الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكمة

العدد 34 - السنة التاسعة - صيف 2016

الثقافة الشعبية

للدراسات والبحوث والنشر

هاتف: 17400088 973+

فاكس: 17400094 973+

إدارة التوزيع

هاتف: 35128215 973+

فاكس: 17406680 973+

الإشتراكات

هاتف: 33769880 973+

العلاقات الدولية

هاتف: 39946680 973+

E.mail: editor@folkculturebh.org

ص.ب: 5050 المنامة – مملكة البحرين

رقم التسجيل: MFCR 781

رقم الناشر الدولي: ISSN 1985-8299

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

International Organization Of Folk Art (IOV)

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 34 - صيف 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 الاوائل لتوزيع الصحف والمطبوعات - 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

فريدة ونج فو
- الترجمة الصينية

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

عمرو محمود الكريدي
- 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.
- على كل كاتب أن يرفق مع مادته تفاصيل حسابه البنكي (IBAN) واسم وعنوان البنك مقروناً بهواتف التواصل معه.
- 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: 4000 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 المجلة البنكي: IBAN: NBOB BH8300000099619989 – بنك البحرين الوطني – البحرين.

الطباعة: دار أخبار الخليج للطباعة والنشر

بين ما هو طبيعي وأصيل وبين تصنيعه وإعادة إنتاجه

أ. علي عبدالله خليفة

على رأس الحكايا والأساطير المتداولة عبر التاريخ حول سر تكوّن اللؤلؤ في الصدف حقيقة علمية ثابتة مفادها أن ذرة رمل، أو لربما كائن بحري طفيلي بالغ الدقة حجما قد تسلل إلى داخل الصدفة فأفرز الحيوان الرخوي داخل تلك الصدفة مادة أحاط بها الكائن الغريب حماية له من أخطاره المحتملة، فجاء إفراز هذه المادة ليكوّن اللؤلؤ الثمين النادر الذي طوّح بأعمار الرجال، وراكم أرباح سدنة الإقطاع البحري في هذه المنطقة العربية، وليجعل من تاريخ مهنة الغوص على اللؤلؤ في الخليج العربي وما أحاط بها من أهازيج وعادات وتقاليد ومعارف تراثا غنيا.

وذات الخطر الذي تهدد بعض المحار، لكن على هيئة حشرة صغيرة تخترق لحاء نوعية خاصة من الأشجار تسمى الأجار (Agar Trees) وهي شجر دائم الخضرة ينمو في الهند وفي بلدان جنوب شرق آسيا، تقوم هذه الحشرة بنخر أحد أغصان هذه الشجرة لتخلق نوعا من العفن يتلف الغصن، إلا أن الشجرة المصابة تنتج مادة دهنية سُميّة للدفاع عن نفسها ضد هذا الكائن المهاجم، فتشبّع بهذه المادة الغصن المصاب وتحيله إلى اللون البني الداكن، فتقضي بذلك على هذا الكائن الدخيل، وفي الوقت ذاته تكسب الغصن رائحة عطرية أخاذة ونادرة لا يوجد لها مثيل من بين كل العطور في العالم بأسره إذا تعرض للحرق فوق الجمر، هو «عود البخور» الثمين الذي يستخلص منه بوسيلة ما «دهن العود» المستخدمين منذ أزمان طويلة كعطور راقية في الثقافة الشعبية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وربما دخل في صناعة البخور بالمعابد الهندوسية والبوذية، إلا أن مكانته كـ«طيب» لا تدانى في ثقافتنا الشعبية، إذ تباع الكسر الصغيرة النادرة من هذه الأغصان بالجرام وتشترى بأثمان عالية.

وبما أن اللؤلؤ لا يوجد في كل الصدف، فإن الأغصان المعطوبة لا توجد في كل شجر الأجار، وبفعل الإنسان تم استزراع اللؤلؤ باستحداث نفس العامل المؤثر، وابتذل وجود اللؤلؤ الصناعي بكميات تجارية، فغلت أثمان اللؤلؤ الطبيعي وندر وجوده.
ولرواج تجارة الـ«عود» و«دهن العود» استولت العصابات والمافيات المسلحة على أغلبية الأجزاء المهمة من الغابات التي ينمو بها

شجر الأجار في الهند، التي يعد منتوجها من أعلى الأصناف جودة، فتوقف تقريبا تصدير الـ «عود» من الهند، إلا فيما ندر، فغزت سوق الطيب أنواع أقل جودة من بلدان آسيوية أخرى، بعضها يصل إلينا إما مصنّعاً أو خشباً مصبوغاً مشبّعاً برائحةٍ مغشوشة.

وحيث أن التطيّب حاجة في حياة قطاع شعبي عريض، وبما أنه لا يمكن لهذه الثقافة أن تستبدل إرثها المتصل بهويتها وبعاداتها الطيّبة الأصيلة ظلت في شغف البحث لاستعادة تلك الرائحة العطرية الزكية التي لا تكتمل الأعراس ولا الأعياد دونها فتلقفت الشركات الآسيوية المقيمة في الخليج الأمر وطفقت في إنتاج بدائل تحاكي تلك الرائحة متوسلة ذات الإسم، حالفة بأغلظ الإيمان بأن العود المستخدم عوداً ملكياً من أفخر أنواع العود، فانطلى ذلك على البسطاء والسذّج من عامة الناس.

ولطالما شكّلت العطور وروائح الطّيب والبخور جزءاً مهما من الثقافة الشعبية في الخليج والجزيرة العربية منذ الأزل، فليس من المفاجئ أن تواصل صناعة العطور في المنطقة ازدهارها على الدوام. ووفقاً لأبحاث أجرتها حديثاً شركة يورو مونيتور إنترناشونال، فمن المتوقع أن تبلغ قيمة سوق العطور في دولة الإمارات العربية المتحدة على سبيل المثال 1.12 مليار درهم إماراتي عام 2017، مقارنة مع 937 مليون درهم العام الماضي. أما على الصعيد العالمي فقد بلغت قيمة أسواق العطور العام الماضي حوالي 30 مليار دولار أمريكي، وهي مرشّحة للارتفاع إلى 45.6 مليار دولار بحلول العام 2018، بحسب شركة مينتل للأبحاث السوقية.

ومؤخرا طرحت إحدى كبريات الشركات الفرنسية المتخصصة في صناعة وإنتاج العطور عطرا كحوليا مستخلصا من تركيبة صناعية تحاكي العود ودهن العود، وطرحته في الأسواق المحلية بأغلى الأثمان ، تبعتها بعد شهور كل الشركات المنافسة في الميدان بعطور لا تحاكي فقط رائحة الـ«عود» و«دهن العود» وإنما المسك والعنبر والصندل والكهرمان ودهن الورد، وكلها عطور كحولية طيّارة لا علاقة لها بما تم توارثه وتداوله إلا لدقائق الشم الأولى.

هل علينا القبول بالأمر الواقع، الخارج عن السيطرة، والاقتراب من باقة الزهور الجميلة لنتأكد باللمس إن كانت حقيقة أو مقلدة بإتقان من مادة البلاستيك، وأن وجودها يسد حاجة ما ؟؟

وحيث أن لا حول ولا قوة أمام مجريات الحياة وتغلب الظروف واجتياح أصالة كل شيء فلا بد من التأكيد على ضرورة تصحيح أمور يمكن تلافي تكريسها، فجميل في البحرين أن توجد هيئة رقابية حكومية عريقة لفحص اللؤلؤ الوارد إلى البلاد لفرز الزائف عما هو طبيعي وأصيل، لكن كيف يمكن السيطرة على قطاع صناعة العطور المقلدة وحماية المستهلك المحلي البسيط من الغش والاستغفال في سلعة حيوية تعد ضمن حاجاته اليومية .. ؟

فهل يمكن حماية المستهلك بهذا القطاع ؟

رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

04 بيــن مـا هـو طبيعي وأصيل وبيـن تصنيعـه وإعادة إنتاجـه
علي عبدالله خليفة

تـصدير

08 التاريخ الثقافي في مجتمعات الخليج: إشكالية التأصيل
حـسـن مـدن

آفاق

14 العولمة والأدب الشعبي: «القرية» ضد القرية!
كامل فرحان صالح

أدب شعبي

32 قراءة في أنساق الحكاية الشعبية
«كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوي نموذجاً»
إدريس إبراهيم البريدي

46 المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) في رواية زناب
حسين علي يحيى

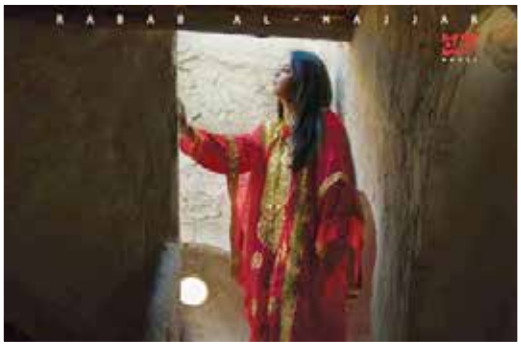
عادات وتقاليد

78 الألعاب في الفترة العباسية
من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة آيلة الإسلامية
فاطمة أبوشقال

86 هكذا لعب جدي
ياسر محمد أبو نقطة

104 طقوس العلاج الشعبي بالمغرب
إدريس مقبوب

122 الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة
عبدالرزاق القلسي



موسيقى وأداء حركي

134 دلالات الرقصات والأغاني البدوية في بلاد الشام
عوض سعود عوض

146 مميزات الرقص البدوي في المهرجانات الشعبية بالجنوب التونسي
صفية عزوز

154 الغناء الموريتاني من خلال الفنانة المعلومة بنت الميداح
سعيد بوكرامي

ثقافة مادية

160 الأسس النظرية والعملية لتطور تصاميم أنوال حياكة السدو
علي صالح النجاده

176 الطابون مخبز وفرن للعائلة الفلسطينية
سعيد سلمان الخواجة

180 مدرسة وجامع العامرية بـ«رداع»
محمد محمد إبراهيم

192 الدريشة النافذة البحرينية إطلالة فضول نحو المباح و المصادر
أحمد المؤذن

جديد النشر

198 أعمال رائدة يعاد نشرها.. ومولود جديد بين مجلات التراث الشعبي ودراسات جديدة من سوريا وقطر واليمن
أحلام أبو زيد

210 التغرودة الإماراتية... «غسان الحسن»
عبد محمد بركو

أصداء

216 مهرجان التراث الرابع والعشرين
المصدر: «بنا» بتصرف

التاريخ الثقافي في مجتمعات الخليج: إشكالية التأصيل

د. حسن مدن

كاتب وأديب من البحرين

تطرح كتابة التاريخ الثقافي وتدوينه أكثر من إشكالية في ظروف المجتمعات النامية، حيث كانت الثقافة السائدة حتى حين قريب ثقافة شفاهية، حين أدت العزلة الطويلة التي فرضت على هذه البلدان من قبل القوى الخارجية إلى الحيلولة بينها وبين امتلاك أدوات التدوين بسبب الأمية التي سادت طويلا. وحين نشأت الدول الحديثة بعد انحسار الكولونيالية، فإن أولويات هذه البلدان توجهت نحو مجالات أخرى غير مجال كتابة التاريخ الثقافي الذي لم يحظ بالاهتمام العائد له، مما أدى في حالات كثيرة إلى اندثار الكثير من الحرف والمهارات والألعاب وحتى الرقصات الشعبية، وتحت ضغط عوامل التحول الثقافي الناجمة عن الانفتاح على العالم الخارجي وتشكل أنماط سلوك جديدة فإن الموروث الشعبي توارى إلى الخلف، ومع وفاة الرواة وحافظي الذاكرة الشعبية فإن بلداناً عديدة فقدت الكثير من مخزونها الثقافي التقليدي.

ولا تشكل دول الخليج العربي، استثناء في هذا المجال، بل لعل الأمر يتجلى هنا في صور أكثر فداحة مما هو عليه في البلدان الأخرى، بالنظر إلى فجاءة التحولات الاجتماعية وسرعتها، وتغير الكثير من مظاهر السلوك الاجتماعي، وتشكل أنماط وعي مختلفة، فحتى عهد قريب جداً كانت الثقافة السائدة في مجتمعات الخليج ثقافة شفاهية، وكانت رموز الثقافة تستجيب لحاجات البيئة المحدودة في مجتمع كان أقرب إلى السكون منه إلى الحركة.

أحدثت الطفرة الاجتماعية - الاقتصادية مع النفط هزة عميقة، هددت معالم الثقافة الشفاهية السائدة بالاندثار قبل أن توثق أو تجمع مادتها، وكان حجم القطيعة مع الماضي كبيراً، الأمر الذي بات يهدد المجتمع بأن يصبح مجتمعاً بلا ذاكرة، تحت سرعة وتيرة التحولات المشار إليها، مما أحدث من الآثار السلبية ما لم يحدث سابقاً، فخلال عقود قليلة جداً، لا تتجاوز الثلاثة، جرى ما يشبه الانقلاب القيمي الذي نجم عنه تصدع في منظومة القيم، وأزيحت الكثير من الحرف والمهن لصالح شيوع نمط إنتاج

جديد جلب معه ثقافة فيها الكثير من مظاهر التشوه، بوصفها في الغالب الأعم، ثقافة استهلاكية تتوسل السهولة والاسترخاء والاتكالية، ويغيب عنها، أو يكاد، التأصيل الضروري.

ومع الوقت صُدّرَت صورة سلبية عن المجتمعات الخليجية بوصفها مجتمعات نشأت مع اكتشاف النفط، فيما الدراسة التاريخية تشير إلى وجود نماذج ثرية ومتعددة في حقول الثقافة والفنون والحرف والأشعار والأمثال الشعبية التي تلخص الخبرة الشعبية المديدة في الفترة السابقة لاكتشاف وتسويق النفط، وأن جزءاً كبيراً من هذه النماذج قد اندثر فيما يهدد الاندثار ما تبقى منها.

لذا تنشأ الحاجة الماسة إلى دراسة التاريخ الثقافي لمجتمعاتنا وتسليط الضوء على رموز هذا التاريخ ومعالمه، بيد أن مثل هذه الدراسة لن تكون ميسرة، ما لم يجر تأصيل منهج البحث نفسه، لأن كثيراً من الكتابات في هذا المجال مازالت تفتقد المنهجية، وتميل إلى الانطباعية، وأحياناً الجمع العشوائي، وإذا كانت هذه الجهود تحقق فائدة في أنها تيسر للباحث المادة الخام المطلوبة للدراسة، إلا أنها تظل بحاجة لأن تنتظم في نسق منهجي- معرفي يدرس التاريخ من حيث هو فعالية إنسانية، ومن حيث هو حراك اجتماعي متصل، وللثقافة في هذا الحراك دور اللحمة التي تعبر عن الوجدان الشعبي العام عبر رموزها وتعابيرها المختلفة.

وإضافة إلى الاهتمام الرسمي الذي ظهر على شكل دعوات ومبادرات من أجهزة حكومية، فإن مبادرات فردية متعددة على أيدي مجموعة من المهتمين والباحثين الشباب وجامعي المواد التراثية قد أثمرت في السنوات الأخيرة جهداً محموداً، لكن يظل هذا الجهد محدوداً وغير كاف، ومازال من المتعين بذل المزيد من الجهود على شكل استراتيجيات واضحة مدعومة من الجهات الرسمية لكتابة التاريخ الثقافي في بلدان الخليج، بوصفه حقلاً مستقلاً، ولو في حدود نسبية عن التاريخ عامة، وإن كانت مثل هذه الكتابة للتاريخ الثقافي ليست منفصلة عن التاريخ ككل من حيث هو ملابسات وأحداث اجتماعية وسياسية ألقت بآثارها، في هذه الصورة أو تلك على حقل الثقافة.

وغني عن القول أن الوقت لغير صالحنا، فما لم تقم مثل هذه المبادرة التي جرت الدعوة إليها طويلاً، فإننا قد نصبح بلا ذاكرة في زمن يبدو إيقاع كل شيء فيه سريعاً ورافضاً للتأني أمام هذه التفاصيل المهمة التي لا يمكن معالجتها إلا بالدراسة والتأني، فالموضوع يستحق الكثير من الندوات والدراسات المتخصصة، وحسبنا هنا أن يطرح الموضوع على شكل إشكالية بحاجة للبحث. إن الصياغة الصحيحة للسؤال هي نصف الإجابة.

بعدسة الفنان: أنور حبيل

الغلاف الإمامي

إمتدادا .. ربما لآخر الأجيال

حرفة أو مهنة النسيج اليدوية التقليدية، هي حرفة حياكة قطع قماش من الخيوط القطنية، في الغالب، وذلك باستخدام آلة مركبة تعمل بصورة يدوية. وتعتبر مهنة النسيج واحدة من أهم الحرف التقليدية، التي عرفها شعب البحرين منذ القدم فجذور هذه الحرفة ضاربة في أعماق التاريخ؛ حيث تم العثور في قبور يرجع تاريخها لقرابة القرن الرابع قبل الميلاد، على مخارز ومغازل وفلكات المغازل وهي أدوات تستخدم لحلج القطن أو الصوف لتحويلها لخيوط قبل أن يتم نسجها، كما تم العثور على العديد من بذور القطن في موقع قلعة البحرين والتي تعود لفترة دلمون المتأخرة. وهذه دلائل تشير بوضوح لقدم هذه المهنة في البحرين.

ومنذ حقبة دلمون وعلى مدى قرون استطاعت صناعة النسيج أن تلبي معظم حاجيات سكان البحرين من الملبوسات ونسج الأشرعة للسفن البحرية وغيرها من الأدوات، وقد اشتهر العديد من القرى في البحرين بصناعة النسيج وذلك لأهمية هذه الصنعة في إنتاج أشرعة السفن. هذا، وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، كانت هناك قرابة تسع قرى، على الأقل، اشتهرت بحرفة النسيج، منها ما كانت تعمل في نسج العبي ونسج أشرعة السفن وهي: بني جمرة، أبو صيبع، المرخ، الدراز، القريّة والجنبية، ومنها ما تخصص فقط في صناعة أشرع السفن وهي: كرزكان وشهركان ودار كليب.

وفي الأربعينيات من القرن المنصرم، وبالتحديد، بعد الحرب العالمية الثانية، حدثت انتكاسة في مهنة النسيج، وتقلص عدد القرى التي كانت تعمل في النسيج، ولم يعرف من هذه القرى إلا ثلاث، هي بني جمرة والمرخ وأبو صيبع. وفي نهاية الأربعينيات من القرن المنصرم، انحصرت مهنة النسيج في قرية بني جمرة فقط.

منذ بداية الخمسينيات وبني جمرة تكاد تكون القرية الوحيدة المشهورة بمهنة النسيج، وقد كان بها، في هذه الحقبة، قرابة 50 مصنعاً للنسيج، ولا تكاد تكون عائلة في بني جمرة إلا وعمل أحد أفرادها في مهنة النسيج. وبالرغم من ذلك لم تتطور مهنة النسيج بسبب وجود عدة مشاكل أهمها عدم وجود رؤوس أموال لدى المشتغلين بهذه الصناعة، وعدم توافر الكثير من أنواع الغزل اللازم.

بعد الخمسينيات من القرن المنصرم، استمر بعض رجال بني جمرة في مزاولة مهنة النسيج، إلا أنها أخذت تتقلص شيئاً فشيئا، ولم يبق من خمسين مصنعا صمدت حتى العام 1951م إلا ثلاثة عشر مصنعاً وذلك في بداية الثمانينات، وفي الوقت الراهن لا يوجد إلا مصنع واحد للنسيج في بني جمرة، وهو الوحيد في البحرين.

على الغلاف الأمامي لهذا العدد لقطة من مهرجان التراث بمملكة البحرين للعام 2016، يبدو فيها الحاج عبدالحسين نجم، من قرية بني جمرة، وقد تجاوز عمره السبعين عاماً، ولا يزال يزاول مهنة النسيج بهمة ونشاط، منذ أكثر من سبع وعشرين عاماً. . إمتدادا ربما لآخر الأجيال بهذه المهنة العريقة.

أ. حسين محمد حسين

المراجع:

حسين محمد حسين، مهنة النسيج في بني جمرة ... تاريخها ووصفها ورجالاتها، إصدارات شركة دار الوسط للنشر والتوزيع، المنامة، مملكة البحرين، 2011 م.

بعدسة الفنان: ناهي علي

المِرْواس
سيّـد الإيـقـاع فـي فـن "الـصـوت"

لعب «المِـرْواس» دور إيقاع الأساس في فن "الصوت" الغنائي الخليجي الشهير، على مدى سنوات عديدة، مرافقا تنوع الإبـداع اللحنـي للـرواد الأوائـل. وهـو فن عربي تعالق فيه التثاقـف الحميم بين البحرين والكويـت واليمن وربما الحجاز وبرزت فيه أسـماء رواد نشـطوا في تلقف أصول التأسـيس لهذا الفن والعمل على تطويره وإعطائه النكهة الفنية الخاصة بكل موطن كالفنان محمـد بن فارس وضاحي بن وليد وعبدالله الفرج ويوسـف البكر.

وركيزتا الأداء الموسيقيتين المصاحبتين للغناء في فن "الصوت" هما آلة العود كأساس إلى جانب عدد من "المَراويس"، جمـع "مِـرْواس"، وتضـاف إليهمـا في بعض الأحيـان آلتا الكمان والقانون كآلتـين وتريتين داعمتين لآلة العـود. و"المرواس" آلة إيقاع هيكلها الأسـطواني من خشـب «السـاج» الشـهير بالصلابة المقاومة لرطوبة الجو، والذي يجلب عادة من الهند، يتكـون عـادة مـن قطعـة متماسـكة من سـاق الشـجر قطرها وارتفاعهـا حوالي 15 سـم تقريبا، تُـحفر من الداخـل بإتقان لتشـكل هيـكلاً اسطوانيـًا سـمك جـداره حوالـي سـنتميتر واحـد، يُشـدّ عليه بالخيـوط القطنيـة أو الحبال جلد الماعـز ليصـدر حـين الضرب عليه صوتـًا إيقاعيـًا حـاداً ومميزاً يرافـق الآلة الوترية التي يعـزف عليها المغني.

ويعتمـد فـن "الصـوت" على مجموعة مـن "المراويس" كأداة إيقاعية وحيدة ترافقها موجات من التصفيق الحاد الموقّـع والمتّسق بالتّـداخل مـع ضربـات الإيقـاع يؤديهـا جمهـور الحاضريـن في الجلسـات الفنيـة تفاعـلا وتعبيرا عـن الاندماج في جـو الطـرب. ولا يمكـن لأي كان أن يمسـك بـ"المـرواس" لمرافقـة أداء فـن الصـوت، فللضـرب علـى هذه الآلـة بإتقان رفيع فنانـون متمرسـون يسـمى واحدهـم "مروّس" وجمعها "مروسـيّه"، وأشـهر مـؤدي فن "الصـوت" يختارون مـن يتولى العزف علـى "المراويـس" يرافقونهـم في سـهراتهم الفنيـة، وبعض "المروسـيّة" مؤدين مجيدين لفن الصـوت ومتقنين للضرب على المراويـس في ذات الوقت.

يحتـاج "المـرواس" مـن بعـد كل وصلـة وأخـرى تقريبـا إلـى إعـادة شـد الجلـد علـى الهيـكل لضبـط حـدة صـوت الآلة، فالضـرب علـى هـذه الآلـة يتـم عن طريق الإمسـاك بها بيد والضـرب على أحد وجهيها بقوة باسـتخدام سـبابة كف اليد الأخـرى، ونتيجـة الضـرب المتواصـل وعوامـل رطوبـة الجو المحيـط يرتخي الجلد ويحتاج إلى إعادة شـد مـن جديد يقوم بهـا العـازف نفسـه كلما أحـس بالحاجة إلـى ذلك.

ومن الملاحظ أن "المرواس" لا يسـتخدم في فن غنائي آخر بمنطقة الخليج العربي غير فني «الصوت» و«الفجري» فهو الأداة الإيقاعيـة التـي تفـرد بهمـا هـذان الفنـان عبر السـنوات وبخلا بهـا على بقية الفنـون ليجعلا من الـ"مرواس" سيّـد الإيقـاع في فـن «الصوت»، تنافسـه آلة «الطبـل» في فن الفجري..

علـى غلافنـا الأخيـر مجموعـة منتقـاة مـن الـ"مراويـس" تشـكل هرمـاً فنيـاً جميـلاً كلمـا تأملنـاه تذكرنا أجيـالاً من الـ"مروسيّـة" واسـتحضرنا أسـماءً عزيـزةً كان لهـا ألا تغيـب.

أ. علي يعقوب

آفاق

• العولمة والأدب الشعبي: «القرية» ضد القرية! 14

العولمة والأدب الشعبي:
«القرية» ضد القرية!

(1)

د.كامل فرحان صالح

الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، لبنان

لا تكمن قيمة الأدب الشعبي (الفولكلور Folklore)[1] في ذاته، إنما قيمته في مقدار ما يمكن أن يحققه من اندماج بحركة الحاضر، واتجاه صوب المستقبل، لذا، يؤمل أن تكون دراسة الأدب الشعبي على أسس من هذا المعيار الذي يتخذ من الحاضر قاعدةً، أو منطلقًا فكريًا، بهدف وعي طبيعة الماضي، وتحديد الاتجاه الصحيح له في حركة الحاضر، ليعطي الدفعة الروحية للمستقبل[2]، فمن الوهم الاعتقاد أن التحول إلى التراث انقطاع عن الحاضر، لأن الحياة لا تنقسم على ذاتها، ولا تنكر تاريخها، إلا أنه من المنطقي القول إن إلغاء بعض التراث حاجةٌ وضرورةٌ، لكن هذا لا يعني أن يلغي المرء هويته، ويضرب صميم كيانه، إنما هذا المنحى هو من قبيل «تيسير العسير، وتسهيل الصعب»[3].

كان يحدث على طول التاريخ انهيار في بعض أجزاء الأدب الشعبي، لكن هذا لم يكن إلا نوعًا من التجديد، إذ يعاد على الفور تكوين مجموعات أخرى من التقليد. «وكان مظهر التجديد الأكبر في هذا الصدد، هو اختفاء ذلك النوع التقليدي من الابتداع[4]، ما نتج عنه ظاهرة فناء التقاليد، الأمر الذي أثار دهشة عامة ولا شك»[5].

يبدو أنه من المسلّم به إذًا، قبول خضوع أنواع من الأدب الشعبي لقانون الموت والتحول والتطور، مثلها مثل كل الأنواع الأدبية والفنية الأخرى، فالفولكور في المحصلة، هو «التراث الروحي للشعب»، ويطابق هذا التعريف توصيات وفود مؤتمر أرنهايم (Arnhem)[6] الذي عقد في هولنده في العام 1955، وعبره يصل الإنسان إلى القصد بتعبير أقصر على مختلف درجاته في الثقافة والإدراك، فهو «من حيث تعريف البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) موافق كل الموافقة لهذا التعريف»[7].

لكن، ماذا يحدث إذا «قُتلت» روح عنصر من العناصر، أو حُشرت مع هذه الروح، أرواح أخرى، أو نُزعت من هذا العنصر روحه، وحلّت محلها روح لعنصر آخر؟

تتسم هذه الأسئلة بطبيعة الإجابة المتوقعة، وهي الإجماع على إجابة: حلول الموت حتمًا، إذ لا معنى لأيّ شيء على هذه الأرض من دون روح، فهي التي تجعل الحياة تدبّ في كل مكان.

1. إنسان ذو بُعد واحد:

ما هو أبرز مصطلح من مصطلحات العولمة في موازاة ذلك؟ هو: «إنسان ذو بعد واحد»[8] (One Dimensional Man)، ويعني: «تنميط المستهلكين بفرض سلع معينة عليهم في مختلف أنحاء العالم، ما يسهم في إزالة هويتهم الوطنية، والاجتماعية، وزرع الهوية العالمية فيهم من طريق ثورة المعلومات والسمات المفتوحة»[9]، فالإنسان ذو البُعد الواحد هو إنسان فقد تمامًا العقل النقدي المُتجاوز، وهو أيضًا، الإنسان الوظيفي الذي يُعرَّف في ضوء وظيفته التي تُوكَل إليه، وهو الإنسان الذي رُشّد ودُجّن في إطار العقلانية المادية التكنولوجية. بذلك تنجح العولمة في خلق طبيعة ثانية مُشوَّهة لدى الإنسان، يتركز اهتمامه على وظيفته التي يضطلع بها (فهو إنسان وظيفي)، وتتركز أحلامه على السلع، ويرى ذاته بوصفه مُنتجًا، ومُستهلكًا وحسب، من دون أدنى إحساس بأية غائية كبرى أو هدف أعظم. ويرى أن تَحقُّق ذاته إنما يكمن في حصوله على السلع، فتُشبع كل رغبات هذا الإنسان داخل مجال السلع هذا حتى يصبح أحادي البُعد تمامًا (مُتسلِّعًا مُتشيِّئًا) مرتبطًا بسوق السلع؛ حدوده لا تتجاوز عالم السوق، والسلع[10].

أما مفهوم مصطلح العولمة أو الكوكبة (Globalization) نفسه الذي انتشر بدءًا من العقد الأخير من القرن العشرين، فيعني ازدياد العلاقات المتبادلة بين الأمم، سواء المتمثلة في تبادل السلع والخدمات، أو في انتقال رؤوس الأموال، أو في تأثر أمّة بقيم غيرها من الأمم، وعاداتها، وتقاليدها وقواعدها[11]، فـ«الإنسان المعولم» - إذا صحّ التعبير - حُرّر من المعايير المطلقة للمجتمع التقليدي، وجرى تنقيته من كل المبادئ باستثناء مبدأ السعادة وامتاع الذات، وفُرّغ من كل المقاصد والقيم إلا مقصد البقاء وحفظ النفس، وأصبح إنسانًا مُفرغًا من كلّ محتوى، ومعيار، وأصبح عاجزًا عن تقييم الخيارات المطروحة، أو إدراك حقيقة التشوهات الحاصلة بغية تصويب الأخطاء، وإنتاج الحلول. بذلك لم تَعُد لديه أية قدرة على تجاوز ذاته الضيقة، أو الظروف المحيطة به، ولم تَعُد لديه المقدرة على النظر إليها نظرة نقدية، وأصبحت المقدرة الأساسية عنده هي القدرة على التكيف مع القوى الاجتماعية المهيمنة، وأداء الوظيفة الموكلة له؛ فالتكيّف لا يبدأ من اللحظة التي يُشرع فيها بإنتاج أجهزة الراديو والتلفزيون بكميات كبيرة، ولا من اللحظة التي تفرض فيها الرقابة المركزية عليهما، فعندما يدخل الناس في هذه المرحلة يكون التكيف قد قطع شوطًا طويلاً، وما حاسم الآن هو أن المفارقة (أو الصراع) بين المعطى والممكن، بين الحاجة المُلباة وغير المُلباة، قد أخذت تخفّ حدّتها، وما يُسمى بتحقيق المساواة بين الطبقات، يسفر هنا النقاب عن وظيفته الأيديولوجية؛ فإذا كان العامل وربّ العمل يشاهدان

البرنامج التلفزيوني نفسه، وإذا كانت السكرتيرة ترتدي ثيابًا لا تقل أناقة عن ابنة مستخدمها، وإذا كان الفقير يملك سيارة من الشركة، وإذا كانوا جميعًا يقرأون الصحيفة نفسها، فإن هذا التماثل لا يدلّ على زوال الطبقات، إنما يشير إلى العكس، إلى مدى مساهمة الطبقات السائدة في تحديد الحاجات، والتلبيات التي تضمن استمرار السيادة لها[12].

يواكب انتشار العولمة الطريق السريع للمعلومات (Information)، والسموات المفتوحة (Open Skies)، وانتشار الفضائيات (Satellite TV)، وسيطرة القيم الغربية على العالم في ما يخصّ أساسًا الديموقراطية، وحقوق الإنسان، والمجتمع المدني، فالعولمة ما هي إلا رسملة العالم[13]، وتجري السيطرة عليه في ظل هيمنة دول المركز، وسيادة النظام العالميّ الواحد، وبالتالي إضعاف القوميات، وإضعاف السيادة الوطنية، وصياغة ثقافة عالمية واحدة تضمحل إلى جوارها الخصوصيات الثقافية. والنمط السائد حاليًا، هو العولمة الأميركية، بمعنى «أمركة العالم» (Americanization of the world)، وسيادة الأيديولجية الأميركية على غيرها من الأيديولوجيات[14]، إذ تشغل مكانتها في صيرورة الإنتاج؛ فوسائل النقل، والاتصال الجماهيري، وتسهيلات السكن، والطعام، والملبس، والانتاج المتعاظم لصناعة أوقات الفراغ، والإعلام، إن هذا كله، تترتب عليه مواقف، وعادات مفروضة، وردود أفعال فكرية، وانفعالية معينة تربط المستهلكين بالمنتجين ربطًا مستحبًا بهذا القدر أو ذاك، ومن ثم تربطهم بالمجموع. إن المنتجات تصطنع وعيًا زائفًا عديم الإحساس بما فيه من زيف[15].

لذا، لم يعد خافيًا، أن العالم يعيش في عصر عولمة متوحشة (Wild globalization)، قادرة على إضفاء صفة الحاجة على ما هو زائد عن الحاجة، وبات الناس يتعرفون على أنفسهم في بضائعهم، ويجدون جوهر روحهم في سياراتهم، وجهازهم التلفزيوني[16] أو الهاتفي دقيق الاستقبال...، عولمة تفرض أدبياتها على شعوب الأرض قاطبةً، تارةً

(2)

بالترغيب، وتارةً أخرى بالترهيب. وإذا كان اليوم ثمة صعوبة بالغة في تحديد حجم التأثير السلبي للعولمة في الدول والمجتمعات والشعوب، إلا أنه بات في الإمكان أن يلمس المرء أنه يخسر شيئًا فشيئًا جزءًا من مكونات هويته الثقافية[17] التي تميزه إيجابًا عن الآخر، مقابل اكتسابه «ثقافة» تجعل منه مقلدًا وتبعيًا، بل ومدمنًا على كل ما ينتجه الآخر[18]، لظنّه أن الحياة المعاصرة الحقّة هي في الأخذ بهذه المنتجات، واستخدامها، واللحاق بكل جديد تنتجه، والاعتماد عليها اعتمادا كليًا. وما هي في الحقيقة سوى ثقافة مصطنعة (Culture Industry) ينتجها النظام العالمي إنتاجًا، أي ثقافة زائفة تقف في مقابل الثقافة الشعبية الحقيقية الناتجة تلقائيًا من تفاعل البشر بعضهم البعض في إطار حركية المجتمعات لا تماثلها كما هي سياسة العولمة.

2. الخضوع للعبة:

ما يبدو لافتًا للانتباه في مشهدية العولمة، أنها تستعيد إنتاج الفلسفة المثالية[19] (Idealism) التي أسس لها Platon أفلاطون[20] (427 – 347 ق.م.) لتكريس مفهوم المثال الأوحد، وكل ما يشابه هذا المثال/ النموذج، هو محاكاة[21] (Mimesis) له، وبهذا كلّ مَن يحاكي المثال في العالم الطبيعي، هو لا يقدّم معرفةً حقيقيةً، لأنه يحاكي/ يقلّد أصولاً موجودة في عالم المثل الذي يتضمن كل الصور الخالصة لكل الموجودات في الطبيعة، وهي بهذا المعنى، تكون ثابتة، وكاملة. بناءً عليه، جعل أفلاطون الفنان/الشاعر في المرتبة الثالثة، بعد الخالق الحقيقي للمثال، ومحاكاة الصانع للمثال في العالم الطبيعي، بحسبان أن الفنان/الشاعر يحاكي المحاكاة، أي تقليد التقليد.

يلحظ المرء هذا التقاطع بين الأفلاطونية والعولمة:

- فالأولى طردت الفنانين والشعراء من الجمهورية بحجة أنهم يثيرون في نفوس أبناء الجمهورية الخوف، والحزن، والألم، والابتعاد من الحقيقة.
- والثانية تقضي على خصوصيات الشعوب، ولاسيما آدابها الشعبية، بحجة عدم صلاحيتها لمواكبة العصر، وفلسفة السوق، فتفرض بالتالي آدابها، ونماذجها، وسلوكياتها بحسبان أنها النماذج «الكاملة».

لكن، ما يبدو مربكًا حقًا، هو إقدام الشعوب على الخضوع للعبة العولمة من دون طرح أسئلة، فيجد المرء مثلاً، أن ما حلّ محل الأدوات والأشياء والعناصر التي كان يتعاطى معها الإنسان يوميًا، حافظت العولمة على المهمة التي وُجدت لأجلها، إنما ما فعلته، هو تغيير صناعتها والمادة التي تنتجها، لتصبح قابلة للاستهلاك السريع، لذا، اختفت الفخّاريات مثلاً ليحلّ محلها البلاستيك والألمنيوم (فالإبريق بقي يستخدم للماء، إنما بدلاً من أن يكون من فخّار مصنوع محليًا، أصبح يستورد من الخارج، ويُصنع من مواد يُعتقد أنها مسببة للكثير من الأمراض)، وتراجعت الثقافة العمودية/المتعمّقة، لتحلّ محلها الثقافة السطحية/الشاشة، وأطلق الرصاص من كل حدب وصوب على الحليب الطبيعي، ليتقدم محله حليب البودرة، كذلك شوّهت الذائقة، فبدلاً من تناول العصائر الطبيعية تجد العصائر المعلّبة والمصنّعة هي المنعشة، والمناسبة للأمزجة في كل وقت وزمان، وفوق هذا وذاك، وسمت الأساطير، والأغاني الشعبية، والحكايات الشعبية بالبدائية (بالمفهوم السلبي)، والمثيرة للغرائز، والوهم، والتخلف، لتحلّ محلها أساطير السينما الهوليودية...، أي تنميط الفن، وخلق الأيقونة/المثال.

إن الديباجات الفردية التي تستخدمها إعلانات «الشركات العابرة للقارات» (الكوسموبوليتية[22] Cosmopolitanism) هي قناع ماكر يخبّئ عملية فرض الأنماط الاستهلاكية الجمعية التي توحي للمستهلك بأنه يقلد الآخرين، وأن يتبع الموضات، وآخر الصيحات، فكأن الفردية هنا هي قناع لعملية ترشيد كاملة لباطن الإنسان، تُدخل في روعه أن هذا الحلم هو حلمه وحده، وأن هذه السلعة سبيله الوحيد لتحقيق ذاته، مع أنه في واقع الأمر وسيلة تجعل تطلعاته وأحلامه مثل تطلعات الآخرين وأحلامهم.

من هنا، يمكن للآلة الاستهلاكية الاستمرار في الدوران، لـ«يتكون الفكر والسلوك أحادي البعد»[23].

إن «المستهلك أحادي البُعد» هو أنيق الملبس يستهلك كلّ السلع المطلوب منه أن يستخدمها داخل إطار مجتمع يُدار من الداخل والخارج بطريقة هندسية رشيدة غير ديموقراطية. ومع هذا (وهنا تكمن قوة المجتمعات الاستهلاكية)، يظن الإنسان أنه يمارس حريته وفرديته؛ فمجال الاختيار في عالم السلع واسع إلى أقصى حدّ. لكن هذا يخبئ الحقيقة الأساسية، وهو أن مجال الاختيار في الأمور المهمة (المصيرية، والإنسانية، والأخلاقية) قد تقلص تمامًا، واختفى، وأن هذا الإنسان فقد مقدرته على التجاوز، وعلى نقد المجتمع، وأصبحت عنده مقدرة عالية على التكيّف، وقبول الأمر الواقع، والإذعان له. ويسمّي ماركوز هذه المجتمعات «مجتمعات ديموقراطية لا تتمتع بالحرية»، أي مجتمعات شمولية نجحت في أن تجعل الجماهير تستبطن الرؤية السائدة في المجتمع، وتسلك حبسها من دون قمع بوليسي برّاني، بحيث يرى الإنسان أن الهدف من الحياة هو تَزايُد التحكم في الطبيعة، وتَراكُم السلع، وبذا يسود ضرب من «افتقاد الحرية في إطار ديموقراطي سلس معقول (smooth reasonable democratic unfreedom)»[24].

في الحقيقة، إن الأهوال التي تنبعث من «حضارتنا المعقدة»، بحسب العالم النفسي السويسري Carl Jung كارل يونغ[25] (1875 – 1961)، قد تكون «أشد خطرًا بكثير من تلك التي يعزوها البدائيون للأبالسة والشياطين»[26]، فموقف الإنسان المتمدن الحديث يذكّره أحيانًا، بمريض بالذهان، قصد عيادته، وكان هذا المريض طبيبًا أيضًا، يقول يونغ: «لقد سألته ذات صباح عن حالته، فأجاب أنه قضى ليلة رائعة وهو يعقّم السماء كلها بكلوريد الزئبق، لكنه إبان تلك العملية الصحيّة الشاملة، لم يجد أثرًا للإله»، ويعلّق قائلاً: «هنا، نرى مرض العُصاب أو ما هو أسوأ منه، فبدلاً من الإله أو خشية الإله، هناك عصاب القلق أو نوع من أنواع الخوف. إذًا الشعور هو نفسه، لكن هدفه تغيّر، مغيّرًا كلاً من اسمه وطبيعته نحو الأسوأ»[27].

3. فريحة وعبود و«الشعار الأثيري»!

هل يعيش الإنسان المعاصر – حقًا – في «قرية صغيرة»، وهو شعار العولمة الأثيري؟ وإذا لديه الرغبة في العيش في هذه القرية فعلاً، والانتماء إليها، لماذا أهمل قريته الخاصة التي تشكل تميزه وهويته، وعلامته الفارقة في هذا العالم؟

في موازاة هذين السؤالين، ألم يكن لافتًا للانتباه، أنه في الوقت الذي كان الأديب اللبناني أنيس فريحة[28] (1903–1993) يطلق صرخته التي ترجمها عبر كتابه: «حضارة في طريق الزوال: القرية اللبنانية»[29]، رأى العالم الكندي Marshall McLuhan مارشال ماكلوهن[30] (1911–1980) في ستينيات القرن الماضي، أن وسائل الإتصال ستحوّل جميع سكان كوكب الأرض بدوله المختلفة، إلى أشبه بسكان قرية صغيرة؛ ما يجري في أي بيت من بيوتها سرعان ما يعلم به ويتأثر به كلّ سكانها؟

وفيما لم يبد الأديب اللبناني مارون عبود[31] (1886–1962) في العام 1953، خشية على اللغة الفصحى، أعرب عن خشيته من «إفساد اللهجة»، فيقول: «إن سهولة المواصلات، ومطامع الشركات، والمهاجرة من وإلى، قد تؤدي إلى إفساد لهجتنا»[32].

تبدو رؤيا عبود المبكرة للخطر الذي يتربص بـ«لهجة الحياة اليومية»، و«التفاهم بين أبناء الأمة»[33]، لافتة للانتباه، وهذا ما يمكن وضعه اليوم في خانة «العولمة»، ومن أبرز أدواتها: سهولة المواصلات والاتصال، والشركات متعددة الجنسيات، وقد باتت اليوم تهدد فعلاً، ثقافة الأمة الشعبية، وجامع تفاهمها المشترك، أي اللهجة التي تعبر من خلالها عن حاجاتها، وانفعالاتها، وردود أفعالها، وتعابيرها العفوية والتلقائية، وبالتالي، «تفسد» العولمة – لم تكن قد اتخذت مصطلحًا خاصًا بها في زمن كتابة عبود هذه المقالة – «اللهجة» بعدما جعلتها تنفصل عن ماضيها، وتقطع صلة التواصل بين جيلي الآباء والأبناء.

أدرك عبود في وقت مبكر، أن الخطر الحقيقي ليس على اللغة الفصحى، بل على اللهجة العامية،

وبمعنى آخر ليس الخوف على أدب الفصحى، بل على أدب العامة، وذلك على الرغم من بروز أصوات تدعو في ذاك الوقت إلى حماية الفصحى من خطر «الداعين إلى إحلال العامية محلها» من جهة، وأصوات تدعو إلى جعل اللغة الفصحى لغة حياة عبر إحلال العامية محلها من جهة أخرى[34].

تنطبق صرخة فريحة وخشية عبود في طبيعة الحال، على ما هو أبعد من «حضارة القرية اللبنانية» أو «اللهجة العامية»، على «حضارات» المنطقة العربية كلّها التي غزتها الحضارة الغربية بعنف وقوة، فمحت الكثير من معالمها، ومظاهرها، وعاداتها وتقاليدها، وأساليب عيشها، ولم يعد ثمة رابط بين ماضي هذه الشعوب وحاضرها ومستقبلها، وإن وجد فهو رابط يعتريه التشويه، وإبراز أسوأ ما فيه، وهو العصبية والعنف والغرائزية التي كانت هذه الشعوب عبر مسارها الحضاري السابق، تجهد للحدّ من انتشاره وتفشيه، عبر فهم واقعها، والانفتاح على الآخر، وممارسة عمليات التأثر والتأثير بوسائل واعية، تأخذ من الآخر ما يفيدها، ويشكل إضافة نوعية لوجودها ولمسيرة حضارتها، وإهمال ما لا يناسبها، أو ما يجعلها تندفع بتبعية عمياء لكل ما هو جديد.

يلحظ علماء الإناسة[35](Anthropologists) في سياق متصل، أن البشرية عرفت على امتداد تاريخها، عشرة آلاف لغة، أما اليوم، فقد انخفض العدد إلى ستة آلاف؛ 300 لغة يتحدث بكل واحدة منها أكثر من مليون شخص، أي ما نسبته خمسة في المئة من اللغات المتداولة التي لا يعرف بعضها سوى مئات قليلة من المتكلمين. وتبرز الأرقام أن نصف اللغات التي ما زالت متداولة، ستندثر خلال هذا القرن الواحد والعشرين.

ولا تزال محاولة العولمة لفرض الإنكليزية لغةً وحيدةً في العالم، تجري على قدم وساق، وهو ما يعلنه صراحةً منظرو العولمة، ولا سيما Samuel Huntington صاموئيل هنتغتون[36](1927–2008) في كتابه «صدام الحضارات»[37](Clash of Civilization)، إذ يتواصل السعي إلى إيجاد لغة عالمية واحدة، ودين عالميّ واحد، وثقافة عالمية واحدة، وحضارة عالمية واحدة[38].

هذه المعطيات يمكنها أن تظهر إلى أي حدّ كانت الثقافات المحلية غير قادرة على مقاومة «وحش التحديث» (Monster updated) في القرن العشرين، وكيف أن عصر العولمة أو «ما بعد الحداثة» الذي ما زال في بدايته، يمثل تهديدًا متواصلاً للثقافات المحلية، واللغات المتداولة.

4. الاستسلام ـ الخلل:

إن صفّارات الانذار التي كانت تطلق بين الفينة والأخرى بهدف الانتباه إلى الهوية الثقافية، بدأت تخفت، وكأن الإنسان العربي عمومًا واللبناني خصوصًا، أصبح مستسلمًا استسلامًا كليًا لكل ما يأتيه من الآخر، حتى يكاد يظن أنه إذا فكّر للحظة أن يختار منتجًا، ويترك منتجًا آخر، سيصبح متخلفًا، وغير حضاري، بل وغير إنساني!

لعل أخطر ما «فعلته» العولمة، في هذا السياق، هو ما يلحظه المرء على مستوى الخلل الذي أحدثته في الإرث المعرفي الذي عادةً يسلك مسلكًا معروفًا، وهو من الماضي إلى الحاضر، أو بما يمكن فهمه على المستوى الإنساني: انتقال الراية من الأب إلى الابن، إنما ما يحدث في ظل العولمة، هو العكس تمامًا، فيجد المرء أن الأبناء يعلّمون الآباء، خصوصًا في المسائل المتعلقة بوسائل الاتصال الحديثة، والتقنيات العلمية المختلفة. وبناءً عليه، يجد الآباء أنفسهم، في أوقات كثيرة، تلاميذ أبنائهم، ما يعني على مستوى أعلى، كسر مفهوم الأب «العارف»، و«الخبير»، و«القادر»، و«المنقذ»، و«الحامي»...

ليس هذا فحسب، بل يجد المتابع أيضًا، أن الثقافة العربية؛ الفصيحة منها والعامية، تحولت إلى «ثقافة شاشة»[39]، ومن نهج فكريّ إلى «نهج خطابي شاشوي»[40]، مرتكزاتها تنحصر باليوميات الصحافية[41]، وببعض ما تبثه مواقع الإنترنت، وكأن الإنسان يعيش من دون تاريخ، وتصورات مستقبل، كُسرت رؤيته للحياة، والعالم، والكون، فطبعته العولمة بطابعها، وبأيديولوجيتها المهيمنة[42].

(3)

إن القرية العربية عمومًا واللبنانية خصوصًا، أصبحت في زمن العولمة احتمالاً بين عدة احتمالات، وإن كان احتمال الهجرة أو الموت من بين أقوى الاحتمالات التي يعرفها سكان هذه القرى اليوم، إذ تحولت القرية في وظيفتها إلى أن أصبحت من دون وظيفة، ومهمتها الوحيدة تزويد المدينة باليد العاملة[43]، أما مَن يبقى فيها، فيمتصّه الإهمال، وتوقف الزمن، بعدما كانت ثقافة القرية تكرّس «غريزة الحياة المرتبطة عضويًا بالطبيعة»[44]، وتدفع الإنسان فيها - بحسب المفكر المغربي محمد عابد الجابري (1936-2010) - إلى أن «يحترم حياة الآخرين، وصحتهم، وإلى الوقوف للدفاع عن المظلوم، ورفع الأذى عنه، إضافة إلى معاقبة المسيء بما يتناسب وإساءته. وهذا ما يقتضيه مفهومهم للحرية، وحق المساواة، القيام بذلك، وهما حقّان طبيعيان»[45].

يرى عالم الإناسة الفرنسي جورج بلاندير Georges Balandier (1920) - أن المجتمعات يمكن تقسيمها بحسب علاقتها بالزمن، بالآتي:

المجتمع التقليدي: يختص بتصرّف في الزمن يتجه نحو الماضي، أي تسوسه التقاليد...

المجتمع العصري: يتميز بتصرف في الزمن يقوم على قطيعة عن الماضي.

المجتمع «فوَ محدث» (بعد الحديث):

هو المجتمع الحالي المتسم بالحركة المتواصلة، والتغيرات السريعة، والزمنيات المتسارعة. في هذا المجتمع يغدو الزمن مشكلة[46].

لكن إذا كان المجتمع الفرنسي تحديدًا، تمكن من إنجاز انتقال ثوري من أنماط زراعية تقليدية إلى اكتساب الصناعة من الانتاج الحِرفي واليدوي، ثم إلى الانتاج الممكنن، بدت رحلة الانتقال هذه في المجتمعات الإنسانية الأخرى قسريّة، وعشوائية في أغلب الأحيان، تحت «تأثير الاستعمار وضغوطه، والانخراط في شبكة النظام الرأسمالي العالمي، أو تحت إلحاح الأنظمة التي نزعت الاستعمار، وكانت مستعجلة لبناء الدولة الحديثة عبر التخلص من إرث الماضي»[47]، لأنها كانت تريد فتح الأسواق لتصريف الإنتاج.

من هنا، كيف يمكن للمرء أن يطلق مجددًا صفارات الإنذار، وإذا فعل، هل ثمة جدوى من ذلك؟

ألم يكن عنوان العولمة العريض هو جعل العالم «قرية»، وأن أول ما فعلته هو السعي الحثيث لإبادة كل «قرى» البشر، والفرض عليهم مفاهيم «قريتها» هي؛ فسيطرت على أبسط ما يتميزون به، وهو المأكل والمشرب والملبس، وعاداتهم وتقاليدهم، وأنماط استهلاكهم، وتواصلهم في ما بينهم، حتى أنها فرضت عليهم كيفية التعبير عن أفراحهم وأحزانهم، وطرائق تعبيرهم الشفوي والجسدي؟

والمفارقة أن التنقيب عن الآثار الذي بدأ في الحقبة الاستعمارية، حين كانت بعثات التنقيب تأتي من أوروبا لاكتشاف تراث الحضارات الغابرة، ترافق مع اندثار التراث المرتبط بالحياة اليومية؛ كانت الحرف التقليدية والصناعات اليدوية تندثر، وكانت الأجيال الجديدة تُهمل طرائق عيش الآباء والأجداد التي تشمل حكاياتهم، وأقاصيصهم، وأغانيهم، باسم التعلق بتراث كلاسيكي أقدم عهدًا، أو باسم التعلق بالثقافة العالمية[48]، تحت وطأة الانخراط بسوق العمل.

5. الحياة الجديرة بأن تُعاش:

يبدو أن الرهان مجددًا، على إعادة الاعتبار للأدب الشعبي، هو بمنزلة فعل إيمان بالمثل الشعبي القائل: «بحصة بتسند خابية أو جرّة»، واعادة الاعتبار للقيم التي تعزّز من إنسانية الإنسان، ومن مساهمة هذا الإنسان - ولو في الحد الأدنى - في النشاط الحضاري الذي يسعى إلى بناء شعب حرّ في خياراته، وقراراته، وأساليب عيشه، وتعبيره عن ذاته، لا جعله تابعًا وعبدًا ومقلدًا، فـ«الحياة البشرية - بحسب ماركوز - جديرة بأن تُعاش، أو بتعبير أدق، أنها يمكن أن تكون كذلك، ويجب أن تكون كذلك»[49].

يمكن القول إن من أبرز مقومات تشكل هذا الرهان في الوقت الحاضر، هو ما يلاحظه المتابع على مواقع التواصل الاجتماعي على «الإنترنت»، وبرامج الاتصالات الحديثة[50]، إذ إنه، وعلى الرغم من اتهام هذه الوسائل، بجعل الإنسان «وحيدًا»، وأنها تساهم باستلابه[51]، تبرز في الوقت نفسه، أن الإنسان إجتماعيّ في الفطرة، ويحتاج إلى التواصل مع الآخرين، وإلا كيف يفسّر المرء هذا الكمّ الهائل من التعابير المشتركة بين «الفراندز»، أو تبادل «اللايكات»[52]، والصور، وتحيات الصباح والمساء، والتهاني في المناسبات السعيدة، والمواساة في المصائب والأحزان، فضلاً عن نشر آلاف النصوص، والحكايات، والأشعار، والحكم، والأمثال، والآراء الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والوطنية؟

كذلك، تعدّ إشكالية البحث عن مشروع حضاري إنساني، في ركام القول بالصدام الحضاري العولمي، مهمة أساسية لدى الطامحين إلى السلام العالمي في ظل حوار بنّاء قائم على الاحترام الحضاري المتبادل بين الشعوب، وهو ما شكّل جوهر الأبحاث المكثّفة التي برزت من بداية التسعينيات إلى اليوم، وحاولت أن تقدم تفسيرات لما يحصل، أو تجيب عن أسئلة باتت معلقة لسكان الأرض[53].

هذه المسألة تقود البحث إلى التمييز بين «عولمة متوحشة» تقودها شركات عملاقة ربّها الأعلى: المال، والسيطرة، والتسويق، و«عولمة إنسانية» (Humane globalization) تعي الاختلاف، وتعزّز من دعائم جسر عبور عمليات التأثر والتأثير، فهذه العولمة الإنسانية ليست جديدة على الإنسان، إنما هي فكرة مسيحية - إسلامية في الأساس، إذ إن هذين الدينين قاما على قاعدة تعزيز التواصل بين الشعوب، والقوميات المختلفة[54]، وبهذه الفكرة اتسع انتشارهما، «بينما بقيت الديانة اليهودية محدودة، ومغلقة، لالتزامها تاريخها، وخواص شعبها، على الرغم من أنها من ذات النهج العقائدي للدينين»[55].

لذا، وكما حررت العولمة الدينية (Religious globalization) المنتمين إليها من الماضي؛ أطلقت المسيحية على هذا الماضي تسمية «الوثنية»، وأطلق الإسلام عليه تسمية «الجاهلية»، فإن العولمة الإنسانية الحديثة تكمل هذا التحرر، بتجاوز كل ما يقيد الإنسان، ويعيق قناعاته الشخصية، وبالتالي تغدو مقياسًا لقابلية المجتمعات للتقدم، والتلاقح، والانسجام مع الآخرين. مع التأكيد أن هذا النهج ليس من اختصاص أحد، أو ابتكار مجتمع من دون غيره، بل هو حصيلة

تطور جماعي لحضارة الإنسان، بحيث يصبح الجميع في معسكر واحد، يواجه هدفًا مشتركًا، إما بالتطلع إلى الخير العام، وتجاوز الخلافات، أو لمجابهة ما يهدد الوجود الإنساني، واستمراره، فالأخطار الكبيرة تحمل دعوة ملحة إلى إعادة تكريس مفاهيم شرعة حقوق الإنسان في المناهج التربوية، تكون ملزمة لكل الشعوب، كي يشعر كل فرد «بأن بعض مصيره مرتبط بمصير غيره، وليس من حقّه رفض الآخرين، وحقوقهم بأية ذريعة، أو عقيدة»[56].

إن تنامي التحديات الطبيعية والحضارية معًا، لم يعد يقتصر على شعب من دون شعب آخر، أو على جماعة من دون أخرى، أو على طائفة من دون أخرى...، بل هي تواجه «بقاء الإنسان» على الأرض، ولعل أبرز هذه التحديات هي: إنتاج الغذاء، وتوفير الماء، والحماية من التلوث والاشعاع، وخطر دمار الأرض.

تكشف وقائع الحروب التي تعزز من وسائلها العنفية مواكبةً لما يطلق عليه «تطور»، و«تقدم»، و«عولمة»، أن الوحشية قوة كامنة في عمق كلّ إنسان، وهو دائمًا يبحث عن ذريعة لممارسة هذه القوة المدمّرة لديه، وإذا كانت «الثقافة الرفيعة» تسعى دائمًا إلى الحدّ من «الثقافة الوضيعة» (أو ما يسميها المثل الشعبي: حكي قرايا وحكي سرايا)[57] وتفكيك بناها، بحجة أنها السبب في هذه «الوحشية»، لارتباطها بالثقافة الماورائية، والبدائية، يجد المرء نفسه في حالة ذهول عمّا تنتجه هذه «الثقافة الرفيعة» من أدوات أكثر وحشية، ووسائل تعمق أكثر فأكثر من الماورائية، والدليل ما تروج له العقلية الأميركية من أنماط خرافية قادرة «دائمًا» على إنقاذ كوكب الأرض من خطر داهم يخرج من باطن الأرض، أو يأتي من كوكب المريخ أو زحل!

هذه «الحضارة» المفروضة على الأرض، تكشف أن جميع القيم العليا التي يمكن أن يتطلع الإنسان إليها، قابلة للتحريف والتزييف، وخداع الآخرين، بواسطة قياديين ماكيافليين[58]، وما تكشفه بعمق خطير، أن ثقافة أيّ إنسان، إنما هي بِنية قابلة للتحول إلى عداء مميت.

إن بوادر القلق تتعاظم في الزمن الحديث؛ القلق على الحضارات الإنسانية في خضم التطورات الهائلة على غير صعيد، وهي تزداد خطورة في وضعها في إطارها الصحيح بين تهديدات العولمة، والقلق المزدوج على الماضي والمصير، وتتزايد الأسئلة، وتتكثف حول ما يجري: أنعيش في زمن النهايات أم البدايات؟ ما هو السبيل إلى التلاقي والتحاور في مهمة إنقاذية لسكان الأرض، في ظل عولمة قادرة على التخريب، والاعتداء، والإلغاء، بدل الافساح في المجال أمام الاستفادة من التقدم البشري الهائل؟[59] والخيار الجدّي المطروح اليوم أمام الحضارات كلها: علاقات إنسانية أم علاقات هيمنة؟ مجتمع إنساني أم مجتمع السوق؟[60]

يبدو من المفيد التذكير بأن حضارات ذات قيم عليا يمكن ايجادها بين شعوب بدائية لم تكن ذات انجازات إنشائية وعلميّة جبارة؛ لذا، يجد المرء نفسه، أمام هذا الواقع الإنساني اليوم، يعيد طرح السؤال نفسه الذي جال في خاطر جلجامش[61] منذ خمسة آلاف سنة: إلى أين نحن ذاهبون، وقد أطلقنا الرصاص على الماضي، وها نحن نجعل الحاضر جهنمًا؟

لعله من المناسب في خلاصة هذا الجانب من البحث، أن يُختم بما رواه الأديب اللبناني سلام الرّاسي[62](1911-2003) في القسم الأخير من حكايته «كان، يا ما مكان»، التي افتتح بها كتابه: «الناس بالناس...»، يحكي الرّاسي:

«... وانقطع، بعد ذلك، ظهور الخوارق في قريتنا، بعدما فاجأتنا خوارق من نوع جديد، كان أدهشها عجيج السيارات على الأرض، وضجيج الطائرات في الفضاء، وراح رجالنا يتخيّلون بشأنها أغرب التخيّلات، وينسجون الحكايات الجديدة المثيرة حول شتّى المفاجآت».

وقبل أن يعقد الموت أجفان أبو مقبل[63]، غزت المطاحن الآلية الحديثة أكثر قرانا، وعلى الرغم من انتشار عدّة شائعات تقول إن «جَعير» محركات هذه المطاحن «يَقْطَع حيْل» الطحين، وإن ميازينها التي لا تُعدّ فيها «البركات»[64] ستقطع البركة من بيوتنا...

على الرغم من هذه الشائعات أقبل الناس إليها، واحدًا بعد الآخر، وأكياس القمح على ظهور دوابهم، وكان أبو مقبل آخر المقبلين، بعدما نبت الشوك على طريق مطحنته.

وبدأ بعض المتقدمين العارفين يلاحظون أن الحال الأول تحوَّل: صارت الأشجار لا تسجد في ليلة عيد الغطاس[65]، وانطفأ خبر الجنّ، وصارت حكايات الأشباح والأرواح من سقط المتاع، حتى أن شجرة «المستحيَّة»[66] «بطَّلتْ تستحي»، لأن الذين استحوا ماتوا - كما تقول عجائز هذه الأيام - وصار بعض أبناء الجيل الجديد لا يتورَّعون عن إلقاء فتات الخبز على الأرض، ويطأون الملح بأقدامهم... وقلَّت البركة بين أيدي الناس.

ونشأ عندنا جيل من المشكّكين استطاعوا أن يطمسوا أجمل ما نسجه خيال آبائنا، وأجدادنا من أساطير، وخرافات، وأمثال، وحكايات تنضح بالجمال، والحكمة، والبركة.

وتشاءَم شيوخ القرية لهذه الظواهر المريبة، وانزووا أخيرًا في زواياهم، وراحوا يجمعون العلامات على آخر الأوقات»[67].

بين طمس المشككين، وتشاؤم شيوخ القرى، أو ما تبقى منهم، تبدو دعوة الأديب الألماني يوهان غوته Johann Goethe (1749-1832) الذي أطلق عبر قصيدة تتغنى بمتع الشعر الشعبي، مصطلح الأدب العالمي (Weltliteratur) في العام 1827، صالحة لهذا العصر ولكلّ العصر: «لست أقصد - من الأدب العالمي- إلى أن تفكر الأمم بطريقة واحدة، بل أدعو إلى أن تتعلم كيف تتفاهم في ما بينها، فإذا لم يكن يعنيها الحبّ المتبادل، فلا أقل من أن تتعلم كيف تتسامح»[68].

الهوامش:

1. يعتمد البحث هذه الترجمة للفولكلور، أما في الاستشهاد، فيدع الكلمة كما وردت في المصدر أو المرجع.

2. ينظر: الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي (من 24 إلى 26 فيفري 2009): الشعر الشعبي بين الهوية المحلية ونداءات الحداثة، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتّاب الجزائريين، جمع وإشراف نبيلة سنجاق، ورقة: بولرباح عثماني: الأدب الشعري الجزائري ومناحي التجديد الإبداعي، ص 14 و15.

3. الملتقى العربي الثاني للأدب الشعبي...، الجزائر، م. س.، ورقة: د. جورج شكيب سعادة: الشعر الشعبي اللبناني بين سلبيات الحرب وفوضى العولمة، ص 27.

4. الابتداعINNOVATION: يرجع أصل المصطلح إلى الكلمة اللاتينية Innovare، أي يحدث التغييرات. الابتداع هو أيّ عنصر ثقافي جديد تقبله الثقافة، وهو كذلك العملية التي تؤدي إلى هذا القبول وما يمكن وصفها بأنها صورة من صور التغيّر الثقافي. ويعرف الابتداع أيضًا، بأنه أيّ فكرة، أو سلوك، أو شيء يكون جديدًا، لأنه يختلف نوعيًا عن الأشكال القائمة. ويمكن وصف عمليات الابتداع بأنها اختراع، واكتشاف، وانتشار... للمزيد، ينظر: إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، رقم الايداع 99/10029، ط2، ص 11

5. إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، م. ن.

6. ينظر:

Expert Committee: Recommandations présentées par le symposion à Amsterdam à la CIAP. Actes du congr. International d,ethnologie réigionale, 1955. Arnhem, 1956, P 137.

7. ينظر: علي الخاقاني، فنون الأدب الشعبي: دراسة ونماذج من الموال والأبوذية والموشح والمذيل والتجليبه لشعراء العراق، منشورات دار البيان، مطبعة الأزهر، بغداد 1962، الحلقة الأولى، ص 3 (المقدمة)

8. هذه العبارة التي تعني "الإنسان البسيط غير المركّب"، هي في الأساس، جاءت في كتاب صادر في العام 1964 للفيلسوف الألماني الأميركي هربارت ماركوز (1898 - 1979) Herbert Marcuse: One Dimensional Man, Beacon Press ,US 1964, P 257)، المعروف بتنظيره لليسار الراديكالي، وحركات اليسار الجديد، ونقده الحاد للأنظمة القائمة، وهو أحد مفكري مدرسة فرانكفورت. فالإنسان ذو البُعد الواحد – بحسب ماركوز - هو نتاج المجتمع الحديث، وهو نفسه مجتمع ذو بُعد واحد يسيطر عليه العقل الأداتي، والعقلانية التكنولوجية، والواحدية المادية، وشعاره بسيط هو التقدم العلمي، والصناعي، والمادي، وتعظيم الإنتاجية المادية، وتحقيق معدلات متزايدة من الوفرة، والرفاهية، والاستهلاك. وتهيمن على هذا المجتمع الفلسفة الوضعية (Positivism) التي تُطبِّق معايير العلوم الطبيعية على الإنسان، وتدرك الواقع من خلال نماذج كمية، ورياضية، وتظهر فيه مؤسسات إدارية ضخمة تغزو الفرد، وتحتويه، وتُرشِّده، وتُنمِّطه، وتُشيِّئه، وتُوظِّفه لتحقيق الأهداف التي حددتها. ويذهب ماركوز إلى أن المجتمعات الاستهلاكية تتسم بالهيمنة الكاملة للمؤسسات الرأسمالية على السلطة، وسيطرتها على عملية الإنتاج والتوزيع، بل صياغة رغبات الناس وتطلعاتهم وأحلامهم (أي أنها تتحرك في كل من رقعة الحياة العامة والخاصة). للمزيد، ينظر: Herbert Marcuse: One-dimensional Man: studies in ideology of advanced industrial society. London: Routledge (1991), Chapter 1. (علمًا أن الكتاب ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي. ينظر: هربارت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، دار الآداب، بيروت 1988، ط 3).

9. ينظر: إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة (مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية)، 2003، ص 71 و72.

10. ينظر: Herbert Marcuse: One-dimensional Man ,...Chapter 1:

11. فـ"الرأسمالية هي ديانة الإنسانية، وأن النسبية الفكرية ستكون لها الغلبة على المطلقات الأيديولجية". ينظر: عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة...، م. س.، 72.

12. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 44

13. يرى المفكر والاقتصادي المصري سمير أمين (1931 – أن الرأسمالية هي نفي للثقافة أصلاً، موضحًا أن الغزو الرأسمالي ليس مجرد غزو تكنولوجي، وإن كان يتم في ظل المجتمع التكنولوجي الحديث، بل غزو لثقافة الأمم، والشعوب، لتأخذ كلّها ثقافة الشعوب الرأسمالية، (وهي هنا الثقافة الغربية)، وتتخلى عن ثقافتها وهويتها، لأن الثقافة الرأسمالية ثقافة غازية تتسم بعدائها المحكم للتفرد، أي بعدائها لأيّ هوية. ينظر: عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة، م. س.، ص 252 و253.

14. ينظر: معجم مصطلحات عصر العولمة، م. س.، ص 334 و335.

15. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 48

16. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 45

17. إن العلاقة بين العولمة والهوية الثقافية في تنافر وتصادم وصراع، إذ تسعى العولمة إلى خلق منظومة متكاملة، في حين تدافع الهوية عن التنوع والتعدد. كذلك يلحظ أن العولمة تهدف إلى القضاء على الحدود والخصوصيات المختلفة، بينما الهوية تسعى إلى الاعتراف بعالم الاختلافات، وترفض الذوبان. أما الهوية الثقافية، فتعني إدراك الفرد نفسيًا لذاته، وتوحد هذه الذات مع تراث ثقافي معين. ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ت. مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 15054 / 1998، ص 731.

18. مفهوم "الآخر" Other: عنصر أساسيّ في تشكيل الهوية وفهمها، بحيث يشكل الناس أدوارهم، وقيمهم، ومنهج حياتهم قياسًا بالآخرين كجزء من منهجية التفاعل البيني التي لا تحمل بالضرورة معانيَ سلبية.

19. المثالية: معناها في اليونانية الصورة أو المفهوم. اتجاه فلسفي يتعارض تعارضًا قاطعًا مع المادية في حلّ المسألة الأساسية في الفلسفة. والمثالية تبدأ من المبدأ القائل إنّ الروحيّ أي اللامادي، هو الأول، وأن المادي ثانويّ؛ وهو ما يجعلها أقرب إلى الأفكار الدينية حول تناهي العالم في الزمان والمكان، وحول خلق الله له... للمزيد، ينظر: الموسوعة الفلسفية (وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين)، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت 1974، ص 415 و416.

20. أفلاطون: هو ارستقراطس، ويدعى أفلاطون بسبب كتفيه العريضين، من مؤلفاته: الجمهورية، والقوانين (النواميس).... للمزيد، ينظر: فرانسوا أوبرال وجورج سعد: معجم الفلاسفة الميسر، دار الحداثة، بيروت 1993، ص 21 إلى 25

21. ظهرت نظرية المحاكاة التي تعدّ أول نظرية في الأدب في القرن الرابع قبل الميلاد، وقد صاغ مبادئها أفلاطون، ومن بعده تلميذه أرسطو. اهتمت المحاكاة النابعة من الفلسفة المثالية، بأثر الشعر في القرّاء/ المتلقين، وفق معايير أخلاقية؛ فأفلاطون يرى أن الشعر مفسد للأخلاق، وأرسطو يرى أن الشعر يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي (التطهير أو التنفيس Catharsis)، وبالتالي إلى توازن أخلاقي وسلوكي. كما لم تهتم بذاتية الشاعر، وعواطفه، وانفعاله، وخياله، وإيمانه، وانتمائه الاجتماعي، فالحدث أو الحبكة أهم من الشخصية. للمزيد عن هذه النظرية، ينظر: أفلاطون: أيون، تر. د. محمد صقر خفاجة، ود. سهير القلماوي، القاهرة 1956، وأرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت 1973، ط 2، ود. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1987، ود. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت 1980.

22. "الكوسموبوليتية": تعبّر عن مصطلح استعمله كارل ماركس وفريدريك أنجلز، لوصف حالة الشركات الاحتكارية التي ولدت من رحم المنافسة الرأسمالية، وقصدا استعمال هذا التعبير ليكون وصفًا أكثر دقة، لحالة اندماج بين شركات من عدة جنسيات، تبحث عن يد عاملة رخيصة ومواد أولية وفيرة، بحيث تفقد الشركات صبغتها القومية، ويصبح منتجها مصنعًا في غير بلد، ورادف هذا المصطلح العديد من المصطلحات؛ ففي أدبيات فرانسيس فوكوياما (صاحب كتاب: "نهاية التاريخ والإنسان الأخير" (The End of History and the Last Man - 1992) أطلق اسم العولمة على حالة فتح أسواق العالم، بشكل حرّ، والقضاء على الصناعات القومية، أما لينين، فاستعمل مصطلح الإمبريالية في كتابه "الإمبريالية أعلى مراحل الرأسمالية"، ودرج في أدبيات الأحزاب اليسارية مصطلح الشركات العابرة للقارات. ويُشير مصطلح الكوسموبوليتية أيضًا إلى مفاهيم أخرى كالكونية أو الانفتاحية؛ الكونية هي الأيديولوجية التي ينتمي إليها جميع الأعراق البشرية على أساس الخُلُقْ المشترك.

23. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 48

24. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 37 وما بعدها. وينظر: عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: الإنسان ذو البعد الواحد، موقع المسيري: تاريخ الزيارة في 25 تشرين الأول 2015، www.elmessiri.com

25. كارل يونغ: عالم نفسي سويسري، مؤسس علم النفس التحليلي الحديث. قدم مساهمة كبيرة لفهم السيكولوجيا البشرية، ولا سيما مفهومه المتعلق باللاشعور، والرموز، والأحلام. وينظر يونغ إلى الأدب الشعبي جزءًا لا يتجزأ من ميدان دراسته العلمية، ويضم برنامج الدراسة في معهد يونغ في زيوريخ مادة دراسية عن التمرين على التفسير النفسي التحليلي للحكايات الخرافية. ويفسر يونغ الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية. وقد تصور يونغ أن هناك شخصيات ومواقف وهمية تمثل الجانب المظلم من الشخصية في الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية، كما هو الحال في الأحلام والخيالات.

26. ينظر: كارل يونغ: الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، تر. عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، دمشق 2012، ص 43. (اسم الكتاب بالإنكليزية: MAN AND HIS SYMBOLS).

27. يونغ: الإنسان ورموزه...، م. س.، ص 43.

28. أنيس فريحة: أديب، وصحافي، ومدرّس، وباحث

فولكلوري لبناني. دكتور في الفلسفة، واللغات السامية، ومحاضر جامعي. له أبحاث في اللغة، واللهجات، والأمثال، والملاحم، والأساطير القديمة، تميز بدراساته العلمية والأكاديمية، درس اللغات السامية والحضارات القديمة في الجامعة الأميركية في بيروت، وكلية الإعلام في الجامعة اللبنانية. أتقن عددًا من اللغات السامية كالسريانية، والعبرية القديمة، والكنعانية، والأوغاريتية المكتوبة بالحرف المسماري. اهتم بتاريخ لبنان، وتراثه الشعبي، ولهجات قراه، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأمثالهم، إضافة إلى اهتمامه بتبسيط قواعد اللغة العربية والخط العربي. من مؤلفاته: اسمع يا رضا، مطبعة الكريم، جونيه 1956، يسّروا أساليب التعليم، الجامعة الأميركية في بيروت 1956، معجم أسماء المدن والقرى اللبنانية، مكتبة لبنان، بيروت 1972، معجم الألفاظ العامية، مكتبة لبنان، بيروت 1973، دراسات في التاريخ، دار النهار للنشر، بيروت 1980، وغيرها.

29. نُشر كتاب: د. أنيس فريحة: حضارة في طريق الزوال: القرية اللبنانية، في العام 1957، بدعم من الجامعة الأميركية في بيروت، وأعادت نشره جروس برس، طرابلس لبنان، في العامين: 1970، و1989. ودار النهار للنشر، بيروت، في العام 1980.

30. حلّل ماكلوهان التأثيرات التي تُحدثها وسائل الإعلام في الناس والمجتمع من خلال مؤلفاته مثل: العروس الميكانيكية The Mechanical Bride: Folklore of (1951) Industrial Man; 1st Ed.: The Vanguard Press, NY; reissued by Gingko Press, 2002.؛ مجرّة غوتنبرغ The Gutenberg Galaxy: (1962) The Making of Typographic Man; 1st Ed.: University of Toronto Press; reissued by Routledge&Kegan Paul 1962.؛ فهم وسائل الاتصال Understanding Media: (1964) The Extensions of Man; 1st Ed. McGraw Hill, NY; reissued by MIT Press, 1994, with introduction by Lewis H. Lapham; reissued by Gingko Press, 2003؛ الإعلام هو الرسالة The Medium is the Massage: (1967) An Inventory of Effects with Quentin Fiore, produced by Jerome Agel; 1st Ed.: Random House; reissued by Gingko Press, 2001؛ الحرب والسلام في القرية العالمية War (1968) and Peace in the Global Village design/ layout by Quentin Fiore, produced by Jerome Agel; 1st Ed.: Bantam, NY; reissued by Gingko Press, 2001.

31. مارون بن حنا بن الخوري يوحنا عبّود: كاتب وأديب لبناني، ولد في عين كفاع من قرى جبيل. أثرى المكتبة العربية بستين مؤلفًا منها ما طبع ومنها ما هو مخطوط: 1909: العواطف اللبنانية إلى الجالس على السدّة الرسولية. 1910: كريستوف كولومب، أتالا ورينه. 1912: الإكليروس في لبنان، مجنون ليلى. 1914: ربّة العود، تذكار الصّبا، رواية الحمل، أصدق الثناء على قدوة الرؤساء. 1924: أشباح القرن الثامن عشر، المحفوظات العربية. 1925: الأخرس المتكلّم، توادوسيوس قيصر. 1927: مغاور الجنّ. 1928: كتاب الشعب. 1945: وجوه وحكايات، زوبعة الدّهور. 1946: على المحكّ، الرّؤوس، زوابع. 1948: مجدّدون ومجترّون، أقزام جبابرة، أشباح ورموز. 1949: بيروت ولبنان منذ قرن ونصف قرن (الجزء الأول). 1950: بيروت ولبنان منذ قرن ونصف قرن (الجزء الثاني)، الشيخ بشارة الخوري صقر لبنان. 1952: روّاد النهضة الحديثة، دمقس وأرجوان، في المختبر. 1953: الأمير الأحمر، أمين الريحاني، من الجراب، جواهر الأميرة. 1954: بديع الزمان الهمداني، جدد وقدماء. 1955: سبل ومناهج. 1957: أحاديث القرية، حبر على ورق، على الطائر. 1958: قبل انفجار البركان. 1959: نقدات عابر. 1960: أدب العرب. وبعد وفاته نشر له: 1964: فارس آغا. 1968: الشعر العامي. 1974: آخر حجر. 1975: مناوشات. 1977: رسائل مارون عبود. 1978: مارون عبود والصحافة. 1980: من كل واد عصا... ترجمت بعض أعماله إلى الروسية، والفرنسية.

32. ينظر: مارون عبود: اللهجة العامية اللبنانية، مجلة الآداب البيروتية، 1953، ع 3، ص 13.

33. ينظر: عبود: اللهجة العامية اللبنانية، م.ن.

34. للمزيد عن هذه الدعوات، ينظر: كامل صالح: يوسف

الخال: حياته ودعوته اللغوية، رسالة أعدت لنيل شهادة الدبلوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف: أ. د. وجيه فانوس، الجامعة اللبنانية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الفرع الأول، بيروت 1998 (الفصل الثاني: تاريخ الدعوة إلى اللغة العامية). ود. نفوسة زكريا سعيد: تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر، دار المعارف، مصر 1980، ط2. ود. كامل فرحان صالح: الشعر والدين، دار الحداثة، بيروت 2005، ط 1. (الباب الثاني: الهوية – الغرب والشعر).

35. ينظر: ويد دافيز: الحضارات الغاربة، مجلة الثقافة العالمية، ع 101، الكويت 2000، ص 82 و83. وخالد زيادة: الثقافة الشعبية والعولمة، مجلة الحداثة، بيروت السنة 11، ع 89 – 90، صيف 2005، ص 191.

36. صاموئيل هنتغتون: عالم سياسي أميركي، بروفسور في جامعة هارفارد لـ58 عامًا، ومفكر محافظ. عمل في عدة مجالات فرعية منبثقة من العلوم السياسية، والأعمال. تصفه جامعة هارفارد بمعلّم جيل من العلماء في مجالات متباينة على نطاق واسع، وأحد أكثر علماء السياسة تأثيرًا في النصف الثاني من القرن العشرين. أكثر ما عُرف به على الصعيد العالمي كتابه: صراع الحضارات الذي رأى من خلاله أن صراعات ما بعد الحرب الباردة لن تتمحور حول خلاف أيديولوجيات بين الدول القومية، بل بسبب الاختلاف الثقافي والديني بين الحضارات الكبرى في العالم، وقد تمسك بهذا الرأي حتى وفاته. من مؤلفاته: "الجندي والدولة: نظرية وسياسة العلاقات المدنية العسكرية" (1957) The Soldier and the State: The Theory and Politics of Civil-Military Relations)، و"النظام السياسي في مجتمعات متغيرة" (1968) (Political Order in Changing Societies)، وآخر كتبه: "من نحن؟ تحديات الهوية القومية الأميركية" (2004) (Who Are We? The Challenges to America's National Identity).

37. صدام الحضارات (The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order - 1996): أثار هنتغتون جدلاً كبيرًا في أوساط منظري السياسة الدولية بكتابته مقالة تحت عنوان: صراع الحضارات، في مجلة Foreign Affairs (الشؤون الخارجية) في العام 1993، وهي كانت ردًا مباشرًا على كتاب تلميذه فرانسيس فوكوياما: "نهاية التاريخ والإنسان الأخير" The End of History and the Last Man – 1992 الذي رأى أن الديمقراطية الليبرالية ستكون الشكل الغالب على الأنظمة حول العالم في نهاية الحرب الباردة. رأى هنتغتون أن هذه النظرة قاصرة، مشيرًا إلى أن صراعات ما بعد الحرب الباردة، لن تكون بين الدول القومية واختلافاتها السياسية والإقتصادية، بل ستكون الاختلافات الثقافية المحرّك الرئيس للنزاعات بين البشر في السنين المقبلة. توسع هنتغتون في مقالته، وألّف كتابه: "صراع الحضارات وإعادة تشكيل النظام العالمي"، رأى فيه أن النزاع في الحرب الباردة، كان أيديولوجيًا بين الرأسمالية والشيوعية، لكن النزاع المقبل سيتخذ شكلاً مختلفًا، ويكون بين الحضارات، ومن ضمنها الحضارة الإسلامية.... ينظر كتابه: Clash of Civilization? New York, Simon & Schuster, 1996 ISBN : 0-684-84441-9, 49. P 22

38. د. سالم المعوش: الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، دار النهضة العربية، بيروت 2007، ص 77.

39. التعبير للمؤرخ اللبناني د. يوسف الحوراني. ينظر: كتابه: مدخل دراسة الإنسان والحضارة، دار الحداثة، بيروت 2009، ص 14.

40. الحوراني: مدخل دراسة الإنسان والحضارة، م. ن.

41. لا يعني هذا التعبير في أي حال من الأحوال، التقليل من أهمية الصحافة ودورها، خصوصًا تلك الصحافة الملتزمة قضايا الناس، والإضاءة على مشاكلهم ومعاناتهم. كذلك لا يُنسى في هذا الجانب، الدور الريادي الذي شغلته الصحافة العربية في عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر.

42. الأيديولجية المهيمنةDominant Ideolgy: تعبير يطلق على الثقافة المسيطرة على أيّ جماعة من الجماعات، خصوصًا الحاكمة التي تحاول غرسها عبر وسائل الاتصال والنظام التربوي. ينظر: معجم

مصطلحات عصر العولمة، ص 81.

43. تعدّ ظاهرة تضخم المدن من الظواهر المعاصرة، إذ قفز عدد سكان آلاف المدن من بضعة آلاف إلى بضعة مئات الآلاف، أو بضعة ملايين، وعلى المستوى العالمي سيطغى عدد سكان المدن الكبرى على سكان الأرياف.

44. ينظر: فرحان صالح: القرية أو سيرة الحياة التي مضت، مجلة الحداثة، بيروت السنة 11، ع 89 – 90، صيف 2005، ص 7.

45. ينظر: مجلة الحداثة، ع 89 – 90، م. س.، ص 9

46. جورج بلاندي: متحضرون، على ما يقال، تر. عبدالرزاق الحليوي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج 2004، ص 132 وما بعدها. (يشار إلى أن الكتاب صدر بالفرنسية (Paris, PUF) في العام 2003 تحت عنوان: Civilisés, dit-on)

47. ينظر: زيادة: الثقافة الشعبية والعولمة، م. س.، ص 191.

48. زيادة: الثقافة الشعبية والعولمة، م. ن.

49. ينظر: ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 27.

50. من هذه المواقع والبرامج: Facebook، وTwitter، وlinstagram، وWhatsapp....

51. يرى ماركوز أن مفهم الاستلاب أصبح اشكاليًا اليوم، عندما يتوحد الأفراد مع الوجود المفروض عليهم، ويجدون فيه تحقيقًا وتلبية، موضحًا أن هذا التوحد ليس وهمًا، إنما هو واقع. بيد أن هذا الواقع لا يعدو هو نفسه أن يكون مرحلة أكثر تقدمًا من الاستلاب؛ فهو قد أصبح موضوعيًا تمامًا، وباتت الذات المستلبة مبتلعة من وجودها المستلب، ولم يعد هناك غير بُعد واحد ماثل في كل مكان، وتحت شتى الأشكال، ومنجزات التقدم تحول دون طرحها على بساط البحث إيديولوجيًا، كما تحول دون تبريرها. والوعي الزائف لعقلانيتها قد أصبح أمام محكمته الذاتية هو الوعي الصحيح. ينظر: هربارت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، م. س.، ص 47.

52. "فرانـدز" Friends، و"لايك" Like من المصطلحات المستخدمة في مواقع التواصل الاجتماعي، وتحديدًا في موقع "الفايسبوك" Facebook.

53. المعوش: الأدب وحوار الحضارات...، م.س.، ص 13

54. جاء في سورة الحجرات: 13 ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا، إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ، إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾. وجاء في انجيل متى 5: 44) وَأَمَّا أَنَا فَأَقُولُ لَكُمْ: أَحِبُّوا أَعْدَاءَكُمْ. بَارِكُوا لاَعِنِيكُمْ. أَحْسِنُوا إِلَى مُبْغِضِيكُمْ، وَصَلُّوا لأَجْلِ الَّذِينَ يُسِيئُونَ إِلَيْكُمْ وَيَطْرُدُونَكُمْ)، وفي انجيل لوقا 6: 35 (بَلْ أَحِبُّوا أَعْدَاءَكُمْ، وَأَحْسِنُوا وَأَقْرِضُوا وَأَنْتُمْ لاَ تَرْجُونَ شَيْئًا، فَيَكُونَ أَجْرُكُمْ عَظِيمًا وَتَكُونُوا بَنِي الْعَلِيِّ، فَإِنَّهُ مُنْعِمٌ عَلَى غَيْرِ الشَّاكِرِينَ وَالأَشْرَارِ).

55. الحوراني: مدخل دراسة الإنسان والحضارة، م. س.، ص 22.

56. الحوراني: مدخل دراسة الإنسان والحضارة، م. س.، ص 23.

57. مثل يطلق للتمييز بين الأدب الشعبي (أي الأدب الذي تنتجه القرية، أو الطبقة الفقيرة)، والأدب الخاص (أي الأدب الذي تنتجه القصور، أو الطبقة الأرستقراطية).

58. نسبة إلى: نيكولا دي برناردو دي ماكيافيلّي (بالإيطالية: Niccolò di Bernardo dei Machiavelli؛ 1469 – 1527): مؤسس للتنظير السياسي الواقعي الذي أصبح في ما بعد عصب دراسات العلم السياسي. أشهر كتبه على الإطلاق، كتاب "الأمير" (The Prince) الذي هدف مكيافيلي منه، وضع تعليمات للحكّام. نُشرَ الكتاب بعد موته، وأيّد فيه فكرة أن ما هو مفيد فهو ضروري. شكل الكتّاب صورة مبكرة للنفعية، والواقعية السياسية.

59. المعوش: الأدب وحوار الحضارات...، م. س.، ص 14

60. المعوش: الأدب وحوار الحضارات...، م. س.، ص 26

61. جلجامش (Gilgamesh): يعدّ خامس ملوك أورك بحسب قائمة الملوك السومريين. كان لزمن بعيد يعدّ شخصية أسطورية، لكن الاعتقاد السائد الآن، أنه كان بالفعل موجودًا بعد اكتشاف ألواح طينية ذُكر فيها اسم ملك ذُكر أيضًا في ملحمة جلجامش. تختزن الملحمة قلق الإنسان الوجودي، ومصيره المحتوم، لذا، يكون البديل الموضوعي لخسارة عشبة الخلود، هو أن يبني

الإنسان خلوده بالعمل الصالح، ومحبة الناس. للمزيد، ينظر: كامل صالح: الملحمة باكورة الآداب وانتاج المادة المكوّنة لبناء الرموز (جلجامش أنموذجًا)، مجلة الحداثة، بيروت، السنة 21، ع 161 – 162، صيف 2014، من ص 69 إلى ص 88.

62. سلام الراسي: ولد في قرية إبل السقي من قضاء مرجعيون في محافظة النبطية. ويلقبه أهل الجنوب بـ"أبي علي". يعدّ من أعمدة الفولكلور اللبناني عمومًا، وفولكلور المنطقة اللبنانيّة الريفية الجنوبية خصوصًا. لُقب بـ"شيخ الأدب الشّعبي"، وتمتاز كتاباته بسلاسة الأسلوب، وقدرة المزج ما بين اللغة الفصحى والمحكيّة. قدّم العديد من الحلقات التلفزيونية على تلفزيون لبنان في ثمانينيات القرن الماضي. من مؤلفاته: لئلا تضيع 1971، في الزوايا خبايا 1974، حكي قرايا وحكي سرايا 1976، شيح بريح 1978، الناس بالناس 1980، حيص بيص 1983، الحبل على الجرار 1988، جود من الموجود 1991، ثمانون 1993، القيل والقال 1994، قال المثل 1995، الناس أجناس 1995، أقعد أعوج وإحكي جالس 1996، من كل وادي عصا 1998، يا جبل ما يهزك ريح 2000، أحسن أيامك، سماع كلامك 2001. خصصت مجلة الحداثة قبل وفاته في 19 نيسان 2003 وبعدها، عددين عنه. للمزيد، ينظر: مجلة الحداثة، بيروت، السنة السادسة، ع 41 – 42، صيف 1999، والسنة العاشرة، 2003

63. هو "برّاك" (أي مدير، صاحب) مطحنة قرية الراسي.

64. كان أهل القرى عندما يعدّون كيلات القمح أو الطحين، يطلقون على أول كيلة "بركة"، لأن الطحين كالقمح مباركٌ عند أهل البركة... ينظر: سلام الراسي: النّاس بالنّاس... حكايات وخبريّات عن الناس... وللنّاس، مؤسسة نوفل، بيروت 1983، ط 2، ص 13.

65. عيد الغطاس: من الأعياد المباركة عند المسيحيين، ويرمز إلى معمودية السيد المسيح في نهر الأردن.

66. ترفع شجرة "المستحيّة" أغصانها إلى السماء في الليل، وعند الفجر تسدلها إلى الأرض، لتغطي جذعها. لذا، سميت بهذا الاسم لاعتقاد الناس أنها تستر ساقها / جذعها في النهار، وترفع يديها لتمجد خالقها في الليل.

67. ينظر: سلام الراسي: النّاس بالنّاس...، م. س.، ص 22 و23.

68. ينظر: رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، تر. د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، 1987، ص 314، ومحمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، طبعة 1990.

الصور:

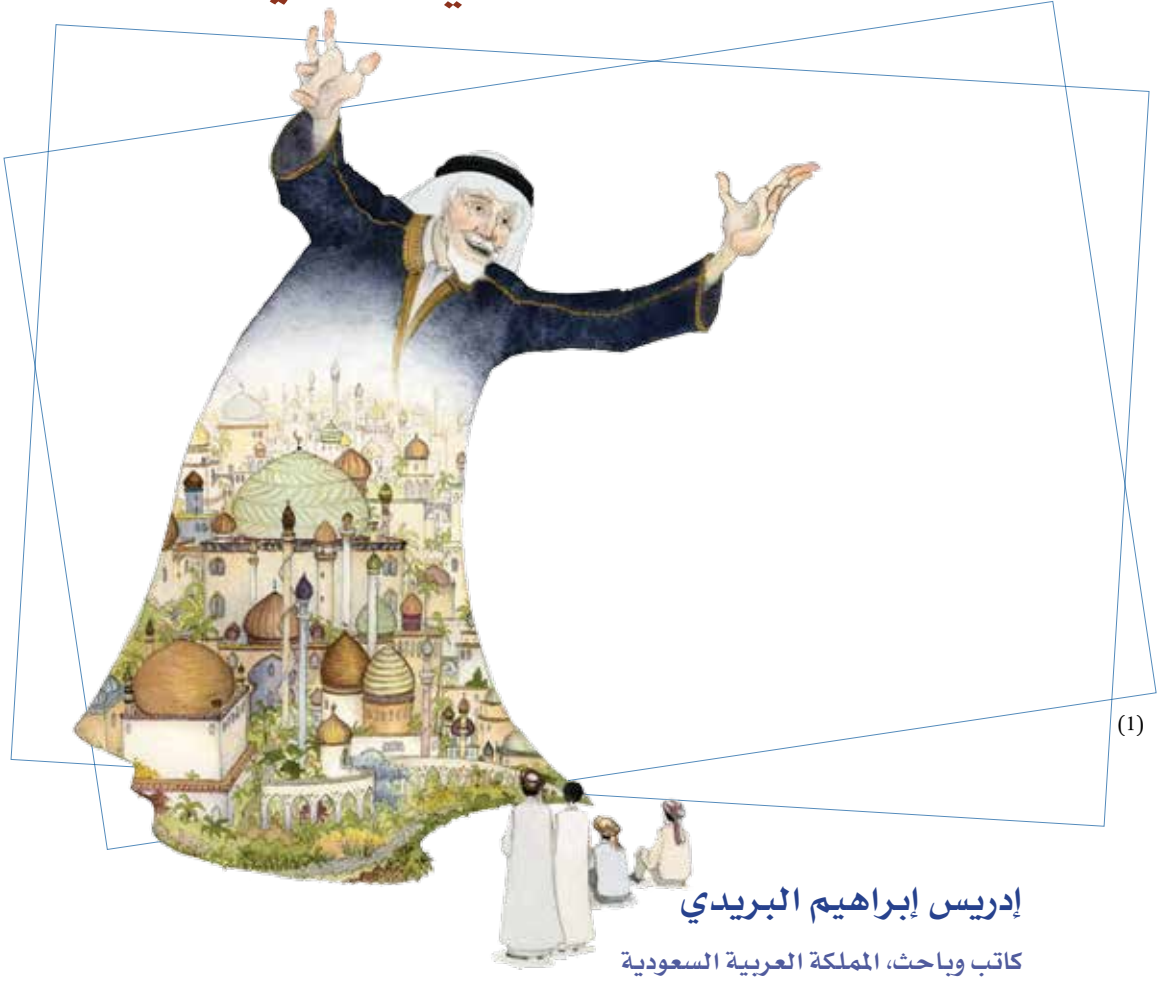
1. http://consciousart.de/galleries/drawing/images/ashoka/brave-new-world.gif
2. https://bartbrowne.files.wordpress.com/201210//soma1.jpg
3. https://creativeselfdestruction.files.wordpress.com/201507//climate-change-cover-final-with-bleeds3_edited-2.jpg

ALA
BAM

- قراءة في أنساق الحكاية الشعبية «كتاب حكايات شعبية لعلي مغاوي نموذجاً» 32
- المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) في رواية زناب (نموذج مقاربة توظيف الثقافة الشعبية في الرواية البحرينية) 46

قراءة في أنساق الحكاية الشعبية

كتاب «حكايات شعبية» لعلي مغاوي نموذجاً



(1)

إدريس إبراهيم البريدي

كاتب وباحث، المملكة العربية السعودية

الأدب الشعبي هو ذاكرة الأمة، ومخزونها الذي تفاخر به، والذي يميز كل مجتمع من المجتمعات، بأشكال مختلفة من الفنون الفلكلورية، التي تعبر عن أخلاقهم، وقيمهم، وعاداتهم كما أن الأدب الشعبي يمتاز بالعراقة، والأصالة فمن خلاله نستطيع التعرف على روح ذلك العصر، وعلى ثقافة، وفكر جيل بأكمله.

إن الأدب الشعبي يعتبر موروثاً ثقافياً، واجتماعياً يعيدنا إلى زمن مختلف، بمظاهر حياته البسيطة، وثقافة المنتمين لها، بأنساقهم المختلفة، وبرؤيتهم للحياة التي تسيطر عليها أنساق متباينة، تتجلى في عدد من الأشكال التعبيرية، كالحكايات، والأساطير، والأحاجي والنكت، والأمثال، وغيرها من الأشكال التعبيرية التي تقودنا إلى استكشاف المضمر الثقافي داخل بنية المجتمع.

ومن بين الآداب الشعبية الحكايةالتي تعد نوعًا سردياً أنتجته الذاكرة الجمعية، وحملته لنا الأجيال المتعاقبة شفهياً مما أدى إلى تعدد الروايات، واختلافها ومجهولية مؤلفها، ولطبيعتها الشفهية، وسهولة تناقلها؛ فإنها حاضرة في المجتمع بكل أطيافه، وفي كل مجالسه فهي واحدة من أهم طرق نقل الثقافة بين الأجيال، كما أنها ممارسة اجتماعية نقلت لنا الظواهر، والأفكار الاجتماعية.

وللدور الذي تقوم به الحكاية بين أطياف المجتمع فقد حاولت هذه الدراسة، النظر في هذا الموروث الشعبي، من زاوية «النقد الثقافي» ومن خلال مادة «الحكاية» التي تعتبر جزءًا من هذا الموروث، الذي وصل إلينا محافظاً على جمالياته، وصامدًا بالرغم من ندرة العناية به، إذا ما قيس بغيره من الفنون الفصيحة، وهذا دليل على قوته، وقدرته على حمل، وإخفاء أسرار حضارية، وثقافية، وسياسية لشعوبنا. ولهذا فقد سعيت إلى ملامسة الحكايات الشعبية، واخترت أن تكون الدراسة على محورين.

محور نظري: يحاول رصد الأطر العامة للنقد الثقافي، ومادة الاشتغال الحكاية الشعبية.

محور إجرائي: يحاول كشف المضمرات النسقية في كتاب (حكايات شعبية لعلي مغاوي).

منهج الدراسة: اعتمدت الدراسة على مقولات النقد الثقافي، ومفاهيمه بوصفه «نشاطاً فكرياً، يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه، وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها، وسماتها»[1].

وقد قصرت هذه الدراسة على كتاب «حكايات شعبية»[2]والذي يتكون من اثنتين وخمسين حكاية، وفي مئة وتسعة وستين صفحة - لأسباب منها: صعوبة جمع هذه الحكايات، والجهد الكبير المبذول في كتاب حكايات شعبية، بالإضافة إلى قدرة الكاتب الكبيرة على جمع هذه الحكايات بلهجات مختلفة من أفواه الكبار رجالاً، ونساءً، وصياغتها بلغة فصيحة جميلة، لهذا فقد حصرت هذه الدراسة على الحكايات الواردة، كمادة أساسية؛ لكشف الأنساق الثقافية، ودراستها، وقد كشف الكاتب في مقدمة هذه الحكايات، بأن غالبها من المنطقة الجنوبية، في المملكة العربية السعودية، وقد دونها بالفصحى[3]. حدثت هذه الحكايات في غالبها ما بين (خمسين إلى مئة وخمسين سنة مضت، بغض النظر عن حكايات «امسعلاة» و«أبو زيد»، وما شابهها من حكايات الأطفال، التي جاءت في سياقات أسطورية، أو خرافية، تبنتها كثير من المجتمعات[4].

الهدف من الدراسة: تهدف إلى المساهمة بدراسة ثقافية للحكايات التي تشف عن الأنساق المسيطرة على أفراد المجتمع، ومما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع كوني أنتمي إلى هذه المنطقة،لذلك قررت أن أخدمها ثقافياً، ولو بشكل بسيط، بالإضافة إلىندرة الدراسات في هذا السياق.

اشتغال الدراسة: هذه الدراسة ستحاول الاستقراء، والكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة داخل نسيج الحكاية، ودور العقلية العربية في ترسيخها، وانعكاسها على العادات، والتقاليد، وقد اجتهدت في اختيار النصوص التي أحسبها تشف عن هذه الأنساق، محاولاً عدم التشعب، أو اعتساف النصوص، بل هدفت إلى الوقوف عند النصوص الأكثر تحقيقاً لأهداف الدراسة، مع وجود بعض النصوص الأخرى التي بالإمكان أن تكون دليلاً على النسق الثقافي المضمر.

1. التمهيد:

1.1. النقد الثقافي:

النقد الثقافي (مفهوم نشأ ضمن التحولات الفكرية الصارمة، التي عصفت بكل ماهو تقليدي، وعادي، ضمن ماسمي بحركة مابعد الحداثة، كما جذرت النزعة إلى الانعتاق من أي التزام فكري سابق في مجال النقد، بل هو في حقيقته منحى انقلابي على حركة النقد الأدبي منذ نشأتها؛ فبدلاً من تقصي مسارات الجمال الفني في الأدب، طرح النقد الثقافي توسعة الاهتمام بكل ماللثقافة من تشعبات، وتعرجات ومنحنيات)[5]. وقد تعددت الآراء، والتعريفات للنقد الثقافي، فيعرف النقد الثقافي بأنه (الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من

حيث علاقته بالإيديولوجيات، والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية، ويقوم بالكشف عنها، وتحليلها بعد عملية التشريح النصية، ويمكن القول: إنه هو الذي يدرس الخطاب، بما أنه خطاب بغض النظر عن كونه شعراً، أو كلاماً شعبياً، وهذا يبعد الانتقائية المتعالية، التي تفصل بين النخبوي، والشعبي وليس من الضروري استبعاد الدراسة الجمالية، أو الدراسة الأدبية[6].ويعرفه الناقد السعودي عبد الله الغذامي «النقد الثقافي» (بأنه فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة، وحقول «الألسنية» معني بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته، وأنماطه، وصيغه، وما هو غير رسمي، وغير مؤسساتي، ولذا فإن عمله «كشف المخبوء، من تحت أقنعة البلاغي/الجمالي»)[7]. ويرى سعيد علوش بأن النقد الثقافي (حقل متوزع متداخل، ومتقاطع، يبدأ من حيث تنتهي باقي الاختصاصات)[8] ويمكن تعريف النقد الثقافي(بأنه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه، وتفكيره ويعبر عن موقف إزاء تطوراتها وسماتها)[9] ومن خلال ماسبق نرى بأن النقد الثقافي يهتم بكل أنواع الثقافة، والمنتمين إليها، وكيف يتفاعلون معها ومن ثم التشكلات التي يتشكلون بها، من خلال ما يتعاطون من تلك الثقافات.

ويؤكد حفناوي بعلي على أن النقد الثقافي (نشاط وليس مجالاً معرفياً قائماً بذاته، وأن الناقد الثقافي، أو نقاد الثقافة، يطبقون المفاهيم والنظريات المتنوعة في تراكيب، وتباديل على الفنون الراقية، والثقافة الشعبية، والحياة اليومية)[10].

2.1. النسق:

وهو الأداة الإجرائية المستخدمة في النقد الثقافي يأتي النسق «بمعنى النظام «system» أو كل ما هو على نظام واحد»[11]. وتستخدم كلمة النسق كثيراً في الخطاب العام، والخاص، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، وقد تأتي مرادفة لمعنى «البنية» أو معني النظام حسب مصطلح «دي سوسير» إلا أن الغذامي يطرح النسق هنا كمفهوم مركزي في مشروعه النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب قيماً، وسمات اصطلاحية خاصة مثل:

1. يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد في وضع محدد، ومقيد وذلك حينما يتعارض نسقان أحدهما ظاهر، والآخر مضمر في نص واحد كما يشترط أن يكون جمالياً.
2. قراءة النصوص، والأنساق قراءة خاصة من وجهة نظر النقد الثقافي أي أنه حالة ثقافية والنص هنا ليس نصاً أدبياً جمالياً فحسب، ولكنه أيضاً حادثة ثقافية.
3. النسق من حيث هو دلالة مضمرة؛ فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منغرسة في الخطاب.
4. النسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة مضمرة؛ ولذا فهو خفي، ومضمر، وقادر على الاختفاء دائما.
5. الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية، وراسخة، ولها الغلبة دائماً[12].

كما وضع شروطاً لهذا النسق وهي: وجود نسقين يحدثان معاً في آنٍ في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد ويكون أحدهما مضمراً، والآخر علنياً، ويكون المضمر نقيضاً، وناسخاً للمعلن، وأن يكون النص موضوع الفحص نصاً جمالياً؛لأننا ندعي أن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها، وترسيخ هذه الأنساق، وأن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة[13].

أما الخطوات المنهجية فتتمثل في طرح أسئلة ثقافية جديدة وهي: سؤال النسق بدلا عن سؤال النص، وسؤال المضمر بدلا عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا عن سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز، والمهمش، أوثنائية المؤسسة، والمهمل[14].

