الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة
العدد ٣٢ - السنة التاسعة - شتاء ٢٠١٦

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

هاتـــف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتـــف: 35128215 973+

فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتـــف: 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

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية
للفن الشعبي (IOV)

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 32 - شتاء 2016

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

عبدالقادر عقيل
- نائب المدير العام للشؤون الفنية والإدارية

نور الهدى باديس
- إدارة البحوث الميدانية

أعضاء هيئة التحرير:

عبد الرحمن سعود مسامح
حسين محمد حسين
محمد حميد السلمان

فراس عثمان الشاعر
- تحرير القسم الإنجليزي

البشير قربوج
- تحرير القسم الفرنسي

ترجمة الملخصات على الموقع الإلكتروني:
www.folkculturebh.org

نعمان الموسوي
- الترجمة الروسية

عمر بوحاشي
- الترجمة الإسبانية

فايزة أحمدي
- الترجمة الصينية

هناء العباسي
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

عمرو محمود الكريدي
محمود الحسيني
- الإخراج الفني والتنفيذ

سيد فيصل السبع
- إدارة تقنية المعلومات

حسن عيسى الدوي
- 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** لتتم 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.
- البريد الالكتروني : **editor@folkculturebh.org**
- الرجاء المراسلة على البريد الالكتروني المشار إليه عاليه.

أسعار المجلة في مختلف الدول:

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

حساب بنكي رقم: IBAN: NBOB BH8300000099619989 - بنك البحرين الوطني - البحرين.

الطباعة: دار أخبار الخليج للطباعة والنشر

في عيد البحرين الوطني

أ. علي عبدالله خليفة
رئيس التحرير

بإرادة ملك ومنجز ثقافة وطن:

- مجلة «الثقافة الشعبية» تبدأ عامها التاسع.
- إعتماد تحكيمنا الأكاديمي من كبريات الجامعات في العالم.
- طبعات ورقية وإلكترونية من كل عدد إلى جانب الأقراص المدمجة.
- رسالة التراث من البحرين إلى العالم بست لغات على الموقع الإلكتروني.
- تواجد النسخ الورقية بمراكز البيع الرئيسية بمختلف البلدان.
- نمو الاشتراكات الشخصية والرسمية واستمرار تجديدها.
- مليون متصفح على الإنترنت من 190 بلدا حول العالم.
- متوسط قراءة بعض المواد «17,562» قراءة.
- تبني نشر المقالات المطولة في كتيبات تهدى إلى القراء.
- حضور دوري في معارض الكتب الدولية حول العالم.

منذ بداية التخطيط لإصدار هذه المطبوعة كانت التحديات أكبر من حجم الطموح، إلا أن لا حدود للحلم، وأن الآمال ما لها إلا وأن تكون باتساع الأفق، وعلى قدر الجهد ونية العمل الصادقة وبتوفيق من الله سبحانه وتعالى تكون النتائج.

أتذكر، أن أحد كبار الشخصيات الرسمية الداعمة قال لنا ونحن نوشك على البدء: «قد يكون من السهل إصدار عدد أول، لكن هل أنتم واثقون من انتظام الصدور..؟» لم يكن ذلك مجرد سؤال إنما اعتبرناه تنبيها وتوصية من محب ورهانا وضعناه بيننا وبين أنفسنا وأدخلناه ضمن التحديات. وعلى مدى السنوات كنا لدى القراء في موعد كل عدد بانتظام.

بهذا العدد تدخل «الثقافة الشعبية» سنتها التاسعة بعد مشوار ثمان سنوات من العمل اللذيذ والجهد المضني والرفقة المتواصلة مع خبراء علم الفولكلور والعلوم الإنسانية المتصلة به ومع قراء ساندوا مسيرتنا ووقفوا على الضفة الأخرى يدعوننا بحماس أن نعبر اليَم إليهم في إبحار عدد جديد.

إن استجابة ذوي الاختصاص لدعوتنا إياهم إلى الكتابة كانت رائعة ومعبرة عن عطش تلك الأقلام إلى مساحات أكبر للتعبير عن الخبرات المتراكمة التي تبحث عن متنفس نشر يليق، وكانت صرامة الهيئة العلمية في تحكيم المواد المعروضة للنشر موقفاً وضعنا جميعا على شعرة الميزان الدقيقة، فكنا بين أمرين انتصرنا فيه للاختصاص الأكاديمي رفيع المستوى وللرؤى المتقدمة وللفرادة في الطرح وحسن التناول نائين بهذه المطبوعة عن الأهواء والمجاملات تجنبا لنشر الغث أو الضعيف أو ما هو مكرور ومعاد، وكان لا بد وأن يطالنا اللوم لعدم التمكن من نشر كل ما يردنا، في وقت اعتمدت فية جامعات العالم التحكيم العلمي الذي انتهجته المجلة بشفافية واتزان. وقد قبلنا عتب العاتبين على تأخير نشر موادهم المجازة بتقدير ومحبة.

لقد اعتمدنا إصدار بعض الأعداد على أقراص مدمجة لتسهيل إيصالها إلى قرائنا في البلدان النائية وواصلنا نشر ملخصات كل عدد بالإنجليزية والفرنسية إلى جانب العربية في الطبعات الورقية واستعدنا على الموقع نشر ملخصات العدد بالإسبانية والروسية والصينية ابتداء من هذا العدد تلبية لطلبات زوار موقعنا الإلكتروني، وبهذا تكون ملخصات كل عدد مع المفتتح بست لغات على الموقع.

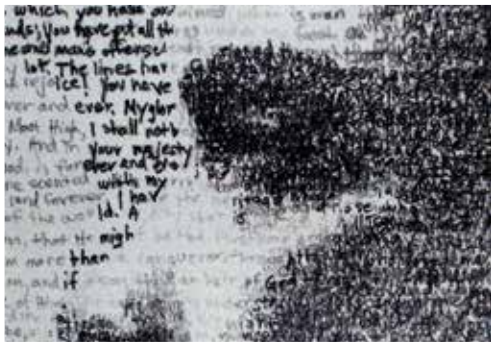
يجد القارئ الكريم في باب أصداء بهذا العدد تقرير إدارة تقنية المعلومات حول فاعلية الموقع الإلكتروني للمجلة تاركين لتلك الأرقام بهذا التقرير أن تفصح عن نفسها. وفي السنوات الثلاث الأخيرة برزت الضرورة ملحة للمشاركة في معارض الكتب الدولية، فعمدنا إلى تسجيل المشاركة في معارض الكتب الناجحة الكبرى بالوطن العربي والعالم.

بقي أن نشد على كل الأيادي الكريمة التي امتدت إلينا بالدعم وبالعون والمؤازرة. تحية لصاحب الجلالة الملك المفدى حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين ولمشروعه الإصلاحي، وإلى معالي الشيخ خالد بن أحمد آل خليفة وزير الديوان الملكي، وإلى سعادة الأستاذ الدكتور محمد جابر الأنصاري، وإلى أعضاء الهيئتين العلمية والاستشارية وإلى كل الكتاب والقراء. وما «الثقافة الشعبية» إلا رؤية ملك وإنجاز ثقافة وطن.

هنيئا لشعب البحرين عيده الوطني المجيد ..

منتصرا على كل التحديات شامخا رافع الرأس وهو يتخطى ويجتاز..

الفهرس



مفتتح

04 في عيد البحرين الوطني
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 الذاكرة الشعبية والعولمة
علي بزي

آفاق

14 تجديد المنهج في توثيق التراث غير المادي
طارق المالكي

أدب شعبي

24 التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة
تامر فايز

52 حكاية السِّنَّور والجُرَذ
أنيسة السعدون

64 علي وِلْد زايد
محمد علي ثامر

76 طرق الصوغ في الزجل
عبدالله بن عتو

90 الحكاية الخرافية الجزائرية قراءة سيميائية سرديّة لحكاية «طولا»
محمّد بن مالك

عادات وتقاليد

100 حكاية عشبة
بزة الباطني

120 عادات وتقاليد الزواج في الجزائر
آمال عطية

128 سلوك وعادات المغاربة
جلال زين العابدين

موسيقى وأداء حركي

134 المطربة «صليحة» بحث في أسرار الخلود
محمد الدريدي

146 أغنية الراي بالغرب المتوسطي
جمال أبرنوص

ثقافة مادية

154 الأزياء التّقليديّة للمرأة التّونسيّة
عبدالكريم إبراهيمي

176 بيوت الغمس في حماه السورية وريفها
سلوم درغام سلوم

جديد النشر

188 قراءة في الكتب الملحقة بمجلتنا الثقافة الشعبية
أحلام أبو زيد

202 الأدوات التراثية والمأكولات الشعبية في كتاب «التراث الشعبي الحمصي»
بشرى منصور

أصداء

220 مجلة الثقافة الشعبية من خلال موقعها الألكتروني
سيد فيصل السبع

الذاكرة الشعبية والعولمة

أ. د. علي بزي

أستاذ علم الانثروبولوجيا بالجامعة اللبنانية.

إن حركية التواصل العالمية بين البشر، تتميز بالتطور المضطرد بدءًا بالحمام الزاجل حتى عصر ثورة المعلوماتية العالمية في ميدان الأنترنت والفضائيات. ونحن كباحثين ومتتبعين لهذه الحركية التواصلية الاجتماعية نركض في مساحات الزمان والمكان، نحط الرحال لنستنطق حيناً ونطير مع الزمن الضوئي أحياناً. الإنسان يكبر وينمو والكرة الأرضية تصغر وتضيق. هناك جدلية دائمة بين التقدم والحضارة، بين الصناعة والحرفة بين الثقافة والحداثة بين الفولكلور والفن بين الدواء والغذاء بين ماهو قديم وما هو حديث... من بين هذه الجدليات الثقافة الشعبية وتحديات العصر.

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

لا تحظى الثقافة الشعبية بما يليق بها من الاحترام والتقدير، باعتبارها ثقافة العامة وليست ثقافة النخبة.

اختزال التراث الشعبي او المأثور الشعبي بالمعنى الضيق بحيث لا يتعدى جانباً محدداً من الفنون كالموسيقى والغناء والرقص... واعتبار ذلك نوعاً من أشكال التعبير العادي. إلا أن التراث الشعبي أغنى وأوسع وأكثر تنوعاً من ذلك، بحيث يطال مختلف أشكال الثقافة وتنوعاتها.

تنبهت مؤخراً الشعوب الغنية منها والفقيرة إلى ما يشكله التراث الشعبي من ثروة وقيمة، فحرصت على المحافظة عليه.

فالثقافة الشعبية يمتلكها عامة الناس، ولم تسلط عليهم الأضواء، بل قاموا بعملهم بشكل عفوي ومتقن، متفانين وباذلين من دمهم ومن ذواتهم وأحاسيسهم ضمن ذوقهم الفني في مختلف المجالات. فكانوا المثال الذي يحتذى به، مجسدين بإنتاجهم لوحات مميزة أبدعتها أياد ماهرة، او أفكاراً نسجت لوحات مزركشة فريدة من نوعها.

فالثقافة الشعبية هي مجموعة من الإبداعات المادية وغير المادية والتي تحدد الهوية الثقافية. والنتاج يكون فردي او جماعي، والمشاركة كذلك حيث تشترك الجماعة في أداء

متجانس متماسك، كما في الكرنفالات والأعياد والاحتفالات الثقافية، حيث تبدو الشعائر والطقوس وكل الممارسات الاجتماعية والثقافية، وهذا يعطي معنى لوجود البشر، ويعطي كذلك الإحساس الجماعي والهوية الوطنية للأفراد والجماعات، وهذه الممارسات المتوارثة من الماضي تشكل قوة حية تغذي الحاضر، والمتمثلة بالتراث الحي حيث التعبيرات والمعارف والمهارات والقيم المرتبطة بها.

إن حفظ هذا التراث من جيل إلى جيل، وإستمرار صوغه مع الاستجابة للتغيرات في البيئة الاجتماعية والثقافية يوفر للأفراد والجماعات والمجتمعات الإحساس بالهوية والاستمرارية، ويشكل ضمانة التنمية المستدامة.

عناصر كثيرة من التراث مهددة بخطر الزوال، ويرجع ذلك أساسا إلى اعتبارات متعددة، لها علاقة ببنية المجتمعات والتغييرات التي تطرأ على البنية الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة. نجد مثالاً على ذلك في تناقص أعداد فناني الأداء والحرف والتعبير الشعبي بكافة تجلياته.... بالإضافة إلى الميل الواضح بين جيل الشباب لتأثيرات ثقافية خارجية مستوردة.

في هذا السياق، يجب تظافر الجهود بين المؤسسات المحلية أو الدولية، لرصد وتجميع مايمكن جمعه قبل «تسونامي» العولمة والتغيير او ما قبل الزوال، لحفظ المادة التي تشكل طابعا محليا باعتبارها مكونا من مكونات الهوية الثقافية للمجتمع. معتمدين على تقنيات علمية في جمعها وتبويبها، وإخضاعها للتحليل والنقد الموضوعي، وإبراز مكامن القوة أو الضعف فيها، ومن منطلقات علمية وموضوعية. بعيدا عن السجال القديم الجديد بين ما يعرف بالتقليد والمعاصرة.

ونظراً للتحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تواجهنا، فإننا أمام مفترق مفصلي يمكن أن يؤدي الى انسلاخ تدريجي عن الهوية الثقافية الوطنية التي يتميز بها أي مجتمع من المجتمعات. وفقدان هذه الهوية يؤدي الى الإنخراط في هوية وافدة تنقلنا إلى لاتوازن الإنتماء ومعرفة الذات، مما يؤدي الى خلل معرفي على مستوى الهوية نفسها. لذلك لابد من الاعتماد على الأسس المعرفية والمنطقية، البعيدة عن العواطف بتبني ماهو تقليدي محلي، أو ماهو وافد، فاعتماد الموضوعية أساسي لدراسة مختلف أشكال الثقافة، بأبعادها المحلية والوافدة.

هذه المداخلة المتواضعة هي بمثابة إشكالية للبحث، وعلى جانب من الأهمية للتركيز عليها، من أجل تظافر كافة الجهود وفي مختلف المجالات الحياتية.

ونحن كمشتغلين في المجال الثقافي بشكل عام وباحثين في المادة التراثية، مركزين على الثقافة الشعبية، ملزمين بتحديد دورها ووظيفتها، وتبدو الأهمية كذلك في هذه المرحلة المفصلية والحساسة التي تمر بها مجتمعاتنا، من اجل تحديد العلاقة وإبراز التحديات الحاصلة بين ثقافتنا الشعبية والعولمة.

الغلاف الإمامي

ابتسامة تشع .. وتنير

بعدسة الفنان: ناهي علي

منذ القدم استخدم الإنسان كل منتوج النخيل ووظفه في مختلف جوانب حياته، وتظهر الصور الفوتوغرافية القديمة بيوت أهل البحرين عامة عبارة عن مجموعة أكواخ مصنوعة من سعف النخيل المشدود لبعضه بالحبال ومدعم بأغصان شجر يطلق عليه في البحرين (دنجل) وفي الكويت (جندل) من صفاته القوة والمتانة والاستواء طولا دون أي انحناءات، كانت تجلبه السفن من الهند، وامتد استخدامه في تشييد المساكن لفترات متعاقبة بعد ذلك، أهمها دعامات تسقيف بيوت الطين ومن بعدها بيوت الحجر حتى منتصف القرن الماضي.

يسمى الكوخ المصنوع من سعف النخيل في البحرين (برستج) أو (برستي) وجمعه (رستيّه) ويعتبر حجرة في مكونات البيت العائلي الكبير صمم بحيث يتخلله الهواء من الأسفل ويسقف بعدة طبقات من نسيج متماسك من خوص النخيل والحبال يمسى (حصير) للوقاية من أشعة الشمس في صيف الخليج اللاهب. ويتم تشييد الـ (برستي) من قبل حرفي يتقن فن (الزفان) وهو إجادة ضم سعف النخيل إلى بعضه باستخدام الحبال لتشكل جدارا ساترا بين كل قطعة (دنجل) وأخرى تكون مثبتة في حفرة بأرض المكان. وقد تطور بناء الـ (برستي) بدخول مادة الـ (جص) و(النوره) وهي أنواع من الجير أو الطين الذي استخدم كعجينة تضاف إلى الجدران المصنوعة من السعف والحبال وذلك للوقاية من برد الشتاء. ومع تطور بناء المساكن في البحرين ظل الـ (برستي) يبنى للسكنى المؤقتة عند رحيل الأهالي وقت الصيف إلى الإقامة على السواحل، وتسمى هذه الإقامة المؤقتة (المقيظ).

دخلت صناعة الـ (برستيّة) كحاجة إنسانية ملحة لتكون حرفة لها أربابها وفنانوها المجيدين في زمانها، أما من بقي من أحفادهم الآن، وهم قلة، تتكسب كلما احتاج زماننا هذا أن يبرز شكلا من أشكال الماضي أو أن يتوسل ملمحا من ملامح الماضي الذي أصبح في خبر كان.

وعلى غلافنا الأول صورة لفتاة بمشروع ابتسامة مشرقة، بحلي وبلباس تقليدي جميل مقصب ومحلّى بعدة ألوان زاهية، تطل علينا حاملة لفانوس مضيئ ممسكة بعمود بيت قديم، خلفها الماضي وأمامها أمل البحرين بتلك الابتسامة لجيل تنوير جديد .. يجتاز ويتخطى مفسحا في الطريق لكل معاني الحب السامية والتسامح الإنساني النبيل.. فما أجمل هذه الابتسامة وما أروع البراءة وهي تشع وتنير.. مؤكدة نهج شعب يحب الحياة.

أ. علي يعقوب

المدرسة البوعنانية

شاهد حي على مصالحة الفن المعماري والعلم الشرعي

بعدسة الفنان: محمد المر

على مقربة من جامعة القرويين التي تعد أقدم جامعة عالمية تجد المدرسة البوعنانية التي شيدها السلطان أبوعنان فارس بن أبي الحسن المريني سنة 751للهجرة 1350ميلادية حسب معظم المصادر؛ وإن كان كتاب «الاستقصا في تاريخ المغرب الأقصى» للناصري يعتبر أبا الحسن المريني هو مؤسس المدرسة وليس ابنه أبوعنان، ويرجع سبب اختلاف التأريخ إلى كون بداية البناء كانت في 28رمضان 750للهجرة/1350م، أي في نهاية ولاية أبي الحسن، وأشرف على بنائها أبو عنان منذ توليه (1351/1358م) حتى متم بنائها في آخر شعبان عام 756 للهجرة/ 1355م. وسميت بالبوعنانية هي ومدرسة مماثلة بمكناس نسبة لهذا الملك العالم الميال للفن والعمران؛ والمشهود له بالعلم حتى درس العلم للعلماء وناظرهم بل وأجازهم كما يشير ابن خلدون الذي يشهد هو نفسه أنه تتلمذ عليه وأخذ عنه كتاب صحيح البخاري. وقد عرفت هذه المدرسة عناية خاصة واعتبارية لكونها قريبة من مؤسسة علمية ورمزية عالمية؛ ولرغبة مشيدها أن تكون معمارا فريدا، وتجسيدا لسياسة سلطان عالم كما كان يسميه ابن الخطيب. لهذا كانت مساحتها أكبر من المدارس العتيقة عادة؛ حيث تضم مسجدا وقاعتين للدراسة؛ وكان حضها من الزخرفة وفخامة المعمار أكبر من المدارس الإحدى عشر الأخرى التي بناها المرينيون بفاس كما يذكر الحسن الوزان، وتبقى مدرسة الصفارين المقابلة لخزانة القرويين ومدرسة الصهريج ومدرسة السبعين ومدرسة العطارين والمدرسة المصباحية ومدرسة اللبادين ومدرسة فاس الجديد شاهدة على تميز المدرسة البوعنانية على مستوى الحضور الفني الكبير والمتعدد في النقوش والزخارف التي تنتمي للمرينيين؛ والمعمار الأندلسي والصحون المبلطة بالرخام «الذي كان يستقدم من الأندلس؛ فضلا عن الفسيفساء الملونة ونقوش الخط العربي». لأنها معلمة رمزية ومنتمية لسياق ريادة المدارس العلمية المرينية الثمانية التي تعبر عن نهضة مصاحبة لمسار تدريس منهجي (لمدونة بن سحنون ورسالة أبي زيد القيرواني وأمهات التراث الإسلامي..) والذي أسس له السلطان يعقوب بن عبد الحق المريني؛ وحتى لا تكون هذه المعلمة المسماة على اسم سلطان عالم مجرد نسخة متكررة، فقد كانت معمارا مختلفا يضيف بنية المسجد والمنبر والصومعة والقاعات والزخرفة النادرة، بل إن المدرسة البوعنانية أضافت فضاء جديدا لسكن الطلبة الغرباء القادمين داخل المغرب وخارجه لتبني إشعاعا علميا يناسب رقعة الدولة التي شملت كل شمال إفريقيا ومعظم إفريقيا.

وتذكر المصادر أن المدرسة البوعنانية لم تكن فريدة في جمالية زخارفها وفنونها المعمارية فحسب؛ بل كانت تلعب دورا اجتماعيا جلب إليها الطلبة من كل أنحاء المغرب في العهد المريني لأنها كانت توفر لهم ظروف الإقامة والملبس والمأكل لخدمة التوجه الذي تتبناه الدولة آنذاك على صعيد الاعتماد على مؤسسة المسجد لبناء التنشئة الاجتماعية وتدعيم سياسة الدولة التي عرفت أوج قوتها في عهد هذا السلطان.

وتبدو روعة الزخارف على واجهة هذه المدرسة التاريخية في لقطة فنية بعدسة الأديب الإماراتي الأستاذ محمد المر.

د. محمد جودات

http://www.wallpapervortex.com/ipad-air-wallpaper-46260_abstract_hipster_art.html#.Vkgadd8rISQ

14 تجديد المنهج في توثيق التراث غير المادي

تجديد المنهج
في توثيق التراث غير المادي

(1)

د.طارق المالكي
أستاذ محاضر، جامعة الحسن الثاني، المغرب.

مقدمة:

أفضى الوعي بضرورة صون التراث الثقافي غير المادي في العقد الأخير، إلى إحداث منعطف جديد في الاهتمام بالمعرفة التراثية توثيقا وصيانة، وقد اتخذ هذا الوعي صورتين اثنتين:

- **صورة حقوقية تجلت في مصادقة الدول العربية على اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي سنة 2003 وما استتبع ذلك من تشريعات محلية مؤكدة على أهمية المكون اللامادي في الهوية.**
- **صورة تطبيقية تمثلت في إنشاء مؤسسات حكومية وغير حكومية أُوكلت لها مهمة توثيق وصيانة المأثور الشعبي على غرار المؤسسات المهتمة بالمعمار والمباني.**

لكن رغم ذلك بقي هذا الانبعاث قاصرا يحتاج إلى تأصيل فلسفي يقي عملية التوثيق مما يشوبها من آفات قد تفضي إلى أضرار لا تمحى بالنسبة للموروث الثقافي، وتسعى هذه الورقة إلى تأصيل منهجية في التوثيق انطلاقا من المحاور الآتية:

1 – التراث الشعبي أيا كانت طبيعته (معتقدات، عادات، سرود شفهية..) ما هو إلا مجموعة من الممارسات الثقافية، وقد أدى الخلط بين التراث بوصفه منجزا ثقافيا من جهة وكونه ركاما من الأشياء المتحفية من جهة ثانية إلى تشويه التراث وتجزيئه.

2 – توسل العاملون في توثيق التراث مؤسسات وأفرادا بمنهجية في التوثيق تفتقد إلى البعد السياقي وتغليب رؤية تجزيئية حصرت التراث في مجموعة من الأشياء المادية الساكنة فاقدة للحياة، وأمام هذا الوضع غير الطبيعي وسعيا إلى تصحيحه خرجت اتفاقية صيانة التراث اللامادي طامحة إلى ترسيخ مفهوم جديد للممارسة تراثية تقوم على شبكة من العلاقات المتداخلة للفعل التراث.

3 – ظلت منظومات التوثيق التقليدية توثق وتصون وتصنف الآثار الثقافية للفعل التراثي عن طريق انشاء متاحف تعبر عن نظرة جامدة للتراث، في مقابل هذه النظرة الجامدة قامت عدة منظمات حكومية بإقامة متاحف حية سميت في أدبيات اليونسكو بالكنوز البشرية الحية بحيث أن حامل التراث هو المحور الأساسي الذي يتعين صيانته وليس ما ينتجه من أشياء ومرويات.

4 – بناء على فهم سياقي للتراث والنظر إليه باعتباره ظاهرة ثقافية متعددة الأبعاد (زمنية جغرافية اثنية) يمكن استحداث مفهوم أصيل وهو التوثيق الحي مقابل التوثيق الميت.

وتستند المنهجية التي ندعو إليها في البحث إلى الدراسات الأمريكية والكندية المبكرة لا سيما المدرسة السياقية التي يمثلها كل من العالمين شارل جونز في أمريكا وجون دي بيرجي بكندا الذي أعد شبكة الممارسات الثقافية لهذا الغرض استفادت بشكل كبير من اللسانيات التداولية والأبحاث الاثنولوجية حيث قدمت فهما جديدا للتراث باعتباره مجموعة من الممارسات الثقافية بدل تحنيطه وتجميده في إطارات متحفية.

إن الطابع الحي للممارسة التراثية أيقظ الوعي بخطورة التوثيق الحي[1] وما يمثله من دور في صيانة الأفعال التراثية، لكن بعض نظم التوثيق والحماية فرطت في الأهداف التي أُنيطت بالصيانة فاكتفت بالتدوين الكتابي عن القيام بإنشاء «محميات ثقافية» على غرار المحميات الطبيعية، لأجل تلك الغاية قمنا بعرض المتغيرات والركائز التي تبنى عليها الأفعال التراثية لعلها تكون دليلا للمؤسسات العاملة في هذا الميدان مسترشدا بالمواثيق الدولية وأحدث الدراسات العلمية:

1. متغيرات التراث اللامادي:

يقتضي التوثيق الحي للتراث اللامادي باعتباره أفعالا إنجازية الأخذ بمجموعة من المتغيرات المؤسسة للممارسة التراثية:

1_1. متغير حامل التراث:

مابرح التوثيق التقليدي بنوعيه الورقي والمتحفي[2] يتعامل مع المواد التراثية مقطوعة صلتها بحامليها إلى أن جاءت اتفاقية صيانة التراث الثقافي غير المادي سنة 2003، داعية الدول الأعضاء إلى اشراك الجماعات المحلية في عملية جمع وصون تراثها، وقد أسفر هذا الإشراك عن إدراج اعتراف الجماعة الحاملة للتراث ضمن شروط القبول، ولا تحظى قوائم التراث غير المادي بالمقبولية القانونية من قبل اليونسكو حتى تستوفي شرط الاعتراف الجماعي للتقاليد الموثقة.

1_2. متغير الزمن:

يمكن النظر إلى عناصر التراث الثقافي غير المادي من زاويتين:

زاوية آنية:

في ظل هذه الزاوية يقوم الموثق بالنظر والبحث في العنصر الثقافي خلال فترة زمنية مقتطعة من التاريخ،

وصفا، وتدوينا. فالباحث في الفولكلور لا يهتم بالجانب التطوري لهذا العنصر وتغير أوضاعه في فترات زمنية متعاقبة بقدر ما يهتم بوصفه وتوثيقه في فترة من فترات التاريخ، لأنه يتصور موضوعه في حالة سكون، غير مهتم بما كان عليه ولا متتبعا لأصوله، مركزا نظره على ما يدخل في حيز الرؤية والملاحظة الآنية دون الرجوع إلى سابق عهده في الزمن الماضي، ويركز في تحليله للعناصر التراثية على جملة علاقاته وأبنيتها المتراكبة، وانتظامها في نسق ديناميكي.

زاوية تطورية:

خلافا للنظر الأول، فإن الباحث يهتم في العناصر الثقافية غير المادية من حيث حركة تطورها، وصفا، أو تعليلا، أو تفسيرا، بالاهتمام بتطور الظواهر التراثية وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة ويهتم بمشكلات النشأة والتحول، وعوامل النمو والتدهور.

الزاوية الثانية ليست ذات قيمة معرفية ولا اجرائية في مجال توثيق التراث الثقافي غير المادي، فهذا النوع من المعلومات يندرج ضمن الدراسات التاريخية، وما يعنينا، كدارسين للتراث الشعبي، هو النظر الثاني من حيث كونه يرصد العناصر التراثية في الفترة الآنية، باستقرائها من خلال السلوك اليومي للجماعة البشرية، وتشدد اتفاقية حماية التراث غير المادي على الطابع الحي والمستمر، منبهة إلى هذا المعنى بشكل واضح في تعريفها للتراث الثقافي بكونه «متوارثا جيلا عن جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتفق مع بيئتها وتفاعلاتها مع الطبيعة وتاريخها»[3].

1 ـ 3. متغير التلقي المباشر للتراث:

من بين العناصر التي غُيبت في الممارسة التوثيقية التقليدية عنصر التلقي المباشر؛ فالحامل للتراث ينفعل بجمهور المتلقين، بل المتلقي أحيانا يكون أحد الفاعلين في إنتاج المأثور الشعبي لاسيما إذا تعلق الأمر بالمرويات الشفاهية، فشفاهية المرويات تستدعي تأثيرا بينيا بين المرسل والمرسل إليه، خلافا للتلقي الكتابي الذي قد يحدث في غياب الحضور المباشر للمتلقي، من أجل ذلك يتعين على الموثق أن يسجل لحظة الإلقاء/الإنتاج في حضور الجمهور لأن كل لحظة تترك أثرها في المسرد الشفهي.

في ضوء ذلك يمكن استخلاص مجموعة من النتائج؛ منها أن نفس المروي الشفهي (قصص، حكايات، ألغاز، أمثال..) لا يتغير من شخص لآخر فحسب، إنما يختلف لدى نفس الشخص حسب السياق الذي أنجز فيه المروي، وبذلك يكون أي مروي شفاهي يتركب من جانبين: شكلي يعبر إجمالا عن عنوان المروي، ثم من جانب مادي سياقي وهو ثمرة تفاعل بين الراوي والمتلقي، فمهما حاول الموثق تسجيل مروياته فإنه بالكاد يمسك الخطوط العريضة للمرويات الشفهية.

1 ـ 4. متغير الجغرافيا:

الجغرافيا لها تأثير كبير في تشكيل الوعي الثقافي للمجموعة الثقافية، لذلك يتعين اعتبار هذا العامل في توثيق المأثور الشعبي، للأسف هذا العامل لم ينل حظه من الدراسة في مختلف نظم التوثيق، مع كونه يمثل الفضاء المادي الذي تمارس فيه العادة، بل يعتبر أحد المكونات المؤسسة للمنجز التراثي سواء تعلق الأمر بمنجز شفاهي أو مادي.

1 ـ 5. متغير اللغة:

لما كانت اللغة هي المحل والمختبر الأول الذي تتشكل فيه التقاليد، جاز أن تختلف العادات والتقاليد وفنون القول الأدبي باختلاف اللهجات التي تنقلها، هنا لا يجب أن يفوتنا أمر بغاية الأهمية بمكان، وهو أنه مهما كانت طبيعة التدابير الرامية إلى استبقاء عناصر التراث الثقافي غير المادي فإن قدرتها التوثيقية ستبقى غير ذي جدوى ما لم يتم صون اللغة باعتبارها الوسيط لنقل التراث الثقافي غير المادي، لأن «اللغات المختلفة تتحكم في كيفية رواية القصص والأشعار والأغاني كما تؤثر على مضمونها، واندثار لغة ما يقود حتماً إلى فقدان دائم لما لديها من تقاليد شفهية وأشكال تعبير شفهي»[4]، ومع أهميتها تلك فإن حماية فرادى اللغات وصونها لا يدخل في نطاق اتفاقية 2003.

2 . ركائز التراث اللامادي:

تتحدد ملامح الهوية الثقافية للفعل التراثي بأربع ركائز:

2 ـ 1 . ركيزة الشفاهية:

ترتبط بمفهوم الشفاهية دلالتان: تشير الدلالة الأولى إلى طبيعة التراث من حيث كونه مجموعة من المضامين الكلامية وفنون القول، أما الدلالة الثانية فتشير إلى الجانب التواصلي؛ فالشفاهية هنا لا تعني مجرد التلفظ بالكلام، أو الخصائص الفكرية التي تميز المأثورات الشعبية، وإنما المقصود بها التواصل الشخصي المباشر، الذي يعتمد على الحضور المباشر بين طرفي العملية التواصلية (المرسل والمرسل إليه)، والغرض الأساسي من التوثيق بدرجة كبيرة هو الاستغناء عن هذا الحضور وضمان استمراريته بين أجيال وشعوب لم تشهد الحدث التراثي أثناء انجازه، وإلى هذا المعنى تشير الاتفاقية في الفقرة 3.2:

«ويقصد بكلمة «الصون» التدابير الرامية إلى ضمان استدامة التراث الثقافي غير المادي »[5].

يجرنا الحديث عن التواصل بين أجيال المجموعة التراثية الحاملة لمضامين التراث الشعبي إلى الآليات التربوية التعليمية التي ابتدعتها الجماعة عفويا، قصد حماية مأثوراتها الشعبية القائمة على خاصية الحضور المباشر كما أشرنا إليه آنفا، وتعتبر هذه الآليات ذات أهمية قصوى في عملية استبقاء عناصر التراث إلى جانب اللغة. وعندما يتسرب الضعف إلى هذه الآليات، فإن جزءا كبيرا من هذه العناصر لا يقوى على الصمود أمام التحولات المجتمعية الذي تعرفها المجموعة البشرية، بسبب احتكاكها المتواصل مع المجموعات المجاورة لها في نفس المكان، وقد تردد اعتقاد خاطئ لدى بعض علماء الانثربلوجيا، مفاده أن المجموعة التراثية تنقل ثقافتها وخبراتها إلى الأجيال القادمة بشكل جماعي ومتواتر، وأن أفراد الجماعة متساوون في هذه الخبرة[6]، ولا شيء يميز بعض أفراد الجماعة عن البعض الآخر في غياب أي أسلوب تعليمي بفضله يمكن لبعض الأفراد من الجماعة

(2)

التميز عن الغير. والصحيح أن بعض الجماعات الثقافية التقليدية قد استطاعت تطوير أساليب وآليات تعليمية عفوية خلقت تفاوتا ملحوظا بين نفس أفراد المجموعة، من حيث درجة التحقق بالتراث الثقافي الشعبي، ويمكن التمييز بين صنفين من الأفراد داخل المجموعة التراثية؛ الصنف الأول يتكون من المتلقين العاديين ويشكلون سواد المجموعة، أما الصنف الثاني فهم أقلية أو نخبة تتميز عن الآخرين بقدرتها على التلقي والإنتاج في آن واحد، فضلا عن حفظ الموروث، وقد اكتسبوا هذه المقدرة عن طريق التنمذج بشيخ معروف ومعترف به بحيازته للعنصر التراثي (فن، حرفة ..). يقوم التنمذج على سلوك الاقتداء بنموذج سابق، مع الحرص على استيعاب وتمثل سلوك، و أداء «المعلم»، وإعادة إحيائه في سلوك المتعلم، سواء أكان التلميذ تحت الإشراف المباشر لـ«المعلم»، أو مجرد متعلم يحتذي حذو المعلم بغير علمه.

وقد ميز ايزيدور[7] بين صنفين من أساليب التنمذج؛ صنف غير رسمي باعتبار أنه ليس هناك التزام مسبق

بين المتعلم والمعلم، يلاحظ المتعلم معلمه في فترة معينة ثم يبدأ في تقليده، ثم صنف آخر أرقى من الأول ينخرط فيه المتعلم بقصد إتقان فن من الفنون الشعبية على يد زمرة من الفنانين الشعبيين ذوي خبرة وباع كبير في هذا المجال .

«يوجد صنفان من التعلم لهما أساس مشترك.. الشهرة والخبرة، الصنف الأول غير رسمي من حيث كونه لا يلزم ان تكون ثمة روابط عائلية أو التزام ظاهر بين المتعلم والأستاذ... في هذا الصنف يمكن للمتعلم ببساطة متابعة وملاحظة فنان قدير يعيش في نفس مجتمعه.. لكن يوجد شكل أكثر احترافية من الاول ولا يمارس إلا من قبل محترفين منتسبين إلى عبادة أو نقابة، أو خدام الملك...».[8]

التنمذج على مثال سلوكي سابق ليست مقتصرة على التعليم الشعبي فحسب، وإنما هي طريقة مرغوبة ومتفشية أيضا وبشكل كبير في التعليم الديني أو الشبه الديني، وربما في أحيان كثير تكون في هذه الأوساط مُقدَمة على الطرق الرسمية[9] في التعلم، بل قد تكون شرطا في تحصيل فن من فنون الدين.

2 ـ 2 . ركيزة التوريث:

جميع المأثورات الشعبية لها أصل في تاريخ الجماعة البشرية وتنقل جيلا عن جيل سابق في الوجود، وبهذا الحد تخرج جميع الممارسات والسلوكات التي ليس لها سند تاريخي سابق كرقص الهيب هوب مثلا، أو بعض الأشكال الموسيقية التي لا يتعرف عليها الأجداد ولا تعد جزءا من هويتهم الاجتماعية.

قد تتعارض هذه الركيزة مع ما رسخ في الاعتقاد أن المأثور الشعبي لا يشوبه أي تغيير، لكن الواقع الثقافي يشهد غير ذلك والشواهد الحية من الواقع تؤكد بما لايدع أدنى شك أن العنصر الثقافي يتعرض بفعل احتكاك الجماعات بعضها ببعض لمجموعة من الإكراهات والمراغمات، وهذا يفسر لماذا بعض العناصر التراثية تختلف في مضامينها من منطقة لأخرى، خذ على سبيل المثال لا الحصر رقصة أحواش المنتشرة في المجال الثقافي المغاربي الأمازيغي ما يجعلنا نتحدث عن أكثر من نوع فني ذلك أن الرقصة برحت مكان مولدها في الأطلس الامازيغي فانتقلت محايثة لمناطق عربية صحراوية، هناك اتخذت شكلا آخر امتزج بنكهة محلية...

2 ـ 3 . ركيزة مشاركة المجتمع المحلي:

من المسلمات الاجتماعية البديهية أنه من الضروري أن تشارك المجموعة التراثية الحاملة للتراث في التعرف عليه والحفاظ عليه، لذلك تضمنت اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي مادة في غاية الأهمية بمكان؛ تلزم الدول الموقعة عليها «ضمان أوسع مشاركة ممكنة للجماعات، والمجموعات، وأحيانا للأفراد، الذين يبدعون هذا التراث ويحافظون عليه وينقلونه، وضمان إشراكهم بنشاط في إدارته[10].

ذلك أنه لما كانت الجماعة هي التي تبدع التراث الشعبي وتستبقيه حيا، فإنه من الطبيعي أن تكون مؤهلة قبل غيرها في تحديد التراث وصونه. «فبدون اعترافهم به لا يمكن أن يقرر أي إنسان آخر أن شكلا من أشكال التعبير أو ممارسة من الممارسات تشكل جزء من تراثهم»[11].

ومن أجل الوفاء والتحقق من هذه المشاركة من الناحية التقنية والعملية، يتوجب على الدولة الممثلة في الجهاز الثقافي الموكول له مهمة توثيق العنصر التراثي، أن تأخذ موافقة الجماعات البشرية الحاملة لهذا التراث، وإشراكها بصورة فعالة، و «ضمان ألا يحصر سوى التراث الثقافي غير المادي الذي تعترف به الجماعات أو المجموعات»[12]، كما يتعين «تأمين الموافقة الحرة والمسبقة والمستنيرة للجماعات أو المجموعات قبل الشروع في عملية الحصر »[13].

ويتأكد ذلك بوضوح أكبر في الاستمارة[14] المعدة لهذا الغرض، حيث ألزمت المترشحين في المحور الرابع[15] الفقرة الأولى[16] القيام بشرح كيف ساهمت المجموعات والأفراد المعنيين في إعداد وتهيئ الترشح في جميع مراحله[17].

وفي الفقرة الثانية[18] تحت نفس المحور الرابع، طلب نص الاستمارة من المترشحين أن تكون هذه الموافقة عبارة عن اعتراف كتابي، أو شفوي مسجل، أو بطريقة أخرى حسب النظام العدلي للدولة [19].

هذا الاعتراف الضمني بالجماعات البشرية المحلية الحاملة للتراث الثقافي الشفهي يحمل عدة دلالات ثقافية نوجزها في الملاحظات الآتية؛

- تسعى منظمة اليونسكو إلى رفع احتكار الدولة عن صيانة الثقافة.
- تدويل قضية التراث الثقافي غير المادي وإعطاؤه صبغة دولية عبر إقرار لجنة دولية، وإسناد لها مهمة اختيار العنصر الثقافي. ومن شأن ذلك قطع السبيل على جميع محاولات الدولة وأجهزتها التحكم المغرض في الأقليات الثقافية الموجودة تحت تصرفها.
- جعل المجموعات البشرية تقرر في مصير تراثها.
- إيلاء عناية خاصة بالمجموعات الثقافية التي طالها التهميش بسبب السياسات الثقافية التي تتحكم بها الدولة الغالبة.

2ـ4. ركيزة التداولية:

تستمد المأثورات الشعبية خصوصيتها من كونها نتاجا تراكميا لخبرة مجموعة بشرية تعيش في إطار زمكاني محدد، ومهما تشابهت تجارب الشعوب في بعض المظاهر الشعبية فإن المأثور الشعبي يظل مع ذلك يتميز بخصوصية المكان الذي أنتجه واصطبغ بصباغه.

ويترتب عن هذا المبدأ مجموعة من الاعتبارات المنهجية في توثيق التراث الشعبي يمكن إيضاحها من خلال المثال الآتي؛ أدرجت الصقارة (تبيازت بالمفهوم المحلي المغربي للكلمة) في القائمة التمثيلية لصون التراث الثقافي غير المادي في إطار ترشيح مشترك ضم أكثر من دولة تنتمي إلى مجالات تراثية مختلفة (مجال تداول إسلامي ، غربي..). ومع أن الصقارة كممارسة رياضية لا تختلف مظهريا من دولة لأخرى، فإنها تختلف من حيث كونها فنا له خصوصياته،

تصاحبه مجموعة من الطقوس والشعائر المحلية، تجعله نشاطا فريدا من نوعه وأكثر التصاقا بالمجال التداولي الذي نشأ فيه.

يتبين من ذلك بجلاء أن المأثور الشعبي يتجاذبه انتماءان اثنان؛ انتماء انساني مشترك بين البشر، ثم انتماء محلي يربطه بمجاله التداولي، لأجل ذلك يتعين على الموثقين رصده في تلوناته المحلية، والإمساك بعلاقاته التي يقيمها مع باقي العناصر في سياق طقوسي محدد.

خلاصة:

من كل ما مر يمكن أن نستجمع مجموعة من النتائج يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجالات رئيسة: حقوقية، علمية ثم مؤسساتية.

أما المجال الحقوقي فقد حظيت الممارسة التراثية غير المادية باعتراف جميع دول العالم وصاحب هذا الاعتراف سن تشريعات وقوانين تنهض بحماية حقوق الجماعة الثقافية.

علميا: حظي الفعل الإنجازي بأهمية كبيرة في الدراسات الاثنولوجية حيث جعلت منه منطلقا لتوثيق الذاكرة الثقافية التي لا يمكنها أن تتكشف إلا عبر نسق من الأداءات «performances» والممارسات الثقافية الحية.

مؤسساتيا: تم إنشاء مؤسسة عالمية تحتضنها اليونسكو تضطلع بدور جد هام في ترشيح أفضل الممارسات وإدراجها في قوائم التراثية العالمية وتعهدت بتقديم دعم مالي مهم للمشاريع الوطنية.

الهوامش:

1 – نقصد بالتوثيق الحي تلك الممارسات التي تتخذ من الفعل التراثي مدخلا لصيانته في المقابل يمكن أن ننعت النظم الحمائية التي تكتفي بتوصيفه وتدوينه بالتوثيق الميت

2 – إذا تأملت في المواثيق الدولية قبل 2003 ستلاحظ أمرين أساسيين :

– غياب إطار قانوني يحظى بإجماع دولي حول مسألة التراث اللامادي–

– جل المواثيق والبنود الدولية قبل 2003 تاريخ صدور الاتفاقية ركزت بشكل كبير على الطابع الثابت للتراث فأفضى ذلك إلى متحفية ميتة تدور حور الشيء الثقافي بدل الحدث.

3 – المادة 2 – التعريف من اتفاقية صون التراث غير المادي

4 - http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ar&pg=00053

5 - 'Safeguarding' means measures aimed at ensuring the viability of the intangible cultural heritage..

6 – إلى هذا المعنى أشار «ازيدور» في كتابه Littérature Orale En Afrique» « ص 15 حيث فند هذا الادعاء بقوله :

« Au début des recherches anthropologistes sur les sociétés africains, un préjugé voulait que, puisque les africains menaient une vie communautaire fondée sur le partage , tout individu devait être capable de produire des textes littéraires oraux ,tous devaient être également compétents »

7 - ISIDORE OKPEWHO – Littérature Orale En Afrique –page 16-Bibliothèque d'orientation-

8 - «… il existe deux type de formation, qui doivent d'ailleurs avoir pour base commune… une vocation et un talent manifestes .on peut dire du premier type qu'il est informel dans la mesure où n'implique ni liens ni engagement explicite entre l'apprenti artiste et le maître …l'apprenti peut tout simplement observer un artiste confirmé qui vit dans le voisinage ou dans la même communauté…mais il existe une forme d'art oral plus savant , plus raffiné, qui ne peut être pratiqué que par des artistes affiliés à un culte, une guilde , ou au service de roi»

9 – المقصود بالطريق الرسمي في التعلم الطريق الذي يعتمد نظام الكتابة في حفظ المعلومات وتوثيقها وعلى هذا الاساس يتم تداول المعاني وتلقينها.

10 – المادة 15 –تحت عنوان مشاركة الجماعات والمجموعات والأفراد .

11 - http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ar&pg=00259

12 - http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ar&pg=00259

13 - http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ar&pg=00259

14 - Liste représentative : ICH-02-Formulaire.

15 - Participation et consentement des communautés dans le processus de candidature.

16 - Participation des communautés, groupes et individus concernés dans le processus de candidature

17 - « Décrivez comment la communauté, le groupe et, le cas échéant, les individus concernés ont participé activement à la préparation et à l'élaboration de la candidature à toutes les étapes ».

18 - -4.b. Consentement libre, préalable et éclairé à la candidature

19 - Le consentement libre, préalable et éclairé de la communauté, du groupe ou, le

cas échéant, des individus concernés à la proposition de l'élément pour inscription peut être démontré par une déclaration écrite ou enregistrée, ou par tout autre moyen, selon le régime juridique de l'État partie et l'infinie variété des communautés et groupes concernés. Le Comité accueillera favorablement une diversité de manifestations ou d'attestations de consentement des communautés au lieu de déclarations standard et uniformes. Elles doivent être fournies dans leur langue originale de même que, si nécessaire, en anglais ou en français.

المراجع:

1 - Isidore Okpewho , La littérature orale en Afrique subsaharienne, trad. de l'anglais par Micheline Pouteau , Bibliothèque d'orientation.

2 - Jean Du Berger , Grille des Pratiques Culturelles, Septentrion .CELAT

3 - Dan Ben Amos, Toward a Definition of Folklore in Context, the journal of American Folklore, vol.84 , No.331, Toward New perspectives in Folklore (Jan-Mar.1971),pp315-

4 - Charles W. Joyner, A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context, The Journal of American Folklore, Vol. 88, No. 349 (Jul. - Sep., 1975), pp. 254265-.

5 - LES MESURES DE SOUTIEN AU PATRIMOINE IMMATÉRIEL , Conseil québécois du patrimoine vivant, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2012.

6 – والترج.أونج ، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين،مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1994.

7 – مصطفى جاد ، توثيق التراث الشعبي العربي ..قضية سياسية، مجلة التراث الشعبي العدد 1.

8 – حوار د.علي عبد الله خليفة مع مجموعة من الباحثين ، التراث الشعبي غير المادي ..مصطلحا خلافيا ، مجلة التراث الشعبي ، العدد 1 .

9 – شهرزاد قاسم حسن ، في المنهج وسياقاته ، مجلة الثقافة الشعبية العدد 4.

10 – مصطفى جاد ، مكنز الفولكلور المجلد الأول – القسم المصنف ، مراجعة محمد الجوهري ومحمد فتحي عبد الهادي ، المكتبة الأكاديمية ، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي ،القاهرة، الطبعة الأولى ، 2006.

11 – محمد محمود الجوهري ، مقدمة في دراسة التراث الشعبي المصري، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، 2006، الطبعة الاولى.

12 – السعدية عزيزي ، المالكي طارق، سعيد أيت زهرة ، مكنز التراث الشعبي المغربي، المركز المغربي للتراث الشعبي والمخطوطات، الدار البيضاء ، 2008.

الصور:

1-http://africanah.org/wp-content/uploads/201408//Davis3.jpg

2-https://theartofdang.files.wordpress.com/201202//time.jpg

https://thisfragiletent.files.wordpress.com/2013/06/dscf7670.jpg

التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة 24
حكاية السِّنَّور والجُرَذ 52
علي ولْد زايد 64
طرق الصوغ في الزجل المغربي 76
الحكاية الخرافية الجزائرية 90

التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة
دراسة في تداخل الأنواع الأدبية

(1)

د. تامر فايز

مدرس الأدب الحديث المقارن - كلية الآداب - جامعة القاهرة، مصر.

لا يعوز المدقق في كتاب ألف ليلة وليلة وما أثير حوله من جدل القول بأنه من الكتب التي أثارت - بجلاء - إشكاليات متنوعة إنْ من حيث الشكل وإن من حيث المضمون. وهذا ما أدَّى إلى شغف الدارسين - في الثقافات كافة - بترجمته ودراسته من نواح متنوعة وفي تخصصات عديدة يصعب حصرها.

ومن الجليِّ لمتابعي الحركة النقدية التي سادت حول هذا الكتاب أنَّ الدارسين قد سلكوا في دراسته أحد توجهين أساسيين: ينحصر أولهما، فيما يمكن أن يسمى بالتوجه التاريخي في دراسة هذا الكتاب؛ وهو توجه سعى، في محاوره المتنوعة، إلى الكشف عن تاريخية الكتاب وجذوره، ونوعية الحضارات التي أسهمت في تبلور مضامينه: كالحضارات العربية والفارسية والهندية. أما التوجه الثاني في دراسة هذا الكتاب فقد دار حول محورين أساسيين: يتجليان في البحث عن ماهية الشكل الأدبي الذي ينتمي له الكتاب من ناحية، والسعي لتحليل المضامين والموضوعات الجوهرية التي تناولها صائغ الكتاب من ناحية ثانية.

وتعدُّ هذه الدراسة واحدة من الدراسات التي تنشغل بالبحث عن ماهية النوع الأدبي الذي يمكن تصنيف ألف ليلة وليلة من خلاله، هادفة إلى التوصل لماهيته عبر مدخل جديد، يستهدف الكشف عن طبيعة البنى المتداخلة للتراجيديا / المأساة والكوميديا في الليالي، وهو ما سُمي في النقد الغربي القديم بالتراجيكوميديا، وأطلق عليه في النقد الغربي الحديث الكوميديا المعتمة أو السوداء.

وتروم الدراسة - راغبةً في الكشف عن هذا الشكل القائم على التداخل في الليالي- الإجابة عن عدَّة تساؤلات أو استفهامات تحيط بهذا الموضوع، وهي:

كيف يمكن إعادة النظر في نظرية الأنواع الأدبية بناء على هذا الطرح الجديد، الذي يسعى لتوسيع دلالات واستخدامات المصطلحات النقدية، ولا سيما مصطلح التراجيكوميديا؟

ما العناصر التراجيدية أو الدرامية - بالمعنى المعاصر - التي تحويها بعض حكايات الليالي؟

ما العناصر الكوميدية التي تجلت في الحكايات نفسها؟

ما التقنيات والأساليب المستخدمة في المزج بين المأساوي والكوميدي في هذه الحكايات؟

وهي أسئلة تهدف - عبر الإجابة عنها - إلى التحقق من الفرضية الأساسية التي قام عليها البحث، والتي ترى أن عددًا من حكايات الليالي - ولا سيما الحكاية الإطارية - قد اتخذت من الشكل التراجيكوميدي - بمعناه الواسع - إطارًا لها، يمكن من خلاله تحديد هوية النوع الذي صيغت من خلاله كثير من حكايات الليالي.

1. بدا جليًا للمشتغلين بالحركة النقدية بوجه عام وقضية تقسيم وحدود الأنواع الأدبية بوجه خاص مدى الأثر الذي تركته نظريتا أفلاطون وأرسطو على مجمل التفكير النقدي الكلاسيكي التقليدي والمحدث معًا. وقد تمثل التأثير الأساسي لهما معًا ولأرسطو خاصة في الدعوة إلى ما سُمِّيَ نقديًا بصفاء أو نقاء الأنواع الأدبية؛ وهي دعوة تهدف في مجملها إلى وضع حدود صارمة يمكن من خلالها تعريف كل نوع أو شكل أدبي، وهي حدود يُمنَع من خلالها أيّ تداخل أو تجاور لشروط نوعين أو شكلين أدبيين معًا.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ أرسطو- صاحب التأثير الأعمق والأوسع نطاقًا في النقاد الكلاسيكيين- كان أكثر صرامة في تطبيق هذه الحدود والشروط من أفلاطون، وهذا تمكن ملاحظته بوضوح «عند مقابلة نظامي الصيغ عند كلٍّ من أفلاطون وأرسطو أن حلقة قد أفرغت فتلاشت: فلقد حلَّت محل الثلاثية الأفلاطونية:

السردي	المزدوج	الدرامي

الثنائية الأرسطوطالية التالية:

السردي	الدرامي[1]

وقد اتخذت التأثيرات التي أحدثها حذف أرسطو للمزدوج من أنظمة الصيغ الأدبية شكلين أساسيين:أولهما، إخراج الكوميديا من قائمة الأشكال الأدبية الأساسية؛ إذ «ساد الاعتقاد بأنَّ المأساة والملحمة هما النوعان المتميزان، بل والرئيسان»[2]. وقد ترتب على ذلك - أيضًا - قصر أرسطو ومن بعده هوراس هذين الشكلين/النوعين على الأدب الرسمي دون الأدب الشعبي[3].

وقد ظلت هذه التأثيرات تلاحق النقاد حتى ظهور الكلاسيكيين الجدد، أولئك الذين دعموا أفكار أرسطو بوضعهم الكوميديا في رتبة أدنى منزلة من التراجيديا ضمن منظومة الأنواع الأدبية، وهو ما انعكس - أيضًا - على وظيفة الكوميديا لديهم؛ فأصبحت - من وجهة نظرهم - لا تعبر إلا عن الطبقة الدنيا، دون العليا التي تكفَّلت التراجيديا بالتعبير عنها[4].

وكان من شأن استمرار هذه النظرة للأجناس الأدبية حتى منتصف القرن التاسع عشر أن «وقفت عائقًا صلدًا أمام المدافعين عن فكرة تداخل الأنواع»[5]، وهو ما انعكس - بوجه خاص - على رفض تداخل العناصر التراجيدية/ الدرامية مع العناصر الكوميدية، ولا سيما أن «استهجان أرسطو للنهايات السعيدة أدَّى إلى إضعاف شرعية هذا النوع»[6].

وقد مثلت بداية القرن العشرين نقطة تحول محورية في إطار الحديث عن نظرية الأنواع الأدبية؛ حيث بدأ الحوار النقدي عن هذه القسمة التقليدية الأرسطية الكلاسيكية للأجناس الأدبية يتخذ منحى مغايرًا؛ حيث بدأ النقاد المحدثون في رفض هذه النظرة المجحفة - من وجهة نظرهم - معلّلين رفضهم بتضاؤل مركزية مفهوم النوع الأدبي؛ إذ «أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تُعبرُ باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يُحوَّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكٍّ»[7].

ومذ بدأت هذه النظرة المغايرة لطبائع الجنس أو النوع الأدبي في الذيوع والانتشار، فإن العديد من المفاهيم والتعريفات المتنوعة بل والمتباينة للجنس الأدبي قد بدأت في الظهور، لكنها نحت في معظمها تجاه فكرة رفض وضع حدود أو ضوابط صارمة لكل نوع أو شكل أدبيٍّ بعينه. فرغم رؤية رينيه ويلك للنوع الأدبي كمؤسسة لها تقاليد إستاطيقية محددة، إلا أنه عبَّر - في الآن ذاته - عن إمكانية أن يخلق الناقد من هذه المؤسسات» مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها»[8]، ويضحى الجنس الأدبي - عبر التطوير في التقاليد الإستاطيقية المستقرة - دون « وعاء يحد حدود الموضوع الأدبي الخارجية. إنه الخارج والباطن في تواشج وتضاد»[9]. مما يجعله - بعد هذا كله - معطى متغيرًا «نتيجة لتغير العلاقات بين الأنساق المكونة لذلك النوع أو الجنس. ولذلك فمن غير المجدي إقامة أيِّ تصنيف أجناسيٍّ صارم، لأيِّ نوع من الأجناس الأدبية»[10].

وبناء على تغير وجهة النظر تجاه ماهية وحدود الأجناس أو الأنواع الأدبية، فإن ثمة نتيجتين على درجة من الأهمية قد ترتبتا على ذلك، وهما:

أولاً: تغير وجهتي النظر النقديتين الغربية والعربية تجاه مسألة تهميش الأدب الشعبي؛ وإن كان التحول أو التغير العربي جاء متأخرًا - زمنيًا - عن الغرب، وذلك بعد الدور الذي قام به محمد علي في إحداث هذا التغيير والتحويل على عدَّة مستويات[11]. وقد ترتب على هذه التغيرات والتحولات «اتجاه بعض الإبداعات الكلاسيكية نحو الاستفادة من الشفاهيات، وإنْ اتسمت - أحيانًا - بعدم التجانس»[12].

ثانياً: ظهرت وجهات النظر النقدية المحدثة التي تقبل بفكرة احتواء الأعمال الأدبية على عناصر أو شروط أكثر من جنس أو نوع أدبيٍّ، دون وجود محددات صارمة تمنع طبائع هذه التداخلات النوعية. فبعد رفض جيرار جينت للقسمة الكلاسيكية للأنواع، تلك التي تمنح سمة الخلود لأنواع أدبية بعينها، تجلت وجهة نظر نقدية لروبرت ياوس، وهي تقبل- في مجملها - مسألة تداخل الأجناس الأدبية، وترفض تحديد عناصر شكلية أو مضمونية قطعية في تحديد ماهية أيِّ جنس أو نوع أدبيٍّ. حيث دعا ياوس - بوضوح - إلى دراسة « الأجناس من وجهة نظر آنية، وهي نظرة تشترط أساسًا ألَّا يستند تعيين الحدود، وتحديد أوجه التمايز، إلى خصائص شكلية أو مضمونية صرف»[13].

واشترك تودروف في وجهة النظر النقدية نفسها مع ياوس؛ فرفض أن ينتمي النوع الأدبي لذاته فحسب، مؤكدًا على «أنه من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودًا مستقلاً؛ فهو يظهر داخل عمل أدبي، تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم. فكل عمل فنيٍّ يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراتبات مختلفة»[14]. وقد نتج عن هذا بدوره ظهور دعوة رينيه ويلك، التي عبر من خلالها عن ضرورة تفتيت الأنواع الأساسية إلى أجزائها المكونة، وذلك كي يتمكن الناقد من التوصل إلى كنه نوعها الدقيق[15].

2. لقد بذل النقاد جهودًا نقدية واضحة طيلة قرون في محاولة تفسير تلك الظاهرة التي تشير إلى احتواء الأعمال الأدبية على عناصر مأساوية وعناصر ملهاوية معًا. وقد انعكست هذه الجهود على تحديد ماهية التراجيكوميديا كمصطلح نقدي يمكن من خلاله توصيف هذه الظاهرة.

وكانت هذه الجهود النقدية قد واجهت بعض العقبات في سبيل وصف هذه الظاهرة؛ وهي عقبات نبعت نتيجة لسببين رئيسين:

أولهما في سيطرة النظرية الأرسطية الكلاسيكية على تشكيلات منظومات الأنواع الأدبية على مدى قرون، وهو ما نتج عنه عدم قبول مثل هذه المصطلحات التداخلية العابرة للنوع، تلك التي تجمع بين نوعين أدبيين، والمقصود هنا مفهوم التراجيكوميديا على وجه الخصوص.

أما السبب الثاني الذي أثَّر بالسلب على تأصيل وترسيخ مفهوم التراجيكوميديا ضمن منظومة النقد الأدبي، فقد تمثل في إهمال النظرية الأرسطية الكلاسيكية الملهاة أو الكوميديا- عمدًا أو عن غير عمد - في حديثها عن الأصناف أو الأجناس الأدبية الأساسية، وقد أدّى هذا بدوره إلى استبعاد جزء أصيل من مكونات مفهوم التراجيكوميديا، وأصبحت مبررات وجود هذا المفهوم مضاعفة الصعوبة، إنْ من حيث رفض التداخل بين الأجناس من ناحية، وإنْ من حيث إهمال جزء أساسي من مكونات هذا النوع من ناحية ثانية.

ويبدو أن أزمة مفهوم الكوميديا كانت أسبق في الوجود زمانيًا وماهويًا لدى النقاد، خاصة، أنها تمثل نوعًا أدبيًا قائما بذاته، ومفتقدًا للضوابط والشروط المتكاملة التي نالها مفهوم التراجيديا في النظرية الكلاسيكية.

وكانت النتيجة التي ترتبت على ذلك، هي أن سعى النقاد إلى استنطاق كتاب أرسطو ما لم يقله عن الكوميديا، معولين على كلمات قليلة أدلى بها عن الكوميديا، معرفًا إياها بأنها «محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعًا خاصًا فقط، هو الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألمًا أو أذى»[16].

وتعويلاً على هذه الكلمات، بدأ النقاد يعرفون الكوميديا عبر آليتين أساسيتين: تمثل آلية الاستنطاق أولاهما، بينما يمكن إطلاق مسمى آلية التضاد على ثانيتهما. أما المقصود من الآلية الأولى، فهو ذلك المسعى الواضح لمحاولة استنطاق هذه الكلمات الأرسطية القليلة، في سعي لسد الثغرات أو الفجوات التي أحاطت بمفهوم الكوميديا الأرسطي من ناحية، ومحاولة إكمال جوانب النقص التي يمكن من خلالها تحديد هوية النوع الكوميدي من ناحية أخرى. أما الآلية الثانية، فإن المقصود بها هو محاولة بعض النقاد تعريف الكوميديا عبر تبني رؤى مناقضة ومتضادة مع ما أدلى به أرسطو عن التراجيديا.

وبناء على هاتين الآليتين، جاء تعريف لين كوبر للكوميديا بأنها «محاكاة لفعل مشوه، ومثير للضحك، وله طول معين وتام في ذاته، في لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين، ويمكن أن ترد تلك الأنواع على انفراد في أجزاء مختلفة من المسرحية. وتتم هذه المحاكاة عن طريق أناس في شكل درامي، لا في شكل سردي. ومن خلال المتعة والضحك، يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات وضحكها من أصلها، وكما ينشأ الضحك عن اللغة ينشأ أيضًا عن الأشياء المعبر عنها....إلخ»[17].

والآليات نفسها هي ما جعلت نورثروب فراي يربط - في تعريفه للكوميديا- بينها وبين السخرية؛ فهي تعني لديه «وسيلة فنية يظهر فيها الشخص نفسه أقل مما هي عليه، وهي في الأدب وسيلة لقول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى، وبتعبير أكثر عمومية، تعتبر السخرية نظامًا من الكلمات يتجنب القول الصريح، وينكر المعنى الواضح لما يقول»[18].

وما تمكن ملاحظته من تعريف أرسطو أولاً وهذه التعريفات ثانيًا، هو أن ثمة سلبيات قد نتجت عن تلك التأثيرات الأرسطية لمفهوم الكوميديا: أولها، الترسيخ الواضح من أرسطو لمفهوم نقاء أو صفاء الأنواع - ولمرة ثانية - بعد تعريفه للتراجيديا؛ حيث فرّق أرسطو بشكل قطعي في هذه الكلمات الوجيزة بين ما تحويه التراجيديا من عناصر وما تحويه الكوميديا من العناصر ذاتها.

أما السلبية الثانية، فقد تجلت في أن هذه التخمينات والموازنات التي عقدها اللاحقون على أرسطو في تعريفهم للكوميديا قد تسببت في فقد حقيقة الكوميديا من جانب[19]، بينما أدَّت لتضييق المَفهوم الخاص بالكوميديا -بجلاء- من جانب ثان[20].

ويلحظ بوضوح - ولا سيما للمتابعين لحركة المصطلحات النقدية - أن تلك السلبيات التي أحاطت

بمفهوم الكوميديا، كانت قد انعكست سلبًا - أيضًا - على تشكل مصطلح التراجيكوميديا في إطار صيرورة المصطلحات النقدية. ولا سيما إذا ما اقترن ذلك بالمأزق الذي وجد فيه منظرو حركة الأنواع الأدبية أنفسهم نتيجة وجود أعمال أدبية، تمتد زمنيًا إلى العهد اليوناني[21]، وتضم جماليًا ما يمكن أن يتصل بالعناصر التراجيدية والمقومات الكوميدية معًا.

وإزاء هذه الإشكالية المنهجية التي تسببت فيها الرؤية الكلاسيكية للمصطلحات النقدية، لم يجد النقاد وسيلة لتعريف أو وصف هذا النوع من الإبداعات الأدبية التي تحوي بعضًا من عناصر النوعين، سوى الاعتماد على وسيلتين:

الوسيلة الأولى: تتمثل في اتخاذ موقف سلبي تجاه فكرة صفاء أو نقاء الأنواع التي رسخ لها النقد الكلاسيكي، ولم يقرها واقع الأعمال الأدبية منذ عهد بعيد.

الوسيلة الثانية: فقد تجلت في سعي النقاد للجمع بين شروط النوعين في تعريفاتهم للتراجيكوميديا؛ إذ يصعب إيجاد وسيلة أخرى للخروج من التضييق الأرسطي، أو وصف الظاهرة التي برزت في كثير من الأعمال الأدبية الإبداعية.

2-1. لقد اتجه جلُّ النقاد عدة توجهات جوهرية في محاولاتهم لتعريف التراجيكوميديا: أما التوجه الأول، فقد اعتبرها عملاً كوميديًا تخللته أحداث مأساوية، وقد اعتُبرت لدى أصحاب التوجه الثاني مأساة منتهية نهاية كوميدية أو سعيدة، وقُدِّمَت لدى أصحاب التوجه الثالث على أنها أعمال إبداعية مأساوية نسجت بطريقة مخففة أو كوميدية.

وانبثاقًا من هذه التوجهات، فقد عُرفت التراجيكوميديا من قبل لوسيانو جارسيا بأنها «نوع من أنواع التجاور بين شروط المأساة والكوميديا معًا»[22]. وتدعم ألان برات هذا التوجه في تعريفها التراجيكوميديا؛ فتصف هذا النوع «بأنه نوع من الفكاهة التي تتناول الضحك حول الجانب الأكثر سوادًا في الحياة: كالحزن واليأس، والشر والموت، أو الموضوعات المحرمة، مثل: الاغتصاب أو القتل أو الانتحار أو التشويه»[23]. وفي أطروحته عن التراجيكوميديا أعلن روبرت بروس عن وجهة نظره حول ماهية التراجيكوميديا؛ فعدَّها نوعًا من الأدب «لابد وأن يقوم على التضارب العنيف، والتهوين منذ خطورة الأوضاع السيئة»[24].

ولم تفارق المعاجم والقواميس التي اهتمت بماهية التراجيكوميديا هذا النهج في التعريف؛ فعرَّفها قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية بأنها عمل أدبي «يجمع بين عناصر المأساة والكوميديا؛ إما من خلال وضع نهاية سعيدة لقصة مأساوية محتملة، أم عبر مزج مركب للحالات المزاجية الخطرة والهينة»[25].

وقد استفادت القواميس والمعاجم العربية المتخصصة في الدراما من جلِّ هذه التعريفات؛ حيث وسمها قاموس المسرح بأنها «نوع مسرحي مشتق من التراجيديا؛ عبارة عن مسرحية تتناول قصة تراجيدية تنتهي نهاية غير سعيدة، ولكنها تتضمن عناصر كوميدية، واحتمالاً بعيدًا لنهاية سعيدة»[26]. أمَّا معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، فقد برز أكثر توسعًا وإلمامًا بعناصر التراجيكوميديا؛ فبعد أن أطلق عليها الملهاة القاتمة أو السوداء، وسمها بأنها تُصَوِّر «مفارقات الحياة وتناقضاتها، التي تحدث لأناس عاديين ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدي. كما أنَّ موضوع المعالجة يبدو أحيانًا واقعيًا في شكل متجهم وكالح، وأحيانًا أخرى يكاد يقترب من عالم الخيال البحت. كل ذلك في أسلوب ساخر متهكم. ومع أن هذا الأسلوب ملهوي الطابع، إلا أنه يثير الشجن بقتامته ومرارته. ومن هنا كان الضحك - المتولد عن ذلك - ضحكًا فاترًا، يندر أن يتجاوز السطوح إلى الأعماق. وقد ذكر الناقد جيه. إل. ستيان بعض سمات الملهاة القاتمة، منها: حمل المتفرج على المعاناة دون أن تفرج عنه الدموع، وحمله على السخرية دون أن يفرج عنه الضحك. السخرية عامل متحكم في إدارة الأحداث، البطل ملهوي ولكنه يثير الإشفاق، القتامة واليأس هما الطابع العام، التعليمية، إلخ»[27].

يبدو بهذا أن ثمة تشابهًا واضحًا في تلك العناصر والمقومات التي تشكل ماهية التراجيكوميديا لدى النقاد الغربيين والعرب. ولكن السؤال الجدير بالطرح الآن هو،

هل يمكن تطبيق هذا المفهوم النقدي - الذي اقتصرت تطبيقاته في الممارسة النقدية على فن المسرح - على نصوص سردية تفارق في كثير من شروطها النوعية تلك الكتابات المسرحية التي تنتمي إلى نوع كتابي له سماته وحدوده المميزة؟ وهنا، تلزم الإشارة - بداية - إلى أن بعضًا من العقبات يمكن لها أن تكتنف تلك الممارسة النقدية التطبيقية، سواء من حيث تطبيق مفهوم التراجيكوميديا على النصوص السردية عامة أم من حيث تطبيقه على نصوص سردية لا تنتمي إلى الأدب الرسمي أو الفصيح بشكل خاص.

ولذلك، فإن إجراءات الدرس النقدي المنهجي تقتدي إعمال محاولة نقدية تقريبية، تستهدف محاولة التقريب ما بين هذا المصطلح وما بين نص الليالي. وترتكز تلك المحاولة التقريبية على رصد بعض التشابهات التي يمكن أن يلتقي فيها نص الليالي - باعتباره نصًا سرديًا غير درامي بالمعنى الأرسطي - مع هذا المفهوم الذي لم يطبق - على حد علم الدارس - على نصوص سردية، ولاسيما ما ينتمي منها إلى التصنيفات غير الرسمية للأدب.

ويظهر أن عنصرين أساسيين يمكن من خلالهما رصد تلك المحاولة التقريبية ما بين النص والمصطلح: يتجلى أولهما في جانب اللغة والمؤلف (السمات الشعبية)، بينما يمكن حصر ثانيهما في ذلك الجانب الخاص بالهدف والأداء أو العرض الدرامي.

أما الجانب الأول الذي يتمثل في إطلاق صفة الشعبية على نصوص الليالي، وبالتالي يضع فارقًا منهجيًا بين النص ومصطلح التراجيكوميديا؛ وذلك لاحتواء النص على مجموعة من السمات اللغوية التي تفارق - نوعًا ما - الأدب الرسمي، بينما يفتقد النص - من ناحية أخرى - لاسم مؤلف، فإن هذا الجانب أو هذه المسلمة يمكن نقدها إذا ما قورنت سمات الكتاب نفسه بأهم خصائص ومميزات النصوص الأدبية الشعبية؛ حيث إن شهادة الكتاب نفسه ومعطيات الواقع الميداني لا تمنحان الثقة ولا الطمأنينة «إلى أن كتاب ألف ليلة وليلة كتاب شعبي بالمعنى العلمي الدقيق»[28].

وإذا ما أضيف إلى ذلك، أنه رغم تفريق الدرس النقدي بين مبدع الأدب الرسمي الفصيح وصائغ الأدب الشعبي، فإن الهدف العام لهما مشترك إلى حد بعيد، وهو تحقيق حاجة ما لدى جمهور المتلقين، فإن الحدود العامة - فيما يخص مسألة المبدع، ولا سيما في نص الليالي- بين مبدع الأدب الفصيح ونص الليالي تكاد تتقارب إلى حد كبير، خاصة أنه أصبح من المتفق عليه بين الدارسين أن كتاب الليالي «خضع في أزمان مختلفة لشخصية جامع قوية حور فيه، وأخضع أسلوب كثير من قصصه لأسلوبه»[29].

يضاف إلى هذا - من حيث الأسلوب - أن كثيرًا من السمات اللغوية والأسلوبية العامة لليالي لا تكاد تفارق كثيرًا من سمات الأدب الرسمي الفصيح؛ « فخير ما يمتاز به أسلوب ألف ليلة وليلة هو الوضوح والصدق والصراحة والجاذبية؛ فالمعاني تسبق الألفاظ إلى الذهن، والصور تسبق الوصف إلى الخاطر، والشوق يبعث اللذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه، ويوثق صلة السامع أو القارىء بموضوع القصة»[30].

أمَّا من ناحية الهدف والأداء الدراميين؛ فإن ثمة عناصر يمكن من خلالها تكشف بعض المقاربات بين النصوص الدرامية، ونص الليالي السردي. ويعد الهدف من صياغة النوع وكيفيات إيصاله أول هذه العناصر التقاربية، أو التي يمكن اعتبارها من الأشباه بين الدراما المسرحية والليالي السردية؛ فكلا النوعين ما تشكل إلا لتحقيق حاجة لدى جمهور المتلقين، وذلك عبر بث رسائل بعينها تحوي مضامين، تتحدد تبعًا للهدف المراد تحقيقه منها. ويتحقق هذا بطبيعته عبر التلقي القرائي أو الشفاهي. أما التلقي القرائي فيمكن أن يشترك فيه النوعان - الدراما والسرد - على السواء، ولا سيما بعد أن دونت نصوص ألف ليلة وليلة، وأصبح من الممكن تلقيها عبر القراءة. أما الجانب الخاص بالأداء والعرض، وهو الجانب المميز والفارق - بجلاء - بين النص الدرامي المسرحي المعروض وما بين النص السردي المقروء، فإن مجموعة من السمات الأدائية والأسلوبية في النصوص السردية، ولا سيما الشعبية منها، يمكن لها أن تؤدي أدوارًا تتشابه في وظائفها الجمالية والتقنية مع تلك العناصر الخاصة بالحوار والعرض الدراميين

(2)

المسرحيين، واللذين، يبرزان تلك الفوارق النوعية ما بين المسرح والنصوص السردية.

فمن ناحية العنصر الأدائي أو الخاص بعرض ومشاهدة النصوص الدرامية المسرحية، فإن ثمة مقاربة نوعية في هذه السمة مع الليالي السردية تمكن ملاحظتها؛ وذلك عبر سمة نوعية مميزة لنص الليالي، وهي سمة انتمائه في بداياته إلى نوعية الأدب الشعبي، الذي يعد الجانب الأدائي الشفاهي أحد الجوانب المميزة له. ويمكن فهم هذا بجلاء إذا ما وضع في الاعتبار أن الحكايات التي شملها هذا الكتاب» كانت في الأصل من أسمار الليالي الشفاهية، وكان القصد يتجه أصلاً إلى إلقائها والاستماع إليها»[31]، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يتوجب إدراك أن عنصر العرض أو المرئيات عُدَّ من وجهة النظر الأرسطية والكلاسيكية أَوْهَى العناصر الخاصة بالدراما المسرحية كنوع أدبي[32].

ويضاف إلي هذا أيضًا، أن نوعية السرد الذي تحويه الليالي في معظمها إنما تمكن نسبته إلى ما يطلق عليه السرد التمثيلي، الذي يسهم بدوره في تقديم معظم حوادث الليالي عبر التصوير البصري المباشر لها، وذلك بدلاً من إخبارها مسرودة للجمهور دون بنية تخيلية يمكن للمتلقي أن يعايشها. وهذا من شأنه تعويض انخفاض التوتر الدرامي في الليالي، ذلك الذي يخلقه الحوار الدرامي في المسرحية من ناحية، كما يسهم - من جانب آخر - في تعضيد هذا النهج التقريبي النوعي ما بين النصوص الدرامية المسرحية والنصوص السردية العربية، تلك التي تمثلت - هنا - في نصوص الليالي.

وبهذا، يظهر جليًا أن ألف ليلة وليلة من النصوص التي تستعصي على التعريف؛ إذ إنها أكبر من أن تحصر في شكل أو شكلين من الأجناس الأدبية، ورغم ذلك ، فإن أحدًا لا يمكن أن يتنكر لأدبيتها بوجه عام[33].

2_2. تعتبر مسألة المزج التراجيدي/ الدرامي الكوميدي - من وجهة نظر هذه الدراسة - أبرز تلك الخصائص النوعية التي يحويها نص الليالي، والتي يمكن من خلالها وسم الكتاب بما يوسم به أيّ نص ينتمي - ضمن منظومة الأنواع الأدبية - إلى ما يطلق عليه الأدب الرسمي أو الفصيح. وهو ما يمكن استجلاؤه من خلال تحليل بعض من حكايات الليالي، تلك التي تحمل في تشكيلها النوعي مزجًا واضحًا بين بعض من شروط كلا النوعين التراجيدي/ الدرامي والكوميدي.

لقد أعلن صائغ الليالي عن هدفه من صياغتها على هذا النحو منذ البداية، وهو «صرف الملك عن عمل شر بواسطة تلهيته بالحديث»[34]. فإذا ما فُهم - من القصة الإطارية - أن الإلهاء أو التسلية كانتا مقصودتين في حد ذاتهما، رغبة في إبعاد الملك عن الحالة المزاجية السيئة التي تسبب فيها عنصر الخيانة ومن ثمَّ منظومة القتل التي افتُتحت بها

الليالي، فإن هذا تطلب بوضوح من صائغ الليالي - عبر راويته شهرزاد - السعي نحو تغيير تلك الحالة المزاجية المأساوية التي أحاطت بالملك. وقد فرض هذا تقديم نوع حكائي يحوي في طياته ما يمكن أن يؤدي إلى تغيير الحالة النفسية أو المزاجية للحاكم، فكانت الكوميديا التي قدِّمت مفعمة بجو مأساوي كئيب.

ورغم أن هذه الدراسة وجدت أن عددًا لا يستهان به من حكايات الليالي يمكن أن يصبح موضع دراسة لاحتوائه على مزيج تراجيكوميدي، مثل: حكايات علاء الدين أبي الشامات وجودر المصرية ودليلة المحتالة وحكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر وحكاية زينب النصابة، فإن حكايتين - بالإضافة للحكاية الإطارية - كانتا مناط الاهتمام في هذه الدراسة لاحتوائهما - بجلاء - على هذا النسج التراجيكوميدي. وهما حكايتا: مزين بغداد ومعروف الإسكافي.

3. يزاوج تحليل هذه الحكايات بين السعي للكشف عن السمات النوعية المميزة لطرفي التراجيكوميديا من جانب، كما يروم - من جانب آخر - تبيان تلك التقنيات التي أسهمت في تفعيل المزاوجة بين هذه السمات، مثل: التفريع الحكائي والمزاوجة الشعورية والتخفيف المأساوي والتأزيم الكوميدي والمزاوجة النوعية البنائية للحدث.

ظهر - جليًا - أن الحكاية الإطارية تمثل نموذجًا كاشفًا عن تجلي هذا المزج بين مجموعة من العناصر المأساوية والترويحية الكوميدية؛ فهي مأساوية في تشكيلها الإجمالي خاصة إذا ما تم النظر إليها بعيدًا عن خاتمتها التي تلت الليالي، وبعيدًا عن الحكايات الفرعية التي توسطت بين مقدمتها وخاتمتها، وهي تراجيكوميدية، إذا ما أضيف لبنيتها أيّ من الحكايات التي تفرعت عنها، أو أدمجت خاتمتها إلى تحليل ما تحويه بنيتها السردية.

ويرتكز تحليلها في هذه الدراسة على وجهة تخالف تقسيمات النقاد السابقين لهذه الحكاية؛ إذ تسعى هذه الدراسة إلى إدماج الخاتمة لأجزاء الحكاية ومكوناتها، بينما اتجه معظم من حللوها إلى تقسيمها لثلاثة أجزاء، دون النظر لهذه الخاتمة، وهو ما أدى بدوره إلى تركيز معظم الدارسين على مأساوية هذه الحكاية الإطارية دون الالتفات لما تقدمه نهاية الحكاية من أهمية، يمكن معها تغيير النظرة إلى بنية الحكاية المضمونية ومكوناتها الشعورية معًا.

اتفق تقسيم وتعامل كلٍّ من ليتمان وجرهارد فيشر مع الحكاية الإطارية؛ حيث قسماها إلى ثلاثة أجزاء:هي: قصة شاه زمان مع زوجته ثم قصة المارد ثم قصة شهرزاد، مع إغفال واضح لنهاية الحكاية[35]، وهو ما اتفق فيه معهما داوود سلمان الشويلي؛ حيث تعامل مع الحكاية الإطارية تعاملاً يشبه ما قام به ليتمان وفيشر[36].

ويتضح للمدقق فيما قامت عليه هذه التقسيمات من أسس، أنها تشكلت في معظمها من رصد العناصر والتفصيلات الجزئية التي تربط أجزاء الليالي، كما قامت - من ناحية أخرى - على محاولة الكشف عن الموضوعات التي سعت الليالي لمعالجتها.

ولذلك، فإن نظرة مغايرة يمكن التعامل مع حكايات الليالي من خلالها، وذلك عبر ربط البنى التجزيئية التفريعية لليالي اعتمادًا على ما تقدمه من عناصر ومشاعر مأساوية أو ملهاوية أو ممزوجة، كي تحقق الليالي من خلالها أهدافها الترويحية والخلقية معًا.

وهو ما يحتاج معه إلى تقديم نموذج تخطيطي، يرصد البنى التفريعية المشكِّلة للحكاية الإطارية في علاقتها بمجمل حكايات الكتاب من جانب، وبخاتمتها التي تلت الليالي من جانب آخر، وذلك كله بهدف استجلاء هذا المزج النوعي التراجيكوميدي القابع في ثنايا وتفصيلات هذه الحكاية.

حكاية شهريار وزوجته (تراجيديا قتل)
يترتب عليها مأساة جديدة

حكاية الجني والخيانة (تؤجج من عمق المأساة)
ترتب على الحكايتين السالفتين
حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع (تحذيرية لتجنب التراجيديا)
ثم
- جودر المصرية - زينب النصابة - علي الزيبق - حلاق بغداد - معروف الإسكافي
إضافة حكايات مزجية وتخفيف كوميدي مما نتج عنه
الخاتمة السعيدة (اكتمال الشكل التراجيكوميدي)

ويزداد استجلاء مكونات هذا المخطط التخيلي للحكاية الإطارية عبر التحليل التفصيلي لعناصر ومكونات هذه الوحدات السردية السّت المشكِّلة للحكاية؛ والتي تختلف في حجمها بين الطول والقصر تبعًا لكم التفصيلات الجزئية التي تقدمها كل وحدة سردية، كما تتنوع في محتواها بين وحدات تحمل عناصر تراجيدية خالصة، ووحدات أخرى تحوي طابعًا مخففًا يقترب من الكوميديا، وبالتالي، تشكل في بنيتها الكلية نوعًا تراجيكوميديًا واضحًا.

3ـ1. تشكِّل حكاية شاه زمان مع زوجته الوحدة السردية الأولى ضمن الحكاية الإطارية؛ وهي وحدة تتسم بالقِصر النسبي من حيث كم التفصيلات السردية التي تقدمها، ورغم ذلك، فهي تؤدي – بما تحويه من عناصر- دورًا محوريًا في التجذير للشكل التراجيدي، سواء في بنيتها الخاصة، أم فيما ترتب عليها أو انبثق عنها من حكايات فرعية.

يتجلى هذا الشكل التراجيدي في حكاية شاه زمان عبر عنصرين أساسيين: تمثل طبيعة وتكوين الشخصية الرئيسة العنصر الأول، بينما يكوِّن الحدث بما يحويه من عناصر الدعامة الثانية في إطار البنية التراجيدية للحكاية. لقد انتمى بطل هذه الوحدة السردية إلى نوع من الشخصيات التي تتسم بما يجب أن توصف به الشخصيات في التراجيديات الكبرى؛ تلك التي فضَّل أرسطو أن تنتمي إلى أصول عليا، تتصل بالآلهة من ناحية، أو تعود إلى أصول ملكية حاكمة من ناحية أخرى، وذلك حتى يتسنى لها السقوط التراجيدي المروع عندما تتردى في الخطأ المأساوي.

فشاه زمان ملك ابن ملك، أبرزته الحكاية حاكمًا ذا علم وفضل؛ حيث أحبه شعب سمرقند العجم واستقرت له أمور الحكم قرابة عشرين سنة. لكن المسار التراجيدي للأحداث في حكايته مع زوجته حال دون استمرار هذا البطل في حياة السرور مع شعبه؛ فخبأت له الأقدار ما لم يكن يعلم، كي يتحول من السعادة إلى الشقاء، وبالتالي يتخذ من صورة الأبطال التراجيديين مكونًا أساسيًا لشخصيته.

فقد بنيت الأحداث في حكايته على عنصري الخيانة والقتل، وهما بطبيعتهما من العناصر الفاعلة في إطار تشكيل الأحداث التراجيدية/ المأساوية؛ حيث اشتاق أخوه شهريار له ورغب في رؤيته، وخرج شاه زمان لملاقاته، لكن مأساوية الأحداث لا تتفق مع سريان الحدث في شكله الأفقي الثابت، بل تدفع إلى توقفه عند لحظة ما من لحظات التكشف التي تغير حال البطل من السعادة إلى الشقاء؛ فقد نسي شاه زمان شيئًا ورغب في استعادته من قصره في منتصف الليل، فإذا به يفاجأ بخيانة زوجته له مع أحد عبيده. ورغم أنه ليس بطلاً شريرًا على ما يبدو في الحكاية، إلا أنه يندفع – بسبب الخيانة – نحو الهمارتيا، أو الخطأ الذي يسقط فيه

البطل نتيجة جهله» بحقيقة مادية، أو وضع ما»[37] ، فيقتل زوجته التي لم تحفظ مكانته في غيبته. ومذ هذه اللحظة، أصبح القتل أو الموت بأشكاله المتنوعة ثيمة أساسية من الثيمات التي بنيت عليها كثير من اللحظات التراجيدية في الليالي.

3_2. تبدأ الوحدة السردية الثانية من الحكاية الإطارية بوصول شاه زمان إلى قصر أخيه شهريار، بعد أن تخلص من زوجته الخائنة. وهي وحدة لا تختلف كثيرًا عن سابقتها من حيث الطول؛ إذ لا تقدم كثيرًا من التفصيلات، وهي رغم ذلك، تقدم في مجمل تشكيلها تراجيديا قتل قريبة الاكتمال في عناصرها من المآسي التراجيدية القديمة.

فبطلها شهريار منحدر مع أخيه من أصول ملكية، بل إنه يفوق أخاه - حسب وصف الليالي - عزة ومكانة ومحبة من شعبه؛ فهو الأفرس والأكبر سنًا من أخيه «وقد ملك البلاد، وحكم بالعدل بين العباد، وأحبه أهل بلاده ومملكته»[38]. وهو، رغم ذلك، لم ينج مما وقع فيه أخوه من مغبة الخيانة والقتل، بل كانت الليالي أكثر إمعانًا في وصف مأساة شهريار من وصفها لمأساة أخيه؛ حيث جُعلت حكايته في الليالي مع زوجته من نوع التراجيديا المركبة، التي تتطلب نوعًا من الحبكة المعقدة للأحداث، تلك التي تحتاج إلى أن» يتغير فيها حظ البطل، إما عن طريق التحول، وإما عن طريق التعرف، وإما بهما معًا»[39].

فلم تكن الأحداث التي وقعت له مع زوجته في الليالي من نوع الحبكات البسيطة التي تسير فيها الأحداث في خط مستقيم، إنما كان تطور الأحداث في حكايته معتمدًا على تقنية التفريع الحكائي، التي أدخلت أكثر من عنصر أو حكاية فرعية، تم من خلالها تعرف شهريار على خيانة زوجته له، ومن ثم الوقوع أيضًا في مأساة الموت القائم على القتل. فقد علم بخيانة زوجته له عبر نوعين أو شكلين من أشكال السرد القصصي: الأول، هو ذلك السرد المباشر الذي استخدمه أخوه عندما قص له رؤيته خيانة زوجة أخيه مع العبيد، وهو نوع أسهم بدوره في تشكل أولى خيوط المأساة في هذه الوحدة السردية وفي الحكاية الإطارية بوجه عام.

أما النوع الثاني من السرد الذي أسهم في تعرّف شهريار على خيانة زوجته له، فهو نوع السرد التمثيلي، وهو نوع أسهم بدوره في تأجيج الشعور بالمأساة، إذ يرى صاحب التعرف أو البطل السبب في وقوع المأساة أمام عينيه؛ وهو ما وقع عندما رأى شهريار خيانة زوجته له بنفسه.

وقد أدت فجأة الحادثة التي وقعت لشهريار وظيفتين أساسيتين: أما الأولى، فهي أنها مثلت خصيصة من أهم خصائص السرد القصصي الشعبي [40]، وأما الثانية، فإنها عمقت من الشعور بمأساوية التعرف الواقع على البطل/ شهريار، ولا سيما أنها بنيت على اصطناع تقنية الحيلة من قبل شهريار الذي ادعى أنه مسافر ليرى ما يقع من زوجته من خيانة له فيتاكد من صدق ادعاء أخيه.

3_3. يعد رحيل الأخوين عن مدينتيهما بداية للوحدة السردية الثالثة، وهي وحدة قصيرة من حيث الطول، لكنها تؤدي وظائف متعددة تجاه تأكيد الشكل التراجيكوميدي للحكاية الإطارية. فقد رحل شهريار مع أخيه دون أن ينتقم من زوجته بشكل مباشر كما فعل أخوه، وكان من شأن هذا دفع المتلقي – عبر المفارقة - إلى حالة من الازدواجية في الشعور؛ وهي حالة يصبح فيها المتلقي « قادرًا على استيعاب حالتين نفسيتين متضاربتين في وقت واحد، دون أن يشعر بالتوفيق بينهما»[41].

فالمتلقي يقف محيرًا عندما يغادر شهريار المكان لسبب واهٍ أعلنته الليالي من أنه يرغب في التأكد من أنَّ أحدًا وقع في مثل ما وقع فيه أخوه من عدمه، لكن هذا الرحيل يخلق لدى المتلقي نوعًا من الترويح الكوميدي؛ حيث يؤجل أو يؤخر الوقوع في المأساة، وذلك عبر تأجيل الوقوع في القتل لهذه الزوجة الخائنة، كما أن المتلقي يعلم - جليًا وفي الوقت نفسه - أن ثمة مأساة منتظرة الوقوع في أي وقت، وهو ما يخلق معه حالة من الشعور التراجيكوميدي المزدوج، ذلك الذي يراوح فيه المتلقي بين تأجيل المأساة وانتظار وقوعها في أية لحظة.

وهنا، تبدأ الطبيعة الشعبية لليالي تسيطر على مجريات الحدث الدرامي، حيث لا تقبل الطبيعة الشعبية إلا أن تَلقَى هذه الزوجة الخائنة جزاء خيانتها لزوجها؛ فيسعى صائغ الليالي لابتداع حكاية الأخوين مع الجني، تلك التي أصرت فيها المرأة التي خطفها الجني على معاشرة شهريار وأخيه، في غفلة من الجني، وذلك بعد أن فعلت هذا الفعل مع ما يربو على خمسمئة رجل من قبل. وقد أدى هذا - بطبيعته - إلى تأجيج الشعور بمرارة الخيانة لدى شهريار الذي أصبح على درجة من القناعة أن خيانة المرأة للرجل عنصر متجذر لدى المرأة ليس في عالم الإنس فحسب، وإنما في عالم الجن أيضًا. وهنا يقرر العودة إلى مدينته للانتقام.

3_4. تبدأ مع عودته الوحدة السردية الرابعة، التي تتسم بالطول نسبيًا عن الوحدات السابقة عليها، كما أنها تتخذ من حيث تشكيلها المضموني طابعين يسهمان في تأكيد الجانب التراجيكوميدي. فقد بدأت بتأجيج العنصر التراجيدي عبر ثيمة القتل، ولكنها انتهت بنوع من الترويح أو التخفيف الكوميدي عبر ظهور شخصية جديدة في إطار الحدث، وهي شخصية شهرزاد.

بدأ الجزء الأول من هذه الوحدة السردية بعودة شهريار غاضبًا على كل العنصر الأنثوي، الذي مثل بالنسبة له رمزًا للخيانة، وقد ترتب على هذا وقوع العديد من المآسي للعديد من الأطراف؛ حيث رمى الملك عند عودته « عنق زوجته، وكذلك أعناق الجواري والعبيد، وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتًا بكرًا يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»[42]. وإمعانًا من صائغ الليالي في تعميق هذا الجانب التراجيدي القائم على القتل، فقد عبر عن طول المدة التي استمرت فيها أفعال الملك مع بنات المدينة، تلك المدة التي استمرت ثلاث سنوات، وهو ما دفع معه أحد كتاب التراجيديا إلى القول بأن الليالي تعد تراجيديا قتل من الدرجة الأولى، وأن شهريار» جبار جهول وشهواني مهول»[43].

وهو قول لا يمكن قبوله على علاته إلا في حال القبول بتلك النظرة التجزيئية في الحكم على أفعال شهريار، تلك التي تنظر لأفعاله بشكل آني تُتناسى معه مسببات هذه الأفعال، كما يغض فيه النظر عن تلك الصبغة التراجيدية العامة التي صبغت الحكاية الإطارية جراء سيطرة ثيمة الخيانة على مجريات الحدث فيها. وهي نظرة تتبناها هذه الدراسة، وترى من خلالها، أن هذا الشقاء الذي تعرض له شهريار نتيجة خيانة زوجته له، هو ما منحه – تبعًا لرؤية النص الشعبي- شرعية هذه الأفعال من وجهة نظره، تلك التي أكدت على تراجيدية الأفعال التي قام بها، والتي بنيت على شقائه، ذلك الشقاء «الذي يكوِّن المرارة الحقيقية التي تؤدي بالتراجيديا إلى تأثيرها الناجع»[44]، ومن ثم، أصبح الانتقام هو الفعل الأساسي له، كما أنه الفعل الجوهري الذي» يروق لكتاب الدراما»[45] دومًا.

وفي هذه اللحظات، تظهر شهريار، لتمثل بظهورها نوعًا من التخفيف الترفيهي أو الكوميدي في إطار الحدث القصصي التراجيدي الواقع على أهل المدينة من ناحية وعلى متلقي الليالي من ناحية أخرى، جراء القتل المستمر لثلاث سنوات من قبل شهريار لبنات المدينة.

ويعني هذا أن ثمة صراعًا لابد وأن ينسج صائغ الليالي خيوطه بين شهرزاد وشهريار؛ حيث إنها ستسعى-عبر إعمال فكرها وحيلها-إلى السير عكس الاتجاه الذي يسير فيه شهريار.

ولذلك، كان لزامًا على صائغ الليالي أن يصبغها بمجموعة من السمات التي تقربها من أبطال المآسي، حتى يصنع الملاءمة بينها وبين جلال الحدث الواقع في الحكاية الإطارية من ناحية، ويجعلها قادرة على مواجهة شهريار الذي أصبح القتل وسيلته الوحيدة للانتقام من ناحية أخرى.

ولم يضطر صائغ الليالي لِمَا يلجأ إليه كاتب الدراما من اصطناع الحيل الدرامية كي يؤسس لقوة هذه الشخصية وجلالها[46]، إنما كان السرد هو وسيلة صائغ الليالي لإخبار المتلقي بسمات شهرزاد التي تؤهلها للدخول كطرف فاعل في الصراع أمام شهريار.

فقد وصفتها الليالي بمجموعة من السمات: كالثقافة والجمال والذكاء وجمع أخبار التاريخ والملوك الخوالي، وهي مجموعة من السمات التي

تسهم بفاعلية في إطار ترسيخ الشكل التراجيكوميدي للحكاية الإطارية. حيث تمثل - بامتلاكها لهذه السمات - بارقة أمل يمكن للمتلقي من خلالها توقع إحداث التخفيف الكوميدي لهذه الأحداث المأساوية، والتي يمكن من خلالها خلق الإحساس التراجيكوميدي الذي يدعو إلى الأمل ويتحدى اليأس، الناتج عن ضراوة الأفعال المأساوية[47].

وهي - بالإضافة إلى ذلك - خلقت عند ظهورها في مسار الحدث القصصي حالة من «تكثيف التشويق الذي لابد من وجوده في التراجيكوميديا»[48]؛ وذلك عندما اختارت لنفسها الاقتراب من السقوط التراجيدي، عبر اختيارها الزواج من شهريار رغم علمها بضراوة تلك المخاطرة التراجيدية.

ويضطر الأب/ الوزير إلى السعي نحو إثناء إبنته عن السقوط المأساوي في براثن شهريار؛ وهو بسعيه هذا إنما يخلق سمة مهمة من سمات التراجيكوميديا داخل الحكاية؛ تلك التي أكدت عليها سوزان لانجر بتعريفها للتراجيكوميديا على «أنها مأساة متفاداة»[49].

ويتخذ صائغ الليالي من الحكي على لسان الأب وسيلة للتأكيد على رغبة الليالي بوجه عام والأب بوجه خاص في تفادي المأساة التي قد تقع نتيجة محاولة شهرزاد نصح وإثناء شهريار عن أفعاله؛ فيقص الأب على ابنته حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع بهدف تعليمي، ترغب الليالي في إيصاله للمتلقي الخارجي، بينما يرغب الأب في إيصالها للمتلقي الداخلي المتمثل - ضمن هذا السياق - في شهرزاد. فقد نصح الحمار الثور بعدم الإقبال على الطعام ليصاب بالهزال، فيُترك بدون عمل، وكانت النتيجة أن سقط الحمار نفسه في مغبة نصيحته فأصبح يعمل بدلاً منه. ولما لم يجد الحمار وسيلة للخلاص من هذا المأزق، فإنه قد احتال على الثور بحيلة كوميدية ساخرة، وذلك عندما ادعى أنه سمع صاحب البيت يَعِد بإرسال الثور إلى الجزار لأنه لم يعد قادرًا على العمل. وحينها، تستخدم الحكاية اللغة الكوميدية الساخرة لتصف حالة الثور الراغب في إثبات قدرته على العمل، وكذلك وصف رد فعل صاحب الزرع على أفعال الثور. فقد ذكرت الحكاية أنه لمَّا رأى الثور صاحبه «حرَّك ذنبه، وظرط وبرطع، فضحك التاجر حتى استلقى على قفاه»[50].

لقد أدَّت هذه الحكاية العديد من الوظائف التي جعلتها فاعلة في إطار منظومة الحكي داخل الليالي، كما أنها دعمت وجود الشكل التراجيكوميدي داخل الحكاية الإطارية من الليالي. فهي تعد وسيلة قصصية تلائم طبيعة الحكي في القص الشعبي، وكذلك ترسخ نسقًا تعليميًا تسعى الليالي لتقديمة في كل حكاياتها الفرعية. وهي - أيضًا - تضفي طابعًا تراجيكوميديًا مزدوجًا على الحكاية الإطارية؛ إذ تقدم حالة من الترويح الكوميدي الساخر، الذي تأكد عبر أفعال الحيوانات واللغة الساخرة المستخدمة فيها، بينما تخلق شعورًا بالخوف المأساوي من المتلقي على شهرزاد التي قد تقع فيما وقع فيه الحمار عندما نصح الثور.

ويتأكد ذلك الجانب الخاص بالخوف من السقوط المأساوي عبر عدم اتعاظ شهرزاد بتلك الحكاية وإصرارها على الاقتران بشهريار، مندفعة بتلك الحتمية الدرامية التي احتوتها شخصيتها، ورغبتها في حماية أبيها وبنات المسلمين من أذى شهريار. وهي بذلك، ترسخ - مرة أخرى - للجانب المأساوي في الحكاية عبر غرسها لأولى بذور موتيف الفداء الذي ساد معظم حكايات الليالي، والذي يؤسس بطبيعته لسيادة الجانب الدرامي على الجانب الكوميدي داخل الحكاية الإطارية خاصة والليالي عامة.

وتبدأ شهرزاد تستخدم ذكاءها الذي نصَّت عليه الليالي لتجنب الوقوع في مأساة شهريار، محاولة استخدام قدراتها القصصية كي تتمكن من تفعيل هذه الحيلة، طالبة من أختها المجيء إليها يوم زواجها من شهريار والإلحاح عليها في طلب الحكي للحكايات المشوقة، رغبة في تلهية شهريار وإثنائه عن موتيف الانتقام الذي أسس له في الليالي منذ قتله لزوجته. وبالفعل، تبرز الليالي قبول شهريار للاستماع، عبر تبريره لذلك بشعوره بالقلق في هذه الليلة ورغبته في أن يسرِّي عن نفسه ويسليها.

وتُعَدُّ لحظة موافقة شهريار على الاستماع لحكي شهرزاد من اللحظات الجوهرية في إطار تشكيل التراجيكوميديا في الحكاية الإطارية خاصة، وفي الليالي بوجه عام؛ حيث حملت معها العديد من الدلالات والوظائف التي يمكن أن تخدم تجلية التراجيكوميديا. فقد قدَّم شهريار نوعًا من الخضوع للطرف المغضوب عليه في الحكاية وهو العنصر الأنثوي؛ ذلك أن شهرزاد عندما حازت «امتياز القص من شهريار كانت بحيازتها هذه قد قلبت علاقتها مع سيدها، فلها - بصفتها راوية - اليد العليا. لقد صارت تملي بالمعنى الحرفي للكلمة، فالسامع بالضرورة، هو الطرف المستسلم في فعل القص»[51].

وقد مثَّلت هذه الموافقة - أيضًا - شكلاً من أشكال انتصار الخير على الشر داخل الليالي؛ ذلك أن شهرزاد التي تمثل قوى النور في الليالي قد تمكنت - عبر عنصر المشافهة التي تؤدي من خلاله حكاياتها ورغبتها في إلهائه عن الانتقام - من وضعه هو كمتلق «في دائرة الفهم الذي يريده»[52] الراوى/ شهرزاد.

ويلحظ - أخيرًا - أن موافقة الملك على الحكي إنما تفتح مجالاً أو مسارب عديدة لتخفيف تلك التراجيديا التي سادت الحكاية قبل موافقته، وهذا عبر منح الفرصة لشهرزاد كي تضمن حكاياتها ما يمكِّنها من نسخ فكرة القتل القائمة على الانتقام، أو على أقل التقديرات تأجيلها، وهو ما يمنح الراوي/ شهرزاد فرصًا عديدة لإدماج حكايات مسلية كوميدية ساخرة تخفف عن الحاكم كمتلق داخلي، وعن المتلقي الخارجي بوجه عام.

3_5. تشرع شهرزاد في القص تحدوها رهبة مزدوجة؛ فهي رهبة من القتل على يد الملك، ورهبة من المشافهة أمام حاكم لا يقبل من النساء إلا الخضوع للقتل. ولكنها - رغم ذلك - تعتمد على قدراتها الحكائية، وهدفها النبيل في تجاوز هذه الرهبة لتُشكِّل الوحدة السردية الأطول من وجهة نظر هذه الدراسة؛ حيث تضم في طياتها كل الحكايات التي تتوسط ما بين بداية الحكاية الإطارية وخاتمتها.

وتبدأ - في هذه الوحدة السردية - المنظومة الشعورية للسرد تتراوح ما بين المأساة والكوميديا بجلاء؛ إذ أضاف صائغ الليالي - في وسط الحكاية الإطارية – مجموعة من الحكايات المتولدة عن الحكاية الإطارية، والتي تحتوي بدورها على دمج ما بين العناصر المأساوية والعناصر الكوميدية.

بدأت شهرزاد حكيها بقص حكاية التاجر مع العفريت وأنهتها بحكاية معروف الإسكافي، وهي، بين البداية والنهاية، كانت تسعى دوماً لتقديم حكايات وصفتها الليالي بالنوادر الفكاهية والصور المدهشة والطريفة؛ تلك التي توفرت عبر الشكل التراجيكوميدي الذي تجلَّى في معظم هذه الحكايات.

وهذا، ما مهد معه للوصول إلى خاتمة للحكاية الإطارية تختلف كلية عن الشكل والمضمون الذي بدأت به هذه الليالي. فكيف كانت خاتمة الحكاية الإطارية؟ وكيف مثلت تتمة لهذا الشكل التراجيكوميدي الذي تجلى في الليالي؟

3_6. تمثل خاتمة الحكاية الإطارية الوحدة السردية السادسة والأخيرة، وهي وحدة قصيرة من حيث الطول، لكنها تؤدي دورًا فاعلاً في إطار التأكيد على رسوخ الشكل التراجيكوميدي في الحكاية الإطارية خاصة وفي الليالي عامة.

لقد بدأت الحكاية الإطارية بداية مأساوية، خلقت أفق توقع لدى المتلقي بضرورة انتهائها إما بقتل شهرزاد لتكتمل منظومة العقاب لكل الجنس الأنثوي، وإما بنجاتها من الوقوع في فخ المآسي الشهريارية. وتأتي خاتمة الأحداث ونهايات الشخصيات متوافقة - من ناحية - مع ذلك الحس الإسلامي وما يقره دستور الشعب والأدب الشعبي، كما تخالف - من ناحية أخرى - النهايات التي أقرتها النظريات التراجيدية، مما جعلها في مجملها نهايات - للأحداث والشخصيات - لا تنتمي إلا إلى الشكل التراجيكوميدي الذي سيطر على كثير من حكايات الليالي.

كانت نهايتا الشخصيتين الرئيستين في خاتمة الليالي متجانسة مع طبيعة أفعالهما داخل الحدث

من جانب، ومع أبرز السمات التي ضمتها شخصية كلّ منهما من جانب ثان. فقد احتوت شخصية كل من شهريار وشهرزاد على سمات متناقضة جعلت نهايتهما تشبه - إلى حد بعيد - شخصيات الدراما الغربية التي تبنى الشخصيات فيها على هذا التناقض بين الداخل والخارج في طبائع الشخصيات[53]، مما جعلهما في حقيقة الأمر «نموذجًا معقدًا ومركبًا، ويحمل في ثناياه ازدواجية التضاد»[54].

ورغم هذا، فإن شهرزاد قد استطاعت - تدريجيًا - أن تشتت هذا العنف المتوقع من المتلقي تجاه أفعال شهريار، فجاءت خاتمة هذه الحكاية تبرهن على المزج الجلّي بين الشكل المأساوي الذي سيطر على جلّ التفصيلات السردية في هذه الحكاية، والإطار الانبساطي الترويحي السعيد التي اختتمت به الحكاية والليالي. فقد بدا شهريار بسمات تخالف تمامًا تلك التي تجلت في شخصيته منذ تعرفه على خيانة زوجته؛ فسامح شهرزاد وعفا عنها، وكافأ أباها والوزراء، وخلع عليهم جميعًا خلعًا سنية، وأمر بتزيين المدينة وإقامة الأفراح وإدخال المسرة على أهلها، لتتحول المدينة في النهاية من المأساة إلى السرور والسعادة، بشكل يمكن معه وصف الحال العام للمدينة آنذاك بتراجيكوميديا المدينة.

وكانت حكاية معروف الإسكافي - وهي الحكاية الأخيرة لشهرزاد - خير تمهيد لهذه النهاية السعيدة التي اختتمت بها الليالي؛ حيث احتوت بدورها على الجمع الواضح بين المأساة والملهاة، أو تلك النهاية السعيدة التي انتهت بها، وجُعلت تقدمة موائمة لخاتمة الحكاية الإطارية والليالي عامة بهذه الخاتمة.

4. تنتمي حكاية معروف الإسكافي بطبيعة تشكلها إلى ما يمكن وصفه بالمأسملهاة، وهي ذلك الشكل الدرامي الذي يجمع ما بين شروط المأساة - بمعناها المعاصر - وشروط الكوميديا معًا. فقد فارقت الآلهة التراجيديا القديمة، ولم تعد تتدخل في صناعة أحداثها، أو فرض أقدار معينة على الأبطال، ومن ثم يسقطون - رغمًا عنهم - في الأخطاء المأساوية التي تؤدي في النهاية إلى السقوط التراجيدي.

فتراجيديا الإسكافي، هي مأساة الإنسان العادي؛ هذا «الإنسان الذي يوصف في ترجمة بأى ووتر لأرسطو بأنه يكاد يكون تمامًا مثلنا. وهذا عند أرسطو يعني نوعًا من الكتابة الوسط التي لا يعتبرها منتمية إلى التراجيديا أو إلى الكوميديا»[55]، إنها نوع من المأساة لا يتطلب بالضرورة «أن يكون ثمة دم وقتل»[56] فيها.

بنيت التراجيكوميديا في حكاية معروف الإسكافي على نقض بعض الطبائع البشرية؛ تلك التي أسست لصراع أزلي، بين الرجل والمرأة، يتقمص فيه الرجل دور السلطة الذكورية الأبوية، بينما تؤدي فيه المرأة دور التمرد على هذه السلطة، وبأساليب متنوعة[57].

وتأتي هذه الحكاية لتقدم نموذجًا عكسيًا لتراتب نظام السلطة الاجتماعية الطبيعية التي جُبل الإنسان عليها؛ حيث تشغل زوجة معروف ذلك الدور الذكوري السلطوي، بينما يرتضي الإسكافي بما فرضته عليه من خنوع واستسلام لها، ويسعى في الوقت نفسه إلى محاولة الفكاك من براثن هذه السلطة التي تمثلت في زوجته، وبين سلطتها وسعيه في اتجاه مضاد تكمن الكثير من المفارقات التراجيكوميدية في إطار الحدث القصصي لحكاية معروف الإسكافي.

تشكلت حكاية معروف الإسكافي - تبعًا لرؤية هذه الدراسة - من سبع وحدات سردية، تتراوح بين الطول والقصر من حيث الحجم، بينما تمثل من حيث المضمون مجموعة من النقلات بين المأساة والكوميديا، تلك التي تشكلت عبر سمات الشخصيات من جانب، وعناصر وتفصيلات الحدث القصصي من جانب ثان، وهو ما يمكن رصده عبر المخطط التالي:

صراع درامي غير متكافئ بين الزوجين (مأسملهاة)
هروب الزوج إلى بلد جديد (التخفيف الكوميدي)
يؤدي إلى

زواج معروف من ابنة الملك (وحدة المفارقات المأسملهاوية)
ازدياد الكذب الساخر من قِبل معروف أدى إلى
تفرد معروف مرة أخرى (العودة إلى المأساة)
ثم تغير الحال
مقابلة معروف للجني والعودة إلى المدينة (التحول من الشقاء للسعادة)
الخيانة
نفي الوزير لمعروف والملك في الربع الخراب (التحول إلى المأساة)
المكر الإيجابي للمرأة
عودة معروف وزواجه من ابنة الحراث (الخاتمة الكوميدية السعيدة للحكاية)

4ـــ1. بنيت المأساة في الوحدة السردية الأولى من حكاية معروف الإسكافي على التناقض الحاد بين سمات الشخصيتين الأساسيتين في هذه الحكاية، وهما: معروف وزوجته. ففي حين بدا معروف – كما أظهرته الليالي – إسكافيًا فقير الحال، مستسلمًا لخطوب الحياة، ظهرت زوجته نموذجًا للمرأة الشريرة، العرَّة – كما لقبتها الليالي – التي لا تقدر ضعف زوجها، وتسعى دومًا لإهانته أمام جموع الناس، مما دفع النقاد لاتخاذها مثالاً للنموذج السلبي للمرأة في الليالي[58].

