الثقافة الشعبية

Culture Populaire

Folk Culture

فصلية علمية متخصصة

www.folkculturebh.org

السنة الأولى - العدد الثالث: أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر 2008

- المقدس بين العادة والمعتقد
- المراداة رقصة الصبايا
- الفنون الشعبية الغنائية في البحرين

رسالة التراث الشعبي

من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

مُفتَتَح

رسالة التراث من البحرين إلى العالم

في خضم هذا الاكتساح الهائل الذي تحدثه العولمة في المأكل والمشرب والملبس والأسواق والمدن والبلدان لتجعل من كل شيء طرازا واحدا ومن الحياة أينما كانت على نمط واحد وبأسلوب متشابه، في هذا الخضم الذي يكرس أنموذج القرية الكونية ستضمحل شيئا فشيئا خصوصية كل أمة، وعلى المدى البعيد ستمحى هوية كل شعب من شعوب العالم لعدم قدرة المكونات الأساس لهذه الهوية - مهما كان تجذرها - على مقاومة هذا التيار أو حتى مجرد الصمود في وجهه محققة ثباتا ورسوخا، في ظل الغفلة عن ترسيخ الوعي بالذات وتأكيد الانتماء الى الوطن وإلى الأمة.

وتعتبر الثقافة، بما تشتمل عليه من معارف وتجارب وخبرات إبداعية، من أهم ما يميز الشعوب وتتفرد به شخصيتها. فثقافة أي مجتمع هي مجمل تراكم الحراك الإبداعي والمعرفي والنشاط السكاني وخلاصة للتجارب والمكتسبات الحياتية المعبرة عن الخصوصية والتمايز. وفيما يعني الأمة العربية لا يمكن إلا أن تكون الثقافة الشعبية جزءا من هذا الحصيل الهائل الذي اكتنزته الثقافة العربية الأم على مدى عصور وأزمان. وبقدر ما ناله تراثها بصفة عامة من اهتمام وعناية رُكنت الثقافة الشعبية جانبا بدعاوى مجحفة عديدة عبرت عن قصور في الفكر وتشوش في الرؤى، في ذات الوقت الذي قطعت فيه بقية الأمم أشواطا بعيدة في العناية بهذا الجانب من ثقافتها فأنشأت المعاهد المتخصصة ومراكز البحث العلمي وأرشيفات التوثيق، فجمعت ودونت ووثقت وحفظت كل ما يمت إلى تراثها الشعبي بصلة.

وعلى الرغم من الدعوات العديدة التي أطلقت في الوطن العربي منذ أواخر الربع الأول من القرن الماضي، ونادت منبهة الشعوب والحكومات والجامعات والمتنورين من ذوي الرأي والحكمة إلى ضرورة الالتفات إلى الثقافة الشعبية العربية، إلا أن الاستجابة - للأسف - لم تكن بمستوى تحديات العصور المتعاقبة، وظلت الجهود الأهلية والفردية وحدها مبعثرة في ساحة وطن بوسع الحلم، مع فشل أو قصور أوعدم فاعلية الجهود الرسمية هنا أو هناك.

وحين ينبري جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة من مملكة البحرين . . البلد العربي الصغير بمساحته الكبير بحضارته وتراثه وتاريخه وشعبه ليخطو خطوة جديدة وذات بُعد عالمي لدعم إصدار مجلة علمية متخصصة في الثقافة الشعبية ليجعل منها منبرا للتواصل مع ثقافات العالم، هذا من بعد أن كرّس في ثقافة البحرين المعاصرة وعلى مدى ستة عشر عاما تقليدا سنويا منتظما بإقامة مهرجان وطني للتراث الشعبي، فإنه بذلك يؤكد رسوخ هذا الجانب كمكون أساس في الثقافة العربية، وبأنه جزء من الهوية القادرة على التفاعل مع الآخر والمحصنة ضد التلاشي والذوبان. وبفعله الجميل هذا يضعنا جميعا أمام تحد كبير بأن نجعل من مجلة (الثقافة الشعبية) بحق رسالة التراث من البحرين إلى العالم.

فتحية لهذا القائد ومملكة البحرين على مشارف الاحتفال بعيدها الوطني المجيد في عهده الزاهر.

علي عبد الله خليفة

مجلة الثقافة الشعبية

Folk Culture – Cuture populaire

فصلية علمية متخصصة

رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

يصدرها

أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر

www.folkculturebh.org

ص ب: 5050 المنامة

مملكة البحرين

هاتف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتف: 36536560 973+

فاكس: 17406680 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 36924000 973+

Email : editor@folkculturebh.org

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
منسق الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

محمد علي الخزاعي
عبد الفتاح جبر
تحرير القسم الإنجليزي

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

محمود الحسيني
الإخراج والإشراف الفني

فوزية حمزة
حسين المحروس
أسامة محمد حسن
التصوير

دانه علي مسلم
إدارة الأرشيف

سوزان محارب
العلاقات الدولية

علي أحمد الجودر
إدارة التوزيع

عبدالله يوسف المحرقي
إدارة التسويق

يعقوب يوسف بوخماس
حسن عيسى الدوي
تصميم وإدارة الموقع الإلكتروني

رقم التسجيل : MFCR 781

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

شروط وأحكام النشر

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.
- 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.

رقم الناشر الدولي : ISSN 1985-8299

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

الطباعة
المؤسسة العربية للطباعة والنشر

وكيل التوزيع بمملكة البحرين
مؤسسة الأيام للنشر
هاتف 17725111 (973)

الهيئة العلمية

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

الثقافة
ودينامياتها الجديدة

لا تزال (الثقافة) غامضة، وغير منطقية، ولا تزال تتراوح بين النسبية والواقعية، وعلى الرغم من الجهود الطويلة والمعمقة للعلماء في تفسير الثقافة وخاصة في إطار نظريات الانثربولوجيا، ورغم خضوع الثقافة لجدل طويل بين النظرية والممارسة التجريبية إلا أن الأسئلة حول الثقافة تطرح نفسها مجدداً وكأنها تبدأ من نقطة الصفر، وقد ازدادت حالة الغموض هذه في العقود الأخيرة ومع تفاعل المجتمعات الثقافية مع مقولات العولمة والتعددية والتنوّع والهويات ونحو ذلك مما صاحب الحالة (الديمقراطية) العالمية.

والمدهش أن يزداد غموض (الثقافة) مع الحقائق الواقعية التي نقف إزاءها حائرين عندما نجد التجارب الديمقراطية العربية تنتج – وبشكل مباشر- ثقافات متمترسة بالهويات والنزاعات الطائفية، الأمر الذي يقودها إلى إنتاج مجتمع سياسي تشكّل الثقافة فيه هاجساً غامضاً وغير منطقي بالفعل .. حتى ليصعب على المفكر أو عالم الاجتماع أن يفسر هذا الهاجس .. هل يقبله بوصفه نتيجة للمحك الديمقراطي أم يقبله كحقيقة واقعية أم يقبله كحجة مضادة للنظريات التطورية والتاريخية أم يقبله كاعتراف بالتنوّع بوصفه واحداً من قوانين (الثقافة) العالمية الجديدة أم يقبله حجة للديمقراطية أم عليها .. إلى آخر سلسلة الاحتمالات المتضاربة. وهي احتمالات تؤكد في تقديري أن (الثقافة) خلال خمسة عقود على الأقل بدأت تشكل لها قوانين جديدة وديناميات خاصة لم تدرس بنياتها بدقة، ولم تشخص من وجهة نظر علمية أو تجريبية وخاصة في مجتمعاتنا العربية وهي في طور محك ثقافي دينامي وهو الديمقراطية.

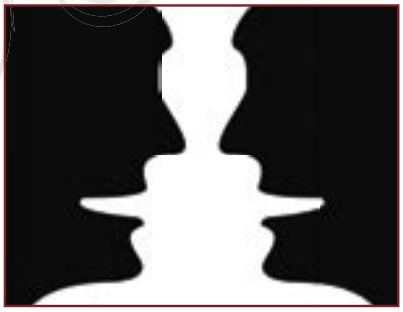
ولا يتسع المقام للتفصيل لكن من الضرورة القول بأن مفارقات (الثقافة) تتجلّى حتى عند المقارنة بين ثقافة النخب والطبقات فلا تزال (الثقافة الشعبية) أكثر عفوية وإنسانية من ثقافة الهويات والأيديولوجيا ولا زلنا نستغرب من أن تحتضن بعض الدراسات الثقافية أكثر الأمثلة غموضاً ولا عقلانية.

إن وصف (الثقافة) بوصفها فعلاً إنسانياً، وامتلاك القدرة على إدراك قوانين هذا الفعل ومعرفة الدينامية الداخلية لهذه (الثقافة) بات واحدا من المهمات العلمية والتاريخية لأي مجتمع حديث، ولقد أتاح جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة حفظه الله لمملكة البحرين مشروعاً ثقافياً عريضاً يمهد الطريق نحو تحقيق تلك المهمة التاريخية، فقد كشفت الصيغة الديمقراطية التي يعايشها المجتمع السياسي في البحرين نفس الحالة الغامضة وغير المنطقية للثقافة التي يرتكز عليها المجتمع اليوم في تلقيه للديمقراطية، ومن هنا تبدأ مسئولية تاريخية للدولة وللمثقفين والعلماء تتجلّى في ضرورة إرساء اثنولوجيا للثقافة البحرينية على امتداد ثلاثة قرون، ودراسة قوانينها وديناميا تها المتحوّلة، وإتاحة الحرية العلمية الكاملة لمعرفة تاريخ القبائل والنفوذ والقوة والذات والآخر والدين والمعتقدات والميثولوجيا والآداب الشعبية والفنون والصناعات والعمارة، والهجرات وحراك الجماعات والعشائر والهجرات الخارجية والحركات الدينية وتشكيلات القرى والمدن والسكان وعلاقتهم بالمكان من بحر ويابسة وبادية.

وأرى أن مثل هذه القضية لا بد أن توضع في نطاق التخطيط للمستقبل، وأكثر المساحات التي يمكن التحرك فيها نحو ذلك هو العلم .. والعلوم الإنسانية، وإذا كانت مجلة (الثقافة الشعبية) تستوعب جانباً من هذا التحرك فإن المسئولية تقتضي أن يكون لدينا برنامج بعثات علمية في مجال دراسة الثقافة والعلوم الإنسانية يوازي برامج الابتعاث الأخرى. فالدولة في هذه المرحلة في حاجة إلى متخصصين وعلماء في الانثروبولوجيا وجميع فروع علم الاجتماع وفي الدراسات الثقافية والإنسانية واللسانية.

أ.د. إبراهيم عبدالله غلوم
كاتب وناقد من البحرين

للمحتوى



آفاق

31 - 11

موسيقى وتعبير حركي

155 - 141

عادات وتقاليد

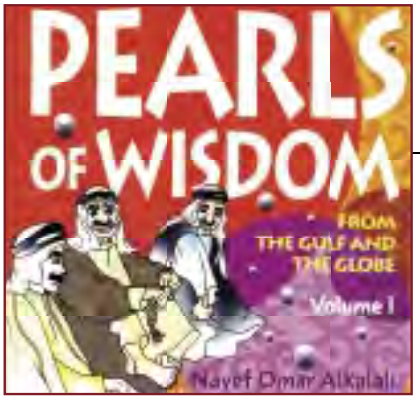
77 - 33

حرف وصناعات

179 - 157

أدب شعبي

127 - 79



التجديد في الثقافة الشعبية

195 - 181

في الميدان

139 - 129

- الثقافة الشعبية في مقررات وزارة التربية البحرينية 109
- بالتعاون مع المنظمة الدولية للفن الشعبي الإعلام البحريني يؤسس لمهرجان دولي للفنون الشعبية 191

آفاق

أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟ — أ.د.محمد غاليم — 12

عادات وتقاليد

- المقدس بين العادة والمعتقد — د. سعيدة عزيزي — 34
- عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين — سوسن اسماعيل — 40
- فن الوشم .. رؤية أنثروبولوجية نفسية — أ.د. بركات محمد مراد — 66

أدب شعبي

- أغاني المحفل والأطراق — د.أحمد الخصخوصي — 80
- الحكاية الشعبية وثقافة العنف — د.وجدان الصائغ — 104
- الاغنية الشعبية كنص ثقافي — د.محمد شبانه — 110

في الميدان

المـــراداة — ليلى محمد الحدي — 130

موسيقى وتعبير حركي

الفنون الشعبية الغنائية في البحرين نظرة تأملية واستكشافية — خالد عبدالله خليفة — 142

حرف وصناعات

- النسيج و التطريز الفلسطيني — د. نيران كيلاني — 168
- "المشموم" في تونس..ظاهرة اجتماعيةوثقافية — سميرة حباشة — 174

الجديد في الثقافة الشعبية

- جديد النشر فى الثقافة الشعبية — أحلام ابو زيد — 182
- مواقع الفولكلور العالمية — 188
- الأمثال الشعبية البحرينية — عبد الرحمن مسامح — 192

مستشارو التحرير

- أحمد الفردان — البحرين
- أحمد عبد الرحيم نصر — السودان
- أسعد نديم — مصر
- بروين نوري عارف — العراق
- جاسم محمد الحربان — البحرين
- حسن سلمان كمال — البحرين
- رضي السماك — البحرين
- سعيدة عزيزي — المغرب
- صالح حمدان الحربي — الكويت
- صفوت كمال — مصر
- عبد الحميد سالم المحادين — البحرين
- عبدالله حسن عمران — البحرين
- مبارك عمرو العماري — البحرين
- محمد أحمد جمال — البحرين
- محيي الدين خريف — تونس
- مصطفى جاد — مصر
- منصور محمد سرحان — البحرين
- مهدي عبدالله — البحرين

الإشتراكات السنوية

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

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

دول الاتحاد الأوروبي :
- 100 يورو.

أمريكا :
- 150 دولار.

كندا وأستراليا :
- 150 دولار.

جنوب شرق آسيا واليابان :
- 150 دولار.

بقية دول العالم :
- ما يعادل 150 دولار أمريكي.

آفاق

أي منهج لدراسة الظواهر الإنسانية والثقافية؟

أ.د. محمد غاليم
كاتب من المغرب

"All humans tend to impose on the world a common encompassing conceptual organization, made possible by universal mechanisms operating on the recurrent features of human life. This is a central reality of human life and is necessary to explain how humans can communicate with each other, learn the culture they are born into, understand the meaning of others' act, imitate each other, adopt the cultural practices of others, and operate in a coordinated way with others in the social world they inhabit." Tooby and Cosmides (1992), 91.

لقد أدت الثورة المعرفية التي شهدتها حقول علمية كالذكاء الاصطناعي واللسانيات وبعض تخصصات علم النفس العصبي والأنساق الإدراكية، منذ منتصف القرن العشرين على وجه الخصوص، إلى تطورات أعادت النظر، تدريجيا، في مناهج باقي العلوم المتصلة بدراسة طبيعة الإنسان ومحيطه، ومنها علوم الأحياء والأناسة والعلوم الإنسانية والاجتماعية، التي أصبحت ملزمة، باعتبارها علوما معرفية، بأخذ نتائج هذه التطورات بعين الاعتبار والاندماج بصورة طبيعية في البحث الساعي إلى بلورة ما أصبح يسمى اليوم نظرية صورية للمعرفة (formal theory of cognition). ومما يعنيه هذا الاندماج ربط دراسة المعرفة الاجتماعية / الثقافية (موضوع العلوم الإنسانية والاجتماعية) بدراسة كل ملكات الذهن / الدماغ (لدى الإنسان والحيوان) وعلى كافة المستويات، بما في ذلك البنيات الذهنية التي قطع البحث في خصائصها أشواطا هامة كالبنيات البصرية والموسيقية واللغوية.1 كما يعني فرز الأوليات التصورية والأنساق الفرعية التي تشكل هندسة المعرفة الاجتماعية / الثقافية وربطها بالخصائص الهندسية الملاحظة في باقي الملكات الأخرى داخل بيئة الذهن / الدماغ المعرفية العامة.

فكان من الطبيعي أن تؤدي هذه التطورات إلى تفنيد التصورات التي سادت منذ نهاية القرن التاسع عشر وطيلة العقود الأولى من القرن العشرين في دراسة الظواهر الإنسانية والثقافية، والتي أهملت الخصائص الذاتية للبنية المعرفية / الأحيائية لدى الإنسان ودورها الحاسم في تشكيل تجربته الاجتماعية / الثقافية وبنائها بكيفية مخصوصة دون كيفيات ممكنة أخرى.

1 - منهج دراسة الظواهر الإنسانية والثقافية في النموذج المعيار

1.1 - عن الفصل بين العلوم

لقد ظلت العلوم الإنسانية والاجتماعية لفترة طويلة وإلى حد كبير بمعزل عن تصور اندماجي للمعرفة العلمية. فرغم اعتماد العلماء الاجتماعيين على عدد من وسائل علماء الطبيعة وممارساتهم (كالقياس الكمي، والملاحظة المراقبة، والنمذجة الرياضية، والتجريب، الخ.)، فقد كانوا ميالين إلى إهمال المبدأ المركزي القائم على أن المعرفة العلمية السليمة، سواء تعلقت بنفس المجال أو بمجالات مختلفة، يجب أن تكون متعاضدة الأجزاء؛ وأن المجالات العلمية المختلفة يجب أن تكون متكاملة، وأن تشكل أجزاء من نفس النسق المعرفي الواسع. فقد مالت العلوم الاجتماعية، خاصة في مجالي علم الاجتماع والأناسة، إلى الانعزال الواعي، على غرار عالم الاجتماع الفرنسي دوركهايم الذي كان يعتبر الظواهر الاجتماعية نسقا مستقلا لا يقبل التفسير إلا على أساس ظواهر اجتماعية أخرى. وكان الأمر كذلك أيضا لدى مؤسسي الأناسة في أمريكا، مثل بواس وموردوك ولوي الذين اعتبروا أن ظواهر الثقافة مستقلة عن قوانين الأحياء وعلم النفس، وأن الثقافة لا يمكن تفسيرها إلا بالثقافة.

لقد كان من عوامل بطء تقدم العلوم الاجتماعية عدم اهتمامها بالروابط المنطقية التي تربطها بباقي المجالات العلمية الأخرى، أي بربط موضوعها سببيا بشبكة المعرفة العلمية الواسعة. ويتعلق الأمر هنا بما سماه توبي وكوسميدس (1992): نموذج علم الاجتماع المعيار (Standard Social Science Model). وهي نظرة إلى طبيعة الظواهر الاجتماعية والثقافية شكلت خلال قرن، الإطار الثقافي لتنظيم علم النفس والعلوم الاجتماعية، والتبرير التصوري للقول باستقلال هذه العلوم عن باقي العلوم الأخرى. فكان من نتائج هذا النموذج المعيار إهمال الروابط السببية بين الظواهر التي بدت غير منظمة ولا تخضع لمبادئ تتصف بالعمومية والغنى.[2]

2.1 - الثقافة والتعلم

قام النموذج المعيار في دراسة الظواهر الإنسانية والثقافية على مجموعة من المبادئ يمكن إجمالها في مبدأين عامين:

أ. بخلاف الكائنات الأخرى التي تحددها خصائصها الأحيائية، فإن الكائن البشري تحدده الثقافة باعتبارها نظاما مستقلا من الرموز والقيم. ومادامت الثقافات متحررة من القيود الأحيائية، فإنها يمكن أن تختلف في ما بينها بطرق اعتباطية وإلى ما لا نهاية.

ب. يولد البشر غير مزودين بشيء سوى ببعض ردود الفعل غير الإرادية، وقدرة واحدة على التعلم الذي يعتبر عملية موحدة صالحة لكل الأغراض ولكل مجالات المعرفة تكسب الأفراد ثقافتهم من خلال آليات التنشئة الاجتماعية.[3]

1.2.1 الثقافة تخلق الفرد

ينطلق النموذج المعيار من افتراض مفاده أن صغار (أطفال) بني البشر، أينما كانوا، يتشابهون، وأن كبارهم، أينما كانوا، يختلفون اختلافا عميقا في السلوك والتنظيم الذهني. ومادام «الثابت» (أي العدة الأحيائية البشرية الملاحظة عند الطفل) لا يمكنه أن يفسر «المتغير» (أي الاختلافات الملاحظة عبر الجماعات في التنظيم الذهني أو الاجتماعي لدى الكبار)، فإن «الطبيعة البشرية» (أي البنية المتطورة للذهن البشري) لا يمكن أن تكون السبب في التنظيم الذهني لدى الكبار من البشر، وفي أنساقهم الاجتماعية وثقافتهم وتغيرهم التاريخي، الخ. وبما أن هذا التنظيم الذهني الحاصل لدى الكبار (السلوك المبنين أو المعرفة أو الواقع المبني اجتماعيا، الخ) غائب بوضوح لدى الأطفال، فإن هؤلاء عليهم أن «يكتسبوه» من مصدر خارج عنهم، يوجد في العالم الاجتماعي في صورة سلوك أعضاء الجماعة المحلية الآخرين وتمثلاتهم الثقافية والاجتماعية. وهي تمثلات تقولب الفرد وتسبقه وتقع خارجه. إن الذهن لا يخلقها، بل هي التي تخلق الذهن.

ومن ثمة، فما ينظم جوهر الحياة البشرية ويشكلها بكيفية معقدة وغنية، وما يعتبر هاما ومميزا وجديرا

بالدراسة هو هذا الجوهر المسمى «ثقافة»؛ وهو الذي يوصف بأوصاف متنوعة منها السلوك، والتقاليد، والمعرفة، والرموز الدالة، والوقائع الاجتماعية، والأنساق السيميائية، والمعلومات، والتنظيم الاجتماعي، والعلاقات الاجتماعية، والعلاقات الاقتصادية، والعوالم القصدية، أو الوقائع المبنية اجتماعيا. ومهما بدت هذه الصفات مختلفة في بعض جوانبها فإن الذين يتبنونها، في إطار النموذج المعيار، يتفقون في أن هذا الجوهر الذي يقوم على عملية سببية تحول طفلا عديم الصورة إلى كائن بشري (ثقافي) تام، يعتبر «خارجا عن الفرد» بتعبير دوركهايم، الذي سبق له أن لخص مجمل الاعتبارات السابقة في النص التالي:

«لكن (الخصائص العامة للطبيعة البشرية) ليست سبب (الحياة الاجتماعية) وليست من يعطيها صورتها الخاصة؛ إنها تجعلها ممكنة وحسب. إن التمثلات الجماعية والانفعالات والميول ليس سببها بعض حالات الوعي لدى الأفراد وإنما الشروط التي توجد فيها الجماعة الاجتماعية في كليتها. ويمكن طبعا لهذه الأعمال أن تتجسد فقط إذا لم تجد مقاومة من الطبائع الفردية؛ لكن هذه الطبائع الفردية ليست سوى مادة غير محددة تقولبها العوامل الاجتماعية وتغيرها. إن مساهمتها تنحصر في مواقف عامة جدا، وفي استعدادات غير واضحة المعالم ومن ثمة مرنة لا يمكنها، من تلقاء ذاتها وفي غياب تدخل عوامل أخرى، أن تتخذ الصور المحددة والمعقدة التي تتصف بها الظواهر الاجتماعية». (قواعد المنهج الاجتماعي، صص 105-106).

2.2.1 من يخلق الثقافة؟

يتعلق المبدأ الهام الثاني في النموذج المعيار بكيفية جوابه عن السؤال: «إذا كانت الثقافة تخلق الفرد، فمن يخلق الثقافة إذن؟». وتأتي أهمية مثل هذا السؤال من ارتباطه بما يسمى في علم الأحياء «بحجة التصميم»، أو تفسير «التصميم المعقد». ذلك أن الحياة البشرية منظمة بصورة معقدة وغنية؛ أو أن الثقافات البشرية (أو أنساق الرموز لدى البشر) «ذات معنى»؛[4] وهو ما يوجب التساؤل عن تصميمها وصانعها، مثلما سبق لوليم بيلي أن عبر عن ذلك عند مقارنته بين الحجر والساعة ذات البنية المعقدة التي لابد أن يكون لها صانع قام بتصميمها: « لنفترض أن رجلي اصطدمت بحجر أثناء عبوري أحد المروج، ثم سئلت عن الكيفية التي جاء بها هذا الحجر في ذلك المكان؛ فمن الممكن لي أن أجيب، في غياب أي تفسير آخر أعرفه، أن هذا الحجر كان ملقى هناك منذ الأزل؛ وربما لن يكون من الممكن لأحد أن يبين مدى سخف هذه الإجابة. لكننا لو افترضنا أنني وجدت ساعة مطروحة على الأرض، وسئلت عن الكيفية التي جاءت بها إلى هناك؛ فإن من الصعب علي أن أفكر في الإجابة التي أعطيت من قبل، أي أن الساعة، بقدر ما أعرفه، كانت هناك منذ الأزل.»[5]

إذا كان هناك، إذن، تنظيم معقد وذو معنى في حياة البشر الاجتماعية الثقافية، فمن هو خالقه أو صانعه؟ أي أن السؤال ليس عن ما هي القوى التي تعمل في الثقافة البشرية وتؤثر فيها، بقدر ما هو سؤال عن مُوَلِّد التنظيم المعقد والدال في الشؤون البشرية.

يتفق المتبنون للنموذج المعيار بخصوص من ليس صانعا وبخصوص المكان الذي لا يوجد فيه الصانع: إنه ليس في «الفرد» – أي في الطبيعة البشرية أو المجال النفسي المتطور – الذي لا يتجلى إلا في ما يولد الطفل مزودا به من استعدادات أولية. وما دام اتجاه العملية السببية التنظيمية، كما رأينا، يسير من العالم الخارجي إلى داخل «الفرد»، فإن الاتجاه الذي يمكن أن نبحث فيه عن مصدر التنظيم يبدو واضحا، وهو العالم الاجتماعي خارج «الفرد». إن مولِّد التنظيم المعقد والدال في الحياة البشرية، في تصور النموذج المعيار، هو مجموعة من العمليات التي تتحقق محدِّداتها في مستوى الجماعة.

ويعتبر هذا المستوى الاجتماعي الثقافي منفصلا ومستقلا وعلة ذاته. فينفي النموذج المعيار، بذلك، أن يكون «للطبيعة البشرية» – أو الهندسة المتطورة للذهن البشري – أي دور ملحوظ في توليد التنظيم الدال للحياة البشرية؛ ويجرد هذا المفهوم من أي محتوى جوهري، ويحيل هندسة الذهن البشري إلى مجرد مستقبل «للقدرة على الثقافة». ومهما اعتبر الذهن معقدا، فإن إجراءاته تبقى بدون محتوى. وما يقود النسق ويعطيه تنظيمه الوظيفي هو الدخل البيئي أو المحيطي.

فلا غرابة، إذن، أن ينحصر دور علم النفس، أساسا، في دراسة عملية التنشئة الاجتماعية ودراسة مجموع الآليات التي تتضمن ما يسميه علماء الأناسة «القدرة على الثقافة»؛ وأن يكون المفهوم المركزي في هذا العلم هو التعلم (Learning). فالشرط المسبق الذي يجب أن تخضع له أي نظرية نفسية في إطار النموذج المعيار، هو أن تعتبر أي آلية نفسية، بدون محتوى أو عامة الغرض، أو عامة المجال، الخ. فالآليات النفسية يجب أن تكون مبنية بكيفية تجعلها قادرة على تشرب أي نوع من المعطيات الثقافية أو من عناصر الدخل البيئي. ويجب علاوة على ذلك أن لا تفرض بنياتها ذاتها أي محتوى جوهري خاص على الثقافة.

ونتيجة لهذا سيطرت في مجال الدراسات النفسية طيلة ما يزيد على السبعين سنة الأخيرة، مفاهيم كالتعلم والتنشئة الاجتماعية والغرض العام. وكانت سلوكية سكينر، طبعا، من بين التجليات الناجحة لبرنامج النموذج المعيار هذا في مجال علم النفس؛ ورغم الانتقادات التي تعرضت لها بسبب نفيها المتطرف لأي اعتبار ذهني، فإن علماء النفس في إطار النموذج المعيار ظلوا يشتركون معها في اعتبار الآليات الذهنية خالية من أي عمليات متخصصة المحتوى وأنها آليات مصممة للأغراض العامة. لقد تجنبوا، في معظمهم، دراسة الكيفية التي تتكون بها الأنشطة الوظيفية كاختيار الزوج، واختيار الغذاء، والجهد التدبيري؛ وظلت مبادئ مثل تكوين التصورات والتفكير والتذكر، وما إلى ذلك، مجرد أدوات محايدة سابقة للتجربة وبدون أي محتوى، وظلت إجراءاتها مجردة من أي سمات مصممة للتعامل مع أنماط خاصة من المحتويات. وهو ما

سيفنده علم النفس المعرفي على أساس مفاهيم كالقالبية (modularity) وخصوصية المجال (domain specificity).

بناء على ما سبق، يمكن أن نجمل أثر النموذج المعيار في تطور التصورات الحديثة للثقافة ودورها في الحياة البشرية، في الافتراضات التالية:

تحدد الجماعات البشرية نمطيا باعتبارها صاحبة ثقافة معينة (خاصة) تقوم على عناصر مشتركة من ممارسات سلوكية ومعتقدات وأنساق من التمثيلات، والرموز الدالة. وتعتبر الثقافات كيانات محدودة إلى هذا الحد أو ذاك، رغم أن بعض العناصر الثقافية يمكنها أن تتجاوز الحدود. وتحافظ «الجماعة» التي تعتبر كيانا مستمرا عبر الأجيال على هذه العناصر المشتركة وتنقلها من جيل إلى جيل؛ وهو ما يفسر الائتلاف داخل الجماعة والاختلاف بين الجماعات.

ويتم ضمان نقل الثقافة عبر عملية التعلم وتنشئة الفرد الاجتماعية، الذي يعتبر بذلك متقبلا سلبيا للثقافة التي تزوده بكل محتواه الذهني المنظم. وهو محتوى (ثقافي) لا يستقي صورته أو مادته الخاصتين من الطبيعة البشرية (الأحيائية) أو أي تصميم نفسي موروث، وإنما من المحيط الاجتماعي الثقافي الذي يعتبر المولد الأصلي للتنظيم الدال، الذهني والاجتماعي، لدى البشر؛ أما الجانب النفسي فيعتبر مجرد «صندوق أسود» في عملية التعلم يضمن القدرة على الثقافة.

2 - نحو تصور معرفي / أحيائي للظواهر الإنسانية / الثقافية

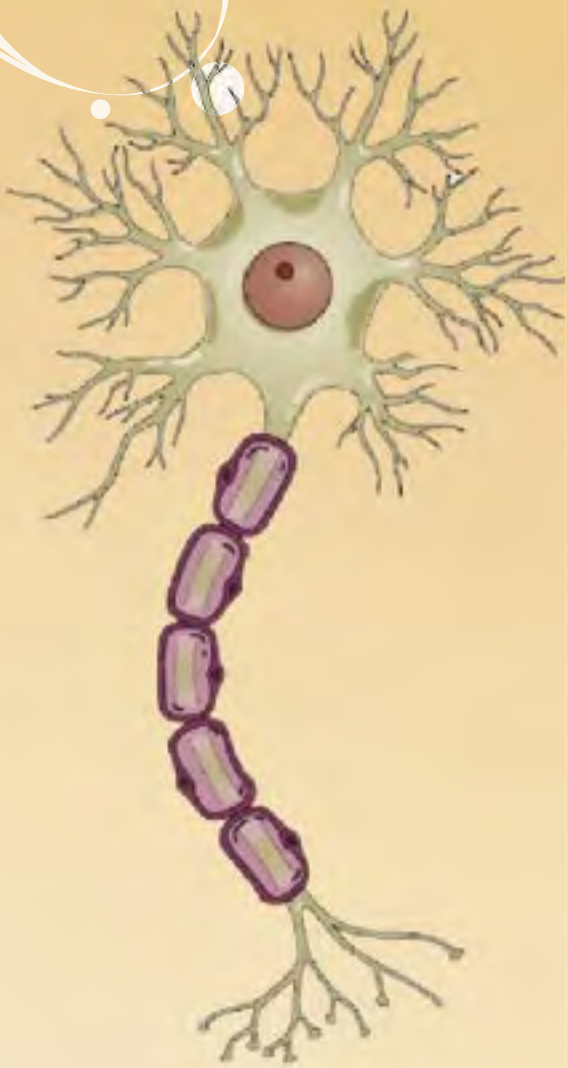
رغم التماسك الظاهر في تصور النموذج المعيار واعتماده مجموعة من الأفكار التي تحمل كثيرا من عناصر الصواب، فإنه يقوم على فئة من الاختلالات الكبرى التي تجعله، غير صالح باعتباره إطارا للعلوم النفسية والاجتماعية. كما تجعله، نتيجة ذلك، عاملا من عوامل انحسار العلوم وجعلها تبدو، خطأ، مستقلة عن باقي العلوم الأخرى.[6]

لقد أدت التطورات، خلال العقود الأخيرة في عدد من التخصصات منها الأحياء التطورية والعصبية والعلوم المعرفية وعلم النفس واللسانيات والأناسة الاجتماعية والأحيائية، الخ.، إلى تبين طبيعة الظواهر التي تدرسها العلوم الانسانية والاجتماعية وتبين الروابط التي تجمعها بمبادئ باقي العلوم، ومنها العلوم الطبيعية. فسمح ذلك بظهور نموذج معرفي جديد يسميه توبي وكوسميدس (1992) النموذج السببي المندمج (Integrated Causal Model)، لقيامه على اندماج مكونات المعرفة العلمية وعدم استقلالها. وهو نموذج يسعى إلى أن يكون حصيلة تعاون بين عدد كبير من الباحثين العاملين في حقول مختلفة من حقول العلوم النفسية والاجتماعية وغيرها، خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. وقد ارتبط هذا البعد التعاوني الجوهري باستكشاف الترابطات السببية الطبيعية التي تمكن من اندماج حقول علمية مختلفة، في إطار نظرية صورية شاملة للمعرفة مبنية على اندماج نتائج مختلف العلوم واتساقها؛ وليس على تصور يختزل الظواهر في بعدها النفسي أو الأحيائي.[7]

ومن مقتضيات هذه النظرية أن الذهن البشري يقوم على مجموعة من الآليات النفسية المتطورة لتحليل المعلومات، الممثلة في النسق العصبي؛ وهي آليات تشكل جوهر الهندسة الذهنية لدى الإنسان وتتصف بمحتويات بنيوية غنية ومتخصصة وظيفيا لإنتاج سلوكات تتعامل مع مشاكل تكيفية خاصة مثل اكتساب اللغة، وانتقاء الزوج، والعلاقات الأسرية، والتعاون، ومختلف معطيات الثقافة البشرية. وليس للغياب الظاهر لبعض مظاهر

هذه الهندسة الذهنية لدى الإنسان عند ولادته أي علاقة بما إذا كانت تشكل فعلا جزءا من الهندسة المذكورة، كما افترض النموذج المعيار بناءا على تصورات ساذجة ومغلوطة مستقاة من نظريات التطور المتجاوزة. فمثلما تكون الأسنان أو الأثداء غائبة عند الولادة ثم تظهر خلال النمو، فإن الآليات النفسية المتطورة يمكنها أن تتطور في أي مرحلة من مراحل الحياة. ولذلك فإن عددا من سمات التنظيم الذهني لدى الإنسان الغائبة عند الولادة لا تحتاج إلى إرجاعها إلى تأثير الثقافة المنقولة، وإنما يمكنها أن تتبلور عبر أسباب لا تلتفت إليها التحاليل التقليدية، التي انبنت على تحليل مختل لعلاقة الطبيعة بالثقافة (nature-nurture) (أو«الطبع» «بالتطبع»)، يقوم على خطأ في تقدير الدور الذي تلعبه العملية التطورية في تنظيم الصلة بين العتاد (الأحيائي) الكلي الموروث المرتبط بالنوع (البشري)، أو العمليات النفسية المتطورة لدى الإنسان، وسمات المحيط. إن إعادة النظر في النموذج المعيار التي انبثقت من مكتسبات العلوم المعرفية والتطورية لا تتعلق بكونه يقلل من أهمية العوامل الأحيائية في مقابل العوامل المحيطية في حياة الإنسان، بقدر ما تتعلق بالإطار العام الذي يمثله هذا النموذج الذي يفترض أن «العوامل الأحيائية» و«العوامل المحيطية» تحيلان على مجموعتين سببيتين تنفي الواحدة منهما الأخرى. فينتج عن ذلك أنه كلما ازدادت الظواهر المفسّرة «أحيائيا»، كلما قلت الظواهر المفسَّرة «اجتماعيا» أو «بيئيا». والحال، على العكس من ذلك، أن الاعتبارات المحيطية تتطلب وجود هندسة معرفية متطورة غنية لتحليلها، تنزع، بفضل آلياتها ذات المحتوى الحساس البالغ الغنى إلى فرض أنماط معينة من المحتوى والتنظيم التصوري على الحياة الذهنية للإنسان، ومن ثمة تشكّل بقوة طبيعة الحياة الاجتماعية وما ينقل ثقافيا عبر الأجيال.[8]

وقد خضعت هذه الآليات المتخصصة وظيفيا أو الخاصة المجال، لأبحاث متعددة الاختصاصات منذ أواخر السبعينيات من القرن العشرين على الخصوص. منها، مثلا، تجارب هوبل Hubel وفيزل Wiesel ، في مجال فيزيولوجية الجهاز العصبي عموما، والإدراك



البصري على وجه الخصوص، التي أدت إلى خلاصة، تعيد النظر في التصورات التجريبية التقليدية بصدد "الصفحة البيضاء"، مفادها أن الأفعال الإدراكية تقوم على بنيات قبلية يوجد عدد منها منذ الولادة. فقد طورت هذه التجارب تقنية دقيقة لتحسيس الاستجابات النوعية لبعض الخلايا العصبية في القشرة البصرية، عندما يُعرَض شكل معين (كالخطوط الأفقية، والعمودية، والزوايا الحادة، والنقط المتحركة) في المجال البصري لحيوان معين. وتبين أنه بعد ساعات فقط من الولادة، تكون بعض الخلايا العصبية ذات حساسية نوعية، فلا تستجيب إلا لطبقة محددة من المنبهات البصرية. مثال ذلك، أن الخلايا العصبية المهيأة فطريا

للاستجابة عندما يُعرَض خط أفقي في المجال البصري للهرة الصغيرة، تبقى ساكنة إذا عُرض خط عمودي. والعكس صحيح. وقد دفع هوبل وفيزل التجربة إلى حدود البرهنة على أن نمطا من الخلايا العصبية المتخصصة، يمكن أن يتعطل بالمرة، إذا نشأت الهرة الصغيرة، منذ ولادتها، في محيط فقير من حيث المنبهات البصرية، كأن تنشأ في مكان (أسطواني الشكل) لا توجد فيه إلا الخطوط العمودية أو الأفقية. وبذلك فإن طبقة الخلايا العصبية المتخصصة في استقبال الصورة التي يقدمها هذا المحيط "المفقَر"، هي وحدها التي ستبقى نشيطة، بينما تتعطل باقي الخلايا العصبية البصرية الأخرى. ومن بين الاستنتاجات التي سمحت بها هذه التجارب:

1) أنه توجد منذ الولادة (أو بالفطرة) مصاف إدراكية ذات تخصص عال.
2) وأن هذه المصافي تصور العالم البصري تبعا لأشكال هندسية جوهرية.
3) وأن المحيط الهندسي الخارجي (أي بنية العالم) يحدث استجابات نوعية داخلية (أي تشكيلا منظما لنشاط الخلايا العصبية).

لكنه لا يحدد صورة الاستجابة، (وهذا يعني أن هناك تنشيطا لآليات مدمَجة بصفة قبلية).[9] وقد سميت هذه الآليات المتخصصة: "قدرات معرفية" أو "أعضاءا ذهنية" (عند شومسكي (1975) و(1980))، أو "تخصصات تكيفية" (عند روزين (1976)) أو "قوالب" أو "ملكات" (عند فودور (1983) وجاكندوف (2002) و(2007)) على سبيل التمثيل لا الحصر؛ وتعتبر، في جزء منها ومن وجهة نظر تاريخية، استعادة لبعض الأفكار القديمة وترجمتها إلى أطر معرفية جديدة في ضوء ما نتج عن التجارب المذكورة؛ إذ لا يخفى أن علم النفس التقليدي، ومنه العربي الإسلامي، كان يهتم بتعداد الملكات الأساسية عند الإنسان، كالإدراك والذاكرة والإرادة والحكم والتخيل، إلخ.، والملكات النوعية كاللغة والموسيقى والرياضيات، إلخ. فقد اعتبر ابن سينا، مثلا، أن إدراك المعاني المجردة، أو الكليات، ينتج عن تضافر مجموع قوى الإدراك الحسي (النفس الحيوانية) والإدراك العقلي (النفس الناطقة) لصياغة الكليات من الجزئيات. وعلى مثل هذه القوى (أو الملكات)، تحيل المصطلحات الأساسية في تعاريف القدماء من العرب المسلمين للدلالة اللغوية اللفظية: "فالخيال" يحيل على قوة من قوى الإحساس الباطني تكتفي بحفظ صور المحسوسات بلواحقها المادية، ومنها "المسموعات"؛ و"النفس" تحيل على الإدراك العقلي الذي يدرك المعاني مجردة من لواحقها المادية.[10]

لقد شكل علم نفس الملكات، بمعناه الحديث، حجر الزاوية في بناء علمي ينتقل من اعتبار الذهن البشري أشبه بحاسوب واحد عام الغرض بدون برمجيات ذاتية ذات محتويات خاصة، إلى اعتباره بمثابة شبكة متداخلة من الحواسيب المحددة الوظائف، كل واحد منها يستجيب لتحليل طبقة مختلفة من المعطيات المحددة كتعرف الوجوه، وتعرف الانفعالات، والقرابة، والمعرفة الاجتماعية، واكتساب اللغة، والبنيات الحسية الحركية، والانتماء إلى المجموعة، وإدراك الألوان، وتحليل مجال الرؤية، وتمثل الحركة وإدراكها، إلى غير ذلك من ظواهر ثقافة الإنسان وعالمه،[11] التي لا يمكن اشتقاقها حصرا من لائحة محدودة من "الدوافع" ولا من "قيم" متعلّمة اجتماعيا ومتغيرة ثقافيا.

1.2 إطار التحليل المعرفي/الأحيائي

من مكتسبات العلم المعرفي الحديث الجوهرية، إذن، أن الذهن/الدماغ البشري يقوم على مجموعة محدودة من الأنساق أو القوالب أو الملكات المعرفية تحلل مختلف أنماط المعلومات وترمزها وتشكل في مجموعها العدة الأحيائية التي تضمن بلورة العمليات المعرفية

ومردوديتها وتضافرها في تكوين تصور موحد للعالم لدى الإنسان. فهندسة الذهن الوظيفية قائمة على مثل هذه الملكات المعرفية المتمايزة التي تمتلك كل واحدة منها بنيتها الخاصة ومبادئها النوعية، وليس على مبادئ أحادية (أو موحدة) للتعلم والتلاؤم والتمثل والتجريد والاستقراء والاستراتيجيات المعرفية المختلفة، تنطبق على منبهات مختلفة لإنتاج معرفتنا بسلوك الأشياء في العالم، الخ.[12] ومن الأسس التي قام عليها هذا التصور أساسان هما الموقف الذهني والتأليفية. ومادام تبلورهما قد تم إلى حد كبير في مجال الدراسات اللسانية بمعناها الحديث، فسنتخذ من هذا المجال مثالا لتوضيحهما بصورة مجملة.

أما بخصوص الموقف الذهني، فتعتبر كل نظرية لغوية نظرية ذهنية/نفسية إذا افترضت أن اللغة موضوع نفسي، وأن بناء التعابير اللغوية ليس إلا جزءا من العمليات النفسية أو الذهنية التي تقوم عليها القدرة اللغوية الباطنية لدى المتكلم. وأما التأليفية، فتعتبر من الخصائص الجوهرية التي تطبع اللغة الطبيعية، وتتجلى في قدرة متكلميها على خلق عدد لا محدود من الأقوال وفهمها انطلاقا من التأليف بين عناصر محدودة العدد، تبعا لمبادئ معينة أو قواعد. وتعتبر هذه الخصيصة، المرتبطة بمفهوم النسق التوليدي، من الخصائص الجوهرية في تصور النحو التوليدي بمعناه الحديث، عند شومسكي، الذي انبنى على التطور الذي حصل في التقنيات الصورية لوصف القواعد وأنساق القواعد، والذي اشتق من العمل المتعلق بأسس الرياضيات خلال النصف الأول من القرن العشرين. وهي التقنيات نفسها التي قادت إلى تطوير الحاسوب. وعندما نضع التأليفية في إطار الموقف الذهني من موضوع اللغة، تصبح المسألة كالتالي: بما أن عدد الأقوال الممكنة في اللغة الطبيعية عدد لا محدود، فإن مستعملي اللغة لا يمكنهم تخزين الأقوال في رؤوسهم؛ بل إن رصد المعرفة اللغوية بطابعها الإبداعي يتطلب لائحة محدودة من العناصر البنيوية الصالحة للتأليف، ومجموعة محدودة من المبادئ والقواعد للتأليف بين العناصر المذكورة، أو ما يسمى "نحوا".[13]

وعن الموقف الذهني والتأليفية ينتج سؤال الاكتساب: كيف تقوم في ذهن الطفل قواعد لغته؟ وما هي المعرفة المسبقة التي يجب أن يملكها الطفل حتى يتمكن من لغته؟ وهو السؤال الذي يعبر عنه عادة باصطلاح فقر المنبه، ومفاده أن الطفل يجد نفسه أمام عدد من التعميمات المختلفة الممكنة للمعطيات، لكنه ينشأ بالتعميم "الصائب" الذي يوافق تعميمات المجموعة اللغوية؛ أي أنه يعرف مسبقا الاختيار المناسب. ومن ثمة يكون على النظرية اللسانية أن تجيب عن "مفارقة اكتساب اللغة" هذه. وذلك بتحديد خصائص المعرفة الوظيفية اللغوية التي لا تتعلم، وإنما تشكل أساس التعلم. وهو ما يصطلح عليه بالنحو الكلي.[14]

2.2 بعض خصائص الأنساق القالبية

لقد اعتبر فودور في كتابه الرائد: قالبية الذهن، سنة 1983، أن الذهن قائم على نمطين مختلفين من الأنساق المعرفية أو القوالب:

- أنساق الدخل (input systems)(أو الأنساق المحيطية)، وتمثلها العمليات القالبية (كنسقي الإدراك البصري والإدراك اللغوي) التي تقدم إلى الفكر مادته وتحول الإحساسات الناتجة عن تفاعل الذات مع محيطها إلى تمثيلات قابلة لأن يعالجها الفكر. إن أنساق الدخل تحول "إحساسات" خام إلى "إدراكات" ذات بعد قصدي، أو تعرض العالم على الفكر.
- الأنساق المركزية (أو "الفكر")، وتمثلها العمليات غير القالبية التي تقارن بين التمثيلات، وتقوم بحساب استلزاماتها وبتثبيت المعتقدات العلمية.

وترتبط قالبية أنساق الدخل بامتلاكها مجموعة من الخصائص لا تملكها العمليات المعرفية المركزية، وتجعل منها أنساقا أشبه بردود الأفعال المنعكسة في سرعتها وإلزاميتها. ومن هذه الخصائص:

أ- خصوصية المجال: هناك قيود موضوعة على "الفرضيات" التي تستعملها القوالب لمعالجة المعلومات، تجعل منها قوالب متخصصة أو خاصة المجال من حيث إنها لا تنطبق إلا على طبقة محددة من المنبهات، كقالب إدراك اللغة الذي ينطبق على المنبهات اللغوية دون غيرها. فخصوصية المجال

تعني تميز الآلية الذهنية بمعالجة مجال منبهي متميز كذلك، وعدم صلاحيتها للقيام بوظائف معرفية أخرى.

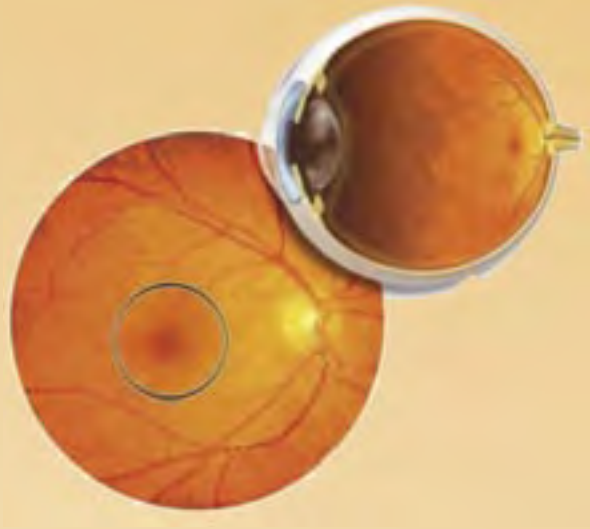
ب- الإلزامية: تتصف العمليات القالبية بكونها إلزامية (mandatory) أو أوتوماتيكية وضرورية. فنسق المعالجة الصواتية أو التركيبية للجمل نسق إلزامي، إذ متكلم العربية، مثلا، ليس حرا في أن يمتنع عن معالجة المعلومات اللغوية التي تصله، فلا خيار له في أن يدرك جملة عربية باعتبارها شيئا آخر غير تلفظ بجملة عربية. كما أنه لا يستطيع أن يرى تشكيلا مرئيا إلا باعتباره أشياء موزعة في فضاء ثلاثي الأبعاد، الخ.

ج-المنع من حيث المعلومات: إذا كانت أنساق الدخل خاصة المجال لأن هناك قيودا على طبقة الفرضيات التي تستعملها، كما سبق، فإن هذه الأنساق أيضا مانعة من حيث المعلومات (informationally encapsulated) لأن هناك قيودا على كمية ونوع المعطيات التي يمكنها أن تحللها. فالأصوات اللغوية مثلا تشكل الطبقة الوحيدة من المعطيات التي يمكن أن تعالجها آليات الدخل المتخصصة في تعرف الأصوات اللغوية دون غيرها من المعطيات. إن المنع من حيث المعلومات هنا يرتبط بعدم التسرب المعرفي (cognitive impenetrability) إلى العمليات الإدراكية القالبية، أي أن خرج الأنساق الإدراكية يكون مستقلا إلى حد كبير عما يعتزمه المدرك أو يريده. وتعتبر خاصية المنع من حيث المعلومات في أنساق الدخل جوهر طابعها القالبي وأساس قياسها على الأفعال المنعكسة في سرعتها وإلزامها.

د-السرعة: تتصف عمليات الدخل، في مردوديتها الحسابية، بالسرعة الفائقة مقارنة بالبطء النسبي للعمليات المركزية. فنحن يمكن أن نقضي ساعات أو أكثر بصدد مشكل في الفلسفة أو الشطرنج، وبالمقابل، ليس هناك ما يدعو إلى أن نفترض أن التعقيد الحسابي لهذه المشاكل أكبر من تعقيد المشاكل التي تحل بسرعة يوميا وبدون جهد خلال عمليات الإدراك.

إن السرعة الفائقة التي تتصف بها عمليات تحليل الدخل وثيقة الصلة بطابعها الإلزامي. ذلك أن هذا الطابع الأوتوماتيكي هو الذي يمكن من توفير أو اقتصاد الحسابات التي كانت ستخصص –لو لم يكن الأمر كذلك- لاتخاذ قرار إنجاز العمليات وتحديد كيفية ذلك. ومثال ذلك أن إغماض العين استجابة سريعة لأنها فعل منعكس، أي لأنه ليس لك أن تقرر فيما إذا كان عليك أن تغمض عينك أم لا، عندما يوجه أحد أصبعه إليها. وهذا مرتبط بكون الاستجابات الأوتوماتيكية تتصف بعدم الذكاء.

أما الأنساق المركزية فتشكل عند فودور (1983) أسرة من الأنساق المعرفية غير القالبية، بالنظر إلى اختلافها عن أنساق الدخل في الطابع الحسابي، وخاصة فيما يتعلق بخصوصية المجال وبالمنع من حيث المعلومات. فالوظيفة المميزة للأنساق المركزية هي تثبيت المعتقد الإدراكي (fixation of perceptual belief) أو العلمي. ويتم ذلك عن طريق النظر، بكيفية متزامنة، في التمثيلات التي تقدمها مختلف أنساق الدخل، وفي المعلومات المتوافرة في الذاكرة، للوصول إلى أفضل فرضية ممكنة حول الصورة التي يجب أن يكون عليها العالم، بناء على هذه الأنواع المختلفة من المعطيات، ولذلك، فالآليات التي تنجز عمليات مثل هذه لن تكون خاصة المجال، مادام تثبيت المعتقد يتم عن طريق استغلال كل المعلومات المتوافرة لدى الذات، بغض النظر عن المجالات المعرفية التي تستخلص منها هذه المعلومات. ويتضح هذا خاصة في مجال الإنجاز اللغوي. فاستعمال



اللغة الفعلي يتطلب استخدام معلومات متنوعة: مرئية أو مسموعة أو ذاكرية أو فكرية عامة. وطبيعي أن يكون مجال الآليات المسؤولة عن هذا الاستخدام أقل خصوصية من مجال الدخل.

كما أن تثبيت المعتقد العلمي غير مانع من حيث المعلومات. وذلك لاتصافه بخاصيتين: فهو إيزوتروبي(isotropic) من جهة، وكواينى (Quinean) من جهة أخرى.

والمقصود بالخاصية الأولى أن الوقائع الواردة في إثبات فرضية علمية يمكن استخلاصها من أي مصدر في حقل الحقائق التجريبية التي سبق التوصل إليها. وباختصار، فإن أي شيء يعرفه العالم يعتبر، مبدئيا، واردا في تحديد أي شيء آخر يمكن أن يعتقده. وهذا يعني أن الإثبات العلمي يقوم علي عمليات معرفية "عامة" وشاملة، ومن ثمة فهي غير مانعة من حيث المعلومات.

والمقصود بخاصية الكواينية، في الإثبات العلمي، أن درجة الإثبات التي تسند إلى فرضية معينة، تكون تابعة لخصائص نسق المعتقدات العلمية بكامله، أي أن صورة العلم في كليتها تؤثر في المنزلة الإبستيمية لأية فرضية علمية وذلك من حيث تدخل اعتبارات مثل البساطة والمعقولية أو المحافظة، في إثبات فرضية معينة بشكل أفضل من إثبات فرضية أخرى منافسة تقدم نفس التنبؤات التي تقدمها الفرضية الأولى بصدد المعطيات المعالجة. إن جوهر الخاصية الكواينية هو أن اعتبارات كالبساطة والمعقولية والمحافظة، خصائص تملكها النظريات بفضل علاقتها بالبنية الكلية للمعتقدات العلمية في مجموعها. فقياس المحافظة أو البساطة يعتبر هنا، قياسا على الخصائص الشاملة لأنساق المعتقدات العلمية. وهذا ما يميز خاصية الكواينية من خاصية الإيزوتروبية رغم التعالق الوثيق بينهما.[15]

على أن هناك ما يدعو إلى افتراض مفاده أن الطابع القالبي يشمل كل الأنساق الذهنية وليس فقط أنساق الدخل كما سبق. لقد رأينا أن من الاعتبارات التي بنى عليها فودور (1983) تقسيمه الذهن إلى أنساق دخل (قالبية) وأنساق مركزية (غير قالبية)، اختلاف في الوظيفة: أي تحليل الدخل مقابل تثبيت المعتقدات، واختلاف في موضوع المعالجة: أي خصوصية المجال مقابل حياد المجال. إلا أن الاختلاف في الوظيفة لا يستلزم بالضرورة اختلافا جوهريا في بنية الأنساق من حيث قالبيتها. فالقدرات المركزية أيضا يمكن أن تقسم إلى قوالب خاصة المجال، وذلك على أساس التمييز بين صور التمثيلات التي تحللها هذه القدرات التي تقوم،

تبعا لذلك، بدمج المعلومات التي تقدمها مختلف قوالب الدخل، في تصور موحد للعالم، وعلى أساس هذا التصور تنبني الأعمال. فكل واحد من هذه القوالب المركزية يملك قوته التعبيرية الخاصة ودوره في توجيه الفهم والفعل. وتبدو هذه الاختلافات، صوريا، باعتبارها اختلافات في مستوى التمثيل أو البنية تشبه الاختلافات بين التمثيل التركيبي والصواتي مثلا. ومن ثمة فإن التصور القالبي يصدق على الملكات المركزية كما يصدق على ملكات الدخل؛ ويتم إفراد هذه الملكات أو القوالب، خلافا لتصور فودور (1983)، على أساس التمثيلات التي تحللها أو صور البنيات المعرفية التي تصلها أو تشتقها وليس على أساس وظيفتها باعتبارها ملكات للدخل أو للخرج.[16]

ومن أمثلة الأنساق الفالبية قالب المعرفة الفضائية الذي يستلزم أوليات تصورية ترمز الأشياء الفيزيائية الواقعة في فضاء ثلاثي الأبعاد والمتحركة فيه والمتفاعلة عبر ما يمارسه بعضها من قوة على البعض الآخر. والقالب البصري الذي ينبني على عدد من القوالب الفرعية المستقلة، كل واحد منها يختص بمظهر بصري معين، كالحجم والحركة واللون والعلاقات الفضائية؛ وتتفاعل هذه القوالب الفرعية في ما بينها عبر وجاهات (interfaces) محددة. وقالب البنية التصورية الذي يقوم على أوليات كالأفراد والأحداث والمحمولات والمتغيرات والأسوار، وهو من أقرب الأنساق إلى القالب اللغوي، إذ من خلاله يتم فهم الأقوال اللغوية في سياقاتها، بما في ذلك الاعتبارات الذريعية والمعرفة الموسوعية؛ كما أنه البنية المعرفية التي ينبني عليها التفكير والتخطيط.

أما النسق اللغوي فيقوم على مستويات تمثيلية مستقلة ومتفاعلة هي المستويات الصواتية والتركيبية والدلالية. وتبنى البنية التركيبية على قواعد تكوين تضمن سلامة البنيات التركيبية أساسها أوليات كالمقولات التركيبية: س(الاسم)، ف(الفعل)، ح(الحرف)، ص(الصفة) (أو سماتها التفكيكية)، والمقولات الوظيفية (أو سماتها)، مثل الزمن والجنس، والشخص، والإعراب، والعدد، ومبادئ كمبادئ البنية المركبية (مثل نظرية سَ أو البنية

المركبية العارية أو ما يعادلها)، ومبادئ التبعية والتطابق والوسم الإعرابي، الخ. ويقوم النسق التوليدي الصواتي أيضا على قواعد تكوين تتضمن، بنفس الصورة، أوليات مثل السمات الصواتية المميزة، ومفاهيم المقطع والكلمة والمركب الصواتي التنغيمي، والمحيط التنغيمي. كما تتضمن مبادئ للتأليف الصواتي كقواعد البنية المقطعية والنبر والانسجام الحركي، الخ.[17] أما مستوى الدلالة اللغوية فيتصل بالبنية التصورية التي تعتبر نسقا تمثيليا يهم اللغة ويتجاوزها في حد ذاتها، وعليه يقوم التفكير والتخطيط وتكوين المقاصد، وفهم الجمل في سياقاتها، مع ما يرتبط بذلك من اعتبارات تتعلق بالمعلومات الذريعية وبالمعرفة «الموسوعية»، كما سبقت الإشارة. وتنبني البنية التصورية على كيانات مثل الأشياء والأحداث والخصائص والأزمنة والمقادير والمقاصد والفضاءات والأعمال، الخ. وتأتلف هذه الكيانات في ما بينها تبعا لمبادئ تأليف علاقية كعلاقة المحمول بالموضوع والمقولة بالنعت والسور بالمتغير المربوط.

3 - في بنية المعرفة الاجتماعية/ الثقافية

انطلاقا مما أوردناه بخصوص نقض النموذج المعيار، وبخصوص التصور المبني على «علم نفس الملكات»، يبدو أن هناك دلائل على وجود قالب معرفي في الذهن يتعلق بالمعرفة الاجتماعية/الثقافية أو «القدرة على الثقافة»، ويشكل تخصصا فرعيا داخل نسق البنية التصورية. وهو قالب مختص في تكوين صورة مندمجة عن الذات في المجتمع،[18] ويبنى بالتأليف بين دخل (input) محيطي وأساس فطري لاكتساب الثقافة يقدم إمكانات كافية تسمح بالاختلاف بين الثقافات دون أن تسمح بالتنوع الاعتباطي. وهو أساس يقوم على عدد محدود من البنيات أو المبادئ التي تسمح لنا بإدراك عدد لا محدود من الأوضاع الاجتماعية والظواهر الثقافية المتجددة والتعامل معها بشكل ملائم إلى هذا الحد أو ذاك.[19]

1.3 بين القدرة الاجتماعية/الثقافية والقدرة اللغوية

إن هناك تماثلا عميقا بين اكتساب القدرة

الاجتماعية/الثقافية ومشكل اكتساب اللغة الذي شكل موضوع النظرية اللسانية خلال الأربعين سنة الأخيرة. ومن المناسب هنا التذكير بالمعطيات العامة لهذا المشكل قبل ترجمتها إلى ما يلائم المعرفة الاجتماعية.

تعتبر النظرية اللسانية الحديثة، كما بينا آنفا، نظرية ذهنية تهتم بخصائص القدرة المعرفية لدى مستعمل اللغة. وهي قدرة تمكن الإنسان من إنتاج وفهم عدد لا محدود من أقوال لغته، لم يسبق له أن سمع معظمها من قبل. وبذلك تستلزم القدرة على استعمال اللغة نسقا تأليفيا من المبادئ (أو نحوا) موجودا في ذهن/دماغ مستعمل اللغة، يسمح ببناء البنيات اللغوية انطلاقا من رصيد محدود من العناصر المتعلَّمة مخزن في الذاكرة. ولا يكون هذا النحو في متناول وعي مستعمل اللغة، باستثناء خرجه (output) الذي يكون كذلك. وعلى الطفل أن يكتسب هذا النحو خلال تعلمه استعمال اللغة دون أن يكون له دليل مباشر عليه سوى الخرج المتمثل في المنتوجات اللغوية لدى المفاعلين معه. ويقتضي التعلم، زيادة على ذلك، بناء تنظيم في ذهن/دماغ المتعلم؛ وهو أمر قد يقتضي أو لا يقتضي نشاطا تعليميا يمارسه المتفاعلون مع المتعلم. وحتى يمكن للطفل أن يستعمل الأقوال في محيطه دليلا على النحو، فإن عليه أن يستمد موارد داخلية من الذهن/الدماغ. وبما أن هذه الموارد الداخلية غير متعلَّمة بحكم تعريفها، فيجب أن تكون ناتجة عن بنية الدماغ البشري الذاتية.

إن لهذا ما يوازيه في مجال المعرفة الاجتماعية. فالملاحظة الأساس أن الإنسان يمكنه أن يندمج في عدد لا محدود من التفاعلات الاجتماعية ويفهمها، علما بأنه لم يسبق له أن واجه معظمها من قبل بنفس الصورة المعيَّنة. لذلك يجب أن تستلزم القدرة على التفاعل الاجتماعي نسقا تأليفيا من المبادئ في ذهن/دماغ كل فرد، حتى يتمكن من بناء فهم الأوضاع الخاصة انطلاقا من رصيد محدود من العناصر المخزنة. وتختلف المعرفة الاجتماعية عن المعرفة اللغوية في تضمن الأولى مبادئ واعية لدى الفرد. لكن هناك أيضا مبادئ للتفاعل والفهم الاجتماعيين، ليست في متناول الوعي (أو «حدسية») وهي بذلك تشبه قواعد اللغة. وسواء أكانت مبادئ المعرفة الاجتماعية واعية أم غير واعية، فإن على الطفل أن يكتسبها خلال عملية التنشئة الاجتماعية. وبغض النظر عن المبادئ الواعية، فإن ما يكون في متناول الطفل بخصوص المبادئ غير الواعية، هو الأمثلة الفعلية للسلوك الاجتماعي بدون أي تأويل واضح. وهذا يعني أن على الطفل أن ينتج تأويلات تقود إلى اكتساب مبادئ التفاعل الاجتماعي. ولتحقيق ذلك، فإن الطفل لا يخبط خبط عشواء؛ بل يجب أن تكون في دماغه موارد داخلية تجعل هذا التعلم ممكنا. وما دامت هذه الموارد الداخلية غير متعلَّمة، بحكم تعريفها، فيجب أن تكون ناتجة عن بنية الدماغ البشري الذاتية. ومن جوانب التوازي كذلك، أن اللغة والثقافة يحتاجان، طبعا، إلى وجود جماعة بشرية لاشتغالهما ونقلهما. فحتى يمكن للغة وللمجتمع في كليته أن يعملا بالشكل المناسب ويحافظا على استقرارهما، يجب أن يكون للأفراد الذين يستعملون اللغة أو يشاركون في الثقافة، نفس التنظيم المعرفي من حيث الجوهر، مع وجود مساحة للتنوع الفردي. وهذا الاستقرار والوحدة النسبية في النسق هما اللذان يخلقان الانطباع بأن اللغة والثقافة كيانان موضوعيان مستقلان يتعاليان على الأفراد.[20]

2.3 بعض أوليات المعرفة الاجتماعية/الثقافية

تنبني المعرفة الاجتماعية/الثقافية على عدد من الأنساق والأنساق الفرعية (أو القوالب والقوالب الفرعية) المتفاعلة تغذي مضمونها وتخدم وظيفتها في تحليل ما لا حصر له من ظواهر التفاعل الاجتماعي

والثقافي وتنظيمه. ومن أبرز هذه الأنساق أنساق ذات طابع إدراكي وحركي (motor) ترتبط بتخصصات دماغية في الإدراك الاجتماعي؛ وأنساق ذات طابع تصوري تنتمي إلى البنية التصورية.

1.2.3 في الأنساق الإدراكية والحركية

من الأوليات المركزية التي تقوم عليها المعرفة الاجتماعية تصور الشخص (person). فبينما العناصر الأساسية في المعرفة الفضائية هي الأشياء الفيزيائية في الفضاء، فإن العناصر الأساسية في المعرفة الاجتماعية هي الأشخاص في التفاعل الاجتماعي. وبينما تتعلق المعرفة الفضائية بأسئلة مثل: ما هو؟ وأين هو؟ تتعلق المعرفة الاجتماعية بأسئلة مثل: من هو؟ وما هي علاقة هذا الشخص بي وبالآخرين؟ فالتصورات الاجتماعية تشكل مجالا منفصلا عن إدراك الأشياء العادي (في الفضاء) وعن مقوَلتها (categorization)؛ إذ ما يجعل من شخص معين عما أو رئيسا أو رفيقا يختلف عما يجعل من شيء معين كلبا أو طاولة أو ذهبا. ويبدو أن مثل هذه الاعتبارات ترتبط، كما هو الحال في مثال اللغة، بمبادئ تحتية تمكن الطفل البشري من تعلم المواضعات الثقافية الخاصة التي ينشأ فيها. ومن هذه المبادئ المبدأ القاعدي الذي يعود إلى كاتز وبيكر ومكنمارا (1974)، ومفاده أن الأطفال الذين لا يتجاوزون السبعة عشر شهرا يعرفون أن أسماء الأعلام، التي تعين أفرادا مخصوصين، يمكن أن تنطبق على أشباه الأشخاص من الأشياء مثل الدمى دون الأشياء غير الحية الأخرى مثل العلب. ويقع هذا شهورا قبل قدرة الأطفال أنفسهم على إنتاج بنيات نحوية تميز أسماء الأعلام من أسماء الأجناس. وهذا يعني أن الأطفال معدون بصفة قبلية لإقامة تمييز معرفي، وارد في حالة المعرفة الاجتماعية، بين الأشخاص وبين أي شيء آخر. كما أنهم معدون بصفة قبلية أيضا لإيجاد تمييز لغوي يرمز هذا الفرق.

وبالنظر إلى أهمية تعيين الأشخاص في مجال المعرفة الاجتماعية، هناك مجموعة من القوالب المتخصصة ركبت على الإدراك العادي لتمكيننا من التمييز الدقيق واستخلاص المعلومات الضرورية الخاصة بهذا المجال.

ومن هذه القوالب الواردة في تحليل المعلومات المتصلة بالتفاعل الاجتماعي الأربعة التالية.

1.1.2.3 تعرف الوجه

ويشكل تخصصا فرعيا داخل النسق البصري، يوجد في منطقة خاصة من الدماغ ويملك مساره التطوري الخاص. والأفراد الذين يعانون من إصابة في هذه المنطقة من الدماغ تكون قدرتهم ضعيفة (أو منعدمة) على تعرف الوجوه، بما في ذلك وجوههم، دون أن يفقدوا المقاصد العامة للمعرفة القضائية.

2.1.2.3 تعرف الصوت

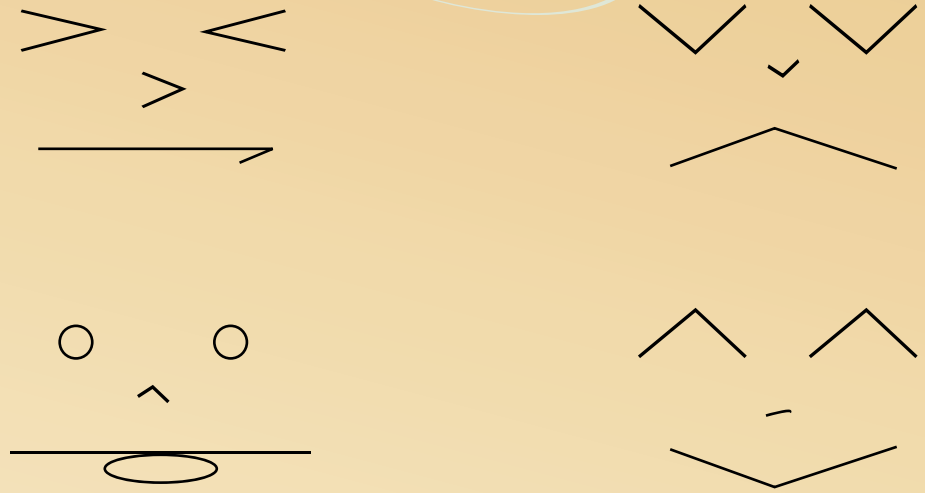
وهو تخصص فرعي داخل النسق السمعي. وبينما تعنى قوالب أخرى، في هذا النسق الأخير، بتحليل الإشارات الواردة لغويا مثلا، أي بما يقوله المتكلم، فإن نسق تعرف الصوت يعنى بتحليل الإشارات الصوتية المتصلة بهوية الشخص المتكلم، أي بمن هو. ومعلوم أن هناك أفرادا لا يتعرفون شخصا معينا عند رؤيته إلا إذا تكلم.

