الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

العدد 35 - السنة التاسعة - خريف 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 35 - خريف 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:

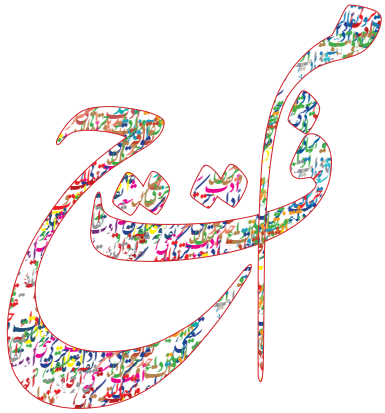
- المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترحب (الثقافة الشعبية) بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد وتنشرها حسب ورودها وظروف الطباعة والتنسيق الفني.
- ترسل المواد إلى (الثقافة الشعبية) على عنوانها البريدي أو الإلكتروني، مطبوعة الكترونيا 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



متاحف التّراث الشّخصيّة في الخليج والجزيرة العربية

أ. علي عبدالله خليفة

بارك الله في نُخبة من أبناء الخليج والجزيرة العربية، ممن زرع الله في قلوبهم اهتماماً خاصاً بجمع كلّ ما له صلة بمعطيات الثّقافة الماديّة من أدوات ومعدّات وحرف وصناعات ومنتجات، كان لها يوماً ما دورٌ مهمٌّ في حياة البشر بهذه المنطقة، التي تسارعت بها المتغيّرات، وأتت على كلّ ما له علاقة بحياة النّاس قبل اكتشاف النفط، وما بعده بعدّة سنوات، حيث تخلّص الجميع من كلّ ما يمتّ إلى تلك المرحلة شغفاً وانبهاراً بالحياة الجديدة، ومسايرة لمتغيّرات الزّمان.

هذه النّخبة، وبشغف شخصيّ خاص، أخذت على عاتقها جمع وحفظ ما تيسّر لها مما تُرك وأُهمل، ولم يعد ذا بال ولا قيمة في حياة النّاس الجديدة. فحرصت عليه، وادّخرته بحب حتّى تراكم واحتاج إلى أمكنة خاصة للحفظ والعرض في رفوف وخزائن خاصّة، تمّ ترتيبها وتنسيقها باهتمام مشوب بالاعتزاز والفخر. فانتشرت على امتداد منطقة الخليج والجزيرة العربية متاحف شخصيّة، تُعرف بأسماء جامعي هذه الندرة من العاديات التي تتكون في الغالب من كل ما له علاقة بمظاهر الحياة الشعبيّة في تعامل البشر في البرّ والبحر. فاعتنى أهل السّواحل بمنتوج البيئة البحريّة واهتم أبناء الداخل بمعطيات البادية. فتم جمع أدوات صناعة الغوص على اللؤلؤ وصيد السمك وأدوات النسيج البدوي ومعدات ركوب الخيل والإبل والصيد بالصّقور، إلى جانب الملابس الرجاليّة والنسائيّة والعملات والحلي والفضيّات والأواني وأدوات الزّراعة وصناعة الجلديّات والأبواب

وأدوات الإضاءة والموازين والمكاييل والملابس والصوفيّات وأدوات القهوة وأنواع الطبول والدفوف ومعدات الطبّ الشعبيّ وغير كل ذلك مما تواجد واستعمل في ذلك الزّمان.

لقد انتشرت مثل هذه المتاحف في المدن والقرى والأحياء بكل بلد، مرتبط كلّ منها باسم واهتمام جامعها شخصيّا، فهو الذي بذل الكثير من الوقت والجهد والمال لتجميعها وتخصيص إحدى غرف مسكنه الشّخصي لحفظها والعمل على صيانتها والحرص كل الحرص عليها. وقد اشتهر العديد من هذه المتاحف الشخصيّة بما حوته من قطع تراثيّة نادرة لتكون مزاراً للباحثين والمهتمين بدراسة المظاهر الماديّة للنشاط الإنساني من عادات وتقاليد ترتبط بالمأكل والمشرب والملبس والعمل وغيره. وخصّص الموسرون من الجامعين مباني خاصّة لمتاحفهم، وأطلقوا عليها ما عنّ لهم من مسميّات.

والذي يُؤخذ على أغلب هذه المتاحف، رغم أهميّتها كمصدر لمتاحف إثنوغرافيّة متعدّدة، أن أغلبها تمّ جمع مادّته عشوائيّاً، أو انتقائيّاً، حسب هوى الجامع، وبمزاجه الشّخصي، دون منهج جمع علميٍّ معيّن. وفي الغالب الأعم، أنّ عرض القطع في هذه المتاحف يتمّ حسب النوع والاستخدام، دون وصف تعريفيٍّ دقيق ومترابط لكل قطعة على حدة وربطها بتقليد أو عادة أو فنّ أو صناعة خلال فترة زمنيّة محددة. كما أنّ بعض القطع هو مما لاقيمة له ولا يعني شيئاً. ويرجع ذلك إلى أنّ غالبيّة جامعي هذه الأدوات - جزاهم الله خيرا - مجرّد هواة متطوّعين، لا تربطهم إلا العاطفة بما تمّ جمعه، إلى جانب كونهم على قدر متفاوت من العلم والثّقافة، إلا أنّ منهم - دون أدنى شكّ - من هو ضالع ومدرك بأن ما جمعه ذو صلة بأحد العلوم الإنسانيّة التي بدأت في زماننا هذا تأخذ ما تستحقّ من مكانة لدى الشّعوب.

وإذ نحيّي بكل تقدير أصحاب هذه المتاحف الثّمينة، ونشيد بجهودهم، وبما أنفقوه من وقت ومال وحرص، حفظ لنا العديد مما افتقدناه، فإننا من هذا المنبر العلمي التخصصيّ المتواضع، نُلفت نظر المعنيين بكلّ دولة إلى أهميّة الالتفات إلى تقييم وتكريم أهم أصحاب هذه المتاحف، والعناية بمَآلِ ما جمعوه، من بعد وفاتهم.

والأمل كبير في من سيرث هذه الثّروة من الأبناء والأحفاد، لإدراك قيمة ما سيصل إلى أيديهم والمحافظة عليه، مؤملين ألا يكون مصير كل ذلك - لا قدر الله - «سوق الحراج».

رئيس التحرير

الفهرس

مفتتح

04 متاحف التّراث الشّخصيّة في الخليج والجزيرة العربية
علي عبدالله خليفة

تصدير

08 الثقافة الشعبية في عصر العولمة
باقر النجار

آفاق

14 اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني
لدراسة الثقافة الشعبية المادية
يوسف حسن مدني

أدب شعبي

26 الهلالية من السيرة إلى المسرح
عبد الرحمن الشافعي

44 البناء التخييلي في الحكاية الشعبية
بوشعيب الساوري

50 الخصائص الأدب شعبية في "كتاب بلوهر وبوذاسف"
فرج قدري الفخراني

66 صالح باي الظاهرة
أحمد الخصخوصي

عادات وتقاليد

90 الطب الشعبي في الأحساء
أحمد عبدالهادي المحمد صالح

106 نخلة التمر في المعتقدات الشعبية
عبدالباسط عودة إبراهيم

موسيقى وأداء حركي

126 فنّ "المالوف" في "تستور":
تراث شعبيّ ذو تقاليد شفويّة
وجدي عليلة

140 الهوية المغربية
من خلال الغناء والرقصات الشعبية
الكبير الداديسي

ثقافة مادية

150 الأزياء التقليدية
للأميرة نورة بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود
وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل

168 الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات
علي محمد راشد

في الميدان

188 الحواج..مهنة تتعثر أم تندثر
محمد السلمان

جديد النشر

202 دراسات فولكلورية من سبع دول عربية
ودراستان في الأدب الشعبي العربي المقارن
أحلام أبو زيد

218 عرض كتاب استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب
أشرف سعد

الثقافة الشعبية في عصر العولمة

أ. د. باقر النجار

أستاذ علم الاجتماع، جامعة البحرين

لقد أتاحت لي كتابة هذا التقديم فرصة للإطلاع على بعض أدبيات الثقافة الشعبية. وهو تخصص ومجال كان في مرحلة من المراحل جزءا من الأنثربولوجيا بل أنه قد أطلق عليه بعلم الفولكور. وقد راج ها التخصص في بعض أقطار المنطقة في فترة السبعينات و الثمانينات مع الاهتمام الرسمي بما سمي حينها بحفظ التراث الشعبي. إلا أن الثقافة الشعبية كمجال بات من الاتساع الذي يتجاوز فيه بداياته الأولى ليمثل بحق في بعض الجامعات تخصصا قائما بذاته وإن تداخل مع التخصصات الأخرى في العلوم الاجتماعية والانسانية.

ونتيجة لذلك فقد دفع الاهتمام المتزايد بدراسة الثقافة الشعبية في العقدين أو الثلاثة الماضيين لأن يخضع موضوعه لمعالجات نظرية من فروع مختلفة من العلم الاجتماعي. ورغم أن الثقافة الشعبية كموضوع قد مثلت كما أشرنا المحور الرئيسي ولفترة تطول في الدراسات الأنثروبولوجية، إلا أن التطورات التي جاءت على العلم الاجتماعي ذاته وتداخل تخصصاته وفروعه كما هي التطورات التي جاءت على المجتمع البشري خلال الثلاثة عقود الأخيرة من تطور في تكنولوجيا الاتصال وتداخل بين الشعوب والمجتمعات لأن تحتل دراسة الثقافة الشعبية أهمية في دراسة السلوك الانساني و فهم تجلياته.