لقد اعتمد هذا الجزء من الحكاية على سرد كثير من التفاصيل التي تحتويها الحياة اليومية بين الإسكافي وزوجته، ويحمل هذا النوع من الأحداث في طياته تيارًا جوفيًا من المأساة كما يتضمن – في الآن ذاته – مادة كوميدية وفيرة[59].

فالمتلقي لبداية الحكاية يشعر عبر التفاعل اليومي بين الإسكافي وزوجته، بمدى وعمق القهر الذي يعانيه الإسكافي جراء ما تقوم به زوجته معه؛ فهي – ورغم فاعليتها في رسم مأساة زوجها – تمثل باسمها وسماتها وأفعالها تيارًا أساسيًا للكوميديا داخل مأساة الإسكافي. فقد اختارت الليالي لقب العرة للزوجة، وذلك في إشارة لما تتسم به هذه الزوجة من سمات تؤول – تبعًا للمدلول الاجتماعي للكلمة – بمدلول سلبي دومًا، يشير إلى غبائها وفشلها في إدارة شئون حياتها، وعدم قدرتها على التعامل مع الآخرين، ولا سيما زوجها في هذه الحكاية.

فهي تلك الزوجة التي لا تكف عن المطالبة بما لا يستطيعه الزوج لقلة حيلته وإمكاناته، وهي التي تفعل ما لا يستوجبه الأمر لتفاهتها وقلة عقلها؛ فتطلب من زوجها الكنافة شريطة إغراقها بعسل النحل دون غيره، ويبهت معروف أمامها، فهو لا يملك نقودًا، غير أن صائغ الليالي، يفتح مسارًا للحل كي ينقذه من يديها، وذلك بعد أن وقف معروف أمام البائع مغرورقًا في دموعه، خوفًا من زوجته التي لن ترحمه إذا لم يحقق لها ما طلبت؛ فيشفق عليه الرجل ويمنحه الكنافة ولكن بعسل القصب.

وهنا، يُبْنَى الحدث القصصي على مجموعة من المفارقات التراجيكوميدية، تلك التي تتشكل في هذه اللحظات السردية نتيجة لرد فعل أو سلوك معاكس من أحد أطراف الصراع بشكل لا يتفق مع الفعل الذي أقدم عليه الطرف الآخر، وتؤدي بطبيعتها إلى إحداث ملمح درامي في الحدث نتيجة إسقاط الطرف الفاعل للحدث في بؤرة الاهتمام الدرامي. فقد أقدمت فاطمة العرة على لكم زوجها وضربه حتى كسرت إحدى أسنانه، بدلاً من أن تشكره على تحقيق رغبتها، وما كان كل ذلك إلا لكونه أحضر الكنافة بنوع عسل يختلف عن النوع الذي طلبته.

وتمعن الليالي في وصف هذا المشهد عبر استخدام تقنية المفاجأة التراجيكوميدية المركبة، التي تؤدي بدورها إلى خلق حالة شعورية تسير في اتجاهات متعارضة لدى الأطراف المتصارعة، تلك التي تخلق المفاجأة من ناحية أو تتلقاها من ناحية أخرى. فقد ذهبت فاطمة العرة كي

(3)

تشتكي زوجها للقاضي، وعند مثوله أمامه، يفاجأ الزوج بزوجته، وقد ربطت ذراعها، وبرقعها ملوث بالدماء، باكية في حالة هيستيرية.

يعد هذا المشهد التمثيلي العبثي مثالاً جليًا على بروز تراجيكوميديا الحدث، تلك التي تبنى على سلوكيات الشخصيات؛ إذ يمكن تلقي هذا المشهد عبر عدة مستويات تختلف من شخصية لأخرى تبعًا لاشتراكها في إطار الأحداث: فالقاضي - من ناحيته - يشعر بالأسى والحزن على هذه الزوجة البائسة المكلومة، ومعروف يقف مشدوهًا متعجبًا ومستنكرًا أفعال زوجته، وهي بدورها تشعر بسعادة غامرة لقدرتها على خداع القاضي والانتصار على زوجها من ناحية أخرى. ويقف - أخيرًا - المتلقي الخارجي متوجسًا أمام هذا المشهد متسائلاً هل نسي صائغ الليالي أن يعرض جزءًا ضُربت فيه الزوجة بالفعل علي يد الزوج؟ أم أن مكر المرأة وصل بها إلى هذه الدرجة من الدهاء والخديعة؟ ولا سيما أن ذهن المتلقي الخارجي يمكن أن يربط عقليًا بين نموذج فاطمة العرة الماكرة وبين النموذج النِّسوي الماكر القار في خلفية الليالي عبر مثول الشخصية النسوية الرئيسة/ شهرزاد، تلك التي ابتدعت المكر والخديعة واستطاعت أن تقنع شهريار بقبول القص، ومن ثمَّ تمكنت في نهاية الليالي من إلهائه وإقناعه بالتوقف عن قتل النساء.

ومهما يكن الأمر، فإن هذا التناقض الحادث في مسالك الشخصيات، والمشكِّل للحالة التراجيكوميدية، يتحول إلى حالة من الشعور العكسي أو النقيض لدى المتلقي، وهو ما يحدث دومًا في المأساة؛ حيث» تنتهي كل محاولات إلصاق الذنب بالضحية إلى إضفاء صفة البراءة عليه»[60]. تلك الصفة التي تتأكد لدى المتلقي نتيجة لزيادة الوطأة على معروف؛ حيث تكمل الزوجة مكرها بشكايته إلى قاض آخر، ثم إلى الباب العالي، وهو رأس السلطة آنذاك.

ورغم أن الأطر التراجيكوميدية كانت قد تشكلت عند الوصول إلى هذه اللحظات من الحدث، وهذا عبر تشكل» الكوميديا من إلحاق الألم بالضحية العزلاء، وتشكل المأساة من تحمل ذلك الألم»[61]، إلا أن معروفًا لم تكن لديه القدرة على إكمال مسار تحمله لهذه الزوجة، مما اضطره إلى إغلاق دكانه، استعدادًا للهرب من زوجته والتخلص من مأساته معها.

4_2. تمثل لحظة هروب الإسكافي بداية وحدة سردية جديدة، سعى صائغ الليالي من خلالها نحو صناعة بطل تراجيكوميدي يصعب معه أن يتنبأ المتلقي بردة فعله تجاه الأحداث؛ إذ تصبح الشخصية آنذاك « مفتوحة انفتاح الدائرة إذا ما أزيح عنها معظم محيطها»[62]. فقد تحولت شخصية معروف إلى شخصية تحمل في طياتها قدرات متناقضة، تنتمي في أحد طرفيها لجانب مأسوي سلبي، بينما تنتمي في الطرف الآخر إلى جانب كوميدي إيجابي؛ فهي قدرة سلبية درامية لعدم قدرته على مواجهة الزوجة وفقدانه لمصدر رزقة، وهو أيضًا إيجابي لقدرته على اتخاذ قرار بالهروب من مأساته معها بحثًا عن حل لهذه الأزمة، وهذا ما يبرره أنه كبطل درامي يظل رغم وطأة المأساة عليه «ذا قوام متماسك صلب يمكنه من حمل عبء تخاذله واتضاعه»[63].

وتسعى الليالي- بذلك - إلى خلق حالة من الترويح الكوميدي الذي يمثل التقنية الأساسية المشكِّلة للتراجيكوميديا في هذه الوحدة السردية؛ وهذا بعد أن سخرت له الجني الذي شعر بحزنه وألمه، وهي وظيفة يمكن أن تضاف - عبر هذه الحكاية - لتلك الوظائف التي يؤديها الجني في الليالي من «العرفان بالجميل والوفاء»[64]؛ حيث ساعده الجني على التخلص من مأساته دون سابق معرفة به، فطار به مسافة بعيدة من العشاء حتى طلوع الفجر، في دلالة على رغبة الطرفين - الإسكافي والجني - في الابتعاد بشدة عن مصدر الألم والمعاناة.

وقد أدت هذه الرحلة دورًا أساسيًا في تحول الإسكافي من حال البؤس والشقاء المأساويين إلى حال السعادة التي تنتمي إلى الكوميديا دون المأساة، ولا سيما أنها أدت إلى بروز لحظة من لحظات التكشف التي علم فيها معروف بوجود أحد أصدقائه القدامى في هذا المكان الجديد ويُدعى علي، وهو بدوره، أسهم في توطيد مكانة معروف بأهل هذا البلد، مما نتج عنه شعوره بسعادة غامرة في هذه اللحظات من الحدث.

وهكذا، بدأت أحوال الإسكافي تنتقل من حال البؤس والشقاء إلى حال السعادة، فأصبح يقترض من كل أغنياء المدينة بحجة حملته الآتية في الطريق، مغدقًا على الفقراء بكثرة. ورغم ذلك فقد زادت هذه الأفعال من حدة التوتر التراجيكوميدي المركب؛ حيث يشعر المتلقي الخارجي بالسعادة لما يفعله الإسكافي من خير، بينما يشعر - في الوقت نفسه - بالخوف والتعاطف معه إذا ما تكشفت حقيقته لأهل المدينة.

ويُلحظ بجلاء أن الأحداث اتجهت - في هذه اللحظات - ناحية السخرية، خاصةً أن معروف أصبح يسخر من الجميع، بل ومن نفسه أيضًا، مصدقًا ادعاءه بأنه صاحب حملة في الطريق إلى البلدة، وأضحت الكلمة المفتاحية التي دارت حولها السخرية، هي قوله: عندما تأتي الحملة؛ حيث أصبح تكرار هذه المقولة على لسانه إحدى أهم التقنيات البلاغية التي تدفع نحو السخرية في قلب هذه الدراما الاجتماعية[65].

وتعد لحظة ذهاب أصحاب الديون إلى الملك لشكاية الإسكافي من اللحظات المحورية التي أدت إلى بروز عنصر جديد محفز للإطار التراجيكوميدي في هذه الحكاية، وهو شخصية الملك؛ وهي شخصية تحمل ضمن طباعها شيمة الطمع، تلك التي تؤدي بدورها إما إلى السقوط في فخاخ الكوميديا، أو الوقوع في براثن المأساة، أو كليهما معًا. فقد طمع الملك في نقود الإسكافي التي تحملها حملته المزعومة، مكذبًا وزيره الذي ارتاب في أمر الإسكافي، مقررًا تزويج ابنته للإسكافي طمعًا في ثروته.

4_3. مثَّلَ قرار الملك تزويج ابنته من الإسكافي بداية وحدة سردية جديدة، تتسم بالطول من حيث الحجم، كما تتميز - مضمونيًا - بفاعليتها في تعميق المفارقات المأسملهاوية في حكاية الإسكافي. فقد قامت هذه الوحدة السردية على استغلال معروف لطمع الملك في ثروته؛ مستخدمًا خزانته في الإنفاق على الفقراء والمحتاجين، مشكلًا - بهذه الأفعال - لسمة تراجيدية مهمة، يصبح فيها البطل المتألم «غير مبال بما قد يقع له»[66]، مدللاً على ذلك بقوله لذاته «كبة حامية، والذي يجري علىَّ يجري، والمقدر ما منه مفر»[67].

ورغم ثقة معروف في ذاته وعدم خوفه، إلا أن الملك قد تشكك في أمره، وطلب من ابنته/ زوجة معروف الثانية محاولة التعرف على حقيقته. وهي بدورها قدَّمت – لدى ظهورها – نموذجًا أنثويًا مختلفًا عن ذلك النموذج الذي قدمته زوجته الأولى، أبرزت من خلاله «أن المرأة الحق هي التي تقف وراء زوجها، ولو كان إسكافيًا»[68]، مما جعلها تقوم بمجموعة من الوظائف في إطار المنظومة السردية، وفي إطار تشكيل بعض الجوانب المأسملهاوية في الحدث القصصي. حيث تعرفت على حقيقة الإسكافي، ورغم ذلك، ساعدته على الهروب من المدينة، مانحة إياه بعض النقود كي يتاجر بها ثم يعود إلى المدينة، في محاولة لإسعاده وتخفيف مأساته، إلا أنها – وفي الوقت نفسه – قد دفعت بمعروف نحو الحزن واليأس/ المأساة مرة أخرى.

4_4. تبدأ الليالي وحدة سردية جديدة بهروب الإسكافي من المدينة، وهي وحدة سردية قصيرة نسبيًا، لكنها تدفع بأحداثها نحو المأساة أكثر من الكوميديا. تلك المأساة التي سببها لمعروف عنصران أساسيان يؤديان دومًا إلى الشعور بالأسى لمن يعاني منهما: أما أولهما، فهو عنصر الحب؛ فقد أحب معروف زوجته الثانية/ ابنة الملك، وشعر معها بالسعادة، وصعب عليه فراقها، أما العنصر الثاني، فقد تشكل عبر عودة معروف للشعور بالفرادة والوحدة مجددًا، وذلك بعد أن أنسته مقابلة صديقه علي وزوجته الثانية هذه المشاعر الدرامية الحزينة.

وقد استخدمت الليالي تلك اللغة الشعرية الأكثر قدرة – من الناحية البلاغية – على التعبير عن مشاعر الأسى التي يمر بها الشخص، ولا سيما إذا كان هو من يعبر عن مأساته شعرًا. حيث يخاطب معروف ذاته في مونولوج شعري يشير إلى مدى حزنه على فراق الأحبة، والغربة التي يشعر بها.

«غدر الزمان بشملنا فتفرقا

والقلب ذاب من الجفا وتحرقا

والعين تقطر من فراق أحبتي

هذا الفراق متى يكون الملتقى

يا طلعة البدر المنير أنا الذي

في حبكم ترك الفؤاد ممزقا

ياليتني لم اجتمع بك ساعة

من بعد طيب وصالكم ذقت الشقا»[96]

ويلحظ من هذه الأبيات مدى قدرة اللغة الشعرية لليالي على التعبير عن عمق الشعور الدرامي عبر الشعر؛ إذ استخدم صائغ الليالي مجموعة من المفردات التي تشير – عبر دلالتها المباشرة أو الرمزية غير المباشرة – إلى استمرارية تأثير وسريان العنصر المأساوي من البنية الكبرى إلى داخل البنى الصغرى لليالي، ورغم هذا، فإن الشعر ذاته – وفي السياق نفسه – أضحى الوسيلة الشعورية التي استخدمتها الليالي لخلق حالة من الترويح الكوميدي أو الانبساطي لمعروف، وهو ما عبَّر عنه في خاتمة هذه الأشعار.

«مازال معروف بدينا مغرما

إن كان صبابة فلها البقا

يا بهجة الشمس المنير أدركي

قلبًا لمعروف المحبة محرقًا

يا هل ترى الأيام تجمع شملنا

ونفوز منها بالمسرة واللقا

ويضمنا قصر الحبيبة بالهنا

وأضم فيه معانقًا غصن النقا

يا طلعة البدر المنيرة شمسه

مازال وجهك بالمحاسن مشرقا»[70].

لقد جعل صائغ الليالي من هذه المفردات المتناقضة، أو المقابلات اللغوية، تمهيدًا ملائمًا لبارقة الأمل التي تحتاجها التراجيكوميديا في تلك اللحظات التي يتم فيها التحول من المأساة إلى الترويح الكوميدي. فكان أن تحول – في هذه الأبيات – الفراق إلى اللقا، والجفا إلى الغرام، والتمزيق إلى الوصال. وأضحت اللغة الشعرية – في هذه الوحدة السردية – هي الوسيلة الرئيسة التي عولت عليها الليالي لرصد التحولات بين عناصر الدراما وعناصر الترويح الكوميدي أو الملهوي. ولكن السؤال

الجدير بالذكر الآن هو، هل سيبقى معروف في حال المعاناة المأساوية، أم أن الحكاية الشعبية ستفتح له مسارات أخرى للترويح الكوميدي عبر الوحدات السردية التالية؟

4–5. تولدت من الوحدة السردية السابقة وحدة أخرى متوسطة الطول من حيث الحجم، لكنها تسهم بجلاء في إكمال الجانب الترويحي الكوميدي في حكاية الإسكافي؛ فبعد أن روَّح معروف عن نفسه بتلك الأشعار، فإن الليالي كانت قد سخَّرت له عنصرًا آخر تزخر به الحكايات الشعبية من ناحية، ويؤدي وظيفة التخفيف الكوميدي لمعروف من ناحية ثانية، وهو عنصر الخوارق، الذي تمثل في هذا الجني الذي سعى لمعاونته في التخلص من مأساته مرة أخرى بعد أن أسهم في تخفيف معاناته مع زوجته وأحضره إلى المدينة الجديدة.

فقد قابل معروف فلاحًا مسكينًا أكرمه، وقد ساعده معروف في فلاحة الأرض؛ فإذ بالجني أبي السعادات يخرج لمعروف ويصبح في خدمته، ويخرج له الذهب من باطن الأرض، ويحمله له على الدواب والبغال، فيعود معروف إلى المدينة ليغدق على الجميع من الأموال والذهب، ويملأ خزائن الملك مرة أخرى، ليتحول حال معروف من الشعور بالمأساة إلى الشعور بالسعادة والترويح الكوميدي.

4–6. لم تكن تلك الحكاية التراجيكوميدية لمعروف الإسكافي لتسير في اتجاه واحد في إطار الحدث القصصي الذي ينحو تجاه السعادة أو المأساة؛ حيث وصل في الوحدة السردية السابقة - بمساعدة الجني - إلى قمة السعادة هو ومن حوله، لكن عنصر الخيانة الذي يغير - دومًا - مسار اتجاه الحدث، يؤدي بمعروف إلى العودة نحو المأساة مرة أخرى.

فقد سقط معروف في خطأ يقترب - إلى حد ما - من الأخطاء التي يقع فيها أبطال المآسي الحديثة؛ وذلك عندما قَبِل تناول النبيذ مع الملك والوزير، فذهب عقله، ومنح الخاتم السحري للوزير، فأصبح الجني في خدمة الوزير، الذي أمر الجني بدوره بإلقاء معروف ومن بعده الملك في الربع الخراب، مما أعاده - مجددًا- إلى حال الفرادة والشعور بالكآبة.

وقد ترتب على هذا التحول، العديد من المآسي لكل الأطراف؛ إذ حكم الوزير الشعب بالقوة دون إعمال العدل في الناس، ورغب في الزواج من ابنة الملك، دون ابتغاء لحلال أو انتظار لعدة تنقضي. ورغم هذا، فإن الليالي تقدم ذلك النموذج الإيجابي للمرأة / زوجة معروف وابنة الملك، ذلك التي رغبت شهرزاد في إظهاره لشهريار، حتى يعفو عنها. فقد استخدمت زوجة معروف الذكاء والحيلة، فسايرت الوزير، حتى استعادت منه الخاتم مرة أخرى، فأمرت الجني بوضعه في السجن، وإعادة أبيها وزوجها من الربع الخراب.

4–7. لم يكن ما فعلته زوجة معروف الثانية في الوحدة السردية السابقة سوى تمهيد لخاتمة سعيدة لتلك الحكاية، والتي أدت بدورها إلى اكتمال الشكل المأسملهاوي للحكاية.

فرغم وقوع بعض الأحداث الدرامية لمعروف في هذه الوحدة السردية؛ كوفاة الملك وزوجته، وعودة فاطمة العرة إليه عبر الجني ومحاولتها سرقة الخاتم، إلا أن طبيعة الحكاية الشعبية، يضاف إليها الشكل التراجيكوميدي الذي قامت عليه الحكاية، أدت إلى انتهائها نهاية تتلاءم مع ما تستحقه كل شخصية جزاء لأفعالها. حيث قُتلت فاطمة العرة على يد ابن معروف الإسكافي أثناء محاولتها سرقة الخاتم لاستغلال الجني، أما معروف فقد أحضر الحرَّاث الكريم الذي استضافه وعيَّنه وزيرًا لميمنته وتزوج من ابنته، كما أنه زوَّج ابنه بعد فترة، وعاشوا جميعًا في هناء وصفاء إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات.

وهكذا، أضحت مأساته الاجتماعية مع زوجته، وكذلك مأساته الساخرة مع الحاكم، محورًا للجانب المأساوي في الحكاية، بينما أصبحت زوجته الثانية والجني قوام السعادة والكوميديا في الحكاية، تلك التي بدأت مأساوية وانتهت نهاية سعيدة لمعروف، فمثلت - بجلاء- نوعًا من التراجيكوميديا القصصية الواضحة.

5. شكلت حكاية مزين بغداد - أيضًا - إحدى الحكايات التراجيكوميدية الواضحة ضمن كتاب ألف ليلة وليلة.

فقد بنيت في الأساس على عنصر تراجيدي وهو الموت عبر القتل، ولكنه - في الحقيقة - القتل غير المتعمد، أو ما يمكن أن يوصف بأنه القتل التراجيكوميدي، ولا سيما إذا ما وضع في الاعتبار أن المزين اكتشف في نهاية الحكاية أن المقتول مازال حيًا ولم يمت. ويلحظ - من وجهة نظر هذه الدراسة - أن تلك الحكاية تتشكل من أربع وحدات سردية، تضم في مكوناتها عناصر المأساة جنبًا إلى جنب مع عناصر الكوميديا، بشكل يصعب الفصل فيه بينهما؛ حيث يشعر المتلقي برغبة مزدوجة تجمع - عند تلقيه هذه الحكاية - بين الشعور بالأسى، وفي الوقت نفسه الشعور بالإضحاك النابع من قلب المأساة. ويمكن وصف هذه الوحدات السردية الأربع عبر المخطط التالي:

حكاية الأحدب مع المباشر والنصراني واليهودي (مأسملهاة)
الحكي وسيلة للخلاص
حكاية الخياط لقصة الشاب البغدادي مع المزين (تراجيكوميديا ناصعة)
اعتراض المزين، وفتح مسارات الحكي
حكاية المزين لقصته مع أمير المؤمنين، وحكاية إخوانه الستة (تراجيكوميديا)
حبس الحلاق لثرثرته
تكشف المزين أن الأحدب مازال حيًا (نهاية كوميدية سعيدة)

5-1. تفرعت حكاية مزين بغداد من حكاية أخرى سبقتها، تحكي عن اتهام المباشر والخياط واليهودي والنصراني بقتل الأحدب، وكان صك الغفران لهم جميعًا هو أن يقدموا حكاية تفوق حكاية الأحدب قيمة وتسلية؛ أي أن الحكي في هذه الوحدة السردية أصبح وسيلة للخلاص من القتل، وهي ثيمة متكررة في الليالي ومنبثقة من الثيمة الأساسية التي بدأتها شهرزاد في الحكاية الإطارية.

ويلحظ المدقق في حكاية الأحدب أنها كانت قد بدأت بداية مأساوية، ثم أحاطت بأحداثها القصصية مجموعة من المفارقات الكوميدية، التي بدأت باستخدام تقنية المصادفة البسيطة، التي أدَّت - كما في الكوميديا - دورًا مشابهًا لدور القدر الذي يوقع الشخصيات في التراجيديا[71]. فقد قابل الخياط وزوجته الأحدب في الطريق مصادفة، كما كان قتله على يد الزوجة عن طريق المصادفة أيضًا؛ وذلك، بعد أن سعت إلى إكرامه بإطعامه قطعة كبيرة من السمك، فوقفت في حلقه حتى مات. وبدلاً من أن تضفي هذه الحادثة طابعًا مأسويًا على الإطار السردي للأحداث، فإنها - على العكس من ذلك - تحولت إلى حكاية مأسملهاوية ساخرة؛ وذلك، بعد أن تحولت جثة الأحدب إلى لعبة تتقاذفها أيادي الشخصيات؛ فهي مرة تقع في يد المباشر، وأخرى في يد النصراني، ثم اليهودي. وينكشف الأمر لملك الصين ويصبح الحكي وسيلة للخلاص لدى جميع الأطراف، وعندما يأتي الدور على الخياط، تظهر في سرده حكاية مزين بغداد التي تحوي مزجًا تراجيكوميديًا جليًا، تم التمهيد له عبر هذه الحكاية الساخرة للأحدب.

5-2. تُبنى الوحدة السردية الثانية - رغم طولها من حيث الحجم - على شخصيتين تتمركز بؤرة الحكي حولهما، وهما: الشاب البغدادي ومزين بغداد. وقد تمحور الحكي في البداية حول مأساة هذا الشاب البغدادي والتي تسبب فيها المزين؛ فالشاب يحمل في تكوينه الجسماني تناقضًا جليًا يحمل المتلقي الداخلي والخارجي على التساؤل عن سبب هذا التناقض؛ فهو رغم الوسامة البادية على وجهه، يعاني من العرج، وهو ما يدفع الجالسين مع الخياط إلى التساؤل عن السبب،

مما يُنتج - عبر تقنية التفريع الحكائي - حكايته مع المزين على لسان الخياط أمام ملك الصين.

ورغم رفض الشاب في البداية سرد تفاصيل ماجرى له مع المزين الذي رفض الجلوس في حضوره، إلا أن الليالي تستخدم أسلوباً بلاغيًا متكررًا، يمكن أن يسمى بأسلوب الإلحاح، وهو يعني ممارسة الشخصيات المتلقية لأسلوب الضغط على شخصية الراوي لدفعه نحو قص روايته. وهو أسلوب يؤدي بطبيعته مجموعة من الوظائف التي تخدم الأطر السردية لليالي من ناحية، كما تخدم تفعيل أو إبراز الدمج التراجيدي الكوميدي من ناحية أخرى.

فهو من ناحية البنية السردية، يسهم في إقناع المتلقي الداخلي والخارجي بمنطقية التوالي والتفريع الحكائي المتكرر داخل حكايات الليالي، كما يساعد صائغ الليالي على إدماج مجموعة من التفصيلات الخاصة بالأحداث والشخصيات، تلك التي تسهم بدورها في تشكيل حالة من التسلية للمتلقي الداخلي/ شهريار، ومن ثمَّ إلهائه عن القتل وتحقيق الهدف من الليالي، كما أنها تسهم - من جانب أخير - في قطع الإيهام لدى المتلقي الخارجي؛ حيث تنقطع لديه تلك التسلية القائمة على التركيز على جانب شعوري واحد مأساوي أو كوميدي، وبالتالي يتمكن - عبر العودة بالقصة إلى الخلف[72]- من القبول بدمج التراجيدي مع الكوميدي في إطار سردي قصصي واحد.

وافق الشاب - أمام هذا الإلحاح - على سرد قصة إعاقته أمام الحاضرين، وهي قصة تحوي في تكوينها السردي مزجًا واضحًا بين العناصر الدرامية والكوميدية التي وقعت له. وقد تمثل العنصر الدرامي المأساوي فيما حدث لهذا الشاب من إعاقة في قدمه. ورغم بساطة الأحداث التي تسببت في وقوع هذه المأساة الإنسانية، إلا أنها ولَّدت لدى الحاضرين وكذلك المتلقي الخارجي إحساسًا مأساويًا واضحًا؛ حيث إن «الدراما بدورها، وهي تمثل الإنسان في الحركة يجب أن تمثل حركاته البسيطة المعتادة مثلما تمثل حركاته النبيلة»[73].

أما العنصر الكوميدي في حكايته مع المزين فقد تجلى عبر بعض المقومات السردية؛ تلك التي تمثلت في السمات التي احتوتها شخصية هذا المزين، ولا سيما الثرثرة والتسرع، وهو ما أدَّى معه إلى وقوع مجموعة من المفارقات التراجيكوميدية، التي نتجت عن سمات هذا المزين، وتسببت فيما وقع للشاب البغدادي من إعاقة.

لقد عانى الشاب قبل مقابلته المزين قصة حب مريرة سببت له ألمًا جسديًا ونفسيًا؛ فقد أحب ابنة قاضي المدينة، وضاقت به السبل في محاولة الوصول إليها. غير أن انفراجة قد حدثت في هذه الأزمة بمعاونة عجوز له وتحديد موعد له مع تلك الفتاة يوم الجمعة أثناء الصلاة. ويبدو للمتلقي - عبر هذه الانفراجة - أن ثمة شعورًا بالسعادة يخيم على مسارات الحدث، ولا سيما أن الشاب بدأ يجهز نفسه لهذه المقابلة. وكان من متطلبات التحضير للمقابلة أن طلب الشاب من غلامه - على عادة القدماء - إحضار مزين له كي يتزين قبيل المقابلة.

لم يكن الشاب يعلم أن طلبه هذا سيمثل بالنسبة له الخطأ المأساوي الذي وقع فيه دون دراية منه بمدى عمق هذا الخطأ، ولا سيما خطأ الاختيار لهذا المزين على وجه الخصوص من الغلام. فقد مثَّل المزين مع بداية ظهوره في الحدث القصصي توجهين مختلفين أو شعورين متناقضين أحسهما المتلقي: فمثل للمتلقي الخارجي - في البداية - نوعًا من أنواع الترويح الكوميدي، الذي أكمل المشهد والحدث السعيد الذي ينتظره الشاب، لكنه شكَّل - وفي الوقت ذاته - بداية الخط المأساوي للحدث بالنسبة للمتلقي الداخلي، وهو في هذه الحالة الشاب البغدادي.

اعتمد الحدث في بداية مقابلة الشاب للمزين على مجموعة من المفارقات التراجيكوميدية، التي بنيت على الرغبات المتناقضة للطرفين؛ فالشاب يشعر بالعجلة في أمره، راغبًا في مقابلة المحبوبة قبل عودة أبيها من صلاة الجمعة، بينما ترك الحلاق وظيفته الأساسية التي جاء من أجلها، وأصبح يتكلم في موضوعات جمة، تعطل مسار الأحداث، وتنحو بالحدث تجاه الإحساس التراجيكوميدي.

وفي هذه اللحظات، يبدأ «السرد يتحرك بين قطبي الثرثرة والفضول؛ فكل مواجهة لهذه الثرثرة تخفي

نية ما للالتحاق بشغل بديل يود الحلاق معرفته. قال الحلاق: أظنك مستعجلاً. فقلت له: نعم نعم نعم. وكان الشاب البغدادي يتوقع منه الرضوخ للأمر الواقع والكف عن الثرثرة، لكنه وجد وضعًا مغايرًا، ورغبة مضادة في معرفة الخبر وتقصية. أي أن السرد يبتدىء حال التململ بين الاثنين»[74].

وتتخذ الأحداث منحى كوميديًا ساخرًا مبنيًا على التناقض الواقع في رد الفعل من المزين؛ حيث يشعر الشاب بالغضب، بينما يستمر هو في هرطقته غير عابىء بضجر الشاب؛ مدعيًا - رغم ذلك - أنه أقل إخوانه ثرثرة، مدللاً على ذلك بأسمائهم التي ترفع حدة التوتر الكوميدي في المشهد الحكائي؛ حيث يذكر مجموعة من الأسماء التي تلائم في دلالاتها الكوميديا دون التراجيديا[75]، وهم: البقبوق والهدار وبقبق والكوز الأصواني والعشار وشقالق، ويطلق على نفسه الصامت. وظل يمدح في ذاته ومنزلته وفي مهنته منشدًا يقول:

«جميع الصنائع مثل العقود
وهذا المزين درُّ السلوك
فيعلوا على كلِّ ذي حكمة
وتحت يديه رؤوس الملوك»[76].

وتزداد سخرية الحدث عبر هذا التناقض بين الطرفين، وهو تناقض يظهره صائغ الليالي عبر مجموعة من المرادفات اللغوية المتناقضة والتي تعبر عن موقف كل واحد منهما تجاه مسالك الآخر، كما تدعم - بجلاء - الشكل المأسملهاوي للحكاية. فبينما لا يجد الشاب وسيلة كي يعبر بها عن ضجره وضيقه مما يفعله المزين سوى بعض التعبيرات والأوصاف التي يصف بها حاله، مثل: «وكان الوقت قد ضاق حتى صار مثل صدري، كادت روحي أن تفارق جسمي»[77]، فإذا بالحجام - في الوقت نفسه - يزاوج في مسالكه بين كوميديا السلوك والحركة واللغة؛ فيلقي بالإصطرلاب من يديه على الأرض، ليجلس مقلبًا فيما منحه الشاب من طعام وشراب وبخور وطيب، ذاكرًا للشاب أسماء أصدقائه الذين سيتنعمون بما فيه بؤسه وشقاؤه، وهم» زيتون الحمامي وصليع الفسخاني وعوكل الفوال وعكرشة البقال وحميد الزبال وعكارش اللبان[78].

ويتمكن الشاب - بعد مجهود كبير - من الإفلات من هذا المزين الثرثار، ذاهبًا إلى بيت القاضي لملاقاة حبيبته، ويحتال المزين بالاختباء والسير خلف الشاب حتى منزل القاضي. تبنى هذه اللحظات السردية على مجموعة من المفارقات الكوميدية التي تعتمد في تشكلها على سوء الفهم الذي يخلق التراجيكوميديا في أبرز معانيها. ففي الوقت الذي يختبيء فيه الشاب في بيت القاضي يعود القاضي ليضرب جاريته على خطأ ارتكبته. ويبتدع صائغ الليالي - هنا - حيلة درامية تؤجج المشهد التراجيكوميدي؛ حيث يدخل أحد العبيد للدفاع عن الجارية، فيضربه القاضي، فيظن المزين أن هذا الصوت للشاب الذي يعرفه، فإذا به يهرول إلى أهل الشاب لنصرته.

وفي مشهد سردي تمثيلي تراجيكوميدي من الدرجة الفائقة، يحكي الشاب للجالسين كيف قاد المزين الناس في الطريق وهو أمامهم ممزق الثياب، يصرخ وهم يرددون «واقتيلاه».

ولم تقتصر الأفعال الساخرة من المزين على هذا، لكنه زاد من عمق الكوميديا في أفعاله عبر حكيه للقاضي عن قصة الشاب مع ابنته، وهو ما وضع القاضي في موقف الحَرج أمام جموع الحاضرين، وهو ما أدَّى - بطبيعة الحال - إلى شعور المتلقي بمشاعر متناقضة تصل في عمق تنافرها إلى حد الصدمة التراجيدية[79]. فالمتلقي يشعر بسخرية سلوكية جلية جراء أفعال المزين، بينما يشعر - في الوقت ذاته - بالخوف والشفقة على هذا الشاب القابع داخل البيت، وما يمكن أن يلقاه على يد القاضي، وهو ما يؤدي معه إلى دخول المتلقي في حالة يمكن تسميتها بالتطهير التراجيكوميدي؛ حيث يشعر المتلقي إزاء هذا الموقف براحة شديدة لأنه رآه ولم يمر به، وهو في الوقت نفسه يشعر بسخرية الموقف.

ويزداد هذا الشعور بالتطهير التراجيكوميدي للمتلقي، عند دخول المزين إلى بيت القاضي للبحث عن الشاب، الذي اختبأ في صندوق داخل البيت ليس من صاحبه، وإنما من هذا المزين الذي أتمَّ مأساته عندما حمل الصندوق على رأسه فقفز منه الشاب وكسرت قدمه.

وتزداد حدة التفكه الدرامي في مسار الحدث عند هروب الشاب في الحارات والأزقة، والمزين يهرول خلفه، مدعيًا أنه أنقذه من الموت، مما دفع الشاب إلى تمني الموت، تاركًا المتلقي متحيرًا أيضحك على أفعال المزين الساخرة أم يحزن لما آل إليه حال هذا الشاب بعد أن تحولت حياته من الحب، الذي كاد يكتمل، إلى مأساة - في قصة الحب نفسها - خلقها له هذا المزين. ورغم هذا، فإن المزين ينكر أنه من تسبب في إيذائه مدعيًا أنه أنقذ حياته، وأنه أقل إخوانه كلامًا، ساردًا للجالسين حكايته مع أمير المؤمنين، لتبدأ بذلك وحدة سردية جديدة في إطار حكاية مزين بغداد.

5_3. يقدم المزين في هذه الوحدة السردية الطويلة حكايتين أساسيتين عبر تقنية التفريع الحكائي: قص في الأولى حكايته مع أمير المؤمنين، وفي الثانية ما حكاه لأمير المؤمنين من حكايات فرعية عن إخوانه الستة.

بنيت الحكاية الأولى على عنصر من عناصر التراجيديا وهو الموت؛ حيث حكم الخليفة المنتصر بالله بالقتل على عشرة أشخاص، دون أن تقدم الحكاية سبب هذا الحكم، وهو ما جعل الفعل القصصي في هذه الحكاية «عرضة للخرق والتمزق والإرجاء إزاء أي فعل خارجي، فيما يسمى بالمناطق الرخوة، التي تسمح بإدراج أفعال حكائية ثانوية في سياقها تتوالد باستمرار»[80]. وتؤدي هذه المناطق الرخوة وظيفة أخرى في سياق الشكل التراجيكوميدي للحكايات؛ حيث تسمح - عبر رخاوتها - بإضافة بعض التفصيلات التي قد تؤدي إلى تغيير وجهة الأحداث من خلالها، سواء أكانت كوميدية، أم مأساوية.

لقد صمت المزين أمام قتل الخليفة لعشرة رجال من قبله، متخذًا من سؤال الخليفة عن سبب صمته، مبررًا لتقديم حكاية إخوانه الستة الذين أصيب كل واحد منهم بعاهة مختلفة، وكيف أن مروءته دفعته للوقوف بجانبهم جميعًا.

وتعد الحكايات في مجملها مثالاً جليًا على تراجيكوميديا الأخطاء؛ حيث نبعت جميعها من أخطاء الإخوة، تلك التي تسببت في عاهة مختلفة لكل واحد منهم. فالأول، الخياط، استغلته جارته في تفصيل ملابس مجانية لزوجها، ثم علقته مكان الثور بالاتفاق مع صاحب المطحن، وقد تسببت هذه المرأة في طرده خارج المدينة. أما الثاني، وهو بقبق، الذي أغرته العجوز بجارية حسناء وقصر منيف، ثم وجد نفسه - بعد سُكره - في سوق بائعي الجلود، وقد حُلق شعرُ جسده، مما تسبب في جلد الوالي له. أما الأخ الثالث، وهو الأعمى، فقد نفاه الحاكم خارج المدينة لأنه كان يستجدي الناس، رغم امتلاكه وزملائه من العميان عشرة آلاف درهم. أما الرابع، وهو الأعور، فقد طُرد من المدينة، بعد أن حوَّل ساحرٌ ذبائحه إلى أجساد أناس، فذهب لمدينة أخرى ليطرده حاكمها - أيضًا - خوفًا من اعواره. أما الأخ الخامس، مقطوع الأذنين، فقد رُزق بكثير من النقود، فخرجت عليه مجموعة من اللصوص فسرقوه وقطعوا أذنه.أما الأخ الأخير، مقطوع الشفتين، فقد أصيب بالعاهة لمغازلته زوجة بدوي، فقطع شفتيه، ثم ألقاه فوق قمة جبل عالٍ.

ويلحظ للمدقق في تفصيلات هذه الحكايات الجزئية المتفرعة من حكاية المزين مع أمير المؤمنين المنتصر بالله، أنها تحتوي جميعًا على جمع بين عناصر مأساوية وعناصر ترويحية كوميدية اعتمادًا على العديد من المفارقات التراجيكوميدية التي سيطرت على مسارات الأحداث في جل هذه الحكايات؛ فالأول أسدى معروفًا للمرأة وزوجها، ورغم ذلك عُلِّقَ مكان الثور، وأصابه العرج، والثاني، مازال يستجدي الناس، رغم أنه يملك آلاف الدراهم، والأخير يغازل زوجة البدوي، رغم أنه مطرود من المدينة وقد مات صاحبه وعائله. وقد قرر الجالسون حبس المزين لكثرة ثرثرته. هكذا أخبر الخياط ملك الصين، ثم سرد له - عبر تقنية الاسترجاع - ما جرى له وزوجته مع الأحدب.

5_4. تأتي الوحدة السردية الأخيرة القصيرة من حيث الحجم من حكاية مزين بغداد، لتؤكد -عبر تشكلها - على الشكل التراجيكوميدي لتلك الحكاية، التي بدأت مأساوية بقتل الأحدب، وإصابة الشاب

البغدادي بالعرج، وكذلك إصابة الإخوة الستة بعاهات متنوعة، لتنتهي نهاية سعيدة توافق الحكايات الشعبية من ناحية، وتخالف الشكل المأساوي الذي بدأت به من ناحية أخرى.

فقد أمر ملك الصين خدمَه بالذهاب مع الخياط لإحضار المزين من محبسه، وكانت لحظة مثوله أمام الملك من أهم لحظات المفارقات التراجيكوميدية في هذه الحكاية؛ حيث أدت إلى نسخ العنصر المأساوي الذي قامت عليه الحكاية، وذلك، عندما دهن المزين وجه الأحدب المقتول بدهن معين، ثم قام بسحب السمكة من حلقه، فوقف الأحدب منتصبًا من رقدته أمام الجميع.

تسبب عنصر المفاجأة في تجلي العديد من النتائج التي دعمت تراجيكوميديا حكاية المزين؛ فهي من ناحية أدت إلى تشتيت شعور المتلقي بالمأساة التي بدأت بها الحكاية، كما أنها دعمت الشعور لدى المتلقي بالتطهير التراجيكوميدي المزدوج عبر هذا السرد التمثيلي، الذي هيأ له الأحداث وكأنها واقعة أمام ناظريه، ثم إن هذه المفاجأة تسببت - أخيرًا - في إنهاء الحكاية نهاية سعيدة لجميع الأطراف؛ حيث أُنقذ الأحدب من الموت، وخلع الملك على المزين خلعة سنيَة، وأصبح مزين المملكة، كما أمر الملك بخلع سنية لبقية الشخصيات.

6. لقد أبان التحليل التفتيتي لثلاث من حكايات الليالي - الإطارية والإسكافي والمزين - عن مجموعة من الاستخلاصات التي يمكن جمعها في خاتمة هذه الدراسة. ففضلاً عن النتائج الجزئية التي تجلت في تفصيلات التحليل الخاص بكل حكاية، فإنه يمكن بلورة مجموعة من النتائج الإجمالية للدراسة على النحو التالي:

- كشفت الدراسة عن أن ثمة مجموعة من السمات النوعية التي يمكن لليالي الالتقاء فيها مع النوع الدرامي الخاص بكتابة المسرح، أو على الأقل مجموعة من السمات التي يمكن الاستعاضة بها عن عنصر العرض المسرحي، ولا سيما احتواء الليالي على السرد التمثيلي الذي يهيء للمتلقي معايشة الأحداث وكأنها تعرض أمامه، وكذلك الكثير من المونولوجات التي احتوتها لغة الليالي والتي تقترب في وظائفها النوعية من تلك المونولوجات التي يستخدمها فن الدراما المسرحية.

- وقد أبان تحليل الحكاية الإطارية عن ذلك المزج الواضح بين تلك العناصر التراجيدية التي تجلت أكثر وضوحًا في جلال الشخصيات القائمة بالفعل، ومسالك الأحداث، التي بنيت في معظمها على القتل، وتلك العناصر الكوميدية التي قدمتها الليالي على لسان شهرزاد تدريجيًا عبر عناصر ومكونات الحكايات المتفرعة عن الحكاية الإطارية، وهو ما جعل من خاتمة هذه الحكاية عنصرًا فاعلاً في إطار تشكل الصيغة التراجيكوميدية الكاملة لهذه الحكاية؛ حيث انتهت نهاية سعيدة، أنست معها المتلقي مأساوية الأحداث التي افتتحت بها هذه الحكاية والتي تسبب فيها وجود عنصر الخيانة في سياق بداية الحدث القصصي.

- وكانت الحكايتان المختارتان في البحث، قد أكدتا - أيضًا - بطبائع تشكلهما على جوهرية الشكل المأسلهاوي، الذي قد يفارق أحيانًا الشكل التراجيدي، ولكنه يقترب من الشكل الدرامي الحديث، ممزوجة - في الوقت نفسه - بمجموعة من العناصر الكوميدية التي دعمت بروز الشكل التراجيكوميدي لهاتين الحكايتين.

- فقد امتزجت شروط النوعين المأساوي والكوميدي في الحكايتين؛ الشروط المأساوية التي تجلت في معاناة معروف الإسكافي الاجتماعية مع زوجته جراء ضعف في شخصيته، وسمات سلبية في شخصية زوجته، وهي ما ظهرت لدى المزين في قتل الأحدب عبر الخطأ وإصابة الشاب البغدادي بالعرج وكذلك الإخوة الستة بعاهات متنوعة.

- أما الملامح الكوميدية، فقد تمثلت في حكاية معروف الإسكافي عبر بروز التخفيف الكوميدي الذي أحدثه وجود عنصر نسوي من نوع مختلف عن زوجته الأولى

وهي زوجته الثانية، بالإضافة إلى الدور الإيجابي الذي أداه له الجني لإنقاذه من زوجته، ومساعدته على الحصول على الكنز، ومن ثمَّ إنقاذه من بطش الحاكم به. أما الملامح الكوميدية في مزين بغداد فقد تشكلت عبر التناقض الحاد البارز في سمات ومسالك المزين من ناحية، وسمات ومسالك الشاب البغدادي من ناحية أخرى، ثم هذه الخاتمة السعيدة التي انتهت بها الحكاية، مؤدية إلى تخفيف حدة تراجيديا القتل الخاطىء التي بدأت بها الحكاية.

وهكذا، يمكن لهذه الدراسة أن تسعى لتقديم نتيجة أساسية يمكن استخلاصها على المستوى الخاص بطبيعة النوع الدرامي، وبطبيعة النوع التراجيكوميدي أيضًا، حيث يمكن للدراسة أن تقترح - في الخاتمة - تعريفًا لمصطلح التراجيكوميديا السردية، والمقصود به في هذا الإطار هو ذلك النوع من الكتابات السردية، التي تحوي في شكلها ومضمونها مجموعة من العناصر التي تنتمي إلى ما يمكن أن يخلق شعورًا مأسويًا لدى المتلقي، وكذلك تحوي مجموعة من العناصر التي يمكن لها الترويح عن المتلقي إزاء هذا الشعور المأساوي، وذلك عبر مجموعة من التقنيات السردية التي تسهم في الجمع بين المأساة والكوميديا، والتي تختلف تبعًا لطبيعة النوع السردي في كليته وشروطه العامة، كما تختلف تبعًا لأسلوب كل كاتب في عمله الإبداعي داخل النوع الأدبي ذاته. وهو ما يمكن معه وصف هذا المزيج التراجيكوميدي الذي تحويه الليالي بأنه يمثل بجلاء شكلاً من أشكال التداخل بين التراجيديا بعناصرها المتنوعة والكوميديا التي سيطرت في كثير من الأحايين على مكونات الحكايات في الليالي.

الهوامش:

1 - جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية)، 1985، ص 34.

2 - رينيه ويليك وآوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، الرياض: دار المريخ للنشر، 1992، ص 315.

3 - انظر، المرجع السابق، ص 315.

4 - نفسه، ص ص 319- 325.

5-FRANK HUM PHREY RISTINE, ENGLISH TRAGICOMEDY, ITS ORIGIN AND HISTORY, NEW YORK: 1910, P. 2.

6-IBID, P. 2.

7 - رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990، ص 311.

8 - المرجع السابق، ص 311.

9 - خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، العدد 177، سوريا : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1976، ص11.

10 - لطيفة إبراهيم برهم وقصي عطية، في تداخل الأجناس الأدبية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 33، العدد الثاني، سوريا: مجلة جامعة تشرين، 2011، ص 107.

11 - KATARINA KOBOZO.OVA, THE CHANGING VALUE OF THE THOUSAND AND ONE NIGHTS AND ITS INFLUENCE ON MODERN AND CONTEMPORARY ARABIC LITERATURE, BRATISLAVA: THE GRANT OF COMENIUS UNIVERSITY, 2012, P. 164.

12 - IBID ,P. 165.

13 - عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري « جدلية الحضور والغياب»، تونس: دار محمد علي العامي للنشر، 2001، ص 25.

14 – تزفيطان تودروف، مقولات السرد الأدبي « دراسات»، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص40.

15 – انظر، رينيه ويليك، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 317.

16 – أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1983، ص 88.

17 – المرجع السابق، ص 90.

18 – نورثروب فراي، تشريح النقد «محاولات أربع» ترجمة محمد عصفور، عمان: منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، 1991، ص 50.

19 – انظر، أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص 90.

20 – انظر، أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1982، ص 308.

21– FRANK HUMPHREYRISTINE, ENGLISH TRAGICOMEDY, IBID , P.1.

22– LUCIANO GARCIA GARCIA, TOWARDS A DEFINITION OF EUROPEAN TRAGICOMEDY AND ROMANTIC COMEDY OF THE SEVENTEEN CENTURY: THE COURTLY FASHION IN ENGLAND AND SPAIN, UNIVERSITY OF JAEN, W.D, P 131.

23–STTEPHEN CONNARD, THE COMEDIC BASE OF BLACK COMEDY, AN ANALYSIS OF BLAK COMEDYAS AUNIQUE CONTEMPORARY FILM GENRE, AUSTRALIA: UNIVERSITY OF NEW SOUTH WALES, 2005, P. 11.

24– IBID, P. 11.

25– CHRIS BALDICK, THE CONCISE OXFORD DICTIONARY OF LITRARY TERMS, NEW YORK: UNIVERSITY PRESS ,2001 ,P 261.

26 – قاموس المسرح، تحرير وإشراف فاطمة موسى، الجزء الثاني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص 406.

27 – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف، 1985، ص ص 258– 259.

28 – عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2005، ص 104.

29 – سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 88.

30 – ميخائيل عواد، ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في العصر الإسلامي، سلسلة الثقافة الشعبية (46)، بغداد: مديرية الفنون والثقافة الشعبية بوزارة الإرشاد، 1996، ص 24.

31 – ديفيد بينولت، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، ترجمة حسنة عبد السميع، مجلة فصول، العدد 48، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 37.

32 – انظر، أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص 99.

33 – أحمد كمال زكي، عن ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 4 ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 27.

34 – سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص 103.

35 – انظر، سمر عطار وجيرهارد فيشر، فوضى الجنس، التحرر، الخضوع « نموذج الأنثى في القصة الإطارية ، مجلة فصول، المجلد 12، العدد الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص ص 131–132. وهنا، تجدر الإشارة إلى أنه رغم اعتراض جيرهارد شرودر وسمر عطار على تقسيم ليتمان للحكاية الإطارية لثلاثة عناصر، إلا أنهما لم يقدما جديدًا لهذا التقسيم، ولا سيما أن كليهما لم يلتفت إلى خاتمة هذه الحكاية.

36 – انظر، داوود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية « دراسات»، دمشق: مكتبة الأسد الوطنية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص12.

37 – أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص 135.

38 – ألف ليلة وليلة، النسخة المقابلة والمصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية، المجلد الأول، القاهرة: المطبعة والمكتبة السعيدية، 1935، ص2. وقد اعتمد البحث على هذه النسخة من بين الطبعات المتعددة لليالي لأنها تضم ما يحويه النص الأصلي لليالي، وهي بعض التعبيرات والصيغ التي تم رفضها في بعض النسخ، والتي تسهم – في بعض مواضعها – في جلاء هذا التركيب

التراجيكوميدي المزجي كما وضح في طيات البحث.

39 - أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص 120.

40- انظر، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص 210.

41 - مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة (18)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،1979، ص 36.

42 - ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 5.

43 - محمد أبو العلا السلاموني، عالم ساحر ولكن، مجلة فصول، المجلد 13، العدد 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 438.

44 - أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1933-1970)، القاهرة: دار المعارف، 1984، ص438.

45 - أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص 327.

46 - انظر بعض الحيل التي توهم الجمهور بجلال البطل وعظمته. أوديت أصلان ، فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد، الجزء الثاني، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1970، ص ص 628- 629.

47 - أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص 350.

48- STEPHEN CONNARD, THE COMEDIC BASE OF BLACK COMEDY, IBID, P. 15.

49 - أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص 315.

50 - ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 6.

51 - فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة، مجلة فصول، المجلد 12، العدد4، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 82.

52 - إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حلب: مركز الإنماء الحضاري، 2000، ص 15.

53 - انظر، محمد عبد الله الشفقي، الكوميديا القاتمة والمسرح المعاصر، مرجع سابق، ص 69. فقد رصد في مقالته وجود هذا التناقض الداخلي والخارجي في سمات الشخصيات لدى بعض كتاب الدراما؛ مثل شكسبير وموليير وبيراندييللو.

54 - فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة، مرجع سابق، ص 82.

55 - مولوين ميرشنت وكليفورد وليتش، الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص 146.

56 - موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الأول، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983، ص 20.

57 - انظر، فرج أحمد فرج، التحليل النفسي وألف ليلة وليلة « دراسة تمهيدية» ، مجلة فصول، المجلد 12، العدد4، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 117.

58 - انظر، محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي « البنى والوظائف» ، مجلة فصول، المجلد 13 ، الجزء الثاني ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 257.

59 - انظر، أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مرجع سابق، ص 304.

60 - نورثروب فراي، تشريح النقد « محاولات أربع» ، مرجع سابق، ص 52.

61 - المرجع السابق، ص 56.

62 - س.و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ط2، بيروت: منشورات عويدات، 1989، ص 71.

63 – لاجوس إجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 1946، ص 168.

64 – سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص 199.

65 – تعد صيغة التكرار من أهم الجوانب البلاغية التي تشكل الجوانب التراجيكوميدية ضمن صيغ الخطاب. لمراجعة هذا، انظر،

STEPHEN CONNARD, THE COMEDC BASE OF BLACK COMEDY, IBID,P.14.

66 – IBID ,P. 11.

67 – ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص300.

68 – محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي « البنى والوظائف» ، مرجع سابق، ص 257.

69 – ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، مرجع سابق، ص 303.

70 – المرجع السابق، ص 303.

71 – انظر، و. د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ضمن كتاب الكوميديا والمسرح المصري المعاصر(1975–2000)، أمير سلامة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص 14.

72 – LOOK TO: STEBHEN CONNARD, THE COMEDIC BASE OF BLACK COMEDY, IBID, P. 15.

73 – أشلي ديوكس، الدراما، ترجمة محمد خيري، القاهرة: عالم الكتب للنشر، د. ت، ص ص 36– 37.

74 – محسن جاسم الموسوي، صيغ الكلام وأوجه الكتابة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر ، الجزء الثاني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 39.

75 – يمكن الرجوع لتمييز هوراس بين طبيعة أسماء الشخصيات التراجيدية التي لابد أن تكون معروفة ومعلنة، وتتردى أثناء السقوط، وبين مجموعة الشخصيات الكوميدية التي تُتَخيل أسماؤهم دومًا. انظر، و. د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ضمن كتاب الكوميديا والمسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص 15.

76 – ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 106.

77 – المرجع السابق، ص 106.

78 – نفسه، ص 107.

79 – انظر، و. د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، مرجع سابق، ص 28.

80 – محمد رجب النجار، قصص الحب في الليالي، مرجع سابق، ص 264.

الصور:

1-http://2.bp.blogspot.com/-sGQk_nBdulg/Tx0z0ojtRDI/AAAAAAAAED8/uwtQc2HNs_U/s1600/%25D825%B425%D925%2587%D82%5B125%D825%B225%D825%A725%D825%AF.jpeg

2-http://img01.deviantart.net/5308/i/20099/264//a/drama_mask_by_zakhren.jpg

3-http://feneeqnews.com/wp-content/uploads/2015116/04/.jpg

حكاية السِّنَّور والجُرَذ

(1)

د. أنيسة إبراهيم السعدون

كاتبة من البحرين.

تأسيس:

تأتي حكاية السِّنَّور والجُرَذ في الفصل الحادي عشر من كتاب كليلة ودمنة، وهي واحدة من الحكايا – الأمثال المحوريّة في الكتاب؛ لما فيها من بناء رصين، وجماليّات سرديَّة موظَّفة، ودلالات فريدة تتعاضد مع غيرها من حكايات كليلة ودمنة في بلورة دستور بيِّن يكفل مصلحة الفرد والمجتمع.

إنّ أوّل ما يعرض للقارىء في هذه الحكاية عنوانُها القائم على تركيب عطفيّ، يجمع شخصيّتين حيوانيّتين بينهما علاقة عداوة جوهريّة وأصيلة؛ ما يجعلنا نتساءل بَدءًا: ما سبب الجمع المطلق بينهما، والأصل في علاقتهما الجفاء والتنائي؟ ثمّ هل ستؤصّل أحداث القصّة تلك العلاقة التنازعيّة المنعقدة أصلاً؟ أم ستبرم علاقة أخرى قائمةً على التآلف، داحضةً ما هو مألوف؟ أم أنّ هناك علاقات فجيئة رهينةَ حالات طارئة، وكيفيَّات مُحدَثة؟ لا شكَّ أنّ هذه الأحوال لها ما يشاكلها، ومايعارضها في الواقع والخيال. ولعلَّ عنوانَ الحكاية يجعلنا نتكهّن بأنّ أحداث الحكاية ستستقطب العلاقات الثلاثَ جميعَها، وستنجزها على نحو فريد؛ بما يجعلنا نركن إلى هذا الجمع بين المتناقضين، بل ونسوْقُ لهَ من التأييدات والبراهين ما يسوِّغ إمكانيَّة وجوده.

1 . تقديم وقائع الحكاية:

تتأدَّى أحداث الحكاية في البداية لتؤكّد علاقة العداوة الأصيلة القائمة بين السِّنَّور والجُرَذ؛ ويتبدَّى ذلك من خلال ما يكشفه الراوي من مشاعر السرور والانتشاء التي اكتنفت الجُرَذ حينما رأى عدوّه الأوّل السِّنَّور في شبكة الصياد. ولكن سرعان من تنقلب تلك المشاعر خوفًا وفزعًا بسبب نظرة استطلاعيّة ألقاها الجُرَذ على الواقع المحيط به، فرآه عالَمًا مغلقًا أضيق من الشبكة التي تحيط بالسِّنَّور، ووجد أنّ الأعداء يتربّصون به الدوائر، فابن عرس من خلفه يريد الانقضاض عليه، والبوم من فوقه يتحيّن فرصة اختطافه، وهو إن تقدَّم إلى الأمام فلربَّما لن يفلت من قبضة السِّنَّور، ومخالبه الفارطة من فتحات الشبكة. ومع هذه المهالك المطوِّقة لم يستنكف الجرذ من مصادقة السِّنَّور، في سبيل النجاة بنفسه، وكان العَقْدُ بينهما أن يقرض الجُرَذ شبكة السِّنَّور، على أن يؤمِّن له حياته؛ ولمَّا كان ذلك أيسَ ابنُ عرس والبوم من الظفر بالجُرَذ، ونكص الصيَّاد على عَقبيه خائبًا، يجرُّ شبكته المهلهلة.

وتُختَتَمُ وقائعُ الحكاية بطابع درامي كثيف، وفيه يتحاور كلٌّ من السِّنَّور والجُرَذ حول موضوع الصداقة، فقد ترك ذاك الفعل النبيل من لدن الجُرَذ أثرًا بليغًا في نفس السِّنَّور، وودَّ أن لو تستمر صداقته مع الجُرَذ، ولكن الأخير يتأبّى على عَرْض السِّنَّور، ويرفضه جملة وتفصيلاً، وهو برفضه إنّما يرسّخ تلك العلاقة العتيدة بينهما، والمتمثّلة في العداء أبدًا.

على هذا النحو تنتهي حكاية السِّنَّور والجُرَذ، ويبدو أنّ ما حدسناه بسبب عنوان الحكاية قد وقع فعلاً؛ فقد تداخلت العلاقات فيها وتقاطعت، وهي في تداخلها وتقاطعها تتضخّم؛ لتنضوي تحتها حكايات وأمثالاً أخرى توظَّفُ، تارة، لتأييد ما جرى في الحكايةً من رؤى فكريّة وأبعاد دلاليّة، وتارة أخرى لتدحضه. وكلُّ ذلك يتنزَّل في نطاق سرديّ يمتلك زمامه راوٍ خارجَ الحكاية، ويضطلع بتسيير الأحداث وفق ما يقتضيه العالم التخييليّ من مقوّمات قصصيّة وجماليّة ودلاليَّة، وما يسعفه على ذلك هو ما يقتنيه من تقنيات ووسائلَ وأساليبَ سردية. فما الحدود المكانيّة التي اختارها الراوي لأحداث حكايته؟ وما الوجوه الزمنيَّة التي استعان بها لتشكيل الإطار الزمنيّ للحكاية؟ وكيف عالج أعمال الشخصيّات، وأقوالها، وأحوالها من خلال صوته السرديّ، ورؤيته المتعالية؟ هذا كلُّه هو ما سنحاول تتبّعه فيما يأتي.

2 . الفضاء المكانيّ:

يتقوقع الفضاء في حكاية السِّنَّور والجُرَذ في أمكنة ضيّقة تنطلق من الجُحر وتمضي إلى الشبكة لتنتهي إلى الجحر مرّة أخرى. ولعلَّ هذه الحدود الجغرافيّة المطبقة تتأدَّى لتكون بمثابة «نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارىء، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجيَّة للأماكن»[1]. وتظهر هذه الغاية في القصّة بجلاء. فلئن جَسَّدَ حيزُ وجود كلٍّ من السِّنَّور والجُرَذ، على المستوى الفيزيقيّ، بعدًا مكانيًا مخنوقًا ضيِّقًا، فإنّه، على مستوى العلاقة النفعيَّة بينهما، ينطوي على مفارقة تؤصّل بعدًا لا مكانيًا، ومعه تضيع الأقيسة، وتتشتّت الحدود، وآية ذلك حرْصُ الجُرَذ على الابتعاد عن السِّنَّور دومًا؛ لأنّه يسعى إلى تأمين حياته حيث لا يحصل له السِّنَّورُ على أثر. إنَّ لهذا التقابل المكانيّ بين الحسيّ حيث الانغلاق الضيق، والمجرّد حيث الانفتاح المطلق، انعكاسًا على المضمون الحكْمي الذي تنشده الحكاية، فالصداقة الشكليَّة بين السِّنَّور والجُرَذ إنّما كانت بسبب موقف طارىء؛ لذا تأدَّتْ عبر إطار ضيّق؛ إذ كانت مُحيَّنة في زمن «ذات يوم»، ومحدَّدة في مكان «الشبكة»، ومعيَّنة في حدث «تربّص الأعداء بالجُرَذ». أما العداوة بينهما فهي جوهريّة مطلقة، لا تختّص بزمن محدد، ولا مكان واحد، ولا حدث مُقْحَم.

إنّ الجحر على حجمه المتناهي في الصغر مكمنُ حريز يمنح صفة القوّة والثبات لكلٍّ من الجُرَذ والسِّنَّور، مهما تطاول الزمان؛ لذا كان بمثابة المأوى الآمن، والسلاح القاهر بالنسبة إلى الجرذ في مواجهة السِّنَّور، والسِّنَّور في مواجهة الصيَّاد. أما فيما يتعلّق بالشبكة فهي فخّ للمخاطر والهلاك؛ بتطويقها أحسَّ السِّنَّورُ بنهايته الحتميّة، وبخروقاتها استشعر الجُرَذ مخالب السِّنَّور تمزّق أحشاءه.

ويسلمنا هذا إلى أنّ الوظيفة التقابليَّة للمكان، بين الأمن والهلاك، لا يمكن أن تنهض إلا من خلال علاقة الزمان بالمكان؛ باعتباره (الزمان) قادحًا للتحوّلات، مغيِّرًا للأحداث، وما يترتّب عليها من علاقات. ولولا تبدُّلُ الظروف «ذات يوم» لما آل السِّنَّورُ إلى موطن الضعف «الشبكة»، وأحاط بالجرذ، خارجَ جحره، الهلاك. ولعلَّ ممّا يفسّر هذا ويدعمه قولُ مَن يرى أنّ «الشيء حين تخرجه من الزمن، وتسلمه البعدَ المكانيّ يصبح أكثرَ قدرة على البقاء، بل قادرًا على الخلود»[2]؛ وبذا يجسّد المكان الثبات والمنعة، في مقابل تحوّل الزمان الذي قد يقود إلى الضعف والفناء.

3. بنية الزمن:

يقوم الزمن في حكاية السِّنَّور والجُرَذ، في بنيته الأساسيّة، على خطيَّة الأحداث منذ البداية، حيث وقوع السِّنَّور في الشبكة، إلى النهاية، حيث خروجه منها. إلا أنّ هذهَ الخطيَّة التراتبيَّة لم تمنع حدوثَ الانكسارات الزمنية منعًا مطلقًا؛ إذ قد تمتنع الأحداث أحيانًا عن السير في خطيّة تعاقبيَّة؛ والسبب في ذلك هو ما تتمتّع به القصص من زمن مزدوج ومتشعّب؛ ما يفضي إلى وقوع حدثين أو أكثر في وقت واحد، ويقتضي هذا من الراوي تأجيل بعض الأحداث إلى وقت لاحق يقولها إما على سبيل الاسترجاع «حيث يعود بنا الراوي إلى الوراء ليستحضر أحداثًا تسبق النقطة الزمنيّة التي وصلتها الحكاية»[3]. وإما على سبيل الاستباق ومعه «يُعلن مسبَقًا عمَّا سيحدث»[4].

ويمكن الوقوف على المفارقات الزمنيّة من خلال تعيين الحكاية الأوليّة. وتتجلّى في حكايتنا، موضع النظر، في حدث وقوع السِّنَّور في الشبكة، فهذا الحدث يمثّل لحظة الحاضر التخييليّ على مستوى السرد، وهي اللّحظة التي يتّخذها الراوي نقطة انطلاق «تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خطّ الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النصّ في اتجاه واحد في الكتابة غير أنّه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل»[5]. إنّ الخاصيّة المتذبذبة، التي يتمتّع بها النص الحكائيّ، تُقدر الراوي على التنقّل بين الأزمنة ما يكسب الخطاب، الذي يشكّله الراوي، مفارقات زمنيّة، قوامها انحرافاتُ الأزمنة وتداخلها؛ لتكون إمّا إرجاعيّة، وإمّا استباقيَّة. وفيما يأتي نوضّح كيف تجلَّت المفارقات الزمنيّة في حكاية السِّنَّور والجُرَذ.

3ـ1 الاسترجاع:

يمكن معاينة الاسترجاع في حكاية السِّنَّور والجُرَذ منذ بداية السرد حيث نصادف مباشرة قولَ الراوي: «زعموا»، وهو لفظ يحيل الحكاية إلى أزمنة آفلة، يسترجع «بيدبا» ذكرَها لحظةَ السرد، من أولئك الزاعمين. ثم تنفتح الحكاية على أزمنة استرجاعيّة متشاكلة، بعضها ذو طابع متكرّر لا ينفك يحدث باستمرار، ونقف على ذلك في قول الراوي: «كان الصيّادون كثيرًا ما يتداولون ذلك المكان يصيدون فيه الوحش والطير»[6]، وقول الجُرَذ للسِّنَّور: «ولا أعلم لك قبلي حاجة إلا أن تكون تريد أكلي»[7]. ويُطْلَقُ على هذا النوع من الاسترجاعات «السرد المؤلّف»، ومدارُه أن «يُحكى مرة واحدة في الخطاب ما حدث مرات في الحكاية»[8]. أمّا النوع الثاني من الاسترجاعات المتجلّية في الحكاية، فتتمثّل في «السرد المفرد»، وقوامه «أن يحكى مرة واحدة في الخطاب ما وقع مرة واحدة في الحكاية»[9]، وذلك من نحو ما نجده في قول الراوي «ذات يوم»، ومن هذه العبارة ينطلق ليسرد لنا الحدث الذي عليه مناط الحكاية، وهو وقوع السِّنَّور في شباك الصيّاد؛ فبه تتشكّل الحكاية الأوليّة، ومنه تنداح بقيةُ الأحداث. وقد اقتضى هذا الحدث من الجُرَذ مصالحة السِّنَّور؛ إنقاذًا لحياته من ابن عرس الذي كان يتربّص به من خلفه، والبوم الذي كان يترقّبه من عل، علاوةً على السِّنَّور أمامَه. وكلُّ ما ينطوي في هذه الحكايَة الأوليّة من حكم وحكايات مَثَليَّة مضمَّنة إنّما يتأدَّى في إطار النوع الأول من السرد الاسترجاعي وهو «السرد المؤلّف»؛ ذلك أنّ الجُرَذ يرتدُّ فيها إلى الوراء، ويستجلبها من الذاكرة الجمعيّة التي من شروطها التكرار بما يجعلها موسومةً بالثبات والموضوعيَّة؛ لتغدو فكرًا موروثًا عبر الأجيال. ولعلَّ هذا هو ما خوَّل الجُرَذ لأن يَتَّخذَها مطيَّةً لتسويغ آرائه وأحكامه في صداقة السِّنَّور. ومِن أضرب هذه الحكايا والأمثال: «أصحاب السفينة»، و«الرجل والفيل الهائج»، و«الصديقان: الطائع والمضطر»، و«البهائم مع أمّهاتها».

3ـ2 الاستباق:

إذا نظرنا في الاستباقات الواردة في الحكاية، تبيَّن لنا قلّة حضورها، ولعلَّ ذلك يرجع إلى كون مثل هذا النوع من الحكايات «تحكي عن شيء مضى وانتهى، ويقوم الراوي باستعادته، أو سرد ما يحدث في لحظة السرد الحاضر نفسها»[10]. ما يفضي بالراوي، لاسيما في الحكايات الموروثة، إلى عدم الاعتناء كثيرًا بما سيقع، إلا حينما يحقّق ذلك المُسْتَشْرَفُ وظيفة بنائيّة، أو جماليَّة، أو دلاليَّة، لا يمكن أن تتجلّى إلا من خلال الإرجاء والإنباء.

يجيء الاستباق عادة في شكل «مشروع أو وعد أو تكهّن (خاصّة في القصص الشعبيّة وما شاكلها) أو رؤية أو حلم أو خيال»[11]. ويظهر الاستباق في شكل الوعد جليًا في الحكاية كما في قول الجُرَذ: «أنا واف لك بما وعدتك ومُحْتَرسٌ منك مع ذلك»، «فإنّي سأدنو منك فأقطع الحبائلَ كلَّها إلا حبلاً واحدًا أبقيه لأستوثق لنفسي منك»[12]. وقول السِّنَّور: «ثمّ إنّي إن فعلتَ ذلك سأشكرك ما بقيت»[13]. كما تأدّى الاستباق في شكل تكهّن وتنبّؤ من خلال توجّس الجُرَذ خيفةً من مستقبل العلاقة مع السِّنَّور. نقف على ذلك في قوله: «وقد ذهب الأمر الذي احتجتَ إليَّ واحتجتُ إليك فيه، وأخاف أن يكون مع ذهابه عود العداوة»[14]. ومتى قلَّبنا النظر فيما سيق من استباقات وجدنا أنّها لا تخرج عن ضرب الاستباق الإعلانيّ، وسِمَتُه أنّه «يخبر صراحةً عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[15]؛ وبهذا يكون موسومًا باليقينيّة وقطعيّ الحدوث، وبرهان ذلك في الشواهد السابقة، بالتراتب، ما يأتي: «فبينما هو كذلك إذ وافى الصياد (...) فجهد الجرذ نفسه في القرض حتى إذا فرغ وثب السِّنَّور إلى الشجرة على دهش من الصياد، ودخل الجُرَذ بعض الأحجار»[16]. «أيُّها الصديقُ الناصح ذو البلاء الحسن عندي، ما منعك من الدنوّ إليَّ لأجازيك بأحسن ما أسديت إليَّ، هلمَّ إليَّ، ولا تقطعْ إخائي»[17]. «ثم إنّ الجُرَذ خرج بعد ذلك من وكره خائفًا أن يدنوَ من السِّنَّور»[18].

3ـ3 تعليقات الراوي ـ الشخصيَّة:

هناك جنسٌ آخر من المفارقات الزمنيّة نجد له حضورًا كثيفًا في حكاية السِّنَّور والجُرَذ، وهو ما يطلق عليه «التدخّلات المباشرة للرّاوي»، وهذه التدخّلات «وإن كانت ظواهر تتعلّق بالصوت السرديّ في الأصل، تصلها كذلك بالترتيب الحكائيّ أسباب؛ فهي تقطع نسقه التتابعيّ بإدراج حال التعليق الذي له صبغة تعميميَّة»[19]. ونلاحظ هذا جليًا مع الأمثال والحكَم والقصص والعبَر التي جرت على لسان السِّنَّور «رومَيّ»، والجُرَذ «فَرِيْدُون» باعتبارهما (شخصيّة- رَاوية). وقد استقطبتَ هذه التدخّلات جلَّ اهتمامهما، إلى درجة أنّها تتقاطع وتتكرّر وتتداخل في حوارهما بصورة كثيفة تنزع بها لأن تشكّل جسم الحكاية ومادّتها، ولأنْ تكوْنَ بمثابة محاور مركزيّة على ضوئها يتحدّد مَغزى القصّة. وحسبنا المقطع الآتي شاهدًا على هذه التدخّلات: السِّنَّور: «هلمَّ إليَّ ولا تقطع إخائي، فإنّه من اتَّخذ صديقًا وقطع إخاءه وأضاع صداقته حُرم ثمرةَ إخائه، وأيسَ من نفعه الإخوانُ والأصدقاءَ» (...) – الجُرَذ: «ربَّ صداقة ظاهرة باطنها عداوةٌ كامنة، وهي أشدُّ من العداوة الظّاهرة! ومَن لم يحترس منها وقع موقعَ الرجل الذي يركب ناب الفيل الهائج ثمّ يغلبه النعاس فيستيقظ تحت فراسن الفيل فيدوسه ويقتله»[20].

هكذا اتخذت الشخصيّة- الرَاوية التدخّلات ذريعة تنهض بوظيفة تعليميَّة غايتها الكشف عن المغزى المقصود من الحكاية الأوليّة، وقد تستحيل وظيفةً بنائيَّة يتبدَّى دورُها في «إبرازها للخفيّ، ووصلها للمنقطع، وبالتالي استكمالها للنقص القائم في الحاضر القصصيّ»[21]. وقد أفضت هذه الوظيفة البنائيّة بحكاية السِّنَّور والجُرَذ إلى تسيير الأحداث وفق منطق أحكام العقل المُنجَزة سلفًا، وما هو يجعل المرويَّ له، سواء كان داخلَ الحكَاية أم خارجها، يسعى إلى تكميل ما غاب عن الحكاية. ويُمكن له أن ينبريَ بهذا الدور، في حكايتنا، من خلال تعيين حالة التوازن الأولى، المسكوت عنها، والتي ترسم العلاقة بين كلٍّ من السِّنَّور والجُرَذ، قبل أن يقع الأوّل في حبائل الصيّاد.

كما أنّ هذه التعليقات تمكّن المرويّ له من توقّع النهاية التي ستؤول إليها الحكاية قبلاً، وبرهان ذلك قول الجُرَذ الآتي: «فأمّا مَن كان أصل أمره عداوة جوهريَّة، ثمّ أحدث صداقة لحاجة حملته على ذلك، زالت صداقتُه فتحوّلت وصارت إلى أصل أمره، كالماء الذي يسخن بالنار، فإذا رفع عنها عاد باردًا»[22].

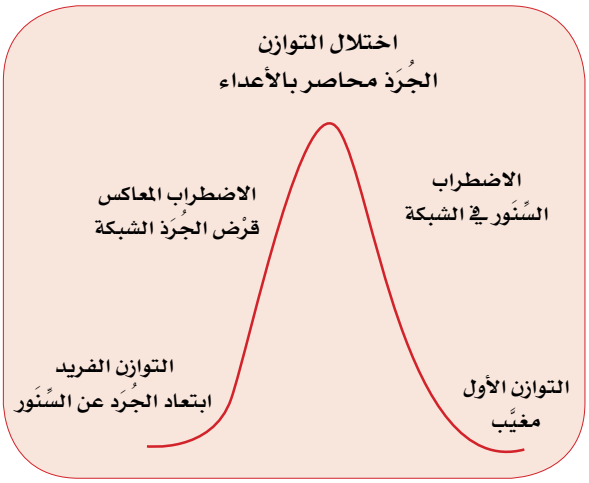
لعلَّ هذه العبارة مرآةٌ مبئِّرة تعكس مجمل الحكاية، وتبوح بسرِّ نهايتها قبل أن تُسرد؛ إذ إنّ العداوة بين السِّنَّور والجُرَذ جوهريّة، وعليها فإنّ المناوأة بينهما أصيلة، والصداقة دخيلة ولا تكون إلا لغاية يكفلها زمان ومكان محدّدان، وحادث طارىء، وهذا ما جعل الجُرَذ يفرُّ سريعًا من السِّنَّور فَوْرَ تقطيع آخر حبل من الشبَكة.

4. أساليب القصّ:

ليس يخفى على أحد أنّ من المهام الأساسيّة التي ينبغي على الراوي الاضطلاع بها نقلَ الأحداث والأقوال والأحوال؛ ذلك أنّ أفعال الشخصيّة وأقوالها وأحوالها تقع تحت نطاق خطاب الراوي، كونَه يحتلّ درجة سرديَّة تسبق الدرجة السرديّة التي تندرج ضمنها الشخصيَّة. وفي هذا السياق يقول جاب لينتفلت: «السارد يراقب البنية النصيّة، بمعنى أنّه قادر على إدراج خطاب الشخصيّات (المشار إليه بعلامات خطيّة مثل المزدوجتين أو النقطتين) ضمن خطابه الخاصّ. وهكذا، يمكنه أن يمهّد لخطاب الشخصيّات بأفعال القول والشعور، أو أن يشير إلى نبره بعلامات مشهديّة. أمّا العكس، فغير ممكن»[23]. وعلى هذا فإنّ الموقع السرديّ الذي يتنزّل فيه الراوي يُقْدِرُه على نسج أحداث القصّة، ونقل ما يجري بين شخصيّاتها من حوار، ووصف ما هم عليه من هيئات وأحوال. وفيما يأتي تفصيل ذلك.

4ـ1 حكاية الأعمال:

يمكن للراوي أن يتصدّى لأعمال الشخصيّات وأفعالها من خلال سرد سيرورة الأحداث التي تقع لها وتكفل لها صيرورةً ما. وليس للأحداث في حكاية السِّنَّور والجُرَذ من تعقيد واضح؛ فالبنية السرديّة فيها تقليديّة، وسيرورة الأحداث، بشكل عامّ، متدرّجة. ويمكن تفصيل ذلك بالترسيمة الآتية:



توضّح لنا هذه الترسيمة أنّ حالة التوازن الأولى في الحكاية مفقودة، على الرغم من أنّها «تؤلِّف أهمّ دعائم البناء الداخليّ لأيّة حكاية، والقاعدة التي تنطلق منه حركة الأحداث فيها. فلا تكونُ هناك حكايةٌ إلا بتغيُّر مسار الأحداث فيها، وانتقالها من الرتابة إلى الاضطراب»[24]؛ وليس يأتي إقصاء الراوي حالة التوازن الأولى اعتباطًا، بل هو إشارة دالّة على حالة التيه التي أُخضع إليها كلٌّ من السِّنَّور، بوقوعه في الشبكة، والجُرَذ، بمحاوطة الأعداء له. إنّ استواء أحداث الحكاية بدءًا من انكسارها، يعني أنّ هناك فترة زمنية مسقطة، بها ينأى الراوي عن سرد حالة التوازن الأولى، ولكن يمكن أن نتنبّأ بها من خلال العلاقة المعهودة بين الجُرَذ والسِّنَّور، والتي تقوم على الانفصال، فسبيل الجُرَذ الوحيدُ للإبقاء على حياته إزاء السِّنَّور هو الابتعاد أبدًا. ولكن هذا الانفصال يستحيل اتّصالاً بسبب حالة الاضطراب التي افتتحت بها الحكاية حيث وقوع السِّنَّور في شبكة الصيّاد، وعلى الرغم من أنّ ذلك يصب في مصلحة الجُرَذ، إلا أنّه وجد نفسه مضطرًا إلى أن يعقد مصالحة طارئة مع السِّنَّور، وذلك لمّا أيقن أنّ المهالك تحوطه وهذا ما يجسد حالة اختلال التوازن. ونقف على هاتين الحالتين في الشاهد الآتي: «فبينما هو (أي الجُرَذ) يسعى إذ بَصُر به (أي السِّنَّور) في الشبك فسُرَّ واستبشر، ثمّ التفت فرأى خلفه

ابـن عـرس يريد أخذه، وفي الشـجرة بومًـا يريد اختطافه، فتحيَّـر في أمـره، وخـاف إن رجـع وراءه أخـذه ابـن عـرس، وإن ذهـب يمينًا أو شـمالاً اختطفه البـوم، وإن تقدم أمامه افترسـه السِّـنَّور»[25]. وسـط هـذه الأهـوال المُفْنِيَة يتسـلّح الجُـرَذ بالعقـل، وبـه يسـتهدي إلى حيلة بارعـةَ تمكِّنه من إنقاذ نفسـه، وتتجلّى في علاقة الرغبة بين الذات الفاعلة (السِّنَّور)، والموضوع (الصداقة)، فبالتماهي بينهما يظفر الجُـرَذ بالبقـاء، وقـد قـاده إلحاحـه على هـذه العلاقة إلى اضطـراب معاكس أدَّى إلـى نقـض الاضطـراب الأوّل وإبطالـه بقـرض الشـبكة، وقـد سـلك في هـذا الاضطراب مراحـل متصاعـدة تنـدرج في سـياق خطـيّ متعاقـب، وتتمثّل فيمـا يأتي:

- محاولـة إقنـاع السِّـنَّور بالصلح: «أنا اليوم شـريكك في البـلاء، ولسـتُ أرجـو لنفسـي خلاصًـا إلا الـذي أرجـو لـك فيـه الخـلاص. وكلامـي هـذا ليـس فيـه كـذب ولا خديعـة. وإنّـي وإيّـاك وإن كنّـا مختلفي الطبـاع، لكنّنا متَّفقا الحالـة»[26].

- تعيـين الشـرط: أَخْذُ الوعد من السِّـنَّور بالأمان: «فإنْ أنـت جعلتَ لـيَ الأمان قطَّعتُ حبائلك، وخلّصتك من هذه الورطة»[27].

- قطـع جميـع حبائـل الشـبكة إلا حبـلاً واحـدًا: «فإنّـي سـأدنو منـك فأقطـع الحبائـل كلَّهـا إلا حبـلاً واحـدًا أبقيـه لأسـتوثق لنفسـي منـك»[28].

- قطـع الحبل الأخير لحظـةَ قدوم الصيَّاد: «فبينما هو كذلـك إذ وافـى الصيـاد (...) فجهـد الجُـرَذ نفسـه في القرض»[29].

وأخيـرًا ينغلق النصّ على تـوازن فريد، حيث يؤوب كلٌّ مـن السِّـنَّور والجُـرَذ إلى جحـره، الأوّل خوفًا مـن الصيَّاد، والثانـي خوفًا من السِّـنَّور؛ وبذا تعـود العلاقة بينهما إلى ديدنها من الانفصـال والتنافر.

وهكـذا يسـتقيم لنـا القـول إنّ الحكايـة تنكشـف على علاقتـين متغايرتـين تتجسّـدان في الاتّصـال والانفصال، وقـد تداعـت أصداؤهمـا لتحكُما مجمـل الحكايـة، وتجعلاها قائمة على التحوّل. فقد انطلقت الحكاية من علاقـة اتصـال بـين السِّـنَّور والجُـرَذ، أوعـزت إليهـا الحالةُ التـي كان عليهـا كلٌّ منهمـا داخـلَ الحكاية، فكلاهمـا إزاءَ ورطـة تحتّم عليهما تناسـي العداوة القائمـة بينهما. وما إنْ انكشـفت الورطـة حتـى ارتـدَّ الوضـع إلى ما هـو عليه، وبـرزت علاقـة الانفصـال اسـتجابةً للقيـم المُنجَـزة خـارجَ الحكايـة. ويمكـن تجسـيم ذلك بالشـكل الآتي:

مرسِل (الرغبة في البقاء)

الذات (الجُرَذ)

مرسَل إليه (الجُرَذ)

المساعِد (العقل)

الموضوع (الصداقة الطارئة)

المعارض (العداوة القائمة)

مـا نفيـده مـن هذا الشـكل أنّ الجُرَذ هـو القطب الذي يقـع عليـه المـدار في توجيـه أحـداث الحكايـة، وهـو بمثابة المحـرّك الأساسـيّ الـذي عليه منـاط القصّة، وقـد مكّنته هـذه الأهليَّـة المركزيّـة لأن ينهـض بوظيفـة بنائيّة أتاحت لـه التحكّـمَ في وضع الاتّصـال مع السِّـنَّور؛ لرغبة داخليّة تضطرم في نفسـه، وتلحّ عليه بالاستمسـاك بالعيش، وفي سـبيل تلبيـة هـذه الرغبـة، وتحصيلها يلجأ إلـى العقـل ويجـد فيـه مسـاعدًا يعينـه علـى مجابهـة المخاطـر التـي تطارده من كلّ مكان، فإذا بالحلِّ العارض يبزغ في خاطره، وينـزع به نحو مصالحة عـدوّه بالقدر الذي يحقّق رغبته؛ ليبقـى الحـلُّ الأبـدي المتمثـل في العـداوة معارضًـا قائمًا، وبسـببه يأبـى الجُـرَذ قبول أيِّ مسـاومة فيه.

4ـ2 حكاية الأقوال:

ندلـف إلـى الحكايـة مـن خـلال راو خارجـي سـوى بيدبـا الفيلسـوف، ويتـأدّى مـن لفظة «زعمـوا» دون تعيين دقيـق لأولئـك الزاعمـين، وفي ذلـك مـا يؤكّد سـمةً أصلية موسـومةً بهـا الحكايـات المثليّـة. فالـراوي الأوّل بيدبـا يجعـل الحكايـةَ المنطوقـة بلسـان راوة مجهولـين تنهـضُ بوظيفـة إيهاميَّـة توحـي بتكاثـر أعـداد القائلـين بهـذه الحكايـة؛ ممّـا يكسـو أحـداث الحكايـة الخرافيَّـة جلبابًـا

واقعيًا متى استحال عالَمًا عالَمًا بشريًا، لاسيّما أنّ مضمون الحكاية الحكْمي، والمتعيّن في قول الجُرَذ بشكل متواتر: «العاقل يفي لمن صالحه من أعدائه بما جعل له من نفسه، ولا يثق به كلَّ الثقة، ولا يأمنه على نفسه مع القرب منه، وينبغي أن يبتعد عنه ما استطاع»[30]، هذا المضمون الحكْمي لا يقتصر على فرد واحد، ولا يختصّ بإطار زمنيّ أو مكانيّ محدّد، وإنّما هو مترام شائع، ولا مندوحة للعاقل عنه؛ ما يؤكّد صدق منحى هذا المضمون الحكْمي، وصحّة منطقه.

إنّ من ينعم النظر في الأصوات السرديّة في حكاية السِّنَّور والجُرَذ، المنعطفة على ذلك الصوت السرديّ الجماعيّ المتعالي، يجد أنّها تتّسم بالتنوّع، فتارة يُخضع الراوي خطابَ الشخصيّة له. وذلك على غرار ما نجده في المقطع الآتي: «فتحيَّر في أمره، وخاف إن رجع وراءه أخذه ابن عرس، وإن ذهب يمينًا أو شمالاً اختطفه البوم، وإن تقدّم أمامه افترسه السِّنَّور»[31]. يكشف هذا المقطع عن تسلّط الراوي على أقوال شخصيّة الجُرَذ، وإدراج خطابها في خطابه، في نطاق ما يسمّى بالخطاب المسرَّد، وفيه يعمد الراوي إلى نقل قول الشخصيّة في سياق سرديّ، ويعُدُّه «حَدَثًا من بين أحداث أخرى، ويضطلع به هو بنفسه»[32]. وعلى هذا يجنح الراوي إلى اختزال قول الشخصيّة وفعلها معًا، وتكييفهما بحسب ما يفهم، وما يمليه عليه تأويله، وآيةُ ذلك قوله: «فتحيَّر في أمره وخاف». وضمير الغائب في العبارة الآنفة يؤكّد وساطة الراوي، وتسلّطه على أقوال الجُرَذ. ولعلَّ الفزعَ الذي حلَّ بالجُرَذ قيَّد حركته، وبالتالي سوَّغ للراوي تولّي مهمة سرد الفعل الذي، وإنْ أشار إلى ما يدل عليه بقوله: «رجع، ذهب، تقدّم»، فهو معطّل مشلول، لا يقوى الجُرَذ على الإقدام عليه؛ وبذلك يتأزّم شعوره بالخوف والهلع، ويبلغ أوجه عندما ينزع إلى الانكتام، فلا ينبس ببنت شفة، تاركًا الراوي يفصح عن شعوره وأحواله؛ فأنّى له الكلام والفعل، والأخطار تتجاذبه من كلّ صوب؟

إلا أنّ رجوع الجُرَذ إلى العقل، والتماسه الحيلة أفسح له المجال لأن يتحرّر نسبيًا من سلطة الراوي، وأوعزه إلى كلام تنفيسيّ، يفرِّج فيه عن ضيقته، وذلك من خلال الانكفاء على ذاته يحدثّها ضمن ما يسمّى بالخطاب المنقول (أو الخطاب المباشر) وفيه «يعيد السارد كلام الشخصيّة بشكل حرفيّ، وكما تمّ التلفّظ به واقعيًا»[33]. ومع هذا النوع من الكلام ينحو الجُرَذ إلى استعمال ضمير المتكلّم؛ إذ إنّ «السرد بضمير المتكلم هو حديث الشخصيّة عن نفسها»[34]؛ وقد استعان به الجُرَذ لرسم خطّة نجاة، تقوم وفق خطوات محسوبة ورصينة، وتتبدَّى الخطوة الأولى في تعيين ما حدق به من أخطار: «فقال في نفسه: هذا بلاء قد اكتنفني، وشرور قد تظاهرت عليَّ، ومحن قد أحاطت بي»[35]. إلا أنّ الجُرَذ لم يكن، مع تزايد رغبته في الحياة، ليرضخ إلى تلك الأخطار، وأمارة ذلك في الخطوة الثانية حيث نقف على لغة مشبّعة بأساليب النفي، ومفعمة بالتجدّد والاستمرار من خلال الأفعال المضارعة؛ ما يعكس ذاتًا ملحاحة على كسب رهان الحياة، متوفزّة إلى لذّة البقاء: «وبعد ذلك فمعي عقلي فلا يفزعني أمري، ولا يهولني شأني، ولا يلحقني الدَّهش، ولا يذهب قلبي شعاعًا؛ فالعاقل لا يَفْرَقُ عند سداد رأيه، ولا يَعْزُبُ عن ذهنه على حال»[36]. إنّها اختيارات لغويّة ذكيّة تعرِّي ما تعلّق بشغاف قلبه من الخوف، وتبرهن على حصافة عقله، وسداد رأيه ومنطقه، وتأكيد ذلك يتجلّى في الخطوة الثالثة حيث يستفيض الجُرَذ في تأمّلاته وإعمال عقله، ويسعى جاهدًا للوصول إلى مخلّص بلغة حجاجيَّة ترشح بالحكم والأمثال والعبر: «وإنّما العقل شبيهٌ بالبحر الذي لا يدرك غوره، ولا يبلغ البلاء من ذي الرأي مجهوده فيهلكه، وتَحَقُّقُ الرجاء لا ينبغي أن يبلغ منه مبلغًا يُبْطِرُهُ ويُسْكِرُهُ فيَعْمَى عليه أمره...»[37]. لقد ارتكز الجُرَذ على مضامين قمينة بأن تنقذه، وتلبّي غايته، لما فيها من صدق المنحى، وسلامة الفكرة؛ وعلى هذا فهي تشي بإصابة قراره، وبذا يكسب تأييد المرويّ له داخل الحكاية (السِّنَّور) وخارجها (القارىء)، بل يجعله أكثر اطمئنانًا إلى رأيه، وركونًا إلى حُكمه وقراره، وهذا ما رسّخته الخطوة الرابعة عندما أشار إليه عقله بمصالحة السِّنَّور، فما كان من الأخير إلا المصادقةُ على هذا الصلح فور إفصاح الجُرَذ عنه. وفي معرض ذلك يقول الجُرَذ: «ولستُ أرى ليَ من هذا البلاء مخلّصًا إلا مصالحة السِّنَّور؛ فإنّه قد نزل به من البلاء مثل ما نزل بي أو بعضه»[38].

هكذا يأخذ الجُرَذُ في التدبّر غايتَه، ولمّا قبض على زمام المشكلة، واستمكن من الحلّ؛ استحالت هواجسه الحبيسة كلامًا جهيرًا، وغدا انغلاقه على ذاته انفتاحًا على السِّنَّور الذي لم يَجد الحوارُ الداخليّ إليه طريقًا، وظلَّ مراوحًا في شبكتهَ، ولم ينطلق لسانه إلا عندما استنطقه الجُرَذ. وحسبنا المقطع الآتي دليلاً على ذلك: «ثمّ إنّ الجُرَذ دنا من السِّنَّور فقال له: كيف حالك؟ قال له السِّنَّور: كما تُحبُّ، في ضيق وضنك. قال: وأنا اليوم شريكك في البلاء. ولستُ أرجو لنفسي خلاصًا إلا الذي أرجو لك فيه الخلاص»[39]. ينشأ، في هذا المقطع، حوارٌ تبادليّ بين الجُرَذ والسِّنَّور، من خلال ضمائر التكلّم والمخاطبة؛ ذلك أنّه «تلفّظ مشترك، وبناء ينجزه اثنان»[40]. وهذا الوضع التخاطبيّ غالبًا ما يحتّم على الراوي التنحّي قليلاً، وإيكال الرواية إلى الشخصيّات لتتبادل الحوار والتعليقات؛ وذلك لاستثمار ما توفّره تقنية المشهد الحواريّ من طاقة دراميّة تجعل اللقاءَ أكثر صدقًا وحرارة، فضلاً عن دورها في تجسيد تلقائيّة الموقف المشهديّ.

ولعلّ إتاحة الراوي للشخصيّات إجراءَ هذا الأسلوب من الحوار، والذي يندرج في إطار الخطاب المباشر المنطوق، هو ما سمح له بأداء وظيفته الأساسيّة وهي الإيهام بالواقع، من جهة كون الخطاب المباشر «أكثر الأشكال «وفاء» لخطاب الشخصيّة. وبذلك تكون وظيفته في النصّ الروائيّ (القصصيّ) الإيهام بواقعيّة المرويّ»[41]. فالشخصيّة تتكلّم متحرّرة من سلطة صانعها التخييليّ (الراوي)، وهذا من شأنه أن يقرّب خطابها من المخاطَب (المرويّ له)، الذي يعتقد أنّ ما تنطق به الشخصيّة قد قالته فعلاً؛ فيكون لكلامها تأثير بالغ عليه. وهو أسلوب كثيرًا ما يكون مناسبًا لمقامات اللّقاء؛ كونه خطابًا «تتقلّص فيه المسافة بين القول ومرجعه تقلّصًا كبيرًا، حتّى كأنّ المرويّ له يشاهده أو يسمعه»[42]؛ وبذا يظفر الجُرَذ في استقطاب رغبة السِّنَّور، واستجلاب تصديقه: «فلمّا سمع السِّنَّور كلام الجُرَذ، وعرف أنّه صادق؛ قال له: إنّ قولك لشبيه بالحقّ، وأنا أيضًا راغب فيما أرجو لك ولنفسي به الخلاص»[43].

إنّ الوصول إلى هذه النتيجة لم تمنع الجُرَذ من فحص الأمور والتدبّر في مآلاتها، ومن أهمّ القرائن الدالة على ذلك ترتيبُه في قرض حبائل الشبكة جميعها دفعة واحدة، وإبقاء حبل واحد حتّى تجيء اللحظة التي يكون فيها السِّنَّور منشغلاً، وهي لحظة قدوم الصيّاد. إنّها لحظة العودة إلى الافتراق الأصيل بينهما. وعلى الرغم من التنائي إلا أنّ الحوار بينهما ظلّ متّصلاً، وقد ابتدره السِّنَّور يلتمس من الجُرَذ اتصال الودّ، ودوام الصداقة، وعندها تنثال على لسان الجُرَذ سلسلةٌ من الحجج، غايتها إسكات صوت السِّنَّور المتوسِّل، والحياد به عمّا ارتآه. وقد جاءت الحجج متضايفة يأخذ بعضها برقاب بعض، الأمر الذي ألجم السِّنَّور، ولم يترك له مجالاً للإفصاح عن مشروعه، أو تنظيم منطق لحججه، ما يثبت تفوّق الجُرَذ مرّة أخرى في الإقناع؛ ما دعاه لأن يختم الحوار بطريقة تصادر أقوال السِّنَّور، وتنفي التواصل بينهما. وآية ذلك اختتامه الحوار دون انتظار أيّ جواب من السِّنَّور يمهّد للحظة الفراق، ويخفّف من حدّتها، ولعلّه بذلك يسوق المرويّ له إلى الإحساس بتعذّر بوادر أمل الالتقاء. وهو ما نقف عليه في قول الجُرَذ: «لا سبيل إلى اجتماعنا والسلام»[44].

وإذا جوّدنا النظر في الحكاية وجدنا أن تمكُّن أسلوب المشهد الحواريّ منها جعلها تتوسّل به كشكل سرديّ طاغ؛ إذ «يجري تركيز الحبكة القصصيّة بأكملها عند المشهد بحيث يضحي هو الذي يختزن الدلالة الأساسيّة للنصّ، إليه يتّجه الاهتمام، وفيه تصبّ الأحداث كأنّه مستهدف بحدّ ذاته»[45]. ولا شكّ في أنّ هذا يكسب النصّ طابعًا دراميًا تستحيل معه الأحداث فعلاً مسرحيًا يجعل القارىء أكثر تفاعلاً مع الحدث وتأثّرًا به. لاسيّما أنّ الراوي قد استعان بخطاب إسناديّ الذي هو بمثابة «الخطاب المصاحب لخطاب الشخصيّة (المباشر)، والذي يحدّد عمل المتكلّم أو المفكّر، ويوضّح (أحيانًا) الأبعاد أو المظاهر المختلفة للعمل، والشخصيّة»[46]. وعلى هذا تتحدّد الوظيفة البنائيّة والدلاليّة للخطاب الإسناديّ؛ إذ به يسعف الراوي القارىءَ بمعلومات تفسّر له مقاصد خطاب المتحاورَين، أو تؤوّل له ما يدور في ذهنهما لحظة النطق، أو تشرح لَه ظروف التواصل التي هي من أوكد وظائف الخطاب الإسناديّ؛ إذ إنّه «غالبًا ما يمثّل محاولة

لإكساب فعل التلفّظ بعض الكثافة، وسعيًا إلى بيان تعقّد كلّ قول لا تحمل دلالاته الكلمات وحدها، وإنّما ينقلها كذلك ما يصاحبه من تنغيم وإشارات وحركات أو نظر»[47]. ومن أمثلة الخطاب الإسناديّ في الحكاية: «فقال في نفسه»[48]، «ثم إنّ الجُرَذ دنا من السِّنَّور فقال له»[49]، فلمّا سمع السِّنَّور كلام الجُرَذ، وعرف أنّه صادق قال له»[50].

4ـ3 حكاية الأحوال:

إذا كان السرد موكولاً إليه نقل الأفعال والأحداث، فإنّ مهمّة الوصف نقل الأحوال والهيئات. وفي ذلك يقول الصادق قسومة: «إنّ السرد مداره وحاصله مادّة حدثيّة قوامها الأعمال (وهي مادّة حركيّة مجالها زمنيّ)، أمّا الوصف فمداره وحاصله في الخطاب مادّة وصفيّة قوامها الموصوفات، وهي مادّة تعطي الخطاب وجهة أخرى، وتمدّه –عادة– في اتّجاه أفقيّ لا عموديّ»[51]. والمتأمّل في حكاية السِّنَّور والجُرَذ يلحظ أنّ الراوي لم يلتفت إلى الوصف إلا لمامًا؛ ولم يمتح منه إلا بالقدر الذي يخدم السرد، ويرتهن بمواضعاته وصياغاته، وبذا غدا للوصف وظيفة تأسيسيَّة تضطلع بالإسهام في تسويغ الأحداث المسرودة، من خلال تصوير الإطار الذي تقع فيه، وتداعياته على شخصيّات الحكاية، ما يجعله يكتسب بعدًا واقعيًا. ومن أمثلة العبارات الوصفيّة في الحكاية: «زعموا أنّ شجرة عظيمة كان في أصلها جحر سِنَّور يقال له رومي. وكان قريبًا منه جحر جُرَذ يقال له فريدون»[52]. «كما تحبّ في ضنك وضيق. قال: وأنا اليوم شريكك في البلاء»[53]. «وكلامي هذا ليس فيه كذب ولا خديعة. وابن عرس ها هو كامن لي، والبوم يرصدني، وكلاهما لي ولك عدوّ. وإنّي وإيّاك، وإن كنّا مختلفي الطباع، لكنّنا متّفقا الحالة»[54]. يتبيّن من الأمثلة السابقة أنّ القائم بعمليّة الوصف جاء به متعدّدًا؛ إذ كان بعض الوصف من إنتاج الراوي، وبعضه الآخر من إنتاج الشخصيّات؛ وهذا يعطي حركة الوصف تموّجًا يجذب القارىء، ويفسح المجال لولوج رؤى متعدّدة داخل الحكاية الواحدة. فالراوي، كما توضّحه الأمثلة السابقة، ينزع إلى وصف الفضاء الخارجيّ للمسرح الذي تجري عليه أحداث الحكاية، كونه يحتلّ موقعًا سرديًا خارج الحكاية، في حين أنّ الشخصيّات أصوات تنطلق من داخل الحكاية؛ لذا لم تحد عن وصف نوازعها الذاتيّة، وما يحكم عالمها الخاصّ مَن قيم. وقد فصّلنا في هذا الحديث سابقًا[55].

5. أنماط الرؤية:

ينهض النصّ من خلال رواية راوٍ خارجيّ مجهول يخرج علينا من خلال اللّفظة الآتية: «زعموا». ولئن كان هذا الراوي مرجعه المتعيّن مجهول، فإنّه راوٍ عليم من حيث اضطلاعه بتقديم الأحداث، وتنسيقها، وتأويلها انطلاقًا من موقع خاصّ. وهو بذلك يندرج في نمط الرؤية من الخلف، «حيث يكون السارد أكثر معرفة من الشخصيّة»[56]. وقد هيمن هذا النمط على الحكاية بأكملها؛ إذ أخضع هذا الراوي الخارجيّ ترتيب الأحداث وسيرورتها إلى منطقه الخاصّ، كما أنّه تولّى تقدير كيفيّات أداء الشخصيّات، وتأويل نوازعها الباطنيَّة. والأمثلة على ذلك غاية في الكثرة، نعرض منها:

«خرج الجُرَذ يدبّ ويطلب ما يأكل، وهو حذر من الروميّ»[57].

«فبينما يسعى إذ بصر به في الشرك؛ فسرّ واستبشر»[58].

«ثمّ التفت فرأى خلفه ابن عرس يريد أخذه، وفي الشجرة بومًا يريد اختطافه، فتحيَّر في أمره، وخاف»[59].

«فقال في نفسه:...» [60].

«ثمّ إنّ الجُرَذ دنا من السِّنَّور»[61].

«فلمّا سمع السِّنَّور كلام الجُرَذ، وعرف أنّه صادق»[62].

«ثمّ إنّ البوم وابن عرس لمّا رأيا دنو الجُرَذ من السِّنَّور أيسا منه وانصرفا»[63].

«ثمّ إنّ الجُرَذ أبطأ على روميّ في قطع الحبائل»[64].

«ثمّ إنّ الجُرَذ أخذ في قطع حبائل السِّنَّور. فبينما هو كذلك إذ وافى الصيّاد»[65] «فجهد الجُرَذ نفسه في القرض حتّى إذا فرغ وثب السِّنَّور إلى الشجرة على دهش من الصيّاد، ودخل الجُرَذ بعض الأحجار»[66].

«وجاء الصيّاد فأخذ حبائله مقطّعة، ثمّ انصرف خائبًا»[67].

«ثـمّ إنّ الجُـرَذ خـرج بعد ذلك من وكـره خائفًا أن يدنو من السِّنَّور»[68].

«ثمّ حلف واجتهد على صديقه»[69].

إنّ الـراوي في الأمثلـة الآنفة يسـتعين بضمير الغائب؛ دليـلاً علـى أنّ الأفعـال والأقوال لا تخـرج عن نطاق رؤيته وتأوُّلاتـه. وهـو في سـبيل تحقيـق ذلـك ينقـل لنـا مـا يقع للشـخصيّات مـن أحـداث بصـورة تعاقبيَّـة تكشـف دقّـة رصده، وتعلن عن تواجده اللّصيق مع كلّ شـخصيَّة مهما تبايـن زمانُهـا، وتنائـى مكانُهـا. ولـم يكتـف بهـذا الرصـد الخارجـيّ للأحـداث فحسـب، بـل إنّـه ليتَوغّـل ليختـرق باطـن الشـخصيّات، ويميـط اللّثـام عـن مكنونات نفسـها المحتجبـة، ويتـأوَّل إدراكاتها، وهواجسـها العميقـة إزاء ما يجـري لهـا مـن أحـداث ومواقـف. ومـا يدعم ذلـك مع كلّ شخصيّة يتبدّى في قوله عن الجُرَذ: «حذر، فسُرَّ واستبشر، فتحيَّر، وخاف، فقال في نفسـه، فجهد، خائفًا». وقوله عن السِّـنَّور: «وعرف أنّه صادق، واجتهد». وقوله عن ابن عرس والبـوم: «يريـد أخـذه، يريـد اختطافـه، أيسـا». وقولـه عـن الصيّـاد: «خائبًا».

إنّ مـا يبـرّر نـزوع الـراوي إلـى إقحـام نفسـه في كلّ مـا يحـدث، هـو احتلالـه مسـتوًى سـرديًا مـن شـأنه أن يمحـي المسـافة بينـه وبـين مـا يـروي، ويوجـب نوعًـا مـن المعرفة المتعالية، تجعل وجهة نظره إلهيّة تسـتطلع أفعال الشـخصيّة في فضـاء لا زمنـيّ؛ إذ «لـم يطلعنـا الـراوي علـى كيفيّـة حصولـه على مـا نقله لنـا، ولكـنّ الظاهر أنّ انتمـاءه إلـى زمنيّـة خارجيّـة عـن الزمنيّـة الوقائعيّة، هي التـي مكّنتـه من الحصـول على هذه المعرفـة»[70]، وقد أتاح لـه ذلـك لأن يعـرف ما خُفي ومـا عُلن، وما قُـرب وما بُعد، مهما تعددّت الشـخصيّات، وتنوّعت أماكنها، سواء في وقت واحـد، أو في أوقـات متفرّقـة.

الهوامش:

1 – حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص53. وقد نقلها من: R.Bourneuf et R.ouelle; L,univers du roman. P.U.F. 1981. P.99.

2 – تيودور زيولكوفسكي: أبعاد الرواية الحديثة، ت: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص34.

3 – أنيسة السعدون: الراوي بين الحكاية والخطاب في قصص محمد عبد الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010، ص29.

4 – تزفيطان تودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص48.

5 – سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص29.

6 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، 1972، ص325.

7 – المصدر السابق، ص332. التكرار في العبارة السابقة متأت من الفعل المضارع الذي يحيل إلى تكرار الفعل، لا سيما أنه مندرج تحت فعل الناسخ المضارع «يكون» الذي يفيد استمرارية وقوع الحدث وتجدده.

8 – جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص131.

9 – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص132.

10 – مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص212.

11 – الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000، ص119.

12 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص328.

13 – المصدر السابق، ص328.

14 – المصدر السابق، ص332.

15 – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1990، ص137.

16 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص330.

17 – المصدر السابق، ص330–331.

18 – المصدر السابق، ص330.

19 – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص90. وقد نقله عن: E.L.Sadoulet,Temps et recit, p165.

20 –عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص331.

21 – سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص266.

22 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص332.

23 – جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ت: رشيد بنحدو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص93.

24 – مي أحمد يوسف: الحكاية العشقية في مصارع العشاق لابن السراج (حكاية جناية السبع على العاشقين) البناء والموضوع، دراسات/ العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 30، العدد1، 2003، ص179.

25 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

26 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص327.

27 – المصدر السابق، ص327–328.

28 – المصدر السابق، ص328.

29 – المصدر السابق، ص330.

30 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص333.

31 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

32 – ينظر، جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص 185.

33 – أحمد فرشوخ: حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص86.

34 – محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر – رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 2001، ص88.

35 –عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

36 – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

37 –المصدر السابق، ص326–327.

38 – المصدر السابق، ص327.

39 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص327.

40 – محمد نجيب العمامي: بحوث في السرد العربي، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005، ص71. وقد اقتبس تعريف الحوار من سيلفي دورر.

41 – محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر – رواية الثمانينات بتونس، مرجع مذكور، ص116.

42 – محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، مرجع مذكور، ص352.

43 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص328.

44 – المصدر السابق، ص333.

45 – سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، مرجع مذكور، ص132.

46 – جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص21.

47 – محمد نجيب العمامي: بحوث في السرد العربي، مرجع مذكور، ص71.

48 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

49 – المصدر السابق، ص327.

50 – المصدر السابق، ص328.

51 – الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، مرجع مذكور، ص165.

52 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص325.

53 – المصدر السابق، ص327.

54 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص327.

55 – وذلك عندما وقفنا على الأحاديث التي تركز على حوار الجُرَذ الداخليّ، والحوار الثنائيّ مع السِّنَّور.

56 – تزفيطان تودوروف: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)/ في مقاله: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص58.

وقد أطلق جيرار جنيت على هذا النمط من التبئير مصطلحًا آخر هو: الحكاية غير المبأرة، وهو نمط تجسمه الحكاية الكلاسيكية عمومًا.

ينظر، كتابه: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص201.

57 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

58 – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

59 – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مصدر سابق، ص326.

60 – المصدر السابق، الصفحة نفسها.

61 – المصدر السابق، ص327.

62 - المصدر السابق، ص328.

63 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

64 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

65 - المصدر السابق، ص330.

66 - المصدر السابق، ص331.

67 - المصدر السابق، ص330.

68 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

69 - المصدر السابق، ص331.

70 - حسين الواد: البنية القصصية لرسالة الغفران لأبي العلاء، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1988، ص69.

المصادر:

عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، 1972.

المراجع:

- أحمد فرشوخ: حياة النص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

- أنيسة السعدون: الراوي بين الحكاية والخطاب في قصص محمد عبد الملك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2010.

- تزفيطان تودوروف:

طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)/ في مقاله: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.

- تيودور زيولكوفسكي: أبعاد الرواية الحديثة، ت: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

- جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ت: رشيد بنحدو، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبدالجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

- جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ، ط1، 1990.

- حسين الواد: البنية القصصية لرسالة الغفران لأبي العلاء، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1988.

- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

- سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

- سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.

- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2000.

- محمد الخبو: الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003.

- محمد نجيب العمامي:

بحوث في السرد العربي، دار نهي للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، 2005.

الراوي في السرد العربي المعاصر – رواية الثمانينات بتونس، دار محمد علي الحامي، صفاقس/ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، 2001.

- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

- مي أحمد يوسف: الحكاية العشقيّة في مصارع العشّاق لابن السرّاج (حكاية جناية السبع على العاشقين) البناء والموضوع، دراسات/ العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد30، العدد1، 2003.

