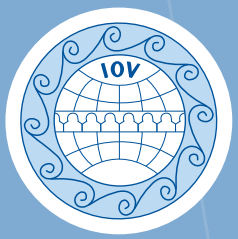
الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

العدد 30 – السنة الثامنة – صيف 2015

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع



المنظمة الدولية
للفن الشعبي (IOV)

الثقافة الشعبية
للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+
فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتف: 35128215 973+
فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

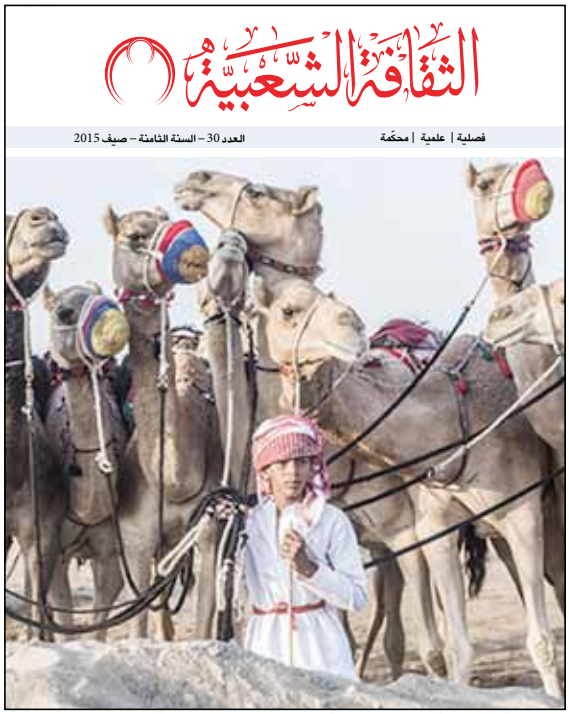
هاتف: 39946680 973+
E-mail: editor@folkculturebh.org
ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

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

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008



غلاف العدد

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

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

هيئة التحرير

علي عبدالله خليفة
المدير العام / رئيس التحرير

محمد عبدالله النويري
رئيس الهيئة العلمية / مدير التحرير

نور الهدى باديس
إدارة البحوث الميدانية

فراس الشاعر
تحرير القسم الإنجليزي

بشير قربوج
تحرير القسم الفرنسي

محمود الحسيني
عمرو محمود الكريدي
الإدارة الفنية

هناء العباسي
سكرتاريا التحرير
إدارة العلاقات الدولية

عبدالله يوسف المحرقي
المدير الإداري

نواف أحمد النعار
إدارة التوزيع
إدارة الاشتراكات

سيد فيصل السبع
إدارة تقنية المعلومات

حسن عيسى الدوي
يعقوب يوسف بوخماس
دعم النشر الإلكتروني

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 أو مطبوعة ورقياً.
- ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

تمتنع المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها، أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى.

- أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

تتولى المجلة إبلاغ الكاتب بتسلم مادته حال ورودها، ثم إبلاغه لاحقا بقرار الهيئة العلمية حول مدى صلاحيتها للنشر.

- تمنح المجلة مقابل كل مادة تنشر بها مكافأة مالية مناسبة، وفق لائحة الأجور والمكافآت المعتمدة لديها، وعلى كل كاتب أن يزود المجلة برقم حسابه الشخصي واسم وعنوان البنك مقرونا برقم هاتفه الجوال.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

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

الطباعة:

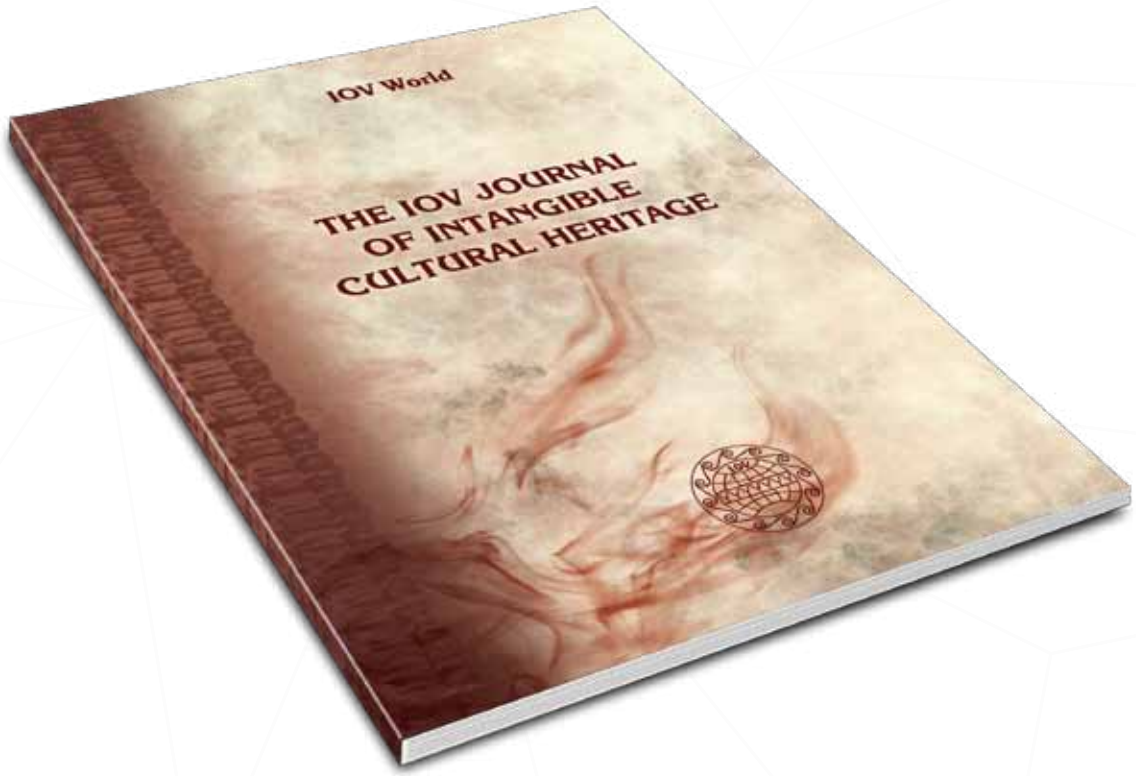
المؤسسة العربية للطباعة والنشر

الهيئة العلمية

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

الهيئة الاستشارية

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



يجد القارئ رفق عددنا هذا نسخة مهداة من الإصدار الأول لمجلة المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV Journal)، وهي مجلة علمية محكمة تصدر باللغة الإنجليزية لتوزع رديف مجلة (الثقافة الشعبية) بحكم التعاون والدعم المتبادل.

وتشرف على هذه المطبوعة نخبة من علماء الفولكلور أعضاء المنظمة بقيادة الأكاديمية البلغارية الدكتورة ميلا سانتوفا(Mila santova) الخبيرة الوطنية للتراث غير المادي، ونائب رئيس المنظمة للدراسات والأبحاث، وإحدى القياديات المشتغلات في الميدان بجد ومثابرة منذ تأسيس المنظمة.

وقد تم اختيار مملكة البحرين مقرا لطباعة هذه الدورية لما تميز به موقع البحرين الجغرافي المتوسط بين الشرق والغرب، ولما تميزت به حزمة المواصلات الدولية والخدمات المتنوعة التي توفرها البلاد لمثل هذا العمل الثقافي المتصل بحضارات وثقافات العالم وما يمكن أن يفتحه مناخ حرية الفكر من استقطاب لمختلف الأقلام من شتى أنحاء العالم.

إن فن الطباعة عريق بالبلاد، وقد تطور على مدى السنوات ليغري رؤس الأموال بالاستثمار المجزي في هذا الميدان، فانعكس ذلك على تطوير مختلف الفنون المتصلة به وربطها بالتقنيات الإلكترونية البالغة الحداثة واليد العاملة الاحترافية الماهرة، مما ساعد على تطور صناعة الكتاب والذهاب بها أشواطا بعيدة في التميز والتفرد فكان هذا عاملا مهما من عوامل توطين طباعة العديد من المطبوعات الخليجية، وأعطى مجلة المنظمة مثالا يحتذى في الاطمئنان إلى مستوى التنفيذ الطباعي وتأكيد الانتظام في الصدور.

إن إصدار هذه المطبوعة كان واحدا من أحلام الراحل المؤسس ألكسندر فايجل، هذا الحلم الذي يتحقق الآن بالقدر الكافي من العلمية والاحتراف الذي حلم به وشاركناه هذا الحلم بشغف لا حد له.

إن (الثقافة الشعبية) وهي تحتضن هذه المطبوعة الحلم لتبارك للمنظمة الدولية للفن الشعبي ولهيئة التحرير ولكافة أعضاء المنظمة هذا الإنجاز، متمنية أن ينتظم الصدور وأن تتوفر المواد العلمية الرصينة بصفة دائمة لتجعل من هذه المجلة رديفا قويا يسند المسيرة ويعضد التوجه الفكري الذي اختطته (الثقافة الشعبية) مسارا ومنهجا.

وسنكون عونا وسندا لكل خطوة جادة على هذا الطريق،والله الموفق.

علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

04 (IOV Journal) من البحرين إلى العالم
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 التطهير الثقافي، ومحو ذاكرة الشعوب
عبدالقادر عقيل

آفاق

14 الفضائيات وتأثيرها في الثقافة الشعبية
مريم حمزة

أدب شعبي

30 الأدب الشعبي في العصر المملوكي: الزجل نموذجا
نجية فايز الحمود

48 التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر
عبد الوهاب ميراوي

64 الزامـل: أشهر أجناس الأدب الشعبي في اليمن
محمد محمد إبراهيم

76 الأدب الشعبي: الماهية والموضوع
أسامة خضراوي

80 البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب
حميد الجراري

عادات وتقاليد

98 أغاني وعادات الحج
أشرف أبو الحمد الخطيب

108 وسم الإبل عند بدو ليبيا
محمد علي عبدالله العبدلي الترهوني

موسيقى وأداء حركي

122 الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجي
فاطمة زكري

132 الـجـوق في موسيقى الآلة المغربي
خالد هلدلي

ثقافة مادية

150 العمارة السكنية بالمدن العتيقة التونسية
الناصر البقلوطي

164 مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية (نموذجا)
جلال خالد الهارون

جديد النشر

174 إطلالة على جديد إصدارات التُّراث الشَّعبي العربي
(الجمهورية العربية السُّورية)
عبد محمد بركو

188 الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج
أبحاث جديدة ومشروع طموح
أحلام أبو زيد

أصداء

208 تـراثـنـا .. ثـراؤنـا
مهرجان التراث الثالث والعشرين
الثقافة الشعبية

210 كرنفال مغربي عريق يحتفي بالتراث اللامادي
أسماء بنكيران

قبل عقدٍ من الزمان روج المحافظون الجدد في الإدارة الأمريكية فكرة «إعادة تنظيم الشرق الأوسط الكبير»، وأن ما يحدث الآن هو آلام المخاض لهذا التصوّر الجديد.

ولكن المشروع الأمريكي، الذي أعلنت عنه الإدارة الأمريكية في مارس 4002، جُوبه برفض معظم الدول الشرق-أوسطية، رغم إدعاء الإدارة الأمريكية أن المشروع الجديد سيدعم الإصلاحات السياسية، والاقتصادية، وتشجيع الديمقراطية في العالم العربي، إما بإسقاط الدكتاتوريات، أو بفرض الإصلاح، بغرض المحافظة على مصالح الأمن الوطني في الولايات المتحدة الأمريكية، مما أثار ريبة وتوجس العرب، وساورتهم الشكوك في النوايا الحقيقية وراء المخطط، الذي يسعى إلى تقسيم المنطقة على أساس الطوائف والاثنيات، كما وضعها الجنرال المتقاعد رالف بيترز.

ما حدث في السنوات التي أعقبت تصريح المحافظين الجدد عن (المخاض) العسير، هو فلتان عسكري وأمني واجتماعي وطائفي خطير في معظم الدول العربية التي واجهت (المخاض) بدءاً من تونس، مصر، ليبيا، سوريا، اليمن، (فيما سمى بالربيع العربي)، وشهدت ظهور العصابات المسلحة المتطرفة التي عاثت فساداً، وبدأت تهدد كيانات وهويات الدول، وتخلط أوراق المنطقة برمتها، منذ تمددها في شمال العراق، ووصولها إلي حزام بغداد، وبسط سيطرتها على نصف الأراضي السورية، بهدف تحقيق ما يسمى بدولة الخلافة الإسلامية.

هذه الجماعات الظلامية التكفيرية تؤمن بانتهاج العنف البشع، والمبالغ فيه، في المناطق التي تجتاحها، وهي تقوم بتوثيق وتصوير وبث المشاهد المروعة علناً، بتقنيات عالية الجودة، لتزرع الرعب أينما حلت، مثلها مثل جحافل التتار والجيوش النازية، ولم تكتف بذلك وحسب، بل باشرت في عمليات التخريب المتعمد، والتدمير المباشر لكل ما له صلة بعقل الأمة، وتراثها، ورموزها، وذاكرتها الثقافية والحضارية، ربما كان أصعبها هو التدمير المباشر للآثار والتراث الإنساني ونهبها وسرقتها، وارتفاع عمليات تهريب الآثار التي تقدر بالمليارات من الدولارات، لتمويل الأنشطة الإجرامية، ونشر الكراهية، وتخويف السكان، مما يمكن اعتباره بجرائم حرب لن ينساها التاريخ، وتستدعي جهوداً دولية عاجلة لحماية الآثار في الدول العربية.

ان هذا التدمير الوحشي سيؤثر بشكل كبير على التنوع الثقافي في المنطقة العربية، فهو سيقوّض التراث الثقافي الغني، والتاريخ، والشعور بالانتماء لكل الأديان والطوائف، في الدول التي طالتها الهجمات الشرسة للجماعات المسلحة المتطرفة.

لقد دمرت عصابات داعش الارهابية منجزات الحضارة الإنسانية والإسلامية ، وبثت فيديو يظهر فيه ارهابيون وهم يهدمون بجرافة مدينة نمرود الأشورية في شمال العراق، مستبيحة المعالم الأثرية التي تعود للقرن الثالث عشر قبل الميلاد، مثل مدينة كلاخ التي ورد ذكرها في الإنجيل المقدس، حيث تم فيها تدمير معبد قديم لا يقدر بثمن، وسبق ذلك تدمير مدينة الحضر الأثرية، التي تعود إلى الحقبة الرومانية وهي عاصمة أول مملكة عربية، حملت جذور المدن العربية الإسلامية، واستطاعت أن تصمد أمام غزوات الرومان في عامي 611 و 891 قبل الميلاد، بفضل سورها المرتفع والسميك المعزز بأبراج، وآثار المدينة، خاصة المعابد، تمزج بين الهندسة الإغريقية والرومانية والزخرفة الشرقية، وتم إدراجها على قائمة التراث العالمي لليونسكو. كما دمر متحف الموصل وما يحمله من آثار نفيسة، بالمطارق والمثاقب والفؤوس، رغم موجة الاحتجاجات في العالم.

ومارست العصابات الارهابية في المناطق الخاضعة لنفوذهم نفس النهج، إذ تم الاعتداء على متحف باردو في تونس، الذي يعتبر ثاني متحف في العالم بالنسبة إلى فن الفسيفساء الرومانية، بعد متحف فسيفساء زيوغما في تركيا، والاعتداء على المتحف المصري، و متحف مالاوي بالمنيا، ومتحف الفن الإسلامي بباب الخلق، في محاولة للنيل من التراث المصري والتراث الثقافي العربي وتراث المنطقة ككل.

وطال التدمير الأماكن ذات الصفة الدينية كالمساجد، ومراقد الأنبياء، والكنائس، وبعض المزارات الشيعية، والمعابد اليزيدية، مثل تفجير الكنيسة الخضراء، وهي واحدة من أقدم الكنائس المسيحية في الشرق الأوسط، ومسجد النبي يونس، ومرقد الإمام محمد الدري في محافظة صلاح الدين في العراق، ومقامات الصالحين في تمبكتو التاريخية في شمال مالي، وحرق الزوايا الصوفية في ليبيا وتونس.

ما تقوم به الجماعات التكفيرية المتطرفة هو موجه ضد المجتمع بأسره، وذاكرته الثقافية والتاريخية، وتراثه المادي وغير المادي، هو مخطط رهيب وخطير يريدون من خلاله محو ذاكرتنا، وحضارتنا، وطمس تراثنا الإنساني، ونسف كل المكتسبات الحضا رية والعودة بنا إلى عصور الجهل والتخلف.

لقد سبق وأن نشرت مجلة (الثقافة الشعبية) العديد من المقالات، التي تدعو إلى الحفاظ على التراث المادي وغير المادي وصونه، وتحصين المتاحف، وأهمية التوثيق الالكتروني للقطع الأثرية والأرشفة، وهي مسئولية تقع على عاتق المجتمع بأسره، ويشكل غيابه تهديداً حقيقياً، خاصة في ظل الظروف التي تمر بها الدول العربية، وما تتعرض له من أخطار، أو (مخاض) بشرت به المحافظون الجديد، قبل عقد من الزمان.

عبدالقادر عقيل

الإبل والإنسان

بعدسة الفنان العماني: ماجد العامري

ما نعرفه عن الجمل العربي، أنه ظل دائما طوع بنان الإنسان، يحمله مع ما لديه من الأثقال عابرا الفيافي والقفار محتملا بقدرة إلهية عجيبة حرارة الشمس والعطش لفترات طويلة. اعتمدت عليه القوافل التجارية في الأماكن المجدبة الوعرة التي لا تتوفر فيها وسائل المواصلات. واستخدم في أغلب البلاد العربية للنقل وحمل الأثقال والعمليات الزراعية، واستخدم في البحرين لنقل قرب الماء من العيون إلى بيوت الأحياء الشعبية.

اشتهرت الإبل عند العرب ثروة يقاس بأنواعها النادرة وبأعدادها وألوانها ثراء القبائل ومقدار ما يملك الأفراد. وتستخدم الإبل عند البدو قديما مهورا للزواج ومقايظة الأمتعة وتبادل المصالح، إلى جانب أكل لحومها كغذاء، ففي المملكة العربية السعودية وغيرها مطاعم تختص بتقديم وجبات من لحوم صغار الإبل.

وقد نشأت بين الإنسان والجمل علاقة ود حميمة، فهو رفيق مفيد ومطواع للسفر والترحال، يطربه الحداء ويرسم على تواقيعه الوزنية واللحنية الخطوات، فللإبل أنواع معروفة في طريقة المشي أو الجري، لها أسماء شهيرة عبّر عنها تراث الشعر النبطي باعتداد.

وفي يومنا هذا ما زالت للإبل مكانة أينماحل بدوي، وقد شجعت بعض الدول في الخليج العربي تربية الإبل، ونظموا لها مهرجانات السباق بجوائز مالية كبيرة، مما شجع المربين وعلْية القوم على اقتناء أجود الأنواع بأغلى الأثمان، والتنافس على رعايتها وتدليلها، حتى وصل سعر أندر أنواعها إلى ملايين الدراهم بدولة الإمارات العربية المتحدة ودولة قطر.

ويحكى عن الجمل أنه مسالم ودود، و وفي وفاء نادرا لصاحبه، إلا أنه لا ينسى الإساءة والقسوة في المعاملة ولا يقبل تكرار الإهانة، وقد يضمر الشر وينتقم ممن أساء إليه.

وعلى الغلاف الأول من هذا العدد صورة فوتوغرافية بعدسة الفنان العماني ماجد العامري لراع صغير يجمع في يده مطمئنا حزمة من أعنة الإبل التي تقف خلفه بشموخ واستسلام، يعبر عما بين الجمل والانسان رغم كل شيئ من ألفة وود.

علي يعقوب

الفرس والإنسان

بعدسة الفنان العماني: ماجد العامري

الفرس والإنسان تاريخ طويل من الصحبة والتواشج والطريق المشترك المفعم بالأداء المبدع. في لحظات الشدة والمحن وأوقات اليأس والخوف كانت صهوة الفرس الملاذ والمنجاة. وفي لحظات البهجة والفرح وأوقات الشوق والرجاء كانت محمل الفتى إلى السعادة يدركها أويعرب عنها. يرقص إذا طرب صاحبه ويشكو إذا تألم في تماه عجيب يكاد أحدهما أن يكون بديلا عن الآخر.

وكان من تمام الفتوة عندهم واكتمال الرجولة أن يكون المرء خبيرا بالخيل ثابتا على ظهورها، حاذقا بشؤونها عارفا بما يجوز معها وبما لا يجوز حتى إذا روضها ارتاضت. وإذا دربها على حركات استجابت لها فوق ماكان يتوقع منها. وكلما كانت خبرته بها أوسع استطاع أن يدرك من مهارتها ورشاقتها مايقوم دليلا شاهدا على مهارته في فنون الفروسية وركوب الخيل. فجيادها لاتدرك الجودة إلا بفضل فارس ماهر يفطن إلى نفاستها في جنسها وينتبه إلى ما ينبغي لها حتى تفصح عن أسرار الجودة فيها. إن كرام الخيل لايسعهاالإبانة عن مزاياها إلابفضل كرام الرجال. لا يقتصدون في الإغداق عليها فلا تُقصّر في الاستجابة إلى فنون فروسيتهم. لذلك كانت مشاهد الفروسية لوحات من الفن الراقي الذي لايقف الإبداع فيه عند حد. لوحات يدرك فيها انقياد الجواد لصاحبه درجة تمكنهما معا من تجسيد الأداء المبدع الذي يبرز أن الفروسية إنما هي فن من الفنون.

فَرسان ينطلقان جنبا إلى جنب يكادان يسبحان سباحة في جهد رسمته معالم وجهيهما. لكن الفارسين يطمئنان فوق صهوتيهما. يتعانقان كأنهماعلى صعيد مطمئن.

ما أكثر اللوحات التي يرسمها الفرسان فوق صهوات الخيل وهي في أوج انطلاقها .مدادها حركات تأخذ بالأبصار وتخطف الإعجاب. وتقوم دليلا على أن الفروسية فن، أفق الإبداع فيه ممتد إلى مالا نهاية.

محمد نجيب النويري

https://professionalcommunities.files.wordpress.com/201410//globalization-world1.jpg

آفـــاق

14 الفضائيات وتأثيرها في الثقافة الشعبية

(1)

الفضائيات وتأثيرها في الثقافة الشعبية

مريم حمزة

كاتبة من لبنان

- **تمهيد:**

الإعلام، في كل آن ومكان، سحرُ الكلمة وجاذبيتُها...وقْعُ النبأ وسطوتُهُ.. إنه الشِّباك التي يصطاد بها قلوبَ المتلقّين، مستحوذاً على عقولهم، متلاعباً بمشاعرهم، مخترقاً ثقافتهم، مؤثِّراً فيها ومتأثِّراً بها، في علاقة جدلية قديمة، متجدِّدة؛ ففي جاهلية العرب، مثلاً، كان الشاعر هو الناطق باسم قبيلته، ووسيلتها الإعلامية، يخبِّر أخبارها، ويفاخر بأمجادها، ويمدح عظماءها، ويهجو أعداءها، وكذلك هو الأمر في العصور الإسلامية اللاحقة، حيث الأدباء هم أمناء سرِّ الخلافة، وكتّاب دواوينها، ومحرّرو رسائلها، وصلة الوصل بينها وبين العالم الخارجي من حولها.

وبعد ذلك، وفي عصر النهضة، عصر الطباعة والصحافة والكتاب، كان الأدباء هم رجال الصحافة وكتّابها، من أحمد فارس الشدياق وجريدة الجوائب، إلى يعقوب صرّوف ومجلة المقتطف، إلى جرجي زيدان ومجلة الهلال، إلى أحمد عارف الزين ومجلة العرفان، إلى محمد علي الحوماني ومجلة العروبة... إلى غيرهم... وغيرهم... واللائحة تطول بالصحافيين الأدباء أو الأدباء الصحافيين الذين شكلوا الصوت الإعلامي البارز في تلك الحقبة من تاريخنا.

ويُقبل العصر الحديث، بمتغيراته ومستجداته وتقنياته، فتتغير وسائل الإعلام، وتتبدّل، بتغيّر الأحوال وتبدّلها، وتستجدُّ وسائل اتصال وإخبار وإعلام، لم تكن معروفة من قبل، بل إن الوسائل الإعلامية كانت، إلى عهد قريب، تقتصر على المكتوب والمسموع، المتمثلَيْن بالصحافة والمذياع اللذين شهدا تراجعاً في العقود الأخيرة، حيث إننا، اليوم، ونظراً للتطور السريع في عالم التكنولوجيا، والذي لم يعد جيلنا قادراً على مواكبته، أو اللحاق به، نشهد هيمنةً لشكل إعلامي جديد، يبهر القلوب والأبصار، ظهرت تباشيره عندنا، بعيد منتصف القرن الماضي، عنيت به التلفاز الذي لم يعد، هو الآخر، مقتصراً على القنوات الأرضية، بل حلّق عالياً، عبر قنوات فضائية، يتسارع انتشارها، وتتكاثر أعدادها بشكل لافت، لا نكاد نحصيه. ناهيك عن شبكة «الإنترنت»، وما أحدثته، إلى جانب الفضائيات، من تغيير؛ فضغطةُ زرٍّ واحدة تضع العالم بين يديك، وتحجّم مساحة الكون أمام ناظريك، جاعلةً من العالم قرية كونية مفتوحة للجميع.

وقد لا يخفى على أحد الدور الكبير الذي تلعبه وسائل الإعلام في حياة الأمم والشعوب والمجتمعات، أفراداً وجماعات ومؤسسات، وما تخلّفه في هم من آثار إيجابية حيناً، وسلبية، حيناً آخر. وبالتالي فإن الإحاطة بانعكاسات هذه الظاهرة، تقتضي عملاً واسعاً ومتشعباً، لا تتسع له ورقة عمل تُقدَّم في مؤتمر. لذا ارتأينا أن نحدّ من تشعباته، فنقصر حديثنا على وسيلة واحدة، هي القنوات الفضائية، راصدين تلك الانعكاسات رصداً ميدانياً، من خلال معايشتنا اليومية لها، في بلدنا الذي لا نظنه يختلف في هذا عن الأقطار العربية الأخرى، لما بينها من تشابه في الظروف وفي القيم والعادات والتقاليد. سنتناول انعكاسات هذه الفضائيات على ثقافة شعوبنا التي لا يمكنها أن تكون بمنأى عما يجري حولها من تطور على مستوى التقنيات والمكتشفات، ومنها وسائل الاتصال والإعلام، لا سيما بعد شيوع القنوات الفضائية وتزايدها تزايداً لا يوصف ولا يُحدّ، حتى لنستطيع القول بأنها لم تعد حكراً على طبقة الأغنياء والموسرين، بل أصبحت في متناول الجميع، تحتل كل بيت من بيوتنا، احتلالاً غير قهري ولا قسري، كما يوحي به مصطلح «الإحتلال»، إنما هو احتلال طوعي محبّب، يلقى منا كل إقبال وترحيب، ومن أجله ننفق ما نضنّ به على النفس والولد، من وقت ودعة ومال، دون دراية منا إن كان هذا الذي نستقدمه ونضحّي من أجله، يحمل إلينا فائدة وخيراً ونفعاً، أم ضرراً وإساءة وشراً!

أجل! القنوات الفضائية تدخل بيوتنا وتتغلغل في ثقافة شعوبنا بلا رقيب أو حسيب، وبلا رخصة أو استئذان. على شاشاتها نفتح أعيننا عند الصباح، وعلى مشاهدها وبرامجها، نغمض أجفاننا في ساعات متأخرات من الليل. لا يهنأ لنا عيش، ولا يُستساغ لنا طعام أو شراب، إلا ونحن متربِّعون أمامها، كباراً وصغاراً، موظفين وعمالاً، أساتذة وطلاباً، مثقفين وغير مثقفين. سواء كنا في منازلنا أو في منازل الآخرين من الجيران والأقرباء والأصدقاء؛ وباختصار، فإنها تلاحقنا، أو نحن، بالأحرى، نلاحقها أينما حللنا أو حطت بنا الرحال!

- **إيجابيات**

ومما لا شك فيه، أن هذه القنوات، تحمل إلينا خيراً عميماً ونفعاً عظيماً، كنا نفتقر إليهما فيما مضى، من تيسير سبل الإتصال مع الآخر، والانفتاح على العوالم والشعوب والحضارات، وعلى المفاهيم والتقاليد والعادات، ومن تحقيق للتواصل والتعارف والتفاعل والتثاقف والتبادل الحضاري والمعرفي. إنها همزة الوصل بيننا وبين الأمم، تنقل إلينا أخبارهم وعلومهم ومعارفهم وتقنياتهم ومكتشفاتهم، وتمكننا من مواكبة مخترعاتهم ومستجدّاتهم في جميع مجالات الحياة.

ومما لا شك فيه أيضاً، أن الفضائيات تسهم إسهاماً كبيراً في بثّ الوعي وتوسيع المدارك وتفتيح الأذهان وتنوير العقول، من خلال ما تنقله إلينا من تجارب الأمم والشعوب، ومن خلال النوافذ التي تفتحها لنا على مختلف الأكوان والحضارات، وما تُطْلعنا عليه من ثقافات وعلوم ونظريات، ومما تحفل به الشعوب وتقيمه من مناسبات ومهرجانات،اجتماعية وثقافية ورياضية وترفيهية، ومن خلال ما تقدّمه لنا من برامج وتحقيقات، ومن أفلام ومسلسلات، تعكس تقاليد الشعوب وعاداتها، ووجوهاً من معارفها وثقافاتها، ومفاهيمها ومعتقداتها، وآدابها وحضاراتها.

والإعلام هذا، هو الذي يعرّفك، من خلال برامجه التوثيقية أو غير التوثيقية، على مناطق كثيرة من العالم، وعلى أوجه العمران فيه، حيث يطوف بك من بلد إلى بلد، ومن موقع إلى موقع، ومن مَعْلم أثري إلى معلم، حتى يخيّل إليك أنك جبتَ العالم من مشرقه إلى مغربه، فيما أنت لم تجتز عتبة بيتك، بل لم تتزحزح من فراشك أو مقعدك! ناهيك عما تنبئك به هذه الآلة العجيبة (التلفاز)، من أخبار تلك الأمم والشعوب، وما تعاقب عليها من حركات وثورات، ومن صروف وحروب، وما أقيم، ويُقام على أرضها من ندوات ولقاءات، وقمم ومؤتمرات، وما حققته من ازدهار وتقدم وانتصارات، وما أصابها من كوارث وأعاصير ونكبات... وكل ما يخطر، وما لا يخطر، لك في بال... حتى تظن أنك ملكت أسرار الكون، ولم يبق هناك من زيادة لمستزيد! والفضل، كل الفضل، لهذه الشاشة الصغيرة التي يمكنها أن تحمل العالم إليك، بدل أن تحمل نفسك إلى العالم. وهنا يحضرني قول لصحافي لبناني في بدايات عصر النهضة، سئل عن مهنته، فقال إنه «مؤدّب»، أي «معلّم»، ولما سأله أحد أصدقائه عن سبب قوله هذا، أجاب: «إنني لما رأيت الناس لا يرسلون أولادهم إلى المدرسة، أرسلت المدرسة إلى أولادهم.

ولا ننسى ما تقدمه الفضائيات للأسر وللأفراد من سبل تسلية وترفيه، من خلال ما تعرضه من أفلام ومسلسلات، من شتى الألوان والاتجاهات، وما تبثُّه من برامج وأحاديث ونشاطات ترويحاً عن النفس، وسدّاً للفراغ. ناهيك عمَّا تقدمه لهم من توجيهات وإرشادات، تنفعهم في أمورهم الاجتماعية والصحية والغذائية والسلوكية والقانونية والنفسية والتربوية، وما تخصصه

في سبيل ذلك من برامج وندوات، ومن لقاءات وحوارات، يُستقدَم إليها المختصون من أطباء وحقوقيين وعلماء نفس واجتماع، وكل من يملك القدرة على تقديم النصح والإرشاد والتوجيه... ناهيك عما تخصّ به أهل العلم والمعرفة، أياً كان شأنهم المعرفي أو موقعهم العلمي والأدبي، ببرامج علمية وأدبية، كتلك الأفلام العلمية والوثائقية، أو تلك البرامج الثقافية التي تقوم على شحذ الأذهان والعقول، واستحضار السؤال والجواب، وتخزين المعلومات وكيفية استخدامها والإفادة منها في ترويض العقل والمنطق على السرعة في حل مسألة رياضية أو عملية حسابية... أو ما شابهها من عمليات تحفّز المتلقين، على مختلف مستوياتهم، على البحث والتنقيب واكتشاف الطرق، مما يعود بالفائدة على الريّض والمتعلم في آن.

وقل الشيء نفسه حيال ما تعرضه الشاشات في السياسة والاجتماع من حوارات ومناظرات، تنمّي وعي أولئك المتلقين ولا سيما أبناء الطبقات الشعبية، وتوسّع مداركهم، وما تقوم به، في الفكر والأدب، من ندوات ولقاءات، ومقابلات، ومن تعريف بشخصيات أدبية وفكرية، تراثية ومعاصرة، واستعراض لبعض النصوص والمقتطفات، ومن تعريف بأنواع أدبية ومذاهب وتيارات فكرية، ومن مواكبة لمعارض أدبية وعلمية، مع إبراز الجديد من الإصدارات: دوريات وكتباً ومصنّفات، وروايات ومسرحيات؛ وما تقدمه من أخبار متنوعة وتعليقات ومقتطفات وتحقيقات، كأنْ تعرفنا بأدباء وشعراء ومفكرين، قدماء ومعاصرين، مشهورين ومغمورين، أو أن تروّج لعلوم وآداب، لم تكن معروفة لدى المتلقين، ... ناهيك عما تقوم به، في أحيان كثيرة، من تغطية لبعض أعمال المنتديات الفكرية واللقاءات والأمسيات، ولبعض معارض الكتب والمؤتمرات.

كما تُجرى على الشاشة أحياناً، مسابقات ومباريات، في الفكر والإبداع، ومساجلات في الأدب والشعر، مما يمنح المتلقي، إلى جانب التسلية والاستمتاع، غنىً في المعارف والمعلومات، وثراءً في المفردات والتعابير والمصطلحات، واكتساباً للعديد من الطرق والأساليب والمهارات، وانفتاحاً على بعض اللغات العالمية الحية، ولا سيما الانكليزية، لغة العولمة والتكنولوجيا، إضافة إلى اللغة العربية الفصحى التي بدأت مؤخراً تحظى ببعض اهتمام هذا الإعلام، ربما لأنه وجد نفسه ملزماً باعتمادها في بعض برامجه بعد شيوع الفضائيات العربية، وباختيار من يُحسن تقديم نشرات الأخبار، بلغة عربية سليمة، وباستقدام مراسلين يغطون الأحداث والقضايا الساخنة بلغة فصحى، وباستضافة شخصيات الى برامجه الحوارية والسياسية، يمكنها التحاور بهذه الفصحى، لئلا يستعصي عليهم التفاهم، فيصحّ فيهم قول أبي الطيب: «فما يُفهِمُ الحدَّاثَ إلا التراجمُ»... إلى غير ذلك من مكتسبات تعود بالنفع على المتلقين،حتى على ذوي المستويات الثقافية الدنيا، بل والأمّيين منهم الذين يتطوَّر مستوى خطابهم بفعل تأثيرهذا الإعلام، بحيث باتوا يستخدمون بعض التعابير والمصطلحات التي لا يُحسن استخدامها إلا أهل العلم والمعرفة... حتى لنكاد نقول بأن هذه الوسيلة الإعلامية باتت ضرورة لرفع مستوى الوعي لدى طبقاتنا الشعبية، ولبناء جسرتبادل ثقافي بيننا وبين ثقافات الشعوب الأخرى ، مما يُنتج غنىً معرفياً لنا، وتوسيعاً لمداركنا ولآفاق تطلعاتنا الفكرية والأدبية، وتنشيطاً لأذهاننا، بما يحدونا إلى الزيادة في إنتاجيتنا وفي النهوض بشعوبنا وتحسين مستواها الثقافي.

ولا يفوتنا التنويه بالأساليب والأشكال التي تتّبعها وسائل الإعلام هذه في تقديم ما ذكرناه، بهدف جذب المتلقين إلى شاشاتها، بحيث أن المعلومة تصل إليهم بطريقة حلوة وجذابة، عبر الصوت والصورة، حاملةً الكثير من اللذة والمتعة، ودون أية تكلفة أو عناء، مهما كان نوع هذه التكلفة مادياً أو معنوياً، إذ أنها تكفينا أحياناً، بفضل ما تقدمه إلينا من أفلام ومسرحيات، وما تنقله لنا من مهرجانات واحتفالات، مؤونة الذهاب الى سينما أو مسرح، أو حضور احتفال أو مهرجان، حيث الغاية تتحقق دون أن نبذل في سبيلها شيئاً ذا بال.

فضلاً عن أن تلقّيها مع ما تحمله من معارف وثقافات، يحصل لنا عرَضاً دون قصد، إذ الغاية في غالب الأحيان، هي التسلية والترفيه، ليس إلا.

(2)

- **سلبيات**

بيد أن ما أوردناه، وإن كان لا يحيط بكل ما لهذا الإعلام من منافع وإيجابيات، فإنه لا يغضي عن كثير من المساوئ والسلبيات التي تنجم عنه، والتي قد لا تظهر بشكل مباشر صريح، بل تنسلّ إلينا شيئاً فشيئاً، تاركة آثارها الضارة فينا وفي أبنائنا، وفي ثقافة شعوبنا وقيمنا، دون دراية منا بالسموم التي تنفثها أو الأخطار التي تحملها.

ولعلّ أولى هذه المساوئ والسلبيات تتمظهر خلخلةً في علاقاتنا المجتمعية وروابطنا الأسرية، كما تتجلى إفساداً في تربية ناشئتنا وفي سلوكيات طلبتنا، وحدّاً من قدراتهم المعرفية وإنتاجيتهم العلمية والفكرية في المعاهد العلمية والجامعات.

ففي ظل ما يشهده العلم من تحولات في مختلف المجالات، التي من أهمها، ربما، الثورة التكنولوجية الهائلة بإيجابياتها وسلبياتها، تُطرح تساؤلات عديدة عن مدى إيمان الشباب بأهمية الترابط الأسري، وجدوى الالتفاف حول العائلة، وتأتي القنوات الفضائية لتدقّ إسفينها الأول في بنية المجتمع، عاملةً على تفكيك الأواصر والروابط ما بين الأفراد والجماعات، مزعزعةً روح الإلفة والمودة التي تسود العلاقة بين الأهل والأقرباء والجيران والأصدقاء، مغيّرةً ما دأبوا عليه من تواصل ولقاءات وزيارات، اعتاد أهلنا وأبناؤنا القيام بها في المناسبات وفي غير المناسبات، حيث كانت تشكل جزءاً من حياتهم اليومية، وحيث لم يكن يهنأ للجار عيش، إذا لم يرَ جاره أو لم يتفقّده، وكان القريب أو الصديق يحسّ بعقدة الذنب ووخز الضمير إذا لم يطمئن على أحوال قريبه أو صديقه، ناهيك عن اللقاءات العائلية والسهرات الجماعية التي تلتئم بين الأقرباء والأصدقاء، وعن كل ما من شأنه أن يعزّز روح الألفة والمحبة والصداقة، وأواصر القرابة والجماعة، وخصوصاً في القرى والأرياف التي لم تكن المدنية، ولا القنوات الفضائية، قد دخلتاها وأفسدتاها بعد.

أما اليوم، وبفضل إعلامنا الفضائي هذا، وهو ليس فضلاً في كل حال، فقد حلّ بين الناس بعدٌ وجفاء، أو قُلْ،

قطيعة وهجران، حيث لم يعد الصديق يجد وقتاً يلتقي فيه صديقه، فيستعيض عن ذلك بمكالمة هاتفية، أو رسالة الكترونية، سواء كان ذلك لتهنئة أو لتعزية، أو لأي أمر من الأمور. والشيء نفسه، يحصل مع الجار الذي لم يعد يحسّ بوجود جاره الذي يشاركه المبنى السكني نفسه، اللهم إلا إذا اصطدم به مصادفةً على سلّم المبنى، أو أمام المصعد الكهربائي، حيث يحصل لوم وعتاب، وادّعاء لشوق مزعوم، فيعتذر الواحد منهما للآخر، متذرّعاً بكثرة المشاغل وضيق الوقت، وهو اعتذار أقبح من ذنب! وقد يزداد هذا الذنب قبحاً حين ينسى المرء أهله، وأقرب المقرّبين إليه، بل قد ينسى، لطول البعد والغياب، أن له أقرباء ينبغي زيارتهم، لا مكالمتهم عبر الهاتف أو الرسائل الخلوية أو البريد الإلكتروني، عملاً بما أوصانا به الرسل والأولياء من تواصل وتزاور وصلة رحم، لأن الصلة ينبغي أن تكون صلة أرحام، لا صلة أرقام!

أجل! لقد أفقدتنا تلك الوسائل، بما تيسره لنا من نقل للوقائع والمناسبات العامة، الإجتماعية منها والسياسية، الثقافية والدينية، كافيةً إيَّانا مؤونة حضور تلك المناسبات، روح الإلفة والجماعة التي هي غاية من غايات قيامها، بل أفقدتنا الشعور بأننا لسنا كائنات منعزلة على وجه الأرض.

هذا التأثير السيء لمظاهر العولمة، ينعكس لدى هؤلاء، على كل سلوكيات حياتهم، إنْ في منازلهم التي تفتر فيها العلاقات بين الأفراد، حيث كل واحد منهم مشغول عن الآخر بما يشاهده على الشاشة... أو في أعمالهم ووظائفهم التي يباشرونها ببرودة وكسل؛ بعد أن أضناهم السهر الطويل أمام شبكة «الإنترنيت» أو الفضائيات التي تصل الليل بالنهار، وهي تعرض مختلف المشاهد والبرامج والأفلام التي يكثر فيها الغثّ ويقلّ السمين، فتجذبهم بإغراءاتها المتنوعة، وتقضم ساعات نومهم وراحتهم، وغالباً ما تلاحقهم إلى أماكن عملهم، حيث يعيدون إنتاجها مما خزّنته ذاكرتهم ومخيّلتهم، لتكون محور أحاديثهم وتعليقاتهم، مع زملائهم أو مع المحيطين بهم.

ولا يتوقف خطر هذا الإعلام المرئي عند حدود البنية الاجتماعية بشكلها العام، إنما ينفذ إلى أخص مكوناتها، وأهم دعائمها، عنيتُ بذلك الأسرة التي هي عماد المجتمع وركيزته الأولى، والتي يطالها من شرّ ذلك ما لا يطال المكونات الأخرى.

فهذا الجهاز الساحر الجذاب هو المفرّق لأفراد الأسرة، وإن كان هو الجامع الشكلي لشملها في إحدى غرف المنزل، حيث يزدحم الأهل والأبناء، مهما كبر عددهم أو صغر، «والمورد العذب كثير الزحام»! كما يقول أديبنا اللبناني مارون عبود! أليس التلفاز هو الذي يجمع بينهم، حيث لم تعد هناك مشاعر تجمع... مشاعر أبوّة أو أمومة... أو أخوّة..؟ مشاعر بدأت تفقد حرارتها في نفوس أبناء الأم الواحدة والأب الواحد؟!

هذه الغرفة، المسكونة بجهاز يستحوذ على النفوس، والمخصصة في الأصل، لجلوس أفراد الأسرة، غدت المفضلة بفضل شاشتها، على كل ما عداها من غرف المنزل، ففيها تتربع ربَّة الأسرة، أمام الشاشة، لإعداد الطعام... وفيها تُقدّم الوجبات، وبين الوجبة والأخرى، يتفنَّنُ أفراد الأسرة بالتهام كل ما لذّ للنفس وطاب، وأضر بالصحة وأساء... وفي تلك الغرفة عينها يدرس الأبناء ويزدردون العلوم مختلطة بعبارات تأتيهم من التلفاز الذي لا يكلّ ولا يتعب... وإلى هذه الغرفة أحياناً، يُدعى الضيوف، وخصوصاً «الأعزاء» منهم، بحجة إتحافهم بفيلم شيّق، أو حرصاً على عدم تفويت برنامج... بل كثيراً ما تستخدم مقاعد تلك الغرفة بديلاً عن الأسرّة في غرف النوم.

وعليه، فإن التلفاز هو الذي يحتل المكانة الكبرى لدى العائلة، وهو الحاجة الملحَّة لأفرادها، والتي لا يمكنهم الاستغناء عنها، وأيّ خلل يصيبه، يصيبهم جميعاً بالغمّ والأذى؛ كيف لا؟ وهو الشخصية المركزية والمحورية بينهم، وهو المتكلم والراوي... السارد والمهرّج... وصاحب الحضور الدائم الذي لا صوت يعلو فوق صوته... كيف لا؟ وهو المرفِّهُ والمسلّي، والممتع والمطرب، والمضحك والمبكي... إلى آخر ما تيسّر من الأسماء والصفات، وما على الحضور

(3)

إلا أن يُنصتوا، وأن يتلقّوا ويتلقَّفوا... لا يحاورون ولا يشاركون... لا يناقشون ولا يعترضون، والنتيجة صمت وإصغاء، وانقطاع لكل كلام أو حديث... وانقطاع لكل حوار... بين الأخ وأخيه، وبين الأب وبنيه... ويوماً بعد يوم، يتضاءل التفاعل بين أفراد الأسرة... لتكبر الهوّة... ويحصل الانفصال.

نحن لا نسوق أمثلة نادرة الحدوث، ولا نسرد ذلك على سبيل التفكّه والتندّر، فذلك هو ما يحصل حقيقةً وواقعاً، كل يوم، وفي كل بيت من بيوت الطبقات الدنيا والمتوسطة في مجتمعنا. أما لدى الطبقات الموسرة، فالأمر أشدّ سوءاً وأعظم خطراً، حيث لكل فرد من أفراد الأسرة، غرفته الخاصة به، مؤثثة بكل ما يلزمه من وسائل التسلية والترفيه، وأولها الشاشة الفضائية والشبكة العنكبوتية التي لم تعد من الكماليات، إنما باتت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها.

في مثل هذه البيوتات، يحصل تباعد شبه كلي بين أفراد الأسرة الواحدة، حيث كلٌّ منعزل في غرفته، لا يخرج منها، إلا لطعام أو لقضاء حاجة. ومع الأيام يصبح الأمر عادة مألوفة، فينقطع كل تواصل أو حوار عائلي، وتحصل الغربة في البيت الواحد، غربة روحية ونفسية وفكرية، تنعكس سلباً على مفهوم العلاقات الأسرية السوية، حيث تنعدم الإلفة والغيرة وروح التعاون، وتنتفي حاجة كل واحد إلى الآخر؛ فلا الأخ يشعر بالحاجة إلى أخيه، ولا الإبن إلى أبيه، ولا ربّ الأسرة إلى زوجته وبنيه، بل كلٌّ غارق في عالمه الفضائي الكوني الذي يرضيه!

وإذا ما تمَّ، على هذا النحو، تفكيك عرى الروابط الأسرية والاجتماعية التي هي من أهمّ قيمنا الشعبية الأصيلة والثابتة، فإنه يغدو أمراً سهلاً، اختراق البنى الثقافية، بما تعنيه من أفكار ومعتقدات ومن مفاهيم وموروثات، وهذا هو ما نشهده الآن في مجتمعنا، حيث نلحظ سهولة التخلي عن قيمنا وعاداتنا وتقاليدنا، مستبدلين بها قيماً وعادات وتقاليد، لا تتلاءم مع واقعنا ولا مع مفاهيمنا. وللإعلام المرئي الفضائي اليد الطولى في ضرب هذه القيم، والترويج لقيم ومفاهيم مستوردة، ليست في مصلحة المجتمع والأسرة أو الحياة الزوجية السعيدة، كبرامج ما يسمَّى ب«السوبر ستار» أو «ستار أكادمي»أو غيرها مما هو نسخة طبق الأصل عن برامج غربية، لا تتلاءم مع قيمنا وعاداتنا وتقاليدنا، أو كبرامج

الجنس والشذوذ وما شابهها، والتي يترقبها الصغار قبل الكبار... أو كتلك المسلسلات الغربية المترجمة أو الناطقة بالعربية والتي لا موضوع لها سوى الخيانات الزوجية، والأولاد اللقطاء الذين هم في بحث دائم عن أم مفقودة أو أب مجهول، أو بتلك المسلسلات العربية التي شاعت مؤخراً على فضائياتنا، والتي تزرع بذور التفرقة والخلاف بين الأزواج، وتُخلخل الثوابت الأسرية، من خلال ترويجها لفكرة تعدد الزوجات، وتجميل صورة هذا التعدد وتقديمه بشكل حضاري وجذّاب؛ وكثيراً ما تعمل الشاشات على تكرار بثّ مثل هذه المسلسلات، مرةً ومرات، حتى بات تلقيها أمراً عادياً، لا يخدش كرامة، ولا يثير اشمئزازاً، بل على العكس، فقد أضحى عرضها أمراً مقبولاً، وربما مطلوباً، حتى، وللأسف، من بعض النساء الساذجات اللواتي هنّ أكثر المتضررات من هذا الموضوع؛ ذلك أن كل شيء تألفه العين، تألفه النفس؛ وكل مستهجن يضحي، لدى تكراره، طبيعياً ومقبولاً، تتناقله الألسن، ليصبح بعد ذلك مادة حديث بين الأخ وأخيه، وبين الجار وجاره، والموظف وزميله، بل كثيراً ما يتندّر به، وللأسف، الطلبة وأساتذتهم في معاهد العلوم والآداب، حيث يغيب العلم والأدب على حدٍّ سواء.

وهكذا يغرز الإعلام الفضائي معولَهُ الهدّام في صميم البنية الفكرية والثقافية، ثقافة المجتمع التي ينبغي أن تقوم على تمجيد الفضائل والقيم واحترام الأسرة بجميع مقوِّماتها، وتقدير المرأة وسموّ مكانتها، لا، الإساءة إليها عبر إيهامها بحماية حقوقها وتقدير دورها، من خلال برامج وندوات برّاقة، لا تقدم لها، في جوهر الأمر، شيئاً، حين يجعلها، من أجل مآربه الدعائية ومكاسبه التجارية، سلعة معروضة في سوق البرامج والإعلانات، حيث تطالعك شبه عارية في دعايات تسويق السلع، حتى تلك التي لا علاقة للمرأة بها من قريب أو بعيد، كما يعرضها فرجةً لمن يريد في مواسم عروض الأزياء التي يتهافت عليها الرجال قبل النساء، ويعرضها دميةً في حفلات تتويج ملكات الجمال، حيث الجمال يُقاس على يد خبراء الجمال، بالسنتميترات، طولاً وعرضاً، وبدرجات العري والاستعراض، على مقياس المتفرجين.

ولا يقتصر تأثير الإعلام السلبي، على هذا فقط، إنما يطال جوانب أخرى من ثقافة المجتمع، كالتشكيك في بعض الثوابت الخلقية، والمعتقدات الدينية، حين يروِّج لمفاهيم وسلوكيات تتنافى مع مبادئ المجتمع وقيمه، وحين يعمل على التهوين من شأن معتقداته، ونزع القداسة عن بعض رموزه الدينية، عبر السخرية من هذه الرموز حيناً، والصور والرسوم حيناً، وبثّ أفلام من شأنها العمل على زعزعة ما هو راسخ في ثقافة أبنائه، كما حصل مؤخراً في ما بثّته بعض القنوات الاسرائيلية حول حقيقة السيد المسيح وأمه السيدة العذراء، أوفيما تبثُّه قنوات غربية من إساءات للرسل والأنبياء، ومايرافق ذلك من صور وتعليقات وهزء وسخرية وعبارات، تزرع بذور الشك في نفوس الكثيرين من أبناء الطبقات الشعبية حيال قدسية رموزهم وصدقية معتقداتهم. وهذا ينهض دليلاً على الدور الفاعل للإعلام في الإساءة إلى متلقيه. ناهيك عما تنقله لنا الفضائيات من بشاعة الحروب، ومشاهد القتل والخطف والتعذيب، وشتى الجرائم والإعتداءات، لا، بل إنها تكرِّرها على أنظار المشاهدين، كباراً وصغاراً، صبحاً ومساءً، حتى باتت الجريمة أمراً عادياً، وغدت أساليب التعذيب شيئاً مألوفاً، وحتى بتنا لا نأنف من رؤيتها ونحن نتناول طعامنا، أو نحتسي شرابنا، وهل هناك أفظع من أن نُفْقِدَ أبناءنا كل حسٍّ إنساني فطرهم الله عليه...؟!!

ولا ننسى، في هذا المجال، ما يروِّج له هذا الإعلام من عقاقير وعلاجات، ليس لها من هدف سوى التلاعب بعقول الناس، وسلب أموالهم، ناهيك عمَّا يروِّج له من خرافات وغيبيات وأباطيل، تتسابق القنوات الفضائية لعرض برامجها في المناسبات، وفي غير المناسبات، تعيد أبناء طبقاتنا الشعبية خطوات إلى الوراء ، كالتنجيم، والتنبؤ وكشف الطالع والأبراج وسواها من الأمور التي بات المشاهدون ينتظرونها ويحافظون على مواعيدها محافظتهم على مواعيد الواجبات الدينية والفرائض العبادية؛ ولعل أسوأ ما في هذا الأمر، أن الكثيرين منهم باتوا يأخذون ما تقدمه لهم الشاشة من معلومات أو استطلاعات أو تنبؤات، على أنه مسلّمات لا تقبل أي جدال أو نقاش.

(4)

كما لا ننسى، في هذا الجو الإعلامي غير السليم، الحافل بالكثير من المفاسد والأخطار،أبناءنا من الناشئة والطلبة الذين هم من أهم مكونات المجتمع، والذين لايمكن أن يكونوا بمنأى عن أسرهم وعن سائر مكونات الطبقات الشعبية، وبالتالي فهم يتلقون تأثيراً مزدوجاً، من الفضائيات تارة، ومن «الإنترنيت» تارةً أخرى، وهذا ما يبعدهم شيئاً فشيئاً عن ثقافة الكتاب؛ حتى لنستطيع القول انه في عصر المعلومة الفورية، وعصر الشاشة الفضائية، وفي زمن الثورة الرقمية، قلّما نجد من يقصد المكتبات، ويبذل الغالي والنفيس للبحث عن كتاب، وفي عالم الصوت والصورة، لم يعد للكتاب دور يُذكر في حياة أبنائنا، إذ ماذا عساهم يفعلون؟... بل ماذا ننتظر منهم أن يفعلوا... وهم الذين فتحوا أعينهم، لا على أمهاتهم وآبائهم، بل على شاشات متلفزة، لا تفارقهم صبحاً ولا مساء؟! وما عسانا نترجى من هؤلاء الذين تربّوا على ثقافة التلفاز... وكيف لنا أن نتوقع منهم إقبالاً على كتاب لم يروه يوماً، في يد أب أو أم...! أوَليست القراءة في بدايتها تربية وعادة..؟! أوَلم يُقلْ بأن «كل شيء عادة، حتى العبادة»...؟!

كيف لنا أن نتوقع منهم إقبالاً على كتاب، أو تطلُّعاً إلى علم ومعرفة وأدب، والقنوات التي يستلهمونها، تستهين، عن قصد أو عن غير قصد، بثقافة الكتاب وجدواه،فتثبت لهم بالدليل القاطع، وبالصوت والصورة، في آن، أن العلم لا يطعم خبزاً، وأن الأدب لا يصنع لأصحابه مجداً ولا يحقق لهم مكسباً، ولا يبوّئ منصباً، لأن المشاهير في عصرنا وأصحاب المناصب والنجوم الذين يتصدرون الشاشات هم أهل السياسة، وأهل المال وهم كل من قذف برجله كرةً، أو غنّى لحناً، أو هزّ قدّاً!

أليست هذه دعوة صريحة أو غير صريحة، توجهها الفضائيات إلى الأجيال، للإبتعاد عن كل علم أو فكر أو ثقافة، ما دامت هذه لا توصلنا إلى الهدف..؟ أوَليست ضربة موجعة للكتاب وأهله... ضربة قاسية ومدمِّرة، يسدِّدها هذا الإعلام إلى صميم الثقافة الشعبية والطالبية خصوصاً، حينُ يفقد هذين، الثقة بالكتاب، وبجدوى الكتاب، لا سيما إذا كان كتاباً أدبياً، أو ديواناً شعرياً، أو عملاً روائياً، كان فيما مضى، وقبل شيوع الإعلام المتلفز، وسيلتنا الثقافية المفضلة للتسلية والترفيه، وطرد الملل والسأم، ناهيك عن المتعة التي كنا نشعر بها لدى قراءتنا قصة أو رواية مشوّقة. أما اليوم، فقد لا تجد، وللأسف، في صفوف طلابنا الجامعيين، من يذكر لك اسم رواية قرأها، فضلاً عن أن يكون

اقتناها أصلاً، بل لعلّ أسوأ هدية تُقدَّم إليه بمناسبة نجاحه مثلاً، أو بمناسبة عيد ميلاده، رواية، أو كتاب، مهما يكن نوعه أو موضوعه.

وعليه، فبدل أن يقرأ الطالب رواية، فإنه يحضر فيلماً، وبدل أن يطالع مجلة أو صحيفة، يشاهد برنامجاً على الشاشة، أو على شبكة «الإنترنت»، وغالباً ما لا يكون هذا البديل خيراً له؛ فهو إن كان قليله خيراً، فكثيره غثٌّ وفاسد ورديء.

إذا كان هذا ما وصل إليه حال القراءة في رواية أو مجلة أو صحيفة مما يغلب عليه طابع المطالعة والترفيه، فما بالك بالكتب التي تتطلب دراسة جادّة ومركّزة، بل ما بالك بكتب الشعر والأدب التي باتت تصنّف، بعرف هؤلاء، في آخر مرتبة من مراتب المعارف والعلوم المفيدة، حتى ليسألك الواحد منهم ساخراً، عن مدى جدوى الشعر والأدب، وعن مدى أهمية ما يدور حولهما من أبحاث نقدية ودراسات، وما يعقد بشأنهما من ندوات ومؤتمرات، وقد يصل به الأمر لأن يبدي أسفه لحال أولئك الطلاب الذين يهدرون وقتاً، ويبذلون جهداً، لسماع محاضرة أدبية أو لحضور أمسية شعرية لا تعدو كلاماً، لا تُرجى منه فائدة أو منفعة، حتى لو كانت نتيجتها نيل شهادة، لا تؤمّن عملاً ولا تُطعم خبزاً.

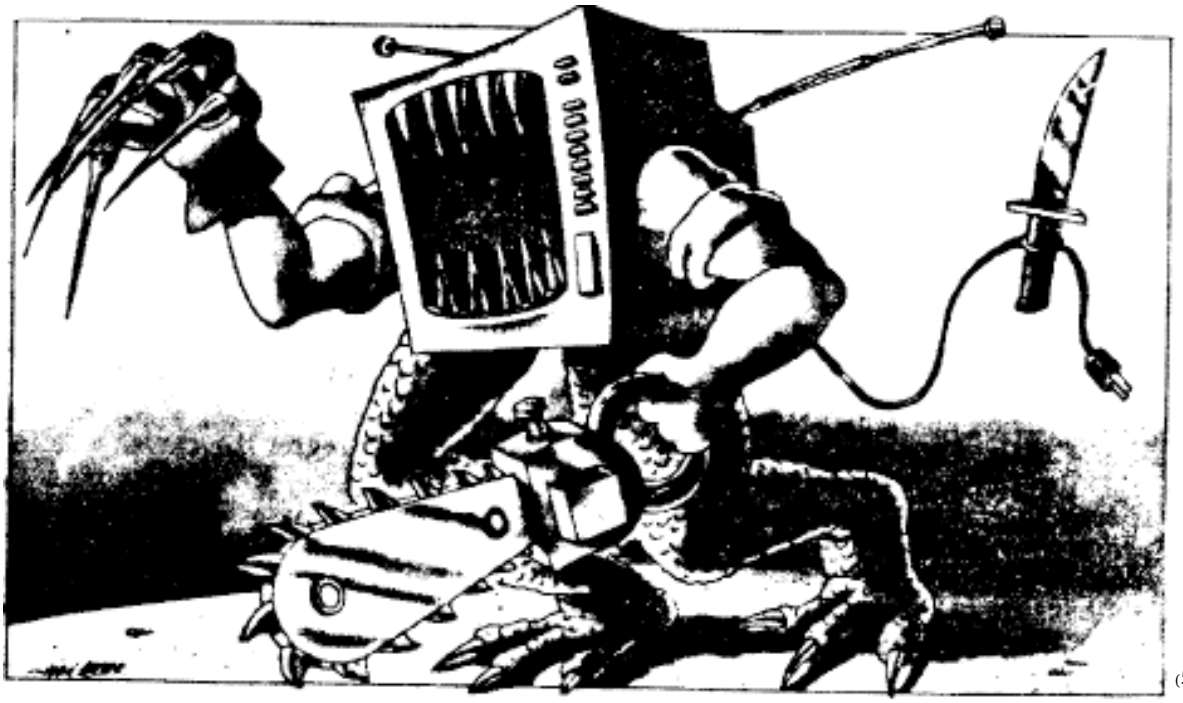
وعلى الرغم مما تعرضه الفضائيات من ندوات علمية أو أدبية أو مباريات شعرية، فإنها، وللأسف تُشيع في أذهان المتلقين عدم جدوى هذه المعارف والعلوم، موليةً اهتماماً بالغاً بأحوال الفنَّانين وأخبارهم، وببرامج الطهي والأبراج وتفسير الأحلام وما يدور في فلكها، حتى باتت ظاهرة متفشّية في صفوف الطبقات الشعبية، بل ولدى بعض أبناء الطبقات المثقفة أيضاً.

وهكذا باتت الثقافة عموماً، والشعر والأدب خصوصاً، تعاني الهجر والكساد والإهمال، ليس من ذوي الثقافة المحدودة فحسب، بل، وللأسف، من أهل التخصصات الأدبية أنفسهم، في سوق راجت فيها بضاعة أخرى، تعرضها وسائل الإعلام المرئي، ملغيةً ثقافة الحرف والكلمة، لتحلّ محلهما ثقافة الصوت والصورة... ثقافة الاستسهال والسرعة... استسهال الجاهز الذي يقدَّم إلينا فنأخذه دون جهد ولا عناء، ودون رقابة ولا تمحيص، أسوةً بما نأخذه من الأطعمة الجاهزة والألبسة الجاهزة، حتى بتنا نأكل مما لا نزرع، ونلبس مما لا نصنع، ونتثقَّف بما لا نبدع، في زمن لم يعد لدينا فيه متَّسعٌ من الوقت لإنتاج فكرأو إبداع... وقت صرفناه هدراً أمام الشاشات، حتى بتنا مدمنين، غير منتجين، ينطبق علينا ما قاله، ذات مرة، الأديب النهضوي نجيب الحداد، في سياق نقده لخنَث شبَّان العصر ومغالاتهم في التزيّن والتأنّق، واصفاً أحدهم بالقول: «الفتى من فتيان عصرنا يقف لدى المرآة، فيقضي في تنظيم ثيابه، وتسوية مفرق شعره، وربطة قميصه، ما لو قضى بعضه في الصلاة، لدخل الجنة بثيابه، ولو خصّص شيئاً منه للعلم لبهر الدنيا بمعارفه». ونحن نقول: لو قضى أبناؤنا في القراءة والمطالعة، بعضاً من الوقت الذي يصرفونه أمام الشاشة، لملأوا خزائن الكتب بإنتاجهم، ولبهروا العالم بإبداعهم.

ولا تخرج اللغة العربية الفصحى، بما هي أداة الفكر والأدب والثقافة، عن دائرة التأثير الإعلامي هذا، إذ لا يمكنها أن تكون بمنأى عن أخطاره، على الرغم من بعض النعمة التي أصابتها مؤخراً، لتعدُّد اللهجات، كما أسلفنا، ذلك أن اللغة عماد الإعلام، ووسيلته التعبيرية الأولى، وغالباً ما كانت تشنّف آذان الصغار قبل الكبار، بعاميّة تسود البرامج كافة؛ بها تُجرى الأحاديث والتحقيقات، وبها تُدار المقابلات والحوارات، وتقام المناظرات... نعم! وبالعامية تُقرأ النصوص والتعليقات، حتى لا يسلم منها برنامج أو حوار، سوى نشرات الأخبار التي حاولت المحافظة على العربية الفصحى، لكنها عربية مشوّهة ملحونة، يجهل مقدّموها مبادئ الفصحى وقواعدها بحيث لا يبقى أمام المتلقي الذي أنعم الله عليه وحباه بمعرفة أصول لغته، سوى أن يعدّد الأخطاء ويصنّف أنواعها.

هذا الإعلام الفضائي يسيء إلى اللغة العربية، كل يوم، حين يقدم كل ممتع وجديد بلغة، غالباً ما تكون عامّية أوغير عربية، مرسخاً في أذهان أبنائنا نظرة دونية تجاه لغتهم وثقافتهم، في مقابل نظرة الإعجاب والانبهار بلغات الآخرين، حتى أفقدناهم الثقة بما يملكون.

هذا غيض من فيض ما تحمله إلينا الفضائيات من مساوئ وما تتهدد به ثقافتنا من أخطار، وهي سلبيات



(5)

تبعث على القلق والخوف مما يمكن أن تخلّفه في نفوس الأجيال الشعبية عموماً، وفي نفوس الناشئة خصوصاً، وهو قلق ينتاب، بشكل أساسي، المهتمين بشؤون التربية والتعليم، والحريصين على المحافظة على الأصالة والقيم والتقاليد، ويساور المشتغلين في الحقل الثقافي والمعرفي، ونحن منهم، إذ نتساءل عن مدى انعكاس هذه الظاهرة على غير المحصَّنين من أبناء طبقاتنا الشعبية، وعلى قيمهم وعاداتهم وتقاليدهم،كما على مدى قدرتهم على تحصيل المعارف والعلوم، وسلامة تفكيرهم ونوعية إنتاجهم. مع علمنا وإيماننا، بأن لكل جيل رؤيته ووسائله لتحقيق الهدف، شرط أن يكون الهدف سامياً، وشرط التزوّد بالعلم والمعرفة، لا التنكّر لكل أنواع الثقافات بحجة تخطي العصر لها، وهذا يفرض على القيّمين في المؤسسات الحكومية والتربوية والتعليمية أن يمدّوا يد العون لأبناء هذا الجيل، من أجل مساعدته على تحقيق الأهداف من خلال استعداد القيمين هؤلاء، للإنفتاح على المتغيرات والمستجدات، ولعدم التمسك بما لم يعد يتناسب مع طموحات هذا الجيل وتطلعاته ورؤيته للحياة.

لذا نجد أنفسنا مدفوعين، بسبب ما نراه من فقدان أصالتنا الشعبية، وانحراف سلوكيات البعض من أبنائنا، إلى التصدّي لهذه الظاهرة ، ظاهرة القنوات الفضائية، بوصفها، حسب رأينا، عاملاً لا يُغفَل شأنه، من عوامل كثيرة للتقهقر والاضمحلال بدل أن تكون عاملاً من عوامل النهوض والإزدهار. وعليه، وانطلاقاً من ملاحظاتنا اليومية، والدائمة، سنحاول ألا نكتفي بإطلاق الصرخة، من خلال ما قدمناه من توصيف لواقع الحال، إنما سنعمل على وضع الإصبع على الجرح، والإسهام في تقديم اقتراحات، قد يكون من شأنها أن تشكل لبنة في بناء مشروع لتنظيم هذا الإعلام، وقوننته وضبطه وتوجيهه، والحد من انعكاساته السلبية، بما يمكن أن يعود بالخير والنفع العميم، على ثقافة أجيالنا ومجتمعاتنا.

- **المقترحات:**

من المؤكد أننا لا نريد من تسليط الضوء على مخاطر الإعلام الفضائي، وتوصيفها، المطالبة بإيقاف هذا الإعلام، ولا التنكّر لما حققته الثورة التكنولوجية وما أبدعه الفكر البشري من اختراعات وإنجازات وتسهيلات للأفراد والجماعات في جميع الميادين؛ إنما نريد أن ندرك كيفية الإفادة منه، بما لا ينعكس سلباً على حياتنا، وعلى قيمنا ومبادئنا وثوابتنا، وعلى ثقافتنا الشعبية بما تعنيه من فكر وعلم وقيم وتقاليد.

نحن لا نريد لثقافتنا الشعبية المعاصرة أن تكون نسخة طبق الأصل عن ثقافة الأسلاف ؛ فالاختلاف بين الأجيال كان، ولا يزال، وسيبقى، دليلاً على تطور المفاهيم والظروف والأحوال، وهذا أمر طبيعي، يفرضه تقدم الحياة والعلوم والثقافات، وانتفاع اللاحقين من السابقين؛ والتواصل بين الأجيال ضرورة لاستمرار الحياة، بشكلها الأفضل، وإن كان قيام هذه العلاقة بين جيلين يختلفان في الوسيلة والنهج؛ ذلك أن جيل الآباء كان يعتمد ثقافة الكتاب طريقاً لإنضاج وعيه، وبناء شخصيته، واكتشاف العالم من حوله. أما جيل الأبناء، فتعددت أمامه سبل المعرفة ووسائلها... إنه جيل «الفضائيات» و«الإنترنت» وسواهما من الوسائل التكنولوجية.

كما لا نريد الإطاحة بكل تلك الجهود الجبارة التي بُذلت، ولا بالنتائج الباهرة التي عنها أسفرت، إنما نتوخى ضبط هذه الوسائل الإعلامية، والعمل على ترشيدها وتوجيهها وتهذيبها، والحد من انحرافها وغلوائها، فإذا «كان الوقت، كما يُقال، سيفاً ذا حدّين، إن لم تقطعه، قطعك»، فإن الإعلام ذو وجهين، إن لم تستنر بوجهه المضيء، دمّرك بوجهه الرديء! لكن المضيَّ في تقويم الإعوجاج، دونه الكثير من العقبات... تبدأ بتحديد أسباب التعلق بهذه الفضائيات، والانجذاب إليها، فهل هو ناتج عن فتنة الإغراءات التي تقدمها، أم هو الفراغ الأسري...؟ الاجتماعي...؟ السياسي...؟ أم هو يأس الناس والحاجة إلى دغدغة الآمال وتلبية الطموحات...؟ أم هو انعدام الحوافز وانسداد الآفاق ومصاعب الحياة ...؟ أم هي كلها مجتمعة في آن...؟!

أسئلة كثيرة ومتداخلة، تتطلب منا تقديم إجابات تأخذ بعين الاعتبار الفروقات بين الأجيال، واختلاف الظروف، ومتطلبات العيش، ومواكبة المستجدات، والتسلّح بالوعي والجرأة وتحمّل المسؤوليات.

نحن لا نزعم أن هناك جهة واحدة يمكنها تقديم إجابات، أو تحمّل المسؤوليات عما آل إليه، ويؤول، حال الناس، هذه الأيام، من هدرٍ للوقت، وانصراف عمَّا هو منتج ومفيد، وانجذاب جارفٍ إلى الإعلام المرئي، وإقبال على برامج تضرهم أكثر مما تنفعهم، بل نرى في ذلك مسؤولية تربوية تعليمية توجيهية، تتقاسمها أطراف متعددة ينبغي أن تتعاون وتتكامل فيما بينها، لنصنع أجيالاً مزودة بالعلم والمعرفة، يمكنها الارتقاء بالأمة والمجتمع، وإلا، فالمجتمع إلى انهيار وزوال.

فإذا كانت المشكلة، في أساسها، مشكلة تربية، فإن المسؤولية الأولى فيها، تقع على عاتق الأسرة! أليس الأهل هم قدوة الأبناء؟ فكيف نطلب من الأبناء ألا يفعلوا ما دأب على فعله الآباء؟! وكيف نطلب إليهم ألا يصغوا إلى ما يقوله لهم ذلك الإعلام الذي هو على تواصل دائم معهم، في الوقت الذي تنقطع فيه مع ذويهم كل أشكال التواصل والحوار؟! أما آن لهذه الأسر أن تتنبَّه إلى المخاطر التي تحدق بأبنائها؟... مخاطر على قيمهم وأفكارهم ومستقبلهم الأكاديمي والثقافي...؟ أما آن لهذه الأسر أن تعود إلى رشدها، وأن تضطلع بدورها، فتكون المرشد والموجّه والعين الساهرة على رعاية شؤون الأبناء، وعلى إسداء النصح لهم بضرورة التمييز بين ما يصلح لهم، وما لا يصلح، وبحسن استغلال الوقت وتنظيمه تنظيماً يجعل لكل شيء حيزاً، حيث للعمل وقته، وللراحة وقتها، وللقراءة وقتها، وللترفيه وقته؛ ولتعمّم هذه الثقافة داخل الأسرة، بدءاً بالآباء أنفسهم، ليكونوا القدوة، وليصبح هذا نظام حياة!

أما آن لهذه الأسر أن تعي أهمية التواصل والحوار في ما يهم الأبناء من شؤون وشجون، وفي ما يتلاءم مع أذواقهم وميولهم ومفاهيم عصرهم، بما في ذلك الشؤون الثقافية والمشاكل المدرسية، والقضايا الاجتماعية، في ظل ما يشهده العالم من تحولات في مختلف المجالات، قد يكون من أهمها

(6)

الثورة التكنولوجية، وفي عدم الاستهانة بأمورهم، مهما صغر شأنها أم كبر، كي لا تكون القنوات ملجأهم ومرجعهم الذي منه يستمدون التوجيه والإرشاد، وكي لا يكون الإدمان عليها شكلاً من أشكال سدّ الفراغ الأسري أو الاجتماعي، بل ينبغي إحاطتهم بكل أشكال الرعاية والاهتمام، مما يمنحهم الإحساس بالطمأنينة والثقة ويؤمّن لهم مرجعاً صالحاً، يعودون إليه في السرّاء والضرّاء، ومنه يستمدون كل نصيحة وإرشاد.

ولا يخفى ما للعائلة من أهمية وضرورة، لبناء مجتمع متوازن، إذ بقدر ما تتماسك الأسرة، وينمو التواصل والحوار والتفاهم بين الأجيال على مواجهة المصاعب وتقبّل المتغيرات، تنجح هذه العائلة في درء الأخطار عن أبنائها. وإذا كان هناك من يرى بأن الأسرة تمثل قيداً ينبغي عدم الانصياع له، بدعوى التشبث بالقيم والعادات والتقاليد، وبكل ما هو تقليدي وقديم، وأن لكل زمن خصوصياته، وأن زماننا هذا، لا مكان فيه للتمسك بقيم وسلوكيات، لم تعد تواكب عصرنا، فإننا نؤكّد على ضرورة تواصل جيل الآباء بجيل الأبناء، لأن ما يحدث بين هذين الجيلين، ليس صراعاً، إنما هو اختلاف في الأذواق والخيارات؛ وليس من العقلانية في شيء النكوص على الأعقاب، والعودة قروناً إلى الوراء، جاحدين ومنكرين جهود أولئك الذين لهم الفضل في ما أحدثوه من ثورة وتجديد.

أما المسؤولية الثانية، فتقع على المؤسسة التعليمية، أساتذةً ومربين ومرشدين، بصفتها المصدر والحاضن لثقافة الجيل، والممدّة لهُ بكل ما يلزم من العلم والمعرفة، لجعله حصيناً، قوياً وقادراً على التعامل مع المتغيرات، وعلى الإفادة منها ومواجهة أخطارها، بل هي الأقدر على زرع حبّ القراءة والتطلُّع إلى المعرفة، وإلى صرفهم عن التلهي بأمور تعرضها عليهم الفضائيات، لا تدرّ فائدة، ولا تحقق نفعاً.

وتقع المسؤولية الثالثة على المؤسسة الإعلامية نفسها، بصفتها سلطة قائمة بذاتها، وبمقدورها رسم سياسة إعلامية واعية، تقوم على نشر العلم والمعرفة، وتعزيز الثقافة الأصيلة، والإعلاء من شأن اللغة الأم، حافظة الإرث والتاريخ، والشاهدة على الحاضر والمستقبل. على هذه المؤسسة أن تكثّف برامجها الثقافية بما يُبرز أهمية العلم وأصحابه، والثقافة وروّادها، وأن تنوّه بالمتفوقين والمبدعين، وتكرّم الأدباء والعلماء والمفكرين، وتبرز عطاءاتهم من خلال ندوات ومناظرات، تُظهر من خلالها أن العلم هو الذي يصنع الرجال، وليس السياسة الجوفاء، ولا الفن الرخيص، ولا الأكداس المكدَّسة من الذهب والفضة.

أما المسؤولية الكبرى، فتقع على عاتق الدولة، المسؤولةُ المفترَضة، عن رعاية أبنائها، والاهتمام بشؤونهم، والحرص على تنمية قدراتهم المعرفية، وإعلاء مكانتهم بين الشعوب، لذا ينبغي أن تعمل على الحد من كل ما من شأنه الإساءة إليهم، والحطّ من قدرهم وشلّ قدراتهم وتغييب كفاءاتهم، بسبب ما يُعرض على بعض شاشات الإعلام من مغريات، لا يمكن للطبقات الشعبية مقاومتها، وهي أمور تقتضي من الدولة أن تخضعها لرقابتها الصارمة والدائمة، سواء في ذلك، ما خصّ البرامج السياسية التي تسيء لثقافة الأجيال فيما تحركه من نعرات طائفية، وفتن مذهبية، وما تثيره فيهم من ضغائن وأحقاد، أو ما خصّ البرامج الاجتماعية التي تتنافى مع القيم والأخلاق، ومع المبادئ والمعتقدات.

كما ينبغي على الدولة، رسم سياسة ثقافية تربوية حكيمة، تعيد للثقافة اعتبارها وريادتها، بخلق الحوافز للمتعلمين، وتأمين فرص العمل لهم، واعتماد الكفاءة والمعايير العلمية لذلك، بعيداً عن المحاصصات الطائفية والمذهبية والسياسية. كما عليها إعادة النظر في سياستها حيال الكتاب، مما يقتضي منها إيلاء الأهمية لفتح مكتبات عامة في المدن والمناطق، وتجهيزها، بحيث تستقطب روّاد العلم والثقافة، وتؤمن لهم الجو الثقافي الملائم، كما ينبغي فتح مراكز ثقافية أو قاعات للمطالعة في القرى والأرياف، كتلك التي تفتح للحاسوب والإنترنت والألعاب، فتكون حافزاً لهم على القراءة والمطالعة، بدل الشاشة التي تسرقهم من الكتاب وتستهلك أوقاتهم دون جدوى.

دون أن يعني ذلك تخلّياً عن الوسائل التقنية والإعلامية الحديثة، بل المراوحة بينها وبين الكتاب، لما لهذا من أهمية بالغة في كونه مرجعاً ثابتاً لنا، يمكننا العودة إلى مخزونه الفكري في كل وقت وفي كل حين. وهذا ما يعلي من مكانة الكتاب لدى الناشئة، وينمّي لديهم الوعي بمزايا الفكر والثقافة، فتتحقق متعة القراءة وفائدة التطوُّر والمعرفة.

فإذا تبنّى المسؤولون هذه السياسة الثقافية، وعملوا على تحقيقها، وتأمين مستلزماتها، بما يدعم قدرات ذوي المستوى الثقافي المحدود، وبما يعمل على تنمية وعيهم ومداركهم، تتأمن الصلة الروحية والعلاقة الحميمة مع الثقافة السليمة والأصيلة والكتاب، في عصر شاعت فيه ثقافة أخرى، هي ثقافة الاتصال الرقمي «المشفّر» أو «المرمّز» حتى لكأن المشاعر باتت تحسب بالأرقام، وفي جوٍّ مادي بغيض، طغى عليه التفكير بالربح المالي الناتج عن استثمار الوسائل الرقمية، في تجاهل شبه تام، لقيمة الفكر والأدب والثقافة، حيث يصبح الإنسان مجرد آلة تحركها الرموز والأرقام.

أجل! ليكون الإعلام الفضائي أداة ثقافة وتنوير، وقبل أن يستحيل أداة هدم وتدمير، ينبغي التحرك وتوجيه الإنذار، وهذا واجب الدولة ومسؤوليتها، وواجب كل قيّم على شؤون المؤسسة الإعلامية والمؤسسات التعليمية والتربوية والثقافية، ومسؤوليته... واجب لا يجوز التهاون فيه، لأن في ذلك ضياعاً لثقافتنا، وفقداناً لهويتنا؛ ومن فقد الثقافة والهوية ضاع، وداسته القوى المتكبرة التي لا ترحم الضعفاء والمتخاذلين، لا سيما في زمن العولمة وتحدياتها التي لا تقف عند حدود المد العسكري أو النفوذ السياسي أو الجشع الاقتصادي، إنما تتعداه إلى الغزو الثقافي، الذي يدخل في كل مفاصل حياتنا، بما يعنيه هذا الغزو،من قيم ومفاهيم، وعادات وتقاليد، وهذا ما ننبّهُ إليه وندق ناقوس الخطر من أجله، دون أن يعني ذلك رفضاً للمستجدَّات والوسائل الحديثة أو التقنيات، أياً كان مصدرها؛ بل على العكس، الإفادة منها أمر مفيد ومطلوب، شرط ألا تكون مدخلاً للقضاء على فكرنا وثقافتنا، ولا أن تكون بديلاً عن كتابنا ولغتنا.

الهوامش

لم يتم الرجوع الى مصادر ومراجع في هذه الدراسة، لأنها وليدة معايشة يومية في المجتمع، وتجربة شخصية في حقل الثقافة والتعليم.

مصادر الصور

1. http://www.campaignlive.co.uk/news/1077931/
2. http://albadee.net/assets/c36e2d0347339dc151d8be241d52c895_598_355.jpg
3. http://africacartoons.com/rasha-mahdi-media-misleading-the-public/
4. http://imagem.vermelho.org.br/biblioteca/tv000154976.jpg
5. http://www.ipv.pt/forumedia/33/_cria1.gif
6. http://lovemycreditunion.blogspot.com/201405//satellite-and-cable-tv-are-still-here.html

http://arabpress.eu/wp-content/uploads/201410//Cinzia-01-ott-maqam-nigun.jpg

أدب شعبي

30 الأدب الشعبي في العصر المملوكي الزجل نموذجا

48 التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر

64 الزامـــل.. أشهـر أجناس الأدب الشعبي في اليمن

76 الأدب الشعبي: الماهية والموضوع

80 البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب

الأدب الشعبي في العصر المملوكي - الزجل نموذجاً-

(1)

نجية فايز الحمود

كاتبة من فلسطين

- **مقدمة:**

الزجل من الفنون الشعبية العامية، التي نشأت في العصر الأندلسي، ومنه انتشرت إلى البيئات العربية الأخرى، كمصر والشام؛ وذلك تمشياً مع روح العصر ومتطلباته، وقد تناوله الشعراء في أشعارهم، وطوّروه واستعملوه في أغراض مختلفة.

وقد تحدثت في هذا البحث عن مفهوم الزجل، ونشأته، وأهم أسباب ازدهاره في العصر المملوكي، والتي تعود لسيطرة المغول والمماليك على المشرق العربي، وجميعهم لا يتقنون العربية، فلجأ إليه الشعراء؛ لاستعادة مكانتهم عند الحكام. ثم تحدثت عن أهم الموضوعات التي نظم فيها الزجالون، مثل: الغزل، والوصف، والمواعظ والحكمة، والمديح، والرثاء. وقد أطلت قليلاً في الحديث عن الغزل؛ لأن له النصيب الأوفر من النظم عند الزجالين، وتحدثت عن أوزان الزجل التي وصفت بأنها متشعبة ولا يحصر عددها.

على أن هناك أنواعاً أخرى من الفنون الشعبية الشعرية المستحدثة في العصر المملوكي، والتي يمكن أن تندرج تحت أنواع الزجل، وفقاً لمضمونها، كالقوما، والكان كان، والبليق...الخ، إلا أن المجال هنا يضيق بنا لتناولها؛ وذلك لاشتهارها في هذا العصر؛ ولكثرة النظم فيها، بحيث تستحق أن تطرق في بحث مستقل.

وقد اتبعت في بحثي هذا المنهج التكاملي، الذي يقوم على دراسة الظاهرة ونشأتها وتاريخها، ثم استقصائها من خلال النماذج الزجلية لأشهر شعراء هذا العصر وتحليلها.

- **الأدب الشعبي في العصر المملوكي:**

يقصد بالأدب الشعبي: ذلك الأدب الذي يكتب بلغة عامية «ملحونة»، قريبة من أفهام الشعب وعامتهم، وأحاديثهم اليومية الدارجة، والمتداولة فيما بينهم، يعبرون فيها عن احتياجاتهم، أو الأدب الذي يتناول في الحديث حياة الناس، ويعبر عن وجدانهم ومشاعرهم، واهتماماتهم، «وربما كان هذا الضرب من الأدب من صنع مجهول، أو من صنع جماعة من الناس اشتركوا فيه في جيل واحد، أو من أجيال متعاقبة، في بلد واحد، أو بلاد متفرقة، وربما كان من صنع علم معروف مشهور من رجال الأدب والفن، ولكن سار، وتناقلته ألسنة الناس»[1].

وقد ظهر الاتجاه إلى هذا اللون من الأدب منذ القرن السادس الهجري، في الأدب العربي بشكل عام، والأدب المصري على وجه الخصوص، حيث نجد ألواناً كثيرة منه في «المشرق والمغرب، في بلاد العراق وفارس، وفي الأندلس والمغرب، ثم ما بينهما»[2].

تنوعت التيارات الأدبية في العصر المملوكي، وتطورت تطوراً كبيراً، فتيار تقليدي سار فيه أصحابه على الموروث من التراث العربي القديم، مقلّدين لهم في أسلوبهم ومنهجهم، مضيفين إليه ما استجد من الحياة الجديدة وظروفها، من معانٍ وألفاظ وتيار أدبي جديد، «استمد أصوله من المشرق والمغرب على السواء، بالإضافة إلى المصادر المحلية المؤثرة، أما المشرق فأمره معروف، إذ كانت بغداد حاضرة العالم الإسلامي، ومركز الخلافة العباسية، وكانت قبلة العلماء ومهوى الفئات الأعجمية، من سائر الأمصار. وأما المغرب فأمره هام، فإن كانت «بضاعتنا ردّت إلينا»، كما قال ابن عباد عندما اطلع على العقد الفريد، فمما لا شك فيه أن هذه البضاعة التقليدية حملت إلينا مع أصحابها بعض هذه الفنون الشعرية، واطلعت المشارقة على أنماط وأساليب جديدة في التعبير»[3].

ومن هنا واكب الأدب أحداث العصر وظروفه، وظهر التجديد في موضوعاته وأغراضه، تمشياً مع روح العصر ومتطلباته، فطور الشعراء في أساليبهم وفي طرائق تعبيرهم، وفي أوزان أشعارهم، «كما استحدثوا مذاهب وطرقاً وفنون عدة لم تكن معروفة أيام الفاطميين، وإن كان منها ما قد عرف فإنه كان في دوره البدائي، أو أن استخدامه كان على قلة، فلم يك لذلك منتشراً، ولا ذاع أمره بين الشعراء»[4].

ومن أشهر الفنون التي شاعت في هذا العصر وكثر النظم فيها «القوما، والكان وكان، والمواليا، والزجل، والموشح، وفي المنثور «المقامة، والقصة الشعبية، والسيرة»[5]، وقد امتد هذا النظم إلى الشعراء الذين ينظمون بالفصحى، ليقلدوا أدباء العامية في ألفاظهم وأساليبهم، وصورهم وتعابيرهم[6].

وقد بين صفي الدين الحلي هذه الأنواع من النظم، التي كانت سائدة في عصره، في المشرق والمغرب، وذهب إلى أنها جاءت على سبعة أنواع، فقال: «ومجموع فنون النظم عند سائر المحققين سبعة فنون، لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد، وإنما الخلاف بين المغاربة والمشارقة في فنين منها، والسبعة المذكورة عند أهل المغرب ومصر والشام، هي: «الشعر، القريض، والموشح، والدوبيت، والزجل، والمواليا، والكان كان، والحماق، وأهل العراق، ودبار بكر، ومن يليهم يثبتون الخمسة منها، ويبدلون الزجل والحماق بالحجازي، والقوما، وهما فنّان اخترعهما البغادة للغناء بهما في سحور شهر رمضان، خاصة في عصر خلفاء بني العباس»[7]. وقد أسقطوا الزجل لمشاكلته للموشح وعدم التفريق بينهما عند الكثيرين، واستبدلوه بالحجازي، «كما اقتطع الواسطيون المواليا، وهذا يشبه الزجل في كونه ملحوناً»، وأسقطوا الحماق لعدم سماعهم إياه[8].

يتضح من كلام صفي الدين الحلي، أن تلك النظم اختلطت على الباحثين؛ لكثرتها، فرغم محاولتهم لتحديدها وحصرها، إلا أن تشابك الأسماء فيها كان حائلاً بينهم وبين تحديد قاطع لهذه الأسماء من حيث الوزن والشكل والمضمون»[9].

وقد فرق صفي الدين الحلي بين هذه النظم الشائعة باللغة الدارجة، حسب موضوعاتها، غير أن إحسان عباس يذهب إلى أن «هذه التفرقة لم تكن موجودة بين الأندلسيين؛ وذلك لأن الزجل مثلاً لم يقتصر عندهم على الغزل والنسيب والخمري والزهري»، فأزجال ابن قزمان تتنوع موضوعاتها بين المدح والرثاء والأحماض الذي «أطلق عليه المشارقة اسم البليق»، والهجاء الذي سمي عند المشارقة بالقرقي، «والزجل الأندلسي لم يعرف هذه التقسيمات بحسب الموضوعات، بل كان في الإمكان أن يشمل اسم الزجل تلك الموضوعات جميعاً»[10].

والمهم في الأمر أن هذه الفنون الشعبية انتشرت في مصر، وتناولها الشعراء المصريون في أشعارهم، وإن سبق المصريون إليها إلا أن الفضل يعود لهم في تطويرها ، واستعمالها في أغراض مختلفة[11]. يقول ابن حجة الحموي في ذلك: «لما أن دخل الزجل الديار المصرية ونظمه المصريون حلّوا موارده بعذوبة ألفاظهم ورشاقتها، وزادوا محاسنه بالزوائد المصرية، وحلّوه في الأذواق لما صارت حلاوته قاهرية، ثم تفكّه بعد ذلك من أهل الشام بثمرات المعاني الشهية، وحلّوه بشعار التورية والنكت الأدبية، كقول الحاج علي بن مقاتل في بيت:

وي الذي وصالوا عمري نرتجي
ما ندري في عشقو لمن نلتجي
وعد يوم الاثنين لعندي يجي
راح اثنين في اثنين وما ريت أحد[12]

- **تعريف الزجل:**

«الزجل فن يتمكن الناظم فيه من المعاني لجولانه في ميادين الأغصان والخرجات، وهو لا يحسن رسمه في الكتابة، الا من عرف اصطلاحه»[13].

الزجل لغةً:

«الزجل، بالتحريك: اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخصَّ به التطريب وأنشد سيبويه:

له زجلٌ كأنه صوتُ حادٍ
إذا طَلَبَ الوَسيقة أو زميرِ

وقد زجل زجلاً، فهو زجلٌ، وزاجلٌ، وربما أوقع الزاجل على الغناء، قال: وهو يغنّيها غناءً زاجلاً.

والزجل: رفع الصوت الطَّرب، وقال:

يا ليتنا كُنّا حَمَامَيْ زاجِل

وفي حديث الملائكة: لهم زَجَلٌ بالتسبيح، أي صوتٌ رفيع عالٍ.
وسحاب ذو زَجَلٍ، أي ذو رعْد، وغيثٌ زَجِلٌ: لرعده صوت.

ونبتٌ زَجِلٌ: صوتت فيه الريح، قال الأعشى:

كما استعان بريحٍ عِشْرِقٌ زجِلٌ

والزَّجْلة: صوت الناس، أنشد الأعرابي:

شديدة أزّ الآخرين كأنها
إذا ابتدأها العِلْجانِ زجْلهُ قافِل[14]

ويقول ابن حجة الحموي: «إنما سمي هذا الفن زجلاً؛ لأنه يلتذ به، وتفهم مقاطع أوزانه حتى يغنى به ويصوت»[15].

وقد وضعه صفي الدين الحلي «في أرفع الفنون رتبة، وأشرفها نسبة، وأكثرها أوزاناً، وأرجحها ميزاناً»[16].

- **نشأة الزجل:**

الزجل وليد البيئة الأندلسية، ومنها انتشر إلى البيئات العربية الأخرى، وهو من الفنون الشعرية المستحدثة في العصر الأندلسي، ولم تشر المصادر إلى مخترع هذا الفن، إلا أن المؤرخين قد أجمعوا على أن ابن قزمان هو أول من أرسى قواعد هذا الفن[17].