3.1.2.3 تعرف الخصائص التعبيرية الانفعالية في الصوت

وهو تخصص داخل النسق السمعي كذلك، يعنى بتحليل نغمات الصوت المعبرة عن حالة الشخص الانفعالية؛ إذ من مستلزمات الفهم الاجتماعي أن نعرف هل الشخص المتكلم متعاطف أو متوجس أو محايد أو مندهش أو خائف، إلى غير ذلك من الخصائص التعبيرية الانفعالية في نغمة الصوت التي يملك بصددها صغار بني البشر حساسية ظاهرة في سن مبكرة.

4.1.2.3 تعرف الخصائص التعبيرية الانفعالية في الوجه

وهو تخصص داخل النسق البصري يعنى بالتقاط الخصائص الانفعالية في تعابير وجوه الآخرين وحركاتهم وأوضاع أجسادهم. وهو تخصص حساس بالقدر الذي يمكننا من قراءة التعبير الانفعالي مهما كانت إشاراته مختزلة، كما هو الحال في الرسوم التالية المستلهمة من جاكندوف (1994):



فالناس يصدرون باستمرار إشارات تعبيرية انفعالية سواء عن وعي أو عن غير وعي، وهو الغالب. ولإنتاج مثل هذه الإشارات يجب أن تكون هناك أنشطة دماغية تحول التعبير الانفعالي إلى بنيات حسية كالابتسام وتقطيب الوجه وهز الحواجب، الخ. وبعض الإصابات الدماغية تورث لدى ضحاياها مظاهر انفعالية «مسطحة» أو عجزا تاما عن إظهارها.

إن هذه القوالب الإدراكية والحركية الأربعة ترتبط بتخصصات فطرية متمايزة في الدماغ، قد يصاب أحدها دون القوالب الأخرى. وهي قوالب تخدم ملكة المعرفة الاجتماعية؛ إذ بالنظر إلى ارتباط هذه الملكة بالعلاقات بالأشخاص الآخرين، فهي تحتاج إلى معلومات دقيقة عن هؤلاء الأشخاص المتفاعلين وعن حالتهم الذهنية المحتملة.[21] وهي كيفيات لا يبدو أن هناك علة وظيفية خاصة، خارج هندستنا المعرفية الذاتية، تفسر لماذا على البشر أن يتبعوها في تكوين ثقافاتهم دون كيفيات أخرى ممكنة.

2.2.3 في العلاقات التصورية الاجتماعية

هناك علاقات تصورية أولية أكثر تجريدا تكمن خلف فهمنا للعلاقات والتفاعلات الاجتماعية؛ وهي مظاهر معرفية لا تتعلق بالأنساق الإدراكية والحركية السابقة، وليس لها ارتباط متخصص، مثلا، بمظهر الشخص أو بوضعه الفضائي؛ وإنما هي عناصر تأليفية تتضمنها البنية التصورية وتتصل بخصوصية مجال التنظيم الاجتماعي/الثقافي. ومن أبرز هذه العلاقات التصورية القاعدية: تصور القرابة (kinship)، وتصور عضوية الجماعة (group membership)، وتصور السيطرة (dominance).

1.2.2.3 القرابة

إن للأفراد في كل الثقافات علاقة خاصة بأشخاص كالوالدين والأبناء والزوج والأشقاء. ونجد كثيرا من مظاهر هذه العلاقة لدى الثدييات، حيث يجب على الوالدين، أو الأم وحدها، تبعا لاختلاف الأنواع، العناية بالصغير لفترة معينة من الزمن. وهي عناية تقوم على بنيات إدراكية وسلوكية تجعلها ممكنة ومرغوبا فيها. ونجد في جل الثقافات (أو كلها) عادات وواجبات وحقوقا ترتبط بعلاقات القرابة، كزنى المحارم الذي يختلف وضعه من ثقافة إلى أخرى. ولا تتأسس علاقات القرابة على اعتبارات إدراكية مباشرة فحسب، كما هو الحال في العلاقة بأعضاء الأسرة الأقربين، وإنما على

اعتبارات تصورية كذلك، كالعلاقة بالأشخاص الذين يقال لنا إنهم أقرباء، فنتصرف اتجاههم، تبعا لذلك، بكيفية مختلفة.

2.2.2.3 عضوية الجماعة

إن تصور الجماعة، مثله في ذلك مثل تصور القرابة، يعتبر نواة لمظاهر أغنى في التنظيم الاجتماعي البشري. وهو الأساس الذي يقوم عليه تصورنا باعتبارنا أعضاء عدد كبير من الجماعات المختلفة في نفس الوقت. فنميز بعضنا من بعض عن طريق تجمعنا في جنسيات وأعراق وأديان وطبقات اجتماعية ومهن ومعتقدات سياسية؛ ويتخذ انتماؤنا إلى هذه الجماعات أهمية تؤثر في تعاملنا مع الأشخاص تبعا لكونهم «داخل الجماعة» أو «خارجها». وقد كان المفكر العربي فؤاد زكريا يقول ما معناه: لو لم يختلف الناس أجناسا وأمما وأديانا لاختلفوا طول أنوف وقصر قامات.

3.2.2.3 السيطرة

وهي تصور قاعدي أساسه علاقة بين فردين يذعن بموجبها أحدهما، وهو المسيطَر عليه، للآخر، وهو المسيطر. والملاحظ في عدد من التجمعات الحيوانية أن السيطرة لا تبنى دائما على الحجم والعدوانية، بل يمكن أن تبنى على علاقات القرابة، كما في جماعات قرود الفيرفيت حيث يرث أبناء الأمهات الأعلى رتبة رتبة أمهاتهم.[22] وهذا يعني أن السيطرة ليست علاقة قائمة على أسس إدراكية فقط، بل تحتاج إلى أسس تصورية كذلك. وتنتظم السيطرة في المجتمعات الحيوانية عادة في علاقات خطية: أي إذا كان أ يسيطر على ب، وكان ب يسيطر على ج، فإن أ يسيطر على ج كذلك.

وفي المجتمعات البشرية أيضا، تنظم علاقات السيطرة على مستويات مختلفة، كعلاقة الوالدين بالأبناء ورب العمل بالعامل، الخ. ويبدو أن علاقات السيطرة السلّمية عندما تتسع لدى البشر، تتخذ، بخلاف النظام الخطي الملاحظ في الجماعات الحيوانية، نظاما هرميا. وهو نظام قائم على وجود شخص في أعلى الهرم يسيطر على عدد متساو نسبيا من الأشخاص، كل واحد منهم يسيطر على مجموعة أخرى، وهكذا.

إن هذه الأنماط الثلاثة من العلاقات وما يرتبط بها من تصورات لا تقل أهمية كالملكية (باختلاف حقوقها عبر الثقافات)، وتمايز الأدوار الاجتماعية، ووجود طقوس منظمة تبرز الانتماء إلى الجماعة أو تمثلها، تشكل بنيات تصورية كلية عالية التجريد تزودنا بها هندستنا الذهنية المعرفية، لتمكيننا من تنظيم علاقاتنا بالآخرين وتعاملنا معهم وما يجب أن ننتظره منهم. وعلى أساسها نتعلم معرفة الأقرباء والجماعات التي ننتمي إليها، ومن لا ينتمي، ومن هو المسيطر والمسيطر عليه، وفي أي سياق؛ كما نتعلم الكيفيات التي ترمَّز بها هذه العلاقات داخل ثقافاتنا الخاصة التي رغم ما يبدو عليه تنوعها من اتساع وغني، إلا أنه ليس تنوعا اعتباطيا،[23] وإنما هو مجموعة من الاختيارات أو البرامترات الممكنة التي تسمح بتحقيقها عُدّتنا الأحيائية باعتبارنا بشرا.

خاتمة

قدمنا في الفقرات السابقة بعض الأسس النظرية والمنهجية العامة التي يقوم عليها تصور الظواهر الإنسانية والثقافية، بناءا على موقف ذهني تأليفي لملكة المعرفة الاجتماعية/الثقافية وطبيعتها الأحيائية. كما حاولنا على الخصوص تفحص الدواعي التي فرضت تجاوز المنهج الذي ارتبط بالنموذج المعيار في هذا المجال؛ واستدللنا على ورود مجموعة من الأوليات والمبادئ الخاصة التي تميز هندسة الملكة الاجتماعية/الثقافية وتقيم توافقا بين هندستها وبين الخصائص الهندسية التي تطبع الأنساق التصورية والإدراكية الأخرى؛ وهي نتيجة تسمح لهذه الملكة بالاندماج الطبيعي في بيئة الذهن/الدماغ المعرفية الشاملة التي تحدد قاعدة الاختيارات الثقافية لدى الكائن البشري وتعامله مع العالم وسلوكه فيه.

الهوامش

1 - انظر جاكندوف (قيد النشر) Jackendoff ؛ وانظر غاليم (2007 ب)؛ و(2008).

2 - انظر توبي وكوسميدس (1992) Tooby and Cosmides، صص. 22-21.

3 - انظر بنكر (1994) Pinker ، ص. 515.

4 - انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص. 27-25.

5 - انظر بنكر (1994)، ص. 455.

6 - انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص. 33-27.

7 - نفسه، صص. 115-114.

8 - نفسه، صص. 34-33.

9 - انظرشومسكي (1979)، صص. 173-172. وانظر بياتيلي –بالماريني (1979) Piatelli-Palmarini ، صص. 168-167.

10 - ابن سينا، أحوال النفس، صص. 61-60؛ والإشارات والتنبيهات، ج2، ص. 361؛ والنجاة، صص. 166-165؛ وانظر غاليم (1999)، الفصل الأول.

11 - انظر توبي وكوسميدس (1992)، صص. 94-93.

12 - انظر شومسكي (1980)، ص. 47.

13 - جاكندوف (2002)، صص. 39-38.

14 - انظر جاكندوف (2007)، ص. 30-29؛ وغاليم (2007 ب).

15 - انظر فودور (1983)؛ وغاليم (1999)، صص. 423-394؛ و(2007 أ)، صص. 23-21.

16 - انظر جاكندوف (1992)، صص.71-69؛ و(1997)، صص. 42-41؛ و (2002)، ص. 220؛ وغاليم (1999) صص. 428-426؛ و(2007 أ)، صص. 26-23.

17 - انظر جاكندوف (1997)، صص، 28-26؛ وانظر غاليم (2007 أ)، ص. 17؛ وغاليم (2007 ب).

18 - انظر جاكندوف (1992)، ص.72.

19 - انظر جاكندوف (1994)، صص. 205-204، وص. 209.

20 - انظر جاكندوف (2007)، صص. 150-147.

21 - انظر جاكندوف (1992)، صص. 74-72؛ و(1994)، صص. 211-210.

22 - انظر شيني وسيفارت (1990) Cheney and Seyfarth.

23 - انظر جكندوف (1994)، صص. 214-212؛ و(2007)، صص. 167-166.

المراجع

- ابن سينا، أبو علي الحسين، النجاة، نشرة محيي الدين صبري الكردي، القاهرة، 1938.
- ابن سينا، أبو علي الحسين، رسالة أحوال النفس، ت. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، 1949.
- ابن سينا، أبو علي الحسين، الإشارات والتنبيهات، ت. سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، 1971.
- بنكر، ستيفن، 1994، غريزة اللغة، كيف يبدع العقل اللغة، ترجمة: حمزة المزيني، دار المريخ للنشر، الرياض، 2000.
- غاليم، محمد، 1999، المعنى والتوافق، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط.
- غاليم، محمد، 2007 أ، النظرية اللسانية والدلالة العربية المقارنة، مبادئ وتحاليل جديدة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- غاليم، محمد، 2007 ب، "النمذجة الذهنية في الدلالة اللغوية"، بحث قدم في ندوة: " الأنموذج والنمذجة في الإنسانيات"، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تونس، تونس، من 15 إلى 17 فبراير 2007، قيد النشر.
- غاليم، محمد، 2008، " بعض مهام اللسانيات في السياق المعرفي"، مجلة فكر ونقد، السنة العاشرة، عدد: 96، الدار البيضاء.
- Cheney, D. L. and Seyfarth, R. 1990, How Monkeys see the World, Chicago: Chicago University Press.
- Chomsky, N. 1975, Reflections on Language, New York: Random House.
- Chomsky, N.: 1979, «L'approche linguistique», dans: Piatelli-Palmarini (ed.) : Théories du Langage, Théories de l'Apprentissage, Seuil.
- Chomsky, N. 1980, Rules and Representations, New York: Columbia University Press.
- Durkheim, E. 1895/1962, The Rules of the Sociological Method, Glencoe, IL: Free Press.
- Fodor, J. A. 1983, The Modularity of Mind, Cambridge, MA: MIT Press.
- Jackendoff, R. 1992, Languages of the Mind, MIT Press.
- Jackendoff, R. 1994, Patterns in the Mind, New York: Basic Books.
- Jackendoff, R. 1997, The Architecture of the Language Faculty, MIT Press.
- Jackendoff, R. 2002, Foundations of Language, Brain, Meaning, Grammar, Evolution, Oxford University Press.
- Jackendoff, R. 2007, Language, Consciousness, Culture, Essays on Mental Structure, MIT Press.
- Jackendoff, R. Forthcoming. "The role of Linguistics in cognitive science: The state of the art", The Linguistic Review.
- Katz, N., Baker E. And Macnamara, J. 1974, " What's in a Name? A Study of How Children Learn Common and Proper Names", Child Development 45, 469-473.
- Piatelli-Palmarini, M. 1979, "Commentaire du Chapitre 4", dans: Piatelli-Palmarini (ed.).

- Rozin, P. 1976, “The Evolution of Intelligence and Access to the Cognitive Unconscious”, in: Sprague and Epstein (eds.): Progress in Psychobiology and physiological Psychology, New York: Academic Press.
- Tooby, J. and Cosmides, L. 1992, “The Psychological Foundations of Culture”, in: Barkow, Cosmides and Tooby (eds.): The Adapted Mind, Evolutionary Psychology and the Generation of Culture, Oxford University Press.

عادات وتقاليد

المقدس بين العادة والمعتقد

د. سعيدة عزيزي
كاتبة من المغرب

تعتبر دراسة العادات والمعتقدات بكل تجلياتهما من أهم المتطلبات المنهجية لدراسة ثقافة المجتمعات الإنسانية في تمثلاتها للعالم. فهي تشكل البؤرة التكوينية الكاشفة للشخصية الجماعية فيها سواء في عملية إنشاء أو في عملية استهلاك الأنساق المادية والرمزية وتوزيع الوظائف.

فالعادات تعكس أنماط الاستجابات المختلفة لتحديات الطبيعة والإنسان، كما تعكس أنماط التمثلات والاعتقادات والمعارف، وتساعدنا على ضبط وتحليل الفعل الاجتماعي لأنها في النهاية تتشكل من أمشاج دينية وأسطورية وفكرية ورمزية قد تبدو متناقضة أو متوحدة داخل سياقات أخرى.

العدد 3 - أكتوبر 2008

لقد تم الاهتمام بكل ما رصدته الثقافة العالمة في هذا المجال من أدب وفقه وكلام في حين تم إغفال دراسة الذهنيات التي تبلورت كعلم له مناهجه خلال ق20 حيث ساهم مساهمة كبيرة في تبيان أن دراسة الثقافة العالمة وحدها لا تعطينا الصورة النهائية والدقيقة للمجتمعات، لأن الأنظمة المعرفية التي تنتجها النخب العالمة لا تقود الذهنيات الاجتماعية (فالنظام المعرفي يحكم الفعل المعرفي، أما المخيال الاجتماعي فبما أنه منظومة من البداهات والمعايير والقيم والرموز، فهو ليس ميدانا لتحصيل المعرفة بل هو مجال لاكتساب القناعات، مجال تسود فيه حالة الإيمان والاعتقاد) [1] .

لا نعني هنا إحداث قطيعة بين الثقافتين لأن التفاعل بينهما أكثر تعقيدا كما يشير العروي[2]. كما لا يعني إغفال التقاطعات الثقافية داخل المجتمعات ومساهمة هذا في المقاربة الشمولية لكل أنماط التفاعل (المجتمع والسلطة والتدين والثقافة) أي لعبة التجاذب بين المركز والأطراف التي اعتبرها أركون ظاهرة أنثربولوجية في كل المجتمعات حيث ينبغي عدم إغفال الصيرورة التاريخية معها. [3].

إن الاشتغال بموضوع المعتقد والعادة يتطلب إجراءات منهجية تفرض الدقة والحذر في انتقاء الجهاز المفاهيمي الملائم لمثل هذه المقاربات احتراسا من الوقوع في مزالق تعسفية ، خاصة إذا تعلق الأمر بتوظيف بعض المصطلحات المؤثثة لفضاءات منهجية بحمولات تختلف عن الهوية والثقافة العربية الإسلامية، ومن بين هذه المفاهيم والقضايا : المقدس، المدنس، التدين الشعبي، الحلال، الحرام، البركة...الولي، الصالح...

إن الحفر في هذه الحقول لا ينزاح عن الإطار البنيوي الكامن الذي يحضنها (أي الظاهرة الدينية) التي تبقى المحك الذي نزن به العناصر المذكورة أي المرجعية المحددة لتسمية تلك التجليات.

وإذا كانت الظاهرة الدينية مستعصية دائما منغلقة عن كل ما يطوقها بالحصر والتحديد والتكييف والتصنيف، فإن هذا ينطبق على كل تلك المتجليات الآنفة، وهذا ما يفسر أن بعض أنماط المقدس في الذهنية المسلمة قد يصبح مدنسا عند ذهنيات أخرى أو العكس. يتحدث الباحث دي شالار [4](DUCHALARD)

عما سماه نور الطبيعة الذي جعل بعض المغاربة لا يتحققون في أصل بعض الأولياء حيث يتم تقديس موتى لا صلة لهم بالإسلام ، ومن هنا فالولي سيدي بلعباس دفين مراكش ما هو إلا القديس أوغسطين[5] وأن سيدي مجدول في الصويرة هو : الاسكتلندي ماك دوكال [6] (MAC DOUGAL)الذي حاز القداسة والاحترام إلى درجة رفعه إلى مقام ولي صالح.

بل بلغ الحد بجون وندوس JOHNWINDUS إلى القول :

« من الصعب تعريف الولي بهذا البلد، كما يصعب معرفة كيف أصبح هؤلاء أولياء، لكن أي شيء خارق للعادة يصنع وليا، فالبعض أصبحوا أولياء بسبب الوراثة وآخرون بسبب بعض المهارات الخاصة، وكثيرون بسبب غبائهم أو حمقهم والبعض بسبب خبثهم البالغ»[7].

وإذا كانت مثل هذه الدراسات الصادرة عن بعض الرحالة تنحو هذا المنحى الوصفي والقدسي فإن الكتابات الكولونيالية تجاوزت هذه النظرة من حيث الموضوعية والتدقيق لأن الغرض الأساسي الذي كان يؤطرها هو خدمة المشروع الاستعماري ، من هنا جعلت البحث في المعتقدات والممارسات الدينية مرتكزها، وهذا ما حدا بألفريد بيل ALFRED BEL للقول :

« إن حكم وإدارة أهالي هذا البلد (المغرب) وممارسة وصاية نبيهة عليهم يقتضي بالضرورة معرفة معتقداتهم وعاداتهم»[8].

إن مثل هذه المقاربات لا يمكنها أن تتم إلا داخل النسق المفاهيمي الذي تنتمي إليه وإخراجها من هذا النسق يعني موتها والحكم عليها بالعبثية، فهو الذي ينظم علاقاتها ويوزعها في خانة وظيفية مرتبة.

من ناحية أخرى لا تتبدى هذه الأشكال إلا بالرمزية، فهي تتحالف ضد اللغة الجوهرية، ويبقى الافتنان سيد المواقف بدلا للمعرفة .

فالولي هو مركز الجذب وليس طريقة للافتراق، إنه الذي تنتظم حوله باقي المكونات الثقافية الأساسية التي تفرغ في نسق متخيل/لا مرئي يتأسس بالرموز التي ينبني عليها تأويل العالم، جاء في مباحث الأنوار:

«إن الإيمان بقدرة أشخاص من البشر على

الاستجابة لمجموعة من المشاغل التابعة من وسطهم الاجتماعي، جعل الناس يتعلقون بمن اشتهر صلاحه من هؤلاء المدركين، سواء في المدينة أو في مناطق قروية جدا كالصحراء والسودان »[9]

لقد كانت الحاجة إلى الولي ضرورية بالنسبة للمدارات الحضرية أو القروية لضبط الاستقرار والفوضى التي كانت تعم نتيجة المجاعات والصراعات حول المكاسب...و(الصالح كان مقصودا في ذاته، يتقي الناس عقابه وسخطه، ويحتاجون إلى بركته وكراماته) [10].

إن ظهور وتطور المقدس نتيجة عدة شروط قد تؤجج الحاجة إلى وجوده أو قد تطفئ شعلة الانبهار به، وهنا نطرح السؤال عن مدى علاقة المقدس بالتاريخ ؟

فالوعي بهذه التجربة يترتب باختلاف البنيات الاقتصادية والثقافية للتنظيم الاجتماعي. يلح ميرسيا إلياد[11] على أن التجربة الدينية أو نمو المقدس تحيط به مجموعة من الحوافز، فمن البديهي أن يتعذر نمو الرمزيات المرتبطة بالأرض –الأرض، المرأة، الخصب- خارج اكتشاف الزراعة ووجود النظام الزراعي، لأن مجتمع الصيادين لم يكتسب شعور تقديس الأرض الأم بنفس الكيفية، غير أن كلا الاتجاهين يشتركان في التصور القدسي للكون حيوانا كان أو نباتا..وهذا عكس المجتمعات الحديثة التي عرت الكون من قداسته.

إن المقدس يتغير عندما ينتقل من درجة العادي إلى القدسية، وهذا الانتقال لا يمس في أغلب حالاته الجانب الشكلي بل ينساب إلى الذات، وهذا الانسياب والتبدل لا يترك له مجال الحرية ولو على مستوى اللغة، إنه يغلق الرؤية والشعور ويباشر بطقوس وشعائر مختلفة .

قد يكون المقدس صخرة عادية كانت لا تثير أدنى إحساس عند المرور بجانبها لكنها تدخل تاريخ المقدس عندما ترتبط بحدث خاص، وبزمن خاص، قد ترتبط قدسيتها بفعل (نبي جلس عليها، مر بها، اختبأ عندها...) أو برؤيا رمزية أو حتى بإديولوجية مفبركة في زمن سياسي يتخذ من المقدس ستارا يمرر عبره كل طموحاته وأفعاله، خطاباته وتطلعاته (سبعة رجال والحكي الشعبي الذي حيك حولهم في المغرب) .

أمام كل هذا نجد المقدس العلوي الذي ينتخب أو يكلف بمهمة، وهذا العمل أو اليقين هو الذي يضفي عليه صفة المقدس، لكن رغم اختلاف هذه الأنماط من تجليات المقدس يظل القاسم والجامع بينها إثارة ألوان متناقضة من الشعور بالفزع، الرهبة والخوف الذي يصل في بعض حالاته إلى المرض أو حتى الانتحار والموت بمبرر العقاب الآلي المباشر الذي يصيب من تجرأ عليها(عالم الجن مثلا).

هكذا فمفهوم المقدس يظل غامضا، وكل محاولة لتدقيقه تعمق من تستره وغموضه رغم إنارة بعض جوانبه والإحاطة ببعض حدوده لأن المقدس دائما مغلف بالخفي ويتحكم فيه أهل الخفاء الذين يجمعون بين ما يغوي ويرهب ويسحر في اعتقاد روجيه أطو[12] .

وأية مقاربة تؤطر البحث في المقدس وتماهياته تفرض الإمساك بمفاهيمه بشمولية أي الاشتغال بالسياق الكلي الذي أنتج ومارس مفاهيمه، بمعنى آخر الابتعاد عن الانعزالية أو الرؤية الضيقة التي لامسناها عند بعض الدارسين الرحل أو حتى بعض الكولونياليين كما سبقت الإشارة.

إن هذا الملتمس يفرض إقامة جسر جدلي بين التاريخي والفكري ، وعندما نطرح هذين الشرطين نعي النظرة الإدماجية الكلية التي لا تفصل فيه بين الاجتماعي والاقتصادي والسياسي واللغوي الذي يحدد المسار التقني لهذا المفهوم انطلاقا من استراتيجيات ورهانات تحضر فيها كل الحقول السابقة .

القداسة مفهوم متطور حيوي، زئبقي قد

تمسك به وقد ينفلت منك بحذر ورهبة حسب تجلياته وحسب الأشكال التي يمارس فيها كطقس يحدد لون وقيمة المقدس، وهذا ما يفسر الموقف المعاصر منه، إذ لا يحمل تقريبا نفس الحمولات التي كانت له في القديم.

فقد يتعلق بذات أو شيء أو كلمة، وكل هذه الألوان تنتمي إلى مجتمع معين، كل مجتمع له توابث، خصوصيات وقيم، من هنا فإن كل مقاربة له تنطلق من فحص المعاني والتمظهرات والسلوكات، وردود الفعل التي تشكل في حد ذاتها وسيلة لفهم ذلك الواقع، ولكن الإشكال يكمن في الحذر الذي ينبغي التسلح به لئلا نغتال الشيء ومعناه، أو بالأحرى الذات والقيم المنتجة معا. يقول ميرتشيا إلياده :

«فأن نعي العالم على أنه عالم حقيقي وذو مغزى هو أمر يرتبط ارتباطا حميميا باكتشاف المقدس، فمن خلال تجربة المقدس كان على الذهن البشري أن يدرك الفرق بين ما يكتشف عن نفسه بوصفه حقيقيا وقويا وغنيا وذا معنى، وبين ما هو ليس كذلك».[13]

إن فكرة محاكاة الإله التي يطرحها ضمنيا إلياده في قوله هي مفهوم مؤصل في معظم الأديان، وقد جاء في التوراة:

(وكلم الرب موسى قائلا: كلم جماعة بني إسرائيل وقل لهم تكونون قديسين لأني أنا الرب إلهكم قدوسي) [14]

والمسيحية في رسالة بولس الرسول إلى أهل أفسس (كونوا متمثلين بالله كأولاد أحباء)[15]، وفي الإسلام روايات كثيرة عن التشبه بأخلاق الله، خاصة عند الفرق الباطنية كالمتصوفة ، هكذا يؤكد ميرتشيا إلياده على أن أقدم مستويات الثقافة تشير إلى أن العيش ككائن بشري هو في حد ذاته فعل ديني إذ أن الغذاء والعمل والحياة الجنسية لها قيمة قدسية.

ويؤكد هذا الطرح إميل دوركايم[16] الذي يرى أن المجتمعات لا تتكون من مجرد مجموعات من الأفراد الذين يحتلون مكانا معينا في ظل ظروف مادية معينة بل إن المجتمع هو قبل كل شيء مجموعة من الأفكار والمعتقدات والمشاعر المتلونة والمختلفة التي تتحقق بواسطة الأفراد، وفي المحل الأول من هذه الأفكار توجد فكرة الأخلاق المثالية التي هي السبب الرئيسي لوجود المجتمع، ودراسة الدين هي دراسة لظروف تكوين هذه الأخلاق المثالية.

هكذا نخلص إلى أن دراسة المقدس تدخل في علاقة دائرية مع تعريف الدين، فالأشياء المقدسة غالبا ما ينتجها المجتمع، بينما الأشياء الدنيوية يصنعها الفردي، إن هذا يعني أن الدين يصنع المقدس بينما لا يمكن للفرد واحدا أن يصنع الدين، أو بعبارة أصح إن المقدس يمكن أن يدخل في الدين، بينما لا يمكن أن نعتبر كل مقدس دينا ، ولعل هذا ما يفسر حقيقة وماهية الاحترام الذي يهيمن على المؤمن بل يجبره على عدم الشك فيما يؤمن به، وهذا الاستنتاج يحيلنا إلى الأصل الاجتماعي للمقدس بغض النظر عن مضمونه وطبيعته.

هذا ما عمل يونغ على تفسيره عندما نادى بإلغاء الفيزيائية أمام معرفة الحقيقة الدينية ، فهناك حقائق لا يمكن تفسيرها وإثباتها ولا نفيها، يقول :

« إن الإبانات الدينية من هذا القبيل ترجع إلى أصول يتعذر إقامة الدليل عليها فيزيائيا لأنها لو كانت غير ذلك لدخلت في نطاق العلوم التجريبية، وقد يرفضها العلم إذا كانت غير قابلة للتجريب»[17].

فالإبانات الدينية تتنازع مع الظاهرات الفيزيائية، وهذا دليل على استقلال الروح، أي استقلال الخبرة النفسية عن الوقائع الفيزيائية. كما أنها تتأسس بالخافية (اللاشعور) أي على سياقات متعالية لا يطالها الإدراك الفيزيائي.

الهوامش

1 - محمد عابد الجابري –العقل السياسي العربي: محدداته وتجلياته، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2 سنة 1992. ص16

2- Laroui Abdellah.esquisses historiques,casablanca,centre culturel arabe 1992 .

3- Mohamed Arkoune : penser l'histoire du maghreb (p.p 48-50)-in.l'état du maghreb/sous la dir.de camille et yves la coste,casa,le fennec,1991.

4- les s.i.h.m.france III. p.488 .

5- ibid. p.439.

6- ocnnor : avision of morocco,p.224.

7 -جون وندسون .م.س ص56-55

8 - ألفريد بيل م.س.ص 54

9 - الولالي، مباحث الأنوار في مناقب بعض الأخيار ص 230

10 - أحمد التوفيق – المجتمع المغربي في القرن 19 (اينولتان 1912 - 185) منشورات كلية الآداب بالرباط، الطبعة الثانية ج2 ص64

11 - ميرسيا إلياد،كتاب المقدس والعادي، ترجمة عادل عوا بودابست، صحاري.ط1 سنة 1994. ص38

12 - رودولف أنطو، العنصر اللاعقلي في فكرة الإله وعلاقته بالعقلي ص21

13 -ميرتشيا إلىادة ، البحث عن التاريخ والمعنى في الدين ص40-39 ، ترجمة سعود المولى، مركز دراسات الوحدة العربية ط1 سنة 2007

14 - سفر اللاوين /الاصحاح 19/ الآيتان 1و2

15 - إنجيل متى الإصحاح 5 الآية 1

16- sociologie et philosophie.p79.éd.c.bouglé, alcan1924,puf,1967

17 - كارل.غ.يونغ، الإله اليهودي ، ترجمة نهاد الخياط ، دار الحوار، سوريا ط2 سنة 1995

عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين

سوسن اسماعيل عبدالله
كاتبة من البحرين

في نطاق بحثنا المتعلق بعادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين كنا أشرنا سابقا إلى أن الزواج تمر به مراحل عدة أولاها الاستعداد لهذا الحدث السعيد المتعلق بالأفراد والمجتمعات عموما وقد تخللت هذه المرحلة جملة من الاستعدادات نواصل في عددنا هذا تناولها بالتركيز عليها لأهميتها في وسم المجتمع البحريني بخصوصيات تصله بغيره من المجتمعات وتميزه عنها في الآنِ ذاته. والمرحلة الموالية هي:

التعليقات المكتوبة على بعض الصور هي في أصولها ومن الكاتبة

مظاهر من الإحتفالات بالنويحرات

القسم الثاني
(2-1)
مراحل الزواج وصولا إلى الحوال

يوم التزيين:

وهو يوم يسبق ليلة الحناء بأسبوع أو أقل، حيث يتجمع الشباب من الرجال عند بيت العروس والعريس لوضع السعف على باب بيتهم وداخله لدلالته على الفرح والسرور وأنه يتميز عن غيره من بيوت القرية بوجود زواج عندهم مما يشار اليه بالبنان: هذا هو بيت المعاريس، وهنا تظهر أهمية الرمزية عند دندز وهو ما يطلق عليه "الأفكار الشعبية" في نظرية التأويل الرمزي، حيث أن أفراد المجتمع الشعبي يعبرون عن فكرة وجود مناسبة الزواج في شعائرهم بتزيين منزل العريس و العروس مما يعني أنه لو رآها شخص غريب عن هذا المجتمع لن يفهم القصد من الزينة، وقد وكلت مهمة التزيين للرجل بسبب قدرته على التنقل بسهولة فوق المنزل و أسفله ولكثرة الحركة حيث يكون في خارج المنزل و المارة في الطريق تراهم، وهنا ممنوع على المرأة أن تقوم بهذه المهمة لكونها في مكان عام يذهب و يجول فيه الرجال و يرونها. وبعد ظهور الكهرباء تم تزيين بيت المعار يس بمصابيح كهربائية صغيرة ملونة توضع على منزل المعار يس وتعكس وجود الفرح وتكون ألوانها (الأخضر و الأحمر و الأصفر) وكلها تعكس الفرح والسرور لمن يراها وتدخل في نفسه الراحة النفسية. كما أنهم يرددون الأغاني والأهازيج ومن ضمن الأغاني المشهورة في هذه المناسبة و التي تعكس ما يقوم به الرجال وتمدح عملهم هي :

علكوا الزينة والمزهرية
وعيال بيت إسماعيل كلهم اكبارية

واللي علك الزينة تسلم يمينه
واللي علك الزينة أخو امينة

كما تقوم النساء بتغطية جدران المنزل بأكمله بقطع الأقمشة الملونة مما يشعر أهل البيت والناس بالفرح والسرور والراحة النفسية كما لها دور في تغيير نفسية العروس للأحسن والاطمئنان و تسليتها. وهي مهمة تتولاها المرأة وذلك لأنها تكون داخل المنزل وهو المكان الذي ترتاح فيه أثناء عملها حتى لو لم يكن عليها حجاب، فأهل العروس الرجال يتركون المنزل لكثرة النساء ولكي يفسحوا لهن المجال في الحركة حيث كانت النساء تقوم بتغطية وجهها عن الشخص الغريب حتى وإن كان ابن عمها اوابن خالها وهذا يعيق عملها، وهنا ترجع تغطية وجهها لفكرة الستر والحشمة المرتبطة بالمرأة لصون عفتها وذاك دليل على تربيتها. وتستمر طقوس الزواج حيث تقوم النساء بتنظيف الأرز من الشوائب "تنكيته" وذلك لكون الأرز كثير الشوائب وهو بحاجة إلى تنظيف ويستغرق ذلك ثلاثة أيام يتجمع فيها أهالي العروس والجيران لمساعدة أم العروس في هذه الأعمال ويقمن بالغناء وهي وصف لما تم تحضيره للزواج ولولا العروس ومكانتها لما صار أي شيء فهي صاحبة الحفل وأوامرها مجابة وهذا مرتبط بالهدية أي التبادل الرمزي فكل شيء يحضره العريس بمثابة هدية للعروس وأهلها يكسب من خلالها رضاهم ومحبتهم وهو مهم له في الزواج لكي لا تبنى له صورة البخل بل الكرم والخير حيث يقلن:

يم الورد يم الورد عيني
حطي على القصة ورد يالله
يم الورد يم الورد عيني
خدج كما ينضح ورد يالله
يم المسج يا مسجه عيني
يمضمره مالج بطن يا الله
يمعطره يم العطر عيني
خدج لمع شبه البدر يالله
أو خضبوها من عصر عيني
بنت النشامى أم الورد يالله

أو حنوها من عصر عيني
أو جلـوهـا أم الـــورد يالله
أو لبسوها من عصر عيني
وجلســوهـا أم الـــورد يالله
أو زينوا حلو الشباب عيني
كله اعلى شان أم الورد يالله
نايم امكيل للضحى عيني
نايم ابحضن ام الـورد يالله
جابوا الجواني من عصر عيني
كله اعلى شان أم الورد يالله
علقوا الزينة من عصر عيني
كله اعلى شان أم الورد يالله
جابوا الذبايح من عصر عيني
كله اعلى شان أم الورد يالله

حمام العروس:

وهو اليوم الذي تذهب فيه العروس مع دايتها إلى إحدى المزارع "الدولاب" في القرية لتقوم بتنظيف جسمها من الشوائب وتغسل جسمها أيضا وذلك لكون الدولاب لا يدخله الجميع وفي هذا اليوم يمنع الرجال من دخوله لوجود النساء وهو مكان ساتر لهن عن العين التي يأتي إليها الجميع رجالاً ونساءاً ولأنه لا يوجد عندهم في ذلك الوقت حمامات في بيوتهم ،وتذهب معها بعض النسوة من الأهل و الجيران للغناء والتصفيق وهو وصف لما يعمل للعروس لكي لا تخاف ولا تخجل وهو أمر عادي بالنسبة لها كعروس ويقولون:

اليوم اله يومين ما مر عليه
ومنين اجيبه امنين يصعب عليه
يمكن منعوه هله
يمكن منعوه هله
مروا اعليه اثنين ما يعجبوني
واحد عديل الروح واحد اعيوني
على جسر بغداد صفة كراسي
لو الشعر ينباع بعتك يراسي
مروا اعليه اثنين يم الاشارة
واحد شرب غليون واحـد جكاره
في شارع الكرنيش لا قيت عشره
واحد عديل الروح والتسعه كجره
طلعت من الحمام رنت حجلها
مـن بيـن لصبيـان حمـــود رجلها
ياللي تصب الشاي صب لي استكانه
ســافر حبيبي و شال لنزل مكانـه
يضربني نص الليل بالخيزرانه
روحوا انشدوا الجيران شمسويه آنا
عسى العجايز الموت وأمي حشاها

واقعد ابنص الليل واكل عشاها
يايمه لا تشورين شورج ما ريده
خدي اعلى خده دوم واتوسد ايده

وكانوا يستخدمون لإزالة الشعر الزائد من الجسم مادة تسمى "خشوف" وهي بقايا رماد الفخار "الحصالة" حيث تقوم بخلطه بقليل من الماء ووضعه على المنطقة المراد إزالة الشعر منها. وبعد أن تعلم الداية العروس كيفية الاغتسال لأنها قد تكون صغيرة و لم تبلغ بعد .وبعد ذلك تعطيها بيضة لتكسرها تحت رجلها اليسرى وهي بمثابة هدية أو عزيمة للأرضيين "الجان" ليفرحوا معهم بالزواج ولكي لا تتأثر حياتها بعد الزواج بعدم الإنجاب، وتكون كسر للحياة القديمة و بداية حياة جديدة وهذا ما ذكره فان جنب في الانتقال من مرحلة لأخرى وطقوس الاحتفال بها والمعتقدات المرتبطة بها. أما تيرنر من خلال فهم أفعال الناس وما يقصدونه عن طريق ممارساتهم وسلوكياتهم فهي تعبر عن عاداتهم وتقاليدهم كما تعبر عن ثقافتهم. وكذلك بالنسبة للعريس فاليوم الذي يذهب فيه للاغتسال يسمى يوم "التنوير" وهو يدل على توعية العريس وتثقيفه بهذه المناسبة حيث يكون قبل ذلك جاهلا بهذه الأمور لأنه في نظر أهله صغير و من المخجل أن يعلم بهكذا أمور قبل أن يتزوج ، و يكون له هو أيضا داية رجل مثل المرأة ويقوم بمثل ممارسات المرأة. ولكن الاختلاف في كسر البيض فهو في كل خطوة يمشيها من العين يكسر بيضة بمعنى أن عدد البيض أكثر وهذا يدل على أن الفتاة لها خطوة واحدة وهي الاستقرار في بيت زوجها فقط وأما الزوج فخطواته أكثر فهو بإمكانه أن يتزوج أكثر من واحدة كما أن الحياة مفتوحة أمامه بعكس المرأة فليس لها مكان سوى بيتها و زوجها. مما يعني عدم المساواة بين الرجل والمرأة في الحياة الزوجية ويجب أن تفهم ذلك من بداية الزواج، وعندما ينتهي الرجال من التنوير يخرج وراءه جمهور من النساء والرجال يغنون ويزغردون احتفالا بهذه المناسبة حيث تكون أغانيهم مدح العريس وجماله وان عروسه تنتظره ويرقصون ويقولون :

يا سيسبان الحلو قلبي حنون عليه
واتسبحت من عصر وارمت بروحها عليه
واتعجفت من عصر وارمت بروحها عليه
واتلبست من عصر وارمت بروحها عليه
واديرمت من عصر وارمت بروحها عليه
واتمكيجت من عصر وارمت بروحها عليه
يا سيسبان الحلو قلبي حنون عليه
ياليتني اميمته أمشي وأسمي عليه
ياليتني اخويته أمشي و أبارك اليه
ياليتني امريته أمشي و أهمز عليه
ياليتني عمته أمشي ولولي عليه
ياليتني جدته أمشي و أجبب عليه
يا سيسبان الحلو قلبي حنون عليه
قلبي شفوق عليه قلبي عطوف عليه

النذر "تقميع الأظافر" :

وعندما ترجع الفتاة من الساقية عادة ما يكون عليها نذر وهو عبارة عن وعد أو قسم ينفذ في زواجها.وقد تنذر به الأم أو احد من أهلها أو أم العريس على أن يقوموا بتقميع أظافرها في إحدى مساجد القرية أو خارجها. ويكون في هذا المسجد قبر ولي صالح يحقق لهم ما يريدونه، وإن تحقق و تزوجت الفتاة وفوا بالنذر وإن لم يفوا بالنذر فإن الفتاة سيصيبها مكروه ولا تتوفق في زواجها. لذلك كانو حريصين على أداء النذر لأنها عندما تحمل بعد الزواج ستتعرض لأذى كأن تطرح حملها أكثر من مرة أو تصاب بأذى أثناء الحمل وتقول أم عبدا لله انه حدث مثل هذا لعروس تزوجت وكانت هي من نذرت على نفسها عندما كانت في مسجد،حيث نذرت أنه إذا تزوجت ستقيم غذاء للحضور في هذا المسجد إذا تحققت أمنيتها، وبالفعل حصلت على مرادها،و لم تفعل وعندها حملت أربع مرات متتالية و لا يثبت لها الحمل، وعندما أدت النذر تيسرت أمورها. وفتاة أخرى نذرت عليها عمتها ولم تف بالنذر وحملت لكنها أصيبت بمكروه وعندما أدت العمة النذر توفقت الفتاة في حملها، حيث تتم دعوة من يريدون لهذا النذر، ويعدون وجبة غذاء للحضور وهو على حسب النذر قد يكون "مموش" أي أرز مع روبيان أو أرز مع لحم "مجبوس" وبعد الانتهاء من تناول وجبة

الغذاء يتم تلبيس العروس المشمر الأخضر المزخرف و تلبس أيضا الملابس الزاهية اللون تكون عادة خضراء خصوصا أنهن في مسجد وهذا اللون من ألوان الجنة وهم في بيت من بيوت الله، حيث تتم قراءة المولد وبعض الأغاني على العروس وفي هذه الأثناء يتم وضع الحناء على أظافر رجل ويد العروس والتي تضع الحناء امرأة ذات حظ حسن تفاؤلا بها وهذا الاعتقاد مهم لأنها في بداية الطريق لذلك يختار كل شيء يحقق السعادة للعرسان، وبعدها توزع الحلوى و الفول السوداني "السكسبال" وقبيل انتهاء العصر ترجع العروس إلى بيتها لتكمل بقية الطقوس .

ليلة الحناء:

عادة ما تكون هذه الليلة من الليالي الزينة أو المفضلة وعندما لا تكون هذه الليلة زينة فأنها تؤجل كما تقول أم محمد، أي أنهم يحسبون حسابا لكل شيء مما يجعل زواجهم مبروكا وميسورا فهم يهتمون بفرح كل من حولهم من أهل السماء والأرض فهم يعتقدون أن أهل السماء يفرحون ويحزنون وكان مهما في اعتقادهم أن تكون أيام الفرح مناسبة لهم حتى يباركوا لأهل الأرض مما يعني تواصلا قائما بين الطرفين من أجل عمل ما يقرب الجميع إلى الله. وكنّ يعجن الحناء بوضع الليمون الأسود و السكر والحناء والماء وعجنه وتخميره لمدة يوم كامل لكي يصبغ لونه، والسكر يرمز إلى تأليف قلب الزوجين على بعضهما ولكي يحبان بعضهما البعض لأن العريس أيضا يتحنا ولكن مرة واحدة بعكس الفتاة وهو مادة طاهرة ولكن للرجل رجولته التي تمنعه من أن يتشبه بالنساء فهو يضعه لكونه طاهرا وليس ليصبغ يديه. وعندما يأتي الليل حوالي الساعة الثامنة مساء تتوافد النساء والأطفال من أهل القرية والأقارب لبيت العروس وتكون الحنة في غرفة من غرف بيت العروس لصعوبة نقلها إلى مكان آخر بعد الانتهاء من الحناء فهي ستنام به لليوم التالي لكي يغمق لونه، لكن في البيوت التي يوجد بها حوش كبير تتم فيه الحناء. كما يزين المكان الذي ستتحنى فيه العروس بالسعف وقطع القماش الملونة ويجهز لها دوشقا ومسندا أخضر تجلس عليه هي فقط لأنه سيكون مكان نومها فهي لن تنتقل بعد ذلك من مكانها لكي يبقى نقشها مرتبا. وتلبس العروس ثوبا أخضر زري مع مشمر مزخرف "بريسم" و"غشوة" بيضاء لتغطي وجهها لكي لا يراها أحد من الحضور ويكون لها زهوه في يوم زفافها وصروال قيطان أخضر مطرز بالزري أي تكون ملابس العروس كلها خضراء تفاؤلا بهذا اللون

وارتياحا له وكما يعكس لنا البيئة الطبيعية الموجودة آنذاك، والتي يدخلونها في مناسباتهم. أما أهل العروس، فأمها تلبس عادة ثياباً جديدة وتكون من الزري خضراء اللون وكذلك النسوة أما الأطفال فيلبسن البخنق والدراعة والصروال، الكل يغني ويرقص ويزغرد وتسمى رقصة النساء " الردحة أو النكزة" وهي عبارة عن القفز من أعلى إلى أسفل والتمايل بين الجانبين حيث يلتصق كتف كل فتاة بالأخرى في شكل صف واحد وهذا يعكس الراحة النفسية من خلال الرقص والفرح كما يعكس التكوين الثقافي لهؤلاء الأفراد والخفة البدنية وهذا يعكس خفة أجسامهن من خلال هذه الرقصة، ويرددن الأغاني المرتبطة بليلة الحنا ووصف لجمال العروس والعريس وهي :

بالمسج و العود بنعجن الحنا
بنعجن الحنا
لا إله الا الله والف الصلاة
أعلى النبي
هذي العروسة والله يمحلاها
والله يمحلاها
كل الحبايب والأهل وياها
والأهل وياها
خلنا نتحنا الليلة من حناها
الليلة من حناها
لا إله الا الله والف الصلاة
أعلى النبي
يا محلاها ويا محلا قعدتها
ويا محلا قعدتها
والنقش بالأيد يمحلا حنتها
يمحلا حنتها
وعيونها سود يمحلا وجنتها
يمحلا وجنتها
لا إله الا الله والف الصلاة
أعلى النبي
يحتارها اللي ينظر بعد ليها
ينظر بعد ليها
الخلخال ابرجلها والسويرة بيديها
والسويرة بيديها

والنقش لايــق والله ابــرجليهـا
والله ابــرجليهـا
لا إلــه الا الله والـــف الصــلاة
أعلـــى النبـــي
حلوه وجميلة وعليهـا الشـــال
وعليهـا الشـــال
مـــن قعـدوها انــوارهـا تــزهر
انــوارهـا تــزهر
الشـــال لايــق وياه ثــوب احمر
وياه ثـوب احمر
ياربي تحرسها ابجاه النبي وحيدر
ابجاه النبي وحيدر
لا إلــه الا الله والـــف الصــلاة
أعلـــى النبـــي
لا إلــه الا الله والـــف الصــلاة
أعلـــى النبـــي

وبينما هن يتغنين، فإن الداية تقوم بوضع الحناء ونقشها في يدي ورجلي العروس وغالبا ما تكون نقوشهن مستوحاة من البيئة الطبيعيّة، أي تكون نقوشهن عبارة عن سعف و نجوم وهلال تكون في يدي العروس وتكون حناية العروس بارعة في الرسم والنقش، وهو يكون برسم خط فاصل في منتصف الكف ففي النصف السفلي توضع الحناء فيه كاملا وتسمى قصة، ثم ترسم خطا وعليه نقط ونجوم والأصابع ترسم فيها سعف النخيل أما الرجلان فالحناء تكون في أسفل القدم إلى الكعبين ويقلن في هذا:

حناش عجين يافطوم حنـاش عجين
لا زفوش على محمـد بالش تستحين
حنـاش ورق يا فطـوم حنـــاش ورق
لا زفوش على المعرس زخـش العـرق

ويسمى وضع الحنا أول مرة في الليل بالطرق الأول، وبعدما تنتهي الداية أو الحناية من وضع الحناء للعروس، يوزع باقي الحنا على الحضور ليضعنها في أيديهن. كما يوزع الخبيص والقهوة والسكسبال، وبعدها تقوم الداية بدهن شعر العروس حيث تعد خلطة لذلك وهي عبارة عن ودج وهو دهن للشعر ومحلب وهو حبات من النبات ينقع في الماء ويعطي رائحة زكية ورشوش وهو عبارة عن ياسمين أحمر مجفف وعطر بنات السودان وماء ورد وحناء يخلط جميعه في ملة صين حيث يعطي رائحة عطرة للعروس. وتقوم الداية بوضع الخلطة في شعر العروس لكي تظفر لها شعرها استعدادا لليوم التالي، حيث يرفع مشمر العروس إلى نصف رأسها وعليها الغشوة لكي لا يراها أحد في هذه الليلة، وتقوم بدهن شعرها وعمل الظفاير "الجدنات" وتقسم الشعر إلى نصفين النصف الأول من نهاية الأذن إلى بداية الرقبة وتقوم بعمل أثنى عشر ضفيرة نسبة إلى عدد الأئمة الأثنى عشر عند الشيعة تيمنا وتبركا بعددهم ومن باب الأمل بهم في سعادة ومباركة الزواج، وكذلك في النصف الثاني لكن بين الجانبين أي عند الأذنين لا تقوم بظفر الشعر وإنما تدعه ويسمى "زلوف" ومن الأمام تقص لها قصة وتغطي شعرها وباقي الخلطة تأخذها أم العروس لتوزعها على الحضور فهن يلححن على الأخذ من دهن العروس ليضعنه في شعرهن، والملاحظ أن كل ما تستخدمه العروس يطلبنه فالعروس لها مكانة خاصة ومميزة وكل شيء تستخدمه مميز وتنتهي هذه الليلة فقد ينام جميع الأهل والجيران مع أهل العروس وكذلك الداية استعدادا لليوم التالي .

قراءة المولد :

ما أن تبزغ خيوط الصباح إلا والجميع استيقظ ليصلي ومن ثم مباشرة مهام هذا اليوم المليء بالأعمال الكثيرة ، فالداية هي من توقظ الجميع لتوزع المهام على بقية الأفراد وذلك لخبرتها و حسن الإدارة التي تتمتع بها، حيث تجهيز أواني الطبخ "المواعين" المراد الطبخ فيها من "صفاري ومشاخيل ولساطيم وزبلان

ومغاريف وجنادل " حيث يكون والد العريس قد جاء بجميع الأغراض التي طلبت منه قبل يومين أو أكثر من يوم الزفاف ولا يحضر في نفس اليوم إلا الأشياء الطازجة من "الودام" اللحم أو السمك والحلوى والخبز الأحمر، وما على أهل العروس إلا الطبخ ويكون نفس الشيء بالنسبة لأم العريس فهي أيضا تقيم "ضيفة" لأبنها ويحضر فيها الأهل والجيران، وتقوم الداية و تساعدها بقية النساء بحمص الطحين "تشفشفه" لعمل الخبيص والبلاليط والطابج "القيمات" والقهوة، وتجهز أولا كدوع القارية لأنها تكون أول المعازيم بسبب قراءتها للمولد منذ الصباح وهي تتناول الفطور في بيت العروس وعندما تأتي يكون كل شيء مجهزا لتكدع. وبعدها تقرأ المولد ويكون في الساعة التاسعة تقريبا إما في مجلس بيت العروس إذا كان كبيرا أو في مأتم إذا كان بالقرب من بيت العروس، وذلك لصعوبة الانتقال فكل شيء يكون في مكان واحد، وحينها تتوافد النساء البعض يكن في المولد والبعض الآخر يكن في الخارج، يفرم البصل و(الآلو)البطاطس ويعد طعام الغذاء وتكون العروس مجهزة من قبل أن تأتي القارية حيث تجلس بجانبها مغطى وجهها. وكانت من أبرز القراء النساء في ذلك الوقت أم حسين وأم مجيد وبينما تكون العروس جالسه تجيء الداية لتضع لها الطرق الثاني من الحناء بينما هن يقرأن المولد ويكون ذلك إلى الظهر ومن أغانيهن :

بان الصبح بان وبان
وحبيبي ما بان وايه
يا حبيبي كلما حبيت مليتون
أو كلما طالت العشره تغاليتون
يحبيبي دود البطيخ من لبه
وضعيف البخت يبغضني و أنا أحبه
يا أسمر اللون من قللك تجي حافي
والحضن و البوس يبغي واحد شافي
يا أسمر اللون صايبني عليك أجنون
والعشق يبغي لطافه ما يريد اجنون
العشق لو تبتلي به ناقتي حنت
ولو تبتلي به عجوز في القبر ونت
ولو يبتلي به صبي خاتم القرآن
همل أكتابه أو ظل يتصوخ الحضران
مرت علينا من الدولاب جنايه
تسقي حياوين او تجلب كل غنايه
مرت علينا او احنا في الحوي ننظر
او جيبها امن العنبري والورد يقطر
يم لعران الذهب يم غسلة الحنا
ذبي اعرانش قتلتي اربعة منا
مريت بحويشكم وادويجكم ما صاح
وأبيوتكم عاليه وامسقفه بألواح
لا حط جفي قفل واخنيصري مفتاح

وافتح الباب الهوى أو لو حتى راسي طاح
والبارحة يعلم الله في الحلم جاني
أخذته و بسته و ضميته ابذرعاني
والبارحة يعلم الله بات عندي ضيف
مثل القمر لو تعلى في ليالي الصيف
والبارحة بيتوني تحت غرفتها
أسمع ونينها وانا اجوي ابجمرتها
والبارحة بيتوني تحت سرج الخيل
او ريحته يا عرب كله زباد وهيل
مريت بجويريه تغسل شرابيها
او ديرم الحار صابغ في اشافيها
مديت ايدي الى المخبا ابعطيها
قالت افلوس العرس ما لي غرض فيها
يمتى يغيب القمر واصعد لحبي فوق
ويطيب ذاك الهوى و يطيب ذاك الشوق
يمتى يغيب القمر واتنام دايتها
واقبلك يا حنج واحب وجنتها
واقف على السيف او يلفحني هو الدوبي
غرقان في بحركم يالبيض سبحوني
واقف على الباب وقالت زرعن بابي
خوفه يروعك بياض الساق وتبلي
لو كان ساقش ذهب المال جلابش
ولا بد ما يلتقي ساقي على ساقش
والله لا حركم وآخذ رجل فطوم
واقعد على ركبته و ابتت المشموم
والله لا حركم وآخذ رجل باشا
واقعد على ركبته و انثر قماشه
كلنا انحب الهوى وانخوض ابدروبه
واللي تعدى و ظلم بيحصل الحوبه

وبعدها تصلي القارية والجماعة لأخذ قسط من الراحة، و بعدها يتناولن وجبة الغذاء التي شرعت النسوة في إعدادها منذ الصباح الباكر ويكون عادة الغذاء صالونه لحم بسبب حرارة الجو فهو يحتاج لغذاء خفيف، حيث أنهن كن يعانين من تنظيف الأرز فمكان العين يكون بعيدا عن منزلهن ويأخذ وقت طويلا لكنهن كما تقول أم عبدا لله "هبات ريح". أما بالنسبة لغذاء القارية فهو خصوصي فأم العروس تقوم بطبخ الدجاج لها وإن لم يتواجد فتقلي لها قرص بيض وتضعه على الأرز وتقول أم محمد أن الدجاج في ذلك الوقت كان عزيزا ومرتفع الثمن ولا يقدم إلا إلى الناس المهمين مثل القارية والشيخ وكبار القوم لمكانتهم العالية عند الناس ويجب أن يكرموا على أساس مكانتهم وكما يقول المثل الشعبي "كل ناس ليها ناس وكل ثوب ليها لباس" وتقول أم حسين أنه أول من يبدأ في تناول وجبة الغذاء هي القارية وان لم تجهز لا يسبقها أحد قبل أن تأتي. فمن المخجل أن تأتي وهن يتناولن الغذاء وكل شيء يكون مميزا لها. أما بالنسبة للحم الوليمة فقد كانوا إما يربون ثورا في منزلهم ويذبحونه لهذه المناسبة أو يشترون خرافا فاللحم متوفر بكثرة عندهم على عكس الدجاج. وعندما ينتهين من عمل الغذاء وغسل البرتقال وتجهيز التمر يضعونها في سلال ويتم تجهيز السفرة ويكون العمل موزعا على الجميع من أطفال و شباب و نساء فالكل يعمل ويكون بشكل منظم ومرتب لإنجاح هذا العمل والتي تقوم بتوزيع المهام هي الداية .

وتكون العروس قد أزالت الحناء لتتغذى وتكون في غرفة خاصة لا أحد يراها إلا المقربين من أهلها والداية فقط. وبعد الانتهاء من الغذاء تقوم العروس ليقرى عليها المولد ويكون بعد شرب القارية والناس الشاي والقهوة ويكون في الساعة الثالثة عصرا، لتجلس بجانب القارية وتأتي الداية لتضع الطرق الثالث والأخير. والناس يصفقن ويغنين بعدما يقمن بتنظيف المكان وتجهيزه لاستقبال الضيوف أما القسم الآخر فهن يعددن وجبة العشاء وهي عبارة عن "مجبوس لحم" وأثناء الطبخ يرددن الأغاني و الأهازيج .

الجلوة:

وبعد ذلك تستعد العروس لإزالة الحناء لتجلسها القارية و هي الجلوة حيث تجلس

العروس على عدة مساند لتعلو الناس لأنهم يكونون واقفين فتتجمع الأطفال والنساء والفتيات وتتوسطهم القارية بالقرب من العروس وتلبس العروس في الجلوة رداء أبو صيبع والغشوة البيضاء وتجلس وتقرأ عليها القارية جلوة على أم الرسول آمنة بنت وهب والسيدة خديجة والسيدة فاطمة (ع) وتقرأ عليها أولا المولد وبعض الأغاني المرتبطة بأهل البيت وهي :

أعظمها القرآن

نبينـــا آيـــاتـه ظاهـره
يشفع في الدنيا وفي الأخـره
أعظمها القرآن جل الذي
أنزلـــه معجـــزه بـــاهـــره
وفي أنشقاق البدر للمصطفى
والشمس فـــي آيـــه ظاهـرة
كذالك نبع الماء من كفه
يجري كغيث الأسحب الماطرة
كم أطعم الجيش وأرواهم
مـن نـــزر شئ حينمـا باشـره
كم بقعة يابسة قد غدت
بوطيه الحجاج انقلبت ناظره
ورد عينـــا ذهبـت كلـهـا
إلـــى الحجـاج انقلبـت ناظرة
بلمســـة رد يـدا بعـدمـا
قد قطعت مـن ضربـة باتـره
للميت أحيى غيـر مامـرة
بقـدرة البـاعـث لـلآخـرة
أطلعه الله على علـم مـا
يكون في الدنيا وفـي الآخرة
علوم كل الناس في علمـه
كقطـرة مـن أبحـر زاخـرة
و فضله أعيى الورى عـده
أفهـامـه مـن حصـره قاصره
صلـى عليـه ربنـا دائمـا
صـلاتـه الـزاكيـة العاطـرة
ثم على العترة أهل التقى
اكرم بهـم مـن عتـرة طاهـره
كذا على الآل لـه قـدوة
للناس مثـل الأنجـم الزاهـرة
فنسـأل الله بهـم رحمـة
تعمنـا بـاطنـة ظـاهـرة
لنقطع الغـم بتقـوى وان
يختـم بالخيـر لنـا آخـره

و كذلك :

أحمـد المختار نـور

صل يا رب على شمس الضحى
أحمـد المختـار نـور الثقلين
وعلى نجم العلى بـدر الدجى
من عليـه الشمس ردت مرتين
وبـسيفيـن ورمـحيـن غـزا
ولـه الفتـح ببـدر وحنيـن
وعلى الزهراء مشكـاة الضيا
كوكـب العصمـة أم الحسنين
وشهدين سعيدين هما
آدم الآل علـي بـن الـحسين
وعلى مصباح محراب الدعا
للرسول المجتبى قـرة العين
وعلى الباقر مقباس الهدى
وعلـى الكاظـم حقا غيرمين
وعلى الكاظم موسى والرضا
شمس طوس وضياء الخافقيـن
وأبي جعفر الثاني التقي
مطلع الجود سـراج الـحرمين
نور حق يقتدي عيسى به
عجـل اللـه طلـوع النيرين
هم أزاهير بهم فاح الثنا
هم رياحيـن ريـاض الجنتيـن
نظم العبد وقوام الدين لهم
صلـوات لمـعة كالفـر قـدين
يطلب الجنة من رضوانهم
لا يسـاويـة بتبر ولـجين
هم كرام لم يخب قاصدهم
هـم مرام للورى في النشأتين

و كذلك في مدح الأمام علي(ع) :

حب علي ابن أبي طالب

حب علي ابن أبي طالب
أحلي مـــن السكـــر للشارب
أعذب من صهباء في دنها
قد عتقت في الزمن الذاهب
ومن جنى الشهد ومن قرقف
من ورود المـا علـى السائب
ومن لقى خلين بعد النبى
وكاعب يزهـو علـى كاعب
أحسن من هذا وهذا و ذا
حب علي ابـن أبـي طـالب
باب الهدى والعم مولى الملا
مفنـــي العـدى بالصـــارم القاضب

نفس الرسول الله زوج البتول
حب الاهي سهمه الصائب
من قد عمرا ثم نوفل معا
والعنكبوت بعزمه الثاقب
ومن فنى مرحب يوم الوغا
غير علي ليث بني غالب
ومن رقى غارب خير الورى
وكسر الأصنام بالقاضب
غير أمير المؤمنين الذي
في عمره مافر من طالب
لو فتشوا قلبي جميع الورى
حاضرهم كل مع الغائب
ما وجدوا في وسط قلبي سوى
سطرين قد خطا بلا كاتب
والعدل والتوحيد في جانب
وحب أهل البيت في جانب
هم أمناء الله في خلقه
وحبهم نصا من الواهب
هم خير خلق الله في أرضه
وهم خلاص من أدى واجب
هم معادي شفعائي غدا
في يوم لا ملجأ للهارب
في يوم لا يغني حبيب ولا
صاحب يغني فيه صاحب
عليهم صلى اله الورى
ما حدت الركبان للراكب
وما أضا منعطف أو جرى
في أرضه مغدودة سالب

وفي بداية الجلوة يكون الكل واقفا بجانب العروس وذلك أحتراما لوجود فاطمة الزهراء (ع) حيث تغني القارية هذه الأغاني وتكون عن أم الرسول وخديجة وفاطمة(ع)"

أمينة

أمينة في أمانيها
مليحة في معانيها
تجلت وانجلت حقا
سألت الله يبقيها
ظفاير شعرها حلت
على أكتافها دلت
واملاك السما ابتهلت
وانظروا في معانيها
جبين كالبدر ياضي
وذكره شافي أمراضي
لها رب السما قاضي
فوالله خاطري فيها
لها حاجب كما لقياس
وتتمايل كغصن الياس
ومامن مثلها في الناس
ابو المختار حظي فيها
لها خد كما التفاح
روايح عطرها قد فاح
ناظرها بقى مرتاح
سعوده حازه فيها
لها عنق كما المرمر
وريق أحلى من سكر
وهي تمشي وتتبختر
وحور العين تجليها
جلوها بالحلل والتاج
اليها خاطري قد هاج
وحاج الحاج لها محتاج
وانظروا في معانيها
جلوها ليلة خضرا
وكانت ليلة قمرا
وهي تضوي كما الزهرا
ابو المختار حظى فيها

أم النبي طه

قوموا إلى اجلاها محلاها
أم النبي طه محلاها
قوموا لها يخوان محلاها
انجليها يا نسوان محلاها
أم النبي العدنان محلاها

أم النبـــي طـه محـــلاها
يامحل قعدتها محـــلاها
ما بين احبتها محـــلاها
والـحور جلتها محـــلاها
أم النبـي طـه محـــلاها
تمشي واتتبختر محـــلاها
في شالها لخضر محـــلاها
أنوارها تـزهر محـــلاها
أم النبـي طـه محـــلاها
جلوها سبع جلوات محلاها
بلوان مختلفات محـــلاها
عليها زري و شالات محلاها
أم النبـي طـه محـــلاها

خديجة

خـديجة اليـوم زفـــوها
علـــى الكرســـي يقعدوها
وحـــور العيـــن يجـلوها
علـى شـان النبـي محمـد
حناهـــا برجليهـــا ونـقش
اخضـــاب بيـــديـــهـــا
واســـوار فـــي ايـاديهـا

علـى شـان النبـي محمـد
عليهـــا الشـــال منعوتـه
أو ورده ثـــم يـاقـوتـه
وكـل صـــار مبهـوتـا
علـى شـان النبـي محمـد
جلوهـــا ابليلـة قمـره
وهـي تاضـي كمـا البـدره
جلـوهـا بالـحلي والتـاج
اليهـا خاطـري قـد هـاج
وحـاج الـحاج لهـا محتاج
علـى شـان النبـي محمـد
جلوهـــا بالـحلي والنـور
الـه العـــرش لها نـاطور
ونثـــروا الليـل والمنثـــور
علـى شـان النبـي محمـد

تراها الحور

واللـه فضلهـا علـى النسـوان
قـد اقبلت في حلة بيضاء وهي
تسبـي العقـول وتسلب الاذهان
يابـن عبـد المطلـب انهض وقـم
واكشف عن المنديل ترى قمران

لما كشف ابـو النبـي عـن وجهها
بدرا رأى مـا فيـه مـن نقصـان
يا آمنـة سلي لـه سيـف الرضـا
قـالت أريـد وعدا يكـون يماني
قال فسلي السيـف انـك تحملـي
بمحمـد سيـد بنـي عـدنـان
نزلـت ملائكـة السماء بعـرسها
وبشـروهـا بالنبـي العـدنـان
قوموا مشطوها و اعدلوا هاماتها
وقفـوا بهـا اعـلا المراتب عـان

في هذه المقاطع تقوم القارية بمسح رأس العروس تبركا بما قيل في آمنة بنت وهب وكما أن الملائكة وفاطمة الزهراء تقوم لها بذلك حيث تشعر العروس برهبة وبالراحة والطمأنينة والنورانية،

حلـوا ظفايرهـا وارخوا شعرها
سبـل مـن الكتفـين للقدمـان
خدامها قدامهـا قـد اقبلـوا
بمبا خـر الفضـة وعـود البان
قـد البسوهـا التـاج فوق جبينها
قد رصعـوا بالـدر والـمرجان
حـور الـجنان قد اقبلت خدامها
نثـروا عليهـا المسـك فت ختان
يا آمنة قومـي البسي حلل الرضا
مـن كـل لـون فـاق في الألوان
افضل الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله محمد
وآل محمد صلوات صلى على محمد وآل محمد

يا سامع الصوت

يا سامع الصوت صلى اعلى النبي
أول محمـد او ابن عمـه علـي
يا سامع الصوت صل اعلى الرسول
واعلـى ابو حسين علي زوج البتول
وانجـان ما تعـرف تغنـي وتقول
كثر صلاتك علـى الهادي النبـي
صلـوا على احمد بالله يا سامعين
واعلى بن عمـه وآله الطاهـرين
يعود علينـا وكـل الـحاضريـن
نحتفل كـل عـام ابمـولد النبـي
عـرج نبينـا لعنـد سابـع سمـا
شاهـد الجنات واهلهـا امنعمـه
شاهـد النيـران باهلهـا مظلمه
تشعل راس الـذي عـادى النبـي
عـرج الهـادي علـى هدوة الليل
سافـر وجبـريل اليه هادي ودليل
داست اقدامه على ابساط الجليل
لـن صـوت نـادى اهـلا بالنبـي
شاهد لـه واحـد يصلـي ويبتهل
يشبه الحيدر علـي خيـر العمل
نشد لـجبريل مـن هـذا البطل
جبريل قال لـه ابـن عـم النبـي
ليلـة المـو لـد تتباهـى امتـه
السبع السماوات الهادي سفرتـه
وبساط القدره اقدامـه داستـه
الف الصلاة علـى اسمـك يا نبـي

حيث تكون سبعة جلوات في كل جلوة تلبس فيها العروس رداء أبو صيبع مشمراً ملوناً. وبعد انتهاء كل جلوة يعطى المشمر لفتاة عزباء لتلبسه حتى تتزوج بسرعة ذلك أنه في معتقدهم أن العروس التي حضرت في جلوتها الملائكة والحور وفاطمة الزهراء مباركة فتنتقل بركتها إلى غيرها من العزباوات، كما تقول أم حسين أن السبب في تغطية الوجه في الجلوة خجلا من السيدة فاطمة الزهراء(ع) لأنها حاضرة في المكان الذي يردون فيه ذكر أهل البيت(ع) وفي كل مقطع من كل جلوة يكون هناك جباب و"ردحة أو نكزة" وتكون على لحن الأغنية و تصفيق وتكون جلوة في غاية الروعة. كما توضع شمعتان في يد العروس وصحن من الحلاوة وعليه مشموم، الشمعتان لتنيرا لها دربها وتضيء حياتها الزوجية بالسعادة والفرحة أما الحلاوة فهي بمثابة بركة مقروء عليها ذكر أهل البيت وتكون في العادة للقارية، وفي الجلوة السابعة يبدأن بتوزيع "السكسبال والنخج والنقل والجاكليت" على الحضور والشربات

وفي هذه الأثناء تذهب النسوة قبل أذان المغرب لدعوة أهل القرية لتناول وجبة العشاء حاملين معهم "بيب" لكي يطبلوا عليه وهن يغنين ويزغردن ويقلن:

عزمونا انبارك

ادعونـــا يا عبـاد الله ادعـونا
ترى احنا جايين في عرس اخونا
ادعونا نطبـخ الضيفـــة ابليلـه
علـى رغـم العـدى والحاسدينا
ادعونـا نعجـن الـــحنا ابليلـــه
علـى رغـم العـدى والجاحدينا
ادعونـــا انلبـس المعـرس بليلـه
علـى رغـم العـدىوالبـاغضينا
ادعـونا انـزف المعـرس ابليلـــه
علـى رغـم العـدى والكارهينـا
عـزمونا انبـارك للمعرس ابليله
علـى رغـم العـدى والحاسدينا
عـــزمونا انهنـي المعـــرس ابليله
علـى رغـم العـدى والباغضينا

ليلة الزفاف :

تأخذ الداية العروس لتصلي ومن ثم تقوم بتعديلها حيث تسرح شعرها و تقوم بتظفيره ودهنه وتضع لها الديرم في شفتها ليطلع لها لون أحمر، والكحل الاثمد في عينيها لتبرز جمالها والمشموم على شعرها وعلى صدرها وتلبسها الدراعة الخضراء والصروال الزري وثوب النشل أو الثوب المفححة وتكون معها لوحدها ولا أحد يجرؤ على الدخول لأنه ممنوع فهي ستخرج للناس وسيرونها ولكي يتفاجأ الجميع من جمالها، أما الذهب فهي تلبس قحفية وريقات " القبقب" على رأسها والخزامة والقرنفله على أنفها من الجهتين والمراصع الذهب في يدها والزنود الفضة على زندها وهو أعلى ساعدها أما الخواتم فإما تكون فضة أو ذهباً تستعيرها من أهلها أو رفيقاتها وذلك لعدم قدرة العروس على شراء كمية كبيرة من الحلي في بداية زواجها نظرا لإمكانياتها المتواضعة ويعكس وجود طبقات تمتلك وأخرى لا وكذلك يعكس قوة العلاقات الاجتماعية بين الناس الفقراء والأغنياء، وتبدو العروس في أعين الناظرين شخصية مختلفة تماما عما عهدها الناس عليه لأنه لم يرها أحد من ليلة الحناء إلى هذه الليلة فهي مغطى وجهها تقول أم علي كل شيء عملوه لنا إلا التصوير و"الحفاف " إزالة الشعر الزائد من الحواجب، وكان ممنوعا وحراما لكن كنا نظهر جميلات وتقول لأننا نكون على نياتنا وقلوبنا صافية ونظيفة بعكس الآن وهنا كما قال سالينز في تأثير التغيرات التاريخية بين الماضي والحاضر وما تحمله من معنى لهؤلاء الأفراد، وفي هذه الأثناء يتناول الناس وجبة العشاء وبعد الانتهاء من العشاء وتنظيف المكان تخرج العروس حيث أن القارية انتهت مهمتها فالذين يغنون على العروس هم أهلها ورفيقاتها وتكون أغانيهن عبارة عن توجيهات وإرشادات للعروس وبث الراحة والطمأنينة في نفس العروس لكي لا تقلق فالكل بجانبها فرح ومبتهج ويقولون:

انا ابنيه

على الميمر و اعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي بالمشمـر
وانـــا ابنيـــه واتـقشمـــر
على الميمر واعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي بالدفـه
تـــــرى النيـــا متعلفـــه
على الميمر و اعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي بالملفـــع
وانـــا ابنيـــه وبتـدلـــع
على الميمر واعلى الميمر

العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي بعقالك
وانـــا ابنيـــه وبت خـــالك
على الميمر و اعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي ابجمـك
وانـــا ابنيـــه وبـت عمـــك
على الميمر و اعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر
لا تضـربنـــي بالراحة
وانـــا ابنيـــه ومـــزاحـــه
على الميمر و اعلى الميمر
العين سوده والوجه كب احمر

وانا وافيه

بالعافيه يافطـوم بالعافيـه
يادرة البحريـن يالـــوافيـــه
نذر عليه واشهدوا ياحضور
لقسم الحلوى وانا الـــوافيـــه
نذر عليه واشهدوا ياحضور
لقسم المروس وانا الـوافيـــه
نذر عليه و اسمعوا ياحضور
لقسم الـحنا وانا الـــوافيـــه
نذر عليه و اسمعوا ياحضور
لقسم الماء ورد وانا الـوافيـــه
نذر عليه واشهدوا ياحضور
لقسم المشموم وانا الـــوافيـــه
نذر عليه واشهدوا ياحضور
لقسم النفور و انا الـــوافيـــه

ويواصلن الغناء والرقص إلى أن يأتي عريسها الذي يكون قد قرأ عليه المولد وأقيمت له وجبة العشاء. وبعد ذلك تخرج الزفة من المأتم أو من المنزل الذي أقيم فيه الحفل، يتقدمهم العريس ووالده ووالد العروسة وأهله وجمهور من أفراد القرية يزفونه مرددين مدائح وقصائد في مدح أهل البيت (ع).