1 . 3 . الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية (ذات طبيعة شفوية، فهي وليدة المشافهة إنتاجاً، وسرداً، وتداولاً، وهي كغيرها من الأجناس الشفوية السردية مجهولة المؤلف، كما أنها متعددة الروايات، بحسب فضائها الثقافي الذي رويت فيه)[15] ولطبيعتها الشفوية، وقبولها للتأويل في معظمها، وتجاوبها في ترسيخ القيم داخل المجتمع؛ فإن (الحكايات كانت حاضرة في المجتمع بكل أطيافه فلم تخل ثقافة من الثقافات، من السرد الشفوي كممارسة اجتماعية يومية، في المجالس العائلية، والقبلية بمضامين، وأهداف مختلفة)[16].

وإذا نظرنا إلى الحكاية، وجدناها أعم، وأشمل من القصة (لأنها بمثابة المادة الأولية للقصة فهي أحد مقومات القصة إذ يمثل مضمونها القصصي الذي تؤديه الأحداث القائمة على التتابع «واقعية كانت، أو متخيلة» وتنهض بهذه الأحداث شخصيات في زمن، ومكان معينين)[17] وبهذا فهي المضمون الذي يعبر عنه بالسرد، الذي يعتبر القالب الذي احتوى الحكاية من أفواه رواتها، سواء زاد في تفاصيلها، أو اختصر - بشرط الحفاظ على بنيتها الأساسية - أو أبقاها كما سمعت من أفواه رواتها (هذه الحكاية في أصلها قابلة للتأويل، والزيادة بحسب المقام المحكية فيه والمخاطبين بها، والهدف منها؛ فيضيف الراوي ويحذف بحسب الحاجة كما أن راويها في الأصل غير معروف فراويها الآني ناقل، ومبدع في آن واحد يرويها بألفاظه الخاصة، فهو يستند على بنية الحكاية في ذهنه، وتتغير طريقة عرضه حسب المقام الفني)[18].

أما مفهوم الحكاية الشعبية:

تعددت آراء الباحثين، والدارسين حول تعريف الحكاية الشعبية؛ فعرفت بأنها: (شكل سردي تقليدي، تضم صورة الشعوب، وبطولاتها الأخلاقية، والتعليمية، والاجتماعية، بشتى مغامراتها، بالإضافة إلى أنها ذاكرة شعبية مجهولة المؤلف غالباً، كما أنها تناقل شفوي، في طور التدوين حالياً)[19] وهنايتضح بأن الحكاية تناقل شفهي، من جيل لآخر، وهذا يدل على إمكانية إعادة تأويلها، أو الحذف منها أوالإضافة إليها، بما يتناسب مع البيئة، ونوعية المتلقين، مما يمنح راوي الحكاية إحساساً بإعادة إنتاجها، وتكييفها؛ لخدمة أغراض متعددةسياسية، واجتماعية، وثقافية.

ولا تقف الحكاية الشعبية عند مجرد الرواية، والاستمتاع فحسب، بل تحمل أفكاراً، وقيماً تحاول ترسيخها في المجتمع، كما أنها تشف عن ثقافة العصر كما هو بلغتها البسيطة، وبما تتمتع به من سيادة، وانتشار بين الخاصة، والعامة بالإضافة إلى تخلصها من حدود الزمان، والمكان، وكما يقول الدكتور إبراهيم عبد الحافظ (إن الحكاية باعتبارها فناً شعبياً تشكل انعكاساً للثقافة، والتاريخ فالحكاية مرآة للثقافة والنظر إلى العالم، وطبيعة التفكير)[20]. «وقد تطور المصطلح العربي «حكاية» بعد أن كان دالاً في البداية على تمثيل الأصوات، والحركات؛ فالحكاية بهذا المعنى «محاكاة» ولم يدل المصطلح على «السرد» إلا بعد القرن (الثالث الهجري/التاسع الميلادي) تقريباً»[21].

من خلال هذه الرؤية والمنطلقات، وبأداة النقد الثقافي، سنحاول كشف الأنساق المختبئة داخل هذه الحكايات، بسياقاتها وأيديولوجياتها المختلفة.

2 . المحور الإجرائي: المضمرات النسقية

2 . 1 . نسق السلب:

السلب لغة: جاء في مختار الصحاح «س ل ب» سلب الشيء من باب نصر، و«الاستلاب» الاختلاس، و«السلب» بفتح اللام المسلوب، وكذا «السليب»[22].

حينما نتأمل الحكايات التي بين أيدينا نرى بأنها تشير إلى استلاب حق المرأة، أو حق الغير أيا كان في تحد صارخ لقيم النبل التي ترسخها المجتمعات البسيطة، وسأحاول من خلال استقراء الحكايات الواردة، وملامستها الكشف عن هذا النسق، تقول الحكاية: (وأثناء الحديث سمع والد نورة قصة وفاء زوجة صاحبه وأنه لم يجد من يزوجه لكبر سنه وكثرة أولاده، فما كان من والد نورة إلا أن ضرب على

(2)

صدره وقال زوجتك عندي)[23] يشكل استلاب حق، ورأي المرأة في «حكايات شعبية» ظاهرة لافتة للنظر سواء من الأب، أو الزوج، أو المجتمع فمن خلال الأب، الذي كان من الواجب كما يملي العقل أن يكون حنوناً على ابنته مراعياً لمشاعرها موافقاً لاختياراتها التي لا تمس الشرف، ولا تلحق العار بالقبيلة، نجده يختبئ وراء الوفاء، والصداقة متظاهراً بوفائه لصديقه، لكنه يمرر النسق المخبوء داخل تكوينه الثقافي، مقابل المرأة التي هي ابنته، وهنا يظهر استلاب حق المرأة في اختيار شريك الحياة، ورميها في مستنقع زوج يكبرها سنّاً، بمعنى أن أباها يعلم من خلال حكاية صاحبه، وبحثه عن زوجة أنه لا يريدها من أجل الزواج بمعناه الحقيقي، وإنما بمعنى الخادمة التي تخدمه، وأولاده، وفي هذا استلاب لحقها البسيط في تحديد مصيرها، بالإضافة إلى أن هذه الفتاة كانت تعيش قصة حب مع فتىً آخر وأبوها يعلم بهذا الحب، فكان من الواجب أن ينزل عن رغبته - في التظاهر بالوفاء أمام صديقة - إلى رغبة ابنته، ولكن الأب همش عاطفته وانطلق من مخزونه النسقي بقوله: (الزواج قرار الأب، والأهل، وليس للبنت سوى القبول بما يقررونه) وفي مثل هذا النسق يقول الغذامي (صورة المرأة في نمط سلبي؛ فهي أولاً مجرد دمية حسناء معروضة للخطاب في منزل شيخ القبيلة (والدها) وهي عاجزة عن اختيار فتاها الصالح لها، وظل هذا العجز سمة فيها بحيث ضاق صدر والدها على مصيرها من دون رجل)[24].

يحدث كل هذا والمعنية بالزواج خارج هذا السياق، وكأنها جسد يباع، ويشترى. هذا النسق السائد، والثقافة المضمرة في عقلية الرجل والذي يظهر قيمًا نبيلة مع جنس الذكور، ولكنه يستلب المرأة لحظة الاختيار، ولحظة تحديد المصير هذه الثقافة، وهذا النسق الذي احتل عقول الذكور تجاه المرأة، هو المنتصر في كثير من الأحيان، وبالتالي فإن علاقة الرجل بالرجل هي المتحكمة في المرأة لأنها أنثى «والمذكر له من اللغة، ومن الثقافة ومن الجسد غير ما للمؤنث له الأسمى، والأرقى، والأفضل ولها ما دون ذلك»[25] ويترسخ هذا النسق في مقول الحكاية التالية وهو إجبار المرأة على الزواج ممن لا تحب، ومن أجل امتلاكه للمال، وسلب حقها في الموافقة من عدمها وتقول الحكاية: (أجبرها أهلها أن تتزوج برجل غني يملك أرضاً زراعية كبيرة، وهو رجل جاد في عمله مقتصد في حياته. وكانت المرأة غاية في الجمال. انشغل زوجها عنها بعمله في أرضه بجد وعناية؛ فطلبت منه الطلاق، لكنه رفض ذلك بشدة فذهبت إلى أبيها، وأمها تشتكي منه، وقالت لهما: لم أعد أطيقه، ولا أحتمل العيش معه فضربها أبوها،

وأهانها، وأعادها إليه باكية)[26]. ونتيجة هذا النسق الذي يسلب المرأة حقوقها في مقابل ذكورة الرجل، وفحولته تبقى المرأة مهددة بالعار من المجتمع، متألمة لذاتها بعد أن تخلى عنها حبيبها، ويتضح هذا النسق من خلال الحكاية التالية (تأوي إلى فراشها يجافيها النوم قلقة على نفسها من موقف حبيبها، تبدو كسولة هامدة تتوالى الأيام تسأل عنه لكن الكل يقولون: ذهب إلى المدينة البعيدة.. بطنها يكبر وتزداد قلقاً تفكر في الانتحار)[27]. بعد أن يسلب الرجل أغلى شيء عند المرأة، ويوهمها بالزواج، وبالحياة السعيدة يرميها؛ لأنه أحبها لجسدها لا لذاتها؛ ولأنها أصبحت عاراً، متناسياً أنه من أدخلها في هذا المستنقع القذر لكن تغلغل هذا النسق في شخصية الرجل يجعله مغيب العقل مسكون بالتمرد، وحب الذات، مستفزاً لكل قيم، وعادات المجتمع.

إن نسق السلب، واضح في شخصية الرجل في مقابل المرأة، التي أصبحت رهن ذكورته، وفحولته، فيسلبها كل حقوقها بل وإنسانيتها باستفزاز يطغى على نسق الرجل العربي الأصيل بشهامته ومروءته، ووفائه، وعدله، وبذلك يتخلى عن شخصية الرجل بصفاتها التي تقدر المرأة، وتحترم مكانتها، ويلبس شخصية الذكر، فيجعل من المرأة، ومن جسدها مكان لقضاء شهوته الغريزية، ونوازعه الذكورية، ومتعته بجسد المرأة النابعة من ذهنه، ومخزونه الثقافي المتجذر في عمق المجتمع، بأنه من يجب أن تحقق له الرغبات، وأن لا قيمة للمرأة فضلاً عن جسدها الأنثوي الذي هو ملك للرجل، وكما يقول الغذامي (غير أن هذه المتعة تنطوي، وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة، ويستهين بالجسد المؤنث)[28].

2. 2. نسق الانتقام:

الانتقام لغة: جاء في مختار الصحاح (ن ق م) نقم عليه فهو ناقم، أي عتب عليه يقال: ما نقم منه إلا الإحسان، و(نقم) لأمر كرهه وبابهما ضرب، ونقم من فهم لغة فيهما و(انتقم) الله منه عاقبه، والاسم منه النقمة، والجمع (نقمات) و(نقم)[29]. وانتقم الله منه أي عاقبه وفي التنزيل العزيز «وما نقموا منهم إلا أن يؤمنوا بالله»[30] وقوله تعالى ﴿فلا تحسبن الله مخلف وعده رسله إن الله عزيز ذو انتقام﴾[31].

وفي الحديث الشريف الذي روته عائشة أم المؤمنين «وما انتقم رسول الله صلى الله عليه وسلم لنفسه في شيء قط إلا إن تنتهك حرمة الله فينتقم بها الله»[32].

تعد رغبة الانتقام، والأخذ بالثأر حمل ثقيل على كاهل الانسان العربي، ولابد أن يقوم بحمله، وينجزه فلا يمكنه التهاون فيه، أو تناسيه فإن أهمله، أو ضيعه عد جباناً ضعيفاً، فاقداً لرجولته، ولحق به العار الذي لا يمحوه الزمن مهما طال، ولا تغفره القبيلة التي تعتبر الانتقام علامة من علامات الرجولة، وسمة من سمات الشجاعة، إنّ سلب الحق، أو الإهانة، أوانتهاك العرض، أو القتل اعتداءً لابد أن يرد ثأرًا للكرامة المهدرة، أو الحق المستلب، أو الدم الذي هو دين يجب أن يقضى، وإذا كان النسق المسيطر على عقلية العربي في العصر الجاهلي يعير القبيلة التي لا تبدأ بالظلم فكيف يكون تعييرها للقبيلة التي لا ترد الظلم عنها وما ينطبق على القبيلة ينطبق على الفرد؛ لأنه جزء مكون فيها.

هذا النسق المتوغل في عمق الذهنية العربية، والذي يرفض الإهانة، وينبذ هيمنة الآخرين، مازال مهيمناً على كثير من الأوساط العربية حتى وإن كان ضمن قبيلة تحكمه، أو نظام سياسي سيأخذ له حقه، وينصفه في إطار يحمي حقوق المنتمين له، إلا أن هذا النسق يرفض في تحد صارخ لكل قيمة تدعو إلى التسامح، والصلح بعدما سيطر على الذهنية العربية أن الصلح ضعف، وانهزام بل هو عار يخل برجولته وقبيلته.

وسنحاول الكشف عن نسق الانتقام من خلال الحكايات التالية تقول الحكاية: (وكأنه يهدده بسلبه حصاد أرضه، وتحقيره بالجبن وتذكيره بفعلته الفائتة، يغضب أبو حوايم يأخذ بندقيته ويطلق رصاصة باتجاه أبي حدلا ... يدفنون أبو حدلا من ليلته ويشعلون نار الحرب مرة ثانية..وتدق طبول الحرب بين القبيلتين من صباح اليوم التالي)[33].

إن الانتقام المؤدي إلى القتل في غالب الأحيان كان يمكن التسامح عنه، لولا سيطرة هذا النسق، وتوغله في الذهنية العربية، وهذا يدل على سرعة إملاء العقل على القاتل بالقتل، وهو أشد أنواع الانتقام، هذا الانتقام في غالب الأحيان يستفز العقل الجمعي اللاواعي، ويغريه بسرعة الانتقام فحرارة الدم، وسيلانه يجب ألا يجف، وإلا لحق العار بالقبيلة، ولن يكتفي القاتل الأول برأس واحد إن تسامحت معه القبيلة، أو قبلت بالصلح ثم إن المنتقمين لن يكتفوا بقتل القاتل بل لن يرضي ثقافة الانتقام عندهم حتى يسرفوا في القتل، كل هذا يحدث ربما من غير شعور، فالمتحكم هو النسق الذي خلفته الجاهلية، والذي نجده متجذراً فيها فنرى امرؤ القيس حينما وصله خبر مقتل والده فقال: «ضيّعني صغيرا، وحمّلني دمه كبيرا، اليوم خمر وغدا أمر» ويقسم أن يقتل من بني سلامان بن مفرج مئة رجل، إن نسق الانتقام لا يعترف بحد، ولا بزمان، ولا مكان، ولكنه ثورة عارمة، وبركان ثائر يحرق كل من يشعر بمشاركته في إراقة دم المنتقم له، أو إهانته، ولذا استمرت بعض الحروب في التاريخ العربي لأربعين سنة، دون أن يجنح أطراف النزاع للسلم رغم كونهم أبناء عمومة، وتجمعهم وشائج القربى، والنسب.

وفي حكاية أخرى يظهر لنا نسق انتقام مشابه لما حصل عند العرب قديما، عندما قامت حرب من أجل ناقة لمدة أربعين سنة سالت فيها دماء، وشردت أرواح، وتقول الحكاية: (بعد أن أخبرهم بما جرى له مع الذئب طيلة الأيام الماضية «من وفاء» وأخبرهم بأنه قد أعد لخويه وليمة عشاء، وحذر من إيذائه ما دام يتعشى فقام أحد الجالسين، واقتادته نزوة فذهب إلى مكان الذئب فوجده يأكل بجوار الذلول المذبوح فقتله، وعلم فراج بذلك فقتل الرجل الذي قتل الذئب انتقاماً لخويه الذئب، وقامت جماعة القتيل بقتل أحد جماعة ابن ريفة، وتبادل القوم القتال)[34] إن تكرار المشهد بحكاية مختلفة تحمل نفس النسق مع البعد الزمني بين الحكايتين، لدليل على عمق هذا النسق في الذهنية العربية، كما أنه ليس تصرفاً فردياً، بل إن هذا النسق يعمل على تغييب للعقل الجمعي، وسيطرة لنسق الانتقام.

هذا النسق قد يسكن وعي المرأة، ويسيطر عليها عندما تحاول التخلص من شيء لا ترغب فيه، وبالتالي فإن أسهل الطرق لتحقيق رغباتها هو الانتقام، ونرى ذلك في الحكاية التالية (قررت أن تتخلص منه فذهبت إلى عجوز تستشيرها؛ فأشارت عليها بأن تدس له السم القاتل في أكله)[35] ومن خلال ما سبق انكشف لنا بجلاء، كم هو عمق هذا النسق في عقل الإنسان العربي، وتكوينه الذي ينزع إلى الانتقام المباشر الذي لا يدع مجالا للتفكير في عواقبه التي قد تولد حرباً ودماءً لا تنتهي.

2. 3. نسق الخيانة:

الخيانة لغة: الخيانة نقيض الأمانة، من خانه خوناً وخيانة، ومخانة، واختانه، فهو خائن، وخائنة، وخؤون، وخوان، والجمع خوان ويقال: خنت فلاناً وخنت آمنة فلان[36].

الخيانة هي انتهاك أو خرق للعهد المفترض، أو للأمانة، أو للثقة التي تنتج عن الصراع الأخلاقي، والنفسي في العلاقات التي بين الأفراد أو بين المنظمات، وفي كثير من الأحيان تحدث عند دعم أحد المنافسين، أو نقض ما تم الاتفاق عليه مسبقاً[37].

من خلال الحكايات المدروسة ظهر لنا نسق الخيانة باستحياء، ليقف مناقضاً لكل صفة جميلة مثل: الأمانة والوفاء، والشرف، والصدق والرجولة، والعدل وتقول الحكاية: (أما حوايم الصبية العاشقة لأبي حدلا عدو أبيها اللدود، فتهبط إلى مزرعة والدها المواجهة لمزرعة عدوه تستقي من مياه البئر المشترك يختلسان لحظات خاطفة من لقاءات خطيرة يدفعهما الهوى باتجاهها)[38].

من خلال الحكاية السابقة نرى نسق الخيانة في شخصية (حوايم) التي عشقت أبا حدلا عدو أبيها، وبالتالي فإنها تمارس الخيانة مع والدها، فتخونه من أجل رجل أحبته، ولا تكتفي بذلك بل تدخله بيت أبيها، في تحد صارخ لكل القيم الاجتماعية،

التي تنبذ هذا التصرف، فضلاً عن عداوته لأبيها، هذا النسق الفاضح صادم للمجتمع، ومستفز لكل معاني العلاقة بين الأب، وابنته، وفي حكاية أخرى نرى خيانة الزوجة لزوجها حال غيابه لطلب الرزق، وتقول الحكاية: (تردد على زيارة بيتها أثناء غياب زوجها كثيراً شك الجيران فيها ونقلوا ذلك إلى زوجها)[39] إن نسق الخيانة للزوج في تقديري يعود إلى محاولة المرأة خرق نظام الرجل، ورداً لاعتبار أنوثتها في مقابل فحولة الرجل المهيمنة السالبة لحقوقها، وإسقاطاً لنسق المجتمع الذي يعطي الأفضلية للرجل في مقابل المرأة إلا أن الخيانة تعد دناءة، وخسة حتى لو كانت تحمل روح الانتقام، وتتمثل خستها في كونها تقدم جسدها بصورة مبتذلة، وبالتالي فإنها تسقط ذاتها في انتقام أكبر، وهو الانتقام من الذات.

أن نسق الخيانة قد يأخذ صفة الديمومة؛ فيصبح ملازمًا للشخص، فيكرر الخيانة إن غض الطرف عنه، وحاول المجتمع ستره في مرات عدة، وفي الحكاية التالية يتضح هذا الشكل من الخيانة، وتقول الحكاية: (تزوجها صاحبها الأول الذي تسبب في طلاقها، ومكثت لديه مدة لكنها فعلت معه ما فعلت مع زوجها السابق وحين وجد معها رجلاً في بيته قتله)[40] إن محاولة نسيان الخيانة، أوغفرانها مع بعض الحالات قد يؤدي إلى انتشار هذا النسق ما لم ترافقه عقوبات صارمة تخفف من انتشاره، وبالتالي فإنه لا يجب التغافل عن هذا النسق الصادم، والمضاد للقيم الاجتماعية النبيلة.

إن هذا النسق مضاد للمجتمع، مستفز لكل معاني الشخصية العربية، التي تؤمن بالوفاء، والتعاون، وحفظ الأعراض، والرجولة التي ترسخت بحكم طبيعة الحياة التي فرضت التقارب بين الناس، والتماسك بهدف استمرار الحياة. إلا أن تمظهرات هذا النسق مهما بدا مستفزاً، وصادماً لا يتجاوز أن يكون شكلاً من أشكال الانتقام، والخروج من رقابة المجتمع وسلطته، لذا فإن هذا النسق لا يهدف إلى العبث، ومحو قيم، وعادات المجتمع بقدر ما يهدف إلى الاستفزاز وتحقيق الذات.

إن نسق الخيانة الظاهر في الحكايات المدروسة باستحياء، يعد خيانة، وسقوطاً للحياة النبيلة المتمثلة في الأمانة، التي من المفترض أن تكون مسيطرة في المجتمع، باعتبار النسق المحافظ، والغالب على البيئة التي وقعت فيها الحكايات، إلا أن نسق الخيانة يتسلل إلينا باعتباره انعكاساً لهيمنة الرجل، والمجتمع، وسلب حقوق المرأة مما جعلها تختبئ وراء نسق الخيانة، رداً لاعتبارها، أو استرجاعاً لحقوقها المسلوبة من قبل فحولة الرجل، أو القبيلة، وهيمنتها، أو تحقيقاً لرغباتها الجنسية، بالإضافة إلى طبيعة الصراع بين الأفراد، ومحاولة السيطرة والتغلب والهيمنة إن الخيانة صراع ضد القيم، والمبادئ، والعادات التي تحض على القيم الأخلاقية النبيلة كما أن السقوط في الذات، وهيمنة الأنا على الهو أدت إلى الخيانة، والخيانة بدورها ستؤدي مع انتشار هذا النسق إلى سقوط، وانحلال داخل تركيب المجتمع، مما يؤدي إلى ترسيخ الثقافة الاجتماعية التي تساعد على عدم الصدق في القول، والخيانة في التعامل، والتمرد على الأعراف.

4.2. نسق القبيلة:

القبيلة هي الكيان الذي يرتبط به الناس جسدياً، وروحياً فيعرفون به، ويعرف بهم، ويتفاعلون من خلاله؛ فيصبحون بانتسابهم إلى قبيلة معينة يداً واحدة ينتصرون لبعضهم تجاه القبائل الأخرى إن كانت المظلمة عليهم، أو كان عكس ذلك، فرابطهم قبلي لا يحتكم إلى قيمة غير الانتصار في أحايين كثيرة. يقول الله تعالى ﴿يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير﴾[41] وضحت هذه الآية تقسيم الناس بحسب أجناسهم إلى ذكر، وأنثى وصنفتهم إلى شعوب، وقبائل ليعرف كل إنسان بقبيلته، وعرقه، وليسهل التعامل، وتتكامل الحياة هذه الصورة التي رسمها القرآن الكريم، وضحت حدود هذه القبيلة وأفضلية المنتمي لها، وأن التقوى هي ما يميز الفرد لا القبيلة بمفاخرها، وأحسابها، وأنسابها، وفحولة، وسطوة رجالها، وقد تعددت تعريفات القبيلة

(3)

التي أتت في معظمها بمعنى الجماعة التي تجمعهم صفات، وخصائص ثقافية، واجتماعية تميزهم عن غيرهم من القبائل الأخرى .

وقد فرق الغذامي (بين القبيلة، والقبائلية المصطلح غير المحايد، وهو مفهوم انحيازي، وعرفي يقوم على الإقصاء، والتمييز أما القبيلة فهي تعبير محايد بما أن القبيلة قيمة اجتماعية، وثقافية نشأت لضرورة معاشية وبيئية)[42] وعلى هذا فإن القبيلة كيان حافظ عليه الآباء، والأجداد لقسوة حياتهم، وفرض نسقهم الثقافي تجاه القبيلة، وأنها ملاذهم الأول بعد الله، ففيها يتكاتف الجار مع جاره، ويدافع القوي عن الضعيف ويؤخذ حق المظلوم، وبالتالي فإن بيئتهم، ونمط حياتهم، ونسقهم الذهني المتوارث عبر الأجيال تجاه القبيلة جعل منها رمزاً للسلطة .

(إن القبيلة نظام اجتماعي يقوم على أساس ثقافي، وسلوكي، وأمني، واقتصادي واضح المعالم، وتنشأ فيه الخلافات الداخلية، والخارجية بناء على مصالح جوهرية، وبناء على حقوق ثقافية، وإنسانية إضافة إلى الجانب المصلحي الأكيد)[43].

ومن خلال استقراء الحكايات المدروسة نلمس أنها تشير إلى القبيلة، ودورها باتجاه أفرادها، أو مع القبائل الأخرى إما سلباً، أو إيجاباً وتقول الحكاية: (أما كبير القوم فهو شيخ القبيلة يتحرك الجيش باتجاه أصحاب البساتين، وينبه أبو زيد شيخ القبيلة إلى أهمية خطاب المواجهة ويحذره من أن صفوف الرجال قد تسبب العجمة للمتحدث ينفي عده شيخ القبيلة بخطاب قوي)[44].

من خلال هذه الحكاية يتضح نسق القبيلة، والتفافهم في جيش واحد؛ لسلب البساتين من أصحابها، وبالتالي فإن القبيلة هي من قررت بقرار فحولي استلاب حقوق الآخرين، أما بقية القطيع، وهم أفراد القبيلة فهم من عليهم التنفيذ حتى لو لم يقتنعوا، بل إن مصلحة القبيلة هي المقدمة على مصلحة الأفراد، وكبير القبيلة هو من يملك الرأي الصائب، وفي ذلك توحيد للكلمة، وكبتاً لروح الأفراد الانتقامية، وبخلاف شخصية البدوي المتعالية التي لا تقبل أن تكون تابعة نازعة إلى الانتقام، والتهور إلا أن النسق الذهني تجاه القبيلة، وكبيرها تجعله مطيعاً تابعاً لهذه القبيلة، وإن لم يتحقق له المراد؛ لأن خروجه على القبيلة إعلان بالضياع، وتحول إلى حياة الصعلكة، كما وجدت عند العرب قديما ويتضح من خلال نص الحكاية التالية دور كبير القبيلة في توحيد الصف، واحتواء الكلمة في الأزمات، وتقول الحكاية: (أنا كبيركم والكبير الله على الخير والشر وهذا عرف القبائل فإن كنتم على عرف القبائل فأنا كبيركم والشور عندي)[45].

ولا يقتصر نسق القبيلة، ودورها بين أفراد القبيلة الواحدة فحسب، بل نراه يحتوي الصراعات القائمة بين القبائل؛ فتنطفئ شرارة الانتقام، وتخمد روح الثأر، عندما تفرض القبيلة رأيها، فتتعايش القبائل بسلام حتى يختل نسق القبيلة المسيطر، بتصرف أحمق، من شخص فيوقد الحرب التي لن تنطفئ، حتى يهلك جيل بأكمله، هذا السلام يوم كانت القبيلة محافظة على نسقها يتضح من خلال الحكاية الآتية: (البئر الوحيد في الوادي يستقي

منه الكل رغم الصراع القائم بين القبيلتين، ورغم الخلافات على تسلل الأغنام)[46]. ونرى هذا النسق المسيطر على أفراد القبيلة يعترف بسلطة كبار القبيلة، ومشائخها باعتبارهم السلطة الرسمية، ومن لهم الأحقية في فض النزاعات، ولمّ الشمل كما أن كبار القبيلة يرسمون صورة من صور التكاتف، فعند نشوب صراعات بين قبيلتين، يلتمسون من القبائل الأخرى من يتدخل بينهم لحل الخلافات، ونرى ذلك في ثنايا الحكاية الآتية (اختلفت قبيلتان على حدودهما المتجاورة، وكانت هذه الحدود تقع بين مكانين هما «امكدرة وامروة» وطال النزاع بينهما، وكاد أن يؤدي إلى حرب بين القبيلتين، ولكن كبار القبيلتين اتفقوا على اللجوء إلى عدول يحكمون بينهم، وقبل أن يحضر العدول اجتمع أفراد القبيلة الذين أنكروا حق القبيلة الأخرى)[47].

ولا يقتصر دور القبيلة في الإصلاح، وحل الخلافات من كونه سلطة متعالية تفرض قراراتها، وتهيمن على أفرادها وتسلبهم حقوقهم في التعبير، وتعتبر الخارج عنها خارقاً لنظام القبيلة، ومطأطأً رأسها بين القبائل الأخرى، بل هناك صفات عامة تلحق صورة القبيلة وعلى هذا يقول: الغذامي (سمة الترحال، ومنها الشعر بصفته الشفاهية، وهاتان علامتان ثقافيتان مهمتان، نعم ثقافة القبيلة ورسم صورة كلية عنهما ويصحب هاتان السمتان، أمورا أخرى مثل الكرم، والشجاعة)[48].

القبيلة إن حققت المراد لها من الآية الكريمة السابقة، وإلا جنحت للعصبية الذميمة، وأصبحت امتداداً للجاهلية بكل مساوئها، وأمست حدود القبائل ساحات للمعارك، وسفك الدماء، وسلب الحق باسم القبيلة.

2. 5. نسق الستر:

الستر لغة: جاء في مختار الصحاح (س ت ر) (الستر) جمعه (ستور) و(أستار) والسترة ما يستر به كائناً ما كان، وكذا الستارة، والجمع الستائر، وستر الشيء غطاه وبابه نصر (فاستتر) هو و(تستر) أي تغطى، وجارية مسترة أي محذرة، ورجل مستور وستير أي عفيف، والمرأة ستيرة[49].

الستر من قيم الإسلام التي تحفظ كرامة الإنسان، وهو ضد التعرية والكشف ففي القرآن الكريم قال تعالى: «حجاباً مستورا»[50] وقال تعالى: ﴿حتى إذا بلغ مطلع الشمس وجدها تطلع على قوم لم نجعل لهم من دونها سترا﴾[51].

الستر هو الخيار الآمن للإنسان؛ للاختباء خلف نسقه من أفراد المجتمع، والوقوع تحت سطوتهم، الستر مؤلم ويورث حرقة، وحسرة داخلياً «معنوياً» لكنه يخفي عن الآخرين، ويخفف من سياط النقد الجارح، والاستهزاء المستفز، الذي قد يزيد من حسرة الذنب المقترف بل قد يؤدي أحياناً إلى نبذ من المجتمع، وعدم تقبلهم في مقابل أن الذنب الواقع فيه المذنب قد يكون سقطة من سقطات الإنسان.

(لذا يتم حجب العديد من القضايا في المجتمع سواء على مستوى الأفراد، أو على مستوى الجماعة نفسها، فالمجتمع يفضل ألا تثار القضايا التي تجرح صفاءه المرسوم، من قبل التصور الجمعي للأفراد)[52] (إن نسق الستر متجذر في المجتمع، باعتباره مكوناً ثقافياً يحمي الفرد من الوقوع في العار، ويعده بعض الباحثين ظاهرة بدوية تحمي صاحبها، وتكسبه ميزة ثقافية، وشارة، وجاهة، ورفعة»[53].

ومن خلال ملامستنا لهذه الحكايات سنحاول الكشف عن نسق الستر المخبوء وتقول الحكاية: (أسرّ إلى زوجته أنه لم يعد يحتمل ذل الحاجة، وأنه سيرحل طلباً للرزق)[54].

عندما نتتبع هذه الحكاية من بدايتها، نجد بأن الراحل وهو ابن ريفة رجل كريم شهم، يؤمه عابرو السبيل، وذوو الحاجة لكنه لم يعد يقدر على إكرامهم، فقرر الرحيل استتاراً من عدم مقدرته على إكرام الضيف، وخوفه من اتهام الناس له بالبخل، وبالتالي فإن نسق الستر فرض سيطرته؛ فاختار ألم الرحيل، ومشقته على ألم أكبر، وهو اتهام الناس له بالبخل، وفي حكاية أخرى نجد المرأة تضحي بالزواج من

شخص مع عدم رغبتها من أجل ستر نفسها، وأهلها من الفقر، وأعباء الحياة، وهي تؤمن بأن المرأة لابد لها من رجل يسترها، وتقول الحكاية: (حالة الفقر، وعبء الحياة على أهلها كبير، وهي تريد الستر المتقدم ميسور الحال، وقادر على إعانتها، وإسعادها)[55].

ونرى هذا النسق يظهر في الحكايتين التاليتين خوفاً من مواجهة المجتمع، ومن إلحاق العار بالمرأة التي لن يغفر المجتمع ذنبها مهما بذلت من تكفير عن ذنبها، وتقول الحكاية: (نظر إلى قاع البئر فرآها مع متعب وهو لا يعرفه اختص من يثق فيه من خدمه، وأمره بأن يجمع حطباً كثيراً، ويرميه في البئر ثم يحرقه على من فيه)[56].

نسق الستر في الحكاية السابقة يطغى على كل عواطف الأب تجاه ابنته، فقرر إحراقها، وإلحاق أقسى العقوبة بها استتاراً من نظرة المجتمع، وخوفاً من العار أما الحكاية الأخرى، فإن المرأة تعترف بأنها أمام معركة خاسرة تجاه الرجل، الذي لا يعيبه شيء، وتقول الحكاية: (تلتفت غرسة إلى الباب لا ترى أحدا فتقول له: أنا مدينة لك بعمري، وحياتي، لكن جزاءك على الله فيجيبها: أنت ذات جاه وجمال، وبنت شيخنا وكبيرنا، ارفعي رأسك فإنك مع كريم يكرمك، ويعرف قدرك)[57]. إن هيمنة المجتمع على المرأة جعلها تختفي وراء نسق الستر، خوفاً من العار الذي يلحق بها عند وقوعها في الخطأ في مقابل الرجل الذي سينسى، أو يتناسى المجتمع خطأه، باعتبار المقولة الشهيرة التي تهيمن فيها الذكورية «الرجل لا يعيبه شيء».

الستر مؤلم للضحية، لكنها تستوعب النسق جيداً، فالكشف سيجعل الألم الواحد آلامًا لا تندمل، كما أن الرجل يوجد له ألف عذر والرجل كما تحكم الثقافة الشعبية لا يعيبه شيء، أما المرأة فهي وإن كانت ضحية، فليس لها أن تأمل في تفهم، أو تقبل من المجتمع لذلك فليس للمرأة الضحية إلا ابتلاع دموعها المالحة التي توازي مرارة آلامها المعنوية؛ لكونها واقعة تحت وطأة الظلم من مجتمع بأسره.

2. 6. نسق الفحولة:

الفحولة لغة: جاء في مختار الصحاح (ف ح ل) الفحل الذكر القوي من الحيوان، والجمع الفحول، والفحال، و(الفحل) أيضاً حصير يتخذ من (فحال) النخل، وهو ماكان من ذكوره فحلاً لإناثه، واستفحل الأمر أي تفاقم وامرأة (فحيلة) أي سليطة[58].

يسيطر مصطلح الفحولة، ويضرب بأطنابه في عمق الثقافة العربية، فالفحل هو الرجل الذي يتصدى للأمور العظيمة، ويتسلم زمام الأمور، والفحل في منظور القبيلة - التي تنطلق من نسق فحولي - تؤمن بأن الفحل لا يؤلمه شيء، بل ويجب على الفحل في عرف القبيلة أن لا يخاف من مواجهة، وأن لا يتنازل عن حق فيتهم بالضعف، والجبن، وتنزع منه الفحولة.

ومن خلال الحكاية التالية نستطيع قراءة نسق الفحولة المتمثل في صناعته، وتقول الحكاية: (هذا الصباح مختلف إذ استيقظ علي وبجانبه شفرة نصابها قرن ماعز، وغلافها من جلد مشدودة إلى حزام جلدي تأملها وهو يفرك عينيه قبل أن تدخل أمه عليه، وتجثوا على ركبتيها إلى جواره وتحني ظهرها عليه آخذة وجهه الصغير بين كفيها قائلة له: هذه شفرتك يا علي أحضرها أبوك من السوق البارحة، البسها، ولا تفرط فيها يقف علي يستسلم لأمه تحزم عرضه بالخنجر)[59].

هذه الحكاية تمثل المرحلة الأولى من صناعة الفحل، ومن مظاهر الفحولة لبس الشفرة، والحزام التي تعد مكوناً من مكونات الفحل، ولها دلالات متعددة مثل الشجاعة، والقوة، والقدرة، على رد الأعداء، ونرى في حكاية أخرى اهتمامهم بهيئة الفحل التي يجب أن ترافقه في الحل، والسفر (التاجر يسأل ابنه أحمد عن جنبيته الصغيرة فيجيبه: تعبت منها فوضعتها فينهره قائلاً: جنبية الجمال ما يحطها من عرضه حتى يعود لأهله ويردف: البسها لا أراك مرة ثانية دونها[60].

ومع ترسخ هذا النمط من اللباس في العقلية العربية، أصبحت علامة مميزة للفحل، والتي ما إن يرتديها حتى يكون مسؤولاً عن كل تصرفاته، محافظاً على فحولته التي تفرض عليه القوة، والأنفة، وإخفاء الألم حتى يأتي اليوم الموعود، وهو يوم الختان الذي يثبت فحولة الرجل من عدمها، فإما أن ينتشر خبره بين القبائل، وتؤكد فحولته، وإما أن تسقط تلك الفحولة، وتقول الحكاية: (تمر أشهر ويحاول علي أن يخرج شوكة في رجله بشفرته، وأبوه يراقبه تجرح الشفرة قدم علي فيصيح من الألم، يصرخ أبوه في وجهه لائماً: تبكي من قطعة صغيرة، ماذا ستفعل في يوم الختان؟ تمر الأيام ويأتي دور (علي) في الختان، يقرر علي أن يفعل شيئاً جديداً يشاور أحد أعمامه عن رغبته في تحدي الخاتن أمام الناس؛ ليثبت أنه الأقوى، والأثبت)[61] في هذه الحكاية نرى المختون علي يحاول إثبات فحولته بسلبها من الآخرين، وهنا يتجلى نسق الفحولة بمعنى إلغاء فحولة الآخرين، وتفرده بهذه الفحولة، التي قد تكون سبباً للتمرد، وأخذ حقوق الناس وإثارة المشاكل تحت نسق الفحولة، فتتحول بهذا المفهوم الفحولة، من معنى الرجولة التي تأخذ الحق للمظلوم، وتعين المسكين، وتعطف على الأنثى، والصغير إلى فحولة حيوانية لا تؤمن إلا بمفهوم القوة، ولا تنفذ إلا حكم الغابة، إن نسق الفحولة الذي يجعل من الرجل مصدر فخر، وشرف لأهله، وقبيلته في مقابل الأنوثة التي تعد نسقاً مضاداً للفحولة، وقد تجلب العار، والفضيحة للأهل، والقبيلة، وتبدأ بوادر الفحولة، أو محاولة صناعة الفحل، في مرحلة مبكرة من عمر الرجل، قد تكون بنهاية مرحلة الطفولة المبكرة، أو بداية البلوغ، وتتم صناعة الفحل إما بمحاكاة والده، أو من خلال الحكايات، والمواقف التي تحكى على الأطفال؛ لمحاولة توطين نسق الفحولة في ذهنية الطفل، وبالتالي فإن انتقال الطفل إلى مرحلة الفحولة يعد من مهام الأب، هذا الأب ليس إلا صورة مصغرة من القبيلة، التي تعتبر الفحولة أساساً من أساساتها، حتى تحقق الغاية من صناعة الفحول الأفراد، والتي تعد فحولة للقبيلة التي تعمل على السيطرة، أو إلغاء القبائل الأخرى.

خاتمة الدراسة:

الحكاية الشعبية تمثل ذاكرة الأمة، ومخزونها الثقافي، بكل ماتحمله من قيم، وعادات تمتاز بالعراقة، والأصالة النابعة من روح ذلك العصر بمظاهره المختلفة، وبأنساقه المتنوعة، التي فرضتها وشكلتها الذاكرة الجمعية، ووصلتنا مشافهة عن طريق الأجيال، ومن خلال نظري إلى هذه الحكايات بمنظار النقد الثقافي؛ خرجت بالنتائج الآتية:

1. الحكاية مخزون اجتماعي نستطيع من خلال قراءتها قراءة ثقافية، استكشاف الكثير من الأنساق المضمرة الراسخة في العقل اللاواعي الجمعي، الذي يتحكم في سلوك الفرد، والجماعة المنتمين إلى بيئة واحدة.
2. معظم الحكايات قد تبدو متقاربة في شكلها الثقافي، والاجتماعي لكنها تختلف بحسب الفرد، وحالته النفسية، والسياق بل والموقف الذي حكيت فيه.
3. تعددت الأنساق المضمرة داخل هذه الحكايات، فمنها ما يكون في مواجهة الآخر، مثل: السلب، والانتقام، والخيانة، والقبيلة، ومنها ما يكون نسقاً مسيطراً على الإنسان ذاته مثل: الستر، والفحولة، وكلها تعبر عن مخزون مليء بالعادات، والتقاليد التي تسيطر على حياة الفرد وكيان الجماعة .
4. الشخصيات تبدو ثابتة في معظم الحكايات، لكن وظائفها تختلف بين حكاية وأخرى.
5. إن نسق الفحولة من الأنساق المسيطرة، التي يتم ترسيخها، وصناعتها عبر الأجيال لتكمل فحولة العائلة، ومن ثم فحولة القبيلة.
6. يسيطر نسق الستر على أفراد المجتمع، وخصوصاً إذا تعلق الأمر بالمرأة، هروباً من سياط النقد في مقابل الرجل الذي أمن العقوبة.

وختاما فإن الأدب الشعبي يحمل بين طياته الكثير من الأنساق الثقافية المضمرة، وليست الحكاية إلا فنا من هذه الفنون، التي نقلتها لنا الأجيال.

الهوامش:

1. الرويلي (ميجان)، البازعي (سعد) / دليل الناقد الأدبي /المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء/ المغرب / ط/5/2007/ص307
2. للأديب علي إبراهيم مغاوي، من مواليد محافظة رجال ألمع سنة 1376ه كاتب في عدد من الصحف، والمجلات المحلية له مشاركات في المنتديات الثقافية، والأدبية، والتربوية والسياحية عضو نادي أبها الأدبي، له عدد من المؤلفات.
3. انظر مغاوي (علي)، حكايات شعبية، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، جدة، ط/1، 2010/1431 ص6.
4. السابق ص5.
5. انظرالرباعي (عبد القادر)/ تحولات النقد الثقافي دار جرير للنشر والتوزيع/عمان/ ط2007/1428 صفحة الغلاف.
6. انظر الأنصاري (يوسف عبد الله) النقد الثقافي وأسئلة المتلقي/ أم القرى/مقالة/ 1429-2008 .
7. انظرالغذامي (عبد الله) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية الهيئة العامة لقصور الثقافة العربية/ القاهرة / ط1/2010ص87.
8. انظر علوش (سعيد) نقد ثقافي أم حداثة سلفية/دار أبي رقراق /الرباط/ ط1/2007 ص 17
9. الرويلي (ميجان) و البازعي (سعد) / دليل الناقد الأدبي ص305.
10. راجع بعلي (حفناوي) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط 1/2007، ص11.
11. انظر الحجيلان (ناصر) الشخصية في قصص الأمثال العربية «دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية» ص32.
12. راجع الغذامي (عبد الله) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ص 80-83.
13. راجع الغذامي (عبد الله) واصطيف (عبد النبي) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33-32.
14. راجع الغذامي (عبد الله) واصطيف (عبد النبي) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص36.
15. بتصرف القاضي (محمد) معجم السرديات مؤسسة الانتشار العربي، تونس، ط1/2010، ص150.
16. بتصرف السابق، ص149.
17. انظر السابق،2010، ص148.
18. بتصرف السابق، ص151 .
19. راجع علوش (سعيد) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص73.
20. راجع عبد الحافظ (إبراهيم) / دراسات في الأدب الشعبي ص143.
21. راجع القاضي (محمد) معجم السرديات ص149 .
22. الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) /مختار الصحاح، ص 271.
23. مغاوي (علي إبراهيم) «حكايات شعبية»، ص18.
24. الغذامي (عبد الله) ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 47.
25. الغذامي (عبد الله) ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص45.
26. مغاوي (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص58.
27. السابق، ص32.
28. الغذامي (عبد الله) ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط/2009، ص13.
29. الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، ص596
30. القرآن الكريم، البروج، آية 8.
31. القرآن الكريم، إبراهيم، آية 47.
32. النيسابوري (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري، صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي، بيروت تحقيق محمد فؤاد، ج4/رقم الحديث 2580/ص1814.
33. مغاوي (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص99.
34. مغاوي (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»ص26.
35. السابق، ص58.
36. الدرر السنية، «مرجع علمي موثوق» موسوعة الأخلاق.
37. الموسوعة الحرة ويكيبيديا.
38. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص96.
39. السابق، ص120.
40. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص121.
41. القرآن الكريم، الحجرات، الآية 13.
42. انظر الغذامي، (عبد الله)، «القبيلة والقبائلية أو هويات مابعد الحداثة»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب /ط2/2009، ص25.
43. انظر السابق، ص157.
44. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص102.
45. السابق، ص61.
46. السابق، ص96.
47. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص107.
48. انظرالغذامي (عبد الله) القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص151.
49. الرازي، (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار

الصحاح/ ص251.
50. القرآن الكريم ، الإسراء، آية 45.
51. القرآن الكريم، الكهف، آية 90.
52. انظر المسعودي، (أحمد موسى)، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة «في الرواية النسائية السعودية»، مؤسسة الانتشار العربي نادي أبها الأدبي، ط 2014، ص75.
53. انظرالغذامي، (عبد الله)، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، ص 201.
54. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص23.
55. مغاوي (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص48.
56. السابق، ص 84.
57. السابق، ص35.
58. الرازي، (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، ص434.
59. مغاوي، (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص37.
60. السابق، ص90.
61. مغاوي (علي إبراهيم)، «حكايات شعبية»، ص38-40.

المصادروالمراجع:

- القرآن الكريم
- النيسابوري (مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري/ صحيح مسلم /دار إحياء التراث العربي/بيروت تحقيق محمد فؤاد /ج4/بدون.

أولاً: المصادر

- مغاوي (علي) حكايات شعبية /فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية /جدة ط/1/ 2010/1431 .

ثانياً :المراجع

- بعلي (حفناوي) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن/ الدار العربية للعلوم ناشرون/الجزائر /ط1/2007
- الحجيلان (ناصر) الشخصية في قصص الأمثال العربية «دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية»/ النادي الأدبي بالرياض/ المركز الثقافي العربي/ ط1/2009 .
- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر) /مختار الصحاح / مكتبة لبنان / بيروت / ط2007.
- الرباعي (عبد القادر) تحولات النقد الثقافي /دار جرير للنشر والتوزيع/عمان/ ط1428/2007 .
- الرويلي (ميجان) و البازعي (سعد)/ دليل الناقد الأدبي /المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء / المغرب / ط/5/2007.
- عبد الحافظ (إبراهيم) دراسات في الأدب الشعبي/ الهيئة العامة لقصور الثقافة ط/1/2013/.
- علوش (سعيد) نقد ثقافي أم حداثة سلفية /دار أبي رقراق / الرباط / ط1 /2007.
- الغذامي (عبد الله) القبيلة والقبائلية أو هويات مابعد الحداثة /المركز الثقافي العربي /الدار البيضاء /المغرب /ط2 /2009.
- الغذامي (عبد الله) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية /الهيئة العامة لقصور الثقافة/ القاهرة/ط1/ 2010.
- الغذامي (عبد الله) ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة /المركز الثقافي العرب/الدار البيضاء / المغرب ط/ 2/2009
- الغذامي (عبد الله) ود. اصطيف (عبد النبي) نقد ثقافي أم نقد أدبي / دار الفكر / دمشق /ط/1/1425/ 2004.
- القاضي (محمد) معجم السرديات /مؤسسة الانتشار العربي/ تونس /ط1/2010.
- المسعودي (أحمد موسى) الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة «في الرواية النسائية السعودية» مؤسسة الانتشار العربي/ بدون/ ط2014.

المجلات والمواقع الصحف

- الأنصاري (يوسف عبد الله) أم القرى/ النقد الثقافي وأسئلة المتلقي 1429-2008.
- الدرر السنية الموسوعة الحديثية «مرجع علمي موثوق»
- ويكيبيديا الموسوعة الحرة

الصور:

1. http://2.bp.blogspot.com/_0k5OG37L8HM/TMVKgwWTaVI/AAAAAAAAAwQ/hcLDwrncf4Q/s1600/erzaehler_farbe_freic_sm.jpg بتصرف
2. https://konekrusoskronos.files.wordpress.com/201210//arabian-nights_thumb.jpg?w=1006&h=812
3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/444//Ali-Baba.jpg

المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) في رواية زناب

(نموذج مقاربة توظيف الثقافة الشعبية في الرواية البحرينية)

د. حسين علي يحيى

باحث من البحرين

تتأسس أولى عتبات النصّ الروائي «زَناب» للكاتبة رباب النجار، والمتمثلة في غلاف الرواية، على بنية جناسية تستبطن صياغتها تعالقًا حميميًا بين شخصية الكاتبة «رباب» ودلالات الحضور المكثّف للشخصية المحورية في المتن الروائيّ «زينب/ زناب» على نحو وجدانيٍّ، يشي بخصوصية هذا الاشتقاق في حياة الكاتبة الشخصية والاجتماعية، بصفتها شاهدا على العديد من التحولات الاجتماعية والقيمية التي اكتست صبغة تراثية في المجتمع البحريني بحكم انتمائها إلى فترة الستينيات والسبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي؛ إلى درجة يمكن الإفصاح عنها (مجازيًا) باشتياق «زينب/ زناب» الشّجر – الاسم العتيق الذي لم يفارق بعد مسمع ثقافة الذاكرة البحرينية التقليدية ولسانها – إلى حُنوّ بوح «رباب» المطر! الاسم الذي لا يقل حضورا في وجدان تلك الثقافة، وهو ما يمكن استقراؤه (سيميائيًّا) في استحضار ملامح ذاكرة المكان والزمان الشعبية في تصميم لوحة غلاف الرواية.

وبالانتقال إلى العتبة الثانية من النص الروائي، والتي تتخذ من «تنويه» عنوانا لولوج فضاء «زينب» تحيلنا الكاتبة إلى مجموعة من الإشارات التاريخية - الاجتماعية التي تفصح عن طبيعة المتن الروائيّ، في بعده (الزّمكانيّ) والتي تستحضر دور أبيها وخالها (بتحقيق سيرورة إنتاجه، متصلا بإلحاح ابنتها «آلاء» عليها لإتمامه) وهو ما يقودنا إلى استنتاج سعي الكاتبة إبداعيًا إلى تحقيق قدر من التواصل بين الأجيال، شكلت فيه حضور شخصية «زينب» الحامل الأمين لمنظومة القيم والعادات والتقاليد المجتمعية؛ لموازاة تفاعلات سيرورة التحولات المجتمعية وما يصاحبها من ميل إلى التثاقف الحضاري الإنساني، عبر الزمان والمكان.

لذا جاء المتن الروائي لـ«زناب» من خلال صفحة «الإهداء» منفتحا في سيرورة إنتاجه على أفق المستقبل المتمثل في «بنات الكاتبة وأبنائها» ومتصلاً بـ«حفيداتها وأحفادها» ليشكل في صيرورته انعتاقًا إنسانيا - ذاتيا من عوالم «زينب» الواقعية التي تصفها الرواية إلى عوالم أخرى فنيّة، وهو ما أحال صفحة الإهداء - وهي العتبة الثالثة للنص إلى «نصّ نوعيّ موازٍ اختارت الكاتبة ألفاظه بقصدية توجيه رسالة إلى المعنيين بالإهداء.. وإحالة المتلقي إلى فهم أبعاد النص الروائي ومدلولاته»[1].

1. أهداف الدراسة:

تقديم نموذج تحليلي استقصائي للبحث في مقاربة موضوع توظيف التراث الشعبي في الرواية البحرينية، يقوم على رصد المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) المتضمنة في رواية «زناب» بوصفها نموذجا لإحدى الروايات البحرينية الصادرة حديثا، والتي يعالج متنها السرديّ مظاهر التحولات الاجتماعية والقيمية في المجتمع البحريني في حقبتي السبعينيات من القرن الماضي، استقصاء أثر توظيف المحمولات التراثية الاجتماعية في إغناء بنية المتن السرديّ، واستخلاص أثره في تعميق تقنيات المعالجة الفنية فيه.

استكناه المدلولات الاجتماعية القيمية والرمزية لتوظيف التراث الشعبي في الرواية البحرينية المعاصرة، بوصفها فضاء معرفيًا حاملا لقيم المجتمع ومعارفه، وأنماط حياته، وإحدى تقنيات التثاقف والتواصل الفاعل عبر الأجيال في مجتمع متغيّر.

تمَثّل الدعوة إلى اجتراح مقاربات تحليليّة تعنى برصد وتحليل النتاج الثقافي الإبداعي الذي حاول مبدعوه في الخليج والجزيرة العربية استلهام التراث الشعبي؛ مع التأكيد على تأثير النقلة الحضارية التي عاشتها المنطقة - منذ ما يقارب النصف قرن - في أنماط العيش، «مما كان له أثر بليغ في درجة حساسية المبدع تجاه المتغيرات الجذرية، وبالتالي في مجمل النتاج الفني وصلته بالماضي بصفة عامة وبالتراث الشعبي بصفة خاصة»[2].

2. منهجية الدراسة:

تستند الدراسة إلى المنهجين البنيوي التكويني والأنثروبولوجي في مقاربة موضوعة البحث، معتمدة في تناوله الأسلوب التحليلي القائم على استقراء المتن النصيّ لرواية «زناب» من خلال تحليل متضمناتها، أفقيا وعموديا، ومحاولة استقصاء بنيتها الأسلوبية وتقنياتها الفنية، واستخلاص العلائم والمظاهر والسّمات ذات الصبغة الزمانية والمكانية، وما يرتبط بها من مقولات، أو أفعال، أوأحداث تحمل دلالات مادية، أو معنوية، أورمزية، تفصح عن تقنيات توظيف الرواية المختارة التراث الشعبي البحرينيّ، وتنبىء عن أثر هذا التوظيف في إغناء البنية السردية للمتن الروائي البحريني في إغناء محمولاتها، وفي إثراء تقنيات المعالجة الفنية لتلك المحمولات؛ استنادا إلى الرؤية القائمة على تحليل مضامين العمل الروائي بوصفه تعبيرا عن الحياة الاجتماعية في تمظهراتها الخارجية ومحاولة استكناه مكوناتها القيمية والرمزية، التي يمكن سبرها بالنظر إليها اجتماعيا كما يرى(اسكاربيت: 1987) من زاوية تأثرالأدب بالدين والعادات والقوانين، وتأثيره فيها[3].

3. البنية الهيكلية لتنظيم محتوى الدراسة:

استنادا إلى أهداف الدراسة، ومنهجية مقاربة موضوعها، جاءت البنية الهيكلية لتنظيم محتوى الدراسة، وفق أجزائها الأربعة على النحو الآتي:

1. التقنية الناظمة لرصد التحولات النفسية والاجتماعية في فضاء المتن الروائي السرديّ.
2. توزيع المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) على خارطة في المتن الروائي السرديّ.
3. دلالة الأمثال الشعبية والتعبيرات التراثية والترنيمات في محمولات النص السرديّ.
4. دلالة المعتقدات والطقوس الشعبية والرموز والعلامات التراثية في المتن السردي.
5. خلاصة الدراسة.

3. 1. التقنية الناظمة لرصد التحولات النفسية والاجتماعية في فضاء المتن الروائي السرديّ:

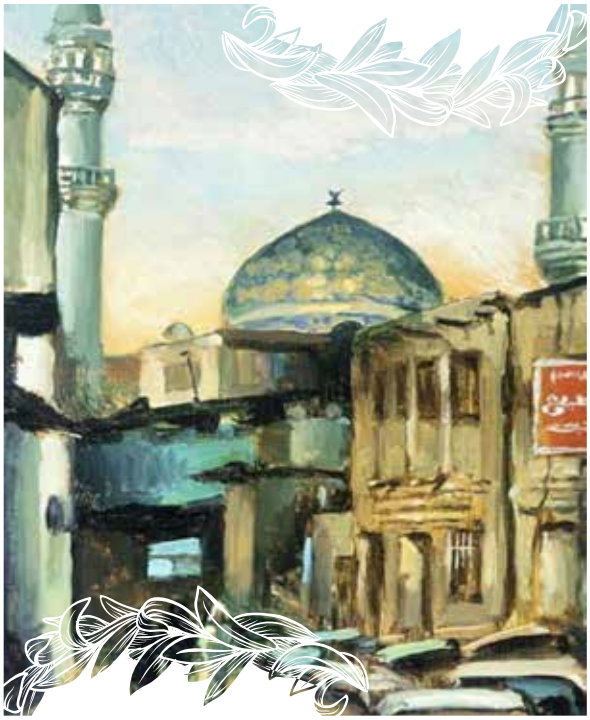
تهيئة لفهم متضمنات المتن السردي في رواية «زناب»؛ وتحليل بنيته الفنية، ومقاربة محمولاته الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) يلزمنا توصيف التقنيات الناظمة للتحولات النفسية والاجتماعية التي انعقد النسيج الروائي حولها. حيث تقوم بنية النص السرديّ على تقديم جرعة نصيّة متدفقة، لا تخضع في تقسيم تكويناتها إلى فصول ذات وحدات موضوعية؛ بل إلى محاولة الكاتبة الإمساك بالخيط السردي الروائي الناظم لمجموعة من مشاهد القصّ، ومتابعة بنية الأحداث، من خلال توظيف تقنية الومضة الخاطفة «الفلاش باك» وإفساح مساحات محدودة للحوار المدعم بالسرد، أسهمت بتلقائية في رسم ملامح محورية شخصية «زينب» وفاعليتها، بموازاة ملامح الشخصيات المحيطة بها، وفاعلية كل منها في تشكّل سيرورة المتن السردي ونمائه زمانيّا ومكانيّا.

وباستقراء شخصية «زينب» ورصد فاعليتها في فضاء النصّ؛ نجد حضورها يتمحور حول ثنائية صراع نفسيّ داخلي، يتجاذبه موضوعيًا معجم القصّ القائم على ثيمة (النمطيّة والرتابة والقلق على الغير) وهو ما يتسم به إيقاع حياة جيل أمهاتنا في زمن القصّ، في مقابل معجم نزوعها إلى الانعتاق من النمطية والرتابة اللتين تمثلان السمتين الملازمتين لأثر التحولات المجتمعية والقيمية في حياة الأفراد والجماعات عبر المكان والزمان، ويمكن تبين نماذج من تواتر هذا الصراع في حياة «زينب» باستقراء متضمنات الخطاطة التالية.

خطاطة بروتريهيّة لرصد التحولات النفسية للشخصية المحورية في فضاء المتن السردي:

الحقل المعجمي للحدث النّمطي اليوميّ	الحقل المعجمي للنزوع إلى الانعتاق
- انهت جميع الأعمال الرتيبة المخصصة لفترة الصباح، عدا الطبخ..الطبخ لن يعجزها فهي تقوم به عن طيب خاطر..لكن لا يزال الصبح طويلا، ولا وجود للقيلولة في حياتها... (الرواية: ص 10)	-لن أطبخ اليوم شيئا للغدا...لو يسعها لتخلت عن جميع الأعمال هذا اليوم وارتاحت قليلا... انفرجت أساريرها قليلاً وانتابها إحساس جميل، حين تذكرت أنها لن تطبخ.. (الرواية: ص10)
- تفقدت ببصرها أثاث الحجرة... الأواني... كم عاما مضى دون استخدامها؟ عشرون، ربما أكثر. (الرواية: ص 11)	-التكرار سيتوقف اليوم... ويكفي أن يكفّ الزمن عن التكرار ولو لمرة واحدة في العام، ليجعل المرء ينظر حوله بطريقة مغايرة ويشعر بالفرح. (الرواية: ص 10)

- لاشيء غير اعتيادي، خلوة تحضر بقسوة... ثمة توطؤ قديم بين عقارب الساعة وأنين المروحة.. إنها أشبه بآلة تصدر نغمات رتيبة.. (الرواية: ص12)	- خطر على بالها أن العالم لن يتوقف عن الحركة لو استراحت قليلا؛ لترخي عضلات ظهرها المتصلبة... (الرواية: ص11)
- المرة الأولى التي تدخل الماعز غرفتها «لكنها كافية لتشعرها بأن قدسية الحجرة قد انتهكت في غيابها، وبأن تعديا صارخا طال خصوصيتها». (الرواية: ص35)	- ... لا لن أسكت بعد اليوم سوف أوقف هذه المخلوقة (ابنتها) عند حدها. (الرواية: 47)
- «أهذه ابنتي.. بضعة من لحمي ودمي؟! ما الذي اقترفته بحقها كي تبغضني.. هل تريد أن تفسد بهجتي بأحفادي؟.. آآآه ليت الأرض انشقت وابتلعتني قبل أن اسمع لمياء تتلفظ بهذا الكلام». (الرواية: ص48)	- شعرت بأن لا رغبة لها في رؤية ابنتها، ليس مطلقا ولكن اليوم على الأقل. (الرواية: ص54)
- «أول مرة في حياتها تنزعج من تكتكة الساعة... ما الذي تفعلينه بحق السماء، صرخت بها، تعدّين أعمارنا عدّا؟ انتابتها رغبة عارمة في تحطيمها، لكنها لم تفعل. (الرواية: ص 76)	- «لن تستطيع الدنيا أن تأخذ منها ما بقي لها، لأنه يخصها وحدها دون غيرها، تعض عليه بالنواجذ وتشعر بامتنان لن تدعه يفلت منها» الذي بقي لها ذكرياتها التي كلما بعدت في الزمن، لا في الذهن صارت أعزّ على قلبها حتى الموجعة منه». (الرواية: ص124)
- هل إذا تقدم العمر بالمرء، يعيد فرز اسراره من جديد؟ ويقصي بعضا منها فلا تعود أسرارا؟ كتاجر نفدت بضاعته وليس لديه ما يخشى كساده. (الرواية:ص137)	- «نظرت إلى شعرها.. تناولت ظفيرتها بيدها وقبلت الشيب، الشاهد على طفولتها وصباها وشبابها، وشعرت نحوه بامتنان». (الرواية: ص139)
- «فراغ لا ينتهي أيام تلو أيام كلها متشابهة، كما لوكانت يوما واحدا يتكرر، لكنها لا تبتغي من الدنيا أكثر مما أعطتها» (الرواية:ص124)	- «لم تعد هدهدة زينب حزينة بعد مجيء زينب الصغيرة صارت الهدهدات تملأ المكان بهجة، كان صوتها الممتلىء فرحا يثير في لمياء شعورا غامضا، يتلبسها حزن كلما رأتها سعيدة». (الرواية: ص 155)
- «أشاحت وجهها عن المرآة منذ زمن بعيد.. بعد أن ازداد ضعف البصر تركت استخدامها نهائيا.. تأملت وجهها في المرآة طويلا لقد شاخت..». (الرواية: ص139)	- «لاشيء في دنياها يستحقّ العجلة غير الذهاب للقاء الأحفاد واطفال الأحفاد... تناولت كيس الحلوى من المطبخ، وابست عباءتها وخرجت». (الرواية: ص156)
- «حتى الأيام الرتيبة لايمكن أن تمكث على حالها إلى الأبد، كان فرح زينب بضجيج الأحفاد لا يضاهيه أي فرح، لكنه ضجيج كاد يتلاشى... صار السكون أشد إزعاجا...». (الرواية: ص150)	
- بالأمس القريب كانت تقلق على الأحفاد واليوم صارت تضيف على نحو فطري أبناء الأحفاد إلى قائمة الذين تمرض لمرضهم وتفرح لفرحهم. (الرواية: ص 152)	



3. 2. توزيع المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) على خارطة في المتن الروائي السردي:

بتتبع العلاقة الموضوعية بين الخط التصاعديّ لشخصية «زينب» ومساحات نماء إطارها الزماني، واتساع فضائها المكاني، نستخلص جملة التحولات المجتمعية التي عمدت الكاتبة إلى تضمينها في المتن الروائي، موظفة مجموعة من المحمولات الثقافية والقيمية (التراثية والمجتمعية) المبثوثة في سياقات نصية متعددة لتأصيل متضمنات البنية السردية وإغنائها تراثيا.

وبفحص المدلولات الموضوعية والفنية لتلك المحمولات، نجد أن الكاتبة وظفت الكثير من المحمولات التراثية في بناء الحبكة القصصية، لغرض تعميق الحدث الروائي، وتنامي وتيرة تصاعده، عبر ثنائيتي الزمان والمكان، وما يتساوق في تتابعهما روائيا من منظومة المعارف، والعادات والتقاليد الشعبية، وما يرتبط باستحضارها روائيا، وفق التقسيم الثنائي للطقوس وشعائر العبور الذين اختطهما الفلكلوري الفرنسي «أرنولد فان» بتقسيمه تلك الطقوس إلى رئيسة تتمثل في طقوس الانفصال (الموت وما يتصل به) وطقوس اتصال وتجمّع (الزواج وما يتعلق به) وشعائر هامشية ثانوية (الحمل والولادة والتعميد والختان والطهور)[4].

وهو ما ستركز عليه هذه الدراسة، في محاولة استقراء توزيع خارطة المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) في ثنايا المتن الروائي السرديّ لرواية «زناب» وفق تصنيف بحثي يخدم أهداف التحليل الموضوعي، ويقوم على تبني المقاربة «البنيوية التكوينية» التي تقوم كما يرى (غولدمان:1987) على اعتبار أن الشكل الروائي ينقل الحياة الاجتماعية اليومية للفرد إلى المستوى الأدبي، وما ينتج عن ذلك من تفاعلات تبادلية - قيَميّة داخل المجتمع نفسه[5].

وفيما يلي تفصيل بتوزيع المحمولات الثقافية والقيميّة (التراثية والمجتمعية) على المتن الروائي السردي، وفق مستويات تقسيماته الخمسة الآتية:

3. 2. 1. محمولات الزمان والمكان التراثية في فضاء المتن السردي:

في سياق هواجس انتظار «زينب» حفيدتها «لمياء» التي تأخرت في المجيء على موعد زيارتها اليومية المعتادة صباح صيف (الثالث والعشرين من أغسطس عام 1965) تأخذنا الرواية إلى وصف تفاعلات «زينب» الوجدانية، المتصلة بنوستالجيا الحنين إلى المكان والزمان؛ حيث الجو حار لدرجة فظيعة، والرطوبة خانقة، مستحضرة مشاعر «زينب» المتأرجحة التي تمقت «الرطوبة» بقدر ما «تعشق فيه بيتها في الأيام شديدة الرطوبة، إذ تعبق تربته برائحة تأخذها إلى أيام الصبا، حين كانت تحت جناحي أمها وأبيها» (الرواية: ص9).

تدخلنا زينب في هذا السياق السردي إلى مكان أثير يستحضر حميميّة خصوصية «حجرتها» التي لاتتعدى مساحتها «ثلاثة أمتار في أربعة» مستعرضة في التفاتة بصرية خاطفة، مواقع ترتيب المقتنيات التراثية الأثيرة لديها في شمال وجنوب الحجرة،

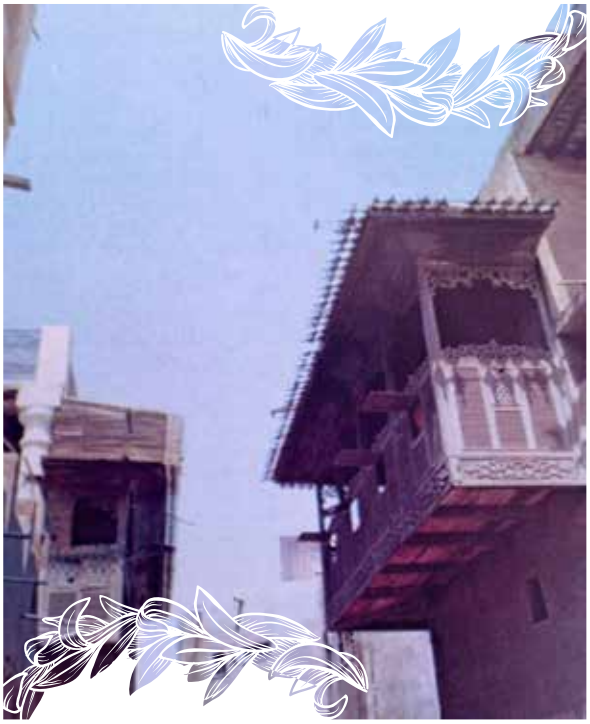
وأسفل نافذتها الشرقية، وقبالة النافذة الغربية، وفي زواياها وسقفها، كلّ ذلك محاولة الانشغال بذلك عن وطأة صداع شديد ينتابها في الجانب الأيمن من الرأس، ويفرض عليها خلوة تحضر بقسوة.. «يتواطأ على تمزيق سكونها صوت عقارب ساعة خشبية معلقة على الجدار شمال الحجرة، قبالة السرير من جهة الرجل، وأنين مروحة يتداخل مع دندنة أغنية صوت السهارى لعوض الدوخي..» تأخذها لزمن تحاول استحضاره بعدة أمور تربطها بتذكر عمر «لمياء» الحفيدة، لتكتشف أنها قد «أتمت الخامسة من عمرها وتمشي في السادسة» مستثيرة بذلك تداعيات ذاكرة الزمان التي أخذتها إلى ذات «يوم في الصيف الماضي تخلفت فيه لمياء عن المجيء «مستذكرة» وجود مظاهرات وفوضى في طرقات المنامة، في حيهم بالذات حيّ المخارقة منع وصول لمياء إليها» (الرواية : ص 12 – 13).

وفي ذروة سياق هواجس تأخر «لمياء» يتداعى سرديًا إلى ذاكرة «زينب» مشهدٌ يختزل مفارقة التحول الحضري، في مجتمع البحرين، في منتصف حقبة الستينيات من القرن العشرين، مستحضرة حادثة «اصطدام سيارة أمريكية، بعربة يجرها حمار، وانقلابها على حفيدها «أخو لمياء» الذي «صادف مروره في تلك اللحظة راكبًا دراجة.. فاصيب بكسر بليغ في إحدى ساقيه» مؤرخة بهذا المشهد تزامن اجتماع «سيارة وعربة حمار ودراجة..» مشهد لا يتكرر كل يوم تلازم استدعاؤه ومعجزة نجاة حفيدها الذي كان ممددا بالكامل تحت عربة الحمار» (الرواية: ص 14).

وباتساع فضاء السرد؛ واستحضار البعد الروائي مايساوق العلاقة الرابطة بين الأزمنة الداخلية والخارجية فيه، وهو ما يمكن تحليله، وفق مرتاض (1988) وفق رؤية سوسيولوجية وتاريخية[6] تستتبع ملاحظة كيفية هندسة الكاتبة مكان السرد، وإسباغ ألفته نفسيا في دخيلة زينب؛ محددة بذلك حميمية موقع بيتها في فضاء بيوت «حي المخارقة» منفتحا على شارع المتنبي، الذي يتوسط الحيّ، ويأخذ زينب في مسار رحلتها إلى بيت ابنتها «أم لمياء» من جهة الغرب إلى الشرق، معرّجا بها شمالا بمحاذاة البيوت التي «تقع غرب الشارع الضيّق الذي لا يتسع عرضه إلا لعبور سيارتين بمحاذاة بعضهما» مسترجعة بسرد حدَث استيقاف «أنور» مجنون الحي لها، وهي في الطريق لحضور مخاض ابنتها موقع «بقالة الميرزا» غربي الحيّ (الرواية : ص17).

وفي قلب دائرة تمثُّلات محمولات المتن الروائيّ من تقاليد اجتماعية وعادات ستينية أصيلة تزخر بها ذاكرة «زينب» ومن طرز معمارية بسيطة، مصاحبة لتلك التقاليد، تحضر تقاليد التواصل الاجتماعي الحميم بين ابناء حي المخارقة؛ حيث «أبواب البيوت جميعها مشرعة على بعضها، متلاصقة دون سياج حولها» وحيث «من المألوف انتقال الحديث الذي يدور بين أفراد الأسرة في فناء البيت إلى البيوت المجاورة وإلى الشارع..»، دون أن تغفل الكاتبة في هذا السياق السرديّ التأريخي أصداء تلك الحقبة من زمن القصّ، مفسحة المجال للذاكرة السمعية؛ التي يشغل حيزها الزماني والمكانيّ وسط شارع المتنبي» تناهي إهداءات أغاني برنامج ما يطلبه المستمعون إلى مسامع المارة، مستحضرة وقع صوت ناظم الغزالي – الذي يمثل مكونا غنائيا تراثيا في الذاكرة البحرينية الستينيّة – على قلب زينب التي تردد معه «عافت عيوني النوم» فتشعر أنه يخصها هي بهذا القول، كما يخترق شغاف قلبها صوته إذا قال «معلّم على الصدعات قلبي»! (الرواية: ص18).

وبموازاة الحضور البصريّ السّمعي الطروب للمكونات التراثية الزمانية والمكانية لحي المخارقة تستحضر الكاتبة مكان مأتم الحيّ «العجّة» الذي أشرّت بموقعه شرق شارع المتنبي، مستحضرة في سياق القصّ انعطاف زينب على يمينه، في الطريق إلى بيت ابنتها أم لمياء، مستبطنة سرديات ذكرى حكاية شكوى إحدى الجارات لزينب «عزوف ابنتها التي ترملت وهي في ريعان شبابها عن الزواج» وبراءة مشهد «فتيات صغيرات جلسن على الأرض يسمّعن لبعضهن جدول الضرب بلحن جميل» و«حكاية جليلة ابنة حيدر الراشد، وقصة نذر زينب على ابنتها في حادثة شربها



الكيروسين» (الرواية: ص19) مهيئة بذلك إلى استدعاء بوح «زينب» بمكنوناتها إثر هزة وجدانية عميقة، هدت كيانها، بسبب تهكّم أختها الوسطى بعباءتها القديمة أمام الجيران ساعة دخولها بيت ابنتها عند ولادتها؛ وقد ضاعف ذلك استقبال الابنة «بنبرة آمرة.. تبعث على الكدر، دون أن تتيح لها مجالا لحمل حفيدتها المولودة للتو..» (الرواية: ص19-29).

تحوّلات أفق فضاء المتن السردي.. بين زمنين:

بتوالي أحداث المتن الروائي وتتابعها، ينفتح أفق فضاء السرد في طريق عودة زينب المثقلة بهموم يوم ولادة ابنتهاعلى مشهد «فتيات صغيرات لمحن طائرة تحلق في السماء، وهنّ يرددن أهزوجة بريئة من أهازيج ذلك الزمن الستينيّ» لاحت لها على إثره طفولتها التي تسترجعها الكاتبة بتقنية الومض الخاطف (الفلاش باك) - حيث «كان النسوة يغسلن الثياب في العيون وسط البساتين والخضرة»؛ وأمها تأخذها مع أختيها، ليلهين مع صويحباتهن في «السيبان يجلسن على الطرف وأرجلهن تتدلى في الماء» أويلعبن «لعبة اللقفة» أو «والتسلي بأوراق شجر البنسيان والإثل، وإمساك الجراد والفراشات، وجمع ما يتساقط من النخيل في موسم الخلال» (الرواية: ص29-30). وغيرها من محمولات ذكريات لعب الطفولة في ذلك الزمان الذي كانت زينب فيه «تحيا طفولتها خارج الزمن وتظنّ أن لاشيء في الدنيا يستحق غير الضّحك» (الرواية: ص31).

وعلى نحو مفارق توغل مشهدية القصّ في استحضار أفق آخر يشي بتحولات ذاكرة الزمان والمكان، التي تتبدى على صفحتها النقلة الزمنية في حياة نسوة المخارقة اللواتي «هجرن البساتين والعيون؛ بسبب إيصال المياه للبيوت، فلم يعدن بحاجة إلى البساتين والعيون، من أجل الاستحمام أو غسل الثياب..» وقد شكلت هذه النقلة من وجهة نظر زينب «لطمة» ألجأتها «إلى اتخاذ سطح بيتها ملاذًا يمنحها شعورا بالتحرّر من الحيطان الأربعة» تنظر من جهة الشمال إلى البحر، ومن جهة الشرق ترمي ببصرها إلى البعيد، حيث لا أبنية مغبرة تعترض الأفق وهنا تتساءل الكاتبة بحسرة على لسان «زينب»: هل من لطمة أسوأ من أن يغدو الإنسان سجينًا؟ مختتمة مشهد التحوّل الاجتماعيّ وما صحبه من تغيرات تراجيدية مست عادات الناس وتقاليد معيشتهم، على لسان حال زينب، الشاهدة على تحولات ذلك الزمان قائلة: «صار الناس ينفقون الكثير من الأموال على تزيين سجونهم، وهم يحسبونها بيوتا يسكنون إليها» (الرواية: ص42).

وفي ثنايا انفتاح فضاء المتن الروائي السرديّ، واتساع أفق التحولات فيه بين زمنين تتبدى مشهدية فضاء احتفاء زينب بمشاركة حفيدتها لمياء إطعام الحمام والاستمتاع بمنظره وهو يهبط ملتقطا الحبوب ليحول «سطح البيت الأجرد إلى مكان تدب فيه الحياة» متخذة منه زينب فضاء لقصّ «خرافة للحفيدة سمعتها الجدة عن عمتها» على إيقاع هديل الحمام أو تعليمها بعض دروس الحياة وخلاصة تجارب الجدة، التي يوحي بها مشهد «تنازع حمامتين على قطعة خبز صغيرة أوحبة شعير، رغم امتلاء السطح بفتات الخبز أو الشعير» (الرواية: ص44).

وتحت هذا السطح تتبدى حجرة زينب التي تمثل في فضاء السرد جزءًا حميما من بيت بحرينيّ ذي طراز عتيق، ورثت منه عن والدها بعد تقسيمه حصتها مضافا إليها نصف حصة أخيها، إلا أنه كما تصفه «... لم يتغير فيه شيء، كانت قبته السماء وبقيت قبته السماء» (الرواية: ص37).

لقد شكلت هذه الحجرة موئل حنين لذكريات زينب مع أمها، ومكنزا ثريا لمقتنيات جميلة ورثتها عن أبويها وزوجها «أكرم» وأصبحت تحت طائلة تحولات الزمن ملاذا آمنا لأحزانها، وفضاء لسرد حكايات الترحال والحنين والفقد، الممتدة عبر الزمان والمكان على مسمع «لمياء» حفيدتها. لذا تبدو هذه الحجرة «موضوعيا» بمثابة ما يمكن أن نطلق عليه، حسب باشلار (1984) مكانًا يتيح استعادة ألفة الماضي، داخل البيت القديم، واستقطابها، وتكثيفها، والدفاع عنها[7].

باستقراء المدلول الحكائي لتساؤل زينب « كيف يكون الهبوط إلى الأرض أجمل من الصعود إلى السماء؟!» يمكننا استقصاء العلاقة المتغيرة بين الأماكن المغلقة والمفتوحة في النصوص الأدبية، والتي تمنحنا وفق كوبام (2014) فهمًا للكيفية التي بها يصوّر الروائي الأماكن، وما ينطوي عليه هذا التصوير من منظورات أنثروبولوجية أو ذهنية، تحيلنا إلى بحث مفهومي المكان الحميم والمكان الخرافي[8] «وهو ما تنقلنا إليه الرواية في سردية خرافة المكان الممتد في ذاكرة زينب التي برّح بها الحنين من شمال العراق إلى ديارها «البحرين» متوسلة الموت كلّ ليلة أن يأتيها قبل مطلع الفجر» (الرواية: ص 131) فقصدت ذات ليلة شديدة البرد كهفا في أعالي الجبال تسكنه الذئاب، تراءت لها خرافية المكان في طريقها إليه، حيث السماء في غاية الصفاء، والنجوم شديدة التألق والوضوح، كان عددها كبيرا جدا، «لم أر في حياتي قط عددا هائلا من النجوم كالذي رأيته تلك الليلة، كانت متراكبة فوق بعضها... حتى لا أكاد أرى مساحة صغيرة في السماء خالية من النجوم..» فتساءلت في نفسي أليست السماء واحدة؟ كيف تكون نجومهم أكثر عددا وتألقا من نجومنا؟ وبين «مجرى نهر.. ومنحدر.. وشجيرات وصخور وأرض موحلة اعترض طريقا إلى مدخل الكهف..» حتى علا نداؤها تحت رهبة السماء ياذئاب اخرجي ياذئاب اخرجي، مستذكرة ما كانت ترددة كل ليلة حين «تمد الذئاب صوتها بالعواء.. هذا أحق منزل بالترك.. الذئب يعوي والغراب يبكي، ولكن لاشيء غير السكون» (الرواية: ص134).

وتتعاضد خرافية المكان مع غرائبية الحدث الذي أفضى في النهاية إلى... عواء الذئاب بصوت حزين كأنها تنوح محدّقة في زينب، لكنها لم تتحرك من مكانها، رثاء كما تصورت زينب «بحالها ومتألمة لألمها، تواسيني وتصبرني، لم تكن تنوي مهاجمتي» (الرواية: ص135).

وفي سياق تساؤل لمياء حول غرائبية المكان وخرافيته «هل كانت بلادهم جميلة؟» يأتيها السرد مختصرا الإجابة على لسان زينب «بلادهم قطعة من الجنة أسقطت على الأرض!» (الرواية: ص137) «قلت في نفسي وأنا في القطار: لقد أراني الله الجنة في الدنيا قبل الآخرة.. جبال عظيمة يسمونها زاجروس، بالغة الشموخ تبعث الرهبة في النفس..كنا كلما صعدنا أكثر صار السحاب أسفل منا، نحن في الأعلى والسحاب في الأسفل، تصوري، كانت رحلة شاقة لم تخل من مخاطر، ولكنها أجمل ما فعلته في حياتي» (الرواية: ص146).

وفي سياق سرديات عرض مكونات «خرافية المكان» يستحضر المتن الروائي ميثولوجيا لوحات مشبعة بطرز اجتماعية ثرية لمشهديات تنوع عادات الكرد وتقاليدهم الممتدة مكانيا بين «خانقين» في العراق و«قرية كيلوند» في إيران، وهي لوحات تكتسب روعتها من مرأى الجبال المكسوة بالثلج، وعبق زهور الخزامى، وانفتاح ساحات الرقص والموسيقا والغناء على فضاءات تداول المعارف الشعبية، وتقاليد عادات الترحال والعمل» (الرواية: ص147). وغيرذلك مما تكتمل به خرافية الفضاء الاجتماعي للمكان في الرواية .وهو ما ستتناوله الدراسة في الجزء الخاص بميثولوجيا العادات والتقاليد في المجتمعين البحريني والكردي في العقد الستينيّ من القرن العشرين.

3. 2. 2. الطرزُ المعماريّة التراثية في محمولات النص السردي :

تستحضر الرواية في ثنايا السرد جملة من الطرز المعمارية الشائعة في حي المخارقة والتي تشكل جماليات ملامح زمن السرد، وتكتسي بانتمائها إليه صبغة تراثية، حيث يشيع في فضاء السرد الطراز المعماري لتشييد بيوت العاصمة ذات الطبقتين، والذي يتبدى من خلال تصور الرواية زينب في بيت ابنتها وهي «تصعد عدة عتبات، وتلتقي بحفيدها لمياء، التي كانت في هذه الأثناء تركض على السلم نازلة من أعلى...» (الرواية: ص20) كما يشيع استخدام الستائر خلف الأبواب، وتزيين البيوت «بالمرايا السادة أو المرسوم عليها طواويس» (الرواية: ص21).

ويحضر في توصيف الرواية الفضاء الداخلي «للبيت العود» قبل تقسيمه بين الورثة سمة المعمار التقليدي للبيوت آنذاك والمتمثل في «إحاطة الحجرات به من أربع الجهات، مع الإشارة إلى فناء[9] يتوسطه...» تتربع فيه «نخلة وحيدة» و«جَبايَة[10] لغسل الأواني والثياب، وسلّم خشبي يؤدي إلى السطح» (الرواية: ص36 – 37).

ويلفت في ثنايا السرد تعاطي المعمار في ذلك الزمن الستينيّ مع فن النحت على الأبواب، الذي تستحضر الرواية نموذجا له في «النقوش المنحوتة على مصراعي باب بيت «زينب» على شكل «طيور محلّقة متداخلة الأجنحة» تتخذ منها لمياء في كل مرة تزور البيت موضوعا للعدّ، من الأسفل إلى الأعلى وبالعكس؛ للتحقّق من أن مجموعها في كلّ «صُفْقَة»[11] من الباب عشرة طيور» (الرواية: ص97).

وعليه يمكن الاستنتاج أنّ تمثّل تحوّلات الزّمان والمكان في فضاء المتن السردي، واستحضار الطّرز المعمارية التراثية الكامنة في ثناياهما يعكس كما يرى خليفة (2009) «جوهر الاستلهام الذي يشحن المنتج الإبداعي بطاقة خيالية هائلة تمنح المنتج حرية هندسة الأمكنة وتشكيل الأزمنة المتسقة مع منطق الموروث الشعبيّ»[12].

3. 2. 3. قطع الأثاث التّراثيّة وأدوات الزّينة والملابس التقليدية في محمولات النص السرديّ :

يتلازم حضور قطع الأثاث وأدوات الزينة – التي تشكل جزءا من تمثّلات المخزون التراثي في ذاكرة زينب – مع استحضارها ذكريات علاقتها بأبويها وزوجها، منتحّية في لحظة حميمة جهة الجنوب في حجرتها، متفقّدة ببصرها مكونات هذا الأثاث المكون من «صندوق خشبيّ من السّاج ورثته عن أمها، وأبقته في المكان نفسه.. أوان للزينة وأوان للاستخدام، وشمعدان فضي يتسع لشمعتين أهداه إليها زوجها.. مطحنة قهوة خشبية سويسرية الصنع... ساعة حائط خشبية من الساج معلقة على الجدار شمال الحجرة، وخزانة ملابس مصنوعة من الساج... وماكينة خياطة ماركة «سنجر» مركونة على طاولة خفيضة أسفل الساعة ومرآة معلّقة على النافذة...» (الرواية: ص11).

أما أدوات الزينة فيتزامن حضورها في سياق المتن السردي مع استحضار زينب كوامن لوعة فقد أمها، في لحظة ضيق نفسيّ، تجيل على إثره بصرها في حجرتها؛ فتقع عيناها على صندوق أمها الحديدي تحت السرير «تخرج مقتنياته بعناية، كما لو كان كل شيء قابلا للكسر، تتمعن في كلّ قطعة، إحرام الحج، قرآن، خنجر أبيها الذي ورثه من أبيه، سبحة من عقيق يمانيّ تعود لزوجها نسيها في البحرين قبل سفرهم، زجاجة عطر فارغة أهداها إليها زوجها، صور شخصية وعائلية قديمة في كيس من قرطاس، إحدى صور لزوجها مطبوعة على منديل قطنيّ فعل الزمن فيه فعلته، نسخته السالبة مصنوعة من زجاج تعرض للكسر وتحول إلى عدة قطع، شموع عسلية اللون صنعها زوجها، باقة يابسة من زهور الخزامى موضوعة في علبة قصدير.. تحمل رائحة خفيفة كأنها آتية من بعيد.. أغمضت عينيها كي ترى أكرم بوضوح أكبر، وهو يناولها هذه الباقة ساعة الوداع» (الرواية: ص52–53).

ويستحضر السرد خصوصية ملابس المرأة التقليدية، من خلال وصف الرواية خروج زينب إلى بيت ابنتها

مرتدية «الملفع.. والعباءة.. والعمامة لاتقاء حر الشمس، ومنتعلة المداس» (الرواية: ص16) وذلك بموازاة ما يذكره النسوة «الثرثارات» في معرض حديثهن عن «الأقمشة الجديدة في الأسواق، في زمن القصّ الستينيّ، أقمشة فيها أهداب زري متدلية، يسمونها بحسب ألوانها شعر شادية وشعر صباح وما شابه» (الرواية: ص27) كما تورد الكاتبة في سياق وصفها لمحتويات الصندوق الذي ورثته «زينب عن أمها» ولم يحركه أبوها من مكانه «محتوياته من ملابس أمها الفاخرة التي تلبسها في الأعراس والمواليد» (الرواية: ص38).

وتردف الرواية استحضار ملابس زينب التقليدية بذكر حليّها التي أوفت بها نذرا لتعافي ابنتها أم لمياء من حادثة «شرب الكيروسين.. باعت الذهب كله، لم تحتفظ بشيء، لا بقلادة، ولابخاتم، حتى الخزامة[13] انتزعتها من أنفها وباعتها» (الرواية: ص29).

ويلفت في سياق سرد آثار التحولات الاجتماعية التي شهدها حي المخارقة في بداية عقد الثمانينيات من القرن العشرين، حضور الجورب النسائي كرمز للالتزام الديني للمرأة، وهو ما جال في خاطر زينب بشأنه «في ما مضى كنا جميعًا مؤمنين، لم يكن لبس الجورب من علامات الإيمان، ولم تتّهم إحدى النسوة اللاتي لايضعن ملفعا على الرأس بقلّة الإيمان» مخاطبة جارتها يعدة بالقول: «حدّثتني عمتي أن النسوة كن في أيام شبابها، لا يُحكمن لفّ الملفع حول رؤوسهن، ولا يحجبن وجوههن عن البقّال والخبّاز، وبائع الماء العذب، وأيّ رجل آخر يتعامل معهنّ بصورة يومية» (الرواية: ص184-185).

3.2.4. العادات والتقاليد الشعبية التراثية في محمولات المتن السردي:

العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة:

يستحضر المتن الروائي مجموعة من العادات والتقاليد الاجتماعية، التي تكاد تختفي من حياتنا المعاصرة اليومية في مجتمع البحرين، ومن بين تلك العادات التي شغلت حيزا كبيرا في مساحة المتن الروائي عادة «تربية الماعز» في البيوت، التي شغفت بها زينب وأصبحت جزءًا من حياتها اليومية، على مدى خمسة عشر عاما، بالإضافة إلى عناية زينب على عادة الكثيرين من أهل البحرين «بتربية الحمام على سطح البيت».

ويلتفت المتن السردي في سياق استحضاره علاقة الأجداد بالزمان والمكان إلى عادة توقيت النهار بالمدة الواقعة بين شروق الشمس وأذان الظهر، وهو ما تحدد به زينب في الرواية زمن الانتهاء من أعباء بيتها الصباحية قبل أذان الظهر (الرواية: ص10). وإلى الاستعانة بالجهات الأربع في تحديد أمكنة تواجد الأشياء في حجرتها «السرير في زاوية الحجرو من جهة الجنوب.. الصندوق الخشبي اسفل النافذة شرق الحجرة، والساعة الخشبية المعلقة على الجدار شمال الحجرة» (الرواية: ص11).

كما استعانت الرواية، على عادة الأجداد، بتحديد وجهة حركة زينب اليومية في حي المخارقة، بجهتي الشرق والغرب من شارع المتنبي، جيئة وذهابا، مستحضرة معالم الرحلة ببقالة الميرزا غربًا ومأتم «العجة» شرقا. ويعدّ ذاك استحضارًا لمعارف الأجداد في تحديد علاقتهم بالأمكنة والأزمنة، في زمن تكاد تتلاشى في أذهان أبناء الأجيال اللاحقة مثل هذه المعارف الجغرافية المكانية والزمانية التي كان التفكير الشعبي يتمثلها بالسليقة.

ولم يفت الرواية في سياق استحضار وجدانية الذائقة الغنائية العتيقة في ذاكرة الزمان والمكان التي تحفظ أصداؤها الستينية إهداءات برنامج ما يطلبه المستمعون «الذي تبثه الإذاعة صباح كل يوم» صوت ناظم الغزالي مرددا «عافت عيوني النوم» وعوض الدوخي مرددا أغنية «صوت السّهارى» (الرواية: ص18).

كما تستحضر الرواية في سياق إيراد حادثة ولادة بنت زينب عادة أهالي المخارقة في الاستعانة بـ«الدكتورة كوشي» القابلة الهندية لتوليد الحوامل، بالإضافة إلى ما يورده السياق السردي نفسه من استحضار مشاركة «النسوة، الجارات والقريبات اللواتي كان يعجّ بهنّ بيت الابنة ساعة مخاضها» (الرواية: ص: 19)

في مشهدية «استنفار تعلن حالة الطواريء القصوى» وهي عادة كانت شائعة قبل توجّه النساء إلى المستشفيات للولادة.

ولم تغفل الرواية في سياق انقضاء حدث الولادة رسم صورة لتداول النساء الحاضرات فيما بينهنّ قصص مكرهنّ بأزواجهنّ، وتباهي إحداهن بأنهنّ «صويحبات يوسف» لترد عليها أخرى متسائلة «ما بهنّ صويحبات يوسف؟» ألسن أفضل من الرجال؟ «النسوة أحببن يوسف، والرجال غاروا منه وألقوه في غيابة الجب» (الرواية: ص22) فيما تصف زينب بعض أحاديث النسوة المتعلقة بـ«وصفات الطبخ، وشكاوى الأزواج، واستعرض أسماء الأقمشة الجديدة المطروحة في السوق بـ«الثرثرات التافهة» (الرواية: ص:27).

كما تستحضر الرواية عادة «تنفيس» الأم ابنتها على بعد الولادة على مدى أربعين يومًا، مركزة على طقس عمل الرشوفة[14] وإعدادها للسكب، والتقديم النفساء، وزائراتها، وتوزيعها في أوعية صغيرة، مغطاة بالبيض المقلي ودهن البقر على الأهل والجيران (الرواية:ص57-58).

ويستذكر المتن السرديّ، في سياق تذكر زينب حادثة «شرب ابنتها الكيروسين عندما كانت في الرابعة، وكادت تموت، فنذرت إن سلّمها الله أن تتصدق بذهبها كله في سبيل الله، وإن بلّغها الله في زواجها أن تتصدق بنصف مهرها؛ فتعافت الابنة وأوفت زينب بالنذر، وباعت الذهب كله» (الرواية:ص29). وتعدّ «النذور» عادة شائعة، ولا تزال، في أوساط المجتمع النسوي البحرينيّ.

ومن العادات التي ألفها مجتمع نساء المخارقة، كما هو سائد في أطراف مدن البحرين وسائر قراها، خروج «النسوة لغسل الثياب في العيون، وسط البساتين والخضرة، ومرافقة الفتيات أمهاتهن، اللواتي يجلسن على «السيبان»[15] وأرجلهن تتدلى في الماء، أو يلعبن «اللقفة»[16] او يدغدغن وجوه بعضهن باوراق شجر البنسيان، حيث يجمعن ما يتساقط من أعواده في فصل الخريف لصناعة مخمة من أجل التسلية، وفي الربيع يضفرن من أعواد الأسل لدماهن المصنوعة من القماش، والمحشوة بالقطن[17] حيث كانت زينب تتقن نسج الأسل ببعضه؛ فتبدو ضفائر دميتها أجمل من بقية الدمى..».

وفي سياق الحنين إلى زمن العيون والبساتين تستحضر الرواية ذكريات ماتجمعه زينب مع صويحباتها مما يتساقط من الخلال[18] على الأرض، ليصنعن منها قلادئد[19] تؤكل لإخواتهن الصغيرات..» (الرواية: ص29-30).

ومما يورده المتن السردي من عادات شعبية حميمة تجمع الأهل في ليالي الشتاء الباردة حول منقلة الفحم[20] بما تحمله من ذكريات حميمة يذكر المتن الروائي منها «عادة ارتشاف الشاي «المخدّر» المعد مما يجمعنه النسوة من ماء المطر، وأكل التمر المغموس بالهردة[21] وحبات الكستناء المشوية[22] وهو سياق تتكرر مشهدية تداوله (الرواية: ص 110-113) مستحضرًا دور الجدة التقليدي في قصّ الخرافات والحزاوي، والقصص الوعظية والتعليمية، ونقل الخبرات الحياتية والقيَم الاجتماعية والسلوكات التربوية بين جيلي «زينب» الجدة والحفيدة «لمياء» وهي من العادة الجميلة التي استعاضت عنها الأجيال اللاحقة بدور التلفاز.

كما تورد الرواية عادات استقبال أهل المنامة زوارهم أن «الأبواب لا تطرق، اللهم الإ إذا كان الزائر رجلا غريبًا، أما إن كان قريبا فإنه يتنحنح ويدخل» (الرواية:ص60) وفي هذا السياق تورد الرواية إحدى طرائف «الحيلة» الشائعة في مجتمع ذلك الزمان المتمثلة في «حكاية الأرملة المنقبة التي طرقت باب بنت زينب طرقا خفيفا، ودخلت ا قبل أن يؤذن لها، مدّعية أنها أرملة في العدة، اضطرتها الحاجة لأن تدور بين الأحياء وتبيع لتطعم أيتامها» إلا أنّ حقيقتها تتكشفت لأطفال الحي الذين قابلوها بالضحك مرددين «إن الفقيرة رجل.. رأوا شاربه وهو يرفع النقاب» (الرواية: ص82) ولم تمض سوى دقائق حتى وصل الخبر عن طريق الأطفال إلى البيوت المجاورة. «وعلى عادة النساء اللاتي تجمعن في بيت الابنة وهن «يكركعن» بالضحك.. قالت إحداهنّ معلّقة» «إن نقش الحناء في كفيها كان عشوائيا.. وكيف تقول إنها في العدّة وتضع الحنّاء؟!».

وتأريخًا لعادة النساء في الستينيات من القرن العشرين في خياطة ملابسهن بأنفسهنّ وتفاضل الفتيات في إتقان هذه المهارة، التي تمنح إحداهنّ رصيدا من المقبولية عندما يتقدم شاب لخطبتها، يورد المتن السردي كيف كانت زينب «تخيط ثيابها بماكينة خياطة.. إلا أن ضعف البصر الذي جعلها غير قادرة على إدخال خيط في ثقب إبرة» اضطرها إلى الاستعاضة بالماكينة عن الخياطة اليدوية؛ معتمدة على مهارة «لمياء» في إدخال الخيط في ثقب الإبرة، ومده بالطول الذي تفضله وكان ذلك مصدر فرحة للجدة فرحة (الرواية: ص83).

ومن مفارقات الحوادث المعروفة في ستينيات القرن العشرين، قبل دخول أفران الغاز، تستحضر الرواية حادثة انفجار موقد الكيروسين[23] في عمة زينب.. التي هرعت إليها «ولفتها بلحاف صوف وسحبتها بعيدا عن اللهب.. فتأثرت عينا زينب واحترقت أهدابها، وتشوهت العمة من الرأس إلى أخمص القدمين، لكنها بقيت حية.. وتوفيت وقد تجاوز عمرها المائة عام» (الرواية: ص84).

كما تستحضر الرواية في سياق السرد حدث دخول التلفاز في مطلع سبعينيات القرن الماضي، إلى البيوت؛ بوصفه أحد مظاهر التحولات الاجتماعية، حيث فرض حضوره أمام أحفاد زينب وأطفال جيرانهم الذين لا تلفاز لديهم، ليكون بديلا موضوعيا عن حزاوي الجدة، التي «تراهم هكذا لاحس لهم ولا حسيس، عيونهم مسمرة على الشاشة...» فتستذكر في داخلها لعبهم وإثارتهم الضجيج لتردد مع نفسها «جرعة ضجيج من أطفال تبعث الحياة في الجسد» (الرواية: ص87).

ومن الذكريات التي أثارها لقاء زينب العابر في الطريق بـ«امرأة من حي الحطب» مشاهد الحنين إلى إيام زيارتها للعراق عبر البحر في الزمن الستيني من القرن العشرين، والتي وصفتها المرأة قائلة «كم كانت أياما جميلة تلك التي قضيناها معكم في السفر، دائما أحدث بناتي عنها» (الرواية: ص88). زمن اختصرت زينب ذكرياته بكلمات أغنية عراقية «مرينا بيكم حمد واحنا بقطار الليل واسمعنا دق اقهوة وشمينا ريحة هيل» شاهدا على ذلك الزمن الممتدة ذكرياته من «فرضة المنامة، قبل إنشاء ميناء سلمان، إلى باخرة في وسط البحر يرتقونها عبر تسلق سلمها المصنوع من الحبال، تمخر بهم على مدى يومين او ثلاثة إلى البصرة، مرورا بالكويت وخرمشهر وبوشهر» مستذكرة لحظات اختلاط مياه البحر الخضراء المالحة بمياه شط العرب البيضاء كالثلج العذبة، التي يستقبلها الرجال بالتكبيرات، وصولا إلى منطقة العشار في البصرة، واستراحة المسافرين في «خان ماركيل» ثم ركوبهم القطار إلى بغداد، مرورا بمنطقة «المحاويل» التي يتوقفون فيها لشراء القيمر الطازج والجبنة والحليب... (الرواية: ص92-94).

ومن طريف المعارف المتصلة بعادات الإسعافات الأولية في البيوت ما توردها الرواية عن طريقة نزع شظايا الليف المعدني[24] العالقة بيد النساء جراء عملية جلي أواني الطبخ. «أخذت زينب إبرة وشمعة وكبريتا، وملقطا، ناولتها لمياء.. التي أشعلت الشمعة وسكبت بعض قطرات من شمعها على موضع الشظية، وانتظرت قليلا ثم أحدثت شقًا بالإبرة وسحبت الشظية بالملقط...» (الرواية: ص98).

ومما تورده الرواية في سرد حكايات زمن القصّ استعانة الجدات غير المتعلمات بحفيداتهن لقراءة كتب القصص والأدعية والزيارات عليهن، واتخاذ أزمنة خاصة «مثل موسم الحج» وتخصيص أمكنة خاصة في بيوتهن، لأداء هذا الطقس المعرفيّ (الرواية: ص108-109). «كما تستحضر الرواية عادة تنقل بعض الجارات بين البيوت لنقل أخبار الزواج والطلاق والولادات والخلافات الزوجية والانتحار، والسفر.. وغيرها، من الأدوار التي كانت تقوم به الجارة سعدة» (الرواية: ص116).

وبالموازاة، يستحضر المتن السرديّ ميثولوجيًا المحمولات الروائية من العادات والتقاليد في المجتمع الكرديّ، في زمن القصّ وهو ما يسعى هذا الجزء من الدراسة إلى تناوله وفق مقاربة إنثروبولوجية تعتمد التمييز بين النماذج والأنماط الثقافية المختلفة

في مجتمعي القصّ، البحريني والكرديّ، على نحو يشي بأوجه الاختلاف والتّماثل في طبيعة المحمولات التراثية لكل مجتمع، وذلك من خلال اعتماد منحى تأريخيّ تأصيليّ، يقوم على وعيٍ طبيعة التحولات التي تمس الحياة البشرية[25] في المجتمعين المعنيين.

ومن بين ما يرد في المتن الروائي السردي من عادات يمكن التركيز في هذه المقاربة على (عادات نثر الزهور فوق رؤوس من يستقبلون من أحبتهم، ونحر الخراف تحت أقدامهم، وانعقاد دبكات الرقص المختلطة بين الرجال والنساء، متخذين من الموسيقى والغناء، الفردي والجماعي عشقا وطقسا من طقوسهم المختلفة (الرواية: ص143) كما يستحضر المتن السردي فضاءات تنافس المرأة الكردية الرجل في الفروسية، وتقاليد اللجوء في الأحكام وحل الخلافات العائلية إلى المرأة الأكبر سنا، لا الرجل؛ في مجتمع ليس من عادات أهله «عزل النساء عن الرجال..» بيوتهم خيام متنقلة، يصنعونها من الصوف، يرعون الأغنام على الجبال فإذا كستها الثلوج نزلوا إلى السهول بصورة مؤقتة إلى حين تبدأ الثلوج بالذوبان «فتشخص عيونهم إلى الجبال في رحلة عودتهم» «يوم عيدهم الكبير» مبتهجين، يلبسون ملابس زاهية، ويتزين نساؤهم بالحلي والزهور..) (الرواية: ص147).

كما يورد المتن الروائي عادات الأكراد وتقاليد معيشتهم البدائية المتمثلة في «طرائق طبخهم، وتوفير قوت يومهم، وغزلهم الصوف وحياكته، وقيام نسائهم بحلب الماعز، وجلب الحطب للطبخ، وأطفالهن على ظهورهن، وحين يفاجئ المرأة الكردية المخاض وهي تطحن الحنطة أومنهمكة في الخبز تتوقف وتنادي أقرب امرأتين منها لتدخلا معها الخيمة، تجلس واحدة عند رأسها (بشتوه) والأخرى عند رجليها(بيشوه) وبعد زمن يسير تخرج النفساء وطفلها فوق ظهرها، لإتمام عملها!» (الرواية: ص148) على خلاف المألوف من عادات الولادة والنفاس في المجتمع البحريني.

وفي انعطافة سردية لافتة يستحضر المتن الروائي تحولات زمن المخارقة في بداية العقد الثمانيني من القرن العشرين؛ حيث «...وضع الميرزا في بقالته جهاز تلفزيون لمتابعة الأخبار.. وصار طريق الحي يخلو من الفتيات الصغيرات، إذ لم يعد لعب الإناث خارج البيت حلالا، الذكور فقط يلعبون، لا برنامج ما يطلبه المستمعون من الراديو، فقد الزمان عفويته وصار الناس يخافون الذنوب، كلّ شيء تغير في الحيّ، إلا شيئا واحدا روائح الطبخ المنبعثة من البيوت» (الرواية: ص157).