وقد ورد عن المقري قوله عن ابن قزمان: «كان أديباً بارعاً، حلو الكلام، مليح التندر، مبرزاً في نظم الزجل... وهذه الطريقة الزجلية بديعة تتحكم فيها ألفاظ البديع... وبلغ فيها أبو بكر... مبلغاً حجره الله عمن سواه، فهو آيتها المعجزة، وفارسها المعلم، والمبتدئ فيها والمتمم»[18].

يؤكد ذلك قول ابن خلدون في حديثه عن نشأة الزجل، فهو يرى أن انتشار التوشيح في الأندلس، وإقبال الجمهور عليه، «لسلاسة وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار فيها إعراباً، واستحدثوه فنّاً سموه بالزجل»[19]. وهو يرى أنه بالرغم من شيوع الأزجال وانتشارها في الأندلس، قبل ابن قزمان، إلا أن معظم الروايات تجمع على أن أبا بكر بن قزمان هو أول من أرسى قواعد هذا الفن، وقيل أن الأزجال «لم يظهر حلاها، ولا انسكبت معانيها، واشتهرت رشاقتها، إلا في زمانه، وكان لعهد الملثمين، وهو إمام الزجالين على الإطلاق»[20]، وسبب ذلك ما روي عنه من عشقه لبعض الصبيان، وعندما وصل الأمر إلى المؤدّب «زجره، ومنعه من مجالسة الصبي، فكتب في لوحة:

الملاح ولادْ أمـــاره ﴿ولاوْحاش﴾ ولاد نَصاره
وابن قزمان جا يغفر ما قبلوا الشيخ غفاره

فاطلع عليه المؤدب (فقال): قد هجوتنا بكلام مزجول، فيقال إنه سُمِّي زجلاً من هذه الكلمة»[21].

ومما روي من أزجاله قوله وقد خرج يتنزّه مع أصحابه، «فجلسوا تحت شجرة عريش وأمامهم تمثال أسد من رخام يصب الماء من فيه على صفائح من الحجر مدرجة»، فقال:

وعريش قد قام على دكان بحال رواق
وأسد قد ابتلع ثعبان في غلظ ساق
وفتح فمه بحال إنسان فيه الفواق
وانطلق يجري على الصفاح ولقى الصباح[22].

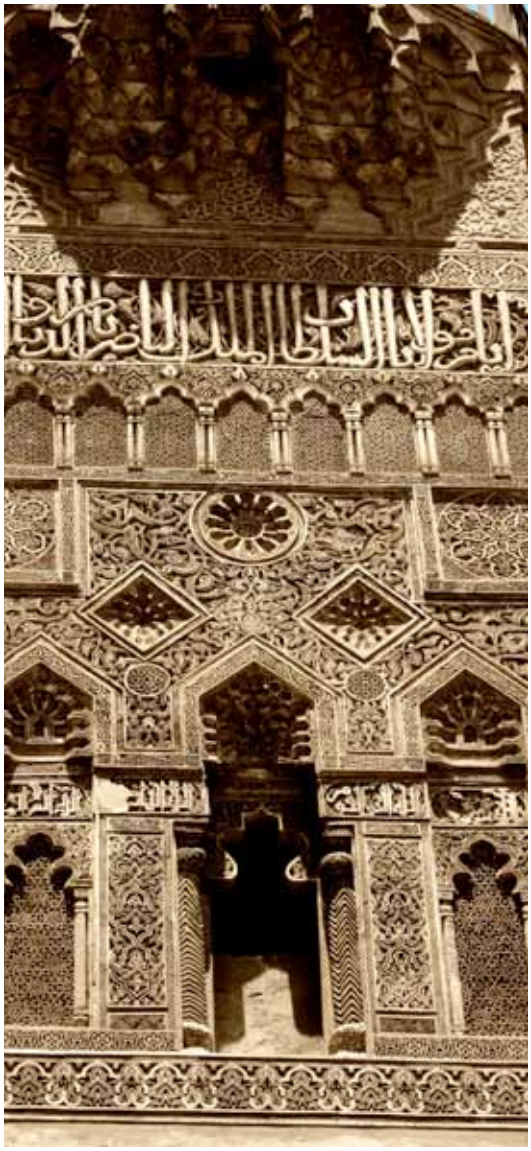
ومن أزجال ابن قزمان في المدح وحده، زجله الذي «يمدح فيه القاضي ابن الحاج، ويرسم له ولمجلسه صورة واقعية بعيدة عن المبالغة»، وقد امتاز بالورع، والعلم، والدين، ويدوم الحق بدوامه، حيث يقول:

وصل المظلوم لحقُّ وانتصف غني ومسكينْ
يحضر الإنكار والإقرار ويقع الفصل فالحينْ
اجتمع فيه الثلاثة: الورعْ والعلمْ والدِّينْ
فيزول الحق إذا زالْ ويدوم الحقّ إذا دامْ[23]

إلا أن الدكتور إحسان عباس يرى أنه من الصعب أن نحدد مخترع هذا الفن، «لأن الأغنية الشعبية تظل في العادة جهد «جنود مجهولين»، وتحتاج إلى وقت لتصبح بأيدي أفراد زجالين، ويكتسب قوته من شخصيتهم وفنهم[24]. ولعل الحاجة الشعبية إلى الغناء، كانت من أهم الأسباب التي ساهمت في نشوء الزجل الشعبي، «بالإضافة إلى التأثر بالأغنيات الشعبة الأعجمية الشائعة يومئذٍ في الأندلس»[25].

«فالزجل في بدايته أغنية شعبية لم تبدأ إلا حين تم ازدواج اللغة العربية في الأندلس، لانقسامها بين لهجة دارجة، وأخرى مكتوبة»[26].

ويمكن القول أن الزجل الأندلسي كان نوعين هما: زجل العامة، وزجل الشعراء المعربين، تمثل الأول «في الأغنية الشعبية العامية»، التي تنبعث من تجارب شخصية، أو من موقف معين خاص وعام، ثم يتغنى به الناس، ويكثر انتشارها على ألسنتهم لتعكس لنا آراءهم ومعتقداتهم، وأخلاقهم ونفسياتهم، والنوع الثاني من الزجل، وهو زجل الشعراء المعربين، الذي تلا زجل العامة في نشأته، وقد نظم الشعراء



(2)

هـذا اللون من الزجل رغبة منهم في ذيـوع أزجالهم، وانتشارها بين المثقفين، «كنوع من الطرافة»، وليشتهروا بينهم كشهرتهم عند العامة، وليتميزوا عندهم في أزجالهم[27].

وقد عاب ابن قزمان على هؤلاء عدم قدرتهم على التخلص الكلي من الإعراب، حيث يقول فيهم: «إنهم يأتـون بالإعراب، وهـو أقبح مـا يكون في الزجل، ولم يشهد ابـن قزمان لأحد من الزجالـين الذيـن جـاءوا قبله بإجـادة الزجل، والتفـوق فيه إلا لزجّـال واحـد، وهـو الشيـخ أخطـل بن نُمـاره؛ وذلـك لسلاسة طبعه، وإشراق معانيه، وتصرّفه بأقسام الزجل وقوافيه»[28].

وقد ضعفت الأزجال في الأندلس بعد ما أصابها من ويلات، في الوقـت الـذي اشتهـرت بـه وانتشـرت في المشـرق، ولاسيما في مصـر والشـام، ولاقـت قبـولاً واستحسانـاً في مختلـف الفئـات الشعبيـة؛ وذلك لسهولتها وتحللها من قواعد اللغة والإعراب، وتعبيرهـا عـن نفسياتهـم[29]، حتى قيـل أنها صـارت في القرن السابع «مروية في بغداد أكثر مما هي في حواضر المغرب»[30].

«رحل الزجل إلى المشرق، وأقبل عليه أدباء العصر المملوكي، لاستشـراء العامية، واستعجـام الخاصـة والعامـة، حتـى كان بعض الخاصـة يشجعـون أهلـه»[31]، كآل قـلاوون، وآل برقوق وغيرهـم[32]، هـذا فضـلاً عـن الأثـر الـذي تركـه كتـاب (دار الطـراز) لابـن سنـاء الملـك، في « الساحـة الإبداعيـة في مصـر»، فقـد تنـاول فيـه مؤلفه نماذج مـن الموشحـات الأندلسية، وبين خصائصهـا وتراكيبها»، فانسجمت مـع الطبيعة المصرية نظراً لسهولتها وبساطة تراكيبها»[33].

ومـن أهم الأسباب التي ساهمـت في انتشار الزجل في العصر المملوكـي، «سيطـرة الموحديـن –البربـر- علـى شمـال إفريقيـة والأندلـس، وهيمنـة المغول والمماليـك على المشرق العربـي»[34]. وإمـام الزجالـين في هـذا العصـر هـو أحمـد بـن الحـاج المعروف باسـم (مَدْغلّيـس) الزجال، الذي اعتبر خليفة ابن قزمان في فن الزجل[35]، ويقول فيه ابن خلدون: هو «الذي وقعت له العجائب في هذه الطريقة»، فمن قوله في زجله المشهور:

ورذاذ دق ينزل ... وشعاع الشمس يضرب ... فترى
الواحد يفضض وتري الآخر يذهب ... والنبات يشرب
ويسكر...والغصون ترقص وتطرب وتريد تجي إلينا ...
ثم تستحي وتهرب[36].

وقـد تميّز ابن مدغلّيس عن ابن قزمـان «بصبغة ألفاظه»، حتـى ذاع صيتـه واشتهر، ويقول أهـل الأندلس «ابن قزمان من الزجالـين بمنزلـة المتنبي في الشعـراء، ومدغلّيـس بمنزلة أبي تمـام، بالنظـر إلـى الانطبـاع والصناعـة، فابـن قزمـان ملتفت إلـى المعنـى، ومدغلّيس ملتفت إلى اللفـظ»[37]. وقد اقتصر في نظمـه علـى الزجل، حين أبدع فيه وتفـوق، بعد أن كان يعرب في كلامـه[38]. وظل أمـره مشتهراً في القرن السادس إلى أن خلفه «ابن حجدر الإشبيلي في النصف الأول من القرن السابع، وكان إمام الزجالين في عصره...»[39].

ومن الزجالين المشهورين في هذا العصر أيضاً المَعْمَع تلميذ ابـن جُحدُر الإشبيلي المتوفى سنـة 638هـ[40]، ومن زجل المعمع المشهور قوله:

يا ليتني إن رأيت حبيبي أقبـل أذنو بالـرُّسَيلا
ليش أخـذ عنـق الغُزَيـلْ وأسرق فمْ الحُجيلا[41]

وجميعهـم لا يتقنـون العربيـة، لذا لجـأ الشعـراء إلى نظم الزجـل لعلّه يلاقـي إقبـالاً مـن الحكام والملـوك، ليستعيـدوا مكانتهـم، كمـا كان عليـه الحـال سابقـاً، فنظمـوا الأزجـال في العاميـة، دون تقيّـد في الإعراب.«ويـكاد معظـم الدارسـين أن يجمعـوا علـى أن انتشـار الزجـل في المشـرق، بخاصـة في مصـر والشـام، قـد بدأ مـن النقطة التـي وقف عندها في المغـرب»[42]، حتـى كاد يطغـى علـى غـيره مـن فنـون الشعـر عنـد الشعراء، ووضعـت فيـه الدواويـن، وانتشـر انتشـاراً واسعـاً بـين الشعـب بمختلـف فئاتـه؛ لأنه نظم بلغتهـم العامية التـي يسهل فهمها لديهم. إلا أن الزجل لم يحظ بالتقدير والاهتمام، ولم يحافظ عليـه كغيره من فنون الشعر الأخرى، مما جعل هذه الدواوين عرضة للإهمال والضياع، ولم يصل إلينا منها إلا القليل[43].

- **موضوعات الزجل:**

تنوعـت موضوعـات الزجـل التـي طرقهـا الزجالـون في أشعارهـم مـن غـزل، ومـدح، ووصـف، وخمريـات، ومجـون، وغيرهـا[44]. وقد أطلـق بعض الباحثين مسميـات عدة للزجل حسب مضمونه، فمصطلح الزجل أطلق على «ما تضمن الغزل والنسيـب والخمـر والزهـر وحكاية الحـال. وما تضمـن الهزل والخلاعـة منه سمي البليق، وما تضمن الهجو والثلب والنكت قيل له الحماق أو القرقيا، وما تضمن الحكمة والموعظة فاسمه

(3)

المكفّر»[45]. وسأتحدث في هذا البحث –بالتفصيل – عن أهم الموضوعات التي تطرق إليها الزجالون في أشعارهم وهي :

- **الغزل:**

لقد اقتصر الزجل «في أول نشأته على الغزل واللهو والمجون»، باعتباره شعرا عاميا شعبيا، وهو بذلك يقترب من الشعب[46]، والغزل يحاكي وجدانهم وعواطفهم، وبذلك نجد مقطوعات زجلية كثيرة كانت قد اختصت في موضوع الغزل وحده، فهذا ابن قزمان ينظم قصيدة زجلية مختصة في الغزل، نظمت بلغة عامية، يصف فيها الشاعر هجر محبوبه، وعدم احتماله لهذا الصدّ والبعد، على الرغم مما عرف عنه من ودّ وحنان، مكثراً فيها من التشبيه في استعماله أدوات الخياطة، كالكستبان، والإبر، والمقص، والخيط، ويبين فيها قصته مع هذا المحبوب، وقد خاط نقض العهد الذي كان بينهما؛ ليطيل سهره قلقاً وأرقاً على بعده، وتزداد أشجانه؛ لتصبح كوخز الإبر من سهام جفونه، مشبهاً المنون بالمقص الذي حال بينهما، والخيط بالقضاء والقدر، يقول ابن قزمان:

هجرن حبيبي هجرْ ... وأنا لسْ لي بعدُ صَبَرْ

لسْ حبيبي إلاّ ودودْ ... قطع لي قميص من صدودْ

وخاط بنقض العهود ... وحبَّبْ إليَّ السهرْ

وكانَ المقصّ المنونْ ... والخيط القضا والقدرْ[47]

راج هذا الفن بين الفئات الشعبية، وبين الأدباء والنقاد، واستشهد به مؤرخو الأدب في كتبهم، كأمثلة على أنواع البديع، كما نلحظ عند ابن حجة الحموي وغيره. وقد تحدث صفي الدين الحلي عن فضل الزجالين المتأخرين على من سبقهم، وذلك «بسلامة النظم، ورقة اللفظ، والبعد عن الركاكة، وتتبع صنائع البديع» ويضيف قائلاً: «فمثل أزجالهم عندي لرقة ألفاظها، ومثل أزجال المتقدمين كمثل أشعار المولدين، وأشعار الجاهليين في رقة الألفاظ ووحشيتها، لا في الصحة والسقم، ولقد رأيت جماعة منهم يعيبون ألفاظ القدماء؛ لبعدها عن الصنائع، وسلامة الألفاظ، وأنا على مذهبهم وللناس فيما يعشقون مذاهب»[48].

ومثال ذلك عند ابن حجة الحموي، ما أورده من زجل لعلاء الدين بن مقاتل، الذي يقول فيه: «وكان الشيخ علاء الدين بن مقاتل، إذا ذكر الزجل، كان ابن جدته، وأبا عذرته، وممن سلمت إليه مقاليد هذا الفن»[47].

وقد روى له زجلاً غزلياً في باب الجناس اللفظي، جانس فيه ابن مقاتل «بالظاء والضاد، لم يسبق إليه»[50]. ويصور ابن مقاتل في هذا الزجل جفون معشوقه، وسهامه التي قد يقع فيها العابد ويهيم بلحاظها، وبسحر عينيه، وبفتور حورها، بحيث كانت تسحر من ينظر إليهما، ويعتقد أن بهما رقودا، وهما في غاية اليقظة، وجفون تكاد أن تتكلم لقوتها،

وقد علا خدّ هذا المحبوب (شامة)، لتظهر على وجنتيه كاللوحة الفنية، مستعملاً البديع في تعبيراته، من طباق في مثل قوله: (حضرني-يغيب)، والجناس؛ ليزيد النص جمالاً وإشراقاً، وليشعر بقرب الحبيب، ودنوه منه، حتى وإن كان بعيداً عنه، نظم الشاعر ذلك كله بتعبيرات عامية تصلح للزجل،يقول ابن مقاتل:

إن مع معشوقي جفون ولحاظ
لو رآهم عابد لهام وحاض
ومع أنوار من سحر عينيه إذا
حفظوه باب أنساه صلاتو أدا
إن ماعو عيون فواتر حور
في بحور ولدانها بواتر جفون
كيف لا يفتن عشاقو ذاك الفتور
وعلى خده شامة بنقطة فنون
من نظرهم نظرة بقي مسحور
وكيف إنو ما ينسحر من عيون
يعتقدهم رقود وهم إيقاظ
قاض الصوت: صوّت
حضرني لما أن يغيب عني
في غيابو ياما بتحفظ فصول
حتى نوا يصير قريب مني
ولو أنه يكون في ميدان يجول[51]

ويرى ابن حجة الحموي أن سبب الإجماع على تقديم ابن مقاتل على غيره في فن الزجل هو نظمه لهذا الزجل المذكور، حتى أن الحريري لم ينسج على شاكلته في التفريق بين الضاد والظاء[52].

ويضيف الحموي قائلاً: «هذا الزجل الذي أينع زهره في حدائق الأدب حفظته، ورياحين الشبيبة غضة، ... ولما بهر المصنف رحمه الله تعالى به عقول أئمة هذا الفن، وقالوا: إنه ما نسج على منواله ولا ينسج، شفعه بزجل ثان حير فيه الأفهام، وقالت علماء هذا الفن: ما نشك أن عليّاً إمام»[53].

والزجل الثاني:

ما الفراق في الهوى // إلا خصموا ألد
على تركو إذ هو قوى حظي // نلق وصلو من كل لذة ألذ
نسأل الله منو يزيد حظي..[54]

ولابن مقاتل أيضاً زجل «سارت به الركبان أنشده المصنف في حماه، بحضرة الملك المؤيد، والشيخ صفي الدين، والشيخ جمال الدين بن نباته، يقول فيه:

قلبي بحب تياه ... ليس يعشق إلا إياه ...
فاز من وقف وحياه ... يرصد على محياه
بدر السما لو يطبع ... من رام وصالو يعطب
(يصاب باعطب والهلاك)
صغير بحير في أمرو ... غزال قهر بسمرو ...
ليث الهوى ونمرو ... فاعجب لصغر عمرو
ريم ابن عشر وأربع ... أردى الأسود وأرعب
أذكر نهار تبعتو ... وروحي كنت بعتو ...
وخيب ما فيه طمعتو ... فقال وقد سمعتو
ارجع ولا لي تتبع ... أخشى عليك لا تتعب
كم قدامو وخلفو ... مشيت مطيع لحلفو ...
ورمت لثم كفو ... قال دع مناك وكفو
فإن لثم أصبع ... من الثريا أصعب
ما زلت لو نداري ... حتى حصل في داري ...
ناديت ودمعي جاري إيش ... كان يصيب يا جاري
لو كنت من فيك أشبع ... قال إيش يكن لك أشعب
من حاز حسن خدو ... لحظو لقتلي حدو ...
وورد خد وندو ... ما في الرياض شيء
روض الحيا مبرقع ... عليه ساج معقرب
من في الجمال فريدو ... للصب من وريدو ...
يذبح ولو يزيدو ... وكم ذا شيخ مريدو

خلاه دموعو يبلع ... وهو بعقلو يلعب

كم خصم في المقاتل ... صابو ابن مقاتل ...

وكم ذا في المحافل ... قد أنشالوا جحافل

من كل بيت مربع ... ملحون بألف معرب [56]

وعندما وصل ابن مقاتل إلى قوله: «ملحون بألف معرب» صار الشيخ جمال الدين بن نباته ينظر إلى الشيخ علاء الدين بن مقاتل، ويشير إلى الشيخ صفي الدين الحلي، ويقول: ملحون بألف معرب، والملك المؤيد يبتسم»[57].

وقد كتب الزجل بهذه الطريقة عند ابن حجة الحموي؛ لأن «شرط رسمه أن يوضع كذا لأجل تحرير وزنه»[58].

ويندرج تحت هذا النوع من الزجل ما قاله تقي الدين الأسنائي، وهو «عبد الملك بن الأعز بن عمران الثقفي الأسنائي، كان أديباً شاعراً، قرأ النحو والأدب على الشمس الرومي، وله ديوان شعر»، توفي سنة 707هـ[59].

يصف الأسنائي حاله في قصيدة زجلية له، وقد جفا النوم عينيه؛ لبعد محبوبته عنه، وقد اشتد شوقه لرؤيتها، واشتعلت النار في قلبه، تلك المحبوبة المنقطعة النظير في حسنها وجمالها، فهي تسكن قلبه، ولا مكان عند الشاعر للصد والهجران والبعد والحرمان، فهي ذو قدٍّ جميل، تارة يشبهه بغصن الأراك، وتارة بغصن البان، ويطلب الشاعر منها أن تجود بالوصل على المحب الهائم الولهان، فهو يقول فيها:

جفوني ما تنام ... إلاّ لعلّي أن أراكْ

فزر قد براني الشوق ... يا غُصن الأراكْ

وطرفي ما رأى مثلك ... وقلبي قد حواكْ

فهوْ لك لم يزل مسكنْ ... فسبحان الذي أسكنْ

وحسنك كم به أفتنْ ... وما قصدي سواكْ

حبيبي آه ما أحلى ... هواني في هواكْ

فخلّي الصدَّ والهجران ... ولا تسمع ملامْ

وصلني يا قضيب البان ... ففي قلبي ضرامْ

وَجُدْ للهائم الولهان ... يا بدر التمام . إلخ[60]

ومن الزجل في الغزل أيضاً قول «ابن مبارك شاه في سفينته وزن مستفعلاتن»[61]، يهنئ الشاعر فيها محبوبه بجماله الذي تفرّد به، ولم يشاركه فيه غيره، فهو كالدرِّ الثمين، وله عيون حادة كالسيوف، مكثراً فيها من استعمال البديع، من الجناس اللفظي بين كلمتي (حوى)، و(جوى)، و(طوارق)، و(بوارق)، فهو يقول:

محبوبي، يهنيك جماله ... وتملكْ شيئين لغيركْ ما تليق

الله يهنيك

ما عدت تقرأ جوى حوى ... درّ الحقائق

ولك عيون سيفين جوا ... هو لا بوارق

لكن وحياتك حواليها طوا ... رق لها طوارق[62]

وهذا يؤكد ما ذهب إليه عمر موسى باشا، من أن زجل هذا العصر انطبع بطابع العصر، فتأثر بالأساليب «البيانية والبديعية والأسلوبية»[63].

وقد اشتهر الزجل عند المصريين لموافقة طباعهم، لما فيه «من اللين، ومشايعة الكلام بشيء من التهكم الذي تنبعث عليه صفة (الفتور) الطبيعية بينهم، وهي التي يقال فيها إنها ذوق حلوة النيل»[64]. وقد عرف لديهم من نوابغ الزجالين المشهورين الغُبارى، الذي اشتهر في زمن السلطان حسن، واشتهرت أزجاله كثيراً بما تميزت به «من دقة الصنعة، وإبداع المعاني، وكثرة (التفنن)»[65]. وقد اشتهر أمره في العصر المملوكي، وقد عرف عنه أنه «كان فقيهاً وعالماً وأديباً وشاعراً ينظم الفصيح، ولكنه اشتهر بنظم الزجل... ونظم أزجالاً مختلفة في أحداث مصر، وهو يعد أستاذ فن الزجل لزمنه»، وأخذه عنه كثير من المصريين، وقد نظمه في موضوعات عدة، كالمديح والرثاء والأحداث السياسية وغيره[66]، وعرف عن الغُبارى بأنه كان «زجال بيت قلاوون»[67]. ومن أزجال الغُبارى في الغزل قوله:

قل لغزلان وادي مصر والشام يقصروا ذا النفار لهم اجعل

حشاشتي مرعى وفؤادي قفار

مصر والشام فيها ملامح أقمار بالمحاسن تسود ذا أبيض وذا

أحمر وذا مليح أسمر لو عيون نجل سود

وذا غزال صار يفوق على الغزلان ويصيد الأسود وذا غصن بان

أهيف قوام قد وقد الأغصان جهار

وذا بدر الكمال ظهر في الليل وذا شمس النهار[68].

يشبه الشاعر في زجله السابق بنات مصر والشام في جمالهن في الغزلان؛ ليجعل من أحشائه مرعى لها، ومن فؤاده ساحة لهن؛ ليصلن ويجلن فيه، وقد تفوقن على الأسود بخفة الحركة والرشاقة، وقد اكتمل حسنهن، حيث العيون السود، والقدّ الأهيف، وكالقمر في الليل، وكالشمس في النهار، وقد بلغن حداً في جمالهن حتى صورهن الشاعر كأنهن ورثن الجمال عن سيدنا يوسف-عليه السلام-. على أن الشاعر لم يخصص هذا الغزل للون معين من النساء، فقد تغزل بالبيضاء والحمراء والسمراء على حد سواء، ولعل هذا النمط من الغزل كان شائعاً في عصر الشاعر، كما نلحظه في شعر البهاء زهير وغيره.

ويضيف الغُبارى في زجله هذا قائلاً:

وملاح مصر قالت إحنا أصحاب الوجوه الملاح
والحلاوة وطيبة الأخلاق في الخلائق مباح
إحنا أقمار وإحنا بدور الليل وشموس الصباح
وفي الألفاظ والظرف والمعنى ليس لنا حد صار
وورثنا الحسن من يوسف واكتسبنا الفخار[69]

وله أيضاً قوله وقد شبه الوصال بالجنة، والفراق بالنار، فهو يقول:

الفراق نار والوصال جنّة والخلائق بعضهم يعشق
ذا حبيب قلبو عليه راضي ودا محبوبو عليه يشفق
ولهيب الهجر يتوقد والوصال من الملاح يشتق
والمليح عندي وأنا مطمن وسط روضا زهر لها معطار في
نعيم مع حور ومع ولدان والعذول مسكين صبح في نار[70]

وقد أورد الإبشيهي نماذج كثيرة من أزجال الغُبارى[71].

وممن عرف في هذا العصر من الزجالين المشهورين صفي الدين الحلي، ويصوّر الشاعر في زجله المصريين «وخفة روحهم ورقتهم ولطفهم وظرفهم»[72]، ويتضح ذلك في زجل له يصور فيه بعد محبوبه عنه، رغم قربه منه في سكنه، إلا أنه قد حُجب عنه، وأسرف أهله في بعده، والحفاظ عليه، وقد أحاط به الرقيب والعدو، ليحولا بينهما في اللقاء، ولا حتى في إرسال مكتوب، فيظل خائفاً مرعوباً، متمنياً لقاءه ليسرح ويمرح معه، مضمناً الشاعر زجله بعض الأمثال الشعبية العامية، في قوله: (من لقي أحبابو نسي أصحابو)، وقد صاغ الشاعر ذلك كله بألفاظ عامية متداولة، فهو يقول:

لسْ غريبْ مَنْ فارقْ أوطانو أوْ بَعِدْ عن ناظرو المحبوبْ
إلا مَنْ دارو قُبَلْ دارُو والحَبيب عن ناظرو محجوبْ
حبّي عنّي حجبوه أهلو وأسرفوا في جَمْعْ حُفّاظو
والرَّقيب قد غيّبوا عني حتى عني قيدَ ألفاظُو
كل يوم لأجلو يغيظ قلبو ربّ غيظ قلب الذي غاظو
ما خَطَرْ إلا وَهُو خائف أو عبر إلا وهُو مرعوبْ
لسْ نطيقْ نلفظ مَعُو لفظهْ لا ولا نُرْسِلْ إليه مكتوبْ
ريت حبيبي في الرياض يَمرح بين أقرانو وأترابُو
قلتُ قد صحَّ المثل فينا مِنْ لقي أحْبابو نسي أصْحابو
قال لي قد ضَجَّت بنا أعْدانا ورمونا قلت ما صابوا[73]

وقد أطلت في الحديث عن الزجل في الغزل؛ لأن الغزل كان من أكثر الموضوعات التي أسهب فيها الزجالون، ونظموا فيها أكثر من غيرها، هذا فضلاً عن أن المصادر والمراجع التي تحدثت عن الأدب الشعبي في العصر المملوكي، ولاسيما الزجل، ركزت في موضوعاتها على الزجل في الغزل، وأوردتْ بعض الأمثلة كنماذج على الزجل في الموضوعات الأخرى.

ويروي ابن حجة الحموي زجلاً من هذا النوع للشاب الظريف محمد بن العفيف، مصوراً فيه معشوقه، وقد عيب عليه حمرة شعره؛ ليرد عليهم بأن ضفائرها نسجت من دماء العشاق، وقد هام في حب محبوبه، وامتلأ قلبه حزناً لبعده،يقول الشاعر:

عبتم من المحبوب حمرة شعره . وأظنكم بدليله لم تشعروا
لا تُنكروا ما احمرّ منه فإنّه . بدماء أرباب الغرام مضفّر
خاطرت في عشقي يا مهجتي .لا تشغلي قلبي الحزين وخاطري
فالطرف شاهد منه ناضر قدّه . فغدا يهيم بكل غصن ناضر[74]

- **أغراض أخرى:**

1 - الزجل في التصوف:

ازدهر الزجل في بلاد الشام مباشرة بعد ركوده في الأندلس، وذلك على أيدي المتصوفة، من أمثال: ابن عربي والششتري وغيره، ومن زجليات ابن عربي الصوفية قوله:

(4)

يـا طالب التحـقـقْ انـظـــرْ وجـــودكْ

تـرى جـميع الـنـاسْ عـــبيد عـــبيدكْ

قَـعَدت في سـاحل البحـــر الأخضـــر

أرمـت لـي أمـواجه الـــدرّ الأزهـــر

فقـلـت: لا تـفعل يـا قـوتي الأصفـر

وارم فـيه تـطلع إلـــى مـحيدك[75]

ولشعـراء الصوفيـة نمـاذج زجليـة كثيرة، تنـدرج تحت ما يسمـى في البليـق، وهو نوع من أنـواع الزجل الشعبي الذي كان منتشراً في العصر المملوكي.

ورغـم مـا ورد مـن نظـم ابـن دقيـق العيـد لهـذه الفنـون الشعبيـة، إلا أن علـي صـافي حسـين يذهـب إلى أنـه في دراسته لابـن دقيق العيـد، لم يعثر له على شيء مـن الفنون الشعرية الشعبية، «كالموشح والزجل وكان كان والمواليا»[76].

ولتقـي الدين المغربي البغدادي زجل في الخلاعة والمجون، وقـد وصـف البغـدادي بأنـه «كان من أظـرف خلـق الله تعالى، وأخفهـم روحـاً»[77]، فهو يرى أن وقـت اللهو والمجون قد حان، هـو ينـادي ندمـاءه، ويستنهـض أصحابـه علـى عجـل، لمجلس الشراب، الذي توافرت فيه كل ما يبغونه، فهو يقول:

الـــوقت يـــا نديمي قـــد طـــاب واعـــتدلْ

والـــشمس مذ ليالـــي قـــد حـــلت الـــحَمَل

فـــانهض إلـــى الحميا واستنهـــض الصـــحابْ

والـــوقت قـــد تـهيا ومـــجلس الـــشراب

فيه كـــلّ مـــا تريده فـــانهض عـــلى عجلْ

مـــا قـــد بقي يعوزه غـــيرك وقـــد كمل[78]

وقـد يأتي الزجل بشـكل رباعي أو دوبيت، ومن هذا النوع قول إبراهيم المعمار معقباً على ابن دانيال ورثائه لأهل الخلاعة والمجـون، قائـلاً: «لـو أني أدركـت ذلك الزمـان لرثيت الخلاعة والمجـون بهذا الزجل المصون»[79]، ويسخر الشاعر في زجله من هـؤلاء قائـلاً: منعنـا ماء العنـب، ولعلـه يقصد في ذلـك النبيذ المستخلص من العنب، وما بقـي إلا أن نمنع من التين، وماذا لو

منع من (الراح) -وهي الخمرة-، ومن الوجوه الصباح، ويتساءل مستنكراً: كيف يمكن للخليع أن يستجلب الفرح بدون ذلك كله؟ يصور الشاعر ذلك «في مطلع لطيف»[80]:

منعونا ماء العنب يا سين ... رب سلم لم يمنعونا الـــتين

هات قل لي إذا مُنعنا الراحْ ... وحرُمنا من الوجوه الصِّباحْ

بيش بَقَي نستجلبْ الأفْراح ... والخليع كيف تــراه مسكينْ[81]

وقد عرف إبراهيم المعمار بظرافته، وبأنه «عامي مطبوع، تقع له التوريات المليحة المتمكنة المطبوعة الجيدة، ولاسيما في الأزجال والبلاليق، بحيث أنه في ذلك غاية لا تدرك»[82].

وهو يعد في مقدمة الزجالين، وفيه يقول الحموي: «فإن المعمار –رحمه الله- ما شيد بيوت أزجاله بغير التورية، والنكت الأدبية... وما كان يعد نفسه من فرسان العربية، ولكن نبات الأدب الحلو كان مغروساً في طباعه»، فمن ذلك قوله في مطلع زجل هو:

نيلنا أوفى وزاد بحمد الله ... ذي الزيادة حديثها د شاع

فرحوا الناس وعبس الخزان ... بقا وجهو ذراع وقمحو باع[83]

2 - في الحكمة والموعظة:

ومن زجل الغُبارى في الوصايا والنصائح والحكم النابعة من تجربته في الحياة، والتي تهدف إلى تقويم السلوك والإفادة من خبرة آبائنا وأسلافنا في الحياة، يقول فيه بأن الناس معادن، فمنهم من هو كالدر وكالجوهر في حسن أفعالهم، وفي صحة معانيهم، أولئك الذين يمتازون بحسن أصلهم وفصلهم، فظاهرهم يعكس باطنهم، فالشجرة الطيبة أصلها طيب، وتؤتي ثماراً طيبة، فلو زرع الحنظل شديد المرارة في أرض عنبر، وسقي بماء شجر البان ذي الأغصان المقدودة، أو بماء الورد والزهر، وحلّي بالسكر، لبقيت ثماره مرّة؛ لأن الفرع يرجع إلى الأصل، يقول الغُبارى «في زجل طويل»:

في الناس رَأينا للخير معادنْ .. والدرّ يوجد في كَنز مِثْلُهْ

وأنْ رُمْت جوهر في الشخص مكنون.. فجوهر الشَّخص حسن فِعْلهْ

وأن كان تريد صحة المعاني.. وشرّح ما في البيان محرَّرْ

خُدْ فرع بإيدك من أصل حنظل .. وازرع جذوره في أرض عنبرْ

واسقيه بماء بان وورد ممزوج .. وعقد جُلاّب وحَلٍّ سُكّرْ

وحين تشوفه عقد ثماره .. وآن أوان وحلّ فصلُهْ

ذوقُهْ تراه مرٌ والسبب فيه .. ما يرجع الفرع إلا لأصلهْ[84]

وتمتاز لغة هذا الزجل بقربها من اللهجة المصرية العامية، وكثرة الصور البيانية فيها، «وكأننا بإزاء شاعر بارع يحسن تأليف الصور وإيرادها في موضع البراهين الساطعة»[85]. وقد عرف المشارقة أنهم تفننوا في زجلهم في ألوان البديع المختلفة، كما يتضح في زجل علاء الدين بن المقاتل وغيره[86].

وتتضح الحكمة والموعظة عند تقي الدين ابن المغربي البغدادي في رسمه لنهج العلاقة مع الغير، بأن يتمسك الإنسان بمن يهواه، ويكون عبداً له ويطيعه، لا بمن يضيعه ويبيعه. وعليه أن يبتعد عنه، قبل أن يدركه الوقت، وفي ذلك تضمين للمثل الشعبي العامي الدارج، الذي يقول: «إللي ببيعك بيعه حتى لو بخسارة»، وينهي حديثه بحكمه مبيناً فيها أهمية الوقت للإنسان، فهو كالسيف إن لم يقطعه قطعك، فهو يقول:

لا تهو من أضاعك ... لا كان ولا استكان

واعتز باقتناعك ... إنَّ الهوى هوان

كن عبد مَنْ أطاعكْ ... لا تنتظر فلانْ

فالوقت سيفْ مجرّد ... قاطع بيد بطل

والعاقل المجرب ... يبطش بمن حصل[87]

وكثيراً ما كان الزجالون يسيرون الأمثال في أزجالهم، ومن هذا الضرب قول: «شمس الدين محمد بن الطراح قيم الشام في بعض أزجاله:

شدة ما تدوم ... يا بني لا تسوم

إن العُسر شوم ... والسماح رباح

فإن في هذا البيت ثلاثة أمثال سيارة ولفظة يا بني لا تسوم يصلح أن يكون مثلاً رابعاً»[88].

وتتضح الحكمة والموعظة في زجل الغُبارى في عدم الاستهانة والاستخفاف في الناس، وبمعشر البسطاء، فقد يكونون أسطع نوراً في حلكة ظلام تمر بها أكثر من غيرهم ممن يبدو عليهم حسن الظهور، فالإنسان بجوهره لا بشكله. ويشبه الشاعر هؤلاء بالروض المليء بالأشواك، ومن تحتها الورود، وفي البحر الذي تعلو سطحه الرمم، ويترسب في قاعه الدرر (الجواهر الثمينة)، حيث يقول الشاعر:

(5)

لا تـــحتقر أيّ ابـــن آدم .. في طول حياتك ولا تذمُّـــهْ

كم حـيّ خامـــل تقول عليه .. ما يعرف اسم البهيم من اسمـهْ

وأن جيت صاحبته في يوم يبان لك .. تظهر معارفه وينجلي علمـــهْ

ويشبه الروض حين يبدو شوكـه ... والورد مستور من تحت سِلّـهْ

والبحر تلقى الرَّمَمْ تعومْ بـــه ... والدرّ غايص مخلوط برَملُهْ[89]

«وهي وصية نفسية أن لا يبادر الإنسان إلى الحكم سريعاً على شخص دون تبيّن حقيقته، ومعرفة جوهره»، وقد كان الغُبارى الرائد في هذا المجال من الزجل في زمنه[90].

وتحمل هذه الأبيات معنى قول المتنبي:

لا تحقّرن صغيراً في مخاصمةٍ...إن البعوضة تُدمي مقلة الأسد

3- في المديح:

ولخلف الغُبارى زجل في مديح السلطان الأشرف شعبان[91]، وكان الملك الأشرف شعبان ابن حسين قد تولى السلطنة في مصر سنة 764هـ، بعد خلع الملك المنصور محمد من السلطنة[92]. وكان شعبان هذا محبوباً من رعيته، وفيه يقول الغُبارى:

حُـبّ قـلبي شعـبان مـوفَّق رشيـد

وجمـــالو أشـــرق ومـــالو حـــدود

وأبـــوه الـــحسن وعمـــه الـــحسين

وارث الملـــك مـــن جـــدود لـجدود

زَعـق الـسعـد بـين يَـديك شـاويش

فـــرح الـقلـب بـــعد مـا كان حزين

وَنَصـــبَ لـك كـــرسي على المـملكة

وَظَهَـــرْ لـك نصـره بفتحو المـــبين

والعصـــايب من حـــولك اشتـــالتْ

خـفقت في الـــركوب عـليك الـــبنود

فـاحكم احـكم في مصـر يا سلـطان

فـجميع الـجنود لـحسنك جـــنود[93]

«ويريد الغُبارى أن السعد مثل بين يدي السلطان شعبان، مؤتمراً بأمره، ويقول أن العصابات أو جماعات الفرسان والرجالة، اشتالت أي رفعت البنود والأعلام كناية عن أنه أصبح في مصر صاحب الأمر والنهي والسلطان»[94].

لقد نظم الغُبارى الزجل في مناسبات عدة، فكان بمثابة شاعر البلاط الرسمي في زمنه، في العصر المملوكي، يؤرخ لوقائع السلطان في كل حدث، ومن ذلك تصويره لتلك الوقعة التي دارت بين العربان والمماليك[95]، وقد جرت هذه الوقعة سنة 681هـ، حيث «جاء إلى دمنهور جماعة من العرب يقدرون بخمسة آلاف بزعامة بدر بن سلام، فكبسوها، ونهبوا أسواقها وبيوتها وقراها، ولم يظفر بهم السلطان إلا بمكيدة ووشاية، وفي سنة 782هـ تحالف عربان البحيرة على العصيان، ونهبوا البلاد، فخرجت

إليهم قوة فكسروها، ثم خرج نائب الإسكندرية ومعه عربان الغربية فكسروهم وألجأوا معظم هؤلاء العربان إلى الفرار نحو برقة»[96]. ويصور الغُبارى هذه الوقعة في زجل له، حيث يقول:

جا الخَبرْ يوم الأربعا ... جا دمنهور عرب خدوا
وابن سلام أميرهم ... فبرز أتيمش سريع
وَعُدَد مالها عدد ... حضوا ما التقوا أحدْ
بأنُو في ليلة الأحد ... سوقها وأخربوا البلد
هو الذي للجميع حشدْ ... بممالك وجند نُوَبْ
ويطلبوا لهم طلب ... من جميع العربْ حضر[97]

4 - في الرثاء:

وعندما توفي السلطان الأشرف، اتضح حزن خلف الغُبارى الشديد عليه[98]، فقد غاب السعد بغيابه، وانطفأ نور القلعة من بعده، وقد شبهه الشاعر وكأنه شمس الضحى، وقد أصابها الكسوف بغيابه، يقول الشاعر:

كوكب السعد غاب من القلعة ... وَزُحَلْ قَدْ قارَنْ المرّيخ
وهلالو قد انطفا بأمان ... لكسوف شمس الضُحى شعبان[98]

وفي سنة 764هـ، وقع الطاعون في بلاد الشام ومصر، ومات فيه كثير من الناس، «لكنه كان أخف من الطاعون الأول الذي كان في سنة تسع وأربعين وسبعمائة»[100]، وقد تناول هذا الحدث الكثير من الزجالين، فصوروه، ورثوا من هلكوا فيه من أهل مصر، فهذا بدر الدين الزيتوني يرثي غيابهم، وقد استسلم لحكم القضاء والقدر في الموت، الذي لا يستطيع أحد دفعه، وقد اختفوا عن أعين الأنظار، بعد أن كانوا كالأقمار في جمالهم وطلعتهم، فلتظل العين تدمع عليهم، والأهل يبكون ألماً وحسرة وحزناً على فقدانهم، يقول الشاعر:

وحّدوا مَنْ قد حكَمْ بالموتْ ... واحتجب عن العيون سبحانه
بالملمات ربّ البشر لمّا ... اختفوا في ذا الوجود وأضحوا
جا أحد منهم ملامح كانوا ... فاندبوا يا أهل الحمى وابكوا
واحزنوا على الذين ماتوا ... ونفذْ حكمه بما يختارْ
جل من لا تدركو الابصارْ ... قد حكم بين الكائنات بأجمعْ
ما لهم من ذا القضا مَدْفعْ ... شبه أقمار البدور طلّع
واجعلوا دمع العيون مِدْرار ... واختفوا عن أعين النظّارْ[101]

5 - في الوصف:

وامتد الزجل في العصر المملوكي لينظم فيه كبار شعراء العصر، فهذا النصير الحمامي المتوفى سنة 712هـ، يصف حمامه، وسوء أحواله، بلون من السخرية والتفكه الذي عهدناه عند الكثير من شعراء هذا العصر، فهم يسخرون من حرفتهم، وبيوتهم، مصورين في ذلك فقرهم، وسوء معيشتهم، فهو يقول:

حمام الأديب العارف ... ما تجري وَحالَ واقفْ
بها أسطولْ وما فيه أسطالْ ... والماء يتزَنْ بالقسطالْ
والعَمّال رأيه بطّال ... والإسكندراني ناشف
وما رأيت فيها بلاّن ... يسرّح لأحد بإحسان
والزبّال يعر القوسان ... قال والخاتمة يتصالف.الخ[102]

ويصف علاء الدين بن مقاتل (خياط) في زجل له، تظهر فيه السخرية والتفكه والتضمين من القرآن الكريم، جرياً على عادة شعراء العصر، فيقول: سبحان من جمّل هذا الخياط، وخلقه بهذا الشكل، الذي يستحق فيه الرّقية، بآيات القرآن البينة الواضحة، وبآية الكرسي. وقد أخاط له هذا الخياط ثوباً قصيراً، ولا ندري كيف طال بقدرة قادر، حتى ضاع فيه جسم ابن مقاتل السقيم الضعيف، وحاول عذوله أن يستقصي خبر هذا الثوب، فجاء مذبوح القلب، ناسياً ما قاله له الشاعر، يقول ابن مقاتل:

تهوى خياط سبحانك تبارك من ... بالجمال جملوا
بالمفصل وآية الكرسي ... نرقى شكله الحلو
خاط لي ثوب سقام قصر نسجو ... طال بحكم القدر
حتى إن البدن لضعفي ضاع ... في عيون الإبر
راح عذولي يشكلو شكلو ... ويقص الخبر
وجا مذبوح القلب متمزق ... ونسي إيش قلت له[103]

ولا يجوز عند الزجالين تضمين آية من القرآن الكريم بنصها، حيث يقول الحموي في ذلك: «ومن الممنوعات عندهم

تضمين آية من كتاب الله عز وجل، فقد نقلوا عن ابن قزمان أنه قال: «القرآن الكريم لا يكون إلا معرباً، والزجل لا ينبغي أن يدخله الإعراب، فمن ضمن آية من كتاب الله فقد زنم، وقد وجد له زجل في تهنئة بمولود مطلعه:

محسن أخلاق وتجد من يهنا بولد

وقال في بعض أبياته:

اخبئوه خلف الستور

وأكثروا من النذور

وأطلقوا حولو البخور

من حوالين المهد قل هو الله أحد[104].

لقد تأثرت الأزجال في القصيدة العربية في موضوعاتها وأغراضها الشعرية، ومعانيها، وأساليب التعبير، والتشبيهات وغيرها، «حتى ليصح القول بأن كل ما هنالك من فرق بين القصيدة العربية القديمة والأزجال هو اللغة فقط، فالأولى تنظم بلغة مُعربة، والثانية تنظم بلغة عامية»[105].

وتكمن أهمية هذا الفن الشعبي في المعاني والألفاظ والحكم والأمثال، التي تناولها الزجالون في أشعارهم، والمستمدة من واقع حياتهم، فعكست صورة واضحة لحياتهم، «بجدّها وهزلها، وأفراحها وأحزانها، واهتماماتها وهمومها»، وبهذا يكتسب الزجل «صفة الشعبية»؛ ليصبح فنّاً من فنون الأدب الشعبي[106].

- **أوزان الزجل:**

تنوعت أوزان الزجل وتعددت؛ لارتباطه بالغناء، وطرافة الموضوعات التي طرقها الزجالون في أزجالهم، والمعاني والأفكار التي عبروا فيها عن أغراضهم[107]، حتى قيل: «صاحب ألف وزن ليس بزجال، والمتأخرون من أهل هذا الفن يقولون إنه لم يتصل بهم أكثر من خمسين وزناً»[108]. وبذلك لم يراع عمود الشعر العربي في الزجل؛ لأن الزجال لم يجمع «بين أصول الطرب، وصحة الوزن الموسيقي في زجله سوى مقدرته الفنية، وسلامة طبعه، فالزجل وإن كان قد بعد عن الوزن الشعري، إلا أنه اقترب، بل اصطبغ بالوزن التوقيعي»[109].

والأصل في الزجل هو خلوه من الإعراب الذي يعد «أكبر عيوب الزجل، بل محور رسمه وإخراجه من قاعدة المصنف الإعراب»[110]، وقد ذكر ابن قزمان ذلك في مقدمة ديوانه عن الزجل،فهويقول:

(5)

جـــردت فنـي مـن الإعـراب كما يجرد السيف من القراب
فـمن دخـل علـيّ مـن ذا البـاب فـقد أخطـأ ومـا أصـاب[111]

وقـد سموا مـا أعرب من ألفاظ الزجل (مزنّم)[112]. ومن أمثله ذلك في قول الغُبارى:

الـــحمد لله الـــحميد المـــجيد
قـــادر ومعـــلا قـــدر مـــن مجّـدو
مقصـود وموجود في العدم والوجود
في الـسر والجهـر أقصـدو توجدو

فالربع الأول من المطلع السابق جاء شعراً صحيحاً معرباً، مـن البحـر السريع، وقولـه في الربع الثاني (قـادر ومعلا قدر مـن مجدو)، فهذا منـوال الزجل، وبقوله: «ومعلا شرع الزجل في الوزن والرسم، فإنه لو قال وما أعلى أتى بهمزة القطع التي هي من أكبر عيوب الزجل، ومن الممنوعات عندهم الانتقال من كللي إلـى قمري، وهو الخـبن عند العروضيـين، كالانتقال من فاعلـن إلـى فعيلن، فإن كان في الحشو جـاز، وإن كان في القافية التي هي العروض والضرب عده الزجالة خطأً في الوزن، كقول الأمشاطي في بعض مطالعه:

يـــا قلبي الـــهوى طيعو وطيع أمـــره
وعصـب مـــن رجـع لك في المحبة يلوم
وإن كـان مـن تحبو بعـد وصلو هجـــر
كن صابر فلا ذاك دام ولا ذا يدوم[113]

ولا تعنـي حريـة الزجـال في تنـوع أوزانـه وقوافيـه خلـوه «مـن القيـود والنظم الرتيبة»[114]، فالزجل فـنّ غنائي يسير في وزنـه علـى حسب ما يتفق مع الغناء، لا يلتزم في ذلك بحور الشعـر المعروفـة، وهو في محاكاتـه اللفظية يعتمـد على صور الحيـاة الشعبيـة، فيستقي منها ألفاظـه وتراكيبه، ثم يبرزها في صـورة فنيـة»[115].

فالزجـل في أول نظمـه كان عبـارة عـن «قصائـد وأبيـات محـررة في أبحـر عروض العـرب بقافيـة واحـدة، كالقريض، لا يغايـره بغـير اللحـن واللفـظ العربـي، وسموهـا القصائد الزجليـة، ومـن ذلك قول أبي عبد الله مدغليس في قصيدة له علـى بحـر الرمـل، ومطلعهـا:

الهـــوى حملني مـــا لا يحتمـــل
تـــرد الحق ليس لمن يهوى عقل
ليس نقع في مثلها ما دمت حـي
إن حماني من ذا تأخير الأجل

ومنها قوله:

اشتغـــل قلبـــي بـــذا العشـــق زمـــان
فسقط لي نقطة العين واشتعل[116]

ولما كـثرت هـذه القصائـد، واختلفـت أوزانهـا وتفرعـت، عدلـوا عـن الأوزان العربيـة الواحـدة، حتـى صار الزجـل فنّاً مستقـلاً بذاتـه[117].

وقـد عد علماء الزجل الزحافات العروضية خطأً في الوزن، وإن كانـت جائـزة في الشعـر، وزادوا علـى بحور الشعـر التي هي ستـة عشـر بحراً مـن الأوزان مـا لا ينحصر، ويقـول الشيخ عز الدين الموصلي في بعض أزجال ابن حجة الحموي: «فإن الزجل أوزانـه مـا انحصـرت عـدداً، وسبلـه متشعبة، فهو تتلـو طرائق قددا، قال الشاعر:

ولـــه محاسن كلهن بدائع ولـــه جمـــوع فرقـت وطـــرائق
فكأنه الثوب المجندر طرفـه لا تستقيم وفيه معنى رائق[118]

• الخاتمة:

النتائج والتوصيات:

كانت أهم النتائج التي توصلت إليها في بحثي هذا:

أن الزجل الشعبي فن، ذاع وانتشر في العصر المملوكي، وإن كانت بدايتـه قبل هذا العصـر، ونظم فيه كثير من الشعراء المشهورين، وبـرز فيـه زجالون كبار، من أمثال عـلاء الدين بن المقاتل، وخلف الغبارى، وغيرهم، وطرقوا فيه أغراضاً شعرية مختلفة.

إلا أن ما كتب حول هذا الموضوع، يظل شيئاً لا يذكر بالقياس إلـى ما نظـم، فالفنون الشعرية الشعبية في هذا العصر، وخاصة الزجـل بأنواعه، تحتاج إلى دراسات عدة، لنفض الغبار عن تراث قـديم مدفـون، يحتاج منـا إلى المزيد مـن الدراسـة والبحث، في حقبة زمنية، لم يولها الدارسون حقها في البحث والدراسة، أسوة بغيرها من العصور التاريخية.

الهوامش

1. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف بمصر، ط3، 1994، ج1، ص: 301 .
2. نفسه، ج1، ص: 301.
3. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1409هـ/1989م، ص: 600.
4. حسين، علي صافي، الأدب الصوفي في مصر، ابن الصباغ القومي، دار المعارف بمصر، (د.ت)، ص: 44 .
5. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ج1، ص: 301 .
6. نفسه، ج1، ص: 302 .
7. نفسه، ج1، ص: 302. نقلاً عن العاطل الحالي لصفي الدين الحلي، ص: 8 .
8. نفسه، ص: 302 . نقلاً عن العاطل الحالي، ص: 8.
9. نفسه، ج1، ص: 313 .
10. عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997، ص: 203.
11. حسين، صافي، الأدب الصوفي في القرن السابع الهجري، دار المعارف بمصر، 1964، ص: 177 .
12. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص: 28 نسخة إلكترونية: www.al-mostafa.info/data/arabic/depot/gap.php?file=001362...al...pdf .
13. الحموي، ابن حجة الشيخ تقي الدين أبي بكر علي، خزانة الأدب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1991، ج1، ص: 90.
14. ابن منظور، لسان العرب، مادة زجل(نسخة إلكترونية) www.alwaraq.net/core/waraq/coverpage?bookid=89&option=1 .
15. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، نسخة إلكترونية، ص: 40 .
16. الصباغ، مرسي، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص: 68. نقلاً عن العاطل الحالي، ص: 9.

ينظر: الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص: 40- نسخة إلكترونية.

17. نفسه، ص: 395 .
18. التلمساني، المقري، نفح الطيب، ج4، ص: 24 .
19. ابن خلدون، المقدمة، ص: 441 .
20. ابن خلدون، المقدمة، ص: 441 .
21. الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1394هـ/1974م، ج3، ص: 172 .
22. ابن خلدون، المقدمة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (د.ت)، ص: 441-442 .
23. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص: 405 .
24. عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي-عصر الطوائف والمرابطين، ص: 206.
25. نفسه، ص: 205.
26. نفسه، ص: 206.
27. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص: 396-397.
28. نفسه. ص: 398.
29. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ص: 629.
30. الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب. ج3 ص: 172 .
31. سليم، محمود رزق، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجمافير، دار الحمامي للطباعة، ط1، 1385هـ/1965م، ص: 508
32. نفسه.
33. نجم، السيد، العصر المملوكي كان مفصلياً في نشأة فن الزجل على اللسان العامي المصري، http://faculty.ksu.edu. .../sa/D.weaam/Doclib
34. يوسف، خالد إبراهيم، الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 212.
35. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص: 399.
36. ابن خلدون، المقدمة، ص: 442.
37. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج3، ص: 173 .
38. نفسه، ج3، ص: 173 .
39. نفسه، ج3، ص: 173 .
40. عتيق، عبد العزيز، الأدب في الأندلس، ص: 356.
41. ابن خلدون، المقدمة، ص: 443.
42. يوسف، خالد إبراهيم، الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص: 213.
43. نفسه، ص: 213. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص: 403.
44. يوسف، خالد إبراهيم، الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص: 215.

- ينظر: الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص: 40.

45. يوسف، خالد إبراهيم، الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، ص: 219.
46. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص: 403 .
47. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين

والأيوبيين والمماليك، ص:640. نقلاً عن العاطل الحالي، ص:98-99 .

48. لحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، ج1، ص:90 .
49. نفسه، ج1، ص:91 .
50. نفسه، ج1، ص:91 .
51. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:16 .
52. نفسه، ص:17 .
53. نفسه، ص: 17.
54. يصاب بالعطب والهلاك.
55. الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، ج1، ص:94 .
56. نفسه، ج1، ص:95 .
57. نفسه، ج1، ص:95 .
58. الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج2، ص:396 .
59. نفسه، ج2، ص:396 .
60. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ص:637.
61. نفسه، ص:637 .
62. نفسه، ص:640 .
63. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج3، ص:174.
64. نفسه، ج3، ص:175.
65. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات، مصر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1990، ص:393 .
66. الجمال، أحمد صادق، الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ/1966م، ص:95 .
67. الإبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أحمد أبي الفتح، المستطرف في كل فن مستظرف، المكتبة التوفيقية، ص:533 .
68. المرجع السابق نفسه، ص:534 .
69. نفسه، ص:535 .
70. ينظر: نفسه، ص:533-538 .
71. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات، ص:388 .
72. المرجع السابق، ص:388، نقلاً عن العاطل الحالي، ص:109
73. الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، ج1، ص:91.
74. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ص:630 .
75. حسين، علي صافي، ابن دقيق العيد-حياته وديوانه، دار المعارف، مصر، ص: 109.
76. الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، ج3، ص:32 .
77. نفسه، ج3، ص:34 .
78. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ج1، ص:312
79. ينظر: الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:37 .
80. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ج1، ص:312 .
81. الأتابكي، يوسف بن تغري بردى، المنهل الصافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق: محمد محمد أمين، تقديم: سعيد عبد الفتاح عاشور، 1984، ج1، ص:188 .
82. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:35 .
83. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات-مصر-، ص:394-395 .
84. نفسه، ص:395 .
85. الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب. ج3، ص:73 .
86. لكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، ج3، ص:35 .
87. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:30 .
88. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات-مصر- ص:395 .
89. نفسه، ص:395 .
90. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات-مصر-، ص:394 .
91. بردى، يوسف بن تغري، أبو المحاسن جمال الدين، النجوم الزاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، ج11، ص:17 .
92. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات-مصر-، ص:394 .
93. نفسه، ص:394 .
94. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ج1، ص:314-315 .
95. الهمامية في كتاب العرب والعروبة. www.alwaraq.com
96. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات-مصر-، ص:394 .
97. نفسه، ص:388 .
98. نفسه، ص:388 .
99. بردى، ابن تغرى، النجوم الزاهرة، ج 11 ، ص:17 .
100. سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، ج1، ص:314 .
101. ينظر: الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، ج4، ص:215-216.
102. الحموي، ابن حجة، خزانة الأدب، ج1، ص:314 .
103. لحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:15 .
104. عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، ص:411
105. نفسه، ص:411 .
106. لصباغ، موسي، قراءة جديدة في الشعر العربي، ص:69
107. الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب. ج3، ص:174
108. الجمال، أحمد صادق، الأدب العامي في مصر، ص:121 .

109. الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:3 .
110. نفسه، ص:3 .
111. نفسه، ص:3 .
112. نفسه، ص:24 .
113. سليم، محمود رزق، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، م7، ص:508.
114. الجمال، أحمد صادق، الأدب العامي في مصر، ص:119
116. - لحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل، ص:26 .
115. نفسه، ص:26 .
116. نفسه، ص:24 .

المصادر والمراجع

- الإبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد أحمد أبي الفتح، المستطرف في كل فن مستظرف، المكتبة التوفيقية.
- الأتابكي، يوسف بن تغري بردى، المنهل الصافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تحقيق: محمد محمد أمين، تقديم: سعيد عبد الفتاح عاشور، 1984، ج1.
- باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 1409هـ/1989م.
- بردى، يوسف بن تغري، أبو المحاسن جمال الدين، النجوم الزاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، ج11.
- التلمساني، الشيخ أحمد بن محمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، ج4، دار صادر، بيروت.
- الجمال، أحمد صادق، الأدب العامي في مصر في العصر المملوكي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1385هـ/1966م.
- حسين، صالح، الأدب الصوفي في القرن السابع الهجري، دار المعارف بمصر، 1964.
- حسين، علي صالح، ابن دقيق العيد-حياته وديوانه، دار المعارف، مصر.
- حسين، علي صالح، الأدب الصوفي في مصر، ابن الصباغ القومي، دار المعارف بمصر، (د.ت).
- الحموي، ابن حجة الشيخ تقي الدين أبي بكر علي، خزانة الأدب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1991، ج1.
- ابن خلدون، المقدمة، دار ابن خلدون، الإسكندرية، (د.ت).
- الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1394هـ/1974م، ج3.
- سلام، محمد زغلول، الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف بمصر، ط3، 1994، ج1.
- سليم، محمود رزق، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجمافير، دار الحمامي للطباعة، ط1، 1385هـ/1965م.
- الصباغ، مرسي، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002.
- ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(7)-عصر الدول والإمارات- مصر-، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1990.
- عباس، إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1997.
- عتيق، عبد العزيز، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.
- الكتبي، محمد بن شاكر، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ج2.
- يوسف، خالد إبراهيم، الشعر العربي أيام المماليك ومن عاصرهم من ذوي السلطان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

مواقع إلكترونية

- العصر المملوكي كان مفصلياً في نشأة فن الزجل على اللسان العامي المصري: نجم، السيد. http://faculty.ksu.edu../sa/D.weaam/Doclib
- الحموي، ابن حجة، بلوغ الأمل في فن الزجل. نسخة إلكترونية: www.al-mostafa.info/data/arabic/depot/gap..php?file=001362...al...pdf
- www.alwarraq.com موقع إلكتروني، (مكتبة الوراق)، الهمامية في كتاب العرب والعروبة.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة زجل(نسخة إلكترونية) www.alwaraq.net/core/waraq/coverpage?bookid=89&option=1.
- نجم، السيد، العصر المملوكي كان مفصلياً في نشأة فن الزجل على اللسان العامي المصري. http://faculty.ksu.edu./sa/D.weaam/Doclib

مصادر الصور

1. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/1004-CoffeeSceneCairo18th.jpg
2. www.wikipedia.org
3. www.wikipedia.org
4. https://fashionblogwordpess83.files.wordpress.com/201404//daher_el-omar_001.jpg
5. http://museumsalama.com/vb/uploaded/2_11260395455.jpg
6. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/220//Mamluk.jpg

(1)

التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر

عبد الوهاب ميراوي

كاتب من الجزائر

- **أ.بدأ البدء**

لم يحتدم النقاش حول مسألة التراث والمعاصرة مثل ما احتدم بعد ظهور القصيدة المعاصرة، وما حفز النقاش والاحتدام والصدام، هو الشكل الفزيائي الذي اعتمدته القصيدة الجديدة فضاءا لتشكلها، وهو تشكل غير ثابت ولا مستقر، وانما هو في تغير دائم، وتحول مستمر، وكأنها بهذا النعت هي ضرب لمسألة التفضية الشعرية الكلاسيكية، فتبتعد بذلك عن الذاكرة الشعرية العربية ، مما اتكأ عليه البعض في اتهام رواد القصيدة المعاصرة بتخريب التراث، وبأنهم متصلون بالنفوذ الأجنبي.

إلا أن ما يمكن ملاحظته على هؤلاء، هو أنهم فهموا التراث فهما ضيقا محصورا في القالب الشكلي دون مراعاة الجوانب الأخرى من التراث والتي تتصل بالقيم والأبعاد والرموز والإشارات ، وكيف حولها الشاعر المعاصر فأصبحت متحركة ودالة ونابضة في العصر،أي أن الشاعر المعاصر حينما يتعامل مع التراث لا يتعامل معه كقيم جامدة ولا يستلهمه أشكالا وقوالب ، وانما يستوحيه مادة لها أبعادها الفكرية والجمالية، وعناصر فعالة في تشكيل بنية القصيدة المعاصرة ولم يقتصر الشاعر الجديد في تعامله مع التراث على التراث العربي فحسب، بل ارتبط تعامله مع التراث الانساني عموما مما يتطلب من المتلقي أن

يكون مثقفا ثقافة عامة وشاملة ومطلعا على التراث العربي والإنساني، حتى يتسنى له معرفة عالم القصيدة المعاصرة ،كما يتطلب أن يكون مطلعا على كل التطورات التي لحقت الفن عامة، والأدب خاصة، لأن القصيدة المعاصرة لم تعد مستقرة على قواعد محدودة ومحددة، بل هي في تغير دائم، فالمعايير القبلية لم تعد تتماشى وطبيعة الإبداع المعاصر، وكأن المشاعر التي كان يلتقطها الشاعر الكلاسيكي من مظاهر واضحة ومعينة، لم تعد صالحة ولا قادرة على ترجمة مواقف الشاعر المعاصر، ولا على ترجمة أفكاره ومواقفه، لذلك راح يتلمسها في ما يتشكل منه التراث، من مواقف، وأحداث، وأمكنة وشخصيات، وأقوال، وهو الأمر الذي نبحثه في نماذج شعرية عند رواد القصيدة المعاصرة، ولما كان التراث موزعا على مصادر متنوعة سوف نكتفي بالبحث في التراث الشعبي، وأثره في بنية القصيدة المعاصرة فكرا وأسلوبا، وقبل أن نبحث ذلك، لا بد من الوقوف على ماهية التراث، وما طبيعته وعلاقته بالواقع والقيم والدوافع التي أغرت الشاعر الجديد الى تبني قيم التراث والتعبير من خلالها

- **ب.البدأ/مفهوم التراث الشعبي**

يتصل مفهوم التراث الشعبي بالإنجاز الثقافي العام للشعب من عادات وتقاليد وحكايات وأمثال شعبية، ورقص وغناء شعبي، بحيث استطاعت الذاكرة الشعبية أن تعبر عن ملامحها وتكوينها الفكري والثقافي من خلال هذه الألوان الأدبية الشعبية السائدة في الوسط الشعبي، كما استطاع الناس التعبير عن متطلباتهم الفردية والجماعية سواء أكانت متطلبات ثقافية أو سياسية أو اقتصادية أم اجتماعية عن طريق الأغنية والمثل والحكاية الشعبية... في مغزى إيحائي رمزي.

إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أنها «أشكال يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا جوهريا، وإن كانت صفة الشعبية تجمع بينها. ويرجع سبب الاختلاف إلى أن كلا منها ينبع من مجال محدد من مجالات الاهتمام الروحي الشعبي، وهذا المجال هو الذي يحدد شكل كل نوع ووسيلة التعبير فيه»[1]، عن طريق المضمون الذي يتناوله كل لون أدبي شعبي وعن طريق الوسائل الفنية التي يعتمدها الأديب الشعبي في تقنية عمله الإبداعي، فالأغنية الشعبية مثلا تختلف حتما عن الحكاية الشعبية بما تنفرد به من حس موسيقي ولاعتمادها كذلك على لغة خفيفة ذات نغمات متواترة ومتتالية، إلا أن ما يجمع بينهما ويربطهما هو أنهما معبرتان عن نفسية الإنسان الشعبي ومطامحه وتكوينه النفسي، محاولا بذلك تجسيد طموحاته ورغباته ومتطلباته الروحية والفكرية في أشكال أدبية شعبية.

إن ما يزخر به الأدب الشعبي من أجواء فنية في التعابير، والوسائل التي اعتمد عليها الأديب الشعبي هي التي دعت الشاعر المعاصر إلى الارتباط بهذا النوع الأدبي محاولا بذلك استغلال طاقاته وأبعاده وأجوائه فتتوسع بذلك رؤى القصيدة، وتتشعب بنيتها الفنية وتتوسع رقعتها الفكرية، كما أن التراث الشعبي أضفى الكثير من المناحي الفنية على القصيدة المعاصرة، كاللغة التي هي منحى إضافي وفني وشعبي، مكن القصيدة من التطور نحو أجواء مجازية شعبية تجاوزت ذلك المنحى اللغوي المعتاد، فقربت ذهنية القارئ المعاصر إلى عالم شعري شعبي يشكل لحمة فنية تتواءم في الطرح مع القصيدة المعاصرة.

ولعل عودة الشاعر المعاصر إلى الحكاية الشعبية ليس من باب العزوف عن عالم اللغة المعاصرة وعوالمها التعبيرية، وإنما هو من جهة التلوين الفني والاقتراب من أصالة الطرح المعاصر الذي يجعل عملية الإبداع تركز على كل ما هو أسطوري وشعبي وإنساني في تراثنا العربي بخاصة ،والإنساني بعامة، وهذا ما يتجلى طرحه عند شعرائنا المعاصرين، إذ أن الحكاية الشعبية عندهم التي استعملت في ثنايا قصائدهم أملتها تلك الظروف العربية نحو العودة إلى تحريك مواطن وخبايا وجدان الإنسان في التراث العربي، ومن ذلك ما نجده عند الشاعر البياتي في قوله من قصيدة«فسيفساء»[2]:

كان ويا ما كان

في سالف الأزمان

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني

مغنيا سكران

إلى أن يقول:

يسألني عن الذي يموت في الطفولة

عن الذي يولد في الكهولة

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان ويا ماكان[3]

لقد أفاد التراث الشعبي الشعر المعاصر في الكثير من المصطلحات ذات النحو التكويني للحكاية الشعبية، فاستعار الشاعر المعاصر جملة من الصيغ التعبيرية من فضاءات الحكاية الشعبية نحو هذه الافتتاحية التي نجدها عند الشاعر عبد الوهاب البياتي، ذلك أن ما استخدمه في بداية المقطع الشعري هو (كان ويا ما كان).

إن هذه الصيغة هي افتتاحية لكل تفاصيل أحداث الحكاية الشعبية فقد توحي بالبعد الزمني، إذ أن (كان) تعني المضي الزمني للفعل في الحكاية الشعبية، كما أنها تعني أيضا حدوث ما جرى في سالف العصور الغابرة. لذا نرى أن الشاعر المعاصر استخدمها ليدلل من خلالها على أسطورية الأحداث التي جرت، أي أن ما يأتي بعد هذه الافتتاحية (كان ويا ماكان)، هي الافتتاحية التي تنفذ خارج حدود الزمن الاعتيادي، وخارج الفعل غير المعقول.

كما أن هذه الصيغة أيضا تفتح شهية الاستماع عند السامعين قديما، وهي عند الشاعر المعاصر تجاوزت حديث الراوي وذهنية الإنسان الشعبي فهي بداية ابتكارية إبداعية عند الشاعر المعاصر، يحاول من خلالها تذليل تلك الأجواء الشعبية في ذهنية معاصرة، كما أن الشاعر المعاصر –أيضا- يحاول أن ينسج على منوالها أجواء أخرى، غير تلك الأجواء الحقيقية القديمة، إذ يولد منها فعلا وإيقاعا، فعلا شعبيا، وإيقاعا شعبيا –أيضا- ولكن في صيغة شعرية معاصرة نحو قوله –بعد افتتاحية كان ويا ماكان-

يداعب الأوتار، يمشي فوق حد السيف والدخان

يرقص فوق الحبل، يأكل الزجاج، ينثني

مغنيا سكران

إن ما جاء بعد تلك الافتتاحية التراثية الشعبية في الحكايات، ينسج فيه الشاعر عالما من الأفعال التي تتجاوز سير الفعل المعقول «يمشي فوق حد السيف والدخان- يرقص فوق الحبل- يأكل الزجاج، ينثني».

إن حركات المهرج التي يجسدها الشاعر في حضرة السلطان تذكرنا بتلك الأجواء الشعبية في حكايات ألف ليلة وليلة حين ترصد لنا أجواء من الحكايات عن الملوك والسلاطين وهي في هذا –أيضا- تنقل إلينا أجواء تقترب في الطرح، مما يحاول الشاعر أن يرصده لنا، زيادة على هذا نجد الشاعر يروي عن طريق الشعر نسقا شعبيا آخر كقوله:

رويت ما رأيت

رأيت ما رويت

كان ويا ما كان

إن هذه الصيغ تقترب من نفس الصيغة للبداية في الحكاية الشعبية فهي تشبه تلك اللازمة المعتادة التي يجدها الشاعر، والنبرة الإيقاعية أو الفعل الذي له بعده الإيقاعي في الحكاية الشعبية، أو في السير الشعبية كالذي نجده عند الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدة (أرم ذات العماد)[4] حين يقول:

وانفرج الغيم فلاحت نجمة وحيدة

ذكرت منها نجمتي البعيدة

تنام فوق سطحها وتسمع الجرار

تنضح (يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس، ذاك عنتر يجوب

دجى الصحاري، أن حي عبلة المزار)

إلى أن يقول:

أعد بالخطى مداه (مثل سندباد

يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

يعود حيث ابتدأ

حتى تغيب الشمس، غشى نورها سواد،

حتى إذا ما رفع الطرف رأى.. وما رأى؟)[5]

(2)

يستقي الشاعر بدر شاكر السياب لقصيدته أجواء من التراث الشعبي، فهي أشبه بالرؤى ذات التجليات الواسعة في الطرح، والتي تنفتح على أدبنا المعاصر.

يستقي لقصيدته من سيرة عنترة الشعبية ما ينسجم مع جو القصيدة فعنترة يوحي فعله بالحركة والوقع، فهو حين يجوب أو حين يطارد أو حين يدافع أو يحيي عبلة فتلك أجواء وجد فيها الشاعر بدر شاكر السياب جملة من الرؤى الفعلية التي تتساير مع فعل القصيدة، فهي اللبنة المكملة –وإن كانت تختلف- مع سياق الجو الفعلي والحركي في القصيدة، فهي –أيضا- تفتح الرؤيا من عالم أرم ذات العماد، التي يحاول الشاعر أن يجليها.

فالأثر المتجسد في ذاكرة الشاعر عن أرم ذات العماد، يجد فيه الشاعر من سيرة عنترة ما يحرك به سكون هذا الاختفاء. إن أرم ذات العماد هي أثر مكاني ساكن، في حين أن سيرة عنترة في ذاكرة الأجواء الشعبية، هي فعل إنساني متحرك، وهنا ينسجم التراث الشعبي المتحرك مع الأثر المكاني الساكن، ثم يمضي الشاعر بعد هذه الوقفة التراثية الشعبية إلى عالم السندباد، فيحرك به ذلك العالم الأسطوري الخفي حين يسافر السندباد إلى عالم عجيب، ولعل الشاعر هنا لا يريد من عالم السندباد سوى تحريك ذلك العالم العجيب الخفي، فهو ينسجم في عالمه مع جنة (أرم ذات العماد)، إذ إن عالم السندباد هو عالم كله غرائب وأفعال تتجاوز فعل الإنسان العادي (حتى إذا ما رفع الطرف رأى، وما رأى) أن هذه الصيغة استقاها الشاعر من التراث الشعبي كي يجلي عالما خفيا من عوالم (أرم ذات العماد) من هنا يبدو أن الشاعر بدر شاكر السياب ما استقى هذه الأجواء إلا ليحرك ما استتر من تلك المناظر اللامرئية من عالم جسدته الحكاية الشعبية في (ارم ذات العماد) وغيرها.

اللغة الشعرية واللغة المحكية:

من أقدم الدراسات التي تناولت القصيدة المعاصرة بالدراسة والمتابعة، وأشارت إلى الاهتمام الشعري بالمسألة اللغوية واقترابها من الكلام العادي الذي يمارسه الناس في واقعهم وحياتهم هي دراسة محمد النويهي «قضية الشعر الجديد»[6].

من البداية يطرح النويهي منهجه واهتمامه، حيث يحصر نفسه في الاهتمام بقضية الشعر الجديد لا نصوصه «المسألة النظرية» ولذلك لا نجده يهتم كثيرا بالنصوص وإنما يهتم بقضايا معينة ولاسيما المسألة اللغوية.

يرجع النويهي اهتمام الشاعر المعاصر باللغة الحية[7] كما سماها إلى طبيعة الشكل الجديد، وهو الأمر الذي كنا نفتقده مع القصيدة الكلاسيكية، ولذلك «لما تخلص شعراؤنا الجدد من الشكل القديم وحدوده الخانقة، استطاعوا أن يتجهوا إلى حياتنا الواقعة النابضة وأن يلتقطوا عددا لا بأس به من أنغامها الحية، وأن يقتنصوا مجموعة طيبة من صورها وتجاربها المتدفقة، الزاخرة، وأن يستجيبوا لروح الشعب ويتعاطفوا مع تجارب الناس البسطاء العاديين، وهو أمر لم يكن مستطاعا في نطاق الشكل القديم»[8].

بهذا يشير النويهي إلى التطور الذي يصيب شكل الشعر وهو التطور الذي يتطلب تغير الحساسية الشعرية، وهو الأمر نفسه الذي بنى عليه إليوت رأيه فيما يخص التعامل مع اللغة حين قال :«تظل لغتنا تتغير وطرائق معيشتنا تتغير تحت وطأة التغيرات المادية في بيئتنا من جميع النواحي. ولولا تلك القلة من الناس الذين تجتمع لديهم الحساسية الفذة والقدرة الفذة على الكلمات لانحطت قدرتنا لا على التعبير وحسب بل على أن نحس شيئا سوى المشاعر الجافة»[9].

ومن جهة أخرى أشار ت.س .اليوت إلى الهاجس الذي يدفع الشاعر إلى التعامل مع لغة الناس، وهو هاجس الاقتراب منهم والاستفادة من تجاربهم ولغتهم ولذلك يقول: «... صحيح أيضا أن خصائص شعرنا تعتمد على الطريقة التي يستعمل الناس فيها لغتهم، لأن الشاعر يجب أن يتخذ لغته مادة له، لغته حسبما يتكلم بها الناس من حوله، فإن كانت تتحسن استفاد من ذلك، وإن كانت تتخلف وجب عليه أن يبذل وسعه فيها. الشعر يستطيع -إلى حد ما- أن يحفظ على اللغة جمالها أو حتى يعيده إليها»[10].

إن إليوت يقف بالظاهرة اللغوية في الشعر والاستفادة من التجربة اللغوية الدارجة على أساس التطور الذي يلحق الشعر من فترة لأخرى «فترة ابتكار – فترة تطور» ولكل فترة مميزاتها ومهمتها، ففي الفترة الأولى تكمن فيها مهمة ملاحقة التغيرات في لغة دارجة وهي في أساسها تغيرات في الفكر والإحساس، وفترات تكون المهمة فيها هي استكشاف الإمكانات الموسيقية في العلاقة بين مصطلح الشعر ومصطلح الحديث العادي، تلك العلاقة الناجمة عن وجود سياق تعبيري مؤثل مألوف»[11].

على هذا الأساس عاين إليوت شعر ملتون و«جونسون» ووقف على صفات شعرية تخص العصور التي تلت ملتون وجونسون[12].

هذا الأمر هو نفسه الذي يقف عليه النويهي مستخلصا «رؤية إليوت» في تعامله مع تجربة الشعر الإنجليزي، ويطبقها على النص الشعري العربي المعاصر، وهو الرأي الذي بنى عليه رفضه للشكل الشعري القديم، وذلك راجع لانحصار أدواته أمام المعاني الجديدة وحدوده الضيقة، بالإضافة إلى أن الشكل القديم لم يستطع أن يستوعب تجربة الشاعر المعاصر المتنوعة والمفتوحة على شتى التجارب والمعارف الإنسانية بالإضافة إلى عدم التركيز الذي يفتقده الشكل القديم وهو «التركيز الذي مكن شعراءنا الجدد من إغنائنا بعدد من الصور الزاخرة، الدافقة بحيوية التجربة ونبض الحياة وحرارتها، وهي صور غنية في تنوعها ولكنها تجمع بينها وحدة عضوية لم نعد نستطيعها في الشكل التقليدي»[13].

ما يمكن ملاحظته هو أن رجوع الشاعر العربي المعاصر إلى اللهجة الشعبية والتعبير بها راجع إلى جملة من الدوافع منها حرص الشاعر المعاصر على التقرب من المتلقي والتعبير من خلال لغته التي يتعامل بها يوميا وهو ما يضمن له انتشار شعره وتعميمه بين المتلقين على اختلاف درجات سلمهم الاجتماعي، بالإضافة إلى تحقيق مبتغاه وهو زيادة الوعي لدى المتلقين، بالإضافة إلى ما يحقق هذا الاتصال من رؤى فنية على مستوى التلاحم والتلاقي والتجاور بين لغتين تختلفان في مقوماتهما الفنية ومستوياتهما الأسلوبية وهو الأمر الذي يضمن الكثافة الدلالية، التي تتولد عنها شعرية خاصة سواء على المستوى الأسلوبي (التعبيري) أو على المستوى الفكري.

هذا الإغراء هو الذي وزع انتباه الشاعر العربي المعاصر على جملة الأساليب والمواضيع الذي يتوزع عليها الأدب الشعبي من

(3)

أغـان وأمثال وحكايـات شعبية ولهجات عاميـة، وأصبح عنصرا فاعـلا في بنـاء القصيـدة وتشكيـل رؤاهـا، لذلك أصبـح التراث الشعبي رافدا مهما نظرا لما يحتويه من إيحاءات ورؤى ودلالات لها وقعها الخاص تتماشى مع طبيعة المجتمع الريفي.

لأن الـتراث الشعبـي وعلى مختلف مواضيعـه يعتبر المادة الأساسيـة التي احتـوت تطلعات الريفي الفنيـة والفكرية، كما أنهـا عـبرت عن البنيـة الاجتماعيـة للمجتمع الريفـي، لذلك كان هـو الصـورة الحقيقيـة للإنسـان لأنهـا معـبرة عـن عالمه الخارجي(محيطـه)، وعن عالمـه الداخلي (النفسـي) ورغباته وطموحاته وتكوينه النفسي.

مـا زاد من تجسيد هذا الاتصال هـو أن جل رواد القصيدة المعاصـرة منحـدرون من بيئـة ريفية مما يعنـي أن لهم اتصال مباشر بثقافة بيئتهم الأولى (الريف)، ولقد عبر جل الشعراء عن هذا الاتصال وما تركته تلك الثقافة من أثر على إبداعهم وتكوينهـم الأول مـن ذلك قـول البياتي «...أما أغـاني القرية التـي تركـت في نفسـي أثـرا لا ينسى، فقـد كانـت متطابقة مع إحساسـي بشعـر الحيـاة نفسهـا المتجسـد في الناس والبيـوت والطبيعـة وحـزن الكائنـات الأبديـة والظلال الهاربـة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول»[14].

ومـا عمق هـذا الاتصال كذلك هـو الأثر الـذي تركه بعض الشعـراء الغربيين الذين رجعوا إلى التعابير اليومية والتعبير من خلالها من أولئك ت.س. اليوت، وورث زورت وغيرهما ...».

إن اكتشـاف الشاعـر العربـي المعاصـر مـا للغـة الشعبيـة (العاميـات) مـن قيـم فنيـة واقعية رفيعـة دعاه إلـى الاهتمام بهـا وإدخالهـا كعنصر فاعـل في بناء لغته ودلالتـه لأنها تدخل ضمن العوامل الأخرى التي تساعده على إخراجه من نمطية التعبـير المبتذل العادي، وتمكنه مـن تلوين لغته وتخرجه من رتابة القول المعتاد.

علـى الرغـم مـن أن هـذه التجربة تأخـذ مساحـة بسيطة وصغـيرة مـن تجربـة القصيـدة المعاصـرة الممتـدة مـن نهايـة الأربعينيات إلى الآن إلا أنها تشكل صورة يجب الوقوف عندها ومتابعتهـا، لأنهـا أعطت للقصيدة المعاصـرة تنوعا في التعبير،

وصورة أخرى تميزها عن القصيدة الكلاسيكية. ونموذجا خاصا قامت القصيدة المعاصرة باستثماره وإدخاله كعنصر في بناء «الصورة، اللغة، الإيقاع، البناء الدرامي...».

ومن هنا فإننا نستطيع القول بأن الإبداع هو ثمرة سيرورة تاريخية تتعانق وتترابط فيه تجارب عامة وخاصة من قيم ودلالات ورموز وأزمنة تشكل في الأخير، العمل الفني الكامل المتمثل في القصيدة مثلا، وهذا التنوع هو الذي يكسب القصيدة المعاصرة التلون والتنوع في عالم المعاينة والوقوف على قيم العصر وتوضيحها.

إن تجاور التجارب بالشكل الذي تنصهر وتلتحم لتكون في الأخير العمل الفني الواحد راجع في أساسه إلى نجاعة العملية الإبداعية ودور الشاعر ولذلك يقول عز الدين المناصرة: «لابد أن نرى الموروث الشعبي في قصائدي جزء من النص ملتحم به وليس ملصقا نافرا في النص، أي أن النص الفصيح الحديث يمتص الموروث الشعبي ويحوله إلى دم النص، مثلا في الستينيات كنت أقع في الخطأ.. وهو ظهور الانفصال بين العامية والفصحى في النص. أما الآن فقد تجاوزت هذا المظهر الشكلي إلى الاندماج شبه التام، هناك قصائد استخدمت الموروث الشعبي وامتصته بحيث اختفى في النص»[15]، وهذا ما يمكن أن نستشفه في قصيدة «الخروج من البحر الميت»[16]، وهذا لا يعني أبدا أن تكون هذه الصورة هي الصورة العامة في تعامل الشاعر مع التراث الشعري، وإنما نأخذ هذه القصيدة كنموذج لنجاح تعامل الشاعر مع المثل الشعبي ولفظه العامي وتفصيحه بحيث أصبح جزءا ملتحما بالقصيدة.

يقول عز الدين المناصرة:

لقد قلت يا سيدي ما يقال

وما لا يقال

ولم يبق إلا نقوش الخرائب والمدن النائمات

فماذا تقول؟

وماذا أقول؟

ماذا نقول؟

أنا أعرف البئر- يا سيدي- والغطاء[17]

«خلي البير بغطاه»، مثل يتوزع على عموم الوطن العربي، له دلالته وموقعه من الكلام، فهو يساق للتعبير عن الأمور المستفحلة في قضية من قضايا الحياة العامة، وهو يقال للرد على من يريد أن يسأل أو يعرف أكثر على قضية معيّنة فيقال له المثل، لوقفه وصده عن مبتغاه، وظفه عز الدين لمناصرة في قصيدة «الخروج من البحر الميت» وربما الشاعر هنا متأثر بالأمثال الجزائرية وما حضر إلى ذاكرته كان نتيجة اختلاطه أثناء عمله بالوسط الشعبي الجزائري لذلك نراه استوحى أكثر من مثل شعبي مستمد من التراث الجزائري والمغرب العربي.

المثل «خلي البير بغطاه» جاء معبرا، لأن الشاعر استطاع أن يدمجه وفق أبعاد القصيدة ورؤيتها، فالقصيدة معبرة عن تلاشي الذات العربية بعد هزيمة 1967، لأنها الهزيمة التي عرت جسد الأمة العربية كاملة، وكشفت كذب الأنظمة والبناء الهش لسياستها، والشاعر هنا في توظيفة للمثل يقف على حقيقة المجتمع العربي لمعرفته به، كما يقف على الوحدة التي يعانيها الشاعر رغم كثرة الخلان.

لذلك لا يراوغه أحد في أن يعطيه الصورة المغلوطة والخاطئة، وهو في توظيفه للمثل وجعله رهن خطاب موجه إلى القارئ، إنما وظفه لكونه يعرف جيدا ظاهر الأمة وباطنها.

إن نصية المثل جاءت موزعة بين دلالته وألفاظه، وما يمكن ملاحظته هو أن عز الدين المناصرة قام بتفصيح المثل من «خلي البير بغطاه» إلى أنا أعرف البئر -يا سيدي -وغطاه»، حتى يذوب إذابة كاملة في النص، ويمتص امتصاصا قائما في السياق الذي ورد فيه، ويعتبر هذا الأسلوب جديدا في نصوصية النص الشعري المعاصر دون أن يفقد حركته وفعله وأثره، لأن العاميات على حد تعبير الشاعر «تمتلك حيوية وديناميية ينبغي الاستفادة منها في النص الشعري، ولا أعتقد أنني أخطئ حين ألجأ إلى العاميات وأعيد تفصيحها، إنني أضيف إلى اللغة الفصحى مفردات جديدة أكثر حيوية والمهم هو طريقة استخدامها»[18].

حينما نقارن بين ما جاء في المثل الشعبي، وبين ما قام به الشاعر في تكسير المثل، سواء على مستوى الضمائر أو الفعل أو الروابط فإننا نكتشف إبداع الشاعر للمثل من جديد.

(4)

خلي البير بغطاه ← إلى ← أنا أعرف البئر ياسيدي - وغطاه.

أنت ↓ أنا + أعرف ↓

الخطاب بين الباث-المتلقي ← أنا ضمير ← أعرف: فعل+ ضمير

أترك البئر بما فيه ← يا سيدي ← زائدة

وغطاه ← امتداد بالمعرفة من ما هو تحت

الغطاء إلى الغطاء ذاته وما فوقه

إن المثل الشعبي كان يمس الضمير أنت كما يمس البئر وحده.

المثل الشعبي في القصيدة يمس الضمير أنا «الشاعر» كما يمس البئر والغطاء فهو يمس ويدل على المعرفة الكاملة والشاملة للبئر وما يتعلق به.

إن استخدام الشاعر للضمير «أنا» منفصلا ومتصلا «لأناه» وحضوره ووجوده أهله إلى القدرة في توسيع دلالة « المثل» ← ستر البئر وترك البئر بما فيه لأنه لا يصلح أو ما فيه لا يصلح ← المعرفة والاطلاع الكامل والشامل بما في البئر وكذلك غطاءه.

إن موهبة الشاعر الإبداعية هي التي أهلته إلى هذا التوليد في معاني المثل وإعطائها أبعادا تتماشى وتساير أبعاد القصيدة، لذلك فالقارئ يشعر بأن مفردات المثل جزء مكون للقصيدة، وجزء من مفرداتها نتيجة التكسير والإضافات التي قام بها الشاعر، ولاسيما أن الشاعر هنا يتناص مع المثل عن وعي تام وإدراك كامل للمعنى الذي يمكن أن يضيفه المثل، وبذلك أصبح المثل إطارا رامزا ودالا وفاعلا في القصيدة.

هذه الفاعلية أكّد عليها الشاعر حين تعرض في حوار إلى «الاشتقاق من العامية أو تفصيح المفردات العامية في شعري، فهي بالفعل ظاهرة مهمة رغم أن البعض ضدها، إنني أعيد الاعتبار لبعض الكلمات العامية بنقلها من مكانها الضيق إلى مكانها الفسيح وبتغيير دلالتها عبر عملية الاختيار، العامية دينامية، حيوية ذات فعالية في الاستخدام اليومي[19].

لقد انتبه الشاعر المعاصر إلى عموم الأدب الشعبي وما يزخر به من طاقات فنية معبرة سواء فيما يتعلق بما يدل عليه من أبعاد فكرية أو ما يشتمل عليه من أبعاد فنية، ولذلك راح الشاعر يتناص مع أسلوب القصص الشعبي مستغلا الطاقات الفنية التي يزخر بها أسلوب الأدب الشعبي كالبعد الإيقاعي، الدرامي، الاستهلالي، الخاتمة...الخ» ولقد عبر بهذا الأسلوب أكثر من شاعر منهم البياتي عبد الوهاب، سعدي يوسف، عبد المعطي حجازي، محمود درويش، عز الدين المناصرة، سميح القاسم ، صلاح عبد الصبور، من ذلك ما استخدمه في قصيدة «شنق زهران»[20].

كان زهران غلاما

أمه سمراء، والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

«دنشواي»

شب زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

كان ضحاكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء

ونمت في قلب زهران، زهيرة

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها أحمر كالنار التي تصنع قلبه

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم...

كان يا ماكان أن زفت لزهران جميلة

كان يا ماكان أن أنجب زهران غلاما...وغلاما

كان يا ماكان أن مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما[21]

هناك صيغ ثابتة وصيغ أخرى متحركة تتكون بها ومنها الحكاية الشعبية، وهذه الصيغ لها وقعها الخاص في نفوس المستمعين أو القراء مثل صيغة «كان يا ماكان» التي تعتبر الصيغة الأكثر انتشارا لما لهذه الصيغة من ارتباط بالزمن والأحداث» فهي تدل في صيغتها وأسلوبها على البعد الزمني للحكاية ولاسيما إبطال ذلك التعارض الكائن بين ما يجري في الحكاية وبين الزمن الحالي الذي لا يؤمن بالوفاق التام بين ما هو خيالي وبين ما هو واقعي.

كما أنها تدل في صيغها على أسطورية الأحداث التي تليها وهو الأمر الذي يفتح شهية الاستمتاع (القراءة) لدى المتلقي وبالإضافة إلى هذا كله فإن الشاعر يحاول من خلالها ترويض المتلقي على تقبل ما يحدث بعدها، ولذلك نلاحظ الشاعر صلاح عبد الصبور أعطى تمهيدا أسطوريا للقصيدة، وبعده يقف الشاعر على وصف زهران، وكلها أوصاف متعلقة بالزمن الماضي، وهي أوصاف تتعلق بشخصية «زهران» وأخرى تتعلق بما يريد الشاعر أن يقدمه للمتلقي.