الصور:

1-http://3.bp.blogspot.com/-XqFFlVGqNss/UbNwarekO3I/AAAA AAAAAaY/9z4hit0MFPw/s1600/clean +cut+cat.jpg

علي ولْد زايد...
أسطورة الشخصيةَ، وبلاغة الأقوال والأمثال

(1)

أ. محمـــد علي ثامر

كاتب من اليمن.

قد يفاجئك جدك أو شيخ كبير في السن بمثالٍ بليغ وحكمةٍ مأثورةٍ من أمثال وحِكم علي بن زايد . . تحتار في بلاغة المقال وعمق المعنى والمفهوم والتي تشبه إلى حدٍ ما أقوال وحِكَم أرسطو وأفلاطون وسقراط في العصر القديم، وبين كتب ومحاضرات تشارلز ديكنز وسكوت وات وإبراهيم الفقي في عصرنا الحاضر . . وحقيقة القول إننا أمام فيلسوف يمنيٍّ نادر، عالم فلكيّ دقيق في ترصد الظواهر الطبيعية والفصول، تُرجمان للنجوم والمعالم الزراعية، أسس بذلك فلسفةً شعبيةً يمنيةً خالصة، إننا في جمهورية علي بن زايد، في ظل حُكمه ومدنه الفاضلة، وشعبيته النابعة من وسط قلوب وعقول اليمنيين، من حبهم وعشقهم للأرضِ والخيرِ واليُمنِ والبركات.

ويصفه الشاعر اليمني الكبير/ عبدالله البردوني بالقول: «إذا عرفنا أنَّ (علي بن زايد) هو كل الشعب اليمني، وأن زمانه هو كل الأزمان، كما أن قريته هي كل القرى، لأنه عبَّر بكل لهجات الكل، ولا يعبر بلهجات كل الشعب إلا كل الشعب، على أن الحكايات التي أنطقت (علي بن زايد) هي بعض يوميات الناس»[1] ومما سبق

فإن علي بن زايد هو في كل بيت من بيوت اليمنيين، في كل حقل من حقولهم، في كل سهل ووادٍ وجبل، في الذرى الشاهقة والمدرجات الزراعية، في الريف والحضر، ينشد أحلام وآمال اليمنيين، ينهض من أوجاعهم وآلامهم، يقف مع صغيرهم قبل كبيرهم، يعلِّم ويدَّرس ويُدرِّب الناس مواقيت ونجوم زراعتهم وحصادهم.

فالتراث الشفهي (اللامادي) في اليمن غنيٌّ بتفاصيله وأنواعه، فالزوامل[2]، والبالة[3]، والمهاجل[4]، والأهازيج[5]، الأغاريد، الترانيم، الأغاني الشعبية، وأغاني ألعاب الأطفال، الحكايات، والأمثال[6]، وغيرها من أصناف ألوان التراث الثقافي والأدب الشعبي، والتي حافظ عليها اليمانيون جيلاً بعد جيل في الريف أو الحضر برغم محاولات القضاء على تراثنا الثقافي وموروثنا الحضاري.. ولعلنا هنا سنتكلم عن جزئية من هذا التراث العظيم والمتمثل بالأمثال الشعبية التي يتداولها الناس في حياتهم، في مأكلهم ومشربهم، في زراعتهم وحصادهم، وبطلها هو الحكيم والفيلسوف اليماني/ علي بن زايد والتي دفعَّت جزالة ودقة وبلاغة أقواله وأمثاله وأعرافه بالمستشرق الروسي/ أناطولي اغاريشيف لكتابة كتاب باللغتين العربية والروسية عنونه بـ(أحكام علي بن زايد)، ورتَّب فيه هذه الأقوال والحِكَم، وفصلها في أبواب ومواضيع منسقة ومحددة، بل وحاول وزنها على ضوء علم العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي، ولكن أقواله وحكمه لم يتم التطرق لها من قبل الأدباء والشعراء والكُتَّاب اليمنيين والعرب ولم تخضع للبحث والدراسة والتقنين؛ إلا من بادرةٍ حسنةٍ للمرحوم الشاعر اليمني الكبير/ عبدالله البردوني الذي أفرد فصلاً كاملاً في كتابه «فنون الأدب الشعبي في اليمن» عن حكيم الشعب علي بن زايد، تناول فيها الخلفيات الحكاياتية لبعض أمثاله، أعرافه، حكميَّاته، شعريته، كما عنون ديواناً شعرياً له - للبردوني - بـ(رجعة الحكيم ابن زايد)، كما دوَّن العميد المتقاعد/ يحيى بن يحيى العنسي بعضاً من أقواله الخاصة بالمواقيت الزراعية في كتابٍ أصدرته بمناسبة صنعاء عاصمة الثقافة العربية 2004م[7] ولكن؟!!! يعتبر علي بن زايد بحراً من الأقوال والحِكَم، ومن الفلسفة الغريبة والعجيبة، التي لم تكتشف بعد.

فمن هو هذا الحكيم المطمور والمغمور؟!

علي بن زايد، الحكيم والفيلسوف، الأديب والشاعر الأسطورة، العالم الفلكي والنفسي، الخبير والمُعلِّم الزراعي، أحد أشهر الحكماء اليمنيين، بل أكثرهم ذكاءً ودهاءً وحذقاً، وافر الأمثال والحِكَم والأعراف التي تتداولها أجيال تلو الأجيال، وعصور بعد العصور والأزمان، فهو ابن الماضي ورفيق الحاضر وصديق المستقبل.

حاولت البحث في العديد من المراجع والمؤلفات عن تحديد دقيق لشخصية الحكيم اليماني علي ولْد زايد، وتحديد أين ولد وأين مات؟ وأين عاش وتربى وفي أي العصور كان؟ من أي الأسر أو إلى أي القبائل ينتسب؟ لكن محاولتي تلك باءت بالفشل، كون معظم أقواله لم توثق توثيقاً إلكترونياً ومكتبياً وحفظت بطرق تقنية عصرية، وإنما وثقت من قبيل الصدفة فقط، من ذاكرة الناس، الأميين والمتعلمين على حد سواء، نظراً لارتباطها والتصاقها الوثيق بالأرض والزراعة والفلاحة والعادات والتقاليد وأحوال الحياة وتصاريفها، ولعل التراث الشفهي اللامادي منتشر في اليمن بكثرة، ويتعرض للاندثار والضياع بصورة كبيرة، وقد أورد المؤرخ اليمني أبو العز مسلم اللحجي صاحب كتاب «طبقات المطرفية»: (إن قلة الرغبة لدى أهل اليمن في إحياء ما يكون في بلادهم وأهلها من الأخبار والآثار، وأنه قد كان في اليمن من المحاسن الحسنة في أخبار الدنيا، في الجاهلية والإسلام، ونوادر العجائب التي قد دوَّن أهل العراق والحجاز ومصر والشام وخراسان ما هو دونها)[8]، على الرغم من وجود بعض المحاولات الفردية والبسيطة، والتي قام بها الأستاذ المرحوم/ علي محمد عبده عند إصداره كتاب «حكايات وأساطير يمنية»، أو ما يقوم بها بيت الموروث الشعبي، وصاحبته الأستاذة/ أروى عبده عثمان، وبعض المحاولات الصغيرة جداً لبعض مؤسسات المجتمع المدني التي تهتم بالتراث الشفهي اليمني.

وعودةً لما سبق فحكيمنا يذكره عامة الناس بـ(علي بن زايد) أو بـ(علي ولْد زايد) كما يوثق ذلك في أشعاره وحِكَمه وأقواله، ولعلني حاولت وسألت واستمعت للعديد من أبناء القرى والمدن اليمنية عن من هو علي بن زايد وما هو اسمه الكامل؟ أو ما هي أسرته وقبيلته؟ ولكن!! وبحسب المتداول لدى عامة الناس فعلي بن زايد – لا يُعْرفُ بقية اسمه أو حتى لقبه– هو من مواليد قرية منكث، قضاء كتاب – بكسر الكاف – التابع لمديرية يريم، محافظة إب من أوساط اليمن، لا يوجد تحديدٌ موثقٌ وصحيحٌ لتاريخ ولادته ولا حتى لوفاته، وهناك من حدَّد زمانه بفترة نهاية القرن الحادي عشر للهجرة، بداية القرن الثاني عشر للهجرة (أي خلال القرن الثامن عشر الميلادي)، أما عن حياته فيشتهر بأنه تنقَّل في العديد من المناطق والمدن والقرى اليمنية، وقد وردت بعض منها على لسانه وفي أقواله ومنها «عُدينه[9]، سُمَاره، سُحُول ابن ناجي، بيت علمان، ضوران آنس، رصابة، موزع...الخ».

وأما بالنسبة لحالته الاجتماعية فقد تزوج بثلاث نساء إحداهنَّ ابنة عمه، وقد وردت حكاية ظريفة دارت بينه وبين نسائه الثلاث.. حيث تقول الحكاية: كان لعلي ولْد زايد، ثلاث زوجات، إحداهن ابنة عمه كان يسكن معهن في بيته المتواضع، مرَّ الوقت، فألمت به فاقة – فقرٌ مدقعٌ – فخرج من بيته ذات ليلة في طلب الرزق، أو الاقتراض لسد الرمق، فلم يعثر على شيء، فعاد في الليل متخفياً، وصعد إلى سطح منزله متأملاً في حركة النجوم، يفكر في حاله، فسمع نساؤه يتحدثن فيه، تقول ابنة عمه: أين ذهب علي بن زايد يا تُرى؟ فقالت إحداهن: ذهب يسرق وسيحلف أنه ما سرق، وقالت الأخرى: ذهب يزني، فأجابت ابنة عمه: ألا تصبرن على الرجل ولا ليلة واحدة، ولكنكن تنكرن الجميل وتهتكن الستر، ثم ذهبت ابنة عمه، وأحضرت بعض الحبوب التي أخفتها بين علف الإبل، وصنعت منها طعاماً، إذ كان ينفد عندهم ما جُمع من الحبوب قبل انتهاء السنة، فيضطر علي بن زايد للاقتراض، ولكنه في تلك الليلة لم يجد شيئاً، بل اتهم من قبل زوجتيه بأنه سارق، وزانٍ، وحلاّف، فلما سمع ذلك الحديث منهن، ونظر ما صنعت ابنة عمه، فغرَّد بقوله:

يقول علي بن زايد..

من عادة الفقر الأخلاف[10]

أمسيت من فقر ليلة

سارق وزانٍ وحلاَّف،

فقام فوراً بطلاق زوجتيه الاثنتين، وأنشد يقول:

يقول علي بن زايد..

ما يجبر الفقر جابر،

إلا البقر والزراعة،

وإلا القلم والدفاتر،

وإلا جمالاً تسافر،

تقبل بكل البضاعة،

وإلا مرة[11] من قبيلة،

فيها الورع والقناعة،

تُدَّبر الوقت كله، كنه[12] لديها وداعة"

فهذه الحكاية وبعظمة ما تحتويه من معانٍ ودلالات لعمليتي الشك والنكران للجميل حتى من أقرب المقربين إليك، فلا تزال هذه الأبيات متداولةً إلى حد الآن لما فيها من بلاغة وحِكمة لكيفية محاربة الفقر والجوع وقد حث على ذلك بأربع طرقٍ تتمثل في: الزراعة، والتعليم، والتجارة، ولعل آخرها الاختيار للنساء الصالحات ذوات الحسب والنسب، والورع والقناعة..

الحكيم.. وحربه على الفقر والجوع:

كان الفقر والجوع – ولا يزالا – هما الداء الذي ليس له دواء في حياة اليمنيين، وقد كانت لحكيمنا – علي ولد زايد – صولات وجولات في مقارعتهما، مستندا لقول أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (لو كان الفقر رجلاً لقتلته)، فأسَّس وشرَّع فلسفةً جديدةً تحارب وتصارع الفقر والجوع وتدعو إلى الفلاحة والتعليم معاً.

يقول علي ولْد زايد..

لا رزق يأتي لجالس

إلا لأهل المغارس[13]

ومن قرأ في المدارس

بل ووصل به الحد من شدة خوفه وهلعه من الجوع أن شبهه بالموت الذي لا نجاة منه، فنراه ينصح الناس بالنزول إلى منطقة السحول بمحافظة إب ذات الخضرة الوافرة والرزق الكثير فيقول:

يقول علي ولْد زايد..

إن كنت هارب من الموت
ما أحد من الموت ناجي
وإن كنت هارب من الجوع
أهرب سحول ابن ناجي

أقواله في الفلاحة والزراعة:

في معظم مناطق اليمن، قراها ومدنها، جبالها وسهولها ووديانها، تردد وتترنم بأقوال علي بن زايد وإرشاداته الزراعية، ولعلها النصيب الأكبر من أقواله وحكمه، فكان يطلق أجمل الأوصاف على الأرض والزراعة، على الثور وهو يجرُّ المحراث خلفه ليصنع أتلاماً[14] متناسقة وجميلة، تفتح ذراعيها ممدودة لاستقبال غيث السماء، وتحتضن بين جنباتها للصيب - حبات الزرع، وإيماناً منه بالقول المأثور (أن يأكل مما يزرع) فهو يدعو عامة الناس إلى ضرورة التمسك بالزراعة كونها الكنز العظيم والخير الوفير.

ولا غرابة أن نجد ترابطاً بين تلك السلاسل الزراعية المتمثلة بالمدرجات وبين هذه الفلسفة العظيمة لرجل بسيط هو علي ولْد زايد، فمن هنا تتضح عظمة الإنسان اليمني، وتجلو عزيمته التي أدهشت العالم أجمع لتصميمه الفريد الذي حوَّل الجبال والمرتفعات العالية إلى حواضن للرزق الكثير ليقاوم الفقر والجوع والمرض وهو الثلاثي المرعب في حياة الإنسان اليمني قديماً وحديثاً، وبحياة الشعوب والأمم بشكل عام.

وعادةً ما تقاس أي حضارة أو أمة أو تاريخ إلا بما تركته للأجيال من إرث وموروث، من بنيان ونظم حياتية، فاليمنيون - وابن زايد واحدٌ منهم - تركوا بصمات تاريخية وشواهد حضارية لا زالت قائمة حتى الآن، فالفلسفة الغريبة والعجيبة جداً لحكيمنا والبعيدة كل البعد عن الخرافيات والأساطير وعلاقة الإنس بالجن والسحر والشعوذة وغيرها، وسأورد بعضاً من فلسفة اليمنيين الحياتية والمتمثلة في النجوم والمعالم الزراعية - كما يسميها هؤلاء المزارعون- وتُحدَّد بـ 13 يوماً وتحسب كشهور ذات أعداد فردية تنازلية تبدأ من (شهر 25 - شهر 23 - شهر 21.....الخ) وتسمى بالنجوم، ومنها: (نجم الجَحر[15]، نجم العلب[16]، نجم سهيل[17]، ونجم الروابع[18]، ونجم الصَّواب[19]، ونجم علاَّن، والثلاث، والخامس، السادس، السبع، التسع.... الخ) فيدّون لنا وللتاريخ علي ولد زايد عن نجم سهيل مثلاً بقوله:

أنـــا سهـــيـــل.. أنـــا سهـــيـــل
فـــي ليـــلتـــي سبعـــين ســـيـــل
أنا سهيل.. أدخل على الحلبة[20] بليل
وأقطـــف كحـــيـــل[21]

وأيضاً يقول في نجم سهيل، كونه من أفضل النجوم الزراعية في اليمن:

ما في النجوم إلا سهيل
أوصيـــك يـــا جمّال لا تسافر
عنـــد مطـــلـــع ســـهـــيـــل
أو فـــي مغيـــب الظـــوافر[22]
يا لله جارك من مغيب الظافر
عنيت[23] الأول ما عنيت الآخر
الليـل بـارد، والنهـار هواجر[24]

وهنا يتغزل في الزراعة وتفاصيل مواسمها، ومتى بذر الأرض وتجهيزها وحرثها وإزالة الشوائب والأشجار الضارة بها، كما يحث على وجوب المواظبة على الحرث والغرس في الأوقات الزراعية المناسبة وأن يبادر المزارع بالقيام باكراً وأن يظل أيضاً حتى الغلس أو غروب الشمس حتى ينال حظه ورزقه من الزراعة وما تنتجه من خيرات ونعم وفيرة التي قد تفوق التجارة بكامل أرباحها:-

ماريت[25] مثل الزراعة
مـاريت أنـا مثلها شي

الـــوقـــت كـــله متالـم[26]
غير المذاري[27] لها أوقات
* * *

تـلـــم الـــرجـــال الثـــابـــت
يقلـــع الـــزيـــل[28] الـــنـــابـــت
أيـــش يبعدك يـا زيـل يـا نوبـاني
حلي[29] العُتُم والعِبْلة الصنعاني
* * *

مـن لـم على البيض[30] يبـتّل
ومـــن لـم يُغـلس ويُبْكر[31]
لا بَخْـتَ لـه[32] فـي الـزراعة
* * *

ذي مـا يَشتّي[33] ويخرف
لا بَخْتَ لـه فـي الزراعة
* * *

يـا ذيـب إذا كنت حاذق
بتّـل[34] في وسط مالك
* * *

يـالله لا أحْـنا[35] نسافر
ولا معـــانـــا تجـــاره
تجـارتي عَوجْ[36] الأعرام
والغرس[37] بعد العماره
* * *

أعـرام مـــالـي حصـونه
إذا نـــزل سيـل بـالـليل
أمسيت سالي[38] شجونه
* * *

بتـلة[39] على ثور زاحف
أخيـر لي[40] من تجـاره
كلـين[41] سـرح تبتل ماله
* * *

وأنا عـلى الـبـاب جـالس
عـين إلـى كـل الأبـتال
مـن يبـكر أو مـن يغلس
* * *

مـا شغـب[42] إلا مـن ازوع
مـن علفه[43] وسط بيته
والحب[44] مخزانه أرجع
* * *

جهم[45] العنب في خروجه
مـا بين كـرمة[46] وعنـقاد
* * *

يا جولبه[47] قولي لأهل الأعناب
ذي ما يلقّح ما يذوق التوكّاب[48]
قبـس[49] العـنب فـي حَدَعْشَرْ
والسـبـع[50] تـبـدي كـرومـه
* * *

ما ينفعك طول مسقاك[51]
إذا اللـيالـي جـديـبه[52]
* * *

طيـافة[53] المـال عماره
إذا لقـى خُـزق[54] عكبر
وإلا تفـقـد[55] حـراره
* * *

أمـا تنَهْنِه[56] من الصيد
وإلّا تنـقـي[57] حجـاره
* * *

إذا نظـرت البـارق[58] الكومـاني
أبشّـرك بـالسيـل يـوم ثـانـي
* * *

إينمـا حلـت السبـع حلـيت[59]
التسـع[60] لا زَنْ دفَّـا

إلا فهو من حَدَعْشَرْ

إذا لم الخمس[61] تمطر

* * *

ما ينفعك ليله ولا شي

نصف السنة تسعه أشهر[62]

والنصف الآخر ثلاثة[63]

التسع والسبع والخمس

تبان فيها العيافة[64]

لا سمن فيها ولا بر

الله يجمّل[65] ويستر

* * *

يا غارتاه[66] يا الثريا

مالم الصيف زلت[67]

* * *

قدمت مالي تَوخَرْ

مذراه[68] صفو الثريا

تسابق النجم الأحمر[69]

* * *

نويد[70] بعد الغدا خلف

زاب[71] الخريف العوالي

والصيف شرقي هليله

* * *

إذا زحل[72] في العقارب

فالشل[73] يا أهل العقارة

وخذ من العيس[74] بازل

وإنزل نواحي سُمارة[75]

وافعل سلاحك شريمين[76]

ونصف ثوبك غِراره[77]

* * *

معي من الوقت إمارة[78] الفجر

إذا أصبح أحمر، فهو لغزر[79] المطاره

وها هو هنا يبشر بالغلال والسبول والعناقيد، خيرات الأرض التي أتت بعد جهد جهيد يبذله الفلاحون في حراثتهم للأرض، مروراً بالحجون[80]، ثم بالهروش[81]، حتى يكون الحصاد:

يقول علي إبن زايد..

جَحْر العِلْب يا مُحَمَّد

قطّع سبول[82] العناقيد

يا مقبلة من يعودك

يعودك البِر الأحمر

والرازقي[83] في ردودك

ويشرح في الأبيات التالية كيف للزراعة أن تقوم إذا لم يكن هناك ثورٌ كبير وقوي يقوم بقلب وحراثة الأرض بالوقت المحدد والمطلوب، حيث يتغزل هنا بالدور المحوري للثور وأهميته في عملية فلاحة الأرض:

يقول علي ولد زايد..

ما يسبر[84] المد الأخضر

إلاّ بِمَدَّين[85] يابس

ولا تمدَّح[85] لمحتاج

يصبح على الباب جالس

* * *

إتلم[86] بمدين وإلحق كسرين

واعلف[87] طلبين

إن جين[88] أغنين

وإن راحين ما يفقرين

* * *

أن الزراعة دلّيه[89]

تريد ثورين جيدين

وبيت واي وحِيّه[90]

* * *

لولا البقر ما ركبت عمايم[91]

ولا بني مسجد ولا دعايم

ولا طلع باشا من التهايم

* * *

لا تجعل الغنم رأس مالك
ولا تخلها من ديارك
خُبر البقر تحت الاهجاج[92]
وابتالها في عباصر[93]
ما خُبرها في الحويّه[94]
* * *

قبحي لمن ليس يملك
لا جاه ماضي ولا مال
ولا غنم في الزريبة[95]
يبيع منها ويكتال
* * *

القضب[96] سلطان الأبتال
ثور القبيلي حصانه
قم يا علي غدّ[97] الثور
ولا تميل من قُباله[98]
* * *

والله ما ابيع ثوري
ما دامت الريح تقلب[99]
شرقي وقبلي[100] عوالي
* * *

بيض البقر مثل الأشراف[101]
والحمر مثل السلاطين
والسود ما طاب منها
مثل العبيد المماليك
* * *

يا ثورنا طال عمرك
عمر الهلال اليماني
في آخر الشهر شيبة[102]
وأصبح ولد يوم ثاني
* * *

يا صاحبي يا رفيقي
هيا معي قفر حاشد[103]
نِدّي[104] من البقر البيض
سود النُخر[105] عوج الأكتاف
نَخس[106] البتول ينفع الثور

بن زايد.. وتعامله مع الناس:

لم يتوقف علي ولد زايد على أقواله في الزراعة والفلاحة – وإن كانت أعظمها – ولكنه لم يغفل الجانب الاجتماعي لحياة الناس، أفراحهم وأتراحهم، مواقفهم ومشاكلهم.. حتى صار يضرب به المثل عند حل أية قضية مستعصية، أو موقف تتداعى إليه القبائل من شتى المناطق اليمنية، ومنه نتعلم حقيقةً كيفية معرفة الناس والتعرف على طباعهم وخصوصياتهم، أعرافهم وتقاليدهم..

يقول علي بن زايد..

الجيد[107] من صان نفسه
من الحجج والمناقيد[108]
قتلت خالي بعمي
خوف العير[109] والمناقيد

ويقول أيضاً:

الشوم[110] على أهله حموله
والجيد حمَّال الأثقال

وهنا يصبِّر الناس على جيرانهم إذا كانوا مؤذين، إيماناً منه بقول رسول الله الكريم: (ما زال جبريل يوصني بالجار حتى ظننته أنه سيورثه) رواه البخاري ومسلم.. طالباً منهم الصبر حتى يزيل الله هذا الجار المؤذي..

يقول علي بن زايد..

من كان له جار مؤذي
الصبر والله يدزيله
* * *

من لا يؤمِّن جاره
لا يأمن على داره
* * *

ذي مـــا يقع مثل ابن عمه

يقـــــع لـــــــه جـــــار

أما الصداقة فنراه لم يغفلها، ولعله لم يغفل أي شيءٍ من أمور الحياة اليومية وعلاقة وترابط الناس فيما بينهم

يقول علي بن زايد..

ان صاحبك مثل روحك

وإلا فـــلا كـــان صـــاحب

وللدلالة على روح الجماعة وعدم الخروج عن الرأي الواحد ولو كان صحيحاً نراه يورِّد مثلاً لا يزال يضرب به حتى الآن في كل محفل أو مقام..

يقول علي ولد زايد..

بين أخوتك مخطي[111]

ولا وحدك مصيب

ولد زايد.. ثائراً ضد القهر والطغيان:

ها هو علي ولد زايد يجدد من روح مجتمعه ويقف معهم ضد القهر والظلم والطغيان، بل ويفسر للناس أعمالهم وما هي نتائجها وعواقبها سواءً عليهم أو على أبنائهم..

يقول علي بن زايد..

من قابص[112] الناس يقبص

ولا قُـــبص لا يـــقول آح[113]

مـن قـــارب الكير[114] يحرق

والا امتـــلا مـــن غبـــاره

ويقول أيضاً:

من كان أبوه يقهر الناس

كـــان القضا فـــي عياله

وفي تنديده بالحروب وما تجره بعدها من الويلات والندم فيقول:

حـــربي وحـــرب ابن عمي

مثـــل الوجع[115] بالصوابر

أو مثـــل مقرانة السبع[116]

ما بـــين بجما[117] وعاصر

ويقول أيضاً:

الحرب أولها عدامه[118]

ووسطـــها نـــــدامه

وآخـــــرها غـــــرامه

وتـــرجع بـــالـــسلامه

حبه للقرى والمدن اليمنية:

لا توجد قريةً ولا بيت ولا مدينة في اليمن إلا وتغنَّى وغرَّد بها علي بن زايد، ولعله حب متبادل بينهما، فهو وثَّق لمعظم أسمائها، لخصائصها، لزراعتها، لمحاصيلها، لأهلها وسعدهم وفرحهم، وهي حفظت ودوَّنت معظم أشعاره وأقواله وحكمه.. وهذا هو الحبُّ والعشق العُذري بين الفيلسوف وبلاده:

يقول علي ولد زايد..

مـــا في المدن غير صنعاء

وفي البـــوادي رصابة[119]

قُـــراشها[120] ذي تـــروِّح

تـــراه مثـــل السحـــابة

مـــا في القُـرا مثل حده

فـــي شـــرقها والمغـــارب

وقضبهـــــا للمهـــارة

والبقـــرات الحـــوالب

مـاريت شي مثل حَيكان

أو مثل ضيعة عوايش

المِسبلي[121] يشبع إنسان

والتِلم يـدّي غراره[122]

الجـاملي فـي عذيقه[123]

والـبُن فـي وادي أخرف

أما الشعـير فـي المداره

وإلى تفاضل وإلى ضاف

والبِـــر فـــي وادي أحـــور ... اهجـــاجها صـــرصـــريـــه
مـــا مثـــل قـــروا ومـــسور ... يا أهل الجِرب[126] عوج الأعرام
والسِّـــر لـــو كـــان يـــمطر ... تِشـــرب مـــن أول نـــهيِّـــه
وذاك سعـــــوان الأغـــــبر ... مـــا هـــالنـــي مثـــل حيكان
والظهـــر لـــو يسلـــم الثور ... أو مـــثـــل رقّـــة عـــوايـــش
يـــا نـــازلي الجمعة ومنزل ... وإلا العمـــيس تحـــت عِـــزان
مـــا مـــعك فـــوق الجمـــل ... والحـــلحـــلة تحـــت نيـــسان
حمّـــلت رمّـــان أو سفـرجل ... ووادي ذي قـــاســـم أحـــيان
مـــن غـــروس ابـــن البجل ... والـــواســـطة والـــيونـــيث
هيّـــا معـــي شاننزل ألهان ... وذي عـــلـــي تـــحت ضـــوران
يـــا صعـــيف[124] الجلجلان ... لـــو خيـــرونـــي بـــالمُهلا
خيّلـت أنـا بارق على ألهان ... غـــرس فـــي وادي بـــنا
ظلـت أتـلامه مـلان ... وإلا مـــية بكـــره بمـــوزع
اللـه يسقـي قضب عكام ... مطلـــع ســـنّ الـــربـــع
مـــن دخـــل بيـــته يـــلام ... لـــو خيـــرونـــي به بلاد أسلع
وأنـت يـا قضب الرباص ... وزادوا لـــــي رِمَـــــع
ظلّـت أتـلامـك مـلان ... مـــا أخترت غير يا ذا المولع
يسقيك يا هيمان الأخضر ... يـــا الـــذي حبـــك قـــطع
لأبـرك منـك مـطر ... يـــا ليـت جهران قفوعة[127]
أنـا مـن الـدهر ما خاف ... وغـــيل يـــكـــلا مـــرق ثـــور
معـي مـيه غـرس حبله ... والحـــيد الأحـــمر حوايج[128]
أطـرف فـي زيـل يَـكلا ... ظفـــار عـــالـــي المنـــاظـــر
الـرازقـي إذا بـله الـماء ... ذي دورهـــا فـــي ســـواده
والحـاضنـة ذبل الأطراف ... مثـــل النـــجدوم الســـوامـــر
والـمسـقـوي لا تـرده ... لا رعـــى اللـــه قُـــباتـــل
إلا عـلـى ذب واخـراف ... ولا رحـــدم مـــن بنـــاهـــا
يا أهل العُبر[125] يا أهل مسور ... ذريـــت بتســـعة وتســـعـين
يـا أهـل الغروس الـرواجي ... جِـــت الـــمـــية[129] لا ســـواها
يـا أهـل الضمـيد السـوارح ... ومـــن خبـــاثة قُـــبـــاتـــل

سـوّى المساجد وراها

لا ستهنوا يا شفاليت

وصايا لقمان الحكيم:

ها هو ولد زايد يذكرنا بوصايا لقمان الحكيم لابنه، فعلى نفس النهج اختط حكيمنا علي ولد زايد خطاه، لكي يوصي إبنه – ومن بعده سائر أبناء المجتمع اليمني – عشر وصايا هامة:

يقول علي ولد زايد..

إبني ويا قُرّة العين

معي لك أربع تواصي[130]

وزايد[131] اربع و ثنتين

الأولى: إحذر الدّيْن

الثانية: في عيالك

خيولْ[132] من حُرّ مالك

الثالثة: في سلاحك

صوتك إذا ابتاع باعك

الرابعة: لا تنافق

خلّي ضميرك ضمارك

الخامسة: لا تزاحم

لو يُولُوا[133] من حَلاَلَك

السادسة: لا تُخاصم

سامح، وراجع خصالك

السابعة: كن مع الناس

يصلح مع الناس حالك

الثامنة: المال سُمْعَة[134]

وسمعتك رأس مالك

التاسعة: هات أذنك..

أغلى من المال علْمَك

والأغلى منهُ نعَالَك

العاشرة: يا احمر العينْ[135]

لو تبصر[136] الكلب ينبح

خلّيهْ،وانكُش[137] حمارك

وفي الأخير.. حاولت قدر الإمكان أن أُوفّي الحكيم والفيلسوف والأسطورة اليمني علي ولْد زايد بعضاً من حقه، ولكنه كالبحر كلما زادت مياهه تزداد هيجانه، وهذا هو واقع الحال عند زيارتك واستطلاعك لأحوال الزراعة والمزارعين في اليمن، فابن زايد هو رفيقهم الدائم مثل: الماء والطعام، والمفرس[138]، والمحراث والثور، وحتى البذور أيضاً.. فلله درُّك يا ابن زايد، فقد أضفت إلى تاريخ وحضارة اليمنيين فلسفةً معرفيةً وقولاً حكيماً، ستظل في قلوب وعقول محبيك من أقصى اليمن إلى أدناه..

الهوامش:

1 – كتاب (فنون الأدب الشعبي في اليمن) – للشاعر اليمني الكبير/ عبد الله البردوني – ص (85) – الطبعة الثانية – دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنانز

2 – الزوامل: وهو ما يستنطق به الحال، وفي اللغة العربية الفصحى: هو الصوت المختلط من عدة أصوات، أما تعريفه من حيث محتواه الاجتماعي فهو تعبيرٌ عن الحياة المباشرة من خلال الأصوات المتجاوبة.. ويسمى (زوامل) لكثرة أصوات مرددية وحسن أدائهم، ويسمى في مناطق أخرى من اليمن بـ(مهايد، أو مغارد، أو رواجز).. ويتكون عادة من شطرين أو ثلاثة أشطر شعرية، وهناك زوامل خاصة بالأعراس، وزوامل الفرح بالأعياد، وزوامل رد العيب (التحكيم).. وغيرها

3 – الباله: ضرب من الغناء اليمني الشعبي المنتشر في معظم أرجاء اليمن , وألحانه متعددة منها مطول، ومنها سريع، ومنها طويل، وتعتبر الباله من أغاني السمر والسهرات واللقاءات المسائية, ويؤديها رجال، أو رجال ونساء معا، وللنساء وحدهن آلات خاصة.. والأصل في الباله أن ترتجل كلماتها ارتجالاً، حيث يقف المؤدون في حلقة أو في صفين متقابلين بينما يقف (البدّاع) الشاعر في الوسط ويلقن فريقه ما يرتجله من الشعر بيتاً بيتاً.. ومن هنا جاء اسمها فهي من البال بمعنى الفكر، وحين يتأخر على البدّاع نظم بيت كامل فإنه كثيراً ما يجعل الشطر الأول كلمات تساعده على التذكر وحث الفكر أو البال فيقول: يالباله الليلة الباله ويالليل بال.

4 – المهاجل: وهي تشبه إلى حد ما الزوامل في كونها أناشيد متحركة وتختلف نوع حركتها لأنها تؤدي للتحرك في مكان واحد كالحقول عند حرثها وسقيها وحصاد غلالها، فهناك مهاجل للحصاد، ومهاجل للبناء، ومهاجل للحفر، ومهاجل للأسفار... الخ، ويردد أحياناً من الجنسين في العمل المشترك بينهما.. ومن هذه المهاجل: حجر وسيري سايره *** ولا تكوني حايره.

5 – الأهازيج: وهو جمع أهزوجة، ومنها كأهازيج علاّن، وأهازيج الرّواح.

6 – الأمثال: جمع مثل وأمثلة، وهي التي تعلمنا تعليماً مباشراً لأنها تختصر فصولاً من الفلسفة في كلمة واحدة ألهمتها تجربة أو ترجمتها كلمة من صوت الحياة وأصدائها – كتاب (فنون الأدب

الشعبي في اليمن)- ص (387)

7 - كتاب: (المواقيت الزراعية في أقوال علي بن زايد والحميد بن منصور وآخرون) - تأليف: عميد متقاعد/ يحيى بن يحيى العنسي – الطبعة الأولى – إصدارات وزارة الثقافة والسياحة 2004م – صنعاء – الجمهورية اليمنية.

8 - كتاب: (طبقات المطرفية)– تأليف: أبو العز مسلم اللحجي.

9 - الاسم الثاني لمدينة تعز.

10 - الأخلاف: المساكين أو البلهاء.

11 - مرة: إمرأة، زوجة.

12 -كنه: كأنه.. وداعه: أمانة.

13 - المغارس: جمع مغرس أو غرسة أو شجرة.

14 - الأتلام: جمع تِلم: وهو الشق والصف الواحد في الزراعة والذي يحرثه الثور بمحراثه لكي يتم بذر الأرض بالحبوب.

15 - الجَحْر: نجم زراعي يبدأ من (1 يونيو – وينتهي 18 يوليو).

16 - العِلب: نجم زراعي يبدأ من (19يوليو – وينتهي 31 يوليو).

17 - سهيل: نجم زراعي يبدأ من (1 أغسطس– وينتهي 13 أغسطس) وتهطل فيه الأمطار بغزارة وتتكرر في نفس اليوم ظهراً أو ليلاً.

18 - الروابع: نجم زراعي يبدأ من (14 أغسطس)..

19 - الصوَّاب: نجم زراعي يبدأ من (15 أكتوبر – 1 نوفمبر)..

20 - الحبلة: هي شجرة العنب، وأصلها كلمة حميرية.

21 - واقطف: بدأ العنب بالنضج بنجم سهيل.. كحيل: اسم العنب الأسود.

22 - الظوافر: معلمان زراعيان هما منزلة المقدم والمؤخر.

23 - عنيت: أي تعبت.

24 - هواجر: شدة حرارة الشمس.

25 - ماريت: ما رأيت، أو ما شاهدت.

26 - المتالم: جمع متلم وهو موسم البذار، والمتالم: المواسم الزراعية.

27 - المذاري: هو عملية بذر الحبوب بالأرض بعد حرثها.

28 - الزيل: هو نبات عشبي زاحف يؤثر على زراعة الحبوب.

29 - حلي: المحراث التقليدي الخشبي.. العتم: نوع من أنواع الشجر القوي.. والعِبلة الصنعاني: طريقة الحدادة الصنعانية.

30 - البيض: نجم زراعي، ويقال أنه ثلاثة أيام من كل شهر.. يبتِّل: يفلح ويزرع الأرض.

31 - يغلس: يتأخر حتى غروب الشمس.. ويبكر: يقوم باكراً.

32 - لا بخت: لا حظ له.

33 - يشتِّي: يعمل في فصل الشتاء.. ويخرف: يعمل في فصل الخريف.

34 - بتِّل: أفلح وأزرع مالك.

35 - لا أحْنا: لا نحن.

36 - عوج: أقام فيه أو عطف رأس الثور للعمل.. الأعرام: جمع عرم وهو حصون الجربة المرتفعة من أطرافها.

37 - الغرس: البذر.

38 - سالي: مرتاح وسعيد.

39 - بتلة: فلاحة وزراعة.

40 - أخير لي: أحسن وأفضل لي.

41 - كلين: كلهم.. سرح: ذهب.

42 - شغب: شق وحرث.. ازوع: أخذ.

43 - علفه: العِلف: أكل الحيوانات من النباتات.

44 - والحب: البذور والحبوب... مخزانه: خزينته.

45 - جهم: أي القدوم للعمل

46 - كرمه: رأس العمل التي تشرع عليها حبوب العنب.

47 - جولبه: طائر من فصيلة الحمام، وهو كناية عن من يملكون أشجار العنب.

48 - التوكَّاب: يقصد ابتداء نضوج ثمار العنب في الأشجار.

49 - بقس: تقليم أو قطع العنب.. حَدَعشر: نجم زراعي قراني توافق بدايته من (8 يناير وينتهي في 3 فبراير) ويدل على بداية فصل الربيع، وتساقط الرذاذ.

50 - السبع: نجم زراعي قراني توافق بدايته من (4 مارس وينتهي 30 مارس).

51 - مسقاك: السقاية، طولها أو كبرها.

52 - جدييه: قاحلة ويابسة.

53 - طيافة: طوفانه وتفقده من حين لآخر يحافظ عليه ويصونه.

54 - خزق: خرم أو جحر.. عكبر: فأر.

55 - تفقد: تفتقد.. حراره: جمع حرة وهو طرف الجربة المبني من الأحجار والتراب.

56 - تنهنه: ما يرد به وجه السيل من تراب ونحوه.. الصيد: إصلاح الأرض.

57 - تنقي: تزيل من الأرض الأحجار.

58 - البارق: لمع البرق.. الكوماني: قريتان في منطقة الحداء بمحافظة ذمار، الأولى تسمى (كومان سنام) والثانية تسمى (المحرَّاق).

59 - حليت: سكنت أو أقمت.

60 - التسع: نجم زراعي قراني يوافق بدايته (4فبراير وينتهي 3 مارس).. لا زن: لا زادت دفئا وحرارة.

61 - الخمس: نجم زراعي قراني متوسط معدل فترته من (31 مارس وينتهي 27 إبريل) وهو موسم بذر الذرة.

62 - ويقصد هنا بأن الموسم الزراعي في اليمن عموماً هو في تسعة أشهر متوالية وتتمثل في فصل الصيف، ثم الخريف، ثم الربيع.

63 - ويقصد بها فصل الشتاء – فصل الجفاف وعدم الزراعة.

64 - العيافة: القحط والجفاف.

65 - يجمِّل: يوفق.

66 - يا غارتاه: يا ويلاه، استغاثة بنجم الثريا.

67 - زلت: ولت.

68 - مذاره: أي بذر.. صفو الثريا: الصفو معلم زراعي ويسمى معلم الثور يبدأ من ظهور الثريا فجراً من المشرق يوم (9 يونيو).

69 - النجم الأحمر:الشهب الساقط من الفضاء إلى الأرض.

70 - نويد: أي الرياح... بعد الغدا: منتصف النهار... خلف: تغيير اتجاه الريح.

71 - زاب: قوة نشاط وحركة ريح الخريف... العوالي: الرياح التي تهب من جهة الغرب والشمال الغربي والجنوب الغربي.

72 - زحل: كوكب من الكواكب السيارة في المجرة الشمسية... العقارب: برج العقرب.

73 – فالشل: القيام...العقارة: أي الأراضي المعتمدة على هطول الأمطار.

74 – العيس: القوي أو الجيد.. بازل: اسم جمل.

75 – سمارة: منطقة تقع في شمال شرق مدينة إب.

76 – شريمين: الشريم، المنجل: آلة حديدية لقطع الزرع والنباتات.

77 – غراره: وعاء يحفظ فيه المحصول وتصنع عادةً من صوف الأغنام.

78 – إمارة: علامة.

79 – لغزر: غزارة... المطارة: المطر.

80 – الحجون: حجن الأرض ومعناه.. قلب المزارع للأرض وعمل حفرٍ صغيرةٍ لاحتواء مياه الأمطار عند كل نبتة من النباتات.

81 – الهروش: هَرَشَ الأرض ومعناه.. وهو يشبه الحجون ولكنه يعمل حفراً أكبر ويرفع التراب إلى سيقان الزرع حتى لا يتأثر بالريح الشديدة ويقاومها.

82 – سبول: سنابل.

83 – الرازقي: نوع من أنواع العنب اليمنية الرائعة الطعم.

84 – يسبر: يصلح... المد: النبات.

85 – بمدين: ملء الكف مرتين.

85 – لا تمدَّح: أي لا تفتخر بالكلام بما ليس عندك.

86 – اتلم: إبذر... كسرين: جزء من الأرض.

87 – اعلف: من العلافة وهي اتخاذ الضأن في المنزل... طليين: ضأنين، عدد اثنين من الضأن.

88 – جين:آتين... أغنين: من الغنى.

89 – دلِّيه: خيِّره.

90 – وحيِّه: أسرة كبيرة ومتجمعة.

91 – عمايم: العمامة: غطاء الرأس عند القضاة والفقهاء في اليمن.

92 – الأهجاج: الهج: وهو عبارة عن مثلث خشبي يركب عند سنام الثور ويربط به المحراث حتى يستطيع الثور سحبه.

93 – عباصر: منطقة تسمى عباصر.

94 – الحويِّه: الحوش أو الحظيرة الخاصة بالأبقار والغنم.

95 – الزريبه: حظيرة الغنم أو البقر.

96 – القضب: البرسيم: وهو نبات عشبي تأكله الحيوانات... الأبتال: المزارع.

97 – غدٍّ: غداء الثور، أكله في منتصف النهار.

98 – قُباله: أمامه.

99 – تقلِّب: أي تتحول.

100 – قبلي: اتجاه القبلة، وهي رياح شمالية.. عوالي: الرياح الغربية.

101 – الأشراف: علية القوم، أو الصفوة المجتمعية.

102 – شيبة: أي عاجز عن العمل آخر النهار ومنهك من شدة التعب.

103 – قفر حاشد: منطقة تحتوي بعضاً من محافظة عمران وحجة، ويقصد هنا قاع البون بعمران.

104 – ندِّي: نجلب أو نأتي.

105 – النُخر: الأنوف.

106 – نخس: عملية تلقيح الثور للبقر الصغار.

107 – الجيد: الشخص المحترم.

108 – المناقيد: يُنقد: ومعناه أن يشكو شخصٍ بشخص آخر إلى كبير القوم أو شيخ القبيلة.

109 – العير: العار، الفضيحة.

110 – الشوم: الشخص السيء.

111 – مخطي: على خطأ.

112 – قابص: لدغ، لذع.

113 – آح: وعادةً تنطق للألم.

114 – الكير: آلة الحدادة.

115 – الوجع: الألم... الصوابر: الخدود.

116 – مقرانة السبع: أي نجم السبع.

117 – بجما: سنبلة البر... عاصر: العود الذي تشرع عليه أكياس حبوب البر.

118 – عدامه: قلة نظر، أو عدم وجود رؤية ووجهة نظر صحيحة.

119 – رصابه، حده، حيكان، ضيعة عوايش، وادي أخرف، قروا، مسور، يكلا، وادي أحور، سعوان، عزان، وادي ذي قاسم، ضوران، وادي بناء، موزع، رِمَع، جهران، قباتل: مناطق زراعية في بلاد اليمن السعيد.

120 – قُراشها: أبقارها.

121 – المسبلي: السنبلة الواحدة للذرة.

122 – غراره: سبق التعريف بها.. وهي حقيبة تحمل على الظهر وتصنع من صوف الأغنام.

123 – عذيقه: العذق: سنبلة الذرة، أو ثمرة الذرة.

124 – صعيف: عناقيد الذرة الغضة التي تشوى على النار وتؤكل.. الجلجلان: السمسم.

125 – العُبر: المدرجات الزراعية.

126 – الجِرب: الأرض المستوية القيعان.

127 – قفوعه: الخبز، أو الملوج: وهي قطعة الخبز الكبيرة.

128 – حوايج: بهارات.

129 – المية: المائة.

130 – تواصي: وصايا.

131 – زايد: زائد، إضافة إلى.

132 – خيول: تشبيه لفظي.. والقصد منه: أكلهم من حلالك وحر مالك فسيكونوا كالخيول الجامحة.

133 – لو يولوا: يعملوا وليمة من مالك.

134 – سُمعة: صيت.

135 – احمر العين: تشبيه للرجل الحاذق والعارف.

136 – تبصر: تشاهد بعينك.

137 – انكش: أركض، أركل.

138 – المفرس: الفأس، وهي آلة تستخدم لنبش الأرض وقلبها.

الصور:

https://andersmoberg676.files.wordpress.com/2013109/12/.jpg

طـرق الصوغ في الزجل المغربي
تأملات نظرية ونصية

(1)

د. عبد الله بن عتـو

كاتب من المغرب.

في رحاب الدرس الجامعي والأكاديمي للمتن الزجلي المغربي، نقف على بعض ملامح تأخر أو تخلف الدرس اللغوي والبلاغي أو التداولي بشكل معين.. ولعل من مظاهر ذلك، استمرار هيمنة النمذجة المعقدة للكلام العربي القديم؛ فهذا الأخير قُعِّد له وقنن كسجلات كلام(مدونات) مغلقة، أصبحت مرجعا للقياس الدائم للفصيح كما للعامي.. ومن هنا نعلن الآن الحاجة إلى رصد وجمع وضبط سجلات الكلام الحاضر/الراهن لغويا وبلاغيا ولسانيا، وإلا سوف يستمر قياس الحاضر على الغائب، وهو خلل منهجي كبير في الدرس الأدبي.

إن البدء بدراسة الأدب الشعبي ضرورة ملحة لفهم الأدب العالم/ الرسمي، يكمن ذلك في ضرورة الانتقال من حال غياب اللوغوس إلى حضوره، وكم هو مضر أن نقوم بالعكس، وبالتالي نفرض تطبيق آليات اللوغوس على فاقد له. يتعلق الأمر هنا بطبقة من النصوص العاكسة لفوضى منظمة تغني حقل الدلالة وتفتحه بشكل

لانهائي على الفهم المتعدد، عكس الأدب المعقلن/المقعد الخاضع لقنوات تصفية كثيرة ومختلفة، تعمل على الحد من عنفوان العبارة وقدراتها التوليدية. ومعنى هذا أن دراسات «المَقول» تفتقر إلى أسس نظرية ذاتية تحررها من قيود التبعية وتبني أنموذج دراسات الأدب المكتوب، «ذلك أن الخطاب الشفوي ليس بالمادة الجامدة، بل هو تراث حي في تطور مستمر يتغير من رواية إلى أخرى»[1]. بناء على هذا الرأي النظري الصرف، نؤمن بأنه لا يمكن إرساء أي مشروع تنمية جامعية أكاديمية ومجتمعية داخل بلد من البلدان النامية «دون كشف مسبق لذهنيات وتمثّلات ساكنته، وبعبارة أصح، الوقوف على خاصيتها اللغوية ومخزونها الثقافي».

يذهب أديب مؤرخ مثل مصطفى صادق الرافعي إلى أن «اللغة العربية الفصحى مرت بأدوات من التهذيب كان آخرها الدور الذي سادت فيه لغة قريش قبل الإسلام، وبلغتهم نزل القرآن فتكونت به الوحدة اللغوية في العرب»؛ فالرافعي ينكر أن تكون هناك لغة أدبية قبل الإسلام، حيث يقول» إن هذه اللغة الأدبية وهم سخيف من أوهام المستشرقين، فإن اللغة الأدبية لا تنشأ ولا تستقيم إلا إذا كانت مدونة متدارسة، إذ الكتابة قيد من التغيير والتبديل، وهي نص في عموم الاحتذاء والمحاكاة، لأنها في مكان ما هي في كل مكان غيره»[2]. فإذا كان الشعر الجاهلي عاميا أو شعبيا في زمانه، بالقياس إلى اللغة السريانية ولهجاتها وبيئاتها وقياسا لمختلف اللهجات القرشية.. وهي لغة الكتب المقدسة قبل نزول القرآن بلسان عربي مبين.. إذ من المفكرين والنقاد من يؤكد على كون «اللغة الأدبية التي نظم بها الشعر الجاهلي هي لغة فنية مصنوعة غير جارية في الاستعمال اليومي العام، وكانت تعيش إلى جانبها لهجات القبائل التي تستعملها في شؤون الحياة اليومية»[3]؛ وإذا علمنا أن العربية عربياتٌ عدة بلهجاتها وبيئاتها وتداولاتها.. فقد تم اختزال لغة المدرسة والإدارة والكتابة في مدونة لغوية محدودة هي لهجة قريش.. وما سواها اعتبر لهجات تتفاوت في نسبة القرب أو البعد من اللغة القرشية[4]. وأكاد أزعم أن الأمر نفسه وقع ويقع في سائر البلاد العربية ومنها المغرب؛ حيث يُراد الآن أن تعم أو تهيمن عربيةُ لهجة المنطقة الاقتصادية الوسطى (منطقة الشاوية الكبرى) على أنها اللهجة العربية المغربية الأكثر تداولا في المغرب.. ولذلك فهي لغة المسرح والسينما والتنشيط الثقافي والتلفزة.. وهي لغة الزجل المتداول أيضا. ويقرر علماء اللغة أن الجماعة اللغوية الواحدة تحرص على أن تستعمل شكلاً للغة يرتفع عن الخصائص اللهجية المحلية للتعبير عن الفكر والأدب، ومظاهر التواصل الأخرى بين أفراد الجماعة اللغوية، وذلك «الشكل هو ما يسمونه اللغة المشتركة، فاللغة المشتركة هي الصورة اللغوية المثالية التي تفرض نفسها على جميع الأفراد في المجموعة اللغوية الواحدة[5]»..

وتقوم اللغات المشتركة دائماً على أساس لغة موجودة، تتخذ لغة مشتركة من جانب أفراد وجماعات تختلف لديهم صور التكلم؛ والظروف التاريخية هي التي تفسر لنا تغلب هذه اللغة التي اتُّخِذَت أساساً، وهي التي تعلل انتشارها في جميع مناطق التكلم المحلي، فهي دائماً لغة وسطى، تقوم بين لغات أولئك الذين يتكلمون بها جميعاً. أما «عوامل قيام هذه اللغات المشتركة فترجع إلى التفوق السياسي أو الديني أو الاقتصادي، أو الأدبي أو الاجتماعي»[6]. وتقدم العربية الفصحى اليوم مثالاً واضحاً للغة المشتركة، فبينما نسمع مئات اللهجات المحلية في الأقطار العربية نجد العربية الفصحى تُستعمَل على نحو موحد للتعبير عن قضايا العلم والثقافة والمجالات العامة الأخرى.

وإذا تتبعنا منهجية سجلات الكلام[7]، سنقف على غنىً مذهلٍ في المدونة الزجلية في المغرب، وذلك وفق تعدد اللهجات المحلية والبيئية وغِناها؛ فلا معنى لتركيز الشعر الرسمي (المدرسي أو العمودي «بفهم ما») في المدن، والملحون[8] في تافيلالت وآسفي ومراكش وآزمور، والزجل في ابن سليمان والدار البيضاء وتيفلت وتارودانت[9]. هذا التنميط مخلٌّ بالصواب وأقربُ إلى تقطيع إداري محض للجهات والمناطق منه إلى استنباط نقدي أدبي مُمَنْهج وواع.. وغاية هذه الملاحظات، تكمن في أهمية إعادة النظر في كثير من الدراسات السابقة في هذا المجال.

الزجل، صياغة وتحديد:

يمكن القول إن وجود لغة عامية إلى جانب اللغة العربية الفصيحة، كان منذ عصور مبكرة، ونفترض معه وجود أو نشأة الزجل.. فالزجل هو قول العوام.. وحيث كان ثمة عوام إلى جانب الفصحاء، كان هذا اللون من الزجل؛ فهو بنية عامية على نمط البنية العربية لا تلوين فيه يحتاج إلى جهد، كذلك التلوين الذي يحتاج إليه فن الموشحات والكان الكان والمواليا.. لهذا يرى بعض الباحثين أنه «يكاد يقدم نشأة الزجل على نشأة الفنون الأخرى، مخالفا بذلك من قالوا إنه نشأ في عهد الملثمين على يد أبي بكر بن قزمان بالأندلس، وأنه كان تفريعا على الموشحات»[10].

ومن معاني الزجل «التطريب»، غير أن هذا الإطراب لا يَنتُج عن وزنٍ مضبوطٍ بالبحور الشعرية العربية المعروفة، بل هو وفق وزن يضبطه النطق ولا يضبطه الرسم.. هذا الوزن يعتمد على مخارج الحروف والكلمات؛ إذ قد يدغم الناطق وقد يخفي، وقد يتخطى الحرف أو الحرفين ليستقيم له الوزن الأول الملتزَم به؛ على أنه ليس هناك إلزام برسم أو قاعدة، بل بالنطق الاختياري الأول؛ ونصوص هذه الأزجال كثيرة وديوانها التاريخي ضخم جدا؛ قال في شأنه ابن سناء الملك» منها ما هو الكثير والجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر والشارد الذي لا ينضبط.. فهذه الأزجال ما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب، فباللحن يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزحوف»[11].

وقديما شاع أن ضعف الفصحى ينتهي إلى انتشار الدارجة أو العامية.. (وهل نصدق أن العرب كانوا جميعا فصحاء من المحيط إلى الخليج؟ بأي معنى للفصحى يتعلق الأمر؟)، ويترتب على ذلك أن ضعف الشعر الفصيح يؤدي إلى قوة الزجل. ومن قبيل الآراء التي تنزلق إلى التناقض، اعتبار «الزجل هو الأمة بكل مظاهرها، ليس في كل العصور، بل في العصور التي انحطت فيها العربية وطغت فيها العامية»[12]؛ فكيف يستقيم أن نقول إن الزجل هو الأمة، لأنه «خير من يعبر عما يمس الشعوب ويصف أحوالها»، ونقول في نفس الوقت «إن الزجل دون الشعر ودون الفنون الأخرى»؟؟ صحيح أننا نلاحظ أن نماذج عديدة من الزجل الحالي تكاد تقدم وجها لسقوط العربية الفصحى والدارجة معا، فالضعف يشمل الفصيح والدارج في آن، إذ إن ضعف الفصيح يوازيه ضعف في الزجل. ومن هنا أهمية التأمل في بعض ما رسخ في الأذهان من أن الفصيح كانت له بيئته الفصيحة والزجل كانت له بيئته العامة التي لا تستقيم عندها العربية السليمة.. فللُّغة بكل لهجاتها بيئة واحدة تفرز الفصيح والزجل وغيرهما من فنون وألوان القول..

والشعر أوزان وبحور وقواعد، والخروج عنها عيب حتى في أكثر الممارسات اللغوية الشعرية حداثة، «إذ العبرة في النسج داخل إطار التشكيلي للغة الشاعرة، لأن الشاعر يتوخى فيه مطلق التشكيل للغة باللغة»[13].. ومع ذلك ينعت الشعر بالجمود إذا وقف متجمدا عند الحدود والقواعد؛ فهل الزجل نقيض ذلك تماما، هل شأنه شأن العامية التي تقبل الجديد كل يوم، وتلغي من قاموسها الكثيرَ فتنساه ولا تذكره؟ وإذن ما القول في الزجل المُداخل، حيث يلتقي الفصيح بالعامي، وحيث يقول بعض الفصحاء شعراً عاميا يعلون به عن العامية السائدة؟ هل نطمئن إلى كون عامية الفصيح مهذبة فقط، دون الالتفات إلى إشكال تطور التداول باللغة في الفنون وفي سياق التخاطب العام؟؟ في هذا المقام، يرى العديد من محبي الزجل وحُفّاظه، أن «زجل الجاهل بقواعد العربية أحلى وأعذب»[14].

هكذا يندرج الزجل، وبحسب الكثير من الدراسات ضمن الأدب الشعبي الشفوي، لذا فإن نصوصا عدة كانت وما زالت تُلقى مصحوبةً بنغمات موسيقية أو بالرقص أو بالغناء، ومنها ما كان يلقى وسط طقوس جماعية أو دينية مهيأة لهذا الغرض.. ومفهوم الزجل الذي نشتغل به في هذه الأعمال هو أنه «أدب شعبي شفوي منقول كتابةً، ولذلك نحن نفتقد للكثير من مكوناته، وخاصة لشعبيته وسياقه»[15]. إننا لا نريد هنا الخوض في تعريف معين للشعر ونحن ندرس الزجل، ذلك لأن الشعر هو الشعر سواء كان فصيحا أو دارجا؛ فعلاوة على أنه تعبير عما يفيض به الوجدان، وتعكسه

المشاعر قبل أن ينطق به اللسان،[16] فهو مادة/معطى «أُنتِجَ» داخل نسق من المكتسبات التصورية والمعرفية والمنهجية التي تتضمنها الخزانة النقدية والتحليلية التي اهتمت بكل أنواع الشعر وصيغه. من هنا، يبدو واضحا أن«ما يوحي به إلينا الزجالُ، قد لا يأتي بشيء من مثله اليومَ شاعرٌ يستوحي الكتب ويعبر للناس عن الحياة بألفاظ يدركونها ربع إدراك»[17] لسبب من الأسباب ذات الصلة بشعبيته خصوصا، من قبيل اللغة والتأليف والتراثية والديمومة والرواية الشفوية. ومن الطبيعي «أن هذا الأدب وهو يخرج من بنية شفوية إلى بنية كتابية، أن يتحول من مجراه الأصلي إلى مجرىً ثانٍ غيَّر شيئا من محتواه»[18].

ومهما يكن، فالبحث في الزجل، في إطار الأعمال الأكاديمية، يوفر على الدوام مناسبة وطقوسا يتباهى فيها الحرف، أو هكذا نفترض؛ لأنه بذرة ولادة ونمو مقام السر والبهاء الذي يضم الزجالين والزجالات في المغرب. ولكن بعض النصوص المدروسة تقدم ملامح للنضج والإدهاش والمتعة، أو أنها تدفع للتساؤل عن صلتها بالتجريب والبحث في آفاق جديدة للكتابة الشعرية المعاصرة. ومن هنا علينا أن نحدد موقفنا الدراسي من الزجل: الزجل التراثي وقد اكتمل نصيا، ويجب إنهاء جمعه وتصنيفه ودراسته؛ والزجل الحالي المعاصر وهو نص مفتوح على آفاق رحبة من التجريب الكتابي ويدعي الخرق والتجاوز والتحدي لنصوص زجلية كثيرا ما البعضُ لا يعلمها.. فما اكتمل ونضج يمكن أن نضيف إليه وأن نطوره، علما «أن ذلك لا يكون بالأمر أو بتوجيه من ناقد أو باحث، بل حين يوجد المبدع الحق.. إذاك سيُفرَض التطويرُ وسيفرضُ التجديدُ سواء أقُبِلَ هذا التجديدُ أو لم يُقبلْ.. فحين يوجد الشاعر المبدِع سيكون هذا التجديد»[19].

لغة الزجل، شعبية الشعر:

ليست هناك لغة شعرية وأخرى ليست كذلك؛ فالكتابة الإبداعية تعبير بالعلاقات لا بالكلمات والأشياء؛ كما أن الكتابة تصنع قوانينها، ومن ثم فهي تتحكم في شروط القيم الجمالية والفنية التي تنتجها. وعلى هذا الأساس، فالبحث في طرق الصوغ في الزجل المغربي، وربما كما في الزجل العربي قاطبة، هو عمل نصي بالأساس؛ ولكن دعونا نمحص النظر في شعبية الزجل وفي مصدرها وأولوياتها.. بحيث يمكن النظر في مدى شعبية الزجل المتداول بيننا الآن، مثل زجل محمد الراشق وإدريس بلعطار وعمر نفيسي ونهاد بنعكيدة ومحمد الصقلي واحمد المسيح ومراد القادري وحبيبة الزوكي وفؤاد بوعلي ورضوان أفندي وإدريس أومغار مسناوي وحسن أميلي واحميدة بلبالي ومحمد الزروالي ومحمد موتنا وحسن المفتي ومحمد اجنياح، ومحمد لشياخ (تارودانت) وعبدو بن الأثير والسعدية فاتحي (آسفي) ومحمد بوستة (زاكورة) والطاهر سباطة ومصطفى بغداد واللائحة تطول وتطول[20]... هل نسلم بانتماء كل هذا المتن لدى هؤلاء، إلى ديوان «الزجل المغربي» ونسلم بالتالي باعتباره شعرا شعبيا؟ هل تهيمن فيه الدارجة؟

مبدئيا الزجل الحالي ليس بالضرورة هو الشعر الشعبي، لأن الشعر الشعبي من خصائصه ما يلي:

- مجهولية القائل: شعر قديم متناقل لا يعرف قائله، إنه منتشر بين الناس ويتغنون به أو يلقونه ويعجبون به.
- دارجة اللغة أو العامية، بغض النظر عن تهذيبها أو تفصيحها، لأن ذلك يخرجها من عفويتها وسياقها الدلالي والتداولي.
- شساعة الانتشار وفق عادات وتقاليد الانتشار بين الجماعة الكبيرة المتداولة باللغة وبالصيغ المحفوظة بين أهاليها ومكوناتها[21]

وبالنظر إلى هذه الخصائص ننظر إلى مَن من الشعراء المذكورين بعد أن ألم بالكتابة والقراءة، ظل وفيا في زجله للتقاليد الشفوية البدوية الأصل، والتي تقتضي أن يروي الشاعر شعر غيره ويلم بالطرائق المعروفة والأساليب والأوزان والتراكيب والألفاظ والصور والموضوعات.. قبل أن يقول سطرا واحدا.. بله ديوانا بكامله. لقد أصبح هذا الموضوع/الملاحظة معروفا ويكاد يكون في حكم المفروغ منه.. وبناء عليه، علينا أن نتحلى بالشجاعة الأدبية والنقدية فننزعَ عن زجلنا الحالي

صبغته الشعبية، ما دام الزجل تخلى عن الكثير من التقاليد البنائية للشعب، وما دام معظمه هو من عَمل شاعر كاتب قارئ مثقف له كيانه الخاص وصياغته الخاصة التي تمتح من ثقافته وتجربته الفردية. صحيح أن هذا الشعر يظل ينتمي لظاهرة ثقافية عامة شأن أي شعر ينتمي إلى ثقافة واحدة؛ لكنه يظل يحمل من مقومات التفرد والاختلاف من شاعر إلى آخر وفقا لثقافته وقراءاته وتجربته وطولها ما يسلبه صبغة الشعبية.. لأنه لا ينتمي إلى التقاليد الجماعية. وهكذا فالجماعة هي التي تحدد ظواهر الشعر الشعبي سواء على صعيد الموضوع أو على صعيد الشكل.. وفي النتيجة ليس الزجل الحالي شعرا شعبيا، نظرا لضيق وعاء تلقيه تماما كما ضاق وعاء تلقي الشعر الفصيح وفي مختلف صيغه وأساليبه بصفة عامة.

إن العديد من النصوص الزجلية غدت غناء شعبيا يَطربُ له الجميع، والسر في ذلك أنها جمعت أمرين: الأول أنها ضمت كلمات يفهمها العوام والخواص من الناس، ثانيا تُنشد وفق ألحان قائمة على موازين الموسيقى العذبة أو المقبولة والمنتشرة بين الأوساط الشعبية الواسعة؛ ومع هذه النصوص، يجوز القول «إن جمهور الزجال أوسع من جمهور الشاعر المثقف الذي ينظم لطبقة معينة»[22].

تأملات في نماذج:

إذا كانت معظم الملاحظات السابقة مقلقة للعديد من الزجالين، فإن حسن النية في طرحها يغذي الدرس الجامعي ويشاغب على فطرة أو موهبة تحتاج لمزيد من الصقل والدربة والحفظ والممارسة، لتحفر موطنها بعيدا عن سلطة الشكل والفكرة والمحتوى الحاصلة في القصيدة الشعرية الحديثة الراهنة في البلاد العربية. وإذا كان صحيحاً قول علماء اللغة: إنه لا يتكلم شخصان بصورة واحدة[23]، فإنه كذلك صحيح أن مجموعة من الأفراد يتكلمون بصورة متقاربة جداً، بحيث يمكن التغاضي عن الفروق الدقيقة في نطقهم، وتتشكل عندئذ لغوية (لغية = لغيوة) تشترك مع عدد من الجماعات اللغوية الأخرى في كثير من الظواهر اللغوية التي تسمح أن يتم التفاهم بين أفراد هذه الجماعات. وطريقة كل جماعة من هذه الجماعات في النطق تسمى لهجة. ويتكون من مجموعات تلك اللهجات لغة معينة. فاللهجة إذن مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة. ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعاً في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث، فهماً يتوقف على قدر المرابطة التي تربط بين هذه اللهجات. وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات هي التي اصطُلِحَ على تسميتها باللغة، فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي العلاقة بين العام والخاص[24].. في سياق هذه الأفكار، أتأمل في ثلاثة مجاميع زجلية هي:

1 - مكسور الجناح لمحمد الراشق، الحاصل على جائزة الزجل في دورة ميسور، من منشورات الشعلة، وقد قدمه الشاعر أحمد لمسيح وصدر في 2005. ونصوصه هي:

عنوان النص	ملاحظات وصفية وفنية	الصفحة
يا لمسوَّل عليّ	على المثني، أو المبيت في 6 أبيات	11
صباح الخير يا قصيدة	موشح اقرع [25] رباعي مقفول ثم ثنائي مقفول	12
حروف لحروف		13

سماع الندى	داخل أو بادل بين العديد من الأوزان:السوسي المزلوك والمثني المبيت والموشح الأقرع، وفيه مذهب ودور وقفل وخرجة	20
حزام السلامة		27
كبيبة لعمر		34
موال الدواخل		39
الخبز الحريڤي		55
خويا جاك سلطان الهم، الموت		61
حُزان لخزامى		64
كن طير لا تكون جرانة		69
لرياح الجايه		76
الحال		80
مبروك عام الفيل الجديد	موشح اقرع(رباعي فثلاثي مقفول)	90
ما تقسنيش		98
نفير لحمام		100
سوق لكراسي		104
سوق لماكن		110
سوق السطولة		116

2 – شهوة الحريك[26] للزجال حسن أميلي، صاحب ديوان «البهموت»[27]، وهو من تقديم الشاعر أحمد حافظ، والصادر عن دار أبي رقراق ڤي 2011 ونصوصه هي كالتالي:

عنوان النص	ملاحظات وصفية وفنية	الصفحة
شهوة البداية		9
شهوة القلب		13
شهوة الحريك		19

شهوة الخيال		29
شهوة الرصاص		37
شهوة الخراب		43
شهوة الكلام		49
شهوة التيه		59
شهوة الروح	هذا النص لا يوجد في بيض النسخ، ما يثير مشكلة في الطبع في هذا الديوان	67

3 –شمس الما، للزجال احميدة بلبالي، والصادر عن مطبعة طوب بريس في الرباط 2011، ونوصه هي كالتالي:

عنوان النص	ملاحظات وصفية وفنية	الصفحة
ريوس المعنى		7
ب اسلامة عليك أَعَقْلي		19
محطة لحماق		29
حروف الأبدية		35
رماد الطين		43
إزوران		53
شمس الما		63
عهدي عليك		73
سر الشعى		83
الساعة سؤال		89
يد الشوق		99
سال لحجر إيلا يهدر		115

المتأمل في هذه الدواوين الزجلية سوف يلاحظ أن أكبر متن ورد في مكسور الجناح لمحمد الراشق ب 19 نصا، ويليه ديوان «شمس الما» لحميدة بلبالي ب 12 نصا وأخيرا ديوان شهوة الحريك لحسن أميلي ب 9 نصوص، وسأبني

(2)

قراءتي لهذه النماذج على التأمل في النصوص التالية:

- حروف لحروف من ديوان مكسور الجناح لمحمد الراشق.
- شهوة الكلام من ديوان شهوة الحريك لحسن أميلي.
- حروف الأبدية من ديوان شمس الما لحميدة بلبالي. (شمس الماء)

إن الموضوع الرئيس في هذه النصوص هو الحرف والكلمة والكلام، أو بمعنى أوضح هو «الزجل/الشعر». ففي «الشعري» أو في جمالية الزجل، نعتبر أن الزجال له القدرة اللغوية والأسلوبية على التعبير؛ انطلاقا من أنه يدرك الأشياء التي لا يستطيع الآخرون إدراكها، ولأنه - في التراث الزجلي - ولد مطبوعا بغير صناعة، وأن الموهبة الشعرية هي نتاج سليقة لا نتيجة صفات مكتسبة.. «لا يعني هذا أن هذه المهارات الخاصة غير قابلة للتعلم، وإنما ما لا يمكن إدراكه هو ومضة العبقرية الموجودة بالفعل عند الشاعر، وهي ما يؤهله ليصبح عظيما بحق»[28]. ربما ما يزال بين ظهراني المجتمع من يؤمن بأن الشعراء -والزجال شاعر الشعب- قد مُنحوا نفاذ البصيرة وامتلكتْ ألفاظُهمُ المنطوقةُ قوةً خاصة؛ يمكن أن نَسبِرها عميقا في اتجاه المؤثر الديني أو السياسي أو غيره.. ومن الواضح هنا الإيمانُ بكون الزجل ينبثق من نفوسنا ومن قلوبنا ومن أعماق حياتنا، فيضمن بذلك إعجاب الناس به، لأنه من حياتهم وبلغتهم التي تصور محيطهم أصدق تصوير، بل ومن لهجتهم التي ترسم لهم صور الأشياء ناتئة بارزة، وما الألفاظ إلا ألوان وأصوات وأحياء وحركات عند من يحسها ويدركها»؛ هكذا» فالشعورُ بالحياة وإدراكُها الكاملُ لا يكونان تامّين إذا عبَّرتَ عنهما بغير اللغة الدائرة على الألسنة، وبهذا يثير الشاعر الزجالُ النفوسَ إثارة يعجز عنها أكبر شعرائنا الرسميين»[29].

يتضح ذلك في موضوع هذه النصوص الثلاثة، التي انتبهت لقيمة الحرف ليس فقط في اللغة والتواصل اليومي، بل وفي بناء الدلالة والإيحاء بتوليدها على جميع الأصعدة، خاصة تلك التي يستعصي أمرها على عامة الناس، فيقوم الزجال ببسطها واللحاق بعالمها والتعلق بمحبتها.. وسيكون من المفيد أن نقف عند طرق الصوغ في هذه النصوص الثلاثة انطلاقا من مبدأ وصفي تحليلي هو التشابه والتكرار.

التشابه والتكرار في الزجل المغربي:

إن دراسة المتن الزجلي المشار إليه، يدفع بنا إلى تفصيل المحتويات العامة والشاملة لهذا المتن، لرصد أهم التحولات الطارئة على المحتوى وعلى الشكل الزجلي في آن. وطمعا في بلوغ هذه الغاية مع المختصر من الدرس، وفي ضوء النصوص النموذجية الثلاثة، يمكن القول إن الزجالين المغاربة هنا يتحدثون عن «الزجل فنا ونسيجا وهدفا ووظائف.. ولكن بتفاوت في مقدار العمق والبساطة بين الزجالين، كما يظهر ذلك في العبارة واللفظة وفي طبيعة المعاني المضمنة لدى كل واحد منهم. على أننا نلاحظ في سياق اطلاعنا على ما يصدر من دواوين لهذا الفن الشعري الرائع، أن من الزجالين من اختار لغة عربية ترتبط بالعيش في القرية المغربية نطقاً وصياغةً وتشكيلاً لفظياً وتركيبَ جمل؛ ومنهم من متح بعض مظاهر لغته من لغة التراث الصوفي المغربي أو الأندلسي أو العربي في المجالات التركيبية والدلالية والتداولية، وخاصة من التجارب الفنية لدى بعض المجاذيب، ويمكن أن ينطبق هذا الكلام على من ارتبط وتأثر بشعر الملحون المغربي على الخصوص؛ ومنهم من اختط لنفسه أسلوبا يعتمد اللغة العربية المدينية(نسبة إلى المدينة) أو المدرسية، والقريبة من اللغة العربية الفصحى مع بعض الجنوح النحوي والصرفي وما إليه..

1 . التشابه الأفقي:

فن الأدب لا تتحدد طبيعته إلا من خلال بنائه الفني والجمالي، ولهذا الغرض سنختار بعض المقاطع من الدواوين المذكورة، في ضوء مبدأ التكرار والتشابه، لا للتنقيص من القيمة الفنية لنص من النصوص، بل للوقوف على كون فنية الزجل تستمد وجودها من طبيعة وعي أصحابها بقدرات اللغة الزجلية الحديثة، وكيفية بناء التصوير الزجلي الموحي، علاوة على طبيعة وقوة الزخم الموسيقي الموجود في لغة هذا الزجل، وكذا من طبيعة الرؤيا الخاصة والعميقة التي يريد الزجال إبلاغها.. تبعا لتفاعله مع المحيط والعالم من حوله.. إننا في هذا المستوى نريد أن نبرهن على امتلاء الزجل بالحياة والتفاعل، وهو المدخل إلى رصد الزخم النصي والثقافي المتفاعل معه، وخاصة ما تعلق منه بالملحون[30] وببعض مظاهر التراث الشفهي المغربي الذي يضم القصص والحكايات والأمثال والحكم وما إليها.. والنظر - في غير هذا المقام طبعا - في كيفية اشتغال كل هذه الألوان النصية في القصيدة الزجلية المعاصرة؛ بمعنى آخر: كيف يؤدي التشابه الأفقي إلى تشابه عمودي، يجوز لنا معه طرح السؤال: كيف يتبلور قلق الكتابة وقلق الوجود الإنساني وإكراهات اللحظة والمصير في الكتابة الزجلية المعاصرة؟؟

1 ـ 1 . تشابه وتكرار الموضوع الواحد:

الحروف بمعنى العلامات أو الدلالات والمعاني والآثار التي تنبعث من الكلام.. وهذه هي التي تقوم الحروف بتوليدها داخل القصيدة؛ فالزجال يصوغ خيوط القصيدة ويمتح من الطبيعة والبيئة والواقع المغربي (الفلاحي أو القروي في الغالب)، وهو ما توحي به ألفاظ مثل (حصيدة، الخطوط، الماء، القربة، اللبن، التبن، الحب، الخيمة، القنديل..) بحيث لا يبارح الزجالون في هذا المستوى التعاملَ مع المعجم الفلاحي والطبيعي، وخاصة ما ارتبط منه بالزراعة والخصب والنماء والاخضرار والعطاء.. (شجرة، خضرا، صفرا، تزرع بذرة، نباح الجُرا(الكلاب)، اشْكامْ، الفطير، يحرث خطوط البوار(إشارة إلى الأراضي البور «جناس»)،الكلمة شمعة(أميلي)؛ (بالمحراث نحفر فْ الفدان الخط، السلة والعنب، قنديلنا، الكتابة زرّيعة فْ كتاب نغرسها ثاني، الشمع، البارود والمكُحلة..(احميدة بلبالي)، ونستطيع- بناء على هذا المعطى المعجمي- أن ندرس التشابهات والتكرارات الداخلية التي تشمل الحروف والكلمات، وتمتد إلى العبارات برمتها، على صعيد كل ديوان مفرد، كما على صعيد الدواوين بكاملها، مما يخرج عن طاقة هذا العرض هنا.

1 ـ 2 . تكرار بعض العبارات بتلوين دلالي مغاير أو مصاقب مثل:

محمد الراشق	حسن أميلي	احميدة بلبالي
1 – لا تحرك هزهوج هز كلامك من قرن لقرن، لا تعيا بيه ... والليل طويل صايل وجايل عكازي وعنايتي عسل حايل ترياق ودوا 2 – ساوي لكلام ويلا الميزان طاح، آح ارجع، الرجوع حكمة والكتابة نجمة وما لقلم قشة عايمة	1 – كانت الكلمة خيط الشعا يغزل بيه العاقل برشمان بالحكمة يلوح ايزارْ بالرشمة يزرعه عرعار ولعمى البصيره عكاز جرار وصدى يجلجل ف وذن الطرشان 2 – هذا دواي حاضي لسانه يمضّي الحرف فوق سنانه كلمه يرميه، العين ميزانه بنظرة وحدة يعلي شانه	1 – تايه بين اسراري واسراره متكي على عكاز اعرج ناسي ف راس العقبة عكازه 2 – كيف نقرا الكتاب؟ كيف البناي، نجر الخيط نسكم الحيط نديره ميزان نشيع بيه اطواله

بهذه الأشكال الأسلوبية المتقاربة، يبدو الحرف بلغة الزجالين براقا لامعا قويا في سماء التعبير الملبدة بالغيوم، وكأنه سحابة ينهمر ماؤها صافيا لا كدر فيه.. بهذا المعنى يصير الحرف لب الكلام، أس البناء الدلالي والمعرفي، والذي يحافظ بنقائه على توازن المعاني وحسن الإبلاغ.. بل وعليه المعول في الإفهام والتعبير عن شواغل الذات وهمومها.. وهذا هو ما يبرر التشابه الكبير في تحميل الحرف معاني بهذا الحجم من الدقة والعمق.. وفي الحالة المعاكسة، ينقلب الحرف/الكلام/الكلمة/اللسان (كلها استعارات تأخذ من بعضها البعض في علاقة تبادل الوظيفة بين الكلي والجزئي، وبين العام والخاص، وبين التصريحي والكنائي..) إلى بياض وقذى يصيب العين فتصاب بالعور، أو إلى عكاز خرب يسقط المتكئ عليه أرضا.. وقد استخلص أميلي كل التحليل في عبارة موازية قدم به قصيدته تقول:«البلا ذ الإنسان من اللسان، وراحة الإنسان من اللسان»(ص 49).

1 ـ 3 . الجمع بين الأضداد:

محمد الراشق	حسن أميلي	احميدة بلبالي
1 –الحليب لبن والحب تبن 2 – راني معلق ما بين الخوف والرجا 3 – القنديل حالف ما يشعل 4 – القلم قشة عايمة، من طبعه هشيش وقاصح 5 – الخير كتاب الشر كتاب	1 – البلا ذ الانسان من اللسان وراحة الانسان من اللسان 2 – العمى البصيرة عكاز 3 – صدى يجلجل ف وذن الطرشان 4 – مرة مرتاح مرة نادم 5 – تنزل صفرا تطلع خضرا	1 – يخرج من الظلمة ل النور 2 – والشاهد يقدر يقول الحق يقدر يشهد الزور 3 – يصادق ولا ينافق 4 – يمكن يتحرك الساكن 5 – الزمان زاد القدام هذ سنين، ما وقف ما عاين حد

ومن الممكن جدا العثور على تمظهرات عدة للتشابه والتكرار بين القصائد المدروسة، إذا نحن حكمنا آليات وصفية تحليلية أخرى من قبيل الجناس والطباق والاستعارات المتشابهة وغيرها من طرق الصوغ في هذا المستوى.

على أن التصور الحديث للشعر أيّاً كان لونه أو صياغته، يريد أن يحدد القيمة الدلالية للنص انطلاقا من دلالة الوحدات البارزة المشكلة للقصيدة؛ وانطلاقا من تأويل خصائصها البنيوية؛ من هنا قيمة دراسة العلاقات الحاصلة بين الكلمات والعبارات، والتي نرصد من خلالها الدلالة على العاقل وغير العاقل، والدلالة على السالب والموجب والحسي والمجرد والطبيعي والصناعي والمديني والقروي.. فهذه العلاقات هي التي تفجر الدلالة وتعددها.. وهكذا تصبح القصيدة الزجلية ليس فقط ذات بنية تكرارية متشابهة، بل أيضا ذات بنية تقابلية تنهض على التقابل والتضاد..

2. التشابه العمودي:

في هذا المستوى، نلاحظ أن الزجالين الثلاثة يبدأون قصائدهم بالحديث عن الحرف أو الكلمة أو الكلام كمعطى إشكالي يثير العديد من الأسئلة، ويعلن انتماءه إلى الحيز الوجودي الفلسفي للكلمة في الحياة الإنسانية.. «فبالحرف، تحقق الوجود اللفظي للكون بالقوة، وبالخط تحقق وجوده بالفعل، وبهما معا تمت الإحاطة به معرفيا، حيث اشتغلت الذاكرة والمخيلة والوجدان في نسج شبكة من العلاقات والتوازنات، وبناء منظومة من الترميزات والإبدالات يتماهى فيها الظاهر مع الباطن، الشاهد مع الغائب، الحسية مع الروحانية، وتتعالق فيها تجليات الألوهية في الموجودات مع إشراقات الذوات»[31].

محمد الراشق (حروف لحروف)
1 – «الحرف على الخط، قصيدة وحصيدة
2 – الحرف على الخيط، حكاية وحايك
3 – الحرف الضاوي مطلسم، جنو شديد، برجو حديد

حسن أميلي(شهوة الكلام)
1 – كان يا ما كان، كانت الكلمة أصل المكان، وكانت حبق وسوسان، من جمرها قْدى بنادم، مد جناح صباحه، وفرفط ف الزمان

احميدة بلبالي(حروف الأبدية)
1 – الكتاب ولد الكتبة، خطوط منقوشة، ف حجر الكهوف، على جلود لجداد وشام عَ لكفوف، بين دفاته عصير عقول، يخرّج من الظلمة ل النور

واضح من هذه النماذج تشابه الزجالين في طبيعة التناول الفلسفي المغاير في التعامل مع الكلمة والحرف والكلام.. وهو ما عبر عنه بجناس ناقص ماكر احميدة بلبالي في العنوان «حروف الأبدية» بدل حروف «الأبجدية» ليكسر التوقع العادي من الحروف، وليعلن على معنى الحرف والكلمة التي تؤسس لمعرفة وجودية ووجودا معرفيا يزيدان في الثراء الإنساني ويقودان إلى أفق مفتوح على شتى الاحتمالات، كما تسمح به طرائق التخييل الشعري في هذا الزجل.

إن الزجال المغربي في حنينه الملحوظ للغة أهل الملحون، ينفتح على تجربة المشايخ الكبار الذين نهلوا من مجال الدين والمقدس والصوفي.. ولعل هؤلاء افتتنوا كثيرا باللغة.. فقد لاحظ بعض الزجالين، أن اللغة وسيلة عجن الوجود مادةً للخلق والتحول والصيرورة بكل أبعادها.. قال حسن أميلي في قصيدة (شهوة القلب):

أنا اللا أحد بينات الناس

وانا الواحد ومجموع الناس

أنا العادم

أنا الزاطم

أنا الفاهم

أنا الهايم

أنا الغاضب وما نادم.

حيث تبدو «اللغة ليست مجرد مجال للتخاطب والتحاور، بل هي أيضا وأساسا الأفق الذي منه يتم الاتصال بالآخر وباللامتناهي، بالمطلق»[32]. وهذا معنى مغرق في عالم التصوف وموقفه من اللغة، بالنظر إلى طبيعة المعاني المحمولة فيها.. فأن يكون واحدا وليس فردا، وان يكون في نفس الآن مجموع الناس، هو عين حلول الواحد في الجماعة والجماعة في الواحد، كما الجمع بين الفهم والهيام والغضب، يذكر بالمعنى الأنطلوجي المأساوي الذي يربط مصير الفهم والعقل والالتزام بالمأساة والنكران.. مع ذلك فهو يختار ويتحمل مسؤولية اختياره، وبالتالي فلا مكان للندم عنده. بهذا الشكل يبدو الزجال المعاصر، أنه تخلص إلى حد كبير من الدارجة العامية البسيطة المسفة، وارتقى بها إلى مصاف المعاني الراقية التي ينشدها.. وقدم لغة حية تتناسل مع الفصحى، ويستمد المعاني من بيئته وثقافته وتفاعله الوقاد مع الواقع بكل مركباته وعقده. وهكذا يظهر أن الزجال المعاصر إذ يستجيب لنداء اللغة، قد تجاوز لغة الكلام العادي من داخل منظومة هذا الكلام، وارتقى بلغته الاجتماعية المعتادة، واتخذ لغة تكشف أسرار الكينونة والحياة..

هكذا نصل إلى اقتناع مفاده أنه «من غير المقبول تاريخيا وإبستومولوجيا الحكم على «شعرية ما بمفاهيم شعرية أخرى مختلفة من حيث أصولها النظرية، وتقاليدها الأدبية، ومفاهيمها وتصوراتها للفن ولوظيفته داخل فضاء سوسيوثقافي معين»[33].

انطلاقا مما سبق، يمكن القول إن الزجل هنا ليس هو السجع العامي ولا هو الشعر الشعبي بمطلق الدلالة، بل هو كلام راقي تحف به مكونات الشفوية من كل جانب، وخاصة في كيفية إلقائه/إنشاده[34].. فقد كانت للزجل منذ بداياته، علاقة بالأغنية الشعبية أو بالعيوط أو بالملحون، أو بالأغنية المغربية العصرية، أو بالمسرح..أي أنه لم يكن فنا مستقلا بذاته، باستثناء ما يشبه (رباعيات المجذوب)، أما الزجل في عمومه، فقد كان تابعا يؤثث فضاءات فنون أخرى.. أما الزجل المعاصر، ومنه هذه النصوص فهو يعبر عن استقلاله التجنيسي الواضح اعتمادا على تراكمه وتنوعه وخصوبته.. ومن ملامح ذلك تعدد مظاهر الدارجة المغربية حتى على صعيد المدينة/المكان الواحد، تنتج تنويعات لهجية متعددة، مثل اللهجة الدارجة الجبلية والفاسية والمراكشية والحسّانية وغير ذلك كثير.. ومن المؤكد - علاوة على كل هذا - أن دارجة اليوم ليست هي دوارج الأمس، ولا دوارج الشباب هي دوارج الآباء والأجداد.. وهذا الاحتراز كفيل أن يبوئ الزجل الموقعَ العلمي اللائق به في البحث والدرس، فقد أثبتت لغة الزجل أنها لغة الخلق والإبداع. إننا عندما ندافع على انتماء الزجل للأدب الشعبي فلكي نتجاوز التصور القدحي الذي ووجهت به القصيدة الزجلية، ولكي يتموقع الزجل في نفس موقع الأدب الشعبي، فهو وجهه المضيء والخلاق الذي يبعده عن الفلْكلَرة (folklorisme) البشعة والمسفة للفن والإبداع؛ ولكنه أيضا وأساسا ليس فنا لمن لا فن له.

أخيرا، هل استطاعت هذه المداخلة أن تقدم تصورا أوليا ندرس من خلاله الزجل المغربي في خصوصياته الشعبية؟ وما هو المكان النظري والنقدي اللائق بالممارسات الزجلية الحالية والكثيرة والمتنوعة ونحن نراهن على دراسة المتن الزجلي أكاديميا؟

إن إثارة سؤال الصياغة المتعلق بالزجل المغربي، يذهب بنا بعيدا للتأمل في طبيعة المزاحمة التي يعاني منها الزجل الشعبي الأصيل، بدعوى تحديثه وتثويره وتحقيق انزياحاته.. وهذه كلها مزاعم كان لها الأثر السلبي على أنطولوجيا متن زجلي ضخم غير موثق ولا منقول ولا مدروس.. لذلك، فإن حظ هذا المتن المنسي يجب أن يكون وافرا كي يدخل الى الدرس الجامعي الأكاديمي، لأنه وسيلة لحفر الطرق الواضحة لتقييمه؛ أولا لتقييم فردية كل مجموعة بشرية ينتمي إليها والنظر في خصوصياتها التاريخية، وفي فضائها الخاص وما تملأه من عقائد وتقاليد وممارسات؛ أي باختصار النظر في ثقافته. هذا المبتغى لا يقبل في أي حال من الأحوال إنتاج أجساد عارية، إذ هو سلوك متسرع من شأنه إقبار هوية ثقافية برمتها.. ولكن لابد من اعتبار المكونات الداخلية للنسق الثقافي والسوسيوبنائي للزجل التي تشمل نسق وثقافة الجماعة المحتضنة/المولدة للزجل والزجالين؛ وفي الحالة المعاكسة: لا نعرف مقدار الثمن الذي سنؤديه، ولكن من طرف من؟ دائما من طرف نفس الكائنات، وهي الأغلبية الساحقة، والأقل حظوة: بتعبير ميشال دو سيرطو[35].

الهوامش:

1 – الحاج بن مومن، التراث الشفوي وإعادة بناء الهوية، ضمن كتاب التراث اللغوي الشفاهي هوية وتواصل، ص 13 وما بعدها.

2 – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، ص48.، وبالمناسبة ينظر تعريفه للزجل وحديثه عنه ضمن الفنون الشعرية المستحدثة في نفس الكتاب،ج2 ص 154 وما يليها.

3 – رمضان عبد التواب، لحن العامة والتطور اللغوي، ص 113.

4 – أدونيس، الثابت والمتحول، ج1 ص 188 وما بعدها.

5 – إبراهيم السامرائي، العربية تاريخ وتطور، ص 78.

6 – كارل بروكلمان، فقه اللغات السامية، ترجمة رمضان عبد التواب، ص149/148.

7 – من يروم التعرف على قيمة اللغة في الأدب لا يتردد في القول بأن هذا العمل مصنوع أولا وقبل كل شيء من كلمات، غير أن هذا الأمر يجعل الأدب كأي ملفوظ لساني، وقد يفرغه من التميز والخصوصية؛ لذلك يقرر تودوروف ومن يشتغلون بلسانيات الأدب أن «الأدب ليس مصنوعا من كلمات بل من جمل، وهذه تنتسب لسجلات مختلفة من سجلات الكلام، بما هو مفهوم يقترب من بعض معاني الأسلوب» انظر: تودوروف، الشعرية، ترجمة رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، ص 38.

8 – Dellai Ahmed Amine, Guide bibliographique du Melhoune du Maghreb(18541996/), p 6 –12

9 – كل هذه أسماء مدن ومناطق في المملكة المغربية، متباعدة جغرافيا ومختلفة لهجيا إلى حد ما

10 – محمد قنديل البقلي، فنون الزجل، سلسلة كتابك، رقم 128، د ت، ص 63/ 64.

11 – ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات، تحقيق جودة الركابي، ص 29.

12 – مارون عبود، الشعر العامي، ص 66.

13 – أحمد العزب، طبيعة الشعر، ص 79/ 80.

14 – أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص36، وانظر أيضا: مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، ص 17 وما يليها.

15 – عبد المجيد الزكاف، حول بعض خصائص النص الأدبي الشعبي، ضمن كتاب الأدب الشعبي المغربي، ص29.

16 – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ص 20/ 21.

17 – عبد الحميد بورايو، محاضرات في الثقافة الشعبية، التاريخ والقضايا والتجليات، ص 3/2.

18 – Goody Jack, Entre l’oralité et l’écriture, p18.

19 – أعمال ندوة شعر الملحون، الواقع والآفاق، منشورات كلية الآداب، عين الشق، ط1 الدار البيضاء 2011، ص 309.

20 – ينظر الحديث عن كثير من هؤلاء وعن تجاربهم الزجلية في :محمد داني، في تاريخية الزجل المغربي، ضمن مجلة مجرة، عدد23/22، (عد خاص بالزجل)،الصادرة عن دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة.

21 – علي محمد برهانة، كتاب الشعر الشعبي، ج 1 ، ص 4/3.

22 – عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ص 38 .

23 – Louis Goudart, Le pouvoir de l’écrit au pays des premières écritures, , p 25.

24 – سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ط1 عالم الكتب، القاهرة 1980.

25 – الموشح التام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات، وهذا الشعر هنا شبيه بالموشح، لأن الأصل فيه أن يكون التام من ستة أقفال وخمسة أبيات، والأقرع من خمسة أبيات وخمسة أقفال.. انظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، م س، ص 25.

26 – حسن أميلي، شهوة الحريك، ط1، أبي رقراق، الرباط 2011.

27 – حسن أميلي، البهموت، ديوان زجلي، الرباط 1996.

28 – روجر آلن، مقدمة للأدب العربي، ترجمة رمضان بسطاويسي وآخرين، ص 129.

29 – مارون عبود، م س، ص 63/62.

30 – للوقوف على مختلف الدلالات والمفاهيم المتعلقة بهذا الفن المغربي الأصيل(الملحون)، يمكن الاطلاع على: أحمد سُهوم، الملحون المغربي، ط1 منشورات شؤون جماعية، الرباط 1993، وعباس الجراري في:الزجل في المغرب، القصيدة، ط1 نشر مكتبة الطالب، ومطبعة الأمنية، الرباط 1970 وغير ذلك كثير..

31 – أحمد بلحاج أيت وارهام، الخط العربي وعلم الحرف، جمالية وأسرار، ص 13.

32 – Max Billen, Le comportement mystique de l’écriture, in : Le mythe et le mythique, p1516/.

33 – محمد الوهابي، ظواهر شفاهية في الشعر العربي الفصيح في المغرب، اقتراحات نظرية ومنهجية، ضمن كتاب (التراث اللغوي الشفاهي)، م س ، ص119

34 – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 4/3

35 –Michel De Certeau, La culture au pluriel, éd Seuil, Points, Paris 1993, p 18

المراجع :

– محمد الراشق، مكسور لجناح(زجل)، ط1 منشورات الشعلة، الدار البيضاء 2005

– احميدة بلبالي، شمس الما(زجل)، ط1، طوب بريس، الرباط 2011

– حسن أميلي: البهموت، ديوان زجلي، ط1، مطابع التكتل الوطني، الرباط 1996

شهوة الحريك، ط1، دار أبي رقراق، الرباط 2011

الدراسات باللغة العربية والمترجمة إليها:

- الحاج بن مومن، التراث الشفوي وإعادة بناء الهوية، ضمن كتاب التراث اللغوي الشفاهي هوية وتواصل، منشورات كلية الآداب، الرباط رقم 125، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 2005

- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي البحقيري، ط1 مكتبة الإيمان القاهرة 1997

- رمضان عبد التواب، لحن العامة والتطور اللغوي، ط2 مكتبة زهراء الشرق، القاهرة 2000

- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،ج1 ط10 دار الساقي، بيروت 2011

- إبراهيم السامرائي، العربية تاريخ وتطور، ط1 مكتبة المعارف، بيروت 1993

- محمد قنديل البقلي، فنون الزجل، سلسلة كتابك، ط1 دار المعارف، القاهرة رقم 128، د ت

- ابن سناء الملك، دار الطراز في صناعة الموشحات، تحقيق جودة الركابي، ط3 دمشق 1983

- مارون عبود، الشعر العامي، ط1 دار الثقافة ودار مارون عبود، بيروت 1968

- أحمد العزب، طبيعة الشعر، ط1 مطابع دار الكتاب، الدار البيضاء 1985

- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط3 مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971

- مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي، ط1 دار الوفاء، الإسكندرية2002

- عبد المجيد الزكاف، حول بعض خصائص النص الأدبي الشعبي، ضمن كتاب الأدب الشعبي المغربي، ط1 منشورات عكاظ، الرباط 1989

- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2010

- عبد الحميد بورايو، محاضرات في الثقافة الشعبية، التاريخ والقضايا والتجليات، باتنة، الجزائر 2005

- علي محمد برهانة، كتاب الشعر الشعبي، ج 1 ، ط1 مطبوعات اللجنة الشعبية للثقافة والإعلام، ليبيا 2006

- عباس الجراري، الزجل في المغرب، القصيدة، ط1 نشر مكتبة الطالب، ومطبعة الأمنية، الرباط 1970

- أحمد سُهوم، الملحون المغربي، ط1 منشورات شؤون جماعية، الرباط 1993

- أحمد بلحاج أيت وارهام، الخط العربي وعلم الحرف، جمالية وأسرار، دلالات ورموز، ط1البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة 2007

- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط دار نهضة مصر، القاهرة، د ت

- مجلة مجرة،عدد23/22،(عدد خاص بالزجل)،الصادرة عن دار البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة

الدراسات المترجمة:

- كارل بروكلمان، فقه اللغات السامية، ترجمة رمضان عبد التواب، منشورات جامعة الرياض، السعودية 1977

- تودوروف، الشعرية، ترجمة رجاء بن سلامة وشكري المبخوت، ط1 دار توبقال، البيضاء 1987

- روجر آلن، مقدمة للأدب العربي، ترجمة رمضان بسطاويسي وآخرين، ط1 منشورات المشروع القومي للترجمة، العدد293، القاهرة 2003

Références:

Dellai Ahmed Amine, Guide bibliographique du Melhoune - éd l'Harmattan, Paris 1996 ,(1996/du Maghreb (1854

Goody Jack, Entre l'oralité et l'écriture, PUF, Paris 1994 -

Louis Goudard, Le pouvoir de l'écrit au pays des premières - écritures, Ed Armand Colin, Paris, 1970

Max Billen, Le comportement mystique de l'écriture, in : - Le mythe et le mythique, éd Albin Michel, Paris 1987

Michel De Certeau, La culture au pluriel, éd Seuil, Points, - Paris 1993

Footnotes:

1 - الموشح التام ما ابتدئ فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات، وهذا الشعر هنا شبيه بالموشح، لأن الأصل فيه أن يكون التام من ستة أقفال وخمسة أبيات، والأقرع من خمسة أبيات وخمسة أقفال.. انظر: ابن سناء الملك، دار الطراز في عمل الموشحات، م س، ص 25

الصور :

1-www.arab-ency.com/servers/gallery/1262-.jpg

2-www.dorar.at/imup207-2014//bouquet_for_nine55rose.jpg

الحكاية الخرافية الجزائرية
قراءة سيميائية سرديّة لحكاية «طولا»

د. سيدي محمّد بن مالك

أستاذ محاضر جامعة أبي بكر بلقايد - الجزائر.

كثيراً ما يستند دارسو النّصوص السّرديّة الشفويّة، في بعض المُقارَبات العربية، إلى المنهج المورفولوجي لفلاديمير بروب في تحليل الحكاية. وعلى الرّغم من وجاهة هذا المنهج النّظريّة والتّطبيقيّة واستجابته لرغبة أولئك الدّارسين في الكشْف عن نسق الوظائف الّذي يؤسِّس بنية الحكاية الخرافية على وجه الخصوص، إلاّ أنّ النّموذج الّذي استنبطه الدّارس الشّكلاني يتضمّن وظائفَ كثيرةً يُمكن اختزالها إلى وظائفَ أقلّ، مثلما اقترح بروب نفسُه.

ومن ثمّ، نهض الدّارس السّيميائي ألجيرداس جوليان غريماس بإعادة صياغة الوظائف لتكثيف النّموذج ولتطبيقه على نصوص شفويّة وغير شفويّة في آنٍ معاً؛ فكان أن اهتدى إلى إمكان تقليص الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيات من إحدى وثلاثين وظيفةً إلى عشرين وظيفةً فقط، ثمّ اصطنع مفهوماً جديداً يؤلّف بين الأفعال العشرين إمعاناً في الاختزال، وهو مفهوم الوحدة السرديّة unité narrative **الّذي يتّخذ ثلاثة صنوفٍ تكوِّن نسقَ الحكاية كلّها أو أنساقَ مقطوعاتها، وهي: وحدة الانفصال، ووحدة التّعاقد، ووحدة الاختبار.**

ويُعتبَر مفهوم الوحدة السّردية حالةً وسطى بين مفهوم الوظيفة لدى بروب ومفهوم البرنامج السّردي الّذي استقرّ معناهُ ومضمونُه بعد اضطلاع غريماس بتقليص الوظائف واستحداث الوحدات السرديّة؛ فبينما يُستثمَر المفهوم الأوّل، غالباً، في تحليل الخطابات الشّفوية مثل الحكاية وأنواعها (الحكاية الخرافية، والحكاية الشّعبية، والحكاية الأسطورية، والحكاية العجيبة، وحكاية الحيوان،...)، يُوظَّف المفهوم الثّاني، عادةً، في تحليل الخطابات النّصيّة مثل القصّة والرّواية، مثل تحليل غريماس لقصّة من قصص غي دو موباسان guy de maupassant، وهي قصّة «صديقان». وبذلك، يمثّل مفهوم الوحدة السّردية المرحلة البنيويّة في دراسة السّرد لدى غريماس، وهي المرحلة الّتي تتوسّط المرحلتيْن الشّكلانية (مفهوم الوظيفة) والسّيميائية السّردية (البرنامج السّردي)، باعتبار أنّ هدفَ غريماس كان بَنْيَنَةَ structuration الوظائف الّتي خلُص إليها بروب، ومن ثمّ، إدراجها في وحدات سرديّة لاستخدامها في دراسة أكبر عدد من الخطابات الأسطوريّة وليس الحكاية الخرافية فحسب؛ بمعنى إنّ مفهوم الوحدة السّرديّة، الّذي هو صورةٌ مُعدَّلةٌ لمفهوم الوظيفة، هو أداةٌ إجرائيّةٌ بنيويةٌ تستجيب، أكثر، لتحليل الطّبيعة الشفويّة للخطاب السّردي، ولكنّها، في الوقت نفسه، أداةٌ إجرائيّةٌ سيميائيّةٌ كونها مفهوماً دلاليّاً sémantique يحيل إلى المعنى لا إلى الشّكل كما تحيل إليه الوظيفة. وهو ما مهّد الطّريق أمام سَمْيَأَة التّركيب السّردي بعد أن كان مُجرَّدَ تسلسل منطقيّ من الوظائف مُقيَّدٍ بعمليتيْ الشَّكْلَنَة formalisation والبَنْيَنَة.

على هذا الأساس، سنحاول توظيف مفهوم الوحدة السّردية في قراءة حكايةٍ شاع تداولها في بعض الأوساط الشّعبية بالجنوب الغربي من الجزائر. وعنوان هذه الحكاية هو «طولا» الّتي جعلها المصنّف أسطورةً [1]، بينما هي أدنى، في بنائها ونسق وحداتها السّرديّة، إلى الحكاية الخرافية، كما سندلّل على ذلك في تضاعيف هذه القراءة السّيميائية السّردية. وقبل ذلك، نروم الإلماح إلى الخلاصة النّظرية الّتي انتهى إليها غريماس بشأن بَنْيَنَةِ النّموذج الوظائفيّ وتحديد الوحدات السّردية.

1. من مفهوم الوظيفة إلى مفهوم الوحدة السّردية:

قام غريماس بتكثيف الوظائف الواحدة والثلاثين على النّحو الآتي: رحيل، منع - خرق، استخبار - إطّلاع، خداع - تواطؤ، إساءة - افتقار، وساطة - بداية الفعل المضاد، انطلاق، وظيفة المانح الأولى - ردّ فعل البطل، تسلّم الأداة السّحرية، انتقال بين مملكتيْن بصحبة دليل، صراع - انتصار، علامة، إصلاح، رجوع، مطاردة - إغاثة، الوصول خفيةً، مهمّة صعبة - مهمّة مُنجَزة، تعرّف، اكتشاف - تجلّي، عقاب - زواج [2].

وبعد بَنْيَنَة الوظائف في ثنائيات، تبيّن لغريماس أنّ بعضَها لا يُمكن أن يندمج في أزواج وظيفيّة عكس ما كان يبتغيه بروب، كما تبيّن له، أيضاً، أنّ النّموذجَ، الّذي توصّل إليه، غير قابل، هو الآخر، للاستعمال وفق الإحصاء الجديد الّذي يظلّ طويلاً على الرّغم من تقلُّصه؛ فراح يوظّف مصطلح الوحدة السّردية ذا المحتوى اللّساني في تحديد المُركَّبات السّردية syntagmes narratifs الّتي يُمكن أن تشكّل هيكل الحكاية، ذلك أنّ غريماس قد ميّز بين ثلاثة أنماط من تلك المُركَّبات على سبيل الافتراض النّظري الّذي تتطلّبه منهجيّة التّحليل السيميائي السّردي فقط، والمُركَّبات هي:

أ - المُركَّبات الإنجازية (الاختبارات)،

ب - المُركَّبات التّعاقدية (تشكيل التّعاقد وإبطاله)،

ج - المُركَّبات الانفصالية (انطلاق ورجوع) [3].

يُمكن أن تتألّف الحكاية إذاً، من ثلاثة مُركَّبات سرديّة أو وحدات سرديّة تُختزَل فيها الوظائف العشرون، حيث تشمل الوحدة السّردية الإنجازية ثلاثة اختبارات يتألّف كلّ اختبار منها من وظائف معيَّنة، وهذه الاختبارات هي: الاختبار التّأهيلي (وظيفة المانح الأولى / ردّ فعل البطل تسلّم الأداة السّحرية) والاختبار الرّئيس (صراعٌ/ انتصارٌ إصلاحٌ) والاختبار التّمجيدي (مهمّة صعبة / مهمّة مُنجَزة تعرّف). وتشمل الوحدة السّردية التّعاقدية، بدورها، ثلاثة تعاقدات، هي: التّعاقد الإلزامي - التّعاقد التّرخيصي - التّعاقد الائتماني.

وتنبني كلّ صيغة تعاقدية على جملة من الوظائف تكون، غالباً، ثلاثيةً، شأنها شأن الوحدة السرديّة الإنجازية؛ فالتّعاقدان الأوّل والثّاني ينهضان على الثّنائية الوظيفية وساطة/ردّ فعل البطل ونتيجتها وظيفة الانطلاق، مع وجود اختلاف في مضمون التّعاقديْن؛ فالتّعاقد الإلزاميّ يتطلّب أمراً من المُرسِل وقَبولاً من المُرسَل إليه - الذّات، في حين يقوم التّعاقد التّرخيصي على الالتماس من المُرسَل إليه - الذّات والتّرخيص من المُرسِل. وإذا كان التّعاقد الإلزاميّ يؤسّسه الأمر والقَبول، فإنّ خرق المنع يُفضي إلى إبطال التّعاقد.

أمّا التّعاقد الائتماني فيعكسه مفهوم الزّواج الّذي لا يُمثّل «وظيفة بسيطة، كما يسمح تحليل بروب بافتراضه، ولكنّه تعاقدٌ مُبرمٌ بين المُرسِل الّذي يعرض موضوع البحث على المُرسَل إليه والمُرسَل إليه - الذّات الّذي يقبَله. إنّ الزّواج ينبغي أن يُصاغ، إذاً، بالطّريقة نفسها الّتي يُصاغ بها الأمر / القَبول، مع الفارق، بالمقابل، من حيث إنّ التّعاقد، حين يتمّ، يكون مُحْكَماً بالتّواصل حول موضوع الرّغبة»[4]. إنّ العلاقة الّتي تربط بين المُرسِل والمُرسَل إليه - الذّات، في حال الزّواج، هي علاقة تقوم على الائتمان والصّدق، بحيث يجري التّواصل بينهما ابتغاء تبادل المواضيع؛ فالمُرسَل إليه - الذّات يحوّل إلى المُرسِل موضوع الرّغبة لقاء الزّواج الّذي يُعَدُّ شكلاً من أشكال المكافأة الّتي تتعدّد بحسب سيرورة الحكايات؛ فقد تكون المكافأة زواجاً أو مالاً أو قصراً...، سواء أأعلن الطّرفان ذلك، سلفاً، أم لم يُعلنا.

وتضمّ الوحدة السّردية الانفصالية الوظائف الدّالّة على الانتقال من مكان إلى مكان آخر، وهو ما يُسمّى انفصالاً فضائيّاً تمثّله أربع وظائف، هي: رحيل وانطلاق وانتقال بين مملكتيْن بصحبة دليل ورجوع. وتختلف تمظهرات هذه الوظائف باختلاف الحكايات؛ فقد يكون الرّحيل، مثلاً، مؤقّتاً كالذّهاب إلى الصّيد أو إلى العمل، وقد يكون رحيلاً نهائياً مثل الموت والهلاك والفناء. ومن ثمّ، فإنّ الرّحيل النّهائي يحمل معنييْن اثنيْن؛ معنى يشي بالانفصال الفضائي من حيث انتقالُ الشّخصية من عالمٍ دنيويٍّ إلى عالمٍ أخرويٍّ، ومعنى آخر يحيل إلى انفصال الشّخصية عن موضوع القيمة الّذي هو الحياة واتّصالها، بالمقابل، بموضوع قيمة آخر هو الموت. وبناءً على هذا، لا يكون الانفصال فضائيّاً فقط، بل يكون، كذلك، انفصالاً عن موضوع القيمة الّذي يغدو موضوعاً للبحث حين تستفزّ وظيفتا الإساءة والافتقار المُرسَل إليه - الذّات من أجل القيام بالوساطة استجابةً لرغبته الشّخصية أو لرغبة المُرسِل؛ ففي حال رغبة المُرسَل إليه - الذّات، يصبح موضوعُ القيمة موضوعاً للبحث وموضوعَ رغبة في آنٍ واحد. وفي حال رغبة المُرسِل، يصبح موضوعُ القيمة موضوعاً للبحث بالنّسبة للمُرسَل إليه - الذّات وموضوعَ رغبةٍ بالنّسبة للمُرسِل.

وتنضوي هذه الوحدات السّردية الثّلاث تحت هيكل الحكاية أو المقطوعة séquence الّتي تُعَدُّ جزءاً لا يتجزّأ من الحكاية؛ «ففي المقطوعة، الّتي هي وحدة لسانيّة من الخطاب، ركّبنا شبكةً من الوحدات السّرديّة، ذات التّرتيب الدّلالي، الّتي تبرز من خلال معرفتنا بهيكل المحكيّ عموماً. وتحتوي هذه المقطوعة، كما نرى، على العناصر الضّرورية كلّها لوجود المحكيّ؛ إنّها بعدَد ثلاثة: انفصالٌ، وتعاقدٌ، واختبارٌ. إنّ المقطوعة، إذاً، - وهنا واحدٌ من تحديداتها المُمْكنة - وحدة مستقلّة من الخطاب السّردي، قابلة لأن تشتغل مثل المحكيّ، ولكن يُمكن، أيضاً، أن تكون مندمجةً كواحدة من هذه الأجزاء المُكوِّنة داخل محكيٍّ أكثر رحابةً، والموضع الّذي تحتلّه يحدّد وظيفتها في التّناسق الكليّ للبنية السّردية»[5].

2. البنية السّردية لحكاية «طولا»:

يتألّف هيكل أو البنية السرديّة لحكاية «طولا» من سبع مقطوعات، هي:

2 ـ 1. المقطوعة الأولى:

تتوفّر هذه المقطوعة على الوحدات السّرديّة الثلاث الآتية:

الانفصال: ويتمثّل في خروج النّسوة للاستسقاء وجمع الحطب، وتوغلهنّ في غابة مُخيفة أثناء ذهابهنّ إلى منبع الماء. إنّه انفصالٌ مؤقّتٌ عن الفضاء الأليف والحميم الّذي هو الدّيار واتّصالٌ مؤقّتٌ، أيضاً، بالفضاء الغريب والمُعادي الّذي هو الغابة؛ فالدّيار

فضاء ثقافي يوحي بقيم الاجتماع والتّضامن والدفء والأنس، بينما الغابة فضاء طبيعيّ يوحي بقيم التّشتّت والخوف والشّر والوحشة.

