضح، وبعضها صوتي وحركي مرتبط بالوجه والجسد عموماً في حراكه التعبيري، وفي المقام الثاني يجد علم الاجتماع الثقافي في اللسانة الاجتماعية حقلاً جديداً واسعاً للنصوص في سوسيولوجيا العاميّة العربية»[61].

وقد أحدثت هاته الجماليات في بنية النص السردي/ الشعبي في النقد العربي المعاصر تحولات إيجابية جسدتها كتابات نقدية ودراسات منهجية واسعة حول آليات السرد وممكناته في هاته النصوص.

لقد كانت الرؤية الموجهة إزاء هذه النصوص من قبل المدرسة النقدية المحافظة في الثقافة العربية متسمة بالإقصاء والإزدراء والتشويش؛ وقد نجحت هذه العقلية المتزمتة عبر جهازها المعرفي في خلق تصورات سلبية حول النص الشعبي نقيض النص المعتمد؛ فالمتلقي الذي يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة أو يقتنيه تحل عليه اللعنات، وتنزع من بيته البركة؛ إضافة إلى احتمالية إصابته بـ«الصَّلع على حدّ تعبير هاته المرويات والمعتمدات».

فلا غرابة إذن، أن يحاط النص الشعبوي بسورة الخوف بوصفها آلية نفسية ترهيبة تسهم في تدمير النص المغاير/ الشعبوي من قبل المتلقي نفسه؛ ليظل هذا الخطاب مغترباً وغير شرعي.

وقد تمكن الأدب الشعبوي من فك الحصار المفروض عليه قسراً من قبل الثقافة العالمة/ العليا، ومن ثم الخروج من دائرة الهامشية واستعادة كينونته وحيويته نتيجة عوامل عدة أبرزتها حالة الانكسار التي عاشتها الذات العربية وتحديداً في العصرين المملوكي والعثماني؛ مما دفع هذه الذات إلى البحث عن وسائل التمكين وتحصين الهوية؛ إذ وجدت في السِّيَر العربية نموذجاً للفعل البطولي المبتغى تكراره في زمنية الانكسار/ الانهزام، وبفعل هاته الزمنية القاتمة أخذت السير الشعبية مثل: سيرة الأمير عنترة بن شداد، وسيرة الأمير حمزة العرب أو حمزة البهلوان، والسيرة الهلالية، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الملك الظاهر بيبرس، تهيمن على الذهنية العربية وقتذاك تلقياً ورواية. وتضاداً مع إيقاع الزمن المأساوي تتشكل الصور الحكائية في السير الشعبية بوصفها آلة لتشخيص البطولة، وفعالية تخييلية لرصد النزوع الحلمي للذاكرة، ووسيلة لكشف التوق النظري للكمال والقوة المطلقين[62]. ونتيجة لذلك تتنامى الصور في هذه النصوص بتنامي الطول الماتع للمتن، وتنفعل بالحضور الضاغط لآلتي البيان والبديع، وتنعكس في صفحتها سمات الشخصيات الخارقة، والفضاءات العجيبة، والأزمنة غير المتناهية، وترفل في حلاها وقائع الحروب المتعاقبة، والهجرات المتواترة، وأحلام السعادة المؤجلة[63].

وأما عامل الترجمة فقد أدى وظيفة جليلة من خلال إيجاد حالة تفاعلية بين النص الشعبوي العربي والنقد الغربي؛ إذ «التقت المستشرقون في زمن مبكر إلى أهمية دراسة السّير الشعبية العربية، بل إنَّ بعضهم نادى بضرورة دراستها في إطار موحّد بهدف استكشاف الإطار الحضاري للأمة العربية من خلال المادة الفولكلورية والقصصية العريضة الواسعة التي تقدمها هذه السير جمعاء عبر عصور تاريخية طويلة»[64]. وبالفعل، فقد قدم المستشرق الألماني (رودي باريت) دراسة عن سيرة سيف بن ذي يزن عام 1921، في حين أنجز (برنارد هيلر) الأستاذ بجامعة بودابست بحثاً عن سيرة عنترة بعنوان: «مغزى سيرة عنترة الشعبية – دراسة في الآداب المقارنة»، وكانت هذه الدراسة عام 1931؛ وفي عام 1936 قدم المستشرق الألماني (هيلموت فانجلين) بحثاً عن سيرة الملك الظاهر بيبرس بعنوان «السيرة الشعبية عند الملك الظاهر بيبرس»[65].

وينضاف إلى ما سبق أن إسهامات النقد العربي المعاصر في قراءة النص السردي الشعبوي منحته شرعية التمركز في صلب الثقافة؛ فكانت دراسات النقاد لهذا الأدب في ضوء مناهج الحداثة وما بعدها انطلاقة واعية وإدراكية للقيمة الجمالية والنسقية المضمرة في متن هذا الخطاب. وقد أصبحت الثقافة العربية، في إطار هذا التحول الثقافي الجديد، أمام واقع إبداعي لافت من خلال هذه التجليات الإبداعية للكتاب والمثقفين

في الشعر الشعبي، والحكاية الشعبية، والرواية الرقمية، والمدونات، والزجل؛ بالاتساق تماماً مع القراءات النقدية الفاحصة لهاته التآليف وغيرها من موضوعات الثقافة الجديدة. ولا شك في أن الانفتاح المعرفي على هاته الموضوعات التي يطرحها الأدب الشعبوي تشير بوضوح إلى نزعة لدى المثقف بأهمية البحث عن خصوصية للإبداع العربي في عصر العولمة الاقتصادية، وتجلياتها الثقافية والفنية الكاسحة من خلال عملية البحث والاستقراء في موروثنا الثقافي والإبداعي الشفاهي والكتابي؛ وتوظيف معطيات العصر بكلية معارفه وتقاناته بغية إنتاج سياقات ثقافية متجددة[66].

الهوامش والمراجع

1 - ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثاني، اعتنى بتصحيحه: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد صادق العبيدي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، ط3، 1999، مادة (ثقف).

2 - الجمحي، محمد بن سلاّم، طبقات فحول الشعراء، السّفر الأول، قرأه وشرحه: محمود محمّد شاكر، القاهرة: مطبعة المدني، والمؤسسة السعودية بمصر، ط1، 1974، ص5.

3 - ساردار، زيودين، وفان لون، بورين، الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 558، 2003، ص9.

4 - المرجع نفسه، ص9.

5 - المرجع نفسه، ص8.

6 - المرجع نفسه، ص9.

7 - Easthope. Antony. Literary Into Cultural Stdies. London And New York: Routledge. 1994. P. 76.

8 - Ibid.; P. 76.

9 - Ibid.; P. 76.

10 - Belsey. Catherine. Culture And The Real. London And New York: Routledge. 2005. P. 9.

11 - .شيلكه، صامولي، ما الشعبي في المعتقدات الشعبيَّة، ترجمة: إبراهيم فتحي، فصول (مجلة النقد الأدبي)، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب، عدد 60، صيف – خريف 2002، ص166.

12 - المرجع نفسه، ص169-170.

13 - K. Nayar. Pramod. An Introduction To Cultural Studies. New Delhi. Viva Books. 2011. P. 5.

14 - ساردار، زيودين، وفان لون، بورين، الدراسات الثقافية، ص13.

15 - المرجع نفسه، ص27.

16 - المرجع نفسه، ص28.

17 - Connor. Steven. Postmodernist Culture: An Introduction To Theories Of The Contemporary. USA: Black Well Publishers. Second Edition. 1997. P. 205.

18 - K. Nayar. Pramod. An Introduction To Cultural Studies. P. 6.

19 - Ibid.; P. 22.

20 - Ibid.; P. 22.

21 - Ibid.; P. 32.

22 - Ibid.; P. P. 6-7.

23 - كرنان، آلفين، موت الأدب، ترجمة: بدر الدين حبّ الله الديب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد 188، 2000.

24 () المرجع نفسه، ص13.

25 () المرجع نفسه، ص13.

26 () المرجع نفسه، ص14.

27 () المرجع نفسه، ص14.

28 - K. Nayar. Pramod. An Introduction To Cultural Studies. P. 5.

الهوامش والمراجع

29 - Ibid.; p. 9.

30 - Ibid.; p. 9.

31 - Easthope. Antony. Literary Into Cultural Studies. P. 76.

32 - Ibid.; P. 77.

33 - Ibid.; P. 77.

34 - Ibid.; P. 77.

35 - Ibid.; P. 77.

36 -Connor. Steven. Postmodernist Culture. P. 205.

37 - Ibid.; P. 205.

38 - Ibid.; P. 207.

39 - Ibid.; P. 207.

40 - Ibid.; P. 210.

41 - Ibid.; P. 210.

42 - Ibid.; P. 213.

43 - Ibid.; P. 213.

44 - Ibid.; P. 213.

45 - K. Nayar. Pramod. An Introduction To Cultural Studies. P. 32.

46 - الغذامي، عبد الله، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، (الدار البيضاء، بيروت): المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص21.

47 - المرجع نفسه، ص23.

48 - المرجع نفسه، ص60.

49 - آسا بيرغر، آرثر، وسائل الإعلام والمجتمع: وجهة نظر نقدية، ترجمة: صالح أبو إصبع، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 386، مارس 2012، ص95.

50 - بلعقروز، عبد الرزّاق، السؤال الفلسفي ومسارات الانفتاح: تأوّلات الفكر العربي للحداثة وما بعد الحداثة، (بيروت، الجزائر): الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص128.

51 - Con Davis. Robert. Schleifer. Ronald. Criticism And Culture: The Role Of Critique In Modern Literary Theory. UK: Longman Group UK Limited. 1996. P. 184.

52 - النجّار، محمد رجب، الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد 110، ط1، 2006، ص13.

53 - يقطين، سعيد، السرد العربي: مفاهيم وتجليات، (الرباط، وبيروت، والجزائر): دار الآفاق، والدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2012، ص27.

54 - إبراهيم، نبيلة، سيرة الأميرة ذات الهمّة: دراسة مقارنة، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط1، 1994، ص7.

55 - المرجع نفسه، ص13.

56 - المرجع نفسه، ص ص19-18.

57 - ماجدولين، شرف الدين، بيان شهرزاد: التشكّلات النوعية لصور الليالي: (الدار البيضاء، بيروت): المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص73.

58 - إبراهيم، عبد الله، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000، ص154.

59 - إبراهيم، نبيلة، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 1994، ص59.

60 - شيلكه، صامولي، ما الشعبي في المعتقدات الشعبية، ص172.

61 - أحمد خليل، خليل، نقد العقل السحري: قراءة في تراث الثقافة الشعبية العربية، بيروت: دار الطليعة، ط1، 1998، ص9.

62 - ماجدولين، شرف الدين، بيان شهر زاد (مرجع سابق)، ص78.

63 - المرجع نفسه، ص74.

64 - إبراهيم، نبيلة، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، ص131.

65 - المرجع نفسه، ص131.

66 - ينظر: النجار، محمد رجب، الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي، ص20.

البناء الشّكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية

www.tech-wd.com

بولرباح عثماني
كاتب من الجزائر

لم تكن قصيدة الشـعر الشّعبي الجزائري تخوض شكلا معقـداً في الجانـب الهيكلـي والبنائي بل كانـت تتميز بالبسـاطة والمرونة، وهو ما يبرز مدى تأثر هذا الشعر بالشّعر العمودي، البيتي الخليلي الفصيح، ومهما يكن فإن القصيدة الشّـعبية مبنية على وحدة أساسية هي الشطر فقد تختلف القصائد من حيث بنية الأبيات والفقرات التي تكونها هذه الأبيات أو الأشطر أوالفقرات وتكون مختومة ومنتهيـة غالبا بقافية. وعليه سـنقوم بعرض أهم وأبرز الأشـكال البنائيـة للقصيدة الشّـعبية الجزائرية، مراعين طبعًا الاختلاف في تسمياتها من منطقة إلى أخرى،

فهذه الأشكال ليست كلّها، بل سنحاول أن تكون بداية للبحث والتنقيب عن أشكال أخرى لم نصل إليها، وفي هذا السياق نقول إن شعراء الشّعبي أبدعوا قصائد اختلفت أشكالها وأبنيتها فمن أبرزها:

1 - **المبيّت**: وهوما يعرف عند كل الشعراء الشّعبيين، وهوشكل يبنى على شطرين متقابلين وتكون هناك قافيتان واحدة في الشطر الأول والثانية في الشطر الثاني،طبعا حتى نهاية القصيدة، وهذا الشكل الشعري موجود في كل أنحاء الوطن وقد كتب فيه الشعراء الشعبيون قديما وحديثا ولا زالوا، وكنموذج على ذلك نذكر مثلا. الشاعر عبد الله بن كريو:

جيت نوسع خاطري ضيق عشية

الشطر الأول – صدر البيت

زدت عليه هموم من نظرات اصعاب

الشطر الثاني – عجز البيت

رفيقي ماله خبر صاحب نيه

قافية الشطر الأول

ماهوداري بالبلا ما شاف عذاب[1]

قافية الشطر الثاني

2 - **مكسور الجناح (المفرد)**: وهو عبارة عن شكل تبتدئ فيه القصيدة بشطر، يُتبع بأربع أشطر أوثلاثة، تسمى ريالات، ثم يأتي بيت ويكون وزنه على اللازمة التي تليه وتعاد بعد كل قسم من أقسام القصيدة. ومعنى مكسور الجناح أيْ أنّ أحد جناحي القصيدة حذف من البيت الأول الذي تبتدئ به القصيدة مثال ذلك ما نظمه حليم طوبال[2] في قصيدته باسم الكريم حين يقول:

بسم الكريم فال نظامي طول الزمان

وصلاة الحبيب خزنة ديواني

فاقت اخزاين العثماني

فايق عن كل معاني

عليك صلى وسلم رب الرحماني

ياامول التاج يا خاتم لدياني

طلب بن عدناني3

ـــ ن

ـــ ي – ي

ـــ ي

3/**التشحيرة**: نسبة لكلمة شِحْر ومعناه ساحل البحر، أما في الاصطلاح الشعري فيقصد به حافة وجانب نهاية الشطر الأول من البيت "الفراش"، والشطر الثاني " الغطاء" وهوشكل إما يكون في الثلاثي أوالمثنى، حيث يبدأ فيه الشاعر بثلاث أوأربع أبيات تليه اللازمة، بعدها تأتي الريالات، وهكذا تتابعاً إلى أنْ تنتهي القصيدة، مع العلم أنّ التشحيرة تكون بعد شطرين أوشطر:

بسم العلام بديت ننظم

وانصيغ بحر النظام

مي ميرة

لريام

عدرا بالنبل كيف قاست قلبي بسهم لحداق

من المعمول كيف نعزم

وانشالي فاللطام

مي ميرة لريام

جرحني سهمها أمكن ادخالي والسفاق

بعساكرها صوت عادم

ومحاور الغرام

مي ميرة لريام

لا لي قوة ضعيف ناحل والخاطر في اضياق

وحيد مغرب يا حبابي

والع في خلوقي وحيد

فريد امحن يا عجابي

تايه في دنيتي فريد

لا ليا سنيد غير ربي

لا للعبد كيفو سنيد[4]

ـــ م ـــ م ـــ م ـــ ق

ـــ م ـــ م ـــ م ـــ ق

ـــ م ـــ م ـــ م ـــ ق

ـــ ي ـــ د

ـــ ي ـــ د

أوكقول الشاعر لخضر بن خلوف:

يازين القد يا كريم الأجدادي آه يا الهادي يا كانت مسلك العديم سيدي محمد الحليم

من نوروكل نور متشعشع قاديآه يا الهادي مصباح الخيروالنعيم سيدي محمد الحليم

الحرم الحرم يا أحمد سور اسنادي آه يا الهادي هنيني ساعة السقيم سيدي محمد الحليم[5] الريشة

ـــ دي ـــ دي ـــ م ـــ م

ـــ دي ـــ دي ـــ م ـــ م

وهناك شكل آخر هوالتشجيرة بدون ريالات

ومثال ذلك:

مال الدامي غير شارد واغيابوطال زاد غيب يالطالب

بعد ما كنت في اهواه والع ليلي وانهاري

اهجر رسمي والمراكح اتنوح اعليه راح غيب يالطالب

ليمتى يضفر بالوصول أيدرك اعذاري

أنا المجفي في اغراموابقيت في ذا الجفى منكب يا الطالب

ما اقديت عن احراب جيشوما اقدرت انداري

ـــ ب

ـــ ي

ـــ ب

ـــ ي

4 - **بوحرفين أوالقسيم:** وهوشكل شعري شعبي عرف عند أغلب الدارسين، حيث((يشطر فيه البيت الشعري إلى شطرين طويلين، ويرد أغلبه على شكل مقاطع من ثمانية أبيات إلى خمسة عشرة بيتا..)) [6]. كما يُعرف القسيم بتسميات تختلف باختلاف الأقطار العربية، ففي مصر يعرف بالبدوي لأنه الشكل المستعمل كثيراً عند أهل البدو، وقد عرف عند شعرائنا الشعبيين خاصة سكان البوادي في الجنوب الجزائري، ويتميز بخفة الحركة، ووحدة الإيقاع، كما يسمونه العروبي، نسبة إلى الأعراب أي سكان البادية والريف.

وهو((نوع من الشعر يبنى أيضاً على شكل القصيدة العربية العمودية إلا أنّ الشعراء يلتزمون فيه وحدة القافية في كل من العمودين، لكنّ الروي في العمود الأول ليس هوالروي نفسه في العمود الثاني، أي أن وحدة القافية والروي يلتزمها الشعراء في كل عمود على حدة..)) [7].

ويعتمد على الحرفين المختلفين في القافيتين من الشطرين الأول والثاني وهوالآخر شكل قد تختلف تسميته من منطقة إلى أخرى، وكنموذج على ذلك ما قاله بن حرزالله بن الجنيدي:

اصبر يا قلبي اتواتيك الصبرا

في ذا الدنيا الصامطة والدهرالطويل[8]

ـــ را ـــ ل

ويعرف هذا الشكل أيضا في مناطق الجنوب الجزائري باسم القسيم أي مقسمة شطرين.

5 - **المثلث:** يعد المثلث أحد الأشكال الشّعرية، التي انتشرت في تراثنا الشّعبي عند بعض الشعراء، ولعلّ السبب يعود لصعوبة نظمه وضبط ميزانه، إذ يحتاج إلى ملكة لغوية وحسن بديهة لخلق التوافق بين الأشطر الثلاثة المتتالية.

ويتشابه المثلث مع الربوعي في الخصائص والمميّزات، ويختلف عنه في عدد الأشطر في كل بيت، إذ المثلث تتدرج فيه ثلاثة أشطر فقط، حيث يتحد الشطران الأول والثاني في القافية ويخالفهما الشطر الأخير في القافية.

وهوشكل من أشكال الشعر الشّعبي في منطقة واد سوف وما جاورها ويتميز هذا الشكل من الشعر بدقة في وزنه وصعوبة في تناسق أشطره الثلاثة ففيه ثلاث أشطر:

صدر، وسط، عجز ومنها أخذ تسميته المثلث.

وتكون القافية موحدة في الأشطر الثلاثة ولا تكمن الصعوبة في الصدر ولا العجز بل في العمود الأوسط والذي غالبا ما يكون خبرا لما قبله ومبتدأ لما بعده وهذا يعرف بالمثلث المطلوق.

كما يوجد هذا الشكل في بئر العاتر في تبسة ويسمونه مردف ويوجد أيضا في ليبيا وتونس ومصر، ويُغنى محليا هذا الشكل على وزن الردس مثله مثل وزن المحدور ووزن الضحضاح، حيث يغنيه الرجال وترقص عليه البنات رقصة النخ، يقول الشاعر عبد المجيد عناد ناظماً[9] على هذا الشكل:

أبطال الثورة أبطال أشداد

رجـــــال أزنـــــاد

ليهم كل الكون شاهد

تحكي الجبال والغراد[10]

وحـــجـــر الـــــواد

وكل شبر من الوطن يعد

لا ايهابوا قوة ولا عناد (صدر)

كثـــــر أعـــــداد (وسط)

أيهبوا كان الظيم اشتد[11] (عجز)

د ـــــ د ـــــ د

د ـــــ د ـــــ د

ويتواصل بناء القصيدة المثلثة على هذا الشكل والبناء حتى آخر القصيدة.

6 - **المثلث باللازمة**[12]: وهوشبيه بالمثلث ولكن مع إضافة اللازمة التي تكون في بداية القصيدة ووسط آخرها ولهذا الشكل نفس خصائص المثلث.

يقول الشاعر عناد:

فرح عزمنا له وجملنا

اللازمة

دق طبوله حين وصلنا

فرح جمعنا بدو وحضر ربيع وزهـــر

في عام من الشتا ومطر

فرح عزمنا له وجملنا

اللازمة

دق طبوله حين وصلنا

وهذا النمط من الشعر الشعبي أبدع فيه كثير من شعراء سوف وما جاورها وبعض مناطق تبسة من الذين كتبوا فيه حمادي الساسي في قصيدته الموسومة بعيد النصر.

7 - **بورجيلة**[13]: وهوأحد أشكال الشعر الشعبي السوفي وأيضا نجده في الجنوب الشرقي من الوطن ويتكون من اللازمة، وعدة أشطر قصيرة كل شطر في قافية ويعود إلى اللازمة مثلما أبدعه عناد بقوله:

كل وطن عنده ميزته والباسه

يحافظو يحمـــوه إلا ناســـه اللازمة

لباسنـــــا والألـوانـــــه

التقليدي سوى

لرجالنا أنسانا

كل حد منا بجيهته وامكانه

ايحافظ عليه في

قيمتـأقياسـه

8 - **المبيت الأعرج (منهوك)**: ويمكن أن نتعرف عليه من تسميته فهومبني على نظام أشطر الأبيات ولكنه متقاطع الشطر الأول تكون أقل من الشطر الثاني، وكمثال على ذلك يقول الشاعر الزروق ذا غفالي:

زيـــن زينـــك اسبـــاني[14]

زين زينك ما كيفوزين يا زينت لعوارم

ضاع صبـــري وافنـــانـــي

حالي حال اللّي في افـراشوا متسـقـم

زاد الشّـــوق ابـــلادنـي

صارلي كيف اللي مجنون مع أحوالو متخاصم[15]

ـــي ـــم

فنلاحظ في هذا النموذج أن أشطر هذه الأبيات جاءت منهوكة وعرجاء أما الأشطر الثانية (الأعجاز) فجاءت كاملة وتامة في عدد مقاطعها.

9 - **الرّباعي أوالمربوع:** المربع أحد الأشكال الشعرية، التي عُرفت في شعرنا الشعبي في قليل من القصائد، لصعوبة نظمه وضبط ميزانه وإخراج صورته" فلا ينظم فيه إلا فحول الشعراء ذوي النفس الطويل، في استيعاب التجربة، وذوي الثروة اللّغوية الكثيرة، وهذا النوع يسميه الباحث محمد المرزوقي "الموقف"، ولكنّه لم يذكر لنا سبب هذه التسمية.. [16]. واشتهر في الشعر الشعبي الجزائري باسم "الربوعي".

ويطلق الرواة والشعراء على هذا النوع المربوع لأن كل مقطع من القصيدة يحتوي على أربعة أشطار قصيرة يلتزم الشاعر بقافية الشطر الرابع، وينوّع من قوافي الأشطر الثلاثة التي تتوحد في الرباعية الواحدة مثل قول الشاعر عبد الحفيظ قفاف في رثاء الشيخ سيدي لزهاري عزوزي شيخ الزاوية الرحمانية بالأغواط. فقال:

جاءت العرب بكثرة

عجمـــي ويهـود وكـفـرة

وبكات أهـل مصـرا

من تونس لطرابلس منكوبا

فالرباعية كما نلاحظ جاءت:

ـــة ـــة

ـــة ـــيا

ـــة ـــة

ـــة ـــيا

ـــل ـــل

ـــل ـــبا

10/ **الخماسي:** هذا الشكل مثله مثل القصيدة الرباعية غير أنه يضاف لها شطر خامس يكون بنفس القافية، كقول محبوب اسطمبولي:

تـايه ميّـاس

تبعتوا مالان ما أرخس

شاد في لبطاح ما احبس

رامـي قيـاس

واسهاموفي القلب غايسا

أعطبني بمـواس

يبرا وجرح وجرح يندكس

غاب النوم والجفن ما نعس

راعي لغـــلاس

وانجومي في الحب ناعسا

وحسب الرواة فإن هذا الشكل قليل الاستعمال ولا ينظم عليه إلا عدد قليل من الشعراء، وهذا بن الشتيوي يقول في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم:

حمد ربي الحنين جينا في وعد لامين

صلوا بحزاب ستين وقليل على نبينا

ننصحكم يا الحيين ما عز من والدينا

ننصحكم يا الحيين محمد جاه جبرين[17]

ودوبالصوم والدين فرضوا خمسة علينا

من عند الله اليقين يلطف بالمؤمنينا[18]

ـــن ـــن

ـــن ـــنا

ـــنا

11 - **المظفور:** وهوشكل شعري يحاول الشاعر من خلال نهاية الشطر الأول من البيت أن يعيد العروض في بداية الشطر الثاني من نفس البيت وهنا يأتي البيت على شكل ظفيرة، وكنموذج على ذلك ما قاله لهزيل هزيل:

ياحكيم الجن للّه داويني

راه طبيب الانس عيا من داية

أمشا عني راح صد وخلاني

صد وخلاني وما صاب دواية

ياحكيم الجن للّه داويني

عزمت عليك بكل حرف من الآية

أحضر يا حكيم ليا طاوعني

طاوعني بحق ربي مولاية

نحضر من نبقيه لابد ياتيني

لابد ياتيني وعينو بكاية[19]

12 - **بوجناح:** عند ارتجال الشاعر الشّعبي لقصيدة ما، يستعين بهذا الشكل ليستند عليه، فيكون ذلك بإعادة نهاية البيت الأول في بداية الشطر الأول للبيت الثاني، وهذه التسمية استنبطها الشاعر البدوي من لباسه البرنوس فعندما يكون الجوباردا يرمي بجناح برنوسه على الخلاف ليتدفأ –أي يحس بالدفء– ومن هنا عندما يكرر الشاعر هذا الشطر وكأنه يتكأ عليه ليأتي بأبيات أخرى جديدة ومن أمثلة على ذلك ما قاله الحاج أحمد بن الأخضر بوكريكرة:

يا رب الوهاب ما عندك بواب

أبيدك لأسباب عارف ما جاني

أبيدك أسباب ما ينفع كتاب

من طب التقلاب عني كما راني

من طب التقلاب منو لحمي طاب

عالجني بعذاب ودواء خلاني

عالجني بعذاب واعر يا لحباب

رايس لقطاب طول ما جاني

فنلاحظ تكرار إعادة لكلمات (أبيدك، من طب التقلاب، عالجني). فهي كلمات اتكأ عليها الشاعر بداية الشطر الأول من البيت الذي يليه.

13 - **لباصير**[20]: وهوكلام خفيف يكون جامعاً بين المقامة في سجعها والشعر في سلاسته وهوشكل شعري متناثر الأجزاء ولا تحكمه قافية ولا نسيج رسمي وبهذا الاسم للمكان يقال فيه وهوالهودج أوالباصور، حيث يضم الهودج ثلاث نساء أوأربعة وتقوم هذه النسوة بترديد هذا الكلام للتخفيف من عناء السفر ومشاقه. وكنموذج على هذا الشكل ما أبدعته فاطنة دربالي بنت الريفيين امعمر:

مسعودة بنت عيسى

فايتا لجدال بوعبسا

عنها نعطي لبسة

ما نخلي في البيت فراش

مسعودة فاجديد

يدلاه فسومة إزيد

كي جاء من بعيد

سبقوا إليه أهل الطاقة

مسعودة وأم الخير

نطيح عنهم من راس دير

أحليلك وين الدير

جاؤ في ناس حرمة[21]

نلاحظ أن هذا الشكل يشبه الرباعي ولكن القافية الرابعة ليست موحدة.

14 - **الرّكاب:** يكون في أقل من سبعة أبيات، وجاءت تسميتها من ركوب الخيل، وقد تختلف التسمية من منطقة لأخرى يقال جاء بركاب عن فلان أي جاء بقصيدة أقل من القصيدة الأولى.وكنماذج عن الرّكاب ما قاله محمد الأغواطي:

لا إله من غير المولى

لا شريك له ولا مثله

لا شيبة ليه في الفعلة

خالف الخلايق قيوم

وهناك شاعرة أخرى كانت تبدع هذا الشكل من الشعر هي حدة بنت بيشانة حيث تقول في إحدى قصائدها:

يا منك في المحكمة سلطان غريد

يا من لا ترى الخلايق ضيفاتك

يا من تأتي كل يوم برزق جديد

يا من ترد كل سارح[22] لمباتو

وما يمكن قوله عن شكل الركاب هوأن الشاعر عندما يكتب قصيدته على هذا الشكل، فهي لا تكتمل إذ لا يعرف مغزاها، لأنه مسموح للشاعر بأن يخرج ويغير موضوع القصيدة وحتى القافية.يقول محمد الأغواطي:

القسام إلى قسم هذا ما دار

جاء في القسمة التالية وعطاهالي

أنت قسمتك في الجوامع والصلاة

وأنا قسمتي في التبرنة تلقالي

15 - **المبتور:** وهو شكل شعري ينتشر في عدة مناطق من الوطن وتظهر تسميته من خلال شكله فهومبتور أي حذفت منه التفعيلة الأخيرة من عجز البيت (الشطر الثاني)، أي بترت إحدى تفعيلاته ومن ذلك كنموذج ما ذكره أحد الشعراء في قصيدة "باسمك يا معبود":

باسمك يا معبود يا رزاق الناس

يارب العباد الكبر

أمقدر اللّي مكتوبة في الراس

وكل شيء عنا مسطر

يا سلاك اللّي مباصي في لحباس

يا جبار اللّي مكسر

جود علينا فكني من ذا التهواس

يتهنا قلبي ويصبر[23]

أي نجد هنا الشطر الثاني مجزوءا من كل بيت، وعدد أجزاء الشطر الثاني أقل من أجزاء الشطر الأول.

16 - **المسدّس أوالمقطوف:** وهو مشكل من الشعر ويعرف ببعض مناطق الجنوب الجزائري ويتكون من أربعة أشطر متحدة القافية والإثنان الأخيران لهما نفس قافية الطالع الذي يتركب من ثلاثة أغصان متحدة القافية أوسطها ناقص ويعرف أيضا بالمقطوف وكمثال على ذلك قول الشاعر الساسي حمادي:

هل علينا عام سعيد وفجر جديد

توحدنا إيد مع إيد

توحدنا وحدة لحرار محينا العار

وبعد اللّيل ظهر النهار

الشعب اللّي ربى الثوار عربي عنيد

وعزيمة فولاذ حديد

وهناك شكلٌ آخر من أشكال الشعر الشعبي الجزائري يعرف بشعر الفقرات.

17 - **البيت والصياح (استخبار):** هو شكل شعري يكون مبتدأ بخمسة أبيات أوأربعة، ثم يُتبع الشاعر ذلك بلازمة تتكرر في كامل القصيدة، بعدها يأتي ما يُعرف بالصياح وهوبمثابة استراحة للشاعر، وهكذا حتى نهاية القصيدة، ويمكن القول بأنّ هذا الشكل يتميز بإيقاع موسيقي خفيف:

بديت بسم الذي هوالغني المنان

من اوهبني لوزان في ذالقسام نبدا

ريت زين اصلبني بالحسن زين فتان

لاحني بقشاهب والنار صهدا

البيتما انطيق لهيب اجهاروا بقيت حيران

ما قدرت النيران العشق واقدا

صادني في لحشا بين الظلوع وكنان

سولود معي فوق الخد شاهدا

البيت

يا القاصد لريام أمشي زسير عجلان

عند بوتيتين غصن البان ماجدا

اللازمة

من ساعة القاك فكري زاد اهياج

اتهول بحر الشواق هاجت امواجو

الصياح العاشق سلطان امطرق ابتاج

وانتيا ياقوت زينتيلوتاجو

زين التاج التقات وبترصيع اخراجو

ـــ ن ـــ دا

ـــ ن ـــ دا

ـــ ن ـــ دا

ـــ ن ـــ دا

ـــ ج ـــ و

ـــ ج ـــ و

ـــ و

18 - **النجوعي:** من الانتجاع وطلب المرعى الخصب، موضوعه البادية والحياة فيها، ويسمى أيضا بدويا، ينسج على طريقه القصيدة العربية القصيدة في وصف الصحراء وحيواناتها والترحال وهجر الموطن والحبيب، تأتي القصيدة فيه مصرعه بمعنى اتحاد روي أشطار الأبيات الأولى والثانية إلى نهاية القصيدة[24].

ـــ ل ـــ ل

ـــ ل ـــ ل

ـــ ل ـــ ل

19/**الطرق:** وهوعبارة عن شكل شعري يتطرق فيه الشاعر لموضوعات الغزل والفخر وتمجيد البطولة وأصحابها، وهذا الشعر تأتي كلماته خفيفة يسهل حفظها وتلحينها[25].

20/**المرجوح:** وهذا الشكل الشعري يشبه الأرجوحة، وهذا الإيقاع الشعري لا ينظم عليه في مقطع واحد بل في مجموعة من المقاطع[26].

21/**المردوف:** وهوشكل شعري يختار له الشاعر كلمات بعض أحرفها تتكرر في أغلب الكلمات المكونة للبيت الشعري وذا إيقاع لا ينظم عليه الشاعر إلا مقطوعات قصيرة لا تتعدى خمسة عشرة بيتا والأشطر فيه تتحد رويها في الأعجاز والصدور[27].

22/**الملغوز:** هوعبارة عن إيقاع شعري يطرح الشاعر من خلاله لغزا يتطلب حلا ولا يكون ذلك إلاّ بين الشعراء[28].

23/**الحوزي:** يرجع اصل كلمة حوزي إلى الحوز، أي ما تحوز عليه المدينة أوما هوفي حواز المدينة، فالكلمة هنا دلت على أن النوع الشعري المسمى الحوزي هوشعر مدني، واشتهر هذا النوع في مدينة تلمسان. ويتميز هذا النوع بالوزن الخفيف وأغلب موضوعاته تتحدث عن العلاقات العاطفية ويسميه البعض «الغرامي».

ـــ هـ ـــ ن

ـــ هـ ـــ ن

وفي حديثه عن بعض الأشكال الشعرية في الجنوب الجزائري يشير الكسندر جولي Alexondre jolcy والذي نشر في إحدى إعداد المجلة الإفريقية: «إنّ الشعر البدوي الذي نقصده هنا يختلف كثيرا عن أشعار العرب في المناطق الحضرية، ومن هذه الأشكال النم lenemm ، القول legoul، الهجوة la hedjoua ، القطاعة la guetaa ،...الخ»[29].

وفيما يلي شرح موجز لبعض هذه الأشكال:

24/**القول:** legoul : وهونوعٌ شعري يتركب من عدد قليل من الأبيات، وهوأقرب إلى الإنشاد، وفيه يتحدث الشاعر عن كل المواضيع ما عدا الهجاء.

قلبي قلبي باغي الدّنيا مستعفي

وعربان نشأ والخريف محدور للتقبال

قلبي باغي النياق من الحموالطايفة

عشرات وخلفات يتزاقزوا على النبال

ـــ ف ـــ ل

25/**النُـمْ:** lenemm: هذا الشكل يتكوّن من عدد قليل من الأبيات بقوافي مزدوجة، ومتداخلة فيما بينها.

يا ربي يا اله يا عالم القدرة

سلك الواحلين في يوم الشدّة

ألف بيني وبين مسعودة

هنوني يا رفقتي ما طقت علاه

حتى الصحرا اليوم راها مجذوبة

ـــ ة ـــ ة

ـــ ة

ـــ هـ ـــ ة

26/**القطاعة guetaa:** وهوشكل شعري غنائي، وهوشكل ينظم في زمن السفر، وفيه يذكر سبب السفر الذي جعل المسافر يذكر هذا الشكل:

أنا في طيطري في بلادك سفوان

ونطالع للجبال غير بعينينا

من وحش الريم جات في قاسي لوطان

بين الكيفان في القصور الغربية

ـــــ ن ـــــ ة

ـــــ ن ـــــ ة

27 - **الملزّومة:** لعلّ تسمية هذا الشكّل الشّعبي أخذت من تصميمه الهندسي، إذ تعتمد أبياته على نظام اللازمة»والمقصود بها هوأن يلتزم الشاعر ترتيب شطر أوبيت بعد كل مقطوعة من القصيدة، إثر كل فقرة شعرية، والتي تكون قافيتها هي نفس قافية الشطر الأول من المطلع أوقافية بين المطلع»[30]، وينقسم الملزوم إلى ملزوم ثنائي، وثلاثي ورباعي حسب عدد الأبيات التي تسبق اللازمة.

ومن نماذج هذا الشكل الشعري ما قاله أحد الشعراء:

وين أهل المنور والجبل والكاف الأصفر

وين أهل القناطر كلهم والي ووليهْ

عبد القادر يا بوعلام ضاق الحال علي

اللازمة اللازمة

وين ارجال يناره اسهاوراهم ما يفتكروا

وين الشايع خبره بوقبرين حرير الأولياء

عبد القادر يا بوعلام ضاق الحال علي

اللازمة اللازمة

28/**القصيد:** القصيد شكل من أشكال الشعر الشعبي، أطلق عليه هذا الاسم لمشابهته في وزنه للقصائد الشعرية العربية العمودية. ويكون هذا النوع«خاضعا للأوزان العربية الموزونة، إذ صدر عن شعراء يمتلكون زمام الثقافة الشعرية، ولكنهم يصدرونه بروح شعبية، لغةً وفكرًا وتعبيرا وأسلوباً، ويتحكم الشعراء في هذا النوع من الشعر بالموازنة بين عدد الحركات والسكنات بين عمودي القصيدة، ويبقى هذا النوع الأخير محتفظا بإحدى القوانين الشعرية المعروفة في الشعر العروبي، وهي وحدة قافية القصيد من أول بيت إلى آخره....»[31]،كما لا يشترط في القصيد وحدة القافية في الأشطر الأولى من القصيدة، ويقسم الدارسون القصيد إلى قسمين هما:

أ - القصيد المتمثل في القصيد الشعبي البعيد في وزنه ولغته عن الشعر الفصيح.

ب - القصيد القريب من الشعر الفصيح شكلاً ولغةً ووزناً.

وكنموذج على هذا الشكل الشعري ما قاله أحد الشعراء:

بِسم الله نبدأ الشعار

نبِينا شارْق الأنوار

بعثهْ الله بشير نذير

والصلاة على المختار

طهَ خاتم الأنبياء

سيد الزهرة ورْقية

29/**المتناوب:** أحد الأشكال الشعرية الشّعبية المعروفة، والمشهورة في الجزائر، إذْ يتطلب مقدرة لغوية، وتحكماً فائقًا في الوزن، والإيقاع، وتصريفا محكما وجيدا للقافية ثم الروي، ولا يتأتى إلا لشاعر غزير المعجم اللّغوي خصب الخيال دافق المعاني، إذ تتناوب فيه الفقرات الشعرية بقوافيها فقرة وراء أخرى.

وهذه التسمية التي أطلقها محمد عيلان على هذا الشكل نتيجة عدم إشارة الدارسين له، إذ يقول: «شكل المتناوب هذا – حسب اطلاعي المحدود- لم أجد أحدا من الدارسين قد أشار إليه وإنما هي تسمية ذاتية أطلقتها على هذا الشكل...»[32].

فممّا قاله أحد الشعراء في المتناوب:

فلاس السلاسل الحديد

علاه الواحد

الوحيد

اناس اصغاوا لي نعيد

كانت واحد العجوز عمية من الأبصار

بانية خيمة معبدة شق الدوار

سلك كامن يسير من يد الخزينة

أرفع جهه على جميع الأولياء

ليكم أعاشقيـــن هـذا القـصـيـة

ما ترزق غير بنت صغيـرة بكرة

ما عندها أهل ولا صـديق ولا عشراء

كانـت هـذه بعض الأشـكال الشعريـة الشّعبية التـي أبدع فيهـا شعراؤنا، ولاحظنـا أنها تختلف من ناحيـة اللغة المستعملة وكذلـك في طرحها للمواضيع والتيمات.

وتجـدر الإشـارة إلى أن ما ذكرناه مـن أشكال بنائية تبقى متنوعة ومتعددة فهي دلالة قاطعة على مكانـة هذا النوع الإبداعي القولي لدى الشعراء من جهة، ومن جهة أخرى نقول إن هذه الأشكال تختلف تسمياتهـا من منطقة إلى أخـرى، كما أن انتشارها يختلف أيضا من ناحية إلى أخرى.

الهوامش

1 - بديار البشير، ديوان بن كريو-حياته، حبه وشعره- ،مطبعة بن سالم، الأغواط 2009،ص74.

2 -شاعر وباحث في التراث الشعبي بين يديه بحوث ودراسات في الشعر الشعبي الجزائري.

3 - حليم طوبال، ديوان شعري مخطوط، ص45.

4 - المصدر نفسه، ص48.

5 -ديوان الأخضر بن خلوف، ص58.

6 - محمد عيلان، ((الشعر الشعبي في الجزائر - دراسة في الإيقاع -))، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغةوالأدب العربي جامعة الجزائر، العدد11محرم 4418هـ/1997 م، ص 115.

7 - سدرات مبروك، الشعر الشعبي في الجزائر- مجموعة محاضرات-،الأيام الدراسية حول الثقافة الشعبية في الجزائر –مخطوط-جامعة عنابة1985، ص 29.

8 -بن حرزالله بن جنيدي، ديوان مطبوع، الناشر مسعود الشاهد، ص 47.

9 - معلومة قدمت لنا من طرف الشاعر والباحث عبد المجيد عناد من منطقة وادي سوف.

10 -غراد:جبال رملية.

11 - عبد المجيد عناد، ديوان شعري مخطوط، ص20.

12 -المصدر نفسه، ص20.

13 -المصدر نفسه،ص20.

14 -اسباني: أخذني وتملكني

15 - الزروق ذا غفالي، ديوان شعري مخطوط، ص40.

16 - المرجع نفسه، ص 32.

17 -جبريل –للحفاظ على وحدة القافية.

18 - قصيدة منحت لنا من الباحث حران مصطفى يوم 20ماي 2009، ببيته.

19 - لهزيل هزيل، ديوان شعري مخطوط، ص 45.

20 -معلومة مقدمة لنا من الراوية والشاعر حران مصطفى. يوم 20ماي 2009، ببيته

21 - معلوات وأبيات مقدمة من طرف الشاعر والباحث حران مصطفى. يوم 20ماي 2009، ببيته

22 -سارح: متجول.

23 - معلومات مقدمة لنا من طرف الباحث بديار البشير. يوم14جانفي 2010ببيته.

24 - محمد عيلان، ((الشعر الشعبي في الجزائر - دراسة في الإيقاع -))، المرجع السابق، ص 08.24

25 - المرجع نفسه، ص 10.

26 -المرجع نفسه، ص 12.

27 -المرجع نفسه، ص 13.

28 -المرجع نفسه، ص 17.

29 -joly (A lexandre). « remarpues sur la poesie moderne chez les nomades algiennes » In Revue Africaine é ' Alger : OPU ' Revue Annaire ' N 44' annee 1990 ' deuxime edition ' 1996 'P 283.

30 -سدرات مبروك، الشعر الشعبي في الجزائر،المرجع السابق، ص 32.

31 -المرجع نفسه، ص 24.

32 -المرجع نفسه، ص37.

الأمثال الشعبية الدمشقية برؤى نقدية

www.thenewalphabet.com

عبد الله أبو راشد
كاتب من سوريا

لقد أُلف وكُتب في الأمثال الشعبية العربية عموماً والسورية خصوصاً عشرات الكتب والمقالات الصحفية التي لامست واحتها السردية, مُناقلة قولية في سرديات شعبية متواترة, وفق ورودها الشفاهي في مبتدأه وسياق مدونات مكتوبة في متواليات الزمن المتعاقب بلهجات محلية في مراحل توثيق لاحقة. تبعاً لثقافة باحثيه المستندة إلى ذاكرة المكان الشعبية والتاريخية وحاضنتها الاجتماعية. وما يتخللها من علاقات وتعاملات وسلوكيات وفوائد ونصائح وتجليات.

وهي مُناقلات محكية تقليدية نمطية متوارثة ما بين الأجيال. ركب غالبية الباحثين صهوتها من خلال أبجديات السرد المألوفة، دون تعمق وتحليل أو غوص في جواهر مضامينها وخلفيات قولها وضروراتها البينية التوجيهية والدعوية. والمصاحبة لصفات وسمات وخصائص قائليها وخلفياتهم المهنية والاجتماعية ذات العلاقة الوثيقة بالسلوك الإنساني، الموصول بشكل ما أو بآخر بالكليات الحياتية والفطرية الممنوحة والمتوارثة للإنسان من خلال ما وهب ومُنح سيدنا آدم عليه السلام من خصائل وصفات، وطباع ومفاعيل تواصل ومعرفة وحركة وعمل، والمنعكسة في فطرته وتجليات خلقه. وما تحتل منه النفس البشرية المتوارثة في نسله من بعده، مكانة وأهمية قول وعمل وسلوك ومعابر هوى وإدراك وتفكر واستخلاص عبر ومقولات ومآثر مسكونة في تجليات خلقه الظاهرة والباطنة لاسيما (علم الأسماء).

وجدنا من المفيد تناول الأمثال الشعبية السورية عموماً والشامية (الدمشقية) خصوصاً، كعينة اختبار بحثي نرسم من خلالها صورة موجزة لمعرفة خصال وطباع وسلوك أبناء بلاد الشام وطريقة تفكيرهم ومعايشتهم وتعاملاتهم وثقافتهم الموصولة بالنفس والطباع وبفطرتهم وبداهتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأنماط سلوكهم بعامة. وما انتهجته تلك الفطرة والبداهة الشعبية الشامية الدمشقية والمعايشة ليوميات الزمن السوري في صيرورة الزمن القولي المتواتر بصورة خاصة. مُتتبعين في ذلك أنماط السلوكيات المشهودة في متن نصوصها القولية والذي نعتقد أنه الصواب في رصد تجلياتها والمُعزز لمصداقية قولها، لأنها تنادم الحواس الخمسة ومفاعيل الفطرة وما يتصل بها من مكنونات القلب والمُدركات الحسيّة والعقلية، وما يعتري النفس البشرية من مؤتلفات هوى ورغبات ومعابر سلوك وتلبية لحاجات مادية وقيمية نفعية ومشوبة بالمتعة والعظات، واختصار للتجارب ومفاعيل الخبرة الحياتية والمهنية وما تتسم بها العلاقات الاجتماعية من سمات.

والأمثال الشعبية كما أراها هي نفوس بشرية محمولة بالحركة والتقلب وعدم الثبات، والمواكبة للذات والطباع وصلتها وموقفها من ذاتها وذات الآخر. والنفس كما أعتقد: (هي التوسط ما بين القيم الروحية المتسامية العليا الإلهية، والقيم المادية الدنيا الأرضية). والنفس في طبيعتها التكوينية المخلوقة والمُخلقة يتمثل دورها الوجودي والوظيفي الموصولة بالطباع البشرية المتغيرة والموسومة بالفطرة والمتطورة والمتغيرة بالتعلم والاكتساب والخبرة. ومنادمة في جواهر تفاعلاتها مع ذاتها وما حولها بأعمال خيرة متسامية روحية، وأخرى وضيعة مادية في تفاوت نسبي ما بين القيم الروحية والمادية، وتقود الثانية إلى مرابع النفس الأمارة بالسوء في كثير من الأحوال، لصلتها بطبيعة الجسد المكون من أديم الأرض وخلاطها. وعلى هذا الأساس السلوكي يُمكن النظر إلى مجموع الأمثال الشعبية المنقولة والمتوارثة عبر الأجيال على أنها نتيجة طبيعية لسلوكيات مرهونة بالنفس البشرية وما تهوى وتُحب وترغب وتشتهي. وكلّ منّا أحبته ورغباته وحاجاته ومنافعه وتقاطعاته السلوكية مع من يُماثلونه في الهوى والرغبة والتفكير والمصاحبة والحاجة والتدبير. وكما يقول المثل الشامي: اللي على شكله بيشكشكلو) وفي موضع آخر: (الوليف على ولفو بيلفي). ويقابلها في الحِكم والمقولات اللغوية الفصيحة: (الطيور على أشكالها تقع).

ساعين بالوقت نفسه مراعاة التركيبة الاجتماعية في تفكيك النص القولي، ميدانها التربية الأسرية وعلوم النفس والسلوك الاجتماعي المواكبة لمسرودات وخلفيات قولها، وضروراتها المتجلية بالذاكرة الشعبية الجمعية الحافظة واللاقطة والمتوارثة ما بين الأجيال. علّنا نسترشد برؤيا وتذكرة تأمل وعبور ومعايرة ما. تقودنا إلى الفهم الحاذق والتمكين المعرفي في تلمس العبر والعظات والتحصين الممكن التي سعت وتسعى إليها خلفيات المقولات الشعبية في مكامن قولها ومصوغاتها ومكانتها وخطورتها ودورها في تشكيل الوعي الشعبي المحلي، ورصد واستلهام طرائق

http://darman.niniyoo.com

مُبتكـرة في تعاملاته المجتمعية اليومية وما يُحيط بالأفـراد والنفوس القابعـة في مكونـات المجتمع السوري عمومـاً والشامي الدمشقي خصوصاً من أحداث جسـام، لاسيما في إطـار الأزمة السورية العاصفة بالوطن والشعب ومفهوم الوجود والوطن المواطنـة وتجليـات الأرض والإنسـان المهددين بالفناء منذ يوميـات درعا 2011 وحتى المرحلة الزمنية الحالية.

الأمثال الشعبية مفهومها ودلالاتها:

الأمثال الشعبية عموماً هي ذاكرة شعب ينتمي إلى أمة وثقافة وعادات وتقاليد وبقعة جغرافية ما وتراث وأحلام وآمـال، وهي بمثابة فلسفة جمعية محمولـة بالفطـرة والبداهـة الشعبيـة والخبرة المستفادة للأفـراد متفردين أو جماعات متعانقي الخـبرة، والحاذقين في فهـم التحولات المجتمعية والسلوكيـة والنفوس المعايشـة في أمنـة وأمانـه متعينة في صيرورة شعب وما ينتج عن مشاهداتهم وخبراتهم من مواقف ومواعظ وعبر.

وحال أهل الشام وما حلّ بها في السابق القديم والماضـي القريـب والمعاصـر لاسيمـا في الظروف الحياتية الحرجة، تدفعهم لتذكر مقولاتهم الشعبية والعودة المحمودة في تجدد ذكرها كنوع من التفكير بصـوت مرتفـع وتقودهـم ذاكرتهـم إلى تلخيص تلك الأحداث والوقائـع اليومية الملامسة لهمومهم وطموحاتهـم وحياتهم وعذاباتهـم المشهودة. كنوع مـن الهروب إلى الأمام وتجاز مأسـي الواقع وآلامه ومجـازره. ولا تخـرج الأمثـال الشعبيـة الشاميـة (الدمشقية) عن هذا السياق السلوكي والترويح عن النفس ومعارفها. وتجد لها رواجا وتكراراً ومكانة في جميع تفاعـلات الحياة اليومية والأزمات خصوصاً والذي نلاحظه في كثير منها، ولعل المقولات الشعبية الشامية التالية تلخص جانباً من واقع الحال: (اللي ما إلو كبير بيشترلو كبير. العبد في التفكير والرب في التدبير. الدار دار أبونا اجو الغرب يطلعونا). بما هي فيه من بداهة وتجربة شعبية معايشة لواقع وأحداث وسلـوك أفراد آخرين وتعامـلات اجتماعية يومية، ودلالة واضحـة البيان لأنماط سلوكهم وتعاملاتهم فيما بينهم. كما نتلمس معانيها ومراميها في قولهم في مواضـع اخـرى مشابهة: (عدو جـدك ما بودك لو عبدتو عبادة ربـك. أنا وأخوي على ابن عمي وانا وابـن عمي عالغريب. بكرة بذوب الثلج ويبان المرج. المكتوب على الجبين لازم تشوفوا العين).

وأمثالهـم متنوعـة بتنـوع الأمزجـة والطباع

والفطرة والخبرة المُكتسبة والحوادث والمناسبات، متناسبة وطرق رصدهم ونوادرهم وأحاديثهم ومتعهم ومنافعهم. ومنافذ ترجمتها قولاً متكرراً في مسرود الكلمات لتُشكل لهم ذاكرة شعبية جامعة لحصاد مكوناتهم الثقافية الشعبية والمجتمعية، وناقلة أمينة لسلوكهم الفردي والجمعي بآن معاً. وأشبه بالضمير المجتمعي والجمعي السلوكي والأخلاقي والقيمي، المحددة لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في مدارات لحمتها الوظيفية وبداهتها الفطرية الشعبية ومكوناتها القولية المُلخصة لخبرات وأحكام ومواقف موصوفة وعظات ونصائح ونكات وخصال حميدة وذميمة. ونورد بعضها للتذكير والتي تحمل في مضامينها بعضاً من الخلفيات السلبية مثل قولهم:

(اللي بتجوز إمي بيصير عمي. بوس الكلب من تمو حتى تاخذ حاجتك منو. قولو إيه واضحك عليه. ميت قلبه ولا غلبة. ألف جبان ولا قولت الله يرحمو. الهريبة تلتين المراجل. من بعد حشيشي عمره ما ينبت حشيش).

وقد تكون الأمثال في كثير منها تلبية لحاجات ومعاناة كما في قولهم:

(يللي بيجرب المجّرب بيكون عقلو مخّرب. ضربتين عللا الراس بتوجع. ما بعد الضيق إلا الفرج. يلي ما بتزينه عروقه، ما بتزينه خروقه. الرجال في البيت رحمة ولو جاب فحمة. احفر بالفاس ولا تعتاز الناس).

او مقولات محمولة بالسخرية والمتعة او الهوى والعبر والعظات المنشودة، ونسرد بعضها منها مثل:

(الحية قالت للدودة تضربي على هالقامة الممدودة. يآخد القرد على مالو بيروح المال بيصفى القرد على حالو. دق القرفة ولا صباح السلفة. مثل القردة وشاكلة براسها وردة. طب الجرة على تما بتطلع البنت لامها. بعد ما كانت خادمة صارت في البيت حاكمة. كل فولة مسوسة الها كيال أعور. إلي ما بتعرف ترقص بتقول الأرض عوجا. يلي دليلو جردون (جرذ) ياما بدو يفوت ششامي (المراحيض). ال خنفسة شافت ابنها ع الحيط قالتلو تقبرني متل اللولو مشكوك بالخيط. الكويسة كويسة من فيقت مناما والبشعة بشعة من طلعة حمامات. شفناك فوق وشفناك تحت وشفناك بين الصرامي. للقرعة مشطين وللعمشا مكحلتين. متل بشكير الحمام من ايد لايد. زبال وشاكل وردة. لابق للشوحة مرجوحة ولابو بريص قبقاب. يا فرعون مين فرعنك؟؟ قلو ما لقيت حدا يردني. متل الحربايا بالوش مرايا وبالقفا صرماية. البرغوت قال للبقة يضرب الشرشوح اذا اترقى. قالو لكتّار الغلبة نص الدنيا الكن.. قالو النص التاني لمين؟؟ ست وجاريتين على قلي بيضتين. قالو للبغل مين ابوك ؟؟ قال الحصان خالي. ياللي القلم بايدو ما بيكتب حالو من الاشقيا. ان بزقنا لفوق على شواربنا وان بزقنا لتحت على دقنا. عاشقك لا تاخديه ومطلقك لا ترديه).

نراها أمثال مُتخمة ببساطة التأليف والسجع والتورية والتضمين والرؤى والتوليف والمنادمة القولية تبعاً لسلوك البشر ونفوسهم العاكسة لحقيقة معايشتهم وطبائعهم وتربيتهم وحاضنتهم الاجتماعية والثقافية. وموصولة بزمانها ومكانها وناسها متوارثة من الأجداد إلى الأحفاد. هي أمثال دائمة الحضور والتوهج والتواتر في أحداث ومعطيات الزمن المتعاقب والمتواتر احياناً. وتدعو في كثير من الأحوال لاستحضار مكنونات المجتمع الشعبية الفاعلة والمؤثرة إلى تمثلها في سلوك أحبتهم وأهلهم. باعتبارها مؤشر دلالي على فائدة هنا وصحوة ومتعة هناك، وردم هوة لنقيصة ما أو تعميقها من حيث يدري قائلها وناقلها أو لا يدري.

ويُمكن النظر إليها على أنها بمثابة صندوق الفرجة متعدد الأغراض، والناقل الأمين لما يجول في النفوس والطباع والخواطر والمدارك ومناطق الهوى والقلوب والعقول من ترجمات حسيّة وفطرية ومُكتسبة، وجامعة لجميع السمات والخصال والصفات والطباع والمكونات المجتمعية والمصالح المحمودة منها والمذمومة والمسكونة في دواخل الإنسان. جامعة لثنائيات التناقض والتعارض ما بين تلك السمات والخصال والطباع والسلوكيات

ومقـدرة أصحاب القول علـى تدوين مشاهداتهم القولية بخفة دم وروح وخبرة في نقلها وتدوينها في مجاز القول المتـاح، لتصبح مقولة شعبية متناقلة ما بين الأجيال.

والأمثال الشعبية الشامية (الدمشقية) ليست بمعـزل عما سبـق وأوردنا مـن الأمثلـة، هي ابنة مجتمعهـا تعيش في قلبه ومسـارب وصفه. ننظر إليها من رؤية فلسفية سلوكية مجتمعية تحتل فيها النفس- كما أجتهـد – المجال الحيـوي والمقابل الموضوعي لأيـة فكرة ومقولة وتضمـين واستعارة رمزيـة أو تلميحـات إشاريـة دلاليـة أو قوليـة، باعتبارها المحرك الأساسي لغواية ومفاتن السلوك البشـري وضروراتـه، ومفتاح الصنـدوق القولي العاكسة لطبيعة الناس وطرق معيشتهم ورغباتهم وتعاملاتهـم ومنافعهم. وتكون هـذه النفس- كما ذكرنا- ثنائية الأبعاد السلوكية إما خيرة متسامية إذا غلب عليها روحانيتها وسموها العلوي المرتبطة بخالقهـا الله جـلّ جلاله. وأما امـارة بالسوء إذا غلب عليهـا ماديتها ووضاعة رغباتهـا وشهواتها المحققـة لمتطلبـات الجسـد ونزواتـه. وتنعكس الأمثال في السلوكيـات والممارسات اليومية صدى مكـرور في الأقـوال والأفعـال. مشمولة في محتوى ومضامين موجزة ومختصرة وغير متكلفة لقائليها وتبعـاً لترجمات النفـس وخوضها غمـار الفطرة والاكتسـاب والخـبرات المرصـودة والتراكميـة المعايشـة لأنمـاط البشـر ونفوسهـم وطباعهـم، والمتوافقة مع حاجاتهم وميولهم ورغباتهم وقيمهم السلوكيـة والتربويـة ومعتقداتهـم. والتـي ترسم معالم وحدود ثقافتهـا ومحيطها الاجتماعي. وما تدونـه ذاكرة بعض الأفـراد النابهين من مقولات وأمثال شعبية محكية بلهجتهـا العامية والمتداولة والناقلة لتلـك الخبرات. فالنفـس باعتقادي هي من مفاتيح السلوك الإنساني ومن أهم مدوناته في المقولات الشعبية الشامية والدمشقية.

ولا يخفى على أحد، تمتع الشامي أو الشامية (الدمشقيـين) بخفـة الـدم والـروح واللطافـة والظرافـة والدعابـة وحـلاوة اللسـان وبشاشـة الوجـه، وحُسـن الـكلام والمجامـلات والقـدرة الفائقـة على كسب ود الآخريـن وصداقتهم. تلك العاكسة لفطرتهم المفتوحـة على جميع تفاعلات الحيـاة المجتمعيـة من تربيـة أسريـة ومجتمعية للذكـورة والأنوثة وعلى قدم المسـاواة. والمشهودة في جميـع مسالك العلـم والعمل والتجـارة والمال والنسـب والتـزاوج والقيم الأخلاقيـة والمجتمعية والمعتقـدات الدينية المتسامية ما بين الجميع ومن أجـل الجميع وبما يروح عن النفس بصور سلوكية شتى. والساعية لبنـاء علاقات إنسانية مجتمعية نفعية تبادليـة المصالح أو سواهـا. فالدمشقي أو الشامي إن شئت القول والتوصيف هو ابن مجتمعه وبيئتـه الاجتماعيـة الحاضنـة، مفتـوح على حب الحياة والانبسـاط والاستمتـاع بجماليات المكان والوقـت والإنسـان وموصـول فيهـا بحبـل سري متواتر مع ذاته وشهواته وملذاته ومحيطه، ومتأثر تأثيراً بليغاً بنمط تربيته الأسرية المحددة لسلوكه وأقوالـه وأفعاله ومنافعه ومصالحـه، ومصحوباً بنكهة غنج قولية ومعرفية وألفاظ منطوقة معروفة المواصفات. منعكسة في أحاديثه وحكاياته وأمثاله ونـوادره بخصوصية قول ومنادمـة سلوكية لواقع اجتماعي محدد السمات والصفات، وفي كثير منها تُعد أصدق تعبيراً عن سلوك الشامي أو الدمشقي وطباعـه ومكوناته وعلاقاتـه. وأحسب أن الأمثال الشعبية الشامية (الدمشقية) مرهونة بتفاعلات النفـس البشرية الأمارة بالخـير والشر في تفاوت نسبي ما بين راوي وحكواتي وآخر، وقضية خاصة او عامـة وسواهـا. وهي ترجمـات عاكسة لسلوك أفـراد خاضوا غمار تجاربهـم الخاصة الموصولة حتماً بتجـارب الآخريـن معايـرة ومُقاربة وتندر ومحاكاة لواقع اجتماعي معيشـ. لأفراد يتمتعون بخـبرات وقيم تربوية وسلوكية وثقافات مجتمعية شعبية فطرية ومتعلمة وموصولة بنزعات شخصية متباينة أو متماثلة أو متوالدة في مقولاتهم وأمثالهم في شقيها الإيجابي تارة والسلبي تارة أخرى.

تتحدد سمات وخصائص وخصال وأوصاف الأمثـال الشعبيـة الشاميـة (الدمشقيـة) وفـق مصادرهـا التربوية والسلوكيـة المتناقلة في إطار البيـوت الدمشقيـة القديمـة ذات الخصائـص

المعماريـة المعروفة والجامعة لجميـع أفراد الأسر الشاميـة في بوتقـة جغرافيـة لكونهـا الحاضنـة الاجتماعيـة الواحـدة، والمُندمجـة في سياق جزر عائلية صغيرة سابحة في سياق الأسرة الدمشقية الكبيرة العائمة، ومُغـردة في أتون عادات وتقاليد وقيم واخلاق وسلوكيات متشابهة في مساحة اقوال وافعال متواترة السمات والخصائص والخصال.

فالبيـوت الشاميـة الدمشقيـة القديمـة هي جوامـع الأسـرار والأقـوال وبمثابـة النبـع الولود للأمثال الشعبيـة المحكية، منهـا تتناسل وتنتشر أنماطهـا السرديـة الحبلى بالمقـولات، لتشمل في منادمتها القولية ومضامينها الخلفية جميع فئات المجتمـع بتفاوته الطبقي الاجتماعـي والاعتقادي والثقـافي والمهني مع الحواري والأسواق والحدائق والمنتجعـات والحمامـات والمقاهـي والتقاليـد والعادات ودور العلم والعبادة الشامية الدمشقية. مكرسة خصال الشامي الدمشقي وطباعه وحقائق تعاملاته اليومية.

وتتمحور الأمثال الشعبية- كما أسلفنا- على معايير قيم مجتمعيـة ومسالك أخلاقية محورها الرئيـس منتجات النفس ومـا يشوبها من نزعات وأهواء ورغبات وحاجات ومنافع. جامعة لثنائيات التناقض القـولي للمفاهيـم المقصـودة التـي تقـف وراء كل مثـل او قول. موزعة مـا بين الخيّر والإيجابـي والمناقض السلبـي وما تحمل في متنها الموصوفـة مـن عظات وحكـم ونصائـح ومسالك دعابـة ومتعة قولية. عناوينهـا موزعة ما بين نحو أربعـين قيمة سلوكيـة وقولية رئيسـة، متوافقة أو متعارضة وحمالة الأوجـه والتأويل منها مفاهيم: (الحب والكراهية. الأمانة والخيانة. الصبر وقلة التحمل. الشجاعة والخـوف. المدح والذم. الكرم والبخـل. الـذكاء والغبـاء. التربيـة وقلـة الأدب. الجمال والقبح. النظافة والقذارة. العدل والظلم. الحـق والباطـل. الـزواج والطـلاق) وسواها من مفاتيح قولية.

في نظـرة شاملـة مسحيـة نجـد أن الأمثال الشعبيـة الشاميـة الدمشقية تميـل إلى الجوانب النفعيـة في العلاقـات الإنسانيـة لاسيمـا في التعامـلات اليوميـة القائمة علـى مفاهيم الربح والخسارة وجودة الكسب والود والتجارة. والنسب والتـزاوج وقيم الحـب والهـوى والمتعـة والنفعية وترسيـخ مفاهيـم الـذات الفرديـة أحيانـاً على حساب مصالح الذات الجمعية. وجميعها عاكسة لخصائص الطبـاع والصنائـع والنفوس المقولبة في خصوصية الشامـي ومنادمته لحاله ومحيطه وأحواله وطرائـق قوله ومقولاتـه. عنوانه المعرفي الرئيس المُحافظة علـى المصالح والمنافع الفردية مـن خلال مراعاة مصالحهـا في منافع ومصالح الآخريـن. بمعنـى آخـر تموضع الأنـا الشخصية كمصلحـة خالصة في الأنـا الجمعية. والتي تأخذ هـذه السلوكيـات في الأمثـال خلفياتهـا القوليـة ومبتغاها القولي النفعي العاكسة قولاً وفعلاً لمقولة: (النفـس الأمارة بالسوء) ممـا ينعكس سلباً على كثير من تلك الأمثال فتطغى السلبية على حساب المقولات الشعبية الإيجابية. وهذا ما نلاحظه جلياً في كثير منها. تعكس حقيقـة الواقع وصدق القول والمُعايشة في هدفيتهـا ووجوبها وضرورات قولها، خارجة عـن نفوس وشخوص مشحونـة ومسكونة بطبـاع أنانيـة تستأثـر بمصالحهـا الشخصيـة وحسب.

ونقطف مـن واحة الأمثـال الشعبية الشامية الدمشقية السردية مجموعة من النماذج المُختارة لأمثـال شعبية متقابلة ومتناقضـة تشمل ما سبق ذكـره مـن مضامـين وخلفيـات قوليـة في شقيها الإيجابـي والسلبي مشمولـة بجميع ما سبق ذكره من سمات.

- ما كل مرة تسلم الجرة. يقال في حال الخروج من الأزمات
- شو مـا طبخت العمشى جـوزا بتعشى. يقال للرجل الذي ليس له رأي.
- من قلـة تدابـيره خلطت حنطته مـع شعيره. يقال في قلة الخبرة.
- طلطميس مـا بيعرف الجمعة مـن الخميس. يقال في الجاهل.
- لمـا فرقوا العقول كل واحد عجبوا عقلوا. يقال في القسمة والنصيب.

- ولما وزعوا الأرزاق ما حدا عجبه رزقوا. يقال في حالات التذمر من المعيشة.
- يللي بيلاعب القط بدو يتحمل خرميشو. يقال في كثيري الغلبة والفضوليين.
- قرعة ومشطها نص ذراع. يقال في حالات الذم والتندر.
- الفاضي يعمل قاضي. يقال في كثير الحركة.
- بصلة المحب خروف. يقال في مشاعر المحبين.
- ان غاب القط العب يا فار. يقال في المواقف الانتهازية.
- كول فول وارجاع للأصول. يقال في العودة للقيم.
- ما منه خير دخانه بيعمي. يقال في نقد الثرثارين.
- صيت غنى ولا صيت فقر. يقال في درء الحسد والحاسدين.
- ارعة (قرعة) بمشطين وحولة (حولاء) بمكحلتين. يقال للسخرية والتندر.
- الكويسة كويسة من فيقت مناما والبشعة بشعة من طلعة حماما. يقال في محاسن النساء.
- كل ديك على مزبلتوا صيّاح. يقال في الأنانية.
- نسة (نجسة) بتصير ست النسى (النساء). يقال في ذم الأخريات من النساء.
- الطول زينة والعقل تينة. يقال في مدح الأوصاف الآدمية.
- كنّس بيتك ما بتعرف مين بدوسو وغسل وجك (وجهك) ما بتعرف مين ببوسو. يقال في النظافة.
- يلي ما داق (ذاق) المغراية ماب يعرف شو الحكاية. يقال للجاهل ما يدور حوله.
- خطف الكباية من راس الماعون (الوعاء الكبير). يقال للمتسرع في الأمور.
- مو (ليس) كل مين صف الصواني آل (قال) انا حلواني. يقال للمهارات.
- اذا صاحبك عسل لا تلحسه كله. يقال للطمع بالشيء.
- يلي بيته من ازاز (زجاج) ما بيضرب الناس بالحجار. يقال لمن هو دون الاتهام.
- عميل منيح (جيد) وكبه (القيه) بالبحر. يقال للحث على فعل الخير.
- يلي ما بيحضر ولادة عنزته بتجبلو جرو. يقال للاعتماد على النفس بالعمل.
- حط اصبعك بعينك بتوجعك متل ما بتوجع غيرك. يقال لعدم ايذاء الناس.
- عشرة الناس بتتعب الراس. يقال في عدم الاختلاط مع الآخرين.
- يا جاري انت بحالك وانا بحالي. يقال في البعد عن أذى الجار.
- العين بصيرة والئيد (اليد) اصيرة (قصيرة). يقال في عدم المقدرة على فعل ما يراد.
- يلي بينزل من السما بتستلاقاه (تتلقاه) الأرض. يقال للتوكل على الله.
- خبز الرجال عالرجال دين وعالاندال (الأنذال) صدئه (صدقة). يقال للوفاء بالشيء.
- ضربة المعلم بالف ولو شلفها شلف. يقال في وصف مهارة الشخص.
- يلي دليلو (دليله) جردون (جرذ) ياما بدو يفوت ششامي (مراحيض). يقال للصديق الخطأ
- مو (ليس) كل اصابيعك متل بعضا (بعضها). يقال للتمييز بين الاشياء.
- نئطة (نقطة) دم ولا قنطار محبة. يقال للمحبة بين الأسرة.
- يلي بياكل العصي مو متل يلي بيعدا (يعدها). يقال لمن يتفرج على المهموم.
- الحجر يلي ما بيعجبك بيفجك (يشجك). يقال لتقدير قيمة الآخرين.
- الحكي (الكلام) الك يا جارة اسمعي يا كنه. يقال في المكائد والفوائد.