3. 2. 5. عادات الطعام والشراب الشعبية والتقاليد التراثية في محمولات النص السردي:

تتوزع مجموعة العادات والتقاليد ذات الصبغة التراثية التي يوردها المتن الروائي في سياقات سردية متنوعة لتؤدي وظيفة اجتماعية تتفاعل مع تطور أحداث الرواية، وتتسق مع بيئتها وزمانها ومن بين تلك العادات والتقاليد السائدة في زمن القص «إعداد الشاي والبيض المسلوق للفطور وتقديمه مع شرائح الطماطم والخيار» (الرواية: ص9) و«اتخاذ الخبز واللبن أو الخبز والروب طعاما للغداء» (الرواية: ص10) وتقديم «الخبز والباقلاء او البيض بالطماطم طعاما للعشاء» (الرواية: ص91) وتوزيع أكياس الحلوى والبرميت على الأطفال في المناسبات كما تورد الرواية ما اعتادت عليه بعض الأسر من الاحتفاظ بـ«سحّارة لجمع الخبز اليابس» لإطعام ما يربونه من حيوانات وطيور في بيوتهم (الرواية: ص31).

كما يستحضر المتن السردي عادة طبخ الحساء التقليديّ المعروف بـ«الرشوف» التي أعدته زينب لإطعام ابنتها «النفساء» مع إيراد الطريقة التقليدية لحمله في قدر خاصّ بواسطة قطعة قماش مربعة محكمة الأطراف، وطريقة سكبه للنفساء وتوزيعه في أوعية صغيرة وتزيين كل وعاء بالبيض المقلي بدهن البقر، لتوزيعها على الجيران. دون أن تغفل عادة تقديم بضع تمرات في فطور الصباح للنفساء (الرواية: ص54).

ومن تقاليد إعداد الأطعمة والأشربة التي تقدم في الجلسات الخاصة وللضيوف تورد الرواية عادة طحن القهوة بالطريقة التقليدية، وإعدادها بإضافة

قليل من الهيل الناعم و«حبة مسمار واحدة»[26] واستبقاء بقية البنّ المطحون في «وعاء مخصص للمحافظة على مذاقها ورائحتها ...لثلاثة ايام» (الرواية: ص104).

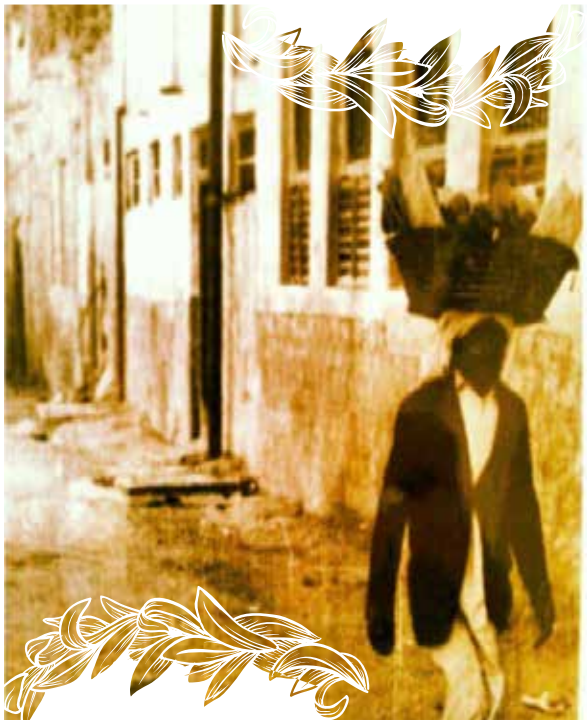
ومن طقوس إعداد الشاي في فصل الشتاء تخديره على الفحم في إبريق صينيّ على جمر منقلة الفحم تمييزا له عن الشاي المحفوظ في «الترموس» الذي تقول عنه زينب: «إنه شاي رائحته لا تعجبني» بالإضافة إلى طقس إعداد «الشاي بما تجمعه زينب من ماء المطر» في ذلك الزمن المترع بكثرة الأمطار، متباهية بمذاقه اللذيذ (الرواية: ص 113).

كما ترد في الرواية الإشارة إلى تقديم «الخبز المحلّى مع الشاي»[27] لحفيدتها لمياء (الرواية: ص130) والإشارة إلى «حليب الريمبو» في سياق طلب زينب كارتونا فارغا من الميرزا، لوضع بعض الأواني فيه وركنه تحت السرير (الرواية: ص141).

وفي سياق إيراد الرواية شقاوة الأطفال في تقليدهم نهيق «حمار البقّال»[28] عندما يمر بالحي، يمكن استنتاج بعض مكونات غذاء أهل الحي من الخضراوات المحلية التي تنتجها أرض البحرين الخصبة في ذلك الزمان (الرواية: ص 118).

ومن المفارقات التي تستحضرها الرواية في سياق سرد حدث نعي ابن زينب «علي» ترد الإشارة إلى عادة لجوء الجارات لبعضهن «حين تكتشف أنّ أحد مكونات طبختها غير متوفر في البيت، فتطلبه منها» (الرواية: ص119).

كما تورد الرواية ما يعرف بتقليد «احترام النعمة» ما تقوم به زينب عند «غسل الرز وتصفيته، ومسارعتها لالتقاط حبة أو حبتين بالخطأ، قبل أن تصل إلى البالوعة، وتعيدها إلى الإناء» (الرواية: ص124) كما تورد الرواية إشارة إلى عادة تحديد كمية الرز المطبوخ باستخدام «المكيال»[29] في سياق تصوير عدم قدرة كفي زينب الإمساك به، لشدة إعيائها، فتتساقط حبات الرز، وتعود بعد دقيقتين لجمعها..مرددة «لو لم أجمعها لما كنت أنا أنا» (الرواية: ص124).



ويورد المتن السردي في سياق استعداد «أكرم» زوج زينب للسفر معها إلى شمال العراق مكونات الزاد التقليدي للسفر «الذي تضمن رحلين كبيرين من الخوص، ملأهما بالشاي والقهوة والسكر والرز والبيض المسلوق والربيان المجفف ومواعين الطبخ وغيرها» (الرواية: ص142).

ولم تغفل الرواية إيراد عادة المحافظة على الطعام في زمن القصّ باتخاذ «الملالة» التي تتدلى من سقف المطبخ، تضع عليها زينب «الأطعمة التي تخاف أن يصلها النمل أو القطط» (الرواية: ص37).

وفي سياق وصف الرواية التحولات التي شهدها حي المخارقة في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، يشير المتن السرديّ إلى أنه لم يبق من زمن المخارقة ألا شيء واحد، «روائح الطبخ المنبعثة من البيوت»! (الرواية: ص157) مع استحضار زينب في السياق نفسه ما قالته لها عمتها ذات يوم أن النسوة في ما مضى كنّ «لا يحجبن وجوههن عن البقال والخباز وبائع الماء العذب» (الرواية: ص185) وهي إشارة إلى المزودين الثلاثة التقليديين للطعام والشراب في الأحياء الشعبية بشكل يوميّ.

3. 3. دلالة الأمثال الشعبية والتعبيرات التراثية والترنيمات في محمولات النص السرديّ:

تتبدى أهمية تحليل دلالة الأمثال الشعبية والتعبيرات التراثية والترنيمات في محمولات النص السردي برواية «زناب» في ما تعكسه تلك التعبيرات، والأمثال من ثقافة شفاهية تكشف أساليب التواصل الجماعي بين أفراد المجتمع، وتفصح عن طرائق تعبيراتهم الفطرية التلقائية عن مواقفهم - استحسانا أو استهجانا - من الأشخاص والأشياء والمشكلات اليومية التي تواجههم، مؤرخة بكلمات موجزة وبليغة لطبيعة الأنماط الإنسانية لهذا التواصل. الذي تنظر إليه هذه الدراسة، وخاصة ما يتعلق منها بالأمثال الشعبية، بوصفها نتاجا أدبيّا شعبيا، يتجاوز كما يرى (جولد مان) الانعكاس البسيط للوعي الجماعي الواقعي، إلى التعبير عن طموحات ونوازع الجماعة التي تتحدث لغة هذه التعبيرات باسمها، معبرة عن وعيها الذي يمثل «حقيقة موجهة من أجل حصول الجماعة المعنيّة على نوع من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه»[30].

وقد ميزت الدراسة ما استخلصته من تعبيرات تندرج تحت تصنيف التعبيرات التراثية والأمثال الشعبية والترنيمات بالبنط العريض.

بفحص محتوى الفضاء التواصلي للمتن السردي؛ يتبدى لنا تنوع التعبيرات التراثية والأمثال الشعبية والترنيمات التي أوردتها الرواية على لسان زينب وبقية الشخوص في محيط تفاعلاتها اليومية. ومن بينها وصف زينب شدة حرارة الطقس في شهر أغسطس بالمثل القائل «آب يذوب المسمار في الباب» مستعيرة دلالة الاستعارية من ذاكرة البيئة العراقية التي تمثل أحد روافد التكوين الاجتماعي لـ«زينب» متصلا بالثقافة الشعبية البحرينية التي أسعفتها في وصف العمل بالمثل البحريني القائل: «الخدمة ملح العافية» تعبيرا عن عدم توقفها عن العمل رغم شدة الحر (الرواية: ص10).

وفي موضع آخر تورد الرواية الدلالة السياقية للتهكم من الرجال على لسان ابنة زينب في استخدام المثل القائل «أكلة راحة ونومة في البراحة» مردفة بالقول: «نحن نلد ونربي والرجال يحصلون على الأولاد دون تعب» (الرواية: ص60) فيما يأتي رد زينب مخاطبة نفسها مسكين زوجها «لا حمد ولا شكر» مستذكرة روحه المرحة في التعامل مع أولاده، الذين يشاركهم فكاهاتهم وحكاياتهم، حيث فاجأه أحدهم ذات يوم وهو يعصر لهم جزرا في المطبخ بقوله وهو يقص عليهم إحدى الحكايات الشعبية الهزلية، واصفا أحد الشخوص فيها ، وهو يغط في نوم عميق ولا يتوقف عن «الضراط مرددا المثل الشعبي القائل: «الجسم نايم والفقحة قايمة» فلم يتمالك الأب نفسه من الضحك؛ فراح «يدغدغ» طفله وهو يردد بتعبيرات شعبية شائعة «آه يالملعون» من أين أتيت بهذه الفكاهة؟

وفي السياق نفسه تورد الرواية موقف زينب من تصرفات ابنتها حين شاغبها أحد الأولاد فهمت بضربه، وفر هاربا إلى الطريق، فدعت عليه بتعبير شعبي مستهجن أثار استهجان زينب «عساك قصّة سيارة» التي علقت «كيف تدعو أم على ضناها بهذه الدعوة»؟! (الرواية: ص62).

ومما يرد في المتن الروائي من تعبيرات شعبية، تشبيه زينب تجمع المارّة في حادثة دهس حفيدها كما «يتجمع النمل حول تمرة» (الرواية: ص14) ثم استدراكها لاستبعاد هاجس تفكيرها في وقوع حادث مماثل لحفيدتها لمياء مستخدمة العبارة الشعبية الشائعة «خزاك الله يابليس» (الرواية: ص15) كما يرد تعبير «نحن صويحبات يوسف» في وصف النسوة مكائدهن لأزواجهن، وتعبير «سميت عليها بالرحمن» في سياق تعاطف زينب مع جليلة بنت حيدر الراشد التي احتمت ببيتها من حشد الصبية الذين كانوا يهتفون وراءها بعبارة شعبية «بنت الكافر.. بنت الكافر» (الرواية: ص25) حيث شبهتها وهي ترتجف شاحبة الوجه بتعبير شعبي «كطفل مختون لتوه» مستحضرة وصف نسوة الحي لحال جليلة «حظها نحس» (الرواية: ص26).

ومن العبارات التواصلية المتداولة في المواقف اليومية الطيبة ما رددته زينب على مسمع القابلة التي أخبرتها بأنها أنجبت أنثى «بشرك الله بالخير» (الرواية: ص29) وتكنية زينب عمتها بعبارة «عمتي الحنون» وتكنية العمة زينب بأنها «عينها اليمنى وعلي عينها اليسرى» (الرواية: ص 84) واستقبال امرأة «حي الحطب» لزينب بقولها «زينب بنت الحنون الغالية، «لولا الأعمار ما تلاقينا..» عرفتك من مشيتك» (الرواية: ص88).

وفي مورد آخر يرد المثل الشعبي الشائع على لسان امرأة الحطب «أخي من أبي غريب وأجنبي، أخي من أمي لحمي ودمي» في سياق يدحض دلالته المتداولة (الرواية : ص88) وتتساوق هذه التعبيرات المعبرة عن سياقات المواقف الطيبة مع ما تورده الرواية من تعبير زينب لحفيدتها عندما بادرت بنثر الطعام للحمام بدلا من الجدة بقولها «تردين لي الروح» (الرواية: ص98) وإلحاحها على ابنها بالزواج مرددة أريد أن أحمل أطفالك «قبل أن يأخذ الله أمانته» (الرواية: ص32) وتوظيف الرواية تعبير «يومي قبل يومك» في سياق إيراد النهاية السعيدة لحكاية رجوع علي لأمه بعد أن نُعيت فيه. (الرواية :ص123) فيما يرد تعبير «بيعيني في السوق..» في معرض قطع زينب أفكار حفيدتها لمياء في لحظة صمت (الرواية: ص45) وتعبير «لايهمك..» سوف أبحث لك عن نسخة الذي أردفه بتعبير «من عيني» في سياق رد عبد الحسين صاحب «مكتبة قصر» المعرفة على سؤال زينب عن كتاب «شجرة طوبى» فيما يرد تعبير «بارك الله فيك.. يا كلّو زينو»[31] في سياق امتنانٍ كرديّ تدليلي أبداه لزينب من زوجها أكرم مردفا «إنك تسبقينني دائما للصلاة» (الرواية:ص136).

ومما يورده المتن الروائي في التعبير عن معاناة زينب في البعد عن البحرين التعبير الشائع، حين أوت إلى الفراش «يطير النوم من عيني» وتعبير الشائع: «الغربة كربة..» (الرواية: ص131-136) واستحضار السرد عبارة «زينب أم المصائب والبلاء» في الرد على تسمية لمياء ابنتها «زينب» (الرواية: ص155) مستوحية دلالة ما يكتنزه هذا التعبير الشائع في تمثلات الذاكرة الشعبية الشيعية في ومواساة في أخيها الإمام الحسين (ع) في واقعة كربلاء.

كما تورد الرواية عبارة «صلينا على النبيّ محمد» (الرواية: ص 158) للدلالة على التيمن الشائع على لسان الأجداد قبل الشروع في سرد ما يتوخون منه فألا طيبا. وترد كذلك عبارة «الله إذا أحب عبدا ابتلاه» في مواضع المواساة. (الرواية: ص120) وعبارة «ياصبح اصبح.. ياصبح اصبح» (الرواية: ص124) في مواضع توسلات زينب كلما تقطع نومها، وذلك بموازاة التعبير العراقي «معود على الصدعات قلبي» (الرواية: ص18) الشائع في الثقافة الشعبية البحرينية في التعبير عن كثرة المصائب، مقتبسا عن إحدى أغنيات ناظم الغزالي الشائعة في الزمن الستيني.

«أهذه ابنتي من لحمي ودمّي؟!» تعبير شعبيّ دارج، يتم تداوله في صيغة الاستفهام الاستنكاريّ، أوردته الرواية في سياق وصف ردة فعل زينب الغضبى من تجني ابنتها عليها بادعائها أنها السبب في موت أبيها؛ مستتبعا باسترجاع مشهد عمتها التي كانت تضرب بطنها مرددة «ياليتك كنت سقطا» حين ترى ابنها سكرانا، مشفوعا بعبارة التفجع التي استوحتها زينب من الذاكرة الشعبية «آآآه ياليت الأرض انشقت وابتلعتني» (الرواية: ص48).

وفي تعليقها على ما تسببه لها ابنتها من إحراج تشبه زينب حال ابنتها بأنها «حبة بطيخ انملصت[32] من بين أصابعها» (الرواية: ص58) وفي تعليقها ردا على سماع شكوى ابنتها «ترفض المنحوسة أن تشرب حليبي» قالت زينب «حسنا تفعل كي لا ترث خلقك.. يقال إن «حليب الأم يعدي» ترى هل هذه المقولة صحيحة؟» (الرواية: ص69) ووصفها شج ابنتها رأس أحد اولاده بأن الدم كان يثور من رأسه «كينبوع»[33].

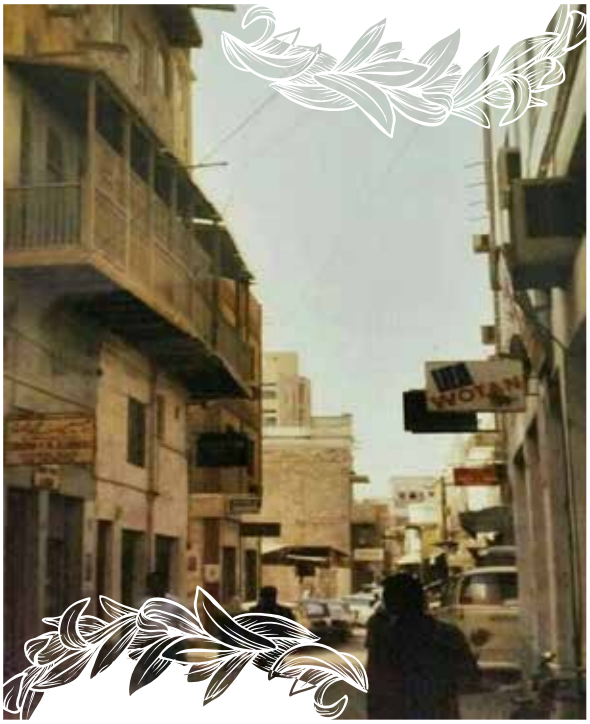
وفي السياق نفسه يرد جواب ابنة زينب على سؤال أمها «هل اشتريت للبنات ثياب العيد؟ فترد الابنة

مستنكرة: ألا ترين بعينك أنني «مدفونة في شغل البيت» (الرواية: ص 126).

وفي سياق آخر تردد الابنة على مسمع ابنتها لمياء عبارة «المدرسة مفسدة للبنات» (الرواية: ص109) السائدة على ألسن بعض الفئات الاجتماعية في زمن القصّ، ممن يرون أن مكان الفتاة مساعدة أمها في تحمل أعباء البيت. كما يرد في سياق ضيق عجائز الحي بلعب الصبية بالكرة وسط الحيّ فيصرخن «لابارك الله فيكم ولا في من صنع الكورة» (الرواية: ص118).

«سود الله وجهك ياعديم الحياء» عبارة شعبية متداولة اختصرت ردة فعل زينب تجاه الرجل الغريب الذي كان «يحشر طفلة في السادسة أو السابعة من عمرها إلى الجدار بدراجته ويأمرها بدخول بيت مهجور» وهي ترتعش مستنجدة «كعصفور مبلل في الشتاء» (الرواية: ص64-65) كما يرد تعبير «ويه على حالتنا.. دخل في فمي تراب المقابر!!» (الرواية: ص86) وتعبير «أوه أهذه فلانة لم أعرفها.. يووو صارت جلد على عظم» في سياق تساؤل زينب عن سبب تقزز ابنتها وهي «تزعق»[34] متهكمة من امرأة لم تعجبها (الرواية: ص70).

وعلى امتداد مساحة المتن السردي يلفت النظر توارد التعبيرات الشعبية في العديد من المواقف بتلقائية من مثل قولها «والله فشيلة» عندما طلب منها الميرزا كؤوس الروب التي نسيتها (الرواية: ص68). واستحضار تعبير نساء الحي في وصف ملامح لمياء وطباعها «سبحان الخالق كلها جدتها» (الرواية: ص 78) وتعبير «يكركع من الضحك» (الرواية: ص79) بالإضافة إلى المسميات الشعبية مثل «سحّارة الخبز» و«خرخشة العنزة» وصوتها «وهي تبمبع» (الرواية: ص53) و«طقطقة الكستناء» وهي تقلب على الجمر وتقليد لمياء صوت جدتها في مناداة الحمام بصوت «بي بي» (الرواية: ص34) واستخدام عبارة «لا لهم حس ولا حسيس» (الرواية: ص87) في وصف الصمت. واستخدام سعدة العبارة الشعبية الساخرة «طبل طبلي وزمر زمري» في الرد على ابنة أختها التي قالت لها: «البسي جورب ياخالة حرام عليك أن تظهري رجليك للرجال» (الرواية: ص158)



كما يرد مسمى الحلوى الشعبي «حلوى الحلقوم» واستفتاح زينب حزاويها بعبارة «كان ياما كان في قديم الزمان» وتعبير «أفاااا» (الرواية: ص90) للعتاب الودود بين زينب وابنها علي.

الترنيمات والتهويدات الشعبية:

يلفت في سياق ما تورده الرواية من بين محمولاتها حضور بعض ترنيمات الأطفال وتهويداتهم على لسان الجدّة، اتساقا مع ماذهب إليه إهداء الكاتبة عملها الروائي إلى «حفيداتها وأحفادها» (الرواية: ص7) مستشعرة بذلك وظيفة الأدب في حفظ مكنونات الثقافة الشعبية البحرينية الأصيلة، وتداوليتها عبر الأجيال، وهو ما يفسر حضور شخصية «لمياء» حفيدة زينب على امتداد مساحة القصّ، بوصفه إحدى تقنيات السرد التي جسدت الامتداد الحميم لجذور «زينب» التي شهدت الرواية مراحل طفولتها وشبابها، وتحولها عبر زمن القصّ الروائي إلى «أمّ زينب الطفلة» التي حظيت هي الأخرى بشيء من تهويدات الجدة الكبيرة. ومن بين ما يورده المتن السردي من جماليات هذا التداول الطفوليّ

استحضار زينب «مشهد فتيات صغيرات يلعبن على جانبي الطريق لمحن طائرة تحلّق في السماء فهتفن معا بصوت عال:

طيارتي طارت فيها الحكومة،

مرّت على مخيصم شقّت بلعومه» (الرواية: 29).

وفي سياق آخر تستذكر الرواية مشهد لهو فتيات صغيرات عند أحد منعطفات حي المخارقة، قرب بيت ابنة زينب وهن يردن:

«جيت لهذي، هي بالله وهي بالله»

مرددة في نفسها كم هنّ بريئات.. متسائلة «كيف سينتهي بهنّ الأمر مع أمهاتهنّ؟ كانت ابنتي في صغرها بريئة مثلهنّ». (الرواية: ص 56)

كما يرد في سياق المتن السرديّ طلب لمياء من جدتها زينب بعد انتهائها من سرد حزاية «عصفور يطير يطير» أن تغني لها أغنية زمن القصّ الشهيرة «حمامة نودي نودي». (الرواية: ص80)

فيما يستحضر المتن الروائيّ شجن هدهدات الجدة زينب على مسمع الحفيدة الرضيعة أخت لمياء في مثل هدهدتها التي لا تتكرر كثيرا «ثلث من البين .. وثلث من العين.. وثلث معلّق بالجلاليب..» وهدهدة سبع حمامات التي تكررها باستمرار: (الرواية: ص101)

سبع حمامات في جو السما طارو

باتو عطاشى ومن حرّ الظما ماتو

جان إنت عالم ولك في العلم ثبّاتو

عطنا نباهم أحباب القلب حيين لو بعد ماتو

وجان إنت عالم ولك في العلم ساس وباس

إطلع لنا جثة تمشي بليّا راس

أربع من البيض واربع خضر وياهم

واربع صراير من المشموم وياهم

يا ما حلاهم ياما صعب فرقاهم

يقول يمه يا محلا القعدات وياهم..

وما بين تهويدات «زينب الجدة» لزينب الطفلة» يستحضر المتن السرديَ على لسان الجدة أغنيات دارجة لا تعود لزمنها بل لزمن أحفادها/ من مثل:

«هيلا يارمانة الحلوة زعلانة»

و«ياللومي ياللومي حامض حلو» (الرواية: ص155).

يترك على إثرها الأحفاد اللعب إذا سمعوها، ويبدأون بالتصفيق والنط متحلقين حول الجدة (الرواية: ص155) على أن أكثر الهدهدات التي حفظها الأحفاد وصاروا يرددونها تلك التي تهاود بها زينب الجدة زينب الطفلة إ ذا نعست[35]:

«بتي حياة أبوها..يارجال اخطبوها..

ناس تعدّ الدراهم وناس تشاور أبوها..

وناس تنذر في المساجد..

ربي تعطّف قلب أبوها..

قام أبوها وهز راسه..

وزيدوا له درع وطاسة..

حلف أبوها وقالْ

ماتطلع الخرخاشة..» (الرواية: ص155-156).

3. 4. دلالة المعتقدات والطقوس الشعبية والرموز والعلامات التراثية في المتن السردي:

ترصد الدراسة في هذا الجزء الكيفية التي وظفت بها رواية «زناب» المعتقدات الشعبية والطقوس والرموز والعلامات التراثية؛ وذلك من خلال استقراء المدلولات الإنسانية (الإنثروبولوجيّة) للأحداث، والأشياء، والموضوعات، والشخوص، وتحليل الممارسات المرتبطة بها، باعتبار المتن الروائيّ بحثا «أنثروبولوجيًا» يستعين فيه القاص، بوصفه باحثا، بأشكال القصّ أو الحكيّ في إنجاز حبكته الروائية، من منطلق اهتمامه بإعادة بناء العالم الإنساني الذي يتحلّق حوله العمل الروائي»[36].

ومن بين المعتقدات الشعبية والخرافات والطقوس والرموز والعلامات التراثية والثقافية التي أوردتها الرواية، أو اكتفت بالإشارة إليها في سياق المتن السردي

وتحاول الدراسة تقديمها وفق مقاربة انثروبولوجية - سيميولوجية ما يأتي:

المعتقدات والخرافات الشعبية والطقوس التراثية:

معرفة جنس الجنين: اعتقاد بعض النسوة معرفة الجنين من شدة الرفسة فإذا كانت الرفسة ناعمة، كأنها على استحياء فهو أنثى، وإن كانت قوية كركلة الكرة، يكون ذكرا، لكن زينب وجدت هذا الاعتقاد «هراء إذ إنّ رفسة ابنتها كانت الأشد من بين جميع أحمالها» (الرواية: ص57).

طعام الجنين في بطن أمه: اعتقاد زينب «كما أخبرتها أمها أن الجنين يفتح فمه لأول لقمة تبتلعها أمه ثم يغلقه» الا أن لمياء فاجأتها بسؤال الجدة «ما وظيفة المشيمة إذن يا بيبي؟!» (الرواية: ص151) .

طقوس النذر: ويرد ذكرها في سياق تذكر زينب حادثة «شرب ابنتها الكيروسين عندما كانت في الرابعة من عمرها، وكادت تموت، فنذرت أن تتصدق بذهبها كله في سبيل الله إن سلمها الله». ونذرها «إن بلّغها الله في زواج ابنتها أن تتصدق بنصف مهرها» فتعافت الابنة وبلغها الله في زواج ابنتها؛ فأوفت زينب بنذرها (الرواية: ص29) كما تستشهد الرواية بنذر زينب «لحل معضلة رفض ابنتها الرضاعة من ثديها إلا أن هذا النذر لم يسفر عن حلّ، فاضطرت إلى أن تعطيها حليب بقر، وهي لما تزال حديثة الولادة» (الرواية: ص69) ونذر أختها الصغرى بعد أن «دفنت عدة إناث» إن «رزقها الله أنثى في حملها القادم أن تهبها لزينب» (الرواية: ص66).

التطيّر من الدعاوي: ويرد ذلك في سياق اعتقاد إحدى حموات بنت زينب أنّ كسر ساق أحد أطفالها في حادثة السيارة وعربة الحمار والدراجة كان بسبب «دعاوي أمه المشئومة»[37] وأن ذلك إشارة لها من رب العالمين (الرواية: ص63). كما يرد التطيّر من تقليد حركات ذوي العاهات في سياق مشهد تقليد زينب «مشية الأعمى» فنهرتها أمها متطيرة بفعلها (الرواية: ص 89).

قبر ذبيح الله

التبرك بذبيح الله: ويرد هذه الشخصية الحقيقية الخرافية في سياق إشارة إحدى صديقات لمياء في المدرسة عليها إن أرادت النجاح أن تمد يدها إلى «سيد ذبيح الله» حين تصادفه في الطريق ليبصق في كفها «فنهرتها الجدة بانزعاج مقطبة حاجبيها» إياك أن تفعلي ذلك «مجيبة عن سؤالها» سيد ذبيح الله ولي من أولياء الله ياعزيزتي، كلنا أولياء الله[38].. ثم إنك تنجحين كل عام (الرواية:ص99).

سكنى الجنّ في المقابر: حيث يشيع في الأوساط الشعبية - كما تساءلت لمياء - أن الجنّ يسكنون المقابر في الليل ويغادرونها في الصباح، لذا يتجنب الناس دفن موتاهم ليلا، ويؤجلونه إلى أن يطلع النهار «فأجابتها الجدة أن الجن يسكنون في «وادي الجن» وأن التعجيل بدفن الميت هو حفظ لكرامته، ولا يوجد سبب يستدعي تأجيل دفن الناس موتاهم إلى النهار» (الرواية: ص111).

قرابين استرضاء الجنّ: تورد الرواية حكاية تحدي جدّ لمياء ذات غبقة أهل المجلس الرمضاني، أن يقوم

بطبخ عصيدة للجن الذين يعتقدون سكناهم في مقبرة النعيم، وبالقرب من المغتسل في المقبرة الذي يعتقدون أنه الأشد خطورة، طبخ الجد العصيدة في الظلام الحالك، واطفأ الموقد، فخرجت له ذراع من أحد النعوش وبسطت كفها تطلب شيئا منه، فوضع فيها لقمة من العصيدة. ولما عاد للمجلس بالعصيدة أخبرهم أنه كسب التحدي، فقالوا ما أدرانا أنك طبختها في الموضع الذي اتفقنا عليه؟ فقال لدي شاهد منكم وطلب من الجميع أن يمدوا أذرعهم ويبسطوا أكفهم، وأشار إلى كف محروقة، وقال هذا شاهدي (الرواية: ص112).

تسكين روع الطفل بالذهب: وهو اعتقاد شعبيّ، تلجأ إليه زينب «عندما يدبّ الخوف في روع أحد الأطفال، لأي سبب، فتنادي لمياء لتحضر لها ماء في وعاء، تلقي بخاتمها الذهب فيه، وتسقي الطفل الخائف؛ الذي يلهو ببريق الخاتم وهو يشرب الماء ويهدأ، والأطفال حوله يحسدونه على عنايتها به، وهو يتفاخر عليهم بما فعلته لأجله»(الرواية:ص87).

رشوفة الحامل: تستبطن عادة تقديم حساء «الرشوفة» للنفساء مع وجبة الإفطار في الأيام العشرة الأول من نفاسها اعتقادا شعبيًا «بفائدتها في تنظيف الرحم، وتقوية الظّهر، ومسهلا للبطن»[39].

خلع النعال في المقبرة: استشعارا قدسية المكان حيث كانت زينب تخلع «مداسها» (الرواية: ص65) حتى لا تطأ به قبور أحبتها. «نحن جسد وروح، فهل من تثريب علي إن رغبت في ملامسة التراب الذي يلامس أجساد أحبتي؟» (الرواية: ص 66).

المشموم للمقابر: يستبطن طقس حمل المشموم الذي اعتاد الناس على ممارسته عند زيارة احبتهم في المقابر عصر كل خميس بعدًا رمزيا تتمثل دلالته في خضار ورقه وطيب رائحته بوصفه هدية لساكني المقابر الذين لا تقيد أرواحهم القبور زينب (الرواية: ص64).

إزالة بيوت العنكبوت: يستبطن هذا العمل التقليديّ في تنظيف البيوت طقسا شعبيا يمارسه بعض اهالي أحياء المنامة وسكان قرى البحرين، دفعا للتطيُّر من النحس الذي يعتقدون أنه لازمه خلال شهري المحرم وصفر؛ فيلجأ النسوة في أواخر صفر إلى كسر الأواني الفخارية والجرار، وتبخير البيوت وتزيينهن، ويصاحب ذلك استخدام سعف النخيل لإزالة بيوت العنكبوت العالقة في الأسقف، وهو ما طلبت لمياء من جدتها زينب القيام به لأنها «ماهرة فيه» كما قالت (الرواية: ص105).

أم الخضر والليف: يستحضر المتن السرديّ «خرافة أم الخضر والليف» الشائعة في الثقافة الشعبية البحرينية بوصفها كائنا خرافيا أو عفريتا، حيث يعرض السياق السردي إلى تصحيح هذه الخرافة على لسان الجدة لحفيدتها لمياء، بأن المقصود بهذا الكائن الخرافي هو النخلة (الرواية: ص127).

الذئاب: يرد توصيف الذئاب على لسان زينب بأنها «لا تهاجم البشر وسمعتها في القصص مثل سمعة أم الخضر والليف في الأحاديث الشعبية البحرينية الخرافية تأتي لتخويف الأطفال» مستذكرة مشهد الذئاب في الكهف الذي قصدته، لتضع حدا لمعاناتها من ألم الغربة، إلا أنها فوجئت بها ترثي لحالها وتواسيها، ولم تكن تنوي مهاجمتها» (الرواية: ص134-135) وهو توصيف يحمل إسقاطا رمزيا يؤنسن حضور الذئاب في تجربة زينب في تعاملها مع محيطها الاجتماعي القريب.

الغراب: تستحضر ذكريات «زينب» في سياق المتن السردي رمزية شجرة البلوط ونعيق الغراب فوقها، والتفاتها إليه ساعة عودتها من شمال العراق إلى البحرين قائلة في نفسها «انعق كما تشاء فإني ماضية إلى ما قدر الله» (الرواية: ص52) «مسبغة في مكان آخر من المتن السردي شعورها بوحشة الغربة مرددة» هذا أحق منزل بالترك، الذئب يعوي والغراب يبكي (الرواية: ص134).

الحَمَام: يستبطن التساؤل الوجوديّ الذي أطلقته زينب لحظة هبوط الحمام :«كيف يكون الهبوط

إلى الأرض أجمل من الصعود إلى السماء؟! كنه الدلالة الرمزية لألفة المكان، الذي أسقطت عليه زينب مشاعرها الشخصية في الانتماء الحميم إلى المكان، في الوقت الذي استعصى عليها وحفيدتها فهم دوافع «تنازع حمامتين على قطعة خبز صغيرة أو حبة شعير، رغم امتلاء السطح بفتات الخبز أو الشعير» وهو ما أسقطت زينب الدلالة الرمزية لمغزى حكاية «الغني والفقير» التي قصتها على حفيدتها لمياء في السياق السردي ذاته (الرواية: ص44-45).

الماعز: يكتسب حضور الماعز حضورا رمزيا لافتا على امتداد مساحة المتن السردي، يتجاذبه تنازع نظرة زينب في تمسكها بوجودها مع نظرة عليّ ابنها الذي يرى ضرورة التخلص منها، فيما يتبدى الأثر الرمزي لأهمية وجودها في حياة زينب، وهو ما وصفته لمياء حين موت الماعز «بدا البيت كئيبا لا وجود للماعز التي كانت تشاغب في كل مكان، تخلت الماعزعن زينب، ماتت بعد خمسة عشر عاما قضتها معها» (الرواية: ص130).

علاج الأكراد الأمراض بالغناء: ورد في سياق تمثل المتن السردي ثقافة عشق الأكراد الغناء ما تستذكر زينب في مشهد الكردي الذي «كان يجلس القرفصاء، ينظر إلى الأرض وراحتاه على مقدم رأسه وهو يغني بطريقة غريبة محركا جذعه إلى الأمام والخلف على إيقاع أغنية» وعندما سألت زوجها عنه «أخبرها أنه يشتكي من ألم في بطنه وهو يعالج ألمه بالغناء» فاردفت زينب ان هذا المشهد صار فيما بعد يتكرر أمامي يوميا (الرواية: ص143).

الرموز والعلامات التراثية والثقافية:

شجرة طوبى: يستحضر المتن الروائي رمزية الالتفاتة المعرفية التي جسدها تعامل استخراج زينب مع كتابها «شجرة طوبى» - في نهاية يناير 1969 - منذ قدسية لحظة استخراج من صندوق خاص مطليّ بالمينا تزينه رسوم على هيئة أزهار مختلفة الألوان والأحجام، وقد لفته بقماش وهي تحمله بعناية كما تحمل الأم رضيعها؛ إلى لحظة إجابتها عن سؤال لمياء حول معنى «طوبى» التي أجابتها «إنها شجرة عظيمة في الجنة يقطف أهل الجنة ثيابهم من أكمامها..» مخبرة إياها أن الكتاب يحتوى على «جميع العلوم وفيه خبر اهتزاز الكون يوم مولد النبي، وقصة يأجوج ومأجوج.. «مردفة بحسرة» ليتني كنت أفك الخط، اقرئي لي منه قدر استطاعتك. صفحة أو صفحتين كل يوم سوف يكفيني. وكذلك الحال «كتب الأدعية» التي أدهش لمياء تدخلّ جدتها التي لاتعرف القراءة والكتابة، في تصحيح قراءتها «دعاء السِّحْر» «دعاء السَحَر» موضحة لها الفرق بين اللفظين «مما جعل لمياء تستفسر من الجدة عن معاني الكلمات التي تمر عليها ولا تفهمها» (الرواية: ص108-111).

النخلة: يستحضر المتن السردي الدلالة الرمزية لغرس النخلة في رحاب «حوش البيت التقليدي، بوصفها كائنا جماليا يرمز إلى الخصب والحياة؛ تيمنا بقول الرسول(ص): أكرموا عمتكم النخلة» ومصداقا للحديث النبوي:«يَا عَائِشَةُ بَيْتٌ لَا تَمْرَ فِيهِ جِيَاعٌ أَهْلُهُ، يَا عَائِشَةُ بَيْتٌ لَا تَمْرَ فِيهِ جِيَاعٌ أَهْلُهُ أَوْ جَاعَ أَهْلُهُ..»[40].

شجرة البلوط: يستحضر المتن السردي «شجرة البلوط العملاقة» بوصفها رمزا كرديا دالا على تشبث «أكرم» زوج زينب بأرض أجداده، إذ كان في يوم سفرها عنه عائدة من شمال العراق يسند ظهره إلى جذعها باكيا ويردد «انظري كلي زينو (الرواية: ص136) إلى هذه الشجرة، أخبرني جدي أنها كانت هنا قبل أن يولد جده، جذورها ضاربة في قبور أجداده... إنها هنا تحرس قبور أجدادي، كيف يمكنني أن أتخلى عنها ؟!» (الرواية: ص51).

نجم سهيل : تستبطن رؤية زينب «نجم سهيل» في الذاكرة الشعبية البحرينية والخليجية فجر طلوعه متلألئا في السماء حدثا «مبشرا بالخير» وعلامة رمزية ذات دلالة تيمن على أن «القيظ أوشك على الرحيل». (الرواية: ص39)

الآذان: تميز زينب في سياق المتن السردي بين رمزية ثلاثة أصوات لمؤذني الحيّ، تحدث آثار ثلاثة

متناقضة في نفس سامعيها، صوت «تمقته» لأنه يزعق زعقا كأنه ينهر السامع أو يهدده، وصوت «يؤذن صاحبه وهو نائم»، وصوت «مزيل للهموم، ومفرج للكروب، يشرح صدرها، ويشعرها برهبة حين تسمعه» إنه صوت مؤذن «مسجد مؤمن» (الرواية: ص71) على الرغم أن هدف النداء للصلاة واحد لدى المؤذنين الثلاثة.

الساعة: يستحضر المتن السردي رمزية حركة عقارب الساعة الخشبية التي ورثتها زينب عن أبيها، في سياق «خلوة قسرية» تواطأ فيها صوت الساعة مع «أنين المروحة» على مسامعها، مسبغا إحساسا نفسيا أسقطته زينب على إحساسها بالزمن صورلها عمرها بأنه «يزحف كسلحفاة» (الرواية: ص12) كما تحضر رمزيّة الساعة في سياق حواري آخر بين زينب وذاتها حول الموت الذي «يستعصي عليها فهمه» مؤنسنة ذلك الحضور وهي «تحدق فيها وتنزعج من تكتكتها..» فتقابلها الساعة بالتحدي، والسخرية قائلة «أنا الزمن الذي يحدد ساعة الرحيل..» لتصرخ زينب في وجه الساعة قائلة «ما الذي تفعلينه بحق السماء؟ تعدّين أعمارنا عدّا؟!» انتابتها على إثر ذلك رغبة عارمة في تحطيمها.. لكنها بعد أن نهضت من نومها صباحا «أخذت خرقة تمسح بها الغبار عن مقتنياتها، وبالغت في تنظيف الساعة وهي تستذكر ما انتابها البارحة، فلم تصدق أنها رغبت في تحطيمها» (الرواية: ص76).

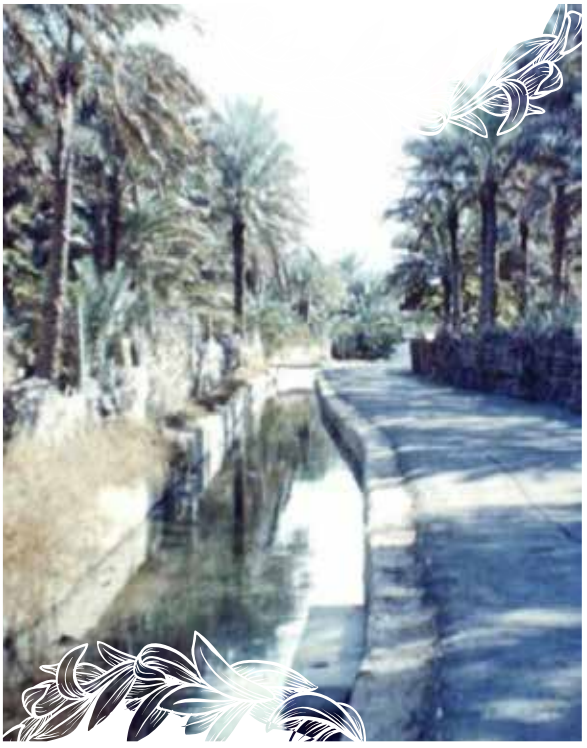
العيش (الرّز): يحضر الرز بوصفه رمزا مقدسًا من خلال تعامل زينب معه عند غسله يوميا، متخيلة قصة رمزية تتخيل فيها حبات الرز التي تتسرب من بين يديها، منذ لحظة زراعتها، ثم حصادها، إلى أن تصل إلى كيس الخيش.. فإذا سقطت بالخطأ حبة أو حبتان تلتقطهما بسرعة قبل أن تصل إلى البالوعة، مخاطبة إياها ليس بعد رحلتك الطويلة ينتهي بك الأمر هنا (الرواية: ص124) مستبطنة قدسية الزاد في الثقافة الشعبية البحرينية.

برزخية التقاء مياه الخليج بمياه شط العرب: يستحضر المتن السردي ذكريات زينب لحظة «تراكض المسافرين إلى حافة الباخرة عند اقترابها من شط العرب لمشاهدة مياه البحر المالحة الخضراء وهي تمتزج بمياه شط العرب البيضاء كالثلج؛ فيعلو صوت الرجال بالتكبير وتلاوة ﴿مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لايبغيان﴾[41] وهم يحركون رؤوسهم عجبا».

الدلالة الرمزية للعدد 40: يرد العدد أربعون في سياق وصف «انقضاء نفاس ابنة زينب» أربعين يوما يالتمام والكمال هي مدة النفاس (الرواية: ص82) مستحضرة الدلالة الرمزية لهذا العدد، حيث يسود الاعتقاد الشعبيّ «بتوخي الحذر من ذكر الأخبار المحزنة من مرض وموت وحوادث طيلة الأربعين يوماً، وعدم تناول الطعام أمام الناس، وألا ترضع طفلها أمامهم؛ لأن ذلك من شأنه أن «تنجبس» النّفساء أو «تنربط» أي لا تحمل مرة أخرى»[42]. ومما تورد السليطي(2009) أنّه يكره في فترة الأربعين يوما في حياة النفساء عدم الغضب أو المشاجرة وخاصة ظهراً أو عند الاستحمام .. وألاّ تخاف أو تجري عند سماع أي صوت وهي أمام النار أثناء الطبخ حتى لا يصيبها مكروه من الجن»[43].

كما تحضر دلالة الرقم «أربعون» في مشهد تحول عدد الحمام على سطح بيت «زينب» من عشرين، وهو عدد الطيور المنقوشة في ذاكرة طفولة لمياء على صفقتي باب جدتها إلى أربعين «بيبي»، صار عددها أربعين، العام الماضي، كان العدد عشرين، هل تذكرين؟ على زينب إذن أن تزيد كمية الشعير.. (الرواية: ص81).

دلالة الجياد الخمسة في حلم زينب: يرد عدد «الجياد الخمسة البيضاء» الذي يستدعيه المتن السردي في حلم زينب مستذكرة سماعها «صراخا كالاستغاثة قادما من جهة الشرق وفرار الناس من بيوتهم التي غشيها الماء وأوشكوا على الغرق ...فخارت قوى زينب من هول مارأت، وجثت على



الحائط فإذا «بجياد خمسة بيضاء» تقبل من الشرق وتقف قبالتها «أخذت تصلي كما يصلي البشر؛ قيام وركوع وسجود» فكف الناس عن الصراخ وراحوا ينظرون إلى الجياد، فبدأ مستوى الماء ينخفض، حتى اختفى وتحول الصراخ إلى تكبير» ويمكن تأويل الدلالة العددية للجياد بعدد الصلوات الخمس، المقبلة من جهة الشرق المتجهة في صلواتها جهة الغرب.. وهو ما أكدته الدلالة الرمزية لنقاء اللون الأبيض، الذي قدمته الرواية معادلا موضوعيا للصلاة والتوجه بالدعاء إلى السماء.. الذي بفضله عاد ابنها عليُ سالما (الرواية: ص116-121).

- **الزواج:** يأتي ذكر الزواج في سياقات كثيرة في المتن السرديّ، متمثلا في ترجي زينب من ابنها «عليّ» قائلة: «إن كنت لا تعبأ بالزواج، تزوج لأجل خاطري، أريد أن أحمل أطفالك قبل أن يأخذ الله أمانته» (الرواية: ص 32) سعيا منها إلى تحقيق بذلك كينونة الامتداد الرمزي لوجودها.

شارع المتنبي: يحضر شارع المتنبي في المتن السردي بوصفه فضاء تتوزع على جهتيه الشرقية والغربية بيوت حي المخارقة وليكون شاهدا تاريخيا على تحولات الزمن الستيني ثم السبعيني فالثمانيني من القرن العشرين، ويأتي إطلاق اسم الشاعر العظيم «المتنبي» على أحد شوارع العاصمة في ذلك الزمن من تاريخ البحرين قبل الاستقلال، علامة ذات دلالة ثقافية في تاريخ البحرين، مفصحاعما تحمله هذه القيمة الرمزية من دلالات على انتماء البحرين العروبي لمحيطها القومي العربي.

مدرسة الزهراء: يحمل إطلاق اسم الزهراء على إحدى مدارس العاصمة التي تاسست في العام (1955م) مدلولا رمزيا يحيلنا السياق السردي إلى تلمس دلالته وسط التحولات الاجتماعية التي لامست حياة الفتاة البحرينية في زمن القصّ (الرواية: ص64-65).

جدول الضرب: شكلت مشهدية استعانة الفتيات الصغيرات الجالسات على الأرض يسمعن لبعضهن جدول الضرب بلحن جميل (الرواية: ص19) علامة ذات دلالة رمزية في سياق المتن السرديّ، استعانت بها الرواية في الإشارة إلى شيوع ثقافة إرسال العوائل البحرينية فتياتها إلى المدرسة، والسماح لهنّ بالخروج للعب في طرقات الحيّ، منذ مطلع ذلك الزمن المبكر في تاريخ البحرين الحديث.

مكتبة قصر المعرفة: ترد هذه التسمية الرمزية لمكتبة الحيّ في سياق المتن السردي لتشير إلى تعظيم شأن المكتبة ودورها المعرفيّ في زمن القصّ، الذي لم يمنع زينب التي لا تعرف القراءة والكتابة، وتمثل رمزا لشغف مجايليها من السعي إلى شراء بعض الكتب التي تحظى بسمعة بين المتعلمين، مثل كتاب «شجرة طوبى» الذي اعتذر صاحب المكتبة «عبد الحسين» عن أنه لا يبيعه؛ إلا أنه سعى، تقديرا منه لرغبة زينب في اقتنائه إلى توفير نسخة منه، رفض أن يستلم ثمنها (الرواية: ص106).

الدلالات الرمزية لأسماء شخوص الرواية:

تورد الرواية في سياق ذاكرة القصّ إشارة نساء الحيّ على أم «أنور» مجنون الحيّ بتسميته إما «منير أوأنور أوضياء لفرط بياضه وجماله» (الرواية: ص17) وهي أسماء ذات دلالة معجمية متقاربة يمكن استخلاص دوافع ورودها في التعبير عن دلالة لونية أو سجية ذات قيمة أخلاقية أو عرفية يسعى المجتمع إلى إسباغ دلالتها على شخص المسمّى بها. وهو ما تورده الرواية في سرد مفارقة انقسام أهل لمياء حول تسمية مولودتهم الجديدة بين «أسماء تقليدية أو حديثة» وإصرار لمياء، التي تحمل اسما غير تقليدي في زمن القصّ، على أنها «لا تريد اسمًا تقليديا» (الرواية: ص22) وهي دلالة تشي بما ترمز إليه معاني الأسماء في الثقافة الشعبية البحرينية، وتؤشر انفتاحا مبكرا، بحكم السفر، أو تأثرا بالاستماع إلى الراديو الذي يبث في فضاءات أثيره آنذاك أسماء المشاهير من الأدباء والكتاب، والفنانين.. وغيرهم.

ووفقا لليفي شتراوس (1962) فإنّ اختيار الاسم يمثل من جهة نوعا من الهوية التي بها يثبت انتماء (المسمَّى) إلى طبقة أو فئة معينة؛ ومن جهة أخرى فهو خلق حرّ لكلّ من المُسمِّي والمسمَّى[44].

وستتناول الدراسة في هذا الجزء الدلالات الرمزية لأسماء الشخوص الروائية والفاعلة في أحداثها ونماء بنيتها السردية وفق مقاربة معجمية تستقرئ الاشتقاق اللغوي لكل اسم، واستخلاص دلالته الاجتماعية في نطاق سياق تداوليته في فضاء المتن السرديّ.

زينب: يرد لفظ زينب معجميا بمعنى «شجر حسن المنظر طيب الرائحة، به سميت المرأة»[45] ويستحضر المتن السردي هذا الاسم بصفته علمًا على الشخصية المحورية فيه، مستبطنا ما تحمله الذاكرة الشعبية الموازية من رمزية لهذا الاسم الذي يرادف صفة «أم المصائب» كما تستحضر الرواية اسم زينب بوصفه رمزا لحكمة المرأة الأم «أم علي» والجدة «بيبي»[46] كما يحلو للمياء الحفيدة أن تناديها، والأخت والزوجة، والجارة، الحامل الأمين للموروث الشعبي الأصيل لوطنها، وتقاليد مجتمعها، والشاهد على تحولاته، ممارسة بذلك فعل الانتماء الصميم لأرضه؛ مغلّبة قيمة حبه على كلّ ما عداها، وهو ما يمكن الاستدلال عليه في الرواية من خلال توصيف حدث دفن سرة مولودها في شمال العراق «شعورغامض؛ إذ لم يدفن شيء من أجزائها خارج الوطن غير تلك المشيمة» (الرواية: ص41). ولعل ذلك ما يمنح زينب من الدلالات الرمزية لمعاني اسمها الكثير من النصيب.

عليّ: يرد اشتقاق لفظ اسم «عليّ» معجميا بمعنى العلوّ والشرف والرّفعة[47] ويتأتى حضور شخصية في سياق المتن الروائي بوصفه رمزا للشاب المثقف، وشاهدا على جيل قارئ «متصفحا للمجلات وقارئا للكتب..» وهو عضو بأحد الأندية، ولاعب كرة قدم، ومحب للرحلات. يسعى تحقيق وجوده الثقافي باقتناء طاولة خشبية، تجاور كرسيّا عتيقا تلبية لمتطلبات أثاث غرفة مثقف ستيني! (الرواية: ص90-91) شكلت مراحل حياته معنى لحياة لزينب ووجودها بعد فقدها جميع أولادها الذكور صغارا، حتى إذا فاجَأها خبر نعيه في ملعب كرة القدم توسلت إلى ربها «إلهي إنك تعلم أني لن أصبر على فقده، أتأخذه مني بعد أن صار رجلا؟!» مستلهمة دعاء أم علي الأكبر بن الإمام الحسين (ع) في واقعة كربلاء حين دعت ربها «ياراد يوسف على يعقوب ردّ إليّ ابني الوحيد علي» فيستجيب الله دعاء زينب بإقبال الشباب في مشهد تراجيدي «ممسكين بعلي كما يمسك بعريس في زفته وهم يهتفون عليّ لم يمت..عليّ حي يرزق». مما شكل معادلا موضوعيا رمزيا لإشباع زينب رغبتها الملحة في رؤية زواجه وتحقيق ما تصبو إليه أمومتها من علو ورفعة وشرف، كما توحي بذلك معاني الاسم الذي اختارته لتسميته.

الحفيدة لمياء: يرد معنى اسم لمياء معجميا بوصفها «المرأة بُنيّة اللمى، ذات الشفاه اللطيفة، وللدلالة على تبسم الثغر، ويعنى الشجرة اللمياء الظل:

كثيفة الظل، شديدة الخضرة»[48] وهو من الأسماء الحديثة التداول في زمن القصّ، في المجتمع البحريني، ويشكل حضورها في المتن السرديّ – بصفتها حفيدة زينب – رمزا للتواصل بين الأجيال «ترى فيه زينب ذاتها متجسدة في طفولتها» (الرواية: ص78) ممتدا عبر مراحل صباها وشبابها، إلى أن «أصبحت امرأة تبوح لها بأسرارها» (الرواية: ص138) حتى لحظة تحقق حلم الحفيدة في ختام الرواية عبر رمزية «سطوع الشمس وطهور الوضوء، وانسدال الرداء الأبيض على جسم الجدة لحظة توجه روحها للصلاة على غير جهة القبلة المعتادة، في نهاية مفتوحة لختام المتن الروائي» (الرواية :ص159 – 160). محقّقا دلالة معنى اسم لمياء الرمزية المتمثلة في لطف مخارج الكلم الطيب، وتبسم الثغر، وتجدد نماء خضرة الروح، معوضة خيباتها في ابنتها «أم لمياء» فيكون وجود هذه الحفيدة استحضارا للمعنى الذي تحفظه الذاكرة الشعبية البحرينية في تداولية القول السائد: «ما أعز من الولد.. إلا ولد الولد».

أكرم زوج زينب: يرد معنى اسم «أكرم» معجميا بوصفه صيغة تفضيل مشتقة من مادة «كرم»: والكرم كثرة الخير، والجود والعطاء، وهو نقيض اللؤم، «وفي اللسان: أكرم الرجل: أتى بأولاد كرام»[49] ويستحضر المتن السردي اسم أكرم من خلال علاقة بزينب؛ عاشقا يفيض عشقا وسخاء، ووفاء لأرضه وقومه في جبال كردستان الذين تسبغ عليهم زينب صفة معاني اسمه «كانوا كراما إلى أقصى الحدود» (الرواية: ص146) وتتأكد الدلالة الرمزية لاسم «أكرم» في استحضار زينب ذكر اسم ابنه «كريم» ذي الاشتقاق اللغوي المشترك مع أبيه، مشكلا بذلك دلالة ذات قيمة معنوية عالية في ذاكرة زينب.

أنور المجنون: يكتسب الأصل اللغويّ الاشتقاقي لاسم «أنور» (أفعل من النور) دلالته المعجمية من إطلاقه على معنى «الحَسَن المشرق اللون»[50] ويرد حضور هذه الشخصية البريئة في محطات متواترة في زمان السرد القصصي؛ مرة في مستهل الرواية ليحوّل وجهة زينب من الشرق إلى الغرب (الرواية: ص17) ومرة في ختام الرواية متوسلا بزينب «أم علي .. لا ترحلي عني أنا أحبك لا ترحلي عني..، فترد عليه لن أرحل سوف أعود، صدقني» (الرواية: ص156) لتتبين لها رمزية هذا الحضور في مرأى حلم لمياء، نورًا يصل حدّ البصيرة في قراءة السطور الأخيرة للنهاية المفتوحة في متن الرواية «.. يقولون عنه مجنونا.. يراها كل يوم تقطع الشارع نفسه في كل يوم أعوام وأعوام لم يسبق أن قال لها لا ترحلي» (الرواية: ص 160).

ابنة زينب (أم لمياء) : يلفت حضور أم لمياء في المتن السّردي، بوصفها الابنة الوحيدة الأنثى لزينب، دون ذكر اسم لها، مجسدة نموذجًا اجتماعيا يرمز إلى التجني وإنكار عطاء الأمومة وتضحياتها، والذي يختصره توصيف زينب لحالها «كم أنّ نبرتها تبعث على الكدر... وأنها لا تعبأ إلا بنفسها، لا تحمد الله على شيء، دائمة التذمر.. لم ترث عنها وعن أبيها أي شيء على الإطلاق» (الرواية: ص28).

أخت زينب الوسطى: ترد في المتن السّردي، دون ذكر اسم لها هي الأخرى، يمثل حضورها - عبر مشاهد متفرقة في مناسبات ليس بينها زيارة واحدة لأختها زينب - رمزا اجتماعيًا لفئة تمارس الاستعلاء على الآخرين والتهكم بأقرب الناس إليهم، وإحراجهم. تصفها زينب بأنها «تتقن إحراج الآخرين، شديدة الأناقة، تنفق على أناقتها وتتصرف كما لو أنّ الأناقة منحتها استحقاقا للتدخل في كل صغيرة وكبيرة، تأخذ فريستها بالصوت، دائمة الانتقادات والتوجيهات والأوامر تثرثر» على العكس من النموذج الاجتماعي لأختها زينب التي تكتسب سمات شخصيتها في مقابلة ثرثرة أختها بحكمة الصمت أمام تطاولها، «فلا تردّ إلا نزرًا؛ لتبقي على الخيط الذي يربطها بأختها...» (الرواية: ص49).

جليلة: يرد اشتقاق اسم جليلة معجميا للدلالة على عظم القدر والنبل[51] ويمثل حضورها في المتن السردي تعويضا لزينب عن ابنتها، ونموذجا اجتماعيا للأنثى «العازفة عن الزواج» التي تتحمل تبعات نظرة المجتمع اليها بأنّ «حظها نحس» وأنها شؤم على أمها؛ لأنها ثمرة زواج دام ليلة واحدة، مختصرة دلالات معاني عظم قدرها في عيني زينب من خلال مقارنتها بابنتها وعطفها علي حالها «مسكينة جليلة، ليتك كنتِ ابنتي»! (الرواية: ص23-26) .

حيدر الراشد (أبوجليلة): يرد المعنى المعجمي لاسم حيدر بمعنى «الأسد» للدلالة على الشجاعة[52] في حين يستبطن لقبه «الراشد» (معرّفا بأل التعريف) صفة دالة على رشده ومعرفة مقصده[53] ويستحضر السرد حيدر في سياق يرمز إلى الخروج بجرأة على مالوف أعراف مجتمعه الرمزية «باقتراحه إقامة مواكب العزاء داخل المآتم في العاصمة.. لأنه لا يليق بالمعزين الخروج إلى الطرقات، وهم يلطمون صدورا عارية» (الرواية: ص24) فيخرج الشبان في شهر المحرم في ذلك الزمن الستيني بمظاهرة جابت أحياء المنامة رددوا فيها شعار «حيدر الراشد الكافر..» إلا أن زينب أبدت تعاطفا مع شخصه؛ معللة ذلك بأنه «يقضي وقته في عزلة تامة حتى عن أبويه فكيف لهم أن يعرفوا أنه كافر؟».

فؤاد ابن الجيران: يرد المعنى المعجمي لاسم «فؤاد» مرادفا لـ«القلب، أو أوسطه أوغشائه، وحبته وسويدائه»[54] وهو اسم شبابيّ حديث التداول في مجتمع القصّ في ذلك الزمن، وقد اكتسب دلالته الرمزية التي أسبغتها عليه الكاتبة من خلال إيراد فاجعة أمه بفقده في ريعان شبابه، حيث يصف المتن السردي نواحها عليه «يقطع نياط القلب، وهي تلطم وجهها بكفيها وتنادي فؤاد، فؤاد، فؤاد»، مذكرة زينب بموت أطفالها، الذي اقترن بأسئلتها الوجوديّة «أين هو جسد فؤاد؟ هل ضاع بين السماء والأرض؟ ألن يكون له قبر تزوره أمه؟» (الرواية: ص74-75).

الجارة سعدة: يرد الاشتقاق المعجمي لاسم سعدة من الطيب، ومن العروق الطيبة الريح[55] ويرد حضورها الاجتماعي في المتن السردي موافقا لمتخيّل الذاكرة الشعبية لمعنى اسمها؛ حيث تميز زينب «مشيتها من طلاء الأظافر الذي لا تخرج من بيتها دونه، تدور بين أزقة الحيّ طوال النهار، تنقل الأخبار بأمانة لجميع البيوت..» (الرواية: ص72) مستحضرة في السياق الدلاليّ نفسه «الابتسامة التي لا تفارق محياها.. بعد أن يئست من الأمومة صارت تحب الثرثرة.. لكنّ ثرثرتها محببة لا تضجر من يجالسها، تأنس زينب بها كثيرا» (الرواية: ص116).

وبمراجعة المعاني المعجمية التي أسبغتها الكاتبة على شخصياتها الروائية، واستخلاص تأثيرات البيئة الاجتماعية والعادات والتقاليد والأعراف، وتمثل عمليات التثاقف الاجتماعي والقيمي الذي أحدثته عوامل السفر والتزاوج والاستماع إلى الراديو، في زمن القصّ؛ يمكن الاستنتاج مدى تأثير ذلك في إعطاء أسماء الشخصيات مدلولاتها الثقافيّة القيميّة والشعبيّة؛ بما أضفى على التقنية المستخدمة في تداول تلك السماء روائيا، قدرا من التلاؤم مع نسقية المحمولات التراثية والثقافية في المجتمع البحريني.

وبالتركيز في استقصاء مكانة «زينب» في المتن السردي، وعلاقتها مع بقية الشخوص نجد أنها تمثل محورًا تنداح حوله تلك الشخوص، بوصفها رمزا لمكنونات الحكمة في مجتمعها، وترجيعات سردية تمظهراته القيمية والثقافية التي عكست منظومة القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات الاجتماعية والتربوية والروحية فيه.

ويمكن إرجاع ذلك إلى تأثر رباب النجار بمنحى الروائي الروسي راسبوتين، الذي تصفه بـ«ملهمها الأول (الرواية: ص5) والذي تشكل المرأة في مجموعته القصصية «ناتاشيا العجوز وقصص أخرى» حجر الزاوية، ورمز الحكمة والذاكرة، ببعديها الروحي والفسيولوجي، مجسدة موروث العادات والتقاليد الشعبية والصور الشخصية، والطبائع الروحية والنفسية ذات الصلة بموضوع الحياة والموت، الذي لا يشكل عند راسبوتين موضوع رحيل وفناء، بقدر ما هو موضوع تفكير وتأمل فيما تبقى[56] ولعل ذلك هو مكمن السر الذي بموجبه يمكننا فهم مغزى النهاية المفتوحة التي اختتمت بها رباب النجار روايتها «زناب».

الخلاصة

خلصت الدراسة إلى مجموعة من الاستنتاجات، من بينها:

إفساح مجال البحث التراثيّ المعمّق في تداولية الثقافة الشعبية في الأعمال الروائية البحرينية المعاصرة، وتطبيق منهجيات بنيوية تحليليّة؛ يمكّن الباحث المتخصص والمبتديء من رصد «المحمولات الثقافية والقيمية التراثية والمجتمعية» في هذه الثقافة، وتحليل تقنيات السرد المستخدمة في توظيفها؛ وقياس أثر ذلك الاستخدام إبداعيا في إثراء المتن السردي وتأصيل فاعلية تداوليته.

من شأن الدراسات التحليلية التي تبحث تداولية الثقافة الشعبية في الرواية تجسير الهوّة المعرفية المفتعلة بين الثقافتين الشعبية والرسمية؛ القائمة على النظرة المتعالية للمنجز الثقافي الشعبي في حياة الأمم، بما يوجّه النظر إلى أهمية التراث الشعبيّ، والسعي إلى تفعيل دينامياته الحيوية في تطوير حركة الفعل الثقافي الوطني؛ تجاوزا للتصنيف التقليدي القائم على «تراتبية تصنيف هذه الثقافة باعتبارها ثقافة عاميّة، في مقابل الثقافة النخبوية العالمة»[57].

يفضي رصد مفردات الثقافة الشعبية التي يعكسها المتن الروائي السردي البحريني إلى استكشاف تنوع بيئات هذا الثقافة، ومصادر ثراء مضامينها المادية والمعنوية؛ مما يتطلب سعي الباحث المتخصص إلى الكشف عن تقنيات تداوليتها، واستلهام فاعليتها الثقافية في رفد المنتج الثقافي الإبداعي، مع الأخذ في الاعتبار انعكاس التحولات الاجتماعية المتسارعة التي شهدها المجتمع البحريني منذ مطالع السبعينيات من القرن العشرين، على محمولات المتن الروائي السردي البحرينيّ، وصولا إلى اجتراح معايير علمية موضوعية تسعف الباحث الثقافي الشعبيّ في تطوير أساليب دراسة المحمولات التراثية في النصوص الروائيّة، بغية تحديد المشترك بينها في مساحة تداولها النصيّ، واستخلاص ما يمليه تنوع بيئات تداولها في كل من القرية والمدينة من خصائص مميزة، تكوّن في مجموعها الفضاء الأوسع الحامل لأصالة التراث الوطنيّ، والأفق الأرحب الحاضن لتمثيل سعة تنوّع الطيف البحريني العربيّ الخليجيّ المسلم، عادات، وتقاليد، وأنماط معيشة، ومعتقدات، ونظم عمل، وسلوك اجتماعي معرفي وقيمي.

يفضي البحث الإنثروبولوجي في التمثلات التراثية للمتن الروائي السردي إلى تحديد مدى فاعلية هذا النتاج الأدبيّ في استيعاب ملامح الهوية الوطنية البحرينية الجامعة، وانفتاح أفق أصالة تلك الثقافة على فضاء الهوية الكونية في بعدها الحضاري الإنسانيّ (المعرفيّ والقيمي) تفاعلا، وتأصيلا، وتثاقفا، وإثراء، وهذا ما استنتجته هذه الدراسة من خلال عرض تمثّلات جانب من الثقافة البحرينية الشعبية، بموازاة جانب يسير من الثقافة الكردية العراقية، حيث يمكن للباحث الإنثروبولوجي المقارن - في زمن العولمة الكوكبية- إثبات خلاصة ما توصل إليه (شتراوس) «أنّ

درجة الاختلاف بين ثقافتين أنتجهما أناس ينتمون إلى سلالة بشرية واحدة قد تكون أكثر مما هي عليه الحال بين ثقافتين بشريتين تعودان إلى أناس ينتمون إلى مجموعة أعراق متباعدة»[58].

السعي إلى تضمين المناهج الدراسية لمادة اللغة العربية «مقرر النّصّ على النّصّ» ومقرر «الثقافة الشعبية» تطبيقات نصية سردية من الأدب البحريني والخليجيّ، تمكن طلاب المرحلتين الإعدادية والثانوية من امتلاك أساليب تحليل مضامين البنى النصيّة القصصية والمسرحية، والشعرية، واستكشاف محمولاتها التراثية (المادية والمعنوية) مع التركيز على تدريب الموهوبين منهم على بيداغوجيا إنتاج النصوص الإبداعية، وتمثّل تقنيات توظيف محمولات الثقافة الشعبية البحرينية، على نحو يراعي أصالتها، ويحافظ خصوصية انتمائها لبيئتها الوطنية والعربية، ويثري أفق انتمائها الإنسانيّ - الكوني. إذ لا يمكننا كمايرى (خليفة: 2009) «أن نتوقع مستقبلا عربيًّا لتوظيف التراث الشعبي توظيفيا ديناميكيا في الأعمال الفنية الحديثة وهو خارج حصيلة المعارف التراكمية التي يتأسس ذهن الجيل الجديد عليها الآن»[59].

الهوامش:

1. أبو زيد، عبد المنعم: التناصّ النوعي في نماذج من الرواية المصرية المعاصرة، مجلة الراوي، العدد(21) النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية: 2009.
2. خليفة، علي عبدالله: «استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية" الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، العدد(4) 2009، المنامة، مملكة البحرين: ص23-24.
3. اسكاربيت، روبير: سوسيولوجيا الأدب، (ت: آمال عرموني) ط:2، دار منشورات عويدات، بيروت، لبنان: 1987، ص29.
4. الغرّابي، الجيلالي: توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، المنامة - البحرين أكتوبر 2015، ص 79.
5. غولدمان، لوسيان: مدخل إلى قضايا علم اجتماع الرواية، (ت: محمد معتصم) مراجعة محمد البكري، عيون المقالات (العدد6-7): المغرب: 1987، ص81.
6. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 218.
7. باشلار، غاستون: جماليات المكان(ت غالب هلسا) المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، ص 68-69 بيروت الطبعة الثانية - 1984م.
8. كوبام، كاثرين: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة نهى أبو سديرة، وعماد عبد اللطيف،(ط1) المركز القومي للترجمة،القاهرة مصر: 2014،ص180
9. «الحوش» و«الحوي»: الاسمان الشعبيان المتداولان لمسمى «فِناء»، يطلق الأول «الحوش» بمعنى «ما يجمع الشيء ويضمّه» ص 1050 ويطلق الثاني «الحوي» بمعنى: «ما يشتمل الشيء ويضمّه» ص1062: في : ابن منظور «لسان العرب» (ط4) دار المعارف، القاهرة: مصر: 1981، مجلد (2) ص 1871.
10. الحوض الذي يجبى (يجمع) فيه الماء: ابن منظور «لسان العرب» 1981، المصدر السابق، مجلد (1) ص 542.
11. «الصُفْقة» بضم الصاد وتسكين الفاء: اسم متداول في اللهجة البحرينية المحكية لـ«مصراع الباب» والصّفقة لغة: نسبة إلى «صوت انغلاق الباب: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان: 2000» ص:841
12. خليفة، على عبد الله: «استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية» مرجع سابق: ص 16
13. الخُزّامَة: قطعة من الحلي الذهبية التقليدية، تثبتها المرأة الخليجية في ثقب بأحد طرفي الأنف، منشؤها

أفريقيّ، انتقلت إلى الهند وباكستان. والخزم لغة «الثقب: خرم البعير: ثقب أنفه، وجعل في جانب منخره الخِزامة» المعجم الوسيط (ج1) مجمع اللغة العربية، دار الدعوة: للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، 1989، ص:232.

14. وتسمى الحسو: وهي خليط من حبّ الرشاد مضاف إليه البيض والزنجبيل والفلفل الأسود والسكر: السليطي، فاطمة عيسى: الاستعداد لمراحل الحمل والولادة قديما في مملكة البحرين، الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر (العدد 4) 2009، المنامة، مملكة البحرين: ص 119.

15. الاسم التقليدي الشائع في اللهجة البحرينية المحكية لقنوات انسياب المياه الجوفية المستخدمة في ريّ النخيل والمزارع البعيدة عن عيون الماء.

16. لعبة شعبية تلعبها الفتيات خاصة، يتقابلن بين أيديهن خمس حصوات تلقفها كل واحدة منهن بالتناوب، وتقذفها في الهواء، وتلتقطها، وتحسب لكل لاعبة نقطة بكل حصوة .

17. تسمى الدمى المحشوة بالقطن التي يصنعنها الفتيات بأيديهنّ «كُرْجُوّة».

18. طور من أطوار تكون رطب النخل، ويكون أخضر، يتساقط بفعل «التّخميل» فيسمى «خلال مخمل» وفي بعض بيئات البحرين يسمى «خلال مخنن».

19. المسمى الشعبي لقلادة الخلال «مرية خلال» يشك الخلال مع وريقات المشموم وزهور الرازقي لإضفاء رونق جمالي على «المُريّة» التي يطوق بها الفتيات جيد اخواتهن الصغيرات.

20. الاسم الشعبي البحريني المتداول في اللهجة البحرينة المحكية لمجمرة الفحم (كانون النار) وتسمى كذلك«الدّوة».

21. الاسم الشعبي المتداول لسائل زيت السمسم المطحون «الطحينية».

22. ويسمى في العامية البحرينية المحكية «الحمبصيص» و«أبو فروة».

23. «الچولة»: المسمى الشعبي التقليدي المتداول في المجتمع البحريني لموقد الكيروسين.

24. يسمى في اللهجة البحرينية «ليف بومباوي» نسبة إلى بلد تصديره، بومباي في الهند.

25. كاريزرس، مايكل: «لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة: الثقافة البشرية نشأتها وتعددها» (ت. شوقي جلال) المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1988، ص281.

26. المسمى الشعبي للقرنفل الجاف.

27. ويسمى شعبيا «خبز الخمير» و«الخبز الأحمر» الذي يقدم مع الحلوى التقليدية البحرينية والرّهش في مناسبات الزواج والختان، ووداع المسافرين إلى الحج أو العراق.

28. بائع الخضار البحريني التقليدي الذي يجوب الأحياء متنقلا على حمار يحمل الخضروات في وعائين من خوص تتدلى على جانبي الحمار تتسمى «المراحل» وسمي كذلك بسبب ندائه على بضاعته «بقل الكرّات» «ورويد الفجل» و«حندبان الهندباء».

29. «الچيلة» المسمى الشعبي المرادف لكلمة «مكيال» مقدارها علبة أناناس فارغة.

30. حميد، الحمداني: الرواية المغربية (دراسة بنيوية تكوينية) دار الثقافة – الدار البيضاء: المغرب 1985، ص11

31. من عادة الأكراد أن يضعوا أمام اسم من زار كربلاء «كلّي» تقديرا واحتراما: (الرواية: ص136)

32. تعبير شعبي دارج من أصل فصيح بمعنى «انزلق»: المعجم الوسيط (ج2) مجمع اللغة العربية، دار الدعوة للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، 1989، ص884.

33. التعبير العامي الدارج «طلع الدم من راسه بمبوع»: بمعنى ينبوع عين الماء: مستوحى من تمثل بيئة البحرين الزراعية الغنية بعيون المياه الجوفيّة والينابيع.

34. توصيف عامي، من أصل فصيح دال على «الصيحة المفزعة: المعجم الوسيط (ج1) مرجع سابق: 1989، ص -349 وترد شعبيا بصيغة اسم فاعل «زاعك» صفة لبائع السمك، نسبة إلى مناداته على سمكه مرددا«أووووه».

تستبطن هذه الهدهدة» التراثية دلالة سلطة الآب المطلقة في زمن القصّ في قرار زواج ابنته.

35. أبو زيد، أحمد: الرواية الأنثروبولوجية بين الواقع الإثنوجرافي والخيال الإبداعي، عالم الفكر، الكويت، ع 43 م 23، يناير/يونيو 1995 ص -135 138.

36. يشيع في كلام العامة مثل شعبي متداول بهذا المعنى «دعوة تصيب، ودعوة تخيب، ودعوة تقطع النصيب».

37. عرف في ستينيات القرن العشرين بجثته الضخمة، التي أكسبت حضوره اليومي متجولا كل يوم في أحياء المنامة؛ مهابة في نفوس الكبار والصغار، تجله النساء

ويبجلنه، ويأخذن أطفالهن إليه للتبرك والتداوي من الحسد والأمراض، ومما اشتهر عنه أنه أخذه شيئا من لعابه بإصبعه، ووضعه في فم الطفل المريض ابتغاء الركة والشفاء.

38. السليطي (2009) مرجع سابق ، ص119.

39. صحيح مسلم، كِتَاب الْأَشْرِبَةِ، بَاب فِي ادِّخَارِ التَّمْرِ وَنَحْوِهِ مِنَ الْأَقْوَاتِ، رقم الحديث: 3819.

40. القرآن الكريم «سورة الرحمن»: آية (19–20)

41. محمد، حسين : «طقوس علاج الكبسة والمشاهرة» صحيفة الوسط البحرينية - العدد 3365 – المنامة، البحرين: 24 نوفمبر 2011م.

42. السليطي (2009) مرجع سابق: ص 117

43. Strauss, Claude Levi:Lapensee Sauvage. Librairie Plon, Paris_ France: 1962, p.240

44. في : الغرابي، الجيلالي: مرجع سابق، ص 71.

45. ابن منظور «معجم لسان العرب» مصدر سابق، مجلد (3) ص 1871.

46. بيبي: اسم علم تلقب به سيدة المنزل الكبيرة، يستخدمه الأتراك لتعظيم الإناث والعمة خاصة، شاع تداوله ولا يزال لدى بعض أوساط العوائل البحرينية ذات الامتداد العراقي في النسب لمناداة الجدات، تعظيما لهنّ وتوقيرا.

47. ابن منظور «معجم لسان العرب»، مصدر سابق، مجلد (4)، ص388–384.

48. المصدر السابق نفسه، مجلد (5) ص4018.

49. المصدر السابق نفسه، مجلد (5) ص3862.

50. المصدر السابق نفسه، مجلد (6) ص4572.

51. المصدر السابق نفسه، مجلد (1) ص662.

52. المصدر السابق نفسه، مجلد (2) ص 803–804.

53. المصدر السابق نفسه، مجلد (3) ص1649.

54. المصدر السابق نفسه، مجلد(6) ص3334.

55. المصدر السابق نفسه، مجلد (3) ص2013.

56. راسبوتين، فلنتين: ناتاشيا العجوز وقصص أخرى، (ت: أشرف الصباغ) المركز القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة : مصر، 1998.

57. الثقافة الشعبية «منتدى الثقافة الشعبية: الثقافة الشعبية والمناهج التعليمية» إدارة الحوار: محمد النويري، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر (العدد4) المنامة، مملكة البحرين: 2009، ص 193–158

58. شتراوس، ليفي، «العرق والتاريخ» (ت. سليم حداد)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1988، ص7–10.

59. خليفة، على عبد الله: «استلهام التراث الشعبي في الأعمال الإبداعية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية»، (2009) مرجع سابق: ص 12.

الصور:

مصدر الصور مجموعة الأستاذ فؤاد الشكر التراثية

معالم من بيوت العاصمة(الإنستغرام)

قبر السيد ذبيح الله بمقبرة الحورة بالمنامة (المصدر: مجموعة القصاب)

عادت و تقارن

- الألعاب في الفترة العباسية من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة آيلة الإسلامية 78
- هكذا لعب جدي 86
- طقوس العلاج الشعبي بالمغرب 104
- الطب الشعبي في تونس وعلاقته بجسد المرأة 122

الألعاب في الفترة العباسية
من خلال المكتشفات الأثرية لمدينة آيلة الإسلامية

(صورة لشخصين يلعبان المنقلة بالجزائر عام 1930)

فاطمة أبوشقال

كاتبة من الأردن

لا ترتبط الألعاب بزمان أو مكان، كبير أو صغير ذكر أم أنثى، فالألعاب متاحة للجميع كلٌ حسب اهتمامه وخلفيته الثقافية، المادية والاجتماعية، فالألعاب هي ممارسة لسلوك اجتماعي من أجل التسلية والمتعة و تمارس في أوقات الفراغ أو بعد يوم شاق و طويل من العمل فيحتاج الإنسان إلى الراحة وتسلية النفس بطرق متعددة مع أقرانه ورفاقه في العمل أو الحي.

الشكل رقم 1 (يمثل لعبة Senet المصرية)

وفي زمننا الذي نعيش تتركز اهتمامات شباب هذا العصر على الألعاب الإلكترونية كالموجود في الحاسوب أو التلفاز وربما كان هذا سببا لضعف الروابط الاجتماعية في زمننا هذا مقارنةً مع الأزمنة السابقة. كانت الألعاب في تلك الأيام تمثل روابط اجتماعية ليس بين العائلة وحدها فحسب بل بين كل أفراد الحي الواحد وقد كانت الألعاب تعتمد على الأنشطة البدنية والفكرية فالأطفال من الفتيات والفتية كانوا يمارسون الألعاب التي تعتمد على النشاط البدني والحركي فتراهم يتراكضون هنا وهناك وأصوات ضحكاتهم تتعالى وتملأ المكان فتبهج من حولهم، ومن الألعاب الشعبية الخاصة بهذه الفئة العمرية في مدينة العقبة على سبيل المثال لا الحصر: شد الحبل، الأُرجوحة، الحجلة، أما بالنسبة للرجال فقد كانوا يمارسون الألعاب التي تعتمد على النشاط الفكري والذهني كألعاب المنقلة.

في هذه الورقة البحثية سوف أُلقي الضوء على أهم الألعاب التي تم اكتشافها في مدينة آيلة الإسلامية وتعود إلى العصر العباسي والتي استمر اللعب بها إلى أن أصبحت تعرف الآن بالألعاب الشعبية، ومن أهمها:

المنقلة: هي من الفعل الثلاثي نقل والنقل معناه التحويل عن الشيء من موضع إلى موضع، نقله ينقله نقلاً فانتقل. والتنقل التحول ونقّله تنقيلاً إذا أكثر نقله النُّقلة الاسم من انتقال القوم من موضع لآخر، المنقلة المرحلة من مراحل السفر والمناقل المراحل والنقل هي الحجارة كالأثافي وقيل هي الحجارة الصغار ونَقلّت أرضنا أي كُثُر نقلها وأرض مَنْقلة ذات نقل[1].

والمنقلة هي كلمة أو تصنيف شامل لمجموعة مختلفة من الألعاب اللوحية التي تلعب في مناطق واسعة من العالم وتختلف التسميات لها من مكان لآخر فهي اسم جامع لجميع الألعاب التي تعتمد في لعبها على نقل الحجارة وتغير مكانها من موضع لآخر، وهي أما أن تكون لوحية محفورة على لوح حجري أو خشبي أو تكون على الأرض، وأقدم ذكر لحجر اللعب أو المنقلة في مصادر الكتب العربية يعود للقرن العاشر الميلادي من خلال مصدر لأحد العلماء العرب وهو أبو الفرج الأصفهاني بكتابه الاغاني المجلد الخامس، ويعرف لغاية الآن 800 نوع من الأسماء التقليدية للعبة المنقلة والتي تلعب في 99 دولة حول العالم و حوالي 200 نوع من الألعاب تم وصفها حيث أن بعض أسماء الألعاب ترمز إلى لعبة واحدة في حين أن لعبة واحدة سميت بأكثر من اسم[2] هذا وقد انتشرت المنقلة إلى مناطق واسعة من العالم وذلك من خلال نفوذ تجارة العرب والمسلمين وبسرعة أصبحت المنقلة لعبة عالمية ومنتشرة في كثير من الأقطار[3].

الشكل رقم 2 (تمثل حجر اللعب الذي وجد في منزل التاجر)

عرفت روما أنواعا متعددة من الألعاب بما فيها حجر النرد أو ما يعرف بـTesserae ولعبوا Tali or Tropa وهو من العظم الموجود في الركبة وهناك أيضاً الشطرنج الروماني أو ما يعرف بـ Latrunculi ولعبوا Tabula[4] وعرفت أيضاً باسم Alea وتعني المقامرة ولكنها عرفت باسم Tabula منذ أن لعبت على ألواح وهي تشبه الى حد كبير لعبة Senet المصرية (أنظر الشكل رقم 1) والتي تؤرخ إلى 3000 ق. م في أقل تقدير وقد اشتهرت Tabula بين الجنود ووصلت إلى العرب عن طريق توسع حكم الرومان، هذا وقد كانت اللعبة المفضلة لدى الإمبراطور كلاوديوس الذي كان يلعبها في حله وترحاله وقد أُلف كتاب عن تاريخها ولكن هذا الكتاب لم يعد موجوداً للأسف.

ومن الألعاب اللوحية الأخرى Duodecim Scripta وتعني (12 خطا) وقد لعبت على لوح ويلعبها شخصان كلاً يقابل الآخر. عدد الحجارة المستعملة باللعبة 15 حجرا كل لاعب له لون خاص به ويرتب كل لاعب حجارته في الصف المحاذي له على اللوح ويتم تحريك الحجارة بعد وضع حجارة النرد الثلاثة داخل كأس ورجها ثم رميها على اللوح أو الأرض ويتم تحريك الحجارة بناءً على مجموعة حجارة النرد[5].

وهذه قائمة ببعض من الألعاب الشعبية التي عرفت في مدينة العقبة وتعتمد على نقل وتحريك الحجارة وهي بذلك تندرج تحت تصنيف المنقلة:

لعبة المنقلة: تتكون من لوحين حفر بداخل كل لوح سبع جرون في كل جرن سبعة حجارة وتلعب بتوزيع الحجارة داخل كل جرن بالتساوي وهذه اللعبة مخصصة للاعبين أو فريقين و الفائز هو الشخص الذي يجمع أكبر عدد من الحجارة.

لعبة السيجة: وهي نوع من الألعاب التي تشبه في شكلها المنقلة إلا أن الفرق بينهما هو أن المنقلة لعبة محفورة على لوح من الحجر أو الخشب حفر في كليهما أجران للعب الأحجار يتكون كل ضلع من سبع خانات ويضع اللاعب الأول حجرين حجرين و تبقى الخانة التي في الوسط خاليه وكل لاعب يختار حجارة ذات لون موحد ليتم تمييز حجارة كل لاعب عن الآخر.

و المنقلة هي لعبة الوجهاء حيث كانت هذه اللعبة تُمارس من قبل كبار السن في المنزل أو ما يطلق عليه بالديوان على لوح حجري[6] وفي أغلب الأوقات كان اللعب يتم بعد أداء صلاة العشاء حيث يجتمع الأهالي مع الشيوخ وعلية القوم من أجل مناقشة أمورهم الحياتية والمعيشية المختلفة بعد ذلك

الشكل رقم 3 (مجموعة من أحجار اللعب التي اكتشفت بآيلة الإسلامية وهي أحجار النرد)

يقومون بممارسة هذه اللعبة للتسلية والترويح عن النفس، أما لعبة السيجة والتي تشبه إلى حد كبير لعبة المنقلة إلا أن الاختلاف الوحيد بينهما هو أن السيجة تلعب على الأرض في الأماكن المفتوحة.

لعبة الضامة: تتكون من 64 جرن أو حفرة، ثماني صفوف في كل صف يوجد ثماني أجران (حفر) ويلعب فيها شخصان أحدهما حجارته لا تشبه حجارة الآخر ويسمى كل حجر كما يُقال جرو فيمازح أحدهما الآخر ومن بين الجمل التي يتداولها أهالي العقبة أثناء اللعب «ابعد جروك عن جروي» ويكون تحريك الحجارة أما إلى الأمام أو الجوانب دون الرجوع إلى الخلف ويفوز الذي يخرج حجارة الآخر من اللعبة.

لعبة الحجلة: وهي من الفعل حجل أي أن يرفع الرجل رجلا ويمشي على أخرى متريثا[7] وهذه اللعبة تختص بالفتيات وتعتمد على نقل الحجارة من مربع لآخر والنط أو الحجل فوق مربعات مرسومه على الأرض.

لعبة القطار: وهذه اللعبة أيضا تعتمد على نقل الحجارة وترسم على الأرض من خلال مربع متوازي الأضلاع يتقاطع بداخله خطان مستقيمان يقوم الفتية والفتيات بلعبها عن

الشكل رقم 4 (مجموعة من أحجار اللعب التي اكتشفت بآيلة الإسلامية وهي أحجار النرد)

طريق تحريك ونقل الحجارة فوق الزوايا القائمة.

الطاب: تعتمد هذه اللعبة على لوح حجري وبعض من الحصى كما هو في الألعاب السابقة إلا أن الاختلاف هو أن لهذه اللعبة محرك رئيسي للعب ألا وهو أربع قطع من الخشب تتكون من القشرة واللب ويستهل اللاعب دوره برمي تلك الأخشاب على الأرض ويقول كلمة طاب ثم يبدأ بترتيب حجارته داخل اللوح سواء الحجري أم الخشبي أو على الأرض.

الألعاب الشعبية في مدينة آيلة الإسلامية خلال العصر العباسي:

عُرفت العقبة منذ دخول الإسلام باسم آيلة ومن أجمل قصص الفتوحات عبر التاريخ تلك الرواية التي يسردها لنا التاريخ حيث تتجلى فيها أخلاق المحبة والسلام من النبي الكريم محمد (ص)، فعندما قدم يوحنا بن رؤبة أمير وصاحب آيله إلى النبي الكريم وهو في تبوك فصالحه على الجزية وقر على كل بالغ بآيله دينارا في السنة فقد وهب النبي الكريم بردته لابن ليوحنه بن رؤبة عندما سار إليه إلى تبوك[8] ويوحنا بن رؤبة أمير وصاحب مدينة آيلة ، حيث أن النبي محمد (ص) أرسل إليه كتاباً

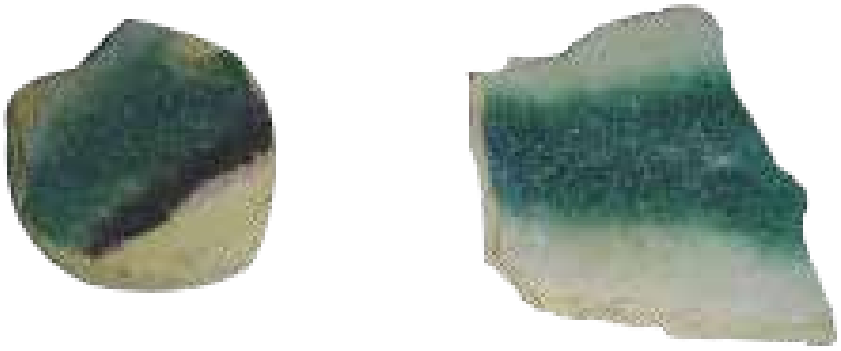
الشكل رقم 5 (مجموعة من أحجار اللعب التي اكتشفت بآيلة الإسلامية وهي أحجار النرد)

يعرض عليه الإسلام أو دفع الجزية فأتى النبي وهو في تبوك لابسا صليبه الذهبي وحاملاً معهم هدايا للنبي فاستقبله النبي محمد وأكرمه وجعل بلال بن رباح في خدمته وكتب له عهداً وأماناً[9] بعد ذلك قام المسلمون بتأسيس مدينتهم الإسلامية على بعد أمتار قليلة من مدينة آيلة البيزنطية.

والجدير بالذكر أن مدينة آيلة الإسلامية من أقدم المدن التي تم تأسيسها خارج الجزيرة العربية وتتكون المدينة من أربع بوابات رئيسية يحيط بكل بوابة برج ويصل بين البوابات بشارعين رئيسيين ومن أبرز البوابات هي بوابة مصر أو ما يطلق عليها ببوابة مصر الشمالية وبالقرب من هذه البوابة يوجد منزل ذو طراز معماري فريد ومميز (أنظر الشكل 2) حيث قامت جامعة كوبنهاجن الدنماركيه بالتنقيب بإشراف الدكتور كريستوفر داميغارد لعدة مواسم أثرية سبقه بذلك الدكتور دونالد ويتكمب الذي كان قد اكتشف الموقع ونقب فيها سنين عديدة.

في موسم عام 2014م عثر على لوح حجري (أنظر الشكل رقم 2) من الكلسي يأخذ الشكل المستطيل وقياساته هي (9سم × 21سم × 34سم) حفر على وجه الحجر الكلسي صفان متوازيان في كل صف يوجد أربع أجران (حفر) محفورة في اللوح الحجري ويطلق على هذا اللوح اسم Game board والذي استعمل للعب المنقلة في العصر العباسي وأقدم ذكر للمنقلة يعود للقرن العاشر الميلادي من خلال مصدر من المصادر التاريخية لأحد العلماء العرب وهو أبو الفرج الاصفهاني بكتابه الاغاني المجلد الخامس. بالإضافة إلى اكتشاف أنواع متعددة وأشكال مختلفة لأحجار النرد والتي كانت مشهورة في الفترات العباسية فقد ذكر الجاحظ في كتابه البيان والتبيين «من وصية عثمان الخياط للشطار (عليكم بالنرد ودعوا الشطرنج لأهله)»[10]، والنرد شيء يلعب به أصله فارسي معرب وليس بعربي وهو النردشير، وفي الحديث النبوي من لعب بالنردشير فكأنما غمس يده في لحم خنزير ودمه. النرد اسم أعجمي وشير يعني حلو[11] فارسية تعتمد على الحظ وتتكون من صندوق وحجارة وتعرف عند العامة بلعبة الطاولة وتعد هذه اللعبة من الألعاب الدخيلة على المجتمع العباسي وانتقلت اليهم عن طريق احتكاكهم بالفرس[12] بعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية.

والنرد حجران اثنان لكل منهما ستة وجوه يتحكمان في نقل أحجار النرد حسب مجموع أرقامهما بعد رميهما على لوح اللعب. (أنظر الشكل رقم 3 ورقم4 ورقم 5)



الشكل رقم 6 (تمثل كسرتين من الفخار أحدهما مشذبة
وذلك لاستخدامها باللعب)

وقد رافق لعب النرد عدد أو أحد من فعاليات السمر والمسامرة التي يكون بها غناء موسيقى شعر وغيرها [13] ...

وتم كشف العديد من كسر الفخار المشذب الجوانب ومن المرجح أن تكون قد استعملت كحجارة لعب للألعاب التي تلعب على اللوح الحجري، لأن لعب المنقلة والنرد يتكون من قطع رئيسية هي الحجارة بالإضافة إلى اللوح الحجري والجدير بالذكر أن هذه الكسر الفخارية مختلفة الألوان وهذا يرجح استعمالها خلال تلك الفترات من أجل اللعب، فقد كان اللاعبون يقومون بجمع الكسر الفخارية ومن ثم تشذيب أطرافها لتكون صالحة لاستعمالها كحجارة للعب فمن خلال الشكل الذي يمثل كسرتين مختلفتين من الفخار إلا أن أحدهما مشذبة والأخرى كسرة عادية وهذا دليل واضح على استعمال الكسرة المشذبة لأغراض معينة ألا وهي اللعب (أنظر الشكل6).

لعبة المنقلة في ضوء المكتشفات الأثرية:

لقد تم العثور على حجر اللعب المسمى بالمنقلة في موقع عين غزال العائد إلى فترة العصر الحجري الحديث، ما قبل الفخار في أحد المنازل رقمه C التي تعود لتلك الحقبة الزمنية وقد عثر عليه أثناء حفريات عام 1996م من قبل كفافي ورولفسون وهو عبارة عن لوح حجري من الكلس أشبه ما يمكن بالشكل الدائري قياساته (32سم × 25.5سم × 7سم) ونحت على شكل صفين متوازيين في كل صف يوجد أربع تجاويف أو أجران وهذا اللوح يسمى بالمنقلة هذا (أنظر الشكل رقم 7).

وفي موقع البيضا الأثري والذي لا يبعد سوى أمتار قليلة عن مدينة البتراء الأثري تم العثور على لوحين حجريين مكسورين نحت عليهما صفين مكونين من أجران (حفر) للعلب موصولة بخط ملتوي ويبدو أن هذا الخط وجد لأغراض الزخرفة، وجد أيضا لوح آخر وجد في نهاية كل صف جرن (حفرة) أشبه لشكل المنقلة في العصر الحالي[15].

وتشير كل من Vesna Bikié & Jasna Vukovié في مقالتيهما بعنوان Mancala in the Balkans في الصفحة رقم 196 إلى ما قالته ASSIA POPOVA في مقالة لها باللغة الفرنسية بعنوان Les Mankala Africains وتعود لعام 1976م وتشير إللى أن لعب المنقلة كان يتم في العصور القديمة خلال أوقات النهار وذلك لاعتقادهم أن الليل خاص بالأرواح، والآلهة وكان الاعتقاد آنذاك بأن أي

الشكل رقم 7 (يمثل حجر اللعب الذي تم العثور عليه في موقع عين غزال ويعود إلى العصر الحجري ما قبل الفخاري)

الشكل رقم 8 (يمثل حجر اللعب الذي تم العثور عليه في قلعة أثار العقبة)

شخص يلعب أثناء الليل سوف يصاب بمرض أو جنون أو قد يؤدي إلى وفاته وأن هذه الأرواح المنتشرة بالليل سوف تأخذ روحه أما إن كانت مرتبطة بأحد الطقوس كالدفن على سبيل المثال فإن لعب المنقلة بالليل مسموح لأنها لا تلعب للمتعة والتسلية لكنها قد تطرد الأشباح والأرواح الشريرة.

وبعد انتقال مركز المدينة من موقع آيلة الإسلامية الى موقع القلعة لم يتخلَّ السكان عن لعب تلك الألعاب المسلية والتي يلاقون فيها المتعة والتسلية فقد وجدت بعض الثقوب والأجران المحفورة إلا أنها في هذه المرة ليست على لوح حجري كما وجد منزل التاجر بآيلة الإسلامية ولكن هذه المرة على عتبة بوابة القلعة الخارجية وذات أجران (حفر) متعددة ويبدو أنهم قد لعبوا تلك اللعبة هناك إلا أنه وللأسف بسبب حفرهم للعبة المنقلة على العتبة والتي تعتبر ممر لجميع الداخلين والخارجين للقلعة مما أدى إلى تعرضها للتلف وقياسات المنقلة «السجية» على عتبة بوابة القلعة هي (26سم × 36سم) (أنظر الشكل8).

وقد مارس الأهالي هذه اللعبة لعهد قريب فقد كانت من الألعاب الشعبية التي كان يمارسها أهل مدينة العقبة والتي كان لها بمثابة طقوس خاصة عند ممارستها خاصة في ليالي الصيف الحارة حيث يجتمع أهالي المدينة آنذاك حول قلعة العقبة وبعد أن يقوم الرجال برش التراب بالمياه التي تجلب من بئر الست و الذي يقع على بعد أمتار قليلة من القلعة و على نسيم البحر يبدأ الرجال اللعب هذا وقد انقسم المتواجدون على فريقين كل لاعب له مشجعوه، بينما كان الأطفال يركضون يمنة يسرة وهم يلعبون ألعابهم الخاصة بهم والتي كانت منتشرة خلال تلك الحقبة الزمنية من تاريخ مدينة العقبة.

الهوامش:

1. ابن منظور 1988، 709
2. Www.mancala.wikia.com
3. Bikié and Vukovié, 2010, 193
4. Fife. 2012
5. Kowalski. 1998 –2000
6. لوباني .2006،110 .
7. الزبيدي ،1993، 281
8. الحموي . 1990 ، 247–248
9. الذنيبات.1998 ، 28–29
10. الجاحظ، 1932،19
11. ابن منظور،1988، 614
12. ابو زهو ،2012، 94
13. الصراف ، 2013
14. Kafafi and Gary, 1997, 27–47
15. www.tradgame.org.uk
16. Bikié and Vukovié, 2010, 193 .

المصادر والمراجع:

مصادر باللغة العربية :

- ابن منظور، لسان العرب المحيط ، م 6 دار الجيل بيروت دار لسان العرب بيروت 1988.
- الجاحظ، ابو عثمان ، البيان والتبيين ، تحقيق حسن السندوبي،المطبعة الرحمانية،القاهرة مصر،1932م
- الحموي، ياقوت، معجم البلدان، تحقيق فريد عبدالعزيز الجندي ، الجزء الأول، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الاولى 1990م .
- الذنيبات، عبدالرحمن 1998، العقبة ماضيها وحاضرها، مطابع الدستور التجارية، عمان الأردن.
- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس منجوتهر القاموس، تحقيق الدكتور محمود محمد الطناحي، التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام بالكويت، الجزء 28، 1993.
- لوباني حسين علي 2006، معجم الألعاب الشعبية الفلسطينية الطبعة الأولى بيروت لبنان.

مراجع باللغة الانجليزية :

- Vesna Bikié & Jasna Vukovié , 2010, ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK, Board Games Reconsidered: Mancala in the Balkans.

حوليات اثرية

- Annual of the department of antiquities of Jordan, 1997, Amman XLI. The 1996 Season at " Ayn Ghazal: preliminary report by Gary O. Rohhefdon and Zeidan Kafafi. Pages (2747-)

رسائل جامعية :

- ابو زهو، فلسطين حسن محمود، (مجالس اللهو في قصور الخلفاء في العصر العباسي الأول 50- 847م) جامعة النجاح الوطنية 2012 .

مقالات أكاديمية على الشبكة العنكبوتية:

Wally J. Kowalski. From article Roman board games www.ablemedia.com(1998-2000)

Steven. Fife. From article Athletics ,Leisure, and entertainment in Ancient Rome. www.ancient.eu. 2012

www.tradgame.org.uk. JamesMasters, Neolithic game board, 1997

shayma.alsarraf.over-blog.com الشطرنج والنرد،2013

الصور:

من الكاتبة.

هكذا لعب جدي

من الالعاب الشعبية رسم الفنان فايز عياش

ياسر محمد أبو نقطة

باحث من سوريا

بعيداً عن هموم ومتاعب الأيام، وترويحاً عن النفس، وتنميةً لروح التعاضد الاجتماعي، نشأت الألعاب لتكون سند المسئولية، من الأرض بدأت وبموادها البسيطة لعبت والتم الجمع حولها فهي المتنفس والوقت السعيد.

بعضها نما وأخذ شكله صدفةً بعد موقف وربما فكرة، والبعض الآخر اجتهد الناس على إيجاده فلابد لساعة التسلية أن تأتي حاملةً معها الابتعاد عن الواقع الصعب، فعقب كل موسم قاس، وفي ليل كل يوم شتوي طويل، تفرد الأحجار وتركل الكرات وتصدح الأصوات، وتصفق الأيدي، إنها الألعاب التيً مارسها جدي قبل أنً أعرفها،

علمها لوالدي ومنه وصلتني، لكنك يا جدي ربما لم ولن تكون أول من عرفها؟! فبعضها يغوص آلاف السنين، في أرضٍ شهدت أسمى الحضارات البشرية.

بعض الشعوب عرفت من أشكال التسلية: المصارعة والسباق والألعاب الرياضية التي كانت تقام في ميادين وملاعب ومسارح منظمة، لكنها كانت تتويجاً لمراحل بدائية، إنما ما نحن بصدد ذكره المتواضع كانت الفطرة أساسه والبيدر مسرحه، والقماش لوحته، وجدي وجدك فرسانه.

يورد الأستاذ الباحث تيسير الفقيه في العديد من كتاباته فوائد تلك الألعاب وأوقات التسلية ويجملها في حديث خاص للثقافة الشعبية:

«تمارس الألعاب لتنشيط الجسم، وتقوية الذاكرة، وتنمية المواهب، وترسيخ العلاقات الاجتماعية الحميدة، كذلك لتجسيد روح الأخوة والتعاون وإزالة الفوارق المادية والعرقية بين جميع الفئات.

من جهة أخرى فهي تعلم الصبر والمثابرة والثبات، وتهذيب النفس من خلال إلزام جميع اللاعبين على التقيد بقوانين كل لعبة وعدم التعدي على حقوق الآخرين، ومراقبة السلوك وعدم التفكير بالغش بتاتاً.

وتؤدي الألعاب الشعبية دوراً هاماً في تأطير الموروث الشعبي المرتبط بالحركة والإيقاع والأناشيد والأغاني الشعبية. كما تساعد على انتقال العادات والتقاليد والمعارف بصورة طبيعية وتلقائية من جيل إلى آخر، مكونةً بذلك ثقافة شعبية غنية بالمعاني والعبر والمدلولات الإنسانية والاجتماعية، التي تؤكد أهمية الانتماء إلى الجماعة والارتباط الجذري بالأرض والوطن».

تقسيماتها:

في سبيل تقسيمها وجدنا صعوبةً في فرز كل لعبة عن الأخرى فهي متشابهة وقريبة من بعضها وإن اختلفت موادها وطرائقها، لكن كتصنيف أولي يمكن تقسيمها: وفق ما هو حركي يعتمد على النشاط البدني كالحبلة والحجلة، أو ذهني يعتمد على الارتباط بالعقل والذهن والتفكير وحتى سرعة البديهة كالمنقلة والغميضة، ومنها ما يعتمد على كليهما معاً كتلك الألعاب التي تتطلب استخدام أدوات كالصينية.

وكانت تقسم هذه الألعاب بالنسبة للجنس والعمر مثلاً: ألعاب للصغار وأخرى للكبار، وأخرى ذكورية وأنثوية، فالأنثى دائماً تتجه نحو الأمومة والهدوء وبناء البيت، بينما لعب الأطفال الذكور تتجه نحو قوة الجسد وسرعة الحركة والبديهة، وكانت هذه الألعاب متوارثة تصل من جيل إلى جيل، فالأمهات يعلمن بناتهن ألعاب الطفولة، والآباء يعلمون أبناءهم ألعاب الرجولة.