التّعاقد: في فضاء طبيعيّ كهذا، يصيب النّسوةَ هلعٌ شديدٌ؛ فيجمعن الحطب في صمت، وتهُمّ إحداهنّ، وهي حُبلى، بحمْل ما حزمت من حطب؛ فيصير حديداً، ويتملّكها الخوف. وحين تريد وضْعه على الأرض، يتحوّل العود إلى غول يتنبّأ بأنّها ستلد بنتاً تملك سنّاً خضراءَ ويأمرها بأنْ تُسمّيها «طولا» ويخبرها بأنّه سيختطفها حين يتعرّف عليها. إنّ التّعاقد، في هذه المقطوعة، تعاقدٌ إلزاميٌّ يربط بين الغول الّذي يتّصف بالقوّة والسّلطة والبطش والمرأة الحُبلى الّتي تتميّز بالوهْن والضّعف والقابلية للخضوع.

الاختبار: تؤوب النّساء إلى الدّيار. وبعد شهور، تضع المرأة حملَها، وتستجيب لأمر الغول؛ فتسمّي ابنتها «طولا»، وتحاول جاهدةً إخفاءها دون جدوى، حيث يشيع أمر حبسها بين النّاس. وبالتّالي، تخفق الأمّ في الاختبار الرّئيس الّذي ينجرّ عنه حدوثُ الإساءة في المقطوعة الثّانية، ذلك أنّ مثلَ هذا الاختبار هو الّذي يحسم، عادةً، حالة الاختلال ويُحقّق حالة التّوازن بإصلاح الإساءة أو سدّ النّقص. ولكنّ الفشل في تحقيق حالة التّوازن، في هذه المقطوعة، من خلال عدم التّوفيق في الحفاظ على البنت وإبعادها عن أنظار أترابها سيُفضي إلى استمرار الخطر المتربّص بوليدتها؛ إذ لو نجحت الأمّ في الاختبار الرّئيس لاتّقتا شرّ الغول وأخذت حياتهما مجراها الطّبيعي. ويمثّل إخفاق الأمّ، من جهة أخرى، إبطالاً للتّعاقد المُبْرَم بينها وبين الغول؛ فقد خرقت المنع الّذي تبدّى في شكل أمرٍ لم تلتزم به.

2 ـ 2. المقطوعة الثّانية:

تركّن هذه المقطوعة إلى ثلاث وحدات سرديّة، هي:

الانفصال: تبدأ المقطوعة بانفصالٍ فضائيٍّ آخر حين ترضى الأمّ بذهاب «طولا» رفقة ابن عمّها يوسف والصّبية إلى المراعي الّتي تمثّل فضاءً مكانياً مقابلاً espace hétérotopique وفضاءً مكانياً مجاوراً espace paratopique في الوقت ذاته؛ فهي فضاءٌ مكانيٌّ مقابلٌ لأنّ المراعي ستحتضن فعل الإساءة الّتي تلحق «طولا»، وهي فضاءٌ مكانيٌّ مجاورٌ لأنّها ستشهد حصول الاختبار التّأهيلي الّذي تُمتحَن فيه كفاءتا «طولا» و«يوسف».

التّعاقد: يُمكن اعتبار إلحاح يوسف على الأمّ حتّى تسمح بخروج «طولا» من حيّز البيت إلى فضاء المراعي ضرباً من التّعاقد التّرخيصي بين الطّرفيْن، تأذن فيه الأمّ ليوسف بأن يصحب معه ابنة عمّه إلى المراعي، شرط أن يعتنيَ بها. إنّ الشّرط، هنا، يكتسب صفة الوصيّة لا الأمر أو النّهي اللّذيْن يعبّران عن المنع؛ فالأمّ لا تمارس سلطتها كوليٍّ على ابنتها وترفض إلحاح يوسف، إنّما تكتفي بأن تعهَد إليه بحراستها، مادام قد رغب في اصطحابها معه. ولكن، قد تُؤوَّل الوصية على أنّها تكليفٌ وائتمانٌ، ممّا يجعل تفاهم الأمّ ويوسف تعاقداً ائتمانياً يحصل يوسف، من خلاله، على موضوع القيمة والرّغبة، معاً، المتمثّل في «طولا» من أجل أن ترافقه إلى المراعي، وتطمئنّ الأمّ، بالمقابل، على الموضوع ذاتِه عبر ائتمانه عليها.

الاختبار: يبرز الغول للصّبية وهم يسبحون، ويأمرهم بأن يُظهِروا أسنانهم بعد أن يأخذ ملابسهم. ترفض «طولا» الإذعانَ لأمر الغول حين تتذكّر نصيحة أمّها، ثمّ لا تلبث أن تستجيب. يتعرّف عليها الغول ويطير بها إلى قمم الجبال حيث مأواه. يحدّد هذا المُركّب السّردي الوحدة الإنجازية الّتي يضطلع فيها الغول باختبار مُؤهِّلات «طولا» المعرفيّة المتمثّلة في الذّكاء واليقظة والانتباه والحذر، واختبار طاقات يوسف المعرفيّة والجسديّة الّتي تمكّنه من الحفاظ على موضوع القيمة والرّغبة. وينتج عن هذا الاختبار التّأهيلي المزدوج الّذي أخفقت فيه الشّخصيتان اختطاف «طولا»، ومن ثمّ، انفصال الأمّ ويوسف عن الموضوع، وإبطال التّعاقد الائتماني بينهما.

2 ـ 3 . المقطوعة الثّالثة:

تتضمّن هذه المقطوعة الوحدات السّرديّة الثّلاث الآتية:

الانفصال: إنّ انفصال الأمّ ويوسف عن «طولا» يوازيه انفصالٌ فضائيٌّ جديدٌ يتمثّل في انتقال «طولا» من المراعي إلى الغار الّذي يسكن فيه الغول. ولعلّ رمزيّة هذا الفضاء النّائي والمرتفع والمُعْتِم تنصرف إلى الدّلالة على قيم الشّر والفزع والارتياب والقلق الّتي قد تشعر بها الشّخصية المسجونة في مكانٍ مُعادٍ نظيرَ الغار والبيت الّذي لم تكن «طولا» تبرحه. لكنّ الشّخصية تشعر، بخلاف ذلك، بالأمن والدّعة في هذا الفضاء الّذي يتّسم ببعض ميزات الفضاء المثالي espace utopique، حيث تُلْفي اهتماماً من الغول الّذي يُدلّلُها؛ فيأتيها بغزالٍ تلعب به ثمّ تأكل منه ما استطاعت، بينما يلتهم هو تسعة أشخاصٍ دفعةً واحدةً.

التّعاقد: ينهض التّعاقد على وجود اختلاف بيّنٍ بين إمكانات الغول وإمكانات «طولا»، حيث يستعمل الغول قدرته البدنيّة somatique لتشكيل تعاقدٍ إلزاميٍّ يحذّر فيه «طولا» من الهرب بعد أن يُحكمَ غَلق الغار ويؤمّنَ لها جوّاً مُريحاً ومُطَمْئناً.

الاختبار: تَفْسَخُ «طولا» التّعاقد بينها وبين الغول، حين لا تأتمر بأمره، وتفرّ من الغار بمعيّة يوسف الّذي يأتي لفكّ أسرها. وهو ما يشير إلى فشل «طولا» في الاختبار الرّئيس الّذي كان ليُغنيها، لو نجحت فيه، عن غضب الغول ومطاردته لها وليوسف. لقد أخلّت «طولا» بالاتّفاق بينها وبين الغول، عندما لم تلتزم بالتّعاقد الّذي كان من جانبٍ واحد، فيما يشبه الاختبار لقدرتها على الوفاء بعهدها تجاه الغول.

2 ـ 4 . المقطوعة الرّابعة:

تتداخل هذه المقطوعة مع المقطوعة الثّالثة، من حيث إنّ اختبار يوسف لقدرته على تخليص «طولا» من الغول يتزامن مع اختبارها لقدرتها على الالتزام باتّفاقها مع المعتدي. وتمرّ المقطوعة بالمراحل نفسها الّتي تمرّ بها المقطوعات السّابقة، وذلك كالآتي:

الانفصال: يحثّ انفصال يوسف عن موضوع القيمة على ضرورة إعتاق «طولا» تكفيراً عن الذّنب الّذي اقترفه بحقّها؛ فهو السّبب في اختطافها من قِبَل الغول. من أجل ذلك، يعتزم يوسف القيام بالفعل من تلقاء نفسه، ولا توجد سلطةٌ أو إرادةٌ خارجيّةٌ ترغمه على إصلاح الوضع الّذي تورّط فيه بتخاذله. و«أنْ يذهب البطل في مغامرة بمشيئته، أو يُطرَد من بيته من دون مهمّة، فهذا يُظهر غياب المُرسِل ويُفقد البطلَ ميزته، الّتي اكتسبها بشكلٍ طبيعيٍّ، كمُرسَلٍ إليه. إنّ محور مُرسِل / مُرسَل إليه لا يتجلّى، إذاً، ولا يستطيع تأسيس البحث. ويكون البطل، بهذا، إذا جاز القول، تجسيداً للإرادة والحريّة الخالصة في التّصرّف»[6].

ـ التّعاقد: بما أنّ المُرسِل غائب والمُرسَل إليه مُغيَّب، فإنّ البطل يستطيع أن يُقيم تعاقداً ضمنياً يمارس، من خلاله، دوريْ المُرسِل والمُرسَل إليه - الذّات في آنٍ معاً، ويوجّه فعله ذاتياً auto – destiné نحو البحث عن موضوع القيمة الّذي يتحوّل، نتيجة التّعاقد الإلزامي الّذي يُلزم فيه يوسف نفسَه بتحقيق الإنجاز بسبب شعوره بالذّنب، إلى موضوع بحثٍ وموضوع رغبةٍ ترنو إليهما ذات باحثة وأخرى راغبة تحلّان في عاملٍ واحدٍ هو الذّات الّتي يمثّلها يوسف.

ـ الاختبار: لا يدّخر يوسف جهداً ولا طريقةً في الاتّصال بـ «طولا»؛ فبعد مشقّة وعُسر، يهتدي إليها بواسطة غراب يدلّه على مكانها؛ فيجرّب تقليد صوت الغول علّه يصل إليها، حيث يردّد قوله: «أ طولا، أ طولا، هات حزامك نطلع به». غير أنّ «طولا» تُدرك أنّ الصّوت ليس صوت «عمّها» الغول؛ فيلوذ يوسف بعجوز حكيمة تُشير عليه «بأن يفتح فمَه على غار نمل ليمرّ من خلال حنجرته يوماً كاملاً حتّى يصبحَ صوته أجشّاً يشبه صوت ذلك الغول»[7]. لا يتردّد يوسف في سلوك هذا الفعل، وينادي «طولا» الّتي تمدّ إليه الحزام، ويصعد إليها، ثمّ يستغلّان نوم الغول الّذي يشكّ في وجود غريبٍ في الغار، ويتمكّنان من الفرار. يتقاطع في هذا المُركّب السّردي الطّويل، بعض الشّيء، اختباران اثنان؛ اختبار «طولا» الّذي شرحناه في المقطوعة السّابقة، واختبار

يوسف الرّئيس، هو أيضاً، الّذي يُثبت فيه أهليّته لأن يكون ذاتاً باحثةً وراغبةً تثابر وتكدّ لتحقيق هدفها، وأحقيّته بالاتّصال بموضوع القيمة بعد أن يُفرّط فيه.

2 ـ 5 . المقطوعة الخامسة:

تحتوي هذه المقطوعة، كسابقاتها، على ثلاث وحدات سرديّة، هي:

الانفصال: وهو نوعان؛ انفصالٌ فضائيٌّ يتمثّل في هروب «طولا» ويوسف من الغار، بواسطة فرس، قاصديْن الدّيار. وانفصال الغول عن «طولا»؛ موضوع القيمة الّذي يخرج بحثاً عنه مُلاحقاً إيّاه و«الغريب» الّذي سلَبهُ. لكنّه في كلّ مرّة يدنو من القبض عليهما، يُبطئانه برمي بعض أشيائه؛ فيأخذها الواحد تلو الآخر ويُرجعها إلى الغار، إلى أن يكفّ عن مطاردتهما.

التّعاقد: في أثناء عجزه عن اللّحاق بـ «طولا» ويوسف، ينصحهما الغول بعدم الاقتراب من طائريْن أبيضيْن متشابكيْن والفصل بينهما، لأنّ ذلك الصّنيع سيُعرّضهما لخطر جسيم. وهي نصيحة تجري مجرى التّعاقد الإلزامي الّذي يربط بين معتد لا يمتلك قدرةً بدنيّةً فحسب، بل يتميّز بقدرة معرفيّة تجعله يتنبّأ بمآل «طولا» ويوسف مثلما تنبّأ بولادة بنت لها سنٌّ خضراءُ، وبين ضحيّة وبطل يجهلان ما سينتظرهما من نوائب ومُلمّات.

الاختبار: إذا كان اختبار يوسف، في المقطوعة السّابقة، اختباراً رئيساً هدفه إصلاح الإساءة الّتي لحقت بابنة عمّه بتحريرها من قبضة الغول، فإنّ اختباره، في هذه المقطوعة، إنجازٌ لم يحتكم فيه البطل إلى الرّويّة والتّبصّر وإعمال الذّهن، حيث يؤدّي فصله بين الطّائريْن ليس إلى فضّ ما يقع بينهما من عراك، إنّما إلى حدوث إساءة جديدة يكون هو ضحيّتها. ومن ثمّ، فإنّ هذا الاختبار تأهيليّ يميط اللّثام عن دماثة أخلاق يوسف، لأنّه تناسى، ولم ينسَ، نصيحة الغول وأبى إلاّ أن يُصلح ما فسد بين الطّائريْن. ومن شأن هذا الاختبار أن يُرشّح المُرسِل إليه - المُرسَل - الذّات لا إلى خوض الاختبار الرّئيس، كما تقتضيه سيرورة الوحدات الإنجازية (الاختبار التّأهيلي فالاختبار الرّئيس ثمّ الاختبار التّمجيدي)؛ فمثلُ ذلك الاختبار قد انقضى زمنه بالانتصار على الغول وإصلاح الإساءة، ولكن لكيْ يُتعرّف عليه ويُمجَّد في نهاية الحكاية؛ فهو أهلٌ لذلك وحقيقٌ به.

2 ـ 6 . المقطوعة السّادسة:

الانفصال: تتعدّد أنواع الانفصال، في هذه المقطوعة، نتيجة الإساءة؛ فهناك انفصال يوسف عن موضوع القيمة المتمثّل في الحياة إثر ابتلاعه من أحد الطّائريْن، وانفصاله، من ثمّ، عن موضوع القيمة والبحث والرّغبة المتمثّل في «طولا»، وانفصال «طولا» عن يوسف، وانفصالها عن المكان (الّذي لا تسمّيه الحكاية) الّذي يشهد الإساءة واتّصالها بالدّيار.

التّعاقد: يتمّ التّعاقد بين «طولا» المتنكّرة في جلد كلبة يوسف ويوسف القابع في أحشاء أحد الطّائريْن وبين بعض النّاس الّذين يسمعون شكواهما وتحاورهما، في اللّيل، حول كيفية تخليص يوسف من أسره؛ إنّه تعاقدٌ أقرب إلى الالتماس الّذي يتوجّه به يوسف إلى «طولا» ويتلقّفه بعض أولئك النّاس، حيث يقول لها: «قولي لأبي ينحر ناقةً، ويترك لحمها للطّيور... ويتربّص بطائريْن أبيضيْن؛ فيتركهما يأكلان حتّى يشبعا ولا يقدران على الحركة، وهنا يبدأ في ضربهما وهو يقول: ضعا ما أكلتما، ولا يستجيب لهما إذا قالا له: نضعه أعوراً أو أعوجاً»[9].

الاختبار: يستجيب النّاس، أو بعضهم، لالتماس يوسف ويضطلعون باختبار رئيس تكون نتيجته إصلاح الإساءة بتحريره من أحد الطّائريْن.

2 ـ 7 . المقطوعة السّابعة:

تتكوّن هذه المقطوعة الأخيرة من الوحدات السرديّة الثّلاث الآتية:

الانفصال: ويمثّله انفصال يوسف عن موضوع الموت واتّصاله بموضوع الحياة وخروجه من أحشاء الطّائر في صورة سويّة.

التّعاقد الأوّل: وهو تعاقد ترخيصي، حيث يطلب يوسف من أبيه السّماح له بالزّواج من «طولا»؛ فيقبل الأب على مضض، ذلك أنّه يستغرب زواج ابنه من كلبة.

الاختبار الأوّل: يمثّل الزّواج، في هذه المقطوعة، تتويجاً لمسار طويل من المخاطر والمصاعب الّتي يواجهها البطل والضّحية؛ فهو اختبار تمجيديّ يتمّ التّعرُّف reconnaissance فيه على يوسف الّذي لا يألو جهداً لإصلاح الإساءة الّتي تتعرّض لها «طولا»، ويتمّ فيه، كذلك، تجلّيهما transfiguration في صورة بهيّة وقشيبة، حيث تقول الأَمَة حين تراهما: «لالة قمرة وسيدي هلال». إنّ الزّواج، بوصفه اختباراً تمجيدياً، يعبّر عن إعادة اللّحمة بين «طولا» ويوسف بعدما تفرّقهما المحن والنّوازل، ولا يعبّر عن عقد جنسيّ أو قانونيّ أو مناورة من أجل الارتقاء الاجتماعي أو أداة لاكتساب السّلطة[10]، مثلما يفترضه مآل التّعاقد الّذي يربط بين إرادتيْن تراتبيتيْن؛ إرادة اجتماعيّة تمتاز بالقوّة والسّلطة يمثّلها الأب أو الأمّ أو الملك أو الأميرة أو الحاكم أو زعيم القبيلة أو القرية، وإرادة فرديّة تمتاز بالخضوع والطّاعة وتتطلّع إلى الرّفعة والسّؤدد يمثّلها البطل الباحث.

التّعاقد الثّاني: يثير زواج يوسف بـ «طولا» غيرة ابن عمّه الّذي يرغب، هو الآخر، في الزّواج من «طولا»؛ فيُشكّل تعاقداً ترخيصياً مع أبيه يهيّئ له إمكانَ الظّفر بابنة عمّه.

الاختبار الثّاني: ترغب «طولا» عن الزّواج بابن عمّها الّذي يمثّل دور البطل المزيّف. وحتّى وإن كانت الحكاية تسكت عن سرد مسار هذا البطل، فإنّنا نفترض، كمرويّين لهم أو كقرّاء، أنّه يتربّص بالبطل الحقيقي ويكيد له كعادة هذا الصّنف من الأبطال. وقد تفي مفردة «غيرة» بغرض الدّلالة على موقف العداء الّذي يتّخذه البطل المزيّف حيال ابن عمّه يوسف. ومن شأن ذلك أن يجعله مذموماً وحقيراً في مجتمعه وغير مرغوب به من قِبَل «طولا» الّتي تعمد إلى الفتك بابن عمّها يوسف، الّذي لا تروم التّجلّي في صورتها الآدمية سوى معه، واستقرارها في أحشائه، وهي متنكّرة في صورة كلبة؛ فهي ترغب في الاقتران معه إلى الأبد، حيث ترمز الأَمَة إلى ذلك بقولها: «لالة داخلة في قنار سيدي».

خلاصة:

تُظهر هذه القراءة السيميائيّة السّردية لحكاية «طولا» أهميّة مفهوم الوحدة السّردية في تحليل المُركّبات السرديّة الّتي تؤلّف هيكل الحكايات. هذه المُركّبات الّتي تشكّل نسقاً مُستقلاً من الوحدات تكوّن مقطوعةً يُمكن أن تشتغل كحكاية قائمة بذاتها، لولا حدوث بعض الأفعال في نهاية المقطوعة تؤدّي إلى ظهور مقطوعة جديدة؛ ففي كلّ مرّة يحصل الإخفاق في الاختبار، أيّاً كان نوعه، أو الإساءة في مقطوعة سابقة، تنشأ جملة من الوحدات والوظائف لتؤلّف مقطوعةً لاحقةً. وهكذا، نُلفي أنّ إخفاق الأمّ في الحفاظ على ابنتها يُنتج المقطوعة الثّانية. وأنّ فشل «طولا» ويوسف في التّفاعل الإيجابي مع أمر الغول يُفضي إلى ظهور المقطوعة الثالثة. وأنّ إخلال «طولا» بالتزامها مع الغول يؤدّي إلى تشكّل المقطوعة الخامسة، على الرّغم من نجاح يوسف في الاختبار الرّئيس في المقطوعة الرّابعة الّتي تتزامن مع المقطوعة الثّالثة. وكان يُمكن أن تنتهيَ الحكاية برجوع «طولا» ويوسف إلى الدّيار، لولا بروز الإساءة في خاتمة المقطوعة الخامسة الّتي تولّد المقطوعتيْن السّادسة والسّابعة المُتسلسلتيْن تسلسلاً منطقياً، من حيث إنّ الزّواج، الّذي يُفترَض أن تنتهي به الحكاية الخرافيّة، ينبغي أن يكون مناسبةً للمّ شمل شخصيتيْن ارتبط مصيرهما منذ أن انفصلا عن الفضاء الأليف والحميم؛ فيُجلّيهما، معاً، ويؤلّف بينهما في نهاية المطاف.

وتقصّ الحكاية مساريْن سرديّيْن متقاطعيْن؛ مسار البطلة الضحيّة وهي «طولا» الّتي تتعرّض للاختطاف والمطاردة والتّحوّل، ومسار البطل الباحث وهو يوسف الّذي يبادر بالفعل ويركب الأهوال ويتحدّى الشّدائد. ومن ثمّ، تمثّل «طولا»، بحسب النّموذج العاملي الّذي وضعه غريماس وأوجز فيه الأدوار القائمة على دوائر الأعمال الّتي تنهض بها الشّخصيات لدى بروب، عامل الموضوع، بينما يمثّل يوسف عامل الذّات. ولكنّ هذا التّصنيف العاملي للشّخصيتيْن وللشّخصيات الأخرى لا يحول دون أن يجسّد الممثّلون acteurs عوامل أخرى تتعدّد بتعدّد المقطوعات السّردية؛ فـ «طولا» ويوسف يمثّلان عامل المساعد حين يُظاهران نفسيْهما ويُظاهر

أحدهما الآخر إثر ملاحقة الغول لهما، بل إنّ الغول، أيضاً، يمثّل هذا العامل حين ينصحهما بأنّ لا يفصلا بين الطّائريْن اللّذيْن يجسّدان مع ابن عمّ يوسف، بالمقابل، عامل المعارض. كما يمثّل النّاس والعجوز والغراب والفرس عامل المُساعد ليوسف بوصفه ذاتاً.

ويكاد يوسف يجسّد العوامل كلّها؛ فهو الذّات والمُرسِل والمُرسَل إليه والمساعد. ممّا يوحي بأنّ حكاية «طولا» تعبّر عن هيمنة النّسق الثّقافي الذّكوري في المجتمع الجزائري. وهنا، بالذّات، تكمن الخصوصية الثقافيّة للحكايات الخرافية، عامّة، والحكايات الخرافية الجزائرية، على وجه الخصوص، في مقابل كونيّتها من حيث ائتلافُها في الوحدات السّردية الّتي تصيّرها حكايةً واحدةً تتنوّع رواياتها لدى شعوب العالم؛ فالحكاية، فضلاً عن أنّها تُنزّل الأحداث في واقع ثقافي معيّن من خلال بعض الإشارات والعلامات من قبيل أسماء العلم (يوسف مثلاً)، تعرض العلاقات الاجتماعيّة السّائدة في المجتمع الجزائري، بين الرّجل والرّجل من جهة، وبين الرّجل والمرأة من جهة أخرى؛ فإذا كانت العلاقة بين الرّجل والرّجل علاقة احترام وتواصل، على الرّغم من أنّها تراتبية وسلطوية، كما يعكسه التّعاقدان التّرخيصيان اللّذان يجمعان يوسف وأباه من ناحية وابن عمّه وعمّه من ناحية أخرى حول موضوع الزّواج، فإنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة هي علاقة تتجلّى فيها التّراتبية والسّلطوية بصورة أوضح؛ إذ إنّ العلاقة، هنا، تتأسّس على الاختلاف في الجنس الّذي يجعل ممارسة الفعل والأمر والنّهي والتّرخيص والقَبول والرّفض وقفاً على الرّجل، مثلما يعكسه التّعاقد التّرخيصي و / أو الائتماني بين يوسف وأمّ «طولا» الّذي بدا فيه الأوّل عازماً ومُصرّاً، على الرّغم من حداثة سنّه، وبدت فيه الثّانية غير قادرة على المعارضة. في حين، يختصّ المرأة بالضّعف والشّكوى والأنين والطّاعة والخنوع، مع التّفاوت بين الحرّة والأَمَة (العبدة)، أو بممارسة القول، على الأكثر، من خلال تقديم النّصيحة، مثل العجوز. إنّ الاختلاف أبديٌّ بين الرّجل والمرأة، وبين العقل والانفعال، وبين المركز والهامش.

الهوامش:

1 – يشيع تداول هذه الحكاية بين سكّان مدينة «قير» بالعبادلة بولاية بشّار، وهي ولاية تقع في الجنوب الغربي من الجزائر. صنّفها عبد القادر بن سالم في كتابه الأدب الشّعبي بمنطقة بشّار. ثمّ ضمّها مجموعة من الباحثين إلى كتاب قاموس الأساطير الجزائريّة، وهو بحثٌ قدّمته فرقة البحث في إطار البرنامج الوطني للبحث الموسوم السّكان والمجتمع بإشراف المركز الوطني للبحث في ما قبل التّاريخ والأنثروبولوجيا والتّاريخ. يُنظَر: مجموعة من الباحثين: قاموس الأساطير الجزائريّة، منشورات مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعيّة والثّقافيّة crasc، وهران (الجزائر)، د. ط، 2005.

2 – Algirdas Julien Greimas: « Sémantique Structurale; Recherche de Méthode », Larousse, Paris, 1966, p 194.

3 – Algirdas Julien Greimas: « Du Sens; Essais Sémiotiques », Seuil, Paris, 1970, p 191.

4 – Algirdas Julien Greimas: « Sémantique Structurale; Recherche de Méthode », p 196.

5 – Algirdas Julien Greimas: « Du Sens; Essais Sémiotiques », p 253.

6 – المرجع نفسه، ص 234.

7 – الحكاية، ص 86.

8 – Vladimir Propp: « Morphologie du Conte », Seuil, Paris, 1970, p 72.

9 – الحكاية، ص 87.

10 – Joseph Courtés : «Introduction à la sémiotique narrative et discursive; méthodologie et application», Hachette, Paris, 1976, p 137.

الصور:

1-www.i.ytimg.com/vi/rfXmcZFI6Ps/maxresdefault.jpg

عاشورا و نقالی

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Hunting_Scene,_unknown_artist,_Shiraz,_Iran,_mid_16th_century,_gold_and_opaque_watercolor_on_paper_-_Cincinnati_Art_Museum_-_DSC03255.JPG

حكاية عشبة 100
عادات وتقاليد الزواج في الجزائر 120
سلوك وعادات المغاربة 128

حكاية عشبة

بائعات الورد والمشموم للفنان أحمد المغلوث

أ. بزة الباطني

كاتبة من الكويت.

قال كريسيبوس Chrysippus الفيلسوف الإغريقي 206عام قبل الميلاد : إنما خلقت تلك العشبة لتدفع بالرجال إلى الجنون ورغم ذلك سمى الفراعنة والبابليون والفرس والرومان والإغريق المشموم (عشبة الملوك) و(عطر الملوك) و(دواء الملوك) فما كانت تزرع إلا في حدائق القصور حيث الكاهن أو الملك وحده يقطف براعمها بيده أو يقطع أغصانها بمنجل من ذهب وحيث الملك وحده يتعطر بزيوتها ويتداوى بخلاصتها . لكن حين أراد الإغريق تجسيد الفقر . . .صوروه على هيئة إمرأة ترتدي الأسمال وبقربها شجرة مشموم!

في القرن السابع عشر الميلادي وصفها عالم النباتات الإنجليزي كولبير Nicholas Culpeper بالعشبة التي بسببها يمسك الكُتاب بخناق بعضهم بعضا ويتجادلون بشراسة كالمحامين . كولبير قال أيضا بأنها عشبة مميتة أما معاصره باركنسون Parkinson فقد وجد أنها عشبة تسر الخاطر وتسعد القلب. قال علماء وباحثون آخرون أنها عشبة تضعف البصر وتعمي البصيرة وقال غيرهم إن فيها الشفاء. أسماها بعضهم النبتة الشيطانية و حملها آخرون

لتحميهم من الشرور. قال بعضهم أنها خلقت من دموع مريم العذراء وآخرون ربطوها بأرزولي Arzulie إلهة الحب والترف والعربدة. أطلق عليها بعضهم عشبة الساحرات وقال آخرون إن الأنبياء بخروا محاريبهم بها وشبهوا ريحها بأعز الناس عندهم. تجنبها الناس في مكان خوفا من الحظ العاثر ودسها آخرون في جيوبهم ومحافظ نقودهم لتجلب الثروات. كرهها بعضهم خوفا من اللعنة وزرعها آخرون في بيوتهم طمعا في البركة.

عشبة حين يتبادلها الناس في إيطاليا تعني (أحبك) وحين يتبادلونها في اليونان تعني (إحذر، هناك عدو يكيد لك). عشبة حين تزرع في الحديقة تعني الطهارة وحين توضع في النافذة تعني الفجور. عشبة نثرها بعضهم على سرر العرائس وغرسها آخرون على القبور.

فهل المشموم عشبة الملوك أم الفقراء؟ هل هي عشبة المجانين أم العقلاء؟ هل هي عشبة المحظوظين أم التعساء؟ هل هي عشبة المشعوذين أم الأنبياء؟ هل هي عشبة المهمومين أم السعداء؟ هل هي سم قاتل أم دواء؟ هل هي رمز للمحبة أم للعداء ؟ هل هي رمز للخيانة أم للوفاء؟ وهل هي رمز للحياة.... أم للفناء؟

أسماء المشموم:

المشموم هو الريحان في اللهجات المحلية لدول الخليج العربية ومفرده مشمومة (للنبتة أو للشجرة الواحدة). عشبة عطرية من فصيلة Lamiaceae أو Labiatae التي تضم 35 نوعا من الأعشاب العطرية منها: الريحان (الذي يدخل في الطبخ) المشموم، النعناع، الزعتر، اللافندر أو الخزامى، المرقدوش، الروزماري وغيرها وأنواع أخرى تم تهجينها على مر الزمن وحتى يومنا هذا يصل عددها إلى أكثر من 150 نوعا.

المشموم في تونس هو باقة (الفل والياسمين) وعشبتنا المقصودة في هذا البحث هي:

- Basil/Ocimum basillicum
- Ocimum sanctum

Ocimum تعني (رائحة) sanctum تعني (مقدس) basillicum تعني (ملكي) أي الرائحة الملكية.

من أسماء المشموم في الوطن العربي:

الريحان الملكي، الحوك، صعتر هندي، الريحان القرنفلي، حبق صعتري، حبق نبطي، حماحم، حبق كرماني، ريحان كبير، حبق بستاني، ريحان سليماني أو السليماني - جومر (يمانية).

ومن أسمائه الإنجليزية: Sweet Basil الريحان الحلو، Common Basil الريحان الشعبي، ريحان الحديقة Garden Basil وكثير غير هذه الأسماء سنتعرف عليها من خلال هذا البحث.

موطن المشموم الأصلي:

من الصعب أن نحدد موطن المشموم الأصلي لكن هناك شبه إجماع على أنه نشأ في الشرق إما في بلاد فارس أو في الهند ثم إنتشر في جميع أنحاء العالم عن طريق الفتوحات والتجارة.

يُروى أن المشموم، ويطلق عليه šāhsparhmشاه سفارم، لم يوجد قبل عهد الملك أنورسيرافان Anōširavān في بلاد فارس. يحكى أن ثعبان كبير ظهر فجأة في طريق الملك أثناء إحدى رحلاته فهمّ الجنود بقتله دفاعا عن ملكهم لكن الملك نهاهم عن ذلك وأمرهم بتركه يمضي. بعد عام ظهر هذا الثعبان مرة ثانية للملك ليشكره على إبقائه على حياته ثم لفظ من فمه بذورا صغيرة سوداء أمر الملك بأن تزرع فورا. حين نبتت البذور ظهرت عشبة لها عطر خلاب وطعم طيب ومنافع جمة لصحة الجسم والعقل، تشفي من نزلات البرد إلى الأبد. أطلق على هذه العشبة (عشبة الملك أو عشبة الملك العطرية). هذه القصة تدل على إمكانية أن تكون بلاد فارس هي الموطن الأصلي لنوع واحد على الأقل من أنواع المشموم حيث ورد ذكرها في الأدب الزرادشتي. مثال على ذلك أنها ذكرت في كتاب Bundahišn من كتب الزراديشتية المقدسة وتعني الخلق الأول أو بداية الخلق. يتكون الكتاب من 34 فصلا يشرح كل منها بداية الخلق أو نشأة الكون والحياة والمخلوقات والنباتات والماء والأديان والصراع بين الخير والشر وغيرها. يذكر في هذا الكتاب أن المشموم يعود أو ينتمي إلى الملك

Amešāspand Šahrivar والملك Husrav وإبنه وكما جاء في الكتاب عن وصف المشموم: «أن رائحته مثل رائحة علية أو خيار القوم».

Arjaka أرجاكا هو إسم المشموم بالسنسكريتية. بُجِّلت هذه العشبة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة في الهند وتعرف هناك أيضا بإسم تولاسي أو تولسي Tulasi- Tulsi أو الريحان الهندي أو الريحان المقدس Ocimum sanctum. أغصان المشموم المقدس طويلة وزهوره بيضاء بينما أغصان المشموم البنفسجي أقصر وزهوره كثيفة متكتلة وهو مقدس بصفة خاصة ويسمى Tulsi Shyama أي المشموم الغامق أو الداكن حيث أن لونه يشبه لون بشرة الإله كريشنا.

يعتقد الهندوس أن المشموم المقدس يجسد الإلهة تولاسي. وتحكي الأسطورة أن الإله فيشنو Vishnu عاشر تولاسي بعد أن تمثل لها بهيئة زوجها وحين أدركت الحقيقة هالها أن تكون قد ارتكبت خطيئة الخيانة وإن كانت قد خدعت، فقتلت نفسها.

رواية أخرى تقول إن تولاسي كانت امرأة إنسية إسمها Vrinda أو بريندا Brinda جزعت لموت زوجها فرمت بنفسها على رفاته وهو يُحرق فاحترقت معه وتحول شعرها إلى عشبة المشموم فطلب الإله Vishnu من الكهنة أن يبجلوا تلك العشبة لتصبح مقدسة ورمزا للعفة والوفاء والخلود والحماية ثم حض النساء خاصة على الصلاة لها لتحميهن من الترمل والأحزان وآلام المخاض، كما بجلت لتعدد منافعها للجسد والعقل والروح.

رواية أكثر حداثة تقول إن تولاسي كانت إحدى عشيقات الإله فيشنو Vishnu غارت منها زوجته لآكشمي Lakshmi فحولتها إلى عشبة. يعتقد البعض أن تولاسي ولاكشمي هما امرأة واحدة ورغم ذلك فإن تولاسي تعبد كإلهة وتعد تجسدا أو خلقا ثانيا لسري ماهالاكشمي Sri Mahalakshmi التي ولدت باسم فريندا Sri Vrinda. عُرفت تولاسي بأنها عابدة سامية للإله كريشنا والمخطوطات الدينية تؤكد على أهمية الصلاة لها للتقدم في درجات الإيمان ومكرماتها مذكورة

في كتاب سكاندا بورانا Skanda purana وغيره من أدبيات وكتب الهندوس.

الأسطورة بمزيد من التفاصيل تروي أن تولاسي كانت متزوجة من شيطان إسمه جالاندار Jalandhar. كان جالاندار ملك البحار وكانت له قوى عظيمة وحين تمتلك الشياطين القوى تبطش بباقي الخلق والمخلوقات وهذا ما فعله جالاندار ولم يقدر أحد على التصدى له ومواجهته لأنه متزوج من تولاسي المؤمنة العظيمة ويستمد قوته من قدسيتها وطهارتها. أخيرا تدخل الإله فيشنو Vishnu رأفة ومحبة لتابعيه ورعيته وبأمر من الإله شيفا Shiva ليضع حدا لفجور جالاندار فتجسد على هيئة جالاندار أثناء غيابه وعاشر تولاسي. حين إكتشفت تولاسي الخدعة قررت أن تتخلى عن جسدها وأن تتحول إلى عشبة. حين فقدت تولاسي طهرها ومعه قدسيتها فقد جالاندار قواه وسهل على الإله شيفا Shiva القضاء عليه لكن الإله فيشنو ندم بعد ذلك لما اضطر إليه من خديعة تولاسي فحول نفسه إلى صخرة سوداء تسمى Shaligram شاليجرام وأعلن أن من يعقد قرانه على تولاسي ليكفر عن خطيئته فسيحظى بالمكرمات[1].

في كل عام مع بزوغ هلال الشهر القمري الثامن للهندوس month Kartika يقابله شهر نوفمبر الميلادي يقام طقس زواج تولاسي وفيشنو Tulsi vivah فتزين شجرة المشموم زينة العروس وبجانبها مجسم فيشنو الذي تحول إلى صخرة سوداء.

يصلي الهندوس للمشموم في الصباح والمساء ويعد البيت غير مكتمل إن لم يضم العشبة المقدسة في مكان ما في أرجائه. الإختيار الأفضل لكثيرين هو إناء مربع تزين أضلاعه الأربعة تصاوير للآلهة. وتنتشر أواني الزرع لهذه العشبة في كل مكان وتعد الأغصان والأوراق والزهور والبذور وحتى التربة في هذا الإناء كلها مقدسة. تسمد تربة شجرة المشموم بسماد من روث البقر ويترك بجانبها مصباح مضيئ في الليل حيث يُعتقد أن الإلهة تولاسي تتجسد فيها ليلا. كما يعمد كثير من الهندوس على زرع غابات صغيرة من المشموم المقدس في بيوتهم وتسمى هذه الغابات «Vrindavan»or«Tulsivan» والإسمان مشتقان من فريندا وتولسي ويعتقد أن البيت الذي تنمو فيه هذه النبتة لا يقربه شر حتى أن الموت يخشى دخوله.

يتجنب الهندوس إيذاء المشموم أو قطعه إلا إن كانت هناك ضرورة لذلك وفي هذه الحالة يبتهلون بأدعية الإعتذار والإستغفار ولهذا السبب لا يستخدم في الطبخ في شبه القارة الهندية.

في أوريسا Orissa وفي أول يوم من الشهر الهندوسي فيشاكا Vaishakha ما بين شهر أبريل ومايو الميلاديين تملأ جرة في قاعها ثقب بالماء وتعلق فوق نبتة المشموم ليتدفق منها الماء لمدة شهر. الماء المتدفق يعرب عن دعوات طيبة بموسم رياح موسمية جيد. حين تشتد حرارة الجو في الصيف فإن من يسقي النبتة ماء باردا أو يظللها بشمسية يتطهر من كل ذنوبه.

الآريون هم أصل الهندوس وكانوا من عبدة الطبيعة، أشعارهم وتصاويرهم ثرية بتجسيد وتمجيد الطبيعة. ربما سحرهم عطر هذه العشبة ورقتها فحاكوا حولها الحكايات وربما تواصلت إليهم أساطيرها من شعوب أقدم على هذه الأرض فتبناها الهندوس. ورد ذكر المشموم في الريج فيدا the Rig Veda التي كتبت 1500 عام قبل الميلاد وقدسيته يُحتفى بها في البورينا the Puranas الكتاب المقدس للهندوس وله شأن كبير في الطب الشعبي القديم للهندوس Ayurvedic system of medicine كما ورد في المدونات الطبية مثل Charaka Samhita بين القرن الثاني قبل الميلاد والقرن الثاني بعد الميلاد.

المشموم مقدس أيضا في الديانة البراهمية ويتم التزين بأوراقه كتميمة للتحصن من الشرور جسديا وروحيا ويذكر في أدبياتهم أن الإله براهما (الإله الخالق) يسكن في سيقانها وأن نهر الجانج Ganges يجري في جذورها وأن كل الآلهة توجد على أغصانها والكتاب المقدس في زهورها.

أما Vaishnavas أصحاب مذهب فيشنافا الذي يزيد إنتشاره كل يوم بين الغربيين فيعتقدون أن المشموم ما هو إلا تجسد للإله الأعظم في مملكة النبات. من القرابين التي تقدم إلى الإله فيشنو أو كريشنا، باقات تتكون من 10000 ورقة من المشموم و ماء مخلوط بالمشموم وأنواع من الطعام مزينة بأوراق المشموم. إلا أن المشموم لا يقدم للإلهة الأم Devi حيث أن عبقه اللاذع يغضبها. يرتدي كهنة الفيشنافا قلائد أو يحملون سبحات تسمى Tulsi Mala بعضها يتكون من 108 حبة مصنوعة من أغصان أو جذور المشموم كرمز للتدين وأداة للتسبيح. هذه القلائد أو السبحات تعتبر قلائد ميمونة تقرب وتصل العابد بالإله فيشنو أو كريشنا أملا في الحفظ والحماية ويعرف أصحاب هذا المذهب باسم (الذين يرتدون المشموم حول أعناقهم). يعتقد أن هذه السبحات تشفي من الأمراض الذهنية أو النفسية والعصبية وتساعد على الإسترخاء. وإذا تم إرتداؤها حول العنق فإنها تشفي من بعض الأمراض كالسعال وإحتقان اللوز كما أنها تجلب الحظ السعيد والرخاء. كما يعتقد أن المكان الذي توجد فيه هذه النبتة لا يصله التلوث حيث أن الزيت الذي تحمله الأوراق قادرة على القضاء على كل أنواع البكتيريا كما أنها تحمل بعض الزئبق الذي يستخدم في أدوية Ayurveda أي الطب أو النظام الصحي الشمولي التقليدي القديم في الهند

المشموم على طابع بريدي هندي.

لعلاج السرطان ، حيث يطلق على المشموم (العشبة التي لا تضاهى) و (أم دواء الطبيعة) و (ملكة الأعشاب) و(إكسير الحياة) لإعتقادهم بقدراتها على إطالة الحياة.

يقسم المسلمون على القرآن ويقسم المسيحيون على الإنجيل واليهود على التوراة أما الهندوس فيقسمون على حزمة مشموم في المحاكم فهذه العشبة عندهم هي أقدس النباتات وهي العتبة أو الدرجة الأولى بين السماء والأرض.

أما في الصين فيطلق على المشموم إسم Nine level Pagoda (Jiu Cheng Ta)九层塔 وتعني البرج ذي الطوابق التسعة وسبب هذه التسمية هو أن أحد أباطرة الصين خرج يوما لنزهة في مملكته ففاجأه سيل وطوفان عنيف فلجأ إلى أحد الأبراج ليحتمي منه وهناك عثر على عشبة المشموم على سطح البرج فعاش على أكله حتى إنحسر الماء واستطاع النزول. عاد إلى قصره حاملا تلك العشبة التي أطلق عليها البرج ذو الطوابق التسعة وربما أيضا لشكل زهرة المشموم التي تشبه أبراج المعابد الصينية.

المشموم في الأساطير الأوروبية:

إسمه العلمي Ocimum أتى من الإغريقية القديمة okimon وتعني (رائحة) والتي تدل على طبيعة عبيره الفواح وإسمه المحدد basilicum هي لاتينية من basilikon وتعني ملكي ومعا تكونان basilicum Ocimum أي الرائحة الملكية. في كتابه أعشاب الأرض، يعتقد Henry Beston هنري بستون أن المشموم منح هذا الإسم للون زهوره البنفسجي Tyrian purple وهو

لون كان خاصا بالملوك. يقال أيضا أن نسبه للملوك the basilisk or basilicus فيعود للأفعى الأسطورية ذات النظرة القاتلة. Basiliskos عند الإغريق تعني (ملك صغير) ربما لأن السحلية لها عرف ديك يشبه التاج، ويعتقدون أن له قدرة على تجميد الكائنات الحية بنظرته وإذابة كل النباتات القريبة منه بسمه ولا يستبعد أن هذه الأسطورة إنتقلت إلى الإغريق من الهند حيث الكوبرا القاتلة بنظرتها.

في روما القديمة كان المشموم يسمى Basilescu وتعني Basilisk وهي سحلية عملاقة نصفها سحلية ونصفها الآخر تنين لها رأس كرأس الديك ولها جناح وطواط وجسد ثعبان تنفث النار ولها نظرة حادة مميتة ويعتقد أن أوراق المشموم هي العلاج الوحيد من عضتها ومن لهبها أو نظرتها التي يمكن أن تقضي على البشر والحيوانات. يعتقد الرومان أن زارع المشموم يجب أن يزرعه وهو يسب ويلعن ويشتم كنوع من الوقاية من الشرور بصفة عامة ومن ظهور الثعابين والعقارب بصفة خاصة وأيضا لضمان الحصول على محصول جيد. من هذه الممارسة ظهر التعبير الفرنسي (semer le baslic) أي زرع المشموم ويقال (فلان يزرع المشموم) ويقصد بذلك أنه يهذي أو يخرف ويتفوه بكلام غير مفهموم وغير مقبول. ورغم أن هذه مجرد أسطورة إلا أن المشموم ما زال يستخدم كدواء للعضات أو القرصات المسمومة.

ارتبط المشموم ارتباطا مباشرا بكوكبة العقرب constellation Scorpio وهي كوكبة مقدسة لآلهة الصيد أو الصيادة العذراء أرتميس Artemis إلى جانب

Artemis

كوكب المريخ Mars ويقابلها الآلهة ديانا Diana عند الرومان. Artemis إبنة زيوس وليتو Zeus and Leto وأخت أبوللو Apollo التوأم. أرتميس هي إلهة الصيد، الحيوانات البرية، البراري والقفار، المخاض، العذرية، حامية البنات و شافية أمراض النساء. تجسد أرتميس غالبا على هيئة امرأة قوية تحمل القوس والنبال. الغزلان وأشجار السرو مقدسة عندها وفي نهاية العصر الهيليني تقمصت دور أيليتيا Eileithyia التي تساعد النساء وقت المخاض أو الوضع.

الأساطير الإغريقية المرتبطة بكوكبة العقرب لا تكاد تخلو من ذكر أوريون الصياد. وفقا لإحدى هذه الأساطير كان أوريون مغرورا بقوته ومتفاخرا بمهارته في الصيد لكن تأكله الغيرة من أرتميس. في يوم أخبر أوريون الآلهة ارتميس وأمها ليتو، أنه سوف يقتل كل حيوان على وجه الأرض وعلى الرغم من أن ارتميس هي صيادة بنفسها إلا أنها سارعت لحماية جميع المخلوقات. أرسلت ارتميس وأمها ليتو عقربا للتعامل مع أوريون. تصارع الإثنان حتى قضى العقرب على أوريون. أثار هذا الصراع إنتباه زيوس Zeus ملك الآلهة فرفع العقرب إلى السماء تقديرا لبسالته ونزولا عند طلب أرتميس رفع أوريون أيضا إلى السماء ليكون عبرة للبشر من مغاب الكبر والغرور والخيلاء.

رواية أخرى تقول أن أوريون كان صيادا أكثر مهارة من أرتميس لكنه أخبرها بأنها أفضل منه فأحبته لكن أخاها التوأم الإله أبوللو غضب من هذا التقارب فأرسل عقربا ضخما ليهاجمه. بعد أن مات أوريون طلبت أرتميس من زيوس أن يرفعه إلى السماء وهكذا يصطاد أوريون في السماء كل شتاء ويهرب ليختبئ كلما ظهرت كوكبة العقرب.

إضافة إلى إرتباط المشموم بأرتميس فقد ارتبط أيضا بآلهات أخريات هن Eileithyia إيليتيا و Persephone بيرزوفون و أيضا هيرا Hera.

Eileithyia إيليتيا هي إلهة الولادة الإغريقية Greek goddess of childbirth أي القابلة وراعية النساء أثناء المخاض وتعادلها الإلهة الرومانية Lucina. وكثيرا ما نرى في التصاوير الإغريقية الآلهات الثلاث Eileithyia, Artemis و Persephone معا وهن يحملن المشاعل ليخرجن المواليد من الظلمة إلى النور.

كما ارتبطت Eileithyia إيليتيا بهيرا Hera ربة النساء والزواج أو الحياة العائلية.

Persephone بيرزوفون هي ربة المجتمعات الزراعية التي قادت أرواح الأموات إلى باطن الأرض وامتلكت سلطة تتحكم بخصوبة تربة المكان أو الأرض التي تسود عليها. تظهر بيرزوفون في بعض التصاوير على شكل يشبة الخضراوات و فتيات يرقصن حولها بين الزهور. ذكرت حكاية بيرزوفون بكثير من التفصيل في ترنيمة هومر لديميتر Demeter أم بيرزوفون. عاشت بيرزوفون بعيدا عن الآلهة الأخرى بين الطبيعة ذاتها قبل أيام زرع البذور وتغذية النباتات. في الروايات الأوليمبية الإله هيرمس وأبوللو تقدما لخطبتها إلا أن أمها ديميتر

عودة بيرزوفون The return of Persephone, by Frederic Leighton 1891

رفضت كل هداياهم وأخفت وحفظت إبنتها من مرافقة الآلهة الأولمبية الأخرى. لكن زيوس سمح لهيدز Hades إله العالم السفلي؛ الذي يصطاد أرواح الناس كالغنائم ويحملها على أحصنته إلى مملكته والذي كان مغرما ببيرزوفون الجميلة، باختطافها حيث أن أمها ديميتر لا يمكن أن تسمح له بالزواج منها والعيش معه في باطن الأرض. كانت بيرزوفون تجمع الأزهار مع Athena أثينا و أرتميس Artemis في أحد الحقول. إبتعدت بيرزفون عنهما وفجأة ظهر هيدز من حفرة بين الزهور وإختطفها إلى باطن الأرض. عندما إكتشفت ديميتر غياب إبنتها أخذت تبحث عنها في كل أنحاء الأرض وهي تحمل عدة مشاعل. شغلها يأسها في العثور على إبنتها عن الأرض والمحاصيل وتوقفت النباتات عن النمو. هيليوس Helios، الشمس، التي ترى كل شيء أخبرت ديميتر بما حدث لإبنتها وبعد بحث طويل عرفت مكانها. أخيرا بعد أن أزعجت صرخات الناس الجياع الإله زيوس أجبر هيدز على إعادة بيرزوفون إلى أمها. إمتثل هيدز لأوامر زيوس لكنه خدع بيرزوفون التي كانت ترفض كل طعام يقدمه لها وأعطاها بعض حبات من الرمان لتأكلها قبل رحيلها فأكلت منها سبع وقيل ست حبات. أرسل زيوس هيرمس لإستلام بيرزوفون لكن لأنها ذاقت طعام العالم السفلي صار عليها أن تعيش هناك ثلث العام وهي أشهر الشتاء وتعيش بقية العام مع آلهة الأرض.

أسطورة إختطاف ربة الخصوبة عشتار وحكايتها مع الإله تموز أقدم من الأساطير الإغريقية كما تدل عليه أساطير بلاد ما بين النهرين وبالتأكيد يختلف مكان الاختطاف وفي ترنيمات هومر تذكر أسماء أماكن خيالية ربما ليزيد من عمق الأسطورة وبعد المكان الذي غابت فيه بيرزوفون.

ولعل قصة إزابيلا Isabella أو Lisabetta ولورنزو Lorenzo هي أشهر الحكايات التي ورد فيها المشموم.كتب القصة Giovanni Boccaccio جيوفاني بوكاشيو 1313 - 21 December 1375. كاتب وشاعر وباحث من عصر النهضة في إيطاليا. كتب بوكاشيو عددا من الكتب القيمة أشهرها the Decameron الديكاميرون و On Famous Women كتاب عن أشهر النساء. تمت تسمية أو ترجمة عنوان الكتاب إلى الإنجليزية باسم PrinceGalehaut بالإيطالية Prencipe Galeotto. يتكون الكتاب من 100 حكاية جاءت على لسان مجموعة من سبع فتيات وثلاثة فتيان احتموا من وباء الطاعون الذي إنتشر في فلورنسا في ذلك الوقت بقصر مهجور وكل ليلة يحكي أحدهم حكاية إلا يوما واحدا يخصص للأعمال المنزلية. إحدى هذه الحكايات هي حكاية إزابيللا.

ازابيلا فتاة شابة تعيش مع أخويها في قصر فخم. كان الأخوان يملكان أعمالا تجارية مزدهرة وكان لديهما مدير أعمال ماهر إسمه لورنزو. تقع إزابيلا في حب لورنزو ويبادل لورنزو حبها بحب أكبر. انتبه الأخوان إلى مشاعر العاشقين وبما أن لورنزو من طبقة أدنى من طبقتهما فلا يمكنهما أن يزوجاه أختهما ولا يمكنهما أيضا السماح باستمرار تلك المحبة التي يمكن أن تعرض

by Holman Hunt

سمعة العائلة إلى القيل والقال، فدبرا للورنزو مكيدة. دعا الأخوان يوما لورنزو لمصاحبتهما في رحلة عمل ثم أخذاه إلى غابة وقتلاه ودفناه هناك. حين طال غياب لورنزو انتاب القلق إزابيلا فأخذت تسأل وتلح في السؤال عنه فيخبرها أخواها بأنه غائب في رحلة عمل. لم يعد لورنزو وانفطر قلب إزابيللا على حبيبها وصارت تبكي عليه بكاء مريرا. في ليلة بعد بكاء طويل غفت إيزابيللا فرأت في المنام لورنزو يخبرها بحقيقة ما حدث له وبالمكان الذي دفن فيه. حين استيقظت إزابيللا غادرت القصر مع مربيتها إلى الغابة حيث الموقع الذي دلها عليه لورنزو في المنام وهناك نبشت التراب ووجدت رأس لورنزو الذي قطعه أخواها فأخرجته ولفته بقطعة قماش ثم وضعته في اصيص زرع وغطته بتربة غرست بها شجرة مشموم وعاشت تحمل الإناء معها في كل مكان وتروي الشجرة بدموعها. أثار ذلك ريبة أخويها فتسللا يوما إلى حجرة إزابيللا أثناء غيابها ونبشا تربة الإناء فعثرا على قطعة القماش، شقاها فظهرت خصلات شعر لورنزو الجميلة. فزع الأخوان من إكتشاف إزابيللا لجريمتهما فحملا الإناء وهربا إلى نابل Naples. حين عادت إزابيللا إلى حجرتها ولم تجد الإناء ولا أخويها جزعت وظلت تبكي حتى ذبلت وماتت من شدة الحزن[2].

ألهمت حكاية إيزابيللا الشعراء والفنانين على مر العصور وأعاد كثير منهم كتابتها بلغته وبأسلوبه شعرا أوسردا ولعل أشهرهم John Keats الشاعر الإنجليزي ونشرت عام 1818 كما ورد ذكر المشموم في كثير من الأعمال الأدبية الأخرى لكثير من الشعراء ومنهم Percy Bysshe Shelley's To Emilia Viviani وEdna St. Vincent Millay's Steepletop Sweet Basil American poet, Sally Allen McNall وغيرهم.

المشموم في الإسلام:

ذكر المشموم أو الريحان في القرآن الكريم مرتين

مرة في سورة الرحمن الآية 12 ..

قال تعالى: ﴿والحب ذو العصف والريحان﴾

العصف : ورق الزرع . الريحان : كل مشموم طيب الريح من النبات وذكرت كلمة ريحان في أحاديث نبوية عديدة بمعنى نبات طيب الريح محبب للنفس.

كما ورد في سورة الواقعة آية 89 ..

قال تعالى: ﴿ فَرَوْحٌ وَرَيحانٌ وجَنَّةُ نعيمْ﴾

قال قتادة إنه الجنة وذكر الضحاك : إنه الرحمة وقيل هو الريحان النبات الذي يُشَم وقال الفيروز أبادي في كتابه بصائر ذوي التمييز في لطائف كتاب الله العزيز أن الريحان هو كل ما له رائحة من النبات وقيل الرزق وقد قيل لأعرابي : إلى أين ؟ فقال : أطلب من ريحان الله أي رزقه.

وفي تفسير الطبري: «هو إما الورق وإما الزهر وإما النبات المعروف، وعلى هذا فقد قيل: إن أرواح أهل الجنة لا تخرج من الدنيا إلا ويؤتى إليهم بريحان من الجنة

يشمونه، وقيل: إن المراد ههنا غير ذلك وهو الخلود، وقيل: هو رضاء الله تعالى عنهم فإذا قلنا: الروح هو الرحمة فالآية كقوله تعالى: ﴿يبشرهم ربهم برحمة منه ورضوان وجنات لهم فيها نعيم مقيم﴾[3] وأولى الأقوال في ذلك بالصواب عندي: قول من قال: عني بالرَّوْح: الفرح والرحمة والمغفرة، وأصله من قولهم: وجدت روحا: إذا وجد نسيما يستروح إليه من كرب الحرّ. وأما الريحان، فإنه عندي الريحان الذي يتلقى به عند الموت، كما قال أبو العالية والحسن، ومن قال في ذلك نحو قولهما، لأن ذلك الأغلب والأظهر من معانيه».

وفي تفسير إبن كثير:هذه الأحوال الثلاثة هي أحوال الناس عند احتضارهم: إما أن يكون من المقربين، أو يكون ممن دونهم من أصحاب اليمين، وإما أن يكون من المكذبين بالحق، الضالين عن الهدى، الجاهلين بأمر اللّه، ولهذا قال تعالى: ﴿فأما إن كان﴾ أي المحتضر ﴿من المقربين﴾ وهم الذين فعلوا الواجبات والمستحبات وتركوا المحرمات والمكروهات وبعض المباحات، ﴿فروح وريحان وجنة نعيم﴾ أي فلهم روح وريحان وتبشرهم الملائكة بذلك عند الموت كما تقدم في حديث البراء إن ملائكة الرحمة تقول: أيتها الروح الطيبة في الجسد الطيب، كنت تعمرينه اخرجي إلى روح وريحان ورب غير غضبان، قال ابن عباس ﴿فروح﴾ يقول: راحة ﴿وريحان﴾ يقول: مستراحة، وكذا قال مجاهد: إن الروح الاستراحة، وقال أبو حرزة: الراحة من الدنيا، وقال سعيد بن جبير: الروح الفرح، وعن مجاهد: ﴿فروح وريحان﴾ جنة ورخاء، وقال قتادة: فروح فرحمة. وقال ابن عباس ومجاهد ﴿وريحان﴾: ورزق؛ وكل هذه الأقوال متقاربة صحيحة، فإن مات مقرباً حصل له جميع ذلك من الرحمة والراحة والاستراحة والفرح والسرور والرزق الحسن ﴿وجنة نعيم﴾، وقال أبو العالية: لا يفارق أحد من المقربين حتى يؤتى بغصن من ريحان الجنة فيقبض روحه فيه.

وروى الطبراني في الأوسط من طريق أبي أيوب قال: دخلت على رسول الله صلى الله عليه وسلم والحسن والحسين يلعبان بين يديه، فقلت: أتحبهما يا رسول الله؟ قال: وكيف لا؟ وهما ريحانتاي من الدنيا أشمهما.

وورد عن الترمذي أن الرسول صلى الله عليه وسلم إحتضن أحد ابني ابنته فاطمة رضي الله عنها وهو إما الحسن أو الحسين رضي الله عنهما وقال (إنكم لَتُبَخِّلون وتُجَبِّنون وتُجَهِلون وإنكم لمن ريحان الله) الصيغ الثلاث من باب التفعيل أي تحملون على البخل والجبن والجهل، فإن من ولد له جبن عن القتال لتربية الولد، وبخل له وجهل حفظا لقلبه .

قال في النهاية: الريحان يطلق على الرحمة والرزق والراحة بالرزق سمي الولد ريحانا انتهى، وقال في المجمع : ويجوز إرادة الريحان المشموم؛ لأنهم يشمون ويقبلون، وهو من باب الرجوع، ذمهم أولا ثم رجع إلى المدح أي مع كونهم مظنة أن يحملوا الآباء على البخل والجبن عن الغزو، من ريحان الله أي رزقه انتهى، وقال العيني في العمدة: وجه التشبيه أن الولد يشم ويقبل، فكأنهم من جملة الرياحين، وقال الكرماني: الريحان الرزق أو المشموم ، قال العيني: لا وجه هنا أن يكون بمعنى الرزق على ما لا يخفى، وروى الترمذي من حديث أنس أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يدعو الحسن والحسين فيشمهما ويضمهما إليه.

المشموم في العادات والتقاليد العربية

بيع المشموم هو أحد المهن التي زاولتها المرأة في دول الخليج العربية قديما وحتى يومنا هذا وخاصة في المناطق القروية كما زاولها الرجال من القرويين ضمن بيع منتجاتهم الزراعية الأخرى حيث توضع في سلال على ظهور الحمير ويطوفون بها بين بيوت المدن. بعد شراء المشموم تتجمع نساء البيت والجارات لصنع عقود المشموم ثم اقتسامها. يتم قطف براعم المشموم قبل أن يزهر ثم يشك البرعم المتكون من أربعة أوراق بالإبرة والخيط من طرف ساق البرعم وأحيانا من وسط البرعم لتمر الإبرة والخيط عبر الساق القصير.

النون: كما يسمى في الكويت و(ينون) في البحرين هو تقليد للنساء والأطفال للإحتفال بظهور أول سن للطفل أو بعد أن يقوم بأول خطوة أو يتم عامه الأول وهو (حوّل الحول) في سلطنة عمان أو للوفاء بنذر ما يتعلق عادة بالطفل. تضاف أوراق المشموم إلى المكسرات

والحلوى والنقود في تقليد النون ثم تقوم الأم أو من ينوب عنها بقذف حفنات من الخليط من فوق سطح البيت أو مكان مرتفع على الطفل المحتفى به والأطفال والنساء المدعوات علما بأن المشموم لا يضاف إلى النون في الكويت وذلك لندرته. كان المشموم من ضمن الهدايا التي يرسلها أهل البحرين لأقاربهم وأصدقائهم في الكويت مع عقود الفل (الرازجي) والياسمين ملفوفة بعناية بورق اللوز.

كان المشموم يزرع في الكويت بشكل محدود في أواني الزرع الفخارية أو «التنك» وهي أواني الزيت الفارغة في حوش البيت أو السطح وكانت هناك بائعات المشموم اللاتي يطفن بالبيوت من حين لآخر وهن ينادين (مشموم، مشموم). هناك أهزوجة قديمة جدا للبنات يرددنها أثناء اللعب تقول:

يا زارع الشموم فوق السطوح
لا تزرعه يا شيخ عذبت الروح
عذبت الروح! عذبت الروح!

أما في أهازيج المراداة في البحرين وقطر فتردد بهذا الشكل:

امشرّق ورايح.. ياذا القمر ياللي.. امشرّق ورايح
مَرْقدَهْ في البرايح.. سلم على اللي.. مرقده في البرايح
خنين الروايح.. سلم على اللي.. خنين الروايح
فوق السطوحي.. يا زارع المشموم.. فوق السطوحي
عذبت روحي.. لا تزرعه يا شوق.. عذبت روحي
على السطح طلّيت.. عذبتني ياللي.. على السطح طلّيت
عقبه تَعَلّيت.. أويتيني بروحك.. أو عقبة تعلّيت

(امشرق) تعني متجه نحو الشرق. (البرايح) مفردها براحة وهي الساحة او الباحة (خنين) تعني طيب الرائحة

المشموم وإستخداماته العديدة جزء لا يتجزأ من حياة المرأة في معظم دول الخليج العربية وخاصة البحرين والمنطقة الشرقية في المملكة العربية السعودية حيث البيئة القروية وأثرها على أهل المدن وكم تغنى به

الشعراء واعتبر رمزا للوطن حيث يذكر برائحة الجدة والأم والزوجة والحبيبة والأفراح والأعياد.

معظم استخدامات المشموم في البحرين تتعلق بالزينة والتعطر سواء في الأيام العادية أوحفلات الحنة والعقد أو الجلوة ولا يكاد يخلو حفل من أي نوع أو مناسبة سعيدة سواء للرجال أو النساء من المشموم. ليلة عقد القران تغمس العروس قدميها في إناء يحتوى على خليط من ماء الورد وأوراق الورد المحمدي المجففة وأوراق المشموم وفي ليلة الزفاف تجدل ضفائر العروس ببراعم المشموم وتثبت في نهاية كل ضفيرة وريقات من المشموم.

وفي الوقت الحاضر تعد سلة تحتوي على أوراق الورد المحمدي والياسمين والفل (الرازجي) والمشموم لتنثر على ثوب العروس. في زفة الرجال يوضع المشموم مع الشموع في الكاب (الطبق) الذي توضع فيه الشموع.

لا يسمح للبنات غير المتزوجات بتضفير شعورهن بالمشموم لكن يسمح لهن بارتداء قلائد أو أساور المشموم. بالإضافة إلى تزينها الشخصي بالمشموم كإضافته إلى الضفائر أو تحت الثياب تحرص المرأة المتزوجة في البحرين على تزيين وتعطير حجرتها وفراشها بالمشموم مرة كل أسبوع وخاصة يوم الخميس ليلة الجمعة فبالإضافة إلى نثر أوراق المشموم على السرير ودسها تحت الوسائد ترش الحجرة بنقيع المشموم حيث توضع أوراق المشموم في وعاء عميق بعد غسلها وتجفيفها

طابع بريدي- المملكة الأردنية الهاشمية.

وتضاف إليها بعض العطورالأخرى مثل المسك والعنبر والورد والزعفران والصندل والزباد ويوزع ما تبقى على سائر الحجرات ثم تعيد الكرة في الأسبوع التالي.

زينة العروس من يهود اليمن:

مثلها مثل العروس المسلمة تتزين العروس من يهود اليمن بحلي رأس مثل ما نسميه (الهامة) تتدلى منها براعم المشموم وغيرها من الأعشاب العطرية للتحصن من العين الحارة.

المشموم أيضا يدخل في زينة الرجال أو الزي الشعبي للرجال في المملكة العربية السعودية. العصابة العسيرية في المملكة العربية السعودية هي نوع من أنواع الزينة توارثها أبناء المنطقة جيلا بعد جيل. تتعدد مسميات عصابة الرأس باختلاف المناطق في عسير. ففي المناطق الجبلية المرتفعة تسمى «الغراس» أو «اللوية».اللوية أو العصابة اشتقت تسميتها من طريقة وضعها على الرأس، فهناك من يعصبها على رأسه فتسمى عصابة، وهناك من يلويها فقط على الرأس وتسمى في هذه الحالة لوية. وفي تهامة تعرف باسم «المخضارة» أو «الخظور». تصنع النساء العصابة العسيرية لرجالهن، على شكل طوق مزين بالنباتات العطرية، كالكادي والبرك والريحان والورد والبعيثران والوزاب والسكب وغيرها. يضع الرجل الجنوبي هذه الغراس على رأسه لتزين شعره وتضفي عليه رائحة عطرية، ويحرص على ذلك عند حضور المناسبات الإجتماعية والذهاب إلى المسجد وخاصة يوم الجمعة. يحرص الرجل العسيري على ارتداء الغراس، كإشارة إلى محافظته على هذه العادة الأصيلة وتعبيرا عن عشقه لزهور ورياحين المنطقة، والتي يعتبرها من أشجار الجنة نسبة إلى ماجاء في الأثر بأن «الريحان عطر أهل الجنة».

المشموم في سائر الدول العربية يسمى الحبق:

لا يكاد يخلو بيت في سوريا وفلسطين ولبنان والأردن من المشموم وخاصة البيوت القديمة. تراه على عتبات البيوت والسلالم والشرفات والنوافذ وداخل البيت. كانت الجدات يحملن براعم المشموم في أيديهن أو في المناديل عند مغادرتهن البيت لتبقى معطرة. هناك مثل سوري يقول (من سبق شم الحبق) أي من وصل أولا نال الأفضل مثل آخر من سوريا يقول: «عم هز الورد لشمو» مثل التي تنطبق تماماً على نبات الحبق الذي كلما تم هزه كلما فاحت رائحته. كما ذكر المشموم في أحد المواويل السورية:

زرعت الحبق عل بلكون وما صار
وسقيتو من دمع عيني وما صار
والله متلك بالدنيا كلا ما صار
والطيب والكرم واصل للبواب

وفي هذا العام 2014 تم في سوريا إبتكار «عيد الحبق» 15 فبراير ليتبادل فيه المعجبون والعشاق زهور المشموم بدلا من الورود المستوردة. (لتصحيح المعتقد أو العادة العالمية التي تبنيناها أيضا خطأ هو أن الورود أو الزهور التي يتبادلها العشاق في هذا اليوم يجب أن تكون صناعية لتدوم أويستعاض عنها بالحلوى ولا يجدر أن يذكر إسم المعجب أو المحب على البطاقة). كما أصدرت مملكة الأردن والجمهورية التونسية طوابع بريدية تحمل صورة المشموم.

المشموم اليمني تميل أوراقه إلى الحمرة القانية وله ذات الأهمية في والاستخدامات في الزينة والتعطر ويرتديه الرجال حول وجوههم من الجانبين تحت الكوفية.

المشموم في عادات وتقاليد بعض الشعوب:

كان المشموم رمزا للكراهية وللحظ العاثرعند قدماء الإغريق والسبب هو أن الإسكندر الأكبر عرفه أثناء فتوحاته في آسيا فأرسل أشجارا منه إلى اليونان ويقال أنه أحضر بعضا منه عند عودته وقبل موته بوقت قصير. حين مات الإسكندر الأكبر وثارت القلاقل واشتعلت الحروب ربط الإغريق بين الشؤم الذي حل بإمبراطوريتهم وبين المشموم وأصبح يعرف بعشبة الشيطان أو العشبة الشيطانية.

حين يقدم أحد المشموم في اليونان فذلك يعني (إحذر، هناك عدو يكيد لك). يمكنني أن أفسر هذا المعتقد أو العادة وهو أن في شبه جزيرة Vassilikos من Basilikos (مشموم أو ملكي) التي تضم ثاني أعلى جبل في اليونان جبل Skopos. إسم الجبل يعني (مراقبة أو مرقاب للجنود) وكان موقعا هاما أثناء الحروب حيث كانت هناك مملكة مزدهرة في هذا المكان من Zante.

تقليد الأدونيا The Adonia أو (حدائق أدونيس) التقليد من إسمه حدائق أدونيس هو حفل رثاء أو تأبين أدونيس Adonis. يمارس هذا التقليد في مناطق من اليونان ومنها أثينا وهو إحتفال للنساء فقط حيث تعد حدائق صغيرة في آنية الزرع تسمى «حدائق أدونيس» تزرع فيها بذور لنباتات سريعة النمو مثل المشموم والقمح والشعير والخس والشمر. تزرع النساء البذور في آنية فخارية أو سلة أو حتى في قطع من الطين تعتني بها النساء ويقمن على ريها لمدة ثمانية أيام ثم تحمل في إحتفال إلى شاطئ البحر أو إلى أي مجرى مائي حيث تلقى في الماء وسط الموسيقى وغناء المرثيات. هذا التقليد هو ذاته تقليد (الحيّة) كما نسميه في الكويت أو (الحية بية) كما يسمى في البحرين ويمارس قبل عيد الأضحى وتلقى سلال الزرع في البحر ليلة العيد.

صور على عدد من المزهريات الإغريقية تظهر النساء ومعهن فينوس وهن يحملن آنية الزرع على السلالم ليضعنها على أسطح المنازل حول تمثال أدونيس ثم يداومن على العناية بها. كان سطح المنزل يعتبر موقعا فريدا من نوعه أو مميزا. ويقال أن تلك هي بداية الحدائق المنزلية والزراعة في أصص أو آنية الزرع في الأسطح والشرفات والنوافذ. ربما يفسر لنا هذا أصل أواني الزرع التي تنتشر في بيوت وأزقة اليونان وسوريا وقبرص ولبنان. حيث شاعت عبادة عشتار ومثيلتها فينوس أو أفروديت.

موت أدونيس: كانت فينوس مع أدونيس في الغابة تحكي له الحكايات وتعلمه فنون الحب والصيد. نصحته بأن يصطاد الحيوانات الصغيرة وغير الخطرة كالأرانب والوعول وأن يبتعد عن صيد الحيوانات التي وهبتها الطبيعة أسلحة كالأنياب الطويلة أو القرون المسننة. ثم تركته وركبت عربتها التي تجرها البجعات وطارت في الهواء بإتجاه قبرص. ما أن إبتعدت عاد أدونيس للصيد. رآه غريمه على حب فينوس أريس أو مارس فحول نفسه إلى خنزير بري شرس ليقتله وتكون فينوس له وحده. نبهت كلاب أدونيس إلى الخطر المحدق فحمل رمحه ورماه نحو الخنزير فأصابه ثم ركض مبتعدا. ركض وراءه الخنزير ثم غرز أنيابه في خاصرته وفر وبقي أدونيس مرميا في العراء غارقا في دمائه.

قبل أن تصل فينوس إلى قبرص وصل إلى مسامعها أنين حبيبها أدونيس فأدارت إتجاه عربتها مسرعة وعادت إليه، إقتربت منه وحضنته ومات بين يديها. رشت دمه برحيق الملوك فتحول إلى أزهار صغيرة حمراء تشبه شقائق النعمان. تفتحت الأزهار مع نسمة ريح لكن

سرعان ما طارت براعمها مع النسمة الثانية فسميت (زهرة الريح أو النسيم) زهور جميلة لكن عمرها قصير. صارت هذه الزهور مثلا للمتع الآنية، قصيرة العمر. بعد موت أدونيس، أقنعت الحزينة المنكوبة فينوس الإلهة بيرزوفان ملكة العالم السفلي التي فرحت بنزول أدونيس إلى عالمها و صار لها، أن تسمح له بقضاء ثلث العام معها على الأرض. ظهور أدونيس على سطح الأرض يحتفى به في الربيع ثم تنعى النساء موته في أواخر الصيف بإحتفال حدائق أدونيس حيث يلقين بآنية الزرع في الماء.

ذكرت حكاية موت أدونيس لسبب وهو أن هذه الأسطورة ربما تكون، وذلك في تصوري الشخصي، أصل الأهزوجة الخليجية التي أوردتها سابقا:

امشرّق ورايح.. ياذا القمر ياللي.. امشرّق ورايح

(فينوس تطير في عربتها نحو قبرص)

مَرْقِدَه في البرايح.. سلم على اللي.. مَرْقِدَه في البرايح

(أدونيس ملقى في السهل)

خنين الروايح.. سلم على اللي.. خنين الروايح

(الرحيق الذي رشت به فينوس دماء أدونيس)

فوق السطوحي.. يا زارع المشموم.. فوق السطوحي

(حمل فينوس لآنية الزرع للسطح و إستدعاءها أدونيس لسطح الأرض بزرع المشموم)

عذبت روحي.. لا تزرعه يا شوق.. عذبت روحي

(شعور أدونيس بإنتظار فينوس لعودته)

على السطح طلّيت.. عذبتني ياللي.. على السطح طلّيت

(فينوس في إنتظار صعود أدونيس من العالم السفلي)

عقبه تعلّيت.. أويتيني بروحك.. أو عقبة تعلّيت

(عودة أدونيس للأرض)

أستخدم المشموم في القرون الوسطى لتخفيف آلام المخاض. في بعض الدول يعتبر المشموم أو الريحان (عشبة لا يأكلها الرجال) حيث أن مغلي العشبة أو الشاي المصنوع منها يسقى للنساء اللاتي تعانين من آلام الدورة الشهرية. المشموم هو أحد الأعشاب التي يطلق عليها Emmenagogues التي تسهل جريان الدم في الرحم لتساعد في الدورة الشهرية المتأخرة والوضع المتأخر. حديثا صارت القابلات المتخصصات في مستشفيات الولادة يقدمن شاي المشموم أو الOregano للنزيلات. ربما هذا أحد أسباب ارتباطه بكل آلهات المخاض والولادة والخصوبة إلى جانب كون كل هذه الآلهات رموزا للربيع.

كما شاع في القرون تقليد لإمتحان عفة النساء وهوأن يوضع برعم مشموم خفية تحت طبق المرأة أو الفتاة وقت الأكل. إن أكلت طعامها فهذا دليل على عفتها أما إن إمتنعت فستواجه الحكم القاسي عليها بالفساد.

المشموم يدخل في تركيبة الماء المقدس في الكنائس وفي أكبر الأعياد المسيحية في السادس من يناير كل عام وهو عيد «الإله المتجسد أو ظهور الرب» حيث تطهر الروح القدس الماء وتبارك الماء العظيم الذي يستخدم في التطهر وطرد الأرواح الشريرة والمباركة.

إناء زرع من الخشب به أوراق مشموم هو رمز أعياد الميلاد في اليونان. في كل بيت تقريبا هو يقوم أحد أفراد العائلة وعادة تكون الأم بغمس الصليب وأوراق المشموم بالماء المقدس وترش به كل حجرة في البيت. ويعتقد أن ذلك يبعد عفاريت Kalikantzaroi كاليكانتزوروا. كاليكانتزاروس (اليونانية: Καλλικάντζαρος؛ كاليكانتزاروي أرجو) هي العفاريت الحاقدة كما تعرف في «جنوب شرق أوروبا» (اليونان، بلغاريا، وصربيا) وفي الفولكلور الأناضولي (تركيا). تسكن هذه العفاريت تحت الأرض ولكنها تأتي إلى السطح خلال اثني عشر يوما من عيد الميلاد، من 25 كانون الأول/ديسمبر إلى 6 كانون الثاني/يناير.

في ليلة عيد الغطاس Epiphany تفتح أبواب السماء وتستجاب دعوات المصلين. في سميرنا Smyrna مثلا تستعد الفتيات الراغبات في الزواج بزرع عشبة مشموم في شهر مايو حتى إذا جاء عيد الغطاس حملن آنياتهن إلى الكنيسة ليباركها الكاهن فتتزوج سعيدة الحظ منهن في ذلك العام.

في اليونان وإيطاليا يعتقد أن للمشموم قوى سحرية ويعتبر رمزا للخصوبة فتضع الفتيات باقات منه حول

أحزمتهن أو حول الرسغ أو يصنعن من أوراقه قلائدا تزين صدورهن أما النساء المتزوجات فيزين به رؤوسهن أو يضفرنه بشعرهن. ويعتقد أن عبير المشموم يجلب المعجبين ولهذا يسمى في إيطاليا عشبة(Kiss me, Nicholas) أي (قبلني يا نقولا). يمارس هذا التقليد في أنحاء من تركيا أيضا حيث تزين الفتيات الراغبات بالزواج رؤوسهن ببراعم المشموم.

في إيطاليا تضع العائلة أو الفتاة الراغبة في الزواج إناء به شجرة مشموم على نافذة البيت كدليل على أن في هذا البيت صبية في سن الزواج أما في إسبانيا فإن هذا التقليد ذاته يدل على أن ذلك البيت بيت سيئ السمعة أو بيت للبغاء.

في إيطاليا يعتبر المشموم رمزا للحب. حين يضع الرجل غصنا من المشموم على شعره عندما يلتقي بفتاته فهذا دليل على تفانيه في حبها أما في رومانيا فحين يقبل شاب غصن مشموم تقدمه إليه فتاة فهذا يعني أنهما أصبحا مخطوبين للزواج وفي جزر المالديف حين يقبل شاب غصن مشموم من فتاة يقع في حبها.

يقدم المشموم كتعويذة تجلب الحظ السعيد لمن يسكن أو يمتلك منزلا جديدا وحديثا صار يوضع غصن مشموم قرب آلة صرف النقود في المحلات الجديدة لجذب العملاء.

أما في بريطانيا في القرن السادس عشر Tudor England فكانت النساء القرويات يهدين إناء به شجيرة مشموم للزائرين عند مغادرتهم كأمنية بسلامة الطريق ورحلة عودة ميسرة. يفرق الإنجليز بين المشموم أو الريحان الحلو والمشموم أو الريحان الشعبي في معتقداتهم. الريحان الحلو يعبر عن المحبة والأماني الطيبة أما الريحان الشعبي فيعبر عن الكراهية.

يسمى المشموم في المكسيك Albahacar وقد أدخله الإسبان إلى هذه المنطقة في أوائل القرن السادس عشر ثم انتشر بعدها في العالم الجديد لصلابته وسهولة زراعته. كما في كثير من المفردات الإسبانية فالكلمة تبدأ بـ(ال al) مما يدل على إنتقالها إليهم عن طريق العرب المغاربة الأندلسيين الذين حكموا إسبانيا لمدة 800 عام ونقلوا كما إستحدثوا ثقافة إكتسحت أوروبا بكاملها ومن ضمنها اللغة وخاصة الأطعمة. في المكسيك يستخدم المشموم (كنشوق) لتصفية الذهن والتخلص من الصداع العصبي واحتقان الأنف.

في ريف المكسيك يعتقد أن حمل حفنة من المشموم في جيبك يجذب المال كما أن المشموم في المكسيك يستخدم لجلب الحظ، ولطرد الأعين الشريرة وأن المرأة التي ترغب بإيجاد حل لعيون زوجها التي تتبع كل إمرأة عليها أن تنثر مسحوق المشموم على أجزاء من جسدها وخاصة الأجزاء العلوية وفوق منطقة القلب بعدها يصبح زوجها وفيا مخلصا محبا أو تنثر مسحوق الشموم على صدره ، ناحية القلب، أثناء نومه لتضمن وفاءه أو بالعكس.

في جزر الهند الغربية تنقع أوراق المشموم في الماء ثم ترش به واجهات المحلات لجذب المشترين وفي الوقت ذاته يعتقد الناس هناك أن المشموم يجذب العقارب وغيرها من الحيوانات والحشرات السامة.

في الهند في وقت كسوف الشمس تغمس النساء أوراق المشموم ببعض من ماء نهر الجانج Ganges ثم يضعنها في أوعية ويحفظنها نظيفة حتى تعبر ظاهرة الشر على حد تصورهم.

المشموم في تقاليد الوفاة:

تم العثور على غصن مشموم أثناء التنقيب في مقلب للنفايات الفرعونية في مدينة ممفيس يعود إلى عهد البلاطمة أو عصر متأخر. كانت براعم الريحان تنثر على قبور المتوفين من الفراعنة فى مصر القديمة، وكان يعتقد من وراء ذلك أنها سوف تفتح لهم أبواب الجنان الأبدية. كما كان المشموم يستخدم في غسل وتحنيط الموتى.

حين يتوفى كبير للهندوس يغسلون جثمانه بماء المشموم ويضعون غصنا منه على صدره ناحية القلب عند دفنه وذلك لضمان وصوله إلى جنة الفردوس كما يوضع غصن مشموم قرب الإنسان المحتضر ليصعد بروحه إلى الجنة.

زراعة المشموم عند القبور في البحرين.

تقليد وعادة زراعة المشموم في المقابر ووضعه على القبور عادة منتشرة في كثير من أنحاء العالم مثل إيران وماليزيا واليونان يوضع غصن مشموم على صدر الإنسان المحتضر ليسهل صعوده إلى الجنة كما يزرع المشموم على القبور.

يذكر أن النبي صلى الله عليه وسلم رمى بفرع من الريحان على قبر للترحم. قال الشافعية: لا بأس بتطييب القبر، وقالوا أيضاً مع الحنابلة والحنفية: ويندب أن يرش القبر بماء، ويسن وضع الجريد الأخضر والريحان ونحوه من الشيء الرطب على القبر حفظاً لترابه من الاندراس، ولا يجوز للغير أخذه من على القبر قبل يبسه؛ لأن صاحبه لم يعرض عنه إلا عند يبسه، لزوال نفعه الذي كان فيه وقت رطوبته، وهو الاستغفار.

ودليلهم على رش الماء أن رسول الله صلّى الله عليه وسلم رش على قبر ابنه إبراهيم ووضع عليه حصباء.

وكذلك قال الحنفية: يكره قطع النبات الرطب والحشيش من المقبرة، دون اليابس؛ لأنه مادام رطباً يسبح الله تعالى، فيؤنس الميت، وتنزل بذكره الرحمة. ويندب وضع الجريد والآس ونحوهما على القبور. والدليل: ما ورد في الحديث الصحيح من وضعه عليه الصلاة والسلام الجريدة الخضراء، بعد شقها نصفين على القبرين اللذين يعذبان، وتعليله بالتخفيف عنهما ما لم ييبسا أي يخفف عنهما ببركة تسبيحهما؛ إذ هو أكمل من تسبيح اليابس، لما في الأخضر من نوع حياة فكراهة قطع ذلك وإن نبت بنفسه، لما فيه من تفويت حق الميت.

بالقرب من مقبرة المنامة، والتي يطلق عليها اسم «الجبانة» يقف العديد من الصبية الصغار والشباب على جانبي الشارع الضيق المحاذي لمستشفى الإرسالية الأمريكية تحديداً عصر يوم الخميس؛ لبيع المشموم حيث إعتاد الناس على وضع باقات من المشموم على القبور في البحرين.

معتقدات:

- يعتقد أن سيدنا سليمان استخدم أوراق المشموم ضمن أعشاب عطرية أخرى في المرشات لتعطير المعبد وربما لهذا السبب يسمى المشموم (ريحان سليماني). وعطر الريحان كان يعتبر عطر الملوك القدماء في حضارتي بابل ومصر الفرعونية، فقد عمد البابليون وكذلك المصريون القدماء على تهوية معابدهم بعطر الريحان واستخدموه ايضا في تبخير بيوتهم و قصورهم، فضلا عن استخدامه في تعطير ملابسهم خاصة اثناء خروجهم للاحتفالات وحضورهم للمناسبات المختلفة. كما استخدم أيضا في تركيبة الماء المقدس للكنائس.

- رائحة المشموم تعرف بأنها تثير التعاطف والمحبة بين شخصين. ولذا فهي تضاف إلى البخور وأكياس الحب كما تفرك أوراق المشموم على الجسد كنوع من عطور الحب الطبيعية رغم أن الرومان القدماء اعتبروا المشموم رمزا للكراهية.

- يعتقد اليهود أن المشموم يساعد على تحمل الصيام حتى وإن بمسكه باليد.

- إذا مضغت وريقات من المشموم ثم وضعتها في الشمس فإنها تتحول إلى ديدان.

- في جزيرة كريت Crete المشموم رمز للموت حيث أن

قدراته على إطالة الحياة يشير إلى إستمرار وجود الإنسان حتى بعد أن يفارق الحياة.

- يعرف المشموم بأنه مهيج للشهوة الجسدية. في هايتي ينسب إلى إله الحب إرزولي.

- في هايتي أيضا يرش التجار ماء المشموم أمام متاجرهم لتبعد الشر وتجذب المشترين والخير.

- في جزيرة كريت يعتبر المشموم رمزا للحب المغسول بالدموع. وهو الحب الذي عبرت عنه قصة إزابيللا ولورنزو.

- إرتداء أوراق المشموم حول الحزام أو كقلادة أو كسوار لا يختلف في معناه عن إرتداء باقي الأحراز المختلفة وممارسته منتشرة في كل مكان. إرتداؤه حول الحزام يدل على العفاف وينشط الخصوبة أما إذا تم إرتداؤه في مكان آخر فهو لجلب الحظ السعيد.

- المشموم عشبة مقدسة ولا يسمح للنساء بقطف أوراقها في اليونان.

- في التراث الأفريقي يعتقد أن المشموم يحمي من العقارب وفي اليونان يعتقدون أنه يولد العقارب.

- يعتقد الهندوس أن فرك ورقة مشموم على جبهتك قبل مغادرتك البيت يمكن أن يحميك من الشرور.

- في الهند أيضا عندما يحفر بئر جديد أو يبنى خزان ماء فيعتقد أن الماء لا يحمل أيا من قوى الخصوبة ولن ينفع الزروع إلا بعد أن تزوج شجرة المشموم إلى الصخرة التي تمثل الإله فيشنو Vishnu ويعتقد أن منقوع المشموم هو دواء لكل داء.

- وضع غصن مشموم على الصدر قبل النوم يضمن دخول الجنة إن مات أحدهم أثناء النوم.

- الإنسان الذي يعتني بشجرة مشموم على إعتبار أنها مقدسة يفوز بالسعادة والصحة ونظرة إلى الرب وبركة وشباب أبديين.

المشموم والسحر:

الأعشاب وأسماؤها كان لها منزلة خاصة في ثقافة الطهي، فهي تقع بين عالم الغذاء وعالم السحر كونها مليئة بالنكهة والروائح والألوان التي لا توفرها باقي النباتات في عالم النباتات الصالحة للأكل. وإن سهل تتبع تاريخ بعض الأعشاب الأسطوري والعلمي إلا أنه من العسير أن نحدد قوى المشموم السحرية واستخداماته لتعدد الأساطير والمعتقدات المتضاربة المتعلقة به رغم أنه أطلق عليه مسمى عشبة الساحرات Witches Herb وما ذلك إلا لأنه يدخل في تركيب كثير من الخلطات السحرية والممارسات السحرية قديما وحتى يومنا هذا كما يقال أن الساحرات يشربن نصف كوب من خلاصة المشموم قبل أن يطرن ويحلقن في الهواء.

في هاييتي يستخدم المشموم في وصفات الحب السحرية المتعلقة بأرزولي Erzulie الروح أو الإلهة الأفريقية، وهي روح الحب والجمال والحلي والرقص والترف والزهور. يؤمنون بها في هايتي حيث تنتشر عقيدة الفودو Voodoo. تتعدد أوجه وقدرات أرزولي وتتشابك فهي ترعى النساء وتغار منهن وتحاول جذب الرجال بكل قواها. هي أحيانا عذراء وأحيانا أم لطفل دون أب ومع الزمن تحولت إلى السيدة مريم الأفريقية Black Madonna. ظهرت عقيدة الفودو مع الرقيق الأفارقة في مستعمرة هايتي الفرنسية في القرن الثامن عشر حيث كان محضورا عليهم ممارسة طقوسهم وعقائدهم الأفريقية وأجبروا على إعتناق المسيحية التي بثوا فيها بعضا من عقائدهم الأصلية.

في إيرلندة يدخل المشموم في أعياد النور أو عيد المشاعل أو الشموع Sabbat of Candlemas ويستخدم في طقوس التطهر أو التطهير. إسم هذا العيد الأقدم Imbolc وهو احتفال من العصر الحجري المتأخر أي في بداية عصر المجتمعات الزراعية. عاش هذا التقليد و عبر العصور ودخل في الأساطير الإغريقية حتى تسلل إلى المسيحية ليعرف بعيد القديسة بريجيد St Brigid's Day وهو أحد أربعة أعياد تقام في الأول من نوفمبر، الأول من فبراير، الأول من مايو، الأول من أغسطس. Imbolc باللغة الإيرلندية القديمة يعني (بطن) وتعود إلى حمل الخراف، در الحليب، أو وقت رضاعة الخراف. ولارتباط هذا العيد بالإلهة برجيد Goddess Brighid تحول هذا العيد لعيد للنساء فقط وله طقوسه الخاصة.

هذا العيد مرتبط بالموقد وبالبيت، وهو احتفال ببداية النهار الطويل وأول مظاهر الربيع، كشف الطالع، ترقب العلامات، الشموع والمشاعل. إشعال النار والتطهر أو التطهير جزء هام من الطقوس والشموع والمشاعل ترمز إلى الدفء وتزايد قوة الشمس. من بين طقوس كشف الطالع هو البحث عن أو الكشف عن جحور الثعابين والظربان لمعرفة إن كانت قد هجرت جحورها حيث أن ذلك دليل على قدوم الربيع حتى وإن كانت الأرض مغطاة بالثلوج. وبما أن هذا التقليد هو الأقدم فلربما يكون هو أصل الاعتقاد في الثعابين والعقارب التي تولد من المشموم.

يعتقد أن للمشموم قدرات على خلق المودة بين الناس كما أن له قدرات على تهدئة الغضب وتسكين حدة الجدل والخلافات ولذا فهو يستخدم في طلاسم حفظ السلام وينصح بترك الموقع حيث يحتدم النقاش ثم شرب شاي مع الريحان قبل العودة لمواصلة الجدل.

يستخدم المشموم في الكشف عن طالع العلاقات الانسانية. مثلا، إذا وضعت ورقتي مشموم على فحم مشتعل فاحترقتا بسرعة وهما متصلتان فالعلاقة ستكون سعيدة أما إذا إحترقتا متباعدتين فإن العلاقة ستسودها الخلافات وربما لن تدوم لكن إن إحترقتا ببطئ وبخشخشة فإن العلاقة ستستمر لكن مسارها سيكون صعبا.

يستخدم المشموم أيضا في الكشف عن الخيانة الزوجية أو الوفاء. إن ساورتك الشكوك في إنسان ضع وريقات من المشموم الطازج في يده إن ذبلت في الحال فقد صدقت الظنون.

للمحافظة على وفاء إنسان إنثر مسحوق وريقات المشموم الجافة على سريره أثناء نومه.

لتحظى بالمال والنجاح ولتبعد الشر وتحافظ على سعادة العائلة إنقع المشموم في وعاء به ماء لمدة ثلاثة أيام ثم رش هذا الماء على عتبة باب البيت.

لتزيد المحبة في البيت استخدم المشموم في الطبخ أو احفظه في إناء دون غطاء في المطبخ وغيره كل أسبوع.

لطرد الشرور من البيت انثر حفنة من المشموم المجفف ثم إكنسه الى خارج البيت أو الحجرة حيث يقال أن الشر لا يمكنه البقاء في مكان عبره المشموم.

ضع غصن مشموم في كيس ومعه قطعة مغناطيس وخمس قطع نقدية معدنية وعلقه على باب منزلك أو حجرتك ليجذب الثروة والإزدهار.

الإلهة داراني Dharani ربة الحظ السعيد، الغزارة، الثراء والبدء. ورمزها سلة تفيض بالمشموم والرز والشتلات. يحتفل الهندوس بعامهم الجديد بعيد الدوالي وهو عيد الأضواء أو الأنوار تبجل فيه الآلهة داراني على أمل أن تكون بداية طيبة للعام الجديد. لاستدعاء حسن الحظ يغسلون عرباتهم، وأحذيتهم وحيواناتهم وملابسهم بماء المشموم وهو عشبة داراني المقدسة حيث يعتقد أنه يطرد كل السلبيات التي لا تقبلها داراني. وأيضا تشعل شمعة محفور عليها رمز لما يتفاءل به الشخص ويضاف إليها زيت المشموم. حين تحترق الشمعة ويذوب ما حفر عليها تنطلق طاقة داراني في جلب الحظ السعيد.

ربما يتساءل كثيرون لم لا يستخدم المشموم للحصول على كل شيء بدلا من كل الأشياء الأخرى التي تستخدم في الأعمال السحرية. السبب هو طبيعة هذا النبات. الوصفات السحرية لهذه العشبة تحتاج إلى نظام. بعض السحرة يسعون إلى نتائج فورية إلا أن الحصول على نتيجة مع المشموم تحتاج إلى صبر طالما كانت من أجل عمل طيب.

الخاتمة

كما هي الحال في أي عمل بحثي كل كلمة تقود إلى كلمات وكل معلومة تقود إلى معلومات أكثر حتى تتشابك الأمور. ربما هذه المرحلة هي الأكثر متعة. مرحلة فك التشابك وحل اللغز والتوصل إلى إجابات للأسئلة التي أوردتها في المقدمة.

بعد كل هذه الرحلة الممتعة التي قضيتها في البحث عن حكاية هذه العشبة وأيام التفكير الطويلة لتفسير

الأساطير والطقوس والمعتقدات والعادات المتعلقة بها والتي لا يكفي هذا البحث المختصر لذكرها وأيضا الدراسات والتجارب العلمية المستمرة عنها وعليها توصلت إلى أنها كلها تتلخص في كلمة واحدة: التحول. التحول في الكون والظواهر الطبيعية والمواسم والزرع والحيوان والإنسان والأشياء. التحول الذي يأتي بعد العبور من مكان أو من مكانة أومن مرحلة أو من حالة إلى أخرى.

لم أسعد منذ زمن بإكتشاف كسعادتي بالتوصل إلى هذه الكلمة. كانت تظهر ثم تختفي أثناء جمعي للمعلومات. كانت تختفي ربما لاستعجالي في إصطيادها وفي محاولة التوصل للخلاصة قبل أن أتوغل. كنت أفكر في الخاتمة بعد خطوات قصيرة من البداية ثم ظهرت المعلومة التي دلتني. المعلومة التي ذكرت أن العجلة لا تفيد مع المشموم عند استخدامه في أعمال السحر. مع المشموم لا يفيد إلا الصبر والصبر يعني الوقت. ظهرت المعلومة متأخرة بعد معاناة في قراءة وإعادة قراءة ما جاء في هذا البحث وكل مصادره والتساؤل عن معنى كل ذلك فالمعلومات التي تتعلق بها بدت غير مترابطة رغم أنني قرأت أن تاريخ هذه العشبة مربك محير ومن الصعب أن نلم به كله أو أن نجد له تفاسير منطقية أو قريبة من المنطق أو من المعقول كما قال كريبسوس قبل أكثر من مائتي عام قبل الميلاد. توقعت أن يكون الأمر سهلا كإمتطاء فرس تنطلق بك إلى حيث ترغب فما هي إلا عشبة ثم اكتشفت أنني أركب عجلة ضخمة شيدت في خندق. تدور فترفعني عاليا حيث الضوء والسماء والحياة ثم تهبط بي إلى باطن الأرض حيث العفاريت والظلمة والموت. ظلت هذه العجلة تدور حتى توصلت إلى كلمة السر التي توقفها التحول.

المعلومة التي فسرت لي الأساطير والعادات والتقاليد الإغريقية والرومانية والمسيحية والإسلامية والعربية والأفريقية والشرقية والسحرية من العصر الحجري وحتى يومنا هذا وربطتها كلها معا في عقد فريد هي طقوس التحول rituals of initiation حيث قرأت أن المشموم يدخل في طقوس البدء أو الدخول أو التغير أو التحول أو العبور. مثال على ذلك طقوس قبول فرد ضمن جماعة معينة أو طقوس البلوغ أو تحول الصبي إلى رجل أو الصبية إلى إمرأة والزواج أوالانتقال من مرحلة دراسية إلى أخرى أو التخرج من تعلم حرفة أو من كُتاب أو من كلية أوغيرها والطقوس المتعلقة بالولادة وبالأطفال وحتى بالموت ذاته والتي ما زلنا نمارسها بأسلوبها القديم المتوارث أو بأساليب حديثة متطورة. يستخدم المشموم في هذه الطقوس عند شعوب كثيرة حول العالم في ماء الاغتسال أو التطهر، أو كبخور أو كمشروب أو يدخل في الطعام المعد لهذه المناسبة حيث يعتقد أن المشموم يولد الشجاعة ويقضي على الخوف الذي يمكن أن يتلبس الإنسان المتحول أو العابر إلى مرحلة ما ويدفعه للمضي قدما بإيجابية وإقدام وخاصة من يسعون في دروب الوصول إلى الروحانية العلوية السامية أو من يمارسون السحر والشعوذة .

المشموم يرمز لأبعد وأعمق من ظاهر استخداماته المتعلقة بعبيره الجذاب وجمال أوراقه وزهوره للزينة و للأعراس ولإثارة الشهوات والرؤى الروحية والإستخدامات الطبية. الإنسان البدائي كان أكثر قربا للطبيعة وأكثر تأملا وأشد إصرارا على الفهم والتنبه لطبيعة هذه العشبة المزدوجة والمتحولة بذاتها والتي لخصها الكاتب الهزلي وباحث الفولكلور الأمريكي Charles Godfrey Leland 1824 – 1903 في عدة أبيات شعرية:

أرجو سعادتك أن تنتبه
إنتبه لهذه العشبة العجيبة
عشبة إن لمستها بخفة يا سيدي،
وداعبتها بلطف
فاحت بعطر حلو، نادر
لكن إن سحقتها بعنف
أعطتك رائحة خبيثة

ورغم تنوع نظرة الشعوب للمشموم على مر العصور ورغم تعدد استخداماته وما يرمز إليه إلا أن هناك إجماع على أنه البوابة أو العتبة أو الدرجة ما بين حال وحال وخاصة فيما يتعلق بالميلاد والموت. حتى في القرآن الكريم جاء في منطقة وسطى (فروح وريحان وجنة نعيم).

إرتباط المشموم بالحب وبالميلاد وبالموت ما هو إلا ارتباط الإنسان بالربيع وأشهر الصيف والدفء والتكاثر والخير والنماء وبعده الموت الذي يأتي مع الشتاء والأراضي الجرداء والملل من الليالي الطويلة الباردة والأفكار الكئيبة المحبطة والكسل الذي يهبط على الإنسان ويكبل مفاصله. الربيع يأتي بعد شهور إنتظار طويلة مريرة وهذا يفسر ما قيل عن أن مفعول المشموم حين يستخدم في أعمال السحر يحتاج إلى صبر ونظام.

خير ما قيل في ذلك هو ما قالته الراهبة كلاريسا Sister Clarissa في كتابها (ملاحظات حول الطبيعة):

«تحب العقارب أن تتشمس في ظل شجيرة خضراء خصبة... في هالة المشموم. هناك يموتون ويولدون من جديد ليتحولوا إلى وحوش داخل العقل من شمة لعبق المشموم . هناك يتكورون بكآبة في زوايا مظلمة كظلمة الليل يلدغون ويلسعون ويمللون مضيفهم طوال أشهر الشتاء الطويلة لكن حين يأتي الربيع تهرب العقارب وتعود إلى جذور النبتة الملكية. في هذا الوقت تنبعث قدرة المشموم على شفاء وتسكين وتطهير وإزالة كل متاعب الشتاء».

أما جون ليلي John Lyly فقال: «تولد العقارب من المشموم وبالمشموم تموت. كذلك الحب يولد في القلب مع الوقت والخيال و مع الوقت يموت».

الهوامش:

1 - ترجمة بزة الباطني.

2 - ترجمة بزة الباطني.

3 - سورة التوبة : 21 .

مصادر البحث:

- Tulsi_Vivah- http://en.wikipedia.org

- fullstopindia.com/- Tulsi-holy-basil-and-queen-of-herbs

THE ORIGIN OF CLOTHING. www.sacred-texts.com-

De Gubernatis, «Mythologie des Plantes,» Vol. II, p. 35.

الريحان يوضع على الرؤوس - عمائم معطرة تتوِّج هامات الرجال 09/2013/ 18الرياض - عبدالحي يوسف الخميس ، 15 مايو 2014 - العدد 14712جريدة القبس الكويتية

الخميس05/05/1430هـ)30/أبريل/2009العدد: 2874عكاظ- فهد الرياعي، عبد الرحمن القرني. عسير okaz.com.sa/okaz/osf/.«

Words of the Day: Basil (Jiu Ceng Ta) www.nihaobooks.com/blog/cat/learnchinese

The Herb Book: The Most Complete Catalog of Herbs Ever Published-By John Lust 555Basil –

homecooking.about.com/od/foodlore/a/basillore

kew.org/plant-cultures/plants/holy_basil_history.html

sharecare.com/health/herbal-supplements/what-is-holy-basil

Friday, January 16, 1998 -www.angelfire.com/journal2/flowers

www.bonappetit.com/test-kitchen/ingredients/article/the-etymology-of-basilcentury

association of arugula and spaceflight. The Etymology of Basil

eastwest-herbnerd.com/tag/hindu-mythology

preservingyourharvest.com/Basil.

An Herb Society of America Guide- The Herb Society of America.

www.herbsociety.org/factsheets/Basil

en.wikipedia.org/wiki/The_Decameron

vinnieswheeliewildgarden.wordpress.com/tag/thai-basil

herbs-info.com/basil

- تفسير البحر المحيط

library.islamweb.net/newlibrary/display_book.

quran.ksu.edu.sa/tafseer/tabary/sura56-aya89.html

alro7.net/ayaq

iranicaonline.org/articles/basil

bayliss-ranch.com/historical_uses

siamwininganddining.com/index.php/archive/26-september-2012491-/hating-basil

Essential Herbal Wisdom: A Complete Exploration of 50 Remarkable Herbs

By Nancy Arrowsmith Page 9091-

paganpages.org/content/tag/basil/

prideintheheart.com/paganclasskitchen.html

web.extension.illinois.edu/dmp/palette/110807.html

Herbs in Mythology-South Texas Unit of The Herb Society of America-Submitted by Lois Jean Howard - The Herb Society of America, South Texas Unit- herbsociety-stu.org/Mythology.htm

الموسوعة الكويتية المختصرة- حمد محمد السعيدان- الجزء الثالث- ص1516.

dampress.net-دام برس - خاص - بلال سليطين- تاريخ النشر 16-02-2014.

qatarshares.com

en.wikipedia.org/wiki/Persephone

en.wikipedia.org/wiki/Eileithyia

الفِقْهُ الإسلاميُّ وأدلَّتُهُ المؤلف: أ. د. وَهْبَة بن مصطفى الزُّحَيْلِيّ، أستاذ ورئيس قسم الفقه الإسلاميّ وأصوله بجامعة دمشق – كلّيَّة الشَّريعة الناشر: دار الفكر - سوريَّة - دمشق الطبعة الرَّابعة.

justmommies.com/pregnancy/labor-and-childbirth/basil-and-oregano-tea-to-induce-labor

www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/ml_gothein_history_garden_art_design/flowers_adonis_gardens

en.wikipedia.org/wiki/Imbolc

April-2006-www.planetlightworker.com-aromaticamedica.tripod.com

الصور: من الكاتبة

www.ecoindia.com/flora/trees- Trees in India-

Offring Tulsai to Krisna -www.harekrsna.com/practice/sadhana/morning/tulasi-arati/

www.zennr.com/tulsi-mala-cylindrica-

الريحان يوضع على الرؤوس 09/2013/ 18الرياض - عبدالحي يوسف الخميس، 15 مايو 2014 - العدد- 14712جريدة القبس الكويتية

الخميس 1430/05/05هـ) 30/ أبريل/2009العدد: 2874عكاظ www.okaz.com.sa/okaz/osf-

peanutbutterandmussels.com/tag/statue-

www.loveindia.co.uk/portal-

-www.zennr.com/tulsi-mala-cylindrical

-www.pinterest.com/GreeceInUSA/greek-traditions-customs

www.theoi.com/Gallery-

-www.stuartwilde.com/201304//st-georges-day-and-the-prayer

-www.qatifoasis.com-ملامح من زينة المرأة التراثية بالقطيف عقيلة آل حريز - 17 / 4 / 2010م

- http://avb.s-oman.netسلطنة عمان - سبلة -

عادات وتقاليد الزواج في الجزائر
على طريقة عُرف سيدي معمر
بمنطقة الشلف "نموذجا"

أ. آمال عطية

كاتبة من الجزائر.

يعتبر الزواج التقليدي مجموعة أعراف وعادات وقيم سائدة في وسط المجتمع والمتعلقة بعقد قران بين شاب وشابة وفق ما اتفق عليه مسبقا أو في إطار عادة أو عرف منطقة، ليسا ولِيْدَيْ الصدفة، بل نتجا عن ترسبات حقب تاريخية شهدتها تلك المنطقة.

وفي الجزائر تمثل طقوس الزواج على عادة سيدي معمر أشهر طقوس الزواج بها، والتي ماتزال بعض العائلات محافظة عليها لوقتنا هذا وهو ما يجعلنا متسائلين: ما سبب اشتهار طقوس هذا الزواج، ومن تكون شخصية سيدي معمر؟ وماهي مميزات الزواج المعمري؟.

تعريف العرف لغة: هو تتابع الشيء إذا اتصل بعضه ببعض وكل ماتطمئن وتسكن اليه النفس.[1] والعرف أيضا ضد النكر بمعنى المعروف[2].

تعريف العرف اصطلاحا: ما استقرت عليه النفوس بشهادة العقول، ونقلته الطباع السليمة بالقبول[3].

سُمي هذا الزواج على طريقة سيدي معمر بالزواج المعمري نسبة للولي الصالح سيدي معمر الذي تميز بعدة كرامات، وما تزال طقوس هذا الزواج تقليدا معمولا وعرفا سائدا لحد الآن خاصة بمنطقة الشلف[4] ومناطق أخرى على غرار شرشال[5]، تيبازة، غليزان[6].

المميز في هذا الزواج هو الالتزام المعنوي الذي يحرص سكان هذه المناطق الاتزام به خاصة في عدم تجازو المهر الذي حدده سيدي معمر. ذلك أنه يجب ألا يتجاوز قطعة ذهبية، وكل من يزيد في المهر سيصاب باللعنة ولن يكون زواجه مباركا وعليه سنحاول من خلال هذا البحث التعريف بشخصية سيدي معمر و سبب اعتقاد الناس بها، ومراحل الزواج المعمري الذي لاتزال لحد الآن بعض العائلات محافظة عليه.

التعريف بالولي سيدي معمر:

أصله ونسبه: هاجر أخوان من بلاد الشام الى الجزائر، استقر الأول بمنطقة لبيض سيدي الشيخ[7]، والثاني بمنطقة واد رهيو «غليزان» وفيها اختلط بالأهالي وتزوج منهم ورزق بابن سماه امعمر وكان هذا حوالي 1420م/ القرن 15م، أولاه والده رعاية واهتماما وحفظه القرآن الكريم كما كانت طريقة أغلب السكان وقتذاك، فنشأ في تربية دينية صرفة، ولما أصبح شابا قويا وازدادت معارفه، فقد عُرف بالتقوى والورع الذي لم يُشْهد لغيره حيث جمع بين العلم والولاية وعُرف بين الناس بمعمر بن العالية[8]، كماقيل عنه أنه كان مستجاب الدعاء بعد وفاته تحول قبره الى «مقام»[9]، والمقام هو الدال على الولي وفيه الضريح، وخصصت له غرفة في المكان الذي يحيط الضريح، يغطى قبره بأفخم القماش، ولايزال ضريحه موجودا لحد الآن بمنطقة خمس نخلات بالقرب من مدينة تنس الساحلية[10]، ويقصده الكثير من الزائرين للتبرك به، على الرغم من اعتبار السؤال لغير الله من باب الشرك غير أن الناس يقصدونه ويسألون الولي تفريج الهموم وشفاء العلل التي لم يجدوا الدواء لها ، والبعض الآخر لطلب الإنجاب وغيرها.

وتذكر الروايات أن الموطن الأصلي لسيدي معمر هو حميس التي سيدي معمر منها ويُذكر أن سبب رحيله إلى منطقة تنس الساحلية يعود الى أن قوم بني اوراغ[11] جاؤوا بعروس جميلة جدا في هودجها، ومن متاعب السفر ومشقة الطريق حط الرحالة أمتعتهم للاستراحة في حميس وباتوا ليلة واحدة وعند الصباح عزموا على السفر فرفض ابن مضيفهم أن تخرج العروس وكان قد رآها فاعجبته ووقعت في قلبه وحاول بن اوريغ حل الأزمة سلميا لكن أهل حميس تعاطفوا مع ابنهم وقالوا إن له ما أراد. فاشتعلت نار الفتنة ونشبت معركة بينهما وانتصر بنو وراغ على حميس انتصارا بائنا وأخرجوهم من منطقة لحلاف وقرروا رميهم في البحر، وكان سيدي معمر غائبا في زيارة شيوخه وإخوانه في منطقة الغرب الجزائري، وعند رجوعه أُبلغ بالأمر فلحق بالقوم عند منطقة بوفيس وأوقف المعركة وحاور رئيس بني اوراغ أحمد بن يوسف وقال له: حميس حميسي مقطوع مغراسي مايقطعوا حتى فاس من غير فاسي «وبعد تفاوض من أجل الصلح، رفض بنو أوريغ رجوع حميس الى منطقة لحلاف، فالتمس سيدي امعمر منهم ثلاثة أيام في السنة لأهله حميس يقضونها بمنطقتهم فرفض بنو أوراغ هذا الطلب وبعد إلحاح قبلوا لهم قضاء يوم واحد بالسنة يدخلون بعد شروق الشمس ويخرجون قبل المغيب ونظرا لبعد المسافة بين إقامة حميس الحالية في الساحل فهم يجتمعون ويتفقون في مكان واحد ويرحلون قاصدين لحلاف يبيتون قريبا من حدود المنطقة وفي صباح يوم الاربعاء يدخلون يوما كاملا في العراء ينصبون خيامهم ويوقدون نارهم ولا يجوز لهم دخول بيوت بني اوريغ وطعامهم محرم عليهم ومازال العداء بينهم الى اليوم فلا تجارة ولا تعامل ولا تناسب في الزواج فالقطيعة مستمرة قال أحدهم الى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وأصبحت حليمة لوراغية مثلا يُضرب عندما تنشب الفتنة بين الرجال بسبب امرأة في قولتهم الشهيرة «دارتها حليمة»[12].