- فوتة (دخـول الجار لعند الجـار أولها مذله وآخرها معيار. يقـال للابتعاد عن مصاحبة الجيران.
- اذا بـدك (تريـد) مرتـك (زوجتـك) تلـين (تخضع) عليك بحطب التين. يقال لإخضاع الزوجة.
- الإيـد (اليد) يلي مـا بتحبهـا بوسها وادعي عليهـا بالكسر. يقال لمن لا يقدر على شخص ما.
- زوزك (زوجك) على مـا عاودتي وابنك على ما ربيتي. يقال لتقوية المرأة.
- بتدء (تضرب) علـى ركبتها وبتطالع (تبين) كذبتها. يقال في تأليف المرأة للكذب.
- يلي ما بيغار من جارته بتطء (تطق) مرارته. يقال للتشجيع على المنافسة.
- أعطـي الخباز خبـزو لـو ارط (أكل) نصو. يقال في مدح أصحاب المهن الحقيقين.
- يلـي بيجي حلت البركه ويلـي ما بيجي خفف لبكية.
- لحـاء (الحق) الكذاب لـورا الباب. يقال في ذم الكذب.
- الحلـوه حلـوه ولو فائـت (فاقت) مـن النوم والبشعـة بشعـه ولو تغسلت كل يـوم. يقال في مدح الجميلات.
- اللـي بياخد من غير ملتو بيمـوت بعلتو. يقال في الحض علـى النسـب مـن ذات الصفات والمستويات.
- السكاني حـاني والحايك عريان. يقال في قلة الحيلة.
- الفاضـي يعمـل قاضي. يقـال في قليل العمل والتدبير
- بصلـة المحـب خـروف. يقـال في المبالغة في مواقف المحبين.
- صـار للدبانة دكانة وصارت تسكر على بكير. يُقال في مواقف الحسد والغيرة والسخرية
- الجاهـل بيفعل بنفسـه متل مـا بيفعل العدو بعدوه.
- ديك واقـف عا لبركه بضحك عـا لناس وهو ضحكه.
- ال يـا داخل بين البصلة وقشرتا ما بنوبك الا ريحتا.
- مـن بيـت شقـاع لبيـت رقـاع لبيـت وجـاع الصعبه.
- قالولو للديك صيح قال كل شي بوقتوا حلوا.
- قالـوا للعاطـل صـير منيـح قـال بيصـرلي إسمين.
- طول مـا جوزي معي بدير الفلك بأصبعي.
- اللي إلو راس عند الرواس مـا بنام الليل.
- عيشة الفهيم مع البهيم سقم وعمى.
- إحترنا يـا أقرع منين بدنا نمشطك.
- اذا احتجت للكلب قللو يا سيدي.
- إذا ردت تفضح سرك سلموا لمرة.
- عصفور بالأيد ولا عشرة عشجرة.
- البيوقع من ع السطوح بتسلقاه الأرض.
- أنا متل الفريك مـا بحب الشريك.
- السعد لما بيجي بكسر الباب.
- لا تقول فول ليصير بالمكيول.
- من فاتو اللحم عليه بالمرق.
- أمشي مع السعيد بتسعد.
- الي عندوا طبيعه ما بيبيعا.
- اللي بيتو من قزاز ما يرمي الناس بحجارو.
- اللي عقلو براسو بيعرف خلاصو.
- الي بغير عادتو بتقل سعادتو.
- اللّه يسعدو ويبعدو.
- لبسو المكنسة بتصير مؤنسة.
- اللّه يخليلـي يـاك يـا لساني شلـون ما درتك بتندار.
- يا جاي بلا عزيمة يا قليل القيمة.
- أدن من طين وأدن من عجين
- طلعنا من تحت الدلف لتحت المزراب.
- ما ينقل اخبارك الا من دخل دارك.
- تجري جري الوحوش غير رزقك ما تحوش.

المتخيّل الاجتماعي في القصّة الشعبية؛ النظام الاجتماعي وانتظام السرد

www.startimes.com

مبروك دريدي
كاتب من الجزائر

تأطير:

يتضمن النّص القصصي الشعبي ترهينا لبنية اجتماعية اشتغل على معمارها ومحتواها، وهي بالأساس فضاء لإنتاجه وتداوله، إذ يمثّل المجتمع وحدة كلية تتوافر على مقومات كينونة الفرد في الضمن الجماعي، وبذلك تشتغل إوالية التنشئة الاجتماعية Socialization في عملية إدماج توافقي للفرد المنتمي إلى جماعته[1]، فيحتكم الجزء لقانون الكل في سياق حركة منظمة، وفي هذا تنتج الذات النّاصة نصّها في حدود تجربة المجتمع الذي تنتمي إليه وتعيش فيه،

و بذلك لا يكون فعل التنصيص بما هو ممارسة فنية سوى إنتاج مؤطر Encadré موافق للمواصفات الاجتماعية ذات الديمومة[2] والتوارث، مما يجعل القصة الشعبية «تحمل علامة المجتمع الذي تنشأ فيه وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات»[3].

تمثل التجربة الواقعية الاجتماعية مصدرا للفعل الفني عموما[4]، ولذلك قيل باجتماعية الثقافة ومضامينها، فالذات الفردية حين إبداعها تتجادل مع ما عاشته واتصلت به، ومع ما نفذت فيه خبرتها من ممارسة عقلية و وجدانية، وهو ما يجعل العمل الفني يسري في التداول وينتشر عقلا ووجدانا في فضائه الجماعي، أو يضيق وينحصر، وإلى ذلك يعزى ما يطبع الفنون؛ فبعضها جماهيري وبعضها الآخر نخبوي، ويمكّن هذا الوصف من ضبط يقعّد مباشرة قرائية لنّص القصة الشعبية التي نحن بصددها؛ إذ هي نص يتجادل في المساحة الأوسع داخل الجماعة، على الأقل زمن إنتاجه، مع واقع مشترك موحد تمثل تجربته نسبة فعلية لكونه المتخيّل، لأن إبداعية القصّة الشعبية عملية انبثقت في صيغة مباشرة، لم ترشح استجابة السرد فيها لفعل انتخابي استغرق الطبقة الكثيفة للعقل في الفكر (كما هي تجربة الرواية المعاصرة)، وكانت المسافة الفاصلة بين التجربة والكون القصصي أحادية الاتجاه وقصيرة الامتداد، فمثّل بذلك نصّ القصّة الشعبية ممكنا متخيّلا لواقع محسوس، و أدى نمذجته في أسلوب مباشر للنّص تتشابه نماذجه إلى حدها الأقرب[5]، فصّفة الاقتراب الأدنى لنصّ القصّة الشعبية من عالمه الواقعي، جعل مرجعيته الاجتماعية متجلية في صورتها الأوضح، حيث تحفل نصوص مدونة القصة الشعبية بمجتمع نمطي واضح في معماره ومضمونه، يقايّس المجتمع الحيّ الفعلي مقايسة تطابقية من حيث الأنموذج وهندسة خارطته القانونية، ومن جهة أخرى، يبدل النصّ قائمة الأسماء ليرسخ صفات النماذج الاجتماعية في صيغة تأكيدية على الطبيعة الجذرية لمجتمعيته ومرجعيتها المتعالية، وهكذا تصور كلمات النّص الواقع المرجعي وتعكسه[6].

يمثّل المجتمع ببنيته مرجعية للفرد الحيّ، وهو فضاء لممارسة نشاط الحياة، كما هو القاعدة الشرطية لفعله الإنتاجي، حيث يمتد هذا المجتمع في شكل مخطط يحيّز مساحة حركة الفرد وينظّم ديمومته في إطارها، ولعل الصّفة المحورية والمركزية للحركة الاجتماعية ونظامها هي التواصل بكل مستوياته وأنواعه، فالنّاس داخل مجتمع الانتماء يتفاعلون/ يتواصلون عمليا ورمزيا، ويتم لهم ذلك بتوافر مجتمعهم على قوانين تحكم تبادلهم المادي والمعنوي، وفي استجابتهم الواعية لهذه السلطة يمارسون فعاليتهم في البقاء الرمزي لهذا الاستمرار الفعّال والقاعدي، وتؤدي الجماعة دورها الضروري إزاء الثقافة، كما تؤدي الثقافة فعلها التأطيري والحركي لديمومة الجماعة[7]، وفي هذا تحتل اللّغة المرتبة الأعلى في سلم التواصل الاجتماعي الثقافي، وبذلك تحتل النصوص القصصية مكانة في ثقافة المجتمع، وتنتشر في حركته الثقافية انتشارا إيديولوجيا ينعكس في بنيته فكر المجتمع، سيما وأن الإنتاج السردي الجمعي يخاطب هوية المتداولين بنصّه، ويشدهم إلى حكي وجودهم.

تعتبر نصوص القصة الشعبية الجزائرية شكلا ناتجا عن التفاعل الاجتماعي، ومن خلال قراءتها، تبرز البنى الاجتماعية في حدّها القانوني من حيث هي هندسة مرجعية خطط على مقياسها المفكر/المبدع الشعبي مجتمع قصّه، حيث مثّلت تلك البنى مرجعية جبرية بنظامها وترسيمتها، مما جعلها فهرسا يرتد إليه الفهم لتأوّل أفكار النّص ومقولاته الدلالية، خاصة والقصّ الشعبي في خطابه الفني، يمثل استجابة إبداعية لإرغامات المرجع الوقائعي الذي يعيش المبدع فيه و داخله، مما يحمل النص على كونه كشفا إيديولوجيا و رسالة هوية وصورنة لجذره الجمعي، فكلّ النصوص، وهي تعبر

prom2000.blogspot.com

بالحيـاة الاجتماعيـة من كونها واقعـة إلى كونها متخيـلا سرديا، تخطّـب المرجع وتعيـد تشكيله؛ لتقول جذرهـا الاجتماعي، وتحاول إصلاح خلله، فمهمـة الجتمعـة socialisation النصّية هـي أداء وظيفـة إيديولوجيـة ذات اتجـاه نقدي إصلاحـي، تعلن عن مشروعهـا في الحفاظ على الهويـة، خاصة في بعدها الأخلاقـي الموروث عن أسس اعتقادية راسخة، وبذلك يكوّن نص القصّة الشعبية، كما هـو في المدونة، بنيته المكتملة وذات الكفاءة في الوجود، ويعلنها بأنّها عنصر في نظام منسجـم أطرتـه الوقائع و حققـه المتخيّل ضمن الفعل التواصلي.

تنطلـق قراءة المتخيّـل الاجتماعي من تفاعل البنيـات الاجتماعيـة ومخطـط علاقاتهـا، بما هـي «ماصـدق» لمفهـوم المجتمع الجزائـري، مع صورتهـا المرهّنـة في السرد، و هو مـا يعني فهم علاقة الخطاب النصي و اشتغاله المحيّن في اللغة بمرجعيـة الوقائـع الناشـئ عنهـا، و كذلك بيان وساطـة الذات الناصة في إنجازها لحدث النص إنتاجا وتلقيا.

يبنـي نص القصـة الشعبيـة كونـه المتخيّل بتشغيل محرك المماثلة في مقايسة بنى منصوصة في السـرد على بنى مرجعيـة الواقع الاجتماعي، ليصبـح المعيشي الممارس صورة تختـزن الفعل العملـي في ذاكـرة ذهنيـة، و بانتقـال النص من مقايسـة تصويرية انعكاسيـة إلى مقايسة المثال، ينجـز الصيانـة الإيديولوجيـة الفاعلـة بمنظور نقدي يطرح بديلا حافـزه التغيّير؛ الذي ليس إلا تحقيقا للنمـوذج الاجتماعي الأعلى، والذي يمثل الدينامية البنائية للحياة الاجتماعية في صورتها الصافيـة، بما هـي صـورة متعالية تقاس إليها الوقائع والبنى وحركة العلاقات، وذلك في مشروع يضاهي رغبة التحقق القصوى للمثال الأنموذج، وحـري بالمعرفة إزاء هذا الفعل في مرجعة النصّ اجتماعيا، أن يفعّـل الإدراك الجذري بأن الذات المفكـرة/ المبدعة هـي النقطة المركـز والمساحة الأصل التي يتم من خلالها وعبرها فعل تنصيص المجتمع، وانطلاقا من هذا الإدراك، يصبح واقع إنتـاج النصوص القصصيـة هـو فعـل محاكاة تحويليـة تصب المعيش في إمـكان التخيّيل، وهو

الفعل الذي يجدد الواقع بإعادة إنتاجه في حركة ازدواجية تتصل بما هو كائن ضمن مجالها الوقائعي في اتجاه المرجع، كما تندفع للاتصال بالمثال النموذجي المأمول في اتجاه الممكن، وهو فعل يقع في صميم معادلة الفعل الاجتماعي والاكتساب المحاكي والمعرفة العملية[8].

تحتوي مدونة النصوص على بنيات اجتماعية منصّصة في طرحها الإيديولوجي للمشروع الاجتماعي، وبذلك فهي تقول خطابها النقدي داخل عملية تسريد الوقائعي المرجعي في شكل تثبيت للمرجع الجذري، وكذلك في شكل تحويله صيانيا، وهو الأمر الذي يسمح لنا باكتشاف النمط القانوني التفاعلي بين كون المجتمع وكون النّص، وذلك عبر مقارنة تماثلية بين مجتمع النّص ومرجعيته العملية، وتتبع فعل الذات الديناميي في قدرتها على تحويل واقعها فنيّا. ومن خلال خطاب النصوص تدرك القراءة إرغامات البنى الفعلية للمجتمع، من حيث هي مخططات وترسيمات عملية لفعل الذات المبدعة في جتمعة متخيّلها، والإعلان عن تراتبات «الأنا» في حركية وعيها بالمركزية الانتمائية داخل الدوائر الاقتضائية للهوية، وفي هذا ينتقل البحث من الحدّ الأدنى القاعدي إلى الحدّ الأقصى الامتدادي، ويقرأ التجلي البنيوي للسرد الناتج عن الفواعل الإيديولوجية للتفكير الاجتماعي. ويمثل مركز الهوية، في هذا الشأن، محركا تشيّديويا لدوائر ثلاث[9]؛ يسوغ لنا في مقام القصّة الشعبية توزيعها على ثلاث بنيات أساسية للكون الاجتماعي، مدركين أن القص الشعبي هو من المرويات الكبرى التي نشأت عن الهّم الجماعي في الإجابة عن سؤال الانتماء والمصير، وفيما يأتي محاولة اقتراب عملي مما رهّنته النصوص في نشوئها عن المقتضى الاجتماعي واشتغالها التخيّلي عليه.

1 - الأسرة؛ الأنا النواة، البنية الأساس:

تكاد كلّ نصوص القصّ الشعبي، تنطلق من أساس جذري لإعلان حبكتها وحركة نموها، و هو خبر أسرة ما، وهي بذلك تحاكي، على وجه المطابقة، واقعة في قانون البناء الاجتماعي للشخص الموجود في ضمنها، فتقول القصّة: «كان هناك أسرة تتكون من...»[10] ومهما تنوعت العبارة فهي لا تخرج عن هذا الجذر، مما يزكي رسوخ البنية الأسرية النواة في انبثاق فعل السرد بما هو استقصاء لمآلات الخبر المنطلق، وتقصّ استفهامي يتتبع توالدات البنية الناشئة عن مركز قاعدي لكينونة ذات اجتماعية، تستنفد حركة ممكنها في اكتشاف فعلها الإنتاجي، مستغرقة مع حبكة السرد في تحقيق معرفة تأسيسية للكون الاجتماعي بتثبيت قانونه الأمثل للحياة الاجتماعية، وصيانة خلله الذي هو علّة كمون المثال وعدم تحققه، ويكون الهدف النتيجة هو مشاكلة المثال وحركة تغيّرية للمشوه من قانون المجتمع وأنموذجه السليم، ويضع النصّ لهذه العملية بنية تركيبية تطهيرية على مسار صيروري يرتب الإجابات الجزئية في معمار الحبكة، وينتهي إلى فكّ الإشكال بطريق مقايسة مجتمع سردي يطابق المثال الاجتماعي للبنى وقانونها، ويصل تسريد التفكير الاجتماعي للقصّ إلى حدّ نقطة مشبعة يكتمل عند حدّها البناء الاجتماعي من حيث هو تخطيط أنموذجي لما يجب أن يكون، ولذلك تبنى نصوص القصّة الشعبية، في مدونة البحث، مجتمعا مطهرا في صيغة نهائية يكف معها التساؤل عن مصير دينامية البنية النواة في تحولاتها نحو دوائر الامتداد ضمن التوسع الاندماجي بين الأسر، وكذا توسع مجموعات الأسر في تعالق مشترك للهوية[11]، وكيفما يبني النص تشاكله مع المخطط البنائي للمجتمع الذي نتج فيه، فهو يتمثّل، في حبكة سردية، مثالا أعلى للحياة الاجتماعية مطهرة من الخلل ومستقيمة توافقيا، حيث يداخل بين الدوائر من حدّها القاعدي (الأسرة)، ويضعها في فعالية إنتاجية من حيث هي فضاء مثالي للفرد والجماعة.

ينتخب نص القصة الشعبية حالة خاصة، وهو

يخطط سننه السردي، بما يسمح لهذا السنن، ضمن فعل التنصيص، بالإخبار عن حالة عامة يرتد الفهم إليها في ارتجاع للسنن الاجتماعي بما هو واقعة ضمن مخطط علي للممارسة العملية للذات[12]، ويصبح النّص عندئذ فعلا تراسليا بين المبدع والمتلقي، وكل واحد منهما يملك أفقه الذي لا يخرج عما يمده أفق النّص من حيث هو فضاء يشغّل علامة الانتماء، وفي هذا تقّعد الأسرة، بما هي قانون تخطيطي نمطي للتعالق الاندماجي لأنا الفرد، لعملية الفهم الذي يحصل من مقايسة السنن السردي بالسنن العملي لشبكة الاجتماع البنيوي للأنا ونموها التراكبي، وينخرط النّص في أفق الاجتماع فيرسّخ ما يجب، ويحوّل ما يقبل الممكن، وذلك داخل أفق للتعالي الاجتماعي يقارب المثال الأنموذجي للحركة البنائية للأنا والهوية في مخطط الانتماء.

من خلال نماذج نصية يشتغل البحث على كشف وفحص البنية النواة (الأسرة)، ويستنتج قانونها المجرد من حيث هو مخطط مثال، يسمح باجتماع الأنا الفردية، ويؤسس نموها في دوائر الاستلزام الامتدادي لمعمارها وتراكبها، لتصبح في اتجاه الهوية الجمعية وحدة كلية، ويقارن البحث ذلك بالسنن الاجتماعي وجبريته القاعدية الفاعلة في تأسيسات المتخيّل النصي.

1 - النّص: بقرة اليتامى

- الأسرة النواة: زوج و زوجة، ولدان: بنت وولد.
- حركة النواة: موت الزوجة: تفكك.
- ناتج الحركة: بناء نواة جديدة (أسرة البطلة).

2 - النّص: السابعة صغرونة

- الأسرة النواة: أب له سبع بنات.
- حركة النواة: الأب يسافر، الأسرة تتفكك.
- صغرونة تنجو بمفردها.
- الأسرة النواة: صغرونة تؤسس أسرة.
- حركة أسرة صغرونة: تفكك: موتها جرّاء سعيها إلى القضاء على ربيبها.
- مآل الحركة: رسوخ الأخوة بين ابن صغرونة وربيبها (شكل لبقاء الأسرة).

3 - النّص: قرن ذهب وقرن فضة

- الأسرة النواة: السلطان و زوجته، ولدان موعودان.
- حركة: تفكك، إبعاد الولدين من طرف الضرتين (حبس الأم)
- مآل الحركة: اندماج الولدين في أسرة جديدة (تبني)
- عودة إلى النواة: التئام الأسرة (شكل أصلي تجديدي)

4 - النّص: أحمد ومحمد

- الأسرة النواة: أب و زوجتان، ولد لكل أم.
- حركة: تفكك، هلاك الأب و زوجة (أم).
- مآل: انغلاق الأسرة الأصل (أم و ولد، إبعاد ابن الزوجة الهالكة).
- حركة / نواة: الابن المبعد يشكل أسرة (زواج من بنت السلطان).
- حركة: الأخ يلتحق بأخيه.
- مآل: تفكك الأسرة المغلقة، إلغاء الأم المعتدية.

5 - النّص: المرأة التي تزوجت السلطان

- الأسرة النواة: أب و ابنته.
- حركة: البنت تتزوج السلطان، تشكيل نواة.
- حركة: تفكك، السلطان يبعد الزوجة.
- مآل: الزوجة تحافظ على النواة، صيانة.

من خلال هذه النماذج النصّية، التي هي عينات للنصوص المماثلة لبنيتها، نستنتج ديمومة النظام الاجتماعي الناشئة عنه، والذي له بنية قارة ذات طابع مركزي، فالأسرة في أصلها، من خلال النصوص، جذر نسقي لتعالق اجتماعي صفته الثبات القانوني، من حيث هو النظام البنائي المتحكم في التعيّن الإنجازي للحالات المتحققة، وبهذا المنظور، في ضبط اتصال النّص بالمجتمع ونظامه، وتواصلهما عبر الذات النّاصة والمتداولة للنّص، يتجلى الفكر الأنثروبولوجي في تسييقه للفعل الثقافي، وتعلن الذات في نصّها

www.albdoo.com

كينونتها لسانيا/سرديا، في عملها الذي يداخل أبعادها في مساحة متخيّل النص، والأصل لذلك كله هي عملية التباني×؛ التي يعيها العقل من حده الاجتماعي إلى حدّه المنصوص في السرد، وبذلك يصبح النّص في علاقة تداخلية مع الأبعاد الاجتماعية للمتواصلين به، فمن وجهة نظر الأنثروبولوجيا البنيوية، يمثل قانون الاجتماع البشري نظاما ونسقا مضمرا يولّد البنيات العينية المتحققة[13] عمليا، والتي تؤدي وظائفها الأساسية في تنظيم الحياة الاجتماعية، وتزوّد الفرد بطاقة الاندماج في حياة الجماعة، وذلك عبر تقنين الحقوق والواجبات في إطار مجتمع منسق متواصل[14]، وهو الذي قالته النّصوص، وأعلنت في مستواها المضمر انتماءها إليه، وكان فعل التنصيص في القصص تسريدا لهذا المعيش المفهوم في الذاكرة الفكرية الجماعية، ولذلك ليست الأسرة، بما هي الدائرة النواة للبنية الاجتماعية، سوى نظام ونسق قانوني ذي جذرية بنيوية تمثّلتها النصوص، ورهّنتها خطابيا عبر فعل السرد.

تخبر نصوص القصة الشعبية، كما هي في النماذج المذكورة، عن بنية راسخة للأسرة، والتي هي حاصل زواج بين رجل وامرأة ينتج عنه استقرار وتوالد، وهو فعل من أهم طقوس العبور التي تحقق الانتقال من الوضع الأنطولوجي إلى الوضع الاجتماعي[15]، وهو التعالق الاجتماعي الذي يؤسسه الجذر الوظيفي الفاعل في نشوء نظام لتبادل الفعل الاجتماعي[16]، وهي عملية قاعدية لتراكب البنية الاجتماعية.

من خلال النماذج نجد:

أسرة = رجل + امرأة = استقرار، توالد.

ولهذا الجذر البنيوي تعيّنات غير محدودة، وهو محكوم ببنية متعالية تمثّل الشرعية العقائدية، ومرتبط بهدف الكفاءة في تحصيل علّة قيامه، والتي هي الاستقرار والتوالد، والنص في توظيفه لهذا الجذر يرسخ بنيته ويؤكد على جبرية مرجعه في إنتاج متخيّله، ولذلك نجده يستقصي مثاله عبر المعالجة الصيانية لخلله وانتظامه، فيعمل النّص على تثبيت ما وافق القانون، وإلغاء وتحطيم وتفكيك ما خالفه ولنلاحظ.

تفكك الأسرة ←بناء أسرة جديدة ← المحافظة على الأسرة ← تفكيك الأسرة المخالفة للأصل.

تعبّر هذه الإوالية (ميكانيزم) عن الحالات الممكنة لنواة الأسرة من حيث هي أساس بنائي، ويواتر النّص بذلك هذه الحالات في نظام عللي، وقد يضاعفها اشتقاقيا ويغيّر مراتبها في توسيع الحبكة، لكنه أبدا يصل إلى مطابقة تامة مع النموذج الجذري وبنيته الجبرية المتعالية، وهكذا يشكلن النّص كونه وعالمه في تجادل إنتاجي مع العالم الاجتماعي؛ بوصفه حقيقة عينية تمارس سلطة المرجع الذي ينتج في عالم النّص إما بصيغة التأكيد أو بصيغة الإنكار[17]، ويشتغل التخيّيل السردي في القصة، على هذا النحو، بتمظهرات تعددية في حركة توالي البراديغم (الأنموذج) الاجتماعي، وتدل حالاته المنافية على وحدة أصله في حالة السلامة، لأن كلّ حالات خلله هي تأكيد وترسيخ لمثاليته.

2 - القبيلة، الأنا الجماعة، تعالق النواة[18]:

مثلّت الأسرة جذرا اجتماعيا تأسيسيا، كما في نصوص المدونة جميعا، وكانت بذلك بنية اقتضائية لقانون المجتمع الذّي اشتغل النّص على تخطيب تحوّلاته، وكانت الأسرة نواة مرجعية بجذرها البنيوي مارس سلطته على الذات المتعقلة لكونها المعيشي، والمتخيّلة، في آن، لكونها السّردي، فجاء نصّ القصّة متوالية نسقية لحبكة حققت ممكنها باستنفاد جميع أشكاله المحتملة، ولكن بطريق ترسيخ الأصل في صيغة تبرر مثالية الأنموذج المتعالي لبنية الاجتماع الأسري الأساسي، وحصل من هذا الفعل الجدلي حدّ مجموعتين لتوالد النواة/الأسرة، حيث شاكلت النصوص تعالقات الأسرة القائمة تطابقيا مع النموذج المتعالي للمجتمع، فعبّرت عن مجموعة الأسر المستقيمة مع القانون الاجتماعي، و حدّتها في المجموعةالصحيحة؛ التي لها صفة الديمومة وجدارة البقاء، وفي المقابل سلطت الذات الناصة قوّة تقويضية على الأسر المخالفة للمثال، وحصل من ذلك تفكيك وإلغاء التعيّينات الاجتماعية المخالفة، وعبر هذه الهندسة البنيوية للسرد كان تجميع الأسر في حزمتين متناقضتين؛ حزمة موافقة للمثال؛ وحزمة منافية له، فالأولى ترتبط وتتراكب في حركة توسيعية، والثانية كذلك، ولكنه البناء التناظري الذّي يدفع بالتوسع إلى حدود التصادم.

ترتبط الأسر، كما تقول نصوص القصة الشعبية، في جذرها المطابق للمثال، فانتماؤها إلى وحدة جذرية هو الناظم لحركة التمدد والتوسع، والنّصوص في عملية تركيبها لمجموعة النواة الجذرية/ الأسرة تفعّل قانون الموافقة، إذ كل الأسر التي تنتمي إلى المثال المستقيم تنجذب إلى وحدة كلية، فهي ذات طبيعة واحدة وصفة واحدة، ولذلك لها المنطلق نفسه والهدف نفسه، وتناظر تضاديا حزمة نقيضة تمثّلها الأسر المخالفة، وهكذا تندمج كلّ أسرة في هندسة انتمائية موحدة إلى جماعتها، وهو الانتماء المنشئ للصراع والتصادم، كما هو مجذّر في ثنائية الخير والشّر، فهذه الدائرة الحركية المركبّة لمجموعة الأسر تشغّل ناظما يتأسس على جذر الأسرة ولكنّه، في الوقت ذاته، يجاوزه احتوائيا، وذلك في شكل بنائي ينظر إلى المكوّن الأسري على أنّه مفرد، من حيث أنّ الجماعة هي فضاء كينونة الأسرة ومساحة حركتها الاجتماعية، لأنّ الناظم الاجتماعي يتضمن اقتضائيا لتشكيل أية أسرة فعلا تبادليا للنسّاء خارج علاقة المحارم، كما يقول كلود ليفي ستروس [19] claudleviestrauss، وكما هو في الأنثروبولوجيا العالمية، ممّا يرسّخ الهوية الجماعية وعاء شرطيا لحركة التشيّد الاجتماعي وبنيوية جذره الأساس، فالبنية المفرد تتمدد في نموها داخل الجماعة المتزامنة في نموها الدموي (جدّ واحد)، أو تتراكب في صفتها الجذرية (الخير).

تبني نصوص المدونة هوية جماعتها وفقا لمبدأ المماثلة والمغايرة، ولذلك فمنصوص المجتمع في نص القصّة يقول أنا الجماعة داخل انتماء موحد، وفي الوقت ذاته يقول آخرها الذّي يجعله علامة على وحدتها، وهو واقع قاعدي لمقولة الهوية التّي لا تتحدد إلا بآخر[20].

في مطالعة لنماذج نصيّة يقرأ البحث توسع الجذر الأساس في دائرة الهوية وانبنائها التعالقي، ولنلاحظ:

النّص: أحمد ومحمد

- أسرة: أب و زوجتان، لكل امرأة ولد.
- موت الأب وإحدى الزوجتين (تفكك).
- الأم الباقية تغلق وحدة أسرية مع ابنها (أحمد)
- محمد يغادر خارج الوحدة المغلقة.
- محمد يشكّل أسرة (يتزوج من بنت السلطان).
- أحمد يخرج عن الوحدة المغلقة بحثا عن أخيه.
- أحمد يخلّص أخاه من الغيلان (الوحدة المناقضة).
- يرتبط الأخوان من جديد.
- الأخوان يلغيان القوة المفككة لوحدتهما (موت الأم الثانية).

النّص: السلطان والخدّام

- السلطان وحدة أسرية (حاكمة / مركزية).
- الخدّام أسرة هامش (وحدة تابعة للمركز).
- ابن الخدّام يرغب في الانتماء إلى المركز (يطلب الزواج من بنت السلطان).
- استحالة الارتباط (اختلاف جذري داخلي).
- ابن الخدّام يشكّل موازيا لوحدة السلطان (أسرة).
- ابن الخدّام يرفض مصاهرة السلطان ردّا بالمثل.

النّص: انصيص عبد

- بنات السلطات يخترن أزواجا أندادا (تشكيل وحدات).
- البنت الصغرى تتزوج من انصيص عبد.
- السلطان وبناته وأزواجهن (وحدة مركز) يحتقرون انصيص عبد (وحدة هامش).
- انصيص عبد ينافس الآخر الداخلي (الوحدة المركز).
- انصيص عبد ينتصر على الآخر الخارجي (الغيلان).
- انصيص عبد يحمي الوحدة المركز من قوة الآخر المعتدي (الأعداء).
- انصيص عبد يحوز المركز (انقلاب الوضع).

يقود الاستنتاج الدّراسي للسنن السردي، كما هو متحقق في النّصوص، إلى فهم التراسل بين عالم الكون الاجتماعي؛ الذّي هو فضاء العيش والممارسة العملية، وبين عالم كون النّص، الذي هو تمثّل تخيّيلي تخطبّه الذات النّاصة، وبذلك ينبسط التداول وانتشار النّصوص في التواصل علامة على فعل ثقافي تأسيسي قائم على مقومات الهوية في تنامي دوائرها وتداخلها بين المعيش والفكر واللغة، وما تؤول إليه حركة الإنتاج الفكري والمعرفي في مرافقته بما هو فهم للفعل العملي، وهكذا يؤدي السرد، في تأمله للواقع الاجتماعي وأنظمته وأنساقه، فعلا رمزيا يتوسل اللّغة في تسجيل معرفة، كما يفهرس لهذه المعرفة بنيتها المتعالية وقانونها الجذري، وتتجلى الحبكة خطابيا في صورة متوالية تشخص التجربة الزمنية[21]، وتقول سيرورة موقع السارد ومتداول السرد من الأنا الجمعية وانتمائها إلى دائرة الفهم، ومعلوم، في محاكاة السرد للنسق الاجتماعي ونظامه، خضوع تجربته، التّي تنقل العملي إلى اللّغوي عبر الذهني، للحظة إنتاج النّص ومظهرة الفكر في سننه؛ و التي هي لحظة سلطوية تنفذ في الدينامية التداولية لانتشاره الأفقي وتجايله ضمن التراكم الاجتماعي لكينونة الذات، وفي هذا يخضع النّص على مدى حركته التداولية والتراثية إلى تطويع وتحويل يمسّ أجزاءه المتغيّرة، لكنّه في الوقت ذاته يعبّر

عن ديمومة جـذره البنيوي، ورسوخ ثوابته، سيما عندما يكـون مجتمع التداول المنفصل عن لحظة الإنتاج متصّلا من حيث كينونة نظامه مع مجتمع الإنتاج الأصلي بصورة تماثلية.

يؤسـس هذا الفهـم لعمليـات إجرائية تربط النّصـ بمجتمعـه القائـل في لحظـة إنتاجـه، ومجتمعه المتداول له في لحظات وأزمنة انتشاره، ومـادام جمع نصوص القصـة الشعبيـة، يقوم علـى طلبها من الذاكرة الحيّـة لأفراد موجودين في مجتمـع، فإنه بالإمـكان القـول بتأويل يرتجع في سؤاله عـن الأصل إلى التاريـخ، والملاحظ في ذلك أنّ كل النصوص مطابقة في جذرها البنيوي للنظـام الاجتماعـي لمـا هـو كائن واقـع لحاملي ومتـداولي النّصوص، مع وجـود فواصل تداولية تخبر بالابتعاد عن اللحظة الأصل لإنتاج النّص.

في سياق الفهم التأويلي لمنصوص المجتمع في القصـة الشعبية (المدونة)، ومـن خلال التكرار البنيوي لتمثلات النسـق الناظم لتشكيل الوحدة الاجتماعية (الأسرة) وحركة تعالقها (الجماعة/ الهويـة)، تخبر صفـات النّصـ الداخلية (سننة السـردي)، وصفاته السياقيـة (التاريخية) عن كينونتـه وشروطها، فجميع النّصوص متواترة في تكرارها للسنن وقواعد الحبكة، وهي كذلك تفتقد جميعـا إلى نسخة مدّونة تنهي ما تثيره شفاهيتها من مساحـات مفتوحة على التأويـل الذّي يشتغل بأصولهـا، ومـن أجل هـذا الوضـع القائم يجب علـى كلّ دراسـة في تاريخيـة البنـى الاجتماعية المنصوصـة في القصّـة الشعبيـة الجزائرية، أن تموضع علامات النّصـ في مقاربة تصالح النتيجة الفنيـة مـع المرجـع التاريخي، وقد تفـي القراءة الأنثروبولوجيـة بنسبة مقنعـة في فهرسة النّص ضمـن سيرورتـه التاريخيـة، من لحظـة إنتاجه إلى لحظـات تداولـه، ويبقى هذا جهـد في سياق المقارنـة بما لا يحـوّل النّصـ القصصي الشعبي إلى وثيقـة تاريخيـة، وإن كان يـدّل علـى تراثات بشرية تاريخية لمجتمعه.

من خلال النّصوص يتجلى مجتمع ذو صفة جذرية كما سبق، وتطبعه المحلية بما يحدّد مرجعه الديموغرافي ذا النشـأة الأمومية، فالشخصيات تتحـرك في فضاء مأهول حـدوده انتشار الهوية، مـن حيث هـي صفـة ووظيفـة، في مـكان مهيئ للعيش، وعند الحدّ النهائي يحدث افتراق مزدوج إلى فضاء مجهول هو لا محالة موطن الآخر الذي يكون إما مثيلا أو وحشيا، ويدّل هذا السنن النّصي على تناغم شكلي يتمثّل الفضاء الاجتماعي المنتج للنّص، وفي هـذا تقدم الدراسات الأنثروبولوجية مخططها التعليلي لنمو وتوسع النظام الاجتماعي فيما تصطلح عليه «بالانقسامية»[22]؛ و التي هي المخطـط التجريـدي التفسيري لحركـة التعالق الاجتماعـي ذي النمطـين؛ الآلي، والعضـوي، وباستخـدام هـذا المفهوم تكـون الأسـرة ضمن النمـط الآلي؛ الـذي يربط بين مجمـوع عناصر الوحدة/الأسرة بدئيا لأنها عشيرة، وأمّا النظام العضـوي فهو يربط بين الجماعة في نسق عضوي يفرضـه تقسيم العمل وتكامـل الوظائف الناشئة عـن النمو الديموغـرافي، ومن خـلال النصوص نلاحظ حركة عناصر الأسرة و وظائفها، وتمثل في ذلـك وظيفـة البطولـة عملا عضويـا ينتخب مهمـة الأنا المفرد لمصلحة الجماعة؛ الناشئة عن نمـو الأسـر في وحدة كلّيـة مشكلة مـن الأعراش (مجموعة العائلات) قبيلـة[23]، وبحسب وثائق التاريـخ، لم يكـن الارتبـاط الدمـوي (هرميـة الجـدّ) هو الشكل الأوحد لتراكب العائلات، ممّا يؤكد النظام العضوي للارتباط البنيوي للمجتمع الجزائري، والقائم أساسا على الاندماج الجبري للفـرد في وحدتـه الجماعية[24]، وهـو الواقع في مسننـات السـرد و متخيّلـه للنظـام الارتباطي، الذي أنتـج في ضوئه فعـل التنصيص في القصّة الشعبية، متحققات خطابيـة غير موثقة تاريخيا تحـت اتجاه خلق واقعة فنيـة «كان ذات مرّة...». هـذا التحلـل من التوثيـق هو ممارسـة خروجية عـن مرجع التاريخ المخـبري، لكنّه يقع في صميم التداخل مع النسـق الهيكلي والبنيوي لانتظامات المجتمع ومرجعيتـه، وهكذا فإن القاعدة البنيوية

للترابط العضوي كانت، من خلال النّصوص، محركا لفعل البطولة من حيث هو أعلى تعبير عن وحدة الكل الاجتماعي، فالشخصية البطلة أدت في السنن السردي، محورية انتظام للأنا والآخر، ومثّل موضوع الدفاع عن الجماعة، بدء بالأسرة وانتهاء بالمجتمع، مركزا توليفيا للأدوار في تموضعها، إما مع شخصية البطل أو ضده، وهو ما يدل عليه عنصر الشخصية في القصة الشعبية، و محوريتها في تنسيق الهوية والتعبير عن طبيعتها وحدودها، و عبور الشخص العياني الواقعي في مرشح الإبداع التخيّيلي للانتماء إلى الواقعة النّصيّة، ما هو إلاّ حاصل تنصيص المجتمع، وتخطيبه في الواقعة المتخيلة للسرد.

3 - السياسة، التفاعل الجدلي وإنتاج السلطة:

تقسّم وثائق التاريخ المجتمع الجزائري في سياقه المغاربي وانفتاحه الحضاري، إلى مستويين من الوجود الديمغرافي، ويشترك بذلك مع المجتمعات العالمية في الهندسة البنيوية لتوزعه في فضاءين مختلفين متكاملين، ويعتبر هذا التفاوت في مستوى التمايز الديموغرافي امتدادا طبيعيا لأجيال من الأسلاف المجتمعية سواء في دائرة حوض المتوسط، أو في دائرة الانتماء الإسلامي، وغني عن الذكر تداخل الدائرتين.

يميّز التاريخ والتاريخ الأنثروبولوجي المعايّن للمجتمع الجزائري بين نمطين للديموغرافيا؛ هما البدو والحضر[25]، ويذكر الدارسون طبيعة كلّ نمط من حيث الهيئة والصفات، ويجتهدون في حصر الفوارق تداخلا وتخارجا، ويرصدون وظيفية التفاعل بينهما، كما يذكر المؤرخون البنية الثقافية للسكان وتمايزها بين فضاءي القرية والمدينة، وليس موضع ذكرها هنا إلا من زاوية ما يقوله النّص، ويخبر به، ولعل إطلالة على التاريخ العمراني للجزائر، ضمن مجالها الشمال إفريقي، يصوّر واقع الانتظام السياسي والاقتصادي للمجتمع، ومدى حيوية هذا المجال في تفاعله الحضاري وتوسعه الديمغرافي[26]، فمنذ العهد الفينيقي و مرورا بالتوسع الإمبراطوري الروماني إلى العهد الإسلامي، تفاعلت الآثار الثقافية المختلفة واندمجت في حركة تجايلة تماهت آثارها وترسبت في طبقات التراث العميقة، ولعلّ التدليل عليها عبر فرزها يمتد إلى تخصصات متشعبة، وحسب القراءة في هذا أن تلتزم بمدونتها؛ فمن الناحية الإجرائية لقراءة الفضاء الأنثروبولوجي وتأويل ديموغرافيته، يمكن تسليط الفهم في استكمال معمار النظام الاجتماعي، على ظاهرة السياسة ونظامها السلطوي المنسق لسلوك الواجب والحقّ، وما ينشأ عنه من ممارسة الفعل وردّ الفعل، ولابد من تجديد التذكير هنا أن مدونة القصةالشعبية تقع خارج المرويات الدينية (المغازي) وأيضا خارج المرويات الصوفية (الأولياء)، وتفيد هذه الملحوظة الهامة في حد المفهوم الفكري والمحتوى الفني للنّص.

تقول نصوص القصّة الشعبية ثنائية القرية والمدينة في نسق من التفاعل الجدلي؛ والذّي هو حركة تبادل للفعل خضوعا ومقاومة، ويرجّح البحث أن مسار الذات الناصة كان في عمومه من القرية إلى المدينة، وعلامة ذلك حركة ومسار أبطال النّصوص في ترهين سردي للواقع والمفكر ضمنه وفيه، فالنصوص عبّرت، بصيغة متخيّلها، عن تساوق الواقع مع المسرود و تراسلهما، و في ذلك تعد نقطة التأسيس في سياق التاريخ الديموغرافي السياسي للمجتمع الجزائري محدودة فهما إلى غاية العهد التركي، وتنفتح على تراكمات تأويلية فيما وراء ذلك، ويعضد هذا الرأي ما يقوله المؤرخون من أنّ المغرب الإسلامي دخل «مرحلة تاريخية جديدة ابتداء من القرن الخامس عشر الميلادي، وخصوصا بعد بداية العصر العثماني، وكان لهذا التحوّل تأثير عميق في العلاقة بين المجتمع الريفي والمدينة»[27]، ويرجّح الباحثون أن الزمن العثماني في الجزائر كان له المساحة الأوسع في تداول وانتشار القصّ

الشعبي[28]، حيث مثّل هذا العهد المرجع الأكيد للآثار القصصية الشعبية، وفيه عرف الرّواة واستقامت حرفتهم، سيما وأن بنية المدينة كانت أكثر وضوحا وفعالية، وإن كانت مصادر القصّة وموضوعاتها تراثية في هذا العهد، إلا أنها مبنية، من حيث اللحظة التداولية لإنتاج النّص، وفق شروط وظروف الإنسان الجزائري المتفاعل مع فضائه الثقافي زمنا ومكانا.

مثّلت القرية والمدينة تقاطبيا جدلية الفضاء الثقافي الذّي ناغمه نصّ القصّة في أهم تفاعل أنتجه، حيث كانت القرية دائرة بنيوية يوجد في حدودها المجتمع الجذري، وهو ما عبرت عنه و شاكلته بنية المكان السردي في النّص، فهذا الفضاء منغلق يتوافر على وحدة الجماعة المنتمية إلى هوية واحدة سواء كانت دموية أو نسبية أو عضوية، والخروج من هذه الدائرة هو بالضرورة دخول فضاء مختلف عنها دفع إليه سبب جوهري يمكن تلخيصه في علّية الحياة، فالبطل يخرج ليضمن حدود الدائرة وحمايتها، أو يغادرها حين ينفصل عنها بسبب انتفاء رابط الهوية معها، وأحيانا يكون الخروج من أجل العودة إليها بعد إصلاح خلل سببه الفضاء الآخر، وبناء على هذا كثيرا ما كان فضاء المدينة هو المستقطب لحركة الناس / الأبطال في خروجهم من دائرة مجتمعهم الجذري×، ويعني الخروج من القرية إلى المدينة تفاعلا ديناميا لظاهرة السلطة وبنيتها، وتجادل الفضاءين فيما تعبّر عنه الأفعال وردودها.

من خلال النّصوص يمكن أن نصف إجرائيا بنية إنتاج السلطة، في حركة التبادل الوظيفي بين إديولوجيا المجتمع القروي (المغلق)، و إديولوجيا سلطة المدينة (المجتمع المحيط) ولنلاحظ:

1 - نص: احمد واحمد... واحمد

- خروج من القرية إلى المدينة: طلب حكم السلطان.

2 - نص: احمد ومحمد

- خروج البطل من القرية إلى المدينة: زواج من بنت السلطان.

3 - نص: أكحل الرّاس أكويه ولا ادّاويه

- خروج من القرية إلى المدينة: تحصيل الغنى.
- خروج من حبس القصر: تحرر داخل المدينة.

4 - نص: اصحب الكلب وما تصحبش الدايرة

- إخراج من القرية إلى المدينة: حبس.
- عودة من المدينة إلى القرية: تحرّر.

5 - نص: بقرة ليتامى

- خروج من القرية إلى المدينة: زواج لونجة من السلطان.

6 - نص: انصيص عبد

- خروج من القرية إلى المدينة: زواج البطل من بنت السلطان.
- خروج من الهامش إلى المركز: حيازة السلطة.

7 - نص: المرأة التي تزوجت السلطان.

- خروج من القرية إلى المدينة: زواج البطلة من السلطان.
- إخراج السلطان لزوجته من المدينة: إبعاد عن السلطة.
- عودة الزوجة إلى المدينة: استعادة الزواج (السلطة).

8 - نص: قرن ذهب وقرن فضّة.

- دخول المرأة إلى المدينة: زواج من السلطان.
- إخراج الضرتين للولدين من المدينة: إبعاد الأم وولديها عن السلطة.
- عودة الولدين و(أمهما) إلى المدينة: استعادة للسلطة.

من خلال هذه العينة من النّصوص يمكن استخلاص بنية التفاعل بين فضاءي القرية والمدينة وإنتاجه للسلطة:

أولا: تمثل القرية في النّصوص، موطن البطل، وهي فضاء مجتمعي محلي يتسم بجذرية الأنا في جماعته، وهي فضاء مغلق بالمعنى الأنثروبولوجي.

ثانيا: المدينة فضاء السلطة (السلطان) الذّي

يستغرق فضاء القرية ويحكمه سياسيا، فهو مركز مهيمن بالمعنى القانوني، لكنّه لا يخترق بحكمه الهوية السسيوثقافية للجماعة الموجودة فيه.

في ضمن هذا المفهوم تتمثل دينامية البنية التفاعلية بين الفضاءين في الاتجاهات الآتية:

1 - الخروج من القرية إلى المدينة كما هو في النّصوص: 1، 2، 3، 5، 6، 7، 8 وهو خروج معلّل ومبرر في السنن السردي (بنية الأحداث) وله مرجعية اجتماعية في تفاعل القرية والمدينة (الحكم، النسب، طلب الرزق، طلب السلطة).

2 - إخراج من القرية إلى المدينة: كما هو في: 4، وهو نموذج يمثّل سلطة الحكم على الخارجين عنه (إنهاء عصيان).

3 - إخراج من المدينة إلى القرية: كما هو في: 7، 8 ويمثل هذا الاتجاه إبعاد عن السلطة من طرف السلطان نفسه، أو ممن يرغبون في الاستئثار بالسلطان وسلطته.

4 - العودة إلى المدينة: كما هو في: 7، 8. ويمثل استعادة للسلطة والأحقية بالبقاء في المركز، وفيه عودة داخلية من المدينة إلى القصر.

5 - العودة إلى القرية، وهو اتجاه في الأغلب يعبّر عن تحرر كما في 4، حيث مثلت المدينة حبسا وسلطة عقاب، وقد يكون تحرّرا داخليا (خروج من حبس القصر إلى المدينة كما في 3.

يؤسس مقول النّصوص، عبر العلاقات المذكورة في تفاعل القرية (الرّيف) بالمدينة، لاستنتاج ذي مظهرين؛ بنيوي؛ وتداولي، فمن حيث البنية جاءت المدنية توظيفا مركزيا لمفهوم السلطة وإديولوجيتها، ورهّن النص هذا المفهوم في شكلنة دلالية قامت على تحيّز شرط السلطة وفعاليته العملية، وكان الرّيف فضاء محيطا يراقب في فعالية توازن الفعل السلطوي، وفي سياق ذلك كان المجتمع القروي ينغلق وينفتح على أفعال السلطان بحسب الدور الذّي يحفزّه الشرط التداولي لمفهوم الإديولوجيا وناتج سلطتها، وتبسط نصوص مدونة القصة الشعبية متخيل هذا الإشكال في هندسة السنن السردي على مقاس السنن المفهومي لمقولة الحق والواجب، وهو ما مثّل حركية الحبكة القصصية التّي موضعت القرية في مركز فعّال من حيث جعلت الأبطال، في الغالب، هم أبناء هذا الفضاء، وأنتج نصّ القصّة إديولوجيا مقاومة، مثّل حفظ المجتمع الصالح النقي من الخلل، حافزها الأكبر، إذ السلطان مديني متمركز في أعلى هرم الحكم،فليس وجوده إلا تجليا للقوة بمفهوم القضاء والعسكر، وهو من هذه الزاوية وافد يمثّل حضوره تمظهرا لنسب سياسي في بنية شجرية للدولة، أمّا البطل فهو موجود جذري في بنية الجماعة الرّاسخة في الأرض، والأصيلة في الانتماء.

عبر الفعل الجدلي لفضاءي القرية والمدينة وإنتاجية السلطة، قدّم نص القصّة الشعبية متخيّله الإديولوجي لمفهوم الدولة وجهاز الحكم، فراتب السلطان بين ظالم وعادل؛ حيث الظالم يرّد عليه بالمقاومة الوجاهية أو الحيلية، وأمّا العادل فهو ملاذ المظلومين من أبناء الفضاء المحيط، ويعتبر المجتمع الجزائري، بما هو فضاء للنّصوص القصصية الشعبية إنتاجا وتداولا، مجتمعا ذا بنية متميّزة سيما فيما يتّصل بالسلطة و إديولوجيتها، وغنيّ عن الذكر ثابت فعل المقاومة في السيرورة التاريخية لهذا المجتمع، ولذلك فالنّصوص لم تزد عن كونها فعلا فنيا ثقافيا متخيلا تناغميا مع الكينونة البنيوية والتداولية لنسيج هذا المجتمع وديناميته.

في حدود هذا الجدل المنتج لتعالقات المجتمع المتقاطب بين القرية/القبيلة و المدينة/الحكم، وتفاعلهما إديولوجيا، تتموضع القرية/القبيلة في فضاء بنيوي ثقافي مؤسس عمرانيا على جذر العصبية والانتماء، وفي المقابل تتموضع المدينة فضاء للفعل السياسي المفتوح على محيطه ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا، ولعلّ المشترك الأساس والرابطة القوية، في التحام المدنية بمحيط

القريةو تفاعلهما، هو المقوم الديني ودعوته[29]، وهو الواقع الـذّي قالته النصّوص؛ إذ لم تصف السلطـان الحاكم بالمناقض في العقيدة والدّين، وإن وصّفتـه بالظلم من حيث هو فعل غير مخرج من الدّين، ولهذا الاتجاه تاريخ في سيرورة السلطة داخـل المجتمـع الإسلامـي، مما يؤكـد أن البينة الإديولوجيـة لنصوص المدونـة هي نـاتج ثقافي يسبق، على الأقل من حيث الواقع الديموغرافي، واقعة الاستعمار الأوربي لبلاد المغرب والجزائر، وبذلـك فهو ظاهـرة ثقافية تعـود إلى تأسيسات حضاريـة اجتماعية أبعد، من حيـث الزمن، من القرنيين التاسع عشر والعشرين، وبقيت مستمرة في الديمومة التداولية في حالة ثبات فكرا وشكلا في مرحلة السلطة الاستعمارية الفرنسية المختلفة مـن حيث العقيـدة والثقافـة، وهو مـا يؤكد مرّة أخرى على الشـكل المكتمل للمجتمع المعتدى عليه (احتـلال)، ولذلك بقي القصّ الشعبي ظاهرة وممارسة ثقافية عبرت عن إديولوجيا الاستقلال والمقاومة على مدى الاحتلال الفرنسي.

الهوامش والمراجع

أ. المصادر:

- منتخبات من القصّة الشعبية.

ب. المراجع:

1 - د. سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي، ط2 دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1983 ينظر، ص، 224.

2 - د. أحمد علي مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، ط1، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ينظر، ص29.

3 - د. غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص107.

4 - إبراهيم الحيدري، إثنولوجيا الفنون التقليدية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1984، ينظر ص، 11 وما بعدها.

5 - سعيد بنكراد، النّص السردي، نحوسميائيات للإديولوجيا، ط1، دار الأمان، الرباط، 1996، ينظر، ص35.

6 - د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، دط، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ينظر ص05.

7 - د. سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية، ينظر ص، 101، 102.

8 - كريستوف فولف، علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، نقل: البروفيسور أبويعرب المرزوقي، ط1، الدار المتوسطية للنشر، أبوظبي، 2009م-1430هـ، ينظر: ص245 ومابعدها.

9 - حاتم الورفلي، بول ريكور... الهوية والسّرد، دط، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص38 وما بعدها.

10 - يذكر بيير بورديو في مؤلفه «سسيولوجيا الجزائر» أنّ الأسرة الجزائرية تبنى على الرجل الأب فهي بطريركية Patriarcal. ويتم انتشارها عموديا داخل زمرة الدم الذكورية consanguinité masculine. وبذلك تكون القبيلة هي حاصل نموهذه الأسر أفقيا، -وهي تندمج في تحالفات حين يتهددها آخر oir :PierreBourdieu.Sociologie de l.Algerie. 6eedition. presse universitaires de France ; Paris. 1980. p71.72.

11 - حنان مالكي، الخصائص السسيولوجية للأسرة الجزائرية- التقليدية والحديثة-، مجلة العلوم

الهوامش والمراجع

الإنسانية، دورية دولية علمية محكمة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 22، جوان 2011، ينظر ص43 وما بعدها.

12 - سعيد بنكراد، النّص السردي، نحوسميائيات للإديولوجيا، ينظر ص33، 34.

* - التباني على وزن التفاعل، والمقصود هنا هوالمشاركة والتفاعل في البناء والتراكب بين البنى.

13 - زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دط، مكتبة مصر، 1990، ينظر ص: 31،32.

14 - كريستوف فولف، علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، ينظر ص 130، 131.

15 - ميرسيا إلياد، المقدس والمدنس، تر:المحامي عبد الهادي عباس، ط1، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 1988، ص35.

16 - كريستوف فولف، علم الأناسة، ينظر ص 132. كذلك: د. أحمد علي مرسي، الأدب الشعبي وثقافة المجتمع، ط1، دار مصر المحروسة، القاهرة، 2008، ينظر ص46.

17 - بول ريكور، من النّص إلى الفعل، أبحاث التأويل، تر:محمد برادة، حسان بورقية، ط1، مكتبة دار الأمان، الرباط، 2004م ـ 1425ه، ينظر ص12.

18 - يندرج هذا ضمن مفهوم التمركز حول السلالة Ethnocentrism، والذي هو: « الميل إلى تفخيم الجماعة الداخلية والتقليل من شأن الجماعات الأخرى وقيمها »، إيكه هولكترانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور، تر: د.محمد الجوهري، د.حسن الشامي، ط1، دار المعارف، مصر، 1982، ص 133.

19 - كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر:د.مصطفى صالح، مر:وجيه أسعد، ج2، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، 1983، ينظر: ص123 وما بعدها.

20 - حاتم الورفلي، بول ريكور... الهوية والسّرد، ينظر: ص 26، جان بيير فارنيّي، عولمة الثقافة، تر: عبد الجليل الأزدي، دط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ينظر: ص15. في هذا السياق يقول المثل الشعبي: «أنا وخويا على ولد عمّي، وأنا وولد عمّي على البرّاني» وهي مقولة تمفهم إواليةالارتباط التراكبي للأنا في دوائر ذات مركز موحد، فمن المفرد الجذري تنطلق امتدادات الهوية.

21 - بول ريكور، من النّص إلى الفعل، ينظر ص11.

22 - الأنتروبولوجيا والتاريخ، حالة المغرب العربي، تر: عبد الأحد السبتي وعبد اللطيف الفلق، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، مقال: بنسالم: التحليل الانقسامي لمجتمعات المغرب الكبير: حصيلة وتقيّيم، ينظر، ص 11، 12.

23 - المتغيرات الاجتماعية في البلدان المغاربية عبر العصور، أعمال الملتقى الدولي للتاريخ، 23 - 24 نيسان، أفريل سنة 2001، جامعة منتوري قسنطينة، طبع الدراسات التاريخية والفلسفية وقسم التاريخ، منشورات المخبر، 2001، طبع دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، مقال: أ. الطاهر عمري، بنية الرّيف والمدينة في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي، ينظر ص215.

24 - المرجع نفسه، ص215.

25 - د. عدي الهواري، الاستعمار الفرنسي في الجزائر، سياسة التفكيك الاقتصادي والاجتماعي، 1830-1960، تر: جوزيف عبد الله، ط1، دار الحداثة، 1983، ينظر: ص 97 وما بعدها.

26 - رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، ط2، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

27 - د. الحبيب الجنحاني، دراسات في التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للمغرب الإسلامي، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص207، 208.

28 - د. أبوالقاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج2، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ينظر ص215، 216.

* فعل الخروج هوأحد أهم موتيفات القصص الشعبي، وهووظيفة أساسية في وحدات بروب، لكننا في المعالجة السسيوبنيوية لإنتاج السلطة نحدّد المدينة فضاء إديولوجيا مقابلا في بنية التخيّيل لفضاء القرية.

29 - د. الحبيب الجنحاني، دراسات في التاريخ الاقتصادي والاجتماعي للمغرب الإسلامي، ينظر: ص210.

www.sxc.hu

عادات وتقاليد

طقوس الخصوبة في المجتمع المصري

الحناء والحرمل لطرد السحر و«التبلاج» أقدم عمليات «تسمين» الأنثى في الصحراء

طقوس الخصوبة في المجتمع المصري

http://content.wdl.org

أشرف أيوب معوض
كاتب من مصر

عديـدة ومتنوعة هي الموروثات التراثية الشـعبية التـي تتعلق بموضوعـات مثل الزواج والإنجـاب في تراثنا الشعبي بمختلف أقطار الوطن العربي

ويعد الإنجاب من القيم الأساسية في مجتمعاتنا العربية، بل وتسـعى إليه المرأة ويكون هو هدفها الأول في الحياة، فهو الذي يعزز مكانتها في الأسرة وفي حياتها الزوجية وفي نظـر بعض المجتمعات الريفية إن المرأة التي لا تنجب هي غير جديرة ـ في نظرهم ـ بالحياة الزوجية فهم يقيسـون مكانة المرأة بقدرتها على الإنجاب.

وبالرغـم من القيـم الكثيرة التي تتحلى بهـا المرأة عند اختيارها كزوجة مثل الجمال والنسب والأخلاق الكريمة

والمال إلا أنه عند زواجها وعدم إنجابها تتراجع هذه القيم أمام قيمة الإنجاب.

وخلف الأطفال بعامة والذكور خاصة أمر ذو قيمة أساسية كبرى في حياة الريفيين وكثيراً ما نسمعهم يقولون إن الأطفال (زينة الحياة الدنيا) وهم " خير وبركة من عند الله " لأنهم اليد العاملة التي تزيد من الكسب والرزق ومن دخل الأسرة، وهم مصدر طمأنينة الأسرة على حفظ ممتلكاتها وتخليد إسمها وهم كذلك موضوع التفاخر والزهو لأنهم سيكونون عزوة وسيزيدون من حجم الأسرة وتفرعها بالتزاوج والمصاهرة والاندماج في أسر أخرى[1].

وهذا الموضوع مثلما لقي اهتماما كبيرا من الباحثين فقد عبرت عنه عدة أشكال من مظاهر موروثاتنا الشعبية مواكبة لتنامي الاهتمام بقيمة الإنجاب لما لها من أهمية قصوى

قيمة الإنجاب في الأمثال الشعبية

تعد الأمثال الشعبية التي أبدعتها القريحة الشعبية بمثابة حكمة المجموع وناتج خبراته في الحياة بل ولا نستطيع دراسة الشخصية القومية إلا بمساعدة الأمثال التي تجرى على ألسنته، وهناك كثير من الأمثال الشعبية التي تبرز و تؤكد قيمة الإنجاب في مجتمعاتنا العربية ومنها:

- (أم الغلام. . تستاهل الإكرام)
- (اللي مالوش ولد. . عديم الضهر والسند)
- (الولد ضهر أبوه)
- (أعز الولد. . ولد الولد)
- (اللي خلف ماماتش)
- (اللي ماتحبلش في ليلتها. . يا وكستها)
- (المرا بلا ولاد. . بحال الخيمة بلا أوتاد)
- (الله يعز البيت. . اللي يخرج منه بيت)
- (المره اللي مابتخلفش. . زي الشجرة اللي مابتطرحش دواها قلعها)
- (لولا الغيرة.. ماحبلت النسوان)
- (قبل ماتحبل. . حضرت الكمون. . وقبل ماتولد. . سمته مأمون)
- (حبلى ومرضعة وقدامها أربعة وطالعة الجبل تجيب دوا للحبل وتقول يا قلة الذرية)

أما إذا ساء الحظ ولم يكن هناك خلف، فالمحتمل هو الطلاق أو زواج الرجل بأخرى مما يعقد الأمور ويكدر صفو حياة زوجته الأولى.

ومن العوامل المسؤولة عن كثرة المواليد في الأسرة الريفية موقف الزوجة الضعيف تحت التهديد الدائم المستمر بحق الرجل في الطلاق أو في الزواج بأكثر من واحدة، الشيئ الذي يجعل المرأة تهتم اهتماما خاصاً بزيادة عدد الأطفال تدعيماً لمركزها مع زوجها وحماية لأسرتها[2] و هم يؤكدون في معظم الأحيان أن مسؤولية الإنجاب من عدمه، يقع على عاتق المرأة، وينظرون للرجل مادام هو قوي البنيان أو مادام هو رجل في حد ذاته فلا يشوبه عيب، وهذه النظرة تذكي مكانة الرجل دائماً في مجتمعاتنا.

الاهتمام بالخصوبة في مصر القديمة

اهتم المصريون القدماء بالخصوبة والحمل والإنجاب حيث كانوا يقومون باختبارات عملية دقيقة لتحديد ما إذا كانت المرأة حاملا، منها فحص لون الجلد ومنظر العينين وغيرها من الاختبارات.

وكان من أساليب تحديد الجنين عن طريق بول المرأة الحامل كان على يقين علمي بأنه ما دامت تحمل حياة بداخلها، فلابد لبولها أن يكون محتويا على عناصر خلاقة (هرمون)قادرة على بعث النشاط والحركة في أية مخلوقات تتصل بها.

والفكرة الأساسية في تحديد جنس المولود قائمة على أن خصائص بول السيدة الحامل في ولد يجب أن يختلف عن خصائص بول التي تحمل بنتا. فإذا تم رش هذا البول على القمح والشعير ، وكانت الأم حاملا ، فان أحد الإثنين سينمو أسرع من الآخر ، فإذا كان الأسرع بالنمو هو القمح (وهو مذكر في اللغة المصرية القديمة) فان المولود يكون ذكرا، وإذا نما الشعير (وهو في

اللغة مؤنث) كان الجنين أنثى. أما إذا لم يحدث أي نمو لكليهما فإن السيدة لا تكون حاملا[3].

ومع أن المصريين القدماء استطاعوا التنبؤ بالخصوبة عند المرأة وبجنس الجنين ، فيبدو أن البعض كان يحاول نوعا من النفوذ المباشر على نتيجة الحمل فمثلا نجدهم يهتمون بحفظ لبن الأم التي وضعت ذكرا ، ويصنعون له الأوعية الخاصة على هيئة أم تضع ابنها في حجرها (ويقال أنها ايزيس)هذا اللبن كانوا يعطونه للمرأة التي تريد أن تحمل ، خصوصا إذا كانت تريد إنجاب طفل ذكر[4].

علاج العقم عند المصريين القدماء

إن حرص الأزواج المصريين القدماء على إنجاب الأطفال يكون إزاءه حرص مضاعف من زوجاتهم على الحمل ونجاحه ، وإشباعا لرعاية أزواجهن الملحة في النسل من ناحية أخرى. وفي المخطوطات المصرية كثيرا ما ينم عن إلحاح المصريات في توقي العقم ، عن طريق الالتجاء إلى أهل الطب والى أهل السحر حينا ، ثم إلى فيض الآلهة و من يتوسمن فيه إرادة الخير من الموتى حينا آخر[5].

كما عثر على صحن نقش باطنه كله وما حول حافته بصور الضفادع ، وكانت الضفدع (حقت) من أهم رموز الإخصاب والكثرة. ولا يبعد أنه كان في حوزة راق أو ساحر يستخدم في علاج العاقر بطريقة ما.

ومن التمائم التي يرجع لبسها رغبة في الحمل أو نجاحه ما كان يشكل بهيئة الإلهة (تاورت) ربة الحبالى وبهيئة الضفدعة (حقت).

وكان من نعوت (خنسو) أنه (من يجعل النساء مثمرات. . ويجعل البذرة تنمو في رحم الأم)ووصف ايمحوتب بعد تأليهه بأنه يهب الأولاد لمن لا أولاد له ، وفى نص اخروى (..إن حتحور سوف تجعل زوجاتكم يحملن ذكورا وإناثا إذا تلوتم (حوتب دى نيسو)ونسب إلى الحتحورات السبع أنهن يهبن الأولاد[6].

الرقى

لم تكن الأم العادية في العصور القديمة في مصر أو في غيرها ترى طفلها في حاجة إلى مجرد الوقاية من المرض ثم علاجه ، وإنما كانت ترى وجوب وقايته كذلك من الحسد ومما يحيط به من الأشباح والأرواح الشريرة. وكان أقرب ما تتوهمه المصرية من الأشباح والأرواح طائفة من أرواح الموتى حرمها الناس نعيم الدنيا أو أهملوا تذويدها بمقومات الآخرة فهجرت قبورها هائمة ناقمة تصب جام غضبها على كل من تتمكن منه في سواد الليل أو في وضح النهار. ولوقاية الطفل منها صيغت على مر الأيام كثير من الرقى والتعاويذ تداولت بعضها أفواه النساء واحتفظ الرقاة والسحرة بأسرار بعضها الآخر.

واحتفظت كتب الرقى بعدد منها ، وتتحدث إحداها على لسان الأم لتقي طفلها شر أشباح الليل فتنذر الميت القادم ذكرا كان أم أنثى بخيبة الأمل فيما جاء يسعى إليه من تشمم الطفل (أو كتم أنفاسه)أو (إيذائه)أو (انتزاعه) وتخوفه بأنها قد استعدت له بتميمة فيها الأذى كل الأذى له إذا أراد الطفل بسوء، حيث ضمنتها خليطا من أعشاب تورث الهلاك، وبصل معطس وعسل مستحب للأحياء مر للموتى... وتأخذ رقية أخرى في مناشدة رع حين إشراقه أن يتولى (فلان بن فلانة)بحمايته إذا رأى الميتة تأتي. ويشترط واضع هذه الرقية أن تتلى في الصباح الباكر على ختم يد، أو كما يحتمل ماسبيرو على خاتم تنقش عليه يد مبسوطة، ثم يعمل للطفل (بالختم)حجاب من سبع عقد تعقد عقدة منها في الصباح وأخرى في المساء حتى تكتمل العقد السبع ، ولهذه الرقية شبيهة بها تتلى في المساء وعلى هذا توجه إلى الشمس الغاربة عوضا عن الشمس المشرقة[7]..

طقوس الخصوبة :

ويعنى به في مجتمع البحث تلك الممارسات الشعبية التي تلجأ إليها المرأة التي لا تنجب أو

التـي توقفت عنه أو التي لديهـا مشكلات متعلقة بالإنجـاب كالرضاعـة الطبيعيـة بغرض تحقيق أمنيتهـا وهـو الإنجـاب وكذلـك حـل المشكلات المتعلقـة بـه، وهناك أيضـاً ممارسـات لابد وأن تراعيها المرأة في دورة حياتها (طفلة / عروسة/ امـرأة) وتعتبر طقوس حمايـة أو طقوس وقائية بهـدف ضمـان للمـرأة أن تكـون قـادرة علـى الإنجاب.

وتسمى هـذه الممارسـات بالخرافـات بعيداً عمـن يمارسهـا أمـا الـذي يمارسها وغالبـاً ما تكون المـرأة في المجتمعات الريفيـة أو الأقل وعياً وتحضراً فهي لديها معتقدات ومسلمات تسلمتها مـن الأجيـال السابقة ومن السلـف وهي مازالت مستمرة ومحققة لغايتها.

وعليـه يمكن تفسـير الخرافـات السائدة في المجتمع الحديـث بأحد أمرين أولهمـا : أن تكون الخرافـات مخلفـات من الماضـي البعيـد، ومن نتائـج خبرات الإنسان، في عصـور كانت خبراته فيها محـدودة، وإمكانياته في البحث عن المعرفة قاصـرة وعاجـزة، ثـم انتقلـت تلـك المعتقدات الخرافيـة مـن جيـل إلى جيل عـبر العصور عن طريـق التربيـة والتعليم، حتـى أصبحـت جزءا لا يتجـزأ مـن التراث الثقـافي للمجتمـع، والأمر الثاني : أن بعض هذه الخرافات من صنع العقلية الخرافية التي ورثها الإنسان عن الأجيال القديمة والتـي قد يطبقها على مـا يصادفه من مشكلات معاصرة إذا أعوزته الطرق التي تفضلها[8].

ومـن هـذه الممارسـات التـى تلجـأ إليهـا المـرأة بهدف الإنجاب.

أن تذهـب إلى المدافـن (الجبانة) ويعبرون عـن ذلك (تشـق المدافن) أو تـدور حول القبور أو بـأن تخطو على (الخشبـة التي يحملون عليها الميـت) عـددا من المرات أو تخطـو على (الليفة والصابونة) اللتين استخدمتا في تغسيل الميت، أو الدحرجـة من فوق بعض الجبال والتي ينسب لها نوع معين من البركـة أو بالمرور في حقل باذنجان أسود في وقت الغروب أو الالتجاء إلى السحر لفك العمل المعمول لها والمتسبب في عدم إنجابها.

ويبـدو أن السبب الرئيسي في التجاء الإنسان إلى ممارسـة السلوك والعادات المتصلة بالتفكير الخـرافي، هـو العجـز والضعـف إزاء حاجاتـه

الأساسية أو مشكلاتـه المستعصية وعدم القدرة على التفكير المنطقـي السليم. فالمرأة التي تشعر مثـلاً بالقلق لعدم النسل عموماً أو لعدم (خلف) الصبيـة بالـذات، وتخشى علـى حياتها الزوجية من التصدع، قد تلجأ إلى السحر لتحقيق غايتها وبخاصة إذا كانت تجهل الحقائق العلمية المتعلقة بالتناسل والحمل. . إذ يتخيلن ويتوهمن أن في هذه الممارسات إنقاذاً لهن من أخطار تتهددهن[9].

وأن موقـف المـرأة الضعيـف ومـا تعانيه من ضغـوط في مجتمـع يسـوده الرجل بهيبتـه وقوته ومن مناخ يعزز سلطته، جعلت السبيل الوحيد كي يتمسك الرجل بالمرأة (زوجته) هي أن تنجب له كي تعزز مكانتها لـدى زوجها ولدى أسرة زوجها ولاسيمـا حينمـا تأتي الزوجة من بيـت أبيها إلى أسرة الزوج حيـث تقيم معه في نفس البيت حيث يضم البيت الكثير من الزوجات الأخريات لإخوة الـزوج واللاتي قد يكـن أنجبن من قبـل ويجيء قولهـم (حطت عجلهـا ومدت رجلهـا) أي أنها عندمـا تنجب فهـي تثبت أقدامهـا في البيت، بل ويتـم الترقـب إلى المـرأة من ليلـة عرسها في أن تنجب أم لا، ويقلقـون جداً إذا تأخر الحمل لعدة أشهر، ويجيء قولهم (اللي ماتحملش في ليلتها.. يا وكستها).

ولهذا يعد العقم نازلة ترتعد المرأة من هولها، وتحاول بكل السبل النجاة منها فتلجأ إلى ضروب مـن الممارسـات الشعبيـة تستجلـب بهـا الحمل ويلاحظ أن هـذه الممارسات من الكـثرة والتنوع والانتشـار بصـورة كبـيرة تعكس بوضـوح مدى الحرصـ الشعبي علـى توفير الخصوبـة، وإزالة أسباب العقم لتمكين الأنثى من أن تنجب[10].

ويرجـع أفـراد مجتمع البحـث أن سبب عدم إنجـاب الزوجة أو تعطلها وتأخرها إلى ما يسمى بالكبسة أو المشاهرة.

حول مفهوم الكبسة أو المشاهرة:

والكبسة أو المشاهرة كما يراها أفراد مجتمع البحـث أنها ضرر أو أذى يصيب المرأة عموماً في مراحل معينة من دورة حياتها (طفلة / عروسة / أم) وفي أوقـات معينة مثل وقت ختانها أو زفافها أو إنجابها وأيضاً في وقت فطامها لمولودها، وهذا الأذى والضرر من شأنه أن يعطل خصوبتها.