كان زهران ← غلاما

بعينيه ← وسامة

على الصدغ ← حمامة

على الزند ← أبو زيد سلامة ← ممسكا سيفا

شب زهران ← قويا

← نقيا

يطأ الأرض ← خفيفا

← أليفا

كان ← ضحاكا ← ولوعا بالغناء

سماع ← الشعر في ليل الشتاء

كان يا ماكان ← أن زفت لزهران جميلة

كان يا ماكان ← أن أنجب زهران غلاما..... وغلاما

كان يا ماكان ← أن مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران ← شجيرة

ساقها ← سوداء من طين الحياة

فرعها ← أحمر كالنار التي تحرق حقلا

(5)

الأوصاف التي أعطاها الشاعر لزهران هي أوصاف متعلقة بتلك الأوصاف التي ألفناها للأبطال الشعبيين «غلاما، قويا، نقيا، أليفا، الزواج من جميلة، الإنجاب.....».

القصيدة مبنية على نمو الحدث، وكل ما يتعلق بشخصية زهران البطل، وهو الأمر الذي يتلاقى مع الحكاية الشعبية، وما زاد من هذا التلاحم والتلاقح والتنصيص، بين الأسلوب الشعري المعاصر وبين أسلوب الحكاية الشعبية استخدام الشاعر لصيغة «كان يا ماكان» وهي الصيغة التي تفصل البطل بين زمانين «كيف كان – كيف أصبح»، مما يدفع المتلقي إلى المتابعة واكتشاف ما يحدث لاحقا والاشتياق إلى نهاية القصة.

كما أن الشاعر عمد إلى إضفاء روح البطولة الشعبية على بطله «زهران»، وذلك قصد جذب التعاطف الشعبي الذي يتوخاه ضد أعداء الشعب الذين يريدون قتل الحياة، لأن القصيدة قائمة بين ثنائية أخرى وهي متضادة في الواقع الحياة- الموت، الحياة وكل ما يرتبط بها في القصيدة «الشباب، الجمال، الزواج، الإنجاب، النمو، الشجر...» يمثلها زهران، أما الموت وما يمثلها في القصيدة «ثوى، الحزن، الأكواخ، تنين، دهليز، المحن الصماء، تدلي، النار، تحرق حقلا، تصرع طفلا، السياف، أعداء الحياة، صنعوا الموت، تدلي رأس زهران،...»، ويمكن أن نستخلص كل ذلك من السطرين:

كان زهران صديقا للحياة

↓

يمثل النهاية في الارتباط بالحياة.

صنعوا الموت لأحباب الحياة

↓

يمثلها العدو والذي يتمثل في «السياف مسرور»، وهو أحد أبطال ألف ليلة وليلة

ذات يوم

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما... سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء[22]

(6)

إن التمثل المكاني الذي ذهب إليه صلاح عبد الصبور «السوق»، هو تمثل للواقع، لأن عادة، القهر والحرمان الذي نواجهه في الحكايات الشعبية هو قهر ميتافيزيقي، أو نتيجة علة أخلاقية يتصف بها البطل، إلا أن صلاح عبد الصبور، أخرج بطله «زهران» عن هذا التصور وأدخله مجال السوق وذلك قصد إضفاء الواقعية على بطله زهران وقصته التي اتسمت بأسلوبها الحكائي الشعبي.

عمد صلاح عبد الصبور إلى تطويع أسلوب الحكاية (السرد الحكائي) لخدمة موضوعه وذلك على مستويات عدة، منها، توظيفه للفعل «الماضي» بكثرة. وتقريبا كله متصل بالبطل «زهران» مقابل الفعل المضارع والذي تقريبا كله متصل بنعوت البطل «زهران».

ولذلك حينما نعاين القصيدة على مستوى الأفعال نجد النسبة الطاغية للأفعال هي أفعال ماضية، وهو الزمن الذي يغلب على « فعل الحكاية »، وهو الأمر الذي يغلب عنصر الغياب للبطل كما أنه يوغل في الزمنية - البعد الزمني.

« كان يا ما كان» وهو تغييب للعنصر الذي يمثله «زهران» عنصر الحياة، لذلك الشاعر عمد إلى ربط زهران بما كان يمثله وما قام به العدو من إبطال لهذا التمثيل للحياة.

أما الأفعال المضارعة فهي متصلة بنسبة كبيرة بنعوت البطل، أكثر مما هي متصلة به وهذا التقابل بين الفعلين الماضي ← المضارع، هو الذي يولد الحركة والفعل والدينامية في القصيدة بالإضافة إلى ما عمد إليه الشاعر من تقلبات ضدية على مستويات عدة «صفات البطل ،صفات العدو مثلا أو ما تمثله حياة البطل».

ونمت في قلب زهران زهيرة ← = ونمت في قلب زهران شجيرة.

ساقها خضراء من ماء الحياة

← ≠ساقها سوداء من طين الحياة

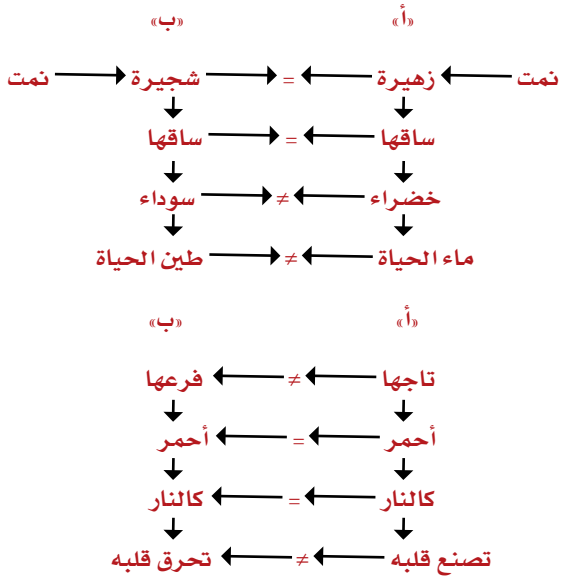
تاجها احمر كالنار التي تصنع قلبه

← ≠ فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

إن عملية التقابل بين الثنائيات المتضادة، ونمو الأحداث وتشابكها، وتغير صورة البطل من صورة إلى أخرى أكثر مأسوية، هي عناصر تحقق المنحى الدرامي للعمل الفني، ولذلك هنا صلاح عبد الصبور على الرغم من الغنائية التي نلاحظها في القصيدة، إلا أن فعل الموضوع وتغيره وتحركه قلل من وهجها وظهورها بالشكل الذي يغيب العنصر الدرامي، وبهذا الأسلوب الجديد استطاع الشاعر المعاصر أن «يثبت أن لغة الشعر العربي قادرة على استيعاب الاتجاه الدرامي وتطويعه في القصيدة الغنائية الدرامية بارتباط جديد بين الشكل والمضمون واختيار دقيق»[23] للألفاظ والأسلوب والإيقاع والموضوع.

(7)

هذه التقنية التي لجأ إليها الشاعر لم تكن ارتجالية وإنما ليوضح من خلالها صورة «فعل العدو» في شخصية زهران الوديع، وكذا الوقوف على حجم المأساة التي آل إليها زهران، وذلك من خلال الأفعال التي وظفها صلاح عبد الصبور أو من خلال الأفعال ونعوتها، ويمكن أن نقف على ذلك من خلال الخطاطة التالية:



إذا كان قسم «أ» يشكل بداية النص الشعري والذي يرتبط ويدل على نشأة زهرا ن ويشير إلى طفولته فإن قسم «ب» يشكل نهاية القصيدة وبالتالي يشير إلى النهاية المأساوية التي آل إليها زهران، ولذلك حينما نعاين القسم «أ» على مستوى النعوت فإننا نلاحظ الشاعر استخدم اللون « الأخضر» وهو لون يدل على الحياة والبناعة والشباب، فهو رمز الخصوبة والنماء، وتكثر وتتعدد دلالته حسب سياقه داخل النص إلا أنه عموما مرتبط بما هو حي ويانع ويتجلى ذلك من خلال لون الطبيعة في فصل الربيع مثلا، وما أعطاه القرآن كذلك لهذا اللون من اهتمام، كما يشكل حضوره بعدا روحيا في الثقافة الإسلامية وكذلك في الثقافة الشعبية.

بالمقابل حينما نعاين النعوت في قسم «ب» فإننا نجد الشاعر قد استخدم اللون «الأسود »، وهو لون يدل على التشاؤم وما تنفر منه النفس، وهو هنا حسب سياق النص الشعري يدل على اليأس وتلاشي البناعة، وهو متعلق بما يدمر الذات ويقتل الحياة فهو في دلالته نقيض اللون الأخضر، إن لم يكن نقيض كل الألوان، فحضوره مربوط بسوداوية مأساوية تقمع نور الحياة وذات الإنسان، وهي رؤية يمكن أن تنسحب على كل الثقافات الإنسانية.

ومما زاد من عناصر الالتقاء بالحكاية الشعبية هو النهاية التي عمد إليها الشاعر من توظيف لهروب البطل «زهران» إلى الآلهة باحثا عما يناصره ويبعث في ذاته القوة، ليقف في وجه أعدائه.

(8)

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران إلى النجوم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما ...سورة حقد في الدماء

ربما استعدي على النار السماء.

ويواصل الشاعر تصوير ما آلت إليه قرية « زهران» وبطلها

قريتي من يومها تخشى الحياة

كان زهران صديقا للحياة

مات زهران وعيناه حياه

فلماذا قريتي تخشى الحياة ...؟[24]

إن اعتماد الشاعر المعاصر على الحكاية الشعبية في بناء قصيدته يعتبر منحى فنيًا، ذهب إليه أكثر من شاعر سواء في تناصه مع الصيغ الشعبية المعروفة أو الإيقاع«الأغنية الشعبية» أو الألفاظ أو الشخصيات الشعبية. وهي كثيرة، وما طرحناه يعتبر نموذجا لما ذهب إليه الشاعر المعاصر إلا أن هذا النوع من الاستخدام والتلاقي والتناص نلاحظه يكثر عند البعض دون البعض الآخر، فمثلا يكثر عند شعراء الأرض المحتلة مثل درويش، عز الدين المناصرة، سميح القاسم مثل قصيدته «ليلى العدنية»[25] التي عمد فيها إلى أسلوب الحكاية الشعبية ويلتقي بنفس الأسلوب مع قصيدة زهران إن لم يكن في الموضوع نفسه.

ربما هذا له ما يبرره على المستوى الفني والسياسي لأن شعور الشاعر الفلسطيني بالإبادة ومواجهة ثقافة أخرى تدعوه بإلحاح إلى توظيف هذه الأقانيم من ثقافته التي ينتمي إليها قوميا وإنسانيا. بالإضافة إلى ما وجد فيها من أبعاد معبرة عن رؤاه الفنية والفكرية.

وإذا ما تتبعنا آلية التناص على مستوى اللغة المحكية فإننا نلاحظ الشعراء المعاصرين في ارتباطهم بها لا يشكلون ارتباطا موحدا، وإنما نسبة الارتباط تتراوح ما بين الشعراء إلا أنها تشكلت بشكل لافت للانتباه عند الشعراء الرواد مثل السياب، البياتي، صلاح عبد الصبور، يوسف الخال، صلاح عبد الصبور، سعدي يوسف، درويش المناصرة، سميح القاسم.

وكل شاعر وله رؤيته الخاصة وتعامله المنفرد مع اللغة المحكية وما يقتضيه سياق القصيدة، وربما هذا التعامل يرجع إلى ما اقتضته عوامل محلية متداخلة منه ما هو ثقافي ومنه ما هو

(9)

تاريخي، ومنه ما يرجع إلى طبيعة الشكل الشعري الجديد الذي تحرر من القوالب الجامدة والشروط الفنية المسبقة وهو الأمر الذي جعل القصيدة المعاصرة تتحول إلى تجربة مفتوحة ولذلك ترى خالدة سعيد «بأن الشعر الحديث عبارة عن تجارب فردية، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية التجدد، بينما كل شاعر يعمل منفردا، له تجاربه الخاصة واتجاهه الأخص»[26].

فالتحول والتطور الذي يمس بنية المجتمع امتد إلى الجانب الثقافي ولاسيما الشعري منه واللغة بالأساس، لأن اللغة تشكل المادة الأساسية التي يتعامل معها وبها الشاعر لذلك بحث عما يحولها من الداخل والخارج، الداخلي إبطال المفهوم القاموسي للمفردة، والخارجي تطعيمها بما يضيف إليها إيحاءاً جديدا وبعدا فنيا آخر تقوم عليه اللغة المحكية، وهم بهذا جعلوا القصيدة المعاصرة محل تجريب قائم على اكتشاف طرق وسبل أخرى في التعبير وهو الأمر الذي سمح بتنوع التجارب الشعرية المعاصرة.

ويبدو أن الالتقاء الكائن بين اللغتين على مستوى أدائهما الاجتماعي هو الذي أضاف المنحى الفني للغة المعاصرة فصلاحية اللغة لا تقاس «بحسب التقدم أو التأخر في الزمن والرقي أو التأخر في الحضارة، بل بحسب قدرتها على أداء دورها الاجتماعي بين من ينطقونها، إذ تستجيب للتعبير عن تجاربهم ومظاهر حياتهم وتحقيق الاتصال والتفاهم بينهم»[27] فالجانب الاجتماعي والفني للغة المحكية هو الذي جذب انتباه الشاعر المعاصر فأدخلها كعنصر فاعل في قصيدته ولاسيما أنها لا تشكل عنصرا غريبا في القصيدة باعتبارها لغة نابعة من صميم المجتمع وهي معبرة عن طموحات أهله ورغباتهم النفسية والفكرية وتمتاز بنظامها الخاص سواء فيما يتعلق بالصوت أو الصيغ أو المفردات أو التراكيب وما «حدد هذا هو العرف الاجتماعي واللغوي»[28].

وليس هذا فقط وإنما تماشيا كذلك مع ما قدمته الواقعية الحديثة وكذلك التشجيع السياسي «في جعل اللغة بسيطة وفي متناول الجماهير وفتح أسوارها القديمة لكي تستوعب متطلبات الحاجات السياسية اليومية»[29].

لأن الشاعر المعاصر يقوم بعملية امتصاص للمفردة الشعبية ويعيد صياغتها الفنية والفكرية وفق مراده وقصده

وهو ما يمكن أن نعبر عليه بتحوير النص الغائب حتى يصبح مندمجا اندماجا كليا مع النص الجديد، وهذا الاندماج الذي لا يفقد معه النص السابق مقوماته الفنية.

هذه المستويات الفنية والفكرية حينما تتجاور مع لغة النص الشعري الفصيح تفتح أفقا فنيا فيزيد من فيض الإبداعية ويقوي الجانب الدلالي للنص الشعري من ذلك مثلا ما عبر عنه السياب والبياتي وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي و محمود درويش والمناصرةوغيرهمكثير.

الشعر المعاصر بهذا التداخل أصبح تجربة بليغة الحيوية نظرا لثقافة الشاعر العامة التي استطاعت أن تربط وتجاور بين ما هو متنافر في الواقع متلاحم ومرتبط على مستوى الإبداع «اللغة الفصحى- اللهجة المحكية»، وهو ما أهّل القصيدة المعاصرة إلى اكتساب فيض الشعرية على مستوى الدلالة والإيقاع وإلى اكتساب واقعية في التعبير والوقوف على جمالية شعرية متميزة ومتنوعة. من ذلك ما جاء في قصيدة «موال» لمحمود درويش[30].

خسرت حلما جميلا خسرت لسع الزنابق
وكان ليلي طويلا على سياج الحدائق
وما خسرت السبيلا
لقد تعودت كفي على جراح الأماني
هزي يدي بعنف ينساب نهر الأماني
يا أم مهري وسيفي!
« يما .. مويل الهوى
« يما مويليا
« ضرب الخناجر .. ولا
حكم النذل فيا[31]

يتعامل الشاعر هنا مع الموال كلازمة، بحيث تكرر أربع مرات، فأصبح هذا التكرار توشيحا تتوشح به القصيدة سواء في شكله أو إيقاعه، والسياق الذي ورد فيه يخرجه الشاعر من كونه موالا غنائيا إلى كونه موالا له دلالته الخاصة، بحيث الشاعر هنا يخاطب الأرض « فلسطين» مما يعطي للموال دلالة المقاومة والرفض.

ومما زاد الموال فاعلية وحركة هو ارتباط الشاعر بالأم المجازية «الأرض»، الانتساب إلى مكان الهوية والذات والحضور مع الأم الحقيقة «البيولوجية» التي تعد منبع الوجود والحياة والحنان والرقة، وما يدل على ذلك هو لفظه «يما» التي هي لفظة تقابل لفظة «أمي» بالفصحى لأن عادة ما تنطق الأم بالفتح باللهجة الدارجة على عموم الوطن العربي.

وما زاد كذلك من دلالة المقاومة والتضحية والدفاع هو توظيف الشاعر للآية القرآنية ﴿وهُزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا﴾[32]. هزي يدي بعنف -انسياب نهر الأماني- يا أم مهري وسيفي». أي أنني مصدر العطاء والحياة والنماء والدفاع.

هذا التعانق والتجاور بين النص الشعري الفصيح والموال الشعبي والنص الديني هو الذي يعطي التوزع والحركة والفعل لذاكرة القارئ، بحيث يتوزع انتباهه بين نصوص متباعدة في الواقع إلا أنها مترابطة ومتجاورة فيما ترمز إليه ،ولذلك يجب على الشاعر أن يكون ذكيا في مجاورة نصوصية نصه، لأن صياغتها المتعددة، وأسلوبها المختلف، هو الذي يعطي للنص الجديد جمالية وأبعادا فنية مثل كلمة «يما» التي استمدها الشاعر بوجوهها المتعددة والمختلفة.

ومن هنا فإن الرؤيا التي قدمها الشاعر جاءت عن طريق التناسل الذي تم من خلال التجاور بين مستويات لغوية متنافرة أسلوبيا متوافقة دلاليا ورمزيا، وبهذا تخطى الشاعر مهمة اللغة النفعية، والمفاهيم التي ارتبطت بها، إلى مجال آخر وهو التعبير بها ومن خلالها عما يحتدم في نفسية الشاعر من رؤى وخيال «توليد المعاني»، وهو ما عبر عنه آرنست فيشر ERNEST FSCHER 1899 - 1972حينما رأى بأن اللغة تعبر «عن جميع الأشياء بمعايير العقل لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعها بمعايير الخيال، الشعر يتطلب الرؤيا أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم...»[33].

الهوامش

1. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف،ط3،1981،ص4.
2. عبد الوهاب البياتي، م.ك، مج2،دار العودة، بيروت، لبنان،ط3، 1979، ص 149 .
3. م.ن، ص 150.
4. بدر شاكر السياب، م.ك، مج1،دار العودة،بيروت 1971 ،ص602.
5. م.ن، ص605.
6. د . محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، جامعة الدول العربية . معهد الدراسات العربية العالية. د.ط، 1964.
7. يقصد باللغة الحية هي لغة التعامل اليومي الذي يتعامل بها الناس في حياتهم وواقعهم واحتياجاتهم وهي لغة متغلغلة في الوسط، لا تتحكم فيها المؤسسات والإدارات والوظائف كما هو الشأن مع اللغة الفصحى بمعنى أن اللغة الشعبية ترافق الإنسان في شتى مجالات حياته، وكل ما يربط الإنسان باللغة، نفسيا واجتماعيا، وفكريا، لذلك سماها النويهي باللغة الحية وهو مصطلح استمده الناقد مما تعرف به اللغات الحية لانتشارها في العالم كاللغة الإنجليزية والفرنسية.
8. محمد النويهي، م.ن، ص:109.
9. ف أ . ماثيسن، ت.س.اليوت، الشاعر الناقد، تر: د. إحسان عباس،المكتبة العصرية،صيدا ،بيروت 1965 ص: 367.
10. م.ن، ص-ص: 367- 368.
11. م.س، ص: 368.
12. للمزيد يراجع، م.ن، ص: 368. 369. 370 .
13. م.س، ص: 117.
14. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، م ك، مج2، دار العودة بيروت، لبنان، ص-ص: 11-12.
15. عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000 ص-ص: 622-623.
16. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص:127.
17. عز الدين المناصرة، م.س، ص-ص: 136-137
18. عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص: 623.
19. عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص: 623.
20. صلاح عبد الصبور، م ك ، مج1،دار العودة ،بيروت،ط1، 1972، ص:18.
21. م.س ، ص:20.
22. م.س، ص:21.
23. جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي،دار الرشيد للنشر،بغداد،1982، ص:104.
24. صلاح عبد الصبور، م ك، مج1، ص:22.
25. سميح القاسم، الديوان، الديوان، دار العودة بيروت،1973 ص:153.
26. 24 . خالدة سعيد، البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث،دار مجلة الشعر،بيروت، د ط، 1960، ص: 18.
27. محمد عيد، المستوى اللغوي للفصحى واللهجات وللنثر والشعر، عالم الكتب، د ط، د ت، ص:29.
28. ينظر، محمد عيد، م.س، ص:19.
29. يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، مطبعة الأديب البغدادية د ط ،د ت ص:165.
30. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة مج1-2 ، دار الحرية للطباعة والنشر بغداد، 2000، ص:88.
31. م ن، ص:89.
32. سورة مريم، الآية 25.
33. عن د.صلاح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979، ص: 215.

مصادر الصور

1. http://www.nddara.com/wp-content/uploads/201410//Vasnetsov_samolet.jpg
2. http://www.wollamshram.ca/1001/Dixon/Batten01222-.jpg
3. http://www.shmok3.net/vb/62014-/img_1405649884_547.jpg
4. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/998//Robida_-_Ali-baba_page2.jpg
5. http://www.wollamshram.ca/1001/Dixon/Batten02070-.jpg
6. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/557//Robida_-_Ali-baba_page7.jpg
7. http://www.gutenberg.org/files/19860-/h/images/image_014.jpg
8. http://www.wollamshram.ca/1001/Dixon/Batten01222-.jpg
9. http://36.media.tumblr.com/tumblr_m7df0zjMNc1qac76ro1_1280.jpg

الزامـــل: أشهـر أجناس الأدب الشعبي في اليمن

يُـعدُّ منبراً وجهـازاً إعـلامياً للقبيلـة في السلـم والحـرب والمـناسبات، ومفتاحـاً لـقيم التسـامح والتعـايش والكـرم..

محمد محمد إبراهيم
كاتب من اليمن

أقسِمْ لكم باللّه..
ما عَدْ لي بقا في مجلسي / ما دام جَثْنِي نائبهْ لا مَتْرسِي
فأسهْ وصِلْ رأسي/ وصاب الجرح ذي ما قَدْ نِسِي
با شل حُرَّاسِي/ وبغْزِي لا حدود للأطلسي
إن كنت لي ناسي/ أنا ذي كنت خالس مدعسي
الصخر قرطاسي/ وخطي نار حمرا تلتصِي
والموت ناموسي/ ولو كانت جهَنّم مرْوَسِي [1]

بهذه الكلمات البسيطة الضاربة في العامية لهجةً ونطقاً – رغم تفصُّح بعض ألفاظها وحداثة شكلها الشعري وصوره البديعة –، كتب زمَّال يمانيٌ مُجِيد، موقفه وقضيته، ليقدّم بهذه العاصفة الناضحة بالتحدي، رسالة شعرية وقيمية ليس لخصمه فحسب بل ولكل قارئ وباحثٍ في الأدب الشعبي، مؤكداً أن هذا اللون الشعري الزواملي هو أبرز أجناس الأدب الشعبي اليمني، المشهور بالزامل لدى معظم قبائل اليمن وبعض قبائل شبه الجزيرة العربية.

(1)

قصة هذا الزامل ولغته وشهرته سرَتْ على كل لسان من عامة الناس في تلك القبيلة -التي أنتمي إليها- حدثت قبل 14 عاماً، جعلتني محاصراً بأسئلة هامة حول جذور هذا الجنس الأدبي الشعبي وعن الأسباب الجوهرية وراء خلوده وتأثيره وقيمه الأصيلة، وأهمية حضوره، في طقوس الحياة اليومية، واتساع المصالح والقضايا الخلافية أو حتى أسباب الأحداث المفاجأة التي لم تكن في الحُسبان.. وهذه الأسئلة بدورها حفّزتني على عمل هذا البحث لتقديم صورة تأصيلية ونقدية لجوانب هذا الجنس الأدبي نشأةً وفناً وشعراً ورسالة.

موضوعياً وقيمياً تجدر بنا الإشارة إلى أن الزامل في ثقافة المجتمع اليمني، فن وأدب راقيان، وملكة يحظى أصحابها بتقدير اجتماعي كبير، لكنه بكونه كلاماً منظوماً يعد سلاحاً ذا حدين فإيجاباً قد يكون مفتاح التسامح والتصالح في أكثر المشاكل الاجتماعية تعقيداً، إذ يعزز برسالة الانصاف والامتثال للحق إرضاء العاطفة الجمعية والغبن القبلي الذي قد يحصل لدى أحد طرفي الخصام.. وسلباً قد يكون مُشْعلاً لفتيل حروب الثأر التي تبدأ بالكلمة، وقد لا تنتهي بالرصاصة القاتلة ولا يسقط جرمها بالتقادم، سيما عندما يحمل الزامل في طيات نظمه رسالة احتقار أو إهانة لقبيلة ما تجاه حق معنوي أو مادي، وهو ما يعكس خصوصية عنيدة وشرسة في القبيلة اليمنية..

كما يعكس هذا النمط الشعري الشعبي سمات الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي فيها ومنها تخرُج الزوامل، وتتربّع على أجناس الأدب الشعبي، الذي صار يجيده معظم رجال القبيلة، حتى ولو لم يتعلم أو يفقه هجائية اللغة العربية.. ويكفي صاحب الزامل من التعليم ما يعينه على الكتابة البسيطة ولو باعوجاج لتدوين زامله خلف ورقة علبة السجائر، كمحطة أولى لينتقل بعدها إلى ذاكرة المجتمع ويتماهى قائله حتى يصبح الزامل منسوباً للقبيلة، وربما مجهولاً قائله.. ولا مبالغة في ذلك، فالزامل المذكور في استهلال هذا البحث قاله زمَّال قبلي لم يتعلم لغة الشعر بقدر ما حصل على معرفة بسيطة في القراءة والكتابة العادية وبصعوبة.. أعرفه جيداً منذ الطفولة ولذا كان زامله حاضراً في ذاكرتي، بل مدخلاً إلى إعداد واستحضار مفردات هذه المادة البحثية إنه شاعر الزامل محمد عبده صالح الجرادي من بطون قبيلة «البجَل» بني الجرادي- مديرية السلفية محافظة ريمة.[2]

- **محكمة العُرْف القَبَلي**

قد يكون شيطان الشعر في عالم الخيال الزمني والمكاني- في أي لون من ألوان الشعر الشعبي مغيباً للعقل- أو ضرباً من التهاويم، فيكون المعنى في بطن الشاعر - كما يقال- لكنه في الزامل كفيل بجعل العقل حاضراً، من خلال تركيز القضية الخطابية برمتها في صدر هذا النمط الشعري المقتضب.. فهو بمثابة دعوى قضائية – في عُرْف القبيلة – يجب الرد عليها بإنصاف، للوصول لحل المشكلة والاعتراف بالحق، ففي طياته تقام الدعوى، وبه تكون الإجابة، وهو ما ترويه قصة الزامل - المذكور آنفاً- الذي جاء في سياق حادثة بسيطة على أبواب سوق شعبي (مدينة الشرق–آنس) تلتقي فيه (قبائل) ثلاث محافظات يمنية هي ذمار، وريمة والحديدة.. حيث اعتدى أحد أتباع (الشيخ والقائد العسكري محمد صالح العرشي)[3] على بسّاط (صاحب بسطة تجارة) من أبناء قبيلة بني الجرادي مديرية السلفية.. وعندما اشتكى أحد أصحاب المجني عليه إلى ذلك الشيخ والقائد العسكري والقبلي لم يعر الشكوى أي اهتمام.. وقد سبق لهذا القائد أن قاد حملة عسكرية من قبل الدولة على مديرية السلفية، في أوائل ثمانينيات القرن المنصرم أثناء التمرد الذي شهدته بعض المناطق الوسطى في اليمن.. وحدثت في تلك الحملة مواجهات عنيفة شهدت بشراسة قبائل وبطون هذه المديرية واستماتة أبنائها..

خلاصة الأمر أن تصرف الشيخ المذكور مع الشكوى بذلك البرود، أثار غضب القبيلة بأسرها وجعل الشاعر (الجرادي) يكتب زامله مستعيداً الماضي، ويرسله إلى ذلك الشيخ والقائد العسكري.. ليقرأه (العرشي) بمنطق وعقل مدركاً أن خلف قوة ورصانة هذا الزامل واختزاله التاريخي، حق يجب الانتصار له، لتستمر مع ذلك قيم التسامح والسلام التي طمرت جراحات الماضي.. فبادر من لحظتها بإرسال تحكيم (قطَع من السلاح الكلاشنكوف) لوجهاء القبيلة.. كاعتراف بالخطأ، مستوعداً منهم وعداً ليأتي إليهم على رأس وفد من رجاله إلى قرية المجني عليه مصطحبين معهم رأس بَقَر[4] ولهم بعد ذلك الحُكم، فتم الاتفاق على يوم محدد، ولما وصل الشيخ العرشي، ارتجز – مع رجاله الذين يجيد معهم رقصة البرع الصاحبة للرجز الزواملي- رده على زامل الجرادي منتصراً لحق القبيلة بكاملها، معتبراً لها، جاراً وسنداً يُعتز به، حيث قال في زامل مطول لا أحفظه كاملاً:

سلام من بدَّاع نظّمْ حرْفَه يا رزح ظهري يا سلاح العطفهْ [5]

ولأن الاعتراف بالخطأ - بحد ذات- من قيم الشجاعة والامتثال للحق، فإن زامل الاعتذار يستفز لدى القبيلة التي كان الحق لها، قيم الشهامة والكرم، مؤصلاً قاعدة عريضة من قيم التسامح، والعفو، التي تُعَد أكبر من الحق المُعترف به، ولذلك كان رد الجرادي (اللسان النطق) باسم قبيلته أكثر تحدياً من زامله الأول المرسل إلى العرشي، ولكن في منحى قيمي أجمل.. حيث ارتجز زامله مرحباً بالوفد:

(يا مرحبا يا شمس ربي رحبي مرحبْ بكمْ من شرقها للمغرب
أهلاً بمَن جاني ولبَّى مطلبي العفو ديني والتسامح مذهبي)[6]

فقصد من هذا الزامل المقتضب العفو تماماً وأن الوفد ضيف على القبيلة وعليه أن لا يذبح ثوره، أو أن يخسر ريالاً واحداً في وليمة تلك القبيلة التي عفت وضيفت وافدها.

- **البُعد المفاهيمي للزامل**

يُعرّفْ بأنه ضرب أو لون من ألوان الشعر الشعبي اليمني- في أصله- وأكثر أجناسها حضوراً، كما أن المقصود بالزامل:

«نوع من الرجز الشعري، يلجأ إليه أبناء اليمن عندما يكونون في حالة خصام أو حرب، فيقف قائدهم - وهو في الغالب يجيد نظم الزوامل- أو أي شخص منهم فيرتجز بضعة أبيات بلهجته العامية، فيتلقفها القوم وينغمونها بأصواتهم، ثم ينشدونها جميعاً لإثارة الحماس وتحفيز الهمم. وكذلك إذا أرادت جماعة من الناس أو قبيلة من القبائل أن تحقق لها مطلباً من مسؤول أو حاكم أو قبيلة أخرى فإنها توفد زمرة منها تمثلها، ولحظة وصولهم ينشدون الزامل الذي قد وضعوا فيه مطلبهم وأوجزوا فيه غرضهم... ويكون الزامل عادة باللغة العامية وتتفاوت القطعة منه ما بين اثنين وثمانية أبيات».

وبصفة عامة، يعرَّفُ الزامل وكجنس أدبي- بأنه: فنٌ خاص من فنون اليمن وقبائله وبعض القبائل الأخرى في جزيرة العرب، بمعنى أنه لا يشمل كل القبائل العربية، وهو بقبائل الأرياف والبوادي أقرب، وهي القبائل التي يطلق عليها النسابون القبائل الكهلانية والقضاعية، أما قبائل حمير والقبائل العدنانية –حسب الباحثين- فلا تميل إلى هذا الفن كثيراً، بالرغم مما ذكره المؤرخون من أن هُذَيْلاً وثَقيفاً، وهما قبيلتان عدنانيتان، كانتا تزوملان ولكن بندرة... كما يندر نظم الزامل لدى قبائل مغارب اليمن الحميرية، وقبائل الجذم العدنانية في شمال الجزيرة العربية.

- **تأصيل تأريخي**

تاريخياً لا يوجد تدوين محدد لبداية هذا الفن الشعبي اليمني.. لكن يوجد أول إشارة تدل على هيئة الزامل، وهو ما جاء ذكره في قصة (ثيونانس) في أوائل القرن السادس عندما تكلم عن الوفد الذي أرسله قيصر الروم إلى ملك حِمْيَر (اليمن)، وهو الوفد الذي رأسه شخص يدعى (يدليانوس)، الذي ذكر أنه رأى الملك الحميري عندما خرج في موكبه واقفاً على عربة، أو مركبة تجرَّها أربعة أفيال، وليس على هذا الملك من الملابس إلا مئزراً محوكاً بالذهب حول (حقويه) وأساور ثمينة في ذراعيه، ويحمل بيده ترساً ورمحين، وحوله رجال حاشيته وعليهم الأسلحة، وهم يتغنون بإطرائه وتفخيمه.. فلما وصل السفير وقدم للملك كتاب القيصر قبَّله السفير نفسه وقبَّل الهدايا التي حملها السفير.

وهذا الوصف يدل على هيئة الزامل كما هو معروف لدى اليمنيين في المواكب والأعياد والاستقبالات والزيارات والمناسبات الأخرى كالأعراس وغيرهم.. ومن هذا نستدل أن الزامل كان معروفاً وشائعاً قبل الإسلام لدى عَرَب اليمن، بل قبل هذا التاريخ بفترة لأنه ليس وليد الساعة، أي في القرن السادس الميلادي، وبإثبات وجود الزامل، هذا الوجود المبكر، يُرجّح وجود الشعر الذي هو مادة الزامل حيث لا زامل بدون شعر».

ويربط المفكر والأديب اليمني الكبير الراحل الأستاذ عبدالله البردوني بين الزامل وضروب الأدب الشعبي حول «أربع نظريات» أجملها في:

- النظرية الأولى: لم تشر في تعريفها للأدب الشعبي إلى إبداع هذا الأدب واختلاف أطواره، وإنما نسبته إلى المغمورين المجهولين على تعاقب الأجيال..
- النظرية الثانية: تُعَرِّف الأدب الشعبي بأنه: الفن المروي شفهياً ولا يعرف أحد له قائلا معينا..
- النظرية الثالثة: تعرف الأدب الشعبي بأنه: الفن الذي يعبِّر مباشرة عن الحياة سواء كان قائله معيناً أو مجهولاً..
- النظرية الرابعة: تعرف الأدب الشعبي بأنه كل فن يعبّر عن أحوال الشعب وتطلعاته بغض النظر عن عامية اللغة وفصاحتها، وبغض النظر عن معرفة القائل أو مجهوليته..

وعلى هذا فالزوامل الشعبية تنطبق على أكثر هذه النظريات فبعضها مجهولة القائل، وبعضها معروفة القائل.

ودلالة على مجهولية قائل الزامل، يحمل الأدب الشعبي اليمني في سطوره المدونة نقلاً عن رواته المعمرين حكاية شعبية تناقلتها الأجيال، تؤصل علاقة الزامل بالأدب الشعبي الشفوي حيث تروي هذه الحكايات أن بعض القبائل فرَّت في سنة (دق يانوس) إلى كهوف الجبال خوفاً من هجوم المعتدي، وفي هدأة الليل سمعت أصواتاً جهيرة كثيرة العدد، بديعة الإيقاع لم تسمع أجمل منها إثارة وحماسيةً، وكانت تردد باللغة الشعبية زاملاً يهز النفوس ويرنح قامة الصمت، وعندما أصغت إليه القبائل حفظت ذلك الزامل:

قبح الله وجهك يا الذليل　　عاد بعد الحرايب عافية

عند شبَّ الحرايب ما نميل　　با تجيك العلوم الشافية[7]

وكانت أصوات الزمّالين تقترب فتثير الفزع، وتبتعد فترجعها الرياح.. وكانت القبائل المختبئة تخرج من مخابئها فلا ترى أحداً، وإنما تسمع ضجيجاً وتشاهد أمواج الغبار، فتأكد المختبئون من اشتعال حرب بين (الجان)، فهيَّجَهُم ذلك الزامل الحماسي فاجتازوا الخوف واندفعوا لمقارعة العدو. وهذه الحكاية بتاريخيتها سنة (دق يانوس)تشير إلى الغزو الروماني بقيادة (اكتافيوس) وربما حرفت اللهجة المحلية اسم القائد فسموه (دق يانوس)، ولعل هذه التسمية تعرف الغزو الروماني والحبشي معاً في مطلع القرن الثالث الميلادي، وإلى هذه الفترة تنتسب نشأة فن الزوامل، وتعلمتها الجموع القبلية عن (الجان)، ثم أصبحت تقليداً، لأن (الجان) أعلى أمثال الشجاعة والإبداع القولي.

وفي صدر الإسلام قدم المصطفى صلى الله عليه وسلم مهاجراً من مكة إلى يثرب(المدينة المنّوره) فاستقبلته قبيلتان يمنيتان هما الأوس والخزرج، وكانت جموعهما ترتجز زاملاً في مديحه صلوات ربي وسلامه عليه، وتأييداً للرسالة المحمدية حيث يقول ذلك الزامل:

طلع البدرُ عليـــنا　　مـن ثنيّة الـــوداع[8]

أيها المبعوث فيـــنا　　جئـت بـالأمر المطـاع

جئت شرَّفت المدينة　　مرحـباً يـا خير داع

وَجَبَ الشكُر عليـنا　　مـــا دعـــا لله داع

وهذا زامل مرتجل مصحوب بالطبول، وصادر من قبيلتين يمنيتين، اعتادت الاستقبالات بالزوامل وقرْع الطبول ولا زالت على حالها لدى قبائلنا في مناسبات الاستقبال والوداع.

- **التحوَّل إلى فولكلور**

مع الممارسة العملية والتطبيقية للزامل تحول إلى فولكلور وثقافة، لكن قبل تفنيد هذا التحول يجب الإشارة إلى أن ثمَّة فارقاً جوهرياً بين الزمّال والبدّاع، فالزمّال هو من يزمل بالشعر أو يردّده، والبدّاع الذي نظمه، والزمالة هي المجموعة أو المجاميع التي تتحد لترد معاً وبصوت واحد هذا الرجز الشعري.. وغالباً ما يكون «البدّاع»، «زمّالاً»، أي هو من ينظم الشعر ويردّده فيما المجموعة ترد خلفه، ونادراً ما يكون بداعاً -فقط- أي ينظم الشعر الزواملي والآخرون يرددونه، ويحفظه الناس جيلاً بعد جيل حتى يختفي القائل من كثرة التناقل، فيتحول هذا الزامل إلى موروث تحفظه الذاكرة الجمعية وتبني عليه حكايات وقصصاً قد تطول.. ويسمى بـ(البدَّاع) لأنه يبتدع(الزامل) كفن يستنطق الحال، وبعد إنشاده يسمى (زوامل) لكثرة الأصوات التي ترددد، فعندما يجتمع الناس في القرى لتلبية أي حادث يصنع (البدَّاع) شطرين أو ثلاثة أشطر يرددها الصف الأول على مرحلتين، أولاها بأصوات قراءة للحفظ عن طريق التلقين.. وتاليها تجربة الأداء بأصوات خافتة، حتى يتحسن الأداء ثم تعلو الأصوات بالزامل المعبر عن الحدث.. وإذا كان الجمع كثيفا، تُقسّم إلى صفوف: الأول يفصح عن المناسبة كما نظمها (البدَّاع).. والصفوف الأخرى تطلق زوامل متعددة الإيقاع، لا يشترط في أصواتها الدلالة على المناسبة ،لأنها تتوخى مجرد رفع الصوت كبرهان على الكثرة المندفعة، ولا يشترط أن يكون القائل معروفاً، لأن المراد رفع الصوت بأي أثر محفوظ.. وهذا التعريف الوصفي ينطبق على (الزامل) كفلكلور شعبي وفن فردي وجماعي.

- **الإيقاع والاختزال**

الزامل كشعر أقرب لأن يمثّل إيقاعاً للقول المنظوم المعبّر عن الحالة الحركية التي تتسم بالمشاركة لأكثر من شخص، فهو يصدر من مرسل ليحدث ردة فعل لدى المستقبل، محدثاً أثراً وتحولاً عملياً لدى الجماعة، وبهذا يملك الزامل صفة الإيقاعية الملازمة لمناسبة القول وحال القائل فالإيحاء الحركي يكون له حُضور دلالي واضح على

حال القائل أو الموصوف بالقول مثال على ذلك حركة الجُنْد في ذهابهم إلى معركة أو مهمة:

جيش صنعا تقدَّم بمقْدَمْ حنَّ رعدَه وشلّ البِداوَهْ [9]

ومثال أكثر دلالة على مجاميع تتشارك في العمل الزراعي أو البنيوي، وكلما كانت الحركة أكثر كان الإيقاع أسرع، وعلى ضرْب القصير مثلاً:

بارق برق من عندكـــم وأسقى البلايد عندنا
غصن القنا من عندكم والقاطفي من عندنا [10]

وبهذا لا تخرج موازينه عن بحور الشعر المتعارف عليها في علم العروض التي ابتكرها واكتشفها الخليل بن احمد الفراهيدي في الشعر العربي، غير أن الباحثين والنقاد أكدوا أن ميزة موازين الزامل كفن وشعر شعبي، تمحورت حول أكثر البحور يُسْرَاً وقِصَراً لارتباطه بالحالة الحركية لمناسبة القول ودلالته على عمق مشاعر البدَّاع والمجاميع المرددة من حوله، حيث تؤدى أبيات الزامل الشعبي صفوفاً ومجاميع، كما أشرنا آنفاً.. ومن الناحية الموضوعية ترتبط بعض الزوامل إن لم نقل أغلبها بواحدة من أهم أنواع الرقصات المشهورة في شبه الجزيرة العربية، وهي رقصة البَرَع لدى القبائل اليمنية، والشَّرْح والعرْضَة لدى بعض القبائل اليمنية والحجازية والنجدية. وقد ابتكر شعراء الزامل موازين جديدة، محدثين طفرة عروضية فريدة تتفرع من الأبحر المعروفة، وهو ما يتطلب من المختصين الفنيين والإيقاعيين دراسة هذا الفن دراسةً عروضية نقدية.

الأهم في الشكل الكتابي واللغوي للزامل، هو أن اللهجات اليمنية ذات الأصول والمنابت العربية الفصحى، أحدثت أيضاً فناً جديداً في الكتابة وهي فن الاختزال للكلمات، فاختصار بعض الكلمات في الزامل لا يعني بُعْد الزامل عن الفصحى وجنوحه للهجة العامية الدارجة، وإنما جَرَت العادة عند القبائل -كل على لهجته في القول- اختصار بعض الكلمات لمنح الزامل حقه العروضي والإيقاعي الموزون، وبالتالي إضفاء قوة إيقاعه عند السامع.

وعلى سبيل المثال وليس الحصر- والهوامش تضمنت إيضاحات أكثر- تختصر الألفاظ والحروف كتابة ونطقاً فـ(ذي) و(اللّي) تعني (الذي):

«يا ذي بدأت القول حيا»

أو بـ(اللي): «حيا بكم ياللي ولمتو عندنا».

- **القبائل الزمّالة**

قسّم الدارسون القبائل اليمنية الزمّالة إلى أربعة مجموعات:

- المجموعة الأولى:

تشمل مناطق البيضاء والعوالق ومرخة ودثينة والعواذل ومنطقة الواحدي، والمناطق والمجاورة لها، وأغلبية زواملها على الرجز والسريع، ولهم ولع كبير بالزامل، وينّظمون تفاعلات كبيرة تشترك فيها عدة قبائل في المناسبات.

- المجموعة الثانية:

وتشمَل قبائل مراد وبيْحان والمصعبين وقيفة والحدأ، وحريب ورداع وخولان ومشارق عنس والعواض وكومان. وتشتهر زواملها بالجودة والتنوع، وتفَصّح لهجاتهم، واستخدام الزامل في أغلب المناسبات ولكن بصورة أقل.

- المجموعة الثالثة:

وتضمّ هذه المجموعة القبائل المحاذية للصحراء كقبائل غرْب حضرموت من نهد وبالعبيد والكرْب والصيّعَر، وقبيلة بلحارث وعبيدة، وجهْم من خولان، والجدعان من نهم، بني يوسف من مراد، وقبيلة آل ربيع من المناصير وقبائل دهم ووائلة ويام، وبعض قبائل قحطان السراة، وقبائل الدواسر. وتتجانس لهجات هذه المجموعة مفردةً وتعبيراً ولحناً وعروضاً إذ يميلون الى البحور الرزينة التي تتناسب وحركة الهجن والخيل، كالرّمَل والمديد والمتدارك والكامل والرجز.

- المجموعة الرابعة:

وتشمَل قبائل مثل سنحان وبني مطر وبني بهلول وبني حشيش وهمدان وبني الحارث وبلاد الروس وآنس، والمنار، ومغرب عنس، والكحصة – عتمة - وريمة والحيمتين، وقبائل المناطق الوسطى كـ «خُبان» و«السدَّة» و«القفر»، وأرحب، وبعض جهات صعدة وحاشد ومن حولهم.. وبالرغم من شيوع الزامل على عدة بحور وألحان، إلا أن الاهتمام لدى بعض هذه القبائل بالزامل ليس كبيراً كالمجموعات السابقة.

(2)

- **أغراض الزامل**

تتعدد أغراض الزامل بتعدد وسائل الحياة وأحداثها وتقلباتها، فتجده حاضراً في السلم والحرب، وفي طوارق الأحداث والفواجع المحمولة على الصُدفة، وفي المناسبات، والاستقبال، والوداع، والمفاخرة. كما تجده منبراً حُراً مُعبّراً ومعززاً للقيم النبيلة السامية في التعايش، وفي نجدة الملهوف، والانتصار للمظلوم. وأداة لتدوين الحوادث الزمنية العابرة، ومجريات الصراعات القبلية. ولأن المقام لا يتسع لتناول أغراض الزامل اليمني الرئيسة والمتفرعة، كان لزاماً علينا اختزال هذه الأغراض في بعضها كالتالي:

- الحرب (الفروسية والبسالة):

في الحرب تجد الزامل منبراً لشحذ همم الرجال وإشعال عزائم البسالة والصمود للذود عن حق القبيلة والوطن والجاه، فهو لسان القبيلة الذي يعلن الحرب أو يسكته وهو رفيق الذخائر، والخناجر والعصي إن استدعى الأمر لبعض الاشتباكات والمواجهات.. فعلى صعيد أمثلة الزامل في الحروب،

حدثت حرب بين قريتين إحداهما من «عنس»، وأخرى من «الحدأ»- محافظة ذمار- حيث تزمل الشيخ زيد عمران من «عنس» موجهاً زامله الى الشيخ محمد بن ناجي القوسي من الحدأ يقول فيه:

با تخَبَّرش يا ذي المصانع كيف البِشالي في قروحه
وش قصة القوسي محمد في مترسه فلَت صَبُوحه [11]

ويرد عليه الشيخ القوسي:

يا ذي ذكرت الشيخ محمّد هو مأربي زايد ملُوحَه
غلق على عمران ليله قد سمّمه قد شَلّ رَوحَه [12]

وفي حرب بين مراد وكومان - الحدأ يتزمل شاعرٌ من مراد مشجعاً الشيخ القردعي للهجوم على كومان قال:

يا القردعي لانته تبا افعال الظفر
فاستروع الليلة لحُمْران العيون
قال الفتى السعدي سنان القبيله
معي صميل احدل لكسَّار القرون [13]

ويرد عليه زمّال كومان مفاخراً بنفسه وزوامله الكومانية، لكن الزوامل في نظره لا تحقق نتائج عملية، وأنه لا يشفي غليله إلا عندما يكون وسط حشد من الأبطال، والرصاص يتطاير من شرفات الحصون:

قال الفتى البداع خيرة من بدع

كُثْـر الـزوامـل ما قَضَت علْم الشُجُون

اشتاق لانا بين عجّات العول

والصَّاغ يتقارح من اظبَار الحصون[14]

ومن وصايا الحروب يحث الزمّال الصيَّادي قومه كومان على الثبات في الحرب والانتصار للأهل والأقـارب من كل عدو:

هذي لكم مني وصيـــــّه وانتوا توصوا كل تالـي

والعز في الصاغ المشمّـــع والهم تجلاه الرجـال

بين اخوتك واولاد عمّك تصبر على قيِّر وحالي[15]

ومن مدائح الزوامل لأدوار القُرى الحدودية المعوّل عليها حماية أطراف القبيلة وجدَتُ زاملاً مشهوراً لكنه مجهول القائل والقبيلة:

يا سلامي يا حُماة الطـوارف مستعده في كفاح الخصـوم

يردعون الخصم لا كان سارف بـالجرامل حاليات الرقوم[16]

- اللوم والعتاب

ثمة مواقف تستلزم لوم فرد بعينه، أو جماعة، وغالباً ما يمس العتب واللوم القبيلة بأسرها، وعلى سبيل المثال ما ورد في زامل الشيخ محمد مسعد القردعي من قبيلة مراد ابن اسعد – مارب، حيث أرسله إلى الشيخ المقدشي من قبيلة عنس بشأن مقتل اثنين من مراد في «عنْس»:

يا مقدشي كيف النقا في ضيفكم !!

ماحد يقطّع شي جُنُوبَه والبنان

لو ذي حصل منكم حصل من غيركم

ما كان يطفي حربنا طول الزمان[17]

فكان جواب الشيخ المقدشي من قبيلة «عنس»:

يا قردعي لجُل الوفا حكّمتكم

وارضيتكمهُ يا السلاطين الزّكان

ما قط حَدْ سوّى المحدَّش مثلكم

لو جا ابن «الأحمر» عندنا ولا «سنان»

ما نختلف شي، كلها في نحوكم

في شفكـم نمشـي شمـالا أو يمـان

طول العوايد عزَّنا من عزكم

قـايْ لكـم، ولا فصاحبكم مـدَان[18]

- الاعتراف بالخطأ والتحكيم في قضايا القتل

قد يكون الزامل حُكماً فيصلياً في الحوادث التي لم تكن في حُسبان أحد، وتصل للقتل الخطأ أحيانا في لحظة تحكمها الصدفة القدرية، فيكتب الزمّال زامله بدم قلبه في أسلوب موغل في الإيمان بقيم التسامح، مهما كانت الفواجع، وحتى لو اقتضى الأمر تسليم الابن للقصاص، وفق عرف قبلي لا قضائي.. وفي هذا السياق، دونتُ قصةً واقعيةً -من أحد أصدقائي الشغوفين بالزامل- تروي أن طالبين جارين في الثانوية العامة في إحدى قبائل الحدأ كانا يذهبان سوياً في صف وأحد ويعودان للبيت فيراجعان الدروس ويبيتان سوياً في بيت احدهما أحياناً.. وفي إحدى الأيام وصل السلاح «الشُمَيزَرْ» إلى يد أحد الزميلين، وأثناء اللعب به، قتل أحدهما الآخر، دون قصد. لقد فجعت الأسرة والحيّ.. أما والد الطفل القاتل فأخذ ابنه إلى والد المقتول وقال له هذا الزامل:

بالسيف والا بالشُمَيْزَرْ يسبق السيف القدر

مـا قـد تقـرَّر بالسمـا فـالأخ ينهـب روح اخـوه

موقف تقـرَّر صـرَّيا ناصر كتبته في الحجر

الراحل ابنك صار يومه والذي عاش انت ابوه[19]

فكانت النتيجة أن عفا والد المقتول في لحظتها وقبل الدفن.

- الفخر والتسامي بالعُرْفْ والموقف والقيم والانتماء

هذا الغرض أكثر شيوعاً وتناولاً، إذ تتفاخر القبائل بتاريخها وحضورها وجاهها وبأبنائها، ويكون الزامل هو منبر للمساجلات والتفاخر بين زمَّالي القبائل التي تشتهر بالزوامل.. ومن أمثلة الفخر بالقبيلة التي تدل على المغايرة والتي قد تخرج عن المألوف، يقول أحد زمالة قبائل العوالق اليمنية، متفاخراً بقبيلته، من خلال تقديم نفسه على أنه شخص خارق في أعماله البطولية والفروسية.. وإنه وأبناء قبيلته قادرون على فعل ما

تفعله الجان، في حال أحد تعرض لقبيلتهم بسوء:

أنا عولقي عفريت وأُمي جنيَّه ... واخوالي الشيطان وابليس الرجيمان حد مشى بالقاع سرنابه دلا ... وان حد خرج سقناه في اماليل امظليم[20]

ومن زوامل الفخر أيضاً التي سمعتها وكتبتها ودونتها هو ما قاله زمال قبائل خولان وهي خمس قبائل تسمى قبائل السهمان، وقد قال الزامل بعد أن نجح وأبناء قبيلته في أخذ ثأر والده الذي كان رمزاً من رموز القبيلة، حيث قتلوا رمز القبيلة التي قتلت والده فقال في زامله:

قوة وشدة بأس يا السُّهمان ترفع كل رأس

من خمسهْ اخماسْ النقا واضحْ ولا شي فيه عيب

قد كنت قاطع يأس لما جا القضا حسب المقاس

الزير من جساس أخذ ثأره على مقتل كليب

لعل أشهر ما قرأته من المساجلات الزواملية، ما تبادله شاعران أحدهما، يدعى الحميقاني وينتمي إلى قبيلة حُمَيْقان في محافظة البيضاء، والآخر يدعى علي البجيري ينتمي إلى إحدى قبائل العواذل التي تقع بين أبين والبيضاء.. ونورد منها:

بدع – الحميقاني:

وأنا سلام اليوم يا مولى «ثره»

تسليم واجب بالتحية والسلام

شفني حميقاني سنان القبيله

وأنت انتسب لا شي معك مثلي وسام[21]

جواب- البجيري:

يا ذي بدعت القول حيالك وله

يا ابن الحميقاني هيامك بالهيام

نجم العواذل نجم عالي بالسماء

مثل القمر لا بان ضوى في الظلام [22]

جواب – الحميقاني:

قال الحميقاني سنان القبيله

ذي لا غزى حَرَمْ على أعداه المنام

ربّهْ على كل القبائل سلطّه

نائب لعزرائيل في قبض النّسام[23]

جواب- البجيري:

قال البجيري صاحب الكَوْر العجي

ذي ربَّط الشيطان لاما اسلم وصام

لنته حميقاني تراني عوذلي

ما ظن حد زائد على الثاني جرام[24]

- الاستجارة وطلب الإنصاف ورفع المظالم

لعلَّ أجمل ما قرأته في هذا الغرض، هي من زوامل قبيلة جبر بن غلاَّب، أحد أبرز رموز ومشائخ قبائل خولان، إذ ورد زامل فيها يعده الباحثون والزمَّالون من أشهر الزوامل التي قيْلَتْ في جبر بن غلاب بعد وفاته، حيث قال أحد المستجيرين ببني جبر، والذي قدم إليهم طالباً الإخاء والانتماء إلى القبيلة، لتنتصر لظلمه فخانه الحظ وتعثرت استجابتهم، فذهب إلى قبر جدهم جبر بن غلاب، وأنشد زامله الحزين قائلا:

يا جبر خاويتك ومن بعد الإخا سمّيت بك

واليوم هانا فوق قبرك بالجواري والحريم

يا جبر لي منعك إذا ما قد دُفِن منعك معك

لا يجزع الباطل عليا قهر ما هو من غريم [25]

فكان هذا الزامل مفتاحاً لتعاطي قبيلة بني جبر بن غلاب مع مظلمته والانتصار لحقه، إذ رد عليه احد أبناء جبر بن غلاب:

قد جبرْ ابي سِمْعَك ومن تحت الثرى قد جاوبك

واوصى عياله والقبيلة في القضية من قديم

باحْمِلْ قضيتكم مطيّة فوق ظهري وأحملك

لو نترك الجنّة على شانك ونمضي للجحيم [26]

- الرثاء واحتمال الحزن في سبيل القيم

من أشهر ما قرأت من زوامل الرثاء ما قاله زمّالٌ من آل الذهب من قبائل قيفه- رداع، في رثاء صاحبه المقتول غدْراً:

يا «حيود اسبيل» فوق «المناسح»

غاب سلطانش وغابت نجومه

غاب ذاك القرن ذي كان يناطح

من قتل بالعيب محد يلومه [27]

وفي قصة أخرى طويلة تحكي قيم الانسان اليمني في حفظ العهد والموت دون تسليم ما أُؤتمن عليه من ودائع، حدثت في منطقة «الحدا» - من القبائل الزمالة الأصيلة - في أوائل عهد الإمام يحيى في عشرينيات القرن الماضي، وخلاصتها: أن رجلين تنازعا، فاستقوى الأغنى بسلطته المادية وأودع غريمه السجن في صنعاء، ولم يكن لدى ذلك المظلوم سوى مجموعة من الإبل، أودعها عند صديق له اسمه (مقبل احمد)، فطمع غريمه بالإبل وأوعز إلى نفرٍ من رجاله على رأسهم أحد أقاربه واسمه (جُبْرَان الخليلي)، أن يداهموا (مقبل احمد) فيأخذوا منه الإبل.. ولكنه رفض تسليم الإبل وقاومهم بالسلاح الأبيض (الجنبية) ببسالة، وحين كاد ينتصر عليهم صوبوا بنادقهم فأردوه قتيلاً وأخذوا الإبل فهزج والده الذي كان شيخاً مُقعداً زامله مادحاً ومفتخراً ببسالة ابنه رغم حزنه الشديد:

يا الحيود السُّود غني لمقبل ذي بَذَلْ رأسه وضمَّ والوداعه
ذي حَلَفْ بأيمان ما يدي البِّل الفسالة طول والموت ساعة [28]

وكان للقتيل ولدٌ مسالم متفرغ للزراعة، ولكن الخلاف طال في القضية، حتى فوجئ ذات مساء بوصول عساكر من الإمام يحيى عليه وعلى جده المُقعد، فاستفزه ذلك التعنت خصوصاً وهو صاحب الحق والقتيل والده، فأخذ بندقيته وتسلل، ليصل إلى دار (جبران الخليلي) فأطلق عليه النار إلى سطح داره، وهو يتفقد أغنامه عند رواحها، فهوى به من سطح الدار إلى الأرض قتيلاً، فدون شاعر شعبي الحادثة وحيثياتها بهذا الزامل:

يا الحيود السُّودْ قُلِيْ للخليلي
من رجالٍ ما تهمَّ القطيعه
قد قُتِل (جُبْران) في (مُقْبِل أحمد)
برّد أحزان القلوب الوجيعه [29]

- **الزامل السياسي**

بحُكْم طبيعة المجتمع اليمني القَبَلي، صبغت ثقافة القبيلَة معترك الحياة السياسية والصراعات السلطوية، ليسجّل المؤرخون عبر الأحداث المتعاقبة في تاريخ اليمن السياسي المعاصر، كثيراً من الزوامل التي صارت جزءاً من التاريخ الشفهي والتدويني لمجريات ذلك الصراع، كما كانت ولم تزل منبراً محورياً للتعبير القبلي الجمعي، عن مواقف وتوجهات القبيلة من الحكم والنظام السياسي.. وكانت أولى الزوامل السياسية التي أخذت مكانها في ذاكرة المجتمع اليمني، زامل علي ناصر بن مسعد القردعي- شيخاً من مشائخ قبائل مراد (حريب- مأرب).

القصّة التي أدت إلى هذا الزامل طويلة جداً لكن من المُهم الإشارة إلى أن سبب الخلاف الذي نشأ بين الإمام يحيى بن حميد الدين، والقردعي رحمهما الله، هو معارضة الأخير لنزول جيش الإمام على قبائل مراد في حريب، وتدخله في أمور كثيرة تخص، جابي[30] الإمام في حريب.

كما قاد القردعي- دون موافقة الإمام يحيى- حرباً أخضع من خلالها بيحان لسلطته القبلية، وكانت خاضعة للاستعمار البريطاني، في ظل معاهدة كانت قائمة بين الإمام والإنجليز.. فسُجَن القردعي في صنعاء بتهمة الخروج على الإمام.. وعيّن الإمام عقب ذلك محمد الكحلاني والياً على حريب وأرسل الجيش للاستقرار فيها.. فتمكن القردعي من تمرير رسالة لأخيه في بيحان طلب منه قتل الكحلاني، فكان له ذلك، وتواترت الأحداث والقردعي في سجنه.. وفي أحد الأيام تمكن من ضرب أحد السجانين أثناء دخوله لزنزانته لتقديم السحور، واستلب مفاتيح الزنزانة وتسلّق سور السجن هو ورفيقه علي الحميقاني وتوجها نحو قبائل خولان، وبقيا متخفيين فيها لمدة ثلاثة أيام حتى استطاعا الخروج نحو بيحان حيث يتواجد أخوه أحمد القردعي، وحين اجتاز الجبال وأشرف على بيحان أنشد القردعي زامله المشهور :

يا ذي الشوامخ ذي بديتي ما شي على الشارد
ملامة قولي ليحيى بن محمد با نلتقي يوم القيامة [31]

وكان هذا الزامل أول ما دون وتناقله الناس عن الزوامل ذات الصبغة السياسية، وقد تكون هناك زوامل أخرى من قبل لكنها لم تدوُّن، وإن دُوّنت فلم تنتشر على ألسنة الناس.

بعد ذلك دخل الزامل طوراً جديداً مع دخول القبيلة اليمنية طور الصراع السلطوي، ولعل أبرز ما يشار إليه من قصص روّاد الزامل السياسي في اليمن المعاصر، ما حدث أثناء حرب الجمهوريين والملكيين بعد قيام ثورة السادس والعشرين من سبتمبر 1962م.. حيث لم تبرح زوامل تلك المرحلة السياسية من تاريخ اليمن المعاصرة ذاكرة المجتمع اليمني.. وكان من أشهرها زامل الشيخ ناجي بن علي الغادر وكان في صفّ الملكيين:

حيد الطيال اعلن وجاوب كل شامخ في اليمن
ما بانجمهر قط لو نفنى من الدنيا خلاصلو
يرجع امس اليوم والا الشمس تشرق من عدن
والأرض تشعل نار وامزان السما تمطر رصاص [32]

وقُوبل هذا الزامل برَد قوي جداً صار أيضاً على كل لسان يمني حتى اليوم، حيث ردّ النقيب صالح بن ناجي الرويشان الذي بذل جهداً كبيراً «في سبيل المصالحة بين المختلفين اليمنيين جمهوريين وملكيين وإرجاعهم الى الحوار والتفاهم الأخوي بدلاً عن البندقية ولغة السلاح» حيث قال في جوابه:

قلنا اسمحو عفواً، قَفَا ما قد تلون والتون

الميج واليُوشَن مع بُو مرْوَحهْ والسّود خاص

ما يقرع الطيَّار ضرْب الشرْف هي والميم وَنْ

قُلْ للحَسَن والبَدْر يا ناجي قد الفضَّه نحاس[33]

كما أن من أقوى وأجمل ما جمعت من الزوامل السياسية، هو ما كتبته في دفتر يومياتي.. حيث كُنْت في مشوار تاكسي داخل صنعاء، ولفت انتباهي السائق وهو يردده، مؤكداً لي أنه لأحد أقربائه- في إحدى قبائل خولان- قاله في مظلمة نزلت به من قيادي عسكري بارز في الدولة.. الزامل أتى في (بدع- وجواب- وجواب الجواب) حيث يقول البدع الذي يحمل الشكوى والألم:

يا عدْل في الدنيا وحاكم في السماء فيك الأمل

سلّط على حُكّامنا في شعبنا الداء الخبيثْ

السل والسوداء وداء السكريّة والشلل

هانوا بلدنا واخرسونا من إذاعتهم حديثْ

الجواب- وفيه التهرب والتفاخر المبطن بالعدالة ونكران الخطأ:

سبحان ربي ما يولى حكمه إلّا من عدل

ومن ظَلَم فى الشعب ما يمهل ويبدى له وريثْ

لكن دعاك يا صاحبى ما يستجاب مهما زمل

لأن قد صابك مرض نفسي وأفكارك لَويثْ

جواب الجواب- التعريض والتحدي:

قلْ للمجوِّب سُبَلةْ السارق توشوش يا بطل

أين طَلى..؟! يا رب غثنا من بلاهم يا مغيث

يا ذى تقل فينى مرض نفسي أنا مثل العسل

صافى و(ماكل) من حلا لى طُول ما احب الجَعيث

طبع الأسد يبطشْ ولكن لا قد املاها عقل

والكلب ما يقنع ولو يشبع مكانه في لهيث[34]

الهوامش

1. بقا: مكوث وإقامة في المجلس المعتاد ، نائبة: مصيبة، ذي: اسم موصول أو إشارة يختصر في العامية من أصله اللغوي فأصله هو الذي: نُسي: لم يُنسَ حتى الآن بعد مرور فترة طويلة ، خالس: عاري القدمين : مدعسي : مدعس النعل أو الخف، تلتصي: تشتعل، مَرْوَسي: المروس هو ما يوضع تحت الرأس عند الاضطجاع وهي صورة بليغة أن يجعل من الجحيم وسادته.
2. محافظة ريمة: إحدى المحافظات اليمنية المشهورة بفنونها وموروثها الشعبي المتنوع والواسع..
3. الشيخ محمد صالح العرشي- قائد أسبق للشرطة العسكرية
4. تسمى هذه العادة (الهَجَر) وهو تعبير رمزي عن الاعتراف بالحق والإنصاف.
5. يا رزح ظهري: أي السند والمعين الذي اتكأ عليه. سلاح العطفة: نوع من أنواع الكلاشنكوف قصير التصميم يعتبر زينة الرجل وفي نفس الوقت سلاح حديث وفتاك..
6. أهلاً بمن جاني: أي أهلا بمن جاء إلى أرضي ملبياً مطلب الانصاف..
7. قبح الله وجهك يا الذليل : صيغة استهزاء وسخرية ممن يخاف الحرب، ويفر منه وقت حاجة القبيلة له في ساحات الوغى. عاد بعد الحرايب: أي أن بعد الحروب. عافية : أمن وسلام وصحة وتعايش بين الناس. با تجيك: ستأتيك.
8. هي اسم منطقة تقع على مشارف يثرب، من الجهة الغربية وكانت تسمى اللابة الغربية وهي مدخل غير رسمي أو معروف بل كانت مضيقاً مخيفاً نسجت حوله الأحاديث بأن من دخل أو مر منه تصيبه العفاريت والجن ويموت، وقد دخل منها النبي صلى الله عليه وسلم ليبطل أحاجي المشركين الذي كانوا يتخذون من هذا المكان محطة للخمور واللصوص..
9. المقدْم : تطلق في اللهجات اليمنية على الحملة العسكرية كثيرة العدد وأتمّها تجهيزاً.
10. البلايد : لهجة دارجة تعني بلدان، ومفردها بلد، وتعني منطقة جغرافية محددة وفي هذين البيتين دلالة مفاخرة تعني أن العريس من بلد البدّاع ومن يزملون معه بينما العروس من بلد المخاطبين في الزامل الحركي.
11. المصانع : الحصون والقلاع التي تعتلي الجبال، والبشالي : البنادق القديمة. وش: « أيش» وهي صيغة

استفهامية عن ما وراء فعل كذا.. فلّت: ترك. صبوحه: فطوره وجبة الصباح. مترسه: بناية من الأحجار والأكياس الترابية بارتفاع نصف متر، وتكفي لأن يحتجب المقاتل خلفها، ويواجه عدوه بالرصاص، ويحمي نفسه من رصاص العدو..

12 - ذي: الذي، اسم موصول بمعنى «مَن» ملوحه: زايد الملح، وفيها إشارة إلى تعبير شعبي يمني أصيل، (ملْح الرجال) أي أن الرجل المملوح زايد في قيم الجمال الرجولية والبطولية، ومن ناحية أخرى فيها إشارة إلى تحدي الخصم، فطعم هذا الرجل الزايد الملوحة أصبح لا يطاق فقد أغلق على خصمه أو حاصره وسط بيته ليلة كاملة، وسمَّه وشلّ عقله أي أرعبه وأفقدَه صوابه.

13 - لانته: إذا أنت. تُبَا : تريد. الظفر: النصر. فاستروع: اجمع الرجال وانتظر. حمران العيون: مثل شعبي يمني سايد يطلق على الرجال الشجعان. صميل أحدل : عصى غليظة حدباء من كثر استعمالها. القرون: تدل هنا للعدو المغتر بنفسه، وأنه أصبح له قرون كقرون الثيران الهائجة ويجب كسرها..

14 - عجّات العول: حشود العيال من الشبان أصحاب السواعد الفتية. الصاغ يطلق على الفضة وهي مادة الرصاص. يتقارح: انفجارات الرصاص. أظبار الحصون: تشاريفها العالية.

15 - أنتو: أنتم. توصوا: تُوصُون أو تبلغون عني هذه الوصية لكل تالٍ من الأجيال. الصاغ المشمع: الرصاص المختوم بالشمع لم يزل جديداً. والهم تجلاه الرجالي: أي أن الرجال عندما تجتمع وحدها تجلي هموم القبيلة أو تنتصر للمغبون والمظلوم منها. اخوتك: إخوانك. قيّر: مُرَّ..

16 - الطوارف: جمع طرف، أي قرى القبيلة التي تقع على حدود القُبل الأخرى. سارف: معتدٍ أو مسرف في المشاغبة. الجرامل: نوع من البنادق الأصيلة. حاليات: ذات جودة صناعية دقيقة. والرقوم: جمع رقم.. أي أن هذه البنادق ذات أرقام تدل على جودتها..

17 - كيف النقا في ضيفكم !! : اسلوب استفهامي مبطن بالعتاب والألم الشديدين. ماحد : لا يوجد أحد. شي: لفظة زائدة تعود لفعل يقطع، لكنها تعزز النفي في بعض اللهجات اليمنية. جُنُوبه: أي أكتافه وفيها دلالة عن وحدة الجسد اليمني.

18 - لَجْل: لأجل. حكَمتكم: أي فوضتكم في حكم القضية لإرضائكم بما ترونه سيجبر الضرر الذي حصل. الزكان: جمع زكين وهو من يتمتع بقيم الكمال العقلي، السلاطين العقلاء. ما قط حد : لا يوجد أحد قط. سوّى : حكم. المحدش: الدية المتعارف عليها مضروبة في 11، وهذا عرف قبلي يمني معروف. جا: جاء. الأحمر وسنان : من أبرز رموز القبائل اليمنية. طول العوائد : على مر الأيام والظروف المعتادة لا يكتمل عزنا إلا بعزكم ومساندتكم لنا. وهذه أبلغ صور التعبير عن قيم التكامل القبلي. قايّ: تعني واجب لكم الاعتراف بهذا الدور. ولا: وإلاّ فصاحبكم كان مخطئاً ولم تحصل الحادثة من فراغ.

19 - الشُميْزَرْ: قطعة من السلاح بين الكلاشنكوف والمسدس.

20 - إن حد : إذا في شخص ما. مشى بالقاع: التواضع واحترام الناس. سرنا به : مضينا معه. دلا: ببطء وراحة. وإن حد خرج: تعني وإذا تجاوز شخص ما أعراف القبيلة وأصول التعامل مع أبنائها كأن يتطاول عليها. ام: أل التعريف، وهي شائعة الاستخدام لدى بعض القبائل خصوصا التهامية السواحلية. فمعنى « امليل امظليم»: الليل الحالك المظلم.

21 - يا مولى: يا صاحب. «ثره» جبل شامخ يطل على أبين وينخرط من بين شوامخه وشعابه نقيل ثره الأسفلتي كواحد من أصعب الطرق اليمنية وأطولها انحداراً. شفني: إعلم أني. سنان القبيله: أي رمح القبيلة أو نصلها. وانت انتسب لا شي: أي وأنت أذكر نسبك إذا لك نسب يعرف كوسام نسبي.

22 - يا ذي: يا مَن. بدعت: بدأت بالزامل. هيامك بالهيام : صيغة سخرية من قول الحميقاني، أي أنها عبارة عن تهاويم. نجم العواذل: دلالة على الرفعة والمكانة التي تحظى بها قبائل العواذل.

23 - ذي لا غزى : أي مَن إذا ذهب في غزوة. أعداه : معاديه أو أعداؤه. النسام: جمع نسمة وهي النفس أو الروح.

24 - الكوْر الهضبة التي تعلو كل ما حوله، وقد تعني من فعل (كوّر) أي قوة في الانقضاض على الشيء العجي: تدل على الحضور القوي كما يقال عجّ السيل أي دفر وانساب بقوة.. والعجة ضجة الناس في المعركة أو العمل، وهذا تفسير مقارب من المعجم اليمني في اللغة والتراث لمطهر الارياني..

25 - هانا: ها أنا. منعك: المنع أستجير بمنعتك ومكانتك في القبائل. لا يجزع: لا يمر علي الباطل

26 - باحمِلْ: سأحمل. مطيةَ: جمل بحمله.

27 - «اسبيل» «المناسح» : منطقتين بين رداع وعنس على حدود قبائل قيفة. سلطانش: سلطانك، أي كبير قومك، والخطاب للحيود، أي الجبال. محد: لا أحد.

28 - يا الحيود السود : نداء خاطب الحيود السوداء أو الجبال

الصخرية السوداء وفيه إيحاء من الحزن الشديد، ذي بذل: الذي وهب حياته رخيصة في سبيل حفظ ما أودعه صديقه عنده. البل: تعني الإبل وهو مسمى الإبل في لهجات بعض المناطق اليمنية..

29 - قُلِيْ : اخبري. برّد: أي أطفأ نيران القلوب التي تشتعل حزناً على مقبل أحمد..

30 - الجابي: الذي يجبي الزكاة ويمثل رمز سلطة الإمام.

31 - يا ذي الشوامخ ذي بديتي: يا هذه الجبال التي تتبدين أمامنا في الأفق. ماشي على الشارد: لا يلام من شرد خوفاً من الإمام..

32 - حيد الطيال: جبل شاهق في خولان. ما بانجمهر قط: أي من المستحيل نعلن انضمامنا للنظام الجمهوري. خلاص: نهائياً

33 - قَفَا: يفوق ألوان الأسلحة. الميج، اليوشن، ابو مروحة، السود، الشَرْف، الميم ون: كلها أسماء ذخائر وقاذفات وطائرات وبنادق كانت أداة الحرب في ذلك الزمن.

34 - سُبلة السارق توشوش: فيها تعريض وتشبيه ضمني اكتفى بأن يجعل للسارق سبلة: الذَنَب أو الذيل، وهي مأخوذة من مثل شعبي يمني يقول: إذن السارق توشوش، أي تحدث أصوات لعلمها بما فعل صاحبها.. أيَنْ طلي: الطلي هو الكبش، والصيغة الاستفهامية مثل شعبي أيضاً يحكي قصة شخص سُرق كبش، فعمد إلى الطريق مستوقفاً كل واحد من المارة بسؤال تهكمي غير مكتمل: أنت الذي؟!! فكان الجميع يمر بسلام ولا يعرف ما يرد عليه، وإلى أن وصل أحدهم أمسكه كغيره: أنت الذي ؟؟! فرد عليه : أيَن طلي ؟! فأدرك أنه اللص فقبض عليه. الجعيث: الشيء الرديء أو المخلوط بشيء غير مقبول.

المصادر والمراجع :

- كتاب الزامل في الحرب والمناسبات لمؤلفه صالح بن احمد بن ناصر الحارثي
- المعجم اليمني في اللغة والتراث حول مفردات خاصة من اللهجات اليمنية – المجلد الأول والثاني لمؤلفه العلامة مطهر بن علي الارياني.
- الثقافة الشعبية لمؤلفه الشاعر والناقد المفكر الكبير الاستاذ عبدالله الله البردوني
- كتاب قصة الأدب في اليمن – الشاعر والأديب المناضل الكبير احمد محمد الشامي
- اليمن من الباب الخلفي- كتاب من أدب الرحلات للمستشرق الألماني هانز هولفرتيز
- منتدى همسات يمانية نشر الموضوع تحت عنوان (الفن الزواملي- فصل من كتاب فنون الأدب الشعبي- لمؤلفه الشاعر والناقد المفكر الكبير الاستاذ عبدالله الله البردوني): http://www.vb.hmsatyen.com/showthread.php?t=9355
- مقال بحثي مطول نشر تحت عنوان (اللغز والكناية والرمز .. تشعب الزامل في الحياة 3) في موقع وكالة الأنباء اليمنية سبأ (سبأنت) للباحث والكاتب غمدان الشوكاني : http://www.sabanews.net/ar/news117537.htm
- مقال بحثي مطول نشر تحت عنوان (قديم قدم الإنسان.. الزامل.. وحدة الصف وقوة الجماعة1) في موقع وكالة الأنباء اليمنية سبأ (سبأنت) للباحث والكاتب غمدان الشوكاني : www.sabanews.net/ar/news117318.htm
- منتديات حريب بيحان : http://www.hreeb-bihan.com/vb/threads/hreeb6642
- منتديات حريب بيحان : http://www.hreeb-bihan.com/vb/threads/hreeb6642
- مقال بحثي مطول نشر تحت عنوان (تفرده بالشل في الجموع الزامل جذوره في نواة الأسرة جعله متعدد الأغراض2) في موقع وكالة الأنباء اليمنية سبأ (سبأنت) للباحث والكاتب غمدان الشوكاني : http://www.sabanews.net/ar/news117384.htm
- منتدى بيحان (قصة الشهيد علي ناصر القردعي – رحمه الله): http://www.hreeb-bihan.com/vb/threads/hreeb12586
- الدكتور عبدالعزيز المقالح في عموده الاسبوعي «ومضات» المنشور في صحيفة 26 سبتمبر العدد 1589 تحت عنوان «من أعلام الحرية:المناضل عبدالسلام صبرة يتذكر(تذكر الناس الاخبار هو جوهر ما يجعلنا بشراً): http://www.26sept.info/start/index.php?option=com_

مصادر الصور

1. http://media.albayan.ae/khalidkhalifa/decor/114.jpg
2. www.upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/331//Shaharah_bridge.jpg

الأدب الشعبي: الماهية والموضوع

(1)

أسامة خضراوي
كاتب من المغرب

- **الأدب الشعبي:**

الأدب الشعبي هو المرآة التي تعكس الصورة الحقيقية لحياة مجتمع من المجتمعات، وهو شكل من أشكال الإبداع الشعبي المتعددة، فهو جزء من كل، هناك الموسيقى الشعبية، والرقص الشعبي، والفن التشكيلي الشعبي...، إلى جانب الأدب الذي هو مجال هذا البحث.

ودراسة الأدب الشعبي يجب أن تبقى متطورة ومستمرة، حتى تواكب التطور الحضاري «التكنولوجي»، { فكلما زادت التقنية العلمية تقدما زادت الدراسات التراثية تألفا ووضوحا على عكس الفكرة الشائعة بأن الثانية تطغى على الأولى وتؤخرها.[1]}

والأدب الشعبي كما يعرفه المستشرق الإيطالي «جوفاني كانوفا»: {هو الأدب الشائع في الطبقات التي تسمى عادة بشعب أو عامة، وله ميزات خاصة به في بعض الأحيان ومشابهات مع الأدب (الكلاسيكي)، ويستعمل اللهجة المحلية أو لغة شبه فصيحة، سهلة فيها تعابير كثيرة باللغة العامية[2]}. فهو ابن البيئة التي ينشأ فيها، وهو حصيلة ما يكسبه الأفراد من تلك البيئة ومن الجماعات التي يتعايشون معها، وهو الإشعاع الحساس الذي يصور حياة المجتمع، وينفذ إلى أعماقه.

أ-المصطلح والدلالة:

يعد الأدب الشعبي موضوعا من الموضوعات التي تنتمي إلى التراث الشعبي باعتباره من أبرز موضوعاته، وأكثرها عراقة، وأوفرها حظا من البحوث والدراسات، ولكي نصل إلى توضيح أبعاد مفهوم الأدب الشعبي ونفض الغبار عن تجلياته.

فالأدب الشعبي غني بالرموز التي تكشف عن تجارب الإنسان مع نفسه ومع الكون من حوله، ولا عجب بعد ذلك إذا قلنا: إن العالم كله يتحدث من خلال هذه الرموز، فحين تعوز النقاد القدرة على تفسير نص من النصوص الأدبية يربطونه بالمعطى الأسطوري وبالمعطى الشعبي الذي يعد المخرج الوحيد لتفسير ما يغمض، ولعل أساس الرمز في الأدب هو العودة إلى المعطيات الشعبية والإحالة إليها. [3]

فإضافة كلمة أدب إلى مصطلح شعبي تعني: (الدخول بالشعبيات المتوارثة إلى مرحلة الشكل الفني والمضمون الدرامي لهذا الموروث الشعبي المتوارث)[4] والحصيلة أن الأدب الشعبي ينتمي جذريا لتراث المجتمع. بل يحمل تراث أمة بأكملها، ينمو بنموها ويتطور بتطورها، فالأدب الشعبي:

(تراث ثقافي وتاريخي وفكري فهو الذي ينتقل بفكرة الأمة وعاداتها وتقاليدها وحكاياتها وقصصها وأنسابها ومعتقداتها من جيل إلى جيل.[5])

ويعتمد الأدب الشعبي (الرواية والحفظ) [6] في انتقاله من جيل إلى آخر، معتمدا على خاصية مهمة وهي (مجهولية المؤلف)[7]، التي تقتضي أن يكون المبدع حاملا لهموم الشعب، وهكذا تكون (عملية تناقل النص الشعبي عملية إبداعية)[8] فيكون النص الإبداعي في حركة مستمرة من التجديد.

كما يتمتع الأدب الشعبي بخاصية أخرى وهي اعتباره (الكلمة المعبرة عن وجدان الشعب بصورها المختلفة) [9] فهو لا يعبر عن وجدان فردي أو عن تجربة فردية، ولكن عن تجربة الجماعة وأيضا عن (فكرة الجماعة، فيصبح بذلك ضميرها المتحرك... ووجدانها المعبر عن تجربتها الحياتية وموروثاتها وآمالها وآلامها)[10].

وأهم ما يلاحظ أن للأدب الشعبي تسميات متعددة، فأحيانا يسمى (لأدب الشعبي أو الأدب الشفاهي (Oral littérature) أو الفن اللفظي (Verbal Art)، أو الأدب التعبيري (Expressive littérature)[11] وهناك من يعطيه تعريفا كاملا بأنه هو(الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة المروي شفاهيا، المعبر عن ذاتية الطبقات الشعبية الدنيا، المتوارث عبر الأجيال) [12] أو هو (المأثورات الشعبية جلها (الفولكلور)، أو بعضها مما يعتمد على اللغة أساسا، كالقصص، والشعر والأمثال والألغاز، وما يليها) [13] وهو بهذا التعريف يكون في مقابل الأدب الرسمي فهو المعلوم المؤلف، الفصيح اللغة، المدون، المعبر عن ذاتية الفرد قبل الجماعة، الرائج عن طريق الكتابة والطباعة والنشر، ورغم هذه الفوارق السطحية يبقى الأدب الشعبي هو الأدب الذي يعبر عن وجدان الجماعات الشعبية ويتحسس هواجسها وهمومها وطموحاتها، ويدعم تماسكها، كما يحاول التعبير عن محطة تجارب المجتمع، وبهذا نكون قد أخرجنا كلمة «أدب» من مدلولها اللغوي الذي يعني «التأدب» إلى مدلولها الاصطلاحي الحديث الذي يقصد به «فن يهدف إلى الإمتاع والتثقيف» [14] أي ذلك الأدب الذي يستمد موضوعاته من الحياة فيطلعنا على تجارب الآخرين ويضيف إلى خبراتنا خبرات جديدة، نستغلها ونستفيد منها في حياتنا اليومية.

أما المقصود بالشعب فقد﴿قصر بعضهم هذا المفهوم على الفلاحين وأهل الذين احتفظوا بالعادات وآداب اللياقة القديمة والذين تسيطر عليهم العاطفة فكرا وسلوكا.﴾ [15]

والبعض الآخر قسم المجتمع إلى ﴿(شعب) يتداول أفراده فيما بينهم للأغاني والقصص والأمثال وغيرها. مما يتذكرون من الماضي السحيق، ثم إلى (خاصة) أي المثقفون ثقافة مستمدة من الكتب﴾[16] وهنا نجد مفهوم الشعب يرتكز أساسا على اساس جغرافي أو تاريخي أو

فكري، والمغرب بلد غني بفنونه وثقافته الموروثة عن أسلافه ويؤكد هذا (يعقوب جرم) بقوله :﴿هو الأدب الصادق الذي يخرج من الروح الشاعرة في صورة كلمات، فهو ينبع من دافع طبيعي، ومن المشاعر الفطرية التي تعيش داخل الإنسان.﴾ [17]

ب-موضوعات الأدب الشعبي:

لقد تباينت الاتجاهات واختلفت في تحديد موضوعات الأدب الشعبي الفرعية التي تندرج تحته، ويمكن أن نستوضح ذلك من خلال عرض ثلاث تصنيفات رئيسية لموضوعات الأدب الفرعية عند كل من رشدي صالح ونبيلة إبراهيم، وريتشارد دورسون.

يذكر رشدي صالح أن من بين الأنواع الأدبية الشعبية الأنواع التالية:

- المثل
- اللغز
- النداء
- النادرة
- الحكاية
- التمثيلية التقليدية
- الأغنية
- الموال. [18]

أما نبيلة إبراهيم فقد قدمت تصنيفا لأبرز الأنواع الأدبية الشعبية كما يلي:

- الحكاية الشعبية.
- الحكاية الخرافية.
- الاسطورة.
- الأسطورة الكونية
- أسطورة الأخبار والأشرار.
- المثل
- اللغز
- النكتة. [19]

ونأتي في النهاية إلى تقسيم ريتشارد دورسون، يحدد فيه الأنواع الآتية:

- الحكايات الشعبية.
- الأغاني الشعبية.
- أهازيج الطقوس الدينية.
- الألغاز.
- الأهازيج.
- الأسطورة.
- الأمثال.
- النكتة. [20]

إن الأهم في عرض هذه التصنيفات هو محاولة الكشف عن أهم الموضوعات الفرعية للأدب الشعبي، لكن الملاحظ أن تراثنا الشعبي المغربي فقير في بعض الأنواع من الأدب الشعبي التي تم ذكرها في هذه التصنيفات، ويمكن أن تقترح أهم الأنواع الأدبية الشعبية المعروفة داخل المغرب هي كالآتي:

- السيرة الشعبية.
- الحكاية الخرافية.
- الأسطورة.
- النكتة.
- الألغاز
- الأمثال.
- الأهازيج.
- الأغاني الشعبية.
- الأمداح النبوية.

إن هذا هو رأي مستخلص من الواقع المغربي، فبإلقاء نظرة فاحصة على محتوى الأدب الشعبي، نجد أن الحكاية، وخاصة الحكاية الخرافية كانت وما تزال من أبرز الفنون القولية تعبيرا عن أحوال المجتمع المغربي.

فهي تجسد حقائق وأحداث تدعو للاعتبار بها. إذ تعد الحكاية الخرافية هي صلب الأدب الشعبي الذي

﴿يحمل تراكمات وخبرات الشعوب على مر التاريخ منذ المرحلة البدائية في حياة الإنسان، وعبر مراحل تطوره وارتقائه الحضاري في كل أدوار الحضارة الإنسانية حتى اللآن.﴾ [21]

ولعل أروع مجموعة عرفها العالم من الحكايات الخرافية منذ العصور الوسطى هي المجموعة العربية المعروفة باسم « ألف ليلة وليلة» وأدخلت ضمن الأعمال الشعبية، وهذا أثر بشكل كبير في الدراسات الشعبية، ومن هنا امتزجت بآدابها الشعبية وأثرث فيها، وإن ظلت لكل شعب من الشعوب أصالته الخاصة في رواية حكاياته وإبداعاته، ﴿ إذ تحمل سماته القومية من ناحية، كما تحمل حدود رؤياه الثقافية و الحضارية لحظة إبداع هذه الحكايات الخرافية من ناحية أخرى.﴾ [22]

وعموما، فإن دراسة الأدب الشعبي هي بمثابة تسليط الضوء على التاريخ الثقافي للمجتمع المغربي وهي ﴿المدخل الأساسي لفحم الثقافة الحالية والبناء الاجتماعي القائم.﴾ [23]

نظرا لما يضمه من ﴿ قيم نبيلة ورموز عميقة الدلالة تتجسد عبر مكونات وأدوات جمالية ومعالم أسلوبية غاية في الروعة والإتقان، ﴾ [24] والمجتمع المعاصر هو في حاجة ماسة لها وإن كانت بصبغة جيدة.

الهوامش

1. حسين عبد الحميد أحمد رشلان، الفولكلور والفنون الشعبية، مكتبة مدبولي 756/421، سنة 1989 ، ص 18، بتصرف
2. مجلة التراث الشعبي العراقية العدد6 سنة 1980، ص 182.
3. حسين عبد الحميد أحمد رشلان، الفلكلور والفنون الشعبية، مكتبة مدبولي 421/756، سنة 1989، ص 18بتصرف
4. فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لو نجمان، ط الأولى 1994، ص: 20.
5. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف/ط الأولى 1986، ص، 26.
6. نفسه، ص 19
7. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق،ص16
8. فاروق خورشيد أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 23
9. حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، مرجع سابق،ص13.
10. نفسه ، ص17
11. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية، الجزء الأول /دار المعارف/ ط4 سنة 1941 ص: 540.
12. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، 2001/ 1421، ص 18.
13. نفسه، ص 18.
14. أنطونيوس بطرس، الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة لبنان، 2005، ص 12.
15. مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب دراسة مورفولوجية، مرجع سابق، ص15.
16. نفسه، ص 15
17. عصام الدين أبو العلا، مسرح نجيب سرور، مرجع سابق، ص13.
18. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق، ص 116.
19. نفسه، ص 117.
20. محمد الجوهري، علم الفولكلور، الأسس النظرية والمنهجية، مرجع سابق ، ص 118.
21. فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 45
22. فاروق خورشيد، أدب السيرة الشعبية، مرجع سابق، ص 44 45
23. عبدالله بن عتو، الثقافة والأدب الشعبيان، مجلة فصلية إبداعية نقدية، صيف 2009 ص 12
24. عبدالله بن عتو، الثقافة والأدب الشعبيان، مجلة فصلية إبداعية نقدية ، ص 12

مصادر الصور

1. http://islamic-arts.org/2012/prisse-a-portrait/

البيئة ودورها في بناء الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب

حميد الجراري
كاتب من المغرب

لقد بات من باب المصادرات اليوم، القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالبيئة التي صدرت عنها، سواء على مستوى المعنى أم على مستوى المبنى.

وفي هذا الصدد لعبت البيئة بمختلف تمظهراتها الطبيعية والاجتماعية والثقافية، دورا هاما في صياغة الشكل الفني للقصص الشعبي بالمغرب.

إن التحدث عن العلاقة التي تربط المعطيات البيئية بشكل القصص الشعبي بالمغرب يقتضي منا التوقف عند النقط التالية:

- **<u>بساطة القصص الشعبي المغربي:</u>**

يتسم القصص الشعبي المغربي، العربي و الأمازيغي على السواء، بظاهرة البساطة.

وهي كما لا يخفى، ظاهرة فنية مؤثرة مارست تأثيرها على القصص الشعبي العربي، بل و حتى العالمي[1]، واستحالت بحكم التكرار إلى أساسٍ جماليٍّ عام، ساهم بشكل حاسم في رسم أهم ملامح الحدث والشخصية والزمان والمكان واللغة والبناء الفني. . . بيد أن السؤال الذي يلح بذاته و بقوة، في هذا المقام هو: ما هي بواعث انتشار البساطة في القصص الشعبي المغربي؟

يمكن إرجاع بساطة الحكي الشعبي المغربي إلى عاملين اثنين هما:

1. **بساطة القصص الشعبي المغربي في حد ذاته، ذلك أنه منتزَع من الشعب الذي يتميز سواده الأعظم بالبساطة في كل شيء: في نمط عيشه، وطريقة تفكيره، وطبيعة ثقافته، بل و حتى في أحلامه وتطلعاته.**

(1)

2. نهج الرواة: فالراوي، وهو يسرد حكايته، يتملكّه هاجس واحد هو البلوغ بالمتلقي/المستمع إلى شط الإرشاد والنصح والإفادة من المغزى المتضمَّن، أو المصرَّح به، في النص المحكي. ولكي يتسنى له ذلك ينبغي أن تكون الحكاية مجردة عن كل تعقيد لفظي أو معنوي.