درس سيدي معمر في مدينة تنس بمسجد سيدي معيزة[13] كما درس بزاوية مجاجة[14] وقد اشتهر بكرامته، منها تحولت عصا قصب «خيزرانة» الى مكحلة «بندقية».

علاوة على هذا يُعد مؤسس تقاليد زواج خاصة تقوم على مهر رمزي لتخفيف الأعباء بين الزوجين حتى يتمكن جميع الشباب من إكمال نصف دينهم، وكل من يتجاوز المراحل التي حددها سيدي معمر سيصاب باللعنة ومراحل هذا الزواج تنص على الآتي:

1 . الخطبة:

إذا ماتقدم الشاب لخطبة فتاة ما، فأول ما يقوم به هو يسأل إن كانت تنتسب طريقة الولي الصالح «سيدي معمر»، فان كانت لا تنتمي الى طريقة زواج سيدي معمر فإنه غير ملزم باتباع طقوس زواجهم، أما إذا كانت معمرية فعليه الالتزام بطقوس الزواج المعمريين و الملاحظ في أن ليس كل من كان من ذرية سيدي معمر الالتزام فحسب، بل تشمل أيضا الذين تمت رضاعتهم من أم تنتمي الى سيدي معمر وبالتالي عليه كل من رضع من أم معمرية يصبح عليه الالتزام بطقوس الزواج.

و بعد أن يقبل أهل العروس طلب أهل العريس، يقوم أهل العريس بمنح المهر الذي لا يتجاوز أربعة دورو أي قطعة ذهبية ماقيمته 8500 دينار جزائري، وهو المهر الذي حدده سيدي معمر، زائد كبش وقنطار من الدقيق، والسمن.

أما السبب الذي دفع بسيدي معمر إلى تحديد المهر، فرواياته مختلفة منها ما يُقال عنه أنه بدأت القصة عندما غادر سيدي معمر مسجد سيدي معيزة بتنس متوجها نحو زاوية معلمه الأول، ولدى دخوله الى منطقة حميس رأى رجلا من مجاجة وامراة ، ولما رأياه اختفيا عن الأنظار لشعورهما بالخجل والإحراج، وبعد أن دخل سيدي معمر الى القرية سأل عن أهل الرجل والمرأة اللذين رآهما فجاءه بهما أهل القرية وما كان من سيدي معمر إلا أن سألهما قائلا: هل أنتما متزوجان فأجاباه بالنفي ولدى استفساره عن السبب رد الرجل قائلا: إنه لايملك مهر الفتاة فسأله سيدي معمر عن عمله فرد الرجل أنه يبيع «الدوم» وهي عبارة تطلق على أوراق عديدة أعلاها فيه الشوك ووجودها بالمناطق الغابية الجبلية والمرتفعة وخاصة منها الساحلية و تبقى صالحة للاستعمال على مدار السنة وهي تشبه النخلة، يُصنع منها السلال والمكانس والكثير من الأعمال اليدوية، وهنا سأل سيدي معمر الرجل عن ثمن الدوم فرد الرجل «أربعة دورو» وهي تعادل قطعة ذهبية، في تلك الأثناء طلب سيدي معمر من الرجل أن يقدم قطعة نقدية من الذهب ويتزوج المرأة، وبسبب هذه الحادثة ظهرما يسمى عُرف سيدي معمر الذي مكن شخصين متحابين من الزواج ونتج عن ذلك ما يسمى بشروط سيدي معمر[15]، وإضافة للقطعة النقدية الذهبية التي تقدم كمهر يقدم لها أيضا كبشا وقنطارا من الدقيق، وقدرا من الدهان «السمن» وهذا تسهيل للشباب على الزواج، وحتى لا يرتكب أفعالا خارجة عن الأخلاق، وفي رواية أخرى روتها لنا السيدة فاطمة دهال وهي من أبناء سيدي معمر، أن الولي سيدي معمر كان جالسا مع سيدي امحمد بن علي ابهلول المجاجي يتحادثان حول غلاء مهر الزواج، وهنا أقسم سيدي معمر أن بناته وكل ذريته لن يتجاوز مهرهم ثمن أربعة دورو أي قطعة ذهبية، ولولا خشيته أن يُعاير الناس بناته لزوجهم بمهر مقداره ثمن سلة من الدوم، ومنذ تلك الحادثة، أصبح الناس يسيرون وفق المهر الذي حدده سيدي معمر وكل من يحاول تجاوزها في الزواج سيصاب باللعنة، لأنه دعا عليه بعدم البركة في زواجه، خاصة وأنه عرف عنه الكثير من الكرامات.

وفي الوقت الحالي ارتفع ذلك المهر المحدد من سيدي معمر قليلا بسبب التطورات التي حدثت في المجتمع خاصة مع غلاء المعيشة، ورغم ذلك فإنه يُعتبر من أرخص المهور في الجزائر.ومازالت العائلات تحرص على عدم رفعه خوفا من إصابتهم باللعنة وحفاظا أيضا على تقاليد أجدادهم.

2 . التحضيرات لعرس الزواج:

قبل أيام من موعد العرس، تجتمع النساء يوميا بمنزل العريس لتحضير كمية كبيرة من الكسكس، الذي

يعتبر زينة مائدة العرس ولا يكاد يخلو عرس في الجزائر من طبق الكسكس، كلمة كسكس هي مشتقة من سيكسو وهي كلمة أمازيغية ومعناها الطريقة التي تحضر بها حبوب القمح الصغيرة الخاصة بطبق الكسكس.ولأن الكسكس غير سريع التلف حيث تقوم النسوة بفتله وتجفيفه وعند موعد الزفاف يقمْن بتحضيره وغسله ووضعه في قدر به ثقوب ويطبخ على البخار ويضاف إليه اللحم، والخضار، أو الحليب، أو الزبدة والسكر الناعم حسب المناسبات.

3 . الحمام:

تذهب العروس عشية عرسها الى الحمام تجرى تلك المراسم في تقاليد خاصة، حيث تدخل الحمام بالزغاريد مع بنتين تحملان الشموع، بعد الاستحمام يجتمع الجميع في ساحة الحمام حيث توزع أنواع من الحلويات التقليدية والمشروبات.

4 . تعليق العلم:

قبل موعد الزفاف بأربعة ايام تقوم النسوة بجمع خُمُر العجائز الحاضرات في بيت العرس ويقمْن بربط الأخمرة بقصبة طويلة ويعلقنها في أعلى سقف المنزل، ويسمى اليوم الذي تعلق فيه الخمر في القصبة بيوم العلام، وفي ذلك دلالة على أن ذلك البيت فيه فرح.

5 . الحنة:

قبل موعد الزفاف بيوم، يستقبل أهل العروسين المدعوين من الجيران والأقارب، وتتطوع الفتيات بالخدمة لحاجة أهل العروس وأهلها ذلك في الغسل والطهي، وترتيب مكان استقبال الضيوف، كما يتم تجهيز مكان جلوس العروس بالورود والأفرشة الأنيقة، وذلك عندما يتم ربط الحناء، حيث ترتدي العروس لباسا تقليديا وتقوم العجائز بربط رأسها بمحرمة حمراء «خمار أحمر» مع مرآة وشمعتين تشعلان فوق رأسها، وتخلط الحناء بالبيض وماء الزهر، حيث ترمز الحناء إلى السعادة والفرح، أما البيض فهو رمز الخصوبة والغنى، وماء الزهر يرمز الى المودة واللطف، توضع كمية من الحنة في يد العروسة ثم تغطى الحنة بقطعة قطن وتشد بوشاح وكذلك الحال عند أهل العريس تحضر الحناء ويتم وضعها في يد العريس. حيث تقوم الكبيرات في السن بوضع الحناء في يديه ويكون هذا عند حضور أصدقائه وأقربائه وعند الانتهاء من وضع الحناء يقوم أصدقاؤه بكسر الصحن المصنوع من الطين الذي وضعت فيه الحناء. ووقت وضع الحناء في يد العروسة والعريس تُقام الزغاريد والمدائح لسيدي معمر وقد تم تسجيل هذا المديح كأغنية والتي هي كالتالي:

يا علايتي سيدي معمر	يا علايات السادات
ياعلايتي بومكحلة	حرم الحميسيات
سيدي وسيد خواتاتو	والعالية الي رباتو
سيدي معمر قنوني	وانت نور عيوني
أنت نور عيوني	ياامول البرهان
جيتك بجاه الله	ياسيدي معمر جيتك
بجاه الله ترضى عليا	يامعمر يانور عينيا
سيدي معمر ياناس	راه علينا عساس
سبحان من كان عليل	وبرا وصاب الصحة

الله الله الله الله يا رسول الله

وحسب ماروت لنا فاطمة دهال أنه قبل خروج العروس من بيت أبيها يتم وضع «حايك» عليها وهو عبارة عن قطعة قماش من الحرير يُرْدف على الحايك برنوس يكون مصنوعا من الوبر، ثم يتم أخذ جلد خروف ويوضع على الأرض بشكل مقلوب وبعدها توضع «الجفنة» والتي هي عبارة عن صحن كبير الحجم مصنوع من الطين، تجلس العروس في وسطه، ثم تخرج العروس من بيت والديها حافية القدمين، وذلك كشرط وربما الهدف للدلالة على التقشف والتجرد من كل زينة الدنيا، ويقصد به الصفاء والفقر إلى الله والحاجة إليه، وحتى يتم حمد النعمة التي هم فيها.

ومن العادات الموجودة لحد الآن في عرف سيدي معمر. هو عزوف أهل العروس المرافقين لها يوم الزفاف عن تناول أي شيء حتى شرب الماء في بيت أهل العريس، حتى وعندما تتم الدخلة في اليوم الموالي، وعندما يذهب أهل العروس مع عروسهم يجب أن لا يتناولوا أكل أهل

العريس حتى تمم الدخلة، وغالبا ما يطلب أهل العريس من جيرانهم الأكل لإطعام أهل العروسة حسب اعتقاد من ينتمون إلى طريقة الولي الصالح سيدي معمر إذا تجرؤوا وتجاوزوا هذه القوانين سيصابون باللعنة، فقد يمرض العرسان، وقد يصابان بالعقم.

5 . يوم الحزام:

في اليوم الموالي من العرس تقوم جدة العريس بإلباس العروس ثوب لعجوز كبيرة في السن على شكل مقلوب، وربط رأسها بخمار، وتلبس الحايك ويوضع في وسط الحايك الحلوى وقطع السكر وتمشي في وسط الحاضرات وهي ترميهن بها وهن يجمعن ماترميه، وفي الظهيرة تأتي أم العروس وأهلها حيث يقمن بإحضار جفنة العروسة وهي عبارة عن صحن كبير من الكسكس والخضار واللحم والحلويات، وأيضا المشروبات.

والهدف من وضع طقوس هذا الزواج هو من أجل جعله سنة حميدة لأجل تسهيل الزواج للشباب الراغب فيه خاصة الفقراء منهم، وعلى الرغم من مرور الزمن إلا أنه ما تزال بعض العائلات محافظة على ذلك.

قصيدة مدح من الشعر الملحون يقول فيها الشيخ امحمد بن عثمان الغريسي[16] الولي سيدي معمر:

يا امام اهل الله يا سيدي معمر
جبتلك جاه الله ارضى علينا
اسمك معمر ومن يلقاك يعمر
يستفالو بسمك المومنينيا
جود برضاك علي كاليمام
شاع في الاولين والاخرين
من بحورك اروى حتى اضحى
مخمر من كيوسك شربة بنينا
شافا في اللواح بعينين القلب وانظر
مافي الفوق واسفل سافيلنا
كون من عند الله اعطاه علم فاخر
فاز بيه على الناس السابيقينا
بحر علم فايض فيضان نيل مصر
عذب زاخر ما ركبته سفينا
صار من احبة المصطفى الطاهر
خاتم انبياء والمرسلينا
لا تخيب ظن اللي راه فيك يشكر
افقير يطلب سائل مالسئلينا
انت ونيس الغربة ورفيق كل خاطر
يامدبب قفول الراحلين
من يطيعك يربح ومن عصاك يخسر
من بخيته يضحى مالساعدينا
يا مغلي شان اللي هو رخيس باير
يامشبب وجوه الناحسيا
ياموسع الضيق ومسهل الواعر
يامقرب لوطان الباعدينا
يامسلك اللي محبوس والميسر
يامسلك خبال الحاصلينا
يا مبين من هو تالف ومودر
يامسهل الامور الصاعدينا
يامغيث اللي هم في الحشى تكدر
يامفرج كروب الشانقينا
واك ربي جعلك إمام كل محضر
بيك عمرت الناس الفايزينا
بان نجمك واطلع في السما منور
بدر في ثالث عشر كاملينا

دراسة أثرية لمقام سيدي معمر المتواجد «بحميس» نموذجا:

إن الباحث في تاريخ منطقة الشلف خاصة في الجانب المعماري يلاحظ أن الهندسة المعمارية للمقام سيدي معمر هي وثيقة الصلة بنمط العمارة العثمانية أثناء تواجدها في الجزائر وما الضريح أو المقام إلا سلسلة متواصلة للتطور المعماري الذي بقي محافظا على النمط العثماني.

صورة التقطت بتاريخ 2014/01/02م.

النوافذ: وهي على شكل نصف دائري.

القبة: من مقام الولي سيدي معمر.

من خلال الجولة الميدانية التي قادتني للبحث عن ضريح ومقام سيدي معمر اتضح لنا أنه يوجد في منطقة الشلف أربعة مقامات. المقام الأول في منطقة الزبوجة والثاني في منطقة بنايرية، والمقام الثالث وهو الذي في الصورة أعلاه في منطقة حميس وضريح ينسب قبره لسيدي معمر ويوجد «ببوفيس» وحسب ما فهمنا من إحدى القائمات على المقام أنه يوجد أيضا ضريح بمنطقة لحلاف «دائرة عمي موسى» بولاية غليزان[17].

وعليه علينا التمييز بين المقام والضريح فالمقام هو الموضع الذي تقيم فيه، والمقامة بالضمّ: الإقامة، والمقامة بالفتح: المجلس والجماعة من النّاس. قال: وأمّا المُقام والمَقام فقد يكون كل واحد منها بمعنى الإقامة، وقد يكون بمعنى موضع القيام، لأنّك إذا جعلته من قام يقوم فمفتوح، وإن جعلته من أقام يقيم فمضموم فإنّ الفعل إذا جاوز الثلاثة فالموضع مضموم الميم[18]. وقوله تعالى: «يا أَهْلَ يَثْرِبَ لَا مُقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا»[19] أي لا موضع لكم، ولا مُقام لكم: أي لا إقامة لكم. وحسنت مستقرا ومقاما أي موضعا.

وهنا يتضح لنا الفرق بين المقام والقبر، وبالتالي فالمقام قد يكون من الإقامة فقط للولي مثلما هو الحال لمقام سيدي معمر بحميس والمناطق الأخرى الذي أصبح فيما بعد مزارا يقصده الناس للتبرك. وقد يكون المقام قبرا لسيدي معمر مثل الذي يوجد في بوفيس .

ومن خلال الصورة الموجودة أعلاه، يتبين لنا أن شكل المقام هندسته المعمارية مقتبسة من الفن المعماري العثماني وهذا ما أكده لي الباحث التونسي بجامعة القيروان الدكتور «محمد علي الحبيب».

ويتكون المقام من عناصر أساسية لا تكاد تخلو من أي بناء وهي :

الحوش: يعتبر الحوش أو «الفناء المفتوح» من المميزات المعمارية البارزة المباني العثمانية وهو ما نلاحظه في المقام الذي أنشئ لسيدي معمر.

النوافذ: وهي على شكل نصف دائري كما في الصورة.

القباب: امتاز الطراز العثماني في البناء بنمط جديد في العمارة باستخدام القبة في العمارة والتي كانت على أشكال متعددة منها ما كان على شكل نصف كرة غير كامل بعضها كبير وأخرى صغيرة وقد استخدمت القباب لتغطية المساحات المربعة بعد تحويلها إلى أشكال مثمنة أو دائري بواسطة المقرضات الركنية[20] وهو نفس الشكل مقام الولي سيدي معمر الذي عرضنا صورته السابقة.

ومن الأمور الهامة التي في زخارف هذه القبة هي مسألة التناظر والتقابل في الزخرفة وقد جاءت في كل زاويا القبة الأربع على شكل مدرجات وهي تقابل بعضها البعض والتي تعد من أبرز مميزات الفن العثماني الإسلامي. وهو ما يوضحه الشكل الهندسي الذي في الصورة.

خاتمة:

مما لاشك فيه أن الهدف الذي كان قصده سيدي معمر من هذا هو الخير لتيسير زواج الشباب غير القادر على الزواج، ومن هنا يتضح لنا أن سيدي معمر ظهر كمصلح اجتماعي هدفه تخليص الناس من ربقة التباهي وتكاليف الإسراف في الأعراس، وكذلك من خلال الروايات التي سبق ذكرها تظهر لنا جلية الظروف، التي عاشها الولي الصالح والتي تعبر عن حالة وطريقة الولي الاجتماعية، حيث حاول معالجة الظواهر الاجتماعية كاختفاء الشاب والشابة عن أنظار الناس الذي يجلب الكثير من العار لأهل البنت، أما من الناحية الاقتصادية فهي تبرز أن حرفة الدوم من بين الحرف المنتشرة في القرن 15 ميلادي، وعن العملة المتداولة في تلك الفترة وأن بائعها كان معسر الحال، وفي ظل هذه الظروف حدد سيدي معمر مهر الزواج. وما خروج العروس حافية القدمين، إلا تعبير عن أن حتى التي ترتدي حذاء جميلا أو من غير حذاء هي عروس لن يغير من شكلها ومن جمالها ومكانتها. ومن هنا يظهر للناس أن الفقر أو الحاجة ليس عائقا. كما يضرب لنا أهل العروس في عدم تناولهم الطعام عند أهل العريس إلا بعد أن تتم الدخلة المثل على أنهم ناس شرفاء، أصحاب نخوة وأنهم أهل تعفف لا يحتاجون الى الأكل يكفيهم سعادة ابنتهم، وتخفيف الأعباء وتكاليف الأكل عند أهل العريس. صحيح أن الشريعة الإسلامية لم تحدد مقدار المهر الذي يقدم للمرأة، والتي تركتها مفتوحة، وما الحل الذي وجده سيدي معمر الا تحديد لمهر الزواج وجعل كل من تجاوزه هو تحد لارادة سيدي معمر الذي وضع شرط زواجه في هالة من القداسة فبدعائه باللعنة التي ستصيبه، والتي حسب راينا ماهي الا حيلة او حل مستغلا المكانة التي يحتلها خاصة إذا ماعلمنا احترام الناس له وتوقيره كان وراءه هدف نبيل حتى يسهل الزواج لشباب خوفا من الوقوع في المنكرات. والغريب في الامر هو اعتقاد الناس لحد الان ان دعوته مازالت سارية المفعول على أساس أنها صالحة في كل زمان ومكان، وهو مادفع إلى استمرار طقوس الزواج المعمري، وهكذا استمرت شخصية الولي سيدي معمر بتقاليدها تعيش في وسط المجتمع الجزائري، والذي يمثل طقوس زواجها التي وضعها إرث ثقافي واحدى رموز الهوية الوطنية، التي مازلت تحافظ عليها العائلات الجزائرية المعمرية على الرغم من قرون خلت.

الهوامش:

1 - ابن فارس أحمد أبي الحسن، معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، دار الفكر للطباعة والنشر، د. ن، 1979، ص281.

2 - ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، ص 2899.

3 - الجرجاني الشريف علي بن محمد، التعريفات، طبعة مصر،1889، ص64.

4 - الشلف: وهي ولاية تقع غرب الجزائر العاصمة ب240 كلم، وسميت بالشلف نسبة إلى واد الشلف الذي يمر بها وهو أطول واد في الجزائر طوله 700كلم، عرفت في الفترة الرومانية بكاستيليوم تانجيتاليوم، وفي الفترة الإسلامية ذكرها الكثير من المؤرخين والجغرافيين المشارقة والمغاربة، كاليعقوبي في البلدان، وأبو عبيد البكري، في المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب ، وقد أشادت جل المصادر على خصوبة مناطق الشلف ووفرة الإنتاج الزراعي بها.

5 - شرشال: وهي مدينة تابعة لولاية تيبازة تبعد 90كلم عن عاصمة الجزائر.

6 - غليزان: تبعد ب330كلم غرب العاصمة الجزائر وب100 كلم عن وهران.

7 - الأبيض سيدي الشيخ: أهم وأقدم مدن الجنوب الغربي، مدينة الأبيض سيدي الشيخ، تأسست بعد وفاة الأب الروحي لأولاد سيدي الشيخ في بداية القرن العاشر، وهذا لا يعني أنها نشأت في هذا العهد فقط بل كانت قبل هذا تتوفر على مصلى وبئر أسسه سيدي سليمان بن بوسماحة حوالي منتصف القرن التاسع، بحيث أصبح كل من البئر والمصلى مقر لقاء تجار الجنوب وتجار الشمال للتبادل التجاري بين سكان أتوات وسكان مدن التل كتيارت التي كانت مشهورة بالفلاحة. كما بدأ بعض

مواطني أتوات وغيرها من التمركز في السهل لممارسة الفلاحة، فنشأ أول قصر (قصر أولاد بودواية وأولاد سيد الحاج بن الشيخ) على الضفة الغربية من السهل. وما أن مات سيدي الشيخ سنة 940 هـ 1616 م حتى أصبحت القصور تشيد على شكل حصون متوزعة على أربعة (القصر الغربي . قصر أولاد سيد الحاج بحوص . قصر الرحامنة وقصر أولاد سيد الحاج أحمد) وتمركز أولاد ومحبي ومجدوبي ومريدي الطريقة الشيخية بالأبيض سيدي الشيخ بها . ومن لم يستقر أصبح ملزما بالقدوم سنويا إلى الأبيض سيدي الشيخ لإقامة ركب سيدي الشيخ//:http ./ar.wikipedia.org/wiki

8 - محمد دحماني، حكايات كرامات الأولياء في منطقة الشلف، رسالة ماجيستير في الأدب الشعبي، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2005-2006،ص195.

9 - المرجع نفسه، ص114.

10 - تقع مدينة تنس شمال غرب الجزائر وهي تابعة حاليا لولاية الشلف وتبعد عن مقر الولاية بمسافة 50 كلم شمالا، تبعد عن مدينة الجزائر بـ 204 كلم وعن مدينة مستغانم بـ 116 كلم، يحدها من الجهة الشمالية البحر الأبيض المتوسط، ويتميز مناخها بالاعتدال تأثرا بمناخ البحر الأبيض المتوسط. ومدينة تنس في الفترة الإسلامية كانت مدينتان واحدة قديمة قرب البحر، وأخرى حديثة على بعد حوالي كيلومترين من البحر تأسست سنة 262هـ/875-876م، وهي التي تدعى اليوم بالمدينة القديمة أو العتيقة Le vieux tenes. إسماعيل بن نعمان، جوانب من الحياة الاقتصادية لمدينة تنس الإسلامية، مجلة عصور، مخبر مصادر وتراجم، جامعة وهران، العدد 12-13/14-15، 2008،2009، ص 175.

11 - بني أوراغ: وهي إحدى القبائل الهلالية التي دخلت للمغرب الإسلامي في العصر الوسيط. ينظر: عبد الرحمن ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر.

12 - محمد دحماني، حكايات كرامات الأولياء بمنطقة الشلف، المرجع السابق، ص196-197.

13 - مسجد سيدي معيزة : يعتبر ثاني أقدم مسجد بعد مسجد سيدي عقبة ببسكرة، بني في القرن الثاني للهجرة وصنفه جورج مارسيي ضمن المعالم الأثرية .

14 - زاوية مجاجة: تبعد مدينة مجاجة بـ10كلم شمال ولاية الشلف، وبها زاوية مجاجة التي أسسها سيدي محمد بن علي المجاجي المعروف بأبهلول بن احمد بن عبد الله، كانت تعُنى الزواية بتعليم القرآن والفقه.

15 - رشيدة بلال ، جريدة المساء، العدد منشور بتاريخ 2012/10/28.

16 - الشيخ امحمد بن عثمان الغريسي: يبدو انه من منطقة غريس التي تعتبر من اكبر وأغنى السهول في ولاية معسكر، والشيخ احد سكان هذه المنطقة المعروفين، ويوجد مصدر مهم يرجع لأشراف غريس بعنوان عقد الجمان النفيس في ذكر الاعيان من أشراف غريس . لأبي زيد عبد الرحمن بن عبد الله بن أحمد ال تجاني.

17 - محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان أعلام التصوف،ج2، دار المعرفة ، الجزائر، 2008.

18 - جبر الخضير البيتاوي، المقامات والمزارات في نابلس بين الموروث الديني والتراثي، كلية الفنون، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين،2011، ص4 .

19 - سورة الأحزاب، الآية 13.

20 - هشام سوادي هاشم، إسهامات الموصل الحضارية في العمارة الإسلامية في العهد العثماني، مجلة التربية والعلم، المجلد 15، العدد الثالث، 2008، ص 22.

الصور:

1 - http://www.vitaminedz.com/photos/105105650-/ville-de-zeboudja-chlef-2012.jpg

باقي الصور من الكاتبة

سلوك وعادات المغاربة

من خلال كتاب «نحن المغاربة» ليحيى بن سليمان[1]

(1)

د. جلال زين العابدين

أستاذ باحث في التاريخ والأنتربولوجيا، المغرب.

لا جدال في أن الثقافة الشعبية المغربية عموما زاخرة بالتنوع والغنى، وذلك راجع لتعدد روافدها. فامتزجت العادات والتقاليد والطقوس بفعل امتزاج الجماعات الإنسانية لتشكيل ذاكرة ثقافية مغربية محافظة على خصوصياتها على المستوى الواقعي، وظل انعكاسها الكبير على عقلية وطريقة تفكير المواطن المغربي جليّا وظاهرا من خلال سلوكاته اليومية وتقاليده الاحتفالية وأقواله المناسباتية. ولا يمكن اكتشاف بواطن شخصية هذا الفرد وتطلعاته وتفسير سلوكاته إلا من خلال دراسة ثقافته الشعبية والتقرب من حياته اليومية وتحديد خصائص حياته البيئية.

من هنا تكتسي دراسة الثقافة الشعبية أهمّية بالغة وأولوية أساسية لفهم الإنسان المغربي وتحسين أوضاعه المعيشية والعلمية من جهة أولى، والحفاظ على ذلك الموروث الثقافي والعاداتي الغني في عصر تحكمت في مجرياته العولمة التي تسعى إلى اضمحلال التعدد الثقافي والفكري من جهة ثانية.

الثقافة الشعبية المغربية ومرتكزاتها من خلال كتاب «نحن المغاربة» :

تمثل الثقافة الشعبية مجالا متعددا ومتنوعا في شخصيتنا الوطنية، حيث يتميز المغرب بانفتاحه على الثقافات التي احتك بها تاريخيا في علاقة حوارية تقوم على الانفتاح والاستيعاب داخل بوتقة تنصهر فيها كل المكونات الأمازيغية والعربية والأندلسية واليهودية والمكونات الإفريقية الصحراوية والمتوسطية.

يتعاطى يحيى بنسليمان في هذا الكتاب مع الثقافة الشعبية كهوية دينامية متفاعلة مع التاريخ والواقع المعيش لسكان المغرب، وليس كهوية منغلقة على ذاتها. وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى أحد هذه المكونات وكأنها وقف على عنصر إثني في استقلال عن باقي المكونات: إنها التعدد الذي يشكل شخصية الإنسان المغربي ويمثل الوجه الحضاري للمغرب على تنوعه: انطلاقا من العمران وطرائق العيش حتى أنماط التعبير المختلفة؛ وهو التعدد المجسد لذاكرته التي تضرب في التاريخ منذ ما قبل العصر الإسلامي.

يسلط كتاب نحن المغاربة لمؤلفه يحيى بنسليمان الضوء على الموروث الثقافي المغربي ومختلف التحولات التي عرفها سواء قبل وخلال مرحلة الحماية الفرنسية أو بعدها، حيث تطرق فيه بشكل دقيق إلى فحص عقليات الأفراد، وبحث طبائع الجماعات، ودراسة سلوك الأشخاص والهيئات، كما أنه يقدم لنا مفاتيح عدة لفهم الكثير من الأوضاع الحالية. فعلى امتداد 341 صفحة يقدم لنا المؤلف وصفا أخاذا لمواقف المغاربة وسلوكاتهم بتوظيف العديد من الأمثال الشعبية، ويبرز أن الثقافة الشعبية هي ذات سيول متشعبة وحقول متعددة، فهي منظومة متكاملة من المعارف، القيم، الرموز، المعايير، الأعراف، التقاليد، العادات، القوانين، القواعد ونماذج التفكير والفعل التي يقوم عليها نمط عيش، ورؤية للعالم تختلف من مجتمع قروي إلى مجتمع متمدن معين محدد في الزمان والفضاء، لذلك فاليومي المعيش هو الذي يؤطر حركة الحياة في المجتمع ويسيرها، وهو أيضا المتحكم في توجيه الوعي الجماعي لدى المغاربة، وفي ذلك الوعي الجمعي تنصهر التجارب الموروثة والمكتسبة من خلال التعايش مع البيئة والمحيط عامة. فالثقافة ليست هي التعليم وإن كان أحد الأسس الضرورية لتكوينها، وليست هي التربية وإن كانت من قنوات انتقالها، ولا العلم، وإنما هي مجموعة مكتسبة من الخصائص والصفات تحدد للإنسان نوعا متميزا من السلوك، يقوم على مجموعة من القيم والمثل والمفهومات، يرثها الفرد ويتمسك بها ويحرص عليها، فتصبح هذه الصفات سمة مميزة لعقليته ونفسيته وأيضا لشخصيته الاجتماعية. ولا يمكن فهم هذا الإنسان إلا من خلال إدراك الحياة الاجتماعية التي يعيشها الأفراد وإيجاد تفسير لكل سلوكاتهم من خلال معايشة حياتهم والتقرب منها ودراستها.

عادات المغاربة سلوكهم من خلال كتاب «نحن المغاربة» :

أبدى يحيى بنسليمان براعة كبيرة في صياغة الأفكار بأسلوب بسيط يتميز بنبرات فنية، إذ ينتقل من فكرة إلى أخرى في تلاحم كبير، تؤكد على مدى عبقريته الأدبية والأنتربولوجية والسوسيولوجية، ومن ثم يمكن تصنيف الكاتب ضمن القلائل الذين ساهموا في صياغة صورة شاملة عن المغاربة والتي يعكسها عنوان الكتاب «نحن المغاربة»، فاشتغاله كمهندس زراعي في عدة جهات، ثم مدير لمؤسسات حكومية للاستثمار الزراعي والتنمية القروية، ثم عامل إقليم ووزير للصناعة والمعادن مكنه عن قرب من الاطلاع على طباع المغاربة وسلوكاتهم وثقافتهم الشعبية الفريدة التي تميزهم عن باقي الشعوب الأخرى.

يعطينا يحيى بنسليمان على امتداد صفحات هذا الكتاب مظاهر عديدة طبعت حياة المغاربة وسلوكهم المجتمعي، أولها بحث المغاربة وتلهفهم الكبير لسماع الأخبار والإشاعات. ويعطينا مقارنة في الكلمات المتبادلة بين مغربيين عندما يلتقيان مع تلك التي تروج بين فرنسيين عندما يتصلان، أو إنجليزيين عندما يجتمعان. يقول الفرنسي في تحيته لصاحبه Comment allez vous أي بالترجمة اللفظية «كيف أنت سائر» الشيء الذي يدل على فكرة الحركة الكامنة في باطن وعيه، ويوحي بالالتفات إلى سير الحياة. وسيسلم الإنجليزي على صديقه قائلا: how do you do أي باللفظ: كيف أنت فاعل؟ الشيء الذي يعبر عن فكرة العمل ويدل على ما يصنع في الحياة. أما المغربي فيسأل ملاقيه: «آش أخبارك»؟ الأمر الذي ينم عن الميل الطبيعي الذي يجذبه إلى البحث عن الأخبار، ويظهر التعلق بالشكل الذي يكتسيه الوجود لا الجوهر الذي يحركه، ولا النتيجة التي يؤديها إليها (ص13).

ويحتل الضجيج مكانة مهمة في ثقافتنا الشعبية فأفراحنا واحتفالاتنا لا نتصورها إلا والصوت معها ولو تحول السماع إلى ضجيج. من ذلك مثلا أننا نشهر أحداث المجتمع بإسماعنا الناس أكبر ضجيج ممكن، وخاصة في الليل إذا عسعس. وقديما كنا نكتفي لبلوغ هذه الغاية، كما يقول بنسليمان باستعمال «البندير» أو «الطعريجة» أو «الطبل والغيطة»، ثم في درجة أرفع يستعمل الكمان المصاحب للأغاني «الشيخة»، أو في مرتبة أخرى، ولإظهار ذوق أرقى كانت أجواق الطرب الأندلسي ترسل أنغامها العذبة. أما اليوم فقد أضيفت إلى ذلك النغم مكبرات الصوت المدوية ليدرك الضجيج آذان العام والخاص فيعلم الكل أسباب وقوعه (ص16). إنها الذاكرة الكامنة في الوعي هي التي تجعلنا نقوم بهاته السلوكات، فهي التي تجعلنا نتكلم بصوت عال وقوي في أثناء مذاكرة عادية، أو مكالمة تلفونية، داخل شقة ضيقة ذات الجدران الرقيقة، أو عند لقاء في الشارع الفسيح. إننا تعودنا الضجيج، كما يقول بنسليمان، فأمام تدفق آلات الراديو والتلفزة على مجتمعنا، داخل بيوتنا، فإننا لا نتصورها إلا مشتغلة على الدوام، ولا نسمعها إلا في أعلى صوتها وأشده، وإن كنا لا ننصت إليها، إنها ظاهرة تضخم العادات، لقد علقت بغامض وعينا، منذ ماضينا البدوي السحيق كما يقول صاحب الكتاب، لذا فإننا نهتف بصاحبنا كلما أردنا أن نناديه، ولو لم تستوجب بيئتنا الطبيعية اليوم ومحيطنا المعماري الحالي رفع الصوت لبلوغ الغاية المنشودة. فخلاء البادية يسهل انتشار الصوت البشري مع بقاء رنته ما لم تكن حواجز ضخمة تتسبب في رجعة صدى. أما بالحاضرة، داخل الدور والمكاتب فيصبح الصوت البشري ضجيجا، ونتعوده فلا يزعجنا بحال، ويصبح اللغط أمرا طبيعيا عندنا فلا نتبرم منه (ص60).

تستمد الثقافة الشعبية غناها من تعدد روافدها التي امتزجت فيها مختلف العناصر البشرية المكونة للمغرب طوال تاريخه، فالمغرب وإن لم يكن فيه أثر للميز العنصري، فإن ذلك لم يمنع من انتشار السلوك الاستهزائي بينهم، فأهل المدن يروجون حكايات عن أهل البوادي الذين يعاملونهم بالمثل فيهزؤون من رقيق ذوقهم المزعوم، ومما يظنون فيهم من ضعف في البنية البدنية، فقديما مازح أهل الرباط جيرانهم سكان مدينة سلا قائلين عنهم إنهم يفقدون رشدهم عند العصر، أهل دكالة يتهكمون على أهل الشاوية، حكايات عن سكان تطوان أو مكناس أو مراكش، أو فاس أو سوس فإنها تضحك مستمعيها إلى حدود القهقهة. وعلى العموم فإن النكث والتهكمات تتناقل من أقصى المغرب إلى أدناه مبرزة ما يزعم من تبلد عند أولئك، ومن شراسة في الكسب عند هؤلاء أو من بلادة عند الآخرين(ص43).

ومن المظاهر التي تطبع ثقافتنا الشعبية حسب بنسليمان هو عدم تحمل المسؤولية والاستعمال العشوائي للغة: «لم يرد المفتاح أن يدور داخل المغلاق»، هذا قولنا إذا نحن لم نتحكم في فتح الباب أو إغلاقه. «لم ترد الإبرة أن تثقب رقاع الجلد»، ذلك ما ينطق به الخراز المتعب الذي لم يقدر على متابعة عمله، وسيصرح الميكانيكي العاجز عن إطلاق المحرك وإعادة تنشيطه في تساؤل وتعجب: «إنه لم يرد أن يشتغل». إنها طريقة للتعبير، فلا تغير عمليا مفهومنا لواقع الأمر، ولكنها تدل على رفض المسؤولية الراجعة إلينا. إنه السلوك اللاشعوري الذي يجعلنا نقول كلما فاتنا القطار «إنه هرب علينا»، إذا حسب هذا التعبير لا يفهم أننا تأخرنا بفعلنا عن وقت ذهابه. وليس الولد الذي تعاقبه أمه هو الذي كَسَّر الكأس، بل إنها «الكأس التي تكسرت عندما سقطت من يديه» كأن للكأس طاقة على أن تُسْقِط نفسها، وكأن إرادة كامنة فيها تمكِنُها من ذلك (ص.ص71-72).

وبصفة عامة، فما من تعبير تضمن فعلا يدل على عمل يقتضي تحمل مسؤولية واضحة، إلا وأصبح فيه المغربي(وهو فاعل الفعل) معمولا يقع الفعل عليه أو له، منصوبا أو مجرورا، نحويا ومجازيا، تملصا من إلصاق المسؤولية.إن التعبير اللفظي ينم عما يكمن في غامض وعينا، إنه إفصاح لا شعوري عن إنكار المسؤولية ورفض تحملها الذائعين في مجتمعنا.

وكثيرا ما نلاحظ كما يقول يحيى بنسليمان أن الجار هو الذي على خطأ في نزاعنا معه، وأن الزميل هو الذي لم يقدم المساعدة لإتمام الشغل في المكتب أو المعمل، وأن الرئيس هو الذي لم يقم بالواجب، أو المنفذ هو الذي عرقله. وهكذا نترامى المسؤولية. وعندما يخسر فريق رياضي فكثيرا ما ترى أعضاءه يعزون سبب الهزيمة إلى التحكيم أو إلى لاعبي الفريق المنافس، وليس من النادر أن نسمع تلميذا أو طالبا لم يتوفق في امتحان ترشح له، محاولا تبرير رسوبه بقساوة الأستاذ الممتحن عوض أن يعزو فشله إلى تقصير في التحضير، وهكذا فالسعي القائم باستمرار لتلفيق المسؤولية بالغير يولد عقلية لا يمكن

بها ومعها معرفة من هو مسؤول وعما هو مسؤول. فأمام التهرب من المسؤولية تنتشر اللامسؤولية.

ويقودنا الفرار من المسؤولية الراجعة إلينا، إلى الهروب من الواقع المحيط بنا. فالمرء في هذا الوضع لا يود سمع ما لا يسر. ومن أجل ذلك تُحَرّف الوقائع، وتنمق الحقائق، ويضمر أمرها تفاديا من تكدير السامع، أو صدم القارئ، وخوفا من أن يصبح كلامه نابيا. إنه أدب الكتمان المؤدي إلى مؤامرة الصمت. وما أكثر الذين يرفضون تحليل المشاكل غير قادرين على مجابهة المتاعب، فيجدون من الأسهل أن يرجعوا أسبابها إلى مخلفات المستعمرين، أو مواقف الميسورين، أو أعمال الحاكمين، أو نظريات رجال الدين، أو محاولات المشاغبين، محملين إياهم مسؤولية وقوع تلك المشاكل وحدوث تلك المتاعب. ولكل واحد مرماه المفضل حسب ميوله وعواطف مستمعيه. ويرى آخرون أنه من الحكمة أمام نفس الحالة أن يتجاهلوها، حاسبين أن الزمن سيمهد الصعاب، وعملا بالمقولة المأثورة «كم حاجة قضيناها بتركها» (ص72). وهذا يجرنا أيضا إلى خصلة أخرى عند المغاربة وهي الصبر والطاقة على الانتظار. حيث أن المرء في المغرب دائما في انتظار مجيء شخص، أو وقوع حدث، أو بروز شيء، إنه صبر لا يدركه حصر، ولا تحده نهاية، إنه الصبر الذي يجابه به المغاربة انصرام الزمن، وتلاحق الساعات كما تعبر عنه نكتة أهل مراكش وهم يسخرون من عبثهم بأوقاتهم: سأل شخص صديقه الجالس في مقهى عن سبب انتظاره المترَقِّب ، فكان جوابه: «ضربت موعدا لفلان في الساعة الثامنة، وجئته في التاسعة، وانتظرته إلى العاشرة، فإذا دقت الحادية عشرة ولم يظهر له أثر، غادرت المكان في الثانية عشرة».

وحتى في أفراحنا فإننا نبدي كما يقول صاحب الكتاب نفسا طويلا على الصبر. من ذلك مثلا أن يُطْلَب من المرء الحضور بإلحاح عند الزوال لمأدبة الغداء، أو في الساعة الثامنة لتناول طعام العشاء، كما تؤكده الدعوة الموجهة إليه، ثم يجد نفسه مضطرا لساعات طويلة بعد الموعد المحدد في انتظار تقديم الطعام، وسيجد من يستنكر معه هذا التصرف. لكنهم كلهم سيسلكون نفس المسلك في مناسبات مماثلة: أي يتركون ضيوفهم في الانتظار، إنها ضرورة الصبر التي نتربى عليها (ص.63).

ومن المميزات التي تطبع المغاربة حسب يحيى بن سليمان، إعطاء أهمية كبيرة للمظهر، والاهتمام بالمبنى على حساب المعنى، كما يثبته القول المأثور في بوادينا» كول التبن، وادهن فمك بالسمن، ودوز على صاحبك مصبن». أي تغذى تبناً، وضع على فمك سمناً، ومر على عدوك متحدياً متعالياً. يضاف إلى ذلك معايير الكرامة وعلامات المكانة عند الكثير من المغاربة والتي تلخصها العبارة الموجزة الرنانة «الخرقة، والورقة، والمرقة». أي القطعة من الثوب كناية على اللباس الفاخر والتحلي به. والورقة النقدية، إشارة إلى وفرة المال والسخاء به. والمرقة، تلميحا إلى الطبخ الرفيع وإطعام الناس به. تلك هي الشروط التي باستكمالها يتسنى للمرء أن يحتل مقاما ويظهر بين الناس(ص.268). وهذا السلوك يجرنا أيضا إلى عادة أخرى يتحدث عنها يحيى بنسليمان وهي ميل المغاربة إلى التبذير والإسراف، ويعطينا شهر رمضان كنموذج لذلك. هذا الشهر الذي نتصوره شهر صيام وتعبد وتأمل، إلا أنه يتيح في نفس الوقت، الفرصة لحركة ليلية صاخبة، واستهلاك مسائي متنوع. فيمنح الناس لأنفسهم ترضية نفسية ذاتية طوال الليل، مقابل تحملهم مشقة الحرمان في النهار. ويحضرون من أجل ذلك أطعمة دسمة، وحلويات معسولة، وغيرها من أشكال الأكل المغذي، بنيَّة استدراك حالة العوز التي لازمتهم من الفجر إلى المغرب. لَكِنَ المرء لا يستطيع أن يتناول كل ما هيأته اليد، وجمعته الشهوة المكبوحة، من أنواع الرطب واليابس، وألوان السائل والجامد، وأشكال الأخضر والطري، أو المصبر والمطهي. بل» هي العين التي تأكل» كما يقال (ص.269).

نافلة القول:

إن الثقافة الشعبية المغربية انطلاقا من كتاب نحن المغاربة ليحيى بن سليمان هي ثقافة غنية تمتاز بالتنوع، فهي تسكن الفرد وتظهر في سلوكه ونمط معيشته، تبرز في مجموعة من المظاهر والسلوكيات أبرزها الأمثال الشعبية التي تعد أحد إفرازات المجتمع وتعبيرا عن عاداته وتقاليده.

الهوامش:

1 - يحيى بن سليمان، نحن المغاربة-مشاكل النمو بين التقليد والتجديد-، الطبعة الأولى ،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 1985.

الصور:

1-https://bossss227.files.wordpress.com/2012174823-20120522/05/.jpg

موسیقی و آداب حرکتی

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f1/Maler_der_Grabkammer_des_Nacht_004.jpg/946px-Maler_der_Grabkammer_des_Nacht_004.jpg

المطربة «صليحة» بحث في أسرار الخلود 134
أغنية الراي بالغرب المتوسطي 146

المطربة «صليحة»
بحث في أسرار الخلود

(1)

د. محمد الدريدي

أستاذ بالمعهد العالي للموسيقي، جامعة سوسة، تونس.

احتفلت تونس على مدى السنة الماضية بمرور مائة سنة على مولد المطربة صليحة[1] (1914 – 1958) التي تعتبر من أهم الأعلام الفنية التي ميّزت المشهد الغنائي في البلاد التونسية خلال النصف الأول من القرن العشرين على الرغم من قصر عمرها الفني (1938 – 1958)، وتتبين ذلك من خلال نتيجة إحصائية تحصلنا عليها أثناء قيامنا بالعمل الميداني المبني على الاستبيان الخاص برسالة الدكتوراه (الذوق الموسيقي بالبلاد التونسية، جدلية الدِلالة الرمزية والتقبل. مقاربة تاريخية واجتماعية ودراسة موسيقية مقارنة)[2]، حيث تصدّرت المطربة صليحة قائمة اختيارات المستجوَبين الكهول[3] الخاصة بالمغنين التونسيين.

ومن خلال عملية البحث في جملة الأغاني الخاصة بها نجد أن مجمل الأسباب التي جعلت المطربة صليحة تتصدر قائمة المستجوبين الكهول تتلخص في النقاط التالية:

- أهمية الفترة التي ظهرت فيها المطربة صليحة.

- طبيعة صوت المطربة صليحة.

- الطبوع والإيقاعات التي جاءت عليها أغاني المطربة صليحة القريبة من اللهجات الشعبية والإيقاعات الشعبية في أغلب مناطق البلاد.

- القوالب الموسيقية المغناة من طرف المطربة صليحة والقريبة من القوالب الغنائية الشعبية، على غرار الفوندو والعروبي الذي يشبه قالب «هزان الصوت» المنتشر بالمناطق الغربية والمحاذية للحدود الجزائرية.

- القوالب الشعرية المغناة من طرف المطربة صليحة والتي تنتمي أغلبها إلى إحدى الفروع الأربعة للشعر الشعبي التونسي: القسيم والموقف والملزومة والمسدس.

- تنوع الأغراض الشعرية لأغاني المطربة صليحة.

- قيمة الملحنين والشعراء الذين تعاملت معهم المطربة صليحة.

ملخّص العمل الميداني الخاص بالمطربة صليحة:

السؤال كان حول المغنين الشرقيين والتونسيين والغربيين المفضلين لديهم في فترة شبابهم (تقريبا فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين)، فكانت النتائج مقارنة بعدد المستجوبين على النحو التالي:

- العدد الجملي لكل المستجوبين هو 1005 مستجوب يمثلون عيّنة مصغّرة للمجتمع التونسي حسب النظام التقريبي للدولة وهم من الأقاليم السبعة للبلاد التونسية موزعين عدديا حسب الجنس والفئات العمرية والمستوى التعليمي وأيضا حسب منطقة الإقامة (وسط بلدي / وسط غير بلدي) وذلك حسب نتائج آخر إحصاء قام به المعهد الوطني للإحصاء سنة 2004.

- عدد المستجوبين الكهول: 195 مستجوب، منهم 97 إناث و98 ذكور.

- عدد المستجوبين الذين ذكروا المطربة في قائمة الاختيارات الخاصة بالمغنين التونسيين:

171 مستجوب، منهم 104 إناث و67 ذكور، (24 مستجوبا فقط من جملة 195 لم يذكروا المطربة صليحة).

- عدد المستجوبين الذين جعلوا المطربة صليحة تتصدّر قائمة الاختيارات الخاصة بالمغنين التونسيين: 133 مستجوب، منهم 76 إناث و57 ذكور.

كل هذه النتائج تبيّن مدى اهتمام التونسيين بالمطربة صليحة وأغانيها خلال فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين، وبالبحث في أسباب هذا الاهتمام نجدها تتلخص في النقاط التالية:

أهمية الفترة التي ظهرت فيها المطربة صليحة:

ظهرت المطربة صليحة لأول مرّة خلال حفل افتتاح الإذاعة التونسية في أكتوبر 1938 بالمسرح البلدي، وقد سجّلت منذ ذلك التاريخ وحتى وفاتها 63 أغنية منها 36 أغنية محفوظة بخزينة الإذاعة التونسية، والبقية تسجيلات تابعة لحفلات الرشيدية أو تسجيلات على اسطوانات الرصايصي، وتعتبر هذه الأرقام في حد ذاتها أرقاما قياسية في تلك الفترة إذا ما نظرنا إلى أجهزة وتقنيات التسجيل الصوتي المعتمدة بمؤسسة الإذاعة آنذاك وببقية شركات التسجيل والصعوبات الكبيرة والمختلفة التي تعرقل عملية التسجيل برمتها.

أما الفترة التي ظهرت فيها المطربة صليحة فقد تميّزت بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية وبالحراك السياسي الذي انعكس على المشهد الثقافي والفكري والفني بصفة عامة، نذكر من ذلك:

- تفاقم الأزمة الاقتصادية والاجتماعية من جراء انعكاسات أزمة الثلاثينات التي أدت إلى تدهور قطاعي الفلاحة والمناجم بسبب انهيار الأسعار وغلق الأسواق الخارجيّة، وكذلك الظروف الطبيعيّة الصعبة من جرّاء الجفاف والجراد.

- أدّت الأزمة الاقتصادية إلى تدهور الأوضاع الاجتماعية لمعظم التونسيين من ذلك إفلاس العديد من الفلاحين والحرفيين والتجار وتفاقم البطالة في المدن الكبرى وفي المناطق المنجميّة التي أدت إلى تكثّف النزوح إلى المدن وانتشار الأحياء القصديريّة حولها وبروز ما يعرف بظاهرة «ترييف المدن».

- تفاقم تحديات السياسة الاستعماريّة، حيث عمدت فرنسا في مطلع الثلاثينات إلى تنظيم تظاهرات

كبرى على غرار المؤتمر الأفخارستي وكذلك الاحتفال بخمسينيّة الحماية وأيضا أحداث التجنيس، إذ مسّت هذه التظاهرات بمشاعر التونسيين الوطنيّة والدينية.

- تأزّم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية أدى إلى بروز قوّتين جديدتين على الساحة الوطنيّة، فمن جهة نجد الجماهير الشعبيّة التي عبّرت عن رفضها لسياسة المستعمر الفرنسي وعملت على التصدي لسلطات الحماية بتنظيم المظاهرات والاحتجاجات والإضرابات بلغت حدتها مع حوادث التجنيس وأجبرت سلط الحماية على تخصيص مقابر خاصة بالمتجنسين، ومن جهة أخرى نجد مجموعة «العمل التونسي» مع الزعيم بورقيبة ورفاقه الذين أسسوا صحيفة العمل وأبدوا قدرة فائقة على تعبئة الرأي العام ضدّ قضيّة التجنيس.[4]

كل هذه الأحداث أثّرت في المشهد الثقافي والفكري والأدبي والفني للبلاد، حيث عرفت تونس في مطلع الثلاثينات حركة ثقافية وفكريّة نشيطة تجلّت من خلال تكثّف النشاط الصحفي وظهور عدّة صحف أخذت على عاتقها الدفاع عن مصالح التونسيين وتبني التحركات الشعبيّة مثل صحيفة «صوت التونسي» وصحيفة «العمل التونسي»، كما برز تيار فكري تحرّري جديد عبرت عنه كتابات المصلح الطاهر الحداد حول المرأة والعمال[5]، وقد برز أيضا تيار أدبي ثوري جديد تبنّى التعبير عن تطلعات الشعب التونسي ورغبته في التحرر والانعتاق، عبرت عنه قصائد الشابي كما عبرت عنه كتابات جماعة تحت السور.

كما تكثف في هذه الفترة العمل الجمعياتي، حيث بلغ عدد الجمعيات سنة 1937 (94 جمعيّة) ناشطة في مختلف المجالات مثل «الشبيبة المدرسية» وجمعيّة «طلبة شمال إفريقيا المسلمين» وجمعيّة «قدماء الصادقية» وكذلك جمعيّة «الرشيدية» التي مثّلت حدثا مهما في المشهد الموسيقي التونسي خاصة حين انبثق عن هذه الجمعيّة معهد يهتم بالتعليم والتكوين في الموسيقى التونسية [6].

طبيعة صوت المطربة صليحة:

يعتبر صوت المطربة صليحة من الأصوات النسائية النادرة خلال الفترة المتراوحة بين سنتي 1938 و1958 مقارنة بمثيلاتها اللاتي عاصرنها، فمن جهة نجد صوتها يمتد على مساحة صوتية تفوق الديوانين (من درجة اليكاه إلى درجة جواب جواب البوسلك)، ومن جهة أخرى نجد صوت المطربة صليحة صوتا خاما متعوّدا على أداء الجمل الموسيقية الشعبية بكل خصائصها التقنية والجمالية، هذا إلى جانب نقاوة وسلامة مخارج الحروف عندها وهو النطق الذي يميّز طبيعة اللهجة العاميّة الدارجة لأغلب المناطق الداخلية للبلاد التونسية وخاصة منها البوادي والأرياف والتي يعرفها الجميع عند الاستماع باستعمال القاف المعقودة (ڤ) على حد تعبير الباحث المنوبي السنوسي[7].

طبوع وإيقاعات أغاني المطربة صليحة:

إن المتأمل في الرصيد الغنائي المسجل للمطربة صليحة يلاحظ التنوّع الكبير على مستوى الطبوع المستعملة والقريبة في استعمالاتها من اللهجات الشعبية التونسية هذا إلى جانب استعمال اللهجات الشعبية الخاصة ببعض المناطق الداخلية، إذ نجد العديد من الأغاني في طبع المزموم وطبع راست الذيل والأصبعين ورمل الماية والسيكاه وغيرها، كما نجد طبع الحسين صبا الذي تناولته المطربة صليحة في أغنية «انزاد النبي» على النحو الذي عليه تقريبا لهجة «الحمدان» المنتشرة ببعض المناطق الساحلية وخاصة منطقة المثاليث[8]، ومن اللهجات الشعبية المستعملة بكثرة في الموسيقى الكلاسيكية التونسية نجد العديد من الأغاني أو أجزاء منها في المحير سيكاه والمحير عراق، وأما في اللهجات الشعبية الأخرى فإنا نجد أغاني في العرضاوي والصالحي بمختلف تفريعاته وتنويعاته المحلية.

والجدير بالذكر أن المطربة صليحة غنّت في بعض المقامات الشرقية كمقام الصبا في أغنية «غزالي نفر»، لكن الصياغة الشعرية للأغنية وطريقة التنفيذ الآلي والأداء الصوتي تجعلك تشعر وكأن المقام الموسيقي المستعمل مقام تونسي صرف.

أما على مستوى الإيقاعات التي عليها أغاني المطربة صليحة، فإن أغلبها إيقاعات شعبية تونسية مستعملة في مختلف مناطق البلاد على غرار إيقاع الفزاني والبونوارة والبورجيلة وغيرها، كما نجد أغاني للمطربة صليحة على إيقاعات شعبية مستعملة في الموسيقى الكلاسيكية التونسية والتي لا تستعمل في النوبات مثل إيقاع المدور حوزي المستعمل في أغنية «يا خيل سالم» وأغنية «أوتاري وعودي» وفوندو «فراڤ غزالي»، وأيضا إيقاع المربع التونسي مثل أغنية «نا وجمال فريدة» وأغنية «مع العزابة»، كما نجد أغاني على إيقاع الختم الذي ينتمي للإيقاعات الكلاسيكية التونسية مثل أغنية «حزت البها والڤد»، كما نجد العديد من الأغاني على إيقاع الوحدة الكبيرة المستعمل كثيرا في الموسيقى الشرقية على غرار أغنية «كيف دار كاس الحب» وأغنية «ربي عطاني كل شيء بكمالو» وغيرهما.

القوالب الموسيقية المغناة من طرف المطربة صليحة:

إن المتأمل في الرصيد الغنائي للمطربة صليحة المسجّل في الرشيدية أو على اسطوانات الرصايصي أو المسجلة بالإذاعة التونسية، يلاحظ التنوّع الموجود على مستوى القوالب الموسيقية الغنائية، حيث نجد الأغنية الشعبية والمونولوڤ والفوندو والعروبي والقصيدة وغيرها.

الأغنية الشعبية:

هي الأغنية التي تتناقلها الأجيال بلهجة بسيطة تخترق الوجدان الجمعي دون أن تنتسب إلى قائل معين أو زمن محدد، وتخضع الأغنية الشعبية خلال التحولات الاجتماعية لتغيرات في مضامينها وألحانها وأشكالها، حيث يجب توافر ثلاثة عناصر في أي أغنية شعبية هي اللحن الشعبي الفلكلوري واللهجة العامية والدلالة الاجتماعية الشعبية.

أما اللحن الفلكلوري فهو لا يستجيب عامة للتّطور ببساطة، فهو يميل إلى الثبات ويجمد عند مقامات معينة لا يتعداها، وحين يلجأ البعض إلى تطويره كما يحصل حاليا يصبح عندئذ لحنا عاطلا عن الأداء مفرغا من دلالاته الفنية السيميولوجية، وأقدم أنواع الأغنية الشعبية أغاني الحب وأغاني الأعراس والأفراح والرقص ومعظمها أغان غزلية ذاتية، ويمكن إضافة منظومات الشكوى التي تعود بدورها إلى مراسم تشييع الميت وكذلك أغاني العمل وأغاني المناسبات المختلفة[9].

نذكر من بين الأغاني الشعبية التي أدتها المطربة صليحة والتي اشتهرت بصوتها أغنية «انزاد النبي» وأغنية «بخنوف بنت المحاميد» وأغنية «بالله يا حمد يا خويا» وأغنية «خالي بدّلني» وأغنية «ساڤ نجعك ساڤ» وأغنية «شرڤ غدا بالزين» وأغنية «عرضوني زوز صبايا» وأغنية «آه وادعوني يا لبنات».

المونولوڤ:

يعود أصل كلمة مونولوڤ إلى اللاتينية القديمة ومعناها الأداء المنفرد، والشق الأول من الكلمة «مونو» تعني (مفرد) والشق الثاني من الكلمة «لوجوس» تعني (خطاب)، وتشير التسمية الموسيقية اصطلاحا إلى أن النص الغنائي يتمثل في مقطع واحد يؤديه فرد واحد[10]. ومن أبرز المونولوڤات التي أدتها المطربة صليحة نذكر مونولوڤ «مع العزابة» ومونولوڤ «نا وجمال فريدة» ومونولوڤ «حبيتها» ومونولوڤ «يا مڤواني».

الفوندو:

يذكر الباحث المنوبي السنوسي أن «الفوندو» كلمة من أصل إسباني أو إيطالي فيقول: «كانت تبرز أحيانا أغنية يلحقها من الحظ ما لم يلحق سواها، إما لطرافة لحنها وإما لمطابقة كلامها لحدث اشتهر أمره فيتبنى الأغنية المحظوظة الصناع أصحاب فرق الطرب الفنية ويجعلون منها فكاهة يدمجونها في برامج الحفلات التي تقام في الأفراح العائلية وفي قاعات اللهو العمومية. وذلك بعد ما يدخلون عليها بعض التغيير مما يجعلها تتفق وقوالب التلحين ومقاييس الوزن الإيقاعي المعهودة عندهم معتبرين ذلك تهذيبا وإتقانا ويطلقون على الأغنية الجديدة التي يخرجونها بمثل هذه الطريقة اسم الفوندو وهي كلمة إسبانية أو إيطالية معناها الأساس والأصل معبرين بذلك عن كون التأليف الجديد مرتكزا على أساس ومتفرعا عن أصل. ولا غرابة في عجمة هذا

(2)

الاصطلاح إذا اعتبرنا كون غالب المحترفين بصناعة الموسيقى كانوا إلى أوائل هذا القرن من اليهود الإيطاليين أو الإسبان»[11].

من أبرز الفوندوات التي عُرفت بصوت المطربة صليحة نذكر فوندو «يا خيل سالم» وفوندو «فراڤ غزالي».

العروبي:

هو قالب غنائي تونسي يقوم على الارتجال الصوتي الغنائي لبعض الأبيات الشعرية الشعبية، يأتيه المغني قبل أداء الأغنية لتهيئة المتلقي، ويُعرف العروبي في المشهد الغنائي الشعبي التونسي بمصطلح «الطوّاحي»، أما في أغلب المناطق التونسية المحاذية للحدود الجزائرية فإن العروبي يُعرف بـ«هزّان الصوت»[12].

من أبرز العروبيات التي اشتهرت بصوت المطربة صليحة نذكر:

عروبي «فراڤ الحياة يذبل الروح» في طبع راست الذيل

فراڤ الحياة يذبل الروح ويا عين بالدمع نوحي
نبكي والقلب مجروح ومن يوم فارقت روحي

عروبي «ما نرڤد الليل محتار» في طبع راست الذيل

ما نرڤد الليل محتار وهاجت عليّ النكيده
في كبدتي شعلت النار كما محرڤه في حصيده
على ولفتي كحلة الانظار رحلت على غير ريده

عروبي «يحدث على العبد ساعات» في المحير عراق

يحدث على العبد ساعات الشيء الذي لا يوالم
بنادم اليقرا العقوبات تبعد عليه المظالم
حكّرت ووزنت الأوقات لا حد من حد سالم

عروبي «فراڤ الحياة مر وصعيب» في المحير سيكاه

فراڤ الحياة مر وصعيب وخلّف دموعي تتقاطر
لوّجت ما لقيت طبيب يبري على الجروح شاطر
فرقة بلا موجعة عيب وما تتنسى من الخواطر

عروبي «رحلت عليّ وغابت» في العرضاوي

رحلت عليّ وغابت وخشّت فجوج الخليّه
وكبدي من الوحش ذابت عيني تراجي الثنيّه
تتفكّرنيش ثابت في غيبتي يا لبنيّه

عروبي «ليّام عدّيتهم مرض» في طبع المزموم

الأيام عدّيتهم مرض سبب مرضتي بالغبينه
نمشي جهامة على الأرض في وسط سوڤ المدينه
خايف من لاكة العرض وشماتة الناس فينا

القصيدة:

غنّت المطربة صليحة العديد من القصائد المنظومة بالعربية الفصحى، نذكر من ذلك قصيدة «عش حالما بالوصال» وقصيدة «هجر الحبيب» التي نظمها الشاعر مصطفى آغا وقصيدة «عذل العواذل» التي نظمها الشاعر الطاهر القصار وقصيدة «أنوح فتسخر من أدمعي» التي نظمها الشاعر جلال الدين النقاش وقصيدة «يا زهرة» التي نظمها الشاعر محمد سعيد الخلصي. والجدير بالملاحظة وحسب استنتاجات الاستبيان الخاص بالذوق الموسيقي الذي قمنا به، لاحظنا أن هذه القصائد التي أدتها المطربة صليحة لم تكن في دائرة اهتمام التونسيين مقارنة ببقية الأغاني المعروفة بصوتها، ونحن نُرجع ذلك إلى تعوّد المتلقين الاستماع إلى أغاني صليحة ذات الطابع الشعبي سواء الأغاني العتيقة التي سجلتها أو حتى الأغاني الخاصة بها، وهذا راجع بدوره إلى مدى حضور ورواج مختلف الأنماط الغنائية للمطربة صليحة في وسائل الإعلام السمعية والبصرية.

القوالب الشعرية المغناة من طرف المطربة:

إن أغلب الكلمات التي غنتها المطربة صليحة والتي لاقت رواجا وانتشارا واسعيْن سواء من الأغاني العتيقة التراثية أو الملحنة لها خصيصا هي كلمات منظومة على أوزان الشعر الشعبي التونسي المتمثلة في فروعه الأصلية الأربعة: القسيم والموڤف والمسدس والملزومة[13]، وقد جاءت أغلب الأغاني التي أدتها المطربة صليحة على قالب الملزومة بمختلف أنواعها أما الأغاني التي جاءت في قالب الموڤف والمسدس والقسيم فهي ضئيلة مقارنة بقالب الملزومة.

الملزومة: هي منظومة شعرية لها طالع[14] ذو غصنين[15] أو ثلاثة أو أربعة أدوار[16] تتركب من أغصان ثلاثة فما فوق تتحد قافيتها وتُختم بغصن ترجع قافيته إلى قافية الطالع. ومثال ذلك أغنية «فراڤ غزالي» (دون اعتبار الأبيات المغناة في شكل عروبي) وهي من التراث:

الْعِينْ تِنْحبْ مِنْ فْرَاڤ غْزَالِي
حَتَّى لْذِيذ النَوْمْ مَا يَحْلاَلِي
رَحْلُوا بِيهَا
سُود الرمَايِف مْذَبْلَه عِينِيهَا
لُو كَانْ صَابتْ حُكْمْهَا بِيدِيهَا
مَا نْطِيقْ سَاعَه عْلَى فْرَاڤ خْيَالِي

كذلك أغنية ربي عطاني كل شي بكمالو قد جاءت على قالب الملزومة وهي من كلمات بالحسن بالشاذلي وألحان خميّس الترنان:

رَبِي عطَانِي كُلْ شِي بِكْمَالُو
جَانِي اللِي نْحبُو والنكَايِدْ زَالُو
زَالُوا عْلَيّهْ
وبْقُرْبَهَا لَيّامْ صَارُوا هْنِيّهْ
فِكْرِي زْهَى وفْرَحْ بِالْمْسْمِيّهْ
يَفْرَحْ الْقَلْبْ إِذَا اتْصَلْ لَحْلاَلُو

وأيضا أغنية يا لايمي ع الزين لجلال الدين النقاش على قالب الملزومة (لحنّها محمد التريكي):

يَا لاَيِمِي عَ الزِّينْ مَا نُصْبُرْشِي
قَلْبِ إِنْ كِوَاتُو الْعِينْ مَا يْعَتَّقْشِي
مَـــا يِبْـــــرَاشِـــي
قَلْبِ إِنْ رَمَاتُو الْعِينْ مَا يِنْجَاشِي
فِي سُوقَهَا لَرْوَاحِ مَا تَغْلَاشِي
قُدَّامَهَا الْمُلُوكْ مَا تِكْبِرْشِي

كل هذه الأغاني على قالب الملزومة المثناة (ذات الغصنين في الطالع) جاءت أدوارها متكونة من ثلاثة أغصان متحدة القافية ومتبوعة بمكب (الغصن الأخير من الدور) تتحد قافيته مع قافية الطالع:

ـــــــــ أ	ـــــــــ أ
ـــــــــ ب	ـــــــــ ب
ـــــــــ ب	ـــــــــ أ

كما توجد أغان أخرى على قالب الملزومة المثناة أيضا لكن تختلف عن الأغاني السابقة بعدد الأغصان في الدور وتركيبته العامة مثل أغنية غزالي نفر التي ألفها محمد المرزوقي وأغنية «بدّلتيني» وكذلك أغنية «حزت البها والقد» وكذلك أغنية «عيون سود مكحولين»، وقد جاءت هذه الأغاني على الشكل التالي:

ـــــــــ أ	ـــــــــ أ
ـــــــــ ب	ـــــــــ ب
ـــــــــ ب	ـــــــــ أ
ـــــــــ ب	ـــــــــ أ

أغنية «غزالي نفر» التي ألفها محمد المرزوقي ولحّنها خميّس الترنان:

غْزَالِي نَفَرْ بَعْدِ الْغَضَبْ مَا وَلَّى
وْقَلْبِي عَلِيهْ حْزِينْ مَا يِتْسَلَّى
قَلْـــبِي عَلِـــيهْ مْـــرَايِـــفْ
زَادِ عْلَى نَـارِ الْهَوَى مَا خَايِفْ
تحَمّلْ رْدَايِفْ مَا وَرَاهَـا رْدَايِـفْ
مِـن الْهَـمِ وَانْـوَاعِ الشِـقَا وِالذلَّه
وْمَـا زَالْ يِتْفَـكَّرْ حْبِيـبِ مْدَانِفْ
بَعْـدِ الْغَـلاَ وِالْعِـزِّ بِـيَّ خَـلَّـى

أغنية «حزت البها والسر» كلمات: عثمان الغربي وألحان: خميّس الترنان:

حُـزْتِ الْبَهَا وِالسِرْ يَا مِسْمِيَّهْ
الْخَدْ وَرْدِي وِالْهَدَبْ زِنْجِيَّهْ
الَـــهْـــدَبْ قَـــتَّالَـــهْ
وِالْـخَـدْ وَرْدِ فَـتَّـحْ بِـينْ خْمَـالَهْ
يَا سَعْدِ مِنْ حَازِكْ كْسِبْ حْلاَلَهْ
كِيفْ مِنْ غَزَا عْلَى الْقُومْ جَابْ سْعِيَّهْ
عْلِـيهْ يْهُـونْ إِذَا يَخْسَرْ مَـالَـهْ
خَـزْنَـة ذَهَـبْ يْقِـينْ فِـيكْ شْـوَيَّـهْ

أغنية «عيون سود مكحولين» كلمات: محمد المرزوقي وألحان: محمد التريكي:

عْيُونْ سُودْ مَكْحُولِينْ عَ الْمِسْمِيّهْ
قْـرَابِـيلْ مَلْـيَانِـينْ كَـبُّو فِـيّا
عْيُـــونْ سُـــودْعَ الْمَشْـكَايَا
مِنْهُمْ عْذَابِي وْمِحْنِتِي وِشْقَايَا
شَبّوا قْدَايَـا اللُطْفْ يَا مَوْلاَيَا
رَدْفُـوا بْـلاَيَا وْمَـزّقُوا جْـوَاجِيَّا
عَـامِينْ مَالْقِيتِشْ طْبِيبْ لْدَايَا
وِاللِّي فْحَصْنِي زَادْ عْلَى مَا بِيَّا

الموقف:

هو قسيم (لا طالع له ولا مكب ولا رجوع) مربع ذلك أن أبياته تتركب من أربعة أشطر تتحد قوافي الثلاثة الأولى بينما تكون قوافي الأشطر الأخيرة من كل بيت

متحدة، ويكون الموقف على الشكل التالي:

أ ـــــــــــ
أ ـــــــــــ
ج ـــــــــــ
ج ـــــــــــ

أ ـــــــــــ
ب ـــــــــــ
ج ـــــــــــ
ب ـــــــــــ

ومن أبرز الأغاني في الموقف التي أنتجتها الرشيدية لتتغنى بها المطربة صليحة نذكر أغنية «دار الفلك» التي ألّفها عبد المجيد بن جدّو ولحّنها صالح المهدي:

دَارِ الْفِلَكْ مِنْ بَعْدِ طُولِ الْعِشْرَهْ
وَالـدَّهْـرِ حَـالْ بْـحَـالْ مَـرَّهْ بْمَـرَّهْ
مِـنْ غَـرِّ بِيـنَا يْجِـيهْ وَقْـتِ يْغُـرَّهْ
وَاللِي جَرَى عْلَى النَّاسْ يِجْرَى عْلَيَّهْ
دَارِ الْفِـلَكْ وَالْبُـعْدِ زَادْ عْـذَابِـي
وْضَيّـعْتِ فِيـكِ الصَبْرِ ضَاعِ صْوَابِي
وْبْقِيتْ وَحْـدِي بْـلاَشْ بِيهَا كَابِي
تْعَـذَّبْتْ يَـاسِـرْ لِيـكْ مُـوشْ شْـوَيَّهْ

المسدّس:

منظومة شعرية تتركب من طالع ذي ثلاثة أشطار وأدوار تتركب من ستة أغصان في الغالب الأربعة الأولى متحدة القافية والأخيران لهما نفس قافية الطالع. ويمكن أن نمثّل هذا القالب النظمي على الشكل التالي:

أ ـــــــــــ

ب ـــــــــــ أ ـــــــــــ
ج ـــــــــــ ج ـــــــــــ
ج ـــــــــــ ب ـــــــــــ
أ ـــــــــــ ب ـــــــــــ

من الأغاني التي أدتها المطربة صليحة على قالب المسدس نذكر الأغنية التراثية «عرضوني زوز صبايا»:

عُرْضُونِي زُوزْ صْبَايَا

وَحْـــدَه فْنـــارْ وْلُخْـــرَه شَمْـــعه ضَـــوَّايَـا
أَنَـــا دَاخِـــلْ للـزَنْقَـة وْحَطِيتْ إِيدِي عْلَى الْحِلْقَـة
نَلْقَاهُمْ يَحْكُوْ بِالدْرِقَـة نَـــاصِبْـــيـنْ خْطَـــارْ
ثُـــمَّ بِيـــعِي وِشْـرَايَـا فِـــي هَـــاكِ النهَـــارْ

عرفت هذه الأغاني التي أدتها المطربة صليحة رواجا كبيرا في كامل الأوساط الفنية وترددت في مختلف المناسبات من قبل العديد من الفنانين، والملاحظ أن كل الأغاني التي عرفت انتشارا واسعا هي الأغاني التي جاءت كلماتها بالعامية على قالب من قوالب الشعر الشعبي التونسي وذلك في مقابل محدودية انتشار القصائد المغناة باللغة العربية الفصحى على أحد البحور الخليلية التي تتميّز بالوحدة على مستوى القوافي في كامل الأبيات مثل قصيدة «هجر الحبيب» التي نظمها مصطفى آغا.

الأغراض الشعرية لأغاني المطربة صليحة:

إن المتأمل في مجمل أغاني المطربة صليحة والأغاني العتيقة التي اشتهرت بصوتها يلاحظ التنوّع الكبير في الأغراض الشعرية، ويمكن أن نصنف هذه الأغراض إلى أغراض شعرية كلاسيكية مستمدّة من الشعر العربي الكلاسيكي القديم والحديث، وكذلك إلى أغراض شعرية شعبية مستمدّة من الشعر الشعبي التونسي. فمن الأغراض الشعرية الكلاسيكية القديمة التي غنّت فيها المطربة صليحة نذكر الغزل والرثاء والحكمة، وأما في الأغراض الشعرية الحديثة فقد أنشدت الأغاني الوطنية والاجتماعية والدينية وغيرها. أما في الأغراض الشعرية الشعبية فقد أنشدت المطربة صليحة في غرض الجرح والغرض الملحمي.

الغزل:

هو التغني بالجمال وإظهار الشوق إليه والشكوى من فراقه، والغزل هو فنّ شعري يهدف إلى التّشبّب بالحبيبة ووصفها عبر إبراز محاسنها ومفاتنها[17].

(3)

ومن أبرز ما غنّت المطربة صليحة في غرض الغزل نذكر قصيدة «هجر الحبيب» وقصيدة «عذل العواذل» وقصيدة «أنوح فتسخر من أدمعي».

الرثاء:

هو تعداد خصال الميت بما كان يتصف به من صفات كالكرم والشجاعة والعفة والعدل والعقل، والرثاء هو التفجّع على الميت والتأسّي والتعزّي[18].

ومن أبرز ما غنّت المطربة صليحة في غرض الرثاء نذكر فوندو «يا خيل سالم» الذي مطلعه:

يا خيل سالم باش روحتولي

بانا وجوه تقابلو ڤولولي

باش لي جيتو

واش ڤولكم في اللي اللي خليتو

سالم على العقاد شايع صيته

يوم البراز إذا صفن ع الحولي

الحكمة:

الحكمة قول ناتج عن تجربة وخبرة ودراية بالأمور ومجرياتها، ولا يقولها من الشعراء إلا من كانت خبرته واسعة على مدى الأيام التي وسمته بميسمها، فهي تختلف عن الغزل الذي يقوله الشاعر في أول شبابه، والحكمة لها الأثر البالغ في النفوس، فربما اشتهر الشاعر ببيت يشتمل على حكمة جيدة فيحفظه الناس ويتناقلونه، وتشتهر القصيدة أو شعر ذلك الشاعر بسبب تلك الحكمة، والحكمة ليست غرضاً مقصوداً لذاته وإنما هي من الأغراض التي تأتي مضمّنة في قصائد ذات أغراض أخرى[19].

ومن أبرز ما غنّت المطربة صليحة في الحكمة نذكر العروبيات التي تستهل بها بعض أغانيها وكذلك العروبيات المتضمنة في بعض الفوندوات وخاصة فوندو «فراڤ غزالي».

عروبي «يحدث على العبد ساعات» في المحير عراق

يحدث على العبد ساعات الشيء اللي لا يوالم
بنادم اللي يقرا العقوبات تبعد عليه المظالم
حكّرت ووزنت الأوقات لا حد من حد سالم

الأغاني الوطنية:

هي أغان معبّرة عن حب الوطن في المطلق أو في إحدى مناسباته السعيدة، أو أغان تمجيدية لشخص الرئيس أو الملك كما يمكن أن تكون أغاني مسايرة لسياسة ظرفية للدولة أو معبّرة عن توجهاتها السياسية وغيرها.

ومن أبرز ما غنت المطربة صليحة في الغرض الوطني نذكر أغنية «تونس اليوم برات» التي أدتها بمناسبة حصول تونس على الاستقلال سنة 1956، وكذلك أغنية «العلم للأمم سر بقاها» التي جاءت مساندة لمجهود الدولة الفتية للتشجيع على الالتحاق بصفوف الدراسة خلال السنوات الأولى للاستقلال.

الأغاني الاجتماعية:

هي الأغاني التي تتناول مواضيع اجتماعية كالعلاقات الإنسانية داخل المجتمعات، والحياة الأسرية وطرق عيشها، كما تتغنى الأغنية الاجتماعية بالمحيط البيئي والجغرافي لبعض المجتمعات المحلية التي لها خصوصيات تميّزها عن بقية المجتمعات وتكون متأثرة بتلك الأبعاد البيئية والجغرافية.[20]

ومن أبرز ما غنّت المطربة صليحة في هذا الغرض نذكر أغنية «أوتاري وعودي» التي ألّفها الشاعر أحمد خير الدين ولحّنها صالح المهدي، وأغنية «يا بر العمالة يا بر الجريد» التي ألّفها الشاعر أحمد خير الدين ولحّنها خميس الترنان، وأغنية «يا زين الصحراء وبهجتها» التي ألّفها الشاعر أحمد خير الدين ولحّنها صالح المهدي [21]، وكذلك أغنية «ننّي أهنا منام» التي ألّفها الهادي العبيدي ولحّنها خميس الترنان.

الأغاني الدينية:

هي الأغاني التي تتخذ من الشأن الديني موضوعا لها كالأغاني المعظّمة للذات الإلهية والأغاني التي تمدح نبينا محمد صلى الله عليه وسلم أو الأغاني المخلّدة لبعض المناسبات الدينية.

ومن أبرز الأغاني الدينية التي أنشدتها المطربة صليحة نذكر أغنية «يا آل أحمد يا مسلمين» وأغنية «رمضان» وأغنية «يا مرحبا بالعيد الأضحى» وأغنية «انزاد النبي وفرحنا بيه».

الجرح:

للجرح في الشعر الشعبي التونسي «صورة خاصة تتشكل في إطار العاطفة المشبوبة التي تملك على الشاعر حواسه في غمرة شعوره بالحب الذي يستولي على قلبه فيتبادر له أنه مجروح وأن هذا الجرح الذي يشكو منه يتغلغل في داخله ولا يظهر للعين لأنه جرح معنوي لا حسيّ (...) وقد رأينا من الشعراء الشعبيين من اهتم بالجرح وأفرد له القصائد الكاملة» [22].

من أبرز ما غنت المطربة صليحة في هذا الغرض الشعري الشعبي نذكر عروبي «فراق الحياة يذبل الروح» وعروبي «فراق الحياة مر وصعيب».

الأخضر:

«الشعر الأخضر هو الشعر الغزلي الموغلة صوره في الإباحية الرمزية والمجون، وقد يأتي الشعر الأخضر بصور شعرية واضحة ومباشرة وقد يأتي متخفيا وراء صور وتعابير شعرية تبدو عادية لكنها تحمل دلالات ورمزيات أخرى» [23].

ومن أبرز ما غنّت المطربة صليحة في هذا الغرض نذكر أغنية «آه وادعوني يا لبنات» ومنها هذا المقطع:

بعد الوصول وبعد اللي رقدنا
الليل يطول جرالي كما جرى
لحَصَّاد السبول تقطع منجلَه
انكسرت إيدَه وخانت فاطمة

قيمة الملحنين والشعراء الذين تعاملت معهم المطربة صليحة:

تعاملت المطربة صليحة خلال مسيرتها الفنية مع خمسة ملحنين وأكثر من خمسة عشر شاعرا من الذين ينظمون بالعربية الفصحى وبالعامية، أما الملحنون فهم خميس الترنان (29 أغنية) وصالح المهدي (11 أغنية)

ومحمد التريكي (7 أغان) ومحمد النابلي (1 أغنية واحدة) وقدور الصرارفي (1 أغنية واحدة)، أما الشعراء فنذكر منهم عبد الرزاق كرباكة والهادي العبيدي وأحمد خير الدين وبالحسن بالشاذلي ومحمد العربي الكبادي والحاج عثمان الغربي ومحمد المرزوقي والهادي ذهب وعبد المجيد بن جدو وعلي عامر وجلال الدين النقاش ومصطفى آغا والعربي النجار وسعيد الخلصي والطاهر القصار، علما وأن الفنان قدور الصرارفي هو من كتب كلمات الأغنية التي لحنها للمطربة صليحة «ساف نجعك برنة».

كل هؤلاء الأعلام الذين تعاملت معهم المطربة صليحة يمثلون مدارس في التلحين والكتابة الشعرية الفصيحة أو حتى العامية، إذ كان لهم العديد من الأعمال الفنية مع العديد من الفنانين الذين برزوا بعد المطربة صليحة وكان لهم الأثر الواضح في الذائقة الفنية العامة للتونسيين حتى نهاية ثمانينات القرن العشرين، ولعل ارتباط اسم الفنانة صليحة بأسماء هؤلاء الملحنين والشعراء أدى إلى مزيد تألقها ونجاحها وسببا آخر كان وراء خلودها الفني.

الخلاصة:

بعد كل ما تقدّم، نستنتج أن من أهم أسباب خلود المطربة صليحة فنيا وحضورها الواضح في المشهد الفني عامة وتأثيرها في الذائقة الفنية لفئة من التونسيين على الرغم من قصر عمرها الفني، نذكر طبيعة صوتها الخام والمتميّز وقدرته على الأداء في مختلف الطبوع واللهجات الشعبية وحتى المقامات الشرقية، وكذلك تنوع الإيقاعات الشعبية والكلاسيكية والشرقية وتنوع القوالب الموسيقية المغناة من طرفها والقريبة من القوالب الغنائية الشعبية، وأيضا تنوع القوالب الشعرية المغناة من طرفها والتي تنتمي أغلبها إلى إحدى الفروع الأربعة للشعر الشعبي التونسي: القسيم والموقف والملزومة والمسدس، إلى جانب تنوع الأغراض الشعرية لأغاني المطربة صليحة وقيمة الملحنين والشعراء الذين تعاملت معهم، كل ذلك في فترة قصيرة ومتميزة في تاريخ البلاد التونسية.

الهوامش:

1 - اسمها الحقيقي صلوحة بنت ابراهيم بن عبد الحفيظ، ولدت في قرية نبر من ولاية الكاف.

2 - الدريدي (محمد)، الذوق الموسيقي بالبلاد التونسية: جدلية الدلالة الرمزية والتقبل. مقاربة تاريخية واجتماعية ودراسة موسيقية مقارنة، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للموسيقى، جامعة تونس، 593 ص. (تمت المناقشة العلمية يوم 13 مارس 2014 وقد ترأس لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور محمود قطاط).

3 - [40 سنة – 59 سنة]، وذلك خلال فترة الستينات والسبعينات من القرن العشرين.

4 - بن نصر (كنزة)، أضواء على تاريخ تونس الحديث، المطبعة الرسمية، تونس، 1986، ص. ص. 77 – 98.

5 - خالد (أحمد)، أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحداد ونضال جيل؛ ط. 3، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، 494 ص.

6 - المهدي (صالح) والمرزوقي (محمد)، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس 1981، ص. ص. 28 – 43.

7 - السنوسي (المنوبي)، الأغنية الشعبية في البادية، في: مجلة الإذاعة، عدد خارج عن السلسلة: الفنون والتقاليد الشعبية في تونس، الإذاعة التونسية، تونس، ديسمبر 1963، ص. ص. 16 – 17.

8 - شقرون (ليليا)، الغناء والأدب الشعبيين عند المثاليث، في: مجلة فنون مغاربية، عدد 14، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، مارس 1999، ص. 75.

9 - شقرون (ليليا)، مصدر سابق، ص. 64.

10 - سحاب (إلياس)، المونولوج والديالوج في الموسيقى العربية، في: مجلة رؤى، عدد 1104، القاهرة، ماي 1989، ص. 23.

11 - السنوسي (المنوبي)، الأغنية الشعبية في العاصمة، في: مجلة الإذاعة، عدد ممتاز خارج السلسلة، تونس، ديسمبر 1963، ص. 53.

12 - الخميري (رضا)، قراءة في الشعر الشعبي التونسي، في: مجلة فنون، عدد 1، جمعية فنون، تونس، 1978، ص. 14.

13 - سنعتمد في دراسة أوزان الشعر الشعبي في هذا المحور وغيره

من محاور البحث على كتاب:

14 - خريف (محيي الدين)، الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، 267 ص.

15 - الطالع: ويعرف أيضا باللازمة وهو البيت الأول من كل ملزومة على أي ميزان بشرط أن تكون له جرائد أو أدوار تُختم بمركبات ترجع قافيتها إلى الطالع. يتركب الطالع من غصن أو غصنين أو ثلاثة أغصان.

16 - الغصن: هو شطر البيت مهما كان ميزانه ناقصا كان أو كاملا.

17 - أدوار: جمع دور والدور هو القطعة المتركبة من أغصان تُختم بمكب ترجع قافيته إلى نفس قافية الطالع. ويسمى أيضا جريدة كما يسمى بيتا.

18 - العُمَري (صلاح الدين)، أغراض الشعر العربي، ط. 2، دار القلم الأدبي، القاهرة – مصر، د. ت.، ص. 12.

19 - العُمَري (صلاح الدين)، مصدر سابق، ص. 72.

20 - المصدر نفسه، ص. 53.

21 - شقرون (ليليا)، مصدر سابق، ص. 66.

22 - أغاني أحمد خير الدين من الإذاعة والتلفزة الوطنية والمعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، الدار التونسية للنشر، كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار وإدارة الموسيقى والفنون الشعبية، تونس، 1968، ص. 68 وص. 128 وص. 127.

23 - خريف (محي الدين)، مصدر سابق، ص. 59.

24 - الخميري (رضا)، مصدر سابق، ص. 19.

المراجع:

1 - أغاني أحمد خير الدين من الإذاعة والتلفزة الوطنية والمعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، الدار التونسية للنشر، كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار وإدارة الموسيقى والفنون الشعبية، تونس، 1968، 164 ص.

2 - الخميري (رضا)، قراءة في الشعر الشعبي التونسي، في: مجلة فنون، عدد 1، جمعية فنون، تونس، ماي 1978.

3 - الدريدي (محمد)، الذوق الموسيقي بالبلاد التونسية: جدلية الدلالة الرمزية والتقبل. مقاربة تاريخية واجتماعية ودراسة موسيقية مقارنة، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للموسيقى، جامعة تونس، 593 ص. (تمت المناقشة العلمية يوم 13 مارس 2014 وقد ترأس لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور محمود قطاط).

4 - السنوسي (المنوبي)، الأغنية الشعبية في البادية، في: مجلة الإذاعة، عدد خارج عن السلسلة: الفنون والتقاليد الشعبية في تونس، الإذاعة التونسية، تونس، ديسمبر 1963.

5 - السنوسي (المنوبي)، الأغنية الشعبية في العاصمة، في: مجلة الإذاعة، عدد ممتاز خارج السلسلة، تونس، ديسمبر 1963.

6 - العُمَري (صلاح الدين)، أغراض الشعر العربي، ط. 2، دار القلم الأدبي، القاهرة – مصر، د. ت.، 309 ص.

7 - المهدي (صالح) والمرزوقي (محمد)، المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية، الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس 1981، 153 ص.

8 - بن نصر (كنزة)، أضواء على تاريخ تونس الحديث، المطبعة الرسمية، تونس، 1986، 341 ص.

9 - خالد (أحمد)، أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحداد ونضال جيل؛ ط. 3، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، 494 ص.

10 - خريف (محيي الدين)، الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، 267 ص.

11 - سحاب (إلياس)، المونولوج والديالوج في الموسيقى العربية، في: مجلة رؤى، عدد 1104، القاهرة، ماي 1989.

12 - شقرون (ليليا)، الغناء والأدب الشعبيين عند المثاليث، في: مجلة فنون مغاربية، عدد 14، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، مارس 1999.

الصور:

1 - من الكاتب

2-https://bossss227.files.wordpress.com/2012174823-20120522/05/.jpg

3-http://www.sama3y.net/faharestunisie/images/saliha_index1.jpg

أغنية الراي بالغرب المتوسطي:
إثنوموسيقولوجيا النمط الغنائي
وسؤال التطور والتهجين

(1)

أ. جمال أبرنوص

كاتب من المغرب.

أعز ما نطلبه، عبر هذه المقالة المركزة، هو الكشف عن جوانبَ معرفيةٍ غير مطروقة بما يكفي من الدقة والعناية، تقع في محيط أغنية الراي، بوصفها تعبيرا سوسيوثقافيا مطلوبا في ذاته، لا باعتبارها عَرَضا دالا على غيره، كاشفا عن تمظهرات ثقافية أخرى تساوقه أو تحايثه، أو تؤثر فيه أو تتأثر به. ومن ثم فإن الخلفية النظرية التي توجه تصورنا لما نحن سائرون فيه أبعد ما تكون عن التصور الوثائقي الجاري في هذا المضمار، أي ذلكم التصور الذي لا يتكئ على التجليات الثقافية الشعبية إلا لتفسير ظواهر يعتبرها ذات أولوية وجاذبية.

إن صلب الموضوع، بإيجاز، هو تتبع الطريق الذي سلكه هذا النمط الغنائي، بتأمل جذوره، وتتبع مساره ومآله، من زاوية نظر إثنوموسيقولوجية تبدي عناية شديدة بالتعالق الجدلي الكائن بينه وبين حاجات الجماعات التي شكلت مِحْضَنَهُ. بحيث تتجلى الصلات والوشائج التي انبثقت في رحابها التحولات التي مست هذا النمط،

سواء على مستوى بنياته الشعرية والموسيقية، أم على مستوى وظائفه الاجتماعية المختلفة. وهذا القول يعني، من ضمن ما يعنيه، التزامنا بالنظر إلى أشكال تحقق هذا النمط الغنائي بوصفها محصلات ونتائج ذات خصوصية مرتبطة بالزمن والمكان، أي بالجغرافيا والتاريخ في آن معا.

يجدر القول أيضا أن تناول موضوعة «الراي» من هذه الزاوية يستدعي هدمَ جدرانِ المفاضلة التي شيدتها المؤسسة الثقافية بين أشكال التعبير المختلفة، والنظرَ إليها من خارج كل «مركزية ثقافية» ممكنة، لغوية كانت، أم إيديولوجية، أم أكاديمية... وقريبا من هذا القول أيضا يجب كيل الثناء للدرس الإثنوموسيقولوجي، وامتداح مشروعية المقاربة الأنثروبولوجية، لما يمنحانه من مساحات موضوعية وحيادية أكبر مما يمنحه غيرها من المقاربات الثقافية الأخرى.

الداروينية الفنية مخرجا للإجابة عن سؤال الأصول:

يعتبر سؤال الأصول أحد أعقد الأسئلة التي يواجهها الباحثون في المواضيع الاجتماعية والإنسانية؛ لأنه يقوم قسرا على إطلاقيات تقضي بوجود شكل تعبيري بدئي ليس قبله شكل أسبق. ومثل هذا المنطلق يضع الباحث في حرج، ويدفعه بالمقابل إلى صوغ فرضيات، أو الاكتفاء بما تبدى في أقدم الأزمنة التي وصلت منها قرائن ووثائق وشهادات. ونحن، في الواقع، معنيون بهذا القول، إذا كان المراد هو البحث العميق عن أصل موسيقي-شعري أثيل انبثقت عنه أغنية الراي. ونحن معنيون، بدرجة أقل، إذا طلبنا النمط الغنائي الذي انبثقت عنه الأغنية موضوع الحديث. ولعله واضح أننا أقرب إلى المطلب الثاني؛ لأنه ممكن التحقق بالنظر إلى المتوفر من المادة المصدرية والوثائقية.

لقد عرف المجال الممتد بين الريف الشرقي بالمغرب، ومدينة وهران بالغرب الجزائري، شيوع نمط غنائي بدوي تنشد وتغنى فيه القصائد الشعرية العامية، يبدو موصولا بصلات شعرية إلى أغنية الملحون (دون أن يكون سببا كافيا يدفعنا إلى افتراض خروج هذه الأغنية من رحم الملحون كما فعل بعض الدارسين)، أشهر شيوخه: الشيخ المداني، الشيخ حمادة، بلاوي الهواري، الشيخة الواشمة من الجزائر، والشيخ التينساني، والشيخ اليونسي، الشيخ سعيد بوطيبة من المغرب... وقد ظل هذا النمط مهيمنا إلى حدود أواخر الستينيات من القرن الماضي، حيث ستظهر «أجواق» موسيقية جديدة اعتمدت آلات موسيقية حديثة (الكمان، الأكورديون، الساكسفون...)، وسيخرج من هذه الأجواق شيوخ مجددون، بإيعاز من طبيعة الوسط الذي أصبح حاضنا استراتيجيا للغناء، ونعني الحانات والملاهي. لا سيما وأن المجال موضوع الحديث كان قد تطبع مع وجود مثل هذه الفضاءات التي خلفها الاستعمار الفرنسي بالمنطقة.

هؤلاء الشيوخ أمثال بوطيبة الصغير، بلقاسم بوتلجة، بنفيسة، مسعود بلمو... وإن بدوا فاعلين بمنطق التاريخ الحدثي، فإنهم في الحقيقة ليسوا غير أدوات في يد التاريخ بمعناه الأوسع، والقصد أن نقول أن الأغنية البدوية التي بدأت تجف ينابيعها، بفعل التحول الذي بدأ يمس المجتمعات المغاربية، كان لزاما عليها التكيف، في ما يشبه داروينية فنية، مع الواقع الذي بدأ يتشكل حديثا منذ أواخر ستينيات القرن الماضي، بدخول الحانات والملاهي إلى دائرة هذه الفضاءات، ومنافستها للفضاءات التقليدية (الأعراس، الحلقة، مجالس السهر والترويح عن الأنفس المتعبة بالعمل...)، أي مع انحصار الفضاءات الحاضنة للنمط الغنائي، وهو ما كان من نتائجه إحداث منعرج واضح في مسار تطوره الطبيعي البطيء، من أماراته إفراز بنيات ومضامين شعرية جديدة مبتسرة غير واضحة السمات والخصائص، احتاجت عقدا ونيف كي تتبلور في شكل نمط غنائي جماهيري. ونعني هنا بروز خصائص موسيقية-شعرية مائزة سمحت بالحديث عن أغنية جديدة وُسِمت إبانها بأغنية الراي.

يفهم من هذا الكلام كله أن تجربة الرعيل السبعيني هي تجربة وسطى، أو حلقة وصل مفصلية، نقلت الأغنية البدوية من حال إلى حال، ومن العلامات اللغوية الدالة على اضطلاع هذا الجيل بدور التجسير الأنماطي نذكر ملاحظة على قدر من الأهمية، هي الإشارة إلى معظم

(2)

فناني هذا الجيل بأسمائهم خالية من وسم المشيخة الذي يميز رواد الأغنية البدوية، وخلوا أيضا من وسم «الشاب» الذي صكه الفنان المعروف بالشاب خالد، علامة على دخول أغنية الراي مرحلة التأسيس الحقيقية.

دور الإعلام العمومي في تنميط الذائقة الجماعية:

قليلة هي البحوث والدراسات التي اهتمت بموضوع علاقات التفاعل القائمة بين الممتلكات الرمزية المغاربية، من زاوية نظر سعي القائمين على تدبير نظم الفعل الثقافي ومؤسساته إلى فرض الاختزال والهيمنة، أو قبولهم بالتنوع والاختلاف. أي من زاوية اعتبار أشكال التعبير الثقافي مجموعة ممتلكات تتصارع داخل سوق ثقافية تتفاوت قيمتها فيه، وتتحرك صعودا ونزولا، فتكسد تجارة البعض منها وتروج تجارة البعض الأخر.

إن الداعي إلى هذا القول هو النبش في حقيقة التهميش الذي طال أغنية الراي في الإعلام العمومي المغاربي إبان ظهوره، في مقابل العناية اللافتة التي خُصَّت بها أنماط (مجموعات من قبيل: تكادة، أولاد البوعزاوي...)، بل وتم توصيف البعض الآخر بتوصيفات اختزالية، من قبيل «الأغنية المغربية العصرية» (عبد الوهاب الدكالي، بلخياط، نعيمة سميح...). وتمت بموجب خيارات الهيمنة هذه مباركةُ المسعى الإقصائي إلى تنميط الذوق الموسيقي المغربي، واختزال تنوعه

(3)

اللافت في نمطين غنائيين أو ثلاثة. ولعل الناظر اللبيب إلى هذه التسميات التي كتب لها الشيوع على الألسن اليوم، ولا سيما تسمية الأغنية المغربية العصرية، ليعتريه إحساس قاهر بالغبن، كيف لا وهو يرى استفراد نمط غنائي وحيد بهذه التسمية، وكأن غيره من الأنماط العصرية ليس مغربيا، أو كأنها أنماط لا تملك من السمات ما يسمح لها بتلبس صفة التمثيلية الوطنية.

لقد تم تهميش أغنية الراي من قبل الإعلام العمومي، في وقت كان دور التلفزة والإذاعة حاسما في تشكيل الرأي والذوق العامين، وللقائلين بأن مردَّ ذلك راجع إلى اطراد المضامين الشعرية الخادشة للحياء العام في كلمات الراي، نقول أن كثيرا من أغاني الراي كانت تدور في مواضيع اجتماعية شديدة الحرص على نظيمة القيم ومحاذير القول الاجتماعية، ثم إن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن بمنطق القياس والمماثلة هو: لماذا تم السماح ببث أغاني الملحون والعيطة على أثير الإذاعة والتلفزة الوطنيتين؟ وهي أغان ينسحب على مضامين كثير منها من وجهة النظر القيمية - الأخلاقية ما ينسحب على أغنية الراي. (يمكن الاستئناس بعدد من أغاني الحسين السلاوي، وفاطنة بنت الحسين، والحاجة الحمداوية...، التي كانت تبث منذ ستينيات القرن الماضي في الإذاعة الوطنية).

يبدو من الواضح أن سبب التهميش لم يكن قيميا، ولا فنيا موضوعيا، ولكنه راجع إلى انخراط المؤسسة الاعلامية الرسمية في مسلسل تنميط ثقافي هيمنت بموجبه تنويعات ثقافية منتمية إلى مجال الغرب المغربي (مثلث: فاس، الدار البيضاء، مراكش). أنماط غنائية وتعبيرات لسانية احتكرت مساحات البث الإذاعي والتلفزي لما يربو عن أربعة عقود. كان من نتائجها إشاعةُ تمثل خاطئ بخصوص النسيج الثقافي للبلد؛ وبالنتيجة إضعافُ المانعة الثقافية اللازم بناؤها لتصليب الشخصية الوطنية، وفتح الباب أمام حالة الاستلاب السوسيوثقافي بأنماط غنائية قادمة من بقاع العالم المختلفة.

على هذا الأساس يبدو ملائما المطالبة بجبر الضرر الثقافي الناتج عن سنوات التهميش الطويلة، قياسا مع ما تم تفعيله على المستوى السياسي. من خلال إتاحة الفرصة لكل التنويعات الغنائية المغربية بالظهور على ساحة الإعلام العمومي، أو السماح بخوصصة قطاع الإعلام السمعي-البصري، لأن من شأن ذلك وضع حد لظواهر الاستلاب والحجر والوصاية.

سيكون مفيدا القول أيضا، على سبيل القول التاريخي - المعاكس، أن احتضان المؤسسة الإعلامية لأغنية الراي، لو قدر له ذلك، كان سيدفع بهذه التجربة الغنائية في نسختها المغاربية، إلى سلك طريق أخرى غير التي سلكتها، ولبرزت منها، بالتأكيد، تنويعاتٌ أخرى أشد تركيبا، أي أنماطٌ فرعيةٌ تقتضي اشتغالا موسيقيا وشعريا كثيفا، وهو ما كان سيمنح أحدَ أنماطِهَا الفرعية

فرصةَ الالتحاق بمصاف الأغاني التي تصطلح عليها الإيديولوجية الفنية تسمية الموسيقى العالمة Musique savante.

مسيرة النمط الغنائي وظهور تفريعات غنائية جديدة:

ننتقل في سياق هذه الومضات السريعة إلى سؤال المسار الذي اتخذته أغنية الراي، بعد أن استوت مرتكزاتها الشعرية والموسيقية، بهدف مقاربة موضوع التنويعات الغنائية التي خرجت من رحم هذا النمط الأم، وبيان قدر الالتباسات الكثيرة المحدقة بسؤال التنميط.

إن أول ما ينبغي استدعاؤه إلى حلبة الجدال هو سؤال المعيار الذي يفترض الاستناد إليه لمباشرة فعل التنميط. ونحن نرى أن أوضح المعايير، وأشدها حجية بالنظر إلى المنجز الدراسي في موضوع الأنماط الموسيقية المغاربية، معياران اثنان: المعيار الجيوثقافي، ومعيار التسمية المحلية La Nomenclature autochtone.

نعني بالمعيار الجيوثقافي، معيارا يقضي بالتمييز بين تجربتين رئيستين في أغنية الراي: الراي المغاربي، والراي الفرنسي Made in France، وينبغي التنبيه إلى أن الداعي إلى هذا الفصل في تتبع مسيرة النمط، والباعث إلى اعتبار الراي المغنى بفرنسا متمايزا عن نظيره المغاربي ليس اعتباطيا أو حدوسيا يقضي به الحس القومي، أو الإيديولوجي، ولكنه قائم على جملة مسوغات فنية وملابسات سوسيولوجية. نوردها اختصارا على هذا النحو:

احتضانُ شركات التوزيع الفرنسية لعدد من مطربي الراي الذين غادروا الجزائر بداية العشرية السوداء، وتوجيهُهَا إياهم صوب اختيارات محددة على مستوى التوزيع والألحان والكلمات، من منظور معرفتها بالحاجات الفنية للسوق الموسيقية الفرنسية خلال العقد الأخير من القرن الماضي.

لجوءُ هؤلاء أيضا إلى استراتيجية التعاون الموسيقي مع مشاهير المغنين العالميين، أمثال جون جاك غولدمان، ستينغ Sting ...، وهو ما كان من نتائجه ازدياد قاعدة هذا الفن الجماهيرية، لكنه أبعدها بالمقابل هذه عن جذورها المغاربية على حد تعبير الباحث الإيطالي كابرييل مارانشي[1] Gabriele Marranci.

وقوعُ جيل فناني الراي المولودين بفرنسا في شراك التداخل الموسيقي Transculturation musicale، الناشئ عن تعدد السجلات الغنائية التي نشؤوا في خضنها.

أما المعيار الثاني، فيقودنا إلى ملاحظة ظهور أنماط غنائية مختلفة انطبعت بطبوع المجال الذي تشكلت فيه، وهذا المعيار، وإن كان موصولا إلى سابقه فإنه يختلف عنه في كونه يستند إلى التسميات التي يطلقها الأهالي، ويطمئن إلى حدوسهم ومحدثاتهم. ومن منظور هذا المعيار يمكن الحديث عن أنماط فرعية كثيرة، نورد منها تمثيلا:

الراي العاطفي:

وقد أطلقت هذه التسمية من قبل شركات الإنتاج المغاربية على نمط من أغاني الراي التي ظهرت بداية تسعينيات القرن الماضي، من سماته البوحُ الشفيفُ بعذاب الشوق إلى الحبيب، وطلب الوصال، وأشهر مبدعي هذا النمط: أيقونة الراي العاطفي الشاب حسني، والشاب نصرو، ومحمد راي...

الراي العروبي:

وقد ظهر هذا النمط بداية الألفية، في سياق نوع من التداخل الموسيقي الداخلي بين طبوع ومقامات وإيقاعات موسيقية وشعرية تقليدية مغاربية، من قبيل «الحيدوس»، و«الصف»، و«المنكوشي»، و«الركادة»...، وهو في الحقيقة أشبه ما يكون بردة فعل نكوصية إلى الموروث التقليدي المحلي، سعت إلى إعادة أغنية الراي إلى جذورها، بعد

أن لوحظ أفول شعبيتها، وتراجع جماهيريتها. وبخاصة في المنطقة المغاربية. ومن رواد هذا النمط نذكر: محمد الكرسيفي، والعيد التاوريرتي، ميمون البركاني، السيمو العيساوي، الشاب بلخير، الشاب عزالدين...

الراي إن بي Rai'n'B :

تبلور هذا النمط الهجين في فرنسا بداية الألفية، في سياق عملية توليف بين أغنية الراي المغاربية والنمط الغنائي الموسوم بـ «RnB» في نسخته الفرنسية، لينتقل بعدها إلى المغرب والجزائر، ومن المغنين الذين سايروا هذا المولود نذكر:

فوضيل، وأمين، بلال، رضى الطالياني، ومانو...

ختاما وجب التأكيد على أن ما ورد في هذه المقالة لا يعدو أن يكون محاولةً لإبراز أثر الطريق الذي سلكته أغنيةُ الراي، منذ انبثاقها إلى اليوم، ولمحةً موجزة إلى بعض العلامات الدالة على مسيرة التطور والتداخل الموسيقي والتهجين، كل ذلك من زاوية نظر منهجية تضع الظاهرة الغنائية في سياقها الثقافي والاجتماعي الحاضن، بصرف النظر عن القيمة الفنية للريبيرتوار الموسيقى التي راكمت هذه الأغنية. ويبدو مفيدا التأكيد على حاجة أغنية الراي إلى دراسات موسيقولوجية وشعرية تلامس خصائصها الفنية المختلفة، دون إسقاط مقولات الجهاز النظري الخاص بالأدب المكتوب والموسيقى العالمة، لأن في ذلك تعسفا مسيئا إلى خصوصية كل نوع منهما.

الهوامش:

1 - Gabriele Marranci, « Le raï aujourd'hui: Entre métissage musical et world music moderne », Cahiers d'ethnomusicologie, 13 | 2001, P.142.

الصور:

1 - http://www.wallpaperup.com/771497/GUITAR_HERO_LIVE_music_simulator_rhythm_hard_rock_heavy_metal_concert_1ghl_poster.html

2-http://theartmad.com/wp-content/uploads/20153/08/d-Colorful-Music-Notes-Wallpaper-2.jpg

3-http://www2.0zz0.com/2011499615458/16/12/04/.jpg

ثقافة شعبية

http://3.bp.blogspot.com/-i9o4jO9Jclk/UbRh-tdrOuI/
AAAAAAAAAGY/j3xK7TpZCic/s1600/IMG_3131.JPG

الأزياء التّقليديّة للمرأة التّونسيّة. 154
بيوت الغمس في حماه السورية وريفها. 176

الأزياء التّقليديّة للمرأة التّونسيّة:
علامات ورموز «بر الهمامة»[1] نموذجا
مقاربة أنتروبولوجيّة

(1)

د. عبد الكريم براهمي

كاتب من تونس.

المقدّمــة:

تمثّل الأزياء التّقليديّة للمرأة في برّ الهمامة أحد عناصر الثّقافة المادّية. وتشمل كلّا من اللّباس، والحليّ. وينتمي لباس المرأة في قبيلة الهمامة إلى صنف لباس الاشتمال أو المرط الذي يميّز البدو بصفة عامّة، وكذلك سكّان العديد من القرى التّونسيّة على غرار قرى السّاحل. ويصنّف حليّ المرأة في البلاد التونسيّة وفي شمال إفريقيا بصفة عامّة إلى صنفين حسب المواد الأوّليّة المصنوعة منه:

حليّ من الفضّة وآخر من الذّهب. وتتميّز الأزياء بتنوّعها واختلاف وظائفها على غرار الوظيفة الحمائيّة، والجماليّة، والثّقافيّة، وخاصّة منها العلاميّة والرّمزيّة التي تجعل منها نصوصا تُقرأ، ومن خلالها نتعرّف على

العديد من ملامح الهويّة الثّقافيّة لقبيلة الهمامة، ولعلّ من أهمّها كشف الحالة الاجتماعيّة وترجمة الواقع الاقتصادي للمرأة التي ترتديها [2].

وقد آثرنا التّطرّق إلى الأزياء التّقليدية خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين لأنّه يمكّننا من التعرّف إلى ما كان سائدا حينها باستنطاق الذّاكرة الشّعبيّة من خلال عمل ميداني في شكل مقابلات مع رجال ونساء كبار السّن[3]، إلى جانب الاعتماد على الملاحظات التي تُعَدّ من أهمّ أسس المنهج الأنتروبولوجي. ولأنّ هذه الفترة تتميّز بتواصل حضور الأزياء التّقليدية في برّ الهمامة وفي المجتمعات الريفيّة بالبلاد التّونسيّة بصفة عامّة لقلّة انفتاحها على المدن الكبرى حيث كان نسق التّحوّلات في اللّباس يتسارع[4] وأصبح هنالك تداخل بين الأزياء التقليدية والأزياء الدّخيلة. أمّا خلال العشريّات الأخيرة من القرن العشرين فقد اندثرت الكثير من الأزياء التّقليديّة بسبب تأثير العولمة وانتشار ثقافة كونيّة موحّدة. وسنحاول في هذه الورقة تبيان تنوّع الأزياء التّقليديّة للمرأة في قبيلة الهمامة وكشف علاماتها ورموزها التي تمكّننا من التّعرّف إلى الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة التي ترتديه.

اللّباس التّقليديّ للمرأة في قبيلة الهمامة:

1. مكوّنات اللّباس:

تتميّز ألبسة المرأة في برّ الهمامة والمرأة البدويّة بصفة عامّة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين بتنوّعها وتنقسم إلى لباس الرّأس والبدن والقدم. وتتكوّن من عدّة قطع ذُكر أهمّها في الجدول التّالي:

جدول عدد 1: أهمّ القطع التي يتكوّن منه أثواب المرأة في برّ الهمامة[5].