وقد كان الفهم التقليدي للثقافة الشعبية قائما على التمييز بين ما يسمى بثقافة العامة والتي تشمل المجتمع ككل مثل العادات والقيم والقصص والسرديات وموسيقى ورقص اتفق على أنه شعبي والتي يسود الاعتقاد بأنها جزء اساسي ممارسات وطقوس الطبقات الفقيرة والجماعات الشعبية من المجتمع، وثقافة النخبة ذات الطابع الطبقي والمهتمة بالموسيقى الكلاسيكية والفنون الجميلة والمتاحف والعروض المسرحية وغناء الأوبرا ورقص الباليه.. الخ.

ورغم أن الاعتقاد السائد عند البعض من أن الثقافة الشعبية هي ثقافة الفئات الفقيرة ولربما الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى، إلا أن التغيرات التي جاءت على المجتمع خلال العقود الثلاثة الماضية بفعل التطور الهائل في تكنولوجيا الاتصال كما هو بفعل هذا النزوح البشري الهائل قد حول الكثير من عناصر الثقافة الشعبية او تلك الخاصة ببعض الفئات او الجماعات الأثنية إلى أن تكون جزءا مميزا لثقافة المجتمع ككل.

(3)

(2)

(1)

وتقدم قدرة الثقافة الشعبية لجماعات السود في الولايات المتحدة الأمريكية، ليس فقط من وحي قدرتها على الاستمرار و مقاومة التغيير وإنما في أن تكون بعض عناصرها ومكوناتها مركبات أساسية في ثقافة المجتمع الامريكي ككل. أي بمعنى آخر في أن تكون جزءا من ثقافة البيض كما هي جزء من ثقافة النخبة الأمريكية التي هي في جلها من البيض. فالكثير من الموسيقى والرقص والغناء والعادات الغذائية للسود.. وغيرها قد أصبحت بمرور الوقت وبفعل التداخل والاندماج في المجتمع الأمريكي جزءا من ثقافة المجتمع الأمريكي. وبالمثل يمكن القول على قدرة ثقافة جماعات الهسبانك «اللاتينو» في الولايات المتحدة الأمريكية لأن تكون جزءا من المكون الثقافي للمجتمع الأمريكي ككل. ومثل هذا الأمر يدحض المقولة السائدة في بعض نظريات العلم الاجتماعي التقليدي من أن الثقافة السائدة في المجتمع تمثل ثقافة الجانب الأقوى أقتصاديا وسياسيا في المجتمع. وهي مقولة كما يبدو لا تؤكد مقولة سيادة الثقافة «الرفيعة» على أنها ثقافة للمجتمع. بل توحي بقدرة الثقافة التحتية كذلك على اختراق النخب والجماعات الأعلى. وما أنتشار بعض الممارسات الطقوسية الدينية الخاصة بالجماعات الشعبية في اوساط نخب ثقافية واقتصادية في بعض البلاد العربية إلا دليلا آخر على قدرة بعض المكونات الشعبية على اختراق النخب الثقافية والاقتصادية التقليدية كما هي قد جاءت في بعض حالاتها مع النخب الاقتصادية الطارئة.

وخلاصة القول أن التحولات الاقتصادية العظيمة التي جاءت مع قوى العولمة في هذا العالم لم تستطع فقط على «إطمار» عناصر الثقافة الشعبية فحسب بل أنها وبفعل عناصر المقاومة في هذه الثقافة قد استطاعت أن تستمر. وهي في بعضها باتت تمثل بفعل هذه القوى عناصر جديدة من مكونات هويتها، اي أن تحدد هذه الثقافة مسار إنتساب هويتها الأثني ولربما الديني أو العرقي، كما هي أن تكون جزءا جديدا من مكون الثقافة العالمية.

الصور:

1. http://trips.ae/wp-content/uploads/06/2015/DSC01018.jpg
2. http://7iber.com/wp-content/uploads/04/2015/india-in-jordan.jpg
3. https://share.america.gov/wp-content/uploads/03/2016/New-Mexico-dancer-at-the-Gathering-of-Nations-pow-wow-CECEJY.jpg

بعدسة الفنان: محمد صادق

الغلاف الأمامي

الحيّه .. بيّة
طقس شعبي متوارث

منذ أقدم الحضارات توارث الإنسان بهذه المنطقة العربية من العالم العديد من العادات والتقاليد الاجتماعية والدينية المرتبطة بأهم المظاهر والممارسات والظواهر الطبيعية. كان الماء والنبات محورها الأهم فعلى ضفاف الأنهر وسواحل البحار نشأ أعرق نشاط إنساني كون العديد من الحضارات الممتدة. وقد تبدو إحدى العادات المتوارثة بسيطة وعابرة إلا أنها في الواقع امتداد لما هو أعمق وأكثر امتدادا إلى الجذور.

فمع بداية شهر ذي الحجة من السنة الهجرية، وسفر الحجاج لأداء فريضة الحج إلى بيت الله المعمور، يبدأ الصغار في البحرين والخليج العربي بتجهيز قفة من سعف النخيل تعلق بخيط أو بحبل من طرفيها، يبذرون بالتربة فيها شعيرا أو قمحا، ولكل طفل وطفلة أن يعتني شخصيا بما زرع. . يسقيه ويتابع نموه مباهيا أقرانه بكثافة سيقان ما أطلعت بذوره، إلى أن يأتي يوم وقفة الحجاج بعرفة مساء ليلة عيد الأضحى المبارك، يقوم كل طفل بوضع لقمة من عشائه في قفة زرعه، وتخرج العائلات صحبة الصبية من مختلف الأعمار كل منهم يحمل قفة زرعه التي تسمى شعبيا «حيّه» متوجهين إلى سواحل البحر في تجمهر شعبي يغلب عليه الطابع النسائي لأداء طقس «الحيّه.. بيّه» السنوي حيث يقوم كل طفل بمرجحة قفته المدلاة من وسطها وهو يردد أنشودة أو أغنية ذات لحن خاص تقول:

حيّه.. بيّه.. راحَتْ حِيّه..

وجات حِيّه

على درب الحنينيّة «الحنينية عين ماء عذب»

يا حيّتي، عشّيتكْ .. غدّيتكْ

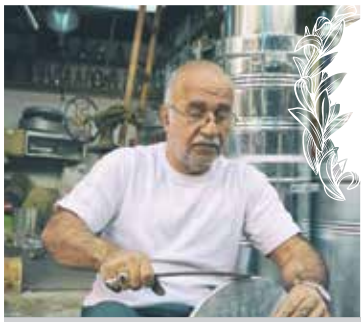
نهار العيد لا تدعّين عليّه

هناك، بكل تأكيد، أكثر من تفسير لمعنى الأغنية وارتباطات كلماتها، ومغزى ورمز أن يتم تقديم الرز أو الخبز طعاما لعشاء زرع سيتم إلقاؤه في البحر، وأن يقدم الطفل زرعا نابتا في قفة من سعف النخيل إلى البحر، وما هو يا ترى مغزى ربط ماء البحر المالح بالماء العذب ؟ ولماذا خوف الطفل من أن يناله سوءٌ من قبل من تولّى رعايته وإطعامه.

ومما يقوله الرواة : أن أصل بعض كلمات «حيِّه.. بيّه.. راحت حيه.. وجات حيه» في الأغنية المتداولة في البحرين شامي، ورد إلى الخليج، ربما من سوريا، بمعنى «حيّا الله أبي القادم من الحج.. أدى فريضة حجّه وستأتي إليه فرصة حج أخرى: حَيِّه.. بَيِّه.. راحت حجه.. وجات حجه»، وقد قُلبت جيم كلمة (حجة) ياء وأضيفت إليها كلمات من البيئة المحلية في البحرين.

كل ذلك ما أثارته صورة الغلاف الأمامي لهذا العدد للفنان محمد صادق العصفور، وهي لطفلتين وطفل على أحد سواحل البحرين، قبل مجيء الليل يؤديان طقس الحيّه.. بيّه، فهنيئا للبحر بما يناله من الأطفال.

أ. علي يعقوب



بعدسة الفنان: جعفر الحداد

التَنّاك،
ما تبقى من تركة الصفَّار

الصفّار والتنّاك، مهنتان مختلفتان، ولكنهما متداخلتان، فلازال بعض التنّاكة تحمل لقب الصفّار، فهؤلاء التناكة إما أنهم كانوا صفافيراً في الأصل أو أن أباءهم كانوا من الصفافير؛ وهكذا اكتسبت تلك العوائل لقبها المشتق من المهنة وهو الصفّار. وهناك فرق كبير بين الصفّار والتنّاك، ليس فقط في نوعية مادة الخام التي يستخدمونها وإنما في تفاصيل العمل أيضاً. فالصفّار هو الشخص الذي يصنع الأواني المختلفة من مادة النحاس أو الصفر، الذي يعرف محلياً باسم «الماو» أيضاً، وهو كذلك، الشخص الذي يقوم بعملية «تصفير» الأواني النحاسية، أي يقوم بصيانتها وإعادة طلائها بمادة الرصاص من الداخل. هذا، وتعتبر مهنة الصفّار من المهن القديمة في البحرين، فهي مرتبطة بصناعة أواني الطبخ والأدوات الأخرى المهمة، ومنهم من تخصص في صناعة دلال القهوة.

ويرجح أن مهنة الصفار استمرت في البحرين حتى الحرب العالمية الثانية، وتوقفت بعد ذلك؛ حيث انقطع وصول النحاس. بعدها، أقتصر عمل الصفارين على عملية تصفير الأواني النحاسية، بينما بدأ عددٌ من الصفافير باستخدام ما توفر في بيئته من صفيح البراميل والصفائح المعدنية لعمل الكثير من مستلزمات الحياة اليومية في البيت البحريني القديم، ثم استمر بعد ذلك في هذا النوع الجديد من الصناعة مطوراً إنتاجه ومبتدعاً فيه، وبذلك نشأت حرفة جديدة هي حرفة التَنّاكَة. وتحول، بعدها سوق الصفافير إلى سوق للتَنّاكة، والتي تغير موضعها عبر الزمن، والتي استقرت مؤخراً بجنب سوق الحدادة، في موقعها الأخير في منطقة البرهامة.