يجنح إذن، كل من الراوي كمنتج للحكاية، والشعب كمتلق لها نحو البساطة. ومن ثم فهما يدخلان، وإن بشكل عفوي، في نوع من التعاقد ينصُّ، فيما ينصُّ، على تبسيط النص الحكائي الشعبي.

والبساطة من جهة أخرى، تمظهرت في القصص الشعبي المغربي من خلال تركيز الرواة على آليتين اثنتين هما:

1. عدم الاحتفاء بالصعوبات والإكراهات التي تعترض تحقق الفعل/الحدث. فهذا الأخير يتحقق حالا بمجرد تفكير البطل في تحقيقه[2]، ومن ثمة فالراوي لا يعبأ بالحدث في حد ذاته وإنما بما ينطوي عليه من مقاصدَ، وما يؤول إليه من نتائج، تشكل في مجموعها المحصولَ الأخلاقي الذي يمكن عده الأسَّ الذي ترتكز عليه الحكاية.

2. اتكاء الرواة على الاقتصاد اللغوي الذي يتم على مستوى المفردات و الجمل و التراكيب. . .بل إن الراوي لا يتحرَّج في توظيف فعلين متتاليين، يشكل الأول المقدمة، والثاني النتيجة على الرغم من بعد الشقة بين المقدمة والنتيجة.[3]

ولتوضيح كيفية الاشتغال النصي للآليتين السابقتين نورد المثال التالي:

- في حكاية: «الفاهمة»[4] يرغب السلطان معرفة ماذا يقول الماء عندما يَغْلي، فيكلف وزيره بالبحث عمن يشبع فضوله، ويخرجه من حيرته. إن عملية البحث لا بد وأن تستغرق وقتا وجهدا معينين، إلا أن الراوي يحمل فعلَ البحث ونتيجتَه في بضع كلمات هي: «مْشَى لوْزيرْ، تَايْقلبْ﴿يَبْحَثُ﴾، وهو يدقْ على واحدْ الدارْ».[5]

وبعدما عثر على الشخص الذي فك اللغز، وكان فتاة، يخبر الوزيرُ السلطان بذلك، فيقرر هذا الأخير الزواج بها.

يقول الراوي: «هو الوزيرْ مْشَى عندْ السلطان وتا واحد

(2)

ما عرف الحَل، هو يْقُوليهْ دَاكشي اللي قالت البنت﴿أَخْبَرَهُ بِمَا قَالَت البِنت﴾ هو يتْجَوجْهَا السلطان».[6]

في كلام الراوي السابق ثلاثة أفعال/أحداث هي:

1. ذهاب الوزير إلى السلطان.
2. إخباره بنتيجة البحث.
3. زواج السلطان بالفتاة الجميلة الذكية.

إن الأفعال السابقة لا بد وأن يستغرق إنجازها وقتا معينا، إلا أن الراوي نحا منحى التبسيط، وابتعد عن كل التواء أو تعقيد، فقدَّم كل هذا مجملا ومكثفا، دون أن يكلف نفسه عناء التفسيرأو التحليل أو التعليل. وهو هنا مدفوع، عن قصد أو بدونه، برغبة نحو البساطة، بيد أن البساطة هنا ليست جريرة تحسب على القصص الشعبي، بقدر ما هي نزوع جمالي شعبي يضمر عمقا فنيا وثراء دلاليا كبيرا قد تفتقر إليهما الكثير من النصوص الأدبية الرسمية.

- **الافتتاحية:**

يسمي فردريش فون ديرلاين الافتتاحية بـ«قانون البداية»[7]، وهي عبارة عن جملة/جمل نمطية تتموقع في بداية الحكاية. وعلى الرغم من اختلاف هذه الجمل لفظا وتركيبا، فقد حازت نصيبا متزايدا من الاهتمام من لدن رواة السرد العربي، نظرا لما تؤديه من أغراض، فبالرغم من أن المسافة القولية لهذه البنية لا تتعدى الجملة الأولى من النص السردي، إلا أنها استطاعت أن تفرض ذاتها وتتحول إلى تقليد فني التزم به السرد العربي القديم، عالما كان أو شعبيا.

جملة الافتتاح إذن، أو الجملة الطقس phrase rituelle[8]، واقع نصي لا مناص منه في القصص الشعبي كيفما كانت جنسيته أو جنسه. وإذا نحن عرجنا على افتتاحيات الحكاية المغربية فإننا نجدها تتنوع صوغا وتختلف بناء، وذلك تبعا للمناطق التي تنحدر منها. فلنتأمل الافتتاحيات الواردة بالجدول التالي:[9]

الافتتاحية	الحكاية	المدينة
قال ليك آسيدي واحد الراجل كانوا...[10]	لْوَاكْلَة وْليدْهَا	الجديدة
قالِّيكْ هذا واحد الملك مَرْتُو﴿امرأته﴾ كانت...[11]	البنت الزَّيْزُونَة﴿الخرساء﴾	قلعة السراغنة
هذا واحد السلطان...[12]	الراجل يْلاَ طْلَعْ من المرا و يْلاَ هْبَطْ من المرا	قلعة السراغنة
حَجِيتْكُمْ على واحد البنت...[13]	عيشة والحوتة	قلعة السراغنة
كان الله فْكُلْ مْكَانْ حْتَى كان الحْبَقْ أو السُّوسَانْ في حجر النبي عليه السلام التي كانت واحد...[14]	لَلاَّ اللوز لَبْهية نْديرْهَا بالناسْ ﴿أكيدُ للناس﴾ وما يْديرْهَا حَدْ بيَا	مراكش
كان الله فْكُلْ مْكَانْ حْتَى كان الحْبَقْ أو السُّوسَانْ في حجر النبي العدنان سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام اش كان واحد...[15]	سبعة لبنات وسبعات لولاد	مراكش
حَجِيتَكَ على واحد...[16]	البنت العالمة	قلعة السراغنة
هذا سيدي كان واحد...[17]	سميمع الندى	دمنات
قالِّيكْ أسيدي كَايِنْ واحد...[18]	أنا فَقَّرْتُو ﴿أفْقَرْتُهُ﴾ ونْتَا غْنيهْ	فكيك
فقديم الزمان-والله علم-على ما تا يقولوا الناس-كيحكيو لينا بحال هكذا-والله وعلم-هذا واحد...[19]	سيدي محمد الشريف	مراكش
واحد الغني كانت عنده فتاة...[20]	لالَّة عيشة بنت التاجر وولد السلطان	فاس

إن ملاحظة أولية للجدول السابق تجعلنا نستخلص دون كبيرعناء أن هناك تعددا و اختلافا حاصلا على مستوى الجمل الافتتاحية، إلا أن ذلك لا يمنع من الإمساك ببعض القواسم المشتركة التي تجمع بينها، ذلك أن هذه الجمل السردية ينتظمها منطق واحد هو التَّجهيل، فالراوي الشعبي المغربي يعمل على نسبة الحكاية إلى شخصية مجهولة من ناحية، كما أنه يعمد إلى تجريدها من أية مؤشرات زمانية أو مكانية تشدّها إلى واقعها الحقيقي/ التاريخي من ناحية ثانية، ومن ثمة فقصد الراوي هو تحييد محكياته زمنيا، ومنحها أقصى قدرة ممكنة على التأقلم في البيئة الاجتماعية أو الثقافية التي أفرزتها أو احتضنتها أو استرفدتها، وذلك بعيدا عن إكراهات الزمان والمكان، مما يجعل نصه محكيا عابرا للأزمنة و اللغات و الثقافات.

ومن زاوية أخرى، يشي تعدد الاستهلالات وتباينها بأنها «لا تفرض احترامها على جميع من يحكي حكاية في مجتمعنا﴿...﴾ إنها لا تحافظ على شكلها التقليدي إلا عند بعض الرواة من الرجال الذين تهمهم الأشكال المحددة في البدايات وفي غيرها»[21]، والدليل على هذا هو ما يُلاحظ من تغيّر ملحوظ على بنى هذه الجمل، ومن ثم على دلالتها، من تباين بيّن شكلا ودلالة ومقصدا، بيد أن كل ذلك لم يمنع من تحوّل هذه السمة إلى تقليد فني سردي راسخ عكفت على بلورته وصياغته وتكريسه، عناصر اجتماعية وثقافية حذت بالراوي بألا يَحفلَ بشكل مفتتحه، بقدر ما يحفل بما سيليه، وكل ما يُنتظر منه هو إثارة انتباه المتلقي وإعداده ذهنيا ونفسيا وفنيا، لتقبُّل ما سيُروى.

ومن الافتتاحيات الفريدة التي احتفظت لنا بها ذاكرة القصص الشعبي بالمغرب ما نجده بمنطقة الريف، حيث نعثر على بعض النصوص التي تُصَدَّر بجمل تقديمية تستحق من الناقد المتخصص، وخاصة في مجال جمالية التلقي، أن ينظر إليها بعين التقدير، لما تَمنحه من إمكانات قرائية وتأويلية مهمة. من الجمل التي تُستَحضر في هذا الباب نذكر تمثيلا لا حصرا، جملة: «حجيتْ ما جيتْ، سَكْسُوا طْيَازيتْ، نش أذ ثاذ مارث، كنوا تشم اتقينصات (حكاية صغيرة، الكسكس بالدجاج، أنا آكل الصدر وأنتم تأكلون المؤخرة). ثم لحظة صمت فينطق المستمعون: سيرْ ما تْخَافْ، ماراتودار أتناف (إذا نسيت نذكرك)».[22]

لعل أول ما يسترعي الانتباه و نحن نقرأ هذه الافتتاحية، هو اتكاؤها على السجع. إنها تعمد، عفوا أو قصدا، إلى تشكيل موسيقاها الداخلية الخاصة التي تشبه، إلى حد ما، الموسيقى التصويرية التقديمية التي نجدها في بداية الأفلام والمسلسلات، موسيقى تشتد وتيرة إيقاعها أوتخفّ، تبعا لتّغير المواقف والأحداث، الشيء الذي من شأنه أن يُمَسْرِح النص المروي ويضفي عليه مسحة من الحركية، توقظ المستمع الغافل، وتعدّه لمتابعة ما سيُحكى وتثمينه.

(3)

وعلى الرغم من بساطة الجَرْس الذي تحدثه صيغ البداية، فإن موسيقاه «بسيطة التركيب، ذات الأنغام الجذّابة، نستمتع بها في العادة أيسر من الموسيقى المركبة أو معقدة التركيب، التي تستلزم منا قدرا أكبر من الانتباه للاستمتاع».[23]

والافتتاحية الأمازيغية مرة أخرى، وكما نلاحظ في النموذج الذي قدمناه، هي عملة ذات وجهين. الأول يحمل سمة الراوي. والثاني يحمل سمة المتلقي. فالراوي لا يشرع في سرد حكيه إلا بعد أن يتلقى التطمين والتشجيع من المتلقين. ومن ثم فهو يطرح ميثاقا acte يرجو المصادقة، شفهيا عليه، وبمقتضاه يتكفل هو بالرواية، في حين يتوجب على المستمعين إبداء الاستعداد، ليس للتّلقي والتفاعل فحسب، وإنما للمشاركة في بناء الحكاية وروايتها أيضا. وعليه فالمستمع، في الحكاية الأمازيغية، ليس من النوع السلبي الذي يقتصر دوره على التلقي والاستهلاك فقط، وإنما هو متلقّ فاعل أيضا، ويحتفظ لنفسه بحق تقويم الراوي إذا زاغ عن جادة الصواب.

وهكذا يتحول المستمع في الحكاية إلى راوٍ يمتلك فاعلية خلاّقة تُخوله لأن يتمتع بكلّ جدارة بكامل حقوقه السردية. من هنا يغدو النص المروي/المشروع ملكا سرديا مُشاعا يشترك في تشييده، و تملكّه أيضا، كل من الراوي والمستمع على حد سواء. ولعل هذا ما يُفسّر جُنوح بعض الافتتاحيات إلى استحضار المتلقي، وذلك عبر المراوحة بين توظيف ضمير المتكلم المفرد «أنا» وضمير المتكلم الجمع «نحن». وقصد الراوي من راء كل هذا هو ممارسة نوع من التّعويم لـ«الأنا» داخل الـ«نحن»، وذلك على نحو يمكنه من مخاتلة المتلقي وإقحامه نصيا ومشاركته، ولو جزئيًا، في المسؤولية عن صدق ما يُسرد من وقائع، كثيرا ما اتّهم رواتها بالكذب والتخريف.

وبهذا المعنى يمكن عدُّ الافتتاحية شكلا من التعاقد الوقائي الذي يُصرّح أو يلمّح، إلى أن «الخُبَيرةَ» أو النصَّ المسرود عموماً، هو عملٌ تخييليٌ بحت، أو بعبارة أخرى هو«كذبٌ حقيقي» «mensonges vrais» أو«حقيقةٌ كاذبة» vrais faux mensonges.[24] ومن ثم فليس من حق

(4)

المهتمعين أن يحاكموه بمنطق الصّدق والكذب. إلا أن إقراره ذاك لم يمنعه من اللجوء في اختتام بعض حكاياته إلى الاستغفار[25]، ظنّا منه بأن ما قام به هو ضربٌ من الإثم المُشين، لأن التقوّل أو عدمَ التحري في حفظ الخبر ونقله وإذاعته، هو نوع من السلوك المذموم، دينيا واجتماعيا وثقافيا.

وباصطناعه لجملة الافتتاح، يكون القصص الشعبي، مدفوعا بمؤثرات دينية واجتماعية و ثقافية عديدة، قد رام إلى محاكاة الخبر و الحديث و المقامة والنادرة والخرافة وحكاية المثل...وهي أجناس سردية عُرفت، في ما عرفت، بابتداعها لهذا الأسلوب السردي العتيق الذي يعود بنا إلى مناخ ديني و أدبي هيمنت عليه التقاليد الشفهية المرتبطة برواية الحديث النبوي الشريف و الشعر الجاهلي.

والحكاية الأمازيغية، مرة أخرى، ومن خلال المُفتَتَح

سالف الذكر، ارتبط سردها وتلقيها بتقديم أنواع محددة من الطعام يأتي في مقدمتها الكسكس، الذي يعد من أعرق الأطباق المعروفة عند المغاربة، و الذي حُفَّ إعداده وتقديمه بطقوس سوسيو- ثقافية تختلف من منطقة إلى أخرى.

و باعتبارها شَعائِرَ احتفالية أسرية عامّة تروم تجميع أفراد الأسرة أو العائلة أو القبيلة، بهدف المتعة أو الترويح والتسلية أو الإفادة من المحصول الأخلاقي، المصرَّح به أو المتضمَّن، فقد تخلّل رواية القصص الشعبي تقديم صنوف من الطعام والشراب تختلف باختلاف الأمصار والأقطار، إلا أن الشاذ في الحكاية الأمازيغية بالمغرب هو كون الحديث عن الطعام كان في مفتتح الحكاية لا في نهايتها كما ألفنا ذلك في نهاية بعض الحكايات العراقية[26] والمغربية.[27]

والغاية من وراء هذا الاحتفاء هو لفت اهتمام المستمع واستثارته ذهنيا ونفسيا. من هنا يغدو الكسكس في الحكاية، أو الطعام بشكل عام، معادلا موضوعيا للذة الفنية التي يستشعرها المغربي وهو يقبل على قصص كفيل بإشباع عقله وبطنه، ولو بشكل رمزي.

وبموازاة مع جملة الافتتاح تحضر في القصص الشعبي المغربي، والعالمي بصفة عامة، بنيةٌ أخرى مؤطِّرة تأتي في نهاية الحكاية، تسمى بالاختتامية.

- **الاختتامية:**

عني القصص الشعبي بالاختتامية[28] عناية خاصة، وهو في ذلك مدفوع بذائقة العصر الجمالية السائدة، التي استطاعت أن تفرض تقاليدها على المنجز الحكائي للمرحلة، مُسترفدة أساليبها وعناصرها الفنية من أجناس أدبية راسخة في وجدان العربي و ثقافته؛ أجناس سرعان ما هيَّأت مجتمعة، و إلى جانب الشعر بطبيعة الحال، بيئة ثقافية وأدبية عربية متميزة، ومتمايزة، شكلت ما يصطلح عليه يوهان جوتفريد هيردر (1744- 1803) Johann Gottfried Herder ب«روح العصر»[29]، الذي يمكن عَدُّه بمثابة الموجه العام للأدب، شعبيا كان أم أدبيا.

إلا أنه وكما هو الحال بالنسبة للافتتاحية، لم يمارس الرواة الاختتامية كفعل سردي مقدس، بدليل استغناء بعضهم عنها، ولجوء البعض الآخر إلى جمل تعكس عدم احتفالهم بهذا التقليد. فلنتأمل الجدول التالي:[30]

الاختتامية	الحكاية	المدينة
خبيرتنا مشاة مع لواد وحنا بقينا مع ولاد الجواد [31]	لواكلة وليدها	القواسم – الجديدة
وخَلّيتُهُمْ لْهيهْ وْجيتْ لَهْنا[32]	جرادة و برطال	قلعة السراغنة
ونا خليتهم تم و جيت [33]	جوج بنات	الشاون
ومْشَاةْ حَجَّايْتِي مع لوادْ لوادْ وبقيتْ أنا مع وْلاَدْ الجْوَادْ[34]	زرقة مرقة	مراكش
وصالِي[35]	شَارَفْ وعَارَفْ	دمنات
ستغفر لله سبحانه إلا هو[36]	أنا فَقَّرْتُو ونْتَ غْنِيهْ	فيكيك
وهنا حجايتي مْشَاةْ مع الوادْ ونا قْعَدتْ مع الجْوَاد[37]	اللي دَارْ شِي يْصِيبُو	فيكيك
إيوا هذا هو[38]	اللي كالْ اللحَمْ عْلَى مْرَاتُو	فيكيك
او السلام[39] Ouassalam	لالة عيشة بنتْ النجار	فاس

من الاختتاميات الواردة في الجدول أعلاه نلاحظ حجم التنوع والاختلاف الحاصل على مستوى صياغتها، ومن ثم إدراك أهميتها من قبل رواة الحكايات المغربية، لما تؤديه من وظائف سردية يمكن تلخيص أهمها في النقط التالية:

- الإعلان المباشر عن انتهاء الحكي.
- القيام بوظيفة الكشف والتنوير، إذ في نهاية بعض الحكايات يتمُّ فكُّ لغز ما أو الكشف عن هوية شخصية معينة.[40]
- وبتأثير من بيئة اجتماعية مغربية أخذت على عاتقها التقويم المباشر أو المبطَّن، للانحرافات الأخلاقية التي قد تشوب سلوك بعض أفرادها، نزع الرّوَاة في اختتامياتهم إلى الوعظ والإرشاد، وهم بهذا التوجّه يُكسبون الحكاية معنى أخلاقيا يلتقطه المستمع، حتى وإن كان ساذجا[41]، معنى يتخذ شكل حكَم أو عبَر أو أمثال تأتي إما في ثنايا المحكي كما هو الحال في حكاية «اللي دارْ شي يْصيبُو»[42]، أو في نهايته على نحو ما نجد في حكايتي «الطَّالعْ من المْرَا والهَابَطْ من المرا»[43] و«الكَيْ بالسكينْ»[44]. فالحكاية الأولى تنتهي بحكمة «الرَّاجل يْلاَ طْلَعْ من المْرَا ويْلاَ هْبَطْ مَنْ المْرَا»، في حين أن الثانية تختتم بمثل «الكَيْ بالسكينْ ولا رَاجلْ مَسْكينْ».

وبالإضافة إلى ما سبق، تضم الاختتامية فعلين متباينين زمنيا: الأول في الماضي (مْشَاتْ)، والثاني في الحاضر (بْقيتْ- قْعَدْتْ- جيتْ - بْقينَا). الأمر الذي يشي بانتقال الراوي ومعه جمهوره، من زمن الماضي إلى الحاضر، من الخيال إلى الواقع المعيش/البئيس/الحابل بصنوف شتى من المتاعب والإكراهات الاقتصادية والاجتماعية والنفسية الخانقة. يقول الراوي في حكاية «جُوجْ بْنَاتْ»: «خَلّيتْهُمْ تَمَّا وْجيتْ بْحَالي كُونْ عَنْدي المَفْتَاحْ كُونْ شبَّعْتْكُمْ تفَّاحْ»[45]

وللتخفيف من حدَّة هذه الأزمة، لجأ القاصُّ الشعبيُّ المغربيُّ إلى الحلم والخيال، المؤسّسين على سرد عوالمَ حكائية فاتنة، حابلة بالرغبات الدفينة والعناصر المادية والاجتماعية التي يفتقر إليها المغربي البسيط في واقعه، ويجد لها بعضَ التحقق على المستويين الفني والجمالي. ومن ثمة فالقصص الشعبي يسعى من حيث كونه فنا، إلى استحداث نوع من التعويض والتوازن المفقود في عالم عدائي حابل بكل صنوف التهميش والإقصاء.

وحاصل القول، فقد عكست الاختتامية روحَ الإنسان الشعبي المغربي النزّاعة بطبعها إلى التفاؤل، لذلك جاءت نهاياتُ حكاياته سعيدة، فالخير غالبٌ الشرَّ، والحق ماحقٌ الباطلَ، والصبر يليه الفرج، والعاقبة للأخيار الصابرين المتعفّفين البارّين بآبائهم، العاملين بنصائح شيوخهم، الرَّاغبين عن صحبة الأشرار، الزَّاهدين في الحرام، السَّاعين بجد في سبيل تحصين دينهم وأخلاقهم، و تحصيل قوتهم من عرق جبينهم.[46]

من كل ما سلف نستخلص، بأن البيئة الاجتماعية والدينية والثقافية والأدبية كان لها عظيمُ الأثر في توجيه اختتاميات القَصص الشعبي بالمغرب، بناء وصوغا و وظيفة وتلقيا، بيد أن العوامل المذكورة، لم يقتصر تأثيرها على جملتي الافتتاح والاختتام، وإنما سيشمل بنيةَ العرض الحكائي كذلك.

- **بنية العرض الحكائي:**

يتموقع هذا المكون البنائي بين مفتتح الحكاية و نهايتها، وتعتمل داخله مجموعة من المكونات الحكائية التي لم تتبلور هي الأخرى، بمعزل عن التأثير المباشر أو غير المباشر للبيئة التي احتضنتها، وساهمت بشكل حاسم في رسم معالمها، و نسج العلائق البنيوية الداخلية التي تحتكم كل عنصر من عناصرها.

1 - بنية الحدث:

يتمظهر الحدث في هذا القصص في شكل جملة من الوقائع الصغيرة التي يفضي بعضها إلى بعض. وهي خاضعة في كل ذلك لعاملي الصدفة والمفاجأة.

ومن الأحداث أيضا ما له علاقة بما هو عجيب وغريب، لذلك تجد العامَّة الكثيرَ من الحرج في تصديقها، لكنها على الرغم من ذلك، تجد متعة كبيرة في تتبعها والاستمتاع بها.

والقصص الشعبي من جهة أخرى، لم يقصد من ورائه التسجيل والتوثيق لأحداث تاريخية أو اجتماعية أو سياسية... وإنما يهدف منه التعبير عن آلام وآمال الشعب أولا، وتحقيق نوع من الضبط والتهذيب الاجتماعيين ثانيا.

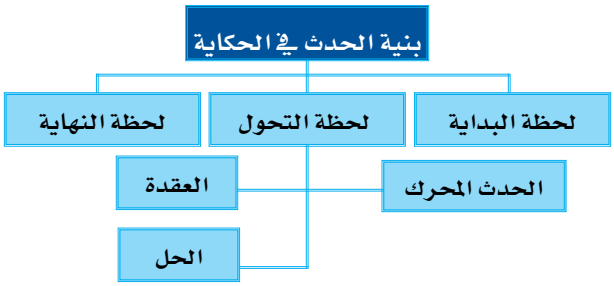
ولا ينبغي أن يُفهم من هذا القول أن القصص الشعبي نأى عن الواقع والتاريخ، ذلك أن هذا التراث السردي، و إن جنح في بعض أجناسه نحو العجائبي أو الأسطوري، فإنه لم يُعرض كليا عن ملامسة الواقع والتاريخ، فهو لا يستبعد الواقع الكائنَ إلا ليستحضر واقعا ممكنا/آخرَ مليئا بالرَّغبات المكبوتة، والأحلام المؤجلة، لهذا يمكن عدُّ الحكاية، انطلاقا من هذا التصور، ديوانَ

(5)

الإنسان الشعبي وذاكرتَه، فبها وعبرها، خلَّد بفخر لانجازاته وانتصاراته، و دوَّن بمداد الفجيعة والخيبة لانكساراته و كبواته.

وبصرف النظر عن تاريخيَّة الحدث من عدمها في القصص الشعبي، فانه لم يخرج هو الآخر، عن طابع البسَاطة الذي أومأنا إليه سابقا، ذلك أن الواقعةَ السرديةَ مهما كانت صعوبتُها، يتم تحقيقُها في الحال، ومن دون انتظار حتَّى تنضج وتكتمل كما هو الحال في بعض الأجناس السردية العالمة، مثل القصة والرواية والمسرحية. الأمر الذي يترك انطباعا بأن القاص الشعبي لا يهتم بالحدث في حد ذاته، وانما بما يؤُول إليه من نتائج.

وعموما فإن انبناء الحدث في القصص الشعبي يخضع في الغالب الأعم، لبناء تقليدي يمكن توضيحه على النحو التالي:



من خلال الشكل أعلاه يتبين لنا، أن بناء القصة الشعبية المغربية لم يخرج عن تأثير البيئة عموما، والبيئة الأدبية بصفة خاصة، فهو يستلهم البناء الفني للسرد العربي القديم مجسَّدا في القصص القرآني[47] والمقامة وحكاية المثل وحكايات «ألف ليلة وليلة»...وهي أشكال سردية استضمرها الراوي المغربي، متخذا إيَّاها نماذجَ عليا نسج قصصه على منوالها. للاقتراب أكثر من بناء الحدث في القصص الشعبي المغربي نقترح الحكاية التالية: «القائد الذكي».[48]

تتألف أحداث هذا المتن من ثلاث لحظات أساسية هي:

1. اللحظة الأولى:

وتسمى لحظة البداية، وفيها يخبرنا الراوي عن إشراف امرأة «نَكَّافَة» على تنظيم أحد الأعراس.

2. اللحظة الثانية:

وهي لحظة التحول التي تطرأ على الأحداث. وتنقسم بدورها إلى ثلاث لحظات صغرى هي:

- لحظة الحدث المحرك: إن الحدث المحرك هو القوة التي تؤدي إلى خرق وضعية الاستقرار ويتجلى في الحكاية من خلال تعرض «النكافة» للسرقة.

(6)

- لحظة العقدة: وتتمظهر في الحكاية، من خلال المشكل الذي واجه القائد من أجل حل لغز السرقة.
- لحظة الحل: وتتجلى في نجاح القائد الذكي في التوصل إلى السارق الذي كان أحد الأغنياء.

3. اللحظة الثالثة:

وتقع بعد انتهاء الأحداث. وفيها يتم عرض حالة النهاية التي استقرت عليها هذه الأحداث. إن هذه اللحظة بمثابة اختتام للحكاية، حيث يتم الكشف فيها عن دواعي سرد نص الحكاية التي لا تخرج عما هو تربوي وترفيهي. ففي حكاية «القائد الذكي» تكون حالة النهاية هي تعرض السارق للعقاب. إن الحكاية تؤشر بشكل غير مباشر، أن لا أحد يفلت من العقاب كيفما كان: فقيرا أو غنيا...ومهما اجتهد في إخفاء معالم جريمته.

وحاصل القول، فقد كان الحدث في القصص الشعبي بالمغرب محاطا بهالة من القصر والتكثيف التي تذكر بلغة القصة القصيرة و القصة الومضة، وهو وإن حمل هذه الملامح السردية الحديثة، فقد جاء في عمومه وهو مُضمَّخ بالمقومات الفنية المميزة للنص السَّردي العربي القديم، بدءا بالبساطة، ومرورا بقانوني الصدفة والمفارقة، وانتهاء بالمبالغة والتكرار.

وبهذا يظهر، بأن بناء الشكل الفني للحدث في القصص الشعبي بالمغرب قد خضع لمؤثرات أدبية وفنية، استقَت عناصرها من المناخ الثقافي والجمالي الذي كانت تستظل به جلّ الأجناس السردية السائدة، عالمة كانت أم شعبية.

2. الشخصية:

وهي من المكونات الفنية البنائية الهامة في القصص الشعبي، إذ يصعب الحديثُ عنه في غياب هذا العنصر. وهو فضلا عن هذا وذاك، معيار أساسي يُعتمد عليه في التمييز بين أشكال القصص الشعبي. فإذا كانت الحكاية العجيبة تحتفي بالغيلان والمردة والجن والعفاريت والأرواح الشريرة..، وإذا كانت الحكاية المرحةُ تهتم بالشخصيات المرحة، الضاحكة/المضحكة/المقاربة لمشاكل المجتمع بالكلمة والفعل الساخرين؛ فإن الحكاية الشعبية

تحتضن شخصيات اجتماعية كادحة، ساعية، ليلا ونهارا، إلى كسب رزقها وبكل السبل، شرعية أو غير شرعية.

لقد زخر الموروث الحكائي الشعبي المغربي بعدد هائل من الشخصيات التي وإن انحدرت من مشاربَ اجتماعية وثقافية شتى، إلا أنها استطاعت أن تؤثث المشهد السردي المغربي، وأن تحوز اهتماما ملحوظا من لدن الراوي و المروي عنه على حد سواء. فلا أحد منا يستطيع أن يزعم أنه قرأ أو استمع، إلى قصصنا الشعبي ولم تستوقفه شخصية رصينة في حجم التاجر أحمد بن عمر، أو شخصية طريفة ومرحة كشخصيتي جحا و حديدان...

والحقيقة أن النماذج الشخصياتية الفريدة السابقة، وغيرها كثير، استطاعت أن تترك أثرها الطيب فينا، وأن تمنحنا الفرصة للتعرف، وعن كثب، على الشخصية المغربية وهي تغوص في وحلها اليومي، ثائرة على قدرها حينا، راضية به أحايين كثيرة، وهي في كل هذا مستبشرة حالمة بغد أفضل، فالحلم كان محرّكها و نسغها الذي تستمد منه القوة على مجابهة الصعاب، لذلك فمن النادر أن تنتصر الحكاية لقيم اليأس، لكنه من الشائع أن تعلي من قيم الحلم والأمل، وفي هذا المضمار لعبت تيمة الحلم دورا بنائيا أكبر في تشييد الأفق الحكائي للعديد من المرويات المغربية.

مرويات نظرت إلى كل الفئات الاجتماعية، مهما صغُر شأنها، بعين التقدير دونما إقصاء أو انتخاب، إلا أنها أولت نماذج إنسانية بعينها اهتماما خاصا، لما لها من حضور لافت في النسيج الاجتماعي المغربي. في مقدمة هذه النماذج نجد شخصية الحطاب، التي اكتست قصصيا، ملامح اجتماعية يطغى عليها الفقر والجهل والمرض.

وهي إلى جانب هذا، شخصية مأزومة نفسيا، بسبب الحرمان الذي تستشعره جرّاء افتقادها للأبناء أو للزوجة أو هما معا. و بينما يعاني بعض الحطابين من افتقادهم للأبناء أو الزوجة، نجد آخرين يعانون من كثرة الزوجات والأبناء، وما يترتب عن ذلك من متاعب اجتماعية ومادية لا حصر لها، فالبعض منهم له زوجتان أو ثلاث زوجات، والآخرون لهم سبع بنات أو سبعة أولاد...

وبشكل عام، فإن ظاهرة الاحتطاب في الحكي المغربي لم تخرج عن تأثير البيئة الاجتماعية التي جعلت من المغربي إنسانا يأنَف أن يمدَّ يده إلى غيره مهما كانت شدة فقره، لذلك نلحظ ندرة النصوص التي تحتفل بشخصية المتسوّل. وحتى إذا عثرنا على بعضها فإننا نلمس، من خلال قراءتها، بأنها تعمد إلى إعطاء صورة بشعة عن مهنة التسول، ففي «حكاية اللص والمتسولين الثلاثة» نجد أن اللص يكشف القناع عن ثلاثة من المتسولين دفع بهم الجشع والطمع إلى مخاتلة جيوب الفقراء، متظاهرين بشدة الفقر والحاجة. لقد تبين للصّ خديعة هؤلاء مما حدا به إلى شكواهم إلى السلطان الذي أمر ب «أن يأخذ اللص نصف أموالهم، وأن يعيشوا في أحد الملاجئ بنصف أموالهم الآخر، حتى لا يطلبوا الصدقات مرة أخرى».[49]

وظاهرة الاحتطاب كما تأثرت بالبيئة الاجتماعية نجدها تتأثر بالدرجة الأولى بالبيئة الدينية كذلك، إذ من المعلوم أن المغاربة يدينون بالإسلام الذي يحثُّ على العمل، وينهى عن التسول ومدّ اليد إلى الآخرين، حيث يقول الرسول صلى الله عليه وسلم في هذا الصدد: «لأَنْ يَحْتَزِمَ أَحَدُكُمْ حُزْمَةً مِنْ حَطَبٍ، فَيَحْمِلَهَا عَلَى ظَهْرِه فَيَبِيعَهَا، خَيْرٌ لَهُ مِنْ أَنْ يَسْأَلَ رَجُلاً فَيُعْطِيَهُ أَوْ يَمْنَعَهُ.»[50]

وهكذا يتبين لنا بأن البيئتين الدينية والاجتماعية كان لهما عظيمُ الأثر في اهتمام الحكاية المغربية بشخصية الحطاب التي أحيطت بهالة من الاحترام، وتحوّلت في الوعي الجمعي المغربي إلى شخصية سيزيفية/رمزية تقترن بالجدّ والكدّ والقدرة اللامحدودة على المقاومة ومجابهة الصعاب، طبيعية كانت أم اجتماعية أم نفسية.

وعلاوة على شخصية الحطاب، استأثرت الحكاية المغربية بشخصيات أخرى كالفقهاء والنجارين والصيادين والحدادين و«الشَّفْنَاجَة» و«الحصَّادة» والرعاة...؛ شخصيات وإن فرَّقها الوضع الاجتماعي، فقد جمَعَ بينها الفقر والسعي في سبيل تحصيل قوتها من عرق جبينها.

بيد أن قصصنا الشعبي وإن احتضن التنويعات الإنسانية السابقة، المتباينة ثقافيا واجتماعيا و قيميّا، إلا أنه أولى فئة التجار اهتماما خاصا، فئة انقسمت إلى قسمين اثنين؛ يتكون الأول من كبار التجار الذين يدورون في فلك السلطة الحاكمة وأعوانها: السلطان، الملك، القائد، الوزير، المُخَازْنية...في حين يتشكل القسم الثاني من صغار التجار، الذين ينتمون إلى الطبقات الدنيا للمجتمع المغربي، لذلك فقد كانوا يمارسون أنشطة تجارية متواضعة كالعطارة.

ولدواع ما، ارتبطت شخصية العطار، في ما ارتبطت، في السرد الشعبي المغربي بجنس اليهود. إن الحكاية المغربية تعمد إلى تقديم اليهود كعطارين يجوبون المدن والقرى و البوادي و الفيافي حاملين معهم كل شيء: السلع والأخبار والمكر الكامن الذي يطفح إلى السطح كلما سنحت الفرصة لذلك[51]، ففي حكاية «حْسَايْنْ الحَدَّادْ»[52] نجد يهوديا يبيع «الغَرَابيل» يحتال على امرأة الحداد الساذجة، ويبتاع منها «مَزْوَدا» (جلدا) ثمينا مليئا بـ«اللويز» (الذهب)، لقاء «تَخْرِيز» طبق ممزق.

والصورة السلبية عن العطار لم تقتصر على اليهود فحسب، وإنما شملت العطارين المسلمين أيضا، ففي حكاية «شَاري الهَمْ بالدّرْهَمْ»[53] يبيع العطار الهموم والمتاعب والهلاك بدرهم. في حين أنه يغدو في حكاية «لَالَّة خْلاَلَة خَضْرَا»[54] ناقلا للأخبار، حيث يخبر الأم الكائدة المُتَآمرة عن مكان تواجد ابنتها، مما جعلها تبعث إليها خاتما مسموما كاد أن يذهب بحياتها. أما في حكاية «زَرْقَة مَرْقَة»[55] فيتقمَّص الفقيه المعتدي شخصية عطار للإيقاع بالفتاة الصغيرة الذكية، إلا انه سيقع في شر ما صنع.

وعلى الرغم من تنوُّع مرجعياتها، فقد جاءت الشخصية الحكائية الشعبية المغربية في أغلب الأحيان جاهزة، تامة. فهي، من بداية الحكي إلى نهايته، لا تعرف تحولا جذريا. صحيح أنها قد تحقق أمنيتها؛ كأن تحصل على المال الذي تطلبه، أو تتزوج بمن تحبه، أو تحصل على الولد الذي تبحث عنه..إلا أنها، في نهاية المطاف، لا تعرف تطورًا فكريا أوذهنيا أو نفسيًا ملحوظا، الشيء الذي أصبغ عليها نوعا من النَّمطية، نمطية لم تمنع من تحوّل بعض هذه الشخصيات إلى نماذجَ إنسانية تتمتع بحضور ملحّ في سلوك الإنسان المغربي، وحكاياته، و نوادره، و أمثاله.

3. الزمان:

لعله من باب البديهيات القول باستحالة وجود نص سردي خارج مسار زماني معين. والحكاية المغربية، انطلاقا من هذا المعطى، احتفت بعنصر الزمان احتفاء خاصا. و كيف لا تحتفي به وهو الذي ساهم في بلورتها، وأثرَّ في عملية تلقيها. لقد وسمها بطابع سحري جعلها تتمتع بقوة جذب خاصة، فمتلقي هذا الجنس السردي الشعبي يشعر وكأنه يسافر عبر العصور والأزمنة ليعيش وقائعَ عجيبة فريدة لم تخطر له على بال.

لقد أدرك رواة الحكايات أهمية الزمان إذن، لذلك اهتموا به اهتماما ملحوظا، يتكشف منذ جملة الافتتاح. فهذه الجملة، فضلا عن الوظائف التي أومأنا إليها في صدر هذه الدراسة، تؤشّر بإلحاح واضح، على مكون الزمان.

إن ملاحظة هذه الافتتاحيات تجعلنا نقر بهيمنة الفعل «كَانْ» مسندا إلى الزمان الماضي. وهي هيمنة تجد تفسيرها في رغبة الراوي ردَّ ما يسرده إلى الماضي/التاريخ حيث عاش الأجداد، الأفذاذ، الأتقياءُ، الحكماء، الواجب الاقتداء بهم، والسير على نهجهم، معتقدا بأن سبقهم في الزمن «يمنحهم مزِيَّة عظيمة، ثم هم حكماء حكوا ما حكوا قصد إفادة من سيأتي بعدهم و يطلع على أقوالهم. الحكمة تنبع من الماضي، والسلوك المحمود هو الذي يكرر النماذج السالفة».[56]

والحقيقة أنه من الصعب الإمساك بزمنيَّة محددة داخل المتن الحكائي الشعبي، وإنما يمكن أن نتحدث عن أزمنة متعددة و متنوعة ومتداخلة و مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإنسان المغربي في علاقته بالكون والأشياء من جهة، و بذاكرة الرواة التي تَمتح من الذاكرة الجمعية من جهة ثانية.

ومن ثم فالزمان الماضي الذي يفترض أن أحداث الحكاية جرت فيه غير محدد، حيث إنه قليلا ما كان يشار فيها إلى تواريخ دقيقة كاليوم والشهر والسنة، مما يجعلها سردا مفتوحا، مطلقا، صالحا لأي زمان ومكان.

ومهما يكن، فقد خضعت الوقائع في الحكاية المغربية إلى تزمين محدد يتوزع كالآتي:

1. زمان الغياب: ذلك أن البطل في الحكاية المغربية يفارق موطنه حيث الأهل والأحباب والأصدقاء ليسافر إلى مكان بعيد. وأما عن دوافع ذلك فهي تتوزع بين ما هو ديني (الحج-العمرة)، واقتصادي (التجارة-الاحتطاب-العطارة)، وسياسي (الحرب-استرداد ملك ضائع)، واجتماعي (البحث عن حبيبة مخطوفة، أو عن دواء مفقود...).
2. زمان الحضور: وغالبا ما يقترن بزمان الغياب. فالبطل، وبعدما يرهقه السفر، وبعد أن يمضي سنوات في الغربة، يعود إلى وطنه ملتاعا مشتاقا. وهو حين يؤوب غالبا ما يجد أهله وهم في أسوإ حال. فالأب مثلا، في حكايتي «عيشة بنت النجار»[57] و«بنت الشيخ الكامون»[58] يسافر إلى مكة حاجا، وحينما يعود إلى بلده يجد أن بناته قد تعرضن للاغتصاب ما عدا واحدة.

- وسوء الحال لا يصيب أهل المسافر العائد فحسب وإنما يصيب ماله أيضا. ففي حكاية «تَعْمَارْ الصْهَارَجْ»[59] مثلا نجد تاجرا يعود إلى بلده بعد غيبة طويلة، وحينما يطالب أمين التجار برد المال الذي استودعه عنده يرفض، مما جعله يلجأ إلى الحيلة من أجل استرداده.

3. الزمان التاريخي: وعلى الرغم من افتقار الحكاية المغربية، في مجملها، إلى التحديد الزمني الدقيق، فإنها لا زالت تحتفظ لنا ببعض الآثار الزمنية التي تلمح إلى أزمنة واقعية/تاريخية. ففي حكاية «البنت العالمة»[60] يخرج السلطان لـ«الحَرْكَة» التي لم تكن سوى عملية عسكرية كان يروم من خلالها السلاطين المغاربة تأديب القبائل الثائرة أو التي ترفض أداء الضرائب.

- ومن آثار الزمان التاريخي أيضا ما نجده في حكايتي: «السلطان مع وْلاَدُو»[61]، و«ذياب»[62]، فبينما نجد في الأولى إشارة من السارد إلى زمان «السّيبة» الذي عاشه المغرب قبيل الغزو الاستعماري له، نعثر في الثانية على تلميح إلى قبيلة «بني هلال» التي اجتاحت مناطق هامة من المغرب إبان القرن الخامس الهجري.

مما سبق يستشفّ، أن الزمان في القصص الشعبي المغربي لم يسلم هو الآخر من التأثير المباشر أوغير المباشر للبيئة بمختلف أنواعها.

إن البطل الشعبي يتراءى لنا في هذه النصوص السردية، وقد أذعن لزمان معين ساهمت البيئة المغربية في رسم الكثيرمن تفاصيله. فهو، أي البطل، يخضع إما لزمان ديني (موسم الحج- وقت الصلاة...)، أو زمن فلاحي (حرث الأرض وزراعتها يكون في فصل الخريف والشتاء، وحصادها يكون في الصيف)، أو زمان اجتماعي (الأعراس تستغرق سبعة أيام- العقيقة تكون في اليوم السابع من ميلاد الطفل)، أو زمان تجاري(المدة التي يستغرقها السفر إلى بلاد بعيدة قصد جلب البضائع -الوقت المناسب لعرض سلعة معينة...)، أو زمان تاريخي (أيام «السِّيبَة»-اجتياح بني هلال للمغربين الأدنى والأقصى...).

(7)

(8)

4. المكان:

خُصّ المكان في الحكاية المغربية بعناية خاصة تجلت في حضوره اللافت في الافتتاحية (كان يا مكان). وهو، سواء من خلال هذه الجملة أم من خلال الأحداث، وُسم بمواصفات خاصة. فهو مكان مطلق، مفتوح ويفتقر إلى محدّدات ترسم معالمه، لكن ذلك لا يمنع من وجود الكثير من المؤشرات التي تشي بمحليته، محلية تجلت إما في إشارة الرواة مطالع سرودهم إلى الفضاء العام الذي جرت فيه الأحداث (مثلا: أحداث حكاية «قرطبون»[63] تجري بمدينة فاس)، أو في استحضارهم لبعض الأمكنة الخاصة التي أوحت بها البيئة المغربية كالمساجد والحمامات والموقف والمشور والسوق والرَّوضة والزنقة والدّوار والخيمة والمرعى والمَطْمورة﴿حفرة عميقة كانت تستعمل كمخزن للحبوب﴾ ...

ولئن استحضر راوي الشعب الامكنة السابقة إلا أنه خص فضاءات بعينها باهتمام خاص. من بين هذه الأمكنة التي تردد صداها كثيرا في الحكاية المغربية نذكر: الغابة.

ولهذا الفضاء في الحكاية، وظيفتان متمايزتان. فهو قد يكون عنصرا معيقا، يفصل البطل عن مبتغاه: حبيبة- دواء- كنز- تجارة...كما قد يكون عنصرا مساعدا، يوفر للبطل الملاذ الآمن للهرب من كيد كائد، أو انتقام منتقم، ف«زَرْقَة مَرْقَة»[64]، في الحكاية المسماة باسمها، تلقن الفقيه المعتدي درسا قاسيا وتفرُّ منه الى الغابة، واستطاعت بحكمتها وحذقها أن تُجمّع وحوش الغابة و تُؤسّس «مجتمعا حيوانيا»/ رمزيا/ بديلا وأكثر إنسانية من مجتمعها الإنساني/الحقيقي.

وهي، بالإضافة إلى هذا وذاك، فضاءٌ للنفي والإقصاء والهلاك. لقد جعلت منه المخيلة الشعبية فضاء عدائيا وغامضا ومؤثثا بالجن والعفاريت والغيلان والأرواح الشريرة...لذلك فقد تحوّل إلى سجن مفتوح للمظلومين والمعذَّبين و المَغرَّر بهم. وقد احتفظت الحكاية المغربية بأصداء غير يسيرة من ذلك. فإذا عدنا مثلا، إلى حكاية «مُشْ عينين»[65] نجد زوجة الأب تدبر مع الأب ضعيف الشخصية، مكيدة من أجل التخلص من أبناء الزوجة السابقة، ولم تكن هذه المكيدة سوى تشريدهم في الغابة.

ولأنها كانت مظلمة، كثيفة، صعبة الاختراق، فقد حوّلت المخيِّلة الشعبية الغابة إلى فضاء رمزي يقترن في الذهنية المغربية، بل وحتى العالمية، بالعالم الخفيّ المظلم للّاشعور.[66]

ولا يختلف الجبل، كفضاء، كثيرا عن الغابة. فقد اكتسى هو الآخر، ملمحين متناقضين، فهوعنصر إعاقة من جهة اعتراضه سبيلَ المسافر من أجل تحقيق هدف ما. كما أنه، من جهة أخرى، عنصر مساعد، من خلال اتخاذه من قبل بعض الشخصيات ملجأ أثيرا يعصمه من اعتداء معتد، أو جبروت سلطان.

والجبل من ناحية أخرى، محاط في الذاكرة الشعبية المغربية بهالة من التقدير والتقديس، ذلك أنه ارتبط في

أذهان المغاربة بركبان المتصوفة والزهّاد الذين باعوا الدنيا بالدين، ولجأوا إلى الجبال تفرُّغا لعبادة الله، والقيام بفروضه.

وبشكل عام، يمكن اختزال بنية المكان في القصص الشعبي بالمغرب في عبارتين هما: «هنا» و«هناك». فالـ«هنا» هو المكان الذي تنطلق منه أحداث الحكاية وهو مكان قريب، مألوف، نمطي يحيل إلى الواقع الرتيب الذي يبعث في النفس الملل والسآمة. أما الـ«هناك»، فهو مكان بعيد، يصعب البلوغ إليه، ويرتبط في الغالب الأعم، بتحقيق الأماني البعيدة، والأحلام السعيدة.

ومهما يكن، فقد كان المكان في الحكاية بسيطا أو متعددا، واضحا أو غامضا، خاصا أو عاما، أليفا حينا، عدائيا حينا آخر، يتقلَّص أو يتمدَّد، فجأة وفي عنف، ومعه/فيه تتقلَّص أو تتمدَّد ملامح الحدث والشخصية والزمان...

وهو، أي المكان، في كل ذلك، لمحات تضيء دون لبس ملامحَ من ذاكرة شعب انصهر في بوتقتها الواقعي والتاريخي والخيالي والرمزي...

من كل ما سبق نستخلص، أن للبيئة دورا هاما في تحديد الشكل الفني للقصص الشعبي المغربي. دور يَعِنُّ في هذا المكون الحكائي ويخبو في آخر. فهو، على سبيل المثال، يظهر في عنصر الشخصية أكثر من ظهوره في عنصري الزمان والمكان. وهو أمر عائد إلى استراتيجية الراوي الشعبي التي تعتني في حكاياته بمكون الشخصية أكثر من عنايتها بباقي المكونات الحكائية الأخرى.

وبتركيزه على بعض الشخصيات ذات الأبعاد الاجتماعية والثقافية والدينية، وبتوظيفه لبعض البنى السردية العربية العتيقة؛ يكون القاص الشعبي المغربي قد أضفى على محكيه نوعا من الخصوصية والمحلية المميزة التي ربطت على نحو وثيق، بين القصص الشعبي وبيئته، بيئة لم تكتف بإغنائه فحسب، وانما عملت على توجيهه فنيا أيضا، وذلك برسم جملة من الأطروالأقانيم الجمالية والدينية والاجتماعية التي تحوّلت بحكم العادة، الى نوع من الموجِّهات العامة التي فرضت على الراوي نوعا من الانضباط الذي انعكس على أدبه، شكلا ودلالة ومقصدا، بيد أن هذا الانضباط يبقى نسبيا، وذلك بحكم طبيعة العلاقة المعقدة التي تربط الراوي ببيئته، فأنواع الفولكلور، ومنها القصص الشعبي هي، في نهاية المطاف، «ظواهر اجتماعية؛ ونتيجة لهذا فهي تتغير وفقا للتغير الاجتماعي، ومع ذلك فالتغير الاجتماعي لا يؤثر مباشرة على المصطلح النوعي، وتخضع الروابط بين المجتمع والأنواع لتعديلات لا بد من شرحها بكل تعقيداتها».[67]

الهوامش

1. انظر:
   - عمر محمد الطالب: أثر البيئة في الحكاية الشعبية العراقية، سل(الموسوعة الصغيرة)، ع 86، منشورات الجاحظ للنشر، بغداد، 1981.
   - عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان- دراسة في فنية الحكاية و وظيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، 1971.
2. عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص:8.
3. المرجع والصفحة نفسهما.
4. محمد فخر الدين: البنية السردية والمتخيل في الحكاية الشعبية المغربية،ج2، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دكتوراه الدولة بجامعة القاضي عياض، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- مراكش، الموسم الجامعي (1999-2000)، تحت إشراف الدكتور محمد السرغيني، الورقة: 298.
5. المرجع والورقة نفسهما.
6. نفسه.
7. فريدريش فون دير لاين Friedrich Von der Leyne(1873-1966)، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت، أبريل، ط 1، 1973، ص:146.
8. Maud Vauleon: Anthropologie et littérature. le cas du conte(breton et martiniquais). thèse de doctorat université de Cergy pontoise 2006. p:238.
9. انظر: محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج 1، الأوراق:14-17.
10. المرجع نفسه، ج2، الورقة: 23.
11. نفسه، الورقة: 69.
12. نفسه، الورقة: 93.
13. نفسه، الورقة: 178.

المصادر والمراجع :

14. مالكة العاصمي: الحكاية الشعبية في مراكش، ج3، رسالة مرقونة نوقشت لنيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية-الرباط، تحت إشراف الدكتور عباس الجراري، الموسم الجامعي (1987)، الورقة: 501.

15. المرجع نفسه، ج3، الورقة: 472.

16. محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 432.

17. المرجع نفسه، الورقة: 271.

18. نفسه، الورقة: 389.

19. نفسه، الورقة: 261.

20. Mohammed El Fasi: contes Fasis, C.C.C.N.A, Rabat ,1988, p:59.

21. عمر عبد الرحمان الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص: 286.

22. محمد أقضاض: مدخل إلى دراسة الحكاية الشعبية الأمازيغية- نموذج الريف، مجلة (مقدمات)، ع: 27-28، صيف/خريف 2003، ص: 112.

23. جوردون جراهام: فلسفة الفن..مدخل إلى علم الجمال، تر: محمد يونس، سل (آفاق عالمية)، ع 114، القاهرة، ط 1، 2013، ص: 134.

24. Maud Vauleon, ibid, p:70.

25. انظر مثلا: حكاية «أنا فَقَّرْتُو نْتَا غْنِيهْ»، محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 390.

26. انظر عمر محمد الطالب، المرجع السابق، ص: 7.

27. انظر محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 418.

28. يسمي فريدريش فون دير لاين الاختتامية ب«قانون النهاية».

- انظر: فريدريش فون ديرلاين، المرجع السابق، ص: 146.

29. ويسميها هيبوليت تين ب«العصر» أو «الحقبة». انظر:

- Hippolyte Taine 1828-1893 : La fontaine et ses fables, librairie Hachette, Paris, 1924, Vingt-quatrième, édition, p:228.-230.

المصادر والمراجع

انظر: محمد فخر الدين، المرجع السابق،ج 1، الأوراق: 14-17.

30. المرجع نفسه، ج2، الورقة: 27.

31. نفسه، الورقة: 144.

32. نفسه، الورقة: 197.

33. نفسه، الورقة: 270.

34. نفسه، الورقة: 307.

35. نفسه، الورقة: 390.

36. نفسه، الورقة: 400.

37. نفسه، الورقة: 403.

38. Mohammed El Fasi: contes Fasis, p:59.

39. في حكاية «الخْديمَة (القدْر)» مثلا، تكشف النهاية عن هوية الزوجة الشرهة التي تأكل اللحم وحدها، متهمة «القِدْر» بأنه هو من كان يفعل ذلك.

- انظر محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج1، الورقة: 156.

40. نظر: أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط 1، 2009، ص: 138.

41. -محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقتان: 398 - 399.

42. المرجع نفسه، الورقة: 94.

43. يسرى شاكر، أجمل حكايات الفولكلور المغربي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 ، 2006، ص: 39.

44. محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 418.

45. الخلاصة هنا لا تعني خلوّ قصصنا الشعبي من بعض النهايات التي جاءت، وعلى غير المعتاد، منتصرة لبعض

السلوكات الشاذة والمرفوضة اجتماعيا، فالأخ مثلا، يتزوج أخته في نهاية حكاية«الجازية و خوها»، أو يمنعها من الزواج ويقتلها في نهاية حكاية«المُشْ الحَاكمْ».

- انظر المرجع السابق، الورقتان: 353 - 209.

46. من الحكايات التي استلهمت البناء الفني للقصص القرآني نذكر: حكايات«تاجر حْلاَبُو» و«ذيَّاب» و«الطيرْ لْمْغَنّي»... لقد تناصت النصوص السابقة و القرآنَ الكريمَ، وذلك من خلال استحضار جوانبَ خاصة من حياة النبي موسى عليه السلام.

- انظر المرجع نفسه، الأوراق: 244 - 247 - 310.

47. يسرى شاكر: حكايات من الفولكلور المغربي، ج 2، دار النشر المغربية، المغرب، 1978، ص: 63.

48. المرجع نفسه، ج1، ص:158.

49. الإمام مسلم: صحيح مسلم، رقم: 1042، باب: كراهة المسالة للناس، الدار الذهبية، القاهرة، مصر، د ت، ص:474.

50. لعله من المهم أن نشير في هذا المقام أن القصص الشعبي المغربي قدم صورتين متناقضتين عن اليهود، الأولى ترتبط بالمكر والخديعة، والثانية بالحكمة و الذكاء وذلك على نحو ما نجد في حكايتي«سيدي موح وليهودي» و«بنت الشيخ الكامون».

- انظر محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقتان: 339 و386.

51. المرجع نفسه، الورقة: 391.

52. نفسه، الورقة: 185.

53. نفسه، الورقة: 404.

54. نفسه، الورقتان: 269-270.

55. عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل- دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:35.

56. محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة:194.

57. لمرجع نفسه، الورقة: 386.

58. يسري شاكر، المرجع السابق، ج2، ص:121.

59. محمد فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 232.

60. المرجع نفسه، الورقة: 171.

61. نفسه، الورقة:247.

62. Mohammed El Fasi, ibid, p:60.

63. فخر الدين، المرجع السابق، ج2، الورقة: 269.

64. المرجع نفسه، الورقة: 321.

65. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط 1، 1997، ص: 102.

66. فيلموس فويجت: نحو نظرية للأنواع في الفولكلور، تر:خيري دومة، مجلة (الفنون الشعبية)، ع 54-55، يناير/يونيه، 1997، ص:76.

مصادر الصور

1. www.artsunlight.com/artist_photo/Rudolf_Ernst/the_flower_seller_by_Rudolf_Ernst_023.jpg
2. www.36.media.tumblr.com/388025eba4bc47a19547d0146270fc1e/tumblr_n3696gMkSW1t6vekvo1_1280.jpg
3. http://www9.0zz0. com/ 2010/01/15/11/766886727.jpg
4. http://images.sterlingsheehy.com//201409//Alibaba_em91rq.jpg
5. http://www.wpclipart.com/fictional_characters/books/Arabian_Nights/Sinbad_the_sailor.png
6. http://www.gutenberg.org/files/1986019860-/h/images/image_004.jpg
7. https://seanganus.files.wordpress.com/201305//sinbad-and-skeleton.jpg
8. http://www.wollamshram.ca/1001/Dixon/Batten02067-.jpg

عادات وتقاليد

أغاني وعادات الحج 98

وسم الإبل عند بدو ليبيا قبائل ترهونة نموذجاً 108

(1)

أغاني وعادات الحج

أشرف أبو الحمد الخطيب
كاتب من مصر

أغاني الحج :

ارتبطت معظم الفنون منذ بداية نشأتها بالتعبير عن المناسبات والحالات كل بما يلائمه ويتماشى مع نوع هذه المناسبة أو الحالة .. ونقف هاهنا على فن الغناء .. وخاصة أغاني الحج لما أثرته هذه الأغنيات في المجتمعات المختلفة وما تركته من أثرٍ.. أثرى أبعاد وملامح هذه المناسبة خاصة وغيرها عامة

وبدايــة :

شاعت أغنيات الحج بشكل واضح وترددت بين النسوة خاصة .. وذلك حيث أنهن كانوا يتجمعن في صحن الدار[1] التي يعتزم صاحبها السفر للحج للتهنئة والاحتفاء به وإظفاء جو من البهجة على منزله .. فيقمن بترديد أغنيات معظمها يحتوي على أشكال جناسية تلقائية بغرض التنغيم والتطريب.. وتحمل معانيها تعبيراً عن الأماكن التي سوف يزورها الحاج ووصف للمنزلة التي سوف يصيبها الحاج بعد هذه الزيارة المباركة .

وعلى وجه العموم لم تقتصر أغنيات الحج على النساء تماماً فهناك رجال تغنوا بأغنيات عن الحج لكن بدرجة أقل من النساء .. ولسوف نستعرض من خلال هذا العرض نماذج كما وردت على لسان النسوة و بعض الرجال ..

إن معظم الأغاني التي تناولت فريضة الحج حوت وصفاً للمواقف والمشاهد والمراحل التي يمر بها الحاج (المناسك) وتحوي أيضاً على بعض الأمنيات بقبول الحج وبسلامة الوصول والعودة إلى الأهل والأحبة ، وشاع هذا النوع من العرض الأدبي تحت اسم (حنون الحجاج)[2] ومن هذه النماذج ما يلي ..

رايحة فين يا حاجة

يا أم الشال قطيفة

رايحة أزور النبي محمد

والكعبة الشريفة

***

رايحه فين يا حاجة

يا أم الشال سماوي

رايحه أزور النبي محمد

وارجع ع القناوي

و .. يانبى يانبي

ياما ليك أحبة

هملوا عيالهم يانبي

وجولك محبة

وإن كانت هذه المفردات بسيطة في ظاهرها ونسجها .. إلا أنها تحوي أبعاداً ورموزاً ذات دلالات عميقة. .. فتكرار كلمات مثل (رايحة) أو خلق الإيقاع الجناسي ﴿قطيفة / شريفة﴾ وارتباط المعنى بالدلالة كلها تشير إلى أبعاد ورموز غاية في العمق والتأصل والدلالة .. فنجد من (رايحة) منها: رَاحَ – رواحاً سار في العَشيّ .. ويستعمل الرواح للمسير في أي وقت كان (ليل أو نهار) .. وراح – فلان للأمر ، روحاً وراحاً وراحة ، وأرْيَحيَّة ، ورياحة : هش له وفرح به ، وراح فلاناً: أدخله في الراحة .. ، وراح ـــ إليه : سَكنَ واطمأن ، والروح : ما به حياة الأجسام[3]

ويشير هذا إلى عمق المعنى المقصود وإن أتى بتلقائية من المؤدي دون أن يعرف جميع هذه الأبعاد والمعاني.. ولكن النفس مطمئنة هادئة تحمل الراحة للقيام بهذه الفريضة ..

التنويه بالغناء عن شروط الحج

- ومن المعروف وجوب الحج على العاقل.. القادر.. البالغ - فنرى إلقاء الضوء على مدى المقدرة على الحج ونفقاته حيث لا يستطيع أي أحد غير القادر على هذا الأمر فتتمثل في التعبير بالنص في : ﴿يا أم الشال قطيفة﴾ حيث لم تكن سوى النساء المقتدرات مادياً هن اللواتي يمتلكن ثمن ذلك الشال القطيفة خاصة في (قرى صعيد مصر) ..
- وكذا الإشارة إلى أهمية النضج .. حيث أن الفتيات صغيرات السن أو الشابات لم يكن يرتدين الشال .. وإنما يضعن قماش شيفون على الرأس يتدلى على الأكتاف .. وقد يرتدين أسفله قطعة من قماش ناعم تعقد في مقدمة الرأس (إيشارب) ويطلق عليها مسمى (الربطة) .
- وتأتى أيضاً الإشارة الى سبب الزيارة حين يقلن ..

رايحه أزور النبي محمد

والكعبة الشريفة

حيث تلبية النداء والقيام بالمناسك والحصول على الدرجات العليا بزيارة الكعبة المشرفة والطواف وكذا قبر النبى ومسجده

(2)

الغناء والوصف :

من الأغنيات التى تداولت ما حمل معنى التحفيز والترغيب والوصف من ناحية وتأثير البيئة في السياق من ناحية أخرى ..مثل : أغنية (طريق النبى) [4]

في طريق النبي

جنينة رشوها

بنوها الحبايب والله

لفاطمة وأبوها

***

للصوتيات

و في طريق النبي

جنينة ورقها

تقعد فيها الزوار

وتمسح عرقها

***

و في طريق النبي

يمينك شمالك

عند حرم النبي ياولدى

وريح جمالك

***

و في طريق النبي

شمالك يمينك

عند حرم النبي ياولدى

وريح هجينك

***

تحت ظل الجبل

وريح شويه

تركبوا البواخر

وأنا أمدح نبيه

***

يا زايرين النبي

خدونى معاكم

إركبوا البواخر

وانا أمدح معاكم

فالمغني يسرد ويصف الرحلة وأنها ليست سهلة فهو يبذل الجهد والعرق فيها ولكن يضفي عليها الجمال والروعة والراحة ..الرغبة في بلوغ المكان .. فهو كأنه يسير في روضة والأوراق فيها تفوح بأطيب الروائح ، .. يستريح تحتها المسافرون للحج . ويسرد وسائل الانتقال سواء أكانت بالجمل أم بالباخرة والحجاج في حالة تلبية ومديح ورغبته في أن يكون معهم لينال هذه المنزلة

أغاني الحج والبيئة : (خصوصية القرية)

لقد فرضت البيئة مفردات على شكل التناول والعرض بالنسبة لأغاني الحج.. حيث نجد أن بعض هذه المفردات تكون شائعة في بيئة قد تجهلها تماماً بيئة أخرى .. ومنها :-

يا بير زمزم

سلبك حريري

والشربه منك

دوا للعليلي

فكلمة (سلبك) يقصد بها السَّلَبَة وهى معروفة في بعض قرى محافظة سوهاج- مصر.. بذلك الحبل المفتول الذي يربط فيه وعاء مليء بالماء ويتدلى داخل البئر .. بينما تعرف الكلمة باسم (الحبل) في الكثير من قرى الوجه البحري وكذا لفظة (الشربة) فهي رشفة الماء ..

ومن فرط الحب والاهتمام بالمكان وببئر زمزم نجد وصف ذلك الحبل بأنه مفتول من الحرير الذي تعجب به النسوة وهو ما غلي ثمنة عن سائر المنسوجات .. وزادت قيمته .

وكذا ارتشاف ولو قطرات من ماء زمزم فيه شفاء للعليل من أي مرض ..

وفي أغنية (عودة) .. تتدفق بعض المفردات الخاصة التي تدل على بيئات معينة وتعطيها صفة الخصوصية ..

عـدوا البحـور عدوا وجـابـو الكسـاوى

مـن بـلاد جـدة وجـابـو الكسـاوى

***

حاجنا إن جاء طيب لنفصـل قطيفـة

ونفرش السجاجيد لحـد السقيفـة

***

زغـرتت لـه القلـة وهـى مـلآنـة

نشربـك يـا قلة نهـار السلامـة

***

زغـردت لـه القلـة وهـى جـديـدة

نشـربـك يـا قلة مـن مصر السعيدة

***

يـا جمـل يـاجمـل

إذا جبـت لـى احبابى

أعلفـك يـا جمـل

بسمسم وسكر جلابى

***

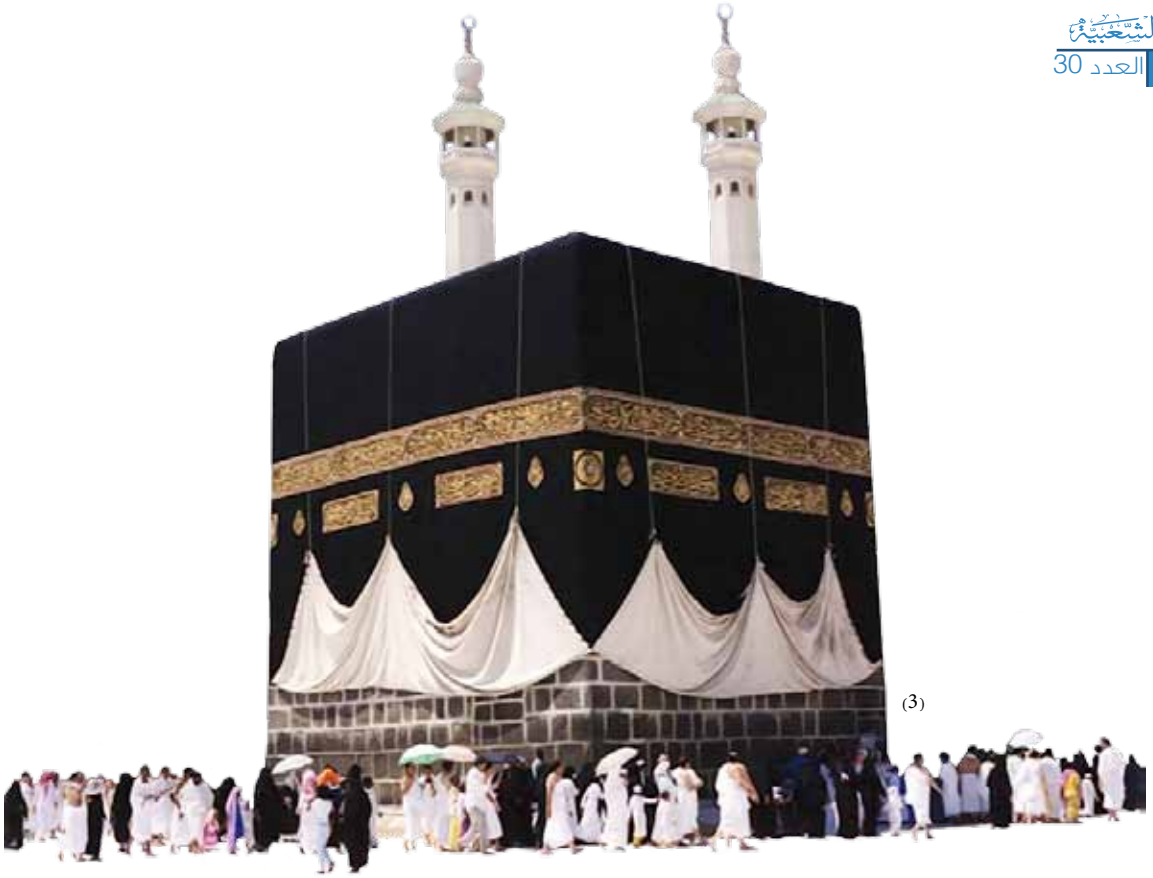
يـاجمل يـاجمل وإذا جبتهـم لـى

أعلفـك يـا جمـل بطرفـى وكمـى

***

يـاجمل يـاجمل وإذا جبـت سيـدك

لاعلفـك يـاجمل وازود عليجـك



(3)

فنلاحظ هذه المفردات : ﴿ سقيفة /القُلَّة / الجمل / أعلفك / سكر جلابى / عليقك ﴾

فمفردة السقيفة : [5] .. مفردة شائعة في الجنوب عن الشمال أو الريف عن الحضر .. ووردت – سقيفة بني ساعدة .. تلك الظُلَّى التي بايع تحتها المسلمون أبا بكر الصديق بالخلافة وجمعها سقائف .

وكذا مفردة ﴿ قُلَّه ﴾ : [6] ذلك الإناء الفخاري له خصوصيته حيث تشتهر بصناعته بعض قرى محافظة (قنا) بالوجه القبلي دون غيرها من المحافظات حتى ارتبط اسمها بها بأن يقول البعض (القُلَّه القناوى) ..

ونلاحظ تكرار مفردة ﴿ الجمل ﴾ في كثير من الأغنيات التي أتت في سياق مشاهد الذهاب والعودة .. ولكن تبقى مفردات التعامل لتحفظ بعض الخصوصية .. مثل ذكر ما يتناوله الجمل أو إعداد الطعام له فيقول المغنى ﴿ أعلفك ياجمل ﴾ [7] ..ومعناها أنه سيقوم بإطعامه العلف .. فيسمن وأنه لن يرسله للرعي تقديراً ومكافأة له .. وتشيع مفردة العلف أو إعداد العليق[8] (طعام الحيوان) .. والتي ينطقها المؤدي غالباً بشكل خاطئ فيقول : عليجك بدلاً من عليقك في الكثير من القرى عن المدن ..مما يعطي القرية الخصوصية عن المدينة .

ولعل من الملاحظ كظاهرة عامة هو انتشار مثل هذه الأغاني وتكرارها وتشابه بعض مقاطعها في الوجهين القبلي والبحري نظراً لكثرة الناقلين والمتداولين مما يعطي شكلاً من أشكال الخلط في العرض لبعض الأغنيات .. والتي تختلف باختلاف اللهجات تبعاً لاختلاف البيئات .. [9]

عند النبى دلى يا بكره دلى

عند النبى طاطت له الهجينا

ادن بلال وقام الصلاة بينا

دلـــــــى يا بكره دلـــــــى

قال لى يوم الزحام هو الشافع لينا

دلـــــــى يا بكره دلـــــــى

ولكن هناك بعض الملتزمين الذين حرصوا على النقل الدقيق والحفاظ على القالب الفني والتراث النقي وهذا الذي يعنينا في المرتبة الأولى وما نتطرق إليه .

الغناء و مظاهر البهجة والاستعداد للسفر

- **تزيين الحافلة :-**

يتم تزيين العربة التي سوف تقوم بنقل الحجاج بالرايات البيضاء (دلالة على الصفاء والتسامح) ويتجمع البسطاء حولها يقومون بالتهليل وإطلاق الزغاريد وترديد بعض الأغاني: مثل :-

أغنية (هنيالك ياحج)

هنيالك ياحج

مكتوبالك يا حج

مكتوبالك حجه هنيه

تركب مركب ومعديه

واحبابك الف وميه

و هنيالك ياحج

***

هنيالك ياحج

مكتوبالك تزور التهامى

مكتوبه ع الباب قدامى

وإخواتى بيدعو عقبالي

و هنيالك ياحج

***

هنيالك ياحج

مكتوبلك حج الرسولِ

ملضومه بالخيط واللولي

يا أحبابي عنده أدعولي

وهنيالك ياحج

***

مكتوبلك حج المدينة

مكتوبه وطه داعينا

يا خواتى عقبال باقينا

و هنيالك ياحج

وتحمل هذه الكلمات التهاني للحج والتمني للجميع بالزيارة مثله .. ولعل من الأغنيات الشهيرة التي حملت التهنئة والتمني ما تغنت به (ليلى مراد) في توديع الحجاج في أغنية (يارايحين للنبي الغالي) :

يارايحين للنبي الغالي

هنيالكم وعقبالي

ويتدرج الشعور نحو منعطف الحالة بالحاجة إلى تلبية الدعوة وأنه آن الأوان لأداء هذه الفريضة ومن فرط الحب للرسول (ص) فكأنه قد دعاه لزيارته ..ويوجه المؤدي مفرداته إلى السيدة فاطمة ..

يا فاطمة يا فاطمة

يا بنت نبينا

إفتحى البوابه يا فاطمة

أبوكى داعينا

***

يا فاطمة يا فاطمة

يا بنت التهامى

إفتحى البوابه يا فاطمة

ابوكى دعانى

- **الاستعداد للسفر :-** (10)

يحرص الحاج قبل سفره على إرضاء الجميع وخاصة مصالحة من كانت بينه وبينهم خصومات أو عداوات .. حتى يشعر بالرضا والتسامح مع الجميع ويقبل على آداء الفريضة وهو في حالة نقاء نفسي وحتى تتم فريضته على أكمل وجه .. ويقوم الشخص الذي ينوي القيام بالحج في بعض القرى مثل قرية (باريس) في الوادى الجديد بالمرور علي بيوت القرية كلها ليخبرهم بأنه ذاهب لزيارة الرسول عليه الصلاة والسلام ويطلب منهم السماح والتصافي والدعاء له .

- **الغناء والرسم:-**

تكرر في الكثير من الرسومات رسم وسائل المواصلات التي يستقلها الحاج للوصول الى مكة المكرمة منها (الجمل، القطار، الباخرة، الطائرة) وارتبطت هذه الرسومات بالأغنيات فمثلاً ذكر الجمل في أغنية (طريق النبي) كما سبق وذكرنا ..

(4)

في طريق النبي يمينك شمالك

عند حرم النبي وريح جمالك

وأيضا ..

يا زايرين النبي خدونى معاكم

إركبوا البواخر وانا أمدح معاكم

وتكرر ذكر الباخرة في العديد من الأغنيات حيث أنها كانت أكثر الوسائل للاستخدام في السفر للحج وأقل تكلفة من الطائرة وأقل مشقة من السفر بالجمل ..

الباخرة طالعة

رايحة لحج التهامى

حج النبي ده غرامى

والعين دامعة

ياله ياحجه إتشهدي

فاضل دقيقه وطالعه

الباخرة طالعة

الباخرة عايمة

رايحة ع المدينة

رايحه لحجه نبينا

يارب تبقى دايمه

ياله ياحجه إتشهدى

فاضل دقيقه وقايمه

الباخرة عايمة

وهكذا يعبر المغني والرسام عن المشاهد والمراحل التى يمر بها الحاج بالرسم والغناء معاً .. ومن الرسومات الشائعة .. رسم موكب الحجاج والمحمل .. والاستعانة ببعض الزخارف كوحدات من الأشجار والأوراق أو الأواني الفخارية لإضافة أشكال جمالية .. كما هو الحال في ألوان الفنون الشعبية المرسمة [11]

ويحرص المصريون في عاداتهم على طلاء منازل الحجاج من الخارج خاصة كمشهد من مشاهد الفرحة والابتهاج بعودة الحاج.. والإشارة إلى إن صاحب هذا المنزل قد أدى فريضة الحج مما يميز البيت عن غيره من البيوت .

(5)

وقد كان الطلاء في معظمه يستخدم خامات الجير والغراء والألوان الصريحة الزاهية..

وكما أشرنا أن هناك رسومات قد أوضحت وسائل النقل فهناك رسوم أيضاً شملت أماكن الزيارة مثل

﴿ الكعبة ، الغار .. وصور الحمامتين ، ومقام النبي ...، وعملية ذبح الفداء ﴾ ..

واستخدم الرسام بعض العبارات التي تتماشى مع المناسبة في تزيين الجدر مثل:-

(حج مبرور وذنب مغفور) ، (أدى الفريضة وزار قبر النبي) ، (لبيك اللهمَّ لبيك) ، (الله أكبر)

واستخدم بعض الآيات القرآنية مثل :

﴿ وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾ .. ﴿الحج﴾

﴿ وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلاً ﴾ . ﴿آل عمران:97﴾ (12)

وبعض الأحاديث مثل : (مابين قبري ومنبري روضة من رياض الجنة) ، (من زار قبري وجبت له شفاعتي)

ولكل قرية فنانوها الذين يجيدون الرسم ويطلق عليهم لقب خطاط ولكل منهم طريقتة فمنهم من يهتم برسم الكعبة وجبل عرفات إلى جانب الوسيلة التي استخدمها الحاج في السفر كالطائرة أو السفينة، ومنهم من يقتصر على رسم الكعبة فقط من أجل توفير مساحة كبيرة من الجدار تمكنه من كتابة بعض الآيات القرآنية والأقوال المأثورة ويجدها فرصة لاستعراض مهارته في الخط..(13)

والبعض يقدم على ذلك علي سبيل المجاملة للحاج بأن يتطوع للكتابة أو الرسم دون مقابل ويكثر هذا في القرى عنه في المدينة .

وكانت معظم هذه الرسومات تتم على جدران البيوت الطينية ومع تقدم المجتمعات وانتشار البيوت الخراسانية وسيطرة بعض الظروف المعيشية أصبح الحرص على هذه العادة (طلاء واجهة منزل الحاج قبل عودته) تتلاشى تدريجياً إلا من بعض البيوت في صعيد مصر الذين يحرصون على ذلك ويقيمون السرادقات وتقدم فيها الولائم للمهنئين وتستمر في أيام الاستقبال وعودة الحاج الأغاني خاصة في تجمعات النسوة المهنئين في دار الحاج منها :

مبروك مبروك يا حجنا

الفين مبروك يا حج البيت

زرت الكعبة وهناك صليت

بين الصفا والمروة سعيت

وبالسلامة جتلنا

مبروك مبروك يا حجنا

***

الفين مبروك حج الرسول

زرت بن رامة وجيت مسرور

وأنا قلبي بالنبي مشغول

عقبال الباقي مننا

مبروك مبروك يا حجنا

- الأحلام والحج:-

جاء في كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين.. حول رؤية الحج في الأحلام ما يلي :-

1 - الحلم بالحج : [14]

- من رأى أنه خارج للحج من وقته رزق وإن كان مريضاً عوفي أو مديناً قضى دينه أو خائفاً أمن أو معسراً أو مسافراً سلم .. أو خاسراً ربح أو معزولاً ردت إليه الولاية. ..

- ومن رأى أنه خارج للحج ففاته ..

فإن كان والياً عزل وإن كان تاجراً خسر وإن كان مسافراً قطع عليه الطريق وإن كان صحيحاً مرض.

2 - الحلم بالكعبة :-

من رأى أنه دخل الكعبة فإنه يدخلها إن شاء الله

3 - الحلم بماء زمزم :

من رأى أنه شرب من ماء زمزم فإنه يصيبه خير أو ينال ما يريده

بعض العادات :

وهناك من العادات الكثير يسري ما بين الريف والحضر منها ما يلى :

الزيارة والتعزيم :- يحرص الكثير من الأهل والجيران والمعارف على الحضور للسلام على الحاج قبل سفره يطلبون منه الدعاء لهم في الأماكن الشريفة التي سوف يزورها .

كما أنه عندما ينوي أحد الأفراد الخروج للحج فإنه يمر على بيوت القرية بيتاً بيتاً ويطلب منهم السماح إذا كان قد سبق وأخطأ في حق أحدهم . ويعني هذا خروجه وهو نظيف تماماً فلا يوجد من يحمل له ضغينة ،. وتوديع (تعزيم) الحجاج في الوادى الجديد ينتهي خارج القرية بمسافة قصيرة مصحوباً بالأغاني والطبل والزغاريد .[14]

النقوط: -

وأيضا في بعض المجتمعات مثل الوادي الجديد وبعض قرى محافظة سوهاج مثل دار السلام ، الخلافية وبعض قرى مركز جرجا .. يقومون بإعطاء الحاج نقوداً .. (نقوط) وهو بمثابة مشاركة ومساعدة على نفقات الحج وبالتالي يقوم الحاج بإحضار هدية معه عند عودته .

الهوامش

1. لصَّحْنُ : ساحة وسط الدار أو المسجد – المعجم الوجيز (مجمع اللغة العربية) طبعة خاصة 1995 ص360
2. مركز توثيق التراث الطبيعي والحضاري http://www. cultnat.org/Folk/Ramdan_Haj/Haj_songsl.html
3. المعجم الوجيز__ مجمع اللغة العربية . طبعة خاصة 1995 ص 280
4. جابر العربي .. أغنية (طريق النبي) .... بن الخطيب
5. السَّقْفُ: وهو غطاء المنزل ونحوة،وهو أعلاه المقابل لأرضه
6. القُلَّة : أناء مصنوع من الفخار يستخدم لشرب الماء
7. العُلْفُ : شجر يمنى ورقه كورق العنب × المعجم الوجيز باب العين فصل (ل) ص 430
8. العَلِقُ : ما تَعْلفُه الدابه من شعير ونحوه
9. مركز توثيق التراث الطبيعى والحضاري http://www. cultnat.org/Folk/Ramdan_Haj/Haj_songsl.html
10. http://www.cultnat.org/Folk/Ramdan_Haj/ Haj_songsl.html
11. وداد حامد . جداريات الحج .- الفنون الشعبية . – ع20(يوليو – أغسطس – سبتمبر1987) . – ص-129
12. القرآن الكريم
13. مقال مجلة الاتحاد (مصريون يستقبلون الحجاج برسوم على جدران المنازل)

(محمد عبد الحميد) الإثنين 22 نوفمبر 2010 http://www. alittihad.ae/details.php?id=79039&y=2010&article=full

المصادر والمراجع

14. تفسير الأحلام__ لأبن سيرين
15. المعجم الوجيز (مجمع اللغة العربية) طبعة خاصة 1995 ص360 ..الصَّحْنُ : ساحة وسط الدار أو المسجد
16. مركز توثيق التراث الطبيعي والحضاري http://www. cultnat.org/Folk/Ramdan_Haj/Haj_songsl.html
17. المعجم الوجيز__ ص280
18. جابر العربي .. أغنية (طريق النبي) .... بن الخطيب للصوتيات
19. (مرجع سابق) مركز توثيق التراث الطبيعى والحضاري http://www.cultnat.org/Folk/ Ramdan_Haj/Haj_songsl.html
20. - المرجع السابق
21. وداد حامد . جداريات الحج .- الفنون الشعبية . – ع20(يوليو – أغسطس – سبتمبر1987) . – ص-129
22. القرآن الكريم
23. مقال مجلة الاتحاد (مصريون يستقبلون الحجاج برسوم على جدران المنازل)

(محمد عبد الحميد) الإثنين 22 نوفمبر 2010 http://www. alittihad.ae/details.php?id=79039&y=2010&article=full

24. تفسير الأحلام__ لأبن سيرين

مراجع أخرى تم الاستعانة بها

- أحمد أمين . قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية . – القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 1999. – 553ص
- جمال بدران . الخلفية الاجتماعية للأعياد القاهرية . – الفنون الشعبية . – س3 ،ع9 (يونيو 1969)
- محمود فضل . الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية . – القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2002
- منى الفرنوانى . الاحتفالات الشعبية الدينية : دراسة لديناميات التغير وقوى المحافظة والتجديد . – ط1 . – القاهرة : مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، 2002 . (تقارير بحث التراث والتغير الاجتماعى ، 7)

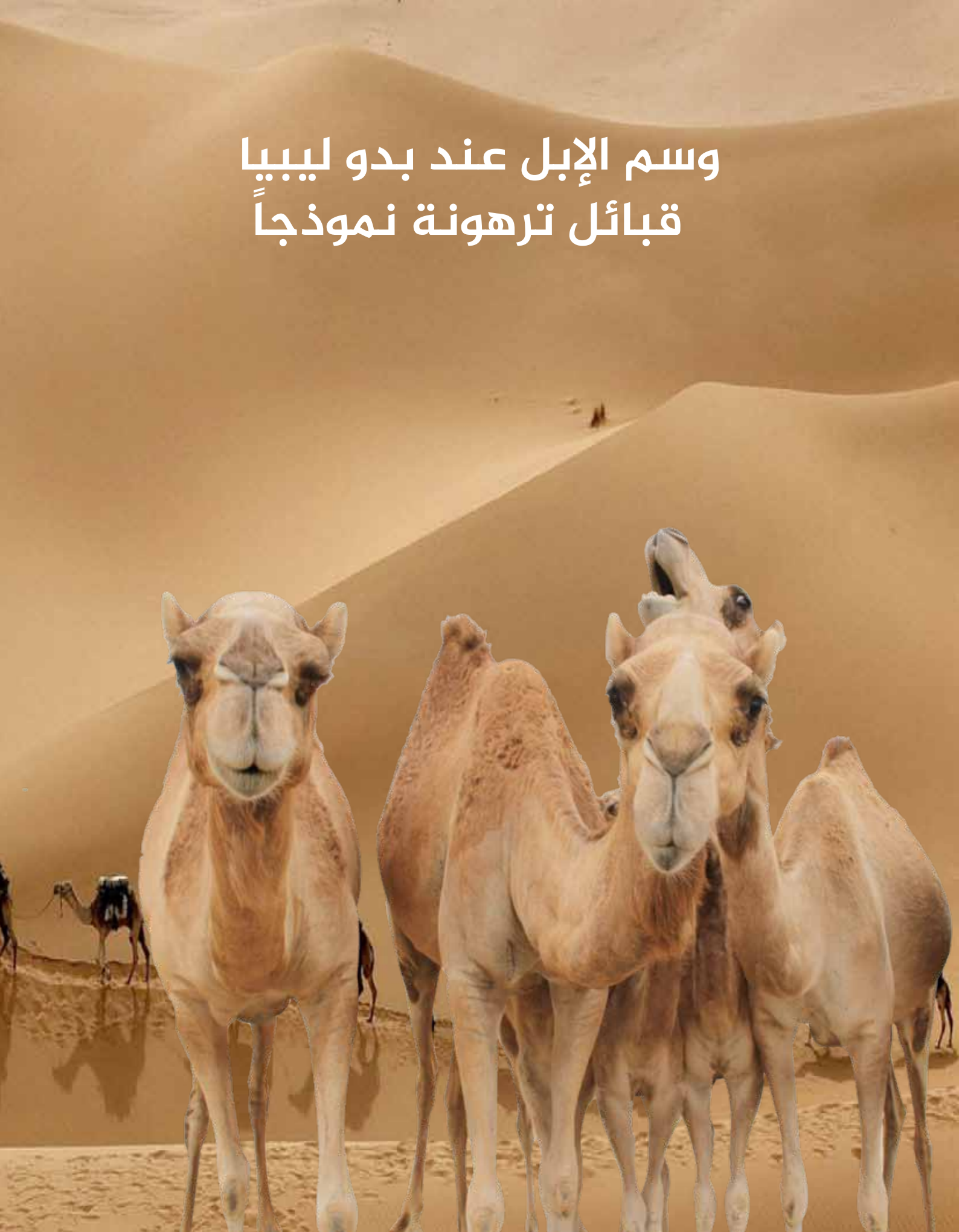
الاغانى

- من أغانى الحاجة نعيمة : زفة الحجاج - الفيوم.130
- أغنية (طريق النبي) جابر العربي بن الخطيب للصوتيات

مصادر الصور

1. http://www.h2f2.com/vb/imgcache/275646/h2f2.jpg
2. http://ar.wikipedia.org/wiki/كسوة_الكعبة
3. http://vardel.com/up/uploads/
4. 19_1113085098431.png
5. http://media.tumblr.com/d30ed49f5bf8f facba645bdd1a2bb1d7/tumblr_inline_ mgp27ukcLI1qhij0y.jpg
6. http://www.mandaraonline.com/wp-content/ uploads/201310//SAM_4264.jpg
7. من الكاتب

وسم الإبل عند بدو ليبيا
قبائل ترهونة نموذجاً



محمد علي عبدالله العبدلي الترهوني

كاتب من ليبيا

- **المبحث الأول : تعريف الوسم :**

الوسم وسيلة قديمة عند العرب، وهو وضع علامات على حيواناتهم من إبل وغنم وغيرهما، علامات تحولت بعد فترة لعلامات مقدسة ورموز معظمة يفتخرون بها ويضعونها على أمتعتهم وسيوفهم، بل ويتخذونها وشماً على أذرعهم، وزخرفة على ثيابهم.

والوَسْم في اللغة هو أَثَر الكَيّ، والجمع وُسومٌ [1]، وقد وسمَه وَسْماً وسمةً إذا أَثَّر فيه بسمة وكيًا بالكيّ، واتَّسَمَ الرجلُ إذا جعل لنفسه سمةً يُعْرَف بها، والسِّمَةُ والوِسامُ: ما وُسِم به البعيرُ من ضُروبِ الصُّوَر، ويقال لمن على وجهه علامة الحسن وسيم، أي كأنه وسم بالحسن [2].

وتسمي أيضاً في اللغة نارا والنارُ: السِّمَةُ، والجمع كالجمع، ونُرْتُ البعير: جعلتُ عليه ناراً. وما به نُورَةٌ أي وَسْمٌ.

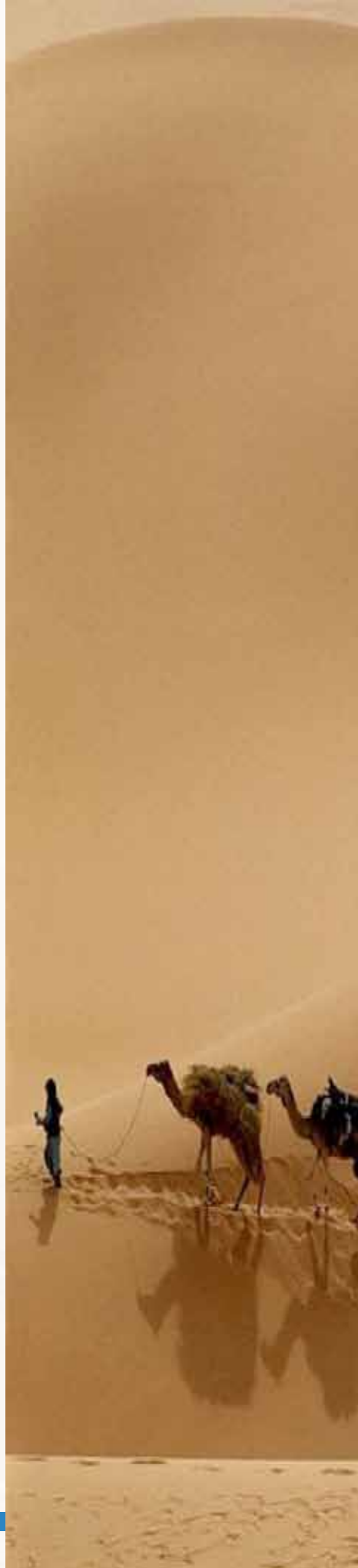
وفي عُرْف البدو في ليبيا تسمى أيضاً ناراً، لأنه علامة مشهرة مثل النار، ولأن النار وسيلة للوسم إذْ تُحمى بها الحديدة التي توسم بها الإبل والغنم، فإذا قالوا عن ناقة: ما نارها ؟ أي ما وسمها.

كذلك هناك كلمة شهيرة جداً بين البدو في ليبيا وهي كلمة «مِحْور»، يقولون: محور القبيلة أي: وسمها، وسمي الوسم محورا نسبة إلى الآلة المستخدمة في الوسم وهي الحديدة الطويلة التي يسمونها محور وتجمع على محاور .

والإبل غير الموسومة تسمى غُفْل أو غَفَال، وكأنهم أغفلوها بعدم الوسم،وهي عربية فصيحة، فالعرب تسمي الأرض التي ليس بها أثر غفلاً [3]، يقول الشاعر أحمد رفة الشايب الجماعي عن غفل الإبل [4] :

يحِنّ اللهْ رَبِّي نِشْتكي لهْ بِديتي جُرُبْ ،واكْثَرْهاَ غْفَال [5]

لاَ جَلاّمْ لاَ وَسَّامْ مِيلهْ لاَ طَلاَّيْ يِفْتِلْ فِي الْحَبالْ [6]



(1)

(2)

http://en.wikipedia.org/wiki/Livestock_branding

أنواع الوسم:

أولاً- وسم الحيوانات،ويشمل الآتي :

1 - وسم الإبل .