والأضـرار التـي تنتـج من هـذه الكبسـة أو

المشاهرة فإذا كبست (المرأة) أثناء عملية الختان لها وهي طفلة فحينما تكبر وتتزوج لا تنجب، وإذا كبست وهي عروس حديثاً تأخر حملها، وإذا كبست وهي واضعة (أنجبت حديثاً) فهي لا تنجب ثانية، أو يجف لديها لبن الرضاعة، وأيضاً إذا كبست بعد فطامها لوليدها ربما قد ينتج عن ذلك عدم الحمل ثانية أو إصابة وليدها، و توضح لنا المادة الاثنوجرافية أن الكبسة أو المشاهرة تصيب أيضا الذكور من الأطفال أثناء إجراء الختان لهم والتي من شأنها أن تعطل خصوبتهم حينما يكبرون. وتحدث المشاهرة أو الكبسة عند دخول أحد الأشخاص على المرأة وهي في حالات معينة كما ذكرنا (مختّنة عروس واضعة فطمت طفلها) حديثاً، دون أن ترى هلال الشهر العربي الجديد.

لذا يجب مراعاة دخول الشخص أولاً ثم خروج المرأة (في حالاتها) إليه وبذلك تتجنب الكبسة، أما إذا حدثت الكبسة أو المشاهرة، تعرضت المرأة للأذى أو الضرر فيجب عليها أن تسعى لفك الكبسة وهناك طرق كثيرة لفك الكبسة وهي تتوقف على نوعيتها.

ويرى مجتمع البحث أن هناك أشخاصا بعينهم من شأنهم أن يحدثوا الكبسة عند دخولهم على المرأة (في أوقات تكون عرضة للكبسة والمشاهرة) وكذلك عند دخولهم على الأطفال الذكور(عند ختانهم) مثل:

- القادم من المدافن أو من شارك في واجب العزاء.
- القادم من السوق.
- القادم ويحمل معه لحماً نيئاً.
- القادم ويحمل معه باذنجان أسود.
- القادم ويكون حالقا ذقنه حديثاً.
- القادم رجل أو سيدة تحمل أو ترتدي ذهباً.
- امرأة قادمة تكون عليها الدورة الشهرية.
- عروس جديدة أو أطفال مختتنون لم يهل عليهم الشهر العربي الجديد.

ونلاحظ مدى تشابه هذه الأفكار في الأفراد الذين من شأنهم أن يحدثوا الكبسة في الكثير من مجتمعاتنا العربية

ويرى الباحث أن كلمة مشاهرة (كبسة) تأتي من كلمة الشهر والمقصود هنا الشهر العربي (القمري) وذلك لأن رؤية هلال الشهر العربي الجديد كما يرى مجتمع البحث هو شرط لتجنب حدوث المشاهرة، أما عدم رؤيته فيساعد ذلك في حدوث المشاهرة، ومن كلمة الشهر أتت كلمة " مشهرة " وهي التي تمنع أو تقي من حدوث المشاهرة أو الكبسة.

وهناك " مشهرة " معمولة من جريد النخل وهي قطعة صغيرة من جريد النخل ويحفر عليها ثلاث أو خمس أو سبع علامات بآلة حادة وتعلق للطفل المختتن أو العروس أو الأم الواضعة أو الفاطمة لطفلها حديثاً، حتى وقت رؤية الهلال الجديد من الشهر العربي فيرميها صاحبها وهو ناظُر ومتطلعُ للهلال ويقول.

(يا شهر يا جديد.. خد مشهرتي الجريد).

(يجعلك بخيت علينا.. وضلامك تحت رجلينا.. ونورك جوه عنينا).

ويعللون بذلك أن جريد النخل طاهر يرفرف ويسبح الله.

وهناك مشهرة أخرى عبارة عن خيط صغير يعقد 3 أو 5 أو 7 عقدات ويعلق في يد صاحبه وعند رؤية الهلال يرميها في وجه الهلال ويقول نفس الدعاء السابق أو دعاء آخر

(هل هلالك شهر مبارك. . خد مشهرتك وروح لحالك)

وبالرغم من اعتقاد مجتمع البحث أن هذه المشهرة تقي أو تمنع من حدوث المشاهرة أو الكبسة إلا أن البعض يقول

(العين حق. . والمشهرة باطل)، وهم يقصدون أن عمل المشهرة لا يمنع من حدوث الضرر أو الأذى الذي ربما ينتج من العين (عين الحاسد)

بينما الاعتقاد العام في مجتمع البحث أن رؤية

هـلال الشهر الجديد يجنبهن العرضة للكبسة أو المشاهرة، لذا فهن يحرصن على أن يكون الختان أو الفطـام أو الزواج قبل الشهـر العربي الجديد بيومـين علـى الأكـثر حتـى تكـون فـترة احتمال تعرضهن للكبسة أو المشاهرة قليلة،

وقـد رأى الباحـث نفسـه في إحـدى قـرى البحث[11]. عيادة طبيب الأطفال المزدحمة جداً لإجـراء عمليـات الختـان، وعندما سـأل، أجابه الإخباري بأنه غدا الشهر الجديد وظهور الهلال وبالتـالي يمكـن تجنب حـدوث المشاهـرة لهؤلاء الأطفال.

كذلك تحرص الأمهـات عند فطام أطفالهن أن يتـم الفطام قبـل نهاية الشهـر العربي، وقبل ظهور الهلال الجديد، حتـى يتسنى للأم أن تراه وبالتـالي تتجنـب عرضتهـا المشاهـرة، وكذلـك تحرص العروس الحديثة على عدم خروجها من المنزل أثنـاء النهار إلا عندما تـرى هلال الشهر الجديد.

ويتوافـق هـذا مـع ماعرضتـه منـى حامـد الفرنواني في قريـة البراجيل مركز إمبابة، حيث تذكـر. ...وكذلك الفطام غالبـاً ما يتم في أواخر أيام الشهر العربي وتختار الأم هذا التوقيت حتى لا يمـر وقت طويل لحـين بدء شهـر عربي جديد وذلـك الاعتقـاد بـأن حالتها من التغـيرات التي تصيـب الثـدي نتيجة لتراكـم لـبن الرضاعة به تؤهلها لأن تصبح مجالاً خصباً لحدوث المشاهرة التي قد ينتج عنها عدم الحمل مرة ثانية [12].

وهذا مـا يؤكـد انتشـار وثبـات الظاهرة في المجتمع المصري كله

"فان جنب" وطقوس العبور

قدم العـالم الفرنسي " فـان جنب" نظريته والمعروفة بطقوس العبور لوضع تصورات نظرية للاحتفالات المصاحبة للطقوس التي تؤدى داخل العـادات في المراحـل المتعـددة لحيـاة الإنسان، ولقـد حاول " فان جنب " أن يميز الطقوس التي تصاحب الانتقال مـن حالة إلى أخرى ومن عالم إلى آخـر (سواء كان كونيـاً أو اجتماعيا) إذ أن هذه الطقوس تسير وفق قاعدة عامـة أو ترتيب معـين، ويعرض " فان جنـب " مخططاً تفصيلياً لهذا النوع من الطقوس

وقسمها إلى ثلاثة أنواع

- طقوس انفصال Rites de séparataion.
- طقوس اندماج Rites de mariage .
- طقوس انتقال Rites d ′ agrégation.

وقـد لاحظ " فـان جنب " في تحديـده لهذه الأنماط عـدم اقتصار أي نمط منها على مرحلة معينـة مـن مراحـل الانتقـال التي تتـم في حياة الإنسان، حيث ذهب إلى أنها قد تتداخل جميعها في كل نمط احتفالي أو قد توجد متفرقة[13].

وتنطلق فكرة طقس العبور من صورة بسيطة وناطقـة هي صورة العتبة التي يتم تجاوزها سواء كانت هـذه العتبة رمزيـة أم اجتماعية أم روحية حيث يميز " فان جنب " فئة معينة من الطقوس التـي " ترافق كل تغير في المـكان والحالة والموقع الاجتماعي والسن " أنها طقوس عبور

ويمكن ربط حالات المرأة (ختان زواج ميلاد فطام) و(ختان الذكور) بنظرية طقوس العبور، حيـث نجـد أولاً في مرحلـة الختـان- والملاحظ في ريفنـا المصـري كانت تجرى عمليـات الختان للإنـاث أيضـاً كما للذكور- تعد هـذه مرحلة من طقوس العبـور حيث يتم طقـس احتفالي ويعتبر هـذا الطقس بمثابـة مرحلة انتقال مـن الطفولة إلى المراهقـة والشبـاب، وأيضـاً تعـد احتفالات الزواج طقوس انفصـال عن حياة ما قبل الزواج وطقوس إدماج للحياة الزوجيـة في نفس الوقت، وكذلك الإنجاب (الولادة) وما قبلها الحمل فقد تحمـل في طياتهـا طقوس احتفـال وتمثل مرحلة انتقـال مـن حياتهـا السابقـة وفي نفس الوقت مرحلة اندماج مع جنينها أو وليدها، حيث انتقلت إلى مرحلة جديدة حيث تكتسب الأم وضعاً رمزياً واجتماعيـا جديـداً بعـد إنجابهـا، أمـا الفطام فلـه طقوس خاصة حيث يعتبر الفطـام مرحلة

انفصـال الطفل عن الأم والعكـس والانتقال إلى مرحلة جديدة يعتمد فيها على نفسه.

إن انتقـال أو تدرج عضو الجماعة من مرحلة إلى مرحلة التي فوقها تتطلب تأدية شعائر معينة وربما تعتبر الشعائر أثناء الحمل كعلامة للميلاد الـذي يؤدي إلى الحياة، وشعائـر الختان تتطابق مع الانتقال من الصبا إلى سن المراهقة، وشعائر المـوت الانتقـال إلى الآخـرة. كل هـذه الشعائـر كشعائـر انتقال، لديها الكثـير المشترك الواحدة مـع الأخرى وقـد أظهر الانثربيولوجـي الفرنسي " فـان جنب " أنـه يمكن بشكل عام تمييز ثلاث خطوات أو درجـات، أولا الشعائر التمهيدية التي يـترك فيها المبتـدئ بعد الإعـداد الواجب وضعه السابق ويدخل عتبة الوضع الجديد ـثانيا الفترة الواقعـة علـى عتبـة الشعـور أو هامشيـة الفترة على العتبة معرضاً لمخاطـر خاصة وثالثاً شعيرة الانتقـال النهائي عند قبولـه في الوضع الجديد، ويتخلى عن مختلف الصفات التي كان يحملها في المرحلة الهامشية[14].

وقد لاحظ باخ A. Bach على وجه العموم أن هنـاك اعتقاداً بأن القوى والشرور تزداد خطورة بصفـة خاصة في فـترات الانتقال مـن حالة إلى أخرى عند الميلاد والزواج والموت. . الخ، وينطوي هذا الموقف على نوع مـن الخوف الذي يستشعره الإنسان البدائي من كل ماهو جديد[15].

وترجمـت هـذه القـوى والشـرور وعرفت في مجتمعاتنا بالكبسة أو المشاهرة وهي التي تحدث كمـا ذكرنا في مراحـل (الختان الـزواج الولادة الفطـام) ويؤكـد مجتمـع البحـث أن الخصوبة تتعرض للخطر في هـذه الأوقات وهـي إذا كبس أو دخـل شخص مـا على الطفل الذكـر أو الأنثى أو دار حولهـا أثناء عملية ختانهما- فإنهم حسب اعتقادهـم- حينما يكبران ويتزوجان لا ينجبان، وإذا كبس أو دخل شخص ما على عروسة جديدة قبل رؤيتها للهلال فإنها حسب اعتقادهم لا تنجب ثانية أو إصابة طفلها.

و يذكر أيضاً عند حدوث أزمات دورة الحياة كالميلاد والختان والزواج والتي تسيل فيها الدماء يظل الفـرد عرضة للشر لمدة أربعـين يوماً ويظل الفرد طوال هذه الفترة معرضاً لهجمات الأشباح التي قد تسبب المرض، وفقدان الخصوبة[16].

وترتبط معظم الحـالات والخاصة بالمشاهرة والكبسـة بالـدم حيـث نجـد (الختـان والزواج والإنجـاب) نرى فيها صـورة الدم الـذي يسيل،

ويعتبر الدم من الأشياء التي يتصل بها الخطر، وفي المفهوم الشعبي صورة الدم تجذب إليها الجن أو تكون عرضة للتأثيرات السحرية وبالتالي فإن هذه الحالات وفي هذه الأوقات يقترب الجن ويسبب الأذى أو بصورة أخرى يعرضهم للكبسة والمشاهرة ويسبب لهم الأذى ويؤثر بالسلب على الخصوبة.

تجنب الكبسة والمشاهرة

هناك عدة أمور يجب مراعاتها لتجنب الكبسة والمشاهرة

1 - يجب مراعاة عند قدوم أي شخص من مكان ما وعند دخوله إلى الأشخاص المهيئين (أو المعرضين للمشاهرة أو الكبسة) فلابد أن يدخل هو أولاً في إحدى غرف المنزل ثم يخرج عليه الأشخاص العرض للمشاهرة وبالتالي يمكن تجنب الكبسة والتي تأتي من القادمين من الخارج.

2 - عمل مشهرة من الجريد أو الخيط.

وبذلك تتجنب الكبسة أو المشاهرة.

وهناك ممارسة بالإضافة إلى الممارستين السابقتين يجب الأخذ بها سواء لضمان تجنب الكبسة أو لفكها أن هي حدثت

وهي أن تذهب العروس الحديثة أو الأم الواضعة حديثا أو الأطفال الذين تم ختانهم حديثا أو الأم وطفلها المفطوم إلى الجبانة قبل حلول الشهر الجديد وأن يخطوا على الخشبة التي يحملون عليها الموتى وكذلك (الليفة والصابونة) اللتين استخدمتا في تغسيل الميت.

الفترة الحرجة

وهي الفترة التي يأخذها الفرد للانتقال من مرحلة إلى أخرى كما ذكرنا في طقوس العبور(الفطام والختان والزفاف والإنجاب) تكون فترة خطرة ويكون الفرد فيها عرضة للأشباح والعين الحاسدة والعين الشريرة ويمكن أن تمتد إلى أربعين يوما

حيث تكون مشاعر القلق على سلامة الوالدة والمولود خلال الفترة التي تلي عملية الولادة مباشرة والتي تمتد لمدة أربعين يوماً " فترة النفاس" تكون الوالدة والمولود عندهم عرضة للضرر خلالها فالبنسبة للوالدة يخشون عليها من الكبسة[17].

وفي النوبة هناك احتياطات يجب مراعاتها عند ختان الصبي :

وهي الإجراءات الوقائية خلال فترة الختان ولمدة أربعين يوماً بعدها، وهي الاحتياطات التي تتعلق بالمشاهرة إذ هناك اعتقاد نوبي سائد أن الإنسان الذي يمر بفترة حرجة مثل الميلاد والزواج والموت يتعرض للخطر لمدة أربعين يوماً أو في حلول الشهر العربي الجديد.

وخلال هذه الفترة يكون الشخص عرضة للعين الشريرة وللجن لذا فهو يضع الحجاب أو التعويذة التي تحميه من المخاطر التي تهدد قدرته على الإنجاب، وفي احتفالات ختان الإناث التي تتسم بالهدوء يتم حرق البخور أثناء العملية لطرد الجن والعين الشريرة[18]، كذلك يتم استخدام الأحجبة والتمائم للأم والطفل في حالة الفطام وللطفل في حالة الختان،

وهذا يؤكد انتشار الظاهرة في النوبة أيضا وكذلك في الكثير من مجتمعاتنا العربية.

ومن المحرمات الواجب مراعاتها بهذا الصدد، أن (الخلاص) إذا خرج من الحجرة التي بها السيدة الوالدة، فلا يدخل عليها مرة ثانية لأي سبب من الأسباب خوفاً من مشاهرتها أي انقطاع حملها بعد ذلك[19].

وأيضاً قد جرت العادة بعد أن تزف (المحرمة) على ملإ من الناس في بيت العروس، أن تحتفظ بها أم العروس في مكان أمين، وألا تدخل بها على العروس ثانية قبل مضي أسبوع، فمن معتقداتهم أن دم المحرمة إذا دخل على العروس قبل سابع يوم فإنه (يشاهرها) أي يسبب العقم، أو يسبب النفور والشقاق بينها وبين زوجها[20].

الموت والخصوبة :

يسود اعتقاد في المجتمع الريفي عندما يدخل شخص قادم من القبور على عروس حديثة أو امرأة أنجبت حديثاً أو على بنت تجرى لها عملية الختان تحدث الكبسة أو المشاهرة والتي من شأنها تمنع الحمل أو توقف لبن الرضاعة.

والقبور تحمل في مفهومها الموت ويتبع ذلك كل الممارسات التي تجري بداية من رؤية الميت وتغسيله وتكفينه ودفنه في القبور وتلقي العزاء وزيارة القبور فكل من قام بهذه الممارسات فهو من وجهة نظر المجتمع الريفي أو الاعتقاد السائد في مجتمع البحث هناك أنه شخص محظور دخوله البيت الذي به العروس أو المرأة التي أنجبت حديثاً أو أثناء عملية الختان وإن كان لابد، فيدخل هو أولاً ثم تخرج إليه المرأة المقصودة وبذلك لا يكون قد كبس عليها.

وتعد كبسة الميت أو كبسة (المدافن) القبور من أقوى الكبسات (المشاهرة) والتي يعول عليها الاعتقاد السائد في المجتمع المحلي بعدم الإنجاب أو العقم وربما تفسير ذلك أن المقابر مقر للأرواح والتي من شأنها أن تؤذي الآخرين والخوف من تعقب روح الميت أو شبح الموت الذي يؤذي (ويسبب عقم النساء وتوقف لبن الرضاعة.... الخ).

ويعتقد البعض أن لمس جسد الميت أو الاقتراب منه يجعل الشخص نجساً لذا فهم يتحاشونه ويحولون دون دخوله على امرأة أنجبت حديثاً أو عروسة حديثة أو أثناء عملية الختان والذي من شأنه أن يعطل أمور الخصوبة.

لماذا القبر ؟

ربطت الشعوب الزراعية البدائية بين طقوس الخصب وعبادة الموتى فكانتا في الواقع مظهرين لدين واحد، وتعبيراً عن آمال المجتمع ومخاوفه، ولما كان الأسلاف مصدر الحياة، فقد اعتبروا مستودعاً للقوة وللحيوية والنبع الذي تفيض منه كل القوى التي تمنح النشاط والرزق والنماء.

لذا لم ينظر إليهم المصري بوصفهم أرواحاً فارقت عالمه بل قوة مازالت على فاعليتها ونشاطها، وليس ما يصادفه المرء من خير أو شر في حياته إلا راجعاً إليهم أولاً وأخيراً مثل شطوء القمح، وتناسل القطعان وحيوية الرجال والنجاح

في الصيد والحرب.

لـذا اعتبر المصريون الموضـع الذي يقيم فيه الأسلاف أقدس بقاع العالم، فمنه يفيض الخير على المجموع.

ولـولا المقبرة والجبانـة، لكانـت الحياة على الأرض يائسة.

ولم يحدد الإنسان القديم أسلافه باعتبارهم شخوصـاً بل نظر إليهم بوصفهم مفهوماً جماعياً دون أسماء فردية وعرفهم المصريون (بالأرواح) ودعوهم كاوات(كا)

وكانـت هـي المسؤولـة عـن الخصـب والقوة الجنسيـة والحظ الحسن ولم يكن مقرها الأرض في منازل الأحياء بل في مقابرهم.

بيد أن المصريين كانوا مرتبطين أشد الارتباط بماضيهم الجماعي ومتمسكين بمثل تلك الأنماط البدائيـة في التفكير، وهم لم يعبدوا أسلافهم بل كانـوا يودون لـو أن بعضاً من قواهـم حلت فيهم حتى يستخدموها في قضاء حوائجهم[21].

فك كبسة الميت بهدف الإنجاب :

هنـاك عـدة طقوس تمارسها المـرأة بهدف الحمـل و الإنجـاب أو بهـدف فـك الكبسـة – والتي تعـول إليها المرأة سبـب عطلها- أو الاتقاء منهـا قبـل أن تحدث وكذلك البنـت بعد فطامها والعروس الجديد

فلابد أن تذهب المـرأة المكبوسة إلى المدافن ويعـبرون عـن ذلـك (تشـق المدافـن) فإما أن تلـف حـول القبـور أو تخطـو على الخشبـة التي تحمل الموتى أو علـى(الليفة والصابونة) واللتان استخدمتـا في تغسيـل الميـت، أو هـي تطلب من الشخص الـذي يقـوم بدفن الموتـى (الحفار) بأن يفتح لها أحـد القبور وترى جثة الميت أو ترى عظام الموتى وبعدها تعود إلى البيت مباشرة دون أن تمر على أحد أثناء عودتها .

وفي أماكـن أخـرى تطلـب المـرأة المكبوسـة من الحفـار أن يخرج لهـا عظام(أحـد الموتى) وتخطو عليه 3، 5، 7 مرات، وتعطي للحفار أجراً مقابـل هذه المهمة، وفي منطقة أخرى من مناطق البحـث يقوم الحفار بإخراج(يد عروسة) ماتت ليلـة زفافها وتكـون الحنة في كفهـا والمنوكير في أظافرهـا وتخطـو عليهـا المـرأة المكبوسة ثلاث

مـرات أو تأخذهـا إلى بيتهـا وتضعهـا في المـاء وتستحم فوقها.

وفي قرية أخرى من قرى منطقة البحث تطلب المرأة التي لا تنجب مـن الحفار أن يفتح لها أحد القبـور فتطل علـى القبر من الداخـل وهي ترفع جلبابها أمام القبر ويشترط أن تكون تطهرت من الدورة الشهريـة وتجرى هذه الممارسة وتعود إلى البيت وتلتقي مع زوجها.

كذلـك تلجأ بعض السيـدات اللاتي لا ينجبن إلى استخدام (ليفه أو صابونه) اللتين استخدمتا في تغسيـل الميـت، وهما بالتالي قـد لامسا جسم الميـت في الاستحمـام وبالتـالي تنفـك الكبسـة وتنجـب، وبالتـالي يحرص الواقفون مـن أقرباء الميـت والذيـن يقومون بإعـداده بالحفـاظ على هـذه الأشياء، وبعض الناس يضعون هذه الأشياء في صنـدوق الميت معـه ويعلل البعض (من أخذ حاجة الميت يحبس الميت في قبره)، ويعلل البعض الآخر بأن يرفض أقرباء الميت هذا التصرف من قبـل الآخرين في استخـدام أشياء الميـت (ليفه صابونه) بـأن أقرباء وأهل الميت يكونون في حالة حزن فكيف يستغل حزنهـم في فرح الآخرين عن طريـق فك الكبسـة والإنجاب، لـذا يلجأ البعض مستغلين حالـة الربكة في تجهيز وإعداد الميت في أن يسـرق أحـد الواقفين (ليفـه صابونه) التي استخدمـت في تغسيـل الميـت وإعطائهـا للمرأة المكبوسـة، وقد تحـدث كثير من المشـاكل بسبب هذه الممارسة.

أو أنها تدخل في قبر ميت ويغلق عليها في هذه المقبرة اعتقـادا أن الرجفة تجعلها تحمل، أو هي تذهب إلى السلخانة وتخطي الدم، وكذلك يمكن أن تخطو على دم ذبيحة منذورة، وقد تطلب امرأة لا تنجـب من الحفـار أن يخرج لهـا طفل سقوط (سقـط) من الجبانـة وتخطو عليه ثلاث مرات تنفك الكبسـة، والاعتقاد الشائع لهؤلاء القرويين إذا خطت المرأة على طفل سقوط فإن روح الطفل ستولد مرة ثانية في الأم، وهذا الاعتقاد في تناسخ الأرواح منتشـر في المجتمـع الريفـي حيـث يأتون بطفـل سقـوط ويملحـوه ويضعوه في علبـة وتأتي المرأة التي لا تنجب وتخطو عليه ثلاث مرات.

ويحدثنـا " جيمس فريزر " عـن نفس نمط التفكير ففي (بلاسبور) في إقليم الهند الوسطى. فالطفل الجهيض أو ذلك الذي تـوفي قبل مرور اليـوم السادس على ولادتـه لا يحمل خارج البيت ليدفـن بل يوضع في وعـاء طيني (جارا) ويدفن عند مدخل البيت أو في فنائه، ويقول البعض أنهم يفعلون ذلك لكي تلد الأم طفلاً آخر، ويحدث هذا في حـي (هيسار) حيث يدفنـون الأطفال الموتى عند عتبة البيت معتقدين بذلك أن في هذا ارتداد الروح إلى الأم[22].

وفي مجتمع البحث يحتفظون بالطفل السقط بعد تمليحـه في علبة في منازلهـم لنفس السبب، وينصح العجائز هؤلاء السيدات اللاتي لا ينجبن بـأن يخطين علـى خلاص طفـل (المشيمة) كي ينجـبن وتتشابه هذه الممارسة مـع شعب الباتاك في سومطره إلى دفن خلاص وليدهم تحت البيت لاعتقادهـم أنـه يحتـوي على روح الطفـل، بينما تقـوم قبائل أخـرى في " سومطره " بحفظ ذلك الخلاص بحرص عن طريـق تمليحـه وإضافة التمـر الهندي إليه والتوسـل إلى الروح كي تدخل فيه[23].

والاعتقاد بأن خلاص الطفل يحوي جزءا من روح ذلـك الطفل شائع في أنحـاء الأرض جميعاً، وبالتـالي فـإن ممارسـة المـرأة التـي لا تنجـب، بالخطو على خلاص طفل مدلولةً بأن روح الطفل (الموجـود في الخلاص) سـوف تـدب في المرأة التي تخطيه وبالتالي سوف تنجب ومن ذلك تعمد المرأة الريفية إلى دفن خلاص الطفل تحت البيت إذا أرادت طفـلاً أخر وإذا لم تـرد المرأة إنجاب أطفـالاً، وتكون قـد اكتفت مما معهـا من أولاد، وتريـد أن تعمـل عمل خـير فإنهـا تعطي خلاص وليدهـا كـي تخطـو عليها امـرأة لا تنجـب، وقد ترفـض بالرغم مـن أنها لا تريد إنجـاب أطفال آخريـن، ويعـزى رفض إعطـاء أي امرأة خلاص وليدها (المشيمة) إلى امرأة أخرى لا تنجب، إلى

اعتقاد سائد في المجتمع الريفي بأنه إذا خطت امرأة لا تنجب على خلاص طفل فإنها تنجب والمرأة الأخرى يحدث لها (عطل) ضرر من شأنه أن يوقف لبن الرضاعة أو أنها لا تنجب مرة أخرى.

وتكون فائدة كبيرة إذا خطت المرأة التي لا تنجب على جثة ميت حديث وتفسير ذلك بأن روح الميت هائمة حول الجثة وبالتالي بتخطيها تدب روح الميت في المرأة وتنجب، لذلك يحرص أهل الميت عند تغسيله بأن يكون أقرب الأقربين والموثوق بهم هم الذين يقومون بهذه العملية ويحرسون الجثة من مثل هذه الممارسات وإن لم يتح تخطية الجثة بعد موتها مباشرة فإنها تخطي مكان الجثة أو آثارها وتعتبر آثار الميت لها نفس القوة السحرية التي تحققها التخطية على جثة الميت.

*وهناك ممارسة أخرى شبيهة بذلك وهي إذا كان هناك أحد مقتولا وحملوه على الخشبة (الحسنية) التي يحملون عليها الموتى، وتحاول المرأة التي لا تنجب أن تخطو هذه الخشبة التي حملت الشخص المقتول، فتذهب إلى مكان الخشبة وتأخذ معها رغيف خبز وقليلا من ملح وترميهم أولاً فوق الخشبة اعتقادا منها بأن هذه الخشبة يحوم حولها الجن لأن الشخص مقتول، وهي تفعل بذلك استرضاء للأشباح أو أن هذه الأشياء تحفظها منهم ثم بعد ذلك تخطو الخشبة، وتجري هذه الممارسة دون أن يراها أحد وعلى حد قول الإخباري (لو حست الناس أو شافوها، الناس تقتل بعضها).

وبالتالي تخاف بعض السيدات اللاتي لا ينجبن من هذه الممارسة إن كانت تحقق لديهن حسب اعتقادهن رغبتهن المرجوة في الإنجاب، لذا فإنهن يستعضن عن ذلك بأن يذهبن في نفس اليوم إلى القبر الذي دفن فيه الشخص المقتول ويدرن حول القبر قبل غروب الشمس، وتجرى أيضاً هذه الممارسة في جو من الكتمان خوفاً من حدوث مشاكل بين هذه السيدة وعائلة المتوفي.

* وهناك ممارسة أخرى على نفس نمط التفكير في أن روح الميت تظل هائمة حول الجسد فترة، وهي أن تذهب المرأة التي لا تنجب إلى المشرحة في المستشفيات وهو المكان الذي تحفظ فيه الجثث قبل دفنها، وقد تكون هذه الجثث أو الأجساد مقتولة أو حدثت لها حادثة وماتت وتخطوها المرأة التي لا تنجب وتتم هذه الممارسة في جو من الكتمان والسرية، وتدفع مقابل ذلك أجراً مادياً للشخص المسؤول عن المشرحة، وفي بعض الأحيان تأخذ المرأة التي لا تنجب معها قطعة خبز وقليلا من ملح وترمي حول الجثة التي في المشرحة قليلا من الخبز والملح في كل جهة من الجهات الأربع حفظاً لها من الجن والأشباح والأرواح أو استرضاء لهم، وبعد ذلك تخطو الجثة أو تدور حولها وبالتالي يحقق هدفها وهو الإنجاب حسب اعتقادهم.

كذلك تذهب المرأة إلى الجبانة وتطلب من الحفار أن يفتح لها العين (القبر) وتكون (غاسلة من الدورة) أنهت دورتها الشهرية، وأما أن تنظر في الفساقي برأسها أو ترفع جلبابها قصاد العين.

ويذكر " وليم لين" أن المصريين يداوون العقم الذي يصيب النساء بطريقة مميزة ومثيرة للاشمئزاز حيث يذكر مكانا يسمى فسحة "الرملية " الواقعة غربي قلعة القاهرة مسرحاً عاماً لإعدام المجرمين إذا كانت تنزل عقوبة الإعدام بقطع رؤوس الأشخاص المرتكبين جرائم كبيرة في العاصمة في هذه الفسحة ويقع جنوبي هذا المكان مبنى يعرف (بمغسل السلطان) حيث يتم غسل جثة كل من نفذ به حكم الإعدام، فيجعل الميت على طاولة حجرية قبل أن يوارى الثرى. وهناك حوض يجري فيه الماء الذي يبقى بداخله فيتلطخ دماً وتنبعث منه رائحة نتنة، وإلى هذا المكان تتوجه المرأة المصرية إما طلباً للشفاء من التهاب العين وإما طمعاً في ذرية صالحة وإما لتسهيل ولادتها إن جاء حملها متأخراً، فلا تنبس ببنت شفة وتمر تحت الطاولة الخشبية مقدمة

قدمها اليسرى أولاً ثم تعبرها وتكرر هذه العملية سبع مرات وأخيراً تغسل وجهها بالماء الملوث في الحوض وتعطي العجوز وزوجته الحارسين للمكان خمس أو عشر فضات[24].

وفي مكان آخر يذكر، تعتقد بعض النساء أنهن إذا مررن فوق جثة رجل نفذت به عقوبة قطع الرأس سبع مرات متتالية دون أن يتفوهن بكلمة واحدة يصبحن حاملات، وقد تتملك رغبة الحمل بعضهن فيخضلن قطعة من الصوف القطني في الدم ويستخدمنها بطريقة يستميح "وليم لين" عذر قارئة في عدم نشرها[25].

وهناك نوع من السحر التعاطفي يتضح في بعض الممارسات الموجودة في مجتمع البحث والتي لها علاقة بكبسة الميت أيضاً، وهو أن يحضروا بندقية يكون تم قتل أحد بها ويخبئونها وينادون على المرأة التي لا تنجب ويجعلونها تدخل (تكبس) على البندقية وتخطو عليها، فالبندقية أو الآلة التي استخدمت في قتل شخص ما، لها علاقة سحرية بالشخص الذي قتل بها الشخص الميت وبالتالي فإن هي (كبست) دخلت على البندقية وخطت عليها فهي بالتالي تكون قد خطت على جثة الميت وبالتالي فإن روح الميت ستدخل المرأة وبعد ذلك تنجب.

وتذكر مس بلاكمان أن هناك اعتقادا شائعا في مصر بأن الطفل الميت إذا أحكم لفه بالكفن لا تحمل أمه بعده ولذلك فإن الكفن والأشرطة التي تربطه يفك دائما قبل الدفن مباشرة ويوضع التراب في حجر الطفل. وقيل لي إن التراب يوضع في هذا الجزء لكي يظل الجثمان مستلقياً على ظهره. وقالت لي المرأة التي نقلت لي هذه المعلومة أن الجثة تتلوى عندما تبدأ في التحلل. وإذا حدث ذلك فلن تحمل الأم بطفل آخر. وإذا تم عمل كل هذه الاحتياطات وظهر بعد فترة أن الأم لا أمل لها في أن تنجب مرة أخرى. فإنها تذهب إلى قبر طفلها ومعها إحدى صديقاتها وتطلب من الرجل الذي يتولى فتح المقابر أن يفتح لها المقبرة وهنا تنزل الأم الثكلى إلى داخل المقبرة التي يرقد فيها الجثمان وتخطيه للخلف والأمام سبع مرات، اعتقادا بأن روح الطفل الميت سوف تدخل جسمها وتولد من جديد، وتعلق "بلاكمان" على هذه الممارسة ويتضح هنا الإيمان بتناسخ الأرواح[26].

وهناك ممارسات مشابهة عند البنجالا. وهي قبيلة تقيم في شمال الكونغو، ففي إحدى المرات شوهدت امرأة من تلك القبيلة تحفر حفرة في طريق عام واستمرت المرأة في الحفر إلى أن أخرجت عظام طفلها الميت التي احتضنتها بحب شديد متوسلة إليه أن يدخل جسدها ليولد من جديد. . وفي هذه الحالة نرى طقوساً مشابهة تماماً لما يحدث في مصر الحديثة ومصحوباً بنفس الاعتقاد.

وهناك ممارسة أخيرة في مجتمع البحث هو أن تخطو المرأة التي لا تنجب أو المرأة العقيم(المومياوات) ويتضح فيها فكرة تخطية الميت لنفس الأسباب التي تحدثنا عنها سابقاً.

ومن هذا نخلص أن كل هذه الممارسات المتعلقة بالموت والميت والقبور لها مدلول واحد وهو أن روح الميت التي تظل هائمة حول الميت أو في القبور تدخل إلى جسم المرأة مرة أخرى وبالتالي يحدث الإنجاب.

وهناك ممارسة لها علاقة بالموت والإنجاب حيث يأتون بخيط رفيع بقدر "مقاس المتعوقة" بالطول من ضفرها لشعرها ويقدر مقاس "خصرها" ثم يخيطونه في "كفن" ميتة ويدفن معها، فتحمل المتعوقة، ويفسر د/ محمد عبد السلام، هذه الممارسة على أنها عملية "ميلاد جديد" فالخيط بـ "طول المتعوقة وعرضها" هو بديل لها وهو يمثلها، وحين يخاط في الكفن ويدفن معها فكأنما دفنت "المتعوقة" وأن تلك التي بقيت فهي امرأة أخرى كأنما وجدت من جديد بدون "إعاقة"[27].

كل هذه الممارسات المتعلقة بالموت والمستخدمة لفك كبسة الميت أو لفك أي كبسة أخرى أنهم يستعملون أشياء معينة (الخلاص- السقط -الصابونة أو الليفة الخاصة بالميت) وكأنها

ذات صلة بالشخص "الكابس" ويمكن تفسير استعمالهم لهذه الأشياء بأنهم يعتقدون أن المكبوسة قد سلب منها شيء عن طريق الشخص الكابس ومن ثم فهي تعود وتسترده منه من خلال هذه الأشياء الخاصة به.

ولا يوجد تناقض من أن القبور هي مسكن للأرواح وهي مصدر خوف للناس وأن هذه الأرواح قد تؤذي الذي يقترب منها، والالتجاء إلى القبور طلباً للإنجاب.

فكما ذكرنا أن أقرب ما تتوهمه المصرية من الأشباح والأرواح طائفة من أرواح الموتى حرمها الناس نعيم الدنيا أو أهملوا تذويدها بمقومات الآخرة فهجرت قبورها هائمة ناقمة تصب جام غضبها على كل من تتمكن منه في سواد الليل أو في وضح النهار لذا كان هو السبب في الخوف من المقابر أما الالتجاء إلى المقابر بهدف فك الكبسة أو بهدف الحمل والإنجاب سببه أن الإنسان القديم اعتبر أسلافه شخوصاً بل نظر إليهم بوصفهم مفهوماً جماعياً دون أسماء فردية وعرفهم المصريون (بالأرواح) وهم أرواح خيرة ودعوهم كاوات(كا)

وكانت هي المسؤولة عن الخصب والقوة الجنسية والحظ الحسن ولم يكن مقرها الأرض في منازل الأحياء بل في مقابرهم.لذا التجأت إليها المرأة بهدف الحمل والإنجاب

وربما يعود الاعتقاد بعودة الروح وإحلالها في الجسد مرة أخرى إلى المصريين القدماء الذين كانوا يؤمنون بعودة الروح وإحلالها في الجسد الميت مرة أخرى والإيمان بالحياة بعد الموت لذا كان المصريون القدماء يضعون أنواعاً من الأكل مع الموتى حتى عندما تعود إليه الروح يقوم ويأكل ويشرب.

وتعد هذه الطرق الخاصة بالميت والقبور من أقوى الاعتقادات السائدة في مجتمع البحث ليست لفك كبسة (مشاهرة) الميت فحسب بل تعد من أهم الممارسات لفك أي كبسة والتي لها علاقة بعدم الإنجاب.

الأساطير:

من ضمن تعريفات الأسطورة أنها حكاية إله أو بطل خارق ، تحاول أن تفسر بمنطق الإنسان الأول بخياله – أو وهمه – ظواهر الحياة في عالم موحش ، يثير دائما السؤال من أجل المعرفة ويقترح الجواب. وهي في كل أولئك تتضمن وجدانا جماعيا تقبلها من أجله الأجيال بسهولة، وتتمثل شكلها التمثيلي بوضوح ،وكذلك ترددها بطقوسها وشعائرها قبل أن تتحول إلى الفولكلور بأحد أشكاله المعروفة[28].

وفي اعتقادي أن أولئك الباحثات عن الخصوبة في مجتمع البحث أو في أي مجتمع آخر ، يلجأن إلى الأساطير بحثا عن إجابة لسؤالهن الحياتي وهمهن المضني رغبة في الحمل والإنجاب فيفتشن عن أوزوريس وعن تموز(في عالم الموت) كما فعلت ايزيس وعشتار، فايزيس أعادت الحياة إلى أوزوريس وجعلته قادرا على أن يبعث فيها الخصوبة وتحمل وتلد له وريثه وكذلك عشتار أثناء غياب تموز وبحثها عنه في العالم السفلي، يسود الجفاف بل يكون العقم وعندما تجده يعودان معا إلى عالم الحياة وتعود الخصوبة للكائنات بل لكل الأرض.

1 - أسطورة إيزيس / أوزوريس

تقول الأسطورة : كان " أوزوريس" الملك الذي يهيمن على مصر والذي علم الناس فنون الحضارة، وكان عهده عصراً ذهبياً وقد دمر ست أخوه هذا النظام المثالي الذي شاده أوزوريس، ويروي لنا " بولوتارك " أن ست أغرى أوزوريس في أحد الأعياد أن يرقد في صندوق حتى يتأكد من مطابقته لحجمه. وما أن تمكن " ست " من أخيه، حتى أمر أعوانه بإلقاء الصندوق في النيل وتقول نصوص الأهرام أن " أوزوريس" لقي حتفه في مكان يعرف باسم تدنب (أي المطروح) فـ " أوزوريس" قد قتل وقذفت جثته في البحر

حيثما أدى المصريون الطقوس الخاصة به وربما كانت رواية " بلوتارك " صدى قصة قديمة تدعي أن "أوزوريس" لم يقتل بل غرق، وهي قصة موغلة في القدم حيث وردت فيما يسمى باللاهوت المنفي الذي يعد أقدم وثيقة تتحدث عن عبادة " أوزوريس " في منفى، ويمكن مقارنته بمصير تموز، المقابل العراقي للإله " أوزوريس "، الذي قيل عنه أحياناً أنه غرق في النهر[29].

وقصت " إيزيس" جدائل شعرها، وهامت على الشواطئ تسأل عن الصندوق وتتبعه إلى شواطئ لبنان، حيث علق الصندوق بجذور شجرة أرز سرعان ما كبرت وغطت الصندوق عن عيون الناظرين وقبل سفرها إلى لبنان، عرجت على مستنقعات الدلتا، لتضع وليدها من أوزوريس[30].

وفي هذه القصة نجد ولادة حور كما في متون الأهرام : وذلك أن " إيزيس" ألقت بنفسها على جسم " أوزوريس" الميت في صورة رخمه، وحملت منه بأعجوبة ومن ثم وضعت ابنها حور[31].

وعلى الرغم من التباين القائم بين تفاصيل الأسطورة فإنها تجمع على أن "ست" قد مزق جسد أخيه وبعثره وتزعم مصادر أخرى أنه قذف بأشلائه في النيل وتتفق الروايات على أن "إيزيس" هي التي بحثت عن زوجها مثلما فعلت عشتار العراقية التي بحثت عن حبيبها تموز الذي انتزع من أحضانها وألقي به سجيناً في العالم السفلي، وبدأت الزوجة الوفية مرحلة البحث عن أشلاء زوجها، مستعينة بقارب صنعته من أوراق البردي، وكلما عثرت على قطعة دفنتها، وبعد أن تم دفن الجثة كاملة نزل " أوزوريس" إلى العالم السفلي، واستعاد شكله الأصلي، وصعد إلى العالم العلوي ولقي ابنه واطمأن على وفاء ابنه لذكرى أبيه الذي انتقم لأبيه في معركة مع " ست".

2 - أسطورة تموز / عشتار

في الآداب الدينية التي خلفتها حضارة بابل، يظهر ثنائي تموز / عشتار، كزوجين أو محبين، وعشتار هي الآلهة الأم، تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة ويستنتج من المراسيم المتقطعة والغامضة، اعتقاد الناس في موت تموز كل سنة، متنقلاً من أرض المسرات إلى العالم المظلم تحت الأرض، إن قرينته الإلهية ترحل كل سنة إلى البلاد التي لا عودة منها، بحثاً عن تموز، وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور، فينسى الإنسان والحيوان تكثر جنسه وتكون الحياة مهددة بالفناء، لأن العلاقات الجنسية مبنية على حضور الإله، ولذا فإن الإله العظيم (إيا) يبعث رسولاً كي ينقذها غير أن آلهة الجحيم تسمح مكرهة بأن تضخ عشتار بماء الحياة فتعود إلى الأرض ربما مع حبيبها تموز، وبعودتها تنتعش الطبيعة من جديد، وكان الناس يندبون إلههم في كل عام، مع موسيقى الناي والمزمار صيفاً في شهر تموز الذي سمي باسم الإله وهذا يعني أن هذا الإله واحد من آلهة الخصب [32].

ففي هاتين الأسطورتين تبرز قوة البعث ونفخ الحياة في الموتى ذلك أن " إيزيس " الوفية حلقت على هيئة طائر، واقتربت من سيدها المتوفى، ثم احتضنته، وأسدلت عليه فيئاً بريشها، ونسيماً بجناحيها، فبعثت الحياة في قلبه الساكن. حتى استطاع أن يضع فيها نطفته، ومن النطفة كان ابنها حور[33].

وإيزيس الوالهة في بحثها الدائب وراء جثمان زوجها في الدلتا حول مجاري النيل وفي لبنان، وفي المستنقعات، والأهوال التي لاقتها في رحلة البحث، تتلاقى مع عشتا روت أو أفروديت في تضحياتها لاستنقاذ تموز وأدونيس، الأسطورة المصرية رمز البعث، فعودة أوزوريس للحياة تتجسد في قوة الإخصاب عنده.

وفي أقدم المصادر التاريخية التي عرفت للآن، أن أوزوريس والمياه وخاصة الفيضان والتربة والنبات كانت جميعاً نفساً واحدة.

وهذا اتحاد يجعل من أوزوريس رباً للخصب والازدهار ونضرة الطبيعة كما هو الحال في تموز

أو أدونيس .

في الأساطير التي عرضناها لعبت فكرة الموت والعودة منه دوراً هاماً، فالطبيعة تموت وتنبعث بشكل متكرر، ولم يكن مقدم الفيضان الجديد مجرد تغير فصلي، بل كان يعني نهاية الخوف والفزع وميلاد الحياة من جديد في قلوب البشر، ولم يكن أوزوريس الفيضان نفسه، بل كان قوة الحياة الكامنة في النباتات وطاقة التناسل في الحيوانات والبشر التي يثريها مقدم حياة الفيضان.

ويطرح أحد نصوص التوابيت تفسيراً لذلك

" يظهر أوزوريس عندما يفيض الماء"

حينما تنساب المياه على الأرض تجعل البذور تنبت في التربة وهو ما يعد بعثاً لروح أوزوريس[34].

(ولما كان أوزوريس إلهاً من آلهة الخصوبة مثل ديونيوس وتموز)

لم تستطع ايزيس أن تعيد محبوبها إلى الحياة تماماً، لكنها أعادت له من الحياة ما جعله قادراً على أن يضاجعها لتحمل منه ولداً، هو حورس، وكما تقول الأنشودة " أزالت الفتور عن الجسد الهامد، وأخذت بذرته في جسدها وهكذا منحته وريثاً، أرضعته سراً في مكان مجهول"[35].

أن يصبح قوى البعث التي تتمثل في العالم الجديد هكذا لم يولد أوزوريس من جديد في صورته القديمة، بل باعتباره قوة النماء والتناسل في النبات والحيوان التي تحل مع مقدم عصر جديد[36].

(لم تكن المياه صورة أوزوريس الوحيدة، إذ رآه المصري في الحيوية الجنسية لدى الذكور وخصوبة الإناث)[37].

وفكرة الموت هي التي ألهبت خيال الإنسان، وأثارت أفكاره، ولذا كانت دورة الحياة والموت والبعث هي الفكرة المركزية.

فلماذا إذاً تذهب أولئك السيدات اللاتي لا ينجبن إلى القبور، إلى عالم الموتى بهدف الخصوبة، فهن يفعلن كما فعلت إيزيس وعشتار من قبل، فإيزيس هي التي جمعت أشلاء زوجها المتوفى، ودفنت الجثة كاملة، (وحلقت على هيئة طائر واقتربت من سيدها المتوفى، ثم احتضنته وأسدلت عليه فيئاً بريشها، ونسيماً بجناحيها، فبعثت الحياة في قلبه الساكن، حتى استطاع أن يضع فيها نطفته، ومن النطفة كان ابنها حور).

وعشتار التي نزلت إلى عالم الأموات بحثاً عن حبيبها تموز وهكذا تتلاقى إيزيس في بحثها عن أوزوريس مع عشتار أو أفروديت في تضحياتها لاستعادة تموز وأدونيس. فأوزوريس وتموز هما رمزان للبعث، فعودة أوزوريس للحياة تتجسد في قوة الإخصاب عنده.

وهذا يفسر لنا التجاء السيدات الباحثات عن الخصوبة والإنجاب إلى مفردات الموت فهن يبحثن عن أوزوريس وتموز آلهة الخصوبة، يبحثن عن الخصوبة في عالم الأموات، وهذه الصورة مشابهة تماما لما يحدث الآن في طقوس الخصوبة، بل تكاد تكون الصورة نفسها، فهن يذهبن إلى القبور، ويخطين الميت، ويخطين الخشبة التي يحملون عليها الميت ويستخدمن أشياء الميت ويخطين عليها، فهن يمارسن كل مفردات الموت، وكما فعلت ايزيس حلقت فوق زوجها المتوفى أو هي نامت فوقه كي تعيد له الحياة مرة أخرى، فيبعث فيها الخصوبة من جديد ويجعلها قادرة على الحمل والإنجاب، هكذا يبحثن عن اوزيريس المتوفى(الميت –الموت) كي يبعث فيهن الخصوبة، وما يؤكد ذلك فهن مازلن يخطين المومياوات ويدرن حول أو يحتضن آلهة الخصوبة وما هذه الممارسات المتعلقة بالموت إلا بقايا أساطير كانت ديانات في عصور سالفة وعاشت قروناً بين الناس، وقد تبنى العادة على معتقد قديم وقد ينسى المعتقد وتبقى العادة.

الهوامش

1 - فوزية دياب - القيم والعادات الاجتماعية ___ مكتبة الأسرة 2003 صـ 300.

2 - فوزية دياب - مرجع سابق - صـ 310.

3 - د.محمد فياض ، د.سمير اديب___الامومة والطفولة فى مصر القديمة___دار البستانى للنشر والتوزيع 2001 ص72

4 - د.محمد فياض ، د.سمير اديب - مرجع سابق - ص73

5 - د.محمد فياض ، د.سمير اديب - مرجع سابق - ص78

6 - د.محمد فياض ، د.سمير اديب - مرجع سابق - ص79

7 - د.محمد فياض ، د.سمير اديب - مرجع سابق - ص151

8 - نجيب إسكندر إبراهيم، رشدي فام منصور التفكير الخرافي بحث تجريبي مكتبة الأنجلو المصرية 1962 - صـ 138.

9 - فوزية دياب - مرجع سابق - صـ 130.

10 - د/ محمد عبد السلام إبراهيم الإنجاب والمأثورات الشعبية - عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية 1996 - ص35.

11 - قرية الصوامعة شرق - محافظة سوهاج –صعيد مصر

12 - منى حامد الفرنواني بعض ملامح التغير الاجتماعي والثقافي في الريف المصري كما تعكسه عادات دورة الحياة رسالة غير منشورة للحصول على درجة الدكتوراه، إشراف د/ علياء شكري، 1989صـ178.

13 - منى حامد الفرنواني ___مرجع سابق___ ص5

14 - ملائكة النيل بعض العادات والمعتقدات عند النوبيين إعداد وترجمة فؤاد محمد عكود، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات شعبية، يوليو 2004، صـ 132.

15 - د/ علياء شكري مدخل إلى الفولكلور الفرنسي المعاصر دراسات لأراء وأعمال " فان جنب " صـ 296.

16 - جون كنيدي شعائر الختان والبتر في النوبة، ت : د/ أحمد سوكارنو - مجلة الفنون الشعبية صـ 126

17 - د/ محمد عبد السلام ___ مرجع سابق ___ صـ 102

18 - جون كنيدي شعائر الختان والبتر في النوبة، ت : د/ أحمد سوكارنو صـ 164.

19 - فوزية دياب، مرجع سابق. صـ 321

20 - فوزية دياب، مرجع سابق- ص306.

21 - رندل كلارك الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ت: أحمد صليحه-الهيئةالمصرية العامة للكتاب 1999 -صـ 118.

22 - جيمس فريزر- الغصن الذهبى-جـ 2 – الهيئة العامة لقصور الثقافة-1998- صـ 388 .

23 - محمد الجوهري. الفولكلور جـ 2 صـ 565.

24 - وليم لين -عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم- مكتبة مدبولى 1999 -صـ 264

25 - وليم لين – مرجع سابق صـ265 .

26 - بلاكمان – مرجع سابق- صـ 90.

27 - د/ محمد عبد السلام ___ مرجع سابق ص38

28 - د / احمد كمال زكى –الاساطير – ذاكرة الكتابة الهيئة العامة لقصور االثقافة 2000

29 - رندل كلارك الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ت: أحمد صليحه صـ 103

30 - د/ مختار علي أبوغالي - الاسطورة المحورية فى الشعر العربى المعاصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ 60.

31 - د/ سليم حسن تاريخ الحضارة المصرية العصر الفرعوني مج1 جـ 214

32 - د/ مختار علي أبو غالي، مرجع سابق صـ 57.

33 - د/ مختار علي أبو غالي، مرجع سابق صـ 61.

34 - د/ مختار علي أبو غالي، مرجع سابق صـ 61.

35 - رندل كلارك –مرجع سابق - صـ 109.

36 - رندل كلارك –مرجع سابق صـ 111.

37 - رندل كلارك –مرجع سابق صـ 130.

العرس التقليدي في المغرب «التبلاج» أقدم عمليات «تسمين» الأنثى في الصحراء

أحمد علوة
كاتب من المغرب

في المغرب تتعدد العـادات والتقاليد التي تميز كل منطقة على حده لتلتقي في الكثير من المشترك الذي يعكس امتزاجا عجائبيا بين القبائل العربية والأمازيغية من جهة وبين القبائل الصحراوية والعربية الأمازيغية من جهة أخرى.

وقد توارثت كل منطقة من المناطق هذه العادات وتناقلتها بما في ذلك طريقة المأكل والملبس والمشرب وطريقـة العيش وحافظت علـى تداولها كدليل على هويتهـا رغم أنهـا تحمل الكثيـر من ملامـح الغرابة والطرافة أحيانا.

من بين المناطق المغربية الحافلة بالعادات القديمة نجد مدينة «شفشاون» بقبائلها المترامية في أحضان جبال الأطلس الكبير في المنطقة الشمالية والتي حافظ سكانها ذوو الأصول الأمازيغية على العديد من طقوس السلف وعلى رأسها طقوس الزواج أو حفل الزفاف.. هذا الحفل الذي يعد شأنا جماعيا دأبت قبائل هذه المناطق على المساهمة في إحيائه بشكل جماعي من خلال تقسيم الأدوار بشكل منظم بين النساء والرجال وفي تناغم عجائبي لا يخلو أيضا من نفحات دينية لاعتبارات عديدة أهمها أن مدينة «شفشاون» كانت وما تزال المنطقة الأكثر إشعاعا على المستوى الديني بالنظر لمساجدها الشهيرة وزواياها العامرة ومدارسها الدينية العتيقة ومواسمها الدينية التي تخلد في تواريخ بعينها لقرون والتي صبغت المنطقة وسكانها بصبغة دينية امتزج فيها ما هو أمازيغي بما هو عربي ولينعكس على الكثير من عادات وتقاليد وطقوس هذه المنطقة.

موكب الخطبة

والد العريس بمعية النساء يتقدمهم إمام المسجد ذاك هو موكب الخطبة الذي يتوجه صوب بيت والد العروس لطلب يدها وهي الخطوة الأولى التي يتم فيها بعد موافقة العروس ووالدها مناقشة تفاصيل الزفاف بحضور جميع موكب الخطبة انطلاقا من المهر الذي يكون دوما عبارة عن مال وحلي الى موعد حفل الزواج ومكانه ولتأتي بعد ذلك مرحلة الحسم التي يتم فيها الدعاء للعروسين من قبل الإمام وقراءة سورة الفاتحة جماعيا كدليل على نجاح مهمة موكب الخطبة.

هدية الخطبة تؤجل دائما لما بعد موافقة أهل العروس وتعد هذه الخطوة إحدى خصوصيات منطقة «شفشاون» حيث يتم الإعداد للهدية بشكل احتفالي وطقوس لا توجد إلا في هذا المكان ابتداء من طقس توسط والدة العريس لموكب الهدية حيث تحمل فوق رأسها طبقا يضم ملابس تقليدية وبعض الحلي الفضية المتواضعة إلى جانب أوراق الحناء.. تستقبل والدة الخطيبة الموكب رفقة مجموعة من قريباتها وينسجم الجميع في الغناء والرقص ثم تتوجه النساء رفقة الهدايا نحو الفناء الذي يتوسط بيت العروس لتوضع الهدايا فوق زربية حمراء تتحلق حولها مجموعة أحواش المحلية التي تلهب الفضاء بإيقاعاتها الأمازيغية مستحضرة في غنائها دائما وفي مثل هذه المناسبات موضوع الزواج وفرحة العرس والتغني بجمال العروس وأخلاق وعلو شأن العريس.

العجين المخمر هدية لبيت العروس

فرحة الخطبة تستمر إلى اليوم الثاني أيضا وتبتدئ باكرا حيث يتوجه نساء بمواصفات خاصة (نساء تزوجن لمرة واحدة من رجل تنطبق عليه أيضا نفس الصفة) يتوجهن إلى النهر القريب من القبيلة لغسل القمح في طقس غنائي راقص ليتوجب عليهن فيما بعد طحن القمح في الرحى التقليدية ليحصلن على الدقيق هذا الأخير سيعجن فيما بعد ببيت العريس لإعداد ما يطلق عليه ب «تخميرت».

«التخميرت» هو عجين يدل على النماء وعن تحالف الأسرتين وقد دأبت القبائل هنا على الاعتقاد أن العجين بما يتضمنه من قمح وماء يحمل كل معاني الحياة والعيش ومن ثم حافظ كل أهل هذه المناطق على هذه العادة بمن فيهم حتى من هاجروا إلى المدن القريبة أو البعيدة.. وهي هدية رمزية ينتظرها أهل العروس بفارغ الصبر حيث تصلهم هذه الهدية بعد أن تكون قد اختمرت ببيت العريس يتوسطها خاتم من الفضة وموضوعة على طبق زينت جنباته بالصوف والبيض وليتم الاحتفاظ بالطبق إلى يوم العرس.

الحناء والحرمل لطرد السحر

طقس الحناء افتتاح يوم العرس البهيج حيث

صور الجلابة 1

يتناوب النساء على وضع الحناء بيد العروس هذه الأخيرة تتوسطهن في فناء البيت ووجهها مغطى بمنديل أبيض تستقبل هدايا الحاضرات بطريقة فيها الكثير من الإشارات حيث يتم تمرير الهدايا المقدمة فوق رأس العروس بشكل دائري عدة مرات لتتكفل والدة العروس فيما بعد بنثر حفنات من الحنة و الحرمل في المكان طردا للعين وتخوفا من السحر ولتنسحب العروس بعد ذلك من المكان لتتوارى داخل غرفتها إيذانا بانطلاق الرقص والغناء .

بعد أن يشارف الحفل على الانتهاء تعود العروس إلى الفناء الذي يضم الفرق الموسيقية لتجلس من جديد وهي تغطي كل جسدها برداء أبيض أو أخضر تتحلق حولها مجموعة من النساء الواقفات على شكل حائط لحجبها عن العين بالشكل الذي تحرص الواقفات على حجبها جيدا بالرداء حتى لا تصل لها عين أحد من الحاضرين.

عروس على طبق من ذهب

على الطبق الذهبي المزخرف تحمل العروس ليلة عرسها على رأسها تاج الأسرة أو مغطى بمنديل أخضر ويزين صدرها بحلي كثيرة لتجلس بعد أن يتم الدوران بها وسط النساء استعداد للرحيل وهو الرحيل الذي يتم إما عبر الفرس أو على الطبق الذهبي حسب بعد أو قرب المسافة إلى بيت العريس مرفوقة بموكب المكون من أهلها وجيرانها ومجموعة أحواش الغنائية وخلال سير الموكب يعترضه أحد الرجال محاولا إعاقة وصوله مما يدفع الحاضرين إلى ترضيته ببعض الهدايا حتى يفسح لهم المجال، ويعد الطقس إحياء للممارسات القديمة حيث كان قطاع الطرق يحاصرون المواكب فيعمل المرافقون على حماية العروس، أو يقومون بتأمين الطريق مسبقا من خلال ترضية زعماء قطاع الطرق.

بعد وصول العروس تستقبلها والدة العريس بالتمر و الحليب بينما يعمل العريس على استقبال الموكب بطريقته الخاصة وذلك من خلال نثر حبات التمر واللوز والجوز فوق رؤوس الضيوف فيما يتم إدخال العروس إلى غرفتها بعد أن تقوم بإزالة تاج الأسرة حتى يتم إعادته إلى بيت والدها .

«التبلاج» أقدم عمليات «تسمين» الأنثى في الصحراء

والبدانة عند أهل الصحراء رمز للجمال ولهدوء واتزان المرأة

السمنة في العرف الصحراوي عند القبائل المتاخمة للساقية الحمراء في الصحراء المغربية هي دليل المظهر الاجتماعي العالي ودلالة على رغد العيش ووفرة الأكل ..ومن ثم كانت وما تزال مقاييس الجمال عند المرأة بالمقياس الصحراوي هي بدانة جسمها التي تعكس أيضا رصانتها وانضباطها وهي مواصفات تجتهد نساء هذه المجتمعات لتوفيرها ولو تطلب الأمر الشيء الكثير .

المرأة «الرشيقة» ليست هي المرأة المطلوبة في هذا المجتمع الصحراوي الذي ورث مقاييس الأجداد في الجمال ، فالجمال الصحراوي لا تخطئه العين (امرأة سمينة مليحة تسد عين الشمس) وكلما كانت أسمن كلما ازدادت فتنة وجمالا وزادت مكانتها في قلب الرجل .

وكل أشعار وأزجال وأغاني أهل الصحراء عن النساء كانت و لاتزال مقرونة بالبدانة بدانة المرأة التي تؤهلها للقيام بوظيفة الأمومة والخصوبة ، وطالما شبّهوا الردفين بكثيب الرمل وبالموج وتغنوا بضخامتها وهو ولع ساحر جعل النساء أيضا مهووسات بالحصول على جسم بدين وإن كان بطرق غير صحية في أحيان كثيرة تشكل خطرا حقيقيا .

التبلاج

«التبلاج» هو تقليد صحراوي يتمثل في عملية تسمين المرأة من خلال نظام غذائي خاص تخضع له الفتاة مباشرة بعد بلوغها وبروز أنوثتها قصد تجميلها وتسمينها أساسا للبروز في المجتمع وهو تقليد لا يقتصر على اكتناز اللحم فقط بل يتعداه إلى الاعتناء بالبشرة من خلال تعريضها لبخار مجموعة من الأعشاب التي تصقل الوجه والوجنة والاعتناء بالفم والأسنان الناصعة البياض

عدم الجلوس طويلا من شروط <تبلاج> الفتاة ، فعدم الجلوس الطويل يحميها من أن تصبح فطحاء والجلوس على المرافق (مرفق الذراع) ممنوع لأنه يجعل مرافقها سوداء وتلك أكبر العيوب أما الساق فيجب أن تصقل حتى تصير في بياض وشكل قالب السكر لأن الساق السمين غالبا ما يكون مؤشرا لشكل الجسم وامتلائه

ولا تستقيم عملية « التبلاج» إلا خلال فصل الربيع حيث تكون الألبان واللحوم متوفرة ليتم نحر بعير من صغار الإبل سنا لأن لحمها يكون طريا ويجفف اللحم تحت الشمس «قديد» ليطهى على نار هادئة في شحم الأمعاء ولتأكل منه الفتاة قدر الإمكان وهي الفترة المهمة في العملية حيث يتزامن الأكل مع ضرب مناطق محددة من جسم الفتاة بسوط رقيق كي تكتنز اللحم وتسمى تلك الفتحات التي يتركها أثر السوط ب «لبطط» ويجب أن يتم كل ذلك في البادية حيث تتوفر ألبان الماعز بكميات كبيرة وهي من المواد المهمة في العملية التي يشترط في نجاحها خلود الفتاة إلى الراحة وتجنب كل مجهود فكري أو بدني .

رواية أخرى

البدانة عند النساء في القبائل الصحراوية إرث فيه الكثير من الحكمة فالسمنة فضلا عن كونها مقياسا للجمال فهي رمز للرصانة والانضباط ،وعندما يتحدث الباحث في عادات وتقاليد القبائل الجنوبية بوشعيب البصير عن أصل ذلك فهو يستحضر أن دافع السمنة قديما يكمن في أن النساء السمينات تحميهن سمنتهن من الاختطافات التي كن يتعرضن لها في زمن صراع وغارات القبائل على بعضهم البعض إذ يصعب اختطاف وحمل امرأة سمينة في حين يسهل حمل أكثر من إمرأة نحيفة

والمتخيل الشعبي الصحراوي يقول الباحث

بوشعيب البصير يعتبر السمنة نوعا من الحد من العين والحسد في فترات الحمل اعتبارا لأن بدانة أجساد النساء تساعدهن على إخفاء بطونهن المنتفخة وبالتالي درء لكل الأخطار التي تنجم عن أعين الحاسدين .

فوائد وفوائد

«راضية شـ» إحدى المشرفات على عملية "التبلاج" والتي سهرت على المئات من عمليات تسمين فتيات،،، سعيدة بعملها وتعتبر أن في ذلك أجرا كبيرا عند الله لأن المرأة السمينة شرف وافتخار لعائلتها ولزوجها ، فجسد المرأة البدينة حسب "راضية" يساعدها على تجنب الإحساس بالبرد لأن السمنة تعين على توفير الحرارة المناسبة للجسم والحفاظ كذلك على تلك الحرارة تجنبا لبعض الأمراض التي تنجم عن البرودة كآلام المفاصل وآلام الصدر وهي مزايا تنفع حتى الزوج أيضا ....تقول المشرفة على عمليات "التبلاج»

الاتزان والهدوء صفات يشهد بها الجميع في المجتمعات الصحراوية للنساء الأكثر بدانة حسب «راضية شـ» فنمط حياتهن يتغير حيث تتغير مثلا طريقة جلوسهن أثناء السمر وتبادل الحديث لتأخذ شكلا مغايرا لما هو مألوف لدى الناس العامة إذ أن النساء لا يجلسن على مؤخراتهن اعتقادا منهن أن الجلوس على المؤخرة يحول دون نموها وكبرها فيتخذن من الجلوس على جنوبهن سبيلا لكل جلوس متخذات من الوسادة مسندا في هذه الوضعية خاصة وأن الزي الصحراوي الفضفاض الواسع يساعد كل وضعيات جلوس النساء تختم السيدة المشرفة على عملية «التبلاج».

ما كل مرة تسلم الجرة

الخطورة تبقى قائمة دائما في كل بحث عن المستحيل ، والتبلاج الذي كان طبيعيا بمواد من الطبيعة أصبح اليوم بمواد كيماوية لها مضاعفات خطيرة جدا على جسم وصحة المرأة خاصة عندما نعلم أن عملية « التبلاج « التي كانت شأنا عائليا داخليا صارت مهنة احترفتها العديد من النساء وصارت مشاعة للجميع وقد تغيرت المواد المستعملة في التسمين من مواد طبيعية وصحية إلى أدوية كيماوية اكتسحت السوق وأقبلت عليها النساء بشكل جنوني ما شجع بعض الشركات الجشعة على استيراد كميات كبيرة من تلك الأدوية السريعة المفعول وذات التبعات غير المحسوبة .

فالطلب على هذه الأدوية تضاعف إلى مستوى يستدعي تدخل الدولة لحماية النساء يقول أحمد بابا ولد بيه الناشط في جمعية حماية المستهلك فرع مدينة العيون فالمستحضرات التي تباع علانية تصرف دون إذن من طبيب وهي جميعها تحتوي على هرمون « «الاستيرويد « الذي يسبب الكثير من الأمراض وهي أمراض ترتبط بالضرورة بالسمنة كالسكري وارتفاع الضغط الدموي وصعوبات في التنفس ناهيك عن الوفيات التي نتجت جراء تعاطي بعض الوصفات التي تستقدم من دول أوروبية وهي في الأصل لتغذية وتسمين البهائم ..وفي ذلك ما يعكس المثل المغربي العميق الذي يقول « اللي ابغا العسل يصبر لقريص النحل» أي (من يريد العسل عليه أن يصبر للدغ النحل.)

«الملحفة»
لباس نساء الصحراء

إذا كانت «الدراعة» كلباس ارتبط دائما بالرجل الصحراوي فان «الملحفة» الزي النسائي الغني بالألوان ارتبط أكثر بالمرأة الصحراوية إلى أن صار علامة مميزة للنساء في الصحراء ليتجاوز كونه لباسا أو غطاء (لحافا) إلى رمز للهوية والانتماء للمكان والزمان .

«الملحفة» في الأصل عبارة عن ثوب يختلف

صور نساء الصحراء

طولـه مـن امـرأة إلى أخـرى حسب الطـول ولا يتجـاوز في الغالـب الأربعة أمتـار بعرض ينقص عـن المـتر الواحد بقليـل ، وهو ثـوب يغطي كامل جسم المرأة من القدمين حتى الرأس بفنية عالية ومتقنـة تتقنها في العـادة كل النساء اللواتي بلغن سن الرشد ، ولعل الفنية الأكثر بروزا في «الملحفة» هو ذلك التناسق الزاهي بـين الألوان والتي تبدو كلوحـة تشكيليـة أو معارض فنيـة متحركة وسط مباني المدن الجنوبية في المغرب الداكنة أصلا

الألـوان في ثقافـة الصحـراء تعنـي الكثـير وتشكل عنصرا رئيسيـا في جملة من الاختيارات والسلوكيـات في مجتمـع ينبنـي أساسـا علـى المحافظـة علـى ما توارثتـه من أعـراف وتقاليد وعـادات عن السلف ، وبالقدر الـذي تتفاعل فيه الألـوان مـع المناسبـات فإنها أيضـا بمثابة رمز للوضـع الاجتماعـي والانتمـاء الطبقـي والسـن والقبيلة

فالبنـات غير المتزوجـات يلبسـن في الغالب ألوانـا معينة تكـون فاتحة وزاهيـة في حين تتفنن السيـدات المتزوجات في ألـوان «ملاحيفهن» حد الفتنـة «فالمـرأة المتزوجـة لا حرج عليهـا « حيث يعمـدن إلى اختيـار «ملاحيـف» بألـوان كثـيرة مشرقـة يشترك فيهـا الأحمر القـاني بالأخضر والأزرق والبرتقـالي فيمـا يشبـه مهرجانـا مـن الألوان في شـكل لوحة تشكيلية جميلة تمشي على قدميها ..أمـا اللون الأسود الـذي عادة ما يشير إلى المكانـة الرفيعة في المجتمـع فالنساء اللواتي يرتدين «ملاحف» سـوداء هن في الغالب سيدات للقبيلة أو زوجات أو أمهات لأسياد القبيلة ولذلك كان ولا يزال سعر الملحفـة السوداء الأغلى سعرا والأفضل ثوبا .

أنوثة الصحراء

زائـر مـدن الصحـراء في الجنـوب المغربي (العيون،الداخلة ، سمارة ،الكويرة....) لابد وأن يثـيره لباس المرأة في هـذه المجتمعات التي كانت فيهـا المـرأة سباقة لنيـل كامل حقوقهـا بما فيه الحـق في العمـل وهي الحقوق التـي لم تجعل من أنوثة المرأة الصحراوية أمرا ثانويا بل بقي الأمر أحـد ثوابت المرأة في مجتمـع يحترم ويقدر المرأة كثيرا

فالكثير من النساء يعتـبرن «الملحفة» كلباس

هـو ميزة أنوثـة المرأة في الصحـراء وحجتهن في ذلـك أن الملحفة صارت اللباس المفضل لكثير من نسـاء الداخل (المدن المغربية الداخلية) اللواتي صـرن بدورهـن يقبلن علـى لباس «الملحفة» في مناسبـات عدة وساهمن بشكل أو بآخر في ارتفاع سعر هـذا اللباس خاصة حين نعلم أن القبائل في الصحراء لا تزال تعتـبر «الملحفة» إحدى الهدايا المهمة والأساسية المهداة للعروس في حفل زواجها شرط أن تكون من الأثواب الممتازة ويفوق عددها العشـر «ملحفـات» ولعـل الصورة الأكـثر تعبيرا والتي تجسـد مدى ارتباط النسـاء في الصحراء بهذا اللباس هو ما قالتـه الفنانة المطربة سعيدة شرف الفنانة التي اشتهرت بلباسها الصحراوي حين عـبرت عن تشبثهـا بلباسها قائلـة (عندما أنزع الملحفة أشعر وكأنني أسير عارية)

الجلابة المغربية لباس لكل الأجيال

الزائـر للمغـرب لابد أن يثـيره ذاك اللباس الفضفاض الواسـع والطويل الذي يغطي الجسم باستثنـاء الرأس ، ولابـد مـن أن يلحـظ تشبث المغاربـة نسـاء ورجـالا بهـذا اللباس التقليدي الأصيل المسمـى «الجلابة » (الجلبـاب) وبرغم طفرة الموضة الحديثة المنتشرة في المملكة .