والتَنّاك هو الشخص الذي يصنع الأدوات باستخدام التَنَك Tinplate، والتي تسمى محلياً الچينكو. والتَنَك عبارة عن صفائح من الحديد المقصدر أي الممزوج بالقصدير. هذا، وترجح عدد من المراجع أن لفظة «تنك» دخيلة من التركية، وقيل إنها من الفارسية تُنُكه بمعنى صفيحة معدن، وقد عُربت لفظة التنك حديثاً بلفظة الصفيح.

وقد صنع التنّاك البحريني في الماضي الصناديق والبراميل والصواني والغواري والمشاخيل والطشوت (مفردها طشت) التي تستخدم في صناعة الحلوى، ولاحقاً أصبح أكثر ربحهم من صنع وبيع «المناقيش» و«البوادقير» و«المناقل»، وهي ثلاث أدوات تستخدم في عملية تدخين القدو (الكدو)، وهو آلة محلية الصنع تستخدم لتدخين التبغ؛ فالمنقلة أو الدَوّه يشعل فيها الجمر، والمنقاش يستخدم لرفع الجمر، أما البادقير فهو قطعة توضع على رأس «القدو» لتحافظ على استمرارية اشتعال الجمر. كما أن التنّاك البحريني عمل على تطوير مهنته، فصنع المداخن التي تستخدم في المطاعم وكذلك المنازل، وهناك إقبال كبير على هذه المداخن من قبل أصحاب المطاعم بصورة خاصة. وإلى جانب ذلك، فإن التناك البحريني يلبي كل ما يطلبه الزبائن من أدوات خاصة تصنع من التنك والتي تستخدم لتشكيل أو تزيين أية أداة من الأدوات المصنوعة من مواد مختلفة أخرى.

هذا، وتمثل محلات التنّاكة واجهةً سياحية، فمنظر التنّاك البحريني وهو يعمل في هذه المهنة وبصورة تقليدية تمثل عامل جذب، وبذلك أصبح مقصداً للسياح الأجانب الذين يسعدون بالتقاط الصور واقتناء بعض الأدوات التذكارية.

أ. حسين محمد حسين

آفاق

14

- اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني لدراسة الثقافة الشعبية المادية

اتجاهات وطرق ومناهج العمل الميداني

لدراسة الثقافة الشعبية المادية

د.يوسف حسن مدني

رئيس قسم الفولكلور – جامعة الخرطوم، السودان

يبدأ العمل الميداني في أي مجال بالمكتبة، أي بالإطلاع على الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث، إذ علينا جمع كل المادة المكتوبة المنشورة وغير المنشورة عن موضوع البحث ومنطقته وسكانه.

كذلك يتعين على الباحث في مجال االثقافة المادية الاستعانة بالباحثين الذين سبقوه في العمل الميداني في المناطق قيد البحث، علاوة على المؤرخين المحليين وجامعي الثقافة المادية بالمناطق المعنية، ولكنا نعلم يقيناً أن العمل الميداني هو العمود الفقري لدراساتنا في الثقافة المادية وميادين الثقافة الشعبية الأخرى.

ورد في

(Libraries Museums and Art galleries report, 1951,P.91).

«History never ceases to be made; we are never at the end of time but always in the middle of it. With every economic, social or industrial change there goes an atmosphere a whole world of habit incident, thought and terminology, the memory of which can be preserved from the lips of those who lived in it and through it».

وورد في القاموس الوسيط للفولكلور والمثيولوجيا والخرافة واحد وعشرون تعريفاً[1] للفولكلور ولكنها لم توفق جميعاً بشكل كامل في الوصول إلى تعريف يفي بشغلنا وشاغلنا في مجال الثقافة المادية والفولكلور معاً ثمانية منها ذكرت الثقافة المادية كجزء من الموروث الثقافي أو الثقافة الشعبية أو الفولكلور، أما بقية التعريفات فقد أهملتها تماماً. ولكنها جميعاً فشلت في الوصول إلى ربطها بسياقات إنتاجها. لكن في قاموس العلوم الاجتماعية ورد تعريف للثقافة المادية، رغم قصره لكنه يربط الثقافة المادية بالبيئة والسياقات التي تنتجها، جاء فيه[2]:

«Material Culture denotes those aspects that govern the production and use of Artifacts»[3].

تأسيساً على ما جاء في قاموس العلوم الاجتماعية يمكن القول أن الفصل بين الثقافة المادية وغير المادية فيه ازدواجية زائفة بمعنى أننا لا يمكننا اعتبار الثقافة المادية كمادة منفصلة عن الثقافة غير المادية، هذا الفهم يمكن أن يكون مربكاً ومضللاً، ذلك لأن دراسة نشاط واحد من الثقافة المادية، مثلاً، لا يقتصر على توثيق هذا النشاط من بداية تشكيل المادة الخام إلى المحصلة النهائية، هذا بالطبع مهم ولكن من المهم أيضاً كيفية صناعتها واستخدامها مع البحث عن ما يتعلق بها من عادات وممارسات وغناء وأشعار ومرويات شفاهية أخرى علاوة على المعتقدات المرتبطة بها. بالإضافة لذلك علينا أن نركز على استنطاق هذا النشاط المادي ليخبرنا عن صانعيه ومستخدميه. لذا يمكننا اعتبار الثقافة المادية وغير المادية وفهمها فهماً يوضح أنهما يكملان بعضهما البعض حتى لا تكون دراسة الثقافة المادية ردة إلى الوراء إلى مرحلة الحركة التحفية باعتبارها ناجيات أو عاديات يابسة من عهود قديمة كما كان الحال في القرن التاسع عشر في أوروبا.

علينا تقويم الفهم للثقافة المادية كمادة معاصرة حية مرتبطة بصانعيها ومستخدميها وعاداتهم وفهمهم لها بما يدور حولها من ثقافة شفاهية. هذا بالإضافة إلى ربط النشاط المادي بالإنسان ببيئاته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في سياق تراكمها التاريخي. نأخذ مثالاً – طقس الزواج كجزء من دورة حياة البشر إذا أردنا دراسة الزواج ميدانياً يتعين علينا توثيق الأدوات المادية والزينة والعطور والمعتقدات والممارسات والعادات المتصلة بهذا الطقس. من ناحية أخرى إذا أردنا أن نوثق لحرفة من الحرف فنحن لا نركز على المنتج المادي فقط وطريقة صناعته من مرحلة المادة الخام إلى المحصلة النهائية بل يصاحب ذلك بالضرورة جمع ما يتعلق بهذه الحرفة من معتقدات وعادات وأغاني عمل وأشعار علاوة على مفردات اللغة المتعلقة بأسماء أجزائها إذا كان المنتج المادي يتكون من عدة أجزاء، كذلك من المهم جداً توثيق أسماء الأدوات المستخدمة في تشكيل وصناعة حرفة ما.

في مقال لي باللغة الإنجليزية نشر في مجلة المأثورات قمت بتقديم تعريف لدراسة الثقافة المادية أوضحت فيه ما ذهبت إليه أعلاه.

التعريف كما كتبته بالإنجليزية كالآتي:

«Material objects of man's activities can be defined as the visual dynamic manifestations of a long history of cultural contacts. They reflect the level

of technology, the economic needs, social values, the artistic taste, beliefs and practices that lead us to understand the cultural morphology and reflect what is happening the social, economic and ecological contexts»[4].

أي أننا ندرس لفهم هذه الأدوات المادية مرتبطة بالبشر في سياقاتها التي تنتجها وتغذيتها في نفس الوقت بما يرتبط بها من ثقافة غير مادية. هذا بالإضافة إلى توثيق انتشارها زمانياً ومكانياً مع تبيان عبقرية المكان والإنسان. فالإنسان أينما كان له القدرة على إنتاج أنماط ثقافية مرتبطة بالزمان والمكان، في الظروف البيئية المتشابهة ينتج الإنسان ثقافة متشابهة.

المصدر الأول والأساسي لدراسة الثقافة المادية هو الجمع الميداني المباشر ولكن هناك مصادر ثانوية متمثلة في:

- كتابات ومؤلفات المؤرخين الكلاسيكيين أمثال هيروروتس وبليني واسترابو.
- كتابات المؤرخين العرب مثل المسعودي وياقوت الحموي.
- كتابات ومؤلفات الرحالة الأوروبيين مثل جون لويس بركهاردت.
- مؤلفات الرحالة العرب أمثال ابن بطوطة.
- كتابات المؤرخين من العرب وغيرهم في الفترة الحديثة والمعاصرة.
- يأتي من بعد ذلك الجمع الميداني الذي يعتبر العمود الفقري لدراسة الثقافة المادية.

الثقافة المادية هي دراسة للإنتاج اليدوي فالإنسان في حركة نشاطه اليومي ويشمل هذا النشاط اليومي كل صناعته اليدوية والخراطة والدباغة والمصنوعات الجلدية وكذلك الحدادة وصياغة الذهب والفضة وكل أدوات الزينة ثم الغزل والنسيج والأزياء وأدوات الزراعة والصيد والرعي والعمارة، وكل ذلك يدرس في إطار العوامل التي تتحكم في إنتاج هذه الأدوات واستخدامها. هذه العوامل الحاكمة لإنتاج الأدوات واستخدامها هي العوامل البيئية من بيئة طبيعية وبيئة اجتماعية واقتصادية وسياسية وتراكم تاريخي. وهذا شأن كل إنتاج الإنسان الثقافي، مادي كان أو غير ذلك.