وهو أكثرها شهرة عند العرب ويحظى بالاهتمام قديماً وحديثاً لأنها أعظم أموالها وعليها قوام عيشهم، وكل قبيلة أو مجموعة قبائل تتخذ وسماً خاصاً بها، وهو موضوع حديثنا وبحثنا، وليس كل الإبل توسم، فالبعض لا يملك من الإبل إلاَّ جملاً أو ناقة للحرث وحمل المتاع وتكون ملازمة لبيته لا تبتعد عنه فلا يحتاج لوسمها .

2 - وسم الغنم .

وتحظى الغنم كذلك باهتمام البدو بوسمها لأن اعتمادهم – خصوصاً في ليبيا – على الإبل والغنم، إلا أن وسم الغنم يختلف عن وسم الإبل في شيئين:

- الأول : أن سمة الإبل تكون عامة مشتركة بين أفراد القبيلة أو القبائل المتحالفة، أما الغنم فكل فرد في القبيلة تختلف سمته عن الآخر.
- الثاني : أن سمة الغنم لا يستلزم أن تكون مطابقة لسمة الإبل ،فكثيراً ما تختلف سمة الغنم عن سمة الإبل في الشكل، وكل بيت من القبيلة له وسمه الخاص به على غنمه ، ولا تلتزم القبيلة بوسم واحد للغنم.

وتتشابه وسوم القبائل على الغنم كثيراً ولا يحدث أبداً نزاع حول ملكيتها لتشابه الوسم، لأن الغنم عادة ما تكون قريبة جداً من منازل القبيلة وترعى في أملاكها على عكس الإبل التي تبتعد كثيراً.

3 - وسم البقر.

أما البقر فإن البدو في ليبيا لا يكسبونه- اللهم إلا نادراً -،والحضر هم فقط من يكسبونه وليس بقطعان كبيرة فلا يحتاجون لوسمه ، أما بعض القبائل في إفريقيا والتي يطلق عليها اسم « البَقَّارَةْ » فإنهم يَسمُون البقر لأنها كثيرة عندهم في قطعان تتنقل من مكان لآخر.

4 - وسم الخيل.

أما وسم الخيل فقد اختفى منذ زمن بعيد ،لندرة الخيل أولاً ولملازمتها لصاحبها باستمرار فلا ترعى في الفيافي البعيدة ليُخْشى عليها ،ولا تختلط في قطعان فيخشى الالتباس بينها وبين غيرها، إلا أن الجيوش قديماً استخدمت وسم الخيل لبيان أنها ملك للدولة فلا تُباع، ولكي يَخْشى السُّرَّاق نهبها لأنهم سيتعرضون لعقوبة كبيرة،وأول من وسم الخيل هو أبو عبد الله الشيعي لما هزم بني الأغلب في تونس سنة 96 هـ، فوسم الخيل بسمة «المُلْكُ للَّهْ» وسَكَّ على الدنانير عبارة «لاَ غَالِبَ إلاَّ الله» [7]، وكان جيش الولايات المتحدة الأمريكية يَسِمُ حرْفَيْ US على الخيل التابعة له.

وعند بدو ليبيا لا يسم الخيل الا قبيلة الأشراف من أولاد امْحمَّد في الجنوب الليبي الذين أسسوا دولة انهارت عقب دخول الأتراك ليبيا سنة 1551 م.

5 - وسم الحمير.

الواضح أنه كان عند العرب قديماً، فقد جاء في الحديث الصحيح عن عبد الله بن عباس رضي الله عنه أن رسول الله - صلى الله عليه وسلم – رأى حماراً

موسوم الوجه فأنكر ذلك . قال : فوالله ! لا أسمه إلا في أقصى شيء من الوجه، فأمر بحمارٍ له فكوى في جاعرتيه فهو أول من كوى الجاعرتين [8].

أما الآن فلا يوجد من يسم الحمير، هذا عن أهل بلدي.

ثانيا : وسم البشر:

الوسم عبارة عن علامة تتخذها جماعة من الناس تربط بينها رابطة دم أو حلف، وهو أيضا عبارة عن رمز يتخذ كشعار لمجموعة ما، فإن بعض القبائل في إفريقيا عرباً وعجماً تتخذ وسماً خاصاً لأفرادها يوضع على الوجه ليحدد الانتماء العرقي والقبلي، وهو ما يعرف عند أهل السودان بـ(الشلوخ) .

أما في ليبيا فلا يستخدم الوسم عند البشر إلا عند قبيلة واحدة وهم الأشراف الأدارسة قبيلة أولاد امْحمِّد، حيث يضعون وسمهم الخاص بهم على الكتف الأيمن للذكر منهم دون الأنثى، وهو نفس وسمهم على الإبل والخيل.

(3)

أغراض الوسم:

الوسم جعل لأغراض معينة يمكن تلخيصها في الآتي :-

1 - تمييز ممتلكات القبيلة من الماشية (الإبل والغنم والماعز والبقر)، وذلك لأنَّ المواشي تختلط مع بعضها في المراعي وعلى المعاطن، فربما حدث لبس فيميز الرعاة أموالهم بسمة أصحاب المال، أو ربما تُسرق أو تُغزى فيكون من السهل التعرف عليها في الأسواق وعلى موارد الماء، أو ربما تضل شاة أو ناقة فيتمكن من يجدها من ردها إلى صاحبها.

كذلك تضعه القبائل على أمتعتها في سفر التجارة حتى إذا ضاع المتاع عرف أصحابها، وحتى لا يحدث التباس بين أمتعة القوم، وكانوا يضعونها على الغرائر، ومن الطريف أن الحجاج الليبيين فيما مضى من السنين كانوا يضعون أوسام قبائلهم على أمتعتهم وعلى حقائبهم حتى يتعرف كل قوم إلى متاع صاحبهم.

وقد وضعوا أيضا السمة على قبورهم، كما حدث لقبر الولي الصالح سيدي بالْعِيد الفيتوري، دفين مقبرة عَقَل بمدينة بنغازي حيث وضعت على قبره سمة اللام أليف.

وأما في ليبيا فان أهل غدامس توسعوا في استخدام الوسم فهم يضعونه على الإبل والسيوف والخناجر والبضائع والحُلي الثمين الذي يتوارثونه من جيل لجيل.

2 - توقيع الرسائل والمعاهدات، الوسم علامة للقبيلة، شعار لها يدل عليها، ورمزٌ يوضع على ما يخص القبيلة، والمكاتبات القديمة والمعاهدات ومواثيق ملكية الأرض كانت توقع من قبل مشايخ القبيلة الذين اتخذوا علامة الوسم كالختم والتوقيع حالياً، لكونهم المتحدثين باسم القبيلة، وهذا كان مستعملاً لدي قبائل الطوارق وسكان مدينة غدامس كما أخبرني بذاك محمد إبراهيم أكوكا التارقي، وقد التقيت برجل من قبيلة أولاد سليمان يدعى الحاج بشير بو عوينة الزكراوي يختم ما يكتبه في مذكرته الشخصية بوسم قبيلته .

3 - وسم الجمل المعد للركوب خاصة،وهو ما يسمى « الزُّوْزَالْ» وهو الجمل المخصي الذي نُزعت خصيتاه ليصبح جملاً خاصاً بالركوب والسفر، وهذا مستعمل عند قبائل الصحراء غالباً كالطوارق والتُّبُو، وغالبا ما يكون» الزوزال» من صنف المهاري وهي إبل سريعة، وبعد أن يخصى الجمل يفقد بعض مظاهر الفحولة، فلا يهدر ولا يخرج الشقشقة، والبدو يضعون على وركه الأيسر سمةً تدل على كونه مخصيا (زوزال) لا يصلح أن يكون فحلاً في ذود الإبل، فلا يغتر به من يشتريه ليكون كذلك، ويعرفه من يبحث عن جمل للركوب، وقد أخبرني رجل من الطوارق أن من فوائد هذه السمة فائدة طبية وهي أنهم يفصدونه بها فيخرج الدم لتنشط رجلاه بعد عملية الخصي، وهذه السمة عبارة عن علامة خطين متوازيين(=).

« علامة الجمل الزوزال »

5 - الوسم للعلاج ،فالبدو خبراء في علاج أمراض الإبل ومداواتها،فهي رأس مالهم وأساس معيشتهم، ومن أنواع العلاج الكي بالنار.

والكي علاج قديم عند البدو للبشر وللحيوانات،ومن تلك الأمراض التي تصيب الإبل:

الجرب – والجِفَار – والسَّليمَة – وغيرها.

وقد جاء في وثيقة قديمة من سجلات محكمة طرابلس الشرعية حول خصومة بين رجلين أحدهما من قبائل ترهونة من قبيلة الهمامله ،باع جملاً من صفاته : (أحمر في لونه يلوح للزروقة، متوسط في سنه ،وعلى حنكه الأيمن ثلاث مطارق كيٌّ بنار، وعلى حنكه الأيسر مطرق واحد بنار تحت أذنه ، وعلى سُرَّته كَيٌّ القطيع وعلى بَطنه كيٌّ الفليق وعلى فخذيه كَيٌّ الصُّفَيْر .....) [9].

ويقصد بالفليق والقطيع والصفير أمراضاً تصيب الإبل فتعالج بكيها .

وقت الوسم وطقوسه:

الوسم أمر مهم لصاحب الإبل إذ أنه سيضع علامته (سمته) التي تميز ممتلكاته من الأنعام، وللوسم موسم خاص مثل جز الأغنام، فيجتمع الرعاة وتنصب بيوت الشعر وتذبح الذبائح، وغالباً ما يكون الوسم مع بداية فصل الشتاء، وعندما يصير عمر الجمل أو الناقة عامين بعد أن يكمل حليبه، ويصبح مستغنياً عن أمه فيرتع وحيداً دونها، وحينها يخشى عليه من الضياع فيحتاجون إلى وسمه .

والحكمة في ذلك أن الحوار عندما يكون صغيراً لم يكمل حليبه يكون مع أمه دائما لا يفارقه يرتع معها ويرد معها ولا يبرح مكانه إلا بها وهي لا تفارقه أبداً، فسمة أمه كافية للدلالة عليه ، لكونهما متلازمين لا يفترقان، وحين يصبح الجمل مهيأ للاعتماد على نفسه في مرعاه وورده للماء توضع له سمته ليعرف بها، فهو حينها حر يسير حيثما شاء ومعرض للضياع والسرقة وغيرها.

أداة الوسم:

الوسم إما كي بالنار أو شق وقطع للأذن ، فإذا كان بالنار فتسمى الأداة في العربية الفصحى(مَيْسَمٌ) اسم آلة من فعل وسم يسم ، وفي لهجتنا تسمى أداة الوسم " مَحَاور" جمع محور، ويكون شكلها على هيئة العلامة المراد وضعها ، فمثلاً إذا كانت حلقة مستديرة تكون الحديدة مستديرة، والبعض يستخدم بقايا القذائف بعد أن يتم استهلاكها والتي تستخدم كمهراس للحبوب وذلك لوسم الحلقة السمة الغالبة على قبائل غرب ترهونة،حيث أن فوهتها مستديرة، والبدو يجمعونها من الأماكن التي يستخدمها الجيش للتدريب على الرماية ، وإذا كانت محوراً أو «مطرقاً» تكون الحديدة قضيباً طويلاً فقط، وإذا كان على هيئة هلال مثلاً فيستخدمون أحياناً المنجل أو يشكلون القضيب الحديدي على هيئة ما يريدون وسمه، وإذا كان الوسم شق أذن أو قطعها

(4)

http://www.border-wars.com/2011/06/branding-the-cattle.html

فيستخدم حينئذ الجلم لذلك ، وهو ما يستعمله الرعاة لجز الغنم، ويسمى قطع أغلب الأذن وترك جزء منها يربطها بالجلد « هرعاً »، وقطع ثلثها « قطفاً » وثقبها من الوسط « شركاً ». وهناك وسم أيضاً عند العرب يسمى الرضفة وهو ما وسم بالرضف أي الحجارة تحمى على النار وتوسم بها الإبل.

وعند العرب قديماً كانت الحجارة تستخدم في الوسم فتحمى في النار ثم يكوى بها البعير ويسمى بعيرا مرضوفًا، أي موسوم بالرضف وهي الحجارة المُحَمَّاةُ في النار.

ومن مظاهر الوسم وعاداته أنهم يجتمعون في شبه احتفال مثل موسم جز الغنم، ويجتمع أفراد من القبيلة وأصدقاء صاحب الإبل وتذبح الذبائح، واجتماع أفراد القبيلة للتعاون في عمل ما يسمى « رَغَّاطَة».

ومن عاداتهم أنهم لا يطفئون النار المستخدمة في تسخين المحاور التي وسمت بها الإبل وتبقى يوما وليلة في نارها معتقدين أن النار ستبقى حية ودائمة لتوسم بها الإبل دائماً، ويلقون عليها جلة الإبل «البعر» لأنها تحافظ على اشتعالها[10].

ولا يوجد غناء خاص بوسم الإبل ولا أهازيج كالتي تقال عند جز الغنم وإنما يردد بيت في جميع أنحاء ليبيا تقريباً وهو قولهم:

يَا زَايِدْ زِدْهَا مِ السَّوَ أَبْعِدْهَا [11]

أقسام الوسم :

ينقسم الوسم إلى قسمين: الأول يسمى سُلطان السمة ، والثاني يسمى العزيلة.

سلطان السمة يقصد بها العلامة الرئيسية للقبيلة، وتسمى أيضاً «سمة الجدّ» التي يضعها كل أفراد القبيلة على إبلهم، أما **العزيلة** فيقصد بها تلك العلامة الفرعية التي يميز بها كل قسم من القبيلة إبله عن القسم الآخر، وسميت عزيلة لأنها تعزل إبل كل بيت عن الآخر، ويسميها أهل الخليج العربي «الشاهد» ويسميها أهل السودان وتشاد «فَرْزَة»، فيضع كل رجل من القبيلة على إبله سمة القبيلة « سلطان السيمة » ثم يضع سمة الفرع الذي ينتمي إليه من القبيلة، ثم إن شاء وضع علامة خاصة به.

والسمة الرئيسية للقبيلة « سلطان السيمة» قد تكون علامة واحدة مثل حلقة أو غيرها وقد تكون علامتين .

(5)

- **المبحث الثاني : وسم الإبل عند قبائل ترهونة :**

اسم لمنطقة تقع إلى الجنوب الشرقي من طرابلس ،يبعد مركزها عن مدينة طرابلس 86 كم، بينما تبعد أول منطقة من ترهونة عن طرابلس حوالي 40 كم فقط، وأعلى نقطة فيها ترتفع عن سطح البحر 500 م.

وتتكون منطقة ترهونة من مرتفعات جبلية تتبع سلسلة جبل نفوسة المتجهة من تونس حتى منطقة رأس المسن في مدينة الخمس في ليبيا، وتلك المرتفعات توجد في المناطق الشمالية من ترهونة، وتعرف عند سكانها بالتلال،ثم تأتي المنطقة الوسطى التي تسمى عندهم بالظهرة، ثم المنطقة الجنوبية والتي تعرف عندهم بالقبلة، وبها الأودية التي تنزلها القبائل في فصل الربيع للحصاد والتربيع بالإبل والغنم وعذر الخيل، وهي أودية خصبة جدا، مثل وادي تَرْغلاتْ وتَاجَمُوتْ ووِشْتَاتَة والمَعذَر ودَرْبُوك ووكِرَّة وتِنْزِيوَة وغيرها.

التركيبة السكانية :

تشمل منطقة ترهونة أكبر تجمع قبلي في ليبيا من حيث العدد، إذ بها 63 قبيلة، ويصل عدد من ينتمون لقبائل ترهونة حوالي المليون نسمة تقريباً ،وهذه القبائل مقسمة إلى أربع تجمعات قبلية كبرى ،يسمى كل قسم منها « رُبْع »، وهذا التقسيم عبارة عن مجموعة قبائل يجمع بين بعضها قرابة الدم وبين بعضها الآخر رابطة الحلف، وهذا التقسيم له تأثير كان وما زال على وسم الإبل،وهذه الأرباع كالتالي :

1. ربع أولاد مُسَلَّم .
2. وربع أولاد معرف.
3. ربع الحواتم.
4. ربع الدراهيب.

كما أن العامل الجغرافي كذلك له دخل في تقسيم القبائل، فترهونة تنقسم إلى القسم الشرقي الذي يسمى « القطع الشرقي » وهو القسم الخاص بربع أولاد مُسَلَّم وهم 34 قبيلة ، والقسم الغربي يسمى « القطع الغربي » وتحتله الأرباع الثلاث الباقية وهم29 قبيلة ويسمون قديماً باسم « شَيْبُون». وهذا التقسيم الجغرافي له تأثيره أيضا على الوسم.

تاريخ المنطقة :

المنطقة كانت مأهولة بالسكان منذ القديم لموقعها الجغرافي المهم الذي يجعل منها إقليماً زراعياً غنياً جداً ، وأشهر منتجاتها الزيتون الذي اشتهرت به منذ القدم ، يدل على ذاك معاصر الزيت التي ترجع إلى العصر الفينيقي والروماني، كما إن بها الأنصاب الفينيقية التي تعرف عند أهل ترهونة اليوم باسم « الأصنام »، وبها معبد للإله المصري آمون الذي عبده قدماء الليبيين، وهذا المعبد في منطقة الخضراء والذي تحول في العصر البيزنطي إلى كنيسة ما زالت آثارها باقية.

ولقبائل ترهونة دور كبير في التاريخ الليبي، خصوصاً في العهد العثماني الأول والثاني والعهد القرمانلي[12]،فقد قامت وشاركت في كل الثورات في ذلك العهد، وكان الولاة العثمانيون يحسبون لها الحساب الكبير ويحاولون كسب ولاء زعاماتها.

وفي مرحلة الجهاد الايطالي كانت أحد دعامات المقاومة ، ومنها كان أحد الأعضاء الأربعة للجمهورية الطرابلسية[13] الشيخ أحمد بيك المريض والذي ترأس هيئة الإصلاح المركزي، وأحد أعضاء مجلس الجمهورية وهو الشيخ عبد الصمد النعاس المعرفي.

وحدثت الكثير من المعارك مع جنود الاحتلال الايطالي، منها معركة وادي « تربُّو»، و« سوق الأحد « ، و« كوم جلاص « ، و« المسيد «، و« أبو عرقوب «،وأشهر تلك المعارك معركة « الشُّقَيْقَة « والتي انهزم فيها الايطاليون شر هزيمة ،حيث قتل فيها قرابة 4000 إيطالي.

أوسام إبل قبائل ترهونة:

كما قلنا سابقا فان الوسم عند قبائل ترهونة يتأثر بعاملين : العامل الجغرافي والعامل القبلي.

العامل الجغرافي:

من حيث انقسام المنطقة جغرافيا إلى قسم شرقي وقسم غربي، وهو متأثر بالعامل القبلي.

العامل القبلي:

من حيث انقسام قبائل ترهونة ،إلى أربع تجمعات قبلية كبرى ،يسمى كل قسم منها « رُبْع »، يقيم ربع أولاد مُسَلَّم في القسم الشرقي وعددهم 34 قبيلة ويقيم في القسم الغربي الأرباع الثلاثة الأخرى الحواتم وأولاد معرف والدراهيب، وهؤلاء اتحدوا فيما بينهم ليكونوا تكتلاً عرف باسم «شَيْبُون » ليصبح هنالك تكتلان: أولاد مُسَلَّم وشَيْبُون. وقد اتخذ كل منهما وسما خاصا به .

وسم أولاد مُسَلَّم :

لعموم أولاد مُسَلَّم هنالك وسمان هما الرُّوُيْجل والعُمَيِّد، وهذا لم يمنع أن تشذ بعض قبائل أولاد مُسَلَّم وتتخذ وسماً مخالفاً سيأتي بيانه لاحقاً.

أولا : الرُّوُيْجل: من أشهر السمات في وهو أحد الوَسْمَيْن الغَالبَيْن – العُمَيِّد والرُّوُيْجل - لقبائل شرق ترهونة أي ربع أولاد مُسَلَّم باستثناء بعضهم .

الرُّوُيْجل في صورته الأصلية، تضعه قبيلة: الفِرْجَان والمَهَادي من أولاد مُسَلَّم.

كذلك يضعه الفرجان الذين ينضوون تحت ربع، أولاد مُعَرَّف وهم فرجان القَرَارَة الذين يقيمون بقرارة وادي وِشْتَاتَة.

صورة أخرى للرُّوُيْجل وهو ما يستخدمه كل من القبائل التالية من، أولاد مُسَلَّم: أولاد ترهون والشفاترة ومن جاورهم.

ويضعه من غير أولاد مُسَلَّم قبيلة أولاد علي من ربع أولاد معرف. إلا إنهم يضعونه من يسار الجمل وليس من يمينه.

ثانيا : العُمَيِّد : تصغير عمود، وهو عبارة عن مطرق طويل يبدأ من الخد وينحني ممتداً حتى منتصف الرقبة، وهو السمة الغالبة لقبائل، أولاد مُسَلِّم بترهونة مع الرُّوُيْجِل، ويسمونه أيضاً المُسَلِّماني أي من أولاد مُسَلِّم.

وسم قبيلَة النعاجة من أولاد مُسَلِّم من ترهونة يسمى العُمَيِّد، ويشاركهم فيه قبيلة العوامر، إلا أن العوامر يتخذون عزيلة وهي مطرقان على باطن الذراع الأيمن يسمونها « خويمد » شكله (//).

شكل آخر للعميد، وسم قبيلة الدوايم من ربع أولاد مُسَلِّم بترهونة العُمَيِّد بدون مطرق متفرع بين العين والأذن.

وسم قبيلة أولاد أحمد من ربع أولاد مُسَلِّم بترهونة العُمَيِّد من الجهة اليمنى وهو لقسم منهم يسمونهم الخُمسين وهم :

بيت الختاتلة ومن ينضوون معهم، وهم يعزلون بالفرقة المتفرعة من العُمَيِّد.

الوسم الثاني لبقية أولاد أحمد وهو العُمَيِّد ومعه هلال على الخطام عزيلة، وهو للبيوت التالية من أولاد أحمد :

1 - السدول

2 - والحجل

3 - وضنا إبراهيم،

4 - وعائلة بن زايد

5 - وعائلة مجاهد

6 - والعوج.

صورة أخرى للعميد لبعض أولاد أحمد العُمَيِّد ومعه هلال على الخطام وعزيلة تسمى المفتاح في طرف العُمَيِّد، وهي عزيلة بعض السدول وهم:

1 - ضنا عبد النبي

2 - وعائلة التواتي.

وعلى وسم العُمَيِّد تقول بدوية من أولاد مُسَلِّم تتغني وتمدح ولدها ذاكرة مكانته بين قومه مشيرة، إلى وسم إبله وهو العُمَيِّد لبعض، تقول :

الغَالِي وِسَمْ بِالعُمَيِّد عَلى ارْقَابْهَا مِنْ ايسَارَهْ [14]

فَارِسْ عَلى القُومْ سَيِّدْ ونَاسَهْ قُرُومَة عَصَارَى [15]

وسوم أخرى لأولاد مُسَلِّم غير العُمَيِّد أو الرُّوُيْجِل:

1 - الدوامع: وهو وسم عبارة عن ثلاث مطارق (خطوط) تحت العين، ومن هنا جاء اسمه لأنه مكان مجرى الدمع. وهو وسم قديم عند العرب تسميه المدمعي.

وسم قبيلة الهماملة وقبيلة أولاد معمر يتخذونه وسماً، وأولاد معمر يضيفون حلقة صغيرة على الخد الأيمن عزيلة لهم عن الهماملة.

2 - حلقة الخشم والقُرَيْمَة: حلقة صفيرة توضع على مخطم البعير، والقريمة مطرق أفقي صغير على الرقبة، شكله هكذا :

وهو وسم لقبيلتين من أولاد مُسَلِّم وهما:

1 - العواسة.

2 - جلاص .

وعلى هذا الوسم تقول امرأة بدوية بعد هجرة آل المريض شيوخ العواسة وحكام ترهونة:

عَرَبْ وَسِمْهُم حِلْقة الخَشِمْ ومَعَاها الْقَرِيمَة عَزِيلةْ [16]

جِي دُونْهُم هَشِمْ في هَشِمْ وأزْرِقْ عَلى لُونْ نِيلةْ [17]

3 - الساعدي :

نسبة للشيخ الساعدي جد قبيلة أولاد سيدي الساعدي بمدينة غريان، وهذا الوسم تضعه قبيلة العزيب بربع أولاد مُسَلِّم بترهونة، وقبيلة العبانات القاطنين بوادي وشتاتة والتابعين لربع أولاد معرف بترهونة، وقبيلة الصيعان بورفلة، وبعض أولاد بريك في منطقة العربان، وهو عبارة عن حرف سين وعين ودال، وهو الجذر الثلاثي الذي اشتق منه اسم سعيد وسعد والساعدي والسعداوى.

وسم الساعدي لقبيلة العزيب من ربع أولاد مُسَلِّم بترهونة ، والدال تكتب على نمط الخط المغربي.

ومن السمات المشهورة في البادية الليبية أسماء كتبت ووسمت على الإبل، وهذه الأسماء عبارة عن أسماء لأولياء صالحين غالبا ما يكونون أجداداً للقبيلة التي تضع تلك السمة، أو أن يكونوا من قبائل أخرى ولكن الناس يتبركون بهم فحسب.

والغرض من وضع أسماء أولئك الأولياء هو التبرك أولاً، فيضعون أسماء أولياء صالحين اعتقدوا فيهم البركة والخير ،فكتبوا أسماءهم على إبلهم كسمات، حتى تكون إبلهم مباركة، ويضعونها أيضاً كتعويذة تمنع إصابة الإبل بالعين التي قال عنها - صلى الله عليه وسلم - « العين حق، تدخل الرجل القبر وتدخل الجمل القدر» [18]، وتعويذة كذلك ضد الغزاة واللصوص ، حتى لا يسطوا عليها، أو هي نوع من الإنذار لهم بأن مصيبة ستلحق بهم لو تجرءوا على إبل وسمت بأسماء رجال مباركين صالحين.

ولكن الغزاة الذين لم يخافوا الله عز وجل ولم يستحضروا عظمته حين غزو إبل غيرهم لا تردعهم أسماء أشخاص واراهم التراب وذهبوا، إلى جوار ربهم ولا يملكون موتاً ولا حياةً ولا نشوراً، والواقع أثبت ذلك، وكم من إبل سيقت وغزيت وعليها أسماء أولياء صالحين لم يغنوا عنها شيئاً.

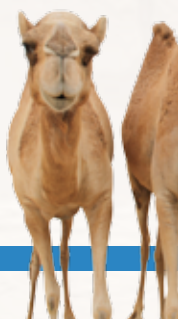
وسوم قبائل القسم الشرقي وهم « شَيْبُون »

اتحاد الأرباع الثلاثة الأخرى :

السمة الغالبة لقبائل شَيْبُون هي الحلقة على الخد والمطرقين على ذراع البعير من الجهة اليسرى، وهذا الوسم يسمى أيضاً المزوغي، نسبة لقبيلة المزاوغة شريفة النسب، لذلك استعملته القبائل في القسم الشرقي تبركاً به، لأن قبيلة المزاوغة تنضوي تحت ربع أولاد معرف.

وسم قبيلة المزاوغة ، وهذا هو الشكل الأصلي للوسم.

وسم قبيلة الزغادنة من ربع الدراهيب بترهونة وهو نفس وسم المزاوغة باستثناء تغيير الجهة من يسار إلى يمين والحلقة والمطرق على الكتف.



وسم قبيلة الزرقان من ترهونة الحلقة على الكتف والمطرقين، وهي المزوغية نفسها ولكن عزلوا أبلهم عن المزاوغة بتغيير موقع الحلقة.

وسم قبيلتيْ أولاد مُعَرِّف رأس ربع أولاد معرف، ومرغنة من ترهونة الحلقتين على الرقبة، عزيلة أولاد معرف حلقة أخرى على الكتف، وعزيلة قبيلة مرغنة حلقة على الفخذ.

وسوم أخرى للقسم الغربي غير المزوغية :

« للـه »: كلمة لله، وهي وسم قبيلة البُرْكَات من ربع الدراهيب ضمن شَيْبُون.

وسم الساعدي لقبيلة العبانات من ربع أولاد معرف ، تكتب هكذا باختصار، الجذر الثلاثي لكلمة الساعدي، والدال لأسفل، عزيلة عن بقية من يتخذ هذا الوسم من باقي القبائل.

تأثير وتأثر :

إن تجمعا قبلياً مثل تجمع قبائل ترهونة لا بُدَّ وأن يكون له تأثير على بقية التجمعات القبلية المجاورة من بقية البدو، كما أنه أيضاً يتأثر بغيره.

التأثير بالوسم خارج ترهونة :

يتمثل هذا في وسمين أصليين من ترهونة استخدمتهما قبائل من غير ترهونة، هما: الرُّوُيْجِل والمزوغية.

1 - الرُّوُيْجِل أحد الوسمين الأساسيين لأولاد مُسَلَّم، انتقل خارج ترهونة بسببين:

- بهجرة قبيلة الفرجان لعدة أماكن ،وعقدها حلفاً مع قبيلتين كبيرتين هما : قبيلة المقارحة وقبيلة الزياينة اللتان اتخذتا وسم الرُّوُيْجِل .
- تواجد فروع لقبيلة الفرجان ضمن تكتلات قبلية أخرى في روفلة وغيرها.

2 - المزوغية: الوسم الرئيس بالقسم الشرقي من ترهونة، وتم ذلك التأثير أيضاً عن طريق هجرة كثير من فروع قبيلة المزاوغة خارج ترهونة وتبرك الناس بهم لأن قبيلة المزاوغة شريفة النسب وهي مرجع للصلح بين القبائل وفض النزاعات، وقد اتخذ وسم المزوغية قبيلتان هما : القذاذقة وأولاد بريك اللتان يجمعهما نسب مشترك، إلا إنهم أطلقوا على الحلقة التي على الخد اسم « الخُرص » وهو القرط الذي يلبس في الأذن، وجعلوها أكبر من حلقة المزاوغة.

التأثر بالوسم من خارج ترهونة :

الوسم الدخيل على قبائل ترهونة كان وسم الساعدي، نظراً لأنه مقتبس عن اسم ولي من خارج المنطقة، وهو الشيخ الساعدي من مدينة غريان، وهذا الوسم يستعمل داخل ترهونة عند قبيلة العزيب من أولاد مُسَلّم وقبيلة العبانات من ربع أولاد معرف.

قصة للختام:

يحكى أن قوماً غزوا آخرين وفتكوا بهم، ووجد الغزاة طفلاً شريداً اصطحبوه معهم ونشأ بينهم كواحد منهم، وحينما كبر دفعته ذكريات تتراءى له وهَمْزٌ من فتيان القبيلة للبحث عن نسبه، فوجد عجوزاً هرماً يريد حلاقة رأسه فعرض عليه المساعدة، وأثناء الحلاقة وضع الفتى شفرة المُوسَى على حلق العجوز وهدده بالذبح إن لم يخبره حقيقة نسبه فحكى له القصة، وسأله عن نسبه فلم يعرف الرجل قومه ولكنه ذكر له أن الإبل موجودة وعليها وَسْمُ قومه، فساقها الفتى حتى أوردها معطناً فظل ينتح الماء و«يهينم»[19] قائلا :

اِسْم جُـدُودِكْ فُوقْ خُـدُودِكْ [20]

حتى تعرف عليها الرعاة ودلُّوه على أصحاب الوسم.

الهوامش

صور المقال من الكاتب

1. لسان العرب لابن منظور.
2. المصدر السابق.
3. فقه اللغة للثعالبي:292.
4. كتاب الشعر الشعبي، جمع الأستاذ علي محمد برهانة:2/150.
5. بديتي : أصبحتِ. غفال: بلا وسم.
6. الجلام: الذي يجز الغنم والإبل بالجلم، وسام: الذي يسم الإبل والغنم، الطلاي: من يطليها من الجرب.
7. مقدمة ابن خلدون.
8. رواه مسلم في صحيحه.
9. سجلات محكمة طرابلس الشرعية 1174 – 1271 هـ، ص 257.
10. من أدب الرعاة لمحمد سعيد القشاط :33. الإبل بين التنمية والتراث:37.
11. دعاء إلى الله الذي يزيد في الخير أن يحميها من السوء مرضاً أو غزياً.م السو: من السوء.
12. حكمت أسرة القرمانلي من 1711 - 1835 م.
13. تأسست عام 1919 م.
14. من ايساره: من الجهة اليسرى.
15. قرومة: أبطال وهي عربية فصيحة جمع قرم، عصارى: أصحاب صبر وجلد.
16. حلقة الخشم: حلقة توضع على خرطوم البغير،القريمة: مطرق قصير، عزيلة: علامة ثانوية مع الوسم لتعزل الإبل عن بعضها.
17. هشم: قفر، نيلة: صبغة شديدة الزرقة مقاربة للسواد، وتقصد به القفر المسود الموحش.
18. رواه أبو نُعيم في الحلية، وذكره الألباني في صحيح الجامع.
19. التهينيم هو الغناء الذي يغنيه البدو عند سقي الإبل.
20. يقصد أن اسم قبيلته يعرف من خلال الوسم الذي على خدود الابل.

مصادر الصور

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Livestock_branding
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Livestock_branding
3. http://www.border-wars.com/201106//branding-the-cattle.html
4. www.border-wars.com/201106//branding-the-cattle.html
5. https://centeraisle.files.wordpress.com/201205//camel.jpguploads/201310//SAM_4264.jpg

باقي الصور الوسم في هذا المقال من الكاتب

www.wallpapersinhq.com/69209-flutiste/

موسيقى وأداء حركي

122 الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجي

132 الـــجـــوق في موسيقى الآلة المغربي

(1)

الأغنية الشعبية من منظور البحث الأنثروبولوجي

فاطمة زكري
كاتبة من تونس

إنّ البحث في الموسيقى الشّعبيّة وتحديدا في مجال الأغنية من زاوية انثروبولوجيّة بحتة، يضعنا أمام هالة من الصّعوبات على اعتبار أنّ مثل هذه المواضيع هي حديثة العهد في الحقل المعرفي للموسيقى العربية عموما. إلاّ أنّ هذا لم يحجمنا من طرح جملة من التساؤلات التي راودتنا حول أهميّة الدراسة الأنثروبولوجية في كشف وفهم خصائص ومميّزات الأغنية الشعبية.

وتتمحور إشكاليّة بحثنا حول أهميّة حضور الأغنية الشعبيّة في المشهد الموسيقي وما لها من دور في تأكيد الهويّة الثقافيّة للمجتمع في عصر يشهد تطوّرا على جميع المستويات بنسق تصاعديّ. فأي إفادة علميّة من الدراسة الانثروبولوجيّة للأغنية الشعبية؟ وهل يمكننا الإقرار بوجود وظائف للأغنية داخل إطارها الاجتماعيّ والثقافيّ؟ وإن كان ذلك، فكيف السبيل إلى إبراز قيمة دلالات الأغنيّة الشعبيّة في التعبير عن هويّة المجتمع؟

سنحاول في هذا البحث التعريف بعلم الأنثروبولوجيا وبمبادئه مع التركيز على الأنثروبولوجيا الثقافيّة على اعتبار أنّ هذه الأخيرة تهدف إلى فهم الظاهرة الثقافية وتحديد عناصرها. ثمّ وفي مرحلة ثانية، سنقوم بتخصيص عنصر حول دور علم الأنثروبولوجيا الثقافية وأهميّته في دراسة الأغنية الشعبية التي سنحاول التعريف بها وما لها من خصائص فنيّة لننتهي بعرض جملة من وظائف هذه الأغنية في المجتمع وإبراز مختلف مميّزاتها. وفي مرحلة أخيرة من هذا البحث سنحاول التطرّق إلى مسألة المدلول الاجتماعي-الثقافي الذي تحمله الأغنية الشعبية وكذلك إلى العوامل الاجتماعية والثقافية التي تساهم في تشكيل هذه الأغنية على المستوى الشعري والموسيقي.

- **في مفهوم علم الأنثروبولوجيا**

«الانثروبولوجيا» هي لفظة انقليزية «Anthropology»، تتكوّن من مفردتين يونانيتي الأصل وهما: «الأنثروبوس» «Anthropos» وتعني الإنسان و «اللوغوس» «logos» وتعني العلم، وبالتالي يصبح تعريف الانثروبولوجيا من حيث اللفظ «علم الإنسان» أي العلم الذي يدرس الإنسان[1].

أمّا اصطلاحا فتُعرَّف «الأنثروبولوجيا» على أنّها العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو كائن عضويّ حيّ، يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظلّ ثقافة معيّنة ويقوم بأعمال متعدّدة، ويسلك سلوكاً محدّداً. وهو أيضاً «العلم الذي يدرس الحياة البدائية، والحياة الحديثة المعاصرة، ويحاول التنبّؤ بمستقبل الإنسان معتمداً على تطوّره عبر التاريخ الإنساني الطويل، ولذا يعتبر علم دراسة الإنسان علماً متطوّرا، يدرس الإنسان وسلوكه وأعماله»[2].

(2)

(3)

وبصورة مختصرة، يمكن تعريف الانثروبولوجيا على أنّها علم دراسة الإنسان «أي أنّها لا تدرس الإنسان ككائن وحيد بذاته طبيعياً واجتماعياً وحضارياً»[3] منعزل عن أبناء جنسه، إنّما تدرسه بوصفه كائناً اجتماعياً بطبعه، يحيا في مجتمع معيّن له ميزاته الخاصّة في مكان وزمان معينين[4].

انطلاقا ممّا ذكرنا آنفا، يمكننا تحديد ثلاث فروع للأنثروبولوجيا:

الأنثرروبولوجيا الطبيعية والتي تُعنى بدراسة الجانب العضوي والحيوي للإنسان[5]، والأنثروبولوجيا الاجتماعية التي تتّخذ المجتمع موضع بحث لها لدراسة البناء الاجتماعي[6]، والأنثروبولوجيا الثقافية التي تهتم بدراسة جميع الجوانب الثقافية في حياة الإنسان[7]، وعلى اعتبار أنّ هذا الفرع من علم «الأنثروبولوجيا» يكتسي أهمية بالغة في مجال تخصّصنا العلمي وكذلك فيما يتعلّق بموضوع هذا البحث سنحاول تسليط الضوء حول هذا الفرع لنقف عند أبرز خصائصه.

إنّ الأنثروبولوجيا الثقافيّة هي ذلك العلم الذي يهتمّ بدراسة الثقافة الإنسانية ويعنى بدراسة أساليب حياة الإنسان وسلوكاته النابعة من ثقافته وهي كما تدرس الشعوب القديمة فإنّها أيضا تدرس الشعوب المعاصرة [8].

ومن هذا المنطلق فإنّ مهمّة الانثروبولوجي في اختصاص علم الإنثروبولوجيا الثقافية تتمثّل أساسا في «دراسة ثقافة[9] الشعوب وخصائصها وعناصرها ودور هذه الثقافة في بناء شخصية الإنسان »[10]. لكنّنا نتساءل هنا عن الهدف الذي تصبو إليه مثل هذه الدراسات؟

ما من شكّ أنّ الهدف هو فهم الظاهرة الثقافية وتحديد عناصرها، كما تهدف الأنثروبولوجيا الثقافية إلى دراسة عمليات التعبير الثقافي وتحديد الخصائص المتشابهة بين الثقافات، وتفسّر بالتالي المراحل التطورية لثقافة معينة في مجتمع ما وذلك من خلال تحليل طبيعة العلاقة بين الموجود من أنماط الإنتاج الفكري[11]، ومعطيات البنية الاجتماعية، وتحديد وظائف هذا الإنتاج في المجتمعات[12].

والجدير بالذكر أنّ الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو فرع من علم الانثروبولوجيا، ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام رئيسية وهي:

1. علم الآثار «Archéologie» وهو علم يعنى بجمع وتحليل الآثار والمخلفات البشرية التي لا تزال شاهدة على ثقافة الإنسان الحجري وذلك لمعرفة التسلسل التاريخي للأجناس البشرية والبحث في الأصول الأولى للثقافات الإنسانية [13].
2. علم اللغويات «Linguistiques » وهو علم يهتمّ بدراسة اللغات الإنسانية ودراسة خصائصها وتراكيبها ودرجات التشابه والتباين فيما بينها[14].
3. الإثنولوجيا «Ethnologie» وهو علم يهتمّ بدراسة السلالات البشريّة وتحديدا العلاقات بين أفراد مجتمع معيّن، وهي دراسة تقوم على التحليل والمقارنة للمادّة الإثنوغرافيّة[15] الّتي تشكّل القاعدة الأساسيّة لعمل الباحث الإثنولوجي الذي يدرس ويحلّل ويقارن الثقافات[16] وفق ما يوفّره له الإثنوغرافي[17] من وثائق ومعطيات تمكّنه من تصنيف هذه الثقافات إلى مجموعات أو أشكال على أساس مقاييس معيّنة[18].

وعموما، وبما أننا ذهبنا بالقول بأنّ علم الأنثروبولوجيا يدرس الإنسان في مختلف نشاطاته الفكرية والثقافية، فمن البديهيّ الإقرار بأنّ هذا العلم يمكن أن يتّخذ من الأغنية الشعبيّة موضوعا له على اعتبارها نتاجا فكريّا محمّلا بالعديد من الدلالات، وبالتالي دراستها تمكّننا من فهم وإدراك خصائص مجتمع ما ساهم في إنتاج هذا القالب الفني الذي يعكس خلفيات فكرية وثقافية فنية عريقة.

- **الأغنية الشعبية ووظائفها في المجتمع:**

رغم التنوع الذي نجده في الأغاني الشعبية على مستوى الأصناف والخصائص إلا أنها مثلت للإنسان وسيلة يجمع بواسطتها حصيلة ثقافية على مرّ الأجيال واختلاف البيئات، فهي تصدر عن وجدان جماعي. قبليا كان أو قوميا. بصورة تلقائية، وتنهض بدور كبير في تحقيق غايات أو وظائف متعدّدة تحافظ على تراث المجتمع من ناحية وتسعى إلى إرساء قيم أخلاقيّة وتعليميّة وثقافيّة.

إنّ وظائف الأغنية الشعبية هي التي لها علاقة بالجانب التربوي الاجتماعي والترفيهي والتعليمي والنفسي وما إلى ذلك من الجوانب المتّصلة بمحيط وبيئة الفرد من المجتمع.

1. الوظيفة التربوية - الاجتماعية:

تتجسّد هذه الوظيفة المزدوجة في تلك القدرة التي تمتلكها الأغاني الشعبية من أجل الحفاظ على نظام القيم وترسيخه وجعله يتواصل حيّا فاعلا عبر التداول من جيل إلى آخر، حيث تساهم في ترسيخ الثقافة واستقرارها وتعميقها لدى الأفراد، وتضمن للفرد تناسقا وتناغما مع البناء الثقافي للمجتمع، شكلا ومضمونا. ويمكننا أن نأخذ على سبيل المثال أغاني الأطفال التي استهدفت قيما تربوية يريد بها المجتمع أن يصوغ سلوك صغاره وأن يعلّمهم وأن يرفّه عنهم أيضا.

وإلى جانب تعليم الطفل فإن الأغنية الشعبية »تعكس أيضا بعض القيم التي تعدّ من أهم الوسائل أو المعايير التي يلجأ إليها الفرد للحكم على الكثير من أمور الحياة، والعمل على اتخاذ موقف حيالها، وهذه القيم هي مجموعة من المفاهيم الجوهرية التي تمسّ العلاقات الإنسانية بكافة صورها، وذلك لأنّها ضرورة للمجتمع، إذ تمثل بذاتها معايير وأهداف يجب وجودها في كلّ مجتمع أيًا كانت درجة تنظيمه أو تقدمّه[19].

وتتمثل هذه الوظيفة أيضا في إقرار الحق أو بيان الشرّ، أو عطف القلوب على قيم وتنفيرها من قيم أخرى مثل الحثّ على العمل والصدق ونبذ الكسل.

ونورد فيما يلي هذا النموذج[20] من الشعر الشعبي المغنّى:

نَحْكِيلِكْ ثْلَاثْ كِلْمَاتْ — وْمِنْ غِيرْهَا مَا نْزِيدِكْ
الصِدْقْ وِمْعَاهْ الأَمَانْ — وِالشَّيْءْ لَا طَاحْ[21] بِيدِكْ

ومن القيم التي يسعى العُرف لدى أهل البادية إلى ترسيخها في أذهان الناس المحافظة على الشرف مثل ما جاء في «الصالحي»[22]:

يَا صَاحْبِي كُونْ دَبَّارْ[23] وَاعْمِلْ خْلَايِقْ وُسِيعَة[24]
العَرْضْ فِي مِثْلْ بُلَّارْ[25] نُوصِيكْ بَالِكْ تْبِيعَهْ[26]

في هذه الأبيات خطاب موجّه من الشاعر إلى صاحبه الإنسان يوصيه أن يكون متدبّرا، وأن ينظر في عاقبة الأمور، كما يعضه أن يكون صبورا ورحب الصدر حتى يستطيع مجابهة مصائب الدهر، كما ينصحه أن يكون شديد الحرص في محافظته على عرضه وشرفه[27].

وإلى جانب الوعظ والإرشاد نجد أيضا القيم الدينية في الأغاني الشعبية والتي تحثّ على الاتّكال على الله الذي يفقر ويغني ويميت ويحيي:

الّي طَلَبْ يُطْلبْ الله يْقُولْ يَا كَرِيمْ المَعَاطِي
وِالْعَبْدْ خَلِيكْ مِنّهْ لا يشَيْعِك لا يُوَاطِي[28]

ومعنى هذا البيت أن الإنسان لا يمكن له أن يتّجه بطلبه لغير الله لأن الله هو الرزاق ذو القوة، أما الإنسان فعطاؤه مَنٌ وهو مع ذلك لا يجلب لغيره نفعا[29].

إنّ الأغنية الشعبية كظاهرة تربوية هي جزء من نسق اجتماعي «يقوم بدور وظيفي في إعداد وتنشئة وتشكيل أفراد المجتمع وتهيئة الفرد أخلاقيا وعقليا ليكون عضوا في مجتمعه يحيا حياة سوية في بيئته الاجتماعية، فهي عملية مستمرة لإعداد الفرد للتكيّف الاجتماعي وإمداده بعناصر ثقافية»[30].

2. الوظيفة الترفيهية:

ونعني بذلك الأغنية الشعبية التي تهدف إلى إدخال البهجة والمرح في قلوب أفراد المجتمع، فهي «وسيلة من وسائل البهجة عند الضيق ومساعد في إنجاز عمل صعب ومتنفس لعاطفة الإنسان الشعبي، ومعبّر عن مشاعره»[31].

فالأغنية الشعبية شكل من أشكال الترفيه الذي يعتبر وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية. ويمكننا أن نأخذ على سبيل المثال «أغاني المناسبات» مثل أغاني العرس التي تُدخل السعادة على المشاركين فيها وتمكّنهم من التعبير عن أنفسهم كما جاء في الأبيات التالية:

بُرْهَان المَحفلْ والرَّنَّة يْزِيدُونِي غِيوَانْ وغُنَّه
المَحْفَلْ تَهْذِيبَهْ يْزِيدُونِي تَرْتِيبْ وْطَرْبَه[32]

كما يمكننا أن نجد ذلك أيضا في الأغاني الشعبية الخاصة بالأطفال والتي لا يُقصد من ورائها سوى اللّعب والغناء فقط مثل أغنية «جَعْ جَعْ جَعْجُونَة»:

جَعْ جَعْ جعْجُونَة[33] دُبّ الفَارْ مَيْمُونَة
مَيْمُونَة حْبِيبتْنَا سَرَّاقة خْمِيرتْنَا[34]
سَرْقتْهَا وِ خَبَّاتْهَا نْهَار العِيدْ كْلَاتْهَا
هِيَ وُوْلِيدَاتْهَا

3.الوظيفة النفسية:

تقوم الأغنية الشعبية في إطار الوظيفة النفسية بدور كبير، وهي التنفيس عن رغبات وانفعالات أفراد المجتمع والتعبير عن مختلف مشاعرهم لتحقيق فرص النموّ السويّ للإنسان فهي تساعده في تحقيق توازنه النفسيّ من خلال التعبير عن شعوره ومحاولة تفريغ انفعالاته، سواء كان ذلك في علاقة الإنسان بمجتمعه أو بالطبيعة.

وفي هذا الإطار يمكن أن نأخذ على سبيل المثال الأغاني التي تردّدها الأم حين تتوهّم أنّ ابنها أصيب بمكروه جراء نظرات حاسدة من المحيطين به، فيقال عن الطفل مثلا إنه «معيون»[35]، وهذا المعنى السلبي «للعين» يستوجب الخشية ويحمل الناس على الخوف من العين والالتجاء للتطبّب الخرافي والرعواني لاتّقاء شرّها وكيد العدوّ.

ويظهر ذلك جليّا من خلال بعض الأغاني التي دارت في مضمونها حول العين الحاسدة والتي تردّدها الأم في الغالب اعتقادا منها أنّ في غنائها لهذه الترانيم حماية لابنها من الأرواح الشريرة والعين الحاسدة، ومن الأمثلة على ذلك نذكر ما جاء على لسان إحدى الأمّهات في ترنيمها:

نِدْعِي المَوْلَى يِنَجِّيكْ لَا يْحَوْجِكْ وْلَا يْلَجِّيكْ[36]
لَا يْدَقَّلِي قَلْبْ عْلِيكْ[37] يِعَيْشِكْ[38] رَبِّي وِيخَلِّيكْ[39]

وفي مثال آخر تقوم الأم بالدعاء على الحاسد إيمانا منها بأن كلماتها سوف تبعد العين الحاسدة:

يِفْرَحْ اللّي فْرَحْلي بِيكْ يَعْمِي مِنْ حْسدْني عْليكْ[40]

وفي مثال آخر يتبين لنا أن الأم تؤمن بالتعاويذ السحريّة والخرافات وتلتجئ إليها لحماية ابنها:

يَا سَعْدِي يَا سَعْدِي[41] كُلْ يُومْ تِنْزَادْ لِي فَرْحَة

عِينِ العُودَة نفْقدْهَا بِالوُشَقْ وُحَبّ المِلْحَة[42]

يَا سَعْدِي يَا سَعْدِي كُلْ يُومْ فَرْحِي يِنْزَادْ

عِينْ العُودَة نَعْمِيهَا بِالشَّبْ وْعُودِ الدَّادْ[43]

يتجلّى لنا أيضا الجانب النفسي للأغاني الشعبية في علاقة الإنسان بالطبيعة، فهي تعبّر أحيانا عن خوفه من غضب الطبيعة كالعواصف والكوارث الطبيعية وأحيانا أخرى عن فرحه بنزول الأمطار وما ينتج عنها من أعشاب وازدهار الأشجار والزرع، ونورد فيما يلي أنموذجا شعريا يصف فيه الشاعر فرحة الناس بنزول الأمطار وآثار ذلك على نفوسهم:

ثَارتْ زْغَارِيدْ[44] كْبَارْ أَفْرَاحْ وَازْقَارْ

والجَارْ رَاضِي عْلَى الجَارْ لَا حَاسْدَهْ لَاحْسُودَهْ

تَاسَعْ عَشَرْ شْهَرْ فُورَارْ والصَّبْ مِدْرَارْ

وفي مثال آخر نجد وصفا للأرض والحيوانات بعد نزول الأمطار:

عِشْبْ الوطَا فَزْ فَزَّانْ[45] كِسَى الأَرْضْ كَسْيَانْ

فَتَحْ الشجَرْ دَارْ الاغْصَانْ مْهَنْدِلْ بْقُضْبَانْ

مِنْ بَعْدْ مَا كَانْ كَسْدَانْ دَارْ الورَقْ لِينْ غَمْغِمْ[46]

كما نجد أغاني أخرى خاصة بالأطفال يردّدونها طلبا لنزول الأمطار، فيأخذون عصا يجعلون في رأسها هيأة صليب ويلبسونها شكل أثواب ويمشي أحدهم حاملا إياها ويتبعه الآخرون وهم يقولون:

أُمّكْ طَنْقُو[47] يَا نْسَا طَلْبِتْ رَبِّي عَلَى الشّتَا[48]

أَمّك طَنْقُو بِسْخَيْبْهَا طَلْبِتْ رَبِّي لَا يْخَيْبْهَا[49]

3. علم الأنثروبولوجيا وعلاقته بدراسة الأغنية الشعبية

يمكن اعتبار الأغنية الشعبيّة مادّة هامّة وثريّة بالنسبة للباحث الأنثروبولوجي على اعتبار أنّها تتميّز بطابعها العفوي والتلقائي في إبداعها وأدائها وتداولها خصوصا وأنها تنصهر ضمن ديوان التقاليد الشفوية التي تُمكّن الثقافات من تأكيد ذاتها وهويّتها[50]. وفي هذا الصدد ذكر أحمد خواجة في دراسته حول الأغنية الشعبية يقول[51]: «بأنّ الأهمية «السوسيولوجية»[52] للأغاني الشعبية في طابعها الجماعي والتلقائي، فالأغنية لا يمكن أن تصبح شعبية إلاّ إذا تبنّتها مجموعة ما وحفظتها ذاكرتهم، فالأثر الثقافي يصبح أثرا جماعيّا «فولكلوريّا» إلاّ عندما تتبناه مجموعة كما تعدّل فيه أو تغيّره وفق حاجياتها الاجتماعية ومتطلّباتها النفسية والاجتماعية».

وحتّى نعطي لهذا النمط الغنائي من الموسيقى الشعبية أحقيّته بأن يُدْرَسَ من منظور «انثروبولوجي»، وجدنا أنّه من الأجدر منهجيّا أن نسوق بعض المسائل المتعلّقة بالجانب الاجتماعي والثقافي للأغنية الشعبية والتي نراها تتوافق في نفس اتجاهات الحقل المعرفي للأنثروبولوجيا:

1. إنّ الأغنية الشعبية هي وسيلة بالغة الأهمية في التعبير عن انفعالات الفرد بالإضافة عن كونها تمكّن الإنسان من أن يعبّر عن أفكاره ويجسّدها.
2. تعدّ الأغنية الشعبية إحدى وسائل الترفيه والتسلية والمتعة لدى العديد من المجتمعات التقليدية.
3. تحمل الأغاني الشعبية بعض التعبيرات الرمزيّة في نصوصها المكتوبة وبعضها في ألحانها وبعضها الآخر في تلك الرمزية العميقة المرتبطة بالخبرة الإنسانية.
4. يمكن أن تكون الأغنية الشعبية وسيلة من أجل مصاحبة بعض الأنشطة المهنية خاصة منها الفلاحية.
5. تحمل الأغنية الشعبية جملة من المعايير الاجتماعية فتبثّها في المجتمع لتأكيدها والعمل بها.
6. تساهم الأغنية الشعبية في تكامل المجتمع بمعنى أنّها تمكّن من تجميع الأفراد من أجل تحقيق هدف اجتماعي أو ثقافي معيّن.

(4)

استنادا لما ذكرناه عن الأغنية الشعبية من مسائل ذات مدلول اجتماعي وآخر ثقافي، أصبح جليّا بأنّ الدراسة الأنثروبولوجية للأغنية الشعبية لها من الأهميّة العلمية ما تمكّننا من فهم خصائص هذا النمط الغنائي الشعبي ومدى إسهاماته في تكريس المميّزات الثقافية والاجتماعية لمجتمع ما، خاصّة وأنّ الأغنية الشعبية لا تخلو من التعبير عن مظاهر الحياة في شتّى مجالاتها، وبالتالي فإنّها يمكن أن تقدّم لنا أدوات درس ثريّة لتحليل الواقع الاجتماعي والثقافي للمجتمع.

إنّ الأغنية الشعبية هي نتاج لجملة من العوامل الاجتماعية والثقافية التي تتداخل فيها عادات[53] وتقاليد[54] المجتمع، ولعلّ هذا ما جعل المختصّين في التراث الشعبي يتّخذون الأغنية الشعبية موضوع بحث ذي أولوية وأهميّة كبرى من جملة مجموعة من العناصر المكوّنة لهذا التراث وذلك على اعتبار أنّ وظيفة الأغنية الشعبية تساير مراحل حياة الإنسان من مولده إلى مماته، وهي التي تنهض بالوظائف الحيويّة والاجتماعية والفنيّة إلى جانب العمل على ترسيب الخبرة وتسجيل التاريخ[55].

- **ختاما نقول،**

بأنّ الأغنية الشعبيّة تتشكّل في ضوء الواقع والثقافة السائدة في المجتمع، وموضوعها الثقافي هو الذي يجعلها موضوعا للأنثروبولوجيا الثقافية. والواقع أنّ البحث في العوامل الاجتماعية والثقافيّة المساهمة في تشكيل الأغنية إشارة إلى جملة من العادات والتقاليد التي تختلف باختلاف البيئة والمحيط الاجتماعي الثقافي المنبثق عنهما هذا النمط الغنائي الشعبي.

الهوامش

1. الخطيب (محمد)، الأنثروبولوجيا الاجتماعية، ط. 1، سورية، دار علاء الدين، 2005، ص. 9.
2. أبو هلال (أحمد)، الانثروبولوجيا التربوية، عمان، المطابع التعاونية، 1974، ص. 9.
3. سليم (شاكر)، قاموس الانثروبولوجيا، الكويت، جامعة الكويت، 1981، ص. 56.
4. يتّخذ علم الانثروبولوجيا الإنسان موضوعا رئيسيًا له، فهو يدرسه ككائن طبيعي من جهة وكائن اجتماعي من جهة أخرى، وهذا ما يؤكّده أغلب الباحثين الانثروبولوجين حيث يقول أحدهم: «نحن نصف الخصائص الإنسانيّة، البيولوجيّة والثقافيّة للنوع البشري عبر الأزمان وفي سائر الأماكن. ونحلّل الصفات البيولوجيّة والثقافيّة المحليّة،... كما نهتمّ بوصف وتحليل النظم الاجتماعية، والتكنولوجيّة، ونعنى أيضا ببحث الإدراك العقلي للإنسان وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته... إنّ التخصّصات الأنثروبولوجيّة الّتي قد تتضارب مع بعضها في ذاتها مبعث الحركة والتطوّر في هذا العالم الجديد، وهي الّتي تثير الانتباه وتعمل على الإبداع والتجديد، هذا وتجدر الإشارة على أنّ جزءا لا بأس به من عمل الأنثروبولوجيّين يوجّه نحو القضايا العلميّة في مجالات الصحّة والإدارة والتنمية الاقتصادية ومجالات أخرى من الحياة الأخرى». (لمزيد الاطلاع والتعمّق راجع: فهيم (حسين)، قصّة الأنثروبولوجيا، سلسلة عالم المعرفة، ع.98، الكويت، فيفري، 1986، ص. 14.)
5. تُعنى الانثروبولوجيا الطبيعية بدراسة جسم الإنسان من حيث نموّه وتطوّره وهي من اختصاص علماء الأجناس والأطباء البيولوجيين وتهتم بالمرثولوجيا الخارجية والشكل الخارجي للإنسان (لمزيد الاطلاع راجع: فهيم (حسين)،المصدر السابق،ص.14) .
6. تُعرّف الانثروبولوجيا الاجتماعية على أنها دراسة السلوك الاجتماعي الذي يتخذ في العادة شكل نظم اجتماعية كالعائلة، ونسق القرابة، والتنظيم السياسي، والإجراءات القانونية، والعبادات الدينية، وغيرها. كما تدرس العلاقة بين هذه النظم سواء في المجتمعات المعاصرة أو في المجتمعات التاريخية. (لمزيد الاطلاع راجع: بريتشارد (ادوارد)، الانثروبولوجيا الاجتماعية، ترجمة أحمد أبو زيد، ط.5 ، الإسكندرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1975، ص. 13.). إنّ في هذا الفرع من علم الأنثروبولوجيا يهتم الباحثون في دراستهم للمجتمعات الإنسانية بالتقاليد والعادات والنظم، والعلاقات بين الناس، والأنماط السلوكية المختلفة، التي يمارسها شعب ما أو أمة هلال (أحمد)، العنوان السابق، ص. 1.)
7. لينتون (رالف)، الانثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، تر. عبد الملك الناشف، بيروت، المكتبة العصرية، 1967، ص. 15-16.
8. بيلز، (رالف)، هويجرا، (هاري)، مقدمة في الانثروبولوجيا العامة، تر. محمد الجوهري وآخرون، القاهرة ، دار النهضة المصرية، 1976- 1977، ص. 21 .
9. شهد مصطلح «الثقافة» عدّة تعريفات ومفاهيم من طرف المختصّين في العلوم الإنسانيّة، ولعلّ كثرة استعمال هذا المصطلح في أوساط الباحثين من الغربيّن أدّى إلى تعدّد هذه المفاهيم واختلافها ولكن يبقى التعريف الأكثر تداولا وحضورا هو تعريف آدوارد تايلور (Edward Burnett Tylor) والذي عرّفها على أنّها «ذلك الكل المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفن و الأخلاق والقانون والعادات وغيرها من القدرات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع».
   - La culture، considérée dans son sens، ethnographique le plus large، est ce tout complexe qui englobe les connaissances، les croyances، l›art، la morale، la loi، la tradition et tout autre aptitude et habitude acquises par l›homme en tant que membre d›une société.
   - Tylor، Définition de la notion de culture، Encyclopédie Encarta 2007،p 1998.
10. الحاجي، (علي)، محاضرات في انثروبولوجيا التربية، المملكة العربية السعودية، جامعة الملك سعود، كلية التربية، قسم التربية، د.ت، ص. 11.
11. نعني بالإنتاج الفكري كل ما ينشأ من الثقافة وطرق الأداء والتعبير ولا يرتبط بالشعور بالفطرة والحتمية، أي جملة التعبيرات الثقافية مثل الفنون والموسيقى (الغناء)، اللغة والأدب، الوشم، الاستهلاك ، طقوس الموت، الشعر الشعبي...
12. لبيب (الطاهر)، سوسيولوجية الثقافة، اللاذقية، دار الحوار، 1987، ص. 24-26.
13. ذكر الباحث الأنثروبولوجي الأمريكي «بواس» يقول: « حتّى نتوصّل إلى فهم التاريخ، لا يكفينا أن نعرف كيفيّة الأشياء بل أن نعرف كيف وصلت إلينا كيفما هي الآن». المصدر:
    - LEVI-STRAUSS(Claude)،Anthropologie structurale، Paris، France، pocket، dépôt légal، septembre 1985 ،p 18.

- إنّ علم الآثار هو علم يهدف إلى إعادة البناء التاريخي القائم على الأدلة المادية لنمو ثقافة الإنسان خلال الزمن.
- لذلك نجد الباحث الانثروبولوجي، ومن خلال علم الآثار، يحاول إعادة بناء الأشكال الثقافية باستقرائه للبقايا والأطلال المادية التي تركها الإنسان القديم كالسكن والمأوى والكهوف والأدوات والأسلحة التي استخدمها، وكذلك الأوعية والأواني والأدوات الأخرى المدفونة مع موتاهم، أو في مخلفاتهم أو رسومهم أو نقوشهم على جدران الأواني والمعابد والمنشات القديمة.
- (لمزيد الإطلاع راجع: الخطيب (محمد)، الانثروبولوجيا الثقافية، ط.1، دمشق، سورية، دار علاء الدين، 2005، ص.17.)

14. يُعرف علم اللغويّات أيضا بـ«علم اللسانيات»، والذي يُعنى بدراسة جميع لغات البشر بما فيها اللغات المعاصرة، إذ يرتكز اهتمام دارس اللغويات على اللغة نفسها فيهتمّ بأصولها وتطورها وبنائها، إلى جانب العلاقة القائمة بين لغة شعب ما والجوانب الأخرى من ثقافته باعتبار اللغة وعاء ناقل للثقافة. كيف لا، وقد استخدم الإنسان اللّغة مكتوبة فدّونها في وثائق فكانت خير دليل لأجياله القادمة على ما بلغه من مسائل معرفيّة في الأدب والعلم والفنّ والدين والقوانين مكّنته من بناء حضارته الإنسانيّة (راجع: خرما (نايف)، أضواء على الدراسات اللّغويّة المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر، 1978، ص. 60-61.)

يعدّ علم اللغويات من الفروع الأساسية للأنثروبولوجيا الثقافية إذ «تعتبر اللغة عنصرا حيويا من عناصر ثقافة الإنسان، وهي وسيلة تواصل وارتباط بشري وأداة نقل الأفكار بالكلمات أو الإشارات أو الرموز أو الصور أو الأشكال إذن يمكن تقديم علم اللغويات على انّه علم يدرس لغة الإنسان من حيث أشكالها وممارساتها وتطوّرها بين مختلف الحضارات البشريّة، كما أنّ عالم اللّغويّات يهتمّ بدراسة العلاقة بين اللّغات وخصائصها المشتركة وتكمن مهمّة الأنثروبولوجي بهذا المجال، في تحديد أصل اللّغات والبحث في تعقيداتها وأشكالها. (لمزيد التعمّق راجع: الخطيب (محمد)، العنوان السابق، ص. 19.)

15. «الاثنوغرافيا» هي الدراسة الّتي تقتصر على وصف ثقافة مجتمع ما من أسلوب في الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبيّة داخل المجتمع خلال فترة زمنيّة محدّدة (المصدر: فهيم (حسين)، العنوان السابق، ص. 14-15.)

16. أدّى تعدّد ثقافة الشعوب واختلافها من أن تتواجد تخصّصات لدراسة هذه الثقافات بصفة معمّقة ومن طرف مختصّين في العديد من الميادين الّتي تتصل بحياة الفرد اليوميّة في المجتمعات التقليديّة، فعالم أثنولوجيا الطب لابدّ أن يكون طبيبا وعالم أثنولوجيا الألسنيّات لا بدّ أن يكون عالم ألسنيّات ويبقى القاسم المشترك بين هؤلاء العلماء هو ميدان عملهم. (المصدر: السيالة (مراد)، الأسس العامّة للأثنوموزيكولوجيا، ط.1، المعهد العالي للموسيقى بصفاقس، جانفي، 2007، ص. 17.)

المراجع :

17. في تعريفه للأثنوغرافيا والأثنولوجيا ذكر «ستراوس» في كتابه « Anthropologie structurale » صفحة 10 يقول:
- L'ethnographie consiste en l'observation et l'analyse de groupes humains considérés dans leur particularité (souvent choisis pour des raisons théoriques et pratiques, mais qui ne tiennent nullement à la nature de la recherche, parmi ceux qui diffèrent le plus du nôtre), et visant à la restitution, aussi fidèle que possible, de la vie de chacun d'eux ; tandis que l'ethnologie utilise de façon comparative…les documents présentés par l'ethnographe. »

لمزيد من التعمّق راجع: LEVI-STRAUSS (Claude), Anthropologie structurale, p 10-25.

18. لمزيد التعمّق راجع: - فهيم (حسين)، العنوان السابق، ص. 14-15.

- الخطيب (محمد)، الأنثروبولوجيا الثقافيّة، ص. 19.

19. الديب (أميرة)، أسس بناء القيم الخلقية في مرحلة الطفولة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص. 15.

20. خريف (محي الدين)، « مفردات الحكمة في الشعر الشعبي»، مجلة الحياة الثقافية، العدد 34، تونس، 1984، ص. 50

21. طَاحْ: سقط، والمعنى هنا الشيء لم يكن بيديك.

22. القسيس (فيصل)، «الصالحي» من خلال الموروث الشعبي بالحنشة وجبنيانة، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة، اختصاص: آثار وتراث، إشراف الدكتور عبد الرحمان أيوب، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ص. 120 .

23. دَبَّارْ: نَصُوحْ

24. خْلَايِقْ وُسِيعَة: تخلّق بطول البال

25. العَرْضْ في مِثْلْ بُلَّارْ: الشَّرَف هو كالبلّوْر

26. نُوصِيكْ بَالِكْ تْبِيعَهْ: أُوصِيكَ بعدم التفريط فيه (أي الشّرف).

27. القسيس (فيصل)، العنوان السابق، ص. 120 .
28. لا يشَيْعك لا يْوَاطي: لا ينفع ولا يفيد
29. خريف (محي الدين)، العنوان السابق، ص. 50.
30. محمد العادلي (فاروق)، عاطف أمين وصفي ومبادئ الأنثروبولوجيا، القاهرة، مدخل اجتماعي ثقافي إلى علم الإنسان، بلبرنت للطباعة والتصوير، 2005، ص. 302.
31. الخوري (لطفي)، »في علم التراث الشعبي«، مجلّة التراث الشعبي، السنة 10، ع.7، 1979، ص. 270.
32. خريف (محي الدين)، مختارات من الشعر الشعبي التونسي، تونس، وزارة الشؤون الثقافية، إدارة الآداب، د.ت.، ص. 107 .
33. جعْجُونَة: اسم لشخصيّة مبتكرة في مخيّلة الأطفال.
34. خْميرتْنَا: إشارة إلى الخبز
35. «معيون» هو مصطلح متداول في اللهجة العاميّة وهو صفة تُطلق على الشخص الذي يصاب بالعين الحاسدة فينعت بـ«المعيون» أو «المحسود».
36. لا يْحَوْجِكْ وْلَا يْلَجّيكْ: أسأل الله أن لا يجعلك محتاجا ومحتارا .
37. لا يْدَقّقْلي قَلْب عْليكْ: أسأل الله أن لا يفجعني عليك
38. يعَيْشكْ: يُبْقيكَ رَبّي
39. خريف (محي الدين)، العنوان السابق.
40. المصدر نفسه، ص. 94.
41. يَا سَعْدي: يَا فَرْحتَي
42. الوُشَقْ وْحَبّ المْلحَة: أنواع من البخور
43. بالشّب وْعُود الدّادْ: أنواع من البخور
44. ثَارتْ زْغَاريدْ: تعالت الزغاريد
45. عشْبْ الوطَا فَزْ فَزّانْ: عُشب الأرض نما بسرعة
46. غَمْغمْ: تَكاثفَ
47. أُمّكْ طَنْطُو: تصنع الأطفال دمية خشبية تلبسها بعضا من الخرق و الثياب و تجعلها على هيئة امرأة و تطلق عليها إسم (أُمّكْطَنْطُو)
48. على الشّتَا: على المطر
49. الرزقي (الصادق)، الأغاني التونسية، تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص. 294.
50. خواجة (أحمد)، الذاكرة الجماعية والتحوّلات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية، تونس، منشورات البحر الأبيض المتوسّط، كليّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، 1998، ص. 21.
51. خواجة (أحمد)، المصدر السابق، ص. 22.
52. تعمّدنا وضع مصطلح «سوسيولوجيا» كما وردت في دراسة أحمد خواجة وهي كلمة معرّبة لعلم الاجتماع « la sociologie » وهو علم معنّي بدراسة الحياة الاجتماعية والجماعات والمجتمعات الإنسانية وتكون الدراسة الاجتماعية فيه متّسمة بالاتساع البالغ. (لمزيد التعمّق راجع: غدنز (أنتوني)، علم الاجتماع، تر. فايز الصبّاغ، ط.1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، مؤسّسة ترجمان، 2005، ص. 47.
53. العادات هي ما اعتاده الناس من سلوك يأتي لا شعوريّا وبطريقة فطريّة ويتمّ تداوله وقبوله بصورة لا شعورية، وهو سلوك يجد القبول الجماعي وتتطلّبه الجماعة دون سواه في سياقه الاجتماعي. والواقع، أنّ سِمَة «القبول الجماعي» لهذه العادات تمثّل إحدى المرتكزات التي تميّز الأنماط الفولكلوريّة المختلفة بوجه عام. (لمزيد الإطلاع راجع: حريز (سيّد حامد)،» تصنيف العادات والتقاليد الشعبية« ، المأثورات الشعبية، ع.12، الدوحة، قطر، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، أكتوبر، 1988، ص. 42.)
54. التقاليد هي نمط سلوكيّ يتميّز عن العادة بأنّ المجتمع يقبله عموما دون دوافع أخرى عدا التمسّك بسنن الأسلاف، والتقليدية هنا هي الاقتصار العاطفي على التراث أو الاستعداد البشري للولاء له. (راجع: هوتكراس، (ايكه)، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفولكلور، تر. محمد الجوهري وحسن الشامي، ط.2، القاهرة، 1970، ص. 125.)
55. يونس (عبد الحميد)، »الأدب الشعبي المقارن «، المأثورات الشعبية، ع.2، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر، أفريل، 1981، ص. 17.

مصادر الصور

1. http://artwallpapers.biz/photos/wp-content/uploads/201215/02//Musician-Angel-Painting.jpg
2. http://www.brianhinkleart.com/Paintings1.html
3. https://makingislands.files.wordpress.com/201010//music-wreath-detail.jpg
4. http://www.absolutearts.com/art-for-sale/themes/Music/Music-5.html

(1)

الجوق في موسيقى الآلة المغربي

خالد هلدلي
كاتب من المغرب

الجوق هو المجسّد لكلّ الأعمال الموسيقية؛ إذ يقوم بدور العازف والمؤدّي لمجموع الألحان المؤلفة، وهي عملية تتطلب مهارة أدائية وقدرة على نقل المنجز النظري إلى مستوى صوتي، سواء على مستوى الآلات المستعملة،أو تعلق الأمر بالأصوات البشرية التي تتغنّى بالصنعات الشعرية.

والحديث عن الدور الذي يضطلع به الجوق في موسيقى الآلة، يدفعنا إلى إثارة مجموعة من المظاهر التي تسم طبيعته وخصوصياته ومكوّناته، وكذا طبيعة الآلات الموظفة في عملية تجسيد النوبة، باعتبارها جماع معطيات موسيقية وشعرية.

فالرسوم اللحنية والإيقاعية التي يؤدّيها الجوق، هي الصورة الحقيقة التي يجسّمها ويطبعها في أسماع المتلقين، بل يمكن القول إن طبيعة الأداء وما يعتريها من إتقان أو إخلال بموازين الأداء قد تحسم بدرجات كبيرة مستويات التفاعل بين المادة الموسيقية المرسلة وطرق تلقيها. وهذا ما ينعكس سلبا أو إيجابا، بل ويرهن مستقبل الجوق، ويزيد أو ينقص من قاعدة المستمعين لمواده.

ولعل التنافس بين الأجواق ورغبتها في احتلال الصدارة والسبق، قد دفع البعض منها إلى دخول تجربة الاستعانة بآلات جديدة ومستحدثة. ممّا خلّف تباينا في الآراء بين قابل ومرحّب بالعملية، وفريق ثاني اعتبر ذلك خروجا عن المتعارف والتقليد المتّبع في العزف.

ففي الوقت الذي ارتأى أنصار التحديث، أنّ العدول عن المتداول، وركوب موجة جديدة والدخول في سكّة التحديث، سيؤدي إلى تطوير هذه الموسيقى العريقة؛ ويساهم في تزكية المخزون الصوتي لهذه الموسيقى ويوسع من دائرة التلقي. بل اعتبروا ذلك انفتاحا واستفادة من المخزون الكوني النّغمي الجديد. ولعل أبرز حكماء هذا الاتجاه نجد مولاي أحمد الوكيلي الذي دافع عن أحقية هذه الموسيقى بالاستزادة من مجموعة من الآلات الجديدة، كما اعتبر العربي التمسماني ذلك منفذا جديدا لهذه الموسيقى لبلوغ العالمية.

لكن بالمقابل اعتبرت المدرسة المحافظة بفاس، أن الاكتفاء بالمتداول من الآلات سيحافظ على الصفاء النغمي لهذه الموسيقى، وعذوبتها ورونقها الطبيعي. ويشكل المرحوم عبد الكريم الرايس أكبر المدافعين عن هذا التوجه التقليدي-المحافظ.

معتبرا أن إدخال تلك الآلات الجديدة سيساهم في خلق فوضى نغمية أثناء عملية العزف،و بالتالي التشويش على دورة النوبة بمكوناتها اللحنية والمقامية؛ وهي نظرة ارتأت أيضا أن لكل موسيقى تقاليدها الأدائية.

فالمدرسة المحافظة بفاس، بقيت وفيّة للتقليد المتبع في توظيف الآلات المتعارف عليها (الكمان والعود وآلات الإيقاع)، إذ قلّما يستعين أحد أجواقها بتلك الآلات المستحدثة (الساكسفون، البيانو، الكلارينيت....الخ). وقد نحا نحو هذه المدرسة مجموعة من الأجواق المعاصرة التي حافظت على صفاء الآلات القديمة، ورفضت توظيف آلات جديدة أخرى؛ كجوق البعث برئاسة عبد الفتاح بنموسى، وجوق عشاق الآلة الذي يرأسه عثمان العلوي.

وبذلك يكون الجوق هو المحقّق الفعلي لكل تأليف لحني، حيث يعمل في إطار جماعي على تأدية ما تم تعلّمه تحت إشراف رئيسه (المعلم)،أو ما يسمى بلغة الموسيقى الحديثة «ما يستروا». وهي صفة لن يبلغها إلا من تبحّر في علوم الموسيقى، وخبر مكوناتها وضبط قواعدها،وأتقن عزف إحدى آلاتها، وتمتع بذكاء خارق، وعارضة قويّة، لتمكّنه من مجاراة اللحن والإيقاع وضبط الاختلالات التي قد يقع في شركها أعضاء الجوق. فالكاريزما القوية، وحسن القيادة تجعل "المعلم"، عليما بخبايا جوقه مساهما في توزيع الأدوار بين عناصره. متمكّنا في نفس الآن من اختيار العازفين والمنشدين القادرين على الأداء الجيّد.

وبالنظر إلى التمايز الحاصل بين المدارس التعبيرية التي ينتمي إليها كلّ جوق آلي فقد كان طبيعيا أن يختلف توزيع الآلات بينها، وبالتالي تتعدّد درجة الاستفادة منها. وعلى العموم وبناء على المستعمل من الآلات بين الأجواق الآلية، نميز فيها بين ثلاثة أنواع: الآلات الوترية، والهوائية، والإيقاعية.

إذ تشغل الآلات الوترية مساحة مهمة في جوق الآلة؛ والمقصود بها الآلات التي تستعمل الأوتار المشدودة من أجل إصدار أصوات موسيقية مما يولّد نغمة معيّنة. ومن هذه الآلات ما يستعمل القوس كالرباب والكمان مثلا، ونميّز في الكمان بين: الكمان العادي (فيولينة)، والكمان (+ نقط) أو الألطو، و تشيلو، والكونترباص.

ومنها ما يستعمل الصّدعة كما الشأن بالنسبة للعود، وقد يتمّ الاستعانة بغمز الأصابع فيما يخصّ الكونترباص مثلا. أما البيانو فيجترح منها أصوات قوية وخافتة، بالضرب على مفاتيحها.

أما الآلات الإيقاعية؛ فآلات جلدية تعمل على ضبط الإيقاع الموسيقي، وتتوزع هي الأخرى بين: الطار والذي يتولّد منه أصوات متنوعة عن طريق القرع باليد اليمنى. والتي يتم إغناؤها بواسطة الأصوات المعدنية للطنطنات(tnatan) ﴿ الصنوج ﴾ والتي تلمس بواسطة أصابع اليد اليسرى.أو عن طريق اهتزازات الطار. كما نجد الدربوكة، والتي تساهم بدورها في تدعيم وتمتين الإيقاع وتقويته.

أمّا آلات النفخ فينتج عن استخدامها أصوات مختلفة عن طريق النفخ فيها بواسطة الفم بتوازي مع عمل اليدين عن طريق وضع الأصابع في الثقوب الموجودة فيها. ونميّز فيها بين آلات النفخ الخشبيّة (الكلارينيت) وآلات النفخ النحاسية (الساكسفون).

• الجوق في موسيقى الآلة المغربي [1]

توطئة:

بعد التأليف الموسيقي، يأتي دور العازف والمؤدي لمجموع الألحان المؤلفة، وهي عملية تتطلب مهارة أدائية وقدرة على نقل المنجز النظري إلى مستوى صوتي، سواء على مستوى الآلات المستعملة،أو تعلق الأمر بالأصوات البشرية التي تتغنى بالصنعات الشعرية.

والحديث عن الدور الذي يضطلع به الجوق في موسيقى الآلة، يدفعنا إلى إثارة مجموعة من المظاهر التي تسم طبيعته وخصوصياته ومكوناته، وكذا طبيعة الآلات الموظفة في عملية تجسيد النوبة، باعتبارها جماع معطيات موسيقية وشعرية.

فالجوق هو «بمثابة الوسيط في الموسيقى، ﴿لأن﴾ المستمع لا يستمع إلى موسيقى المؤلف بقدر ما يستمع إلى تصور المفسر لها.»[2] فالمؤدّي للنوبة «يتشبع برسالة المؤلف ثم يخلقها من جديد»[3] فهو يعزف الموسيقى بطريقته الخاصة، دون أن ينحرف عن أغراض المؤلف؛ إذ يقرأها بصوته، ومن هنا يجب أن تتوفر فيه «الكفاية الفنية»[4] .

وبذلك يكون الجوق هو المنجز الفعلي لكل تأليف لحني، حيث يعمل في إطار جماعي على تأدية ما تم تعلّمه تحت إشراف رئيسه (المعلم)، أو ما يسمى بلغة الموسيقى الحديثة «ما يسترو».

• أولا: خصوصية الجوق الآلي:

أ-رئيس الجوق:

من الشروط التي يجب أن تتوفر في رئيس الجوق، هو امتلاكه لثقافة موسيقية عالية، تتكون من فسيفساء من المعارف والمهارات؛ من قبيل التكوين الموسيقي، الذكاء الخارق، القدرة على الحفظ الفوري، الإطلاع على خبايا آلات العزف، التاريخ الموسيقي، علم الصوت، علم الآلات الموسيقية، الهارموني

الطباق، التسلسل، التوزيع الموسيقي، التأليف الموسيقي، التحليل الموسيقي، تقنية عالية في العزف على إحدى الآلات ومعرفة واسعة بمجالات الغناء، إضافة إلى تمتعه بحس موسيقي متميّز، وذوق موسيقي سليم، ليستطيع التنسيق بين جل العازفين، إضافة إلى تمكنّه أيضا من إيصال الأفكار والتعابير اللحنية بمهارات عالية.[5]

وهذه من شخصية القائد الموسيقي، الذي يستوجب عليه أن يكون» رجلا قابضا على زمام وضعية يتحكم فيها عن قدرة ومعرفة ، يجد حلولا لمشاكلها، يعوّض فيها ما نقص ويحذف ما زاد ، ينظّم ويطوّر ويهذّب.[6]

وحيث يحسّ كل عازف «أنّه يشارك في إبداع جماعي، «فلا تصير الفرقة» مجرد تجاور لعدد من الموسيقيين الذي يؤدّي كل واحد منهم عمله طبقا لمخطّط نغمي مشترك، بل تصير كيّانا جماعيا واحدا ينفّذ عملا خلاّقا».[7] كل ذلك من أجل «إيصال الأفكار اللحنية،وتقريب المستمعين إلى المضمون اللّحني».[8]

وقيادة جوق موسيقى الآلة تجتمع فيها المشاركة«العملية والتوجيه عن طريق الإشارة والإيماء».[9] وهو يسيّر من طرف المعلم، الذي يقدّم النفقة؛ التي تقوم على ترتيب وتنظيم أداء الصنعة.ويساعده في عمله المجموعة الإيقاعية، التي تظل حسّاسة ومنتبهة لنظرات عينيه وحركاته وإشاراته، كاسترجاع الغناء الجماعي مثلا بعد فاصل الموال، والتي يتولاّها مغنّي منفرد. ليعيد المعلم بعد ذلك الانطلاقة ببداية دخول الانصراف، حيث يضمن استمرارية الإيقاع الذي ترتفع سرعته تدريجيا. [10]

فالمعلم أو رئيس الجوق أو المايسترو، تختلف التسميات لكن المدلول واحد، لا يكتفي ﴿بالنفقة[11]﴾ في الغناء الجماعي أو النطق بالكلمة الأولى أو المقطع الأول في مطلع الصنعة أو التوشيح أو البرولة، بل ﴿يجب﴾ أن يكون في طليعة الجوقة، فكل حركة بصوته، هي إلحاح على تنميط الغناء وحفظ توازنه.[12] خصوصا إن تواجد في الجوق بعض الأصوات النشاز، التي لا تمتلك خامة صوتية تمكنها من الانسجام مع مختلف الطبقات الصوتية للغناء.

وبخصوص المكان الذي يشغله رئيس الجوق أثناء عملية العزف، فإنه يجلس وسط الجوقة، لكي يتمكن من تغطية كل أعضاء الفرقة بإشاراته وحركاته وتوجيهاته، وقد يمسك آلة الرباب(أنس العطار، رئيس جوق البريهي) أو العود (رئيس جوق الطرب الأصيل بالربط، محمد الزكي)، وقد يكون عازفا على الكمان، عبد الفتاح بنموسى رئيس جوق مجموعة البعث)، أو عازفا على البيانو كرئيس جوق(المعهد التطواني، المهدي شعشوع). وقد يكون منشدا كعبد الفتاح بنيس.

ونظرا للتغير الذي لحق تركيب الجوق فقد أدى ذلك إلى إعادة النظر في طريقة الجلوس «فأصبح يضم صفّين أو أكثر ﴿يشغل﴾ أولها العازفون الرئيسيون، أصحاب الإيقاع والمنشد، وحاملو الآلات التي تضطلع بالتحاور معه في الإنشاد ويحتل صفه الثاني باقي العازفين».[13]

وتظهر موسوعية وعلو كعب رئيس الجوق في الحفلات العائلية، عندما يطلب منه أداء ميزان نوبة بعينه، كالقائم ونصف من الحجاز المشرقي أو بسيط غريبة الحسين أو درج الحجاز الكبير، كما تظهر براعته في أداء المقطوعات الموسيقية الصامتة إذ «بالتواشي يتفاضل المعلمون فالماهر من عنده ثلاث تواشي فأكثر، كل توشية يطول زمانها بسماع الأوتار فقط، ثم يردفها أخرى في نمط آخر».[14]

فرئيس الجوق إذن، هو الذي يعطي انطلاقة بغية النوبة، ويُظهر الإدراج في الأجوبة الموسيقية التي تميّز الصنعة الثنائية.

كما أنّه يظهر بإشارته مواضع طي الإيقاع بالقوس، إذا كان يعزف على آلة الرباب أو الكمان، وبالصدعة إذا كان يعزف على آلة العود. و يستعمل الإشارة كذلك للمنشد ليبدأ عمليّة الإنشاد أو الموال، وهي إشارات تتوزع بين العينين أو حركة اليد أو الأصبعين.

ب- جوق الآلة: العناصر والآلات:

إذا عدنا أدراجا إلى النصوص التي عنيت بالآلات الموسيقية التي عرفتها بلاد الأندلس، فسنلاحظ مدى تنوعها وكثرتها، ويعزى ذلك للطفرة النوعية التي عرفتها الموسيقى آنذاك، نتيجة تساكن ثقافات متعددة. وفي هذا الصدد أشار أبو الوليد الشقندي في رسالته عن «فضل الأندلس» إلى أسماء الآلات التي اقتنتها إشبيلية وحدها، وجمعها في « الخيال، والكريح، والعود، والروطة، والرباب، والقانون، والمؤنس، والكثيرة، والفنارة، والزلامي، والشقرة، والنورة (وهما مزماران الواحد غليظ الصوت والآخر رقيقه) والبوق، وإن كان جميع هذا موجودا في غيرها من بلاد الأندلس، فإنه فيها أكثر وأوجد».[15]

(2)

كما أنّ العدد المحصى ليس وليد لحظة بعينها، بل هو سيرورة طويلة قد تكون امتدت لفترات طويلة سابقة. نقطة أخرى أثارتني، تتعلق بكون هذا الزخم من الآلات، يدلّ على مدى تنوع الأنماط الموسيقية آنذاك، وهي أشكال تعبيرية تشي بالتنوع الثقافي للمغرب.

وإذا انتقلنا إلى الجوق في موسيقى الآلة، فسنجد أنه يقوم بتجسيد كل مكونات النوبة وعناصرها، بدءا من مقدماتها الموسيقية (المشالية والبغية والتوشية)، ومرورا بمراحل النوبة الثلاثة، وما يتخللها من موازين، وحيث يتم التغنّي بمختلف أنماط الصنعة.

فالجوق هو الحلقة المهمة التي استطاعت الحفاظ على النوبة بمختلف عناصرها، كما أنّه وسّع من دائرة التلقي في مختلف مجالات التواصل وما يطبعها من تفاعلات. لذلك اهتم رؤساء الأجواق باختيار أمهر العناصر عزفا وغناء وإنشادا وحفظا مما يمكّنهم من مجاراة كل مراحل الغناء. وذلك حتّى يستطيعوا توصيل رسالتهم الموسيقية في أحسن الظروف، وبشكل جماعي، حيث يضطلع كل فرد من أفراده بمهمة محدّدة، يساهم من خلالها في تقريب النوبة إلى جمهور المستمعين.

و يتّخذ الجوق شكل القوس أثناء عملية العزف والأداء، وهذه الطريقة في التموضع تساهم في تجميع الصوت، وتعزّز من طرق التواصل، سواء بين رئيسه وباقي أعضاء خلية العزف، أو بين مكوناته فيما بينهم.

وغالبا ما يجلس رئيس الجوق في الوسط-كما سبقت الإشارة إلى ذلك أعلاه- ويكون إما عازف عود أو رباب أو كمان.

اسم الجوق	طبيعة الآلات المستعملة	عددها	عدد المنشدين	المرافقة النسائية	مجموع أعضاء الجوق
جوق «البعث» برئاسة عبد الفتاح بنموسى	الكمان	03	02	---------	15
	ألطو	03			
	تشيلو	01			
	العود	02			
	الرباب	01			
	الطر	01			
	الدربوكة	01			
جوق «محمد العربي التمسماني» برئاسة محمد الأمين الأكرمي	الكمان	02	03	13	32
	ألطو	03			
	تشيلو	01			
	العود	03			
	الرباب	01			
	كنطرباص	01			
	البيان	01			
	الساكسفون	01			
	كلارينيت	01			
	الطار	01			
	الدربوكة	01			
جوق الطرب الأصيل برئاسة محمد الزكي	الكمان	03	03	---------	16
	ألطو	02			
	تشيلو	01			
	العود	02			
	الرباب	01			
	كلارينيت	01			
	بيانو	01			
	الدربوكة	01			
	الطار	01			

بينما يجلس عازفو الكمان إلى يمينه، والعوادون إلى يساره، ويليهم عازفو القانون والناي إن وجدوا ثم ضابطا الإيقاع: ضاربا الطار والردبوكة.أما المنشد أو المنشدون فيجلسون خلف المعلم،أو يتموقعون في أحد جانبي الجوق، أو بين أفراده.[16]

وقد كان الجوق قديما لا يتعدى فردين أو ثلاثة أفراد، لكن بعد دخول زرياب إلى الأندلس واستقراره بها أصبح عدده يزداد؛ نظرا للتعديلات التي أدخلها.[17]

وإذا انتقلنا إلى ثلاثينيات القرن الماضي، فلم يتعدّ عدد عناصره ستة أو سبعة أشخاص.[18]

أما في الفترة المعاصرة فقد تضاعف عدده لعدة اعتبارات مختلفة؛ منها الاستعانة بآلات جديدة في العزف، ومحاولة مجاراة التطور الذي تعرفه الآلات الموسيقية.

ولتوضيح الصورة أكثر سأقدم بعض الأمثلة تخصّ عدد أفراد بعض الأجواق، مراعيا في ذلك اختلاف المدارس التعبيرية التي يمثلونها:[19]

فالجدول السابق يضعنا أمام ثلاثة أنواع من الأجواق، كل واحدة منها حاولت توظيف عدد معين من الآلات الموسيقية، فجوق ﴿البعث﴾ اكتفى بالكمان والألطو والتشيلو والعود والرباب والدربوكة والطار. وهو بذلك يمثل المدرسة المحافظة بفاس، التي حافظت في مستويات كبيرة على طبيعة الآلات التي ورثتها عن الأجواق القديمة، اللهم بعض الاستثناءات القليلة التي أدخلت آلة او آلتين جديدتين، كجوق عبد الكريم الرايس مثلا الذي يرأسه محمد ابريول.

أمّا جوق محمد الأمين الأكرمي فقد شكل امتدادا للمدرسة التي أرسى دعائمها محمد العربي التمسماني، والتي حاولت الاستعانة بما استجد من آلات غربية موسيقية، من قبيل:

كنترباص، البيان، الساكسفون، كلارينيط. سمة أخرى ميّزت هذا الجوق عن الأجواق الأخرى، هو الاستعانة بالصوت النسائي في عملية الغناء، حيث يمتزج مع الصوت الذكوري في بوتقة غنائية واحدة على طول أداء الميزان.

ومن جهة أخرى شكّل البيانو الآلة الوحيدة التي أضيفت إلى قائمة الآلات التي ميّزت جوق الطرب الأصيل(الرباط)، أما الباقي فمشترك بينه وبين الجوق الثاني، خصوصا فيما يتعلق بالآلات المستحدثة.