« الجلابـة سترة في الصيـف والشتاء»، هذه العبارة التـي يرددها المغاربة تعكـس أهمية هذا اللباس عندهم حيث لا تكاد تخلو خزانة ملابس نسائيـة أو رجاليـة في المغـرب مـن « الجلابـة » اللباس التقليدي المحتشـم والفضفاض بالأكمام الطويلـة والغطـاء المتصل مع فتحـة الرأس أو ما يسمـى « بالقب» وهـو بمثابة الرأس من الجسد والـذي يشكل أحـد العناصـر الأساسيـة المكونة للجلبـاب لأنـه بدون «قـب» فان الجلابـة تتحول فقـط لقميص عـادي وفي ذلـك ما يعطـي لهذا اللباس المغربي الفرادة والاختلاف عن الجلباب المصري أو «العباية» الخليجية

فخامة نسائية ورجالية

ظاهريا وبرغم بعض مظاهر الزينة والألوان فإنـه يبـدو أن الجلابـة النسائيـة والرجاليـة تتشابهـان ، لكن أحد أهم عناصر الاختلاف بين الاثنـين هو طبيعة الخياطـين ، فخياط «الجلابة » النسائيـة لابـد أن تتوفـر فيه المهـارة والبراعة الفنيـة كمـا يشـترط فيـه التخصـص اعتبـارا لطبيعة العناصر التي تستعمل في خياطة وفصالة « الجلابية » النسائية حيث يتطلب الأمر التطريز بعـدة خيـوط منهـا أحيانـا الذهبيـة أو الفضية أو همـا معا وعلـى أقمشة فاخرة بألـوان نسائية فاتحـة وتتلاءم مع كل فصـول السنة حيث تتوفر أغلب النسـاء في المغرب على أكـثر من «جلابة» بألـوان وأشكال مختلفـة تتناسب مع كل الفصول وجميعهـا تتشابه في عنصـر الاحتشام الذي يعد أحـد العناصـر الأساسية في خياطـة « الجلابة» مـع استثناءات قليلة حيث تعمد بعض النساء إلى فصالة « جلابية » بذوقهن الخاص وبما يتماشي وبعض صيحـات الموضة كالمزاوجـة بين الجلابة وسروال الجينـز أو تفضيل «الجلابة » القصيرة مـن الأسفـل في إشـارة لإبداعـات المصممـين المغاربـة والذيـن تعاملـوا وعلـى مـر السنين مع هذا اللباس بنوع مـن التقدير حيث حافظوا على شكلـه وتصماميـة رغم بعض أشـكال التجديد التـي أنجزت من داخله وليظـل باستمرار لباس الفخامة والوقار للنساء والرجال على حد سواء .

مآرب كثيرة

الجلابـة والبلغـة (خف تقليـدي)والجبدور (لباس رجالي داخلي يلبس تحت الجلابة) مع الطربوش الأحمـر أي (القبعة) ذاك هو اللباس الذي ارتبط بالمغاربة في الصور التي تروج للملكة سياحيا وقد ارتبـط بهم هذا اللباس منذ النزوح الأندلسي وأصبح علامة مميزة للمغربي المتشبث بالأصالـة والتقاليـد ولا يـزال يلقى هـذا الشكل مـن اللباس الإقبـال الكبير عند جميـع الأعمار والشرائـح الاجتماعيـة في المملكـة مـن شمالها

صورة زفاف شفشاون

حتى جنوبها ويبدو ذلك جليا في الأعياد الدينية والوطنية وفي صلاة الجمعة وعند المناسبات خاصة في الأفراح حيث يفضل العديد من الرجال هذا اللباس التقليدي ويتنافس في ذلك الصغار والكبار والشباب .

ومثل الجلابة النسائية لا تخلو جلابة الرجال من تفنن في التصميم والصنعة حيث يتخصص خياطون بعينهم في عدة أسواق عريقة تقليدية في خياطة الجلابة المغربية الرجالية ومن أشهر هذه الأسواق سوق مدينة أزمور ومدينة فاس ومدينة مراكش ومدينة الحاجب ...وهي أسواق اشتهرت بخياطة « الجلابة» الفاخرة التي يشترط فيها الثوب الفاخر أو الصوف الممتاز والحرير والتي تخاط بتقنية لايعرفها إلا هؤلاء الخياطون المغاربة الذين توارثوا هذه الحرفة عن أبائهم وأجدادهم وحيث تستعمل الكثير من التقنيات القديمة والتي تتطلب خبرة كبيرة بعلم الحساب وفك شفرة تداخل الخيوط والتنسيق بين الألوان والتزويقات والمزاوجة بين الأشكال والأنماط والسطور والتلوينات في نمط حر في بديع لايخلو من إبداع ساحر .

أهل الحرفة

وإن كان أهل هذه الحرفة من « معلميات ومعلمية « يعتبرون أن العصر الذهبي للجلابة قد ولى فإنهم يتشبثون بصنعة وحرفة تعد مفخرة لهم باعتبارها أحد ملامح الشخصية المغربية

فالسيدة غيثة الخياطة بأحد القيساريات العتيقة بحي الأحباس بالدار البيضاء والمتخصصة في خياطة الجلابة النسائية تقول إن المرأة المغربية بطبيعتها الجميلة تحب الشيء الجميل والشيء الجميل حسب السيدة غيثة لايزال موجودا في شكل الجلابة القديم بفخامته وإتقانه الذي يزيد هذه المرأة جمالا ، فالجلابة التقليدية تتميز بطولها وفضفضتها اللذين يخفيان مفاتن المرأة مع الحرص على أناقتها وأنوثتها تقول السيدة غيثة مضيفة أن هذه الجلابة عرفت بعض التجديد والتطور لتصبح مواكبة لعصرها ولتنافس الأزياء العالمية وذلك لايمس في شيء قيمة الجلابة بل بالعكس يزيدها إقبالا وإعجابا تختم السيدة غيثة.

المعلم إبراهيم السطيف خياط تقليدي للجلابة المغربية فاقت شهرته في فترة من الفترات المدن المغربية ، له أكثر من محل بعدد من القيساريات في

صور الجلابة2

المدن المغربية ويعمل رفقته الآن أكثر من مائة خياط تعلموا الصنعة منه شخصيا بالإضافة إلى أبنائه وبناته ، يعتبر أن الجلابة المغربية سترافق الإنسان المغربي إلى نهاية العالم منتقدا المسؤولين المغاربة الذين عجزوا عن ترويج هذا اللباس المغربي في الخارج حتى يصبح عالميا ، الحاج إبراهيم يقول إن الجلابة الرجالية تختلف باختلاف أصحابها ومناخ مدنهم بالجلابة في الريف المغربي ليست هي الجلابة في وسط البلاد أو في جنوبه ففي الصيف مثلا يستحسن أن تكون ألوان الجلابة فاتحة لتعكس أشعة الشمس كاللون الأبيض ويستحسن استعمال أثوابا من القطن أو الحرير مع اعتماد فصالة وخياطة خفيفة ، فيما يستحسن يضيف الحاج إبراهيم أن تصنع الجلابة من قماش الصوف مع اعتماد ألوان داكنة مثل اللون الأسود أو البني لمقاومة البرد والشتاء مع استعمال العقاد من الحجم الكبير وتلك من الأمور التي تعلمناها ونعلمها بدورنا لجيل جديد عسى أن لايبخل بدوره على جيل لاحق يختم المعلم إبراهيم.

الشربيل (خف نسائي) سحر خاص

قصائد الملحون وأزجال الفنانين الشعبيين كلها تغنت بالمرأة صاحبة « الشربيل» (مولات الشربيل والشعر الطويل)حيث ارتبط هذا النعل التقليدي الجميل بالمرأة الأنيقة والمحافظة على أصالتها وتقاليدها في تماه ساحر يجعل من هذا الخف الصغير في الأرجل عنوان أنوثة ضاجة .

«الشربيل » في الأصل كلمة إسبانية تناقلتها الوفود المهاجرة من الأندلس إلى الشمال المغربي لتأخذ شكلها الجديد والمختلف في النطق بالعامية المغربية حيث صارت تنطق بتسكين حرف الشين ما يعطي للكلمة المنتهية باللام صوتا رنانا عند نطقها ..وهي الرنة الجميلة نفسها التي تعنيها الكلمة عند المحبين والعاشقين للأنوثة المفرطة ، فالشربيل في مخيّلة الرجل المغربي هو الحذاء أو النعل النسائي التقليدي الذي ارتبط بالمرأة الوقور والأنيقة باللباس الأصيل والمحافظة على تقاليدها وذات المكانة الاجتماعية الرفيعة

وتحكي قصص أهل مدينة فاس العريقة أن أحد المحبين وعد محبوبته بأن يفرش لها الأرض ذهبا إن قبلت زواجه ، وهو الأمر الذي عجز عنه لما تحقق المراد فأفتت عليه هذه المرأة الفاسية الأصل بأن يخيط لها «شربيلا» مطرزا بخيوط من ذهب وهو ما يعني أن قدميها ستطأ الذهب أينما وضعتها وهي قصة بليغة تناقلها الرواة في إشارة لرجاحة عقل المرأة الفاسية صاحبة «الشربيل»

وفي الأغاني الشعبية الكثيرة التي تتغنى «بالشربيل» والمرأة صاحبة الشربيل العنوان الكبير

لوحات تشكيلية

يحرص النساء في المغرب على زيارة المدن المغربية العتيقة المشهورة بخياطة وصناعة الشربيل «الحر المغربي» ومن أشهر هذه المدن هناك مدن فاس ومراكش واسفي والرباط وهي مدن اشتهرت بالشربيل العالي الجودة من ناحية الجلود والتصميم والتزيين والمواد والألوان ، والزائر لهذه المدن تحديدا ولأسواقها العتيقة لابد وأن تسحره المحلات والحوانيت العتيقة بواجهاتها التي تتزين بشتى ألوان وأشكال «الشربيل» النسائي التي يتم عرضها في شكل إكسسورات بألوان جميلة وبهية في ما يشبه لوحة تشكيلية مفعمة بالألوان والأشكال التي تعكس جاذبية هذا الخف النسائي « الشربيل» كما تعكس مهارة الصانع التقليدي المغربي الذي طور هذه الصناعة التقليدية لسنين طويلة .

وإذا كان المغني الفاسي مافتئ يردد كلمات شاعر يطلب من امرأة أن تطأ عليه «بشربيلها» وطأة عزيزة (الله ..الله يالغزال مولاة الشربيل دوزي اعلي دوزة اتكون معزوزة) فإن نعومة المواد التي يصنع منها الشربيل من جلد ناعم وثوب حرير وقطن حر يحيل على الأناقة العالية والتي تسعى إليها النساء من خلال التوجه إلى محلات بعينها وفي مدن متعددة اشتهر صناعها بالإتقان في إخراج هذا الخف الجميل.

تقول «عائشة» الصانعة التقليدية في سوق الأحباس العتيق بمدينة الدار البيضاء إن النساء في المغرب يطلبن تحديدا «شربيل» مدن فاس ومراكش علما أن شربيل الأطلس المغربي حيث القبائل الأمازيغية أفضل وأجمل بألوانه الطبيعية المستخرجة من الطبيعة وبتصميمه البديع وبخلاخيله (جمع خلخال) التي تعطي لخطوات المرأة إيقاعا جميلا وفاتنا .

المعلمة «عائشة» تقول إن أسعار الشربيل تختلف من نوع إلى آخر محددة السعر مابين عشرة دولارات أمريكي إلى 300 دولار ومابين السعر الأول والثاني مسافة كبيرة فإذا كان الأول صمم بجلد عادي ومواد متوفرة ورخيصة فان الثاني وغالبا ما يكون شربيلا فاسيا مزينا بخيوط الذهب الخالص والمبطن بأثواب الحرير والقطن الخالص والذي يعرف إقبالا كبيرا في موسم حفلات الزفاف حيث تقبل العرائس على اقتناء «شربيل مزين بخيوط الذهب» ليتماشى مع القفطان المغربي اللباس التقليدي المغربي الذي ميز دائما وأبدا المرأة المغربية.

الصين تغزو الأناقة المغربية

في قيسارية (سوق عتيق) مدينة مكناس لم يبق من أصل 120 محلا مخصصا لخياطة الشربيل الحر المغربي سوى 31 محلا وهو ما يعني بوار هذا النوع من الصناعة التقليدية التي كان يلتف حولها صناع برعوا في هذه الحرفة وأخلصوا في الوفاء لها وتعليم أجيال عديدة أصولها

المعلم أحمد الصبار أحد هؤلاء الصناع الذين يتأسفون لحال هذه الصناعة عائدا باللائمة في ذلك للمنافسة الشرسة التي أغرقت أسواق المدن المغربية «بشربيل» بآلات لا روح فيها أفقدته وقاره وهيبته التي طالما باركتها أيادي الصناع والصانعات المغربيات

المعلم الصبار يبتسم بمرارة ويتساءل باستغراب « هل الصينيون أيضا يصنعون الشربيل؟؟»

سؤال يعرف الإجابة عنه كل المغاربة أو على الأقل كل المغربيات اللواتي جربن أو ربما تعودن أن يلبسن «شربيلا» طبع عليه (صنع في الصين) فما الذي تبقى من أناقة المرأة المغربية إذن ...؟

صور المقال من الكاتب

www.sxc.hu

موسيقى وأداء حركي

الخصائص المميّزة للإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة

سيكولوجيـــة الرقص

المعنى والمغنى في المالوف التّونسي :
برول "بدا الرّبيع" من نوبة المزموم أنموذجا

الخصائص المميّزة للإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة

http://www.alle-palme.com/v1/ar/darbouka/

حاتم العمّوص
كاتب من تونس

الإيقاع كعنصر موسيقي مستقلّ بذاته

على أهمّية«الموسيقى الشّعبيّة» في توصيف الواقع المعاش والتّعبير عن حالة المجتمع ومستوى تطوّره وثقافته وجوهر تفكيـره، فإنّها تبقى، لعدّة أسـباب، من بين المجالات الأكثر إهمالا نظرا لمجموعة من الأسباب جعلت هذا المبحث العلمي يشكو من عدّة نقائص مثل الانغماس في الانطباعيّة والتّأويلات غير المحايدة... ولعلّ أهمّها الإهمال وعدم التّدوين والتّوثيق بما جعلها فريسة سـهلة في يد العولمة وتغيّر أنماط العيش الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة التي شهدتها جلّ مجتمعات العالم.

وتونس من بين هذه المجتمعات التي تغيّر نسق الثّقافة فيها بشكل ملفت للانتباه لا سيّما في النّصف الثّاني من القرن العشرين، وهو ما رمى بظلاله على ممارسة الموسيقى الشّعبيّة التي تغيّرت بصفة جذريّة سواء في طريقة أدائها، أو المحافل التي تؤدّى فيها...

فـ«الإنتاج الموسيقي هو إنتاج شبيه بكائن حيّ ينمو، يتأثّر ويتطوّر، يزداد خصبا وثراءً ويزداد تعقيدا وتشعّبا (...) إنّه حقيقة حيّة يطرأ عليها الكثير من التّغيير بفعل الصّيرورة الحضاريّة التي لا بدّ لكلّ عمل فنّي أن يندمج فيها ويتوقّف لديها»[1]

والحديث عن غياب الاهتمام بالموسيقى الشّعبيّة لا ينفي بعض المحاولات التي استطاعت أن تنفض بعض الغبار عن أنماط من الموروث الموسيقي التّونسي، كمحاولة لإعادة إحيائه حفاظا على استمراريّته،[2] ولكنّ المتمعّن في هذه المحاولات، على قلّتها، يلاحظ أنّها لم توف الإيقاع حقّه.

فالمتمعّن في تاريخ البحث في المجال الموسيقي يلاحظ أنّ المفكّرين اهتمّوا بالجانب المادّي الملموس في الموسيقى وجعلوا لكلمات الأغاني مكانة مميّزة مقارنة باللّحن والإيقاع «فبالنّسبة إلى أفلاطون ومجموعة أخرى من الفلاسفة، فإنّ الموسيقى لم تكن سوى الكلمات، أمّا بالنّسبة إلى الإيقاع واللّحن فقد كانا يحتلاّن المرتبة الأخيرة من اهتماماتهم»[3].

وبتطوّر البحث في الموزيكولوجيا، اهتمّت فئة جديدة من الباحثين، بالجانب اللّحني اعتمادا على مبدإ اعتبار أنّ «الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[4]. وما هو إلاّ «تناوب الأصوات الموسيقيّة في الزمن من جهة الكثافة والامتداد»[2] مدعّمين بذلك فكرة أنّ الموسيقى تقوم أساسا على «تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقّع كلّ صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة ثمّ تؤلّف تلك النّغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التّناسب»[6].

فكأنّما بالباحثين حتّى وقت وجيز يرون الإيقاع من تحصيل حاصل، يحدث تلقائيّا أو طبيعيّا مع ابتداع اللّحن الموسيقي، فلا يتناولوه بالدّرس والتّحليل. متعلّلين في ذلك بأنّ «الموسيقيّين لم يضِرّهم جهلهم بحقيقة الإيقاع لأنّهم لم يدركوه بالفكر فقد أدركوه بالحساسيّة والحدس وهذا هو المهم»[7].

ولكنّ «الإيقاع، هو خطوتنا، وهو تعاقب اللّيل والنّهار وتحرّك النّجوم والكواكب. إنّه النّظام والتّناسب. وهو الشّكل البدائي للموسيقى الذي تطوّر بفضله فنّ الرّقص تدريجيّا فكان هذا التّطوّر السّبب في ولادة الموسيقى الآليّة»[8]. فكيف يمكن أن نجعل منه عنصرا ثانويّا؟ ألا يستحقّ هذا العنصر اهتمام الباحثين الموسيقيّين؟ خاصّة وأنّ الملاحظ لطبيعة الإيقاعات الشّعبيّة التّونسيّة، على سبيل الذّكر لا الحصر، يلاحظ تطوّرها واصطباغها بروح وجوهر كلّ عصر، ومواكبتها للمحطّات الثّقافيّة الهامّة التي شهدتها البلاد في حقباتها التّاريخيّة المتتالية، فهو يمثّل خطابا موسيقيّا مستقلاّ بذاته، يستطيع أن يعبّر، بمفرداته الخاصّة عن خصائص محلّية بصفة مستقلّة عن اللّحن. وإذا تغافلنا، نحن الباحثون، عن هذه الخصائص فإنّنا بصدد المساهمة في إتلاف المميّزات التي ينفرد بها عازفو الإيقاع الشّعبيّين التّونسيّين عند ممارستهم هذا الرّصيد الشّعبي الهام، والتي لا يستطيعُ مَن حَفِظَ العزف على آلة الإيقاع الشّرقيّة وحَفِظَ التّقنيّات التّركيّة واللاتينيّة وغيرهما تنفيذها بالدّقّة المرجوّة إذا لم يتلقّ التّكوين المعمّق والمركّز على هذه الخصائص دون سواها.

العناصر الضّامنة للخصوصيّة الإيقاعيّة:

تتأتّى الخصوصيّة الإيقاعيّة للموسيقى

آلة الدربوكة

الشّعبيّة التّونسيّة من جملة من العناصر التي إن اختلّت واحدة منها، انهار الطّابع المميّز لهذه الإيقاعات.

1. الآلات الإيقاعيّة والتّكامل فيما بينها:

الدّورة الإيقاعيّة الشّعبيّة في الموسيقى التّونسيّة هي خلاصة عزف مجموعة من الآلات الإيقاعيّة التي تختصّ كلّ واحدة بدور في بناء ما يسمّى «البوليريتميّة» (Polyrythmique). وتختلف هذه الآلات من نمط موسيقي إلى آخر (تقليدي، شعبي، صوفي).

1.1. الآلات الإيقاعيّة:

الدّربوكة:

تنوعت أشكال صنع آلة الدربوكة ومقاييسها من مدينة لأخرى رغم أن ولاية «نابل»[9] كانت وما تزال رائدة في هذا المجال لما تميزت به هذه الجهة من تطور وحذق لصناعة الفخار.

وقد شمل الاختلاف في جذور وأحجام الرّقعة (المساحة المخصّصة للنّقر والتي تسمى كذلك بـ "الجلد"). ففي المدن الساحلية تكون من جلد "الحوت"، وفي جهات الجنوب تكون من جلد "الماعز" أو أحيانا "الإبل". وتكون آلة "الدّربوكة" صغيرة الحجم إذا ما قارنّاها بالدّربوكة الشّرقيّة المنتشرة في مصر وتركيا، وتتراوح أحجامها بين:

الطول: من30 إلى 38 صم

قطر الجلد المنقور: من18 إلى 22 صم

قطر الفتحة الخلفية: من 10 إلى 15صم

وكأغلب الآلات الموسيقيّة تطور شكل الآلة وطرق صنعها. فمنذ بداية القرن الواحد والعشرين لم يعد صنع الآلة يدويا، وتخلت شيئا فشيئا عن هيكلها الأصلي، فصار معدنيا عوضا عن الفخار، وجلدها الطبيعي عوض ببلاستيكي بأحجام وأنواع مختلفة لما في الطرق اليدوية من مشاكل اختيار الجلد وتجفيفه ودبغه ولما للعازف من عناء تسخينه بطرق مختلفة للحصول على "رنّة" ممتازة عند العزف.

الـــدّف:

يصنع الدّف في الأصل من هيكل خشبيّ دائريّ الشكل، مغطّى من جهة بجلد حيوان كالجمل والماعز. وفي أغلب الأحيان تشدّ أوتار مع الجلد لتعطي رنّات خاصة في العزف. لكن مع التّطور الحالي في صناعة الآلات أصبح شأنه

آلة الدف

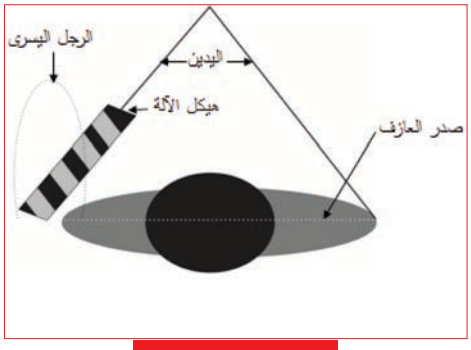
شـأن الدّربوكـة متّخذا قياسات أكـبر كما أصبح الجلد المنقـور بلاستيكيا قابـلا للتعديل بمفاتيح ضاغطة، أيضـا لتيسير عمليّة العزف لما في ذلك من عناء تسخينه.

اختلفـت أحجـام وأشـكال آلـة "الـدف" في البـلاد التونسيّـة حسـب طبيعـة الاستعمـال والممارسة الموسيقيّة .

وعادة ما يتراوح قطر الدّف من 33 إلى 36 صـم في حـين يـتراوح ارتفاعه مـن 18 إلى 28 صم.

2.1. التّكامل بين الآلات الإيقاعيّة:

تتميّـز الموسيقـى الشّعبيّة التّونسيّـة، بإيقاع مركّـب أو «بوليريتميّ»، إذ تختصّ كلّ آلة بدورة إيقاعيّـة خاصّـة بهـا، ولا نتعـرّف علـى الـدّورة الإيقاعيّـة الكاملة إلاّ عنـد الاستماع إليها جميعا وفي نفـس الوقـت. وبذلـك تتميّز هذه الـدّورات

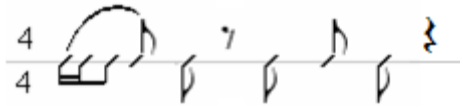


طريقة مسك آلة الدف

بجرس خاصّ ومميّز ناتج عـن اختلاف أجراس الآلات الإيقاعيّة المستعملة في الموسيقى الشّعبيّة.

وكمثـال على هـذا التّكامل بين آلـة الدّربوكة والدّفّ سنقدّم علـى سبيل المثال إيقاع "الفزّاني تونسي".

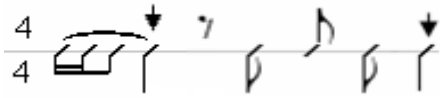
-الدّورة الإيقاعيّة لآلة الدّربوكة:



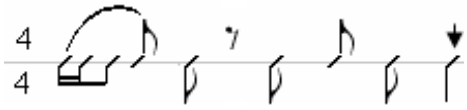
وضعيّة الجلوس لآلة الدربوكة

وضعيّة الجلوس لآلة الدف

-الدّورة الإيقاعيّة لآلة الدّف:



-الدّورة الإيقاعيّة لـ "الفزّاني تونسي":



2. وضعيّة الجلوس:

تعتمد وضعيّة الجلوس على مجموعة من الشّروط التي يجب التّقيّد بها من كلّ عازف يسعى إلى إتقان العزف على آلته. وسنحاول من خلال هذا الجدول توضيح شروط حسن الجلوس عند العزف على آلتي "الدّربوكة" والدّف".

وضعيّة الجلوس لآلة الدّربوكة	وضعيّة الجلوس لآلة الدّف
استقامة الظهر عند الجلوس	استقامة الظهر عند الجلوس
بسط اليدين موازاة لجلد الآلة	رفع اليدين موازاة مع الكتفين
رفع الرأس والنظر إلى الأمام	رفع الرأس والنظر إلى الأمام
ثني الرجلين وعقدهما إلى الخلف	ثني الرجلين وعقدهما إلى الخلف عند الجلوس

تشترك وضعيّة الجلوس بين آلتي الدّربوكة والدّف في جلّ التّفاصيل (الظّهر، الرّجلان والرّأس) وتختلف فقط في مستوى وضعيّة اليدين.

3. طريقة مسك الآلة:

الدّربوكة:

تخصّ هذه الوضعيّة عازفي الموسيقى الشّعبيّة فقط، حيث تكون الآلة موضوعة بين رجلي زاوية العازف عند عقدهما إلى الوراء في وضعية الجلوس، على أن يشكل هيكل الآلة تقريبا 45 درجة للأرض والقاعدة الصغرى لشكل شبه منحرف، وبالتّالي يمثّل صدر العزف القاعدة الكبرى من هذا الشكل.

الـــــدّف:

تثبّت الآلة تحت الإبط الأيسر للعازف لتُكوّن زاوية 30 درجة لصدره وأن يمثّل هيكلها تقريبا زاوية 45 درجة للأرض. وهذه الوضعيّة تهمّ فقط عازفي آلة الدّف.

4. وضعيّات العزف:

إنّ شكل "الرّقعة" (وهو المكان المخصّص للنّقر على الآلة) يقدّم للعازف عددا ضخما من الإمكانيّات التي تختلف باختلاف الأصابع المستعملة في العزف، موضع النّقر أي مكانه (في أقصى يمين الرّقعة، في أقصى يسارها أو في وسطها...) وفي شكل كفّ اليد عند النّقر. وهذه الاختلافات من شأنها أن تغيّر وبشكل لافت للانتباه الأجراس المنبثقة عن النّقر.

ولحذق الآلة والتّمكن من اكتشافها أساس هام ألا وهو وضعيّة العزف السليم. أي أنّه على كلّ عازف أن يمتلك القدرة على التّمييز، عند استماعه للإيقاع، بين نقرات المؤدّي، فيتفطّن إلى موضع النّقر على الجلد حتّى يحافظ بذلك على نفس جرسه الصّوتي ويحدّد بالتّالي تركيبة الإيقاع من دمّ وتك وطق. وتشترك كلّ من "الدّربوكة" و"الدّف" في نفس مواضع النّقر على الجلد، وهو ما سنوضّحه من خلال مجموعة من الرّسوم البيانيّة في الإبّان.

1.4. "دم":

هو النّقر أو الضّرب الغليظ الأصم (الغير الرّنان) يكون نسبيّا طويلا مبيّنا بذلك الوقت القويّ عند بداية الإيقاع أو في وسط الدّورة الإيقاعيّة ذاتها. تعزف "الدّم" عادة باليد اليمنى "براحة اليد" في الجانب الأيمن الأوسط للجلد تقريبا.

أمّا عن اليد اليسرى فلا تكتفي بمسك الآلة فقط بل بإمكانها عزف بعض من "الدّمات"[10] لدواعي الزّخرف لا غير و ذلك بـ «راحة اليد اليسرى» في الجانب العلوي للجلد تقريبا.

2.4. "تاك":

هو النّقر أو الضّرب الحادّ والرّنان مبيّنا

عـادة الوقت أو الزمن الضّعيـف نسبيّا خاصّة في وسط الـدّورة الإيقاعيّة باستثنـاء حالات خاصّة (مثل: إيقاع البوحلّة[11] أو الغيطة[12]).

تعـزف «التّـاك» عـادة بإحـدى أصابـع اليد اليمنى(الوسطى، السبابـة، البنصر) أو الاثنين معا، كذلك الشأن بالنسبة لليد اليسرى. ولحصر إمكانيات عزف «التّاك»، نلاحظ اعتماد العازف على وضعيّات مسك الآلة وطبيعة الميزان لترشيح وضعيّة العزف وتقنيّته إثر ذلك.

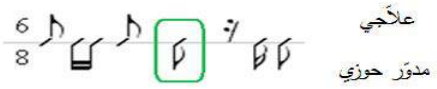
قد بيّنـا آنفا أن «التّاك» هي النّقر أو الضّرب لإصـدار صـوت حـاد، والصّـوت هو عبـارة عن تركيبة مواصفاتها: القوّة،الارتفاع،الطّابع .

و«التّـاك» بالـذات يختلـف طابعهـا حسـب مكان العـزف وحسب الإيقاع المعزوف لذلك فإنّه بإمكاننـا تصنيف «التّاك» إلى نوعين: عمدنا إلى تسميـة الأوّل تـاك والثّـاني «طـق» تلافيا للخلط بينهما.

- تعـزف «التّـاك» كمـا ذُكـر إمّـا بأحـد أصابع اليـد اليمنى أو أكثر وهو مـا يجري على اليد اليسـرى. ويجـوز للعـازف في كل الحـالات إصدار «تاك» و«طق» باليد اليمنى.
- أمّا "الطّق" فتعزف أساسا باليد اليمنى وذلك بأنامل كامل أصابع اليد. ولكن يجوز للعازف أن يستعمل هذه التقنية باليد اليسرى، لغرض الزّخرف لا غير.

إنّ مـكان النّقر علـى الآلة يغـيّر بشكل لافت للانتبـاه الصّوت الصّـادر عنها. ومـن البديهي أنّ تغيـير "دم" بـ "تـاك" من شأنـه أن يغيّر في الإيقـاع. ولكـنّ، ومـن خصائـص الموسيقـى التّونسيّـة، فـإنّ تغيـير طريقـة عزف التّـاك أي

موضـع نقرهـا على الرّقعـة قد يـؤدّي إلى تغيير الإيقـاع. وكمثال على ذلك نستشهـد، على سبيل الذّكـر لا الحصـر، بإيقـاع المدوّر حـوزي، الذي يتحـوّل إلى "علاّجـي" إذا غيّرنا الوقـت الرّابع (بحساب المشالة) من "التّاك" إلى "طق".



آلة الدف

صور المقال من الكاتب

الهوامش

1 - اللّجمي (محمّد)، «الإنتاج الموسيقي في تونس في بداية الألفيّة الثّالثة، العوائق والرّهانات»، تونس، مباحث في العلوم الموسيقيّة التّونسيّة، العدد الأوّل، ماي 2008. منشورات وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي والتّكنولوجيا، ص.119.

2 - نذكر على سبيل المثال محاولات محمّد التّريكي وصالح المهدي وغيرهم في تدوين النّوبات التّونسية والتّساجيل الصّوتيّة التي سعت الإذاعات الوطنيّة إلى تسجيلها لحفظ التّراث الموسيقي التّونسي الشّعبي والصّوفي من الاندثار.

3 - «Pour Platon et autre philosophes. la musique n'était autre chose que la parole et le rythme. le son venant en dernier lieu».

SOULAGE (Marcelle). le solfège. que sais-je. n°959. presses universitaires de France. 1962. p.13.

4 - البستاني (بطرس) قطر المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1869. ص 3414

5 - Répartition des sons musicaux dans le temps. des points de vue de l'intensité et de la durée».

Le robert pour tout. p.1002.

6 - ابن خلدون (عبد الرّحمان بن محمّد)، مقدّمة ابن خلدون، دار الجيل، بيروت، ص.469.

7 - العيّاشي (محمّد)، الكمّيّات اللّفظيّة والكمّيّات الإيقاعيّة في الشّعر العربي، المطبعة العصريّة، تونس، 1987، ص.40.

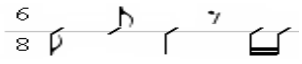
8 - «rythme. notre marche. l'alternance du jours et de la nuit. l'évolution des astres. des planètes. ordre et proportions… forme primitive de la musique. lequel développe peu à peu l'art de la danse. d'où nait à son tour la musique instrumentale».

SOULAGE (Marcelle). le solfège. que sais-je. n°959. presses universitaires de France. 1962. p.11.

9 - إحدى أهمّ الولايات الساحليّة في الوطن القبلي للبلاد التونسيّة.

10 - الدّمات: جمع «دم» وهو النقر أو الضرب الغليظ والأصم.

11 - ×وزن بوحلّة:



12 - ×وزن الغيطة:

سيكولوجيــة الرقص

http://morguefile.com

عبد الباقي يوسف
كاتب من سوريا

بلاغة لغة فن الرقص

دوماً يبحث الإنسان عن وسائل غنية ليعبر بها عن مشاعره تجاه واقع ما، أو حدث يواجهه، هذه الوسائل التي تعبر عن حالة إنسانية يتحدث بها كل إنسان بشكل مطلق، ودون اســتثناء ، ومن هذه الوسائل تأتي لغة الرقص لتأخــذ ميزتها الإنســانية، فعندما يرقص أي إنســان ، فإن أي إنســان مهما كان موقعــه، أو لغته، يصغي إلــى هذه اللغة ويتفاعل معهــا دون أن ينبس ببنت شفة، ودون أن يسمع لفظاً واحداً.

ثمة لغة لايمكن التعبير عنها إلا بلغة الرقص، ولذلك نرى مختلف شرائح الناس تستخدمها كونها الأكثر تعبيراً، والأكثر تأثيرا.

ولدت فكرة الفنون في الذات البشرية في محاولة من الإنسان ليقدم شيئا يخفف عن أخيه الإنسان، ولذلك اتسعت ألوان وأشكال الفنون من كوميديا، وسينما، ورقص، وآداب، وغناء سعى الإنسان من خلالها ليترك شيئا مجديا ليس لزمنه فحسب، بل لسائر الحقب البشرية

دوما وفي كل وقت يسعى الإنسان لاكتشاف وسائل التعبير عن مشاعره نحو مواقف وأحداث الحياة، وهو بذلك يحاول أن يضفي لمسات جمالية وفنية عن تعبيره للتأثير بتلك الوقائع والأحداث.

الرقص فن احتفالي اكتشفه الإنسان ليستطيع من خلاله أن يعبر عن مشاعره من واقعة ما، وهو يحدث على الأغلب في طقوس تكاد تكون تلقائية، لأن المحتفل يريد ألا يشغله شيء من أمور الدنيا عن لحظات الاحتفال التي يرقص في محرابها.

إنه هنا يمتلئ بحالة كرنفالية غامرة من النشوة يمكن معها أن يتسامح مع أي شخص يراه ولو مصادفة حتى لاتُفسد عليه هذه الطقوس الاحتفالية والاحتفائية سواء بالذات أو بالآخر.

الجسد هنا يعبر عما لايمكن لأبلغ لغة أن تعبر عنه، وهناك أيضا أشكال للرقص الانفرادي الذي يمكن أن يؤديه الفرد في منزل مغلق عليه كتعبير عن تلقي خبر مفرح، وكذلك يمكن أن يؤدي الرقص لدى جماعة متصوفة أوغير متصوفة إلى طقس عبادي يتقرب العبد من خلاله إلى ربه.

عالم الرقص هو عالم غني وممتع لأنه يعني جوهر الإنسان من خلال الظاهر لأن الرقص هو حالة ظاهرية، بيد أنه يعبر بقوة عما يجول في الداخل، وهنا يمكن أن نلحظ بأن عالم الرقص هو عالم صريح ومشع ليس فيه موضع للزيف، فأنت يمكن أن تلحظ على شخص يرقص رقصا باردا في مناسبة فرح، فتدرك بأن مشاركة هذا الشخص هي مشاركة غير فعلية، بل هي ظاهرية فحسب، وهذا يؤكد مجددا بأن الرقص هو حالة تلقائية بدرجة عالية ليس من اليسير على المرء أن يقوم بمحاولة التزوير في محرابها.

إيقاع الرقص

أحيانا يشعر الإنسان بأن اللغة المباشرة للمشاركة بالأفراح أو الأتراح لاتكون كافية، وأنها تكون تقليدية.

الإنسان إذن كائن تواق لاكتشاف أشكال وألوان التعبير عن نفسه، وقد استطاع أن يبدع في هذه الألوان أحيانا بشكل أدق من الكلمة المباشرة.

وهي في واقع الأمر لغات غير لفظية، فهو يمكن أن يعبر عن موقفه من واقعة ما من خلال نظرات عينيه، يمكن أن يعبر من خلال حركة بشفتيه، من خلال تقطيب في الحاجبين، أو حركة في قسمات الوجه.

الضحك أيضا محاولة للتعبير والمشاركة في حدث ما دون لغة، كما أن البكاء له ذات الوقع.

وقد يعتمد الإنسان أحيانا على الصمت في محاولة لإبداء رغبة، أو رفضها، مثل الفتاة التي تصمت عندما تُسأل من قِبل وليها إن كانت توافق على زواجها من فلان فيقال في ذلك : (السكوت علامة الرضى) .

كما أنها يمكن أن تعبر بالصمت ذاته عن الرفض فتبدي استياء يظهر على قسمات محياها، وقد تهز رأسها علامة بالرفض وتستدير ذاهبة إلى حجرتها.

ويمكن للشخص أن يبدي عدة هزات من رأسه نحو الأسفل علامة بالموافقة، كما يمكن أن يرفع حاجبيه نحو الأعلى علامة للرفض

ثم استطاع الإنسان أن يصنع آلات تصدر أصواتا تعبر عن فرحه أو ترحه، هذه الآلات التي سميت فيما بعد بـ الآلات الموسيقية، وهذه الآلات ذاتها يمكن لها أن تُرقص المرء، ويمكن لها أن

http://morguefile.com

تبكيه عندما تكون لغة الجسد هي المستولية في واقعة ما.

كما يمكن لجمع من الناس أن يعبّر عن ارتياحه لقول في الأدب أو الشعر أو السياسة من خلال التصفيق للشخص الذي يقف على المنبر. ويمكن في بعض الحالات أن تعبّر تلويحة اليد عن السلام، وكذلك عن الوداع.

الرقص الشرقي

للرقص تاريخ عريق في التراث العربي في منطقة الشرق، فقد استخدم الناس من مختلف مواقعهم وشرائحهم الرقص في مناسبات عديدة، ومثل الانتصارات، والأعياد الوطنية، وحفلات الأعراس، وما يزال الرقص يحقق حضوراً لدى غالبية المجتمعات العربية والإسلامية في مناسبات وطنية، واجتماعية، حيث نرى الأطفال يرقصون احتفالاً بقدوم شخصيات هامة، ونرى شخصيات هامة في البلاد تستخدم لغة الرقص في مناسبات وطنية واجتماعية، ونرى فئات الشباب تحتفل بالرقص كتعبير عن مشاعر النصر والبهجة وزوال أسباب الكرب.

عندما نتحدث عن عالم الرقص، فإننا نتحدث عن ثنائية العلاقة بين الظاهر والباطن في عالم الإنسان .

استخدمت المجتمعات العربية كسائر مجتمعات العالم فن الرقص لأغراض متعددة، فدخل الرقص إلى الغناء، والمسرح، والسينما، وافتتاح المهرجانات، وكذلك إلى السياسة فيمكن أن يحتفي ملك الدولة أو أميرها أو رئيسها بضيوفه من خلال تقديم حلقات راقصة من فلكلور بلاده كبادرة ترحيب بهؤلاء الضيوف، ولعلي أذكر أن الراقصة المصرية سهير زكي رقصت أمام الرئيس الأمريكي الأسبق ريتشارد نيكسون.

وهنا يمكن أن يتعرف الضيف على روح إيقاع المجتمع من خلال ما يتلقاه من رقص شرقي وكذلك موسيقى شرقية على مائدة طعام شرقي. وهذه في جملتها تعابير عالمية موحدة لا تحتاج إلى مترجم، فالضيف لا يحتاج إلى مترجم عندما يستمتع بإيقاع الرقص الشرقي، أو عندما يستمع موسيقى شرقية، أو عندما يتناول طعاما شرقيا، أو يتناول كأسا من شراب شرقي.

وقد انتشر فن الرقص الشرقي في سائر

http://morguefile.com

أنحاء العالم ولاقى استحسانا من الراقصات الشرقيات اللواتي أبدعن في تقديم هذا اللون من فنون بلادهن، وهو رقص يعتمد على هز الصدر والخصر والأرداف يُطلق عليه بالإنكليزية (رقص البطن) ويمكن له في مصر أن يجذب الكثير من السياح ليذكرهم بعصر الفراعنة باعتقاد أن الرقص الشرقي يعود إلى ذاك العصر.

وربما لذلك نرى أن القاهرة تقيم أكبر مهرجان عالمي للرقص الشرقي وهي فرصة لتعلّم فن الرقص الشرقي من قِبل راقصات متدربات في مختلف أنحاء العالم وهن يشاركن في هذا المهرجان.

لعل ما يميز هذا الرقص أنه يعطي انطباعا للجمهور الغربي بأن المرأة ما زالت تحافظ على أنوثتها.

لكن تبقى الراقصات الأمريكيات والألمانيات والنيوزلنديات والفرنسيات وغيرهن يشعرن بقلق وعدم طلاقة وهن يرقصن الرقص الشرقي في القاهرة أمام جمهور شرقي بعد ترتيبات متواصلة على أيدي مدربات مصريات يقبضن ستين دولارا من الراقصة المتدربة في الدرس الواحد.

والسبب حسب خبرة الراقصة سهير زكي – وهي أعلم بأسرار مهنتها – يعود إلى أن الراقصة الغربية مهما اتقنت من أساليب الرقص الشرقي، فإنها لن تصل إلى مستوى يعادل الراقصة المصرية بسبب افتقادها للأذن الموسيقية التي تتذوق الموسيقى الشرقية، ولروح الدعابة وخفة الظل.

غِنى ألوان الرقص

لم يكتف الإنسان بلون واحد من الرقص ليعبر من خلاله عن حالة الفرح لديه، والعالم مليء بمئات الرقصات، وأذكر من هذه الرقصات العالمية :

- الفالس، مصدرها البلدان الواقعة على ضفاف الدانوب مثل ألمانيا والنمسا، وقد عرفنا في بلادنا هذا اللون من الرقص في بعض الأفلام والأغنيات العربية ومنها : ليالي الأنس في فيينا.
- وهناك رقصة تدعى التانغو، انتقلت هذه الرقصة خلال هجرات الأفارقة عبر اسبانيا خلال النصف الأول من القرن التاسع

www.cepolina.com

عشر. – ومن الرقصات الأخرى : التشاتشا، وأصلها من الريف الكوبي تعتمد على الإيقاع السريع، ثم رقصة الرومبا يمكن أن تظهر في الأولمبياد، وكذلك رقصة السامبا وهي تعود إلى أصل برازيلي، وكذلك رقصة الباسادوبلي تعتمد على الرقصات الغجرية في جنوب اسبانيا.

كل رقصة تعبر عن إيقاع مجتمع، بل يمكن أن نرى حتى القبائل تختص برقصات معينة دون غيرها.

ثمة أشكال وألوان متعددة من الرقص في سائر البلدان العربية مثل الرقص الخليجي، والرقص الصوفي، ورقص السماح، والرقص الإيمائي، ورقصة السيف والترس.

الرقص ملك وحق لجميع مجتمعات العالم، يمارسه الفقير كما يمارسه الغني، ويمارسه الخادم كما يمارسه السيد.

فإذا أتينا إلى مجتمع السودان على سبيل الإشارة، نراه غنيا بفنون وألوان الرقص من مختلف مواقعه الجغرافية والاجتماعية، حتى ذاك الذي يعيش في عمق الصحراء تراه يحتفل ببعض مناسباته من خلال رقصات معينة تعبّر عن طبيعته، فنرى الرقصات تنسجم مع وقع المناسبات.

ثمة رقصة في السودان تدعى رقصة كليبو وهي تختصر على النسوة اللواتي يحتفلن حول النقارة، أو النقار الذي يبدي حركات بهلوانية من خلال هز الخصر، أو الهرولة والقفز، فيأخذ الرقص طابعا إحتفائيا بمشاركة هذين العنصرين الفعّالين في الاحتفال.

وهذه الرقصة تكون عادة في حالات الزواج أو الخطوبة، أو الختان، أو مناسبات النجاح .

ومن الرقصات الأخرى في السودان رقصة شوشنقا، وهي قريبة من رقصة كليبو، لكنها تختلف في سرعتها وفي الحركات وإيقاعات النقارة المتنافسة، مع حركة الراقصات السريعة مع اللعب

بالضفايـر المرسلة يمينا وشمـالا على حسب هزة الرأس. ويهرولن في شكل دائري حول النقارة. ويبـدأ الرقص للنسـاء فقط، وهـذا لا يعني عدم تدخل الرجال نهائيا، بل يتنافسون للدخول لحظة بعد الأخرى لرفع الروح المعنوية للرقص، وإعطاء بعض الهدايا للنقار أو الراقصة الماهرة.

الخاتمـة

يجـدّ الإنسان نحو اكتشاف الفنون بأجناسها المختلفـة ليفجـر مـن خلالهـا طاقـة الشاعرية الكامنة في عمقه.

يعجـز الإنسان أن يكـون شاعـراً إلاَّ إذا كان فنانـاً، ويعجز أن يكون فنانـاً إلاَّ إذا كان شاعراً. يفشـل في التعبير عـن حجم شفافيتـه إذا كانت حاسـة الـذوق الفني لديـه متدنيـة. كل الأعمال العظيمـة تحتاج إلى عظمة روح الفن في نوازعها، حتـى تلك الأعمـال السطحيـة فلابـد أن تحمل لمسـات فنية سريعة تمكنها من تحقيق حضور ولو لأيام قلائل.

الفن هو مزيج من شاعرية الإنسان وأحلامه والإنسان الفنان الذي يكون الفن مهنته هو مخلوق سحري بكل المواصفات، لذلك يُنظر إليه على أنه نجـم مضيء، وبـذات الوقت هـو كوكب جمالي، لأن النجـوم هي كواكب ومصابيـح جمالية تزيِّن السماء. وهذا تعبير عن لبّ المقارنة بين مصابيح الأرض ومصابيح السمـاء، الفنان هنا يزيّن ليل أرواح الناس.

كل إنسان يمكن له أن يمارس شيئاً من الفنية في كاره.

- يمكـن أن تبني بنـاءً فنياً، يمكن أن تصدر مجلـة فنية، يمكـن أن تطبع علـى عيني حبيبتك قبـلات أكـثر شاعريـة وفنية، كما يمكـن لك أن تتحوّل إلى كائن "جلف" فاقد لكل حالة شاعرية وفنية في ذائقتك، يمكـن لك أن تتحوّل إلى كائن أثقل من جبـل في أمسية ربيعية فائقة الشاعرية، يمكـن أن تمسـي فراشة ترفـرف بجناحيها على رحيق زهرة موسمية تضيء عطراً.

ماهو أكثر بهاءً في هذه الموازنة، أن فاقد الفن لا يتذّوقه، وأن واهـب الفن هو أكثر الناس تذوّقاً وانتعاشـاً بنسماتـه. ثمة لحن ينسـاب في حافلة يقـدّم لأشخاص غذاءً روحيـاً، ولا يقدّم لآخرين غـير ضجيج، إنهـم عجزوا عن إعطـاء لمسة فن واحدة، فعجزوا عن استقبال لمسة من فن.

استطـاع الإنسان أن يعبّر عـن فنيته الروحية بقوة، كما استطاع أن يعبّر عن برودة الروحي بقوة، استطـاع أن يكـون في منتهـى الجـبروت والقسوة والمـوت الإنسـاني فيغـزو ويبطش ويلحـق المظالم والويـلات بأهله. استطاع أن يقـدّم أروع الألحان، اللوحات، الآداب، الأشكال المعمارية، الأزياء.

في النهايـة انتصـر دافنشـي علـى نـيرون، انتصر مـوزارت على كاليغـولا. ذهبت الحروب، ولبـث الفن: ذهب الزبد جفاء، ليمكث في الأرض مـا ينفع الناس. رسالة الفنون تكمن في أنها تميز بين الطيب والخبيث، تقف حـدّاً فاصلاً بينهما. هي رسالة الحق والجمال والمحبة. بمقدار ما تهب الفن وتخلص لـه، يهبك لآلئ الجمـال الروحي، إنك مليء بالفن. كل الإبداعات الفنية التي غدتْ علامـات بارزة في أجناسها، سجّلت خلودها على قدر ما طفحتْ بنزعات الفن .

للرقـص مكانة هامة في حيـاة شعوب الأرض قاطبـة، إذ لا يخلـو مجتمـع مـن المجتمعات من الرقص.

يُستخدم الرقص في أهـم المراحل الانتقالية في حياة الناس مثل حفـلات الخطوبة، والزفاف وكذلـك الـولادة. ويمكـن استخـدام الرقص في مناسبـات أعياد الميـلاد، والمناسبـات الوطنية، والختان، والنجاح.

أكـدت بعض الآثـار علـى دلائـل وعلامات الرقص قبل الميـلاد بألف عام في بلاد الرافدين ووادي النيـل حيث نقش السومريون والآشوريون وقدماء مصر نقوشا على جدران معابدهم.

المعنى والمغنى في المالوف التّونسي

برول "بدا الرّبيع" من نوبة المزموم أنموذجا

www.superbwallpapers.com

رشدي التّومي
كاتب من تونس

التّمهيد

يمثّل المالوف نسخة عربيّة إسبانيّة، من فن الموسيقى الشّرقيّة الإسلاميّة، حيث نشأ في بداية القرن السّابع، أي في ظلّ الإمبراطوريّة العربيّة الإسلاميّة. وقد تطوّر شيئا فشيئا على مدار فترة طويلة من التّجارب، ليصبح خلال القرن الثّالث عشر، نمطا وقالبا موسيقيّا رئيسيّا مستقلاّ عن بقيّة القوالب الموسيقيّة الأخرى، وقائما بذاته من خلال جملة من القواعد، هذا إضافة إلى الجماليّة الخاصّة به[1].

وقد تمّ زرع المالوف في إسبانيا خلال العصر الأموي، حيث بدأت الحضارة الإسلاميّة تستأنف تألّقها و إشعاعها من جديد في ظلّ رعاية الخلفاء الأمويين، ومن ثمّة خضعت الموسيقى العربيّة الشّرقية إلى تأثير السّكان الأصليين للبلاد، هذا إضافة إلى البربر المستعربين القادمين من شمال إفريقيا[1].

وقد وصلت النّسخة الإسبانيّة من المالوف إلى تونس خلال القرن الخامس عشر، على ضوء هجرة المسلمين من إسبانيا. وسرعان ما عوّضت هذه الأخيرة، النّسخة المحلّية للموسيقى العربيّة الإسلاميّة الموجودة سلفا بهذا البلد، و يرجع ذلك ربّما إلى الفقر المتواجد على مستوى مضمونها، لكنّ السّبب الأكيد لهذا التّغيير يردّ إلى الهيبة التي تتمتّع بها الفنون الإسلاميّة في إسبانيا على مستوى العالم، وذلك على ضوء إشعاع أسلوبها وتألّقه بلا منازع[2].

ويعدّ المالوف اليوم في تونس، نمطا موسيقيا متفرّدا يتركّب من ثلاثة عشر نوبة. والنّوبة هي عبارة عن "قالب موسيقي يضمّ عددا من القطع الآلية والغنائيّة تؤدّى حسب تسلسل معين"[3]. وممّا لاشكّ فيه أن الغناء بطريقة النّوبة كان له بالغ الأثر في تطوّر الشّعر والموسيقى، إذ أنّه كان يجتمع في المجلس الواحد عدد من المغنّين والعازفين، فيبدأ أحدهم بالغناء أو الضّرب على آلته ثمّ تنتقل النّوبة إلى من يليه وذلك في تناوب وتعاقب، يقدّم خلالها عددا من الأبيات تعتمد تراكيبها اللّحنية على وحدة المقام أو على مقامات متقاربة، مع تنوّع في الإيقاع الموسيقي وبالتّالي في البحور الشّعرية والقافية[4].

وقد تعدّدت انطلاقا من هذا الموروث، الدّراسات والمقاربات التي تناولت بالدّرس تاريخيّة النّوبة من حيث نشأتها وتطوّرها كقالب موسيقي، وذلك على ضوء الإشكاليّات التي طرحتها، سواء منها المتعلّقة بكيفيّة التّناول المقامي للطّبوع التّونسية، أو بالفترة التي تمّ خلالها نظم وتلحين مختلف أجزائها، أو برفع اللّثام عن هويّة ملحّنيها وشعرائها...

ومن بين المقاربات التي تفرض نفسها بنفسها على الباحث نظرا لندرتها، تلك المتعلّقة ببيان طبيعة العلاقة القائمة بين المعنى والمغنى. وحيث أنّ خاصيّة التّفاعل بين الكلمة واللّحن تختلف من ملحّن إلى آخر، فإنّ الهدف من وراء هذه المقالة هو إبراز الكيفيّة التي تمّ من خلالها توظيف المغنى خدمة للتّعبير عن المعنى، وبالتّالي استخراج خصائص التّأليف الموسيقي الأسلوبيّة التي اشتملت عليها نوبة المزموم، أي كيفيّة توظيف العناصر الموسيقيّة الأسلوبيّة في التّعبير عن مضمون النّص الشّعري.

وسعيا منّا لفهم طبيعة هذه العلاقة، ارتأينا الاعتماد على النّموذج الغنائي «بدا الرّبيع» من نوبة المزموم التّونسية، التي تطرح العديد من التّساؤلات والإشكاليّات ولعلّ من أبرزها:

1 -ماهي الكيفيّة التي تبلور من خلالها أسلوب التّأليف الموسيقي لنّوبة المزموم من خلال برول «بدا الرّبيع»؟

2 -هل جسّد المغنى عامل ترابط وتكامل مع المعنى ضمن النّموذج الغنائي «بدا الرّبيع»؟وكيف تتمظهر العلاقة ما بين كلّ من النّص والإيقاع الشّعريين؟ وهل توجد علاقة توافقيّة ما بين كلّ من اللّحن والإيقاع؟

المنهج التّحليلي

للإلمام بهذا الموضوع من جميع جوانبه رأينا أن نتوخّى المنهج التّحليلي الآتي:

أوّلا: «تحليل النّص الشّعري»:

ويعتمد هذا الجزء من التّحليل على:

- نسخ النّص الشّعري للمثال الغنائي «بدا الرّبيع»، الرّاجع بالنّظر لنوبة المزموم.
- تحديد طبيعة اللّغة أو اللّهجة المستعملة.
- تحديد القالب المستعمل: "قصيد"، "موشح" أو "زجل".
- تحديد طبيعة الغرض : الغزل، الطّبيعة أو الخمر الخ.....

- تحديد المدّة الزّمنية التي استغرقها النّموذج الغنائي.
- تحديد موضوع النّص الشّعري للنّموذج الغنائي.
- تحديد الشّكل الخارجي للنّص الشّعري.

ثانيا:تحليل لحن النّموذج الغنائي "بدا الرّبيع" الرّاجع بالنّظر إلى نوبة المزموم وذلك من خلال:

- تدوين شامل للنّص الموسيقي التّابع للمثال الغنائي، الرّاجع بالنّظر لنوبة المزموم، مع ترتيله على أجزاء بحسب تقسيم أجزاء النّوبة إلى أفكار: استفتاح ثم مصدّر الخ....
- تحديد أهمّ مميّزات اللّحن من: مدّة زمنيّة، والطّبع المستعمل، والإيقاع والخلايا الإيقاعيّة، والمسار اللّحني، كذلك المساحة والمنطقة الصّوتيّة والمسافات المستعملة.

ثالثا : تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين المعنى والمغنى ضمن النّموذج الغنائي "بدا الرّبيع" من نوبة المزموم:

- تحليل كلّ بيت شعري مع ربطه بلحنه الموسيقي، واستخراج مواطن التّعبير اللّحني التي تضمّنتها مكونات السّطور.

رابعا: صياغة الاستنتاجات:

- يتضمن هذا النّموذج الغنائي استنتاجات وملاحظات، تربط الصّلة بين الجوانب الثّلاثة للتّحاليل السّابقة: أي النّص الشّعري والجانب اللّحني والجانب التّعبيري بين المعنى والمغنى.
- كما يتضمّن التّحليل في نهايته وقبل التّطرق إلى الخاتمة،استنتاجات عامّة تحيلنا إلى طبيعة العلاقة القائمة بين المعنى والمغنى ضمن النّموذج الغنائي "بدا الرّبيع"، الرّاجع بالنّظر إلى نوبة المزموم.

1. برول «بدا الرّبيع»:

1.1.الجانب الشّعري:

1 -بَدَا الرَّبِيعْ خَرَجْتُ نَتْفَرَّجْ

2 -شَكْلٌ بَدِيعْ وَالزَّهْرُيتْمَوَّجْ

3 -ارهن وَبِيعْ وَخَلِّيهَا تِكْسِبْ

طالع

4 -وَتِلْكَ الأَغْصَانْ تَمِيلْ وَتِتْعَانَقْ

رجوع

5 -الدُّنْيَا سَلْوَانْ أزهى وَتِيهْ وَاعْشَقْ

الكلمات: مجهولة المصدر.

اللغة أو اللهجة المستعملة: تضمّن هذا «البرول» مزجا بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة.

القالب: زجل

الغرض:وصفي

المدة الزّمنية: دقيقة وتسعون ثانية.

الموضوع: يصف لنا الشّاعر تداعيّات حلول فصل الرّبيع على الطّبيعة وعلى حياة الفرد وسلوكه.

الشّكل الخارجي:

X----------Δ----------

X----------Δ----------

O----------Δ----------

®

----------M----------

®

----------M----------

يتّضح لنا من خلال هذا الرّسم البياني أنّ لهذا البرول شكلا خارجيّا منتظما ومتنوّع القوافي.

2.1. الجانب اللحني :

تضمّن هذا "البرول" خمس أبيات شعريّة تنوّع لحنها على النّحو الآتي :

الأبيات الثّلاث الأولى أي الدّور وكذلك اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الأوّل، وذاتها التي تعقب غناء البيت الثّاني، هذا إضافة

إلى البيت الخامس أي الرّجوع، كلّها تجري على نفس اللّحن.

البيت الرّابع أي الطّالع (القفل) تميّز بلحن مختلف عن لحن سابقيه وكذلك اللاّزمة الموسيقية التي تعقب غناء الغصن الأوّل منه.

وبالتّالي فإنّ النّص الموسيقي لهذا «البرول» ينقسم إلى فكرتين أساسيّتين.

1.2.1. تحليل الفكرة الأولى:

تمثّلت هذه الفكرة الأولى في الأبيات الثّلاثة الأولى أي «الدّور» وكذلك اللاّزمة الموسيقيّة التي

عقبت غناء البيتين الأوّل والثّاني، هذا إضافة إلى البيت الخامس أي الرّجوع.

وتمتدّ هذه الفكرة من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 46، ومن المقياس رقم 56 إلى المقياس رقم 65،وتنقسم بدورها إلى 6 جمل رئيسيّة على النّحو الآتي :

الجملة الرّئيسيّة الأولى : تتمثّل في غناء البيت الأوّل، وهي تمتدّ من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 10، وتنقسم إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 1و2 و5و6 و9.
- الجملة الرّئيسة الثّانية في شكل جواب وتتضمّن المقاييس رقم3 و4 و7 و8 و10.

الجملة الرّئيسيّة الثّانية : وتتركّب من اللازمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الأوّل وهي على نفس لحنه، وتمتدّ من المقياس رقم 10 إلى المقياس رقم 19، وتتفرّع بذاتها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي:

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 10و11 و14 و15 و18.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقاييس رقم 12 و13 و16 و17و19.

الجملة الرئيسية الثالثة : وتتضمن غناء البيت الثاني من هذا «البرول»، وتمتد من المقياس رقم 19 إلى المقياس رقم 28، وتتفرّع بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 19 و20 و23 و24 و27.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، تتضمّن على المقاييس رقم 21 و22 و25 و26 و28.

الجملة الرّئيسيّة الرّابعة : تتمثّل في اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء البيت الثّاني، وهي تمتدّ من المقياس رقم 28 إلى المقياس رقم 37، وتتفرّع بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 28 و29 و32 و33 و36.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب،وتتضمّن على المقاييس رقم 30 و31 و34 و35 و37.

الجملة الرّئيسيّة الخامسة : تتركّب من غناء البيت الثّالث من هذا «البرول»، وهي تمتدّ من المقياس رقم 37 إلى المقياس رقم 46. وتتفرّع إلى جملتين فرعيّتين على النّحو الآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشتمل على المقاييس رقم 37 و38 و41 و42 و45.
- الجملة الفرعية الثانية في شكل جواب، وتتضمن المقاييس رقم 39 و40 و43 و44 و46.

الجملة الرّئيسيّة السّادسة : تتمثّل في غناء البيت الخامس أي الرّجوع، وتمتدّ من المقياس رقم 56 إلى المقياس رقم 65، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتشمل المقاييس رقم 56 و57 و60 و61و64

الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقاييس رقم 58 و59 و62 و63 و65.

الطّبع : طبع المزموم.

الإيقاع: إيقاع «البرول» وهو إيقاع بسيط، وهو يتركّب من وقتين، ويدوّن على النّحو الآتي هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السّوداء كوحدة زمنيّة نرمز من خلالها للوقت:

الخلايا الإيقاعيّة :

اشتملت هذه الفكرة الأولى على تنويع بسيط في مستوى الخلايا الإيقاعيّة ورد كالآتي:

المسار اللّحني:

تضمّن المسار اللّحني الخاص بهذه الفكرة

المسار اللّحني:

الموسيقية الأولى الأجناس (العقود) الآتي ذكرها :

* **جنس مزموم أصلي :**

- نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 4،ومن المقياس رقم 11إلى المقياس رقم 13،ومن المقياس رقم 20إلى المقياس رقم 22،ومن المقياس رقم 29إلى المقياس رقم31،ومن المقياس رقم 38 إلى المقياس رقم 40،ومن المقياس رقم 44إلى المقياس رقم 46،ومن المقياس رقم 57 إلى المقياس رقم 59،وذلك من خلال توظيف الملحّن لكلّ من درجات الكردان، العجم، الحسيني، النّوا، والجهاركاه.
- نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 8 إلى المقياس رقم 10،ومن المقياس رقم 17إلى المقياس رقم 19،ومن المقياس رقم 26إلى المقياس رقم 28،ومن المقياس رقم 35إلى المقياس رقم 37،ومن المقياس رقم 44إلى المقياس رقم 46،ومن المقياس رقم 63إلى المقياس رقم 65.وذلك من خلال توظيف الملحّن لكلّ من درجات الكردان، الحسيني، النّوا، والجهاركاه.

* **جنس مزموم على درجة الرّاست :**

نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم5إلى المقياس رقم 7،ومن المقياس رقم 14إلى المقياس رقم16، ومن المقياس رقم 23إلى المقياس رقم25، ومن المقياس رقم 32إلى المقياس رقم34،ومن المقياس رقم 41 إلى المقياس رقم43، ومن المقياس رقم 60 إلى المقياس رقم62.وذلك من خلال تفعيل الملحّن لكلّ من درجات الجهاركاه، النّوا، الحسيني، البوسلك، الدّوكاه، الرّاست.

المساحة والمنطقة الصّوتيّة :

تمتدّ المساحة الصّوتيّة لهذه الفكرة الأولى من درجة الرّاست إلى درجة المحيّر وبذلك تكون المنطقة الصّوتيّة المهيأة للعزف والغناء معا هي منطقة القرارات والمنطقة الوسطى إضافة إلى منطقة الجوابات.

المسافات المستعملة :

وردت المسافات اللّحنية الخاصّة بهذه الفكرة الأولى على النّحو الآتي:

- مسافة الثّنائيّة : متواجدة ضمن كلّ المقاييس.
- مسافة الثّلاثيّة : وردت ضمن المقاييس رقم 7، 16، 25، 34 (نوا-بوسلك)، (جهاركاه-دوكاه)، (بوسلك –راست). والمقاييس رقم 9، 18، 27، 36 (كردان–حسيني)، (عجم–محير).
- مسافة الرّباعيّة :وردت ضمن المقياس رقم 2، 11، 20، 29، 38، 57 (نوا-كردان).
- مسافة الخماسية :وردت ضمن المقياس رقم 10، 19، 28، 56 (جهاركاه-كردان).

أمّا بقيّة المسافات اللّحنية الأخرى،فقد غابت عن مضمون هذه الفكرة الموسيقية الأولى.

2.2.1. تحليل الفكرة الثّانية :

تمثّلت هذه الفكرة الثّانية في البيت الرّابع أي الطّالع،إلى جانب اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء الغصن الأوّل منه. وهي تمتدّ من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 56، وتتفرّع بدورها إلى ثلاث جمل رئيسيّة كالآتي:

الجملة الرّئيسيّة الأولى : تتمثّل في غناء الغصن الأوّل من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 50،وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياسين رقم 47 و49.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتركّب من المقياسين رقم 48 و50.

الجملة الرّئيسيّة الثّانية : تتمثّل في اللاّزمة الموسيقيّة التي تعقب غناء الغصن الأوّل من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 51 إلى المقياس رقم 54،وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياسين رقم 51 و53.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقياسين رقم 52 و54.

الجملة الرّئيسيّة الثّالثة : تتمثّل في غناء الغصن الثّاني من البيت الرّابع، وهي تمتدّ من المقياس رقم 55 إلى المقياس رقم 56، وتنقسم بدورها إلى جملتين فرعيّتين كالآتي :

- الجملة الفرعية الأولى في شكل سؤال، وتتضمّن المقياس رقم 55.
- الجملة الفرعية الثّانية في شكل جواب، وتتضمّن المقياس رقم 56.

الطّبع: طبع المزموم.

الإيقاع: إيقاع «البرول» وهو إيقاع بسيط وسريع ويتركّب من وقتين، ويدوّن على النّحو الآتي، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السّوداء كوحدة زمنيّة نرمز من خلالها إلى الوقت:

الخلايا الإيقاعية : اشتملت هذه الفكرة

الثّانيـة علـى تنويـع بسيـط في مستـوى الخلايا الإيقاعيّة، ورد كالآتي:

المسار اللّحني:

اشتمـل المسـار اللّحنـي الخاص بالفكـرة الموسيقيـة الثّانية على الأجناس (العقود) الآتي ذكرها :

*** جنس مزموم على درجة الراست :**

- نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم 48، ومن المقياس رقم 51 إلى المقياس رقم 52، وذلك من خلال توظيف الملحّن لدرجات الجهاركاه، النّوا، الدّوكاه، البوسلك، الرّاست.

*** جنس مزموم أصلي :**

- نفس الجملة الممتدّة من المقياس رقم49إلى المقياس رقم 50،ومن المقياس رقم 53 إلى المقياس رقم 54، وذلك من خلال توظيف الملحّن لدرجات الكردان، المحيّر، العجم، الحسيني، النّوا، الجهاركاه.

المساحة والمنطقة الصّوتيّة :

امتدت المساحة الصّوتيّة الخاصّة بهذه الفكرة الثّانية من درجة «الرّاست» إلى درجة «المحيّر»، وبذلك تضمّنت المنطقة الصّوتيّة المعدّة للعزف والغناء، منطقة القرارات والمنطقة الوسطى وصولا إلى منطقة الجوابات.

المسافات المستعملة :

وردت المسافات اللّحنية الخاصّة بهذه الفكرة الثّانية على النّحو الآتي:

- مسافة الثّنائيّة المتواجدة في كلّ المقاييس.
- مسافة الرّباعيّة التي وردت ضمن المقاييس رقم 47،51،55 (نوا-دوكاه)
- أمّا مسافات الثّلاثيّة،الخماسيّة،السّداسيّة، السّباعيّة والدّيوان، فلم تتواجد ضمن اللّحن الخاص بهذه الفكرة الموسيقية.

الاستنتاجات العامّة :

- شهدت الفكرتان الأولى والثّانية تشابها كبيرا على مستوى كلّ من الطّبع، الإيقاع، وظيفة المسار اللّحني لكليهما، وكذلك المساحة والمنطقة الصّوتيّة،هذا إلى جانب المسافات اللّحنيّة المستعملة.
- كما تضمّنت الفكرة الموسيقية الأولى، جملة أساسيّة واحدة وقع تكرارها 6 مرّات متتالية،وذلك خلافا للفكرة الموسيقية الثّانية التي تضمّنت جملتين رئيسيّتين، واحدة منهما وقع تكرارها مرّتين متتاليّتين.
- كما تجدر الإشارةإلى غياب التّحويلات المقاميّة عن فحوى المسارين اللّحنيين لكلتا الفكرتين، هذا إلى جانب اعتماد الملحّن على الطّريقة الكلاسيكيّة في التّلحين والمتمثّلة في جمل رئيسيّة وأخرى فرعيّة وأسئلة وأجوبة، مركّزا بذلك أنموذجا «لحنيّا إيقاعيا» مميّزا.
- تضمّن برول «بدا الرّبيع»النّموذج«اللّحني الإيقاعي» الآتي :

- نفس النّموذج ورد من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 10، ومن المقياس رقم 10 إلى المقياس رقم 19، ومن المقياس رقم 19 إلى المقياس رقم 28، ومن المقياس رقم 28 إلى المقياس رقم 37، ومن المقياس رقم 37 إلى المقياس رقم 46، ومن المقياس رقم 56 إلى المقياس رقم 65.

3.1. علاقة المعنى بالمغنى :

1.3.1. الأبيات الثّلاث الأولى والبيت الخامس أي الرّجوع:

1 -بَدَا الرَّبِيعْ خَرَجْتُ نَتْفَرَّجْ

2 -شَكْلٌ بَدِيعْ وَالزَّهْرُ يَتْمَوَّجْ

3 -ارهن وَبِيعْ وَخَلِّيهَا تَكْسِبْ

5 -الدُّنْيَا سَلْوَانْ اسكر وَتِيهْ وَاعْشَقْ

* على مستوى اللّغة نلاحظ مزجا بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة، وبالتّالي عدم التّقيّد بضوابط النّحو والصّرف خلال بعض الحالات، وذلك تماشيا مع قالب هذا النّص الشّعري ألا وهو الزّجل.

* كما تضمّنت هذه الأبيات الشّعريّة خروقات تمثّلت في :

- مدّ لحنيّ على مستوى المقاطع مثل (الرّبيع– الرّابيع/شكل–شاكل/ بديع–باديع / سلوان–سالوان / الدّنيا–آدّنيا).

- الخروج عن الصّيغ الصّرفية مثل (بدا– با دا / نتفرج– نتفرا ج/واعشق– واعشا ق/ يتموج–يتموا ج/ارهن –ارهان/ تكسب–تكسيب/ واعشق– واعشا ق).

- الفصل بين مكوّنات المركّبات النّحوية مثل (الفصل بين «واو» العطف والمعطوف «بيع» وذلك من خلال كلمة «وبيع»).

* على مستوى المعنى، يصف لنا الشّاعر تداعيّات حلول فصل الرّبيع على الطّبيعة وعلى حياة الفرد وسلوكه، وذلك من المقياس رقم 1 إلى المقياس رقم 46 ومن المقياس رقم 56إلى المقياس رقم 65.