1. المراجدة: (قذف كرات السرو):

من أقدم الألعاب وأشكال التسلية وأكثرها إثارةً، وهي من إرث الأرض، لا يعرف تماماً سنة بدايتها لكن تبدو موغلةً في القدم كونها بدائية في أسلوبها وموادها المستخدمة وهي من النباتات الطبيعية.

حيث يلعبها فريقان كل فريق مؤلف من خمس لاعبين وسطياً، على أن يحمل كل لاعب منهم 15 حبة سرو دائرية، ويتم جلبها من أي شجرة سرو مزروعة في الحارة من الأنواع التي تحمل ثمارا وهي عبارة عن كرات طرية دائرية الشكل تقريباً تسمى الواحدة منها دحل. لا يمانع أي صاحب بيت أو مزرعة من قطع الصغار لهذه الكرات، ويقوم كل فريق بالاختباء خلف أسوار البيوت وربما في خنادق بسيطة أو حتى شجرة، اللعبة قوامها أن يقوم كل فريق بقذف الكرات الطرية التي يحملها نحو عناصر الفريق الثاني بغية إصابتهم، ومن تصبه أي حبة يجب عليه الاعتراف بالإصابة وإعطاء كل ما بحوزته للخصم الذي أصابه، وهكذا تستمر اللعبة ويفوز بالنهاية من أصاب أكثر وجمع حبات من دحول السرو أكثر.

اللعبة هذه تعلم التسديد والرماية والتركيز والصدق لجهة الاعتراف المباشر بالإصابة وعدم الغش من خلال وضع بعض قطع التراب القاسية (الكدر) بدل الدحول لأنها تكتشف فوراً من خلال

لعبة القهقور «رسم الفنان فايز عياش»

الألم الذي يمكن أن يصيب اللاعب الخصم من خلال اصطدامها به. وتعلم حتى الكرم للتنازل الفوري دون أي شرط لما يمتلكه من حبات.

2. القهقور:

من أكثر الألعاب أصالةً في حوران أي أنها نشأت هنا من أرضها البازلتية الصلبة، ذات اللون الأحمر، فهي تلعب على مبدإ: وجود فريقين كل فريق مؤلف وسطياً من خمسة لاعبين، يصطف الفريق الأول بشكل رتل خلف بعضهم البعض، بينما الفريق الثاني يكون على شكل نسق أي اصطفاف أفقي، ويفصل بينهما القهقور، وهو سبع حجارة مستطيلة الشكل متواضعة فوق بعضها البعض وربما بلاطات، على شكل هرمي أي القطعة الأكبر في القاعدة وهكذا حتى الحجر الصغير في الأعلى.

يقوم الفريق الأول بحمل كرة كبيرة الحجم يشترط أن تكون (فاشة) أي غير مملوءة بالهواء، يحملها اللاعب الأول الموجود في المقدمة بينما الآخرون يمسكون به من الخلف، يقذف الكرة نحو القهقور ليسقط ما فيه من حجارة مبنية، وعند سقوط الحجارة يهرب الفريق الأول لمسافات بعيدة، بينما الفريق الثاني يقوم بمسك الكرة، واللحاق بلاعبي الفريق الأول ومحاولة اصطيادهم بالكرة، وكل لاعب تلمسه الكرة يخرج من اللعبة، ويبقى لاعب واحد من الفريق الثاني يحمي منطقة القهقور التي يحاول الفريق الأول إعادة إعمار القهقور، فإن تمكنوا من ذلك ولو بلاعب واحد يصبح الفوز لهم، وإن لم يتمكنوا وقام الفريق الثاني باصطيادهم واحداً تلو الآخر يصبح الفوز له.

اللعبة قديمة جداً لا يمكن حصر سنة اختراعها لكنها نشأت في أرض حوران ومارسها كل أبناء المنطقة وإلى اليوم لا تزال تمارس ولو بوتيرة أقل من ذي قبل، من سماتها السرعة واللياقة والتعاون والتنسيق[1].

3. الكيزة:

تشبه كثيراً لعبة القهقور، وهي من ألعاب الرياضة والرشاقة والتحمل، تلعب بفريقين عدد الفريق الواحد من شخصين إلى ثلاثة أشخاص ينصب كل فريق منهما أربع حجارة مستطيلة الشكل وأمامها حجر خامس يسمى الأم ويعطى لكل فريق خمس

حجارة صغيرة لإصابة الحجارة المنصوبة وإسقاطها والفائز من يستطيع إسقاط أكبر عدد ممكن من الحجارة المنصوبة ومن يفوز يمتطي ظهر منافسه ذهاباً وإياباً قاطعاً المسافة التي تفصل بين أحجار الفريقين والبالغة نحو 20 متراً. الجميل والهام في اللعبة أنها شعبية وقديمة للغاية لا تعرف بدايات نشوئها، لكنها تتسم بالجماهيرية أي يحضرها الكثير من الشرائح الاجتماعية التي تشجع الفرق المتنافسة، وتفرح كثيراً عند حمل الفرق لبعضها، وربما شجعت الفتيات خلسةً الفرق من أسطح البيوت المطلة على ساحة اللعب[2].

4. الزحاليق:

المعروف عن تربة حوران أنها بركانية حمراء غنية بأكاسيد الحديد، وبالتالي فلها خصائص فريدة من نوعها، منها أنها تنتفخ عند المطر أي عند تبللها وإشباعها بالماء، وتراها تتقلص وتتشقق عند الجفاف في فصل الصيف.

في الربيع وعند انتفاخ التربة بعد موسم ماطر تكون التربة طرية، يأتي الأولاد للساحات الترابية والبيادر الفسيحة ويحضرون عبوات من الحديد تسمى تنك، ويرشون الماء على سطح الأرض ويقومون بتسويتها وتلييسها جيداً فيصبح سطحها ناعماً لزجاً للغاية، وهنا تسمى هذه الظاهرة (زحليقة).

يخلعون أحذيتهم ويركضون بسرعة وهم حفاة على هذه الأرض الملساء، ويثبتون حركة أقدامهم، كما التزلج تماماً على الجليد فيستمتعون بالتزلج على الطين لمسافة قد تصل لأكثر من عشرين متراً.

هي لعبة شعبية يتجمع عشرات الأولاد حول تلك البيادر، ويمكن التباهي بمن تزحلق أكبر مسافة من زملائه. لكنها توسخ الثياب ويعود الأطفال مساءً لبيوتهم فيتعرضون لكلمات لاذعة من أمهاتهم جراء تلك اللعبة الطينية.

اللعبة قديمة جداً لأنها من أساس وقلب الأرض، وربما كانت لها أصول متطابقة مع بدايات التزلج على الجليد إن لم تكن الأساس لها بالمطلق[3].

5. صيد الحمام:

يقوم الأولاد برسم دائرة كبيرة على التراب، يبلغ قطرها حوالي عشرة أمتار تقريباً، ويدخل إليها عدد كبير منهم أي لا يقل عن عشرة تقريباً، ثم يقف ولدان واحد أمام الدائرة والآخر خلفها بمسافة تقدر بحوالي عشرة أمتار من كل جهة، يقوم الولد الأول برمي كرة مطاطية أحياناً كرة قدم وأحياناً ككرة اليد لا يهم، يقذفها على من هو موجود داخل الدائرة بهدف صيد أي منهم، وهم الذين يقومون بحركات أقرب لطيران الحمام بحيث يفردون أجنحتهم بشكل يتحدون فيه (الضراب)، لكنهم بالطبع يبعدون عن الكرة القادمة إليهم بسرعة كبيرة، ومن يتم اصطياده أي لمسه للكرة يخرج من اللعبة ويجلس جانباً، ويستمر قذف الكرة من كلا الجهتين حتى يبقى من كل الأولاد اثنان يكونا هما الفائزان، فيقومان هما كمكافأة لهما على نجاعتهما بضرب الكرة من الجهتين وهكذا.

تاريخ اللعبة قديم غير محدد بالسنة أو العقد لكنها تزيد بالأكيد عن نصف قرن على أقل تقدير.

6. صيد السمك:

يتجمع الأطفال في دائرة أو مربع كناية عن البحيرة أو السد، وبشرط أن يكون خلفهم حائط مثل سور مدرسة أو سياج بيت، ويبتعد عنهم الصياد مسافة تصل إلى 20 متراً، ويكون بيده كرة مستديرة كبيرة الحجم عبارة عن كرة قدم، ويقوم الصياد بضرب الكرة بقوة نحو المربع الذي يتجمع فيه زملاؤه بغية صيدهم من خلال ارتطام الكرة بأي منهم، وكل من تلمسه الكرة يغادر المربع أي أنه تعرض للاصطياد، بينما يتابع الصياد ضرب الكرة واصطياد زملائه إلى أن يبقى في المربع لاعب واحد، يضرب عليه خمس ضربات وربما أقل أو أكثر حسب اتفاق سبق بين اللاعبين، وإذ تصدم به الكرة يكون هو الفائز، الذي يود أن يرمي الكرة ويصبح هو الصائد أو اختيار لاعب آخر يقوم بها، وله الحق أيضاً في استمرارية الصياد مكانه إذا أحب ذلك.

لعبة الدحول

7. الدحاحل (المازات):

وهي من أقدم الألعاب وأكثرها شعبية في فئة الأطفال الذكور واليافعين منهم، تلعب أوقات الربيع خاصةً في فترة العطلة الربيعية (الانتصافية) إلى قرابة فصل الصيف أي من شهر شباط تقريباً عند تحسن الطقس وحتى شهر أيار عند اشتداد الصيف.

تلعب في البيادر الواسعة وأمام البيوت ووسط الحارات حيث يتجمع عدد كبير من الأطفال الذين يشترون أولاً ببضع ليرات دحاحل زجاجية من الدكاكين، ولها أسماء ومنها: الطراوي وهو دحل زجاجي ذو لون أبيض حليبي كامل ويساوي ثلاثة في القيمة من الدحل العادي المزين بلون واحد على شكل عروق أو ألوان. ومنها (الدحل المائي): وهو سادة ويأتي على لون الماء الأزرق أو الأخضر أو الوردي. ولدينا الزقدة: ووهي أصغر من حجم الدحل العادي وتساوي دحل واحد وتستخدم كعقد.

ولدينا (الدحبر): وهو دحل كبير جداً يكاد يملأ كف اليد، يساوي ما يزيد عن عشر دحاحل لوحده إن لم يكن أكثر وذلك حسب اتفاق اللاعبين على قيمته الاستباقية.

الدحول تلعب على طرق متنوعة يتفق عليها اللاعبون حسب رغبتهم باللعب ومهارتهم فيها ومن أبرز تلك الألعاب:

طقة طقة: هي عبارة عن لعبة اصطياد حبة واحدة (دحل) للدحل الخاص بالمنافس حيث يلعبها اثنان يرمي الأول دحله على الأرض ويبتعد الثاني مسافة تزيد عن عشرة أمتار، ويقوم بقذف دحله باتجاه دحل منافسه والآخر يقوم بضربه ثانية وهكذا يطارد الاثنان بعضها باستخدام حبة واحدة، ومن يصيب دحل الآخر يأخذه ويقوم المنافس برمي والمشاركة بدحل آخر، هذه اللعبة تحتاج لمسافة أفقية واسعة إذ أنها تتضمن المطاردة المفتوحة وقد يسير اللاعبان أكثر من مائة متر دون أن يشعرا.

شكة جوز: يشارك بها لاعبان وتجوز بثلاثة أو أربعة، مبدأها أن يقوم كل لاعب بوضع دحلين على الأرض متلاصقين، واللاعب الثاني يضع مثلهما لكن بمسافة قد تصل لمتر ونصف، واللاعب الثالث وراءها وهكذا، تبدأ اللعبة باللاعب الأول الذي يسدد ويده على الأرض تماماً نحو الشكة الأولى (أي الدحلان)، فإن أصابهما يأخذهما

(يأكلهما) ويتابع لبقية الأزواج، وإن لم يصب في الضربة الأولى يبتعد ويضرب اللاعب الثاني نحو الأزواج المشكوكة، وهكذا الثالث والرابع. ومن الممكن أن يصيب اللاعب كل الأزواج المشكوكة وراء بعضها البعض ولكن يشترط كي تحسب المحاولة أن يكون قد اتفق مع زملائه عليها وذلك بالقول: «على الجميع منبوبة»، فإن لم يحصل الاتفاق على هذه الطريقة المحتملة باللعب يكون لعبهم وفق طريقة :«النبع الحب» أي يجوز أكل أول زوج من الدحول تستطيع اصطياده.

البيشة: وهي حفرة صغيرة في الأرض لا يزيد قطرها عن 10 سم بعمق حوالي 7 سم تقريباً كون الأرض طرية جراء فصل الربيع والأمطار المرافقة، يلعبها اثنان وأكثر، مبدؤها يضع كل لاعب دحله على الأرض بمسافة تصل لحوالي سبعة أمتار عن البيشة، ويقوم اللاعب الأول بقذف دحله بيده الملتصقة على الأرض نحو البيشة فإن استطاع إدخاله في البيشة يقوم بضرب دحل المنافس من حافة البيشة فإن اصطاده يأخذ دحل منافسه ويتابع ضرب دحولة بقية اللاعبين، وإن لم يستطع إدخال الدخل في البيشة يقوم اللاعب الثاني بنفس المحاولة فإن أدخله بالبيشة يسدد مباشرةً نحو دحل الخصم ويأخذه في حال نجاحه بإصابته.

العين: يتم وضع دحل على الأرض، ثم الوقوف فوقه على ارتفاع متر ونصف على الأقل حسب طول اللاعب، ووضع دحل آخر تحت العين مباشرةً يمسك باصبعين فقط، ويتم تركه يسقط سقوطا حرا، فإن أصابه يأخذه ويتم وضع دحل آخر لتستمر اللعبة بالتناوب عدة محاولات لكل لاعب.

ومن هذه اللعبة نشأت بعض الألفاظ الطريفة ومنها :

العقد: وهو الدحل المميز الذي يختاره كل لاعب للتسديد به باستمرار، حيث يوفق باللعب به وربما أنه مريح من حيث صناعته ولونه وشكله المرغوب، وهنا لبعض العقود الموفقة التي يشهد لها تباع بمبالغ كبيرة بين المتنافسين فيقولون: لقد اشتريت عقد محمد مثلاً كونه محترفا ويمكن أن يحقق لي إصابات مؤكدة.

النجس: بفتح الجيم، وهو إصابة الدحل للآخر من الخلف، وهنا فإن بعض اللاعبين لا يحسبونها إصابة، وعليه كي لا يقع خلاف فإن الجميع يتفق عليها بأن: «النجس عيدة»، أي يجب إعادة الضربة وعدم احتسابها كونها خلفية وليست بالحسنة.

مضلط: وهو سقوط الدحل من اليد أثناء التسديد وعدم وصوله بالقوة الممكنة، وهنا يجب الاتفاق على أنها ضربة محسوبة أم يمكن إعادتها.

الزحلفة: يقول اللاعب للآخر: «لا تزحلف»، أي لا تتقدم خلسةً نحو دحلي أثناء التسديد لتقصير المسافة المفترضة، حيث يعمد بعض اللاعبين باستمرار لتحريك يدهم الحاملة للدحل نحو الأمام لكسب المسافة واختصارها.

جنفاوي: يسراوي، أي أنه يسدد الدحل بيده اليسرى وليس باليمنى كما أغلب الأولاد، والمعروف عن اليد اليسرى أن قوة ضربها أكبر وتسديدها أدق، فمن يلعب مع لاعب يده الأساسية هي اليسرى فيتخذ أشد أشكال الحذر في اللعب.

المزاغاة: أي الغش، واللاعب الذي يتعرض لغش من زميله فسرعان ما يصرخ: «لا تزاغي مشان الله»، أي الرجاء لا تحاول الغش اجعلها لعبة نظيفة.

اللعبة قديمة ولم نستطع حصر بدايتها فإن من يبلغ من العمر حالياً ثمانين عام قد مارسها في صغره، وبالتالي والله أعلم أن عمرها قد يتجاوز المائة عام وربما أكثر بكثير.

8. القُرنة:

تلفظ قرنة بضم القاف، وهي لعبة رياضية تعتمد على التركيز في التسديد قوامها، مجموعة من المتسابقين يقومون بوضع رمح من القصب في الأرض، ويبتعدون عنه مسافة تصل لمائة متر تقريباً،

ويأتون بكرة مطاطية يقذفها اللاعب الأول برجله، يقيسون المسافة بين مكان وصول الكرة والرمح، ليأتي دور اللاعب الثاني والثالث وهكذا والفائز هو من تكون كرته الأقرب لمكان الرمح. اللعبة قديمة للغاية لم يتم تحديد عمرها، ولا تزال تمارس إلى اليوم إنما بوتيرة أقل من ذي قبل[4].

9. الكريزة:

يقوم الأطفال بجمع أغطية عبوات العصير (الكازوز) المعدنية، وذلك من أمام الدكاكين ومحلات المرطبات، ويعمدون إلى تثقيبها من الوسط باستخدام مسمار حديدي، ثم يدخلون خيط مطاط ويربطونها جميعاً بإحكام على شكل دائري، ويأتون بقطعة عظمية شكلها أسطواني اسمها (كرار) مثقوبة من المنتصف أيضاً، تأخذ عادةً من محلات الخياطة، فيدخلون الكرار وسط تلك الدائرة من الأغطية، ليصبح الشكل أقرب لدولاب.

ثم يأتون برمح من القصب يفتحون العقد الموجودة بداخلها باستخدام قضيب حديد ويدخلون بقلبه شريطا معدنيا يصل لقلب الكرار والأغطية التي يصبح شكلها أقرب للدولاب، يتم وصل السلك المعدني وسط الكرار وفي نهايته العلوية الخارجة من رمح القصب يتم لف السلك بشكل دائري أو نصف دائري محاكاةً لشكل (درغسيون القيادة) والتي تسمى محلياً (قيدون)، فيصبح شكلها عبارة عن سيارة بدولاب واحد يتم اللعب بها وسياقتها وإطلاق أصوات معها مثل:» بيب بيب، أوعى يا حباب، دير بالك أدهسك».

وهذه العملية التي يتساعد عليها عادة أكثر من ولد تحتاج لساعة من الزمن ليتم إنجاز دولاب واحد منها، وهناك من يقوم بجعلها بدولابين بنفس الطريقة وهنا كان يتباهى الصبية بمن يمتلك كريزة بدولابين فهي بنظرهم مثل سيارة المرسيدس.

الكريزة تنتعش صناعتها وممارستها أوقات الصيف عندما يتم إنزال المرطبات للدكاكين وإقبال الناس على شربها، فلم تكن أيام السبعينات والثمانينات قد نزلت المشروبات الغازية المتعارف عليها حديثاً، كالبيبسي والسينالكو التي توضع في عبوات بلاستيكية، وإنما (قناني) الكازوز الزجاجية من أنواع: الكراش والتبسي والميناكولا[5].

10. التعييشة:

هي من أشهر الألعاب بحوران فتاريخها قديم، وعند سؤالنا كبار السن قالوا كنا نلعبها في طفولتنا أي أننا نتحدث عن مائة عام على الأقل، فلا أحد منهم استطاع إحصاء ظهورها، هي عبارة عن لعبة كانت تلعب بكثرة أيام الأعراس في التعليلات أي في سهرات المساء التي تسبق يوم العرس، حيث يتجمع عدد كبير من الأولاد في مكان يجاور مكان الدبكة ليستفيدوا من أجهزة الإنارة الموجودة في الفرح، وتلعب وفق فريقين كل واحد منهم مؤلف من عشرة وربما أكثر فهي لعبة جماعية تعتمد على التعاون واللياقة والسرعة، يتم رسم مربع على الأرض أبعاده حوالي عشرة أمتار من كل جهة، اسمه السجن، ويقوم الفريق الأول بوضع سجان عليه أي أنه حام له من الفريق الثاني، الفريق الثاني يهرب لاعبوه ويقوم الفريق الأول بمحاولة مسكهم باليد، ومن يتم مسكه يودع في السجن إذ يكتفي مسك اللاعب من أي طرف ليستسلم ويقتاد للسجن، وهناك يشرف السجان عليه، بينا يحاول زملاؤه تخليصه من السجن من خلال سرعتهم في التقدم للمربع، والمعنى تعييشة أي إعادة الحياة له وإخراجه من السجن ومن هنا جاء اسم اللعبة (التعييشة).

بينما يحاول السجان إبعادهم عن المربع ومحاولة إمساكهم ووضع المزيد منهم في السجن إن أمكن له ذلك، وتستمر اللعبة حتى يتم إمساك جميع اللاعبين وزجهم في السجن بينما إن فشل الفريق صاحب السجن في إمساك جميع اللاعبين بزمن يتم الاتفاق عليه يكون هو الخاسر.

اللعبة قديمة جداً ولا تزال تلعب في جميع مناطق حوران وبلاد الشام حتى اليوم، وينتج عنها صراخ وجري مستمر ومن أهم نتائجها، أنها تنمي حب

التعاون والأخوة بين الأطفال من خلال شعورهم وواجبهم في فك أسر زملائهم الذين وقعوا في الأسر، وتحتاج لتنسيق عال بين أفراد الفريقين ما ينمي التركيز الموازي للحركات الرياضية القوية.

11. القضابة:

تكاد تتطابق مع التعييشة في الخطوات والطريقة، لكن الفارق الوحيد بين اللعبتين هو أنه لا يوجد «تعييش» في الأمر من يمسك يبقى في السجن، وبالتالي فهي تبدأ لعبة جماعية لكن تنتهي بنتائج فردية، حيث يفوز اللاعب الذي ينجح بعدم إمساكه من الفريق الأول ويبقى طليقاً، زمنها أقل بالطبع من التعييشة كونه لا يوجد تجديد للاعبين بالخروج مرة ثانية، فرصة واحدة لكل لاعب فقط.

وهي الأخرى نبعت بذات الفترة للعبة السابقة وتلعب بالتوازي معها قبلها أو بعدها، إذا كان أحد من لاعبي الفريقين يشعر بأنه قوي البنية سريع في الجري يشترط أن تكون اللعبة قضابة وليس تعييشة كونه واثقا من الفوز والهروب من الفريق الثاني.

12. الطمامة:

أو الطميمة أو الطويمة أو الطوامة، حسب كل منطقة، وهي أن أحد اللاعبين يقوم بالطم وهي وضع رأسه على حافة جدار وربما سور حجري في طرف الحي، ويضع يده فوق رأسه ويغمض عينيه بشكل كامل، ويبدأ بالعد حسب الرقم المتفق عليه للعشرة مثلاً أو للعشرين، ويقوم بقية اللاعبين بالاختفاء في موجودات المكان أي خلف عمود الكهرباء مثلاً، أو بجانب صخرة كبيرة، وربما بين الحشائش لكن يجب أن لا تكون المسافة بعيدة جداً فهي غير جيدة للطرفين.

بعد نهاية العد، ينبه بالصوت العالي: «سأفتح عيوني لقد انتهيت من العد»، فإن كان جميع اللاعبين قد اختبئوا يقولون له: افتح عيونك نحن جاهزون، وان لم يكن كذلك يطلبون منه التريث ليتم اختيار مكان مناسب للاختباء.

بعد فتح عينيه يبدأ بمحاولة اكتشاف أماكنهم ومن يراه بالعين يصرخ بصوت عال: محمد مثلاً لقد رأيتك، فيتجه مسرعاً قبل محمد ويلمس المكان الذي طم به ويجب عليه القول: «محمد واحد اثنين ثلاث سلم»، وعندها يخرج محمد من اللعبة بينما يتابع البحث عن بقية اللاعبين المختبئين، فإن أفلح في كشفهم يكون هو الفائز ويسمى ديكا، وهم فراخ أو دجاجات، ويحق له إعادة الطم أي يصبح هو الطمام، أو أن يقوم باختيار الطمام، وربما ترك لزملائه حرية اختيار الطمام بالتناوب مثلاً.

وإن حصل عكس ذلك يكون هو الفرخة والبقية ديوك، من باب إضفاء نوع من الطرفة والنكتة على مفردات اللعبة، التي يشارك بها فتيات صغيرات أحياناً لجانب الأولاد.

اللعبة أصيلة لحوران أي أنها نشأت بها وبقيت متداولة بين الأجيال لعشرات السنين، ونادراً ما يكون رجل أو شاب من حوران لا يعرف لعبة الطمامة وهي مؤشر أنها من أصل المنطقة.

وتكاد وحسب رأي الكثير من الباحثين في التراث تكون نشأتها مطابقة بالزمن مع القضابة والتعييشة.

13. الغميضة:

تلعب في البيت أكثر منها في الحي، قوامها عدة لاعبين يختارون واحداً منهم ليغمض عينيه بسلك قماشي (شماخ)، بينما يختبئ الآخرون في أجنحة الصالة أو الغرفة بين الكنبات أو خلف الكراسي أو ما شابه ذلك من موجودات البيت. ويبدأ المغمض عيونه البحث عنهم حيث يطلب لكل واحد منهم إصدار صوت كل دقيقتين دون أن يغير مكانه، وبالتالي فإن المغمض عينيه يبدأ بتتبع الصوت، ومن يغير مكانه يبلغ عنه زملاؤه ليخرج من اللعبة كونه غش زميله.

وكل من يتحسسه المغمض بيده يخرج من اللعبة ويقول بصوت مسموع للبقية: «لقد مسكني»، ويبقى الأخير هو الفائز.

14. السكيتة:

وتكاد تكون اللعبة الوحيدة التي تؤدى من دون صوت نهائياً ولا كلام وحتى الهمس ممنوع، كل ما في الأمر أن هناك فريقين قوام الواحد خمسة وأحياناً أكثر، يتم رسم مربع بأبعاد خمسة بخمسة، يدخل لاعب من كل فريق، ويبدأ صراع بالأيدي بغية إخراج اللاعب من المربع دون اللفظ بأي كلمة، على السكت ومن هنا اسم اللعبة، وبالمحصلة يتم حساب العدد الأكبر من الذين تم إخراجهم بعيداً عن المربع وبالتالي يفوز الفريق الذي يدفع بلاعبين أكثر من الثاني.

15. حدرج بدرج:

سميت هكذا احتفالاً بالطفل الرضيع عندما يبدأ الزحف على الأرض (الحبي) ومن ثم المشي الأولي أي أنه يدرج على الأرض كأنه الحجل الصغير أو الكتكوت الخارج للتو من البيضة.

لعبة تلعب من حالة الثبات، حيث يتجمع الأطفال حول واحد أكبر منهم وعادةً ما يكون كبيراً، يجمعهم بشكل دائري، ويطلب منهم وضع أيديهم على الأرض، ويقوم هو بالغناء والعد ووضع يده بالتناوب على أيدي كل منهم، أما الأغنية فهي: «حدرج بدرج جاجة تعرج عالصغير وعالكبير وعالمكفل بالسرير وقعت خرزة بالبير قالت طش وقالت فش أطلع يا مفريت الكرش ضبي أيدك يا عروس يا أم الحلق والدبوس». وعندما تتزامن كلمة الدبوس مع أي يد تأتي عليهم من يغني يقوم صاحب اليد بإخفائها في (عبه) أي في صدره تحت ثيابه ويتم متابعة العد، إلى أن تبقى اليد الأخيرة[6].

16. قهوة الغولة:

تلعب عادة مختلطة أي أولاد مع بنات، وتكون من تمثل الغولة هي الأكبر سناً، حيث تعمد إلى استقبال الضيوف على قاطع حجري أسود اللون، ويجلس الضيوف عادةً أيام الربيع حيث الأزهار والحشائش الغضة، تقوم الغولة أي المعزبة بإعداد القهوة لهم، والتي قوامها بعض من الأزهار وقطع الربيع الأخضر وأوراق الخبيزة والأقحوان وشقائق النعمان، تقوم بهرسها وتقطيعها لقطع صغيرة ووضعها في علبة سردين فارغة، أو في أغطية كازوز معدنية وربما في علب للتونة والمرتديلا، يقومون بشرب افتراضي للقهوة، فيكتشفون أنها مرة ولا يمكن شربها، ينظرون لبعضهم ثم يستأذنون الانصراف، وعندما يبتعدون مسافة تزيد عن عشرين متراً يقومون بدق أياديهم على بعضها البعض ويغنون بصوت واحد: «يا غولة قهوتك مرة يا غولة قهوتك مرة»، فتغضب الغولة منهم وتقوم بملاحقتهم وتنتهي اللعبة هنا.

أذكر أنني كنت ألعبها سنة 1981 وكان أهالي القرية يمارسونها بزمن أقدم بكثير من هذا حسب ما علمنا منهم، أي أن عمرها يزيد عن خمسين عاماً على أقل تقدير[7].

17. رن رن يا جرس:

تلعب في الحارات وأحياناً في المدارس حيث عدد كبير من الطلاب وتحتاج لإشراف شخص كبير تكون عادةً المعلمة.

قوامها يجلس الصغار على شكل حلقة كبيرة مغلقة، ترمي المعلمة طاقية (قبعة رأس) على الحلقة ومن تسقط على رأسه يقوم ويبدأ الجري البطيء حول زملائه وينشد وهم يردون عليه:

«رن رن يا جرس، حول واركب عالفرس، طاء طاء طائية طائتين بعلية، في بطة وقعت بالبير صاحبها واحد خنزير، أولوا واحد ما بنعرف أولو اثنين ما بنعرف، أولوا ثلاثة ما بنعرف، أولوا أربعة ما بنعرف، أولوا خمسة ما بنعرف، أولوا ستة ما بنعرف، أولوا سبعة ما بنعرف، أولوا ثمانية ما بنعرف، أولوا تسعة ما بنعرف، أولوا عشرة ما بنعرف، هاتوا هاتوا العصاية دخلك دخلك يا أستاذ».

وهكذا تستمر اللعبة حيث يرمي اللاعب الذي أنهى هذه الدورة مع الأغنية كاملةً يرمي الطاقية على زميل آخر يختاره لتعاد الكرة مرة أخرى. اللعبة تعلم الصبر والهدوء والتآلف إذ أنها تلعب فتيات وفتيان.

طفلة تلعب الحجلة

18. سلوى يا سلوى:

تلعبها عادةً الفتيات الصغيرات، ويشكلن حلقة دائرية بينما تقرفص واحدة في المنتصف وتنظر للأسفل ويشترط أن تكون بحالة غضب وأنها تبكي على فقد رفيقاتها، فتبدأ زميلاتها بالغناء للتخفيف عنها: «سلوى يا سلوى ليش عم بتبكي»، فترد سلوى: «جيبوا لي رفقاتي»، فتعود الزميلات للرد عليها: «نقي إلي بدك إياها»، فتقوم من مكانها وتبدأ بالجري حول رفيقاتها وتلمس كل واحدة منهن وتقوم بالاختيار من خلال: «حلوة بشعة»، حتى تختار من تحب ويجب أن يكون العد عليها عند كلمة حلوة، ويتم معاودة اللعبة بلاعبة ثانية تأخذ دور سلوى.

19. الحجلة:

من أكثر الألعاب الشعبية التي تواضب الفتيات الصغيرات ممارستها منذ أزمان بعيدة وحتى يومنا هذا، فهي منتشرة على مساحة عريضة، إن أغلب مناطق بلاد الشام تعرفها.

قوامها: شكل هندسي مؤلف من ثماني مربعات، يأتي المربع الأولى والثاني والثالث وراء بعضها، أما الرابع والخامس فبجانب بعضهما، ثم السادس لوحده، فالسابع والثامن مع بعضهما، طبعاً هذا النموذج الأول منها، تقوم اللاعبة برمي حجر ذي شكل هندسي سطحه مستو يمكن أن يكون جزءا من بلاطة، ترميه من على بعد مسافة للمربع الأول، وتقفز من فوقه على قدم واحدة، وهكذا إلى بقية المربعات الافرادية، أما المربعات الزوجية فتدخلها بكلتا قدميها، ثم تستدير وتعود للبداية، وعند وصولها للمربع رقم اثنين، تقوم بالانحناء لمسك البلاطة الموجودة في المربع الأول، وتقفز من فوقه لخارج المكان، فإن وفقت بذلك ولم تدعس رجلها على أي من المربعات الخطأ بقدم واحدة طبعاً، ترمي الحجر للمربع الثاني، وبعده الثالث وحتى رقم ثمانية. أما إن لم تتمكن فيأتي دور زميلتها باللعب.

20. الوحدوة:

عبارة عن لعبة يلعبها عدة أولاد إنما بالتناوب وراء بعضهم البعض، حيث يتم التحضير لها، من خلال وضع ست حجارة ذات سطوح مستوية فوق بعضها ثلاثة من كل جهة، بمسافة لا تزيد عن 30 سم بينهما، وتوضع عليها عصى صغيرة غير مستوية الحواف يتم قطعها من شجر الزيتون أو الرمان أو مما هو متوفر في المنطقة، ويأتي اللاعب وبيده عصى كبيرة يصل طولها لمتر كامل، ويقوم بضرب تلك العصا الصغيرة من الأسفل بحركة واحد لرفعها

عن المستوى الذي كانت موجودة فيه، وبحركة ثانية خاطفة يقوم بضرب العصا بقوة كبيرة في أي جهة يريد، والهدف إيصال العصى الصغيرة لأبعد مسافةً ممكنة، ومن ثم يضربها مرة أخرى من طرفها الغير مستوي وهي على الأرض بالطبع، ويعالجها بالضربة الثانية ليبعدها أكثر، فالمرحلة الثالثة، وهنا يتم قياس المسافة الإجمالية، ليأتي دور المتسابق الثاني والثالث فالرابع والخامس، ومن يبعدها أكبر مسافة ممكنة هو الفائز بالطبع.

إذاً تقسم اللعبة لثلاثة مراحل في كل مرحلة حركتان، تسمى المرحلة الأولى (الوحدوة) والثانية (اثنينوة) والثالثة (ثلاثوة).

21. مسامير الزفت:

يقوم الأطفال باختيار مكان معين على طريق إسفلتي بعيد عن الصخب والمرور الكثيف للسيارات، ويأتون بمسمار معدني كبير الحجم، يقومون بطرقه على الطريق حتى يثقب مكان دخوله ثقب طولي، بعد ذلك يأتون بعلبة كبريت وينزعون الكبريت من أعواد الثقاب، وينعمونها جيداً، ويضعونها في الثقب الذي عمله المسمار، ثم يضعون المسمار في الثقب فوق مادة الكبريت، ويضربونه بحجر بازلتي بقوة، فينتج عن ذلك العمل انفجار صغير للغاية، يثير الضحك والفرح في نفوسهم يسمع من على بعد عشرين متراً تقريباً.

22. الشاعوب (النقيفة):

يبحث الأطفال وحتى اليافعين لحد 14 سنة تقريباً، في الأشجار عن غصن صغير متفرع إلى شعبيتن، يتم قصه من أشجار السرو أو الرمان أو الزيتون أو التين وهي المتوفرة في البيئة الشامية بكثرة، ويعدون منها ما يعرف باسم (الشاعوب) أي الغصن بشعبتين، ثم يأتون بمطاطة سوداء أو بيضاء يقصونها لقطعتين يعلقون واحدة في طرف كل شعبة، وعند التقاء نهاية المطاطتين توضع جلدة تربط بما سبق ذكره، تكون هي لوضع حجر صغير (بحصة) ليتم شد المطاطتين للخلف والنظر من بين الشعبتين للهدف المراد اصطياده والذي يكون عادةً عصفورا أو زجاجة توضع كهدف، ثم تترك المطاطتان ليتم قذف الحجر بها، هذا الأمر يتيح اصطياد أهداف تبعد لحوالي سبعين مترا إذا كان اللاعب ماهرا وصيد العصافير أو ضرب الأهداف المتفق عليها.

والمعروف عن منطقة حوران أن أغلب أطفالها لعبوا هذه اللعبة وأعدوا شواعيبهم لوحدهم أو تعاونوا على إعدادها من خلال مساعدة ذوي الخبرة منهم للذين يعدونها لأول مرة.

23. دفع وحرق الدواليب:

إنها لعبة بصرية وحركية، حيث يقوم الأولاد بجمع ما تيسر من إطارات السيارات والآليات المتهرئة، ويقومون بدفعها بأيديهم أمامهم حيث يتسابقون بها، وأحياناً يقومون بحركات بهلوانية ورياضية عليها من خلال الاستلقاء عليها وهي (تبرم) أي تدور والقفز عند وصول الجسم لمستوى الأرض، وأحياناً النوم فيها إذا كانت كبيرة، أو الجلوس في إطارها الداخلي والدوران بعد دفع ولد آخر لمن يجلس فيها.

وكان الأولاد يتباهون بمن دولابه أكبر فهناك دواليب السيارات الصغيرة ومنها الجرارات الزراعية، وعندما يكون الولد أكبر من أقرانه يجلب دولاب بلدوزر حيث يحتاج لقوة عضلية كبيرة لتحريكه والقفز عليه.

والشق الآخر في ألعاب الإطارات هو جمعها في مكان يكون عادةً غرب البلدة أو القرية التي ينتمون إليها، ثم إضرام النار فيها وتصاعد الدخان الأسود منها، حيث تعجبهم تلك السحابات منها، لكن تلك الخطوة تكون عادةً عند أفول ساعات النهار وبداية الليل الذي يستر عملهم هذا الذي يلقى استهجاناً وغضباً من كبار السن ومن الراشدين الذين يلحقون بهم لإطفاء تلك النار ومعاتبتهم على ما قاموا به.

هذه اللعبة شبه اختفت وتراجعت شعبيتها بعد أن أعلم الكبار الصغار حجم خطورة تلك الأدخنة المنبعثة من احتوائها على غازات ضارة عند استنشاقها.

24. أطواق وأسوار الصنوبر:

المعروف عن بيئة حوران أنها منطقة صالحة لزراعة جميع أنواع الأشجار ومنها الصنوبر، تلك الشجرة التي تكبر بسرعة ويقوم الأولاد باللعب عليها من خلال التسلق على أغصانها والتي تأخذ عادةً شكل هرم قاعدته في الأسفل.

وغير تلك الفوائد الترفيهية لهذه الشجرة أن أوراقها أبرية رفيعة في بدايتها يوجد مادة شبه جلدية لونها أبيض بعكس لون الورقة الأخضر، يعمد إلى ثني طرف الورقة ليتم إدخال رأسها في ذلك الجيب المفتوح للحصول على شكل لوزي للورقة الرفيعة.

تتجسد التسلية في الأمر في إنجاز عدد كبير من الحلقات المتداخلة للحصول على طوق طويل يلبس على الرقبة. وبذلك فهذه اللعبة تعتبر للإناث أكثر منها للذكور تحتاج لمكان هادئ يكون عادةً تحت الشجرة نفسها ولصبر حتى إعداد جميع الحلقات.

تاريخ وعمر اللعبة غير معروف تماماً لكن من يبلغ عمرهن أكثر من خمسين عاماً أكدن أنهن قد مارسنها في طفولتهن.

25. صيد الخفافيش والسنونو:

يقوم الأولاد بمسك رماح طويلة من مادة القصب تحضر عادةً من سفوح وادي اليرموك الغنية بالغطاء النباتي البري، يكون طول الرمح وسطياً قرابة المترين والنصف، ثم الاصطفاف بشكل شبه منتظم في عرض طريق شبه مهجور أو في نهاية القرية، والوقت قبل الغروب بحوالي الساعتين حيث تطير السنونو على ارتفاعات منخفضة جداً تكاد تصطدم بالأرض، فيقوم الجميع بتحريك الرماح تجاهها بغية اصطيادها بهدف التمتع بإسقاطها وليس لأجل أكلها فذلك غير مدرج نهائياً. تقوم الطيور بالارتفاع عن الأرض بشكل مفاجئ يكون بعض الصبية بانتظار تحليقها فقد يحالفه الحظ ويصيبها بضربة واحدة خاطفه.

وعند اقتراب ساعة المساء أي عند أفول الضوء تبدأ الخفافيش بالتحليق الغير متقن كونها لا ترى وإنما تعتمد على الذبذبات، فيسهل ضربها كون حركتها بطيئة.

26. الصينية:

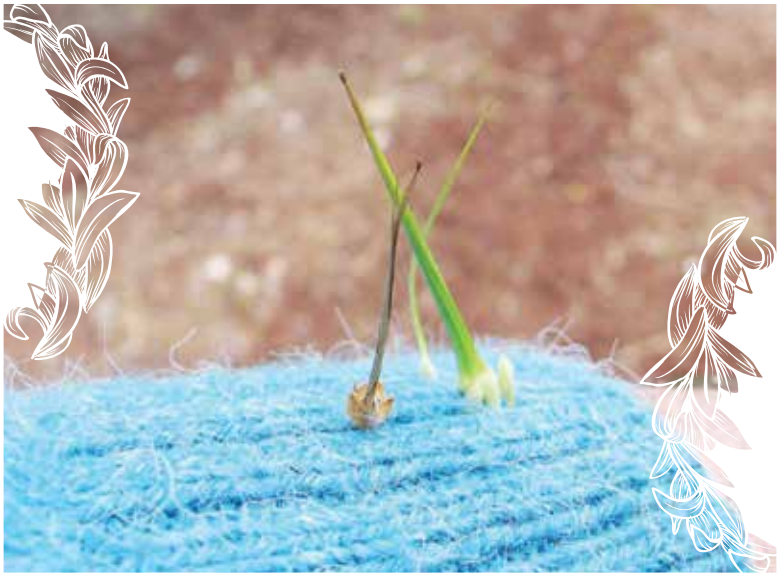
يمكن القول بأنها لعبة قديمة جداً تلعب في ليالي الشتاء حصراً حيث ينقسم الرجال الموجودون في المضافة إلى فريقين ويأتون بصينية واسعة أو منسفة مصنوعة من القش بحجم الصينية قطرها 60سم تقريباً ويضعون عليها تسعة فناجين من فناجين القهوة المرة السليمة وخاتم من الفضة، تلعب «الصينية» بأن يختبئ رجل من الفريقين تحت عباءة ويضع تحت أحد الفناجين الموجودة على الصينية خاتماً فضياً ويقدم الصينية للفريق الخصم الذي يجب عليه معرفة الخاتم تحت أي واحد من الفناجين، ووفق قوانين اللعبة يحق للفريق الخصم فتح فنجانين فقط فإن عرف مكان الخاتم يأخذ الصينية وإذا لم يعرف تسجل أرقام للفريق الفائز بعدد الفناجين المتبقية حتى يصل الفريق الفائز إلى الرقم 301، وعندما تنتهي اللعبة يقدم الفريق الخاسر الشرط المتفق عليه وهو غالباً ما يكون حلويات أو سكاكر، وهذه اللعبة تظهر قوة الفراسة والحدس والتخمين ويستغرق شوطها حوالي ست ساعات[8].

27. ساعات الربيع:

تنبت في البيئة الشامية نبتة خضراء موسمية فقط أيام الربيع وتحديداً شهري آذار ونيسان، تكون في نهاياتها قموع صغيرة تحمل أزهارا بنفسجية اللون، ومعها حزم متطاولة الشكل تنتهي بإبر، يقوم الأطفال من صبية وفتيات بأخذ هذه العقد عند يباس النبتة ووضعها على أيديهم فوق كم القميص أو الكنزة التي يرتدونها بنفس المكان الذي توضع فيه الساعة العادية، فيلتف عقب تلك الإبرة بشكل دوراني لأكثر من مرة، وهنا يتباهى الأطفال بمن تفتل إبرته أكثر وتشكل ما يشبه الساعة.

28. بوجي الريش:

هناك قطعة صغيرة في الدراجات النارية أو الموتورات كما تعرف محلياً اسمها بوجي، يحضرها



الساعة النباتية

الأطفال من محلات إصلاح الدراجات النارية أو من بيوتهم بعد تبديل آبائهم لها بأخرى جديدة.

يحضرها الأولاد ويلصقون فيها من النهاية ريش حمام بشكل دائري، يقومون بتزويدها بمسمار معدني يضعون تحته قليلاً من الكبريت المنزلي، ثم يقذفون البوجي للأعلى ويفضل أو يتوجب سقوطه على سطح صلب كطريق إسفلتي أو ربما أرضية بيتونية، فيحدث عند ارتطامه بالأرض صوت انفجار صغير يسمع على بعد مائة متر، يثير الفرح عند نجاح العملية.

اللعبة قديمة لا يعرف تاريخها تماماً يمارسها الذكور عادةً عند اجتماعهم على شكل مجموعات يتوسط عددها سبعة إلى ثمانية.

29. شلع بصل:

من الألعاب البسيطة التي تمارس في البيت حيث الأب يلاعبها لأبنائه، وأحياناً الأخ الكبير لإخوته الصغار، وفي أحيان أخرى العم والخال والجار والصديق لأبناء صديقه.

يقوم الشخص الكبير بمسك الطفل الصغير الذي لا يتجاوز عمره عشر سنوات بمسكه من آذانه ويرفعه للأعلى ويغني بصوت طويل مع التشديد على اللام: «شلع بصل، شلع بصل شلع»، أي أنه يشبه الآذان بالبصل وأنه يريد أن يشلعها وترى الطفل هنا يضحك ويقول: «لا لا تشلع البصل». وأحياناً يبكي من شدة الألم إذ أن أوزانهم تكون ثقيلة ولا يعرفون وضع أيديهم فوق يد من يرفعهم فيشعرون بألم.

وترى من يرفعهم يريد اختبار قوة أجسادهم ويقول لهم: هل أنت قوي وستصبح رجلاً سأحاول تشليع البصل؟! هل تتحمل ذلك؟!. اللعبة قديمة ومن الصعب حصر بدايتها ويندر أن تجد مواطنا من حوران صغيرا اكان أم كبيرا لا يعرفها.

30. مين يشتري هالجدي:

من الألعاب القديمة التي نشأت في البيوت الحجرية التي بنيت بحوران بعصور قديمة للغاية، وهي مشابهة وقريبة بالظروف من لعبة شلع بصل، لكنها كما يلي:

يقوم الأب أو الشخص الكبير بحمل الطفل الصغير وحتى اليافع على كتفه وربما على رقبته ويغني بصوت طويل كما يصيح الباعة: «مين يشتري هالجدي»، وهنا فإن الطفل الصغير وهو فرح بحمله تراه يقول: «لا أحد يريد شرائي».

31. بيبس نو:

هناك مجموعة من النباتات لها أشكال متنوعة منها المتطاول ومنها العريض ومنها الرفيع، ومن بين هذه النباتات البرية التي تنبت في أرض حوران، نبتة ربيعية رفيعة للغاية تنتج عنها زهرة أقرب لشكل سنبلة القمح، يتم التسلية بها من خلال وضعها وسط باطن اليدين عند تلاحمهما، وتحريكهما للأمام والخلف، ما يجعل تلك النبتة تتقدم للأمام بعد ضرب أبرها بباطن اليدين.

وهنا فإن الكبار يلاعبونها للصغار ويغنون لهم: «بيبس نو أكلك العو قبل طلوع الضو». قبل أن يتعلمها الصغار ويلعبونها مع بعضهم.

وفي معناها فإن بيبس كناية عن (البسة) أو القطة، و(العو) هو الكلب الذي يتم إخافة الصغار منه عادةً.

اللعبة قديمة للغاية لا تعرف سنة بدايتها بدقة لكنها وكونها بدائية ومن بيئة الأرض فهي موغلة في القدم.

32. الكورة:

تكاد تكون واحدة من أقدم الألعاب المعروفة، حيث لم نستطع حصر بدايتها، سألنا رجلا كان عمره يزيد عن مائة عام فأكد أنه مارسها وكان أبوه يلعبها من قبل، فهي ربما تذهب بتاريخها لنهايات القرن التاسع عشر، والبعض يشير أنها أساس لعبة الركبي التي تمارس في أميركا وأوربا. وربما كان ذلك صحيحًا إنما يحتاج الأمر لتأكيد ومزيد من البحث بأصولها التي تتكون من قطعة خشبية مكورة بحجم الكرة الصغيرة ويمارس هذه اللعبة الرجال والشباب حيث يحمل كل واحد من اللاعبين عصاة معقوفة الطرف على شكل حرف «ل» تسمى الباكور. و تقسم اللعبة إلى قسمين الأول: «البيش»: ويشترك فيها عدد من اللاعبين حيث يجب على أحد الفريقين إسقاط الكورة في حفرة تسمى البيش أو يحاول أن يمس بعصاه كل من يحاول ضرب الكورة فإذا مسه تنتقل الكورة إليه وهكذا تستمر اللعبة أكثر من ساعتين. ويسمى القسم الثاني «المبار»: ويشترك في هذا القسم عدد كبير من اللاعبين وعادة يتم ممارسة هذه اللعبة يومياً في أشهر الربيع بين شباب حارتين من حارات القرى على اعتبار أن القرى مقسمة إلى حارات تتفق مع الجهات الأربع وتلعب هذه اللعبة في ملعب يتجاوز طوله أكثر من 300 متر وعرضه50 متراً في نهايتيه سلسلتان حجريتان غير مرتفعتين فإذا قطعت الكورة إحدى السلسلتين يعتبر ذلك هدفاً وتلعب هذه اللعبة باستخدام الباكورة والكرة الخشبية والتمريرات الذكية بين أفراد الفريق الواحد للوصول إلى المرمى وهو السلسلة الحجرية.

ويؤكد الباحث أحمد ناجي المسالمة أن هذه اللعبة كانت من أعنف الألعاب وأكثرها خسائر بين صفوف اللاعبين حيث كانت تكسر الأطراف وتصاب العيون أحياناً بأضرار كبيرة.

33. الخاتم:

لعبة الخاتم عدد من الفتيان والفتيات هم بحاجة لخاتم فضي عادي وزنار جلدي فقط ليلعبوها، حيث ما أن يقع الدور على أحدهم حتى يرمي الخاتم إلى الأعلى ثم يتلقاه على باطن يده ويجتهد في إدخاله بأحد أصابعه فإن استطاع أصبح ملكاً ومن ينحو نحوه يصبح جلاداً أطاع أوامر الملك لاستخدام الزنار الجلدي في جلد كل من وقع الخاتم من يده ولم يستطع إدخاله في أحد أصابعه، هذا ويتزايد الضحك والسرور عندما يتغير الملك والجلاد ويبدأ السداد منهم لأن الجميع يصبحون ملوكاً بالدور[9].

34. العمد (الرفع العمودي):

وهي لعبة رفع الأثقال فبدلاً من استخدام الأثقال الحديدية، كان رجال وشباب القرى يتجمعون في الساحات ويتبارزون في رفع الحجارة الكبيرة والتي قد يصل وزنها إلى أكثر من 150 كيلوغراماً ومن يرفع الحجارة الأكثر وزناً يعتبر الفائز والأقوى. وأحياناً يقولون لبعضهم هل تستطيع عمد فلان أي رفعه، فتكون الإجابة وكدلالة على القوة والاندفاع نعم سأرفعه بكل أريحية. وهنا تبدأ المراهنات وتكون الهدية كيلين هريسة مثلاً يأكلها الحاضرون.

حجر أثري روماني للعبة الادريس او القطار

35. البرسيس:

عبارة عن قطعة من القماش المطرز بخيوط ملونة تشكل مستطيلين متقاطعين كل منهما مقسم إلى خطوط طولية وأخرى عرضية، وأربعة حجارة صغيرة على هيئة أحصنة نحاسية وست صدفات، يرمي أحد اللاعبين في كل مرة الصدفات الست على قطعة القماش ويجمع ربحه وفق أسس ما تعتمد على شكل الصدفة مغلقة الوجه أو مفتوحة ليحرك أحصنته على القماش بانتظام وذلك وفق عدد خطوات محدد، ليكون الفائز من أدخل حجاراته الأربعة في المطبخ أولاً أي وصل إلى النهاية قبل شريكه[10].

36. الإدريس:

أو البرديس أو القطار: والقطار شكل هندسي يرسم على الأرض أو على حجر بواسطة الطبشور أو على ورق مقوى بقلم الرصاص وهو عبارة عن مربع طول ضلعه 30 سم يقسم إلى ثلاثة مربعات متداخلة وتوصل هذه المربعات بأربعة خطوط فينتج عنها زوايا قائمة ونقاط تقاطع ويلعب هذه اللعبة شخصان لكل منهما 9 حجارة صغيرة ويتم اللعب بأن يهرب أحد اللاعبين بحجارته على المربع ويتحاشى الوقوع في الزاوية القاتلة حتى لا تقتل حجارته وتدوم اللعبة وقتاً طويلاً حتى ينتصر أحد اللاعبين.

ومنها نموذج يلعب بثلاث حجارة لكل لاعب اللاعب الأول يمتلك حجارة بيضاء بينما اللاعب الثاني يلعب بحجارة سوداء، ومن يستطيع بحركات متناوبة مع الخصم صف ثلاث حجارة من نفس اللون يكون هو الفائز.

يبدو أن أصول هذه اللعبة قديمة جداً من حيث المواد التي لعبت بها، فقلما نشاهد مدنا وأبنية رومانية إلا وشاهدنا رسومات «الادريس»، المنقوشة على حجارة بازلتية يزيد عمرها عن ألفي عام، وبالتالي فإن علماء الآثار في محافظة درعا يشيرون إلى أنها من أقدم الألعاب المعروفة، لجهة البقايا الملموسة المرتكزة عليها، فما يهم بعلم الآثار الموجودات الأثرية الباقية وليس الأحاديث المتواترة[11].

37. المفاقسة:

لعبة المفاقسة بالبيض: يشترك في هذه اللعبة اثنان كل منهما يمسك بيده بيضة دجاج طبيعية غير مسلوقة أو مشوية، يحاول بواسطتها شعر وليس كسر البيضة التي بيد شريكه من منطقة الرأس أو العجز أو البطن وهي أجزاء البيضة، وإن تمكن من ذلك يعلن نفسه صاحب البيضة الأقوى.

لعبة المفاقسة

ويقوم بأخذ كل بيضة يستطيع إعابتها ويجمعها في وعاء أو إناء يأخذها للبيت وبالتالي وبالاعتماد على بيضة قاسية حسب خبرته بها يمكن أن تكفيه حاجته من هذه المادة لعدة أيام.

38. الزقطة:

التي تتألف من خمس حصى كل واحدة حجمها أكبر من حجم الدحل الزجاجي أو المعروف باسم الكازوز، وبواسطة اليد الواحدة تبدأ اللعبة وفقاً لقوانين محددة ودقيقة، بأن تمسك الفتاة بجميع الحصى، وترميها بهدوء على الأرض من خلف اليد الأخرى التي تأخذ شكل (خم) أي بيت دجاج، وتابع بذات اليد ولنفترض أنها اليمنى بإدخال الحصيات الواحدة تلو الأخرى للخم، المعمول باليد اليسرى قوامه أصبعين للمدخل وباقي الأصابع تدعمه، تدخل الحصى بحركات إفرادية منفصلة دون أن تلمس أي منها، فإن لمست يدها اليمنى أي حصى دون المعنية التي تحاول إدخالها الواحدة تلو الأخرى، تتوقف عند هذه المرحلة وتبدأ زميلتها باللعب، وإن نجحت تقوم بعد إدخال الحصيات الخمس، وبحركة واحدة بضرب حصوة منها ومسك وجمع الأربعة الباقية باليد اليمنى نفسها، ثم تقذفها للأعلى بباطن كلتا اليدين، وتعاود قذفها والتقاطها بالوجه الخلفي لليدين، تكون عندها قد أنجزت مراحل اللعبة جميعها.

39. بيت بيوت:

جميلة هي أرض حوران فهي حنونة يمكن عجنها وشغل أفضل الأشكال منها، أما حصاها فهي قاسية عنيدة لا تلين يمكن الاعتماد على تنوع أحجامها للوصول للتشكيل المراد.

وبيت بيوت لعبة جميلة بسيطة للغاية تعتمد على مكونات البيئة، في تجسيد خيال الأطفال الذين لا يزيد عمرهم عن سبعة أعوام، فهم يحاولون بناء بيت بعدة أقسام ليلبي الطموح الذين يتطلعون إليه في المستقبل.

اللعبة قوامها إحضار مادة لتنظيف المكان بدايةً وهي عدة أعواد من (المقاش) وربما عيدان الذرة، التي تأخذ شكلا قريبا للمكنسة، وبعد التنظيف يتم جمع عدد كبير من الحصى والحجارة الصغيرة والمتوسطة الحجم، والهدف منها تقسيم الأرض لأشكال مربعات ومستطيلات هي الغرف الداخلية والمنافع الأساسية طبعاً بالحجارة الصغيرة مع ترك مساحات للأبواب والمداخل، بينما الحجارة الأكبر تكون على السور الأساسي، ثم عجن كميات من التراب بالماء، لإنجاز دمى طينية تكون هي كناية عن سكان البيت وربما ضيوفه وجيرانه، ثم اختيار الغرف المراد الجلوس بها وإكمال اللعبة.

كل هذه التفاصيل تمت بمواد مجانية قدمتها الطبيعة ومن هنا ندرك أنها لعبة قديمة للغاية، لا يوجد شخص كبير أو صغير في بلاد الشام عامةً وحوران خاصةً إلا ولعبها في صغره، ولا تزال تمارس حتى اليوم.

40. لم الفشك:

هناك عادات اجتماعية فريدة من نوعها في مناطق بلاد الشام وهي التعبير عن الفرح بإطلاق العيارات النارية من مسدسات صغيرة، إلى بنادق آلية، ويندر أن يقام عرس في منطقة حوران إلا ويتم فيه إطلاق عدة مخازن للتعبير عن الفرح وإشهاره لأبعد مسافة ممكنة.

وينتج عن إطلاق النار هذه الذي قد يقوم به صاحب العرس أو أحد أقربائه وربما أحد الضيوف، ينتج عنه فوارغ الطلقات والتي تسمى محلياً (فشك)، ومن هنا نشأت اللعبة.

فترى الصغار في الفرح يتراهنون منذ بدء الحفل على الأمهر والأسرع في احتواء وجمع الطلقات الفارغة، فتراهم يتجمعون سويةً، ويترقبون كل من يحمل سلاحا يقتربون منه وينتظرون لحظة الإطلاق، فإن حصل ذلك يهرعون بجمع الفشك وأحياناً يحصل تدافع وتسابق فيما بينهم لالتقاط تلك الطلقات، وفي نهاية الحفل الذي يمتد عادةً على أربعة أيام ثلاث للتمسايات (التعليلة) التي تحصل مساء أيام الثلاثاء والأربعاء والخميس، ويكون تتويج الفرح بيوم الجمعة الذي يزيد فيه إطلاق النار مع كل مفردة من تفاصيل العرس، كالزفة وإحضار العروس من بيت أهلها، وإخراج وجبة الغداء وتقديمها للضيوف، وإلى الدبكة الختامية وحتى الدخلة.

الأطفال يحبون جمع العدد الأكبر من الفشك طبعاً ليس كلهم فمنهم من لا يرغب بهذه اللعبة ويكتفي بالقضابة والتعييشة والطمامة، ويلعبون بها فيما بعد. كأن يستخدمونها كأحجار الدومينو وغير ذلك.

41. بيض الحمام:

يوجد نبتة برية تعيش أوقات الربيع بعد إنباتها فصل الشتاء، لها أوراق جميلة تشبه لحد ما أوراق الكزبرة، في نهايات فصل نيسان ومنتصف أيار تقريباً، تكون قد نضجت وظهر منها ما ارتفاعه 20 سم عن سطح الأرض تقريباً، بينما يذهب جذرها أكثر من 40 سم، وفي نهايته تتشكل عقد كبيرة الحجم أقرب لشكل بيض الحمام لكن أصغر قليلاً، كان أولاد حوران يسمونها بيض الحمام، من صفاتها هذه البيوت أن طعمها لذيذ، ولكن يتناولونها شواءً بعد جمع بعض الحطب وإضرام النار فيها وعند وصولها حد التجمر، يقومون بتقليب وشواء تلك البيوض، ثم يتناولونها بعد يوم شاق من البحث والحفر عليها، فيفرحون لهذه العمل، ويعتبرون تلك الوجبة الموسمية هدية لهم على بحثهم ومثابرة إخراجها من باطن الأرض.

42. طرة ونقش:

من ألعاب المراهنات، يأتي الأطفال بليرة سورية معدنية التي تسمى (ليرة حجر)، ويرميها الأول بالهواء مسافة عالية تصل لحوالي أربعة أمتار، ثم يضعها بيده ويغلق اليد الأخرى عليه دون أن يراها زميله، ويقول له إن عرفت ما هو وجه العملة (طرة أم نقش) أعطيك ليرة، وإن لم تعرف فلي عندك ليرة، فيوافق الآخر وتبدأ اللعبة بعدة رميات، وربما من يفوض بعشر ضربات يشترط على الآخر أن يشتري له قطعة حلوى تكون عادة (هريسة).

43. كاسات الكهرباء:

يوجد على أعمدة الكهرباء في قسمها العلوي، وصلات من البورسلان الزجاجي القاسي، لتربط بين الأسلاك الكهربائية بمعدل خمسة لكل عمود، هذه الوصلات شكلها جميل أقرب للإناء، فسماها الأولاد (الكاسات).

وللأسف ومع أنها ضرورية لعمل ومسيرة التيار الكهربائي، فلقد جعلها بعض الأولاد وهم قلة هدفاً

للتسديد بالحجارة الصغيرة عليها، كأن يقول الكبير فيها وهو صاحب الفكرة: «مين بقدر يصيب الكاس الأول»، فيبدأ زملاؤه بالضرب عليه بالتناوب ومن يصيبه أولاً يكون هو الفائز.

طبعاً إصابته لا تعني كسره فهو مقوى بشكل جيد للغاية، لكن قد يشوه مظهره.

ومن أعمدة وأسلاك الكهرباء نشأت لعبة أخرى، هي لعبة أشرطة الكاسيت، التي تحتوي في قلبها على سلك بني ناعم يبلغ طوله أكثر من ستين مترا، يقومون بفك الكاسيت بعد تلفه وربما يكون فارغاً، ويأخذون البكرة الصغيرة التي يلتف السلك الناعم عليها، ويضربونها في الهواء فتطير وتفرد وراءها السلك الذي يلتف حول أعمدة وأسلاك التوتر العالي ويصبح منظره أقرب للشبكة، فيتطاير مع الهواء ما يثير الفرح في نفوسهم دون أذية لأحد.

44. الطقيعيات:

كانت تباع في الدكاكين والمحال التجارية البسيطة أواخر السبعينيات وبداية الثمانينات من القرن الماضي، لعبة صغيرة كان الأولاد يواظبون على لعبها، هي عبارة عن خيط سميك، ينتهي بطابتين قاسيتين من كل جانب، مع وجود حلقة في المنتصف يوضع فيها الإصبع الأوسط السبابة، ويتم تدوير الطابتين من فوق وتحت اليد بحركات سريعة فتصطدم الكرات ببعضها البعض فينتج عنها صوت طريف يفرح الأولاد (هو الطقع)، إضافةً لقيامهم بالتحدي والتباهي من يستطيع أن يجعل الكرات يصطدمن ببعض عدداً أكبر.

45. منطاد الخبز:

هي بالمطلق أحدث الألعاب التي تم ابتكارها السنة 2011، نتيجة ما يحصل في سورية من أحداث أعقبها قطع للتيار الكهربائي لأسباب متعددة، وهنا تحتم على الأولاد أن يملئوا وقتهم وأن يبددوا ظلمة الأيام، فابتكروا منطادا يستطيع الطيران مسافات بعيدة بأدوات بسيطة للغاية قوامها:

كيس من ربطات الخبز، يكون فارغاً بالطبع، ثم القسم السفلي من شمعة الإنارة، تثبت بشريط ناعم جداً على طرفي الكيس من الداخل، يتم إشعال الشمعة بواسطة كبريتة أو قداحة، وجعل المكونات للأعلى، فيتم ملء الكيس بالهواء الساخن الناتج عن اشتعال الشمعة، فيستطيع الطيران مع هبة هواء مساعدة وتراه يبتعد مئات الأمتار بارتفاعات تصل لأكثر من 300 متر.

وقد تعلمها أولاد حوران بسرعة من بعضهم وراحوا يحركون المناطيد بين الحارات والمدن القريبة من بعضها حسب اتجاه الريح.

الهوامش:

1. معلومات من بعض الشباب من عدة مناطق بحوران.
2. رأي للأستاذ الباحث أحمد ناجي المسالمة.
3. هذه اللعبة تمارس إلى اليوم لكن بوتيرة أخف بسبب دخول ألعاب الحاسوب وأجهزة الموبايل.
4. هذه اللعبة قل كثيراً ممارستها في هذه الايام.
5. استعيض عنها بكريزات من البلاستيك الجاهزة وبسعر رخيص.
6. بعض القرى تغنيها: (حدارجة بدارجة من كل عين خارجة، بالتفاح واللفاح، يا قلايد يا ملاح، وقعت خرزة لي بالبير، قالت طش وقالت فش، اطلع يا مفريت الكرش، ضمي إيدك يا عروس يا أم الحلق والدبوس).
7. تكاد تكون هذه اللعبة في عداد الألعاب القريبة من الانقراض.
8. الباحث التراثي إبراهيم ناصر الشعابين.
9. الإعلامي سلطان الجاعوني.
10. الباحث في شئون التراث الأستاذ تيسير الفقيه.
11. (رأي للباحثين في دائرة آثار درعا).

الصور:

الصور من الكاتب

طقوس العلاج الشعبي بالمغرب

(1)

د. إدريس مقبوب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – وجدة، المغرب

يمثل العلاج الشعبي في المجتمع المغربي ظاهرة اجتماعية بامتياز إلى الدرجة التي يجتذب إليها كثيرا من المهتمين به والمتحمسين له أو المشككين فيه. والملاحظ أن هذا النوع من التداوي يزداد اتساعا وانتشارا مهولا، وأن المقبلين عليه والواثقين في فعاليته لا يقتصر فقط على الشرائح الاجتماعية الفقيرة والبسيطة بل يتجاوز ذلك إلى الطبقات المتوسطة والغنية أيضا، كما لا ينحصر الاعتقاد فيه عند الفئات الاجتماعية غير المتعلمة بل حتى المتعلمة أيضا وذات مستوى ثقافي ومدرسي عال. ولعل هذا ما يجعل من هذا السلوك ظاهرة تتطلب من العلوم الاجتماعية وضعها تحت المجهر بهدف تشخيصها ودراستها.

لا آمل من هذه المحاولة تحليل الدوافع التي تجعل زبناء التداوي التقليدي والمهووسين به يقبلون عليه في مختلف أرجاء المغرب لكون ذلك يقتضي التفرغ له وتتبع خطى هؤلاء منذ البداية إلى النهاية. لذلك فإن هذه المقالة ستحاول رصد أشكال وأساليب ممارسة هذه الطقوس والوقوف عند المكانة التي تحتلها في منظومة الحس المشترك وكذا العلاقة مع القوى الروحية والخارقة أثناء التداوي. وبعبارة أخرى، فإن هذه المساهمة ستحاول توضيح المفارقة التالية: لماذا يتم اللجوء إلى القوى السحرية والتصديق بها واعتبارها صادقة وطاهرة أثناء الشعور بمرض عضوي أو نفسي في مجتمع معاصر مفروض فيه أن يقطع مع هذا النوع من العلاج؟

لا شك أن تناول التداوي التقليدي بالكتابة والبحث يطرح إشكالا منهجيا ذا علاقة بالكيفية التي يمكن للباحث مقاربته بها. فمن المقاربة الإثنوغرافية مرورا بالمقاربة الأنتروبولوجية وصولا إلى المقاربة السوسيولوجية يجد الباحث/المهتم نفسه في متاهة اعتماد المقاربة الصائبة والفعالة دون التنقيص من نجاعة كل واحدة منها وأهميتها على مستوى تقديم فهم علمي للظواهر الاجتماعية والثقافية. في هذا السياق، أجدني مضطرا لاستلهام كل هذه المقاربات أخذا بعين الاعتبار خاصية انتمائها إلى مبحث واحد ألا وهو مبحث العلوم الاجتماعية.

وإذا كان البحث في الثقافة الشعبية يمتاز بالتعقيد لأنها على صلة دائمة بالمجتمع وتعبير معقد له، فإن التطرق للعلاج الشعبي في المجتمع المغربي كتجل من تجليات الثقافة الشعبية يبدو ذلك من السهل الممتنع سيما وأنه ينتشر بين جميع الأوساط الاجتماعية ولم يعد يقتصر على فئة اجتماعية دون أخرى كما أكدت على ذلك مجموعة من الطروحات الكولونيالية التي كانت تقرن الثقافة الشعبية بالتخلف والتأخر.

في ظل هذا الاعتبار أجد نفسي ملهما بالتصور الذي قدمه الأستاذ محمد الجوهري حول «المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد» حيث يعتبر «المعتقدات الشعبية» هي الخريطة الكلية - بيد الشعب - لتفسير الكون، وفهم الظواهر الطبيعية العادية والشاذة وكذلك تصوراتهم عن أسرار بعض الظواهر الفيزيقية والنفسية. فهي إرث مشترك بين كل الناس في كل مجتمع وفي كل عصر، ريفيين أم حضريين أم بدوا، أميين أم متعلمين، أغنياء أم فقراء»[1]. لذلك فمقاربة ظاهرة العلاج الشعبي بالمجتمع المغربي مقاربة إبستيمولوجية تتطلب من المهتم الحذر المنهجي والمفهومي سيما وأن التعاطي لهذه الظاهرة محصور حسب الحس المشترك في الإنسان التقليدي البدوي والفقير، وهي مغالطة تستوجب إعادة القراءة والتصحيح.

بناء على ذلك، لا يجب حصر مهمة هذه الدراسة في عرض الأساليب والآليات المتبعة في التداوي التقليدي بالمجتمع المغربي بقدر ما ستحاول سبر الجانب الخفي في هذه الممارسة والكشف عن الميكانزمات الدفاعية التي تسترشد بها الشخصية الممارسة لهذا الطقس.

ويثير العلاج الشعبي إشكالا منهجيا آخر على مستوى التحديد المفهومي. فإذا كان الرصيد الأنتروبولوجي يتميز بتوافر مجموعة من المصطلحات التي تتداخل وتتكامل مع هذا المفهوم، وإذا كان استعمال الطب الشعبي التقليدي هو السائد في البلدان المتخلفة والنامية، فإن الطب البديل أو التكميلي هو الأكثر استعمالا وانتشارا في البلدان المتقدمة[2]. وعلى الرغم من هذا التنوع والاختلاف معا، فإن العلاج التقليدي يجسد الصورة الجامعة لهما مادام الأمر مرتبطا بالعودة إلى المقدمات التقليدية في التداوي.

يجب التأكيد، ما دمنا في إطار التحديد المفهومي، بأن الضرورة المنهجية تفرض التمييز، ونحن نتحدث عن آليات التداوي التقليدي، بين العلاج بالأعشاب الذي بدأ يشق طريقه نحو المأسسة والتنظيم[3] على الرغم من عتاقته، وبين التعاطي للشعوذة كطريقة تحترفها النساء والرجال معا كشكل ثان للعلاج الشعبي وكمعتقد شعبي يلجأ إليه المرء قصد التداوي من الأمراض. فإذا كان العلاج بالأعشاب نال اعترافا من طرف الهيئات والمنظمات الصحية، فإن الشكل الثاني يثير كثيرا من التساؤلات والغموض

ستحاول هذه المقالة أن تفرد حيزا للآليات التي يعتمدها والطرق التي ينهجها بالتركيز على أصناف ثلاثة وهي: العلاج بالتشوف من العين الشريرة، العلاج من الثقاف، العلاج من التوكال.

1. أركيولوجيا العلاج الشعبي:

القيام بالحفر الأركيولوجي لمعرفة تاريخ العلاج الشعبي، بشكل عام، يسوقنا إلى تأكيد أن العرب الأوائل، خاصة منهم المختصون في الطب العربي التقليدي، ساهم كل واحد منهم من زاويته في تأليف ووضع أسس وقواعد هذا الفن (العلاج الشعبي). فمن أبي بكر الرازي ومؤلفيه الشهيرين «الحاوي» و«من لا يحضره الطبيب» إلى ابن البيطار الأندلسي وكتابه الفريد «المفتي في الأدوية المفردة» مرورا بداود الأنطاكي وكتابيه المتميزين «زاد المسافر» و«سياسة الصبيان وتدبيرهم»...المتصفح لهذا الإرث العربي في التداوي الطبي سيجده بدون شك غنيا بمجموعة من الوصفات العلاجية الشعبية منها بالتحديد.

هذا الرأسمال المعرفي ساق إلى وضع قاعدة بيانات ومراكمة معارف حول طبيعة الأعشاب والنباتات المستعملة في التداوي التقليدي. وإذا كان تاريخ الطب العربي هم تحديدا رصد أنواع هذه الأعشاب وكيفية استعمالها أثناء ممارسة العلاج، فإن هذه الممارسة، في وقتنا الراهن، كثيرا ما أدخلت عليها اجتهادات عملت على تحويرها وإخراجها من سياق ممارسة مهنة الطب.

وهكذا يبدو من خلال تصفحنا لمجموعة من الكتابات السوسيولوجية والإثنولوجية والأنتروبولوجية المحلية منها والأجنبية[4] التي أنتجت حول المجتمع المغربي بأن الاعتقاد الشعبي في القوى الخارقة والخفية في إشفاء المرضى مترسخ في ذهن المغاربة.

وانتشار ظاهرة التعاطي للعلاج الشعبي في المجتمع المغربي ساهم فيه بشكل خاص ذلك الطوق والحجب اللذان مورسا عليه بعد الحماية من طرف الفقهاء والعلماء ورجال الدين والعلمانيين على حد السواء، والتهميش الذي لحقه في إطار الصراع مع الشعوذة والحرب ضدها نظرا لتناقضها كليا مع ما كان يدرس في المدارس القرآنية العتيقة. ورغم رفض علماء الدين لكتابة التمائم من طرف الفقهاء والطلبة (بتشديد الطاء ورفعها وتسكين اللام) التي اعتبروها منحرفة وهرطقة، فإن الطبقة الدنيا (من المجتمع)، وهي التي تمثل الأغلبية العظمى من زبناء هؤلاء النُسّاخ، لا تلقي بالاً لهذه الأفكار الدقيقة[5]. ولعل ما يجسد هذا الاعتقاد ويدحض موقف المستشرق الألماني مايرهوف الذي يرى بأن التداوي بالأعشاب يسير في اتجاه الانقراض، هو أن الزائر لمدينة مراكش سينبهر عندما يلاحظ بأن ساحة «جامع لفنا» هي بمثابة ذلك الفضاء الرحب لممارسة العلاج الشعبي. وهو تفنيد أكدته إيفان ماتر(Yvan Matter) في عملها الوصفي لهذه الساحة[6].

2. العلاج الشعبي في المجتمع المغربي:

ولأن العلاج الشعبي في المجتمع المغربي، كما هو مغاربيا، كثير التنوع فذلك يدفع في اتجاه عدم اختزال ممارسته في فئة اجتماعية دون أخرى كالعشابين مثلا، بقدر ما سيلاحظ المهتم أن مزاوليه ينتمون إلى أصول اجتماعية متفاوتة ومتنوعة الانحدار. ليس الأصل الاجتماعي هو المحدد لممارسة العلاج الشعبي وإنما البحث عن الكارزما الاجتماعية. لذلك فالمزاولون الحقيقيون لهذه المهمة هم الفقيه والشوافة والعراف والعشاب والمشعوذ(ة) والعطار والكواي، غير أن المهام تختلف من هذا إلى ذاك. فإذا كان العطار هو الشخص الذي يقوم ببيع المواد المراد استعمالها في الوصفات العلاجية، فإن ذلك يتم بناء على ما يخططه الفقيه ويأمر به المشعوذ وتحدده الشوافة والعشاب. أما الكواي فله مهام أخرى لا يسع الحديث لذكرها.

أما القيمة الاجتماعية لممارسة العلاج الشعبي فهي تتفاوت حسب الثقة الاجتماعية والأهمية التي توليها لها مكونات المجتمع المغربي من جهة، والشرعية القانونية التي تمارس في ضوئها من جهة ثانية. فإذا كانت هذه القيمة حاضرة في كل الأوساط الاجتماعية دون تحديد وتمارس، في جل

صورة لليومية الأسبوعية لإحدى المعالجات التقليديات في أحد أسواق مدينة تازة

الأحيان بصيغة الأنثى، فلأن ذلك نابع من فقدان هذه الثقة في الطب العصري بفعل عجزه عن إيجاد إجابات لبعض الأمراض العويصة. وأمام انتشار هذه الظاهرة كان لزاما على القانون أن يقوم بتقنين عملية التعاطي للعلاج التقليدي وتنظيمه. على هذا الأساس، شرعت وزارة الصحة في المغرب في سن قوانين تنظيمية للعلاج الشعبي ومحاربة التداوي العشوائي وإطلاق عملية التحسيس بخطورة هذه الظاهرة علما بأن المركز الوطني لمحاربة التسمم واليقظة الدوائية سجل سبع حالات وفيات في عام 2013 وحوالي 30 حالة تسمم نتيجة الاستهلاك العشوائي لمستحضرات الأعشاب.

وعلى الرغم من هذه الطفرة التي شهدها العلاج الشعبي في المجتمع المغربي، فإنه لم يحظ بعد بثقة كاملة لدى كل مكونات المجتمع إما بفعل ممارسات وسلوكات بعض الفقهاء (الفقهاء هنا مستعملة كما يتداولها الحس المشترك) مما يجعلهم عرضة للتحقير والاستهزاء بهم خاصة منهم أولئك المتعاطون للشعوذة والسحر بمختلف الأساليب، كما هو الأمر بالنسبة لفقيه بمدينة خنيفرة المغربية يدعي العلاج بالتشوف إلا أنه منبوذ وسط ساكنة هذه المدينة وينعت بنعوت وأوصاف تلصق به (ولد الشوافة، ولد السحار...)، أما زبناؤه فهم القادمون من خارج المدينة[7]. إنها أدلة كافية على دونيتهم في المخيال الاجتماعي المغربي وفي الهرمية الاجتماعية[8] رغم اللجوء إليهم في الأوقات الشادة.

3. أصناف ممارسي العلاج الشعبي:

يمكن تصنيف طرق العلاج الشعبي في المجتمع المغربي إلى:

- العلاج بالأعشاب النباتية المنصوص عليها قانونيا.
- العلاج بالطرق السحرية والشعوذة، وهنا ندرج العلاج بالتشوف بواسطة الورق، والعلاج عن طريق التعود (العوادة)، والعلاج عن طريق الطلاسم، والعلاج عبر الكي. وكلها طرق علاجية ينظر إليها حسب التمثلات الاجتماعية نظرة دونية وحقيرة ولو كان ذلك ظاهريا فقط، لأن الإقبال عليها كثيف ولا ينحصر في شريحة اجتماعية دون أخرى، ذكورا وإناثا، علما بأن الجنس النسوي هو الأكثر تشبعا وإيمانا بهذا النوع من العلاج وتعاطيا له.

واللجوء إلى ممارسة طقوس هذا العلاج والعادات القديمة العلاجية، والإقبال عليه من طرف جميع مكونات النسيج الاجتماعي ما هو، في الواقع، سوى

ترسيخ للهوية الاجتماعية ما دام يجمع بين متعاطيه كل الشرائح الاجتماعية كما يؤكد السجلماسي بما فيهم ذوو الشهادات العلمية العليا والأطباء من بينهم[9]، وما ذلك إلا تثبيت لهذه التقاليد وترسيخ لها عند الإنسان المغربي، والتي لا تعبر سوى عن تأكيد للهوية علما بأن الغاية من التقاليد والعادات هو تأكيد استمرارية الوعي الجمعي كما يقول دوركايم[10].

وعلى الرغم من هذه الميزة الرمزية، يبقى التساؤل حول التعاطي للعلاج الشعبي والإقبال عليه وفقدان الثقة في العلم. حتى راح المفكرون والأطباء والمثقفون وأصحاب الحظوة الاجتماعية يستبدلونه بالميتافيزيقا مشروعا خاصة مع تنامي الظاهرة وانتشارها في الأسواق الأسبوعية والأحياء الشعبية والتصديق بالقوى الفوق طبيعية والروحية والقيام بزيارة المزارات والشوافات والأضرحة والمشعوذين في علاج المرضى.

4. العلاج الشعبي بالتشوف:

اللجوء إلى العلاج بالتشوف كثيرا ما نال اعتراف الباحثين والمهتمين بالثقافة الشعبية، ويزداد هذا الاهتمام كلما كان المقبلون عليه يتحدرون من نخب المجتمع (مثقفة وسياسية...) تعتمده في تحصين نفسها. لذلك فاللجوء إلى الفقهاء (الطلبة مفرد الطالب) والمشعوذين الممارسين لطقوس العلاج الشعبي المعتمد على القوى السحرية في المجتمع المغربي، في تزايد مستمر. ومن بين الدواعي التي تدفع إلى اعتماد العلاج بالتشوف يمكن ذكر:

1.4. الوقاية من العين الشريرة (التقواس):

التقاليد الشعبية مليئة بالأمثلة التي تجسد الاعتقاد الشعبي بخطورة العين الشريرة (أو التقواس) مما يدفع المعتقدين بذلك إلى اتباع أساليب للوقاية منها[11]. وتحتوي (العين الشريرة) على مادة عضوية وكميائية ذات شحنة سحرية تمر بشكل غير مرئي وخفي لتتسلط على الهدف وتصيبه بالضرر عبر نظرات العين. وتمر قوة التدمير والهدم هذه عبر قنوات الرؤية. وهي ممرات شعاعية للعين. أو قنوات مسموعة كالنميمة أو التواصل غير المباشر والذي يحدث بفعل النظر. وهذا ما يزيد من رهبة العين وقوتها إلى المستوى الذي جعل المرء يخاف منها.

تحول ذلك إلى معتقد شعبي مؤداه أن نظرات فلان خطيرة لكونها قادرة على تدمير الآخر أو أي شيء تصيبه. وتعبر نظرات كل عين شريرة على البغض والكراهية والحسد والغيرة والغدر من جهة، الشيء الذي يجعل هذه النظرات تكون قاتلة ومقصودة حسب الاعتقاد الشعبي، وقد تعبر من جهة أخرى عن إعجاب المرء بهذا الشيء المرئي فتكون نظرة العين غير مقصودة لذلك تستبق بـ «باسم الله، الحمد لله، خمسة وخميس...» اتقاء لقوة العين التدميرية. أما التعبيرات الدالة على ذلك فهي تكون في شكل لمس وإبداء الإعجاب والانبهار.

ولقد كان ذوو العيون الشريرة ينعتون بالسحرة كما كان الأمر في القرن 16، وبقي هذا الاعتقاد، وما زال، سائدا في بعض المجتمعات خاصة منها الإفريقية[12]. لذلك يندرج ضمن أقدم المعتقدات السحرية والتي تمثل رأسمالا فولكلوريا متقاسما بين الشعوب ومن بينها العربية والمغاربية تحديدا.

أما من الزاوية السوسيولوجية يمكن القول بأن العين الشريرة تعمل على إضفاء الطابع النزاعي على العلاقات الاجتماعية وتقوم بإفسادها، وبالتالي فهي بمثابة السلطة التي من المفترض أن يتسلح بها شخص ما لإيذاء شخص آخر سيما وأن الطبيعة الإنسانية تتميز دائما بالخشية والحذر والاحتراز كما تشير إلى ذلك الأدبيات الفلسفية. فالاعتقاد في العين الشريرة دائما ما كانت له جذور سوسيو - تاريخية توارثتها الأجيال من الماضي حيث كانت تسود المجتمعات ثقافة السحر والخرافة المبنية على ثنائية الصراع بين الخير والشر (الإنسان ذئب لأخيه الإنسان: هوبز) لذلك كان العمل دائما هو تفادي ذوي العيون الشريرة وتفادي شرورهم. فالمرء في الحس المشترك المغربي دائما ما يخشى من الحساد والمتطفلين في إلحاق الضرر به.

صورة لكف يد أو «يد فاطمة»أو «لخميسة».

بناء على ذلك، عادة ما ترى أمامك وأنت مسافر رسما لعين أو كف يد ممدودة عند أسفل مؤخرة حافلة أو شاحنة أو عربة وقد كتب إلى جانبه عبارة «عين الحسود فيها عود». ومؤدى ذلك أن كل عين شريرة قادرة على إلحاق الأذى بصاحب الشاحنة تواجه بذلك الرسم القادر على فك شفرة ذلك الضرر وتحطيمها، وفي ذلك مقاومة ووقاية منها. وهناك من يثبت صورة لكف اليد بأصابع ممدودة على أعتاب الدور والدكاكين والهدف هو الحفاظ على ممتلكاته وموارد رزقه والحماية من المصائب التي قد تلحقها بها عين شريرة لشخص ما (الحسود، الغيور...).

من جهة أخرى، تجد النساء اللائي يخفن على أطفالهن ذوي الجمال المثير (ذكورا وإناثا) على وضع تميمة معروفة عند كل مكونات المجتمع المغربي، وكل شعوب المغرب العربي عامة، باسم «لخميسة»، مصنوعة من المعادن، في عنق هؤلاء الأطفال ومازالت تستعمل في الوقت الراهن من قبل الراشدين سواء من باب الزينة أو الوقاية أيضا.

وفي بعض المواقف تلجأ الأم، كذلك، إلى تحصين ابنها أثناء ليلة العرس مخافة العين الشريرة، فتعمد إلى وضع المواد التالية في قطعة صغيرة لقماش أبيض: ثلاث حبات من القزبر، كمية قليلة من الملح على قياس ما يوضع بين الإبهام والسبابة. تقوم الأم بوضع ذلك في القماش الذي تعمل على تلويته وتربط إلى جانبه قطعة نقدية صغيرة وعتيقة من الزنك وبعض الحبات من العقيق حمراء اللون. وبالتالي يوضع كل ذلك في شكل خاتم في أصبع اليد اليمنى للعريس (البنصر) يقيه من كل عين قد تترصده للإيذاء به (جعله غير قادر على ممارسة الجنس مع العروس خلال ليلة الدخلة أو بعدها). ولن يستطيع إلى ذلك سبيلا إلا بعد فك لغز العقدة التي وضعت له. فتفاديا لكل ذلك يقي العريس نفسه بهذه الطريقة ويتحرك في حرية تامة خلال ليلته.

أساليب الوقاية من العين الشريرة:

هذه التجليات للعين الشريرة التي نجدها في الحس المشترك للمغاربة وفي ثقافتهم ترافقها أساليب وآليات للوقاية منها. فإضافة إلى الطرق الواردة في الفقرات السابقة، يلجأ المغاربة إلى إتباع طرق أخرى لدرء قوى وسلطة العين الشريرة. من جملة هذه الأساليب تبقى «يد فاطمة»[13] (اليد اليمنى) أو «لخميسة» من أكثر الأساليب احتماء بها.

ولأن العين الشريرة معتقد شعبي ومتوارث بين الشعوب وحضاراتهم وثقافاتهم فإن القراءة السيميولوجية لطريقة (لخميسة أو يد فاطمة) صد نظراتها تفيدنا في تفسير أهمية الأصابع الخمس لليد. فهناك من يفسرها بإرجاعها إلى كتب التوراة الخمسة لليهود: سفر التكوين، سفر الخروج، سفر اللاويين، سفر العدد، سفر التثنية؛ أو إلى أركان الإسلام الخمسة للسنة؛ أو إلى أهل الكساء الخمسة من آل البيت للشيعة: (النبي محمد رسول الله (ص)، علي بن أبي طالب (عليه السّلام)، السيدة فاطمة الزهراء (عليها السّلام)، الإمام الحسن بن علي بن أبي طالب (عليه السّلام)، الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (عليه السّلام).

أما على مستوى الحس المشترك، فاللجوء إلى استعمال اليد ليس إلا لتوقيف نظرات العين الشريرة التي تكون موجهة إلى شيء ما مميز اجتماعيا

(سيارة فارهة، محل تجاري، شيء ما مدهش ومثير للإعجاب..) أو (لطفل آية في الجمال) أو العروسان... كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد فإن مالك هذه الأشياء أو والدي الطفل أو العرسان سرعان ما يستعينون بيدهم لإبعاد الشرور المنبعثة من الأعين الشريرة بمجرد ما يتم اكتشافها وترديد عزائم من قبيل «خمسة وخميس ف عينيك»، «الله يعمي عين الشيطان» مع القيام، في نفس الوقت، بتوجيه كف اليد في وجه من شك في نظراته أو عرف عنها بأنها تصيب الآخر بالأذى.

ومن بين الوصفات الجاهزة للحماية من العين الشريرة كتب أكضيض زكريا في الجريدة الإلكترونية «هسبريس»: «لحماية المولود حسب فاطمة، فإن أمه تهيئ له «وديعة»، تعدها من جلد أضحية «سبوع الطفل» المزداد (أي المولود)، وتملأها بـ«الشبة»، و«الحرمل»، و«الشعير»، و«الملحة»، وتعلقها للطفل الصغير في عنقه لحفظه من «العين». وعندما يكبر الطفل تحتفظ أمه بالوديعة في ملابسها، حتى لا ينفذ مفعولها... وفي السياق ذاته، يبطل اللون الأسود أيضاً مفعول العين، لذلك تعلق الأمهات لأبنائهن الصغار «خميسة» سوداء على الجبين أو في معصم اليد بواسطة خيط أحمر، كما يلقين في ثياب رضعهن «صرة» من ثوب أسود، وذلك حفظاً لأبنائهن من العين الشريرة. وتتعدد آليات صد الأعين الشريرة، فالبعض يلجأ لحيوانات يقال إنها تبطل مفعول «التقواس»، كالسلحفاة البرية التي تدجن وتترك في البيت لطرد الأعين، والهيكل العظمي لـ «رأس الحمار الميت»، الذي يعلق في البيت لإبطال فعالية الأعين الشريرة»[14].

إن الشخص المعين - الذي تقع عليه العين الشريرة - إذن قد يفقد ما هو عزيز لديه (أشياء مادية ومحبوبة، أبناء...) إذا لم يلجأ إلى الحماية من قوة هذه العين. ويتداول في الحس المشترك بأن ذوي العين الشريرة يتميزون بخاصيات تجعلهم عرضة للكشف من قبيل النظرة العميقة والمحدقة وذوي العيون الغائرة.

وغالبا ما تقرن العين الشريرة، بالنساء عامة، وتحديدا العجائز. لذلك ينصح، كما هو متوارث في الاعتقاد الشعبي المغربي، بالحذر منهن عبر إخفاء كل ما هو معرض لنظراتهن كالأطفال أو الأشياء المادية المثيرة للإعجاب والاندهاش، وخاصة في المناسبات الاحتفالية.

كما يمكن للنساء الخائفات عن أبنائهن والمعتقدات أيضا في العين الشريرة إلى درء خطورتها بواسطة حجاب (طلسم) كتبت فيه آيات من الذكر الحكيم والتي غالبا ما تكون سورة الفاتحة. وينجز هذا الحجاب فقيه أو يتم شراؤه أثناء زيارة معبد أو مزار. وما زال البعض من الناس إلى حد الساعة يقومون بتغطية مقتنياتهم بوضعها في حقيبة سوداء، أو تفادي الأكل في إناء مكشوف للنظر كما هو الأمر في الأوساط الاجتماعية الشعبية، أو تجنب اللباس المثير، وبكل بساطة التفاخر والتباهي بالذات.

ويعتقد الإنسان المغربي بأن صفيحة الفرس هي الأخرى لها مفعولها في إبطال قوة العين الشريرة، لذلك نجد أولئك الذين يخشونها يقومون بتوطيد هذه الصفيحة عند مداخل المحلات التجارية أو البيوت. ويفسر الأنتروبولوجيون الاستعانة بهذه الصفيحة بكونها مجسم يبدو على شكل هلال أو قوس على غرار اليد المفتوحة أو العين اللتان توضعان في العنق ولهما نفس الشكل الهندسي القادر على صد نظرات العين الشريرة.

ويستعان أيضا بالتبخيرات وتحديدا عندما يكون هناك شعور بموعد زيارة شخص ما تكون نظراته تثير الشكوك والارتياب أو عيناه غائرتان أو معروف بشرارة عينيه. لذلك تستبق العائلة المستقبلة/المضيفة لهذا الشخص بوضع بخور في كل أرجاء المنزل بدءا من عتبة الباب الرئيسي، أو ترديد بعض الآيات القرآنية، أو إعادة كلمات ذات شحنة سحرية كالقول مثلا: عينيك فيها عود، خمسة في عينيك دون إشعار هذا الشخص بذلك.

أما الأيام التي يجب فيها اتخاذ التدابير الواقية من العين الشريرة فهي أيام الاحتفال بمناسبة ما حيث يسود التزيين (أيام العيد، الأعراس...) كما أكد ذلك الأنتروبولوجي وسترمارك، أو خلال وضع امرأة لمولودها. فخلال هذه المناسبات من الواجب القيام بتبخيرات في كل أنحاء المنزل دون تحسيس أي شخص حاضر في هذه المناسبة بأنه هو المستهدف[15].

ولأن الوضع الاجتماعي الهش لبعض الأوساط الاجتماعية لا يسمح لها باقتناء هذه الصفائح المعدنية (عين سوداء أو يد مفتوحة) تلجأ النساء إلى الاستعانة بالوشم. فالوشم هو الآخر يستخدم للوقاية من الحسد والعين الحاسدة ومن الأمراض العصبية والنفسية[16]. إذ تقوم النساء بوشم جبينهن عند ملتقى الحاجبين. إنه في الاعتقاد الشائع احتراز ووقاية من العين الشريرة أكثر مما هو زينة، لأنه بمثابة عين ثالثة بين العينين لإيقاف وإبطال مفعول نظرات العين. وقد يأخذ هذا الرسم شكل يد بأصابعها الخمسة. وهذا الاعتقاد الشعبي في الوشم يؤكد الحقيقة التي توصلت إليها الدراسات الأنتروبولوجية وهي أن الوشم يعود إلى تاريخ موغل في القدم، وهو في المجتمع المغربي ذاكرة ثقافية اجتماعية توارثتها الأجيال وتعايشت مع الديانة الإسلامية. إنها من المتبقيات العقائدية من الطوطمية التي ما زالت قائمة[17]. ولا يقتصر الوشم على النساء فقط، بل تلجأ النساء اللائي لا يستطعن حماية أبنائهن من العين الشريرة، بواسطة الآليات التي سبق ذكرها (اليد المفتوحة، العين، الطلاسم)، إلى وضع وشوم لأطفالهن في أماكن بارزة من جسمهم كالوجه مثلا، وفي مناطق حساسة ومثيرة جدا.

العلاج الشعبي من الثِّقَاف:

ظاهرة الثقاف من بين تمظهرات الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع المغربي والتي يعمل الطب الشعبي على معالجتها. ولكونها ظاهرة اجتماعية وثقافية فهي كانت موضوع دراسة بعض الأبحاث الأنتروبولوجية التي انشغلت بالبحث وفهم السحر في المجتمع المغربي وانتشاره وسط كل أطياف هذا المجتمع وشرائحه.

ويشهد الحس المشترك في المجتمع المغربي على أن المصاب بالثقاف هو ذلك الشخص الذي يعجز عن ممارسة الجنس مع الطرف الآخر أو ينفر الزواج. هذا العجز يعود حسب الاعتقاد الشعبي إلى عامل السحر، ومن ثمة يصبح الثقاف أحد تجليات الممارسات السحرية، بل هناك من يرى بأن الثقاف من النواتج المرضية للسحر[18]. فعوض القول بأن هذا الشخص أو ذاك غير قادر على ممارسة الجنس، يقال عنه بأنه مثقف (من الثقاف). ونفس الفهم ينطبق على المرأة التي لا تستطيع الإنجاب فيقال عنها بأنها مثقفة بفعل السحر. في هذه الحالة فالثقاف يرادف عدم قدرة الرجل على إتيان المرأة جنسيا وعدم توفر الرغبة عند المرأة للاستجابة الجنسية، أو التي تعاني من البرود الجنسي، أو ذات نفس باردة ولا تتحقق لديها الشهوة الجنسية. كل هذه التجليات ذات معنى واحد هو الإصابة بـ«الثقاف».

والثقاف كذلك، أو العكس والربط، وكلها مسميات لمعنى واحد هو عدم التمكن من تحقيق هدف معين في الحياة كالزواج أو الإنجاب بسبب وجود عائق معين يعتقد أنه وضع من طرف شخص أو عدة أشخاص في غالب الأحيان[19]. وينظر إليه في كثير من الأحيان على أنه عمل شيطاني يستعان فيه بالجن السفلي لإنهائه.

متى ينجز الثقاف؟

ينجز الثقاف أو السحور بفعل الغيرة أو الحسد أو البغض أو الانتقام...ويتم ذلك إما لوضع حد لسيولة الحركة التجارية في متجر ما، وإما لجعل الزوج غير قادر على الممارسة الجنسية مع امرأة أخرى غير زوجته فيصبح ذلك حاجزا بينه وبين عشيقته. ويتم اللجوء إلى الثقاف أيضا لعرقلة إتمام زواج ما حيث تلجأ الأم إلى ثقاف ابنها الذي يريد الزواج من فتاة ما رغما عن أمه وعن عائلته. فخوفا منها وعليه تقوم الأم بهذه الوسيلة حتى تفشل هذا الزواج. وقد يمارس السحر أو الثقاف من طرف فتاة وعدها شخص ما بالزواج فتخلى عنها مفضلا فتاة أخرى من اختيار أمه أو أحد أفراد أسرته، فيصير الانتقام هو ثقافه حتى يبدو فاشلا أمام زوجته.

صورة لخليط من المواد المراد استعمالها في وصفة علاجية شعبية.

ويترتب عن الثقاف أيضا عدم الإنجاب بحيث، في الاعتقاد الشعبي، يتم تفسير ظاهرة عدم الإنجاب عند النساء المتزوجات بتفسيرات ميتافيزيقية وخرافية مؤداها وقوعهن تحت تأثير الثقاف. وهكذا تفسر إحدى النساء عدم إنجابها بعد خمس سنوات من الزواج بفعل السحر الذي وضعته لها حماتها أو إحدى قريبات الزوج. وحسب الاعتقاد الشعبي يتم إرجاع ارتفاع ظاهرة العنوسة إلى الثقاف[20].

وتورد إحدى الدراسات شهادات حول التفسير المعطى لبعض الممارسات السحرية، فيقال مثلا عن الثقاف على أنه تلك الحالة المرضية التي يكون عليها شخص ما (بارد) أو في حالة نوم دائم، أو يريد شخص ما أن يأتي المرأة فيصبح عضوه التناسلي رخوا (البرود الجنسي)، أو عندما يفقد الزوج الرغبة في ممارسة الجنس مع زوجته، فإن هذه الأخيرة تفسر ذلك بكونه ضحية الثقاف[21].

ويوضع الثقاف، كذلك، للفتاة من قبل أمها حتى تقفلها لتصبح معها كل محاولة جنسية فاشلة منذ البداية. والدافع إلى ذلك هو خوفها من فقدان بكارتها. والأكثر تداولا في بعض جهات المغرب هو لجوء الأم إلى اختيار خيط من قطعة نسجية مستعملة في المنزل وتقطيعه بحسب القياسات الطولية للبنت. وبذلك فإن أي شخص يريد إقامة علاقة جنسية مع هذه الفتاة، وحتى إذا كان ذلك برغبة منها، يفشل بمجرد البدء في إيلاج عضوها التناسلي لكونه يصبح عبارة عن صفحة مقفلة، أو لأن عضوه التناسلي يصبح رخوا فتصبح الممارسة الجنسية مستحيلة[22].

وهكذا يصبح ثقاف الفتاة وتصفيحها سحرا لتحصين عذريتها، لأن العذرية في المجتمع المغربي، شأنه في ذلك شأن باقي المجتمعات العربية المحافظة، تجسد ذلك الرأسمال الرمزي المقدس. إنها شرف الفتاة والعائلة معا الذي يجب الحفاظ والخوف عليه. على هذا الأساس تقوم الأمهات بوضع ثقاف لبناتهن قبل بلوغهن وربط عضوهن التناسلي بتمائم سحرية واللجوء إلى عالم الجن والخرافات والشعوذة حتى تضمن عذرية بنتها وسلامتها. وتقدم إحدى الممارسات لثقاف الفتيات بهدف الحيلولة دون فض غشاء بكارتهن التفسير التالي: «هو عبارة عن جروح خفيفة على فخذ الفتاة المراد ربطها وذلك عندما تكون صبية صغيرة باستعمال شفرة حلاقة، ثم يؤتى بمقفل أو ما يعرف بـ«الرمانة» أو مفتاح وتتلفظ المرأة التي تقوم بهذه العملية بكلمات سرية، ثم يغلق القفل أو يحرك المفتاح يمينا أو شمالا حينئذ تصبح البنت محمية من كل محاولة لفض

غشاء بكارتها، ولا يمكن ذلك إلا بعد فتح المقفل أو تحريك المفتاح أو أكل شيء ممزوج بدم الفتاة[23].

ولا يقتصر الثقاف على النساء والفتيات فقط بل يشمل أيضا الذكور وتحديدا الرجال الأزواج. فالنسوة يلجأن إلى ثقاف أزواجهن خوفا من تركهن والسقوط في عشق بنات الهوى. لذلك تقوم هؤلاء النساء بقيد وربط أزواجهن وإقامة العقد لهم حتى يحافظن عليهم في منازلهم درءا للعلاقات الجنسية خارج إطار الزوجية. وقد تلجأ إحداهن، كذلك، إلى ثقاف عشيق لها حتى ينفر زوجته.

ويستعان في هذا السياق بأدوات بسيطة كما هي متعارف عليها وسط الممارسين لهذه الطقوس من قبيل المقفل والمقص وعود الثقاب، حيث يوضع ذلك بجانب أي مدخل من طرف ممارسة الثقاف حيث تنادي باسم المستهدف دون أن ترد على ندائها. كل ذلك يحدث بعد أن تفتح الأداة ويعاد إغلاقها. وهذا نموذج من نماذج ثقاف الرجال للحفاظ عليهم في بيت الزوجية حيث تبدأه بعض الشوافات باللازمة التالية: «السالبة والمسلوبة والغالبة والمغلوبة والساكنة والمسكونة ...» هي لازمة ترددها الشوافة في الوقت الذي تشير به إلى أعشاب والهدف هو تركيع الرجال وإخضاعهم لسلطة النساء. وتطلب إلى جانب ذلك، تلجأ إلى بعض المواد الأخرى من بينها منديل (أو الشرويطة كما في قاموسها) تحتاجه أثناء الجماع للمسح وتنظيف المني خلال المعاشرة الجنسية. وتنتقل في مرحلة لاحقة إلى أورق اللعب (الكارطة) فتقسمها إلى ثلاثة صفوف عمودية تأمر الزبونة بترديد العبارات التالية: قُولِي «هَا قَلْبِي هَا تَخْمَامِي هَا بَاشْ يَاتِينِي الله»[24].

ولا ينحصر الثقاف في مستواه الجنسي فقط، بل يمارس أيضا في عالم التجارة والشغل. إذ يوصف كل شخص، تكون تجارته في حركية مستمرة وسرعان ما تتوقف، بأن متجره تعرض لثقاف ما أثر سلبا على هذه الحركية.

بناء على ذلك، فالثقاف هو فعل يراد به إحداث الضرر والسوء إذا كان مقصودا، وفي هذه الحالة فهو يصنف في إطار السحر الأسود. أما إن كان غير مقصود ويتوخى منه الفعل الخير والحسن (كما في تحصين الفتاة، أو في تحصين الطفل، أو في تحصين التجارة...) فهو يصنف في إطار السحر الأبيض الذي لا يبتغي ممارسه إلا الخير للشخص/للشيء موضوع الثقاف.

حل الثقاف أو السحر:

من بين الأساليب التي يعتمد عليها في حل الثقاف وإزالته غالبا ما تستعين النساء بتمائم وتعاويذ وجداول يكتبها الفقهاء، وهي عبارة عن كلمات وحروف ورموز غير واضحة ومستوحاة من كتب صفراء قديمة. كما تتم الاستعانة بالشوافة والمشعوذين لفك هذا الثقاف وهو ما يتداول في الخطاب اليومي والعامي بـ «التْفُوسِيخَة» أو «لَفْسُوخْ» وهي عبارة عن خليط قد يكون من الأعشاب أو المواد الطبيعية أو الحيوانية وحتى الإنسانية. إنها مكونات تصلح لأنواع كثيرة من التبخيرات والتعاويذ. على هذا الأساس يتم إعداد تمائم للوقاية من العين الشريرة مثلا، أو بخور مكونة من أعشاب صالحة للإنجاب تدعى بـ «عشوب النساء»، أو لاسترجاع الزوج وجعله وفيا لزوجته وخاضعا لها.

وعندما يتعلق الأمر بالحلول المملاة من طرف الفقهاء، فإن قراءة آيات الرقية كآيات لإبطال السحر ومفعوله على كل من الزوجين في وقت واحد، يكون مدخلا من مداخل فك الربط أو الثقاف/السحر. إذ يبدأ ممارسته باللازمة التالية: «لَفقيهْ بْبَرَاكْتُو، طْلَبْ التَّسْلِيمْ، لَّخَافْ نْجَا».