نحن نعلم أن دراسة الثقافة المادية تقررت حديثاً ولم تجد طريقها كمادة للتدريس الجامعي في كثير من الجامعات ولكن هذا لم يمنع الإهتمام بتطوير بعض الموجهات النظرية والمنهجية الخاصة بها فاليوم هناك مجموعة من المفاهيم النظرية الهامة والمفيدة للتطوير المنهجي فهناك المفاهيم النظرية الثلاث التي قدمها اريكسون في السويد وهي دراسة الثقافة المادية بأبعادها الجغرافية والتاريخية والاجتماعية وهي تشكل اتجاهاً رئيسياً للبحث في هذا المجال.

1. يكتب آنتر فيريز ما ترجمته:

«مفاهيم أخرى لعبت دوراً في تطوير البحث في مجال الثقافة المادية مثل التقاليد مقابل التحديث، وكذلك التداخل اللغوي الذي يلعب دوراً أساسياً في الدراسات الثقافية كما لعب مفهوم المناطق أو الأقاليم الثقافية والتواصل الثقافي والتغيير الثقافي في مقابل الثبات والاستلاب الثقافي ... إلخ دوراً إيجابياً في توسيع دائرة المناهج المستخدمة في دراسة الثقافة بصورة عامة والثقافة المادية بصورة خاصة. ولكن تبقى الجوانب النظرية التارخية الجغرافية والاجتماعية هي أساس الدراسات في مجال الثقافة المادية»[5].

وعليه أصبح من المؤكد أن الدراسات القديمة التي اتجهت اتجاهاً مقارناً وتصنيفياً لا تفي بالغرض المنشود لفهم الثقافة والمجتمع وبالتالي بات من الضروري جداً معرفة وظيفة هذه الأدوات في المجتمع وكجزء من النظام الثقافي الشامل، وكذلك الظروف الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية ودورها في عمليات وإنتاج الثقافي في المجتمع فمثلاً إذا أردنا دراسة الأدوات الزراعية فعلينا الاهتمام بمعرفة تفاصيل المناخ والتربة ونتاج المحاصيل والحصاد وعلاقات الإنتاج والعادات والتقاليد والممارسات وأشكال التعبير الشفهي

التابعة لهذا النشاط كل ذلك يتم وفق معرفة الخلفية التاريخية المتصلة الحلقات.

2. يكتب د. مصطفى جاد كاتب من مصر:

«وصلنا إلى مرحلة مستقرة فيما يخص مناهج البحث والجمع الميداني، فأصبح لدينا أدلة للجمع الميداني تميَّزت عن سائر الأدوات في العلوم الأخرى، كما استفدنا بمناهج الملاحظة والملاحظة بالمشاركة والمقابلة المباشرة وغيرها من مناهج الأنثربولوجي التي تم توظيفها في البحث الفولكلوري. بل أصبح لدينا منهج متكامل في البحث الفولكلوري يحمل إسم المنهج الفولكلوري الذي يبحث المادة الفولكلورية في مداخلها التاريخية والسوسيولوجية»[6]

هذا ما كتبه د. مصطفي جاد في مقال له منشور بمجلة الثقافة الشعبية.

بالإضافة إلى ما ذكره جاد أعلاه فإننا نوثق هذا لحقيقة أن هناك كتابات كثيرة عن العمل الميداني في مجال الثقافة الشعبية أوضحت بالتفصيل الأطر المنهجية والنظرية للعمل والتوثيق الميداني نذكر منها كتاب كينيت قولدشتاين باللغة الإنجليزية... ومقالات أخرى لكتَّاب نرصدهم أدناه مثل وارين روبرتز، دونالد ماكدونالد، جورج ليست وريتشارد دورسون ومحمد الجوهري.

في كتاب folklore and Folklife وهو مجموعة من المقالات قام بتحريرها والتقديم لها عالم الفولكلور الأمريكي ريتشارد دورسون في 1972 عن دار جامعة شيكاقو للنشر، كتب وارين روبرتز:

Fieldwork: C. Recording material culture pp. 431- 448 by warren Roberts.

Fieldwork: collecting oral literature, by Donald Macdonald, PP. 408 - 430.

Fieldwork Recording Traditional music by George list PP. 431 - 444.

كلها منشورة في كتاب ريتشارد دورسون. كما يتوفر الآن كتاب الدليل العام للجمع الميداني في مجال الفولكلور ولكنه لم يتناول جمع وتوثيق الثقافة المادية وإنما نرصده هنا للفائدة العامة وهو لكاتبه كينيث قولد شتاين[7].

نلاحظ أنه من الستينات والسبعينات توفرت كتابات عن الجمع الميداني في مجال الفولكلور والثقافة المادية على المستوى الأوروبي والأمريكي من القرن الماضي، هذه الكتابات تفيدنا بصورة عامة ولكنها لم تكتب للباحث في العالم العربي أو الباحث في أفريقيا لذا يجب أن أنبه إلى أننا نستعين بها ولكن بحذر ونحاول وضع دليل للجمع الميداني يتناسب مع ظروف الباحثين في كل من العالم العربي وأفريقيا وربما قارة آسيا. ولكن ليس هذا مجال التفصيل فيه هنا ولكني قصدت التنبيه إلى ضرورة قراءتهما والزيادة عليهما في دليل يوافقنا.

هنا يجب أن نذكر أهمية الاطلاع على كتاب محمد الجوهري من مصر عن علم الفولكلور[8] بجزئيه الأول والثاني ولكن الذي يهمنا هنا الجزء الأول فيما يتعلق بالجمع الميداني. كذلك سيد حامد حريز من السودان الذي كتب عن تصنيف العادات والتقاليد الشعبية في مجلة المأثورات[9]. وهناك كتابات أخرى انتخبت منها ما رصدته أعلاه. أعكف في هذه الفترة على كتابة دليل للجمع والتوثيق الميداني في مجال الثقافة المادية أرجو أن يفيدنا مستقبلاً. كما استفاد دارس الثقافة المادية والثقافة الشعبية من الأنثربولوجيا، استفاد أيضاً من الدراسات الآثارية أو علم الآثار بصورة عامة، بل إن الثقافة المادية في بعض الجامعات الأوروبية الحقت بأقسام الآثار كما في بعض الدول الاسكندنافية. ولكن في هذه المرحلة ترسخ عند اعتقادي الذي يصل إلى درجة اليقين إلى أن دراسة الآثار والثقافة المادية هما ميدانان يكملان بعضهما كما أوضح ذلك يوسف مختار الأمين في كتابه الأثنوكولوجيا: الدراسة الآثارية للثقافة المادية المعاصرة[10]. ولكني منذ سبعينات القرن الماضي تخصصت في علم الآثار ودخلت مجال الثقافة الشعبية بقسم الفولكلور جامعة الخرطوم للتخصص في مجال الثقافة المادية. وكدارس للآثار أعددت أطروحتي للماجستير وأنهيتها

في العام 1980م رابطاً بين الثقافة المادية المعاصرة والآثار وعلوم أخرى مساعدة كتبتها باللغة الإنجليزية أولاً ثم قمت بترجمتها للعربية وهي في طورها الأخير قراءة ومراجعة توطئة لنشرها[11].

نعود بعد هذه المقدمة إلى البحث والتوثيق والجمع الميداني في مجال الثقافة المادية بعد قراءة ما كتبه من سبقني في المجال طورت منهجاً للجمع الميداني والتوثيق للثقافة المادية وهو بداية لمشروع كتابة الدليل المخصص لدراسة الثقافة المادية.

تبدأ أولاً بتحديد زمن إجراء العمل الميداني في الثقافة المادية وما هي المشاكل التي يمكن أن تقابل الباحث الميداني في هذا المجال ثم من بعد ذلك ندلف إلى تفصيل مناهج الجمع. فيما يتعلق بمشكلة الزمن وهو زمن الباحث وزمن الحرفي المختص في حرفة ما. مثلاً زمن الباحث تعترضه. بعض العقبات الخارجية التي لا يستطيع السيطرة عليها مثل القيد الزمني للجهة الممولة للبحث وقدراته وملكاته الشخصية، أما زمن الحرفي فهو مكرّس للعمل منذ الصباح الباكر وإلى المساء بالتالي يكون متعباً من إرهاق يوم العمل ويتعذر على الباحث إجراء حوار مسجل معه.

ثانياً صاحب الحرفة أو أصحاب الحرف عامة هم تعوّدوا على العمل ولم يعتادوا على الحديث عنه، هم ليسوا مثل رواة القصة الشعبية والشعر الشعبي.. إلخ فهؤلاء صنعتهم الكلام أما الحرفيون فصنعتهم العمل وعليه يصعب على الباحث استنطاقهم أولاً لأن زمنه أثناء عمله يعني المال والمال يعني توفير متطلبات حياة أسرته. فالصعوبة التي نواجهها هنا هي زمن الحرفيين وكيفية الوصول لحل لها. على دارس الثقافة المادية أن يكون صبوراً قوي الملاحظة على درجة عالية من الذكاء الاجتماعي وقوة الحضور المؤثر في الآخر. بهذه الصفات يمكن أن ينجح الباحث وبدونها يفسد مهمته.

أثناء يوم العمل على الباحث أن يكتفي بالتصوير وتدوين الملاحظات ورسم الاسكتشات هذا بعد توطيد علاقة الثقة بينه وبين الحرفيين. وهنا يحتاج الباحث لصفة الذكاء الاجتماعي بالحضور المؤثر في

الآخر وقدرته في التعبير عن نفسه وتوضيح مهمته دونما استعلاء وإنما في تواضع وأدب جم. لاحظ هنا أن صاحب الحرفة شخصية تعتز بنفسها إلى درجة تضخم الذات لذا فعليك أن تكون حذراً في التعامل مع مثل هذه الشخصيات وعليّ هنا أن أذكر قاعدة مهمة وهي أن العمل الميداني هو فعل بشري إنساني في المقام الأول.