* على مستوى المعنى والمغنى نلاحظ الآتي :

- اعتماد الملحّن على تقنية «الارتفاع الصّوتي»، حيث استهل غناء الأبيات الشّعرية من الجواب، وتحديدا من درجة الكردان. تعبيرا منه عن معنى الإعلان عن حلول فصل الرّبيع، ذلك أنّ الإعلان يشترط مبدأ التّبليغ الذي يبقى رفع الصّوت أحد مقوّماته.
- اعتماد الملحّن على تقنية «التّكرار» من خلال توظيفه لنفس المسار اللّحني الخاص بالبيت الأوّل ضمن البيت الثّاني، وذلك بغرض تحديد التّداعيات المتأتية من جرّاء قدوم فصل الصّيف على الطّبيعة.
- مواصلة اعتماد الملحّن على نفس تقنية «التّكرار» الذي كان قد انتهجها سابقا، وذلك من خلال توظيفه لنفس المسار اللّحني الخاصّ بالبيت الأوّل ضمن البيتين الثّالث والخامس، حيث تطرّق الشّاعر هذه المرّة إلى

وصف تداعيّات حلول فصل الصّيف لا على الطّبيعة فقط مثل ورد في البيت الثّاني، بل أيضا على سلوك الفرد ونمط حياته.

وبالتّالي عبر الملحّن عن ترابط واكتمال معاني هذه الأبيات الشّعريّة، بأن تمسّك بنفس المسار اللّحني للبيت الأوّل.

- إضافة ترنيمات عربيّة متمثّلة في آهات، وترنيمات لفظيّة مثل «ويالالا ياللالن».

2.3.1. البيت الرّابع (الطّالع)

4 - وَتِلْكَ الأَغْصَانْ تَمِيلْ وَتِتْعَانَقْ

* على مستوى اللّغة نلاحظ التزام الملحّن بقواعد اللّغة العربيّة الفصحى، غير أنّ هذا لا يستثني وجود خروق تمثّلت في:

- الخروج عن الصّيغ الصّرفية مثل (وتلك– وت لك/ وتتعانق– وتتعنا ق).

على مستوى المعنى :

- يواصل الشّاعر وصفه لتداعيّات حلول فصل الصّيف على الطّبيعة من خلال تعبير مجازي ضمّنه تشبيه حركة تمايل أغصان الأشجار بالعناق، وذلك من المقياس رقم 47 إلى المقياس رقم56.

- كما تضمّن هذا البيت تكاملا على مستوى المعنى، تمثّل في إعراب الغصن الأوّل منه في شكل مبتدأ، وإعراب الغصن الثّاني في شكل خبر.

على مستوى المعنى والمغنى نلاحظ الآتي :

- اعتماد الملحّن على تقنية « التّكرار»، من خلال توظيفه لنفس لحن الغصن الأوّل من هذا البيت، ضمن الغصن الثّاني منه.وذلك للتّكامل الموجود بين كليهما على صعيد المعنى، والمتمثّل في إعراب الغصن الأوّل أي «وتلك الأغصان» في شكل مبتدأ، وإعراب الغصن الثّاني «تميل وتتعانق» في شكل خبر مركّب بالعطف.

- كما نلاحظ اشتمال هذا البيت على لحن مغاير عن لحن نظيره الذي تضمّنته الأبيات الثّلاث الأولى إلى جانب بيت الرّجوع، وذلك بالرّغم من اشتمال كليهما على نفس المعاني، ممّا عكس نقصا على مستوى المغنى مسايرة للمعنى.

استنتاجات عامة لعلاقة المعنى بالمغنى :

من خلال تحليلنا لهذا النّموذج الغنائي نورد الاستنتاجات الآتية :

- اشتماله على مزج بين اللّغة العربيّة الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضريّة، تمثّل من خلال قالب زجلي غير متقيّد بالضّوابط النّحويّة والصّرفية،هذا على مستوى الكلمات، أمّا على مستوى القالب فهو قالب الموشّح.

- كما اشتمل هذا «البرول» على لحنين مختلفين، تمثّل الأوّل من خلال الأبيات الثّلاثة الأولى (الدّور) والبيت الخامس، وتمثّل الثّاني من خلال البيت الرّابع أي الطّالع، وذلك بالرّغم من أنّ المعنى واحد ما بين أبيات الدّور والطّالع.

وبالتّالي فإنّ الملحّن لم يوفّق في التّعبير عن المعنى مسايرة بالمغنى نظرا للخلل الموجود على مستوى المغنى والمتمثّل في معنى واحد ولحنين مختلفين.

الاستنتاجات العامّة

1.على مستوى النّص الشّعري

1.1.على مستوى القالب الشّعري والهيكلة والشّكل الخارجي

* ورد هذا النّموذج الغنائي في شكل زجل، حيث تضمّن مزجا بين اللّغة العربية الفصحى واللّهجة العاميّة بصبغة حضرية.هذا على مستوى الكلمات أمّا على مستوى القالب فهو قالب «الموشّح».

* على مستوى هيكلة هـذا النّموذج الغنائي نلاحظ:

- وروده في شـكل «موشّـح أقـرع»، حيـث غـاب «المطلـع» أي القفـل الأوّل مـن هـذا الموشّح، وبالتّالي ابتدأ مباشرة «بالأبيات».
- اشتمـل الجـزء الخاصّ بالأبيات علـى ثلاثة أبيـات شعريـة، تلاها«الطّالع» الـذي تضمّن بيتـا شعريا، ثمّ «الرّجوع» الذي ورد هو الآخر في شكل بيت شعري واحد.

* علـى مستـوى الشكل الخارجـي، ورد هذا النّموذج الغنائي في شكل خارجي منتظم ومتعدّد القوافي.

2.1. على مستوى التّعاطي مع اللّغة

* سيطـرت اللّهجـة العاميّـة ضمـن هـذا النّمـوذج الغنائي، من خلال خـروق على مستوى الخصوصيات اللّغوية تمثلت في :

- مدّ لحني للمقاطع الطّويلة والقصيرة.
- الخروج عن الصّيغ الصّرفية.
- الفصل بين مكونات المركبات النّحوية.

3.1. على مستوى الأغراض

انحصرت الأغراض الشعرية لهذا النّموذج الغنائي على مستوى الطّبيعة.

4.1.على مستوى المعاني

كمـا انحصر المعنى الإجمـالي لهذا النّموذج الغنائي في معنى الغزل المتمثّل في الطّبيعة،

5.1.على مستوى مصادر التأليف الشّعري

ورد هـذا النّمـوذج الغنائي مجهـول التأليف والمصدر، إلى جانب الفـترة الزّمنية. وقد يرجع ذلـك إلى أنّه حصيلة التواتر الشّفوي،حيث يكون التركيـز على محتـوى النّص الشّعـري أكثر منه علـى هويـة الشّاعر، إذ هـو ثمرة تعاقـب أجيال عديـدة تجسّدت من خلال التواتر والتلاحق على مدار الذّاكرة الجماعية لكل جيل منها.

2.على الصّعيد اللّحني

تضمّن هذا النّموذج الغنائي :

- تكرار ورد على مستوى الجمل الرّئيسية.
- اشتمـال كل جملـة رئيسيـة علـى جملتـين فرعيتـين، الأولى في شكل سـؤال والثانية في شكل جواب.
- اشتمـال هذا النّمـوذج الغنائـي على نموذج «لحنـي وإيقاعي» خاص بـه، تمثل من خلال الجمل الفرعية والأسئلة والأجوبة.
- التنويع في مستوى الخلايا الإيقاعية.
- تراوحـت المنطقـة الصوتيـة المعـدة للغنـاء والعـزف، بـين كل مـن منطقـة القـرارات والمنطقـة الوسطى،وصـولا إلى منطقـة الجوابات.
- تضمّـن هذا النّمـوذج الغنائي تنويعـا نسبيّا على مستـوى مسافاته اللّحنية، التي اشتملت على مسافـات الثنائية، الثلاثيـة والرّباعية، حيـث تكمن أهميّة مسافتي الثّنائية والثّلاثية في تثبيـت المسار اللّحنـي، إلى جانب بدايات الجمل الفرعية ونهاياتها.
- أمكـن لنـا من خلال هـذا النّمـوذج الغنائي تحديـد أهـم خصائـص ومميّـزات طبـع المزموم، وهي كالآتي :

- الرّكوز التّامعلى درجة«الجهاركاه»، لكونها تمثّل درجة ارتكاز طبع المزموم.
- إبـراز درجـة «الكـردان» بوصفهـا تمثل درجة ارتكاز الجنس الثـاني من طبع المزموم، هذا إلى جانب كونها تمثّل درجة «الغمّاز» بالنّسبة لطبع المزموم.
- إبـراز درجـة «الحسينـي» التـي تمثّـل درجـة «الوسطى»بالنّسبة لطبع المزموم.
- إبـراز درجـة «الراسـت» التـي تمثـل درجـة ارتـكاز جنس مزمـوم تحت المقـر) أي تحت الجهاركاه) ، وذلك على خلفيّة النّزول المتكرّر إلى هذه الدّرجة.

3.على صعيد علاقة المعنى بالمغنى :

على مستوى التّعاطي المقامي لهذا النّموذج الغنائي تبيّن لنا :

- اشتماله على تنويع نسبي على مستوى مساراته اللّحنية،وذلك من خلال التّنويع النّسبي في أساليب التّناول المقامي لطبع المزموم.
- غياب التّنويع على مستوى القفلات الموسيقية الخاصّة بهذا النّموذج الغنائي، حيث اقتصر الأمر على قفلة كلاسيكية، تمثّلت في تحاشي درجتي العجم والحسيني.

على مستوى التّلحين تضمّن النّموذج الغنائي ما يلي :

- اشتماله على مسارين لحنيين :حيث تضمّن المسار الأول الأبيات الثلاثة الأولى إلى جانب البيت الخامس (الرّجوع) ،بينما تضمّن المسار اللّحني الثاني «الطالع».
- توفّق الملحّن في التعبير عن معاني هذا النّموذج الغنائي،من خلال توظيفه لتقنيتي «التّكرار» و«الارتفاع الصّوتي» ضمن المغنى.
- اشتمال الأبيات الشعرية واللّوازم الموسيقية على نفس المسارات اللّحنية.
- إضافة ترنيمات عربية متمثّلة في "آه ياللالن" ، و"آه يا للالالالالن يالان يا ياللان" .

الخاتمة

تبيّن لنا من خلال تحليلنا للنّموذج الغنائي "بدا الرّبيع" ، أنّ التّلحين قديماكان يعتمد على صياغة جمل رئيسية وأخرى فرعية، ترتكز على مبدإ الحوار المتجسّد من خلال تقنية السّؤال والجواب. وهذا الأسلوب المتوخّى في التّلحين زيادة على خاصيات تلحين الموشّح والزّجل،والتي تقوم على تضمين مسارين لحنيين الأوّل من خلال الأبيات والثّاني من خلال "الطّالع" ، قد أثّرا على العلاقة التي تربط بين المعنى والمغنى، ولم تجعل الملحّن حرًّا في طريقة تعاطيه مع اللّحن. غير أنّ ذلك لا يمنعنا من القول بوجود علاقة ربطت بين المعنى والمغنى حتى ولو كانت نسبيّة، وهذه العلاقة موجودة خاصّة على صعيد الهيكل العام، حيث يوجد تطابق بين الهيكل العام للموشّح والشّكل العام للّحن.

كما أنّ الصّعوبات التي واجهتنا والمتمثّلة أساسا في علاقة النّص الشّعري بالإيقاع الدّاخلي، وعدم احترام المعاني جزئيّا أو كلّيا، إضافة إلى عدم احترام خصوصيّات اللّغة أو اللّهجة المستعملة على مستوى كلّ كلمة، هذا إلى جانب عدم احترام مواطن النّبر الشّديد والضّعيف، كلّها عكست في حدّ ذاتها منظومة جمالية كاملة.

كما أنّ تواجد مثل هذه الصّعوبات مع الإبقاء في نفس الوقت على التطابق الكلّي مع الهيكل الخارجي للموشّح أو الزّجل، يحيلنا إلى استنتاج مردّه أنّه لدينا إطار لا يجب أن نخرج منه، وبالتّالي تواجد تراث موسيقيّ في أذهان الملحّنين لا يخرجون منه، ومثال ذلك وجود بحور شعريّة عديدة في قسم إيقاعي واحد من أقسام النّوبة مثل برول "بدا الرّبيع" .

صور المقال من الكاتب

الهوامش والمراجع

1 - SNOUSSI (Manoubi). « Les Nubats ou programmes de concert ».Initiation a la Musique Tunisienne.

Volume1.Musique classique. Tunis. Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes Ennajma

Ezzahra. 2003. p.22.

2 - op.cit. p.23.

3 - Ibid. p.22.

4 - قطاط (محمود)، «من قوالب التّراث الموسيقي العربي- الإسلامي النّوبة»، مجلّة الحياة الثّقافيّة، العدد 63،تونس، وزارة الثّقافة والمحافظة على التّراث، 1992، ص. 25.

5 - قطاط (محمود)، المصدر نفسه.

www.morguefile.com

السجاد المغربي: تقاليد الصنعة أمام تحديات الزمن– العولمة

الصناعات التقليدية وفنون العمران : الرقة أنموذجا

مفهوم البركة في الثقافة الشعبية المغربية عند إدوارد فسترمارك

السجاد المغربي تقاليد الصنعة أمام تحديات الزمن- العولمة

arabic.alibaba.com

يوسف ناوري
كاتب من المغرب

1. أسئلة وفرضية الدرس

يعكس تاريخ السجاد المغربي مسارا حافلا من التقاليد الفنية والأبعـاد الاجتماعية التي جعلت منـه أكثر من صنعة في حياة المغاربـة إلى حين ظهور التقنيات الحديثـة وانقلاب مفهوم الصناعة من إنتاج يدوي ومهارات بشرية إلى إنتاج آلي وبرمجة حاسوب.. ومن ثمة إلى تراكم وتدبير تجاري. في الانتقال عبر هذا المسار حافظ السـجاد المغربي (المعروف محليا باسمه العربي الآخر «الزربية») على غناه الفني الذي نسجته الأنامل- أنامل المرأة بخاصة- وتعبيرية لغته: أشكالا وموضوعات مواد وعناصر مُستعملة وأساليبَ تهيئة وبناء للنماذج.

فكيف تسنى للسجاد المغربي المحافظة على استمراريته؟ بل كيف بدأ تاريخُهُ حنبلاً بسيطا يستعمله الناس لدواعي الضرورة إلى أن استقل سجادا نفعيا أولا ثم فنيا بلغة وأشكال متنوعة أخّاذَة؟ وكيف يمكن لمساره الراهن (صنعة وحضورا) أن يكون مهيئا لمواجهة نُذر العولمة ومضاعفاتها والتفاعل الحيوي مع تحدياتها؟

السجاد المغربي وسؤال العولمة

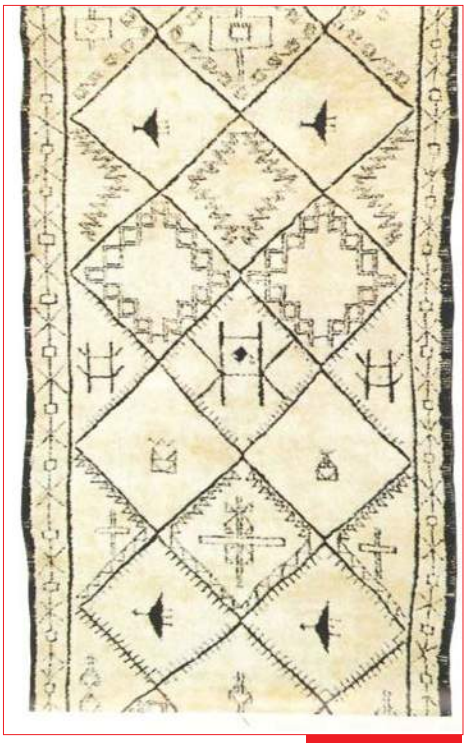
ينطلق البحث من مجموعة من الملاحظات التي تهم تاريخ السجاد المغربي من جهة:

- تنوع العناصر والأشكال التي تعكس المظاهر الحيوية في أساليب الصنعة والمتخيل المجتمعي الذي أفاد من بيئته الطبيعية ومن موروثه الثقافي
- تآلف التعبيرات الفنية عبر المناطق والأذواق – وانتقالها عبر تاريخ يجسد بالملموس التعايش والانسجام بين زربية حضرية وأخرى بربرية (أمازيغية).
- استثمار السجاد المغربي الحضري – المديني – للقيم الدينية وللرؤى الفنية العربية في استغلال الفضاء وتهيئة الأشكال بما يؤكد المنظور التوحيدي، ومحافظة السجاد البربري على العلاقة بالأرض وعناصر الطبيعة من نبات وحيوانات وشموس
- قدرته على الاستمرارية والتوصل عبر الأجيال – القرون في كنف الحاجة والاستعمال أولا؛ ثم في ضوء القدرة على التعبير الفني والإبداع المجتمعي.
- استمرارية التقاليد ومحافظة الصنعة على روح الثقافة الشعبية العابرة للقرون وللأمكنة (الجغرافية والثقافية) في جهات المغرب.

1 - الزربية باعتبارها ثقافة شعبية – مادية

مجموع الملاحظات تساعد على بناء معرفة أولى بالسجاد المغربي من خلال:

1 - صنعته (عناصر وموضوعات)



زربية بربرية

2 - ثقافته (تقاليد ورؤى فنية)

3 - امتداده المجتمعي (إبداع المرأة ورمزية مشاركتها)

4 - أنواع وأساليب الإنتاج

وهي مداخل إجرائية في هذه الدراسة قد تساعدُ في تَبَيّنِ كيف استطاعت الزربية المغربية أن تجسد بالملموس انتماءها للتراث الشعبي – المادي في المغرب أولاً، وكيف تمثلت أنواعُها وفنونها تقاليدَ عريقة بربرية ثم عربية – أندلسية في حياكة ونسج الصوف وأنواع الحنبل (سجاد) ثانياً، وكيف انتقلت (الزربية) في صنْعتها منذ القرن السادس عشر فالقرن الثامن عشر إلى تلمس تقاليد شرقية أخرى استقتها مع المؤثرات العثمانية في بلدان المغرب العربي ووصلتها بتلك التقاليد وبما يحتاجه الناس في حيواتهم من نسج وفي معاشهم من صنائع توفر لهم ما به يتدثرون ويلبسون، وما به يزينون مساجدهم ويتفاخرون بامتلاكه في بيوتاتهم..

في هذا تتلخص فرضية الدراسة في اعتبار إنتاج السجاد المغربي وعناصر وتقنيات صنعته

هـو أحد مظاهـر الإنتاج المادي للثقافـة الشعبية ويشكل عنصـرا صميما في استمرارها.. لما تقوم عليه هذه الصنعة من عمل جماعي، وما اكتسبته عبر تاريخها من تقاليد وطرق اشتغال. تلك التي حافظت على هويتها وجعلتها: متفاعلة مع الزمن مستجيبـة لاختباراتـه؛ وفي المـكان الـذي يهيئها لاستقبـال سؤال العولمة بما هو إيقاع جديد ونذير بالمستجدات يفيد.

2. ظاهـرة الزربيـة في الثقافـة الشعبيـة المغربية

الضرورة والتقليد

(تقاليد صنعـة الزربية أمام تحديات الزمن – العولمـة) هذا هـو العنوان الـذي اخترناه لهذه الورقـة. يحمـل للمساءلة مجموعة مـن المداخل الإجرائيـة التـي يمكـن أن نجعلها إطـارا عمليا لتنـاول ظاهرة مـن الثقافة الشعبيـة – المادية، لها امتداداتها التاريخية والثقافية صحيح؛ ولكن أيضا أبعادها المجتمعية والاقتصادية التي تجعلها في صلـب الرؤية إلى الزمـن وفي أتون البحث عن موقع يسمح بالاستمرارية والحياة ضمن تجاذبات العولمة واصطراع مصالحها. فالثقافة الشعبية لا تنحصـر في القول والحكاية، بل تمتد إلى «كل ما يظهر للعيان.. فالـتراث عبارة عن فعل أكثر منه قـول، وهو بوجه خاص يكـون معاشا قبل أن يُفكر فيه. إنـه عامل مـن عوامل التماسـك الإنساني» (– إيكـه هولتكرانس، قاموس الإثنولوجيـا والفلكلـور) يظهر في أساليب الحيـاة المادية وفي السلوك والمنتجـات المتداولـة والقابلة لأن تخزن جيـلا بعد جيل. مرتبطـا بالطبيعـة والبيئة التي تحيط بالإنسان. فالأخير يستوحي من بيئته ومن الظـروف الطبيعية عناصر وطـرق تساعده على العيش؛ بتلاؤم بين الشروط والإمكانات تارة؛ وفي صـراع بين التطلعـات وبين العوائق تـارة أخرى. بهذا نسج التاريخ مساره دائما، وعلى هديه بحث الإنسـان سُبلَ البقاء والاستجابـة للحاجيات إلى حـد الآن. ولن نعـدمَ في صنعة الزّربيـة المغربية

حنبل أمازيغي

التحديات والتطلعات نفسها: سواء باعتبار حاجة الإنسان إلى ما يحميه من برد وقسوة الطبيعة من فُرشٍ وأغطية مصدرها الحياكة والنسج، أو إلى ما يسكنُ إليه من زينة وجمال في حالتنا.

ورغـم أن موضـوع الزربيـة المغربيـة ما زال بكرا في دراسات الثقافة الشعبية إذ لم تتناوله إلا مقالات قليلة وبعض الدراسات النادرة والتي كُتبتْ في مجملها بغير العربية.. وردت ضمن اهتمامات وكتابـات المرحلـة الاستعمارية التـي كانت تسعى إلى تكوين قاعـدة معلومات عن مجموع الأنشطة الاقتصاديـة والمجتمعية والثقافية بهدف الوقوف علـى ما يتمتع بـه البلد من إمكانيـات وإخضاعه لسياسة فرنسية ناجعة، فإننا نقف فيها (وهي في مجملها كتابات أنتروبولوجية) على تميزِ الزربية المغربيـة في اختلافهـا عـن السجـاد الشرقي – العثمـاني، كمـا في مظهرهـا الجمـالي الفطري عندمـا يتعلق الأمـر بالنمـوذج البربـري. لعلها نظرة استشراقية لا تخفى من هذه الكتابات.

صحيـح. لقـد ارتبطـت الزربيـة المغربيـة باستمراريـة المجتمـع التقليدي سـواء في المدينة

زربية رباطية

أو في البادية دون خلاف.. لما يستتبع ذلك من استمرارية للتقاليد ووفاء للقيم الجماعية –القبلية وفي مقدمتها العمل المشترك وتكامل الوظائف التي يحتاجها النسيج وبناء الزربية ذاتها.. ورغم ما يبدو عليه الأمر من كون الماضي ما زال حاضرا مستمرا في حياة الناس وطرق إنتاجهم؛ فإن التحول المجتمعي والتحديث المتسارع لبنياته ولوسائل العيش فرض على الصناعات التقليدية وعلى كل مظاهر الثقافة الشعبية المادية (القابلة للتبادل والتداول النفعي) ضرورة إعادة ترتيب الأولويات والعلاقات. بالخصوص في ظل انفتاح الأسواق ووصول البضائع المُصنّعة الشبيهة والعناصر التي تدخل في نسجها.. وفي هذه الحالة أصبحت الزربية التقليدية – اسما وصنعةً مهددةً في حضورها واستمراريتها في الأسواق بالسجاد المُصنع بغير الطرق اليدوية أولاً، ثم في قدرتها على المحافظة على عناصرها والمواد الطبيعية التي تعتمدها– أي دون أن تلجأ إلى المواد الكيماوية والمصنعة التي تُغرق الأسواق وتُعرض منتوجات بديلة للتقليدي – وإن لم تكن بنفس الجودة.

تفسيرات أولى

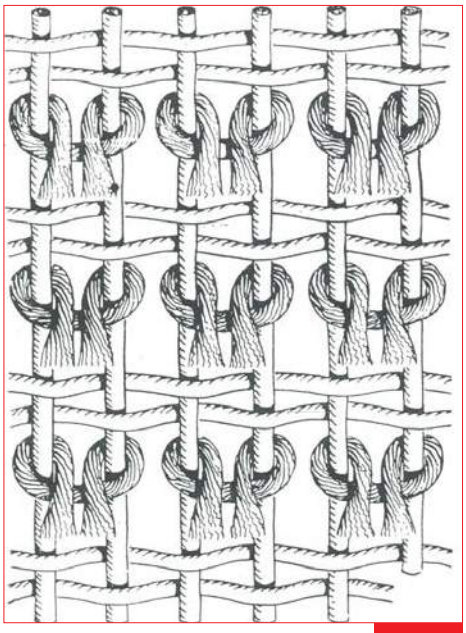
في هذا الاتجاه تسعى الدراسة المقترحة إلى تقديم مجموع التفسيرات التي تعرض لتاريخ وصنعة السجاد المغربي والتي نراها لا تخرج عن:

1. **تفسير تاريخي** يرى في تاريخ الزربية؛ وانتقالها من الحنبل إلى السجاد الفني تطورا في القيم الاقتصادية – المجتمعية، وانتقالها التدريجي إلى قيم ثقافية وفنية.
2. **تفسير وظيفي**، ويفسر الاهتمام بصنعة السجاد بالمغرب في ضوء المتطلبات الحياتية في التزود بما يفي ضرورات اتقاء برد الطبيعة– ثم الاحتفال بالأمكنة المقدسة (المساجد والقصور) ومرافق الضيافة في البيوتات.
3. **تفسير جمالي** يعتبر السجاد نصا فنيا تنسجه الأنامل بعناصر وتقنيات لتنظم منها تشكيلا هو بمثابة اللوحة المجسدة لنمط وأسلوب مخصوص. له هويته واختلافه بين جهات المغرب. حضريا وبربريا.
4. **تفسير أسطوري** أيضا، انطلق هذا التفسير بحكاية اللقلاق الذي نقل قطعة سجاد من بلاد بعيدة واتخذها بساطا لعشه، واستمر في الأمثال والوصايا إلى يوم الناس هذا. يتناقلونه حكايات شعبية تدعم حُبّ الصنعة وتمجد الصبر والعمل الجماعي بين الفتيات والمقبلين على تعلم فنونها.. بهذا التفسير نبدأ دراستنا.

أبعاد مختلفة للصنعة

لا يمكن قراءة هذه التفسيرات إلا في ضوء الأبعاد التي امتلكتها صنعة الزرابي. فلها أبعاد مختلفة نروم الوقوف عندها مما يجليه النظر إلى طبيعة العناصر والأشكال التي تحضر في الزربية بالعموم:

البعد البيئي، فقد نتج السجاد المغربي عن تضافر مجموعة من العناصر البشرية والطبيعية. في مقدمتها المواد الأولية من صوف وصباغة طبيعية من أصل نباتي يتم تهيئتها بمقادير معلومة..



عقد

البعد الثقافي، ويحيل بالأساس على مجموع القيم الفنية والجمالية التي تعكسها الزربية في المغرب باختلاف المناطق والجهات التي برعت في حياكتها ونسجها. فلكل جهة أسلوب ولغة خاصان بها. يظهر من خلال المواد المستعملة العناصر الموظفة.

البعد الاجتماعي ذو الصلة بمتطلبات العمل ومشاركة المرأة في أنشطة الإنتاج المعاشي أو التجاري مع ما لذلك من مضاعفات مجتمعية ونفسية على الفرد كما على العلاقات الجماعية لا تخفى.

البعد الديني من جهة اللغة الفنية المستعملة لرسومات وأشكال مستمدة من الطبيعة أو محاكية لخلقة البشر أو لكائنات حيوانية (بعضها طبيعي كالغزالة.. وبعضها آخر وحش غرائبي) عندما يتعلق الأمر بزربية بربرية ذات أصول رمزية عريقة، أو بأشكال تجريدية تعتمد على ابتداع المربعات والمثلثات وعلى طرق التدوير والتثمين والتلاعب بالأنصاف منها عندما يتعلق بالزربية الحضرية ذات المنظور الواحد.

البعد الجمالي الذي يَعُد الزربية نسيجَ نص من الصوف والأشكال. له عناصره ولعبة دواله التي تتركب ضمن منظور جمالي (حسابي أو طبيعي) وتلاعب ألوان وانسجامها. هو وثيق الصلة بالبعد الديني لما ارتبط به السجاد من وظائف دينية في تهيئة المساجد والمصليات والاحتفال بزينتها؛ وما تميزت به الثقافة الشعبية عموما من إظهار معتقداتها وتدوين تعبيرات تقديسها فيما تلبسه وتسخره.

3. الزربية باعتبارها نصاً - (نسيجٌ وفن)

مقومات الزربية الأصيلة

للزربية الأصيلة خصائص معلومة تحافظ عليها مهما كان نوعها؛ حضرية أو بربرية. ويمكن تقسيم هذه الخصائص بحسب صنفي الزربية:

1. **زربية الحنبل** المنسوجة بغير عقد. تستعمل كأغطية وأفرشة وهي مصنوعة من أثواب صلبة أقل سمكا وأخف من الزرابي، زخرفتها منسوجة بدون وبرة. ومن الملاحظ أن بعض الحنابل المصنوعة في مدينة سلا تضم في نسجها شريطين إلى ثلاثة من العقد التي يساوي عشرين سنتيمترا مما يؤهلها لأن تطبع بالخاتم الرسمي للمنتوج الأصلي (راجع الصورة).
2. **الزرابي المنسوجة بالعُقد**: كل زربية تتكون من ثلاثة عناصر أساس:

أ. خيوط السدوة الممدودة بين المسداتين اللتين تشكلان دعامة الزربية

ب. خيوط الطُعْمَة التي يتم تمريرها باليد عندما تفتح «الروح» بإنزال القصبة إلى حد «النيرة» مما يسمح بتشابكها مع خيوط السدوة بمجرد ما تعود القصبة إلى مكانها الأصلي، وخيوط الطعمة تذهب من حاشية إلى أخرى في اتجاه العرض، بعد ذلك يتم ضغطها بواسطة مشط حديدي. فإذا كانت الخيوط رقيقة ومضغوطة بشكل جيد فإن خلفية الزربية تكون منتظمة، وإلا فإنها ستكون سميكة، خشنة ومنتفخةً. قديما كان عدد خيوط الطعمة التي يتم

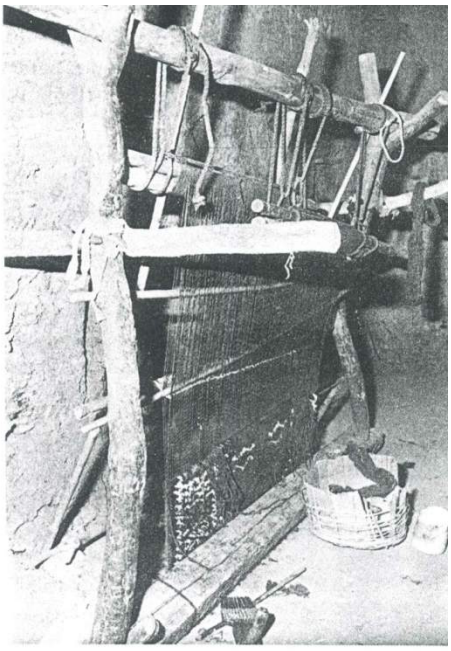
تمريرهـا بين صفين من العقـد يبلغ اثنين أو ثلاثة إلى خمسة أو ستة حسب جودة الزربية (ناعمـة أو عاديـة) وحجم الخيـوط. أما في المقاييـس الحاليـة – الحديثـة! فـإن خيوط الطعمـة لا يتعدى واحـدا أو اثنين (في زرابي الربـاط والأطلـس المتوسـط) أو ثلاثـة إلى أربعـة (عندمـا يتعلـق الأمر بزرابـي ذوات فتائـل طويلـة). بعـد تكوين صـف واحد من العقـد يتلوه صف من خيـوط الطعمة. بذلك يتشـكل شريط متفاوت العرض، حسب حجم الخيوط، وهـذا ما يحدد متانة النسج وجودة الزربية.

ج. العقد: هي فتائـل من الصوف موضوعة جنبا إلى جنـب في اتجـاه أفقـي، وكل صنـف من العقد يكون متبوعا بصف من خيوط الطعمة مكونـة من خيـط أو اثنـين أو ثلاثـة أو حتى أربعة خيـوط حسب نوع الزربيـة. وكل عقدة تعـد جـزءا من رسـم الزربيـة إذا مـا كانت تحتـوي عليه. والفتائل تكـون رخوة وهي التي تميز الزربية التـي تتوقف جودتها على جودة خيوط السدوة والطعمـة ثم التكتل، أما طول الفتائل فيتراوح ما بين 1 سنتيمتر وسنتيمتر ونصف في الزرابي الجيدة الصنع.

و يمكن تصنيف الزرابي المغربية إلى صنفين رئيسيين:

-الزرابي الحضرية

الزرابـي الحضريـة التي تتميز عـن الزرابي القرويـة بتشكيلاتهـا الزخرفيـة التـي تكـون في غالـب الأحيان على شكل زخارف وردية مستوحاة من زرابـي آسيا الصغـرى. هـذه الزرابي ناعمة وكثيفـة الخمائـل، ولا تستحمـل إنجـازا ناقصا. تتمركـز صناعتها بالربـاط – وسلا وتُستعمل في هـذه الزربيـة العقـدة الشرقية (المسمـاة عقدة: جيورديس) علـى خيطين من السـدوة. كل عقدة تمثـل جزءا من رسومهـا. وكل خانة جزءٌ محدود بمحيط يستدعي تغييرا في اللون. وتؤطر الأشرطة المفصولة فيما بينها بحواشي أرضية مركزية ذات



خلفية حمراء (أحمر قانٍ أو أحمر قمزي) مملوءة إما بمرصعات أو زخارف نصف دائرية أو خماسية وإمـا «قبة» في الوسط محدودة من الزوايا الأربعة بأقواس مثلثة الشكل، متفاوتة الدرجات.

ومنهـا زرابي الدار البيضاء المعروفة تاريخيا بمنطقـة مديونة، فتتميز بأرضيـة واسعة تملؤها صومعـات كبيرة غالبا ما تتكون من ثمانية زوايا. كمـا أن هذه الزرابـي تتميز بزخرفتهـا المتعددة الألوان – والبارزة عند كل نسيج على حدة. ومن الألـوان الحاضرة بقوة في زربيـة مديونة الأحمر والأزرق والأصفـر والبرتقالي والأسـود والأبيض والأخضر.

- الزرابي البربرية.

أثـارت الزربيـة المغربيـة الأولى– البربريـة الانتبـاه إليها بخاصـة في الطريقة التـي نُسجت بهـا متحـررة مـن قيـد الانتظـام في أطرافهـا (حواشيها)، وتنـوع وعشوائية انتشـار العناصر والأشـكال في نسيجهـا بمـا يفيد انعـدام المركز واتباعها لحريـة النسج على غير منوال.. والقول إنهـا لا تشبه أخريات؛ وإنهـا تجسيد لحركة اليد في حَبْـك السـدوة وتَقييـد العُقـد.. يجعـل منها متميزة في صنعتها ومُوقِّعَةً على خصوصية صنعة

تمثل هويتها وانتماءها إلى بلد المغرب، وهو ما يساعدها على الاستمرارية منذ تلك البذرة التي كانت تهيأت في القرن السادس عشر حيث يعود الباحثون إلى أول ظهور للزربية المغربية.

تتميز الزرابي البربرية على وجه الخصوص بوجود رسوم هندسية على شكل معينات مختلفة الأهمية، وفي حالات نجدُ رسوما لكائنات بشرية أو حيوانية (مرموشة، أولاد بوسبع شيشاوة).

- **فيما يخص زرابي الأطلس المتوسط الشرقي:** (بني وُرّايِن – بني الحام –آي يوسي – سكوكو) فهي تنسجُ في الغالب من أصواف بيضاء تمزج بها كميات قليلة من الأصواف السمراء أو السوداء مع بعض اللمسات من الأصواف الصفراء والبرتقالية أو الحمراء.
- **أما زرابي الأطلس المتوسط الغربي** (بني امْكيليد – بني مطير – زيان – زمور) فيغلب عليها اللون الأحمر ثم الأصفر (الصلصالي) والبني والأصفر (بني امْكيليد).

زرابي الأطلس الكبير التي تعرف عادة بزرابي اكلاوة هي متعددة الألوان (الأزرق والأخضر والبرتقالي الكثيف والأسود والأبيض).

- **زرابي حوز مراكش** (شيشاوة، أولاد بوسبع، بلاد أحمر، آيت إيمور) يهيمن عليها اللون الأحمر لحد أنه يشكل أحيانا الميزة الوحيدة للزربية، وهي على العموم منقطة بالزخارف المختلفة التنظيم والمتعددة الألوان، حيث تتعرف فيها على أشكال هندسية عجيبة لكائنات بشرية أو حيونات غريبة.
- **زرابي المغرب الشرقي** (بني بويحيى – توريرت): وهي تتميز بغلبة اللون الأزرق الغامق والأخضر الزيتوني الممزوج بالأحمر القرمزي، وتزيدها جمالا العُقدُ البرتقالية أو الصفراء والبيضاء، والرسوم تكون على شكل شبكة كبيرة مكونة من مُعَيّنات محاطة بإطار بسيط.

تحليل نسيج وبناء نموذج

تسعى الدراسة فضلا عن ذلك إلى تحليل نموذج للزربية المغربية من خلال العناصر والنسيج والأبعاد الجمالية.. تحليلا ثقافيا. ذلك أن القيمة الفنية للزربية المغربية تعود إلى مجموعة من العناصر والمعايير التي تتشكل بها كنوعية الصوف وطريقة حياكته، فكلما كانت دقيقة كلما كانت قيّمةً جيدة، وأيضا تشكيلة الرسوم في انتظمها وانسجام عناصرها، وتناسق الألوان ذات الإيحاء والتعبير. لذلك فإن نسج الزربية المعيار – النموذج يتطلب وقتا أطول ومهارة أوفر وصبرا أكثر. وبالضرورة مقابلا ماليا في القيمة أفضل.

يضيء التحليل المقترح العناصر التي تميز الزربية الرباطية (التي نتخذها نموذجا في الدراسة للزربية الحضرية) لما تتشكل به من:

1 – إطار يحيط بأرضية الزربية ليحصر الأشكال وينظم توزيع الألوان

2 – الأرضية وتتحكم فيها مساحة البيوتات والغرف والتقنيات المستعملة. غير أن تأثيثها برسومات وخطوط متناسقة أو بأقواس ونجيمات..

3 – الأشرطة الملونة

4 – القوس وهو الذي يغلق أرضية الزربية من جانبيها وله نوعان:

- القبة المعكوسة

- القبة المفروقة

5) المهـراز ويكون على طرف القوس لملء الفراغ جهة الزاوية

6) الأركان

7) الدروج

8) المرصعـة وهـي مجمـوع العناصـر التي تملأ الأرضيـة من قباب ومعينـات وأشكال طبيعية تمثل الليمونة أو صناعية مثل مظلة السلطان.

9) التخطيطة

10) الألوان توازن الخطوط وتناسق الألوان من أهم ما يسم الزربيـة الرباطية. اللون الأحمر – القاني حاضر بقوة في نموذجها.

كما يقـف التحليل علـى ما تتميز بـه الزربية البربرية في اعتمادها الأول على الصوف وصنعته المحلية دون تدخـل بالعناصر المصنعـة. فالنساء يحضرنَـه غسلا وغزلا وصباغـة.. قبل أن يتحول إلى عمليـة النسج بالطرق التقليديـة، بخاصة في جبـال الأطلس وسهـول الحوز والمناطـق الشرقية مـن المغـرب. كما تتميـز هـذه الزربيـة البربرية بطريقـة استعمـال الألـوان وتوزيع الرسـوم ذات الأشكال الهندسية الموضوعة في شكل سلاسل من المعينـات بأحجام متفاوتـة ومختلفة، ربما يحضر فيها (أحيانا) سمط أو زخرف برسومات صغيرة مستوحـاة من البيئـة الطبيعية (أشجـار؛ شمس، غزال، إنسان) أو متخيلة (وحوش) (الصورة).

4 - شغف من أجل السجاد

مُنْتَفِضـاً في قلبِ الحاضر المضطـربِ بتنازعِ المصالـح –والبحث عن فرص الربـح والاستقرار يبحـث تراث السجاد المغربي وصنعته على أسباب استمراريتـه وقدرته على الإنتـاج – ولم لا التوهج الـذي كان عرفـه في ثمانينات القـرن الماضي. إن أهميـة الفن الـذي يعكسه هـذا السجـاد يتجاوز حدود الصنعة ليمسَ الجانب الإنساني – من جهة ارتبـاطِ الإنسان بمُتطلبـات حياتية؛ ولكـن أيضا بتقدير وجداني يقول أحاسيس الجمال ومتطلباته الفنية ترسم الزربية جانبا منها. في هذا قد يحفظ الشغـف استمراريـة غير مضمونة بـدون تضحية ورقـي في الذوق والسلوك. والحـال أن الأمر يتعلق بذوق يتربى وشروط اقتصادية تُنَمّى. كلما سادت مجتمعيا كلما تهيأت الأسبـاب التي نبحثها لرواج فن السجاد الزربية تجارياً – بين المغاربة أنفسهم أولاً، وبـين الذين نقتسم وإياهم أفقا وقيما ثقافية في التبـادل الرمـزي ومحبة الجمال. مـن العرب والمسلمـين؛ ومن السياح الذين قد يجدون اختلافا فيمـا نعرضه عليهم من نمـاذج ثقافتنا الشعبية. إنهـا نافذة نفتح بها اتصـالا بذاتنا أولا، وهو ما لا يكتمل بغير الاتصال بالآخر أيضا.. وها هنا يصبح الاتصـال عرضـا لتاريخ مـن بحـث الإنسان عن السكن والاستقرار واحتفالا بصنعة تقول لغة فنية وجمالا نافذا هو بمثابة الجواب على سؤال العولمة. أي التوقيـع الشخصـي الذي تعلنـهُ كل يد تحوك نسجـاً، أو ترسم عنصرا على بسـاط الصوف – ذاك الذي نسميه سجاداً. زربية.

صور المقال من الكاتب

المراجع

- إيكه هولتكرانس، قاموس الإثنولوجيا والفلكلور، محمد الجوهري وحسن الشامي، ط. 2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، وزارة السياحة والصناعة التقليدية، الزربية المغربية (كتاب صور فنية) الرباط. إياس حسن، الثقافة بين الكوني والخصوصي، دار الفرقد، دمشق.
- مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، البحرين.
- Francis Ramirez et Cristian Rolot, Tapis et tissages du Maroc; ACR Edition;Paris; 1995
- Tradition, Que sais –je? P.U.F, Paris,1978.

الصناعات التقليدية وفنون العمران: الرقة أنموذجا

مفيد فهد نبزو
كاتب من سوريا

الرقة في اللغة هي كل أرض إلى جانب واد، ينبسط عليها الماء أيام المد، ثم ينحسر عنها، فتكون مكرمة للنبات، وبه سميت المدينة، وهي بفتح الراء والقاف المشددتين.

تقع مدينة الرقة وسط سهل خصيب بين نهر الفرات والبليخ في بقعة تاريخية ملأى بآثار الحضارات القديمة والكلاسيكية والعربية والإسلامية، وكانت من أهم مدن الجزيرة الفراتية، وحاضرة ديار مضر، وأحرزت منذ القديم أهمية دانت بها لحسن موقعها الجغرافي على النهر العظيم في نقطة متوسطة منه،

وموضع تقاطع الطـرق التجارية المتجهة من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب جعل منها محطة تجارية هامـة بين الجزيرة الفراتية والشام والعراق وأرمينية وآسيا الصغرى وحوض البحر المتوسط.

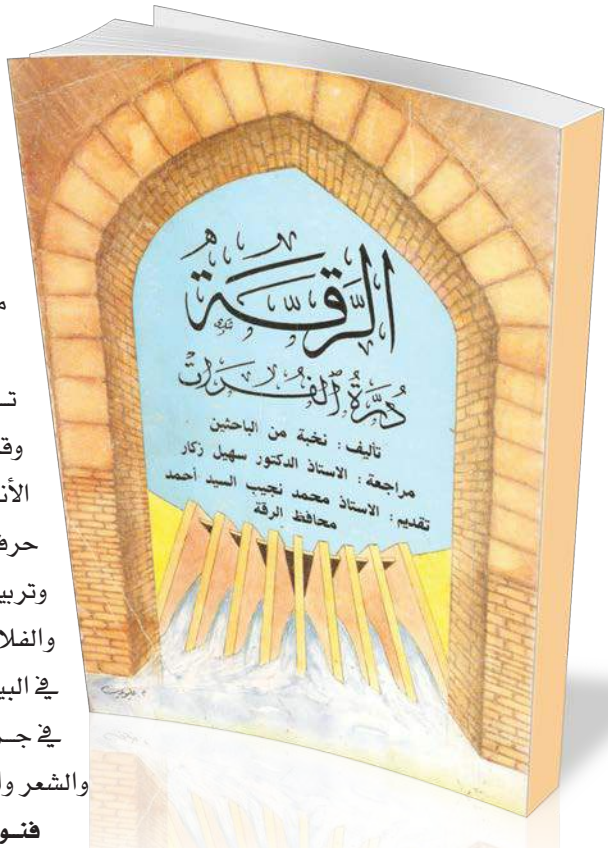
تـل المريبط: كشفت أعمـال التنقيب الأثري عـن العديد مـن المستوطنـات البشريـة الأولى، ويأتي في طليعتها تل المريبط على الضفة اليسرى مـن نهـر الفـرات مقابل بلـدة مسكنـة القديمة (بالـس)، وقد عثر فيها على بيت نطوفي – نسبة إلى وادي النطـوف في فلسطـين - حوالي 8300 ق. م تميز باستدارته وانخفاض مستواه عن سطح الأرض المجـاورة بعمق 50 سم ثـم أحيطت هذه الحفـرة بسياج ارتفاعه حـوالي 70 سم مصنوع مـن أعمدة الحـور الفراتي، وقـد غطيت الأرض بطبقـة طينيـة بسماكـة 10 سم، وقـد تجاورت بيـوت هـذا الموقع بشكل عشوائـي إلا أنها لم تكن متلاصقة حيـث كان هناك ممـرات فيما بينها، وكان الموقـد (الكانـون) يتوسط المنـزل، وهذه عـادة مازالـت متبعـة في بيوت ريفنا حتـى اليوم لأن الموقـد يستخدم لأهداف متعددة منها الطبخ والإنـارة والتدفئة، أمـا الأدوات المختلفة في هذه المنازل فهـي أدوات صوانية ذات أشكال هندسية متنوعـة منها ما يخص العمـل الزراعي كالمنجل والمكشـط والمنكاش والمخـرز والمثقـب والمسن، ومـن الصخور الصوانية المجـاورة صنعوا أدوات الصيد والحصاد والسكاكين والشفرات والمناجل ورؤوس الرماح والفؤوس.

أمـا بالنسبـة للمسكن فقد تزاوجـت المنازل بين منـزل شتوي والآخر صيفـي حسب مقتضى الحـال مـن توافـر المـواد الغذائيـة والحيوانيـة أو النباتيـة، وحتـى وقـت قريـب كان الفلاحون يقومون باغـتراب موسمي خلف قطعـان الماشية إلى البادية في فصلي الشتـاء والربيع ثم العودة إلى المنازل الطينية في فصلي الصيف والخريف بالقرب من المياه.

ومن الميـزات الأخرى لمساكـن العهد النطوفي القـديم أن المنـزل صغـير الحجم تفرش أرضه بحصيرة مـن الحجارة الصغـيرة أو الحصى ثم تبلط بقطع من الحجـارة المسطحة ثم تدعم بعد ذلك بطبقة من الملاط الطيني الذي يلون أحيانا.

وكانت قوافل الحميرتشق الطرق عبر الوهاد والسهـول ناقلـة الزجـاج الـبركاني مـن بـلاد الأناضـول إلى موقـع المريبـط، وتنوعت وتعددت أدوات المطبـخ وتحسـن طعام الإنسـان مما زاد في نشاطـه الفكري وجهده العضلـي، وصار يهتم بزينته فاستخدم قواقع الصدف، وارتقت نظراته الجمالية والفنية، وصـار يهتم بالحياة الأخرى، ومـما يدل علـى ذلـك طـرق الدفـن والطقوس المرافقة، وانتقل مـن عادة الدفن في أرض الدار إلى مقابـر خـارج نطـاق السكن، وكذلـك اللقى التي رافقت المعيشة في حياتـه إلى الدار الآخرة، وعرفنا من مقـدار مهارته في الحياكة من وجود الدبابيـس لتثبيـت الثياب على الجسـم، وهناك الأصباغ، وفي نهاية المرحلة بدأ الإنسان يستخدم الفخار في أدوات طعامه وشرابه، وصارت جدران مسكنـه عالية، فمزيجها الطيني غـدا مؤلفاً من الغضار والجص وحطام العظام بدلاً من التبن.

موقـع أبـي هريرة: يقع هـذا الموقع على بعد 40 كـم إلى الجنوب من تـل المريبط على الجهة اليمنى للفرات، وقد ظل هذا الموقع آلاف السنين مجـالاً حيوياً لسكان هذه المنطقة، واكتشف فيه قرية قديمـة تعود إلى الألف التاسعة قبل الميلاد، وإن بيـوت هـذه القريـة عبـارة عـن حجـيرات صغـيرة، ويتوسـط المنـزل موقـد نـار، وهنـاك مصاطـب منخفضـة للجلوس، وكانـت الأرض مفروشة بالملاط الأسود، وأحياناً مدهونة باللون الأحمـر، وكانت البيـوت متجاورة تفصـل بأزقة ضيقـة لبساطـة أدوات النـاس المعاشيـة، وإن كان شـكل العمارة يشبه إلى حـد كبير المنزل في وادي الفرات في الوقـت المعاصر، وكانت النوافذ كـوى صغـيرة للتهوية، والمحافظـة على الحرارة والـبرودة والرطوبـة معاً، وكانـت الغرف تطلى بالحوار الأبيض ربما كل عام.



تل أسود: يقع هذا التل على مجرى نهر البليخ الأعلى، وقد بدأت الحياة فيه في الفترة التي بدأت فيها في موقع أبي هريرة، وقد كانت السويات الدنيا خالية من الفخار، والجدران المكتشفة مستقيمة ذات زوايا قائمة، وهي مبنية من اللبن المجفف بالشمس، وألوان هذا الطين مختلفة بين اللون الرمادي والأحمر، وكذلك أبعاد اللبن مختلفة، وقد استخدم الجص في طلي الجدران، والأرضية مفروشة بالحصى، وأسلوب العمارة لا يختلف عن أسلوب العمارة في وادي الفرات، وقد عثرت البعثات الأثرية في هذا الموقع وفي أماكن أخرى من البليخ ووادي الفرات على آثار المنجل الحجري والرحى والجرن وحجر الجرش والمثقب والنصل المزدوج الحد.

مدينة توتول تل البيعة: ورد ذكر مدينة توتول القديمة في الرقم الطينية التي اكتشفت في تل حريري (ماري القديمة) بالقرب من مدينة البوكمال، ولقد تكرر هذا الاسم في تلك الرقم الطينية، فتارة يرتبط بنهر البليخ، وتارة يرتبط بنهر الفرات مما حير العلماء، وبالتالي استعصى عليهم تحديد موقعها بالضبط، وفي عام 1974 اهتدى العالم البلجيكي جورج روسان إلى تحديد موقع مدينة توتول عند ملتقى نهر الفرات برافده نهر البليخ.

النشاط الحرفي: كانت مدينة توتول تدار ذاتياً حسب التشكيلات الحرفية، وقد قسمت إلى أحياء حسب الأسر ذات الأنشطة الحرفية، ومن الحرف الشائعة حرفة النجارة، والدباغة، وغسيل الصوف، وتربية الماشية، والخياطة، وكتابة العقود، والفلاحة والرعي، وسياسة الخيل، والخدمة في البيوت، والسقاية والطحن، وعملت النسوة في جر السفن، وجلب المياه، وغزل الصوف والشعر والكتان.

فنون العمارة العربية الإسلامية: يمتاز طراز العمائر العربية الإسلامية في العصر العباسي الأول، سواء في الرقة، أو في غيرها باستخدام مواد الآجر المشوي، وغير المشوي ((اللبن)) والجص والخشب والزجاج، والخزف، وبتفضيل الأكتاف أو الدعامات على الأعمدة في حمل البوائك.

ونجد فيه أيضاً نزعة، ترمي إلى التحرر والإبداع في فرش أرض القاعات والبدء في استعمال الأشكال المنمقة، كعنصر زخرفي، وأخذ الفن العربي في مدينة الرقة أيام الرشيد وخلفائه يميل إلى النعومة والرشاقة، وهذا واضح في الزخارف الجصية التي تزين جدران المباني، وصار الفنان يميل فيها إلى ملء الفراغات في الجدران والقاعات بعناصر زخرفية لطيفة متناظرة متنوعة وعناصر أخرى ملونة على الجدران بزخارف نباتية وهندسية.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك عنصر التنميق في الزخرفة الجصية من خلال الأطر الجصية التي تزين واجهات الأبواب والأروقة والمداخل والدهاليز، وعلى الجدران في الغرف، والفن في

صناعة خبز الصاج

مدينة الرشيد بالرقة من أنقى الفنون المعروفة، وهو يعتمد تماماً على التلاعب بالخطوط والأشكال والألوان، وهذا ما نشاهده في مدينة الرقة على الخصوص، وانطلاقاً من هذا فقد خرج إلينا أروع نتاج في الفن الإسلامي هو (الأرابسك) أي التوريق، ويخطئ من يقول إن ولادة ذلك كانت في سامراء ، فالرقة أقدم من سامراء.

وتظل ناحية هامة لفن العمارة والبناء في الرقة، هي التفاعل مع ما شهدته بغداد من مؤثرات، وبالتالي نقله إلى بلاد الشام ومصر والمغرب.

الصناعات القديمة في الرقة: برعت الرقة بصناعة الصابون لكثرة ما فيها من أشجار الزيتون، وقد كثرت فيها معاصر الزيت في العصر العباسي وما قبله، وكانت تضرب النقود، فقد عثر في أثناء الحفريات التي قامت بها مديرية الآثار في قصر من القصور بالرقة خارج السور على نقود برونزية ضربت في الرافقة سنة 210 للهجرة بعصر المأمون.

ويستدل من كثرة الأواني الخزفية والزجاجية المختلفة والأشكال والصحون والأباريق والأكواب والدنان والكؤوس والجرار والمصابيح والشوابك وخلافها أن الرقة كانت أيام العباسيين وحتى في العصرين الأتابكي والأيوبي مركزاً لمعامل خزفية وزجاجية، وكانت صناعة الفخار والخزف والزجاج منتشرة ورائجة ، مما جعل صناعها يتنافسون بإتقانها والتفنن برسومها وكتاباتها وألوانها وأشكالها.

والأواني الزجاجية والخزفية التي وجدت في حفريات الرقة ذات زخارف نباتية خطية وهندسية ووجدت أباريق نحاسية مزينة بكلمات.

وكان في الرقة صناعات كثيرة كالنسيج، وصنع أسرجة الخيل وألجمتها وصنع السلاح لتلبي حاجة الجيوش التي كانت تنزل الرقة وتتمون فيها.

ومن أسوار الرقة وأبراجها البرج الكبير الذي كان في مدخل الرقة من عند الجسر، وكان يسمى (القلة) وهو من اللبن ويدخل فيه

باب بغداد الأثري

عواميد خشب وقاعدته من الحجر، وقد أزيل عام 1955، وكذلك مدينة الرصافة فقد كان يحيط بها أسوار منيعة وجميلة تعد مأثرة في فهم هندسة التحصين العسكري، وتعد من أكثر مباني المدينة حفظاً وإثارة للإعجاب والدهشة، وللرصافة أربعة أبواب رئيسية تقع على منتصف جدران السور وإلى جانبيها حيث نجد أربعة أبواب ثانوية، وعد الباب الشمالي من أجمل تلك الأبواب لما يتمتع به من هندسة دفاعية رائعة وزخارف تزيينية بديعة وأعمدة تثير الإعجاب بروعتها وزخارفها وتيجانها.

متحف الرقة: تم اختيار بناء السرايا القديمة، وهو بناء جميل يحمل الصفة التاريخية، ويقع في وسط مدينة الرقة، حيث تم ترميمه ليكون متحف تاريخ الرقة وآثارها، وهو مؤلف من طابقين، وعند مدخله نجد لوحة فسيفساء جميلة تعود إلى القرن الخامس الميلادي، وزين البهو الكبير في الطابق الأرضي بلوحات فوتوغرافية لأهم المواقع الآثارية في سورية، كما خصص في هذا الطابق جناح للآثار القديمة، ولآثار العهود الكلاسيكية (الرومانية والبيزنطية)، مع جناح الفن الحديث لأعمال فنانين تشكيليين من القطر العربي السوري، أما الطابق الأول فقد اختص بقسمين:-

- الأول: خصص بالكامل لآثار العهود العربية والإسلامية حيث يطغى عليه مقتنيات خزف الرقة الشهير والأطر الجصية الجميلة التي كانت تزين أبواب القاعات والمداخل في العصر العباسي وهي فريدة من نوعها، بالإضافة إلى الجرار والتيجان والنقود.
- أما القسم الثاني: فيتعلق بالتقاليد الشعبية في الرقة، وعرضت فيه خيمة فيها الأثاث والأدوات الخاصة بالحياة البدوية مع تمثالين لشخصين من الرقة ، وطريقة صناعة الخبز والغزل والنسيج وحاجات الخيول، مع عرض لبعض الأزياء التقليدية والحلي الذهبية والفضية.

الرقة والرافقة: بنى الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور مدينة الرافقة على هيئة مدينة بغداد، وعلى مسافة ثلاثمائة ذراع

غربي مدينة الرقة، وما لبثت المدينتان أن اتصل بناؤهما بالقصور والمزارع والأسواق خلال السنوات المتعاقبة، وربما أطلق عليهما معاً (اسم الرقتين) وقد قال البحتري:

وفي كبدي نار اشتياق كأنها

إذا أضرمت للبعد نار حريق

لذكرى زمان بان منا بنظرة

وعيش مضى بالرقتين رقيق

ومع مرور الأيام خربت الرقة، وصارت مدينة الرافقة نفسها يطلق عليها اسم ((الرقة)) في معظم الأحيان.

ولم يكن لتراث الرقة الشعري ما يستحق الذكر في مطلع القرن السابع الهجري، وصدق ياقوت الحموي عندما قال عن عيسى الرافقي، وهو من شعراء هذه الحقبة ((أحد أدباء عصرنا، أخمل من ذكره خمول قطره))، علماً بأن للرقة ماضياً حافلاً في ميادين علمية كثيرة: كالفلك والفقه والحديث، والنحو واللغة، والقضاء والترجمة، وهذه الميادين امتدت بها العصور أكثر من ميدان الشعر، حتى وصلت إلى القرن الهجري الثامن، وأصبحت الرقة تذكر مع المراكز الكبرى للعلم والمعرفة والازدهار الفكري، مثل قرطبة، وطليطلة، وبغداد، ودمشق، والقاهرة، والكوفة، والبصرة، وغيرها من المدن التي أسهمت في النهضة العلمية في البلاد العربية والإسلامية، ومع ذلك، فإن التراث الشعري الذي عرفته مدينة الرقة في ماضي عهودها لا يجحد أثره، ولا ينكر فضله، وهو تاج آخر يزين مفرقها، أو عقد ثمين يحلي جيدها، على الرغم من ضياع قسم كبير من هذا التراث، والباقي منه كاف للدلالة على ذلك الماضي الزاهر الذي يزداد تألقاً كلما كشف النقاب عن كتب منسية، ودواوين من الشعر خافية.

صور المقال من الكاتب

المصادر والمراجع

الرقة درة الفرات: تأليف نخبة من الباحثين – مراجعة الأستاذ الدكتور سهيل زكار – تقديم الأستاذ محمد نجيب السيد أحمد.

- المسهمون في إعداد هذا الكتاب: الباحثون: الدكتور عبد السلام العجيلي الدكتور عبد الهادي نصري الدكتور توفيق برو الأستاذ مصطفى الحسون الأستاذ محمود فاخوري الأستاذ قاسم طوير ؟!الأستاذ عبد الحميد الحمد الأستاذ صبحي الدسوقي إشراف التحرير: الدكتور عبد الهادي نصري التدقيق اللغوي: الأستاذ محمود فاخوري الدكتور عبد الجليل العلي الأستاذ أحمد ديبة المراجعة والتدقيق والإشراف على الطباعة والإخراج الأستاذ الدكتور سهيل زكار رسم الغلاف: الفنان مازن عليوي.

- الإدارة والتنسيق: مصطفى العباس – محمد عيد شحادة – سليمان حمزة – تقديم الأستاذ محمد نجيب السيد أحمد الرقة – 1412 – للهجرة 1992 – م.

* مفيد فهد نبزو – سوريا – حماة – عضو حركة شعراء العالم في تشيلي عضو دارة الشعر المغربي مستشار شبكة صدانا الثقافية في الشارقة هاتف جوال: 0999429277 له دواوين مطبوعة: ناي بلا حنين – كرم الغزل – مشوار الحلا.

- ديوان الكتروني بعنوان: ديوان الشاعر مفيد نبزو في الموسوعة الكبرى للشعراء العرب.

- له ديوان قيد الطبع في القاهرة بعنوان: القدس صبارة الروح.

- الكتاب هدية من الباحثين للشاعر مفيد فهد نبزو

« مفهوم البركة في الثقافة الشعبية المغربية عند إدوارد فسترمارك»

www.sxc.hu

إدريس كمون
كاتب من المغرب

إن من أبرز مهام البحــث الإثنوغرافي هو البحث عن المفاهيم المكونة للأنســاق الثقافية ودراسة كيفية تشكل العلاقات بينها وبين الســياقات التــي تجري فيها وعبرها التجربة السوســيوثقافية الحية للأمم والشعوب. ذلك أن هذه المفاهيم هي بمثابة الأســس التي تستند إليها رؤية هذه الشــعوب إلى الكون ومن ثمة تفســيرهم للحقيقة. كما أنها تنظم الحياة الاجتماعية وتســطر الأعراف وتنتج التقاليد والعادات، وتنســج الشــبكات الأخلاقية العلاقات بين الأفراد والمجتمع، فتحدد الفعل الاجتماعي المقبول وغير المقبول، وتميز السلوك الحسن من غيره.

ولعل دراسة المفاهيم الإثنوغرافية لثقافة معينة تعتبر من أقصر الطرق لتسليط الضوء على الخصوصيات والحوافز الاجتماعية والنفسية للشعوب، ناهيك عن قدرتها على كشف خطاطات الاتصال بين الحاضر الثقافي لهذه الشعوب و ماضيها وتمكن من إنتاج فرضيات عن خطوط الاتصال الثقافي بين الإثنيات والشعوب.

وتتصل البركة كمفهوم اجتماعي بشكل وثيق بالعادات والتقاليد والاعتقاد من جهة، وبمفاهيم أخرى معروفة في العلوم الاجتماعية كجاذبية الشخصية أو القدرة الخارقة على الإقناع «Charisma»، والشرف «Honor»، وكذا التميز الاجتماعي «Prestige» من جهة أخرى. هذه المفاهيم تنظم بنيات الارتقاء الاجتماعي والنجاح واعتلاء المنازل المرموقة والاعتراف بالمهارات أو سحب هذا الاعتراف، وكذلك صورة الفرد عند الآخرين. من ثمة كانت دراسة البركة مشروعة وجديرة بأن يبذل فيها مجهود.

في هذا الدراسة، سيكون غرضنا الرئيس هو تتبع التجليات الثقافية لمفهوم «البركة» كواحد من أبرز المفاهيم، نظرا لقوته النافذة في تشكيل الاعتقاد في المغرب بكافة أنواعه. ولن تكون هذه الدراسة مباشرة، لكن عبر منظور أجنبي، أي من خلال بحث إثنوغرافي أنكلوساكسوني يتمثل في كتاب الباحث الأنثروبولوجي الفنلاندي إدوارد فسترمارك، «الطقس والاعتقاد في المغرب»[1]، حيث سنحاول تمحيص ما جاء به بحث إدوارد فسترمارك فيما يتعلق بمكانة البركة في الاعتقاد الشعبي المغربي، مراعين في ذلك الإطار النظري الذي اشتغل في حدوده، مع عرض استنتاجاتنا وأقوال النقاد. كما سنعتمد على المعايير المنهجية للكتابة الإثنوغرافية الواردة في كتاب «كيف نقرأ الإثنوغرافيا» لصاحبيه بالوما جي إي بلاسكو و هون ووردل، ولدى منظرين أنثروبولوجيين آخرين.

1 - في تعريف مفهوم البركة:

يعرف المعجم العربي الأساسي لفظة "البركة" ب"الخير والنماء والأمن والسلام. ويقال بارك الله فيك، أي أحفك باليمن؛ وتبرك بالشيء أي التمس بركته، وتبارك أي تقدس، واستبرك بالشيء أي تفاءل به خيرا والتمس نعماءه"[2]. وفي لسان العرب تعني البركة "الزيادة والنماء. وبارك الله الشيء وبارك فيه وعليه أي وضع فيه البركة"[3]. وقال الفراء في تفسير الآية "رحمة الله وبركاته عليكم" إن البركات هي السعادة. وفي حديث الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، تعني "بارك على محمد" أثبت له وأدم ما أعطيت من التشريف والكرامة. وأصل المعنى من برك البعير إذا أناخ في موضعه فلزمه. وعن ابن عباس، فلفظة "البركة" تفيد الكثرة في كل خير. وتعني عبارة "تبارك الله" أي تعالى وتعاظم وتقدس وتنزه وتطهر. كما تقصد عبارة تبارك بالشيء تفاءل به. والمبارك ما يأتي من قبله الخير الكثير.

ويقول الأستاذ فوزي الصقلي في كتابه "أولياء وأضرحة فاس" إن البركة حسب قاموس العادات لأحمد أمين تعني سر الله والرسول والأولياء في الأشياء. وهي بذلك ميزة لدنية من عند الله، يلهمها ما شاء من مخلوقاته أكانت نعما (الماء والمأكولات وباقي الأرزاق) أو بشرا (الرسل وباقي الأولياء) والأماكن (البقاع المقدسة)، والأزمنة والأيام والشهور (كليلة القدر، والأشهر الحرم، وبعض ساعات وأطراف النهار)[4].

نفهم أن البركة حسب هذا الوصف دفق روحي إلهي قادر على التجلي في العالم المخلوق وملئه بالنعم وبالقداسة كما أن البركة التي جعلت في النبي محمد (ص)، كان أيضا بمقدورها أن تنتقل لنسله الشريف. من هنا يمكننا القول إن البركة مفهوم يستمد روحه من القداسة النابعة من الدين، وبالتالي فمصدرها إلهي. كما أن تاريخ المغرب الثقافي الشعبي حافل بمؤسسات وممارسات سياسية واجتماعية وعقدية مثل

الزوايا واستجداء الأولياء توفر مناخا خصبا لتجذر مفهوم البركة في النسق الثقافي المغربي، ومن ثمة في التفاعلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ذلك أن البركة لا تخترق جل أنساق الاعتقاد وأنواع الممارسات الشعبية فحسب، بل تؤثر أيضا في التجارة والخدمات والدراسة واكتساب المهارات الحرفية منها والفنية. وهذا يجعلها تتخلل أغلب أنواع السلوك والمعاملات بين الأفراد والجماعات.

2 - الإطار النظري لفسترمارك :

يقول يوهاني إيهانوس إن من مبادئ فسترمارك النظرية أن دراسة تاريخ الحضارة الإنسانية يجب أن تتخذ المنهج ذاته الذي اتخذه تاريخ الطبيعة العضوية. وأن علم المجتمع رهين بأن يحذو حذو التاريخ الطبيعي للحضارة الإنسانية، ويتشبث بالإثنوغرافيا والتفسير النفسي عند مقارنته للعادات والممارسات والاعتقادات[5].

لقد وجد فسترمارك سندا نظريا كبيرا في النظرية التجريبية الترابطية ورائديها دايفد هيوم وآدم سميث، و في التطورية النفسية المستلهمة من تشارلز داروين، وهربرت سبانسر وادوارد بورنيت تايلر. لكن التطور لديه لا يطرأ إلا في إطار سباقات تطورية كبرى، وأن هذا الأخير لا يقتصر على التكيف فحسب، بل يضم أحكاما أخلاقية مختلفة واختيارات فردية ومجالا واسعا من الأفعال الاجتماعية والرمزية.

لقد لعبت التحولات الفكرية الكبرى في أوروبا دورا أساسيا في تأثيث المناخ الفلسفي والعلمي الذي نشأ فيه فسترمارك. فقد تراجع الفكر الديني وتقلصت الهيمنة الروحية للكنيسة، وتشكلت نظرة جديدة للكون بفنلندا، كما ساعدت محاضرات الفيلسوف السويدي كارل فون برغن حول الدين على أن تصبح المسألة الدينية موضوعا عموميا[6].

وكان فسترمارك من أوائل الباحثين في فنلندا الذين سعوا إلى رسم معالم نظرة كونية جديدة تعتمد على أساس وضعي. ثم نشأ اهتمامه بأصول الأنظمة الأخلاقية وتطورها، والتي كانت في اعتقاده تنبع من المجتمع نفسه. كما اعتقد أن الظروف الاجتماعية والثقافية تحسم في اختلاف المبادئ الأخلاقية. وكان أهم مؤلفاته «أصل وتطور المبادئ الأخلاقية» سببا وراء إجراء دراساته الميدانية بالمغرب، بهدف جمع معطيات حول تكون المبادئ الأخلاقية في المجتمعات البدائية.

في ما يخص المنهج يصرح فسترمارك في مقدمة كتابه«الطقس والاعتقاد في المغرب» أن هدفه في تلك الدراسة هو تقديم بحث حول الدين والسحر لدى عامة سكان المغرب دون أن يتطرق للمبادئ العامة للإسلام وشرائعه أو تلك الخاصة بالمذهب المالكي، إلا في حالات قليلة جدا. كما يصرح أنه لم يقتصر في هذا البحث على الحقائق الظاهرة كما هي، بل حاول أن يكشف عن الأفكار الكامنة وراء هذه الحقائق لكونه مقتنعا بأن الروايات ما هي إلا تأويلات للطقس أو العادات التي انبثقت منها.

من جهة أخرى، يضيف الكاتب في المقدمة نفسها أن واجب الباحث الإثنوغرافي لا يقتصر على الملاحظة والوصف، بل يتعدى ذلك إلى أمور أخرى. وأنه في حال التباس معنى الطقس أو فقدانه، فيجدر به استعمال ثقافته العامة حول تفكير الشعب المدروس وأحاسيس أفراده لإعادة تشييد المعنى. غير أن هذا الأخير يجب أن يتحرى الصواب ويعمل قصارى جهده ألا يخلط تأويله بالحقائق المستمدة من ميدان البحث[8].

وبما أن الطقس أو العادة يمكن أن تنشأ عرضا من داخل جماعة ما، أو يستورد من خارجها، ينبغي عدم الاكتفاء بكشف المعنى الداخلي للطقس بل يجب أيضا بحث أصله الذي انبثق عنه. هذا العمل الذي تعترضه صعوبات كبيرة لأن بحث الأصل النفسي لمادة ثقافية يقتضي الاطلاع على الظروف التاريخية التي واكبت تحول هذه المادة الثقافية إلى أخرى، واستنباط

التشابه الثقافي بين تلك الأمم والشعوب، بما يدل على الأصول الثقافية المشتركة لها[9].

اعتمادا على ما ذكر، تكون معالم المنهج التطوري التاريخي والاستنباطي قد اتضحت في تصريح فسترمارك نفسه. وبالتالي فأي تقييم وأية مقاربة نقدية لهذا العمل يجب أن تأخذ بعين الاعتبار هذه المنطلقات النظرية والمنهجية. وبناء على ما سلف، يجدر بنا إلقاء نظرة فاحصة على متن هذه المقالة الخاص بمفهوم البركة، وتقديم الاستنتاجات العامة وكذا الملاحظات النقدية التي يمكن إبداؤها في هذا الشأن.

3 - البركة في الاعتقاد المغربي الشعبي عند فسترمارك:

لقد خصص إدوارد فسترمارك في الجزء الأول من الكتاب المذكور حيزا لا يستهان به من الكتاب لمفهوم البركة كركن من أركان الاعتقاد لدى المغاربة، فأخصها بحجم 226 صفحة من أصل 608 صفحة، قسمها إلى ثلاثة أقسام هي: انتشار البركة، وأثرها وتجلياتها، ثم قابليتها للتأثر.