القطع	التعريف بها
غطاء الرّأس	
الشُّرّابة	وهي مجموع من الخيوط الصّوفيّة المضفورة يبلغ طولها حوالي المتر، وتُشدّ من أحد طرفيها مع بعضها بخيط رقيق. وعادة ما تكون حمراء أو خضراء اللّون وتستعمل لشدّ الشعر بعد تسريحه.
الوُقاية	هي محرمة رأس عادة ما تكون داكنة اللّون، وأحيانا تكون مجرّد قطعة من قماش داكن اللّون، يُغطّى بها الرأس، وتوضع مباشرة فوق الشّعر في شكل «تحْزيقَة»[6]، وأحيانا تستعمل في شكل «تخْنيقة»[7]. وسميّت كذلك لأنّها تقي بقيّة الألبسة التي تضعها المرأة فوق رأسها حتى لا تتّسخ بالزّيت الذي كانت المرأة تمسح به شعرها قبل تسريحه.
المحرمة	هي منديل رأس، يشترى من الأسواق جاهزا للاستعمال، ويتنوّع بتنوّع الأقمشة، منها الكتّان، والحرير، والصبّار و«الصّتان» وغيرها وفي ألوان مختلفة وأكثرها استعمالا الأحمر والأسود، وغالبا ما يكون أحمر وبأطرافه خطوط سوداء أو أسود وبأطرافه خطوط حمراء.
الذّرّاية أو التّلْثِيمَة	وهي قطعة من القماش الرّقيق غالبا ما تكون من قطن أو من حرير أبيض اللّون، ويبلغ طولها حوالي متر ونصف، وعرضها حوالي نصف المتر، وتوضع فوق المحرمَة التي عادة ما تكون مربوطة في شكل «تحْزيقة» ويمكن أن يبقى طرفاها يتدليان على الصدر يمينا وشمالا، ويمكن أن يُلتثم بها وذلك بلفّها لفّتين على الرأس تحت الذقن فتغطي الأذنين، وأحيانا تُنسج من الصوف الأبيض، وعندها يكون اسمها الأكثر استعمالا «تلْثيمة».

العصَابَة	وهي طريقة معيّنة في استعمال منديل الرأس، تقتضي طيّه بكيفيّة نتحصّل فيها على شكل مثلث، ثم طيّه على نفسه عدّة مرّات حتى الحصول على ما يشبه الشريط، وعندها تتعّصب به فوق «الذرّاية»، وأحيانا فوق «الطَّرْفْ» أو«البَخْنوقْ»، وغالبا ما تُعقد من الأمام فوق الجبين.
العصَابَة المُفَاصْلَة	هي طريقة تعتمدها النسوة لتعصيب الرأس في المناسبات، وتقتضي التّعصّب بمحْرَمَتيْن فوق بعضهما ومختلفتين من حيث اللّون، وغالبا ما تكون المحرمة الحمراء من الأسفل والسوداء من الأعلى. أمّا عن كيفيّة التّعصّب فتُعقد المحرمة السفلى مرّة أولى خلف الرّأس ثمّ يُترك طرفاها يتدلّيان، ثم يتمّ التّعصّب بالمحرمة السوداء فوق العصابة الحمراء مع الحرص على أن يبقى جزء منها بارزا تحت العصابة السّوداء التي تُعقد مرّة واحدة خلف الرّأس ويبقى طرفاها يتدلّيان، ثم يتمّ إرجاع طرفي المحرمة الحمراء فوق العصابة السّوداء وتُعقد مرّة ثانية فوق الجبين.
البَخْنُوقْ أو الطرْفْ	هو البُخنق أو الشّال الذي يوجد في أنواع مختلفة منها: «طرف» أو «بخْنُوقْ» من الصّوف يتراوح طوله بين المتر والمترين أما عرضه فلا يتجاوز عادة المتر، ونادرا ما يتجاوز هذه القياسات. كما يمكن أن ينسج من الصّوف والحرير، أي أشرطة صوفيّة وأخرى حريريّة. وتوجد أصناف أخرى منه تشترى جاهزة من الأسواق منها من الحرير ومنها من الكتّان. ويوضع البُخنق بمختلف أصنافه على الرّأس فوق «الذّراية» ويتدلّى على الكتفين.
الزْمَالَة	قطعة من القماش الأبيض يبلغ طولها حوالي مترين ونصف، وعرضها أقل بقليل من المتر تعصّب بها المرأة المسنّة رأسها فوق «الذّرّاية».
	لباس البدن
السّوريّة	تسمّى كذلك «القدْوارة» أو «الكتّانَة» وتعني القميص وهي من قماش رقيق وكانت تخاط من أقمشة متنوّعة منها الكتّان، والمالطي وغيره وتوجد في ألوان مختلفة، وأكثرها انتشارا اللّون الأبيض وكانت فضفاضة وتتدلّى إلى أسفل الرّكبتين ولها كمّان واسعان جدّا.
المْلْحْفَة	تعتبر من أهم ما يميّز اللّباس التقليدي للمرأة في برّ الهمامة وللبدويّات بصفة عامة، وتنتمي إلى صنف لباس المرط الذي يشتمل اشتمالا، وهي قطعة مستطيلة الشكل من أقمشة متنوعة، وألوانا مختلفة، منها ملاْحف «القُرْنَة» [8] وهي من قماش خشن قليل الجودة، وتوجد في لونين الأزرق والأسود. وملاحف «عيْنْ حجلة» وسمّيت كذلك للونها الأسود المماثل لسواد عين طائر الحجل. وملاحف «كْريبْ» وهي كلمة أنقليزيّة crepe ومعناها «قماش حريري رقيق متغضّن، أي فيه تثنّ وتكسّر» [9]. وإلى جانب الملاَحف السّوداء توجد ملاحف أخرى وأغلبها من صنف «كْريبْ» ذات ألوان مختلفة منها الصفراء، والبيضاء، والخضراء، والحمراء، والوردي. وتعتبر الملحفة إزارا واجبا على جميع الإناث منذ الطّفولة. وتُرتدى بنفس الطريقة. وتعرف الملحفة في مناطق أخرى من البلاد التونسيّة بـ«المْلَيَة» و«الخَلاّلَة» و«التّخْليلَة»، مع وجود بعض الاختلافات في القياسات والألوان وفي كيفيّة الارتداء.

الحُولِي أو الحرَامْ (بترقيق الرّاء)	من ألبسة الاشتمال، وهو قطعة من قماش مستطيلة الشّكل يبلغ طولها أربعة أمتار وعرضها متر ونصف، ويمكن أن يكون من الصّبار أو «الصّتان» وأهمها من الحرير مثل الحرَامْ الجْريدي نسبة إلى بلاد الجريد بالجنوب الغربي للبلاد التّونسيّة، الذي يتميّز بلونه الأحمر وبالخطوط السّوداء التي غالبا ما تكون بأطرافه بمعدّل خطّين في كل طرف، و«الحولي النّي» وهو من الحرير الصّافي ويتميّز بلونه الأزرق البنفسجي. كما يمكن أن يكون «الحولي» منسوجا من الصّوف الأبيض ثم يُصبغ ألوانا أخرى منها الأحمر والأصفر وأكثرها تداولا اللون الأسْود. ويتم ارتداء مختلف هذه الأصناف من «الحولي» بنفس طريقة ارتداء الملْحفة. وغالبا ما تستعمل لفظة «احرَامْ» للدّلالة على النوعية الجيّدة من «الحولي» خاصّة منها «حولي» الحرير.
الحزام	يعتبر الحزام عنصرا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه لشدّ لباس الاشتمال. وتنقسم الأحزمة التي تتمنطق بها النّسوة بالبلاد التونسيّة إلى صنفين أحزمة منسوجة وأخرى غير منسوجة. ويحتوي كل حزام على حلقة تسمّى «عيْن» بأحد طرفيه تمكّن من شدّه إلى خاصرة المرأة بعد أن تديره في الغالب دورتين في مستوى أسفل البطن، وتجعل طرفه الثاني يتدلّى من إحدى الجهتين، وعادة من الجهة اليسرى أي من الجهة التي يلتقي فيها طرفا الملحفة دون التحامهما، ويسمى الجزء المتدلّى من الحزام «شَوَّاطَة». أمّا عدد الخيوط التي يتكوّن منها الحزام فيمكن أن تزيد أو تنقص وفقا لبعض المعطيات منها السّن، والمناسبة، والحالة والوضع الاجتماعيّين. وبالنّسبة للألوان يمكن أن يكون لونا واحدا أو ألوانا متعدّدة.
البريم	هو صنف من الأحزمة، يتكوّن من خيط واحد مضفور من الصّوف، أو من الشّعر أو من الوبر، ويسمى وفقا للمادة المتكوّنة منها بمعنى، بريم صوف وبريم شعر، وبريم وبر، وإن كان من الصّوف غالبا ما يترك أبيض اللّون، واستعماله مرتبط بالحداد ونادرا ما يصبغ إلى ألوان أخرى، وعندها تتغيّر رمزيته. ولئن تعرّض لذكره رينهارت دوزي (R) DOZY. في معجمه، فإنّ وظيفته وخاصّة رمزيته تختلف عمّا هو سائد ببرّ الهمامة[10].
المْطُوبِقْ	هو من ألبسة النّساء المميّزة للأفراح ببرّ الهمامة، ويتكون من ملْحَفتين أو من ملحفة و«حُولي» أو حرَامْ. فإن كان يتكوّن من ملحفتين تكون السّفلى في ألوان مختلفة باستثناء اللّون الأسود، فيمكن أن تكون خضراء أو حمراء، أو وردية، أو صفراء، وغالبا ما تكون بيضاء اللّونْ، أمّا الملحفة العليا أو الخارجيّة، فيجب أن تكون سوداء اللّون، وغالبا ما تكون من صنف «كْرِيبْ» وليس «عين حجلة» لأنّها رقيقة ومعدة خصيصا للارتداء في الأفراح. وإذا كان يتكوّن من احرام وملحفة يمكن أن يكون الحرَامْ من الحرير مثل «الحْرام الجْريدي»، أو من أنواع أخرى من الأقمشة أقلّ جودة مثل الكتّان أو الصّبار. وتلبس النسوة «المْطُوبقْ» بكيفية تكون الملْحفة السفلى بارزة من تحت الملحفة السّوداء أو «الحرام» من الجانبين. وأحيانا ثمّة بعض النّسوة اللّواتي يرتدين تحت الملحفة السوداء أو«الحرام» أكثر من ملحفة واحدة ملّونة.

لباس القدم	
البَلْغَة	وهي حذاء من الجلد، تدخل فيه مقدّمة القدم. أمّا مؤخّرته فتبقى بارزة. وتعدّ من أصناف الأحذية الأكثر استعمالا خلال المناسبات والأفراح، وتشبه كثيرا بلغة الرّجل إلاّ أنّها غالبا ما تكون مزيّنة ببعض «النوّارات» من الحرير.
الكُونْتْرَة	تشبه كثيرا البلغة، لكنّ عقبها أكثر ارتفاعا وعرضا منها. وتوجد في ألوان مختلفة، وهي من النّعال التي يرتديها كلّ من النّساء والرّجال. وكانت أقل استعمالا من البلغة وهي من صنف النّعال ذات الأصل الغربي.
الصّندال	الصّندل أو السّندل هو لباس للقدم ويتكوّن قاعه من الجلد وأعلاه من سيور جلديّة. ويشترى من الأسواق، ويتميّز بجودة صناعته مقارنة بالنّعال التي تصنع محلّيا.
الصّندال من الكوتْشُو	هو صندل يتكوّن قاعه من مطّاط الإطارات القديمة وكذلك سيوره العلويّة. ويشترى من الأسواق.
طرباڤة الحلفاء	صندل يصنع محليّا من سعف الحلفاء وهي نبات طبيعي يُميّز الوسط الطّبيعي للمجال الجغرافي لقبيلة الهمامة.
طرباڤة القاعة	صندل يصنع محليّا من «القاعة» وهي جلد البعير.

2 . دور اللباس في إبراز الوضع الاجتماعي للمرأة في قبيلة الهمامة:

سنلقي الضّوء على أهمّ قطع اللّباس التي يمكن بالاعتماد عليها التّعرّف على الحالة الاجتماعيّة للمرأة التي ترتديه أي القطع التي لها دلالات رمزيّة واضحة، وأهمّها أغطية الرأس، والحزام الذي يشدّ لباس الاشتمال.

2ـ1 . أغطية الرّأس:

تعتبر أغطية الرّأس من قطع اللّباس التي يمكن بالاعتماد عليها التّعرّف على الوضع الاجتماعي للمرأة في قبيلة الهمامة. فالمرأة المتزوّجة تنفرد بشدّ شعرها بعد تصفيفه بالشُّرّابَة[11]، التي تختلف كيفيّة استعمالها حسب نوعيّة تسريحة الشّعر التي تختلف بدورها حسب سنّ المرأة[12]. كما تنفرد بلفّ رأسها بـ«التّلثيمَة» اللّثام أو «الذّرّايَة»[13] التي توضع فوق المحرمَة أو الوقاية. وتتميّز النّسوة المسنّات باستعمال الزمَالَة بيضاء اللّون مكان العصَابَة. وفوق «الذّرّاية» تلبس المرأة المتزوّجة في فصل الشّتاء «البخْنوقْ» البُخنق من الصّوف. وقد جرت العادة لدى العديد من القبائل البدويّة بالجنوب التّونسي أن يكون «البخْنوقْ» أحمر أو أصفر اللّون إذا كانت المرأة المتزوّجة مازالت شابّة وأزرق اللّون إذا كانت كبيرة السّن[14]. وفي المناسبات تتجنّب المرأة المتزوّجة ارتداء البُخنق من الصّوف وترتدي البُخْنق من الحرير الذي يوجد في أصناف مختلفة[15].

في حين لا تلبس الصّبيّة «التّلثيمة» أو «الذّرّايَة» وإنّما تكتفي بارتداء الوقاية أو محرَمة رأس سوداء[16]. وفوق الوقاية كانت تستعمل «طرْفْ» أو«بَخْنُوقْ» من الكتّان أبيض اللّون في فصل الصّيف، ومن الصّوف في فصل الشتاء، تمسكه بأسنانها أو بيديها في مستوى أسفل ذقنها، ونادرا ما تتعصّب فوقه بمنديل رأس أحمر أو أسود اللّون لشدّه إلى رأسها [17]. ولا تلبس الأثواب ذات الألوان الزّاهية التي يمكن أن تجلب الانتباه، وهنا تلتقي الثّقافة البدويّة مع عادات وتقاليد سكّان القرى السّاحليّة

امرأة ترتدي حزاما أخضر اللّون، ويُطلق على الجزء المتدلّي منه اسم «الشّوّاطة».

بالبلاد التّونسيّة[18]. وكلّ خروج عن هذه الضّوابط يعتبر مرفوضا تماما من كلّ أفراد القبيلة.

في حين أنّ الأرملة لا تلبس «التّلثيمة»، ولا «الدّرّاية». وغالبا ما «تتخنّقْ» بـ «الوقاية» أو بمحرمة رأس سوداء وتتبرقع بأخرى داكنة اللّون، مكان «التّلثيمة»، وتتعصّب بأخرى مثلها. وفي فصل الشّتاء تضيف لهذه الأغطية «طرْفْ» أو «بخْنوقْ» صوف أسود اللّون، وثمة بعض الأرامل اللّواتي يواصلن ارتداءه في مختلف الفصول ويسمّى عندها بـ «اجْلالَة»[19].

أمّا المرأة المطلّقة فتلفّ رأسها بـ«الوْقاية» أو بمحرمة رأس داكنة اللّون، ثمّ بـ«بَخنوقْ» من الكتّان الأبيض مكان «التّلثيمة» التي كان ارتداؤها حكرا على المتزوّجات. ثمّ تتعصّب فوقه بمحرْمة سوداء اللّون، وفي فصل الشّتاء تُعوّض «البخْنوقْ» من الكتّان بآخر من الصّوف، وعندها يمكنها أن تحوّل العصابة فوق «بخْنوقْ» الصّوف لشدّه إلى رأسها[20].

إلى جانب أغطية الرّأس يعتبر الحزام من أبرز الألبسة المشبعة بالعلامات والرّموز، والتي يمكن استنادا إليها التعرّف بسهولة على الوضع الاجتماعي للمرأة التي ترتديه.

2ـ2. الحـــزام:

الحزام هو مجموعة من الخيوط يمكن أن تكون من موادّ مختلفة[21] على غرار الصّوف أو القطن أو الحرير أو غيرها. تشدّ بها المرأة لباس الاشتمال التي ترديه في مستوى الخصر. و«المحزم والمحزمة والحزام: اسم ما حزم به، والجمع حزم، واحتزم الرّجل وتحزّم بمعنى، وذلك إذا شدّ وسطه بحبل»[22].

ويعتبر الحزام جزءا أساسيا من لباس الاشتمال. ويستعمل من قبل كلّ من النّسوة والرّجال. وتبرز أهمّية هذا العنصر من الثقافة المادّية في تنوّع أصنافه[23]، وفي تعدّد رموزه ودلالاته التي تجعل منه أبرز قطع اللّباس التي تمكّننا من التّعرّف إلى الوضع الاجتماعي للمرأة التي تتمنطق به ليس فقط في برّ الهمامة وإنّما كذلك في أغلب المجتمعات البدويّة وحتّى القرويّة.

تتميّز المرأة المتزوّجة - باستثناء المسنّة - بكبر حجم الحزام حيث يتكوّن من عدد كبير من الخيوط المظفورة التي يفوق عددها في سائر الأيّام العشرة، وقد يتجاوز ذلك بكثير في المناسبات. ويُطلقون علي هذه الخيوط اسم «القوَاطنْ»[24] إن كانت من القطن، أو المجاديل إن كانت من الصّوفَ[25]. ويمكن أن تكون ذات لون موحّد، أو ذات ألوان مختلفة. وتوجد عدّة مقاطع من أغاني شعبيّة نسويّة

في برّ الهمامة يعود أغلبها إلى نهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين تؤكّد كبر حجم الحزام على غرار هذا المقطع من الأغنية الموسومة بـ «يا خدْ اللّي لاحْ»[26].

وأفخاذها بنية جاهلي[27] في قصْرْ باردو ومنوبة[28]
واحزامها طاحْ حْمالي[29] خلاّ الشّوايرْ[30] مِذْهوبة[31]

وكذلك هذا المقطع من أغنية شعبيّة أخرى بعنوان: القلبْ باتْ يخمّمْ[32].

عيشة واقْدامَكْ شبْرينْ عُرضْ حْزامكْ[33]
لو كان نْجي[34] لأوْهامكْ[35] لسْمرْ[36] ينوّضْ عَليّا[37]
عقلي غْدا[38] واتْفيّا[39] هزّاتُو[40] عيشة البيّة[41]
القلبْ باتْ يخَمِّمْ[42]

أمّا حزام النّسوة كبيرات السّن فيتكوّن من عدد قليل من الخيوط المضفورة سواء أكانت من القطن أم من الصّوف وغالبا ما يكون أخضر اللّون[43]. وفي مناطق أخرى من البلاد التّونسيّة تفضّل العديد من النّسوة المسنّات حزاما أبيض اللّون[44].

ويتميّز حزام الصّبيّة من قبيلة الهمامة بحجمه الصّغير إذ يتكوّن من خيط أو خيطين فقط من «القيطنْ» أو من الصّوف المبروم والمصبوغ[45]. ويبدو أنّ هذه الخصائص الثّقافيّة تختلف من جماعة إلى أخرى حسب عاداتها وتقاليدها وأعرافها. فالعديد من الجماعات تُعطي أهمّية قصوى للون الحزام مقارنة بحجمه. ففي بعض المجموعات البدويّة بالجنوب التّونسي[46]، وفي بعض القرى السّاحليّة تُفرد الصّبيّة بحزام أبيض اللّون[47]. وفي بعض القبائل العربيّة الأخرى على غرار قبائل شمال سيناء بمصر تختصّ المرأة المتزوّجة بحزام أزرق اللّون، والصّبيّة بحزام بنفسجي فاتح[48].

أمّا بالنّسبة إلى الأرملة فقد جرت العادة في قبيلة الهمامة أن تتمنطق خلال فترة الحزن التي لا تقلّ مدّتها في الغالب عن السّنة ببريم[49] أي خيط واحد من الصّوف الأبيض[50] أو من الصّوف المخلوط بشعر الماعز أو وبر الإبل. وبعد انتهاء فترة الحزن يتمّ تعويض البريم بحزام يتكوّن من خيطين أو ثلاثة خيوط من «القواطن» أو من الصّوف المضفور والمصبوغ[51]. ولئن ذكره رينهارت دوزي DOZY (R) في معجمه[52]، فإنّ رمزيته تختلف عمّا هو سائد ببرّ الهمامة.

في حين تتمنطق المطلّقة بحزام متكوّن من عدد قليل من خيوط من الصّوف المضفور أو «القواطن» التي لا يتعدى عددها في الغالب ثلاثة أو أربعة[53]، فهو أقلّ حجما من حزام المتزوجة وأكبر حجما من حزام الأرملة.

ويقودنا هذا الاختلاف في حجم الحزام ولونه إلى التّطرّق إلى وظائفه المتعدّدة ومن أهمّها الوظيفة العمليّة المتمثّلة في شدّ لباس الاشتمال إلى الجسم وهي وظيفة أساسيّة تجعل من الحزام عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه فبفضله تصبح إمكانية التّحرّك سهلة وتتحرّر اليدين ويصبح بالإمكان أداء مختلف الأعمال سواء بالنّسبة إلى النّساء أو الرّجال لأنّ لباس الاشتمال من دون شدّ بالحزام وبعناصر أخرى مثل الإبزيم في مستوى الكتفين – من الجهة الأماميّة – يعيق الحركة ويجعل مرتديه غير قادر على أداء الأعمال اليدويّة والبدنيّة المختلفة. وفي هذا الإطار يمكن من خلال الإكونوغرافيا[54] وتحديدا من خلال التماثيل والرّسوم والنّقوش التي تعود إلى العهدين البوني والرّوماني بالبلاد التّونسيّة[55] أنّ نميّز بين صنفين من لباس الاشتمال أحدهما مشدود بالحزام[56] والآخر غير مشدود به[57]، ويبدو أنّ الفرق بين المجموعتين من التّماثيل والرّسوم والنّقوش هو الانتماء الاجتماعي فالمجموعة الأولى ينتمي أصحابها في أغلبهم إلى الفئة العليا من المجتمع التي لا تقوم بالأعمال اليدويّة وعليه فبإمكانها ارتداء لباس الاشتمال دون شدّ، والمجموعة الثّانية ينتمي أصحابها في أغلبهم للعامّة التي تتولّى القيام بكلّ الأعمال اليدويّة باعتبارها الطّبقة المنتجة. ومن الوظائف العمليّة الثّانويّة للحزام أنّه يمثّل محملا للعديد من الأشياء على غرار كيس صغير توضع فيه النّقود، وعلبة الكبريت. كما تُعلّق به مرآة صغيرة الحجم، و«خُمْسة» وبعض الأحجبة و«الوُدَعْ» (جمع ودعة) التي تمثّل تمائم للوقاية من العين. وإلى جانب الوظيفة العمليّة، فللحزام وظيفة جماليّة تبرز في كبر حجمه وفي حفظه لقوام المرأة وإظهار رشاقتها، فالمرأة التي ترغب في إظهار رشاقتها ترتدي الحزام بطريقة معيّنة تجعلها تبدو أكثر جاذبيّة ولعلّ من أبرز هذه الطّرق جعله مرتخيا

امرأة تلبس «المْطوبقْ» المتكوّن من ثلاث ملاحف واحدة ورديّة والأخرى برتقاليّة والثّالثة سوداء اللّون.

بحيث يكون في تناسق مع بقيّة الألبسة الفضفاضة والوافية وهو ما نجد له صدى في العديد من الأغاني الشّعبيّة النّسويّة ببرّ الهمامة على غرار هذا المقطع[58]:

حْزامْها مرْخوفْ[59] بانْ الهوى زادْ عليّا
بين العضا والجوفْ لا عزّروكْ النّاسْ بيّ

وكذلك هذا المقطع من أغنية شعبيّة أخرى[60] بعنوان: مْرَيّضْ رَيّافْ[61].

جتْ واردة للشّطْ صيفةْ[62] غْزال ينُطْ[63]
وحْزامْها مْخرْخطْ[64] محبوبْتي الغَنْجَة[65]
منّك مْريّضْ ريّافْ

ومن أغاني المحفل التي تؤكّد الوظيفة الجماليّة للحزام هذا المقطع[66] الذي يتغنّى بكيفيّة لفّ (لَيّ) الحزام على خصر مرتديته، ويؤكّد أنّ ارتداءه يتطلّب توفّر مهارات معيّنة:

يا وْخيْ ريتْ حْزامْ يعْجِبْ ليّانه
منقوش نقْشْ الشّام على جوفْ فْلانه

وللحزام وظائف أخرى منها الوظيفة الأخلاقيّة، التي تبرز في اعتبار عدم ارتدائه من قبل المرأة المتزوّجة عيبا وخروجا عن الأعراف والعادات والتّقاليد لأنّه يستر جزءا حسّاسا من جسدها ويخفي مفاتنها[67] خاصّة إذا كان كبير الحجم. إلاّ أنّه من ناحية أخرى يجلب كبر حجم الحزام انتباه الرّجال وهو ما تؤكّده العديد من الأشعار والأغاني الشّعبيّة، كما سبق وأشرنا إلى ذلك.

وفي المقابل إذا كان صغير الحجم مثل حزام الصّبايا والأرامل والمطلّقات فإنّه لن يجلب انتباه الرّجال لكنّه لا يستر الأجزاء الحسّاسة من بدن المرأة. ويبدو أنّ في الأمر نوعا من التّعارض. ولذلك فإنّ الاختلاف في اللّون المعتمد من قبل العديد من المجموعات الأخرى التي أشرنا إليها سابقا يبدو في تقديرنا أقرب إلى المنطق.

وتعكس الوظيفة الأخلاقيّة دور الحزام واللّباس بصفة عامّة في عمليّة الضّبط الاجتماعي وذلك من خلال الالتزام بجملة من العادات والتّقاليد والأعراف التي تفرض على أفراد المجتمع التّعامل بحذر مع المرأة التي تعتبر «تابو» داخل المجتمعات المحافظة بصفة عامّة. ويبدو أنّ للحزام وظيفة صحّيّة حيث يُعتقد أنّه يجنّب المرأة برد الشّتاء ومرض الكلى لأنّه يمرّ فوقهما. ويساعد على صيانة منطقة الوسط لأنّه يسند العمود الفقري فيبقى سليما مستقيما[68]، خاصّة وأنّ المرأة البدويّة بصفة عامة تسكن الخيمة وهو ما يجعلها تنحني أثناء دخولها وخروجها منها بسبب مدخلها المنخفض. ويشدّ الظّهر ويقوّيه خاصّة عند القيام ببعض الأعمال الشّاقة[69] وهو ما نجد له صدى في بعض الأغاني النّسائيّة ببرّ الهمامة على غرار هذا المقطع من إحدى أغاني الملاّليّة[70]:

يا لا لا يا مَشْني مَرْتُو[71] مَرْتُو حمّارة[72] منْصوبَة
ثَمّشْ لا كارهْ[73] مَغْصُوبَهْ
يا لاَ لاَ يَا طُحْتْ مْريضَهْ غيرْ لحَزامْ مْلايمْني[74]
ما نْحبّشْ حدْ يْكلّمني

3. دور اللّباس في إبراز الوضع الاقتصادي للمرأة في قبيلة الهمامة:

يمكن بالاعتماد على اللّباس التّمييز بين المرأة الفقيرة والمرأة الميسورة في قبيلة الهمامة، خاصّة وأنّه يعتبر إحدى العلامات الخارجية البارزة لليسر أو الثّروة في مثل هذه المجتمعات البدوية[75]. ولئن كانت الفروق بين الفئتين في بداية القرن العشرين تقتصر على احتكار المرأة الميسورة لألبسة من أقمشة جيّدة ومنسوجات متقنة الصّنع، فقد توسّعت في أواخره وفي بداية النّصف الثّاني منه وأصبحت أكثر وضوحا بسبب تفاقم التّأثيرات الخارجيّة والدّاخليّة التي أشرنا إليها سابقا[76]. وتبرز مظاهر التّفاوت الاقتصادي في مختلف الألبسة سواء منها لباس الرّأس أو البدن أو القدم.

3ـ1. لباس الرّأس:

يمكن التّمييز بين المرأة الفقيرة والمرأة الميسورة من خلال العديد من أغطية الرّأس ومن أهمّها: الوقايَة، و«الذّرّاية» أو «التّلْثيمة»، و«الطّرْفْ» أو «البَخْنُوقْ».

تتمثّل وقاية المرأة أو الصّبيّة الفقيرة في مجرّد خرقة من القماش الأسود التي غالبا ما يتمّ اقتطاعها من المَلْحَفة، أمّا وقاية المرأة أو الصّبيّة الميسورة فتتمثّل في محرمة رأس غالبا ما تكون سوداء اللّون[77].

أمّا الفروقات في «التّلثيمة» التي كانت تستعملها المرأة الهمّاميّة المتزوّجة فتكمن في جودة الصّوف ودرجة الإتقان، فـ «تلْثيمَة» المرأة الميسورة من الصّوف الجيّد الأبيض النّاصع. وأحيانا تنسج من الصّوف والحرير بحيث تحتوي على أشرطة من الحرير وأشرطة من الصّوف. أمّا «تلثيمة» المرأة الفقيرة فقد كانت أقلّ جودة واتقانا. وفي أواخر النّصف الأوّل من القرن العشرين انتشر استعمال «الذّرّاية» في أوساط النّساء الميسورات أمّا «التّلثيمة» فبقيت مستعملة من قبل النّساء المنتميات إلى الأوساط الفقيرة[78].

وفي ما يتعلّق بـ «البَخْنوقْ» فيجب التّمييز بين البُخنق اليومي وبُخنق المناسبات. فالبُخنق اليومي في فصل الشّتاء هو البُخنق الصّوفي الذي يكون أكثر جودة بالنسبة إلى المرأة الميسورة وغالبا ما يتكوّن من أشرطة حريريّة وأشرطة صوفيّة. وفي الصّيف تتميّز المرأة الميسورة بارتدائها بُخنق من أنواع جيّدة من الأقمشة. أمّا في المناسبات فتنفرد المرأة الميسورة بارتداء أصناف مختلفة من البُخنق الحريري مثل «بَخْنُوقْ» الحَسْني و«القَرْنْ ني»، أمّا بُخنق المرأة الفقيرة فيكون في الغالب من الكتّان[79].

3ـ2. لباس البدن:

يتكوّن لباس البدن اليومي من عدّة قطع أهمّها القميص الذي يُسمّى في برّ الهمامة «السّوريّة» أو «القدْوارة» أو «الكتّانة»، والملحفة.

تتميّز «سوريّة» المرأة الميسورة بخياطتها المتقنة لأنّها تشترى جاهزة من الأسواق. أمّا البعض من النّسوة الفقيرات فغالبا ما تقمن بفصالتها وخياطتها يدويّا لذلك تكون في الغالب غير متقنة. وقد تُضطرّ النّسوة الأكثر فقرا إلى الاستغناء عنها والاكتفاء بارتداء الملْحفة فقط[80].

أمّا المَلْحفَة التي تمثّل لباس الاشتمال الخارجي الذي تشترك فيه الأغلبيّة السّاحقة من النّسوة في برّ الهمامة كانت توجد في عدّة أنواع منها الملحفة «القُرْنة» التي توجد في لونين أسود و أزرق[81]، وتعتبر الملحفة الزّرقاء أكثر رداءة لذلك تكون أكثر انتشارا في الأوساط الأكثر فقرا وغالبا ما يتمّ ارتداؤها إلى أن تصبح رثّة وبالية[82]. وقد تلتجئ بعض الفتيات المنتميات إلى العائلات الفقيرة إلى ارتداء شطر ملْحفة أي أنّ الملحفة الواحدة يتمّ اقتسامها بين أختين. وفي أواخر النّصف الأوّل من القرن العشرين وجدت أصناف أخرى من المَلاحف أكثر جودة تعرف بملاحف «عين حجْلة» وملاحف «كْريبْ» لذلك كانت أكثر استعمالا من قبل النسوة الميسورات فيما ظلّت النّسوة الفقيرات يستعملن الملحفة «قُرْنة»[83].

وفي سنوات الحرب العالميّة الثّانية حصل نقص كبير في المواد الأوليّة التي تصنع منها الألبسة، وتم حجز الإنتاج المحلّي من الصوف ومصادرته لتلبية حاجيات جيوش الحلفاء من الألبسة، وفُقدت الأقمشة من الأسواق وارتفعت أسعارها، الشّيء الذي اضطرّ العديد من النّسوة الفقيرات إلى الاكتفاء فقط بـ «حُولي» من

صندل «طرْباقة» من الحلفاء.

الصّوف الذي غالبا ما يتم صبغه أسود اللّون. والطّريف أنّ طول «الحولي» يختلف من فئة إلى أخرى فـ«حولي» المرأة الأكثر فقرا يتراوح طوله بين أربعة وخمسة أذرع [84] أمّا «حولي» المرأة الأقلّ فقرا فيتراوح طوله بين سبعة وثمانية أذرع[85].

أمّا خلال الاحتفالات فترتدي المرأة المتزوّجة «المْطُوبِقْ». إلاّ أنّ «المْطُوبِقْ» الأكثر انتشارا لدى المرأة المنتمية إلى العائلات الفقيرة أو المتواضعة يتكّون من ملْحَفتين «كْريبْ» أي ملحفة ملوّنة ومن فوقها ملحفة أخرى سوداء. أمّا المرأة الميسورة فغالبا ما تعوّض الملحفة السوداء بـ«حولي جْريدي» أو «احرامْ جْريدي» من الحرير، وأحيانا ترتدي بعض النّسوة مكان «حولي» الحرير «حولي» من أصناف أخرى من الأقمشة مثل الصّبار لأنّهنّ غير قادرات على اشتراء الحرير. وبإمكان بعض النّسوة الأكثر يسرا ارتداء أكثر من ملحفة واحدة ملّونة تحت «الحولي» الحريري[86].

3ـ3. لباس القدم:

تنتعل المرأة الميسورة «الكُونْتْرَا» أو البلْغَة أو «صَنْدَالْ» صندل من الجلد يُشترى من الأسواق جاهزا[87]. أمّا المرأة الفقيرة فتنتعل «طرْبَاقَة القاعَة»، أو «طرْباقَة الحلفاء»، أو «طرْباقَة الكوتْشُو»[88]. كما أنّ نسبة هامة منهنّ كنّ حافيات، خاصّة وأنّ الحفاء لم يكن يجلب الانتباه لأنّه أمر مُتعوّد عليه.

وخلال الاحتفالات كانت أغلب النسوة الفقيرات يفضّلن الحفاء على ارتداء صندل من الحلفاء أو من جلد البعير أو من «الكَوتْشُو». لأنّ المرأة وهي حافية، تكون أكثر جمالا.

الحلـــي:

لئن صنّفت أغلب الدّراسات التي اهتمّت بشمال إفريقيا الحليّ إلى صنفين حسب المواد الأوّليّة المصنوعة منه: حليّ من الفضّة ويميّز المناطق الرّيفيّة، وحليّ من الذّهب يميّز المناطق الحضريّة[89]، فإنّه في حقيقة الأمر وبالنّسبة إلى البلاد التونسيّة لا يمكن رسم حدود لكل صنف من هذه الأصناف. فحتّى إن كانت الفضّة أكثر انتشارا في الأرياف ولدى البدو بصفة عامّة بما في ذلك الهمامة، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود الحليّ من الذّهب خاصة لدى العائلات الميسورة. ويعتبر الحليّ من أهمّ مكمّلات اللّباس الذي يمكن اعتماده مؤشّرا لمعرفة الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة.

1 . مكوّنات الحليّ:

يتكوّن حليّ المرأة من قبيلة الهمامة من القطع الواردة في الجدول التّالي.

جدول عدد2: قطع حليّ المرأة من قبيلة الهمامة[90].

قطع الحلي	التعريف بها
حليّ الرّأس	
«النّوّاشْ»	هو قطعة من الحليّ في شكل مثلّث، ويوجد في أحجام مختلفة. ويتميّز باحتوائه على مسمار صغير في زاويته الحادّة من الجهة الدّاخليّة، وحلقة صغيرة في وسط ضلعه المقابل للزّاوية الحادة التي يربط بها خيط عادة ما يكون من الحرير ومشدودا إلى أحد أطراف «الذّرّاية» أو «البَخْنوقْ» إن كان من الحرير، أما المسمار الصّغير فتمسكه المرأة بأغطية رأسها.
«طواقير» جمع «طّيقارْ»	وهي زوجان من الحليّ يتكوّنان من مجموعة من السلاسل «ريحانة» تنتهي كل واحدة بـ«مُشْطَة» - «خُمْسة» أو بقمر (أي قطعة في شكل دائرة تشبه شكل القمر)، يثبّتان على جانبي الرأس ويتدلّيان على الوجه من اليمين والشّمال.
الأخراص أو «الأزْواز»	تسمّى «أزْوَازْ» بمعنى اثنتين (زوج)، لأنّه لا يمكن استعمال خرص واحد. بل زوج منه كلّ واحد في أذن، ويوجد صنفان من الأخراص وهما «زُوزْ بالطّبْلة» و«زُوزْ بالكْرُومة» بمعنى خرص بالرّقبة: - «زُوزْ بالطّبْلَة»: خرصان يتكون كل واحد منهما من سلك نصف دائري الشّكل، و صفيحة نصف دائريّة الشكل. وغالبا ما يكون من الفضة ويحتوي على نقوش بارزة. - «زوزْ بالكْرُومة»: خرصان يتكّون كل واحد منهما من سلك نصف دائري الشّكل ينتهي بسلك أعرض منه بعض الشيء ويحتوي على ما يشبه الأسنان ويكون من الفضة وغالبا من الّذهب.
مَرَافِعْ	يتكوّن من مجموعة سلاسل تشد الخرص «الزُوزْ» وفي طرفها الآخر «نوّاشْ» صغير الحجم يتمّ مسكه في أغطية الرأس، أو الشّعر حتى لا تلحق «الأزْوازْ» ضررا بالأذنين بحكم ثقل وزنها.
حليّ الرّقبة والصّدر	
«الشّرك» جمع «شركة»	هي التسمية العاميّة للقلادة.
ريحانة	قلادة في شكل سلسلة من الحليّ، حلقاتها عريضة وعادة ما تحمل «مُشْطَة» - «خُمْسة»، أو قمر.
خلال	هو المشبك الذي يشدّ الملحفة في مستوى النهدين وهو من حلي الصّدر، ويمكن أن يكون من الفضّة أو من الذهب وغالبا ما يتكّون من إبزيم وحلقة و«شهدة».
خْلال عينْ جْملْ	خلال يتكون من إبزيم وحلقة فقط، أي «خلالْ» بدون «شَهْدَة».

«شَهْدَة»	الجزء الأسفل من «الخلال» وتكون مثلثة الشكل، وتحتوي على نقوش محفورة إلى درجة إحداث فراغات وثقب تمثّل أغلبها أشكالا نباتيّة. وتحتوي بعضها على 3رؤوس محدّبة في كل زاوية من المثلّث وتسمّى «كْوَاكِبْ».
«الحْجِرْ»	من حلي الصدر يتكون من مجموعة سلاسل عادة ما يكون عددها ثلاث، ذات أطوال مختلفة، وتربط الخلالين ببعضهما وتحتوي السلسلة السفلى الأكثر طولا من البقية على «خُمستين» تتوسّطها قمر «قمرة».
حليّ اليد	
الخاتم	كان يوجد في أشكال مختلفة وغالبا ما يكون من الفضّة، ويمكن للمرأة أن تلبس عدّة خواتم في أصابعها.
«الخدّوجة»	سوار عريض من الفضة ملساء دونما نقوش.
المقياس «المُقّاس»	سوار أقل عرضا من «الخدّوجَة» وعادة ما يحتوي على بعض النقوش.
«النّبيلة»	سوار ذهبي يحتوي نقوشا هندسية.
حْديدة	نوع من الأساور كانت منتشرة في بر الهمامة في أوائل القرن العشرين، ثم تركت مكانها لـ«المقّاسْ» و«الخدّوجَة» و«النْبيلَة».
بقيّة الحلي	
حلقة الحزام	حلية دائرية الشكل تثبّت في الحزام وفيها نوعان: الحلقة الممتلئة، والحلقة الفارغة أو الجوفاء التي عادة ما تحتوي عدد من السلاسل «ريحانة» تنتهي كل واحدة بـ«خُمسة» أو بقمر.
الخلخال	حلية تلبس في القدم، وغالبا ما تكون من الفضة. وهي دائرية الشكل يبلغ قطرها حوالي 12صم. وغالبا ما تكون فارغة من الدّاخل وتحتوي على زخرفة ذات أشكال هندسيّة ونباتيّة وحيوانيّة.

2 . دور الحليّ في إبراز الوضع الاجتماعي للمرأة:

يلعب الحليّ في قبيلة الهمامة دورا أساسيّا في التّمييز بين النّسوة حسب وضعهنّ الاجتماعي.

فالمرأة المتزوجة بإمكانها وحسب الأعراف السّائدة في قبيلة الهمامة لبس مختلف أصناف الحلّي[91] التي يمكن تصنيفها إلى حلي يومي يُلبس في سائر الأيّام مثل الخلال و«الحْجِرْ» و«النّواشْ» والأخراص «الأزّوازْ» و«الشّرَكْ» والخواتم و«المقّاسْ» و«الخدّوجة». أمّا الصّنف الثّاني فهو الحلي الذي يُلبس في المناسبات على غرار «الطّيقارْ» وحلقة الحزام والخلخال[92]. وتمكّننا الأغاني الشّعبيّة في برّ الهمامة من الاطلاع على العديد من قطع الحلي التي كانت المرأة تلبسها على غرار هذا المقطع[93] من أغنية «تَلّفْتْ غْزالي»[94].

فطّومْ يا مَبْهاها[95]

لبست الحلقة والحرامْ[96] واتاها[97]

قدّها صاري[98] في البْحَرْ يعومْ[99]

شرعْ اللّه فطّومْ

وكذلك هذا المقطع من أغنية أخرى موسومة بـ «عيشة غثيثكْ»[100] الذي يشير إلى الأصوات أو الرّنين الموزون الذي تحدثه الحُصيّات التي توضع داخل الخشال من خلاخيل وأساور عندما تمشي المرأة التي ترتديه «فيتخيّل صورة ملحميّة إطارها الأسوار العالية وعنوانها الطّبول الدّاوية»[101].

عيشة غثيثك[102] مُمْشوطْ[103] أغمارْ[104]
ريشْ الظّليمْ[105] خفّقْ[106] ما طارْ[107]
أنت ما ليكْ مثيلْ[108] وأنت دريزْ[109] خْشالكْ[110]
في أعْقابْ اللّيلْ[111] طبّالْ يُضْربْ بين زوزْ أسوارْ[112]

وكذلك هذا المقطع من أغنية يا «طْويرَة»[113]:

يا طْويرَة[114] ما اسْمِحْ[115] مَشْيتْها
القايْلة[116] حَرْقتْها[117]
خَلْخَالْها[118] مْواتي[119] كعْبتْها
على دورْ العامْ[120]
يا طْويرَة

وفي مقطع آخر من أغنية شعبيّة أخرى من برّ الهمامة «لا يذكر الخلخال بذاته بل يكنّى عنه بالصّوت الذي يحدثه مذكّرا بصهيل الخيل»[121] (الضّبّاحْ) وهذا يحيلنا على المرجعيّة المتمثّلة في المكانة الهامّة للفروسيّة في المجتمع.

يا خدْ برْقْ اللّي لاحْ يا أمْ القَطَاطي مضفورة
جتْ لابْسة الضّبّاحْ ناسْ اللّي عاشو كبّورة

وتجدر الإشارة في هذا الإطار إلى أنّ أصل الخلخال شرقي ووجوده يعود إلى فترات تاريخية قديمة[122]، وكان منتشرا لدى العرب قبل الإسلام.

ويشير هذا المقطع من أغنية «عيْنْ الشّرّادْ»[123] إلى وضع المرأة المتزوّجة لـ «الطّيقارْ» الذي يُثبّت على الرّأس من الجهتين وتتدلّى منه سلاسل (ريحانة):

للاّ يا الرّاشقة الطّيقارْ[124] وَصْفكْ بكرة في لنقارْ[125]
عْليها الحَزّارْ[126] صغيّرْ بالدّمْعة بْكَى
عيْنْ الشّرّادْ[127]

وتعتبر الأخراص أو «الأزوارْ» من قطع الحلي الأخرى التي كثيرا ما ذكرت في أغاني النّساء في برّ الهمامة ومنها هذا المقطع من أغنية «شبْهتْ ريمْ الفالي»[128]:

هنيّة[129] لبْستْ مْخرّصْ[130] وجْحافْها[131] تتَرّسْ[132]
حالفْ بوها ما تْعرّسْ[133] كانْ كِ[134] يعدّوا الألفيّة[135]
حالي فاني من هنيّة

إلاّ أنّه كلمّا تقدّمت المرأة في السّن إلاّ وتخلّت تدريجيّا عن البعض من الحليّ، وغالبا ما تقتصر المرأة كبيرة السّنّ على الخلال دون «الحِجْرْ». وحلّي المعصمين مثل «المُقّاسْ» و«الخدّوجة»[136].

وفي المقابل لا تسمح الأعراف المتداولة في قبيلة الهمامة في النّصف الأوّل من القرن العشرين لكلّ من الصّبيّة والمطلّقة والأرملة إلاّ بلبس القليل من الحليّ، وخاصّة منه الحلي الوظيفي على غرار الخلال لشدّ الملْحفة مع الاقتصار في الغالب على خلال «عينْ جْمَلْ» المتكوّن فقط من الحلقة والإبزيم بدون «الشّهْدة». ولم يكن بإمكانهن لبس حلقة الحزام، و«الحِجْرْ» والخلخال[137]. ويدخل ارتداؤهنّ الكثير من الحلي في خانة التزيّن الذي يعتبر مرفوضا وفق الضوابط الاجتماعيّة في المجتمعات المحافظة بصفة عامّة ومنها المجتمعات ذات الثّقافة البدويّة. ولم يكن بإمكانهنّ ارتداء لباس الأفراح والتّزيّن لأنّ ليس لهنّ أزوجا لتتبرّجن لهم، وكل خروج عن المألوف يعتبر قلّة حياء وعار. مع العلم وأنّه ثمّة بعض المطلقّات اللّواتي كنّ يرغبن في الزّواج ثانية، كنّ أكثر اهتماما بمظهرهنّ من بقية المطلّقات.

ويعتبر الحلي من أبرز مكمّلات لباس المرأة في المجتمعات البدويّة بصفة عامة. وتبدو أهمّيته في تعدّد وظائفه. ومنها الوظيفة العمليّة التي كنّا أشرنا إليها وهي وظيفة أساسيّة إلاّ أنّها لا تهم إلاّ البعض من قطع الحليّ وليس كلّه على غرار «الخلّة» التي تشدّ الملحفة، و«النّواشْ» الذي يشدّ أغطية الرّأس، والمرافع التي تساهم في رفع الأخراص حتّى لا تتمزّق الأذن، والحلقة التي تُساهم في مزيد شدّ الحزام. وللحليّ وظيفة تجميليّة[138] تتمثّل في تزيين المرأة. ووظيفة اقتصاديّة[139]. ووظيفة سحريّة أو رمزيّة[140] تتمثّل في الاستعمال المكثّف لبعض

حلقة حزام صامتة.

ريحانة.

الأشكال المرتبطة بالتّمائم مثل السّمكة والقمر التي ترمز إلى الخصوبة[141]، و«الخُمْسَة» أو«المُشْطَة» التي لها دلالات وقائيّة وحمائيّة تجنّب المرأة التي ترتديها شرّ عيون الحسّاد أي أنّها تمثّل رقى شعبيّة ضدّ العين. وهو ما يعكس جانبا من الثّقافة الشّعبيّة لقبيلة الهمامة التي تشترك فيها مع العديد من القبائل البدويّة الأخرى بالبلاد التّونسيّة وخارجها.

وغالبا ما كان الرّجل يوفّر الحليّ لزوجة المستقبل، ويتمثّل في الأخراص والأساور و«الخلّة» و«الحْجر» وحلقة الحزام، وكلّها دائريّة الشّكل إلى جانب احتوائها على السّلاسل المتكوّنة من مجموعة حلقات وكلّها ترمز إلى الارتباط، وما الزّواج إلاّ ارتباط بين الزّوج وزوجته[142]. أدّت التّحوّلات التي عرفها اللّباس في برّ الهمامة وفي البلاد التّونسيّة عموما إلى انحسار كبير في استعمال مختلف هذه الأنواع من الحلّي الذي أصبح مقتصرا فقط على النسّوة كبيرات السّنّ اللّواتي مازلن يرتدين الملْحفة. وأصبح الحلي الملبوس من قبل بنات هذا الجيل من الصّنف الغربيّ المنتشر استعماله في كامل أنحاء البلاد.

3 – دور الحلي في إبراز الوضع الاقتصادي للمرأة في قبيلة الهمامة:

يعتبر الحليّ مؤشّرا أساسيّا يمكنّنا من التّمييز بين المرأة التي تنتمي إلى عائلة فقيرة والمرأة التي تنتمي إلى عائلة ميسورة. وتبرز مظاهر الاختلاف بين الفئتين في كمّية الحلي، وفي نوعيّة معدنه.

يتكوّن أغلب الحلي المنتشر استعماله في برّ الهمامة خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين من الفضّة كما بقيّة الجماعات البدويّة بالبلاد التّونسيّة. وعليه فإنّ التّمييز بين العائلات الفقيرة والعائلات الميسورة يكون بحسب كميّة الحلي أي تعدّد القطع وكبر الحجم وثقل الوزن، على غرار حلقة الحزام المتلئة والخلخال و الخلال بـ«الشّهدة». وهو ما يؤكّده هذا المقطع الآخر من أغنية «عيشة غثيثك»[143].

نَا رِيتْ خْلالْ[144] فُوقْ كْتِفْها جابوه لاّلْ

وِزْنُو لاَمِينْ[145] جَا ثَمَنْيَ أَرْطَالْ[146]

جا سُومُو غالي[147] كَانْ التّجارْ

أمّا خلال النّصف الثّاني من القرن العشرين فقد تخلّت العائلات الميسورة تدريجيّا عن الفضّة لفائدة الذّهب وأصبحت عمليّة التّمييز بين الفقراء والميسورين أسهل، بمعنى أنّ المرأة التي بقيت ترتدي حلي الفضّة تنتمي إلى العائلات المتواضعة والفقيرة، والمرأة التي ترتدي حليّ الذّهب تنتمي إلى العائلات الميسورة[148]. ومن أبرز قطع الحليّ الذّهبيّة التي كانت منتشرة الاستعمال الخلال و«النّوّاش» و«الزّوز بالكرومة» و«النّبيلَة». ويمكن تفسير امتلاك العائلات الميسورة كمّيات هامّة من الحلي

خلخال.

طيقار.

خلّة وحجر.

سواء أكان ذهبا أم فضّة بوظيفته الاقتصاديّة الحيويّة المتمثّلة في ادّخاره واكتنازه لوقت الحاجة[149]. خاصّة وأنّ الاقتصاد النّقدي لم تكن له آنذاك مكانة لدى قبيلة الهمامة والمجتمعات البدويّة بصفة عامّة.

وفي ما يتعلّق بالحليّ الذي يتمّ ارتداؤه من قبل المرأة في قبيلة الهمامة فتوجد فوارق بين الحليّ اليومي وحليّ المناسبات. فبالنّسبة إلى لحليّ اليومي يمكن التّمييز بين المرأة المعدمة التي لا تملك الحليّ ولا تستعمل أي قطعة منه بما في ذلك الحليّ (الوظيفي) العمليّ على غرار الخلال. ولذلك كانت مجبرة على

وضع حصاة مكان كلّ خلال وربطها بخيط بعد تجميع طرفي لباس الاشتمال مع بعضهما. أمّا المرأة الأقل فقرا فكانت تستعمل «خلال عِينْ جْملْ» من الفضّة، الذي تمّ تعويضه منذ أواخر النّصف الأوّل من القرن العشرين بالخلال بـ «الشّهْدَة». ولا تستعمل «الحجْرْ» لأنّها غير قادرة على امتلاكه. أمّا المرأة الميسورة فكانت ترتدي «الخلّة» و«الحجْرْ» من الذّهب. وفي الأذنين غالبا ما تقتصر المرأة الفقيرة على لبس «زوزْ بالطّبْلَة» من الفضّة، أمّا المرأة الميسورة فتلبس «زوزْ بالكْرُومَة» من الذّهب. أمّا «الشّرك» والخواتم و«الحديدة» و«الخدّوجة» و«المقّاسْ» فعددها هو الذي يُحدث الفارق بين النّسوة الفقيرات والميسورات. أمّا حلقة الحزام فغالبا ما تكون ملآنة وثقيلة الوزن بالنّسبة إلى المرأة الأكثر يسرا، أمّا المرأة الأقلّ يسرا فترتدي الحلقة الجوفاء التي تحتوي على بعض السّلاسل في شكل «ريحانة». ويعتبر الخلخال من أهمّ قطع الحلي التي تنفرد المرأة الميسورة بارتدائه[150].

أمّا في المناسبات وتحديدا في الأفراح فتلبس المرأة الميسورة مختلف قطع الحليّ وأكثر ما يمكن منها، من ذلك «النّوّاشْ» و«الطّوافيرْ» و«زوزْ بالطّبْلة» من الفضّة في أسفل الأذن و«زوزْ بالكْرُومَة» من الذّهب في أعلى الأذن، وثمّة بعض النّسوة الميسورات واللّواتي يردن الظهور في مظهر لائق يرتدين أكثر من خرصين في كل أذن. ولكي لا تُلحق الأخراص ضررا بالأذنين بحكم ثقل وزنها يتمّ شدّ كل اثنين منها بخيط من الحرير يُمرّر من فوق الرّأس، أو يتمّ شدّ كلّ خرص بـ«المرافع»، أو بخيط يُربط في طرفه «نوّاشْ» صغير يتمّ مسكه في غطاء الرّأس. كما يرتدين مجموعة من العقود «الشّركْ» التي يمكن أن يصل عددها إلى عشرة عقود، ويلبسن «الريحانة» بكيفية يكون كامل الصّدر مغطى بالعقود. وترتدي حلقة الحزام والخلاخيل في القدمين. أمّا المرأة الفقيرة فغالبا ما لا يختلف حليّها اليومي كثيرا عن حليّها في المناسبات[151].

وتوجد عدّة مقاطع من أغاني شعبيّة في برّ الهمامة تؤكّد انتماء النّسوة اللّواتي يرتدين الكثير من الحليّ إلى عائلات ميسورة وهو ما يمكن استنتاجه من خلال العديد

خرص «زُوزْ» بالشّهدة.

«زُوزْ بالكرومة» من الذّهب.

قلادات «شُركْ» من الفضّة.

من العبارات مثل «بنت خْيار النّاسْ» و«بنت سيدْ النّاسْ» على غرار هذا المقطع من أغنية: «تَلّفْتْ غزالي»[152].

فطّوم يا ناسْ[153]
درْبتْ الخلجة[154] وقَرْبْعُوا[155] الأخراصْ[156]
رايْ بنتْ خْيارْ النّاسْ[157] هي قمرة والبنات
نْجُومْ[158]
شرع اللّه فطّومْ

وكذلك هذا المقطع من الأغنية الشّعبيّة الموسومة بـ: عمْرَة الغنْجَة[159]:

رايْ عَمرة[160] ياناسْ
درْبتْ الخلجة وقَرْبْعُوا الأخْراصْ
رايْ بنتْ سيدْ النّاسْ[161]
عنّا ذَراري[162] يلعبوا الميشانْ[163]

خاتمة:

بالرّغم من بساطة الأزياء التّقليديّة للمرأة في برّ الهمامة في القرن العشرين وخاصّة في النّصف الأوّل وبداية النّصف الثّاني منه، فقد كان لها العديد من الدّلالات والرّموز التي تعكس الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة التي ترتديه. إلاّ أنّ التّحوّلات التي عرفتها قبيلة الهمامة منذ بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين والتي تعمّقت منذ العشريّات الأخيرة من القرن العشرين في إطار العولمة أدّت إلى تخلّي المرأة تدريجيا عن الأزياء التّقليديّة، بحيث لم تعد مستعملة إلاّ من قبل عدد قليل من النّسوة كبار السّن اللّواتي مازلن يرتدين الملحفة، وعددهم في تراجع من سنة إلى أخرى. وهو ما ترتّب عنه اندثار العديد من الخصوصيّات الثقافيّة المتمثّلة في العادات والتّقاليد والممارسات والطّقوس المرتبطة بالأزياء التّقليديّة، وفي المقابل تمّ تبنّي أنماط جديدة من اللّباس أفقدته رمزيّته ودلالاته السّابقة. ويمكن تلخيص هذه التّحوّلات في مثلين شعبيّين تونسيّين يشكّلان ناسخ ومنسوخ الأوّل وهو المثل المنسوخ « الكسوة ما سترْ والماكلة ما حضَرْ» [164] وفيه معنى الاختيار وفق المعايير الثّقافيّة الموروثة[165] وعليه يكون للّباس علامات ورموز مختلفة. والمثل الشّعبي الثّاني الذي يمثّل النّاسخ « كُولْ على كيفكْ وإلبسْ على كيفْ النّاسْ» وفي هذه الحالة يكون اختيار اللّبَاس وفق ذوق الآخر، أي وفق ما تقتضيه الموضة.

الهوامش:

1 - ينتمي الهمامة حسب رأي أغلب الباحثين إلى القبائل الهلاليّة التي قدمت إلى إفريقيّة خلال القرن الحادي عشر ميلاديّا، ويبدو أنّهم واصلوا طريقهم نحو الغرب ثم رجعوا ليستقرّوا بإفريقيّة في أواخر القرن السّادس عشر بعد ما أصبحت إيالة عثمانيّة.وتنقسم قبيلة الهمامة إلى عدّة عروش وهي: أولاد عزيز وأولاد معمّر وأولاد رضوان وأولاد سلامة. ولكلّ منها روايته لتفسير أصل القبيلة وهي مختلفة عن بعضها.

2 -ويمتدّ المجال الجغرافي لقبيلة الهمامة بوسط، وجنوب غرب البلاد التّونسيّة ويشمل كامل «وطن» قفصة بما في ذلك توزر و«وطن» الوديان، ويحدّه من الجنوب سلسلة جبلية قليلة الارتفاع تفصله عن نفزاوة وأولاد يعقوب وبني يزيد، ومن الشّمال الغربي كلّ من «وطن» الفراشيش وماجر، ومن الشّمال الشرقي «وطن» جلاص ومن الشّرق أراضي عروش المهاذبة ونفّات ومن الغرب أراضي أولاد سيدي عبيد، وأراضي أولاد سيدي تليل.

3 - المقصود بالحالة الاجتماعيّة التّمييز بين الصّبايا والمتزوّجات والمطلّقات والأرامل. والمقصود بالواقع الاقتصادي التّمييز بين الأوساط الفقيرة والأوساط الميسورة.

4 - تمّ الاعتماد في هذا المقال على المادّة الإتنوغرافيّة التي جمعتها سنتي 2003 و2004. ومن الخبرة الميدانيّة خلال إعدادي لرسالة الماجستير المتعلّقة بالغذاء واللّباس في برّ الهمامة، الهيشريّة والمكناسي نموذجا: دراسة لإنشاء جناح اتنولوجي لمشروع متحف بسيدي بوزيد. التي تمّت مناقشتها في مارس 2006، بجامعة منّوبة، كلية الآداب والفنون والإنسانيّات.

5 - يُفسّر تسارع تحوّلات السّلوك اللّباسي في البلاد التّونسيّة بصفة عامّة خلال القرن العشرين وخاصّة خلال النّصف الأوّل منه والعشريّتين الأولتين من النّصف الثّاني بالعديد من العوامل منها التّأثيرات الاستعماريّة المتمثّلة في انهيار صناعة النسيج والملابس التقليديّة التّونسيّة بسبب منافسة الصّناعة الفرنسيّة.والانتشار الهام لتجارة الملابس والأقمشة الأوروبيّة المستعملة بسبب انخفاض أسعارها والتي كانت تسمّى بالروبافيكيا نسبة إلى اسمها بالمالطيّة وهي لفظة منحوتة عن الإيطاليّة Roba vecchia عندما كانت تحت سيطرة التّجّار المالطيين. وبعد الاستقلال ومغادرة المعمّرين البلاد التّونسيّة أصبحت هذه التّجارة تحت سيطرة التّجّار التّونسيين الذين كانوا يتعاملون مع التّجّار الفرنسيين وعندها أصبحت تسمّى بـ «الفريب» نسبة إلى اسمها الفرنسي Friperie. إلى جانب دور مدارس التكوين المهني الفرنسيّة ثم التّونسيّة المختصّة في قطاع النّسيج والملابس. و«فلكرة» اللّباس التّقليدي التونسي و«تحنيطه» في المتاحف. ودور وسائل الإعلام التي روّجت إلى الملابس الغربيّة وإتّباع الموضة. ولمزيد من التّوسّع في هذا الموضوع، أنظر بالكحلة (عادل)، « في تحولات السلوك اللّباسي التونسي»، دراسات عربية، عدد 9 و 10، جويلية، أوت، 1997. ص. 119 - 124.

6 - المصدر: براهمي (عبد الكريم)، الغذاء واللباس في برّ الهمامة، الهيشريّة والمكناسي نموذجا، دراسة لإنشاء جناح إتنولوجي لمشروع متحف بسيدي بوزيد، شهادة ماجستير، جامعة منوبة، كليّة الآداب، 2005-2006. ص. 120 - 126 ؛ 182-184.

7 - «تحْزيقَة»: هي إحدى طرق استعمال منديل الرأس، تقتضي طيّه بكيفيّة نتحصّل فيها على شكل مثلث، ثم توضع فوق الرأس بكيفيّة يكون الطّرف الحادّ من الخلف، ويُعقد الطرفان الآخران فوق الجبين بعد أن يعقدا مرّة أولى حلف الرأس وأحيانا تعقد فقط خلف الرأس وتسمّى كذلك «تقْريطة».

8 - «تخْنيقة»: هي طريقة أخرى في استعمال منديل الرأس، تقتضي طيّه بكيفيّة نتحصّل فيها على شكل مثلث، ثم توضع فوق الرأس بكيفيّة يكون الطّرف الحادّ من الخلف، ويعقد الطرفان الآخران أسفل الذقن في مستوى الرّقبة.

9 - «قُرْنة « نسبة إلى مدينة Livourne الإيطاليّة.

10 - إبراهيم (رجب عبد الجوّاد)، المعجم العربي لأسماء الملابس ، دار الآفاق العربيّة، 2002، ص. 423.

11 - DOZY (R.), Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les arabes, AMSTERDAM. Jean Muller. 1845. p. 71- 73.

12 - إلى جانب وظيفتها العمليّة المتمثّلة في شدّ الشّعر للشّرّابة وظيفة تجميليّة خاصّة وأنّها ذات ألوان مختلفة.

13 - براهمي (عبد الكريم)، الغذاء واللباس...، مرجع مذكور،ص. 177 – 178.

14 - لئن ميّزت «التّلثيمة» النّصف الأوّل من القرن العشرين فقد تمّ تعويضها بـ «الذّرّاية» خلال النّصف الثّاني منه.

15 - مقابلة مع محمّد لسود بن علي بن عبد الله براهمي، أولاد ابراهيم بالهيشريّة في 15 – 01 – 2005.

16 - مقابلة مع العائشة بنت لزهر عمامي، 65 سنة، منزل بوزيّان في 5- 12- 2004.

17 - منذ منتصف القرن العشرين نراجع استعمال الوقاية وفي المقابل تزايد استعمال المحرمة السوداء.

18 - مقابلة مع مهنيّة بنت محمد حاجي، 77 سنة، الهيشرية في 02- 01- 2005.

19 - بن ريانة (رمضان) وبالكحلة (عادل)، طبلبة التقليدية والحداثة في المجتمع العربي ،الجزء 3، مطبعة توب للطباعة شهر ماي 2003. ص. 326.

20 - مقابلة مع رقية بنت محمد جلالي، 68 سنة، الهيشرية في 03 - 11- 2005.

21 - مقابلة مع أحمد بن محمد المكركب ساكري، 70 سنة، ومباركة بنت فرح نصري، 65 سنة، وحدة النّصر في 06- 10- 2004.

22 - DOZY (R.), Dictionnaire détaillé... op. cit. p. 139.

23 - أبو الفضل (جمال الدين)، لسان العرب، دار صادر بيروت، بدون تاريخ. مادة حزم.

24 - وتنقسم الأحزمة المستعملة في البلاد التّونسيّة إلى أحزمة غير منسوجة من خيوط الصوف وأخرى منسوجة مثل التكّة والشّملة وأحزمة الحرير. وتنتشر الأحزمة المنسوجة جغرافيّا من بنزرت إلى المهديّة وفي صفاقس وجربة، وتنتشر الأحزمة غير المنسوجة في بقيّة المناطق الساحليّة وفي كلّ المناطق الدّاخليّة. أنظر:

BEN TANFOUS (A.), « Les ceintures de femmes en Tunisie », dans les cahiers des arts et traditions populaires, N° 4,1971.p. 103.

25 - نجد في الشّعر الشّعبي صدى لذلك:

أمّا خدودكْ كي بو قرعون — في ربيع مربّع زاهي النّوار

الخمـــري والمُـورْ — واتى حزامك قيطن مضفور

ورد هذين البيتين من الشّعر الشّعبي في خريّف (محيّ الدّين)، الشّعر الشّعبي التّونسي: أوزانه وأنواعه، الدّار العربيّة للكتاب، 1991، ص. 116.

26 - ورد في المعجم العربي لأسماء الملابس لرجب عبد الجوّاد إبراهيم، ص. 396 : القيطان: ما ينسج من الحرير شبه الحبال وقد يُتّخذ من الصّوف أو القطن.

27 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء في بر الهمامة، تونس 2010. ص. 97.

28 - جاهلي: المقصود به العهد الرّوماني.

29 - قصر باردو ومنوّبة: قصور للبايات الحسينيين الذين حكوا البلاد التّونسيّة من (1705 – 1957) تمثّل مقرّ إقامتهم تقع في باردو ومنّوبة غربي العاصمة تونس.

30 - خُمالي: جمع حملة وهي مقياس كمّي لما يحمله بين الصّدر واليدين متشابكتين: وتعني هنا كبر حجم الحزام.

31 - الشّوابر: جمع مفرده شيرة وهي ملكة التّمييز والاهتداء إلى الصّواب.

32 - مذهوبة: من ذهيبة وتعني ضائعة.

33 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 184-185.

34 - الشّبر: هو وحدة قيس تمتدّ من طرف إصبع الإبهام إلى طرف إصبع الوسطى عندما يكون كف اليد مفتوحا تماما، وتبلغ حوالي 25 صم. وشبرين يعني حوالي 50 صم.

35 - نْجي: أجيء.

36 - لأوهامك: ساحاتك.

37 - لسمر: كناية على البارود.

38 - إنوّض عليّا: يُطلق عليّ الرّصاص.

39 - غدا: ضاع.

40 - اتفيّا: تفرّق.

41 - هزّاتو: أخذته.

42 - البيّة: مؤنّث الباي، وهو حاكم البلاد التّونسيّة في الفترة الممتدّة من بداية حكم البايات المراديين 1631 إلى نهاية حكم البايات الحسينيين وإعلان النّظام الجمهوري بالبلاد التّونسيّة في 1957.

43 - يخَمِّمْ: يفكّر في انشغال. ولعلّ أصلها من خمّن.

44 - مقابلة مع فجرة بنت عمر براهمي، 74 سنة، الهيشريّة في 24-08-2004.

45 - BEN TANFOUS (A.), « Les ceintures de... », op. cit. p. 103.

46 - مقابلة أحمد بن مصباح قاسمي،75 سنة،المكناسي في 8-9-2004.

47 - المرزوقي (محمّد)، مع البدو في حلّهم، وترحالهم، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا- تونس، الطّبعة الثّانية 1984. ص. 242.

48 - بن ريانة (رمضان) وبالكحلة (عادل)، طبلبة التقليدية...، مرجع مذكور، الج. 3. ص. 362.

49 - سناء (مبروك)، «التّراث الثّقافي ودور المرأة البدويّة في مجال الحرف البدويّة»، ضمن بحوث في الأنتروبولوجيا العربيّة، الطّبعة الأولى، 2002، مركز البحوث والدّراسات الاجتماعيّة، كلّيّة الآداب جامعة القاهرة. ص. 245.

50 - من الأقوال المتداولة في برّ الهمامة والتي تؤكّد ذلك: « فلانة حزينة لابسة بريمة ».

51 - تشترك المرأة في قبيلة الهمامة مع النّسوة في أغلب القبائل البدويّة في شبه الجزيرة العربيّة وفي شمال إفريقيا على غرار القبائل البدويّة بالصّحراء الغربيّة بمصر، أنظر حنّا (نبيل صبحي)، المجتمعات الصّحراويّة في الوطن العربي (دراسات نظريّة وميدانيّة)، دار المعارف، الطّبعة الأولى 1984، ص. 124.

52 - مقابلة مع رقية بنت محمد جلالي، 68 سنة، الهيشرية في 03--200511.

53 - Voir, DOZY (R.), Dictionnaire détaillé... op. cit. p. 71- 73.

54 - مقابلة مع أحمد بن محمد المكركب ساكري، 70 سنة، ومباركة بنت فرح نصري، 65 سنة، وحدة النّصر في 06-10-2004.

55 - الإكونوغرافيا من الفرنسيّة iconographie وتعني الأيقنة التي تشمل الرّسوم والتّماثيل.

56 - لئن لم تسفعنا أغلب المصادر المكتوبة التي تعود إلى الفترة القديمة وحتّى الفترة الوسيطة – باستثناء التي تعود إلى أواخرها - بمعطيات تتعلّق بأصول الحزام فإنّه من المفيد الرّجوع إلى الإكونوغرافيا التي تثبت أن الحزام من الألبسة التي تعود إلى العهد القديم بالبلاد التّونسيّة، أنظرBEN TANFOUS (A.), « Les ceintures...», op. cit. p. 121، والمؤلّف الجماعي، المرأة التّونسيّة عبر العصور، الجمهوريّة التّونسيّة 1997. وتحديدا صورة كاهنة الإلاهة سيراس تعود إلى العهد الروماني ، وردت بالصّفحة 92. ورسم لإلهة الخصب على مقبض مرآة من العاج تعود إلى القرن السّابع قبل الميلاد، وردت بالصّفحة 45.

57 - يوجد نصب من حجر الكلس لكاهنة الإلاهة سيراس تلبس لباسا فضفاضا مشدودا بحزام، عثر عليه بسيدي علي المديوني (منطقة مكثر)، يعود إلى العهد الروماني، محفوظة بالمتحف الوطني بباردو، أنظر درين (علي)، «النّساء في عبادة سيراس» ضمن مؤلّف جماعي بعنوان المرأة التّونسيّة عبر العصور، الجمهوريّة التّونسيّة 1997، ص. 92. ويوجد كذلك رسم لإلهة الخصب وهي ترتدي حزاما على مقبض مرآة من العاج تم العثور عليه في مقبرة قرطاج، معروض بالمتحف الوطني بقرطاج ويعود إلى القرن السّابع قبل الميلاد. أنظر قرندل بن يونس (علياء)، « المرأة البونيّة إغراء وتأنّق» ضمن نفس المؤلّف الجماعي، ص. 45.

58 - توجد عدّة تماثيل تبيّن التحاف النّسوة بلباس الاشتمال دون شدّه بحزام، ومن بينها تمثال من الرّخام الأبيض لكرابريا أنولا وهي سيّدة من الطّبقة «البورجوازيّة البلديّة»، عثر عليه بحيدرة، ويعود إلى القرن الثّاني ميلاديا، محفوظ بالمتحف الوطني بباردو، أنظر صورة هذا التّمثال في العجيمي السّبعي (ليلى)، « النّساء الرومانيات فيبتونس»، ضمن نفس المؤلّف الجماعي، ص. 60.

59 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 121.

60 - مِرْخوفْ: مسترخ.

61 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 227.

62 - ريّافْ: شديد الشّوق والحنين.

63 - صيفة غزال: شبيهة بالغزال.

64 - ينطْ: يقفز في خفّة.

65 - مخرخطْ: مسترخ.

66 – الغنْجة: امرأة حسنة المنظر، ومليحة العينين.

67 – خريّف (محيّ الدّين)، الشّعر الشّعبي التّونسي أوزانه وأنواعه، الدّار العربيّة للكتاب،1991. ص. 134.

68 – حنّا (نبيل صبحي)، المجتمعات الصّحراويّة ...، مرجع مذكور، ص. 126؛ سناء (مبروك)، «التّراث الثّقافي...» مرجع مذكور، ص. 253.

69 – بن ريانة (رمضان) وبالكحلة (عادل)، طبلبة التقليدية...، مرجع مذكور، الج. 3. ص.

70 – سناء (مبروك)، «التّراث الثّقافي...» مرجع مذكور، ص. 253.

71 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 169.

72 – مَشْنِي مَرْتُو: لست امرأته.

73 – حمّارة: هي أعواد ثلاثة يُشدّ بعض أطرافها إلى بعض ويُخالف بين أرجلها وتُعلّق بها الشّكوة لتحريكها حتّى يتحوّل الحليب الرّائب إلى لبن.

74 – امرأة كارِهْ: امرأة تبغض زوجها لأنّها تزوّجته مكرهة.

75 – مُلايمْني:أصلها ملائم لي، أي يشدّها ويقيم أودها.

76 - BARDIN (P.), « Les populations arabes du contrôle civil de Gafsa et leurs genres de vie », in IBLA, 7ème année N° 27, 1944. p. 271.

77 – أنظر الهامش رقم 3.

78 – مقابلة مع العائشة بنت لزهر عمامي، 65 سنة، الاعتزاز بمنزل بوزيّان في 5- 12- 2004.

79 – مقابلة مع لطيّفة بنت أحمد بن مليك بوعزيزي، 94 سنة، الهيشرية في 21-10-2004.

80 – مقابلة مع فضّة بنت العوني طاهري، 71 سنة، الجبّاس في 1-08-2004.

81 – مقابلة مع مباركة بنت محمد الصّغير براهمي، 85 سنةً، الهيشرية في 25- 08- 2004.

82 – الأرشيف الوطني التّونسي، السلسلة التاريخية، صندوق 19، ملف 210، وثيقة عدد 17292.

83 - SEBILLOTTE (R.), Ksar el Ahmar, Imprimerie RULLIERE – LIBECCIO, 1997. t. II.p. 381.

84 – مقابلة مع العيدي بن عوينة طاهري، 74 سنة، الجبّاس في 5- 11- 2004.

85 – الذّراع: وحدة قيس تساوي حوالي 50 صم.

86 – مقابلة مع هنية بنت علي بن أحمد براهمي، 95 سنة، الهيشرية في 29-08-2004

87 – مقابلة مع حسنية بنت عمّار طاهري، 65 سنة، المكناسي في 30-01-2005.

88 – كانت«الكُونْتْرَا» مرغوبة أكثر من طرف النّسوة حديثات العهد بالزّواج، أمّا البلغة التي تحتوي أحيانا على بعض «النوّارات»، فكانت مرغوبة من طرف كبيرات السّن.

89 – مقابلة مع أحمد بن مصباح قاسمي، 75 سنة،المكناسي في 8- 9- 2004.

90 - GARGOURI – SETHOM (S), « Les bijoux de Tunis » in *Cahiers des Arts et Traditions Populaires* n°8.1984 p. 111.

91 – للتّعرّف على مزيد من التّفاصيل يمكن الرّجوع إلى براهمي (عبد الكريم)، الغذاء واللباس...، مرجع مذكور، ص. 127 – 133.

92 – مقابلة مع فجرة بنت عمر براهمي، 74 سنة، الهيشريّة في 24- 08- 2004.

93 – بن ريانة (رمضان) وبالكحلة (عادل)، طبلبة التقليدية...، مرجع مذكور، الج. 3. ص. 328.

94 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 195- 196.

95 – تَلَّفْتْ: أضعت وفقدت.

96 – مَبْهاها: ما أجملها

97 – الحرام بترقيق الرّاء: هو لباس اشتمال خارجي، يتميّز بألوانه الزّاهية، وغالبا ما يتمّ ارتداءه في المناسبات (الأفراح).

98 – واتاها: ناسبها

99 – صاري: عمود السّفينة الذي يشدّ إليه الشّراع.

100 – يعومْ: يسبح.

101 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 216.

102 – نفس المرجع، ص. 121– 122.

100 – غثيثكْ: صفى للشّعر عندما يكون غزيرا.

10. – مُمْشوطْ: مسرّح

104 – اغمارْ: جمع مفرده غمر، وهو ما تسعه قبضة اليد.

405 – الظّليم: ذكر النّعام.

106 – خفّقْ: حرّك جناحيه وهمّ للطّيران.

107 – ما طارْ: لم يطر.

108 – أنت ما ليكْ مثيل: أنتِ ليس لك مثيل

109 – دريزْ: صوت قوي.

110 – خشال: جمع مفرده خشل وهي رؤوس الحلي من الخلاخل والأسورة، ويطلق خاصّة على ما كان منها أجوف غير مصمت. أنظر أنظر أبو الفضل (جمال الدين)، لسان ... مصدر مذكور، مادة خشل.

111 – في أعْقابْ اللّيلْ: في آخر اللّيل.

112 – طبّالْ يُضْربْ بين زوزْ أسوارْ: دوي الطّبول بين سورين اثنين.

113 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص. 176.

114 – يا طْويرَة: مؤنّث تصغير طير.

115 – ما اسْمِحْ: ما أجمل

116 – القايْلة:شمس الظّهيرة الحارّة.

117 – حَرْقتْها: أحرقتها.

118 – خَلْخَالْ : قطعة من الحلي الفضّي عادة ما يكون مجوّف تلبسه المرأة فوق كعبتي ساقيها.

119 – مْواتي كعْبتْها: متناسق مع كعبتها.

120 – على دورْ العام: على مدى العام.

121 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور، ص.121.

122 – MAR AIS (G), Les bijoux musulmans de l'Afrique du Nord, Imprimerie Officielle. Alger 1958, p. 8.

123 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور،ص. 215.

124 – الطّيقار: مفرد وجمعه طْواقِيرْ، وهو حلي غالبا ما يكون من الفضّة مثلّث الشّكل يثبّت في أعلى الرّأس وتتدلّى منه سلاسل.

125 – لنقار: محطّة القطار، وأصلها عبارة باللّغة الفرنسيّة La gare.

126 – الحَزّارْ: هو الرّجل الذي يشدّد الرّقابة على النّساء ويُكثر منعهنّ حتّى من مجرّد الإطلال أو النّظر.

127 – الشّرّادْ: صيغة مبالغة من شردن وهي صفة الغزال النّفور المتمنّع.

128 – غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور،ص. 208.

129 – هنيّة: اسم علم للمرأة.

130 – مُخرّصْ: الأخراص: وهي حلي الأذن يمكن أن يكون من الفضّة أو الذّهب، ويسمّى كذلك «الزُّوزْ».

131 – جحافها: هوادجها

132 – تتَّرّسْ: تتهادى.

133 – حالفْ بوها ما تْعرّسْ: أقسم أبوها بألاّ تتزوّج.

134 – كانْ ك: إلاّ إذا.

135 – يعدّوا الألفيّة: الألفيّة نسبة إلى الألف، والمقصود هنا قيمة المهر وهي ألف شاة.

136 – مقابلة مع فجرة بنت عمر براهمي، 74 سنة، الهيشريّة في 24–08 2004.

137 – مقابلة مع رقية بنت محمد جلالي، 68 سنة، الهيشرية في 03–05 2005.

138 – MAR AIS (G.), « Les bijoux musulmans... », op. cit. p. 9– 12.

139 – Ibid., Idem.

140 – Ouvrage collectif, Bijoux art et culture, office national de l'artisanat. Tunis 1993. p.11.

141 - Ibid., Idem

142 - Ouvrage collectif, Bijoux..., op. cit. p.9.

143 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور،ص. 217.

144 - نا رِيتْ خْلالْ:أنا رأيت خلال .

145 - وزْنُو لاَمِينْ: وزنه عريف الصّاغة.

146 - جاَ ثَمَنْيَ أَرْطالْ: وزن ثمانية أرطال.

147 - جا سُومُو غالي: كان ثمنه غاليا.

148 - مقابلة مع أحمد بن محمّد المكركب ساكري، 70 سنة، ومباركة بنت فرح نصري، 65 سنة، وحدة النّصر في 06-10-2004.

149 - MAR AIS (G.), « Les bijoux musulmans... » op. cit. p. 9-12.

150 - مقابلة مع فضّة بنت العوني طاهري، 71 سنة ، الجبّاس في 1-08-2004.

151 - مقابلة مع أحمد بن محمد المكركب ساكري، 70 سنة، ومباركة بنت فرح نصري، 65 سنة، وحدة النّصر في 06-10-2004.

152 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور،ص. 169.

153 - يا ناسْ: يا أيّها النّاس.

154 - درْبِتْ الخلجة:جعلت خصلة الشّعر تتدلّى بجانب الوجنة.

155 - وقَرْبْعُوا: أصدروا صوتا.

156 - الأخراصْ: جمع خرص: وهي القرط حليّ الأذن، وتُسمّى في برّ الهمامة بـ«الزّوزْ» بمعنى اثنين (زوج) وربّما لأنّها توضع في كلا الأذنين، ويوجد صنفين من «الزّوز»: «زُوزْ بالكرومة» و«زُوزْ بالطّبلة».

157 - رايْ بنت خْيار النّاسْ: إنّها (فطّوم) ابنة خيار النّاس: أي ابنة أعيان القوم.

158 - هي قمرة والبنات نْجُومْ: هي قمر وبقيّة البنات نجوم: للدّلالة على جمالها الفائق.

159 - غانمي (نعيمة) والخصخوصي (أحمد)، أغاني النساء...، مرجع مذكور،ص. 121، 211.

160 - عمرة: اسم علم للمرأة.

161 - رايْ بنت سيدْ النّاس: إنّها ابنة سيّد النّاس أي سيّد القوم.

162 - عنّا ذَراري: عندنا الأولاد (من الذّرّية).

163 - الميشانْ: عبارة تستعمل للدلالة على التّصويب عند الرّماية.

164 - المطوي (محمّد العروسي) والحنّاشي (محمّد الخمّوسي)، الأمثال العامّيّة التّونسيّة والحياة الاجتماعيّة، الطّبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2004. ص. 306.

165 - بالكحلة (عادل) : « في تحولات ...»، مرجع مذكور، ص. 123 - 124.

الصور:

1 - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/883//Fille_mariage_Djerba.jpg

2 - باقي الصور من الكاتب

بيوت الغمس في حماه السورية وريفها

أ. سلوم درغام سلوم

كاتب من سوريا.

تمهيد:

- يعد التراث العمراني أحد الرموز الأساسية لتطور الإنسان عبر التاريخ، ويعبر عن القدرات التي وصل إليها الإنسان في التغلب على بيئته المحيطة، والتراث يعني توريث حضارات السلف للخلف، ولا يقتصر ذلك على اللغة أو الأدب والفكر فقط، بل يعمُّ جميع العناصر المادية والوجدانية للمجتمع من فكر وفلسفة ودين وعلم وفن وعمران.

ويعتبر العمران أحد أهم العناصر الأساسية للتراث، ويتميز عن غيره من العناصر التراث بوجوده المادي مجدداً بذلك وجود حضارات الأجيال السابقة بصورة مباشرة، لا تقبل الشك أو الجدل، كما يبرز تتابع لتجارب وقيم حضارية واجتماعية ودينية بين الأجيال.

ومن هذا المنطلق، فإن التراث العمراني القائم يبرز لنا صورة متكاملة عن العمارة التقليدية، بكل ما تحتويه من حلول جيدة عكست ظروف البيئة المحلية (مناخية، جغرافية، اجتماعية)، وكذلك ما تحتويه من حلول تصميمية منسجمة مع احتياج الفرد والمجتمع من حيث العادات والتقاليد الضاربة في أعماق هذا الوطن.

والتراث توأم الإرث، وما التشابه المصطلحي بينهما محض مصادفة، فمصدرهما واحد، هو ما ورثناه من الأجيال التي سبقتنا، علينا توريثه للأجيال الآتية سليماً محصناً من كل تشويه أو أذى، بل هو الثروة المادية والفكرية والروحية التي ينبغي صيانتها بدراستها، وفهم أبعادها الفكرية والجمالية وتطويرها، والبناء عليها كي يتسنى لها أن تحفر بصمتها في صرح الحضارة الإنسانية[1].

وقد يتساءل أحدهم: ماذا كان قبل بيت الغمس؟ وأين كان يسكن الإنسان؟ وكيف انتقل إلى بيوت الغمس؟ كل هذه الأسئلة يمكن الإشارة لأجوبتها من خلال الحديث عن المغاير و السكن الأول للإنسان.

المغاير والكهوف ... السكن الأول للإنسان:

في الأيام الغابرة والسكن الأول عند أجدادنا، حفروا المغاير و الكهوف في أعلى الهضاب الصخرية، وهذه المغاير متعددة الأشكال والأطوال وفقاً لعدد أفراد الأسرة، والحاجة المطلوبة منها، وخاصة أن أغلبهم كان يربي المواشي والطيور ، وإن الظروف في تلك الأيام أجبرتهم على ذلك منها: غزو اللصوص، وهذا حتَّم عليهم تحصين أنفسهم ضمن هذه المغاير، حيث تجد في المغاير توزيع الغرف بشكل مناسب، وفتحات التهوية، وتجد أكثر من باب في بعض الأحيان، وبعض النتوءات لوضع الأشياء عليها، وتوجد في جدار المغارة خلجان لتخزين بعض المواد الغذائية في داخلها، والشيء الجميل أن المغارة مثل بيوت الغمس دافئة في الشتاء وباردة في الصيف، وكان السراج له أهمية كبيرة في تلك المغاير ،لأن العتمة كانت تحمل إيقاعا «سلبيا» في ذاكرة الناس عبر الحديث عن الجن والشياطين.

ومن أجل الحماية والتعاون للوقوف في وجه اللصوص كان الأجداد يتركون فتحات بين مغارة ومغارة ثانية تجاورهم، من أجل الاستنجاد بالجار لمساعدة جاره، ورد الخطر عنه، واستطاع الأجداد التكيُّف مع هذه الحالة لفترة طويلة، ثم أصبحوا يبنون بيوت الغمس فوق الأرض.

بيوت الغمس وعبق الماضي:

يمر البيت الحجري بثلاث مراحل إلى اليوم مرحلة سكن المغارة، ومرحلة بيت الغمس، ومرحلة بيت الحديث المسلح بالحديد والباتون، وهذا الانتقال أحضر معه أمورا جديدة تتناسب مع البيت الجديد في كل مرحلة، وقبل أن تزول بيوت الغمس أمام التوجه العمراني الجديد، رأينا أن نقوم بدراسة هذه البيوت من عدة جوانب قبل ضياع الهوية العمرانية، واندثار التراث والبيوت وضياع خصوصية البيئة لأنه مع الأيام أخذت بيوت الغمس تتهاوى واحدا بعد الآخر دون أن نوظفها في مشروع سياحي كنواد ثقافية شامخة تصدح بعبق الماضي، تلك البيوت التي بقي منها بعض الآثار والأحجار وبقايا جدران حيث تجد أغلب البيوت راحت تتهالك وتتساقط مع الزمن بفعل العوامل الطبيعية. أو بفعل الإنسان وبفعل الإهمال وعندما وجَّه الإنسان الجرافة لهدم بيوت أجداده التراثية فلم يضع في الحسبان ماضي المكان وعظمة التراث وميراث الأجداد بينما تحوَّلت بيوت الغمس في بعض المدن إلى متاحف واستراحات رائعة تشد الزائرين وكلما تلتقي البيئة البشرية مع البيئة الطبيعية وتنسجم في إطار جمالي يحلِّق المكان وتسمو المحبة. ففي مدينة حماه وريفها حالة عمرانية جميلة وخاصة دور العبادة وبيوت بعض الميسورين المشادة منذ قرن من الزمن. وحول البيوت القديمة تطالعك الأزقة والدروب الضيقة، لكنها حملت الحنين والمودة واتساع القلوب وإن ضاقت الدروب فهي تدل على الألفة والقرب بين الناس في الإيقاع الوجداني وبيوت الغمس القديمة وما تحمله من أصالة لها بُعدٌ لا يقاس من خلال النوافذ والأبواب والأدراج الحجرية وشكلها وأقسامها وعناصرها.

شكل بيت الغمس وأقسامه ومواده:

وفي التراث المادي تسمّى «بيوت الغمس» عدة تسميات منها «الدار العربية، أو البيت التقليدي أو بيت العقد أو بيت العائلة»، وقد انتشرت بيوت الغمس في بعض المدن السورية وريفها قبل استخدام الاسمنت والحديد في البناء. ومادة البناء في بيت الغمس مكوّنة من الحجر والكلس والطين والتبن حيث يمنع التبنُ الطينَ من التشقق. وبيوت الغمس تتسع لحالة من التجمّع الرائع في إطار القناعة والبساطة حيث كانت قلعة للمحبة والمودة، تلك الدار التي تضمّ الغرف الكبيرة (5×8) والصغيرة (4×5) بينما دور العبادة منها ما تجاوز مساحته الخمسمائة متراً مربعاً، ولتلك البيوت سور في بعض الأحيان، وللسور باب واحد، باب كبير بدرفتين، وفي الصرعة اليمنى هناك باب صغير لإدخال رجل واحد، فأهل الدار يسمّونه (خوخة)، وسطوح الدار في بعض الأحيان متلاصقة، ترسم مستطيلاً، وفي وسط الدار ساحة واسعة، فيها مساطب لجلوس أهل الدار عليها، وقرب الباب الكبير هناك بئر ماء، وخزّان يكفي سكان الدار الكبيرة، أو يكون بيت الغمس منفرداً لعائلة واحدة يضم بيتاً واحداً وتوابعه.

الدار تُبنى بحجر كلسي، وبعض الأحجار البازلتية، وخلف الأحجار طبقة من التراب والطين، وصل عرض جدران البيوت إلى سماكة مترتقريباً، واعتمدت البيوت القناطر المتقاطعة، ويصل مساحة البيت إلى 40 متراً مربعاً أو أكثر، وسُميت ببيوت الغمس لأنه أثناء البناء يتمّ غمس وغمر الحجر بالطين ولصق المداميك، والحامل الأساسي للبيت هو القناطر المتصالبة والمتقاطعة قرب بعضها بعضاً وكل قنطرة تشكل عقداً من القطع الحجرية ولكل قنطرة قفل والقفل هو الحجرة الأخيرة في العقد (القنطرة المنحنية كما في الصور المرافقة للبحث)، وهي بمثابة الأعمدة الإسمنتية في الوقت الحاضر، والقناطر من الحجارة المنحوتة. وترى السطوح وكأنها مروج من العشب في فصل الربيع لأن الطين بعد سقوط المطر عليه يسمح لنمو الأعشاب فوقه، وهذا ما يستدعي جذب الناس للجلوس عليه، وجذب بعض الحيوانات لتأكل العشب وترعى على السطوح في بعض البيوت المتلاصقة والتي فيها درج يسمح بذلك وهي حالات نادرة.

كان أفراد العائلة يعيشون في بيت، ويجعلون بيتاً للمواشي والأدوات الزراعية، ومونة البيت. وفي بيوت الغمس نجد السور أو الطابق الثاني من البلوك الترابي الذي يرافق تلك البيوت وذلك لخفته. وهذا البلوك الترابي مكون من (تراب وتبن)، يتم مزجهما بالماء ليصبحا كالوحل المتماسك ويتم تصنيعه ضمن قوالب خشبية، حيث لا يتجاوز سماكة البلوكة أكثر من 15سم في تلك الأيام، ويتم تصنيعه محليا «مثل التنانير والجرار والأباريق وغير ذلك، وبيت البلوك الترابي دافئ وحنون. وهذه الجدران مثل سطوح بيوت الغمس، تنبتُ عليها الأعشاب، وتغد ومرجا أخضر». ويجلس على تلك المروج السندسية أهل الدار ومن يزورهم، وعبر هذه البساطة الجمالية تحلو الجلسات وتشمخ الكلمات وتصلى الآيات وتطلُّ المساجلات الكلامية والشعرية الشعبية ويموج المكان وخاصة في زمن المناسبات، ويسقف بيت البلوك الترابي غالباً بالأعمدة الخشبية، وبيت البلوك الترابي فيه عودة إلى الطبيعة والعفوية والمحبة تدق باب السماء، وتسمو الثقافة الشعبية بين أهل المكان.

ومنذ القديم اخترع مهندسو العمران في الماضي مسألة القناطر المتقاطعة وذلك لضرورات بنائية تعود لعدم وجود الحديد في البناء. فالقنطرة عبر حصر الأحجار تصبح وكأنها سقف يحمل ما فوقها. وهذا الالتصاق المحصور هو من يحمل السقف وما حوله وهناك نوعان من القناطر صغيرة وكبيرة، وهي مختلفة الأشكال والتصاميم ولون الحجارة، وتكون القناطر في بيوت الغمس متصالبة ومنحنية كالقوس والقناطر تشاهد من خلالها إطلالة رائعة الجمال للبيوت القديمة والحديثة والتي تحمل إيقاع الجمال، والقناطر لعبت دورا كبيرا في عملية البناء وفي رسم لوحات الجمال في العمران منذ الماضي .

و يقول المهندس «مصعب الحسني» مؤكداً هذا حول بيت الغمس: (كل غرفة منه تتألف من أربع ركائز تبنى على شكل أقواس إلى نقطة التقاء في السقف وتكون الركيزة أحياناً بعرض المترين، ولعدم وجود قالب يتحمل كل هذا الضغط يتم البناء بوضع التراب في داخل الغرفة، وكلما بني متر يوضع التراب لكي يحمل

السقف، وبحيث تملأ الغرفة بالتراب، وبعد أن يجف الطين الذي هو عبارة عن تراب وماء مخلوط «بالتبن» مع الحجارة في السقف، يتم تعزيل البيت من التراب).

ويتابع «الحسني»: «وهناك أنواع للجدران الخارجية منها ما هو من الحجر المنحوت بعناية، وفيه بعض الأشكال الهندسية حول الأبواب والنوافذ كتلك الموجودة في المدن الأثرية القريبة، ويكتب عليها باني البيت، والعام وبعض الرسومات، ويكون فيه إطار من الحجارة المنحوتة بشكل واحد تقريباً على أطراف الجدار ومن كافة الجوانب، والنوع الثاني هي البيوت القديمة التي بنيت قبل الاعتناء بالشكل الخارجي والتي تهدم جميعها الآن، جدرانها تكون من حجارة عادية غير منحوتة، وغير قوية لعدم تناسب الحجارة ومعظم بيوتها غير متينة، وربما هي قبل وجود «الشاحطة» التي تنحت فيها الحجارة بشكل يدوي، على اعتبار أن الجدار يكون بعرض المتر تقريباً ويزيد عرضه مع الارتفاع، ومبني من التراب والحجارة تتم عملية العزل بشكل علمي بحيث يكون بارداً بالصيف ودافئاً بالشتاء لوجود الموقد»[2].

بيت الغمس من الخارج ومحتوياته:

لقد راحت الجدران في بيوت الغمس، تحدثنا عن تفكير الأجداد، وذوقهم الفني والعمراني، من حيث روعة البناء والحالة الصحية والفناء الواسع والهواء النقي الذي يلعب في أرجائه وقوة البناء وجبروت الأجداد على بناء هذا (الهرم الصغير) الذي له أربع ركائز، وكل ركيزة تسمى بالإيقاع الشعبي المحلي (بغلة أو عمود أو شمعة)، وراحوا يرسمون عبر الجدران الرموز المختلفة ضمن البناء، عبر أحجار تختلف في لونها عن باقي المداميك، وهناك القناطر المميزة المتقاطعة، وفي تلك الجدران تجد النوافذ المختلفة الأشكال وفي الجدران زُرعتْ فيها السكك الحديدية لربط الخيول والمواشي، وتجد قرب الجدران المعالف للماشية وكل ذلك من مادة الحجارة المتنوعة، وتجد الرموز المنقوشة على الجدران والمعبرة عن الإيمان، و هي رسالة للأحفاد للتمسك بكل شيء جميل في هذا المكان، وتجد في البيت فتحة صغيرة في السطح لإنزال الحبوب من السطح بعد سلقها وتجفيفها من أجل البرغل.

وترى في الجدار بعض الأحجار المثقوبة، وهي ذات نتوء، وهذا الثقب من أجل ربط الحيوانات، حتى لا تبتعد عن المكان، وتضيع. وبعضهم يجلب صخرة كبيرة، فيها ثقوب كثيرة يستخدمها من أجل هذه الغاية، وتكون ملاصقة للجدار، وتدعى (خرامه) أي مخرومة مثقوبة. وهناك المساطب الطينية أمام بيوت الغمس، ترتفع عن سطح ساحة الدار حوالي نصف متر. وهي ملاصقة لجدران البيت، ويكون اجتماع أفراد البيت شباباً وصبايا و نسوة و أطفالاً ورجالاً في الصباح وفي المساء على هذه المساطب، يأكلون المغربلة (القضامة – الحبوب المحمصة) والزبيب (حبات العنب المجففة) في جلسات المودة والصفاء وعندما يعلمون أن أحد الشباب يريد الزواج أو يريد أن يبني بيتاً يستعدُّ سكان القرية لمساعدته و في أقل من أسبوع يتمّ إنجاز البيت.

وهناك الأبعاد العمرانية في تراثنا من وجهة النظر الذاتية حيث أن العمران التقليدي غنيٌّ بإيقاعات الجمال تجد التنوع في المهام، منها الروحية والتربوية والجمالية والاقتصادية والصحية: من حيث البعد الروحي تجد الرسوم ذات الدلالات الدينية على الأحجار الملونة بالأسود والأبيض (أي الأحجار البازلتية والكلسية)، على يمين الباب وعلى يساره. ومن حيث البعد التربوي نجد سطور المداميك البيضاء المستقيمة ربما تعطي البعد التربوي.

ومن حيث البعد الجمالي نجد تلك الزخرفات الموجودة على باب الخشب والرموز الموجودة على الجدار، وكأن من قام بالنقش والرسم هو فنان مبدع ويعشق الجمال. ومن حيث البعد الاقتصادي هناك ما يجسد هذا البعد: تشاهد في الجدار طاقة لتربية الحمام وتشاهد النتوء لوضع الأشياء، وتشاهد المسكبة أو المسطبة على يمين الباب لوضع الأشياء أو الجلوس، ومن حيث البعد الصحي نجد تلك الكوة فوق «الباب مباشرة» لإدخال حبل الشمس إلى وسط الغرفة والتهوية اليومية وهذه الكوة لإدخال الهواء النقي.

وكما تجد على شاطئ البحر الرؤوس والخلجان كذلك نجد مثل هذه الحالات في الجدران، فالنتوء الذي يخرج من الجدار نسميه رفا، بينما الفراغ الذي يدخل الجدار نسميه نافذة أو كوة أو طاقة. وقد تفنن الأجداد

في هذه الكوات «بعضها كان دائريا وبعضها كان مستطيلا» أو مربعا ولهذه الكوات فوائد كثيرة أهمها: استحضار النور والهواء النقي مع المحافظة على سلامة البيت من اللصوص لأن السارق لا يستطيع المرور من الكوة المفتوحة دائما وبدون قفل. وما يلفت الانتباه أن الكوات فوق الأبواب مباشرة. ومن طرائف هذه الكوات أنها تجذب الطيور (العصافير) لبناء الأعشاش فيها. وربما وظّفها صاحب البيت تلك الأيام لتربية الحمام .ونقدر لأجدادنا تلك الهندسة العفوية لبيوتهم (الغمس) التي حملت الحنين والحميمية في إيقاع عفوي من المحبة والبساطة.

ولا ينسى بعضهم أن تكون في جدار بيته حجرة نُحت عليها صورة أو إشارة يحبُّها، نحتها من ملك الفن الفطري، وبعضهم سجّل على حجرةٍ تاريخ تشييد البناء أو اسم العائلة وتكون فوق الباب الرئيسي.

وهذه القطعة الحجرية فوق باب الدار تتحدث عن تاريخ بناء هذا البيت، أو هناك حكمة معينة أو دعاء، وكانت هذه القطعة من الحجارة المنقوشة تتحدث لنا عن ماضٍ عمل به الأجداد، وحاول الأجداد إيقاف الزمن من خلالٍ هذه اللوحة حيث يكون تاريخ البناء والتشييد مسجلا على قطعة الحجر وُضعت فوق الباب مع رسم له بعد ديني أو حكمة معينة مثل (رأس الحكمة مخافة الله) أو دعاء (يارب بارك هذا البيت أو (هذا من فضل ربي) وغيرها ونجد مع الصورة الدعاء والحكم والتواريخ وفق رؤية النحاتين.

ونجد أن من يعشق الطبيعة يستحضرها إلى جواره عبر حديقة مجاورة لبيت الغمس ويترك فسحة في الحديقة يزرع فيها ما يشاء وهذه حالة حضارية. ومن الظلم أن تزرع المكان كاملا بالبناء لأن البلاد العربية تتمتع بأجواء معتدلة حيث تجد الشمس في أغلب الأحيان ساطعة. ومن هنا يخرج صاحب المنزل إلى حديقة البيت، ليتأملها ويتمتع بمزروعاته من شجر وزهور وغيره فدوالي العنب صنعت خياما رائعة الجمال في بعض البيوت ويستظل في فيئها الإنسان. وهي رئة للبيت لأن الطبيعة تنقي الهواء. ومن حدائق البيوت نعرف إيقاع الجمال .

وقد تم توظيف الحجر في عدد من الأدوات والملحقات في بيت الغمس منها: الأجران الحجرية في البيوت والأزقة الحجرية التراثية و المعصرة الحجرية و النحت على الحجر من رسوم وتواريخ واسم صاحب البيت و الرحى أو حجر الطاحون و الأبواب الحجرية و الموقد و الدكة الحجرية وغير ذلك .

بيت الغمس من الداخل ومحتوياته:

في مدخل بيت الغمس تجد عتبة لوضع الأحذية أو من أجل التغسيل بمساحة متر أو مترين، وقد نزلت عن مستوى سطح البيت بحدود عشرين سنتمتر. وفي زاوية الغرفة هناك جرّة ماء، وفي منتصف الجدار تجد النتوء المخصّص لوضع السراج، وفي مكان آخر هناك الموقد المحمول على طاولة حديد صغيرة. لها في سطحها حاجز على محيط السطح يرتفع من 10 إلى 20 سنتمتر ويسمّى (الكانون)، وتجد قربه الأباريق، وفي جدار صدر البيت فراغ مربع لوضع فرش النوم والجلوس، ووضع المساند والبسط. وهناك فراغ لوضع الأشياء وهي عبارة عن خزن متنوعة. وعلى الجدار هناك بعض الصور المعلقة للراحلين ومرآة ويبدو أن الغرف كلها قد صمّمت بنفس الطراز والعمران بوقت واحد، فيها روعة من الجمال، وحسن في التنسيق.

وتجد الفائدة والجمال في ترتيب بيوت الغمس من الداخل، و من يدخل إلى بيوت الغمس يرَ كيفية توظيف الجدران بشكل رائع، حيث يجد أيضاً مكاناً لوضع بعض الأغراض التراثية من الأباريق ودلال القهوة وغير ذلك وحتى النوافذ تُستغل وتوظَّف لوضع بعض الطاقات من الورود والأزهار، وهناك من يوظِّف خليجاً داخل الجدار لصنع مكتبة صغيرة. وكل هذه الأمور نراها في البيت التراثي من الداخل، حيث الجلوس على السجاد وهناك صف من المساند يسوِّر جدران البيت. وهذا الترتيب الرائع يدل على ذوق أجدادنا وحسن توظيف المكان بشكل مميز. وقد وجدنا أن الترتيب الجميل في داخل بيوت الغمس فرضته الظروف والحالة والحاجة من أجل تحقيق الاستفادة والجمال في حياة الأسرة.

وهنا أشارت السيدة «دنيا الشعيب» قالت: يتم بناء

رفوف طينية بأشكال هندسية، يوضع فيها بعض الأشياء الصغيرة التي يحتاجها الشخص كثيراً، ويوجد فيه خلايا لحفظ الحبوب و«مونة» الطعام، وفي بعض الحالات إذا كان البيت من طابقين بحيث يكون أحدهما تحت الأرض مخصص للحيوانات يتم وصلهما بفتحة ينزل منها الشخص دون الخروج من البيت، ويوجد أيضاً مدفأة مبنية داخل الجدار وفتحتها للسقف وتكون كبيرة نوعاً ما تستعمل للطبخ والتدفئة معاً، و«الدولاب» هو خزانة الملابس حالياً يتم بناؤها أيضاً داخل الجدار ولها باب، وذلك بحيث تكون كل غرفة تحوي كافة الاحتياجات دون الانتقال إلى غرفة أخرى[3].

ومن أثاث بيت الغمس في الداخل «هناك ما يعرف بـ(العتبة)، وهي منطقة منخفضة تقع عند باب الغرفة، ولها وظيفتان الأولى وظيفة الحمّام، حيث يتمّ غلي الماء بطناجر النحاس، أو بما عرف مؤخراً بـ(الدست) إمّا على نار الحطب أو على (بابور) الكاز المستخدم لاحقاً للاستحمام، وبجانب (العتبة) توضع (خابة) الماء المصنوعة من الفخار، والتي تساعد على حفظ الماء بارداً في فصل الصيف، وكذلك في العتبة يتمّ خلع الأحذية في فصل الشتاء. ومن أثاثه أيضاً المدفأة الحجرية، حيث يتمّ بناؤها داخل الجدار، ووصلها بمدخنة حجرية تنتهي إلى أعلى السطح، وتوقد بالحطب، أو ببقايا روث الأغنام، أو بقش القمح والشعير، وأيضاً في كلّ غرفة ريفية هناك الرف الطيني الموجود على الجدار المواجه للمدخل هذا الرف الذي حافظ على مادته الطينية برسوماته، وتزيناته التقليدية، وبطلائه بمادة (الحوّارة) كما كانت تسميها نساء الريف»[4].

ومن داخل البيت وخارجه تشاهد القناطر المتقاطعة التي وُجدتْ لضرورات بنائية، تعود لعدم وجود الحديد في البناء، فالقنطرة عبر حصر الأحجار تصبح وكأنها سقف يحمل ما فوقها. وهذا الالتصاق المحصور هو من يحمل السقف وما حوله وهناك نوعان من القناطر: صغيرة وكبيرة ومختلفة الأشكال والتصاميم ولون الحجارة وتكون القناطر في بيوت الغمس رائعة الجمال تشاهد من خلالها إطلالة تحمل إيقاع الجمال، و القناطر لعبت دورا كبيرا في عملية البناء وفي رسم لوحات الجمال في العمران منذ الماضي.

وعن أسباب هدم بيوت الغمس يقول: السيد «موسى العيسى» الذي يقوم بهدم بيت عائلته القديم صاحب الرأي المؤيد للهدم: «نتيجة التطور الحاصل في الأبنية وقلة المساحات المعدة للبناء والاتجاه نحو البناء

الطابقي، الذي يتسع لعدد سكان أكبر، اتجه الناس نحو هدم البيوت القديمة وإقامة بناء يتسع لأفراد الأسرة، هذه هي حال الدنيا فمن غير المعقول أن تترك هذه البيوت والناس لا تجد مكانا تسكن فيه، وبيتنا يقع في السوق الرئيسي ومحاطا بعدد من الأبنية الحديثة، وسنبني بيتا من أربعة طوابق لي ولإخوتي، وبالعكس سنكمل جانب السوق ببناء جميل»[5].

والرأي المعارض للهدم كان للسيدة «دنيا الشعيب» حيث قالت: (كنا نسكن في بيت «غمس»، كان متينا جداً وكبيرا أيضاً وما زال إلى الآن يحتفظ بمتانته وشكله الخارجي، كان بارداً في الصيف ودافئاً في الشتاء، وعمل في بنائه كل من كان موجودا في ذلك الوقت دون أي مقابل، وعندما انتقلنا إلى هذا البيت منذ خمسين عاماً تقريباً، جدرانه ليست قوية وفيها شقوق كثيرة وربما لن يستمر طويلاً، وسيهدم قبل ذلك البيت القديم)[6].

التحديث في الشكل والمواد والعناصر له أسبابه وترجمته، كما رآها الكاتب نزار طه شاهين بقوله: (يقوم العمل المعماري نظرياً على التقاء ثلاثة عوالم: عالم الواقع المرئي الذي ينطلق منه العمل ومنه تستعار مواده، وعالم الصيغة: أي الضرورات التي أوجدت العمل والمادة التي يبنى بها العمل. وعالم المشاعر والخواطر التي تدفع وتطبع المعماري والإنشائي الذي يريد تنفيذه. أما الواقع الخارجي فيفرض على المعمار منذ البدء، بل يقدم له أحياناً برنامج عمله، كل ذلك لا يتم إلا بإبداع المعمار، وجرأته وتطوره، ومن هنا يمكننا القول: إن العمارة التراثية كانت وليدة الحاجة، لأنها عكست نمط الحياة المعاش في حينها، رغم أن أساليب العمارة قد تنوعت حسب الاحتياجات البشرية، وتنوعت موادها ابتداء من الطين، وحتى المعدن والزجاج، إلا أنها جميعها خرجت من التكوين الأول للبناء الذي اعتمد أغصان الشجر، والقش والطين وحلّت العمارة الشاقولية محل العمارة الأفقية، وارتفعت الأبراج تناطح السحاب، وقد بدأ نمط جديد من التخطيط، غيَّر من بنية العمارة التراثية، وذلك من خلال دخول ثورة النقل والمواصلات والاتصالات والنمو البشري،وتعدد الاحتياجات للسكن واستخدامه)[7].

ويضيف الكاتب شاهين السبب الأساسي من التحديث بقوله: (وقد تلقف تجار البناء هذا الاحتياج، ليقوموا وبشكل حثيث باجتثاث المباني التراثية القديمة، ليقيموا في أماكنها أبنية حديثة ذات أبراج، وبدأت مدارس جديدة في العمارة تبرز منها الحداثة، وما بعد الحداثة. والتقنية المتقدمة (الهاي تيك) والعمارة التفكيكية، وبرزت أنماط من الخطاب المعماري المعاصر، شكَّل قطيعة معرفية مع مقاربات العمارة التراثية لدرجة أنها ذهبت إلى اجتراح نمط تماهى مع مركبات الفضاء، وكتل المعامل المعدنية، وخير مثال على ذلك مركز (جورج بو مبيدو) للفنون في باريس ونظراً لغرابة اللغة المعمارية في بنائه، لاقى تهكماً وسخرية لدرجة تشبيهه بمعمل لتكرير النفط. إلا أنه بدأ التنبُّه إلى أهمية العمارة التراثية، وبدأ اتجاه جديد للحفاظ على هذه العمارة وتسجيلها كإرث إنساني يجب المحافظة عليه.

إن العمارة التراثية العربية استمدت مفرداتها من روح الإسلام، ورغم مفرداتها وأساليبها. إلا أنها شكلت الحاضن الرئيسي لنمط الحياة الاجتماعية، وعكست احتياجات الساكنين لمفردات البيت، وتنوُّع الفراغات فيه وإشغالها ابتداء من غرفة الاستقبال وحتى غرفة الخدم.[8]

تحديث وتوثيق التراث العمراني

وما قدمنا هذا الاهتمام ببيوت الغمس إلا من أجل رؤية تحديث وتوثيق لهذا التراث وحفظ المبدع والمفيد منه والذي يستطيع مواكبة العصر. ويكون الاهتمام بالتراث عبر خطط وأدوات وبرامج تنفيذية تقوم بها جهات رسمية وفردية من أجل تحديد الشخصية الوطنية لتراثنا ضمن دراسة موضوعية تستهدف التكامل. وبذلك سيسهم التراث في إرساء مقومات الفرد العربي الجديد الذي يحمل عنفوان الماضي ويؤصّل الحاضر، وصولاً إلى ديمومة المستقبل.