كما تتجسد عملية إزالة الثقاف بالنسبة للإناث (نساء وفتيات) في زيارة الأضرحة وأماكن التعبد والمغارات. فإذا كانت الأضرحة وأماكن التعبد تنال المكانة الرفيعة في التعافي من الثقاف بالنسبة للنساء، فإن المغارات هي الأخرى، ولو بدرجة أقل، لها موقعها الرمزي والمادي في المتخيل الشعبي في إطار إشفاء المريضات. والمثال الحي الذي نسوقه في هذا الخضم هو مكان، يقع جنوب شرق مدينة تازة بالمغرب بمنطقة جبلية، يدعى بـ «الواد البارد». والموقع

صورة لضريح ولي تقصده النساء تيمنا ببركته بغرض الاستشفاء

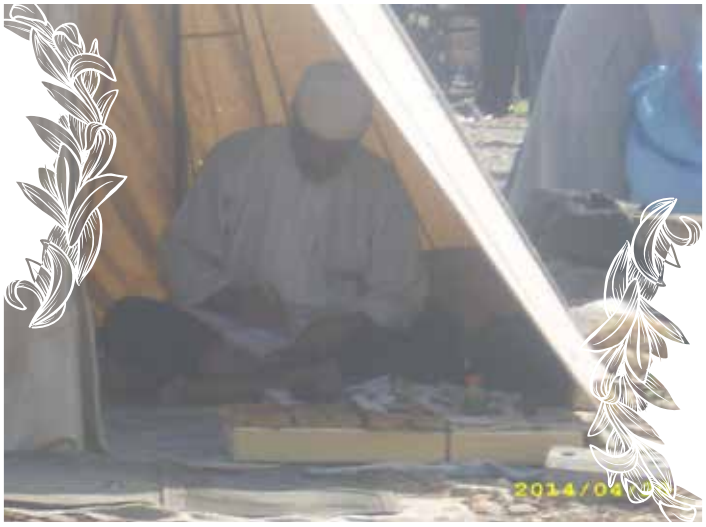
عبارة عن مغارة تتدفق منها مياه باردة تزوره النساء المريضات «المسكونات» وأولئك اللائي يرغبن في فك ثقاف الإنجاب، والفتيات بهدف فك ثقاف الزواج. تعمد الزائرات إلى المكوث في هذا المكان لفترة زمنية (من نصف ساعة إلى نصف يوم تقريبا نظرا لبعده عن الساكنة وتواجده في منطقة وعرة وجبلية) مرددات دعاوى بحسب الهدف من الزيارة، وأثناء الاستعداد للمغادرة تترك الملابس الداخلية موطدة على باب هذه المغارة أو على شجرة قريبة منها بعد الاغتسال بمائها البارد والتضرع لله بالدعاء من خلال القوى الروحية القاطنة بهذه المغارة.

خلاصة القول، إن فك الثقاف/الربط/العكس/ العقد يعتمد فيه على طقوس يمكن أن تكون شفوية كما يمكن أن تكون يدوية أو هما معا. ففي الحالة الأولى، نجد الفتاة التي تريد فك ثقاف الزواج تقوم بترديد مجموعة من التمائم، التي قدمها لها الفقيه أو الشوافة أو العطار أو المشعوذ، وسط حشد من الشبان والهدف هو استمالة أحدهم حيث تظهر له غاية في الجمال. ونفس الشيء بالنسبة للذي تتعثر تجارته.

وهناك من يلجأ إلى الطقوس اليدوية والتي هي إعدادات وخلط لمجموعة من المواد ذات عناصر طبيعية (أعشاب) ومعدنية (رصاص، زنك، حديد...) وحيوانية (سلحفاة، حرباء، جلد الزرافة، مخ الضبع، عين الهدهد...) وإنسانية (دم الميت، بقايا جلده، الشعر، الأظافر...). ومن خلال هذه العناصر يتم تهييء وصفات سحرية حسب المراد علاجه من جهة، وحسب الذي يقصد لتحضير هذه الوصفة (فقيه، شوافة، مشعوذ، عطار...)، وتعد هذه الأخيرة هي الأكثر انتشارا في المجتمع المغربي وبين جل الشرائح الاجتماعية.

2.4. العلاج الشعبي من ظاهرة التوكال:

ظاهرة التوكال، هي أيضا، متجل من تجليات السحر الأسود الذي يؤذي الجسد. إذ تبدو الحالة الجسمية للمستهدف منه هزيلة وتزداد بنيته الجسدية في تناقص مستمر باستمرار معاناته منها إن لم يبادر إلى علاجها علاجا شعبيا كما هو متعارف عليه في الحس الشعبي المشترك. وظاهرة التوكال، شأنها شأن الثقاف والعين الشريرة، تحدث بنية الإساءة للآخر الذي يكون المستهدف منه. إن الأمر يحدث نتيجة توتر في العلاقات البين - شخصية ينتج عنه توتر في العلاقات الاجتماعية.



صورة لفقيه يهيئ طلسما لإحدى الزبونات التي لم ترد الظهور

وكما هو باد في الاعتقاد الشعبي هناك إيمان مطلق بحقيقة التوكال كظاهرة اجتماعية سائدة في كل الأوساط الاجتماعية، ويعرف عن ذلك في الطب المعاصر بالتسمم الغذائي.

والمصابون بالتوكال نتيجة الحسد أو الغيرة أو الانتقام أو الحقد كما هو شائع في التمثلات الاجتماعية لا يتريثون لعلاجه في البحث عن ممارسي الطب الشعبي (الأعشابي، الفقهاء، الشوافات، الكواي...) كل من موقعه؛ إما لأن الطب العصري عجز عن علاجهم وبالتالي تم فقد الثقة فيه، أو نتيجة الارتباط الوثوقي بالطب الشعبي.

أما أعراضه فتتمثل حسب شهادات المصابين به في الشعور بالألم في البطن، وصعوبة الأكل وابتلاع الطعام، وتساقط الشعر، وضيق التنفس، والسعال، وغياب شهية الأكل، وغياب الذاكرة...

فالتوكال إلى جانب الثقاف والعين الشريرة، ظواهر مرعبة في نظر كل مكونات المجتمع المغربي لما ينتج عنه من تدمير للإنسان بفعل احتواء الوصفات المقدمة للمستهدف من هذه العملية، لمواد سامة سواء كانت ذات طبيعة نباتية أو إنسانية أو معدنية.

لا يمكن القول عن هذه الظاهرة بأنها حديثة. إن المتصفح لكتب الطب الشعبي والتقليدي سيجد بأن ظاهرة التوكال عريقة في التاريخ وفي القدم. ويمكن ملامسته في كتابات الطب التقليدي العربية منها واليونانية والرومانية، فأخذت في التوارث والتناسل عند كل المجتمعات الإنسانية حتى عصرنا الحالي.

غير أن الاهتمام بمثل هذه الظواهر، بالنسبة للمجتمع المغربي، فهو ظهر مع الدراسات الكولونيالية والأنكلو ساكسونية حسب معرفتنا المتواضعة التي كان لها الأثر البالغ في مراكمة رصيد المعتقدات الشعبية في الطب الشعبي.

العلاج من الظاهرة:

طرق علاج ظاهرة التوكال متعددة بتعدد التمثلات الاجتماعية حول مصادرالظاهرة. وسنقتصر في حديثنا عن علاجها على الوصفات التي يقدمها كل من الفقيه والشوافة والعوادة.

علاج الفقيه:

تختلف عملية الإقبال على كل معالج حسب درجة الاقتناع به من خلال خبرته أو التجارب والشهادات التي قدمت في حقه من طرف الزبناء، وحسب موقعه

صورة لمعالجة (شوافة) تقدم حلولا علاجية بواسطة الورق لإحدى الزبونات

في سوق العلاج الشعبي الذي هو فضاء لقياس كفاءة هذا المعالج أو ذاك.

فالفقيه يستعين في علاجه لظاهرة التوكال كباقي الظواهر الاجتماعية الشعبية (العين الشريرة، الثقاف...) بإعداد طلاسم وأحجبة عبارة عن بعض الآيات القرآنية أو جداول تتضمن حروفا ورموزا وأعدادا غير مفهومة إلا من قبله توضع في الجيب أو توطد في الأعناق ومعاصم اليد. ولا يقتصر الفقيه على هذه الوسائل، بل هناك من يلجأ إلى آليات أخرى تتجسد في التبخيرات حيث يعد وصفات من البخور التي هي أخلاط من المواد السامة التي يعدها بنفسه أو يطلب من زبونه شراءها من عند الأعشابي/العطار. يشرع الفقيه في تهييء هذه الوصفات بعد أن يضرب موعدا مع المريض (ة)، حيث يقوم بترديد عزائم بينه وبين نفسه لا يمكن أن نميز فيها سوى تحريك شفتيه. وما أن تنتهي الحصة الأولى حتى يأمر الفقيه المريض بالانصراف مؤكدا عليه ضرورة النوم حيث يقف عليه الشخص الذي وضع له التوكال، وفي الصباح ينقل الخبر إلى الفقيه حيث يسهل ذلك علاجه.

علاج الشوافة:

وهو علاج مقرون بالدرجة الأولى بالنساء، لذلك يميز بتاء التأنيث وليس التذكير. تلجأ هذه الأخيرة في المسار العلاجي الذي تقدمه للمريض إلى مجموعة من التشكيلات العلاجية الغريبة. تؤكد الشوافة بأن المهمة التي تقوم بها هي بركة من الله التي منحها إياها أثناء زيارتها لبعض الأولياء والأضرحة والشرفاء الذين يعتبرون بمثابة واسطة بينها وبين الله، من ثمة فهي تمتاز بالقدسية والطهارة والصدق حسب زعمها. تقوم الشوافة بعملها استجابة لما تؤمر به من طرف ساكنيها ومالكيها (الجْنُونْ). وإذا لم تقم بذلك، فهذا يعني أنها ستتعرض وذويها لمصيبة ما. من خلال ذلك فهي تحاول إضفاء الشرعية على العمل الذي تقوم به علما بأن ممارسة التشوف في الاعتقاد الشعبي كما في الحس المشترك وفي التمثلات الاجتماعية عمل منبوذ ولكنه يشهد إقبالا عليه من طرف الزبناء بكل انتماءاتهم الاجتماعية والثقافية شأنه شأن العوادة والفقيه والكُوَّايْ...

تعالج الشوافة زبناءها بأساليب مختلفة كاللجوء إلى ورق اللعب (الكارطة)، وهو العلاج نفسه الذي توظفه في إشفاء مرضاها من الظواهر المرضية التي

صورة لزبائن العلاج التقليدي ولمعالجات تقليدية (عوادات) في خيمهن بأحد الأسواق الأسبوعية بمدينة تازة بالمملكة المغربية

سبق ذكرها، كما يوظف في قراءة الطالع والذي يعد تخصصا نسائيا تمارسه في منازلهن أو بجوار الأضرحة أو في الأسواق الأسبوعية حيث ترويج السحر بامتياز. وتستعين في ذلك، أيضا، بمجموعة من التقنيات التي تنهجها فتبدو للزبون، من خلالها، على أنها في علاقة وجدانية مع قوى خارقة وروحية، في علاقة مع جنها الذي يسكنها والذي يملي عليها وصفة العلاج والذي قام بفعل التوكال للمريض. وعلى الرغم من أن هذه الممارسة ومثيلاتها تبقى في نظر عامة الناس وخاصتها غير مقبولة لأنها تندرج ضمن السحر الأسود منه تحديدا، فإن الإقبال على هذا النوع من العلاج في تكاثر وتزايد، وقد يعود ذلك إلى عجز الطب الحديث على علاج الأمراض ذات الطبيعة الخفية: الأمراض العضوية والنفسية.

وقد تلجأ الشوافة، كذلك، إلى طريقة أخرى تتمثل في إعداد التمائم بواسطة المواد التي طلبت من زبونتها إحضارها من عند العشاب.

يتضح من خلال العلاج المقدم من طرف الشوافات أنه لا يدفع في اتجاه إشفاء المريض فحسب، بقدر ما يعمل أيضا على تعميق الخلافات الاجتماعية وتحديدا الخلافات العائلية ما دام الذي يقوم بالتوكال لن يكون سوى أحد الأفراد الذين تربطهم قرابة بالمريض. فالعلاج إذن هو في نفس الوقت علاجي ومدمر أيضا.

علاج العوادة:

من أبرز الممارسات الشعبية البدائية في علاج التوكال تحتل طريقة «العوادة» مكانا مرموقا في المتخيل الجمعي للمجتمع المغربي، إذ لا تخلو جل المدن المغربية وضواحيها من تواجد النساء الممارسات لهذا الطقس كعلاج شعبي. وعلاج العوادة هو «أسلوب تطبيب بدائي متوارث منذ أمد بعيد، منح اختصاصه للنساء الأرامل»[25].

ويشهد لمدينة تازة التفرد بهذه الظاهرة بالنظر إلى عدد العوادات اللائي يتواجدن في السوق الأسبوعي للمدينة، دون تنقيص من حضورهن في باقي المدن المغربية. وفي إطار جولة استطلاعية قمنا بها في هذا السوق الذي يقام يومي الاثنين والخميس، وهو فضاء رحب يمتد على مساحة شاسعة، تحتل فيه العوادات مكانا استراتيجيا يسهل عليهن استقبال الزبناء دون إثارة الشكوك وفي ذات الوقت على مرأى ومسمع الكل. إنهن يتواجدن بمحاذاة الطريق المؤدي إلى المدخل

الرئيسي للسوق منتظمات في شكل صف وكل واحدة في خيمتها. عددهن سبع نساء يشارف عمرهن على الكهولة، اثنتان منهن تشهد إقبالا كثيفا من الزبناء، والأخريات يتراوح الإقبال عليهن بين الضعف والمتوسط. وفي الواجهة الأخرى من الطريق توجد امرأة في خيمتها وأمامها ورق اللعب (الكارطة) مرتبة في ثلاثة أعمدة تنتظر زبونا ما، إنها شوافة. بجانب هؤلاء النسوة يوجد شخص شارف على العقد السابع من العمر، هو الآخر في خيمته يدعو الزبناء للتفضل إليه، اقتربت منه فإذا بي أشاهد مجموعة من الجداول المكتوبة بالصمغ وبعض المواد الأخرى والأحجبة، إنه مشعوذ. استفسرته عن أهمية هذه الجداول والمواد فكانت إجابته هي حماية الشخص من الضرر والسوء ووقايته من الحسد والغيرة...

يمر أغلب المتسوقين والمتسوقات على هذه الطريق هناك من لا يأبه بما يجري داخل هذه الخيمات وآخرون يدفعهم الفضول والتطفل لمعرفة ما يدور عند هذه العوادات. وفي طريقنا إلى السوق لا تكاد تسمع إلا من يناديك للتفضل إلى داخل خيمته للخضوع لعملية التعواد كشكل علاجي للتوكال. وما يثير الانتباه أثناء زيارة هذا الجناح هو تكدس الزبناء على عوادتين في شكل منظم ومنسق وكل واحد من الزبناء/المرضى برقمه الترتيبي.

لا تمكث العوادة/العوادية في معالجة مريضها سوى بضع دقائق لينالوا بعد ذلك مبلغا من المال يتراوح بين 20 درهم و100 درهم كل بحسب طبيعة التوكال/المرض. أما طقوس العلاج فتتلخص في أغلبها في تقدم المريض (ذكر أو أنثى) إلى داخل الخيمة في إحدى زواياها المغطاة حتى يكون بعيدا عن نظرات المارة المتسوقين. يجلس جلسة شبه منحنية وفي شكل قرفصاء، أو يجثو على ركبتيه بعد أن يكون لم يتناول وجبة الفطور. تناوله حثية ماء من كف يدها اليمنى ليتجرعها وتستتبع ذلك بالضغط بقوة بيدها اليسرى على رقبته إلى أن يسمع صوت الماء وهو يتحرك في فمه في شكل مضمضة إلى درجة اختناق المريض، يترتب عنه غثيان وتقيؤ في إناء تصفي منه تكتلات شعر وألياف رقيقة.

بعد أن رمقت شخصا داخل خيمة إحدى العوادات اللائي يشهدن إقبالا للزبناء عليها وهي تعالجه، أخذت وقتي وانتظرت إلى أن انتهت من علاجه، دنوت منه مستسمحا ومستأذنا إياه وموجها له السؤال التالي:

هل أنت مريض؟

كان جوابه هو إحساسه بالفشل والدوخة مما جعله يأتي إلى هذه العوادية.

ولماذا هذه دون الأخريات؟

لأن تجارب زبنائها أثبتت حنكتها ومهارتها في العلاج من التوكال.

كيف؟

فهي تستمد قوتها من البركة التي اكتسبتها من زيارتها لإحدى الأضرحة، فهي استطاعت أن تشفي بعض الحالات المرضية التي أعرفها من أمراض عويصة عجز معها الطب الحديث.

إذن فهي لديها بركة؟ نعم.

وكيف؟

لا أدري، إنها بركة إلهية.

والآن بماذا تحس؟

أحس بنوع من الاطمئنان والراحة.

يتضح من خلال هذه الشهادة، أن العلاج الشعبي عند هؤلاء (الشوافة، العوادية، الفقيه، الشريف...) يرتكز على طقس البركة الذي يخول لهؤلاء التميز عن بقية الناس. فبفعل بركة هؤلاء يشفى المرضى الزوار من أمراضهم كما تثبت ذلك التمثلات الشعبية. إنها تحتل موقعا مهما في تفسير وتأويل الظواهر الطبيعية وما فوق الطبيعة والظواهر الاجتماعية[26]، يتضح ذلك في الاستعانة بالطبيعة والقوى الخارقة والروحية لعلاج المرضى والارتباط الرمزي بالقدرة الإلهية في عملية العلاج هذه. يتجلى ذلك في كون الممارس للعلاج الشعبي لا ينسب الشفاء لنفسه وإنما لله، أما هو فليس إلا سببا.

5. خاتمة:

المحصلة النهائية أن استمرار الإيمان والاعتقاد في أهمية ونجاعة العلاج الشعبي عند جل مكونات المجتمع المغربي، على الرغم من بعده عن العلمية وقربه من السحر والخرافة، مرده إلى اندماجه في المحيط السوسيو - اقتصادي لهذه المكونات. فاستمرار المعتقدات الشعبية حول المرض في المغرب يعود إلى التنشئة والقيم الاجتماعية السائدة في الأوساط الاجتماعية المغربية؛ والتي لها دور كبير في ترسيخ الاعتقاد بأهمية العلاج التقليدي في التداوي من الأمراض ذات الطبيعة النفسية والعضوية من جهة، والنظر إليه كفن من فنون التطبيب من جهة ثانية.

بناء على ذلك، يسود الإيمان بصعوبة القطع مع العلاج الشعبي الذي يعد الذاكرة الثقافية والشعبية لكل الشرائح الاجتماعية في المغرب، وبالتالي القادر على الحفاظ على هويتها والمجسد لثقافتها الشعبية.

لذلك يتحتم على كل من الدين، الرسمي وليس الشعبي، والعلم معا التجاوب مع العلاج الشعبي عوض رفضه، والعمل على استيعابه والتعايش معه في ظل مجتمع مركب يتواجد فيه العقل والخرافة جنبا إلى جنب في رؤيتهما للكون وتفسيرهما لقضايا الصحة الإنسانية.

لن نبالغ في القول أن التعاطي للسحر والاعتماد على الفكر الخرافي كأشكال للعلاج الشعبي هو في حد ذاته نشاط إنساني كان منذ القدم وبقي محافظا على استمراريته إلى الآن، سينجم عنه وضع حد لنهايته. ولهذا لم يخطئ ليفي ستراوس عندما أكد في كتابه «الأنتروبولجيا البنيوية» بأن «الأطباء البدائيين يشفون على الأقل، قسما من الحالات التي يعالجونها، ولولا هذه الفعالية لما شهدت هذه الممارسات السحرية هذا الانتشار الواسع في الزمان والمكان»[27]. إن العلاج الشعبي إذن يتمم مهمة العلم عندما يعجز هذا الأخير عن إيجاد تفسيرات للمشاكل الصحية التي تواجه الإنسان الذي يعتبر لجوءه إلى العلاج الشعبي هو بحث عن الأمل الذي يقدمه له ويفتقده عند الطب الحديث. ومن ثمة فإننا سنمارس نوعا من التعسف إذا ما قلنا بأن العلاج الشعبي ساد في مرحلة تاريخية معينة انقضت، وبالتالي من المفروض أن ينتهي معها ليفسح المجال للعلم.

الهوامش:

1 . محمد الجوهري، المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد، مجلة الثقافة الشعبية، عدد 4، 2009، ص: 40.

2 . منظمة الصحة العالمية، استراتيجية منظمة الصحة العالمية للطب الشعبي، 2002-2005، ص: 1.

3 . الاعتراف به من طرف منظمة الصحة العالمية، ثم قيام وزارة الصحة بالمغرب في إعداد قوانين وتشريعات لممارسة هذه المهنة وتحديد الأعشاب الواجب استعمالها.

4 . E. (Doutée), Magie et religion dans l'Afrique du nord, Paris : J.Maison-Neuve, P Geuthner, 1984 (rééd.1908).

- W. (Westermarck), Ritual and belief in Morocco. London: Macmillan. 2vol, 1926.

- H. (Pasqualini), Contribution à l'étude de la médecine populaire au Maroc, Rabat : Ecole du Livre, 1957.

- مصطفى واعراب، المعتقدات السحرية بالمغرب، منشورات الأحداث المغربية، 2008.

-Saâdia (Radi), Surnaturel et société, l'explication magique de la maladie et du malheur à Khenifra, Centre Jacques-Berque, 2013.

- Mustapha (Akhmisse), Médecine, Magie et Sorcellerie au Maroc. Casablanca : Dar

Kortoba, 2000.

5. Paul (Pascon), 30 ans de sociologie au Maroc, Textes anciens et inédits, BESM, n double : 155156-, Janvier 1986, p : 7677-.

6. Yvan (Matter), Charlatins, intermédiaires de Dieu, confidents ou attraction : ethnographie des pratiques d'herboristerie au Marakech, mémoire de licence, université de Neuchâtel, fac des lettres et sciences humaines, p. 252005 ,26-.

7. Saâdia (Radi), Surnaturel et société, l'explication magique de la maladie et du malheur à Khenifra, 2013, p. 103.

8. Yvan (Matter), op.cité, p. 30.

9. Abdelhadi (Sejilmassi), las plantes médicinales du Maroc, le fennec, Casablanca, 2003, p.7.

10 . Emile (Durkheim), les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie, Paris, Alcan, 1912, p. 333.

11 . Emile (Mauchamp), Sorcellerie au Maroc, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, hachette, sans date, p. 214-219.

12 . Lucien (Lévy-Bruhl), Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, PUF, Nouvelle édition 1963. Collection: " Bibliothèque de philosophie contemporaine ", 1931, p: 140143-.

13 . يد فاطمة عبارة عن حجاب قادر على صد وحجب نظرات العين الشريرة أو الحقد أو الحسد أو الغيرة وتدعى بهذا الإسم عند العرب، كذلك، نسبة إلى فاطمة الزهراء بنت الرسول (ص)، وعند المغاربة يتم تداول تعبير «لخميسة» وهي كف اليد بأصابعها الخمسة المتلاصقة، وتستعمل بنفس الإسم السابق أيضا، وموجودة كذلك حتى في الثقافة الأوروبية. أما الأستاذ عبد الكبير الخطيبي فقد قدم تفسيرا سيميولوجيا ليد فاطمة (انظر كتابه: الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، ص: 65، 1980).

14. زكرياء أكضيض، «التقواس» عند المغاربة يفتك بالبشر والحجر، هسبريس، بتاريخ 2010/11/16.

15. Edward (Westermark), ritual and beleif, London and Mcmillan, 1926, p: 15.

16. بركات محمد مراد، فن الوشم، رؤية أنتروبولوجية ونفسية، مجلة الثقافة الشعبية، عدد 3، 2003، ص.ص: 66-77، ص: 68.

17. محمد أسليم، دراسة في كتاب السحر والتطبيب بالمغرب، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، 3 ماي 1987، عدد 178.

18. Saâdia (Radi), Surnaturel et société, l'explication magique de la maladie et du malheur à Khenifra, CJB, Maktabat al-Maghrib, 2013, p. 71- 80.

19. أمينة المستاري، الثقاف لتحصين البكارة والتشويش على الفحولة، هسبريس، 12-11-2007.

20. أمينة المستاري، نفس المرجع السابق ذكره.

21. Yvan (Matter), Charlatins, intermédiaires de Dieu, op . cité, p : 52.

22. Saâdia (Radi), op. cité. p. 82.

23. أمينة المستاري، المصدر السابق ذكره.

24. نزهة بركاوي، الثقاف و«التبارید»و«المحبة»، أسلحة نسائية تقليدية لتطويع الرجال الجامحين ومقاومة هجرانهم، المساء، 2009.

25. عزيز باكوش، العوادة بين الهلوسة الاجتماعية والتصديق العلمي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الأسبوعي، عدد 10768، 2014.

26. Abdelwahed (Mekki-Berrada), la portée thérapeutique et herméneutique de la baraka, Anthropologie des recherches de soins et des quêtes de sens dans le Maroc urbain, thèse des études supérieures, Université Montréal, Canada, 1997, p : 287.

27. كلود ليفي ستراوس، الأنتروبولجيا البنيوية، ت: مصطفى صالح، ج 1، توزيع دار الحوار، منشورات

وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص. 197-220.

المصادر والمراجع:

1. أسليم، (محمد)، دراسة في كتاب السحر والتطبيب بالمغرب، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، 3 ماي 1987، عدد 178.
2. أكضيض، (زكرياء)، «التقواس» عند المغاربة يفتك بالبشر والحجر، هسبريس، تاريخ 2010/11/16.
3. باكوش، (عزيز)، العودة بين الهلوسة الاجتماعية والتصديق العلمي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الأسبوعي، عدد 10768، 2014.
4. بركاوي، (نزهة)، الثقاف و«التباريد»و«المحبة»، أسلحة نسائية تقليدية لتطويع الرجال الجامحين ومقاومة هجرانهم، المساء، 2009.
5. جوهري (ال)، (محمد)، المنهج في دراسة المعتقدات والعادات والتقاليد، مجلة الثقافة الشعبية، عدد 4، ص.ص: 14-51، 2009.
6. كلود ليفي ستراوس، الأنتروبولجيا البنيوية، ت: مصطفى صالح، ج 1، توزيع دار الحوار، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
7. مراد بركات، (محمد)، فن الوشم، رؤية أنتروبولوجية ونفسية، مجلة الثقافة الشعبية، عدد 3، ص.ص: 66-77، 2003.
8. مستاري (ال)، (أمينة)، الثقاف لتحصين البكارة والتشويش على الفحولة، هسبريس، 12-11-2007.
9. منظمة الصحة العالمية، استراتيجية منظمة الصحة العالمية للطب الشعبي، 2002-2005.
10. واعراب، (مصطفى)، المعتقدات السحرية بالمغرب، منشورات الأحداث المغربية، 2008.
11. Akhmisse, (Mustapha), Médecine, Magie et Sorcellerie au Maroc. Casablanca: Dar Kortoba, 2000.
12. Doutée, (E), Magie et religion dans l'Afrique du nord, Paris : J.Maison-Neuve, P Geuthner, 1984 (rééd.1908).
13. Lévy-Bruhl, (Lucien), Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, PUF, Nouvelle édition 1963. Collection: " Bibliothèque de philosophie contemporaine ", 1931.
14. Mekki-Berrada, (Abdelwahed), la portée thérapeutique et herméneutique de la baraka, Anthropologie des recherches de soins et des quêtes de sens dans le Maroc urbain, thèse des études supérieures, Université Montréal, Canada, 1997.
15. Matter, (Yvan), Charlatins, intermédiaires de Dieu, confidents ou attraction : ethnographie des pratiques d'herboristerie au Marakech, mémoire de licence, université de Neuchâtel, fac des lettres et sciences humaines, 2005.
16. Mauchamp, (Emile), Sorcellerie au Maroc, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l›homme, hachette, sans date.
17. Pascon, (Paul), 30 ans de sociologie au Maroc, Textes anciens et inédits, BESM, n double : 155156-, Janvier 1986.
18. Pasqualini, (H), Contribution à l'étude de la médecine populaire au Maroc, Rabat : Ecole du Livre, 1957.
19. Radi, (Saadia), Surnaturel et société, l'explication magique de la maladie et du malheur à Khenifra, Maktabat al-Maghrib, 2013.
20. Westermarck, (Edward), Ritual and belief in Morocco. London: Macmillan. 2vol, 1926.

الصور:

1. http://40.media.tumblr.com/tumblr_memjhm9EUP1qd8u63o1_1280.jpg

باقي الصور من الكاتب.

الطب الشعبي في تونس
وعلاقته بجسد المرأة

(1)

أ. عبدالرزاق القلسي

باحث من تونس

نطلق في تونس مصطلح «الطب الرّعواني» على كل ممارسة طبية لا تخضع لمنطق العلوم الطبية، ولا تتناغم مع أبجديات العمل في الطبّابة والتطبيب. وتضم صفة «الرّعواني» في مجالها الدلالي قدرا من الجهل، مع قسط لا بأس به من السحر و الشعوذة والدجل، على أن يقع تغليف كل ذلك بلبوس ديني أو روحاني، سواء بالبسملة والحمدلة أو بتلاوة بعض آيات الذكر الحكيم، أو بأداء بعض الصلوات تقام بالمناسبة.

إنّ علاقة الطب الشعبي «الرعواني» بالسحر ليست حكرا - بكل تأكيد - على ادعاء الطب في تونس، إذ يبدو لنا هذا المكون السحري قد نبع من تأثير بعض الأطياف والأعراق في تونس وفي المغرب العربي على بعض

الأعراق الأخرى، ما سمح بدخول عقائد هي في الأصل عقائد وثنية وافدة من الروحانيات الإفريقية، أو من الأديان القديمة ووجدت مستقرا لها في الطب الشعبي الذي يمارس خاصة في المناطق الشعبية، أو في المناطق الجبلية، أو تلك التي تكون متاخمة للصحراء، بل ووجدناه - في بعض الأحيان - في المدن الراقية حيث يمارس في الغالب مع فئة من المرضى استنفذت كل الحلول العلاجية العلمية الممكنة ولم تجد في أيّ منها شفاء من الكرب الذي تعاني منه .

ويبدو لنا أنّ للطبّ الشعبي سرديات ومآثر بل ومعجزات إذ يذكر البعض ممّن تقطّعت بهم سبل الشفاء بالطبّ العصري، أنّ هذا المعالج الطبي الشعبي أو ذاك المعالج الروحاني قد تحققت على يديه معجزات، خاصة تلك التي تتصل بالأمراض النفسية والعصبية التي في الغالب يطول أمد علاجها لدى الأطباء النفسيين. فنسمع أنّ أحدهم قد شفي تماما من نوبة الصرع التي كانت تعتوره بين الفينة والأخرى، فيما المريض الآخر قد تخلص نهائيا من الاكتئاب ومن أعراضه، وأصبح مقبلا على الحياة مستبشرا بها. وإذا ما كانت أدوات الطبيب النفسي معلومة ومعروفة ومرئية، فان أدوات الطبيب الشعبي يكتنفها الغموض، ما بين «حروز» و«أعشاب» و«خيوط» و«تمائم» الله وحده يعلم سرها وجدواها، ولكن الناس، وخاصة أولئك الذين دب اليأس في نفوسهم من جهة الشفاء، يمنحونها قدرات فائقة في الشفاء الذي يكون أيضا بأقلّ التكاليف .

وكان لهذا الطب الشعبي في المجتمع التونسي، وكأي مجتمع عربي، حضور خاصة في المناطق الريفية، وفيما يسمى بالدولة العميقة، أي حيث تقل الحواضر وتكثر النجوع والبوادي والأرياف، كما أنّ له حضورا في المناطق الشعبية المتاخمة للمدن الكبرى. ومن بين فصول هذا الطب الأكثر غرابة ودهشة والزاخر بالأسرار، فصل متعلق بطريقة حفظ بكارة الفتاة من أيّ أذى خارجي، وهذا الطّبّ طبّ سرّي، مسكوت عنه وتسمى هذه التقنية أو هذه الظاهرة بـ«التّصفيح» وتكون الفتاة «مصفّحة» أي أنه لا يمكن أن تفتضّ بكارتها إلاّ في ليلة الدخلة، ومن جانب زوجها وضمن توفر لشروط معينة لإزالة هذا التصفيح بطريقة محددة، كما سنرى ذلك فيما بعد.

التصفيح تقنية موجودة في تونس وخاصة في المناطق الجنوبية الغربية المحاذية للجزائر، حيث تمارس منذ أمد طويل، ويطلق عليها في الجزائر بـ«التصفاح» وكذلك تمارس في المغرب الأقصى وتسمى «الرباط». والرباط «مصطلح من فعل «ربط» مثلما أنّ التصفيح من فعل «صفح» وكلاهما يلتقيان في المعنى ذاته أي حماية غشاء البكارة للبنت إلى غاية ليلة زواجها.

وفي الجمهورية التونسية لم يكن أمرا هينا معرفة مدى تغلغل هذه الظاهرة بحكم سريتها المطلقة، ولكن بعض أجهزة الدولة، وخاصة ديوان الأسرة، استطاعت أن تقف نسبيا على استخدام تقنية التصفيح خاصة في المناطق الريفية ولدى فئة من الفتيات ممن - لحظة تصفيحهن - لم يكن يعلمن أنهن يتعرضن لتلك العملية وهن ما بين السادسة والعاشرة أي قبل سنوات البلوغ والطمث. وإذا ما سألت إحداهن المرأة التي تنهض بتلك العملية فتكون الإجابة عادة أنّ ذلك أفضل لصحتهن ولجسدهن. ولن تعلم هؤلاء الفتيات المصفحات بالحقيقة إلاّ بعد البلوغ بسنوات حينما يتجه وعيها إلى الاهتمام بأنوثتهن وبطبيعة العلاقة مع الرجل.

والواقع أنّ الاهتمام بظاهرة التصفيح كان مقصورا، إلى حد بعيد، على فضول بعض المستشرقين زمن الاستعمار، وأول إشارة لها قد ظهرت على يد أحدهم في المغرب الأقصى[1]، وقد أشار إلى اختلاف هذه الظاهرة عن ظاهرة الختان في بعض المجتمعات الشرقية، وفي المجتمع المصري، فأهل المغرب العربي عرفوا التصفيح، ولكنهم لم يعرفوا الختان للمرأة الذي ظل عادة غريبة عنهم ولا صلة لهم بها إطلاقا، فيما التصفيح غير موجود في المجتمعات الشرقية.

وظهرت في تونس مؤلفات وأبحاث في الاتنوغرافيا، وفي علم النفس بدأت تزيل الغموض على هذه لظاهرة،

سواء من حيث تعريفها، وتشخيصها، وحظ الطب والعلم فيها من حظ السحر والتدجيل والشعوذة. وكان السؤال الأكبر الذي من أجله كان التصفيح، ومن أجله قامت هذه البحوث هو: «هل يضمن التصفيح حقا بكارة الفتاة إلى غاية زواجها وليلة دخلتها؟».

ومن بين هذه المؤلفات التي نظرت في هذه الظاهرة يمكن أن نذكر كتابين ألّفا بالفرنسية وهما:

- كتاب الباحثة التونسية «ابتسام بن دريدي» وعنوانه «في موضوع التصفيح. الشعيرة الحامية لعذرية الفتاة التونسية» وهذا البحث هو بحث ميداني، امبيريقي بكل الوجوه، إذ اقتضى الأمر من لدن الباحثة (التي هي بالمناسبة تدرس بإحدى كليات علم الاجتماع بفرنسا) أن تنتقل إلى نجوع وضواحي مدن الجنوب الغربي التونسي وتستجوب فتيات «مصفحات»، مع ما في هذا الاستجواب من صعوبات في اقتناص المعلومة الصحيحة، ولا سيما وأنّ الموضوع متصل بأكثر الأشياء حميمية بالنسبة إلى الفتاة، وهو موضوع الحياة الجنسية، ودور «التصفيح» باعتباره آلية من آليات التعفف والطهر كما هو منظور إليه في تلك البيئات الريفية والبدوية.

في بحث الاتنوغرافية ابتسام بن دريدي نجد كل عناصر البحث الاجتماعي الذي ينهض على توصيف الظاهرة، ودراستها عبر نماذجها وحالاتها الخاصة والعامة، وعبر الشواهد الشخصية لفتيات مورس عليهن التصفيح، ثم تعمد الباحثة إلى وضع هذه الظاهرة في موضعها من السياق الثقافي والحضاري الذي ينظر إلى جسد المرأة بحساسية مبالغ فيها، والذي أيضا - بدعوى الفضيلة والحماية - يمارس عليها تلك التقنية ليبعدها من كل احتمال بالتحرش بها أو لاغتصابها.

- أما البحث الثاني فهو للباحثة النفسية نادرة بن اسماعيل وعنوانه «أبكارا؟ الجنسانية الجديدة للتونسيات» وقد صدر سنة 2012 وفيه تدرس الثقافة الجنسية في العقود الأخيرة في المجتمع التونسي، وخاصة في طريقة تعاطي المرأة مع جسدها في ظل قائمة كبيرة من المحرمات والمحاذير، وتركز بوجه خاص على مفهوم العذرية (أو البكارة) لأهميتها القصوى في كونها مؤشرا على العفة والفضيلة ولتقديس مؤسسة الزواج، وضمن هذا المنظور درست مسألة التصفيح من منظور علم النفس التحليلي وترى في «التصفيح» نوعا من مقولات الطبابة الشعبية التي تمارس بنوع من العنف على جسد الفتاة، يقابله في المدن الكبرى إعادة غشاء البكارة قبيل الزواج بالوسائل الطبية والعلمية الحديثة للفتيات اللواتي انزلقت بهن القدم نحو ممارسة الجنس قبل الزواج اتقاء للفضيحة وتفاديا من إمكانية انهيار الزواج.

وفي هذا البحث تأكيد على أنّ العذرية والحفاظ عليها هاجس كل المجتمعات المدنية والبدوية على حد سواء ولكن ما يميز هذه عن تلك هي الوسائل والتقنيات، وليس المبدأ في حد ذاته الذي يظل فاعلا بقوة في المتخيل الفردي والجماعي، في الواقع و في الوعي منذ الطفولة. وتقول الباحثة في هذا المعنى «تفهم البنت، وهي لا تزال طفلة بأن ذاتها كأنثى وكإنسان يعتمد على سلامة غشاء بكارتها الذي هو غشاء هش وبالغ القوة في الآن ذاته»[2]. وتمنح هذه الباحثة للتصفيح مفهوما أوسع من مجرد الحفاظ على البكارة فهو في تقديرها «ضمان لعذرية البنت وتلجأ إليه النساء التونسيات بوجه خاص باعتباره طريقة سحرية - دينية، وتكمن وظيفته في تقييد الحراك الجنسي للفتاة والتحكم في اندفاعاتها الجنسية خاصة في الفترات التي تعقب الطمث، وهو أيضا يمنع أية عملية مباشرة جنسية قبل الزواج. فالتصفيح هو نوع من التسييج وهو سوريقي البنت»[3].

الحقل المعجمي/ الدلالي للتصفيح حقل متشعب، فهو في الأصل يشير إلى الخيل الذي يقع تصفيحها، ثم أخذ المعنى ينحو الى مفهوم الحماية للفتاة من أي اتصال جنسي، و يبدو أنه ظل محصورا في هذا الحيز المعجمي دون سواه، ويقابل «التصفيح» مصطلح

آخر شعبي، يستخدم للتعبير عن الفتاة التي فقدت عذريتها قبل الزواج. فمثلما توجد فتاة «مصفحة» توجد أيضا فتاة «مكسّرة». والمكسّرة هي التي شهدت أنّ شيئا ما فيها قد انكسر وبدون أمل في إصلاحه. فثنائية الفتاة المصفحة / الفتاة المكسرة تحكم رؤية قطاعات عريضة من الطبقات الشعبية في المجتمع التونسي للجسد الأنثوي قبل الزواج، على الرغم من أنها ثنائية سرية وخفية تبعا لسرية الحياة الجنسية للمرأة التي تظل موضوعا مسكوتا عنه في كل المجتمعات الشرقية تقريبا.

نشير الآن إلى أن التصفيح عملية تقنية يتداخل فيها السحر مع المعتقدات الشعبية، مع شعائر قديمة يصعب تحديد أصولها و منابتها، وهو - في العرف الشعبي دوما - يضمن عذرية المرأة و يجعل من الإيلاج قبل الزواج (و قبل فكه) أمرا مستحيلا.

نتوقف الآن في ماهية التصفيح ونورده بكل عناصره التقنية والسحرية والخطابية من دون أيّ تعليق بجانبنا.

يؤتى بالفتاة في حدود عمر ما بين الثامنة والعاشرة، أي قبل فترة البلوغ ويقع توجيه جسدها إلى الشرق، إلى مكة المكرمة وتشرف على هذه العملية كلها امرأة بلغت سن اليأس، على اعتبار أنّ ذلك دليلا على توبتها وطهارتها، و تمارس التصفيح على البنت في ركن من أركان الدار أو في ضريح من أضرحة أحد الأولياء الصالحين، أو في إحدى الزوايا التي يعلق عليها الرواد و المؤمنون الكثير من الخوارق وما يشبه المعجزات. تمسك هذه المرأة البنت وهي تمسك بيدها سيفا أو مفتاحا أو نولا من أنوال النسيج (ولهذا النول أهمية قصوى في عملية ربط العقد فيما بعد) ويقع تشليط ركبة البنت بسبعة جروح صغيرة وتقول البنت في الأثناء عبارتين هما «انا حيط وولد الناس خيط» سبع مرات متتالية أو تقول عبارة أخرى لا تخلو من البعد الجنسي «دم ركبتي اغلقي نقبتي».

ثم يؤتى بخيط وتقوم المرأة المشرفة على التصفيح بقياس طول جسد البنت وتعقد فيه سبع عقدات وتأمر الأم بأن تحافظ على هذا الخيط «المربوط» إلى غاية ليلة الدخلة.

حينما تكتمل هذه الشعائر، تصبح الصبية - نظريا - مستحيلة على أية تواصل جنسي، كما أن أي رجل تحدثه نفسه من النيل منها يصبح هو الآخر مصابا بالعجز الجنسي معها.

الفعل الجنسي يصبح مستحيلا برضاها أو بدونه ويعتقد أن التصفيح إذا كان مكتمل الأركان فهو يحفظ عفة البنت إلى أقصى حد ممكن.

وقبيل ليلة الدخلة، تمارس شعائر أخرى ليصبح فض البكارة أمرا ممكنا، بمعنى أنّ «هذه الشعائر تخلق زمنا للإغلاق وزمنا للإفتاح»[3] وفي أثناء ممارسة شعائر الإفتاح تتلى عبارات سحرية بالضرورة قراءة صحيحة لضمان نجاعتها. وتنهض بالعملية كلها المرأة ذاتها التي باشرت منذ سنوات عملية التصفيح. ولكن في صورة ما إذا توفيت هذه المرأة أو ارتحلت إلى مكان بعيد، فان امرأة فاضلة يمكن أن تحل محلها، و في هذه الخالة يستحسن أن تكون الأم أو الخالة أو العمة أو الجدة، وفي كل الأحوال امرأة فاضلة و ذات خلق حسن وموضع للثقة.

وفي صورة ما إذا لم تتوفر هذه الأركان لأي سبب كان، ولم يكن هناك متسع من الوقت إذ اقتربت ليلة الدخلة، توجد طريقة أخرى يصفها الممارسون لهذه العادة أو «الشعيرة» بأنها لا تخطئ أبدا، وهي أن يؤتى بجميع أدوات النسيج الممكنة والمتاحة وتوضع في مغطس مليئ بالماء وتدعى العروس المصفحة إلى أن تستحم فيه وبهذه الصورة يقع إزالة كل مفاعيل التصفيح بصفة نهائية ويستطيع العريس مباشرة زوجته.

يلاحظ في هذه الطرائق المتصلة بالتصفيح حضور محدد ووظيفي لأدوات النسج لأن مهنة النساجة تبدو «صندوقا لكل القوى السحرية في المتخيل الشعبي والسحري[4] فهذه الحرفة تقترن بالعقد، وهي لذلك تكتسي أهمية بالغة ورمزية سواء في تصفيح البنت أو في فك التصفيح سويعات قبل زواجها.

(2)

في طريقة التصفيح هذه تعمد المرأة المشرفة على «تشليط» ركبة البنت بسبعة جروح كما أسلفنا. ولسنا ندري لماذا يقع الاختيار على الركبة، ولكن يبدو أنها بالنسبة للرجل - في المتخيل الديني - حد منطقة العفة لديه (ما بين الصرة والركبة) وعلى أية حال فان للتصفيح نجاعته - في المعتقدات الشعبية - إذا ما اعتمد على المعطيات الآتية التي نجدها أيضا في بعض المناطق دون الأخرى:

- استخدام عناصر من حرفة النسيج و توظيفها من أجل ضمان نجاعة عملية التصفيح، وفي أثناء ذلك يتسلل عنصر السحر إلى العملية ذاتها. وتجبر البنت على وضع بعض عناصر النسيج بين فخذيها متمتمة بعض الأدعية أو الأقوال التي تلقنها على يد المرأة المشرفة على التصفيح. ويمثل النسيج عملا ثمينا في الاقتصاد التقليدي الذي تكون المرأة في الغالب محوره وأساسه. كما أن بعض أدوات النسيج تعد من جانب علماء الانتروبولوجيا تمثيلا كنائيا عن جنس الذكر. ونشير في هذا المقام إلى رمزية العقد التي تؤشر أيضا إلى السحر وإلى إغلاق غشاء البكارة، أما الخيوط المقطوعة فهي ترمز إلى الخطايا، خطايا كل من تسول نفسه المس من عذارة البنت.
- يقع استخدام مفتاح أو مرتاج وهو مفتاح من خاصية أن يعلق الصدأ فيه و يمثل الفعل الجنسي ذاته.
- استخدام لسيف موضوع على الأرض وتضعه البنت بين فخذيها و في كل مرة تلمس المرأة بالسيف مؤخرة البنت قبل أن تضعه مجددا على الأرض رامزة بذلك إلى العضو الذكوري المرتخي أي العاجز عن أداء فعل الإيلاج.
- الجروح السبعة التي تمارس على ركبة البنت تمثل موضع العفة لديها. والدم المسال يخلط بعنب جاف أو بحبة من حبات القمح ويطلب من البنت ابتلاعها.

الأبعاد التأويلية والأنتروبولوجية

تشير الباحثة الانتروبولوجية ابتسام بن دريدي في كتابها الذائع الصيت عن التصفيح إلى سؤال ما فتئ يتكرر على لسان كل العناصر الذين كانوا أطرافا متدخلين في بحثها الانتروبولوجي وهو: ما هي مدى نجاعة هذه الطريقة في الحفاظ على عذرية الفتاة؟ وهل هناك إحصائيات وأرقام تثبت / أو تدحض النجاعة المزعومة لهكذا طريقة؟

الواقع أن القراءات مختلفة لحدث التصفيح ففيما يعتبره الأطباء والأخصائيون النفسيون نوعا

من التشنج المهبلي الذي يصيب البنت لأسباب نفسية خالصة، يرى أنصاره أن التصفيح عملية لا تخلو من نجاعة وفعالية للحفاظ على بكارة الصبية ويستشهدون عن ذلك بتجارب وشواهد لفتيات مورس عليهن التصفيح، أو شواهد لرجال أصحاء وتتوفر فيهم كل شروط الرجولة والفحولة، واعترفوا بأنهم لم يستطيعوا افتضاض بكارة زوجاتهن إلا بعد فك التصفيح وإزالته بالطريقة التقليدية.

نحن إزاء مقاربتين متناقضتين بدون أدنى شك غير أننا نلاحظ أنّ أنصار التصفيح يتمركزون غالبا في المناطق الريفية والمناطق الشعبية ممن كان التحصيل العلمي والمعرفي فيها تحصيلا محدودا. ويرى البعض أن التصفيح قد مورس في البدء على الصبايا الريفيات ممن كنّ يخرجن إلى الحقل وإلى البيدر من أجل مساعدة أسرهن في جني المحاصيل الزراعية، فقد تولدت الحاجة إلى التصفيح ليقيهن من مخاطر اللقاء بالشباب في مواقع العمل، ثم، ولما ثبتت نجاعته تمدد استعماله في أوساط أخرى قريبة، ولكنه ظل بعيدا عن الأوساط الراقية أو المتعلمة، وهذا ما يفسر أنه لم يقع إخضاع التصفيح إلى تشخيص طبي وعلمي على اعتبار أنه ضرب من السحر والشعوذة يمارس على جسد الصبايا.

لم يقع مراجعة التصفيح إلا في السنوات الأخيرة، فبالإضافة إلى كونه عادة أو شعيرة من شعائر مراقبة جسد الأنثى في المجتمعات البدوية والشعبية وباعتبار الأهمية القصوى للعذرية بالنسبة للمرأة وللرجل على حد سواء، فإن التقييم العلمي الصحيح قد تأخر كثيرا لحساسية الموضوع ولأنه ظاهرة سرّية وتنتظم في نطاق المسكوت عنه واللاّمقول، اذ قلما تعترف الصبية بأنّها «مصفحة»، ففي ذلك نوع من الإحراج الشديد لذاتها واتهاما غير مباشر لها بأنها غير كفؤة في الحفاظ على عذريتها بالقيم وبالفضيلة وبمفاهيم الشرف.

والواقع أنّ الاعترافات والشواهد التي دونتها الباحثة ابتسام بن دريدي أثبتت أنّ للتصفيح مرويات وسرديات تتمازج فيها الحقيقة والأسطورة، العلم بالسحر، الدين بالشعوذة. ففي كتابها الذي يضج بالاعترافات تستوقفها حالة صبية تبلغ من العمر السابعة عشر وهي تقول أنها قد زلت بها القدم ولما أنها كانت مصفحة فهي لم تفقد بكارتها. وتطرح الباحثة الاستفهام الآتي «هل بفضل التصفيح ظلت هذه الفتاة على عذريتها؟» وتقول الباحثة أنها علمت من هذه الفتاة أنها أنجبت ابنا ولكن بطريقة قيصرية مؤكدة على أنها لا تزال عذراء.

في الشواهد ذاتها التي جمعتها الباحثة ابتسام بن دريدي في كتابها المذكور يرتقي الإيمان بفعالية التصفيح إلى منزلة الشعيرة الدينية المقدسة أو التي لا مجال للشك فيها. وتشير في هذا المعنى إلى أنّ التصفيح غدا يشكّل تعلّة مقبولة للتحرر من كل المواضعات الأخلاقية والاجتماعية ذات الصلة بمفهوم الشرف وذات الصلة بجسد المرأة في المجتمعات المحافظة. فبعض الصبايا مقتنعات بأن أية قوة لا تستطيع الإساءة إلى بكارتهن، وبدعوى هذا الإيمان وهذا اليقين يقبلن على المتعة بالطول والعرض كما يقال وهن متأكدات بأنهن يظللن عذراوات إلى أن يفكّ التصفيح عنهن. وريثما يفك التصفيح فإنها تقبل على الملذات بدون رقيب ولا حسيب.

أيّا كان الاعتقاد، فإن التصفيح ليس ظاهرة تونسية، بل إنه - فيما يبدو لنا - ظاهرة جسدية مغاربية بامتياز و هي تتنزل في فضاء ثقافي مغاربي يفهم هذه الظاهرة ويمارسها ضمن شعائره وطقوسه حتى وإن كانت تخلو من مسوغات علمية أو طبية أثبتتها التجارب والشواهد. فأن تقول صبية ما إلى صديقها إنها مصفحة يعد في ذاته - وضمن الثقافة السائدة - عاملا كافيا لتوليد حالة العجز الجنسي «العنانة» لديه. فالثقافة المغاربية تمثل أرضية مناسبة لدوام مثل هذه الاعتقادات الشعبية وشيوعها في الأرياف والبوادي وحيث تزدهر المعارف الباطنية والممارسات السحرية.

إن الباحثة ابتسام بن دريدي تطرح سؤالا آخر من أجل زعزعة مثل هذه الاعتقادات القديمة وتقول في هذا المعنى «إذا ما قالت إحدى الصبايا إنها مصفحة

(3)

أمام رجل من ثقافة أخرى، كان يكون روسيا أو ألمانيا أو إفريقيا، فهل يكون لكلامها هذا التأثير النفسي والجنسي ذاته للرجل المغاربي؟».

إنها تدفع باتجاه خلخلة البنى النفسية، الواعية وغير الواعية لظاهرة التصفيح ولكنها في الآن ذاته تسعى إلى فهم طبيعة الوعي الجنسي للمرأة التونسية في علاقتها بذاتها وجسدها خاصة في الأوساط البدوية والشعبية.

وفي زمن صدور كتابها حول التصفيح سنة 2007 كانت جهود الدولة التونسية كبيرة في سبيل القضاء على هذه الظاهرة غير اللائقة بالمرأة التونسية، وهي جهود تماثل جهود السلطات المصرية في الحد من ظاهرة ختان الأنثى خاصة في الأوساط الريفية والمتدينة. وقد عمدت السلطات التونسية في البدء إلى إثارة الحوار و النقاش في موضوع التصفيح وتتجه دوما بهما إلى التأكيد على طابعه الأسطوري والسحري المسيء إلى المنزلة الحديثة للمرأة التونسية التي يتوجب عليها الحفاظ على بكارتها ضمن إطار أشمل هو إطار حرية التصرف الواعي بجسدها على اعتبار أنّ ذلك يعد صورة ناصعة لحداثتها وتأثير التعليم والتنوير على شخصيتها.

وقد وجدت السياسة الإنجابية التي اعتمدت في تونس صدى إيجابيا لدى طبقات من النساء خاصة في البوادي وهذا ما جعل التصفيح يتضاءل وينكفئ في أقصى المناطق الريفية حيث الكلمة العليا لا تزال للتقاليد وللشعائر المتوارثة جيلا بعد جيل.

يبدو لنا أن أقرب الفئات فهما لحقيقة التصفيح هم الأطباء، وأطباء التوليد بوجه خاص. وقد سألت الباحثة ابتسام بن دريدي ثلاثة منهم، وقد أجاب اثنان منهم أن التصفيح شعوذة وضحك على الذقون ولا معنى له، فيما أشار الطبيب الثالث أنّ التشليط الذي يصيب البنت على الركبة يصيب شريانا هو الذي يمول غشاء البكارة بالدم، وحينما يقطع هذا الشريان، ينقطع الدم ويتصلب الغشاء ويشتد.

ويظل هذا التفسير مبتورا ومنقوصا لأنه لا يفسر كيفية إعادة الدم إلى الغشاء بعد إزالة التصفيح ، والمؤكد أن هناك جانبا سحريا مندسا في العملية كلها لا يفسر بالعقل أو المنطق أو حتى بالطب وإنما يندرج فيما لا يسمى ولا يقال، اللّامقول عنه أو اللّامعبر عنه.

إن فعالية التصفيح تثبتها العادات والتقاليد وتقرها المرويات والسرديات وتبحث عنها النساء

في بعض المناطق وضمن حدود معينة من الوعي بطبيعة الحال، ولكن ينكرها الطب ويدحضها العلم الذي يرجع انغلاق فرج المرأة أو عدم القدرة على الإيلاج من جانب الرجل إلى أسباب نفسية وعوامل لاواعية، سواء من جهة الصبية التي قد تصاب بالتشنج المهبلي أو بالنسبة للرجل الذي يصاب بنوع من العنانة، تعالج بطرائق نفسية وكيميائية ليس أكثر، وفي نظر العلم والطب فإن الأمر لا يتطلب تأويلات أخرى.

إن الطب النفسي والتحليل النفسي يقدمان تفسيرا لا يخلو من إرباك، فبالنسبة إلى الباحثة النفسية نادرة بن اسماعيل يبدو التصفيح وخاصة من خلال تشليط ركبة الصبية سبع شلطات، ترى في ذلك «غرسا في لاوعي البنت لاستيهام الاغتصاب والافتضاض وتملّكا لأشياء قضيبية»[5]. كما أنها ترى في التصفيح تقنية أوسع من الحفاظ على عذرية البنت بطريقة تقليدية أو سحرية. إنها ترى فيه «رمزا الى الجنسانية الأنثوية التي هي في طور التشكل» كما ترى أيضا أن التصفيح ممارسة ثقافية آيلة إلى الاندثار بحكم تغير الظروف المعيشية للممارسة الجنسية في المجتمع التونسي الذي كان عمر الزواج فيه بالنسبة للبنت في حدود الثامنة عشر فيما هو الآن في حدود الثلاثين وهذا في تقديرها يعجل من انقراض هذه العادة التي تمارس على جسد البنت.

إن هذه الباحثة تقدم أيضا الوجه الآخر لهذا التأويل ولهذه القراءة. فهي ترى أن التصفيح - في ظل العنوسة وتأخر سنوات الزواج للرجال والنساء على حد سواء - يمكن أن يشكل حماية للمرأة فهي مجبرة على ألا تعرف الجنس إلى سنة متأخرة من عمرها، وهي تحاسب من المجتمع الذي لايزال يرى في العذرية مقياسا قويا من مقاييس العفة والفضيلة. ولأجل ذلك فإنها ترى أنّ التصفيح يمكن أن يقوم بدور مزدوج على جسد المرأة: حمايتها لغشاء البكارة الذي هو الحجة المادية على عفتها وفي الآن نفسه خلق وعي جنساني بأنها تستطيع أن تحتفي بأنوثتها وبجسدها من دون أن تصاب بأي أذى و بدون المس بتلك الحجة المادية ما يسمح لها «بأن تحافظ على أسس النظام الأبوي الذي تنتمي إليه»[6].

إن المؤكد أنّ الحديث عن التصفيح لايزال يعد من التابوهات في المجتمع التونسي، على الرغم من تنوير العقول والجهود المبذولة بسخاء من أجل الارتقاء بالوعي وبالثقافة إلى مدارات أعلى. فهو يتصل بأكثر الأشياء حميمية لدى البنت والأسرة أي بحياتها الجنسية الخاصة.

ولكن الباحثة نادرة بن اسماعيل لا تكتفي بمقاربة التحليل النفسي في تشخيص ظاهرة التصفيح ولا تكتفي أيضا بإرجاعها إلى الثقافة الأبوية والذكورية المتسلطة على جسد المرأة وإنما ترى في التصفيح معادلا تقنيا لظاهرة جديدة نراها في المجتمعات الحديثة، وفي الحواضر الكبرى، وهي ظاهرة إعادة غشاء البكارة بأساليب طبية وعلمية ويطلق على هذه العملية تجميلا ويتعامل الأطباء مع هذا المصطلح باعتباره مصطلحا منتميا الى حقل الجراحات التجميلية، وهو ما يلطف من حقيقته ويمنحه قدرا ضئيلا من المشروعية. ولكن هناك فارقا كبيرا بين «التصفيح» وبين «تقنية استعادة غشاء البكارة» أو «رتق غشاء البكارة» ففي التصفيح يكون الغشاء قويا، يصعب اختراقه (بالمنظور الاعتقادي الشعبي) أما في عملية الرتق فيكون رخوا و لا يدوم الرتق إلا ليومين أو ثلاثة لان الطبيب الذي يقوم باستصلاح الغشاء لا يتوفر لديه إلا بقايا أنسجة من الغشاء الأصلي ما يجعله غير قابل للتماسك لمدة طويلة.

إن التصفيح - في المنظور الشعبي والثقافي السائد - لم ينشأ إلا للحفاظ على العذرية، فهذا هو الهاجس الأول والأخير، وهو لا يفك إلا في ليلة الدخلة، أو فيما يسمى باللهجة التونسية «بالوطية» التي هي كلمة مشتقة من فعل «وطأ» والذي يعني معجميا «عبور الدرجة الأولى» أو «الدخول في مكان ما».

(4)

تنتمي مفردات: التصفيح، العذرية، ليلة الدخلة (الوطية) إلى شبكة واحدة من الدوال، وإلى متخيل واحد ذي صلة بجسد الأنثى في أقوى مظاهر تجليه وانبثاقه، وفي علاقته بالجنسانية على وجه أخص. فهي تؤشر إلى نمط من الوعي الشعبي إزاء الجسد الأنثوي الذي يجب أن يظل تحت الرقابة بكل الآليات الممكنة وبحسب نمط الانتماء إلى البيئة، بدوية، شعبية أو حضرية.

يدعي أنصار التصفيح أنه يجعل دخول المرأة إلى الشأن العام دخولا آمنا فهي تستطيع مخالطة الرجال في البيدر وفي المصنع وفي الكلية من دون أن يستطيع كائن من كان أن يفتضّ بكارتها، سواء بإرادتها أو بدونها. وهذا الوعي يجعل البنت متهيئة لـ«ليلة الدخلة» أو «للوطية» بكل ما يتطلبه هذا التهيؤ من شعائر و تقاليد لا تزال فاعلة في المجتمعات البدوية والشعبية تماما كعادة الكساء الملطخ بالدم والذي يعدّ الشاهد على الشرف والمعبّر عن الرجولة ولكنها اندثرت – أو تكاد – في المدن الكبرى.

إذا نظرنا إلى هذه العادة فإنها – من وجهة نظر ثقافية وانتروبولوجية – آخذة في الاندثار والانقراض ولكنها قد تعود تحت مسميات أخرى وفي بيئات أخرى لا تزال تنظر إلى جسد المرأة نظرة يتزاوج فيها الهوس بالاشتغال على الجسد الأنثوي بطلب أقصى أشكال العفة و الفضيلة منه.

نشير في هذا البحث أنّ التصفيح يبدو معروفا في دول المغرب العربي الكبير ولكن بنسب متفاوتة، ولكن ما يلاحظ أنه يقع مداواته في تونس وإزالته بالطريقة التي ذكرناها سابقا، وهي طريقة تزدوج فيها ممارسة السحر بإبطاله ونقضه مع ممارسات أخرى و شعائر مصاحبة، حركية وقولية، وفي كل الأحوال لا يقع إزالة التصفيح بالرقية الشرعية التي تبدو في تونس غير معروفة إلا بنسب محدودة جدا، إذ أنه كان ينظر إلى الرقية وإلى الراقي باعتبارهما وجوها للشعوذة وليس ممارسة للطب النبوي كما هو معروف في الشرق.

في بعض دول المغرب العربي، مثل ليبيا، يقع اللجوء إلى الرقية الشرعية لإزالة التصفيح، ليس لأنه أداة لحماية بكارة الصبية وإنما باعتباره سحرا يجب إبطاله بالطرق الشرعية المعروفة تماما كما يقع إزالة أو الوقاية من سحر العين، ومن أثر الطلاسم وغير ذلك.

ويبدو لنا، من خلال بعض القراءات، أن أهل الشرق لا يعرفون التصفيح ولا يمارسونه ويستخدم بعضهم للإشارة إلى هذه الظاهرة مصطلح «التشفير» أي «الكوداج» أي عمل «كود» للبنت حتى لا يستطيع أحد اغتصابها. إنّ التصفيح - من خلال هذا المنظور - يبدو بمثابة الرقم السري الذي يستعصي على أي كان فتحه، وهو نوع من السحر الذي لا يرجى منه أي خير أو نفع.

وفي إطار هذه الرقية الشرعية التي لا تمارس في تونس من أجل فك التصفيح، يطرح البعض من الفقهاء برنامجا لفك هذا السحر قائما على كتابة الآيات (122/117) من سورة الأعراف، والآيات (82/81) من سورة يونس، والآية 69 من سورة طه.

وتقرأ هذه الآيات مع سور أخرى مثل سورة «الكافرون» و«الإخلاص» مع قراءة بعض الأدعية ومع تسمية اسم الله على كل شيء.

وخاتمة الكلام إننا إزاء ظاهرة انتروبولوجية، شعائرية، وثقافية في ذات الحين يمكن أن تزول وتتلاشى إذا ما تعمم العلم والمعرفة والتنوير، ولكنها يمكن أن تعود بقوة إلى الفضاء العام وإلى الاعتقاد الشعبي إذا ما ظل المرء متمسكا بالتقاليد القديمة.

الواضح لدينا إن معالجة التصفيح، سواء بطريقة سحرية، أو بطريقة الرقية الشرعية يكشف لنا أننا إزاء طريقتين غير متكاملتين وعلى طرفي نقيض وإن كانتا تنتميان إلى الثقافة الجماعية السائدة في البيئة الواحدة .

الهوامش:

1. كتاب ابتسام بن دريدي، التصفيح في تونس، تونس، دار سراس،1997 ص21.
2. نادرة بن اسماعيل، ابكارا؟ الجنسانية الجديدة للتونسيات، تونس، دار سراس،2012، ص96.
3. نادرة بن اسماعيل، مرجع سابق، ص97.
4. ابتسام بن دريدي، التصفيح في تونس، ص101.
5. نادرة بن اسماعيل، مرجع سابق، ص94.
6. نادرة بن اسماعيل، مرجع سابق، ص98.

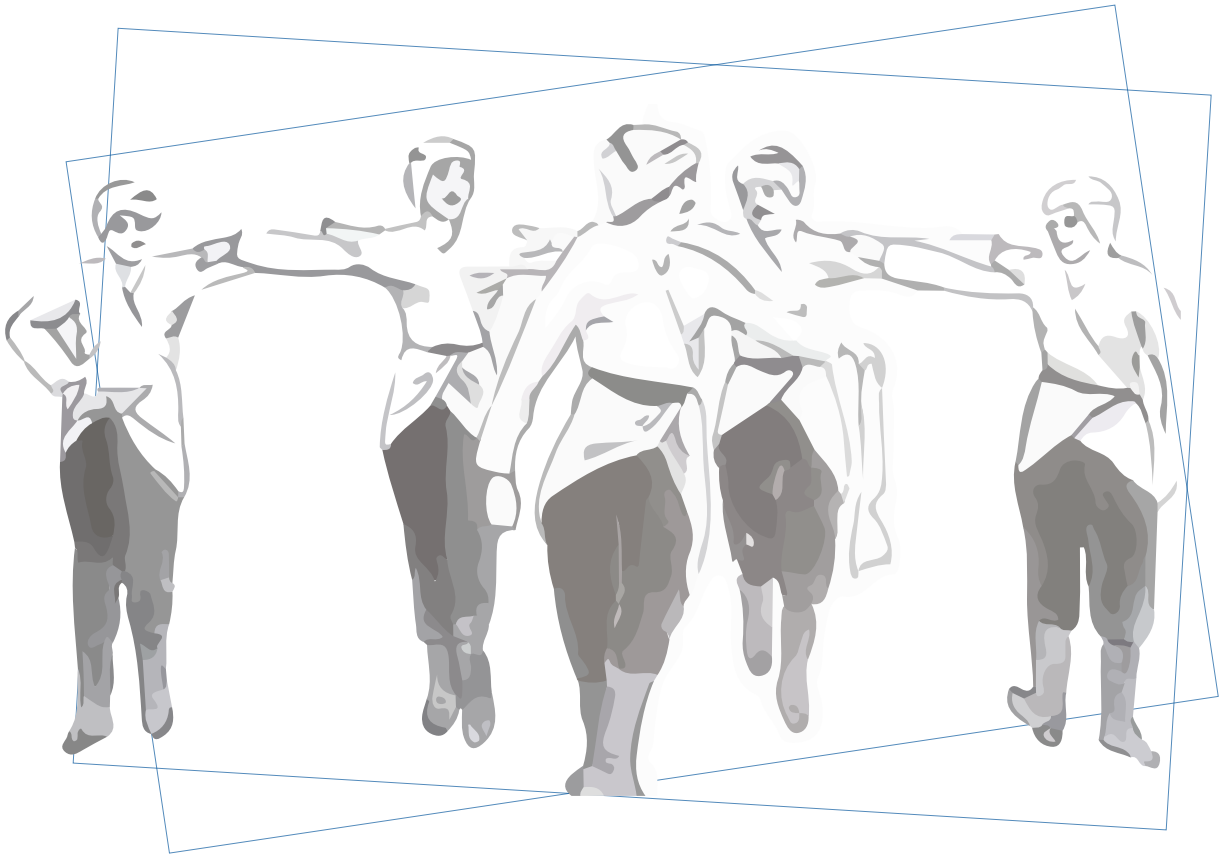
الصور:

1. من الكاتب
2. http://img.youtube.com/vi/rHAR45UNk1 M/hqdefault.jpg
3. http://djamilapresse.com/wp-content/uploads/201506//hqdefault.jpg
4. http://www.magic4walls.com/wp-content/uploads/201312//birds-cage-girl-anime-awesome.jpg

موسیقی و آداب حرکتی

- دلالات الرقصات والأغاني البدوية في بلاد الشام 134
- مميزات الرقص البدوي في المهرجانات الشعبية بالجنوب التونسي 146
- الغناء الموريتاني من خلال الفنانة المعلومة بنت الميداح 154

دلالات الرقصات والأغاني البدوية
في بلاد الشام



أ .عوض سعود عوض

باحث من سوريا

إن كتابة التراث أمر في غاية التعقيد ، لأن تراث أيَّ أمة من الأمم ، إنما هو تعبير حي وتجسيد لمشوارها الطويل عبر الزمن ، فهو يكشف معالم الأمة ويفسر انعطافاتها الحادة من انتصارات أو هزائم ، وهو تعبير عن وضع الفئة أو الفئات ، التي يتحدث عنها ، وقد حفظت لنا الذاكرة الشعبية العديد من الحكايات والعادات والتقاليد والأغاني والرقصات ، وتناقلتها بتحريفات بسيطة لا تمس الجوهر .

إذا أردنا البحث في تراث بدو بلاد الشام، لا بد لنا من دراسة للحضارات التي قامت في المنطقة العربية وتراثها، بداية بالسومريين والكلدانيين والبابليين والكنعانيين والأراميين وكذلك قدماء المصريين، لأن المنطقة

العربية تمتلك تراثاً عربياً متداخلاً. فقد اكتشفت أن العديد من الكلمات العربية ذات أصول بابلية أو أرامية، مازلنا نستخدمها في اللفظ والمعنى، فماذا يعني ذلك؟!

لقد كانت منطقتنا مسرحاً للأساطير والحكايات، التي كان بعضها محليا والآخر أتانا عن طريق الهند وبلاد فارس، بسبب العلاقات المستمرة بين شعوب العالم القديم.

إن مثل هذه المقدمة ضرورية، لأن العديد من أغاني ورقصات البدو تكاد تكون مشتركة، والقبيلة الواحدة لها فروع في بلاد الشام وما جاورها من بلاد. أما المرأة البدوية فلها وضع تحسد عليه، لأن الطبيعة منحتها حرية لا حدود لها، فهي ترعى الإبل أو الأغنام، وهي في البيت تستقبل الضيوف حتى لو كانت وحدها، تهلي وترحب. وتستشار بشريك حياتها، فلا ترغم على الزواج من شخص لا تريده. لكن استقرار حياة البدو جعلهم يتخلون عن قسم من عاداتهم لصالح سلطة الرجل القمعية، فغدت الفتاة سلعة، مما أدى إلى تمردها على الواقع، والهرب مع حبيبها، فيما يسمى الخطيفة. هذه التصرفات التي لا تتفق مع منطق العشيرة، أدت إلى هدر دمها ودم الخاطف.

اعتمدت في دراستي هذه على مخزون أحفظه من التراث الشعبي، وعلى عملية مسح ولقاءات قمت بها مع كبار السن، إضافة لاطلاعي على العديد من المؤلفات التي تتحدث عن التراث الشعبي، والتقيت ببعض من لهم قدرة على أداء بعض الأغاني والرقصات كما كانت تؤدى، ولهذا فإنني أنقل تراثاً غنياً متطابقاً إلى حد ما مع تراث الأجداد.

دلالات الرقصات والأغاني البدوية:

إن الرقصات والأغاني البدوية في بلاد الشام؛ هي جزء من الرقصات والأغاني البدوية بشكل عام، لأنها حصيلة تفاعل البدوي مع حياته القاسية، ومع ترجيح عودة بعض الأغاني والرقصات إلى مئات وربما إلى آلاف السنين كما في أغاني الجفرة وزريف الطول التي غنتها نساء قبائل بني هلال. السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، هل نساء بني هلال ابتكرن هذين النوعين أم أن هذه الأغاني وغيرها كانت سائدة لدى البدو؟!

الإجابة عن هذا السؤال ستكون من قبيل الترجيح والاجتهاد، لذلك يصعب على أيَّ باحث أو دارس للفلوكلور أن يحدد بالضبط تاريخ الرقصة أو الأغنية، والصحيح أن تراثنا يضرب جذوره العميقة لمئات وآلاف السنين، وإن مثال أغنية دلعونا التي ربما تعود جذورها إلى أيام الكنعانيين والمرتبطة بقصص حبٍّ ترعرعت[1] يدل على أصالة تراثنا، لذا فإن أيَّ فصل للتراث عن جذوره ومحيطه ستعطينا عملاً مشوهاً.

إن دراستي للأغنية البدوية والرقصات المصاحبة للفرح، تأثرت بالمناخ وبالجو السياسي والديني والاجتماعي والاقتصادي، الذي أثر سلباً أو إيجاباً على التراث. إن الأعراس والألوان الأخرى المتصلة بالفرح مثل الطهور وأغانيه وأغاني النذور وعودة الغائب وأغاني الحرب والنصر، أو ما يقال في الحزن كالمعيد، وعادات الدفن وغيرها، كلها تأثرت في الوضع الاجتماعي والسياسي المتغير منذ مئات وآلاف السنين.

كانت العادات والتقاليد البدوية في الشرق العربي مشتركة في الأفراح والأتراح، وفي بعض العادات مثل عقد الراية بعد إجراء الصلح بين طرفين متخاصمين، أو بين قبيلتين متخاصمتين يتم خلالها إحلال السلام والأمن بعد النزاعات والحروب، وثمة عادات مشتركة بين البدو أينما حلوا في بلاد الشام أو العراق أو الجزيرة العربية، حتى إن اللباس كان متقارباً، إذ كانت منطقة تنقل البدو تشمل اليمن جنوباً إلى شمال حلب وشرقاً إلى بادية الشام والعراق. هذه المنطقة لم تكن تعرف الهوية الاقليمية. إلا أن التطورات التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ونتائجها هي التي أعطت الكيانات الاقليمية واقعاً سياسياً، جعلت القبائل أكثر استقراراً من قبل، مما أدى ومع مرور الزمن ونتيجة ظروف كلّ دولة من الدول إلى تباينات في الأفراح والأتراح. وقد حفظ لنا الآباء والأجداد عشرات الحكايات التي تدلل على أن للبدو أينما حلوا في مشرق الوطن العربي العادات والتقاليد نفسها، وإن

رقصة الحاشي

بدو الجزيرة العربية «السعودية» استمروا في الترحال والتنقل، في ثلاثينات وأربعينات القرن الماضي، وكانوا يضربون خيامهم في حوران والجولان السوري وفي بادية الشام. ولعل حبَّ السعوديات للرقص يتضح، إذا عرفنا أنهن يدفعن النقود لضاربة الدربكة أو قارعة الدف، يرقصن بنشوة ويفردن شعورهن في رقصة شبيهة برقصة اللفحة. أما بالنسبة لبدو الشام فتجمعهم حتى هذه اللحظة، الأغاني والرقصات المشتركة، وما زالت الصلات قائمة بينهم لارتباطهم بصلات قربى النسب والدم. أما عن بدو العراق، فإن المصائب التي مرت على بغداد بسبب هجوم المغول والتتار، والحزن الذي عمَّ البلاد نتيجة مقتل الحسين، والتقاليد المرافقة لعشوراء، اسهمت بجعل فن بدو العراق حزيناً، ومطبوعاً بطابع درامي تراجيدي حتى يومنا هذا. لكن المتتبع للتراث يلاحظ خيطاً مشتركاً ما يزال يربط الرقصات والأغاني، فرقصة اللفحة التي يؤديها بدو العراق يؤديها بدو الشام[2].

امتاز الفن البدوي بالغناء الممدود؛ المتناسب والمترافق مع ترحال البدوي وانتقاله، وبهذا يكون هذا النوع أقدم الأنواع التي عرفها البدوي وهو ما اصطلح على تسميته بالهجيني[3]، أما عندما استقر وصار أقل ترحالاً، فغنى الموال والعتابا البدوية، ويمكن القول إن الهجيني والموال والعتابا البدوية تعايشوا مع بعض، فأصبح البدوي يغني الهجيني وينشده في الترحال والتنقل، ويقول العتابا في السهرات وعندما استقر. لأن العتابا هي تعبير عن التوجع والعتاب وعن بعض حالات الحبِّ، وعن صعوبة العيش في منطقة مجذبة.

بقية الأغاني الأخرى متعلقة بالكف عن الترحال، ومنها أغاني الدبكة، التي تدلُّ على حالة أكثر استقراراً، إذ لم يعد البدوي يتنقل، فابتدع أو استلهم بعض الأغاني لترافق حياة الاستقرار والانتقال إلى الملكية الرعوية وبعدها الزراعية. إذا بحثنا في استقرار البدو، فإن البحث يطول، فمنذ بدء التاريخ، تؤكد المصادر التاريخية على ترحال البدو واستقرارهم، ويمكن العودة في هذا الصدد لبحث المؤرخ العربي المعروف ابن خلدون حول «في أن البدو أقدم من الحضر وسابق عليه، وأن البادية أصل العمران، والأمصار مدد لها».

أما بالنسبة للرقصات ففي رأيي أن رقصة اللفحة هي أقدم الرقصات دليل وجودها في أكثر من قطر عربي، بل هي ممتدة من الخليج العربي والجزيرة العربية جنوباً وحتى حلب شمالاً والعراق شرقاً، تؤدى بأشكال مختلفة ولكن الجوهر والمعين واحد، وهي رقصة ذوات الجدائل والشعر المفرود والطويل، يتمايلن ويلفحن بشعرهن.

أما رقصة الحاشي ففي بلاد الشام وربما في أقطار عربية أخرى، أخذت أشكالاً مختلفة، وهي قديمة لارتباط رقصتها بالسيف ولأن الحاشي كانت مهنة

ا لدبكة البدوية

بلا أجر، بدليل وجود أكثر من حاشي معروفات حتى قبل فترة قصيرة، مخصصات للرقص أمام الرجل، وكما عرفت فإن أيَّ فتاة في عرس أخيها حاشي، وأيُّ فتاة في القبيلة لها الشرف أن تكون «حاشي»، وهذا ما يؤكد أنَّ رقصة الحاشي تضرب جذورها في التاريخ وقد تكون سابقة لظهور الإسلام.

الحاشي فتاة ذات خصر نحيل وقوام ممشوق، تضع الخلاخيل في أرجلها والأساور في يديها، وهي عنوان الجمال والحبِّ، فلا يقبل الساحجون أيَّ حاشي بدليل:

يا حويشينا ليه حاشي حاكينا الكلام نواشي

يا ويلي وكبر همي والحاشي أكبر من أمي

رقصة الحناء، والرقص أمام موكب العريس وقت الزفة، لها أصول دينية ووثنية لارتباطها بطقوس معينة، ولأنَ الحناء مقدسة منذ بواكير الحضارات الإنسانية، أما الزفة وما يرافقها من رش الملح لكونه مقدساً ويعتبر طعاماً للآلهة، وكذلك السكاكر فقد تكون متماثلة مع نوع من الاحتفالات الدينية القديمة.

ترقيص الحيوانات هو لون قديم عرفته العصور الوسطى والقديمة. الطقطوقة أو السيرك المصغر ماهي إلا عبارة عن احتفال ديني قديم، يتم في نهايته تقديم الأضاحي للآلهة في الأعراس. أما الخيل فهي رمز عزة البدوي، يستخدمها في التنقل وفي سباق الخيل المرتبط بمعارك العرب وحبهم للفروسية منذ أقدم العصور.

هذه أمور اجتهدت فيها، بعد قراءة مراجع عن الأساطير والحكايات الشعبية، اكتشفت أن ما نقوم به من أعمال، إنما هي طقوس دينية قديمة، فعلى سبيل المثال لا الحصر:

- تقديس الأحجار والشواهد التي مازالت توضع على القبور، ووضع بعض الخرزات والإشارات التي لها أساس طوطمي.
- الإحراق بالنار والرجم بالحجارة وإشهار دم العروس.
- العدُّ يقلل من البركة، أذكر عندما كنا صغاراً يقال لنا عندما نعد شيئاً « عد جمال أبوك » كما أن عد النجوم غير مرغوب وله نتائج سيئة.
- أماكن التزين بالحلي للنساء والأطفال، لاعتقادهم فيما يكمن فيها من قوى سحرية تجلب البخت وتطرد النحس.
- اعتبار القبور والأماكن المهجورة مواطن للشر والجن.
- الطهور هو نوع من تقديم الفداء، وقد مورس منذ أقدم العصور لاعتباره الحماية الحقيقية للطفل من قوى الشر والعالم السفلي.

الربابة

1. الدبكة:

رقصة الدبكة تجسيد للدائرة الكونية، تجسيد للحياة، التي كان يقوم بها البدوي، كعادة التنقل التي نلمسها في ضربات الأرجل، وما الدبكة إلا مشي دائم على شكل دائرة، وإن وضع الأيدي وتشابكها تدلل على المصير المشترك ونلمسها في الالتحام القوي، فلا مجال لإظهار الروح أو المهارة الفردية، فتذوب الفوارق لصالح الجماعة، كما نلمس الحياة المشتركة في دبكة حبل مودع، حيث يمسك كل واحد بيد واحدة، وهذا دليل على الحياة الواحدة والأفراح الواحدة المشتركة، والتي يجب أن يشارك بها الجميع من الجنسين.

الدبكة تعبير عن المشي المتزن لأخذ الغنائم، وما إبقاء الدائرة مفتوحة إلا خوفاً من المفاجآت والبقاء في يقظة تامة، حتى لا يتحول الاحتفال إلى كارثة. وما حركة قائد الدبكة «اللويح أو الرواس» والإيعازات التي يصدرها، إلا ليحافظ على الوحدة في الدبكة، للبقاء يداً واحدة، لأنه يعتبر ذاته القائد المنتصر، وعلى الجميع تمثل أوامره، وإلا فبماذا نفسر هذه الظاهرة في العديد من الدبكات وهي: اللويح الذي يقف على رأس الدبكة، يليه الشيوخ والشباب ثم الصبية وأخيراً الأطفال؟

ما دام الحديث عن الأوامر التي يصدرها اللويح، الذي يفترض أن يكون أفضل شباب العشيرة في الرقص وأشجعهم في المعارك، يترك الدبكة ليرقص وسطها ويتمايل، وفي يده سيف أو خنجر أو عصا أو منديل، ليبرهن لهم عن قدرته ولا يكتفي بذلك، بل يعطي الأوامر التي تنفذ بدقة مثل:

شيلت: للإسراع في الدبكة أو للقمز والقفز.

إفرد: افتح الدبكة أكثر.

نهجت: شارفت الدبكة على الانتهاء.

وحدة: ضربة أو خبطة واحدة بالقدم اليمنى.

ثلاثة: ثلاث خبطات بالقدم اليمنى.

أفرعت: كادت الدبكة أن تنتهي، فدخلها الفتيان والفتيات، مما أدى إلى حماسة الدبيكة وتجديدها. أحياناً يترافق مع هذا الإيعاز سرعة في الدوران والقفز، وبعض الكلمات الدالة على الحماسة.

آلات الطرب في الدبكة:

آلات العزف المستخدمة في الدبكة وغيرها هي:

الربابة:

هي آلة موسيقية، عبارة عن قطعة خشب مشدود عليها وتر واحد، وبيد العازف قوس يتصل من طرفيه بوتر آخر، وعند العزف يمرر العازف يده وهو ممسك بالقوس فوق الوتر، فيخرج صوتاً ناعماً. كانت تستخدم الربابة في جلسات البدو وسهراتهم، لإنشاد القصيد أو الغناء أو لقول الموال، وقلما استخدمت الربابة في الدبكة لوجود آلات عزف أخرى تفي بالغرض وهي:

المجوز

الشبابة:

عبارة عن أنبوبة من القصب أو المعدن مثقوبة خمسة ثقوب متباعدة قليلاً، وهي آلة موسيقية يستخدمها الرعاة أثناء الرعي. يتم العزف فيها بواسطة النفخ وتحريك الأصابع على الفتحات. استخدمت في الدبكة على نطاق واسع. يتفنن النافخون في استخدامها، فبعضهم يضعها وسط شفتيه، أو على طرفهما، أو فوق أحد أسنانه الأمامية العليا، وما زالت مستخدمة حتى أيامنا.

المزمار أو المجوز:

آلة موسيقية يتم العزف فيها بواسطة النفخ أيضاً، وهي عبارة عن أنبوبتين من القصب أو عظم النسر مثقوبة كلّ واحدة خمسة ثقوب، ملتصقتان ببعضهما بشمع العسل، وفي كلٍّ أنبوبة زمارة صغيرة مصنوعة من القصب، يمكننا أن ندخلها في المزمار أو نخرجها منه، ولا يتم العزف إلا والمزمارتان داخل القصبتين، بينما تظلُّ القصبة الصغيرة مربوطة بالمزمار بواسطة خيط.

الأرغول أو اليرغول:

آلة موسيقية مستخدمة في الدبكة، شبيهة بالمزمار، لكن للأرغول قصبة إضافية أمام إحدى القصبتين، ليعطي صوتا أفضل من صوت المزمار، ومن أهم العازفين على الأرغول «طحيمر» الذي قطن في مخيم خان الشيح، أقام مئات الأعراس قبل أن يتوفى.

قبل الانتقال إلى الأغاني وتحليلها أورد بعض الملاحظات الهامة عن الرقصات:

السحجة:

هي أن يقف الساحجون صفاً واحداً، وأحياناً قليلة صفين متقابلين، وعلى الحاشي التي سترقص في السحجة وتراقص شاباً لا تدعة يمسكها أو يعلّم عليها. أما الصوت المترافق مع السحجة هو (دحية أو آحية أو دحة) لذلك لا وجود في الأصل لنوعين منفصلين من الرقص، كما يشاء بعض الباحثين أن يسمونه، فالرقصة هي رقصة السحجة أو الحاشي، والصوت الذي يخرج من أفواه الرجال يعطي الرقصة مجازاً اسم دحية.

دبكة حبل مودع:

إن هذه الدبكة ليست نوعاً منفصلاً من الدبكات، إن أيَّ دبكة إذا دبك فيها شاب وإلى جانبه فتاة، نسميها دبكة حبل مودع، أو نسميها باسمها ونضيف إليها صفة حبل مودع. كما أن الدبكة الفرعاوية ليست نوعاً منفصلاً من الدبكات، لأن أي دبكة بغض النظر عن تسميتها الأصلية إذا دبكتها النساء دون لاعب شبابة أو مجوز، ودون أي رجل نسميها دبكة فرعاوية، أو نسميها باسم الدبكة الأصلي، ونضيف إليه صفة فرعاوية.

دبكة على دلعونا:

دبكة دلعونا ذات أصول عريقة، تؤدى في بلاد الشام، انتشرت هي ورقصة السماح بشكل واسع في

الشبابة

دمشق. لكون البيت الدمشقي، يسمح بإقامة الأفراح في فسحته السماوية أو في غرفه الواسعة التي تتسع لعدد كبير من المدعوين.

ثمة تسميات عديدة للدبكة الواحدة، ففي كل منطقة تسمى باسم محلي قد يغاير التسمية في منطقة أخرى، بالرغم من الجذور المشتركة.

حمام العروس:

يأتي هذا الحمام بعد ليلة الحناء، حيث تجتمع نسوة من أقارب العروس من ثلاث إلى خمس فتيات أو أكثر حسب الزمان الذي يتم فيه العرس. وللحمام أكثر من وظيفة في مقدمتها نقد العروس والفتيات المرافقات لها، والحمام قديماً كان عند عين ماء محروسة من الشبان، أو في مكان مغطى، يتم فيه غسل العروس وتفريكها وتجميلها بالعطور التي كانت مستخدمة في ذلك الوقت وتمشيطها.

2. دلالات أغاني الدبكة:

الأغنية ترافق النغم الجميل الذي ينفخه الشاعر في آلته الموسيقية، من خلال تجربته يعرف الألحان الخاصة بأغاني الدبكة، فكل مرة تأتي ألحانه مترافقة مع الأغاني، إنه ملحن للأغاني، فمرة تأتي ألحانه متوافقة مع أغاني زاري فطول ومرة مع جفرة أو دلعونا أو ...، وعندما يشعر النافخ الذي يسمى «الشاعر» بحسه المرهف أن المغني يريد لحناً آخر، يغير اللحن فمرة الهجيني ومرة ياغزيل أو عالعميم أو أيَّ لحن غنائي آخر. وهنا أقول إن الهجيني المرافق لتنقل البدوي، غدا مرافقاً له في استقراره وصار يلحن ويغنى في الدبكة، مثله كباقي الأغاني الأخرى، إذ استبدل غناءه الممدود بلحن سريع ليجاري الألحان الأخرى، وتسميته لدى البدو (الهجيني القطع).

لماذا لم يتخلَ البدوي عن الهجيني بعد استقراره؟!

لم يتخلَ البدوي عن الهجيني، لأنه لم يتخلَ عن أصله وعن عاداته وتقاليده؛ على الرغم من اختلاف البيئة، بعد أن صار نصف مستقر. وهو في حنين مستمر للترحال والحياة السابقة التي لم يمارسها، بل سمعها من جده أو والده وسمع أغانيها، فصار عليه أن يوفق بين حياته الحالية وبين حياة أجداده، مما أدى إلى إدخال الهجيني القديم ذي اللحن الممدود في الأفراح حتى أيامنا، بتحويل اللحن من ممدود إلى لحن سريع. معنى هذا أن البدوي لا ينسى ماضيه، ذاكرته ريط يحفظ عليه أدق التفاصيل التي حصلت مع أجداده منذ مئات السنين، ويبقى في حنين إليها، وهذا بدوره يساعدنا على فهم التاريخ، وتفسير بعض الحوادث التاريخية، أو التنبؤ بما قد يحدث، لأن دراسة التراث تحدد معالم الجماعة.

لمن يغني البدوي؟!

يغني للمرأة ذات الحسب والنسب والتي تتمتع بالجمال، يغني لظريفة الطول التي هي البدوية

الأرغول

المشوقة، طولها متناسب مع جسدها، مع ميلها إلى النحافة، نظراً للظروف الطبيعية التي تعيشها والأعمال الكثيرة التي تقوم بها، بداية من رعي الأغنام وحلبها، وإحضار الماء وطهو الطعام، والمحافظة على النظافة، وغسل الملابس. باختصار كانت البدوية عاملة ماهرة، تعمل طوال يومها خارج بيتها وداخله، وهذا بدوره لا يساعدها على السمنة، ولهذا عندما يغني للطويلة والنحيلة، إنما يغني لحبيبته البدوية، وعندما يطلب منها أن ترقص يصفها بالضامر والطرقة وهي صفات تتناسب مع صاحبة الخصر النحيل.

في الأفراح كلُّ النساء يغنين ويرقصن، لا حجاب بين المرأة والرجل، وفي حياتها العادية لا يوجد مثل هذا الحاجز، والرجال في الفرح يظهرون كلَّ ما لديهم من حبٍّ ووداعة، يغنون ويسحجون والدماء تنز من أيديهم، لكثرة ضرب الأيدي ببعضها بعضاً وهم يسحجون ويضحكون.

يغني البدوي (جفرا وهي يا رَبع) فمن جفرا ومن الربع؟! جفرا هي الفتاة الجميلة التي تشبه الغزال الصغير بحسنها ورقتها وخفة دمها وظلها وحركاتها، والربع هم العشيرة؛ التي لا غنى لأي فرد عنها، لأنها تحميه وتمنحه القوة والأمان والحبَّ، إنها الوطن الواجب حمايته والدفاع عنه. البدوي يغني للجمال المعدوم من الصحراء، ليجده في حبيبته، في أقرب الناس إليه. في ظريف الطول والجفرا في البدوية التي تشبه الضباء في حسنها ورقتها وأخلاقها.

أما أغاني دلعونا ففيها لمسة من الحنين والشوق إلى الأهل والأحبة والأقارب. من يدلع الفتاة، ومن يتذكرها إذا تزوجت؟ الأهل والجيران، أما دلع الأحبة فهذا مثل حبهم لا يبلى ولا يموت، لقد كان البدو يحبون؛ كما يحبُّ الطفل أهله، وكما قال أحدهم، عن حبهم كيف كان وكيف صار: «كان الهوى بالعظم، وصار الهوى بالهبر».

البدوي يحنُّ إلى ماضيه، ولا ينسى حياة أجداده، ولم تخطئ البدوية حسب التقاليد التي توارثتها، في حنينها إلى حياة التنقل والترحال والأهل عندما قالت:

لبيت تخفق الأرواح فيه

أحبُّ إلي من قصر منيف

وكلب ينبح الطراق دوني

أحبُّ إليَّ من قط أليف

فالبدوي كان يعتبر حياة الحضر والمدنية سجناً كبيراً، أبوابه مغلقة، لاختلاف العادات والتقاليد وأسلوب الحياة ونمطها المختلف. والبدوي شديد الاعتزاز بأصله، على عكس أيامنا هذه، لأنه يعرف أن كلمة بدوي صارت مرادفة للتخلف.

عودة إلى الأغنية البدوية التي هي أغنية شعبية، لأنها تعبير حيٌّ عن شريحة من المجتمع، تميزت بإحساسها المرهف، فالبدوي أعطى كلَّ حبه للمرأة، لأنها ملهمته، ومصدر سعادته أو شقائه، فإذا عشق

سجل المقربون منه قصة حبِّه، وإذا غضب لا حدود لغضبه، وإذا انتفض لا يهدأ، وإذا نام وسكن طال نومه وسكونه، وإذا حزن صار قلبه القاسي الشبيه بالصخر كالدهن، لا يعرف إلا النصر أو الموت، ولهذا هو دائم اليقظة، سلاحه على جنبه (الشبرية) وهي سلاح يشبه الخنجر. حبه للمرأة جنوني، حبٌّ يهبه الجمال المفقود من الصحراء، وإنجاب أبنائه، مما يجعله ينظر إليها بنظرة الاحترام، إلى درجة جعلها شبيهة بإلهة الخصب والجمال وصورة عن عشتارت. والجدير ذكره أن نظرة القبائل بشكل عام لها إيجابية، فهي تشارك الرجل في كلِّ شيء، حتى في القتال، تكون مع الرجل في الخط الثاني، تحمسه وتمونه وتسعف جراحه، وتقاتل معه إذا استدعى الأمر. شاهدت ذلك أثناء قتال عشيرتين بالحجارة، رأيتها كيف تفتح مقدمة ثوبها وتملأه بالحجارة، وتزغرد عندما دحرت قبيلتها القبيلة المعادية، فارتفعت الحماسة في رؤوس الرجال، وبدأت المطاردة بالرغم من كثرة الجرحى التي لم يهتم أيُّ فريق بها، ولم تنته هذه المشاجرة إلا بعد تدخل أعداد كبيرة من قوات الأمن.

لقد كان حبُّ الرجل للمرأة جنونياً، يرى فيها نفسه وذاته الأخرى، وهذا ما جعله يشبه حبيبته بالغزال، وتصغيرها المحبب لكلمة غزال بغزيل. الأسماء البدوية طالعتنا بالاسم المحبب غزالة، حيث رأى بهذا الاسم الجمال المتوفر في الضباء، مما ألهمه أن يغني للغزيل وللمرأة المزيونة في أغاني يا غزيل وفي أغاني شفت الزين، وفي أغاني عالعين يا أم الزلف، وسكابا، وعالروزنا، وعاليادي اليادي، والمولية، والأوف مشعل والماني وغيرها. أما أغاني عالعميم أو عالبابا فهي تعني شدة الاشتياق للأهل والعشيرة، وكل ما يمت لهم من معتقدات وتقاليد، إذ تشير كلمة عالعميم إلى ارتباطها بأصل طوطمي يقوم على تقديس القمر.

تغني النسوة في الدبكة وفي العديد من مراحل العرس بعض الأغاني الجماعية مثل:

من بين البيوت شوقي مرق خيال من بين البيوت

ما قلتله فوت الله على قليبي ما قلتله فوت

في هذه الأغنية كما في غيرها تركيز على العشق، والصعوبات التي واجهتها المرأة في حبها، واستنجادها بأمها لتساعدها في مخاطبة حبيبها، وهذا أمر معروف ومبرر ومفهوم بالنسبة للفتاة وللأم. ومن أغاني النسوة الجماعية الترويدة. التي كانت تغنى وقت الحرب والغزو من أجل حماسة الرجال، ثم صرن يغنينها أثناء ورود عين الماء، وأثناء النصر أو الفرح، وحتى وقت السفر والوداع، وفي جمع الحطب. كما تؤدى في وداع العروس وفي الحنة، وفي كلِّ لون من ألوان العرس، وأصدق مثال على حنة العروس الترويدة التالية التي مطلعها:

يا الأم يا الأم حاشيلي مخداتي

طلعت من البيت ما ودعت خياتي

يا الأم يا الأم حا شيلي قراميلي

طلعت من البيت ما ودعت جيلي

وثمة ترويدة فيها حنين إلى الأهل والحارة ومطلها:

والبارحة يا رويدة جنا بالحارة

وأسمع حنينج مع العصفور طيارة

نستشف من الترويدة رقة الكلمات والإحساس المرهف. كما أن النسوة تغني للفرسان وللضيوف، وتزغرد للفائزين بسباق الخيل «الصابية»، وللبدء التعليلة، إشارة لدعوة الناس لحضور الفرح، الذي لا يتم إلا بذبح الذبائح، لأن الجميع ضيوف عند أهل العرس، لا يشترون طعاماً ولا شراباً ولا دخاناً. كما تغني النسوة للعريس وقت الحمام والزفة، هذه الأغاني تظهره بالشجاعة مثل عنتر كما في مطلع النص التالي:

عريسنا عنتر عبيس عنتر عبيس عريسنا

بالإشارة إلى هذا النص وغيره تتحدد أوصاف العريس، فلا نجد في نصوص البدو الأصلية أي تلميح أو تصريح إلى جمال العريس، أو وصف لشعره وخصره وأكتافه ... هذه الأوصاف الخاصة بالجمال والجسد تقال للفتاة، لأن العريس يوصف بالمقدام، الذي يرد

ثوب بدوية

بدوية

الغزو ويذود عن العشيرة، حتى إن لازمة سحجة الحاشي تدعو إلى التحالف، لأن في الحلف قوة، وقد عرف العرب الأحلاف منذ أقدم العصور، ومثالنا حلف ذي قار الذي انصفت فيه العرب وانتصرت على ضعفها وعلى العجم، واللازمة هي:

هلا هلابو يا ولا ليه حنيفي يا ولا

وثمة لازمة أخرى تدعو إلى استمرار حياة العريس والرجال كافة لمساعدة قبيلتهم:

هلا هلابو يا مهلي يا ريت زويلك ما يولي

وقد عرف البدو لازمة أخرى أخذوها عن الحضر، عندما يأتي الشاعر من المدن والقرى الحضرية، واللازمة هي:

هي يا حلالي ويا مالي

معناها باختصار (المال والبنون زينة الحياة الدنيا).

3. لباس البدو:

لباس البدو شبيه بلباس القرى المجاورة لهم، وهو عبارة عن ثوب طويل مفتوح من الأمام، يرد قسم منه فوق القسم الآخر، ويسمى (القمباز)، يلبس تحته سروال أبيض أو أسود عريض من الأعلى وبين الفخذين، وضيق عند القدمين. ويضع غطاء على رأسه يسمى (الشورة أو الشماخ) يثبته بعقال أسود. ويلبس أحياناً ثوباً طويلاً وعريضاً أبيض اللون أو أسود وغير مطرز، وهو شبيه بثوب المرأة إلى حد كبير.

تلبس النسوة الثوب العريض والطويل جداً لدرجة أنه يجر خلفها، لذا تضطر إلى ربطة من الوسط «بشويحية» بعرض 5–6 سنتمتر، وطول حوالي متر ونصف المتر مصنوعة من الصوف الملون، عليها بعض التطريزات أو الرسوم، ولها شراشب في بدايتها ونهايتها، تحزم بها الثوب. أما رأسها فتغطيه «بشمبر» شفاف ذي لون أسود، يلف على الرقبة، وتلف العصبة على شكل طبقات لتثبت الشمبر. البدويات المسنات ما زلن يرتدين هذا اللباس.

البدوية شديدة الاهتمام بثوبها، لأنه يبقى عندها سنوات عدة، تطرزه من القبة والصدر والأكمام والكتف وجانبي الثوب وأسفله، بخيطان ملونة. وهو لباسها في البيت والرعي وفي السفر والسهر والنوم، في الصيف والشتاء، يضاف إلى ذلك «الدامر» الذي يشبه

الجاكيت، ليقيها من البرد في الشتاء، مزين ومزركش مثل الثوب، ويكاد يكون قطعة فنية رائعة صبت فيه البدوية كلَّ فنها ومعرفتها. وقد عرفت البدوية أنواعاً من التطريز، أذكر منها على سبيل المثال التطريزات التالية:

1. نثر القهوة .
2. نثر السمسم.
3. نثر الرز.
4. القناطر.
5. العريجة.
6. العريجة الملوية.
7. حروز متقابلة.
8. حبة الحلوة.
9. دوسة القطة بالطحين.
10. الحمام المكتف.

4. عطور البدو:

كانت عطورهم عود القرنفل، وهو مسحوق القرنفل مخلوطاً بالزيت الصافي والمسك والعنبر، وعود الند والزباد والمحلب...، كما تدهن البنات شعرهن بالزيت، وأحياناً ببول الجمال، لاعتقادهن أنه يجعل الشعر أكثر نعومة وأكثر استرسالاً، أما الوجه فيدهن بقشدة الحليب.

أما في مجال إيفاء النذور، فترفع راية ملطخة بالحناء لونها أبيض في بدء الاحتفال الذي يستمر أياماً عدة، يغنون ويرقصون ويدبكون، وبعدها تذبح الذبائح وسط فرحة عارمة، كما يوفى بالنذر من أجل شفاء المريض حيث تغني النسوة:

ياربي يا راعي الرايات عن المريض ترفع السايات

ويقال للتبرك بالمزارات:

جينا نزورك يا زاير ونذبح كبش النذاير

جينا نزورك نزَّور ونذبح جزورك بالأول

ومن أجل ذلك يقتنون البخور الذي يشعلونه للنذور وإتقاء الحسد، أو لطرد المخلوقات الشريرة وغيرها، ويتداوون بالأعشاب المختلفة، ويلجؤون لتجبير الكسور والكي، كما يؤمنون ببركة وقوة بعض الأحجار الكريمة والخرز وبعض العيدان المأخوذة من النباتات أو الأشجار المقدسة، ومثالنا تأثير الخرزة الزرقاء التي ترد الإصابة بالعين الشريرة، والخرزة الصفراء التي تخفف من اليرقان وقد تشفي منه. ونظراً لتنقلهم فإن نظرتهم للكون متقدمة، فهم يعرفون مواقع النجوم، التي سموها بأسمائها، ويستدلون بواسطتها على الجهات الأربع ليلاً.

هذا عن الفرح، أما عن الأحزان ورثاء الميت، فإن لهذا جانباً مهماً في حياتهم، إذ عندما يحلُّ الحزن فإن مناحة تسيطر على المكان، تبكي النسوة وتنتف شعر رأسها وتمزق ثيابها وتلطم خدودها. ثم يجلسن دائرة مغلقة يندبن الميت، بكلام يُقطع نياط القلب، وأحياناً بقصيد ولازمة، تمنحهن وقتاً للتنهد والبكاء والعويل مع إيقاعات متوازنة. يتبادلن الأدوار في قول غير واحدة تنشد «المعيد». من يرى ويراقب ذلك ومنظر حزن الرجال، وتصلب وجوههم كالصخر، وبكاء النسوة والشكوى المرافقة، يتأكد له رقة مشاعر البدو وتقديرهم للميت، أذكر في هذا المجال المعيد التالي:

لوان يا عشب الربيع آلوان

السن يضحك والقلب حزنان

وكنك يا عشب الربيع تردهم

لبني على عشب الربيع خيام

أما الرثاء في المثال الثاني فيقال في شخص قُتل في معركة أو أثناء قتال:

قدر أهلي يا بو خدمتين عليك راس نعجتين

جسر أهلنا عليك روش

والفرسة لأهلنا والنذل ما يهوش

عادات بدوية في العرس:

البدوي عندما يدعو عشيرة ما للفرح، يكفيه أن يدعو شيخها أو أميرها، هذه الدعوة تعني دعوة جميع أفراد العشيرة. وحضورهم دفعة واحدة، ومعهم ذبائحهم من الأغنام. استبدلت هذه العادة بالنقوط، أي إعطاء العريس نقوداً تعينه على صعوبات الحياة.

العرس ملك للعشيرة التي ينتمي إليها العريس، وعلى أقرانه وأقاربه من الشباب أن يريحوه، ويشتغلوا كلَّ شيء، حتى الرعاة يتقاسمون العمل بينهم من أجل حضور العرس، فيضطر الراعي أن يخلط أغنامه مع أغنام راع آخر، ليحضر كلٌّ منهم دوره في العرس، فيما يسمى الطقطوقة. أما الفارس فدوره إيجابي فيما يعرف بميدان الخيل «الصابية» أي سباق الخيل. إضافة إلى دوره في القتال، يتباهى بفرسه التي لا يبيعها ولا يرهنها، لأنها لا تباع ولا ترهن، بل يمكن أن تُهدى لفارس آخر، ويقال في هذا المجال الهدية بلية، أي بمعنى أن المهدى إليه وبحكم الأعراف صار لزاماً عليه، أن يهدي هدية قد تساوي ضعف الهدية التي تلقاها. أما إذا اضطر الفارس بسبب ظروف مادية صعبة إلى بيع فرسه، فإنه لا يبيعها كاملة، بل يبيع أو يرهن نصفها أو ثلثها إلى ربيب الخيل، ولهذا التعامل أصول وقواعد متفق عليها.