فحسب فسترمارك فالاعتقاد السائد في المغرب حول البركة هو أن الرسول محمد (ص) كان يمتلك نصيبا من البركة لم يمتلكها غيره أحد من قبله، وانتقلت هذه البركة إلى الشرفاء[10] من نسل ابنته فاطمة، خاصة منهم الذكور، غير أنه لم يمتلك منها القدر الموجب لدرجة الولاية إلا القليل. كما أن البركة تقل عند أبناء من أب من أصل «شريف» وأم من ذلك الأصل. ومن دون هؤلاء الشرفاء، أو «الشرفة» وهم كل من استطاع أن يثبت نسبه إلى النبي محمد (ص) بأي شكل من الأشكال، تمتلك البركة أيضا من قبل أولئك الذين ينتمون إلى عائلات «المرابطين» وينحدر أصل هذه العائلات من نسل شخص على درجة معينة من القداسة والولاية، لكن ليس من نسل «شريف». ويستمد «لمرابطين» البركة عبر الوراثة. والتعريف المغربي ل«لمرابطين» هو أنهم «خدام الشرفة». ويعتقد المغاربة أيضا أن المرء يصبح «مرابط» بعد أن يتلقى البركة من « شريف» ولي، أو بالصدفة من ولي كان يخدمه. وهذه البركة قابلة للتوارث داخل نسل «المرابط».

وفي نفس السياق، هناك من بين سكان الجبال في شمال المغرب من يمتلكون البركة ويدعون «لمعمرين»[11] ويعرفون بأنهم نسل من شخص أصبح وليا صالحا بعد أن ملئ بالبركة من لدن آخرين. ويكتسب المرء البركة عن طريق «الملء» إذا كان خادما لولي صالح، وذلك بطرق شتى إحداها أن يبصق الولي الصالح في فم خادمه فتمر عندئذ البركة لتستقر في الخادم. وأيضا أن يتناول الولي الصالح، في آخر عشرته مع خادمه، طعاما ويأمره بأكل ما تبقى، وعند انتهاء الخادم أو «لخديم» يقول له الولي: « نتا لي ديتي لخبزة»، أي« لقد حزت بركتي».

ومن بين أشكال انتقال البركة من شخص إلى آخر لدى فسترمارك ما يدعو إلى الاستغراب[12]؛ حيث تنتقل البركة عن طريق الجماع بين الولي الصالح وامرأة. وإن كانت هذه المرأة متزوجة فلن يعتبر ذلك حرجا لأهلها وخاصة لبعلها، بل مبعث فخر وتفاؤل، كما أن ذلك قد يكون موضوع تهاني الجيران. كما يعتقد المغاربة حسب بحث فسترمارك أن طالب القرآن لا يمكنه أن يحفظه بيسر إذا لم يمارس عليه الشيخ الجنس. ومن المفيد أيضا لمتعلم لحرفة ما أن يمارس عليه معلمه الجنس، فذلك يجعله قادرا على امتلاك أسرار المهنة.

وفي بعض الأحيان، قد تنتقل البركة ضد رغبة حائزها[13]. و يمثل فسترمارك لذلك بحقيقة أن بركة سلطان ما تنتقل إلى سلطان جديد بواسطة السلطان نفسه الذي عادة ما يعين خلفه بنفسه، هذا الخلف الذي عادة ما يكون أحد أولاده. غير أن هذه البركة قد تنتقل إلى راغب آخر في الحكم يطمع لحيازتها في حياة السلطان، مثلما حدث لبوحمارة الذي حاز بركة السلطان فمررها إلى

http://ainnews.net

أخ غـير شقيق لهذا الأخير، مولاي امحمد، الذي كان آنـذاك سجينا فامتلكهـا لسنين. وكمثل آخر يضيف فسترمـارك أن شرفـاء وزان لا يتورعون مـن سرقـة بركة زائريهـم من الشرفـاء، إذا ما حـدث أن ترك هؤلاء في متنـاول مستضيفيهم ما يتبقـى من طعامهم، حتى ولـو كان عظما. لذلك يتحرز بعض الشرفاء من مصافحة شرفاء وزان، كما يتفادى بعض أهالي فاس الذين يحجون إلى ضريح مولاي عبد السـلام بن مشيش لدى قبيلة بني عروس، الرجوع عـبر وزان، ويختارون لذات السبب طريقـا أطول مخافـة أن يسلبهم شرفاء وزان البركة التـي استجلبوها لأنفسهم بزيارتهم الضريـح المذكور. وللغرض نفسه أيضـا، يدأب شرفاء وزان ألا يقدمـوا لضيوفهم الخبز إلا وقد أكلوا منه وقطعـوه أجزاء متعـددة تفاديا لضياع البركة منهم.

وبشكل عام، يخشى جميع الشرفاء أن تسرق بركتهـم[14]، وهذا ما يجعلهـم يكرهون أن تقبل أيديهم، وتخشى طائفة منهم أن يشرب الماء الذي يغسلون فيه أيديهم بعـد الطعام. ومرد ذلك إلى الاعتقاد السائد أنه مـن يطعم الناس ويسقيهم، ويقدم لهم الماء لغسل أيديهم يحوز بركتهم. وقد يصبـح الشخـص بتراكم البركة لديـه وليا على الرغـم من أن بركة من أطعمهم لا ترقى بهم إلى مصـاف الأوليـاء. يضاف إلى كل هـذا أن بعض الناس يستجلبون البركة لأنفسهم إما بالسرقة أو بطرق سحرية، وحتى من الجمادات.

وبالإضافة إلى انتقال البركة من شخص عبر الوراثـة والهديـة والسرقة والغصـب، والجماع، يمكـن اكتسـاب البركة بطـرق أخـرى كالجهاد ضـد غـير المسلمـين[15]. ذلـك أن الجهـاد في سبيل الله يحتـل في الثقافة المغربية مكانة هامة، ويعتـبر «لمجاهديـن» فئـة خاصـة مـن الأولياء، تقدس قبورهـم في شتـى أنحاء البـلاد، لاسيما علـى الأشرطـة الساحلية حيـث كان يتعين منع الثغـور مـن الهجومـات الإسبانيـة والبرتغالية. وقـد أضفى ذلـك البركة والقداسـة على المدافع والقذائف المدفعية فصار يتمسح بها الزوار تبركا بقداستها. ومن موجبـات اكتساب البركة أيضا، الورع الشديد وكـثرة تلاوة القرآن وقضاء الوقت في الصـلاة والاستمـرار في الصيـام، وإطعـام «الطلبة» أي حفظة القرآن، و إيتاء الزكاة للفقراء

وتـرك المحرمات. ولعل من أيسـر الطرق لإحراز البركة كذلك الاختـلاء في جبل مبارك من طينة «جبـل لخضـر» في دكالة، أو السكـن لدى ضريح ولي صالح معروف.

وقـال فسترمـارك في معرض حديثـه عـن علاقة البركة بالأشخاص والمناسبات، إن البركة في الثقافة المغربية ترتبط بمراحل حياة الإنسان، فيعتـبر الصبي والشيخ المشتعـل رأسه شيبا ذوي بركة، ويتصف بها أيضا الوالدان وعابرو السبيل وتلامـذة المدرسة القرآنية. كمـا تشكل الطقوس مصـدرا للبركـة. فالختـان يضفـي البركة على الطفل، ويبارك الزواج في حديثي العهد به.

أمـا الأمكنـة[18] فلهـا أهميتهـا وميزتهـا الخاصة في نظـام القداسة والتقديس في الثقافة الشعبيـة المغربيـة. وتأتي في أول لائحـة الأماكن المقدسـة أضرحة الأولياء سـواء أكانوا معروفين أم غـير معروفـين. لأن المكان يستمـد البركة من جثمـان الولي، كما تستمدهـا النباتات والأشجار المحيطـة بقـبره. بعد ذلـك يأتي «الكركـور» وهو ركام مـن الأحجار مجاور لضريـح ما، نشأ بفعل الأحجـار التي يرمي بهـا عابـري السبيل عندما يمرون بضريح ولي صالح دون أن يقوموا بشكليات زيارتـه. لكن أحيانا يكـون «الكركور» علامة على مـكان مـواراة ولي، أو خلوتـه أو إقامته، إلى غير ذلـك. ويقدم فسترمـارك مثالا علـى «الكركور» بذلك الموجود بمركز حفـرة تدعى «حفرة مولاي إدريس»، التي تكونت لأن الناس ذات زمان تمادوا في جلـب التراب من المكان الـذي أقام فيه مولاي إدريـس الأب لأجـل بركتـه، حتى أضحـى المكان عبارة عن حفـرة. وفي أماكن مختلفة من المغرب يسمى المكان الذي اعتقد أن وليا صالحا معينا قد أقـام فيه ب «لمقام». وغالبا مـا يكون مكان كهذا محاطـا بالأحجار لتتبين حدوده. كمـا لا تستثنى من هـذه الأمكنة الكهوف وعيـون الماء، والجبال والصخـور الضخمة. ومـن بين الأمكنـة كذلك، يحظـى البحر في الثقافة المغربيـة بقدر وافر من التبجيـل، وبالتالي لا يمارى في بركته أحد. لذلك يعول عليه كثيرا في الاستشفاء والحماية واكتساب الـرزق، وإنهـاء العقم وإبطـال مفعـول السحر. كمـا يستجدى البحر في طلـب الأزواج، فتقدم له القرابين كالخبز والتيس الأسود والنقود الفضية. وكما للمـكان بركته، فللزمان أيضا نصيبه منها. ذلـك أن بعض الشهور والأيـام والمناسبات تعتبر ذات بركـة ومن الأجـدر التعامل معهـا كما يليق ويجب.

ويركز فسترمارك علـى البُصاق كسائل ذي بركة عنـد المغاربة. فالشرفـاء يصيبون المرضى ببصاقهم الشريـف فيبرؤون. كما يبصق التاجر علـى النقود التي يكتسبها مـن تجارته مخافة أن يسترجعها منه أحد بطرق سحرية. ويبصق بعض النـاس إذا شمـوا رائحـة كريهة، كمـا يبصقون عنـد سماعهم لـكلام يفيد الشر وسـوء الطالع. أمـا المسافر فيبصق علـى سبعة أحجار ويضع في كل ركن مـن أركان البيت واحدة، وفي كلا جانبي المدخل واحدة، وفوق الباب واحدة، ليحمي بذلك متاعه وأزواجه من السـراق. كما يستبرك بعض الناس ببصاق بعض الحيوانات.

لم تبخـس الثقافـة الشعبيـة المغربيـة الحيوانـات[19] حسـب فسترمـارك نصيبهـا في البركـة. فتكتسـب القطـط والحمـير بركتها لمصاحبتهـا للأوليـاء الصالحـين أو استقرارها بأضرحتهم. أما القطط فتنال حظها من الهدايا المقدمة عنـد الزيارة. وأما الحمير فمنها ما نفق وبنـي عليـه فصار ينـال من التبجيل مـا لا يناله البشـر. وتبجـل أيضـا الغنم والجمـال والكلاب السلوقية. كمـا أن هناك بعض الأسماك المقدسة التي تحظى لبركتها باحترام خاص فلا تصطاد، بل إن هناك من يخرجها من الماء ليقبلها ويرجعها إلى المـاء ثانية، وهناك مـن يناولها من الكسكس قبـل أن يتناوله هو. ولعل أجدر حيوان باستحقاق البركة والقداسة هو الحصان. فهو يضفي البركة على صاحبـه و أهله، فبركته تعـدل بركة أربعين حامـل قـرآن في المسجـد، كمـا تنفـر الشياطين والأرواح الشريرة من حوله، ذلك أن هذه الأخيرة

تطـير حينما يصهل. هذا الصهيـل الذي يعني « الخير لي و لمولاي». كما يصلي الحصان لمولاه من طلوع الفجر إلى غروب الشمس. ويمكن أن تقاس القيمة الاعتبارية للفرس في المستوى الرمزي على قيمـة المدافع والبنادق نظـرا لاجتماعها في حقل دلالي واحـد، يدخل في سياق الجهاد الذي يقترن بالحماية والدفاع عن الأمة وعن المقدس.

تحضر الحشرات في الاعتبار أيضا، فالثقافة المغربيـة لم تقصـر في حقها وألقـت البركة على بعض أنواعها، كالنحل[20] الـذي يجب معاملته بلطف والإعراض عن قتله. وقد يتساوى القمل في درجة البركـة مع النحل، إلى درجـة أن للمغاربة مثـلا يقـول «لي ما فيـه مـل ماشي مسلـم». أما الطيور ذات البركـة فهي الحمام ، بالاضافة إلى الخطاطيف التي تتمتـع بقدر كبير من البركة في الاعتقاد الشعبي المغربي وتسمى «بالشريفة».

وتحظـى الحبوب والخضر[21] بالبركة أيضا وعلى رأسها الذرة. أمـا التمر والزيتون والفواكه الجافـة فلها قيمـة قدسيـة لا تضاهـى، كما هو الحال بالنسبة للبن والعسل والزبدة، وقد يفوقهما زيت الزيتـون بركـة. وبالإضافـة إلى المنتوجات الفلاحيـة المذكورة، يعرض فسترمـارك لأنواع عدة من الحشائش التي يصفها المغاربة بالمباركة نظرا لفائدتها في تسكين الألم وفعاليتها الدوائية والتجميلية وحتى السحرية في بعض الأحيان.

تضفـي الثقافـة الشعبيـة المغربيـة القداسة والبركـة علـى الكواكـب[22] كالشمـس التـي يتفاعل معها النـاس لنورها وفعاليتها التطهيرية والعلاجيـة، فيلتمـس منهـا الأطفـال أن تأخـذ أسنانهـم المقتلعـة القبيحـة وتمنحهـم أسنانـا جميلة. كمـا تلتمس منها النسـاء المساعدة أثناء غيبـة أزواجهن وذلك حسب طقوس معينة. وهذا مـا يرجعه فسترمارك إلى عـادات قديمة لعبادة الشمـس. وللقمـر الأهميـة نفسهـا في الثقافـة الشعبيـة المغربية حيث يتوسـل إليه لدفع الشرور وطلب الخيرات لاسيما عند رؤيته في أول منازله. وبالإضافـة للاستبراك بالقمـر، يعتقد في قدرته العلاجيـة حسـب طقوس معينة كما يعـول على مساعدتـه علـى تدبـير طقوس سحريـة وإنجاح فعاليتهـا. كمـا يشـير فسترمـارك إلى اعتقـاد المغاربة في بركـة التنور والنار علـى الخصوص، فهمـا يسألان الله الطعام وإن حـدث أن انطفأت لا يبقـى مـا يكفي من الطعـام في البيت، وتغادره البركـة. ويرجـع فسترمـارك أن هـذا الاعتقـاد موروث عن ثقافات افريقية وعربية.

لا تخلو بعض الأسماء والأرقام[23] في الثقافة الشعبيـة المغربية من البركـة حسب فسترمارك. فاسـم محمـد وكل الأسماء المشتقـة منه تضفي علـى صاحبهـا صفة البركة فيكـون مباركا حيث كان، ولا يشقى به أهـل بيته ورفقاؤه. أما الأرقام الوتريـة فلديها فضـل كبير على سائـر الأرقام. كما يستعمل رقما ثلاثـة و سبعة كثيرا في جداول السحـرة حيث يعتقـد في قوتهـا السحرية. وعلى الرغم من مصادفة هذه الملاحظات حول الأرقام لبعض أحاديث النبي محمد (ص)، ففسترمارك يرجـع ذلـك إلى اعتقـادات في علاقـات الأرقام الفرديـة بحسـن الطالـع لعهود أقـدم بكثير من الإسلام.

في الشطـر المخصص في تجليـات البركـة وآثارهـا يتحـدث فسترمارك عن الخـوارق التي ينجزهـا الأولياء بفعل حيازتهـم لقسط مهم من البركة[24] تمكنهم من الانتقال إلى أبعد الأماكن ونقل أناس آخريـن بين الأمكنة. كما تمكنهم من الاستخفاء والتجلي والاستحالة ومعرفة ما يجري في أماكن بعيـدة، وأيضا إنزال النقمة على من لا يطيعـون أمرهم. وبخصوص الأولياء فيتميزون بكـون بركتهـم لا تنقطـع بموتهم، بـل تتضاعف كراماتهـم وهـذا مـا يحفـظ حرمتهـم بشـكل مستمر.

إن للبركـة أهميـة جليـة في حيـاة المغاربـة العامـة والمهنيـة علـى الخصوص، حيـث ترتبط كل جمعيـة حرفية بولي معين، فيـزور منتسبوها ضريحه بانتظام[25] . هكذا، فولي حملة القرآن أو "الطلبـة" هـو سيـدي أحمـد بناصـر، وولي

www.sxc.hu

القناصة هو علي بناصر، أما ولي البهلوانيين هو سيدي احماد أو موسى، الخ. وبتلقائية يصبح شيخ شخص ما، هو نفسه شيخ أطفاله. كما تكون علاقة الشيخ وخدمه أكثر حميمية من علاقته بنسله. لكن البركة على الرغم من فضلها ويُمنها يمكن أن تتحول حسب فسترمارك إلى شر ونقمة أي ما يسمى في الثقافة الشعبية المغربية ب"الباس" إذا لم تحترم بعض القواعد وتطبق شكلياتها كاملة وبالحرف.

يختم فسترمارك دراسته حول مفهوم البركة في الاعتقاد الشعبي لدى المغاربة بالحديث عن حساسية صفة البركة ومسببات زوالها. ويذكر أسباب متعددة توجب فقدان البركة من لدن الأولياء والأطعمة والجمادات والأمكنة. ونقتصر هنا على ذكر ما يتعلق بالسلطان[26]. وأول ما يذكر في هذا الموضوع أن السلطان لا يجب أن يسافر بحرا لئلا يفقد بركته، و بالتالي سلطانه. كما أنه يجب أن يستظل بالمظلة الشريفة كعادته، لأن أشعة الشمس تضر بالبركة. ويرجع فسترمارك عادة استظلال الملوك بالمظلة الشريفة إلى الملوك الأشوريين، فتبناها بعدهم الملوك الإيرانيون ثم خلفاء بغداد. بعدها مرت هذه العادة إلى شريف مكة ثم إلى سلطان المغرب. وبالشكل فسه يذكر فسترمارك أن النار أيضا تفقد بركة كل الأغراض المتصفة بها.

يستخلص فسترمارك من دراسته هذه أن حساسية البركة كصفة قدسية إلى بعض مسببات زوالها علامة على انطوائها على عنصر ملوث، لا يؤثر على الغير فحسب بل حتى على حامل هذه الصفة. ويشبه ذلك باعتقادات تحمل في طياتها مظاهر متناقضة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، ينفع اليهودي الموصوف بالخبث نبتات الخضر إذا ما لامسها بواسطة عصى أو داعب أوراقها بأصابعه، فتنمو و تزدهر[27].

4 - التقييم :

من خلال قراءة متأنية للنص الذي خصصه فسترمارك للحديث عن البركة نستنتج أنه تعامل مع هذا المفهوم من خلال ثنائية السحر والدين، لذلك كان استشهاده بدجايمز فرايزر صاحب كتاب الغصن الذهبي: «The Golden Bough» أساسيا أثناء تقديمه لعمله الإثنوغرافي

حول المغـرب. فقـد كان مفهوم البركـة بالنسبة إليـه عامـلا للتفريق بين المقدس والدنيوي، وأن اعتقاد المغاربة بـأن الأماكن والأزمنة والأغراض بكل أنواعهـا تتميز في ذاتها بين متضمنة للبركة وفاقـدة لها، بشكل يشبه بكثير ما يقوله هو نفسه عـن الشعـوب البدائية في ميلانيزيـا التي تسمي تلك الخصيصة المميزة بـين المقدس والعادي ب «مانـا»، ويسمى «كالو» في فيجـي، و«نديامانيترا» في مدغشقر، الخ[28].

وفي نفس السيـاق يمكن تقسيم الأشياء التي يعتقد المغاربة حسب فسترمارك احتواءها للبركة إلى مواد غذائية، كالحبوب و اللبن وغير ذلك. أو منتجة للغذاء كبعض الحيوانات كالأكباش والبقر والنحـل ... بالاضافـة إلى حيوانـات ذات منافع أخـرى كالنقـل والحرث مثـل الحمـار والفرس. أو مـواد ذات قيمـة علاجية كالتوابـل والنباتات والأزهـار مثـل "شندكـورة". كمـا أن المغاربـة يعتقـدون بوجـود البركـة في جميع الأشيـاء التي تتحقـق بواسطتها الغايـات السحرية. أضف إلى ذلك أن الاعتقاد في بركـة الأولياء وكل ما يتصل بهم يمكن تفسيره بقدرتهـم على الحماية وجلب المنافع.

إن هـذا التحليـل يعتـبر أيضا نقطـة تقاطع بـين الاعتقاد المغربـي حسب فسترمـارك، وبنية الاعتقـاد لـدى شعـوب بدائيـة أخـرى، وأيضـا بين فكـرة إضفاء البركـة على الأشيـاء ومفهوم الطوطمية عنـد الشعوب الموصوفة بالبدائية عبر العـالم. فقد ذكر ثورونـتن وسكالنيك في كتابهما المشـترك: الكتابـات الأولى لمالينوفسكـي The First Writings of Malinowski[29]، في سيـاق تعريـف الطوطميـة أن الاعتقـادات الطوطميـة تعكـس علاقـة الإنسـان بمحيطـه الطبيعي من حيوانات ونباتات وجمادات، وموقف الإنسـان مـن هـذا المحيـط المتمثـل في إضفـاء القداسـة على أشياء من محيطـه الطبيعي يتعلق بصفة مباشرة بالطبيعـة السيكولوجية للإنسان وتفاعلهـا مـع الظـروف الخارجية. وهـذا يرجع بنـا إلى نشـأة السحر والأفـكار الدينية، ذلك أن سلوكيـات الإنسان المتعلقـة بالعبـادة والتقديس تتعلـق كلها بالفهم الدينـي والأسطوري السحري للواقع المعيش، المتصل بشكل رئيسي بالاحتياجات الحيوية الضرورية لوجوده ومطامحه، ومخاوفه.

لقد كان الإنسان يؤمن حاجاته من أكل وشرب وعلاقـة جنسيـة وحمايـة مباشرة مـن محيطه الطبيعي، اعتمادا علـى تكنولوجيا بدائية جدا لا تضمن له الارتيـاح والطمأنينة إلا بنسبة ضئيلة، مـا يجعله دائم التوجس لأنه غير قادر على تدبير السيطـرة النظرية والعملية علـى الواقع لوحده، وهذا مـا يجعلـه يستنجد بالقوى التـي يعتقد في جبروتهـا. ويمكن إعادة صياغـة هذا الكلام من الناحية السيكولوجية بالقـول إن الأفكار الدينية تنشأ حينما يقـوم الإنسان بفعل ما أو يفكر تحت تأثـير عوامل عاطفيـة قوية[30]. هـذه العواطف تدفـع لـدى الإنسـان البدائـي الجاهـل بقوانين الطبيعـة والساعي إلى فهم ظواهرها إلى اعتناق أفـكار خرافيـة مـن قبيـل الاعتقاد، علـى سبيل المثال، أن القوة الكامنة في المواد التي يتغذى منها، أي مـا نسميـه بالخاصيات الكيميائيـة الموجودة في الطعـام [31]، تنتقـل إلى جسم الإنسان بشكل سحـري، وأن هذه القوة نفسها تتميز بخصائص سحرية أو دينية.

وعلى الرغم من اعتراف الجميع بالمجهودات الكبـيرة التـي قـام بهـا فسترمـارك في أبحاثه "الميدانيـة" بالمغرب، والكم المهم من المعطيات المفصلـة التي استخلصها مـن مخبريه المغاربة، فقـد وجهت لـه انتقـادات كثيرة ومتنوعـة، نورد بعضها كالتالي :

- **أولا**، أنـه كان يستعرض المعطيـات على شكل متون بأسلـوب محايد وغير جذاب، ما يجعل شخصية الكاتب تفقد حضورها.

- **ثانيا**، عيب على فسترمارك أنه لا يضع التقاليد والطقوس التي استطاع جمعها داخل سياقها الاجتماعي، أو يحاول تقديم تحليل لصيغ السلوك، أو يربط بين عادات مختلفة[33].
- **ثالثا**، انتقد فسترمارك لإهماله التغييرات الاجتماعية والتاريخية للظواهر التي دأب على سردها[34].

رابعا، أوخذ فسترمارك من قبل دايفد مونتجومري هارت[35] بأن الإفادات الإثنوغرافية التي أعدها حول قبيلة بني وريا غر لا يقف أي دليل على أنها جمعت من البحث الميداني مباشرة، بل عن طريق استجواب المخبرين الريفيين الذين وفدوا على مدينة طنجة إما بحثا عن العمل أو خوفا من أن يقام عليهم الحد العرفي للثأر لاقترافهم إحدى الجرائم التي تستوجب الحدود. ويضيف هارت أنه شبه متيقن بأن فسترمارك لم يسبق أن وطأت قدماه الريف، بل حتى الأطلس، وأن فسترمارك يكاد لا يصف ظروف جمعه للمعطيات وقيامه بالأبحاث الميدانية.

إن ما يقوله هارت في حق فسترمارك لجدير بالاهتمام، ذلك أن هناك بعض الملاحظات التي استخلصناها عبر مراجعة بعض الأمثال المغربية التي ساقها فسترمارك في معرض تقديمه لبعض التأويلات الخجولة، التي تضمنتها دراسته حول البركة، والتي تبعث هي الأخرى على الشك في نوعية البحث الميداني الذي قام به الباحث بين ظهراني المغاربة. ففي الصفحة 46 من كتاب " الطقس و الاعتقاد بالمغرب "، يقدم فسترمارك مثلا مغربيا يفيد تقديس المغاربة للشيب، يقول " الشيب وقرو الله أو النبي "، و يترجمه إلى الانجليزية ب : « Š-Šib respect God and the Prophet » بما يفيد « الشيب يوقر الله والنبي». نلاحظ هنا انزياحا واضحا عن المعنى ينم عن عدم إتقان الباحث للغة مخبريه والشعب موضوع دراسته.

وفي الصفحة 117 يقول فسترمارك إن قبيلة «لانجرا» يسمون قوس قزح ب: «حزام دلالا فاطمة الزوهرا». ويترجم ذلك بالانجليزية ب: the beautiful lady Fatima's beltS وهو ما يفيد «حزام السيدة الجميلة فاطمة». هنا أيضا يتضح تواضع ثقافة فسترمارك المغربية بما لا يدعو إلى الشك. ففاطمة الزهراء لا تخفى على المغاربة غير المتعلمين، فما بالك بمخبرين متعلمين، وباحث اثنوغرافي يفترض فيه إتقان لغة الثقافة المدروسة. وهنا نتساءل كيف لباحث من طينة فسترمارك ألا تكسبه تجربته الحية بين ظهراني المغاربة ثقافة الأسماء حتى لا يدرك أن «فاطمة الزوهرا» المقصودة هنا هي فاطمة الزهراء كريمة النبي محمد، رسول الإسلام، من خديجة بنت خويلد ؟ وهل خفي ذلك على مخبريه؟

وفي الصفحة 246، من الكتاب نفسه يقول فسترماك إن «لحياينة» إذا أنتج لهم كم مهم من اللبن يطعمون الناس ومعهم حامل قرآن طعاما يدعى لمحجيبيات» وهو الكسكس بالزبدة، وذلك في مناسبة تدعى «عرس اللبن». وبعد انتهاء المأدبة يدعو الحاضرون لأصحاب البيت بدعاء نصه» الله يقوي أوماتو». هذه العبارة يترجمها فسترمارك ب«May God strengthen the mother of it» أي ما يفيد قوى الله أم الشيء، وبذلك يكون فسترمارك قد جانب المعنى هنا كذلك، لأن العبارة المغربية يقصد بها الدعاء للأمة الإسلامية بالقوة وليس لأي لشيء آخر.

5 - خلاصة :

على العموم، يتضح أن مفهوم البركة ركن رئيس في الثقافة الشعبية المغربية، كما يشكل محور نظرة المغاربة إلى الكون.بالتالي لابد أن يكون له شأن كبير في نسيج العلاقات الاجتماعية بين الأفراد وتحديد نظرة بعضهم

إلى بعض. كما يعد أساسا لأبرز المبادئ التي تحدد الفعل الاجتماعي. كما نرى أن عمل فسترمارك المخصص للبركة، على الرغم من جميع الانتقادات، فريد من نوعه سواء من حيث الكم أم من حيث درجة التفصيل التي تقدم بها المعلومات. ومع أن البحث الإثنوغرافي لم يكن قد اشتد عوده في أوائل القرن العشرين، حين بدأ فسترمارك مغامرته الإثنوغرافية في المغرب، كانت تجربته رائدة استطاع من خلالها تسليط الضوء على أغلب المعتقدات والعادات والطقوس السائدة في الثقافة المغربية محاولا أن يبحث أصولها. كما تمكن من جمع كم مهم من الأمثال والحكم والتعابير والمعاني والأقوال المأثورة المستعملة في المغرب، يمكن اعتبارها قاعدة مهمة يعتمد عليها في إنجاز كل بحث سوسيولوجي أو إثنوغرافي حول المغرب، أو حتى استنباط أفكار عامة عن أنواع السلوك التي يتميز بها المغاربة وطرق تفكيرهم وبنية عقلهم. وكما يقول الباحث المغربي عبد الغني منديب ، فعلى الرغم من استغراق فسترمارك في الاهتمام بأصول العادات والطقوس المغربية وعدم اهتمامه بالتأويل، فقد ظل وفيا لنهجه العلمي الصارم الذي ميزه عن المواقف الكولونيالية أو الاستشراقية[35].

المصادر والمراجع

1 - Westrmarck Edward. Ritual and Belief in Morocco .Vol.1. Macmillan and Co.. London. 1926.

2 - المعجم العربي الأساسي، لاروس، بيروت، 1991.

3 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، القاهرة 2003.

4 - Skali Faouzi. Saints et Sanctuaires de Fès. Marsam. Rabat 2007.4

5-Ihanus Juhani : « The socio-psychological thinking of Westermarck » In la société marocaine Coordonnateurs : R.BourquiaetM.Harras. Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat. série Colloques et séminaires n°27 p :32.

6 - Lahtinen Tommy: "Edward Westemarck's personel development and ideology". In Westremarck et la société marocaine .Op.Cit.pp:25

7 - Westrmarck Edward. Ritual and Belief in Morocco .Op Cit. P: 8

8-Ibid. p: 10.

9-Ibid. p: 10

10 - Ibid. p: 36

11 - Ibid. p: 41

12 - Ibid. p:198

13 - Ibid. p: 41

14-Ibid.p:41

15-Ibid. p:

16-Ibid. p:42

17 - Ibid. p: 63

18 - Ibid. p: 5160-

19 - Ibid. p: 9697-

20 - Ibid. p: 98

21 - Ibid. p: 106113-

22 - Ibid. p: 119

23 - Ibid. p: 139146-

24 - Ibid. p: 148156-

25 - Ibid. p: 179

26 -Ibid. p: 256257-

27 - Ibid. p: 260261-

28 -Ibid. p:22

29-Thoronton. Robert.J. and Skalnik. Peter. eds. The Early Writings of Bronislaw Malinowski. Cambridge University Press. Cambridge. 1993. P : 236

المصادر والمراجع

30 - Ibid. p: 236

31 - Ibid. p: 236

32 - Ihanus Juhani : « The socio-psychological thinking of Westermarck » in Westermarck et la société marocaine. Coordonnateurs : R.Bourquia et M.Harras. Op.Cit. p: 33.

33 - Suolinna Kirsti. Rituals of Passage in Islamic Folkculture: A Comparison between Studies by Edward Westermarck and Hilma granqvist. Op.Cit. p: 47

34 - Melasu Tumo: «l'image du Maroc à travers les écrits d'Edward Westermarck ».Op.Cit. P:53

35- Hart David Montgomry. Oaths Sponsorship. Protection. Alliance and the Feud in the Moroccan Berber Work of Edward Westermarck. in Westermarck et la société marocaine. Coordonnateurs : R.Bourquia et M.Harras. Op.Cit. p: 137.

36 - منديب عبد الغني ، الدين و المجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006.

مراجع باللغة العربية :

1 - منديب عبد الغني ، الدين و المجتمع: دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2006.

2 - شغموم الميلودي ، المتخيل و القدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية و البركة. منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس. المحمدية، 1991.

3 - المعجم العربي الأساسي، لاروس، بيروت، 1991.

4 - ابن منظور لسان العرب، المجلد الأول، القاهرة 2003.

5 - المعجم الموحد : لمصطلحات العلوم الإنسانية (الفلسفة-الاجتماع والأنثروبولوجيا- التربية) انجليزي-فرنسي-عربي. مكتب تنسيق التعريب. 1997.

6 - الزاهي نور الدين. بركة السلطان. دفاتر وجهة نظر (12) الرباط 2007.

مراجع أجنبية :

1. Melasu Tumo : « l'image du Maroc à travers les écrits d'Edward Westermarck ».In Westermarck et la société marocaine. Coordonnateurs : R.BourquiaetM.Harras. Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Rabat. série Colloques et séminaires n°27 p :53.

2 - Westrmarck Edward. Ritual and Belief in Morocco .Vol.. Macmillan and Co.. London. 1926.

3 - Westrmarck Edward. Wit and Wisdom in Morocco: a Study of Native Proverbs. George Routledge & Sons. London 1930.

4 - Lahtinen Thommy: "Edward Westemarck's personel development and ideology". In Westremarck et la société marocaine .Op.Cit.pp:17

5 - Bourqia Rahma:"Rituel. symbole et Alea dans la société rurale marocaine : repenser Westremarck". In Westremarck et la sociéte marocaine. Op.Cit.p:185

6 - Ihanus Juhani : « The socio-psychological thinking of Westermarck et la société marocaine. Op.Cit.p:27.

7 - Skali Faouzi. Saints et Sanctuaires de Fès. Marsam. Rabat 2007.

8 - Thoronton. Robert.J. and Skalnik. Peter. eds. The Early Writings of Bronislaw Malinowski. Cambridge University Press. Cambridge. 1993.

9 - Eliade Mircia. le Sacré et le Profane. Gallimard. collection folio essais. 1987.

10- Frazer James. The Golden Bough. Pinguin Books. London 1996.

11- Gay y Blasco Paloma and Wardle Huon. How to Read Ethnography. Routledge. London 2007.

طواش اللؤلؤ والأنغام الفنان أحمد الفردان

طواش اللؤلؤ والأنغام

الفنان أحمد الفردان

إبراهيم راشد الدوسري
كاتب من البحرين

في يوم الأحد الموافق 1مايــو 2014 انتقل الى رحمة الله تعالى في دولة قطرالشقيقة الفنان الكبير أحمد إبراهيم الفردان أحد رموز ورواد الموسيقى وفنون الغناء الشــعبي في البحرين والخليج العربي بعد رحلة طويلة من العطاء المخلص لفن الموسيقى والغنــاء في البحريــن من خلال تأسيســه وقيادته للفــرق الموســيقية والعنايــة والاهتمــام بموروث الغناء الشــعبي من خلال دعمه ومساندته للفنانين الشعبيين في كافة مناطق البحرين .

لقــد بدأ مشــوار عشق الفنــان الراحل للفن منــذ الطفولــة ، وغنــى هــذا العشــق وتفتحــت براعمــه، حتــى صارهمــه اليومي الاستــزادة في معرفة تفاصيــل فنون الغناء الشعبــي والموسيقى والغنــاء بأنواعه المختلفــة ، حتى غدت شخصيته الفنيــة القياديــة محبوبــة مــن جميــع الفنانين ، الذين عاصروا مسيرته الفنية الرائدة .

وبــدأت تتناســل مشاريعــه وأحلامــه الفنية الموسيقية وكانت باكورة تلك المشاريع والأحلام إنشاء فرقــة موسيقى أسرة هــواة الفن عام 1956وإسهامه في تأسيس فرقة الأنوار الموسيقية عام 1964 مــع رفيق دربه الفنان الراحل عيسى جاســم ، وقيادته لأول فرقة غنائيــة شعبية تمثل البحرين في أول مشاركة في مهرجان(الدنمارك) للفنــون الشعبية عــام 1972 وتوالــت إسهاماته الفنيــة والقياديــة في إبــراز اســم البحريــن في المحافــل والمهرجانات العربيــة والدولية ، وتكللت نشاطاته الفنيــة الموسيقية واتصالاته بالمسؤولين

أرشيف الثقافة الشعبية

عن الإعلام في إنشاء جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية عام 1975 حيث كان الفنان أحمد الفردان أحد المؤسسين لهذه الجمعية .

كما ساهم الفنان الراحل أحمد الفردان بألحانه المميزة المستوحاة من تراث الغناء الشعبي البحريني للعديد من المطربين البحرينين والمطربات العرب ، فضلا عن رايادته في تسجيل العديد من المقطوعات الموسيقية من ألحانه، والتي سجل عددا منها في تركيا كما كان من رواد العزف على آلة القانون ، وكانت له إسهامات مهمة في تسجيل وتوثيق أغاني الموروث الشعبي البحريني في إذاعة وتلفزيون البحرين منذ الستينيات .

كما كان الفنان الراحل رائدا في تصميم الهدايا التذكارية المستوحاة من تراث البحرين، فضلا عن خبرته في فنون صياغة الذهب وتصميم عقود اللؤلؤ وهي مهنة ورثها عن والده وأجداده، ولم ينقطع عن ممارستها حتى وهو يمارس نشاطه الفني الموسيقي ، وقد برع فيها كما برع في الموسيقى.

وللتعرف عن قرب على شخصية الراحل العزيز الفنان الكبير أحمد الفردان ، سوف نتامل سيرته الاجتماعية والفنية ، التي اكتنزت بالآمال والأحلام والإصرار على المضي في طريق النهوض بفن الموسيقى والغناء في البحرين ، وفي ما يلي محطات مضيئة من السيرة العطرة لفناننا العزيز.

الميلاد والنشأة :

ولد الفنان أحمد إبراهيم الفردان عام 1940 في إمارة دبي، بدولة الإمارات العربية المتحدة، الإمارة تقع على شاطئ البحر وكانت تتكون من مجموعة من المنازل ومسجد صغير، بها حي عرف باسم حي البحارنة لكثرة البحرينيين القاطنين فيه.

نشأ أحمد في هذا الحي ولم يكن في ذلك الوقت ثمة مدرسة نظامية، فتكفلت عمته خديجة بتعليمه ما تيسر من القرآن الكريم قبل أن ينتقل إلى غرفة صغيرة أتم فيها حفظ القرآن الكريم على يد رجل بحريني يدعى السيد محمد الأستاذ من قرية بلاد

القديم، فلما أتم الحفظ وانتهى من مراسم حفل ختم القرآن، وجد نفسه بين يدي معلم خليجي آخر، تعلم منه القراءة والكتابة وكان الصف مكوّناً من ثلاثة أشخاص فقط هو وأختين من عائلة الزياني، وكانوا يلتقون صباح كل يوم لمدة أربع ساعات تقريبا، بعدها جاء أستاذ عراقي إلى دبي يدعى الأستاذ علي العامر، وأسس مدرسة خاصة مكونة من فصل دراسي واحد به أربعون طالباً وكان أحمد من بينهم.

في هذه الفترة غادر والده منفرداً إلى البحرين فظل هو والعائلة في ذلك الحين، جاء الأستاذ العراقي ومعه المنهج والكتب، وتعلم منه أحمد مهارات الكتابة والقراءة لكن الأستاذ لم يستمر كثيراً بعد أن نشط في التصدي لأنشطة البهائية هناك. فخاف بعض أولياء الأمور على أولادهم وأرسل والده وصاية مع أحد أصدقائه بإخراجه من المدرسة فاستجاب أحمد لقرار أبيه.

انقطع عن المدرسة أسبوعين فزاد به الحنين إلى الدراسة وتعلق بها أكثر، فعاد إلى المدرسة من جديد وكانت النتيجة أن المدرس اتهمه بالتجسس عليه ونقل أخباره إلى مناوئيه ولم يكن يعرف أحمد ما معنى كلمة التجسس آنذاك، حيث لم يتجاوز عمره السبع سنوات، لكنه عرف بعد ذلك أنها تهمة خطرة، فانقطع مرة أخرى عن المدرسة وصار ملاذه الشاطئ وتأمل السفن الراسية وإيقاع الأمواج وأزقة الحي والبيت.

بيت يضج بالغناء:-

كان في بيت جده بدبي منذ الثلاثينات من القرن العشرين أربع خادمات مملوكات من أيام جده، الأولى أفريقية سواحلية، والثانية بلوشية، والثالثة إيرانية تدعى (جاشكي) مصابة بالصرع ورابعة عربية سواحلية تسمى (فامدو) تعرف بـ (نانا) وهي (الأم) باللغة السواحلية، من (جاشكي) تعلم أحمد بعض مهارات الغناء واستخدام الطبل ومن (نانا) تعلم الغناء الخليجي الذي تحفظ الكثير منه لمصاحبتها بعض الفرق الشعبية الغنائية قبل التحاقها ببيت جده، وإلى جانب الخادمات كان يوجد في بيت الجد خادم يسمى (صنقور سعدان) ينتمي لفرقة (قدموا) الشعبية في دبي تعلم منه أحمد أيضا بعض فنون الموسيقى الشعبية.

كما حفظ أحمد العديد من الأغاني التي كان يترنم بها الخدم في بيت جده قبل حلول شهر رمضان، حيث يتم دق الحب وطحنه فحفظ تلك المظاهر الغنائية المصاحبة لتلك المناسبة فضلا عن مظاهر الغناء الشعبي في المناسبات المختلفة ومن بينها ختان الأطفال الذكور، وكان ذلك في عام 1947م تقريباً.

في أحضان الوطن:-

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بثلاث سنوات أي في عام 1948م وصل احمد الفردان إلى البحرين برفقة والدته وأخيه وفي بيت أبيه في حي (المخارقة) بالمنامة لم يشعر بتغير كبير بين هذا الحي وحي البحارنة في إمارة دبي، وكان عمره في ذلك الوقت لم يتجاوز الثمان سنوات. فعاد للدراسة من جديد في المدرسة الشرقية بالمنامة، وكانت مدة الدراسة بها ثلاث سنوات، وكان أكثر المدرسين مصريين، وكذلك المنهج الدراسي كان مصرياً أيضاً وقد بدأ دراسته في تلك المدرسة من الفصل الرابع ولكنه لم يستمتع بالدراسة بها، ومن المدرسة الشرقية أخذه والده إلى مدرسة الأستاذ عبد الرسول التاجر الخاصة بالمنامة.

بدأ أحمد عند عبدالرسول التاجر بتعلم مفردات اللغة الإنجليزية والرياضيات، وإلى جانب هاتين المادتين تعلم الطباعة بالعربية والانجليزية على الآلة الكاتبة، وعرف أحمد الفردان في مدرسة عبد الرسول التاجر بأن العلم مرتبط بمتطلبات الحياة.

بين وهج اللؤلؤ وكلية الطب:-

بعد تخرج أحمد الفردان من مدرسة عبد الرسول التاجر، أعلنت شركة نفط البحرين

(بابكـو) عن حاجتها إلى موظفين، فتوقف أحمد عندهـا عـن مرافقة والـده إلى الكويـت للتجارة التـي كانت تتخلل فترات مـن دراسته في مدرسة التاجر، كان والـده الحاج إبراهيم طواشاً عاملاً وهـو مصطلح يعني آنذاك دكتـور اللؤلؤ، يرى في اللؤلـؤة ما لا يراه الآخـرون، وقد ورث هذه المهنة عن والده، حسن بن علـي الفردان، فعلمها والده لـه فعشقها حينها أدرك ما بـين اللؤلؤ والموسيقى من توأمـة وانسجام وعمق وبريـق وألوان شفيفة تبهر الأرواح.

وفي شركـة (بابكـو) تـدرب في بعض مرافق الشركـة واقسامهـا نظريـاً وعمليـاً، كانـت فترة الدراسـة سنتـين وكذلـك العمـل في الشركة، ولم يستمـر في العمـل أكـثر من أربـع سنـوات، أخبر أبـاه عن رغبتـه في دراسة الطـب وأن ما لديه من معلومات في اللغة الإنجليزية والرياضيات تؤهلانه لذلـك فوافق والـده، وسافر أحمـد إلى بغداد من أجل دراسة الطب، وصل إليها عام 1957 تقريباً، واجتـاز امتحـان قبول جامعة بغـداد، وتم تسجيل اسمه على أن يعود مطلع العام الدراسي.

عاد إلى البحرين، وتلقى درسين خصوصيين في مادتـي الرياضيات ومبـادئ الطب، وقبل بدء العـام الدراسي فاجأه والـده برغبته أن يبقى في البحرين وطلب منه أن يكون المسئول عن محلاته التجارية في اللؤلؤ والذهـب في سوق الطواويش ، ومنـذ تلك اللحظة ظل أحمد الفردان بين الذهب واللؤلؤ والموسيقى حتى وفاته رحمه الله .

كرنفال فنون الغناء الشعبي في حي التلغراف:-

كانـت الموسيقـى الشعبيـة التـي سمعها من خادمات بيت أبيه يتردد صداها في نفسه وذاكرته تحفـزه لسماع المزيد والبحث عن مصادر ومنابع أخـرى لهذه الفنـون، واهتـدى إلى المكان في حي التلغـراف بالمنامـة، ففـي المساحـة الممتـدة بين مسجد البلوش وقصر القضيبية تنتشر مجموعة من بيـوت بنيـت مـن سعـف النخيـل وجذوعها (برستجات) حيث كانت تلـك البيوت تشكل حياً مستقـلاً ولأن آلـة التلغـراف الأولى في البحرين وضعـت في هذا الحي أطلق عليـه اسم هذه الآلة وكانـت الفـرق الشعبيـة القاطنـة في ذلك الحي تـؤدي فنونها الشعبية عصر يـوم الجمعة من كل أسبوع في وسط هذا الحي.

كان حي التلغراف متشعب الأزقة، وذا ممرات ملتوية ضيقة، فلكي تتمكن من الوصول إلى بيت ما عليك أن تدخل في بيوت كثيرة، كانت (البرستجات) متلاصقة ومتداخلة والكثير منها لها مدخل واحد فقـط فلكـي تصل بيـت الفرقـة الشعبيـة الفنية العُمانية مثلا ، عليـك أن تدخل بيت اليمانيين، ثم الساحليين، ثم بيت فرق شعبية فنية أخرى، وهكذا، وكان أصحاب الفرق لا يمنعون أحد من التنقل عبر (برستجاتهـم) ليصـل إلى (برستج) معين فلكل فرقة (برستجها) ، ويتم التفريق بين الفرقة وبيت الفـرد بإطلاق اسم (كونده) على بيت الفرد وهي كلمة سواحلية تعني (مكان شخص معين) وإطلاق اسم (مكيد) على مكان لأشخاص كثيرين، يشكلون الفرقة الشعبية الفنية.

ذاكرة مشتعلة بالفنون:-

كان أحمـد الفـردان في بدايـة الخمسينـات يصـل لحـي التلغـراف علـى دراجتـه الهوائية، وكان والـده يعرف ذلـك، يودع دراجتـه صاحب المقهـى القريب من الحـي أو في بيت صديق له في الحي، هنـا كان يستمـع لفنون موسيقيـة شعبية عديدة، ويستمتع بها، فالباكستانيون لهم فرقتهم الشعبية، واليمانيون والعُمانيون والبلوش والعبيد والإماراتيون الذي يطلق على فنهم (الدان) ،الذي يؤديه خليط من الرجـال والنساء، حي التلغراف مكان لممارسة أنشطة مختلفة تصاحبها الموسيقى الشعبية وكثيرا ما وقف أحمد مأخوذا ببعض هذه الممارسـات الفنية ففي (مكيد) مـا تعزف فرقة شعبية موسيقـى (الطنبـوره) لتصاحب طقوس (الـزار) أو ما يُعرف (بدق الزار) لإخراج الجن من شخص مـا!! ويسمى رئيس الفرقة (بابا) إن كان ذكرا و (ماما) إن كانت أنثى.

في هذا الحي ألوان عديدة من موسيقى الشعوب، تُعرض مجاناً، ابتهاجا بعطلة آخر الأسبوع يوم الجمعة، ويزيد من بهجتها عروض فنون البحر وأغاني الغوص والصيد.

وجد أحمد الفردان في هذا الحي ضالته فراح يروي ظمأه من تلك الفنون الشعبية الأصيلة، فضلا بأنه وجد الناس هناك على طبيعتهم وعفويتهم فواظب على حضور ذلك المهرجان الأسبوعي حتى قضى على ذلك الحي حريق هائل لم يبق منه سعفة واحدة، ولقد تكررت في حي التلغراف عدد من الحرائق في السابق، لكن الحريق الأخير كان الفصل الأخير المأساوي لذلك الحي الجميل العامر بالفنون الشعبية ، والغريب أن الحريق الأخير كان يوم الجمعة عصراً أيضاً.

بعد حريق حي التلغراف واختفاء مظاهر الفنون الشعبية في ذلك المكان تفرقت الفرق الغنائية الشعبية التي كانت تقطنه بين أحياء المنامة والمحرق وغيرها من الأماكن، بدأ أحمد الفردان ينفتح على الأماكن الخاصة للفرق الشعبية التي عرفت باسم (الدور) جمع دار وفي هذه الدور تعرف لأول مرة على (أم زايد) رئيسة أحدى الفرق الغنائية الشعبية بالرفاع الشرقي شاهدها توظف الغناء لطقوس (الزار) وتحمل الماء من عين الحنينية على الحمير، وتطبخ لمن أراد، وتقود فرقتها في الليل لإحياء حفلات الزواج ، وقد يستدعي النشاط الموسيقى الشعبي أن تتمثل في هيئة رجل عبر لبس أزيائه ويقودها شخص خلفها بعصاته وهو ما يعرف شعبيا بالفريسة في هذه الممارسة تتحول المرأة إلى فرس.

كانت أكثر دور الغناء الشعبي موزعة بين المحرق والرفاع وتمارس نشاطاتها سراً خوفاً من عقاب المستشار بلجريف الذي أصدر أمرا بمنع تأسيس (الدور) ومزاولة كافة أنواع النشاطات فيها، فأكبر دار في الرفاع الشرقي كانت تقام آنذاك في ما يشبه السرداب تحت الأرض حتى لا ينفذ الصوت إلى الشارع.

نادي التضامن الضوء الأول:-

كان أحمد الفردان يجيد الضرب على آلات الإيقاع، كانت طريقته في النقر على الإيقاع مثار إعجاب أقرانه والمحيطين به، فصار ضارب الإيقاع الرئيسي في أول فرقة موسيقية، بنادي التضامن في منتصف الخمسينات، وكان مقرها في حي الفاضل بالمنامة، وقد شارك في نفس الفترة مع عدد من العُزاف من أصدقائه في تسجيل العديد من الاسطوانات في محل سالم راشد الصوري الذي كان يقع بالقرب من سوق اللحم القديم بالمنامة، والذي انتقل بعد ذلك إلى (السّوق المسقّف)، وقد شارك معه في التسجيل من العُزاف صالح مبارك وجمعان زيد، وآدم عبد الوهاب وكمال سلمان كمال وعلي صخير وكانت تشاركهم في التسجيل مجموعة من العُزاف على آلة الكمان، من فرقة شرطة الأمن العام الموسيقية. وقد صاحب في تسجيل أغنيات لعدد من المطربين من بينهم الفنانة الإماراتية (موزة سعيد) وغيرها من المطربين البحرينيين والخليجيين.

أسرة هواة الفن الضوء الثاني:-

في عام 1956 انتقل أحمد الفردان من نادي التضامن هو ومجموعة من العُزاف إلى فرقة أسرة هواة الفن الموسيقية، وقد كان أعضاء الفرقة يجتمعون في بيت يوسف أحمد حسين، وقد كان من بين أعضاء الفرقة حمد الدوخي ويوسف مشائي وعلي صغير وعيسى جاسم ، وأحمد ياسين، ويوسف هادي، ويوسف مرزوقي، وغيرهم.

كانت الفرقة الموسيقية تابعة لأسرة هواة الفن التي كانت تحتضن فنون المسرح والفن التشكيلي، والموسيقى، وكان من بين أعضاء أسرة هواة الفن، الفنان كريم العريض، وعزيز زباري، وعلي المطاوعة، وجاسم حامد، وجاسم خلف، وصالح حسن، وعزيز أريان، وسلمان الدلال، والتحق بالأسرة بعد ذلك سلطان سالم، ومحمد عواد، وكمال سلمان كمال.

أرشيف الثقافة الشعبية

وكانت أسرة هواة الفن تنظم حفلات متنوعة الفقرات، تشتمل على التمثيل، والموسيقى، والغناء، وإقامة معارض الفنون التشكيلية، وكان أحمد الفردان، يساهم في مختلف الفنون، فكان يعزف الإيقاع في الفرقة الموسيقية، ويقوم بأداء الأدوار التمثيلية، وفي معارض الأسرة، يقوم بعرض ما لديه من طوابع، وكان متميزا أيضاً بشخصيته القيادية، وذكائه الاجتماعي وثقافته الفنية، وميله للتنظيم والإدارة، وتوقه إلى إحداث تطوير في أداء الفرقة الموسيقية التابعة لأسرة هواة الفن.

أول رئيس لفرقة أسرة هواة الفن الموسيقية :-

وفي أول انتخابات اختيار رئيس للفرقة، تم ترشيح عزيز أريان، ولكن عزيز أريان عاد بعد ثلاثة أيام من انتخابه، وأبلغ أعضاء الفرقة بأنه يعتذر عن الاستمرار في منصبه، ويرشح أحمد الفردان لهذا المنصب، لأنه هو الأحق بهذا المنصب لما يتمتع به من قدرات فنية وإدارية، فوافق أحمد الفردان على هذه الثقة في تحمل مسئولية قيادة الفرقة الموسيقية، وبدأ يضع تصوراته الفنية لتطوير الفرقة موقع التنفيذ، بعد أن طرحها على الأعضاء، وبدأ ذلك أثناء الاستعداد لمشاركة فرقة أسرة هواة الفن في أول حفل فني بمناسبة أول معرض زراعي تجاري يقام في حديقة الأندلس بالمنامة عام 1957م.

ولاحظ أن الفرقة تنقصها آلة القانون، وآلات أخرى، فقرر أن يبحث عن آلة القانون ليتدرب على العزف عليها، ويشارك بها في ذلك الحفل، فبدأت رحلة البحث عن تلك الآلة، فوجدها لدى فنان سعودي يقطن حي (الزراريع) بالمنامة يدعى (حمزة أبو عريضة) اشتراها منه بخمسين روبية ، واتفق مع الرجل على أن يعلمه العزف على آلة القانون تلك حتى تمكن منها.

وصار أحمد الفردان بذلك أول عازف لآلة القانون بفرقة أسرة هواة الفن الموسيقية، حيث قام بالعزف عليها في الكثير من الحفلات

أرشيف الثقافة الشعبية

الخاصة والعامة، وكذلك في تسجيل الاسطوانات وفي الإذاعة بمصاحبة العديد من المطربين والمطربات، ثم بدأ يلحن الأغاني مع رفيق دربه الملحن الراحل عيسى جاسم، تلك الألحان التي عرفت باسم ألحان عيسى وفردان، وكذلك قام أحمد الفردان بتلحين العديد من المقطوعات الموسيقية.

تطوير وتفعيل دور فرقة موسيقى أسرة هواة الفن:-

ومن إسهامات الفنان أحمد الفردان الإدارية والتنظيمية حينما كان رئيسا لفرقة أسر هواة الفن الموسيقية، أن جعل لأفراد الفرقة لباساً خاصاً، كما قام بجلب آلات موسيقية وإيقاعات للفرقة، من أوروبا وبيروت، حيث جلب آلات (التشيلو) من (تشيكوسلوفاكيا) (وأوتار من فينا) و (كنترباص) وإيقاع (التونقا) من بيروت، وكما طلب من وزارة التربية والتعليم الاستعانة بأحد المدرسين لمادة التربية الموسيقية لتعليم أعضاء الفرقة الفنون الموسيقية، وكان ذلك المدرس يدعى إبراهيم زيدان.

وأصبحت الفرقة متألقة بما أحدثه الفردان من نقلة نوعية في الجانب التنظيمي والفني الذي اتضح جلياً في أداء الفرقة مما حدا بالجهات المعنية، من تكليف الفرقة بإحياء الاحتفالات الرسمية التي كانت تقام بمناسبة عيد الجلوس على مسرح نادي العروبة والنادي الأهلي بالمنامة.

وكان أشهر تلك الاحتفالات، الحفل الذي نظم بمناسبة تولي المغفور له بإذن الله الأمير الراحل سمو الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة مقاليد الحكم في البلاد في عام 1961م. فضلا عن مشاركة الفرقة في الأعراس والتسجيلات الإذاعية، والاحتفالات التي أقامتها أسرة هواة الفن في العديد من الأندية الأهلية في مختلف مناطق البحرين.

ومن ضمن الحفلات الهامة التي أحيتها الفرقة بمناسبة عيد الجلوس الحفل الذي نظم

على مسرح سينما الحمراء في بداية الستينات، وكان من بين المطربين المشاركين في الحفل المطرب الكويتي عوض الدوخي، حيث صاحبته الفرقة في أغنية (صوت السهارى) وأغاني أخرى كما غنى في الحفل عدد من مطربي الفرقة من بينهم أحمد ياسين، ومحمد علي عبد الله، وحمد الدوخي، وفي أحدى الاحتفالات الرسمية الخاصة بعيد الجلوس قامت الجهة المعنية بدعوة عدد من المطربين العرب للمشاركة في الاحتفال، وكان من بين المطربين الذين حضروا إلى البحرين للمشاركة في هذا الاحتفال المطرب المصري (محرم فؤاد) والمطربة العراقية (عفيفة اسكندر) وتم تكليف فرقة أسرة هواة الفن الموسيقي برئاسة أحمد الفردان لمصاحبة المطربين بالعزف في ذلك الاحتفال وكذلك في تسجيل عدد من أغانيهم في إذاعة البحرين تحت إشراف مدير إذاعة البحرين، الراحل الأستاذ / إبراهيم كانو، وقد قام بتسجيل الأغاني للإذاعة الأستاذ / عبد الرحمن عبد الله، كما شارك عدد من عزاف فرقة الأسرة مع الفرق الموسيقية العربية بمصاحبة عدد من المطربين والمطربات ، الذين شاركوا بالغناء في الاحتفالات الخاصة بالمعارض الزراعية التجارية في الستينات، ومن تلك الفرق الفرقة الماسية المصرية، ومن المطربين المطربة سميرة توفيق، وشريفة فاضل وماهر العطار

وكانت تلك الحفلات تقام في حديقة الأندلس بالمنامة، وقد كانت شركة الجوهرة لصاحبها المرحوم عبد الله الزياني ، تكلف بتنظيم تلك الاحتفالات الفنية ويكلف الفنان أحمد الفردان بالإشراف الفني عليها، وكما كانت للفنان جاسم العمران، والفنان يوسف قاسم مشاركاتهم بعزف المقطوعات الموسيقية في حفلات الفرقة.

اهتزازات أدت إلى ضمور فرقة موسيقى أسرة هواة الفن:-

كانت فرقة أسرة هواة الفن في بداية نشاطها ليس لها مورد مالي سوى الاشتراكات التي يدفعها القادرون من أعضاء الأسرة وكانت بقيمة خمسين روبية ولكن بعد الحفل الأول الذي نظمته الفرقة بمناسبة تولي سمو الأمير الراحل مقاليد الحكم في البلاد أمر سموه طيب الله ثراه بدعم أسرة هواة الفن بمبلغ سنوي من الديوان الأميري، وقدره عشرة آلاف روبية.

ولكن كانت تعاني الأسرة من مشكلة عدم الاستقرار في مقر ثابت حيث أنها لم تكن تمتلك مقراً خاصاً لها، لذلك تنقلت في العديد من البيوت المستأجرة في حي الفاضل وبالقرب من سينما أوال، وآخرها بيت في حي الحطب وكل تلك البيوت كانت في المنامة.

في عام 1963م حدثت بعض المشاكل في أسرة هواة الفن، بين بعض أعضاء مجلس الإدارة، وبعض الفنانين من الفرقة الموسيقية التابعة للأسرة وبما أن أحمد الفردان كان رئيس الفرقة، فكان لا بد منه أن يعالج الموقف فحاول أن يطرح حلولاً مناسبة لاحتواء الأزمة، ولكنه لم يفلح في ذلك بسبب ما واجهه من تشدد وتصلب من قبل بعض الأعضاء في مجلس إدارة الأسرة نتج عنه انسحاب عدد من عازفي الفرقة الموسيقية، والتحاقهم بنادي الولعة، الذي كان يقع بالقرب من مدرسة القضيبية الابتدائية للبنين بالمنامة وقاموا بتشكيل فرقة موسيقية خاصة بالنادي ومن أولئك العزاف، كريم عبد الله، صالح مبارك، ناصر وليد، جمعان زيد، كما قدم الفردان وعيسى جاسم استقالتهما من أسرة هواة الفن ولم يأخذ الفنان أحمد الفردان معه من الفرقة سوى آلة القانون التي اشتراها من حسابه الخاص، أما الآلات الموسيقية الأخرى والتي اشترى أغلبها للفرقة من حسابه الخاص أيضاً فأبقاها في الفرقة تبرعا منه للأسرة.

بداية تأسيس فرقة الأنوار الموسيقية الضوء الثالث:-

لم يستسلم الفنان أحمد الفردان لما آلت إليه تداعيات الأزمة، التي انقسم على إثرها أعضاء

فرقة أسرة هواة الفن الموسيقية، وبدأ يفكر هو ورفيق دربه الفنان الراحل عيسى جاسم في مشروع تأسيس فرقة موسيقية جديدة، تحتضن المواهب الموسيقية والغنائية الواعدة.

فبدأت تتبلور فكرة تكوين فرقة الأنوار الموسيقية فاختار أحمد الفردان أن تبدأ انطلاقة فرقة الأنوار الموسيقية من نادي اللؤلؤ بالمنامة، وبعد ترحيب مجلس إدارة نادي اللؤلؤ بمشروع الفرقة قام أحمد الفردان وعيسى جاسم بالاتصال بعدد من الفنانين الشباب للالتحاق بالفرقة وكان من بين أولئك الفنانين المؤسسين محمد جمال، عزيز الشروقي، خميس الشروقي، بدر السيد، خليفة جاسم، نجم عبد الله، سبت وثاني سالم.

وأقيم أول حفل لفرقة الأنوار في سطح فندق الساحل الذي كان يقع بالقرب من بلدية المنامة، برعاية نادي اللؤلؤ، وكان ذلك في عام 1964م، بعدها انتقلت فرقة الأنوار إلى أول مقر لها وكان في منطقة رأس الرمان، ثم انتقلوا بعد ذلك إلى بيت العوجان، في فريق العوضية ، وكان الشيخ عبد الرحمن بن راشد الخليفة الرئيس الفخري لفرقة الأنوار وكان الشيخ عيسى بن راشد الخليفة يزور الفرقة في مقرها في فريق العوضية والتحق بعد ذلك بالفرقة العديد من الفنانين الذين انتقلوا من نادي الولعة.

وبرز في فرقة الأنوار العديد من المواهب الغنائية الشابة منهم الفنان أحمد الجميري، وإبراهيم حبيب ورحمة الذوادي ومحمد الذوادي، وعبد الرحمن القعود ويوسف مشائي ومحمد حسن ومحمد المحرقي، ومن العزاف برز محمد ناصر وجاسم ناصر، محمد شاهين، وعبد العزيز العباسي، وغيرهم من الفنانين كما قامت فرقة الأنوار بإحياء العديد من حفلات الأعراس ومصاحبة العديد من المطربين البحرينيين والخليجيين في تسجيل الأسطوانات وفي إذاعة البحرين، وكان للفرقة دستور ينظم شئونها الإدارية ولجان مختلفة وكانت فرقة الأنوار كذلك تنظم حفلها الخاص السنوي بمناسبة عيد الجلوس في الرابع من ديسمبر من كل عام، تليها بعد ذلك حفلة فرقة أسر هواة الفن لنفس المناسبة في السادس عشر من ديسمبر، وقد ساهم عدد من مذيعات إذاعة البحرين بالقيام بمهمة الكورال في العديد من حفلات وتسجيلات فرقة الأنوار ومن بين تلك المذيعات بدرية عبد اللطيف، بروين زينل، فاطمة شويطر، ولقد كان التنافس واضحا بين فرقة الأنوار وفرقة أسرة هواة الفن، وكان من أبرز فناني فرقة الأسرة في تلك الفترة علي صخير، وصالح مبارك، وناصر وليد، وفؤاد الشيخ، ومحمد علي عبد الله.

ومن رؤساء فرقة الأنوار أحمد الفردان، راشد المعاودة، الفنان داود سلمان حتى عام 1972، وكان أحمد الفردان قد اعتذر عن رئاسة الفرقة، وفضل أن يكون عازفا لآلة القانون، بجوار رفيق دربه عازف الكمان الملحن الفنان الراحل عيسى جاسم حيث اشتهرت ألحانهما والتي كانت تحمل اسم ألحان عيسى وفردان، وكان قائد الفرقة الفنان محمد جمال.

وبخصوص أجور الحفلات والتسجيلات التي تقوم بها فرقة الأنوار فكان قيمة أجر حفل الزواج ما بين 30-50 ديناراً، وأما أجر تسجيل أغنية في إذاعة البحرين فكان الأجر 150 دينار، ومن إسهامات الفنان أحمد الفردان في فرقة الأنوار حين كان يرأسها هو تعاونه مع الفنان الراحل الأستاذ جاسم العمران للاستفادة من الأساتذة الموسيقيين الذين جلبهم لتأسيس معهده الموسيقي لإعطاء دروس في الموسيقى لأعضاء الفرقة وتم له ذلك حيث استفادت الفرقة من الأساتذة ميشيل عوض من سوريا وممدوح الوراق ونجاتي من مصر كما شارك الأساتذة بالعزف في حفلات الفرقة أيضا التي كانت تقام في نادي النسور بقيادة الفنان ممدوح الوراقي.

وأما ما يتعلق بنشاط أسرة هواة الفن الموسيقي فأخذ هذا النشاط يتقلص حتى اختفى نهائياً وظل نشاط الأسرة محصورا في الفن التشكيلي والمسرح فقط.

من إنجازات فرقة الأنوار الموسيقية :-

كان مشروع فرقة الأنوار الذي أسهم في تأسيسها الفنان أحمد الفردان، ورفيق دربه الفنان الراحل عيسى جاسم يتطور وينمو ويحمل في ثناياه طموحات وأحلاما كبيرة وذلك بفضل تعاون الفنانين وإصرارهم على تطوير مهاراتهم الفنية من خلال التدريبات المستمرة والاحتكاك مع الفنانين العرب ومختلف الفرق الموسيقية التي كانت تزور البحرين في مختلف المناسبات.

وكان للفنان أحمد الفردان الدور البارز في تشجيع الفنانين الشباب على الالتحاق بالفرقة ومبادرته في حل كافة المشكلات الطارئة في مسيرة فرقة الأنوار وبرغم مشاغله والتزاماته في عمله التجاري إلا أنه استطاع بمهارة الإداري المحنك من أن يوفق بين عمله الخاص وعمله التطوعي الفني والإداري في فرقة الأنوار.

ومن أبرز المواقف الفنية والإدارية التي واجهها الفنان أحمد الفردان، في فرقة الأنوار هو دعوة الفرقة للمشاركة في إحياء الاحتفالات الخاصة بمناسبة تنصيب السلطان قابوس مقاليد الحكم بسلطنة عمان، وكان ذلك في عام 1972م وكان يفترض أن يسافر من الفرقة مجموعة من الفنانين للمشاركة في الاحتفالات، ولكن حصلت ظروف حالت من عدم تمكنهم من السفر إلى سلطنة عمان.

وكانت الأيام تمضي وموعد الحفل يقترب فقرر الفنان أحمد الفردان أن يتحمل المسئولية حين رأى أنه من الواجب تمثيل فرقة الأنوار بالمشاركة في هذا الحفل الهام، فيحقق بذلك هدفين هامين وهما التعريف بفرقة الأنوار الموسيقية البحرينية خارج البحرين واحتكاك فناني الفرقة بالفنانين المشاركين في الحفل وقام بتشكيل الفرقة من عدد من العازفين والمغنيين من أعضاء فرقة الأنوار من بينهم محمد علي عبد الله، وأحمد ياسين، ونجم عبد الله، ومحمد الذوادي، وبدر السيد وغيرهم وفعلاً سافرت الفرقة برئاسة الفنان أحمد الفردان، وكانت لها مشاركات مميزة في الاحتفالات الخاصة بمناسبة تولي السلطان قابوس مقاليد الحكم في سلطنة عمان حيث كانت الفرقة الموسيقية الوحيدة التي صاحبت المطربين والمطربات العرب المدعوين لاحياء الحفلات في تلك المناسبة .

توقف نشاط فرقة الأنوار الموسيقية :-

في عام 1972م حدث انقسام في فرقة الأنوار الموسيقية، حين انشق مجموعة من الفنانين عن الفرقة وكونوا فرقة أخرى تحت اسم (فرقة البحرين الموسيقية) بقيادة الفنان محمد جمال، وكان مقرها في نادي البحرين بالمحرق، وكان من بين أعضائها عيسى جاسم، ثاني سالم، أحمد الجمبري، ناصر عبد اللطيف، محمد ناصر، حاول أحمد الفردان أن يعيد توحيد فرقة الأنوار من جديد، ولكنه وجد انشغال المنشقين بتكوين فرقتهم الجديدة، أما ما تبقى من الفنانين في فرقة الأنوار فأخذوا يتناقصون، ويتفرقون إلى أن توقفت أنشطة الفرقة نهائيا وبالتالي ابتعد أحمد الفردان عن ممارسة نشاطه الموسيقي في أي فرقة مع احتفاظه بعلاقاته الحميمة مع كافة الفنانين الذين يكنون له التقدير والاحترام، لما قام به من جهود مخلصة وريادية في خدمة الموسيقى والأغنية البحرينية والشعبية.

توثيق فنون الغناء الشعبي :-

بعد توقف نشاط فرقة الأنوار عاد الفنان أحمد الفردان لمواصلة تعاونه مع إذاعة البحرين للمساهمة في تسجيل وتوثيق تراث البحرين الغنائي والذي بدأه منذ عام 1962م حيث كان يقوم بالتنسيق مع الأستاذ عبد الرحمن عبد الله مدير إذاعة البحرين السابق وكانت مهمة أحمد الفردان الاتصال برؤساء الدور والفرق الشعبية الرجالية والنسائية والتنسيق معهم لزيارتهم في أماكنهم أو دعوتهم للإذاعة لتسجيل فنون الغناء الشعبي

وكان للفنان أحمد الفردان دوره البارز في

توثيق العديد من ألوان الفنون الغنائية التراثية البحرينية الأصيلة، وقد كان على إلمام وإطلاع ومعرفة بتلك الفنون وبذلك كان محبوبا من قبل كافة الفنانين الشعبيين، فضلا عن تعاونه مع إدارة الإعلام في ذلك الوقت وذلك من خلال تكليفه لمرافقة الوفود والبعثات الفنية الأجنبية والعربية والخليجية التي كانت تزور البلاد، للإطلاع على تراث البحرين الغنائي، ومن ضمن الذين رافقهم الباحث الدنمركي "بول ولسن" الذي قام بتسجيل العديد من الموروثات الغنائية الشعبية في أواخر الخمسينات من القرن العشرين.

تكوين جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية وأهم إنجازاتها:-

في عام 1975م قام قسم المسرح والفنون بإدارة الشئون الاجتماعية، وكان برئاسة الدكتور محمد الخزاعي، بدعوة كافة الفنانين، وكان من بينهم الفنان أحمد الفردان لحضور اجتماع لطرح فكرة مشروع تأسيس جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية، لتضم كافة الفنانين الموسيقيين والفرق الموسيقية والشعبية ودور الغناء الشعبي والملحنين وكتاب الأغنية وكافة المهتمين بالموسيقى والغناء في البحرين واختيار مجموعة من الفنانين لإدارة شئون الجمعية لمدة عام ويتم خلالها صياغة نظام للجمعية وفي نهاية العام تنظم الجمعية مهرجاناً فنياً منوعاً في حديقة السلمانية بالمنامة يتضمن حفلاً غنائياً يشارك فيه كافة الفنانين والموسيقيين والفرق والدور الشعبية، على أن يكون ريع المهرجان والحفل لصالح صندوق الجمعية.