وهذا الالتفات إلى الماضي له دوره في رسم صورة الحاضر والمستقبل، و(في أوقات المحن والأزمات وتشظّي الروح يتلفّت الإنسان إلى ماضيه، إلى ذلك الزمن الفردوسي المحفوف دوماً بالحنين، ذلك الماضي في وجه

من وجوهه هو التراث. هو الثقافة التي أنتجها عقل جماعي، هي ذاتها الثقافة الفطرية البكر بكل مفرداتها ورموزها. وفي الأزمان الصعبة يقبض الإنسان على تراث، وعلى ثقافته الشعبية، ذلك لأنّ تهديد هذا التراث، وهذه الثقافة هو تهديد للشخصية والهويّة. تهديد للتعيين والكينونة والحضور في الخريطة البشريّة)[9].

وفي هذا المجال ندرك رأي «عادل الراشد» رئيس تحرير مجلة تراث في دولة الإمارات العربية المتحدة الذي بيّن كيف يصمد التراث أمام هذه التغيرات التي تجتاح العالم وبيّن تجربتهم بقوله: (إن العالم الآن أصبح منفتحاً بشكل لم يسبق له مثيل، والتغييرات تكاد تشمل كل مجتمعات الدنيا. ولكن لا بد من بناء حوائط، لا لصد هذه التغييرات أو منعها بل لغربلتها، ومنعها من اجتثاث الذات الوطنية من جذورها، والتحول إلى نسخ كربون ضعيفة المعالم، هزيلة التقاطيع، ومفككة المعاني. والتراث كما أفهمه يعني الهوية، والذاكرة، ونمط الحياة، ونمط الشخصية وطريقة التفكير، فهو أسلوب حياة وتفكير على أساس تراكمي مترابط العناصر، يبدأ في الماضي، ويتواصل في الحاضر، ويستمر في المستقبل من دون أن يكون مكانه المتاحف، وزمانه الماضي. ولذلك، وحتى تستمر هذه الحلقة المترابطة في حفظ وصيانة الشخصية الوطنية، لا بدّ من الالتفات إلى ما يلي:

1 - بما أن المؤسسة أصبحت هي القاسم المشترك في حياة المجتمعات الحديثة، فإن مؤسسة التراث تصبح مسألة مهمة لتحقيق الهدف الوطني المذكور أعلاه..... وقد سخرت لتحقيق ذلك إمكانات ضخمة تمثلت في تحويل عملية غرس التراث، وإحيائه في نفوس الأجيال من المواعظ والتوجيه الإنشائي، وأسلوب الإملاء الأبوي إلى آلية مؤسسية، يوجهها منهج، وتدعمها مرافق وميادين تدريب عالية المستوى، وينفذها مختصون من المهتمين بالتراث، ممن بقي من جيل السابقين، ومن يسير على دربهم من اللاحقين، بالإضافة إلى مشرفين يتم انتقاؤهم بعناية فائقة.

2 - تنشيط ذاكرة الأجيال الجديدة بربطها برموز ومفردات تراثها في خط متواز مع تشجيعها على الأخذ بأسباب الحداثة والمعاصرة، وذلك في خلطة تنقلنا من موقع التلقي إلى موقع المبادرة والإسهام في إثراء الحضارة الإنسانية وفق خصوصية ثقافية مميزة ومتفاعلة في الوقت نفسه[10].

ويذهب الباحث «سلطان بخيت العميمي» بهذا الشأن من أجل إحياء التراث والتواصل مع الجذور بقوله:

(فإنني أرى أن التراث هو الجذور التي تربط الشخص بوطنه وأرضه، ومن منا لا يحب أن تكون له جذور في وطنه، لا يشعر معها أنه غريب عنه، ومن منا يحب أن يأتي عليه يوم، ليجد نفسه بلا جذور، ومن منا يحب أن يعيره الآخرون بأن لا جذور له؟ التراث إذا هو الدين، والشرف، والكرم، والجمل، والصحراء، والبحر، والشجر، والبئر، واللبس، والشعر، والبيت... إلى ما لا نهاية، إن وجود التراث المرتبط بجذور الإنسان على بقعة ما من الأرض، يعادل وجود بطاقة هوية لشخص ما في دولته، تؤكد أنه من سكان هذا البلد، يحمل اسمه، وفقدان التراث واختفاؤه يعني فقدان هذه الهوية، والعيش غريباً على حفنة تراب.

إلا أن هذه المعايشة بيننا وبين التراث، أصبحت مهددة في ظل التحولات الحضارية الكبيرة والمهولة، فقد أصبح الوضع مهيئا لتغيرات وتأثيرات كبيرة في ثقافة وعادات سكان الكرة الأرضية[11].

وحول تطوير واستلهام هذا التراث العمراني يقول الدكتور الباحث عبد الرحمن عبد النعيم عبد اللطيف: (لقد شكل التراث المعماري والعمراني من خلال غنى عناصره ومفرداته مصدر استلهام أساسي للباحثين والممارسين المهنيين والمهتمين بشأن العمارة والعمران والمشتغلين بتطوير أسس بناء معبّر عن الهوية الثقافية والطابع المحلي للبيئة المشيدة، ويمكن أن نضيف النتاج المعماري والعمراني بصفة عامة لهؤلاء جميعاً بشأن تحقيق ذلك الغرض تحت أحد اتجاهين رئيسين للعمل:

أولهما: الاستنساخ المباشر للمفردات المادية للتراث وذلك عن طريق قولبة العناصر التراثية وإعادة استنساخها وتوظيف مكوناتها وتفاصيل أشكالها في بناء نماذج معمارية وعمرانية حديثة ومختلفة الوظائف.

وثانيهما: الاستيحاء الرمزي والمعنوي من بنية التراث وهذا الاتجاه قائم على البحث المنهج بوسائله المختلفة من الاستقراء والتحليل والاستدلال للظروف المحلية والمعطيات الثقافية المعاصرة لذلك الوقت والتي أنتجت آليات أدت إلى صياغة هذا التراث المحلي في تلك الأشكال والعناصر والأنساق، ومن ثم استنباط المفاهيم واستنتاج الآليات التي تتلاءم بشكل واع وانتقائي مع المعطيات والظروف المحلية الحديثة لإنتاج نمط معماري، لا يستنسخ بالضرورة العناصر التراثية كما هي، ولكن يحفظ الخصوصية الثقافية، والحضارية للبيئة المحلية[12].

وعن التجاوزات على التراث العمراني وأسبابها تقول الأديبة الباحثة «نادية الغزي» في حوار معها: (هناك تجاوزات على الإرث المعماري في المدينة القديمة، مما يصيبها بالتشويه هذا التعدي المقصود، أو غير المقصود فنفقد بذلك جزءاً من ذاكرة المكان، ولعل في ذكر الأسباب إشارة إلى مكامن الوجع ثم معالجته:

منها الجهل بأهمية العمران التراثي، وهذا يعجِّل في انقراضه التاريخي,ومنها أن هناك أبنية قديمة مادة بنائها هشَّة، وتحتاج لصيانة وتدعيم، ومنها سطوة المال وتأثيره بشكل عشوائي ومنها الغزو السكاني الكبير للمدن القديمة، والتأثير السلبي لزيادة العدد، ومنها تغيُّر مفهوم بيت الأسرة الكبير واللجوء للاستقلالية مما دعا لإهمال البيوت الكبيرة القديمة، وكل مهمل يتداعى ويسقط، ومنها التناسي بأن المكان هو السكان، واللجوء للفردية والانعزال عن الجيران، وذلك أفقد المكان قيمة مهمة، ولابد من المصالحة مع مفاهيمنا وقيمنا الأصيلة[13].

ويطرح الكاتب «نزار طه شاهين» عدة أسئلة جوهرية في ذلك منها:

- هل بمقدور العمارة الحديثة أن تتخلى عن علم الجمال التراثي؟
- وهل بإمكانها أن تتنصل من الموروث وتنكفئ عن النفعية والوظيفية، وهل بإمكانها التخلي عن المبادئ الأساسية المتعارف عليها لخلق عمارة تتضمن مبادئ مثل التكوين والتوازن والخطوط عمودية أم شاقولية؟
- وأن تتخلى عن فقه العمارة العربية الإسلامية في بناء

الفراغ الذي يحوي ذات الإنسان وخليته الاجتماعية الخاصة (الأسرة) أم أنها تبغي العمل على تحطيم وتهشيم القيم المعمارية التراثية وخلق قيم جديدة لها فورمات خاصة بها، تؤهِّل لتفكيك الحال الاجتماعية وحاجتها لهذا النمط التراثي وهيمنته ومرجعياته[14].

الخاتمة:

وهكذا وجدنا أن البيت التراثي حمل الحنين والدفء الإنساني. وهو الذي يحقق الأمان في الحياة، وعندما أرصد بقايا بيت يفنى ببطيء عبر الزمن ينتابني الحزن وتهيج الذكريات. وأترك مساحة للتأمل والذكرى عند هذه البيوت المهدمة، وكم أخذت معها من ذكريات للأجداد في هذا البيت، وهناك بيوت كثيرة في مدينة حماه وريفها تتهاوى ولا نجد من يقوم بترميمها، ويندثر بيت الغمس عبر الزمن وتظهر البيوت الطابقية مكانه، تلك البيوت التي هي عطر الماضي. وقد كانت مبنية وفق تلك الحالة، وعبر توفير العناصر الموجودة، وترتبت وفق ذوق فني، يلبي الحاجة والرغبة والظروف المناخية والخدمية التي تلاءمت مع حياة الأجداد، بما تحمل من محبة وبساطة وعفوية وهدوء نفسي، وهذا يستدعي صرخة من أجل الترميم لتكون حاضرة في حياة هذا الجيل.

الهوامش:

1 - مقالة الافتتاحية (لآلئ الماضي) د. لبانة مشوح- مجلة التراث الشعبي- وزارة الثقافة- دمشق –العدد /3/ 2013م-ص5.

2 - www.esyria.sy/eidleb/index.php?p=stories&category...

3 - موقع ادلب.

4 -http://www.esyria.sy/eidleb/index.php?p=stories&category

5 - موقع eIdleb المنزل الريفي من الداخل، ورؤية على ضوء الكاز الكاتب غريب الرجب.

6 - موقع eIdleb المنزل الريفي من الداخل، ورؤية على ضوء الكاز الكاتب غريب الرجب.

7 - مقالة- العمارة التراثية- للكاتب نزار طه شاهين- جريدة شرفات-العدد-77- الاثنين-24- أيار2010-م - وزارة الثقافة – دمشق – جريدة نصف شهرية ص57

8 - مقالة- العمارة التراثية- للكاتب نزار طه شاهين- جريدة شرفات-العدد-77- الاثنين-24- أيار2010-م - وزارة الثقافة – دمشق – جريدة نصف شهرية ص57

9 - (أبولوز:2004:1)

10 -(أبولوز:2004:1)

11 -(أبولوز:2004:1)

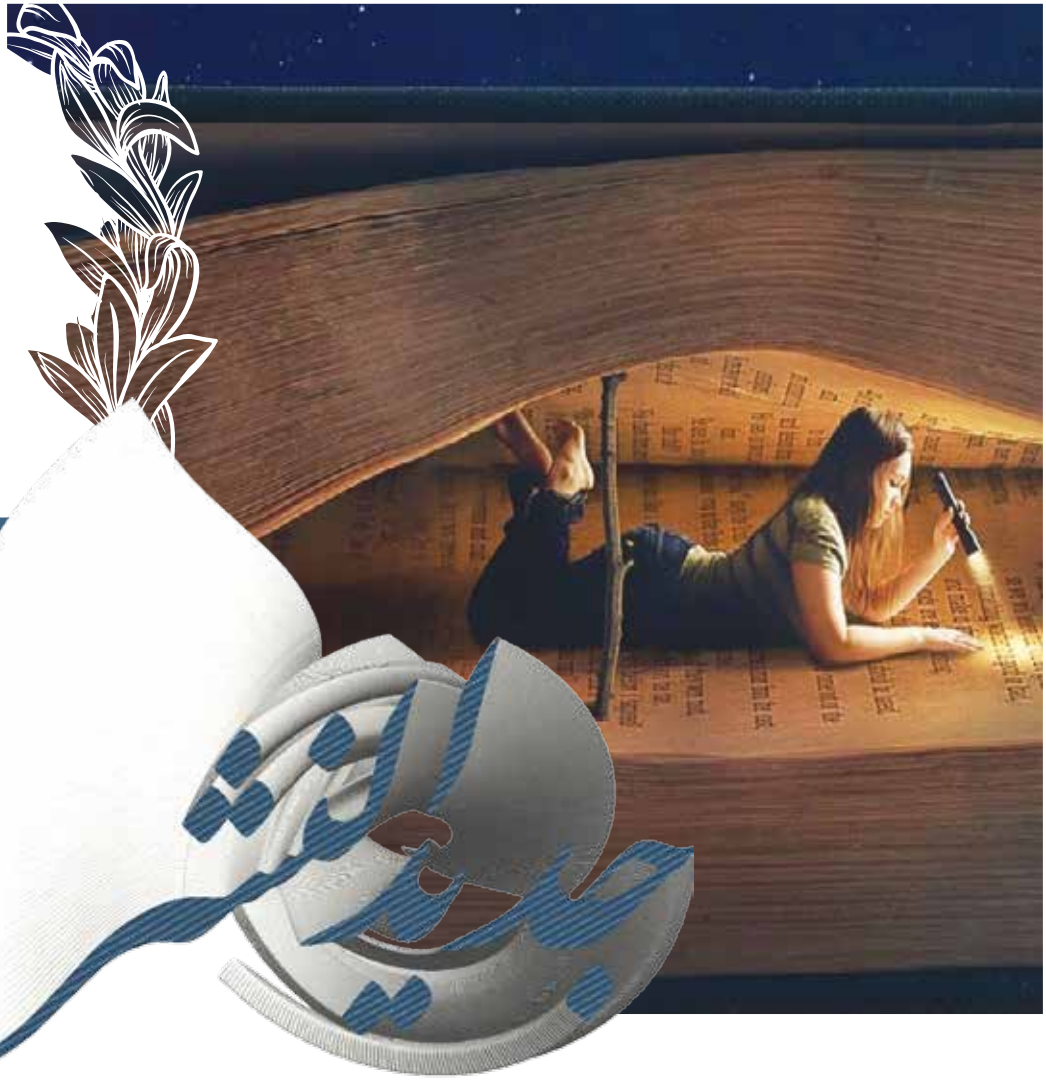
12 - بحث (استلهام التراث العمراني من الاستنساخ إلى تأصيل واستدامة العمارة والعمران المحلي) د. عبد الرحمن عبد النعيم عبد اللطيف

13 - حوار مع الأديبة الباحثة (نادية الغزي)- حوار أحلام الترك مجلة التراث الشعبي- وزارة الثقافة- دمشق- العدد 2013/3م ص168.

14 - مقالة- العمارة التراثية- للكاتب نزار طه شاهين- جريدة شرفات-العدد-77- الاثنين-24- أيار2010-م - وزارة الثقافة -دمشق - جريدة نصف شهرية ص57.

الصور:

الصور من كاتب المقال.



http://cdn.desktopwallpapers4.me/wallpapers/digital-art/1920x1080/2/16146-girl-reading-a-giant-book-1920x1080-digital-art-wallpaper.jpg

قراءة في الكتب الملحقة بمجلتنا الثقافة الشعبية. 188
الأدوات التراثية والماكولات الشعبية في كتاب 202
«التراث الشعبي المصري»

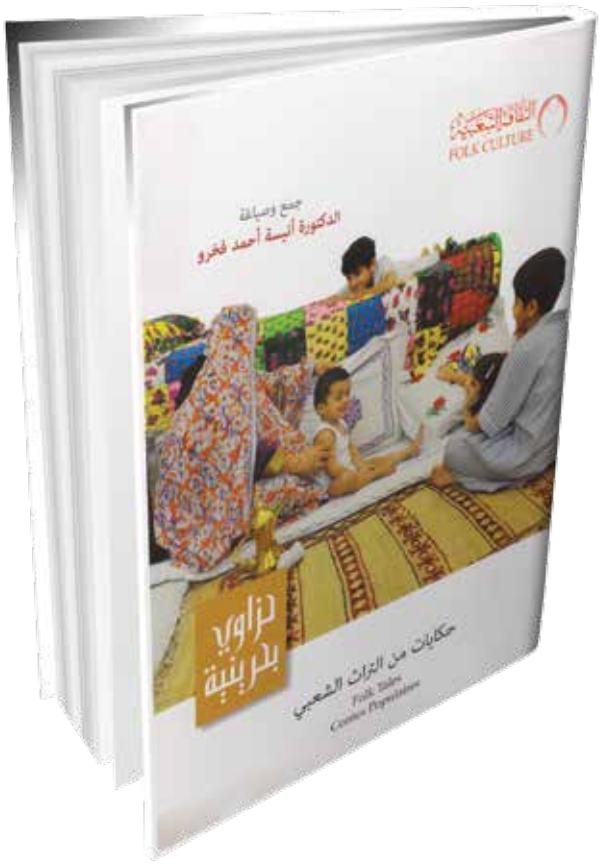
قـراءة في الكتب الملحقة بمجلتنا الثقافة الشـعبية

د. أحلام ابو زيد

مدير عام مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة- مصر.

خصصنا هذا العدد للقراءة في تجربة مجلتنا «الثقافة الشعبية» في إصدار كتاب الثقافة الشعبية المرفق بأعداد المجلة، للوقوف على منهج اختيار هذه الإصدرات من ناحية، وقراءة ما تحويه من مضمون من ناحية أخرى. وقد اهتمت مجلتنا «الثقافة الشعبية» منذ مطلع عام 2014 بتقديم إصدار عربي جديد ملحق للمجلة كمشروع علمي حرصت المجلة أن يكون ضمن رسالة الثقافة الشعبية.

ويشير على عبد الله خليفة (رئيس تحرير المجلة) إلى أن «هذا المشروع سندرج من خلاله على نشر نتائج البحوث الميدانية من جمع وتدوين وبحث معمق في مجالات الثقافة الشعبية المتعددة على هيئة كتيبات وكتب منفردة، ترفق مع كل عدد من أعداد مجلتنا مجانًا على سبيل الإهداء إلى قرائنا الأعزاء». ويكشف اختيار الكتب الملحقة بالمجلة عن منهج اتبعه القائمون على المجلة مفاده أن يكون الإصدار جديدًا ولم يسبق نشره، فضلاً عن التنوع في الاختيار



الموضوعي: موسيقى- أدب شعبي- توثيق- فن تشكيلي.. إلخ، وكذا تنوع في اختيار بلد المؤلف: البحرين- العراق- تونس- المغرب..إلخ. غير أن المجلة قد حرصت في بعض الإصدارات على التعريف بالمؤلف في غلاف ظهر الكتاب، ثم اختفى هذا التعريف في إصدارات أخرى، ثم تغير الأمر بتقديم ملخص حول الكتاب. ومن ناحية الشكل ارتبط كتاب الثقافة الشعبية بالقطع نفسه الخاص بالمجلة، ومع تحفظنا على هذا الشكل، حيث أن عدد صفحات الكتاب القليلة مع القطع الكبير قد تجعله أقرب إلى الملزمة منه إلى الكتاب العادي. غير أن المجلة قد عدلت عن هذه الفكرة في العددين الأخيرين رقم 30-31 بنشر الكتاب في حجم متوسط. ونتمنى أن يتوحد شكل الإصدار على هذا النحو الأخير، وإعطاء رقم وإسم للكتاب الملحق، نقترح أن يكون (كتاب الثقافة الشعبية) كما ورد في مقدمة علي عبدالله خليفة حول هذا المشروع.

الحزاوي البحرينية:

استهلت هذه المجموعة بكتاب «حزاوي بحرينية: حكايات من التراث الشعبي» لأنيسة فخرو، صدر ملحقاً للعدد 24 للمجلة (طبعة أولى يناير2014)، والكتاب يحوي 70 صفحة من القطع الكبير ويتضمن 20حكاية شعبية مما يطلق عليها «الحزاوي» في دولة البحرين. وقد تواترت هذه الحكايات عبر أجيال العائلة (عائلة المؤلفة) بداية من الجدة الحاجة شيخة بنت راشد بو راشد بنت عبد الملك التي ولدت عام 1917 وتوفيت عام 1999 وهي الراوية الأساسية لهذه الحكايات، والتي سجلتها المؤلفة منها مباشرة، وقد تناقلت هذه الحكايات عبر أجيال ثلاثة في العائلة. سجلت المؤلفة مصادرها التي كان الجد وأخواته قد استقوها من رحلاتهم إلى الهند والعراق وغيرها. وتشير مقدمة أنيسة فخرو بأسلوب مبسط إلى منهج انتشار الحكاية الشعبية من خلال دراسة حالة اهتمت من خلالها بالتعرف على مصدر هذه الحكايات.

وقد اشتملت هذه المجموعة على الحزاوي التي حملت العناوين التالية: السويكتة والملبلبة (والسويكتة أي هادئة وصامتة) - يمه مسيجرة - بيض الحمّر- (الحمل - وهو نوع من البيض السحري من يأكله يحمل) بآسايلك يا ذا القاضي (ولهذه الحكاية عنوان آخر على اسم البطلة «ريح حنه» أي ورقة الحناء) - فاطمة الغريبّة - رشّ المطر يا شوقي- حديدة حديدوه (أُطلق على الشخصية الرئيسية في الحكاية هذا الاسم نسبة إلى بيتها الحديدي. وهذه القصة - كما تشير المؤلفة- مشابهة تمامًا لحكاية «كيدانوه»، والفرق بينهما أن بطل القصة تلك كان ذكرًا، أما هذه القصة فإن الشخصية الرئيسية فيها أنثى)- مليلة البان ولعيبة الصبر (تشير المؤلفة إلى أن المليل: المشوي في الرماد الحار، والملة إناء وتصغيرها مليلة. والبان: شجرة من فصيلة البانيات- نبات ذو أوراق طويلة مركبة، أبيض الزهر يستخرج منه نوعًا من الزيت، رائحته طيبة وله استخدامات شعبية عدة. واللعابية شراب يُتخذ من الثمار. والصبر هو نبات من فصيلة الزنبقيات غالبًا ما يكون متدليًا، وهو ضارب إلى الحمرة أو الصفرة، ينبت في البلدان الاستوائية الحارة مثل أفريقيا وتُستخرج منه عصارة مرة تُستخدم

في الطب الشعبي) وابختي تمّ المال كله لي - بن تيسان - فيني اسهاد - أسد - خطارك يا خلف (أي زوارّك يا خلف) - مريم أمّ الدلّ والدلال - حياة من يلاها وملاها (أي: والله الذي جلا الدنيا وملأها، وهو نوع من أنواع القسم عند بعض البدو) - غصون - البرغوث - يابسة ما ليّنُوها (أي يابسة لم يلينها أحد) - يزاز الوبل- أم العصاقل والمتينة (أي النحيفة والسمينة).

وقد سجلت أنيسة فخرو بعض الملاحظات العلمية المهمة حول منهج الحكاية وأسلوب الراوي واللهجة المستخدمة، فتقول:

دائمًا تبدأ الراوية (جدتي) بعبارة تسبق الحكاية، ألا وهي:

«يا سامعين: صلوا على النبي محمد، أو صلوا علي محمد وعلى آل محمد، أو صلوا على النبي محمد المصطفى، أو صلوا على النبي الصادق الأمين أو المصطفى الأمين».

وتقول الراوية كلمة يا سامعين، سواء كانت تحكي الحكاية أمام فرد أو مجموعة.

ولا تبدأ الحكاية إلا بعد أن تسمع الرد: « صلى الله عليه وسلم» صلى الله عليه وسلم

تختتم الراوية الحكاية دوماً بعبارة: «والسلام ختام»، لذلك تم تكرار هذه العبارة بعد نهاية كل حكاية.

تُلفظ القاف بالعامية كحرف الكاف وفوقه مَده، مثل كلمة الوقت تُنطق الوكت، أو كما يُنطق حرف الجيم باللهجة المصرية، لكن لعدم وجود هذا الحرف في جهاز الحاسوب اضطررنا إلى استخدام القاف.

يُلفظ حرف الجيم ياء، مثل كلمة مجلس تُنطق ميلس، إلا في بعض البيئات تُلفظ بشكل صحيح.

التاء المربوطة أحياناً تكتب «ه» وذلك بحسب اللفظ.

غالباً ما تختار الراوية وقت ما قبل النوم - وغالباً عند الساعة السابعة مساء - لتروي الحكاية، وأحياناً ترويها أثناء تجمع الأهل والأطفال بعد وجبة الغداء، وأحياناً تروي الحكاية بناء على طلب أحد من الأهل، أو رغبة في جذب اهتمام الطفل وإجباره على الهدوء تفادياً للصراخ والفوضى.

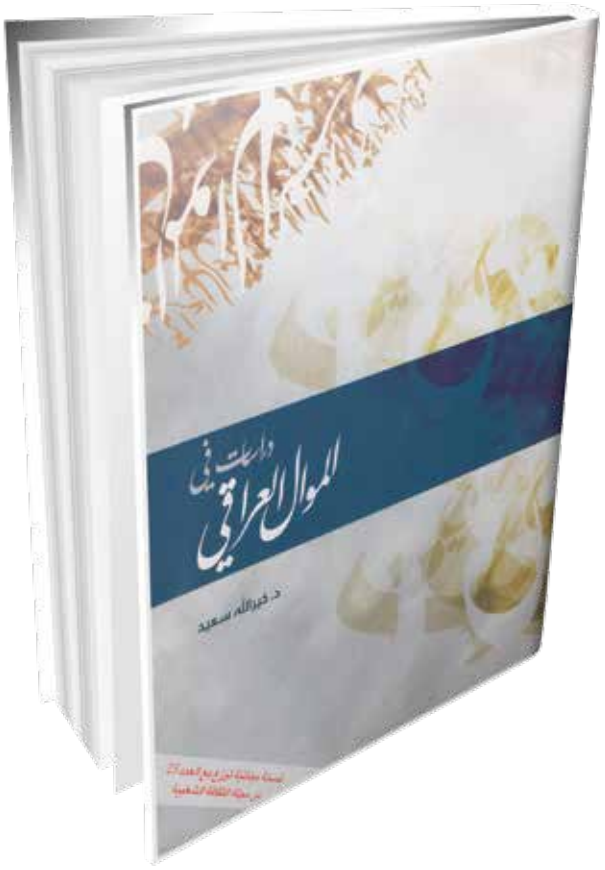
عادة تقص الراوية الحكاية بلهجة الحكاية الأصلية وكما سمعتها هي من الأصل، وبما أن الحكايات تمثل على الأغلب ثلاث بيئات رئيسية، بيئة القرية، وبيئة البادية، وبيئة المدينة، فإن الراوية تحاول أن تغير لهجتها في بعض الحكايات لكي تناسب أجواء الحكاية وكما سمعتها من المصدر الرئيسي، فمثلاً حكاية «لذيذة لذيذة» تنطقها الراوية «لديدة لديدة» كما تُنطق في اللهجة القروية، وكذلك بالنسبة لحكاية «من جتل سبع المسلسل». أما الحكايات القادمة من البيئة البدوية الصحراوية مثل «فاطمة الغريّبة بنت التميمي عيسه»، و«حياة من يلاها وملاها»، فإن الراوية تحاول أن تقول بيت الشعر على الطريقة البدوية، فتلفظ الجيم صحيحة ولا تقلبها إلى ياء.

المقاطع المكررة في الحكايات والأغاني الموجودة في أية حكاية، تأتي الراوية على ذكرها بأداء لحني لا يمكن أن يُنسى، لكي تبقى الكلمات محفوظة في ذاكرة السامع لأمد طويل.

ويحسب للباحثة تأصيلها لهذا الجنس الأدبي المهم في التراث الشعبي البحريني، واهتمامها بشرح المصطلحات المستغلقة على القارئ، فضلاً عن المنهجية العلمية في تسجيل الحكايات واختيار أنماط متعددة من هذه الحكايات التي عكفت على جمعها.

الموال العراقي:

أما الكتاب الثاني في هذه السلسلة فكان لخير الله سعيد بعنوان «دراسات في الموال العراقي» وصدر ملحقاً للعدد 25 (طبعة أولى أبريل 2014)، يحوي 111 صفحة من القطع الكبير، وهو كتاب تأريخي للموال العراقي يثري المكتبة العربية، حيث انصبت الدراسة فيه على مراقبة التطور التاريخي والفني لكتابة الموال العراقي، وظروف تجليات أشكال الصيغ الأولى للنظم، وقلق الشاعر العراقي في توليد تلك الأشكال، عبر المراحل التاريخية، بدأ المؤلف التأريخ من حادثة (نكبة البرامكة عام 187ه) وابتداع جارية الوزير جعفر البرمكي، لذلك النوع الأول



من الموّال الذي أُطلق عليه (الموالیا) وصولاً إلى الشكل الفنّي للموال الزهيري، ذو السبعة أشطر، بعد أن اكتملت – تدريجياً – في النظم من الشكل الرباعي، ثم الخماسي الأعرج، ثم السداسي الأعرج أو ما يعرف بالنعماني، ثم البناء الكامل للموال السباعي، الذي يعرف (بالزهيري) والتطورات الشكلية الأخرى التي أضيفت عليه من (توشيحة الموال، إلى الموّال العشيري، ثم الموال المشطر). ويزيد من أهمية هذا الكتاب أن المؤلف رصد بالمتابعة والتحليل المنهجي كل هذه التبدلات ضمن السياقات التاريخية، واعتماداً على أصول مرجعية أصيلة، مع الإستئناس والمناقشة لكل الآراء والنظريات التى سبقت هذا البحث. ويقول المؤلف أنه دون كل هذا كما ورد في تلك المصادر والمظان كجزء من الأمانة العلمية. وقد اتبع المنهج الأكاديمي الصارم الذي انتهجه الشيخ الكرباسي في كتابه (ديوان الموال الزهيري)، ولكن بشكل مختلف يحرّره من أي إسقاط أيديولوجي - دينياً كان أم سياسياً - حيث أن الكرباسي (رجل دين) أوقف جُلّ عمله هذا على (الجانب الحسيني).

وقد افتتح خيرالله سعيد كتابه بتمهيد منهجي رصين، ثم تعريف الموّال، وإشكالية التسمية، ووزن الموال، ونشأة الموال وولادته، والمواليا، حيث يذكر أن الموال بدأ من الشعر الفصيح مع تكرار كلمة (ياموالیا)، إضافة إلى أنه كان (رباعي النظم)، وأن وزنه كان من (بحر البسيط)، وكان مخصصاً لنظم (الرثاء)، الذي يشير إلى الصلة الوثيقة بينه وبين الحزن، مشيراً إلى أن ولادة الموال العراقي، بهذا الشكل (المواليا) كان في بغداد، ولكن انتشاره إلى بقية مُدن وبلدات العراق أكسبته تسميات أخري، وطرأت تطورات على بنيته النظمية، الأمر الذي أشكل على الكثير من الباحثين العراقيين والعرب على حدّ سواء. أمثال: عامر رشيد السامرائي، وعبد الكريم العلاف، وماذكره السيوطي في (شرح الموشح)، ومصطفي صادق الرافعي، والمؤرخ عبد الرزاق الحسني، والأب أنستانس الكرملي، وعبد الحميد الكَنيّن، والشاعر صفي الدين الحلي، ثم إبن خلدون. ليخلص المؤلف بعد أن استعرض كل الأراء بالفحص والدراسة والتمحيص إلي أن المواليا هي اللبنة الأولى التي شيدت صرح الموّال الرباعي، منذ أن أوجدت هذا الشكل من النظم، تلك الجارية البرمكية في العصر العباسي (القرن الثاني الهجري - الثامن الميلادي) وصولاً إلى (القرن السادس الهجري - الثاني عشر الميلادي)، حيث تفنن أهل واسط في نظمه وغنائه، ومن ثم تطوّره إلي مدياته في: الرباعي والخماسي الأعرج والسداسي النعماني الأعرج)، وصولاً إلى النظم السباعي للموّال، والمعروف بالزهيري، حيث إكتمال البنية الشكلية واستقرار قاعدة النظم على (البسيط) والأبيات السبعة المجنّسة وليس المقفّاة. ويتناول المؤلف في الباب الثاني: أنواع الموال العراقي بالشرح والتفصيل والاستدلال لكل نوع بداية بالموال الرباعي: وهو أول نظم ولّد نفسه من المواليا، متخذًا شكل نظمه بأربعة أبيات على قافية واحدة مثال:

جودك لَمن حلّ منّا والمسيفر عون
فأنتَ موسى وغيرك كالمسي فرعون

وفي حماك الورى يابا العشاير عون
في ظلّ أكنافكم بالخصبِ هم يرعون

ويذكر المؤلف كيف أن الموال الرباعي يُشكّل مرحلة متقدمة وأساسية في شكل تطوّر الموّال العراقي، مستشهداً بنماذج مختلفة لكل حالة، ثم ينتقل إلى الموال الخماسي – الأعرج: وهو الذي ينظم على خمسة أبيات، ثم السداسي أي الموّال النعماني – الأعرج: وهو الذي ينظم على ستّة أبيات، ولماذا أطلق نُقاد الموّال وناظميه صفة الأعرج عليهما. ثم ينتقل في الباب الثالث إلى الموّال الزهيري الذي ينظم على سبعة أبيات، وإشكالية التسمية، ووزن الموال وزحافاته، واستقرار النظم فيه، وظهور الجناس، والتفنن في نظم الموّال الزهيري، ثم توشيحة الموال الزهيري وقراءة لآراء الكثير من الباحثين، ومواقفهم، والتي عرضها الشيخ الكرباسي بكتابه الهام «ديوان الموّال الزهيري»، وكيف تميّزت المدرسة العراقية بنظم الموّال الزهيري، على قاعدة البناء السباعي، ومن أمثلة ذلك النظم الزهيري ما ينسب إلى الحاج زاير الدويج، وهو واحد من أعلام نظم الزهيري في العراق:

يا صاح دمعي دفكَ ما فاد ويّاكم
كلما تصيحون كَلبي ايصح ويّاكم
أنهاكم اليوم عن فركَاي ويّاكم
من حيث جسمي يخل لفراكُّكم وآنضر
من يوم حادي الضعن حَث الركب وآنضر
خالفت راحات آديّة عَلى الحشة وآنضر
وشما تميلون روحي تميل ويّاكم

أما الباب الرابع فقد أفرده المؤلف للموّال العشيري، والموّال المشط، اللذان ظهرا في النصف الأوّل من القرن العشرين). والعشيري هو الذي ينظم على عشرة أبيات، وقد كان نتيجة إبداع الشعراء في (توشيحة الموّال)؛ وهو عبارة عن الموّال الزهيري زائداً ثلاثة أبيات أخري مجنسة، أما الموال الزهيري «المشط»: فهو الذي ينظم بأكثر من عشرة أبيات فما فوق دون توقف عند حدّ، وتعتمد هذه الطريقة في النظم، على قدرة الفحول من الشعراء في توليد المعانى العديدة من الجناسات المستخدمة، مع وجود فكرةٍ ما، يعجز الموال الزهيري، بأبياته السبعة أو العشرة للتعبير عنها، لذلك نحا الشعراء نحو هذه الطريقة الحديثة في النظم، لكنها لم تنتشر بشكل واسع كانتشار الزهيري، ذو السبعة أبيات، والذي ساهم الغناء بشكل فعّال في انتشاره في أغلب مناطق العراق وبقية البلدان العربية، فيما بقي (المشط والعشيري) في داخل البقعة الجغرافية من العراق، حيث أحجم المطربون الذين يغنون الموّال عنه، لأنه متعب لأصواتهم، إضافة إلي أن أذن المتلقي تعوّدت السماع على الزهيري، فصدى ظاهرة الموّال العشيري، انحسرت في وسط الشعراء فقط. ومن الأمثلة على ذلك ما نقله الكرباسي للشاعر كاظم سبتي، أو ما يقوله المؤلف لهذا الموّال العشيري بعد فقد والده في عام1971م:

يا منبع الطيب ياجود المفاخر علي
ضاجت علي دنياي والهم تكاثر علي
وآشما نزل بالصبر صاح الدهر علّي
من حيث ضرني الوكَت والحيل منّي نزل
يا دار جيت آسألج يا هو البعدنا نزل
وآحنا بودادج وفا وعالطيب ماظن نزل
يادار خبري المشوا ضاعت سوالف كَبل
وسهم الدهر بالضلع طالع تراه كَبل
وسفه ترادى الأخو يوم العليّة كَبل
راح وبعد مارجع شايل غضاضة علي

ويذكر خير الله سعيد نماذج من الموّال المشط منها المتوسط العدد حوالي (31 بيتاً)، للشاعر مطشر بن عبد النبي (ت 1389هـ)، وأخرى تجاوز بها الشاعر 124 بيتا، وتعد أطول موال في العراق نظمه ابن سعيد الورّاق، قبل وأثناء أحداث العراق، عام 2003، وأسماه (يا منبع الجود)، وفي الباب الخامس والسادس يفاجئنا المؤلف بدراسات قصيرة عن بعض الموالات المختارة، ونماذج من الموال العراقي شملت 55 نموذجاً، مدعومة بشرح لمعاني الكلمات ومرادفات المعنى، والحق يحسب للمؤلف التزامه بهذا المنهج العلمي الأكاديمي الرصين في البحث والتنقيب لجمع النصوص، ثم تحليلها وإرجاعها لأصولها والأراء التي تناولتها، ومواقف أصحابها، معتمداً رأيه العلمي، والكتاب على صغر حجمه ثري

جداً بالقضايا الفنية الإبداعية في هذا الجنس الأدبي المهم في الذاكرة العربية.

الزخارف الشعبية البحرينية:

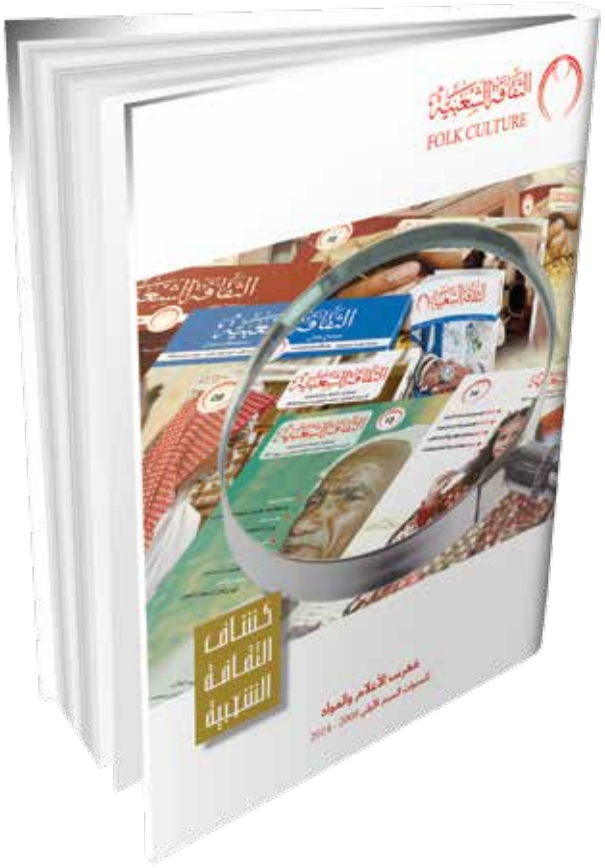
والإصدار الثالث الملحق بمجلة الثقافة الشعبية جاء ملحقًا بالعدد 26من المجلة ويقع في 107صفحة من القطع الكبير (الطبعة الأولى: يوليو 2014) بعنوان «الوحدات الزخرفية في الفن الشعبي البحريني» كمصدر لتنوع الإنتاج الفني لسميرة محمد الشنو، والكتاب مكون من فصلين الأول بعنوان الفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في البحرين، والثاني جماليات الزخرفة الشعبية. وترجع أهمية هذه الدراسة لكون المؤلفة اختصاصية فنون بوزارة التربية والتعليم، وباحثة في التراث الشعبي، وقد استشعرت أنه من الضروري تأصيل الموروث الشعبي من خلال برامج التعليم، وترى أن الفنون الشعبية تُعد مكوناً أساسياً للنسيج الوطني وعن طريق التربية الفنية تستطيع أن تعرف الطالب على ما تمتلكه البحرين من رصيد حضاري في العادات والتقاليد والمعارف التي تعكس بجلاء مدى تنوع مكونات الثقافة الشعبية وثروتها، وتشير سميرة الشنو أن مناهج التربية الفنية لم تلق مزيداً من الاهتمام والتخطيط من خلال بنية محتوى المنهج، ولمعالجة هذه الثغرة استحدث مساق الثقافة الشعبية كمساق اختياري يدرس من خلاله الطلبة مكونات الثقافة الشعبية البحرينية، وبالتالي أصبح من الضروري تبني الرؤية المستقبلية من خلال تطوير وإدخال الفنون الشعبية ضمن منهج التربية الفنية، وذلك لإكساب الطلاب المهارة في صياغة وإبداع مجموعة من الأعمال الفنية التي تحمل الحس الشعبي البحريني، وتشجيع الطلبة على التوجه إلى المخزون الثقافي الحضاري في عملية إنتاج أعمالهم الفنية، حيث تتبنى الباحثة منهج وأسلوب محدد لتحقيق الهدف من خلال استخدام مادة التصميم، وهي مادة محورية لاتخلو منها مساقات الفنون التي من خلالها يمكن تجربة استخدام الوحدات الزخرفية الشعبية كمصدر لإثراء أعمال الطلبة من أجل المحافظة على الهوية البحرينية. وباستخدام أسلوب تصنيف تلك الزخارف الشعبية يتكون محتوى جيد يمكن إدراجه ضمن خطة المساقات الفنية المدرجة في نظام الساعات المعتمدة وتوحيد المسارات بالمرحلة الثانوية. وترى أن أولى مراحل الإعداد للعمل هي مرحلة تصنيف المعلومات الخاصة بالزخارف الشعبية ومراجعتها بكل دقة، ثم تفريغ مجموعة من العناصر الزخرفية التى تم جمعها ميدانياً وتدوينها كاملة كل على حدة مع توضيح كل نوع من أنواعها، ثم يتم تحديد مكونات الوحدات الزخرفية الشعبية في الفن الشعبي البحريني ومصادر تكوينها والمجالات التي يستخدم فيها النقش والحفر والزخرفة في الحرف التقليدية البحرينية، ثم عقد مقارنة بين مجموعة من الأنماط الزخرفية الشعبية في فترات زمنية مختلفة من التاريخ.

ومن هذا المنطلق استهلت المؤلفة سميرة الشنو كتابها بالتعريف بالفنون التشكيلية الشعبية وجمالياتها في مملكة البحرين، وماهية الفن الشعبي التشكيلي، وكيف

كان الفن الشعبي بالفطرة فن وتطبيق متمثلاً في فكرة إنتاج أشياء نافعة للإنسان في استعمالاته اليومية وفي الوقت نفسه جميلة. ثم تناولت الرمز ومدلولاته البصرية، باعتبار الرمز من أبرز عناصر الرسم والزخرفة الشعبية التي تقوم على معاني جمالية متعددة تقرب المنتوج اليدوي من ذوق العامة، فهو من الناحية الفنية لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهز مشاعره من أفكار ومعتقدات، وكلما تعرفنا على تلك اللغة وأَجدنا تفسيرها، أصبحنا أكثر مقدرة علي فهم ودراسة الفنون الشعبية. ثم تشير إلى مكونات الثقافة الشعبية، وكيف تتداخل عناصر الثقافة المادية مع الثقافة الروحية والعقلية لتوجد إبداعاً مركباً من كل منهما، كالخزف إبداع مركب من الفخار كمادة، والخبرة الفنية التكنيكية كخبرة مركبة من عناصر ثقافية مادية وفنية تقدم فيه عناصر الثقافة الفكرية والتذوق الجمالى، بدور تعاوني. وتنتقل إلى أسباب دراسة الفن الشعبي البحريني: الدواعي الثقافية والحضارية، والاجتماعية والوطنية، والمعرفية والتكنولوجية، التربوية والتعليمية، وأهمها الدواعي المتعلقة بمخاطر مجتمع العولمة وتحدياتها. متتبعة العوامل المؤثرة في الفنون التشكيلية الشعبية البحرينية منها العوامل الاقتصادية، العوامل الجغرافية، العوامل التاريخية، العوامل الثقافية والاجتماعية، العوامل النفسية، وكيف كان للمناخ المعتدل، والطبيعة الخلابة والأشجار الوارفة والعيون الجارية أكبر الأثر على الإنسان البحريني الذي تميز بالطيبة والكرم والأخلاق الحميدة، وكيف كان منفتحاً على كافة الشعوب منذ عصر دلمون، كما أوحى الضوء الساطع للفنان الشعبي باختيار أعذب الألوان. وأفردت المؤلفة النقطة السادسة في هذا الفصل للزخرفة الشعبية السائدة في السطوح المختلفة لعناصر التراث البحريني، وتناول الزخارف السطحية من منظور أنثروبولوجي، ويتم ذلك عن طريق دراسة تطور الجنس البشري، ودراسة أنماط التفاعل الحيوية الاجتماعية والثقافية المؤثرة في الفن، ثم تناولت الزخارف السطحية من منظور سيكولوجي باعتبار السيكولوجيا أحد العلوم الوسيطة بين علم النفس والفن وتتخذ الخبرة الفنية أساساً لها سواء لمن يمارس الفن أو من يتلقاه، وتعنى بدراسة الدوافع الفنية التي تدفع الإنسان لإنتاج الفن وتلقينه وهي تتناول مراحل نمو الفنان عبر مراحله الفنية منذ الطفولة حتى الشيخوخة «وصف الخبرة الجمالية»، وكيف أن الزخارف الشعبية في الفن الشعبي البحريني محملة بأنواع من الخبرة الجمالية خاصة فن الزخرفة الشعبية في الأبواب الخشبية البحرينية، وإيماناً بأهمية التعريف بالفنون الشعبية أشارت المؤلفة إلى الرقصات الشعبية وتعدد هذه الرقصات في مملكة البحرين واختلافها من منطقة لأخرى، وتناولت العرضة النجدية والأدوات المستخدمة فيها (نموذجاً). ثم نماذج من الأدوات المستخدمة في الصيد (المقناص). ثم تناولت بالتفصيل الملابس الشعبية مثل الأزياء التقليدية في مملكة البحرين ثم الأزياء النسائية: ومن أهمها ثوب النشل، الثوب المفحح، الثوب المفرخ، ثوب الكوارار، ثوب البدلة، الدراعة، البخنق، السروال، العباءة (الدفة)، ثم لباس الرأس والوجه. وأيضاً النعال النسائية – ملابس الأطفال. ثم تناولت أزياء القرية (ملابس الأطفال – ملابس النساء)، أنواع أخرى من أزياء القرية، نقوش وتطريز أزياء القرية. ملابس الرجال التقليدية في البحرين: مثل الثوب ومنه العادي (الدشداشة)، الزبون، الدقلة، ثم البشت وهو من الأزياء العربية المشهورة والتي ما زالت ذات أهمية للرجل خصوصاً في المناسبات واللقاءات الرسمية. ثم تنتقل بعد ذلك لعرض أغطية الرأس، ثم الإيزار، ثم النعال، ثم أزياء رجال القرية، ثم الزخارف المستخدمة في تطريز الملابس والحلي الذهبية البحرينية (نقش الملابس- البيزت الشعبية البحرينية- وتسجل المصطلحات المرتبطة بالملابس الشعبية مثل (البرقع- البخنق- الدفة - الملفح - الشيلة - الغشوة - السروال - النَشل - الأقمشة).. وصباغة الأقمشة أولاً مواد الصباغة منها(الندوة- كروف الرومان - فوفل - فوه- قرمز- قرط- يفت- حنة ورق)، ثم طريقة الصباغة، والأقمشة المستخدمة في خياطة الملابس التقليدية، وبعض أسماء الأقمشة.

وفي إطار اهتمام الباحثة بالعملية التعليمية ومنهج الدراسة، تؤكد في نهاية هذا الفصل أنه باستعراض مجموعة المواد والخامات المستخدمة في الملابس

الشعبية، فإنه بالإمكان إدخالها ضمن مقرر الطباعة اليدوية بحيث يستطيع الطلاب ممارسة بعض تلك الأساليب في صباغة القماش واستخدام بعض الأقمشة القطنية التي كان الأجداد يستخدمونها في حياكة وصباغة الأقمشة. واستكملت سميرة الشنو منهجها في هذه الدراسة بأن أفردت الفصل الثاني لجماليات الزخرفة الشعبية حيث تعتبر الزخرفة من أهم الفنون التشكيلية وأعظمها أثراً في إكساب معظم المنتجات الحرفية ومختلف الصناعات قيماً جمالية ونفعية، والوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خط متلاق أو أكثر، تبعاً لنوعها وكل الأشكال التي تصلح استخدامها في الزخرفة ويمكن تقسيمها إلي نوعين: وحدات زخرفية هندسية ووحدات زخرفية طبيعية. ثم تناولت بالشرح الزخارف الشعبية الخليجية، والزخرفة الإسلامية، وماهية التصميم وعناصر التصميم والنظام البنائي للتصميم (هيكل التكوين – إطار العمل الفني المصمم)، والأسس الفنية للتصميم والقيم الفنية والجمالية المرتبطة بالتصميم، ثم المعالجات الفنية المرتبطة بالتصميم. وقدمت في النهاية جداول مصنفة للوحدات الزخرفية بدأتها بالوحدات النباتية مشتملاً على اسم الوحدة وعرض مصور لشكل الوحدة ثم مصدر هذه الوحدة، كما عرضت لجدول اشتمل على الوحدات التي تحوي صيغًا كتابية كلفظ الجلالة والبسملة، ثم جدول آخر احتوى على مواضع توظيف الزخارف الشعبية على السطوح المختلفة لعناصر التراث البحريني في الحرف والصناعات التقليدية اشتمل على اسم المشغولة ورسم تخطيطي لها واسم الوحدة الزخرفية. وأعقبت ذلك بجدول لمواضع توظيف الزخارف الجبسية والخشبية. ثم رصدت مقارنة بين مختارات من الأنماط الزخرفية عبر التاريخ (قبطي – إسلامي عثماني – هندي – شعبي بحريني)، وبعض المفردات الشعبية ذات الدلالة في الموروث الشعبي البحريني، واختتمت الجزء المصنف من الدراسة بتقديم نماذج ملونة من توظيف الوحدات الزخرفية في الإنتاج الفني. وفهرس لجميع الأشكال والجداول التي وردت بالدراسة.



فهرست أعلام ومواد المجلة:

اشتمل هذا الإصدار الرابع على فهرست الأعلام والمواد للسنوات السبع الأولى 2008 – 2014 وقد صدر أيضًا في قطع كبير في 75 صفحة ملحقًا بالعدد 28 للمجلة (الطبعة الأولى يناير 2015). واشتمل القسم الأول «فهرس الأعلام» على بيانات لكتاب المجلة مرتبة ألفبائيًا، وتحوي بيانات حول رقم الصفحة – العدد – البلد (بلد الكاتب) – اسم البحث. أما القسم الثاني «فهرس المواد» فقد اشتمل البيانات نفسها مرتبة ألفبائيًا باسم البحث هذه المرة، والفهرس يغطي الأعداد من 1 حتى 27 من المجلة. وترجع ضرورة هذا العمل المهم إلى أنه يعكس استكمال الدور الإيجابي والنهج الذي اتخذته مجلة الثقافة الشعبية منذ صدور عددها الأول في أبريل 2008 أن تكون وعاء لنشر الأبحاث والدراسات لكل المهتمين بمجال الدراسات الشعبية ووسيلة لإتاحتها

لكل الناس في جميع أنحاء العالم. وخير تقديم لهذا العمل هو ما سجله محمد النويري (رئيس الهيأة العلمية للمجلة ومدير تحريرها) في مقدمة الفهرست: لقد وفرت «الثقافة الشعبية» لدارسي الفولكلور وعلماء الأنثروبولوجيا في العالم بأسره والوطن العربي منه على وجه الخصوص منبراً مهماً لنشر أبحاثهم وعرض دراساتهم. وكانت صعيداً خصباً لتلاقح الأفكار ومناقشة الآراء وبسط النظريات. عَرَّفت بجهود الأفراد والمؤسسات في مباشرة الثقافة الشعبية حفظاً ودرساً. وعمل القائمون عليها على أن تكون مجلة القارئ العادي دون أن تنزل عن مرتبتها باعتبارها دورية المختص، أداة عمل ومتنفس نشر ومرجع علم. لذلك اهتمت مراكز البحث في بلاد عديدة بظهورها. تحرص على الاشتراك فيها وتتابع صدورها وتستفسر عن أسباب تأخرها إن حدث ما يعوق الوصول.

ويسلط النويري الضوء على هدف المجلة ورسالتها إلى العالم يقول: كانت «الثقافة الشعبية» على وعي بأنها أكثر من مجرد دورية تعنى بوجه مهم من ثقافة الإنسان. فهي تحمل رسالة إلى جميع أصقاع الأرض بأن التراث الإنساني ليس تعبيراً عن فرقة أو خلاف وإنما ينبغي أن يكون ترجمان وحدة وإتلاف. في هذا السياق جاءت ملخصات النصوص إلى اللغات الكبرى الفرنسية والإنجليزية وكذلك العربية إذا كانت منشورة بإحدى هاتين اللغتين وفي هذا السياق كانت الترجمات إلى اللغات الصينية والروسية والأسبانية. وتوقف ذلك لم يكن لمجرد العدول عنه وإنما للنظر في كيفية إنجازه على النحو الذي يحقق الغاية منه بشكل أنجح.

وفي هذا السياق من الوعي بأهمية المواد العلمية التي تنشرها مجلة الثقافة الشعبية يندرج نشر هذا الكشاف بفهرس الكتاب والموضوعات باعتباره أداة أساسية للبحث في مختلف الموضوعات التي نشرتها «الثقافة الشعبية» تتيح للباحث مهما كانت تجربته في مجال البحث في المادة الفولكلورية أن يتثبت من الموضوعات ويصل إليها من أقصد السبل. ولقد تم اعتماد منهج ألفبائي مبسط في ترتيب الأعلام والموضوعات. ولم يغفل النويري حق الكتاب والقراء، وواجبهم ودورهم العلمي والثقافي تجاه المجلة حيث يقول: ونحن ننتظر ملاحظات قرائنا وكتابنا لنأخذ بها في إصدار قادم لهذا الكشاف حتى يخرج على النحو الذي يحقق الغاية العلمية منه على الوجه الأكمل.

غير أن لنا بعض الملاحظات على هذا الفهرست - المهم - وهو افتقاره للتصنيف الموضوعي للدراسات المنشورة بالمجلة حيث أن المدخل الموضوعي هو أول ما يهم القارئ للوصول إلى الموضوع الذي يهمه، ويأتي بعد ذلك المؤلف. ولا نظن أن الكشاف الألفبائي بعنوان المقال يهم القارئ أو الباحث بالقدر الذي يجعلنا نخصص له قسمًا مستقلاً. كما كنا نأمل أن يلحق بهذا الفهرست كشافًا بأسماء الأماكن التي عالجتها الدراسات، فهو مدخل يهم الباحث أيضًا في إطار بحثه عن دراسات في منطقة عربية محددة. ولعل هذه الملاحظات لا تنتقص حق القائمين على هذا العمل الذي لم يغفل النويري ذكرهم بالاسم: ولا يسعنا في الختام إلا أن نتوجه بخالص الشكر لكل من ساهم في إخراج هذا الكشاف على النحو الذي انتهى إليه. ونخص بالشكر الأستاذ فاروق عمر الدعيني مدير الأرشيف بمجلة الثقافة الشعبية، وهناء العباسي سكرتيرة التحرير، ونواف النعار مدير التوزيع، ومحمود الحسيني مدير الإخراج الفني. كما لا يفوتنا أن نوجه التحية إلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد المحادين أول من وضع اللبنات الأولى لهذا الفهرس، والتي ظهرت مع العددين 12 و20 من مجلة الثقافة الشعبية. كذلك لايفوتنا شكر الأستاذ علي عبد الله خليفة رئيس التحرير والذي كان من أكثر الناس حرصاً على تحقيق إنجاز هذا الكشاف.

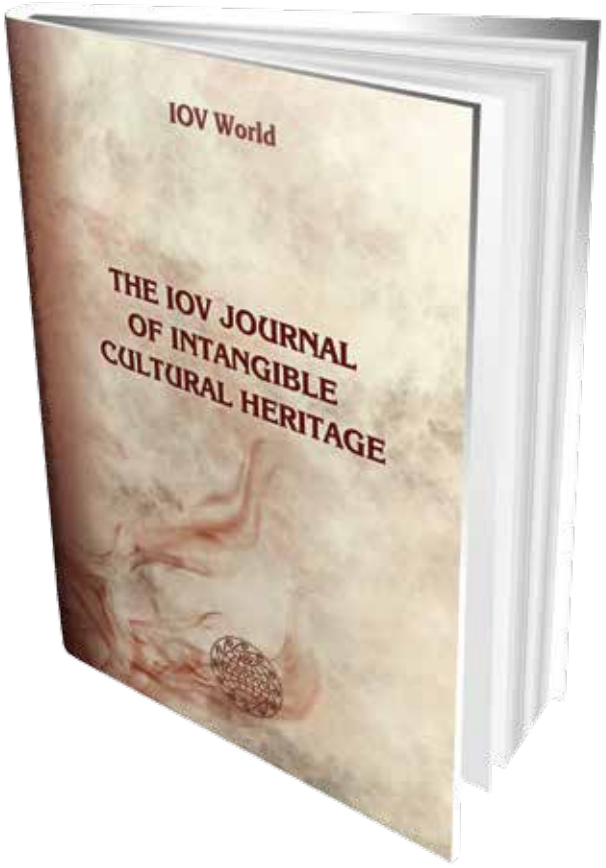
فن التّويزة:

جاء الإصدار الخامس ضمن كتاب الثقافة الشعبية كملحق للعدد 29 من المجلة بعنوان «التّويزة ظاهرة اجتماعية فنية وعمليّة؛ دراسة في علم موسيقى الشعوب» للمؤلفة الزازية برقوقي، وصدر في 122 صفحة من القطع الكبير(الطبعة الأولى أبريل 2015). و«التّويزة»- كما تشير المؤلفة- هي تجمّع مهني وفنّي، يشترك في إنجازه مجموعة من الأشخاص بطريقة تطوعيّة لفائدة أحد عناصر المجموعة، وتتشكّل التّويزة حسب نظام دورة

الحياة البدويّة الريفيّة، فتتواجد في كل المواسم الكبرى كالحرث والحصاد وإعداد الصّوف وجني الزيتون، وهي ظاهرة اجتماعيّة تعبّر عن حالة تضامنيّة موسميّة بين أفراد المجتمع القبلي، ويمكن للتويّزة أن تكون في شكل تجمّع نسائي في إعداد الصوف وقردشته وغزله وكذلك نسجه أو في إعداد «العولة» من خلال جملة المراحل التي تمر بها من رحي الحبوب وإعداد «العولة» وغيرها، كما تكون «التويّزة» في شكل تجمّع عملي رجالي مثل عمليّة حرث الأرض وكذلك الجز، وقد يشترك كل من الرجال والنّساء في الأعمال التي تكون عادة خارج التجمّع السّكني مثل عمليّة الحصاد وجني الزيتون. ولا شك أن هذه الظاهرة تنمّ عن روح قيميّة اجتماعيّة عالية دأبت هذه الجماعات على ممارستها في إطار مكتسباتها الثقافيّة من عادات وتقاليد وأعراف.

وبدأت الزازية برقوقي بتحديد المفاهيم والمصطلحات التي ترتكز عليها الدراسة مثال: القبيلة - الفرق - العادات والتقاليد - الفنون الشعبية - أغاني العمل، ثم قسمت بحثها إلى ثلاثة محاور أساسية: المحور الأول بعنوان «التّويزة» كظاهرة اجتماعية، حيث بدأت بتعريف قبيلة الهمامة - الهلاليون - وخصائصها وتحديد إطارها الطّبيعي والجغرافي، ثم التّعريف بفرقة أولاد رضوان، بعرض خصوصيّاتها وتقديم مواقع انتشارها ونمط عيشها.

كما تناولت «علاقة التّويزة بمجتمع البحث»، من خلال تعريف ظاهرة «التّويزة»، شارحة دورها كممارسة اجتماعيّة، كما أوضحت أبعادها الاجتماعيّة والاقتصاديّة والنفسيّة في مجتمع البحث. أما المحور الثاني فقد حمل عنوان «التّويزة كظاهرة فنيّة وعمليّة»، من خلال ثنائيّة الفن والعمل في مختلف «التّوائز» الممارسة في مجتمع البحث، وتناولت عنصراً أساسياً في هذا المحور بعنوان «أنواع التّويزة»، تطرقت خلاله إلى تسع «توّائز» تمارس بمنطقة البحث: المحبّل - تعريف المَحَبَّلْ - تّويزة إعداد الصوف - طريقة تجمع التويزة - الممارسة الفنّيّة في التّويزة - التّخييط - تويزة السّدو والنّسيج - السّدو - النّسيج - أنواع النّسيج: البيت - نسيج المفروشات - نسيج الأغطية والملبوسات (البخنوق- البرنوس) - الغرارة - الدّولاب - تعريف الدّولاب - الخصائص الفنيّة في الدّولاب - تّويزة التّصبيط - العرافة (طريقة تشكّل العرافة - عدة العرافة - أغاني العرافة- الخرجة) - تّويزة الرّحى(علاقة المرأة بالرّحى - أهمية تّويزة الرّحى في المجموعة) - اللّمّة(تعريف اللّمّة - خصائص اللّمّة) - المَعْونّة (تعريف المَعْونّة - نشاط المَعْونّة: الجمّاعة - اللّقّاطة - الكيّالة). كما قدمت الخصّوصيّات الثقافيّة والعمليّة والفنيّة لكل تّويزة. أما المحور الثالث من الدراسة فقد ارتبط بالجانب الموسيقي في «التّويزة»، وجاء بعنوان «التّحليل الموسيقي لأمثلة من التّويزة»، وخُصص في هذا المحور عنصراً أولاً بعنوان «العدّة المرافقة للأغاني أثناء ممارسة التّويزة»، ركزت فيه المؤلفة على تعريف «العدّة» ودراسة نماذج منها دراسة علميّة أرغانولوجيّة (القرداش - الرّحى- الخلالة - المصبط - المغزل - الغسّال - السدّاية)، كما تناولت



الدّراسة الفنيّة لنماذج من أغاني «التّويزة»، الأنموذج الأول: مثال «رفراف» – الأنموذج الثاني: مثال «التّويزة» – الإنموذج الثالث: مثال «خلالة رنّي» – الإنموذج الرابع: مثال «برّى وأرّاح يا لعماري». وقد تطرقت خلال هذه النماذج إلى الجانب الشّعري وإلى التّحليل الموسيقي لهذه الأغاني، ودونت في النهاية جملة الاستنتاجات التي توصلت إليها والمتعلّقة بظاهرة «التّويزة» عامة، كما أرفقت دراستها بملحق للصور الميدانية للظاهرة.

دورية منظمة الفن الشعبي الدولية:

صدرت هذه الدورية باللغة الإنجليزية ملحقة بالعدد بالعدد رقم 30 من المجلة وتقع في 144 صفحة من القطع المتوسط تحت عنوان دورية المنظمة الدولية للفن الشعبي للتراث الثقافي غير المادي: Iov World The Iov Journal Of Intangible Cultural Heritage، والدورية تحوي مجموعة من المقالات لعدة مؤلفين بدأت بكلمة رئيس التحرير البروفسورة مايلا سنتوفا Mila Santova. وتناول العدد أربعة محاور رئيسية، وكان المحور الأول بعنوان «اتفاقية اليونسكو للحفاظ على التراث الثقافي غير المادي وتطبيقاتها»، وتناول مجموعة من التجارب العالمية، بدأت بدراسة لنوريكو إيكاوا فاور Noriko Aikawa - Faure من اليابان بعنوان «نشر التراث الثقافي غير المادي في اليابان» متناولة خصائص التراث غير المادي، ومفهوم الثقافة الشعبية Folk Cultural، والتقنيات الشعبية، وتقنيات حفظ العناصر الثقافية. أما كلودين أوجي أنوج Claudine- Augee ANGOUE من الجابون فقد قدمت تجربة بلدها من خلال موضوع «التراث الثقافي غير المادي في الجابون بين متلازمة الشخص المستَعْمَر و الخطاب العنصري»، مشيرة إلى ورش العمل التي تمت بالجابون، كما قدمت تحديدًا وتعريفًا للتراث غير المادي على المستوى الوطني، والصعوبات المرتبطة بقائمة الحصر، وتوصيات المشاركين في ورش العمل. كما عرضت ميلا سنتوفا Mila Santova من بلغاريا لتجربة «تطوير قوائم الحصر المحلية والسياسات الثقافية من المنظور البلغاري»، متناولة قائمة حصر التراث غير المادي البلغارية والهدف من وضعها، مشيرة إلى بعض الخصائص المرتبطة بها، وإشكالية الأرشيف للمادة التراثية والسياسات الثقافية. ومن بولندا تناولت آنا فيرونيكا برزيزينسكا Ann Weronika Brzez-inska تجربتها تحت عنوان «الاعتبارات التاريخية والاجتماعية للمنظمات الثقافية في بولندا في إطار تقديمها لنظام أو منهج الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي في بولندا»، مشيرة للمضمون الثقافي، والمعارف المرتبطة بقائمة الحصر.

أما المحور الثاني من ملفات المجلة فجاء تحت عنوان «التراث الثقافي غير المادي: دراسات حالة» بدأت بتجربة المغرب التي قدمها أحمد سكونتي Ahmed Skounti، ووداد طيبة Ouidad Tebbaa حول تجربة تسجيل «ميدان جامع الفنا بمراكش» على القائمة التمثيلية، وما يدور بالميدان من تراث غير المادي، كما تعرضا لمفهوم الحقوق الاجتماعية في إطار حفظ التراث الثقافي غير

المادي لهذا العنصر. ومن أمريكا قدمت إيفيتا بير جوفا Iveta Pirgova: تجربتها تحت عنوان «التراث الثقافي غير المادي كإنتاج وتصنيع: دراسة حالة: بانتكوك ليني - مواطن من لِنَبْ lenape - القبيلة الأمريكية بنيو جيرسي - أمريكا». وهي دراسة حالة أمريكية تناولتها الكاتبة من خلال التركيز على موضوع الثقافة الشعبية والتقاليد في إطار مفهوم التراث الثقافي غير المادي، وحفظ التراث الثقافي. ومن أمريكا اللاتينية قدم ألدوليتاف Aldo Litaiff، وثياجو سيلفا دو أموريوم يسوع Thiago Silva de Amorim Jesus تجربة البرازيل تحت عنوان «اللغة والرمز: تحليل طقوس الكرنفال في جنوب البرازيل» وقد تناولا موضوعات اللغة والجسد، واللغة والرمز، والجسد كرمز لتحليل طقوس الكرنفال. واختص المحور الثالث بموضوع: التراث - التراث الثقافي غير المادي؟ وقد وضع العنوان في صيغة استفهام. وجاء في هذا المحور دراسة واحدة من بولاندا لكينجا سزير فينسكا Kinga Czerwinska تحت عنوان «التراث الثقافي البولندي واتفاقية اليونسكو للحفاظ على التراث الثقافي غير المادي: الآمال أو التطلعات والمخاوف. وقد ناقشت اتفاقية التراث الثقافي غير المادي من منظور الخطاب الأنثروبولوجي، وأوضاع التراث الثقافي في بولندا. أما المحور الأخير فجاء تحت عنوان «التراث الثقافي غير المادي: وجهات نظر تطبيقية. واحتوى موضوعا واحدا أيضًا من لاتفيا للباحثة آيجا جانسون Aija Jansone بعنوان «عادات وتقاليد منتصف الصيف في لاتفيا»

التراث الشعبي في الرواية العربية

جاء الإصدار السابع والأخير بعنوان «توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية» تأليف الجيلالي الغرابي، وهو ثاني إصدار لملحق الثقافة الشعبية في قطع متوسط ملحق بالعدد31، (الطبعة الأولى أكتوبر 2015).

والكتاب يرصد توظيف التراث الشعبي في روايتي «شجيرة حناء وقمر» و«السيل» لمؤلفهما أحمد التوفيق من المغرب. وتحكي رواية «شجيرة حناء وقمر» قصة قائد أميٍّ جاهل فظٍّ غليظ الطبع، أسمه هْمُّو، ورث القيادة عن والده عُلاًّ بمقر إيالته حصن السوق في جبّال الأطلس. سعى هذا القائد بمساعدة عقله المدبر ويده الباطشة ابن الزَّارَة إلى توسيع نفوذه، وإشباع غرائزه. فتأتى له ذلك إذ أخضع بعض الشيوخ، ونهب ممتلكاتهم، حتى غدا أكبر الملاك على الإطلاق. وتزوج العديد من النساء، من بينهن السالمة بنت ولد الشهباء قائد السهل العربي، وكيمَا بنت أحماد نَايْتْ ابْرَايْمْ شيخ قلعة سَكُّورَة عاث فسادا في البلاد، ومس ظلمه معظم العباد، فنال ثقة السلطان بمدينة فاس، وخصه بظهير التعيين، وزار قيادته. هجر ابن الزارة القائد مما أثر سلباً في مصير الإيالة ، ففقد همو سلطته، وانفلت زمام الحكم من بين يديه، وانتهى به الأمر إلى أن اغتاله أحد أبناء صهره أحماد نَايْتْ ابْرَايْمْ، وقفلت السالمة رفقة ابنتها نجمة إلى بيت أبيها وتزوجت ابن عمها...

أما رواية السيل فتسرد حكاية شخص اسمه محمد بيزِّين، كان راعياً عند أسرة أيْتْ في قرية بقدم سلسلة

الأطلس الكبير. لم ير أباه الذي كان عطارا، وفر وتركه جنيناً بعد أربعة أشهر على الزواج، ولا أمه التى كانت خادمة، وهلكت إثر وضعه بثلاثة أيام. كان حاذقاً، وسيم الوجه قوي البنية، مائلاً إلى الطول، متوقد الذهن، أصيب بداء القرع وهو ابن اثنى عشر ربيعا، فلقب بالأقرع. تعرف امرأة أرملة اسمها لُومى، لها أبنة في الثامنة اسمها مَنُّوش. ذات يوم، استسلم للنوم في الغابة، فجرف سيل صيفي الأغنام التي كان يرعاها ، ولم ينذر منها سوى رؤوس قليلة لا تبلغ ربع القطيع. ونجا هو بعد معاناة شديدة، لكنه رغم ذلك لم ينج من عقاب ابن شيخ القرية وأحد رعاته. ترك بيزِّين قريته قاصداً مدينة مراكش حيث اتصل برجل اسمه مَسْيُو فارياس، يملك معمل عصر الزيتون، فاشتغل حارساً ليلياً له، ثم خادماً بداره، فرئيس عمال المعمل جميعهم. تحسنت أوضاعه المادية والمعنوية، وعاد إلى قريته بعد غياب دام تسعة أعوام، فاحتفى به احتفاء عظيما. خرج إلى الغابة وحيداً ثم رجع ليشارك في فرجة اليوم الثاني. سقط المطر ليلاً، وفي صبيحة ثالث العيد قصد الغابة، ليعود منها قبل آذان صلاة العشاء بقليل في حالة يرثى لها.

لقد جن لأنه لم يجد ثروته التي خبأها هناك، فانفض الناس من حوله وتركوه. حاول فارياس مساعدته لكن دون جدوى، وازدادت أحواله سوءاً. ولم يلف غير لومى ومنوش اللتين وقفتا إلى جانبه في محنته. صار يبيت تحت قنطرة، فنهشه ثعبان فقضى. وبعد أسابيع بدت علامات الغنى والثراء على ثلاثة من أعيان القرية، ومنهم سيدُ بيزِّين القديمُ.

أما فيما يتعلق بالمنهجية التي سلكها المؤلف في تحليله للنصين، فقد فرضت عليه طبيعة البحث - كما أشار في المقدمة - اعتماد بعض المناهج، منها المنهج الاجتماعي (السسيولوجي)، والمنهج الوصفي (المورفولوجي)، والمنهج الأسطوري (الميثولوجي)، والمنهج الأناسِيُّ (الأنثروبولوجي)، والمنهج التاريخي، والمنهج البنيوي. كما تقيد ما أمكن بما ورد في الروايتين المدروستين، وحاول مناقشة القضايا التي تطرحانها، وردَّها إلى أصولها.

وقسم الجيلالي الغرابي كتابه إلى مقدمة وثلاثة أبواب، وخاتمة. عرفت المقدمة التراث الشعبي، وأبرزت تسمياته وأنواعه وأهميته وبعض أعلامه، ولخصت

البنية السردية للروايتين اللتين تناولهما المؤلف. وتناول الباب الأول الأدب الشعبي في خمسة فصول هي: الفصل الأول حول الأسطورة من خلال مبحثين الأول الحناء والثاني القمر). وجاء الفصل الثاني حول المسرح وتناوله من خلال مبحثين: المبحث الأول عرض بوجلود: وصف العرض - تحليل العرض (الجانب المسرحي - الكواليس - الملابس - الصفات والملامح الجسدية - الأدوار - الجوقة - الدراما) - الجانب الأسطوري. أما المبحث الثاني فحمل عنوان الحلقة. أما الفصل الثالث حول الشعر من خلال مبحث واحد حول الزجل. وتناول الفصل الرابع موضوع اللغة من خلال ثلاثة مباحث الأول حول العامية العربية، والثاني حول الأمازيغية)، والثالث حول الفرنسية والأسبانية. أما الفصل الخامس فكان حول الغناء والرقص، تناول فيه مبحث الغناء، أما مبحث الرقص فقد تناول: رقصة العلاوي والمنكوشي- أحيدوس- أحواش- الكدرة.

وفي الباب الثاني من الدراسة الذي حمل عنوان «الأمكنة الشعبية وأسماء الأعلام» من خلال بحث الأمكنة الشعبية (السجن- السوق- الحمام- الضريح)، وبحث أسماء الأعلام (همو — ابن الزارة- أحماد نايت ابرايم- عابد- السالمة- نجمة). أما الباب الثاني بعنوان العادات والتقاليد والطقوس الشعبية، تم معالجته من خلال بحث الاحتفالات (الزواج- أدوات الزينة والحلي- الوشم- الحلي- الكحل)، وعادات وتقاليد أخرى (تقديس الماء- تقديس عتبات البيوت- رش العروسين بمادة الملح- إشهار دم بكارة العروس — ركوب الناقة)، ثم بحث موضوعات: الفراق والموت- الشاي- التعبد- الطب والسحر- الكنز. واحتوت ملاحق الدراسة العديد من النصوص الشعبية وهي: بعض قصائد فن الراي التقليدي- بعض أغاني فن الراي العصري- بعض المرددات الشعبية- بعض أسماء مطربي فن الراي: الراي التقليدي — الراي العصري- بعض المصطلحات المتصلة بالغناء والرقص الشعبيين- الصور- بعض المصطلحات المتصلة بصنعة الرواية.

وخلص الجيلالي الغرابي من دراسته لعدد من النتائج المهمة منها أن فتحت هاتان الروايتان بابيهما على مصراعيهما في وجه التراث الشعبي بمختلف ينابيعه، واحتضنتاه بقوة. فكانتا بذلك إكسيراً انعكست على صفحته صورة المجتمع المغربي جلية واضحة. وأن أغلب ما ورد فيهما ينبعث من الفئات الشعبية، مثل أسماء الشخصيات (همو - السالمة - علا - فاضما - نجمة...)، والمؤشرات الزمانية (تمام القمر - الصباح - المساء - بعد العصر...)، والأمكنة (السوق - الحمام - الضريح - الحلقة - البادية...)، والعادات والتقاليد والطقوس والأعراف (الزواج - الموت - إقامة الشاي - التداوي - السحر - التعبد...)، واللغة في قسم منها كبير (الزجل - العامية العربية المغربية - الأمازيغية...). مما أضفى عليهما مسحةً جماليةً وفرادةً متميزتين، وأهلهما لتكونا روايتين جديدتين، ومنحهما بعداً إنسانياً عالمياً. كما ردت الروايتان الاعتبار للتراث الشعبي، وحفلتا به، ونظرتا إليه نظرة موضوعية متفتحة، وأجلتا مايخبئه بين ثناياه عكس تلك الرؤية الاستعلائية الفوقية العمودية التي تراها عن جهل وعدم تبصر موروثاً مغرقاً في المحلية، لاقيمة له، ولا حياة ولا إشعاع فيه، ولا امتداد له خارج بيئته الجغرافية، فهو يمثل عامة الشعب الأمية الجاهلة، وبالتالي، يجب إقصاؤه وازدراؤه وعدم الالتفات إليه. وأخيرًا صورت الروايتان حقيقة البادية المغربية المزرية وما تعانيه من تهميش واستبداد سلطوي وواقع الفئات المسحوقة والشرائح المستضعفة، وما تسلم به من بعض الخرافات، وما تؤمن به من معتقدات بلورت وعيها، وغدت جزء لا يتجزء منها، كما أبرزتا تركيبة المجتمع المغربي العرقية أو الإثنية (العرب- الأمازيغ أو البربر- اليهود)، ومدى التعايش والتآلف القائم بين مكوناته، ودعتا إلى وجوب سيادة المحبة والسلم ومقت التسلط، ونبذ التعصب الأعمى وإدانته، ورفض الهوية الفردية المتقوقعة، وتجاوز الموروث الثقافي مخزنيًا ولغويًا وشعبيًا وتفاعله تفاعلاً إيجابيًا بناء.

الأدوات التراثية والمأكولات الشعبية في كتاب

«التراث الشعبي الحمصي»

لـ مصطفى الصوفي - سلسلة جمع وحفظ التراث الشعبي - عدد18 - الهيأة السورية العامة للكتاب، 470 صفحة، 2008.

تقديم: أ. بشرى منصور

كاتبة من سوريا.

لاشك أن الاهتمام في التراث الشعبي ضرورة وطنية وواجب قومي لما له من فوائد إنسانية تاريخية عديدة وذلك من خلال التوثيق والتعريف، للمحافظة عليه ليبقى إرثاً ثميناً للأجيال، وإغناء للمكتبة العربية بما يغني ويمتع ويفيد، وقد وعى الباحث مصطفى الصوفي أهمية هذا الدور الهام، فسخر جلَّ معرفته ووقته في بحثه وتنقيبه بين المصادر والمراجع من أجل تأليف هذا الكتاب الذي صدر عن الهيئة السورية العامة للكتاب في أربعمئة وسبع وخمسين صفحة من القطع الوسط، والكتاب هذا جامع لجوانب التراث الشعبي الحمصي بنوعيه المادي والتراث اللامادي وقد اعتمد فيه طريقة العرض القاموسية من حيث الموضوع والوظيفة والشكل وليس اللغة.

يتألف الكتاب من أربعة فصول: الفصل الأول يحتوي على الأدوات التراثية المادية في جميع المجالات الحياتية التي كانت متداولة وشائعة الاستعمال منذ أكثر من خمسين سنة، أما الفصل الثاني فملحق للصور الملونة التوضيحية للأدوات التراثية.

والفصل الثالث يحوي قسم التراث الشعبي اللامادي الذي يتعلق بكلام الناس من مكنيات وتشبيهات ومصطلحات ومفردات وألفاظ عامية ما زال أغلبها متداولاً وشائعاً في كلام الناس حتى الآن.

أما الفصل الرابع فيضم قسم الأمثال الشعبية العامية الشائعة في الأوساط الشعبية الحمصية وهي أيضاً ما زالت متداولة في كلام الناس. ويضم نهاية الفصل قسماً يتعلق بالحزازير الشعبية.

وقد آثرنا أن نكتفي في التعريف بالأدوات التراثية التي قسمها الكاتب إلى :

أدوات الفلاحة والزراعة وأدوات الطبخ وأدوات الوزن والمقياس، وأدوات الموسيقى والغناء، وأدوات الأسلحة، وأدوات الدفن، وأدوات الخياطة وأدوات الزينة، وأدوات تخزين الطعام، فنعرف بها، وكذلك المأكولات والمشروبات الشعبية في حين يشتمل الكتاب بكامل فصوله التعريف بالأدوات التراثية والمكنيات القولية والأمثال الشعبية، فقد بدأ الباحث بالتعريف بالمواد التراثية حين قال :

المواد التراثية: هي كل الأدوات والمعدات التراثية، التي كانت تستعمل قبل خمسين عاماً في مجتمعنا السوري بكافة مستوياته وطبقاته وتنوعاته، قبل أن ينتشر استخدام الكهرباء على نطاق واسع في مجالات الحياة الاجتماعية في بداية الستينات، والذي أدى إلى تطور كبير في استخدام الوسائل والأجهزة والآلات الحديثة، التي حلّت بدلاً من الأدوات القديمة وأقصتهاعن الواجهة، وأصبحت تراثية قديمة احتلت مكانها في المتاحف التراثية الشعبية، تذكرنا بمرحلة لها جذورها الممتدة في التاريخ القديم.

تشمل الأدوات والوسائل التراثية، كل مجالات الحياة الاجتماعية السابقة في الريف والمدينة والبادية، التي كانت تستعمل في الفلاحة، والزراعة، والسقاية، والنقل، وعدد الحيوانات وجني المحاصيل وتخزينها، كما تشمل الأدوات المنزلية والأثاث، والفرش، والثياب، والطهي، والطعام، والشراب، والإنارة، والوزن، والكيل، والقياس، والصيد.. إلخ.

وعلى نحو عام فإن أدوات الفلاحة والزراعة تخص ريف حمص، وهي ذاتها في جميع القرى والمناطق الريفية المحيطة بمدينة حمص، مع بعض الفروق البسيطة في المسميات.

أما باقي الأدوات فهي ذاتها أيضاً كانت منتشرة في المدينة، وفي الريف على حد سواء، وبالمسميات ذاتها مع بعض الفروق في النوعية والشكليات، والمظاهر بين الريف والمدينة.

وحتى نلفظ الكلمة أو الاسم على نحو صحيح كما هو متداول، وشائع بين الأوساط العامية نشير إلى ما يلي:

- الهاء في نهاية الاسم تلفظ مكسورة مع المدّ بحيث تصبح كالياء في نهاية الكلمة مثال: مصطبة تكتب مصطبه وتلفظ مصطبي، ومثلها عرمة تكتب عرمه وتلفظ عرمي، وزوادة تكتب زوّاده وتلفظ زوّادي، وأيضاً شيّالة شيّاله وتلفظ شيّالي.. إلخ.

- أما إذا أضيف الإسم ذاته، فإنه يكتب بالتاء المربوطة، ويلفظ تاءً ساكنة، وكأنه ينتهي بتاء مفتوحة ساكنة مثال: مصطبة التنور تلفظ: مصطبت التنور، عرمة البيدر تلفظ عرمت البيدر، زوّادة الطعام زوادت ..إلخ.

- أما الإسم المفرد بلا إضافة إذا كتب بالتاء المربوطة، فإنه بشكل عام يلفظ مفتوحاً وممدود الآخر، أي كأنه ينتهي بألف مثال: مسحة تلفظ مسحا، عربة تلفظ عربا، طرحة: طرحا، ستارة: ستارا.. إلخ.

وبشكل عام تلفظ نهاية الكلمات ساكنة الآخر سواءً أكانت مفردة، أم مضافة واللهجة الحمصية الأصلية تضاعف المد بشكل لافت للنظر مثل : عرباي تلفظ عربيي.

وهذا يساعدنا في التمييز بين اللفظة الفصحى للكلمة وبين اللفظة العامية لها. والمقارنة بين الكلمة بين منطقة وأخرى.

أدوات الفلاحة والزراعة :

تمر عملية جمع محاصيل الحبوب من الحقل حتى تخزينها، بعدة مراحل وهي على الترتيب: الحصاد - الرجاد - الدراسة - التذرية - تعبئة الحب ونقله من البيدر إلى المخزن، والتتبين أي: تعبئة التبن ونقله من البيدر إلى التبّان.

الحَصـــاد: موسم الحصاد والرجاد والدراسة والتذرية والتتبين، من أهم المواسم عند الفلاحين، وأطولها لجني محاصيل الحبوب، والذي كان يستغرق منهم طوال فترة فصل الصيف، منذ شهر أيار وحتى شهر تشرين، وهي فترة طويلة من الكد والتعب والشقاء في حياة الفلاح.

يستخدم الفلاحون المنجل في الحصاد، فيحصد السنابل ويرميها جانباً، ويأتي وراءه الغمّار الذي يقوم بجمع السنابل على شكل (الشمل أو الشمالة)، ويصفّها جانباً على شكل أغمار، كما يقوم بعضهم بعملية السنبلة، أي جمع السنابل التي يخلفها الحاصود وراءه، ويقوم الحواصيد بالحصاد بعد منتصف الليل بعد أن ينزل الندى على الأرض، وحتى فترة ما قبل الظهيرة، عندما تحمى أشعة الشمس وترتفع الحرارة، يعودون إلى بيوتهم.

أما حصاد العدس والحمص والجلبان، فيتم باليد ويقوم الحاصود بقلع النبات، ورميه جانباً على شكل كوم صغيرة متفرقة، ويقوم رجل آخر بلمّها بواسطة المذراة، وجمعها على شكل (كدوس) أو كردوس، ثم يأتي دور الرجاد ونقلها بواسطة العربة إلى البيدر.

حاصود: مفرد حواصيد وهم الذين يحصدون الحنطة والشعير بالمنجل، ويجمعونه على شكل كومات تسمى (غمر)، بينما يحصدون العدس والجلبان والحمص باليد، ويجمعونه كومات تسمى (كدوس).

منجـــل: هو أداة حصاد قديمة لها شفرة معدنية حادة، يستخدمها الحاصود في عملية الحصاد.

راجـــود: مفرد رواجيد وهو الذي يقوم بعملية الرجاد، أي نقل القمح من الحقل إلى البيدر بواسطة عربة الرجاد وقبلها كانت تنقل على الحمير والجمال.

ويقوم دارس آخر بقلب الطرحة بالمدراة بين الحين والآخر، حتى يطال الفرم السنابل السفلية، وإن كان البيدر كبيراً يستخدم أكثر من حيلان ومورج على الطرحة، والمورج أقدم استعمالاً من الحيلان.

حـــيلان: آلة الدراسة القديمة التي تدرس سنابل الحبوب على البيدر، وهو عبارة عن قفص خشبي مركب على أسطوانات خشبية متطاولة تضم أسطوانات حديدية دائرية مسنّنة تسمى (ترس) أو (طبنة) يجرّه حصان ويركب عليه شخص يسمى (الداروس)، ويدور به على «الطرحة» المؤلفة من سنابل الحنطة المفروشة حول البيدر، وتقوم المسنّنات بفرم السنابل وتقطيعها خلال دورانها عليها.

مـــورج: عبارة عن لوح خشبي ملبّس أسفله بالحصى الأسود الخشن الذي يساعد الحيلان على تنعيم الحب وفرطه، يجرّه حصان وراء الحيلان وتوضع عليه أثقال من الأحجار.

ســـتارة: وهي حاجز من القصب (القشق) يتم نصبه وتوقيفه على أعمدة، وقضبان خشبية ينصب غرب البيدر أثناء الدراسة والتذرية، حتى يصد الرياح عن البيدر فلا تطير سنابل القمح أو التبن.

مغـــمارة: عبارة عن شعبتين من الخشب موصولتين من جهة ومفتوحتين من الجهة الأخرى، يستخدمها (الغمّار) في لم شمال الحب وراء الحاصود لجعلها على شكل غمر.

شـــيالة: أكبر من المغمارة تستعمل لجمع أغمار الحنطة ورفعها على عربة الرجاد، وسميت بالشيالة من عملها وهو (الشيل) أي الرفع بعد الجمع.

مدراي: هي عبارة عن كف يصنع من الحديد أو الخشب، له يد خشبية طويلة تنتهي بشعب، يتألف من خمس أصابع، تستخدم في عملية الحصاد والرجاد والدراسة، وتذرية الحب المدروس، وتلفظ عند بعضهم (مدرييه) بمد الياء والإمالة... من أنواعها:

مدراي خشب: تستخدم في قلب الطرحة أثناء الدراسة، وفرز الحب عن التبن (التذرية) وتعبئة التبن في الخيشة.

مدراي حديد: تستخدم في لم أشمال الحب وخاصة كراديس العدس والجلبان، وتعبئته في العربة وإفراغه على البيدر ومنها أنواع سميكة تستخدم في الحفر.

(1)
غربال

جـــاروف: عبارة عن رفش خشبي أو معدني يجرف به الحب أو التبن لتجيمعه وله استخدامات متعددة ويسمى (الرحت) في المنطقة الشرقية. وهوعبارة عن عود طويل ذي شعبتان في نهايته يجمع به الشوك.

غـــربال: عبارة عن طارة خشبية دائرية مغطّى بشبكة ذات فتحات صغيرة، تسمح للمواد الناعمة بالنزول منها ويحتفظ بالحب والشوائب الكبيرة، فيتم فصلها وإبعادها باليد، والذي يقوم بالغربلة يسمى المغربل.

صـــانوط: من أنواع الغرابيل يسمح من خلال فتحاته للحب بالنزول، ويحتفظ بالمواد والشوائب الكبيرة، والذي يقوم بالصنط يسمى صانوط.

عـــيّار: نوع من الغرابيل يستخدم بعد الصنط، ويسمح للتراب الناعم بالنزول ويحتفظ بالحب.

مسرد أو سارود: نوع من الغرابيل فتحاته كبيرة يستخدم غالباً لفصل التبن عن القش الخشن «القصرين» والذي يقوم بالسرد يسمى السارود.

قاســـومه: هي من أنواع الغربال التي تقسم البرغل الناعم عن الخشن.

حـاروبه : التي يُحرب بها البرغل وتُفصل الخشانة عن البرغل الخشن، وهي على نوعين ناعمة وخشنة.

جـاروشـــه: وهي آلة الطحن التي تدار باليد، وهي عبارة عن حجرين بقطر 50 سم، الحجر السفلية ثابتة، والحجر العليا لها فتحة في الوسط توضع فيها الحبوب، ولها يد خشبية تدار بها، ويطحن فيها العدس غالباً وليس القمح، فهي للجرش والتكسير وليس للطحين.

مَســحَة: وهي مكيال خشبي مدور قائم الجوانب، تكال به أنواع الحبوب كالحنطة والشعير والعدس، سميت مسحة لأنها تُمسح بعد ملأها بالحبوب عند شفتها العليا، المثبت فيها قضيبان من المعدن لتحديد مستوى الحبوب.

أدوات الفلاحة (الحراثة) :

تتم فلاحة الأرض بواسطة المحراث القديم المسمى (الصمد)، الذي يجره ثوران أو بغلان أو حصانان، وحيوانا الحراثة يسميان مع بعضهما (فدّان)، وتتألف أدوات الحراثة من الأدوات التالية:

صـــمد: هو المحراث الزراعي الخشبي القديم، الذي يستعمله المزارع لفلاحة الأرض.

تتألف أجزاء الصمد من (المسكة، القبضة، الكفة، السيف، مرقق، الوصل، النقر). ومن توابعه: (النير، سكّة النير، البوار، الماج، الشرع، زقاقة).

نيـــر: الخشبة الطويلة التي توضع في رقبة الثيران أثناء الفلاحة (بواسطة السبيلان)، وله بيور تركب عليه الشرعة.

اســـبلاّنه: من أدوات الحراثة وهي أربعة عيدان، يوضع كل اثنين منها على جانبي النير في فتحات خاصة، لتثبيت النير في عنق الثور أثناء الفلاحة، وسميت كذلك لأنها تسبل على رقبة الثور.

بيّـــور: وهو عبارة عن عودين يركبان في فتحتين وسط النير، لتثبيت الشرعة فيهما، التي تمسك بنهاية المحراث عند الجزء المسمى بالنقر.

جـــارور: وهو الحبل الذي يربط بين نقر الوصل في (الصمد)، والشرعة المركبة على النير.

شـرعـــة: مصنوعة من جلد البقر المجفف، والمجدول على شكل أربطة، تربط في بيور النير والسيف في الصمد أثناء الفلاحة.

مجـوز: وهو الحبل الذي يصل الرسن في رأس الحيوانات من طرف، ويمسك الفلاح طرفه الآخر، ويستخدمه

(2)
فاس كبير

الفلاح أثناء الفلاحة لقيادة وتوجيه الحيوانات، وسمي بالمجوز لأنه عبارة عن حبل مزدوج.

مَسّاس: قضيب من الخشب طويل يشبه الرمح، في نهايته رأس معدني، يشبه المجرود يسمى (فرجل)، يستخدم أثناء الفلاحة لأغراض متعددة، منها سواقة الحيوانات، وتنظيف السكة أثناء الحراثة.

خشبة المسح أو المساحة: عبارة عن لوح خشبي طوله متران، وعرضه عشرون سنتيمتر، تثبت بطرفيه حلقتان، تربط بحبل يجره الحيوان تستخدم لتنعيم الأرض.

مسحايه: تستخدم للتسكيب أي صنع مساكب، لتجهيز الأرض للزراعة، وهي عبارة عن لوح معدني صغير مقوس قليلاً بعرض 10 - 15 سم، له حلقة من وسطه، تثبت فيها عصا خشبية بارتفاع 80 سم، لها مسكة في نهايتها تستخدم للتثبيت، والضغط بها على الأرض، ومن طرفي اللوح حلقتان يربط بهما حبل، وطرفي الحبل يربط بقطعة خشب بطول 30سم تستخدم للشد.

طوّاله: مسكبة مزروعة في الحقل بطول أربعة إلى خمسة أمتار، وعرض متر ونصف، والحقل مؤلف من عدة مساكب.

أدوات العزق والحفر:

فاس كبير: رأس حديدي عريض مع يد خشبية، تستخدم في العزق والحفر.

منكوش: فأس صغيرة برأس أو رأسين ويد خشبية، يستخدم في التعشيب، والعزق وتحريك وقلب التربة.

كريك أو رفش: عبارة عن عصا طويلة في نهايتها شفرة معدنية مقوسة، يستخدم في السقاية والتعزيل والتجميع والتعبئة وغيرها.

مَر: يشبه الكريك الزراعي مع دعسة فوق الشفرة المعدنية المدببة، يستخدم في الحفر.

مجرفه: عبارة عن مسكة خشبية طويلة، ورأس حديدي مدبب أو مبسوط أوعريض، تستخدم في الجرف والجمع والنقل.

قظمة: قطعة فولاذية طويلة لها رأسان طويلان أحدهما مدبب، والثاني مسطح تستخدم للحفر والعزق، مثبت في وسطها يد خشبية طويلة.

فرّاعة: تشبه شفرتها رأس البلطة ذات رأس واحد كبير لها عصا طويلة، تستعمل في قطع الأشجار والحطب.

قطفه: تشبه المنجل لكنها أصغر منه، تستعمل لقص الأعشاب والأشواك والبرسيم والفصة، وتسمى حالوشة أو زابورة.

مشط زراعي: وهو رأس حديدي له أصابع على شكل المشط، وعصا خشبية، يستخدم لجمع القش وتنعيم التربة، ويسمى مشّاطة.

مهدّه: وهي مطرقة كبيرة الحجم مختلفة الأحجام، تزن بين إثنين إلى خمسة كيلو غرامات لها يد خشبية غليظة.

إزميل: قضيب معدني مدور أو مبسط الرأس، مختلف الأحجام والأطوال يستعمل للحفر.

بلطة: قطعة معدنية حادة ومسكة خشبية، تستعمل لقطع الخشب، وقطعتها الحديدية لها رأسان رأس مدبب ورأس مفلطح.

ساطور: وهو سكين كبيرة تستعمل لقطع اللحم والعظم، ومنه طويل تستخدم لصرم الشمندر السكري والأحمر واللفت.

كما تطرق الكاتب إلى الأدوات المستخدمة للحيوانات كاللجام والرسن والجلال وغيرها، وكذلك أسماء الحيوانات المستخدمة في الريف لأعمال النقل والزراعة.

أدوات التدفئة والإنارة وهذه بعض منها :

عـلّوس: نوع من قناديل الكاز المؤلّف من خزان معدني، له فتحة في الأعلى، يخرج منه فتيل مبروم، يشعل للإنارة، وهو بلا بلورة زجاجية، كان يستخدم لإضاءة الإسطبلات وزرائب الحيوانات.

فانوس: سراج على الكاز مصنوع من المعدن، وله مخزن للوقود وبلورة زجاجية محاطة بشبك، وله يد معدنية للحمل، يخرج الفتيل المبسوط الموصول بالمخزن، من رأس الفانوس، وله دولاب اسطواني صغير لرفع وخفض الفتيل عند الحاجة.

سراج: قنديل الكاز الذي يستخدم الفتيل المبسوط في رأس السراج النحاسي للإنارة، وله خزان وقود زجاجي، وله ما يسمى بالبلورة الزجاجية، توضع فوق الرأس الذي يحوي الفتيلة، ويسمى نمرة 3 أو 4، وله لولب يرفع الفتيل كلما احترق الجزء الأعلى منه.

لوكس: مصباح الكاز الذي يستخدم قميصاً خاصاً للإضاءة بدلاً من الفتيل، وهو مؤلف من خزان وقود كبير وبلورة إنارة، ويتم تشعيله بواسطة الوقود الخفيف السبيرتو في خزان صغير، وله دفّاش لضغط الوقود وتقوية الإنارة .

أدوات الطعام والشراب :

أدوات الطبخ: كان يتم طبخ الطعام في طنجرة نحاسية على النار التي تشعل في الموقدة، أو في دست إذا كان الطعام كثيراً، ويطبخ على البابور إذا كان قليلاً، ويستخدم في الموقد القش والقصرين، والعيدان والحطب والجلّة.

موقده: أو الموقد وهي مكان يشعل فيه النار لطبخ الطعام، وهي عبارة جدران دائرية مرتفعة عن الأرض حوالي 50 سم، مصنوعة من الطين الناري والحجارة، والشكل الأبسط لها الحفرة الصغيرة في الأرض، يوقف على جانبيها حجران يوضع عليهما وعاء الطبخ.

بابور الكاز

بابور الكاز: من أدوات الطبخ وتسخين الماء، عبارة عن موقد نحاسي يعمل على الكاز، له قوائم ثلاث يوضع عليها الإناء، ويسمى الطباخ ومنه (بريموس) وهي أشهر ماركة للبابور الكاز.

دست: وعاء نحاسي كبير يستعمل للطبخ في الولائم والحفلات، له حلقتان جانبيتان لحمله.

طنجرة: هي الوعاء الذي يستخدم للطبخ كانت من النحاس، وهي الآن من الألمنيوم والتيفال، والكبيرة منها تسمى «الدست».

طبق أو طبأ: طبق القش مصنوع من قش سنابل القمح، مزخرف وملون، على شكل الصدر الألمنيوم الحالي الذي يوضع عليه الطعام.

طبوقة: تصغير للطبق يصنع من القش، وهو عبارة عن طبق صغير.

طبليه : عبارة عن طبق خشبي دائري مرتفع عن الأرض، له قوائم قصيرة يستخدم كطاولة للطعام.

مقلي : وهو الوعاء النحاسي المدور له مسكتان، يستخدم لقلي الطعام.

طواي أو تقلاي أو مقلاي : وهي مقلاة طعام نحاسية صغيرة ومدورة ولها مسكة يد طويلة.

(4)
جرن كبّه

(5)
هاون

صـــينيه: وعاء للطعام مـن النحـاس أو الألمنيوم، يصب بهـا الطعـام ويقدم علـى المائدة.

صـــحن: إناء من النحاس أو الألمنيوم أو الفخار يصب به الطعام.

جـاط: عبارة عن صحن كبير.

ركـوه: إناء صغير لصنع القهوة.

سـيخ: قضيب معدني رفيع يستخدم لشي اللحمة .

مرغـــفه أو مغـــرفه: ملعقـة كبيـرة وهـي مـا يسـمى بالكفكيـر، وهـي مـن النحـاس أو الخشـب لها يـد طويلة، تنتهي برأس عريض بما يشـبه الكيل، منها يشـبه الملعقة يسـتعمل للتحريـك، ومنهـا كيلهـا عميـق لصـب الطعام.

خاشـوقة: هي ما يسمى ملعقة الطعام وتكون مصنوعة مـن الخشـب أو النحـاس أو الألمنيـوم، كان الاسـم يطلـق قديمـاً على الملاعق الخشـبية.

جـــرن كبّه: وهو جرن مصنوع من الحجر الأزرق، عبارة عـن قطعـة حجريـة مربعـة في وسـطها حفـرة، ولـه مدقة حجرية يسـتخدم لصنـع الكبة.

مدقـاقـــة (المدقـــة): شـكل اسـطواني عريـض مـن الأسـفل ويضيـق نحـو الأعلـى وهـي عـدّة أحجـام وأنـواع: منهـا مدقة حجريـة لجرن الكبة، ومدقـة معدنية للهاون، ومدقة خشـبية أو بلاسـتيكية للثوم، ومدقة جرن القهوة.

هـــاون: وهو إنـاء معدني اسـطواني صغير مـن النحاس، قليل العمق قائم الحواف، لدق وتنعيم الكحل والأعشـاب والحبوب.

جـــرن القهـــوه: وهـو جـرن خشـبي اسـطواني الشـكل، لـــه حفـــرة عميقـة في الـوسـط ضيقـة الفتحـة، لتنعيم القهـوة العـربية بعـد تحميصها، وتصنع بعـض أنواعه مـن الخشـب الثمـين، المرصع بالفضة ومزخرف بالحفر.

محـماصـــة: هـي تشـبه المقلاة لكنهـا سـميكة، وقليلـة العمـق ذات يـد طويلـة، تسـتخدم لتحميص حـب القهوة العربيـة علـى النار.

إيد المحـــماصة: تشـبه الملعقة ذات يد طويلة، تسـتخدم لتحريـك حب القهـوة في المحماصة.

خضّـــاضة أو مخضّة: وهـي جرّة مـن الفخّـار لها ثقب في وسـطها، يُسـد بقطعـة قمـاش أو خشـب، ولهـا حلقتان يربـط فيهمـا حبـل تمسـك بـه المـرأة، أثنـاء خـض اللـبن واسـتخراج الزبـدة منه.

حـــمّاله أو شـــيّاله: هـي قطعـة قمـاش مربعة الشـكل تسـتعمل لمسـك وحمـل آنيـة الطعـام عـن النـار.

كالـوك: هو وعاء خشبي يستعمل لنقل الطعام.

علبـــه: دائريـة مـن الخشـب يـروّب بهـا الحليـب لصنـع اللـبن.

(6)
حجر الطاحون

حق: إناء فخاري مدهون لتخزين السمن.

طاحون: التي يتم فيها طحن الحنطة، لتصبح طحيناً جاهزاً للعجن والخبز، وتجرش فيها الحبوب كالشعير والعدس والجلبان وعلف الحيوانات.

طاحونة ماء: هي الطاحون التي تدور أحجارها بواسطة الماء، منها الميماس والأسعدية.

طاحونة ديزل: هي الطاحون التي تدور أحجارها بواسطة المحرك الانفجاري، كطاحونة بابا عمرو عام 1957.

الجغل: اسم العنفة المغمورة في الماء، التي تدور معه، وتدير أحجار الطاحون.

حجر الطاحون: عبارة عن قطعتي حجر أسود دائريتين سميكتين بارتفاع 50 سم السفلية ثابتة والعليا متحركة، ويغطي أحجار الطاحون قميص معدني دائري.

سطل الطاحون (دلو): إناء معدني على شكل قمع مفتوح من الأعلى، يركب فوق الحجر وتصب فيه الحبوب، وله فتحة من الأسفل تسمح للحبوب بالنزول إلى الحجر بقدر معين ليتم طحنه.

المزراب: يخرج من أسفل جانب قميص الحجر ينزل منه الطحين، ويركب عليه الكيس لجمع الطحين فيه.

مُنخل: طارة دائرية مركب عليها شبك ناعم يتم فيها نخل الطحين، ليفصل عنه الشوائب والنخالة، ويسمى المقطف.

تفال: وهي قطعة من القماش مبطنة ومربعة، توضع فوق طبق القش، ويصف عليها قطع العجين (الطقروصة) قبل حملها إلى التنور ويسمى الميزر.

تَنْورو تُنور: شكل أسطواني مصنوع من الطين المشوي المعجون بالقنّب والتراب الناري، لصنع الخبز التنوري المشهور في الريف. يقال الكلمة عربية الأصل مؤلفة من (تن): الدخان (ونر) النار ومنها اسم التنين وقيل فارسية أو سريانية أو عبرانية وتعني بيت النار.

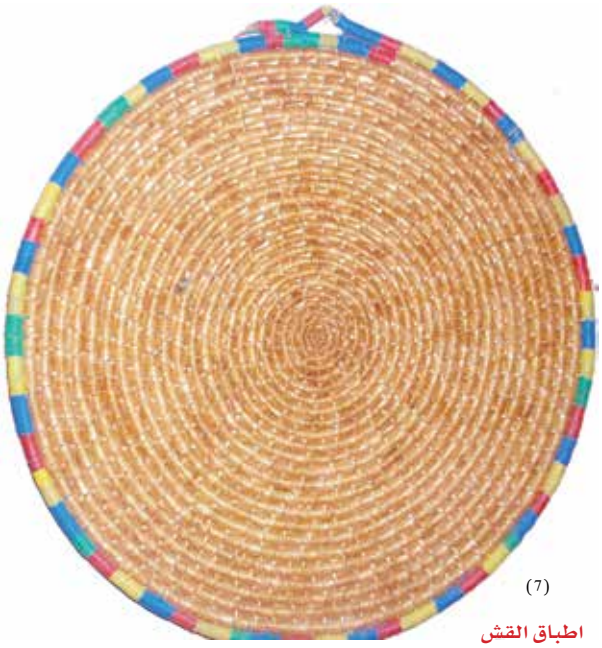
كارا أو طارا: وهي طرحة الخبز التي يوضع عليها رغيف العجين المرقوق للصقه في التنور، وهي عبارة عن طارة سميكة مصنوعة ومحشية بالقماش، ولها جيب لوضع كف اليد بها أثناء إدخال العجين المرقوق، ولصقه بجدار التنور.

مجرود: سيخ حديد معكوف من أحد جانبيه، والثاني مسطح يستخدم لتنظيف جدار التنور، وإخراج الرغيف وتحريك النار وتعزيل فتحة التهوية.

جلّه: تصنع من روث البقر على شكل أقراص دائرية أو أسطوانية، وتخزن إلى الشتاء، وتستعمل وقوداً للموقد عند الطبخ والتنور عند الخبز.

بعروبعرور: وهو روث الغنم والماعز والجمال كانت تجمعه النساء، ويستخدم وقوداً للموقد والتنور والتدفئة.

شونه: شكل هرمي دائري يصنع من العيدان والقصب، ويلبس جدارها الخارجي بالجلّة، ويكون داخلها فارغاً يخزن فيها التبن أو القصرين للوقود.



(7)
اطباق القش

مـــدلك: عبارة عن أسطوانة خشبية لها مسكتان على جانبيها، يستخدم لرق العجين من أجل الخبز أو صنع أقراص العيد وتسمى شوبك.

مَنقـــش: عبارة عن مدقة خشبية لها مسكة في الأعلى، وتنتهي بدائرة مزروعة بمسامير موزعة على أشكال معينة، تنقش بها أقراص العيد بعد دلكها.

صاج: غطاء مقعّر من الحديد يوضع على النار، ويصب فوقه العجين السائل، ويصنع عليه الخبز المرقوق للسيّالة.

أدوات تخزين الطعام:

قـــفورة: عبارة عن سلّة صغيرة مصنوعة من قصب الحنطة (السبل)، وقد تكون ملونة بعد صباغ السبل، ويوضع فيها البيض عادة، وأشياء صغيرة أخرى وهي على عدة أشكال وأحجام.

قـــفّاعة: وهي قفير كبير على شكل القبة، مصنوع ومجدول من قضبان الآس الرفيعة أو عيدان الحور والصفصاف، تستخدم لوضع المواد الغذائية والطعام تحتها، أو لصنع الكشك وتسمى مكبّة.

قـــرطـــل: يصنع من القصب المجدول، وله يد وهو على شكل سلّة يوضع فيه البيض، وفواكه وأغراض أخرى.

أدوات الماء والشرب والغسيل:

غالباً يعتمد أهل الريف في الحصول على الماء من البئر، ويتم نشل الماء منه يدوياً بواسطة الدلو والحبل، أو نشل الدلو بواسطة بكرة مثبتة على ثلاثة أعمدة خشبية فوق فتحة الجب، أو بواسطة السربس، أو استخدام المضخة اليدوية المعروفة بالطرمبة، وهي نوعان أشهرها ذات الذراع الطويل، ويوضع بجانب الجب ما يسمى بالجرن الحجري المنحوت من الصخر الأبيض أو الأسود، ويكون مربعاً أو مستطيلاً أو دائرياً، لتخزين المياه، وسقاية الحيوانات، ويتم تعبئة مياه الشرب بالأواني الفخارية (الخابية) المتعددة الحجوم، أما غسيل الثياب فيتم عادة على النهر الجاري قرب القرية، حيث تحمل النساء الثياب إلى النهر، وتنقعها بالماء والشنان، ثم تطرقها بالمخباط الخشبي حتى تنظف، وتعود فتنشرها على حبل الغسيل في باحة الدار. وهذه بعض منها :

نبريـــج: هو خرطوم من الجلد أو البلاستيك مختلف الأطوال والقياسات، يبدأ من ½نصف وحتى 4إنش، يستخدم للسقاية ونقل الماء ويسمى (النبريج)، ومنه ما هو مصنوع من الألمنيوم أو الحديد، ويسمى (بوري).

ســـربس: هو آلة لسحب الماء من البئر يتألف من هيكل خشبي، وبكرة أسطوانية لها ذراع طويل، وحبل ودلو. ومنه حديث ذو هيكل معدني.

طـــرمبه: آلة يدوية قديمة لنشل الماء من البئر بالضخ والضغط، ولها ذراع موصول بمكبس في أسفل الجب وهي نوعان كبيرة وصغيرة.

دلـــو أو قـادوس: دلو الماء وهو وعاء مصنوع من الجلد أو المطاط الأسود السميك، ينشل به الماء، أو دلو الطاحون الذي يصب فيه الحب عند الطحن.

خـــابه أو جـــرّة: وهي وعاء من الفخّار تستخدم لوضع ماء الشرب، وتنصب على سيبة خشبية أو معدنية، وتتميز بتبريدها الجيد ومنها الخابية .

ســـطل: وعاء لنقل الماء مصنوع من التوتياء أو الجلد أو الخشب.

(8)
دربكه

كيل: عبارة عن وعاء صغير يشبه الكأس، له عروة يمسك منها، ويوضع فوق غطاء جرّة الماء للشرب، مصنوع من الخشب أو المعدن.

شنان: نوع من النبات من فصيلة السرمقيات يطحن ويستخدم لغسل الملابس.

ليفه: قطعة من الإسفنج أو من نبات الليف تستعمل للفرك عند الحمام.

كيس الحمام: كيس صغير من الكتان الأسود يلبس بالكف لفرك الجسد عند الاستحمام.

مخباط: قطعة خشبية مستطيلة لها مسكة يستعمل لخبط الثياب أثناء الغسل.

ويتطرق الباحث إلى أدوات الموسيقى والغناء فيذكر منها:

ربابه: تصنع من الجلد المشدود على إطار خشبي مستطيل، له ذراع طويلة، ويشد عليه خصلة من شعر الفرس على شكل وتر من رأس الذراع وحتى أسفلها، وقوس مشدود بخصلة شعر أخرى، يجر القوس على الوتر الشعري فيصدر صوتاً .

طبل: آلة إيقاعية على شكل صندوق دائري، يغطى جانبيه بالجلد المشدود، ويضرب عليه بعصوين إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة، يستعمل غالباً في الدبكة.

مزمار: يستعمل مع الطبل في الدبكة، وهو على شكل بوق اسطواني الشكل له عدة ثقوب، ينفخ فيه بواسطة قصبة توصل به .

دف: إطار دائري مشدود عليه الجلد، ينقر عليه باليد.