ولتقريب الصورة أكثر سأستعين بصورتين فوتوغرافيتين: الأولى قديمة؛ وتخص جوق الآلة الذي شارك في مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1933م، والثانية حديثة تخصّ «جوق البعث برئاسة عبد الفتاح بنموسى».

ج- إشكالية الآلات المستحدثة بين القبول والرفض:

طرح إدماج آلات جديدة في الجوق الآلي[20]إشكالات متعدّدة،تغايرت بين القبول(التيار المحافظ) والرفض(التيار التجديدي). وهو نفس الإشكال الذي طرح بقوة في مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد بالقاهرة سنة 1932م. حيث احتدم النقاش بين مؤيدي ضم الآلات ورافضيها.فبينما اعتبر الرأي الأول أن إدخال الآلات الغربية على الآلات العربية من شأنه «أن يستفز النهضة الموسيقية ويدفع بها إلى الأمام»[21] رأى الفريق الثاني أنّ إدخال آلات جديدة سيفقد هذه الموسيقى « ما امتازت به ألحانها من رقّة وعذوبة بحكم طبيعة آلاتها ذات الأصوات الرخيمة الحسّاسة، كما أن الآلات الثابتة لا تلائم أسلوب التلحين ﴿الذي ميّز موسيقى الآلة﴾ المعروف عند الإفرنج بالميلودي أو التلحين الغنائي».[22]

اخترت أن أبدأ بهذا التقديم لعدة اعتبارات، أولاها أن موسيقى الآلة شاركت بجوق أسهم فيه أمهر العازفين لتمثيل المغرب في هذه التظاهرة آنذاك، ثاني الأمور أنّ هذا النقاش هو نفسه احتدم بين موسيقيي الآلة؛ حيث انقسموا بدورهم إلى فريقين متباينين، الأول متشبث بضرورة الحفاظ على المكونات الآلية التقليدية؛ نظرا لقدرتها على التكيف مع المعطى اللحني والمقامي الذي يميّز موسيقى الآلة؛ معتبرا أن إدخال تلك الآلات سيساهم في خلق فوضى نغمية أثناء عملية العزف،و بالتالي التشويش على دورة النوبة بمكوناتها اللحنية والمقامية؛ وهي نظرة ارتأت أن لكل موسيقى تقاليدها الأدائية.

وقد مثّل هذا الاتجاه، المدرسة المحافظة بفاس، التي بقيت وفيّة للتقليد المتبع في توظيف الآلات المتعارف عليها (الكمان والعود وآلات الإيقاع)، إذ قلّما يستعين أحد أجواقها بتلك الآلات المستحدثة. وقد نحا نحو هذه المدرسة مجموعة من الأجواق المعاصرة التي حافظت على صفاء الآلات القديمة، ورفضت توظيف آلات جديدة أخرى؛ كجوق البعث برئاسة عبد الفتاح بنموسى، وجوق عشاق الآلة الذي يرأسه عثمان العلوي.

جوق الألة الذي شارك في مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1933م

جوق البعث برئاسة عبد الفتاح بنموسى

أما الرأي الثاني فقد انتصر إلى مبدأ الاستعانة بتوليد صوتي وموسيقي جديد، من شأنه أن يضفي –حسب رأيهم- معطى نغمي آخر على واقع النوبة، مبرّرين ذلك بـ«خلو موسيقى الآلة من أرباع الصوت، وثلاثة أرباعه، ووجود فرص أكبر لاقتناء الآلات الغربية، وتعلمها بالمقارنة مع الآلات العربية».[23]

إضافة إلى انفتاح الموسيقيين الآليين على مستجدات العصر الموسيقية، أمام ما تقدّمه وسائل الإعلام بمختلف تجلياتها من مواد موسيقية متنوعة أغرت العازفين المغاربة، وخصوصا الشباب بركوبها ومحاولة الاستفادة من خدماتها.

وأمام هذا المعطى المتباين بين الفريقين، لا بأس أن أبدي بعض الملاحظات، عساها تفتح نقاشا بين المهتمين بواقع هذه الموسيقى؛ ومنها أن توظيف الآلات المستحدثة، قد يعيق عملية العزف في بعض الأحيان إذا لم تتكيّف مع واقع النوبة ومكوناتها النغمية والمقامية.

فمولاي أحمد الوكيلي وهو من القامات الكبرى في موسيقى الآلة، ومن المدافعين عن مبدأ التوظيف الجديد للآلات الموسيقية، أقرّ أنه عند أداء «بعض الصنعات في طبوع معيّنة كالإصبهان مثلا أو الحجاز الكبير، يطلب من عازفي الآلات المعدّلة أو الدخيلة التوقّف برهة من الزمن، ريثما تمرّ النوطة التي لا توافق اللحن».[24]

وهذا الكلام مقود إلى طرح السؤال التالي: هل وعى الآليون ورؤساء الأجواق - باعتبارهم القائمين على التنسيق بين مكونات الجوق- بخطورة وصعوبة هذا التعديل الجديد؟.

وهل تم الإصغاء لصوت النوبة بمكوناتها أولا، قبل الإصغاء لصوت الآلات الحديثة؟، نظرا لما يمكن أن يطرحه هذا التوظيف من إشكال على مستوى التركيبة اللحنية والمقامية والإيقاعية للنوبة. ذلك أنّ لكل صوت نغمته وحدوده القصوى والدنيا في الاستعمال، والخروج عنه قد يولّد نشازا في عملية الاستماع وعوض أن تؤثر على المتلقي قد تشوّش عليه،كما أن اقتباس «الآلات الغربية يتطلب تغيير الأسلوب»؛[25] أي تغيير طريقة التأليف.دون أن أغفل أنّ الآلات المستحدثة على الجوق الآلي تخضع لنظام التعديل، عكس الآلات الوترية التقليدية، فقائمة على نظام الدقة المطلقة (البعد ونصف بعد).[26]

صحيح أنّ التوظيف الجديد للآلات الغربية، كان وراءه دوافع و دواعي الانفتاح والاستزادة من الموروث الكوني الموسيقي، لكن يبقى الأهم من ذلك هو المحافظة على النسق الأدائي للعزف، ومدى قدرة رؤساء الأجواق على التوزيع المنسجم بين مجموع الآلات المستعملة وضبط استعمالها، حتّى لا تخرج عن الإطار العام الذي وُضع لهذه الموسيقى التراثية والتي اكتسبت هذه المكانة، نظرا لقدرتها على الاستمرارية بين الأجيال المتعاقبة.

(3)

- **ثانيا: أصناف الآلات المستعملة في العزف:**

نظرا لطبيعة وخصوصية المدرسة التعبيرية التي ينتمي إليها كلّ جوق فقد كان طبيعيا أن يختلف توزيع الآلات بينها، وبالتالي تتعدّد درجة الاستفادة منها. وعلى العموم وبناء على المستعمل من الآلات بين الأجواق الآلية، نميز فيها بين ثلاثة أنواع: الآلات الوترية، والهوائية، والإيقاعية.[27]

أ. الآلات الوترية: les chordophones

و تشغل الحيز المهم والأكبر في جوق الآلة؛ والمقصود بها الآلات التي تستعمل الأوتار المشدودة من أجل إصدار أصوات موسيقية مما يولّد نغمة معيّنة. ومن هذه الآلات ما يستعمل القوس كالرباب والكمان مثلا، ومنها ما يستعمل الصّدعة كما الشأن بالنسبة للعود، وقد يتمّ الاستعانة بغمز الأصابع فيما يخصّ الكونترباص مثلا.

العود: le luth

يعتبر أبرز آلة موسيقية عرفتها البشرية، وهي «آلة من خشب مخرقة، له عنق ورأسه ممال إلى خلفه، وهو آلة قديمة وتسميه العرب المزهر، وهو أفخر آلات الطرب وأرفعها قدرا وأطيبها سماعا».[28]

وتجترح منه الأصوات بواسطة استعمال صدعة يدسّ ويضرب بها؛ وقد تعرضت له الكتب الموسيقية بالعناية والتدقيق، نظرا للقيمة النغمية والصوتية التي يحدثها في النفوس إلى درجة ملاءمته للطبائع البشرية ولم يقتصر على ذلك، بل تعدّاه إلى الشعراء يقول أحدهم:

لا أحب الأوتار تعلو كمالا

أشتهي الضرب لازما للعود

والمستعمل اليوم في موسيقى الآلة، هو العود المصري الذي يتكون من ستة أوتار، وللإشارة فالعود المستعمل في السابق كان يتكون من أربعة أوتار، ولم يتم تعويضه إلا في الثلاثينيات من القرن الماضي.[29]

وتصل نسبة توظيفه في الجوق الآلي، بين عودين إلى ثلاثة أعواد. وممن عرفوا بالتوقيع على آلة العود في الماضي، نجد محمد الصبان الفاسي، فقد كان «نادرة في التوقيع على العود».[30] إضافة إلى الحاج حدو بن جلون الذي كان «آية في الضرب على العود».[31]

(4)

الكمان: violon

ظهرت هذه الآلة بكل معالمها الأساسية»في آواخر القرن الثاني عشر[32]، أو أوائل القرن الثالث عشر»[33]، وهو من أكثر الآلات الرباعية الأوتار» كمالا بقوامها الأنثوي الجذاب، ومواصفاتها الصوتية المذهلة، وموقعها في دنيا الموسيقى لكن الكمان قادرة فوق ذلك على أن تجترح ألحانا شديدة الرهافة، وتتيح للعازف التنقل من الأصوات الغنائية والرقيقة إلى الثاقبة والدراماتيكية».[34] ويضطلع الكمان في جوق الآلة بدور رئيسي من خلال ما يجترحه من تحلية وزخرفة تواكب عملية الغناء، وخصوصا في الجوابات الآلية، عندما يعمد مؤدّوه إلى أساليب معقدة في عملية الأداء، كالتثنية والتثليث والترعيد.[35]

وحكمها في ضرب الوتر خلاف « حكم الرباب، لأن ضربها على حكم العناصر الأربعة، فيكون كل وتر طبعه كطبع عنصر من تلك العناصر الأربعة. ولا بد للضارب بهذه الآلة أن يكون له معرفة بعملين»:

الأول: معرفة الأنغام ومدارها على الآلة وتلحين الأشعار وترتيبها على المغنى.

والثاني: العمل بالآلة وتوفيقها على الأنغام الدائرة على دائرة الطرب.[36]

وللإشارة فجوق موسيقى الآلة لم يعرف(آلة الكمان)إلا في القرن الثامن عشر .وهذا ما أغنى المستوى الصوتي والجرسي، وحري بالذكر كذلك أنّ هذه الآلة توضع فوق الرجل اليسرى للعازف في مستوى عمودي. مما يسمح بتمرير القوس بشكل سلس فيما يخص الأوتار الأربع[37]. ونميّز في هذه الآلة؛ أي الكمان بين: الكمان العادي(فيولينة)، والكمان (+ نقط) أو الألطو، و تشيلو، والكونترباص.

الكمان العادي(فيولينة):

من أكثر الآلات الوترية شهرة وتتميز بصوتها الشجي وهي تحدث تأثيرات متعدّدة، سواء عن طريق الغمز بالأنامل دون القوس، حيث تولّد نفس الأثر الصوتي الذي تحدثه الجيتار. كما تحدث أصواتا هارمونية من نوع خاص، تتأتّى عن طريق العزف بلمس الأوتار في رفق عند مواضع العزف، دون الضغط عليه، فتكون الأصوات ذات صفير رنّان. وثمة طريقة أخرى تسمّى بالعزف المزدوج، وذلك بمرور القوس على وترين أو أكثر، مما ينتج عنه أثر المركب الصوتي. الطريقة الرابعة في العزف على هذه الآلة، تقوم باستعمال كاتم الرنين ﴿السوردين﴾، وهو عبارة عن مشط صغير من الخشب يركب على الأوتار من جهة قنطرة الأوتار لحجز الرنين، مما يصدر عنه أصوات دقيقة.[38]

وهذه الطرق يتم توظيفها في نوبة الآلة، بحسب طبيعة اللحن وخصوصياته المرتفعة أو المنخفضة، وكذلك بالنظر إلى طبيعة الصوت التي يرغب الجوق في اجتراحه، سواء من حيث الشدّة أو الخفة، القوة أو الضعف، أو رغبة في زخرفة وتزيين الأداء.

ومن خصائصها الصوتية هو ما تثيره من «فرط الشجو وإثارة العواطف وإهاجة الدمع».[39] إضافة إلى ما تمتاز به من»قوة التعبير وما في صوتهما من رهبة ووقار أو إمعان في التأثير».[40]

ومن أبرز الآليين الذين عرفوا بكفاءتهم في العزف على هذه الآلة، نجد عمر الجعيدي والفقيه المطيري، ومن المحدثين نجد، سعيد الرباطي وأحمد بن المحجوب زنيبر الرباطي، ومن المعاصرين نجد عبد الفتاح بنموسى محمد بريول محمد الأمين الأكرمي.

الكمان (+نقط)أو الألطو :Viola

تكبر حجم الكمان العادي بقليل، كما أن أصواتها أغلظ أيضا. وبذلك فهي لا تستطيع عزف النغمات الحادة التي تصدر عن الكمان، وبالعكس تستطيع عزف نغمات أغلظ، كما أنّها تقوم بالغناء من درجة الكونترالتو بالنسبة إلى صوت الكمان(الفيولينة)، وهو من درجة السوبرانو. وقد تعوض طابع الخفة، بعزفها للنغمات الغليظة ذات الرنين المعبر العاطفي.[41]

ومن أشهر عازفي هذه الألة:

- الغالي الشرايبي. - أحمد الشنتوف (طحاطحة).
- أحمد الزيتوني.

الشيللو أو تشيلو: cello

وتسمى بالكمان الجهير، وهي آلة يضعها العازف بين ركبتيه وهو جالس، ويتولد عنها نغمات غليظة من درجتي الباريتون والباص تتلاءم مع نغمات الكونترالتو التي تعزفها الفيولا. وفي هذه الآلة يميّز الموسيقيون بين ثلاث طبقات للنغمات التي يصدرها الشيللو، ففي الطبقة العليا يكون النغم نفاذا ومثيرا، وفي الطبقة السفلى يكون الصوت عميقا ومؤثرا، وفي الطبقة المتوسطة، فيسمع صوت جدي وناعم[42] ولعل سحر هذه الآلة يكمن «في صوتها المخملي الوقور».[43]

ومن أبرز عازفي ألة الكمان الجهير، نجد بوغالب العابدي من جوق الإذاعة الوطنية،أحمد طراشن من جوق البريهي، وبنعياد من جوق المعهد التطواني.

(5)

الكونترابص: Double Bass

تحتّم هذه الآلة على العازف أن يظل واقفا أثناء عملية العزف.وينحصر الدور الذي يضطلع به هذا النوع الموسيقي في أنه يقوم بعزف الأساس الهارموني المتين من تحت البناء الموسقي بأسره.[44]

ويتميّز صوتها بأنه غليظ وأجش، وتوحي «بالبطء والضخامة، لذا فهو لا يغني، ولكنه يتكامل سمعيا مع بقية أفراد العائلة التي تعطي جميعا المحيط السمعي اللازم للأذن البشرية المتطورة، وبالطبع فإن الكنترباص يقوم بأداء أساس الأصوات الهارمونية».[45]

ومن الأجواق الأكثر توظيفا لهذه الآلة، نجد جوقي الإذاعة الوطنية، وجوق المعهد التطواني ومن أمهر العازفين لهذه الآلة، نجد حبيبي فركني من تطوان، ومولاي علي الغنيمي من جوق الوكيلي.

(6)

(7)

الرباب: le rbab

هو «السجل المهم في الجوق، حيث يخطّ بقوة الخط اللحني، ويلعب دورا فعالا في لحظات صمت الآلات الموسيقية الأخرى».[46] وهي آلة وترية تصدر أصواتا حادّة، تعزف «بقوس ولها وترين فقط يقومان على صوت (ري وصول)، وتستخرج الأصوات الثمانية منه بأصابع اليد اليسرى بالسبابة والوسطى والخنصر والبنصر مع مراعاة الأبعاد بين الأصوات».[47]

واستعمال القوس«لاجتراح صوت من الآلات الوترية يرقى إلى القرن العاشر، حيث كان معروفا في الإمبراطوريتين الإسلامية والبيزنطية».[48] وتعزى قلة عدد أوتار الرباب» إلى صعوبة أو ربما تعذر العزف عليه بالقوس إذا كثرت أوتارها».[49]

ومن أمهر العازفين على آلة الرباب، نجد الشريف رشيد الجمل الفاسي، محمد البريهي، وعبد الكريم الرايس وعمر الجعيدي.

البيانو: piano

كلمة بيانو هي «اختصار للكلمة المركبة piano forte الإيطالية، وهذه الأخيرة مؤلفة من المقطعين piano ويعني ناعم، هادئ، وforte قوي».[50]

وتستطيع هذه الآلة اجتراح أصوات «قوية وخافتة، حسب الرغبة (أي حسب الضرب على مفاتيحها)».[51] نظرا إلى «الطاقة الهارمونية التي يتمتع بها من دون بقية الآلات».[52]

وهو يستخدم بطريقتين:

إما كآلة رنانة أو كآلة غير رنانة، وهذا يرجع في الواقع إلى «طبيعة بنائه» [53] ويستعمل في أجواق تطوان والرباط.

ومن أشهر العازفين على آلة البيانو، نجد المهدي شعشوع رئيس جوق المعهد التطواني واسماعيلي إدريسي من جوق المعهد الطنجي.

ب. الآلات الإيقاعية:

Les instruments à percussion

وهي آلات جلدية تعمل على ضبط الإيقاع الموسيقي، وهي تستعمل إما «لإبراز الأثر الإيقاعي أو لتقوية ذلك الأثر في بلوغ الذروة، أو لكي تضفي لونا جديًا على الآلات الأخرى»[54]، ونميّز فيها بين:

(8)

الطار: le tar

هو الآلة الإيقاعية بامتياز، وهو يختلف عن مثيله المشرقي، سواء في هيئته أو وزنه وتقنيته المتميزة بالرشاقة والخفة والأداء بمعصم اليد. والأصوات المختلفة التي يصدرها، تأتي عن طريق القرع باليد اليمنى.والتي يتم إغناؤها بواسطة الأصوات المعدنية للطنطنات «tnatan» «الصنوج» والتي تلمس بواسطة أصابع اليد اليسرى.أو عن طريق اهتزازات الطار.ويستوجب على الطرّار(الذي يضرب على الطار) أن يعرف الاختلافات الدقيقة للجملة الموسيقية، لكي يرافقها بشكل جيّد،يؤدي ذلك كله مع الحفاظ على الإيقاعات. وممّن عرفوا بالضرب على الطار، نجد المكي محروش الفاسي الذي قال عنه التادلي، أنه كان «آية في ضرب الطار وحده».[55]

(9)

الدربوكة:

هذه الآلة الإيقاعية لم تستعمل في جوق الآلة إلاّ مؤخرا وتقوم بمجهود كبير لإتمام الظلال وتقوية الإيقاع.[56]

ويبقى دورها ثانويا، فهي وإن كانت» تساعد على ضبط الإيقاع، فإنها لا تتجاوز النقرات الضعيفة إلا في حالات نادرة».[57] وتوضع فوق الرجل اليسرى أثناء عملية العزف، وتولّد أصواتا رائعة متنوعة تتوالى بحسب طبيعة الإيقاع وسرعته أو بطئه.

ج. آلات النفخ: Bois

وهي آلات تصدر أصواتا مختلفة عن طريق النفخ فيها بواسطة الفم بتوازي مع عمل اليدين عن طريق وضع الأصابع في الثقوب الموجودة فيها. ونميّز فيها بين آلات النفخ الخشبيّة وآلات النفخ النحاسية.

1. آلات النفخ الخشبية:

- الكلارينيت:

هي آلة خشبية في بداية صنعها، لكن أصبحت بعد ذلك تصنع من البلاستيك أحيانا وتمتاز «بصوتها الناعم المفتوح الذي يكون أجوف، وهو أقرب إلى صوت الفلوت منه إلى الأوبوا. وتستطيع هذه الآلة مثل الفلوت عزف النغمات السريعة، وغناء الميلوديات الشجية من جميع الأنواع. ولها في مقاماتها السفلى طابعها الصوتي الفريد ذو الأثر العميق»[58] كما أنّها تستطيع بسهولة «أداء الأصوات السريعة والزخارف اللحنية».[59]

2: آلات النفخ النحاسية:

- الساكسفون:

من آلات النفخ النحاسية، والتي تضم عشرين ثقبا، بحيث يتم التحكّم بها عن طريق عدة مفاتيح، كما يتم التحكم بالمفاتيح في إطار مجموعات، من خلال استعمال الأصابع الثلاث الأولى من كل يد.

وتحتوي هذه الآلة على ثقبين أيضا لرفع الأصوات الناتجة عن الآلة.

وهذه العمليات التي تخضع لها هذه الآلة، تصيّر الأصوات ذات طبيعة مضغوطة.[60]

ونحن نتحدّث عن طبيعة الآلات المستخدمة في الجوق الآلي، يجدر بي أن أميّز بين الآلات المعتّبة وغير المعتّبة. فالآلات غير المعتّبة هي التي تصدر «أصواتها عن طريق الاحتكاك المباشر للأصبع بالوتر في نقطة تحديد النوطة، فيكون صوتها بصورة عامّة أكثر دفئا ورهافة في أداء الظلال الدقيقة من الفوارق في النغم، وتمتلك مزيدا من مزايا الصوت البشري».[61]

أمّا الآلات الموسيقية المعتّبة، فهي آلات «ذات درجات صوتية ثابتة؛ لأن العازف لا يستطيع تغيير درجة الصوت إلا قليلا ما دامت قد تحدّدت بالأعتاب».[62]

يتضح مما سبق ذكره، أن موسيقى الآلة استطاعت العبور إلينا من خلال مراحل تاريخية، استمرت لقرون، وهي عمليّة لم تكن لتتحقّق لولا الجهود الكبيرة التي قام بها مريدو هذه الموسيقى ومتعاطيها، حيث اجتهدوا في الحفاظ عليها.

وشكّل الجوق الحلقة الأهم في الأداء وفي تواصل هذا اللون الموسيقي بين الأجيال. هذا الجوق الذي خضع لتغييرات مست مكوناته إن عزفا أو غناء.

حيث اتسع وعاءه الكمي وازداد الإقبال في الآونة الأخيرة على إدخال مكونات نغمية جديدة، أضافت مساحة تطريبية جديدة.

الهوامش

1. أقصد الموسيقى الأندلسية المغربية، وهي التسمية التي تبنّيت عوضا عنها «موسيقى الآلة المغربية» إيمانا منّي بالدور الطلائعي والجاد الذي قام به المغاربة في الحفاظ على هذه الموسيقى، بل وتطعيمها باجتهادات وإضافات جديدة إن أدبيا أو موسيقيا.
2. أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى .ص: 316.
3. فسه: ص: 320.
4. نفسه. ص: ص: 317.
5. أحمد الدريسي الغازي: أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية، الجزء الرابع،بتصرف.ص:166.
6. محمد أبو درار :عندما تواكب الأنغام حركات العصا السحرية.ص:123.
7. لويس أمسترانغ: الجاز بين الأمس واليوم، ص: 111.
8. أسئلة وأجوبة حول الثقافة الموسيقية.ص:166.
9. حاتم أحمد الوكيلي: الموسيقى الأندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي. ص: 122.
10. Musiques du Maroc . p : 29.
11. فهو الذي يختار الميازين والصنعات المناسبة ويفتتح العزف والغناء. أنظر: عبد الفتاح بنموسى :الموسيقى الأندلسية الآلة المصادر والمدارس .ص: 60.
12. الموسيقى الأندلسية من خلال مسيرة الفنان مولاي أحمد الوكيلي. ص: 122.
13. عبد العزيز بن عبد الجليل :الموسيقى الأندلسية المغربية. ص: 230.
14. محمد التادلي: أغاني السقا. ص:84.
15. المقري: نفح الطيب، ج3، ص: 213.
16. يونس الشامي: نوبات الآلة المغربية، بتصرف.ص: 41.
17. حاتم أحمد الوكيلي: الموسيقى الأندلسية، بتصرف. ص131.
18. نفسه. ص131.
19. مكونات هذه الأجواق، استقيتها من منشور مهرجان فاس الثاني عشر للموسيقى الأندلسية، 2007م.
20. أي جوق موسيقى الآلة.
21. محمد فتحي: إدماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية.ص:11.
22. -نفسه.ص:12.
23. يونس الشامي: نوبات الآلة المغربية.ص: 42.
24. حاتم أحمد الوكيلي: الموسيقى الأندلسية. ص: 133.
25. -محمد فتحي: ادماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية.ص:12.
26. عثمان العلوي: رئيس جوق عشاق الآلة للرباط وسلا، لقاء خاص، أذن بنشره.
27. لا أدعي أني أحطت بكل الآلات المستحدثة في الجوق الآلي، وإنما اكتفيت بالمتداول بين الأجواق.
28. أحمد القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء.ج 2.ص: 160.
29. Musiques du Maroc . p : 35.
30. أغاني السقا.ص:78.
31. نفسه، ص:75.
32. القرن الميلادي.
33. علي الشوك، أسرار الموسيقى. ص: 70.
34. نفسه،.ص:77.
35. عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، بتصرف.ص: 231.
36. كشف الهموم والكرب في شرح آلة الطرب. ص:141.
37. Musiques du Maroc . p : 36.
38. أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى، بتصرف.ص: 116-117.
39. محمد فتحي: ادماج الآلات الغربية في الموسيقى العربية.ص:13.
40. نفسه.ص:15.
41. كيف تتذوق الموسيقى، بتصرف.ص:118.
42. نفسه،بتصرف.ص:118.
43. علي الشوك، أسرار الموسيقى. ص: 84.
44. أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى ،بتصرف. ص:119.
45. يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى.ص:300.
46. Musiques du Maroc . p : 36
47. عبد الفتاح بنموسى: الموسيقى الأندلسية الآلة «المصادر والمدارس».ص:56.
48. علي الشوك: أسرار الموسيقى.ص:71.
49. نفسه.
50. .نفسه.ص: 91.
51. .نفسه.ص: 91.
52. نفسه. ص: 95.
53. أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى. ص:113.
54. نفسه.ص:126.
55. التادلي: أغاني السقا.ص: 79.
56. Musiques du Maroc . p : 36.
57. عبد العزيز بن عبد الجليل: الموسيقى الأندلسية المغربية، ص: 249.
58. أرون كوبلاند: كيف تتذوق الموسيقى. ص:122.
59. يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقى.ص:302.
60. http://ar.wikipedia.org/wiki/.
61. .علي الشوك، أسرار الموسيقى، ص: 87.
62. .نفسه. ص: 87-88.

مصادر الصور

1. www.agatasartcorner.files.wordpress.com/201211/final7.jpeg
2. www.plus.google.com/110677706209849425006/posts
3. www.i.ytimg.com/vi/heAOUoOGHlM/maxresdefault.jpg
4. http://images8.alphacoders.com/434434126/.jpg
5. www.michaelasetta.files.wordpress.com/2013kay.jpg
6. http://www.mimo-db.eu/media/CM/IMAGE/CMIM000022658.jpg
7. http://www.northwoodmusic.net/programmes/praise-worship-piano
8. http://larkinam.com/litmimages/X8-TAMB-DBL-18-HD-CLF.jpg
9. http://www.turbosquid.com/3d-models/3d-tabla-hi-res-model/901993

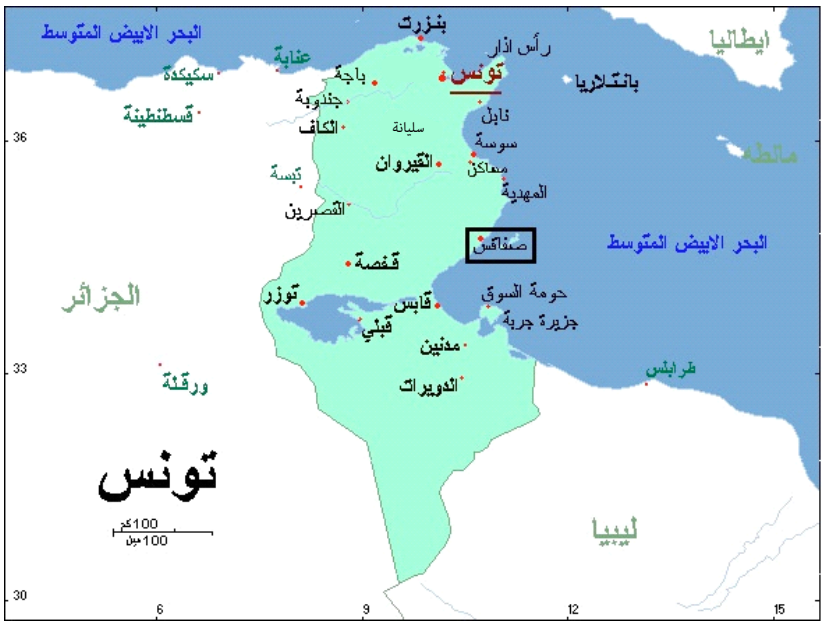
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Porte_timgad.jpg

ثقافة مادية

العمارة السكنية بالمدن العتيقة التونسية: مدينة صفاقس نموذجا«مقاربة ثقافية حضرية» 150

مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية «نموذجا» 164

العمارة السكنية بالمدن العتيقة التونسية: مدينة صفاقس نموذجا «مقاربة ثقافية حضرية»



مدينة صفاقس على خارطة تونس (المصدر: غوغل)

الناصر البقلوطي

كاتب من تونس

«هذه الصناعة (البناء) أول صنائع العمران الحضري وأقدمها، وهي معرفة العمل في اتخاذ البيوت والمنازل للسكن والمأوى للأبدان في المدن»

ابن خلدون

إن العمارة التقليدية، وبخاصّة العمارة السكنية، مرتبطة شديد الارتباط بالوسط الذي تنشأ فيه، سواء كان حضريا أو ريفيا، لأنه لا وجود، مبدئيا، لمسكن خارج سياق يفسر أشكال هندسته ويبرّرها. فما يمثل سوى وحدة ضمنه، فيشمله بطريقة اشتغاله، أي بنمط عيش قاطنيه وتقاليدهم السكنية، وكذا التجمع الحضري الذي يكتنفه، سواء كان مدينة أو قرية أو ريفا.

يمثل هذا النمط تراثا عمرانيا ومعماريا على درجة من الثراء في تنوع أشكاله وفي خصوصياته المحلية وفي توزيع مجالاته ووظائفها ضمن النسيج الحضري بالمدن العتيقة، لكنه يطرح في ذات الوقت مسألة دوامه وبقائه في ظل التحولات الاجتماعية والثقافية التي تشهدها البلاد منذ ما يزيد عن نصف قرن.[1]

مدينة صفاقس العتيقة في سياقها الحضري

(المصدر: شركة الدراسات وتهيئة السواحل الشمالية لمدينة صفاقس)

- **تخطيط حضري متوازن:**

المدينة العتيقة مصطلح حديث يُراد به التدليل على النواة التاريخية لمدن الحاضر، فكأن ليس لها وجود إلا بضدّها أي المدينة العصرية التي ظهرت بوادرها مع انتصاب الحماية الفرنسية بالبلاد، بينما هي وحدة حضرية كانت سابقا متكاملة المجالات والوظائف وقائمة بذاتها، وهي اليوم قادرة على التأقلم والاشتغال بحكم محافظتها على دينميتها الاقتصادية والاجتماعية. المدينة العتيقة مجال حضري واجتماعي يختصّ بنسيج منظم ومهيكل، يوفر جمعا من إمكانات التعايش ويحمل الذاكرة الجمعية لأنه يحيل إلى التاريخ.

يرجع ظهور هذا النمط من المدن إلى الفتوحات الإسلامية وانتشار الدين الإسلامي بالبلاد التونسية (انطلاقا من القرن الثالث الهجري، التاسع ميلادي) التي كانت تسمى في العصر الوسيط إفريقية، وقد ارتبط التعمير وفن العمارة الإسلامية ارتباطا وثيقا «بالمعجم الديني»[2]، بما يتضمّنه من قيم أفرزت أنماط عيش بلورتها تلك القيم، إضافة إلى ما تمليه الدوافع الطبيعية.

إن العوامل الثقافية والدينية هي عوامل حاسمة في تشكّل المدينة، تلك الظاهرة العمرانية المعقدة، أما العوامل الطبيعية، فهي دون شك مؤثرة، لكن بدرجة ثانية.

لقد أفرزت تلك العوامل مجتمعة تخطيطا عمرانيا محكما ومنظما بدقة، يمثل نسقا متركبا من عناصر مهيكلة كالأبواب والأسوار التي تحدّد المجال المديني بصفة تامة ونهائية، إضافة إلى دورها الدفاعي، والمسجد الجامع بتعدد وظائفه الدينية والاجتماعية وهو الذي يحتل مركز المدينة.

يمتاز النسيج الحضري بالمدينة العتيقة باستقراره ودوامه رغم التطوّر الاجتماعي والاقتصادي والتزايد السكاني، وكذلك بكثافته وتراصّ وحداته وتجاورها بواسطة عنصر معماري مُوَلِّد للتعمير وهو الجدار المشترك بين المباني المجاورة لبعضها البعض[3].

جاء هذا التخطيط على نحو مركزي، ينطلق من مركز المدينة الذي يجسّمه المسجد الجامع، فتُخط أهم الأنهج في شكل تربيعي حتى تصل إلى أبواب المدينة، محددة المجالات الاقتصادية من أسواق وقيصريات[4]، منظمة بصفة تفاضلية

صحن الجامع ومئذنته وأروقته
تصوير محمد نجاح

تقاطع محوري مضاعف لأهم الأنهج حول
الجامع الأعظم بمدينة صفاقس العتيقة
(المثال الخلفي: جمعية صيانة المدينة بصفاقس)

بحكم القرب من المسجد الجامع أو الابتعاد عنه، وكذا المجالات السكنية التي تستقرّ وراء المسجد الجامع والمجال الاقتصادي وتأتي على شكل وحدات عمرانية ملتصقة ببعضها البعض، فتشكل بذلك الأحياء (يسمى الحي هنا حومة، بضم حرف الحاء أو بفتحه) وتتخلّلها مرافق خاصّة بكل حيّ كالمسجد أو المُصلّى والحمّام والمخبز، أما سكن الغرباء والوافدين وكذلك الفنادق أي الخانات والوكالات التجارية، فهي مركزة بأطراف المدينة باعتبار أن معظم روادها من المسافرين أو الغرباء.

كل هذه العناصر العمرانية والوحدات التي تؤثث المجالات الاقتصادية والسكنية من أسواق ومنازل ومساجد وغيرها، مرتبطة ببعضها البعض بشبكة من الأنهج والأزقة النافذة وغير النافذة، حسب نظام تفاضلي محكم، يضمن حميمية المساكن، اعتبارا أن عددا منها يفتح بتلك الأزقة التي لا يؤمها سوى الساكنين.

شبكة أنهج وأزقة تفاضلية
(المثال الخلفي: جمعية صيانة المدينة بصفاقس)

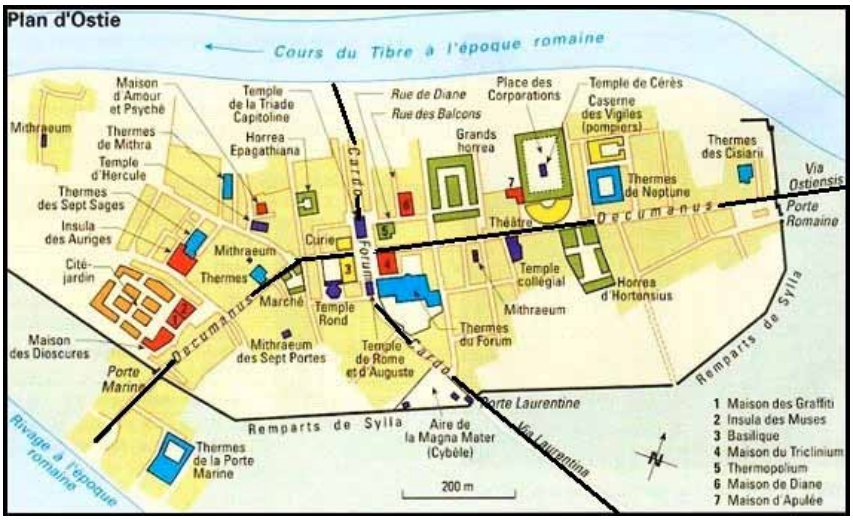
خارطة الكوفة خلال الخلافة الأموية
(مصدر الخارطة الخلفية: هشام جعيط، «الكوفة: نشأة المدين العربية الإسلامية»، 1993.)

يذكرنا التخطيط الحضري لمدينة صفاقس العتيقة بتخطيط مدينة الكوفة بالعراق وهي أول مدينة عربية إسلامية أنشأت من عدم تقريبا، بأمر من الخليفة عمر بن الخطاب في العام السابع عشر من الهجرة (638م.)، وقد جعل منها الخليفة علي بن أبي طالب عاصمة له[5]، كما أنه يذكرنا أيضا بالمدن الإغريقية ووريثاتها الرومانية القديمة، حيث يتقاطع شارعان محوريان، الكاردو والديكومنوس في مستوى مركز المدينة الذي يحتله الميدان العام (فوروم)، وقبلهما، نلاقي التخطيط نفسه تقريبا في مدينة كركوان البونية الموجودة بالوطن القبلي بتونس والتي قد يرجع تأسيسها إلى

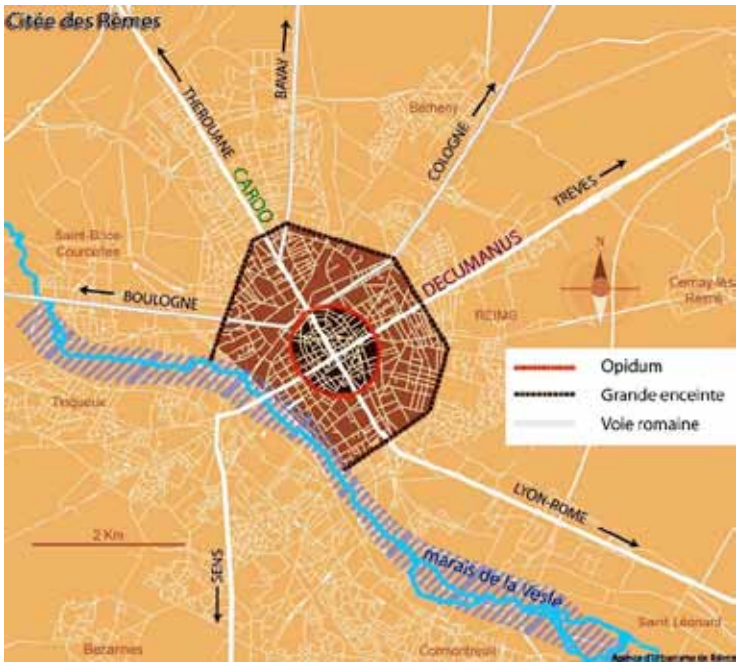
القرن السادس قبل الميلاد[6].

مثال لمدينة كركوان البونية في القرن الثالث قبل الميلاد

(مصدر المثال الخلفي: محمد حسين فنطر، Kerkouane، une cité punique au Cap Bon، 1987)



مثال لمدينة أوستيا الرومانية بإيطاليا (المصدر: ويكيبيديا)



مثال لمدينة رامس الفرنسية في العهد الروماني
(المصدر: وكالة التعمير بمدينة رامس)

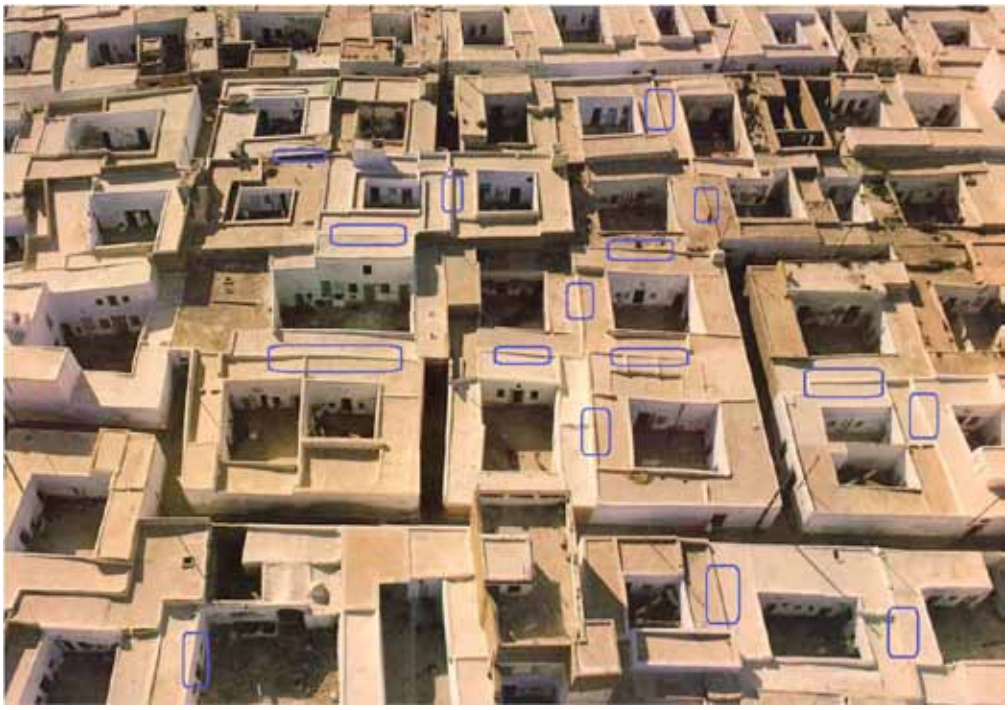
مهما يكن من أمر، فإن هذا النظام العمراني محكوم بالتوازن الذي يضبط مختلف المجالات ووظائفها بين سكنية واقتصادية وثقافية، وهي المنبثقة كما سبق من نسق قيم الحضارة الإسلامية، ومنظمة حسب تصوّر ثقافي منطقي، يفصل بين الحياة العائلية التي يحتضنها المسكن (الدار) وبين الحياة المهنية التي يمارسها الإنسان بدكاكين أو مشاغل منتصبة بأسواق مكشوفة أو مسقوفة أو بالقيصريات، ومجمّعة حسب اختصاصها، لذلك يبدو هذا الاشتغال المديني على درجة كبيرة من التماسك والترابط المنطقي[6].

- **العمارة السكنية التقليدية المدينية:**

إن العمارة ظاهرة حضارية تتبلور من خلالها فنون الإنشاء وتتجسّم عبرها المضامين الثقافية والاجتماعية التي تحملها العمارة السكنية التقليدية بالخصوص. هي تشكيل خاصّ للفراغات السكنية، وهي نتيجة تحصيل معارف في فنون البناء والإنشاء وفي استحقاقات أنماط العيش ومتطلّباتها. يتمّ تداول تلك المعارف –»معرفة العمل كما يقول ابن خلدون«[7]– كابرا عن كابر، كل جيل يأتي بجديده، فتتراكم المعرفة وتتبلور الإضافة. إن العمارة السكنية بصفة عامة محل ثنائية متماسكة: هي في آن فضاء مبني وفضاء مسكون:

أما التقليدية منها، فيتميز البناء فيها باستعمال مواد طبيعية مستخرجة من المحيط القريب، والاستعانة بمهارات إنشائية متراكمة ومتداولة، وذلك حسب تخطيط معلوم، تتكامل فيه فراغات مكشوفة وأخرى مسقوفة. والعمارة فضاء مسكون، لاحتضانه العائلة الممتدّة بنمط عيش أفرادها وممارساتهم وتقاليدهم السكنية.

تمثل التقاليد نمطا سلوكيا يتبعه الفرد أو الجماعة، اقتداء بسنن الأسلاف وتمسكا بها، وهي تحمل رواسب متوارثة ومتراكمة[8]. في ميدان البناء، تحيل التقاليد إلى التجربة المتراكمة التي تحصل بتواصل الممارسة والتداول بالنقل من السلف إلى الخلف في احترام ضمني للنماذج، ولمّا كانت العمارة التقليدية شكلا من أشكال تهيئة الإنسان للمجال الذي يعيش فيه، أي نمط سكن متأثر بثقافة الجماعة وبقيمها ومؤسساتها وقاعدتها الاقتصادية، فإن التقاليد السكنية تعبير مباشر ولا واع عن تلك الثقافة في مضمونها المادي وغير المادي، وتجسيم لمعارف ومهارات متراكمة، قد أفضت إلى بلورة نماذج وأنماط معمارية أصبحت ذات صبغة معيارية موجبة ضمنيا، وبذلك تفيد التقاليد نسقا سلوكيا يحتذى ويتبع بصفة تلقائية ولكنها تكاد تكون إلزامية.

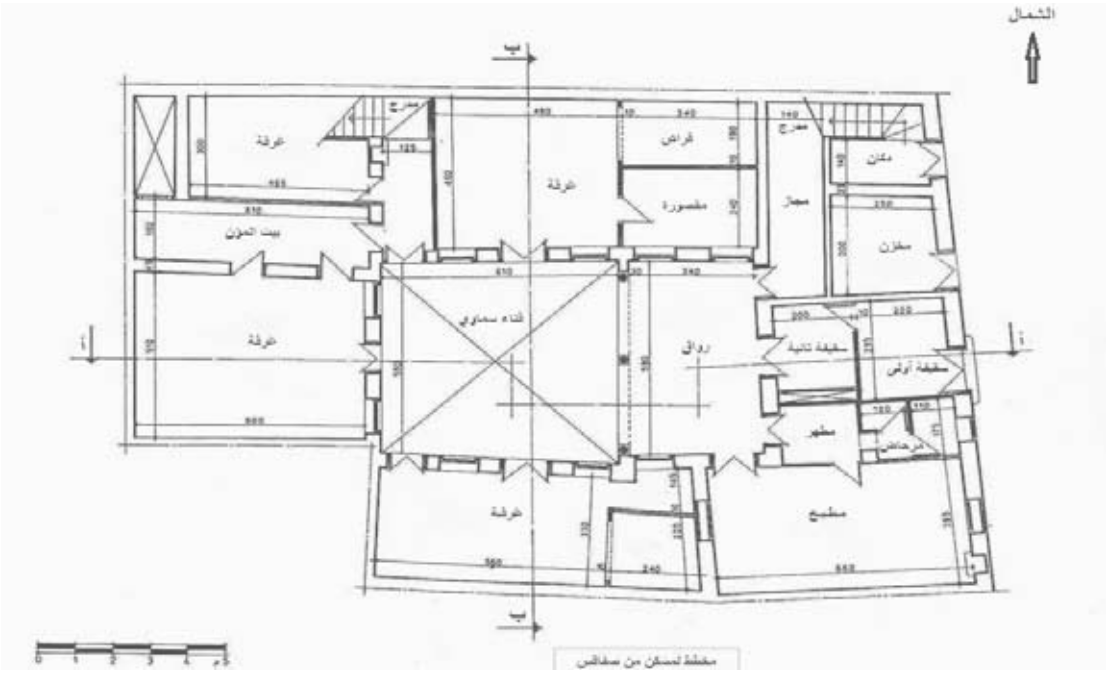


التلاصق بواسطة الجدران المشتركة من سمات المدن العتيقة، هنا مدينة القيروان
(المصدر: E. Faure et F. Poli, Tunisie héritière de Carthage, éditions J.A., Paris, 1979, p. 10-11)

لفنون البناء وأشكاله جذور عميقة، تعود إلى العصور القديمة، لكنها تتغيّر بتغيّر المحيط الطبيعي والبيئة الاجتماعية والاقتصادية، لأن العمارة التقليدية نتيجة تفاعل بين المعطيات المناخية والإمكانات الطبيعية المحلية مع حاجيات الإنسان السكنية ومتطلبات نمط عيشه، في نطاق نسق القيم ومنظومة الأعراف السائدة، هكذا يتمّ إنتاج أنماط معمارية سكنية ذات طابع معياري، تشكل قواعد ينبغي احترامها، انطلاقا من نماذج ضمنية معلومة بصفة مسبقة[9]، فلا تتغير سوى بعض التفاصيل عند التنفيذ، بحيث تعدّ الأنماط المعمارية من الثوابت، أمّا المتغيّرات فهي شخصية صرفة، تتماشى مع أوضاع المالك المادية أو تعود إلى الاختلافات الطبيعية كالتضاريس.

إن تونس، على الرغم من صغر رقعة أرضها، على ثراء كبير من فنون البناء وأنساق الإنشاء التقليدي وتنوعها من منطقة إلى أخرى وحتى داخل المنطقة الواحدة، فالبناء بالساحل غير البناء بالجريد وإن تشابهت الأنماط المعمارية من حيث التخطيط، باعتبار تقارب أنماط العيش، ممّا يعكس عمق المعرفة المتراكمة بحكم التجربة والتداول التي اكتسبها البناؤون المحلّيون الذين حذقوا فنون تجسيدها في بناء ملائم للظروف المناخية بما يوفّره المحيط الطبيعي من مواد مندمجة في الوسط الحضري، ومستجيب لمتطلّبات أنماط العيش.

إن التقاليد تجسيم غير مادي للثقافة الشعبية بحاجياتها وقيمها، وبلورة لرغبات الإنسان وأحلامه وأهوائه، هي تصور للكون مرسوم بالمواد وتعبير عن الإنسان بتطلعاته، إذ أن شكل العمارة السكنية نتيجة تداخل عوامل عديدة ومعقّدة وهي ذات صبغة ثقافية واجتماعية وطبيعية معا. للمناخ والتضاريس ولنوع مواد البناء تأثير واضح في شكل العمارة ولكن تشكيل الفراغات السكنية يعود بالأساس إلى المعطيات الثقافية، كنمط العيش والمعتقدات والممارسات الدينية والبنية الأسرية والعلاقات الاجتماعية والتقاليد الغذائية والقاعدة الاقتصادية... هكذا، يصبح المسكن انعكاسا على الفضاء لتلك الأجوبة التي تلبّي حاجيات الإنسان المادية وغير المادية في نطاق ثقافة محدّدة. حقا، إن العمارة قبل أن تكون أنساقا إنشائية، هي ظاهرة ثقافية حضارية مميزة.



مخطط لمسكن من مدينة صفاقس (المصدر: المعهد الوطني للتراث)

في هذا السياق، تبرز ثنائية العمارة بوصفها ثقافة غير مادية، بما وراءها من معارف وفنون بناء، وما تكتنفه من سلوكيات سكنية، وباعتبارها ثقافة مادية بعناصرها الهندسية المبنية ومواد بنائها، كالجدران والسقوف والعقود والأعمدة والأبواب. لقد حذق البناؤون كل تلك المعطيات واستوعبوها وحققوها بالمدن والقرى. إن السكن المديني مرتبط شديد الارتباط، من حيث شكل عمارته، بالوسط الحضري، هذا الوسط المتمثل في المدينة العتيقة وهو منظم بكل دقة عبر توزيع محكم للفضاء بين المجالات الاقتصادية والسكنية دون تداخل، ممّا يساعد على اشتغال الأسواق بلا عوائق ويوفّر طيب العيش وظروفه بالمساكن والدور.

إن المجال السكني الذي يكتنفه النسيج الحضري المديني يأتي في شكل وحدات سكنية متلاصقة[10]، تكوّن مقسّمات تفصل بينها وتؤدّي إليها شبكة من الأنهج والأزقة والكلّ مرتكز على التجاور بوجود الجدران المشتركة. للجدار المشترك بين الأجوار أهمّية قصوى في إنتاج النسيج الحضري، فهو يفصل بين عقارين ويوحّد بينهما في آن[11]، ممّا يعطي نسيجا متكتلا يمتن دون شك اللحمة الاجتماعية، وقد قيل[12] إن التجاور بواسطة الجدار المشترك يفضي حتما إلى انغلاق المسكن على نفسه وانفتاحه على داخله من خلال فناء مركزي يتوسط مختلف وحداته.

في حقيقة الأمر، أدّت عوامل متعدّدة إلى بلورة هذا النمط المعماري، أي مسكن يتوسّطه فناء، فإضافة إلى عنصر التجاور، وهو عامل حضري معماري، فإن الدوافع الطبيعية والثقافية لعبت دورا حاسما في إنتاج هذه العمارة، إذ يوجد تفاعل جلي وملحوظ بين العمارة السكنية التقليدية مع المناخ من حيث تخطيطها، فهي تستمدّ الهواء ونور الشمس من الفناء المركزي. لغاية تعديل درجات الحرارة بالصيف كما بالشتاء. تُبنى في الغالب أروقة تتقدّم غرف السكن أو المرفقات المشتركة فتلطّف الهواء، كما يؤدي الغلاف الخارجي الوظيفة نفسها من خلال طرق الإنشاء كسمك الجدران المبنية بالحجارة وكذا السقوف التي تُعمل من الخشب والحجارة وخرسانة الجير.

فناء مركزي وعقود رواق جانبي (تصوير المؤلف)

من بين العناصر المتدخلة في تكييف العمارة مع محيطها الطبيعي والحضري اختيار الاتجاهات وتصميم الفتحات، حيث تخصّص الغرفة ذات المدخل القبلي (جنوبي شرقي) إلى ربّ العائلة للاستفادة من دفء الشمس شتاء ونسائم البحر صيفا، فيما تفتح المرافق (المطبخ والمطهر والمذهب وغرفة الخزن) على الجهة المقابلة، أمّا الفتحات أي الأبواب والنوافذ، فإننا لا نجد بالطابق السفلي ما يفتح منها على الواجهات الخارجية سوى المدخل وربّما باب المخزن، إذ أن النوافذ مقصورة على الطابق العلوي، بينما تفتح الغرف ونوافذها المتناظرة على الفناء، هذا يعني – وبقطع النظر عمّا يُقال عن ثقافة الانغلاق- أن البناء محمي من التيارات الهوائية الخارجية، خاصّة إذا لم يكن بالمسكن إلا واجهة فريدة في حين أن باقي الغلاف هو عبارة عن جدران مشتركة مع الجيران في نسق حضري مطبوع بالتراصّ ومبني على التجاور.

عنصران أساسيان إذن يحدّدان شكل العمارة السكنية التقليدية بالمدن العتيقة:

1. الجدار المشترك الذي يولّد التجاور
2. والفناء المركزي الذي يحتم تفاعل هندستين مختلفتين:

- هندسة الفناء نفسه وهي في جل الحالات منتظمة أي تخطيطها مربّع أو مستطيل
- وهندسة باقي الفراغات المسقوفة وهي محل التسوية حسب شكل قطعة الأرض المخصّصة للبناء وهي ليست بالضرورة منتظمة الأضلاع.

خلافا لما يؤكده بعض الدارسين[13] من حيث أن العمارة السكنية التقليدية محكومة بعدد من الثنائيات كثنائية الانغلاق والانفتاح، إن عمارة المدن العتيقة هي في حقيقة الأمر عمارة البين بين أو «البيْنيات» إن صحّ التعبير، إذ تنتفي في كنفها الثنائيات التي ألصقت بها، كثنائية العام والخاص أي المجال الخاص والمجال العام، وثنائية الانغلاق والانفتاح، انغلاق على الأنهج والأزقة وانفتاح على الأفنية، وثنائية الداخل والخارج والمكشوف والمسقوف... إذا أمعنا النظر على مستوى النسيج الحضري، يبدو أن ما بين الشارع والمسكن يأتي الزقاق، وهو فضاء وسيط لا يؤمه سوى ساكنو الدور التي تفتح أبوابها على ذلك الزقاق، ثم ما بين الزقاق، وهو فضاء خارجي وسيط كما قلنا، والمسكن وما بداخله من عناصر، نجد السقيفة المنعطفة والمقسمة إلى جزأين: جزؤها الخارجي يمثل هو أيضا فضاء وسيطا يستقبل فيه رب البيت الزائرين من غير الأقارب، أما جزؤها الداخلي، فيُفضي إلى الفناء عبر الرواق، وقد يحتضن

رواق جانبي (المصدر: المعهد الوطني للتراث)

مخدع النوم بإحدى الغرف (تصوير المؤلف)

في بعض مدن البلاد وقرأها أشغالا منزلية تقوم بها النساء كنسج الأغطية والمفروشات أو صنع السلال والمذاب وغيرها من عمل خوص النخيل. على مستوى شكل العمارة، يفصل ويربط في آن ما بين الفناء المكشوف وفراغات السكنى والمرافق المسقوفة، فضاء وسيط آخر: هو الرواق الذي يشكل امتدادا للغرف أو المرافق ويقلص من التضاد الحراري ما بين داخل الغرف والفناء ويسمح بالتنقل بينها دون المرور ضرورة من الفناء السماوي.

يؤدي الفناء أو الحوش المركزي المكشوف وظائف عدّة في تخطيط المسكن وفي اشتغاله: هو فضاء سماوي، تفتح فيه وتتوزّع حوله كل خلايا المسكن من غرف ومرافق، ويمثّل بالتالي فضاء عبور للنفاذ إلى تلك الخلايا. بهذا الشكل، يصبح المسكن ذو الفناء المركزي ملائما لإيواء الأسرة الممتدّة المتكوّنة من الأب والأمّ والأبناء المتزوّجين وأبنائهم، إذ تنفرد كل عائلة نووية بغرفة لإقامة أفرادها ونومهم، أما المرافق، فهي مشتركة.

تشكل الأسرة وحدة اجتماعية تربط بين أفرادها جملة من العلاقات والروابط القرابية ووحدة اقتصادية إنتاجية واستهلاكية في ذات الوقت، وذلك في نطاق المجتمع التقليدي الموسوم بالدوام، إذ تفيد الأسرة بحكم تلك الروابط، الاستمرار عبر الزمان وأحيانا عبر المكان، بتعاقب أجيالها في المسكن الواحد، لتصبح أساس البناء الاجتماعي المتطابق مع البناء المعماري الذي يجسد التجليات المادية للثقافة والحضارة. إن البيئة الأسرية فاعل حاسم في تشكيل فراغات السكن وتصميم العمارة السكنية عامّة لأن وظيفة كل فراغ سكني محدّدة بالأدوار الاجتماعية والاقتصادية التي يؤديها كل فرد من أفراد الأسرة، ومن خلال علاقات القرابة التي تربط بينهم، الشيء الذي يجعل من كل حركة تحصل بالمسكن تتبع طرقا مرسومة على الأرض وعلى الجدران، في نطاق الحياة العائلية والعلاقات الاجتماعية التي تنظمها.

يشكل تفاعل هندسة الفناء وهندسة باقي فراغات المسكن ثنائية سلوكيات وممارسات أفراد تلك العائلة الممتدّة طبقا لما تمليه العلاقات القرابية التي تربط بينهم. يمثل الفناء في هذا السياق قلب المسكن ومركز الحياة الأسرية الجمعية، فهو فضاء مشترك خلافا لباقي الفراغات المسقوفة التي تنقسم إلى فضاءات مشتركة معدة للمرافق والخدمات، وفراغات خاصّة هي الغرف، بوصفها فضاء متعدد الوظائف يأوي نوى العائلة الموسّعة. بذلك تعكس العمارة السكنية المدينية النظام القرابي المرتكز على قوّة العائلة الأبوية وسلطتها، إذ تجسد الوحدة السكنية مبدأ وحدة العائلة والمجتمع برمّته إلى درجة

سور المدينة: عنصر مهيكِل، يحدد المجال المديني (تصوير المؤلف)

تجلي صورة المجتمع مرسومة على الأرض من خلال تصميم العمارة، وإذا سلّمنا بأن العائلة هي التي تنتج المجتمع، فإن العمارة هي التي تنتج المدينة وإذا ما تطوّرت العائلة، تطوّر المجتمع وتغيّرت العمارة والمدينة برمّتها.

إن العمارة السكنية التقليدية بالمدن العتيقة نتاج تراكمي لحقب طويلة من الممارسات الإنشائية والسكنية ومن تحصيل بالتجربة والنقل والتداول لمعرفة العمل في فنون البناء وتخطيط العمائر، هي وعاء لتلك المعارف والفنون والخبرات والمهارات الإنشائية، تنصهر فيها القيم الثقافية والاجتماعية وتؤثر فيها المعطيات الطبيعية.

العمارة التقليدية تراث مادي وتراث غير مادي في آن واحد. هي تراث مادي بأشكالها وعناصرها ومواد بنائها، وهي تراث غير مادي بالمعارف والفنون التي أسهمت في إنشائها وبالوظائف التي تؤديها وبالرموز والمتمثلات التي تكتنفها، هي التراث بعينه، برمّته، في كماله وتمامه. لخصائصها هذه، تطرح العمارة التقليدية مسائل عدّة كالمحافظة والتوظيف. من حيث هي إنتاج مادي أي عمائر، تشكل العمارة التقليدية عبئا ماديا على مالكها سواء كان فردا أو جماعة لصيانتها، خاصة إذا لم يتمّ ذلك في نطاق برنامج استثماري يعيد توظيفها. لمّا كانت المحافظة على التراث غير المادي تستوجب إعادة توظيفه[14]، فهل يعني ذلك إعادة إنتاج هذا الموروث من معارف وفنون .

تعرف اليوم المدن العتيقة بتونس تحولات مجالية ووظيفية تتمثل خاصة في تضخم الوظيفة الاقتصادية على حساب الوظيفة السكنية التي انحسرت بدرجات متفاوتة حسب المدن، مما أدى إلى انخرام التوازن الذي كان يميزها وإلى تدهور عمائرها السكنية[15]. لكن، على الرغم من ترهّل رصيدها المعماري، حافظت النوى التاريخية لمدن كتونس وصفاقس على حركيتها الحضرية وذلك بتأقلم نسيجها ومورفولوجية عمارتها، وهذا ما يؤكّد أن نموذج المدن العتيقة ما يزال صالحا للاشتغال، بل وأكثر من ذلك، فهو يعتبر مجالا مفضلا، يتنافس البعض على الانتصاب به. صحيح أن بعض النوى التاريخية، على غرار مدينة صفاقس العتيقة، شهدت إخلاء سكانيا جرّاء هيمنة الوظيفة الاقتصادية على المجالات المخصّصة أصليا للسكن، لكن ذلك لم يحد من الدينامية التي عليها تلك النواة. في حقيقة الأمر، أدّى التجاذب الذي خلقته الوظيفة الاقتصادية، بما تشمله من صناعات تقليدية وتجارة وخدمات، وبما أفرزته من اكتظاظ وربمّا من تلوّث كما في مدينة صفاقس تحديدا، أدى إلى إخلاء سكاني وزحف للوظيفة الاقتصادية واستيطان فئات جديدة وافدة، وقد رافق هذه التحوّلات الوظيفية والتغيّرات الاجتماعية تشويه للتراث المعماري وتجديد لبعض من عمائره، ممّا أفضى إلى ترهل ما تبقّى من العمائر السكنية.

يشهد النسيج العمراني التقليدي تناقضا صارخا بين نمط العيش الذي أنشأ من أجله وطرق اشتغاله الحالي في ظل التشكل الاجتماعي الجديد[16]، إذ شهد المسكن التقليدي، الذي كان يأوي كامل أفراد العائلة الموسّعة -وهي التي تكوّن في الآن نفسه وحدة اقتصادية- تفكّك ذلك النمط الأسري وبروز العائلة

باب الديوان، الباب التاريخي، القرن التاسع (تصوير المؤلف)

النووية غير القادرة ماديا على صيانته وتعهده، فأصابه الترهل والتداعي، كما أن تباين أنماط عيش السكان الأصليين والسكان الوافدين في معظمهم من الأرياف، وكذا مقتضيات التطوّر الاجتماعي والتوق إلى التمتع بحدّ أدنى من المرافق الحياتية العصرية، كل تلك العوامل أسهمت في هجر المدن العتيقة من طرف سكانها الأصليين وبالتالي إلى ترهل البناء بالمدن العتيقة. يعود إذن ومترابطة بعضها بالبعض الآخر، ولعلّ أهمّها إخلاء السكان الأصليين لمساكنهم وعدم البحث عن الحلول الكفيلة بجعلها تلائم ظروف العيش العصرية وعجزهم عن إشغالها في ظروف تفكّك البنى الاجتماعية التقليدية.

كانت المدن التي تنعت اليوم بالعتيقة تمثل كيانا عمرانيا متكاملا يكتفي بذاته في نطاق تلازم مختلف وظائفه وتوازنها، لكن إثر التحوّلات العميقة التي شهدها المجتمع التونسي منذ ما يزيد عن النصف قرن، أضحت مجرّد نواة تاريخية أو «مركزا تاريخيا» كما يقال، أي وحدة حضرية ضمن مدينة أرحب وأوسع، وبالتالي إنه غير ذي جدوى أن نحاول إعادة التوازنات السالفة داخل تلك النواة باعتبارها مجالا مغلقا ومنفصلا عن باقي المدينة، وإنما ينبغي إدماجها ضمن دينامية حضرية أشمل[17]، وأن نأخذها في الاعتبار عند إعداد مشاريع الارتقاء والإحياء.

إن نموذج المدينة العتيقة إنتاج تاريخي، ولأن التاريخ لا يعيد نفسه كما يقال، فلا مفرّ من إعادة النظر في وظائفية هذا النموذج واستيعاب تحوّلاته بدل إعادة إنتاجه بصفة قسرية، دون أن تكون وراءه الدوافع والقيم نفسها التي أنتجته في المرّة الأولى. يعني ذلك دون شك، الوصول إلى توازنات جديدة، تكون منطلقا إلى إحياء التراث المديني والارتقاء به عن طريق المحافظة على ديناميته الاقتصادية الراهنة وتعزيزها بقطاعات جديدة كالإطعام والسياحة وبإعادة الاعتبار إلى الوظيفة السكنية، لكن دون تكثيف مفرط، وإقحام وظائف جديدة ثقافية وإدارية، بذلك يتجلّى رهان الإحياء في أبعاده الثلاثة: الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

لقد أضحى الارتقاء بالنوى التاريخية للمدن التونسية الكبرى أمرا ضروريا[18]، إن ثقافيا وإن اقتصاديا وإن اجتماعيا، وأنه يمرّ حتما عبر إعادة الاعتبار إلى تراثها المعماري وتوظيفه في مشروع تنمية مستدامة، تأخذ في الاعتبار الرهانات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الراهنة، لأنه لا يمكن اختزال مسألة صيانة المدن العتيقة في ترميم معالمها، بل ينبغي العمل على إكسابها تنافسية حضرية، قادرة على توفير متطلّبات عيش عصرية لسكانها، تماما مثل أي مجال سكني آخر، وعلى استيعاب أنشطة جديدة مضافة، تسهم في المحافظة على دينامية عمرانية، لأن هذه الدينامية هي أساس استمرار المجال الحضري ودوامه.

من الواضح أن جانبا من هذا التراث بلغ درجة متقدمة من الترهل وأن بعضه بصدد التغيير وربّما التشويه وذلك جرّاء التحوّلات الوظيفية التي تشهدها المدن العتيقة وقد هجرها سكانها الأصليون وتحوّل عدد من دورها المخصّصة لسكن العائلة الممتدة إلى مساكن جماعية تأوي عددا من العائلات النووية، تنفرد كل عائلة بإحدى الغرف، بينما تبقى المرافق مشتركة،

أو إلى محلات اقتصادية (في الصناعة والتجارة والخدمات) وبذلك تراجعت الوظيفة السكنية وهي مركزية بالنسبة إلى التوازن الحضري الذي يميز المدن العتيقة.

في هذا الصدد، وباستثناء المعالم التاريخية المرتّبة أو المحمية أو تلك التي تنتمي إلى القطاع العام، تطرح عملية الارتقاء رهانا تراثيا خاصا، يتمثل في التوصل إلى المحافظة على نمط المساكن المعماري أي شكل المسكن المنظم حول فناء مركزي، إضافة إلى المفردات المعمارية في المستويين الداخلي والخارجي، أما مواد البناء فتلك مسألة ثانوية. كما ينبغي أيضا العناية بالمرافق الحضرية كشبكات التنوير والاتصالات وغيرها وبشبكة الأنهج والأزقة والباحات وتهذيبها.

مقابل الحفاظ على ذلك النمط المعماري، يتعيّن مراعاة توق الساكن إلى مزيد من الرفاهة والرّاحة داخل مسكنه التقليدي وإلى تحسين ظروف عيشه بصفة عامّة، وكذلك الاتجاه نحو تهيئة تمكّن من استقبال سياحة ثقافية مبنية على الاقتراب من التراث الجمعي وخاصة غير المادي منه، ممّا يجرّ إلى تحديد توازن جديد داخل المدن العتيقة، يعادل بين مختلف الوظائف كالسكن والسياحة والخدمات وغيرها. تتطلّب أية عملية تهذيب وارتقاء مجهودا يبذله مالكو العقارات لمعاضدة المجهود العمومي لكنها كثيرا ما تصطدم بعوائق عدّة، منها المسألة العقارية.

يتمثل رهان الارتقاء الأساسي في إعادة الاعتبار للإرث السكني وتأهيله لكي يؤدّي وظيفته في ظروف مقبولة، لكن في معظم الحالات، وبحكم تعدّد الورثة من المالكين، لا يمكن أخذ القرار للإنفاق على الترميم والإصلاح – وهو في حقيقة الأمر ضرب من الاستثمار- إلى حدّ ترك العقار يترهّل، فتضطرّ السلطة المحلية إلى هدمه خوفا من انهيار محتمل. هكذا يتغيّب المالك وتعوّضه الجماعة المحلية ويندثر المسكن ذو الصبغة التراثية وتحل محلّه عمارة جديدة هجينة. يحتّم هذا الوضع استنباط الصيغ الملائمة لتطهير الأوضاع العقارية وتشكيل الجهاز التشريعي والإداري ثم المالي الذي يساعد على وضع استراتيجية للتدخل بالمدن ويمكن من إنجازها بمشاركة الأطراف المعنية من جماعات محلية ومالكين ومستثمرين في إطار برامج عمرانية جماعية وشاملة.

تشكل أمثلة الصيانة والإحياء الأداة المثلى للنهوض بالمدن العتيقة والارتقاء بها وهي تتجاوز التدخلات الآنية المنفردة أو المنعزلة، لتشكل تدخلا جماعيا يشمل كل المجال المعني ويحدد مختلف المتدخلين فيه من سلط وشاغلين ومستثمرين. إننا إزاء مشروع معقّد، يهدف إلى تغيير الوضع الموجود من خلال تدخلات ميدانية مختلفة، طبقا لدراسات مسبقة، تشخّص الأوضاع وتعطي التوجّهات العامّة التي تحدّد شكله القانوني ومحتواه العمراني والمعماري. يبدأ إذن هذا المشروع من تطهير الوضع العقاري وينتهي إلى استطاعة التصرف في العقارات التي يشملها الصون والمرشحة لإعادة التوظيف، كما يهتمّ هذا البرنامج بالأساس بالعقارات التي تهدّد بالانهيار ويرمي إلى تنفيذ تدخلات تهدف إلى تحسين ظروف عيش الساكنين من خلال ترميم مساكنهم وتهيئتها بحيث تستجيب لمتطلّبات العيش الحديثة وتهذيب مختلف الشبكات (التصريف، الإنارة، الكهرباء، الاتصالات، توزيع الماء الصالح للشرب...) وكذا المحلات الاقتصادية والحث على إرساء أنشطة سياحية داخل المدن العتيقة بتهيئة المسالك وترميم المعالم وتهذيب الأسواق.

لا ترمي المحافظة على المدن العتيقة إلى تحنيطها، بإيقاف تاريخها والحد من تطوّرها، وإنّما تهدف إلى الارتقاء بها من حالة الترهل والإخلاء وإعادتها إلى الاشتغال بالتأقلم مع المستجدّات الاقتصادية والاجتماعية، في دينامية تمكن من حماية النسيج الحضري والرصيد المعماري وتستوعب انعكاساته الاجتماعية والاقتصادية، من خلال تطوير الوظائف ومواكبتها لمتطلّبات العصر.

لقد أدّت التطوّرات الاقتصادية والاجتماعية وتقدم التكنولوجيات الحديثة في بلادنا وفي العالم بأسره إلى تفكّك أنماط العيش الجمعية التقليدية وانحسار أدوار العائلة الموسّعة وبروز الأسرة النووية كخلية أساسية للمجتمعات، فحتّمت تلك التحوّلات المرور من السكن التقليدي الأبوي إلى السكن الفردي الذي يحتضن الأسرة النووية المصغّرة وأدّت إلى ضرورة ملاءمة تخطيط العمارة السكنية الحاجيات المتجدّدة لتلك الأسرة. تبعا لهذا التطور، برزت في مدننا أنماط معمارية جديدة خلقت القطيعة مع الموروث وأجبرت أحيانا الساكن على ترك تقاليده للتأقلم مع تلك العمارة بكل ما في ذلك من قسر لأن التقاليد السكنية بطيئة التطوّر مثلها مثل التقاليد الغذائية وربما عكس تقاليد اللباس. هنا،

حريّ أن نتساءل: هل نتخلّى بصفة لا رجعة فيها عن ذلك الموروث المعماري الذي أثبت جدواه طيلة قرون بما يمتاز به من إمكانات إنشائية وما يكتنفه من مرجعيّات ثقافية؟ من المؤكد أن ترك الأنماط المعمارية التقليدية يعني ظهور أنماط حديثة، لكن لما نزعت العمارة الحديثة نحو عالمية الأنماط وتوحيدها، وبحكم اعتمادها على ما توصّلت إليه التكنولوجيات الحديثة في ميدان الإنشاء وبالتالي التخطيط الذي تتحكّم فيه ابتكارات المعماريين وميولاتهم، فهي قد فسخت في الحقيقة التسلسل التاريخي ونفت الانتماء والهوية، كما انفصلت في الآن نفسه عن المحيط الذي نشأت فيه، فهل يجوز أن نبني كيفما اتفق وحيثما كان؟

ينمّ المشهد المعماري اليوم في تونس عن حيرة كبيرة وانفصام بين الانتماء والانتفاء، فهل تعكس العمارة ما قد يحمله المجتمع من تناقضات ثقافية؟ هل نعيش اليوم فترة مخاض وبحث، نتلمّس من خلالها الطريق ونتحسّس النمط المعماري الملائم لسلوكياتنا وممارساتنا السكنية في الوقت الراهن؟ إنه وضع غير مريح حتما، فهل مجتمعنا على هذا القدر من هشاشة الانتماء حتى تزعزعه التحوّلات الثقافية التي يشهدها العالم برمّته؟

الهوامش

صور المقال من الكاتب

1. عبد الرحمان بن خلدون، المقدّمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، طبعة ثانية، 1979، ص. 724.
2. هشام جعيط، الكوفة : نشأة المدينة العربية الإسلامية، دار الطليعة، بيروت، 1993.
3. M. M'halla، « La Médina، un art de bâtir »، Africa : Arts et Traditions Populaires XII، I.N.P. 1998، p.33.
4. هي أسواق مغلقة ترجع جذورها حسب ما يبدو إلى عهد القياصرة الرومان.
5. راجع هشام جعيط، المرجع السابق.
6. M. H. Fantar، Kerkouane : une cité punique au Cap Bon، Institut National d'Archéologie et Maison Tunisienne d'Edition، Tunis، 1987.
7. A. Baklouti et F. Fakhfakh، « La médina de Sfax : quelle revalorisation ? »

ملتقى جمعية الجغرافيين التونسيين، مارس 1966، تونس.

8. يقال اليوم باللغة الإنجليزية: know-how، وباللغة الفرنسية: savoir-faire.
9. الناصر البقلوطي، مقولات في التراث الشعبي، تبر الزمان، تونس، 2005، ص. 16.
10. A. Rapport، Anthropologie de la maison، Dunod، Paris، 1979، p. 6.
11. أبو الحسن الماوردي، الأحكام السلطانية، مطبعة الوطن العربي، القاهرة، 1298/1881، ص.170.
12. المرجع السابق، ص.54، M. Mhalla
13. المرجع السابق، ص.59، M. Mhalla
14. La ville arabe dans l'islam، ouvrage collectif، CERES، Tunis، CNRS، Paris، 1982
- L'architecture musulmane d'occident، Arts et Métiers Graphiques، Paris 1954.
15. انظر وثيقة منظمة اليونسكو المتعلقة باتفاقية المحافظة على التراث غير المادي.
16. الناصر البقلوطي وأسماء البقلوطي، «مدينة صفاقس العتيقة بين ضرورة الصيانة ومقتضيات التطور، مجلة إفريقية، عدد 13، 2001، ص. 5، المعهد الوطني للتراث، تونس.
17. P. Signoles، « La place des médinas dans le fonctionnement de l'espace urbain »، dans Médina، n°1، janvier، février، mars، 1995، p. 40.
18. P. Signoles، المرجع السابق، ص.13
19. وثيقة وزارة الداخلية والتنمية المحلية، أفريل 2007:
- « Présentation de la méthodologie de construction d'un cadre d'intervention et de définition de fiches-outils ».

http://sauditourism.sa/ar/About/Pages/c-heritage.aspx

مواد البناء التراثية
في المنطقة الشرقية (نموذجا)

جلال خالد الهارون

كاتب من السعودية

في السنوات القليلة الماضية تحول موضوع الاهتمام بالتراث العمراني في دول مجلس التعاون الخليجي من اهتمام فردي عشوائي الى اهتمام مؤسسي منظم، وفي ظل هذا التحول النوعي أصبح لزاما على مؤسسات التراث العمراني الرسمية وشبه الرسمية دراسة طرق وأساليب البناء التقليدية بشكل علمي ومنهجي مفصل بكل أبعاده الفنية والعلمية مع الحرص على تدريب الكوادر الهندسية والفنية العاملة لديها تدريبا كافيا يمكنهم من اتخاذ القرارات الهندسية الصحيحة أثناء ممارسة أعمال الترميم والصيانة والتجديد لمباني التراث وتأدية الأعمال الأخرى الإضافية المطلوبة والتي منها تثقيف المجتمع وتدريبهم وتقديم الاستشارة لهم، ويقع العبء الأكبر هنا على مؤسسات التراث العمراني في المملكة العربية السعودية نظرا لاتساع الرقعة الجغرافية والتنوع الكبير في طرق وأساليب البناء فيها.

وفي هذه الدراسة سنركز على مادتي (الجص) و(النورة) المستخدمة بشكل رئيسي في مباني التراث العمراني في المنطقة الشرقية "كنموذج" لتوضيح أهمية دراسة البعد التاريخي والعلمي لمختلف مواد البناء التراثية الأخرى في المملكة العربية السعودية، وسوف نتطرق أيضا في هذا البحث الى طرق استخراج وتصنيع واستخدام هذه المواد وآلية تفاعل الانسان بمحيطة الطبيعي وكيف استطاع استغلال وتطوير الموارد الأولية المتاحة.

- **البعد الحضاري لمادة الطين:**

البناء باستخدام الجص والنورة ما هو إلا نوع من أنواع البناء بالطين، وفي اعتقادي بأن معرفة سكان (العالم القديم) جزيرة العرب والعراق والشام ومصر بمادة الطين وطرق تحضيره واستخداماته المختلفة قديم جدا قدم وجود الحضارة البشرية ذاتها حيث أثبتت الحفريات الأثرية المختلفة التي تعود إلى الفترة الممتدة إلى الألف الثالث قبل الميلاد[1] بأن سكان سواحل شرق الجزيرة العربية استخدموا مادة "الطين" بشكل واسع في تشييد المساكن والمعابد وأسوار المدن وصنعوا من الطين مختلف الأدوات البسيطة اليومية المستخدمة لحفظ وتناول الغذاء ولم يقتصر استخدام الطين خلال تلك الفترة على هذا الحد بل تجاوزه إلى درجة أنهم استخدموا الألواح والرقم الطينية كبديل للورق الحديث فقد صنع الانسان الأول من الطين ألواحا كبيرة وأرقاما صغيرة يكتب ويرسم عليها أفكاره ومعتقداته، وهذا الوصف نجده مثبتا في الكثير من سور وآيات ﴿القران العظيم﴾ قال تعالى مخاطبا موسى عليه السلام: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَيْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا بِأَحْسَنِهَا سَأُرِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ﴾[2]، كما أثبتت لنا المكتشفات الأثرية القديمة بأن الانسان ومنذ فجر الحضارة ابتكر طرقا وأساليب متعددة لتحسين الخصائص الفيزيائية والكيميائية للمنتجات الطينية عن طريق الإضافة والخلط والحرق، وتفيد بعض المصادر التاريخية بأن مادة «الجص» الطينية استعملت بغرض البناء في منطقة شرق الجزيرة العربية منذ خمسة آلاف سنة على أقل تقدير حيث عثر على العديد من القبور التلية المبطنة بهذه المادة [3].

- **الجص في اللغة:**

الجص وتنطق في اللهجة الخليجية الدارجة «يص» بقلب حرف الجيم إلى ياء، وفي لسان العرب «الجصُّ» الذي يُطْلى به وهو معرب قال ابن دريد هو الجِصُّ ولم يُقَل الجَصّ وليس الجِصُّ بعربي وهو من كلام العجم، والاسم العلمي لمادة "الجِص" هو (الجبس) ويعتقد بأن الإغريق هم أول من أطلق اسم الجبس على هذه المادة (Gypsum) وفي اللغة الإغريقية تتكون هذه الكلمة من مقطعين (Ge) وتعني الأرض و(epsum) وتعني صنع الشيء عن طريق خلطه أو طبخه [4]، ونظرا لاستخدام الإغريق للكلمة (Ge) هنا بمعنى الأرض لذا فإن هناك احتمالا كبيرا أن يكون أصل كلمة (جص) أصيلا في لسان العرب ولم يصل اليهم عن طريق الإغريق ولكن وصلهم عن طريق انتمائهم العرقي للشعوب السامية السابقة لهم سكان بلاد ما بين النهرين وجزيرة العرب الأراميين والكنعانيين والفينيقيين المؤسسين للحضارات السابقة لحضارة الإغريق حيث أن كلمة (Ge) في لغة تلك الشعوب السامية القديمة هي آلهة أنثى وهي تحديدا الأرض وقد شكلت مع (آن) وهو إله ذكر فكرة ابتداء نشأة الحياة على الارض[5].

- **وجود الجص في الطبيعة:**

الجص (الجبس) نوع من أنواع الحجر الجيري المنتشر بشكل كبير في منطقة شرق الجزيرة العربية وهو يتكون من كبريتات الكلسيوم المائية وصيغته الكيميائية (CaSO4.2H2O)، ويوجد الجص عادة في حالته الطبيعية تحت سطح الأرض مباشرة على هيئة صلصال أو حجر جيري نتيجة لعملية تبخر الماء المالح[6]، وهو موجود بكثرة في جزيرة الحد قرب ميناء العجير[7] وفي جزيرة تاروت قرب القطيف[8] وفي أراضي شبة جزيرة قطر في الوكير والخور وسميسمة وفويرط[9] وفي جزر حوار[10] وفي جزيرة البحرين يوجد في منطقة الصخير واللوزي ومدينة حمد ومنطقة عوالي [11]، ونظرا للانتشار الواسع لمادة الجص في سواحل شرق الجزيرة العربية فقد كان من السهل العثور عليه عادة ضمن حدود المدن والقرى التراثية، وهذا الانتشار جعل من الجص مادة أساسية وضرورية في عملية البناء.

صورة رقم [1]: أكوام من حجر الجص أمام «قلعة القطيف» معدة للإحراق [13].

- **الطريقة التقليدية لصناعة الجص:**

في البداية تجمع عروق وبلورات الجص (الجبس) من تحت سطح الأرض وتقطع على شكل صفائح كبيرة ومن ثم تنقل على ظهور الحمير إلى مواقع البناء وهناك يتم تكسير الحجارة إلى قطع لا يزيد حجمها عن ثلاث بوصات حتى يأخذ الجبس نصيبا جيدا من الحرارة، وبعد ذلك تفرش حجارة الجبس على هيئة أكوام وتحاط بكمية جيدة من خشب جذوع النخيل كما في الصورة رقم [1] وبعد ذلك يتم إشعال النار، وجاء في أحد المصادر أن أكوام حجارة الجص ترص على شكل طبقات تفصل بينها طبقة من الخشب وصولا إلى قمة الهرم وبعد ذلك تشعل النار في الخشب، ويولد احتراق الخشب حرارة تصل إلى الدرجة المطلوبة لطرد الماء من الجبس وعادة ما تستغرق عملية الحرق يوما كاملا.

ويشترط أثناء عملية حرق «الجص» أن لا تقل درجة الحرارة عن 100 درجة مئوية وألا ترتفع درجة الحرارة عن 190 درجة مئوية وذلك بهدف التخلص من ثلاثة أرباع الماء (H_2O) الموجودة في الجبس أصلا، وإذا ما تجاوزت الحرارة هذا الرقم، فإن الجبس يفقد كل الماء الموجود فيه، فيتحول الى مادة جديدة ($CaSO_4$) وفي هذه الحالة، فإن إعادة الماء إلى الجبس تصبح شبه مستحيلة ويسمى الجبس في هذه الحالة جبسا محروقا أو ميتا[12].

وعندما يتحول الخشب إلى رماد من جراء احتراقه، تتساقط صخور الجبس الهشة، ثم يقوم عدد من الرجال بضرب الحجارة الهشة بمدارس من خشب لسحقة. وبعد ذلك يتم تجميع وفرز الحجارة المسحوقة في أوان خاصة لاستخراج الأجسام الصلبة منها وفي النهاية ينتج لنا مسحوق ناعم جاهز للاستعمال عندما يخلط هذا المسحوق بالماء يصبح الخليط كالإسمنت يستخدم في أعمال البناء وخصوصا لمسح الجدران وتكسية الأسقف[14].

- **مميزات واستخدامات مادة الجص:**

استخدمت مادة الجص المحلي قديما كمونة للربط بين الحجارة المستخدمة في بناء الجدران وكمادة لياسة (بلاستر)

صورة رقم [2]: «قلعة القطيف» طريقة طحن حجر الجص [15].

لتكسية جدران وأسقف المساكن والمساجد والقلاع والقصور والأبراج من الداخل والخارج وهذا أكسبها مزيدا من القوة وجعل أسطحها النهائية أكثر استواء ونعومة، ويستخدم الجص أيضا في عمل الألواح التي تنقش عليها الزخارف التي كانت تزين الكثير من مباني التراث العمراني في المنطقة الشرقية كما أن مادة الجص تتميز بقوة التماسك ومقاومة الحريق وسهولة التشكيل وجمال المنظر وعدم التفسخ بملامسة الماء لذا فإن استخدام الجص «الجبس» لتغطية الطين الطبيعي أمر هام جدا وذلك لكي يقف كطبقة عازلة بينه وبين المطر .ومن أهم خصائص الجص أيضا مقدرته الكبيرة على امتصاص وتخزين الماء والرطوبة من الهواء وهذا يساعد كثيرا في عملية تبريد وتلطيف هواء الغرف في المساكن التقليدية، ويتراوح العمر الافتراضي للمباني الجصية في الظروف الاعتيادية من قرن إلى قرن ونصف، ومن الجدير بالذكر بأن هناك مادة تراثية أخرى كانت تصنع وتستخدم بهدف تحسين خصائص مادة الجص وهذا المادة تسمى النورة.

- **مادة النورة:**

وهي مادة تصنع من حجر الكلس وكانت في الماضي تستخدم كطلاء تدهن به الجدران الجصية وهياكل السفن الشراعية خاصة الأجزاء التي يغمرها ماء البحر ويعرف النورة عند البحارة باسم «الهج" وتنطق بالجيم الفارسية [16]، وتستخدم النورة أحيانا في بعض سواحل شرق الجزيرة العربية كمونة للرابط بين حجارة البناء ولكن يبقى الاستخدام الشائع لهذه المادة كطلاء أو مادة تضاف بنسب معينة إلى الجص بهدف تحسين خصائصه الفيزيائية والكيميائية بحيث ترفع من مقاومة الجص للماء وتمنع حدوث التشققات الشعرية فيه، كما أن مادة النورة تساعد على إضفاء اللون الأبيض الناصع على جدران الغرف وإيجاد أسطح أكثر نعومة، ومن الجدير بالذكر هنا أن الاسمنت الابيض الحديث هو البديل الحالي لمادة النورة التراثية وهو مادة مطورة عنه مضاف إليه مجموعة من الأكاسيد مثل أكسيد الألمنيوم بهدف زيادة سرعة التصلب [17].

الصورة رقم [3]: أحد أفران النورة في منطقة عالي بمملكة البحرين[20].

- **صناعة النورة:**

لا تختلف طريقة صناعة النورة عن صناعة الجص التي سبق شرحها ولكن الاختلاف الوحيد هو في نوع الحجارة المستخدمة ودرجة حرارة الحرق والإطفاء بالماء حيث أن النورة تصنع من صخور كلسية تقطع من أماكن مختلفة لم تسعفني المصادر إلى تحديد مواقعها، ولكن الحجارة توضع بعد تقطيعها في الأفران وتحرق لمدة ثمان ساعات، وبعد أن تخمد ألسنة اللهب وتنطفئ النار يصب ماء على الكتل المحترقة التي تبدأ بالتشقق للامستها للماء وتتفتت وبعد ذلك تؤخذ القطع الصغيرة وتضرب بواسطة مدارس خشبية الى أن يتكون مسحوق ناعم ثم ينخل هذا المسحوق ويصبح جاهزا للاستخدام [18] ونحصل على النورة وفق المعادلة التالية:

جير حي + ثاني اكسيد الكربون

$$CoCO3\ (700900\text{-})dge. = CaO{+}CO2$$

وبعد إضافة الماء الى الجير بطرق الرش يتحول أكسيد الكالسيوم الى هيدروكسيد الكالسيوم وفي منطقة عالي بمملكة البحرين استخدمت مباني القبور التلية كأفران للحصول على درجة الحرارة المطلوبة لصناعة النورة وتذكر الباحثة الانجليزية "انجلا كلارك» أن مادة النورة كانت تصنع في منطقة عالي في البحرين ثم تصدر بعد ذلك إلى مدينة الدمام والخبر في المملكة العربية السعودية لكي تستخدم في عملية البناء [19].

- **الفحوصات والتحاليل:**

من الضروري جدا الاستعانة بالأساليب العلمية الحديثة أيضا لفحص وتحليل مواد البناء المكونة لأي مبنى تراثي عمراني قبل إجراء أي عملية ترميم أو صيانة أو إعادة بناء لما لذلك من أهمية كبرى في التعرف على المكونات الأساسية لمواد البناء وتحديد نسب ومكونات الخلط سواء كانت تلك المواد حجارة أو مونة أو طبقات تكسية ووفقا

صورة رقم (4): استخدام الميكروسكوب الالكتروني الماسح يوضح عينة ملاط [22].

لبعض المصادر[21] التي أتيح لي الاطلاع عليها فإن عملية الفحص تتم عادة بأخذ عدد من العينات العشوائية من مختلف مواد البناء المستخدمة في المواقع التراثية وتتم دراستها بإجراء الاختبارات التالية:

حيود الأشعة السينية

(X-Ray Diffraction Analysis):

وهو أسلوب غير متلف لمادة البناء ويمكن من خلاله التعرف على مكونات المواد المتبلورة في صورة مركبات.

التحليل الكيميائي

(Chemical Analysis):

وهو أسلوب يستخدم لتحديد بعض أكاسيد العناصر الرئيسية لمعرفة مكونات كل من المونة وطبقات التكسية وأحجار البناء، وكذلك تحديد الشوائب التي توجد بنسب شحيحة مما يجعل من الصعب تحديدها بالطرق الأخرى.

الدراسة البتروجرافية

(Petrographic Studies):

ويتم ذلك عن طريق فحص قطاعات رقيقة لعينات ممثلة لكل من المونة وطبقات التكسية وكذلك أحجار البناء المستخدمة في المواقع قيد الدراسة باستخدام الميكروسكوب المستقطب.

- **تجارب سابقة لآلية البناء بالجص والنورة:**[23]

في مشروع إعادة بناء بيت الشيخ سعيد آل مكتوم استخدمت المواد التالية:

الحجارة البحرية لعمل المداميك.

الاسمنت الأبيض لصف الحجارة.

الجص «الجبس» المخلوط لطبقة البلاستر الخشن الأساسية للجدران الخارجية والناعم لطبقة البلاستر النهائية في داخل الغرف.

وقد أجريت تجارب عديدة على نوع البلاستر الخارجي «الجص» حتى تم التوصل إلى خليط قريب جدا في الشكل واللون القديم، واستطاعوا الحصول على الشكل القديم وذلك بدون استخدام أي آلة والاقتصار على العمل اليدوي فقط في عملية البلاستر وتم ضبط اللون القديم بإحضار نوع من الرمل من إمارة رأس الخيمة أحمر اللون .أما بالنسبة للبلاستر الداخلي فلم يكن هناك مشكلة اذ استخدموا مادة (CON MIX) وهي عبارة عن مخاليط جاهزة من الجص والرمل والاسمنت الأبيض يتم تصنيعه في إمارة الشارقة.