هذه تقودنا إلى الحديث إلى إعداد الباحث لنفسه قبل بداية الجمع المباشر. قبل الجمع الميداني يتعين على الباحث قراءة كل ما كتب عن الحرفة قيد البحث وأهلها وأخلاقهم وعاداتهم ذلك لأنه لا يحب أن يذهب الباحث للجمع الميداني مغمض العينين وهذا يعينه على وضع الأسئلة المناسبة إذ لابد أن يوفر الباحث قائمة بالأسئلة التي يبحث عن إجابة لها. هنا تأتي مقدرته في طرح السؤال إذ يجب أن يكون السؤال استفهامياً وليس تقريرياً والمسألة في غاية البساطة ولكنها خطيرة فهناك فرق كبير بين

أن تسأله أنت تعلمت الحرفة من أبيك أليس كذلك؟ وبين أن تسأله ممن تعلمت الحرفة؟ في الحالة الأولى تكون الإجابة بلا أو نعم إن كنت تعلم أنه تعلمها من أبيه فما هي حاجتك للسؤال! في هذه الحالة لا يحصل الباحث على إفادة بجملة تغذي بحثه. أما في حالة السؤال الاستفهامي فالباحث يترك للراوي الحرفي فسحة للكلام والذي أساساً غير معتاد عليه، حاول أن تستدرجه بهدوء هذا إن تمكنت من جعله يتحدث إليك. هذا من ناحية، من ناحية أخرى فقد ذكرت آنفاً أن الحرفي يعد من بين الشخصيات التي تعتز وتعتد بنفسها فيجب على الباحث ألا يضع الكلمات في فمه وألا تظهر له أنك تعرف عن الحرفة أكثر منه - مع تذكر أن الباحث اطلع على الحرفة قبل الذهاب إلى الجمع الميداني - إذا أحسَّ بأنك تدلي بمعرفة عن الحرفة أكثر تكون قد خسرت مهنتك كباحث وبالتالي وهو - أي - الحرفي يمكن أن يسألك إذا أنت على هذا القدر من المعرفة بحرفتي ماذا تريد مني. لذا يجب أن تتعامل مع معلوماتك بحذر شديد، فالباحث مهما قرأ فهو قطعاً لا يعرف عن الحرفة أكثر من صاحبها. فهناك أعماق وأغوار لم تصل إليها قدم باحث وهناك معلومات مهمة مخبوءة يدلي بها الحرفي وهناك أسرار لا توجد إلا في صدورهم ولم يحوها كتاب من قبل.

مسألة أخرى تتعلق بزمن إجراء العمل الميداني وهي حقيقة أن هناك بعض الحرف تمارس في مواسم محددة من السنة فعلى الباحث معرفة الجدول الزمني لكل حرفة يريد دراستها. فمثلاً بناء المراكب في السودان يتم في فترة ما قبل فيضان النيل لأن عمل الحرفيين يتوقف تماماً في موسم الفيضان والخريف إذ يعلو الماء ويغطي الضفتين. علماً بأن المراكب تبنى دائماً قرب النيل لسهولة تدشينها عند الفراغ من بنائها. كذلك حرفة بناء المنازل والزراعة والحصاد والرعي كلها لها مواسمها الخاصة التي يتعين على الباحث معرفتها وجمع كل ما يتعلق بالحرفة قيد البحث ومنطقتها وقاطنيها قبل بداية الجمع الميداني المباشر منها.

قبل تفصيل أدوات البحث والتوثيق الميداني هناك مسألة هامة يحددها الباحث قبل السفر إلى المنطقة التي سيجري فيها بحثه وهي كما ذكر كينيت قولد شتاين في كتابه دليل العمل الميداني للباحثين في مجال الفولكلور يحدد قولد شتاين الخطوات التالية:

- تحديد مشكلة البحث وهي التي على أساسها يجمع الباحث مادته سعياً وراء حلها.
- تحليل المشكلة، وهي تحديد المناهج المناسبة للحصول على ما يعينه على الجمع والتوثيق.
- جمع وتوثيق المادة ميدانياً عن طريق الجمع والتوثيق المباشر من المنطقة قيد البحث [12].
- تحديد المشكل هي المرحلة الأولى للبحث العلمي، الباحث المدّرب في مجال الثقافة الشعبية بصورة عامة والثقافة المادية بصورة خاصة لا يبدأ العمل الميداني دون الأخذ بخطوات المنهج العلمي للدراسة، دون تحديد مشكلة البحث، بدونها يأخذ الجمع صفة الجامعين الهواة ويكون الجمع غير دقيق، غير محدد وغير منظم. تحديد مشكلة البحث تتأتى إلا للدارس الأكاديمي المدّرب في مجال نظريات الفولكلور ولكن ليس هذا مجالا للخوض في تفاصيل النظريات وإنما أردت التنبيه إلى أهمية التدريب الكامل في المجال النظري، نظريات الفولكلور تدرس عادة على مدى فصل دراسي كامل وكذلك مناهج الجمع والتوثيق الميداني.

3. تحليل مشكلة البحث الميداني كالآتي:

وهي تحديد المناهج المناسبة للحصول على ما تنشده من مادة وتحديد المكان والزمن.

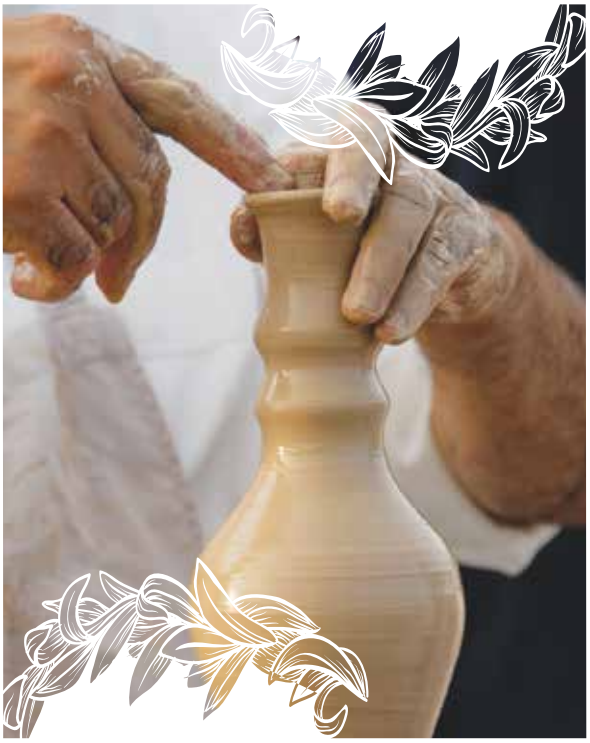
اختيار المنطقة التي يتم منها الجمع والتي ترتبط بمشكلة البحث، فمثلاً إذا أردت معرفة كيفية تأثير التحديث على الصناعات والحرف اليدوية الموروثة يجب اختيار المدن والحواضر دون البوادي، وإن كان في أيامنا هذه قد تداخلت وتشابهت مع انتشار ما يسمى بالعولمة.

الوقت أو الفترة التي يحتاجها الباحث لإنجاز مهمته، هنا لابد من ذكر أن المادة في الحقل غير محدودة ولكن على الباحث أن يقرر جمع مادته على أساس صلتها بمشكلة بحثه.

مناهج ووسائل التوثيق وهي مناهج ووسائل يمتلك الباحث بعضها وبعضها يحتاج لمختص لمعاونته - مناهج الملاحظة والمشاركة وتسجيل المقابلات المباشرة لابد أن تتوفر لدى الباحث لكن التصوير ورسم الاسكتشات، إن كان لا يجيدها فعليه الاستعانة بمن يتقنها.

نأتي للمرحلة الثالثة بعد تحديد المشكلة وتحليل المشكلة وهي الجمع والتوثيق الميداني المباشر. في هذه المرحلة يكون الباحث قد وضع قائمة الأسئلة التي يجيب عليها الرواة لكي لا يذهب دون موجهات لعمله الميداني. تحتاج هذه القائمة لاختيار مطابقتها لما نود معرفته، إذ أن هذه القائمة خاضعة للتعديل حذفاً وإضافة حسبما تقتضي الضرورة عند أو قبل إجراء المقابلات، فبعض الأسئلة التي تضعها قد تكون غير مرتبطة بالموضوع عندما تبدأ بحثك في المنطقة قد يستجد ما يملي عليك إضافة أو حذف بعض الأسئلة فمثلاً في كل تجاربي المبكرة في الجمع الميداني كنت أضع أسئلة متعلقة بخطوات عمل الحرفي ولكني حذفتها لأني وجدت أن الملاحظة وتسجيل ملاحظاتي لا تحتاج لسؤال ثم أن الحرفيين لا يتحدثون إليك أثناء ساعات عملهم. فالحرفيون اعتادوا على صنع الأشياء وليس الحديث عنها فهم ليسوا رواة مثل حملة التراث الشفاهي من قصص، شعر أو أمثال فهؤلاء صنعهم الكلام كما ذكرت آنفاً.

يتعلق بما سبق ذكره أنك إذا أردت دراسة حرفة بعينها يجب أن تعرف عنها قراءة في الأدبيات وبحثاً في الأرشيف والمتحف لكي تتمكن من تحديد وبدقة كاملة ما تريد معرفته. فالحرفي دائماً يستجيب للباحث الذي يعرف بعضاً عن حرفته ولكن ويجب أن نضع لكن تحت هذه عدة خطوط فالمعلومات التي تعرفها عن حرفة ما يجب استخدامها بحذر وحنكة. قلنا أن الحرفي يحتفي بأنك تعرف عن



حرفته ولكن ولمرة ثانية نحذر الباحث في مجال الحرف ألاّ يعتد بمعرفته وألا يظهر أو يتباهى أمام الحرفي بأنه يعرف أكثر منه - وهذا بالطبع لا ولن يحدث - إذا أحس الحرفي بذلك تكون أن خسرت علاقتك بالحرفي كباحث إذا ربما يسألك الحرفي نفسه: ماذ تريد إذا كنت تعرف أكثر مني عن حرفتي ويجب هنا ألا ننسى أن صاحب الحرفة دائماً هو شخصية قوية إلى درجة تصل إلى تضخم الذات عنده، وأنه ليس هناك من هو أعلم منه في مجاله، علينا بالتالي أخذ هذا في الحسبان لكي لا نفسد مهمة الجمع والتوثيق الميداني. إن أهملت ذلك فما عليك سوى أن تستعد للعودة خاوي الوفاض - وهذا تكرار لما سبق ذكره لأهميته.