ومن هذه القصائد والزفات التي يقولها الرجال، وتكون ارتجالية مع تصفيق حار وقوي يعبر عن شدة الفرح و ضرب بالأقدام على الأرض كتعبير جسدي عن الفرح ومن هذه الأغاني :

علـــي ولـــي اللـــه

علي علـى علـم علـي علـى علا
علي ولـــي الله صلـوا علـى علي
اصغ واستمع يا طالب الرشد ما الذي
به المصطفى قد خص والمرتضى علي
محمد قد شق من الحمد اسمه
ومشتق من اسم المعالي كـذا علي
محمد في سبـع السموات قد رقى
وكـــان بـها سـدرة المنتهـى علـي
محمـــد قـد داس البساط بنعله
كذالك كتف المصطفى داسه علي
محمد لما زج في الحجب لاح فـــي
الاسرا بشخص قال جبريل ذا علي
محمـــد لما إن رأى الليـــث ساجدا
لقـد تعجب بالـذي رأى علـــي
محمد بالأمـلاك صلـى خلفـه
ثمانون صفـا كـان يقـدمهم علي
محمد رب العـــرش اعطاه كوثرا
كذالك ساقـي الناس في حوضه علي
محمد تاج الفخر في الشـر تاجه
كذالك لواء الحمد يحمله علـي
محمد أولى الناس بالناس كلهم
كذالك ولي الله فـي خلقه علـي
محمد شقق البدر فخرا ومعجزا
له كذالك الشمس قـدر ردها علي
محمد قـد زوجـة ربي خديجة
كذالك بنت المصطفى زوجها علي
محمد محمـــود المعالـي ممجـدا
كذالك مـن نـــور الألهـي علـــي
محمد قد فاض البير منه بتفلـة
كذالك الشط لما أن طغى رده علي
محمـــد جهـر رج عـــين قتـاده
كذالك كـف العبـد ركبة عـلي

محمد قد اوتي بمشوي الطائـــر
دعـــا يـا الاهي آتنـي باخي علي

أما النساء فيقلن :

شيخ العرايس

شيـــخ العـــرايس مـن تزفونه
خلـــوه يتمشى على هونه
فرحان و امتيم على الاحباب
ياربـــي يلقاهـم ويلقونه
لالي تاه محبوب علـى خلـه
والحسـن فايق لا تلومونه
نطلـــب عليكـم يا حبـــايبنا
عن عين حساده تعوذونه
وليمن مشيتوا بالفرح خلفـه
لـــحن الهوى لازم تغنونه
ومن فوق سطح عالـي البنيان
مـــاي الـورد لازم ترشونه
وصلـوا علـى المختار والكرار
والآل لا قمتـــوا تـــزفونه
وحتى يتـم الخيـــر ويحصلـه
في مسجد لازم تد خلونه
وليمن وصلتوا فرشة المحبوب
دقة فرح والـحان موزونه
يفـرح او يستانـس او يتبختر
ويتيـه لا قمتـــوا تجلونه
والله يبارك فـي تهانيكم
ليمن على الد خلة تهنونه
ومتورب ابسهرة فرح لازم
لين التقى الفنان بفنونـه
هذي عوايدنا او عمايلنا
ونحـب كلمـن هم يحبونا

ويكون من خلفه جمع غفير من النساء ووجودهن يرجع إلى فرحة أم العريس والعروس بفرح ابنها وا بنتها، وهن يشاركنهم ذلك إذ يسمح لهن في هذه المناسبة التعبير عن فرحهن فهن أهله وأقرب الناس إليه. فلهن إظهار سعادتهن ولكن في حدود. كأن تكون بين الرجال والنساء مسافة بعيدة لكي لا يحدث إحراج لهن، وكذلك عندما يمشي الرجال تقف النساء لحظات لكي يكون بينهم مسافة جيدة، حيث تصفق وتغني وتجبب عليه النساء إلى أن يصل إلى أقرب مسجد يصلي فيه ركعتي الزواج ليبارك له الله زواجه. والناس ينتظرونه في الخارج إلى أن ينتهي ويواصلون الزفة إلى بيت العروس حيث يقفن مدة طويلة يغنين ويصفقن على باب بيت العروس ويقلن:

يربي اتسلم العريس
هيل وزعفران و عود

والعنبر على اخدوده
يربي اتسلم العريس
ابجاه حسين واجدوده
يربي اتنجي العريس
وتسهل الى احواله
عرسه من تعب زنده
لا عمه ولا خاله
جنة نجمة التسري
ابوجهه النور يتلالا
يربي تحفظ العريس
هاللي زاهيه اخدوده
يوم الفرح ويا اسرور
يوم العرس المدلول
محلا خاتمه ابيمناه
بالخنصر ذهب مصقول
يوم السعد ومبارك
قدره عالي او مجلول
محلا من تجيه الناس
يتمايل على اخدوده
امه توقف اقباله
واتبخر الى اثيابه
والعمه مع الخاله
ابهلهاله وجبابه
تجي البلدان معزومة
عرسه صار بسعوده
وكاسات الهنا دارت
عساها تحضر الزهرا
مجامير البخور اتدور
الليله ليلة السهره
يمشي بين احبابه
شبه الغصن بوروده
حمدت الله اللي بلغني
وعرسنا ولد الغالي
أوصت امه جت اخته
العمه قاعده اتلالى
واني ارتجي امن الله
واطلب من علي العوده

إلى أن يسمح لهم والد العروس وأخوتها بالدخول وهنا لكي يفهم العريس من أول ليلة أن يعامل زوجته معاملة طيبة لأنه في وسط بيتها ومع أهلها وأي مكروه يحدث لها فسيكون هو المسئول عنه، و عليه أن يضع في ذهنه أن للعروس أهلاً وأخوة يدافعون عنها عندما تلجأ إليهم، فأهلها يعرفون أن أبنتهم ستخاف من زوجها في هذه الليلة لذلك يدعون الزوج يعيش أيامه الأولى في بيت والد العروس ليضع في حسابه احترام وتقدير زوجته، ولكي تتعود أبنتهم على الحياة الزوجية بمرأى والدتها ودايتها لتوجيهها و نصحها ، ويقوم أهل العريس من النساء بالغناء ويقلن ايضاً :

وقفونا على الباب
بيت المعاريس
وقفونا على الباب
حسبونا احنا طلاب
بيت المعاريس
حسبونا احنا طلاب
وأحنا غلبنا ما غلبتونا
فنجال قهوة ما عطيتونا
وثلاث اغراش خنا
ويأم المعرس يا المصنة

وقبل أن يدخل العريس تذهب العروس إلى الفرشة لتنتظر دخول عريسها وتكون مغطاة الوجه وتجلس على الدوشق ومعها الداية والناس من حولها يصفقون ويهللون إلى أن يدخل العريس الفرشة ويقال:

ياداخلين الفرشة هنوا بها راعيها
حضر محمد وعلي والنور ساطع فيها

ويقال ايضا:

اتكول أمه عليه اسعود
حمود يا بخور العود
اتكول أمها عليه حرس
حمود ركاب الفرس

ويقال:

كولوا لأم العروس لا تدخل الفرشة
صروال بلا قيطان ممنوعة الدشة
مدلوعة البرطوم منشورة الكشة

ويرمون المشموم وماء الورد ويدورون بالبخور على الحضور مبتهجين مسرورين وتكون أم العريس مشغولة في هذه الليلة بضيوفها فهي أيضا عندها ضيفة فهي لا تحضر فالذين يحضرون من أهله أخواته وخالاته وعماته وتقمن بإدخاله الفرشة مصحوبة بالأغاني ويقلن :

طل وشوف

طل واشوف على الخيل ميدانه
طل واشوف كل منظرة رمانه
طل واشوف يالمعرس اللي جانا
طل واشوف عروسه لو سلطانه
طل واشوف حوريه لو ريحانه
طل واشوف اقماشه لو مرجانه
طل واشوف حصباه والا دانه
طل واشوف شمس واقمر ويانا
طل واشوف حبيبتك فرحانه
طل واشوف حلوه العمر فتانه
طل واشوف خجلانه لو نعسانه
طل واشوف معرس وتوى جانا
طل و اشوف بيت الليلة او يانا
طل واشوف من تستقر بحذانا
طل واشوف ابدا فلا تنسانا

وبعدما يدخل العريس الفرشة ويسمي بالرحمن، حيث تكون الفرشة قد أعدتها الداية وبخرتها وعطرتها ويكون على باب الفرشة حرس، لكي لا يدخلها بغيض للعروسين أو كاره لهما فيربط طرف من السناحة، وهذا دليل شؤم للعريسين فهو يسبب إما الانفصال أو العوق أي عدم إنجاب الأطفال ،أو أن تدخل امرأة تكرههما تحمل في داخلها حقدا وكرها عليهما تتبول في حمام المعاريس، لأنه تقول أم عبدالله حدث هذا الشيء لعروس وانفصلت عن زوجها في اليوم التالي مباشرة ويربطون هذه المعتقدات بخبراتهم السابقة التي يكون فيها أثر سيء عليهم . وعندما يدخل العريس يطلب من العروس أن تطلب المبلغ الذي تريد ليكشف وجهها فهي تخجل أن تقول أو تتكلم من شدة الخوف فهي أول مرة في حياتها تجلس مع شخص غريب بدون مقدمات، وهذا يعكس رغبة العريس في أعطاء طابع جيد عن كرمه وهي هدية تعبر عن التبادل الرمزي كما ذكرها بيير بوردو في أهمية الهدية في أنها تضيف لرصيد المهدي(العريس) رأس مال رمزي، وتقول أم محمد أنه كشف وجهها مقابل عشرين روبية وتأخذها الداية لها فهي من قدمتها وجهزتها له وزينتها فالفضل الكبير يرجع لها. وبعدها تقوم الداية بوضع رجل العروس ثم رجل العريس فوقها ويكون كعب قدم العريس على قدم العروس ويضع مبلغ من المال ويصب المشموم والماء ورد على رجليهما لتكون بداية لحياتهما التي سيعيشانها معا وتقول النساء :

حط المعرس روبية
واتطمعت لبنية

وكذلك يغنين :

عرسوا يا عيني

عرسوا ياعيني عرسوا بلفيني
عرسوا بفراحي صفكي يا راحي
عرسوا بالهنا بالفرح نتهنى
عرسوا غنوالي بالعرس هنوا لي
عرسوا يخواني دفرحوا جيراني
عرسوا ياروحي يارجل دحدوحي
عرسوا هالليلة دفرحوا يلعيلة

عرسوا يا قلبي بالهنـــى يا حبي
عرسوا يا نفسي خضبـــوا بنحني
عرسوا ياعمري دنشرح يا صدري
عرسوا يا خويه باركـــوا يا بـــويه
عرسوا لثنينـــي بـــالأنس يا عيني

لكلاص في الزيله

الليلة عـرس ودكدكه او لكلاص في الزيلة
يعطيها جوز وفسفسـه او يا خذها بالحيله
والمعرس جـاي ابزفتـه يم اخضاب قومي له
والمعرس جاي ابهدتـه يمحنيـه قومـي له
والمعرس جاي أبموتره يمكيجـه قومـي له
والمعرس محلا مشيتـه يملبســه قومـي له
والمعرس محـلا بدلتـه يمعدلـه قـومـي له
والمعـرس محلا قذلتـه يمجلسـه فـزي له
وللمعرس قولي مرحبا يمجليه قومي له

وتعطى هذه النقود للفقراء مباشرة وتعتبر صدقة ودفعة بلاء عنهما، كما تضع أم العروس "لقمة محمره" أرز محمر مع سمك تحت السرير للأرضيين لكي ينشغلوا به ويبتعدوا عن العريسين في هذه الليلة وعندما تنسى أم العروس هذه العادة تلقى اللوم الكثير من قبل الناس لأنه قد يصيب أبنتها مكروه، وبعدها يتم المتورب وهو عبارة عن أغنية تقال على العريسين قبل خروج الناس وفيها يجلس العريس مقابل زوجته والناس تمسك قطعة قماش خضراء وهو مشمر أخضر يرفرف على رأسيهما و تتوسطهم امرأة تجيد قراءة المتورب وهن يرددن معها واتريمبوا وانيومي وهي :

المتورب

واتريمبوه
وانيومي
بدينـا بالصـلاة علـى محمد
معي صلوا على المحبوب احمد
وثانيهـم أميـر المـؤمنـين
وثالـث فاطمـة بنـت الأمين

ورابـــع الحسـن ويا الحسين ... يـــودنـي احبيبـــي وانا أوده
وخـامس الملايك اجمعين ... وانا بالـروح أفـديه مستعده
وسادس الخضر يا بـو محمد ... أريـد اعاتبـج والغنـم سـارت
ألا يالبيض يـا وجدي عليكم ... وشمس القيض فوق الروس دارت
سبـع بيبان مغلوقه عليـكـم ... لمست اخديـدها عيـت وصاحت
ولاني حيـة بسعـى وبجيكـم ... أخـاف الواش مـا أعنيـك قـالت
ولاني طيـر بصفق بالجناحين ... أريـد اعـاتبج بينـج وبينـي
الا يا حسـن وصلنـا لحليلـة ... ومـردود شـاخ مـن عينج لعيني
وبسك مـن امزاحك هالطفيله ... وطـول الليـل بالـحب نـادميني
لا زم يشفـي العاشـق غليلـه ... مثـل مـا ونسيتـج ونسينـي
او يسهر ليلتـه ويـا احبـابـه ... تهنـى يـا ولـد بـول شبـابك
ألا يا حمـد وصلنـا قـلالـي ... جعـل البين غـايب مـا درى بـك
وبسك مـن امساهـرك الليالي ... عـلى حـوض النبي لغسل اثيابك
يستاهل بعـد حبـي الغـالي ... وجعـل امك اتـربى لك احبابك
يسألنـي وانـا بـارد جـوابه ... تهنـوا يـا اثنـين العـاشقينـي
حبيبي لا تقـول آنـا سايتـك ... ويبارك الـحسن و يا الـحسين
سلتنـي العافيـه حين سليتك ... عطركم هـالورد والياسميني
انت الـرازقي وآنـا جنيتـك ... يحلـوه بـالمحبـه قـاسميني
وكل عود الدرز عندي احسابه ... ألا يابحـر مـن داسك لدوسه
حبيبي لا تقول ألعب ولا اشعب ... نـحب الخد والـرطم نبـوسـه
ولا تـا خذ بنـات النـاس تلعب ... نـحب الـزين مـا نبغي افلوسه
ولا تجعل ريـاض الحب ملعب ... تهنـي واطـربي بـه يا عروسه
سخـي الجف بين الناس ينحب ... ركبت اجبال فـوق اجبـال عالي
بنـات النـاس يبغـون الدراهم ... وزعقت ابصوت يـم جدله تعالي
وميفيـدك تعب تركض وراهم ... اومن شفت البدر واقـف اقبالي
وتـدري بالـدراهم كالمـراهم ... سهيت او طاح مـن رجلـي انعالي
ومن غير الدراهـم ما شـي راهم ... حبيبي ليش تكسـر لـي اهلالي
حبيبـي لا تـقول اليوم بردي ... اهلالج لو انكسـر غيـره بـدالي
رشوش امغمـره بـغراش وردي ... واهـلال الـذهب فـوقج يـلالي
حبيبي ضيف جاي اليوم عندي ... اوليـج القصـر في الجنات عالي
احبـه ابجبهته ويبوس خدي ... وراش امغنضبـه اولالج احجايه
حبيبي منجـي واعلى افراشي ... وحجايـاتـج علـى اقليبي هنايه
وطـول الليـل انا اهمـز وراشي ... وانتـي لـي ابهـالدنيا الغاية
حبيبي ومهجتي ولفـي وبـاشي ... لشحـن غرفـة الـحلوه هدايه
يقول اعطيش يا حلوه معاشي ... يـم الثـوب الحمر مصبوغ فوه
حبيبي متجي واعـلى المخده ... دشـي حوشنـا وفعلـي أمـروه
وصفـة رازقي زاهـي ابـخده ... وحبـي ليـش لا تقـولين تـوه

أحبش من صغر سني يحلوه
يم ثوب الحمر ليها حواشي
انا زعلان والمحبوب ايراشي
يرشني بالورد وأخلا لغرا شي
أو راضاني وانا فوق لفراشي
يا فاطمة لي دخلتي الدار صيحي
وقولي مرحبا بك يالنصيحي
أو ياحلو المعاني يا صبيحي
وقولي أنا ابسري يولفي ما أبيجي
يزهرا لي دخلتي الدارلالي
وقولي مرحبا بك يالهلالي
يروح الروح يا ولفي يغالي
وعمري اوياك يحبيب حلالي
يا زنوب لي دخلتي الدار سمي
وقولي مرحبا بوليد عمي
حبيبي فج للسلة وتمنظر
صفة رازقي وغراش عنبر
ضمني وشيلني انجان تقدر
او بحمد خالقي اعلى الزين واشكر

وتكون هذه الأغنية بمثابة إرشادات وتوجيهات للعريسين عن هذه الليلة وكيف يتعاملان مع بعضهما، وبعد ذلك تخرج النساء من الفرشة ليبقى العريسان لوحدهما وعندها ينتهي الحفل ويذهب الناس لبيوتهم كما يقولون في مثلهم الشعبي وهو "المعرس ليه العروس والداية ليها الفلوس واحنا نبمبع اتيوس امباع امباع يالهيوس" أي أنهم يتعبون في الغناء والتصفيق دون أن يحصلوا لقاء هذا على شيء فالعريس يفرح بعروسته والداية تأخذ لقاء عملها المال وهم لا يستفيدون شيئا سوى التعب.

الحرس:

وعندما يكون على العروس حرس تنام معها نساء كبيرات في السن متزوجات. ومن ضمنهن الداية حيث يبتن مع العروس ليلة الدخلة بسبب خروج دم الحائض منها عندما ولدت ومن الخطر عليها أن تنام مع زوجها هذه الليلة لأنه في عاداتهم أنها قد تموت أو يصيبها مكروه، فبالتالي هم يبيتون معها إلى أذان الفجر ويخرجن بعدها من الفرشة ويدخل زوجها إليها .

الناس المحرومة من حضور العرس:

هناك ناس تحرم من أن تذهب إلى بيت المعا ريس وتأكل من عندهم. وذلك لأسباب عديدة، وهم المرأة الفاطمة وهي المرأة التي توقفت عن إعطاء ابنها الحليب فهي لا تأكل من بيت المعاريس ولا تدخل فرشة العروس لكي لا يصيبها مكروه وهو أن تتضرر في حياتها ولا تستطيع فيما بعد الإنجاب لأنه قد تكون شؤما على العروس فهي توقفت عن إعطاء ابنها الحليب والذي يعني انقطاعاً عن عمل حسن يجلب الضرر. والذين يتوفى من أهلهم شخص فهم يكونون نحسا لذلك لا يأكلون من عند المعا ريس ولا يذهبون إلى زواجهم. وأخيراً الأم التي يتوفى من عندها ابنها أول ما تنجبه فهي كالباقي لا تأكل ولا تدخل بيت المعار يس وهنا تسرد لنا أم خليل قصتها "وتقول أنه عندما تزوجت ابنة أختها كان قد توفى لها ابن وكانت تعيش في نفس البيت وتقول أنهم حرموها من أن تأكل و لكنها رفضت وأكلت وبعدها لم تنجب العروس أولاداً سنة كاملة وعندما أنجبت أم خليل ولداً أخذ من "البول" أثناء الولادة وأعطي للعروس لكي تتمسح به وفعلا بعدها مباشرة حملت" وهذا يعكس أنهم يؤمنون بالتجارب التي يمرون بها وخصوصا إذا تحقق لهم المعتقد السيئ عن هذا الحدث فهم يجتنبون تكرره لكي لا يصيبهم ضرر مرة أخرى وإن كان لا أساس له من الصحة، مما يعني أن قلة الوعي له دور في تصديق كل ما يقال .

صباح الصبحة :

في هذا الصباح تستيقظ الداية كعادتها لعمل القهوة للمعاريس حيث تكون هي من تتولى تقديم القهوة للعريس وتسمى "صبابة" القهوة ويعطيها العريس بعد شرب القهوة روبيتين أو خمس في الفنجان على ما قامت به من عمل وجهد، وبعدها يذهب لبيت والده ليسلم على اهله، أما العروس فهي تتزين لقدوم الناس للمباركة لها بالزواج حيث تلبس ذهبها وملابسها الجديدة وتجلس في الفرشة، أما الداية فهي تقوم بعمل

العصيدة والخنفروش والخبيص وتجهيز الخبز الأحمر والحلوى للناس، وعندها يأتي فوج من أهل العريس معهم "الدستار" وهو عبارة عما يقدمه أهل العريس لأهل العروس من أرز محمر في زبلان حاملينه على رؤسهم يغنون ويقولون :

جيناكم يأهـــل العـــروس
جينـــاكـم رفعنـا الـــروس
جيناكم بالعز والشارة هالله
هالله جيناكم يأهل العروس

ويقلن :

لـــومـا دلالـش مـا تعنينا
طـابت خـــواطرنا وغنينا
لـــو مـا نحبـك ما عنينا لك
اصبي غـاوي والتكينـا بك
والله يـــا حمـــود سيروياها
عساك اتكضي العمر وياها
جـــاز المبـــارك بينهـــم
جـاز المبـــارك بينهـم
لا فـــارق الله بينهـــم
عاشوا بعـز او فـي هنا
اينالـــون لثنين المنـى
طول الـحياة ابرهدنه
متـوافقيـــن اثنينهـم
جـاز المبـــارك بينهـم
لا فـــارق الله بينهـــم
عيشـه هنيـه ابلا زعل
وابـلا كـدر و ابـلا ملل
طول الدهر شهر العسل
الله ورسـولـه ايعينهم
جـاز المبـــارك بينهـم
لا فـــارق الله بينهـــم
متعاشقين اتحابوا ساعة
سعـــادة اتقـــاربـوا
واتحاضنـوا واتحابوا
احبـــاب كـل اسنينهـم
جـاز المبـــارك بينهـم
لا فـــارق الله بينهـــم
عـــدهم بنات ومصبنا

ودنياتهـــم متمـــدنة
واحـــوالهم فـــي طنطنه
فـــي اسنينهم وامنينهم
جـــاز المبـــارك بينهـــم
لا فـــارق الله بينهـــم
ووجـــوه عـــدهم تلمـــع
وانـــوارهـــم تتشعـــشـــع
كلمـــن يبـــارك يطلـــع
خلوهـــم بـــس اثنينهم
جـــاز المبـــارك بينهـــم
لا فـــارق الله بينهـــم

حيث يدخلن للعروس الفرشة ليباركن لها ويكون كشف الوجه مقابل نقود وتكون عبارة عن النحلة وهي ما تقدمه النسوة للعروس من مال و المهم أن تعرف أم العروس من الذي أعطى إبنتها المبلغ الأكثر أو الأقل لأنها بعد ذلك سترد هذه الهدية لهم عند حدوث مثل هذه المناسبة أو مناسبة مشابهة لها ، فهنا ضرورة الرد كما قال بيير بوردو لكي تسترد المعطى لها مكانتها الاجتماعية أمام من أعطتها لكي يحصل التوازن في الرصيد الرمزي الذي يمتلكونه، وتقول أم حسين أنهن لا يعطين هدايا وإنما مبلغا من المال بسبب عدم قدرتهن المادية على شراء هدايا ولم تظهر إلا في الوقت الحالي مقدرة المرأة الآن على الذهاب لكل مكان حيث تتمكن من رؤية أنواع وأشكال مختلفة من الهدايا بعكس القديم إذ كان ممنوعا عليهن الذهاب للسوق فالآن الرجل يترك زوجته أو اخته تذهب للسوق بسبب النظرة التي ينظر بها الى الرجل على أنه متخلف اذا منع المرأة من أن تذهب للسوق وأنه في العصر الحجري ، فتغير المعايير و القيم له دور كبير في تغير الأحكام والأعراف، وتستمر مدة المبارك سبعة أيام فقط وبعدها لا يتم استقبال أحد فهم عندهم تنظيم في هذا الأمر لعدم مقدرتهم في كل وقت أن يشتروا كدوع و أن يستقبلوا الضيوف أكثر من هذه المدة بسبب انشغالهم في أمور أخرى، يقام فيها الغذاء والعشاء للضيوف والأهل والجيران وتتوافد الناس لتبارك وهنا يظهر لنا تفاوت بين الناس في قدر المبلغ الذي يعطى للعروس وهو على حسب قرابتها ومعزتها من المُهدي وكلما كانت على قدر كبير من القرابة الدموية أو الاجتماعية كانت أكبر والعكس وعندما تأتي الضيفة لتبارك للعروس يقدم لها الكدوع وبعدها الماء ورد والبخور وقبل أن تخرج تأخذها العروس لترى الفرشة فهو كغرفة النوم أو المنزل الذي تسكن فيه المرأة في بداية زواجها . وهكذا لمدة سبعة أيام وهنا مرتبط هذا العدد بقداسته عند أفراد البحث لكونه على عدد أيام الأسبوع و يكون بالنسبة لهم عدد معقول لإقامة الفرح فيه وتكفي لضيافة الناس.

يوم الدواس:

وهو اليوم السابع حيث تذهب العروس وأمها لترى وضع إبنتها في بيت زوجها لكي تنصحها بما يجب أن تقوم به في هذا البيت، وأهلها والجيران لبيت العريس وهم يغنون ويصفقون ويقولون :

علينا لبيوت

علينا البيـوت ابطيـر السعـد
عرسنا يـوسف وامحمـد بعـد
علينـا البيـوت وابنعلـي بعد
عرسنـا لثنيـن ابخيـر وسعـد
علينا البيوت وعلينا الشدادي
وانتصرنا على اجبود الأعادي
بنينـا البيـوت ابطـول العمر
وعرسنا بفـراح وطـاب السمر
شيـدنا البيـوت ابخيـر و غنـا
وعرسنا لحباب وقلبـي انشرح
علينـا البيـوت و زاد الـهنـا
وعرسنـا لثنـين وطـاب الغنـا
علينـا لبيـوت او بشـروالأهل
وعرسنا لـولاد ابشهـر العسـل
يـم لعيريـس بلغتـي المنـى
عرستي ولدج على طيب وهنـا

لتقوم أم العريس بضيافتهم وأول شيء تقوم به العروس قبل أن تدخل بيت زوجها هو أن تقوم "عمتها" أم العريس بغسل رجليها بالأرز وماء الورد والمشموم

وبعض النقود عند باب البيت قبل أن تدخل والنقود تعطى لفقير صدقة أما الأرز يدل على تمسكها بلقمة العيش في هذا البيت والمحافظة عليه، ومن ثم تعطى العروس ماء تقوم برشه على طول المنزل ودهن تمسح به بيدها على كل باب من أبواب البيت وهذا يمثل بصمة التزامها وخدمتها وعيشها مدى الحياة في هذا البيت لن تخرج منه إلا إلى القبر أو عندما يتوفى زوجها. وبعدها تكون أم العريس وأهلها قد أعدوا وجبة الغذاء للعروس والحضور لكي يتغذوا وبعد الغذاء تكون قراءة مولد على زوجة ابنها تبركا بمجيئها ولكي تتعود على بيت زوجها فهو الآن بيتها وعندما تنتهي القارية من قراءة المولد تذهب العروس إلى بيت والدها، وفي اليوم التالي تقوم الداية بتنزيل المناظر والسناجات من الفرشة لتعطيها أصحابها و تكون مقابل سكسبال تضعه أم العروس في جانب من القماش وتربطه، وعندما تنكسر منظرة تقوم بتعويضها وتذهب الداية لترجيع جميع الحاجيات التي تم أخذها من عند الناس وتعطي أم العروس الداية مبلغا رمزيا تقول أم عبد الوهاب أنه أعطوها عشرين روبية بالإضافة إلى صباب القهوة وكشف الوجه وهي لا تساوي كل هذا التعب والهلاك مقابل هذا المبلغ الضئيل ولكن نستأنس على ما نقوم به ونفرح فلقد وفقنا في جمع رأسين بالحلال.

يوم الحوال (الانتقال):

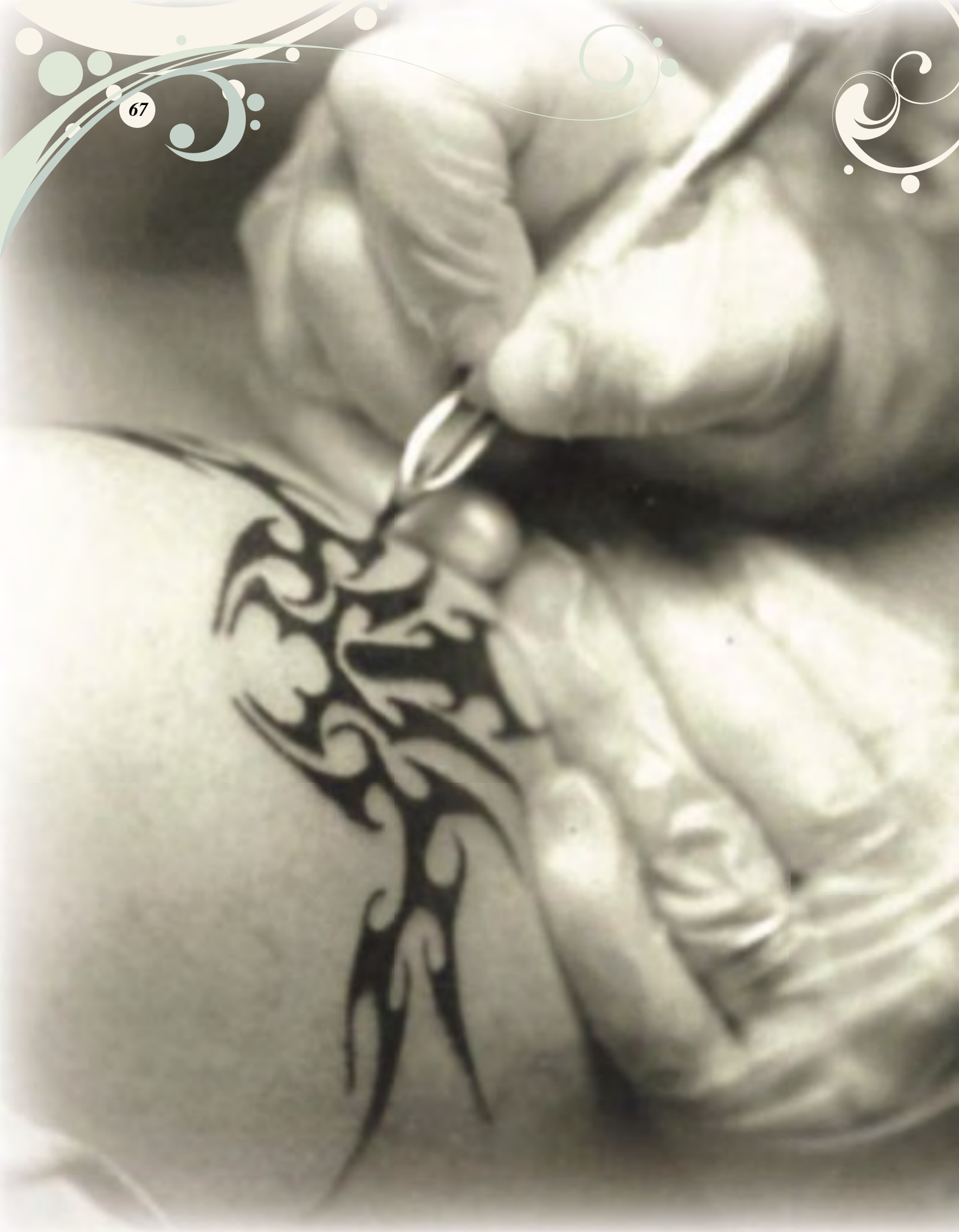
وعندما يأتي اليوم الثاني عشر تنتقل الزوجة هي و زوجها إلى بيت والده حاملة معها جميع حاجياتها من طراريح ومخاد وسريرها وصندوق ثيابها والسحارة والحصر والسفر التي صنعتها لها أمها فهذا شيء ضروري أن تحمله لأنها ستعيش مع عائلة موزع فيما بينهم عمل المنزل بالدور وعندما تتلف سفرة تبدلها التي يكون عليها الدور، والحصر تضعها على السرير وحينما لا تصنع لها الأم يتحدث عنها أهل العريس بعدم الاهتمام و الرتابة والنظافة "لوفه" وتودع الزوجة أمها التي لا تنفك عن البكاء من ابتعاد ابنتها عنها وهي كذلك، فهي لن ترجع إلى هذا البيت كما كانت فقد انتقلت إلى أهل وزوج ومنزل ومسؤولية وتقول المرأة في ذلك من خلال ضرب الأمثال التي تعبر عن واقعها " الأول إذا جيت قالوا حي من جانا والحين إذا جيت قالوا شهل البلاء جانا ، الأول إذا جيت عملوا لي قدر وحساب والحين إذا جيت قالوا هالأرض ببلاش" وهذا يعكس لنا تغير وضع المرأة في بيت والدها عندما تتزوج فهي تصبح كالضيفة ولا يجب عليها أن تكثر من زياراتها لكي لا يتضايقوا منها ولكي يعرفوا أنها ربة منزل صالحة تقوم بواجبات زوجها وأهله على أكمل وجه ويقال في كثرة الزيارة " لا تكثر الدوس على الخلان إيملونك لا أنت بولدهم ولا طفل يربونك". وتقوم الأم بتوصيتها بزوجها وأهله وأن تبيض وجهها عند أهل زوجها لتعكس لهم أنها خرجت من منزل تربت فيه تربية صالحة كما توصي الأم أم العريس أن تتحمل بابنتها وأن ترعاها و هي الكبيرة وابنتها الصغيرة.

فن الوشم..
رؤية أنثروبولوجية نفسية

أ.د. بركات محمد مراد
كاتب من مصر

الوشم من الموروثات الشعبية القديمة التى تداولت فى مختلف المجتمعات الإنسانية على مر العصور، ويعد جزءا لا يتجزأ من حياة الناس اليومية آنذاك، لأنه يدخل فى مجالات مختلفة من العلاج والتفاخر والتزيين ، كما يمكن عده أحد الطرق الخاصة فى تزيين وتجميل الرجال والنساء قديما وفى العصر الحديث.

وتقول النساء إنه يشكل بديلا للحلي كالعقود والأساور والخلخال، لأنه يتخذ أشكالا مختلفة وكثيرة منها ما يكون على أشكال هندسية فائقة للتصوير وأشكال الزهور والأشجار والرياحين، ومنها أيضا ما يأخذ اشكال البروج والكواكب والهلال والقوس، وكثيرا ما تغنى الوشوم الكاحلين بأنماط زخرفية متنوعة، وتتميز بما يتميز به الفن الإسلامي من حيث تحاشيه للتكرار الآلي للأشكال، فجمالية الوشم كشكل فني يكمن فى تنسيق الخطوط والأشكال، فالتصاميم تقوم على التناسق والتكامل الهندسي، وعلى الدقة والبساطة فى التعبير.



ويستخدم الوشم أيضا للوقاية من الحسد والعين الحاسدة، ومن الأمراض العصبية والنفسية وكثيرا ما تلجأ الأمهات لوشم أطفالهن فى مناطق بارزة من الجسم كالوجه مثلا، أما بالنسبة للرجل، فالوشم يمثل رمزا للقوة والشجاعة والتفاخر، إذ تمثل بعض الوشوم المواقف البطولية للرجل، وتدل على ذلك الرسوم والرموز والكتابات .

التاريخ الأنثربولوجي والنفسي

يعود الوشم إلى تاريخ موغل فى القدم، فيرى الأنثربولوجيون أن الوشم الذي يزين به الريفيون أيديهم وصدورهم وشفاههم ووجوههم لم يكن فى يوم من الأيام من عبث هؤلاء المعلمين، وإنما يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون فى حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات، ويخشون فيها من بعض مظاهر الطبيعة كالموج والرياح والمطر والرعد. ويقودنا هذا كله إلى أن الوشم ظهر فى المجتمعات الطوطمية التى تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمه الخاص، وهو عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التى ترتبط بها هذه العشيرة وتتخذها رمزا لها .

وأحيانا يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شيء من صورة الطوطم وإنما يصطلح على اتخاذها رمزا لها، ويكثر هذا النوع من الرموز فى العشائر المتأخرة في ميادين الرسم والتصوير كعشائر السكان الأصليين لاستراليا. وقد تستخدم بعض أجزاء الحيوان أو النبات نفسه كرمز إلى الطوطم. ففي بعض العشائر يرمز إلى طوطم العشيرة نفسها. كما ترمز فى عصرنا الحاضر صورة الدب إلى روسيا، وصورة الديك إلى فرنسا ... وبذلك تتميز كل عشيرة طوطمية برمز خاص، كذلك يتميز بنفس الرمز ما تملكه وما يتصل بها من جميع ما يخرج عن نطاقها. ومن ثم نرى الرمز الطوطمي للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رؤوسهم وأسلحتهم وخيامهم وتوابيت موتاهم وقبورهم وما تملكه من حيوان ومتاع .

ولما كان أفراد العشيرة مشتركين مع طوطمهم فى طبيعته، فهم كذلك يشتركون معه فى قدسيته، فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه متمثل فى صورة ما. وهذه القدسية منتشرة فى جميع أجزاء الجسم وعناصره، ولكنها أظهر ما تكون فى نظر هذه العشائر فى دم الإنسان وشعره. ومن ثم كانت الدماء والشعور من أكثر عناصر الإنسان استخداما فى هذه الطقوس والشعائر الدينية البدائية عند هذه العشائر.

وعلى هذا الأساس أنه حينما كانت تطبع صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه بطوطمه، كان لابد من خروج الدم لكي يمتزج به امتزاجا ماديا ومعنويا، بتلك الصفات والأشياء التى ذكرناها، ومن هنا نشأت عادة الرسم أول ما نشأت.

هذا ولا يزال للطوطم الفردي رواسب كثيرة فى العصر الحاضر، ففى الأمم المسيحية يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسيين. وقد جرت العادة فى بعض الأمم الأوربية أن تغرس الأسرة شجرة يوم أن يولد لها وليد، وتحيط هذه الشجرة بعناية كبيرة، وتعتقد أن مصير الطفل معلق بمصيرها. كذلك كان العرب أيام الجاهلية، آمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته، فإذا قتل الإنسان دون أجله، ظل الطير شريدا باكيا معولا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويطل دمه.

وهذا الطير يسمى "بالهامة" وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تستريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها، ولهذا قال شاعرهم (حتى تقول الهامة أسقوني ..) فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوي الساذج، وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد ترهات لا قيمة لها، بل هي آثار ذهنية ومعتقدات فكرية لها قيمتها وأهميتها فى التحليل النفسي والتاريخي لمختلف الشعوب.

ويبدو أن ذلك هو الأساس الذي ارتكز عليه قيام الوشم منذ القدم، وقد بقيت له رواسب فى النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الإنساني إلى أطواره الحديثة. فبعد ان ذابت الديانات البدائية، وتفتحت عيون الناس وعقولهم على الإله الواحد الأحد، وبعد أن اتخذ الإنسان خطوات عريضة فى طريق الحضارة والرقي، فمارس الزراعة واتقن الحرف والصناعات، وأقام البناء المعماري وعرف المسكن والاستقرار، وآمن

إلى حد كبير غوائل الطبيعة، ظل مع ذلك متشبثا بالوشم، ولم يكن تشبثه بهذا القديم، إلا لأنه رغم ما بلغه من تطور، لم يستطع ان يتحرر تماما من انفعاله وتأثره بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها، وما ورثه من معتقدات وعادات موغلة فى القدم.

ويؤكد بعض علماء المصريات(الباحثين فى تاريخ مصر القديمة) أن المصريين القدماء عرفوا الوشم ومارسوه فى دياناتهم القديمة، وربطوه بها ربطا كبيرا، بالإضافة إلى أنهم قد اتخذوا من رسومه أيضا وسائل للزخرفة والتجمل، ويشير الدكتور "كيمير keimer" إلى أنه درس آثارا للوشم فى (موميات) راقصات فرعونيات، ولاحظ الأجزاء التى بها وشم تطابق مكان وضع الحلي والأحجبة، وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحلي التى نرى الراقصات فى العصور الحديثة يحرصن على وضعها فوق أجزاء معينة من أجسامهن، يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة، كان الرقص كما يخبرنا الأنثربولوجيون خلالها مرتبطاً بالمعتقدات الدينية .

وفى العقود الأخيرة عثر علماء الآثار على مجموعة من الوشومات مرسومة فوق أجساد مومياوات الفراعنة، فيما اكتشف آثاريون كانوا ينقبون داخل الأهرامات علامات الوشم فى قبر توت عنخ آمون، كان يغلب عليها النقوش باللونين الأسود والأزرق. وأيضا تم اكتشاف مومياوات مغطاة بنقوشات الوشم تم اكتشافها في بيرو، وعلماء الآثار يقولون إنها أفضل نموذج لموميات تنتمي إلى حضارة بادت قبل 1300 عام. والمومياء التى يبلغ عمرها 1500 عام كانت أيضا لأمرأة فى العشرينيات، ويعتقد انها كانت تنتمي لقبيلة "موشة" ذات النفوذ. وعثر أيضا على جمجمة لفتاة موشومة، يُعتقد أنه قد ضحي بها حيث ما يزال حبل يلف رقبتها .

وما زالت بعض "الوشامات" فى مصر وأغلبهن من ضاربات الودع وقارئات الفنجان ممن ينتسبن إلى قبائل الغجر، يجبن مدن مصر وقراها، وخاصة فى الصعيد حيث بسطاء الناس بحثا عن زبائن، وما زال أغلب المصريين يعتقدون ان أفضل وقت لإجراء الوشم هو شهري آب (أغسطس) وأيلول (سبتمبر) وتغلب صورة السمكة (وتعني المرأة) على ظاهرة الوشم فى مصر كرمز للخصوبة والحماية.

الوشم زينة وعلاج

داخل الحياة اليومية لبعض القبائل التى ما زالت تعيش فى غابات وأحراش امريكا اللاتينية وأفريقيا مع امتداد نهري زامبيزي والنيل، كان ساحر القبيلة هو طبيبها، فهو الذي يقوم بطقوس الوشم فى أماكن المرض على جسم الإنسان، والتى يعاني منها الألم وما إلي ذلك، حيث يعتقد أفراد تلك القبائل أن الوشم هو درع واق ضد الأمراض وطارد للشياطين التى تدخل جسم الإنسان وتسبب له الألم، لهذا فالوشم هو القوة المضادة لذلك، فهو يحقق التوازن الجسدي بين الخير والشر.

وكان قدماء العرب فى شبه الجزيرة العربية والشام يضعون وشما على وجه المريض وجانبي رأسه حين يشعر الإنسان بالصداع، كذلك على الظهر واليدين والقدمين حين يعاني المريض من آلام فى العمود الفقري أو فى مفاصل الأطراف، حتى أن هذه الظاهرة ما زالت متبعة حتى يومنا هذا فى أرياف وبوادي العراق، حيث يقوم أحد العارفين بشؤون (الطب الشعبي) بوضع الوشم على أماكن الألم فى جسد المريض، وتسمى (الدكة) باللهجة المحلية، وترى نفس الظاهرة فى صعيد مصر وبعض مناطق الصحراء فى شمال إفريقيا.

ومن الجدير بالذكر أن الوشم فى صعيد مصر ظل محتفظا بطابعه القديم، فالوشم فى الصعيد يتميز بأن الشفة السفلى تكون كلها باللون الأخضر، والذقن يكون عليها رسم يصل من الشفة إلى أسفل الذقن، تضعه الفتاة

المصرية كنوع من التجمل والزينة، كما وجد فى بعض الموميات المصرية القديمة. وبهذا ظلت الفتاة المصرية الصعيدية الحديثة تدق تلك العلامة على الذقن دون أن تعرف انها عادة مصرية قديمة مضى عليها آلاف السنين.

ولم يقتصر أمر الوشم. فى ذلك الحين. على التجميل فحسب، إلا أنه كان أيضا وسيلة علاجية لشفاء بعض الأمراض، كم ظن فى هذه الأيام أنه يمنع الحسد، والوحدة المثلثة الشكل التى لا تزال تستعمل فى أيامنا هذه فى شكل حجاب، وكذلك التعويذة المسماة(خمسة وخميسة) ما هي إلا بقية من المعتقدات الشعبية فى الماضي السحيق. كما أن النخلة والتى هي رمز مصري قديم تدل على الإخصاب والإنتاج والوفرة، والسمكة ترمز إلى وفرة النسل وكثرته، والعصفور الأخضر اتخذه المصريون رمزا للخير والخصب والحياة .

وللوشم إلى جانب وظيفته التزيينية ورموزه الاجتماعية، مميزاته الطبية، على الرغم من أنه يجمع بين أنواع من العلاج الشعبي الطبيعي، والذي كان مستخدما عند مختلف الشعوب فى العصور القديمة، وخرافات وأساطير تلبثت به وسادت لأزمان مضت، خلت من المعنى أحيانا واشتملت على اللامعقول فى كثير من الأحايين. من ذلك كما يقال فائدته ضد الأمراض العصبية، خاصة عندما يوشم على القدمين أو الكاحلين أو حول الركبتين أو على الكتف والظهر، أو فوق الجبهة أو بجانب أعلى الصدغ، ويقوم بعملية الوشم شخص متخصص فى تزيين الجسم، خاصة فى ما يتعلق بالأشكال المزخرفة، أما بالنسبة للشكل البسيط جدا كوشم الدوائر فأي شخص يده خفيفة يقوم بالعملية.

ومن خبرة إحدى الواشمات القديمات، كانت تعمل بالأبر التى تتخذ شكل الثلاثة إلى سبع أبر تربطها بخرزة أو عجينة وتشدهن بواسطة خيط وتعمد بعد ذلك إلى طمس الأبر بالسخام أو الفحم، وتراعي فى عملية الوشم الابتعاد عن الشرايين، وعلى الموشوم أن يتحاشى الماء حتى يجف الدم، وتبدأ العملية بالدق السريع مولدة فى ذلك ألما كبيرا لا يطاق، ووسط صرخات الموشوم تردد كلاما للتخفيف عن آلامه، ويعتمد على اخضرار الزرقة أن يطمس أطراف الأبر بمرارة الديك، ويفضل الطيور الوديعة فى ذلك، أو بحليب المرأة ليضفي على جلد المرأة رونقا وجمالا. ويتخذ الوشم فى ذلك صورة المرض وتصويره بشكل متناه بالدق على العضو المصاب.

أحد الأشخاص الموشومين كشف عن وشم كبير فى منطقة الرأس على شكل خريطة دائرية مطرزة بالنقاط، وعندما سُئل عن سبب ذلك أجاب : " تعرضت منذ صغري إلى داء الشقيقة الذي ولد فَى آلاما شديدة فى الرأس ، فوشمتني والدتي فى حينها هذا الوشم على منطقة الألم فى الرأس ، بعدها شفيت منه تماما" .

كما أكد أحد الأشخاص أن الوشم يستعمل فى الأمور الطبية المستعصية، مثل حالته إذ كان يعاني من تضخم فى الكليتين وعجزهما، فأجرى عملية الوشم على جانبي منطقة البطن فوق الكليتين فشفيتا تماما. كما ان أحد الأشخاص لوحظ على طرف جفنه وأنفه

علامات تكاد تكون مضمحلة المنظر، وحين سُئل عنه قال: " كنت جميل الطلعة حسن الوجه فى الصغر ولخوف والدتي من الحسد والعين الحاسدة، أخذتني إلى الوشامة لعمل رموز ونقاط على هذه المناطق من وجهي ".

كما يبرز دور الوشم كعامل لإخفاء العيوب والتشويهات التى تظهر فى الجسد والوجه بشكل خاص العيوب الطبيعية أو حدثت نتيجة حادث، إذ تعمد الوشامة المحترفة فى عمل أشكال متناسقة على ظهر الجلد المشوه لإخفاء العيوب. كما كان يستخدم الوشم أيضا عند الشباب والشابات الذين فاتهم قطار الزواج، إذ يسبب لهم هذا الأمر أزمات نفسية فيلجئ الشاب أو الفتاة للتنفيس عن هذا الأمر إلى إحدى الواشمات أو الوشامين، فيؤخذ اسم الشخص الثلاثي لمعرفة دورات كوكبه، إذ يرسم لذلك دوائر الأفلاك وبروجا ممتزجة مع بعضها، ويوشم الشخص فى وقت معين وَشْماً من نوع خاص.

وفيما يتصل بوشم بعض الشعوب، فإننا نجد أنه إذ كان المسيحيون من المصريين مثلا. قد رسموا القديس ماري جرجس وهو يمتطي صهوة جواده ويقتل الشيطان فى صورة التنين أو الثعبان العظيم، فإن المصريين المسلمين قد رسموا "الزير سالم" و"الزناتي خليفة" كرموز وصور لأبطال يحبون أن ينتسبوا إليهم، وهؤلاء قد مثلوا فى الذاكرة الشعبية أبطالا ومنقذين لابد من تخليد ذكراهم، أو انتظار عودتهم.

وعلى الرغم مما يسببه الوشم. خاصة بطرقه القديمة. من الألم الشديد لمن يقوم به، لكننا نجد الكثيرات من فتيات القرى كن يذهبن قبل الزواج إلى الأسواق الشعبية لدق السمكة كفأل حسن تجنبا لحالات العقم، خاصة المقبلات على الزواج وكذلك رسم الثعبان بأشكال متعددة والأبريق، ولعل فيما رآه "سيجموند فرويد" بعض الجواب، إذ يرى فى كتابه Totem and Taboo أن هذه الرموز ذات علاقة وثيقة بالجنس، فمثلا بعض صور الوشم تضم فتاة تحيط بها سمكتان وثعبان، وإن رجلا يدق على صدره مثل هذه الصور إنما يشير بذلك إلي رغبة كامنة فيه إلى امتلاك فتاة معينة كعروس مشتهاة. كما أن وضع السمكة إلى جانبها إنما يشير إلي اشتهاء حياة الرغد والنسل. ووضع الثعبان الذي يرمز أصلا إلى الشيطان إنما يفصح عن خوف يعتمل فى نفسه من الشيطان، ويأمل ويتمنى أن يجنبه الله ما يجلبه إليه من شرور تسبب له الأحزان، ونرى أن تفسير فرويد يضع تعليلا معقولا لعمل عمليات الوشم التى يرغبه فى الأغلب . شبان يطأون الدرجات الأولى نحو الرجولة وتكوين الأسرة.

الحناء والوشم

وعامة إذا كانت ظاهرة الوشم لدى الشباب

والرجال هي لإظهار القوة وإبراز الهيبة والسيطرة أو لإدخال الرعب فى قلوب الخصوم والأعداء، فالظاهرة عند الفتاة العربية هي واحدة من أساليب الجمال والأنوثة، حيث ما زالت الفتيات والنساء العربيات يطبعن أياديهن وأقدامهن ومناطق أخرى فى الجسم برسوم الوشم، وخاصة بالحناء، فالوشم بالحناء بمثابة حلى للفقيرات، ورموزه تحمل الكثير من الدلالات الاجتماعية والدينية، وما زالت ظاهرة الوشم بالحناء متداولة فى أغلب البلاد العربية فى طقوس الزواج، حيث توشم العروس وقريباتها وصديقاتها ليلة العرس، وتحاول من تضع الوشم إتقان الرسم على الكفين والبطن وأسفل القدم، وبعض أجزاء الوجه لتغدو العروس أكثر تزويقا وجمالا.

ففى المغرب العربي (الجزائر وتونس والمغرب وأجزاء من الصحراء الليبية) ينتشر الوشم كعملية جمالية إضافة إلى اعتقاد الناس هناك بأنه عمل يطرد الشرور والأمراض، والملاحظ أن أغلب رسوم الوشم هناك مستوحاة من أشكال النباتات والزهور.. يقول أحد الباحثين الاجتماعيين إن ظاهرة الوشم فى شمال أفريقيا العربية تعود إلى عهد (هينيبل) الروماني، حتى أن الرجال والنساء كانوا يضعون الوشم على وجوههن فى (قرطاجنة).

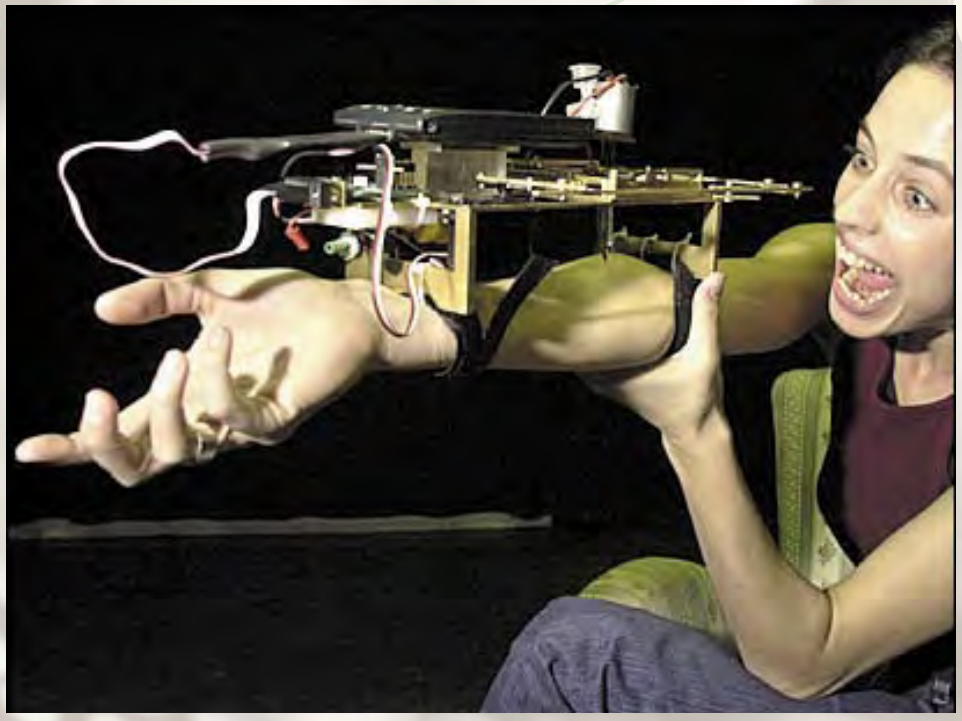
عودة الوشم

هذا ومن جانب آخر اجتاحت العالم فى السنوات الأخيرة موجة الوشم أو ما يسمى بـ (التاتو) حيث لا تكاد ترى شابا أو شابة إلا وشم على جزء من جسمه أو جسمها، والأمر لا يقتصر على الشباب من الأعمار الصغيرة أو المراهقين، فالأمر قد تجاوز ذلك نحو الأعمار الأخرى التى تتجاوز الأربعين أو الخمسين، وقد انتشرت ظاهرة الوشم فى أوساط الشباب وأصبحت تتطور بصورة تتلائم مع الموضة والأزياء، كما امتدت أهمية الوشم عند البعض ليصبح رباط غليظ بين المحبين يشبه رباط الزواج، حيث يكتب المحب اسم حبيبه وأحيانا يرسم صورتها على جسده كدلالة على حبه لها وولهه بها، خاصة وان ما كتبه ورسمه يصعب إزالته إلا بماء النار أو بإجراء عملية بالغة الخطورة.

حيث يعتمد الوشم على الإبر لإدخال مادة الحبر تحت الجلد لكتابة رموز وكلمات أو رسم رسومات ذات دلالات خاصة بصاحبها. وتقول إحدى المختصات على عمل الوشم بمركز تجميل فى أحد ضواحي القاهرة أن الوشم : "ثقوب يتم تحديد مكانها فى الجسم بقلم دوار فى مقدمته إبرة تحمل الصبغة إلى الجزء المخصص فى الجلد ، والمراد الرسم عليه، وهذه العملية تتطلب دقة متناهية، وتستغرق من ساعة إلى ساعتين تقريبا حسب مهارة الواشم". وتضيف : "هناك أنواع عديدة من الرسومات أغلبها رسومات من الطبيعة، فالبعض يختار الرسومات التى تعبر عن القوة والصلابة، وأحيانا القوة الشخصية مثل رسومات الجماجم والأفاعي وغيرها، وبعضهم من يقلد مشاهير النجوم فى رسوماتهم المجنونة سواء كانت من فروع الشجر أو الورود فى مناطق ظاهرة من الجسد".

وعن أعمار زبائنها وجنسهم تقول : "الشباب من الجنسين يقبلون على دق الوشم وإن كان الذكور أكثر من الفتيات، كما أن الكتف أكثر أماكن الجسد التى يوشم فيها وأحيانا البطن والصدر، وتتراوح الأعمار ما بين 14 إلى 35 سنة أغلبهم من الطبقة الغنية بالمجتمع ممن يلهثون وراء الموضة، والموضة المنتشرة الآن بين الشباب من الجنسين هي رسومات الحب الجارف، وكتابة أسماء الحبيب للتأكيد على الارتباط الأبدي، والوشم لا يمكن إزالته إلا بماء النار أو من خلال عملية جراحية يتم فيها إزلته باستخدام الليزر".

وقد عمد بعض شبابنا للأسف الشديد. فى الوقت الحاضر إلى وشم أسجادهم برموز وكتابات، فتحولت أجسادهم لصفحة من المآسي والأحزان تشرح حالة من الإحباط والفشل فى المغامرات العاطفية والعلاقات الاجتماعية التى خاضوها، وهذا الأمر نتج من حب نزعة التقليد والفراغ .. وقد رصدنا عدة رسومات وكتابات تدل على ذلك، منها رسوما لطيور جارحة كالصقر والنسر وحيوانات مفترسة كالأسد والفهد والأفعى ورسوما أخرى وطلاسم، ومن الجدير بالذكر أن الدراسات الاجتماعية الحديثة ربطت بين الوشم والاضطرابات النفسية والسلوكية، حيث وجد ان غالبية الأشخاص الذين يقدمون على الوشم مصابون



باضطرابات سلوكية وانحرافات ومشكلات نفسية.

الوشم والدين

يرى الدكتور رأفت عثمان أستاذ الشريعة الإسلامية بجامعة الأزهر أن الدين يحرم الوشم لقوله، صلى الله عليه وسلم : " لعن الله الواصلة والمستوصلة والواشمة والمستوشمة، والنامصة والمتنمصة المغيرات خلق الله". مؤكدا بأن التجميل أو الزينة التى تقوم على الغش والتدليس محرمة شرعا، بينما تلك التى تقوم على صالح الإنسان كإزالة التشوهات والتداوي بهذه لا ضرر منها.

ويضيف الدكتور عثمان بأن المسلمين يتعرضون الآن لهجمة شرسة لتعطيل قواعد السنة، ومن أخطر هذه الهجمات تلك المعتقدات الاجتماعية بالوشم، وأن رسوماته تمنع الحسد أو تزيد الشعور بالثقة وغيرها من الخرافات، ونسوا أن الله سبحانه وتعالى هو القادر على الشفاء، كما أن الحسد موجود، ولكنه غير مرتبط بهذه الرسومات التى هي أخطر على صحة المسلم فضلا عن أضرارها الأخرى. بينما يرى الدكتور عبد المعطي بيومي عضو مجمع البحوث الإسلامية وأستاذ الشريعة بجامعة الأزهر الشريف أن الوشم تشويه لخلق الله تعالى والتصرف فى وديعة هي الجسد بغير الحق، والواشم والمستوشم ملعونان من الله تعالى، وهو انصياع لأوامر الشيطان وانحراف فكري وسلوكي أصاب بعض الشباب.

والملاحظ ان نسبة ليست بالقليلة من النصارى والمسلمين يستوشمون، رغم تحريم الديانتين للوشم. فإذا كان الإسلام لعن فاعليه، فإن النصرانية حرمته أيضا منذ مجمع نقية، ثم حرمه المجمع الديني السابع تحريما مطلقا باعتباره من العادات الوثنية.

وقد اهتمت المرأة خاصة بهذه التقنية حتى صارت لصيقة بها، وقد اعتمدتها لأغراض تجميلية، لكن الرجل بدوره لم يقف متفرجا على زينة المرأة فقط، ولكنه بدوره جرب استعمالها، ومن بين الفئات الذكورية التى عرفت بذلك، الجنود، والسجناء، والبحارة. وقد اتضحت فى السنوات الأخيرة مخاطر الوشم

الطبية والصحية التى سنتحدث عنها، ومن هنا لم يكن غريبا أن يحرم النبي صلى الله عليه وسلم . قبل أكثر من 1400 سنة الوشم، ولعن فاعليه وفاعلاته، واللعن هو الإخراج من رحمة الله، وذلك يدل على أن الشريعة هي من صنع لطيف خبير، فعن أبي جحيفة قال : "نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن ثمن الكلب، وثمن الدم، ونهى عن الواشمة والموشومة، وآكل الربا وموكله، ولعن المصور" (صحيح البخاري، كتاب البيوع، رقم الحديث 1980). وعن عائشة انها قالت : " نهى رسول الله صلى الله عليه وسلم عن الواشمة والمستوشمة والواصلة والمستوصلة والنامصة والمتنمصة"(سنن النسائي 5099).

أما فيما يتصل بالتجميل المباح فإن الإسلام قد دعا إلي الجمال والحرص عليه، فإن الله تعالى جميل يحب الجمال، وقد أمر الإسلام المرأة أن تتجمل بالكحل والذهب والفضة وكل أنواع الجمال من شيء يلبس أو يدهن به الجسم، فقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: "طيب النساء لون لا ريح له وطيب الرجال ريح لا لون له"، وبذلك سن التجمل للنساء حتى قالت أم المؤمنين عائشة، ذات مرة لامرأة : " لو استطعت ان تقلعي عينيك فتجمليهما وتعيديهما لزوجك أجمل مما كانتا عليك فافعلي"، ولذلك أباح الإسلام التطريف وهو "نقش الحناء" وجعله للزوج خاصة، وجعل الكحل جمالا مستمرا لا يتوقف إلا بالحداد، ولها أن تقشر الوجه "إزالة الشعر" خصوصا إذا نبتت لها لحية أو شارب، أما الرجال فجمالهم فى تهذيب اللحية ونقاء الثياب ووضع الطيب وتعدد الملابس والسواك وخضاب الشيب بغير سواد.

من الابرة الحديدية .. إلى الليزر

وتختلف رسوم وأساليب (الوشم) وأماكن وضعه على جسم الإنسان من بلد لآخر حسب الطبيعة الاجتماعية والمناخية والعادات والتقاليد التى تسود البلد، لكن القاسم المشترك فى طريقة الرسم واحدة، حيث تتم بواسطة أبر حديدية مدببة أو قطع نحاسية ذات رؤوس حادة محروقة تغمس بمواد الوشم التى تكون غالبتها من الرماد أو مواد تكحيل العيون. ويدق بها مكان

الوشم المطلوب على الجسم بطريقة سريعة لا تخلو من الألم .. لكن الأمر تطور مع انتشار الظاهرة وشيوعها فى أنحاء عديدة من العالم ، فقد قامت مجموعة من الشركات اليابانية بإنتاج أدوات دقيقة لاستعمالها فى هذا (الفن) .. حتى وصل الأمر إلى التكنولوجيا الحديثة حيث أدخلت أشعة الليزر التى بإمكانها أن تضع أكثر من ثلاثة آلاف نقطة وشم على الجسم فى الدقيقة الواحدة ، بعد أن كان الأمر لا يتعدى خمس إلى عشر نقاط فى العمل اليدوي، ولم يتطور الأمر فى طريقة العمل والآلات المستعملة فحسب، بل إلى رسوم الوشم نفسه، حيث بدأت الأشكال تتنوع والألوان تزيد، حتى باتت الرسوم تشكل ما بين لوحات الفنانين بيكاسو وسلفادور دالي والإيطالي بوتجللي بعد أن كانت مقتصرة على رسومات بسيطة كالأسد والتنين والأفاعي.

يقول "زانك زي" الرسام الصيني الشهير وصاحب غاليري(جين بادي ين) المشهور بالوشم: "إن طريقة الوشم بالنار غير مؤلمة، ولكننا بدأنا بوضع

الرسوم على الكمبيوتر ثم نقلها إلى الجسم بعد اختيارها من قبل الموشوم نفسه. والملاحظ أن الفتيات يخترن الرسومات الدقيقة الصغيرة، بينما يختار الشباب الرسوم والحروف الكبيرة.