- **أهم النتائج والتوصيات:**

1 - اتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن مادة الجص والنورة هي مواد البناء الأساسية المستخدمة قديما كمونة وتكسية للجدران والأسقف المستخدمة في مباني التراث العمراني في المنطقة الشرقية قديما.

2 - اتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن المواد البديلة لمواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية هي مادة الجبس والإسمنت الأبيض.

3 - اتضح لنا من خلال دراسة الطريقة التقليدية لعملية صناعة مواد البناء التراثية في المنطقة الشرقية أن مهندسي ومقاولي التراث العمراني في مختلف القطاعات الحكومية والأهلية بحاجة ماسة الى دورات تدريبية تخصصية بهدف التعرف على مواد البناء التراثية وطرق فحصها في المنطقة الشرقية وباقي مدن المملكة العربية السعودية.

4 - توصي هذه الدراسة كلية العمارة والتخطيط وكلية الهندسة بجامعة الدمام وجامعة الملك فهد للبترول والمعادن بأهمية التوسع في دراسة مادة الجبس ومادة الكلس وبحث جدوى البناء بهذه المواد وفرص التطوير الممكنة.

5 - توصي هذه الدراسة بأهمية حصر كافة المواقع التي يوجد بها حجر الجير وحجر الكلس في المملكة العربية السعودية.

6 - وفقا للروايات الشفهية فإن الجص له أكثر من نوع (عادي وصاروي وخكري) ولكن في هذه الدراسة لم نتمكن من التعرف على الفوارق بين كل هذه الأنواع لذا نوصي بدراستها.

الهوامش

1. المواقع الأثرية في مملكة البحرين المشاكل والتحديات مقترحات الترميم والصيانة، سلمان أحمد المحاري، كتاب البحرين الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 2009، الصفحة 67.
2. سورة الأعراف، الاية 145.
3. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تاليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، إصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 48.
4. الزخرفة الجبسية في الخليج، تاليف محمد علي عبدالله، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الطبعة الاولى 1985م، الصفحة 137.
5. قصة الخلق او منابع سفر التكوين، تاليف سيد القمني، اصدارات دار كنعان للدراسات والنشر، تيقوسيا – قبرص، الطبعة الاولى 1994م، الصفحة 26.
6. الزخرفة الجبسية في الخليج، تاليف محمد علي عبدالله، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الطبعة الاولى 1985م، الصفحة 19.
7. صحيفة اليوم السعودية، العدد 11381، يوم الخميس الموافق 26 جمادي الاخرة 1425هـ، الصفحة 3.
8. مقابلة مع جاسم ماجد البنعلي من اهالي دارين شاهد عملية استخراج وتصنيع الجص في جزيرة دارين.
9. الزخرفة الجبسية في الخليج، تاليف محمد علي

صور المقال من الكاتب

عبدالله، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الطبعة الاولى 1985م، الصفحة 137.

10. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تاليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، اصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 48.

11. المواقع الاثرية في مملكة البحرين، سلمان احمد المحاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى 2009م، الصفحة 94.

12. الزخرفة الجبسية في الخليج، تاليف محمد علي عبدالله، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الطبعة الاولى 1985م، الصفحة 137.

13. SAUDI ARABIA BY THE FRIST PHOTOGRAPHERS,WILLIAM FACY WITH GILLIAN GRANT.

14. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تأليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، إصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 48.

15. SAUDI ARABIA BY THE FRIST. PHOTOGRAPHERS,WILLIAM FACY WITH GILLIAN GRANT.

16. معجم المصطلحات البحرية في الكويت، أحمد بشر الرومي، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت 1996م، الصفحة 104.

17. دليل أعمال ترميم المباني الطينية والحجرية، إصدار الهيئة العامة للسياحة والاثار، المملكة العربية السعودية، الطبعة الاولى 2009م، الصفحة 20.

18. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تاليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، اصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 262.

19. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تاليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، اصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 167.

20. جزر البحرين دليل مصور لتراثها، تاليف انجلا كلارك، ترجمة د. محمد الخزاعي، اصدار جمعية تاريخ وآثار البحرين 1985م، الصفحة 167.

21. المواقع الأثرية في مملكة البحرين المشاكل والتحديات مقترحات الترميم والصيانة، سلمان أحمد المحاري، كتاب البحرين الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى 2009، الصفحة 370.

22. المواقع الأثرية في مملكة البحرين المشاكل والتحديات مقترحات الترميم والصيانة، سلمان أحمد المحاري، كتاب البحرين الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الاولى 2009، الصفحة 370.

23. تانات العمارة التقليدية في قطر، تاليف محمد جاسم الخليفي، اصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة الطبعة الثالثة 2003م، الصفحة 205.

http://whytoread.com/wp-content/uploads/2015/03/8-Books-That-Will-Leave-You-Feeling-Amazing-And-On-Top-Of-The-World.jpg

جديد النشر

إطلالة على جديد إصدارات التُّراث الشَّعبي العربي 174

(الجمهورية العربية السُّورية)

الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج 188

أبحاث جديدة ومشروع طموح

إطلالة على جديد إصدارات التُّراث الشّعبي العربي

(الجمهورية العربية السُّورية)

عبد محمد بركو

كاتب من سوريا

شهدت مكتبة التراث الشَّعبي في الجمهورية العربية السُّورية في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين نهضة تراثية هامة فيما يتعلق بإصدارات التراث الشَّعبي وتوسُّع عمليات البحث التراثي الميداني ونشرها بالمقارنة مع العقدين الأخيرين من القرن العشرين الذين شهدا ركوداً في أبحاث التراث الشَّعبي، ولاسيما في جانبه الميداني وانحساراً واضحاً في إصداراته.

ولعلَّ ما ساعد على تزايد الإصدارات التراثية الشَّعبية إحداث مديرية خاصة بالتُّراث الشّعبي تابعة لوزارة الثقافة، حيث ساهمت بطباعة بعض الأبحاث، كما انبرى الباحثون لطباعة مؤلّفاتهم التراثية في مطابع خاصة على نفقتهم الخاصة.

وفيما يلي نقدم إطلالة على أهم الإصدارات الشَّعبية الأخيرة، ونظراً لكثرة هذه الإصدارات وأهميتها أعتقد بأنه من المفيد نشرها في حلقتين.

زغاريد الأعراس في بلاد الشام

ضمن سلسلة منشورات مشروع حفظ التراث الشَّعبي في سوريا صدر حديثا للدكتورة « كارين صادر» بحث أكاديمي ميداني متكامل حمل عنوان « زغاريد الأعراس في بلاد الشام» .

تقول الباحثة في مقدّمة الكتاب عن سبب اهتمامها بهذا البحث: « يرجع سبب اهتمامي بموضوع الزغرودة/ الزلغوطة، وتشنيف أذني لكل سيدة عجوز لا تزال تحمل في ذاكرتها مخزوناً ولو ضئيلاً ومكرراً من الزغاريد، لأنَّ هذا النوع من الكلام الفرح المغنَّى بدأ بالتبخر من ذاكرتنا بسبب حياة المدينة المزدحمة والمتسارعة، ولهذا وجب جمع هذه الزغاريد وتوثيقها من أفواه المعمِّرات من النسوة » (ص10).

وعن زمن الزغاريد تقول الباحثة «أمَّا زمن الزغرودة فهو قديم ومجهول، وقد حملته إلينا الفرحة من عرس إلى عرس على متن ذواكر نسوية حافظة. وألسنة لافظة حتى وصل إلينا في قرننا الحادي والعشرين » (ص12).

وجعلت الباحثة الزغاريد التي جمعتها في ستة أقسام بحسب شخصيات أصحاب الفرح فأدرجت في القسم الأول الزغاريد التي تقال في العروس، وأدرجت في الفصل الثالث كما تقوله والدة العريس،والرابع كما يقال لأهل العروسين، والخامس لما يقال للأخوة والأشابين، وختمت بقسم أخير خاص بما هو موجَّه للعامة.

وما يسجّل لهذه الباحثة أنها بدأت فصول كتابها بدراسة مقارنة مختصرة عن الزغاريد في بعض أقطار الوطن العربي .

وعرَّفت الزغرودة بقولها : « هي الأغاني النِّسوية التي ترافق الفرح، ومنها

ما هو موجَّه للعروس والعريس، ومنها ما هو موجه للأهل، وهم تتضمن مدح الجمال والاخلاق» (ص29).

ومن أهم الزغاريد الشَّامية القديمة التي تقال عندما تبدأ النسوة بتمشيط العروس:

آويها يا شعر فلانة يا قصاقيص الذهب

آويها يا شعر فلانة شافهم العريس وقلب

آويها يا شعـر فلانـة طول طول

آويها يا شعـر فلانـة يا بنت الأصول (ص20) .

ومن الزغاريد الشَّامية في وصف محاسن العروس:

آويها يا فم على العروس يا خاتم سليمـان

آويها يا أسنان العروس يا لولو ومرجـان آويها يا أسنان على العروس ياعنق غزلان

آويها يا صدر على العروس يا بلاط رخام

لي لي لي لي ليش (ص88).

ومن الزغاريد الشَّامية التي تقال في وصف العريس وقوته وكرمه:

آويها يا عريـس يا بطـل الميـادين

آويها يا مفرّق العيش يا مطعم المساكين

آويها أنت وعروسك زوج أقمار على مخدة

آويها في ميزان الجمال أنت عين وهي عين

لي لي لي لي ليش (ص115) .

والكتاب هو الأول من نوعه في زغاريد الأعراس الشَّامية، يقع في (248 صفحة) من القطع المتوسط .

الأهزوجة الشَّعبية في إدلب:

تشكل الأهزوجة الشَّعبية مع أخواتها الأغاني الشَّعبية الأخرى جانباً هاماً من جوانب التراث الشَّعبي، وفي هذا الموضوع صدر كتاب الباحث عبد الحميد مشلح « الأغنية الشَّعبية في إدلب» عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

يقول الباحث في مقدّمة الكتاب «سأتحدث عن الأهزوجة معتمداً على نفسي وبما أحتفظ من مخزون شعبي عن محافظتي إدلب أولاً وعن زملائي وأصدقائي المنتشرين في أرجاء المحافظة، لأنَّ هذا التراث هو جزء من تراث الأمة وصورة مصغرة عنها» (ص 11).

- من الأهازيج التي تقولها الأم عند ولادة ابنتها:

الحمد لله يـــا الله
زال الـــهم إن شاء الله
وموســـى نـــاجا ربه
وجانا الفرج من عند الله (ص14).

- ثم يبادر أهل الزوج بالتهنئة لكنتهم حمداً على سلامتها بقولهم:

شعـــــــرك المـدلّـــى
وخـــــدودك المـرايـــا
والـــحمد الله يـا ربـــي
ما خليت من بين الصبايا (ص14).

- ومن أهازيج حفلة الخطبة:

أبو العروس ضفنا منزلك ضفنا

وعملت معنا معروف

ومعالقك من ذهب وصحونك من فضة

وعمرك طويل ولا ينقص ولا يفنى (ص29).

- ومن الأهازيج التي تقال في ليلة الحنّة (الحناء):

عـروس يا عـروس قــومـي نحنيكـي

عـــنـا عـــلالـي مـثل عـلا لـيكي

ســألت رب السمـا يحــنن حنــانيكي

بحضن ابن عمك يشيلك ويرميك (ص40).

- ومن الأهازيج التي تقال يوم زفّة العروس:

حصنتـــــــك بياســـــــين

ويـــا زهـــظـرة البساتـــــين

ويا مسبحة لولو بديات السلاطين (ص65).

- ومن الأهازيج التي تقال في العريس:

زقـــــــــزق العصفـــــــور

وفـــــــــتّح المنتـــــــور

وعـــــــريسنا صغـــــــير

وصلوا على الرَّسول (ص91).

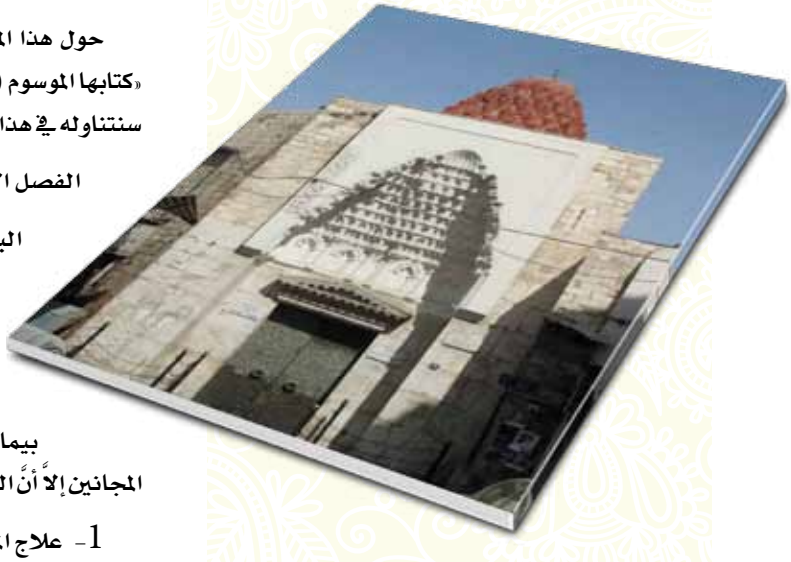
ويعتبر هذا البحث محاولة جادة لجمع ما تيسّر من التراث الشَّعبي الشِّفاهي حول (الأهزوجة الشَّعبية) في محافظة إدلب الذي ظّل بعيداً عن اهتمام الباحثين، حفظاً ودرساً وتدويناً.

يقع الكتاب في (110 صفحات) من القطع المتوسط.

البيمارستانات في دمشق

تعتبر البيمارستانات من أهم معالم التراث الشَّعبي العربي، حيث كانت مراكز إشعاع حضاري، انبثقت عن الحضارة العربية الإسلامية، فكان البيمارستان النّوري في دمشق أول بيمارستان (مشفى) في العالم أجمع.

حول هذا الموضوع التراثي الهام كرّست الباحثة «إلهام عزيز محفوظ «كتابها الموسوم ((البيمارستانات في دمشق)) الصَّادر حديثاً في دمشق والذي سنتناوله في هذا العرض :



الفصل الأول

البيمارستانات من روائع التراث الشَّعبي العربي

- التعريف بالبيمارستان:

كلمة بيمارستان فارسية ومعناها دار المرضى . بيمار (مريض) . ستان (دار)، وقد اختلط استخدام كلمة بيمارستان فتأتي حيناً بمعنى المستشفى الصِّحي وحيناً بمستشفى المجانين إلاَّ أنَّ البيمارستانات كانت قد أنشئت لتحقيق ثلاثة أهداف هي:

1- علاج المرضى بكل حالاتهم (باطنية . كسور . أمراض عينية .. الخ)

2- تعليم الطبّ

3-التطوير والبحث العلمي، وكانت مكرّسة لخدمة المجتمع وهي حق للجميع، للوضيع والملك والمملوك والجندي والأمير والرجال والنساء على حدٍّ سواء (ص 33).

- أنواع البيمارستانات:

قسّمت المؤلّفة البيمارستانات إلى نوعين:

البيمارستانات المتنقلة:

وكانت أول المستشفيات في الإسلام وهي المستشفيات الحربية المتنقلة، وذُكر أنَّ النَّبي (عليه وعلى آله وأصحابه أفضل الصَّلاة والسَّلام) هو أول من أمر بالمستشفى الحربي المتنقل.

http://www.panoramio.com/photo/4021296

- البيمارستان المحمول:

وهو الذي يُنقل من مكان إلى مكان بحسب الظروف والأمراض، يعالج المرضى في الأماكن النائية المنقطعة، أو التي يتفشى فيها وباء أو مرض مفاجئ، وعادة ما كانت هذه البيمارستانات تُحمل على ظهور الجِمال والدواب، وهناك بيمارستان الإسعاف (يقام في مناسبة التجمعات العامة مثل صلاة الجمعة، الأعياد، المواسم).

وقد روي أنَّ البيمارستان الذي كان يصحب جيش السلطان محمود السَّلجوقي، كان قوامه أربعين جملاً، وكان يرأسه عبيد الله بن المظفر الباهلي وهو من البارعين بصناعة الطب.

- البيمارستانات الثابتة:

وهي البيمارستانات العامة ،وبيمارستانات السجون، وبيمارستانات المدارس وبيمارستانات القصور (ص 34).

- البيمارستانات الخاصة:

وهي بيمارستانات دورالمجانين، والدور المخصصة لذوي العاهات من الجذام كمجذمة الوليد بن عبد الملك في دمشق (88هـ7،7م) والضعف العقلي كالبيمارستان الأرغوني بحلب (557هـ) ،حيث كان علاج الأمراض العصبية والنفسية عن طريق الموسيقى والغناء وصوت الناي الرقراق ومنظر الزَّهر البهيج والتراتيل الدِّينية من القرآن الكريم (ص36).

- وكانت البيمارستانات مزودة بـ :

- الصيدلية:

وتسمَّى شرابخاناه وهي لفظة فارسية معناها: بيت الشراب، وفيها كل أنواع الأشربة (المحاليل الطبية المستخلصة من الأعشاب) والمعاجين النفيسة والمربيّات الفاخرة وأصناف الأدوية العشبية والعسل والعطريات.ومن أهم البيمارستانات في دمشق:

- مجذمة الوليد بن عبد الملك:

روى البلاذري، أنَّ أول من أقام مجذمة هو الوليد بن عبد الملك بالقرب من باب شرقي، ، وكانت الرعاية الطبية في زمن الخليفة الوليد متمثلة في وضع تشريع خاص بمعالجة الفقراء المجانية ولجميع الفقراء والمحتاجين، كما وضع تشريعاً خاصاً بمنع اختلاط المصابين بالأمراض السَّارية بغيرهم من الأحياء السَّالمين للوقاية من انتشار الأوبئة (ص44).

البيمارستان الدَّقاقي(495هـ):

ويقال له البيمارستان العتيق، والصغير. ويقع هذا البيمارستان في المنطقة الجنوبية الغربية من الجدار الغربي للجامع الأموي، وورد اسمه في حوادث تعود لسنة 363 هـ ونسب أيضاً إلى شمس الملوك دقاق بن تتش، وأن ارتباط اسمه بالبيمارستان يجعلنا نميل إلى القول أنه وسَّعه وجَدَّده وأجرى أوقافه وبالتالي تصح نسبته إليه لهذا السبب واعتبار تاريخ بنائه يعود إلى سنة 495 هـ وسمِّي بدار الشفاء (ص46).

البيمارستان النوري الكبير:

بني هذا البيمارستان سنة 549هـ/1154م السلطان العادل نور الدين الزنكي، ويقع ضمن منطقة دمشق القديمة في الزقاق المسمَّى باسمه (زقاق المارستان) ، وهذا الزقاق يتفرَّع عن سوق الحميدية قرب الجامع الأموي.

وأخيراً لقد أجادت الباحثة «إلهام عزيز محفوظ» تقديم عرض تاريخي شامل عن بيمارستانات دمشق، وإن كانت قد توقفت وقفة مطولة عند البيمارستان النُّوري، كما زودت كتابها بالصور والرسوم التوضيحية المناسبة.

من عادات وتقاليد مدينة تدمر

صدر هذا الكتاب عن الهيئة العامة السُّورية للكتاب لمؤلفه الأستاذ الباحث «أحمد مثقال قشعم» ويتضمن دراسة توثيقية هامة لبعض العادات والتقاليد في مدينة تدمر والتي أخذ العصر المتسارع يقضمها واحدة تلو الأخرى، ويمحو خصوصيات المجتمعات وموروثاتها .

- ويتألف الكتاب من الأبواب التالية:

.الاستسقاء . .العرس التدمري .

.الأحاجي والألغاز . .الأكلات التدمرية

.أغاني ترقيص الأطفال . .الصِّناعات الشَّعبية .

وقد وثَّق الباحث في كتابه المواد التراثية الشفاهية، فمن الأناشيد التي يرددها أبناء تدمر في سنوات الجفاف لجلب الأمطار:

أم الغيث غيثينا بلّلي بشيت راعينا

راعينا حسن اقرع لو سنتين ما يزرع (ص 13).

وكان الأطفال يتجولون على البيوت ويجمعون المواد الغذائية وهم يرددون:

اللي تعطينا بالطبشي يصبح ولدها يمشي

واللي تعطينا بالكاسي أم حجول رقاصي(13).

ومن الأحاجي(الألغاز) التي كان يتداولها التَّدمريون في مسامراتهم:

طاسة ترن طاسة بالبحر غطاسة

جواتها لولو وبراتها نحاسة (ص20) .

الجواب: الرمانة.

ومن الألعاب الشَّعبية التَّدمرية التي وثَّقها المؤلِّف بالوصف والرَّسم والصُّورة: لعبة دندوشة ، ولعبة سبع تيام ، ولعبة الغميضة ، ولعبة الجبة، ولعبة الدّكة، ولعبة الحيز، ولعبة طاق طاق طاقية.

أما لعبة فتَّحت الوردة التي يتقابل فيها كل طفلان ويمسكان بأيدي بعضهما البعض، وأصابع الأيدي مرفوعة إلى الأعلى وهما يرددان هذه الأغنية:

فتّحت الوردة ... سكّرت الوردة ... هون وردة ... وهون وردة

دبّ الليلة ... دبّ الليلة (ص113).

يقع هذا الكتاب في 213 صفحة من القطع المتوسط، وهو من الإنجازات التراثية الهامة للباحث أحمد قشعم.

أغـــانـــي العتـــابا والنـــايل والســـويحـــلي
كنوز منسية من تراث الجزيرة والفرات

في كتاب جديد هو الأول من نوعه على صعيد الأدب الشَّعبي العربي وتوثيقه ودراسته وفق مناهج علمية صدر للباحث عبد محمد بركو عضو لجنة التراث الشَّعبي كتابه الموسوم ﴿أغاني العتابا والنايل والسويحلي: كنُّوز منسية من تراث الجزيرة والفرات﴾ ،عن دار اليازجي بدمشق بدعم من مؤسسة البابطين في الكويت، والكتاب يستمد أهميته من عدة عوامل، منها:

1. يشتمل على أكثر من ألف وخمسمائة أغنية شعبية قديمة من أغاني العتابا والنايل والسويحلي، وهذه الأغاني الشَّعبية هي محصلة جهد ميداني كبير بذله الباحث بركو الذي أمضى ما يقارب أربع سنوات في جمع هذه الأغاني من أفواه المعمِّرين والحَفظة وتحقيقها الشَّيء الذي تعجز عن انجازه فرق علمية متكاملة وهو ما يسجل للباحث كانجاز ثقافي وعلمي وانثربولوجي على درجة كبيرة من الأهمية.
2. قدَّم الباحث لكتابه بكثير من الدِّراسات والشروحات، وجاء تحقيق هذه المأثورات الغنائية على درجة عالية من الموضوعية والرصانة والاستنتاج وسواها.
3. إنقاذ هذا الكم الهائل من الأغاني الشَّعبية الفراتية المنسية وتحقيقها وشرحها وحفظها وتوثيقها ودرسها لغوياً وفنياً وسيكولوجياً واجتماعيا.
4. ولم يقتصر الكتاب على الجمع والتحقيق كسواه من كتب التراث الشَّعبي ،بل تجاوزها إلى الدِّراسة والبحث والتنظير لهذه الفنون الشَّعبية الفراتية الغنائية العريقة.
5. الكتاب يتضمن تراث عربي إقليمي إنساني وليس تراثاً قطرياً، فأغاني وأشعار العتابا والنايل والسويحلي تمثِّل التراث الشَّعبي الغنائي في منطقة الجزيرة والفرات التي تمتد في أراضي العراق وسورية وتركية.

https://1stcomesloveblog.files.wordpress.com/201408//music-tree.jpg

- ويحتوي الكتاب بين دفتيه على مقدّمة وأربعة أبواب رئيسية.

فتحت عنوان «مشروع إنقاذ التُّراث الشَّعبي الغنائي العربي: المعركة من أجل الهويّة» كتب الباحث يقول «لقد ساهمتْ الفنون الشَّعبية، ولاسيما الفنون الغنائية والقولية بتطوير الذَّوق الحسِّي والفنّي والجمالي وحفزت الإنسان دائماً على العمل والعطاء والإبداع، وعلى مرِّ القرون قدَّمت هذه الفنون للناس بمختلف لغاتهم زاداً لغوياً وثقافياً مهمًّا، وأعطت اللغات القومية خصوصيتها، فضلاً عن غرسها وتكريسها مفاهيم الانتماء للأوطان، ودعوتها إلى الحبِّ والخيرِ والجمال» (ص2).

- وعن أهمية الكتاب يقول الباحث:

«إنَّ ظهور هذه الكنُّوز الفريدة يجعلها في متناول الباحثين والكتَّاب، وينشرها على نطاق واسع على أفواه الأجيال العربية الجديدة التي لا تعرف شيئاً عن تراثها الشَّفوي الشِّعري والغنائي.

كما أنَّ نشر هذه الألوان الغنائية الشَّعبية سيفتح الباب واسعاً نحو المزيد من التمازج اللفظي والفكري والتعبيري والفنِّي بين الفنون الشَّعبية العربية، وسيمهد الطريق نحو دراسات مقارنة في الأدب الشَّعبي العربي وسيطوّر الأغنية العربية»(ص6).

- وفي الباب الأول يدرس الباحث المأثورالشَّعبي والأغنية الشَّعبية، والشكل الفني للعتابا والسويحلي ،ومما قاله:

يعتبر فنّ غناء العتابا من أعرق وأهم الفنون الشَّعبية الغنائية في الجزيرة الفراتية، يرد بيت العتابا على بحر الوافر، ويكون ثلاثة أشطر،الكلمة الأخيرة من كل شطر متطابقة اللفظ مع آخر كلمة من الشطرين الآخرين مختلفة المعنى معاً، أي يتحقق في بيت العتابا الجناس البديعي التام:

ثلاث كلمات لها نفس البناء الحرفي مع اختلاف معانيها، ويبقى الشطر الأخير حراً، ويسمَّى البيت بقافية شطره الرابع والأخيرالتي تأتي أصولاً وغالباً ألف وباء ككلمة (عتاب):

1. نقط طير الحمام وكلت بليان
2. شوارب سود جوى اللحد بليان
3. يحفار اللحد ويديك بليـان
4. يـازي تهيل عالغالي تراب

وإذا أمعنا النظر في هذا البيت نجد اكتمال كافة شروط بناء البيت العتابا، والجناس التام البديعي متحقق فيه، وهو كما يلي: (1)

بليان: مبتل ببلوى (2). بليان: اهترأن (3). بليان: أصابهن البلاء(ص11).

أمَّا فنّ غناء النايل فيعرِّفه الباحث بقوله «يحتل هذا الفنّ مكانة رفيعة بين الفنون الشَّعبية الفراتية، ويتميز أيضاً بحزنه الشديد»، أمَّا من الناحية الفنيّة فهذا الفنّ سهل النظم ويكتب على البحر البسيط العروضي، وشكل بناء بيته الأساسي شطرن مقفيان بقافية واحدة .

مناحر فجوج الخلا يا ريم وين تريد

هيمتنا عالولف باول ليـال العيد (ص12).

ويعرِّف فنّ غناء السويحلي بأنه: من أعذاب وأرق الأشعار الشَّعبية في الجزيرة الفراتية نظماً ولحناً وغناء، وأكثرها شجناً، ينظمه العشاق الذين أضناهم الحبّ وعذابات الوجد، فيبعث كـ «مونولوج داخلي» لمناجاة الحبيب، أو النفس، وهو أشبه برسائل حبّ مكثفة رغم قلة كلماته.

ويتألف بيت السويحلي من شطرين تتوضع قافية البيت في منتصفهما، ومن الناحية العروضية لا يردُ على بحور الشِّعر العربي:

حبر من الدموع

مكتوبكم يا زين

من بين الظلوع

نار الفراق تزيد (ص13).

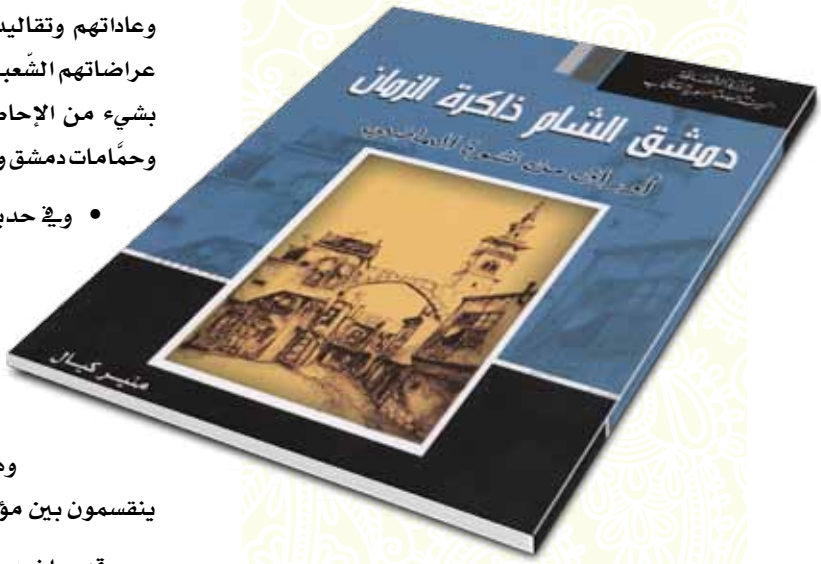
ويتضمن الكتاب شرحاً وافياً لسمات وخصائص أغاني العتابا والنايل والسويحلي ودراسة ميدانية عن مغنِّي الرَّبابة في الجزيرة الفراتية، ودراسة أخرى عن لغة وإملاء وتدوين هذه الأغاني وأغراضها ومضامينها المختلفة.

وفي الأبواب الثاني والثالث والرابع يقدم الباحث أكثر من ألف وخمسمائة أغنية شعبية محقَّقة من أغاني العتابا والنايل والسويحلي توزعت على(371صفحة) من القطع المتوسط .

دمشق الشام ذاكرة الزمـان
(أوراق من نـشوة الماضي)

ضمن منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب صدر للباحث منير كيال كتاب «دمشق ذاكرة الزمان: أوراق من نشوة الماضي» ويتضمن دور الخوجة «الشيخ» والكتاتيب في تعليم الناشئة، وكذلك دور صندوق الدُّنيا والحكواتي ومسرح الظلّ في إيصال المعلومة والحكمة إلى من فاتهم قطار التّعلم.

واهتم الكتاب بإلقاء بعض الأضواء على جوانب متعددة من حياة الناس وعاداتهم وتقاليدهم في إطار احتفالاتهم بعيد المولد النَّبوي الشَّريف، وفي عراضاتهم الشَّعبية، وفي دور القهوة العربية في هذه الحياة، فضلاً عن التوقف بشيء من الإحاطة عند مقامات آل البيت والصَّحابة «رضوان الله عليهم» وحمَّامات دمشق والبيمارستانات «المشافي القديمة» والتكايا والزوايا والمدارس.



- وفي حديث المؤلف «منير كيال» عن الحكواتي يذكر:

« كنتَ ترى الناس في اختلافهم إلى المقهى لسماع ما سيرويه لهم الحكواتي يتخيّرون الحكواتي الذي تتوافق براعته وسرعة بديهته وأسلوبه في الإلقاء والتعبير، وتصعيد حبكة الأحداث وحلّهامع تطلعاتهم ومزاجهم.

وهم الجمهور في جلوسهم في المقهى للاستماع إلى الحكواتي ينقسمون بين مؤيد للبطل مناصر له، ومخالف لذلك الموقف.

وقد يبلغ بهم الحماس إلى الملا سنة والعراك ومن السِّير الشَّعبية التي يرويها الحكواتي سيرة بني هلال وعنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن وسواها » (ص171).

- ويقارن المؤلف بين الحكواتي في دمشق والحكواتي في بعض البلاد العربية كما في مصر حيث يروي الحكواتي السِّير الشَّعبية هناك مترافقة مع العزف على الرَّبابة.

والكتاب محاولة هامة لتوثيق بعض العادات والتقاليد الدّمشقية التي مازالت ماثلة في الذَّاكرة الشَّعبية لحفظها من الضياع والنسيان.

يقع الكتاب في (268 صفحة) من القطع المتوسط .

نصوص ودراسات في الشِّعر الشَّعبي الغنائي

في إطار توثيق ودراسة التراث اللامادي صدر حديثاً عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب، كتاب «دراسات ونصوص في الشِّعر الشَّعبي الغنائي» تأليف الباحث عبد الفتاح رواس قلعه جي، وهو بالرغم من كونه كاتباً وناقداً مسرحياً فإن له مؤلفات عديدة في التراث الشَّعبي و منها:

- التواشيح والأغاني الدِّينية في حلب، أمير الموشحات عمر البطش، الموسيقار أحمد الإبري، أبو خليل القباني.
- والباحث قلعه جي في كتابه هذا يقدم موسوعة موجزة للشِّعر الشَّعبي الغنائي في سورية تتناول:

المطاول، الموال، العتابا والميجانا، أغاني الأطفال، المناغاة، الهناهين، الأغنية الشَّعبية الفولكلورية، أغاني الفراتين والبادية، أغاني الساحل والجبل، الموشحات والقدود، كما يرصد ألواناً من أغاني البادية ورقصاتها وحواراتها هي نوع من المسرح الغنائي البدائي المعروف في البادية وأعراس المدن.

هذه الأشعار الشعبية الغنائية كغيرها من الموروثات الشَّعبية تقدم لنا نماذج من التراث الشَّعبي العربي الأصيل الماثل في الذاكرة الشَّعبية من الحقب التاريخية البعيدة لدى طبقات شعبية بسيطة أهمل أدبها الشَّعبي وطرائق تفكيرها الدَّارسون زمناً.

وتلقي دراسة الباحث الضوء على أنواع مختلفة من الشِّعر الشَّعبي الغنائي في سورية.

وقد قسَّم الباحث كتابه تبعاً للمناطق الجغرافية حيث تحمل كل منطقة ألوانها الغنائية وخصوصياتها الفنية. وهذه الألوان الغنائية التراثية الشَّعبية ما تزال منتشرة لها شعراؤها ومغنُّوها بالرغم من ضياع كثير منها.

وما بقي من هذه الأغاني وستبقى خالدة لأنها تشكل معلماً بارزاً في هويتنا التراثية والفنية والقومية.

يقول الباحث قلعه جي في مقدّمة كتابه: « إنَّ البحث في هذا الجانب ليس دعوة إلى تكريس العامية، وإنما يضع في دائرة الاهتمام عاملاً مشتركاً يأخذ وظيفة الرئة في حياة الشعوب العربية، وعندما نسمع الشادي في أي قطر عربي يغني الموال والعتابا والموشَّح وغيرها من الموروثات الغنائية فإننا لا نتنفس رائحة التاريخ الجامع فحسب وإنما نتنفس رائحة الدم المشترك والأمل الواحد، ونشعر بطعم العناق ودفء أنفاس الأشقاء ».

سياسات وبرامج صون التراث الشَّعبي اللامادي في سورية

صدر عن وزارة الثقافة – مديرية التراث الشعبي –كتاب باللغة الإنكليزية بعنوان « سياسات وبرامج صون التراث الشَّعبي اللامادي في سورية» (2005 –2011م) ، من تأليف الأستاذ الباحث عماد أبو فخر مدير التراث الشَّعبي في وزارة الثقافة، والكاتبة مايا الكاتب باحثة في التراث الشَّعبي.

يسلّط الكتاب الضوء على السياسات والأنشطة والبرامج التي تنفذّها مختلف الوزارات والمؤسسات والجهات الحكومية والمنظمات الشَّعبية الفاعلة في مجال صون التراث الشّعبي اللامادي في سورية؛ بدءاً بالوزارة المعنية بالدرجة الأولى وهي وزارة الثقافة ومديرية التراث الشَّعبي وغيرها من المديريات المعنية في الوزارة.

- يستعرض الكتاب أهم عناصر التراث الشَّعبي اللامادي المتنوع في سورية وقد صنَّفها إلى خمس مجالات هي:

1. التقاليد والتعابير الشَّفوية: كالحكايات الشَّعبية والشِّعر الشَّعبي والأمثال والحكواتي والزجل والقصيد الشَّعبي وغيرها.
2. فنون الأداء والعروض: القدود الحلبية والدبكات والعراضة ورقص السَّماح..الخ.
3. الممارسات والشَّعائر والاحتفالات الاجتماعية: الموالد والأعياد والمهرجانات والاحتفالات والعادات والتقاليد.
4. المعرفة المتعلقة بالطبيعة والكون: المعتقدات والأساطير والتقاليد الزراعية وتقسيم المياه والطب الشَّعبي وغيرها.
5. الحرف الشَّعبية التقليدية: يركّز هذا القسم على الحرف اليدوية التقليدية وأسواقها المختلفة وأهميتها في سورية والجهود التي تبذل لصونها وتطويرها والمحافظة عليها.

http://tishreen.news.sy/tishreen/public/read/269184

الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج
أبحاث جديدة ومشروع طموح

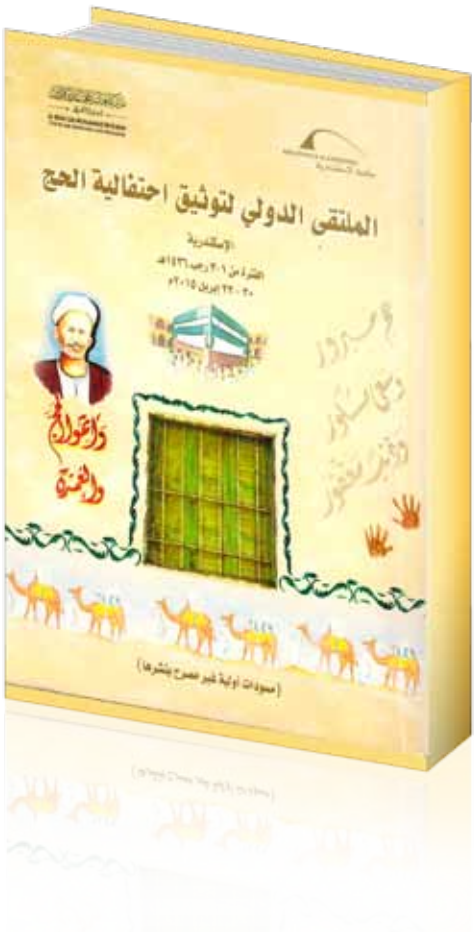
أحلام أبو زيد

كاتبة من مصر

هذا هو العدد الثاني على التوالي الذي يهتم فيه جديد النشر بالتعريف بالملتقيات والمؤتمرات الدولية، وتقديم الأبحاث الجديدة التي نوقشت بهذه الملتقيات. وقد عرضنا في العدد السابق لأربعة مؤتمرات عربية وعالمية حول التراث والتنوع الثقافي عقدت بفينا وباريس والقاهرة. وفي هذا العدد نعرض لملتقى دولي جديد عقد بمدينة الأسكندرية بمصر في الفترة من ٢٠ إلى٢٢إبريل ٢٠١٥ حمل عنوان «الملتقى الدولي لتوثيق احتفالية الحج». وقد أقامت الملتقى مكتبة الأسكندرية بالاشتراك مع مركز المعلم محمد بن لادن للعلم والتعليم، وكان الدكتور إسماعيل سراج الدين؛ مدير مكتبة الإسكندرية، والدكتور زاهر عثمان؛ أمين عام مركز المعلم محمد بن لادن للعلم والتعليم، قد افتتحا الملتقى الذي شارك فيه أساتذة وخبراء من سبعة عشر دولة شملت كل من: مصر- السودان- الصومال- الكويت- السعودية- اليمن- سلطنة عمان- البحرين- قطر- ليبيا- تونس- المغرب- موريتانيا- سوريا- لبنان- الأردن- الهند. وقد تحول الملتقى إلى تظاهرة ثقافية كشفت عن العديد من ملامح الإبداع الشعبي العربي في احتفالية الحج التي تعتبر هي الأكبر والأشهر على مستوى العالم.

- **مركز المعلم محمد بن لادن للعلم والتعليم**

يشير موقع مركز المعلم محمد بن لادن للعلم والتعليم إلى أن مجموعة بن لادن السعودية تضع ضمن مسؤوليتها الاجتماعية عدداً من الأهداف الكبرى من ضمنها دعم المؤسسات العلمية والتعليمية بالمملكة والعالم من خلال إنشاء كراسٍ للبحوث والدراسات في مجالات علمية وفكرية متعددة، بالإضافة إلى بناء عدد من المنشآت العلمية والتعليمية، وتخصيص أوقاف لدعم عدد من تلك المؤسسات، وتقديم الدعم لإقامة المؤتمرات العلمية وإطلاق المبادرات التعليمية وتقديم الجوائز للمتميزين من العلماء والباحثين. كما تقدم المجموعة منحاً للدراسة في جامعات المملكة وخارجها.ورغبة منها في تنسيق الجهود حيال تلك المبادرات، ووضع إطار لإنشائها والتعامل معها، وضمان تكاملها، وتنظيم أطر دعم المؤسسات العلمية والتعليمية، وتعزيز الاستفادة من برامج دعم المجموعة للمؤسسات العلمية والتعليمية، فقد جاءت فكرة إنشاء مركز المعلم محمد بن لادن للعلم والتعليم لترسيخ هذه المبادرات وتنفيذها بشكل علمي ومميز.



- **أهداف الملتقى**

يهدف الملتقى إلى رصد العناصرالشعبية المرتبطة بالحج في مجتمعات المسلمين، سواء الموجودة الآن أوالتي اندثرت أو أوشكت على الاندثار.فضلاً عن رصد الممارسات الشعبية المرتبطة بالاحتفالية للوقوف على عناصر التشابه والاختلاف بين ثقافات المجتمعات المسلمة وطرائق إبداعها. لتكون حصيلة هذا الملتقى إصدار عمل توثيقي موسع ومصور يبرز هذه المظاهر الاحتفالية، ومن ثم يمكن وضع إطار لمشروع دولي لعمل مكنز وقاعدة بيانات موسعة حول مظاهر احتفالية الحج بين المأثور الشعبي والتراث.

وقد قام بالإعداد لهذا الملتقي الدولي ومتابعته والإشراف عليه لجنة تحضيرية وعلمية مكونة من: صلاح الدين الجوهري، مصطفى جاد، ياسمين ماهر، منة الله لبيب، محمد القاسم، هدى سيد، شيماء التركي، عمرو عزت، إبراهيم عبد الحافظ، أحلام أبو زيد.

- **الحج في التراث الشعبي**

نشرت أبحاث الملتقى في كتاب أولي بدأ بمقدمة أشارت إلى الاهتمام بالجانب الشعبي لاحتفالية الحج، وفي هذا الإطار تختلف مظاهر الاحتفال من بيئة إلى أخرى ومن منطقة ومجتمع إلى آخر، وهذه المظاهر حافلة بالتنوع والثراء والإبداع، وتهدف جميعها إلى إبراز البهجة بقدوم موسم الحج والعيد؛ ومن ثم تقوم المجتمعات المختلفة بالعديد من الممارسات التي تصاحب الاستعداد للحج، مثل: موكب الحاج، وتقاليد التوديع والاستقبال وما يصاحبهما من إبراز«مكانة الحاج» الاجتماعية، وخاصة بعد عودته من أداء الفريضة، والمعارف والمعتقدات المرتبطة بماء زمزم كزمزمة الكفن، وطريقة الاحتفال بذبح الأضحيات، واحتفال الأطفال بخروف العيد، والأكلات المرتبطة بالعيد كـ«الفتة» و«الرقاق» وغيرهما. فضلًا عن زيارة الأولياء في بعض البلدان قبل السفر للحج.

كما يدخل ضمن المظاهر الشعبية في الاحتفال بالحج بروز بعض الفنون على نحو ما يُعرف في مصر بـ «حنون الحجاج» وهي الأغاني الشعبية التي يرددها أهالي الحاج وجيرانه والمحيطون به عند توديعه أو استقباله. وتبرز أيضًا فنون التشكيل الشعبي فيما يعرف بجداريات الحج وهي رسومات على جدران البيوت للإعلان عن سفر الحاج أو قدومه، إلى جانب فنون أخرى مرتبطة بزي الحاج وزينته قبل الذهاب للحج وبعد العودة خاصة السيدات. كما يهتم المأثور الشعبي بالفنون القولية المرتبطة بالحج كالأمثال الشعبية، والحكايات والمرويات الشفاهية حول احتفالية الحج، والروايات التي يتناقلها الحجاج حول مشاهداتهم أثناء الزيارة بمراحلها المختلفة.وإلى جانب الممارسات الشعبية التي تمارسها المجتمعات الآن احتفالًا بالحج، هناك بعض الممارسات التي اندثرت كاحتفالية «المحمل»، التي كانت تقوم على إعداد كسوة الكعبة المشرفة في مصر، وإرسالها ضمن موكب ضخم للأراضي المقدسة.

- **إشكالية الملتقى**

اعتمد هذا الملتقى علي منهجية علمية بدأت بمجموعة من التساؤلات والإشكاليات التي تؤسس لمشروع أكبر حول توثيق احتفالية الحج، وبحث إمكانية توافر دراسات وأبحاث للأساتذة المشاركين في المنطقة العربية للبحث فيها، وتبلورت تلك التساؤلات في التالي:

هل هناك تنوع ثقافي حول مظاهر الاحتفالات الشعبية المرتبطة بالحج بين البيئات المسلمة؟ وما هي هذه التنويعات؟

وهل تمثل تلك الاحتفالات خصوصية لكل مجتمع؛ كأن تكون المجتمعات الخليجية مثلًا لها طابع مميز عن المجتمعات البحرمتوسطية أو الأفريقية...إلخ.؟ وهل هناك خصوصيات ثقافية بين بعض البيئات والمناطق الجغرافية في المجتمع الواحد..؟

ما هي التغيرات التي صاحبت احتفالية الحج عبر التاريخ؟

وهل هناك بعض التقاليد أو الطقوس الشعبية التي اندثرت؟

وما هي الطقوس التي ما زالت تحتفظ باستمراريتها حتى الآن؟

هل هناك عناصر تشابه بين المظاهر الاحتفالية للحج في المجتمعات المسلمة؟ وما هي..؟ وكيف تكونت..؟

في أي من عناصر التراث الشعبي يبرز التنوع والاختلاف؟ هل في النواحي الإبداعية كالأغاني والحكايات والرسومات الجدارية؟.. أم في الممارسات اليومية كالعادات والتقاليد والمعتقدات...؟

- **محاور الملتقى**

اهتم الملتقى بتلقي دراسات إثنوجرافية حول احتفالية الحج في كل بلد تمت الدعوة إليه، حيث اشتملت كل دراسة على رصد تفصيلي للاحتفالية من خلال المحاور التالية:

- المحور الأول: العادات والتقاليد المرتبطة باحتفالية الحج (استقبال الحاج وتوديعه- الأكلات الشعبية- عادات دورة الحياة المواكبة لعيد الأضحى- الاستعدادات المنزلية...إلخ).
- المحور الثاني: المعارف والمعتقدات والتصورات الشعبية (ذبح الأضاحي- زيارة الأولياء- ماء زمزم...إلخ).
- المحور الثالث: فنون الأدب الشعبي والأداء (الأغاني الشعبية والموسيقى- الحكايات الشعبية- الأمثال الشعبية- السير الشعبية- الأقوال المأثورة....إلخ).
- المحور الرابع: فنون التشكيل الشعبي (المرسمات الشعبية- الأزياء- الزينة- الحرف التقليدية...إلخ).

وسوف نعرض في الفقرات التالية للأبحاث التي نوقشت على مدار الأيام الثلاثة، وسوف نعرضها هنا في إطار جغرافي للوقوف على فولكلور الحج في كل منطقة ثقافية بالعالم العربي.

- **تراث الحج في وادي النيل**

قدم الباحثون من مصر والسودان (وادي النيل) مجموعة متنوعة من الدراسات التي تناولت احتفالية الحج من أكثر من جانب ففي مجال الموسيقى الشعبية قدم محمد شبانة أستاذ الغناء والموسيقى الشعبية بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون دراسته المعنونة «أغاني الحج في مصر» أشار فيها إلى أن المصريين يحتفون بالحج والحجاج موسيقيًا وغنائيًا، سواء في الجانب الإبداعي الشعبي فيما يعرف بأغاني تحنين الحجاج، حيث يغني الأهل للحاج أغاني تعبر عن الشوق والحنين، كما تعقد حلقات الذكر والإنشاد الديني في بيت الحاج أو الحاجة.

والأغاني المعبرة عن الحج والحجيج تحتل مكانة متميزة وثرية؛ حيث يمكن رصد اهتمام المغنين المصريين بمناسبة الحج، وهو ما يظهر في إبداعات الكثيرين من أشهر المغنين والمغنيات مثل أم كلثوم في قصيدة «إلى عرفات الله»، وأسمهان «عليك صلاة الله وسلامه»، هذا بالإضافة إلى العشرات من أغاني الحج التي أنتجت في فترات زمنية متعددة.

وتهدف دراسة شبانه إلى تناول الإبداعات الموسيقية والغنائية المصاحبة لرحلة الحج والمعبرة عنها لدى المصريين في إطاريها الشعبي والتقليدي، حيث عرض لهذه الأغنيات ومواكبتها لرحلتي الذهاب والعودة، وأهميتها في التعبير عن اهتمام الوجدان الشعبي المصري بهذه الرحلة المباركة، وما يحيط بها من مشاعر الحب والتقديس للنبي محمد صلى الله عليه وسلم.

أما ابراهيم عبد الحافظ أستاذ ورئيس قسم الأدب الشعبي بالمعهد العالي للفنون الشعبية ومحمد حسن حافظ المدرس بالقسم نفسه، فقد اشتركا في تقديم ورقة حول «سردية الرحلة الحَجِّيَّة في أغنية تَحْنين الحجاج» وتقارب هذه الورقة، من زوايا متعددة، أغنية «تحنين الحجاج» المصرية الشعبية، من منظور السرد الرحلي، بوصف «الحج» رحلة دينية تحكمها بنية السفر، وبوصفه سفرًا تحكمه مراحل الرحلة ومحطاتها.

فضاءات «رحلة الحج» المسرودة في أغنية «تحنين الحجاج» التي يرفدها ويترافق معها العديد من النصوص الأدبية فيها ما ينشدها المنشدون المحترفون ترسيخًا لقدسية هذه الرحلة الموجهة بالمحبة النبوية بوصف النبي محمد (ص) شخصية فريدة في الوجدان الشعبي، وموجهة أيضًا بالتشوق إلى البيت الحرام والكعبة التي تهون في سبيلها- في معتقد الحاج- أمواله وأبناؤه.

ومنها ما تهتم به النسوة من أقارب الحاج وجيرانه عند تجمعهن لتوديعه بأغنية التحنين التي تأخذ فيها الأماكن المقدسة (الحرم، قبر الرسول (ص)، بئر زمزم، الصفا والمروة، جبل عرفات...) حيزًا كبيرًا، كما تأخذ الأفعال المقدسة (الزيارة، الطواف، الوقوف بعرفة، السعي، رمي الجمرات، الصلوات، الدعاء...) حيزًا مماثلًا.

وأما الزمن المقدس (أيام التشريق، وقفة عرفات، أيام الإحرام) فلا يجوز إهماله في مثل هذه النصوص.وكان حجاج مصر في الماضي يتجمعون من جميع المناطق المصرية في مكان على مشارف مدينة القاهرة يسمى بركة الحاج، والتسمية

مشتقة من مكان بروك جمال الحجاج وتجمعها، وهو ما جعل هذا المكان يضم إلى الأمكنة المقدسة؛ ومن ثم حظي بالدلالات الرمزية التي يكمل بها علاقة الديني المقدس بالدنيوي في الرحلة الحجية.

ومن ثم فإن مقاربة أغنية تحنين الحجاج واكتشاف تجلياتها المختلفة محاولة لرصد العلاقة التداخلية بين المقدس والدنيوي، ويترافق مع عرض أفكار الموضوع وتحليل أغنية التحنين عروض سمعية وبصرية لنماذج متعددة من أغنية تحنين الحجاج، حرص الباحثان على تقديمها.

أما محمد عباس أستاذ الأنثروبولوجيا بكلية الآداب جامعة الإسكندرية فقد قدم «رؤية المصريين لاحتفالية الحج بين المقدس والموروث» أشار فيها إلى أن رحلة الحج إلى الأراضي الحجازية لها مكانة كبيرة، فالمصري رجلًا أو امرأة يحرص أشد الحرص في حياته كي يؤدي فريضة الحج ويجاهد في ادخار ما يستطيع من المال كي يتمكن من الذهاب إلى الحج. فالحج بالنسبة للمصري هو تطهير للنفس والجسد وغسيل من الذنوب.. ويأتي هذا في أقوالهم الشعبية: «أنا رايح أغسل ذنوبي»، وقولهم «أنا رايح أطهر نفسي»، والبعض يبالغ بالقول «أنا رايح أغسل رمتي!!».

وما إن يسمع أحد المصريين بشخص ذاهب إلى الحج أو العُمرة... حتى يحمله بأمانة الدعاء له عند الرسول وأهل البيت: «ادعيلنا وأنت عند النبي؟»،

«إوعى تنسانا بالدعاء؟».

كما يشير عباس إلى أن للحج ممارسات شعبية اجتماعية ارتبطت بمضامين ثقافية عامة أو فرعية على حدٍّ سواء منذ بدء نية الشخص في الذهاب إلى الحج، والدخول في الإجراءات الفعلية للسفر، وتجهيز ملابس الرحلة، والاستعداد للسفر، والأطعمة المقدمة في المناسبة، واستعدادات أهل الحاج، وما يقومون به من أفعال ورسومات جدارية على واجهات المنازل والمساكن، وطلاء البيوت من الداخل والخارج؛ استعدادًا لاستقبال الحاج عند عودته.

أما نهلة إمام رئيس قسم العادات والمعتقدات والمعارف الشعبية بالمعهد العالي للفنون الشعبية فقد قدمت ورقة بعنوان «الحج والثقافة الشعبية العربية أمس واليوم» عرضت فيها إلى الرؤية الخاصة للحج والحجاج من الزاوية الثقافية وبعيون استشراقية حيث ترصد انتباه المستشرقين لرحلة الحج، حيث أن معتقدات الشرق تُفهم بفهم رحلة الحج، التي تفرض على الحاج نمطًا من السلوك والعلاقات يختلف عن الذي كان ينتهجه قبل الرحلة، وتلزمه بأنماط السلوك المتوقعة منه بإطلاق لقب «حاج» عليه، وعلى هذا النحو تتناول الدراسة رحلات المستشرقين للحج منذ القرن السادس عشر- عبر مسارين: الشامي والمصري، محاولة كشف الستار عن رحلات أجانب (نصارى) كما أطلق عليهم العرب في كتاباتهم، دفعت بهم دولهم أو فضولهم للتعرف على عادات ومعتقدات العرب من خلال رحلة الحج المقدسة. وقد غيَّر المستشرقون هيئاتهم وأسماءهم ليجتازوا طريق الحج بسلام، ومارسوا ما أمكنهم من الطقوس، واستنسخوا النقوش التي صادفوها في طريقهم، وأعملوا أدوات البحث الأنثروبولوجي

باقتدار مشهود، وبعضهم لم يحافظ على الخط الفاصل بين الملاحظة المشاركة وتبني الاعتقاد، والبعض عاد سالمًا إلى وطنه ليكتب تقاريره التي لم تخلُ من تعصب عرقي، وإطلاق أحكام على الثقافة العربية ومنتجها الاعتقادي.

وترصد نهلة إمام رحلة «جورج بيتس» في القرن السابع عشر الميلادي ورحلة «تشارلز دوتى» في القرن التاسع عشر التي حاول فيها إنجاز ما لم يستطع «بوركهارت» إنجازه.. فالحاج يوسف «بيتس» والحاج خليل «دوتى» وصلا إلى أقدس أماكن المسلمين متسللين، ليراقبا وينقلا فرحة العرب بماء ينسكب من فوق الكعبة، أو بماء بئر تنبع من تحت الأرض، ومكنسة الكعبة التي تكسر وتنثر قطعها فيتلقفها الناس تبركًا.

وقدم مجدي السرسي أستاذ الجغرافيا بكلية البنات جامعة عين شمس دراسة جديدة حملت عنوان «الخصائص الجغرافية لطرق الحج في المنطقة العربية عبرالتاريخ» أشار فيها إلى أن رحلة الحج قد اختلفت خصائصها وتوزيعها الجغرافي عبر التاريخ، والتي بدأت بمغامرة غير مضمونة العواقب لمشقتها وخطورتها، والتي قد تصل نتائجها إلى حد الهلاك، فتعود كل من يسعى لأداء الفريضة من أي بلد بعيدة عن مكة أن يودع أهله وداع المفارق، وعندعودته إلى وطنه يستقبله أهله استقبال الناجي من الهلاك لما كان يكتنف هذه الرحلات من مخاطر أثناء الطريق.

ويستكمل السرسي بحثه بكشف أشكال المخاطر عبر هذه الطرق والدروب وتنوعها، فمنها ما كان يتعلق بطبيعتها الجغرافية كالطرق الصحراوية، إما عبر نطاقات الرمال والكثبان الرملية، أو عبر الجبال الوعرة الشديدة التضرس، أو الملاحة عبر البحار والمحيطات، أو حتى الأنهار، ومنها ما كان يتعلق بظروف الأمن والأمان عبر هذه الدروب التي كانت تفتقر إلى الأمن والحماية لعابريها من الحجاج أو غيرهم.

وتهتم الدراسة بتحديد الخصائص الجغرافية لدروب الحج في المنطقة العربية، شاملة أنواع هذه الدروب سواء برية أو بحرية، وأهمية كل درب من هذه الدروب تاريخيًا، ومدى تأثره بالتطور السياسي والاجتماعي والاقتصادي في المنطقة.

وتختتم الأوراق المصرية بدراسة مصطفى جاد وكيل المعهد العالي للفنون الشعبية وأحلام أبو زيد – كاتبة السطور- التي عرضت لإطار منهجي لتوثيق احتفالية الحج.

وتشير الدراسة إلى أن احتفالية الحج تشتمل على عشرات العناصر المرتبطة بالتراث الشعبي غير المادي، ولا يمكننا بحث الاحتفالية بدون التعرف على هذه العناصر في إطار علاقاتها الترابطية من ناحية، وفي سياقاتها الميدانية من ناحية أخرى.

ففي إطار العادات والتقاليد، ترتبط الاحتفالية بعيد الأضحى كواحد من الاحتفالات الدينية الكبرى، وما يشمله هذا العيد من ذبح للأضاحي، فيما يرتبط العيد أيضًا بالناحية الترويحية، وعادات إعداد الطعام، وتبادل الزيارات وغيرها من الممارسات.

وفي إطار المعتقدات الشعبية سنجد بعض العناصر المرتبطة بطقوس الذبح، والتعامل مع بعض أعضاء الذبيحة

كعنصر سحري. أما إذا انتقلنا للجانب الشفهي والإبداعي، فسنجدنا أمام كم هائل من النصوص الغنائية، وما يصاحبها من أداءات موسيقية.

أما الممارسات المرتبطة بطقوس الحج فتتشعب إلى عشرات العناصر الأخرى كتوديع الحجاج واستقبالهم، والإنشاد والمديح، ورسومات الحج التشكيلية، وأزياء الحج، وهدايا الحج، وماء زمزم..إلخ. إلى أن نصل للحرف التقليدية المرتبطة بهذه المناسبة كصناعة السبح، والخيامية، والتطريز، والعطور، والحناء، والبخور...إلخ.

وعلى هذا النحو نستطيع أن نرصد عناصر التراث غير المادي المرتبطة بالاحتفالية، ومن ثم فالأمر يحتاج إلى وضع إطار تصنيفي موضوعي/جغرافي/ زمني للتعرف على العلاقات التي تربط عناصر الاحتفالية من ناحية، وتنوعاتها الثقافية في المنطقة العربية من ناحية أخرى، وتغيراتها عبر الزمن من ناحية ثالثة.

وترتبط الرؤية التوثيقية، بجمع المادة الميدانية، سواء التي سيتم جمعها أو الموجودة بالأرشيفات العربية، فضلًا عن العكوف على توثيق جميع ما تم نشره حول الاحتفالية في إطار قاعدة بيانات موسعة تشتمل على النصوص المدونة، والصور الفوتوغرافية، والمادة الصوتية، والمادة المرئية.

كما تشير الورقة إلى أن إعداد أرشيف عربي يقوم على توثيق احتفالية الحج سيكون الخطوة الأولى نحو نشر التنوع الثقافي العربي لواحدة من الاحتفاليات التي يشترك فيها ملايين المسلمين على مستوى العالم، وهي مسألة لا يمكن أن تتحقق في عنصر تراثي آخر.

وتكتمل أوراق وادي النيل بدراستين من السودان الأولى لمحمد المهدي بشري المحاضر بجامعة الخرطوم حول «فولكلور الحج: الحج عقيدة وممارسة فولكلورية» أشار فيها إلى أن ممارسة شعيرة الحج عند السودانيين تختلط بالكثير من الطقوس والعادات والتقاليد، وقد عُرف السودانيون بمحبتهم للنبي (ص)، الأمر الذي قادهم إلى الحرص على أداء الحج؛ حتى تكتحل عيونهم برؤية البيت الحرام وزيارة المدينة حيث قبر الحبيب النبي (ص)، وظل الشعراء منذ أزمان بعيدة يعبرون عن هذا الحب في المديح النبوي، وهو جنس فولكلوري شعري خصص لمدح النبي (ص).

وقد صنف فولكلور الحج إلى أبواب رئيسية ثلاثة، هي: الثقافة المادية، والإبداع الشعبي، والعادات والتقاليد.

وتتناول الورقة فولكلور الحج بكل أجناسه كالثقافة المادية بالإشارة إلى الأطعمة التي تقدم عندما ينوي الفرد السفر للأراضي المقدسة وعند العودة، وتبحث أيضاً الزخارف والرسومات التي تزين بها مداخل وجدران منزل الحاج، إضافة إلى الهدايا التي يحضرها الحاج من الأراضي المقدسة، وقيمة هذه الهدايا خاصة ماء زمزم.

كما تتناول الإبداع الشعبي في العديد من الأجناس الفولكلورية خاصة الشعر،إلى جانب الحكاية الشعبية والمثل ومايجري مجرى المثل. فضلاً عن بحث تغلغل ثقافة الحج

تغلغلا عميقًا في المعارف والممارسات التقليدية، وخير مثال لذلك عادة تسمية الأطفال خاصة الإناث بالأماكن والرموز المقدسة. فثمة فولكلور ثر يرتبط بأداء شعيرة الحج، وهذا الفولكلور يتنوع ويتعدد بتعدد الجماعات السودانية.

أما إسماعيل الفحيل الخبير باليونسكو ورئيس قسم تقارير وتسجيل التراث المعنوي بهيئة أبوظبي للسياحة والثقافة فقد قدم ورقة بحثية بعنوان «من تراث الحج في وسط وغرب السودان» أشار فيها إلى أن الحج يعد محورًا هامًا من محاور التراث الثقافي غير المادي في السودان.

ورغم أن الحج يصنف ضمن الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات، فإن الحج من عناصر التراث الشعبي القليلة الشاملة والتي تتمدد في أقسام أو مجالات التراث الخمسة المتعارف عليها:

التقاليد وأشكال التعبير الشفهي- فنون وتقاليد أداء العروض- الممارسات الاجتماعية والطقوس والاحتفالات- المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون- المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.

ويقدم الفحيل في دراسته وصفًا إثنوجرافيًا ودراسة تحليلية لبعض أشكال التراث غير المادي المرتبط باحتفالية الحج في وسط وغرب السودان.

وتركز بشكل أساسي على العادات والتقاليد المرتبطة بالحج وبخاصة أشكال التلاحم والتكافل الاجتماعي، كما تتناول الاستعداد للحج بالمأكولات والأزياء، وتتناول الممارسات الاجتماعية والطقوس المرتبطة بمغادرة الحاج/ الحاجة وعودته وبخاصة الذبائح وما يتبعها من طقوس واحتفالات.

وتفرد الورقة حيزًا معتبرًا للتقاليد وأشكال التعبير الشفهي المرتبطة بالحج والمتمثلة في الأشعار، والحكايات الشعبية، والنكات، ونداءات الباعة والشحاذين، كما تتحدث عن فنون الأداء وبخاصة المدائح النبوية وأغاني الحج والسفر.

وتستعرض أيضًا الحرف التقليدية والفنون المرتبطة بالحج وبخاصة الرسومات والكتابات التي تزين جدران البيوت الخارجية والبوابات. كما تناقش في النهاية الوظائف الاجتماعية والثقافية لاحتفالية الحج والتغير الذي حدث لها.

- **تراث الحج في الخليج العربي**

شاركت منطقة الخليج العربي واليمن بخمسة أبحاث لكل من البحرين والسعودية وسلطنة عمان والكويت واليمن، حيث شاركت من البحرين أنيسة السعدون الناقدة الأدبية بدراسة حول «الأبعاد الدلاليّة والجماليّة لاحتفاليّة الحجّ في الموروث الشعبيّ البحرينيّ» حاولت من خلاله تلمّس واقع الاحتفال بموسم الحجّ في المجتمع البحرينيّ من خلال الوقوف على بعض المظاهر الشعبيّة، ورصد ما استندت إليه من معتقدات وتصوّرات وعادات وتقاليد، وما اقترنت به من ممارسات وفنون تشكيليّة وقوليّة، وغير ذلك من الموروثات الشعبيّة.

وتضيف أنيسة أنه على الرغم من أنّ الموروث الشعبيّ في البحرين حول الاحتفال بموسم الحجّ قليل جدًا، ولا يضاهي

الموروث الشعبيّ في دول أخرى؛ فإنّ أغلب تلك الموروثات، على قلّتها، قد اندثرت مع تقدّم الزمن، وخفّ انشداد الناس إليها، وأهملوا الاحتفاء بها، اللهمّ ما نشطت في إحيائه جمعيّاتٌ أهليّة أو جهات ثقافيّة رسميّة.

ومهما يكن حجم الموروث الشعبيّ البحرينيّ المرتبط بموسم الحج؛ فإنّه من الضروريّ توثيقه ودراسته، والوقوف على سماته ومقاصده الفكريّة وأبعاده الدلاليّة وملامحه الجماليّة، لكونه يصون الذاكرة الشعبيّة البحرينيّة بشكل خاصّ، ويغني مخزون الثقافة الإسلاميّة الشعبيّة بشكل عامّ.

ومن ثم فإن البحث يرصد الموروث الشعبيّ في كتب التراث من ناحية والدراسة الميدانيّة من ناحية أخرى، حيث قامت الباحثة بإجراء مقابلات مع عدد من كبار السنّ؛ بغية تسجيل تلك المظاهر التراثيّة، ورصد تفاصيلها ممّن عاينها، وشاهد أحداثها، ومارسها طقوسًا وتقاليدَ.

وقد انتهى البحث إلى نتيجة تكشف أنّ غاية ما تبقّى من عادات ومعتقدات وفنون شعبيّة متّصلة بموسم الحجّ لم تعد، كما كانت سابقًا، تعبيرًا عن حاجات ضروريّة تضطلع بأداء وظيفة اجتماعيّة تستجيب لظروف تاريخيّة وفنّيّة وثقافيّة استدعتها وهيّأت لها مجموعة من المؤثّرات والإشكالات، بقدر ما أصبحت تعبيرًا عن فرحة يقيمها الأهالي للأطفال خاصّة بغرض إشاعة جوٍّ من السرور، وقد يغفلون عن ربطها بمرجعيّاتها الدينيّة والتراثيّة والمعتقداتيّة والثقافيّة.

أما محمد البيالي خبير التراث الثقافي غير المادي بوزارة الثقافة والإعلام السعودية فقد تناول منطقة بعينها وفترة زمنية بعينها حيث تناولت ورقته مظاهر الحج في منطقة جازان منذ قرابة القرن،وجازان تقع في أقصى الجنوب الغربي للمملكة العربية السعودية، وتبعد عن مكة المكرمة قرابة 700 كم.

وكان الناس يستعدون لهذا الموسم قبل دخول شهر ذي الحجة بمدة قد تصل إلى ثلاثة أشهر، تبدأ معه مراسم وعادات وتقاليد وأهازيج شعبية، ثم يقوم الحاج بتجهيز راحلته من الجمال أو الحمير أو البغال وعادة ما ترافق الحجاج قافلة كبيرة من الجمال محملة بكافة المؤن والمواد الغذائية والمياه والأسلحة.

وكان الذاهب إلى الحج في ذلك الوقت يُعدّ شبه مفقود، وقد يعود لأهله أو لا يعود؛ حيث تتربص به الأمراض الخطيرة والحيوانات الفتاكةالمفترسة،إضافة للجوع وقطّاع الطرق. وعندما يعتزم الشخص الحج يبدأ أقاربه وجيرانه في التجمع في منزله قبل موعد السفر بعدة أسابيع لينشدوا أهازيج من الشعر الشعبي يودعون قريبهم الحاج. أما النساء فيقمن في منزل الحاج «وَدَاعِيَّة» حزينة وأناشيد لها ألحان جميلة.

وقبل انتهاء موسم الحج بأيام تبدأ ربات البيوت بالاستعداد لاستقبال ذويهم الحجاج بشوق بالغ، ويقمن بطلاء المنازل ودهانها بالنورة البيضاء أو الجص. وهناك عادة تجهيز «قعادة» الحاج أي الكرسي أو السرير الخشبي وذلك تكريمًا للحاج.

ويضيف البيالي أنه من الأمور التي ارتبطت بالحج، هدية الحاج التي لا يمكن أن يعود بدونها. ويتوجب عليه بشكل أساسي أن يحضر (الصُنبُرا) أو (العمبرا) والسبَح والحلويات كأمور أساسية في الهدية.

فمنذ الأيام الأولى لوصول الحاج يستقبله أهله وذووه، النساء بالزغاريد.. والأطفال بالألعاب.. والكبار بإطلاق الطلقات النارية في الفضاء. وكان الحاج لا يدخل منزله إلاّ نهارًا، فإذا صادف دخوله لمنزله غروب الشمس ودخول الظلام لا يدخل دياره بأكملها بل ينام على مشارفها ليلًا ويأتيها في الصباح. وما إن يستريح الحاج في منزله حتى يبدأ في استقبال المهنئين، بتوزيع الهدايا.

و من سلطنة عمان كتب فهد الرحبي الباحث في الدراسات التاريخية دراسة بعنوان «الإرث الثقافي والفكري لرحلة الحج وعيد الأضحى» أوضح فيها إلى أن العديد من المصادر التاريخية أشارت إلى الحج في الجاهلية، وأوردت هذه المصادر تفاصيل عدة، فيما يتعلق بسدنة الكعبة، ورحلات القبائل، ودور الحج في ثراء قريش ورواج تجارتها، وبروز مكة المكرمة بين مدن الجزيرة العربية.وبعدما شرف العُمانيون بالإسلام في السنة السادسة الهجرية حرصوا على أداء هذه الشريعة وفق ما نصت عليها السنة النبوية.

ونظرًا لموقع السلطنة البعيد نوعًا ما عن مكة المكرمة فقد كانت لرحلات الحج تحضيرات خاصة قد تصل إلى سنة أو أكثر قبل موسم الحج، كاختيار وكيل القافلة، وتجهيز المواد الغذائية للرحلة، وفي المقابل فإن عودة الحاج بعد أداء فريضته تمثل مناسبة خاصة تتضمنها مجموعة من العادات والتقاليد والطقوس تليق مع الاحتفاء بالحاج.

وبجانب هذه الرحلة الإيمانية لأداء فريضة الحج فإن المجتمع يعيش أيام عيد الأضحى المبارك، ولهذه المناسبة العديد من الاحتفالات والطقوس، منها:

ما يتعلق بالتحضير للعيد والعادات المرتبطة به، وأخرى تتعلق بالاحتفالات التي تقام في العشر الأوائل من ذي الحجة وأيام التشريق.

وعلي هذا النحو يتناول الرحبي جانبًا من تلك التجهيزات والعادات والتقاليد المرتبطة برحلة الحج أو عيد الأضحى المبارك في سلطنة عمان، وذلك بالرجوع الى المصادر المطبوعة التي تناولت هذا المجال، أو المصادر الشفهية من خلال لقاءات مباشرة بمن عايشوا السنوات السابقة لمواسم الحج قبل تطور وسائل النقل الحالية.

أما سعود عبد العزيز المسعود مدير إدارة الموسيقى والتراث الشعبي بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، فقد تناول «عادات وتقاليد أهل الكويت في الحج قديمًا» مشيرًا إلى أن أهل الكويت لديهم عادات وتقاليد لمن يريد الحج،منها:

رفع العلم حيث يتم رفع بيرق (علم أحمر أو أبيض أو أخضر) على أسطح البيوت دلالة على سفر أحدهم إلى الحج.

وعادة ما يستأمن الحاج على أهله وماله بعض أقاربه وجيرانه حتى يرجع من الحج سالمًا، وذلك يعود للثقة الزائدة والترابط بين الجيران والأهل.

ويضيف المسعود بعض العادات الأخرى لأهل الكويت في هذا الموسم مثل «العزيمة» وهي وليمة غداء أوعشاء يقيمها الحاج للأهل والجيران المقربين بعد عودته. كما يقوم بتوزيع «الصوايغ» وهي الهدايا التي تم شراؤها. أماالنساء فيقمن بتوزيع ماياناسب النساء والبنات، وفي صباح اليوم التالي تتجمع البنات حول بيت الحاج وهن ينشدن أغانيَ وأدعية، ثم تناديهن صاحبة المنزل وتوزع عليهن الهدايا.

ومن اليمن قدم أحمد الغزي رئيس قسم الدراسات والبحوث بجمعية الحفاظ على المخطوطات دراسة بعنوان «الملخص الوجيز في عادات ومراسيم الحجيج»، وقد اهتم في ورقته بمظاهر العادات والمعتقدات الشعبية قبل وبعدخروج الحاج والتي تمثل مجالًا مهمًا في الدرس الثقافي والديني، بالتهيئة والاستعداد للذهاب إلى المشاعر،وتشمل قضاء الدين وطلب المسامحة من الأهل والجيران والأصدقاء القريبين والبعيدين منهم،وكتابة الوصية، وتوكيل أحد أفراد الأسرة بإدارة شئون الأسرة وممتلكاته.

واهتم الغزي في دراسته الميدانية بمدينة زبيد باليمن مسجلاً الكتابة على الجدران بالفحم من دعاء وآيات قرآنية بعد خروج الحاج، وكذا رش الماء خلف الحاج بعد خروجه من باب بيته تفاؤلا بعودته، وزيارة الأولياء.

وكذا عناصر التراث الشفهي: إقامة حفل توديع من قبل أهله وجيرانه وأصدقائه قبل سفره بليلة يقرأ فيها المولد والمدائح النبوية، وبعدها يخرج من باب المدينة الكبير «باب سهام» للسفر. وتقام الأفراح المجتمعية والأسرية بعودته.

ومن المظاهر الشعبية أيضًا شخصية المبشر أو البشير أوالنجاب الذي يرسله الحاج ومعه ما يدل على وصول الحاج بالسلامة من مسبحة ورسالة خطية، محددًا فيها يوم ووقت وصوله. وقد توارثت مدينة زبيد هذه العادات لاستقبال الحاج، ففي عهد الدولة الرسولية كان يتم تزيين الخيول، وامتطاؤها والرقص بها، والرقص بالسيوف، وفرش الديباج وغيرها، إضافة إلى أن أهل المدينة يقومون برش البيوت من الداخل والخارج باللون الأبيض، وتغيير فُرُش البيت القديمة؛ استعدادًا لاستقبال المهنئين للحاج، وشراء الذبائح، ونصب المخدرة والزينة، والرقصات الشعبية المصاحبة للطبول. ويسرع الأهل بالخروج إلى المكان المخصص لاستقبال الحاج، وطلب الدعاء، وقراءة الفاتحة، والاستغفار لهم، ومن ثم مرافقته لدخول المدينة بالزفة، وإطلاق الأعيرة النارية؛ استعدادًا للاحتفال به في المخدرة المعدة لذلك، ويقدم الطعام، ثم يلي ذلك إقامة المولد. وفي الأفراح النسوية يتم تجهيز الفل والرياحين والعطور، ودعوة النساء فيما بينهن للاحتفال بهذه المناسبة.

- **تراث الحج في المغرب العربي**

ومن المغرب العربي شاركت ليبيا وتونس والمغرب وموريتانيا بمجموعة متميزة من الأبحاث التي كشفت تنوع العديد من المأثورات الشعبية المرتبطة بالحج.

وقد شاركت ليبيا بدراستين الأولى لفاطمة غندور الأستاذة بكلية الفنون والإعلام جامعة طرابلس بدراسة بعنوان «احتفاء الحج والأضحية في واحة براك جنوب ليبيا».

وواحة براك/ الشاطي الواقعة جنوب ليبيا هي مركز إداري وتجاري للواحات المجاورة لها، ومعبر قوافل الصحراء، اشتهرت بأدلّائها الذين كانوا يرافقون المسافرين إلى واحتي مرزق وغات اللتين اشتهرتا كمركزين لتجارة العبيد، من ذلك فإن ثقافة السفر والترحال لم تكن مستبعدة عن أهالي الواحة، غير أن السفر لدافع ديني كان سفرًا استثنائيًا ونادرًا حيث الأحوال المادية العسيرة، ومشاق السفر التي تستلزم أشهرًا للوصول للبقاع المقدسة، كما أنها رحلة محفوفة بالمخاطر فبالإضافة إلى الظروف المناخية الصحراوية كان الخوف أيضًا مما يستهدفهم كقطاع الطُرق.

وتشير فاطمة غندور إلى أن هذه الأوراق مرجعًا من ذاكرة أهل الواحة، فقد روي لنا عن سفر أحد الأهالي (الحاج عبد القادر ميهوب) وهو من ظل لعقود من الزمن مرجعية ناقلة لرائحة وأخبار وسيرة محبوبه، المكان والزمان، فعند الاستعداد لأداء أحد أركان الإسلام يتم الإعلان عن ذلك في محضرة الواحة- وهي زاوية يؤمها معلم القرآن وإمام الجامع- فيستعد الحاج لمعرفة الفروض والسنن على يديهما، فيما تنشغل عائلته بإعداد ما تيسر لمؤنته والتي يتطوع الأقرباء والجيران كرمًا وإحساسًا بواجب المسلم تجاه أخيه المسلم، ومما كان يتبع استعدادات الرحيل أن يرمي المرتحل للحج يمين الطلاق على زوجته تحسبًا لعدم عودته في غياب لا يعلم أحد كم سيطول.

ورغم غياب كثير من الشواهد الحية المعبرة عن عادات وتقاليد الحج واحتفاء عيد الأضحى، مع تطور وسائط السفر وتحسن الأحوال المادية؛ فإن أهالي مدينة براك يحفظون لأول حاج عاصروه ثم رحل عنهم أطيب ذكرى وحُسن ختام.

أما الدراسة الثانية «من ليبيا» فكانت لعلي برهانة الرئيس الأسبق لجامعة سبها، والذي لم يتمكن من الحضور لأسباب أمنية، وشارك بدراسة بعنوان «العادات والتقاليد المرتبطة باحتفالية الحج في بعضالمدن والأرياف الليبية» تناول فيها ماجرت العادة عليه في مناسبة أداء فريضة الحج في المدن والأرياف الليبية، حيث تتنوع مظاهر الاستعداد للحج من النواحي الاقتصادية والاجتماعية، ويعقب ذلك أحد المظاهر المهمة وهي توديع الحجاج على المستويين الرسمي والشعبي.

ويحظي بيت الحاج في غيابه في رحلة الحج بالاهتمام، حيث يتم طلاؤه وإعداده، ويصحب ذلك تقاليد الضيافة لحجاج بقية الأقطار الإسلامية الذين يمرون بليبيا من المغرب العربي؛ إذ تعد المدن الليبية محطات لاستضافة هؤلاء الحجاج.

ويضيف برهانه: وأما تقاليد الأضحية في العيد فإن مايدور حولها من ممارسات اقتصادية واجتماعية تمثل مظهرًا من مظاهر التعاون والتكاتف بين الطبقات الاجتماعية المختلفة في الجوار، إلى أن يتم استقبال الحاج على المستويين الرسمي والشعبي.

واعتمدت الدراسة على روايات شفوية وبعض الوثائق التاريخية المتاحة،حيث رصدت التقاليد المتعلقة بهذه الاحتفالية، ما زال قائمًامنها، وما اندثرأو ضعف، وأسباب ذلك.

أما عبد الرحمن أيوب الخبير الدولي في التراث الثقافي غير المادي باليونسكو فقد قدم ورقة بعنوان «طقوس الحج في تونس من بداية القرن الماضي إلى اليوم» اشار فيها إلى أن الحج، ومناسكه، طقس كغيره من الطقوس المحمّلة بأبعاد روحانية أساسية، قاعدتها المعتقد الضارب في القدم، وقائمة في الوقت نفسه على النص الديني المؤسس لها. وهو طقس مكوّن من مجموعة من «الممارسات الشعائريّة» المترابطة فيما بينها، تجعل منه «معطًى-ثقافيًّا-عقائديًّا» مفردًا ومتعددًا.

ومن حيث إنّ «طقس الحجّ» يمارس متماثلا عبر الأجيال المتعاقبة- وكذلك الأجيال من الشرائح العمرية المتصاحبة على مدار زمني محدد-، ومن قبل مجموعات بشريّة ذات ثقافات متباينة- بينما ينحصر اشتراكها في عنصر المعتقد المشترك الذي يوحّد بينها نسبيًا، فإنه يمكن النظر إليه على أنّه أيضا معطى تراثيّ لامادّي.

ومن حيث إنّه كذلك فهو كغيره من عناصر تراث الشعوب الثقافي اللامادي يخضع لقانوني «التراكم» و«التحوّل»، خاصة بموجب التأقلم مع متطلبات مجالات الممارسة وحاجيات حاضر ممارسي الطقس.

ويهتم أيوب في ورقته باستقراء ظاهرة «التحوّل» في مكونات الطقس اللامادية (على ضوء الحالة التونسية)، رغم ثبات مكونات المعتقد الذي ما انفك يخضع لسلطة النصّ المؤسس.

ومن المغرب قدم أحمد حفضي المؤطر التربوي والمنسق الجهوي بأكاديمية التربية والتكوين دراسة بعنوان «في بعض مظاهر الاحتفال بموسم الحج بعيون مغربية» أشار فيها إلى أن موسم الحج، الذي له في قلوب المغاربة مكانة خاصة، يعد محطة كبرى في هذه الحركية الدائمة المرتبطة بموضوع بحثه.ووعيًا منه بأن هذا الملتقى/المشروع يستدعي، في تقديره، ثلاث محطات رئيسة تحريًا للدقة والموضوعية، وهي:

التجميع- المساءلة- التركيب. ونظرًا لكون المقام لا يسعف بالتطرق إلى كل هذه المحطات التي تحتاج إلى الوقت والجهد المؤسسي وليس فقط الفردي، فستسعى الدراسة إلى تقديم إطلالة عامة على الظاهرة من خلال رصد بعض مظاهر الاحتفال بالحج في المغرب، والتي تتزامن مع عيد الأضحى المبارك. ولبحث ذلك اعتمد حفضي المنهج الإثنوغرافي التقليدي، محاولًا من خلاله مقاربة موضوع الدراسة لتجميع تجليات الاحتفال بالحج من جهة، ومن جهة أخرى لتحقيق نوع من الفهم والتحليل والتفسير، بعد معايشة ميدانية لمجتمع البحث، وظف خلالها تقنية الملاحظة واعتماد المقابلة نصف الموجهة كأدوات وتقنيات لتحقيق البحث.

ويجمل الباحث محاور الدراسة في العناصر الآتية: السياق العام للدراسة، أهدافها ومنهجيتها- الطقوس المرتبطة بالحج قديمًا من خلال تقديم قراءة في بعض الرحلات الحجازية المغربية- رصد العادات والتقاليد المرتبطة بتوديع الحجاج واستقبالهم أثناء العودة- الكشف عن التراث الشفهي الخاص بموسم الحج بالمغرب (أمثال، أهازيج...إلخ)- العادات والتقاليد المرتبطة باحتفالات عيد الأضحى المبارك.

أما الدراسة الأخيرة من المغرب العربي فكانت من موريتانيا لنامي صاليحي الذي كتب عن «مظاهر الحج التقليدية في موريتانيا». غير أنه لم يسعفه الحظ لإلقاء بحثه.

وترصد الدراسة رحلة الشناقطة على بلاد الحجاز لتأدية هذه الفريضة، مستخدمين لذلك الحج وسائل بدائية كسفر على الأقدام، وركوب الإبل والخيل، حيث كانت بلاد شنقيط منطلق قوافل الحجيج في المنطقة، انطلاقًا من مدينتي «ولاته» و«شنقيط». وكان حجاج هذه المنطقة يأتون إلى هذه البلاد لتعلم فرائض الحج، وتكون بذلك منطلقهم إلى الديار المقدسة ضمن القوافل التي ينظمها أهل مدينتي شنقيط وولاته تقدر بـ32 ألف بعير سنويًا، وتأخذ هذه القوافل طرق مختلفة كطريق مالي والنيجر والسودان، وكذلك طريق المغرب العربي.

ويضيف صاليحي أن علماء الشناقطة كان لهم أثناء رحلاتهم إلى الحج إسهامات علمية بارزة في نشر الإسلام وتعليم علومه، ومنهم من طاب به المقام في الطريق، نذكر منهم على سبيل المثال: طالب أحمد بن أطوير الجنة،أبناء ميابة،محمد يحيى الولاتي، آب بن اخطور، سيد عبد الله ولد الحاج إبراهيم، محمد محمود ولد اتلاميد. وقد ذاع صيت علماء الشناقطة في بلاد المعمورة حتى أصبحت هناك أحياء سكنية داخل البلاد التي يمرون بها تسمى عليهم كحي الشناقطة في دولة السودان وغيرها.وكان للحاج في بلاد شنقيط مكانة هامة نظرًا لأنه أدى ركنًا من أركان الإسلام لم يمنعه منه البعد وصعوبة السفر.

كما كان الحاج يستخدم هذه الرحلة لتدوين أوصاف الناس والأشياء والتواريخ، وذكر العلماء والكتب.

- **تراث الحج في منطقة الشام**

ومن منطقة الشام شارك باحثون وخبراء من كل من: الأردن- سوريا- لبنان.

بدراسات رصدت تراث الحج في هذه المنطقة، نبدأها بدراسة حكمت النوايسة مدير مديرية التراث بوزارة الثقافة الأردنية حول «العادات والتقاليد المرتبطة بالحج في الأردن» وتهدف الدراسة إلى الوقوف على الجانب الشعبي من احتفالية الحج بين الأمس واليوم لبيان التغيرات التي طرأت على هذه الاحتفالية من الناحية الاجتماعية، مارًا بأثر الموقع الجغرافي للأردن في هذه الاحتفالية، محاولًا الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1. هل كان للحج طابع شعبي في الأردن يتوافر على عادات وتقاليد وفنون خاصة بالمجتمع الأردني؟
2. ما الدلالات المستنبطة من تقاليد احتفالية الحج في الأردن؟
3. ما أبرز الأغاني التي كانت ترافق احتفالية الحج في الأردن، وما الدلالات الشعبية فيها؟
4. ما التغيرات التي طرأت على احتفالية الحج تأثرًا بالتطور التقني؟
5. ماذا بقي من الاحتفالية الشعبيّة للحج؟.

واستندت دراسة النوايسة إلى مجموعة من الإخباريين الذين التقاهم، فضلا عن المراجع التي تناولت بالدراسة تقاليد الحج (الرسمية) في الأردن، أوطريق الحج الشامي.

ومن سورية شارك محمود مفلح البكررئيس تحرير مجلة التراث الشعبي السورية بدراسة بعنوان «من تقاليد الحج في سورية» أكد فيها على أن احتفالية الحج في سورية وما حولها من بلاد الشام قد تنوعت فيها العادات والفنون المرتبطة بها بتنوع جغرافية بلاد الشام طبيعيًا وبشريًا، من البيئة البدوية إلى البيئة المدينية، مرورًا بالفلاحية من جبلية وسهلية وساحلية.وكان لموقع مدينة دمشق الجغرافي، ولمكانتها الحضارية، والسياسية، والأمنية، أهمية خاصة في حملات الحج، ففيها كانت تتجمع قوافل الحجاج من دمشق والمناطق المحيطة بها، والقوافل القادمة من مدينة حلب وغيرها من المناطق السورية الشمالية، ومن الأناضول، وبعض مناطق العراق.

وكان تجمع هذه الألوف من الحجاج في المدينة يحتاج نفيرًا عامًا على أعلى مستوى من السلطات الحاكمة أيام المماليك والعثمانيين، لحفظ الأمن، وضبط الأسعار، وحماية الحجاج من اللصوص والنصابين وهجمات البدو، فتستعد هذه السلطات بكل طاقتها بإشراف والي دمشق نفسه، وتنشر القوات العسكرية، والمراقبين، وتستأجر قوة من المحاربين فرسانًا وجمّالة، لتساعد القوات الرسمية في حماية القافلة أثناء مسيرها من دمشق إلى الديار الحجازية.

ويضيف مفلح أن هذا ما جعل الحج في ذلك الزمن رحلة طويلة شاقة محفوفة بالأخطار الكثيرة، مما جعل وداع الحجاج مؤثرًا، مخضبًا بالدموع، ممشوحًا بالحزن، يسيطر عليه اليأس أكثر من الأمل، فتصاحب الوداع ممارسات عقيدية، وأدعية، وأغنيات ترقق المشاعر، وتستدر شفقة الله ورحمته، كي يعيد الحاج سالمًا إلى دياره وأهله. أما استقبال الحاج العائد سالمًا فهو مهرجان من الفرح يتخلله الزغاريد والأغاني والأناشيد والولائم والضيافات والهدايا.

وقد شاركت لبنان ببحثين مهمين الأول لعلي بزي أستاذ الأنثروبولوجيا بالجامعة اللبنانية حمل عنوان «عادات توديع واستقبال الحجاج.. حالة: لبنان»، وتهتم ورقته برصد البعد الاجتماعي بتجلياته المتنوعة، بوضع الحاج في بيئته، وهو يهيئ ويرتب ويعد العدة لينطلق، تودعه الجماعة بطقوس معينة.

وبعد إجراء الفريضة يعود لتستقبله بمراسم تعبر عن الفرحة بعودته، حيث تُنشر الزينة، ويعلن عن القدوم بالذكر والتكبير ورفع الأذان، وتنحر الذبائح، وتضاء الأنوار والمصابيح، وترفع أقواس النصر؛ كل ذلك لإضفاء الرونق والأبهة في الاستقبال.

فالظروف المواكبة للتوديع أو الاستقبال تختلف بالزمان والمكان. وأعمارهم كانت من مرحلة الكهولة وما فوق، والآن من كل الفئات، واختلفت وسائل النقل من الرحلات البرية لنصل إلى الطائرة.

كل ذلك يؤثر على مسار الرحلة وتأثيرها على الحجاج أو على الوسط الاجتماعي.

ومع تغيير الظروف اختلفت طرق الاستعداد وتأمين اللوازم والحاجات. ويشير بزي إلى أن مظاهر الاستقبال والضيافة تختلف حسب المستويات الاجتماعية.

حيث البعد الطبقي ومنطق التباهي والتفاخر ضمن منطق الاستهلاك، وبرز التفنن بأشكال جديدة، والمبالغة في الممارسات. وما يرافق ذلك من أهازيج، وزغاريد، واحتفالات، وأناشيد، وضرب الطبول، والمزاهر، والصنوج، وفرق النوبة،

والمفرقعات، والعيارات النارية، وإطلاق العنان لأبواق السيارات، وهذا مشابه للأعراس والمناسبات الاجتماعية. والهدايا هي من مستلزمات الحج، ومن بركته، وترصد الدراسة الثقافة الشعبية المقترنة بالمناسبة، بإبراز شخصية الحاج بالموروث الشعبي، وما استجد من مميزات على شخصيته: الزي، وكثرة الكلام عن الرحلة، والوضع الصحي، وعلاقته بالزملاء القدامى أو الجدد..والتركيز على الأقوال، والأمثال، والحكايات، والنكات المتعلقة بالحاج.

من خلال كل ذلك يحاول الباحث رصد ماثبت من هذه العادات وما تغير أو استجد منها، من خلال منهج تاريخي يطال هذه المناسبة بكل ما يحيط بها.

أما الدراسة الثانية من لبنان فكانت لها كيال رئيسة مركز الأبحاث في معهد العلوم الاجتماعية- الجامعة اللبنانية بعنوان «الحج من الطقس الديني إلى الطقس الاجتماعي».