الأسئلة للحرفي يجب ألا تتعدى حدود سؤاله عن كيف تعلم الحرفة ومتى ومن علمه، هل ورثها عن آبائه وأجداده أم أنه تعلم من كبار الحرفيين في المنطقة. كما يجب أن تشمل الأسئلة المواد الخام وكيفية الحصول عليها، أدوات العمل وكيفية التصميم، المعتقدات، العادات والممارسات.

هنا نركز على نقطة هامة هي:

تجنب تسجيل الحوارات أثناء يوم العمل، وإذا أجريتها مساء يجب أن تكون قصيرة لأن الحرفي يبدأ يومه في الصباح الباكر وإلى المساء وبالتالي يكون متعباً، لذا لا يجب أن تربك نظامه بل علينا نحن كباحثين أن نتكيّف مع نظام حياته اليومي. ومن الأفضل إتمام الحوارات أيام العطلات، يوم الجمعة على سبيل المثال أو إذا صادفتك عطلة أعياد. كيف تتكيف مع نظام حياته اليومي؟ أثناء يوم العمل نكتفي بالتصوير ورسم الاسكتشات وتدوين خطوات العمل وهذا هو منهج الملاحظة ولكن قد يكشف الباحث بعض الأبعاد إذا شارك في إنجاز عمل ما بمعاونة الحرفي ومن يعمل معه ويتتلمذ على يديه في هذه المرحلة المهمة تركز على توثيق خطوات العمل من المادة الخام مروراً بالخطوات المتتابعة وحتى المحصلة النهائية للمنتج.

هنا أنت لا تتعلم فقط وإنما تكتسب ثقة واحترام الحرفي وفريق عمله وتنجز مهمة توطيد علاقتك بهم. عند التسجيل الصوتي يجب توثيق اسم الراوي والمكان، التاريخ والمادة التي يحويها التسجيل. الباحث غير مطالب بجمع الأدوات المصنوعة من المنطقة إلا إذا طلبت منه جهة مموّلة مثل متحف أو غيره.

4. توثيق الأدوات كالآتي:

- اسم الأداة أو الآلة.
- تاريخ صنعها.
- اسم الحرفي الذي صنعها وأين.
- من استخدمها وأين.
- كيفية استخدامها.
- وصف عام للمصنوعات الحرفية
- أسماء الأجزاء (إن كان يتركب من عدة أجزاء).
- الزخارف والرموز.
- مقاسات المصنوعات الحرفية.
- المعتقدات، العادات، أغاني، أشعار وروايات شفاهية لها علاقة بالأشياء الموثقة ميدانياً.

5. معدات العمل والتوثيق الميداني:

كدارس للثقافة المادية أنت لا تجمع المصنوعات الحرفية إلا إذا كانت هناك جهة مموّلة تطلب ذلك كما ذكرت أعلاه. يحتاج الباحث إلى توثيق وتوفير مادة شخصية عن الحرفيين الاسم - العمر - المكان - كيف ومتى - من علمه - التاريخ. أما عن المصنوعات الحرفية فعلى الباحث لإنجاز عمله الميداني توفير معلومات كاملة تشمل الصور الفوتوغرافية - المقاسات والرسومات التوضيحية. الرسومات التوضيحية مهمتها كشف مدى قدرة الباحث على فهم واستيعاب مادته بتفاصيلها الدقيقة. ثانياً هناك زوايا وأماكن لا تصل إليها عدسة الكاميرا بالتالي تكملها بالرسومات التوضيحية.

لهذه المهمة يحتاج الباحث لكاميرا للتصوير الفوتوغرافي أو كاميرتين وجهازي تسجيل صوتي تحسباً للعطل الذي قد يطرأ للكاميرا أو جهاز التسجيل عليك تجربة الأجهزة قبل بدء العمل الميداني للتأكد من قوة صلاحيتها سواء لجهاز التسجيل أو التصوير بصوتك سجل بعض ما تحفظ من كلام لاختيار جودة التسجيل الصوتي. أما الكاميرا فتختبر بأخذ لقطات قبل التحرك إلى العمل الميداني وطباعتها للتأكد من قدرة الكاميرا على إنتاج صور واضحة. هذا ما كان في السابق. أما الآن فمعدات التسجيل والتصوير تطورت من اليدوية إلى الرقمية وتعددت وسائل التوثيق الثابت كان أو المتحرك. إلى التسعينات من القرن الماضي كان للكاميرا وجهاز التسجيل سطوتهما في التوثيق أما حالياً وبعد الطفرة الهائلة في مجال تقنية المعلومات يمكن استخدام الأدوات الرقمية للتوثيق. أكثر ما كنا نطمع فيه في زمن إعدادنا لأطروحات دراساتنا العليا هو ما كان يعرف بالكاميرا السينمائية حتى كاميرا الفيديو التي عفا زمانها الآن لم تكن متوفرة. ولكن بعد ذلك وفي بحوثنا اللاحقة حققنا جودة في التوثيق الفوتوغرافي أو التسجيل الصوتي بفضل هذه الأجهزة

الرقمية. كنا نحمل معدات ثقيلة ولمسافات طويلة أما الآن فالباحث لا يصيبه هذا العبء من التعب والنصب الذي عانيناه في السابق. لكن هناك أداة لا غنى عنها في السابق أو الآن ألا وهي المقياس الذي يوضع بجانب الأدوات لتوضيح أبعادها القياسية وهي مكعب من الخشب مقسم إلى بوصات تطلى تعاقبياً باللونين الأسود والأبيض لتعطي قراءة آنية لأبعاد الأدوات المصورة.

أدوات قياس أخرى لا غنى عنها كما يكتب واين روبرتز:

«Since measurements are important data, measuring devices appropriate to the task must be taken into the field. For architectural work a fify-foot steel tape and a six-foot rule are most useful. for investigating a craft, a six-foot rule may be adequate. with it one can measuring a workshop or a tool equally well, it is also useful to have a clearly marked rule, preferably with alternating black and white Solid rectangles marking the inches, that can be placed beside a small item to be photographed. In this way the size of the item is clearly indicated without recourse to separate notes»[13].

قبل كل هذا لابد للباحث من توفير وسيلة مواصلات يعتمد عليها للتنقل من منطقة إلى أخرى. في كثير من الحالات - مثلاً عندنا في السودان يمكن للباحث الاعتماد على أهل المنطقة لمساعدته في الوسيلة المناسبة للمواصلات التي قد تتراوح من تزويده بعربة أو دابة من الدواب المتوفرة في المنطقة. أدوات أخرى ضرورية وهي ورق لرسم الإيضاحات وأقلام ولوح للرسم (Drawing Board).

دارس الثقافة المادية في الحقل لا يبدأ أو لايدلف إلى بداية الجمع فور وصوله إلى المنطقة. تكون البداية بزيارة أولى وثانية وربما ثالثة للحرفيين دون أدوات لشرح مهمته التي أتى من أجلها. وكما ذكرنا فإن الحرفيين لا يدلون بإفاداتهم بسهولة لأنهم كما ذكرنا أنهم ليسوا بمتحدثين وربما تكون زيارتك هي المرة الأولى التي يسأل فيها الحرفي عن حرفته لذا يتعين علينا توطيد العلاقة وشرح وتوضيح ما نريده أولاً وقبل أي خطوة نحو الجمع والتوثيق. كثير من الحرفيين لا يثق بمثل هذه الزيارات لأنهم وفي كثير من التجارب منها تجربتي الخاصة معهم – ينظر لهذه الزيارات بعين الريبة ولا يتعاون مع الباحث على افتراض أنه من مصلحة الضرائب. لذا علينا أن نكون حذرين في التعامل معهم خلال زياراتنا الأولى لهم.

لاختصار مهمة الجامع والباحث في مجال الثقافة الشعبية المادية، هي تتلخص في مهمتين يتوجب على الباحث إنجازها:

- المهمة الأولى تتعلق بتوثيق وتسجيل المادة الخاصة بالأدوات والتي يضطلع بصناعتها الحرفيون والتي تتراوح بين توثيق نشاط كبير مثل العمارة الشعبية وحرفة البناء ومثيلاتها مثل بناء المراكب ونجارة الأثاث والفخار مستعيناً على ذلك بالتصوير والرسومات التوضيحية وأخذ المقاسات.
- المهمة الثانية هي تتبع خطوات العمليات الانتاجية تسجيلاً وتوثيقاً وتوصيفاً بالصوت والصورة والرسومات التوضيحية وتسجيل الملاحظات مثل خطوات عمل الحداد والنجار والبناء وصانع الفخار، توثيقاً لكل مراحل العمل، واختصاراً نقول إن التوثيق ينحصر في ثلاثة أنواع:

1. القياسات.
2. الصور الفوتوغرافية.
3. الرسومات التوضيحية يكملها التسجيل الصوتي لإفادات الرواة والمخبرين.

كل هذه الأنواع من التوثيق تكمل بعضها لإنجاز دراسة ناجحة في مجال الثقافة المادية.