الرعاة كافة يأتون بأغنامهم صباح يوم العرس ويحلبونها لأهل الفرح دون مقابل؛ دلالة على التكاتف والمساعدة. وعلى القبيلة صاحبة الفرح أن تتخذ الاحتياطات اللازمة أيام الفرح، إذا كانت لها عداوات مع قبائل أخرى، حتى لا يتحول الفرح إلى عزاء. وعلى أهله أن يدعوا القبائل الصديقة، وكل مدعو يحسُّ أنه صاحب الفرح، والبدو بشكل عام شديدو الحرص على إظهار شعور التآزر في الأفراح والأتراح.

في العادة تعود الفتاة إلى بيت أهلها بعد أسبوع وعريسها معها، يجرون ذبيحة، فيما يسمى ردة الرجل. بعد ذلك تبدأ الزيارات الودية بين الطرفين المتناسبين.

كانت القبائل يداً واحدة في الأفراح وفي الملمات، ولا حلَّ وسط بينهما، وكانت تحتفل بالعيدين، عيد الفطر السعيد، وعيد الأضحى المبارك، بذبح الذبائح وإقامة الدبكات وتوزيع النقود والحلوى على الصغار، ولبس أجمل الثياب.

ملاحظة حول نطق بعض الحروف. إذ لا يستخدم البدوي واو الجماعة مع الفعل، بل يستخدم مكانها الميم مثل: راحوا يلفظونها راحم، ويلفظون حرف الكاف في معظم الأحيان ج منقطة بثلاث نقاط والأمثلة كثيرة:

كثير تلفظ چيثير

راكب تلفظ راچب

وإلى حد ما حرف القاف مثل:

قاسم تلفظ چاسم

قال تلفظ چال

أخيراً تراث بدو بلاد الشام، هو ملك لتراث الأمة العربية، يمنح هذه الأمة معلماً تراثياً تفخر به.

الهوامش:

1. دراسات في الفولكلور الفلسطيني - عوض سعود عوض - إصدار دائرة الإعلام والثقافة في م.ت. ف. عام 1983 عن دلعونا انظر الصفحات 30-31-32-33.

2. المصدر السابق عن رقصة اللفحة الصفحات 93-94-95.

3. المصدر السابق عن الهجيني الصفحات 13-14-15-16.

الصور:

الصور من الكاتب.

مميزات الرقص البدوي
في المهرجانات الشعبية بالجنوب التونسي

رقصة النخ

أ.صفية عزوز

باحثة من تونس

يعد الرقص الشعبي احد الفنون الأساسية التي تؤثث المشهد الفني الفلكلوري في المهرجانات الشعبية التراثية وينفرد بخصوصية بارزة سواء في طريقة أدائه وجملة العناصر المكونة لمشهديته في الفضاء أو في أبعاده وخلفياته التعبيرية باعتباره أداة تواصل وتبليغ أو على وجه التحديد باعتباره وسيطا تفاعليا بين الفنان والجمهور يتحول بمقتضاه المشهد الراقص إلى بنية علامية أو دليلا قابلا للقراءة والتأويل انطلاقا من تفكيك العناصر المكونة لبنيته. . . ولعل من اهم خصائص الرقص الفلكلوري الذي تابعنا بعض عروضه و لوحاته في المهرجان. انه فن استعراضي لا يؤدى أداء حركيا جسمانيا جامدا معزولا عن مكونات الفضاء بل ينحو إلى مشهدية بانورامية يتفاعل من خلالها مع فنون مغايرة

وعناصر مباينة كالركح والديكور والفضاء واللباس والإضاءة والجمهور ومن هنا يستمد رونقه واختلافه المثير للإعجاب والدهشة.

فما هي أنواع الرقص؟ وكيف تتشكل الصورة المشهدية الراقصة؟ وما هي العناصر المساهمة في بناء الفرجة المتكاملة في عروض الرقص الفلكلوري؟ وكيف يكون الرقص مكونا فرجويا يتأسس على معادلة التعبير و التأثير؟

1. تعريف الرقص:

الرقص لغة:

رقص، يرقص رقصا: تحرك وانتقل واضطرب بشكل موقع[1].

«رقص: الرقص والرقصان: الخبب وفي التهذيب: ضرب من الخبب، وهو مصدر رقص يرقص رقصا، ورجل مرقص: كثير الخبب. قال ابو بكر: والرقص في اللغة الارتفاع والانخفاض وقد ارقص القوم في سيرهم اذ كانوا يرتفعون وينخفضون»[2].

الرقص اصطلاحا:

هو مصطلح يطلق على احد الفنون التعبيرية التي تقوم على تحريك اعضاء الجسم تحريكا منسجما ومتناغما مع الإيقاع الغنائي او الموسيقى المصاحبة. «فالرقص هو جملة من الحركات الموقعة التي يؤديها الانسان بجسمه وتختلف الصورة المشهدية حسب حالة راقص او الشخصية النفسية والجسدية ومن مجتمع لآخر[3].

«الرقص لغة بلا كلام ولغة ما بعد الكلام وتفجير لغريزة الحياة التواقة الى التخلص من الازدواجية وله وظائف أسطورية ودينية وغرامية، وهو ذاكرة تاريخية مهمة جدا ومجال ثري لعدة أبحاث ودراسات»[4].

من خلال متابعتنا لفعاليات المهرجان الشعبي للصحراء في دوز متعاقبة تمتعنا بعروض فرجوية راقصة تكاملت عناصرها وتعددت وظائفها وتناغمت مع مكونات فضاء العرض وقد شدنا في هذه العروض

رقص فردي

تنوع أنماطها وأنواعها وانسجامها مع الطابع الشعبي والفلكلوري الذي يساهم في مختلف الفعاليات المؤثثة لمهرجانات الصحراء بدوز إذ تنوعت العروض حسب عدد الراقصين من ناحية وحسب طبيعة الآلات والعناصر المصاحبة للرقصة من ناحية ثانية إذ نجد:

2. الرقص الفردي:

وهو نمط من الرقص الاستعراضي الذي يؤديه راقص واحد على إيقاع الطبل والمزمار أو الزكرة، حيث يحرص على شد الجمهور عبر استعراض جملة من الحركات المتناغمة مع الإيقاع وإظهار براعته في أدائها وفي الحفاظ على توازنه. تارة يوضع عدد من الجرار فوق رأسه ويعد في كل مرة إلى رفع عدد الجرار و أحيانا برفع كرسي بأسنانه والطواف به بين الجماهير المتحلقة به او على الركح المزدان بديكور يلائم الرقصة وموضوعها ودلالتها وما يشد المتفرج في هذه العروض إن الرقص لا يقتصر على الشباب فقط بل يتداول على أدائه الراقصون من

الرقص الثنائي

مختلف الفئات العمرية فقد يصعد على الركح كهل خمسيني ويبهر الجمهور بمرونة جسمه وكفاءة أدائه.

ورغم بساطة الرقصة والإيقاعات المصاحبة لها فإنها تؤلف مشهدا حركيا إيقاعيا متكاملا يعبر عن تفصيل أو مشهد من مشاهد الحياة الصحراوية في صدق إحساس وبراعة تعبير.

ويختلف الأداء في هذا الفن الحركي باختلاف جنس الراقص فعندما تكون الراقصة امرأة يختلف أسلوب الأداء ويتغير المشهد بدءا من اللباس الذي ترتديه الراقصة من الأزياء التقليدية المتوارثة جيلا عن جيل حيث تبرز الملية والحزام المتدلي على الخصر إلى جانب مكونات الحلي من فضة وذهب (حلق الأذن، السلاسل على الصدر، الخلخال في القدم...) وهو ما يساهم في إثراء إيقاع الموسيقى بإيقاع رديف من الأجراس الصوتية التي تسمع من عسيس الحلي كلما تحركت الراقصة وهكذا يبدو المشهد لوحة متكاملة العناصر تجمع اللباس التقليدي إلى الرقص الشعبي إلى الغناء الفلكلوري الذي يصاحب أحيانا الأداء الجسدي الحركي. «فالرقص يمكن اعتباره مؤديا للإيقاع وليس هذا الأداء اعتباطيا وإنما تناغم مع ضربات الطبل ونغمات الزكرة والحركات المتنوعة للرقص ومصدرها الجسد الإنساني الذي ينطوي على إمكانيات تعبيرية غير محدودة»[5].

3. الرقص الثنائي:

يؤدى هذا النمط من الرقص الشعبي بواسطة رجلين أو رجل وامرأة يتناغم أداؤهما وتتفاعل حركاتهما مع أنغام الزكرة أو الزرنة تناغما يتآلف مع الأدوات المصاحبة للرقص والأداء الركحي كالقرابيلة أو السيف لتشكيل صورة مشهدية متكاملة العناصر تتمازج فيها إيقاعات الموسيقى المتأتية من الضرب على الطبل مع أصوات البارود المنبعث من فوهات البنادق أو «المقارين» ومن خاصيات هذا الرقص اعتماده الكبير على حركات الرجلين قفزا ودورانا وتثنيا ويكتمل المشهد بتفاعل الجماهير المحيطة بحلقة الراقصين عبر التصفيق والتهليل والهتافات التي تزيد أجواء العرض الاحتفالي حماسة وإثارة فيزداد التنافس بين الراقصين إظهارا للبراعة والمهارة على الأداء الحركي الجسماني وكأنهما في حلبة صراع ونزال مما يجعل

الرقص الجماعي

هذا النوع من الرقص ملائما للأجسام الرياضية التي تتميز برشاقتها وخفة حركتها ومرونتها ويعد هذا النوع من الرقص المتلازم أحد روافد الذاكرة وعنصرا تراثيا فنيا تتوارثه الأجيال المتعاقبة تعبيرا عن تأصل ثقافتها وتجذر هويتها الثقافية فلا تخلو مناسبة من المناسبات الاحتفالية الموسمية أو العرضية في إحياء لهذه العادة والاحتفاء بها كي تتعرف عليها الأجيال الحديثة و تعمل على استمرارها و الحفاظ عليها.

4. الرقص الجماعي:

ويمكن أن نطلق على هذا النوع من الرقص الكرنفالي الذي يشارك فيه عدد كبير من الراقصين في أزياء تقليدية موحدة وأداء جماعي منسجم ومتناغم مع إيقاعات الطبل والزكرة وأصوات المغنين التي تأتي متجاوبة مع الألحان المبتكرة والمرتجلة من العازف الذي تبقى له حرية التصرف في الجمل الموسيقية والأنماط اللحنية ويرتكز الأداء الحركي الراقص على حركات النصف السفلي اندفاعا إلى الأمام أو تراجعا إلى الخلف أو التفافا ودورانا تتكامل مع هزات الخصر وحركات القدمين ويلعب اللباس الفضفاض دورا رئيسيا في هذه الرقصة حيث تتلازم حركة الأرجل والأقدام مع اهتزازات أطراف الثوب الفضفاض المتدلي.

5. الرقص الإستعراضي «رقصة الخيول»

وهو نمط من أنماط الرقص الجماعي يعرف باسم المداوري الذي لا يقتصر على العنصر البشري بل يشارك فيه الحيوان / الحصان مركوبا من فارس راقص يتحكم في توجيه حركة الحصان حتى تتناغم مع الأداء اللحني الإيقاعي المصاحب الذي يكون عادة إيقاع «السعداوي» ويشتهر هذا النوع من العروض المشهدية في المهرجانات التراثية الموسمية «الزردة» التي يحضر فيها المنظمون بهذا اللون من العروض التراثية الشعبية التي تستقطب الجماهير من كل الجهات ومن مختلف الأعمار والفئات للاطلاع على منتوج فني تراثي أصيل بدأ مع الأجداد الأوائل واستمر توارثا بين الأجيال التي لم تزل رغم هيمنة أسلوب الحياة الحداثي مغرمة بإحياء الذاكرة التراثية والاحتفاء بها.

رقصة الخيول

6. رقصة الزقايري:

وهي نمط من الرقص الفرجوي الاستعراضي الذي يؤدى فرديا أو ثنائيا أو جماعيا حسب ما تقتضيه المناسبة الاحتفالية والإطار المشهدي العام، أما طريقة أداء هذه الرقصة فترتكز على حركة الرجلين ونصف الجسم السفلي للراقص الذي يناوب في حركة الرجلين بين المد والخفض تزامنا مع إطلاق البارود من بندقية الصيد «مقرون» التي تعد إحدى لوازم رقصة الزقايري أو رقة الفرسان حيث يحضر الراقص في لباس الفارس التقليدي ومن خصائص هذا اللون من الرقص طابعه الفرجوي والحماسي الذي يستقطب الجمهور من مختلف الأعمار والفئات ويستدرجه إلى أجواء من التفاعل والإثارة العالية التي تنتج عن تناغم عناصر الفرجة المختلفة وتكاملها من رقص حركي وتصفيق جماهيري على إيقاع الطبل حتى أن حفلة الزقايري تعرف لدى أهالي الجهة برقصة «الربوخ» أي بالرقصة المحققة للمتعة ولأعلى درجات التفاعل النفسي والحركي وهي من الرقصات الشعبية التراثية التي يعشقها الجمهور ويستمتع بها ويواظب على متابعتها في مختلف المناسبات.

7. رقصة النخ:

يقتضي أداء الموقف أو راقصة النخ جملة من المواصفات الجسدية الجمالية كطول الشعر وجملة من المهارات والاقتدارات الفنية والتقنيات التي تتوفر لدى فئة محددة من الشابات الراقصات. ومن شروط أداء هذه الرقصة وجود تناغم وانسجام بين الأداء الحركي الجسدي المصاحبة الايقاعية فيكون لزاما على الراقصة أن تكون رشيقة خفيفة الجسم تمتلك القدرة على التناغم مع الايقاع بمختلف تكويناته ودرجاته من البطيء إلى السريع حتى يكون هناك تجاوب وتساوق بين المسموع والمرئي في مشهدية متكاملة تتحقق من خلالها متعة الفرجة بالنسبة إلى المشاهد وارتياح الراقصة بإفراغ شحنة المشاعر والأحاسيس والحالات النفسية في الأداء الحركي الذي يتحول بمقتضاه الجسم إلى لغة متحركة وتغدو الحركات المتناغمة مع الإيقاع دوالا مفعمة بالدلالات والمعاني رغم اقتصارها على الحركة والإشارة دون اللفظ.

رقصة الزقايري

8. خصوصية الأداء وتنوع الوظائف للرقص الفرجوي:

سواء كان الرقص الفلكلوري فرديا أو ثنائيا أو جماعيا كرنفاليا فانه يعد تعبيرا عن مخزون ثقافي متنوع تتمتع به المناطق الصحراوية وتحرص على المحافظة عليه ومن القواسم المشتركة بين هذه الألوان الفنية طابعها المشهدي والفرجوي الذي يجعل منها فنا جماهيريا بامتياز تتكامل فيه الفنون الإيقاعية واللحنية والحركية والبصرية تكاملا يعكس خصوصية الفن الشعبي عموما وتنوع وظائفه ففضلا عن الدور الترفيهي والاحتفالي، تمثل الفنون الشعبية الاستعراضية تعبيرا صادقا عن عقلية بدوية تضامنية وفطرة بريئة يترجمها التعبير الجسماني الحركي تناغما مع الأداء اللحني الصوتي المصاحب الذي يبلغ رسالة للمتفرج مفادها أن مساحة الفرح والاحتفال بالحياة تطغى على الحياة البدوية الصحراوية رغم قساوة المناخ والطبيعة.

9. عناصر الفرجة في الرقص الفلكلوري:

تتكامل عناصر الفرجة في الرقص الشعبي الفلكلوري وتتعامل في بنية مشهدية حركية مبهجة.

حيث يساهم الديكور واللباس التقليدي والجمهور والراقصون والموسيقى في إضفاء طابع فرجوي احتفالي تتناغم فيه الحركة الجسمية مع الإيقاع اللحني الموسيقي مع مكونات الديكور بطابعها التراثي الفلكلوري في خلق فرجة أصيلة يندمج فيها ألوان الفنون من عزف وغناء ورقص وأداء مسرحي استعراضي ضمن فضاء بانورامي متعدد المكونات والوظائف.

الفضاء:

يختلف بين فضاء صحراوي مفتوح يعيد إلى الأذهان صورة الحياة البدوية التلقائية وفطرتها وفضاء مغلق يحمل الخصوصية التقليدية سواء في شكله ومعماره أو في محتوياته ومؤثثاته.

الديكور:

يتكون أساسا من المرقوم التقليدي «مرقوم المرازيق» بزخارفه وألوانه الزاهية التي تضفي على الفضاء رونقا أضافيا، فضلا عن «بيت الشعر» الذي يعد أحد الرموز التراثية للحياة البدوية إضافة إلى جلود الخرفان والماعز التي تبسط على أرضية ركح العرض أو تعلق على الجدران.

الإضاءة:

يحرص المنظمون على أن تكون المؤثرات الضوئية حاضرة في مختلف العروض الفلكلورية وبكيفية جيدة سواء تعلق الأمر بفضاء العرض أو فضاء الفرجة وتتم الإضاءة بواسطة مصابيح كاشفة.

اللباس:

وهو مكون أساسي من مكونات العروض الشعبية الفلكلورية ويتكون بالنسبة إلى النساء من الحولي والملية والحزام والبلغة إضافة إلى الحلي التقليدي من «خلال» و«سلاسل» و«خلخال» و«طواقير»..

الجمهور:

يعد الحضور الجماهيري أحد شروط نجاح العروض الفرجوية التراثية فلولاه لما كان لمثل هذه الفعاليات الثقافية وجود أصلا، ومن خصوصيات جمهور الفنون الشعبية أنه جمهور غير متجانس يتألف من الجنسين ومن مختلف الفئات العمرية والاجتماعية.

الحركة:

تتنوع الحركات داخل حلقة العرض بين الحركات الدائرية والالتفافية وحركات الرجلين واليدين المتزامنة مع تصفيق الجمهور في مشهد متناغم.

المؤدون:

لا يقتصر الأداء على الذكور فقط بل يشمل الجنسين.

ويتراوح بين الأداء المنفصل (الذكور فقط أو الإناث فقط) وأحيانا يكون مختلطا بين الجنسين ويشترط في الراقص أن يكون رياضيا وعلى درجة عالية من الدراية كي يكون أداؤه الحركي متناسقا ومتناغما مع الأداء اللحني الإيقاعي المصاحب.

الموسيقى:

لا يكاد عرض من العروض الفلكلورية الشعبية يخلو من الموسيقى بتركيبتها الآلية التقليدية التي تتكون من الطبل والزكرة والدربوكة يصاحبها أداء صوتي غنائي فردي أو ثنائي أو جماعي تؤديه فرق منتخبة على قاعدة جمال الصوت وقوته ومهارة الأداء وسعة الحفظ للاغاني التراثية.

«يمتلك الصوت بخصوصية النغمة وبتعبيرات المتراكمة والمحددة من خلال التقاليد الشفوية لونا يمثل الارتسام الرمزي للمجموعة أو الفئة الاجتماعية أو للمنطقة الجغرافية هذا النوع من التنظيم السنوي ينص على إمكانية إنشاد نصوص من نوع مركب يتماشى مع البيئة وظروف الأداء فالبعد الدرامي للأداء يعبر عن النفس الشعبي»[6].

10. موقع الرقص من الفلكلور والتراث الشعبي:

يمثل الرقص الشعبي أحد المظاهر الحية للتراث الشعبي بمختلف مكوناته وتعود مركزية الموقع الذي يحتله فن الرقص الفلكلوري إلى كونه فنا فرجويا ركحيا جامعا لأنماط فنية وتعبيرية مختلفة ومتاكملة تجمع الغناء والحركة الجسمية التعبيرية والإيقاع والموسيقى وفن التصميم الركحي وهو ينطوي على قدرات وطاقات تعبيرية كبيرة تجعل الراقص فنانا متعدد المواهب والقدرات التي تشمل التعبير الجسماني الحركي والحضور الركحي التمثيلي فضلا عن مهارة إحداث التناغم بين الأداء الحركي والإيقاع الموسيقي المصاحب.

وما يتطلبه ذلك من حضور ذهني ومرونة رياضية ويبقى الجانب الاستعراضي أبرز سمات هذا الفن الذي يؤديه الراقص مرفوقا ببعض العناصر التراثية الأخرى كالمقرون والجرة التي تمثل رمزا من رموز الحياة البدوية ومن خلال متابعتنا لبعض العروض

الراقصة خلال مهرجان الصحراء أو أثناء بعض المناسبات الاحتفالية الشعبية الخاصة، لاحظنا اهتمام الشباب من الجنسين بهذا الفن التراثي وحرصهم على إحيائه والحفاظ عليه وتطويره رغم اكتساح الرقص الغربي الحديث لكل الفضاءات الثقافية واستفادته من توظيف التكنولوجيات الحديثة كالمؤثرات الصوتية الإيقاعية والمؤثرات الضوئية وغيرها من الآليات المستحدثة لاستقطاب الجمهور واستدراجه إلى التفاعل مع العرض.

وبهذه المناسبة تثمن المجهودات المبذولة من قبل المشرفين على المهرجانات الشعبية للتعريف بالفنون التراثية ووضع الاستراتيجيات المناسبة لإحيائها والحفاظ عليها كمقوم من مقومات الهوية الثقافية لمجتمعنا .

الهوامش:

1. فرحات شكري يوسف وبديع يعقوب اميل، معجم الطلاب، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ص 221.
2. إبن منظور: لسان العرب، الطبعة الاولى 1410هـ/1990 م، المجلد السابع، مادة الرقص، ص 43-42.
3. السلامي رشيد، الرقص في بلاد المغرب والاندلس، الحياة الثقلفية، العدد 181، تونس، مارس2007، ص 164.
4. الغرابي الجيلاني، توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، 2010، ص45.
5. شعبان فائق، صفحات من تاريخ فن الرقص في العالم، دار علاء الدين، ص 43.
6. «باولو سكارنيكيا» الموسيقى الشعبية والموسيقى الراقية، ترجمة احمد الصمعي، منشورات المتوسط اليف، تونس الطبعة الاولى فيفري 2004، ص 5.

الصور:

الصور من الكاتبة.

الغناء الموريتاني
من خلال الفنانة المعلومة بنت الميداح

أ. سعيد بوكرامي
باحث من المغرب

في المجتمع البدوي في موريتانيا ، ظلت الموسيقى والأغاني ، حتى وقت قريب ، حكرا على فئة اجتماعية محددة ، وهي فئة الرجال على وجه الخصوص ، الذين كانوا مغنين جوالين يلقبون ب (īggâwən) ولكن ، شيئًا فشيئًا ، بدأ هذا الوضع يعرف مجموعة من التغييرات . إذ تحول تدريجيا معظم الموهوبين منهم ، عن دورهم التقليدي ، الذي ينحصر في تأليف وغناء شعر الحماسة بين القبائل المحاربة الشجاعة ، إلى احتراف الموسيقى ، والغناء .

إحدى فرق (īggâwən) الموسيقية الموريتانية سنة 1934

يعود تاريخ أصول الموسيقى الموريتانية من حيث تركيب آلات: «التدنيت» و«آردين» و«النفارة» و«أم ازغيبة» إلى أصول البنية التقليدية للموسيقى الموريتانية التي تنقسم إلى 3 جوانب هي:

- اجانبة البيظة
- اجانبة الكحلة
- اجانبة لكنيدية

وتتكون بدورها من 6 جوانب هي :

- اظهور - كر
- فاغو - لبياظ
- لكحال - لبتيت

وهذه الأسماء تتغير حسب الجوانب الثلاثة، ويمكن ردها الى أصول أمازيغية مثل: «آردين والتدنيت والتاموناانت والتيشبطن». ويقول الكثير من الدارسين إن الموسيقى الموريتانية تنحدر من أصول عربية أندلسية استجلبها الموسيقار العربي المشهور زرياب، من المشرق الى الأندلس، على الخصوص آلة التدنيت التي تعتبر بشهادة المتخصصين وريثا شرعيا لآلة العود العربي. لكن لا يمكن لباحث في الموسيقى استثناء التلاقح الثقافي وتبادل المعارف في اتجاه الجنوب بحيث نجد بعض الملامح للموسيقى الإفريقية الزنجية التي أثرت بشكل أو آخر في المقامات الموسيقية الموريتانية.

في السنوات الأولى لموريتانيا المستقلة، تمكنت بعض العائلات من هؤلاء المغنين من احتلال مكانة مهمة على الصعيد الوطني وداخل هذه الأسر التي يعتبر الشعر والموسيقى جزءا لا يتجزأ من نمط حياتها. في هذه الفترة بالذات بدأت تبرز بعض المغنيات المحافظات على التقاليد الموسيقية ومن بينهن المعلومة بنت الميداح التي أصبحت أيقونة موسيقية عالمية. رغم الصعوبات الاجتماعية التي اعترضت مسيرتها الفنية.

تنحدر الفنانة المعلومة من عائلة أهل الميداح المشهورة، ولدت سنة 1960 بميديردرا «جنوب غرب موريتانيا» تعلمت الموسيقى والغناء وهي ما تزال

طفلة، كما أتقنت العزف على آلة الأردين. وعندما تسأل عن ذكرياتها الخاصة التي عاشتها تستدعي أمرين حاسمين في تكوينها الشخصي. كان والدها المختار ولد الميداح معلمها الأول إذ كان يتوفر على ثقافة موسيقية واسعة، فبالإضافة إلى العزف كان مولعا بسماع موسيقى العالم على أسطوانات أو على الراديو. كانت ثقافة المعلومة متعددة موسيقيا فعن طريق السماع ما بين الستينيات والسبعينيات اغترفت المعلومة موسيقى العالم: الموسيقى الشرقية. الموسيقى الكلاسيكية. موسيقى البلوز الأمريكية. أما الجانب الآخر في تكوينها فيتمثل في حساسيتها صوب ما يحدث أمامها من صراعات اجتماعية سياسية، فطورت موقفا حادا صوب التفاوتات الطبقية. تقول أنها لاحظت الظلم الممارس على فئة «الحراطين» العبيد الذين يعاملون معاملة تمييز وهي لا تتوقف عند هذا الحد بل تطالب بوضع اجتماعي لائق للفنان الموريتاني عامة وللفنانة خاصة مستشهدة ببعض الأسماء التي أصابها الغبن والتهميش مقابل عطائها الفني المذهل، مثل «ديمي منت أبا» .

صارت بنت الميداح واحدة من الأصوات الأكثر شعبية منذ صدور ألبومها «دنيا» الذي سجلته في نواكشوط في ديسمبر 2002 تحت الإشراف الفني لكامل زكري، ومن هنا بدأ العالم يتعرف على قصتها، قصة المغنية المتمردة التي كانت تُرفَض أغانيها في بلادها

لأنها تستحضر العلاقات الزوجية، ووضع المرأة المتدني، كما تدعو إلى مكافحة الإيدز، والزيجات المدبرة، وتطالب بالعناية الصحية بالأطفال وتدعو أيضا إلى محو الأمية وتنمية المرأة. كان غناؤها يشكل خطرا على المؤسسة التقليدية. فخضعت وصلاتها الإشهارية التي أنجزتها لصالح اليونيسيف للرقابة والمنع. كما تم تعليق خط هاتفها الشخصي، ومنعت أغانيها من البث في وسائل الإعلام السمعية والبصرية الوطنية في موريتانيا منذ عام 1998.

إذا كانت المعلومة قد أزعجت الطبقة الحاكمة آنئذ، فإنها بالمقابل حصلت على تقدير كبير من طرف الشباب الذين أعربوا عن اعجابهم بصراحتها وصدق مشاعرها وطريقتها في تجديد الموسيقى الموريتانية

الموازية بين الماضي والحاضر. لكن جرأتها الموسيقية دفعتها إلى الذهاب بعيدا في التجديد إذ مزجت ما بين الموسيقى التقليدية وموسيقى البلوز الأمريكي. وبذلك اخترعت أسلوبها الخاص. بألبومها الرائد «نور» الذي سجلته تحت إدارة الفرنسي فليب تيسيي. دخلت عالما موسيقيا على حافة الماضي والحاضر. «نور» يراهن على موسيقى الانفتاح، ويفتح آفاقا مبتكرة لمقطوعات موسيقية موريتانية جديدة.

بعد سنوات طويلة من النفي تعد اليوم المعلومة بنت الميداح شخصية غير عادية في موريتانيا. في عام 2007 انضمت لمجلس البرلمان، لتتوج التزامها السياسي القوي ولتواصل نضالها من أجل العدالة الاجتماعية محافظة على نهجها الفني الجامع بين التراث والحداثة الذي جعل منها نجمة الغناء في مطلع التسعينيات. ورغم الاحتجاجات واصلت بلا هوادة فنها متجاهلة الإدانة ومتحدية بقدرة عجيبة الإكراهات جميعها، التي تعد في المجتمع الموريتاني جسيمة وخطيرة. وأخيرا كان قطاف المعلومة على قدر عزمها وسخائها، فجاء مكللا بثلاث ألبومات غنائية ذات مواصفات عالمية هي: صحراء وجنة (1999)، ودنيا (2003)، ونور (2007).

بعد هذه السنوات كلها من النضال السياسي، تعود المعلومة إلى مادتها الموسيقية التي تتحكم فيها وتشكلها وفق تصواراتها الرائدة. فجاء «كنو» رابع ألبوم دولي جسدت فيه إلهامها وتجديدها الموسيقي. استغرق إعداده ثلاث سنوات. ومذاك اعتزمت المعلومة أن تترك السياسة وتخصص وقتها لموسيقاها، وإبداعاتها ولهذا الكنز الموسيقي الملقب بـ«إغاوين». في عام 2011 أنشأت مؤسسة خاصة به للدفاع عنه أحسن الدفاع.

تقول المعلومة عن مؤسستها: «تتوفر موريتانيا على كنز ثقافي غني جدا، وخاصة في مجال الموسيقى، حيث يتعايش الأفارقة السود والعرب والأمازيغ. وموسيقانا تمثل هذه الثقافات. هذه الموسيقى الأصيلة، الموروثة عن الأجداد، بدأت تختفي بسبب العولمة. هناك قنوات تلفزيونية تستورد أنماطا ثقافية بعيدة عما لدينا. وهدف مؤسستي أن تجمع وتحافظ على الخصائص الموسيقية جميعها التي تمثل الثراء والتنوع لتراثنا. نحن بصدد إنشاء بنك كبير للصورة والصوت عبر أنحاء موريتانيا. كما تهدف المؤسسة إلى تسليط الضوء على الموسيقى والترويج لها عبر العالم».

الغناء والموسيقى عند المعلومة بنت الميداح صنوا الحرية ووسيلة لتحقيقها عبر التأكيد على أن الفن يمكن أن يغير شيئا ما في المجتمع التقليدي. طموحها الفني تجسد هذا العام في ألبومها العالمي «يا حبيبي» 2015 الذي لقي انتشارا كبيرا ويمكن تتبع عدد مستمعيه ومشاهديه الهائل عبر وسائل التواصل الاجتماعي، لنكتشف كيف استطاعت هذه الفنانة أن تنبعث كالفنيق من رماد مجتمع أبيسي حاول بشتى الوسائل إسكات صوتها المرتعش بصلابة والمترسب بثبات في وجدان الموريتانيين والعالم بأسره. صوت لا محيد عنه بمجرد الإصغاء إليه والانفتاح على ذوقه الفني وتجديده للمقامات التقليدية للموسيقى الحسانية والإفريقية.

الصور:

الصور من الكاتب.

ثقافتنا

- الأسس النظرية والعملية لتطور تصاميم نوال حياكة السدو 160
- الطابون مخبز وفرن للعائلة الفلسطينية 176
- مدرسة وجامع العامرية بـ«رصاع» 180
- الدريشة النافذة البحرينية إطلالة فضول نحو المباد والمصادر 192

الأسس النظرية والعملية لتطور تصاميم أنوال حياكة السدو

د. علي صالح النجاده

أستاذ مشارك بقسم التصميم الداخلي - كلية التربية الأساسية، الكويت

«السدو» كلمة تستخدم عند سكان بادية الكويت وعدد من دول الخليج العربي كمصطلح ذي ثلاثة معاني مرتبطة بحياكة النسيج التقليدي للسدو. حيث تطلق بنات القبائل (نساء أهل البادية) في الكويت كلمة السدو على عملية حياكة السدو (Sadu Weaving)، وعلى اسم نول حياكة السدو التقليدي(Sadu Loom)، وعلى منتجات السدو الخام (Sadu Textiles) التى تصنع منها بيوت الشعر والبسط والزل وما إلى ذلك.

يقصد بكلمة السدو في اللغة العربية الإمتداد أو الإتساع في مد الشيء، فقد ذكر الجوهري في كتاب الصحاح (1990، الطبعة الرابعة) سدت الناقة (أنثى الإبل) أي مشت ومدت ذراعاها للأمام باتساع أو بخطوات واسعة. كذلك فقد ذكر ابن منظور (2003) في كتابه لسان العرب أن السدو يعني مد اليد نحو الشيء، فالإبل تسدو في مشيها بمد أذرعها باتساع وطرحها في لين للأمام، والصبية يسدون بمد أذرعهم بأقصى ما يمكنهم عند لعبهم ورميهم بالجوز. أما كلمة السداة (Warp) فهي من مصطلحات النسيج وتعنى الخيوط الممتدة على طول القطعة المنسوجة، وهي خلاف اللحمة (Weft) أو الخيوط الممتدة بعرض القطعة المنسوجة (نصر والزغبي، 1993).

وعليه يمكن القول بأن أهل البادية قد استعملوا كلمة السدو بما تشمله من معاني متنوعة ولكن محددة وواضحة على عملية حياكة السدو لأن المشتغلة بها تنسج بامتداد للأمام، حيث أنه مع استمرار عملية النسج يزيد طول قطعة النسيج، وهذا مما يؤكد معنى الاتساع للأمام الذي ذكر عند كل من الجوهري وابن منظور. أما استخدام كلمة السدو لتعريف آلة حياكة السدو أو نولها فهي كلمة تعريف وصفية مرتبط بتصميم النول. يمكن تعريف نول السدو التقليدي على أنه آلة نسيج بسيطة وبدائية تطرح وتثبت على الأرض بإمتداد أفقي (Horizontal Loom) يقصر أويزيد حسب الحاجة. هذه المرونة في تحديد الطول المطلوب للنول، والمتأثرة في الغالب بطول القطعة المراد أو المطلوب نسجها، يجعل من نول السدو آلة عملية في وظيفتها وإقتصادية في مكوناتها ولا حاجة لاستبدالها كلما دعت الضرورة لتغيير طول أو عرض القطع المراد نسجها.

تعد حرفة السدو من أهم وأشهر الحرف اليدوية التقليدية التي كانت تمارسها إلى وقت قريب الغالبية من بنات القبائل ذوات الأصول البدوية في الكويت بكل براعة وإتقان (الصباح، 2000). استخدمت النساء هذه الحرفة لتوفيراحتياجاتهن الأسرية الضرورية من نسيج السدو لإنشاء مساكنهن الصحراوية أو ما يطلق عليه «بيوت الشعر». كذلك، استخدم ذلك النسيج كقاطع لفصل حرم النساء عن ربعة أومضيف الرجال في بيت الشعر (Al-Sabah, 2006). أيضا، استخدمت هذه الحرفة لحياكة مختلف أنواع البسط والزل.

(السجاد) لفرش الأرض وأقمشة التنجيد لمفروشات بيت الشعر من مراتب ووسائد. كذلك، استخدم السدو كقماش متين لصنع أمتعة تخزين الطعام وحفظ الملابس ونقل الحاجيات الخاصة بالأسرة البدوية في حلها وعند ترحالها من موقع لآخر، ولإنتاج الكثير من حليات الزينة لتجميل الخيول والجمال وبيوت الشعر وبناء الهوادج وغير ذلك. كل تلك المنسوجات التي استعملت في تصميم وبناء بيت الشعر البدوي وساهمت في إثراء التصميم الداخلي لهذا البيت الصحراوي المتنقل كانت تنفذ على آلة بسيطة مثبتة بأربعة أوتاد على أرض الصحراء الرملية بشكل أفقي تسمى «نول السدو» (النجاده، 1998).

مع تبدل الحال وانتقال أغلب سكان البادية في الكويت للعيش في المدن والضواحي في بيوت طينية قديمة أوخرسانية حديثة، واستعمالهم لأنواع مختلفة من الأثاث الحديث، واتجاه أغلب نساء أهل البادية الحديثات في السن للتعلم والتوظف في مجالات العمل المختلفة في البلاد، فقد انحسرت ممارسة حرفة السدو إلى حدودها الدنيا وأصبحت هذه الحرفة مهددة بالزوال.

في عام 1979م تأسس مشروع وطني طموح وجريء للمحافظة على حرفة ومنتجات السدو، وبمرور الأيام تطور هذا المشروع وازدهر تحت رعاية ورئاسة من الشيخة ألطاف سالم العلي الصباح، الرئيسة الفخرية الحالية، لهذا المشروع الوطني المتميز. وفي عام 1991م طور هذا المشروع ليصبح اسمه «الجمعية التعاونية الحرفية للسدو».

«يعمل بيت السدو، بيت النسيج التقليدي في الكويت من أجل الحفاظ على تراث المنسوجات الغني والمتنوع في الكويت: البدوي والحضري، وتوثيقه والتعريف به. كما يسعى للاحتفال بقيم الماضي الجميل من تفاني

في العطاء وهمة وإبداع في العمل، ناسجا بذلك رابطا وهوية ثقافية لأجيال الحاضر والمستقبل». من أهم أهداف هذه الجمعية ما يلي:

1. الحفاظ على تراث الحياكة والنسيج التقليدي في الكويت وتوثيقه للأجيال القادمة.

2. تعزيز تقاليد وقيم العمل اليدوي ومعاني الإبداع والابتكار.

3. تقديم البرامج التعليمية وورش العمل الخاصة بالحياكة والنسيج.

4. تجهيز أرشيف خاص بالتصاميم والنقوش التقليدية للباحثين والفنانين.

5. توفير الإطار المريح والحضاري للزائرين للتعرف والاستمتاع بالتراث الفني الكويتي وتقديره (الجمعية التعاونية الحرفية للسدو، 2015/10/4م).

ونظرا لكون هذا المشروع الحرفي الوطني الهام قد قام على أهداف سامية وعديدة منها تطوير حرفة السدوالتقليدية وتنمية الإنتاج اليدوي فيها، فمن هذا المنطلق وللمساهمة في تشجيع الأجيال الناشئة من ناسجات السدو الشابات على العمل في هذه الحرفة التقليدية والصناعة التراثية بشكل يتناسب مع التطورات الحالية توجهت العديد من الجهود والخبرات لتطوير نول السدو التقليدي.

الأهداف:

تهدف هذه الورقة البحثية لاستعراض الأسس النظرية والعملية والفلسفة التي بني على أساسها تطور أنوال السدو منذ بداية التسعينات من القرن الماضي وحتى نهاية العام 2014م وذلك من خلال ما يلي:

1. تحديد مشكلة البحث والأصل في فكرته.

2. دراسة أنوال السدوالسابقة.

3. تبيان الأسس النظرية والعملية لتصميم نول السدو الرأسي.

4. استعراض مراحل اختراع وتطوير نول السدو الرأسي.

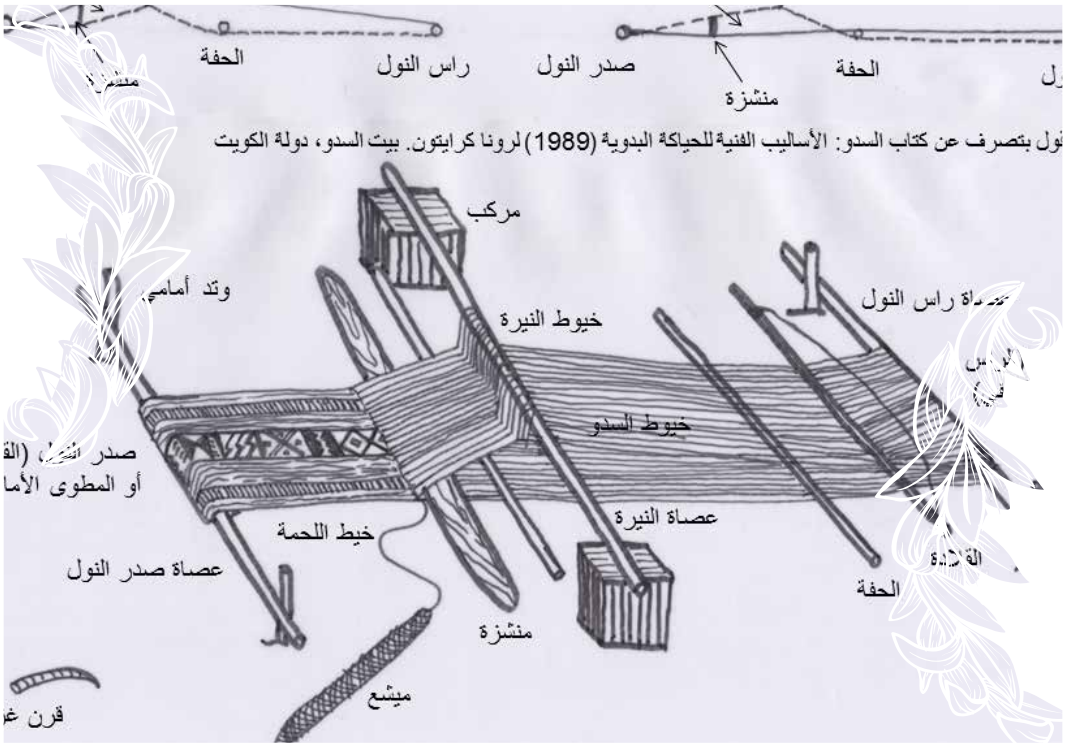
5. استعراض الوصف التفصيلي لأجزاء نول السدو الرأسي.

6. شرح طريقة استعمال نول السدو الرأسي.

7. إستعراض الأنوال الجديدة التي صممت ونفذت بعد نول السدو الرأسي.

مشكلة البحث والأصل في فكرته:

يعتبر نول السدو الأرضي (الأفقي) هوالنول التقليدي الذي عملت ولازالت تعمل عليهالعديد من ناسجات السدو التقليديات. هذا النول عادة ما يثبت مباشرة على الأرض الرملية من خلال أربعة أوتاد تدق في الأرض وتجلس الناسجة المتمرسة أوالمبتدئة على السواء على الأرض أمامه لساعات طويلة كل يوم لتمارس عملية النسيج. هذا الجلوس اليومي والدوري الطويل مرهق ومؤلم لقدمي الناسجة وساقيها وركبتيها وفخذيها وعجزها وظهرها وأكتافها ورقبتها. غالبا ما تحدث تلك الآلام المتعبة للناسجة بسبب جلوسها لساعات طويلة على الأرض ورجلاها مثنيتان للداخل مما يتسبب في الضغط على أعصاب الرجلين وحبس الدورة الدموية عن الساقين والقدمين. أما بالنسبة لآلام العجز والظهر والكتفين والرقبة فمردها لانحناء الناسجة للأمام باتجاه النول لمتابعة عملية النسج مما يشكل جهدا بدنيا يتزايد مع طول مدة الجلوس للنسج ويتعاظم مع استمرار وقوع النصف العلوي من الجسم تحت وطأة الجاذبية الأرضية التي تشد الجسم للأسفل والناسجة تحاول رفع جسمها للأعلى لمتابعة عملية النسيج. لهذه الأسباب ولأسباب أخري فردية أو شخصيةتتفاوتمن ناسجةلأخرى حسببنيتها الجسدية ومرونة عضلاتها وقدرتها على تحمل الإجهادات البدنية بالإضافة إلى الظروف المعيشية المختلفة لكل منهن، فقد عزفن عن الاستمرار في حياكة السدو.



الشكل (1): نول السدو الأرضي التقليدي

كذلك، فإنه بعد انتقال الناسجات المتمرسات والمبتدئات للسكن في مساكن حديثة بأرضيات مكسوة بمواد صلبة كبلاط الموزاييك أو الرخام أوالسيراميك أوغيرها، وغرف محكومة الأحجام بدلا من السكن في بيوت الشعر التقليدية التي عادة ما تنصب على رمال الصحراء حيث يمتد الفضاء أمامها وخلفها بشكل كبير، فقد ظهرت الحاجة لأنوال تكون أكثر ملائمة للظروف المعيشية الجديدة وأكثر عملية وأصغر في الحجم لتتناسب مع صغر مساحات بيوت الغالبية العظمى منهن. من هنا جاءت الفكرة العملية لتطوير «تصميم وبناء» نول السدو الأرضي الأفقي التقليدي بشكل عملي لمساعدة ناسجات السدو في التغلب على مشاكلهن الجسمانية (البدنية) وتحدياتهن المكانية لممارسة حرفتهن اليدوية المحببة والهامة لديهن بأقصى مدى من الراحة وأدنى مستوى من الجهد.

1. دراسة أنوال السدوالسابقة:

النول هو الآلة اليدوية المستخدمة في عملية النسج. يتم من خلال النول تثبيت خيوط النسيج الطولية (السداة) للتشابك مع خيوط النسيج العرضية (اللحمة) للتماسك معا وتكوين قطعة النسيج المطلوبة. للتدرج في التعرف على أنواع أنوال النسيج اليدوي التي صممت خصيصا لنسج السدو نذكر ما يأتي:

1.1. الجيل الأول: نول السدو الأرضي الأفقي (التقليدي):

لعل أقدم نول نسيج أرضي أفقي عرف في التاريخ يرجع إلى عام 1900 قبل الميلاد في عهد الملك سنوسرت الثاني من الأسرة المصرية الثانية عشر التي حكمت مصر القديمة (Held, 1978, 2nd ed)، لكنه لم يكن لنسج السدو وإنما استخدم لحياكة المنسوجات القطنية

الشكل (2): نول السدوالأرضي المعدني مطروح على أرضية من بلاط الموزاييك، وبجانبه حفر في الأرضية البلاط ناتجة عن تثبيت أوتاد نول السدو التقليدي

والكتانية. أما أقدم رسمه لنول سدو تقليدي فربما تكون تلك التي تم تبيان تفاصيلها بالرسم اليدوي بواسطة المبعوث البريطاني لدولة الكويت السيد هارولد ريتشار دكسون في كتابه التوثيقي المكتوب باللغة الإنجليزية تحت عنوان «The Arab of the Desert» أو«عرب الصحراء» (Dickson, 1959, 2nd ed). كذلك شرح النول ووثقت أجزاؤه مرة أخرى من قبل السيدة رونا كرايتن في كتابها المترجم للعربية بواسطة السيدة عزة محمد كرارة تحت عنوان «السدو: الأساليب الفنية للحياكة البدوية» (كرايتن، 1989). هذا وقد تم في هذا البحث عمل رسمة توضيحية مفصلة (الشكل 1) لكافة تفاصيل نول السدو الأرضي التقليدي حيث أضيف فيها على ما ورد في الرسمتين التوضحيتين السابقتي الذكر.

يتكون نول السدو الأفقي الأرضي (الشكل 1) من غصن خشبي أوقضيب معدني يمد عرضيا في مقدمة (قاع) النول أو مطواه الأمامي وقطعة أخرى مشابهة في مؤخرة (رأس) أو المطوى الخلفي للنول. تشد كلتا القطعتان على أوتاد خشبية أوحديدية مثبتة في الأرض ويمتد بينهما طوليا خيوط صوفية وقطنية ملونة تسمى «خيوط السداة». على بعد ذراع أوأكثر يوضع على جانبي النول حجران أوطابوقتان (مركبان) مرتفعتان نسبيا لتثبت فوقهما عصاة (النيرة) التي تمتد بعرض النول وتحمل خيوط السداة الفردية لترفعها نحو 10 سنتمترات عن مستوى خيوط السداة الزوجية. يتكون بين خيوط السداة الفردية والزوجية فراغ مثلث الشكل يسمى «النفس» الذي تمر من خلاله خيوط «اللحمة» التي تكون ملتفة حول عصا إسطوانية أخرى تسمي «الميشع». ترفع خيوط السداة الفردية ثم الخيوط الزوجية بالتناوب لتمر من خلال الفراغ المشكل بينهما خيوط اللحمة الملفوفة على الميشع، ثم يحكم رص خيوط اللحمة من خلال ضربها بقطعةخشبية بعرض 8-10سم وبطول 80سم تقريبا تسمى «المنشزة» ثم تشد خيوط السداة مرة ثانية من خلال سحبها بواسطة «قرن غزال». هذا النول غالبا ما تنسج عليه قطع سدو بعرض مقداره 60 – 70 سم وبطول أقله متر واحد وأقصاه نحو 25 مترا. ينصب نول السدو التقليدي في الصحراء أمام ربعة النساء في بيت الشعر لتمارس عليه المرأة البدوية حرفتها وتنسج ما تحتاج إليه لبناء بيت الشعر أو تصنيع أي من مفروشاته وقطع تزيينه المنسوجة.

من مميزات هذا النول أنه سهل النصب والطوي حيث يمكن لناسجة واحدة أن تثبته على الأرض للنسج

عليه، ومتى ما دعت الحاجة لرفعه فإنه بإمكانها رفع أوتاده عن الأرض ولفه ونقله للعمل عليه في مكان آخر بسبب كثرة الترحال والتنقل في حياة أهل البادية. إلا أن من عيوب هذا النول أنه يتطلب ساعات طويلة من العمل جلوسا على الأرض مما يتسبب بالآلام الكثيرة في قدمي الناسجة وساقيها وفخذيها وعجزها وظهرها وأكتافها ورقبتها، إما لاحتباس جريان الدم في الأطراف السفلى من الجسم، أوبسبب طول فترة الضغط على أعصاب الرجلين، أوبسبب الإنهاك الذي يصيب عضلات الجسم نتيجة لجلوس الناسجة بانحناء تجاه نول السدو والمحاولة المستمرة من قبل جسم الناسجة لمقاومة أثر قوة الجاذبية الأرضية التي تجذب جسمها تجاه الأرض. كذلك يعاب على هذا النول خاصة عند مده لمسافة طويلة حاجته لأكثر من ناسجة لمد خيوط السداة عليه. ففي الغالب تحتاج هذه العملية لناسجة عند مقدمة النول (القاع) وأخرى عن مؤخرة النول (الرأس)، وثالثة أو طفلة تحمل لفة خيوط الصوف التي تؤخذ منها خيوط السداة ذهابا وإيابا بين الناسجتين الجالستين بين قاع النول ورأسه لتسهل عليهما «تسدية النول» وإعداده لعملية النسج.

آخرا وليس أخيرا، فإن نصب هذا النول في البيوت الحديثة المبلطة الأراضي ببلاط الموزاييك أو الرخام أو السيراميك ونحوها يضر بالكسوات الأرضية ضررا بالغا نتيجة قيام الناسجات في تثبيت أوتاده بدقها في أرضية المنزل.

2.1. الجيل الثاني: نول السدو الأفقي الأرضي المعدني:

نظرا لانتقال معظم الناسجات من سكان البادية الكويتية للعيش في المدن،والسكن في منازل حديثة ذات أرضيات مغطاة بالبلاط فقد أصبح من المتعذر عليهن استعمال نفس النول التقليدي.لذا، تم من خلال الجمعية التعاونية الحرفية للسدوتصميم نول معدني من أنابيب الحديد الإسطوانية الملحومة على شكل برواز معدني بعرض 60 سم وبطول 150سم له أربعة قوائم طول كل واحد منها 25 سم يوضع واحد منها في كل زاوية من زوايا البرواز الحديدي لتؤدي في مجملها نفس وظيفة أوتاد النول التقليدي الأرضي دون الحاجة لنفس حيز الفراغ أو لتثبيت أوتاد النول في البلاط (الشكل 2).

يتميز هذا النول عن سابقه من الجيل الأول بعدم حاجته للتثبيت بأوتاد على الأرض. كذلك فهويمتاز بخفته وسهولة نقله من مكان لآخر دون الحاجة لرفع قطعة النسيج من عليه. أما أهم عيوبه فمنها استمرار الآثار السلبية على جسم الناسجة نتيجة جلوسها على الأرض للنسج لفترات طويلة وهي نفس النتائج السلبية التي تم استعراض أهمها عند تناول نول السدوالتقليدي المذكور سالفا بالشرح. كذلك فإن أقصى طول لقطعة السدو المنسوجة على هذا النول مترتبط بطول البرواز المعدني للنول نفسه ما لم يتم التغيير في طريقة تسدية النول وهذا أمر ليس محل الشرح هنا.

3.1. الجيل الثالث: نول ريف (نول السدو الرأسي للمهندس الأمريكي السيد ريف):

نتيجة لتعب وشكاية معظم الناسجات الصغيرات في السن والغير متمرسات على النسج من استخدام نول السدو التقليدي والنول المعدني المطور، بالإضافة إلى وجود الناسجات الأجنبيات الراغبات في التدرب على طريقة نسج السدو، فقد اقترحت الشيخة ألطاف الصباح على مهندس أمريكي يدعى السيد ريف التفكير في تصميم نول لحياكة السدويمكن العمل عليه في وضع رأسي. قام المهندس ريف بتصميم وتنفيذ نول السدو الرأسي الأول (الشكل3).

يتميز هذا النول باختلافه عن النولين السابقين في التصميم وطريقة العمل حيث جاء بناؤه رأسيا بدلا من أن يكون أفقيا مثلهما، مما جعله يأخذ حيزا مكانيا أصغر من سابقيه. كذلك فقد بني جسم النول من الخشب وجعلت له مفاصل متحركة للتمكن من شد خيوط السداة حسب الحاجة عند النسج، إلا أن هذا النول وبعد تجربته وجد غير

الشكل (3): أول تجربة لصنع نول السدومن تصميم المهندس الأمريكي السيد ريف

الشكل (4): صور من الزاوية الأمامية اليمني لنول السدوالرأسي

متماسك وغير ثابت على الأرض بشكل عملي يمكن الناسجات من العمل عليه. بالإضافة إلى ذلك، فإن الناسجات لم يستسغن العمل عليه لكونه غريبا عليهن في طريقتي التسدية والنسج ولا يمكنهن نسج قطع سدو طويلة عليه. كذلك احتاجت الناسجات للعمل على هذا النول للجلوس على كراسي منفصلة للارتفاع على سطح الأرض بالمقدار الذي يساعدهن في الوصول إلى نيرة النول.

1.4. الجيل الرابع: نول السدو الرأسي:

تم في عام 1997م اللقاء بين الشيخة ألطاف الصباح ومصمم نول السدو الرأسي (الجيل الرابع) الدكتور علي صالح النجاده، الأستاذ المشارك في قسم التصميم الداخلي في كلية التربية الأساسية التابعة للهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب ومستشار النسيج في الجمعية التعاونية الحرفية للسدو خلال الفترة من يناير 1998م وحتى يونيو 2015م، بهدف البحث في إمكانيات تطوير نول السدو. تم في ذلك اللقاء استعراض ما قامت به الجمعية من جهود في سبيل تطوير آلة نسج السدو. كذلك تم عرض نول السدو الرأسي الأول للمهندس ريف مع تبيان فكرته وأهم المآخذ عليه، وأبديت الحاجة لتصميم نول رأسي جديد يلبي احتياجات الناسجات المتمرسات والمبتدئات على أن يتم تلافي كافة المآخذ التي ظهرت في نول ريف. تم العمل على النول الرأسي (الجيل الرابع) لمدة قاربت الثلاثة أشهر، وبعدها تم إنتاج النموذج الأول من نول السدو الرأسي (الشكل 4). زود هذا النول بجهاز للتسدية ومقعد ثابت متصل بقاعدة النول لجلوس الناسجات عليه ومخزن صغير أسفل مقعد الجلوس لتخزين الخامات والأدوات المستخدمة للنسج على النول. تم في هذا النول تلافي العديد من مشاكل وعيوب الأنوال السابقة وسوف يتم تناول كل ذلك بالتفصيل فيما بعد.

الشكل (5): تثبيت نول السدوالمعدني بجلوس الناسجة على مسند(مخدة) توضع على الامتداد المعدني الأمامي للنول أو على الجزء المنسوج منه

مراحل اختراع نول السدوالرأسي (الجيل الرابع):

قبل وضع اللمسات الأخيرة لتصميم وتنفيذ النموذج الأول من نول السدو الرأسي فقد مرت عملية اختراعه في مراحل عديدة موجزها فيما يلي:

1. مرحلة دراسة الأنوال السابقة:

تم عمل دراسة مستفيضة لأجزاء وتراكيب وطرق استعمال أنوال السدوالثلاثة السابقة وذلك من خلال معاينة تلك الأنوال على الطبيعة وأخذ العديد من الصور الفوتوغرافية لتلك الأنوال من جوانب وزوايا متعددة لدراستها ودراسة طريقة وآلية العمل عليها.

2. مقابلة عدد من ناسجات السدو المتمرسات:

أجري عدد مع المقابلات الشخصية مع ناسجات متمرسات من جمعية السدو بهدف التعرف بشكل مباشر منهن على ملاحظاتهن على الأنوال الثلاثة السابقة وما يأملن أن يتحقق في النول الجديد لزيادة راحتهن البدنية والنفسية عند استعمال مع عدم الإخلال بسهولة ووفرة الإنتاج عليه.

3. وضع الأسس العلمية والعملية والفلسفية لتصميم نول السدو الرأسي:

كمحصلة نهائية لدراسة أنوال السدو السابقة ومقابلات ناسجات السدو المتمرسات، فقد تم الوصول إلى ثلاثة نتائج مهمة كونت بمجملها الأسس العلمية والعملية والفلسفية لتصميم نول السدو الرأسي وهي على النحو الآتي:

- تدني مستوى راحة الناسجات البدنية. لوحظ أن أنوال السدوالسابقة كانت غير مريحة بدنيا، بل وحتى أن النول الأرضي بتصميميه المختلفين في الجيلين الأول والثاني كان يتضمن خطورة في الاستعمال على الناسجات لأنه يمكن أن يتسبب لهن في إعاقات بدنية مؤقتة وربما أخري دائمة. تتمثل الإعاقات المؤقتة في إحساسهن بالآلام الموضعية المؤقتة في القدمين والساقين والفخذين والعجز والظهر والأكتاف والرقبة نتيجة لصعوبة جريان الدم في الرجلين وبسبب طول فترة الضغط على أعصاب الرجلين، وبسبب الإنهاك العام الذي يصيب عضلات الجسم نتيجة الجلوس بانحناء تجاه نول السدو والمحاولة المستمرة من قبل جسم

الناسجة لمقاومة أثر قوة الجاذبية الأرضية التي تجذب جسم الناسجة تجاه الأرض. أما الإعاقة الدائمة فهي ما قد يصيب تلك الأطراف من آلام مزمنة في الرجلين والرقبة والأكتاف وتحدب في الظهر نتيجة استمرار وتحمل تلك الآلام لفترة طويلة ولمرات متكررة على مدى سنوات عديدة.

- اختلاف مستويات ثبات الأنوال على الأرض. تباينت مستويات ثبات أنوال النسيج الثلاثة الأولى على الأرض بشكل واضح، فالنول التقليدي ثابت على الأرض ولا يمكن تحريكه بسهولة إلا بعد فكه وإعادة تركيب أوتاده لتثبيته على الأرض مرة أخرى. أما نول السدو المعدني فيتم تثبيته على الأرض بجلوس الناسجة على مخدة (مسند) توضع على امتداد النول الأمامي أوبالجلوس على الجزء المنسوج منه (الشكل 5). وأخيرا، فإن نول ريف لم يكن ثابتا على الأرض بشكل عملي بل كان كثير التمايل والحركة عند مزاولة النسج عليه مما يجعل هذه العملية غير مريحة وربما فيها نوع من الخطورة المتمثلة باحتمال سقوط النول على الناسجة أثناء عملية النسج.

- تباين عدد الأشخاص المطلوبين لتسدية أنوال السدوالأرضية ونول ريف الرأسي. مما سبق ذكره، فإن نول السدو التقليدي غالبا ما يحتاج إلى ثلاثة أشخاص لتسديته حيث تجلس الأولى عند المطوى الأمامي أو صدر النول والثانية عند المطوى الخلفي أو رأس النول ويستعان بناسجة ثالثة أو بطفل أو بطفلة صغيرة لنقل كرة خيط النسيج بين المرأتين الجالستين عند طرفي النول لتسديته. في المقابل، يمكن تسدية نول السدوالأرضي المعدني بشخص واحد أوشخصين حسب طول امتداد النول على الأرض. أما تسدية نول ريف فيمكن أن تتم بجهد شخص واحد. وللسهولة والفاعلية فقد كان الجهد منصبا على تصميم نول جديد يحتاج لأقل عدد ممكن من الأشخاص أوالناسجات لتسديته وتجهيزه بمرونة وسهولة وفاعلية لعملية النسج.

وعليه فقد أسس تصميم نول السدو الرأسي على فلسفة حيوية جديدة تقوم على رؤية مستقبلية مبنية على فكرة «الاستمتاع بعملية نسج السدو والإبداع في تصاميمه في راحة بدنية عالية للمحافظة على حرفة السدو اليدوية التقليدية، ونقلها من جيل كويتي إلى آخر بهدف الاستفادة الشخصية والمجتمعية والاقتصادية منها، وللمحافظة عليها كأحدأهم عناصر الحرف اليدوية النسائية التقليدية في الكويت وكوسيلة عملية للمساهمة في تأصيل الهوية الوطنية المميزة».

4. وضع الرسومات الأولية لتصميم نول السدو الرأسي:

بدأ العمل في نول السدو الرأسي الجديد بوضع الرسومات الأولية للشكل الابتدائي لذلك النول. بني أساس فكرة تصميم النول الرأسي على استعمال أصل فكرة وتصميم نول السدو التقليدي مع التعديل، لكيلا يكون النول الجديد غريبا جدا على الناسجات فيصعب عليهن عمليا ونفسيا تقبله واستعماله. صمم نول السدو الرأسي ليقف على الأرض بوضع يميل عن سطح الأرض الأفقي بنحو خمس وسبعين 75 درجة (الشكل 4). كذلك روعي في تصميم نول السدو الرأسي تحقيق الآتي:

- توظيف ثقل جسم الناسجة في المساعدة على تثبيت نول السدو الرأسي على الأرض من خلال جلوس الناسجة على الكرسي المتصل بقاعدة النول فتثبته إلى حد كبير بوضع ثقل جسمها على الكرسي.

- بناء نول السدو في وضع شبه رأسي مائل للخلف (مائل بدرجة 75 عن مستوى سطح الأرض) لتتمكن الناسجة من الجلوس على كرسي النول بظهر مستقيم فتحافظ على راحتها البدنية أثناء عملية النسج لفترة أطول من المعتاد. كذلك فإن هذه الجلسة الصحية سوف تخفف من إحساس الناسجة بآلام القدمين والساقين والركبتين والفخذين والعجز والظهر والكتفين والرقبة.

- وضع النول الرأسي بشكل شبه قائم ليساعد الناسجة على الاستفادة من قوة الجاذبية الأرضية في حركة اليد إلى الأسفل عند إدخال المنشزة بين خيوط السداة في النفس وضربها للأسفل لضمها ورصها في النسيج بشكل جيد.

- زيادة إنتاجية الناسجة كمحصلة نهائية لرفع مستوى راحتها الجسمية وبالتالي المساهمة في زيادة فترة عملها على النول.

- تصميم النول على أصغر مساحة أرضية ممكنة دون الإضرار بكسوة تلك الأرضية.

- بناء النول بأقل قدر من الوزن لتسهيل عملية تحريكه ونقله من مكان لآخر عند الحاجة.

- بناء النول بطريقة يمكن فيها لناسجة واحدة فقط تسدية النول والنسج عليه.

5. تنفيذ وبناء نول السدوالرأسي:

بني نول السدو الرأسي في ورشة النجارة بقسم التصميم الداخلي بكلية التربية الأساسية التابعة للهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب من خشب الصنوبر الأبيض على أساس أن يكون جهازا مركبا من أربعة أجزاء أساسية مختلفة هي:

1. نول السدو.
2. جهاز التسدية.
3. مقعد الناسجة.
4. مخزن للخيوط والأدوات المساعدة على النسج (الشكل 4).

لاحقا سيقدم وصف تفصيلي موجز للبناء التركيبي للنول مع عرض مصور لمساقطه الأمامية والجانبية والخلفية.

6. تجربة النموذج الأول لنول السدوالرأسي:

تم في شهر أكتوبر من عام 1997م تجربة النموذج الأول من نول السدوالرأسي في ورشة النسيج التابعة لقسم التصميم الداخلي من قبل ناسجتين متمرستين ومتميزتين في نسج السدوهما «أم ناصر» و«أم تركي» وبحضور كل من الشيخة ألطاف الصباح الرئيسة الفخرية للجمعية التعاونية الحرفية للسدو والدكتور محمود زكي ريحان رئيس قسم التصميم الداخلي آنذاك، وبحضور الصحافة ممثلة في وكالة الأنباء الكويتية (كونا). استمع الجميع لشرح مقتضب من مصمم النول عن فلسفة بناء النول ومكونات أجزائه الأربعة، تلى ذلك شرح عملي لكيفية تسدية النول والنسج عليه. وأخيرا، قامت الناسجتان بتجربة النسج على النول الرأسي واختبار سهولة وكفاءة العمل عليه. من أهم ما قالته الناسجتان عن النول: «لأول مرة نجرب نولا مريحا ويشابه في عمله إلى حد كبير طريقة النسج على نول السدو التقليدي... إلا أننا نفضل العمل على النول التقليدي لأننا تربينا معه وتعودنا عليه ويصعب علينا في هذا العمر وبعد كل هذه السنين أن نتعود على غيره». لقد كانت هذه الجمل بالنسبة للمصمم كافية ووافية كبداية لأن يعرف بأن النول الذي تم تصميمه وبنائه يتناسب مع الوظيفة التي تم تصميمه من أجلها. أما بالنسبة لعدم رغبة الناسجات بالعمل على النول الجديد فهذا أمر متعارف عليه ومسلم به لأنهما وفي مثل عمريهما المتقدمين لا تشعران بالراحة والاستعداد لتعلم النسج على نول جديد، كما أنهما ترتاحان من العمل على الأرض وهذا أمر طبيعي لأنه كما قيل في المثل الكويتي «عتيج (قديم) الصوف ولا جديد البريسم (الحرير)» أوكما قيل عربيا «الطبع غلب التطبع». قبل ختام تجربة نول السدوالرأسي تم أخذ كافة الملاحظات التي يمكن أن تساهم في تطوير النول وكان من أهمها أن يفصل النول بكرسي متحرك ليتم تحريكه بما يتناسب مع الفروق الفردية في أطوال سيقان وأفخاذ وقامات الناسجات. كذلك أقترح أن يكون للنيرة أكثر من مركب للتمكن من تثبتها على ارتفاعات مختلفة تتناسب أيضا مع الفروق الفردية في أطوال أذرع الناسجات. وأخيرا اقترح أن يركب للكرسي ظهر لزيادة مستوى الراحة البدنية عند الجلوس للنسج على النول لفترة طويلة.

2. الوصف التفصيلي لأجزاء نول السدو الرأسي:

يتكون نول السدوالرأسي كما هومبين في (الشكل 6) من ثلاثة أجزاء رئيسية. ففي الأمام يوجد نول السدو ومقعد الناسجة أما في الخلف فتوجد آله تسدية النول. يقوم نول السدوالرأسي على قاعدة مربعة طول ضلعها 100سم ويبلغ إجمالي ارتفاع النول 190سم. يتكون الجزء الأمامي من نول السدو من كرسي مثبت بقاعدة النول وفي أسفله مخزن مفتوح من الأمام والخلف لتخزين بعض خيوط النسيج وأدوات النسج كقرن الغزال والمغزل وأمشاط تنظيف الصوف ونحوها. كذلك، يمكن أيضا تخزين عدد من كرات خيوط الصوف التي سوف تلف حول الميشع وتستعمل لخيط اللحمة.

أمام الكرسي ينتصب نول السدو الرأسي المائل قليلا للخلف بأجزائه الرئيسية الأربعة وجزء خامس مضاف في الخلف وهي على النحو الآتي:

1. القاعة أوالمطوى الأمامي أومطوى الصدر.
2. المراكب.
3. عصاة النيرة.
4. الرأس أوالمطوى الخلفي.
5. بكرة المشد الخلفي.

تثبت قاعدة النول أومطواه الأمامي على ما يشبه الأوتاد الخشبية البارزة المثبتة على جانبي النول من الأسفل كما هوظاهر في (الشكل 6) فوق الكرسي. أما رأس النول أومطواه الخلفي فيمكن أن يثبت على الأوتاد الخشبية المثبتة والظاهرة في الجزء العلوي من النول.

كذلك يمكن أن يربط المطوى الخلفي في المشد بحبل ثم يشد بعد تسدية النول للخلف ببكرة ذات كابح مثبتة في قاعدة النول الخشبية إذا كانت خيوط السداة الممدودة على النول طويلة كما هومبين في (الشكل 7) وذلك للمحافظة على ثبات قوة شد خيوط السداة. تعمل البكرة ذات الكابح كأداة تحكم في الطول المرغوب به في خيوط السداة المعدة للنسج.

الشكل (6): صورة أمامية لنول السدوالرأسي وكرسيه ويظهر المخزن أسفل الكرسي.

يقع جهاز تسدية النول خلفه (الشكلان 7 و 8)، حيث يتكون من 12 إسطوانة خشبية ممتدة للخلف بطول 50سم وبقطر 22ملم لكل واحدة منها. يمكن أن يمد على جهاز التسدية خيوط سداة للنسج بطول يقرب من 9 أمتار في المرة الواحدة. هذا الجهاز ألحق بالنول خصيصا ليتيح الفرصة لشخص واحد فقط تسدية النول بدلا من ثلاثة أشخاص كما هو الحال في نول السدو التقليدي الأرضي، وفي هذا توفير للجهود البشرية المطلوبة لتسدية النول وتجهيزه لعملية النسج.

طريقة استعمال نول السدو الرأسي:

يمكن أن ينسج على نول السدو الرأسي جميع قطع السدو التي تنسج على نول السدو التقليدي وبعرض يصل إلى 80سم. لاستخدام نول السدو الرأسي بفاعلية، على الناسجة مد خيوط السداة على جهاز التسدية مع ملاحظة أن بداية تمرير خيط السداة تبدأ بربطه في الأسطوانة الخشبية العليا من اليسار (رقم 1) على جهاز التسدية (الشكل 7) ثم يمرر خيط السداة من أسفل الأسطوانة الخشبية رقم

الشكل (7): صورة من الخلف لنول السدو الرأسي حيث يظهر جهاز التسدية

الشكل (8): صورة جانبية لنول السدوالرأسي وكرسيه

(2) ثم من أعلى الأسطوانة الخشبية رقم (3) وهكذا بالتبادل حتى الوصول لأخر أسطوانة خشبية ثم يلف خيط السداة حولها ويرجع به مخالفا في الاتجاهات لما سبق حتىعند الإسطوانات (1) و (2) و (3). تعاد هذه العملية بعدد المرات اللازمة للوصول للعرض المطلوب لمنسوجة السدو. من المهم ملاحظة أنه في حال رغبة الناسجة في تغيير لون خيوط السداة المطلوبة للنسج فإن عليها أن تبدأ بربط خيط اللون الجديد في نهاية الخيط القديم وتبدأ لف خيط السداة من الأسطوانة الخشبية رقم (1) على النحو الذي ذكر سالفا.

تنزع خيوط السداة من على جهاز التسدية مع المحافظة على نفس ترتيبها في منطقة تقاطعها، ثم يثبت الطرف الأول (المقدمة) من خيوط السداة على عصاة قاع النول الرأسي (المطوى الأمامي) وهي التي تثبت على الوتدين القريبين من ركبتي الناسجة. أما الطرف الآخر من خيوط السداة فتثبت وتربط على عصاة المطوى الخلفي أو رأس النول التي تثبت على الأوتاد العلوية على النول. في حالة زيادة طول خيوط السداة وتجاوزها للمسافة الطولية الممتدة بين أوتاد النول تربط خيوط السداة على عصاة الرأس، فإنه يرمى بها خلف النول لتشد إلى بكرة المشد (الشكل 7).

يلي عملية تثبيت خيوط السداة بين قاع النول ورأسه عملية تنيير خيوط السداة في نيرة النول. من خلال هذه الخطوة الهامة يتم رفع خيوط السداة الفردية بمقدار 10سم عن مستوى خيوط السداة الزوجية ثم تشد الخيوط الفردية إلى عصاة النيرة الموجودة في منتصف النول من الأمام بخيوط قطنية فينفرج بين مجموع خيوط السداة الفردية والزوجية فراغ مثلث بزاوية حادة يسمى «النفس» (الشكل 9). تتغير عملية تنيير خيوط السداة حسب نوع النقوش المطلوب إظهارها على قطعة السدو.

وأخيرا لبدأ عملية النسج يتم إدخال خيط اللحمة الملفوف حول الميشع «البوبن» لينتقل من يمين القطعة المنسوجة إلى يسارها وبالعكس وذلك من خلال إدخال الميشع في «النفس» المتكون نتيجة إنفراج خيوط السداة الفردية عن الخيوط الزوجية. بعد مرور أول خيط لحمة في النفس من تحت خيوط السداة الفردية، ترفع الخيوط الزوجية للأعلى وتخفض الخيوط

الفردية ليظهر «النفس المقابل» ويدخل من خلاله الميشع مرة ثانية ملفوفا حوله خيط اللحمة. تكرر هذه العملية مرات ومرات وبذلك تتواصل عملية نسج السدو إلى أن تكتمل القطعة المراد نسجها.

3. تعديل النموذج الأول من نول السدو الرأسي:

في النموذج الثاني من نول السدو (الشكل 9)، تم الأخذ بملاحظات الناسجتين المتمرستين اللتين قامتا بتجربة النموذج الأول (الشكل 6) والإستئناس بإفادتيهما لعمل النموذج الثاني من نول السدو الرأسي. تم في هذا النول عمل التعديلات الآتية:

- فصل كرسي النول عن قاعدته ليكون متحركا على مجرى مصمم للتحكم بقرب وبعد الكرسي عن جسم النول ليتناسب مع طول وقصر ساقي وفخذي وذراعي الناسجة، مع استمرار استخدام ثقل جسم الناسجة في تثبيت النول على الأرض ومنع عملية اهتزازه وسقوطه.

- أضيف للكرسي ظهر أرجونومي مقعر يتناسب في درجة تقوسه مع تقوس ظهر الناسجة وأكتافها وعمودها الفقري ليسند ويدعم ظهر الناسجة ويساعد على زيادة مستوى راحتها عند النسج على النول وبهذا يمكن أن تزيد فترة جلوس الناسجة للنسج على النول الرأسي عن الفترة التي تستغرقها في النسج على النول الأرضي التقليدي ويؤدي ذلك إلى زيادة إنتاجيتها اليومية من نسيج السدو.

- تم تصميم مركبين جديدين للنول بحيث يمكن أن توضع عليهما النيرة بثلاثة فتحات فوق بعضها البعض وعلى مسافات متفاوتة لتناسب مع الفروق الفردية في أطوال أذرع الناسجات.

3. 1. الجيل الخامس: نول السدو الهرمي- النموذج الأول:

جاءت فكرة تصميم نول السدو الهرمي تلبية لطلب بعض المتدربات على حياكة السدو من النساء الأجنبيات وذلك بهدف توفير نول للسدو خفيف

الشكل رقم (9): صور من الزاوية الأمامية اليمني للنموذج الثاني المعدل من نول السدوالرأسي

الحمل، وصغير الحجم نسبيا، وقابل للإنتقال به من مكان لآخر من خلال السيارة، وذلك بهدف ممارسة عملية حياكة السدو في المنزل أو خارجه. وعليه قام الباحث بتصميم نول السدو الهرمي معتمدا على فكرة «نول الكعب» أو ما يعرف «Inkle Loom» وذلك بغرض توفير أكبر طول ممكن لمد خيوط حياكة السدو على النول الجديد.

أنتج النموذج الأول من نول السدو الهرمي (الشكل 10) بهذا الشكل لأن البناء الهرمي بناء متين إنشائيا وجميل هندسيا، وثابت على سطح الأرض. كذلك فإن حجم تصميم هذا النول كان مناسبا لنقله بالسيارة، وتخزينه في المنزل بطريق عرض جيدة ليكون جزءا جميلا من إكسسوارت المنزل. يمكن التحكم بقوة شد خيوط السداة على هذا النول من مشده الأمام المتمثل في الإسطوانة الأمامية السفلى من النول حيث يمكن تحريكها للأعلى والأسفل من خلال فتح أو ربط البراغي المشدودة على جانبي النول بمفتاح حديد خاص.

الشكل رقم (10): نول السدو الهرمي – النموذج الأول

الشكل رقم (11): نول السدو الهرمي – النموذج المطور

3. 2. الجيل الخامس: نول السدو الهرمي- النموذج المطور:

جاءت فكرة تطوير هذا النول وتصغير حجمه بطريقة الطي تلبية لاحتياجات بعض الناسجات المتدربات اللاتي فكرن في أخذ هذا النول معهن في حال السفر إلى بلدانهن وذلك من خلال وضعه في حقيبة مناسبة. لذلك تمت دراسة تلك الإحتياجات وإمكانية تلبيتها أيضا للناسجات اللاتي يسكن في شقق صغيرة نسبيا وليس لديهن المكان الكافي لتخزين النموذج الأول من النول الهرمي، فجاءت فكرة الطي لتجعل من مكان تخزينه أصغر ما يمكن كأن يدس تحت سرير النوم على سبيل المثال أو في أحد جوانب أي خزانة في المنزل (الشكل 11).

لا يختلف هذا النول عن سابقه سوى في أن عارضته السفلية قابلة للطي (الثني) مما يجعله يأخذ مكان أقل في التخزين. إلا أنه بعد اكتمال التصميم وشد خيوط السداة عليه وتجربة طيه ظهرت الحاجة لمعالجة مشكلة تدلي خيوط السداة التي ارتخت بسبب طي النول. تمت معاجة هذه المشكلة بتركيب إسطوانة خشبية متصلة بين العارضتين المنثنيتين في أسفل النول للأعلى بحيث ترتفع تلك الإسطوانة أسفل خيوط السداة لتقوم برفع المتدلي منها عند طي النول. كذلك استبدلت براغي ربط المشد الأمامي بقبضتين كرويتين تستعملان لشد البراغي بدلا عن استخدام مفتاح الشد الحديدي المتعارف عليه.

3. 3. الجيل السادس: نول السدو التعليمي للأطفال- النموذج الأول:

إنتج نول السدو للطاولة الصغير (The Miniature Al-Sadu Table Loom) كنول تعلمي يمكن أن يستعمل لتعليم الأطفال حياكة السدو من خلال تنفيذ قطع صغيرة عليه(الشكل 12). هذا النول هو نسخة مصغرة عن نول السدو التقليدي مع التعديل الطفيف، إلا أنه يتميز بصغر حجمه الذي لا يزيد عن 50سم عرضا بطول لا يزيد عن 75سم. صمم هذا النول بحيث تستخدم قطعتان من الخشب توضعان على جانبي النول ليوضع في أولهما إسطوانة خشبية تمثل قاعة النول (طرفه الأمامي) وتشد الثانية في رأس النول (طرفه الخلفي) وتوضع مراكب

الشكل رقم (12): نول السدو التعليمي للأطفال – النموذج الأول

النول في مجرى خاص محفور على قطعتي الخشب الجانبيتين لتسهيل عملية تثبيتهما وتحريكهما كيفما دعت الحاجة لذلك. إيضا استخدم المركبان لوضع عصاة النيرة عليهم.

3. 4. الجيل السادس: نول السدو التعليمي الأطفال - النموذج المطور:

نظرا للحاجة الملحة للانفتاح في تعليم حياكة السدو على طالبات المدارس التعلمية سواء الحكومية أو الخاصة فقد قام الباحث بتطوير نول السدو التعليمي للأطفال من خلال تكبير حجمه قليلا بحيث أصبحت قياساته الجديدة بعرض 60 سم وطول 110سم. كذلك أضيف للنول الجديد أربعة مرابط خاصة لتثبيته على طاولة العمل و تسهيل عملية النسج عليه (الشكل 13).

بعد نجاح فكرة التصميم المطور لهذا النول، فقد تم استخدامه لتعليم الكبار أيضا عملية حياكة السدو بعد تثبيته على طاولات تم اختيارها مسبقا لهذا الغرض بهدف تسهيل تعليم وممارسة حياكة السدو أثناء الجلوس على كرسي بدلا من النسج على النول التقليدي والجلوس على الأرض. هذا النول استطاع أن يوفر للمتعلمات الجدد الراحة المطلوبة أثناء عملية النسج والمتعة في حياكة قطع نسيج ذات جودة عالية وجمال جذاب.

الخاتمة:

لقد توالت افكار اختراع أنوال السدو المختلفة لتلبية الإحتياجات المتزايدة والمتنوعة لمثل تلك الآلات المتخصصة وذلك بهدف المحافظة على حرفة السدو التقليدية من الاندثار ومحاولة نقلها للأجيال الجديدة من الناسجات بكل سهولة ويسر. كذلك فإنه يتوقع أن تكون تلك الأنوال المختلفة أكثر مناسبة لأجيال الناسجات الجدد لكون العمل عليها مشابه للجلوس على مكتب الدراسة وهذا أمر اعتادت عليه الطالبات. وأخيرا فإن تصميم كل من نول السدو الرأسي ونول السدو الهرمي ونول السدو التعليمي بالطريقة التي تم عليها كان يهدف لحماية أجسام الناسجات من الآلام التي كان يسببها لهن العمل على نول السدو الأرضي والذي كان ينفرهن من المساهمة في المحافظة على هذه الحرفة الوطنية والتقليدية الهامة، بالإضافة لتسهيل زيادة عدد ساعات النسج على تلك الأنوال، ومن ثم زيادة الإنتاج من منسوجات السدو.

الشكل (13): نول السدو التعليمي للأطفال – النموذج المطور

المراجع:

المراجع العربية:

- إبن منظور (2003)، لسان العرب.دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان.
- الجوهري،إسماعيل بن حماد (1990، الطبعة الرابعة)،الصحاح.دار العلم للملايين: لبنان.
- الجمعية التعاونية الحرفية للسدو(http://www.alsadu.org.kw/home.php) تم الإسترجاع في 2015/10/4م.
- الصباح، ألطاف سالم العلي (2000)، تقاليد: قراءات في الثقافة والفنون التقليدية الكويتية. مؤسسة فهد المرزوق الصحفية، الكويت.
- النجاده، علي صالح. (1998). «أثر البيئة الصحراوية و الثقافة البدوية على فن حياكة المنسوجات التقليدية في الكويت: دراسة خاصة حول السدو»، مؤتمر الفن والحضارة، كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان. حلوان، جمهورية مصر العربية.
- كرايتن، رونا (1989). السدو: الأساليب الفنية وللحياكة البدوية. ترجمة عزة محمد كرارة. بيت السدو: الكويت.
- نصر،إنصافوالزغبى، كوثر (1993، الطبعة 4). دراسات في النسيج. دارالفكرالعربى : مصر.

المراجع الأجنبية:

- Al-Sabah, Altaf Salem Al-Ali. (2006). Ibjad: ornate tent dividers and weavings of the Kuwait desert. Al-Assriya Printing Press Publishing and Distribution Company: Kuwait.
- Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the Desert. George Allen and Unwin: London, UK.

الصور:

من الكاتب.

الطابون مخبز وفرن للعائلة الفلسطينية

د. سعيد سلمان الخواجة

عضو رابطة الكتاب الاردنيين وعضو اتحاد الكتاب العرب، الأردن

يعتبر تراث الشعب الفلسطيني وكسائر شعوب العالم غني بالمواد والأدوات التراثية التي تلعب دورا هاما في توجيه الشعب وتقرير نمط حياته وتفكيره وتصرفاته، وتعكس الكثير من أشكال مشاعر وأماني وأحاسيس الشعب. وقد انتشر الاهتمام العلمي بالتراث الشعبي لمختلف شعوب العالم، وبوجه عام، يمكن القول بأن التراث الشعبي قديم قدم المجتمع والانسان. فقد تجول الانسان القديم في مختلف أنحاء الكون وشاهد وسمع وتبصر في ظواهر ومظاهر وعادات تراثية مختلفة وقد تكون غريبة، فأخذ يضع التعليلات والتفسيرات لمثل هذه الظواهر.

أما الأدب الشعبي فهو يتضمن العديد من الفروع ومنها الاساطير، والخراريف/الخرافات، والحكايات، والأمثال الشعبية، واللهجات والنوادر، والألغاز، والمواد التي تستخدم في البيئة بمختلف أشكالها (المنزل، الحقل، المرعى ... الخ).

الطابون قالب ترابي مفتوح السقف يستخدم لصناعة الخبز بالدرجة الأولى، وهو يتكون من التربة الجيرية بعد خلطها بمادة التبن والماء وتعريضه لأشعة الشمس حتى يجف، ثم يطمر بعد ذلك بالرماد وروث الحيوانات الجاف «الزبل» بعد تغطية الطابون بغطاء حديدي خاص، ويوضع داخله حجارة مكوّرة ملساء يطلق عليها اسم (الرضف)، وتوقد عليه النار حتى يصبح بدرجة حرارة كافية لإنضاج العجين ، ينبغي المحافظة على درجة الحرارة هذه باستمرار من خلال إضافة «الزبل» يوميا على الطابون، كما استخدم الفلاحون الطوابين أيضاً للتدفئة عبر طمر الحطب الجاف في «الزبل» لنصف يوم حتى يتحول إلى فحم ملتهب، ثم يخرجونه من رماد الزبل ويوضع في الكانون.

كما يتم تزويد الطابون يوميا بمواد الوقود يسمى «تزبيل». ويُزبَل الطابون مرتين في اليوم، عند الفجر، وعند الغروب والمواد المستعملة للتزبيل هي زبل/روث الماشية أو الجفت (بقايا الزيتون بعد عصر الزيت منه) أو خليط من الاثنين، وعند الحاجة إلى استعمال الطابون مبكراً يتم خلط الزبل أو الجفت بالقصل (عيدان القمح الجافة) التي تشتعل بسرعة.

ويُعتبر «الطابون» من المظاهر التراثية التي ما زالَ البعضُ يحافظ عليها، خاصةً من الجيل القديم، حيث طعمُ الخبز الشهي يكون بمذاق مختلف، والمشهد الدافئ عندما كان يجتمع أهالي البلدة ليتبادلوا الحكايا، ويتذوقوا بواسطته المأكولات العربية لتنفتح شهيتهم بينما أبخرة الماضي التليد تتصاعد وتخترق المعدة بينما هم يتمتمون: «امممم...ما أطيبَ نكهتها». ويكون الخبز أو الطعام الذي يعدّ باستخدام الطابون ألذّ بكثير من الافران والمخابز الحديثة والآلية.

1. كيفية بناء ومقاييس الطابون:

الطابون حفرة مدفونة في الأرض، وهي مصنوعة من الطين الأصفر المخلوط بالقش، بقطر 80-100 سم وعمق حوالي 40 سم، والفتحة في الوسط بقطر 40-50 سم. ويكون غطاء الفتحة من الحديد ويدعى «صُمامة الطابون».

خراف الطوابين (خراريف/قصص الطوابين)

يرجع السبب في هذه التسمية أن كانت تجتمع كل الفئات «الرجل والمرأة والحكيم والجاهل وكانوا يقولون قصصاً طريفة».(الخرّاف/ أو الخراريف/ الحكايات).

ليست فقط النساء من كن يجتمعن في الطوابين، بل الرجال أيضاً ينتظرون الخبز المحمّر لأكله مع زيت الزيتون، فهو ليس مكاناً للأكل فحسب، بل هو ملتقى لكل أهالي البلدة، مؤكدةً أن من بين جنبات الطابون خرجت أعظم الأعمال الوطنية والدفاع عن فلسطين، فقد كانت مخابئ للفدائيين الفلسطينيين وقد كانت مسارح لتلّقي العلم والشجاعة.

وفي منطقة شمال رام الله يوجد الكثير من الآثار التي ما زالت تميز المجتمع الفلسطيني عن غيره، وعلى رأسها الطابون البلدي الذي لا يزال حتى الآن قائماً، وهو من أنواع التراث التي انقرض منذ سنين طويلة في فلسطين رغم محاولة التقليد في بعض المخابز الفلسطينية، ولكن الأخير مبدأ عمله يختلف كلياً.

2. أهمية الطابون :

تكمن أهمية الطابون فيما يلي:

1. يمكن استخراج الكثير من القطع الأثرية المتعلقة بتراث فلسطين من جوف الكثير من الطوابين.
2. أنه من العلامات الفارقة التي تميز المجتمع الفلسطيني عن غيره.
3. الدقة وجودة الخبز والطعام (مثل المسخّن) و(القدرة) وغيرها من الطبخات التي تعدّ في الطابون.

3. مزايا الطابون:

1. ينضج الطعام أو الخبز على نار هادئة.

2. يسلي المرأة التي تقوم بعملية الخبز.

3. يمكن من خلاله التخلص من روث الدواب (تنظيف البيئة والمحافظة عليها بطريقة حتى وإن كانت بدائية).

4. يسهل من عملية اللقاء التواصل الاجتماعي بين نساء القرية وتجاذب أطراف الحديث وتناقل الأخبار (حيث لم تكن وسائل التكنولوجيا متوفرة قبل عشرات السنين).

5. يخفف الأعباء المنزلية من حيث استخدام عدة أجهزة (الفرن، الطباخ، الميكرويف) باستخدام وسيلة واحدة (الطابون).

4. مساوىء الطابون:

1. قد تعتبره بعض النساء مضيعة للوقت ويلهيهن عن الذهاب إلى الأسواق أو الكوافيرة أو زيارات الصديقات.

2. قد يعرض الأطفال للحرق بسبب اللعب واللهو حول الطابون.

3. قد يشغل المرأة عن القيام بمهام وواجبات منزلية أخرى (مثل تربية الأبناء وغسيل الملابس أو حلب الاغنام).

5. الطابون والغناء النسوي:

أثناء إعداد الخبز أو الوجبات باستخدام الطابون، تردد النساء الأغاني بتكرار جملة أو شطر واحد، حيث تتغنى النساء بالاهازيج أو التراويد. ويتم التنسيق بين المرأتين (القوّالة والبدّاعة) حيث تظهر البداعة قدراتها الابداعية من خلال التغيير والتبديل في بعض أبيات الغناء بحسب الموقف. ويغلب على الأغاني النسائية الفلسطينية الإيقاع الثنائي أو الميزان البسيط (4/4).

ومن الأمثلة على تلك الأغاني:

أنت الحبق عالطبق

حسنة وهمّام مثل جوز الحمام

يا وردة فتحت في شهر كانون

يا شجرة المستكي

يا ريتني يا مليحة على وسطك زنار... الخ.

ومن الأمثلة على تعبير المرأة لحبها وفخرها بالرجل وتبعيته له بدءا بالأب، ثم الأخ، والزوج، والولد والعائلة والحمولة والبلد، ومن الاغاني المهداة للأب:

لولاك يا بوي ما رفعت أنا راسي

ولا لبست الثوب بأربع حواشي

لولاك يا بوي والله يسلمك

ما كان ظعني بأول الظعون ماشي

ومن الاغاني المهداة للاخوة:

علي وحسان الله يخليهم

بلعبوا بالسيف في علاليهم

طلت حسنة من الشباك تناغيهم

وتقول هدول اخوتي يا رب خليهم..

ومن الاغاني المهداة للزوج:

يا بي فلان لا شعري على ظهر

عمود بيتي ويا سند ظهر

وأنا تمنيت للتبغضك تلبى بالقهري

وتموت حزينة ومكسورة الظهري

ومن الأغاني التي تتحدث عن الصبر:

احنا صبرنا وقلنا ما صبرنا شي

صبرنا صبر الطريق على الخيال والماشي

يا ما مشينا ودمع العين رشراشي

والحمد لله ربحنا وما خسرنا شي

ومن الأغاني المهداة الى العروس:

الطول طول القنا والعنق مايل ميل

والخصر من رقته هد القوى والحيل

يا صايمات الضحى يا مفطرات الليل

ردوا علي غزالي ما بقى لي حيل

وسيروا على ما قدر الله

والكاتبو ربك يصير

يا الله توكلنا عليك

يا رب يا نعم الوكيل

لماذا تعزف ربات البيوت عن استخدام الطابون؟

1. حتى لا تتسخ يدي المرأة الشابة.
2. بسبب ضيق الوقت، ويحتاج خبز الطابون إلى ساعات من الانتظار.
3. خشية احتراق الأطفال كثيري الحركة والشقاوة.

لماذا تفضله بعض الأخريات؟

تفضل بعض النساء استخدام الطابون في أوقات الفراغ، وعندما يكون مزاجها «رائقاً». كما تميل بعض النساء إلى استخدام الطابون يوم الجمعة تحديداً، نظراً لأنه يوم العطلة الأسبوعية الذي تجتمع فيه العائلة، حيث ينضج الطعام على مهل بنكهته الأصلية.

5. الطابون والتراث:

تغنت النساء والرجال بالطابون ومزاياه ونتاجه الشّهي في جميع قرى فلسطين، وكان يعتبر وسيلة أو مكان لالتقاء النساء للغناء أثناء إعداد الخبز. وإضافة إلى ذلك، فأثناء إعداد حفرة الطابون، كانت النساء تعتبره وسيلة للعثور على بعض القطع المعدنية النقدية والأثرية التي تدل على الحضارات التي سكنت في المنطقة، وديناتها وعاداتها وتقاليدها.

الخاتمة

من واجب الأجيال القادمة المحافظة على تراث وعادات وتقاليد الأجداد الذين كافحوا وعملوا جاهدين على بناء بلادهم وتربية أبنائهم، ولسوء الحظ، فإننا نلاحظ أن الاجيال الحالية (إلا من رحم ربي) يتجاهلون هذا التراث وهذه الموروثات التي خلّفها لنا آباؤنا وأجدادنا الذين سبقونا. ولا بد من وجود جهات رسمية وشعبية تعمل بكل جدية على إعادة إحياء مثل هذا التراث وتعريف أبنائنا به لكي يحافظوا عليه ما استطاعوا.

المراجع:

- علقم، نبيل، 1977، مدخل لدراسة علم الفولكلور، جمعية إنعاش الأسرة.
- البرغوثي، عبد اللطيف، 1979، الاغاني العربية الفلسطينية في فلسطين والاردن، مكتبة الوثائق والأبحاث، جامعة بير زيت.
- عرنيطة، يسرى جوهرية، الفنون الشعبية في فلسطين.
- جاد الله، خليفة محمد محمود، 2011، الأدب الشعبي في فلسطين: أغاني النساء أنموذجا، قسم العلوم الموسيقية، جامعة النجاح الوطنية.
- بنات، عزمي، العرس العجوري، بهجة، حنين وذاكرة الفرح المسلوب، ملتقى شباب عجور. http://www.youtube.com/watch?v=LjFD-XL1x1E
- عباس، فؤاد، 2015، مدخل إلى الفلكلور الفلسطيني- دار الموقف العربي للصحابة والنشر والتوزيع- مصر.

الصورة:

من الكاتب.

مدرسة وجامع العامرية بـ«رداع»

(1)

أ. محمد محمد إبراهيم

باحث من اليمن

حين تلتقي الثقافات وتتحاور الأديان في مأثرة حضارية جمعت بين دار العبادة والعلم والاستشفاء الطبيعي.

1. قاموس العمارة والزخارف الإسلامية:

فقط.. حين يكون فن العمارة والزخرفة الإسلامية مضماراً لحوار الثقافات والحضارات والأديان، تتجلى كل معاني الإبداع الإنساني في قاموس جامع يحوي تنوُّع الكل في تكوين الجزء، ربما لأن العمران هو أهم ركائز الثقافة المادية التي تظل أثراً ملموساً يشهد على عراقة الشعوب الإسلامية ورسالة شريعتها السمحاء، فبالقدر الذي شكل به الإسلام خلاصة للأديان السماوية السابقة بمختلف شرائعها وكتبها ورُسُلها وأجيالها، تجلت أيضاً دلالات الشمول والإنسانية في مفاصل تكوين الثقافة المادية وغير المادية للشعوب الإسلامية، ذات الهوية العربية، ومنها اليمن، إذ تُعدّ فنون العمارة، في تاريخ اليمن الإسلامي نتاج تراكم حضارات ضاربة قِدَم التاريخ،

ليمتزج هذا التراكم بحداثة الاتجاهات الروحية والقيمية للعهد الإسلامي الذي مجّد العقل والعلم وبهما شق عباب الحياة برسالته السامية.

في هذا العمل البحثي سنتتبّع هذه المعاني والدلالات في معطيات وملامح التنوع والفرادة والقبول بالآخر، في فنون العمارة والزخارف والمنمنمات الإسلامية، بأبعادها الهندسية الشكلية، ومضامين الرصانة المعمارية، والرسم الزخرفي نحتاً ورسماً، في مدرسة وجامع العامرية برداع ، عاصمة أقوى الدويلات الإسلامية اليمنية (الدولة الطاهرية) التي اتسمت بالحركة العلمية والعمرانية، والعلاقات الإنسانية المنفتحة على ثقافات شعوب الشرق والغرب.. إنها المأثرة التي يعتبرها الدارسون قاموساً معمارياً جامعاً لهذا التنوع، وبما يعكس مدى ثراء التكوين الثقافي والفكري لمجتمع الدولة الطاهرية التي كان آخر ملوكها وأبرزهم إدارة وحنكةً سياسية، الملك الظافر السلطان عامر بن عبد الوهاب-الذي اتخذ من مدينة رداع عاصمة لدولته..

وقد نُفّذَ هذا العمل البحثي وفق مسارين يتداخلان مع بعضهما، الأول المسار البصري الاستطلاعي الميداني، لتفاصيل الشكل العام، وفسيفساء التكوين الداخلي لمجمّع العامرية، عقب تنفيذ مشروع ترميم أعادها إلى واجهة الحياة، بعد أن شافهت الاندثار.. أما الثاني فهو المسار المرجعي والبحثي لكيفية بناء العامرية وتخطيطها الهندسي والمعماري العام، من زاوية الحركة العلمية والنهضة العمرانية الإسلامية في اليمن إبان الدولة الطاهرية.

في إحدى صباحات ربيع أول من العام 910 هـ الموافق 1504م أي قبل خمسة قرون و26 عام من اليوم - وضع الملك الظافر السلطان عامر بن عبد الوهاب حجر أساس أهم مشاريع دولته، بعد أن حشد - منذ توليه مقاليد الحكم سنة (894هـ) - كل الطاقات البشرية والمادية، وأمهر العقول والمهن المعمارية والهندسية والعلمية، وسخر كل ما يملكه من سلطة، ونفوذ تجاري واقتصادي يصل إلى مشارف المحيط الهندي، ليخط أشهر جوامع ومدارس الحضارة الاسلامية في اليمن وشبه الجزيرة العربية-آنذاك-من حيث الفن المعماري ونمط البناء الرصين، والزخارف معمرة الألوان، والرؤية المدهشة للشكل الهندسي العام.. إنها مأثرة العامرية - المدرسة والمسجد والمقام الملكي والمشفى الطبيعي - بدت أمامنا تحفةً معمارية يملأ سطوع قبابها ومهابة اكتمالها، اتساع قاع «رداع» الخصيب - على بعد 150 كيلو متر، شرق جنوب العاصمة صنعاء، وارتفاع (2100) متر من سطح البحر- ومدينة رداع التي اختطها الملك السبئي «كرب إل وتر» مكرب سبأ في (القرن السابع قبل الميلاد)، كما دونه نقش النصر الموسوم بـ(RES.3945). ويقال أن الملك الحميري «شمّر يهرعِش» سكن مدينة «رداع»، وأقام فيها قلعة العامرية، إحدى أشهر القلاع في اليمن، بُنيت فوق صخرة عملاقة تنتصب قامتها وسط متسع كبير من الأراضي الزراعية، لتظهر للناظر كبرج مراقبة يحرس المدينة، التي يحدها من الشمال بلاد «عنس» ومن الشرق بلاد «مراد» ومن الجنوب بلاد «البيضاء» وبلاد «يافع»، ومن الغرب بلاد «يريم» وبلاد «عمّار».. وتذكر المراجع التاريخية أن رداع تحفل بقائمة من المعالم الأثرية الدالة على قِدَم المدينة الإنساني والسياسي والعقائدي عبر التاريخ، كما تحفل بمآثر إسلامية عدة، من أهمها مدرسة ومسجد وقصر العامرية، ومسجد ومدرسة البعدانية، ومسجد ومدرسة البغدادية، ومسجد العوسجة، ومسجد إدريس، ومعظم هذه المعالم اندثرت، فيما صمدت مدرسة وجامع العامرية، أمام عوامل الزمن والبشر، حتى كادت أن تنهار بعد خمسة قرون من الإهمال، غير أن مشروعا أثريا طموحاً أستعاد بريقها الفريد، وألقها الحضاري، ومكانتها الرمزية والحاكمية لأهم وأقوى ملوك الدولة الطاهرية، السلطان عامر بن عبد الوهاب، الذي كرّم عاصمة دولته رداع بأن أقام بها أبرز المعالم التاريخية التي ميزت فترة حكمه.

2. الدولة الطاهرية والعمران

يعود أصل بنو طاهر - حسب مراجع التاريخ - إلى منطقة «جُبَنْ» و«المقرانة» و«رداع»، حيث كانوا أئمة المنطقة ومشايخها، سيطروا على ميناء عدن في نهاية

عهد الرسولين (647-855هـ 1229-1451م) وتولوا الحكم من بعدهم.. وكان لتجارة المحيط الهندي الفضل في ثرائهم وشهرتهم بعد أن أحكموا قبضتهم على طرق الملاحة البحرية والبرية في المنطقة التي كانت ملتقى قوافل قبائل الوادي وقبائل الشمال، وقد اهتم بنو طاهر بمسألة الاعمار وكان من أهم الأعمال التي قاموا بها شق الطرق وتحسين شبكة المواصلات، بالإضافة إلى استحداث طرق حديثة ومتطورة في أساليب الري و الزراعة، وقد ازدهر الفن المعماري في عهدهم لما عرفوا به من اهتمام بالعمارة والبناء فشيدوا العديد من المدارس والجوامع في فترة حكمهم.. غير أن أزهى عهود الدولة الطاهرية (855-923هـ 1451-1517م) هو عهد الملك الظافر السلطان عامر بن عبد الوهاب بن داوود الطاهري (894-923هـ 1489-1517م)، وهو آخر سلاطين دولة بني طاهر، حيث ازدهر العمران في سنوات حكمه وبرزت عدد من الإنجازات البنيوية التي من أبرز معالمها المعمارية مدرسة وجامع العامرية، التي عكست إلى جانب الحركة العمرانية طفرة التنوير الثقافي والمعرفي والعلمي التي تميزّت به الدول الطاهرية، كما عكست بجلاء محورية التعليم في الدين الإسلامي وارتباطه بدور العبادة، فكانت - إلى جانب كونها مسجدا، صرحاً علمياً لتلقي علوم الدين والفقه واللغة.. إذ تذهب الأعمال البحثية التي أصلّت واقع الحياة العلمية في عهد الدولة الطاهرية إلى إن المسجد اعتمد مبدأ التعليم المستمر وكان مفتوحاً على مدى (24) يتلقى الطلاب فيه مختلف العلوم، ولعب دوراً بارزاً في محو أمية وتعليم الكبار.. كما حققت المدرسة - التي كانت تقرن بدار العبادة- في تلك الفترة مكاسب تربوية تمثلت في حرية الفكر ومجانية التعليم، وكانت العامرية، من أهم اللبنات الأساسية لمنظومة التطور المعرفي الذي أتى بعد دولة بني طاهر لتأخذ العامرية دورها الريادي باتجاه إحياء المساجد الإسلامية وربطها بالكليات الجامعية التي تمنح الإجازات العلمية الشهيرة بعد مراحل تعليمية مضنية..

3. الشكل الهندسي العام:

من أعلى «قلعة رداع» المنتصبة على المدينة من الشمال، صوّبنا عدسة الكاميرا إلى الملمح العام للمدرسة، لنلحظ أمامنا تحفة معمارية نادرة، ابتداء من التصميم والشكل الهندسي العام، للمبنى الفخم المتشح ثوبه الطباشيري الناصع، والمتوّج بـ(6) قباب ناهدة صوب السماء، واثبة فوق المصلى، وهو جزء المبنى الشمالي، الذي يقع في صدره المحراب، وكذلك الشرانق التي تحف أطراف المبنى، وتحف البهو المكشوف بإبداع متناسق، والمشربيات الخشبية على نوافذها وأبوابها، وجوارها المفتوح جنوباً على بركة ماء، تليها حديقة غناء دائرية الشكل، ومن الجانب الغربي أيضاً تستدير كنصف قمر حديقة خضراء ومشجرة، تماثلها حديقة بنفس الحجم والتصميم من الناحية الشرقية، هذه الحدائق الثلاث محاطة بسور تتشابه شرانقه مع شرانق أعالي المبنى، ما جعل الشكل العام يجمع بين العراقة في البناء، والحداثة في التصميم - على أوج درجات التناغم الجامع لأكثر من ثقافة وحضارة، والحضور الذهني والحداثي منذ انشائه وحتى اللحظة - ليفتح هذا المنظر نفوسنا على شوق كبير لاستطلاع هذه المأثرة من الداخل.