وفعلا، تم تنفيذ البرنامج حسب التوجيهات الرسمية من إدارة الشئون الاجتماعية، وتم اختيار أول مجلس إدارة للجمعية وهم كالتالي: الأستاذ راشد المعاودة، الفنان أحمد الفردان، الفنان محمد جمال، الأستاذ حسن كمال، والدكتور راشد نجم، الفنان عيسى جاسم، الشاعر علي عبد الله خليفة، والفنان أحمد الجمبري.

وقد قامت جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية بدور فعال في خدمة الفنانين الموسيقيين والشعبيين وذلك من خلال تنظيم الحفلات العامة في مناسبات الأعياد الوطنية والدينية، وتنظيم حفلات الترويح السياحي الصيفية في الحدائق والمنتزهات وزيارة الفنانين الشعبيين في مقاراتهم، وتوفير احتياجاتهم من النواقص ومرافقة الباحثين والسُياح والأجانب للدور الشعبية ومقرات الفرق الشعبية للتعريف والإطلاع على تراث الأغنية البحرينية.

كما قامت الجمعية بالتنسيق مع إذاعة وتلفزيون البحرين لتسجيل الموروث الشعبي الغنائي وتوثيقه، كما قامت الجمعية بالتنسيق مع وزارة الإعلام بتنظيم أول مهرجان للأغنية الخليجية في البحرين، فضلا عن قيام الجمعية بالمشاركة في المهرجانات الفنية العربية والدولية ومساندة الطلبة الذين يدرسون في المعاهد الموسيقية خارج البحرين، ولقد كان للفنان أحمد الفردان دوره البارز في مختلف نشاطات الجمعية منذ تأسيسها حتى توقفها في منتصف التسعينات.

إسهامات وإنجازات الفنان أحمد الفردان:-

1 - ساهم الفنان أحمد الفردان في عام 1971 في مشاركة البحرين لأول مرة في مهرجان للفنون الغنائية الشعبية على المستوى الدولي، وكان ذلك في (الدنمارك) وبجهوده الشخصية من خلال علاقته بالباحث الدنمركي "بول ولسن" الذي دعاه لتقديم فنون الغناء البحريني الشعبي في المهرجان العالمي للفنون الشعبية الذي نظم في مدينة "فول ستبرول" بالدنمارك، فاغتنم أحمد الفردان هذه الفرصة لتعريف العالم بفنون البحرين الغنائية الشعبية في ذلك الحدث الفني الهام، فقام باختيار مجموعة من الفنانين البحرينيين من ذوي الإلمام بتراث البحرين الغنائي وهم: المطرب الراحل علي خالد، الفنان صالح مبارك، الفنان

عبد الله خيري، الفنان جمعان زيد، بقيادة الفنان أحمد الفردان، وقام الفنانون بتقديم العروض الفنية الغنائية الشعبية المختلفة التي اشتملت على الأصوات البحرينية وفنون الليوه والجربة وغيرها من الفنون، وقد نالت الفرقة التقدير والإعجاب من قبل الجمهور والمهتمين بفنون الغناء الشعبي.

2 - المشاركة في المهرجان الأول للفنون الشعبية في بغداد.

3 -المشاركة في مهرجان فرنسا للفنون الشعبية في عام 1987م والذي تم فيه إصدار الأسطوانة المائة الخاصة بفنون الغناء الشعبي البحريني.

4 - المشاركة في مهرجان النور يسطع من الشرق بألمانيا للفنون الشعبية.

5 -المشاركة في مهرجان قرطاج بتونس للفنون الشعبية.

6 - المشاركة في مهرجانات الترويح السياحي بدولة الكويت.

7 -المشاركة في احتفالات دولة الإمارات العربية المتحدة بمناسبة العيد الوطني، على مدار أربع سنوات، ومن ضمنها مشاركة فرقة الأنوار في إحدى تلك الحفلات، وصاحبت الفرقة العديد من المطربين ومن ضمنهم المطرب محمد عبد المطلب.

8 - تم ترشيحه في عضوية المجمع الموسيقي العربي في أواخر السبعينات.

9 - ساهم من خلال جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية في تنظيم الحفلات الخاصة، بالترويح السياحي والحفلات الخاصة بالأعياد الوطنية والدينية والحفلات الخاصة باستقبال الحكام أثناء زيارتهم للبلاد.

10 - المساهمة في مساعدة الفنانين للتفرغ للعمل الفني.

11 - المساهمة في حصول عدد من الفنانين الشعبيين المتميزين على مكافآت شهرية من وزارة الإعلام.

12 - المساهمة في حصول جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية على وثيقة ملكية قطعة أرض خاصة لبناء مقر خاص للجمعية.

13 - المساهمة في حصول عدد من دور الغناء الشعبي على وثائق ملكية خاصة لمقراتهم الفنية.

14 - ساهم في الإشراف العام على قسم الحفلات الموسيقية في المعارض الزراعية التجارية التي نظمت منذ أواخر الخمسينات حتى نهاية الستينات في حديقة الأندلس بالمنامة وكانت له مشاركة خاصة في نفس المعارض بما يملكه من طوابع بريدية.

15 - شارك في العديد من اللجان الإعلامية ممثلا عن جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية واللجان المتعلقة بالاهتمام بالموروث الشعبي البحريني.

16 - المشاركة في مهرجان ومؤتمر الحوار العربي الألماني عام 1983م.

17 - المندوب المعتمد لدى إذاعة دولة قطر في البحرين عام 1968م.

18 - المشاركة في معرض اللؤلؤ الذي أقيم في معهد العالم العربي في باريس خلال شهري فبراير ومارس من العام 1999م.

19 - ساهم بتزويد طلبة جامعات البحرين والخليج بمعلومات حول فنون الغناء الشعبي وتراث الغوص واللؤلؤ والذهب.

20 - ساهم بمعلوماته حول تراث البحرين الشعبي في الكتب التالية:-

- كتاب كنوز البحرين (حول ما يتعلق بالحلي ولباس المرأة في البحرين والخليج).
- كتاب مؤسسة نقد البحرين (حول العملات القديمة في البحرين).
- كتاب وزارة الإعلام (البحرين تاريخ وحضارة).
- كتاب حول تاريخ عائلة الفردان.
- كتاب بول ولسن (حول الموسيقى في البحرين).

- كتاب بولس مطر (حول الموسيقى العربية).

21 - ساهم في العديد من البرامج الإذاعية والتلفزيون والخليجية العربية والأوروبية المتعلقة بالتراث الشعبي في البحرين والخليج.

22 - أعد وقدم برنامج (فن ومرواس) لقناة دولة قطر التلفزيونية، على مدار 22 حلقة في عامي 2007-2008م وثق خلاله ألوانا عديدة من فنون الغناء في الخليج.

23 - عرض ما لديه من قطع تراثية قديمة من سوق (الطواويش) في المتحف القديم بالمحكمة القديمة ومتحف البحرين الوطني وبعد نجاح المعرض أرسلت القطع الى باريس بفرنسا وظلت معروضة هناك مدة ستة أشهر.

24 - أصبح متحفه الخاص الذي يقع في منزله بقرية سار مزاراً للسياح من مختلف دول العالم، كما تم تصوير العديد من البرامج والأفلام لقناة البحرين التلفزيونية والقنوات الخليجية والعربية في متحفه الخاص وتلك البرامج والأفلام تتعلق بالتراث الشعبي البحريني فضلا عن تسجيل وتصوير الفرق الشعبية.

25 - عضو في غرفة تجارة وصناعة البحرين، وعضو في لجنة اللؤلؤ بالغرفة وكان نائبا لرئيس اللجنة في دورة سابقة .

لحن للعديد من المطربين البحرينيين والعرب نذكر منهم ما يلي:-

1 - المطرب البحريني أحمد الجمبري لحن له الأغاني التالية:- تبي الزمان، أسمر ولاقاني، يوم شالوا الحبايب، هو بيل يالمال، أول ما نبدأ نقول.

2 - المطرب محمد الذوادي: لحن له الأغاني التالية: ياللي تلوموني، مرو على البال عصرية (قبل أن يغنيها المطرب محمد علي عبد الله).

3 - المطرب أحمد ياسين: لحن له الأغنية التالية: يا ليل دانه.

4 - المطرب حسين السيد: لحن له أكثر من عشرة ألحان نذكر منها: ويلي على خلي، يا ليل دان، لي صاحب، يوم شالوا الحبايب.

5 - المطرب محمد علي عبد الله: لحن له مجموعة أغاني منها: إش قال الفتى.

6 - المطرب إبراهيم حبيب: لحن له أغنية (يا بنت المعيدي).

7 - المطربة هيام يونس: لحن لها أغنية (سائلي عن هواهم).

8 - المطرب يعقوب بومطيع: لحن له أغنية (خنت المودة).

9 - المطرب نجم عبد الله: لحن له أغنية (يا زين افعل جميل).

10 - المطرب عيسى بدر لحن له أغنية وطنية.

11 - المطرب الكويتي مصطفى أحمد لحن له أغنية (تبيني ليش أنساك).

12 - المطرب الكويتي يحيى أحمد لحن له أغنية (زاد شوقي والحنين).

13 - المطربة غيتا المغربية لحن لها الأغاني التالية: لا تريا، ساحل الجسرة، يا زين يا زين، سائلي عن هواهم، الليل يسري، من بعد ها الغيبة.

14 - المطربة رويدا عدنان لحن لها خمس أغنيات ومن تلك الأغاني: هيلي يالمالي ، على يا دان.

15 - المطرب البحريني محمد المحرقي لحن له أغنية (على يا دان).

16 - المطرب الكويتي صالح الحريبي لحن له أغنية (سائلي عن هواهم).

17 - المطرب البحريني محمد حسن لحن له أغنية (لا لا يابنية) و (أغنية وطنية).

كما صاحب بالعزف على آلة الإيقاع وآلة القانون المطربين والمطربات وهم كالتالي:-

عبد الجبار الدراجي، عوض الدوخي،

موزة سعيد، عفيفة اسكندر، انطونيت اسكندر، يوسف حمادة، نظمية إبراهيم، محرم فؤاد، ماهر العطار، أحمد الزبيدي، علي السقاف، عادل مأمون، أبو بكر سالم بالفقيه، محمد عبد المطلب، سميرة توفيق.

كما قام بتلحين العديد من المقطوعات الموسيقية والتي قام بتسجيلها في البحرين والكويت ومصر وتركيا).

من تلك المقطوعات: موسيقى جيهان، موسيقى دانة، موسيقى حياة، موسيقى مشموم، موسيقى دلمون، موسيقى الزفة، موسيقى دلال، موسيقة عذاري، موسيقى ليالي اسطنبول وغيرها

ولقد استطاع الفنان أحمد الفردان خلال مسيرته الفنية أن يوائم بين عمله وهوايته ونجاحه في الجانبين التجاري والفني.

أوسمة وشهادات التقدير

1 - وسام الكفاءة من الدرجة الأولى مقدمة من جلالة الملك حمد بن عيسى بن سلمان آل خليفة بتاريخ 2002/1/16م.

2 - جائزة الدولة للعمل الوطني مقدمة من سمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة رئيس الوزراء الموقر بتاريخ 2003/4/26م.

3 - شهادة تقديرية من غرفة تجارة وصناعة البحرين بمناسبة المساهمة في أنشطة لجنة الذهب والمجوهرات خلال الدورة الحادية والعشرين بتاريخ 1998/6/7م.

4 - شهادة تقديرية من أندية طلبة البحرين بالخارج بمناسبة اختتام فعاليات لجنة النشاط الصيفي.

5 - شهادة تقديرية من جمعية البحرين للموسيقى والفنون الشعبية بتاريخ 1992/3/18م.

6 - شهادة تقديرية من قطاع الثقافة والفنون بوزارة الإعلام.

7 - شهادة تقديرية من المجمع العربي للموسيقى بمناسبة انعقاد الاجتماع السابع عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقى بتاريخ 2003/4/9م.

8 - شهادة تقديرية من الأمانة العامة لمجلس التعاون في سنة 2001م.

9 - تكريم من سعادة وزير العمل لرواد التجار من البحرين بتاريخ 2003/1/18م.

10 - شهادة تقديرية من جمعية تاريخ وآثار البحرين في 1996/12/26م.

11 - شهادة تقديرية من قطاع الثقافة والفنون بوزارة الإعلام بمناسبة اختتام فعاليات مهرجان الصوت بتاريخ 2000/4/7.

12 - الشهادة التقديرية بمناسبة اليوبيل الذهبي على اكتشاف حضارة دلمون من إدارة الآثار والتراث بتاريخ 2005/4/27م.

13 - شهادة تكريمية من وزارة الإعلام والثقافة بدولة الإمارات العربية المتحدة بمناسبة اختياره واحداً من الفنانين المخضرمين في الدورة الأولى لمهرجان الأغنية الخليجية بتاريخ 2001/3/29.

14 - شهادة تكريمية من مهرجان البحرين الدولي للموسيقى لدوره المتميز في الحركة الموسيقية والغنائية في البحرين بتاريخ 2003/10/9م.

15 - شهادة تكريمية من نادي البسيتين في سنة 2000م.

16 - شهادة تقديرية من المعهد السعودي البحريني للمكفوفين، بمناسبة اختتام المهرجان الخيري الأول لها بتاريخ 1997/5/29م.

دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان

جديد النشر

دراسات في التراث الشعبي من سلطنة عُمان

أحلام أبو زيد
كاتبة من مصر

استعرضنا في الأعداد الماضية عشرات الدراسات المنشورة في الوطن العربي، بالشام والمغرب العربي وحوض النيل ومنطقة الخليج، وفي منطقة الخليج العربي عرضنا لدراسات نُشرت بالبحرين والإمارات والكويت.. ولا زالت بعض دول الخليج لم نعرض لها مثل قطر، والمملكة العربية السعودية، وسلطنة عُمان، باستثناء بعض الدراسات التي عرضناها في سياق موضوعي، وليس جغرافيا. والأمر في النهاية مرتبط بما استطعنا العثور عليه من دراسات بجهودنا الشخصية، أو ما يصلنا للمجلة بالبريد سواء البريد التقليدي أو الألكتروني. ولا زلنا نجدد الدعوة للزملاء في الحقل الفولكلوري بإمدادنا قدر المستطاع بما يتوفر لديهم من دراسات حديثة في أي من مجالات التراث الشعبي العربي لنحتفل بها على صفحات الثقافة الشعبية.

ونعرض في هذا العدد لبعض ما استطعنا الوصول إليه من دراسات منشورة تعكس لنا التراث الشعبي في سلطنة عُمان. وقبل أن نعرض لهذه الدراسات نود بداية الإشارة السريعة لبعض الدراسات المهمة التي نُشرت في العقود السابقة حول التراث الشعبي العُماني، مما توفر لدينا من بيانات ببليوجرافية. ومنها- على سبيل المثال لا الحصر- كتاب الأزياء الرجالية في دولة الإمارات وسلطنة عُمان لناصر حسين العبودي الصادر عن مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية بالدوحة (1987). ومعجم موسيقى عُمان التقليدية ليوسف شوقي من إصدار مركز عُمان للموسيقي التقليدية بوزارة الإعلام (1989). ومعجم أسماء العرب لمحمد بن الزبير الذي صدر عن جامعة السلطان قابوس (1991). وكتاب أشكال معاصرة للفنون الشعبية من إصدارات وزارة التراث القومي والثقافة (1991). وكتاب العادات العُمانية لسعود بن سالم العنسي من إصدارات وزارة التراث القومي والثقافة (1991). وكتاب صالحة عبد الله عيسان، وطيفور سيد احمد البيلي، وتغريد بنت تركى آل سعيد حول الأبعاد التربوية والاجتماعية والنفسية فى الأمثال العُمانية، وهي دراسة صدرت ضمن الندوة العلمية للتراث العُمانى المنعقدة فى جامعة السلطان قابوس (1995). والموسوعة العُمانية في تاريخ عُمان من غابر الأزمان حتى قابوس السلطان لمحمد عبد المحسن (2004). وهناك عشرات الدراسات المهمة التي علمنا بصدورها خلال العقد الأخير، غير أننا لم نتمكن من العثور على نسخة منها.

وفي هذا العدد نعرض لبعض الدراسات التي وقعت تحت أيدينا، والتي تحوي تنوعاً ثقافياً سواء من الناحية الموضوعية أو الجغرافية بالسلطنة.. لنكتشف جهوداً تمت في مجال المسرح الشعبي، والتعريف بالتراث اللامادي، ثم نبحر في الأمثال الشعبية بالسلطنة، وفنون الشعر الشعبي العريقة بها، ثم نعرج على عالم الصناعات الفضية، وحتى إذا ما استرحنا قليلاً نبدأ جولة في الكشف عن التاريخ والتراث الشعبي ببعض المناطق بالسلطنة كصور وصحار وسمائل وإبراء. غير أن الملاحظ في معظم هذه الدراسات أنها صادرة عن وزارة التراث والثقافة بالسلطنة، والتي تقوم بجهد ملحوظ في نشر التراث الشعبي العُماني وتوثيقه.

مسرح العرائس

صدر عام 2014 عن بيت الغشام للنشر والترجمة - مؤسسة التكوين للخدمات التعليمية والتطوير- بمسقط الطبعة الأولى من كتاب «دراسات في توظيف مسرح العرائس في المسرح المدرسي بسلطنة عُمان في الفترة من 1980 حتى 2010 لمؤلفه علي بن صالح بن علي العلوي. والكتاب يقع في 300 صفحة من القطع الصغير. بدأه المؤلف بمقدمة أوضح فيها أن مسرح العرائس هو وسيط من وسائط نقل الثقافة والأدب إلى الأطفال.. ويعد من المسارح المناسبة جداً للأطفال في سنواتهم المبكرة، موضحاً الصلة الحميمة بين الدمية والطفل في هذه المرحلة، ثم يتناول بعض القضايا حول المحاكاة بين المسرح والطفل، وما أسماه المرحلة التحطيمية بين الطفل والمسرح، والدهشة بين الطفل ومسرح الطفل. منتهياً لتعريف إجرائي لهذا النوع من المسرح بأنه يُقدم للأطفال من سن (6-5) سنوات باستخدام العرائس التي تُلبس في اليد كالقفاز، ومن أشهر شخصياتها (القراقوز) ومسرحها من أبسط أنواع المسارح، ويُستخدم هذا المسرح في عملية التوجيه لإشباع الجانب المعرفي والثقافي للأطفال فضلاً عن الجانب الترفيهي وذلك لبناء الشخصية المتكاملة والسوية. كما تناول العلوي مفهوم المسرح التعليمي مشيراً إلى أن الهدف من المسرح العرائسي التعليمي هو تحقيق نشاط تربوي حقيقي عن طريق التعلم والعمل الإيجابي والخبرة المباشرة.

ثم تبدأ فصول الكتاب التي يستهلها المؤلف بفصل حول "تقنيات النص والعرض في مسرح

الطفل" من خلال عدة محاور بدأها بمناقشة تعريف مسرح الطفل وخصائصه وتاريخه، وخصائص المسرحية التي يجب أن تكون بسيطة وواضحة ومشوقة، وتعتمد على المحسوسات والحركة أكثر من الكلام، فضلاً عن استخدام العرائس والرسوم المتحركة. أما المحور الثاني في هذه التقنيات فمرتبطة بعناصر البناء الدرامي للنص في مسرح الطفل، والتي حددها المؤلف في بساطة اللغة، والحوار الذي يتركز على الحركة والتعبير عن الشخصيات. أما الحكاية فهي إحدى التقنيات النصية التي يجب أن تكون خفيفة ومرحة متضمنة بعض الأعاجيب والخوارق.

ويبقى الحديث في هذا الإطار عن "الشخصية" في مسرح الطفل والتي يجب أن تحتوي على قدر كبير من الحيوية والتفرد والوضوح، وأن تقتصر المسرحية على عدد قليل من الشخصيات قدر الإمكان، وأن تقدم الشخصيات الخصال النبيلة كالشجاعة والصدق. وينتهي هذا الفصل بالحديث عن "الحبكة"، والحبكة في مسرح الطفل متقنة الصنع، بسيطة دون تبسيط أو سذاجة، فللطفل ذكاؤه وحسه المرهف، ونزعته للأحداث المثيرة منذ بداية العرض. وفي النهاية لابد أن تتغلب قوى الخير على قوى الشر نتيجة لصراع مقنع.

أما المحور الثالث في تقنيات النص فقد حددها المؤلف في "الأساليب المسرحية"، والتي ناقش فيها أهمية السيكودراما التي تعتمد على التلقائية الدرامية، والسوسيودراما التي ترتبط بتمثيل مجموعة من الأدوار المسرحية التي لها علاقة بالوضعيات الاجتماعية، والتي قد تدفع الطفل للاندماج في المجتمع، ثم انتقل لعرض أشكال متعددة من الدراما كدراما التنشيط، والدراما التعليمية، والدراما الإبداعية، ودراما التقليد، والدراما الإيهامية. والمحور الرابع من تقنيات النص والعرض في مسرح الطفل تناول فيه المؤلف السمات الفنية لعرض مسرح الطفل، من خلال دور المخرج، والممثل، والمتممات الفنية.

وفي الفصل الثاني من الكتاب تناول العلوي بنية النص المدرسي وآلية تنفيذه، ناقش فيه محاور جديدة بدأها بالمسرح المدرسي وأهميته التربوية والثقافية والترويحية والصحة النفسية والعقلية، ثم رصد في المحور الثاني دور المسرح المدرسي في التربية والتعليم، مشيراً إلى أن أهم أشكال المسرحية التربوية هي الكوميديا، والتراجيكوميديا، والماساة والمسرحية الغنائية. ملخصاً لخطوات إعداد المسرحية المدرسية. واسترسل المؤلف في عرض العديد من المحاور المتعلقة ببنية النص المدرسي كجمهور المسرح المدرسي، ومسرحة المناهج، وخصائص المسرح المدرسي، وأهم الأركان التي يستند إليها النشاط المسرحي المدرسي. ثم انتقل لفصل جديد بعنوان "تفعيل مسرح العرائس في المسرح المدرسي" تناول فيه تعريف مسرح الدمى والعرائس، وتطور ووظائف وشروط مسرح العرائس، كما تناول تقنيات العرض في مسرح العرائس من حيث التمثيل، والديكور، والملابس، والإضاءة، والماكياج، والصوت والمؤثرات الموسيقية. مختتماً هذا الفصل باستعراض لأنواع العرائس، وهي عرائس العصا، والعرائس القفازية، وعرائس خيال الظل، وعرائس الماريونيت.

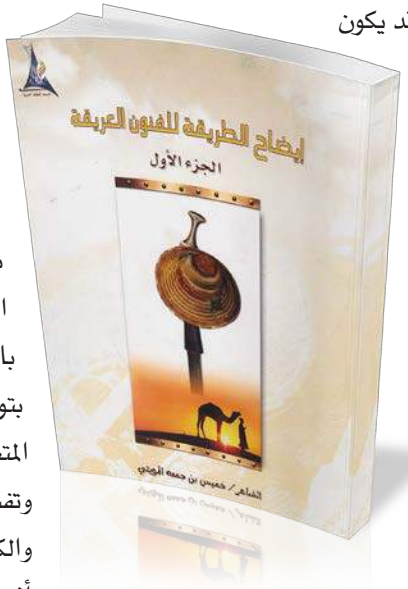
ثم شرع المؤلف في فصل مستقل لمناقشة مسرح العرائس في سلطنة عُمان، بدأه بتناول المسرح المدرسي في الخليج، ثم العرائس المستخدمة في سلطنة عُمان وهي عرائس العصا، والعرائس القفازية، وعرائس خيال الظل. ويعتمد

المسـرح العُماني على الخبرات البسيطة للمعلمين والمعلمات لإنجـاز هذا النوع مـن المسرح. ويشير العلـوي إلى أن مسرح العرائـس في سلطنة عُمان يعد إحدى ركائز التعليم الأساسي بالسلطنة. كما استعرض التجربـة المسرحيـة التي كانت موجودة قبل عصر النهضة في سلطنة عُمان، وأشكال المسـرح المدرسي بالسلطنة، والواجبات التي يجـب مراعاتها قبـل البدأ في تنفيذ العروض المسرحية المدرسيـة باستخـدام مسـرح العرائـس، والأنشطة التربوية والتوعية الطلابيـة، ومفهـوم النشـاط، وأهميـة الأنشطـة التربويـة وعلاقاتهـا بالمستـوى التحصيلـي، ثـم علاقـة الأنشطـة التربوية بالمناهج الدراسيـة والمسرح المدرسي في سلطنة عُمـان، مشيراً إلى أن عقـدي السبعينات والثمانينات من الفـترات التي تاسس فيها نشاط المسرح المدرسي الـذي تطور في فترة التسعينات. ويختتم المؤلـف كتابه بعرض لنماذج تطبيقية من المسرح المدرسي بتقنيات عرائسية، وهي مسرحية "لعلـه خـير" من إعـداد نورة الفرعيـة مدرسة النوابع للتعليم الأساسي، ومسرحية "تيمورلانك" مـن إعـداد معلمـات الحلقـة الأولى مـن التعليم الأساسـي، ومسرحية "الحطـاب والشجرة" من إعداد عايـدة السلطوني معلمة النشاط المسرحي بمدرسة مشاعل المعلم.

فن العازي

في إطـار الإصـدارات المبسطـة المرتبطـة بالتعريف بالتراث اللامادي أصدرت وزارة التراث والثقافة بسلطنة عُمان عام 2012 كتيب بعنوان «من مفردات التراث الثقافي العُماني غير المادي.. العـازي فن الفخـر والشعر» من إعـداد جمعة بن خميس الشيدي، وترجمة موسي الرجيبي، وشيماء بنـت سعيد الحبسيـة، وعليـاء بنت علـي العلي. والكتيـب يحوي 16 صفحـة باللغة العربية، ومثلهمـا بالإنجليزيـة، يعـرف فيه المؤلف فـن العازي في اللغة، والعازي كنمط موسيقي، مشيراً إلى أن العـازي هو نمط موسيقي من أنماط الفخـر والمدح والعزوة بالوطن والمجتمـع، والعزوة كذلك بالأهـل وذوي القربـى، وهو كذلك فن الشعر، فالشعر أساسه وعموده، فبشعـر العازي يفخر العُماني بوطنه وبمجتمعـه ويعتـز بنفسـه وبأهلـه وبقبيلتـه. والعـازي هـو أيضـاً أحـد أنماط الموسيقى التقليديـة العُمانية، ينتشر أداؤه في معظـم ولايات عُمان، ويعتـبره الكثـير من الممارسـين النوع الرابع من أنواع «فن الرزحة» (الهمبل، القصافي، الـلال) نظـراً لارتباطـه الوثيـق بهـذا النمـط المشهور، حيث أن العازي يؤدى كلما أديت الرزحة: فهـو يؤدى بعـد رزحة الهمبل/الهيبـة أو بعد أداء دور مـن رزحة القصـافي، أو بعد انتهـاء الرمسة قبل مغادرة المـكان، حسب مكان إقامته والعادات المتبعـة فيه. كمـا يرتبط أيضاً بفـن العيالة الذي يمارس في ولايـات محافظات: الباطنة والظاهرة والبريمي. فعادة ما يؤدى العازي قبل أداء العيالة (قبل وصـول المجموعة إلى مكان الأداء مباشرة) أو بعده (قبل مغادرتهم المكان). ويسترسل المؤلف في التعريف بفن العازي ليعرض لنا طريقة الأداء في هـذا الفـن مـع بعض النمـاذج الشعرية بين العازي والمجموعة. ثـم يستعرض قصائد العازي التي تأتي في خمسة أنـواع من السياقات الشعرية المعروفة في الشعر الشعبي عامة والعُماني خاصة، وهـي: المطلقـة، والعدديـة، والألفيـة، والمربوعة، والموصولـة. مشيراً إلى أنه مـن الممكن أن تجتمع الأنـواع الثلاثة الأخيرة في سيـاق قصيدة واحدة تكون: ألفيـة، مربوعة، وموصولـة. أما الأغراض

التي يتضمنها الشعر في العازي فهي متعددة ومتنوعة، مثل: المدح والفخر، الورع وتقوى الله سبحانه وتعالى، الوعظ والنصح والإرشاد، الحكم والمثل الحسنة، الوصف، وقد يكون في الغزل أيضاً. وينتهي الكتيب بالمصادر العلمية التي اعتمد عليها المؤلف. والكتاب على هذا النحو يعد من النماذج التي تشرح عناصر التراث الشعبي في أسلوب مبسط ومختصر.



الفنون العريقة بسلطنة عُمان

صدر الجزء الأول من كتاب «إيضاح الطريقة للفنون العريقة» للشاعر خميس بن جمعة المويتي؛ ويأتي إصدار هذا الكتاب ضمن مشروع وزارة التراث والثقافة لدعم الكُتاب العُمانيين ونشر إبداعاتهم في سلسلة إصدارات متتابعة، كما يأتي أيضاً ضمن احتفاء السلطنة بمسقط عاصمة الثقافة العربية لعام 2006. وهذا هو الجزء الأول الذي يقع في 120 صفحة من القطع المتوسط، والمؤلف قد وعد بإصدار الجزء الثاني، غير أنه لم يقع تحت أيدينا عند إعداد الملف. ورغم أن الكتاب بدون فهرس إلا أنه يحوي مقدمة مختصرة وافية بمشروع المؤلف، ولأنه شاعر فقد استهل بتعريف الشعر كونه مرآة للأحاسيس الرقيقة والمشاعر الشفيفة، وأداة للتخاطب العميق بين البشر الذين تستهويهم الكلمات، حيث أن الشعر الشعبي كان ولايزال ذا أثر عميق في الثقافة العُمانية بحكم انتشاره الواسع، ويعتبره المؤلف هو المؤسس للفن الغنائي الشعبي، ولايزال هو الرافد الأول للأغنية أو قل الفن بشكل عام لقربه من الأذن في الوسط العُماني، إلى جانب الانسيابية التي تضفي الطرب المؤثر في الأداء، وقد رأى خميس بن جمعه أن من واجبه كواحد من الشعراء الشعبيين توثيق هذه الفنون الشعبية لتبقى شاهداً عريقاً ومرجعاً وسجلاً للمتحمس لها، والحاني عليها، والباحث فيها. واستهلالاً لهذا المشروع لم يكتف المؤلف بالكتابة عن فنون مختلفة وهي: فن الدرسعي، وفن الريحاني، وفن الجمل، وفن البشري، وفن ابو كلمه، وفن العازي بمختلف أنماطه، وفن الرزحة، ولكنه اهتم أيضاً بالكتابة عن الفن وما حوله بتوثيق بعض المصطلحات المتعلقة به، وبيان دلالتها، وتفسير رمزيتها...إلخ. والكتاب علي صغر حجمه إلا أنه يحوي شرحاً وافياً لهذه الفنون ونماذج لها.

ويبدأ المؤلف كتابه بالتعريف بالرزحة وهو الفن الشهير قاطبةً بين الفنون العُمانية، إذ يعبر عن جدية الشخصية العُمانية ورزانتها وهيبتها وبسالتها بترسيخ الوقائع والأحداث التي تمر بالمجتمع العُماني، وتتميز الرزحة بفن المبارزة بالسيف، إلي جانب كونها مطارحة شعرية ارتجالية، ويذكر المؤلف الأنماط المختلفة للرزحة منها: رزحة القصافية، رزحة اللال العود (الرزحة الكبيرة)، والمناسبات التي يُشاهد فيها فن الرزحة مثل الاحتفال بنصر تحققه القبيلة، أو الاستعداد لسفر البحارة، أو استعداداً لغزوة تقوم بها القبيلة...إلخ. ويستطرد إلى وصف فرقة فن الرزحة، وتكوين أعضائها، ووظيفة كل عضو، والأدوات المستخدمة مثل السيوف مع التروس، والطبول مع المناقيح أو المضارب، والبرغام أو البرغوم..إلخ.

ويشير المؤلف إلى أن البعض من شعراء الشعر الشعبي يمارسون الكتابة في فنون الدرسعي، والريحاني، والجمل والبشري، ويحفظون قواعدها وأراجيزها عن ظهر قلب،

ويقومون بصياغة الألغاز والأسئلة في المساجلات والمراسلات، ليختبر بعضهم البعض كي تتعدد غاياتها الخاصة التي تبلغ بعض الأحيان مرتبة ذات أهمية بالغة، وهو ما يجعل هذه الفنون ناقلاً للكثير من الشؤون السرية بصورة مطلسمة، فلا يستطيع الشاعر مجاراة أقرانه إن لم يحفظ هذه القواعد. ومن ثم يستعرض المؤلف هذه الفنون التي يبدأها بفن الدرسعي والأرجوزة الدرسعية، ثم ينتقل إلي شرح فن الريحاني، ليذكر لنا قصيدة للشاعر هاشل بن عامر الناعبي يتكلم فيها عن قاعدة فن الريحاني بالتفصيل تبدأ بهذه الأبيات:

الألف رجلن شاجع ضرغام من بطل

ليثن غضنفر ما يهاب الجحافلي

والبا بصل والنرجس يطلع ملبصل

غالي وينبه بـه فـؤاد الذاهلي

والتا تمر والتمر من جرد النخل

فرض ومطرحي خنيزي ومبسلي

وتنتهي بالبيت التالي:

وصلوا علي من كسر اصنام الجهل

بمهنـداتـن ورمـاح الـذوابلي

ويشرح المؤلف بالتفصيل ما يستنتج من القصيدة، وكيف يعتمد هذا الفن على الكلمات وليس الحروف...بينما فن الجمّل يعتمد علي ربط الأرقام بالحروف الأبجدية حسب تركيبة متفق عليها منذ القدم، ويعتمد علي هذا الفن الفلكيون اعتماداً لابأس به، والشعراء يدرجونه في قصائدهم الشعرية من أجل أن يختبر بعضهم البعض، ويوجد هناك توزيع معين موضح بجدول أبجدي- أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ ، ودلالة رقم كل حرف- محفوظ لدى شعراء هذا الفن...إلخ. ثم ينتقل لاستعراض فن البشري الذي يعتمد على الأسماء الواردة في القصيدة وكيف أن الشعراء يمكن أن يدرجو أكثر من فن في قصيدة واحدة وذلك كما في المثال الشعري التالي:

يكون فحذر لي ما معه علم وخبر

غنم آل بدر سارن فأرضن مجدبة

وعن ستةً مروا فبستانن خضر

وكل واحدن يعرف مراده ومطلبه

وهكذا يشرح خميس بن جمعه خصائص كل فن وكيف يؤديه الشعراء مروراً بالنايحة الخالدية، ونايحة مطوع، والنايحة البشرية أو الغباشي، نهاية بالعازي، والعازي العددي، والعازي المطلق ويذكر قصيدة من تأليفه مطلعها:

سبحان من أوهب عُمان

نورن تجلي افكل مكان

وعلي يدينه الحق بان

واضح وكل حدن يراه

والكتاب على هذا النحو يعد توثيقاً مهماً لبعض من فنوننا الشعرية العُمانية التي تستهوي المتخصصين وغير المتخصصين.

حكم وأمثال العُمانيين

صدرت الطبعة الثالثة لكتاب في الأدب الشعبي العُماني حمل عنوان «العُمانيون حكمهم وأمثالهم الشعبية» عن وزارة التراث والثقافة عام 2002. والكتاب يقع في 86 صفحة من القطع الصغير، قام بجمع مادته المستشرق لفتانت كولونيل م ي. أ س. جي ، الذي بدأ مؤلفه بمقدمة يشرح فيها ضرورة دراسة الأمثال والحكم الشعبية لدارسي اللغة العربية، باعتبارها مصدراً غنياً لكثير من اللهجات والعبارات اللغوية الغريبة، وكيف إنها تعبر عن أفكار الشعوب وأحاسيسها، خاصة إذا كان هذا الشعب يعيش في المراحل الأولى من حضارته...إلخ. وكيف تكون تلك الحكم والأمثال نافذة أو صورة أقوى وأعمق تعبيراً عن سلوك وعادات وأنماط التفكير لدى أي أمة، ولكن مايميز هذا العمل الذي لم يكمل المائة صفحة، ويجعلنا نرشحه للعرض، هو المقدمة التي كتبها

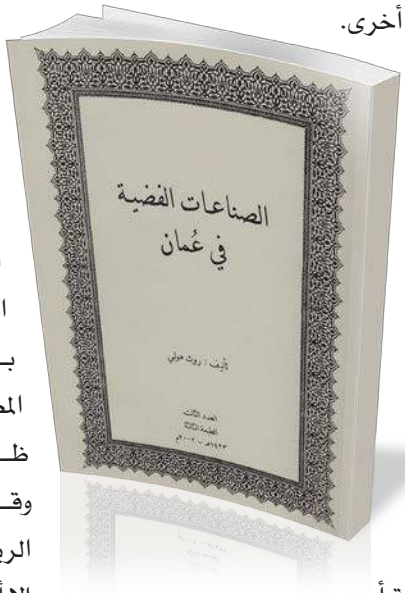
المؤلف بمنتهي الموضوعية والحيادية العلمية عن اللغة العربية حيث يقول: وأن أروع ما في اللغة العربية هو ذلك التماسك والتجانس الذي تقوم عليه صياغة الأفكار أو التعبير عنها، بالرغم مما تنطوي عليه من شدة التعقيد. وهذه الغرابة، مضافاً إليها سمات وخصائص الشعب العربي كشعب حاد الملاحظة إلي درجة قصوى، قد تضافرت كلها لتخلق أدباً شعبياً مميزاً من الأمثال والحكم لايضارعه أدب آخر في أية لغة أخري من لغات العالم، ومن ثم فهو أدب جدير بالدراسة والتحليل. وهذا يجعلنا بدورنا كعرب نحييه ونُجلّه علي هذه الدراسة التي تستحق التقدير والإمعان فيها من شخص يدرس ثقافة غير ثقافته بكل هذا الاهتمام والشغف العلمي المحمود. وفيما نحن في هذة النشوة، يأخذنا الكولونيل إلي إيكولوجيا المكان حيث موقع العالم العربي، وظروف الحياة التي يعيشها كل جزء منه، مما لم يفض إلي تنوع اللهجات الإقليمية فحسب بل وإلي تنوع الأمثال الشعبية وفقاً لكل بيئة، بحيث أصبح لكل جزء من الوطن العربي أمثاله الشعبية الخاصة به. أما سلطنة عُمان فهي تنفرد بخصائص جغرافية وطبيعية، ساهمت في فرض عزلة على شعب عُمان قروناً طويلة...حيث يقول: إذا ألقينا نظرة علي التخوم الرملية والصحراوية التي تحيط بسلطنة عُمان من شمالها وغربها وعدم وجود مواصلات برية بين أجزائها المختلفة، فإننا لانستغرب الطريقة التي استطاع بها العُمانيون الاحتفاظ بطريقتهم في الأداء والتعبير عن أفكارهم من خلال فيض من الأمثال والحكم الشعبية، استنتج المؤلف من خلالها التشابه الوثيق بين الأمثال العُمانية في مجال تطبيقها وبين الشعوب الأخري، وكذلك الصدق البسيط الذي يربط بين جميع الآداب الشعبية، من خلال تجربة الحقاب هو واحد، مهما اختلف أنماط التعبير عنها من أمة إلي أخري.. وفي متن الكتاب لم ينتهج المؤلف منهج محدد للتعامل مع الأمثال والحكم التي قام بجمعها، فهو يذكر نماذج متعددة من الأمثال الشعبية يتبعه بشرح معنى المثل ثم مضرب المثل كما في هذا المثل (إن جار عليك الزمان جُور علي الأرض) و هو مثل ضُرب لحث الإنسان على تحمل الشدائد دون الاستسلام لها، المعنى أنه إذا جار عليك الزمان فواجه الجور بالعمل الدؤوب. وأحياناً أخرى يذكر المثل ومعناه فقط..وأخرى يسرد المثل والمرادف له أو المتغير عنه في بلد آخر كما في المثل التالي (إن كان المتكلم مجنون يكون المستمع عاقل)، ويعني هذا المثل أن الإنسان يجب أن يتذرع بالحذر قبل أن يحكم علي ما يسمع من الكلام، وهذا المثل بنصه شائع في مصر..وأحياناً أخرى يذكر المؤلف المثل ويتبعه بما يشبهه في بلد آخر مثل(وما تطيح السقيفة إلا علي رأس الضعيفة) ويقابله المثل الإنجليزي الذي يقول (المصائب لاتأتي فرادة). وأحياناً أخري يذكر المثل ومعناه ومضرب المثل أو حكاية المثل ...إلخ. غير أنه جمع ووثق ما يقرب من 300 مثل في هذا الكتاب الصغير الذي يحتاج قطعاً إلى التوسع فيه واستكمال مادته من قبل الباحثين الوطنيين بالسلطنة.

الصناعات الفضية في عُمان

ولا زلنا مع إصدارات وزارة التراث والثقافة بمسقط بسلطنة عُمان، والتي أصدرت عام 2003 كتاب روث هولي «الصناعات الفضية في عُمان»، والكتاب يقع في 72 صفحة من الحجم الصغير، وتستهل المؤلفة كتابها بالإشارة إلى أنه من العسير

جداً تحديد أسماء الأواني والحلي الفضية التي تشتهر عُمان بصناعتها، ويرجع السبب في ذلك إلى كثرتها، وإلى أن أسماء هذه الحلي والأواني تختلف من منطقة عُمانية إلى منطقة أخرى. فالتسمية التي يطلقها أهل مسقط على حلية أو آنية ما قد يوجد لها تسمية أخرى في نزوى مثلاً، وهكذا دواليك. ثم تعرض المؤلفة لتاريخ صناعة الذهب والفضة، وعملية تشغيل الذهب والفضة في عُمان، مشيرة إلى أن صناعة الحلي والأواني الفضية تنتشر في العديد من أقاليم عُمان ومدنها. ومن أهم هذه المراكز: بهلا، وعبري، ومطرح، والرستاق، وصور، ومسقط، وصلالة، وكانت كل مدينة أو منطقة من هذه المناطق تحتفظ لنفسها بطرازها المميز الخاص. وفي الوقت الحالي نجد أن معظم الحلي والأواني الفضية التي تصنع في عُمان، إنما يتم تشكيلها داخل قوالب من الفضة ترد إلى عُمان من الصين. وبالنظر إلى ما تتسم به الحلي من مظاهر الذوق والجمال، وإلى استعمالها في التعاويذ، وما يصوره هذا الاستخدام من أهمية اجتماعية لأصحابه، فإن الحلي تحتل وضعاً فريداً بين الفنون الجميلة وذلك من جهة كونها عملة قابلة للتداول دائماً.

وفي إطار حديثها عن تكنيك صناعة الحلي الفضية في سلطنة عُمان تشير هولي إلى مراحل عمل الحليات الفضية، حيث يتم إعداد الفضة الخام في قوالب، أما عملية النقش والزخرفة فتتم بالترصيع، وبالحفر والنقش، وهذا من واجهة الحلية ومن حيث يتم تضريصها. وتمر عملية النقش والزخرفة بعدة مراحل بداية من حشو الحلية بنوع من القار السائل والرملي النقي أو الرماد، ثم ترصيع الحلية أو نقشها، مما يؤدي إلى إظهار الخطوط البارزة لعملية الزخرفة. ثم مرحلة تجويف خلفية الحلية بعد أن يصبح المعدن المطروق شديد الصلابة. يتبع ذلك نقش الحلية بسكب مادة السخام، أو الزيتن أو السلفا عليها ، ثم تلميع الحلية بشكل يبرز رونقها.



ثم تستعرض المؤلفة الأدوات المستخدمة في الحرفة كالأزميل، والسندان، والكماشة المفرطحة، والمنشار الدقيق. وتخصص الدراسة جزءاً للتعريف بـ "ريال ماريا تريزا" المصنوع من الفضة، والذي ظل متداولاً في عُمان حتى وقت قريب، ورغم أن هذا الريال لم يعد متداولاً الآن، إلا أنه لايزال يُتخذ كقاعدة وأساس لتسعير قيمة الفضة ونسبتها. أما أنواع الأدوات الفضية المستعملة في عُمان فتشير المؤلفة إلى أنها كثيرة ومتعددة، وتتميز بزخارف كثيفة، وبخاصة تلك التي تُصنع من الفضة الخالصة. وتذكر على سبيل المثال لا الحصر، أنواع البنادق التي تتحلى بالنقوش الفضية في أعقابها، أو على مواسيرها، ومحافظ البارود الخشبية المصنوعة على شكل قرون الحيوانات، وتتحلى بنقوش ومشغولات فضية على أطرافها. ومن الأدوات أيضاً علب حفظ النقود، والبيبات، وخلالات الأسنان، وأدوات وإبر التطريز، ونتافات الشوك. ومعظم رجال المنطقة الداخلية بعُمان يتمنطقون بأحزمة تتدلى منها بعض الأدوات المصنوعة من الفضة كالملاقط، والنتافات التي تستخدم في انتزاع الأشواك التي تنغرس في أقدامهم. ويستعمل في عُمان أنواع كثيرة من السلاسل والعقود، أبرزها وأهمها تلك العقود التي تحمل التمائم والحروز، وهي حلية فضية مربعة الشكل أو سداسية، ويتوسطها عادة حجر. ويعتقد العُمانيون، مثل هذه القطع تقي الإنسان من الحسد، أو العين الشريرة. و تلبس حول العنق، وفي بعض الأحيان في مقدمة

الرأس. وتسترسل الدراسة في عرض أنواع متعددة من القلادات والأدوات الفضية ومقارنتها أحياناً بنظائرها في الدول العربية.

ثم تستعرض الدراسة صناعة الخناجر والنصال والسيوف، فأول ما يلفت نظر الزائر لعُمان هو الخناجر التي يرتديها العُمانيون، وتُستعمل هذه الخناجر بصورة خاصة في المناسبات الرسمية، وتلبس فوق الدشداشة، ولا يُستعمل الجاكت معها. والخنجر العُماني أكثر وجاهة في تصميمه مقارنة بغيره في دول أخرى، حيث أن طرف النصل أقل انحناءة منه في خناجر المناطق الأخرى من شبه الجزيرة العربية. وأحسن أنواع الخناجر العُمانية هو ذلك النوع الذي يحمل على جرابه سبع حلقات من الفضة، اثنتان منها تستعمل لتثبيته بالحزام، والخمسة الأخرى للتوشيه والزينة.

ثم تنتقل المؤلفة للحديث عن الأسورة والخلاخل الفضية والتي تشير إلى أن غالبيتها مطعمة بالأحجار الكريمة والفصوص حتى يُتاح للرجال أن يتبينوا النساء بها. كما أن الرنين والإيقاع اللذين يحدثهما لبس الخلاخل عند النساء، يكون لهما وقع موسيقي وتأثير حسي جميل. وللخلاخل العُمانية أطراف معقوفة، بينما لا ينطبق هذا على الأساور. ومن أنواع الخلاخل كثيرة الاستعمال في عُمان ما يعرف بـ "الويل" وهو دقيق، ويثبت بمسمار في الوسط، وتوجد هذه الحلية في إيران كذلك، وربما يعود تاريخه إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد. أما السوار فيسمى في عُمان "بنجري"، ويرتدي أهالي مسقط ومطرح نوعاً محفوراً من الأساور قطره نحو ثلاثة أرباع البوصة، ويكون مرصعاً بالفصوص غالباً، ويُستعمل ويُصنع في مسقط ومطرح وساحل الباطنة.

أما السلاسل والعقود الفضية فهي كثيرة ومتنوعة أيضاً، وأكثرها تلك التي يحيط بها أسلاك فضية متشابكة وهي الأكثر استعمالاً. ويتم صنع هذا النوع بثني العقد من المعادن نصف ثنية، ثم وصلها بعضها ببعض. وتستعمل لتثبيت رداء الرأس أو الطرحة. وتتكون عادة من شريط مكون من خمس سلاسل، يُلبس تحت الذقن ويثبت من كلا الجانبين بشوكة. أما الأقراط فإن أكثرها انتشاراً بين سكان المنطقة الشمالية من عُمان هو النوع المدور ويسمى "الشغاب". ويكون أحد أجزاء هذه الحلية أملساً، بينما الأجزاء الأخرى مضلعة. ومن المألوف أن تلبس الفتيات عدداً من الأقراط في آن واحد من خلال ثقوب متراصة في الأذن، غير أن البعض يرتديها في مقدمة الراس.

ثم تنتقل الكاتبة للحديث عن الخواتم العُمانية حيث يلبس أهل عُمان الخواتم في كل أصابع اليد وأصابع القدم على السواء، وتكون خواتم القدم رقيقة ومنقوشة ببساطة، إلا أن هناك خواتم متنوعة وكثيرة، ومنقوشة وفقاً للأصبع الذي تلبس فيه، وهي عادة تتكون من خاتمين، واحد منهما لكل كف، وخاتم لكل اصبع وكل إبهام. ورغم أنه لاتوجد عادة تقديم دبل أو خواتم زواج في عُمان، إلا أنه يتم تقديم ما لايقل عن عشرة خواتم عند عقد الزواج. ولعل استعمال الخواتم في عُمان يتم غالباً في المناسبات الاجتماعية وفي الحفلات الرسمية. أما خواتم السحر والتعاويذ، فقد كان استعمالها شائعاً عبر مختلف العصور، ولعل لهذه الخواتم علاقة بخاتم النبي سليمان. وينتهي الكتاب بفصل حول فضيات المنطقة الجنوبية من عُمان، حيث تختلف الجواهر والحلي التي تُصنع في ظفار- المنطقة الجنوبية من عُمان- تختلف عن الحلي في المناطق الأخرى من البلاد سواء من حيث التصميم أو الشكل، وهي أقرب في أشكالها من الحلي التي تصنع في اليمن. ففي المنطقة الجنوبية يدخل الخرز الملون بشكل واسع في الحلي، وأكثر الألوان رواجاً الخرز القرمزي والأخضر أو المرجاني، وتوجد أنواع من الخرز البلاستيك. كما تتميز المنطقة الجنوبية بطرازين من الأساور الأول يسمى "ملوت" ويُصنع من الخرز الفضي السميك المربع. والآخر يسمونه في ظفار "المحدبة" وهو الإسم الجبالي للإسورة

السميكة المصنعة على شكل حرف D الإنجليزي. وتفرد الكاتبة للعديد من النماذج من الحلي الفضية للنساء قبل وبعد الزواج مشيرة لوظيفتها وتنوعها الثقافي في المنطقة.

التاريخ المروي لصور

وفي عام 2012 صدر عن وزارة التراث والثقافة بالسلطنة كتاب «التاريخ البحري المروي لولاية صور» جمع وإعداد حمود بن حمد بن جويد الغيلاني، ومحمد بن حمد العريمي، وفريق من الجامعين الميدانيين هم: خالد بن صالح بن سالم العريمي، وعبد الله بن سالم بن حمد السناني، ومريم بنت حمود بن حمد بن جويد الغيلانية. والكتاب يقع في 140 صفحة من القطع المتوسط. ويُعد وثيقة علمية للتراث الشعبي المرتبط بالبحر في مدينة صور، واعتمد المؤلفان منهج محدد وفق ألية الجمع الميداني للمعلومة من مصادرها. ولأجل ذلك، قام الباحثون بالجمع المباشر من خلال اللقاءات التي تمت مع شخصيات عاشت الفترة الزمنية للتاريخ البحري المروي لمدينة صور العُمانية، واستمرت عملية الجمع الميداني للمرحلة الأولى نحو شهرين تم خلالها تسجيل معظم المقابلات بأجهزة التسجيل، ومن ثم تلا ذلك تفريغ الشرطة وتدوين الأحداث وربطها مع بعضها البعض، بعد ذلك تمت الزيارة الثانية لعدد ممن تمت مقابلتهم لاستيضاح العديد من الجزئيات.

ويستهل الكتاب بتعريف الموقع الجغرافي والبعد التاريخي لمدينة صور التي تقع في الركن الشرقي من سلطنة عُمان ومن ثم فهي تطل على بحر عُمان. وتبدأ أولى فصول الكتاب بعرض للتراث الشعبي حول صناعة السفن من حيث العوامل المتعلقة بتعلم الحرفة، والصفات التي ينبغي أن يتصف بها من يريد الالتحاق بتلك الحرفة كالانتباه والطاعة العمياء للوستاد وتقبل المعاملة الصارمة. كما يرصد الجوانب المالية والإدارية المرتبطة بالحرفة، كآلية الاتفاق على صناعة السفينة، والمعاملات المالية المتعلقة، وطاقم الصناعة، لنقترب من بعض العادات والطقوس الخاصة بحرفة صناعة السفن، والتي من بينها قيام صاحب السفينة بتقديم ذبيحة لطاقم السفينة بعد مد الهيراب، وتعتبر كضيافة للوستاد، وكذا تقديم الحلوى العُمانية عند تركيب جارية السنجريري مع ضرب ألواح الدرميت.

ثم تطرق المؤلفان إلى عرض أجزاء السفينة والأدوات، لنجدنا أمام عشرات الأجزاء والأدوات وشرح مفصل لكل منها، بداية من "الهيراب" وهو قاعدة السفينة ومروراً بالألواح وأضلاع السفينة وانتهاء بأجزاء وحبال الدكل. ثم الأخشاب المستخدمة، وعدة البحار، وأنواع الحبال والأشرعة. ثم عرض لنماذج من أنواع السفن المستخدمة في الملاحة البحرية والتي لا تزال تستخدم كالسنبوك (المد)، والغنجة، والبغلة، والبدن، والجالبوت، والعويسية، والبوم، والشوعي، ولنج الصيد، والهوري. ثم يرصد الكتاب عدداً من المصطلحات المحلية المستخدمة في الصناعة. وعدة نماذج لبعض صناع السفن (أسماء 74 صانع) المشهورين في تاريخ ولاية صور.

وقد خصص المؤلفان فصلاً مستقلاً بعد ذلك للتعريف بالملاحة البحرية وتتكون من الملاحة الساحلية وهي التي تجري على طول السواحل وعلى بعد لا يتجاوز 20 ميلاً، ثم الملاحة المفتوحة، وتجري في جميع البحار والمحيطات، وهي إما ملاحة دولية أو ملاحة أهلية. أما طرق الملاحة فقد تكون بدائية أو فلكية أو تقديرية، ويقصد بالأخيرة

استعمال اتجاه الرياح والتيارات لمعرفة الاتجاه وهي أقرب للبدائية. ويستطرد المؤلفان في رصد وتعريف الأدوات التي استخدمها نواخذة صور في أسفارهم المختلفة، فضلاً عن التعريف بطاقم السفينة من نواخذة وبحارة ووساتيد ووليدات وغيرهم. وآلية تأهيل النوخذة وأهم الأعمال التي يقوم بها. ثم انتقلا للحديث عن البحارة وآلية اختيارهم وأهم أعمالهم كاختيار البحارة وأجورهم، ومراجعة المجاري والقياس بالتعاون مع السكوني. كما تناولا أهم الموانئ التجارية التي كانت تصل إليها سفن أهل صور، وأهم البضائع المصدرة والمجلوبة من تلك الموانئ، ومدد الرحلات المختلفة. ثم تطرق المؤلفان إلى عدد من القضايا المتعلقة بالملاحة البحرية كأنواع الإصابات، وآلية التعامل مع وفيات البحر، ومفهوم سنة البحر أي القانون الذي يحكم العلاقة بين أطراف عدة، ففي عرف الملاحين والبحارة هناك ما يستندون إليه من قوانين ضابطة للعلاقات الإنسانية والقانونية والإنسانية، ونظراً لتعدد الأطراف الخاضعة لهذا القانون أو ما يعرف باسم سنة البحر، كان لابد من وضع المواد القانونية لتحكم علاقة كل طرف بآخر. ثم يستعرضا الوثائق المرتبطة بالملاحة، وأشهر الضربات، وعمليات القرصنة، والوساطة التجارية، والنقل الساحلي. واختتما هذا الفصل عن الملاحة البحرية بذكر نماذج لعدد من النواخذة الذين تم التوصل إليهم (479).

أما الفنون المرتبطة بالملاحة البحرية فقد كانت من بين الفصول المهمة في هذا الكتاب وهي فنون متعددة بتعدد المراحل المرتبطة بعملية الملاحة، ابتداء من صناعة السفينة، وانتهاء برسو السفينة في خور الحجر أو خور الجراما قادمة من رحلة طويلة جابت خلالها عدداً من الموانئ المختلفة. وقد حرص المؤلفان أن يستقيا أكبر قدر من هذه الشلات (الأغاني)، ورصد الأصل الأفريقي لبعضها، والحصول على شلات لم يتم تدوينها من قبل، وتسجيل عددا من هذه الشلات من أفواه الرواة مغناة بلحنها الأصلي القديم، وهي محفوظة في التسجيلات المصاحبة للكتاب. ومنها شلات مرتبطة بصنع السفينة وتجهيزها للبحر، كالشلات المصاحبة للقلفاط ومعظمها شلات أفريقية، وأخرى مصاحبة لعملية تكوين السفينة، وثالثة مرتبطة بعرامة السفينة أي تنظيفها. والنوع الثاني شلات مرتبطة بالاستعداد للسفر، والثالث مرتبطة برفع الأشرعة، ومنها:

يا خوتي يا رباعه

يا خوتي يا رباعه

حن كلنا ندور

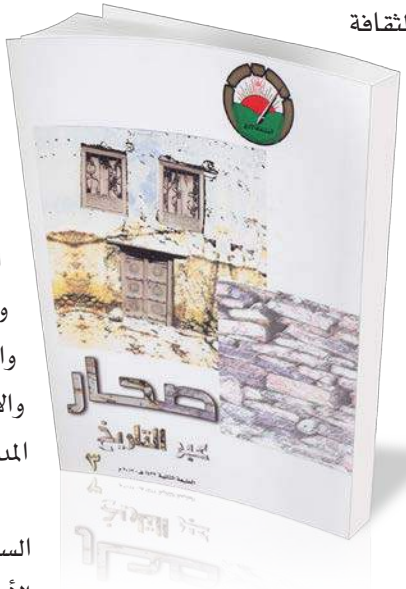
وغايب على ساعه

أما الفصل قبل الأخير من هذا الكتاب فقد خصصه المؤلفان لرصد نماذج لبعض الحكايات والقصص والمواقف التي ارتبطت بذاكرة رواة الكتاب، وهي قصص ليست من نوع الإبداع الشعبي المعروف، لكنها روايات شفهية الغرض منها أن يتعلم الجيل القادم مدى التضحيات والمعاناة التي بذلها آباؤهم وأجدادهم في سبيل هذا الوطن، ومن أجل البحث عن لقمة العيش الكريمة، وهذه القصص تحمل في طياتها سمات التحدي والإرادة التي اتسم بها الملاح الصوري، ولولا ذلك لما كان لذلك الأسطول البحري الكبير ذلك الدور الرائد، وتلك الشهرة المدوية بين الموانئ المختلفة. ومن هذه القصص رواية النوخذه مبارك بن جمعة العريمي الذي يقول: "طلعنا من طيوي باتجاه مسقط، وفجأة تعرضنا لعاصفة مفاجأة، وضربنا ريح وموج، حتى وصلنا لبندر الخيران، واضطررنا للمكوث يومين كاملين حتى هدأت العاصفة، ثم توجهنا إلى مسقط حيث وجدنا (اللنجات) راسيات في الميناء". أما الفصل الأخير من الكتاب فقد خصصه المؤلفان لمعجم لعرض جانب من أهم المصطلحات التي تم استخدامها في مجال الملاحة البحرية، وصناعة السفن، وهي مصطلحات يعود بعضها إلى لغات وثقافات أخرى، ولكنها مع مرور الوقت أصبحت جزءاً من قاموس اللهجة الصورية.

دراسات حول المدن العُمانية

استطعنا خلال رحلة البحث عن دراسات التراث الشعبي بسلطنة عُمان الوقوف على سلسلة مهمة من إصدارات وزارة التراث والثقافة ممثلة في المنتدى الأدبي، ترصد لنا تاريخ وتراث بعض المدن العُمانية. وقد صدر عن هذه السلسلة حتى عام 2012 ستة عشر عدداً لستة عشر مدينة ترتبط بعبارة «عبر التاريخ» وهي مدن: السيب عبر التاريخ- صور عبر التاريخ- صحار- ظفار- نزوي- عبري- مسندم- بهلى- الرستاق- إبراء- ضنك- سمائل- قريات- المظيبي- البريمي- شناص. واهتم المنتدى الأدبي بوزارة الثقافة بتصدير هذه المجموعة بمقدمة موحدة على النحو التالي: .. كان من البديهي أن تحتل المدن الإسلامية عبر التاريخ مكان الصدارة في دراسات الدارسين وبحوث الباحثين، إلا أنه من المؤسف أننا لم نجد من بينهم من أولى عناية خاصة بحواضر عُمان ومدنها، بل إن تاريخ عُمان وبشكل عام قوبل بشيء من عدم الاهتمام والإنصاف من قبل العديد من المؤرخين والجغرافيين، مما يلقي على كافة المؤسسات العلمية والثقافية بالسلطنة مهمة إنسانية وذلك بإعادة النظر في صياغة تاريخنا الناصع بشكل عام، وتاريخ مدن عُمان وحواضرها ذات الثوابت الحضرية والفكرية والإنسانية، والتي كان لتألقها الثقافي وتأثيرها السياسي والاجتماعي والاقتصادي حضوره الفاعل والمتميز والمؤثر على الساحتين المحلية والعالمية منذ عصور ما قبل التاريخ.

واعتزازاً بهذا الدور الرائد الذي اضطلعت به حواضرنا، وتقديراً للمهمة الوطنية والعلمية الملقاة على عاتق الأجيال الحاضرة والمستقبلة، فقد حرصت وزارة التراث والثقافة ممثلة في المنتدى الأدبي على منح تلك المدن العناية والرعاية والاهتمام. وذلك عبر الندوات العلمية والثقافية التي يشارك فيها نخبة من المؤرخين والباحثين المتخصصين للعمل على إبراز أهميتها ومكانتها التاريخية والجغرافية، وبما تستحقه من دراسات جادة عميقة وموضوعية تثري المكتبة العُمانية والعربية، وتنقل بكل الأمانة والدقة البصمات المتميزة والإشعاعات المضيئة لهذه المدن عبر التاريخ.



وتأتي أهمية هذه السلسلة كونها تتضمن الأبعاد التاريخية والجغرافية والأثرية على جانب البعد الفولكلوري لكل مدينة. واخترنا من هذه السلسلة ثلاثة كتب لثلاث مدن عُمانية كنموذج للعرض وهي: صحار عبر التاريخ- إبراء عبر التاريخ- سمائل عبر التاريخ.

صحار عبر التاريخ

صدرت الطبعة الثانية عام 2012 لكتاب «صحار عبر التاريخ» والذي يحمل رقم 2 من سلسلة المنتدى الأدبي التي أشرنا إليها. ويتضمن هذا الإصدار مجموعة من المحاضرات التي ألقيت ضمن ندوة صحار عبر التاريخ التي أقامها المنتدى الأدبي في ولاية صحار في الفترة من6-4 يونيو1997 توثيقاً للمعلومة ومرجعاً للدارسين والباحثين وإفادة لكل راغب ومريد للمعرفة. ويعرض الكتاب بداية لدراسة بعنوان «صحار بين التاريخ والأثار» لمعاوية إبراهيم، و«صحار في كتابات الجغرافيين والمؤرخين» لسعيد بن محمد الغيلاني، ثم دراسة علي بن محسن آل حفيظ بعنوان «صحار في مواجهة الأحداث». أما سعيد بن سليمان العسائي فقد كتب حول «صحار ودورها الثقافي»، فيما كتب عبد الغفار بن محمد شريف الشيزاوي حول «الخصائص الصوتية

للهجة صحار». أما خليفة بن عبدالله الحميدي فقد كتب عن «الموروث الشعبي وتأثيره الاجتماعي والاقتصادي» والتي سجل في دراسته بعضاً من العادات العُمانية كعادة العلوم، وعادات الضيافة، وركض الخيل أمام الحصن، والعزوة «العيود» أمام الحصن، والمنوبة. ثم رصد بعض الحكايات الشعبية العُمانية منها حكايات التلاحم والتضامن المنقولة تاريخياً عن صحار وأهلها الكرام (مبادئ وأعراف اجتماعية) مثل حكاية «إسحاق»، ورواية تشير إلى ازدهار الزراعة في صحار. ثم انتقل الكاتب للحديث عن الألغاز والأحاجي الشعبية، والتي تسمى بالتخاتير والتغابي والأعاجيز في عُمان، والتي تعبر عن واقع حضاري وسلوك أدبي وفكري عميق وعريق. وقد عرض لبعض الألغاز تاركاً الحل في نهاية الدراسة، ومنها: وجهك عزيز في السم ما هات؟. ثم عرض لبعض الأمثال الشعبية بصحار منها: لا تزرع النارجيل في صحار.. ولا تزرع الفرض في ظفار- كما خاطب ليل- كل ذبيحة تعلق بكراعها (أي كل شخص مسؤول عما يفعله). ثم يفصل الكاتب في بحث الموروث الشعبي وتأثيره الاجتماعي والاقتصادي اليومي، مشيراً لتأثيره في الطب والسياسة والاقتصاد.. ومشيراً بشكل سريع لبعض الألعاب والفنون المرتبطة بصحار. أما الدراسة قبل الأخيرة في هذا الكتاب فكانت لمحمد الشحات قرقش بعنوان «صحار وتراثها البحري»، والذي استعرض فيه شبكة الموانئ والطرق المرتبطة بصحار.، ونظم الإبحار والاتصال بين صحار والموانئ التجارية. واختتم الكتاب بمقال محمد بن عبدالله العبيداني حول الاتفاقات- القواعد بين الحكومة والدلأل.

إبراء عبر التاريخ

هذا الكتاب يحمل رقم 9 من سلسلة المنتدى الأدبي والذي صدر عام 2007، وهو حصاد الندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في ولاية إبراء في ديسمبر 2003. وولاية إبراء هي حلقة الوصل بين ولايات المنطقة الشرقية ومحافظة مسقط، كما كانت واسطة العقد للعديد من المواقع السياحية في المنطقة. واحتوى الكتاب عدة دراسات بدأت بدراسة حول الموقع الجغرافي لولاية إبراء لسالم بن مبارك الحتروشي، ثم «إبراء ومكانتها التاريخية» ليعقوب بن سعيد بن يحي البرواني، ثم دراسة حول «المعالم الأثرية والتاريخية في إبراء» ليعقوب بن سالم البوسعيدي. تلا ذلك دراسة يعقوب بن يوسف بن سعيد الحارثي حول الحياة الفكرية والعلمية في إبراء. ثم دراسة مالك بن سلطان بن مالك الحارثي حول الحياة الاقتصادية في إبراء. وسوف نتوقف قليلاً حول دراسة سعيد بن محمد بن سعيد الهاشمي المعنونة «الموروث الشعبي في ولاية إبراء (الفولكلور)»، والتي يعرض فيها الكاتب الأهداف المتوخاه من هذا البحث، والتي لخصها في التالي:

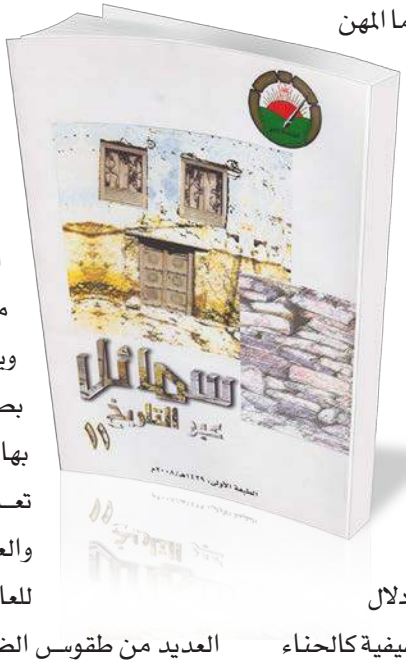
- جرد العادات والتقاليد والفنون الشعبية للولاية
- تبويب هذا التراث الشعبي وفق المصنفات العلمية
- الجدوى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لاستثمار التراث الشعبي
- الأدب الشعبي الذي تميزت به الولاية عن سائر الولايات.

وعلى هذا النحو استعرض الكاتب أشكال الأدب الشعبي بالمنطقة كالهمبل والرزحة والشح شح، والقطافية، والعازين والطارق، والونه، والحادي، والميدان، والزار.. ومقارنتها بعدة أماكن

أخرى. ثم أشار الكاتب لبعض المعتقدات المرتبطة بالكائنات الخرافية، والعلاج الشعبي، وزيارة الأولياء. ثم تناول بعض الألعاب الشعبية كلعبة «اللكد»، ولعبة «أم الست» وغيرهما. أما المهن والحرف الشعبية بالولاية فقد استعرض المؤلف الحرف الخوصية (السعفية) بالمنطقة، والحرف الغزلية والنسيج، ثم الحرف الجلدية كصناعة النعال، والسعن، وأحزمة الخناجر، والطبول.. إلخ. ثم الحرف الفضية والذهبية كالحلي النسائية ومكملاتها والأواني الفضية. ثم الحرف الخشبية كالمناجير والويج. والحرف الحديدية والنحاسية كالمجز، والمخالبن والمناشير، والمراجل، ودلال القهوة..إلخ. وأخيراً الصناعات الخفيفة كالحناء والبخور. ثم يختم الدراسة باستعراض أهم الأزياء والزينة العُمانية لكل من الرجال والنساء. واختتم الكتاب بدراسة لسالم بن مبارك بن علي الحجري، وسعيد بن محمد بن سعيد الهاشمي بعنوان «إبراء في عصر النهضة».

سمائل عبر التاريخ

أما هذا الكتاب فيحمل رقم 11 من سلسلة المنتدى الأدبي، وقد صدر عام 2008 كحصاد للندوة التي أقامها المنتدى الأدبي في ولاية سمائل في ديسمبر 2005. ومنطقة سمائل تعد إحدى ولايات المنطقة الداخلية الهامة. وقد اتبع الكتاب المنهج نفسه فبدأ بدراسة حول جغرافية ولاية سمائل لعلي بن سعيد البلوشي، ثم دراسة حول مكانة سمائل الفكرية والأدبية لمحمود بن مبارك السليمي، تلتها دراسة حول سمائل ومكانتها الثقافية والاجتماعية في التاريخ القديم والمعاصر لمبارك بن سيف الهاشمي، ثم المعالم الأثرية لولاية سمائل لعلي بن راشد المديلوي. وسنتوقف عند دراسة سليمان بن سيف بن سعيد الهاشمي حول العادات والتقاليد في ولاية سمائل والتي بدأها بالضيافة مشيراً إلى أن هناك عادة سائدة و حميدة بين أهالي سمائل بأن الضيف لا ينفرد بضيافته شخصا ما، وإنما يكون تحت إشراف كافة الأهالي للقرية أو المحلة. وتعد «السبلة» محط الضيافة العامة للبلدة، وتكون مفتوحة في كل الأوقات ويتواجد فيها أهل القرية بصورة مستمرة.. كما يلتقي بها أهل العلم والمعرفة، كما تعد محطة تبادل الثقافة والعلوم كونها استراحة للعابرين. ويستعرض الكاتب العديد من طقوس الضيافة كدق القهوة وتقديم الطعام وبشاشة الاستقبال وغيرها. ثم ينتقل لرصد العادات الخاصة بالأعياد وإعداد وجبة العيد المشهورة وهي «العرسية» التي تعد من اللحوم المحلية، ثم طقوس وضع الحناء والتهنئة بقدوم العيد، والخروج الجماعي للأهالي. أما العادات المرتبطة بالأسواق التقليدية في سمائل فالبلدة تحتوي ثلاثة أو أربع أسواق يصف المؤلف هيئتها وأماكن البيع والشراء وغيرها. ثم يستعرض الكاتب العادات المرتبطة بيوم الحصاد في سمائل حيث سجل التعاون الجماعي بين أهل البلدة وخاصة في يوم «الجداد» وهو موسم قطع عذوق النخيل..أما جني التمور اليومي أو ما يسمى «الخرافة» فتبرز عادة تقديم دعوة المارة لتناول بعض حبات الرطب مقابل الدعاء والشكر.. كما استعرض الكاتب بعض الصناعات الحرفية كالمنسوجات ومنتجات النخيل، وكذا صناعات الحلي والورش المرتبطة بها. وينتهي الكتاب بفصل تحت عنوان «ولاية سمائل في عصر النهضة» لخلفان بن سلطان البكري.