خطوات أخرى مهمة للحصول على مادة حقلية مكتملة وهي القيام بتفريغ الشرايط وتحويلها

من صيغتها الصوتية إلى الكتابية أثناء وجودك في المنطقة وهذا يمكن إنجازه ليلاً. تفريغ المادة وتحويلها من الصوت إلى الحرف تمكن الباحث من ملء الفراغات في إفادات الرواه نتيجة لنسيانهم أو نسيانه هو. هذا مهم جداً لأنك إذا لم تنجزه أثناء وجودك في المنطقة، فالعودة مرة أخرى من أجل إكمال نقص المعلومات يكون صعباً جداً يصل أحياناً إلى درجة الاستحالة. وهنا لابد من التذكير أن العمل الميداني يكلف مالاً وجهداً وزمناً. لذا يجب أن تستثمر كل سانحة للحصول على مادة مكتملة دون حاجة لإعادة الرحلة..

نقطة أخرى غاية في الأهمية وهي كيفية التأكد من صحة الإفادات التي يدلي بها الرواه. إذا كنت في منطقة يوجد بها حرفي واحد وهو الراوي في نفس الوقت، يمكن ضبط إفاداته بإجراء الحوار معه عدة مرات ولكن على فترات متباعدة، إذ أنه ومن خلال التجربة وضح أن الراوي قد ينسى ما قاله ويدلي بإفادة أو رواية مختلفة. بعد الحصول على الروايات منه يمكن تحريكها ومقارنتها مع ما كتب من قبل من التقارير الاثنوغرافية، الآثارية والتاريخية.

أما إذا توفر عدة رواة في المنطقة الواحدة، في هذه الحالة تجرى مقابلات معهم جميعاً ثم تقارن إفاداتهم للخروج بالمعلومة الموثوق بها وأيضاً يتبع ذلك مقارنتها مع الأدبيات السابقة المذكورة أعلاه. في كل مرة سواء كان من راوٍ واحد أو عدة رواة نجد معلومة جديدة مؤكدة أو مخالفة. العمل الميداني يحتاج منك لصبر وزمن طويل كما أنه عالي التكلفة المالية.

متى نستوثق ونتأكد من نهاية عملنا الميداني وأننا أنجزنا المهمة كاملة. نتأكد من ذلك عندما تبدأ المعلومات الواردة في التكرار. عندها يكون عملك الميداني انتهى لتبدأ مرحلة التصنيف والتحليل والمقارنة واختبار الأسئلة على ضوء ما حصلت عليه من معلومات. وهذه في باب مناهج البحث العلمي أدخل ولها قواعدها وموجهاتها المنفصلة تماماً عن مرحلة العمل الميداني، وليس هذا مقام التفصيل فيها. ونكون بهذا قد أنهينا عملنا الميداني.

الهوامش:

1. Maria Leach (ed.) Jerome Fried associate (ed.) Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend.
2. A dictionary of social science, p. 404.
3. Yousif H. Madani: "Writing about objects: Fieldwork and methods of studying material culture" Al. Ma'thurot al–Sha'biyyah. Vol. 41, Jan. 1996. P. 9.
4. Ants Viires: " On the Methods of studying the material culture of European people Ethnologia Europea, Vol. !X, 1969, p. 36.

5. مصطفى جاد، «منهج توثيق المادة الفولكلورية، مجلة الثقافة الشعبية، مجلة فصلية تصدر في البحرين، العدد السابع ص 82 - خريف 2009.

6. Kennith Goldstien: Aguide for feldworkers in Folklore, the American Folklore society, Pennsylvania 1964.

7. محمد الجوهري: علم الفولكلور، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، 1981، الباب الرابع صفحات 575 – 672.

8. سيد حامد حريز: تصنيف العادات والتقاليد الشعبية، مجلة المأثورات عدد أكتوبر 1988 صفحات 17 – 29.

9. يوسف مختار الأمين: الأثنوراركيولوجيا: الدراسة الآثارية للثقافة المادية المعاصرة، دار التواصل للنشر والتوزيع، الرياض، 2008.

10. Yousif H. Madani: Al-a'ngareb: Atraditional bed craft industry in the Sudan, M.A. Dept. of Folklore, I.A.A.S. University of Khartoum, 1980.

11. Kenneth Goldstein A guide for fieldworkers in Folklore, the American folklore society, Pennsylvania, 1964, p. 16.

12. Warren Roberts, Fieldwork: Recording material cultures, in Folklore and Folklife, Richard Dorson (ed.) Chicago University press, Chicago, 1972, pp. 434 – 435.

الصور:

أرشيف الثقافة الشعبية.

ALA
BAM

- الهلالية من السيرة إلى المسرح 26
- البناء التخييلي في الحكاية الشعبية 44
- الخصائص الأدب شعبية في "كتاب بلوهر وبوذاسف" 50
- صالح باي الظاهرة 66

الهلالية

من السيرة إلى المسرح

عبد الرحمن الشافعي

كاتب من مصر

الدخول إلى عالم السيرة مسرحيًا

هذه التجربة حصاد عشر سنوات من السعي وراء السيرة الشعبية ورواتها ، بحثًا وتنقيبًا ومعايشةً واجتهادًا للوقوف على ظاهرة الأداء الشعبي الحي وعناصره وقدرته على البقاء مهما تعرض من مزاحمة حداثة الصورة وتقنياتها .

على مدى عشر سنوات من عام 1984 حتى 1994 تعاملت خلالها مع شعراء السيرة ورواتها والمداحين الشعبيين وفناني الموال والمؤدين التقليديين مرورًا بشمندي القناوي من الأقصر، هذا الفنان الذي كان يصر دائمًا أن يُطلق عليه صفة الشاعر، وفَريدة مازن مَدَّاحة غجرية من الأقصر أيضًا وكانت تنشد السيرة على

الدف، ومحمد صبرة ومحجوب صبره (مداحان من القليوبية)، وعلي الوهيدي منشد من الدقهلية، وخضرة محمد خضر من القليوبية، وفاطمة سرحان من الغربية، وعزت وشوقي القناوي من قنا، وصولًا لتجربة جمعت فيها اثنين وخمسين فنانًا تقليديًا من مختلف مناطق الجمهورية شعراء ومداحين ورواة وفناني موال وموسيقيين شعبيين في عرض شاركت به على هامش مؤتمر السيرة الشعبية الذي عقد بجامعة القاهرة ومركز حضارات البحر المتوسط بباريس في الفترة من 2 : 7 يناير 1985، والذي قُدم على مسرح السامر لثلاث ليال متواصلة، جمع حوله العديد من الباحثين والدارسين والعاشقين للفن الشعبي، خرجت من هذه العروض بثلاث تجارب هي:

- الأولى سنة 1985 تحت عنوان: تنويعات على فنون الأداء لشعراء السيرة (جامعة القاهرة).
- الثانية سنة 1985–1986 مسرحية السيرة الهلالية للكاتب يسري الجندي (وكالة الغوري – مسرح السامر).
- الثالثة سنة 1991 دار الأوبرا المصرية (شاعر السيرة الهلالية منفردًا).
- خلافًا لتجربة رابعة قدمت فيها ليلة بني هلال للمؤلف يسري الجندي للمسرح الحديث عام 1994، وافتتح بها ملتقى المسرح العربي بالمسرح القومي في العام نفسه.

وسأقتصر فيما هو آت على تجربة السيرة المسرحية عام 85 – 86 التي حازت على جائزة الدولة التشجيعية في الإخراج المسرحي عام 1986.

1. الولوج إلى عالم مسرح السيرة دراميًا:

نحن بصدد التعامل دراميًا مع سيرة شعبية ظل ينشدها رواة محترفون سنوات طويلة، استطاعت أن تستولي على وجدان الجماعة، وظلت مخزونًا حيًا داخل الذاكرة الجماعية تستعيدها الشعوب العربية كلما مرت بهم محنة أو انكسار، فقد ازدهرت السيرة الهلالية في مصر أيام انهزام الثورة العربية، وتغنى بها الفلسطينيون أثناء ترحالهم الدائم في رحلة الشتات والنضال، وتنتشر من اليمن جنوبًا إلى تونس على الأرض العربية غربًا تحاكي هذا الانكسار البغيض في البنية العربية المعاصرة، وعلى الوجه الآخر فإنها الصبر والسلوى، فمازال رواتها حتى الآن يروون حروب الفريقين (قبائل بني هلال مع الزناتي خليفة)، (فرسان زناتي ويا هلايل)، فنرى كيف أن الخيال الشعبي قد برع في وصف المعارك وخيالها وبسالتها، وهناك من يأخذ السيرة الهلالية من باب متعة القص والإبحار في عالم الخيال والشوق إلى البطولات الشعبية التي يتحمس لها والتباس شخصياتها وتقمصها وتقليدها في أدائها وأزيائها وسلوكها وهيأتها، وأخذ مواقف من أحداثها.

1.1 . المعالجة المسرحية للكاتب يسري الجندي:

إنها لمهمة صعبة أن يتعرض كاتب مسرحي لسيرة مثل السيرة الهلالية بما تضمه من أحداث وشخوص بكل زحام أحداثها وتنوع في الأماكن والزمن في حيز القالب المسرحي بحدوده المعروفة، لذا فقد أراد الكاتب يسري الجندي أن يتعرض للسيرة بكامل خطوطها وأحداثها وشخصياتها الرئيسة ليصل إلى رؤيته التي رأى أنه لا يمكن أن تنجلي إلا بتناول كل مراحل هذه السيرة كاملة، ذلك أنه كان يرى السيرة انعكاسًا لواقعنا المعاصر بكل تناقضاته وشعاراته. لذا حاول أن يصوغ السيرة في قالب مسرحي يعتمد على لعبة الأقنعة والرواة المحدثين والتشخيص داخل أطر متنوعة الأمكنة والأزمنة في مضمون يدور محوريًا حول التناقضات القبلية وما سوف تؤدي إليه هذه التناقضات مستعيدًا تقديم السيرة منذ مولد (أبي زيد الهلالي) انتهاءً بالمذبحة الجماعية بعد غزوات أرض تونس وما آلت إليه من هلاك الجميع وحصاد الهشيم.