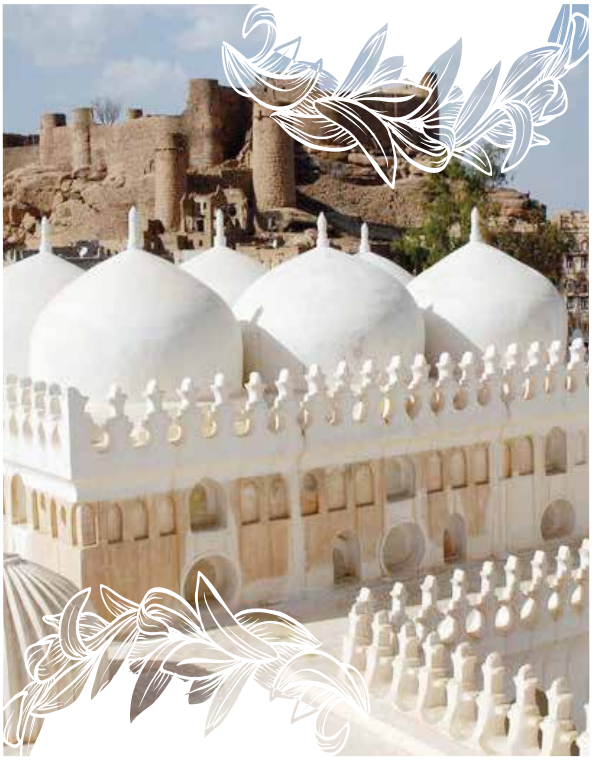
ولنقترب أكثر من تفاصيل البناء، هبطنا من القلعة جنوباً باتجاه المدرسة - على بعد 400 متر تقريباً شمال المدرسة - ومن ممر مرصوف يحاذي طرف حديقة خضراء تم تصميمها غرب المدرسة أتجهنا صوب الباب الجنوبي للطابق الأرضي للمدرسة، حيث الباب الخشبي الكبير والقديم، الذي يفتح على ممر ينتهي ببابين من الناحية الشرقية والآخر من الناحية الغربية.. فيما سقف الممر محمول على خمسة عقود ضخمة، بُني معمارها المقوس نحو الأعلى برصانة عجيبة، فمن الأسفل تم استخدام الأحجار الكبيرة الجرانيتية، ككتل سميكة شكلت قواعد العقود، وبارتفاع نحو مترين وربع المتر، لتبدأ بعد ذلك قاعدتا القوس بالانحناء إلى أن تلتقيا في السقف، وبنيت بالطوب الآجر - حسب وصف الدليل، فاللون الطباشيري الأبيض «النُورة»[1] قد حجب

وضوح نوع الأحجار - وبنفس المقاسات الهندسية والأبعاد بين كل عقد وعقد تتساوى مساحات متقنة وشبه مستطيلة، تستخدم كقاعات محكمة ومناسبة للدرس، ومن الناحية الشرقية تقع عشر غُرَف سكن للطلبة والمعلمين، تفتح أبوابها الخشبية ذات الجودة والنقوش الفخمة إلى الحديقة الشرقية، ومن الناحية الغربية لهذه القاعات، توجد غرف استحمام بخارية سميكة الجدران الملساء بـ«القضاض»[2].. هذه العقود المتقنة والمترابطة، والجدران السميكة، تحمل باقتدار كتلة البناء الثقيل المكون، من طابقين يعلوان الطابق الأرضي، ولكل طابق أقسامه وقيمه النفعية والجمالية.. خلاصة القول أن الطابق الأرضي يحوي إلى جانب ذلك ست غرف في الجهة الشمالية، وست غرف في الجهة الغربية بحيث تفتح أبوابها إلى الحديقة الغربية، فيما بقية المسافة الموازية للناحية الشرقية تشمل غرف الاستحمام البخارية.

4. روحانية اللون والزخارف :

من جوار الباب الكبير - جنوباً - صعدنا عبر سلم حَجَري لنطل على مهابة مقام العلم والعبادة، حيث الطابق الثاني المكون من أربعة أروقة، تتلاقى رباعيتها حول باحة مكشوفة السقف، فيما سقف كل رواق يستند على عمودين من الرخام أو المرمر، يحملان ثلاثة عقود متساوية تلتقي بالزوايا الركنية لمربع الباحة، أي 12 عقداً محمولاً على 8 أعمدة رخامية، وأربعة أعمدة ركنية بزوايا مربعة مبنية من الطوب، وترتفع على سطح الأروقة الأربعة شرانق يزيد إطلالها على البهو من مهابته وروحانيته، واللافت للانتباه في البهو أن الأعمدة التي تحمل سقف الرواق الذي يحيط بالباحة هي من الرخام الأبيض المرمري، وكما يبدو أن العمود بكاملة منحوت في قطعة واحدة حتى قاعدته السفلية التي ثُبِّتَتْ على سطح الدور الأرضي.. وفي الواجهة الداخلية للرواق الشمالي ثلاثة أبواب خشبية تفتح إلى المصلى.. دلفنا من الباب الخشبي الأوسط، إلى المصلى الطاهر والرصين بسكينته المنعشة بالند والبخور، وبحضوره اللوني والزخرفي، ومنمنماته المتناغمة، وارتفاع تجاويف قبابه، وبساطه المفروش بالسجّاد الفاخر، وبمساحة مستطيلة يتوسط حائطها الشمالي محراب فخم. وعلى أبعاد متساوية تنتصب وسط المصلى دعامتان، رباعية الشكل، بالغة الوثوب، لتحمل على نقاط التقاء عقودها الهندسية المقوسة (6) قباب شاهقة التجاويف نحو الأعلى، وبمهابة تجسد براعة الإتقان المعماري الرصين ليس في كون هذه القباب تقوم على دعامتين - فقط - بل كون كل دعامة ملتقىً لمحاور ارتكاز هذا الحمل الثقيل حيث تتلاقى على رأس كل دعامة أطراف ستة عقود، تخرج من الجدران الأربعة لمستطيل المصلى، في تصميم بالغ الدقة لتبدو مجوفة من الداخل تُزيِّنُها نقوش وألوان لازالت ساطعة حتى اليوم وهي التي لم تصل إليها يد العبث لارتفاعها وليست بحاجة لإعادة ترميم، أو بحث كغيرها من قطع النقوش التي طالها العبث.. وما يلفت الانتباه هو ما أشار إليه الفنان الماهر محمد ناصر جرادة - فني زخارف عمل في تنظيف النقوش لمدة 14 عاماً - حيث يؤكد أن مواصفات النقوش الموجودة في الجداران الداخلية للقباب الست أو سقوف وجوانب أروقة قاعات الدراسة لا زالت محيرة للباحثين، الذين أجروا الفحوصات الفنية لخصائص وكيمياء هذه الألوان التي كانت تُحَضّر من أوراق ولحاء الشّجر- حسب توصيفهم. بيد أن طريقة التحضير ظلّت حتى اليوم هي الجانب الغائب والسؤال الأكثر غموضاً، خصوصاً والدراسات العملية والأبحاث خلصت إلى أن التقنيات الحديثة أثبتت إن العمر الافتراضي لأي لون (رنج) لا تزيد عن 100سنة كأقصى حد.. بينما الألوان الموجودة في مدرسة العامرية يزيد عمرها اليوم أكثر من 520عام.

وباستطالة المصلى يتوسط حيطانه الأربعة شريط بارز مستطيل الشكل على ارتفاع نصف متر من رؤوس المصلين وعرضه نصف متر تقريباً، تبدأ نقطة دورانه من شمال المحراب وتمتد على الواجهات الأربع حتى تنتهي في يمين المحراب ويزدان هذا الحزام أو الشريط بعبارة مطولة تتزن حروفها وابناطها من البداية للنهاية وهي تسجيل مقتضب لتاريخ بناء المدرسة ومؤسسها، وقد خلعت عليه وابلاً مجيداً من الصفات



(2)

والألقاب، كُتِبتْ بخط عربي نادرٍ لتعبّر عن صفات، تعكس ثقافة خطاب الشعب مع الحاكم في ذلك العهد النص:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿إنما يعمر مساجد الله الذين يؤمنون بالله واليوم الاخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخشى إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين﴾

أمر بعمارة هذه المدرسة المباركة السعيدة؛ مولانا، ومالكنا، ومالك أمرنا الإمام الأعظم، والمالك المعظم، مصباح الافاق، مالك أسرار الخلافة بالاستحقاق، قطب الإسلام، ظل الله على الأنام، ملك الشام واليمن، وارث ملك تبع وسيف أبن ذي يزن، ذو المفاخر والمناقب، سلطان المشارق، والمغارب، مالك رقاب الأمم، حاوي فضيلتي السيف والقلم، موسى الحلم والرأفة، مالك دستور الخلافة، طيّب العناصر، فخر الأوائل والأواخر، بهاء الملة والدين، سيد الملوك والسلاطين، حجة الله على الإسلام، محيي شريعة محمد عليه السلام، أمير المؤمنين خليفة رسول رب العالمين، صلاح الدنيا والدين. السلطان ابن السلطان الملك الظافر مولانا عامر أبن مولانا السلطان الملك المنصور عبد الوهاب ابن داوود بن طاهر عزّ نصره، وكان ابتداء هذه العمارة المباركة في شهر ربيع الأول من شهور سنة 910 للهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة والسلام».

وبالعودة إلى أسقف الاروقة الأربعة المتصلة ببعضها مكملةً شكل مربع الباحة، فهي مزدانة بنقوش من طراز واحد يتكرر على شكل مربعات ودوائر داخلها أشكال وزخارف ومنمنمات أنيقة تتوزع، بدقة ومسافات متساوية، على طول سقف كل رواق، وهي محفورة، في مادة الجصّ الأبيض. غير أنها ظلت تزخر بنظارتها على مدى خمسة قرون، وكلما كانت تختفي خلْف طبقات النورة البيضاء.

5. مشهد القباب والشرانق:

عبر سلم حجري يقع في الركن الجنوبي الشرقي- ويماثله سلّم آخر في الركن الجنوبي الغربي حيث يصعدان إلى مقصورتين علويتين-صعدنا السطح الأعلى للرواق المحيط بباحة البهو المكشوف-وهو سطح الطابق الثاني - لنطلّ على مشهد مهيب يكاد يخطف الأبصار بدهشته وبياضه الناصع، فنحنُ نقفُ جوار مقصورة تشكل بذاتها تحفة بهية، وتحديداً في الزاوية الجنوبية لسطح الرواق الشرقي، لنطل على هالة طباشيرية ساطعة، تكسو القباب الست الضخمة التي تعلو سقف المصلى، مُشَكِّلَةً كتلة صدرية، من القبابة الناهدة ذات التساوي والتناغم العجيب، حيث كتلة القباب تتقدّم صفوف الشرانق، المحيطة بكل جهات المبنى من الناحية الشرقية والغربية والمطلة على الخارج، والأخرى المطلة على البهو الواسع وكما لو أنها تزّف بالقصر الملكي الذي يقابل القباب والشرانق من الجهة الجنوبية، حيث يظهر الطابق الثالث المقابل للقباب والشرانق والذي يمثل القصر الحاكمي الخاص بالسلطان عامر بن عبد الوهاب، وهذا القصر مكون من مقصورتين متقابلتين شاهقتي البناء، تشمل أربع غرف كل غرفتين في مقصورة واحدة وخصصت هاتان المقصورتان، لمقابلات السلطان بالرعية والوفود وهي

ذات تصميم عالي الدقة والتقسيم حيث تنقسم كل مقصورة، إلى غرف داخلية تنعزل كل غرفة على حدة، وهذا الجزء يسمى في كثير من المراجع القصر أو المقام.. أقيمت مداميك المقصورة الأولى في الركن الجنوبي الشرقي للمبنى، وبمدخل مستقل فتح على ممر متدرج السلالم الحجرية يحاذي نهاية جنوب الحديقة الشرقية للمدرسة، فيما أقيمت مداميك المقصورة الثانية في الركن الجنوبي الغربي للمبنى وبنفس تصاميم المدخل الشرقي، ولكنه مفتوح على ممر متدرج السلالم الحجرية، يحاذي نهاية جنوب الحديقة الغربية للمدرسة.. المقصورتان تشكلان مقدمتين متقابلتين، حيث تتقابل نوافذهما بالإطلالة على البوابة الرئيسة للطابق الأرضي للمدرسة، وعلى بركة الماء والحديقة الجنوبية، وتطل نوافذ المقصورة الغربية على الحديقة الغربية والمسار الغربي للمبنى المزين بالشرانق العلوية، وأربع مشربيات، تتوسط مسار الطابق الثاني يليها في نفس المسار أربعة عقود كبيرة فتحت على رواق مستقل يقع غرب المصلى، يلي هذه العقود مشربية، وحيدة تقع قبيل زاوية الركن الجنوبي الشمالي للمبنى.. فيما تطل نوافذ المقصورة الجنوبية الشرقية على نفس تفاصيل المشهد، ولكن من الناحية الشرقية.. وتعلو كل مقصورة، قبة واحدة، تحيطها الشرانق من الأربع جهات التي تؤطر الشكل العام لكل مقصورة، ويمثل حجم قبة المقصورة الواحدة نصف قُبَّة ضخمة من القباب الست المذكورة.. ويتوسط المقصورتين في قلب سطح الرواق الجنوبي، (منْوَر) متوسط الحجم، تعلوه قبة صغيرة.. ويبدو في شكله كفانوس عثماني ضخم، أو مبخر فارسي، أو صيني - شرقي المواصفات - صُمِّمَ ليطل على الناحية الجنوبية، أي على البوابة الرئيسة للمدرسة وعلى الحديقة وبركة الماء الكبيرة، وغرف الحمامات التي تبدو من الأعلى بشكل متقدم وبديع..

6. المياه الكبريتية:

يتضح من وصف الدليل في زيارتنا، ومن اطلاعنا على كثير من المراجع، ورود تفاصيل وإشارات تفصح عن المياه الساخنة التي كانت تستخدم في المدرسة للوضوء والاستحمام، عبر جداول تأتي بالمياه الكبريتية من العيون الحارة التي تقع غرب المدرسة، وهو ما يعني أنها كانت أيضاً دار استشفاء طبيعي بمياه العيون الكبريتية، وبطرق أكثر حداثة، على واقع ذلك العصر.. ففي الدور الثاني حيث بيت الصلاة، وعلى شمال المحراب، يُفْتَح باب خشبي واسع يؤدي إلى رواق خارجي يتقدم المحراب، ويفصل بين المحراب والجدار الخارجي الشمالي، المفتوح إلى الخارج عبر نوافذ وسيعة بعقود محمولة على أعمدة حجرية متناسقة، ويحوي هذا الرواق، غرفتين مستقلتين، وفي البهو، مقصورة خاصة باستحمام السلطان واستعداده للصلاة، حيث توجد بركة ماء صغيرة مقضضة[3] بإحكام، وهي عبارة عن مغطس اغتسال للاستحمام البخاري فائق التصميم ومحكم البناء يقع على سطح الدور الأرضي.. ويصل الماء إليه عبر جداول صغيرة فُلجت في أسفل جدران الرواق وكان الماء يصعد إليها عبر ضخ بخاري، حسب ما يشير المؤرخون، لكن إلى اليوم لم تعرف الطرق الفنية لهذه التجربة..

وفي الدور الأرضي المكوّن من غُرَف الدَّرس اطلعنا على الجدران السميكة الفاصلة بين الغرف من ناحية وبين غرف الاستحمام ببعضها، والجداول التي فُلجت في أعلى الجدران السميكة الفاصلة بين غرف الاستحمام، والقريبة من السقف.. سألنا الدليل «توفيق العباهي» أحد سدنة مدرسة العامرية، عن الجدوى منها؟!. فأكد لنا بأن هذه الجداول مخصصة للمياه المنسابة - انحداراً - من الحمَّام البُخاري الذي كان يوجد غرب المدرسة ويوزَّع على الحمامات والأحواض عبر جداول محكمة التصميم، وتمرُ جداول أحواض الاستحمام من أعلى جدران قريبا من السقف وتبدو كأنها منحوتة على شكل سواقي تعبر عبرها المياه وتوجد فتحات إلى كل حوض تسمح باندفاع الماء للحوض من الأعلى ليسهل الاستحمام.. لكن لم يكشف أحد من المؤرخين بعد، مكان تلك العيون بعد أن اتسعت أحياء المدينة الكائنة غرب المدرسة، كما لم يعد يعرف الأراضي الزراعية التي كانت تسقى بمياه الصرف الصحي الخارجة من ثقوب فتحت من الناحية الجنوبية، والجنوبية الشرقية.

7. قاموس التنوع المعماري:

من الزاوية الشكلية تظهر مدرسة وجامع العامرية كبناء تدريجي مستطيل الشكل يمتد ضلعه من الشرق الى الغرب بطول 23 متراً ومن الشمال إلى الجنوب بطول 40 متراً وتتكون في الأصل من طابقين كبيرين، ويزيد من روعة وجمال المبنى كون الباحة وقاعة الصلاة في الطابق العلوي، وكون المقام الملكي المنتصب بكتلتيه في الجهة الجنوبية من القباب، تليه الباحة، وما تحيط بمربعها من شرانق مطلّة عليها، وعلى الجوانب الخارجية.. ليتجلى المبنى بكتلته الهندسية أمام نواظرنا من شاهق القلعة، كقاموس معماري فخم يشد العقول لتصفح ذلك الحضور الذهني والكاريزما الفنية الجليلة، المصبوغة بالتنوع الجامع الذي يشكل محور التقاء تراكم حضاري لثقافات مترامية التوجهات والفكر والعقيدة، وهذه الصورة جعلت للمدرسة خصوصية تميُّزها عن كل المآثر الإسلامية، في أصقاع الدولة الإسلامية حينها.. وفي الداخل رأينا الزخارف، وكيف التقت في المهارات الخطية والحرفة الفنية كل ممكنات الزخرفة النباتية والحجرية، من النقش والرسم والنحت في المرمر أو الأخشاب أو الجص والقضاض، وكذلك الألوان المعمرة والبديعة، والخط العربي الجميل..

الدراسون والباحثون المعماريون، وكذا المؤرخون الذين قُدّر لهم معرفة وزيارة هذا المرجع المعماري الاسلامي اعتبروا هذا التفرد في التنوع سمة متقدمة في فن العمارة الاسلامية في ذلك العصر، ما جعل المدرسة قاموساً في فن المعمار والزخرفة والقيم النفعية والجمالية المتكئة على مرجعية اصيلة وعريقة من أصول السبق الحضاري لليمنيين، حيث يلتقي هذا التراكم الحضاري والإنساني والعقدي في مأثرة واحدة.. وما يلفت الانتباه هو تأكيد الباحثين والدارسين والمعماريين، أن المدرسة جمعت بين الطراز المعماري العثماني والمغربي والفارسي والصيني والياباني!.. وهذا غير مبالغ فيه إذ تؤكد المعلومات التاريخية إن مؤسس المدرسة جلَب أمهر الصُنَّاع والحرفيين وسَّخر لإنجاز هذا البناء الضخم أموالاً طائلة، فمواد البناء من أحجار وأخشاب تعتبر ثمينة، وتم اختيارها بعناية فائقة، وربما كان ذلك أحد أسباب صمود المبنى أكثر من خمسة قرون أمام عوامل التغيّر الطبيعية والبشرية..

8. العامرية.. وصراع الحاكميات:

بهذا التكوين وعناصر البناء العمراني المتنوع، صارت مدرسة وجامع العامرية هي أهم منجز للدولة الطاهرية عموماً، وللملك الظافر عامر بن عبد الوهاب - رحمه الله - خصوصاً، وشاهداً مادياً سيحمل عبر التاريخ حضور هذا الملك الاسلامي، عبر الأجيال، لتصبح العامرية هدفاً لخصومه السلطويين للنيل منه ومحاولة تهميشها على الأقل.. وهذا العداء الثقافي يعكس المعضلة التي - للأسف الشديد - تعيشها العقلية العربية والإسلامية، وهي ظاهرة دخيلة على النهج الإسلامي في التعايش مع الآخر، وفق نظام يحترم لكل ذي حق حقه.. وتتمثل هذه المعضلة في الانتقام السياسي والإقصاء الثقافي المتبادل بين الحاكميات المتتابعة، فتدشن كل حاكمية عهدها بتهميش أو تدمير مآثر الحاكمية التي سبقتها، لتندثر على إثر هذا الصراع هويات وثقافات شعوب وتأريخ حقب وأجيال، جارفة معها أسفار من تاريخ العلاقات الإنسانية والتعايش بين المذاهب والأديان والثقافات، على المستوى السياسي والديني والمذهبي والجغرافي.

نقول هذا من محتوى مراجع جمة تنوّعت مصادرها تحكي تعقيدات الصراعات التي خاضتها الدولة الطاهرية، حيث واجهت ثلاث مشاكل ساهمت في تقويضها، وهي: الخلافات الداخلية بين الأسرة، والقبائل المتمردة التي كانوا يعتمدون عليها لجبي الضرائب، والتهديد المستمر من أئمة الزيدية في صعدة وصنعاء، إضافة إلى أطماع مماليك مصر «الشراكسة» في ضم اليمن إلى دولتهم، تحت ذريعة صدّ البرتغاليين من ملاحة البحر الأحمر، بعد احتلال جزيرة سقطرى ومحاولاتهم السيطرة على عدن، والتحكم بتجارة المحيط الهندي والبحر الأحمر، نطاق نفوذ سلاطين بني طاهر مصدر قوة اقتصادهم، وتحديدا

في عهد السلطان عامر بن عبد الوهاب، الذي ورث عن والده المنصور، حُكْم الجزء الجنوبي من اليمن، لتتسع دولته اليمنية الموحدة، شاملةً سائر جهات اليمن بما في ذلك صنعاء ومخاليفها وجازان وعسير وحضرموت، والمهرة وظفار.. غير أن مراجع أخرى ترجّح توقف حكمه على أبواب صنعاء شمالاً، أما جنوباً وغرباً فقد وصلت دولته حتى مشارف البحر الأحمر، زبيد والحديدة، ومشارف المحيط الهندي، جنوباً وشرقاً، كما تذكر المراجع أنه تغلّب على الإمام محمد بن علي السراجي الوشلي، أحد أئمة الزيدية، ثم قام من بعده الإمام يحيى بن شرف الدين فدعا إلى نفسه بالإمامة سنة 912 هـ، ولكن نفوذه كان محصوراً في بلاد حجة، حتى قدم الشراكسة[4] إلى كمران سنة 913 هـ، لمطاردة البرتغاليين الذين كانوا يسعون للاستيلاء على ديار المسلمين والقضاء عليهم كما فعلوا هم والأسبان بالمسلمين في الأندلس.

وكان الشراكسة - أو (الجراكسة) في بعض المراجع - قد اتصلوا بالسلطان عامر، وطلبوا منه مساعدته لهم، وإمداده بالمعونة حتى يواصلوا الدفاع عن شواطئ الجزيرة العربية فاستشار السلطان رجال دولته، فأشار عليه وزيره علي بن محمد البعداني بأن يمنع عنهم كل معونة، فنزل الشراكسة إلى اللحية والحديدة وهم مسلحون بالبنادق النارية (المعروفة في اليمن بالبنادق العربي) ولم تكن معروفة عند أهل اليمن، فذعروا منها، وفرت قوات السلطان من أمام الشراكسة مهزومين، وقد استغل الإمام شرف الدين هذه الفرصة، فاتصل بالشراكسة، وأعانهم على السلطان عامر عبد الوهاب حتى انتهى أمر عامر عبد الوهاب بأن قتل خارج صنعاء يوم الجمعة 23 ربيع الآخر سنة 923 هـ. بعد أطول فترة عهد حاكمي في حاكميات الدولة الطاهرية، بنى خلاله مآثر كبرى كان أهمها مدرسة وجامع العامرية، ومدارس أخرى مقاربة في تنوعها لهذه المدرسة، كمدرسة في زبيد، ومدرسة في تعز، ووقف عليها أوقافاً واسعة، وعمر وأصلح ما تشعّث من المدارس السابقة- على عكس من أتوا بعده - وكذلك بنى عمارة جامع «زبيد» الكبير، والجامع الكبير في «المقرانة»، ومسجد القبة بها، ومسجد في «عدن»، وآخر في «المباءة» بظاهر «باب البر»، وعمارة المسجد الجامع في «تريم»، وصهريج عظيم بها لم يسبق إلى مثله، وآخر بقرية «عسيق» وغير ذلك. وقد أشار إلى مآثره العمرانية، ودوره في الحركة العلمية المؤرخون والشعراء ، ومنهم محمد بن عمر بن المبارك الحضرمي، المعروف بـ«بحرق» فقال في رثاء السلطان عامر بن عبد الوهاب:

أبى الله إلا أن تحوز المفاخرَ

فسماك من بين البرية عامرا

عمرت رسوم الدرس بعد دروسها

وأحييت آثار الإله الدواثرَ

ورثاه المؤرخ عبد الرحمن بن علي الديبع الشيباني ، صاحب كتاب قرة العيون بأخبار اليمن الميمون قائلاً:

تحطمَ من ركن الصلاح مَشيدهْ

وقُوِّضَ من بنيانه كل عامرِ

فما من صلاحٍ فيه بعد صلاحه

ولا عامرٍ - واللهِ - من بعدِ عامرِ

وهذه هي الملابسات التأصيلية لمسار محاولات تهميش وتقويض مآثر حكم السلطان الظافر عامر بن عبد الوهاب، وبالأخص مدرسة وجامع العامرية بـ«رداع»، فبعد مقتله حاول الإمام شرف الدين سلب مدرسة العامرية محاسنها وتشويهها، كما سعى بعده الإمام المهدي محمد بن أحمد بن الحسن (صاحب المواهب) المتوفى سنة 1130هـ، لأنها في زعمه واعتقاده من آثار كُفّار التأويل[5]، فتصدى له القاضي علي بن أحمد السماوي المتوفى برداع سنة 1117 هـ، وحذره من عاقبة عمله إن هو أصر على خرابها، وتلا عليه قول الله تعالى: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّن مَّنَعَ مَسَاجِدَ اللّهِ أَن يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا....﴾. سورة البقرة الآية (114). فتوقف المهدي عن خرابها مكتفياً بهدم معظم شرفاتها تحلة ليمينه: فقد كان أقسم - كما يقال - بأنه سيهدمها..

غير أن توقف الإمام المهدي عن هدمها لا يعني رعايتها كمنجز تاريخي، بل يعني دخولها مراحل مظلمة من الإهمال ومحاولة طمس هويتها إما بالاستحداث العشوائي في حرمها، أو من خلال وصم تنوعها وثرائها المعماري الفسيفسائي بما يسمى بالبدْعة، أو التجديد الغير مستحب في بناء دور العبادة الإسلامية، وهذا أشد وقعاً في الذاكرة الجمعية، وليس سوى من قبيل الصراعات السلطوية وتوظيف الدين لخدمة السلطة.. كما أن يد العبث طالت محاسنها، بدون قصد في الفترات اللاحقة من قبيل الاهتمام بالمساجد، حيث جرت العادة على تنوير المساجد بالنورة، لتكون تلك المساجد بيضاء ساطعة من الخارج ومن الداخل، دون مراعاة خصائص الزخارف الفنية، فطمرت طبقات النورة تلك الزخارف نهائياً.

9. ترميم العامرية.. قصة نجاح:

في زيارتنا الاستطلاعية لمدرسة العامرية (بعد الانتهاء من ترميمها بثلاث سنوات أي في 2008م) اطلعنا على معرض الصور بالدور الأرضي، ومنها صور قديمة جداً للمصور الألماني (بوركارت) وهو أحد المستشرقين الذي قدمّوا دراسات ومسوحات حول كثير من آثار شبه الجزيرة العربية، وقد زار المدرسة في سنة 1910م، إضافة إلى صور مراحل الترميم، وصور المدرسة عقب الانتهاء من ترميمها، ليختصر هذا المعرض المصغر مفارقات كبيرة جداً تحكي حالة دمار شبه كلي، كانت تعيشه العامرية، وأن طموح إحيائها كان عن الواقع بمنزلة المستحيل.. غير أن عملية استعادة مدرسة وجامع العامرية، من شفير الاندثار بدأت باستشعار رسمي جاء على سبيل تفحص هذه المدرسة التي تحكيها المراجع التاريخية بتلك الفخامة التي لا يدرك مكانتها الأثرية غير كوكبة من رجال الفكر والثقافة والمتخصصين في علم الآثار في الوزارة والجهات المعنية، وكان لهم دور ملموس في تنامي هذا الاستشعار لدى الدولة، وكان ذلك في عام 1972م، حيث لم يكن في العامرية حينها ما يلفت النظر سوى بيت الصلاة وما تبقى من جمال جدرانها وألوان زخرفتها وكانت تلك البقعة الطاهرة عامرة حينذاك يتأمُّ الناس فيها للصلاة في كل وقت، أما ما عدى ذلك فتكاد الحياة الجديدة حولها تبتلعها عمارة وعمراناً.. وتزامن مع هذا الاهتمام بوادر رعاية وتمويل من قبل منظمات دولية وقامات فكرية وعلمية تعشقُ مهنة ترميم وصون مآثر العمارة الإسلامية في اليمن، وعلى رأس هذه القامات المهندسة والخبيرة المعمارية الدولية الدكتورة سلمى الراضي[6] التي عملت مع الكثير من المنظمات الدولية ومنها اليونسكو في عمليات التنقيب عن الاثار وترميم المباني الاثرية في عدد من الدول ومنها اليمن، حيث زارت المدرسة العامرية لأول مرة في عام 1977م لتقوم خلال زياراتها الأولى بدراسات عاجلة للعامرية لتقدم باقتدار تصورا شاملاً عن هذا المعلم النادر، لتبدأ مسيرة مشروع الترميم في العام 1982م - بإشراف فني ومساهمة علمية مهنية من قبل الدكتورة سلمى الراضي بصحبة فريق محلي وأجنبي ماهر- بتنظيف عام للمدرسة على المستوى الداخلي والخارجي، لكثرة ما تراكم عليها من مخلفات ونفايات وصل ارتفاعها في بعض الأماكن إلى ثلاثة أمتار.. وخلال فترة التنظيف حدث أكبر زلزال يشهده تاريخ اليمن المعاصر وهو زلزال ذمار في 13 ديسمبر 1982م. وأصيبت مباني عديدة جوار العامرية لكن المدرسة ظلت صامدة ولم تتأثر.. ولم يكن من السهل إعادة مكونات مبنى مدرسة العامرية بنفس المنهجية التي بني بها هذا المعلم، لذا فقد تم الاستعانة إلى جانب الخبرات العلمية الأجنبية بخبرات محلية، حيث عمل في المراحل التنفيذية ستين حرفياً محلياً وتم أيضاً استخدام تقنيات ومواد بناء تقليدية، ولعب المشروع دوراً كبيراً في تأهيل كوادر وطنية في مجالات الترميم وإعادة التأهيل كما ساهم في نشر الوعي بأهمية التراث المعماري الأثري والتاريخي، وفي إحياء العديد من الحرف والتقاليد اللصيقة بالفنون المعمارية السائدة في اليمن منذ القدم.. ومن أبرز الحرفيين الذين شاركوا بفاعلية في إحياء مدرسة العامرية الأسطى[7] عزي محمد جزعة، إلى جانب عدد من العمال من ذوي المهارات العالية والمتوسطة تحت إشراف نخبة من المهندسين الأكفاء منهم المهندس التنفيذي للمشروع عبد اللطيف علي المسني، والمهندس عدنان جميل نعمان مشرف أعمال الترميم، والمسؤول العلمي المباشر على تنفيذ المشروع الأستاذ الدكتور يوسف محمد

عبدالله، وغيرهم.. وقد اشتمل المشروع على تدريب ستة فنيين يمنيين لاكتساب الخبرة في مجال الحفاظ على الرسوم الجدارية وقد دعمت حكومة الولايات المتحدة هذا الجانب من البرنامج الذي نفذه فريق ايطالي مكون من سبعة متخصصين تولوا بالتعاون مع نظرائهم اليمنيين أعمال المعالجات والحماية الشاملة للرسوم والزخارف داخل قاعة بيت الصلاة.. ليشكّل هذا المشروع قصة نجاح حقيقية للدولة اليمنية الحديثة والمنظمات الدولية في التمويل اللازم لنفقات تنفيذ مشروع الترميم الذي تجاوز المليون دولار، غطت الحكومة اليمنية - باهتمام ورعاية شخصية من رئيس الجمهورية حينها الرئيس السابق علي عبدالله صالح - معظم تكاليف أعمال الترميم، حيث خصصت لمراحل المشروع ما يزيد على 50 مليون ريال، غير مبالغ التي دفعتها الحكومة اليمنية كتعويض لأصحاب المنازل المجاورة للمعلم، والتي تتجاوز 65 مليون ريال يمني، كما تم تخصيص ميزانية مستقلة للحفاظ على الرسوم والزخارف تم تمويلها من صندوق التنمية الاجتماعية والحكومة الهولندية ووزارة الخارجية الايطالية.. كما حظي بمساعدات من مؤسسة الآغا خان للعمارة الإسلامية، ومنتدى العرب الاوروبي للأعمال والفنان «دريك هيل» وجعفر عسكري، وفاعل خير مجهول..

يحسب النجاح المحلي في هذا المشروع الذي استعاد مجمّع العامرية الديني والعلمي والحاكمي (المقام الملكي الخاص بالملك الظافر عامر بن عبد الوهاب) من شفير الخراب، وقرون الإهمال، للدولة اليمنية ونظامها السياسي، ولوزارة الثقافة اليمنية ممثلة بالهيئة العامة للآثار والمتاحف والمخطوطات اليمنية، كما يعد النجاح الدولي في قيادة الدعم للمشروع، وكذا نجاح الإشراف الهندسي على تفاصيل التنفيذ الفنية، للخبيرة الدولية الدكتورة سلمى الراضي، لتتفتح مدرسة العامرية بعد ترميمها في تظاهرة ثقافية كبيرة في سبتمبر للعام 2005م، لتعلن بعد ذلك بعامين مؤسسة الآغا خان العالمية فوز مشروع ترميم مدرسة العامرية بجائزة الآغا للعمارة الإسلامية[8] للعام 2007م كأبرز مشروع ترميم في الجزيرة العربية، حافظ على هوية الطراز المعماري القديم الحافل بالتنوع حد التعقيد، وجاء تصنيف مؤسسة الأغا للمشروع ضمن قائمة المشاريع الفائزة بالجائزة دورة العام 2007م كالآتي:

- المشروع: ترميم مجمَّع العامرية.
- الموقع: رادع - اليمن (شبه الجزيرة العربية).
- هندسة معمارية: سلمى الراضي.
- اكتمل البناء: 2005م.

لتصير بعد ذلك هذه المأثرة الإسلامية النادرة مرشحة لإدراجها ضمن قائمة التراث العالمي.

10. كتاب العامرية.. رواية عشق :

الدكتورة سلمى الراضي - التي نالت جائزة آغا خان» في عام 2007 م كمهندسة للمشروع - أصدرت كتاباً فريداً تحت عنوان: «قصة مدرسة العامرية»، يحكي رواية عشق وارتباط وجداني، ومهني حقيقي عاشتها الراضي مع فنون العمارة اليمنية، بدأت تفاصيل هذه الراوية من زيارتها الأولى لمدرسة وجامع العامرية، لتمضي في اليمن 24عاماً.. وقد أهدتْ كتابها الصادر بالإنجليزية عن جامعة اكسفورد البريطانية عام 1997م إلى البنّاء اليمني الأسطى «عزي محمد» الذي قالت إنه «يملك في يديه ورأسه خبرة أجيال متعاقبة، ولولاه لانتهى المبنى إلى كارثة». مُعبرةً عن امتنانها لقبول هذا البنّاء المخضرم أن تتلمذ على يده امرأة، وعن أسفها الشديد على موته، إذ حضرته الوفاة قبل أن يجعلها «أسطة» - صيغة الأنثى - في البناء، فمنحها عوضاً عن ذلك رتبة «أوسطية تصغير لـ«أوسطة»!!.

كما قدمت في كتابها جوانب فنية لمجريات مراحل إنجاز مشروع الترميم ومساراته التي كانت مشوبة بتعقيدات فنية منشأها دقة الإبداع المعماري وفسيفساؤه الثرة الجامعة لثقافات مختلفة وأنماط معمارية شتّى.. متطرقة لخصائص المشروع الذي استمر تنفيذه 23 عاماً، لتعكس هذه الفترة ملحمة إبداع معماري لكادر محترف استطاع بكل ما يملكه من رؤى وفكر ومهارة أن يعيد المبنى إلى واجهة

الحياة.. ويضع واقع الممكنات التي نفذته أمام مقارنة عجيبة مع القدرات والممكنات التي اختطت العامرية لأول مرة.. وقد منحها الرئيس السابق للجمهورية اليمنية علي عبد الله صالح، وسام الاستحقاق في الآداب والفنون تقديراً لما أسهمت به من جهود متميزة للثقافة والتاريخ اليمني ومآثره الحضارية ولما بذلته من جهود في ترميم وإعادة تأهيل هذا الصرح الإسلامي التاريخي الفريد..

11. الخطر الحقيقي:

إن التحدي والخطر الحقيقي الذي يواجه هذه المأثرة العمرانية، كما يواجه كل موروث اليمن الإنساني والحضاري، هو استدامة الصراع السياسي والسلطوي على الساحة اليمنية، وما صاحب مجرياته من حروب مفتوحة يخوضها المجتمع اليمني مع تيارات التطرف الديني التي تلقي بجهلها وتطرفها على كل ما تملكه اليمن من مآثر وموروث إنساني عريض، ومنها مدرسة وجامع العامرية، حيث شهدت مدينة رداع التاريخية منذ العام (2011) وحتى نهاية العام (2014) حروب وصراعات بين الجيش واللجان الشعبية التابع لأنصار الله (الحوثيين) من جهة، وتنظيم القاعدة وأنصار الشريعة من جهة أخرى، طالت المواقع الأثرية في المدينة، ومنها مدرسة العامرية، إذ أدانت السلطة المحلية والفعاليات السياسية والاجتماعية في نهاية 2011م، ما تعرضت له مدرسة وجامعة العامرية التاريخية بمدينة رداع من أطلاق نيران بكثافة، بعد أن تحولت إلى ساحة قتال ومتارس لبعض الأطراف المتحاربة.. كما أن أجزاء من سور القلعة التاريخية لمدينة رداع، والتي يعود تاريخ بنائها إلى عهد الملك الحميري شمر يهرعش، الذي حكم في القرن الثالث للميلاد، قد تعرض هو الآخر للضرر والتصدع بسبب نيران القصف المتبادل بين أطراف الحرب في العام (2014م).

في خلاصة هذا العمل البحثي، ندعو- عبر مجلة الثقافة الشعبية البحرينية الصادرة بالتنسيق مع المنظمة الدولية للفنون الشعبية (IVO)- ندعو كل أطراف الصراع في اليمن إلى تجنيب هذه المأثرة العمرانية الإسلامية التي تمثل الهوية اليمنية في قائمة التراث الإنساني، محك الصراعات والنزاعات المسلحة، والحفاظ عليها للتاريخ والأجيال.. كما هي دعوة عامة لكل أطراف الصراعات السلطوية والنزاعات المسلحة في دول المنطقة العربية بأن تجنِّب كل ألوان الإرث الحضاري والإنساني، وكل ركائز الثقافة المادية لشعوبنا العربية، كوارث الحروب ودمارها، وأن هذه المرحلة العصيبة والخطيرة على هويتنا العربية والإسلامية، تقتضي استشعار كافة منظمات المجتمع المدني والهيئات المهتمة بالآثار والمعالم التاريخية محلياً وإقليمياً ودولياً، بضرورة المبادرة الذاتية، والإسهام الجاد في رفع مستوى الوعي بضرورة الحفاظ على ثقافة الشعوب المادية بمختلف أشكالها.

الهوامش:

1. النورة: أو (الجير الحي Cao) مادة كيميائية (هيدروكسيد الكالسيوم) قلوية، عبارة عن مسحوق أبيض تستخدم لطلاء المنشئات العمرانية وكذلك تعد اللون الأساسي للمساجد، وتعد ميزة رئيسة للمظهر العام لديار الإسلام.

2. القضاض: أحد أهم مواد البناء التقليدية تتكون من الماء والنورة والجير الحي (Cao) والحصى، ويتم تحضيرها بطريقة فنية معقدة تبدأ بتحويل الجير الحي إلى جير مطفي(النورة) عن طريق إضافة الماء إلى الجير الحي، ثم تخلط النورة بحصى قاسي من حجر الحبش، وبكميات محددة فإذا أخذت 3 كليو من الحصى يجب أن تضيف لها 2كيلو نورة ثم كمية ماء كافية، ويتم دق المخلوط بأحجار غير قابلة للتفتت (الصورع)، ثم يترك العجين ليتخمر وذلك لمدة أسبوع، ثم تلبيس الأرضيات أو الأسطح بمادة القضاض، بعد تنظيفها وغسلها بالماء، لضمان تداخل مادة القضاض بكل الأجزاء والبقع في الجدار أو السطح، ثم يتم دقها بأحجار حادة، وتسويتها الخلطة وتترك حتى تجف، وقد تصل مدة جفافها إلى ثلاثة أيام، ثم يتم وضع طبقة ثانية من خلطة القضاض وتعامل مثل الطبقة الأولى ويتم تسويتها بلوح خشبي، وبعد جفاف هذه الطبقة يتم وضع مادة النورة عليها وترش بالماء ثم تكرر نفس العملية بعد أسبوع أو أسبوعين بعدها يتم الدلك بحجر أملس ومسطح للأرضيات وبحركة دائرية مستمرة حتى تصبح الأسطح ناعمة وملساء، وبعد ذلك يتم دهن مادة القضاض بمخ الأبقار ونخاع العظام وذلك لسد المسامات المتبقية في القضاض وقد تتكرر العملية بحسب الحاجة إليها وأيضا لإضفاء لمعان على الأسطح المصقولة.

3. مقضضة: أي مسبوكة بالقضاض حتى بدت ملساء لا يتسرب منها الماء.

4. الشراكسة أو (الجراكسة) في بعض المراجع - وهم أقدم الأمم المعروفة التي سكنت القوقاز الشمالي وقد اختلطوا بشعوب أخرى مما أدّى إلى ظهور فوارق لغوية بينهم رغم وحدة ثقافتهم الإسلامية واتحاد مصيرهم، وقد أتو إلى الدول العربية في أواخر الدولة العباسية، وتزايدوا بعد ذلك ليأسسوا دولة سلاطين الشراكسة في مصر (784 هـ/1382م-923هـ/1517م) وكانت نهاية دولتهم على يد العثمانيين.

5. كفار التأويل: كفر التأويل هو التلبس والوقوع في الكفر من غير قصد لذلك، وسببه القصور في فهم الأدلة الشرعية، دون تعمد للمخالفة، بل قد يعتقد أصحاب هذا الفهم أنهم على حق، وتفاصيل تعريف هذا المصطلح الجدلي (كُفْرُ التأويل) تطول بين جمهور العلماء فمنهم من ربطه بالردة، ومنهم من ربطه بالبدعة، غير الحسنة.. وهناك من ربطه بمن ليسوا على دين الإسلام.. لكن الأهم هنا أن المصطلح وجد في هذا المقام كمعطى من معطيات الصراع السلطوي ذاته.. حيث أُسْتغل المصطلح ليُسقطه خصمٌ مسْلم، ضد خصم مسلم آخر، مَن باب تبرير الأعمال الهدامة لكل معنى ومبْنى تدور حوله الخصومة السلطوية..

6. الدكتورة سلمى الراضي: ولدت في بغداد عام 1939م وعاشت طفولتها متنقلة دولياً- بحكم عمل والدها السفير سليم الراضي-خصوصاً لدى إيران والهند، حصلت على الدكتوراه من جامعة أمستردام في هولندا.. جمعت في أعمالها بين التنقيب عن الآثار وترميمها وصيانتها والكتابة عنها، وتطويرها في مشاريع وبرامج تعليم عمرانية، وفازت بجوائز دولية عدة، لتمثل جيلاً من خبراء الآثار العرب، الذين حققوا خلال حياتهم خطوات رائدة في الحفاظ على الاثار والدعوة إلى صيانتها اعتماداً على العناصر المحلية في القيام بعمليات الترميم والصيانة.. توفيت في نيويورك يوم 8 تشرين الأول 2010م، وقد كرست صحيفة «نيويورك تايمز» ملفاً صحفياً خاصاً عنها، وعن دورها الآثاري في ترميم وصيانة مبنى «العامرية» في مدينة «رداع» باليمن.

7. الأسطى: يقصد به في اللهجة الشعبية اليمنية المعلِّم العمراني ومالك حرفة البناء، وهو مصطلح فيه من التقدير ما يعطي البنّاء العمراني (المنفّذ) مكانة رفيعة تليق بمن يبني القصور والديار للإنسان معتبرين هذه المهنة من أرقى مهن الحضارة الإنسانية.

8. جائزة الأغا للعمارة الإسلامية: هي جائزة معمارية أنشأها آغا خان الرابع في عام 1977، وتمنح كل 3 سنوات لعمل معماري إسلامي تميز خصوصيات البقاء والتنوع والفرادة.

المصادر والمراجع :

- كتاب قرة العيون بأخبار اليمن الميمون - لمؤلفه وجيه الدين عبد الرحمن بن علي الديبع الشيباني - حققه وعلّق عليه محمد بن علي الأكوع الحوالي.

- كتاب المدارس الاسلامية في اليمن.. لمؤلفه المؤرخ إسماعيل الأكوع، صادر عن جامعة صنعاء ودار الفكر بدمشق 1979م.

- التعليم في اليمن وفي عصر الدولة الطاهرية من 858-923هـ حتى1454-1519م - رسالة ماجستير جامعية - أ/ رياض علي سعيد المشرقي-2001/5/4م..

- «الإكليل» فصلية صادرة عن وزارة الثقافة اليمنية-تعنى بتاريخ اليمن الفكري والحضاري العددان التاسع والعشرون والثلاثون - مارس2006م.

- التراث الشعبي المادي لمدينة صنعاء القديمة - طريقة تحضير مادة القضاض - الكاتب: علي سعيد سيف - مجلة الثقافة الشعبية البحرينية - العدد22 - ثقافة مادية الرابط: http://www.folkculturebh.org/ar/index.php?issue=22&page=showarticle&id=417

- المركز الوطني للمعلومات - مدرسة العامرية برداع جوهرة العمارة الإسلامية : http://www.yemen-nic.net/yemen/history/ameeryaa.php?print=Y

- المشاريع الفائزة بجائزة الآغا خان للعمارة دورة 2007م المصدر: موقع جائزة الآغا خان: http://www.akdn.org/arabic/akaa__projects.asp?tri=2007

- تغطية افتتاح مدرسة العامرية بعد الترميم - الأحد 11 سبتمبر-أيلول 2005 م موقع 26 سبتمبر نت: http://26sep.net/news__details.php?lng=arabic&sid=9214

- تقرير علمي بحثي تفصيلي حول: المعالم الأثرية اليمنية... ضحية الحروب والإهمال وعبث الإنسان للأستاذة الدكتورة عميدة شعلان، أستاذة آثار ولغات شبه الجزيرة العربية - جامعة صنعاء، موقع قنطرة للحوار مع العالم الإسلامي (QANTARA.DE: 2015 ar.qantara.de).

- وجهات نظر - عمود صحفي في جريدة الاتحاد للكاتب والصحفي العربي محمد عارف، نشر العمود تحت عنوان: «آثار علماء الآثار» المرجع: http://www.alittihad.ae/wajhatdetails.php?id=55431

- تقرير صحفي للكاتب عادل السعيد-نشر في جريدة الشرق الأوسط العدد (7981) الاربعاء 05 رجب 1421 هـ 4 اكتوبر 2000م تحت عنوان: ترميم المدرسة العامرية.. رد اعتبار للآثار الإسلامية في اليمن الرابط:

http://archive.aawsat.com/details.asp?issueno=8059&article=7443#.VfgwbhFVhHw

الصور:

1. https://en.qantara.de/sites/default/files/styles/editor_large/public/uploads/20151/25/06/_aamiriya_school_yemen_wikipedia.jpg?itok=EAnFOQmw

2. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/0f/35/b70/f35b76eaa0a81a189ba7f62c54d1508.jpg

الـدريشـة
النافذة البحرينية
إطـلالة فضول نحو المباح و المصادر

أ. أحمد المؤذن

باحث من البحرين

لحظة تأملك الفاحص لهندسة (الدريشة – النافذة) البحرينية التقليدية ينتابك شعور غريب حيال اتصاف شكل النافذة بين جزئية علوية مكونة من أسياخ حديدية متعامدة تربط الجزء العلوي بالسفلي من النافذة بحيث تعطي مساحة جيدة للرؤية ، أما الجزء السفلي تأخذ خامة الخشب شكلاً منحرفاً بزاوية مائلة نحو الخارج خشبةً فوق الأخرى يقطعهما من المنتصف لوح خشبي يشكل حرف (T) ، الجزء الداخلي عبارة عن أربع دفات بشكل هندسي مستطيل متصل بمفاصل حديدية تسمى بالعامية «بتات». استطاعة صاحب البيت مادياً هي التي تحدد

شكل (الدريشة) ونوعية الخشب الداخل في نجارتها وأناقتها الخارجية و زخرفتها بما في ذلك الزجاج الملون في بعض النماذج التي تتصف بالبذخ كما في نوافذ مدينة المحرق والمنامة من حيث اختلاف المستوى المعيشي والطبقي، يقابله على صعيد قرى البحرين، قلة من الناس فيما مضى تزخرف نوافذها برفاهية الزجاج، نوافذها ذات طابع متقشف يراعي الحد الأدنى المطلوب للدور الذي تؤديه «الدريشة» لتهوية المبنى.

وكما نعرف .. النافذة بحكم أهمية وجودها ضمن هندسة البيت البحريني القديم، لا تمثل متنفساً طبيعياً يزود المبنى بالهواء الطلق ويخفف من درجة حرارة المكان وحسب، بل لهُ أيضاً حسنات أخرى !

شاعرنا البحريني المبدع «عبد الرحمن رفيع» في واحدة من قصائده يقول:

تذكرين يوم وكفت تحت الدريشة

وأنتي من بين الدريشة اتبصبصين !

آنه من يومها على بيتكم آدور،

واشكثر خليت أخوج يلعب معاي،

حتى إنه يوم سألني:

إنت ليش رايح و ياي!

وهو مايدري، يكول لي:

تبي من؟

إنت ليش في السكة كل ساعة تبين!

تذكرين . . . [1]

على وجه الدقة لا نعرف بعد كيف صار شكل النافذة البحرينية بهذه الكيفية الهندسية؟ النجار البحريني كفرد ينتمي لمجتمع عربي إسلامي الثقافة، ركز طاقته الابتكارية وقام بتقسيم «الدريشة» لجزئين منفصلين كما نلاحظ في الصورة (شكل النافذة من الخارج) حيث استعمال النافذة يعطي انطباعاً خفياً يحاكي حالة التحفظ وثقافة «العيب» في المجتمع القروي، فيسمح للأنثى بفتح النافذة من جزئها السفلي، فدرجة ميلان التصميم ذكية توفر رؤية شحيحة لمحيط الشارع ولكنها بذات الوقت تحجب الرؤية من الخارج، هذا ما يطمئن الرجل الغيور على سلامة أهله، فهو فقط يستطيع فتح النافذة من جزئها العلوي و يحتكر تقريباً الاستمتاع برؤية ما حوله. أما حينما يكون المبنى عبارة عن مجلس للرجال، فصاحب البيت يحرص على تخصيص مساحة أكبر للنوافذ من الجهة الشمالية والجنوبية بغرض التهوية وتخفيف حرارة المكان، كما أنه تجدر الإشارة هنا إلى أن شكل (الدريشة / النافذة) لا يكون متحفظاً كما في النموذج السابق، وهذا طبعاً يرجع إلى ذكورية المجلس حيث لا يوجد مبرر لحالة «ستر» كما في بقية النوافذ الأخرى من البيت والتي تتأثر بطبيعة وضع ساكنيها .

ومن خلال الجولة الميدانية، كان واضحاً الغالبية العظمى من (الدرايش / النوافذ) التقليدية التي لا تزال موجودة في البيوت القديمة المسكونة أو تلك المهجورة، يطغى عليها طابع التقشف في التصميم وبدون لمسات جمالية تذكر ما عدا بعض بيوتات العوائل المقتدرة «درايش القرى بالذات». بالانتقال إلى المنامة فإن شكل الدريشة يحتفل بجمالية الزجاج الملون ويكون خشبها مصبوغاً، هذه الفوارق تعطي انطباعاً يؤكد الحالة الطبقية و تباين المستوى المعيشي كما سبقت الإشارة .

لكن .. من دون شك «الدريشة» تلعب دوراً جميلاً في تأطير ذاكرتنا الطفولية المغسولة بماء المطر في تلك الأزقة المتربة التي نهرول فيها حيث نرتع فرحين، فمن خلال هذه النوافذ كنا نرحب بمقدم الشتاء، أو نفتحها بغية البحث عن نسمة هواء تطرد حر الصيف، من هذه الكوة الصغيرة تتبادل الجارات الأخبار، يتسرب منها بخور العرس والزغاريد، أو نجد «أم راشد» تفتح منتصفها وسط الداعوس[2] تبيع على سكان الحي الباجلة و النخج[3] وهي شبه متوارية عن الأنظار وعندما نراها مغلقة ندرك أن صفاري «أم راشد فرغت» و.. (الطيور طارت بأرزاقها)![4].

النماذج المستوردة:

النشاط التجاري المتسارع وفر قاعدة استهلاكية واسعة من الخيارات، حيث دخلت إلى البحرين الكثير من البضائع المستوردة ومن جملة ذلك النوافذ الجاهزة المسبوكة من حديد الزهر والتي كانت تستورد من الصين، فقد ساهمت في إغراق السوق وقضت بالتدريج على محدودية المنافسة ومن ثم إنتاجية النجار البحريني المتخصص. فمن حيث المتطلبات تفوقت النافذة المستوردة على نظيرتها المحلية كجمالية الشكل وتوفير رؤية بانورامية من وراء الزجاج الذي يسمح بدخول شعاع الشمس وحجب الأتربة وزخات المطر وهو ما لم يكن متوفراً في النافذة التقليدية، على ضوء ذلك، المنتج المستورد شكل تحدياً صعباً لنظيره المحلي، وهذا الأخير بقي جامداً غير قادر على المنافسة أو التطور على حد سواء ثم أخذ مكانه في الظل والانحسار وقلت درجة الإقبال عليه حتى تلاشت ورش النجارة التي تقوم بتوفيره للمستهلك المحلي أو توقفت عن نجارته كتحصيل حاصل لنتيجة المنافسة غير المتكافئة.

نعم يبقى لخامة الخشب ذلك الإحساس الدافئ والذي يشحن الحواس بشعور جميل مبعثه تأمل ما تتركه عوامل الطقس من آثار على الخشب تشي بتقلب دورة الزمن حتى يصبح شكل النافذة كجزء أصيل من «لحم المبنى» إن جاز لنا التعبير، حيث نجد في البيوت القديمة تكامل للروح المعمارية المنطلقة من بيئتها والمعبرة عن هويتها الثقافية والشعبية. أشرنا إلى مميزات المنتج الأجنبي المنافس وكيف غزا السوق المحلية لكن.. لحصر المشهد بشكل أدق فإن التغييرات المتتالية التي طالت البنية العمرانية في البحرين أسهمت بشكل كبير في ترويج نماذج عمرانية معبرة عن ثقافات أخرى.

الشعوب بطبيعة الحال تأخذ وتعطي في تفاعلها ثقافياً ويتحول هذا التفاعل إلى محطات كثيرة فيما يتعلق بالحياة والأكل والملبس والعمران. جل هذه التحولات تترك آثارها على الهوية التراثية لهذا البلد أو ذاك تبعاً لقوة حضورها و كم هو جميل احتضان مثل هذا التلاقح الحضاري لكننا نقيس كل ذلك بحذر لكيلا يتحول تبادلنا الثقافي لذوبان هويتنا في (الآخر). فالبنية المعمارية البحرينية المعاصرة لا تتيح «كما نرى» لنموذج النافذة التقليدية ذاك الحيز من خيارات التصميم الخارجي، مستعيضة عنها بالنماذج الغربية (اليونانية - الرومانية) كما في بعض القصور و الفيلات بمناطق الرفاع - مدينة عيسى - سند وغيرها من المناطق .

الخامات تتنوع تبعاً لرغبة صاحب البيت في شكل ومقاسات النافذة، صارت التصاميم مربعية أو مستطيلة بأحجام كبيرة تركز على توفير أكبر قدر من الإضاءة الشمسية للبيت، دخول خامة الألمونيوم مطلع الثمانينيات من القرن الماضي أحدث نقلة نوعية فارقة في تصميم النافذة. فمرونة وقوة هذا المعدن الخفيف وتحمله للحرارة والرطوبة جعلته اليوم يتسيد مكانه في تصميم النوافذ المحلية بخيارات أكبر نوعاً وكماً بحسب الاحتياجات الاستهلاكية. المكننة في إدارة العمل بالشركات الكبرى صارت توفر المنتج حسب الطلب وتغطي حاجة السوق على عكس ما كان ينتهجه النجار البحريني التقليدي، من تعب وصبر وإبداع بحركة اليد والمخيلة الماهرة التي أعطت من عصارة فنها وشغفها، حيث امتزجت مع خامة الخشب روح النجار وهويته الثقافية وهذا ما لا توفره لنا برودة الآلات وتكنولوجيات العصر الحديث.

لنسوق ثقافتنا:

من بداية موضوعنا و نحن نتحدث عن فنية تصميم «الدريشة» البحرينية، نتأمل تفاصيلها ونقرأ ما تخبئه خلفها، بعد هذا العرض آن لنا أن نتفحص «الدريشة» ونعتبرها تحفة خشبية أنيقة الحواس تنطق بهويتنا البحرينية، نحتاج لتعميم تصاميمها بشكل مكثف في المشاريع العمرانية لنعيد لها اعتبارها.

لماذا لا نعتبرها «تميمة» ثقافية كما نفعل مع «الصندوق المبيت» وبقية المشغولات اليدوية والتي

نسوقها على أنها جزء من تراث البلد؟ لماذا النجار البحريني اختفى؟ وهل لوزارة الاعلام أو هيئة البحرين للثقافة والتراث أي اهتمام يذكر في إعادة إحياء مهنة النجار المحلي المتخصص في «الدريشة» أو على الأقل العناية بهذه المهنة التراثية التي لا تقل في أهميتها عن صناعة السفن. هل نعجز عن تسويق ثقافتنا على المستوى الدولي؟ أليس بمقدور هيئة الثقافة تدشين ورشة تراثية تعمل على حفظ تراث وحرفة النجار البحريني وتنقله إلى الأجيال الجديدة؟ في الواقع تتناهبني تساؤلات كثيرة من هذا القبيل لا أملك لها إجابات! الدول الأخرى من شرق وغرب قطعت شوطاً طويلاً في تسويق ثقافاتها حتى وصلت إلينا، نحن بالمقابل علينا أن نعيد النظر في الآليات المعتمدة في هذا السياق بغية الوصول إلى ثقافات أخرى و نعرض ما لدينا.

«الدريشة» كما سبق وأشرت (فن) يجسد روح النجار البحريني القديم وحتى نتعاطى مع هذا الفن علينا أولاً النظر إليه على أنه كذلك وليس مجرد شيء من تفاصيل البنية العمرانية التقليدية لنعتبرها من مفردات زمنٍ مضى، مكتفين بعرض صورها في كتب المدارس وصفحات الجرائد «فنتوهم» أننا بهذا قد خدمنا تراثنا المحلي وكفى!

كلما كانت نظرتنا مدروسة أكثر في التعاطي مع ثقافتنا العمرانية الخليجية والعمل على تسويقها نظرياً وعملياً كما يفعل الآخرين، أقلها أن نشرع في الخطوة الأولى، حيث تكون هناك حاضنة أعمال تراثية خليجية تندمج مع رؤوس أموال محلية تصب جهودها في تصنيع وتصدير الأبواب والنوافذ المعبرة عن ثقافة الخليج العربي ومن ثم تسويقها عالمياً، أليس هذا التفاف تجاري واقتصادي يضيف إلى قائمة المنتج الخليجي المقتصر حالياً على بعض الصناعات الغذائية الخفيفة وصناعات التبريد وتصدير المنتجات البترولية والكيميائية. هي اللمسة الإبداعية التي نحتاج إلى بلورتها متى ما اتفقت التوجهات السياسية مع خطط الثقافة.

الهوامش:

1. عبد الرحمن، رفيع، ديوان دنيا.
2. الدهليز أو الزقاق الضيق.
3. الفول والحمص المسلوقين، وهو من الأكلات الشعبية البحرينية
4. مثل شعبي خليجي ويعني.. أن الكل مضى برزقه وقد فات الأوان.

الصور:

من الكاتب.

جديد الناشر

• أعمال رائدة يعاد نشرها.. ومولود جديد بين مجلات التراث الشعبي ودراسات جديدة من سوريا وقطر واليمن 198

• التغرودة الإماراتية... «غسان الحسن» 210

أعمال رائدة يعاد نشرها..
ومولود جديد بين مجلات التراث الشعبي
ودراسات جديدة من سوريا وقطر واليمن

أ. أحلام أبو زيد

جامعية وباحثة في التراث الشعبي العربي، مصر

يحفل هذا العدد بعرض لدراسات رائدة في حركة بحث التراث الشعبي العربي تم إعادة نشرها من جديد، ومن ثم فقد أصبحت متاحة للأجيال الجديدة من الباحثين الذين يجدون صعوبة في الحصول عليها، كما أنها فرصة لجيل الأساتذة للحصول على نسخ منها في طباعة جديدة، ومن بين هذه الأعمال أدلة العمل الميداني التي أشرف عليها محمد الجوهري، والمصنف الكبير المعنون «أمثال الجزائر والمغرب» لمحمد بن شنب، وهذه أعمال صدرت خلال القرن الماضي، وعادت للظهور من جديد خلال السنوات القليلة الماضية.

كما يشهد هذا العدد مولد دورية جديدة في التراث الشعبي العربي في بقعة جديدة من عالمنا العربي، وهي مجلة «الموروث» التي صدرت عن معهد الشارقة للتراث بدولة الإمارت العربية المتحدة. ونتابع في هذا العدد جديد النشر لنقرأ حول أغنيات من سوريا، وحزاوي من اليمن، ونتعرف على رؤية بعض المتخصصين في الحماية القانونية للفولكلور القطري.

1. إعادة نشر أدلة العمل الميداني:

أعادت الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية نشر أدلة العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي ضمن سلسلة الدراسات الشعبية التي تصدرها الهيئة، وهذه الأدلة أعدها وأشرف عليها العلامة الرائد محمد الجوهري، منذ نهاية عقد الستينات حتى عهد قريب، وقد صدر منها أدلة: عادات دورة الحياة (محمد الجوهري، علياء شكري وعبد الحميد حواس) - المعتقدات والمعارف الشعبية (محمد الجوهري) - عادات الطعام (علياء شكري) - الموسيقى الشعبية (محمد عمران) - الثقافة المادية (رجب عفيفي). أما ما تم إعادة نشره فهو الأدلة الثلاثة الأولى التي جاءت في مجلدين اشتمل الأول على «المعتقدات والمعارف الشعبية»، واشتمل الثاني على «عادات دورة الحياة، وعادات الطعام». وقد صدر المجلدان تحت عنوان واحد هو «دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي: الدراسة العلمية للعادات والتقاليد الشعبية» تحرير وإشراف محمد الجوهري، ضمن سلسلة الدراسات الشعبية رقمي 166 و167 عام 2015. ونتصور أن العنوان الجديد الموحد قد أحدث بعض الالتباس للعارفين بهذه الأدلة، حيث أن الطبعات السابقة كانت تحمل عنوان الفرع الفولكلوري المرتبط بالدليل، أما الطبعة الجديدة فلم تهتم بهذا التحديد.

وقد عرض الجوهري ملخصًا لمضمون هذه الأدلة ضمن مشروع ببليوجرافيا الفولكلور العربي المشروحة تحت عنوان «الفولكلور العربي: بحوث ودراسات» حيث استخدمت في جمع مادة ميدانية لرسائل علمية

وبحوث رفيعة المستوى داخل مصر وخارج مصر، وأغلب تلك البحوث قد قدم لنيل درجات علمية (ماجستير، ودكتوراه) أو للترقية إلى مناصب جامعية (أستاذ مساعد، وأستاذ). وتتخذ الأدلة عامة شكل الأسئلة التي تتطرق إلى كل عنصر من عناصر الثقافة الشعبية. ومن ثم فهي الأداة الرئيسية لجمع المادة في علم الفولكلور، إلى جانب المصادر التاريخية، والوثائق وغيرها. وتتركز أهميتها في كونها أداة رئيسية لضبط وإحكام عمليات الجمع العشوائي غير المنظم التي كانت تميز محاولات الدراسات الشعبية في مراحلها الأولى. وتتيح تنظيماً قياسياً موحداً بالنسبة للمادة المجموعة مما يسهل دراسة أي موضوع أوفقرة، وذلك بتجميع كل الأرقام بسهولة. كما أنها تخدم النظرة الجغرافية إلى عناصر التراث الشعبي، التي تستهدف تباين المناطق الثقافية التي ينقسم إليها هذا المجتمع. والدليل يعفي الباحث من ضرورة الإحاطة بكل دقائق الموضوع الذى يريد بحثه قبل النزول إلى الميدان، وهو ما لا يتيسر لكل باحث. وكل سؤال وكل مثال ورد على صفحات هذا الدليل يمثل عنصراً من عناصر التراث الشعبي المصري. ومن هنا يمكن أن يكون الدليل في نفس الوقت عوناً لكل من يريد أخذ فكرة عن مختلف عناصر التراث الشعبي المصري في خطوطها العريضة. والدليل موجه ليخدم بالدرجة الأولى العاملين في جمع التراث الشعبي، وجمهرة

الهواة والمهتمين بذلك التراث الذين لازال اهتمامهم سلبياً حتى الآن، أويبذلون محاولات مضنية لإنجاز شيء مفيد في هذا الميدان، لكن لا يحالفهم النجاح بسبب افتقار عملهم هذا إلى أساس وتوجه علمي سليم.

ويعتمد تقسيم مشروع هذا الدليل على التقسيم الرباعى لعناصر التراث الشعبي الذى اقترحه محمد الجوهري، واتخذ أساساً في تصنيف ببليوجرافيات الفولكلور العربي الأولى (1972 ونشرت 1978)، والثانية (2000). ويستعرض بعض الأسس النظرية والتوجيهات العامة المتصلة بميدان المعتقدات الشعبية. ثم يستعرض ملامح التطوير التي استجدت على تقسيم هذا الجزء الخاص بالمعتقدات الشعبية بعد الصورة التي نشرت بها لأول مرة عام 1969. وتأتي أخيراً توجيهات فنية لمستخدم الدليل تتصل بنقاط: الإجابة على الأسئلة، وحدة الظواهر المدروسة، ضرورة مراعاة سياق الظواهر، أهمية الأبعاد المختلفة للإجابة ، والطبيعة الخاصة لموضوع المعتقدات،وقضية السؤال عن التفسير،والسؤال عن المعتقدات والظواهر التي اختفت، والرجوع إلى المدونات، وتحليل مضمون الأعمال الأدبية الشعبية، والإعداد الببليوجرافي للعمل بالدليل.

ويغطي هذا الجزء القسم الخاص بالمعتقدات والمعارف الشعبية 2388 سؤالاً احتوت الموضوعات التالية:

1. الأنطولوجيا الشعبية، وتشمل: مقدمة، التكوين، (الخلق)، الطوفان، القيامة، السماء، الأرض، العناصر الطبيعية (النجوم والكواكب وتأثيرها السحري في الإنسان، والظواهر الجوية) وأخيراً ظواهر متنوعة.

2. المعتقدات والمعارف المتصلة بالحيوان وتشمل: خصائص الحيوان المميزة وقدراته، خصائص الحيوان السحرية والطبية، تشكل الكائنات فوق الطبيعية في صورته، حيوانات خاصة.

3. المعتقدات والمعارف المتصلة بالنبات وتغطي: معتقدات متصلة بزراعة النباتات ورعايتها وحفظها، نباتات ذات قوى وصفات سحرية خاصة، استخدام النباتات أو أجزاء منها، لغير الأغراض النفعية المباشرة، الاستخدام الطبي للنباتات.

4. الزمن في المعتقد الشعبي. وتغطي، خصائص توقيتات معينة، خصائص أيام معينة، خصائص الشهور (أوائلها، أواسطها، أواخرها).

5. المعتقدات المتصلة بالأحجار والمعادن.

6. المعتقدات المتصلة بالأماكن.

7. المعتقدات والمعارف المتصلة بالإنسان وتغطي معارف حول الإنسان، عن الفروق بين البشر، في تفسير بعض الخصائص الجسمية والخلقية للإنسان، ارتباط بعض أجزاء الجسم بصفات وخصائص معينة، دلالة بعض الأعراض الجسمية، معتقدات مرتبطة باتجاهات الجسم الإنساني وأجزائه، استخدام أجزاء من جسد الإنسان لأغراض طبية وسحرية، مثل: الشعر والأظافر، لبن المرأة، الدم، مخلفات الإنسان، استخدام أجزاء من جسم الميت لأغراض طبية وسحرية، معتقدات مرتبطة بذوي العاهات.

8. الطب الشعبي، ويغطي، أمراض وحالات، عقاقير ومواد، وصفات دينية وسحرية، القائمون بالعلاج، الوقاية والمعارف الشعبية عن المرض، أدبيات الطب الشعبي.

9. الأحلام، ويغطي، طبيعة الأحلام في المعتقد الشعبي، الحالم، المفسر، صدق الرؤيا، دلالات رؤية بعض الأشياء في الحلم.

10. السحر، ويغطي أسئلة عامة، ثم أركان العملية السحرية، تأثير الكلمة، المواد والأشياء ذات القوى السحرية الخاصة، تأثير الأشكال، الحمائل السحرية، عمليات سحرية خاصة، كما تغطي المظاهر السحرية وتشمل، التفاؤل والتشاؤم، البركة، العين، المشاهرة، استطلاع الغيب، تحول الكائنات والأشياء، إبطال السحر، فوائد عملية .

11. الكائنات فوق الطبيعية وتغطي: الملائكة، الجن، الشيطان، إبليس، العفاريت، الأسياد، القرين،

العمار، جنية البحر، السلعوة، أم الشعور، المزيرة، الغول، المارد، الصل، الأمن دجر، النداهة، أبو رجل مسلوخه وتوابعه، الطنطل، الأرواح، أرواح الموتى، بغلة العشر، سقا العشر، إنسان الماء، المسيخ الدجال، البراق، البشر المسوسين .

12. الأولياء، وتغطي، سيرة الولي، الممارسات المتعلقة بالولي، مثل: الزيارة، المولد، النذر، وقدرات الولي، مثل: القدرات العامة والقدرات السحرية والعلاجية والكرامات، كما تغطي خصائص أشياء تتعلق بالولي، وأخلاق الولي، والصوفية، وتتطرق إلى: الأولياء والطرق الصوفية، القطب، الأنبياء، تبادل الاعتقاد في الأولياء والقديسين.

- كما يغطي الدليل من القسم الثالث عشر حتى التاسع عشر موضوعات، الألوان، الأعداد، الروح، الطهارة، والنجاسة، أوائل الأشياء وأواخرها، الاتجاهات، النظرة إلى العالم.

أما الجزء الثاني والذي اشتمل موضوعي دورة الحياة وعادات الطعام، فقد احتوى أسئلة دليل دورة الحياة ثلاثة فصول هي: من الميلاد إلى الزواج - الزواج - الموت، وتتفرع كل مرحلة من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية مثال: الزواج يتفرع عنه الخطوبة التي يتفرع عنها حفل الخطوبة، وأسفل كل فرع الأسئلة المرتبطة به. أما الجزء الخاص بدليل عادات الطعام وآداب المائدة فقد اشتمل ثلاثة أقسام، يغطي القسم الأول الأسس النظرية والمنهجية، فيؤكد على التداخل بين هذا الميدان وسائر ميادين التراث الشعبي. كالأدب، والمعتقدات الشعبية والدين. وتكشف دراسة عادات الطعام وآداب المائدة عن خطوط الاتصال الثقافي أو الاحتكاك بين ثقافتنا والثقافات الأخرى، وكذلك اتصال عادات الطعام وآداب المائدة بالظواهر الاجتماعية الأخرى، كما تكشف عن الفروق البدوية الحضرية من ناحية، والريفية الحضرية من ناحية أخرى، وهي مؤشر هام قادر على إلقاء الضوء على تطور مكانة المرأة في المجتمع. وذيلت المقدمة بمجموعة من الملاحظات الموجهة للباحث الذي يجمع مادة علمية بواسطة هذا الدليل، توضح أن أسئلة الدليل قد تركز في بعض جوانبها على العناصر المادية أو على الأشياء، وأن موضوع الخبز يحظى باهتمام أسئلة الدليل، إذ يعد موضوع الخبز من موضوعات عادات الطعام التي حظيت بأكبر قدر من اهتمام الدارسين الأنثروبولوجيين الأجانب للمجتمعات العربية، كما توضح أهمية دراسة ميزانية الأسرة وسياسة الإنفاق، وكثرة تردد مصطلحات معينة مثل أكلات المناسبات، ودوائر انتشار أطعمة ومشروبات معينة، كالشاي والقهوة مثلاً. وأنه في بعض المناسبات والقطاعات يتم الارتداد إلى التراث مخالفاً بذلك الاتجاه العام لنسيان جوانب كثيرة منه وتجاهلها بفعل ظروف التغير الاجتماعي العام. وهناك بعض أصناف الأطعمة والمأكولات التي تبدلت مكانتها الاجتماعية، وعلاقة الأسرة الممتدة المعدلة وأكلات المناسبات والإجازات. كما توضح الملاحظات العقبات التي يمكن أن تصادف جامع بيانات دراسة عادات الطعام وآداب المائدة. وتناقش استعانة الباحث بكتب الطهي الموجودة لتتبع دورها وتأثيرها على ثقافات الطعام في البيئات التي تعيش فيها. وأهمية مراعاة الأبعاد الزمنية أو التاريخية، والجغرافية، والاجتماعية للبيانات التي يجمعها. وتوضح أن تعبير «مائدة الطعام» تعني جلسة الطعام وليس المنضدة أو الطاولة التي يوضع عليها الأكل. وتوضح البيانات التي يجب على الباحث أن يستوفيها في صدر البحث. ويغطي القسم الثاني أسئلة الدليل التي تتكون من 343 سؤالاً، تغطي الموضوعات التالية: الوجبات ومواعيدها، أكلات المناسبات، الخبز، الحبوب والبقول، اللحوم، الطيور، الأسماك، الخضراوات، طرق إعداد الطعام، طرق حفظ الطعام، الأواني والأدوات، الفطائر، الحلويات، صناعة الألبان، المشروبات، معتقدات حول الطعام، آداب المائدة، الاتجار في المواد الغذائية، التجديدات في عادات الطعام وآداب المائدة.

وتجدر الإشارة في ختام عرض هذه الأدلة أن كل مجلد يحوي ملاحظات للباحث الذي يجمع مادة علمية بواسطة الدليل، فضلاً عن الملاحق المتضمنة بطاقة صاحب المادة - بطاقة تسجيل مقتنيات - بطاقة الصورة.

2. أمثال الجزائر والمغرب:

صدر عام 2013 عن دار فليتس للنشر بالجزائر مجلد ضخم بلغ أكثر من سبعمائة صفحة حمل عنوان «أمثال الجزائر والمغرب» للعلامة الرائد محمد بن أبي شنب، وهو من أعلام التراث الشعبي الجزائري، وقدم له عبد الحميد بورايو أستاذ الأدب الشعبي. ويُعد من الأعمال المهمة في حركة توثيق الأمثال الشعبية العربية، والتي حرص صاحبها على جمعها من عدة مصادر فضلاً عما قام بجمعه ميدانيًا خاصة من منطقتي الجزائر العاصمة والمدية مسقط رأسه، ثم قام بترجمتها إلى اللغة الفرنسية. ويمثل أقدم مصنف مغاربي جمع فيه صاحبه الأمثال الشعبية الجزائرية والمغربية، حيث نُشر في مستهل القرن العشرين، وتعود قيمة الكتاب التوثيقية إلى اطلاع صاحبه على التراث العالمي في مجال الأمثال واشكال التعبير القريبة منها، مثل الأمثال الشعبية الفصيحة والحكمة والمثل السائر وأمثال القرآن، وأمثال اللغات الأخرى كالإنجليزية والفرنسية والتركية، وكذلك أمثال اللهجات العربية في مصر والشام والجزيرة العربية وحتى من البلاد الإسلامية كبيزنطة. ومن ثم فقد اهتم المؤلف بالاطلاع على كتب الأمثال التي سبقته، ومقارنتها بالأمثال التي عكف على جمعها، فضلاً عما ورد بأمهات الكتب التراثية القديمة، إلى جانب كتب الأمثال التي ألفها معاصروه من المؤلفين العرب في القرن التاسع عشر وفي مستهل القرن العشرين. ويشير بن شنب في مقدمته لهذا العمل إلى أنه لا يهدف فقط إلى جمع الأمثال الموزعة في عدد من الأعمال وإضافة بضع مئات منها. فالمؤلف لم يكتف بتصنيفها وفقًا للحروف الأبجدية لتسهيل البحث، بل قام بترجمتها مرفوقة بالشروح بغرض بيان استعمالاتها، والبحث بالنسبة لبعضها عما يعادلها بالفرنسية. كما سجل الأماكن التي سمعها فيها مستعملة، وأشار إلى ما يوازيها في الأمثال التي توجد في مصر وسوريا وبيزنطة والجزيرة العربية، وما هو مستعار مباشرة أو بصفة غير مباشرة من القرآن ومن الحديث، ومن المجاميع الشهيرة للأمثال

الأدبية للميداني والعسكري. وقد احتوى مصنف بن شنب على 3121 مادة مثلية، أُضيفت إليها في هذه الطبعة ما ألحقه بها صاحبها من رباعيات وأقوال حكمية بلغت السبعين قولاً تم تسجيلها في لغتها الأصلية، وفي تنوعاتها التعبيرية المتوفرة، مرتبة وفق التسلسل الأبجدي لحروفها الأولى، مترجمة إلى اللغة الفرنسية، وموثقة من حيث مصادرها، مشروحة من طرف المصنف ومعلق عليها، وقد تناول التعليق السياقات التي وردت رويت فيها بعض الأمثال كما سمعها بن شنب، والحالات المتعددة التي يمكن أن ينطبق عليها المثل، وهي مسألة تندرج - كما يشير بورايو- في نطاق الجهد التأويلي المبذول من طرف الجامع والمدون، وهو جهد مسنود بمعرفة عميقة باللهجات التي تم التعبير من خلالها.

ومن بين الأمثال التي وردت بالمصنف:

الغريب لازم يكون أديب A.M

il faut que l'étranger soit poli

se dit a un étranger qui manque de politesse

ثم يورد المصادر التي أوردت هذا المثل على هذا النحو أو ببعض التغييرات. ويشير المؤلف إلى أن لغة الأمثال تقترب كثيرًا من اللغة الفصحى، وكثيرًا ما تسمع أميًا يذكر مثلاً بعربية خالصة. تختفي

في بعض الأحيان بعض علامات الإعراب فقط، وتستخدم دائمًا «لا» الناهية الفصيحة أكثر من «ما» الناهية في لغة الحديث اليومي. ونعثر في الأمثال على بعض الأدوات مثل عن، إلى، أن، والتي تم هجرها في المحادثة. والعمل رغم أهميته التوثيقية لم يصنف الأمثال موضوعيًا حتى ييسر على الباحثين دراسة موضوع بعينه من هذه الأمثال، إذ لا يتيح الترتيب الهجائي ذلك بطبيعة الحال. غير أن المؤلف أعد بعض الرموز التوثيقية أمام كل مثل لتكشف لنا عن مصدره على النحو التالي:

L = مستعمل من طرف الأدباء.

M= جُمع وسُمع بالمدية.

A = جُمع وسُمع بالجزائر العاصمة.

C = مستعمل بقسنطينة وضواحيها.

O = مستعمل بوهران وضواحيها.

S = مستعمل بالهضاب العليا والجنوب الجزائري.

F = يشير إلى أن المثل مستعمل في الوسط النسائي.

كما قدم المؤلف جدولاً آخر لنظام النسخ المنتهج بالكتاب.

والعمل على هذا النحو يعد واحدًا من ملامح حركة البحث والتوثيق للتراث الشعبي العربي كانت مبكرة جدًا، ومن ثم تكشف عن عمق الاهتمام العربي بهذا المجال.

3. أغنيات مؤلفة للأطفال:

يقدم لنا محمود مفلح البكر كتاب «أغنيات للأطفال» من القطع الصغير 78ص، في طبعته الأولى عام 2000، وترجع أهميته لندرة الكتب التربوية التي تؤلف للأطفال فهو عبارة عن مجموعة شعرية غنائية ذات مضامين تربوية تُلحّن وتُغنى في مرحلة ما قبل المدرسة. بدءً من مرحلة رياض الأطفال ثم السنوات الثلاث الأولى من المرحلة الابتدائية. إضافة إلى بعض النصوص التي يمكن أن تناسب السنتين اللاحقتين، وذلك بلغة سهلة وأوزان مناسبة تساعد

على التلحين والغناء لمختلف الأعمار. وتهدف هذه النصوص إلى توجيه الأطفال، وتوعيتهم ببعض القضايا الهامة في حياة الطفولة خاصة، والمجتمع عامة، من خلال مواقف وحالات سلوكية صحية يمكن أن يستوعبها الطفل ويتمثلها وترسخ في ذهنه وسلوكه بترديد الأغنية، حيث ركز البكر على الصحة البدنية: كالمحافظة على نظافة الأسنان، واليدين، والجسم عامة، فضلاً عن السلامة العامة، والوعي ببعض الحقائق العلمية الأولية، والعلاقات الاجتماعية، وقيم العمل وتعزيز الروح الإنسانية، والرفق بالحيوان ورعايته..إلخ. وبما أن هذه النصوص معدة للغناء بألحان سهلة، وبعضها معد للغناء المصاحب للألعاب، ورقصات، أو حركات راقصة في الصف، أو الباحة أو الحديقة، بهدف تنمية المهارات اللغوية والحركية معًا، وتنمية الحس الفني، والانسجام الإيقاعي والذهني، فإن بعض هذه النصوص كان طويلاً نسبيًا لتحقيق التكامل لدى الأطفال الأنضج، أما في حالة الأطفال الأصغر - يضيف البكر - والأقل خبرة ومهارة، فيمكن اجتزاء مقاطع مناسبة لهم في المراحل الأولى.

وقد حرص المؤلف أن تكتسب عناوين الأغاني بعض الجمل البسيطة والتي لا تتعدى كلمتين وفي الوقت ذاته تكتسب دلالة المضمون المراد توصيله، وقد بلغت إحدى وثلاثين أغنية جاءت على النحو

التالي: حَبُّ اللؤلؤ - الطفل المحبوب - عُمال النظافة - لَيلى والنَّملَة - رقصة الحجل - ربيع بلادي - في مدرستي - الجدة - شارة المرور - شدُّ الحبل - دميتي - يوم العيد - يدي - بائع نظيف - أم سعيد - صداقة - سخلة - فراشة - الصغيرة المهذبة - قطرة ماء - لعبة الأصوات - أغنية البلبل - نهر القرية - البرق - الأشجار المحبوبة - ألواني - أمي - بيت الصداقة - الكهرباء - صديقتي المياه - الأرض أمنا. ونعرض هنا لنموذج من هذه الأغنيات بعنوان «ألواني»:

ما أجملك يا ألواني
طاقة زهر في بستاني
أخضر.. أخضر مثل المرج
مرج واسع بين تلال
أبيض أبيض مثل الثلج
ثلج ناصع فوق جبال
أصفر أصفر كالليمون
تفرح فيه كل عيون
أحمر.. أحمر مثل الورد
في نيسان أزهر عندي
أزرق أزرق مثل البحر
يدعو شمسي عند العصر
أرسم شمسي أرسم دربي
أشدو فيه لحن الحب

ويحسب للمؤلف مراعاته للضوابط التربوية والسلوكية التي تتناسب وفكر الأطفال الفطري وسلوكياتهم العفوية، مع قلة إدراكهم للأمور الحياتية التي تثقلها الخبرات عند الكبار، فنجده قد تجنب الأوامر والنواهي التي تنفر الطفل، وركز على المواقف السلوكية، والقيم الضمنية.

4. الحماية القانونية للمأثورات الشعبية القطرية:

صدر عام 2014 عن إدارة البحوث والدراسات الثقافية بوزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية

الطبعة الأولى لكتاب «الحماية القانونية للمأثورات الشعبية القطرية»: دراسة مقارنة في ضوء التشريع القطري والاتفاقيات الدولية لمؤلفه حسن حسين البراوي، قدم للكتاب حمد بن عبد العزيز الكواري، وأحمد مرسي بدراسة حملت عنوان «حول الملكية الفكرية والمأثورات الشعبية: الفولكلور - التراث الثقافي غير المادي». وتبدو أهمية هذه الدراسة كما يشير صاحبها إلى كون دولة قطر قد انضمت للعديد من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية المتعلقة بالتراث الثقافي والفني كاتفاقية حماية التراث العالمي الثقافي والطبيعي عام 1985، واتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي عام 2008، واتفاقية حماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي، فضلاً عن تقرير المُشَرِّع القطري حماية قانونية للفولكلور الوطني بمقتضى قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة عام 2002. ويُعد هذا الموضوع من موضوعات الملكية الفكرية المستجدة، ويثير الكثير من التساؤلات على المستوى الدولي، لذلك فإن دراسة هذا الموضوع الجديد وبيان كيفية استخدام نظام الملكية الفكرية لتقرير حماية قانونية له، ومدى كفاية هذا النظام من عدمه لا يخلو من فائدة.

ويشير المؤلف حسن البراوي في منهجه العلمي لهذا الكتاب، أنه سوف يقوم بدراسة الحماية القانونية للمأثورات الشعبية القطرية من خلال

المنهج التحليلي المقارن، فيتم تحليل النصوص القانونية القطرية الواردة في قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة، إضافة إلى نصوص الاتفاقيات الدولية التي انضمت إليها دولة قطر، وأصبحت من ضمن قوانين الدولة بمقتضى مراسيم التصديق والانضمام لهذه الاتفاقيات، وبيان ما لها وما عليها، ومقارنتها مع غيرها من التشريعات العربية والأجنبية والاتفاقيات الدولية للوقوف على مدى كفاية هذه النصوص التي وضعها المُشَرِّع القطري لتحقيق الحماية القانونية للتراث الوطني القطري. وقد حدد المؤلف في خطة الدراسة الحدود بين المصطلحات المستخدمة، فمصطلح المأثورات الشعبية يضم مصطلح الفولكلور والمعارف التقليدية، ولما كان مصطلح المعارف التقليدية أعم وأشمل من مصطلح الفولكلور، فالترتيب يقتضي - كما يشير المؤلف - أن نبدأ بدراسة المعارف التقليدية أولاً ثم الفولكلور ثانيًا، لكن المُشَرِّع القطري استخدم في قانون حماية حق المؤلف والحقوق المجاورة مصطلح الفولكلور الوطني، وعلى المستوى الدولي تعد محاولات حماية التعبيرات الفولكلورية أقدم من محاولات حماية المعارف التقليدية، لذلك سيبدأ المؤلف بدراسة الفولكلور أولاً، ثم المعارف التقليدية ثانيًا.

وقد قسم البراوي كتابه إلى بابين، الأول بعنوان «الحماية القانونية للفولكلور» تناول فيه المقصود بالفولكلور وأسباب حمايته، والتعريف به وأسباب تقرير الحماية القانونية للفولكلور. ثم تناول في الفصل الأول الحماية القانونية للفولكلور في التشريعات الوطنية، شارحًا الحماية القانونية للفولكلور في الدول التي تنص صراحة على حماية الفولكلور، والحماية القانونية للفولكلور في الدول التي لاتتضمن تشريعاتها الداخلية نصوصًا قانونية صريحة تحمي الفولكلور. أما الفصل الثاني فقد خصصه لمناقشة حماية الفولكلور على المستوى الدولي، متناولاً دور اليونسكو في المحافظة على الفولكلور وحمايته، والنموذج الذي وضعته الويبو بالتعاون مع اليونسكو، وأخيراً محاولة إنشاء نظام دولي لحماية التعبيرات الفولكلورية. أما الباب الثاني فقد خصصه للحماية القانونية للمعارف التقليدية، تناول الفصل الأول تعريف المعارف التقليدية، والتمييز بين المعارف التقليدية والمصطلحات الأخرى، وأسباب حماية المعارف التقليدية. أما الفصل الثاني فقد خصصه المؤلف لمناقشة الحماية القانونية للمعارف التقليدية من خلال بحث حماية المعارف التقليدية استنادًا إلى قواعد الملكية الفكرية، وحماية المعارف التقليدية على مستوى التشريع الداخلي، والحماية القانونية للمعارف التقليدية على المستوى الدولي.

وقد لخص المؤلف لبعض النتائج والتوصيات المهمة في موضوع الحماية القانونية للمأثورات القطرية، جاءت على النحو التالي:

1. تمثل المأثورات الشعبية ميراثًا ثقافيًا وحضاريًا للشعوب والأمم يعكس ذاتيتها ويظهر تميزها، ويحتاج هذا الميراث إلى حماية قانونية ضد كل صور الاستغلال غير المرخص وأعمال القرصنة المستمرة ومحاولات التحريف والتشويه والتغيير. ويستوعب مصطلح المأثورات الشعبية مصطلحي: الفولكلور والمعارف التقليدية، وهو مرادف لمصطلح التراث الثقافي غير المادي الذي استخدمته منظمة اليونسكو في اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي.
2. يقصد بالفولكلور كل الإبداعات التي تبدعها جماعة معينة، أو أفراد غير معلومين في مجتمع معين، وتعكس ذاتية هذه الجماعة، وتشكل الميراث الثقافي لها، ويتم التعبير عنها بأي وسيلة ممكنة، ويتم الحفاظ عليها بنقلها من جيل إلى جيل، وتشمل الإبداعات المادية والمعنوية.
3. لم يتفق المتخصصون في علم الفولكلور - حتى الآن - على تحديد دقيق للمواد الفولكلورية، فهم يدخلون جميع التراث الثقافي للأمة ضمن الفولكلور، وهذا التراث يضم مواد مغايرة ومتباينة، فنية وأدبية وموسيقية ودينية وعادات وغير ذلك من المواد التراثية.

4. جميع الوسائل التي استخدمت في التشريعات الوطنية التي اعتمدت أساسًا على نظام الملكية الفكرية، لم تحقق الحماية الكاملة للفولكلور، فهذه الوسائل تحمي بعض صور التعبير الفولكلوري وتمنح حماية محددة من حيث الزمن، ولم يقدم نظام الملكية الفكرية حماية قانونية كاملة للمعارف التقليدية.

5. يعتقد المؤلف أن السبب الحقيقي في عدم كفاية الوسائل المتاحة حاليًا في نظام الملكية الفكرية لتحقيق حماية فعالة وأكيدة للمأثورات الشعبية، يرجع في المقام الأول إلى طبيعة المأثورات ذاتها، فهي إبداعات غير شخصية، فضلًا عن الصعوبات الفنية المتمثلة في صعوبة تحديد التعبيرات والمواد التي تستحق الحماية.

6. قصور نظام الملكية الفكرية عن تحقيق حماية قانونية كاملة للمأثورات الشعبية لا يجب أن يقعدنا عن السعي في سبيل توفير حماية قانونية خاصة لهذه المأثورات التي تعكس هويتنا وثقافتنا الخاصة التي ينبغي المحافظة عليها إلى أقصى درجة ممكنة، خاصة مع تزايد تيار العولمة وبزوغ نجم فكرة الدولة الواحدة.

7. يحمي المُشَرِّع القطري المأثورات الشعبية القطرية بعدة نصوص متناثرة في قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة رقم 7 لسنة 2002، وقانون العلامات والأسماء التجارية والمؤشرات الجغرافية رقم 9 لسنة 20002، وقانون حماية براءات الاختراع رقم 30 لسنة 2006، فضلًا عن العديد من الاتفاقيات الدولية المنضمة إليها دولة قطر.

ويقترح المؤلف حسن البراوي على المُشَرِّع القطري أن يسن قانونًا جامعًا للملكية الفكرية يجمع فيه شتات هذه النصوص المتناثرة ويتوافق به مع الاتفاقيات الدولية المنضمة إليها الدولة.

8. يعتقد المؤلف أن الحماية الحقيقية للمأثورات الشعبية في التشريع الوطني تكون عن طريق أن يفرد المُشَرِّع الوطني نظامًا فريدًا خاصًا فذًا sui generis لحمايتها. وقبل إنشاء هذا النظام الخاص يرى أنه يتعين على المجتمع والدولة الحفاظ أولًا على التعبيرات والمواد التي تتكون منها هذه المأثورات الشعبية قبل المطالبة بحمايتها، ويتحقق ذلك عن طريق الاتفاق أولًا على تحديد دقيق للمواد التي تستحق الحماية القانونية، وثانيًا توثيق المأثورات الشعبية (التراث الثقافي غير المادي) عن طريق إنشاء أرشيف متخصص يهتم بجمع وتحقيق وتوثيق جميع التعبيرات والمواد التي يتكون منها هذا التراث بما يحفظها من الاندثار.

ويتعين على المُشَرِّع أن يراعي في هذا النظام الخاص المقترح الطبيعة الخاصة للتعبيرات والمواد التي يتكون منها هذا التراث الثقافي غير المادي، وكونها إبداعات غير شخصية، ومستمرة تحتاج لحماية تفوق في مدتها المدد الممنوحة وفقًا لقواعد حق المؤلف والحقوق المجاورة.

وتتمثل عناصر هذا النظام الخاص المقترح في النقاط التالية:

- تحديد دقيق للتعبيرات والمواد التي يتكون منها التراث الثقافي غير المادي التي تستحق الحماية القانونية، ويكون ذلك باللجوء إلى المتخصصين في الفولكلور الوطني والتراث بصفة عامة ليحددوا لنا على وجه اليقين ما يُعد من المأثورات الشعبية ومن ثم يستحق الحماية القانونية، وما يخرج منها فيظل بعيدًا عن مظلة الحماية القانونية. ويعتقد المؤلف أن هذا في غاية الأهمية؛ ذلك لأنه قبل الحديث عن توفير حماية قانونية للمأثورات الشعبية علينا أن نتفق ونحدد محل هذه الحماية.

- تأكيد نسبة هذه المأثورات الشعبية (التراث الثقافي غير المادي) للجماعة التي أبدعته، عن طريق توثيق هذه التعبيرات والمواد، ولن يتحقق هذا إلا عن طريق إنشاء أرشيف وطني مهمته تجميع وتبويب وتوثيق جميع التعبيرات والمواد التي تتكون منها المأثورات الشعبية القطرية.

- وضع الطبيعة الخاصة للمأثورات الشعبية في الاعتبار، وكونها تعبيرات مستمرة والبعد عن تقرير حماية محددة من حيث الزمن، فهذا لا يتفق وطبيعتها.

- تحديد صاحب الحق في حماية المأثورات الشعبية، وهل يثبت هذا الحق للدولة، أو للجماعة التي أبدعت هذه التعبيرات، أو للشخص الذي يؤدي هذه التعبيرات، وتحديد لمن تكون ملكية هذه المأثورات.

- توزيع عوائد استغلال المأثورات الشعبية على كل من يساهم في تطويرها وتنميتها كجامع للفولكلور، والمؤدي، والجهات التي تتولى عملية المحافظة عليها.

- تحديد الحالات التي يجوز فيها استعمال المأثورات الشعبية بغير نية الربح داخل دولة قطر.

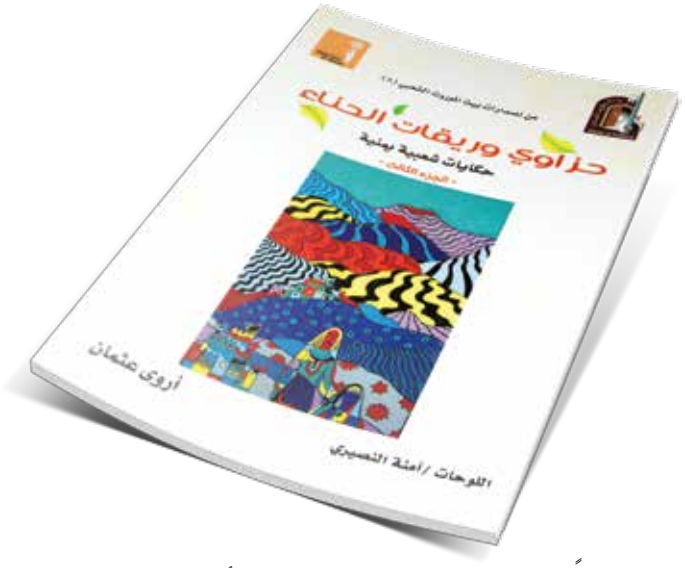
- فرض جزاءات محددة ضد أي عمل من شأنه أن يعرض المأثورات الشعبية للتحريف أو التشويه أو التعديل، وكذلك على كل من يستغل المأثورات الشعبية بغير ترخيص من الجهة المختصة.

- إسناد مهمة المحافظة على المأثورات وتنميتها إلى وزارة الثقافة والفنون والتراث بدلًا من وزارة الاقتصاد والتجارة كما ينص قانون حق المؤلف والحقوق المجاورة القطري رقم 7 لسنة 2002.

وحتى تكتمل عناصر الحماية المطلوبة، يقترح البراوي إنشاء جهاز أو مؤسسة أو أي كيان قانوني داخل وزارة الثقافة، مهمته الحفاظ على المأثورات الشعبية القطرية، وأن ترصد له الإمكانيات المادية والبشرية التي تمكنه من أداء مهمته.

5. الحزاوي اليمنية:

صدر عام 2010 عن بيت الموروث الشعبي اليمني الجزء الثالث من كتاب «حزاوي وريقات الحناء: حكايات شعبية يمنية» للباحثة اليمنية أروى عثمان، والكتاب يحمل رقم (8) ضمن هذه السلسلة، من الحجم المتوسط تبلغ صفحاته 264 ص. وهذا الكتاب يُعد الثاني من سلسلة الحكايات الشعبية اليمنية للمؤلفة، وقد قدمت جهدًا علميًا توثيقيًا يُعد



استكمالاً لريادة الطريق الذي بدأه رواد الأدب الشعبي في هذا المجال. وقد جمعت المؤلفة هذه الحكايات منذ بداية التسعينات وحتى العام 2008 من مناطق: صنعاء، تعز، إب، تهامة، شبوة، مأرب، ذمار، وقد بلغ مجموع الحكايات التي تم توثيقها في هذا الكتاب اثنتي وأربعين حكاية. وتُعرف الحكايات الشعبية في أوساط العامة باليمن باسم «الحزاوي»، وهو أحد أجناس الأدب الشعبي الذي يتعرض في زمن الأفلام والمسلسلات الإذاعية والتليفزيونية للانقراض. وقد قدم لهذا الكتاب عبد العزيز المقالح وهو واحد من رواد الأدب الشعبي العربي، والذي أشاد بالمؤلفة لكونها تذكرنا بالرائدات العربيات اللائي عرفهن الوطن العربي في مطلع القرن العشرين، وفي مصر والشام بخاصة بما تركن من أثر باق في الحياة الثقافية والفكرية. ويشير المقالح إلى أن هذه الحكايات التي جمعتها المؤلفة بما تحمله من معان ورموز ومواقف إنسانية، يلعب فيها الخيال الشعبي دورًا لا يقل إثارة وأهمية ومؤانسة عن ذلك النوع من الأساطير اليونانية والأساطير القديمة، التي شغلت وجدان البشرية وما تزال. وأَزْعَم أن أهمية هذا النوع من (الحزاوي) الحكايات لن يتأكد إلاّ بعد أن تتم ترجمتة إلى عشرات اللغات الحية في العالم، عندما يهتدي إليه الباحثون المنصفون. وعندئذ فقط، ندرك نحن الأهمية والقيمة لما استطاعت هذه الباحثة الجادة أن تجمعه من نماذج

بديعة منه، قبل أن يطويها الصمت الابدي؛ كما طوى كثيرًا من الإبداعات الشعبية في هذا البلد الذي شغلته الحروب والمنازعات القبلية عبر مئات السنين.

ومن خلال متابعتي لحكايات أروى أجد نفسي حقًا أمام عمل إبداعي جدي ومتمكن، وأمام لغة، وخطاب، وكتابة، لا تتعالى على الواقع، ولكنها لا تنزل إلى قعر مفراداته، لغة، وخطابًا، يدخلان إلى الحكي ويجسدان قضاياه وإشكالاته، كما طرحتها الحياة أمام الناس في (حزاوي) وحكايات، وأساطير، وإنك تجد نفسك مع حزاوي أروى المنتزعة من شفاه الجدات والمتناثرة في ثنايا الكلام، التي جمعتها وأعادت صياغتها، وتدوينها، في حضرة حكايات تجسد تاريخ الوعي، والكلام، وتاريخ الناس في ذات الوقت، مما يبرز معه عمل أروى توثيقًا، وتدوينًا، في مواجهة النسيان، وكما أرادته ملحمة صراع من أجل الحياة والبقاء، بقاء الوعي المتجدد في التاريخ، والحكايات إصرار على تأكيد البقاء الفاعل والمنتج في تاريخ الوعي والكتابة، فهي باختصار إعادة قراءة لصفحات من التاريخ والوعي، والكلام والناس.

واكتسبت عناوين الحكايات إشارات لمضمونها فالحكايات الخام أعادت أروى عثمان صياغتها، واستخلصت معظم عناوينها من قلب الموضوع والأحداث، فقلما تجد الرواة يعرفون عنوان الحكاية، وإن كانوا يعرفون تفاصيلها، كأن تقول إحداهن: أحكي لك حكاية الرجل الذي عمل كذا وكذا، أو المرأة التي قالت كذا، أو الجني الذي قام بفعل كذا وكذا..إلخ من الأحداث المرتبطة بالشخصية / البطل. وهذه الظاهرة موجودة لدى معظم الرواة في المنطقة العربية وربما في العالم، باستثناء بعض الحكايات القليلة جدًا والمحفوظة على نطاق واسع كحكاية ست الحسن والجمال، أو سندريلا، أو الشاطر حسن، أو أمنا الغولة.. إلخ. وقد جاءت عناوين الحكايات كما صاغتها المؤلفة على النحو التالي: عبد الله يدور ربه - الحنش الأبيض والبحث عن صاحبة الداحقة - قملة بنت القامول - سعيد الحطاب وابنه ضاع الإنصاف - أكنن بجاه المصطفي ،أكنن بجاه المرتضى - فتنة - ابن الرعوي - الوصايا الثلاثاء - حلف الذئب والكشف - بنت الموبل - دهن ميو.. مدينة ميو - يوم أمطرت السماء نشوف - لا تحلف.. حلم أول الدهر.. أم آخره - الكريم والشجاع والشاعر - ظبية السلطان - تنك السليط - عهد ووفاء - ابن الحطاب ومقسم الأرزاق - العجماء - قميص فضة.. قميص ذهب - سابور وعروسة الحلاوة - كلني الحنش.. كلني الحنش- أربع فوق أربع صارت ثمان - تضاربوا العميان - الأسد صاحب الأودية السبعة - أحمد المعطري - الغريب والصائغ - المرأة التي لا يراها طير ولا عبد - بيت شعفل ذي تحت بيت نهشل- الأعمى المتسلبط - مهري الصوران - إن لم تكفي.. فعفي - القرش بقرش والمنش بسبعة - أمانة تقولوا لنعمان - جرف التماني.. محقق كل الأماني - ألف ريال فرنصي لا يزيد ولا ينقص - عنصة مبروك - مرفع دجن .. دجن - حظية التي خرمت المسبغ - تبيع بقرشين - علي عيشة - قصر من زناقيب الطيور.

وقد أبقت المؤلفة على بعض الحكايات كما هي بلهجتها المحلية الخاصة بها. وقد دعتها الضرورة في معظم الحكايات، إلى صياغتها بلغة سهلة تجمع بين اللهجة العامية واللغة العربية السهلة والبعيدة عن التعقيد، لتخرج بصيغة وسطى يتسنى للقارئ قراءتها بيسر. وقد أرفقت بالحواشي معاني المفردات البسيطة. وتبقى الإشارة في النهاية لجهد الفنانة منة النصيري التي عكست مضمون نصوص الحكايات بلوحات مبهجة كان لها تأثيرها المبدع في مدخل كل حكاية.