ولم تقتصر ظاهرة وضع الوشم على أجزاء الجسم عند عامة الناس من الشباب والفتيات، بل امتدت لتشمل عددا كبيرا من الملوك والرؤساء والفنانين والأدباء وغيرهم، حيث حمل أغلبهم الوشم على أجسادهم، بينهم الرئيس الأمريكي جون كندي ورئيس الوزراء البريطاني ونستون تشرشل ونابليون وبطرس الأكبر .

ويذكر أن الكاتب الفرنسي "ميشيل ساردو" كان يضع وشم النسر على كتفه، أما الملك إدوارد السابع فكان يضع وشم تنين على أحد ساعديه، فيما وضع صورة مرساة سفينة على الساعد الآخر، أما الرئيس الأمريكي ترومان فقد كانت صورة تنين تزين كتفيه، فيما يقول بعض المقربين من الكرملين أن الزعيم الروسي جوزيف ستالين كان يضع وشما ملونا على جسده، كذلك كان الرئيس اليوغسلافي جوزيف بروز تيتو.

انتشار الوشم

ومن أشهر فئات المجتمع التى ترتفع لديها ظاهرة استعمال الوشم على أجزاء الجسم البحارة والسجناء وبعض الشقاة من أولاد الشوارع المشردين الذين لا مأوى لهم، وكذلك قبائل الغجر الذين يشتغلون عادة بهذا الفن ويحترفونه وأيضا يتزينون به، ومن الجدير بالذكر أن هذا ينطبق على قبائل الغجر فى مختلف بقاع العالم وأصقاعه. وتثير الكتابات الوشمية التى توضع على الجسم خاصة على الذراعين الاستغراب لعشوقها وغرابتها، فنجد مثلا عبارات مثل(ولدت لكي أموت) أو (لا تقترب مني) أو (القبر بيتي) وما شابه ذلك، وفى بلادنا العربية تكثر كتابة "الدعاء" وآيات القرآن الكريم على السواعد.

ولا تكترث أغلب الحكومات والأنظمة السياسية بهذه الظاهرة الفنية، لأنها لا تؤثر بأي شكل من الأشكال على حركة الدولة السياسية أو تعيق مسيرة النظام الاجتماعي والأخلاقي وما إلي ذلك، لهذا فإن الظاهرة وجدت مساحة واسعة من حرية الانتشار والتطور فى أغلب دول العالم، فيما عدا البعض منها، حيث كانت اليابان قد أصدرت عام 1870م قرارا رسميا يحد من ظاهرة الوشم، خاصة بعد حركة (ميجي) الاصلاحية المعروفة والتى قضت على كل ما يتعلق بعادات ومفاهيم الإمبراطوريات السابقة.

كذلك أصدرت بريطانيا عام 1969م قانونا يمنع الوشم بعد انتشار حركة (الهبيز) التى انتشرت بين الشباب واجتاحت أوربا بداية الستينيات من القرن الماضي، لكن يبدو أن تنفيذ القانون بقي ضعيفا لما نراه فى عناصر(الهوليغانز) التى يضع أفرادها أنواعا وأشكالا عديدة من الوشومات على العكس من ذلك فإن الظاهرة منتشرة بصورة غير طبيعية فى الولايات المتحدة الأمريكية التى لا تعارض حكوماتها أن يمارس الناس أية عادة أو ظاهرة حتى وإن كانت سيئة السمعة، وتعتبر ولاية كاليفورنيا عاصمة الوشم فى العالم، حيث تم منح إجازات ممارسة الوشم لمئات المتاجر ومحلات الرسم على الجسم حتى أن مجموعة من فناني الوشم أسسوا تجمعا خاصا (نقابة أو جمعية) يلتقون فيها سنويا فى اجتماع علني لمناقشة عملية تطور وتطوير الوشم، ووضع السياسية الخاصة بهذا الفن !!

إزالة الوشم بالليزر

ليست الصعوبة فى وضع الوشم على الجسم فقط، بل المسألة الأصعب هي فى إزلته، فعملية كشط الجلد واستعمال الحوامض، حسب صحيفة الزمان، قد تخلف "ندوبا" أو حروقا، لهذا فقد بدأت محلات الوشم بإستعمال الليزر

فى الوقت الحاضر، حيث يتم تبخير الألوان وتحويل جزيئات الماء فورا إلى بخار، لكن وفى كل الأحوال فإن الندبة لابد وأن تبقى فترة من الزمن، حيث أن صرعة الوشم على جميع أجزاء الجسم التى كانت بمثابة موجة أجتاحت العالم فى التناقص الآن، بل إن البعض يشعر بالندم ويحاول إزالة آثاره أيضا.

يقول الأطباء إن هناك عدة طرق للتخلص من الوشم حيث يقوم بعض الأشخاص باستخدام مواد كيميائية تؤدي إلى بهتان الوشم. كذلك بعض الأطباء يلجأ إلى طريقة كشط الجلد الموشوم. ولكن الطريقة الأكثر رواجا هي باستخدام الليزر، هذه الطريقة تستغرق عدة جلسات، قد تمتد لعدة أسابيع، وبالنهاية فإنها تترك أثرا للوشم لا يمكن إزالته بالنهاية. ومن وجهة نظر الأشخاص الذين يرسمون الوشم فإنهم ينصحون الأشخاص بالتفكير قبل الإقدام على وشم أجسادهم، حيث يقولون فكر بعد عشرة أعوام من الآن هل تريد هذا الوشم؟!

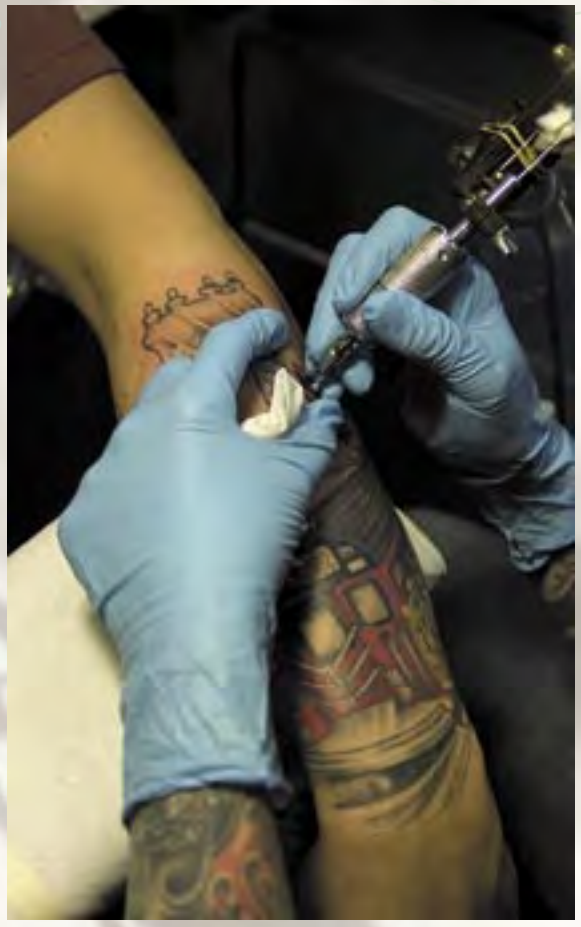
وتعتمد معالجة الوشم بالليزر على إرسال حزمة ضوئية قوية عبر الجلد ذات طول موجة يمتصها الوشم بشكل انتقائي دون بقية الجلد مما يحطم جزيئات الوشم الملونة. وبالتالي يحتاج كل لون من الوشم إلى ليزر خاص به. وتقتني الآن مراكز التجميل للمعالجة بالليزر أجهزة جديدة ومتطورة مصممة خصيصا لإزالة الوشم الأزرق والأحمر.

ويرتبط عدد الجلسات بعوامل عديدة مثل نوع اللون المستعمل للوشم، وعدد الأبر التى استخدمت أثناء الوشم والمنطقة الموشومة، حيث أن الجلد يمكن أن يكون أقل أو أكثر سماكة. ويجب أن يمضي ستة أسابيع بين جلسة المعالجة والجلسة التى تليها. هذا الزمن يتيح للكريات البيضاء البالغة أن تتخلص من أجزاء المادة الصباغية التى حطمها الليزر، مما يسمح لليزر بمعالجة الطبقة التى تليها فى الجلسة التالية. علما بأن الوشم البدوي فى الوجه يستجيب بشكل أفضل من غيره ويحتاج إلى عدد جلسات أقل للتخلص منه. إن هذا الليزر يستطيع أيضا إزالة التصبغات الجلدية مثل بقع الشيخوخة والتصبغات الجلدية البنية التى تظهر عند التعرض الطويل للشمس.

الطب والوشم

يقول الدكتور عصام شلبي أستاذ الأمراض الجلدية بمستشفى الحوض المرصود بالقاهرة: "الوشم من أخطر التقليعات التى يؤذي بها الإنسان نفسه، حيث ان أغلب المواد الكميائية المستخدمة فى الحبر هي صبغات صناعية صنعت فى الأصل لأغراض أخرى مثل طلاء السيارات أو أحبار الكتابة فضلا على تلوث دم الإنسان عند ثقب الجلد واختلاط الدم بالتراب والملوثات خلال تعرض الجلد لجرح، فيترك ندبة أو أثرا فيكون الإنسان عرضة للإصابة بفيروسات خطيرة مثل فيروس "H.I.V" المسبب للإيدز أو الإصابة بفيروسات الإلتهاب الكبدي والإصابات البكتيرية الناجمة عن تلوث الأبر المستخدمة فى الوشم والتى قد تسبب هي الأخرى سرطان الجلد والصدفية والحساسية بالإضافة إلى انتقال عدوى بعض الأمراض خاصة عند الكتابة بالوشم".

ويضيف الدكتور عصام شلبي : " هناك حالات مرضية يستخدم فيها الوشم كأسلوب للزينة بغرض إخفاء آثار الجروح والحروق فى أماكن معينة، او كالذي يستخدم لإخفاء بعض المناطق البيضاء المصابة بالبقع، أو لإخفاء بعض العيوب عند بعض النساء كتلك



المستخدمة فى رسم الحواجب وغيرها، ويستخدم فيها الوشم بتقنية معينة يندر فيها احتمالات التلوث كما يكون الطبيب على معرفة تامة بالألوان المستخدمة".

ويحذر الدكتور عمر أستاذ الأمراض الجلدية والتناسلية بكلية الطب جامعة القاهرة من خطورة الأمراض التى تنتج عن دق الوشم وإزالته، حيث يصيب الجلد ببقع أو ما يعرف بتأكسد الخلايا فضلا على احتمالية الإصابة بأمراض عديدة نبهت الكثير من الدول لخطورة الوشم. ولقد حذرت اللجنة الأوربية أخيرا من أن هواة رسم الوشوم على أجسامهم يحقنون جلودهم بمواد كيماوية سامة بسبب الجهل السائد بالمواد المستخدمة فى صبغات الوشم . وقال إن غالبية الكيمياويات المستخدمة فى الوشم هي صبغات صناعية صنعت فى الأصل لأغراض أخرى مثل طلاء السيارات أو أحبار الكتابة، وليس هناك على الإطلاق بيانات تدعم استخدامها بأمان فى الوشم، أو أن مثل هذه البيانات تكون شحيحة وسألت اللجنة في بيان مصاحب للتقرير عن المخاطر الصحية للوشم وثقب الجسم : "هل ترضى بحقن جلدك بطلاء السيارات ؟".

إضافة إلى هذا فإن القوانين التى تتطلب من فناني الوشم استخدام القفازات والأبر المعقمة لم تتضمن قواعد للصبغات بمعنى أنها يمكن أن تكون ملوثة أو قذرة دون أي مخالفة فى ذلك للقانون . وقال التقرير إنه إضافة إلى مخاطر العدوى بأمراض فيروس "إتش .أي .أف" المسبب للإيدز والتهاب الكبد الوبائي أو الإصابات البكتيرية الناجمة عن تلوث الأبر، فإن الوشم يمكن أن يتسبب فى الإصابة بسرطان الجلد والصدفية الناتج عن الالتهاب الحاد بسبب التسمم. وقد ذكرت نشرة طبية المانية تحمل اسم "إيه . زد" إن الوشم يمكن أن يسبب الألم للمرضى خلال إجرائهم للفحوص الطبية باستخدام الرنين المغناطيسي، والذي يمكن من خلاله فحص وتصوير الأجهزة الداخلية وأنسجة الجسم . وقال الجراحون فى مدينة "ماينتس" الألمانية حسب صحيفة العرب أوتلاين، إن الوشم يسبب ألما شديدا خلال الفحص بالرنين المغناطيسي، ويساور الأطباء الشك ان السبب فى ذلك يرجع إلى جسيمات مغناطيسية تستخدم فى صبغات الوشم السوداء والزرقاء والحمراء، والتى تبدأ فى التحرك تحت الجلد عندما يخضع المريض للفحص باستخدام هذا النوع المتطور من الأشعة.

لوحة للفنان كريم العريض

أدب شعبي

د. أحمد الخصخوصي
كاتب من تونس

أغاني المحفل والأطراق

من المهتمين بالأغنية الشعبية من يعتبر أنه لا فرق يذكر بين أغاني المحفل من ناحية والأطراق من ناحية أخرى. ومنهم من يرى أنه يوجد بين هذه وتلك عدد من الفروق سواء من حيث المقام أو من جهة المضمون، الأمر الذي يجعل منهما صنفين متمايزين بعض التمايز.

ولعلّه يحسن بالمرء أن يعرض على القارئ على سبيل التقديم المجسّم أنموذجا من هذه وأنموذجا من تلك عسى أن يقف على بعض خصائصهما ما ظهر منها وما بطن. ويمكن له أن يجري بعد ذلك نوعا من التحليل المقارن ليخلص إلى ما يناسب من الاستنتاجات.

ونستهل التمثيل لما ذكرنا بأغنية المحفل التالية وعنوانها "جوف العتيد"[1] وهي أغنية مخصوصة من حيث منحاها ومن جهة الطريقة التي تؤدى بها عند الغناء[2] وهذا نصها:

جُوفْ[3] الْعَتِيدْ[4] قَرْوِي[5] علَى جَنْبُو ضُوَى
مَرْكُوبْ الْجَوِيدْ لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى[6]

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

قَدِّكْ نَخْلَة فِي الْجَرِيدْ كِي تَرْجَحْ[7] وتْمِيدْ[8]
لْبِستْ حرَامْهَا الْوَكِيدْ مَغْطُوسْ جْدِيدْ
يَا خَدْ النِّجْمَة الْفَرِيدْ فِي الْغَرْب بْعِيدْ
يَقْسَى عْلَى شَبْح النَّظَرْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

قَدِّكْ شَهْبَا[9] فِي الْمْلَزْ[10] كِي جِتْ تْدِزْ[11]
دِيرْهَا[12] كْ سْحَابْ الْ يدْرزْ[13] وُبَرْقُو يغْمِزْ[14]
حَمِّلْ الأَهْوَادْ[15] بالْمَطَرْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

قَدِّكْ شَقْرَا[16] فِي الْمْلْعَبْ كِي جِتْ تْحَبْحَبْ[17]
علِيهَا الطِّيرْ امْضَبَّبْ[18] مْوَالِفْ[19] بالْحَبْ
حُبْ الطُّفْلَة للصَّاحِبْ وُقْلِيبُو اتْعَذَّبْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

رُوفِي[20] يَا رَاشْقَة النَّوَّاشْ[21] والْذَّلَّة[22] لاَشْ
تبْكِي عْلَى خَالْهَا مَا جَاشْ وُدْمُوعْهَا رَشْرَاشْ[23]
حَمِّلْ الْهْوَادْ بالْمَطَرْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

طُفْلَة لُوكَانْ تْخَمِّمْ وُتْجِينَا مِنْ ثَمْ
تَبْعِثْ صغَيِّرْ الْ يعْزِم يُوصَلْ خَاوِيَة الْمْحْزِمْ
امْخَضَّبَة الْفُمْ[24] اصْغَيِّرْ بالدَّمْعَة بَكَى
مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

وَصْفَكْ غَزَالْ اللِّي يِنُطّ[25] يَرْفَعْ و يحُطْ
يَفْلَى رُوسْ الأَخْطَطْ[26] فِي قَرْنْ الشَّطْ
جَاهْ الصَّيَّادْ يتْقَفَطْ[27] أُوبِزْنَادُو حَطْ
ضَرْبُو عْلَى عْظِيمُو تْكَسَرْ مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

رُوفِي يَا زِينْ الْمَنْحَرْ[28]
وَامْحَـــالْ[29] اتْـكُـــرْ
وُصْغَيْرْ جَالِي فِي الْبَرْ[30]
خَايِفْ م الْمُـــوتْ مْحَكِّرْ[31]
لَانْتْـعَـــــزَّرْ[32]
دَمِّي مذْرُورْ[33] عَلَى الْوطَا[34]
دَمْعَة مَا تْبَرِّدْ عَنَا[35]

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

رُوفِي يَا لَزْرِقْ جُولَاحْ[36]
لَا هَـــوِّدْ[37] يَـسْمَـــاحْ[38]
بُرْنِي[39] يَلْغِطْ[40] فِي الاسْطَاحْ[41]
جَا صُـــوتُـــو قَـــرْوَاحْ[42]
حَيِّـرْ نُـومْ الرَّاقْـــدَة
دَمْعَة مَـا تْبَـــرِّدْ عَـــنَا
رُوفِي يَا عِينْ الْعُقَابْ
وِالْمَضْـحَـــكْ لَهَّـــابْ
بَرْقْ الْ يَغْمِزْ تَحْت سْحَابْ
جَـانَـا قْلُـــو ضَبَـــابْ
حَمِّلْ الأَسْهَابْ[43] بِالْمَطَـر
مِنْهَا مَا جَانَـا خَبَـــرْ

جُوفْ الْعَتِيدْ.....

وهذه الأغنية من الأغاني التي تؤدّى عند إنشادها بطريقة مخصوصة،ولعلّه يحسن لتوضيح ذلك إيراد توزيع أدائها بالرّمز بحرف " ش " إلى المرأتين اللتين تؤديان المطلع، والرمز بحرف " غ " إلى المرأتين اللتين تؤديان بقيّة المقاطع وذلك للتوضيح وتجنّب الخلط.

ش: جُـــوفْ الْعَتِيـــدْ
قَـرْوِي عْلَى جَنْبُو ضُوَى
(هذا هوالمطلع أو(رأس الغنّاية)

مَـــرْكُـــوبْ الْجَويـــــدْ
لاَحِـقْ مَرْحُولْهَا قِسَى
غ: قَدِّكْ نَخْلَة فِي الْجَرِيدْ
(الشطـــر الأوّل مـــن البيت الأوّل مـــن المقـطـع)
لاَحِـقْ مَـــرْحُولْهَا قِسَى
(ترديد الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع)
غ: قَدِّكْ نَخْلَة فِي الْجَرِيدْ
(يكـــرّر مـــــرّة أخـــرى فيردّد مـــرّتين فقـــط)
ش: لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى
(يكـــــــرّر مـــــرّة أخـرى)
غ: كِـــي تَرْجَـحْ وُتْمِيـــدْ
يَا خَدْ النَّجْمَة الْفَرِيدْ
فِـــي الشَّـــــرِقْ بْعِيـــدْ
تِقْسِى عْلَى شَبْحِ النَّظَرْ
(المقطـــــع ع1ـــــدد)
مِنْهَا مَا جَانَا خَبَرْ
ش: جُـــوفْ الْعَتِيـــــدْ
قَرْوِي عْلَى جَنْبُوضُوَى
مَـــرْكُـــوبْ الْجَويـــــدْ
لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى
(المطلـــــع)
غ: قَدِّكْ شَهْبَة فِي الْمَلْعَبْ
(الشطر الأوّل من البيت الأول من المقطع الثاني)
لاَحِـــقْ مَرْحُولْهَا قِسَـــى
(يردّد دائما الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع)
غ: قَدِّكْ شَهْبَة فِي الْمَلْعَبْ
(يكـــــــرّر مـــــرّة أخـرى)
ش: لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قَسَى
(يكـــــــرّر مـــــرّة أخـرى)
غ: كِـــي جِـــتْ تَحْبَحْـــبْ
وَعْلِيهَـــا الطِّيـــرْ مْضَـــبْ
بْمـــــوَالِـــفْ بِـــالْحَبْ
حُبّ الطُّفْلَة للصَّاحِبْ
(المقطـــــع ع2ـــــدد)
وُقْـلِيبُـوتْـعَـــــذِّبْ
مِنْهَـــا مَـــا جَانَا خَبَـــرْ
ش: جُـــوفْ الْعَتِيـــــدْ
قَرْوِي عْلَى جَنْبُوضُوَى
مَـــرْكُـــوبْ الْجَويـــــدْ
لاَحِقْ مَرْحُولْهَا قِسَى
(المطلـــــع)

ويتواصل الأداء بهذا التوزيع المحكم44 وعلى هذا النسق الدقيق حتى تنتهي الأغنية. وهذه المقاطع المغناة تستدعي بعض التعليق في ما يتصل ببنائها المعنوي عموما ومضمونها الغزلي خصوصا، وهي على غرار سائر المقطوعات الداخلة في هذا النوع مفتتحة بمطلع يتألف من بيتين هما عبارة عن مدخل تمهيدي رفيق المدخل طريف المنحى.

يبتدئ الشاعر بوصف حصان قوي مسرّج بسرج نفيس مجلوب من مدينة القيروان45يمتطي صهوته فارس فتيّ تعلقت همته بإدراك الحبيبة وقد بعد نجعها وصعب اللحاق به.

في البدء لا تذكر المرأة لا ذاتا ولا صفات، وإنما يقنع شاعر الغناء بالرمز إليها رمزا لطيفا عن طريق ضمير المؤنث الغائب. وفي هذا النوع من الإشارات الملمّحة دون الذكر الصريح قدر من التعظيم الملائم لمقامها الاجتماعي ونصيب من التعفف اللائق بموقعها من نفس المحب. هذا فضلا عن دلالة ذلك على متّجه الغزل ونوعه اللذين يربوان شأنا ونوعا على مضامين أغاتي "الملالية" البسيطة.

أما المقاطع فتتعرّض لأوصاف المحبوبة المختلفة، فهي لا تدخل في صورة شعرية جميلة إلا لتخرج في صورة أخرى تطاولها حسنا وبهاء. على أن مجمل الصور المعروضة عرضا فنيّا مقتدّ من المحيط شبه الصحراوي مستمدّ من الطبيعة في مختلف مظاهرها: فالقدّ في استوائه وشموخه نخلة من نخلات الجريد46 الباسقة، والخدّ في ألقه وإشعاعه نجمة من نجمات الغرب، والمبسم في بريقه وبياضه برق من البروق الوامضة. وقد استعار لها الشاعر من العيون عين العقاب سوادا وحسنا وحدة نظر.

ذلك بعض ما يتعلق بالمناظر الثابتة عموما. أمّا في ما يتصل بالمشاهد وما تزخر به من حركة خصوصا فالمعشوقة غزال في خفّته وأرنه واختياله ورشاقة حركته

أوهي كالفرس الشهباء المندفعة بقوة في السباق أو الشقراء المتبخترة وسط الملعب.

على أن مقصّد "القصيدة" –إن جاز التعبير- يتوقف عند ما يعرضه من مناظر ويتلبّث عند ما توحيه من مشاهد ليُحلّها محلّها من الطبيعة ويوفّيها حقها من الوصف، فالقدّ مدخل لوصف نخلة الجريد وهي تتمايل متأرجحة بما تحفل به من ثمر وتحمله من تمر، والنجمة منفذ لتصوير الآفاق الغربية البعيدة التي تعزّ على نظر الرائي وتشقّ مسافتها المطوّحة على المسافر، والثغر منظار يتكشّف من خلاله مشهد عزيز على سكان العمَد هومشهد البرق الومّاض وما يرافقه من سحب ويبشر به من مياه دفاقة تملأ الأودية والجداول وتفيض على الأولاج. أمّا ذكر الغزال ففرصة لوصف بيئته ومرتعه ومجال نشاطه وتصوير مشهد الصيد بعناصره وأطرافه وأحداثه الدموية. وأما إيراد الحصان في لونه وحركته وصوته فإطلالة على الطائر الجوّال في سرعته الفائقة وصوته الصدّاح إضافة إلى ما ينعم به من حرية يهفو إليها البدوي هفوانا ويخفق لها قلبه خفقانا.

ومن عجب أن المتغزل بها لا توصف في ملبسها (بالمقطع الأول) وحليها (بالمقطع الرّابع) إلا في مناسبتين مقتضبتين وكأنهما عرضيتان وكأن لدى الشاعر رغبة عمّا هو مصنوع وميلا نازعا إلى ما هو طبيعي وكأن محور ذلك المرأة على سبيل الاقتصار، فهي بمثابة جوهر الطبيعة ورمزها في صورها المختلفة وتجلياتها المتعددة التي أفضى بعضها إلى بعض في إطار بنية تضمينية متّصلة الحلقات يتّسق خلالها عالم الطبيعة الخارجي47 بعالم الوجدان الباطني بما هو تعابير عن لوعة مفارق وحنين مشوق ورجاء آمل.

والحاصل أنّ أغاني المحفل- كما تبدو من خلال هذا النموذج الذي عرضناه عرض العيّنات المعبّرة__ تتغنى في مجملها بجمال المرأة وتمجّدها صفات وذاتا نظرا إلى مكانتها ماديا ومعنويا وقيمتها في المجالات الاجتماعية والاعتبارية.

ويحدث من حين إلى آخر أن تكون المرأة مجرد منطلق يعبرّ من خلالها الشاعر عن عدد من شواغل المجموعة، هذه الشواغل المتصلة بالوجدان حينا، وبألوان الحياة حينا آخر بما فيها من جوانب مادية وأدبية تختلف وتأتلف حسب الحالات والظروف.

أما النموذج الذي اخترناه لتمثيل أغاني الأطراق فهو طرق "هاوينهم شبح بالعين" وفي ما يلي نصه:

هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِينْ
دُوَّارْ سُـــودْ الْيَـامِـــي[48]
مَاصَابْنِي نْسَالْهُمْ دِينْ
نُطَلُـبْ وُلَا يِتْعَطَـالِـــي
نُرْقُدْ عَلِيهُمْ عَامِينْ
حَتَـــى يُخْلُـصْ سُوَالِي[49]
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِينْ
الأَزْرَقْ إِيزَحْزِحْ تْزَحْزِيحْ[50]
فِي الأَرْضْ يِمْشِي بْنِصِيحَه
لَاحِقْ رِحِيلْ الْعَطَاطِيشْ[51]
نَاسْ اللِّي سَمُّـوا رْبِيحَـه
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِينْ
وَتَحَمَلَّتْهَا تَحَمِّلْتِنِي
قَطَعْتْ عَلَـــيَّ الشَّهَـادَة
عَضِّيتْهَا سَيِّبَتْنِي
قَطِّـــر دَمَهَـــا لِلْوِسَـادَة
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِينْ
قَالَّكْ وِلْدْ العِقَابْ مَاتْ
والأَرْنَبْ على الهود[52] جَارَتْ[53]
عَاد الزنى[54] لِليتيمات
وعـرب الخواويـر[55] بـارت
هَاوِينْهُمْ شَبِحْ بِالْعِينْ
نَا مِثْلِي مِنْ طَاحْ[56] فِي بِيرْ[57]
نْقَطَّعُـــوا جَـابْـدَاتُـو[58]

وُشَادْ الخِبرْ في الدْوَاوير
وتْنَادْبُوا صَاحْبَاتُو
هَاوِينْهُمْ شَبحْ بِالْعِينْ
يَا فَاطْمَة لاَ فطمْتيهْ
وُلاَ عَاشْ عَنْدِكْ فرَادِي
سَمِّي وُليدَكْ علَى اسْمِي
وُلاَ ضَاقَتْ الرُّوحْ نَادِي
هَاوِينْهُمْ شَبحْ بِالْعِينْ
هَاوِينْهُمْ شَبحْ بِالْعِينْ
دُوَّارْهُمْ لاَمِّينُو
البلّ تفْلَى مع البلّ
وُنَا قعُودي زَابْنِينُو[59]
هَاوِينْهُمْ شَبحْ بِالْعِينْ
وَنِّيتْ[60] والْمَاءْ دهمْنَا
وُالاثْنِينْ طُحْنَا دهَاشَى[61]
رَقْبةْ غَزَالْ اللِّي يقَزِّي[62]
فِي الشَّطْ عَاملْ حْوَاسَه
هَاوِينْهُمْ شَبحْ بِالْعِينْ

ولعلّ أول ما يلاحظ أنّ هذا الطرق لا يغنّى في المناسبات الاحتفالية كحفلات الأعراس أو الختان ولا نظنّ أنّ مناسبة المحفل تتسع له أو تسمح به. وهو في أسلوبه وفي مضمونه ربما اقترب كثيرا من أغاني الملالية وخصائصها. ولا أدلّ على ذلك من العبارات الحسّية والمعاني المباشرة الشائعة في أوصال الطرق عامّة والتي تتجلى بصفة أخص في المقطوعتين الثالثة والرابعة اللتين لا يمكن أن يتغنى بهما المتغني إلا بصفة فردية على غرار ما يترنّم به في أغاني الملالية.

وإذا قام المرء بمقارنة بين أغاني المحفل والأطراق لاحظ أن أغنية المحفل أوفى متنا سواء من جهة العدد الجملي للأبيات أو من حيث عدد الأبيات في المقطع الواحد وتبيّن أن أغنية "جوف العتيد" عامرة بالمعاني الوجدانية لا محالة لكنها أكثر انفتاحا على العالم الكبير عالم الطبيعة، بينما يظهر طرق "هاوينهم شبح بالعين" حاملا لشحنات العاطفة أيضا لكنه ملتفت بصفة أخص إلى العالم الصغير عالم العواطف الفردية.

وفي حين اشتركت كلا الأغنيتين في التغنّي بالبيئة البدوية وما إليها من مناظر ثابتة ومشاهد حيّة فإنّ الطرق أكثر انصرافا في سجله المعجمي وصوره الشعرية إلى الجانب الحسي المباشر، وكأنّ الطرق يقع في منزلة بين المنزلتين أي بين أغنية المحفل وأغنية الملالية ذات الطابع العفوي اللائط بنوازع النفس البشرية، ولعلّ ذلك مما جعلها لا تؤدّى إلا أداء فرديا بصفة عامة.

ولئن سبق التعرّض لأغاني المحفل بالتعريف والوصف والتحليل في مناسبة سابقة[63] فإنه يجدر التعريف بالأطراق. فالأطراق مفردها طرق[64]، ومعناه الأصلي الصوت أو نوع من الأصوات[65] أو النغمة[66] أو اللّحن[67]. من ذلك أنه يقال : " فلان هزّ الطرق " أي غنّى أوتغنّى، وكأن معنى الطرق تمحّض في ما بعد شيئا فيشئا ليصبح دالاّ على النغمة أو المقام في المصطلح الموسيقى، من ذلك أن يقال طرق كذا، وطرق كذا، ومثال ذلك " طرق الصيد". وطرق الصيد عبارة عن قصة محكيّة بالشبّابة (القصبة) تصوّر معركة ضارية دارت بين رجل وأسد اعترضه في بعض الفجاج أو الفلوات. يحاكى العازف صوت الأسد وهو يزأر ويهدّد كما يحاكى صوت المرأة وهي خائفة على زوجها تبكيه تارة وتندبه أخرى مردّدة " هاه شومي الراجل مات"، وتُسْمَع بعد ذلك طلقتا بارود مندفعتين من فوهة البندقية التقليدية (المقرون) وما هي إلا أن تطلق المرأة زغرودة الفوز وقد تغلّب زوجها على الأسد في نهاية المطاف بعد عراك عنيف ومشادة قاسية. وينهي صاحب الشبابة (أو القصّاب) طرقه بنغمة شجية مؤثرة وكأنه يرثي الأسد ويندب الحظ الظالم الذي جمع بين هذا الأسد الضاري وذلك الرجل الشجاع واللذين لا يستحق أي منهما أن يموت في هذا الصدام الدامي.

وأغاني الأطراق جماعية وفردية وهي متنوعة في مضمونها وأدائها، يشترك فيها- حسب ما يبدو- الرجال والنساء على حد سواء وتشكل القسم المتداول من الأغاني التونسية المتسربة من الأرياف والبوادي إلى المدن وتسمّى "العروبي".

ومن الأطراق أيضا طرق "وَعلاش ذلاّلة"[68] وهذا مطلعه:

وَعْلاَشْ ذَلاَّلَة يَا مَرْيِمْ
الْخَدْ أَحْمَرْ والْعِينْ كَوَّايَة

ومنها كذلك طرق " يا طويره"[69] ومطلعه:

يَا طْوِيرَة مَاك تْعَلِّيت
ثَمَّـــــشْ مَـــا رِيـــت
خَبْرِّني عْلَى مُولَى بِيتِي[70]
فِـــــــي آنَـــــا دُوَّارْ

وفي ما يلي مقطع من مقاطعها:

يَـا طُوِيرَة مَا اسمحْ مَشْيتْهَا
القَايْلَـــــة[71] **حَـــرْقتْهَا**
خَلخالها[72] **مْوَاتي كَعْبتْهَا**
عْلَـــــى دُورْ[73] **الْـعَـــامْ**

ويمكن-وبعد شيء من المقارنة- القول إنّ علاقة أغاني الأطراق بأغاني المحفل عبارة عن علاقة تقاطع وتمايز في الآن نفسه، فهي تشترك وأغاني المحفل في جملة من الخصائص العامة باعتبارها أنواعا من المقاطع المغنّاة. غير أنّ أغاني الأطراق تمتاز بعض الامتياز عن أغاني المحفل بالنظر إلى أن المؤدّي في الأولى فرد أو اثنان سواء كان ذلك العدد من النساء أوالرجال بينما يكون عدد المؤديات في النوع الثاني أربع نسوة على الأقلّ، كما أنّ أغاني المحفل أغزر مادّة إذ تمتاز بطولها النسبي زيادة على أنّ مضمونها أكثر كلاسيكية وأعمّ أغراضا وأوفر معاني. وربّما وجد المرء في الصنفين بعض التداخل أحيانا سواء من حيث عدد المؤدين أومن جهة بعض المقاطع الغنائية الواردة بنصّها في هذا الحيّز أوذاك على غرار ما هوماثل في طرق " يا طويرة " وأغنية " نجعك عشّى ودران "[74] والتي مطلعها:

نْجِعكْ عَشّـــى[75] **وَدْرَانْ**[76]
وَاسِـــــــعْ الاَرْكـــــانْ

رِيدِي[77] ضْرَبْهَا الطَّحَّانْ[78]
اُوخَـــيْ رَضُّوهَاشْ
نْجِعِكْ عَشَّى وَدْرَانْ

وفي ما يلي المتن المشترك للأغنية والطرق على حدّ سواء:

نْجِعِـكْ عَشّـَى الْمْتْـلَـوِّي[79]
والْبِلْ[80] تحُوِّي[81]
رَقْبِـةْ غِـــزَالْ الْمِـــدَوِّي[82]
شَـــارِدْ الارْيَـــامْ
نْجِعِـكْ عَشّـَى عُـرْبَاطَة[83]
جْحَـافْ تِتْوَاطَـى
مَرْقِـتْ[84] مِـــرَادِي[85] تِتْعَاطَـى
شَـــارِدْ الارْيَـــامْ
نْجِعِـكْ عَشّـَى السَّنَـــدْ[86]
مَـرْبُوعَـةْ القَـدْ
رِيـــدِي نَايِـــرَةْ الْخَـــدْ
شَـــارِدْ الارْيَـــامْ
نْجِعِـكْ عَشّـَى قَـــمُّـودَة[87]
يَا الْعِيـنْ السُّـودَة
رَقْبِـةْ غِـــزَالْ الْمَهْمُـــودَة[88]
شَـــارِدْ الارْيَـــامْ
نْجِعِـكْ عَشّـَى الْمَالُوسِـي[89]
يَا طُمْ[90] مْسُوسِي[91]
عَلَي جَالِكْ نَصْبَغْ كَبُّوسِي[92]
وُنْوَلِـــيِّ طَلْيَانْ[93]
نْجِعِـكْ عَشّـَى الْمْكْنَاسِـــي[94]
يَـــا بْنَيِّـةْ نَـاسِي
عْلَى جَالِكْ مَرْبُوطْ مْبَاصِي[95]
بَـــاثْنَـاشِـنْ عَـامْ
نْجِعِـكْ عَشَّـــى سِفَاقِـــسْ[96]
وُرْوِيقِـــي يَـابِسْ
رِيقَـكْ عَسَـــلْ بِالْمَحَـــابِسْ
عَنْـــدِ النَّحَّـــالَـة
نْجِعِكْ عَشَّى لْحَـــزِمْ[97]
وَجْحَـــافْ تْنِـــمْ[98]
صِفَةْ غِزَالْ الْعَشِـمْ[99]
شْـــــرِدْ مَـــاوَلاَّشْ[100]

نجّعكْ عَشّي المْطويَّة[101]
يَا عْـــزِيـــزَة عْليَّـــا
صِفَةْ غزَالْ الدَّاويَّة[102]
شْـــرِدْ مَـــاوَلاَّشْ

ويظهر التماثل كذلك بين طرق " راني مضام[103]":

رَانـــي مُضَـــامْ[104]
يا لاعجْ[105] يَا عين الجّالي[106]
طَـــالُـوا الأيّـــام
يا طُفْلَة مَاكْ قُلْت خَالي[107]
رَاني مُضَامْ
صَبّ الـرَشْـرَاشْ[108]
وتبَلّتْ هذْبَـةْ[109] حُولي[110]
خَـالـي مـا جَـاشْ
دَرْبَاني[111] وهـرَبْ علـيَّ
رَاني مُضَامْ
صَبّـتْ الأمْطَـار
وتبَلّتْ هـذْبَـةْ مَلْحفْتي
علـى زُوزْ اصْغَـارْ
والسِّمْحَة منهـم مَعْرِفْتي

وأغنية "على جرجارة"[112] التي نورد نصّها:

عْلـى جَرْجَـارَه
مَـا تْغيـتْ[113] المْحُـونْ[114]
رَايْ شعْلـتْ نَـارَه
يَـا ذَابـل العْيـونْ
عْلى جَرْجَارَه
آكْ النَّجْمَـاتْ
لـلْغَـربْ تمسُّـوا[115]
حَمَّـه مَـا جَـاشْ
وَعْـلاَشْ تْعسُّـوا[116]
عْلى جَرْجَارَه
آكْ النَّجْمَـاتْ
لـلْغَـربْ مَـاحـوا
حَمَّـه مَـا جَـاشْ
فَـكُّـولُـو[117] سْـلاَحُـو
عْلى جَرْجَارَه
ضَـرْبِ الطَّبَّـالْ[118]
فـي دَارْ القَـايـد
حَمَّـه مَـا جَـاشْ
رَاوْ خَبْـرُو شَـايـدْ
عْلى جَرْجَارَه
خَاتـمْ فـي لِيـدْ
تَظْهـرْ بقّـاصه[119]
حَمَّـه مَـا جَـاشْ
دَايـخْ[120] فـي رَاسَـه
عْلى جَرْجَارَه
جَمْـلـكْ مَعْـقُـولْ
فـي الصَّحْـرَا حَـابِسْ
حَمَّـه مَـا جَـاشْ
رَاوْ ريـقُـو يَـابِسْ
عْلى جَرْجَارَه
غْثيثَـكْ مَهْـدُودْ[121]
يكيـدْ الضَّـغَّارَه
ريـشْ المَطْـرُودْ[122]
مْـرَوِّحْ لاَوْكَـارَه[123]
عْلى جَرْجَارَه

ولعلّه من المناسب -للوقوف على مدى التطوّر المحتمل لكلا الصنفين- أن نورد مرّة أخرى أنموذجا من أغاني المحفل وأنموذجا من أغاني الأطراق. أمّا النموذج الأوّل فممّا يمثّله أغنية "لاَ صُبتْ لكْ هيدَابْ "[124].

لاَ صُبتْ[125] لكْ[126] هيدَابْ[127]
عَريضْ الكْفلْ[128] سمحْ الرَّقْبَة
فـي خَطْـوُتُـو زَرَّابْ[129]
يَعْـزمْ[130] وُبَخْطفْ بُكْريَّـهْ
سَلِّم عَلَى الأحْبَابْ
رُدّ السَّـلاَمْ ليهَـا وهَيَّـا
لاَ صُبتْ لكْ هيدَابْ
أَحْمَـدْ[131] وُلَـدْ منْ جَابَاتُو
جْميـعْ العُروبَـة طاعَاتُـو
واحْمَدْ حَلَـفْ بالصُّـومْ
قَـالْ الزَّمَـالَة[132] تتْفَيَّا[133]

ويغيرعليهـــا القُـــوم
وتُقْعُدْ عَشَايِشْ[134] مبْنِيَّـهْ
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
أَحْمَدْ رَحَلْ قَالُوا غَرِّبْ[135]
ذَكْرُوهْ عْلَى قَفْصَة مَرِّقْ[136]
بِجْحَـــافْ وَنَواقِيـزْ[137]
ايقُلَّكْ[138] سَوَاري بَحْرِيَّـة
غَلَاقْهَـا عَكْـري صَافِي
شَعَالْ وعَنْبَرْقِيزْ من مَصَرْ عَشُّوا[139]
المَهْدِيَّة[140]
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
اللّه لَا كُوتْ[141] مَيَصَّلْ[142]
مَرْبُوطْ في الرَّتْعَة[143] يَصْهَلْ
مْشَتِّي عْلَـى المطْمُـورْ
مْصَيِّفْ عْلَـى فُـمْ النَّادِرْ
مَـاكِـلْ حْشِيـشْ الغُـورْ
شَـاوِي[144] واميمْتُـوربيعيّة
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
كَبَّتْ عْلَـي قَاعَـةْ رجْلُـو
وُيَا رَبِّـي مَـاتْخَفِّفْ اجْلُـو
جَـا سَاكِـنْ الـرَّشِيـقْ
مَا امْسَطْ كَلَامُو كْ يُنْطُقْ[145]
سَـاعَـاتْ فَصْـلْ الضِّيقْ
وُشَـاوِي وُامِّيمْتُـو رْبِيعِيَّـة
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
اللّه وُلَا لِـي مَهْجُـورَة[146]
زَرْقَـا مْثِيـلْ الـزَّرْزُورَة[147]
عَلِيهَـا وُلَـدْ غَشَّـامْ
بالْعُمَرْ لَا خَشْ مْحَلَّه لَا لَاجْ فِي حُكَّامْ
نْهَارْ البَـلَا[148] رَدْعُوا ميَّة
رُدْ السَّـلَامْ لِيهَـا وُهَيَّا
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
أَحْمَـدْ حَلَـفْ بالصُّـومْ
قَـالْ الـرِّحِيلْ اليُـومْ
خَلِّـي النَّـوَاجِعْ تتْفَيَّا
ويغيرْ عَلِيهَـا القُـومْ
سَلِّـمْ عَلَـيَ الأَحْبَابْ

رُدِّ الخَبَرْ شُورْ149 هْنِيَّة
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ
اللّه لَا كُوتْ مْيَصَّلْ
مَرْبُوطْ فِي الرَّتْعَة يَصْهَلْ
عَلِيهْ وُلَدْ غَشَّـامْ
بالْعُمَـرْ لَا خَـشْ مْحَلَّة
رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ.....
أَحْمَدْ رْكِبْ فُوقْ عْتِيلَة[150]
جَاتُوالعْرُوبَة تشْكِي لَـهْ
بُرْنِي[151] حَرَجْ[152] شَافْ[153] قْتِيلَة[154]
فِـي الْهَارْبَـة دَرْقَـاشْ[155]
هُـوَ لَبَّاسْ جَـرْدْ النِّيلَـة
عَ الرَّاشْقَـة النَّوَّاشْ[156]
رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة
لَا صُبتْ لكْ هيدَابْ.....
خَلْـخَـالْـهَـا رَنَّـانْ
مَاوْمِشْرِي م الذَّهَبْ الغَالِي
مِيزُونْ فِي الأَرْطَالْ
مِيزُونْ عْلَـى فَـرْدْ أُوقِيَّة
سَلِّـمْ عَلَي الأَحْبَابْ
رُدِّ الـخَبَرْ شُـورْ هْنِيَّـة
رُدِّ الخَبَرْ شُورْ هْنِيَّة

وأمّا النموذج الثاني فيمثّله طرق " يا مريم وَعْلاش ذَلَّالَهْ " وهذا نصّه:

يَا مَرْيمْ وَعْلاش ذَلَّالَه
الخَدْ أحْمَرْ والعِينْ كَوَّايَهْ
يَـا غَـارْسِينْ التُّـوتْ
يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ زُوزْ[157] حْيُوطْ
وَعْلاشْ خَالكْ[158] يمُوت
قُـولي خَالي يَا حَرَامِيَّـهْ
يَا مَرْيمْ وَعْلاشْ ذَلَّالَهْ
يَـا غَـارْسِينْ الفُلْ
يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ شَمْسْ وظَلْ
وَعْلاشْ خَالكْ هْبِلْ[159]
قُـولي خَالي يَا حَرَامِيَّـهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

يَـــا غَـارْسِينْ اليَاسْ[160]

يَا وَرْدَهْ وَمْفَتَّحهْ فـــي كَاسْ

اقْتَلْتِ وِلْـــدْ النَّاسْ

وُخَلِّيـــتْ القُلُـوبْ كَسْدَانَـهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

يَـا غَـارْسِينْ الخَصْ[161]

يَا وَرْدَهْ مَا بِينْ زُوزْ عْرُصْ[162]

وَعْلاشْ خُوكْ يْهِسْ[163]

قُولِـي خَالِـي يَـا حَـرَامِيَّـهْ

يَا مَرْيَمْ وَعْلاشْ ذَلاَّلَهْ

وفي حين اشتملت أغاني المحفل- إلى جانب التغنّي بالجمال النسوي ولواعج العاطفة المرتبطة بذلك- على شواغل" النجع " والاهتمامات الجماعية بصورة عامة[164] كأنما اتجهت الأطراق وجهة المدينة فاشرأبّت إليها أعناقها وأخذت تستعير شيئا من سجلاتها المعجمية وبعضا من صورها الشعرية فضلا عمّا يتّصل بالمدينة من معمار وأدوات وغراسات وغير ذلك من مظاهر الحياة الحضرية.

ويبدو من خلال العيّنات التي تمكنّا من جمعها أنّ أغاني الأطراق تكاد تقتصر على التشبيب[165] أو النسيب[166] أو بعض الغزل[167]. ولعلّ هذا التمحّض لمعان دون أخرى من العوامل التي يسّرت لها أن تتسرب شيئا فشيئا إلى المدن ليتلقّفها فنّانو الغناء ويتناولوها بالتلحين[168] ، في حين ظلّت أغاني المحفل في حيّزها الأصلي لا تكاد تغادره وذلك لأنّ مضمونها أوثق صلة بحياة البادية وما إليها من شجون وشواغل وشؤون.

والمحصّلة الحاصلة أن أغاني الأطراق تشاكل أغاني المحافل وتتمايز عنها في ذات الآن سواء من جهة البناء العام أو المقاطع الداخلية أو الأداء المخضرم إن من حيث العدد وإن من حيث الجنس. ولعلّ مثل هذه الخصوصيات هي التي مكنتها- بصورة أو بأخرى- من أن تتسرب شيئا فشيئا بنوع من اليسر إلى المدينة، هذه المدينة التي لم تلبث أن تلقفت متنها الخفيف ونفسها الحديد لتثري به تراثها الغنائي وتضيف إليه نضارة غير مألوفة. بينما بدت أغاني المحفل ظاهرة على ما سواها بوفرة مادتها وتنوع أغراضها وثراء معانيها وسعة أفقها فضلا عن طابعها الملحمي الساري في أوصالها تغنيّا بحياة البادية وتمجيدا لقيم القبيلة.

المصادر والمراجع

I المصادر:

- أحمد خصخوصي، روايات شفويّة متفرّقة (نسخة مخطوطة)
- نعيمة غانمي، الأغاني النسائيّة " في برّ الهمامّة" : المدوّنة (نسخة مخطوطة)

II المراجع:

أ - باللغة العربية

- الأصبهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه الأستاذ سمير جابر، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت 1412 هـ - 1992م.
- دلندة الأرقش وجمال بن طاهر وعبد الحميد الأرقش " مقدمات ووثائق في تاريخ المغرب العربي الحديث" منشورات كلية الآداب ، منوبة 1995.
- الأعشى، الديوان، دار صادر بيروت، 1404 هـ1994-م.
- إبراهيم جدلة " المحلّة في العهد الحفصي" الكرّاسات التونسية، عدد 170-169 سنة 1995
- حفناوي عمايرية، الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس، الحياة الثقافية، العدد 174، جوان 2006 ص49-42
- أحمد خصخوصي: " أغاني المحفل " ، الحياة الثقافية عدد 182، سنة (أفريل 2007).
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في علم الشعر وعمله، تحقيق محمد قزقزان، الطبعة الأولى، بيروت، دار المعرفة، 1408هـ/1988م.
- الطيب العشّاش: نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأول إلى بداية القرن الثاني هجريا، تونس، المركز القومي البيداغوجي، 1419هـ/1998م.
- ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر بيروت، 1399 هـ - 1979م.

ب - باللغة الفرنسية

- Renon (A.) , « Poésie d'Ahmed Ben Meddeb sur le cheval »Ibla, vol27,n°106-107,1964, ,245-252…
- Mustapha Tlili, « Itinéraire d'un notable de milieu tribal au cours de la deuxième moitié du 19ième siècle : le cas de Ahmed Ben Yusif ds Hamama. », Publications de l'Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain, Tunis (IRMC).
- Daumas, Les chevaux du Sahara : Harnachement .Paris 1855
- C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur la: dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.
- P.Eudel, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord, Paris, 1906

الهوامش

1 - هذه الأغنية للشاعر الغنائي المعروف اختصارا باسم الأزهر بن محمد الذيب وهو الأزهر بن محمد بن سعد بن شرف الدين بن فاضل بن زايد بن عمار بن إبراهيم ديدون، وقد انقطع عن قول الشعر من تلقاء نفسه منذ سنة 1947 معتبرا أنّ في قول الشعر نوعا من الغواية، (توفي سنة 1979).

2 - يوزع ترديد الأغنية على فريقين: فريق يشتغل بأداء المطلع (ويتكون هنا من بيتين ويعاد بعد كل مقطع وهو بمثابة "اللازمة" في الموسيقى) وفريق آخر يعتني بترديد المقاطع التي تسمى "جرارِيد" وهي جمع مفرده "جرّادة" وهي مجموعة الأبيات المكونة للمقطع الواحد. ولعل أهم ما يسم هذه العملية تكرار الشطر الأول من البيت الأول من المقطع وترديد الشطر الثاني من البيت الثاني من المطلع أيضا ويسمى ذلك "التنقيل" أي التكرار والتداول بين المؤديات في ترديد المطلع من جهة والمقاطع المكونة للأغنية من جهة ثانية، ومن شأن هذا التوزيع وهذا الترديد أن يطيلا الأغنية كثيرا، وقد يجعلانها مجهدة لما تتطلبه من قدرات صوتية هائلة وإمكانات تحمّل قد لا يقوى عليها صوت المرأة ولا تطيقها سائر الحناجر. ولعل السبب في هذا الأداء المعين راجع إلى التفاعل بين اللحن من ناحية والمقاطع الصوتية الطويلة المنغلقة (الغالبة على القصيدة) من ناحية أخرى والتي تضفي على الأغنية شيئا من التماسك ونصيبا من القوة وسرعة الحركة التي ربّما حاكت بصورة من الصور اندفاع الجواد الموصوف وتوثّبه لطيّ المسافات واللحاق بمحبوبة راكبه.

3 - جوف: جوف الحصان أي بطنه

4 - العتيد: صفة الحصان القوي « وفرس عتَد وعتِد بفتح التاء وكسرها: شديد تام الخلق سريع الوثبة معدّ للجري ليس فيه اضطراب ولا رخاوة. وقيل: هو العتيد الحاضر المعدّ للركوب، الذكر والأنثى فيهما سواء». (لسان العرب، مادة عتد).

5 - قرْوي: " نسبة إلى القيروان " وقد جاء في عدد من المؤلفات أنه ينسب إلى القيروان قيرواني وقيروي (ياقوت الحموي، معجم البلدان، 4:521) والمقصود بالقروي السرج المصنوع بمدينة القيروان التي لأهلها عناية خاصة بالفروسية

6 - نقسى: بعُد وصعُب اللحاق به (أصل الكلمة قصا وقد أبدلت الصاد سينا).

7 - ترجح: تميل من كثرة الإنتاج ووطأة الثقل. "ونخيل مراجيح إذا كانت موافير". (لسان العرب، مادة رجح)

8 - تميد: تميل وتنحني "وماد الشيء يميد ميدا : تحرك ومال". (لسان العرب، مادة ميد)

9 - شهبا: أصلها شهباء وهي صفة الفرس البيضاء.

10 - الملزّ: أصل وزنها قبل الإدغام مفعل (مصدر ميمي أو اسم مكان) والملزّ هو السباق أو مكانه.

11 - تدزّ: تندفع في عنفوان.

12 - دير: جلد عريض سميك مصنوع يتّخذ ليشدّ السرج إلى صدر الفرس وهو عبارة عن شريط من الجلد عرضه 10 سنتيمرات تقريبا ينتهي في كل طرف منه بواصلة تسمى (فكرونة) وبصحيفة يشبّك طرفها المطوي وتسمى حلقة. وللدير وصلتان من جلد توضعان على شريطي السرج (وتسمى كل واحدة منهما (رأس الدير) وانظر لمزيد التفاصيل:

A.Renon (A.Dubus) Poésie d'Ahmed ben Meddeb sur le cheval » in Iblan° 23-24 année 1943, pp 245-252

وانظر أيضا:
C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur la dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

13 - يدرز: يدوّي (بصوت عال).

14 - يغمز: يشير بالعين، وهنا معناها يومض البرق.

15 - الأهواد: جمع مفرده هود، وهو المنخفض من الأرض شبيه بالوادي.

16 - شقرا: شقراء وهي صفة من صفات الفرس ذات اللون الأحمر المائل الى الشقرة.

17 - تحبحب: تسير بسرعة وخفة ورشاقة مع تأثر طفيف بالثقل. "والحبحبة والحبحب : جري الماء قليلا قليلا". (لسان العرب، مادة حبحب)

18 - مضبّب: مغشّى مغطّى يحوم بقوة وكثرة. "والضب والتضبيب : تغطية الشيء ودخول بعضه في بعض، والضباب : ندى كالغيم، وقيل : الضبابة : سحابة تغشي الأرض كالدخان". (لسان العرب، مادة ضبب)

19 - موالف: أصلها مؤالف أي معتاد على الشيء.

20 - رويّة: أصلها ارأية.

21 - النوّاش: قطعة من حلي المرأة يشد به الشعر (في مقدمة الرأس) ويكون عادة من الفضة.

22 - الذلة: الذلة والمذلة "نقيض العز" (لسان العرب، مادة ذل).

23 - رشراش: غزير كالمطر. "وترشرش الماء : سال". (لسان العرب، مادة رشش)

24 - مخضّبة الفم: مزدانة الفم وتكون الزينة بالأحمر خاصة.

25 - ينطّ: يقفز بخفة. ونط في المعجم مجرد الذهاب. "ونطّ في الأرض ينطّ نطاّ : ذهب".(لسان العرب، مادة نطط)

26 - الخطط: جمع مفرده خطّ وخطّة: الأرض (عامّة) " والخطّ والخِطّة: الأرض تنزل من أن ينزلها نازل قبل ذلك. لسان العرب، مادة خطط).

27 - يتقفط: يسير ملاحقا بعزم وكأنه يقفز. (لسان العرب، مادة قفط)

28 - المنحر: "نحر الصدر : أعلاه، وقيل : هو موضع القلادة منه وهو المنحر".(لسان العرب، مادة نحر)

29 - أمحال: جمع مفرده محلة، وهي قوّة عسكرية متنقلة لها مهمتان أساسيتان تتمثل الأولى في جمع الضرائب مرتين في السنة (محلة الصيف التي تتجه إلى الشمال الغني بالحبوب ومحلة الشتاء التي تتجه إلى الساحل والجنوب حيث الزيت والتمر) وتتمثل الثانية في تمهيد البلاد وإخضاعها في حالة اندلاع عصيان أو انتفاضات. وتشتمل المحلة على جهاز قضائي وإداري، انظر لمزيد التفاصيل إبراهيم جدلة، "المحلّة في العهد الحفصي" الكرّاسات التونسية العدد 170-169 السنة 1995،ص ص41-29. وانظر كذلك دلندة الأرقش وجمال بن طاهر وعبد الحميد الأرقش " مقدّمات ووثائق في تاريخ المغرب العربي الحديث" منشورات كلية الآداب منوبة 1995، ص ص 121-111.

30 - جالي في البر: غريب في ذلك المكان لا أهل له

31 - محكّر: ممسك عن فعل الشيء خوفا أو تقديرا .

32 - نتعزّر: من عزّره : لامه. «.(لسان العرب، مادة عزر)

33 - مذرور:اسم مفعول من ذرّ مصبوب متفرّق.

34 - الوطا: الأرض، وأصلها الوطاء.

35 - عنا: أصلها عناء وهو المعاناة والمقاساة والمشقة والتعب. والعناء أيضا "يكون من الحبس عن التصرف". (لسان العرب، مادة عني)

36 - جولاح: صفة للحصان وتدل على شدة الجري وسرعته. "والتجليح : السير الشديد". (لسان العرب، مادة جلح)

37 - هوّد: طأطأ رأسه(وكأنه يقترب من الأرض).

38 - يسماح: يصبح جميلا مزدانا.

39 - البرني : طائر كاسر، جاءت العبارة في بعض معاجم اللغة بمعنى الديكة أو الديكة الصغار حين تدرك، وربما أطلقت عبارة " البرني " على هذا الطائر وصفا للونه الأحمر المشرب بصفرة (لسان العرب، مادّة برن). وقد انزلقت هذه الكلمة من مصطلح يدلّ على نوع من الطير حتى أصبحت اسم علم، فمن الرجال من يسمى " البرني " أو" برني "، ومن النساء من تسمى " برنيّة " ويضرب المثل بهذا الطائر في الجمال لعينيه الخضراوين وشكله العجيب.

40 - يلغط: يصيح، ينادي،. واللغط في اللسان هو " الكلام الذي لا يبين" (لسان العرب، مادة لغط)

41 - الأسطاح: السطوح جمع مفرده سطح: أعالي الجبال، والسطح "من كل شيء أعلاه ".(لسان العرب، مادة سطح)

42 - قرواح: جميل صادح رنان

43 - الأسهاب: جمع مفرده سِهب و" السُّهب من الأرض: المستوي في سهولة، والجمع سهوب. والسهب: الفلاة، وقيل: سهوب الفلاة نواحيها التي لا مسلك فيها. والسهب: ما بعُد من الأرض واستوى في طمأنينة، وهي أجواف الأرض، وطمأنينتها الشيء القليل تقود الليلة واليوم ونحو ذلك، وهو بطون الأرض تكون في الصحاري والمتون، وربّما تسيل وربّما لا تسيل لأنّ فيها غلظا وسهولا، تنبت نباتا كثيرا، وفيها خطرات من شجر أي أماكن فيها شجر وأماكن لا شجر فيها. وقيل: السهوب المستوية البعيدة. وقال أبو عمرو: السهوب الواسعة من الأرض ".(لسان العرب، مادة سهب)

44 - لا تخضع جميع الأغاني بالضرورة إلى هذا الإجراء في التوزيع والترديد ذلك أنّه يطيل الأغنية كثيرا. ويبدو أن هذا النوع من الترديد المرجّع والتوزيع الدقيق يقع الالتزام به في بعض الأغاني دون غيرها، وربّما أمكن للدارس المتخصّص في دراسة المقاطع الصوتية والعروضية وطبيعة النغم واللحن أن ينظر في ما إذا كانت ثمّة علاقة حميمة قائمة بين مجمل المقاطع الصوتيّة القصيرة والمقاطع الصوتية المنغلقة من جهة وما اقتضته من صياغة لحنيّة مميّزة يطغى عليها طابع الحزم والسرعة من جهة ثانية. ولعلّ مجمل ذلك هو الذي اقتضى تكثيف الترديد الغنائي في عدد من مواطن الأغنية بغاية تكثيف التأثير في السامع وحمله على أن يُشْرَك في أمريْ المعنى والمغنى على حدّ سواء.

45 - القيروان: ولاية من ولايات الوسط وتعدّ من الناحية التاريخية عاصمة الدولة الأغلبية وهي مشهورة بالفروسية وسائر الصناعات المتصلة بهذا النشاط كالسروج وما إليها.

46 - تقع جهة الجريد في الجنوب الغربي من القطر التونسي ويحدها غربا القطر الجزائري الشقيق ويناسب الجريد من الناحية الإدارية ولاية توزر.

47 - هذا المنحى في الوصف متداول في مواطن من الشعر الجاهلي وحتى الإسلامي. ولعل أظهر من يمثله الأعشى ميمون ابن قيس إذ ينطلق من المشبّه ليتلبث متوقفا عند المشبّه به فيطيل وصف حالاته وحركاته.انظر على سبيل المثال القصيدة التي يمدح فيها الشاعر النعمان (الديوان، 37-1:30) والقصيدة التي يمدح فيها هوذة بن علي الحنفي (الديوان، 110-2:105) والقصيدة التي يمدح فيها قيس بن معد يكرب (الديوان، 154-2:150) والقصيدة التي يمدح فيها مسروق بن وائل (الديوان، 156-2:155) والقصيدة التي يمدح فيها إيّاس بن قبيصة الطائيّ (الديوان، 2:186) والقصيدة التي يمدح فيها قيس بن معد يكرب (الديوان، 201-2:196).

48 - الميامي: (مفردها مومو) وتنطق في تونس (مّمو) شرحها C.Sonneck في كتابه:

Chants arabes du Maghreb : Etude sur la dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

بأنها بؤبؤ العين أو الحدقة أو إنسان العين، ولعلّ متجهه إلى هذا المعنى صحيح إذا اعتبرنا أنّ الكلمة أجريت عليها عملية إبدال الميم باءً " ويقال: البؤبؤ: إنسان العين. وفي التهذيب: البؤبؤ عير العين" (لسان العرب مادة بأبأ).

49 - سوالي: أصلها سؤالي بمعنى (دَيْني)

وتوجد رواية أخرى لمطلع هذا الطرق وهي كالتالي:

هَاوِينْهُمْ شَبحْ بالْعِينْ دُوَّارْ بين النَّزَالي
مَا صَابْني نْسَالْهُمْ دِينْ نُطْلُبْ وُلاَ يتْعَطَّالي
نُرْقُدْ عَلِيهُمْ عَامِينْ حَتَّى نخَلَّصْ سُوَالِي

50 - تزحزيح: نوع من السير حثيث " وهو السّوْق الشَديد"(لسان العرب مادة زحح).

51 - العطاطيش : جمع مفرده عطوش وهو الإطار الخشبي للهودج.

52 - الهود: جمعه الأهواد، وهو المنخفض من الأرض شبيه بالوادي

53 - جارت: سيطرت على المنخفضات واحتلتها.

54 - الزنى : ليس المقصود بالزنى المعنى الاصطلاحي المعروف شرعا وقانونا، بل المقصود هو العشق وما يتعلّق به من مغامرات غرامية. وعندما يوصف الرجل بهذه الصفة فمعنى ذلك أنه إلْف نساء أو تبْع نساء كما يقال. وليست هذه الصفة في

الهوامش

مألوف العادة مما يشين الفتى أو مما يحطّ من قيمته باعتبار ذلك من مقوّمات الفتوّة ومتممات الفروسية التي تلفت إليه الأنظار وتجعله محل إعجاب وانبهار.

55 - خواوير: مفردها خوّارة وهي المرأة الجميلة المتمنّعة التي تضنّ بالوصل.

56 - طاح: سقط.

57 - بير: بئر.

58 - جابداتو: حباله التي دُلّي بها في البئر، و» جبذ جبذا: لغة في جذب « (لسان العرب مادة جبذ).

59 - قعودي زابنينو: جملي الصغير دفعوه دفع الحرمان (لسان العرب مادة زبن).

60 - ونّيت : أقمت نؤيا أي جعلت حاجزا ترابيا حول الخيمة لصدّ مياه السيل

61 - دهاشى : أغمي عليهم .

62 - يقزّي : ذو نشاط وحيويّة (صحيح مسلّم)

63 - انظر أحمد خصخوصي، " أغاني المحفل" الحياة الثقافية، العدد 182 السنة أفريل 2007 ص ص 62-80

64 - يقول ابن منظور: "والطّرق ضرب من أصوات العود. اللّيث: كلّ صوت من العود ونحوه طرق على حدة، تقول: تضرب هذه الجارية كذا وكذا طرقا".(لسان العرب، مادّة طرق).

65 - (لسان العرب، مادّة طرق).

66 - يقال: " وقد تنغّم بالغناء ونحوه " (لسان العرب، مادّة نغم).

67 - اللّحن: من الأصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه ألحان ولحون ولحن في قراءته إذا غرّد وطرّب فيها بألحان" (لسان العرب، مادّة لحن).

68 - الأغنية رقم 46.

69 - الأغنية رقم 104

70 - مولى البيت: صاحب البيت (الرجل أو الزوج) ومولاة البيت صاحبة البيت (المرأة أو الزوجة).

71 - القايلة: شمس الظهيرة الحارة. (لسان العرب: مادّة قيل).

72 - خلخال: " والخَلخَل والخُلخُل: من الحَلي: معروف... والخلخال كالخَلخَل.والخلخل لغة في الخلخال أو مقصور منه، واحد خلاخيل النساء... والخلخال الذي تلبسه المرأة. وتخلخلت المرأة: لبست الخلخال. (لسان العرب، مادّة خلل).وهو في مجال البحث قطعة من الحلي الفضّي المجوّف تضعه المرأة فوق كعبتي ساقيها، وانظر لمزيد التفصيل

P.Eudel, Dictionnaire des bijoux de l'Afrique du Nord, Paris, 1906

73 - دور: مدى، على دور العام : على مداه أي على مدار السنة.

74 - الأغنية رقم 76 .

75 - عشّى: حلّ عشيّة أو ارتحل عشيّة أو رتع في المكان الذي قصده بالرحلة .

76 - ودران: واد معروف ينطلق من ولاية قفصة ويصبّ في البحر الأبيض المتوسط بين الصخيرة والمحرس.

77 - ريدي: حبيبتي (التي أريدها).

78 - الطحّان: الرجل المغلوب على أمره والذي تفركه المرأة وتهوى غيره.

79 - المتلوّي: مدينة منجمية (مشهورة بإنتاجها للفسفاط) تقع على بعد 40 كلم غرب مدينة قفصة

على الطريق المؤدية إلى توزر.

80 - البل : الإبل

81 - تحوّي: الإبل التي توضع عليها الحويّة وهي الحشيّة التي تجعل حول ذروة البعير حتى يُركب أو توضع عليه الأحمال. والحوية : " كساء يحوّى حول سنام البعير ثم يركب. الجوهري: الحويّة: كساء محشو حول سنام البعير وهي السويّة (لسان العرب مادة حوا).

82 - المدّوي: الذي يفزع نفورا لطبيعته البريّة.

83 - عرباطة: جبل مرتفع يقع جنوب مدينة قفصة

84 - مرقت: خرجت (لسان العرب مادة مرق).

85 - مرادي : حبيبتي.

86 - السند: منطقة تقع على بعد 50 كلم شرق قفصة على الطريق المؤدية إلى مدينة صفاقس.

87 - تعرف ببلاد قمودة أو سهل قمودة وبها يقع مركز ولاية سيدي بوزيد. وقمودة: الاسم القديم لمقر ولاية سيدي بوزيد ويذهب بعضهم إلى أنّ أصلها " تقمودا " لفظة بربرية تعني الزهرة البريّة، ويرى بعضهم الآخر أنّ "قمودة " مؤنث قمود وهي مشتقة من مادة قمد التي تفيد معاني القوّة والشدّة والإباء والتمنّع (لسان العرب، مادة قمد)، ومنهم من يذهب إلى أنّ هذه المنطقة ربما سميّت بتلك التسمية لمناعتها باعتبارها محاطة بجبال تحميها من سائر نواحيها.

88 - المهمودة بمعنى الصحراء. "وأرض هامدة : مقشعرة لا نبات فيها إلّا اليابس المتحطم، وقد أهمدها القحط... الهامدة: الأرض المستنة، وهمودها: أن لا يكون فيه حياة ولا نبت ولا عود ولم يصبها مطر" (لسان العرب، مادة همد).

89 - المالوسي: ناحية من نواحي منزل بوزيان تقع في منتصف الطريق بين السند والمكناسي (ينسب إليها جبل المالوسي).

90 - طمّ: الشدّة والكثرة، من " طمّ الشيء إذا عظم. وطمّ الماء إذا كثر، وهو طامّ "(لسان العرب، مادة طمم).

91 - مسوسي: مرضي من شدّة الوجد والغرام، " ورجل ممسوس: به مسّ من الجنون " (لسان العرب، مادة مسس)

92 - كبّوسي: غطاء الرأس الصوفي أحمر اللون غالبا ويسمى أيضا الشاشيّة.

93 - نسبة إلى إيطاليا.

94 - المكناسي: منطقة من ولاية سيدي بوزيد تقع على الخط الحديدي الرابط بين صفاقس وقفصة .

95 - امباصي: مسجون (مدى الحياة عادة) أو معدم رميا بالرصاص، وأصلها من اللغة الفرنسية لقولهم: "passer quelqu'un par les armes" « أعدم بالرصاص.