دربكه: طبلة تشبه القمع من الفخار المشوي لها طبقة من الجلد على إحدى جهتيها.

بزق: آلة تشبه العود لكنها أدق ورقبتها أطول.

مجوز: وهو عبارة عن قصبتين مجوفتين ملصقتين على سطحهما العلوي، عدة ثقوب لتوزيع الألحان، ينفخ بهما بواسطة قصبتين رفيعتين .

وهناك أدوات كثيرة يعرف الكاتب بها مثل أدوات الخياطة والدفن والأسلحة مثل :

ميبرا: إبرة خياطة متوسطة الحجم، تستخدم خيطان قطنية سميكة لخياطة اللحف والفرش .

مسلّه: إبرة كبيرة وطويلة تستخدم خيطان القنب لخياطة الأكياس والخيش، وتسمى عند البدو مخّاط.

مخرز: قطعة معدنية لها مسكة خشبية ورأس رفيع، تستخدم لفتح ثقب أمام الإبرة في قطعة القماش السميكة أو الجلد.

كشتبان: وهو عبارة عن قمع معدني صغير، يوضع في الإصبع أثناء الخياطة، ليحميها من الإبرة.

ومن أدوات الدفن :

جبّانه : هي المقبرة عند المسلمين يدفن فيها الأموات.

خشخاشه : هي المقبرة عند المسيحيين .

جنازه وجنّاز: موكب تشييع الميت من بيته إلى المقبرة.

زهبة: هي الأثواب التي يكفن بها الميت (كفن).

تابوت: عبارة عن صندوق خشبي له غطاء على قدر قامة الرجل يحمل فيه الميت.

(9)
طبنجا

نعـش: عبارة عن لوح خشبي له قوائم ومسكات، يغسَّل عليه الميت ويُحمل عليه.

شاهده: حجر ينصب على القبر من جهة رأس الميت.

عزا: وهو مأتم الميت ومجلس العزاء.

نعوة: هي عملية الإخبار والإعلام عن وفاة الشخص، كانت تتم بالمناداة وحاليا بطباعة أوراق تسمى نعوة.

ومن أدوات الأسلحة:

مقلاع: هي أداة رمي الأحجار عبارة عن قطعة من الوبر المجدول مع ذراعين طويلين، بينهما قطعة عريضة لوضع الحجر فيها.

نقيفه: أداة لرمي الحصى مؤلفة من شعب خشبي، مع ذراعين من المطاط في نهايتيه قطعة جلدية لمسك الحصوة.

فَخ: عبارة عن دائرة من القضبان المعدنية نصفاها متحركان على نابض، يفتح وينصب بواسطة ذراع موصول إلى خيط مثبت عليها الطعم .

طوب: المدفع القديم الذي كان يحشى بالخرق والبارود من الأمام، ويطلق عند الإفطار في رمضان.

طبنجا: مسدس قديم والكلمة تركية.

بارودة صيد: وهي عدة أنواع منها: الدك والحشو والخردقة.

باروده: وهي الفرنسية وأم مكنظمة.

جِفت: رباروده للصيد لها فتحتان.

فرد نكل: نوع من المسدسات قبضته فضية.

فرد أبو طاحونه : مسدس مخزن طلقاته على شكل اسطواني يدور عند الإطلاق.

سيف : بأنواعه منه العربي المنحني، ومنه الروماني القائم .

خنجر مجدلاني: نسبة إلى مجدل شمس، وهو مشهور بقبضته المصدفة .

خنجر حويز: لونه أسود وعليه دروب بيضاء وهو شغل الأردن.

خنجر يمني : نسبة إلى اليمن ويتميز باعوجاج نهايته .

شبريه: فيروزية شغل فيروزة، وهي مشنشلةومخرزة بالخرز.

نمشيه : هي شركسية ومفضّضة فقط .

رمح ردينـي : وردينة اسم امرأة عربية يقال إنها صنعته .

سنكه: هي مرافقة للبارودة طويلة ورفيعة، تستخدم عند القتال القريب.

طيطريه: فاسة براسين، وأيضا نوعاً من الفرودة (المسدس).

(10)
ترويقه

كندرجية: سكين الكندرجي أو الاسكافي.

موس كبّاس : موس يطوى بكبسة.

موس قرباطي: موس صغير مطوي قبضته من العظم.

ريشه: موس صغير مطوي.

هذا بالنسبة إلى الأدوات التراثية التي عرضها الكاتب بدقة ووضوح أما المأكولات والمشروبات الشعبية التي عرضها الكاتب محمد الصوفي في كتابه فهي:

أدام: ما يؤكل من الطعام غير الخبز ومنه إدامه، وهو ما يضاف للطعام من السمن والدسم، وأدّم بالطعام أي اقتصد فيه، وأدّم طعامه أي أضاف إليه الدسم.

طبيخ أو عيش: ويطلق على كل طعام مطبوخ ويؤكل مع الخبز، يتزود به الفلاح أو العامل أو الأجير ويأخذه معه إلى العمل.

ترويقه: الفطور الصباحي وهو عادة من حواضر البيت أو النواشف وهو وجبة رئيسية عند الطبقة الشعبية.

برشت : هو البيض المسلوق نصف سلقة، يأكله بعض الأشخاص على هذا الشكل.

شاط الأكل: ومنه شايط وشاط الحليب أي انحرق، غالباً يحدث هذا عند غلي الحليب على النار فيتحول إلى قريش.

زوادة: صرّة طعام قماشية يحملها العامل معه إلى الحقل تضم بضع أرغفة وصحناً من الطبيخ.

سماط : يطلق على طعام الوليمة في الأعراس، وهو مؤلف من مناسف البرغل واللحم، ويمد على شكل خط طويل يكفي عدداً كبير من المدعوين.

كماجة: رغيف الخبز المصنوع في فرن المدينة، كان له طعم مميز.

رغيف تنوري : رغيف الخبز المصنوع على التنور .

أبو أمون : أكلة تشبه الكبة بدون لحمة، تحشى باللحمة والبصل، وتشوى على التنور وتدهن بالزيت .

حرّاق إصبعو: أكلة شعبية مشهورة، تصنع من الخبز اليابس، والبصل والحامض والزيت.

رشتي ورشتايه: طعام مصنوع من قطع العجين المرقوق، توضع مع الحليب، وتطبخ على النار.

دان الشايب (الشيشبرك): قطع من العجين على شكل الأذن، محشية باللحم والبصل، وتطبخ مع اللبن.

سخته: أكلة شعبية مشهورة في ريف حمص، تصنع من كرشة الغنم والأمعاء والكراعين، وتحشى بالرز واللحمة، وتبقى فترة طويلة على النار حتى تنضج.

كبه مشويه: من أشهر الأكلات الشعبية المحترمة والمرغوبة من الجميع، وهي تصنع من اللحمة (الهبرة) مع البرغل، بعد دقّها بجرن الكبة بمدقّة حجرية، ثم

(11)
التبولة

ترقق على شكل أقراص، وتحشى باللحمة المفرومة والشحمة، وتشوى على المنقل.

كبة بصينية: تصنع من معجون اللحمة بالبرغل بلا حشوة، وتمد في الصينية وتطبخ في الفرن.

كبة مقلية: تصنع من معجون اللحمة بالبرغل على شكل أقراص أو أمواس وتقلى بالزيت.

كبه بكشك أو باللبن: على شكل أصابع من عجينة الكبة المشوية، وتحشى الأصابع باللحمة المفرومة، وتطبخ مع الكشك أو اللبن فتسمى (كبة بلبن).

كبة حيلة: تصنع من البرغل الناعم والطحين على شكل دوائر وتطبخ مع اللبن، أوتلفح بالزيت والبصل.

كبه نيه: وتصنع من البطاطا المسلوقة التي تعجن مع البرغل الناعم، وتمد في الصينية، ويوضع عليها البهارات والزيت والبصل المقلي.

محشي: محشي الباذنجان يفرغ الباذنجان بواسطة الحفر، ويحشى بالرز واللحمة والبهار، ويطبخ على النار حتى ينضج، ومثله محشي الكوسا ومحشي القرع ومحشي الجزر الأصفر.

اليبرق: تسلق أوراق الملفوف ثم تلف بالرز واللحمة، وتطبخ على النار مع الحامض، ومثله ورق العنب.

فتّات: تفت قطع الخبز المحمر مع الطعام، ويضاف إليه اللبن والطحينة والثوم، وتقلى بالسمن من أنواعها: فتة سختورة ومقادم، فتة دجاج ، فتة حمص.

عجه: وهي أكلة على شكل أقراص تقلى بالزيت، مؤلفة من خليط البيض، والطحين والخضر (البندورة والبصل والبقدونس والنعنع).

كشك: طعام يصنع من البرغل واللبن بعد تخميره، يجفف ويقطع ويطحن ويطبخ، من أنواعه: كشك مقلّى وكشك بزيت وكشك بخضرة .

تبوله: وهي أكلة شعبية مشهورة، تصنع من الخضار المفرومة التي تخلط جيداً مثل: البقدونس ، البندورة ، نعنع، برغل ناعم منقوع مع الزيت .

فتوش: وهي أكلة مصنوعة من الخبز المحمّص، والخضرة والزيت والحامض، تعد صحناً رئيسياً في وجبة الفطور في رمضان .

قمحيه: سميت قمحية من القمح، وهي طعام يصنع من حب الحنطة المسلوق، يضاف إليه السمن وأحياناً اللحم.

لبنيه حب: تصنع من اللبن والحنطة، ومعها الذرة الصفراء، أو مع الرز وتسمى لبنية الرز.

مجدره: وهي طبخة شعبية مشهورة، تصنع من البرغل مع العدس الحب، ويؤكل معها البصل النيء أو المقلي.

(12)
رز بالحليب

برغـل بتفـين أو بدفـين: يطبخ البرغل مع قطع اللحمة مع البندورة، وسميت بدفين لأن قطع اللحم مدفون فيها.

مرشوشه: تصنع من (الحويش) وهي أنواع الحشائش البرية مع البرغل الناعم، وتقلى بالبصل والزيت.

مدمّس: ويصنع من الفول المطحون، ويطبخ حتى يصبح لزجاً، فيصب ويوضع عليه الزيت والفليفلة، ويسمى (مدمس بالزيت).

منزّله : يطبخ من قطع الباذنجان والبصل والبندورة والزيت، ويضاف إليها البطاطا المقطعة.

شنكليش: تصنع من قريشة اللبن بعد سحب دسمها على شكل أقراص، وبعد تجفيفه يترك حتى يتخمّر في الجرار.

قريشه: تصنع من اللبن وتصبح (شنكليش)، وتقرّش من الحليب وتسمى قريشة حليب.

مكدوس: يصنع من الباذنجان بعد سلقه وتصفيته، ويحشى بالفليفلة الحمراء الناعمة، والجوز المفروم ويكبس بالقطرميز ويغطى بالزيت .

كبيس مخلل: ويكبس الزيتون للمونة، وأنواع المخللات من اللفت والخيار والقتة، والشمندر الأحمر والملفوف والفليفلة وغيرها.

جبس: وهو البطيخ الأحمر ومنه الأصفر ويسمى «القاوون» ويزرع بما يسمى المقتاي.

عجّور: نوع من أنواع البطيخ الأزرق، لكنه صغير الحجم يؤكل نئياً.

قهوه عربيه : القهوة المرة تصنع من البن المحمص المدقوق، ويغلى مع التشريبة ويضاف إليه حب الهال.

الشاي: من مغلي نبات الشاي الأسود أو الأخضر، يضاف إليه السكر حسب الطلب وهو شراب رئيسي.

الزهورات: مغلي الحشائش والنباتات كالبابونج والنعنع والكمون والزنجبيل والقرفةوغيرها...

عرق سوس : شراب بارد يصنع من منقوع نبات السوس، يشرب صيفاً وأيام رمضان الصيفية.

شنينه: سائل اللبن بعد خضه واستخراج الزبدة منه، أو من خلط اللبن أو الحليب يضاف إليه الماء.

الحلويات الحمصية:

شمندور: حليب البقر في الأيام الأولى للولادة، يكون سميكاً ودسماً، يستعمل في صنع الحلويات.

رز بحليب: حلويات كاسمها تصنع من الحليب والرز والسكر، وبعد غليه يصب في الصحون حتى يبرد.

سحلب: يصنع من الحليب المغلي والنشاء، وترش على وجهه القرفة.

عجين مقلي : وهي أقراص من العجينالمقلي المغمور بالقطر، ومنه نوع يعجن مع السمن يسمى (تمرية).

(13)

حلويات مشكلة

بسبوسه: وهي حلويات تصنع بالفرن، مؤلفة من السميد والسكر والسمن تشبه النمورة.

بسيسه: تصنع من الخبز التنوري الساخن السميك المخلوط بطحين الحنطة والذرة، ويعجن مع الدبس والسمن أو السكر والسمن.

حريره: طعام سائل يصنع من الطحين المحمص، ويعجن مع السكر والسمن.

سيّاله: أكلة حلويات شعبية مشهورة في مدينة حمص وريفها، تصنع من الخبز الرقيق المخبوز على الصاج، ويغطى الخبز بالقطر والقشطة.

وفي الختام لابد أن نشكر الباحث الكاتب محمد الصوفي على إنجازه التراثي الشعبي الرائع لأنه قدم لناكتاباً قيّماً ، يعتبر إضافة جديدة ترفد تراثنا الإنساني الخالد الذي فيه عبق الماضي ، وذكرى الأدوات التي استخدمها أجدادنا القدامى ، وألوان الطعام والشراب المعروفة ببساطتها وطيبة مذاقها ، فإذا بنا نحنُّ إليها ونشتهيها ونتمسك فيها وما ذلك إلا لأنها لم تعد مادة فقط بل تحولت إلى قيمة غالية وفكرة نبيلة من خلال من استعملها لتبقى في ذاكرة الأجيال مع إشراقة الغد وفرح المستقبل .

الهوامش:

مراجع المقدمة وشرح الأمثال والمصطلحات العامية

- قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية - احمد أبو سعيد - مكتبة لبنان - 1987
- الأمثال العامية : أحمد تيمور باشا مطبعة الاستقامة 1949 مصر
- معجم الألفاظ العامية - أنيس فريحة - مكتبة لبنان - 1995 / 1973
- " أسماء المدن والقرى اللبنانية " أنيس فرحات بيروت 1956
- "النكهة التاريخية في أسماء القرى السريانية" جوزيف أسمر- موريات للطباعة والنشر القامشلي 20001
- " غرائب اللهجة اللبنانية السورية " الأب رفائيل نخلة
- " اللغات السريانية وآثارها في اللهجة المحلية السورية اللبنانية " الباحث فيليب حتى
- " معجم الألقاب " قتيبة الشامي وزارة الثقافة دمشق 1995
- الأحوال الجوية في الأمثال الشعبية دكتور علي حسن موسى منشورات وزارة الثقافة 1990
- موسوعة العامية السورية ياسين عبد الرحيم - منشورات وزارة الثقافة 2003
- " دواثر السريانية في اللغة العربية العامية " القس يوسف حبيقة وبطرس

المصادر

- أمثال العربللمفضل بن محمد بن يعلي الضبي 168 هـ استانبول 1300هـ
- الأمثال والحكم لعلي بن محمد الماوردي 450 هـ
- فصل المقال في شرح الأمثال لأبي عبيد البكري الأندلسي 487 هـ
- مجمع الأمثال لأبي الفضل بن محمد الميداني 518 هـ

تأليف وإعداد: مصطفى الصوفي - منشورات وزارة الثقافة – مديرية التراث الشعبي - دمشق 2008

الصور:

1-http://www.omerohome.com/sites/default/files/products/large-antique-wood-and-wire-grain-sievesifter.jpg

2-http://media.almasryalyoum.com/News/Large//20134886/04/04//images.jpg

3 - http://www.addustour.com/NewsImages/2012407009_1642/04/.jpg

4- http://www.3otag.com/wp-content/uploads/200710//journ.jpg

5- http://www.rugandrelic.com/Images/p/HA1111/HA1111395-2-1026-.jpg

6- http://www.sana.sy/wp-content/uploads/20141880/12/.jpg

7- http://www.petra.gov.jo/library/635290943410720000.jpg

8- 30 الثقافة الشعبية العدد

9- https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/0f/dd/540/fdd5451085e242576fe66280f06fdb9.jpg

10-http://static.jbcgroup.com/amd/pictures/b2ed906c4538dd667e8b0f3755db5ff2.jpg

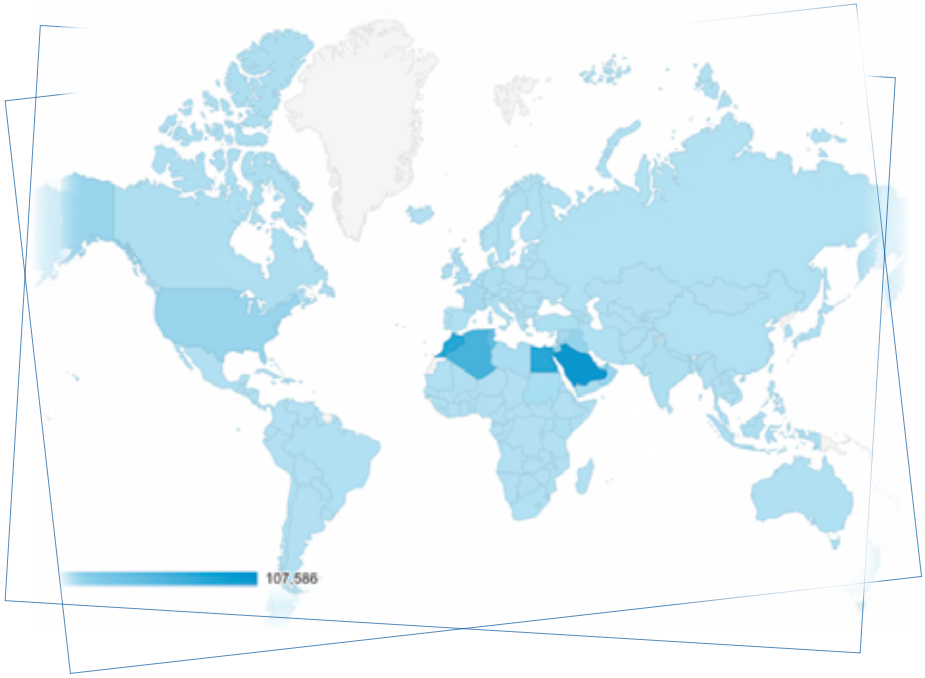
11- https://i.ytimg.com/vi/SN1mQw2IKpQ/maxresdefault.jpg

12- http://girls-women.net/images/img_13230/fc004d1651b449ca483f671b4823.jpg

http://www.rashadsweets.com/photo//oriental-sweets/--4def866c11f48.jpg

http://cdn.playbuzz.com/cdn/6736338b-94fc-4180-8936-b1114d0d2e30/ad554495-78b2-4e9b-82f9-17ba38cd13d0.jpg

مجلة الثقافة الشعبية من خلال موقعها الإلكتروني



إعداد/ أ. سيد فيصل السبع

مدير تقنية المعلومات في مجلة الثقافة الشعبية.

تهدف مجلة «الثقافة الشعبية» من خلال موقعها الإلكتروني folkculturebh.org إلى دعم الإصدار الورقي الفصلي من المجلة، وإثراء محتوى الثقافة الشعبية لتكون رسالة التراث الشعبي من البحرين إلى العالم، وذلك من خلال موقع جديد ومطوّر يتيح للمتصفحين والقراء باللغات العالمية الثلاث (العربية والانجليزية والفرنسية) استعراض أعداد مجلة «الثقافة الشعبية» منذ صدور عددها الأول في 1 أبريل 2008، وتقيم فرصة للتدوين الإلكتروني ومشاركة القراء والمهتمين في تبادل المعلومات الخاصة بالمجلة وبالثقافة الشعبية وتقديم الآراء والمقترحات والتعليقات الهادفة.

ويتطلع موقع «الثقافة الشعبية» الإلكتروني إلى توفير بيئة تفاعلية لربط المهتمين بشأن الثقافة الشعبية من خلال موقع سهل التصفح ومدعوم بتقنية حديثة في التصفح والولوج والبحث في المواد المتنوعة والثرية المنشورة في أبواب المجلة (على سبيل المثال الأدب الشعبي، العادات والتقاليد، الموسيقى والأداء الحركي، الثقافة المادية، جديد النشر، في الميدان)، إضافة إلى سهولة تصفح الكتاب الفصلي المصاحب لكل عدد جديد يصدر مع المجلة.

يشار إلى أن الموقع الإلكتروني للمجلة أطلق مع إصدار عددها الأول وتم تجديده مع مطلع 2011 معتمدين على الشكل الجذاب للموقع والذي يتماشى مع التصاميم العصرية للمواقع العالمية، وأسلوب عرض المعلومات، وتسعى المجلة إلى متابعة وتحديث هذه المعلومات بشكل مستمر لتقديم الأفضل للقراء والمهتمين بالثقافة الشعبية في سهولة ويسر، من خلال طاقم العمل الذي يشرف على الموقع والذي تم تدريبه وتأهليه للعمل على الموقع وإدارته على أعلى مستوى من الكفاءة والمهارة.

لقد أدهشتني الأرقامُ حقاً عندما بدأتُ بالعمل على إحصائيات موقع الثقافة الشعبية، لم أفكر بأي شيء عندما أنشأته من الأساس سوى أنه كان يكبر أمامي، و كل ما أريدهُ هو أن أوثّق محتوى المجلّة إلكترونياً لإثراء الشبكة العنكبوتية، التي كان من النادر أن تحصل من خلالها على مقالات ومواضيع تُعنى بالثقافة الشعبية، وكمادّة يُعتمد عليها و يُستمدُ منها المعلومات الملائمة.

استخدمت في عملية إحصاء زوار موقع المجلة Analytics Google وهي من أقوى الخدمات العالمية التي تعمل في هذا المجال وكانت النتيجة المذهلة، حيث بدأت بتطبيق هذه الخدمة على موقع المجلة ابتداءً من يناير 2012.

و كم يسعدني أن أُعلن من خلال المجلة إنّ موقع مجلة «الثقافة الشعبية» و بعد سنوات قليلة من تدشينه يصل (للعالمية)، يتصفحه الزائرون من شتى أنحاء العالم. حيث يتصفّح الموقع ما يقارب الـ 1000 متصفح يومياً (30 ألف متصفح شهريا) أكبر عدد للمتصفحين كان من المملكة العربية السعودية، المغرب، مصر، الجزائر، البحرين، تونس، الإمارات و فلسطين. كما يتصفح الموقع أيضاً العديد من الولايات المتحدة و ألمانيا و المملكة المتحدة وحتى إيطاليا.

تم تصفح الموقع من جميع أنحاء العالم، حيث وصل عدد الدول إلى أكثر من 190 دولة. وتوضح الخارطة الدول التي تم تصفح الموقع منها، حيث يدل اللون الازرق على ذلك والدول التي باللون الرصاصي لم يتم دخول الموقع منها.

صدر موقع مجلة «الثقافة الشعبية» بثلاث لغات أساسيّة. ويحتوي على ما يقارب 550 موضوعاً عربياً، و 300 موضوع بالانجليزية و 300 موضوع بالفرنسية. الجدير بالذكر إننا نعمل حالياً على إضافة اللغات الصينية والاسبانية والروسية أيضاً و سيتم اعتمادها من ضمن اللغات المتعددة للموقع. كما وُضع تحديث تصميم وبرمجة الموقع من ضمن الخطط المستقبلية القريبة.

يُعتبر موقع مجلة «الثقافة الشعبية» مصدراً كبيراً للمعلومات عبر محركات البحث في الشبكة العنكبوتية، حيث تظهر للباحث في هذه المحركات نتائج مباشرة للمعلومات التي تُعنى بالثقافة الشعبية، كما يمكن للباحث التصفح من خلال الموقع بشكل مباشر بسهولة في 31 عدد (في الوقت الحالي).

بإزدياد أعداد زوار موقع مجلة «الثقافة الشعبية» تظهر أمامنا مواضيع تكثر قراءتها بشكل كبير وأكثرها موضوع «الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية» من العدد الثامن عشر 27200 قراءة، موضوع «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين» من العدد الثالث 18200 قراءة، موضوع «أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية» من العدد الثامن عشر 16560 قراءة، موضوع «الوشم لدى قبائل افريقيا الوسطى: الذات والموضوع» من العدد الثالث عشر 13760 قراءة، موضوع «الأكلات الشعبية في بلاد الشام تأثير البيئة في المأكولات الشعبية» من العدد الرابع عشر 12090 قراءة وغيرها من المواضيع التي تمت قراءتها بكثرة.

يُظهر الجدول التالي أكثر عشرين موضوعا تمت قراءته على موقع مجلة «الثقافة الشعبية»:

الموضوع	عدد المجلة	عدد القراءات
الأمثال الشعبية المرتبطة ببعض الحرف التقليدية	18	27200
عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين - قرية النويدرات أنموذجا	3	18200
أزياء النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية	18	16560
الوشم لدى قبائل افريقيا الوسطى: الذات والموضوع	13	13760
الأكلات الشعبية في بلاد الشام تأثير البيئة في المأكولات الشعبية	14	12090
المواويل في بلاد الشام والعراق في الأدب الشعبي	14	11120
الأغاني الشعبية في الأعراس العربية	12	10400
ثقافة حب إنجاب المولود الذكر في البحرين	10	10000
آلة الطبل	10	9920
أغاني الأطفال الشعبية ومضمونها التربوي في مملكة البحرين	5	9610
أغراض الشعر الشعبي التونسي	6	8680
الطب الشعبي في البحرين	12	8330
من أغاني المهد في البحرين	9	8150
الحُلِي والزينة في الثقافة العربية والشعبية	9	7460
الشيخ عبد القادر الجيلاني في التراث الشعبي	14	7450
النصوص الشعرية المغناة في فن (لفجري)	6	7370
الحلي وأدوات الزينة التقليدية في بادية نجد من المملكة العربية السعودية	20	7220
أسرار رقصة التنورة الشعبية	16	6740
الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديماً في مملكة البحرين	4	6390
القهوة في الثقافة العربية والشعبية	11	6330

جدول بكل البلدان:

البلد	عدد المتصفحين
المملكة العربية السعودية	107,586
المغرب	85,338
مصر	84,704
الجزائر	67,444
البحرين	55,134
تونس	53,367
الإمارات العربية المتحدة	25,911
فلسطين	24,507
الأردن	19,184
العراق	19,140
سلطنة عمان	18,313
الكويت	17,547
الولايات المتحدة	16,866
(غير معروف)	13,450
قطر	11,070
سوريا	10,114
لبنان	10,012
فرنسا	8,915
ليبيا	6,943
اليمن	6,895
السودان	5,585

البلد	عدد المتصفحين
المملكة المتحدة	4,281
هولندا	3,215
ألمانيا	3,186
تركيا	2,972
أندونيسيا	2,901
كندا	2,822
كينيا	2,723
الهند	2,627
أيرلندا	1,516
إيطاليا	1,290
السويد	1,263
إسبانيا	1,163
إيران	1,112
بلجيكا	1,064
أستراليا	976
موريتانيا	901
البرازيل	742
سويسرا	724
ماليزيا	669
باكستان	597
الفلبين	572
روسيا	541

البلد	عدد المتصفحين
فنلندا	459
فيتنام	414
جنوب افريقيا	390
الصين	340
النمسا	339
النرويج	339
الدنمارك	326
أوكرانيا	318
اليابان	310
اليونان	281
رومانيا	242
بنغلاديش	236
بولندا	217
السنغال	217
تايلاند	212
نيجيريا	199
استونيا	198
سلوفاكيا	179
كوت ديفوار	151
كوريا الجنوبية	131
سنغافورة	131
نيوزيلندا	120

البلد	عدد المتصفحين
فنزويلا	105
بلغاريا	93
البرتغال	91
جيبوتي	90
أنغولا	88
قبرص	85
موريشيوس	80
الجمهورية التشيكية	77
هنغاريا	76
المكسيك	76
الأرجنتين	73
الصومال	71
مالي	69
صربيا	68
أثيوبيا	61
سيريلانكا	61
مارتينيك	54
لوكسمبورغ	50
جمهورية الكونغو الديمقراطية	49
مالطا	47
تايوان	47
كولومبيا	45

البلد	عدد المتصفحين
نيبال	43
جنوب السودان	42
غانا	41
الكاميرون	38
هونج كونج	38
روسيا البيضاء	35
غوادلوب	35
الإكوادور	34
سلوفينيا	34
بيرو	33
البوسنة	30
الغابون	30
جورجيا	29
أذربيجان	28
تنزانيا	28
بوركينا فاسو	27
تشيلي	27
ليتوانيا	27
أفغانستان	26
أوغندا	26
جزر المالديف	25
توغو	25
النيجر	24

البلد	عدد المتصفحين
بنين	21
كرواتيا	21
جامايكا	21
جزر فيرجن الأمريكية	21
كوستا ريكا	19
هايتي	19
كازاخستان	19
ترينيداد وتوباجو	19
أرمينيا	18
مولدوفا	18
طاجيكستان	18
مدغشقر	16
بولينيزيا الفرنسية	16
لاتفيا	15
بناما	15
تشاد	15
غامبيا	14
جزر القمر	14
بورتوريكو	14
غينيا	12
غينيا الاستوائية	12
قيرغيزستان	11

البلد	عدد المتصفحين
كاليدونيا الجديدة	11
ألبانيا	10
إريتريا	10
زامبيا	10
موناكو	9
جمهورية الكونغو	8
جمهورية الدومينيكان	8
أيسلندا	8
أوروغواي	8
غيانا الفرنسية	7
الجبل الأسود	7
مقدونيا	7
ماكاو	7
باراغواي	7
بربادوس	6
منغوليا	6
زيمبابوي	6
أنتيغوا وبربودا	5
فيجي	5
غواتيمالا	5
ليبيريا	5
رواندا	5

البلد	عدد المتصفحين
السلفادور	5
بوروندي	4
جزر البهاما	4
دومينيكا	4
ناميبيا	4
بوليفيا	3
بوتسوانا	3
كوراساو	3
غوام	3
هندوراس	3
كمبوديا	3
ميانمار (بورما)	3
تركمانستان	3
أوزبكستان	3
كوسوفو	3
مايوت	3
بليز	2
جزر فارو	2
غرينادا	2
غيانا	2
جيرسي	2
موزمبيق	2
سانت فنسنت وغرينادين	2

البلد	عدد المتصفحين
أروبا	1
سانت بارتيليمي	1
جمهورية افريقيا الوسطى	1
كوبا	1
الرأس الأخضر	1
جبل طارق	1
جزيرة مان	1
لاوس	1
ليشتنشتاين	1
ليسوتو	1
ملاوي	1
نيكاراغوا	1
سيشيل	1
سيرا ليون	1
سانت مارتن	1
سوازيلاند	1
تيمور الشرقية	1
جزر فيرجن البريطانية	1

La question qui peut se poser est la suivante: qu'y avait-il avant les maisons en ghames (briques scellées par le ciment)

Et comment l'homme est-il passé vers cette forme d'habitat ? Pour répondre à ces questions il faut sans doute remonter à l'histoire des hommes qui vivaient dans les cavernes ou dans d'autres formes primitives d'habitation.

La finalité de cette étude des maisons en ghames est de développer une vision qui serve à documenter et à moderniser cet héritage tout en en conservant les aspects originaux et fonctionnels susceptibles de s'adapter aux exigences de notre époque. L'action dans ce domaine devrait se faire au moyen de plans, d'outils, de programmes d'exécution dont se chargeraient des parties officielles mais aussi des personnes, à titre individuel. Les uns et les autres auraient à déterminer l'identité nationale de notre patrimoine, sur la base d'une étude objective et intégrée, de sorte que le patrimoine contribue à l'édification des valeurs qui sont celles du nouvel individu arabe, porteur de toute la fierté de son passé et œuvrant à donner un ancrage à son présent et à conférer forme et pérennité à son futur. (Ce souci du passé joue, notons-le, un rôle quant à la définition des contours du présent et de l'avenir. Lors de périodes de crise, de désarroi moral et spirituel, l'homme regarde en effet vers cet âge paradisiaque que la nostalgie ne cesse de recréer, c'est-à-dire vers ce passé dont le patrimoine est l'une des expressions privilégiées. Le patrimoine est, précisément, cette culture avec tous ses symboles et à travers toutes ses manifestations que la raison collective a créée en toute innocence et spontanéité. Et c'est dans les moments les plus difficiles que l'homme doit rester fermement attaché à cet héritage et à ce qui est sa culture populaire car les dangers qui les menacent sont autant de menaces pour son identité et sa personnalité, de menaces aussi pour son être au monde et sa présence sur la carte de l'humanité.)

On comprend que la maison patrimoniale soit porteuse de nostalgie et de chaleur humaine car cette habitation est l'emblème de la sécurité dans la vie. Lorsque j'observe

une maison qui se défait et s'anéantit, peu à peu, j'éprouve une immense tristesse, les souvenirs m'assaillent de toutes parts, la mémoire et l'esprit me plongent dans de profondes méditations, face à ce spectacle de ruine et de désolation. Tant et tant de souvenirs me reviennent de mes grands-parents, de mes aïeux qui ont hanté ces lieux. Beaucoup de ces maisons de Hama et de la campagne environnante menacent aujourd'hui de s'effondrer sans que nul ne prenne l'initiative de les restaurer. La maison en ghames s'efface progressivement de notre paysage, faisant place à des constructions à étages alors qu'elle est le parfum même du passé car elle fut édifiée en symbiose avec ces années révolues, avec les matériaux qui étaient disponibles et selon les canons esthétiques de l'époque, afin de répondre aux besoins et aspirations des générations passées ainsi qu'aux exigences du climat et d'une fonctionnalité en accord avec la vie de nos ancêtres, une vie qui fut si riche de sentiments, de simplicité, de spontanéité, de paix intérieure.

Et c'est cela qui amène l'auteur de l'étude à pousser ce cri par lequel il lance un appel pour que ces demeures soient réhabilitées afin qu'elles continuent à être présentes dans la vie de cette génération.

LES MAISONS EN BRIQUE DANS LA VILLE ET LA CAMPAGNE DE HAMA (SYRIE)

Saloum Dergham Saloum
SYRIE

Le patrimoine architectural est l'un des signes majeurs de l'évolution de l'homme, à travers l'histoire, tout autant que l'expression de la capacité de l'homme à maîtrise son environnement.

Le mot patrimoine (turath) en arabe a la même racine qu'héritage, il renvoie à cette succession des générations qui fait que l'une laisse la civilisation qui fut la sienne en legs à la génération qui prend le relai. Et ce legs ne se limite pas à la langue, à la littérature et à la pensée, il s'étend à toutes les composantes matérielles et affectives de la société, qu'il s'agisse de philosophie, de religion, de science, d'art ou d'architecture.

Le patrimoine architectural nous offre une représentation complète de l'habitat traditionnel, avec toutes les inventions ingénieuses imposées par les défis de l'environnement local (climat, géographie, organisation sociale…) il nous propose en même temps des solutions architecturales qui s'harmonisent avec les besoins de l'individu et de la société mais aussi avec les us et coutumes qui sont profondément ancrées dans l'histoire du pays.

Le mot patrimoine entretient, en arabe, un rapport de gémellité avec héritage, la similitude phonique autant que sémantique entre les deux termes n'est nullement le fait du hasard, la racine (ìrth) renvoyant, dans les deux cas, à ce qui a été reçu en legs des mains de la précédente génération et que nous aurons, à notre tour, à céder à la génération suivante en veillant à ce qu'il soit en parfait état, préservé de toute dégradation ou altération. Il s'agit en effet d'une richesse matérielle, intellectuelle et spirituelle qu'il incombe à chaque génération d'entretenir et de développer par l'étude, la profonde compréhension de ses dimensions cognitives et esthétiques afin d'en faire le socle sur lequel édifier l'apport par lequel cette génération-là laissera son empreinte dans le grand mouvement de la civilisation universelle.

nombreux furent les habits traditionnels qui disparurent du paysage, sous l'influence de la mondialisation et de l'expansion de formes culturelles transnationales et uniformisées.

L'auteur se propose dans cette étude d'examiner la diversité des habits traditionnels féminins dans la tribu des Hemama, et d'analyser les signes et symboles qui y sont liés et qui sont révélateurs de la situation sociale et économique de chaque femme.

Malgré la simplicité des habits traditionnels que portaient les femmes natives de la tribu des Hemamas, surtout dans la première moitié et au début de la seconde moitié du XXe siècle, ces habits étaient chargés de signes et de symboles en rapport, précisément, avec l'appartenance de la femme à telle ou telle catégorie socioéconomique. Mais les mutations que cette tribu a connues, dès le début de la seconde moitié du XXe siècle, et qui se sont enracinées, au cours des dernières décennies de ce siècle, dans le contexte de la mondialisation, ont graduellement conduit la femme à renoncer aux habits traditionnels qui ne sont plus désormais portés que par certaines femmes âgées, encore adeptes du vêtement couvrant intégralement le corps et dont le nombre ne cesse de décroître, d'année en année. Nous assistons ainsi à la progressive disparition de nombreuses particularités culturelles liées à des us, coutumes et rites, eux-mêmes liés à l'habit traditionnel. L'adoption de nouveaux modes d'habillement a par ailleurs conduit à l'effacement des anciennes significations et symboliques vestimentaires.

On pourrait résumer ces mutations dans deux proverbes populaires tunisiens qui s'abolissent, en quelque sorte, l'un l'autre. Le premier (celui qui est aboli) dit: "Est habit ce qui voile et nourriture ce qui est disponible": on peut y déceler l'idée d'un choix conforme aux normes culturelles héritées qui fait que l'habit est porteur de divers signes et symboles. Le second proverbe dit, par contre: "Mange à ton goût et habille-toi au goût des autres", ce qui signifie que l'on choisit son habit en se pliant au diktat des autres, c'est-à-dire à la mode.

LES HABITS TRADITIONNELS DE LA FEMME TUNSIENNE:

SIGNES ET SYMBOLES L'exemple du pays des Hemama : une approche anthropologique

Abdelkrim Brahmi

Tunisie

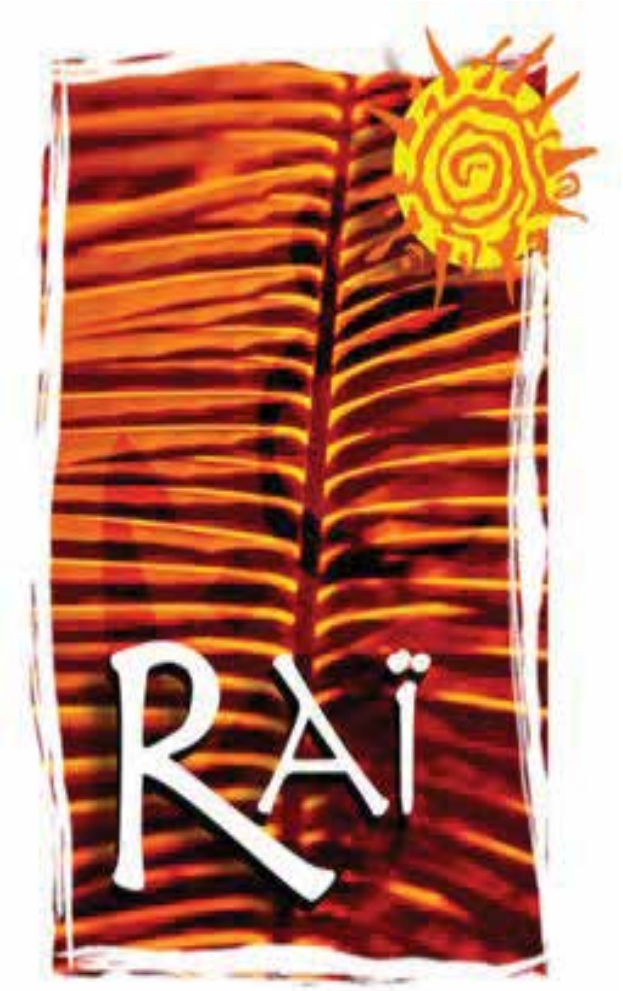
Les habits traditionnels de la femme au barr (terre, pays) des Hemama sont partie de la culture matérielle de cette région. L'auteur entend par le mot "habits" les vêtements et les bijoux. L'habit de la femme dans cette tribu relève de la catégorie de l'ichtimal (manteau, tissu couvrant la totalité du corps) ou de celle du mart (vêtement en laine ou en soie) par lequel se distinguent les bédouins, de façon générale, ainsi que les populations de nombreux villages tunisiens, tels ceux du Sahel. Les bijoux féminins sont généralement classés, en Tunisie et dans les autres pays du Maghreb, en deux catégories, selon le métal dans lequel fabriqués: soit, pour l'essentiel, l'or ou l'argent.

Ces habits se caractérisent par leur variété et leurs multiples fonctions: protection, ornement, fonction culturelle, etc., ainsi que par les signes dont ils sont porteurs et qui constituent autant de textes offerts à la lecture, c'est-à-dire donnant à voir divers aspects de l'identité culturelle de la tribu des Hemama, et, singulièrement, le statut social et la situation économique de la femme sur la base de son apparence vestimentaire.

L'auteur a opté pour une analyse des habits traditionnels de la première moitié du XXe siècle en se fondant sur la mémoire populaire qu'il a interrogée au moyen d'entretiens menés avec des femmes et des hommes âgés, outre le travail d'observation qu'imposent les principes de l'approche anthropologique. L'une des caractéristiques de cette période est la continuité de la présence de l'habit traditionnel, au pays des Hemama et, plus généralement, dans les milieux ruraux de la Tunisie, lesquels étaient fort peu ouverts sur la grande ville où les mutations vestimentaires s'étaient accélérées à travers divers amalgames entre habit traditionnel et habit allogène. Au cours des dernières décennies du XXe siècle,

vérité, que des instruments entre les mains de l'Histoire avec un grand H. En d'autres termes, la chanson bédouine, dont les sources commençaient à s'assécher du fait des mutations que connaissaient les sociétés maghrébines, devait faire la preuve de sa capacité à s'adapter, en une sorte de darwinisme artistique, aux réalités qui s'étaient imposées depuis la fin des années 60, lorsque bars et music halls avaient commencé à concurrencer les espaces traditionnels (fêtes de mariage, cercles de famille, soirées de détente après les longues journées de travail…), c'est-à-dire avec le resserrement des aires d'accueil de ce type de musique. Il a résulté de cette adaptation un véritable tournant quant à l'évolution naturelle du rai, laquelle se faisait jusque-là à un rythme lent. Ce tournant, on peut le sentir, aujourd'hui, dans l'apparition de structures et de contenus poétiques nouveaux qui sont encore à l'état de gestation et dont les marques et les spécificités poétiques et mélodiques sont encore loin d'être clairement définies, même si ces formes ont mis plus d'une décennie pour s'imposer à travers des formes mélodiques populaires. Nous parlerons donc, ici, de formes musico-poétiques métissées donnant lieu à un nouveau type de chanson qui a été appelé, en ce temps-là, la chanson rai.

Toutes ces évolutions nous amènent à dire que l'expérience de la génération des années 70 a constitué une expérience intermédiaire ou, si l'on veut, un chaînon essentiel dans le passage de la chanson bédouine d'un état à un autre. L'un des signes linguistiques les plus significatifs quant au rôle de médiateurs joué par les musiciens de cette génération, c'est que la plupart de ces artistes n'ont pas accompagné leur nom du titre de Cheikh – ou de Cheikha – si caractéristique des pionniers de la chanson bédouine. La suppression, venue plus tard, de la mention "Cheb" devant le nom du chanteur, suppression initiée par celui qui fut d'abord connu sous le nom de Cheb Khaled, scelle l'entrée de la chanson rai dans la véritable étape de sa fondation.



Il faut également souligner qu'appréhender le rai sous cet angle-là suppose que soient éliminés les barrières et clivages édifiés par l'institution culturelle sur la base d'une hiérarchie entre les différentes formes d'expression. Cela suppose aussi que le regard du chercheur se situe hors de toute "centralité culturelle" imaginable, qu'elle soit d'ordre linguistique, idéologique, académique ou autre. Il conviendrait, à ce sujet, de relever les enseignements de l'ethnomusicologie et de souligner la légitimité de l'approche anthropologique, compte tenu de la grande marge d'objectivité et de neutralité que ces deux démarches offrent à la recherche par rapport aux autres approches culturelles.

La question de l'origine est considérée comme l'une des plus complexes auxquelles les chercheurs dans les domaines des sciences sociales et humaines se trouvent confrontés, car elle suppose, à chaque fois, que l'on postule l'existence d'une forme d'expression première, que nulle autre n'aurait précédée. De tels postulats mettent le chercheur en face d'une véritable aporie qui l'oblige à avancer des hypothèses ou à se contenter de partir des témoignages les plus anciens que les documents et les témoignages ont pu fournir. Cette aporie ne peut que nous interpeller dès lors que nous voulons mener une enquête approfondie sur le genre de chant dont est née la chanson rai. Nul doute qu'il ne faille alors se rendre à l'évidence et se suffire du critère de la plus grande ancienneté auquel les sources et le reste de la matière disponible peuvent satisfaire.

La région qui s'étend entre les zones rurales du Maroc oriental et la ville d'Oran, à l'ouest de l'Algérie, a connu l'expansion d'une forme chantée d'origine bédouine, fondée sur des poésies en arabe dialectal. Cette forme semble liée à la chanson malhoun (chanson traditionnelle faisant partie de la culture bédouine), ce qui ne veut pas dire qu'elle soit née effectivement du malhoun, comme certains chercheurs ont pu l'affirmer. Les cheikhs du rai les plus réputés sont les Cheikhs algériens El Madani, Hamada, El Belaoui el Haouari, la Cheikha El Ouachima, et les Cheikhs marocains El Tinssani, El Younsi, Saïd Boutiba… Ce type de chant a prédominé jusqu'à la fin des années soixante du siècle dernier, puis de nouveaux types de troupes ou d'orchestres (ajwaq pl. de jawqa) sont apparus qui ont introduits des instruments modernes, tels que le violon, l'accordéon, le saxophone… Ces ajwaq ont fait connaître des Cheikhs novateurs, en phase avec les nouvelles sphères, devenues le berceau de ce nouveau type de rai – nous entendons par là les bars et les boîtes de nuit qui sont des legs de l'époque coloniale française et qui ont marqué de leur sceau cette forme de chant.

Même si ces nouveaux Cheikhs – citons le jeune Boutiba, Belgacem Bouthelja, Messaoud Belmou… – ont paru jouer un rôle important, au niveau de l'histoire récente de la région, ils ne furent, à la

LA CHANSON RAI DANS
L'OCCIDENT MEDITERRANEEN ETHNOMUSICOLOGIE
D'UN TYPE DE CHANT EVOLUTION ET HYBRIDATION

Jamel Abernous
Maroc

Notre propos vise essentiellement à mettre en évidence des aspects de la chanson rai et de son environnement qui n'ont pas encore été étudiés avec suffisamment d'attention, en partant du principe que cette forme chantée constitue une expression socioculturelle intéressante en soi et non en tant que manifestation renvoyant à d'autres domaines ou révélatrice d'autres phénomènes culturels qui se seraient développées dans ses marges, par opposition à elle, ou dans un rapport d'interaction avec elle. Le substrat culturel de notre approche est à cet égard fort éloigné de la représentation documentaire qui se rencontre habituellement dans ce type de recherche, celle qui n'aborde les manifestations culturelles populaires que pour expliquer certaines réalités autres que culturelles, considérées comme prioritaires ou plus attractives.

Disons, pour aller vite, que nous visons à reconstituer l'évolution de cette forme chantée en remontant à ses racines, puis en en suivant le développement, enfin en nous interrogeant sur son devenir. Notre point de vue est celui de l'ethnomusicologie qui est particulièrement attentive aux rapports dialectiques entre le genre musical et les besoins des groupes ou communautés où ce genre est né et s'est épanoui. Ainsi seront mis en valeur les liens et les affinités à travers lesquels se sont organisées les transformations qui ont touché cette expression musicale, que ce soit au niveau des structures poétiques et/ou musicales ou au niveau des diverses fonctions sociales qu'elle assume. Nous devons notamment examiner des formes à travers lesquelles se réalise ce genre de musique, dans la mesure où ces formes constituent un aboutissement en soi ayant des caractères spécifiques liés à l'époque et au lieu, c'est-à-dire à l'histoire en même temps qu'à la géographie.

et n'affecte nullement son statut de jeune mariée, en d'autres termes, tout un chacun se doit de savoir que la pauvreté ou la gêne ne constituent aucunement un handicap. En incitant la famille de la mariée à ne prendre aucune nourriture chez le marié avant la fin de la nuit de noces, Sidi Maamer a voulu que cette famille signifie par là qu'elle a le sens de l'honneur, qu'elle est fière et sans convoitise, et qu'il lui suffit de voir son enfant heureuse: dans la réalité des faits, il s'agissait d'alléger la charge du repas de noces qui incombait à la famille du marié.

Il est vrai que la charia ne fixe pas le montant du mahr (dot), laissant cela à la discrétion de chacun, mais les enseignements de ce saint homme ont constitué une réponse aux conditions socioéconomiques qui prévalaient à l'époque. Sidi Maamer a en effet plafonné le mahr. Entourant les épousailles d'une aura de sainteté, l'homme de vertu, fort du respect que lui vouent les gens, a fait en sorte que tous ceux qui contreviennent à ses ordres soient frappés de malédiction.

En facilitant les rites du mariage, Sidi Maamar a voulu parer aux situations de transgression dans lesquelles les jeunes peuvent se laisser entraîner, comme l'illustrent les rencontres à l'abri des regards entre jeunes gens, évitant ainsi la honte aux familles ayant des jeunes filles à marier. En limitant le mahr il a rendu le mariage plus accessible au plus grand nombre, et cette limitation n'est rien de plus, d'après l'auteur, qu'une ruse pour éviter le plus possible que les jeunes ne tombent dans le péché.

Le plus étrange est que la population continue, aujourd'hui encore, à se plier aux préceptes de Sidi Maamer, considérant que son enseignement a une valeur intemporelle. De nos jours Les rites du mariage maameri (du nom du saint homme) sont restés vivaces et la personnalité du ouli (saint) tout autant que les traditions qu'il a établies ont continué à vivre au sein de la société algérienne. De tels rites constituent un héritage culturel autant qu'un signe identitaire national que les familles maamériennes d'Algérie ont su conserver depuis des siècles.

LES COUUTMES ET TRADITIONS DU MARIAGE EN ALGERIE

SELON LE RITE DE SIDI MAAMER

L'exemple de la région de Chlef

Amal Attia
Algérie

Nul doute que le but de Sidi Maamer ne fût, lorsqu'il instaura la coutume qui porte son nom, de faire œuvre de bien, en facilitant le mariage à des jeunes qui n'en ont pas les moyens. Sidi Maamer nous apparaît comme un réformateur social qui a libéré les gens du poids de l'ostentation et des dépenses excessives liées aux cérémonies de mariage. Les récits cités par l'auteur mettent en lumière les circonstances dans lesquelles cet homme de grande vertu a vécu ainsi que certains aspects de la vie sociale en rapport avec son action. Cet homme a notamment essayé de trouver des solutions, au vu de certaines formes de transgression, en rapport avec la pression sociale. Ainsi en était-il des rencontres clandestines entre jeunes gens des deux sexes qui finissaient par jeter l'opprobre sur la famille de la jeune fille: faciliter les mariages était la meilleure façon de préserver la morale et l'ordre au sein du groupe.

Au plan économique, on sait qu'en ce XVe siècle les hommes s'abaissaient à exercer de vils métiers avec des salaires bas, ce qui a amené Sidi Maamer à limiter le montant de la dot (mahr) dont l'époux devait s'acquitter. En autorisant ensuite la mariée à sortir, si elle ne pouvait faire autrement, pieds nus de chez ses parents, il a voulu transmettre un clair message : que la mariée porte la plus belle paire de chaussures ou qu'elle n'en porte aucune, elle n'en sera pas moins une mariée : le dénuement ne la rend pas moins belle

L'histoire retrace deux itinéraires narratifs croisés, celui de l'héroïne, la victime Toula, qui est enlevée, pourchassée et métamorphosée; et l'itinéraire du héros quêteur, Youssef, qui est à l'initiative de l'action, qui affronte les dangers et défie les aléas du sort. Ainsi, Toula représente, d'après le modèle opératoire développé par lequel Greimas a synthétisé les rôles fondés sur les fonctions actancielles qu'assument les personnages selon Propp, la fonction objet, tandis que Youssef représente la fonction sujet. Cette classification actancielle des deux personnages centraux et des autres personnages n'empêche pas les acteurs d'assumer d'autres fonctions actancielles qui peuvent être aussi nombreuses que les séquences narratives. Toula et Youssef jouent le rôle d'adjuvants lorsqu'ils se présentent sous la forme d'un leurre ou lorsqu'ils prennent chacun l'apparence de l'autre, alors qu'ils sont poursuivis par la goule. Celle-ci joue, elle aussi, le rôle d'adjuvant lorsqu'elle conseille aux deux personnages de ne pas séparer les deux oiseaux qui, par contre, jouent avec le personnage du cousin paternel de Youssef le rôle d'opposant. De même, les passants, le vieillard, le corbeau et le cheval sont-ils les adjuvants de Youssef en tant qu'il est le sujet du récit.

Youssef incarne quasiment la totalité des rôles actanciels. Il est le sujet, le destinateur, le destinataire et l'adjuvant, ce qui suggère que le conte de Toula exprime l'hégémonie du système culturel masculin, au sein de la société algérienne. C'est là que réside, précisément, la spécificité culturelle des histoires fabuleuses, en général, et celles qui se rencontrent en Algérie, de façon particulière. Ces histoires n'en gardent pas moins leur universalité de par cette organisation harmonieuse de leurs syntagmes narratifs qui en fait une seule histoire dont les versions varient selon les peuples du monde. Car le récit, outre qu'il inscrit les événements à l'intérieur d'une réalité culturelle déterminée, à travers certains indices et certaines marques, comme les noms de personnes (Youssef…), développe, dans le cadre de la société algérienne, les rapports d'homme à homme, d'un côté, et d'homme à femme, d'un autre côté. Si le rapport homme/homme est un

rapport de respect et de communication, quand bien même il serait fondé sur la hiérarchie et l'autorité, ainsi que le reflètent les deux contrats en rapport avec la question du mariage, contrats valant autorisation, qui lient, d'une part, Youssef à son père, et, d'autre part, son cousin à son oncle, c'est la relation entre homme et femme qui trahit de la façon la plus claire les principes de primauté et d'autorité. Cette relation se fonde sur la différence des sexes qui fait que l'accomplissement de l'acte aussi bien que commandement ou l'interdiction, l'autorisation, le consentement ou le refus sont exclusivement du ressort du mâle, ainsi qu'en témoigne le contrat valant autorisation et/ou protection liant Youssef et la mère de Toula à travers lequel le premier apparaît confiant et plein de détermination, malgré son jeune âge, alors que la mère semble incapable de marquer son opposition. La femme se caractérise par la faiblesse, la plainte, les gémissements, l'obéissance et la démission, mais à des degrés variant selon qu'elle a un statut de femme libre ou d'esclave. Au plus lui arrive-t-il de prendre la parole, mais juste pour donner un conseil, comme dans le cas de la vieille femme. Le fait est que la différence entre l'homme et la femme est éternelle, tout autant que la différence entre la raison et la passion, le centre et la périphérie.

LE RECIT FABULEUX EN ALGERIE

Lecture sémiologique du conte de Toula

Mohamed ben Malek
Algérie

Cette lecture sémio-narratologique du récit intitulé Toula (surtout connu dans la ville de Qir, Gouvernorat de Béchar, au sud-est de l'Algérie) souligne l'importance du concept de syntagme dans l'analyse des composantes narratives de tout récit. Ces composantes qui constituent une suite indépendante d'unités forment une séquence qui pourrait fonctionner comme un récit autonome s'il ne survenait quelque événement à la fin de la séquence induisant l'apparition d'une nouvelle séquence. A chaque fois qu'un échec se produit dans le cadre d'une épreuve, quelle qu'en soit la nature, ou au vu d'un dommage subi, au cours d'une précédente séquence, il naît un ensemble d'unités ou de fonctions à partir desquelles va se constituer une séquence ultérieure. C'est l'échec de la mère à conserver sa fille dans la première séquence qui va produire la deuxième, et l'échec de Toula et Youssef à réagir positivement à l'affaire de l'ogre (ou de la goule) qui va ouvrir la voie à la troisième séquence. Et c'est le non-respect par Toula de ses engagements vis-à-vis de la goule qui prépare la cinquième séquence, en dépit du succès de Youssef dans l'épreuve majeure, lors de la quatrième séquence, laquelle se déroule simultanément à la troisième. L'histoire aurait pu s'achever avec le retour à la maison de Toula et Youssef, sans la survenue d'un dommage à la fin de la cinquième séquence qui génère les sixième et septième séquences qui se suivent selon un ordre logique, le mariage qui est supposé clôturer le récit fabuleux devant être l'occasion d'une réunion entre deux protagonistes dont les destinées s'étaient nouées depuis qu'ils s'étaient éloignés de leur espace familier et réconfortant, réunion qui aurait consacré leurs mérites respectifs et scellé leurs existences, au terme de l'aventure.

nombre important de manifestations, de formes, de genres, d'arts…, et l'on ne peut concevoir que l'on continue à négliger cette part de notre culture qui est si essentielle, en prétextant que ses acteurs appartiendraient à une couche "subalterne" de la population, celle des pauvres, des laissés pour compte, des analphabètes…

En vérité, la culture populaire c'est tout le contraire de cela.

C'est sur la base de cette perception que l'auteur analyse certains aspects de l'élaboration linguistique dans le zejel (poésie populaire chantée) marocain, en tant que cet art constitue l'une des manifestations à travers laquelle la culture populaire opère comme si elle faisait passer la créativité par un filtre en vue d'affiner le goût des gens du peuple.

La problématique de la langue constitue un angle d'attaque important pour analyser le texte arabe du zejel, en général, et du zejel marocain, en particulier. Et sans doute faut-il s'abstenir de soumettre le dialectal aux règles, lois et concepts de l'arabe littéral, en prenant en compte: premièrement, la multiplicité et la variété géographique, phonétique et sémantique des dialectes; deuxièmement, le fait que l'auteur de zejels s'invente une démarche personnelle pour signifier et définir sa propre mélodie à l'intérieur du dialecte où il évolue et communique. Car cet auteur actualise une forme poétique potentielle qui vient s'ajouter à des formes similaires à travers un seul et même pays.

L'auteur a abordé et discuté l'ensemble des questions relatives à ce genre poétique en partant de trois recueils poétiques reconnus sur la scène du zejel populaire, œuvres des poètes Mohamed el Racheq, Ahmida Belbali et Hassan Amili.

La lecture de ces textes permet de mettre en évidence les différentes formes de répétition et de similitude dans l'écriture du zejel. L'auteur propose certains concepts pour en faire la description, et arrive à la conclusion que similitudes et répétitions constituent des éléments structurels permanents chez le zejjal (auteur de ce type de poèmes chantés) marocain, outre qu'elles représentent des données fondamentales structurant la mentalité, la pensée et les traditions qui sont celles de ce poète mais aussi, de façon plus générale, de l'homme marocain.

LES FORMES D'ELABORATION POETIQUE DANS LE ZEJEL MAROCAIN

Théorie et pratiques textuelles

Abdallah ben Attou
Maroc

Nul ne saurait nier, aujourd'hui, les troubles et disfonctionnements qui ont touché, à plus d'un niveau, le moi individuel et collectif. C'est aussi chose normale que de voir en même temps apparaître de nombreuses contraintes qui nous empêchent de bien intégrer les réalités de notre époque et qui jettent l'âme et l'esprit dans de vaines illusions. Nous pouvons, de ce point de vue, dire que l'ensemble de nos valeurs morales et spirituelles ont été ébranlées et déséquilibrées. Dans le domaine des sciences humaines, il n'est pas difficile de constater que la littérature est l'une des activités qui ont été les plus malmenées au regard de notre vie quotidienne. Une part importante de notre identité et de nos valeurs culturelles, historiques, religieuses et éthiques a ainsi été perdue. Dans le domaine de la recherche académique, nous sentons combien est grave l'absence de ces composantes dans la vie de tous les jours, alors même que nous voyons s'accélérer la course sans fin vers le profit matériel et l'abandon de ces valeurs qui confèrent sa plénitude à l'existence des diverses catégories sociales. On comprend, à partir de là, combien il est nécessaire de revivifier et de redynamiser l'un des secteurs les plus importants de la vie quotidienne mais aussi de la continuité de l'espèce, en remettant à l'ordre du jour tout ce qui est populaire, tout ce qui, en fait, relève de la culture populaire, du folklore, de l'héritage commun qui englobe tous les hommes.

Pour le Maroc, nul ne saurait nier la richesse du domaine culturel populaire et la place qui est la sienne, à tous les niveaux d'expression et de communication, dans notre histoire intellectuelle et spirituelle, que celle-ci soit écrite ou orale. Cette histoire comprend un

www.terresetpeuples.com/assets/images/Bab-Al-Yemen-Sanaa-MARCA-HD2.jpg

connus, l'auteur a mené diverses enquêtes à son sujet, en plus d'une région du pays, il a interrogé les villageois tout autant que les citadins et écouté un grand nombre de témoins pour connaître le nom complet du personnage ainsi que celui de sa famille et de sa tribu. Hélas ! la plupart des gens ne connaissent que le nom usuel d'Ali ben Zayed. On sait qu'il a vu le jour dans le village de Menketh, district de Kitab, délégation de Yarim, préfecture d'Ab, au centre du Yémen. Aucun document n'atteste sa date de naissance ni celle de sa mort. Certains ont estimé qu'il aurait vécu entre la fin du XIe et le début du XIIe siècles de l'Hégire (XVIIIe). On sait aussi qu'il a vécu dans de nombreux villages, villes et régions du Yémen, et certaines de ces haltes sont d'ailleurs citées dans ses dits.

On sait en outre qu'il a épousé trois femmes, dont l'une était sa cousine. Une anecdote nous est restée sur ses rapports avec ses épouses : «Ali oueld Zayed avait trois femmes, dont l'une était sa cousine, avec lesquelles il partageait son humble demeure. Les années sont passées, Ali connut une période de misère noire. Une nuit, il sortit de chez lui en quête de quelque subside ou d'un ami qui lui avancerait de quoi parer au plus pressé, mais il ne trouva rien. Il s'en retourna chez lui, il monta sans faire de bruit sur le toit pour observer les étoiles et méditer sur son sort, et ce fut là qu'il surprit une conversation entre ses épouses dont il était l'objet. «Qui sait où Ali ben Zayed a bien pu aller ?» disait sa cousine, une autre lui répondit : «Il est allé voler, ensuite il jurera n'avoir rien fait de mal», à quoi la troisième rétorqua : «Il est allé forniquer». Sa cousine prit alors la parole pour dire aux deux autres: «Vous n'avez pas assez de patience pour attendre cet homme, ne serait-ce qu'une seule nuit. Vous êtes des ingrates et des médisantes. » Elle s'en alla chercher une petite quantité de grains qu'elle avait dissimulés parmi le fourrage destiné aux chameaux, et en fit un repas. Les grains qu'ils avaient en réserve étaient en effet susceptibles de s'épuiser avant la fin de l'année, obligeant Ali ben Zayed à emprunter de la nourriture, sauf qu'il n'avait rien trouvé, cette nuit-là, et que deux de ses épouses l'avaient accusé de vol, d'adultère et de parjure.»

Cette anecdote si riche de signification pour ce qui est de la suspicion et de l'ingratitude, y compris chez les êtres les plus proches, a inspiré à Ali ben Zayed des vers que les gens continuent, aujourd'hui encore, à réciter en raison de l'éloquence et de la sagesse avec lesquelles le poète appelle à combattre la pauvreté et la faim en mettant l'accent sur quatre principes dont les trois premiers sont : labourage, éducation, commerce – le quatrième étant le devoir de choisir des femmes qui soient vertueuses, issues d'une bonne lignée, patientes et respectueuses.

ALI OUELD ZAYED

Le personnage et la rhétorique des dits et proverbes liés à sa légende

Mohamed Ali Thameur
Yémen

Ali ben Zayed, le médecin et le philosophe, l'homme de lettres et le poète mythique, l'astronome et le psychologue, l'expert et le professeur d'agronomie est l'un des médecins les plus célèbres du Yémen et sans doute le plus habile et le plus intelligent d'entre ses pairs. Il a suscité une foule de proverbes, de dictons, de maximes que les générations se sont transmises, de siècle en siècle. Figure du passé, il est le compagnon du présent et l'ami de l'avenir.

L'auteur a examiné de nombreux écrits et documents de référence pour tenter de cerner de façon précise la personnalité de ce médecin yéménite, Ali ben Zayed. Où l'homme a-t-il vu le jour et où est-il mort ? Où a-t-il été élevé ? A quelle époque et en quels endroits a-t-il vécu ? De quelle famille et de quelle tribu est-il issu ? Mais toutes ses interrogations sont restées sans réponse, la plupart des dits de cette grande figure n'ayant été ni documentés ni conservés avec les moyens bibliographiques ou électroniques dont nous disposons aujourd'hui, mais appris et transmis par le fait du hasard, grâce à la mémoire d'hommes, illettrés aussi bien qu'instruits, qui étaient restés en contact étroit avec la terre, l'agriculture, les us, coutumes et traditions liés au rythme quotidien de la vie.

Il importe à cet égard de souligner que le patrimoine immatériel, transmis oralement, demeure très répandu au Yémen, mais qu'il est aussi grandement menacé de se dégrader, voire de disparaître, un jour.

Pour revenir à Ali ben Zayed, ce grand médecin que les gens appellent tantôt ben Zayed, tantôt oueld Zayed, ainsi qu'en témoignent ses poésies, ses dictons et ses dits les plus

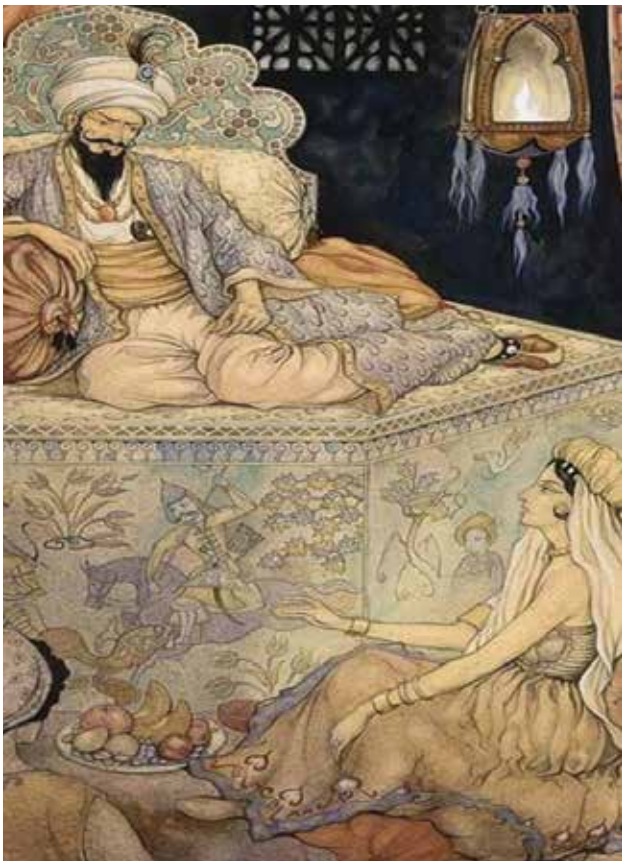
tragique lié aux événements sur lesquels s'ouvre le conte, et où la trahison représente l'élément déclencheur de la narration.

Les deux contes (outre le récit-cadre) sur lesquels s'est porté le choix de l'auteur témoignent également, au vu de leur construction, d'une prédominance de l'élément tragi-comique qui se sépare souvent de la forme tragique, tout en développant des éléments où l'on peut reconnaître la forme dramatique moderne à laquelle se mêlent – en même temps – un ensemble de caractères propres à la comédie, caractères qui confortent l'hypothèse d'une proximité entre ces deux contes et la tragi-comédie.

Les composantes tragiques et comiques sont entrelacées dans les deux récits:

- Pour les éléments tragiques ils sont en rapport avec les souffrances sociales infligées par sa femme au savetier, en raison de sa faible personnalité et de certains aspects négatifs du caractère de son épouse; ces mêmes éléments apparaissant également chez le tailleur lorsqu'il tue par erreur le bossu, estropie le jeune Bagdadien et blesse de diverses façons les six frères.
- Quant aux aspects comiques, ils apparaissent dans le récit à travers cette amusante diversion que produit l'arrivée de ce personnage féminin, la deuxième épouse du savetier, laquelle est tout à fait différente de la première, en plus du rôle positif joué par le djinn pour sauver cet homme des griffes de sa femme, l'aider à trouver le trésor qu'il convoitait, et, grâce à cela, lui épargner les foudres de l'autorité. Les aspects comiques de l'histoire du tailleur de Bagdad ressortissent aux fortes contradictions qui opposent, d'un côté, le caractère et l'itinéraire de cet homme, et, d'un autre côté, ceux du jeune Bagdadien, ainsi qu'au dénouement heureux du récit qui atténue le début tragique d'un conte s'ouvrant sur un meurtre commis par erreur.

Cette étude pourrait servir de base à une importante proposition théorique relative à la nature du genre théâtral ainsi qu'à celle du genre tragi-comique, proposition que l'on pourrait dégager de la définition, à la fin de



l'étude, de la notion de tragi-comédie narrative (ou de récit tragi-comique). Le propos de l'auteur se rapporte en fait à ce type de texte narratif qui recèle dans sa forme et son contenu un ensemble d'éléments suscitant chez le récepteur des émotions tragiques, mais aussi d'autres éléments qui sont de nature à introduire une «détente» propre à atténuer ce sentiment tragique. C'est à cet ensemble de techniques narratives qui font la jonction entre tragique et comique que se rapporte cette proposition, étant entendu que ces techniques varient selon le genre narratif, perçu dans sa totalité et l'ensemble de ses présupposés, mais aussi en fonction de l'acte créateur de chaque écrivain à l'intérieur de ce genre. On peut dire de ce mixte tragi-comique que l'on trouve dans Les Mille et une nuits qu'il représente une forme d'hybridation entre la tragédie – avec ses diverses composantes – et la comédie, et que cette alliance des «contraires» est l'un des caractères dominants de ce recueil.

LA TRAGI-COMEDIE DANS LES MILLE ET UNE NUITS

Etude sur l'interaction des genres littéraires

Tamer Fayez
Egypte

L'analyse segmentaire de trois contes des Mille et une nuits – le récit-cadre, le récit du savetier et le récit du tailleur – aboutit à un ensemble de résultats que l'auteur regroupe en conclusion de son travail. Outre les résultats partiels auxquels conduisent les analyses de détail pour chacun de ces contes, on peut en effet synthétiser un ensemble de résultats obtenus dans le cadre de cette étude de la façon suivante :

- L'analyse montre l'existence d'un grand nombre d'indices qualitatifs où les nuits peuvent rencontrer les éléments dramatiques propres à l'écriture théâtrale, ou, du moins, receler un ensemble de caractères qui pourraient renvoyer à la représentation théâtrale, notamment la présence dans le recueil d'une narration dramaturgique préparant le récepteur à vivre les événements comme si ceux-ci se déroulaient devant lui. On peut dire la même chose des nombreux monologues qui émaillent le texte des nuits, et qui se rapprochent par leur fonctionnalité des monologues propres au texte théâtral.
- L'analyse du conte-cadre fait apparaître le clair mélange qui existe entre les éléments relevant du registre tragique (notamment ceux liés à la grandeur des personnages qui mènent l'action), la progression des événements – qui se fondent, pour la plupart, sur le motif du meurtre – , et les éléments proprement dramatiques que les nuits ont graduellement introduit par la voix de Shéhérazade, à travers les développements et composantes des contes qui se ramifient à partir du récit-cadre. C'est cette construction qui fait du dénouement de ce récit premier un élément essentiel à la finalisation de sa structure tragi-comique, ce récit se terminant sur un dénouement heureux qui fait oublier au récepteur le

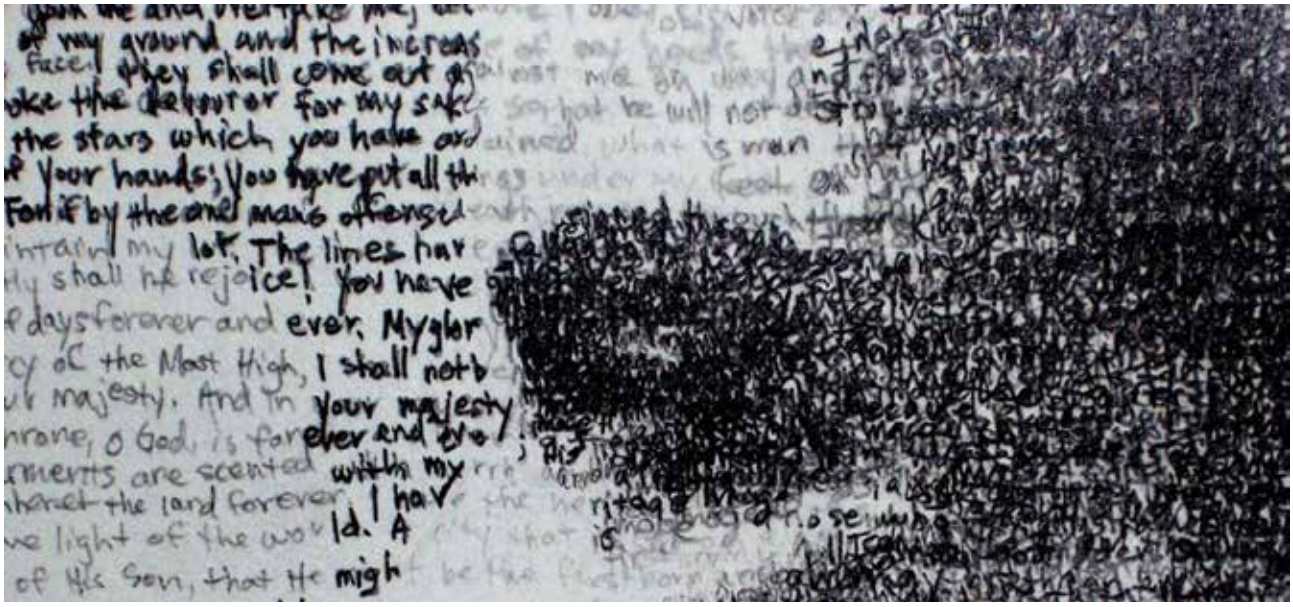
L'étude vise à jeter les bases d'une méthodologie de la documentation en partant des données suivantes :

- Le patrimoine populaire, quelle qu'en soit la nature (croyances, us et coutumes, récits oraux...), n'est qu'un ensemble de pratiques culturelles : la confusion entre le patrimoine perçu, d'un côté, comme un produit culturel, et, d'un autre côté, comme une accumulation d'objets muséologiques, a conduit à l'altération et au fractionnement de cet héritage.
- Ceux qui œuvrent à la documentation du patrimoine, individus et institutions, se sont armés d'une méthodologie dépourvue de toute mise en contexte et privilégiant une vision fragmentaire qui a enfermé le patrimoine dans un ensemble d'éléments matériels inertes et dévitalisés ; face à cette anomalie et dans le souci de redresser la situation, la Convention sur la sauvegarde du patrimoine a été adoptée en vue de promouvoir une nouvelle conception de la gestion du patrimoine, fondée sur un réseau de relations interdépendantes au service de l'action patrimoniale.
- Les systèmes traditionnels de documentation ont longtemps documenté, préservé et classé les œuvres culturelles en rapport avec le patrimoine, au moyen de la création de musées témoignant d'une vision figée de cet héritage; face à cette démarche statique, de nombreuses organisations gouvernementales ont ouvert des musées vivants que les textes de l'UNESCO appellent les trésors vivants de l'humanité; ces musées se fondent sur le principe que c'est le porteur du patrimoine qui est l'élément axial qu'il convient de préserver et non les objets ou récits qu'il produit.
- Partant d'une perception "en contexte" du patrimoine, appréhendé en tant que phénomène culturel multidimensionnel (historique, géographique, ethnique…), il est possible d'inventer un concept ad hoc, celui de la documentation vivante par opposition à la documentation morte.

La méthodologie de la recherche que nous appelons de nos vœux s'appuie sur des études américaines et canadiennes pionnières dans ce domaine, notamment celles de l'Ecole contextuelle que représentent Charles Jones (Etats-Unis) et Jean Duberger (Canada). Ce dernier a élaboré un réseau des pratiques culturelles qui a largement tiré profit de la linguistique de la communication et des recherches anthropologiques, et permis de développer une nouvelle approche du patrimoine, considéré comme un ensemble de pratiques culturelles, par opposition au patrimoine momifié et enfermé dans des structures muséologiques.

POUR UN RENOUVELLEMENT METHODOLOGIQUE

DE LA DOCUMENTATION DU PATRIMOINE IMMATERIEL



Tarek El Melki

Maroc

La prise de conscience, au cours de la dernière décennie, de la nécessité de préserver le patrimoine culturel immatériel a constitué un nouveau tournant dans le développement de la connaissance du patrimoine, tant au niveau de la documentation que de la prise en charge proprement dite.

Cette prise de conscience a pris deux formes :

- Une forme juridique qui s'est concrétisée par la ratification par les Etats arabes, en 2003, de la Convention sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, suivie par l'adoption de législations locales consacrant la place de la composante immatérielle de l'identité.
- Une forme pratique à travers la création d'institutions gouvernementales et non gouvernementales chargées de documenter et de conserver l'héritage populaire à l'instar de celles qui sont en charge de l'architecture et des bâtiments.

Ce nouvel élan est resté, malgré tout, insuffisant:

un ancrage philosophique s'imposait en effet pour encadrer un processus de documentation susceptible d'entraîner de véritables catastrophes et de causer des dégâts irréparables à l'héritage culturel.

l'autre côté de la rive et nous appelant de tout son enthousiasme à nous embarquer pour un nouveau numéro et à effectuer la traversée jusqu'à lui.

Le sort favorable que les spécialistes ont fait à nos invitations et les textes dont ils nous ont gratifiés ont été, à chaque fois, le magnifique témoignage de la quête par ces belles plumes d'espaces toujours plus vastes afin de donner forme à tout un cumul d'expériences qui n'aspirent à rien tant qu'à trouver le lieu idoine où développer leurs potentialités. Mais, à chaque fois, la rigueur avec laquelle le conseil scientifique de la revue a procédé à l'arbitrage entre les matières proposées à la publication nous a, tous, placés dans une situation limite. Il était en effet impératif d'opter, en toute circonstance, pour le plus haut niveau de traitement académique, la perspective la plus avancée, la plus conforme aux exigences de la spécialité, pour l'originalité, aussi, de la démarche et la force de l'argumentation, tout en veillant à maintenir cette publication à l'abri de toute complaisance et de toute subjectivité et à écarter tout ce qui pourrait en altérer ou affaiblir le contenu et, en même temps, tout ce qui ne serait que pure redondance. Le reproche de n'avoir pu publier toute la matière qui nous était parvenue était inévitable, même si diverses universités, à travers le monde, ont adopté l'arbitrage scientifique que la revue a suivi, de façon transparente et équilibrée. Il a fallu, de même, consentir – en toute amitié et considération – aux doléances de tous ceux dont les travaux ont été agréés mais programmés avec retard pour publication.

Nous avons pris la décision de faire paraître certains numéros de la revue sur C.D. afin d'en faciliter l'acheminement vers des pays très éloignés. Nous continuons à publier, dans la version papier en langue arabe, des synthèses en anglais et en français, et nous avons pris des dispositions pour que ces synthèses soient, à partir du présent numéro, publiées en russe, en espagnol et en chinois, afin de répondre aux demandes des visiteurs de notre site électronique : ainsi, l'éditorial et les synthèses paraîtront-ils désormais sur ce

site en six langues, pour chaque numéro.

Nos chers lecteurs trouveront à la rubrique « Echos » de ce numéro le rapport de la Direction des techniques d'information sur les performances du site électronique de la revue, ils verront alors que les chiffres parlent d'eux-mêmes.

Au cours des trois dernières années, la nécessité s'est imposée de participer à différentes foires du livre, ce qui nous a amenés à nous inscrire aux grandes foires internationales qui se tiennent dans les pays arabes et dans d'autres pays du monde.

Il nous reste, à présent, à exprimer notre profonde gratitude à tous ceux qui nous ont si généreusement apporté leur aide et leur soutien. Hommage soit rendu à Sa Majesté le Roi bien-aimé Hamad bin Isa Al Khalifa, Souverain du Royaume du Bahreïn, et à son grand projet réformiste. Toute notre considération à Son Excellence le Dr Mohammed Jabeur Al Ansari et aux membres des deux Comités scientifique et consultatif ainsi qu'à tous les auteurs et à tous les lecteurs de la revue.

LA CULTURE POPULAIRE est avant tout la claire vision d'un monarque et la réalisation culturelle d'une nation.

Honneur au peuple du Bahreïn pour sa glorieuse Fête Nationale, à ce peuple qui triomphe de tous les défis et va, la tête haute, sûr de son destin, de succès en succès.

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

Journée nationale de Bahreïn

Par la volonté d'un monarque artisan de la culture d'une nation :

- La revue LA CULTURE POPULAIRE entre dans sa neuvième année.
- Un arbitrage académique, reconnu par les grandes universités du monde.
- Chaque numéro de la revue, publié en formats papier et électronique, en plus des C.D.
- Le message du patrimoine désormais adressé au monde depuis le Bahreïn, en six langues, sur le site électronique.
- La version papier de la revue disponible dans les principaux points de vente des différents pays.
- Une augmentation et un renouvellement continus des abonnements personnels et officiels.
- Un million d'accès sur internet au site de la revue, depuis 190 pays, autour du monde.
- Publication des articles les plus longs sous forme de fascicules offerts au lecteur.
- Participation périodique aux foires internationales du livre, dans les différents pays du monde.

Dès le début des travaux préparatoires à l'édition de cette publication, les défis furent encore plus grands que l'ambition qui nous animait, mais le rêve n'avait pas de limite et les espérances se devaient d'être vastes comme l'horizon. Quant aux résultats ils sont et seront à la hauteur de l'effort et des intentions sincères, avec l'aide du Seigneur, Loué et Très élevé soit Son Nom.

Je me souviens qu'une grande personnalité officielle qui nous a apporté son soutien alors que nous étions sur le point de nous engager dans cette aventure, nous disait : « Il se peut que ce soit chose facile de publier un premier numéro, mais êtes-vous sûrs d'assurer la parution régulière de la revue ? » Ce n'était pas là, nous l'avons compris, une simple question, mais une mise en garde, le conseil d'un ami qui a défini de la sorte le pari avec nous-mêmes que représentait une telle entreprise, pari que nous avons, évidemment, intégré aux autres défis. Et voilà des années que nous sommes, à chaque numéro, d'une scrupuleuse fidélité à notre rendez-vous avec nos lecteurs.

Le présent numéro inaugure l'an neuf de LA CULTURE POPULAIRE, scellant huit années d'un effort, tout à la fois exaltant et exténuant, mais aussi d'un compagnonnage continu avec les experts des sciences du folklore et des sciences humaines qui sont partie prenante de cet effort, mais aussi avec un lectorat qui a soutenu notre marche, se tenant résolument de

Index

19 JOURNÉE NATIONALE DE BAHREÏN

21 POUR UN RENOUVELLEMENT METHODOLOGIQUE DE LA DOCUMENTATION DU PATRIMOINE IMMATERIEL

23 LA TRAGI-COMEDIE DANS LES MILLE ET UNE NUITS
Etude sur l'interaction des genres littéraires

25 ALI OUELD ZAYED
Le personnage et la rhétorique des dits et proverbes liés à sa légende

27 LES FORMES D'ELABORATION POETIQUE DANS LE ZEJEL MAROCAIN Théorie et pratiques textuelles

29 LE RECIT FABULEUX EN ALGERIE
Lecture sémiologique du conte de Toula

31 LES COUTUMES ET TRADITIONS DU MARIAGE EN ALGERIE SELON LE RITE DE SIDI MAAMER L'exemple de la région de Chlef

33 LA CHANSON RAI DANS L'OCCIDENT MEDITERRANEEN ETHNOMUSICOLOGIE D'UN TYPE DE CHANT EVOLUTION ET HYBRIDATION

36 LES HABITS TRADITIONNELS DE LA FEMME TUNSIENNE:
SIGNES ET SYMBOLES L'exemple du pays des Hemama :une approche anthropologique

38 LES MAISONS EN BRIQUE DANS LA VILLE ET LA CAMPAGNE DE HAMA (SYRIE)

Conditions et règles de la publication

La Culture populaire accueille les contributions proposées par des chercheurs et des universitaires de toutes les régions du monde. Sont retenues les études et communications scientifiques de qualité relevant des domaines du folklore, de la sociologie, de l'anthropologie, de la psychologie, de la sémiologie, de la linguistique, de la stylistique, de la musique, dans la mesure où les études ont un rapport avec la culture populaire, à ses différents niveaux et à travers ses multiples thématiques. Les textes proposés doivent répondre aux conditions suivantes:

- La matière publiée par la revue exprime l'opinion de son (ou de ses) auteur(s) et pas nécessairement celui de La Culture populaire.
- La revue accueille les interventions, commentaires ou rectifications relatives aux contributions publiées et les publie dans l'ordre de leur réception, selon les conditions de l'impression et de la coordination technique.
- Les matières proposées à la revue pour publication doivent être imprimées électroniquement et se situer dans les limites de **4000** à **6000** mots; ces textes doivent être accompagnées d'un résumé de deux pages de format A**4** 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@folkulturebh.org
- ou par la poste, à l'adresse suivante: B.P. 5050 Manama. Royaume du Bahreïn.

Pour plus de détails, s'il vous plaît visitez:
www.folkculturebh.org

Comité de rédaction

Ali Abdulla Khalifa
- PDG
- Rédacteur en chef

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Président du comité scientifique
- Directeur de rédaction

Abdulqader Aqeel
- Directeur général adjoint des affaires techniques et administratives

Nour El-Houda Badis
- Directrice de la recherche

Membres de la rédaction

Abdul Rahman Mosameh
Husain Mohammed Husain
Mohammed Hameed Salman

Firas AL-Shaer
- Traduction de la section anglaise

Bachir Garbouj
- Traduction de la section française

- Translation website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fayza Ahmadi Chinese

Hanaa Al-Abbasi
- Secrétariat de rédaction
- Relations internationales

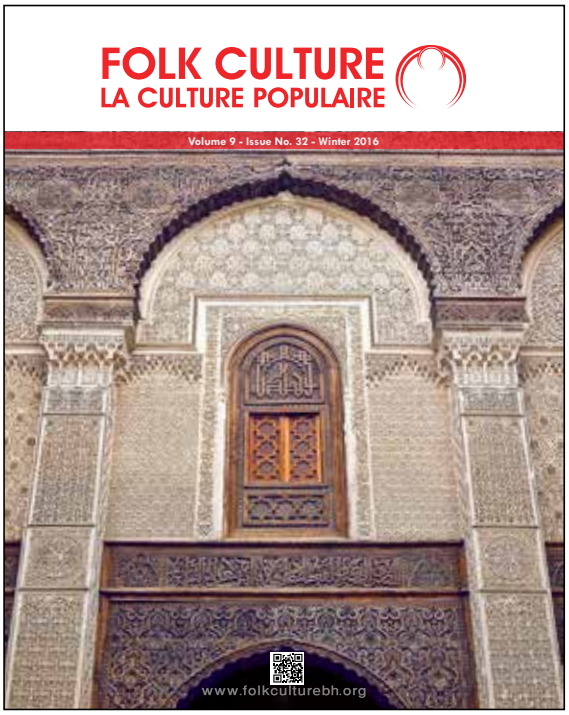
Amr Mahmoud El-krede
Mahmoud El-hossiny
- Réalisation Technique

Sayed Faisal Al-Sebea
- Directeur Des Technologies De l'infomation

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle



Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Autres	$70

Make cheques or money orders Payable to:

Culture Populaire

Compte Bancaire Numéro:

IBAN: NBOB BH83 0000 0099 619989 -
Banque National De Bahrein

Imprimeur

Dar Akhbar Al Khaleej Printing
& Publishing House W.L.L

Ghams"clay"houses in Hama and its countryside

Sallum Dirgham Sallum
Syria

Architectural heritage, which represents man's ability to control his surroundings, is one of the key indicators of human civilisation. Heritage that is passed down from generation to generation is not limited to language, literature and thought; it also includes the material and non-material, including philosophy, religion, science, art and architecture.

One of the basic components of heritage, architecture is distinguished by its physical presence. Architecture reflects the ways in which cultural, social and religious experiences and values changed from generation to generation.

The existing architecture offers a comprehensive and integrated depiction of traditional architecture, which was shaped by the climate and by geographic and social conditions. Houses were also constructed to fit individual and community needs and traditions.

What existed before Bait Al Ghams (clay houses)? What types of shelter did man use before clay houses? Why did he make the transition to Bait Al Ghams? The answers may be found in looking at homes in our area that were built in different time periods.

Our interest in Bait Al Ghams stems from the need to develop ways to preserve traditional architecture. Heritage preservation can be carried out by both official organisations and individuals in the interest of national identity. If we can preserve heritage, it will help us create a new Arab identity, one that includes the glory of the past and the power of the future.

In difficult times, man holds on to his heritage and to folk culture, because a threat to heritage and culture is a threat to one's identity.

When I watch a house fall into disrepair, I feel very sad. How many of our grandparents' memories have disappeared with these houses? In Hama city and the surrounding countryside, many houses are falling apart with no one to repair them; Bait Al Ghams is disappearing and being replaced by multi-storey houses.

Built with local materials and designed to meet people's needs and tastes, these houses reflect love, simplicity, spontaneity and tranquility.

Women's traditional clothing in Tunisia: Signs and symbols

The example of Barr Al Hamah: An anthropological approach

Abdul Karim Barahmi
Tunisia

In Barr Al Hamah, women's traditional clothing, (which include clothes and ornamentation), are one element of material culture. It is one example of traditional Bedouin clothing and of the clothing in many coastal villages in Tunisia.

In Tunisia and North Africa, jewellery is classified based on whether it is made of silver or gold.

Traditional clothing has protective, aesthetic and cultural functions. By reading the semiotics of those functions, we can learn about the cultural identity of Al Hamah tribe, including the women's social and economic status.

This paper examines traditional clothing worn during the first half of the twentieth century. It identifies features common to this clothing through fieldwork, which included interviews with elderly men and women. The study also relied on observation, which is one of the most important components of the anthropological approach.

The aforementioned period is characterised by traditional fashion in Tunisia's rural communities, which were closed societies compared to the cities where clothing styles changed rapidly and were influenced by imported trends.

During the last quarter of the twentieth century, a large proportion of traditional clothing disappeared as a result of the impact of globalization.

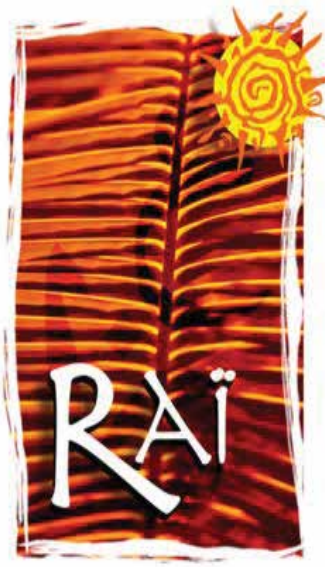
This paper seeks to show the diversity of traditional women's clothing in Al Hamah tribe, and to identify signs and symbols that indicate the women's social and economic status.

Only a few old women still wear the traditional 'Malhafa', and their number decreases every year.

Tunisians say "Eat according to your taste, and dress according to the people's taste", which means you should dress for other people's tastes.

The ethnomusicology of Rai songs in the Western Mediterranean

Jamal Abranus
Morocco



The aim of this article is to address previously unexamined aspects of Rai songs, which reflect Moroccan society and culture. This study's theoretical approach seeks to describe how folk culture in the form of music explains the spread of Rai songs around the world.

In brief, my aim is to follow Rai music's historical journey by exploring its roots and studying the factors that led to its evolution from an ethnomusicological perspective. I am committed to a thorough examination of this lyrical form.

I avoided using linguistic, ideological or academic standards that judge Rai inferior. We used the anthropological approach for greater objectivity and impartiality.

The question of origin is one of the most complex issues for those who research social and humanistic issues. This question forces researchers to develop hypotheses or to accept others' theories. Although the authentification of Rai is not our primary goal, it is relevant to this study.

The area between Morocco's eastern countryside and the city of Oran in west Algeria is famous for Bedouin poems and songs. Rai appears to be related to the Bedouin song known as Malhoun, but there is no historical evidence to support this. The most famous composers of Malhoun are Sheikh Madani, Sheikh Hamada, Blawi Al Hawari, Sheikha Washimah of Algeria, Sheikh Altinsani, and Sheikh Al Yunisi and Sheikh Saeed Butibah of Morocco.

The traditional version of Rai was prevalent until the beginning of the late 1960s, when new bands emerged and started using modern instruments such as the violin, accordion and saxophone. As a result of many factors, including the presence of French colonialists in the region, several new sheikhs emerged from the bars and nightclubs that served as incubators for this new version of Rai.

Sheikhs like Bu Tibah Al Saghir, Bilqassim Bu Tiljah, Binfisa and Masoud Balmou seem to have played an active role in re-inventing Rai. The sources of Bedouin songs died out as Moroccan societies changed. Musicians started playing Rai at bars and nightclubs that French colonialists opened in the late 1960s; previously Rai was performed at weddings, majlises and other traditional venues. This resulted in the emergence of new poetic structures and content without clear characteristics, and it took at least a decade for a pattern to develop in this music.

It is clear that the people of the 1970s helped to spread Bedouin songs. The artists of this generation were referred to by their names without the traditional title of 'Sheikh', which was used by the Bedouin. They also dropped the title 'Shaab', (meaning young man), which was made popular by the well-known artist Shaab Khalid.

Siddi Muammar's marriage customs and traditions in Algeria's Chlef Province

Amal Attia
Algeria

Siddi Muammar was a social reformer who tried to convince people not to indulge in extravagant wedding rituals that made weddings a great burden for young men. He tried to make weddings simpler and more symbolic. For example, one ritual he started was encouraging brides to marry with bare feet to show that there is no difference between brides who wear beautiful shoes and those who do not.

Islamic law does not specify an exact dowry; Siddi Muammar recommended that the dowry be limited to a certain amount of money. Siddi Muammar was greatly respected, so anyone who exceeded this amount was believed to be defying Siddi Muammar and was at risk of being cursed. His intention was to make it easier for young people to marry, so they would not sin.

Siddi Muammar's wedding rituals are still followed in Algeria, and his legacy has been part of the national identity for centuries.

A semiotic and narrative reading of the Algerian legend "Tula"

Mohammed bin Malik
Algeria

This semiotic narrative reading of the legend 'Tula' highlights the importance of the concept of narrative unity, which shapes the structure of the stories. The components of each story have their own pattern, but each story ends with events that lead to a new story. We discover that the mother's failure to protect her daughter leads to the second story. When Tula and Joseph are unsuccessful in their dealings with the ogre, this leads to the third story. Tula's failure to fulfill her obligation to the ogre leads to the fifth story, which could have ended with Tula and Joseph's return. Instead, certain events at the end of the fifth story led to the sixth and seventh stories.

The tale has two narrative tracks: that of the heroine and victim Tula who is kidnapped, pursued and transformed; and that of the hero Joseph, who faces danger and overcomes adversity.

'Tula' is an example of the elemental model developed by Greimas, who listed the actions undertaken by Propp's characters, (which include the hero, the villain, the helper and the false hero). While Joseph represents the hero and Tula represents the princess, they also play other roles; Tula and Joseph play the role of the helper when they support one another against the ogre, but the ogre also plays the helper when he advises them not to separate the two birds. The birds and Joseph's cousin play the roles of villain. The public, the old man, the crow and the horse also play the helper's role.

Joseph plays nearly all the roles simultaneously, which suggests that the story of 'Tula' reflects Algeria's patriarchal culture. This means legends and Algerian fairy tales are peculiar to their culture of origin rather than universal in nature. This legend reflects social relations in Algerian society, specifically the relationship between men, and the relationship between men and women.

The language of the Moroccan Zajal:
Theoretical and textual contemplations

Abdullah bin Attu
Morocco

We cannot deny that disorder and confusion have affected both individuals and communities on more than one level. Our spiritual and moral values are now unbalanced. In the human sciences, we note that literature is the most highly impacted component of our daily lives; as a result, a large part of our identity and cultural, historical, ideological and moral constituents has been lost. In academic research, we are aware of the seriousness of the absence of such constituents in people's daily lives. Hence, there is a dire need for a return to folk culture, folklore and universal heritage.

Morocco has a rich written and oral folk culture in both literature and the arts. We cannot continue to neglect this important cultural sector because it belongs to the lower classes or the poor, vulnerable and illiterate.

With this awareness and understanding in mind, in this paper we address some aspects of the language of the Zajal, the popular Moroccan art of singing improvised poems. However, we must avoid applying the rules of standard Arabic to the language of the Zajal, given the number of vernacular dialects and their geographic, dialectic and semantic dissimilarities.

I studied three examples of Zajal by renowned Moroccan Zajalists Mohammad Alrashiq, Ahmaida Bilbali and Hassan Amili. By studying certain texts by these Zajalists, we can observe that there are common features in the fixed structure of these Zajals, and gain insights into the mentality and traditions of Moroccan Zajalists and Moroccans in general.

Ali wild Zayid (Ali the son of Zayid): Eloquent sayings and proverbs

Muhammad Ali Thamir
Yemen

One of the wisest Yemenis, Ali wild Zayid was a philosopher, a legendary writer and poet, an astronomer, a psychologist, an agricultural expert and a teacher. He was a master of proverbs and of wisdom passed down through the generations. He was a man of the past, a companion in the present and a friend of the future.

I have tried to find answers to many questions: Where was he born and where did he die? Where and when did he live? To which families or tribes did he belong? My efforts have been fruitless; most of his sayings were not documented or recorded, they were preserved only in the memories of the illiterate and the learned who share the same land, farming, customs, traditions and lifestyles. Oral non-material heritage that helps to preserve folk culture, which is widespread in Yemen, may be in danger of being lost.

This wise man, remembered as Ali bin Zayed or Ali wild Zayid, is known for his poems, maxims and traditional sayings. It is said that he was born in the village of Minkth in Yarim, a district of Ibb Governorate in central Yemen. The exact dates of his birth and death are unknown. Some believe he lived between the end of the eleventh century Hijri and the beginning of the twelfth century Hijri, (in the 18th century AD). He is said to have lived in different regions, cities and villages of Yemen, some of which he named and some of which are mentioned in his sayings.

It is believed that he was married to three women, one of whom was his cousin. He lived with the three of them in his humble house, and grew very poor. One night, he went out looking for food, but he was unsuccessful. He returned home wearing a disguise, and went up to the roof of his house to contemplate the stars. While bemoaning his bad luck, he overheard his wives talking about him.

His cousin said, "I wonder where Ali bin Zayid went?".
Another wife said, "He went out to steal, but he will deny it".
The remaining wife said, "He went to commit adultery".

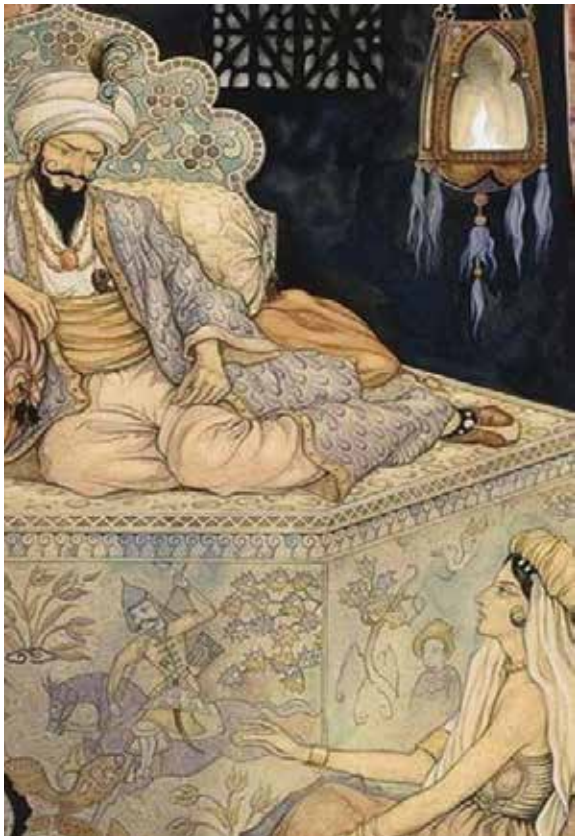
His cousin replied, "Be patient. You've forgotten all the good things that he has done and you should be ashamed of the way you're acting".

She went to find some seeds that she had hidden in the camels' feed, and made food from the seeds.'

People still relate this story, which has great significance and which illustrates that even those closest to you may doubt you and forget your good deeds.

Tragicomedy in the Thousand and One Nights: A study of overlapping literary genres

Tamir Fayiz
EGYPT
Professor of Modern Comparative Literature



The deconstructive analysis of The Shoemaker and The Barber of Baghdad, two tales from the Thousand and One Nights, (also known as Arabian Nights), yielded a set of conclusions, in addition to common features and details specific to each story.

The study uncovered theatrical features in the Thousand and One Nights, especially the presence of the performing narrative, which prepares the audience to experience events as if they are taking place in front of them. In quality and function, the monologues in the Thousand and One Nights are similar to theatrical monologues.

An analysis of the framing tale, which centres on murder, reveals both tragic and comic elements in the characters and events. The comic elements in the Thousand and One Nights were introduced gradually in Scheherazade's narration. The framing story has a happy ending, which is a relief for the audience after the tragic betrayal at the story's beginning.

The structure of the two tales chosen for this study qualifies as tragicomedy, which sometimes approaches the modern dramatic form by combining comic and tragic elements.

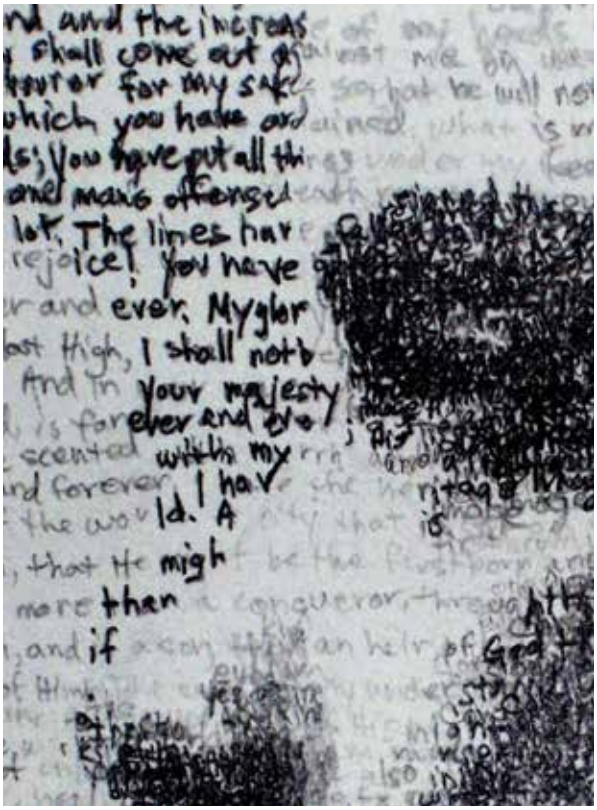
The tragic and the comic co-exist in both tales. For example, tragic elements include Maarouf the shoemaker's distress with his wife because of his weak character and his wife's negative qualities. In the Barber's tale, tragic elements take the form of the mistaken killing of the hunchback, the injury that lames the young Baghdadi, and the disabilities of the six brothers.

In the tale of Maarouf the shoemaker, the comic features are evident in his second wife, and in the genie's role in rescuing him from his wife, helping him find treasure, and saving him from the governor. In the Barber of Baghdad's tale, the comic features lie in the sharp contrast between the characteristics and behaviour of the barber and those of the young Baghdadi. The happy ending is a relief after the tragedy of the wrongful killings with which the story began.

The aim of this study is to provide parameters for the dramatic and tragicomedic styles used in the Thousand and One Nights. In these stories, narrative tragicomedy contains both elements that make the audience tense and elements that lead to a sense of catharsis. This is achieved through a range of narrative techniques that combine tragedy and comedy.

Modernising the methodology used to document non-material heritage

Tariq Al Maliki
Morocco



In the last decade, a growing awareness of the need to preserve non-material cultural heritage has led to an interest in documenting and protecting heritage.

- The Arab states showed their support by endorsing the Convention for the Safeguarding of Non-Material Cultural Heritage in 2003, and by passing related national legislation.
- Governmental and non-governmental institutions - including institutions that focus on architecture and buildings - were established and entrusted with the documentation and protection of folk heritage.

We also need a theoretical basis to protect the documentation process, and the aim of this paper is to introduce a documentation methodology based on the following:

- Folk heritage, (beliefs, customs, oral narratives, etc.), is a set of cultural practices. The concept of heritage has been distorted by the mistaken belief that heritage is a collection of objects in a museum rather than a collection of cultural achievements.
- Institutions and individuals who work to document heritage use methodology that ignores the contextual dimension and defines heritage as a collection of lifeless, material things. The Intangible Cultural Heritage Convention was introduced to establish a new practice based on activities that help to restore the importance of heritage.
- Traditional authentification and documentation processes have been limited to the establishment of museums. Several international organisations have established systems of what UNESCO describes as Living Human Treasures, based on the idea that we should protect those who create or represent a heritage rather than just preserving the artefacts they produce or use.
- Based on a contextual understanding of heritage as a multidimensional cultural phenomenon impacted by time, geography and ethnicity, I propose the use of 'live documentation' as opposed to 'dead documentation'.

The methodology we propose in this paper is based on early US and Canadian studies, particularly the contextual school. Scholars created a network of cultural practices that drew heavily on linguistics and ethnological studies, and introduced a new understanding of heritage as a set of cultural practices, rather than as objects frozen in a museum.

This refereed approach has made "Folk Culture" a world-class scientific journal that is recognised by universities across the world.

We put a collection of issues on CDs to facilitate distribution and extend the Journal's reach. We provide abstracts of the published papers in Arabic, English and French, and - in response to demand - we will now make the abstracts available online in Spanish, Russian and Chinese. This means that the Word from the Editor and the abstracts will be available in six languages.

Our IT department has provided a report on our website's statistics in the section entitled Asdaa' (Echoes). Over the past three years, our Journal has participated in Arab and international book fairs. We would like to thank all the individuals and institutions that support the Folk Culture Magazine.

We express our gratitude to His Majesty King Hamad bin Isa Al Khalifa of Bahrain and his reforms, to Minister of the Royal Court His Excellency Sheikh Khalid bin Ahmed Al Khalifa and to His Excellency Dr. Mohammed Jaber Al Ansari. I would also like to thank the members of scientific and advisory bodies, and all our writers and readers. A result of the King's vision, the Folk Culture Journal is a cultural achievement for the nation.

Congratulations to the people of Bahrain on this glorious National Day, and congratulations to a nation that stands united despite all challenges.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

The King's vision and a cultural achievement for the nation:

- Folk Culture Journal begins its ninth year.
- Recognition from major universities throughout the world.
- Issues available on paper, in electronic form and on CDs.
- Bahrain's message about heritage available in six languages on the website.
- Hard copies are available at major retail outlets in most countries.
- Consistent growth in the number of personal and organisational subscriptions and renewals.
- Website has over a million visitors from 190 countries around the world.
- Long articles published in booklets and distributed to readers.
- Significant presence at international book fairs around the world.

Since we started work on the "Folk Culture" Journal, we have faced great challenges. However, dreams know no limits, and our success is a result of much effort and of the grace of God Almighty.

I remember a senior official who supported the project saying, "You may be able to publish the first issue, but are you confident that this will continue?" We accepted the challenge, and have been distributing the journal on a regular basis.

This issue marks the start of the "Folk Culture" Journal's ninth year. It has been eight years of hard work and collaboration with folklore and humanities experts with the support of our readers. Experts have shown great interest in writing for our journal. The panel that reviews submissions has very high standards, which means that we cannot publish every submission we receive.

Index

5 Bahrain's National Day

7 Modernising the methodology used to document non-material heritage

8 Tragicomedy in the Thousand and One Nights: A study of overlapping literary genres

9 Ali wild Zayid (Ali the son of Zayid): Eloquent sayings and proverbs

10 The language of the Moroccan Zajal: Theoretical and textual contemplations

11 A semiotic and narrative reading of the Algerian legend 'Tula'

12 Siddi Muammar's marriage customs and traditions in Algeria's Chlef Province

13 The ethnomusicology of Rai songs in the Western Mediterranean

14 Women's traditional clothing in Tunisia: Signs and symbols

15 The example of Barr Al Hamah: An anthropological approach

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.

Make cheques or money orders Payable to:

Folk Culture Archive
For Studies, Research And Publishing.

Account number:

IBAN: NBOB BH83 0000 0099 619989 - National Bank of Bahrain-Kingdom of Bahrain.

Ali Abdulla Khalifa
- Director General
- Editor In Chief

Mohammed Abdulla Al-Nouiri
- Head Of Scientific Committee
- Editorial Manager

Abdulqader Aqeel
- Deputy Director General Affairs Technical and administrative

Nour El-Houda Badis
- Director of Field Researchs

Editorial Members
Abdul Rahman Mosameh
Husain Mohammed Husain
Mohammed Hameed Salman

Firas AL-Shaer
- Editor of English Section

Bachir Garbouj
- Editor of French Section

- Translation on the website www.folkculturebh.org

Noman al-Moussawi Russian
Bouhashi Omar Spanish
Fayza Ahmadi Chinese

Hanaa Al-Abbasi
- Editorial Secretary
- International Relations

Amr Mahmoud El-krede
Mahmoud El-Hossiny
- Design Management

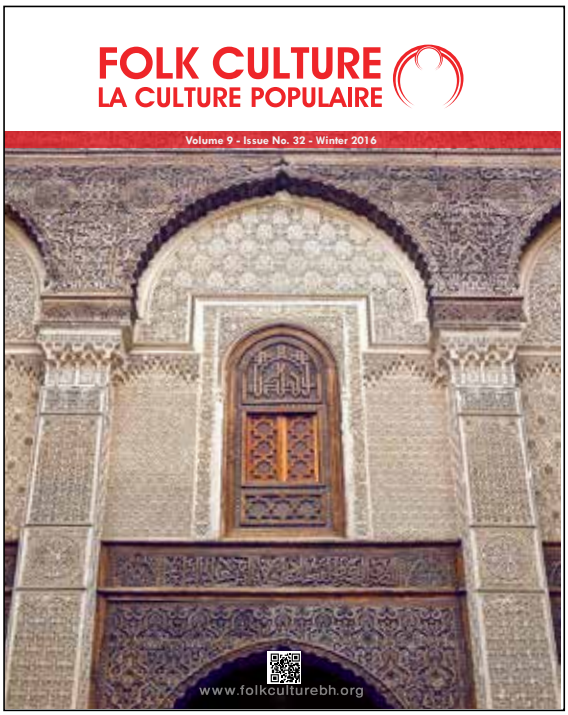
Sayed Faisal Al-Sebea
- I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

Folk Culture

A quarterly specialized journal

Volume 9 - Issue No. 32 - Winter 2016



Subscription Fee

Kingdom of Bahrain:	
- *Individuals*	BD 5
- *Official Institutions*	BD 20
Arab Countries:	
- Individual	$30
- Official Institutions	$100
EU Countries:	Euro 60
USA & Other	$70

Printer

Dar Akhbar Al Khaleej Printing
& Publishing House W.L.L

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

ISSN 1985 - 8299

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 9 - Issue No. 32 - Winter 2016

www.folkculturebh.org