6. مجلة جديدة من الشارقة:

صدر في مارس 2016 العدد الأول من مجلة «الموروث» وهي مجلة إماراتية فصلية محكمة تعنى بالتراث الثقافي، وتصدر عن معهد الشارقة للتراث. وقد احتفل بصدور العدد الأول ضمن فعاليات الاحتفال السنوي للشارقة بأيام الشارقة التراثية التي تقام في شهر أبريل من كل عام، وبحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم الشارقة، وسعادة عبد العزيز المسلّم، رئيس معهد الشارقة للتراث، وتعنى المجلة بالثقافة التراثية والفولكلور بفروعه كافة. وتشرف عليها هيئة تحكيم عربية متخصصة. وقد جاءت استجابة لرغبة رئيس

معهد الشارقة عبد العزيز المسلم الذي رأس تحريرها، وتحقيقًا لحلمه في إصدار مجلة ترعى شؤون الموروث الخليجي والعربي، وتتدارسه وفق اتجاهات علمية متقدمة. وقد جاءت المجلة مميزة شكلاً ومحتوى، في حين أُسندت إدارة التحرير للناقد والأكاديمي صالح هويدي، وكان الإخراج والتصميم للشاب سَلَم التمّي. وقد ضم العدد الأول 244 صفحة، توزعت على خمسة أبواب، مع ترجمة موجزة بالانكليزية والفرنسية، للتعريف بالدراسات والمواد المنشورة. واشتملت الأبواب على: الدراسات، المقالات، الترجمة، الندوات، وعروض الكتب، وشارك فيها كتاب من: الإمارات، والمغرب، ومصر، والعراق، وتونس، والجزائر، وسوريا. ومن بين مواد العدد: الافتتاحية رسالة الموروث كتبها عبد العزيز المسلَّم، أعقبها دراسة حول «سيميائية الأحلام في سيرة بني هلال» لمحمد حسن حافظ، المدير الأكاديمي بمعهد الشارقة للتراث، وكتب الزبير مهداد وهو كاتب وباحث من المغرب دراسة حول «طقوس الغزل في الثقافة الأمازيغية»، كما كتب علي حداد من مركز إحياء التراث العربي بجامعة بغداد دراسة بعنوان «الفابيولا اليمنية: تأملات في طبائع النوع الحكائي وأمثلته». وفي إطار موضوع الحكي أيضًا كتب إبراهيم الحجري من المغرب حول «البعد البيكاريسكي في الحكاية الشعبية المغربية»، ومن المغرب أيضًا كتب عبد الرحيم جيران حول موضوع «الفرجة». ومن المعهد الوطني للتراث بجامعة تونس الأولى كتب عماد بن صولة دراسة حول «المتخيّل الشعبي للأعداد»، ومن المغرب كتب مصطفي يعلى - باحث وقصاص من المغرب - حول رواية «الخيميائي» لباولو كويليو ساحر الصحراء: رحلة افتتان بالموروث الثقافي العربي. ومن دولة الإمارات العربية كتب أحمد محمد عبيد وهو باحث في التاريخ الشفاهي حول «الثقافة الشعبية الإماراتية، في جهود أبنائها، أحمد راشد ثاني أنموذجًا». ومن المغرب كتبت العالية ماء العينين من جامعة الحسن الثاني بالدار البيضاء دراسة حول «تمثلات الرجل في شعر «التبراع». وفي إطار الدراسات المترجمة قام محمد الجرطي وهو باحث ومترجم من المغرب بترجمة دراسة لدومينيك باسكيه بعنوان «الترجمة:

الثقافة الشعبية في محك الجدل السوسيولوجي». كما استعرض عبد الحميد بورايو أستاذ التعليم العالي بالجزائر وقائع الطاولة المستديرة (يونيو 1979م) حول الأدب الشفوي الجزائري. وضم العدد عرضين لكتابين الأول بعنوان «حكايات شعبية من الخليج» الصادر عام 2001 عن مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربي، وقد قام بتحريره فايز صياغ وعبد القادر عقيل، وقام بعرضه محمد قاسم نعمة، والكتاب الثاني بعنوان «الضحك الشعبي بين رابليه وباختين» قام بعرضه إبراهيم محمود الباحث من دولة سوريا.

وقد تميز العدد بتصدير كل مقال لترجمة بالإنجليزية أو الفرنسية في فقرة قصيرة، وهو ما يتيح للغرب التعرف على محتويات العدد، وقد كنا نأمل أن تقدم المجلة في أعدادها القادمة ملخصًا عامًا لمحتويات العدد، ولا تغفل اسم المؤلف في فهرس المجلة لأنه يقدم في النهاية معلومة متكاملة عن مستوى المادة المنشورة وصاحبها.

وبصدور مجلة «الموروث»، فإن حركة الفولكلور العربي خلال السنوات الثماني الماضية قد شهدت ظهور ثلاث دوريات جديدة في التراث الشعبي العربي وهي مجلة الثقافة الشعبية البحرينية، ومجلة التراث الشعبي السورية، ومجلة موروث الإماراتية، فضلاً عن إعادة ظهور مجلة المأثورات الشعبية القطرية، ومجلة فنون شعبية الأردنية.

التغرودة الإماراتية
«غسان الحسن»

أ. عبد محمد بركو

باحث من سوريا

ضمن إصدارات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (أكاديمية الشّعر) صدر حديثاً للباحث الدكتور «غسان الحسن» كتاب «التغرودة الإماراتية»: دراسة علمية في فن التغرودة في التراث الشَّعبي الإماراتي.

ويتخذ الباحث الحسن من مقولة الشيخ زايد (يرحمه الله): «من ليس له ماضٍ ليس له حاضر ولا مستقبل» نبراساً في جهوده التراثية.

1. التغرودة الإماراتية جمعت بين الشِّعر والغناء:

يقول الباحث «غسان الحسن» في مستهل مقدمته: «سنذهب إلى إلقاء الأضواء على واحدة من مفردات هذه الإبداعات الشَّعبية الرائعة، وهي التغرودة الإماراتية التي جمعت بين فنين هما الغناء والشِّعر، وهما أثرى أنماط الإبداع الشَّعبي في المجالين العلمي والنظري، وسنعرف بهذه التغرودة وبوظائفها الإجتماعية والفنية وبالظروف المحيطة بقولها وممارستها، علاوة على تلمّس أصولها في التراث العربي العريق» (ص5).

2. دواعي إنقاذ فنّ التغرودة:

يقول الباحث الحسن مبيناً دواعي ومبررات إنقاذ فنّ التغرودة: «وهكذا فقد آن الأوان، إن لم يكن هو آخر الأوان لتوثيق هذا النَّمط من أنماط التراث الشَّعبي الإماراتي، بجمع ما يمكن جمعه من نصوصها وتدوينه، علاوة على دراسة هذا النَّمط دراسة علمية تاريخية - وظيفة أسلوبية - فنية - علمية - تربط الحاضر بالماضي القريب، وتربط

التراث الشّعبي بتراث الأمة، وتربط الفروع بالأصول - وتكشف عن الجذور الراسخة لثقافتنا العربية» (ص7).

3. ماهيّة التغرودة:

هو لحن غنائي تراثي، ووزن شعري إماراتي. له وجود في مناطق عُمان المجاورة، ويسمونها «تغرودة الهجن» و«شلة التغرودة» وجمعها تغاريد. كذلك يسميها بعضهم «غرودة».

والتغرودة فنٌّ بدوي صرف، ينتمي إلى البيئة البرية ولا علاقة له بالبحر كانوا يؤدونه وهم على ظهور الإبل أو على ظهور الخيل أثناء سيرها فيما لا يتجاوز سرعة خبيب الإبل أو هذيب الخيل، وهي أول سرعة بعد المشي، ولا تؤدَّى إلاّ في النَّهار، يؤديه الرجال وهم سائرون في أسفارهم وتنقلاتهم السلمية أو تلك التي تتعلق بالغزوات والحروب.

ويمكن للتغرودة أن تغنَّى في أسمار الناس ومجالسهم يغنونها وهم جلوس للتسلية والاستمتاع.

وهي على الإجمال فنّ حماسي على الرغم من قوله في أغراض ومعان أخرى متعددة كالمدح والغزل والفخر والحكمة (ص9).

4. الشّكل الفنّي للتغرودة:

«تمتاز التغرودة بأنها قصيرة قليلة الأبيات، كما تنفرد بين الفنون الشّعرية بأنَّ كل بيت منها هو شطر من الأبيات العادية، وهي تقوم على بحر مشطور الرجز وهو: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) في كل بيت. وتمتاز بالتطريب للمغرّد ومطيته، كما تتميز بإيجازها وجماليتها» (ص10).

5. لماذا يغرِّد المغرِّد؟

التغرودة مثلها مثل سواها من أنماط الفنون الشَّعبية القولية أو الحركية، يمارسها الناس من أجل تلبية حاجة مادية أو نفسية، ضمن ظروف تستدعيها.

وقد اقترنت التغرودة التقليدية بالركوب، فالمغرِّد لا بدَّ له أن يكون راكباً، تسير به مطيته من ناقة أو فرس سير الخبب أو الهذب وهو السرعة الأولى بعد المشي (ص11).

6. البناء الموضوعي للتغرودة التقليدية:

يدرس الباحث ثلاث سمات ظاهرة في التغرودة هي:

1. **قصر التغرودة:** وهذا نراه بصورة ملفتة، وبخاصة إذا قيس بالقصائد العادية التي قد تطول كثيراً، وقد تقصر، غير أنها لا تصل في قصرها إلى درجة التغرودة كما في التغرودة التالية للشاعر خليفة بن حمد بن قنش المسعودي الذي عاصر الشيخ بطي بن سهيل في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين:

يا طروش لو مني تبون تعوبه
انصوا بُطي بالصدق واختصّوا به
وسألوه وشْ لي جاب له مندوبه
داعي ولا حاضر مع المدعو به

(ص15-16-17 باختصار).

2. **أحادية موضوع التغرودة:** هذا أمر يغلب على التغاريد ولا يشملها كلها، فالمغرِّد ينشئ تغرودة لغرض معين يذهب إليه ويعبِّر عنه، ولا يتفرع غالباً إلى موضوعات أخرى، لأنَّ التغرودة بنت ظرفها الآني، ويظهر هذا جليّاً في مثل التغرودة التالية للشَّاعر «محمد العامري» التي قالها في الشيخ «زايد بن سلطان آل نهيان» (رحمه الله). وهو صغير متوسماً فيه من النجابة وعلو الهمَّة والشأن ما يشبه جده زايد الأول بن خليفة، وكان يومها في الخامسة عشرة من عمره، وقد امتطى فرساً:

هزري على زايد يشابه يده
ارغيب ما سدّ العرب ما سدَّه
يسلم زبينه والطليب يردَّه
واللي معاصي يبشّره بالشدّه (ص19-20).

3. **الإيجاز في التعبير عن الموضوع:** وهذه من صفات العبارة الشِّعرية في التغرودة، إذ نلاحظ أنها عبارة مكثَّفة مضغوطة فيما يمكن أن نسميه ما قلَّ ودلَّ ويمكن ملاحظة مثل هذا التكثيف في التغرودة التالية للشَّاعر «سعيد بن عبيد ابن خلف الرميثي» الذي عاش في مطلع القرن العشرين:

يا عم ياليتك دريت بحالي
لمبيت في شدّه وفي ولوال

ولوما مطيله ما نجعت شمال
وودي بضيّة بوعيون ثلال (ص20-21).

7. وزن التغرودة:

تقال التغرودة على وزن «مشطور الرجز» وهو وزن:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وعليه الأبيات التالية من تغرودة الشيخ سلطان بن زايد بن خليفة آل نهيان - وهو الد الشيخ زايد - (يرحمهما الله):

يا راكبٍ صفرا يزيغ جفالها
- ب - - ب - - ب -
ما يقدر الراكب يتوح قذالها
- ب - - ب - - ب -
مستفعلن مستفعلن مستفعلن (ص29-30).

8. غناء التغرودة ولحنها:

يمكن للراكب أن يغنِّي التغرودة منفرداً، ويمكن أن يؤديها اثنان يتناوبان الأداء، يغنِّي أحدهما ويسكت، فيغنِّي الآخر أثناء سكوت الأول، بحيث يضيف الثاني بيتاً جديداً إلى ما قاله الأول وهكذا ... أمَّا غناء التغرودة فيكون بصوت مرتفع وطبقة صوتية حادة، وكأنما يريد المغرّد أن يوصل صوته إلى البعيد في إيقاع ونغم يتوافقان مع حركة الناقة أو الجواد وسرعتهما (ص37).

9. قافية التغرودة:

للتغرودة روي واحد وقافية واحدة، وهما روي موحد وقافية موحدة، وذلك لأنَّ كل بيت في التغرودة هو شطر في أصله، ولذا فإنها لا تحتمل وجود قافيتين كما في الحال في نظام القصيدة ذات الشطرين، وهي القصيدة التي عليها فنون الشِّعر النبطي بشكل عام (ص41).

10. التغرودة وردها بين الشُّعراء:

وثَّق الباحث الحسن في كتابه مجموعة من التغاريد الردّية التي تبادلها الشُّعراء المغردون فيما بينهم وتدور حول مواضيع شتى منها الشَّكوى.

وهاتان تغرودتان متبادلتان، الأولى للشَّاعر حميد النعيمي من عجمان، قالها مخاطباً الشيخ سلطان آل حمود النعيمي (حاكم البريمي) 1860 – 1934 وهي:

يا راكبٍ حيد اذنيه حراب
سنة علىً فطرين دون حساب
وين المغرّد لي زمانه طاب
برمس واتمنّع برد جواب
أخاف من مطرٍ بلا سحاب
لا له بروق ولا رعد نحَّاب

والثانية تغرودة الشيخ سلطان بن محمد آل حمود الجوابية، وقد تتبع فيها وزن التغرودة الواردة إليه وقافيتها، قال:

يا راكبٍ حول شواخص ناب
هروالهن يشبه نحبً ذياب
نبرخ عليهن بالثمن وحساب
وما قد حيمن في الخلا لمصاب
ياللي يبا درب اللياش ينابي
الحرب ما بين القبايل دابي
سنة قديمه ما عليها مثاب (ص53-54).

11. مضامين التغرودة ومعانيها:

1. **الهجن وما يتصل بها:** ومن ذلك وصف المطيّة وبيان سرعتها وكفاءتها في أداء مهماتها – كقول الشَّاعر عبيد بن محمد النيادي:

ذي فاطر شروى الغريب اللافي
لمخايل البارج وبي لوَّاف
يومين معك ويوم عنك جافي
حنَّت وتذكر وقتها لي طاف
يوم ريعت ردَّت بخير صافي
شافت وطنها ما يقره يافي (ص81).

2. **الحروب وما يتعلق بها:** ومن ذلك تغرودة الشَّاعر سعيد بن عتيج الهاملي الذي ذكر فيها المعركة التي قاتل فيها الشيخ بطي بن سهيل وأهالي دبي ضد الإنجليز في 1910/12/24م والذين شاركتهم فيها المدمرة المسلحة (هاي سنت).

وما يميّز المعركة أنَّه شارك فيها للدفاع عن دبي رجال من مختلف الإمارات، وأوقعوا في العدو ما بين 30 و37 قتيلاً ما اعتبر نصراً للعرب، فراح ابن عتيج يغرِّد فرحاً ويقول:

يوم الغريري ما فخت رشاشه
إلاّ بُطي حارب ولا قى الباشه
وأصبح محمد عَيْل في مطراشه
ليت البحر دون الخبيصي حاشه (ص91).

3 . **التَّحـدي:** هـو مقدِّمـات الحـرب، وتصاعـد الوتيرة بـين الخصوم وبدايات اسـتعراض القوة، والاسـتقواء بالنفـس والقـوم المؤيدين.

ومن ذلك التغرودة التالية التي لم تنسب لشاعر معين:

يا راكب حيد وقدره عود
سلّم على الفرّاي والمسعودي
قل له يعزّب بالهدوء والزود
من قبل لا تجمع عليه حشود (ص95).

4 . **العتـاب:** موقـف لم يكن متوقعـاً من صديـق، فجاء علـى عكـس المأمول فحـزَّ في نفس الشَّـاعر، ولكنه لم يصـل بـه إلـى درجـة القطيعـة، وكان هـذا يكفـي فيه لفـت النظـر إلى ما حدث، والتنبيه إلـى ما في الموقف مـن تقصيـر أو مجافاة لما تقتضيه الصداقـة والمصلحة.

يقول أحد الشُّعراء في تغرودة:
يا سعيد يتنا من جداك نبايب
لا لك بردّ ولا لنا بالوايب
عقب المخوّه والجناب الطايب
يا شين مردود اليواب الخايب
الهين لزماهن بخبث وطايب
باتن بحمران العيون خبايب
ما حيدني عندك سكنت بشايب
يا غير بالميدول زين الحايب (ص98).

ومـن مضامـين التغـرودة الأخرى التي أسـهب المؤلف في إيـراد شـواهد وافية لها: النَّـدم والاعتذار.

10 . أقدم التغاريد:

تغـرودة الماجدي بن ظاهـر: يعتقـد الباحث الحسـن أنَّ التغـرودة الأقـدم منسـوبة إلـى الشَّـاعر الإماراتـي الماجـدي بـن ظاهـري الـذي عـاش قبـل (300 سـنة).

وفي السِّـيرة المرويـة للشَّـاعر الشَّـعبي الماجـدي بـن ظاهـر، يذكـر الـراوي حـارب بـن علـي بـن حـارب، أنَّـه كان لابـن ظاهـر ناقـة عزيزة عليـه من بنات ظبيـان، كان يغزو عليهـا ويتنقـل، وكان اسـمها «إختيلـه»، وأنهـا ضعفـت في سنيها الأخيرة، ولم يفد معها ورق شجر الغاف الذي كان يقطعـه ويجمعه ويطعمه لهـا ابن ظاهر، فماتـت الناقة، فأنشـد في موتهـا التغـرودة التاليـة في قدح شـجرة الغاف كغـذاء مفيـد للنوق:

الغاف لو ينفع نفع اختيله
ماتت وهُوَّه يخط بكيله (ص146).

11 . خصائص التغرودة القديمة:

يذكر الباحث خصائص التغرودة القديمة كما يلي:

1 . الارتجالية.
2 . الشِّفاهية.
3 . العملية.
4 . الخطابية.
5 . المعارضة والردّ.
6 . المشاكاة.
7 . فنّ يؤدَّى غالباً في النَّهار.
8 . فـنّ بـدوي لأنَّه يتعلق بالركوب والغزو والهجن ... الخ (ص160-161 باختصار).

12 . أثر الرواية الشَّفوية في التغرودة الإماراتية:

يلاحـظ دارس التغـرودة الإماراتيـة ظواهـر عديـدة عـن انتقالهـا بالروايـة الشَّـفوية، مثـل قلة عـدد التغاريد المعروفـة التـي يمكـن الحصـول عليها، قياسـاً بغيرها من نصوص الفنون والأنماط الشِّعرية الأخرى، وقصر البعد الزمنـي الـذي تنتمـي إليه معظـم التغاريـد (ص170).

13 . التغرودة العُمانية والتغرودة الجزائرية:

ويقـدم الباحـث نمـاذج مـن التغـرودة العُمانيـة والتغـرودة الجزائريـة ويقارنها بالتغرودة الإماراتية، وهو جهـد بحثـي يسـتحق عليـه الشـكر والتقديـر.

14 . مستقبل التغرودة:

يطلـق الباحـث الدكتـور الحسـن صرخـة اسـتغاثة خوفـاً علـى انقـراض فـنّ التغـرودة لقلـة اسـتعماله من قبل الشُّـعراء، حيث أصبح هـذا الفنّ العريق في متاحف التراث الشَّـعبي.

ومهمـا يكن من أمر فالكتاب شـامل جامـع مانع لهذا الفـنّ العريق رغم قلة التغاريد نسـبياً التي اعتمد عليها في الدراسـة (128) تغرودة.

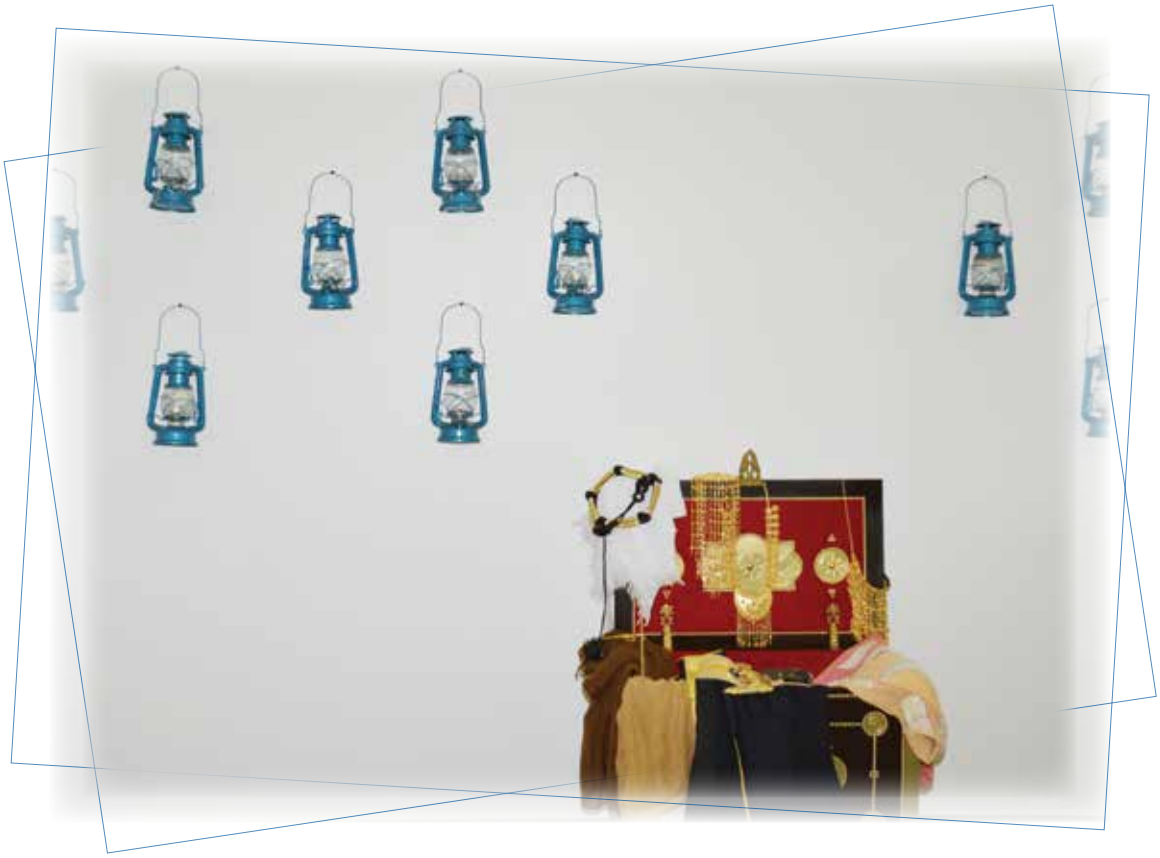
أهداف

• برعاية سامية من جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة

مهرجان التراث الرابع والعشرين

.. تجربة تغني الواقع الحديث بأصالة الماضي العريق

برعاية سامية من
جلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة
مهرجان التراث الرابع والعشرين
.. تجربة تغني الواقع الحديث بأصالة الماضي العريق



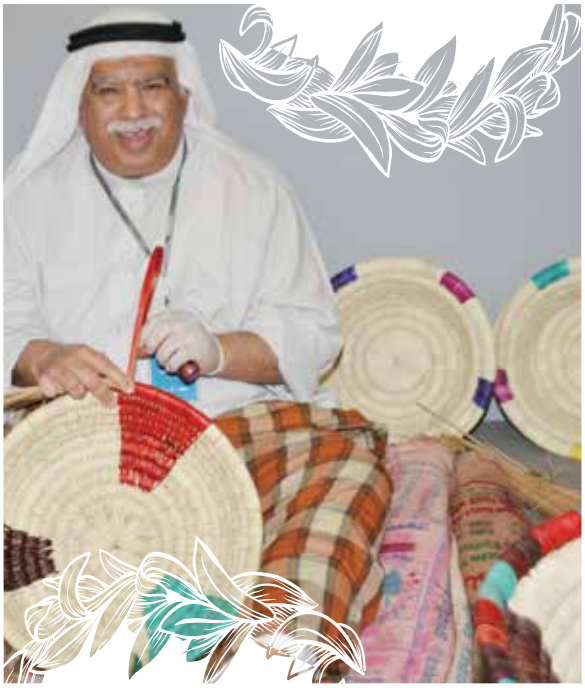
على مدى أسبوع حافل بالفعاليات، اختتم «مهرجان التراث» نسخته الرابعة والعشرين، الموسومة بـ«موجات صوتية من بحريننا»، والتي أقيمت برعاية سامية من لدن حضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة عاهل البلاد المفدى حفظه الله ورعاه، في الفترة ما بين (14 - 21 أبريل 2016م)، وذلك في خيمة خاصة شيدت إلى جانب «متحف البحرين الوطني».

واستقبل المهرجان منذ انطلاقه آلاف الزوّار من مواطنين ومقيمين وسيّاح، دفعهم حب التعرف على ثقافة وتراث مملكة البحرين إلى زيارة هذا الحدث السنويّ الخاص والذي يروج لحضارة هذه الأرض وما تحمله من إرث إنساني خوّلها لتصبح مقصد الزوّار من مختلف الأرجاء، فضمن شعار «هيئة البحرين للثقافة والآثار» لعام 2016 «البحرين وجهتك» جاء مهرجان التراث ليراهن على أهمية الموروث الثقافي ودوره في تعزيز مكانة مملكة البحرين كبلد يقدّر ماضيه العريق ويكرّس الجهود والإمكانات للحفاظ على هويّته الثقافية.

وتحت عنوان «موجات صوتية من بحريننا» وثّق المهرجان حقبة ما قبل اكتشاف النفط، حيث كان البحر مصدر الرزق الأساس لجيل اعتاد ركوب الأمواج على متن سفن تبحر لأسابيع وشهور طوال، في رحلات بحث طامحة لنيل اللآلئ والدانات، لتعود تلك السفن أخيراً إلى شاطئ البداية محمّلةً بالخيرات.

وكان المهرجان قد انطلق في الرابع عشر من أبريل 2016م، وقدّم على مدار ثمانية أيام برنامجاً حافلاً بالفعاليات التراثية والفنية المتنوعة شملت عروضاً حيّة للفرق الشعبية البحرينية التي قدّمت فنوناً موسيقيةً أطربت الحضور، إضافة إلى السوق التراثية التي ضمت عدداً من الحرفيين والفنانين، كما تم تقديم ورش عمل مختلفة استهدفت زوّار المهرجان من الأطفال.

وبشعاره الذي يدمج ما بين أمواج البحر وموجات الصوت التي حملت الذاكرة الإنسانية البحرينية إلى الحاضر، ركز مهرجان التراث على عنصر «الصوت»، كونه يشكل أداة يمكن من خلالها استعادة مشهد البحر وصناعة اللؤلؤ والتراث غير المادي المرتبط به. ولذلك فقد التقى جمهور المهرجان بأربعة أعمال فنية تركيبية في وسط خيمة المهرجان تعبّر بعناصر بصرية وسمعية عن مراحل مختلفة من حياة البحارة وأهاليهم وهي: مرحلة تجهيز السفينة والرّكبة (وهو يوم وداع البحارة والغواصين)، مرحلة الإبحار، مرحلة الانتظار وحياة النساء على اليابسة وأخيرا مرحلة القفال (يوم عودة البحارة إلى ديارهم). ومع كل عمل تركيبي كان هناك عرض سمعي للأصوات المرتبطة بكل مرحلة من المراحل،

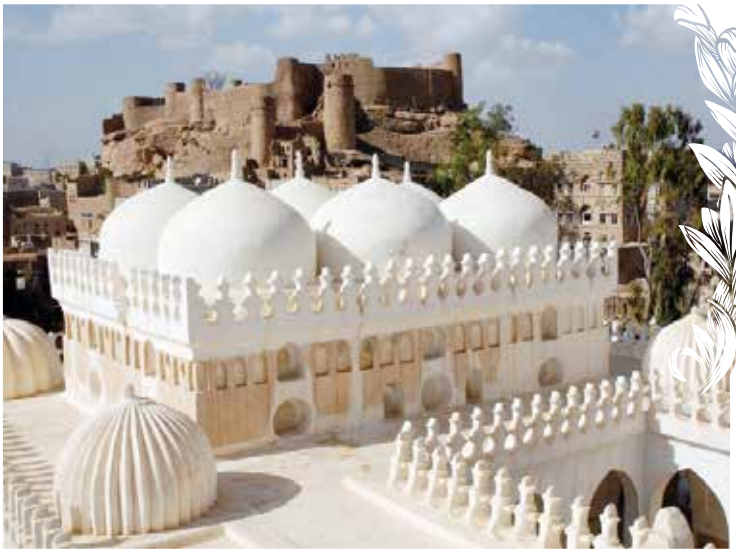


من فنون شعبية وقصائد مغناة مثل: السنكني، التقصيرة، الميداف، الرحى، توب توب يا بحر وغيرها.

وفي سياق تعزيز التجربة الثقافة، فقد وضع المهرجان جمهوره وجهاً لوجه مع نخبة من أمهر الحرفيين في المملكة، وهم يزاولون أعمالهم ويعرضون منتجاتهم. ومن بين الحرف اليدوية التي عايشها الجمهور: النقدة، صناعة السلال، صناعة القوارب، الخط العربي، الكورار، ورق النخيل، الفخار، الصناديق المبيّتة، الآلات الموسيقية والنسيج. إلى جانب السّوق في داخل الخيمة التي كرست المنتج البحريني الأصيل، حيث تتواجدت محلات عديدة قدمت منتجات كالقهوة، التمور، العطور، مياه اللقاح، الأقمشة، الإكسسوارات، الحلويات التقليدية وغيرها من المنتجات البحرينية العصرية والفنية التي تعمل على إنتاجها اليد البحرينية المبدعة.

ومن أجل تقديم تجربة ثقافية وتراثية متكاملة، فإن مهرجان التراث عمد لتقديم الوجبات البحرينية التي تُغني حاسة التذوق لدى الزوار عبر تقديم الشاي، والحلوى، والمثلّجات، والحلويات التقليدية والمشروبات الباردة والساخنة وغيرها من الأكلات التقليدية الأصيلة.

عن وكالة أنباء البحرين بتصرف



modes de construction d'Al Amiriya, dans l'éclairage du mouvement scientifique et culturel islamique que le Yémen a connu sous le règne des Tahirides.

Il convient, ici, de souligner que Mme le Dr Selma Ar-Radhi – qui a obtenu le Prix de l'Agha Khan pour le travail qu'elle a accompli en tant qu'architecte de ce projet de restauration – a publié un remarquable ouvrage intitulé Le Récit de l'Ecole d'Al Amiriya dans lequel elle raconte la véritable histoire d'amour et d'attachement existentiel et professionnel qu'elle a vécue avec les arts architecturaux du Yémen. Cette histoire commence avec son arrivée dans le pays et sa première visite à l'Ecole d'Al Amiriya et se poursuit autour des 24 années qu'elle a passées autour de ce projet.

Publié en langue anglaise par l'Université d'Oxford (1997), le livre est dédié au grand entrepreneur en bâtiments l'« Osta » Azzi Mohamed dont l'auteur dit qu'il « possède dans sa tête et ses mains l'expérience de plusieurs générations successives », et que « sans lui l'histoire de ce monument architectural aurait fini en catastrophe ». Mme Ar-Radhi exprime également au seuil de son ouvrage sa gratitude à cet homme qui, déjà âgé, accepta – dans le contexte de l'époque – qu'une femme fût son élève, et les grands regrets qui lui sont restés de l'avoir vu mourir avant qu'il ne lui ait décerné le titre d'Osta (mot turc signifiant « le maître », « le patron ») en maçonnerie, le maître s'étant arrêté au titre intermédiaire d'«Ostiya » (qui est un diminutif d'Osta).

Mme Ar-Radhi se penche dans son ouvrage sur les aspects techniques du projet de restauration et souligne les difficultés liées à l'extrême complexité architecturale de cette mosaïque d'édifices puisant dans diverses cultures et arts du bâtiment. S'étendant sur 23 ans, le projet d'Al Amiriya fut une véritable épopée qui mobilisa le talent l'expérience d'une équipe de professionnels travaillant d'arrache-pied à rendre la vie à ce monument inimitable. L'ouvrage compare les moyens qui ont été mis en œuvre, à cette occasion, avec ceux dont pouvaient disposer à leur époque les initiateurs de ce grand projet.

L'auteur rappelle également que l'ancien président yéménite Ali Abdallah Saleh a décerné à Mme le Dr Ar-Radhi le Grand Ordre du Mérite pour les efforts exceptionnels qu'elle a déployés au service de la culture et de l'histoire du pays et plus particulièrement pour la réhabilitation de cet édifice islamique unique en son genre : Al Amiriya.

UN VRAI DICTIONNAIRE DE L'ARCHITECTURE ET DES ORNEMENTATIONS ISLAMIQUES

Mohamed Mohamed Ibrahim
Yémen

L'étude porte sur les symboles et significations liées aux multiples données (diversité des formes, singularité, ouverture sur l'autre…) concernant les arts architecturaux, les ornements, les dessins et les sculptures de l'Ecole et de la Mosquée d'Al Amiriya à Rad'a, capitale du plus puissant des petits Etats islamiques qui jalonnent l'histoire du Yémen, l'Etat Tahiride qui connut une grande période d'essor scientifique et architectural, marquée par l'ouverture sur les cultures des peuples de l'est et de l'ouest. Les sites et monuments légués par les Tahirides constitue aux yeux des chercheurs un véritable dictionnaire des œuvres architecturales de cette époque où s'inscrivent la multiplicité et les riches structures culturelles et intellectuelles de la société tahiride dont le dernier souverain – qui fut également le plus grand par sa sagesse politique et la rigueur de son administration – a été le Sultan Amer ibn Abdelwahab qui fit de la ville de Rad'a sa capitale.

Deux approches ont présidé à cette étude. D'abord l'observation et l'enquête sur le terrain qui ont permis d'analyser les composantes architecturales de l'ensemble ainsi que la mosaïque constitutive de ce groupe de bâtiments appelé Al Amiriya, une fois achevés les travaux de restauration qui ont permis de redonner vie à cet ensemble qui était menacé de disparition. Ensuite le travail de bibliothèque sur l'organisation architecturale et les

Le taboun est une sorte de moule en terre ouvert vers le haut qui sert en premier lieu à cuire le pain. Sa structure est faite de terre contenant du gypse que l'on mélange à de l'eau et à de la paille avant de l'exposer au soleil pour la faire sécher. Le taboun est ensuite enterré sous de la cendre et des crottes d'animaux séchées (zebel). On pose sur l'ouverture du taboun une plaque métallique spéciale, après avoir placé à l'intérieur des pierres sphériques appelées razhaf sur lesquelles on aura allumé le feu jusqu'à obtenir une température suffisante pour la cuisson de la pâte. Le même niveau de température doit être maintenu en rajoutant quotidiennement du zebel d'animaux à l'intérieur du taboun.

Les paysans ont également utilisé le taboun pour se chauffer en enfouissant du bois dans le zebel et en laissant le feu brûler pendant une demi-journée jusqu'à ce que le bois se transforme en charbon. Le charbon est ensuite extrait des cendres du zebel et placé dans le kanoun (chaufferette traditionnelle).

Le taboun est, en outre, quotidiennement alimenté de matériaux inflammables à base de zebel, l'opération est appelée tezbil, elle a lieu deux fois par jour, à l'aube et au crépuscule. Ces matériaux proviennent des excréments de bétail ou des débris des noyaux d'olives que l'on recueille dans les pressoirs. Il arrive aussi qu'on mélange ces deux types de détritus. Lorsqu'on a besoin de parvenir rapidement à la température de cuisson, le taboun est allumé en mélangeant le zebel au qaçal (tiges de blé séchées), lequel prend feu de façon instantanée.

Le taboun est considéré comme un élément du patrimoine que certains – surtout de l'ancienne génération – sont attachés à conserver. Ce type de cuisson donne en effet au pain un goût spécial. En plus, le spectacle du feu qui crépite attire tout naturellement les villageois qui font cercle autour de ce fournil pour échanger les histoires et savourer des mets arabes venus des temps anciens, tandis que les volutes du passé s'élèvent dans les airs avec les arômes de ces nourritures qu'ils dégustent en murmurant religieusement: «Mmm… comme c'est bon !...» Le taboun confère en effet, indubitablement, au pain et à la cuisine une saveur bien plus grande que celle que nous procurent les fours modernes.

Il incombe donc aux jeunes générations de veiller à la conservation de ces coutumes culinaires qui nous viennent de nos ancêtres, lesquels ont âprement lutté pour construire leur pays et donner la meilleure éducation à leurs enfants. Malheureusement, bien souvent les générations actuelles ne montrent qu'indifférence à l'égard de cet héritage que ces aïeux nous ont légué. Les institutions officielles ainsi que les associations doivent s'employer aujourd'hui à faire revivre ce riche patrimoine et à le faire connaître et aimer de nos enfants afin qu'ils apprennent autant qu'il est possible à le préserver.

PATRIMOINE POPULAIRE PALESTINIEN: LE TABOUN MENACE DE DISPARTION

Le taboun a été dans le passé le four, le fournil et la cuisinière de la famille palestinienne

Suleiman al Khawaja
Jordanie

Le patrimoine du peule palestinien est, tout autant que le patrimoine des autres peuples, riche en matériaux et ustensiles venus des temps anciens qui sont révélateurs des goûts, orientations et modes de vie, de pensée, de comportement des hommes dont ils reflètent bien des aspects de leur sensibilité, de leurs aspirations et de leur vie affective. L'intérêt scientifique pour le patrimoine populaire des différentes nations du monde ne cesse de se développer. Ce patrimoine est aussi ancien que l'homme et la vie sociale car l'homme n'a cessé de se déplacer depuis les temps les plus reculés à travers les contrées ; il a observé, entendu; il a médité sur les multiples manifestations et coutumes héritées du passé qui ont pu lui paraître étranges et auxquelles il a tenté de trouver des explications et des justifications.

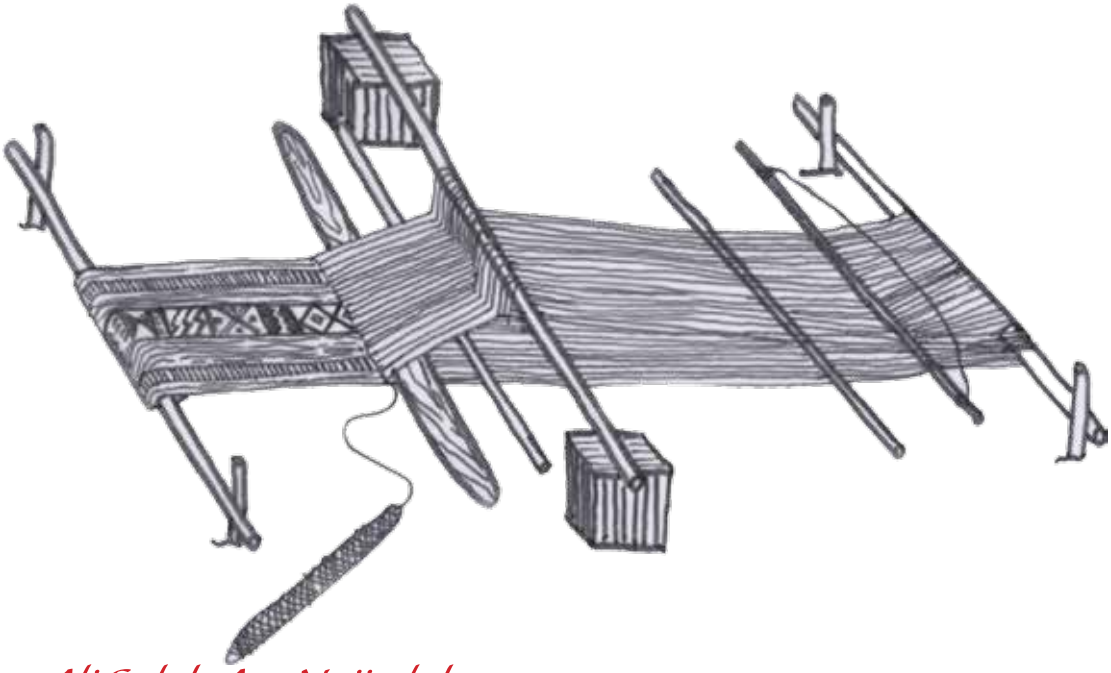
La littérature populaire comprend, quant à elle, divers domaines, ceux, notamment, des mythes, des contes et légendes, des proverbes et dictons populaires, des dialectes et idiomes, des anecdotes, des devinettes, des matériaux en usage dans tel ou tel milieu (la maison, le champ, le pâturage, etc).

menacé de disparition, d'autant plus que les fillettes et les jeunes filles éprouvent aujourd'hui de grandes difficultés à passer de longues heures à tisser dans une position assise qui leur occasionne de grandes douleurs dans différentes parties du corps. C'est d'ailleurs pour cette raison que des études et des expériences ont été menées en vue d'inventer de nouveaux modèles de métier à tisser propres à encourager les jeunes filles à revenir à cette profession, de sorte qu'une deuxième génération d'artisanes voie le jour, que les performances soient améliorées, que les artisanes restent plus longtemps en fonction, que soient allégées les douleurs physiques générées par ce type d'effort qui exige des jeunes ouvrières qu'elles passent de longues heures assises à même le sol, et qu'une nouvelle génération de tisseuses reprennent le flambeau et conservent ce patrimoine légué par les mères et les aïeules et qui est partie intégrante du patrimoine national koweïtien.

L'auteur essaie dans cette étude:

1. de définir la problématique et les tenants aboutissants de cette enquête.
2. d'examiner les différents modèles de sadwu qui ont été conçus afin de faciliter le travail des tisseuses et de l'adapter aux exigences de la vie moderne.
3. d'expliciter les fondements théoriques et pratiques de la construction d'un nawl (métier à tisser) vertical.
4. de passer en revue les étapes par lesquelles sont passés l'invention et le développement de ce nouveau type de nawl.
5. de donner un descriptif détaillé des différentes composantes de ce type de métier à tisser.
6. d'expliquer le mode d'emploi de ce nawl vertical.

LES FONDEMENTS THEORIQUES ET PRATIQUES DE L'EVOLUTION DE LA FORME DES METIERS A TISSER LE SADWU



Ali Salah An-Najjadah
Koweit

Le mot sadwu est un terme générique revêtant trois significations chez les habitants de la campagne koweïtienne ainsi que dans d'autres pays du Golfe. Il désigne de façon générale les tissages bruts du sadwu avant que ceux-ci ne prennent forme; il désigne également – par métonymie – le métier posé à même le sol qui sert traditionnellement à tisser le sadwu; il renvoie enfin à l'opération de tissage du sadwu.

Ce métier est l'un des plus connus et des plus importants dans le domaine de l'artisanat féminin. Il est exercé par les jeunes filles des tribus bédouines qui s'y emploient avec une adresse et une rigueur inégalables pour répondre aux multiples besoins individuels et familiaux, comme d'édifier ces «beit ech-ch'ar» (tentes en toile) où vivent les tribus du désert, ou de fabriquer les éléments nécessaires à l'ameublement et à la décoration de ces habitations. Le travail se fait, ici, sur un appareil simple appelé nawl es-sadwu (métier à tisser le sadwu), que l'on déploie horizontalement en le fixant par quatre tiges en bois dans le sable du désert.

Aujourd'hui que la plupart des habitants de la campagne koweïtienne se sont établis dans les villes et les banlieues et que les jeunes bédouines se sont pour la plupart dirigées vers les écoles et les lycées, à moins qu'elles n'aient pris des emplois dans des institutions publiques ou privées, le travail du sadwu s'est réduit comme peau de chagrin et se trouve

L'étude par l'auteur de la chanson bédouine et des danses qui accompagnent les réjouissances collectives a été fortement influencée par le contexte politique, religieux, social et économique qui a modelé – de façon positive et/ou négative – le patrimoine. Cérémonies de mariage ou autres festivités, comme celles accompagnant le rite de la circoncision, les vœux aux puissances célestes, le retour de l'absent, la guerre ou la victoire, tout autant que celles liées au deuil et aux traditions mortuaires, et qui ont chacune leurs chants, leurs complaintes spécifiques, portent toutes l'empreinte d'un contexte social et politique qui ne cesse de changer depuis des centaines, peut-être même des milliers d'années.

L'art bédouin se distingue par la longueur des couplets qui épousent les pérégrinations du bédouin. Ce type de chant est le plus ancien de la culture bédouine, il est généralement connu sous le nom de hâgîni (idée d'hybridité). Mais lorsque le bédouin s'est sédentarisé et que ses errances ont diminué, il a chanté le mawwel et la 'ataba bédouine dont on peut affirmer qu'ils ont coexisté dans le temps, le bédouin chantant le hâgîni lors de ses déplacements, et la 'ataba lorsqu'il retrouve la stabilité du foyer. La 'ataba peut être considérée comme l'expression de la douleur et des reproches mais aussi de l'état amoureux et de la vie difficile qui est celle des zones arides.

Le reste des chansons se rapportent à la fin du terhal (les perpétuels départs). On peut citer, ici, la chanson de la dabka qui renvoie à un état de plus grande stabilité, le bédouin inventant ou adaptant, avec la fin du nomadisme, des chansons qui rendent compte de la vie sédentaire, celle de l'éleveur puis de l'agriculteur qui est devenue la sienne. La sédentarisation du bédouin est un vaste sujet. Les sources anciennes nous renseignent de plusieurs façons sur le passage de la vie nomade à celle de la culture de la terre. Le grand historien arabe Ibn Khaldoun dit: «Les bédouins sont plus anciens que les citadins et furent en avance sur eux, la campagne fut à l'origine du 'umran (la citadinité, la civilisation), et les Etats en sont le prolongement».

Quant aux danses, l'hypothèse de l'auteur est que celle appelée al lefha (idée de cingler, de produire des accès de fièvre) en est la plus ancienne. Cette danse est en effet répandue dans plusieurs pays arabes ; elle est connue depuis le Golfe arabe et la Presqu'île arabique, au sud, jusqu'à Alep, au nord, et en Irak, à l'est. Elle est rendue de plusieurs façons mais l'origine et l'essence de cet art sont les mêmes. Elle est dansée par des femmes aux cheveux abondants ou aux longues tresses que l'on voit onduler et cingler (lafaha) l'air de cette belle chevelure.

LES DANSES ET LES CHANTS BEDOUINS EN TERRE DE CHAM ET LEURS SIGNIFICATIONS

Aoudh Saud Aoudh
Syrie

Les danses et les chants bédouins en terre de Cham (Grande Syrie) sont partie de ces arts tels qu'ils sont pratiqués par les bédouins, de façon générale, et témoignent du long travail d'adaptation de ces populations rurales aux dures conditions de vie qui furent les leurs. Le plus probable est que certains de ces chants et danses remontent à des centaines, voire à des milliers d'années, comme le montrent les chansons de la jofra ou du zarif at-toul dont on sait qu'elles furent exécutées par les femmes des tribus de Banu Hîlal.

La question qui se pose en fait, ici, est de savoir si les femmes de ces tribus arabes ont inventé ces deux types de chants ainsi que d'autres ou si ces arts étaient déjà répandus parmi les bédouins, en général. La réponse ici ne peut que relever des hypothèses de travail car il est difficile pour le chercheur en sciences du folklore de déterminer avec précision l'apparition ou le développement d'un art donné. Une seule chose est sûre, c'est que le patrimoine arabe plonge ses racines dans la nuit des temps. Pour prendre un exemple, une chanson telle que Dalla'ouna (Ils nous ont comblé) nous ramène à l'époque des Cananéens et témoigne du lien étroit que cet art a gardé avec les histoires d'amour qui ont fleuri des milliers d'années plus tôt. Un art qui symbolise l'ancienneté et l'authenticité de notre patrimoine et témoigne en soi de l'impossibilité de séparer telle occurrence, tel fragment du patrimoine de ses racines historiques, sous peine de dénaturer les faits.

Si toute recherche sur la culture populaire se trouve confrontée à des problèmes complexes, en raison de la complexité même de tout ce qui relève de l'expression populaire, ce type de «médecine» pourrait apparaître au premier abord, en tant que manifestation de la culture populaire, comme une réalité simple mais difficile à cerner, d'autant plus que cette pratique est répandue dans tous les milieux sociaux et ne se limite pas à telle ou telle catégorie de gens, ainsi que l'affirmaient certaines thèses d'inspiration coloniale qui associaient la culture populaire au sous-développement et à l'arriération.

L'expansion des formes de médication populaire au sein de la société marocaine est – paradoxalement – dû pour une large part à l'action menée, à la fin du Protectorat, aussi bien par les faqihs et les théologiens que par les scientifiques et les tenants de la laïcité pour combattre des pratiques relevant de la sorcellerie qui sont diamétralement opposées aux enseignements des vieilles écoles coraniques. Or, malgré le rejet par les savants de la foi de la pratique consistant à tracer à l'encre des versets du Coran sur les parties du corps affectées par la maladie – pratique que ces savants considèrent comme déviante et hérétique – les avis pourtant fortement argumentés de ces savants n'ont guère rencontré d'écho auprès des classes inférieures de la société dont viennent en majorité les clients de ces «praticiens». On ne peut que s'étonner devant l'extension de ce phénomène qui jette le discrédit sur la théorie de l'orientaliste allemand Meyerhof qui affirme que la médication par les plantes est en voie de disparition. Il suffit à cet égard de se rendre à Marrakech pour voir se déployer dans tout son éclat ce type de médication populaire sur la Place de Jama'a Lefna.

Quant à la valeur sociale de l'exercice de la guérison populaire celle-ci varie, d'un côté, en fonction de la confiance que lui accordent les différentes composantes de la société marocaine, et d'un autre côté, de la légitimité juridique à l'intérieur de laquelle ce type de médication est exercé. Mais, si tous les milieux sociaux sans distinction reconnaissent la valeur de cette «médecine» (avec le plus souvent une plus grande adhésion du sexe féminin), cela témoigne d'une certaine perte de confiance en la médecine moderne qui a fait la preuve de son impuissance à apporter des réponses face à certaines maladies tenaces ou incurables.

Mais l'expansion du phénomène a obligé le législateur à mettre en place des cadres pour structurer ce secteur traditionnel. Et c'est sur cette base que le Ministère marocain de la Santé a décidé de promulguer des textes de loi pour organiser la médecine populaire et lutter contre la médication anarchique, tout en lançant une campagne de sensibilisation sur les dangers d'une telle pratique, sachant que le Centre national de lutte contre les intoxications et de vigilance sanitaire a enregistré, en 2013, sept cas de décès et une trentaine de cas d'intoxication en rapport avec la consommation anarchique des préparation à base de plantes.

LES RITES DE LA «MEDECINE» POPULAIRE AU MAR0C

Idris Maqboub
MAR0C

La médication populaire constitue au Maroc le phénomène social par excellence, un phénomène qui intrigue autant ceux qui s'y intéressent ou y adhèrent profondément que ceux qui le tiennent en suspicion. Chose étonnante, ce type de «médecine» ne cesse de s'étendre et de se développer dans des proportions effarantes. En plus, ceux qui recourent à cette médication et croient en ses vertus n'appartiennent pas tous à la catégorie des gens simples ni aux couches les plus pauvres mais viennent fort souvent des classes moyennes voire aisées. De même, ce ne sont pas les populations les moins éduquées qui sont seules concernées, beaucoup de ceux qui y viennent ont un niveau supérieur d'éduction et de culture.

L'étude de la guérison traditionnelle pose, nul doute, des problèmes méthodologiques complexes en rapport avec l'angle d'attaque le plus approprié. De l'approche ethnologique à l'approche anthropologique, en passant par l'approche sociologique, le chercheur a du mal à choisir une méthode sans remettre en question l'efficience des autres, en termes de compréhension scientifique de cette réalité socioculturelle.

Certains peuples ont connu des exercices tels que la lutte, la course ou les compétitions sportives qui se tenaient sur les places publiques, dans les stades ou les amphithéâtres, mais ces jeux n'étaient, à la vérité, que le couronnement d'une évolution à partir de manifestations bien plus primitives. Car les jeux de mes aïeuls nous renvoient à des occurrences plus modestes dont la spontanéité fut la base, le pré l'arène, le tissu la tablette, mon grand-père et le tien les champions.

Le chercheur Tayssir al Faqih s'étend dans ses nombreux écrits sur les bénéfices du jeu et des moments de détente qu'il résume en ces termes, dans l'entretien exclusif qu'il a accordé à LA CULTURE POPULAIRE:

«Les jeux visent à donner plus de dynamisme au corps et plus de puissance à la mémoire, mais aussi à développer les dons, à enraciner les relations sociales en ce qu'elles ont de meilleur, à concrétiser l'esprit de fraternité et de coopération et à éliminer les différences matérielles et raciales entre toutes les couches de la société.

Les jeux sont aussi une école de patience, d'endurance et de constance; ils affinent les âmes en obligeant chaque joueur à obéir aux règles de chaque compétition, à ne pas attenter aux droits des autres, à se discipliner et à ne jamais céder à la tentation de frauder ou de tricher.

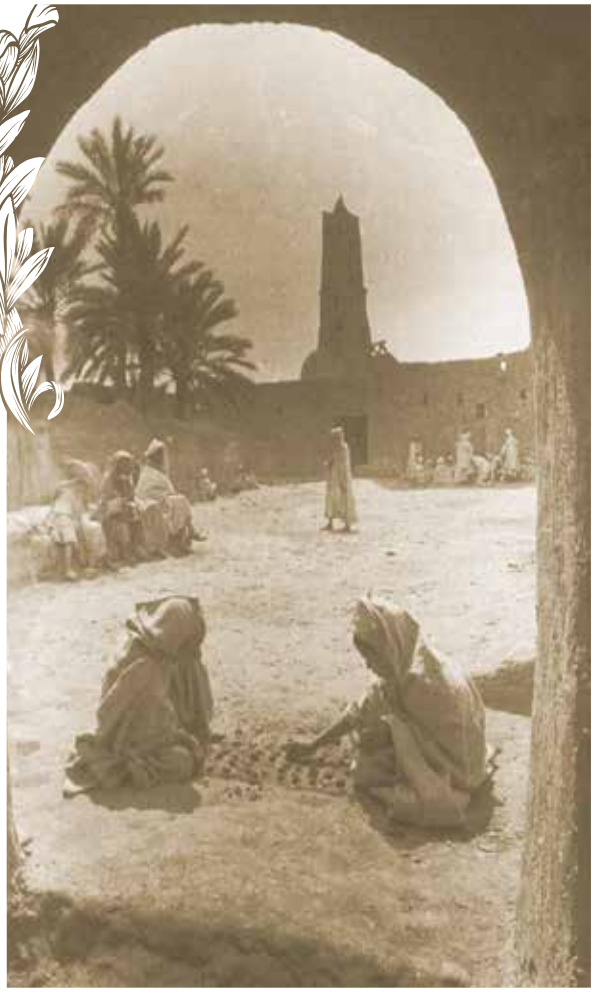
Les jeux populaires jouent un rôle important dans la mesure où ils encadrent l'héritage populaire lié au mouvement, au rythme, au chant et à la musique populaires. Ils contribuent également, d'une génération à l'autre, à la transmission naturelle et spontanée des savoirs et des us et coutumes populaires, de sorte à constituer un fonds de culture populaire riche de significations, d'expériences et de symboles, aux plans humain et social, à travers lesquels s'affirme l'appartenance au groupe et le lien indéfectible à la terre et à la patrie».

AINSI JOUA MON GRAND-PERE

Yasser Mohamed Abu Noqta
Syrie

Rompant avec les efforts et les préoccupations du quotidien et dispensant aux hommes le repos et la détente, tout en contribuant à développer l'esprit d'entraide sociale, les jeux n'ont été inventés que pour soutenir l'action responsable. Ils sont d'abord venus de la terre nourricière qui leur a offert les premiers matériaux tout simples, et qui ont ainsi permis aux hommes auxquels ils apportaient un vrai bol d'air frais et de réels moments de joie de se regrouper autour des aires de jeu.

Certains jeux se sont développés et ont pris forme au hasard d'une situation donnée ou d'une idée jaillie de l'esprit. D'autres furent le fruit de longues réflexions. Mais, ici et là, les moments de détente se sont imposés comme un indispensable contrepoint à la dure réalité. Au terme d'une saison difficile, dans la nuit succédant à une longue journée d'hiver, voici que l'on sort les petits cailloux, que l'on vient taper dans le ballon, que les cris fusent à tue-tête ou que l'on se met à frapper l'une dans l'autre les deux mains: tels sont les jeux auxquels mon grand-père se livra avant que je ne les apprenne, à mon tour, ces jeux même qu'il enseigna à mon père, lequel se chargea de me les transmettre. Mais, peut-être, ne fus-tu point, ô grand-père, le premier à les avoir inventés, ces jeux, puisque certains d'entre eux nous ramènent des milliers d'années en arrière, nous replongeant dans des contrées où fleurirent les plus hautes civilisations de l'histoire.



la monqala, laquelle est pratiquée dans 99 pays autour du monde. 200 jeux ont été décrits, et l'on constate qu'il peut exister un seul nom pour désigner plusieurs jeux et plusieurs noms qui renvoient à un seul et même jeu.

Al monqala s'est rapidement répandue dans de vastes régions du monde en suivant les circuits du commerce arabe et musulman, elle est devenue un jeu «mondialisé» qui se pratique dans de nombreuses contrées.

Deuxièmement:

Autre jeu sur tablette, la Duodecima Scripta (12 lignes) qui met face à face deux joueurs disposant de 15 pierres avec une couleur particulière pour chacun. Le joueur place sa pierre sur la ligne qui est proche de lui ; on agite les trois dés que l'on a placé à l'intérieur d'un verre avant de les jeter sur la tablette ou sur le sol, la pierre qui vient d'être placée sur une des lignes est alors déplacée conformément à l'ordre des dés.

Il est à noter que la ville islamique d'Ayla est l'une des plus anciennes à avoir été édifiées en dehors de la Presqu'île arabique. Elle compte quatre portes d'entrée principales, entourées chacune d'une forteresse et reliées les unes aux autres par deux avenues. La porte la plus remarquable est appelée la porte nord d'Egypte. A proximité de cette porte, se trouve une maison d'une architecture unique en son genre (illustration n°2) qui a fait l'objet de fouilles entreprises à diverses époques, sous l'égide de l'université de Copenhague qui a repris les premières fouilles initiées par le Dr Whitcamp qui avait découvert le site et y avait travaillé des années durant.

LES JEUX A L'EPOQUE ABBASSIDE A TRAVERS LES DECOUVERTES ARCHEOLOGIQUES DE LA VILLE ISLAMQIUE D'AYLA

Fatma Abu Cheqal
Jordanie

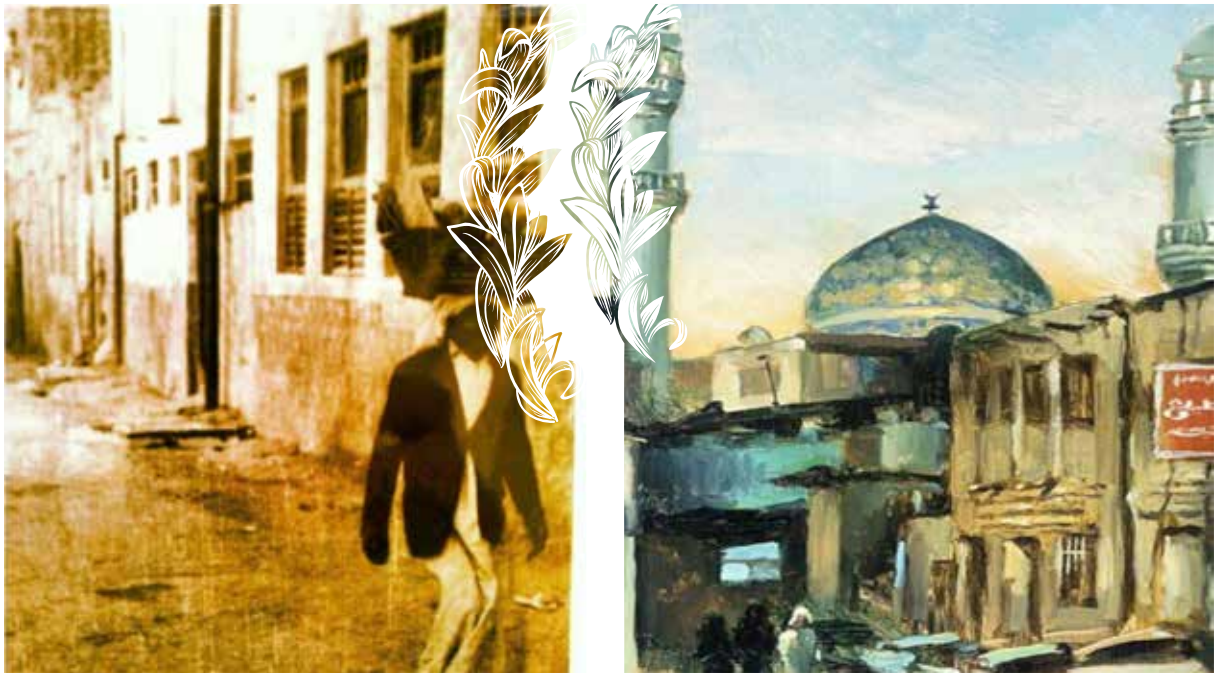
L'étude jette la lumière sur les principaux jeux découverts par les archéologues dans la ville islamique d'Ayla, en travaillant sur des sites remontant à l'époque abbasside. Ces jeux ont continué à être pratiqués et s'appellent aujourd'hui cho'aba (à caractère populaire). L'auteur cite notamment:

Premièrement:

al monqala qui vient du verbe trilitère na-qa-la qui signifie transférer, transporter un objet d'un endroit à un autre. Al monqala désigne – par métonymie – l'étape d'un voyage ou le mouvement par quoi on déplace fréquemment quelque chose d'un emplacement à un autre. C'est aussi un terme générique qui désigne une famille de jeux qui se jouent sur des tablettes dans de vastes régions du monde. Les mots désignant ces jeux varient d'un endroit à l'autre, monqala est un mot qui renvoie de façon globale à ces jeux qui consistent à déplacer des pierres (ou des cailloux) d'une position à une autre. Le support est une tablette en pierre ou en bois que l'on pose sur le sol. La plus ancienne évocation de ce jeu de pierres (ou monqala) se trouve dans des sources arabes remontant au Xe siècle et qui sont citées dans le cinquième volume du grand ouvrage d'Abou al Faraj Al Isfahanî, Al Aghâni. 800 noms traditionnels ont été retrouvés jusqu'ici qui désignent

l'intégration, l'inter-culturalité et l'enrichissement mutuel. Telles sont les conclusions auxquelles aboutit cette étude à travers la revue de représentations de certains aspects de la culture populaire bahreïnie à laquelle auxquels s'adjoignent quelques aspects de la culture kurde irakienne. L'auteur a pu ainsi vérifier la teneur de cette affirmation de l'anthropologue Lévi-Strauss: «Les différences entre deux cultures produites par des populations descendant d'une même lignée pourraient être plus importantes que celles qui existent entre deux cultures appartenant à des populations provenant de groupes raciaux éloignés les uns des autres».

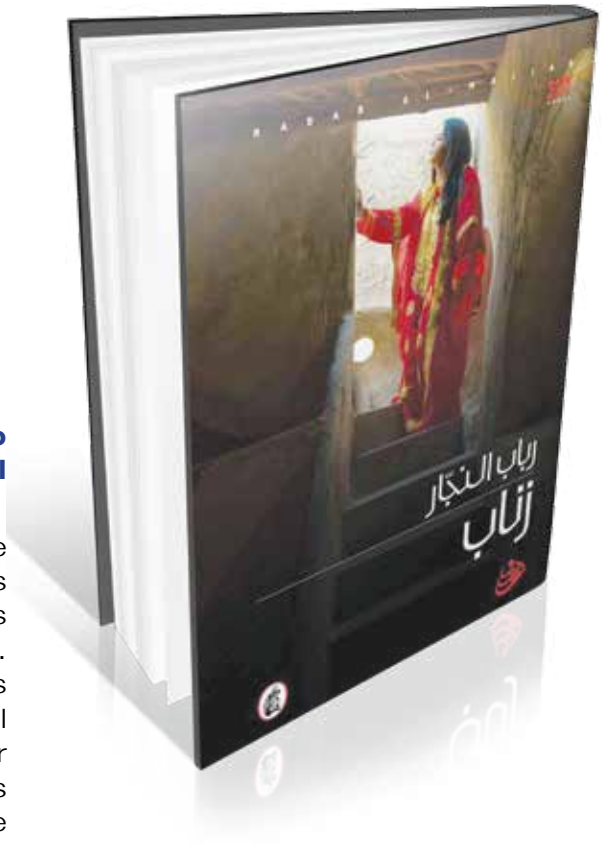
- L'accent est mis sur la nécessité d'intégrer dans les programmes d'enseignement de la langue arabe, au niveau des enseignements réservés à «l' intertextualité» et à «la culture populaire» des applications sur des textes narratifs tirés des littératures du Bahreïn et de la région du Golfe, afin de permettre aux élèves des classes préparatoires et de l'enseignement secondaire de maîtriser les méthodes d'analyse des textes narratifs, dramatiques et poétiques et de procéder au repérage des supports relevant du patrimoine matériel et immatériel, tout en insistant sur la nécessité de former les plus doués d'entre eux à la pédagogie de la production des textes littéraires et aux techniques d'utilisation de supports relevant de la culture populaire nationale bahreïnie, dans le respect de son authenticité, en préservant les spécificités de son appartenance à son environnement arabe et en en enrichissant la dimension humaine et universelle. Nous ne pouvons en effet, comme le souligne Khalifa (2009): «… envisager, à l'échelon arabe, un avenir à l'intégration dynamique du patrimoine populaire dans les œuvres artistiques modernes tout en laissant ce patrimoine en dehors de l'ensemble des connaissances qui participent aujourd'hui, dans un mouvement cumulatif, à la formation des jeunes générations».



- Le repérage des occurrences de la culture populaire inscrites dans le tissu narratif bahreïni permet de mettre en évidence la variété des milieux que reflète cette culture et la grande richesse de ses contenus matériels et immatériels. Le spécialiste est appelé à s'interroger sur les techniques d'insertion de ces occurrences culturelles et sur leur apport à la création littéraire, tout en considérant l'impact des transformations sociales accélérées que connaît la société bahreïnie, depuis le début des années soixante-dix du siècle dernier, sur les supports du texte narratif bahreïni. Ce faisant, le spécialiste tentera de définir des critères scientifiques objectifs qui sont de nature à aider la recherche à développer les méthodes d'analyse des supports culturels relevant du patrimoine qui sont présents dans le roman. L'objectif est ici de dégager les éléments communs qui apparaissent au plan du traitement textuel, ainsi que tout ce qui ressortit à la diversité des milieux qui confèrent à ces éléments des caractères spécifiques, selon qu'il s'agit de milieux ruraux ou urbains, le tout constituant l'espace bien plus vaste où s'épanouit la culture nationale en ce qu'elle a de plus authentique et s'affirme le large horizon où s'inscrit dans toute sa multiplicité le spectre bahreïni arabe, musulman et appartenant à la région du Golfe, avec ses us et coutumes, ses traditions, ses modes de vie, ses croyances, ses divisions du travail, ses habitus sociaux, épistémologiques et axiologiques.
- L'étude anthropologique des représentations culturelles populaires dans le discours narratif a pour but de déterminer l'efficacité avec laquelle cette œuvre littéraire intègre les différents aspects de l'identité culturelle nationale bahreïnie en tant que celle-ci constitue un tout indivisible. Elle permet également de souligner les vastes horizons à travers lesquels cette culture s'ouvre de toute son authenticité sur l'espace de l'identité planétaire et ses valeurs humanistes universelles (valeurs épistémologiques et valeurs axiologiques), par l'interaction,

LES SUPPORTS CULTURELS ET AXIOLOGIQUES RELEVANT DU PATRIMOINE ET DE LA VIE SOCIALE DANS LE ROMAN ZENEB

Hussein Ali Yahya
Bahreïn



L'auteur étudie Zeneb, roman de Rebab An-Najjar (romancière bahreïnie), dont il met en évidence les aspects suivants :

- Un vaste espace est ouvert à l'étude approfondie du patrimoine et des aspects de la culture populaire dans les œuvres romanesques bahreïnies contemporaines. L'application d'approches structurales et analytiques permet au chercheur, qu'il soit spécialiste ou débutant, de repérer les «supports culturels et axiologiques en rapport avec le patrimoine et la vie sociale» dans ce type d'œuvre, d'examiner les techniques narratives propres à intégrer ces supports au récit et d'en étudier l'impact, au plan artistique, et la façon dont de tels supports enrichissent le tissu narratif et lui confèrent une plus grande efficacité auprès du récepteur.
- Les études analytiques qui portent sur l'utilisation de la culture populaire dans le roman sont de nature à combler le fossé épistémologique qui sépare artificiellement la culture populaire de la culture officielle, fossé relevant d'une vision condescendante du fait culturel populaire dans la vie des nations. Le patrimoine populaire est ainsi mis en valeur et reconnu en tant que contribution à la culture vivante des nations, loin de la classification traditionnelle qui relègue à un rang inférieur la culture populaire, considérée comme «culture commune», au profit de «la culture des élites savantes».

de nos peuples, c'est que ce type de récit est arrivé jusqu'à nous en conservant ses qualités artistiques, en dépit du peu d'intérêt dont son étude bénéficie par rapport aux genres narratifs écrits en arabe littéral. C'est dans cette perspective que l'auteur de l'étude a examiné les contes populaires en se fondant sur deux approches :

- Une approche théorique, sur la base de la définition des cadres généraux de la critique culturelle et le matériau sur lequel fonctionne le conte populaire.
- Une approche textuelle, à partir de la mise à jour des thèmes et motifs qui structurent ce type de récit, tel qu'il figure dans l'ouvrage (en langue arabe) d'Ali Meghawi : Contes populaires.

Au plan méthodologique, l'étude se fonde sur les concepts de la «critique culturelle», que le chercheur présente comme «une activité intellectuelle qui fait de la culture dans sa globalité un objet d'étude et de réflexion et prend position sur ses caractéristiques et ses évolutions».

Si l'étude s'est limitée à l'ouvrage sus-indiqué – Contes populaires – qui se compose de 52 récits (169 pages), c'est, notamment, en raison des difficultés qui accompagnent habituellement la collecte de ces contes, de l'effort considérable qu'Ali Meghawi a consenti pour les recueillir et de la virtuosité dont témoigne le regroupement et la mise en forme de toutes ce narrations que cet auteur a entendues de la bouche même d'aînés, hommes et femmes s'exprimant dans différents dialectes, et qu'il a ensuite réécrits dans un arabe littéral de qualité.

L'auteur des Contes populaires, précise dans son introduction qu'il a collecté la plupart de ces récits dans les provinces du sud de l'Arabie Saoudite, qu'il les a lui-même transposés dans la langue du Coran et que les événements auxquels ils se rapportent remontent à cinquante à cent cinquante années en arrière, excepté les contes pour enfants, tels que « Ams'alet » ou « Abou Zid », et quelques autres qui relèvent de contextes mythiques ou légendaires que l'on retrouve dans bien des sociétés.

L'étude a pour objectif de contribuer, à travers une étude culturelle de ces contes, de mettre à jour les motifs dominants, dans une société dont l'auteur de cette étude se déclare l'un des membres et qu'il veut servir, si peu que ce soit, dans le domaine particulier de la culture populaire, domaine où les recherches demeurent encore embryonnaires.

L'étude s'organise autour de la mise en lumière des thèmes culturels qui constituent le substrat de ces contes, du rôle joué par la mentalité arabe dans l'ancrage de ces thèmes ainsi que de leur influence sur les coutumes et traditions sociales. L'auteur de l'étude a porté pour l'essentiel son choix sur les textes qui présentent la matière la plus consistante au regard des objectifs de sa recherche, tout en s'efforçant d'éviter les complications et les extrapolations, et en soulignant qu'il existe bien d'autres textes aussi révélateurs des motifs culturels cachés dans les contes.

UNE LECTURE DES THEMES ET MOTIFS DU CONTE POPULAIRE

Idris Ibrahim Al Baridi
Arabie Saoudite

Les contes, produits de l'imaginaire collectif, sont une forme narrative de la littérature populaire dont la transmission entre les générations successives s'est traduite par l'oralité, la multiplicité et la variété des versions, mais aussi par l'anonymat dans lequel sont tombés les auteurs et la facilité avec laquelle ces formes narratives ont réussi à passer d'une génération à l'autre. Ce type de récit est en effet présent au sein des diverses couches de la population dont il anime les soirées et les rencontres. Il constitue l'un des principaux canaux de transmission de la culture entre les générations tout autant qu'il représente une pratique collective propre à véhiculer les manifestations et les pensées de telle ou telle société.

Compte-tenu du rôle qu'il joue, en tant qu'héritage populaire, le conte est étudié, ici, en soi, comme genre narratif, mais aussi sous l'angle de la «critique culturelle». L'auteur affirme que la meilleure preuve de la puissance et de la capacité du conte à transporter – tout autant qu'à receler – les secrets de la civilisation, de la culture et de la vie politique

Pour contrôler le commerce de l'aloès et de l'essence d'aloès, mafias et bandes armées se sont emparées de la plupart des domaines forestiers de l'Inde où poussent les Arbres d'Agar et dont les produits comptent parmi les meilleurs. Il en a résulté un arrêt presque total des exportations de l'aloès à partir du territoire indien. Le marché des essences fut dès lors envahi par des produits de moindre qualité, venus d'autres pays asiatiques. Certains de ces produits arrivent dans la région du Golfe, soit sous une forme fabriquée artificiellement, soit sous la forme de bouts de bois teintés ou saturés d'arômes factices.

Se parfumer étant un besoin vital pour de larges catégories de la population – car il s'agit d'une forme de culture qui fait partie d'un héritage lié à l'identité et aux coutumes les plus belles et les plus authentiques de cette région –, les gens se sont acharnés à retrouver ces pures et nobles senteurs sans lesquelles aucune fête, aucune cérémonie de mariage ne seraient complètes. Les entreprises asiatiques établies au Golfe ne tardèrent pas à comprendre le parti qu'elles pouvaient tirer d'une telle passion et se mirent à confectionner des ersatz d'essences en se servant du nom de la matière originelle, profitant de la crédulité du commun des gens et jurant leurs grands dieux que le bois utilisé est un bois royal de première qualité.

Il est certain que les parfums, l'encens et les diverses essences qui en sont extraites ont constitué depuis les temps les plus reculés une part importante de la culture populaire du Golfe et de la Péninsule arabique. On ne s'étonnera pas que l'industrie des parfums ait toujours été si prospère. D'après une étude récemment menée par la compagnie Euro Monitor International, il est à prévoir que le marché des parfums atteindra, par exemple, aux Emirats Arabes Unis, le chiffre de 1.12 milliards de Dirhams, en 2017, alors qu'il était de 937 milliards, l'année d'avant. A l'échelle mondiale, les marchés des parfums avaient atteint, l'an dernier, le chiffre de 30 milliards de Dollars américains, chiffre qui devrait passer à 45.6 milliards, à l'horizon 2018, d'après les projections de la société Mintel de recherches sur les marchés.

Une des grandes entreprises françaises spécialisées dans la fabrication des parfums a produit, dernièrement, un parfum alcoolisé en faisant la synthèse d'une composition imitant l'aloès et l'essence qui en est extraite. Elle a ensuite lancé sur le marché ce parfum artificiel qu'elle commercialise à des prix très élevés. Les entreprises concurrentes ne tardèrent pas à confectionner des senteurs qui n'imitent pas seulement celles de l'aloès et de son essence mais également le musc, l'ambre, le santal, l'ambre jaune, l'eau de rose, tous parfums alcoolisés et volatiles qui ne rappellent ceux hérités et transmis depuis des générations que le temps très bref que durent les premières inspirations.

Nous faut-il consentir au fait accompli, à cette réalité qui échappe à notre volonté et accepter d'être à chaque fois obligés de nous approcher d'un superbe bouquet pour nous assurer au toucher si les fleurs sont authentiques ou fabriquées, en réponse à la demande, avec de la matière plastique, en une habile imitation de ce que la nature a donné?

Que faire contre la force des choses ? Et comment réagir à cet assaut mené contre les produits les plus authentiques ? Il faut en premier lieu insister sur la nécessité de rectifier le tir avant qu'il ne soit trop tard. C'est une belle chose que le Bahreïn dispose d'une vénérable instance gouvernementale de contrôle qui a pour fonction d'examiner les perles importées afin que soient distinguées les pierres naturelles des artificielles, mais comment véritablement contrôler l'industrie des parfums d'imitation et protéger la grande masse des consommateurs dans le pays contre la fraude et l'imposture, surtout qu'il s'agit d'un produit vital qui fait partie des besoins quotidiens du citoyen ?

Oui, comment protéger le consommateur dans ce secteur précis ?

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

AUTHENTIQUE ET ARTIFICIEL

Par-delà les contes et légendes qui se sont multipliés, au long de l'histoire, sur le secret de la formation de la perle à l'intérieur de l'huitre, une vérité scientifique s'est imposée qui ne souffre contestation : un grain de sable – à moins que ce ne fût une créature marine parasite d'une taille infinitésimale – s'est introduit à l'intérieur de la coque amenant le mollusque à sécréter une matière dont il a enveloppé l'intrus afin de se protéger contre la menace potentielle qu'il pouvait représenter. La matière ainsi dégagée a créé cette perle rare qui décida du destin de tant d'hommes, permis dans cette région aux féodaux de la mer d'accumuler des fortunes et fait de l'histoire des pêcheurs de perles du Golfe tout autant que des chants, savoirs, us et coutumes nés de cette histoire un riche patrimoine.

Le même danger qui menaçait certaines huitres a également mis en péril, mais sous la forme d'un petit insecte qui transperce l'écorce, un certain type d'arbres appelés Arbres d'Agar. Ces arbres, toujours verdoyants, poussent en Inde et dans les pays du sud-est asiatique. L'insecte commence par ronger une branche de l'arbre, produisant une sorte de nécrose qui abîme la branche, mais l'arbre sécrète une matière grasse et toxique pour se défendre contre l'agresseur. La branche attaquée est alors saturée de cette matière et sa couleur tourne au brun foncé, de sorte que l'envahisseur est neutralisé. En même temps, la branche produit une senteur rare et prenante à laquelle, lorsqu'on la met à brûler sur de la braise, nul parfum au monde ne peut se comparer. Il s'agit du précieux bois d'aloès dont on extrait par divers moyens l'encens que les parfumeurs utilisent pour fabriquer des parfums de haute qualité présents, depuis la nuit des temps, dans la culture populaire de la région du Golfe et de la presqu'île arabique. Ce bois a pu également servir à la fabrication de l'encens pour les temples bouddhistes et hindouistes, mais rien n'égale le statut qui est le sien, en tant qu'essence rare, dans la culture populaire de notre région.

Comme les perles ne se trouvent pas dans toutes les huitres et que les branches «blessées» ne se rencontrent pas dans tous les Arbres d'Agar, l'homme est intervenu pour reproduire le processus d'implantation du corps étranger. C'est ainsi que furent créées les perles industrielles, et que l'on a fini, en passant à la production de masse, par banaliser cette pierre qui était si précieuse. Les perles naturelles sont, depuis, devenues très rares et leurs prix ont flambé.

Index

19 AUTHENTIQUE ET ARTIFICIEL

21 UNE LECTURE DES THEMES ET MOTIFS DU CONTE POPULAIRE

23 LES SUPPORTS CULTURELS ET AXIOLOGIQUES RELEVANT DU PATRIMOINE ET DE LA VIE SOCIALE DANS LE ROMAN ZENEB

26 LES JEUX A L'EPOQUE ABBASSIDE A TRAVERS LES DECOUVERTES ARCHEOLOGIQUES DE LA VILLE ISLAMQIUE D'AYLA

28 AINSI JOUA MON GRAND-PERE

30 LES RITES DE LA «MEDECINE» POPULAIRE AU MAR0C

32 LES DANSES ET LES CHANTS BEDOUINS EN TERRE DE CHAM ET LEURS SIGNIFICATIONS

34 LES FONDEMENTS THEORIQUES ET PRATIQUES DE L'EVOLUTION DE LA FORME DES METIERS A TISSER LE SADWU

36 PATRIMOINE POPULAIRE PALESTINIEN: LE TABOUN MENACE DE DISPARTION

38 UN VRAI DICTIONNAIRE DE L'ARCHITECTURE ET DES ORNEMENTATIONS ISLAMIQUES

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
Fareeda Wong Fu Chinese

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de rédaction
- Relations internationales

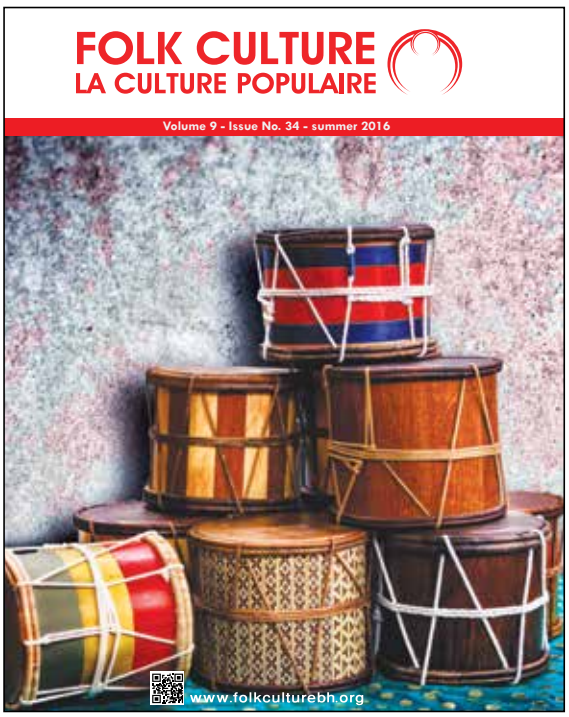
Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

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

Dictionary of Islamic architecture and ornament

Muhammad Muhammad Ibrahim
Yemen

The researcher traces the meanings and implications of Islamic architecture, ornaments and miniatures. He also studies their diversity, uniqueness and openness to the Other by examining the geometric and architectural aspects of Amiriya School and Mosque in Rada'a. The capital of Yemen's most powerful Islamic mini-state, (Tahiriya State), Rada'a was known for science and architecture.

Open to both Eastern and Western cultures, Tahiriya had a very cultural and intellectual society. The last king of Tahiriya State, Al Dhahir Sultan Amir bin Abdul Wahab made the city of Rada'a his capital; he was known for good administration and political wisdom.

Two overlapping methodologies were used to study Amiriya. The first is observational, focusing on the architectural details. The second theoretical approach studies architecture by taking into account scientific and Islamic urban development in Yemen at the time of the Tahiriya State.

Dr. Selma Al-Radi, the project director and winner of the Aga Khan Award 2007, published a book about the Amiriya School in which she describes her love for Yemeni architecture. The story begins with her first visit to Amiriya School and Mosque; she lived in Yemen for 24 years.

She dedicated her book, which Oxford University published in English in 1997, to Yemeni builder Izzi Muhammad, a builder who had in his hands and head the experience of many generations. She expressed her gratitude to the master builder (Uasta) for teaching her. Regrettably, he died before she could become an Uasta.

In her book, she describes the technical details of the Amiriya restoration project, which took 23 years.

A former President of the Republic of Yemen, Ali Abdullah Saleh gave Al-Radi an award in recognition of her contribution to the culture and history of Yemen and her outstanding efforts in restoring this historic Islamic monument.

Palestinian folklore: The endangered Tabun

Said Salman Al Khawajah
Jordan

Like other nations, Palestine has a heritage rich in traditional materials and tools that play a significant part in the people's lifestyle, ways of thinking and behaviours. These traditional artefacts also reflect people's sentiments, feelings and wishes.

Experts have developed an increasing interest in folklore. In general, we could say that folklore is as old as human society. Primitive man wandered, observed, listened and formed insights about various phenomena. He then developed interpretations and explanations for such phenomena.

Folk literature includes legends, myths, tales, proverbs, dialects, anecdotes and riddles about local raw materials.

The Tabun is an oven with an opening at the top used mainly for baking bread. Calcareous soil is mixed with hay and water, dried in the sun, and then covered with ashes, dried animal dung and an iron lid. Gravel was placed at the Tabun's base, and then people lit a fire to make the oven hot enough to bake bread. If the oven was not used for some time, flammable material, including the remnants of olive pressings, was added to bring it to the right temperature for baking. Food was also baked in this outdoor oven. Farmers used the Tabun to keep them warm in the winters; they would gather around the Tabun, and add wood to it until the coals glowed red.

The Tabun is still used, especially by the older generation, because Tabun bread is much tastier than bread baked in modern bakeries.

The current generation has a duty to maintain the heritage, customs and traditions of the ancestors who worked diligently to build their nations and raise their children. Unfortunately, today's generation ignores this heritage and the legacies of our fathers and grandfathers. It is imperative that official and civil authorities revive such heritage, and teach our children to preserve it.

The theoretical and practical foundations of the development of weaving looms (Sadu)

Ali Salih Al Najadah
Kuwait

A traditional form of weaving practiced by Bedouin women in rural communities in Kuwait and other Gulf states, Al Sadu is used to produce fabric for furniture and accessories for camels and horses.

Bedouin men shear the sheep, camels and goats, then women gather in small groups to spin and weave while they exchange family news, chant, and recite poetry. Girls learn by watching; they are given tasks such as sorting the wool before they progress to more complicated skills.

Al Sadu is a term with 3 meanings. It is a common expression for raw sadu threads; it is the name of the traditional ground weaving loom; and it describes the Bedouin weaving process.

Sadu is one of the most significant handicrafts that Bedouin women mastered to meet the Bedouins' needs, including tents with all the furniture and decorative elements.

After Kuwaiti Bedouins settled in cities and suburbs, young women began to work in the public and private sectors and the practice of Sadu became endangered. Young women found it painful to sit for long hours while using the traditional loom. In an attempt to encourage young women to persevere with this traditional craft, the Sadu was redesigned to increase production and reduce pain.

This research paper aims to:

1. Identify the research problem and the origin of Sadu.
2. Study various Sadu loom designs to facilitate weaving and adapt to the requirements of modern life.
3. Describe the theoretical and practical aspects of the design of the vertical Sadu loom.
4. Review the stages that went into the invention and development of vertical Sadu looms.
5. Describe the parts of vertical Sadu looms.
6. Explain the technique for using vertical Sadu looms.

Denotations of Bedouin dances and songs in the Levant

Awad Saud Awad
Syria

Bedouin dances and songs are the result of the Bedouins' interaction with their harsh environment. Some songs and dances - such as Jafrah and Zarif Altul, which are performed by women of the Bani Hilal tribe - date back hundreds and possibly even thousands of years. Did the Bani Hilal women invent these dances and songs, or were they common to other Bedouin tribes?

It is difficult for any folklore researcher to determine the exact age of a dance or song because of the deep roots of our heritage, which dates back thousands of years. The Daluna love song originated in the days of the Canaanites!

The study of Bedouin songs and dances associated with occasions such as weddings is affected by the political, religious, social and economic climate. Songs for occasions such as weddings, circumcisions, the making of vows, the return of the departed, war, victory or condolences have been influenced by the changing social and political situations for thousands of years.

Bedouin art was characterised by epic songs that described nomadic life. Hajeeni is the oldest type of Bedouin song. When the Bedouin became more settled, they began singing Mawwal and Ataba. Now Bedouins sing Hajeeni while travelling and Mawwal and Ataba at the evening Majlis to express suffering, affliction, and love.

Songs such as Dabka are related to settling down rather than being nomadic, so the Bedouin looked for songs relevant to their transition to pastoral and agricultural life.

The oldest dance, Lafha is performed in the Arabian Gulf, the Arabian Peninsula, Iraq and the Levant countries. The dance may vary from country to country, but the essence is the same; women toss their long hair from side to side as they dance.

Folk medicine in Morocco

Idris Maqbub
Morocco

In Morocco, folk medicine is a social phenomenon that attracts many people, although some are sceptical. This type of medicine is popular with poor, simple people, but also with members of the middle and upper classes.

Researchers may use ethnographic, anthropological or sociological approaches to study folk medicine.

Although Morocco's religious scholars reject medicine based on sorcery, magic and amulets, the majority of Moroccans ignore their teachings and consult healers for magical or herbal remedies.

In Moroccan society, the need for folk medicine stems from modern medicine's inability to treat many incurable diseases. Although Morocco's Ministry of Health issued laws to regulate folk medicine and treatments, in 2013, there were approximately 30 deaths by poisoning as a result of herbal treatments.

Research on "As My Grandfather Played"

Yasser Abu Nuqta
Syria

Games emerged and evolved to entertain people and promote solidarity. They involved the use of simple raw materials.

Some games developed by accident, while others were the result of a great deal of effort. In each harsh season or during a long winter's night, stones were scattered, balls kicked, voices rose and hands clapped!

These are the games my grandfather played. He taught them to my father, who passed them on to me.

However, my grandfather was probably not the first person to play these games! Some of the games date back thousands of years in lands that were home to the greatest human civilisations. Some nations had wrestling and racing, and sports were played in playgrounds and stadiums.

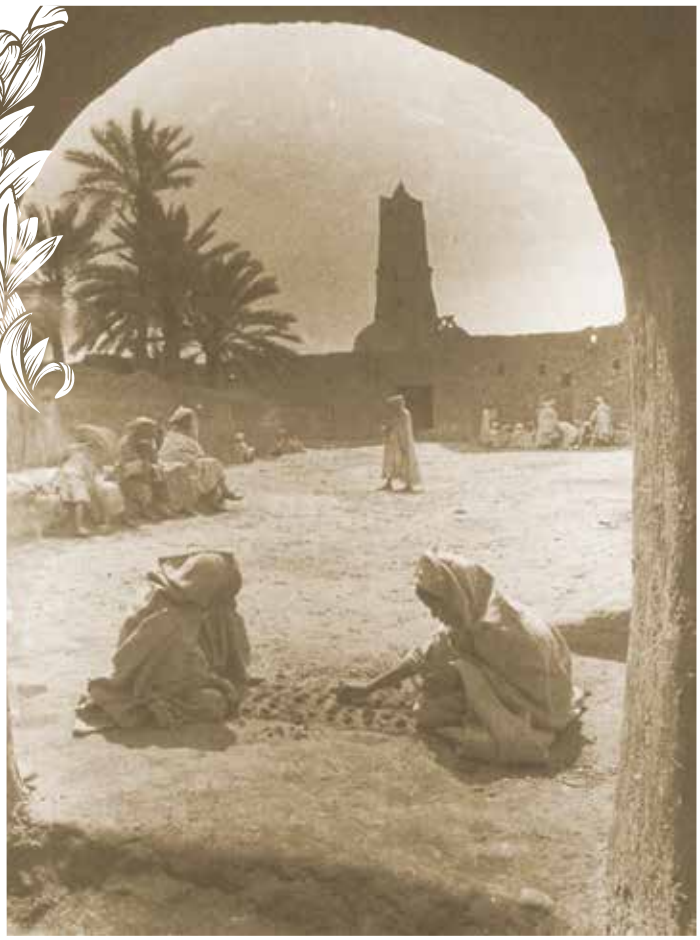
In many of his writings, Professor Taysir Al Faqih mentions the benefits of these games; he told the Folk Culture Journal that games benefit the body, enhance memory, develop skills, promote good social relations, and bridge the gaps created by different social classes' financial and ethnic differences.

They also promote patience, perseverance and self-control, because players must abide by the rules of each game, respect the rights of others, and avoid cheating.

Folk games play an important role in encouraging movement, rhythm and folk songs, and transmitting customs, traditions and knowledge from generation to generation. In doing so, they help to shape a culture that is rich in meaning, lessons and social activities, which stress the importance of national identity.

Games in the Abbasid Era based on archaeological discoveries in the Islamic city of Aylah

Fatima Abu Shqal
Jordan



The researcher sheds light on the most important games discovered in the Islamic city of Aylah. These games, which are still played today, date back to the Abbasid Era.

Board games: Manqallah describes a variety of board games that involve moving stones; these games are played across the world. The oldest recorded mention of Manqallah was in the 10th century; Abu Al Faraj Al Isfahani mentioned it in "The Book of Songs", Volume 5.

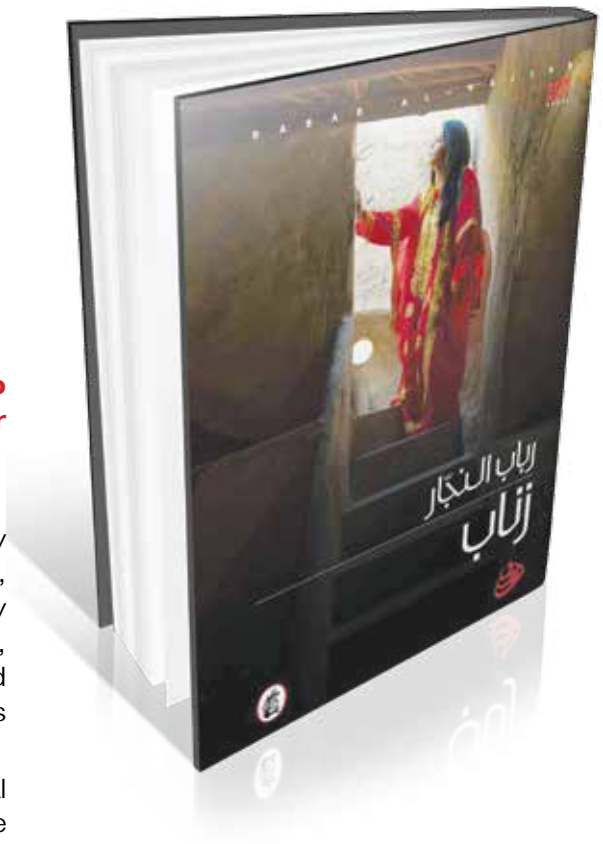
So far, there about 800 different names for traditional Manqallah games. Approximately 200 of these games are played in 99 countries around the world. Muslim and Arab merchants helped spread the games to other nations.

Duodecim Scripta, (Twelve Lines), is a board game for 2 players. Each player uses 15 stones of a particular colour, and arranges his stones on a specific line. Three dice are thrown, and then the player moves the stones based on the dice.

Aylah is one of the oldest Islamic cities outside the Arabian Peninsula. The city has four main gates, and each gate is surrounded by a tower. The gates are connected by two main streets. One of the most prominent is the Egypt's Gate, (or North Egypt's Gate). A house with unique architectural design is located near this gate. Under the supervision of Kristoffer Damgaard, the University of Copenhagen excavated the area after Dr. Donald Whitcomb discovered and excavated the site.

Cultural, folkloric and social connotations in the novel Zainab

Hussein Ali Yahya
Bahrain

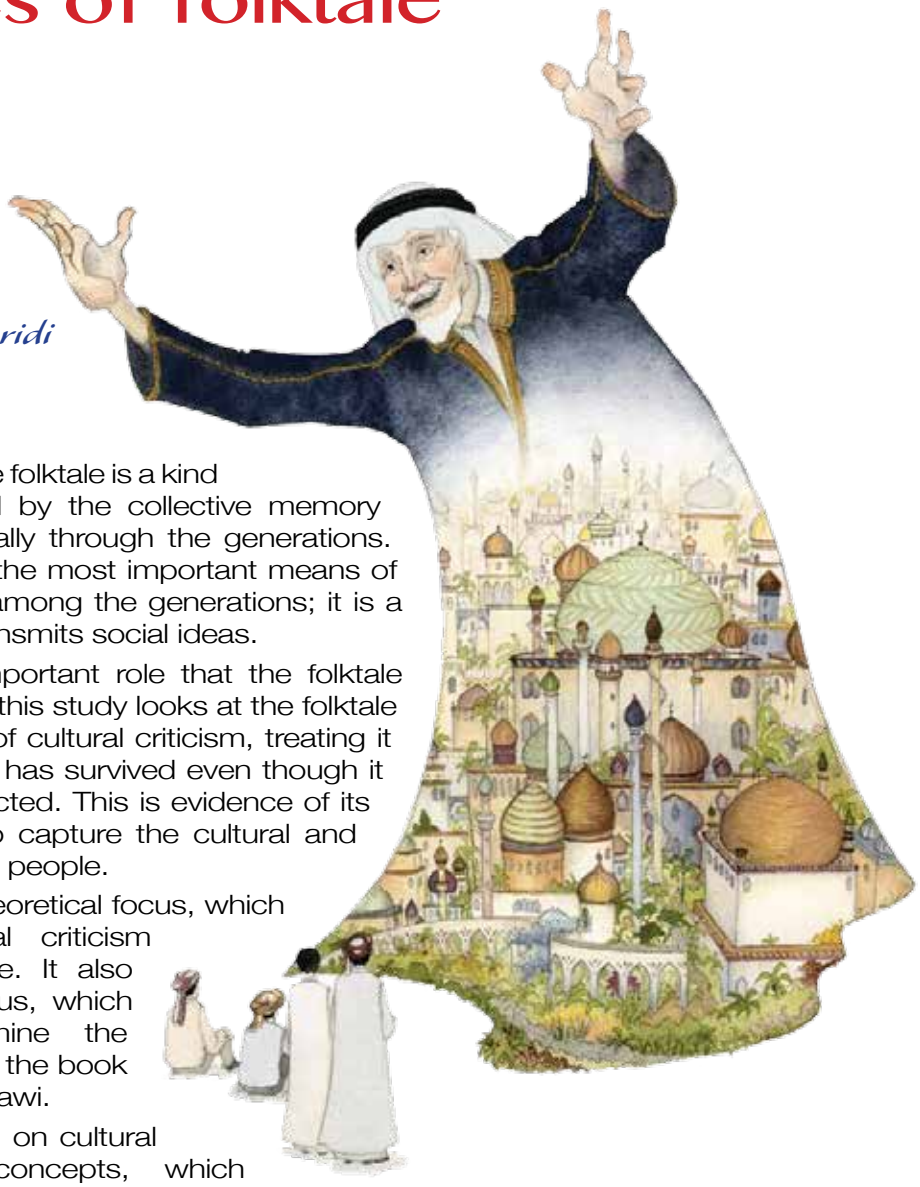


This paper examines the novel Zainab by the Bahraini writer Rabab al-Najjar for the following purposes:

- Researching folk culture and contemporary Bahraini fiction using structural analysis, which enables the researcher to identify the cultural connotations of heritage, analyse the narrative technique, and measure whether the technique enriches the content of the story
- Bridging the gap between folk and official culture, and emphasising the importance of folklore, in accordance with the movement to develop national culture
- Exploring the diverse environments reflected in fiction and evaluating morals, which requires a study of the techniques used to narrate the stories and the sources of their inspiration, taking into account the rapid social changes in the local community since the 1970s
- Exploring the diversity and characteristics of environments in villages and cities, which represent the spectrum of Gulf Arab and Bahraini Muslim customs, traditions, lifestyles, beliefs and values
- Determining how effectively literature reflects Bahrain's national identity and openness to other cultures in light of Strauss' assertion that the degree of difference between two cultures produced by people who belong to one human strain may be greater than that between two cultures belonging to ethnic different groups.
- Encouraging the inclusion of folk fiction texts in folk culture curricula in Bahraini literature and in schools, so that students can learn about the stories' structures
- Exploring the oral and material aspects of folk literature, and training gifted students in the folk genres

Types of folktale

Idris Ibrahim Al Baridi
Saudi Arabia



A type of folk art, the folktale is a kind of narrative produced by the collective memory and passed down orally through the generations. The folktale is one of the most important means of cultural transmission among the generations; it is a social practice that transmits social ideas.

Because of the important role that the folktale plays in communities, this study looks at the folktale from the perspective of cultural criticism, treating it as a folk tradition that has survived even though it was not greatly respected. This is evidence of its strength and ability to capture the cultural and political aspects of our people.

The study has a theoretical focus, which tries to use cultural criticism to assess the folktale. It also has a procedural focus, which attempts to determine the typology of folktales in the book Folk Tales by Ali Maghawi.

The study is based on cultural criticism and its concepts, which consider folktales as intellectual activities. The study focuses on the book Folk Tales, (which consists of 52 stories over 169 pages), for several reasons, including the effort made to collect tales in different dialects and write them down in beautiful classic Arabic.

The study attempts to shed light on the cultural styles of the folktales. In his Introduction, the author mentions that he collected most of the tales from the southern region of Saudi Arabia. The tales are between 50 and 150 years old.

The writer decided to serve his community by conducting this research, given the limited number of studies in this field.

The paper attempts to address the cultural styles of the tales, the role of the Arab mentality in enhancing these styles, and their impacts on the habits and traditions of the Arab societ

Asian companies rushed to provide lower quality alternatives to meet the Gulf's heavy demand for Oud. Oud is associated with many traditions and customs in the region and used at celebrations, eids and weddings.

Perfumes and incense are an important part of folk culture in the Gulf and the Arabian Peninsula, so it is unsurprising that the perfume industry in the region continues to flourish. According to recent research by Euromonitor International, the value of the perfume market in the United Arab Emirates is expected to reach Dh1.12 billion in 2017 from Dh937 million in 2015. According to Mintel, the value of the global perfume industry was around US$30 billion in 2015, and this is expected to increase to US$45.6 billion by 2018.

Recently, a well-known French perfume manufacturer launched a very expensive alcohol-based Oud perfume in the local market. Many companies followed suit with Oud perfumes and versions of other traditional fragrances, such as musk, ambergris, sandalwood, amber and rose oil. Unlike traditional perfumes, alcohol-based perfumes are volatile, and they only last a few minutes.

Must we accept what we can get and stop searching for the genuine article?

Do we have to make do with artificial flowers, or should we take steps to correct the situation?

Bahrain took a pioneering step when it created a regulatory organisation to test imported pearls, but how can we protect the perfume industry's consumers?

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

The real or the synthetic ?

There are many stories about how pearls are formed. Some are very similar to scientific discoveries that explain the stages of a pearl's formation.

A pearl begins to form inside an oyster's shell when an intruder, such as a grain of sand or a tiny animal, slips into the oyster. In response to the irritation, the oyster covers the intruder with layers of nacre, eventually producing a glittering pearl.

The pearl was the basis of the economy in many Gulf countries, putting divers at risk and building the empires of pearl merchants. Pearls are an important part of the Gulf's heritage.

Oud, which comes from agarwood, is increasingly scarce. An evergreen tree native to India and southeast Asia, agar produces a dark aromatic resin when infected by a type of mould. Many cultures value this resin for its distinctive fragrance, and use it for incense and perfumes. First-grade genuine agarwood is one of the most expensive raw materials in the world.

In the Gulf, in addition to using concentrated aromatic oils, people burn pieces of Oud on hot coal. It is probably used in Hindu and Buddhist temples, along with other types of incense.

Pearl farmers insert a grain of sand into a mollusk to create the cultured pearl, which almost wiped out the pearl-diving industry, making natural pearls very expensive.

Gangs and armed mafias took control of the majority of the forests with the highest quality agar trees in India, practically halting the export of India's Oud. As a result, artificial Oud fragrance produced by other Asian countries has invaded the market.

Index

5 The real or the synthetic ?

7 Types of folktale

8 Cultural, folkloric and social connotations in the novel Zainab

9 Games in the Abbasid Era based on archaeological discoveries in the Islamic city of Aylah

10 Research on “As My Grandfather Played”

11 Folk medicine in Morocco

12 Denotations of Bedouin dances and songs in the Levant

13 The theoretical and practical foundations of the development of weaving looms (Sadu)

14 Palestinian folklore: The endangered Tabun

15 Dictionary of Islamic architecture and ornament

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
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
Fareeda Wong Fu Chinese

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

Amr Mahmoud El-krede
- Design Management

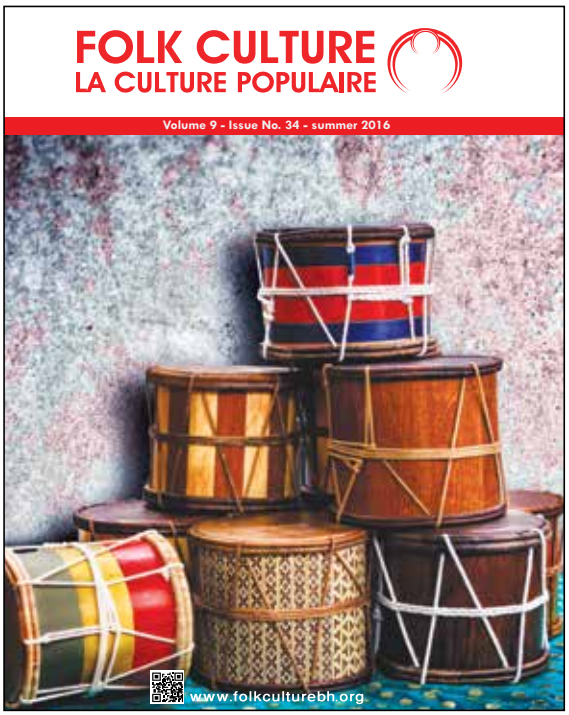
Sayed Faisal Al-Sebea
- I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

Folk Culture

A quarterly specialized journal

Volume 9 - Issue No. 34 - summer 2016



Subscription Fees

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

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. 34 - summer 2016

www.folkculturebh.org