96 - هكذا تنطق في مجال البحث والمقصود مدينة صفاقس .

الهوامش

97 - الحزم: واحدهم الحزامي وهي قبيلة مستقرّها الأصلي حول مدينة قابس.

98 - تنمّ: تحنّ مصوّتة. ومن " النميمة الصوت الخفيّ من حركة شيء أو وطء قدم " (لسان العرب، مادة نمم).

99 - العشم: الهياج من فرط القوّة والنشاط

100 - ما ولاّش: لم يرجع، ولّى: رجع.

101 - المطويّة: مدينة تقع شمال قابس غير بعيدة منها.

102 - نسبة إلى الدوّ، وهي الفلاة الواسعة (لسان العرب مادة دوا).

103 - الأغنية رقم 105

104 - مضام: مظلوم (لسان العرب، مادّة ضيم).

105 - لاعج: اسم علم للمرأة متداول في مجال البحث.

106 - الجالي: البرّي، والمقصود به الغزال.

107 - خالي: خليلي.

108 - الرشراش: المطر الخفيف. (لسان العرب، مادّة رشش).

109 - هذبة: (أبدلت الدال ذالا) " هُدب الثوب وهُدبته وهُدّابه: طرف الثوب بما يلي طرّته" (لسان العرب، مادّة هدب).

110 - الحولي: لباس المرأة الخارجي، ويستعمل عادة في مناسبات الاحتفال.

111 - درباني: استدرجني فجعلني أنزل من علو إلى سفول.

112 - الأغنية: رقم 45

113 - تغيث: تسعف

114 - المحون: المبتلى بداء العشق.

115 - تمسّوا: غربت إيذانا بحلول المساء

116 - تعسّوا: تراقبون

117 - فكّولوا: نزعوا منه (سلاحه).

118 - الطبّال: الطبل، وكان يستعمل خاصّة في حالة الاستنفار.

119 - بقّاصة: لّاعة، صيغة مبالغة من بقص.

120 - دايخ: كأنه مغمى عليه.

121 - مهدود: مرسل غير مضفور

122 - مطرود: الغزال الشارد المطارد .

123 - لاوكاره: لأوكاره، جمع مفرده وكر وهو كناس الغزال.

124 - عنوان هذه الأغنية في رواية أخرى هو " لا صبتلك هيباق ". انظر مقال حفناوي عمايرية " الخيل والفروسية في التراث الشعبي بتونس" الحياة الثقافية العدد 174 السنة جوان 2006 ص ص 49-42

125 - بمعنى ليت. صبت: أصبت أووجدت، ومعنى لا صبت : لوكان لي أوليت لي.

126 - لك: يستعمل الشاعر ضمير المخاطب. والظاهر أنّ هذا الأسلوب متداول في المواطن الاستهلالية

من الشعر العربي القديم وهوما يعبرّ عنه بـ" التجريد " ويتمثّل في أن يجرّد الشاعر من ذاته ذاتا يخاطبها.

127 - هيداب: صفة من صفات الحصان. وأصلها-على ما يبدو- الهيدب، "وفرس هدب: طويل شعر الناصية..." " وقيل: الهيدب: الذي عليه أهداب تدبدب من يجاد أو غيره كأنها هيدب من سحاب" وهيدب السحاب " هو ما تدلّى من أسافله إلى الأرض" " والهيدب ضرب من مشي الخيل " " وهيدب: فرس عبد عمرو بن راشد" (لسان العرب، مادّة هدب).

128 - الكفل: " بالتحريك: العجز، وقيل: ردف العجز" (لسان العرب، مادّة كفل).

129 - زرّاب: صيغة مبالغة من زرب: بمعنى أسرع. ولعلّه من الزرب وهو" مسيل الماء، وزرب الماء وسرب إذا سال"(لسان العرب، مادّة زرب).

130 - يعزم: ينطلق

131 - أحمد: المقصود هو أحمد بن يوسف ولمزيد التفصيل انظر :

Mustapha Tlili, Itinéraire d'un notable de milieu tribal au cours de la 2ème moitié du 19ème siécle : Le cas de Ahmed Ben Yusif des Hamama, Pulications IRMC Tunis 20

132 - الزمالة: جمع مفرده زملة، و" الزملة الرفقة" تكون في الارتحال عادة (لسان العرب، مادّة زمل).

133 - تتفيّا: تتفرّق وتنتشر، ويبدو أنّ أصلها من "فأوت أي فرّقت" (لسان العرب، مادّة فيأ).

134 - عشايش: جمع عشّة وهي بيت الشعر الصغير.

135 - غرّب: اتّجه نحو الغرب.

136 - مرّق: خرج في سرعة.

137 - نواقيز: نواقيس (وقد أبدلت السين زايا).

138 - ايقلّك: أصلها يقول لك: وهي صيغة للتشبيه بمعنى كأنّه أوكأنّها.

139 - عشّوا: كانوا في العشيّة بمكان كذا.

140 - المهديّة : مدينة ساحلية تبعد عن تونس العاصمة 205كم.

141 - الكوت: الحصان المؤصّل (جواد ذو أصول كريمة) يكون فرس سباق أو قتال. وتفيد عبارة الكوت أيضا الشّعر المتعلق بالحصان. وانظر لمزيد الشرح:

Daumas, Les chevaux du Sahara : Harnachement .Paris 1855

وانظر كذلك:

A.Renon (A.Dubus) « Poésie d'Ahmed ben Meddeb sur le cheval » in Ibla n° 23-24 année 1943, pp 245-252

وانظر أيضا:

C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur la dialecte et la poésie .populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902

142 - ميصّل: اسم مفعول، أصلها مؤصّل من أصل كريم وسلالة مصطفاة.

143 - الرتعة: مربط الخيل عادة، وأصلها من الرتع وهوالرعي في الخصب والسعة (لسان العرب، مادّة رتع).

144 - شاوي: نسبة إلى السلالة الكريمة في الجزائر.

145 - امسط: اسم تفصيل من ماسط: غير لذيذ أوغير ممتع وأصله الماء الكدر أوالملح (لسان العرب، مادّة مسط).

146 - مهجورة: اسم مفعول من هجر، صفة للفرس. " والمهجور: الفحل يشدّ رأسه إلى رجله... قال: وسمعتهم يقولون: هجّروا خيلكم. وقد هجّر فلان فرسه. والمهجور: الفحل يشدّ رأسه إلى رجله" (لسان العرب، مادّة هجر).

147 - زرزورة: انثى الزرزور وهو" طائر، وفي التهذيب: والزرزور : طائر، وقد زرزر بصوته" (لسان العرب، مادّة زرر).

148 - البلا: أصلها البلاء، من " بلوت الرجل بَلْوًا وبلاء وابتليته: اختبرته، وبلاه يبلوه بلوا إذا جرّبه واختبره" (لسان العرب، مادّة بلا) والمقصود بنهار البلا يوم القتال والحرب.

149 - شور: اتّجاه

150 - عتيلة: صفة مشبّهة من اسم الفاعل، صفة للفرس القويّة الشديدة السريعة (لسان العرب، مادّة عتل).

وانظر أيضا:

C. Sonneck, Chants arabes du Maghreb : Etude sur la dialecte et la poésie populaire de l'Afrique du Nord. Guilmoto, Paris, 1902.

151 - البرني : طائر كاسر، جاءت العبارة في بعض معاجم اللغة بمعنى الديكة أو الديكة الصغار حين تدرك، وربما أطلقت عبارة " البرني " على هذا الطائر وصفا للونه الأحمر المشرب بصفرة (لسان العرب، مادّة برن). وقد انزلقت هذه الكلمة من مصطلح يدلّ على نوع من الطير حتى أصبحت اسم علم، فمن الرجال من يسمى " البرني " أو" برني "، ومن النساء من تسمى " برنيّة " ويضرب المثل بهذا الطائر في الجمال لعينيه الخضراوين وشكله العجيب.

152 - حرج: توقّف عن التقدّم أوالمضيّ في الأمر على سبيل الامتناع أوالتربّص أوالمكر " والحرج: الذي لا يكاد يبرح القتال... والحرج: الذي يهاب أن يتقدّم على الأمر" (لسان العرب، مادّة حرج).

153 - شاف: رأى، " وشاف الشيء شوفا: جلاه. والشوف : الجلو" (لسان العرب، مادّة شوف).

154 - قتيلة: صفة مشبّهة باسم المفعول بمعنى طريدة.

155 - درقاش: صيغة مبالغة من درقش الهاربة أي ضرب الطريدة فأصابها وجعلها تتدحرج بسرعة، ولعلّ حرف القاف أبدل شينا لأنّه يقال " درقق في مشيه أسرع" (لسان العرب، مادّة درقق).

156 - النوّاش: قطعة فضّية مثلّثة الشكل وبها لسان معقوف تثبّته المرأة في مقدّمة الرأس لتشدّ به شعرها، لعلّه من " ناشه بيده ينوشه نوشا: تناوله" (لسان العرب، مادّة نوش).

157 - زوز: أصلها زوج بمعنى اثنين.

158 - الخال: هوالخليل والعشيق.

159 - هبل: هام حبّا حتى تولّه وذهب عقله.

160 - الياس: أصلها الآس وهو" ضرب من الرياحين (لسان العرب، مادّة أوس).

161 - الخصّ: أصلها الخسّ وهو" بقلة معروفة من أصل البقول عريضة الورق حرّة ليّنة تزيد في الدم" (لسان العرب، مادّة خسس).

162 - عرص: جمع عرصة، والمقصود بها السارية.

163 - يهسّ: يكابد المرض وقد أثّر فيه وأضعفه حتى جعله أقرب إلى الموت منه إلى الحياة.

164 - اشتملت أغاني المحفل على الأحداث الكبرى التي أثرت أيما تأثير في حياة " العروش " ومنها الأيّام والمعارك والحروب مثل ما سمّي بعام الهجّة " أي الجلاء إلى طرابلس ليبيا سنة 1881 رفضا للاحتلال الفرنسي ونجد أثر ذلك أيضا في مضمون أغنية " ردّ النبا " الحاملة لرقم 30 وكذلك أغنية " هزّي راسك شايعي بالعين " الحاملة لرقم 103 وهي من تأليف الشاعر محمد بن الحاج العليمي.

165 - طويرة: مؤنث تصغير طير.

166 - التشبيب: تشبيب الشعر لغةً: " ترقيق أوّله بذكر النساء وهو من تشبيب النار وتأريتها. وشبّب بالمرأة: قال فيها الغزل والنسيب، وهو يشبّب بها أي ينسب بها. والتشبيب : النسيب بالنساء " (لسان العرب مادة شبب). والتشبيب من الناحية الاصطلاحية مصطلح عام يعنى بذكر محاسن المرأة مرتبطة بشبابها. (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأول إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99).

167 - النّسيب: لغةً مصدر من " نسب بالنساء ينسُبُ وينسِبُ نسبًا ونسيبا ومنسبَة: شبّب بهن في الشعر وتغزّل " (لسان العرب مادة نسب).والنسيب من حيث الاصطلاح عبارة عن مصطلح خاص يقصد به ما يفتتح به الشاعر كلامه. (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأول إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99).ون حكم الغزل كما يقول ابن رشيق: " أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذمّ متصلا به غير منفصل عنه " ابن رشيق القيرواني، العمدة في علم الشعر وعمله،2: 111

168 - الغزل: لغةً " حديث الفتيان والفتيات. ابن سيده: الغزل اللّهو مع النساء... ومغازلتهن ومحادثتهن ومراودتهن، وقد غازلها، والتغزّل: التكلّف بذلك. (لسان العرب مادة غزل). والغزل مصطلحاً الغرض البارز المستقل بذاته المخصّص لموضوع الحب، وهو غرض أو هو فنّ شعري تميّز به النصف الثاني من القرن الأول للهجرة (الطيّب العشّاش، نماذج من الشعر العربي من بداية القرن الأول إلى بداية القرن الثاني هجريّا، 99).

169 - أصبحت أغاني الأطراق تمثّل القسم المتداول من الأغاني التونسية المتسرّبة من البوادي والأرياف إلى المدن، ويطلق عليها أحيانا مصطلح " العروبي".

الحكاية الشعبية وثقافة العنف

د. وجدان عبد الإله الصائغ
كاتبة من العراق

الثقافة الشعبية
أدب شعبي
العدد 3 - أكتوبر 2008

مما لاشك فيه ان الحكاية الشعبية هي فردوس ثقافي صاغه المخيال الجمعي ليؤشر رؤاه ازاء مايحصل وماسيحصل وهذا مايصدق تماما على الحكاية اليمنية الجرجوف التي تستشعر – وانت في حضرة مناخاتها – أنها امتلكت نسقا يخرجها من المحلية الى العالمية وانها حددت ملامح الراهن منذ قرون بلافتاته الملونة والمستوردة والمزركشة بحوار الحضارات تارة وصدامها اخرى، وتفننت في استخدام الامكنة المبهمة واستعانت بالاسماء الوهمية والانوات الخرافية بطريقة تلهب الخيال في مهارة تجعلك ازاء سرد حكائي لم يسحب التلقي الى غواية تتبع ساذج لقصة حب مكرورة او حالة غبطة مرتبطة بفوز البطل الشعبي بطلبته، بل جاء تنامي الحدث محايثا للموضوع ومتسقا مع ايقاعات صيرورة الحكاية لافتة سياسية تستنطق التاريخ الانساني برمته لتضيء ظاهرة العنف الثقافي والجسدي الذي يصل حد الالغاء عبرفضح متقن لفداحات الاستبداد الايديولوجي الذي لاحدود لتداعياته وجزئياته المشتغلة على محق الانسان وهويته الحضارية،

تأمل الآتي: (يحكى في قديم الزمان ان هناك فتاة صغيرة معدمة خرجت مع زميلاتها لملء جرارهن بالثمر وقد ورطتها زميلاتها بالصعود الى شجرة (العلب) المكتظة الثمر لهز اغصانها حتى تساقطت حبات الدوم فجمعن ماتساقط من تلك الثمرة وتركنها تصارع قدرها على تلك الشجرة الشائكة، عندما اقترب احد الجراجيف منها وشم رائحتها قال يخاطبها: عرف عرماني باقرطة على ضرسي وسناني واجابته الفتاة: انا واعم جرجوف ساعدني على النزول.. توقف بجانب الشجرة ينظر اليها ويجيبها: ساساعدك على النزول ولكن على شرط فرحت الفتاة بموافقته على مساعدتها فسألته عن شرطه فقال لها وهو يمد نحوها يده اليمنى اقفزي وانا سأتلقفك بيدي واضاف وهو يحرك اصابع يده الواحدة بعد الاخرى مبتدئا بالخنصر اذا وقعت على هذه با اكلك، واذا وقعت على هذه با رجعك، واذا وقعت على الوسطى باتزوجك، واذا وقعت على السبابة با اعتقك، واذا وقعت على الكبيرة با اقتلك، هل انت موافقة؟، لم تفكر بشروطه، فوافقت عليها خوفا من البقاء على الجذع بمفردها ، فقفزت من مكانها لتقع على اصبعه الوسطى فتزوجها.، وعندما وصلت بيته المكون من سبع غرف ادهشها ماني الغرف الست من الاحجار الكريمة والاثاث الفاخر وقد تحول هو الى شاب جميل استمال قلب الفتاة واستهواه، وشرط عليها ان لاترى الغرفة السابعة، فالح عليها الفضول لفتحها، وحين فتحتها وجدتها مكتظة بجثث الادميين وبقايا لحومهم، جماجم مبعثرة، اقدام مقطعة واكتشفت بابا سريا يدخل منه الجرجوف الى هذه الغرفة فامتلكها الذعر حتى اسقمها، فاستدل الجرجوف بهزالها على كشفها لسره فتصور لها في صورة امها لكي يستخرج السر ففشل ثم في صورة اختها ففشل ثم في صورة احدى صديقاتها، فاكتشف الحقيقة، فادى الخوف بالبنت الى الهيام حول البيت والرغبة في الخلاص والهرب، وذات يوم رأت راعيا استغاثت به فلما دنا منها عرفت انه اخوها فاخفته في البيت وعلمت منه ان امها واختها لم يزرنها وانما هي من افاعيل الجرجوف، وعندما رجع الجرجوف شم روائح انسان وبحث عنه حتى وجده، وتبين انه اخو الفتاة ' فرجته الاخت ان لايقتله فبين لها فرحه بمقدمه ورحب به وطلب صحبته الى الوادي وهناك ذبحه وعاد بكمية من لحمه، وافهم الاخت انه اشترى لحما وان الاخ قد سافر الى قريته لانه لايطيق وداعها، غير ان البنت قد علمت بالحادث عن طريق الحدأة التي حملت اصبع الاخ وخاتمه فكتمت البنت وطبخت اللحم واكلت مع الجرجوف، الاانها كانت ترمي اللحم الى وراء ظهرها، وعندما فرغت دفنت قطع اللحم والاصبع في بستان الدار، فنبتت شجرة دبا اسرعت في النمو فاثمرت ظرفا كالبطيخة الكبيرة، وعندما اينع خرج منها اخوها في شكل وليد، واقنعت الجرجوف انه وليدها منه، وعندما كبر علمته بطباع الجرجوف مايجهل فقالت له: «الجرجوف لايؤثر فيه أي سلاح، ولايقتله أي سيف، الاسيفه المعلق على رأسه حيث ينام، فاذا ضرب به ضربة واحدة مهما كانت صغيرة ففيها نهايته، وعليك ان لاتخف منه لاتصدق قوله ولاتمتثل لامره بان تضربه ضربة ثانية او تخطوه او تبصق عليه، لان في ذلك شفاؤه من جروحه وسرعان ما تلتئم ويعود الى قوته الاولى يأكل من يحاول قتله.. واما متى تقتله واين ففي غرفة نومه وحين ينام.. ولكن اذا رأيت عيونه مفتوحة فتأكد انه نائم لايحس بأي حركة، واذا رأيت عيونه مغمضة فتأكد انه مستيقظ يتابع كل حركة.. فكن حذرا من القيام باي حركة قبل ان اشير لك.. عندما عاد الجرجوف الى بيته اتجه لينام، جلست الفتاة قبالته تراقبه حتى تأكدت من نومه فاشارت لاخيها الذي خرج بحذر وتناول سيف الجرجوف المعلق وسله لضربه في عنقه.. صاح الجرجوف صيحة سمرت الولد وخاف من انتقامه الا ان اخته شجعته مؤكدة موته اذا تركه وشأنه ، ولم يستجب لطلباته .. بقي الجرجوف يتخبط حتى لفظ انفاسه ومات، فرحت الفتاه واخوها وتعانقا يهنئان بعضهما، وعادا الى قريتهم حاملين ما قدروا على حمله من الكنوز والذخائر، وعاشا مع امهم عيشة هناء وسعادة .

من الضروري ان تتسلح القراءة التأويلية لمنطوق حكاية الجرجوف بالايديولوجي والثقافي لفهم الاليات المتحكمة في العقل الانساني الذي هو بالضرورة ابن بيئته وابن رؤاه وتطلعاته فلايمكن النظر للجرجوف بوصفه الجسد الذكوري الذي مارس على الانوثة

اغتصابا جسديا منتزعا اياها من انتمائها بوصفها الثمرة الغضة والشهية اولم تسقط اليه من (الشجرة)؟!! وانما يجب النظر اليه على انه السلطة الاستبدادية بمختلف مسمياتها، وقد مارس على البطلة استلابا ثقافيا بشروطه الخمسة التي كانت اشبه ماتكون بالقبضة التي تسددها ثقافة العنف ومنطق القوة بوجه الذات التي غامرت واعتلت شجرة المعرفة وقد اثمرت عن رحلة مريرة بدأت بالاندغام القهري بين السيد والمسود بل ان الشرط السادس قد عكس انفصالا ثقافيا وحضاريا بين البطلين المنتميين الى حضارتين مختلفتين فالبطلة لم تقبل الطرف الاخر بخصوصياته (الغرفة السابعة) والجرجوف رفضها بخصوصياتها وانتمائها (قتل الاخ واكل لحمه) لتكون الحكاية برمتها صورة اولى لصدام الحضارات وان بدأت بالحوار بين حضارتين (استغاثت .. فقال لها ... قالت له) نستشعر من خلاله تركيز الحضارة الغاشمة المرموز لها بالجرجوف على آلية اسقاط الحضارة الغضة (اذا سقطت+ اذا سقطت + اذا سقطت + اذا سقطت + اذا سقطت) ليصبح فيما بعد تعايشا مفخخا يتقد على صراع طويل الامد ينتهي بانتصار الانوثة الرامزة للسلام والهوية على البربرية وثقافة الدم اضف الى ذلك ان التنامي الدرامي للحدث يؤشرطبقية حادة بين بطليها تنجح في ان تستبطن مستتويين للحركة الاول يعكس هموم الطبقة المسحوقة وتوقها الى الانفلات من قبضة المارد الايديولوجي والثقافي (الجرجوف) وهي حركة تعكس بدقة تفاصيل الصراع الطبقي المتمظهرة في حركة (الاخ والاخت لقتل الجرجوف والعودة بالكنوز) لنكون ازاء تمرد مبرمج لهتك حصون امبراطورية الخوف وتحرير الفكر المرموز له بـ(الكنوز) واستعادته من القوى الغاشمة التي امتلكته فصار جزءا من ملكيتها الخاصة. ويتجلى المستوى الثاني في حركة الجرجوف لاحكام سلطته على البطلة عبر ادواته التي تحيل تارة الى براعة الجهاز الاستخباراتي في الكشف عن الحقائق «تحول امها واختها وصديقتها+ اذا رأيت عيونه مفتوحة فتأكد انه نائم لايحس بأي حركة، واذا رأيت عيونه مغمضة فتأكد انه مستيقظ يتابع كل حركة « وتارة اخرى الى الجهاز القمعي« قتل الاخ » وثالثة عبر حركته باتجاه مسخ هوية البطلة وسلخها عن انتمائها «اقناعها باكل لحم اخيها» ومن هذا المنطلق فلايمكن النظر الى بيت

الجرجوف وحركة السرد الحكائي نحوه ليكون مسرحا للحدث لايمكن النظر اليه على انه انتقال حضاري من الزراعة الى المدينة فقط وانما على اساس ايديولوجي يؤشر البنية المؤسساتية السياسية بكل دهاليزها ولافتاتها الاعلامية البراقة (غرف واسعة واثاث فاخر+ مليئة بالاحجار الكريمة) بل ان الرقم سبعة نجح في ان يضيء الحق الالهي للقوة الغاشمة المرموز لها بالجرجوف في امتلاك ناصية هذه المؤسسة التي تكورت على الغرفة السابعة (المقدسة/المدنسة) المكتظة (.....باشلاء وبقايا بشر) لنكون ازاء غرفة صناعة القرار في امبراطورية الظلم القائمة على التصفية الجسدية والغاء ثقافة الاخر ليكون هزال الانثى التي مارست لعبة الفضول المحرم حين دخلت الغرفة السابعة هزالا ترميزيا يؤشر يقظة الضمير ورسالة تأتي من قلب معسكر القوة الغاشمة تقود الى البحث عن المخلص والمنقذ الذي يوقد حضوره اكثر من مستوى ترميزي تجعل من النص مرايا تعكس تمثل الذاكرة الجمعية للمشروع الفلسفي والفكري الانساني الموصول باكثر من بنية حضارية فثمة الحضارة الاسلامية المتمظهرة في المكبوت الدلالي للحكاية وعبر انزياحات متقنة لثلاث انوات هي فرعون وموسى واسيا وقد تماهت بشيء من الانخطاف الترميزي مع الجرجوف والاخ المخلص والاخت بل ان استدعاء المتن الحكائي فضاءات الاية المباركة (وبشر القاتل بالقتل) يجعلك ازاء ثقافتين هما ثقافة القاتل (اصابع الجرجوف الخمس) الرامزة لشراسة الاداء الغاشم واقتداره في مقابل ثقافة القتيل (اصبع الاخ القتيل وحرزه الشعبي «الخاتم» الذي حملته الحدأة ودفنته الاخت) لتعكس اداة فعل مقموعة ومغتالة الا ان المخيال الحكائي يقلب هذه المعادلة المغلوطة حين يعيد صياغتها فيمنح ثقافة القتيل قوة لدحر ثقافة القاتل وقدرة على ان تؤتي ثمارها يانعة مكتملة اوليس الاخ هو ثمرة من ثمار الصبر!؟، لتكون الحكاية بمناخاتها صرخة في وجه الاستبداد الثقافي والانساني واشارة وامضة تمنح افق التلقي خارج النص انتعاشا باعادة الامور الى نصابها الصحيح ولو بعد حين بل قل ولو داخل النص حتى !!.. وثمة تواصل مع الحضارة الاغريقية حين اعاد المخيال الشعبي انتاج حصان طروادة من خلال ثمرة الدبا التي اخفت المخلص والمنقذ ليدك حصون الظلم ويطيح بالحاكم الغاشم الباحث عن أية ذريعة لتمديد حكمه ومنها اقتناع الجرجوف غير المنطقي بانتساب الوليد اليه ليشي بميكافيلية المستبدين.

وثمة حضور للحضارة البابلية حيث يتماهى وجه تموز بوجه الاخ الراعي المغدور ومن ثم عودته ليغدق على الارض اخضرار العدل وربيع السلام، وثمة استدعاء للحضارة العباسية وترجمانها الخالد (حكايات الف ليلة وليلة) وتحديدا حكاية الشاطر حسن اذ شكل الرباعي السردي (القصر والعفريت والانثى المختطفة (بدر البدور) والمنقذ (الشاطر حسن) توازيا ايحائيا بين الجرجوف والبطلة والاخ المنقذ والبيت.

وثمة اشتغال على الفضاء الاسطوري المستجلب من انسنة الشجرة ومنحها جسدا انثويا يغدق على مناخ الحكاية ولادتين تمظهرت الاولى في انفلات الانثى (بطلة الحكاية) من قبضة الحرمان حين اعتلت شجرة المعرفة وانبثقت الاخرى من ميلاد الاخ من رحم الشجرة التي شكلت بخضرتها قلادة خضراء اطرت احداث الحكاية ومنحتها من عنفوانها وديموتها خلودا مضافا الى خلودها المنبعث من قدرتها على التفاعل مع الحدث الحاضر والفاعل في حياتنا الراهنة .

وخلاصة القول : فان حكاية الجرجوف نجحت في ان تتفاعل مع الحدث الحاضر في راهننا المعاش لتكشف عن العلة الاساسية في تصدع امبراطورية الخوف على مر التاريخ الانساني وكيف ان القتل ومصادرة ثقافة الاخر هما الدعامتان الاساسيتان لانهيار الدول والامبراطوريات اوليس الجرجوف هو وجه من هذه الوجوه ؟!!

في استجابة تربوية ثقافية لدعوة جلالة الملك :

الحكايات والأمثال والعادات الشعبية والحرف والصناعات التقليدية في مقرر (الثقافة الشعبية) بمدارس مملكة البحرين لأول مرة

في منتصف فبراير من العام الحالي صرح سعادة الدكتور ماجد بن علي النعيمي وزير التربية والتعليم بمملكة البحرين للصحافة المحلية بأن "الوزارة وفي إطار تنمية المواطنة وربط الطالب بعمقه الثقافي قد أنجزت حزمة من البرامج والأنشطة ذات الصلة بالموضوع. ومنها ما يتعلق باستحداث منهج دراسي جديد، يبدأ تطبيقه في خمس مدارس ثانوية، ضمن نظام توحيد المسارات الأكاديمية بالمرحلة الثانوية خلال الفصل الدراسي الثاني وهو مقرر الثقافة الشعبية".

وأوضح الوزير أن "هذا المقرر يشكل استجابة تربوية ثقافية لدعوة جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة إلى ضرورة تعزيز دور الثقافة الشعبية في حياة الناس وتوجيهه السامي إلى إحياء التراث البحريني الأصيل والتعريف به وإيلاء المزيد من الاهتمام بتدوينه وتوثيقه بالشكل اللائق الذي يحميه ويصونه".

وكان مسئولون تربويون قد اجتمعوا منتصف مايو 2008 بمقر المكتب الإقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي بالمنامة مع الممثل الإقليمي المقيم لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا لمنظمة IOV حضره منسق الهيئة العلمية مدير تحرير مجلة (الثقافة الشعبية) وذلك للتباحث حول سبل التعاون المشترك وتبادل الخبرات لتعزيز توجهات وزارة التربية البحرينية في اهتمامها بطرح مقرر الثقافة الشعبية ودعم الاستمرار فيه وتوسيع تطبيقه بنجاح على أكبر عدد ممكن من المدارس الثانوية في مراحل قادمة.

وفي لقاء أجرته صحيفة الأيام البحرينية في الثامن والعشرين من شهر أغسطس الماضي حول هذا الموضوع، أفاد الأستاذ أحمد علي المرزوق رئيس قسم اللغات والعلوم الإنسانية بإدارة المناهج "بأن هذا المقرر يهدف إلى إثارة وعي الطالب بدور الثقافة الشعبية في إثراء النسيج الواحد لأبناء شعب البحرين وتماسكه عبر الأزمنة والعصور، وتجسيد جوانب الإبداع الشعبي والذائقة الجمالية في مجالات الفنون و المهن والفولكلور، حفاظا على الهوية الوطنية للثقافة الشعبية البحرينية في زمن العولمة الثقافية والإعلام الفضائي المفتوح". ونشرت الصحيفة لقاءات ميدانية مع مدرسين وطلبة عبروا من خلالها عن ترحيب واسع في أوساط الطلاب والمعلمين والإدارات المدرسية بالمقرر.

إن التوجيه الملكي السامي وما حققته وزارة التربية البحرينية على أرض الواقع وما تحقق من استجابة يعد منجزا حضاريا للثقافة العربية في هذا البلد العربي العريق الذي تتسابق فيه رؤى قائده لتجعل منه بلدا بمستوى تحديات العصر.

الأغنيـــــــة الشعبيـــــــة

د. محمد شبانه
كاتب من مصر

الثقافة الشعبية
أدب شعبي
العدد 3 - أكتوبر 2008

إن البحث عن إجابات شافية عما يعتمل الآن فى واقعنا الإبداعى الموسيقى – إن جاز لنا أن نطلق عليه إبداعا – لن يتأتى من خلال البحث فقط فى القيم الجمالية المرتبطة بعلم الموسيقى وما يتضمنه من إيقاعات ومقامات وخلافه ، ولكنه يحتاج إلى إعمال للرأى الثقافى فى مجمل هذا الابداع .

ـــة كنص ثقافي

إن استدعاء الإنتاج الغنائى لفترة الستينيات والسبيعينيات، واعادة تقديمه يطرح عددا من الأسئلة فيما يتعلق بداية بمبررات هذا الإستدعاء، وهل يعد هذا دليلا على عدم تلبية الإنتاج الموسيقى الراهن لمتطلبات الوجدان الجمعى، بل وربما عدم الاعتراف بمصداقيته، كما أن ثمة تساؤلا عن كيفية إعادة انتاج هذه المواد الموسيقية، وكيف يعبر ذلك عن التغيير السلبى الذى أصاب الذائقة الجمالية الغنائية لدى المتلقى، فالخروج من حال السماع إلى حال الرقص أو الانتشاء الحركى، فرض تكرارا أو هتكا مبتذلا، ولعل المقارنة بين تكرار الجمل الغنائية لدى أم كلثوم- على سبيل المثال-، وبين التكرار الحالى عند المطربين الذين يطلق عليهم مجازا - الشعبيين - يوضح سيادة قانون التفاعل الحركى، بغض النظر عن حضور القيم الزخرفية فى الجملة الغنائية، ناهيك عن فهم أولى وبسيط للمعانى التى يتناولها المغني - إن كان بالأساس مغنيا - فعندما تغنى أم كلثوم من شعر جورج جرداق فى قصيدة هذه ليلتى (سترانا كما نراها قفارا)، تتحول المفردة (سترانا) إلى (سكرانا)، فى أداء المغنيين السالف ذكرهم، وهو ما يفرضه الواقع المعاش الذى هو سكران او يرمى إلى السكر .

ان التكرار والاطالة فى أمد الأغنية تفرضة وظائف جديدة يفرضها واقع جديد، بصرف النظر عن معيارية أوجماليات الفن الموسيقي .

وقد ربط ابن خلدون بين تطور العمران وبين رقى الفنون الموسيقية، فجعل من العمارة معادلا دالا على الموسيقى والعكس صحيح، بل وأشار إلى أن ما يعتري المجتمع من وهن وتخلف يتجلى أول ما يتجلى فى فن الموسيقى والغناء .

منهج دراسة الموسيقى الشعبية :

إننا لا نقصد بالإبداع الموسيقى ما تحمله الينا آلة الانتاج الضخمة بوسائطها المتعددة فقط، ولكننا نعنى بشكل أساسى الموسيقى الشعبية بشقيها الغنائى والآلى وبمستوياتها ومناسباتها المختلفة .

ومما لاشك فيه أن الموسيقى لغة، غير أنها ليست لغة عالمية كما يتصور البعض، وإنما هى لغات مختلفة، إذ أن لكل شعب لغته الموسيقية ذات الخصائص المميزة،

وإذا كانت الموسيقى من حيث أسسها واحدة فى كل مكان، كونها تنسيق الأصوات بطريقة محببة للأذن وأنها من حيث أصولها مرتبطة بمعتقدات الإنسان وطباعه وهى لغة الروح والمشاعر، فلكل لغة موسيقية خصائص تكمن فى المادة الموسيقية ذاتها من حيث: الأبعاد الموسيقية وتكويناتها - المقامات - الزخارف - وحدة اللحن أو تعدده - تنظيم الإيقاعات وأنواعها - أشكال التلحين - تقنيات الأداء الصوتى والآلى - وسائل التعليم الشفاهى أو المكتوب - الآلات الموسيقية والوظيفة الإجتماعية .

و تلعب العناصر السالف ذكرها دوراً مهماً فى تحديد نوع اللغة الموسيقية وانتمائها إلى هذا الشعب أو ذاك.

وتختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبى فى كونها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معاً .. ومن ثم كان البحث فيها ذا شقين، شق يتعلق بالكلمة وآخر يتعلق بالموسيقى .

شروط القراءة الثقافية للموسيقى الشعبية :

وثمة شروط نراها أساسية للوصول إلى قراءة ثقافية دالة للموسيقى الشعبية منها :

1- توافر المادة الميدانية المعبرة عن المجتمع الذى نحن بصدد دراسته :

حيث تمثل عمليات الجمع الميدانى لب الدراسة الفولكلورية، ولكى يكون هذا الجمع علميا منضبطا فلابد من وجود الكوادر العلمية المدربة منهجيا وتقنيا، وهو مايقتضى وجود المؤسسات الأكاديمية المعنية بدراسة الثقافة الشعبية (الفولكلور) تراثا ومأثورا، وذلك وفق أحدث المناهج والنظريات التى يتضمنها هذا العلم (علم الفولكلور) .

ولابد أن تتم عملية الجمع وفق خطة معينة يقصد من ورائها تحقيق أهداف بحثية بعينها، وهو ما يمثل موجها لعملية الجمع فى مراحله المختلفة .

أهمية الجمع الميدانى :

من الأهمية بمكان، أن نشير إلى أن القراءة الثقافية للنص الموسيقى تظل قاصرة، ومنقوصة، بل ومضللة أحيانا، إذا اعتمدت على مادة ميدانية لا تعبر عن الثقافة التى تمثلها، وهو ما يقتضى إعمالا للمعايير العلمية فى جمع المادة الميدانية التى تعتمد عليها مثل هذه الدراسات، فهى تحتاج إلى مادة ميدانية وفيرة تغطى مجمل النشاط الإنسانى لثقافة بعينها .

أن من الضرورة بمكان أن نشير إلى أن انقطاع حركة الجمع الميدانى المقصود والمنضبط لعناصر الموسيقى الشعبية المصرية لفترة قاربت الأربعين عاما، يشكل جمودا مخزيا، ورؤية مضللة لمجمل النشاط الموسيقى الشعبى فى مصر فى مرحلة زمنية حفلت بمتغيرات اقتصادية وتكنولوجية صارخة، القت بظلالها- سلبا وإيجابا - على الحياة الشعبية المصرية والثقافة المصرية فى شتى مناحيها .

ومما لاشك فيه أن البحث فى الموسيقى الفولكلورية له علاقة أكيدة بعامل الزمن، ذلك أن التعجيل فى جمع الألحان وتسجيلها، يعتبر من الشروط الحاسمة فى الحصول على أكبر قدر من المواد الفولكلورية الحقيقية، ذلك لأن التباطؤ والإهمال يؤديان إلى ضياع وزوال الألحان الأصيلة تدريجيا، ذلك بالإضافة إلى التغيرات التى تطرأ على المجتمع وبالتالى على ثقافته الشعبية وإبداعاته .

ومن هذا المنطلق، نرى ضرورة البدء فى جمع ميدانى منضبط، ووفق أهداف محددة يقصد من ورائها توثيق عناصر الموسيقى الشعبية المصرية، فى أنواعها ومستوياتها، وآلاتها، ومناسباتها، ومناطقها المختلفة، وأن يشكل هذا الجمع رافدا لأرشيف الفولكلور المصرى فى جانبه الموسيقى، وهو ما يتيح هذه

المادة للباحثين والفنانين، بل ويسمح بطرح نماذج ممثلة لهذه الموسيقى لتكون فى متناول يد المستمع العادى، إذ إنه من المهم إدراك أهمية الاعتراف بوجود فروق بين الموسيقى المصرية فى مناطق مختلفة ثقافيا، وضرورة أن يتعرف المستمع على هذه الموسيقى، ولا تقتصر معرفته على الموسيقى الدارجة، أو موسيقى المنطقة التى ينتمى إليها فقط .

إن طرح هذه المادة الموسيقية الشعبية بشكل تجارى، ومن خلال مؤسسة ثقافية متخصصة، قد يمثل رافدا ماديا يمكن الاستفادة منه فى تطوير أدوات الجمع والبحث فى مراحل زمنية تالية، بقصد تحديث مادة أرشيف الموسيقى الشعبية المصرية، كما أنه من المهم الاشارة إلى ضرورة وجود موقع مختص بالموسيقى الشعبية المصرية بتجلياتها المختلفة على شبكة المعلومات الإلكترونية (الإنترنت) .

أطلس وأرشيف المأثورات الشعبية :

تمثل أطالس الفولكلور أداة علمية مهمة لعرض مختلف عناصر الثقافة الشعبية على خرائط توضح انتشار هذه العناصر على جغرافية الوطن .

ومما لاشك فيه أن تجربة أطلس المأثورات الشعبية المصرية، والذي جاء صدور الجزء الأول منه (أطلس الخبز) باعثا على الأمل فى ترقب أطالس أخرى، بينها أطالس للموسيقى الشعبية المصرية وآلاتها .

ومما لا شك فيه أن عمليات الجمع التى تمت، وتتم فى هذا الإطار سوف تشكل - أو يجب أن تشكل - نواة لأرشيف الموسيقى الشعبية المصرية، فى ثوب حضارى يتيح لها حضورا ضمن وسائط حديثة متعددة، صوتية ومرئية وفى سياق أدائها الطبيعى، ممثلة لكامل النسيج الثقافى لخارطة الوطن .

ويقودنا هذا بالضرورة إلى تكرار - لا نمله- وهو حتمية وجود أرشيف فلكلورى، يستوعب كافة عناصر المأثورات الشعبية، وفق المعطيات التكنولوجية التى تتيحها الوسائط المتعددة، على أن يراعى التحديث المنظم والمنتظم لهذه المواد، ويتم فرز هذه العناصر وتصنيفها، تصنيفا أوليا تمهيدا لتحليلها وفق النظرة التخصصية المراد تعميقها .

ويجب أن يتوافر عرض هذه المواد ليستفيد منها الباحث والفنان كل وفق احتياجه، ووفق الشروط والضوابط التى تحفظ للجماعة الشعبية حقوقها الأدبية والمادية، وبما يؤكد هوية هذه الثقافة دون اغفال للتعاون العلمى بين الجهات الاقليمية والدولية ذات الاهتمام المشترك، وعمل الخطط والبرامج التى من شأنها إعلاء قيمة هذه الثقافة، والاستفادة منها فى خطط التنمية الاجتماعية والاقتصادية والسياحية والفنية ... الخ .

2 - المنهج أو الطريقة الواجب اتباعها لدراسة الموسيقى الشعبية :

إن هذا المنهج يقتضى فرز المادة الموسيقية وفقا لمناسبات أدائها، وموضوعاتها، والمنطقة التى تنتمى اليها، يلى ذلك التدوين الموسيقى، الذى نؤكد على أنه ليس أداة للحفظ ، ولكنه بالدرجة الأولى مجرد أداة بحثية تتيح التحليل الموسيقى لهذه المدونات، وصولا إلى الخصائص الموسيقية لهذه المواد الموسيقية الشعبية .

هذا جانب، أما الجانب الآخر - وهو لايقل أهمية- فيرتبط بدراسة هذه المادة الموسيقية فى اطار السياق والنسق الاجتماعى الذى تصدر عنه وتؤدى فيه وفقا للأبعاد الجغرافية والتاريخية والاجتماعية والنفسية، مع الاستفادة من المنجزات الفكرية فى جانب النظريات التى تهتم بتفسير وتحليل الثقافة الشعبية، دون تعسف فى تطبيقها، فى محاولة لمعرفة القوانين التى تقف وراء آليات الأداء والتلقى والتقاليد المرتبطة بهما .

وظيفة الموسيقى :

الوظيفة هى الدور الذى يؤديه العنصر الثقافى أو النظام الاجتماعى فى تدعيم العلاقات الاجتماعية وثباتها واستمرارها، وكذلك مساعدة بقية النظم فى أداء عملها.

والوظيفة يؤديها عنصر ثقافى أو نظام إجتماعى، فى حين يؤدى الفرد دوراً إجتماعياً، والوظيفة فعل غير إرادى وغير مقصود أما الهدف فهو مقصود وإرادى.

وعليه فحينما يكون هدف الأغانى هو التسرية أو الترويح تكون وظيفتها تقوية العلاقات وإزالة

الاضطرابات والتوتر فى العلاقات الاجتماعية

وقد استقرت النظرية الوظيفية Functionalis ورسخت كنزعة علمية قوية على مسرح الدراسات الأنثروبولوجية، وأصبح مدلول كلمة الوظيفية يغطى فى وقت واحد الروابط القائمة بين العناصر الثقافية، وكذلك المساهمة التى يقدمها جزء من الثقافة إلى تلك الثقافة ككل .

وقد اتسع مدلول الوظيفية عندما انتقلت إلى الفولكلور، فأصبح الفولكلور الوظيفى هو دراسة الفولكلور طبقا للمنهجين الوظيفى والسوسيولوجى « functional Folklore »

ويرى فان جنب « أن الفولكلور يدرس الوقائع فى تفاعلها مع البيئات التي تطورت فيها »، فى حين نظر«باسكوم» إلى الفنون القولية «Verbal Arts» على أنها التآلف الخلاق لمجتمع يقوم بوظائفه، وعلى " عناصر دينامية وليست استاتيكية، متكاملة وليست معزولة، ذات مركزية وليست ثانوية.

ويسوق« باسكوم » أربع وظائف للفلكلور هى:

- الترويح عن النفس .
- تثبيت القيم الثقافية .
- التعليم أو التلقين .
- التلاؤم مع أنماط السلوك .

ووفقا لما أورده باسكوم من وظائف للفولكلور والتى تشكل الموسيقى عنصرا أساسيا من مكوناته، فينبغى ألا ننظر إلى الوظيفة الأولى وهى الترويح على أنها التسرية والإمتاع ولاشىء آخر، ذلك أن الفولكلور يكشف عن محاولة الإنسان للهرب فى الخيال من ضغوط الحياة ، سواء كانت تلك الضغوط جنسية أو غير ذلك .

وأما وظيفة المأثورات الشعبية فى تثبيت القيم الأخلاقية والاجتماعية والاعتقادية فينطبق عليها ما قاله مالينوفسكى من أن وظيفة الأساطير هى أن تدعم التقاليد والمورثات وتضفى عليها قيما أكبر، ومكانة أرفع واسمى من الحقيقة .

أما وظيفة التعليم والتربية التى تؤديها المأثورات فهى أنها تلقن الجماعة الشعبية ما استقرت عليه تجربة الإنسان خلال أجيال، من التمييز بين ما يحقق الخير وما يجلب الشر، وتنبيه الإنسان إلى خصائص أشياء كثيرة يستعملها فى حياته، وتدريب ملكاته على أن تكتسب تلك المعارف اللازمة، والتى استخلصها الآباء والأجداد، كما أن المأثورات الشعبية تثقف الإنسان الأمي بثقافة مجتمعه فى كل ناحية تقريبا، وأما وظيفة المأثورات فى ملاءمة سلوك الإنسان فمعناها أن بعض هذه المأثورات، تشكل ضاغطا أخلاقيا، ووازعا سلوكيا، يحد من انحراف السلوك، والخروج على الأخلاق وتجاوز العرف .

وبالطبع فإن النهى والزجر والتوبيخ -وهى قوة الردع التى يتوسل بها العرف الاجتماعى - يقابلها الترغيب وإبراز القيم الفاضلة والقدوة الحسنة .

ويرى الباحثون الآخذون بمناهج علم الفولكلور أن الوظائف التى تؤديها المأثورات الشعبية أكثر تنويعا وأشد تركيبا، فالمأثور الواحد تتعدد وظائفه بحسب اختلاف مجالات استخدامه .

وللغة الموسيقية كثير من الوظائف البيولوجية، والسيكولوجية، والاجتماعية، نكتفى بذكر عشر منها فى ضوء ما ذكره عالم الأنثروبولوجى « آلان مريام A.Merriam »، وهى كما يلى :

1 - التعبير الانفعالي والعقلي: فالموسيقى وسيلة مهمة فى التعبير عن الانفعالات والتنفيس عنها، وكذلك التعبير عن الأفكار وتجسيدها .

2 - الاستمتاع الجمالي: فالخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هي من أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية .

3 - الترفيه: حيث يشيع استخدام الموسيقى للتسلية والمتعة فى العديد من المجتمعات الإنسانية.

4 -التواصل أو التخاطب: وذلك باستخدام وسيلة أخرى غير اللغة للتخاطب ونقل الانفعالات داخل مجتمع بعينه، أو عبر المجتمعات الإنسانية .

5 - التمثيل الرمزى Symbolic Representation : حيث توجد بعض التعبيرات الرمزية فى النصوص المكتوبة للأغانى، وبعضها الآخر فى المعانى الثقافية للأصوات، وبعضها الثالث فى تلك الرمزية العميقة المرتبطة بالخبرة الإنسانية، وتستخدم الموسيقى للتعبير عن كل هذه الجوانب وتجسيدها .

6 - الاستجابة الجسدية : فاستخدام الموسيقى من أجل الرقص، ومن أجل مصاحبة بعض النشاطات الجسمية العديدة كالألعاب الرياضية مثلا هو أمرٌ شائع عبر العالم .

7 - لتأكيد الانصياع للمعايير الاجتماعية: حيث تستخدم الموسيقى فى بعض الثقافات مُصاحبة لبعض التعليمات أو التحذيرات، لتأكيد معايير اجتماعية معينة .

8 - تستخدم الموسيقى بوصفها وسيلة للمساهمة فى استمرار الثقافة واستقرارها فقد تكون الموسيقى معبرة عن القيم الاجتماعية السائدة، وما يعترى هذه القيم من ثبات أو تغير أيضا .

9 - مساعدة المؤسسات الاجتماعية والدينية على أداء دورها، ويتجسد ذلك من خلال الاحتفالات الوطنية والمناسبات الدينية على نحو خاص .

10 - المساهمة فى تكامل المجتمع، فالموسيقى وسيلة مناسبة لتجميع الناس معا من أجل تحقيق هدف اجتماعى أو وطنى أو ثقافى معين .

وهناك وظائف أخرى للموسيقى، فهى تستخدم كخلفية صوتية فى المطارات والمطاعم ومحلات التسوق والمكاتب، وخلال الاسترخاء، أو مطالعة الدروس أو طهى الطعام، وفى عيادات بعض الأطباء، وغير ذلك من المواقع والمواقف.

الدراسة التطبيقية :

يرمي هذا البحث إلى تعريف القيم الثقافية التى تحملها نصوص بعض الأغانى الشعبية، حيث تحمل هذه النصوص مفاهيم المجتمع وتصوراته للنواحى الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والجمالية، وحيث تتيح المناسبة الموسيقية فرصاً لتحقيق العلاقات والأدوار والنظم الاجتماعية، ودعماً للقيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية .

ونسوق ضمن هذه الدراسة نماذج مختلفة تشمل أغانى مناسبات الزواج فى الثقافة

الريفية، وكذلك فى الثقافة النوبية، كما نعرض لأغانى السمر فى منطقة قناة السويس، وماتنطق به هذه النصوص من دلالات تعبر عن ثقافة هذه المجتمعات .

حيث نشير إلى بعض التقاليد المرتبطة بأداء الغناء الفولكلورى فى جل أنواعه، كذلك نلقي الضوء على الوظائف التى تؤديها الأغنية الشعبية وفقا لما أورده «وليام باسكوم » من وظائف للفولكلور ،

أولا : تقاليد الأداء :

ثمة تقاليد، لا تخطئها ملاحظة الباحث المتمرس فى دراسة الموسيقى الشعبية المصرية، ومن هذه التقاليد ما يتعلق ببداية أو استهلال الأداء، حيث يتم ذكر الله والصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم، ونجد هذا التقليد حاضر أيضا فى استهلال الحكي « كان ياما كان ولا يحلى الكلام إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام».

ولعل السير الشعبية خير مثال على حضور هذا التقليد، حيث يستهل شاعر السيرة الأداء بهذه الأبيات:

أول كلامي أذكر الله إله ع الخلق راضى
رفع السما من فوق علاه بإذنه هوه بسط الأراضى
وحلو النبى وحلو رجابيه لا ما هو بدر البدوره
ومن يوم جبرائيل رجا بيه من سابع سما فج نوره
صلى وسلم على اللى أودعته يامناه
وعاش النبى لم حلف يمين

وتأكيدا على رسوخ هذا التقليد نورد بعض الأمثلة من أغانى السمر فى منطقة قناة السويس، حيث تتخذ الجوابات وهى الأغانى الاستهلالية فى احتفالية الضمة من الصلاة على النبى موضوعا أساسيا لها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر :

يا قلب صلي
على المصطفى
نبي الرسالة
نبي الرسالة يا عينى وبحر الوفا
اللهم صلى
اللهم صلى وسلم وبارك عليه.

وثمة نموذج آخر :

والصلاه ع النبى يا جمع صلي
الصلاه ع النبي
والله صلاة النبى مكسبي
يا رب حجه ونزور النبي
والله نزوره ونشاهد نوره
عم يا شيخ العرب يا سيد
والله تجمعنى على محبوبي
والله لو جانى محبوبي الليلة
والله لأعمله ع الصرة جنينه
والله وأقوله سلامات م الغيبة
قولوا يا دايم الله يا دايم

كما نجد هذا التقليد كذلك فى أغانى الأفراح الشعبية، وخاصة فى استهلال أغانى الزفة، والتى تؤدى تبادليا بين مغن منفرد وبين المجموعة، ومنها هذا النص:

صلي صلي ع النبى صلي
واللى ما يصلي أمه يهوديه أبوه أرمنلي .

ثانيا :وظيفة الأغنية الشعبية فى الأفراح :

يذهب البعض إلى أن النتائج الاجتماعية للنشاط الموسيقى تكتسب أهمية الموسيقى نفسها، فالنشاط الموسيقى هو الأساس لبناء شبكة من العلاقات الاجتماعية، ولعل من أظهر وظائف الأغنية هو الاحتفال بالزواج باعتباره الإشهار الفعلي على أهم رابطة اجتماعية إنسانية .

وقد حدد "ويليام باسكوم" - كما أشرنا سلفا - أربع وظائف للفولكلور ، طرحها على النحو التالى :

1 - الترويح
2 - إثبات شرعية الثقافة
3 - التربية
4 - الضبط الاجتماعى

وقد رأى " باسكوم " أنه لا يمكن الإنكار بأن التراث الشعبى أحد أشكال الترويح ، وبالتالى فإن الترويح هو

إحدى وظائف الفولكلور الهامة، وإن كان ليس الوظيفة الوحيدة وإنما تكمن وراءه وظائف أخرى أكثر عمقاً، وهو ما يتجلى واضحا فى أغنيات الزواج وخصوصا فى أغانى مناسبة الدخلة حيث تفوح من نصوص أغانى تلك المناسبة رائحة الجنس، وما تحفل به هذه الليلة من ممارسات .

ومن اللافت أن أغانى مناسبة الدخلة تفوح برائحة جنسية نفاذة «وتتخطى حدود العرف الأخلاقى وتغرق فى الاهتمام بالناحية الجنسية ومظاهر الاشتهاء الجنسى العارم، فلا يكون ثمة مجال لإنكار الحقيقة الواقعة وهى أن الزواج فى المفهوم الشعبى استغراق فى اللذة على الأقل فى فترته الأولى»، وهو ما تفصح عنه نصوص الأغنيات الآتية، والتى تؤديها النساء سيدات وفتيات .

ع السرير الهيلا هوب
يا عروسة إدينى بوسه
يا عريس قلبى بيطب .

وكذلك هذه الأغنية :

الواد أبو طبنجة.. البوسة منه مانجة .

وأيضا :

يا حلاوة على قمع البامية
أمك تطبخ وأختك تطبخ
وأنا على حجرك نايمة
يا حلاوة على قمع الكوسة
أمك تطبخ وأختك تطبخ
وأنا على قد البوسه .

ولا يخلو هذا النمط من مشاركة الشباب، فيدلون بدلوهم، ولكن دون اختلاط بالنساء ومن أغانيهم :

يا هوه .. الوله أهوه
صاحب الفرح قلبه إنشرح
صاحب الفلوس يحضن ويبوس

وكذلك :

ع العجلة هيه
وخاطبها هيه
بالفستان اللبنى
أول ما دخل دخل السرير أكلها
الفطير وأتآكل على الله .. الخ .

وهكذا وإضافة إلى كون أغانى الأفراح ذات وظيفة ترويحية فإنها تحمل فى طياتها وظائف أخرى.

ويرى «باسكوم» أن الفولكلور يكشف عن هروب الإنسان- ولو واهماً- من الضغوط الجنسية والعقلية الواقعة عليه من المجتمع، وأيضا هروبه- ولو واهماً- من حدود بيئته الجغرافية ومن حدوده البيولوجية .

وبالنظر إلى ظاهرة الزواج عموماً وأغانى مناسبات الزواج بشكل خاص نجد أنها تلعب دوراً ترويحياً بما تجلبه من إدخال للسرور والبهجة إلى أهل وأقارب وجيران العروسين وذلك من خلال المشاركة سواء بالغناء أو الرقص أو الاستماع أو التواجد في سياق الظاهرة بمراحلها المختلفة وبما تحتويه الظاهرة من تزيين وغناء وموسيقى بل وحفاوة وكرماً يحوط به أهل الفرح مدعويهم .

ويبدو هذا واضحاً في النصوص التى تؤدى في مناسبات الزواج المختلفة ، فمثلا هذا النص الغنائى يدعو ويحفّز المشاركات للغناء .

دحنا اخواتها يا بنات غنولها

وهذا نص آخر يرحب بالضيوف:

يا مرحبا بضيوفنا اللى جونا ...
حصلت لنا البركة وآنستونا

أما الوظيفة الثانية التى تناولها باسكوم فقد قصد بها الدور الذى يلعبه التراث في تأكيد ودعم الثقافة وضبط طقوس ونظم أولئك الذين يتداولون التراث، وتلعب الأغنية الشعبية دوراً هاماً في تدعيم ثقافة المجتمع وتبرير أنماط السلوك التى يحتفى بها أو يستنكرها وتدعوا إلى احترام تقاليده ومعتقداته وبنائه الاجتماعى بصفة عامة .

الوظيفة الثالثة التى يذكرها«باسكوم» هى التربية وخاصة في المجتمعات الأمية. ونجد في أغانى الزواج أموراً عدة ترتبط بالتربية حيث تحث الأغانى الزوجات على احترام العريس والحث على مكارم الأخلاق وضرورة العمل بشكل إيجابى في الحياة الجديدة التى تدخلها العروس. كما تهتم الأغانى بإعداد البنات وتهيئتهم للزواج ، وتقوم الأغانى في المجتمعات الشعبية بدور كبير في تعليم أفراد المجتمع وتهذيبهم.

فهناك الأغانى التى تقال للأطفال لتعليمهم المشى وهدهدتهم وبعث السرور إلى نفوسهم وترقيصهم، ويستخدم الأطفال هذه الأغانى في ألعابهم ولتنظيم حركتهم ولإختيار من يقع عليه الدور في اللعب أو في البحث عن رفاق اللعب«لعبة الاستغماية مثلاً».

وأخيراً يأتى دور التراث الشعبى في الضبط الاجتماعى وهى الوظيفة الرابعة التى حددها «باسكوم» والتى أشار إلى اتصالها بالوظيفتين السابقتين - إثبات شرعية الثقافة والتربية - إلا أنها تختلف عنهما ليس فقط في كونها موجهة إلى البالغين وكبار السن ولكن لكونها تعمل ضد الأفراد الذين ينحرفون عن الأوضاع المألوفة.

ويشير باسكوم إلى اختلاف وظيفة كل من الأسطورة والرواية والمثل والفزورة والأغنية ومختلف عناصر التراث الأخرى مما يدعو إلى دراسة كل منها على حدة .

ومثال ذلك فالأغنية تنقسم إلى أغان للحب وأخرى للحرب وأغانى عمل وغير ذلك ، بل أننا نجد من خلال دراستنا لأغانى الزواج اختلاف وظيفة الأغانى باختلاف المناسبة التى تصاحبها في سياق الظاهرة الواحدة. فأغانى الخطبة غير أغانى الشبكة غير أغانى عقد القران غير أغانى نقل الجهاز غير أغانى الدخلة والزفة والصباحية ، ونلمح فى كل منها ملامح خاصة تميزها عن الأخرى فى الشكل والوظيفة.

إن الوظائف السابق ذكرها يمكن أن توضع في إطار وظيفة واحدة هى المحافظة على ثبات الثقافة واستقرارها ورسوخها وتعميقها في نفس الأفراد، فالأغانى تقوم داخل المجتمع على ضمان اتساق الأفراد وتناغمهم مع البناء الثقافى للمجتمع وضمان استمرار المحافظة على هذا البناء جيلاً بعد جيل من خلال الدور الذى تقوم به في التعلم والتوجيه والمقدرة على تقديم صورة حقيقية لهذا البناء الثقافى.

وهكذا تؤدى أغانى الزواج دوراً وظيفياً بما تحتويه من عناصر ثقافية يتمثل فى :

- إضفاء جانب جمالى يخلع على المناسبة جواً من البهجة والسرور ويشارك فى تكوين وترسيخ الحس الفنى للجماعة، فالمناسبة الاحتفالية تمثل مناخاً مناسباً لانتقال المادة الفنية الغنائية من جيل إلى جيل مشافهة وذلك من خلال المشاركة فى الأداء، كما أنها تؤكد على قيم فنية بعينها من خلال الشكل الموسيقى الذى تتبناه وهو شكل يؤكد على جماعية الأداء وانصهار الجماعة فى بوتقة واحدة.

-تأصيل وإبراز قيم المجتمع وذلك برسم النموذج الذى تتبناه الجماعة فيما يتعلق بصفات الحسن المثالية التى تحتفل بها، وكذا الصفات الخلقية التى يتصف بها هذا النموذج .

ويلعب البعد الاقتصادى دوراً بارزاً فى شكل الظاهرة فى جوانبها الاحتفالية حيث تميل الطبقات الغنية إلى اجتذاب فرق وفنانين من المدينة من ذوى الشهرة الإعلامية مما يؤثر فى تغير الشكل الاحتفالى للظاهرة ويسهم فى إدخال عناصر جديدة كما أن نقل الاحتفالية من القرى إلى الأندية وصالات الأفراح فى المدينة له أثر سلبى فى نماء الأغنية الشعبية حيث يتقلص دور الجماعة الشعبية وينحصر فى دور المتلقى السلبى فى حين نجد أن إقامة الاحتفالية فى القرية يسهم فى اضطلاع الجماعة بدورها الأدائى وهو ما يسهم بشكل فعال فى إثراء المادة الإبداعية

وانتقالها من جيل إلى جيل. ويتضح البعد الطبقى بشكل أكثر وضوحاً فى جانب العادات والتقاليد وذلك من حيث التكاليف المادية فيما يتعلق بجهاز العروس كمّا ونوعاً. وكذا قيمة النقوط الذى يقدم للعروسين وما يقام من زينات وولائم.

وتفصح نصوص الأغانى على أهمية البعد الاقتصادى فى عملية الزواج ومن هذه النصوص:

ما خدتها يا للى إنت قد شراها
حط الألف وخدها .. روّح يا أبو مية

كذلك تبرز نصوص الأغانى أهمية الوضع الاجتماعى وتركز عليه وهو ما يتضح فى هذه النصوص:

أوعى له يا بت أوعى له .. الظابط يبقى عديله
أوعى لها يا واد أوعى لها .. دا العمدة يبقى خالها ..... الخ

أغانى الحنة فى النوبة :

وثمة أغنيات للزواج فى المجتمع النوبى ارتبطت بمناسبة « ليلتى الحنة والدخلة » حيث يتم تخضيب كل من العريس والعروس بالحناء، وقد كانت الاحتفالية بمثابة مراسم لنقل الملكية للعريس، حيث تخضع هذه الأغانى إلى تقاليد صارمة فى الأداء، فلا يتصدى لأدائها إلا السيدات كبار السن ممن يحفظن نصوص مجموعات تلك الأغنيات، ويكن على علم ودراية بحدود وأملاك العائلات وأنسابها، ويسمح فى هذا النوع دون غيرة من الغناء بالمقاطعة لتصحيح خطأ فى المعلومات قد يقع ممن يقمن بالغناء، وينفرد هذا النوع من الغناء- دون باقى أنواع الغناء النوبى - بعدم مصاحبة آلات موسيقية أو تصفيق له، كما أن الزغاريد التى تنطلق بين حين وحين لها دلالات محددة، فهى تنطلق من أحد الموجودات عند ورود اسم أحد الأشخاص فى الغناء كنوع من التحية والاحتفاء، أما عندما تقوم المغنية ذاتها بأداء الزغرودة فهذا إيذان بانتهاء غنائها وانتقاله إلى واحدة أخرى.

وقد كانت أغانى تخضيب العروسين ونحر الذبائح نمط مهم ومتميز من أنماط الغناء النوبى، ينفرد بأدء وظيفة اجتماعية مهمة ومحددة، وهى نقل الملكية للعريس من قبل أقاربه وقريباته على سبيل الهبة، وكان يتخصص بأداء هذا النوع من الغناء السيدات كبار السن ممن لهن علم بحدود العائلات وأملاكها وأنسابها، إلا أن التهجير قد أفرغ تلك الأغنيات من وظيفتها ومضمونها، وأصبحت الآن مجرد شكل من أشكال السجال الغنائى، لايلتزم فيه بحدود المناسبة، وتؤديه من تتوسم فى نفسها حلاوة الصوت، دون علم لها بأنساب أوحدود أو أملاك .

أغانى ليلة الحنة فى الثقافة الريفية المصرية :

وتحفل مناسبة الحنة بالكثير من الأغنيات والعادات التى تحمل قيم الثقافة الريفية المصرية، ومن هذه العادات (النقطة) أو (النقوط)، وهى عادة مرعية فى حفلات الزواج، وهى تثبت أصالة العادات والتقاليد وتكاملها لأن لفظ النقطة كان يدل قديماً على أول نقطة ماء تنزل من الأمطار ثم أصبح لها معنى آخر هو المال الذى يمنح على سبيل الهبة للعروسين أو المغنيات والراقصات.

وكانت العادة أن يوضع منديل فى حجر العروس ويضع المدعون بعض الهبات فيه كل على قدر استطاعته. والنقطة ليست مجرد هبة نقدية ،فقد جرت العادة على أن تسجّل أسماء الأفراد وقيمة ما يقومون بدفعه حتى تتاح مناسبة مماثلة لردها، ولا تزال هذه العادة قائمة حتى الآن فى الريف المصرى .

ومن أغانى هذه المناسبة، ما يعبر عن

انشغال العريس، وذهابه إلى المدن القريبة لإستكمال ما تبقى من حاجياته، ولعل هذه الأغنية تعبر عن هذا المعنى :

ناقش كفه يا اخوانه
ناقش كفه فى الحنة
ولقيته رايح الزقازيق ولقيته جاى من الزقازيق
والجزمة بتزيّق زيق حددته لم بل الريــق
رد حمام البنى يغنى ناقش كفه يا اخوانـه
ناقش كفه فى الحنة
وعريسنا رايح دمياط وعريسنا جاى من دمياط
حددته لم قال سلامات رد حمام البنى يغنــى
ناقش كفه يا اخوانه
ناقش كفه فى الحنـة .

وتمثل ليلة الحنة ليلة الاستعداد والتمهيد لليلة الكبيرة وهى ما يقصد به ليلة الدخلة، حيث تزف العروس إلى عريسها، وتعمد أغانى ليلة الحنة إلى إثارة مخيلة العريس بما سوف يستأثر به من متع فى تلك الليلة، وهو ما تتحدث عنه هذه الأغنية :

يا ليلة الحنة يا ليلة العيد
يا ليلة إن بات يقلب فى النهود البيض
ويقولّها يا شمعتى ما تنطفيش قيدى
يا ليلة الحنة يا ليلة العيد

وهكذا فالموسيقى الشعبية تمثل نصاً ثقافياً كاشفاً لما يعتمل فى فكر ووجدان المجتمع وما قد يعتريه من تغيرات، فهى نشاط انسانى أصيل ضارب فى القدم، يصاحب الانسان فى شتى مراحل حياته ومناحيها، والأغنية الشعبية مرآة للثقافة تحمل فى طيات نصوصها الاتجاهات الراسخة والمعبرة عن رؤى المجتمع التى تصدر عنه وعاداته وتقاليده، والنموذج المثالى الذى يتطلع إليه هذا المجتمع في كافة مناحى الحياة، وهى بما تحمله من بساطة فى الأداء والتعبير تكسر الحاجز المصطنع بين المؤدى والمتلقى، لتجعل منها بوتقة ينصهر فيها ويصدر عنها في آن واحد ما تجيش به مشاعر المجتمع، وما يعتمل فى عقله من أفكار وتصورات ومعتقدات .

وهكذا تصدق المقولة الشهيرة أنك إذا أردت أن تعرف شعباً فاستمع إلى أغانيه وموسيقاه.

الهوامش

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

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

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

4 - لسان العرب لابن منظور، مادة: سَمَر.

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

6 - حاتم عبدالهادى، الشعر النبطى: ملامح الشعر فى بادية سيناء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافى، 2000، ص 23.

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

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

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

10 - وقد تدلنا هذه العبارة على النظام الاجتماعى الذى كان سائداً بين القبائل فى سيناء وهو نظام الأحلاف، بمعنى أن القبيلة الأقل عدداً وأقل قدرة على حماية ربوعها تدخل فى حلف مع قبيلة أقوى لحمايتها والذود عنها. انظر أحمد أبوزيد، النظام السياسى التقليدى (فى):

الهوامش

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

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

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

4 - لسان العرب لابن منظور، مادة: سَمَر.

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

6 - حاتم عبدالهادى، الشعر النبطى: ملامح الشعر فى بادية سيناء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القناة وسيناء الثقافى، 2000، ص 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 - محمد بكر البوحى، جهود عبداللطيف البرغوثى فى جمع وتحليل الأدب الشعبى فى فلسطين، مرجع سابق، ص 298.

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

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

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

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

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

يا عيونها اللى بدت لى	يا شبه غدير الصفيه
يا قرونها اللى بدت لى	يا حبال البيت العوديه
يا خشيمها اللى بدا لى	يا ضيق الخاتم وشويه
يا نهيدها اللى بدا لى	بيض الحمام الرقديه
يا صليبها اللى بدا لى	فتله حرير ومطويه
يا ساقها اللى بدا لى	يلمع لميع الشبريه

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

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

25 - المرجع السابق، نفس الصفحة.

26 - ب.إ. أوسبنسكى وآخرون، نظريات حول الدراسة السيميوطيقية للثقافات مطبقة على النصوص السلافية، ترجمة: نصر حامد أبوزيد، فى: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 323.

27- Grimas, Semiotique, Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage

Len Collcnoration Avec J Courtes, Paris, 1979.

وانظر أيضاً:

Todorove, Tzvetan and Oswald Ducrat, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, 1979.

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

29 - المرجع السابق، ص ص 229-231.

30 - المرجع السابق، ص 231.

31 - المرجع نفسه، ص 248.

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

33 - المرجع السابق، ص 11.

34 - سجل النص فى سامر أقيم بضواحى - الشيخ زويد بقيادة عادل موسى البطينى فى 29 أغسطس 2006.

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

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

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

38 - من مقابلة مع حميد إبراهيم أجراها معه محمد رضا الشينى الباحث بأطلس الفولكلور المصرى فى يوليو 2003.

39 - وفى هذا السياق تجدر الإشارة إلى طبيعة فرق الغناء الشعبى التى ترعاها الثقافة الجماهيرية والتى تعد برنامجها لتشارك به فى المسابقات. وكثيراً ما يحاول القائمون عليها تطوير الأغانى التى تؤديها الفرقة من مغنين تلقائيين. ويشار هنا إلى تجربة قام بها المخرج عاطف عبدالحميد المشرف على فرقة الرقص الشعبى فى العريش، فقد قام بالإشراف على فرقتى رفح والشيخ زويد التلقائية، ولجأ إلى جمع الأغانى

في الميلاد

المـــراداة

ليلى محمد الحـدي
كاتبة من البحرين

المراداة رقصة الصبايا في البحرين والجزيرة العربية ، وهي إحدى الرقصات الشعبية الجماعية التي تمارسها الصبايا خاصة والنساء من جميع الأعمار بصفة عامة.