صور المقال من الكاتبة

أهداء

الإبداع والمرأة: الأمانة العلمية في دراسة المأثور الشعبي

الإبداع والمرأة: الأمانة العلمية في دراسة المأثور الشعبي

حسن الشامي
كاتب عربي مقيم في أمريكا

أطلق الأستاذ مصطفى جاد في مجلة الثقافة الشعبية نداءً بعنوان: «مأسآة نعيشها في حقل الثقافة الشعبيّة.»[1] يقول جاد: «تعالوا نتأمل ما يحدث، على مدى عشرات السنوات السابقة حيث تم جمع كم هائل من المواد المأثورية. وإذا نظرنا للمراجع العلمية في العديد من الدراسات المنشورة... فنادراً ما نجد مرجعا يشير إلى أن هذه المادة مصدرها أرشيف كذا برقم كذا، أو أنها مأخوذة من الشريط رقم كذا بمركز كذا.»[2] وفي تصوره، فإن هناك مشكلة كبرى «أشبه بالفيروس الذى انتشر بيننا ينخر في عظام التقدم في هذا المجال» ممثلة في حجب المادة عن جمهور الباحثين واتهام من يستخدمها بالسرقة. ويختتم جاد نداءه بالسؤال: «متى نتعلم ثقافة الإتاحة ؟؟»

والمُنادي على حق. ولكن إلى جانب المادة الميدانية الغائب الذى يدعو إلى إتاحته، فإن هناك أيضاً جانب الأمانة والموضوعية العلمية الذى يجب أن تُراعَى قواعده. فثقافة إتاحة أسماء الباحثين والمراجع جزء من الأمانة العلمية التي لا تقوم لدراسة موضوعية قائمة بدونها. ويقابل ثقافة الإتاحة هذه ضرب آخر من الثقافة (أو الثقافة المضادة/counterculture) التي تحجرعلى الفكر المختلف وتستبيح وأد الجديد من المعرفة وتحصر تناولها على ثلة من التابعين لمركز سُلطوي (والذين غالبا ما يشكلون مجموعة منتفعين وليس مدرسة علمية)، علاوة على إهدار حقوق القائل بهذا الجديد. وبهذا يتكوّن ما يُعرف "بالدائرة الشرسَة"، التي يَنعمُ فيها سُوءُ الفهم وقصور المعارف بالديمومة المُخرّبة، إذ تدعم فيها الأخطاء بعضها البعض، ويؤدي العداءُ للجديد وحامليه إلى إسدال ستار الجهل على وجوده وعليهم. وبعد فترة، تطفو كِسَرٌ من تلك الأفكار الجديدة الموؤدة، ولكنها تكون مبتورة عن أصولها، مُفرَغة من معانيها.

والمثال لذلك الضرب الثقافي الثاني كتاب ظهر مؤخرا، بعنوان « المرأة والحدوتة: دراسة في الإبداع الحكائي للمرأة المصرية. جمع ودراسة خالد أبوالليل، مدرس الأدب الشعبي بكلية الآداب جامعة القاهرة. تقديم الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي، أستاذ الأدب الشعبي بجامعة القاهرة» (القاهرة، 2008). والكتاب شِقّان: أولهما «نظرى» يقدم المؤلف فيه مسألة ارتباط الحدوتة بالمرأة (إلى جانب أمور نظرية أخرى)؛ و ثانيهما تجميعة حواديت من محافظة الفيوم يشتمل على 64 نصا ومعلومات عن ظروف جمعهم، وهو مجهود محمود للمؤلف.

وفيما يتعلق بالشق الأول، يَوّد كاتب هذه السطور أن يشير إلى أن معظم ما توصل إليه أبوالليل من نتائج سبق أن قام حسن الشامي بتقديمه على نحو أكثر شمولا ودِقة في العديد من أبحاثه المنشورة إبتداءَ من عام 1966، وخاصة كتابه بعنوان: **حكايات تحكيها المرأة العربيّة والأنماط السلوكية التى تصورها** (ب الإنجليزية، 1999). ومما يدعو إلى الأسف، أنه ليس في كتاب الدكتور أبوالليل أو تقديم الدكتور أحمد مرسي له أي ذكر لتلك الأبحاث أو المراجع. وإذا كان المؤلف على غير دراية بما تَمّت كتابته ونَشره عن لُبّ موضوع بحثه وما واكبه من معتقدات وممارسات إجتماعية وأسلوبيه خلال ما يربو على ثلاثين عاما، فإن هذه المقولة بعدم الدراية لا تنطبق على أستاذه وكاتب المقدمة لكتابه[3].

ونشير هنا إلى بعض ما قدمته أبحاث الشامي وكتاباته (في مراجع عربية، وإنجليزية، وألمانية، وفرنسية) في مجال الربط بين الحدوتة والمرأة و قضاياها:

- في عام 1980 أكّد كتاب حكايات مصر الشعبية أن «**الحواديت أوالحكايات ترتبط على نحو طبيعي بالنسوة ويطلق عليها عادة عبارة <أمور نسائية>**». (الشامي، ص. xlviii)
- وفى عام 1988 أشارت دراسة أخرى إلى ما يترتب من أخطاء عند غيبة المعرفة بإرتباط الحدوتة بالمرأة. ففي مطلع القرن العشرين ظهرت «نظرية» مؤثرة صاغها الفلكلوري السويدي كارل ف. فون سيدوف... «إدعت أن الأحدوثة (**الحدوتة، أو الحكاية الخرافية كما يسميها بعضهم**)» لا وجود لها عند بعض الشعوب، ومن ضمنهم العرب وجماعات متحدثة بلغات سامية أخرى، وكذلك المصريون القدماء. وذهبت هذه «النظرية»، التي تم استخدامها لترويج الادعاء بسيادة العنصر الآري وأنه شعب سَيّد، أن تلك الشعوب والجماعات الأخرى تفتقر بطبيعتها إلى المواهب الفنية المُبدعة اللازمة لخلق «الأحدوثة» الخيالية.

ولقد كانت هذه النظرة الخاطئة نتيجة حتميّة للقصور الشديد في المعلومات الأولية (النصوص الميدانية) التي بنيت عليها؛ وذلك إلى جانب إفتقار الفهارس المبكرة إلى المواد العربية. وبهذا

تكـون العينة التي استخدمها فون سيدوف ناقصة وغير ممثلة. **وعند العرب– بشكل عام– تُعد مثل تلك الحكايات الخيالية من تخصصات المرأة**. ولما كان الجامعـون في الغالـب رجـالاً أوربيين فإنه لم يكن لهم سبيل إلى الجمع من النسوة. ومما يدعو للدهشـة أن التجميعات الميدانية التي إحتوت قدرًا لا بأس به من مثل تلك الحكايات الخيالية لم تحظَ بالاهتمام المطلوب. (الشامي، 1988، ص. 79)

– وفـي عام 1999 أشار كاتـب هذه السطور إلى أن تعيين هذا الـدور الأجتماعي، ألا وهو **قصّ الخرافات أو الحكايات الخياليّة، و قصره على فئـة محـدّدة من السـكان (النسـاء) في العالم العربي يمكن النظر إليه على أنه حالةٌ مبكّرة مـن التوجـه الديمغـرافي في دراسـة السـكّان والثقافـة**. وربمـا كان أوّل دارس للثقافـات الشعبيّة العربية ومجتمعاتها المحلية الذى أفاد بوجود هذه الظاهـرة هو ابو عثمان عمرو إبن بحر الجاحظ (ت. 868 أو 9 م.). والجاحظ مفكـر فذ، عقـلاني المنحى ...؛ ومـن الممكن القـول بأنـه كان أوّل مفكرعربى قـدّم حكاية شعبيـة في ثوبهـا /أسلوبها الشعبـي التقليدي بما في ذلك الحوار القصصي.

أمـا فيمـا يتعلق بقضايـا المرأة، فأنـه يمكننا القـول بِخَلاصـه مـن النظـرة النمطيّـة السلبيّة السائـدة تجاه المرأة، علاوة علـى ندائة بحقها في **الأعتزاز بالذات كإمرأة**، فإنتهى إلى التأكيد على أن «**المرأة كاملة الدين والعِرض والقلب**، (ألا أذا كان هنـاك من الهواجس أو الشهوة مـا يُحفزّها إلى الخطيئة مثلها في ذلك مثل الرجل)». وإعلان الجاحـظ هـذا يمثل تضـادا حـادا للمعتقَـد بأن «النساء ناقصات عقل ودين»، الذي يُعزى للرسول (صـ. ل.ع.م.). وإذا أخذنـا في الإعتبـار أن القرآن لا يخُصّ حواء وحدها باللوم على الخطيئة الأولى بل ينحو باللوم اكثر على آدم (3:2)، نرى أن ذلك الحُكم على المرأة كان مقصورا على فترة زمانيـة محـدودة أو حالة إجتماعيـة خاصة تحت ظروف معينـة. وتتلاشى الصفة بتغـيّر الظروف المُجتمعية وتقدمها؛ وذلك هو ما قال به الجاحظ. إلا أنـه من خلال تفسير الذكور للشرائع والأحكام الدينيـة، أضحـى الحديث النبـوي يؤخـذ وكأنة تشريـع سماوى مُقـرّراً أن النساء قـد خلقن بهذه الحالـة من النقص العقلـي والديني ويبقين عليها إلى الأبد. (الشامى 1999، ص. 11)

هذا قليل مما قدمه الشامي حول هذا الموضوع على مـدى نصف قرن من الزمـان، آملا أن تلقى تلك الأفكار إهتماما علميا ونقدا (تقييماً) بنّاءً من المتخصّصين العرب. إلا أن ذلك التقييم المنشود، للأسـف، لم يحـدث. وعادة مـا تبـدء الدراسات اللاحقة، عمداً أو عن غـير قصد، بدون إستفادة مما سبقها أو إعلام جمهورالباحثين به.

ويحـوى كتـاب أبو الليـل على بعض الظواهر الأساسيـة التـي لم تعالج علـى نحو سليـم، أو لم يتطـرق المؤلـف أساسـا إلى علاجهـا. ويُذكر من ذلك ما يلى على سبيل المثال:

(أ) بمقارنـة النصوص التـي إحتواهـا الكتـاب بنظائرهـا في تجميعـات سابقـة مـن مصـر (وغيرهـا من الدول العربيّة)، بتطبيق مفهوم "الطـراز القصصي"، (الشامـى، 2004) يتضح مـدى التَفتّت الشديـد لغالبيتهـا ودلالته على تغلغـل عوامـل النسيـان في مكوّناتهـا: بنيـة، وموضوعا، وأداءً. وهذه الظواهر ليست سمات دالّـة على إبـداع أو تحديث، ولكنهـا أعراض تدهـورٍ وأيلولـةٍ إلى الإنقراض. والمسألة هنا ليست مسألـة حرمان المرأة المصرية/العربية مـن القـدرات الإبداعية، فلقـد تم الأعتراف لها بهذه القـدرات تاريخيا (و إن إعتُبرت من المثالـب)، ولكن المسألة تتعلـق بتحديد ماهيّة الإبداع ومقوماته.

(ب) إن إغفـال الدراسات التـي سبقت كتابَه قد أدت إلى حرمان جمهور الباحثين من التعرّف علـى أسمـاء ومراجـع وآراء تناقش قضايـا ونظريـات مرتبطة بالثقافـة الشعبيّة العربية ومستقبلها. وكما يُقال: إن السلسلة الحديدية لا تكـون أقوى من أشد حلقاتها ضعفاً. وبرغم

التغير السريع في الوقت الراهن، فإن الثقافة الشعبية التقليدية لازالت هي القاعدة العريضة التي تقوم عليها الثقافة الشائعة وكذلك ثقافة مجتمع الصفوة.

وفي زمننا هذا، يدّعي بنيامين ناتانياهو، رئيس الوزراء الأسرائيلي، أن هناك في العالم اليوم ثلاث حضارات قديمة فقط تتصف بالإستمرارية، ألا وهي: الإسرائيلية، والهندية، والصينية؛ ويذهب الفلكلوري الشهير ألان دَنْدَس، بدون أدلة، إلى أن حكاية «الأخوين: باتو وآنوبيس» (التي ترجع مِصريّتُها وبرديتها الهيروغليفية إلى 1200 عاما قبل مولد السيد المسيح) ليست مصرية-فرعونية بل مستعارة من الشرق؛ وينظر الفلكلوريون الغربيون إلى المتخصّصين العرب على أنهم مجرد مصادر للمادة الخام (نصوص ميدانية) وأنّهم هُم المُنظّرون. فأمام هذه الإدعاءات والتوجّهات ينبغي علينا أن نتمعن بدِرَاية وشفافية وأمانة في طبيعة تراثنا الشعبي ومصادره، وماهية وأهداف الدارسين له وإتجاهاتهم النفسية والعِرقيّة-القوميّة.

وعلينا أن نبدأ البحث من حيث إنتهى الآخرون: قبولاً أو رفضاً أو تصحيحاً مُسبّبا. أمّا تجاهل الآخرين ونتائج أبحاثهم أو وَءدها فلا يعود علينا إلا بالخسارة وبضرورة البدأ، أبداً، من نقطة الصفر أو من مرحلة النظرة المنقوصة، كما هوالحال في كتاب المرأة والحدوتة.

المصادر والمراجع

1 . العدد 27 السنة السابعة خريف 2014، ص.ص. 8 - 9 .1

2. يود كاتب هذه السطور الإشارة إلى ما قدمه هو من نموذج في هذا المجال. فالمعلومات المتاحة عن كل فقرة يتم تقد يمها ل الباحث على النحوالتالى:

(أ). المنطقة-الدولة- الأرشيف - رقم الشريط/ الفقرة: العدّاد، «الوجه»، رقم الفقرة-: ملاحظات طرازيّة=رقم الطراز ، موتيفات/جُزيئيّات - تعليق على النص ككل- (معلومات ديموغرافيّة عن المصدر: الجنس، العمر، الديانة، الحالة الأسرية، إلخ).

(ب). الجامع والمُفرّغ والمترجم: أسماؤهم مثبوتة فى «المصادر/البيليوجرافيّة» وتُعامل المجموعة الميدانية على أنها منشورة/(مُتاحة)-غير مطبوعة، تحت إسم الجامع.

أمثلة بالأحرف الاتينية :

(Bibliographic Sample, The Gulf):

AGSFC=Arab Gulf States Folklore Center]: Doha 85-4 C4310/43-01/. Fayyâd (al-), Mr. ¿Alî (col., Bâzlûf: Tapes, C4310/43-01/). Transcription by ¿Abd-al-¿Azîz al-Mutâw¿ah, and Muhammad A. al-Sa¿dî.

(Bibliographic Sample, Egypt):

CFMC=Folklore Center, Ministry of Culture] CFMC: Aswan 7012-B. Hasan, Miss Su)âd R. (col.). Instant tr. from Nubian to Ar. by A. Bâshâ, F.M. Makki, and ?])Abd-Allâh.

3 - ولقد تمّ إهداء العديد من كتب الشامي ومقالاته لأساتذة علم الفلكلور والقائمين على شؤونه في وزارة الثقافة والجامعات. ما تمّ إهداء نسخ من كُتب الشامى كلها لِ مكتبة ألإسكندريّة منذ سنوات.

References Cited:

El-Shamy, Hasan:

1980: Folktales of Egypt, … with Middle Eastern and African Parallels)Chicago University Press).

!988: «نظم وأنساق فهرسَت المأثور الشعبي (Methods and Systems for the Classification of Folk Traditions.» In: al-Ma>thûrât al-Shacbiyyah المأثورات الشعبية / . (Doha, October), Vol. 3, no. 12, pp. 77-109.

1999: Tales Arab Women Tell, and the Behavioral Patterns they Portray (Indian University Press).

2004: Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index. (Indiana University Press).

utilitaire, ensuite artistique, doté de tout un langage expressif, au coloris chatoyant ? Comment doit-il, à présent, se préparer à affronter les multiples menaces de la mondialisation et à défendre sa survie face aux défis que lui réserve la mondialité des échanges ?

La zarbia marocaine a toujours été liée à la continuité de la société traditionnelle, aussi bien à la ville qu'à la campagne, continuité qui est celle des traditions et de la fidélité aux valeurs sociales et/ou tribales, et en premier lieu au travail collectif, avec cette complémentarité des fonctions qu'exigent le travail de tissage et le parachèvement de cette œuvre qu'est la zarbia. Or, même s'il peut sembler que le passé perdure dans la vie actuelle des gens et dans leurs modes de production, la mutation sociale et la modernisation accélérée des structures sociales et des moyens d'existence supposent aujourd'hui que soient repensées les priorités et les structures relationnelles pour tout ce qui concerne les formes de culture populaire matérielle soumises à la loi de l'échange, et de l'échange mercantile, en particulier. Cela est d'autant plus nécessaire qu'il faut désormais faire face à l'ouverture des marchés et à l'afflux de produits manufacturés similaires ainsi que de bien des éléments entrant dans la composition de ces produits.

On comprend que la zarbia traditionnelle soit, en tant qu'artisanat et en tant qu'entité répondant à cette appellation, menacée sur le marché dans son existence même et dans sa pérennité, d'abord par le tapis produit par des moyens autres que manuels, ensuite dans sa capacité à conserver ses éléments constitutifs et les matières naturelles qui entrent dans sa composition et à se passer des produits chimiques qui inondent le marché et proposent des alternatives aux matériaux traditionnels, quand bien même ils n'auraient pas la même qualité.

Youssef Naouri
Maroc

LE TAPIS MAROCAIN : LES TRADITIONS ARTISANALES FACE AUX DEFIS DE LA MONDIALISATION

Le tapis marocain témoigne d'une longue histoire riche de traditions artistiques et de coutumes sociales qui en ont fait plus qu'un simple produit artisanal dans la vie des Marocains. Cela a duré jusqu'à l'apparition des technologies modernes qui a fait que le travail manuel, qui était à la base de la fabrication et impliquait diverses compétences humaines, est devenu production mécanique et système de logiciels, puis accumulation et gestion commerciale de la marchandise.

Dans ce contexte de transition historique, le tapis marocain (plus connu localement sous son autre nom arabe de zarbia) a su conserver sa splendeur artistique, de carpette tissée à la pointe des doigts – doigts de femme, s'entend, la plupart du temps –, ainsi que son écriture si expressive : forme(s) et thématique(s) ; matériaux, éléments divers entrant dans la composition du produit ; modes de préparation de la matière ; géométrie des modèles.

Comment le tapis marocain a-t-il réussi à assurer sa pérennité ? Comment de simple natte jetée à même le sol pour un usage rudimentaire est-il devenu un objet d'abord

le monde ces arts islamiques de l'Espagne, en raison du rayonnement que leur conféraient l'élégance et la vigueur de leur écriture musicale.

Le malouf est aujourd'hui considéré en Tunisie comme un genre musical à part. Il est composé de treize noubas, la nouba étant une « forme musicale fixe (qalîb) jouée par plusieurs instruments de musique selon un ordre précis ». Il ne fait aucun doute que le chant exécuté sur le mode de la nouba a grandement influencé la poésie et la musique car il était de tradition de réunir, au cours d'une séance, plusieurs chanteurs et instrumentistes dont l'un ouvre la séance en chantant ou en jouant de tel ou tel instrument, la nouba passant ensuite au suivant, et ainsi de suite, en une succession d'alternances et de répétitions au cours de laquelle un nombre important de vers sont déclinés dont la composition rythmique se fonde sur le même maqam (strophe) ou sur des maqam proches les uns des autres, avec une certaine variété du rythme musical, ce qui implique une variété des mètres et des rimes.

Cet héritage a inspiré un nombre important d'études et d'approches portant sur l'historicité de la nouba, qu'il s'agisse de sa naissance ou de son développement, en tant que catégorie musicale. Ces études ont également tenté de répondre aux questions que pose ce genre musical, notamment celles relatives au mode d'exécution des airs (toubou'a) tunisiens sur la base des maqam, ou à la période au cours de laquelle ces airs ont été composés et mis en musique, ou encore à l'identité des compositeurs et des paroliers…

Rushdie Toumi
Tunisie

SENS ET MELODIE DANS LE MALOUF TUNISIEN : L'EXEMPLE DE L'AIR « VINT LE PRINTEMPS »

Le malouf est une version hispano-arabe de l'art musical de l'orient musulman. Il a vu le jour au VIIe siècle dans l'empire arabo-islamique, évoluant ensuite, peu à peu, au gré d'une longue période d'expérimentations, pour devenir au cours du XIIIe siècle une forme, une catégorie musicale centrale, indépendante de toutes les autres catégories, et retrouver tout son éclat et tout son rayonnement grâce à la protection des Califes omeyyades. A partir de là, la musique arabe orientale va subir l'influence des populations autochtones de la péninsule ibérique, outre celle des berbères arabisés qui affluaient depuis l'Afrique du Nord.

La version hispanique du malouf est arrivée en Tunisie au cours du XVe siècle dans les bagages des musulmans émigrant d'Espagne. Cette version va très vite remplacer la version locale de la musique arabo-islamique qui existait depuis longtemps dans ce pays. Une telle évolution pourrait s'expliquer par la pauvreté des contenus véhiculés par cette dernière, mais il est certain que le facteur déterminant fut le prestige dont jouissaient dans

la spécificité locale de chaque société et de chaque culture. La présente étude vise, précisément, à déterminer les principales caractéristiques qui reflètent dans les rythmes tunisiens l'essence de la culture populaire de ce pays.

L'auteur commence par mettre en évidence les instruments utilisés avant de souligner leur complémentarité dans la structuration des modulations rythmiques tunisiennes, lesquelles sont considérées comme partie de la culture polyphonique. Cette approche théorique est ensuite mise à l'épreuve à travers l'étude de la scansion du « fezzani » tunisien dont la perception complète exige que la darbouka et le deff (variantes tunisiennes du tambourin) soient entendus de façon synchrone.

L'auteur s'est enfin interrogé sur la position assise de l'interprète qui influe grandement sur la manipulation de l'instrument, cette position étant spécifique aux rythmes populaires à l'exclusion des autres (surtout lorsqu'il s'agit de la darbouka).

Hatem El Amous

Tunisie

LES CARACTERES DISTINCTIFS DES RYTHMES POPULAIRES TUNISIENS

Les musiques populaires ont un ensemble de caractères propres qui interagissent pour insuffler à ces musiques l'âme et la quintessence de la culture de la société qui les a produites. Les chercheurs ont mis à profit les avancées méthodologiques de la recherche, notamment dans le domaine de la musicologie avec l'émergence de l'ethnomusicologie, pour faire connaître ce genre de musique et parer au risque de le voir disparaître.

Les chercheurs se sont en effet longtemps penchés sur les paroles de ces mélodies, perçues comme l'expression matérielle d'une société et du devenir de sa culture, avant qu'un groupe de musiciens ne commence à s'intéresser à l'accompagnement musical à ses différents niveaux. Les chansons populaires ont ainsi été étudiées et leur ligne mélodique examinée de près, mais le rythme n'a longtemps représenté dans ces recherches qu'un élément complémentaire, analysé en tant qu'intervalle temporel structurant la mélodie.

Or les rythmes populaires représentent en eux-mêmes un discours autonome exprimant

de Saguia al Hamra, dans la Sahara marocain, veut que l'embonpoint chez la femme témoigne de son appartenance à un milieu social élevé où l'on vit dans le bien-être et l'abondance. Le critère de beauté chez la femme était et demeure, chez le peuple sahraoui, l'opulence des formes qui attestent dans le même temps de cette sagesse et de cet esprit d'ordre que les femmes dans ces sociétés s'attellent à développer au prix des plus grands sacrifices.

La femme aux formes élancées n'est pas de celles que privilégie la société sahraouie qui a hérité de ses aïeux d'autres critères de beauté. En effet, est beau dans la perspective sahraouie ce que l'œil ne peut manquer (une femme bien en chair est une beauté qui voile l'œil du jour), plus la femme est grosse plus ravit elle par sa beauté et plus grande est sa place dans le cœur des hommes.

Toutes les poésies, tous les zajels, toutes les chansons que les peuples du Sahara ont consacrées à la femme mettent toujours en avant cet embonpoint qui habilite la femme à la fertilité et à la maternité. Les flancs de la femme sont souvent comparés aux dunes de sable ou aux vagues de la mer, et les poètes ne se lassent de chanter le gigantisme de la femme. C'est là une passion et une magie qui ont fait que les femmes sont véritablement obsédées par le développement de leurs formes au point de mettre, fort souvent, leur santé en danger.

Ahmed Aloua
Maroc

entièrement voilée pour qu'aucun des présents ne puisse l'atteindre du regard.

Lors de la nuit de noce, la mariée est transportée sur un disque orné de multiples dorures ; sa tête est ceinte de la couronne de la famille ou recouverte d'un voile vert ; elle porte sur la poitrine de nombreux bijoux. Elle s'assoit après avoir été conviée à effectuer plusieurs tours parmi les femmes en prévision de son prochain départ, lequel va se faire soit à dos de cheval soit sur le grand disque doré, selon la distance qui la sépare de la maison du marié. Un cortège formé de sa famille, de ses voisins et d'un groupe de musiciens va l'accompagner. Un homme se dresse alors sur leur chemin pour tenter d'arrêter le cortège, mais ils vont s'efforcer de le calmer en lui offrant divers présents afin qu'il les laisse passer. Ce rite est considéré comme un clin d'œil à de vieilles situations remontant au temps où les brigands prenaient d'assaut les cortèges

et où les accompagnateurs se dressaient pour protéger la mariée, à moins qu'ils ne parent au danger en satisfaisant d'avance aux exigences des chefs de bande. La mariée est accueillie à son arrivée par la mère du marié qui lui offre le lait et les dattes. Quant au marié il se charge d'accueillir à sa façon le cortège en jetant de pleines poignées de dattes, d'amandes, de noix par-dessus la tête des convives. Pendant ce temps, la mariée est introduite dans sa chambre où elle ôte la couronne de la famille qui sera ramenée chez son père.

La tradition sahraouie chez les tribus vivant aux confins

NOCES TRADITIONNELLES : LE HENNE ET LE HARMEL POUR CHASSER L'ENVOUTEMENT LE TEBLEJ, UNE PRATIQUE SAHARIENNE, LA PLUS ANCIENNE DE TOUTES, POUR FAIRE GROSSIR LA FUTURE MARIEE

Le rite du henné est le rite d'ouverture des joyeuses festivités de la noce. Les femmes se succèdent pour mettre le henné dans la main de la mariée, laquelle est assise au milieu des invitées, dans le patio de la maison, le visage recouvert d'un blanc tissu, et reçoit les cadeaux que lui offrent ces femmes selon une gestuelle complexe. Les cadeaux sont, à plusieurs reprises, promenés par-dessus la tête de la mariée, selon un mouvement circulaire. La mère de la mariée se charge ensuite de disperser des poignées de henné et de harmel sur l'espace environnant pour chasser le mauvais œil et neutraliser les tentatives d'envoûtement. La mariée se retire ensuite dans sa chambre pour se dérober aux regards, donnant le signal du début du chant et de la danse.

Lorsque la fête est sur le point de s'achever la mariée revient dans le patio où les troupes musicales l'auront précédée. Elle s'assoit de nouveau, le corps entièrement recouvert d'une mante blanche ou verte ; un groupe de femmes debout font cercle autour d'elle, formant une sorte de mur pour la protéger du mauvais œil et veillant à ce qu'elle soit

ou de prendre une ou plusieurs autres épouses, droit qui fait que la femme n'a de cesse de donner des enfants à son époux pour renforcer sa position dans le foyer et protéger sa famille. Le plus souvent, le milieu rural insiste sur le fait que la procréation est de la seule responsabilité de la femme, car l'homme avec sa puissante musculature ou tout simplement parce qu'il est homme ne saurait faillir. Une telle vision ne fait, bien entendu, que raviver le machisme constitutif de nos sociétés.

Objet et objectifs de l'étude :

L'étude vise à mettre en évidence la valeur de la procréation dans la société égyptienne, à travers l'enquête menée dans certains villages du district de Souhaj, en Haute-Egypte ;

elle s'attelle à mettre en lumière certaines pratiques populaires auxquelles se livrent les femmes dans la région étudiée en vue de procréer et d'enfanter ;

l'étude tente ensuite d'élargir

l'enquête à des pratiques similaires en matière de fertilité que l'on peut observer dans les différentes sociétés arabes ;

elle vise aussi à préciser les règles définitoires en ce qui concerne certaines notions répandues dans la société étudiée, telles que la kabsa (idée de compression) ou la mouchahara (idée de publicité) ;

nombreux sont les rites de la fertilité, mais l'auteur se limite, ici, aux pratiques de la fertilité liées à la mort ;

l'étude tente de faire le lien entre les rites de la fertilité – en rapport avec la mort – et les mythes anciens.

Ashraf Ayoub Muawadh

Égypte

enfants sont en effet appelés à constituer cette force de travail qui va accroître les revenus de la famille et rassurer le clan quant à la préservation de ses possessions et à l'immortalité de son nom. Les hommes font enchère de fierté et d'orgueil autour de leurs enfants car ceux-ci seront leur consolation autant qu'ils contribueront à l'expansion et à la ramification de la famille à travers les mariages et la multiplication des liens avec les autres familles.

Cette question qui a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs a nourri des œuvres de notre patrimoine populaire, en proportion de la place centrale qu'occupe la procréation dans nos sociétés.

L'un des facteurs qui expliquent la forte natalité qui prévaut dans les familles rurales est la faible position de la femme dans le foyer, du fait de cette épée de Damoclès suspendue sur sa tête que représente le droit de l'homme de la répudier

LES RITES DE LA FERTILITE DANS LA SOCIETE EGYPTIENNE

Nombreuses et variées sont, dans le patrimoine populaire de nos pays arabes, les manifestations qui renvoient à des sujets aussi importants que le mariage ou la fécondité.

La procréation est en effet considérée comme l'une des valeurs essentielles de nos sociétés arabes. Elle est même un objectif primordial dans la vie d'une femme. C'est par l'enfantement que celle-ci consolide sa place au sein de la famille et dans sa vie conjugale. Dans certains milieux ruraux, la femme qui n'a pas enfanté n'est pas digne de vivre maritalement.

En un mot, la femme n'est reconnue qu'à raison de sa capacité à donner la vie.

Quelles que soient les qualités – beauté, lignée, haute moralité, richesse… – de la femme qui a été choisie pour épouse, tout s'efface devant cette valeur suprême qu'est la procréation.

Donner au mari des héritiers, et surtout des héritiers mâles, est un impératif fondamental dans la vie des ruraux. Bien souvent on les entend proclamer que les enfants sont « l'ornement de la vie terrestre », qu'ils sont une « bénédiction divine ». Les

modèles sociaux dans une conception propre à mettre en valeur le caractère radical de sa socialité et de ses référentiels transcendants. C'est ainsi que les mots du texte reflètent et traduisent la réalité à laquelle ce texte se réfère.

La société représente dans sa structure une référence pour l'individu réel. Elle est l'espace à l'intérieur duquel cet individu exerce ses activités au quotidien, autant qu'elle est la condition nécessaire à tout travail productif. La société s'étend sous la forme d'un graphique qui délimite l'espace de fonctionnement de l'individu et organise sa pérennité à l'intérieur de cette aire.

L'élément axial de l'organisation et de l'évolution d'une société donnée est la communication, à tous les niveaux et sous toutes les formes. A l'intérieur de la société à laquelle ils appartiennent, les gens interagissent et communiquent de façon matérielle et symbolique. Ils le font grâce aux lois dont leur société s'est dotée et qui commandent leurs échanges matériels et moraux. Volontairement soumis à cette autorité, ils participent activement à la pérennité symbolique qui est à la base du fonctionnement continu du groupe. Celui-ci joue le rôle nécessaire qui est le sien vis-à-vis de la culture, de même que la culture exerce son action d'encadrement et de dynamisation au service de la pérennité du groupe. La langue occupe la place la plus haute dans l'échelle de la communication culturelle sociale, et c'est pourquoi les contes occupent une telle place dans la culture sociale ; ils se répandent à l'intérieur de sa dynamique culturelle avec une force proprement idéologique et reflètent dans leur structure la pensée du groupe, d'autant plus que la production narrative collective s'adresse à l'identité de ses récepteurs et les captive en leur contant leur propre histoire.

Mabrouk Dridi
Algérie

(c'est aussi pour cette raison que l'on parle de sociologie de la culture et de ses contenus). Dans l'acte de création, le moi individuel se met en situation de dialoguer avec son vécu, ses relations et les pratiques rationnelles et existentielles qu'il a expérimentées. C'est cela qui permet à l'œuvre d'art de circuler et de se répandre, au plan intellectuel et émotionnel, dans son espace collectif, ou, au contraire, de voir son aire de diffusion se restreindre et se rétracter, de sorte que l'on a fini par classer les arts comme arts de masse, pour certains, et arts destinés à l'élite, pour d'autres.

Cette distinction permet à l'auteur de définir les préalables qui fondent sa lecture du texte du conte populaire. Ce type de récit est en effet un texte lié de façon dialogique, du moins au moment de sa production, à la masse la plus large du groupe, c'est-à-dire à une réalité commune, unifiée, dont la perception représente une part effective de son univers imaginaire. La créativité du conte populaire est un processus amorcé d'une façon directe où la narration n'est pas une réponse à une décision élitiste mobilisant les facultés les plus puissantes de l'esprit (comme c'est le cas dans le roman contemporain). Ici, la distance entre l'expérience et l'univers du conte est brève et unilinéaire, de sorte que le texte du conte populaire représente une possibilité imaginaire relevant d'une réalité sensible. Son inscription dans un style direct à l'intérieur d'une stéréotypie textuelle tend à la similitude avec le modèle le plus proche. La grande proximité du texte du conte populaire avec son monde réel fait que son référentiel social apparaît de la façon la plus éclatante. Les textes que l'on trouve dans les recueils renvoient avec insistance à une société stéréotypée, à l'architecture et au contenu clairement définis. La société vivante est reproduite en parfaite adéquation avec sa cartographie juridique. D'un autre côté, le texte modifie l'onomastique pour ancrer les

L'IMAGINAIRE COLLECTIF DANS LE CONTE POPUALIRE : ORGANISATION SOCIALE ET STRUCTURE NARRATIVE

Le texte du conte populaire est la reconstitution d'une structure sociale, tant au niveau de son architecture que de son contenu. Cette structure est à la base l'espace même de la production et de la circulation de ce texte, la société étant un tout cohérent recelant les éléments constitutifs de l'individu en tant qu'il est partie d'une entité collective. La socialisation fonctionne, en premier lieu, comme un processus d'intégration consensuelle de l'individu au groupe qui est le sien, de sorte que la partie obéit à la loi du tout, dans le cadre d'un processus structuré. Le moi énonciateur produit, dès lors, son texte sans sortir des limites de l'expérience de la société à laquelle il appartient et où il vit. Ainsi, l'énonciation, y compris lorsqu'elle est pratique artistique, n'est au fond qu'une production encadrée de façon conforme aux normes sociales pérennes, c'est-à-dire transmises d'une génération à l'autre. C'est pour cette raison que « le conte populaire porte la « marque » de la société où il a vu le jour et que ses composantes sont liées à la culture et aux coutumes de cette société. »

Le vécu réel de la société est en général le point de départ de l'acte artistique

autre formulation : « Autour du proche le proche s'enroule » – ce qui donne, en arabe littéral : « Les oiseaux tombent sur leurs semblables ». (Qui se ressemble s'assemble).

Il convient, en même temps, de prendre en considération, dans tout travail de déconstruction du texte oral, la structure sociale, dont les domaines sont : l'éducation au sein de la famille, la psychologie, l'analyse des comportements sociaux. Ces domaines sont inséparables, dans certains proverbes, de l'arrière-plan de leur discours narratif, des contraintes qui y apparaissent et qui sont liées à la mémoire collective, laquelle recueille, conserve et transmet cet héritage, de génération en génération. Nous explorons cette mémoire en espérant y trouver une vision, une rémanence, quelque point de passage ou d'évaluation qui nous conduise à une compréhension aiguë et à une approche cognitive qui puissent nous permettre de dégager les leçons et les moralités qui constituent l'arrière-discours des proverbes populaires. Ceux-ci jouent, en effet, de par leur forme et leur tonalité, un rôle dans la formation d'une prise de conscience populaire locale. L'effort de recherche devrait également nous permettre de mieux saisir les nouvelles formes de relations sociales qui se développent aujourd'hui au sein des différentes composantes de la société syrienne, en général, et de la société damascène, en particulier, et qui sont profondément affectées par la crise qui, menaçant à tout moment d'emporter la Syrie, peuple et nation, pose avec acuité la question de la terre et de l'homme en danger d'anéantissement depuis les premiers événements de Deraa (2011) et jusqu'à ce jour.

Abdallah Abu Rached
Syrie

transformation par l'acquisition des savoirs et des expériences, et influencées de façon essentielle par les réactions de l'âme confrontée à elle-même et à l'univers par des actions qui sont, dans certains cas, nobles et spirituelles, et, dans d'autres cas, plus terre à terre. L'âme est en butte à la relative inégalité entre les valeurs matérielles et les valeurs spirituelles, les premières poussant dans bien des situations à obéir aux mauvais instincts car elles sont liées au corps, lequel est fait de terre et de boue. On peut, partant de cette perception comportementale, considérer l'ensemble des proverbes populaires transmis d'une génération à l'autre comme l'aboutissement naturel de comportements tributaires de la psychologie des hommes, de leurs préférences, de leurs intérêts, de leurs aspirations, de leurs désirs, soit d'un ensemble de pulsions que chacun va croiser avec les comportements et pulsions similaires de ceux qui sont mus par les mêmes besoins ou calculs. Le proverbe damascène dit : « Tu es tout sucre tout miel avec qui te ressembles » ; ou, dans une

propres aux habitants du Cham (le nom désigne, ici, la population de Damas et de sa région), et de connaître leur façon de penser, de coexister, leurs relations, leur culture qui est liée à leur psychologie, à leurs habitudes, à l'innéité et à la spontanéité de leurs réactions, à leurs traditions et aux formes de comportement qui les caractérisent en général. Ces multiples manifestations de la socialité spécifique à la sphère damascène ont ensuite été projetées sur le mouvement de la parole en sa récurrence multiséculaire. A cet effet, l'auteur a relevé les différents types de comportement, tels qu'en témoignent les proverbes, en partant du principe que cette démarche est la plus crédible pour bien comprendre ces comportements. Les cinq sens sont en effet conviés dans le discours du proverbe, autant que les gestes spontanés et les secrets de l'âme, les perceptions physiques et intellectuelles qui y sont liées, le jeu des passions, des désirs, des réponses aux besoins matériels, utilitaires ou symboliques, des pulsions nées du plaisir ou de l'élan spirituel, de la quintessence des expériences de la vie quotidienne ou professionnelle, de tous les signes à travers lesquels s'exprime la vie sociale.

L'auteur perçoit les proverbes populaires comme des êtres humains mus par l'action, le changement, l'instabilité, la satisfaction du moi et des coutumes, la perception de soi et des autres. Il a la conviction que l'âme occupe une position médiane entre les valeurs spirituelles transcendantes qui aspirent au divin et les valeurs matérielles et terrestres qui se situent plus bas. L'âme dans sa nature créée et créatrice se représente son rôle existentiel et fonctionnel à travers son rapport aux données humaines changeantes, marquées par l'innéité, l'évolution et la

lieu, sur la mémoire populaire et historique, sur le contexte social et sur les relations, transactions, comportements, intérêts, préceptes et manifestations diverses qui en étaient le tissu.

La plupart des chercheurs ont abordé ces manifestations verbales transmises, de génération en génération, de façon orale, traditionnelle et répétitive, en se fondant sur les abc de la narratologie courante, sans approfondir, analyser ou interroger l'essentiel de leur contenu. Ils ne se sont arrêtés ni sur le processus menant à leur actualisation, ni sur les contraintes structurelles, axiologiques ou spirituelles qui y transparaissent, ni, encore moins, sur la nature, la spécificité, l'arrière-plan professionnel et social de ceux qui les ont formulés – arrière-plan étroitement lié aux comportements humains et, de façon ou d'autre, rattaché au grand tout de la vie quotidienne où se déploient les capacités, les vertus, les caractères, les comportements innés que les êtres humains se sont transmis les uns aux autres depuis l'apparition de l'homme sur cette terre. Tout cet héritage de paroles, d'actions, d'attitudes, de passions plus ou moins éphémères, de perceptions, d'interrogations, toute cette synthèse de leçons apprises, de manifestations où vie intérieure et expérience vécue interagissent, à commencer par la nomination des choses, se trouve en effet synthétisé dans les proverbes.

L'auteur a estimé nécessaire d'aborder les proverbes populaires syriens, en général, et plus particulièrement les proverbes damascènes, comme autant d'échantillons à partir desquels il pouvait effectuer des tests lui permettant, au cours de sa recherche, de dessiner des schémas susceptibles de mettre en relief les attributs, spécificités, comportements

APPROCHES CRITIQUES DES PROVERBES POPULAIRES DAMASCENES

Des dizaines d'ouvrages, d'études et d'articles de presse ont été consacrés aux proverbes populaires arabes, en général, et aux proverbes syriens, en particulier. Ces écrits ont exploré le champ narratif et les modes de transmission orale des proverbes dans des récits populaires récurrents. Ils l'ont d'abord fait sur la base des occurrences orales puis à partir des recueils écrits qui ont été élaborés à des époques successives et archivés par étapes, à une époque ultérieure, dans le respect des parlers locaux et au gré de la culture de différents chercheurs qui s'appuyaient, pour chaque

mais cette troisième définition exige une contre-définition :

4 – « Popular » désigne ce qui est imposé par les médias aux gens, au nom de la logique commerciale.

Les technologies modernes ont instauré une mutation radicale de la position du récepteur vis-à-vis de la dualité élitiste/populaire. La réception ne se limitant plus à la condition – conjoncturelle et historique – que ce qui est élitiste est sacré, l'intérêt s'est porté sur la culture du quotidien, du marginal, du familier. Ainsi la culture populaire est devenue une culture pour les masses. Elle est présente dans les graffitis qui sont sur les murs, les livres sur CD, le cinéma populaire, la musique populaire (ou pop par opposition à la musique classique), les espaces ouverts (par opposition aux salles d'exposition), le sport – c'est la culture au quotidien s'adressant à l'immense majorité des gens.

Même si elles constituent un domaine de recherches séparé des deux processus social et politique, les études culturelles ne sont pas de simples études du fait culturel ; leur objectif central est la compréhension de la culture dans la totalité de ses formes composites et complexes, et l'analyse des contextes culturels et politiques dans le cadre de ce qui est manifeste par soi-même.

C'est pour cette raison que les études culturelles s'intéressent à la lecture des « catégories » dans les différents discours : culture populaire, culture des jeunes, culture rock, culture de masse, culture postmoderne, culture postcoloniale, culture de la mondialisation, culture de langue anglaise, culture noire, ainsi que les autres formes culturelles dans toute leur multiplicité. On peut considérer, à partir de là, que les écrits de Richard Hoggart, de Raymond Williams, d'A.B. Thomson, de Stuart Hull – qui se rattachent, tous, au Centre d'études culturelles modernes – constituent les textes fondateurs des études culturelles (cultural studies).

Youssef Mahmoud
Jordanie

LA LITTERATURE POPULAIRE ET LES MUTATIONS CULTURELLES : UNE APPROCHE THEORIQUE

La culture populaire constitue désormais une nouvelle avancée et un champ d'études fécond dans le domaine des études culturelles et de la pensée postmoderne.

La culture populaire a contribué en tant que culture de masse à l'élimination de cette centralité de l'élitisme (la littérature pour les élites) qui a fort longtemps eu une place hégémonique dans les institutions universitaires occidentales. Le récepteur se trouve désormais placé devant un nouvel espace culturel où le marginal/populaire occupe une position de plus en plus axiale et se réapproprie son identité à travers son interaction avec les technologies de l'époque.

Le terme « populaire » (anglais : « popular/pop ») a trois emplois clairement définis :

1 – « Popular » signifie ce qui est apprécié et bénéficie de l'adhésion d'un grand nombre de personnes ;

2 – « Popular » met l'accent sur l'opposition entre « culture supérieure » et « culture populaire » ;

3 – « Popular » renvoie à la culture produite par les gens pour communiquer les uns avec les autres ;

de la culture populaire, de sorte que nous avons une définition structurale, une autre sémiologique, une troisième marxiste, une quatrième féministe, une cinquième postmoderne, une sixième dialogique, etc.

Il n'est pas inutile de souligner – de façon à rappeler quelques données théoriques primordiales – deux choses de la plus haute importance :

1 – La réflexion sur la question de la culture populaire est à la fois une pratique et un parti-pris culturels ; cette réflexion est en soi une des composantes du processus d'observation et de méditation sur la culture dans une société donnée ; elle est aussi un des contenus de cette culture en même temps qu'un enjeu étroitement lié à la question de l'identité.

2 – On ne peut penser la culture populaire en occultant la « charge culturelle » dont l'analyste est porteur ; de même que l'on ne peut penser la raison que par la raison, on ne peut penser la culture que par la culture : la culture est ainsi dans le même temps étude et objet d'étude.

3 – Il y des divergences sur la perception de la culture populaire selon la civilisation à laquelle on se réfère : « la littérature francophone décrit tantôt la culture populaire comme une culture ouvrière, tantôt comme une culture de masse ou une culture bédouine, tantôt comme une culture tout simplement fondée sur les traditions populaires ; dans le domaine anglophone, la culture populaire est un phénomène nouveau, c'est la culture de la ville ou celle des banlieues, elle est née dans le contexte de ce mouvement social et culturel impétueux qui s'est développé en synergie avec le processus d'américanisation et les évolutions et crises qui ont marqué la période de l'entre-deux guerres. Mais, dans beaucoup de cas, le concept de culture populaire est employé de façon plus large en puisant dans ces deux référentiels. »

Saïd Araq
Maroc

LA CULTURE POPULAIRE : RYTHME, FONCTION, DISCOURS

On ne peut penser la problématique de la culture, en général, et de la culture populaire, en particulier, sans poser un certain nombre de questions où les données culturelles se trouvent enchevêtrées aux données historiques, politiques, discursives. La culture est en effet, par définition, un phénomène complexe intégrant toutes ces données. « La culture étant un fait multiple où divers domaines se trouvent regroupés, elle ne peut être étudiée qu'à travers une approche tout aussi multiple. »

Dans le champ des sciences humaines de nombreux domaines d'études résistent à l'analyse univoque et posent un grand nombre de problèmes de définition, de méthode, de terminologie. La culture populaire constitue sans doute l'un de ces domaines car le « concept même de culture populaire couvre un champ très large qui recoupe celui de la culture de masse. » Plusieurs types d'approches ont été tentés pour analyser ce concept, évaluer la place de la culture populaire, étudier ses rapports avec la culture de masse. Citons, entre autres : l'approche sociologique, l'approche historique, linguistique, psychologique, sans parler des études littéraires. Chacune des théories développées à partir de l'interaction de ces approches a produit – sur la base des prémisses théoriques qui sont les siens – sa propre définition

C'est pour conserver cet art face aux mutations qui sont survenues que chacun de ces Etats s'est doté d'associations spécialisées dans la production et la préservation de cet art. Ces associations sont soutenues par de hautes instances officielles qui leur apportent toutes les facilités et les associent aux diverses célébrations nationales. En plus de ces structures, des jeunes de chaque tribu ainsi que des groupes d'amateurs ont créé chacun sa propre troupe avec son style nouveau, soit pour satisfaire leur passion pour cet art, soit pour en faire une source de revenu, eu égard à la demande accrue des populations du Golfe qui les recrutent pour animer leurs cérémonies. Le problème est que cette nouvelle génération d'exécutants de la 'ardha ne se sent plus tenue de respecter les règles ancestrales de cet art et commence à s'écarter de plus en plus de celles de ces règles que ces nouveaux venus considèrent comme accessoires. Des textes poétiques de création récente sont introduits qui n'ont pas forcément la force et la qualité des textes anciens, lesquels sont considérés comme « épuisés », incapables de répondre à la demande des commanditaires. Comme la danse de la 'ardha exigeait, au départ, la mobilisation de quatre-vingts à cent danseurs, un nombre devenu difficile à réunir, compte-tenu du foisonnement des troupes, chacune de celles-ci a réduit le nombre des artistes, compensant ce déficit par un surcroît d'ardeur et d'implication. Mais les connaisseurs de cet art ont rejeté cette évolution qui a affecté un art d'une si grande noblesse et n'ont pas manqué d'élever leurs protestations.

Qui va, maintenant, se dresser pour stopper ces mutations et toutes les autres évolutions auxquelles les arts populaires sont confrontés ? Qui aura le pouvoir d'imposer à une troupe naissante d'exécuter tel ou tel art selon des normes précises, dans le respect de règles artistiques avérées ? Qui pourra le faire, alors que ces nouveaux exécutants pourraient être d'un réel apport et créer des œuvres inédites… afin d'en vivre et de durer ?

Ali Abdallah Khalifa
Président de la rédaction

l'exhibition), si typique du milieu bédouin de la Presqu'île arabique, qui était exécuté par les membres, les plus âgés autant que les plus jeunes, de la tribu. Ces hommes dansaient en brandissant leurs épées et leurs fusils au rythme des tambours, des tambourins, des twaissats (timbales) métalliques, en un mouvement guerrier destiné, en ces temps lointains, à battre le rappel et à mobiliser les hommes pour affronter l'ennemi. Des poèmes étaient alors chantés qui scandaient la danse pour rassembler les combattants et accroître leur ardeur guerrière:

J'entendis la voix du crieur
et le sommeil a déserté
du plus beau des rêves je me réveillai

Cet art est né et s'est épanoui au centre de la Presqu'île arabique, il a migré au gré du mouvement des tribus vers la côte. Avec la naissance des Etats du Golfe et leur accession à l'indépendance, il s'est perpétué en gardant sa signification, sa vraie nature, ses instruments de percussion, ses épées, ses fusils et ses chants anciens, transmis d'une génération à l'autre. Et s'il a pris une telle importance c'est en fait parce qu'il a toujours été lié au courage et à l'exhibition de la force mais aussi parce qu'il est un art arabe, pur et authentique, un art qui n'a subi aucune influence ni été affecté par des facteurs étrangers, comme ce fut le cas pour le reste des arts populaires de la région du Golfe dont les formes et les rythmes ont été remodelés par l'interaction avec les arts de l'Afrique, de l'Inde ou de la Perse. Le texte poétique de la 'ardha a préservé le lien spirituel qui le rattache, tant par le verbe que par la prosodie, à la poésie nabatéenne qui renvoie au milieu bédouin. Et c'est pour cette raison que les Etats du Golfe l'ont considéré comme leur art national authentique et l'irrécusable témoignage de leur arabité dans sa forme la plus pure. Ils l'ont entouré d'une considération particulière et en ont fait l'ornement de leurs manifestations nationales et de leurs grandes cérémonies officielles. Ainsi peut-on voir les monarques et leurs hôtes, les rois et les princes des autres Etats du Golfe ainsi que les représentants les plus éminents de la société locale, accomplir avec fierté cette danse de l'épée, côte à côte avec les autres danseurs.

EST-CE UN APPORT… OU LA PERTE D'UN ART ?

Editorial

Face aux exigences de la vie quotidienne qui touchent de nos jours à toutes les manifestations de la culture populaire, et en particulier aux arts du chant, nul n'a aujourd'hui les moyens de stopper les évolutions qui ont affecté ces arts, dans toutes leurs manifestations. La première de ces évolutions est la disparition du grand virtuose qui s'est profondément imprégné des modes d'exécution du chant. Il faut en effet savoir que c'est par un profond apprentissage des règles fondamentales de cet art que cet artiste a pu imposer son chant dans l'environnement où celui-ci s'origine. On peut imaginer les conséquences d'une telle disparition, surtout quand on sait que cet art a été arraché à son milieu pour être produit dans un contexte qui n'est pas le sien et pour une fonction autre que celle à laquelle il était à l'origine destiné.

L'exemple le plus significatif est à cet égard celui du chant marin qui est étroitement lié à la vie des pêcheurs de perles. Cet art est en effet inséparable du travail de ces pêcheurs lorsqu'ils chantent, à bord de leur bateau, en accompagnement à an-naham, le chantre de la mer, qui entonne de sa voix mélodieuse les couplets et les brèves strophes. Mais, lorsque la vieille tradition de la plongée à la recherche des perles a fini par ne plus être qu'un souvenir, an-naham a trouvé refuge pour exécuter son art dans la « maison populaire » qui fut, en son temps, un lieu où les marins se réunissaient pour les longues veillées qui suivaient la saison de la pêche. Mais ces refuges ont eux-mêmes perdu de leur importance ; la plupart ont, du reste, fermé et les chantres de la mer ont disparu, l'un après l'autre, génération après génération. Mais leurs petits-enfants ont pris la relève, formant une nouvelle génération d'amateurs passionnés qui essaient d'imiter leurs prédécesseurs, mais dans un contexte tout autre et avec un savoir qui ne peut se comparer à celui de leurs ancêtres.

Il existe, en revanche, d'autres arts populaires qui sont, eux aussi, liés à la vie quotidienne des gens mais dont la fonction s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Beaucoup s'obstinent à les maintenir comme l'expression de valeurs profondément ancrées chez une large partie de la société, comme la virilité, la fierté, la dignité humaine. Car ces arts sont liés à des racines tribales ; ils étaient les symboles d'un élan patriotique où se manifestaient l'orgueil et la force virile du groupe. On citera à cet égard l'art de la 'ardha (littéralement :

LA CULTURE POPULAIRE
FOLK CULTURE

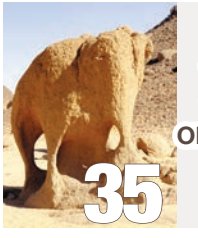
Index

23 EST-CE UN APPORT… OU LA PERTE D'UN ART ?

26 LA CULTURE POPULAIRE : RYTHME, FONCTION, DISCOURS

28 LA LITTERATURE POPULAIRE ET LES MUTATIONS CULTURELLES : UNE APPROCHE THEORIQUE

30 APPROCHES CRITIQUES DES PROVERBES POPULAIRES DAMASCENES


35 L'IMAGINAIRE COLLECTIF DANS LE CONTE POPUALIRE : ORGANISATION SOCIALE ET STRUCTURE NARRATIVE

38 LES RITES DE LA FERTILITE DANS LA SOCIETE EGYPTIENNE

41 NOCES TRADITIONNELLES : LE HENNE ET LE HARMEL POUR CHASSER L'ENVOUTEMENT LE TEBLEJ, UNE PRATIQUE SAHARIENNE, LA PLUS ANCIENNE DE TOUTES, POUR FAIRE GROSSIR LA FUTURE MARIEE

44 LES CARACTERES DISTINCTIFS DES RYTHMES POPULAIRES TUNISIENS

46 SENS ET MELODIE DANS LE MALOUF TUNISIEN : L'EXEMPLE DE L'AIR « VINT LE PRINTEMPS »

48 LE TAPIS MAROCAIN : LES TRADITIONS ARTISANALES FACE AUX DEFIS DE LA MONDIALISATION

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 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

Hisham Ghareeb
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

needs into an art form that produces masterpieces? How has carpet-making survived globalization?

Al Zarbiyya is associated with the perseverance of traditional society in both the city and Bedouin areas. In order to preserve traditions and allegiance to tribal social values, people must collaborate and integrate the roles and tasks involved in Al Zarbiyya. Social change, the development of society's structure and changing lifestyles make it necessary to reconsider the priorities and relationships between the traditional industries and all aspects of material folk culture, especially in light of open markets and the influx of similar machine-made goods and weaving materials. The traditional craft of Al Zarbiyya is threatened by machine-made substitutes, (although they are of inferior quality), and by the lack of traditional materials.

Yusuf Nawri
Morocco

Research into Moroccan carpets and manufacturing traditions and their survival in the age of globalization

The history of the Moroccan carpet reflects rich artistic traditions and social dimensions that mean it was once more than a craft for Moroccans. The emergence of modern techniques changed the carpet from a handmade product to one that was produced by machines and computer programs, then to a mass commercial product.

The Moroccan carpet, (known locally as 'Al Zarbiyya'), has preserved its rich artistic aspects. When women wove these carpets by hand, they came in a variety of shapes and depicted many subjects. So, how has the Moroccan carpet managed to survive? How did it evolve from a simple product that people used to meet their daily

cycles have had a remarkable effect on the development of poetry and music. Singers and musicians gather and take turns performing. Each singer introduces a number of verses based on how they harmonise with the melodic modes with a variety of musical rhythm, poetic meters and rhyme.

Studies of the history of Ma'luf cycles disagree as to Ma'luf's traditions, beginnings, original components and the origins of its composers and poets.

Rushdie Toumi
Tunisia

Meanings and songs in Tunisia's Ma'luf tradition

An Arab-Spanish genre of Oriental and Islamic music, Ma'luf emerged at the beginning of the 7th century under the Arab Islamic empire. It developed over a long period of time and evolved into a key musical model with a set of rules and special aesthetic aspects during the 13th century.

The traditional Ma'luf was introduced to Spain during the Umayyad period, when Islamic civilisation was revived under the Umayyad Caliphs. The Arab oriental music was influenced by the original inhabitants of the new country and by the Berber, who came from North Africa.

The Spanish version of the Ma'luf reached Tunisia during the 15th century after Muslims migrated from Spain. Soon the Spanish version replaced the local Arab-Islamic version, perhaps due to the poor content of the local version. This change was a result of the worldwide prestige that Spanish Islamic arts enjoyed at the time.

Today, Tunisia's Ma'luf is considered a musical genre that comprises thirteen cycles, (a number of instruments and songs are played and performed in a specific sequence). These

only complete when the drum and the tambourine are played simultaneously.

I then wrote about the way the drummer positions his body, because this has a significant influence on his handling of the drum. It is a posture unique to the cadences of folk songs.

I concluded this article with a discussion of drum playing. The sound produced depends on the shape of the drum, the fingers the drummer uses, and the position of the drummer's palm. I discussed 3 playing positions – Dam, Tak and Taq – as these are the most common in Tunisian folk cadences.

Hatem Al Ammus
Tunisia

Characteristics of the cadences of Tunisian folk music

Folk music's characteristics reflect the soul, essence and culture of the society from which the music emerged. Since the development of research methods in musicology and the birth of ethnomusicology, researchers have attempted to shed light on folk music in an effort to preserve it.

For a long time, researchers have shown great interest in traditional lyrics, and considered them a form of expression that reflects the reality and continuity of a particular society. Recently, a group of musicians focused on folk song's melodies and musical notes.

However, folk song's cadences represent an independent discourse that expresses the characteristics particular to a society or culture. The aim of this article is to identify the most important characteristics of Tunisian cadences within the framework of Tunisia's folk culture.

With this in mind, I began by identifying the instruments used, focusing on how they work together to create Tunisian melodic polyrhythmic cycles. I made it an applied rather than purely theoretical study by investigating the melodic cycle of Tunisia's 'Fazzani', which is

Depending on the distance between the bride and groom's homes, the bride may travel to the groom's home on horseback or be carried on the gold tray. She is accompanied by her family, neighbours and a band of singers, and it is traditional for a man to try to block her path until he is given some of the gifts. This is a re-enactment of ancient rituals, when escorts had to protect the bride and ensure her safe passage by bribing the leaders of bands of thieves.

When the bride arrives at the groom's house, the groom's father receives her with dates and milk, while the groom throws dates, almonds and other nuts over the heads of the guests. The bride is then taken to her room, where she removes the family crown so it can be returned to her father's house.

To the tribes who live near Al Saqiyah Al Hamra in the Moroccan desert, plumpness is a sign of high social standing and abundance. In the desert, plump women are considered beautiful, because their size signifies that they are well-behaved and disciplined, qualities that do not seem to interest the women of today.

Slender women are considered undesirable by desert people, who have inherited their ancestors' standard of beauty. A desert beauty is easy to spot; the ideal is a fleshy beautiful woman 'who fills up the eye of the sun'. A plump woman is considered attractive and is more likely to win a man's respect and love. In their verses and songs, desert poets associate womanly beauty with fleshiness, believing it to be an indicator of fertility. Poets compare women's bottoms to sand dunes and waves; they praise voluptuousness. As a result, women are obsessed with being plump, and they sometimes even resort to unhealthy ways of gaining weight.

Ahmed Ulwa

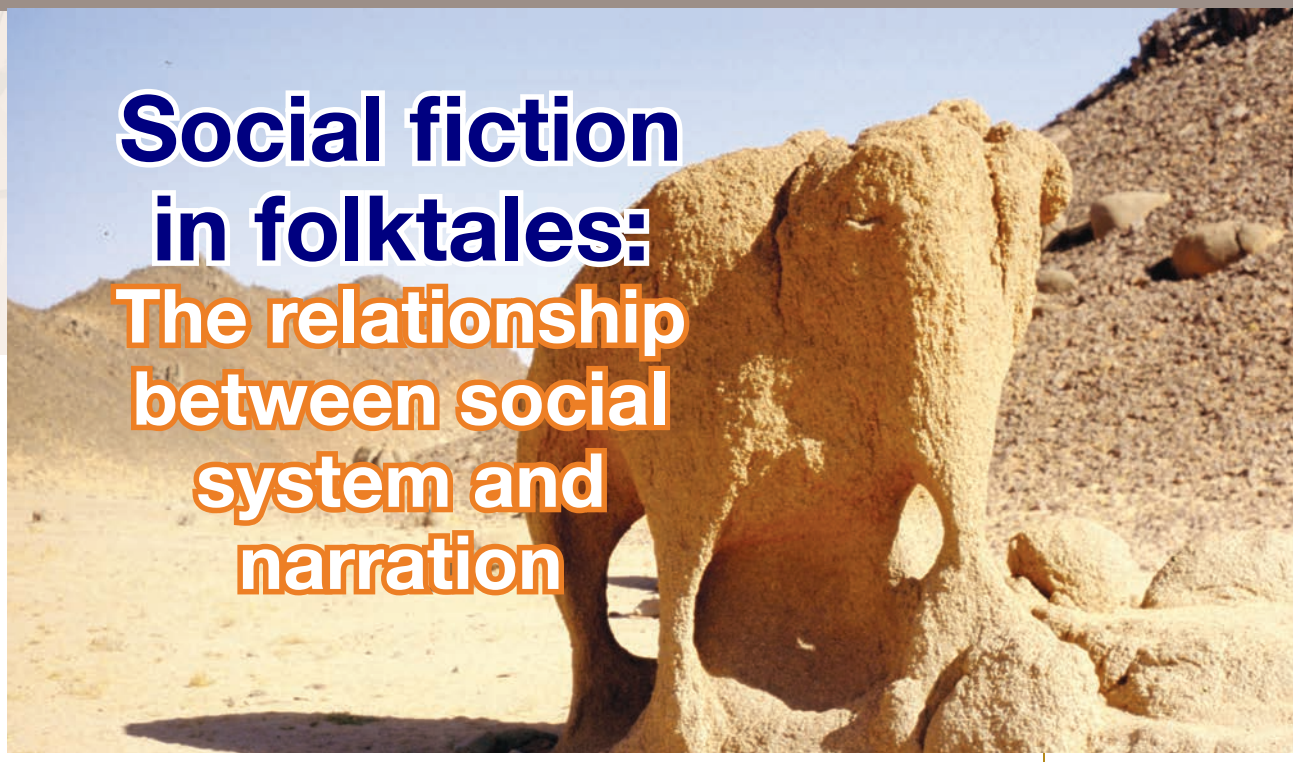
Morocco

The women of the desert's use of tiblaj and of henna and Peganum harmala to ward off spells

Wedding preparations start with henna ceremonies. The bride sits in the courtyard of her home in the middle of a circle of women who take turns applying Henna to her hands. The bride's face is covered with a white veil, and guests present her with gifts in a process that conveys signs. The gifts are passed over the bride's head several times in a circular motion, then the bride's mother throws handfuls of henna and Peganum harmala into the air to avert the evil eye and ward off any spells. After the bride goes to her room, the singing and dancing commence.

Just before the end of the party, the bride returns to the courtyard, where a band awaits her. Wearing a white or green gown, she sits and women stand around her to hide her from the view of the guests.

On the night of the wedding, the bride sits on a decorated gold tray; she wears the family crown, which is covered in a green cloth, and her chest is covered in jewellery. She dances around with the crown on her head before sitting down in the middle of a circle of women.



Social fiction in folktales:
The relationship between social system and narration

The context of social folktales is based on the individual's position within the social system. Folktales reflect the collective components – the culture, traditions and arts – of the society from which they emerge.

A nation's literary tradition is composed of the collective intellectual and emotional experience that results from the interactions among individuals and the individuals' interactions with society. The more social in nature the art production, the more widely it is shared, so we find that elite literature is not as widely shared.

The narration in folktales questions the social structure, so folktales are more akin to collective literature than modern fiction. The supernatural elements in folktales are restricted by conventional beliefs, but supernatural elements in modern fiction are the product of an individual's imagination, which allows more opportunity to invent stories.

Folktales are influenced by the actions and reactions among collective and individual cultures. Society shapes culture, which shapes society. Language is a cultural component of utmost impact, so – as a manifestation of language – folktales play a significant role in shaping the social intellect.

Mabruk Duraydi
Algeria

Folk proverbs in Damascus: A critical view

Multiple books and articles have been authored about Arabic folk proverbs, particularly Syrian folk proverbs. Folk proverbs are narrated verbally and passed down from generation to generation.

These proverbs traditionally pass down without due analysis of their purposes, content or occasions.

By using Syrian folk proverbs – particularly those from Damascus – as a research sample, we gain some insight into the Levantine people's behaviour, traditions, norms, way of thinking and culture. We can identify their thinking by examining the content of these proverbs.

Like us, folk proverbs are characterised by change and instability. Like us, they have existential and functional roles. Therefore, inherited folk proverbs can be viewed as a natural outcome of our behaviour, as in the classic proverb, 'Birds of a feather flock together'.

In this paper, we seek to consider the social fabric and structure when analysing verbal content in order to familiarise ourselves with its narrative method and background, beginning with the daily reports from Daraa in 2011.

Abdullah Abu Rashid
Syria

of receiving information is no longer limited by the circumstances and historical conditions that used to govern people's exposure to elite and sacred concepts. Attention has shifted to daily, marginal and popular culture, and folk culture has become the culture of the masses. It includes graffiti, books, mainstream cinema and folk music, and it is openly available, not limited to art galleries and stadiums; it is street culture for most people.

In postmodern criticism, cultural studies represent semiological signs about thought, culture and life.

Although they are independent of social and political contexts, cultural studies are not merely theoretical. The central aim is to understand culture in all its complicated forms within the social and political contexts.

Therefore, cultural studies involve an interest in rhetoric, folk culture, youth culture, rock culture, mass culture, post modern culture, post-colonialist culture, globalization, Black culture and all other cultural practices. The writings and work of Richard Hoggart, Raymond Williams, E.P. Thompson and Stuart Hall, which are associated with modern cultural studies, are considered founding texts for cultural studies.

Yusuf Mahmoud

Jordanie

Research on folk literature and cultural changes: A theoretical approach

Folk culture plays a significant role in cultural and postmodern studies.

As a part of mass culture, folk culture has contributed to the weakening of the dominance of elite literature, which has long prevailed in Western academic institutions. The audience finds themselves in a new cultural space where the once marginal is becoming popular because of the technologies of our time.

For Raymond Williams, there are three types of 'populism':

1 - Positive populism denotes that which is accepted by a large number of people.

2 - Populism represents the contrast between High Culture and Popular Culture.

3 - Populism describes the manmade culture that people share among themselves; this meaning calls for another definition of populism, which is that to which the media exposes people for commercial purposes.

Modern technology has made a significant difference to the audience; the process

the post modern.

Important issues:

1. Folk culture involves two layers of culture – the standard, celebrated level of culture and the culture of the layman in a particular society – and the issue of identity.
2. Folk culture cannot be analysed without taking into consideration the researcher's cultural background. Just as man cannot think about the mind without using the mind, he can only observe culture through a lens shaped by his own culture. Culture is both the process and the subject of study.
3. The understanding of folk culture is based on approved models; Francophone literature sometimes defines folk culture as the culture of the workingman, mass culture, the culture of

tareekelnajeh.blogspot.com

nomads, or simply a culture based on folk traditions. On the other hand, the Anglophonic references view folk culture as a modern phenomenon – urban or suburban culture – because it stems from social movements and is associated with America's shift to mass manufacturing and the developments and changes that occurred after World Wars I and II. However, in many cases, the concept of folk culture is broadened to include both definitions.

Said Araq

Morocco

Folk culture: System, function and discourse

Culture in general, and folk culture in particular, cannot be studied without taking complex interrelated questions into consideration. The cultural is influenced by the historical and political, because culture is collective by nature. Because culture is collective and multi-dimensional, I used a combined approach in this study.

In the humanities, there are several subjects that cannot be analysed easily because they pose problems in terms of definition, approach and terminology. Folk culture is one such subject, because the concept of folk culture is very broad, and it is wider than mass culture. A number of knowledge-based fields – including sociology, history, phonetics, psychoanalysis and literary studies – have included the analysis and evaluation of folk culture and studied its connection to mass culture. Each of these fields has its own definition of folk culture, including the constructural, semiotic, feminist, Marxist, and

Renovation or Destruction

Editorial

No one can stand in the face of the changes and conditions that overwhelm folk culture, especially the performing arts. We miss, in our days, the great performers who used to sing professionally and full heartedly.

One example of the arts that have been displaced is the pearl diver singing. With the end of the pearl diving industry, the pearl diver singers resorted to evening gatherings to reiterate the songs they used to sing onboard. Singers of our days spare no efforts to revive the traditions of pearl diver songs, trying hopelessly to bring back the same glory of those past days.

Other folk arts that are related to various functions of our life have survived the challenges of changes; many of such arts reflect the great values of the tribe, and convey aspects of solidarity among the tribe's members. A good example is the renowned Ardha dance of the Bedouin culture in Arabia. Ardha is performed by both the young and the old generations; all dance with swords and guns, accompanied with traditional musical instruments. Harbiya is another kind of Ardha, performed to rally the tribe's members for the battle. Harbiya includes motivating verse, such as the following lines of poetry:

"Hearing the call of the war crier,
While sleeping deep,
I rushed to respond to the call,
Then, I will never sleep"

The origin of those performing arts is Central Arabia, yet they travelled with the migrating tribes to the coasts. With the independence of the Gulf countries, these arts kept the traditions, the same verse, the musical instruments and all other things that had been used to accompany the dancing, such as swords, guns, etc. Ardha has gained prominent position within folk arts because it has always been related to strength and bravery.

Ardha has remained a genuine Arabian art that has not been influenced by the interference of the African, Indian and Persian cultures. It has preserved the traditions of the Nabati (vernacular) poetry. For this, and for other reasons, the Gulf countries have considered this art as their national art that represents their original Arab creativity. Kings, princes and leaders perform Ardha with their guest counterparts in national occasions and celebrations.

Associations, leagues and other entities were founded to preserve Ardha art. Such associations and entities in all Gulf countries have received the full support of their governments. Individuals of each tribe in the Gulf have also formed their own troupes to perform Ardha, responding to the increasing demand for this art. However the young generations do not observe the heritage of the national arts, and they do not mind imposing various modifications in music and poetry.

Who would help in preserving folk arts? Who can guide the new emerging troupes, and lead them to be creative without compromising traditions?

Ali Abdulla Khalifa
Editor In Chief

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE
A quarterly specialized journal

Index

05 Renovation or Destruction

06 Folk culture: System, function and discourse

08 Research on folk literature and cultural changes: Atheoretical approach

10 Folk proverbs in Damascus: A critical view

11 Social fiction in folktales: The relationship between social system and narration

12 The women of the desert's use of tiblaj and of henna and Peganum harmala to ward off spells

14 Characteristics of the cadences of Tunisian folk music

16 Meanings and songs in Tunisia's Ma'luf tradition

18 Research into Moroccan carpets and manufacturing traditions and their survival in the age of globalization

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 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

Hisham Ghareeb
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 8 - Issue No. 28 - Winter 2015

www.folkculturebh.org