واتخذت الدارسة مدينة طرابلس للتطبيق الميداني، وتوضح في البداية أنها لن تناقش الطقس الديني، بل مؤشرات ودلالات الحج من خلال اعتباره طقسًا للعبور الاجتماعي يعطي الحاج مرتبة متمايزة دينيًا في جماعته من خلال اللقب الذي يكتسبه. إن طقوس مرور المسلم من مسلم إلى مسلم حاج ضمن جماعته، تترافق مع الكثير من الدلالات والمعاني والمؤشرات من خلال الاحتفاليات التي ترافق الحاج لا سيما عند عودته، والتي تتجسد في الزي، وفي الإشهار من خلال (الزفة، والزينة)، في موضوع التبادل الرمزي بين أدوات ومواد لها معان دينية وبين الهدايا الاجتماعية. وتضيف كيال قولها: لا شك أن تأثير ظهور الجمعيات الدينية وانتشارها قد ساهم في كثير من التحولات على صعيد طقوس العبور الاجتماعية، ولا شك أن عيشنا في ظل مجتمع استهلاكي قد ساهم بدوره في إدخال الكثير من المتغيرات لا سيما في موضوع التبادل، ولا شك أن تطور الحياة الاجتماعية قد زاد التمايز الاجتماعي الطبقي بين الحجاج، هذا التمايز الذي بات ينعكس من خلال أشكال الاحتفالات وطرق الزينة على وجه الخصوص. وكلها مسائل تناولتها الدراسة من خلال البحث الميداني يعتمد المقابلة والصور الفوتوغرافية كوسيلة رصد.

- **تراث الحج في الصومال**

ومن الصومال شارك عصام الجامع الأمين العام للجنة الوطنية الصومالية للتربية والثقافة والعلوم بمقديشو، وعبدالوهاب مؤمن مدير مركزمقديشيو للبحوث والدراسات بدراسة حول «طبيعة ومظاهر احتفالية الحج في الصومال» أشارا فيها إلى أن القصائد الدينية والاحتفالات الشعبية تتبوَّأ مكانة كبيرة لدى الشعب الصومالي؛ إذ تعتبر الطرق الصوفية سببًا من أسباب الوحدة بين مكونات المجتمع الصومالي، وتنتشر الطريقة بين قبائل مختلفة فتؤدّي إلى وحدة الانتماء الديني والثقافي، كما تحدث بسببها أنماط من التحالفات والمصاهرات والتجارب الاجتماعية والثقافية المشتركة؛وقد تمحورت الدراسة في عدة نقاط على النحو التالي:

1. العادات والتقاليدالمرتبطة باحتفالية الحج في الصومال:ومنها تجهيز الحجاج الصوماليين وتوديعهم، وإقامة حفلة التوديع عند السفر إلى الأماكن المقدسة بالراحلة أو بالبواخر، ودور المرأة الصومالية في تجهيز الحجاج، ونوع الطعام الذي يصنع للحجاج.

2. العرف والمعتقدات والتصوُّرات الشعبية:ومنها ذبح الأضاحي، ونوع الذبيحة، والعادات الصومالية في الأضاحي، وزيارة قبور الأولياء والتبرك بهم، ومنزلة مياه زمزم عند الصوماليين، وكيفية توزيع الحاج لماء زمزم عند عودته للأهالي والأقرباء والأصدقاء، والمعتقدات الشعبية حول ماء زمزم، ودوره في قضاء الحوائج وأنه شفاء لكل داء... إلخ.

3. الفنون الأدبية الشعبية والأداء: ومنها الأغاني الدّينية والقصائد الشعبية، والموسيقى والحكايات والأمثال الشعبية والأقوال المأثورة حول الحج والحاج الصومالي.

- **تراث الحج في الهند**

شارك في المؤتمر دولة واحدة خارج النطاق العربي هي الهند، إشارة إلى أن الملتقى سيتوسع مستقبلاً ليشمل رصد الاحتفالية لدى المسلمين في العالم. وهذه الدراسة كانت لصهيب عالم الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية، بالجامعة الملية الإسلامية بنيودلهي، وجاءت بعنوان "التقاليد والعادات الشعبية للحج في الهند". أشار فيها إلى أن الهند بلاد للديانات المختلفة، ومجتمع له سمات خاصة من العادات والتقاليد التي تختلف من دين إلى آخر.

ويعمل المجتمع الهندي على المحافظة على كيانه، بالتّمسك بمجموعة من السّلوكيات التّي تعبّر عن أصالته وثقافته وتميّزه عن غيره من المجتمعات. وهذه العادات والتّقاليد تختلف من بلدة إلى أخرى، بل من منطقة إلى أخرى، فنجد اختلافًا واسعًا بين سكان شمال الهند وجنوبها.

فرحلة الحج قديمًا كانت تستغرق عدة شهور بينما تستغرق اليوم عدة أيام أوساعات، وكان الاستعداد للحج قديمًا على ظهور الخيل والبغال والجمال، يبدأ بعد انتهاء عيد الفطر المبارك حيث يجهز الراغبون في الحج قافلة تشمل الأفراس والجمال والإبل ومأكلهم ومشربهم وحتى أكفانهم، والطريق كان وعرًا ومحفوفًا بالمخاطر وقطاع الطرق، ويأخذ الحجاج معهم المئونة والماء بكميات وافرة،خلال رحلة الذهاب وأثناء مرورهم على مدن وبلدان مختلفة. والأسرة الهندية تشعر بالسعادة والفرح عندما يتأهب أحد أفرادها لأداء فريضة الحج، فقبل موعد السفر بشهور، وخلال تلك الفترة يتوافد الأهل والأقارب والجيران والأصدقاء على «حج منزل» (مبنى الحجاج).

وعلى هذا النحو يسعى صهيب عالم لرصد الاحتفالية مستفيدًا من كتب رحلات الحج الهندية، كما قام بإجراء مقابلات مع بعض الشخصيات التي قامت بأداء فريضة الحج. واستعان أيضًابالصور التي قيدت بمناسبة بداية رحلة الحج، وخلال استقبال الحجاج بعد عودتهم.

- **المائدة المستديرة للملتقى**

في ختام الملتقى تم عمل مائدة مستديرة برآسة مصطفى جاد، تم خلالها مناقشة ما توصلت إليه أوراق الملتقى، والرؤية المستقبلية لما بعد الملتقى، حيث اتفق الخبراء المشاركون على أن الملتقى هو عبارة عن مشروع أكبر يسعى لتوثيق الممارسات والإبداعات الخاصة باحتفالية الحج في العالم الإسلامي (لدى المسلمين في العالم)، وليس العالم العربي فقط. وهو ما أكده السيد زاهر عثمان أمين عام مؤسسة المعلم محمد بن لادن ضمن لقاء المائدة المستديرة. كما اتفق المشاركون أيضًا

على تأكيد الاسم نفسه الخاص بالملتقى لإطلاقه على المشروع «توثيق احتفالية الحج» حيث ستشير المادة المصورة المصاحبة للمشروع بأن المقصود هو «الحج الإسلامي».

كما تم الاتفاق على أن المقصود هنا جميع الممارسات والإبداعات الخاصة باحتفالية الحج:

- العادات والتقاليد
- المعتقدات الشعبية
- الفنون القولية
- فنون الأداء الشعبي
- فنون التشكيل الشعبي والحرف.

وإلى جانب البعد الميداني للاحتفالية، سيسعى المشروع إلى توثيق الاحتفالية في بعدها الزمني، من خلال ما تحمله المصادر والمخطوطات من رصد للممارسات الشعبية للاحتفالية على مدى التاريخ.

كما أكد المشاركون على أن تبدأ الخطوات الأولى بالتطبيق على العالم العربي. وسيحتاج الأمر في المرحلة المقبلة إلى خطة مفصلة، لإقامة ورش عمل متخصصة في أكثر من بلد، للوقوف على خارطة الطريق للمشروع الذي سيتأسس على ستة مراحل رئيسية تشمل:

إصدار كتاب الملتقى- إعداد قاعدة بيانات كبرى بثلاث لغات- إصدار موسوعة احتفالية الحج- إصدار ببليوجرافيا حول الاحتفالية- متحف متخصص لاحتفالية الحج- تسجيل الاحتفالية على القائمة التمثيلية باليونسكو. وبالنسبة لكتاب الملتقى، فهو يعد أول المخرجات لمشروع توثيق احتفالية الحج، والمزمع إصداره سبتمبر 2015.

وقد تم الاتفاق على مراجعة المشاركين لأبحاثهم العلمية، وإضافة أو تعديل ما يرونه من بيانات ترتيباً على المناقشات التي تمت خلال الملتقى. أما قاعدة بيانات احتفالية الحج فتمثل أهم المخرجات الخاصة بالمشروع، حيث ستفتح المجال للتعرف على عناصر الاحتفالية وتنويعاتها في العالمين العربي والإسلامي، ومن ثم سيتيح أفاقاً علمية رحبة للبحث والتحليل العلمي للظاهرة، كما سيتيح مجالاً للتعريف بالفنون العربية والإسلامية المصاحبة للاحتفالية على مستوى العالم.

وعلى هذا النحو يسعى المشروع لإعداد قاعدة بيانات كبرى من خلال موقع تفاعلي يتيح إضافة العناصر الخاصة بالاحتفالية بصورة منهجية مصنفة تصنيفاً علمياً من خلال «مكنز متخصص لاحتفالية الحج» سيتم إعداده واختباره وتداوله بين الخبراء للوقوف على نسخة دولية معتمدة. وتتيح قاعدة البيانات إضافة النصوص، والصور، والفيديو، والمادة الصوتية. فضلاً عن إطلاقها بثلاث لغات. وسيتم الإعلان عن ورشة عمل متخصصة حول قاعدة البيانات للبدء في التنفيذ.

أما المخرج الثالث من المشروع فسيكون عبارة عن إصدار أول موسوعة علمية موثقة حول احتفالية الحج في العالم الإسلامي، وستصدر بلغات ثلاث، ومن ثم ستكون الأولى من نوعها على مستوى العالم، حيث سيشارك فيها خبراء التراث غير المادي في العالم الإسلامي. وسوف يقوم كل خبير في دولة عربية بإنجاز الجانب الخاص به، ليتم تحرير المادة بعد ذلك في صياغة موحدة، بعد إضافة المادة المصورة. كما اتفق أيضاً على إصدار ونشر ببليوجرافية متخصصة في الاحتفالات الشعبية الخاصة بالحج كنواة علمية في البحث، وإتاحتها في إطار قاعدة البيانات. وقد تصدر الببليوجرافيا أثناء العمل بقاعدة البيانات، أو العمل بالموسوعة، غير أنها ستصدر مستقلة، وقد يتم التخطيط لإصدارها كببليوجرافيا مشروحة.

وقد تقدم أكثر من مشارك باقتراح عمل «متحف متخصص» يضم عناصر الثقافة المادية لاحتفالية الحج: المحمل- الملابس- ماء زمزم- تجسيد الاحتفالية (الطواف- السعي- الرجم..إلخ)- الحرف- الأغاني- جداريات الحج.. إلخ. وهو مشروع طموح سيؤخذ في الاعتبار، غير أنه سيحتاج لتجهيزات وإعدادات خاصة، سيتم الاتفاق عليها كمرحلة نهائية للمشروع. كما تم الاتفاق على تسجيل عنصر «احتفالية الحج» على القائمة التمثيلية، ومناقشة الأمر في اجتماع لاحق، بعد الانتهاء من إصدار الكتاب، وقاعدة البيانات، والموسوعة. وعند التصدي للتسجيل سيشارك عشرات الدول في القائمة، مما سيتيح ترويجاً عالمياً للإبداعات العربية والإسلامية. غير أن مسألة التسجيل على القائمة ستحتاج لاجتماعات أخرى موسعة للموافقة الدولية على الأمر، ومناقشة العائد من عملية التسجيل.

http://whytoread.com/wp-content/uploads/2015/03/8-Books-That-Will-Leave-You-Feeling-Amazing-And-On-Top-Of-The-World.jpg

أصداء

208 تـراثـنـا .. ثـراؤنـا

مهرجان التراث الثالث والعشرين

210 كرنفال مغربي عريق يحتفي بالتراث اللامادي

تـــراثـــنـــا .. ثـــراؤنـــا
مهرجان التراث الثالث والعشرين بالبحرين

الثقافة الشعبية/ عن تقرير لوكالة أنباء البحرين.

نيابة عن حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة عاهل البلاد المفدى حفظه اللّه ورعاه افتتح سمو الشيخ عيسى بن سلمان بن حمد آل خليفة رئيس مجلس أمناء وقف عيسى بن سلمان الخيري مهرجان التراث الثالث والعشرين تحت شعار «تراثنا ثراؤنا» الذي نظمته هيئة الثقافة والآثار، في الثاني والعشرين من شهر أبريل ٢٠١٥ في القرية التراثية بالقرب من قلعة عراد.

وقد قام سموه بجولة في أرجاء القرية التراثية ترافقه معالي الشيخة مي بنت محمد آل خليفة رئيسة هيئة الثقافة والآثار بحضور عدد من أصحاب السعادة الوزراء وعدد من كبار المسؤولين، واستمع سموه إلى شرح حول ما يتضمنه المهرجان من فعاليات ومعروضات ترتبط بالبيئة البحرينية من تراث وعادات وتقاليد تؤكد على الرصيد الثقافي الوافر في الهوية البحرينية ، كما اطلع سموه على السوق والمقاهي والحرف الشعبية إلى جانب الغناء والأهازيج الشعبية، إلى جانب معرض المقتنيات التي يشارك بها الأهالي، ومعرض الصور الفوتغرافية لمهنة الغوص وصناعة السفن والفخار والأزياء البحرينية، والألعاب الشعبية.

وأعرب سمو الشيخ عيسى عن سعادته بحضور مهرجان التراث في عامه الثالث والعشرين نيابة عن حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة عاهل البلاد المفدى حفظه الله ورعاه، وقال «إن رعاية جلالته واهتمامه بهذا المهرجان منذ انطلاقته الأولى، قد أسهم في مواصلة تحقيق النجاحات المتتالية التي تلقى صدى طيباً لدى الجمهور لما تمثله مثل هذه المهرجانات التراثية وإسهامها في إبراز الهوية الثقافية والحضارية لمملكة البحرين».

وأكد سموه أن مهرجان التراث حدث سنوي يعكس التراث البحريني الأصيل، لما له من مقومات ساهمت في تكوين الثقافة البحرينية، وذلك من خلال تنوع فعاليات المهرجان المتمثلة في عرض الحرف اليدوية، والعمارة التقليدية، والفنون الشعبية ومختلف عناصر ومكونات التراث البحريني الذي تتوارثه مختلف الأجيال، لتعزيز الثقافة البحرينية الشعبية وحفظها.

ونوه سموه بالجهود الطيبة التي بذلتها هيئة الثقافة والآثار في تنظيم المهرجان وما تضمنه من فعاليات عكست جوانب عديدة للتراث البحريني الذي يعتز به الجميع، متمنيا سموه للهيئة كل التوفيق والنجاح فيما تقوم به من أنشطة وفعاليات تسهم في رفد الحركة الثقافية وإبراز وجه مملكة البحرين كواجهة تحتفي بتراثها وكافة مكونات ثقافتها إلى جانب انفتاحها على ثقافات وتراث مختلف الأمم والشعوب.

من جانبها توجهت معالي الشيخة مي بنت محمد آل خليفة رئيسة هيئة البحرين للثقافة والآثار بالشكر للرعاية الكريمة من لدن صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة عاهل البلاد المفدى حفظه الله ورعاه لمهرجان التراث، بما يعبّر عن جهوده الساهرة الدائمة من أجل التطور الثقافي والإنساني في مملكة البحرين. كما وشكرت معاليها سمو الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة على افتتاحه لفعاليات المهرجان نيابة عن جلالة الملك المفدى .

وقالت معالي الشيخة مي: «إن التراث لا يفقد رونقه أبداً، و هو سبب يدفعنا لنعيش هويّتنا ونفتخر بحضارتنا». وأردفت: «إن التراث الذي نملكه هو نمط حياتنا، هو قيمة ما نقله إلينا أجدادنا من عادات وتقاليد وطرق تحفظ على مر السنوات ذاكرة الأجيال، ونوهت إلى ان الجميل في مهرجان التراث في عامنا الحالي أنه هذه المرة يذهب إلى كل الأماكن التي ترصد تلك الذاكرة، من لؤلؤ وغناء ورقصات وحكايات حفرها الزمن في العمران العريق و الشوارع العتيقة في البحرين».

وأشارت معالي الشيخة مي إلى أن المهرجان سيكون مصدر إلهام لعرض اثني عشر مكوّناً أصيلاً من حضارة وتراث البحرين وهي: الآثار، العمارة، اللؤلؤ، الموسيقى، الرقص، الحرف، الثمار، الأزياء، المجوهرات، السيوف، الخيول والألعاب، وذلك باعتبارها مصانع ثقافية واجتماعية تؤرخ سيرة المكان وذاكرة شعبية، وبيّنت: غنانا الحقيقي هو في الإنسان الذي يعطي للأماكن قيمتها، وقالت: «إنه في مهرجان التراث نذهب إلى هذه الحقيقة وننسج محطّات توقف عندها الزمن، وعاش فيها أجدادنا وآباؤنا وحاكوا سيرهم الإنسانية ومارسوا ثقافاتهم».

هذا وقد تم تمديد فترة المهرجان لأيام تالية نتيجة استمرار الإقبال الشعبي المتزايد.

مصادر الصور: www.b4bh.com/40886.html

كرنفال مغربي عريق يحتفي بالتراث اللامادي

أسماء بنكيران

كاتبة من المغرب

أقيم مساء السبت التاسع من شهر ماي 2015 كرنفال ملكة جمال الورد وذلك بالشارع الرئيسي في اطار فعاليات مهرجان الورود بقلعة مكونة بالمملكة المغربية في نسخته ٥٣، وقد انطلق الموكب من المركز الفلاحي ليجوب الشارع الذي غص بالجاهير، في اتجاه مقر الباشوية، ليقام الاحتفال الرسمي أمام مقر قصر البلدية بحضور عامل إقليم تنغير ومجموعة من الشخصيات المدنية والعسكرية.

وقد نظمت الاحتفالية بمشاركة فرق محلية وإقليمية وجهوية لفن (أحيدوس) مزدانة بألوان اللباس التقليدي (الدادسي) و(المكوني) و(العطاوي)، وبتنشيط فرق موسيقية واستعراضية وعربات مزينة بالورود وفرق فلكلورية تابعت جموع من المواطنين والمواطنات من مختلف مشارب المغرب كرنفال ملكة جمال الورود للدورة 53 لمهرجان قلعة مكونة.

حيث تمكن المنظمون من تجاوز بعض الأعتاب التنظيمية التي بصمت كرنفال السنة الماضية، إذ رسم مهرجان هذا العام لوحة فنية متميزة نوه بها جل المواطنين الذين اصطفوا على جنبات الشارع الرئيسي للمدينة ليوثقوا لحظة انطلاق فعاليات الكرنفال الذي يعد من أهم وأعرق الفقرات التي تميز مهرجان الورود لعقود من الزمن.

أبدعت نساء قلعة امكونة من قاطفات الورد في رسم لوحة فنية بديعة تمثل علم المغرب مستعملات ورود حقول دادس و امكون . اللوحة تحمل رسالة مضمونها الدعوة لإعادة الاعتبار للورد العطري كثروة وطنية وجب العناية بها محليا ووطنيا .

بعد اختيارها ملكة جمال للورود هذه السنة أطلت ايكن دهوصحبة وصيفتيها على ساكني وزوار المدينة عبر كرنفال احتفالي نال إعجاب المتابعين، ومن محاسن الصدف أن ملكة جمال هذه السنة هي ابنة أول ملكة جمال الورود التي شاركت في كرنفال 1962 وهي إشارة قوية إلى كون المهرجان عامة والكرنفال خاصة جزء لا يتجزأ من الذاكرة الجماعية المحلية.

يعتبر الكرنفال فرصة متجددة لاستعراض ما تزخر به المنطقة من مقومات ثقافية وعادات ضاربة في عمق التاريخ و تقاليد فريدة من نوعها تشكل رافدا من روافد الموروث الثقافي المغربي حيث رسم الكرنفال صورة تعكس هذا التنوع من خلال لوحات تظهر أصالة وعراقة التراث المحلي عبر موسيقى وفلكلوروأعراس وأزياء وحلي محلية .

L'utilisation du jiss et de la noura dans le bâtiment n'est qu'un des procédés de construction à base d'argile. L'auteur estime que les anciens habitants de la Presqu'île arabique, de l'Irak, de la Syrie et de l'Egypte connaissaient ce matériau et en maîtrisent les usages et les multiples transformations depuis des époques aussi anciennes que la civilisation humaine elle-même. Les fouilles archéologiques qui ont mis à nu des vestiges remontant à trois mille ans avant J.C. ont montré que les populations de la Presqu'île arabique ont largement utilisé la terre dans la construction des maisons, des temples et des remparts entourant les villes. Ils s'en sont également servis pour fabriquer des ustensiles rudimentaires de cuisine pour l'usage quotidien. Ils sont même allés plus loin, dès ces lointaines époques, faisant des tablettes en argile l'équivalent de ce que sera le papier pour l'homme moderne. L'homme primitif a ainsi fabriqué de grandes tablettes sur lesquelles il a gravé ses idées et ses croyances. Le fait est attesté par de nombreux sourates et versets du Saint Coran. Le Très-Haut a dit en s'adressant à Moïse – que la Paix soit sur lui – : « Nous fîmes graver pour lui sur les tables des notions édifiantes sur tout sujet, un clair exposé de toute chose : « Assumes-en fermement le dépôt et enjoins à ton peuple de s'y conformer, s'en tenant au meilleur de leur substance. Je vous montrerai bientôt le séjour des pervers. » (Sourate al a'raf. Essai de traduction de Sadok Mazigh)

De même, les découvertes archéologiques nous ont-elles révélé que l'homme a inventé, dès l'aube de la civilisation, différents moyens et techniques pour améliorer les spécificités physiques et chimiques des productions en terre, comme la cuisson, les ajouts et les mélanges. Certaines sources historiques attestent que le jiss a été utilisé dans la région orientale de la Presqu'île arabique depuis au moins cinq mille ans, de nombreux tumulus ayant été découverts dont la face intérieure était enduite de cette matière.

Jalal Khaled Al Haroun
Arabie Saoudite

LES MATERIAUX DE CONSTRUCTION A CARACTERE PATRIMONIAL L'EXEMPLE DE LA REGION ORIENTALE DE L'ARABIE SAOUDITE

L'intérêt pour le patrimoine urbain dans les pays du Conseil de coopération du Golfe a évolué, et les recherches menées de façon individuelle et dispersée tendent aujourd'hui à prendre une forme institutionnelle organisée. Cette mutation a imposé aux institutions officielles ou semi-officielles en charge de ce patrimoine d'étudier de façon scientifique et sur la base d'une approche concertée et minutieuse les formes et les méthodes traditionnelles de construction, dans toutes leurs dimensions artistiques et cognitives. Ces institutions doivent, en même temps, veiller à assurer à leurs ingénieurs et techniciens une formation solide qui puisse leur permettre de prendre les décisions les plus judicieuses, au cours des opérations de ravalement, d'entretien ou de rénovation des bâtiments relevant du patrimoine ou lorsqu'il s'agit des tâches additionnelles qu'ils doivent accomplir à l'intérieur de leur environnement social, comme l'éducation, la formation ou le consulting. La responsabilité première incombe, dans ce domaine, aux institutions du patrimoine urbain en Arabie Saoudite, eu égard à l'étendue du pays et à la grande diversité des styles de construction qui s'y rencontrent.

L'auteur met l'accent dans son étude sur deux matériaux le jiss (probablement le gypse) et la noura qui sont principalement utilisés dans les constructions ancestrales de la région orientale du pays. Ces deux exemples permettent de souligner l'importance de la dimension historique et scientifique dans l'étude des nombreux autres matériaux constitutifs du patrimoine urbain du Royaume. L'auteur se penche également sur l'extraction, la transformation et l'utilisation de ces matériaux, sur l'interaction entre l'homme et le milieu naturel et sur la façon dont les ressources et matières premières disponibles ont été exploitées et développées.

cohérence et son exhaustivité. C'est pour toutes ces raisons que l'habitat traditionnel pose nombre de questions, telles que celles de la conservation et de la fonctionnalité.

Production matérielle à vocation d'abri, l'habitation traditionnelle représente un fardeau pour son propriétaire, qu'il soit individu ou groupe, qui doit en assurer l'entretien, surtout s'il doit s'en charger en dehors d'un projet d'investissement propre à lui donner une nouvelle fonctionnalité.

La sauvegarde du patrimoine immatériel exigeant un tel changement de fonction, faut-il pour autant reproduire l'héritage, qui est fait de savoirs et de techniques architecturales, dans des contextes qui ne sont plus les siens ? En d'autres termes, faut-il, par exemple renouer avec la construction des dômes, des voûtes et des arches de façon artificielle et sans que cela réponde à une nécessité architecturelle ou à une fonction utilitaire ?

La sauvegarde du patrimoine est tributaire de la résolution de deux équations, au moins.

La première consiste en l'adéquation de l'expression extérieure, c'est-à-dire de l'écriture architecturale, avec les formes intérieures et la géométrie des vides fonctionnels. La seconde est liée à l'adaptation des formes architecturales aux modes de vie qui ont pu survivre et aux évolutions conséquentes à d'autres pratiques sociales.

Naceur Baklouti
Tunisie

constructions adaptées aux conditions climatiques et puisant dans le milieu naturel des matériaux s'intégrant parfaitement à l'espace urbain et répondant aux besoins liés au mode de vie.

Les traditions sont l'immatérielle concrétisation de la culture populaire avec ses exigences et ses valeurs ; elles incarnent les désirs, les rêves et les préférences des hommes, et sont, en même temps, une représentation de l'univers qu'elles redessinent à travers le matériau et l'expression de l'homme et de ses aspirations. La forme du bâtiment n'est-elle pas le produit de l'interpénétration de facteurs aussi nombreux que complexes qui sont tout à la fois d'ordre culturel, social et naturel. Le climat, le relief et la nature des matériaux de construction ont un impact certain sur la forme de l'habitat, mais l'organisation des espaces vides s'explique essentiellement par des données culturelles, tels que le mode de vie, les croyances, les pratiques religieuses, la structure de la famille, les traditions alimentaires, la base économique, etc. Aussi l'habitation est-elle l'inscription dans l'espace des réponses propres à satisfaire, dans le cadre d'une culture donnée, aux demandes matérielles et immatérielles des hommes.

A la vérité, l'habitation, avant que d'être un ensemble de formes créées par l'homme, est, par excellence, un phénomène relevant de la culture et de la civilisation.

L'habitation traditionnelle est un patrimoine tout à la fois matériel et immatériel. Patrimoine matériel, elle l'est par ses formes, ses composantes et ses matériaux ; patrimoine immatériel, elle l'est par les savoirs et les arts qui ont contribué à son édification, les fonctions qu'elle assume, les symboles et les représentations qu'elle induit. Elle est le patrimoine même, dans son intégralité, sa

qui suivent l'exemple de leurs aïeux et restent attachés à leurs habitudes, lesquelles ont gardé la mémoire de comportements hérités à travers les âges. Dans le domaine du bâtiment, les traditions se rapportent à ce cumul d'expérience que produisent la pérennité des pratiques et la transmission ininterrompue qui, d'ancêtre à héritier, s'effectue dans le respect implicite des modèles transmis.

L'habitation traditionnelle étant en soi une forme de préparation de l'homme à s'intégrer à l'espace où il est appelé à vivre, c'est-à-dire à un mode de vie influencé par la culture, les valeurs, les institutions et la base économique du groupe, les coutumes en matière de logement constituent une expression directe et en même temps inconsciente de la culture qui est la leur, tant dans son contenu matériel qu'immatériel, et une concrétisation de savoirs et de compétences accumulées. Elle a abouti à la création de modèles et de types d'habitations qui ont implicitement acquis un caractère normatif et contraignant. Ainsi les traditions trahissent-elles un mode comportemental spontanément adopté et suivi, mais qui, en réalité, a quasiment valeur d'injonction.

Malgré ses dimensions réduites, la Tunisie est riche en réalisations architecturales traditionnelles. Les habitations diffèrent d'une région à l'autre, et même, parfois à l'intérieur de la même région. Les habitations du Djérid ne sont pas celles de la côte, même si le plan des maisons présente certaines similitudes, liées sans doute à la grande proximité des modes de vie, ce qui, en soi, reflète la profondeur du savoir acquis par les maçons de chaque région grâce à l'expérience et à la transmission, savoir qu'ils ont su intelligemment matérialiser dans l'art de bâtir des

L'IMMEUBLE D'HABITATION DANS LES VIEILLES VILLES TUNISIENNES : L'EXEMPLE DE SFAX UNE APPROCHE CULTURELLE ET URBANISTIQUE

La ville témoigne de la civilisation d'un pays grâce aux arts du bâti qui s'y épanouissent et que viennent concrétiser les contenus socioculturels dont la maison traditionnelle, en particulier, est porteuse. Elle donne forme aux espaces vides et constitue la synthèse de multiples savoirs sur les arts du bâti et de la forme architecturale et sur les exigences des différents modes de vie. Ces savoirs – qu'Ibn Khaldoun appelle « les savoirs du travail » – sont transmis d'aîné à aîné, d'une génération à la suivante, chacune apportant des innovations, de sorte qu'il se constitue un cumul des connaissances et que des avancées sont constatées à chaque étape.

L'habitation repose sur une dualité : elle est à la fois espace construit et espace habité. L'habitat traditionnel se caractérise par l'utilisation de matériaux naturels, puisés dans l'environnement proche, et se fonde sur des compétences nées des expériences accumulées par des générations d'ouvriers qui opèrent sur la base d'une planification bien connue où espaces vides et découverts et espaces recouverts d'un toit se complètent. Le bâtiment est aussi un espace habité, il abrite une famille dont l'extension dépend du mode de vie, des pratiques et des us et coutumes de ses membres.

Les traditions représentent le type de comportement adopté par l'individu ou le groupe

faire évoluer la musique ancestrale, contribuant à la consécration de cet héritage vocal et élargissant son aire de réception. Ils y ont même vu une forme d'ouverture et un moyen de bénéficier des nouveaux acquis de la musique mondiale. Parmi ces partisans, nous pouvons citer Moulay Mohamed El Ouakily qui a défendu le droit légitime de cette musique à enrichir son répertoire en s'aidant de nouveaux instruments. Quant à Larbi El Temsamani, il est considéré comme un nouvel interprète qui œuvre à donner à ce genre musical une dimension universelle.

En face, l'école conservatrice de Fez défend l'idée que se limiter aux instruments consacrés par la tradition est le plus sûr moyen de préserver la pureté mélodique, ainsi que l'éclat et la naturalité de cette musique. Le regretté Abdelkrim El Raïs fut le plus grand défenseur de cette optique traditionnaliste.

C'est le jouq qui donne véritablement corps à l'écrit musical, c'est lui qui se charge, dans un cadre collectif, de l'exécution de ce que ses membres ont appris sous la houlette du chef, el mou'allem, plus connu sous l'appellation moderne de maestro. Le titre de mou'allem est décerné à celui qui est allé très loin dans l'acquisition du savoir musical, la connaissance des règles et des domaines de la mélodie et la maîtrise de l'un ou l'autre des instruments, tout en alliant une intelligence exceptionnelle de son art à de vastes capacités créatrices, de sorte que sa performance se hisse au niveau des exigences du texte mélodique et exclut les défaillances que peuvent connaître les autres membres du jouq. Son puissant charisme et la rigueur avec laquelle il dirige son équipe permettent au mo'allem de connaître les secrets de son jouq et de contribuer à la distribution des rôles entre ses membres ainsi qu'à la sélection des instrumentistes et des chanteurs les plus performants.

Khaled Helali
Maroc

LE JOUQ DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE MAROCAINE

C'est le jouq qui donne forme à toutes les œuvres musicales : il est à la fois l'instrumentiste et l'interprète de toute mélodie écrite. Sa performance requiert dextérité et capacité à transformer le texte théorique en prestation musicale, au niveau instrumental ou vocal, de sorte que la création poétique devient chant et mélodie.

Le rôle joué par le jouq dans le domaine de la musique instrumentale incite l'auteur à mettre en lumière certains aspects relatifs à la nature, spécificités et composantes de ce type de pratique, et à s'arrêter sur les caractéristiques des instruments servant à l'exécution de la nouba, ces différentes données constituant un tout, aux plans poétique et musical.

Les rythmes et strophes musicales exécutés par le jouq sont l'image véritable de l'impression mélodique qui se matérialise et s'imprime dans la perception des auditeurs. On peut même dire que c'est la performance du jouq, avec ses réussites et ses défaillances, qui décide à des degrés divers de l'interaction entre la matière musicale transmise et ses modes de réception. Et c'est cela qui influe positivement ou négativement sur l'avenir du jouq, qui peut même hypothéquer sa carrière, en élargissant ou en réduisant la base de son public.

La compétition entre les jouq et la volonté de chacun d'entre eux d'être à l'avant-garde de cet art ont poussé certains de ces groupes à expérimenter des instruments inconnus jusque-là ou nouveaux dans ce domaine, si bien que le public averti s'est divisé entre l'adhésion souvent enthousiaste et le rejet de ces innovations en tant qu'elles contreviennent aux traditions instrumentales les mieux ancrées.

Les partisans de cette modernisation ont en effet considéré l'abandon des formes habituelles et l'adoption de nouvelles formules ne peut que

afin de les enraciner et de leur conférer une dimension pratique ;

- la chanson populaire contribue également à la cohésion sociale dans la mesure où elle permet de rassembler les individus en vue de réaliser un objectif social ou culturel précis.

Compte-tenu du rôle social et culturel de la chanson populaire que l'auteur vient d'évoquer, l'étude anthropologique de cet art revêt une réelle importance, sur le plan scientifique, dans la mesure où elle permet de comprendre les spécificités cet art et son rôle dans la consécration des singularités socioculturelles de telle ou telle société. La chanson populaire exprime en bien de ses occurrences les différents aspects de la vie dans ses diverses manifestations, et c'est pourquoi elle ne peut que constituer un riche champ d'étude pour l'analyse des réalités d'une société donnée.

La chanson populaire est le produit d'un ensemble de facteurs socioculturels où interagissent les coutumes et les traditions de tel ou tel milieu. C'est ce qui explique que les spécialistes du patrimoine populaire aient fait de ce type de chanson un champ d'étude aussi fondamental que prioritaire, par comparaison avec tant d'autres domaines constitutifs de l'héritage culturel. La chanson populaire accompagne la vie des hommes, à toutes ses étapes, de la naissance à la mort, outre qu'elle assume de nombreuses fonctions dans la vie quotidienne, l'organisation sociale et le développement artistique, et qu'elle contribue à « archiver » l'expérience des hommes et à retracer leur histoire.

L'auteur conclut en soulignant que la chanson populaire prend forme à la lumière de la réalité humaine et sociale, et que c'est bien sa thématique culturelle qui en fait un objet d'étude pour l'anthropologie culturelle. Il est clair que l'examen des facteurs socioculturels qui concourent à l'élaboration de la chanson populaire permet de mettre en évidence un ensemble de coutumes et de traditions qui diffèrent selon le milieu et l'environnement social à l'intérieur desquels cet art populaire a trouvé à s'épanouir.

Fatma Zekri
Tunisie

LA CHANSON POPULAIRE : UNE LECTURE ANTHROPOLOGIQUE

La chanson populaire peut être considérée comme une riche matière pour le chercheur en anthropologie, en raison de son caractère spontané et de la créativité à laquelle son interprétation et sa transmission donnent lieu, d'autant plus qu'elle s'intègre au vaste recueil des traditions orales par lesquelles les cultures affirment leur existence et leur identité.

Pour conférer à ce genre musical sa légitimité, en tant qu'objet d'étude anthropologique, l'auteur estime qu'il convient d'abord, au plan méthodologique, de s'interroger sur certains aspects socioculturels de la chanson populaire qui s'inscrivent dans le même champ épistémologique que l'anthropologie. Il souligne que :

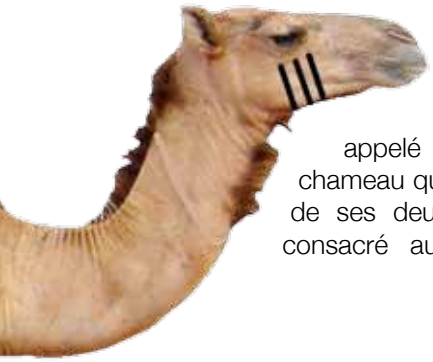
- -la chanson populaire est un moyen essentiel quant à l'expression des émotions et réactions individuelles, car elle permet aux hommes d'exprimer et de matérialiser leur idées ;
- cette chanson constitue l'un des moyens de divertissement et de réjouissance, dans un grand nombre de sociétés traditionnelles ;
- les chansons populaires sont porteuses de certaines manifestations symboliques, parfois dans leurs textes écrits, parfois dans leurs mélodies, parfois aussi au niveau de cette symbolique profonde qui se rattache à l'expérience humaine ;
- la chanson populaire peut être un excellent accompagnement à certaines activités professionnelles, notamment dans le domaine agricole ;
- la chanson populaire est porteuse d'un ensemble de normes sociales qu'elle contribue à diffuser au sein de la société

Ces marques figurent aussi sur les affaires et les ustensiles de la tribu lorsqu'elles se déplacent pour commercer : il y a des chances si l'un de ces objets est égaré qu'il soit retrouvé grâce à la marque qu'il porte ; aucune confusion, non plus, n'est à craindre avec les biens d'une autre population. Il est également de tradition que les pèlerins marquent du wasm de leur tribu leurs affaires et leurs bagages de sorte que chacun puisse reconnaître les siens.

Le wasm se rencontrait également sur les tombeaux, comme on le voit avec le sanctuaire de cet homme exemplaire, Sidi Belaïd Al Fitouri, qui repose au cimetière d'Aqal à Benghazi et dont la sépulture porte un wasm formé de ces deux lettres lamalif (l/a) accolées.

En Libye, les populations ont élargi l'usage du wasm en l'imprimant sur les camélidés, les épées, les poignards, les marchandises, les bijoux les plus précieux qui sont transmis d'une génération à l'autre.

2. Le wasm sert à parapher les lettres et les traités : il est le signe de la tribu, le symbole dont elle marque tout ce qui tient à elle : anciennes correspondances, traités, actes de propriété foncière qui étaient paraphés par les cheikhs de la tribu, lesquels avaient fait du wasm leur sceau ou l'équivalent, pour l'époque actuelle, de la signature, étant de fait les porte-parole de la tribu. Tel était le cas pour les Touaregs et pour les habitants de Ghadamès, comme le Touareg Mohamed Ibrahim Akuka l'a signalé à l'auteur qui a également rencontré un homme de la tribu de Ouled Slimane, appelé El Hadj Bachir Bouaouina Az-zakraoui qui paraphe ses mémoires du wasm de sa tribu.



3. Le wasm du camélidé, en particulier le chameau qui est utilisé comme monture : cet animal est appelé zawzel car il s'agit d'un chameau qui a été châtré par l'ablation de ses deux testicules afin qu'il soit consacré aux déplacements, comme c'est le cas chez les Touaregs et les Toubous. Le plus souvent, le zawzel est de la race des méharis qui sont des camélidés rapides à la course. Une fois castré, le chameau perd certains attributs de la virilité, il cesse de blatérer et d'extérioriser la chaqchaqa (poche d'eau). Les bédouins placent sur sa cuisse gauche un signe qui le désigne comme un zawzel qui ne peut servir à la procréation, de sorte qu'il n'y ait pas d'erreur sur une bête destinée aux seuls clients qui sont à la recherche d'une monture. Un Touareg m'a également indiqué que le wasm a également une utilité médicale car une saignée est pratiquée à l'occasion du marquage qui permet de donner plus d'agilité aux pattes arrière de l'animal, une fois la castration opérée. Le wasm consiste, dans ce cas, en deux traits parallèles (=).

4. Le wasm a une vertu médicinale : les bédouins sont experts en matière de traitement des maladies des camélidés, lesquels constituent l'essentiel de leurs biens et la base de leur survie. L'un des traitements les plus fréquents est la cautérisation.

Muhammad Ali Altarhuni
Libye

LE MARQUAGE DES CAMELIDES CHEZ LES BEDOUINS DE LIBYE L'EXEMPLE DES TRIBUS DE TARHOUNA

Le marquage (wasm) est une très ancienne technique utilisée par les Arabes. Il s'agit de signes dont on marquait les bêtes, chameaux, moutons et autres et qui sont devenus, après un certains temps, des emblèmes sacrés dont ils se glorifiaient, qui leur servaient à orner divers objets, notamment leurs épées, qu'ils se faisaient, à l'occasion, tatouer sur les bras, à moins qu'ils ne les placent sur leur vêtement pour cacher des traces d'usure.

Les bédouins les appellent traditionnellement les feux car le feu dans le milieu désertique est un signe de reconnaissance et de ralliement tout autant qu'il sert à faire rougir le fer dont les chameaux sont marqués.

Un autre mot est également très répandu parmi les bédouins, c'est le mot de mihwar (axe). On dit le mihawar de la tribu pour désigner son wasm particulier. Le mot vient en fait du nom de la longue tige en fer dont ils se servent pour imprimer cette marque (sing. mihwar, pl. mahawir) sur le corps de la bête.

Le wasm a plusieurs fonctions qu'on peut résumer ainsi :

1. Imprimer une marque distinctive au patrimoine animalier (camélidés, ovins, caprins, bovins) de la tribu : les bêtes pouvant se mélanger à celles d'autres tribus, dans les pâturages et autour des points d'eau, le wasm permet d'éviter les différends pouvant surgir entre les bergers ; il arrive aussi que des vols ou des pillages liés à des agressions ou à des conquêtes soient commis, le wasm permet alors de reconnaître la bête volée sur les marchés ou près des points d'eau ; lorsqu'un mouton ou une chamelle s'égare, celui qui les retrouve n'a alors aucun mal à les restituer à leurs propriétaires.

CHANTS ET COUTUMES DU PELERINAGE

Les chants du hajj (pèlerinage de la Mecque) ont connu, à l'évidence, un grand succès, surtout auprès des femmes qui prennent plaisir à les entonner. Lorsque le maître de la maison s'apprête à partir pour accomplir ce rite, les femmes se réunissent dans le patio pour saluer l'événement dans la liesse et la convivialité. Elles interprètent alors des chants dont la plupart se fondent sur des formes d'harmonie spontanée qui respirent la joie et dont les strophes évoquent les lieux qui jalonneront l'itinéraire du futur pèlerin et le statut qui sera le sien, une fois accomplie sa visite aux Lieux saints.

Le milieu social a fini par imposer un lexique spécifique à ces chants du hajj, si bien que certaines formules répandues, dans tel milieu, n'auront pas cours dans tel autre. C'est le cas pour les strophes où il est dit qu'il suffit d'avaler quelques gouttes de l'eau de Zemzem pour guérir n'importe quelle maladie.

Il reste que les hymnes à la terre sainte sont répandus et fréquemment chantés, et qu'il existe, dans les zones côtières et méridionales, des ressemblances entre certains couplets dues aux fort nombreux passeurs qui contribuent à la transmission de ce patrimoine, ressemblances qui peuvent donner lieu à des confusions lors de l'interprétation de certains chants, lesquels varient selon les dialectes en usage dans te ou tel milieu.

La voiture destinée au transport des pèlerins est ornée de bannières blanches, le blanc étant la couleur de la pureté et de la tolérance. Les gens du peuple se rassemblent autour du véhicule qu'ils accompagnent de leurs clameurs et youyous ainsi que des chants qu'ils entonnent en hommage à l'heureux candidat auquel ils adressent leurs félicitations , tout en souhaitant à ceux qui vont rester d'accomplir à leur tour le rite du hajj.

Dans les images relatant le parcours du pèlerin on rencontre fréquemment des dessins figurant

les moyens de transport empruntés pour arriver à la Mecque : chameau, train, bateau, avion… Ces dessins sont associés à certains chants, comme c'est le cas pour la cantilène appelée La route du Prophète qui évoque le chameau.

Chanteurs et dessinateurs retracent les étapes par lesquelles passe le hadj en associant la mélodie à la figuration plastique. Parmi les dessins les plus courants, nous trouvons le cortège des pèlerins, orné d'arbres, de végétaux, d'ustensiles en céramique qui confèrent à l'image, de la même façon que dans d'autres formes d'arts plastiques relevant de l'héritage populaire, une touche de beauté.

Il est de coutume en Egypte de repeindre de frais la façade de la maison du hadj, pour célébrer le retour du pèlerin mais aussi pour distinguer cette demeure des autres. On utilise le plus souvent à cet effet la chaux qui permet de donner au badigeon des couleurs vives et gaies.

Achraf Abou Al Hamad
Egypte

LA LITTRATURE POPULAIRE THEMATIQUE ET SPECIFICITES

La littérature populaire est le miroir qui reflète l'image véridique de telle ou telle société. Elle est aussi l'une des innombrables formes de créativité populaire. Elle est de ce fait la partie d'un tout où se côtoient musique, danse, arts plastiques…

L'étude de la littérature populaire doit sans cesse évoluer et développer ses techniques afin d'être toujours au diapason des progrès technologiques. Plus les outils scientifiques s'affinent et gagnent en efficacité plus les études sur le patrimoine se renforcent et gagnent en précision, contrairement à la croyance commune selon laquelle la civilisation technicienne est de nature à envahir et à marginaliser le patrimoine culturel.

La littérature populaire est l'un des domaines les plus anciens et les plus importants de l'héritage populaire mais aussi l'un de ceux qui ont été les plus étudiés, dans leurs multiples finalités et dimensions, de sorte que soient dissipés les préjugés et les malentendus.

La littérature est riche en symboles où se révèle l'expérience des hommes dans leurs rapports avec eux-mêmes et avec le monde qui les entoure. Il n'est nullement exagéré de dire que c'est l'univers tout entier qui s'exprime à travers ces symboles. Lorsqu'un critique se trouve dans l'incapacité d'expliquer un texte littéraire, il tente de le rattacher aux données mythologiques et populaires qui sont souvent les seules voies d'accès à une signification qui résiste à l'analyse. Peut-être même le symbole littéraire est-il, à la base, un retour vers le terreau populaire et une référence à cette donnée fondamentale. Associer à la notion de «populaire» le mot «littérature» c'est souligner «l'inscription des œuvres populaires, héritées de génération en génération, dans le domaine des formes artistiques». En d'autres termes, l'héritage populaire est à la racine du patrimoine social, il est en soi le fondement même du patrimoine d'une nation dans sa totalité, il se développe au gré de son développement et évolue au rythme de ses avancées. «C'est à travers le patrimoine culturel, historique et intellectuel que se transmet de génération en génération l'idée de nation, une nation qui a ses coutumes, ses traditions, ses contes, ses légendes, sa généalogie et ses croyances».

Oussama Khadrawi
Maroc

lui, mais il se contente rarement d'être l'auteur du texte, en général, il fait partie du chœur. Son chant est ensuite appris, puis il est transmis d'une génération à l'autre si bien que son nom finit par disparaître des mémoires, que son chant devient un héritage inscrit au grand registre du patrimoine collectif et ancré dans la mémoire du groupe, et que son œuvre sert de support à des contes de longueur variable.

On appelle ce poète badda'a (superlatif d'inventeur) parce qu'il invente le zamel en tant qu'art témoignant de la réalité du groupe. Une fois le zamel devenu chant on emploie le pluriel zawamel en référence au nombre de voix qui l'entonnent.

Les thèmes du zamel se multiplient au rythme de l'évolution des conditions, événements et aléas de la vie. Il est présent en temps de guerre comme en temps de paix, dans les crises, les incidents graves et les événements les plus douloureux aussi bien que dans les moments de liesse, les réceptions, les cérémonies d'adieu ou les joutes où chacun fait enchère de la gloire de son clan. C'est aussi un forum où les hommes s'expriment en toute liberté et proclament haut et fort les valeurs les plus nobles de cohabitation pacifique, de secours à ceux qui sont dans la détresse et de soutien aux victimes des injustices. Et c'est également un moyen pour conserver la mémoire du groupe et « archiver » les événements les plus contingents et les péripéties des luttes tribales.

Mohamed Mohamed Ibrahim
Yémen

LE GENRE LITTERAIRE LE PLUS REPANDU AU YEMEN : LE ZAMEL

Le zamel représente un type ou une forme de poésie populaire du Yémen – ou, du moins, qui a pour origine le Yémen. Il est également le genre poétique le plus répandu dans ce pays. On appelle zamel « un type de rajaz (poème au mètre réputé facile) auquel les Yéménites ont recours lorsqu'ils se trouvent engagés dans une querelle ou une guerre : on voit alors le chef du groupe – qui, la plupart du temps, maîtrise l'art du zamel – ou quelqu'un d'autre se lever et improviser sur le mode du rajaz quelques vers dans son dialecte ; ces vers sont immédiatement repris par ses troupes qui les entonnent en chœur pour se mobiliser et se donner du cœur. De même, lorsqu'un groupe de gens ou les membres d'une tribu veulent faire entendre leurs revendications à un responsable, à un dirigeant politique ou à une autre tribu, ils envoient une délégation de représentants qui, dès leur arrivée à destination, se mettent à entonner le zamel qui contient leurs demandes et résume leurs doléances. Le zamel est le plus souvent en dialectal, le nombre de vers du poème varie de deux à huit.

On a pu penser que la pratique quotidienne a fini par faire du zamel une forme de folklore et de culture. Mais, avant de discuter de la teneur de cette affirmation, il convient de souligner la grande différence qui existe entre le zammel (avec deux m) et le badda'a : le premier est celui qui récite, psalmodie ou entonne le rajaz, le second est l'auteur du texte. On appelle le groupe ou les groupes qui se forment pour entonner collectivement ce type de poème les zammalas. Le plus souvent zammel et bada'a sont une seule et même personne. Le bada'a compose le poème, lequel est repris par le groupe derrière

a, par l'entremise du patrimoine de la nation, remué en profondeur les replis les plus cachés de leur sensibilité humaine.

Le retour du poète arabe contemporain au parler du peuple et aux modes d'expression qu'il recèle ressortit à un ensemble de motivations, notamment le souci de se rapprocher davantage du récepteur en s'adressant à lui dans la langue de tous les jours. Et c'est ainsi que ce poète a élargi l'aire de diffusion de sa poésie et réussi à la populariser parmi les lecteurs, quelle que soit la place que chacun occupe dans l'échelle sociale. Il a, en outre, poursuivi un autre objectif qui est de sensibiliser davantage le récepteur à une nouvelle poétique fondée sur cette harmonieuse cohabitation entre deux langues différant par leurs référentiels artistiques et leurs niveaux stylistiques, cohabitation qui est de nature à conférer une plus grande densité de sens à l'œuvre et à développer une poétique inédite, tant au plan des moyens rhétoriques que des finalités intellectuelles.

Telle est la somme de tentations qui ont attiré le poète arabe contemporain vers les thèmes et modes d'expression de la littérature populaire en ses multiples manifestations : chansons, proverbes, contes populaires, idiolectes divers… Désormais, cette littérature fait partie des domaines où puise le poème moderne et développe une vision particulière du monde. Le patrimoine populaire est ainsi devenu une importante source d'inspiration pour le poète grâce aux images, visions et suggestions qu'il lui offre et qui ont un impact particulier sur le public, notamment dans les zones rurales.

Dans la mesure où il constitue la matière première par laquelle s'expriment les aspirations artistiques et esthétiques du villageois tout autant qu'il est le reflet de la structure sociale du milieu rural, l'héritage populaire s'impose comme l'expression de l'image véridique de l'homme, celle où s'expriment, dans le même mouvement, son monde extérieur (le milieu) et son monde intérieur (sa psychologie), mais aussi ses désirs, ses aspirations et sa structure mentale.

Abdelwahab Miraoui
Algérie

mélodiques. Ces deux arts ont ceci en partage qu'ils expriment l'âme de l'homme du peuple tout autant que ses aspirations et sa psychologie, dans l'effort par lequel le créateur a cherché à concrétiser ses désirs, ses ambitions et ses postulations spirituelles et intellectuelles en leur donnant forme dans une œuvre à caractère populaire.

La richesse dont témoigne l'expression artistique dans la littérature populaire et le moyens dont se sert le créateur ont incité le poète contemporain à se rapprocher de ce genre littéraire dont il a cherché à explorer la vitalité, les multiples dimensions et l'atmosphère particulière afin d'élargir l'horizon du poème, d'en étendre les ramifications artistiques et d'en développer l'aire intellectuelle. De même, le patrimoine populaire a-t-il ouvert de nouvelles aires de créativité à la poésie contemporaine, notamment au plan de la langue qui apporte en soi un supplément d'âme artistique et populaire de nature à permettre au poème d'investir tout un monde d'images et de métaphores nées du peuple et transcendant les cadres habituels de la langue. Le lecteur est ainsi placé dans un état de plus grande réceptivité à un univers poétique populaire qui est en soi une construction artistique cohérente parfaitement en phase dans sa formulation avec le poème moderne.

Il est certain que le retour du poète contemporain au conte populaire est moins un rejet de l'univers et de la sphère d'expression de la langue actuelle qu'une forme d'inventivité artistique par laquelle le poète fonde l'acte créateur sur tout ce qui est mythique, populaire, humain, en particulier dans notre patrimoine arabe, et, plus généralement, dans le patrimoine universel. Nos poètes contemporains sont le meilleur exemple de cette orientation dans la mesure où ils ont intégré le conte populaire à leurs poésies sous la pression de cette conjoncture arabe qui

PATRIMOINE POPULAIRE ET MODERNITE DU TEXTE POETIQUE CONTEMPORAIN

Le concept de patrimoine populaire désigne de façon générale les accomplissements culturels du peuple, qu'il s'agisse de coutumes, de traditions, de contes, de proverbes ou de chansons populaires auxquels la mémoire collective a donné des contours, une forme et une structure intellectuelle et culturelle, à travers diverses manifestations littéraires ayant cours dans les milieux populaires. Les hommes ont également réussi à exprimer leurs aspirations individuelles et collectives – qu'elles soient d'ordre culturel, politique, économique ou social – au moyen de la chanson, des proverbes ou du conte populaire, et en usant de procédés où le symbole côtoie la suggestion.

Ce qu'il faut, néanmoins, souligner c'est que ces manifestations de la créativité populaire sont autant de « formes différant de façon fondamentale les unes des autres, quand bien même le qualificatif « populaire » leur sert de dénominateur commun. De telles différences sont liées au fait que chacune de ces facettes du patrimoine populaire émane d'un domaine particulier où s'expriment les préoccupations spirituelles du peuple, lequel détermine les modes et moyens d'expression qui lui sont appropriés », à travers le contenu développé par chaque genre littéraire et les moyens artistiques qui sous-tendent les techniques de travail de chaque créateur. La chanson populaire, par exemple, diffère nécessairement du conte populaire en raison de la sensibilité musicale qui s'y développe, mais aussi de sa poésie légère qui repose sur des systèmes d'échos et des récurrences

L'auteur se fonde dans son étude sur une approche plurielle qui prend en compte la naissance, l'historique, la typologie des genres abordés par les poètes les plus célèbres de cette époque.

Le zajal est indissociable du milieu culturel andalou où il est né avant d'être transmis à d'autres milieux arabes. Inventé à l'époque andalouse, sans que les sources n'attestent le nom de son créateur, ce genre poétique n'en reste pas moins lié, de l'avis unanime des historiens, au nom d'Ibn Qozman qui fut le premier à en codifier les règles.

On pourrait classer le zajal en deux catégories : le zajal commun et le zajal en arabe littéral. La première est représentée par « la chanson populaire courante » qui, née d'expériences personnelles ou de situations précises d'ordre privé ou public, est reprise par le grand public et connaît une large diffusion, reflétant dès lors les attitudes et les croyances des gens aussi bien que leur éthique et leur mentalité. Pour la deuxième catégorie, le zajal en arabe littéral qui est venu après le premier, ce type chanson témoigne de l'ambition des poètes de donner la plus large diffusion à leur art, notamment parmi l'élite éduquée dont ils cherchaient à cultiver l'amitié en l'intéressant à des « domaines inédits » de la création poétique.

Cette efflorescence du zajal s'explique, historiquement, par la mainmise des berbères almohades sur le nord de l'Afrique et l'Andalousie et celle des Mongols et des Mamelouks sur l'Orient arabe.

Nejia Fayez Al Hammoud
Palestine

LA LITTERATURE POPULAIRE A L'EPOQUE DES MAMELOUKS L'EXEMPLE DU ZAJAL

Le zajal fait partie des arts les plus répandus dans les milieux populaires. Né en Andalousie, il a prospéré, par la suite, au sein d'autres contrées arabes comme l'Egypte ou le pays de Cham (Syrie), épousant l'esprit et les exigences de l'époque. Les poètes l'ont repris dans leurs œuvres en le développant et en l'adaptant à d'autres thématiques.

L'auteur étudie la naissance, le développement et les principales raisons de l'efflorescence de cet art, à l'époque des Mamelouks, qui fut celle de la domination sur l'Orient arabe des Mongols et des anciens esclaves dits mamelouks, qui avaient, tous, du mal à maîtriser la langue arabe, ce qui donna aux poètes une opportunité pour tenter de recouvrer leur statut parmi les classes dirigeantes.

L'auteur s'arrête ensuite sur les principaux thèmes abordés par ces poètes, tels que la galanterie, la description, les axiomes et sentences ainsi que les préceptes de la sagesse, le panégyrique, la déploration… Elle consacre d'assez longs développements à la galanterie, en raison de la place centrale que ce thème occupe chez les auteurs de zajal. Un rôle important est également accordé aux mètres de cette poésie dont l'auteur montre qu'ils sont d'une complexité quasi-infinie.

D'autres arts ont également vu le jour, à l'époque mamelouke, qui, au vu de leur contenu, peuvent être rangés dans la catégorie du zajal, tels que le qouma, le ken ken, le beliq, etc… L'auteur ne s'y attarde pas, mais elle signale le succès qu'ils ont connu à cette époque et la multiplicité des mètres qui y sont utilisés et qui exigeraient une étude à part.

capables de hisser la nation et la société aux rangs les plus élevés, sinon c'est l'ensemble de la communauté nationale qui risque de s'effondrer et de disparaître.

Si le problème concerne à la base l'éducation, la responsabilité incombera en premier lieu à la famille. Les proches ne sont-ils pas ceux qui donnent l'exemple ?

Peut-on seulement demander aux enfants de ne pas imiter leurs parents ?

Comment, d'autre part, exiger d'eux de ne pas prêter attention à ces médias auxquels ils sont, pour ainsi dire, en permanence connectés, dans le temps où les rapports, en termes de dialogue et de communication, qui les attachent à leurs familles ne cessent de se défaire ?

Le moment n'est-il pas venu pour ces familles d'être attentives aux dangers qui guettent leurs enfants – dangers pour les valeurs et les principes dont elles se réclament tout autant que pour l'avenir scolaire ou universitaire de ces enfants ?

N'est-il pas temps que ces familles retrouvent la raison et assument pleinement leur mission, afin d'être les guides vigilants qui orientent leurs enfants, veillent sur leur développement et leur apprennent à distinguer ce qui leur est utile de ce qui peut leur nuire, et à bien occuper leur journée en l'organisant de manière à ce que le travail, les loisirs, la lecture, le repos y trouvent leur place dans une répartition équilibrée ?

Une telle approche de la culture doit être étendue à toutes les familles, elle doit commencer par les parents eux-mêmes afin qu'ils soient un exemple pour leurs enfants et que l'organisation équilibrée de la journée devienne un véritable mode de vie chez les jeunes.

Meriem Hamza
Liban

toujours de l'expérience des prédécesseurs. La continuité entre les générations est en effet indispensable à la continuité de la vie sous sa meilleure forme, même s'il s'agit de deux générations dont les fins et les moyens sont différents. La génération des pères s'est fondée sur le livre pour faire mûrir sa conscience du monde, construire sa personnalité et découvrir l'univers qui l'entoure, alors que la génération des fils a vu s'ouvrir à elle de nouvelles voies et des moyens inédits pour accéder à la connaissance : c'est la génération des « chaînes satellitaires », de « l'internet » et de bien d'autres technologies.

Cette évolution pose des questions nombreuses et inter-reliées qui exigent que nous prenions en considération les écarts entre les générations, les différences entre les circonstances et les exigences de la vie, ainsi que la nécessité de s'adapter aux innovations de l'époque, de s'armer de lucidité et d'audace et d'assumer les responsabilités qui incombent à chacun.

Nous ne prétendons pas qu'il existe une seule partie qui soit susceptible d'apporter des réponses ou d'assumer les responsabilités quant à cette situation qui fait que les gens perdent un temps précieux et se détournent de tâches plus utiles et productives du fait de l'attrait excessif qu'exercent l'information télévisuelle et divers programmes bien plus nocifs qu'utiles. La question, ici, est celle de la responsabilité éducationnelle, pédagogique, éthique, une responsabilité que se partagent diverses parties qui doivent coopérer et se compléter pour que nous puissions former des générations armées de culture et de savoir qui

LES CHAINES SATELLITAIRES ET LEUR IMPACT SUR LA CULTURE POPULAIRE

Il n'est pas dans notre intention, lorsque nous soulignons les dangers de l'information diffusée par les chaînes satellitaires, d'appeler à mettre fin à ce type d'information, ni, encore moins, à nier les acquis de la révolution technologique et des inventions accomplies par l'intelligence humaine qui ont, dans tant de domaines, facilité la vie des individus et des nations. Nous cherchons simplement à connaître le meilleur moyen de tirer profit de ces avancées, sans que cela ait des répercussions négatives sur notre existence, nos valeurs, nos principes, nos constantes mais aussi notre culture populaire, avec tout ce patrimoine de pensée, de savoir, de valeurs et de traditions qu'elle véhicule.

Nous ne souhaitons pas non plus que notre culture populaire moderne soit une copie conforme de la culture de nos aïeux. Les différences et les conflits entre les générations ont été, sont et seront toujours la preuve que les concepts, les circonstances et les réalités évoluent perpétuellement et que c'est là chose naturelle. La vie, les savoirs, les cultures ne cessent en effet d'avancer, et les successeurs bénéficient

IOV Journal

Du Bahreïn au reste du monde

Ali Abdulla Khalifa

Le lecteur trouvera, joint à titre gracieux au présent numéro, un exemplaire de la première édition de la revue de l'Organisation mondiale de l'art populaire (IOV Journal). Il s'agit d'une publication scientifique de qualité éditée en langue anglaise pour être distribuée dans la même livraison que La Culture populaire.

Cette revue est conçue sous la supervision d'une élite de folkloristes, membres de l'IOV, sous la direction de l'universitaire bulgare, Dr Mila Santova, Vice Présidente de l'Organisation, chargée des études et recherches, qui fait partie des leaders qui travaillent sur le terrain avec un rare dévouement, depuis la création de l'IOV.

Le choix s'est porté sur le Royaume du Bahreïn pour l'impression de la revue, en raison de la position centrale de ce pays, situé, au plan géographique, à mi-chemin de l'Est et de l'Ouest, mais aussi en considération du large éventail de services qu'offre le Royaume, en matière de communication internationale et dans divers autres domaines, ainsi que du climat de liberté intellectuelle qui y règne et qui ne peut qu'attirer les plus belles plumes, à travers le monde.

L'imprimerie s'est implantée très tôt au Bahreïn, elle a évolué au cours des années, attirant les investisseurs par le niveau de rentabilité qu'elle leur offre. Cela s'est traduit par le développement des arts liés à cette industrie et par le passage à l'ère des technologies électroniques les plus avancées, qui sont servies par des professionnels à la pointe du progrès. C'est ainsi que l'industrie du livre a connu un véritable bond en avant, tant au plan de la qualité que de la diversification des produits, ce qui a joué un rôle important dans l'afflux vers les imprimeries bahreïnies de nombreuses publications, en provenance, notamment, des pays du Golfe. L'impression de la revue de l'IOV est la meilleure illustration de la confiance qu'inspire l'industrie de ce pays, quant au niveau des prestations, à la qualité des réalisations et à la régularité des parutions.

Index été 2015

21
IOV Journal Du Bahreïn au reste du monde

22
LES CHAINES SATELLITAIRES ET LEUR IMPACT SUR LA CULTURE POPULAIRE

25
LA LITTERATURE POPULAIRE A L'EPOQUE DES MAMELOUKS L'EXEMPLE DU ZAJAL

27
PATRIMOINE POPULAIRE ET MODERNITE DU TEXTE POETIQUE CONTEMPORAIN

30
LE GENRE LITTERAIRE LE PLUS REPANDU AU YEMEN : LE ZAMEL

32
LA LITTRATURE POPULAIRE THEMATIQUE ET SPECIFICITES

33
CHANTS ET COUTUMES DU PELERINAGE

34
LE MARQUAGE DES CAMELIDES CHEZ LES BEDOUINS DE LIBYE L'EXEMPLE DES TRIBUS DE TARHOUNA

36
LA CHANSON POPULAIRE : UNE LECTURE ANTHROPOLOGIQUE

38
LE JOUQ DANS LA MUSIQUE INSTRUMENTALE MAROCAINE

42
L'IMMEUBLE D'HABITATION DANS LES VIEILLES VILLES TUNISIENNES : L'EXEMPLE DE DE SFAX UNE APPROCHE CULTURELLE ET URBANISTIQUE

44
LES MATERIAUX DE CONSTRUCTION A CARACTERE PATRIMONIAL L'EXEMPLE DE LA REGION ORIENTALE DE L'ARABIE SAOUDITE

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de ٤٠٠٠ à ١٠٠٠ mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A٤ qui seront résumés en anglais et en français ainsi que d'un curriculum scientifique succinct de (ou des) auteur(s).
- La revue examine avec le plus grand soin les contributions, notamment celles accompagnées de photographies ou de dessins explicatifs qui constituent un support technique et artistique de poids au texte publié.
- La revue s'excuse de ne pouvoir prendre en compte les textes écrits à la main.
- L'ordre des textes et des noms obéit dans chaque livraison à des considérations techniques et n'a aucun rapport avec la notoriété ou le niveau scientifique de l'auteur.
- La revue refuse catégoriquement de publier toute matière ayant déjà fait l'objet d'une publication ou proposée pour publication à d'autres instances. Au cas où la revue a été amenée à publier par inadvertance une matière déjà parue ailleurs, celle-ci ne pourra plus à l'avenir accepter les contributions proposées par l'auteur de l'infraction.
- Les manuscrits envoyés à la revue ne sont pas retournés à leurs auteurs, que la matière ait été publiée ou pas.
- La revue informe l'auteur dès réception de l'arrivée de sa contribution; elle l'informe ensuite de la décision du Comité scientifique en ce qui concerne sa publication.
- La revue accorde une récompense financière appropriée à chaque matière publiée, conformément au tableau des primes et salaires qu'elle a adopté ; une récompense spéciale est prévue pour les contributions accompagnées de photos et/ou dessins. Chaque auteur est tenu de communiquer à la revue son numéro de compte personnel, ainsi que les nom et adresse de sa banque, son numéro de téléphone portable et son adresse électronique.
- Les matières sont envoyées à l'adresse électronique de La Culture populaire: editor@folkculturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Ali Bezzi	Lebanon
George Frendsen	USA
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Mohamed Ghalim	Morocco
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Khaskhousi	Tunisia
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Radhi El Sammak	Bahrain
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
ali Ebrahim aldhow	Sudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain

Ali Abdulla Khalifa
PDG / Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Président du comité scientifique /
Directeur de rédaction

Nour El-Houda Badis
Directrice de la recherche

Firas AL-Shaer
Rédacteur de la section anglaise

Bachir Garbouj
Rédacteur de la section française

Mahmoud El-hossiny
Amr Mahmoud El-krede
Réalisation Technique

Hanaa Al-Abbasi
Secrétariat de rédaction / Relations internationales

Abdulla Y.Al-Muharraqi
Le directeur Administratif

Nawaf Ahmed AL-Naar
Admnistration de diffusion
Abonnements

Sayed Faisal Al-Sebea
Directeur Des Technologies De l'infomation

Hassan Isa Aldoy
Yaqub Yosuf Bukhammass
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing House.w.l.l.
Imprimeur

LA CULTURE POPULAIRE
Revue Spécialiséé Trimestrielle

The Front Cover

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	BD 10
- Official Institutions	BD 40
EU Countries:	Euro 60
USA	$98
Canada & Australia	$179
Asia Southeast	$150
World Unfading	$150

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire
Standard Chartered Bank - Bahrain

Traditional building materials:

The example of the Eastern Region

Jalal Khalid Al Harun
Saudi Arabia

Over the past few years, there has been a shift in the level of attention paid to traditional building in the Gulf Cooperative Council Countries. What was once an individual interest has developed into organised bodies.

Now, official and semi-official architectural heritage organisations must review proposals for traditional buildings in a systematic and methodical way, and the artistic aspects must be explained to trained engineers and technical staff who are qualified to make good engineering decisions during the renovation and maintenance of heritage buildings. This training will also help the engineers carry out other necessary tasks, such as educating and training individuals and offering consultation services to society.

In Saudi Arabia, architectural heritage organisations are responsible for preserving traditional building styles throughout the vast Kingdom. This is a large responsibility considering the diversity of building methods.

This paper discusses plaster and lime mortar, which are fundamental to traditional architecture in the Eastern Region, as examples of heritage building materials in Saudi Arabia. The study also describes the methods used to dig, manufacture and use these materials in the context of man's natural surroundings and available raw materials.

The use of plaster and lime mortar for building is similar to the use of clay. I believe that ancient man in the Arabian Peninsula, Iraq, Syria, and Egypt knew how to mix and build with clay. Archaeological excavations dating back to the third century BC show that the inhabitants of the coast of the eastern Arabian Peninsula used clay to build homes, temples and city walls, and to make simple, everyday objects to store food.

Clay tablets served the role that paper fulfills today. Primitive man made clay tablets and used them to draw and record his ideas and beliefs, as stated in the verses of the Holy Qura'n: Allah says: "And We wrote for him on the tablets of all things - instruction and explanation for all things." "Take them with determination and order your people to take the best of it. I will show you the home of the defiantly disobedient."

Ancient archaeological excavations also show that - since the dawn of civilisation - man has invented ways to improve the physical and chemical properties of items made from mud by adding new ingredients, blending and firing. Some historical sources state that in the eastern Arabian Peninsula, plaster was used in building at least five thousand years ago; people have also discovered tombs lined with plaster.

Traditions are a non-material representation of popular culture, with all its requirements and values. They are also a crystallization of human desires and dreams. Climate, geographic features and building materials obviously affect architecture, but residential spaces are determined by cultural factors such as lifestyle, beliefs, religion, family structure, social relations, food-related traditions, and economic status.

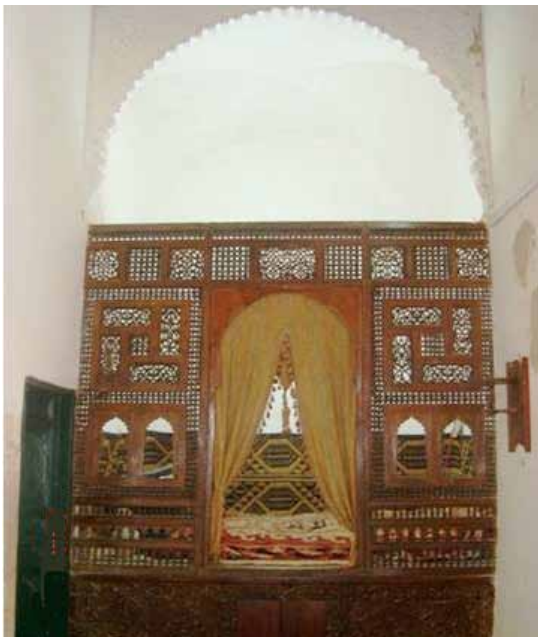
Traditional architecture is a form of material and non-material heritage. It is material heritage because of form, layout and building materials, and non-material heritage because it displays construction knowledge and skills, because of the way the house functions and because of its symbolic features. A traditional building is a financial burden to its owner, because it needs regular maintenance; there should be initiatives to help preserve traditional buildings.

It is challenging to preserve both the aesthetic and functional features of traditional architecture. Some people build domes or cellars without any functional value. The preservation of heritage homes involves balancing the internal and external architectural language and function, and creating designs that suit both traditional and contemporary lifestyles.

Residential architecture in ancient Tunisian cities:

The example of Safaqis

Al Nasir Al Baqluti
Tunisian



Architecture is a civilised practice that influences cultural and social trends.

Architecture shapes residential spaces; it is the product of lifestyle needs and the arts of building and construction. As Ibn Khaldun said, individuals share their knowledge of the arts and pass it down through the generations.

Residential architecture, which includes covered and open spaces, is characterised by the use of local natural materials, and caters to residents' lifestyles, traditions and practices.

The style of residence is determined by the group's culture, values, and economic status. So, residences are direct expressions of culture in its material and non-material content, and a representation of accumulated knowledge and skills that resulted in different architectural styles and models.

Tunisia is rich in traditional building styles. Even in the same place, styles vary. The buildings on the coast are very different to those that use palm fronds, although architectural styles may seem similar in terms of planning because of the common lifestyle features. In different areas of Tunisia, the architecture reflects the experience acquired by local builders who excelled in the art of building to accommodate changes in climate, and who add landscaping features by using local natural materials.

Juq and Moroccan music

Khalid Hilali
Moroccan

Juq, (a band), performs written music with great skill and ability. Juq music and instruments have several characteristics. The performance and the instruments' interaction influence the way the music affects the audience.

Competition among the Juqs led to the use of modern instruments, which is controversial because some believe that it has altered the tradition of Juq. Supporters believe that this modernisation will lead to the development and improvement of music, thus helping to attract a wider audience. They also consider modernisation a sign of being open to new international trends. Mawlai Ahmed Al Wakeeli believes it is beneficial to add new instruments, and Al Arabi Al Temsemani thinks of it as a sign of globalisation.

On the other hand, the conservative thinkers in Fez believe that staying with the traditional musical instruments will maintain the purity of the rhythm and its natural magnificence. The late Abdul Karim Al Rayis was the most enthusiastic defender of this school of thought.

Juq musicians receive training from their teacher or 'Maestro'. The Maestro must have an exceptional knowledge of musical rules, mastery of one instrument, great intelligence, and the ability to master the different tempos and notice the musicians' mistakes. He needs charisma, good leadership skills and a knowledge of his musicians so he can assign roles.

Folk songs from the anthropological perspective

Fatimah Zikri
Tunisian

The folk song is a rich and important subject for anthropologists because it is a form of creativity distinguished by its spontaneous performance and dissemination. Folk songs are a valuable form of the oral traditions that enable cultures to emphasise their identities.

In order to study folk songs from an anthropological perspective, we must consider some issues related to social and cultural aspects:

- Folk song is an important means of expressing an individual's emotions and ideas.
- Folk song is a form of recreation and entertainment in several societies.
- Both oral and written folk songs include symbolic expressions.
- Folk songs accompany activities such as farming.
- Folk songs emphasise and reinforce social standards.
- Folk songs help to promote integration when individuals gather together to achieve a social or cultural objective.

It is now clear that the anthropological study of the folk song facilitates our understanding of it and the extent to which it helps to reinforce cultural and social aspects of a particular society. Folk songs reflect various aspects of life, allowing us to analyse a society's social and cultural reality.

The folk song is a product of social and cultural elements, and it is influenced by a society's customs and traditions. This may explain why the study of folk songs is a priority for folk heritage specialists.

In conclusion, the folk song is created within the framework of reality and the dominant culture, which makes it a subject for anthropological study. In fact, when we examine the social and cultural factors that influence a song, we must also explore customs and traditions.

Branding camels in Libya's Bedouin areas:

The example of the Tarhuna tribes

Mohammed Ali Abdullah Abdali Altarhuni
Libya

The brand is an old Arab way of marking animals such as camels and cattle. Libyan Bedouins refer to the brands as 'Nar' (fire) because the mark is as obvious as fire, and because the branding iron is heated in a fire before it is used to mark the animals. In Libya, branding is also referred to as 'Mihwar', a reference to the branding iron.

Brands serve specific purposes:

- They help people to identify the tribe's camels, cattle and goats because the animals mix together in the pasture. If an animal was lost or stolen, the brand helped people to identify it and restore it to its owner.
- Tribes also used brands to identify their luggage when they travelled for trade. Libyan pilgrims would display their tribe's brand on their luggage so that each tribe could identify its luggage.
- Brands were also displayed on Libyan graves. In Aqil Cemetery in Benghazi, the grave of Sidi Bal Eid Al Faituri is marked with the letter 'Lam Alif' in Arabic.
- The people of Ghadames branded camels, swords, daggers, luggage, and valuables, which they passed down from one generation to the next.
- The brand distinguishes and identifies the tribe, so all old correspondence, treaties, agreements and land deeds were authenticated by the chieftain and stamped with the tribe's brand; this made the documents official. The people of Ghadames and of Al Tawareq tribes used the brand in official dealings.
- Desert tribes such as Al Tawareq and Al Ttabu used a castrated camel called 'Al Zawzal' to transport people. Al Zawzal was usually a Mahari (fast camel), and it was branded on its hip with 2 parallel lines (=).
- The Bedouins would use branding - among other practices - to treat sick camels.

Hajj songs and traditions

Ashraf Abu Al Hamad Al Khatib
EGYPT

www.advancedphotoshop.co.uk/users/3324/thm1024/muslimprayer.jpg

Pilgrimage songs are common, especially among women. Women would gather in the yard of a person who was leaving for pilgrimage to congratulate them and create a joyful atmosphere at their home.

To celebrate, they sang songs that feature alliteration; the songs usually refer to places the pilgrim will visit, and praise the status that he or she will enjoy after completing Hajj.

Although the lyrics differ from place to place, some lyrics are common to multiple areas. There are similarities between the songs of the inland tribes and those who live by the sea, and the songs have spread over a wide region as they were passed down through the generations.

People would decorate the cart used to transport the pilgrims with white flags to symbolise purity and tolerance, and gather around the cart cheering, ululating and singing to congratulate the pilgrim and express their wishes to visit Mecca.

The songs mention the types of transport the pilgrims use to travel to Mecca. The song 'The path of the Prophet' mentions a camel. People would also draw the pilgrims' forms of transport, including camels, trains, ships and planes. The songs and drawings depict the scenes and stages through which the pilgrim will pass. Drawings, which often depict the pilgrims' parade, are decorated with sketches of leaves and ceramic pots. Egyptians also decorated the outside of pilgrims' homes with plaster, glue and bright paint to celebrate their safe return and to show that the residents have performed Hajj.

Folk literature

Osama Khadrawi
Morocco

Folk literature is a mirror that reflects life in a particular society. Folk creativity includes folk music, folkdance, folk arts and folk literature, which is the focus of this study.

The study of folk literature must continue to develop because as technology develops, the results of heritage studies improve.

Regarded as one of the most significant and original heritage subjects, folk literature has been the subject of many studies. Folk literature is rich in symbols that depict man's experience and his relationship to the world around him. Some of these symbols have become so widely understood that they have come to represent particular nations. When literary critics are unable to interpret a text, they attribute it to myths and folktales.

Folk myths, which contain a nation's heritage, are credited with being the origin of symbols in literature. Folk literature reflects cultural, historical and intellectual heritage and passes on a nation's thoughts, customs, traditions, tales, stories, genealogy and beliefs.

The study of folk literature sheds light on the cultural history of Moroccan society. It is the key to understanding contemporary culture and social structure, because this literature includes values and symbols represented in artistic ways and stylistic features; modern society is in grave need of these artistic features.

Zamil: Yemen's most widespread genre of folk literature

Mohammed Mohammed Ibrahim
Yemen

Zamil is the most prevalent genre of Yemeni folk poetry. It is a form of 'Rajz', which Yemenis recite when they are at war.

The tribal leader, or someone who is good at Zamil, recites lines of poetry in his vernacular dialect. Other members of the tribe sing his poetry to encourage and motivate the warriors.

If an individual or group wants to ask something of an official, person in authority or chieftain, they send representatives who sing Zamil to present their request or demand. Zamil is between two and eight lines long.

The person who recites lines of Zamil is called the 'Zammal', while the 'Badda'a' composes the Zamil. A group of people who recite Zamil as a chorus are known as 'Zammalah'.

This type of poetry is passed down through the generations. When a Zammal dies, his Zamil lives on in people's memories as his legacy, and his Zamil inspires many tales and stories.

The purpose of Zamil varies according to the event and time. It is recited during times of war and of peace, on both sad and happy occasions, and at arrivals and departures. It is seen as a means to express and consolidate great values related to coexistence, such as helping the needy and victims of tyranny; it is also used as a way to record events and tribal conflicts.

Folk heritage and contemporary poetry

Abdul Wahhab Mirawi
Algeria

Folk heritage is associated with people's cultural output in terms of customs, traditions, tales, proverbs, dancing and folk singing. Collective memory reflects the nation's identity and intellect. People express their individual and group needs - be they cultural, political, economic or social - through songs, proverb and folktales, whether directly or symbolically.

Each form of cultural and literary expression has distinctive features and uses specific methods. However, both convey the people's thinking, aspirations, desires and spiritual needs.

Folk literature's rich artistic expression and folk artists' techniques inspired contemporary writers and they used these things to enhance their poems. Folk heritage has enriched contemporary poetry in several ways, and influenced its language by adding unconventional metaphoric dimensions.

When writers draw on folktales, it is not because they are rejecting the contemporary expressive style, but because they need to create stylistic variations by drawing on authentic sources and the magical world of the legend.

In order to get closer to their audiences, Arab contemporary poets use folk dialect to express their thoughts; this also increases awareness and helps their work to spread through different social classes. The use of dialects in contemporary poetry creates variety.

Folk heritage, with all its themes, is considered the key to rural society's arts, thoughts and ambitions. It also reflects the social structure of rural society. Therefore, it reflects people's true nature, because it describes their psychology, needs, desires and surroundings.

Folk literature
in the Mamluk age

Najiyyah Fayiz Al Humud
Palestine

Zajal is a folk art that dates back to the Andalusian era. It spread to other Arab regions such as Egypt and the Levant and was adapted to the environment's requirements and needs. Poets employed Zajal in their poems, developing it and using it for different purposes.

This paper discusses the concept of Zajal, its evolution and the main reasons behind its development in the Mamluk age. The paper also describes Zajal's
themes, including love, descriptions of nature, wisdom, eulogy, and elegy. A considerable part of the discussion is devoted to love poetry, because it is the most common theme.

Other types of folk poetry that were popular during the Mamluk age include Quma, Kan Kan and Al Baliq, but there is not enough space to discuss them here, and they merit their own studies.

This study used the integrated method, which focuses on the study of the phenomenon, its evolution and its history, then looks at and analyses examples from this era. Historians agree that Zajal originated with Ibn Qazman, who established the rules.

There were two types of Andalusian Zajal: the popular Zajal; and the Zajal of Standard Arabic poets. The popular Zajal can be found in vernacular folk songs that are sung frequently, and that reflect people's opinions, beliefs, ethics and psychology. The poets' Zajal, (poets composed this kind of Zajal to increase their popularity), emerged after the popular Zajal.

The Berbers' rule in North Africa and Andalusia and the Moguls' and Mamluks' rule in Eastern Arabia contributed to the spread of Zajal in the Mamluk age.

Satellite channels and their effect on folk culture

Maryam Hamzah
Lebanon

Our aim is not to discuss the dangers of satellite channels; we are not attempting to have these channels closed down or denying that they represent a technological breakthrough that benefits individuals and groups. Our goal is to understand how we can benefit from this medium without a negative impact on our values, principles and folk culture.

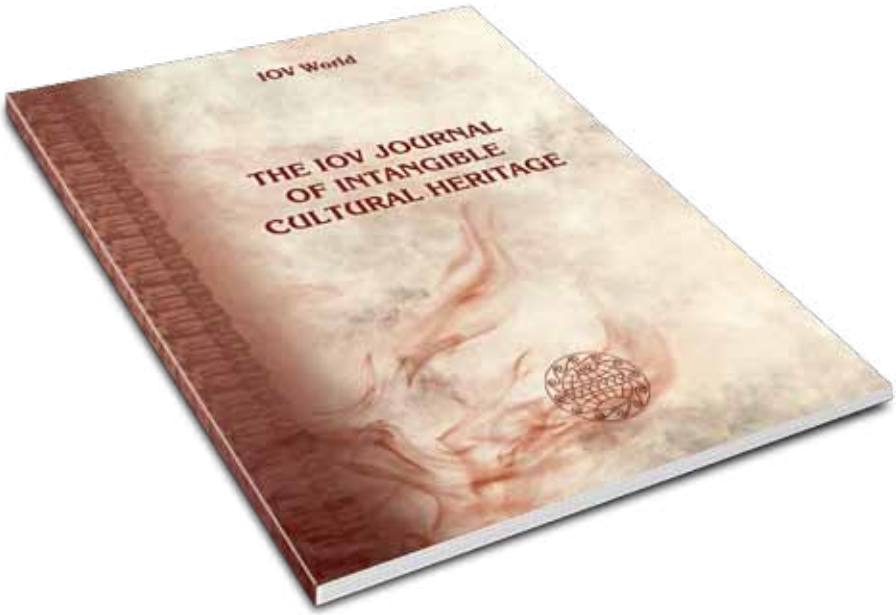
We do not intend for our contemporary folk culture to replicate the culture of our ancestors, because each generation is different and communication, science and culture evolve constantly.

Generations differ with regards to means and methods; our forefathers used books to educate themselves, improve their awareness, develop their personalities, and explore the world around them. As the generation of satellite channels, the Internet and other technology, our children have many ways and means to acquire knowledge.

We must take into consideration the differences among generations and changing conditions, lifestyle needs and awareness levels, and the need to keep up with the latest technology and to be responsible.

No single party is responsible for today's levels of time-wasting, unproductive activities, and obsession with visual media and the frivolous. It is an issue of education and guidance, and several parties should work together to create generations equipped with science and knowledge who can help the nation progress, otherwise society will deteriorate and disintegrate.

If the problem is basically one of education, the family bears the greatest responsibility because it serves as an example for the children. How can we ask children not to do what their fathers are doing? How can we ask them not to listen to the media when they are connected to it all the time, and disconnected from their families? Is it not time for families to be aware of the dangers surrounding their children, the dangers to their children's values, thoughts and academic and cultural futures? Is it not time for the family to wake up and take responsibility for guiding children, by advising them on right and wrong and on what is useful, by teaching them how to organise and benefit from their free time? Parents must start with themselves, so that good habits prevail.



IOV Journal

From Bahrain to the world

Ali Abdulla Khalifa

The reader will find attached a complimentary issue of the IOV Journal, a refereed English-language scientific journal that will be distributed with the Folk Culture Journal.

The IOV Journal is managed and edited by the International Organization of Folk Art (IOV) member scholars and folklorists under the leadership of Bulgarian scholar Mila Santova, IOV's Vice President for Research.

The Kingdom of Bahrain was selected as the headquarters for printing the IOV Journal because of Bahrain's location between the East and the West, the Kingdom's emphasis on culture, and because writers from around the world are drawn to Bahrain's openness.

Over the years, Bahrain's printing industry has excelled by attracting investment, which led to the industry's development and the use of the most up-to-date technology and attracted skilled labour. These advancements have made the Kingdom a hub for printing, which is another reason the IOV Journal chose to operate from Bahrain.

The IOV Journal was one of the dreams of late IOV Founder Alexander Veigl.

The Folk Culture Journal would like to congratulate the IOV, its members and its Editorial Board for this noteworthy achievement. We hope that the IOV Journal will be a great success.

Index Summer 2015

05
IOV Journal From Bahrain to the world

06
Satellite channels and their effect on folk culture

07
Folk literature
in the Mamluk age

08
Folk heritage and
contemporary poetry

09
Zamil: Yemen's most widespread
genre of folk literature

10
Folk literature

11
Hajj songs and traditions

12
Branding camels in Libya's
Bedouin areas:
The example of the Tarhuna tribes

13
Folk songs from the anthropological
perspective

14
Juq and Moroccan music

15
Residential architecture in ancient Tunisian cities:
The example of Safaqis

16
Traditional building materials:
The example of the Eastern Region

Publishing Terms and Conditions:

Folk Culture journal welcomes scholarly and academic contributions from around the world and publishes scholarly studies and articles related to folk culture in the fields of folklore, sociology, anthropology, psychology, semantics, semiotics, linguistics, stylistics, and music; all of which are subject to the following terms and conditions:

The papers and articles published in Folk Culture express the writer's views and not necessarily the views of the Journal.

- Folk Culture welcomes all comments or corrections concerning the published content; such comments will be published based on the date they are received, the space available, and the design and editing of the Journal.
- All written material must be typed and between 4,000 - 6,000 words. The paper, study or article must be submitted with a brief academic biography and an abstract of two A4 pages that will be translated into English and French.
- The Journal gives preference to papers and studies that include images, illustrations and charts relevant to the content.
- The Journal apologizes for not accepting handwritten papers and studies.
- The material to be published is organized on the basis of technical considerations and not according to the writer's rank or academic qualifications.
- The Journal does not publish previously published material or material that is being considered for publication elsewhere. If any such material is published by mistake, Folk Culture will not accept papers or articles by the same writer in the future.
- Whether they are published or not, the original papers, articles and studies will not be returned to the writer.
- The Journal will acknowledge receipt of the material, and will inform the writer whether the committee has decided to publish the material.
- The Journal provides cash compensation to writers according to Folk Culture's payment scale. Additional compensation is given for papers submitted with images and illustrations.
- Writers must provide Folk Culture with their bank account details, mobile telephone numbers and e-mail addresses.
- All papers, studies and articles should be sent to: editor@folkculturebh.org or to P.O. Box 5050, Manama, Kingdom of Bahrain.

Scientific Committee

Ebrahim Abdullah Ghuloom	Bahrain
Ahmed Ali Morsi	Egypt
Arwa Abdo Othman	Yemen
Parul Shah	India
Ali Bezzi	Lebanon
George Frendsen	USA
Saeed Yaqtin	Morocco
Sayyed Hamed Huriz	Sudan
Charles Nikiti Oraw	Kenya
Scheherazade Qasim Hassan	Iraq
chayma Mizomou	Japan
Abdelhameed Burayou	Algeria
Ali Borhana	Libya
Omar Al Sarisi	Jordan
Gassan Al Hasan	UAE
Fazel Jamshidi	Iran
Francesca Maria	Italy
Kamel Esmaeil	Syria
Carmen Padilla	Philippines
Layla Saleh Al Bassam	Saudi Arabia
Mohamed Ghalim	Morocco
Namer Sarhan	Palestine
Saleh Hamdan Al Harbi	Kuwait
Wahid Al Saafi	Tunisia

Editorial Advisors

Ahmed Khaskhousi	Tunisia
Ahmed Abdelrahim Naser	Sudan
Barwin Nouri Aref	Iraq
Jassem Mohammed Harban	Bahrain
Hasan alshami	USA
Hasan Salman Kamal	Bahrain
Radhi El Sammak	Bahrain
Abdulhameed Al Muhadin	Bahrain
Abdulla Hasan Omran	Bahrain
ali Ebrahim aldhow	Sudan
Lisa Urkevich	USA
Mubarak Amur Al Ammari	Bahrain
Mohammed Ahmed Jamal	Bahrain
Mostafa Jad	Egypt
Mansor Mohd. Sarhan	Bahrain
Mahdi Abdullah	Bahrain

A quarterly
Specialized Journal

Ali Abdulla Khalifa
Director General / Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
Head Of Scientific Committee
Editorial Manager

Nour El-Houda Badis
Director of Field Researchs

Firas AL-Shaer
Editor of English Section

Bachir Garbouj
Editor of French Section

Mahmoud El-Hossiny
Amr Mahmoud El-krede
Design Management

Hanaa Al-Abbasi
Editorial Secretary /
International Relations

Abdulla Y. Al-Muharraqi
Managing Director

Nawaf Ahmed AL-Naar
Distribution
Subscription

Sayed Faisal Al-Sebea
I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
Yaqub Yosuf Bukhammass
Website Design And Management

Arabian Printing & Publishing
House.w.l.l.
Printer

Folk Culture

A quarterly specialized journal

The Front Cover

Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	BD 10
- Official Institutions	BD 40
EU Countries:	Euro 60
USA	$98
Canada & Australia	$179
Asia Southeast	$150
World Unfading	$150

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture
Standard Chartered Bank - Bahrain

The Message Of Folklore
from Bahrain To The World

With Cooperation Of

International Organization
Of Folk Art (IOV)

Folk Culture Archive
For Studies, Research
And Publishing
Tel: +973 17400088
Fax: +973 17400094

Distribution:
Tel: +973 35128215
Fax: +973 17406680

Subscription:
Tel: +973 33769880

International Relation:
Tel: +97339946680
E-mail: editor@folkculturebh.org
P.O. BoX: 5050 Manama - Kingdom of Bahrain

Registration No.:
MFCR 781
ISSSN 1985-8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 8 - Issue No. 30 - Summer 2015

www.folkculturebh.org