و المراداة لغة، من (رادَ) بمعنى رادَ روَداناً ورياداً : دارَ وذهَبَ وجاءَ في طلب الشيء، ورادت الإبل : اختلفت في المرعى مقبلة ومدبرة. وهو المعنى الذي تعبر عنه حركة الراقصين في الإقبال والإدبار في الميدان. والرّادة من النساء هي التي ترود وتطوف . ويقال بالعامية (فلان يَرودُ المكانَ) بمعنى يكرر الذهاب إليه والعودة منه، وهو ما ينطبق بالفعل أيضا على الحركة الجماعية الرئيسية للراقصين في هذا الفن.

المراداة أحد فنون البيئة البدوية أو الصحراوية التي انتقلت من وسط الجزيرة العربية إلى أطرافها، ويُجمع الرواة على أنها جاءت إلى البحرين مع (العرضة) رقصة الرجال الحربية حين قدوم آل خليفة الكرام بقيادة احمد الفاتح قبل أكثر من مائتي عام. وهى فن بدوى احتفالي ربما كان يؤدى تعبيرا عن الفرح بالانتصار في الحروب التي كانت تدور بين القبائل في الجزيرة العربية، يؤكد ذلك محتوى النصوص الشعرية المُنشدة التي تعبر عن الاعتزاز بالقبيلة ورجالاتها ومدح فرسانها وهجاء العدو والشماتة لهزيمته.

ويفيد عدد من الرواة بأن رقصة المراداة النسائية الصحراوية ما زالت موجودة في المنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية وفي دولتي الكويت وقطر. ورواة آخرون أفادوا بأن أشباها لهذه الرقصة موجود في ليبيا والجزائر، وفي الأردن تسمى (القلطه) ويؤديها الرجال وفي بلاد الشام تسمى (الدبكة) وفي رأس الخيمة بدولة الإمارات العربية المتحدة يؤدي بدو (الشحوح) رقصة شبيهة بها تسمى (الرواح).

وأكدت مجموعة من الراويات بأن المراداة لها شهرة خاصة في البحرين وقطر، مع تأكيد أصولها البدوية وارتباطها بهجرة القبائل العربية التي نزحت من وسط الجزيرة إلى سواحل الخليج خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر تقريبا وظلت تمارس في الميدان محافظة على أصولها .

وتكاد (المرادة) أن تكون رقصة صبايا المدينة فقط، وليست لها جذور أو وجود بالقرية. وبالاستفسار حول ممارسة هذه الرقصة في قرى البحرين أجمع عدد من الرواة والإخباريين من مختلف قرى البحرين بأن لا وجود لهذه الرقصة في القرى البحرينية وحتى مجرد اسم (المرادة) غير متداول وغير معروف لدى نساء القرية.

ومن فنون الشعر الشعبي القريبة من التسمية ذاتها شعر (المراد) ويعرف أيضا باسم القلطة (الكلطة) بمنطقة الجهراء بالكويت ولدى بدو الأردن، وهو شعر المحاورة المعروف في البيئة الصحراوية القائم على الإنشاد الموقع الذي يؤديه صفان متقابلان إلا أنه فن آخر غير المراداة. ومما يؤكده الرواة أن جذور المراداة مرتبطة بفنون القبائل العربية التي شكلت حلف العتوب الذي نزح من شبه الجزيرة العربية إلى الكويت ثم إلى قطر والبحرين. ومازالت نصوص الأناشيد المصاحبة لهذا الفن باقية في ذاكرة العديد من الأمهات والجدات وتحمل ملامح من صور الأحداث والشخصيات السياسية التي ارتبطت بهذا الحلف القبلي في تنقله بين المواقع الثلاثة. ومما كان ينشد ذلك الوقت في المراداة: (أبكوا على احمد يالنعيم / أبكووا على احمد يالنعيم / حطوا على قبره بنية / حطوا على قبره بنية / ياكسوته في الجوخ بألفين / ياكسوته في الجوخ بألفين / ياعلته مالها دوية / ياعلته مالها دوية)، وتفيد الشيخة هيا بنت على آل خليفة بأن هذه الأبيات قيلت في رثاء الشيخ أحمد بن علي بن خليفة آل خليفة الشقيق الأصغر للشيخ عيسى بن علي آل خليفة أحد حكام البحرين السابقين والـ (نعيم) هي القبيلة العربية الشهيرة في الخليج والجزيرة العربية.

المراداة رقصة الفرح :

كانت لمناسبتي عيد الفطر وعيد الأضحى المباركين مظاهر احتفالية شعبية تبدأ بأول أيام العيد وتستمر حتى اليوم السابع وكانت الفرق الشعبية النسائية والرجالية المعنية بفنون الغناء والرقص الشعبي تتخذ من هاتين المناسبتين فرصة للتعبير عن الفرح الجماعي والتنافس في تقديم أبرع العروض وأكثرها جذبا للفرجة والترفية ، وكانت هذه الفرق تتباهى فيما بينها بعدد العازفين والمنشدين والراقصين وبالتالي مقدار ما تشيعه من جو احتفالي يجذب ويشد جمهور الحاضرين، وعادة ما تختار هذه الفرق إحدى الساحات الكبيرة الواقعة بالقرب من قصر الحاكم وعلية القوم والميسورين أو بعض مجالس الأعيان، خاصة في المحرق مثل مجلس الشيخ عبد الله بن عيسى بن على آل خليفة ومجالس شيوخ القبائل بمختلف مناطق البحرين. وكانت كل ساحة أو ميدان في الأحياء الشعبية تسمى باسم أحد الأعيان القاطنين بالقرب منها، مثل (براحة بن غتم) و(براحة بن عجلان) في المحرق. وتتوجه هذه الفرق لأداء عروضها في اليوم الأول في الساحة الأقرب لسكن من هو أرفع مكانة ثم تنتقل كل يوم لأداء فنونها

في ميادين أخرى وتحصل مقابل ذلك على هبات مالية تتفاوت من بيت إلى بيت.

كان للجو الاحتفالي الذي تشيعه هاتان المناسبتان الدينيتان تأثير بليغ في حياة الناس فيتم الاستعداد لهما مبكرا حيث يكون الجميع حينها في أبهى حلل العيد يتخللهم الباعة الجائلون. وقد تؤدى رقصة المراداة داخل البيت في الوقت الذي تؤدى فيه رقصة العرضة في الساحة الواقعة أمام البيت ذاته. وفي الوقت الحاضر تؤدى المراداة في بعض حفلات الزواج ومناسبات النذور، ومع اضمحلال أداء هذا الفن النسائي وضمور الفنون الشعبية الاحتفالية بتطور مجالات الفرجة أصبح للأعياد طعم مختلف وما عاد مكان للمراداة في أعيادنا ومناسباتنا الاحتفالية اللهم إلا في احتفالات بعض مدارس البنات.

لقد احتضنت بيئة المدن الساحلية الناشئة وقتها في الخليج العربي هذا الفن البدوي وتفاعلت معه لما له من خصوصية اجتماعية ووظفته لعدة أغراض. فنتيجة للظروف العامة في المنطقة والخاصة بالتحفظ على اختلاط الرجال بالنساء فان الفتيات اللواتي يبلغن سن الزواج أو ما يقارب ذلك كن بحاجة إلى لقاء نسائي حميم مغلق يخرجهن من أسر البيت وتشدد الأهل، في ذات الوقت كان هذا الجو الاحتفالي الذي تلبس فيه الفتيات الجديد من الثياب والحلي ويبدون في أبهى زينة فرصة لاستعراض الجميلات من الفتيات بحرية من قبل الأمهات الباحثات لأولادهن عن زوجات. ويبدو أن الحاجة كانت ملحة وقتها في المدينة إلى فن شعبي احتفالي راقص خاص بالفتيات يؤدينه بحرية في معزل عن الرجال فكانت المراداة تسد جانبا من هذه الحاجة.

وفي الأساس كانت المراداة تؤدى في المناسبات الاحتفالية الكبرى حين عودة الرجال منتصرين من الحرب أو في أحد الأعياد الخاصة بالقبيلة أوعودة الحاكم أو شيخ القبيلة من السفر، وعند انتقالها إلى بيئة المدن الساحلية وتوقف احتراب القبائل وظفت المراداة لتؤدى فرحا بعودة الغواصين بعد رحلة صيد اللؤلؤ أو ما هو

في حكم ذلك من المناسبات السعيدة. ولا يمنع أداء هذا الفن في اى وقت من أوقات السنة حيث يتم ذلك حسب الترتيبات الخاصة أو الرغبة الجماعية العامة ومتى ما توفر العدد المناسب.

التحضير لأداء المراداة

يبدأ التحضير لأداء رقصة المراداة قبل أيام العيد بمدة، حيث يتم الاتفاق بين صبايا الحي الواحد على المكان المناسب، وتبلغ سيدة البيت بعزم الصبايا على إقامة هذه الاحتفالية ببيتها، وبعض زوجات الوجهاء يبدين الرغبة في استقبال الحفل فيكلفن من يتولى الدعوة إليه واستكمال ترتيباته. أما في حالات النذور أو الأفراح الأخرى فيكون الإعداد للحفل حسب الموعد والمكان الذي تحدده صاحبة الشأن وليس بالضرورة أن يرتبط بمناسبتي العيدين. وجرت العادة بأن تقام المراداة عصرا وتبدأ من بعد صلاة العصر وتنتهي بأذان المغرب. وفي مناسبتي العيدين فعصر اليوم الأول للعيد هو الموعد التقليدي المعتاد وقد يستمر أداء المراداة لثاني وثالث أيام العيد وربما لليوم السابع منه.

أزياء المراداة

تشارك في رقصة المراداة أساسا الفتيات من سن الرابعة عشرة فما فوق وتجوز مشاركة النساء المتزوجات وحتى المسنات القادرات على مثل هذا الأداء. وقد تعارف الناس على أن يكون لباس العيد هو اللباس الخاص بهذه الرقصة والمكون من (الدراعة) و(النشل) وغيرهما من الألبسة النسائية المطرزة وتلبس الفتيات الصغيرات (البخنق) وتستكمل بقية مظاهر الزينة الشعبية الخاصة بالمرأة في الخليج من عطور وحلي للرأس والرقبة والأذنين والصدر واليدين إلى جانب عقود المشموم والورد البلدي والياسمين والرازقى كل حسب موسمه، وتشبك إضمامات من هذه الزهور والورود في ضفائر الشعر بخيوط دقيقة، وقد جرى العرف بأن من لا تمتلك حليا تستعير من قريباتها أو جاراتها ما يناسبها من حلي، والفتيات الصغيرات كانت تشك لهن قلائد من خليط الـ (مخنن) وهوجنين الرطب في بداية تكونه و زهور الرمان، ويكون التنافس في الظهور بأندر أشكال الحلي المختلفة. وكانت المشاركات قديما يؤدين الرقصة حفاة على أرض رملية ناعمة ثم تطور الأمر فصارت تؤدى على البسط والمشاركات ينتعلن الأحذية أو الأخفاف.

الأداء الحركي للمراداة :

مجمل الأداء الحركي في هذه الرقصة جماعي ولا تنفرد به واحدة بالأداء، وحركة كل صف وهو مكانه أو في انتقاله إلى موقع الصف الآخر حركة متحدة ومنتظمة ومنسقة، كما أن الإنشاد أو الغناء يتم جماعيا والتناوب بين الصفين يتم بانتظام وبدون توقف. وحركة المراداة تبدأ بطيئة ثم تتسارع لتصل حركة أعلى تسمى بـ (البداوي) فتتسارع أكثر إلى أن تصل ذروة تعتبر خاتمة لها تسمى بـ (الردحه) أو (الرديح).

تؤدي الرقصة مجموعة لا تقل عن عشرين إلى ستين امرأة يقفن في صفين متقابلين كل امرأة تحاذي الأخرى بالكتف وتشبك أصابع كل يد بأصابع يد رفيقتيها على الجانبين فيصبح الصف الواحد سلسلة بشرية متصلة . كل صف يقف عند طرف من أطراف الساحة بحيث تكون المسافة بينهما ما بين عشرة إلى خمسة عشر مترا تقريبا أو ربما هي حسب مساحة الميدان المخصص للممارسة، وعلى الجانبين الآخرين يكون جمهور الحضور.

تنطلق الرقصة بثبات الفريقين في موقعيهما المتباعدين من الساحة ويبدأ أحد الصفين بإنشاد بيت من الشعر يكرره مرتين وهو يتمايل مراوحا في مكانه في ذات الوقت يؤدي الصف الآخر نفس الحركات مرددا نفس البيت، حيث ترفع اليدين المتشابكتين وتنخفض مع حركة الجزء العلوي من الجسم.

بعد إنشاد بيتين أو ثلاثة أبيات يبدأ الصف الأول بالانتقال من حركة المراوحة والتمايل إلي المشي بنفس الحركة الموقعة متجها إلى موقع الصف الثاني والكل يؤدى دوره في تكرار النشيد بالتناوب دون توقف إلى أن يتم التواجه وتكون وجوه الراقصات في الصفين متقابلة لفترة وجيزة .

يمشي الصف الأول إلى الخلف بنفس الحركة

عائدا إلى أن يصل إلى مكانه. عندما يصل هذا الصف إلى مكانه يظل يؤدي نفس الحركات ومن ثم يبدأ الصف الثاني في التحرك متجها بنفس الحركة إليه ليكرر ما قام به الأول إلى حين رجوعه للخلف ليستقر في مكانه من جديد.

بعد إنشاد بيتين أو ثلاثة أبيات يقوم الصف الأول بالتحرك لمواجهة الصف الثاني والعودة لموقعه، وكذا الصف المقابل إلى أن يحين وقت استراحة قصيرة أو يحين وقت الانتهاء.

تظل حركة تناوب المواجهة مستمرة جيئة وذهابا دون أي تغيير سوى استبدال مواقع الأفراد بين الصفين أو انضمام أفراد جدد إلى كل صف حسب هواه، والمتغير هو النص الشعري المنشد الذي يتغير حسب هوى المنشدين وحسب الغرض الذي من أجله أقيمت المراداة.

وتفيد الراوية الشيخة هيا بنت علي آل خليفة وهي إحدى الخبيرات في مجال التراث الشعبي وممن عملن ميدانيا في مجال التنقيبات الآثارية، بأن هذه الرقصة تبدأ بحركات بطيئة منتظمة ثم تتصاعد حركتها في فنون ذات تسميات خاصة كـ (البداوي) و(الردحة) وغيرها من التسميات. إلا أن (الردحة) هي الحركة التي يختتم بها الحفل، وتؤدى بحركات سريعة ترفع فيها الأرجل لتضرب الأرض بقوة عند أعلى درجات انتشاء المؤدين.

وقالت الراوية (أم حسن) وهى ممن مارسن المراداة في الصبا: قبل ختام الرقصة وفضها يضم الصفان إلى بعضهما للالتقاء بوسط الساحة وتتخلى الراقصات عن التشابك بالأيدى وهن متقابلات ويبدأن بالتصفيق المشترك والضرب بالرجلين على الأرض بالتناوب وتتغير طريقة إنشاد الأبيات وتزداد سرعتها ويسمى هذا الختام بـ (الردحة) أو الـ (دج).

وقالت الراوية (أم خالد): في أثناء أداء الرقصة يتجمع جمهور كبير من النساء والفتيات والصبيان ممن هم دون الثامنة وتطلق الزغاريد بين الحين والآخر وخصوصا عندما يذكر اسم الحاكم أو شيخ القبيلة أو يشار بالمدح إلى أحد الرجال أو يوصف جمال الفتيات من الحاضرات.

النصوص الشعرية المؤداة :

النص الأدبى الذي يردد في أغانى المراداة نص شعري قصير جدا، وفي بعض الأحيان لا يتعدى بيتا أو بيتين فقط. ويبدو أن أغلب نصوص المراداة عبارة عن أبيات شعرية ترتجلها النساء في ميدان الرقص معتمدة على الأسجاع والأراجيز والأوزان الشعرية العربية الخفيفة.

وحيث أن هذه النصوص ترتجل في الغالب وتحكمها لحظة شعرية عفوية بسيطة فإن طبيعة النصوص المغناة من حيث المعنى تأتي مباشرة ونافذة إلى مرادها دون إطالة أو حشو، ومن حيث الطول أو القصر خضعت بالتالي لمزاج المبتدع لحظتها، ولظروف الأداء الجماعي، ولمتطلبات ودواعي الحفظ السريع، بغية الترديد الآنى، فمنها ما جاء بيتا واحدا وكفى، لأنه قام بالوظيفة المطلوبة، ومنها ما جاء بيتين أو ثلاثة أبيات فإذا تعدى ذلك فلا يتجاوز الأربعة أبيات إلا فيما ندر.

وعندما يزيد النص عن ثلاثة أبيات يخرج عن الصفة الغالبة على النصوص القصيرة التي يعتقد أنها مرتجلة، ويدخل إلى نطاق الأبيات الشعرية غير المرتجلة مما قد يكون صادرا عن شاعر ذي دربة فنية، وهذا يعنى أن بعض نصوص المرادة يؤلف ارتجالا لحظة الأداء وهو الكم الغالب على النصوص وبعضها يعد مسبقا وينظم خارج حلبة الرقص خصيصا ليؤدى عند الأداء فيما بعد.

وتنقسم نصوص المراداة إلى نوعين، نوع يغنى أثناء حركة الصفوف ونوع يغنى عند خاتمة الرقصة وهى الفقرة المسماة بال (ردحة) أو ال (رديح) وهى الفقرة التي يتقارب فيها الصفان وجها لوجه وقوفا وسط الساحة.

إنشاد النصوص الشعرية

يبدأ أحد الصفوف بإنشاد بيت من الشعر أو الزجل يكرره مرتين ثم يصمت ليعقبه الصف الثاني بترديد النص ذاته مرتين . حالما يبدأ الصف الأول بالإنشاد والحركة يبدأ الصف الثاني بنفس الحركة منتظرا انتهاء إنشاد البيت ليقوم بترديده بنفس الطريقة.

يكرر إنشاد البيت الواحد في كل صف مرتين ثم يأتى دور الصف الثاني ليبدأ بيتا جديدا يكرره بعده الصف الأخر:

الله يا ناصر محمد نبينا

تسلم لنا (حمد) وتخلي سنينه

واسم (حمد) الوارد في الشطر الثاني قد يكون اسم الحاكم أو شيخ القبيلة أو صاحب البيت الذي تقام فيه الرقصة أو المنذور من أجله أو ابن أحد المؤديات أو أخاها أو زوجها.. وهكذا.

عادة يبدأ بأبيات تحمل لفظ الجلالة أو بالصلاة على النبي (ص) :

بالنبي خير الأبرار
أول بدينا بالنبي
خير الأبرار
بالنبي خير الأبرار
أول بدينا بالنبي
خير الأبرار
محمد نبينا
والله يـا ناصـر
محمد نبينا
محمد نبينا
والله يـا ناصـر
محمد نبينا

تستخدم المراداة الشعر في جميع أغراضه من غزل ومدح وهجاء وفخر وغيره.

فعلى سبيل المثال :

في الفخر والحماسة

يا باني الخيمة بلا أطناب
يا باني بلا أطناب
عطنا بيرقنا بانمشيه
يا باني الخيمة بلا أطناب
يا باني بلا أطناب
عطنا بيرقنا بانمشيه
حمد عنت له خيل وركاب
حمد عنت له خيل وركاب
واللي عدو له نجليه
حمد عنت له خيل وركاب
حمد عنت له خيل وركاب
واللي عدو له نجليه
واللي هوانا في الهوى طاب / واللي هوانا
في الهوى طاب / قلبي تعذب من يداويه
واللي هوانا في الهوى طاب / واللي هوانا
في الهوى طاب / قلبي تعذب من يداويه

في المديح

يا اليولان
قدر الحمد
يا اليـــولان
كل جيعـــان
يا معشـــــي
كـــل جيعـــان

في العتب

طاير من أزمان
طيرك يا (علي)
طاير من أزمان
ويتبع الجروان
عـــاف الحباري
ويتبع الجروان

في الغزل

مشرق ورايـح
يا ذا القمـــر
يا اللي مشرق ورايح
مرقده في البرايح
سلم على اللي
مرقـده في البرايح
خنين الروايـح
سلم على عيسى
خنين الـــروايح

في الأسى والتوجد

أربع حمامات على راس الجبل باتوا
أربع حمامات على رأس الجبل باتوا
باتوا سهارى ومن كثر السهر ماتوا

في الهجاء

(شيخه) شـوينـه
عـثر بخت من كال
(شيخه) شـوينـه
وسـويرق بط عينه
يعلـــه العمـــا
وسـويرق في عينه

في الشكوى

وين فـلت
الغنم ياركب
وين فلت
تـدلت تـدلت
عليها سباع
تـــدلت
وملت وملت
ذا الريل من السير
مـلت

وتروي السيدة لطيفة جاسم شويطر، من مدينة المحرق، بأنها كانت تحرص هي وصديقات الحى في صباهن على التواجد في بيت إحدى قريباتهن وتدعى (سارة) ليؤدين المراداة وما زالت تحفظ شيئا من تلك النصوص التي تنشد، ومنها :

(1) حمام تاروت عليك اليوم طيريني
حمام تاروت عليك اليوم طيريني
نصبت فخ الهوى باصيد الاثنيني
نصبت فخ الهوى باصيد الاثنيني
صدت المحنى وخطاني أريش العيني
صدت المحنى وخطاني أريش العيني

(2) فرس حكام بالمال مشرية
فرس حكام بالمال مشرية
وتستاهل الخدام شقرة ورفاعية
وتستاهل الخدام شقرة ورفاعية

من نصوص حركة (الردحة) :

الردحة ياعبيد السود
الردحة ياعبيد السود
والبيضة ما عليها منقود
والبيضة ما عليها منقود
واحنا السمر على إحدتنا
واحنا السمر على إحدتنا
ياربى يامعزتنا
ياربى يامعزتنا

وقالت الراوية الشيخة هيا بنت علي آل خليفة :

في الفخر

ينلقى عند الخليفة ينلقى
ينلقى عند الخليفة ينلقى
حب النقا ينلقى عند الخليفة
حب النقا ينلقى عند الخليفة
حب الزموت يازارعين حب الزموت
حب الزموت يازارعين حب الزموت
ما يموت ذكر الخليفة ما يموت
ما يموت ذكر الخليفة ما يموت

في المدح

أثناء فتح البحرين بقيادة أحمد الفاتح:

عدوانك بو سلمان فروا يلاوية
عدوانك بو سلمان فروا يلاوية
واللي بقى منهم في اللحود مطوية
واللي بقى منهم في اللحود مطوية

في الغزل

على السطح طليت
عذبني يا اللي
على السطح طليت
على السطح طليت
عذبني يا اللي
على السطح طليت

وعقبك تغليت
راويتنى روحك
وعقبه تغليت
وعقبك تغليت
راويتنى روحك
وعقبه تغليت
فوق السطوحى
يازرع المشموم
فوق السطوحى
فوق السطوحى
يازرع المشموم
فوق السطوحى
عذبت روحي
لا تزرعه ياشوق
عذبت روحي
عذبت روحي
لا تزرعه ياشوق
عذبت روحي

من نصوص حركة (البداوي) :

ياغزال مرني راح مجفي عيني
ياغزال مرني راح مجفي عيني
وأنا أخيله مدبوي السيقان متمايح

وأنا أخيله مدبوي السيقان متمايح
لي مشى رنت خلا خيله
لي مشى رنت خلا خيله

من نصوص حركة (الردحة)

ياهى ياهى ياهى ياهيها
ياهى ياهى ياهى ياهيها
يا خويتى ما عليك قناع
يا خويتى ما عليك قناع
والبخنق ما يغطيني
والبخنق ما يغطيني

في رثاء الشيخ أحمد بن علي بن خليفة آل خليفة (الأخ الأصغر للشيخ عيسى بن علي آل خليفة):

أبكوا على احمد يالنعيم
أبكوا على احمد يالنعيم
حطوا على قبره بنية
حطوا على قبره بنية
ياكسوته في الجوخ بالفين
ياكسوته في الجوخ بالفين
ياعلته مالها دوية
ياعلته مالها دوية

المراجع والمصادر

الراوية أم راشد الشيخة هيا بنت علي آل خليفة من محافظة المحرق 1939
الراوية أم خالد السيدة مريم محمد من المحافظة الوسطى من مواليد 1937
الراويه أم حسن السيدة عائشة حسن عبدالله من محافظة المحرق (.....)
الراوية ام خليل السيدة لطيفة جاسم شويطر من المحافظة الوسطى 1934
- مجلة المأثورات الشعبية مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية 1984
- اغانى البحرين الشعبية

موسیقی و تعبیر حرکتی

الفنون الشعبية الغنائية
في البحرين
(نظرة تأملية واستكشافية)

خالد عبدالله خليفة

كاتب من البحرين

الفنون الشعبية الغنائية في البحرين تشتمل على عدة أشكال وأنماط مختلفة، تعكس التركيبة التعددية للأجناس التي عاشت وتعيش على هذه الجزر منذ قديم الزمان، ولأن البحرين من خلال تاريخها وموقعها الجغرافي شكلت عامل جذب على مر العصور، فقد تجذرت بها أنواع من الفنون (أصيلة ووافدة) واستطاعت أن تعبر أصدق تعبير عن أحاسيس ومشاعر الإنسان البحريني، وهذه محاولة للتأمل والاستكشاف في هذا المجال تمهيدا لدراسات تفصيلية حوله.

أنماط فنون الموسيقى في البحرين والخليج العربي

تتميز جميع أنماط وأشكال الفنون الشعبية في منطقة الخليج العربي بكونها قوالب موسيقية غنائية إيقاعية راقصة، والفنون الشعبية في البحرين هي امتداد لمجمل الفنون الشعبية في منطقة الخليج العربي، ولا توجد سوى اختلافات بسيطة فيما بينها وفي عدد محدود من التسميات من مكان إلى آخر، وتتميز هذه الفنون بأنماط الغناء المختلفة والضروب الإيقاعية المتعددة بشكل جوهري، وهي ضروب مركبة ومتداخلة ومعقدة، تصدرها الأكف بالضرب على الآلات الايقاعية مثل الطبل والـ (طار) وجمعها (طيران)، مع مصاحبة الرقص والتصفيق، كما يندر وجود القطع الموسيقية البحته في الفنون الشعبية، أو العزف الحر، إلا لمجرد التهيئة للدخول في لحن الأغنية، فإذا استهل عازف العود العزف بالتقاسيم الموسيقية من مقام معين فإنه يمهد الطريق للدخول في أداء موال أو غناء أغنية.

فرق الفنون النسائية والفنون الرجالية

يجب أن نفرق بين فنون البيئة البرية والتي تنقسم إلى نوعين (فنون البادية وفنون المناطق الحضرية) وبين فرق فنون البيئة البحرية، مع التمييز بين الأغاني المرتبطة بالمدن وتلك التي تعبر عن أبناء القرى، حيث هناك ما يعرف بالفنون النسائية التي تؤديها فرق تسمى (عدة) وجمعها (عديد)، وهي التي تمارس فنونها في مناسبات الأفراح وحفلات الزواج وطقوس (الزار) المسمى محلياً (زيران) وتتكون من عدد من (الطبالات) يؤدين فنون مثل (الدزة) و(الخماري) و(القادري) و(السامري) و(البستات) مفردها (بستة). أما فنون الغناء في القرى فهي من نوع الأهازيج المصحوبة بالتصفيق والتهليل بدون مصاحبة الآلات الإيقاعية، ترتبط بمواعيد البذار والحصاد وأفراح الزواج وبعض المناسبات الدينية، كما يوجد ما يمكن أن نسميه بالفنون الرجالية وهي الفرق التي تؤدي فنون مثل (لفجري) و(الصوت) البحريني و(العرضة)، إلى جانب عدد محدود جداً من الفنون التي يؤديها الرجال بمشاركة النساء لأداء أنواع محددة من الرقصات الشعبية، في فن (الطنبورة) مثلاً، ومن الممكن أن نشاهد عدداً من الرجال في الفرق النسائية، نستطيع تصنيفهم إلى نوعين مختلفين، نوع ممن نشأوا في بيئات نسوية ومارسوا الفنون الغنائية النسائية مما أكسبهم قدراً من الاندماج والانسجام ضمن هذا المحيط، ونوع آخر ممن تأثروا بالبيئة النسوية، واكتسبوا قدراً من صفاتها، وهم مايطلق عليهم في المجتمع لقب (بناتية) ومفردها (بناتي) الذين عرف عنهم براعتهم في أداء الرقصات الشعبية، وقد قل عددهم بشكل ملحوظ في السنوات الأخيرة.

ازدواجية الخلفية الثقافية وانعكاسها على المزاج الإبداعي

إن المتتبع لأشكال وأنواع الإبداع الموسيقي في الوطن العربي سيجد أن هناك نوعان من الموسيقى، يسيران في خطين متوازيين، ويعكسان مزاجين فنيين مختلفين، أحدهما يستقي مفاهيمه من المفردات الشعبية المعاشة متأثراً بالثقافة الشفاهية، اما الأخر فهو متأثر بمعطيات الثقافة العربية في شكلها الأشمل، وقدرة تلك الثقافة على استيعاب مؤثرات فنية وتاريخية منذ عصر الدولة الإسلامية الأولى وفتوحاتها، إلى سقوط الخلافة العثمانية، وما تلا ذلك من تأثير للثقافة الغربية ودخول آلات غيرت مفهوم التخت الشرقي، لذلك فإن مصطلح (موسيقى عربية) يحتمل بعض الالتباسات اللفظية، حيث يمكن تبريرها إذا دلت على التعبير التاريخي لحضارة تشكل فيها اللغة العربية والحضارة الإسلامية محورين أساسيين اثنين، ولكن اللفظة تصبح غير ملائمة إذا قصد بها شكل فن خاص بالعرب وبالجزيرة العربية كما تحدد عرقيا وجغرافيا. والحق أن هذا الفن المسمى اصطلاحاً يشمل حقائق جمالية وعرقية وموسيقية متنوعة وكثيرة التباين أحيانا.

وينبغي، من ناحية ثانية التمييز بين شكلين مختلفين للتعبيرالموسيقي العربي، واضحيْ التشعب، يتصل الأول ببعض العادات المحلية الأصيلة ويظهر فيما يمكن تسميته بـ (الموسيقى الشعبية) أو (أنواع الموسيقى الفولكلورية)، ويشكل الثاني موسيقى (مؤطرة أو مقننة) تقوم على صيغ وأشكال نظرية ومدونة تسمى

لقطة من كتاب ((المحرق ورحة البحر)) للمصور عبد الله الخان

(الموسيقى التقليدية أو المتقنة) وتخضع الموسيقى الشعبية لأصول خاصة وتختلف كثيراً من بلد إلى آخر، بل من قرية إلى أخرى حسب المجموعات العرقية أو اللغوية التي تنتمي اليها، وهكذا عرفنا موسيقى شعبية تابعة للعراق وسوريا ولبنان ومصر وليبيا وتونس والمغرب، كما توجد في قلب العالم العربي أنواع موسيقية كردية وأرمنية وتركمانية. وإلى جانب هذا التعبير الموسيقي الخاص بمجموعات عرقية والذي تمثله خصوصا تقاليد الفنون الشعبية عند الفلاحين والريفيين والبدو، تقوم موسيقى أخرى مبنية على أصول وأشكال متقنة، نشأت وتكونت خصوصا في الحواضر الكبرى كدمشق وبغداد وقرطبة والقاهرة التي أصبحت في العصور الوسطى مراكز إشعاع الحضارة الإسلامية، وهذه الموسيقى التقليدية هي ثمرة أعمال اشترك فيها علماء النظرية والفنانون معاً، فغدت التعبير عن الفن الموسيقي الناشئ في إطار الحضارة الاسلامية، إلى جانب سائر المظاهر الفلسفية والعلمية والروحية الأخرى. وإذا نظرنا إلى هذه الموسيقى من هذه الناحية وجدنا أنها خلاصة فنية، فهي إذن تنتمي إلى جميع البلاد التي كانت جزءاً من رقعة الحضارة في الإسلام.[1]

الأصول النظرية المقامية والإيقاعية

ما هي الحدود الجغرافية والتاريخية التي تتحكم في مسار استخدام المقامات المحتوية على (ثلاثة ارباع التون) أو ما يعرف بـ (ربع التون)؟

إن نظرية السُلّم الموسيقي (تطورت أساسا عن اليونانيين بينما ضبط المقامات فقد تداخلت فيه الحضارات القريبة من الحضارة العربية مثل الحضارة الفارسية) وهذه

المقامات تحتفظ حتى اليوم عند العرب والايرانيين معاً بأسمائها المتداخلة القديمة مثال (راست، سيكاه، نهاوند، جهاركاه، شهناز، نوروز) [2] وتتعايش جنبا إلى جنب مع مقامات عربية أصيلة مثل (البياتي، الحجاز، الصبا، العراق، الهزام) أما مصطلحات الإيقاع فقد احتفظت بأصولها العربية الصرفة بخلاف المقامات مثل (الرمل، الثقيل، الخفيف، البسيط، الدارج) كذلك في قوالب العزف في الموسيقى العربية نجد تداخل مصطلحات تركية مثل (سماعي، بشرف، لونجا) وهذا ما يؤكد التمازج الموسيقي بين الثقافة الموسيقية العربية والفارسية والتركية فيما يخص الموسيقى المقننة، بل ونستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك في ما يعرف بثقافات الشرق الأوسط التي تداخلت فيها عناصر حضارية موغلة في القدم.

وفي هذا السياق نلاحظ أن الموسيقى الشعبية الخليجية تشترك مع الموسيقى التقليدية في استخدام المقامات العربية الصرفة مثل (البياتي، الراست، العراق، الهزام والحجاز . . الخ) ولكنها تتميز بإيقاعات شعبية مغايرة لإيقاعات الموسيقى العربية التقليدية مثل ايقاع فن (العرضة) الذي يمثل رقصة الحرب والسلام عند القبائل العربية في منطقة الخليج العربي إلى جانب إيقاعات عربية أصيلة مثل (السامري) و(القادري) و(اللعبوني) وعدد من الإيقاعات الوافدة مثل إيقاعات فنون (الجربة) و(الليوة) و(الطنبورة) ، لذلك نستنتج بأن الموسيقى العربية قد تداخلت مع موسيقى الحضارات المجاورة بسبب التأثير والتأثر، والأخذ والعطاء، وبسبب انتشار الدين الإسلامي على رقعة كبيرة من العالم امتدت إلى الهند والصين والأندلس، كذلك تأثرت الموسيقى الشعبية بأنماط وأشكال فنية وافدة بسبب الهجرات عبر التاريخ من وإلى الوطن العربي وبسبب التنقلات عبر الموانئ القديمة وصولاً إلى الهند والسواحل الشرقية للقارة الإفريقية.

الموسيقى الشعبية من أقدم الممارسات في المجتمع الإنساني

إن الاختلافات في وجهات النظر حول أصل ونشأة الآلات الموسيقية الشعبية التي تحتدم بين صفوة

الباحثين في الفنون الشعبية ترجع الى أن تلك الآلات قد نشأت في مهد الحضارات القديمة لكونها حاجة ماسة للإنسان منذ فجر التاريخ لكي يعبر بها عن أفراحه وأحزانه وطقوسه وعوالمه الجديدة الموحشة، وفي اعتقادي الشخصي أن تلك الحاجة كانت ضمن همومه اليومية وتشكل جزءا لايتجزء من نسق الحياة المعاشة من ملابس ومأكل ومشرب وأدوات للحروب وأخرى للعب وأدوات للتسلية هذا بالإضافة إلى أن الموسيقى قد ارتبطت بطقوس السحر والشعوذة وتقديم القرابين والتقرب من الآلهة وطقوس الرقص والغناء البدائي لدى الإنسان منذ فجر التاريخ، لذلك نجد الكثير من النقوش والمنحوتات والأختام في كثير من الحضارات تشير إلى وجود العديد من الآلات في شكلها البدائي الأول كما في الحضارة الأشورية فيما بين نهري دجلة والفرات وفي الحضارة الفرعونية على نهر النيل، وفي العديد من المدنيات التي ازدهرت قبل مولد السيد المسيح وواصلت زحفها وانتشارها تلبية لحاجات الإنسان اليومية الملحة مكتسحة البلدان والمدنيات، ولكنها خضعت للمزاج العام لكل جنس أو قوم حيث أضفى

ذلك عليها بعض الاختلافات عند العثور عليها منتشرة على رقعة كبيرة من العالم تعبر فيها القارات.

هل الموسيقى الشعبية أقدم من الموسيقى التقليدية في الوطن العربي؟

في الحقيقة لا يوجد ما قبل الإسلام وفي العصر الجاهلي أي مستند موسيقي مخطوط يتيح لنا معرفة أحوال الموسيقى في العصر الجاهلي وقبل ظهور العرب على مسرح التاريخ في عهود الامبراطوريات العربية – الاسلامية الكبرى، إلا عن طريق المقارنات والافتراضات. لم يعرف العرب حتى ظهور الاسلام سوى حياة القبيلة ذات النظام الأبوي، ولكننا نعرف أنهم اهتموا بالشعر، حتى أنه عرف معهم درجة من الإتقان لا نزال نعجب بها حتى اليوم، والواقع أن هذا الشعر بايقاعاته ونبراته ومداته الطويلة والقصيرة يمثل نوعا من الموسيقى، وهكذا استعملوا لفظة (أنشد الشعر) و(الشعر الغنائي) للتعبير عن قراءة أو ترتيل هذا الشعر في عهد الجاهلية، وقد غنى البدوي بعفوية على ايقاعات سير القوافل في الصحراء وأوزانها منسجما مع تمايل الجمل المنتظم في مشيه الطويل عبر الصحراء اللامتناهية، وهذا ما عرف بـ (حداء الإبل) ولا ريب أن هذا اللحن البدائي عرف كسائر أنواع الموسيقى القديمة مدىً تنغيميا محدوداً جدا وهي أنواع رتيبة ولكنها تؤمن للمغني الطرب ووجب على الإيقاع البسيط أن يتبع إيقاع الشعر المكون من مقاطع قصيرة وطويلة ونبرات قوية وضعيفة، في أداء حر، كما نستطيع ملاحظته حتى اليوم في الأناشيد البدوية، وعرفت إلى جانب هذه الغنوة القديمة، صورة موسيقية وضعت لمرافقة الرقص الديني أو السحر، وهي الإنشاد المقطع ذو الايقاع الحاد والموزون، كذلك نجد التهليل المعروف في الاحتفالات الموسمية، ويبدو أن هذا الإنشاد الشعائري كان يرافَق بآلات النقر والطنابير التي استعملتها بنوع خاص النساء اللواتي يعتبرهن بعض المؤرخين المسلمين عرافات الجزيرة العربية الوثنية، ويذكر أنه وحتى بداية دخول الإسلام بقيت بعض هذه العادات منتشرة بالمدينة حيث ظهرت مغنيات يضربن على الطنبور بمناسبة أعياد منى واحتفاء بأضحية الحج الكبير، ونجد اليوم أن الغناء الشعبي العربي يحتفظ بنفس الشكل، وهذا يفترض أن تراث الموسيقى العربية القديم شعبي بنوع خاص.[3]

أيهما أقدم من الآخر لدى الأنسان عبر التاريخ الغناء أم الآلة الموسيقية؟

(نحن في حديثنا عن نشأة الالات الموسيقية والبحث عن حلقات تطورها أسعد حظاً منا في البحث عن نشأة الغناء وتطوره، ذلك أن الغناء لايستلزم في نشأته وتطوره الانتقال من بلد إلى آخر أو التأثر بمدنيات مجاورة، إنما هو عامل جسماني يصدر عن الشعوب مهما كانت فطرتها، ومهما كانت عزلتها واستقلاليتها، أما الآلات الموسيقية فهي على النقيض من ذلك تماما فإن نشأتها وتطورها يرجعان إلى عامل مدني بحت، إذ أن الآلات الموسيقية من صنع الإنسان المتأثر بتيارات الحضارات البشرية والمتنقل من بلد إلى بلد ومن مدينة إلى أخرى. لذلك فإن الآلات الموسيقية تعتبر جزءا من الحضارات العامة، ومرجعا تاريخيا في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات، بل إن التاريخ العام يعتمد عليها اعتماداً يكاد أن يكون كليا في التعرف على مدى تطور الإنسان الأول في حياته الأولى.

إن أحدث نظرية تعالج موضوع انتقال الآلات هي النظرية التي جاء بها العالم الألماني الكبير البروفسير دكتور (فون هورنبوستل) حيث يقول «تنتقل الآلات الموسيقية من النقطة التي تعتبر مركزاً أصلياً إلى الجهات المحيطة بها بإحدى طريقتين: إما بطريق الانتقال

الفعلي للناس، وإما على شكل تموجات مدنية تنتقل من شعب إلى شعب دون انتقال الأفراد أنفسهم، وهذا أشبه شئ بانتقال التموجات الصوتية في الهواء، تلك التي تنتقل من مصدر الصوت فتستقبلها حاسة السمع دون أن تنتقل أجزاء الهواء الموصلة لها، لذلك سمي هذا النوع من الانتقال المدني (التموجات المدنية) ووفق هذه النظرية نجد الآن بأن أقدم الالات الموسيقية في العالم لا تزال موجودة في القبائل الفطرية الواقعة على سواحل المحيطات التي تعتبر نهاية الحدود بالنسبة للإنسان الفطري كبعض قبائل الساحل الغربي لافريقيا والساحل الشمالي والجنوبي لأمريكا».[4]

العوامل المؤثرة في نشأة الفنون الشعبية البحرينية

ارتبطت الآلات الموسيقية بشكل عضوي بقوالب الفنون الموسيقية البحرينية والتي تشكل جزءاً وامتداداً لتلك الفنون المتأصلة في دول منطقة الخليج عموماً. والأغاني الشعبية في البحرين لها ارتباط وثيق بالمجتمع البحريني منذ القدم، حيث كانت هناك وظائف لتلك الأغاني في جميع الأمور الحياتية تقريبا، وتنقسم تلك الفنون إلى نوعين أساسيين الأول فنون المناسبات الاجتماعية والثاني فنون العمل، حيث هناك أغاني للأفراح، كحفلات الزواج، والختان والشفاء من المرض أو عودة شخص من السفر، وعندما يرزق أحد بمولود، والنذر وغيرها، وأغاني أخرى للعمل مثل العمل في الغوص على اللؤلؤ أو الزراعة أو قطع الصخور، أو البناء وغيرها، وأغاني خاصة بألعاب الأطفال حيث يؤدون بعض الأهازيج أثناء تأديتهم لأية لعبة. وبحكم موقع البحرين من الناحيتين التاريخية والجغرافية فإنها تعتبر بحيرة تصب فيها أربعة أنهار: النهر الأول الفياض

هو النهر القادم من الجزيرة العربية، والثاني القادم من بلاد الرافدين، والثالث القادم من سواحل فارس، والرابع القادم من الجنوب أي من الهند وإفريقيا، فموقع البحرين الجغرافي والإستراتيجي وفر الفرصة للقادمين اليها من طالبي العيش لممارسة فنونهم بها بحرية، وقد أدى ذلك الى امتزاج الجنسيات، واللغات، واللهجات العربية والمستعربة بالأجنبية، كما كانت هذه المنطقة منذ القدم مجالاً لصراع فكري كبير فقد كانت قبل الإسلام تعج بأصحاب الديانات المختلفة من يهودية، ونصرانية، وزرادشتية، ووثنية وجاء الإسلام فهداها سواء السبيل[5] مما سمح لانصهار الكثير من العادات والتقاليد حيث استطاع المجتمع البحريني استيعاب جميع الأجناس والأعراق التي اندمجت فيه. فقد كانت البحرين خلال التاريخ بسبب موقعها الجغرافي ومياهها وزراعتها وتراثها، ملتقى أعراق مختلفة بين فترة وأخرى، فقد سكنها العرب والفرس وحتى الزنج، أما سكان (إقليم البحرين) قبل الإسلام فكانوا عرباً ينتمون إلى قبائل بني بكر وتميم وبني عبد قيس، وقد أصبحت البحرين منطقة تابعة للفرس بعد سقوط الدولة العباسية، وبالتالي فإن عدداً من الفرس سكنوا جزر البحرين في أوائل القرن السابع عشر، وبعد انحسار نفوذهم سكنتها قبائل عربية متفرقة.[6]

عند ظهور الإسلام كانت جزر البحرين تعرف باسم (أوال)[7] وكانت جزر أوال تابعة إلى إقليم البحرين وهو الشريط الساحلي الممتد من أسفل البصرة حتى ساحل عمان[8] عرفت جزر البحرين باسم أوال طوال العصور الإسلامية المتتالية حتى العصور الحديثة[9] وأول مصدر جاء فيه اسم (أوال) يرجع إلى ما بين سنة (530 - 540 ميلادية) ويحدد عام (630 ميلادي الموافق السنة الثامنة الهجرية) دخول البحرين في الإسلام على يد العلاء الحضرمي الذي أرسله النبي (ص) وأرسل معه كتابا يدعو فيه أهل البحرين إلى الدخول في الإسلام، فقبل العرب الإسلام وفضل المجوس الجزية.[10]

في سنة (249هجرية) استولى على إقليم البحرين رجل يدعى صاحب الزنج، وهو (علي بن محمد بن عبدالرحيم بن عبد قيس) أحد الأنبياء الكاذبين، وفي سنة (255 هجرية) ادعى صاحب الزنج النبوة وراح وزنوجه يسلبون وينهبون باسم الله، وقتل صاحب الزنج على أيدي العباسيين سنة (270 هجرية).[11]

ولعبت حركة القرامطة أو (ثورة القرامطة) دوراً كبيراً في البحرين، فقد استطاع (الحسن بن بهرام الملقب بأبي الطاهر الجنابي) نسبة إلى قرية جنابة في فارس أن يعلن دعوة القرامطة في البحرين في سنة (287 هجرية الموافق 900 ميلادية)[12] وتعود معتقدات القرامطة إلى تعاليم الإسماعيلية[13]، وقد ورد في كتاب (ملوك العرب) قول المؤرخ الإنجليزي (غبن) أن القرامطة هم من أهم العوامل التي أدت إلى سقوط الدولة العباسية، فقد استمرت فتنتهم ستين سنة وتزيد[14]، وسقطت دولة القرامطة على يد القبائل العربية كنتيجة طبيعية لخلافاتهم حول الزعامة[15]، ثم مرت جزر البحرين بعد ذلك بمرحلة سياسية غير مستقرة، توالى في السيطرة عليها حكام محليون وولاة غير محليين من قبل فارس، وكان بعض الولاة أو الحكام الذين تنصبهم فارس يرجعون إلى أصول غير فارسية مثل الأتراك الذين كان يطلق عليهم اسم الزنكيين.[16]

الأنشطة الإقتصادية لأهل البحرين قديماً

اعتمد أهل البحرين على ثلاثة أنواع رئيسية من النشاطات الاقتصادية التقليدية وهي: صيد اللؤلؤ، الزراعة، التجارة، ولم تكن صناعة الغوص على اللؤلؤ والزراعة مصادر دخل فقط بالنسبة للسكان، بل كانت قد ربطت الأهالي بأعراف وتقاليد اجتماعية نشأوا عليها،

كما نتج عن هذين النشاطين موروث شعبي ضخم من التقاليد والعادات مازال الأهالي يتمسكون به .[17]

الأهمية التاريخية لحرفة الغوص وصيد اللؤلؤ

تعتبر من أقدم الحرف التي عرفها البحرينيون عبر التاريخ، حيث تذكر المراجع أن أهل البحرين قد عرفوا بصيد اللؤلؤ منذ ما يزيد على (ألفي سنة قبل الميلاد) حينما كان الأشوريون يبحرون إلى مدينة دلمون وهو الإسم القديم للبحرين وذلك للحصول على عيون السمك أي اللؤلؤ.[18]

إن إزدهار مهنة الغوص ساهم في إرساء تقاليد موسيقية عريقة شديدة التعقيد في تراكيبها الإيقاعية والغنائية، تؤدى من قبل النهام على سطح السفينة بمشاركة البحارة، وتنقسم إلى قسمين الأول يسمى أغاني العمل والثاني أغاني الترفيه المعروفة باسم (لفجري).

النمو الاجتماعي والاقتصادي

إن اكتشاف البترول في البحرين في بداية الثلاثينيات كانت بداية النهاية لعصر الغوص على اللؤلؤ، وانتهاء المرحلة الاقتصادية والاجتماعية التي ميزت المجتمع الخليجي، ومما ساهم في سرعة التغيير في المجتمع، رواج سوق (اللؤلؤ الصناعي) المصنوع في اليابان، الذي كان من أسبابه القضاء على أسواق اللؤلؤ الطبيعي الذي كان يلقى رواجاً من طبقة التجار (المهراجا) الغنية في الهند.

مابين الانحسار والضياع

لاشك أن الكثير من تلك الفنون قد انقرضت أو توشك على الانقراض إلا النزر اليسير منها بسبب تجذرها في عادات وتقاليد المجتمع والتصاقها بذاكرة الأجيال التي عاصرت فترة ازدهارها.

وتبقى الآلات الموسيقية شاهدة على تلك الفنون برغم انحسارها وقلة عدد من يمارسها وأماكن ممارستها في الوقت الراهن، في حين أن أغاني العمل قد انتهت على أرض الواقع بسبب التحولات الاجتماعية الكبيرة التي دخلت مع النصف الثاني من القرن العشرين مما تسبب في هجر الناس لتلك المهن والأعمال الحرفية، غير أن الفنون المرتبطة بالمناسبات الاجتماعية مازال لها محبوها ومريدوها في حدود ضيقة حيث تنافسها الأغاني الحديثة المسجلة على أحدث الأجهزة الإلكترونية، وبينما كانت الفرق الموسيقية الشعبية في الماضي تحيي الأفراح ومناسبات الزواج على امتداد أيام متواصلة متنقلة من بيت العريس إلى بيت العروس، نجد اليوم أن الحفل يقام في أحد الفنادق ذات الخمس نجوم وتقوم أجهزة الـ (D J) بالمهمة كلها إلا نفر قليل

من الناس ممن يطلبون فرقة موسيقية شعبية يتم فصلها عن الحضور بساتر لكي تأخذ النساء المتحجبات حريتها وتتمكن من كشف الحجاب وذلك تماشيا مع النظرة الدينية المتحفظة فيما يخص الاختلاط في تلك الحفلات العامة.

الاحتلال البرتغالي والفتح الخليفي

استمر الاحتلال البرتغالي في الفترة من (1522) إلى (1602) ميلادية، وبعد طرد الأهالي للبرتغاليين عادت الجزر إلى ما كانت عليه من عدم الاستقرار، حتى انتهى هذا الوضع بفتح (آل خليفة) لجزر البحرين في سنة (1782ميلادية) على يد (أحمد بن محمد آل خليفة) الذي لقب بأحمد الفاتح، ومنذ ذلك التاريخ عاشت البحرين في حالة استقرار سياسي واقتصادي تحت حكم (آل خليفة) الكرام حتى يومنا هذا.[19]

مستقبل الموروث الموسيقي في البحرين

على الرغم من التطور السريع للحياة في منطقة الخليج العربي تحتفظ البحرين بمكان الصدارة بين دول الخليج من حيث استمرارية توارث الموسيقى الشعبية، ولاسيما أن اكتشاف النفط في ثلاثينيات القرن العشرين قد ساهم كثيرا في تغير ملامح الحياة البسيطة التي كانت تعيشها البحرين قبل فترة النفط، فقد كانت طبيعة الحياة تختلف بشكل كبير عما هي عليه الآن.

وبرغم هذا التطور الاجتماعي الحديث، فإن الجيل الأخير الذي عاش مرحلة ما قبل النفط مازال يحتفظ بفنونه وعاداته وتقاليده، ذلك الجيل الذي يتكون أساسا من بحارة متقاعدين أمضوا حياتهم في البحر وصيد اللؤلؤ، لم يتبق لهم الآن سوى الحنين إلى الماضي من خلال الأغنيات التي ترجع بهم إلى حياة الغوص البسيطة وذكريات العمل[20]. ومع دخول البحرين عتبات القرن الواحد والعشرين فإن الكثير من أصحاب تلك السواعد السمراء قد فارق الحياة، إلا عدداً من الجيل الأصغر منهم الذين استطاعوا أن يتواصلوا بذاكرتهم مع الأجيال الجديدة التي تتحلى بعبق الماضي الجميل وذكرياته.

وقد كان معظم أهالي الخليج يعملون في صيد اللؤلؤ، فالبحر كان مصدر الرزق الرئيسي لأهل البحرين، كما كانت أغاني البحر تمثل موروثات هامة تكشف عن الدور الوظيفي لهذه

الأغاني في الحياة الشعبية البحرينية من خلال الجيل المتبقي من الفنانين الشعبيين، الذي نستطيع القول بأنه يمثل التقاليد الحقيقية للحياة الاجتماعية والموروث الشعبي الأصيل قبل دخول وسائل الإعلام الحديثة من تلفزيون وراديو وفيديو التي تساهم بشكل فعال وكبير في التأثير على أصالة الفنون الشعبية، بالإضافة إلى أن هذا النوع من الفنون (أغاني البحر) أخذ في الانقراض بانتهاء مهنة الغوص نتيجة التغير والتحول الاقتصادي والاجتماعي السريع في البحرين، وبشكل عام هناك أنماط من الغناء البحري، لعل أهمها تلك التي تشمل أغاني العمل أثناء رحلة الغوص، والأغاني الترفيهية التي يطلق عليها اسم (لفجري).

ولقد حافظ المجتمع البحريني على طابعه العربي وصفته الغالبة كشريحة من المجتمع العربي الكبير، وبسبب موقعها الجغرافي فإنها ارتبطت بعلاقات تجارية على مر السنين بالهند، لذلك فإن عدداً لا بأس به من التجار الهنود كانوا يعيشون في البحرين، وخاصة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين عندما أصبح الوضع السياسي أكثر استقراراً، وبازدياد اتصال البحرين بالخارج زادت نسبة الهنود والباكستانيين والأجانب، لذلك نجد أن المجتمع يتكون من أهل البلاد الأصليين إلى جانب جاليات إيرانية وهندية وباكستانية وبلوشية، بالإضافة إلى بعض الوافدين من الأقطار العربية المتاخمة، والنازحين من عدد من الدول الأوروبية مثل بريطانيا وأمريكا، بالإضافة إلى عدد كبير من العمانيين الذين عاشوا في البحرين حتى بدايات النهضة الحديثة في عمان مع مطلع الربع الأخير من القرن العشرين.[21]

ومن أهم السلالات العربية :

(1) العرب البحرينيون :

وهم يشكلون ما يقارب من ثلاثة أرباع السكان موزعين بين طائفتي السنة والشيعة، ويتمثلون في الآتي:

(1) عرب أصليون كانوا يسكنون البلاد منذ قرون بعيدة.

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

(2) عرب الهولة :

هم إحدى السلالات العربية الأصل التي عاشت في الجزيرة العربية ثم نزحوا (تحولوا) إلى الساحل الفارسي منذ عدة أجيال واستقروا هناك مدة طويلة من الزمن اكتسبوا فيها كثيرا من العادات الفارسية في المأكل والملبس وطرق البناء، إلا أنهم لم يتشيعوا، حيث حافظوا على مذهبهم السني وعلى عاداتهم العربية الأصيلة التي لم يتخلوا عنها، ثم رجعوا مرة أخرى خلال القرن السابع عشر إلى الشاطئ الغربي للخليج[22].ويذكر الدكتور أحمد الخشاب أن معظم الهولة ينتمون إلى قبائل بني كعب القاطنة على الساحل الإيراني من الخليج والتي هاجرت إلى البحرين منذ أجيال عدة بعد أن تعرضت لاضطهاد (كريم خان الإيراني) و(باشا بغداد التركي) في العقدين السادس والسابع من القرن الثامن عشر[23] ولفظة (هولة) تحريف لتسمية (حولة) وهي مشتقة من التحول أي تغيير المكان، وتلفظ (هولة) كما يلفظها الفارسيون إذ يلفظون حرف الحاء هاءً.

(3) بني خضير :

وهم السلالات التي لا تنتمي إلى قبيلة محددة ولا ينتمون إلى (الهولة) ويسمون (بني خضير) وعليه ربما كانوا من بقايا الرقيق الذين ازدهرت تجارتهم في القرن الثامن عشر في الخليج[24] ويتميزون بالبشرة السمراء الداكنة اللون، ويطلق عليهم محليا أيضا (الخضر أو الأخضر).

(4) العناصر العربية غير البحرينية :

وهناك بعض العناصر العربية غير البحرينية التي جاءت إلى البلاد منذ خمسينيات القرن العشرين طلباً للرزق مثل العمانيين واليمنيين الذين عملوا في مجال البناء والحراسة وأعمال الورش، كذلك المصريين الذين جاءوا ضمن البعثات التعليمية المصرية منذ مراحل التعليم الأولى في البحرين، ثم الشاميين الذين عملوا في سلك التعليم بجانب العمل في المجالات التجارية في المؤسسات والشركات الكبيرة والصغيرة.[25]

ثانيا : السلالات غير العربية :

وتمثل ربع سكان البحرين ويمكن تسيمتها كالتالي:

(1) العناصر الشرقية :

وهي العناصر الوافدة من إيران وباكستان والهند وبنجلاديش وبلوشستان.

(2) العناصر الغربية :

وهم الأوربيون والأمريكيون، وقد كان المجتمع البريطاني يشكل الأغلبية منهم، حيث جاؤوا إلى البلاد كأفراد للقوات البريطانية أثناء فترة الاستعمار، أما بعد الاستقلال فقد تغيرت الصورة بانسحاب القوات البريطانية وتقلص عدد الجالية البريطانية إلا أنها ما زالت تمثل الأغلبية من العناصر الغربية.[26]

وقد أثر هذا التكوين السكاني في الموسيقى الشعبية تأثيرا واضحاً نتبينه من خلال بعض أنماط الموسيقى الشعبية الوافدة إلى البحرين والتي تتمثل في:

- الفنون الوافدة

1 - الليوة 2 - الطنبورة 3 - الجربة

- الفنون البحرينية الأصيلة

1 - لفجري 2 - الصوت
3 - العرضة 4 - السامري
5 - البستة 6 - الدزة
7 - العاشوري 8 - الخماري
9 - القادري – وغيرها

الخلاصة

مما تقدم نجد أن الفنون الشعبية في البحرين قديمة قدم الانسان على هذه الأرض، وأن التطور الاجتماعي والإقتصادي الذي ساهم في بناء الدولة الحديثة، ونقل الإنسان البحريني نقلة حضارية متقدمة، كانت له أضراره السلبية التي شكلت تهديداً للموروث الموسيقي الشعبي، على الرغم من قوته وصموده في العديد من المواقع، وذلك لما للموسيقى من تأثير قوي على الإنسان.

ورغم انحسار العديد من المهن والحرف في المجتمع، وما صاحبها من طقوس، إلا أن فنون الموسيقى باقية حتى يومنا هذا، رغم إهمال الجهات الرسمية والمسؤولة لها، ورغم نظرة المجتمع الدونية لهذه الفنون وممارسيها.

لذلك فإننا نناشد جميع الجهات ذات العلاقة الرسمية والأهلية بضرورة الاهتمام بهذه الثروة الوطنية، والعمل على حفظها للأجيال القادمة من خلال المحافظة عليها من الضياع، عن طريق كيانات ومؤسسات مدعومة من الدولة والمجتمع.

المصادر

1 - سيمون جارجي - الموسيقى العربية - ترجمة عبدالله نعمان - المنشورات العربية – صفحة 5 .

2 - المرجع السابق - صفحة 6 .

3 - المرجع السابق - صفحة 7.

4 - الدكتور محمود أحمد الحفني – علم الآلات الموسيقية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – صفحة 18.

5 - عيسى محمد جاسم المالكي - أغاني البحرين الشعبية– المطبعة الحكومية – البحرين ص 9 - 10

6 - د.محمد الرميحي – قضايا التغيير السياسي والاجتماعي في البحرين- صفحة 41.

7 - الشيخ عبدالله بن خالد الخليفة – عبدالملك الحمر – البحرين عبر التاريخ - ج1 - صفحة 121.

8 - وحيد أحمد بن حسن الخان - أغاني الغوص في البحرين - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي ص 42 .

9 - عبدالرحمن مسامح – البحرين عبر التاريخ – مجلة دلون – العدد 13 – صفحة 1 .

10 - أمل إبراهيم الزياني – البحرين بين الاستقلال السياسي والإنطلاق الدولي – صفحة 39 .

11 - أمين الريحاني – ملوك العرب – ج2 –صفحة 246.

12 - الشيخ عبدالله بن خالد الخليفة – عبدالملك الحمر – البحرين عبر التاريخ - ج1 - صفحة 137.

13 - أمل إبراهيم الزياني – البحرين بين الاستقلال السياسي والإنطلاق الدولي – صفحة 40

14 - أمين الريحاني – ملوك العرب – ج2 –صفحة 249 .

15 - أمل إبراهيم الزياني – البحرين بين الاستقلال السياسي والإنطلاق الدولي – صفحة 41 .

16 - وحيد أحمد بن حسن الخان - أغاني الغوص في البحرين - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي ص50 .

17 - المرجع السابق ص 55.

18 - أمل إبراهيم الزياني – البحرين بين الاستقلال السياسي والإنطلاق الدولي – صفحة 14.

19 - وحيد أحمد بن حسن الخان - أغاني الغوص في البحرين - مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي ص 51 .

20 - المرجع السابق ص 19 .

21 - المرجع السابق ص 93 .

22 - د.محمد الرميحي قضايا التغيير السياسي والاجتماعي في البحرين – صفحة 52 .

23 - فيصل إبراهيم الزياني – مجتمع البحرين وأثر الهجرة الخارجية – صفحة 128 .

24 - المصدر السابق .

25 - د.محمد الرميحي قضايا التغيير السياسي والاجتماعي في البحرين – صفحة 52 .

26 - فيصل إبراهيم الزياني – مجتمع البحرين وأثر الهجرة الخارجية – صفحة 134.

حرف وصناعات

اعداد د. نيران كيلانو
كاتبة من العراق

النسيج و التطريز الفلسطيني

تعتبر الحياكة إحدى أقدم أنواع الفنون الشعبية فقد أظهرت الحفريات الأثرية في فلسطين بأن النسيج كان معروفا لديهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد. فعند وصول الحضارة العربية إلى هذه المنطقة كان فن النسيج قد بلغ مستوى رفيعا .

من أول الأعمال التي زاولها الفلسطينيون، الزراعه والرعي فعملوا على تربية الحيوانات وتمكنوا من غزل صوف الجمال والماعز .كما كانت الحياكة في الأساس أعمالا مارسها النساء وتعلمتها الفتيات منذ الصغر واستخدم القطن والكتان والحرير والصوف والصباغات الطبيعية(صبغه النيل والأرجوان والقرمز) وقام الحرفيون الشعبيون بشد الخيوط بشكل أفقي وعامودي وثبتوها على حوامل خشبية لصناعة الأقمشة المختلفة والسجاد حيث يكثر الطلب عليها لاستخدامها في الحياة العامة .

عرفت في فلسطين مراكز لحياكة السجاد ابتداء من العصور الوسطى كصفد، المجدل، الكرم ونابلس، أبو ديس، الجليل، غزة و الناصره ففي هذه المدن حاك النساجون أجمل أنواع السجاد والألبسة والبرادع وأكياسا استخدمت لبذر الحبوب (خرج) واللوازم البيتيه وغيرها .

ففي البداية استخدم النساجون الصوف بدون ندافه اوتمشيط لكنهم زينوها بالزخارف التقليدية واشبعوا أنسجتهم بالألوان والزهور المختلفة.

تتكون زخارف السجاد الفلسطيني من عناصر نباتية تقليدية وأشكال هندسية.. أما التلوين في الأساس فيعتمد على الأحمر الغامق في أغلب المساحات، مزين بزهور صفراء ليعطي انطباعا مميزا لنتاج هذا الفن الشعبي.إلى جانب هذا تطورت أشكال الأقمشة على مدى العصور وتأسست مراكز لصناعتها ففي نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك مدن معروفة بنتاجاتها النسيجية مثل الناصره، الجليل، المجدل، بيت جالا، نابلس، غزة، الخليل (حبرون قديما). ومن المعلومات التي أفاد بها الرحالة الأوربيون والعرب في القرن التاسع عشر أن صناعة النسيج وخياطة الملابس كانت إحدى المهن الرئيسة للسكان العرب الفلسطينيين. في هذه المرحلة نشأت مصانع وأنتجت أنواعا مختلفة من الأنسجة والملابس.فقد كان في الناصرة وحدها 300 نول حياكة وفي المجدل 500 نول وهكذا مع نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين امتلكت كل عائله نولها الخاص بها للحياكة .

ومن الأنسجه المعروفه (الرهباني): وهو نسيج بسيط وخشن من ألياف القطن السميكة مصبوغة بالنيلة والجوز الصيني ألوانه الأزرق الغامق والأسود، أما (المبروم) فهو نسيج من نوع آخر من القطن متوسط السماكة يقصر(بضم الياء) ليصبح ناصع البياض في حين أن (لب المبروم) ذو الخيوط القطنية الرفيعة فيحتفظ بلونه الطبيعي (بدون قصر) أو يصبغ بالأسود. كما نسج الفلسطينيون (الكرمسوت) بخطوط حمراء تميل الى البني وهو حرير ممزوج بالقطن و(الحيدري المبرسن) بلونه الأزرق مقطوعا بخطوط من اللون الأحمر المتدرج. وبتطور الصناعة الشعبية للأقمشة تطورت مسمياتها واستخداماتها فهناك أسماء متعددة

للأنسجة الفلسطينية (التوبيت) هو الأطلس الأسود من القطن، اما(الهرمز) فهو الحرير الأملس المخطط بألوان متعددة و(الروزه) بلونه البني الفاتح جدا..... من هذه الأقمشة المتعددة الألوان خاط الفلسطينيون ملابسهم الجميلة الزاهية وصنعوا حاجياتهم المنزلية.

ان اعتماد الفلسطينيين فن النقش وأعتباره أحد أهم الفنون التقليدية هو ما يميز هذا الشعب عن غيره مقارنة بالمناطق الأخرى من العالم العربي اضافة الى انهم اعتبروه حاجة ضرورية على مر العصور وحتى اليوم، فهو إشارات واضحة إلى المناطق الجغرافية المختلفة، فالنقش عبارة عن نسب ورمز لهذا المكان وذاك.

لذا تمتلك الملابس النسائية التقليدية قيمة فنية كبيرة، إذ أنها مزينة بنقوش وزخارف ملونة، وقد استقر هذا الشكل في أواسط القرن التاسع عشر وبقي حتى يومنا هذا فبالرغم من التطورات التي حصلت سواء على الأقمشة او النقوش وغيرها الا ان الثوب النسائي الفلسطيني ظل محتفظا بمميزاته.

بدأت الدراسات التاريخية للملابس التقليدية الفلسطينية عندما بدأ العمل على جمع المجموعات المتحفية منها والاهتمام بدراستها لإمكانيتها تحديد خصوصيات معينة تعكس ذوق ومزاج وأفكار هذه المجموعة

الأثنية أو تلك لتشكل مع العناصر الفنية الأخرى نمط مرحلة تاريخية معينة، كما هو معروف للعديد من شعوب العالم

يضم المتحف العالمي للفنون في نيومكسيكو اكبر مجموعة من الملابس الفلسطينية ضمن مجموعة (فاتنغ) عضو البعثة الأمريكية في أورشليم

وكذلك في متحف الإنسان في باريس والمتحف البريطاني والمتحف الوطني الفلسطيني في أورشليم حيث قامت الموظفة فوليتا باربيا بجمع الكم الأكبر من نماذج الملابس الوطنية. ولا يمكن ان يغفل دور الفنانة تمام الأكحل التي جمعت كما فريدا من ملابس القرن التاسع عشر وأواسط القرن العشرين في عام1970 في الأراضي العربية المحتلة. وتأسست بهذه المجموعة الأخيرة المتحف الفلسطيني للملابس الشعبية تحت اشراف منظمة التحرير الفلسطينية في بيروت وعرضت في أنحاء مختلفة من العالم .

وسواء كانت الملابس النسائية الفلسطينية لهذه المنطقة أو تلك تحمل مميزاتها المحلية الخاصة بها أم لا، الا أن هناك ملامح واسعة عامة ترتبط بالتقاليد الراسخة والموجودات الاقتصادية والثقافية.

تنقسم الملابس النسائية الفلسطينية الى ثلاثة أقسام: اللبس اليومي و يخاط عادة من قماش بسيط و رخيص ذو نقوش بسيطة. الا أن لباس الأعياد فقماشه غال الثمن ذو نقوش دقيقه ملونة ،أما (الجليه او الجلايه وتسمى ايضاالجلوة) فهو فستان العرس ويخاط عادة من قماش فاتح اللون (بيج ، ابيض و الأزرق) مطرز بألوان متعددة.

تختلف ملابس شمال وجنوب الجليل عن تلك المنتشرة في وسط وجنوب فلسطين. ففي مناطق الشمال، الفستان طويل بأكمام قصيرة مصنوع من قماش قطني ومزين من الخلف والأمام بنقوش ذات أشكال هندسية . أما أطراف الثوب فنقوشه معينيه(شكل معيني) حمراء، خضراء وصفراء.في هذه المنطقة يعتبر اللون الأزرق الغامق أكثر الألوان انتشارا .

تستخدم النساء في المجدل وبيت لحم القماش ذو الخطوط العريضة والرفيعة الملونة على خلاف المناطق الفلسطينية الأخرى، ففي رام الله والبيره تلبس النساء الملابس الغامقة شتاء والبيضاء صيفا .

يعتبر فن النقش من الفنون الفلسطينية التطبيقية التي تطورت بشكل ملحوظ ومتفرد، فللمطرزين امكانات وتقنيات عالية وتنوع

الشتوة

في فن النقش مصحوبا بحس عال أشكال النقش متعددة: (المتصالب) (القطب أو الغرز) و(التثبيت) ويعنى بالأخيرة تثبيت خيوط حريرية أو ذهبية غليظة على القماش ومن السمات الخاصة للنقوش انها واسعة التنوع في تدرجها اللوني من البني والأحمر الغامق حتى الأحمر الفاتح أو الزهري والتزيين بالخيوط الذهبية والحريرية يزداد أو يقل حسب نوعية القماش: القطن، الحرير، القطيفة والأطلس، وقد تستخدم الأشكال والتقنيات المختلفة في آن واحد في الفستان ذاته .

فستان ملك

تختص الفنون الاسلامية بالزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية وقد وجدت هذه طريقها في فن التطريز، أما تسميات النقوش فقد أطلقه المطرزون أنفسهم على هذا الشكل أو ذاك ارتباطا بالبيئة (السنبلة، النخلة،الصنوبر، المنجل، شجرة السرو، الحمامة، عرف الديك، الطاووس، الحلزون ....الخ) وواقع الحياة اليومية من حياة هذا الشعب.أما الموضوعات المستخدمة في فن التطريز فهي ليست كثيرة ولكنها تتحكم بالشكل لتعطي انطباعا بتنوع أشكاله. ففي كثير من الأحيان تكون مواضيع التزيين متشابهة ولكن إشكالها مختلفة

فستان ملك

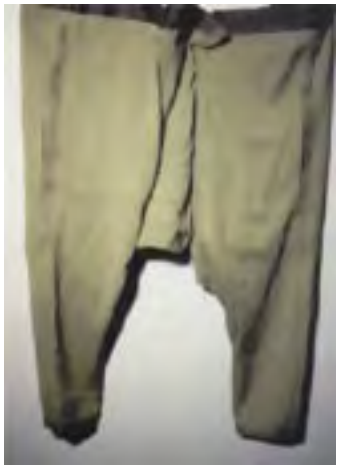
وهذا يحدد اختلاف فن التطريز من مكان إلى آخر. أبرز الموضوعات هي تلك التي تخص الأرض: فلسطين.

لعبت المنسوجات العالمية كالسجاد التركي والأيراني دورا في اغناء فن التطريز حيث استمد منها الصّناع التآلف والدقة المتناهية ويتضح هذا جليا باهتمام المطرزين بفساتين الأعراس(الجليه او الجلاية) فلهذه الملابس مميزاتها الخاصة وتقاليدها المرتبطة بالحياة أليوميه في المناطق المختلفة.

من وجهة النظر الفنية يمتلك فستان العروس أهمية في مناطق جنوب فلسطين فالتطريز له خصوصية لونية وتنظيمية تستخدم فيه تقنيات تختلف عن بقية المناطق الفلسطينية فقد أثرت(الجلية او الجلاية) المستخدمة في بيت لحم و(بيت دجن) على فساتين أعراس المناطق الجنوبية.

قبل فترة من العرس يقوم العريس بتحضير الهدايا (الكسوة) للعروس، والكسوة الغالية الثمن تتألف عادة من ثلاث فساتين مطرزة بأسلوب بيت لحمي. قبل العرس تحتفظ العروس لنفسها بعدة فساتين احتفالية من ضمنها و أغلاها بدلة العرس التي تكون عادة مطرزة بطريقة بيت دجن حيث يستخدم الحرير الناعم جدا الأزرق أو الأبيض لخياطة هذا الفستان وهو متسع من الأسفل وأكمامه واسعة عريضة غنية بالتطاريز النباتية والزخارف الهندسية المتعددة الألوان تصل الى درجة الخصوصية وذلك لتعدد تدرجات اللون الأحمر . تضع العروس قبعة صغيرة على رأسها (الوقاة) موشاة بخيوط حريرية حمراء ومزينة بقطع نقدية فضية أو ذهبية صغيرة أو كبيرة، وهناك أيضا (الشتوه) وهي عمامة طويلة يخاط فوقها قطع نقدية ذهبية أو فضية وعلى جانبيها تطاريز دقيقة ويضعون منديلا عريضا أبيض فوقها يسمى (تربيعه) مطرزا بأشكال نباتية وهندسية.

الجلية نوعان: صغيرة و كبيرة والفرق الرئيسي بينهما هو في المساحة المستخدمة من الفستان وأشكال النقوش .إن التحضير لبدلة العرس يأخذ وقتا طويلا، فالفتاة تكرس جل وقت فراغها لتطريزه ولكنها تلبسه مرة واحدة في حياتها، وينعكس العمل المستمر لتحضير فستان العرس واضحا في أغاني الأعراس. ومن الجدير بالذكر ان النساء يلبسن الفستان الفلسطيني ذو النقوش البسيطة في



القمباز و السروال

الايام العادية في حين المطرز والغالي الثمن يلبس في المناسبات.

تعتبر تطريزة بيت لحم الأكثر شهرة وانتشارا في فلسطين، ففي عشرينات القرن العشرين ظهرت أولى المطرزات المختصات اللواتي اشتهرن بتطريزات زخرفية.وتطورت هذه التفاصيل وثبتت فيما بعد في الفساتين. الا ان هناك مسأله مهمة ألا وهي نقل النقوش من الملابس القديمة الى الملابس الحديثة وكان هذا سببا رئيسا في ثبات العديد من النقوش، وبما اننا بصدد بصدد تطريزات بيت لحم الذائعة الصيت فان سكان بيت لحم يستخدمون فستان (ملك) ثوب اسود واحمر مطرز بخيوط من القنب مع سترة قصيرة (تقصيرة) ويخاط كلاهما من قماش القطيفة الأسود او الأزرق الغامق.في 1920 أصبحت هاتين القطعتين من القطع الأساسية في كسوة العروس و تلبس بعد طقوس الزواج مباشرة.

يلاحظ في السنوات الأخيرة ظهور سمات جديدة في فن التطريز مرتبطة بالتقاليد المتوارثة عبر العصور وهذه السمات ظهرت في الطيف اللوني للملابس

لتتوافق ومتطلبات الطرز الحديثة فقد تعددت الوان النقوش واضيف اليها الأخضر، الأصفر، الأزرق، والاسود .

يختلف اللبس الرجالي عن النسائي في فلسطين بمعايير بسيطة فقطع الملابس الأساسية لدى الرجال هي سروال ابيض يزم على الخصر ب(دكة).

وقميص قطني ابيض ومن فوقهما (القمباز) وهو رداء ضيق من الأعلى يتسع عند الأسفل مشقوق من الأمام والجانبين ويرد احد شقيه على الأخر والى جانبه الدامر (جبة قصيرة)كما تلبس (العباءة والبشت) وغيرها.اما لباس الراس فهو (العمامة) او الحطة (الكوفية) و(العقال) في القرى او (الطربوش) في المدينة .

ان السمة العامة التي تجمع بين الأشكال المختلفة للازياء الفلسطينية هي توافق الخصائص الأساسية التي تميز تطورها. فالنقوش والمطرزات تعكس عمق وطابع الادراك الفني المقترن بالوعي العربي الفلسطيني .

المصادر

ترجمة عن كتاب الفن المعاصر للشعب العربي الفلسطيني للأستاذين
بوغدانوف و بوجكاريف - دار الفنون للنشر-موسكو- 1982

سميرة الجميل حباشة
كاتبة من تونس

تمثل الأزهار والورود بمختلف ألوانها وأحجامها وتنوع أريجها ظاهرة طبيعية حظيت باهتمام الانسان في كل الثقافات والحضارات على امتداد تاريخ الانسانية ارتقت من مستوى الظاهرة الطبيعية إلى مستوى البعد الرمزي على تنوع الدلالات واختلاف الإيحاءات.فليس من ثقافة إلا واعتبرت أن لهذا الكائن الجميل قدرة في العبارة عن العاطفة والإفصاح عن الشعور.

وإن كنا سنخص في بحثنا هذا صنفا من الأزهار باهتمام خاص وهو الذي يعنى به في صناعة «المشموم «نعني الفل والياسمين وهما من الأزهار المعروفة في مختلف بلاد الدنيا لكن طريقة التعامل إزاءها تختلف وكذلك رمزيتها تختلف .سنتناولها باعتبارها العنصر الجوهري في حرفية المشموم.

فما هو المشموم؟وما هي دلالاته الاجتماعية والثقافية؟

"المشموم" في تونس...

ظاهرة اجتماعية وثقافية

يعتبرالمشموم من أهم مميزات التراث الشعبي التونسي ومن رموز الثقافة الشعبية في تونس بل أكثر من ذلك أصبح المشموم يمثل ظاهرة ثقافية تجسدت في إقامة مهرجانات خاصة في بعض المدن والقرى التونسية في سعي إلى الدخول إلى كتاب «غينيس» للأرقام القياسية من خلاله وذلك بصنع أضخم مشموم في مهرجان «رادس» الأخير (جويلية 2008) فالمشموم في تونس عبارة عن عمل فني يتضافر فيه جمال الطبيعة مع إبداع يد الإنسان بإفراز تحفة فنية تجمع بين البساطة والجمال إلا أنها ليست خالدة كأغلب الأعمال الفنية إذ هي تذبل وتفقد رونقها بعد مرور ساعات على صنعها لقصر عمر زهرات الياسمين لكن المشموم في هذه الساعات القليلة يظل يحظى باعتناء ذوي الأذواق الرفيعة والمشاعر المرهفة يمتعهم بعطره وجماله ويعبر عن أسمى مشاعرهم ويقيم جسور التواصل بينهم وبين محبيهم. فما هو المشموم وكيف تتم صناعته وما هي دلالاته الثقافية في تونس؟

كلمة «مشموم» هي اسم مفعول من فعل «شمّ» تطلق على باقة صغيرة من أزهار الياسمين أو الفل منسقة ومصففة بطريقة معينة مشدودة إلى أعواد رقيقة من الحلفاء ليستطيع«الشام» أن يمسك بها ويشمها أو أن يقدمها إلى من يحب فمنذ بداية القرن الماضي عندما لم يكن بإمكان الخطيب أن يرى خطيبته وأن يعبر لها عن حبه كان يرسل إليها من حين إلى آخر وخاصة في المناسبات السعيدة مشموما تفوح منه رائحة ذكية تعبر عن مشاعر مرسله ويوم الزفاف يحضر العريس معه مشمومين يحتفظ بأحدهما لنفسه ويقدم الثاني وهو الأكبر والأجمل لعروسه فتتسلمه بفرح يغلب عليه الحياء لما تحمله هذه الهدية من إيحاءات عاطفية. وبعد الزواج إذا دعيت الزوجة إلى عرس فإن زوجها يحضر لها مشموما ترشقه في شعرها أو على صدرها لتكون الأجمل بين المدعوات. أما إذا أراد الزوج أن يصالح زوجته بعد عتاب فإنه لا يجد طريقة أظرف ولا أجمل من مشموم يقدمه لها أو يضعه على وسادتها لتتحرك المشاعر وتعود المياه إلى مجاريها ...

ومما يؤكد العلاقة الوثيقة بين المشموم ومشاعر الحب السامية تردده في العديد من الأغاني التونسية القديمة باعتباره أداة التواصل بين العاشقين فقد غنى «الطاهر غرسة» وهو من أعرق الفنانين التونسيين في بعض الموشحات :

بـــالله يـــا مشمـــوم الفـــل
قـــــوللهـــــا لـــلاك تطـــــل

فهو يحمل المشموم رسالة غرامية متوسلا إليه بأن يطلب من حبيبته التي أرسل إليها هذا المشموم أن تطل عليه ليطفئ لهيب شوقه إليها.

وغنى الفنان «يوسف التميمي»متغزلا بحبيبته« سالمة» التي زادها مشموم الفل والياسمين جمالا وبهجة في المحفل:

ياسمين و فل سالمة
قدك يسحر في المحفل يا سالمة

وقد كان المشموم في الماضي حكرا على المتزوجين من الرجال والنساء وبالأخص على الشيوخ الذين تراهم يختالون في ملابسهم التقليدية الصيفية «الجبة» أو«البلوزة» وهم يرشقون المشموم على آذانهم تحت «الكبوس» الأحمر القاني أو«الشاشية» البيضاء...

أما اليوم فقد انتشرت ظاهرة المشموم بين كل الفئات الإجتماعية والعمرية فأصبحنا نراه على آذان الشبان وبين أيدي الشابات يتشممنه من حين إلى آخر وفي الأعراس والمهرجانات والمناسبات المختلفة يستقبلونك في مدخل القاعة بطبق تنتقي منه مشموما يرافقك كل السهرة وكذلك السائح تراه يتهافت على بائع المشاميم ليشتري مشموما يقدمه هدية لرفيقته أو يحاول أن يضعه على أذنه على الطريقة التونسية رغم ما يجده من صعوبة في هذه الحركة التي لا يتقنها إلا التونسيون.

فقيمة المشموم ليست قيمة جمالية فحسب باعتبار جمال مظهره وذكاء رائحته بل هو محمل بالعديد من الدلالات والإيحاءات العاطفية والثقافية فهو لغة العشاق والمحبين من جهة ورمز من رموز الثقافة الشعبية التونسية من جهة أخرى فأينما حللت بالأمسيات والسهرات الصيفية لمحت المشموم يرافق التونسيين وغير التونسيين فكل زائر لا بد أن يقدم له المشموم هدية وكل فنان يقف على مسرح «قرطاج» لا بد أن يكلل بالمشموم التونسي باعتباره رمزا للحب والكرم وحسن الضيافة...رمزا لتونس.

وإن هذا المشموم لوليد صناعة عريقة في بلدنا تميزت بها بعض المناطق أهمها منطقة الشمال والوطن القبلي وبالتحديد ضاحية «الصقالبة» بمدينة «منزل تميم» حتى أنه منذ عقد تقريبا تم تأسيس مهرجان سنوي خاص بهذه الضاحية يحمل اسم مهرجان فنون الياسمين وتم إنشاء ساحة في وسطها أطلق عليها «مدار الياسمين» يعلوها مشموم اصطناعي ضخم زاد القرية بهاء وإشعاعا.

صناعة المشموم صناعة يدوية تقليدية تعود إلى بداية القرن الماضي ومن عجائب هذه الصناعة أنها ظلت يدوية كما نشأت لم يعرف التصنيع طريقه إليها وظل الإنسان المبدع الوحيد فيها إذ لم تنافسه الآلة مثلما نافسته في بقية الحرف والصناعات فقد ظل المشموم يصنع بنفس الطريقة إلى يومنا هذا مع التفنن في تطوير أشكاله وتنويعها بحكم توارث هذه الصناعة من جيل إلى آخر فكل جيل يضيف إليها من ثقافة عصره ومن روح الإبداع فيه وقد عرفت في «الصقالبة» عائلات عريقة اختصت في هذه الصناعة وتوارثتها أبا عن جد مثل عائلات «خليفة» و«القرماني» و«بن ابراهيم» وغيرها كثير...

وقد قمت بزيارة ميدانية إلى إحدى هذه العائلات في وقت العمل وهي عائلة «بن ابراهيم»

فرأيت مشهدا عجيبا يدل على تكاتف هذه العائلة وعلى ولعها بهذه الصناعة وتعلقها بها فقد رأيت الجد والجدة والأحفاد يعملون جنبا إلى جنب ويتقاسمون مراحل العمل حسب الطاقات والمواهب. رأيت الجد الهادي الذي يبلغ مائة سنة من العمر وهو يجمع أعواد الحلفاء ويصففها فيداه المرتعشتان لم تعودا تسمحان له بغيرذلك...

أما الجدة منجية التي تجاوزت الثمانين من عمرها فدورها يتمثل في جمع أزهار الياسمين وصنع المشاميم إلا أنها ظلت مقتصرة على الشكل التقليدي للمشموم الذي تعودت على صنعه منذ أكثر من نصف قرن...

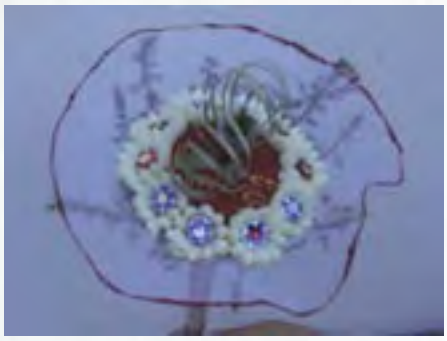
أما ابنهما عبد الرزاق فرغم أنه يعمل نجارا إلا انه ظل متعلقا بصناعة المشموم يتفنن في إبداع أشكال جديدة له تروق لكل الأذواق وتبهج كل النفوس...

أما ابنهما كريم فيتمثل دوره في بيع هذه المشاميم متجولا بها آخر النهار بين المقاهي وشوارع المدينة، أما الحفيد نصر الدين فقد تغلغلت صناعة المشاميم في وجدانه فقد نشأ في هذا

الجو الإبداعي الرائع فأتقن هذه الصناعة منذ نعومة أظافره ومازال يتفنن في حذقها ويبدع في تطويرها إلى جانب دراسته فعلاقة هذه العائلة بصناعة المشموم علاقة حميمة بدأت منذ أكثر من نصف قرن وتواصلت إلى يومنا هذا. سألت الجدة : «هل هذه الصناعة هواية أم أنها مورد رزق بالنسبة إليك؟» فأجابت بكل صراحة وبلغتها البسيطة: في البداية كانت مورد رزق فعندما تزوجت وأنجبت الأطفال وجدت أن دخل زوجي البسيط لن يكفي لتلبية حاجيات العائلة فاخترت هذه الصناعة لأساعد بها زوجي ولعل دافع هذا الإختيار هو ميل خاص إلى زهرة الياسمين وحب لرائحتها وجمالها ومع مرور الأيام والسنين تحولت هذه الصناعة إلى هواية لا أستطيع التخلي عنها فرغم تحسن أوضاعنا المادية بفضل عمل الأبناء ظللنا متعلقين بها نشغل بها أوقاتنا في فصل الصيف مستمتعين برائحة الياسمين فهي ليست مورد رزق بقدر ما هي هواية نجد متعة في ممارستها .

ثم سألتها عن مراحل صنع المشموم فقالت: نجمع أزهار الياسمين قبل أن تتفتح ثم نجتمع حولها لنبدأ عملية الصنع فنشدها بخيوط رقيقة جدا إلى أعواد الحلفاء في شكل دائري ونظل نحيط الباقة بالأخرى حتى نتحصل على الحجم الذي نريده لأن للمشموم أحجاما وأشكالا مختلفة حسب أذواق الناس ومناسباتهم وإمكانياتهم المادية فسعر المشموم يرتفع بارتفاع كمية الياسمين التي يتضمنها وبتميز شكله. كما أن لمشموم العروس والعريس حجما أكبر وشكلا أجمل ليكونا متميزين عن بقية الناس.

وقد أتاحت لي هذه الزيارة مقابلة السيد « عبد القادر بن عثمان» مؤسس مهرجان فنون الياسمين بالصقالبة



ومديره وهو شاب طموح متحمس لتحقيق شعارات هذا المهرجان يبذل جهدا جبارا ليجعل منه تظاهرة ثقافية تشجع على الإبداع من خلال تنظيم ورشات عمل للكبار والصغار للنساء والرجال محورها الياسمين مثل رسم الياسمين والمشموم على الورق والبلور والحرير وتحرير مقالات أدبية وأخرى صحفية موضوعها كيفية توظيف الياسمين في تشجيع السياحة وتنظيم محاضرات وندوات ثقافية بالتعاون مع اتحاد الكتاب التونسيين (فرع نابل) ومسابقات لصنع المشموم بين محترفي هذه الصناعة وهواتها ...

فقد كان هذا المهرجان ثريا ثراء يلفت انتباه الناس إلى هذه الزهرة البسيطة وإلى هذه الصناعة اليدوية المغمورة وحدثني هذا الشاب أيضا عن الأهداف التي يرنو إلى تحقيقها في العشرية الثانية لنشاط جمعية هذا المهرجان تحت شعار « الصقالبة مزار سياحي أكيد في الوطن القبلي» فقد رسمت هذه الجمعية مخططا طموحا يرمي إلى توسيع غراسة الياسمين وتصنيعه كبعث مصنع لتقطير الزهور وآخر لتجفيفها للتمكن من تصدير المشموم وتأسيس مركب للصناعات التقليدية يعنى خاصة بتحويل ابتكارات المشموم الطبيعي إلى ابتكارات فضية وبتوظيف المشموم في صناعة السعف والزربية والحدادة والنجارة وغيرها من الصناعات. وإن كان هذا المخطط طموحا يفوق إمكانيات الجمعية إلا أنه يدل على طموح أعضائها وتحمسهم لنشر حضارة المشموم وتدعيمها لتلقى ما تستحقه من الإهتمام والرعاية من قبل الناس والمسؤولين.

وهكذا نرى أن الياسمين إضافة إلى أنه يرمز إلى جمال الطبيعة ويمتع حواس الإنسان قد تحول إلى«صناعة غير مكلفة ولا ملوثة»(كما وصفها مدير المهرجان) تهذب ذوق الانسان وتوطد علاقته بالطبيعة وتعلمه الصبر والإتقان وتشجع المستهلك على اقتناء منتوجات تغذي روحه وحواسه دون أن تضر به وأكثر من ذلك أصبح يمثل تظاهرة ثقافية هامة تشغل الشباب وتحثهم على تحقيق طموحاتهم.

UNDERWOOD
TYPEWRITER

الجديد في الثقافة الشعبية

جديد النشر فى الثقافة الشعبية

نستكمل خلال هذا العدد جديد النشر فى الثقافة الشعبية العربية خلال العامين الأخيرين، محاولين تعريف القارئ والباحث العربى بأهم الإصدارات فى المجال. وقد تميزت الدراسات الجديدة بتنوع فى التناول العلمى الميدانى والنظرى، فضلاً عن التنوع الجغرافى على مستوى القطر العربى فى كل من مصر والسودان والمملكة العربية السعودية وليبيا والجزائر والمغرب.

أحلام ابو زيد
كاتبة من مصر

دراسات فى الفولكلور السودانى

فى مجال الدراسات العلمية فى الفولكلور السودانى صدرت الطبعة الثانية لكتاب الدكتور محمد المهدى بشرى المعنون : "الفولكلور السودانى : بحوث ودراسات" عن مكتبة الشريف الأكاديمية بالخرطوم عام 2006 . تناول الدكتور بشرى عدة موضوعات فى التراث الشعبى السودانى بدأها ببحث حول الفولكلور فى المدينة، مشيراً إلى أن الفولكلور عكس التفاعلات الحادثة بمجتمع المدينة بكافة ملامحه المتناقضة . وقد أوضح ذلك من خلال ممارسات الألعاب والحكايات والثقافة المادية وغيرها. ومن الموضوعات التى تعرض لها الكتاب دراسة حول شخصية الخليفة عبد الله فى التاريخ بعنوان "نحو رؤية جديدة لصورة الخليفة عبد الله" أشار فيها إلى أن كثيراً من المصادر المكتوبة والشفاهية لم تعط صورة صادقة لشخصيته فهى إما تتحامل عليه أو تبالغ فيه. ومن ثم يرى الدكتور بشرى أنه من المهم إعادة بناء السيرة الذاتية للخليفة عبد الله. ومن الدراسات أيضاً بحث بعنوان "دعم أجنبى أم ثقافات أجنبية" التى يبحث فيها أثار الدعم الأجنبى الثقافى على بعض ملامح الشخصية السودانية. تلاها دراسة بعنوان " الحكاية الشعبية : تكون أو لا تكون" تناول فيها ما يلحق بالحكاية الشعبية من جراء الكثير من محاولات إعادة روايتها أو إعادة صياغتها. مقدماً عدة نماذج ميدانية للتحليل. ثم قدم بعد ذلك دراسة حول "منهج دراسة المدن فى السودان" قدم خلالها اقتراحاً لاستراتيجية دراسة المدينة السودانية. ثم سجل ضمن موضوعات الكتاب أيضاً نصاً لحكاية "نصيرة بت الجبل : القوت أم الذهب" برواية محمد عبد الحفيظ. وأعقب ذلك دراسة بعنوان "الفولكلور والأدب" شارحاً العلاقة بينهما من حيث المصطلح والمفهوم. أما موضوع "المورفولوجيا فى عالمنا العربى" فقد أشار من خلاله للترجمة التى قام بها الدكتور أبو بكر باقادر والبروفيسور أحمد عبد الرحيم نصر لكتاب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" والتى يرى أنها حتى الآن لم تترك أثراً واضحاً فى الدراسات الفولكلورية. واشتمل الكتاب على دراستين حول أعلام الفولكلور السودانى ، الأولى حول رائد الفولكلور "عبد الله الشيخ بشير" مناقشاً الدراسة التى قدمها دكتور

عبد الله على ابراهيم حول البشير ومنهاجه للفولكلور بمدرسة الأحفاد. والثانية حول عبد الله الطيب . ثم يعود المؤلف لبحث موضوعات فولكلورية ميدانية على نحو ما نجده فى دراسة بعنوان "دراسة فولكلورية لبطاقات الأعراس". وتنتهى فصول الكتاب ببحث مطول حول "مصادر الفولكلور السودانى" متناولاً العديد من الدراسات الفولكلورية لأعلام التراث الشعبى فى السودان.

دراسات القصص والحكايات الشعبية

فى إطار بحث الحكايات والقصص الشعبية تطالعنا دراسة الدكتور مصطفى يعلى بعنوان "القصص الشعبى : قضايا وإشكالات". والصادر عن دار نشر البوكلى للطباعة والنشر والتوزيع عام 2007. والكتاب يعد حلقة فى مشروع المؤلف حول بحثه فى القصص الشعبى العربى عامة والمغربى خاصة . وقد سبق للدكتور يعلى أن نشر دراسة سابقة له بعنوان "امتداد الحكاية الشعبية" عن موسوعة شراع الشعبية الدورية (ع3، 1999)، و"القصص الشعبي بالمغرب: دراسة مورفولوجية " عن شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء، 2001). أما كتاب "القصص الشعبى : قضايا وإشكالات" فهو يمثل خلاصة الأبحاث التى ناقشها المؤلف خلال العامين الماضيين بالمؤتمرات والندوات العربية بسوريا وليبيا والجزائر والمغرب ، فضلاً عن بعض الدراسات التى أضافها للكتاب . ومن ثم فقد تعرض المؤلف للعديد من القضايا المرتبطة بتصنيف الحكاية الشعبية العربية وقضايا المصطلح، كما ناقش مفهومى الأدب الشعبى والرسمى حيث يرى أنهما يلتقيان فى خطين متوازيين . أما عنصر المرأة فى القصص الشعبى فقد احتل اهتماماً خاصاً من المؤلف من خلال دراستين هما: "تنويعات كيد المرأة فى الحكاية الشعبية" و"المرأة فى الحكاية العجيبة السودانية". وهو ما يشير إلى اهتمام المؤلف بقضايا الحكاية الشعبية فى بقاع أخرى غير المملكة المغربية، كما يبحث إشكالية جمع الحكايات الشعبية بين الوحدة والتنوع على امتداد الوطن العربي بأسره. وينهى المؤلف دراسته بمجموعة من التساؤلات الصادمة والصريحة للمهتمين بالثقافة العربية: ألا يستحق الأدب الشعبى بما فيه قصصه ، تغيير الموقف منه ، وكف النظرة الرسمية إلى أدب الشعب وفنونه، تلك النظرة التى لا تبتعد دوماً عن النظرة الفولكلورية السياحية ، وكذا الموقف المتعالى الذى دأب المثقفون المدرسيون على سلوكه تجاه هذا الأدب وهذا الفن.

ولا زلنا فى بحث الجديد فى مجال الحكاية الشعبية حيث صدر للدكتور عبد الحميد بورايو كتاباً جديداً بعنوان "الحكايات الخرافية للمغرب العربى" عن وزارة الثقافة الجزائرية عام 2007. والكتاب يحمل عنواناً فرعياً يستحق الانتباه هو: دراسة تحليلية فى معنى المعنى لمجموعة من الحكايات". ويشير الدكتور بورايو فى مقدمة الكتاب لمعنى الحكاية الخرافية فى المجتمع

التقليدى فى المغرب العربى حيث تسمى باللهجة العربية الدارجة: حجاية وخرافة وخريفية ، وبالأمازيغية "أما شهوس" تروى عادة فى سهرات السمر الليلية فى نطاق الأسرة، فى جو شبه طقوسى، عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويحرم تداولها فى النهار بدعوى أن من يرويها فى ضوء النهار يصاب بأذى فى نفسه أو فى ذريته. ويقدم المؤلف نماذج من تقاليد افتتاح الحكاية الخرافية واختتامها بين الراوى والمستمعين. كما يقدم مدخلاً لتحليل الحكايات الخرافية فى المغرب العربى من خلال عرض منهجى، المتواليات والوظائف التى تمثل نوعين من الوحدات السردية فى الحكايات ، ثم مفهوم الوساطة فى القصص وتصنيف الوظائف التى قسمها إلى وظائف إنجازية ووظائف حالة. وينتهى المنهج التحليلى للمؤلف من خلال ثلاثة محاور خصصها لنظام الشخوص، ثم استخلاص دلالة الحكايات ثم التحليل المقارن لها. وتقوم الدراسة الميدانية فى الكتاب على خمس حكايات انتخبها الدكتور بورايو للتحليل، الأولى "حكاية ولد المتروكة": المرأة التى تلد الرجال الشجعان. الثانية "حكاية نصيف عبيد": الطائر العجيب والمرأة قناصة الرجال" . الثالثة "حكاية لونجة": القبر المحتوى على مواد غذائية وكيس الزاد المحتوى على اللحم البشرى. الرابعة "حكاية محذوق ومحروش مع الغولة": العلامات التى تحدد المصائر. الخامسة "حكاية أعمر الأتان": البطل حامل الحضارة.

دراسات فى الشعر الشعبى

فى مجال الشعر الشعبى صدر خلال العامين الماضيين كتابين الأول حول الشعر الشعبى بليبيا، والثانى حول حداء الخيل بالجزيرة العربية. ونبدأ بالكتاب الأول للمؤلف الدكتور على برهانه بعنوان "الشعر الشعبى" الصادر عن اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام بليبيا عام 2006 عرض فيها الدكتور برهانه لأساليب الصياغة فى الشعر الشعبى من خلال دراسة مقارنة بين الفصحى والعامية، وقد عرف الشعر الشعبى بأنه الشعر الذى ينظمه شاعر أمى أو على طريقة الشاعر الأمى، بمعنى أنه تحكمه مجموعة من القواعد الفنية التى تقتضيها الأمية، فهذه تقتضى أن النظم يكون وفقاً لتقاليد جماعية متعارف عليها سواء فيما يختص بالموضوع أم ما يخص الصياغة. وألقى المؤلف الضوء على بعض النماذج ذات العلاقة بالشعر الشعبى كاستعانة الراوى الشعبى بالقصص والموضوعات المرتبطة بها كالغيرة والعطش والخوف والحزن والوحشة والطمع والتأسى والتوقى. ويقدم الدكتور برهانه تلك الموضوعات من خلال عشرات النصوص التى عكف على جمعها مستخلصاً العديد من المضامين والرؤى الشعبية داخلها، ومن خلال القوالب والأشكال كالنصوص التى تشير إلى القصة داخل القصة، على نحو ما قدمه من نماذج لأبى ذؤيب الهذلى الذى تمثل أعماله نمطاً لا يزال مألوفاً فى الشعر الشعبى الليبى وخاصة فى موضوع التأسى. ويتبحر المؤلف فى الموضوعات الشعرية المرتبطة بالقصة كالوصف والغزل والنسيب مستخلصاً فى النهاية عناصر القصة الشعرية والصياغات الشعرية الكثيرة والغنية فى الشعر الشعبى والتى تمثل القصة جزءاً منها. وتحتل النماذج الميدانية الجانب الأكبر فى الكتاب، وهى نماذج لشعراء برواية العديد من الرواة ومن بين هؤلاء الشعراء: عبد المطلب الجماعى، عبد الواحد الجنحان، ابراهيم بوجلاوى، الغنانى غنية، ضو العساس. كما قدم بعض النماذج التى تبدو فيها القصة الشعرية فى الشعر الشعبى الفصيح، كقصة صاحب العسل للشاعر أبو ذؤيب الهذلى، وقصة الحمر الوحشية والصائد للشاعر أمية بن أبى عائذ. كما قدم المؤلف شروحات مفصلة لمعانى مفردات النصوص الشعرية.

والكتاب الثانى فى موضوع الشعر الشعبى للدكتور سعد عبد الله الصويان بعنوان "حداء

الخيل" والصادر عن دار الأنساق عام 2008 عرض فيه المؤلف لكتاب الأويس موزيل أستاذ الدراسات الشرقية فى جامعة شارلز فى براغ عن الرولة وعن حداء الخيل . والكتاب فى لغته الأصلية يحمل عنوان The manners and customs of the Rwala Bedouins وهو من الأعمال الرائدة التى قدمت وصفاً دقيقاً لجميع مظاهر حياة البادية التى اختفت الآن، حيث يعد الكتاب حصيلة جهد شاق ورحلات متواصلة امتدت من سنة 1896 حتى 1915 . وقدم الدكتور الصويان نصوص الحداوى التى وردت فى كتاب موزيل عن قبيلة الرولة والتى بلغ عددها 99، كما قدم ملحقاً ببعض الحداوى التى لم ترد فى كتاب موزيل بلغت 18 نصاً ذيلت جميعاً بالشروحات سواء اللغوية أو التحليلية التى كشفت ما استغلق على القارئ .

دراسات فى الرقص الشعبى

صدر فى مجال الرقص الشعبى دراسة سمير جابر "أطلس الرقصات الشعبية المصرية" عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ضمن سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية العدد التاسع عام 2007 . صدر الأطلس فى جزأين . وقد رصد الباحث تنويعات رقصات الكف على أرض مصر واهتم بأطراف المحافظات أكثر من العواصم التى تتميز بشدة الاختلاف والتنوع. وعرض لمنهجه العلمى وأدوات البحث، ثم شرع فى تصنيف الرقص الشعبى متناولاً قضاياه العلمية، لينتقل بعد ذلك لإشكالية تدوين العناصر الحركية وبيان كيفية استخراج الموتيفات الأساسية. فقدم تطبيقات للتدوين الحركى، واهتم فى استخلاصه لأنواع الوحدات الحركية ببحث رقصات الكف عند عرب الغرب وعرب الشرق وتعيين الموتيفات التى سيتم المقارنة بينها. وفى الجزء الثانى من الكتاب قدم سمير جابر توثيقاً علمياً لبعض الرقصات المتفردة على الخريطة المصرية مثل: الصهبة الإسكندرانى، الضمة البور سعيدى، الحنة السويسى، العوالم والغوازى، الرقص بالعصا (الجهينى والنزاوى)، لعبة التحطيب والبرجاس، رقصة الرنجو، الأراجيد النوبية، التربلة، الهوسيبب. وخلص المؤلف فى النهاية لوجود فروق فى نمط الأداء الحركى تختلف باختلاف المناطق المصرية. وأنه لايزال هناك الكثير من الفنون الشعبية الحركية التى لم تكتشف بعد وتحتاج لأجيال من الباحثين الجادين لجمعها وتحليلها.

دراسات فى الأغانى الشعبية

فى مجال الأغانى والموسيقى الشعبية المصرية صدرت دراسة دكتور محمد شبانة عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ضمن سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية عام 2006 بعنوان "أغانى الضمة فى بور سعيد" ناقش خلالها العديد من القضايا النظرية والمنهجية المرتبطة بالمجتمع وأدوات جمع المادة والدراسات السابقة فى الموضوع. ثم فصل فى رصد وتحليل احتفالية الضمة متناولاً مفهوم "الضمة" الفولكلورى، مشيراً إلى أن مصطلح "الضمة" يطلق على الاحتفالية ولا يعنى نوعاً أو شكلاً من أشكال الغناء، وارتبطت الضمة بجلسات الضمة التى كانت تضم أقواماً شتى جلبوا كى يعملوا فى حفر قناة السويس، وظهر العديد من الضمم كضمة الدمايطة وضمة الصعايدة وأخرى للشراقوة، وكانت الأغانى التى يغنونها تقوم بوظيفة التسرية والتعويض عن الإحساس بالغربة، كما صاحبت الضمة أداء حركى يشمل الرقص واللعب بالعصا والسكاكين ، ويتصل هذا الأداء الحركى اتصالاً وثيقاً بحركات العمل فى البحر. وقدم المؤلف العديد من النماذج التى تشرح احتفالية الضمة بين الصحبجية والصهبجية وتاريخ الضمة البورسعيدى والآلات المصاحبة، وارتباط الضمة ببعض الاحتفاليات كشم النسيم وشكل الظاهرة فى الوقت الراهن. ثم عرض الدكتور شبانه للعلاقة بين أغانى الضمة والقوالب الغنائية المصرية التقليدية كالقصيدة والموشح والدور

والطقطوقة، والقوالب التى تختص باحتفالية الضمة كدور الضمة وجواب الضمة والدور الفكاهى ودور السمسمية. ثم أفرد جزءاً للمصادر الفنية لأغانى الضمة والآلات والأدوات الموسيقية المستخدمة. كما خصص فصلاً مستقلاً للتدوين والتحليل الموسيقى، وانتهت الدراسة بفصل حول الخصائص العامة لأغانى احتفالية الضمة.

دراسات فى الأولياء والقديسين

فى أطار الأبحاث الميدانية الخاصة بدراسة الأولياء والقديسين صدرت دراسة الدكتور محمد غنيم والدكتورة سوزان السعيد بعنوان "المعتقدات والأداء التلقائى فى موالد الأولياء والقديسين"، وصدرت الدراسة فى جزءين عن المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ضمن سلسلة دراسات فى الفنون الشعبية العدد العاشر عام 2007. وارتبطت المادة الميدانية بمنطقة الدقهلية بدلتا مصر، حيث اهتم الباحثان فى الجزء الأول برصد وتحليل معتقدات الأولياء فى المنطقة مع رصد علمى للطرق الصوفية المنتشرة فى المنطقة كالطريقة الأحمدية والرفاعية والبرهامية والشاذلية. كما تعرضت الدراسة لأولياء المنطقة مع بيان اسم الولى وسيرته والقرية التى يحتفل به فيها ومكان الضريح ووصفه وموعد الاحتفال والكرامات الخاصة بكل ولى، واحتفالية المولد.. إلخ. أما المجلد الثانى فقد خصص لموالد القديسين بالدقهلية ، وقد ركزت الدراسة بالمنهج نفسه على بحث وتوثيق موالد مارمرقس والسيدة العذراء، ومارجرجس الرومانى، والقديسة دميانة والأربعين شهيدة، ومارجرجس مزاحم، والأنبا بولا، والأنبا أنطونيوس. وانتهت الدراسة بمولد القديسة ربقة والقديس أبانوب. وخلص المؤلفان لعدة نتائج حول: الأولياء من الشهداء والصحابة، أولياء من الطرق الصوفية والأشراف، أولياء من أبطال الحروب الصليبية ومقاومة الاحتلال، أولياء من الشخصيات الأسطورية، أولياء من المجاذيب، أولياء من أهالى القرى من الرجال والنساء.

معجم لغة الحياة اليومية

فى إطار المعاجم المهتمة بالأدب والمأثورات القولية صدر معجم لغة الحياة اليومية عن المكتبة الأكاديمية بالقاهرة ومركز توثيق التراث الحضارى. وقد نهض بهذا العمل مجموعة من صفوة المتخصصين فى مجال دراسة الثقافة الشعبية المصرية بإشراف الدكتور محمد الجوهرى، وقد ضم فريق العمل الرئيسى مجموعة من المتخصصين: الدكتور سميح شعلان، والدكتور إبراهيم عبد الحافظ، والدكتور مصطفى جاد، والدكتور هانى السيسى وقام بعمليات إدخال البيانات عاطف نوار وهيثم جاد المولى. والمعجم ثقافى يعنى برصد لغة الحياة اليومية التى لها وجودها المستقل وقواعدها المحدودة التى تختلف عن الفصحى من حيث قدرتها على الاستعارة من اللغات الأخرى واتساع معجمها وتعديل قواعدها ونموها المستمر. ومن ثم فهو يفيد المتخصصين فى علم الفولكلور على وجه الخصوص، والدراسات اللغوية والاجتماعية والأنثروبولوجية والثقافية والتاريخ الثقافى على وجه العموم. وقد انصب المعجم على تجميع الألفاظ والتعابير اليومية من جميع أنحاء المجتمع المصرى من القاهرة والدلتا والصعيد وبعض المجتمعات البدوية فى سيناء ومطروح. وبلغت مواد المعجم فى هذا المجلد ما يقرب من خمسة عشر ألفاً ، بالإضافة إلى 1850 رسالة SMS بالعربية والأجنبية ، ليشكل جزءاً من إجمالى خمسين ألف مادة تم جمعها سيحاول فريق العمل إنجازها فى المرحلة القادمة. وقد اهتم معدو المعجم بإيراد المعانى المختلفة لكل لفظ أو تعبير مع الإشارة إلى السياق الذى يستخدم فيه ، وإلى قدمه أو حداثته ، وإلى الفئة التى يشيع بينها سواء كانت من الشباب أو الشيوخ أو النساء. وبهذا ضم المعجم عدداً لا بأس به من لغة الشباب الدارجة مثل : مشرط – مهيص - طنش. والمصطلحات الأجنبية مثل : سوبر ماركت–جنتل- سورى . ومصطلحات الحاسب الآلى مثل دلت (تعريب Delete) – فرمت (تعريب Format)، هذا فضلاً عن التعبيرات الدارجة مثل: مش عجبك شد فى حواجبك– صبح تاتا اتنين

فى تلاتة. وجميعها شكلت لغة حياة يومية رصدها المعجم للبحث والدراسة.

متاحف الفولكلور

فى إطار المتاحف الشعبية ومعارض الفولكلور صدر المجلد الضخم الذى أعده المتحف الوطنى للفنون والتقاليد الشعبية بالجزائر عام 2007 بعنوان "الحياة اليومية فى مدينة الجزائر". ويعرض المجلد لتاريخ المتحف الذى يشغل قصراً يسمى "دار خداوج العمياء" كما يعرف باسم "دار البكرى" ، وهو يقع فى حى سوق الجمعة حيث كان يقام كل جمعة فى العهد العثمانى سوقاً للطيور. ويعرض المجلد لمجموعة نادرة من المقتنيات الشعبية التى تم توثيقها وحفظها للعرض والبحث. وقسمت أبواب المجلد - الذى صور بتقنيات عالية - إلى عدة موضوعات بدأت بنماذج لأطقم المجوهرات عكست العادات بين الإرث والموضة . ثم نماذج لصندوق العروسة : التقدام أو إشعار الزفاف . ثم عرض مفصل حمل عنوان : طقوس مجرى الحياة : الميلاد والختان بين المعتقدات والدين. ثم نماذج من عادات الأفراح "التاوسة". أما الآلات الموسيقية الشعبية فقد جُمعت فى فصل حمل عنوان "أنغام الجزائر"، تلاه فصل عرض خلاله عدة نماذج شعبية للمقهى المغربى والأدوات المستخدمة فيه. واحتل المجلد فى نهايته عشرات النماذج من المقتنيات التى عرضت فى احتفالية الجزائر عاصمة للثقافة العربية اشتمل على مقتنيات من الأزياء والحلى والأثاث ومكملات الزى والزينة وأطباق النحاس.

الأعمال الكاملة للدكتور عبد الحميد يونس

من بين الإصدارات المهمة فى مجال علم الفولكلور صدر المجلد الأول من الأعمال الكاملة للدكتور يونس بعنوان "رائد التراث الشعبى عبد الحميد يونس" عن المجلس الأعلى للثقافة المصرية عام 2007 . وصدر الكتاب بثلاث مقدمات الأولى للدكتور محمد الجوهرى بعنوان "الدكتور عبد الحميد يونس رائداً عظيماً لعلم الفولكلور العربى"، والمقدمة الثانية للدكتور أحمد مرسى بعنوان "اللى خلف ما متش"، والمقدمة الثالثة للدكتور مصطفى جاد بعنوان " تراث الدكتور عبد الحميد يونس". واشتمل المجلد الأول من الأعمال الكاملة على كتاب "دفاع عن الفولكلور الذى نشره الدكتور يونس عام 1972"، ثم مجموعة أبحاثه فى الأدب الشعبى بمجلة الفنون الشعبية وغيرها من الدوريات المتخصصة . تلى ذلك كتبه: الأدب الشعبى – الحكاية الشعبية – خيال الظل – التراث الشعبى. ويعد هذا المجلد خلاصة جهد الدكتور يونس فى التنظير للعلم فى أكثر من مجال عايشه المؤلف ميدانياً . ومن ثم تعد هذه الخطوة مرحلة مهمة فى توثيق تراث الدكتور يونس الذى نفذت معظم طبعات كتبه بداية من رحلة دراساته للماجستير فى موضوع الظاهر بيبرس، ثم الدكتوراه فى موضوع السيرة الهلالية مطلع الخمسينات، ونهاية بمعجم الفولكلور وترجماته فى الأدب الشعبى. وسوف تصدر مجلدات تالية تستكمل إعادة طبع أعماله لتيسر على الباحثين العرب الاستفادة بالمنهج العلمى لهذا الرائد العظيم.

مواقع الفولكلور العالمية

تحفل مواقع شبكة الإنترنيت العالمية بآلاف المواقع المرتبطة بالفولكلور والتراث الشعبى عامة، غير أننا لا نستطيع أن نعدها جميعاً من المواقع المهمة فى مجال البحث العلمى خاصة، ومن ثم فقد خصصنا هذه المساحة من المجلة لنقدم للقارئ أهم المواقع المرتبطة بمجال البحث العلمى فى التراث والمأثور الشعبى العربى والعالمى.

نبدأ بموقع المنظمة الدولية للفن الشعبى

The International Organization of Folk Art (IOV)

وهي منظمة أهلية تعمل تحت مظلة اليونسكو، ويشير الموقع الذى يحمل عنوان:

www.iovworld.org

إلى أنها مؤسسة عالمية واسعة الانتشار تهتم بشكل موسع بصيانة وترويج الثقافة الشعبية والفن الشعبى والتراث الثقافى غير المادى. والهدف الأساسى من المنظمة هو التحفيز على التفاهم والتسامح بين شعوب العالم من خلال فعاليات التنوع والتبادل الثقافى بينها، ويعطى الموقع بيانات عن تاريخ المنظمة منذ إنشائها عام 1979 حتى ارتباطها باليونسكو فى نهاية التسعينات. وتتبلور رؤيتها فى أن الثقافة الشعبية والفن الشعبى من المنتجات الأساسية للتراث الثقافى لشعوب العالم. ومن ثم فإن المنظمة ترحب بانضمام أى أفراد أو جماعات للتعاون معها بصرف النظر عن الجنس أو اللغة أو الدين. هى دعوة مفتوحة إذن للباحثين والخبراء للانضمام والعمل من خلال هذه المؤسسة التى تضم العديد من الأساتذة العرب بها. تجدر الإشارة إلى أن الأستاذ على عبد الله خليفة قد انُتخب أميناً عاماً مساعداً لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا بهذه المنظمة، والذى كان عضواً بها منذ إنشائها.

أما موقع المركز الأمريكى للحياة الشعبية
The American Folklife Center

الذى أعدته مكتبة الكونجرس، فهو يعرض للعديد من الموضوعات المهمة خلال عام 2007. ويبدأ الموقع الذى يحمل اسم:
lcweb.loc.gov/folklife

بتعريف مفهوم الحياة الشعبية مشيراً إلى أنه يتصل بكل ما هو مادى فى الحياة الشعبية والذى يظهر بوضوح فى التعبيرات الثقافية التقليدية للجماعات المختلفة العائلية منها والإثنية والحرفية والدينية، فضلاً عن أساليب التعبير الثقافى بما يتبعه من مجالات واسعة من الإبداعات والرموز مثل الأزياء والمعتقدات والمهارات التقنية واللهجات والأدب والفنون والعمارة والموسيقى والرقص والألعاب والدراما والطقوس والاحتفالات والحرف اليدوية. وهذه الخبرات تُكتسب معظمها شفاهة أو بالمحاكاة أو بالتعلم، بما يعمل على حفظها خارج الإطار الرسمى أو المؤسسى. ثم يعرض الموقع بالتفصيل لسياسة مكتبة الكونجرس فى حفظ مواد الفولكلور، وطبيعة أرشيف الثقافة الشعبية والمجموعات التى تحتويه. كما يعرض المجموعات المحفوظة بأهم المؤسسات العلمية فى المجال مثل مجموعة جامعة إنديانا Indiana University وأرشيف الموسيقى الشعبية Archive of Traditional Music الموجود بها.

كما يقدم الموقع الذى يحوى مئات من الصفحات مجموعة مختارة من المواد الفولكلورية الصوتية التى تم جمعها وتوثيقها بأرشيف الثقافة الشعبية، مشيراً إلى أنها متاحة على كاسيت وأقراص مدمجة لمن يريد نسخة منها. والمجموعة المعروضة شديدة الثراء ومرتبة هجائياً، إذ تحوى بيانات مفصلة لمواد صوتية لدول متعددة كبريطانيا والهند والبرازيل وفنزويلا وكوبا. وتبرز المغرب كواحدة من الدول العربية التى يضمها هذا الأرشيف فى مجال الموسيقى الشعبية المغربية Music of Morocco. وإلى جانب الموسيقى والأغانى هناك تسجيلات للحكايات الشعبية والأهازيج والرقص.. إلخ. وأمام كل نوع ثمن النسخة بالدولار الأمريكى. وهو ما يشير إلى نموذج الأرشيفات مدفوعة الثمن. كما يعرض الموقع أيضاً لنظام المنح المالية سواء للأفراد أو المؤسسات، فضلاً عن عرض لنماذج من الكتب التى يمكن الاطلاع عليها مجاناً ، وأخرى بالشراء، وطرق التعامل مع كل نوع. ويهدف المركز فى النهاية إلي أن يصبح المركز القومي لتوثيق الفولكلور والأبحاث المتعلقة به، وأن يخدم مجموعة الباحثين التي لا تتاح الفرصة لهم لزيارة مكتبة الكونجرس بواشنطن.

أما موقع جمعية الفولكلور
The Folklore Society

فهو يضم عشرات الموضوعات التى تعرف به وبدوره فى مجال الفولكلور وأهم إصداراته وطبيعة التعامل معه، فضلاً عن أهم المحاضرات العلمية خلال عام 2007 وكيفية الاشتراك فيها..إلخ. غير أن أهم ما يلفت النظر لهذا الموقع أنه يقدم لنا قائمة بأهم المواقع التى يتعامل معها فى مجال الفولكلور على مستوى العالم، وسوف نعرض فى الأعداد القادمة لأهم تلك المواقع وما تحويها من مواد وبخاصة فيما يهم الثقافة الشعبية العربية، ومن بينها:

v- The American Folklore Society:
www.afsnet.org/
v- Baltic Institute of Folklore :haldjas.folklore.ee/BIF/bhome.htm

v- British Columbia Folklore Society:
http://www.folklore.bc.ca/
v- California Folklore Society: www.westernfolklore.org/
v- Canal Folk Art :
www.canaljunction.com/folk.htm
v- Celtic and Scottish Studies, Edinburgh University :
www.sss.ed.ac.uk/
v- Chinese Folk Culture :
http://www.chinesefolkculture.com/
v- Cornish Folklore
http://www.cornishfolklore.com/
v- The Danish Folk Council
www.folkemusik.dk/
v- English Folk Dance & Song Society (EFDSS)
www.efdss.org/
v- European Seminar for Ethnomusicology perso.wanadoo.fr/esem/
v- English Folk Play Research:
www.folkplay.info/
v- Festivals of Tuscany:
www.festivals-of-tuscany.com/
v- Folk Magic in Britain:
http://www.apotropaios.co.uk/
v- Folklore and Mythology Archives, electronic texts:
www.pitt.edu/~dash/folktexts.htm1
v- Horniman Museum:
http://www.horniman.ac.uk/
v- International Ballad Commission / Kommission für Volksdichtung
v- Maori mythology and folklore:
http://www.maori.info/
v- Musical Traditions:
http://www.mustrad.org.uk/
v- National Centre for English Cultural Tradition:
www.shef.ac.uk/uni/projects/cectal/
v- Nordic Network of Folkloristics:
www.hf.uib.no/i/ikk/NNF/nnfintro.htm

أما الموقع الفرنسى الذى يرصد الاحتفالات الشعبية
Festival de Folklore

فهو يحمل عنوان:
www.evene.fr

ويقدم لنا أهم العروض الشعبية المرتبطة بالاحتفالات سواء الخاصة بالتعبير الحركى أو الرقص أو العروض المسرحية، ويقدم البرامج الخاصة بالاحتفالات كاملة خلال 2007 ويقوم بتحديث برنامجه كل عام. أما موقع

SCIENCES SOCIALES - Costumes et folklore

فهو من المواقع التى تربط القارئ بالعديد من الموضوعات الرئيسية فى الفولكلور، ويعرض للكثير من المواقع الأخرى ذات العلاقة، وبخاصة فى مجال الأساطير العالمية. كما يشير للموقع العربى
www.webarabic.com/
الذى يقدم العديد من الموضوعات حول العادات والتقاليد المرتبطة بالثقافة العربية.

وبالنظر لمواقع التراث الشعبى العربى يطالعنا موقع المركز المغربي للدراسات التراثية (تحقيق وتوثيق ودراسة التراث المغربي المخطوط والشفهي) والذى يتبع كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الحسن الثاني /المحمدية، ورئيسته الدكتورة السعدية عزيزي/ أستاذة التعليم والتراث الشعبي. ويرتبط نشاط المركز ببحث ودراسة التراث المغربي المادي واللامادي فضلاً عن التراث المخطوط. كما يقوم على الجمع الميدانى والتصنيف للتراث الشعبى المغربى ووضع مشاريع العمل الميدانى وأطالس التراث ومكنز للفلكلور وشبكة المخطوطات التراثية. ويقدم الموقع بيانات مفصلة حول كيفية وشروط القبول في المركز وعدد الباحثين المسجلين، وتعريف ووصف موضوعات البحث، والأهداف العامة والانعكاسات العلمية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية المرتقبة فضلاً عن البرامج العلمية التى يقدمها للباحثين .

التأسيس لمهرجان دولي للفنون الشعبية بمملكة البحرين

أولى خطوات التعاون التي خطتها وزارة الإعلام بمملكة البحرين في تعاونها مع المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV) من خلال مكتبها الإقليمي لمنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا بالمنامة هي التأسيس لمهرجان دولي للفنون الشعبية يقام بالعاصمة المنامة ويتزامن مع احتفالات البلاد بالعيد الوطني المجيد خلال شهر ديسمبر من كل عام.

وخلال الفترة من 13 - 17 ديسمبر الماضي أقيم المهرجان على خشبة الصالة الثقافية بالمنامة في دورته الأولى بعدد محدود من الفرق العربية والأوروبية وبمشاركة لافتة من فرقة البحرين للفنون الشعبية، في احتفالية رعاها سعادة وزير الإعلام جهاد حسن بوكمال وحضرها كبار المسئولين البحرينيين والضيوف من مسئولي المنظمة وجمهور من المهتمين الذين تفاعلوا مع عروض الفرق المشاركة في جو حميم من الإبداعات التي عبرت عن تلاقح الفنون وتفاعل الثقافات.

ويقوم الأستاذ حمد علي المناعي وكيل وزارة الإعلام بدور محوري في التأسيس لهذا الحدث الثقافي من خلال رؤية جديدة للإعلام البحريني في التعامل مع الفنون الشعبية المحلية والعمل على إبرازها ومد جسور التفاعل بينها وبين الفنون الشعبية في العالم. وقد نجحت الجهود التنظيمية الأولى لهذا المهرجان وتم الإشراف على كافة ترتيباته بحيث بدا التعاون والتنسيق بين وزارة الإعلام ومكتب المنظمة الإقليمي بالبحرين بصورة أنموذجية مشرفة دعت مكتب المنظمة الإقليمي لقارة أوربا الغربية لاستحداث موقع إلكتروني بث عليه أكثر من 450 صورة فوتوغرافية لوقائع المهرجان ظل فاعلا لستة أشهر متواصلة، مما يعد كسبا إعلاميا لمملكة البحرين من وراء تنظيم هذا الحدث السنوي.

وتجرى حاليا الترتيبات لإقامة الدورة الثانية لهذا المهرجان الذي من المؤمل أن يكرس حدثا ثقافيا سنويا يستقطب فرق الفنون الشعبية من شتى أنحاء العالم ويقدم لشعب البحرين فرجة وثقافات متنوعة.

وترى (الثقافة الشعبية) في استمرار تنظيم هذا المهرجان وتكريسه بنجاح وبصفة دورية خطوة متقدمة للإعلام البحريني، ليس في التأسيس لحدث ثقافي عالمي فحسب وإنما هي خطوة في التأسيس لخطاب إعلامي جديد في مجال الثقافة يجعل من إبداعات أهل البحرين قرينة ندية لإبداعات العالم وجمهور الثقافة المحلي مشاركا بفنونه وليس مجرد متلقٍ فقط لفنون الآخرين.

فتحية إعجاب وتقدير لوزارة الإعلام وللمنظمة الدولية للفن الشعبي ولمكتبها الإقليمي بمملكة البحرين.

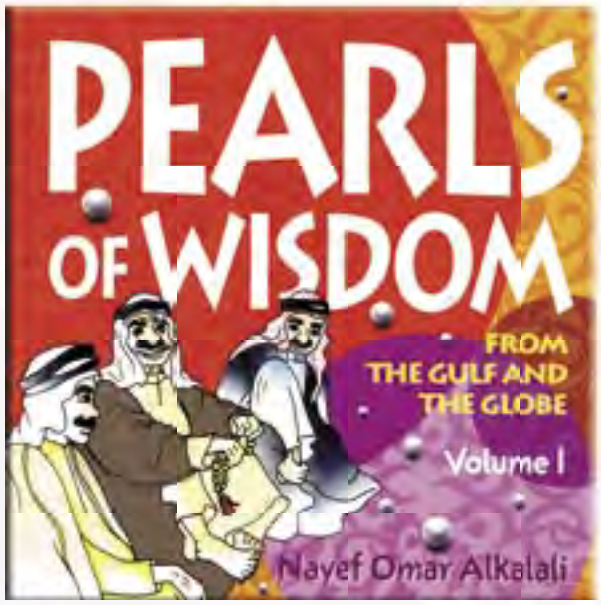
الأمثال الشعبية البحرينية

عبد الرحمن سعود مسامح
كاتب من البحرين

الكتاب الذي بين ايدينا من القطع الصغير في خمسمائة وسبع صفحات عنونه مؤلفه المهندس نايف عمر الكلالي باللغة الانجليزية

«Pearls of Wisdom»

اي لآلئ الحكمة واكد انها من الخليج والعالم، ووعدنا بجزء آخر او ربما أكثر له، عندما اشار على صفحة العنوان بعبارة الجزء الاول، وندعو له بالتوفيق في هذا العمل المتميز.



ويتكون الكتاب من اهداء وتقديم للمؤلف نفسه ثم شكر وعرفان خاص لمن مد له يد العون والمساعدة في ابراز هذا العمل ثم تقديم من الدكتور محمد الخزاعي، المختص في الادب الانجليزي، باللغتين العربية والانجليزية ومن ثم مراجعة للاستاذ علي عبدالله خليفة، الباحث دوما عن كل ما يعزز ومن يحتضن قضية التراث الشعبي في اقليمنا ويعمل على توثيقه ونشره، باللغة العربية جاءت مثمنة للجهد المبذول للمؤلف كما تضمنت خبرة ودراية عميقة بهذا النمط الاصيل من انماط الادب الشعبي الذي هو محور من محاول دراسة التراث الشعبي في

العالم وفي منطقتنا بشكل خاص. واخيرا جاءت مراجعة للاستاذ المساعد للغات والترجمة بجامعة البحرين الدكتورعبدالفتاح الجبر الذي كاد ان يتفق معي او اتفقت معه فعلا في الاصل الواحد للفكر الانساني من خلال دراسة الامثال الشعبية ومطابقتها في اللغات والثقافات الاخرى.

ثم قام المؤلف بسرد الامثال الشعبية التي اختارها لكتابه الذي بين ايدينا والتي بلغت ثلاثمائة واثنين واربعين مثلا شعبيا موزعة حسب الابجدية العربية.

لقد تعمدت في بداية تعاملي مع هذا السفر الجميل الانيق في شكله العميق في موضوعه، ان ادفع به الى ابني باعتباره فرداً من الجيل الصاعد الذي نادرا ما يستخدم الامثال الشعبية فما كان منه الا ان قرأه بصوت مسموع ليسمع باقي افراد العائلة وتعالت الضحكات على اللوحات التي تحكيها هذه الامثال الشعبية والتي ابدعت الفنانة يسرى هويدي في تصويرها فاغلبها تمثل رسومات كاريكاتيرية لشرائح من المجتمع مجسمة احيانا باشخاص أوبحيوانات وطيور احيانا اخرى، في اوضاع ومواقف شتى تنم عن تجارب حقيقية واقعية وان تعارض بعضها في الهدف، فنقول حين نُرغّبَ الابن في الزواج من قريبة له (حلاة الثوب رقعته منه وفيه) وعندما نريد ان نزهده فيها نقول (روح بعيد وتعال سالم) او نقول (الاقارب عقارب). وهذا هو القصد في رأينا المتواضع بالتعارض في الامثال الشعبية وليس التعارض الذي يشير اليه المثل الايرلندي القائل (الامثال لا تعارض) والذي جاء في الصفحة الحادية والعشرين من الكتاب وكان مقدمة لطرح الامثال مثلا بعد آخر.

لقد نجحت الى حد كبير مؤسسة ميريكل في تصميم واخراج هذا الكتاب الجميل وما اضفى عليه تلك النكهة الخاصة هي الترجمة الانجليزية لامثالنا الشعبية البحرينية والخليجية والعربية وصولا بها الى العالمية

ومما زاد الكتاب رونقا تلك اللوحات المعبرة لعدد من الامثال الشعبية استطاعت الفنانة والى حد كبير ان تنقل معنى المثل الى بعد آخر هو بعد المشاهدة واعجبني التجليد ولوحة الغلاف فابارك لمؤسسة ميريكل هذا العمل الجديد في شكله رغم قدم موضوعه.

واقرر ان طريقة تنظيم وتصميم الكتاب كانت موفقة جدا وان قدح البعض في كون المصمم قد افرد لكل مثل شعبي صفحة كاملة تضمنت رقم المثل حسب ترتيبه الابجدي والاصل العربي او حتى نكون اكثر دقة اصله باللهجة العامية ثم كيفية نطقه مرسوما بالاحرف الانجليزية ثم ترجمته باللغة الانجليزية الحديثة وبأسفل الصفحة يأتي بمثل مطابق للمثل الشعبي في الثقافات الاخرى ولكن بلغة انجليزية ايضا، وهو اسلوب تعليمي راق متبع في العديد من المواضيع ونعتقد ان هذا جهد يستحق منا جميعا ان يثمنه له.

وقد وُفّقَ مصمم الكتاب في اختيار حجم ولون الورق ليتناسب مع اسلوب عرض موضوع الكتاب وكان لون البيج هو الاقرب الى لون الكتب الصفراء العتيقة التي تناسب موضوعا تراثيا تاريخيا كالامثال الشعبية، لم تعد كما كانت تخرج من افواه الناس بطلاقة وعفوية وانما اصبحت جزءا من تاريخ مضى، وان تداوله اليوم البعض في حدود ضيقة وان كان على لسان البعض الآخر عادة قديمة. وقد زانت اللوحات الملونة صفحات الكتاب واضفت عليه جمالا اضافيا، مما نعتقد انها عوامل ستساعد على تشجيع الاجيال الجديدة على الاهتمام بالاطلاع على هذا الكتاب والتعرف على تراث الآباء والاجداد والامهات والجدات وتجديد العلاقة به.

تعودنا ونحن نتناول موضوع الامثال الشعبية على نمط لا يكاد يتغير في الجمع والتدوين والدراسة ولي شخصيا عدة تجارب ميدانية وبحثية في هذا المجال لا بأس في

اختصارها؛ فعندما كنت اعيش في بيت احسبه مجتمعاً يعيش بالتراث مرويا وممارسا باصدق صوره وشاهدي على ذلك رفيق الدرب الاستاذ على عبدالله خليفة حامل همّ التراث الشعبي في خضم الامواج والتيارات المتلاطمة، اذ كان كثيرا ما يتندر بهذه الحقيقة كلما تذاكرنا الماضي، في تلك الايام كنت اقتنص ما يخرج من امثال شعبية من افواه القوم رجالا ونساء وادونها لاتندر بها في جلساتي مع الاصحاب وقد جمعت الكثير وعندما عملت في ادارة الآثار والمتاحف في بداية سبعينيات القرن الماضي وانشئ فيها قسم خاص بالتراث الشعبي، انصرف اهتمامنا الى الموروثات الشعبية الشفيهة وكان من اولياتها المثل الشعبي لسهولة الوصول اليه، ولما عملت في مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية اقتربنا اكثر من الرواة والراويات واستمعنا الى الكثير من الامثال الشعبية منها ما يخص افراد العائلة ومنها ما يخص الحرفة او المهنة ومنها ما يخص الحيوان والحشرات والطيور والادوات والامراض والنبات والمناسبات وغيرها كثير والاجمل منها ما يخص العقيدة اوما يؤمن به الانسان من دين او معتقد.

واقتربنا اكثر فأكثر عندما كلفنا في ادارة التراث في منتصف الثمانينات من القرن الماضي بجمع الامثال الشعبية وكانت التجربة اكثر من ممتعة ومع كل هذا الارتباط بالمثل الشعبي الا اننا لم نفكر يوما بترجمته او رصد ما يقابله من امثال شعبية او اقوال في الثقافات واللغات الاخري مع ايماننا الشديد بان اصل الانسان واحد ومكوناته الفكرية والثقافية واحدة منذ الازل وان تنوعت وتشتت وتباعدت نتيجة عوامل المكان والزمان.

سعدت كثيرا بهذا الكتاب الذي بين يدي الآن واهم ما شدني اليه ترجمته الى لغة عالمية هي اللغة الانجليزية مع تحفظي احيانا في اختباره بعض الالفاظ الانجليزية للتعبير عن الفاظ امثالنا الشعبية مع احترامي الشديد لرأي صديقنا الدكتور محمد الخزاعي - الذي كتب احدى مقدمات الكتاب - بهذا الخصوص.

واستوقفتني بعض الترجمات لبعض الامثال الشعبية على سبيل المثال Twice is nice واتفق مع الدكتور الخزاعي ان المؤلف بذل جهده لاستخدام السجع والقافية لتجميل وصول المثل الى الاجنبي الناطق باللغة الانجليزية، ولكنه في رأينا المتواضع قد ذهب بعيدا عن المعني حين نقول في مثلنا الشعبي (زيادة الخير خيرين) فالمعنى في الاصل اعمق بكثير مما تؤديه الترجمة السالفة الذكر.

لقد جاءت مقدمة المؤلف مقتضبة وكنا نتمنى منه في سياق الحديث عن الامثال الشعبية ان يتناول صيغة المثل وتنوعها من قطر الى قطر آخر من اقطار الخليج العربي، وان اتفق المعنى فيها جميعا، وكم كنا نتمنى كثيرا ان يعرّب هذه الصفحات القليلة من الكتاب التي تعبر عن رأيه وتوضح رؤيته في الامثال الشعبية لتتم الفائدة للجميع، الناطقين منهم بالعربية وكذلك الناطقين بالانجليزية الذين حرص المؤلف في تصورنا على الوصول اليهم قبل غيرهم وتوصيل امثالنا الشعبية اليهم بلغتهم بهدف سامي هو نشر الثقافة الشعبية المحلية على نطاق عالمي اوسع.

وهذا مطلب عزيز حرص عليه القليل في الماضي ونحن اليوم احوج ما نكون اليه من خلال المكتب الاقليمي للمنظمة الدولية للفن الشعبي IOV التي يتولى مسئوليتها في اقليمنا الاستاذ علي عبدالله خليفة والذي نتمنى لمشروعه (رسالة التراث الشعبي من البحرين الى العالم) النجاح والتوفيق.

وجاءت الفاظ عدد من الامثال الشعبية على غير ما تواتر بين الناس في الماضي القريب ولعل ذلك عائد الى زمن جمع هذه الامثال ونعتقد انه كان زمنا قريبا جدا، بَعُدَ كثيرا عن مجال استخدامه وترديده ولعل اعتماد المؤلف على المنقول دون المدون الموثق واستعانته بالبعض ممن نعتقد انه قد خانته الذاكرة او اعتمد على اسلوبه في رواية الامثال كلها في جلْسة واحدة في آن واحد، وليس حسب الموقف واللحظة الحاسمة للاستشهاد بالمثل عند الضرورة.

هناك ملاحظتان عابرتان اولاهما بشأن اللفظ الشعبي لبعض الحروف واسلوب رسمها حيث كان على المؤلف ان يراعي المشهور والمتبع في هذه القضية، والا قد يصعّب هذا على غير العارفين باللهجة الشعبية النطق والفهم على حد سواء وهناك بعض الامثلة البسيطة.

اما الملاحظة الثانية فهي بشأن طريقة اسقاط الفاظ المثل الشعبي - بل لاكون اكثر وضوحا - معناه

على الورق بدقة بالغة حيث ذهبت بعض اللوحات وهي قليلة جدا بعيدا عن معنى المثل، وان سهلت على الراسخين في بحث ودراسة المثل الشعبي، الا انه قد يصعب على البعض التوفيق بين الفاظ ومعنى المثل واللوحة التي تصوره.

ولا ادري الى اي مدى اعتمد المؤلف على منهج التوثق من طريقة لفظ بعض الامثال الشعبية فقد يكون المثل قد قلب في لفظه وان كان المعني باق لا يغير كثيرا في الهدف المقصود من وراء المثل فهناك روايتان للمثل الشعبي القائل (ام زر تعيب على العورة) أو (العورة تعيب على ام زر).

ولعل المتفحص في دراسة الامثال العربية سيدرك وهو يقلب صفحات الكتاب انه تضمن عددا من الامثال العربية الفصيحة ذات الاصول التاريخية العريقة، او بأن البعض منها قد قَبلَهُ الفكر العربي ثم وطنته الثقافة الشعبية بعدما أخذته عن الاصل الاجنبي من الثقافات الاخرى، ولذلك توجّب الالماع الى هذه الحقيقة.

كما كنا نتمنى على المؤلف ان يرصد تلك الامثال التي تغيرت في أيامه عن الماضي القريب الذي سبقه ونذكر على سبيل المثال، الأمثال التي تعود الى زمن الغوص على المحار واستخراج اللؤلؤ منه وما عايشه من حرف ومهن متعددة، كان لها اكبر الأثر في انتعاش وانتشار امثال شعبية بعينها ولعل الرصد لبعض تلك الامثال سيساعد القارئ العربي قبل الناطق بالانجليزية الى الاقتراب اكثر من طبيعة المجتمع العربي الخليجي الذي انتج تلك الامثال المعبرة عن حكمة بالغة على دروب الحياة المختلفة، في ابهى صور البلاغة واروعها.

وبما ان المؤلف قد اختار لآلئ الحكمة عنوانا لكتابه فقد كان الاولى به ان يختار من الامثال الشعبية ما يدل على الحكمة والتجربة الفردية الجماعية المجتمعية المتواترة، ويضعها بين دفتي هذا السفر الانيق، والا يتضمن اختياره شيئا من الاقوال السائرة او الاوصاف المعتادة التي صنّفها بعض الدارسين كأمثال شعبية، ولأهمية موافقة الموضوع بالعنوان كان عليه ان يتجنب تلك الامثال التي لا قصة لها ولا مناسبة، مثال ذلك هذه الاقوال السائرة على السنة الناس كأمثال (الناس اجناس) و(نصيبك يصيبك) و(همه في بطنه) و(النار تحت الرماد) (لا مال ولا جمال) و(ما يخدم بخيل) وغيرها كثير.

واثمن للمؤلف عاليا حرصه على رصد المراجع التي اقتصر عليها في استقاء امثلة من تلك الامثال الشعبية التي يزخر بها المجتمع العربي والخليجي وان كان عددها قليلا الا انها تعد اليوم مراجع اساسية في تناول هذا الموضوع، ولكنه اغفل العديد من المراجع الاخرى، وكان الاجدر ان يرجع اليها من بينها مراجع عربية واخرى اجنبية.

والاهم من كل تلك المراجع كان الاصل ان يعود الى حملة التراث من الرواة والراويات للمثل الشعبي ويعايشهم لبعض الوقت ليتبين ماهية المثل الشعبي صيغته الاصلية ومناسبة قوله، فهو في اعتقادنا الطريق الامثل لمن انبرى لبحث ودراسة الامثال الشعبية وان اعتذر المؤلف بصعوبة الوصول اليهم لكونهم الجيل الاول من الرواة والراويات فهناك الاجيال اللاحقة من المهتمين الذين سبقوه في هذا المجال وهم كثر اليوم يمكن الرجوع اليهم في الموضوع.

واما اعتماد المؤلف وهو من أبناء هذا الجيل المعاصر على المواقع الالكترونية للوصول الى الامثال الشعبية والدراسات المتعلقة بها، فهو منحى جديدا اليوم في بحث ودراسة مواضيع التراث الشعبي ولا غرابة في ذلك.

ومن لا يشكر الناس لا يشكر الله فقد تفضل المؤلف بشكر كل من قدم له يد المساعدة والعون لابراز هذا السفر الجذاب لموضوع شائق من مواضيع تراثنا الشعبي العريق.

وسننتظر من المؤلف المهندس نايف عمر الكلالي وفي شوق بالغ، انجازه للجزء الثاني من هذا الجهد الكبير.

perdure jusqu'à nos jours. Ainsi, malgré les évolutions qui ont marqué l'industrie du textile, l'art de la broderie ou d'autres domaines connexes, l'habit de la femme palestinienne a conservé ses caractères spécifiques.

Les études historiques sur les habits traditionnels palestiniens ont commencé, au moment où les premières collections commençaient à être réunies dans les musées. Ces études ont eu d'autant plus d'importance qu'elles permettaient d'identifier des caractéristiques particulières qui reflètent le goût, la psychologie et la mentalité de tel ou tel groupe ethnique et qui, associés avec d'autres éléments artistiques, permettent de déterminer un étape précise de son évolution historique, comme c'est le cas pour bien d'autres peuples du monde. Que ces habits féminins de la Palestine portent ou pas la marque particulière de telle ou telle région de cette terre, il n'en existe pas moins des traits généraux qui sont largement représentatifs des traditions profondément enracinées et des réalités tout autant économiques que culturelles de cette terre.

L'étude souligne que la broderie fait partie des formes d'artisanat qui ont évolué en Palestine de façon notable et singulière. Les artisans ont en effet développé dans ce secteur des moyens et des techniques sophistiqués ainsi qu'une grande variété de formes tels que le mutasaleb (points de croix) ; al qotb ou al gharaz (le pivot ou point de couture) ou le tathbit (la fixation) qui désigne la fixation de gros fils de soie ou d'or sur le tissu. L'une des caractéristiques de ces broderies est leur grande variété, au plan de la gradation des tonalités qui vont du brun ou du rouge foncé jusqu'au carmin ou au bordeaux. Les ornements au moyen des fils d'or ou de soie augmentent ou diminuent selon le type de tissu : coton, soie, velours ou atlas. Des formes et des techniques variées peuvent être utilisées en même temps et dans une seule et même robe.

Le trait distinctif qui se retrouve dans les différents types d'habits palestiniens consiste dans la cohésion des éléments de base qui en caractérisent l'évolution. Les ornements et broderies reflètent, en ce qu'elle a d'essentiel et de spécifique, la sensibilité artistique du peuple palestinien, conjuguée à la conscience qu'il a de son appartenance à l'aire culturelle arabe.

TEXTILE ET BRODERIE DE LA PALESTINE

Dr. Nirane Kilano

Iraq

Les deux chercheurs russes Bogdanov et Bojkarev firent paraître, en 1982, un ouvrage intitulé L'Art contemporain du peuple arabe palestinien (Editions des Arts, Moscou). Le Dr Nirane Kilano a traduit le livre et résumé la partie consacrée au textile et à la broderie palestiniens. Elle s'est notamment arrêtée sur les passages où les deux auteurs montrent que le tissage constitue l'une des manifestations les plus anciennes de la culture populaire, en terre de Palestine, et en fait l'une des toutes premières activités pratiquées par les anciens Palestiniens. Les centres de tapisserie en Palestine étaient connus depuis le Moyen-Âge, en particulier ceux de Safad, d'Al Majdal, d'Al Karam, de Naplouse, d'Abou Dis, de la Galilée ou de Nazareth. C'est dans ces villes que les artisans ont tissé les plus beaux types de tapis, de vêtements, de harnais, de sacs – ceux que l'on utilisait pour les semailles – ainsi que de divers autres accessoires domestiques.

L'étude souligne que les informations recueillies par les voyageurs arabes et européens du XIXe siècle montrent que le tissage et la couture comptaient parmi les principales activités professionnelles des populations arabes palestiniennes. De nombreux ateliers ont vu le jour, au cours de cette période, qui fabriquaient divers types de tissus et d'habits. Nazareth comptait, à elle seule, 300 métiers à tisser, et Al Majdel en a possédé jusqu'à 500. On peut dire que, vers la fin du XIXe siècle, chaque famille avait son propre métier et pratiquait le tissage.

La place accordée à l'art de la broderie, en tant qu'il constitue l'une des principales traditions populaires, est un des traits qui distinguent la Palestine d'autres parties de la région arabe. Qui plus est, les Palestiniens ont considéré, au long des siècles et jusqu'à nos jours, cet art comme une activité emblématique, dans la mesure où s'y trouvaient inscrites des indications claires quant à la région d'origine des différents motifs. La broderie revêt ainsi une signification identitaire autant qu'elle constitue le symbole de telle ou telle région du pays. Cela explique que les habits traditionnels de la femme possèdent une si grande valeur artistique. Ils sont en effet ornés de divers motifs brodés ainsi que de garnitures colorées. Cette conception de l'habit féminin a trouvé sa forme définitive, au cours du XIXe siècle, et

L'habit traditionnel a été classé comme suit : la tenue, la ceinture, les foulards, les différentes formes de hijab (masque, burqa…) La tribu des Rachaidas se distingue par certaines particularités, en ce qui concerne les modes et formes de garniture et d'ornementation de leurs habits. On rencontre ainsi des points de couture en fil de plomb, des bandes de tulle, des pièces de monnaie…Des dessins floraux alternent avec des formes géométriques, mais le plus étrange est la présence de la croix, sous sa forme élémentaire ou stylisée, dans l'ornementation des foulards. Or, même si les historiens divergent quant aux origines de cette tribu, le recours à la croix en tant qu'accessoire vestimentaire ne signifie pas nécessairement que la tribu ne serait pas d'origine arabe. Le plus probable est que ce signe témoigne des contacts que les membres de cette tribu ont pu avoir, au long de leurs nombreuses migrations, notamment en Ethiopie et dans d'autres régions d'Afrique, avec des tribus qui avaient conservé leur habit traditionnel.

L'étude aboutit aux conclusions suivantes :

- *Les femmes de la tribu des Rachaidas utilisent plusieurs types de foulard, à l'instar de la plupart des tribus nomades, au Hijaz, dans les Emirats et dans bien d'autres pays arabes.*
- *La burqa que portent les femmes de cette tribu ressemble à celle des femmes de la tribu de Harb, pour ce qui est des formes ornementales mais elle est plus longue.*
- *Les femmes rachaidas décorent le masque ou voile qu'elles mettent sur leur visage avec les mêmes motifs que ceux utilisés par les bédouines du nord Sinaï pour orner leur voilette.*
- *Le manche du vêtement chez les femmes rachaidas ressemblent dans leur coupe à celle des femmes harbies ; mais si la femme harbie, au Hijaz, et la Damascène, en Syrie, nouent la manche derrière leur dos, la femme rachaida la replie au-dessus de sa tête.*
- *Les femmes rachaidas, à l'instar des autres bédouines de la plupart des régions de la Presqu'île ne portent pas de sous-vêtements.*
- *Il apparaît clairement, y compris à partir de l'examen du vêtement des domestiques, que le goût de la parure et de l'ornement vestimentaire est naturel et commun à tous les peuples et que le nombre et la densité des motifs utilisés par les femmes rachaidas ainsi que les ressemblances qu'on y constate avec ceux utilisés dans les diverses tribus du Hijaz relèvent de cette tendance innée.*

Il convient, souligne l'auteur, de souligner la nécessité de créer un département scientifique spécialisé, réunissant les spécialistes ou les connaisseurs authentiques du patrimoine qui ont vécu l'évolution de ses formes à travers les années, qui en ont été nourris et qui sont capables d'apporter des informations exactes et détaillées sur l'une ou l'autre des branches de ce patrimoine. De même, il importe que les efforts déployés par les parties en charge du patrimoine, qu'il s'agisse d'individus ou d'institutions privées, soient unifiés afin de parer au risque de déperdition du patrimoine. Il est enfin impératif d'entreprendre des recherches sur l'héritage des tribus qui n'ont pas encore été étudiées.

La recherche porte également sur les fondements théoriques des maqams et rythmes de la musique populaire du Golfe. Elle montre qu'elle partage avec la musique traditionnelle le recours à des maqams purement arabes, comme le bayyati,le 'iraqi, le hïjazi, mais se caractérise par des rythmes populaires différents des rythmes de la musique arabe traditionnelle, comme la 'artha qui figure la danse de la guerre et de la paix dans les tribus arabes de la région du Golfe, outre d'autres rythmes arabes authentiques comme le samîri, le Qadîri, le la'abouni, ainsi que des rythmes allogènes liés à des arts comme le jerâba, le liwa, le tanbura. L'étude conclut à l'interaction continue entre la musique arabe et celle des civilisations voisines.

L'étude tente de répondre à une série d'interrogations qui soulèvent à leur tour des questions importantes, telles que : la musique populaire est-elle plus ancienne que la musique traditionnelle ? l'homme a-t-il, au début de son histoire, d'abord inventé le chant ou l'instrument ? L'auteur a accompagné ses réponses d'une revue des chants bahreïnis autochtones et venus de l'extérieur, tout en soulignant leur étroite liaison avec les soucis et préoccupations de l'homme bahreïni dans sa lutte, chaque jour recommencée, pour la survie.

L'auteur affirme, en conclusion, que les arts populaires au Bahreïn sont aussi anciens que la présence de l'homme sur l'île et qu'ils ont duré jusqu'à ce jour, malgré l'indifférence des organes officiels et le regard dédaigneux de la société. Aussi lance-t-il un appel à toutes les parties concernées, administration autant que société civile et associations populaires, pour qu'elles prennent en charge cette richesse et oeuvrent à sa préservation.

Les chants populaires bahreïnis : réalités et aspirations

Khaled Abdullah Khalifa

Bahreïn

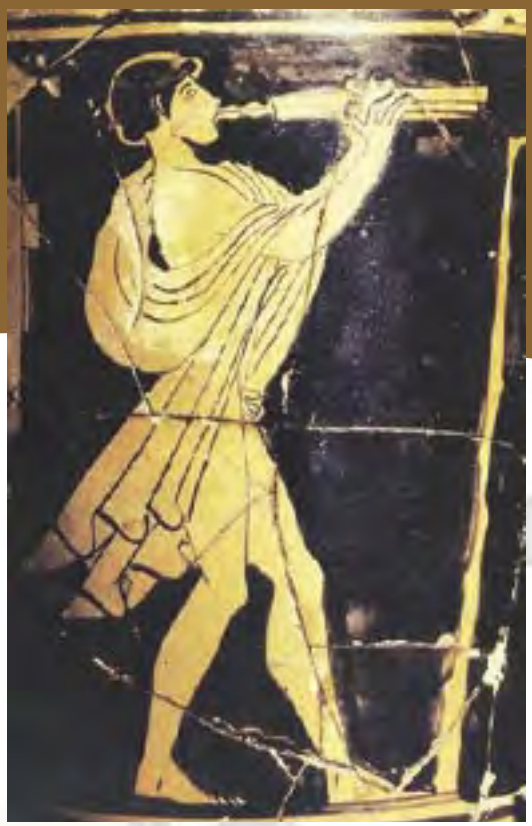
L'étude souligne l'importance et la richesse des chants populaires bahreïnis, mettant l'accent sur le fait que cette richesse provient essentiellement de la multiplicité des ethnies qui, depuis les temps les plus reculés, ont vécu et continuent à vivre sur ces îles.

Cette multiplicité a contribué à l'enracinement d'une grande diversité de formes artistiques, autochtones et importées, qui sont devenues l'expression sincère de la sensibilité et des aspirations de l'homme bahreïni.

Ces arts populaires se sont distingués, dans la région du Golfe, par le fait qu'ils consistent, de façon générale, en des moules où à la musique se mêlent chants et rythmes dansants. Le Bahreïn ne situe à cet égard dans le prolongement de l'ensemble des formes artistiques qui prévalent dans la région du Golfe.

L'étude se développe selon des structures binaires. La côte et l'intérieur des terres constituent deux milieux distincts qui ont chacun ses particularités. De même, les chants de la ville diffèrent de ceux de la campagne. Les troupes féminines, enfin, se distinguent des masculines. L'auteur présente ainsi un classement rigoureux qui s'appuie, en plus, sur les titres des chansons, les occasions où elles sont produites et le nombre des exécutants de chacun des deux sexes.

L'étude tente également de cerner les différences entre deux domaines que le spécialiste ne saurait négliger : la musique populaire ou folklorique, d'un côté, et la musique traditionnelle qui est structurée et soumise à des lois fondées sur des principes théoriques répertoriés et consignés. Elle montre que la musique populaire obéit à des principes particuliers qui diffèrent dans une large mesure d'un pays à l'autre, voire d'un village à l'autre, suivant les groupes ethniques ou linguistiques. La musique traditionnelle, fondée sur des structures élaborées, s'est, en revanche, développée dans les grandes agglomérations, comme Damas, Bagdad, Cordoue ou Le Caire. L'auteur estime que cette tradition musicale résulte de l'action conjuguée de musicologues et d'artistes qui ont nourri et enrichi les arts musicaux nés au sein de la civilisation islamique.



d'adopter une approche méthodique pour l'étude de la musique populaire fondée sur un classement du matériau musical selon les événements auxquels elle est liée, ainsi que les thèmes qu'elle traite et les régions auxquelles elle appartient. Viennent ensuite la transcription et l'enregistrement, qui ne constituent pas, selon l'auteur, un moyen de conservation mais un simple instrument de recherche en vue d'une analyse musicale des éléments collectés afin d'en dégager les spécificités mélodiques et rythmiques.

La recherche dans ce domaine s'intéresse également à la mise en lumière des valeurs culturelles dont sont porteurs certains textes de chansons populaires, ces textes reflétant les conceptions et aspirations de la société, tant en ce qui concerne l'économie que les relations sociales, l'éthique ou l'esthétique. L'événement musical offre en outre un champ d'investigation pour l'étude des rapports, rôles et systèmes sociaux autant qu'il contribue au renforcement des valeurs éthiques, sociales et religieuses. L'étude présente divers échantillons de chansons liées aux cérémonies de mariage qui existent dans la culture rurale, mais aussi dans la culture nubienne ou dans les samars (veillées populaires) de la zone du canal de Suez.

En conclusion, l'auteur souligne que la chanson populaire constitue un texte culturel révélateur des forces qui agissent au cœur de la pensée et de la conscience de la société, avec les mutations que ces forces connaissent. Il s'agit en effet d'une activité humaine endogène et profondément enracinée dans l'histoire qui a accompagné l'homme à travers les aléas et péripéties de son existence. La chanson populaire est également un miroir de la culture qui porte dans les replis de ses textes les orientations immuables, à travers lesquelles s'expriment les visions, coutumes et traditions d'une société ainsi que les idéaux auxquels aspire toute communauté humaine, dans tous les domaines de la vie. La musique est un moyen d'expression et de transmission simple et efficient qui efface les clivages artificiels entre destinateur et destinataire, créant une sphère de communication où convergent mais aussi d'où émanent, dans le même mouvement, les élans, les conceptions et les croyances qui bouillonnent au sein de la société.

La chanson populaire en tant que texte culturel

Dr Mohamed Choubana

Egypte

Il ne fait aucun doute que la musique est un langage, mais ce n'est pas un langage universel, comme le croient certains, c'est un ensemble de langages différents les uns des autres. Chaque peuple a en effet son langage musical qui a ses caractéristiques propres. Car, si la musique, dans ses fondements et à quelque endroit qu'elle appartienne, est une, en tant qu'elle naît d'une mise en harmonie de sons qui plaît à l'oreille et qu'elle est dans son origine liée aux croyances et aux mœurs des hommes, chaque langage musical a ses spécificités qui relèvent de la matière harmonique elle-même, qu'il s'agisse de la portée et de ses composantes, des maqamats (séquences musicales),des ornementations, de l'unité ou de la multiplicité de l'élément mélodique, de l'organisation et de la typologie des rythmes, des formes de composition, des techniques vocales et instrumentales, des moyens de transmission orale ou écrite, des instruments ou de la fonction sociale de la musique.

Ces éléments jouent un rôle important quant à la définition du type de langage musical et de son appartenance à tel ou tel peuple.

La chanson populaire diffère des autres formes d'expression populaire en ce qu'elle est une performance à la fois verbale et mélodique. D'où la nécessité de mener les recherches dans ce domaine sur deux versants : les paroles, d'un côté, la musique, de l'autre.

L'auteur estime que la lecture culturelle de la musique populaire doit obéir à certaines conditions, dont la disponibilité sur le terrain d'une matière qui soit l'expression de la société concernée, les opérations de collecte in situ constituant la phase essentielle de toute étude du folklore. Or, cela implique l'existence d'institutions académiques spécialisées dans l'étude de la culture populaire (folklore), en tant qu'héritage et transmission, conformément aux méthodes et théories les plus récentes de cette science (science du folklore). Les atlas du folklore constituent à cet égard un instrument scientifique d'importance pour dresser la carte des éléments constitutifs de la culture populaire et préciser leur extension géographique sur le territoire de la nation.

L'auteur souligne la nécessité

puise sa légitimité dans un pouvoir de droit divin, cette institution s'étant développée autour de la septième chambre (sacrée / profanée) pleine à ras bord (… de débris et de restes humains). Ainsi, nous sommes en présence de la « chambre » d'exercice du pouvoir, au sein de l'empire, exercice fondé sur l'élimination physique et la négation de la culture de l'autre.

L'état d'amaigrissement qui affecte la femme qui a eu l'indiscrétion et la témérité de braver l'interdit en violant le sanctuaire de la septième chambre signale de façon symbolique le réveil d'une conscience à travers ce message, surgi du cœur même du camp de l'autorité, qui est un appel à l'être providentiel par qui viendra la délivrance. Ce travail du symbole fait donc du texte un miroir réfractant la mémoire collective et la conduisant vers un projet philosophique, intellectuel, humain lié à plus d'un édifice civilisationnel. Nous trouvons à cet égard la civilisation islamique présente au sein du sens refoulé de l'histoire racontée, mais perceptible dans les allusions à trois instances : Pharaon, Moïse et Asie, avec un parallélisme à connotation quelque peu symbolique avec le Jarjouf, le frère fidèle et la sœur. Que le récit racontant fasse appel au texte coranique : « Annonce sa mise à mort à celui qui a tué » nous met en présence de deux cultures : la culture du meurtrier (les cinq doigts du Jarjouf) symbolisant la puissance et la férocité du meurtrier, face à la culture de la victime assassinée (le doigt du frère exécuté et son « amulette » : la bague emportée par le milan puis enterrée par la sœur.) L'agent de l'action est ici réprimé et exécuté, mais la suite du récit et l'imaginaire qui est à l'œuvre renversent l'équation (erronée) et réécrivent l'histoire en conférant à la culture de la victime assassinée la force et la capacité de vaincre la culture du meurtrier et de donner de magnifiques fruits. Le frère n'est-il pas l'authentique fruit de la patience ? Ainsi l'histoire est-elle, de par son atmosphère et ses péripéties, un cri jeté à la face du despotisme culturel et humain et un message clair qui offre à l'horizon de lecture une tonalité euphorisante en remettant les choses dans leur ordre exact, ne serait-ce que de façon médiate et après un délai.

La continuité avec la civilisation grecque est perceptible à travers la recomposition par l'imaginaire populaire qui a transformé le cheval de Troie en une énorme citrouille à l'intérieur de laquelle le sauveur s'est caché pour franchir les fortifications de la demeure de l'injustice et abattre le tyran qui trouve tous les prétextes pour étendre son pouvoir, en particulier les prétentions illogiques par le Jarjouf à une parenté avec Al Walid où se lit tout le machiavélisme des despotes .

La civilisation babylonienne est également présente, là où l'image de Tammouz (juillet, dans le calendrier syriaque) se confond avec celle du frère, le berger trahi qui revient pour faire fleurir la terre et y répandre la justice et le printemps de la paix.

En somme, l'histoire du Jarjouf a réussi à se faire l'écho des réalités présentes pour mettre à nu le mal viscéral qui n'a cessé tout au long de l'histoire de saper l'empire de la peur et démontrer que le meurtre et la destruction de la culture de l'autre sont les causes profondes et essentielles de l'effondrement des Etats et des empires. Le Jarjouf n'est-il pas un symbole du despotisme constitutif de ces empires ?

qui appartiennent à deux civilisations différentes. L'héroïne n'a pas en effet accepté l'autre partie avec ses spécificités (septième chambre), et le Jarjouf lui-même l'a rejetée en ce qu'elle a de spécifique et dans son identité même (meurtre du frère et dévoration de sa chair), si bien que le conte est dans son essence une première image du choc des civilisations. Il devient ensuite le récit d'une cohabitation piégée sous laquelle couve un long affrontement qui s'achève par le triomphe de la féminité en tant que symbole de la paix et de l'affirmation identitaire sur la barbarie et la culture du meurtre. A cela s'ajoute la progression dramatique de l'événement qui souligne un conflit de classes entre les deux héros, suggèrant subtilement deux niveaux de lecture. Le premier reflète les maux et les peines de la classe la plus démunie et son aspiration à briser les chaînes que lui impose l'ogre idéologique et culturel (le Jarjouf). Il s'agit là d'un récit sous-jacent qui traduit avec précision la lutte des classes telle que la concrétise l'action entreprise par le frère et la sœur qui cherchent à éliminer le Jarjouf et à s'emparer des trésors. Cette action représente une révolte planifiée pour détruire l'empire de la peur et libérer l'esprit, symbolisé dans le conte par les trésors, et le reprendre aux forces barbares qui en avaient pris possession pour en faire leur bien. Le deuxième niveau est lié à l'action du Jarjouf qui veut imposer sa domination à l'héroïne par les moyens dont il dispose et qui évoquent tantôt l'ingéniosité des services de renseignement traquant les informations (retournement de la mère, de la sœur et de l'amie + « si tu vois que ses yeux sont ouverts, sois sûr qu'il dort et qu'il n'a conscience de rien ; si tu vois qu'il a les yeux fermés, sois sûr qu'il est réveillé et suit chaque mouvement autour de lui »), tantôt l'appareil répressif (meurtre du frère), tantôt, et à un troisième niveau, une tentative visant à effacer l'identité de l'héroïne et à l'arracher à ses racines identitaires (il veut la convaincre de manger la chair de son frère).

On ne peut, à partir de là, considérer La maison du Jarjouf, avec sa structure narrative qui met en scène l'événement, uniquement comme une illustration du passage de la civilisation rurale à celle de la ville. Le conte doit également être lu sur une base idéologique en tant qu'image de l'édifice institutionnel et politique avec ses divers soubassements et le clinquant de ses slogans publics (chambres immenses avec des meubles luxueux + remplies de pierres précieuses). Qui plus est, le chiffre sept met admirablement en lumière le fait que la force barbare symbolisée par le Jarjouf, qui est le maître de l'institution,

Conte populaire et culture de la violence

Dr Wajdan Al Saigh

Iraq

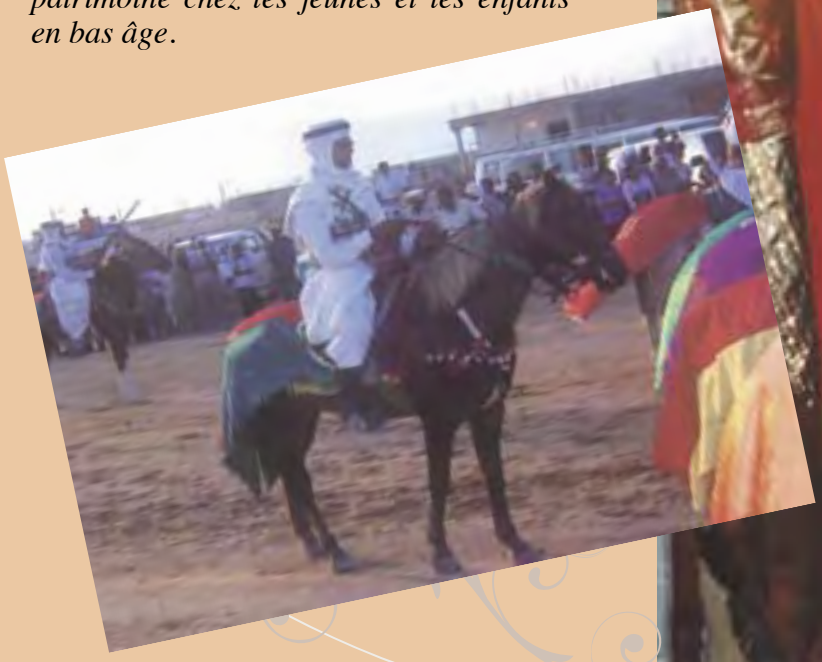
Partant de l'affirmation que le conte populaire est un « trésor de culture » conçu par l'imaginaire collectif pour nous donner une vision de ce qui est et de ce qui va advenir, l'auteur souligne que cette vérité s'applique entièrement au conte yéménite du Jarjouf. Ce conte est bâti sur une trame qui lui permet de dépasser le contexte local pour acquérir une dimension universelle. Il s'agit en effet d'une narration qui ne cherche pas à capter l'intérêt du récepteur par des moyens de séduction fondés sur une histoire d'amour aux péripéties prévisibles ou une aventure où le triomphe final du héros suscite l'euphorie de l'auditeur, mais progresse au rythme d'un développement événementiel sur un arrière-fond politique qui est en soi un questionnement de l'histoire de l'humanité dans sa totalité. Le récit met ainsi en lumière le phénomène de la violence culturelle et physique qui va jusqu'à la négation de l'homme. Il dénonce le scandale de la tyrannie idéologique avec ses répercussions illimitées et met en lumière toutes les incidences de son action de destruction de l'homme et de son identité culturelle.

Le lecteur qui veut mettre à jour le sens profond du conte du Jarjouf doit prendre appui sur les instruments de la lecture idéologique et culturelle pour comprendre les mécanismes régissant la raison humaine qui est elle-même, nécessairement, le produit d'un milieu avec ses valeurs et ses aspirations. On ne peut regarder le Jarjouf seulement comme étant le corps masculin qui exerce sur la féminité une agression sexuelle, arrachant la femme de son milieu d'origine comme si elle n'était qu'un fruit tendre et succulent qui lui serait tombé de l'arbre, mais comme l'autorité despotique sous toutes ses formes. Le Jarjouf a exercé sur l'héroïne une spoliation culturelle en lui imposant ses conditions qui sont au nombre de cinq et qui ressemblent à cette main de fer que la culture de la violence et la logique de la force abattent sur toute conscience qui a eu l'audace de s'élever au sommet de l'arbre de la connaissance.

Itinéraire rempli d'amertume que celui-là qui commence par la mise en place brutale d'un rapport de maître à esclave. La sixième condition constitue même un clivage culturel entre les deux héros

récupérer la trame légère conjuguée à un souffle puissant pour enrichir son patrimoine musical et y introduire une fraîcheur inhabituelle. Les chants du mahfels ont, par contre, affirmé leur spécificité par rapport aux autres par l'abondance de leur matière, la variété de leurs thèmes, la richesse de leurs significations et l'étendue de leurs perspectives, sans parler de ce caractère épique qui en est la substance vive et qui constitue un hymne toujours recommencé aux étendues désertiques et aux valeurs de la tribu.

La culture populaire est considérée comme un facteur essentiel dans la formation de l'individu. A cet égard, la chanson populaire joue un rôle décisif quant à la construction de la personnalité authentique, en particulier chez les enfants, dans la mesure où elle est en soi un pari sur leur parfaite adhésion, génération après génération, aux valeurs patrimoniales de leur milieu. De même contribue-t-elle à faire connaître l'histoire orale de la nation, dès lors que cette histoire s'estompe avec le temps et la succession des générations de la mémoire populaire. On comprend que les institutions culturelles et les organisations sociales du Bahreïn attachent une importance cruciale au rôle que joue la culture du pays, en tant que facteur d'enracinement de la sensibilité au patrimoine chez les jeunes et les enfants en bas âge.



converge et de divergence qui existent entre le mahfel et les atraqs. Convergence, dans la mesure où les deux genres partagent les mêmes traits généraux, en ce qu'ils sont formés de strophes chantées. Divergence relative, dans la mesure où, dans le cas des atraqs, nous avons un ou deux interprètes qui peuvent être de l'un ou l'autre des deux sexes, alors que le mahfel est nécessairement exécuté par au moins quatre femmes. Les chansons du mahfel sont, en outre, d'une matière plus dense et se distinguent par leur relative étendue, en plus de leur contenu qui est plus classique, plus universel et plus riche de significations. Il se peut, néanmoins, que l'auditeur rencontre dans les deux genres des points de recoupement aussi bien au niveau du nombre des exécutants que de certaines strophes qui se retrouvent telles quelles, dans telle partie d'un mahfel ou dans telle autre d'un tarq.

L'étude débouche sur la conclusion que les chants des atraqs reprennent ceux du mahfel en même temps qu'ils s'en distinguent, au plan de la structure globale et de certaines strophes à l'intérieur de chaque pièce aussi bien qu'au plan de l'interprétation, qu'il s'agisse à cet égard du nombre ou de la mixité des interprètes. Ce sont ces traits qui ont probablement permis aux atraqs de passer progressivement, de façon ou d'autre mais toujours avec une certaine facilité, de l'environnement rural à la sphère urbaine. La ville a en effet su en

péripéties d'un combat sans merci entre un homme et un lion dans les profondeurs de la forêt. Le flûtiste imite les menaces et grognements du lion ainsi que les cris et les pleurs de la femme qui a peur pour son époux et ne cesse de répéter : « malheur à moi, mon mari est mort ! » On entend ensuite deux coups de feu partant du magroun (fusil traditionnel), et alors la femme pousse les you you de la victoire, son mari ayant fini par triompher du lion, au terme d'un combat, d'un corps à corps acharné. Le flûtiste achève son tarq par une émouvante mélodie comme s'il faisait l'élégie du lion et regrettait amèrement le sort fatal qui a réuni le fauve puissant et l'homme sans peur ni reproche dont ni l'un ni l'autre n'aurait mérité de connaître la mort en ce duel sanglant.

Les chants des atraqs peuvent être aussi bien collectifs qu'individuels, dans leur contenu et leur exécution. Hommes et femmes y prennent également part. Ils constituent le genre le plus répandu de chansons tunisiennes qui sont progressivement passées des zones rurales et désertiques à la ville et que l'on appelle âroubi (chant bédouin).

L'étude souligne les rapports de

LES CHANTS DU MAHFEL ET DES ATRAQS

Dr. Ahmed Khaskhoussi
Tunisie

L'étude se fonde sur une comparaison entre les chants du mahfel (célébration) et du tarq (pluriel arabe : atraqs : le chant qui s'élève) dont il conclut que les premiers sont riches en significations existentielles et davantage ouverts sur le monde, au sens large du terme, et notamment sur la nature, alors que les seconds regardent plutôt vers le monde intérieur, celui des sentiments individuels et inclinent vers les sensations immédiates. Tout se passe comme si les atraqs se situaient à mi-distance du chant du mahfel et de celui des malalyas qui a un côté spontané lié aux mouvements de l'âme humaine qui fait que ce chant est généralement exécuté de façon individuelle.

Le chercheur définit les atraqs comme étant la voix ou un certain type de voix ou de mélodie, ou encore d'accompagnement musical : on dit : X hazz (entonna) le tarq, au sens de : se mit à chanter ou à vocaliser. On a le sentiment que le terme tarq s'est par la suite peu à peu spécialisé pour ne plus désigner que la mélodie ou le maqam (séance) dans le vocabulaire de la musique. Une expression telle que « tarq de la chasse » renvoie à un récit chanté avec accompagnement à la flûte qui rapporte les

à la pratique du tatouage. Une telle survivance des temps anciens, alors que le progrès avait investi tous les domaines de la vie, montre assez que l'être humain ne s'est pas totalement libéré de l'impact émotionnel de la nature, avec ses secrets et ses dangers, pas plus qu'il n'a éliminé tout un héritage de croyances et de coutumes vieilles comme le monde.

L'étude souligne que le tatouage, en tant qu'ornement et médication, témoigne de certaines croyances, qui ont cours parmi les tribus qui vivent dans les profondeurs des forêts de l'Afrique et de l'Amérique latine, selon lesquelles cette pratique leur garantit l'équilibre physique entre le bien et le mal, autant qu'elle constitue un rempart contre les maladies et les démons qui cherchent à pénétrer à l'intérieur du corps et à causer toutes sortes de maux. Les anciens Arabes qui vivaient dans la Presqu'île arabique et en Syrie plaçaient des tatouages sur le visage et les tempes de la personne qui souffrait de névralgies. Ils faisaient de même avec le dos, les mains et les pieds, lorsque la douleur touchait la colonne vertébrale et les articulations. Cette coutume est encore observée dans les villages et campagnes de l'Irak où les guérisseurs se chargent de tatouer les zones douloureuses du corps. Cette pratique, appelée là-bas ad-dakka – existe aussi en Haute Egypte et dans certaines régions du Sahara, en Afrique du Nord.

Le tatouage au henné continue à être pratiqué dans la plupart des pays arabes, parmi les femmes et les jeunes filles, en particulier lors des cérémonies de mariage. Dans les milieux pauvres, il fait office de parure. Ici, l'étude souligne que les jurisconsultes de l'Islam considèrent le tatouage comme un péché car il dénature la création de Dieu et constitue une atteinte injustifiable au corps que le Très-Haut a confié en dépôt à l'homme. L'auteur aborde ensuite le développement du tatouage, avec le recours aux technologies modernes, et notamment au laser qui permet de graver plus de trois mille points à la minute sur la peau, alors que, la main de l'homme ne peut, dans le même laps de temps, dépasser cinq à dix points. Il note que cette innovation n'a pas seulement influencé les techniques du tatouage, mais a également eu un impact sur les dessins eux-mêmes, les formes et les couleurs se diversifiant à un rythme accru, en arrivant même à reproduire des œuvres de Picasso, Salvador Dali ou Botticelli, alors que dans le passé les tatouages se limitaient à des formes simples, figurant des lions, des dragons ou des serpents.

Les catégories sociales les plus portées sur cette pratique sont les marins, les détenus, les clochards et autres enfants des rues, ainsi que les gitans. L'auteur souligne, dans ses mises en garde, qu'il est très difficile de supprimer les tatouages. Même le traitement au laser demande des semaines et laisse toujours des traces visibles qui, en fin de compte, ne disparaissent jamais tout à fait. Il signale également les dangers de cette pratique pour la santé, car elle peut exposer le corps à des virus susceptibles de provoquer l'hépatite, le sida, diverses maladies bactériennes, le cancer de la peau, etc.

Le tatouage: une lecture psycho - anthropologique

Dr. Barakat Mohammad Murad
Egypte

L'étude part de l'idée que le tatouage est une pratique populaire très ancienne que les sociétés humaines se sont transmises, à travers les âges. Le tatouage est étroitement lié à la vie quotidienne des hommes, dans la mesure où il intervient dans des domaines d'activité aussi divers que la médecine traditionnelle, l'ornementation ou la recherche du prestige social ou individuel. Il sert également à se protéger contre l'envie et l'œil de l'envieux et à prévenir les maladies nerveuses et psychosomatiques. Bien souvent, les mères font tatouer leurs enfants sur les parties visibles du corps, et notamment le visage. Pour l'homme, le tatouage symbolise la force, la bravoure et la gloire. On peut également le considérer comme un des moyens dont femmes et hommes se servent, depuis les temps les plus anciens et jusqu'à nos jours, comme d'un ornement ou d'un accessoire de toilette.

Cette pratique remonte à la nuit des temps, à des époques où l'homme primitif adorait certains animaux et craignait certaines manifestations de la nature comme la houle, le vent, la pluie ou le tonnerre. Quelques rémanences de ces peurs ancestrales subsistent dans le psychisme humain, malgré les progrès de la civilisation. Car, après que les religions primitives ont disparu, que les yeux et la raison des hommes se sont ouverts sur l'adoration d'un Dieu unique, que l'agriculture, la fabrication des objets, puis l'industrie, l'urbanisme ont connu l'essor que l'on soit et donné à l'humanité la stabilité et, dans une large mesure, une protection contre les menaces de la nature, l'homme n'en est pas moins resté attaché

De la même façon, certaines personnes ne peuvent entrer dans la maison des épousailles ni partager les repas de noce. Il en va ainsi de la femme qui vient de sevrer son enfant : elle ne peut manger chez les mariés ni entrer dans la chambre nuptiale afin de ne pas porter malheur à la mariée, celle-ci pouvant être exposée à des afflictions et se trouver incapable d'enfanter. Les personnes qui viennent de perdre un parent sont dans le même cas : leur présence pouvant être de mauvais augure, elles ne peuvent faire partie de la table des mariés, ni assister à la cérémonie du mariage. Le dernier cas est celui de la mère qui a perdu un enfant en couches.

Au matin qui suit la nuit de noce, la mariée se pare pour recevoir les visiteurs qui viennent la féliciter et bénir son mariage. Elle porte tous ses bijoux en or, ainsi que ses habits neufs et s'assoit au milieu de la chambre nuptiale. Chaque fois qu'elle découvre son visage, elle reçoit une somme d'argent. Il est important que sa mère connaisse avec précision le montant de chaque don pour savoir ce qu'il lui incombera d'offrir, à son tour, dans des situations proches ou similaires. Ces visites à la mariée durent sept jours.

Au septième, qui est le jour du dawas (fouler le seuil), la mariée fait venir sa mère pour lui faire découvrir ses nouvelles conditions de vie. Il incombe alors à la mère de lui donner des conseils pour qu'elle sache bien tenir sa maison. Il convient cependant qu'avant que la mariée ne franchisse le seuil de la maison de son époux, sa aâmma (belle-mère) lui lave les jambes avec du riz, du musc et de l'eau de rose et lui remette une petite somme d'argent dont elle fera l'aumône à quelque pauvre. Le riz symbolisera l'attachement de l'épouse à ce que toute sa subsistance lui vienne de sa nouvelle demeure qu'elle se doit

d'entretenir au mieux. La mariée reçoit ensuite de l'eau dont elle va asperger toute la surface de la maison et de l'huile dont elle va enduire chacune de ses portes. Par ces gestes elle signe son engagement à vivre dans cette maison, à en être la gardienne et à ne le quitter que pour sa dernière demeure ou si son époux vient à décéder.

Quant au jour du hawel (déplacement), qui est le douzième jour de la noce, les nouveaux mariés se rendent en visite chez le père de l'époux. La femme doit alors prendre avec elle la totalité du trousseau que sa mère lui a confectionné. Celle-ci a devoir, en prévision de cette visite, de recommander à sa fille de prendre le plus grand soin de son époux et de sa famille et de leur faire honneur par sa conduite, afin de bien leur signifier qu'elle vient d'une famille où elle a reçu la meilleure éducation. La mère recommande également à la belle-mère d'être patiente, attentive et compréhensive avec sa fille car celle-ci est encore jeune et a beaucoup à apprendre auprès de son aînée.

visage est voilé. Après quoi, la mariée se prépare à enlever le henné afin que la récitante puisse l'installer pour la jeloua (intronisation solennelle). Plusieurs coussins sont alors disposés qui permettent à la jeune fille de dominer l'assistance. La récitante lui consacre, à ce moment-là, sept lectures dites jelouas, dont chacune est suivie du retrait du gilet de la mariée dont une jeune célibataire est parée afin qu'elle puisse trouver rapidement un mari.

Pour ce qui est de la nuit de noce, la daya conduit la mariée à la prière avant de s'occuper de sa toilette. Pendant ce temps, les invités se mettent à table pour un dîner à la fin duquel le cortège de la mariée quitte la maison paternelle ou celle où se déroule la jeloua, précédé du marié, de son père, du père de la mariée, de sa famille ainsi que de certains membres du village. L'ensemble du cortège entonne des chants religieux à la gloire du Prophète ainsi que des poésies en l'honneur des deux familles. Une foule imposante de femmes suit le cortège. Lorsque le marié, citant le nom de Dieu le Miséricordieux, pénètre à l'intérieur de la chambre nuptiale, la daya a déjà fini de la ranger et d'y répandre l'encens et les parfums. Un garde se tient à la porte de la chambre, pour que nulle personne portant haine ou rancune aux mariés n'y entre et ne vienne à y attacher une amulette qui soit de mauvais augure pour les mariés, vouant leur couple à la séparation ou à la stérilité. Il doit également écarter toute femme animée de sentiments de malveillance à l'encontre des mariés car celle-ci pourrait uriner dans les toilettes de la chambre nuptiale. En arrivant, le marié appelle sa future à demander la somme qu'elle souhaite pour qu'il puisse dévoiler son visage ; après quoi, la daya place la jambe de l'époux sur celle de la mariée, le cou du pied de l'homme chevauchant le pied de la femme. C'est à ce moment-là que le marié fait offrande d'une somme d'argent et verse le musc et l'eau de rose sur leurs jambes afin que leur vie commune commence sous de bons auspices. Si l'état de la mariée interdit la consommation du mariage, il convient que des femmes mariées d'un certain âge, parmi lesquelles la daya, passent la nuit de noce avec elle. Ces femmes auront déjà donné la vie et seront à l'âge de la ménopause. La tradition veut en effet qu'il y ait danger pour la mariée qui a ses règles (elle peut mourir ou connaître de graves problèmes de santé) à passer cette nuit-là avec son époux. Ces femmes dorment donc à côté d'elle jusqu'à l'appel à la prière de l'aube ; ce n'est qu'alors qu'elles quittent la chambre nuptiale et que l'homme peut venir retrouver son épouse.

Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn L'exemple de Nouaydrat

(2e PARTIE)

Sawssan Ismaël Abdallah

Bahreïn

Le second volet de l'étude intitulée : Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn passe en revue les différents moments de la cérémonie du mariage, allant de la journée de la toilette qui précède d'une semaine ou moins la nuit du henné au jour du hammam de la mariée au cours duquel celle-ci se rend en compagnie de sa daya (marraine) dans une ferme du village, où se trouve un doulab (roue à eau), pour que son corps soit lavé et débarrassé de toutes les scories pouvant le déparer. Le marié a également son « jour » où il va se laver et qui s'appelle le jour du tanwir (« éveil ») où il achève son apprentissage relativement à cet événement. Lui aussi est pris en charge par un équivalent masculin de la daya qui joue auprès de lui exactement le même rôle que l'accompagnatrice auprès de la mariée. Lorsque cette dernière revient de la ferme, il est de coutume qu'elle prenne un engagement qui consiste en une promesse ou un serment qui seront exécutés à l'occasion de son mariage. Elle peut ainsi s'engager au nom de sa mère, de l'une de ses parentes ou de sa belle-mère par une promesse aux termes de laquelle l'une de ces femmes se chargera de lui tailler les ongles en pointe dans l'une des mosquées situées à l'intérieur ou à l'extérieur du village, à la condition qu'il s'y trouve le mausolée d'un saint qui puisse exaucer leurs vœux. Si elles respectent les engagements pris, ces vœux seront réalisés et le mariage de la jeune fille s'accomplira sous les meilleurs auspices, si elles contreviennent à la promesse, la jeune fille connaîtra des malheurs et son mariage ne pourra réussir.

L'étude passe ensuite à la nuit du henné qui revêt d'habitude une importance particulière. La séance de henné a lieu dans l'une des pièces de la demeure de la mariée car il serait fort difficile, à la fin de cette séance, de transporter cette dernière dans un autre endroit, étant donné qu'elle doit garder le henné jusqu'au lendemain afin que la couleur prenne une teinte foncée. Les habits qu'elle porte à cette occasion doivent être de couleur verte, couleur très appréciée et considérée comme de bon augure, d'autant qu'elle reflète l'environnement naturel que les villageois associent volontiers à leurs diverses cérémonies.

Au matin suivant, la récitante psalmodie le mouled (nativité du Prophète), en présence de la mariée, qui est apprêtée pour l'occasion et dont le

Préface

La lettre du patrimoine deBahreïn au reste du monde

En ce maelström de changements imposés par la mondialisation, au niveau du boire et du manger, du vêtement et des marchés, des villes et des pays, transformant toute chose, où que ce soit, selon un moule unique ; en cet énorme courant qui consacre l'image du village planétaire, la spécificité de chaque nation risque, peu à peu, de s'étioler. Et c'est en fait l'identité de chaque peuple du monde qui se trouve menacée de disparition, sur le long terme, ne serait-ce qu'en raison de l'incapacité des composantes fondamentales de cette identité – quelque profond que soit, par ailleurs, son enracinement – à s'opposer à ce flux puissant, voire simplement à lui résister, à affirmer sa force et sa permanence. Car le réflexe s'est perdu qui consistait à raffermir en toute circonstance la conscience de soi et le sens de l'appartenance à la patrie et à la grande nation.

La culture, eu égard à tous les savoirs, à toutes les expériences, à toutes les œuvres de l'esprit dont elle est porteuse, représente l'une des spécificités, l'une des marques fondamentales de la personnalité de chaque peuple. La culture de chaque société est formée du cumul des diverses entreprises créatrices et cognitives, des activités menées par ses hommes et de la quintessence des compétences et acquis réalisés dans les différents domaines de la vie et témoignant des particularités qui distinguent cette société des autres. S'agissant de la nation arabe, la culture populaire constitue une part de cet énorme trésor que cette nation – qui est, pour chacune de ses sociétés, la nation mère – a pu accumuler, au cours des âges. Or, si un tel patrimoine a, en général, bénéficié de la plus grande attention, la culture populaire a été d'une certaine façon négligée, voire marginalisée, sous des prétextes pour le moins spécieux qui témoignent d'un manque de discernement réel et de beaucoup de confusion dans les idées. Dans le même temps, les autres nations accomplissaient un immense travail de réappropriation et de promotion de cette partie de leur culture, multipliant à cet effet les instituts spécialisés et les centres de recherche, d'archivage et de documentation, de sorte que tout ce qui pouvait avoir trait à leur culture populaire était collecté, consigné, classé et précieusement conservé.

En dépit des nombreux appels lancés dans les différentes parties du monde arabe, depuis les années 20 du siècle dernier, et les mises en garde adressées aux peuples, aux gouvernements, aux universités, aux intellectuels les plus influents, aux hommes de bonne volonté, pour qu'ils s'occupent du patrimoine populaire arabe, les réponses n'ont guère été jusqu'ici à la hauteur des défis qui se posaient, de génération en génération. Seuls les efforts menés par les individus et les associations se sont poursuivis, mais ces efforts restaient dispersés aux quatre coins d'une nation plus vaste que le rêve lui-même, dans le temps où, ici et là, les actions officielles s'avéraient inefficaces, sinon vaines.

En prenant l'initiative, une initiative de portée universelle, de soutenir la publication d'une revue mondiale, spécialisée dans la culture populaire et d'en faire un forum de discussion et d'échange avec les autres cultures du monde, Sa Majesté le Roi Hamad bin Aissa Al Khalifa, souverain du Bahreïn, pays arabe, petit par la superficie mais grand par la civilisation, le patrimoine, l'histoire et le peuple, a consacré, après avoir instauré, voilà seize ans, dans le cadre de l'action culturelle bahreïnie, une tradition annuelle, celle du Festival national de la culture populaire, cet aspect du patrimoine comme une des composantes essentielles de la culture et de l'identité arabes, tout à la fois en tant que support de toute interaction féconde avec l'autre et que rempart contre les risques de déliquescence et de dissolution de la personnalité. Grâce à cette belle initiative, Sa Majesté nous met en face d'un grand défi qui est de faire véritablement de La Culture populaire la lettre du patrimoine, adressée par Bahreïn au monde entier.

Hommage à ce grand dirigeant, en ces jours où le Royaume du Bahreïn s'apprête à célébrer sous son égide sa Fête nationale, en cette ère qui est celle de la grandeur et de la prospérité.

Ali Abdulla Khalifa
Rédacteur en Chef

Culture
Populaire

Arab countries. Palestinians have considered textile and embroidery a crucial necessity, and each single pattern or figure represents a particular geographical area. This has yielded a great artistic value to Palestinian women's clothes which are still distinguished by their colorful inscriptions and ornaments despite the modern developments that influenced the cloth industry.

The article also states that inscription is one the Palestinian applied arts which have developed individually, for inscribers have high-level potentials and they employ a variety of patterns such as the cross, the stitch, the fixture (i.e. fixing thick silk or gold threads on the piece of cloth). These patterns vary in colors including brown, dark and light red, pink, and the amount

of silk or gold thread increases or decreases according to the fabric itself (i.e. cotton, silk, velvet, etc.). The common characteristic of the different forms of Palestinian outfits is the harmony that reflects their development. Textile and embroidery mirror the Palestinian national identify.

Palestinian Textile and Embroidery

Dr. Niran Kilanou

Iraq

In 1982, the Russian researchers, Bougdanouf and Boujkarif, published their book, Contemporary Art of Arab Palestinian, and Dr.Niran Kilanou translated the part on Palestinian textile and embroidery. Dr. Kilanou shows that weaving has been one of the oldest Palestinian arts. Old Palestinians had carpet weaving centers in Safad, Majdal, al-Karm, Nablus, Abu Dees, al-Jalil, and Nazareth since the turn of the Middle Ages. Palestinian weavers made beautiful carpets, clothes, saddles and sacks for sowing seeds and household utensils. This is confirmed by European and Arab travelers in the 19th century. These remark that there were 300 weaving looms in Nazareth, 500 in al-Majdal and toward the end of the 19th century every Palestinian family had their own loom.

This traditional art distinguishes Palestinians from other people in other

Folksongs in Bahrain: An Exploratory Perspective

Khalid Abdulla Khalifa

Bahrain

In this article, the author emphasizes the importance and richness of folklore in Bahrain. However, this richness is essentially due the diverse human races living on these islands since antiquity. This has contributed to consolidating original and incoming arts which impart the emotions and feelings of the Bahraini citizen.

Folklore in the Gulf region has different forms of varied musical and singing moulds which have deep roots in Bahrain, being part of this region. The author distinguishes between a number of dichotomies pertinent to offshore and onshore arts and he points that each has its own distinctive characteristics and that another distinction between city songs and country songs should also be made.

The article also delves into the theoretical origins of maqam and rhythms of the popular music in the Gulf region and asserts that it shares some of the characteristics of traditional Arabic music and some of the incoming rhythmic patterns.

The paper answers some of the questions related important issues such as: Is folklore older than traditional music in the Arab World? Is singing older than the use of musical instruments? The author concludes by asserting that folk arts in Bahrain are as old as Man on this the earth and that it continues to exist despite being ignored by official bodies.

Folk Songs as Cultural Texts

Dr. Mohammad Shabana
Egypt

Contrary to the common tenet that music is a universal language, this researcher contends that music is only a language since each nation has its own musical language which distinguishes it from other nations. He also remarks that folk songs differ from all other folk arts in that it is a mixture of words and tunes. Therefore, this study has two parts, one on the word and the other on the music.

The researcher holds that the cultural reading of folk music has certain conditions such as availability of field material that reflects the given community. This in turn entails the presence of academic institutions that are concerned with folk culture or folklore. Folklore atlases, he confirms, represent a scientific tool for introducing the various elements of folk culture on maps demonstrating their location in the same country.

The article also emphasizes the importance of objective study of folk music which categorizes it according to occasion of performance, topics, and geographical location. Then follows the process of music recording, which is another instrument for music analysis in order to identify the musical characteristics of folklore.

The study introduces the cultural values of some song texts to show how they reflect the community's socio-cultural, economic and aesthetic concepts and how they strengthen social relationships and support oral and religious values.

Folk Tales and the Culture of Violence

Dr. Wijdan al-Sayegh

Iraq

The researcher views the folk tale as a cultural universe woven by the collective imagination to record current and future events. This applies to the 'Bamniya jarjouf' song whose special pattern has moved it from its local community to the international community. As such, it has become a sort of narrative text which is not concerned with a repeated love story but a story in which the event is tied up with the rhythmic patterns of the story as a political sign that recalls the entire human history to shed light on the phenomenon of cultural and physical violence. The story culminates in annihilating the other through exposure of ideological despotism whose consequences have no bounds.

As such, the act of interpreting of the jarjouf tale should be armed with ideology and culture in order to understand the mechanism that dominate the human mind which is the creation of the environment. Jarjouf should not be visualized as a male body which raped a female body, hence extracting its affiliation being the unripe and luscious fruit or a fruit has not fallen onto him from the 'tree'!! Rather, it should be viewed as the despotic authority which practiced a cultural rip-off on the victim, the female protagonist.

In sum, the jarjouf tale interacts with the present circumstances as it reveals the main cause of the cracking of the empire of fear over the human history. It also shows how killing and confiscating the culture of the other are the two main causes of the downfall of empires and states. Isn't jarjouf an aspect of this?

Dr. Ahmad al-Khususi
Tunisie

Songs of Mahfal and Atraaq

This article holds a comparison between the songs of 'mahfal' (congregation) and 'atraaq' and demonstrates that mahfal songs tend to be more sentimental and open towards the outside world (the nature), while tarq songs deals more with the physical direct world. The researcher defines the term 'atraaq' which refers to musical tunes, especially the basic ones that occur in traditional songs. These are individual or collective songs and deal with varied topics and can be performed by both men and women at the same time.

The researcher points out the relationship between the songs of mahfal and atraaq which share common characteristics while atraaq songs differ in their general forms, internal verses and performance.

Finally, the study emphasizes the importance of folk culture in developing and maintaining the genuine identify of nations and individuals.

and treatment. Some Latin American and African tribes believe in tattoos as a means of achieving physical balance that directs towards good or evil, and as protection against illnesses and devils that cause pains to a human being. The ancient Arabs in the Arabian Peninsula and Levant used to put tattoos on a patient's face and head when attacked by headache, and on the back and upper and lower limbs on having pains in backbone and joints respectively. This habit is still practiced in some rural and Bedouin areas in Iraq, where a (folk-medicine) specialist puts tattoos on the pain centers on a patient's body. This process is locally called "Dakkah". The same process, but in a different name, is also practiced in Upper Egypt and some desert areas in North Africa.

Nowadays, however, tattooing by using henna is a very common practice among Arab women and girls in most Arabian countries, especially in marriage ceremonies. Poor women use tattooing as a cosmetic makeup. Some Islamic scholars gave legal opinions that inhibit tattooing considering such a process as a means of deforming the human physical form shaped and created by Allah. Tattooing has undergone technical development and now is done by using laser techniques by which more than 3000 pigment particles engulf an area of skin in one minute. Manually, as practiced in the past, the same area of a skin was only engulfed by 5 to 10 pigment particles. Tattooing developed not only in techniques but also in the designs.

There is a great variety in both tattoos' designs and colors. In the past, tattoos' designs were simple i.e. lion, dragon, or adder shapes, but now, one can choose between tattooing Picasso's works, Salvador Dali's or Botticelli's.

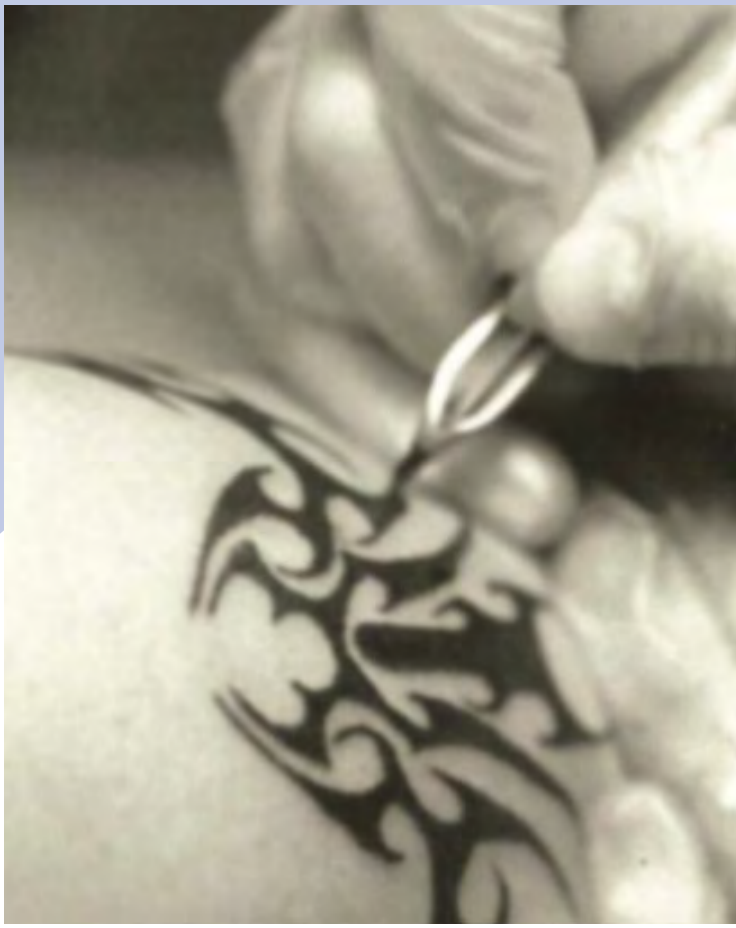
Among the classes which increasingly use tattooing are sailors, prisoners, delinquents and gypsies. Complete removal of laser tattoos may not be possible. Also, tattooing carries health risks including serious viral infections i.e. hepatitis, HIV (AIDS) and/or bacterial infections. The most serious risk is melanoma (skin cancer).

as cosmetics for both men and women, amulets, talismans against being envied, and protection against neurological and psychiatric diseases.

Tattooing has been a very old practice, since spiritual devotion to animals prevailed along with fearing natural phenomena like waves, wind, rains and thunder. However, people are still being affected by this human heritage, even after the modern development of the human community. Primitive religions have been vanished, and humans have had a thorough knowledge of the one god. Also, they have made great leaps towards civilization and development represented in agriculture, crafts, industry, establishing modern architecture, stability at homes and controlling, for a great extent, the natural phenomena. Despite this development on the human civilization, modern people are still inheriting the old legacy of customs, traditions and fearing the unknown secrets and dangers of nature.

Tattooing has served as decoration

The art of tattooing…A psycho-anthropological approach



Dr. Barakat Mohammad Murad
Egypt

This research sheds light on the tattooing art as an old folklore that had been practiced by various human communities along the human history. Nowadays, however, tattooing is commonly practiced since tattoos serve as treatments, decorations and marks of pride. Tattoos are also used as amulets and talismans against being envied, and as protection against neurological and psychiatric diseases. It is common that mothers may put tattoos on their children faces or other visible body organs. When it comes to men, tattoos are symbols of power, bravery and pride. So, tattoos have served

Marriage Customs in Bahraini Villages:Al-Nweidrat Village as a Model

Part Two

Sawsan Ismael Abdullah

Bahrain

This article sheds light on marriage stages starting from ornamenting the bride, which takes place about a week before the henna night, and bathing the bride when she and her midwife go to a farm called 'dulab' (waterwheel). The day when the bridegroom takes his bath is called 'tanweer' (enlightenment) as it aims to enlighten him on the marriage occasion.

The study describes the henna night which is a favorite one. This takes place in the bride's house as it would be difficult for her to move to another place because she has to keep it all night so it darkens. That night, the bride's clothes are all green as a token of optimism which symbolizes nature.

The researcher describes the wedding night from the moment the midwife takes the bride to do her prayers till the bride's and the groom's parents and family members as well as other villagers accompany in a procession to the groom's house. During the processing, they chant in the praise of Prophet Mohammad and his family.

Then the study points out what happens after the wedding day and which people who can or cannot go to the bride's house for various reasons.

Folk Culture

context

Table Des Matières

Marriage Customs in Bahraini Villages:Al-Nweidrat Village as a Model 8

Coutumes et traditions du mariage dans les villages du Bahreïn L'exemple de Nouaydrat 24

Sawssan Ismaël Abdallah

The art of tattooing…A psycho-anthropological approach 10

Le tatouage: une lecture psycho - anthropologique 28

Sawssan Ismaël Abdallah

Songs of Mahfal and Atraaq 13

LES CHANTS DU MAHFEL ET DES ATRAQS 30

Dr. Ahmad al-Khususi

Folk Tales and the Culture of Violence 14

Conte populaire et culture de la violence 34

Dr Wajdan Al Saigh

Folk Songs as Cultural Texts 15

La chanson populaire en tant que texte culturel 38

Dr Mohamed Choubana

Folksongs in Bahrain: An Exploratory Perspective 16

Les chants populaires bahreïnis : réalités et aspirations 40

Khalid Abdulla Khalifa

Palestinian Textile and Embroidery 18

Textile Et Broderie De La Palestine 44

Dr. Niran Kilanou

Commission scientifique

- Ebrahim Abdallah Ghuloom — Bahrein
- Ahmed Ali Morsi — Egypte
- Arwa Abdo Othman — Yemen
- Paroul Shah — Inde
- Toufic Kerbag — Liban
- George Frendson — USA
- Hessa Zaid Al Rifai — Kuweit
- Saeed Yaqtin — Maroc
- Sayed Hamed Huriz — Sudan
- Charles Nikiti Oray — Kiné
- Scheherazade Qasim Hassan — Iraq
- Shayma Mizomou — Japon
- Abdelhameed Burayou — Algérie
- Ali Barhana — Libye
- Omar Al Sarisi — Jordanie
- Gassan Al Hasan — UAE
- Fadhel Jamshidi — Iran
- Francesca Maria — Italie
- Kamel Esmaeil — Syria
- Carmen Padela — Philippines
- Layla Saleh Al Bassam — Arabia Saoudite
- Namer Sarhan — Palestine
- Nicholes Sariss — Grèce
- Wahid Al Saafi — Tunisie

Conseillers de rédaction

- Ahmed Al Fardan — Bahrein
- Ahmed Abdelrahim Naser — Sudan
- Asaad Nadim — Egypte
- Barwin Nouri Aref — Iraq
- Jassem Mohammed Harban — Bahrein
- Hasan Salman Kamal — Bahrein
- Saeeda Azizi — Maroc
- Radhi El Sammak — Bahrein
- Saleh Hamdan Al Harbi — Kuweit
- Safwat Kamal — Egypte
- Abdulhameed Al Muhadin — Bahrein
- Abdalla Hasan Omran — Bahrein
- Mubarak Omar Al Amari — Bahrein
- Mohammed Ahmed Jamal — Bahrein
- Muhyeldin Khrayef — Bahrein
- Mostafa Jad — Tunisie
- Mansor Mohd. Sarhan — Egypte
- Mahdi Abdallah — Bahrein

Folk Culture

A Quarterly Specialized Journal

The message of folklore from Bahrain to the world
With cooperation of International Organization of Folk Art (IOV)

Message de patrimoine populaire: de Bahrein au monde
Avec la Coopération De L'organization Internationale Des Arts Populaires (IOV)

Published By:
Folk Culther Archive For Studies Researchs and Publishing

P.O.Box :5050 Manama
Kingdom of Bahrain
Tel : +973 17400088
Fax : +973 17400094
Subscription & Distribution
Tel : +973 36536560
Fax : +973 17406680
International Relations
Tel : +973 36924000

Email : editor@folkculturebh.org

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-nouiri
Scientific Committee Coordenitor
Editorial Manager

Nour El-houda Badiss
Director Of Field Researchs

Mohammed Ali Alkhozai
Abdul Fattah Jabr
Editor Of English Section

Bechir Garbouj
Abdulla Al-haidry
Mahdi Al-jandobi
Kamal Altheeb
Editor Of French Section

Mahmoud Elhosiny
layout And Execution

Fouzia Hamza
Hussain Almahroos
Usama Mohammed Hassan
Photography

Dana Ali Musalam
Archives

Susan Muhareb
International Relations

Ali Ahmed Al Jowder
Subscription & Distribution

Abdulla Y.Almuharraqi
Marketing Manager

Yaqub Yosuf Bukhammass
Hassan Isa Aldoy
Website Design And Management

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:
- Individuals 5BD
- Official Institutions 20BD

Arab Countries:
- Individuals 10BD
- Official Institutions 40BD

EU Countries:
- 40 Euro

USA
- 55$

Canada & Australia
- 100$

Asia Southeastward
- 150$

World Unfading
- 150$

Make cheques or money orders Payable to: Folk Culture
AC no. 01664472401 Standard Chartered Bank - Bahrain

Preface

The Message of Tradition from Bahrain to the World

With the massive influence of globalization which creeps into our lifestyles (e.g. food habits, clothes, social relationships, etc.) and our cities and countries to unify otherwise diverse things in life, the entire world is increasingly becoming a 'small village' in which the genuine features of nations are fading away. In the long run, national identities are also in danger of being wiped out because their components cannot defy this avalanche or even stand in its way. In this situation, there is a pressing need for consolidating self-awareness and affiliation to the country and the nation.

Culture, which involves knowledge and creative experiences, is one of the most effective instruments of national distinctiveness. The culture of any society represents its accumulative intellectual and innovative activity and matrix of its achievements which distinguish it from other societies. As for the Arab nation, folk culture must be part and parcel of this huge store of the Arabic culture in general over time. Although due attention has been paid to its tradition, Arabic folk culture has been ignored under false allegations which display narrow mindedness and blurred vision. At the same time, other nations have done their best to maintain and develop their folk culture by establishing specialized institutes and research centers in addition to documentation archives which have recorded and kept intact all information relevant to their folk culture.

Despite constant appeals in the Arab world towards the end of the 20th century to arouse the interest of governments, universities, and intellectuals in Arab folk culture, the responses, unfortunately, still fall short of the challenges facing this art. However, there have been some sporadic individual and national efforts which have lived up to the dream.

However, His Majesty King Hamad Bin Issa al-Khalifa shows his kind and profound interest in folk culture by supporting issuance of a specialized magazine which would be a bridge of communication between the Kingdom of Bahrain, a country which is small in area but big in its civilization, tradition and citizens, and other cultures worldwide. One aspect of His Majesty's concern evidences in the tradition of holding an annual national festival for folk culture which has been in effect for the last sixteen years, hence consolidating folk culture as a constituent component of the Arab culture at large. His Majesty's support also maintains our national identify which can aptly interact with the other and protect our Arab identity against erosion. This puts us in a face-to-face challenge to render our folk culture a real message of tradition from Bahrain to the entire world.

Our heartfelt gratitude goes to this Leader and to the Kingdom of Bahrain which is making the necessary arrangements for celebrating its National Day under His Majesty's prosperous rule.

Ali Abdulla Khalifa
Editor-in-Chief

The Message Of Folklore
From Bahrain To The World

With Cooperation Of
International Organizaion Of Folk Art (IVO)

Message de Patrimoine Populaire
de Bahrein au Monde

Avec la Coopération De L'organization Internationale Des Arts Populaires (IOV)

Folk Culture

التقافة الشعبية

Culture Populaire

A quarterly specialized journal www.folkculturebh.org

Vol. 1- Issue No 03: Oct. - Nov. - Dec. 2008