وباعتبار أن المسرح لغة تكثيف وتعبير، فقد لخص يسري الجندي العديد من أحدث السيرة وصولًا إلى الهدف المراد تحقيقه، بلغته الشاعرية الخاصة التي جمعت بين الفصحى والعامية، والشعر والنثر في

نسيج متجانس من مسرحية رائدة في مجال المسرح الشعبي العربي، فجاءت رؤيته على النحو التالي:

الفصل الأول:

- المقدمة (ديوان الجحيم) الذي ابتعث فيه المؤلف كافة شخصيات العرض.
- ديوان الغراب – أمنيات خضرة وميلاد أبو زيد.
- ديوان القحط – ما جرى لنجد من جفاف عيون المياه وما أصابها من قحط وجوع.
- ديوان الريادة – رحلة أبو زيد ومرعي ويونس ويحيى للبحث عن أرض خضراء.

الفصل الثاني:

- ديوان التغريبة - الحرب والاتجاه ناحية الغرب.
- ديوان الفتح - فتح تونس.
- ديوان القتل المتقابل - ما وصلت إليه من نتيجه لقتل للجميع.

النهاية.

1. 2 . التجربة المسرحية (دراما السيرة الهلالية):

1. 2. 1 . الرؤية الإخراجية: منهجان للعرض:

كانت محاولة دخول السيرة عالم المسرح شاقة بكل المقاييس، فقد كانت تتطلب الوعي بكل تفاصيل وعناصر العرض الشعبي، وذلك لأسباب متعددة، منها:

أولًا: يجب أن أطرح هنا رؤيتي، بوصفي مخرجًا للسيرة الهلالية، بمفهومي الخاص عن الإخراج المسرحي، الذي أراه عملية إبداعية لا تقل عن التأليف، فالإخراج إعادة خلق للنص خلقًا جديدًا وليس نقل كلمات النص من أسطر مخطوطة أو مطبوعة إلى ألسن المؤدين داخل مساحة زمنية ومكانية محددة، وإنما هو عمل إبداعي بالضرورة يبحث عما وراء الكلمات معتمدًا على فكر المخرج وتفسيره، الذي تم على أساسها اختيار هذا النص، مُعيدًا طرحه من جديد كي يصبح النص تكأة الدخول إلى عالم جديد زاخر يشيده المخرج مستعينًا بفنون العرض المسرحي وأدواته، كي يخلق منها حياة كاملة خاصة، لا تقل عن حياتنا المُعاشة، بل تتفوق عليها بالتكثيف وعمق الدلالة، وبُعد المعنى، يكثف عالمًا كاملًا في سويعات قليلة، يقدمه في عرض واحد يحمل المتعة والفكر معًا.

ثانيًا: انطلاقًا من هذا الفهم جاء تناولي لدراما السيرة الهلالية حيث كان أمامي طريقان للعرض:

1. التوسل بتقنيات المسرح الغربي وأدواته التي شاعت وتوفرت أدواتها، ويلجأ إليه الكثير من المخرجين باعتباره قالبًا جاهزًا ومضمونًا وبخاصة أن النص المسرحي المؤلف الذي نحن بصدد التعامل معه متسع الإطار، ومتعدد الأحداث والشخوص وكثيف الأحداث مما سيقودنا حتمًا إلى هذا الاتجاه.
2. اختيار العرض الشعبي بكل تقنيات عناصره التي سيأتي ذكرها بعد.

واخترت الطريق الثاني الذي يعبر عن روح الشعب المصري، لذا اتجهت إلى البحث والتجريب في فنون العرض الشعبي الذي يستند إلى مكونات أساسية هي: فضاء العرض، جسد المؤدي، الامتداد الزمني، الإيقاع، التداخل بين المؤدين والجمهور الذي يلعب دورًا أساسيًا في شكل العرض ويعطي للمتلقي خصوصيته.

ثالثًا: إن للسيرة الهلالية لغتها وصورتها الفنية وموسيقاها الخاصة بها، وطرائق أدائها، وشكل عرضها وتشخيصها، الأمر الذي يختلف كل الاختلاف عن الأشكال الفنية للملاحم الغربية.

ولذا فإن التعامل مع هذه السيرة إخراجيًا - بعد التعامل معها تأليفًا في نص يسري الجندي - جاء متجاوزًا احتمالات اتجاهي الخاص للمدرسة الغربية بشكل واضح، ومعتمدًا على محورين أساسيين هما:

1. الرجوع بالعمل إلى أصله الموروث المروي من خلال عدد من رواة السيرة (شعراء الرباب) وخلق علاقة غير تعسفية بين النص المكتوب والنص الشفاهي.

2. الخروج بالعرض من دائرة الخشبة المسرحية التقليدية التي تحاصر المخرج في مفردات العرض الغربي، إلى لقاء شاعر الربابة بجمهوره، لتحقيق لقاء فني يتم بين العرض والجمهور في شكل حلقة يحيط بها المشاهدون.

وهكذا تركنا المجال فسيحًا بين طرفين أساسيين يتنافسان في تقديم العرض: «الممثل»، «شاعر الربابة»، فوق خلفية معمارية تراثية من لون العرض هي وكالة الغوري فنشأ جسم العمل بالغ البساطة، لا يتنافر مع إطاره المعماري، بل اتحد معه بفضل مفردات مادية بسيطة، من ملابس وديكور وأثاث وأدوات مسرحية، ولم يكن هناك تأثير مستقل لأي من عناصر العرض، بل تضافرت جميعها في هدوء وانسجام، بعيدًا عن أي محاولة للإبهار أو الإلحاح، إنما في خدمة المضمون الذي تقودنا إليه السيرة حول طبيعة الشخصية العربية والواقع العربي في صراعاته وتمزقاته المدمرة التي تحاصر دومًا حلمنا العربي.

لقد اعتمد عرضنا هذا على المنهج التالي:

1. التخلص من الخشبة التقليدية للمسرح والنزول بالعرض إلى قلب صالة وكالة الغوري إلى وسط الجمهور.
2. كسر الخط التقليدي للمسرح الغربي باللجوء إلى التخلص من الأقنعة، ليحل محلها فن التشخيص حيث لم يعرف المسرح العربي استخدام الأقنعة، بل كانت الكلمة والتشخيص هما عماد المسرح العربي.
3. استخدام الموروث الشعبي الحي من خلال شعراء السيرة الشعبية ليقترن النص الشفاهي والنص المؤلف في تناغم.
4. التأكيد على قدرة الشاعر الشعبي تفجير ذاكرته وإعادة طرح النص المروي من خلال معتقداته وتنوع أدائه والسيطرة على الأدوات المختارة من السيرة لصالح فكرة نص المؤلف حين يبعث الراوي أبطالها عبر الصياغة الشعبية من جوف الماضي وليجسدهم العرض أمامنا في الزمن الحاضر، لنحاكمهم مسرحيًا داخل الوجود الحقيقي الذي نعيشه.
5. المزج بين الماضي والحاضر معًا في إطار زماني ومكاني واحد.
6. التأكيد على فن التشخيص لشاعر السيرة حيث يقوم بالحكي عن شخصية ما، ثم يقوم في اللحظة التالية بتجسيدها والتحدث بلسانها دون أن يرتدي قناعًا أو يغير من ملابسه أو مكانه ليدخل أحيانًا في حوار مع بعض شخصيات العرض من الممثلين.
7. هناك مستويان للرواة، رواة محدثون ورواة شعبيون كل يتحدث بلسان زمنه تأكيدًا على العلاقة بين الماضي والحاضر في مباراة ساخنة ساخرة.

هذه العناصر كلها اندمجت في بوتقة واحدة وكيان وموقف واحد، والعرض في مجمله عرض خشن يندرج تحت مسمى المسرح الشعبي، فن المواجهة لا فن الرشوة، إنها محاولة أيضًا كي نعيد إلى الأذهان أمجاد مسرح الكلمة التي هي أهم مرتكزات تأصيل المسرح العربي وخصوصيته.

1.2.2. عناصر العرض:

كان لابد من الرجوع إلى متن السيرة بداية من الكتب التي تحمل اسمها عناوين كثيرة ومختلفة، والتي حملتها الكتب الصفراء لمطبعة صبيح بالأزهر والجمهورية بكلوت بك وباعة الكتب القديمة، والدراسات النقدية والتاريخية والأدبية للسيرة، ثم الاتكاء على شعراء السيرة الأحياء منهم، ونصوصهم المسجلة على شرائط كاسيت، للوقوف على أحداث السيرة وتنوعات الأداء وقدرات الشعراء الشعبيين، ثم الاختيار الدقيق لأجزاء من النصوص الشفاهية التي تتناسب مع النص المؤلف الذي نحن بصدد التعامل معه، لخلق نسيج من النصين يتم استكماله بالأداء التمثيلي والغنائي والموسيقي والحركي والإطارين التشكيلي والمعماري والذي سيتشكل من حلبة يتحلق حولها الجمهور لتدور أحداث العرض وبذلك تتكون عناصر العرض من:

1. عرض فني شعبي بكل أدواته مكون من نصين:
   - نص المؤلف يسري الجندي برؤيته وقراءته الجديدة للسيرة.

- نص شفاهي مختار بدقة من السيرة الشفاهية للشاعر عزت القناوي.

2. إطار شعبي شكل بكل أدواته (مكان - ديكور - أزياء - اكسسورات - ملابس).

3. أداء شعبي ممزوج بين القص والتجسيد غناء وتمثيلًا.

4. جمهور مشارك متفاعل يتحلق العرض دون انعزال.

5. ممثلين قادرين على أداء.

ولذلك تشكلت عناصر العرض المسرحي من الآتي:

- نص مسرحي مؤلف للكاتب يسري الجندي (سبق الحديث عنه).
- نص شفاهي عن السيرة الهلالية (راوي السيرة).
- مكان العرض.
- الممثلين.
- الموسيقيين.
- السينوغرافيا (ديكور - ملابس - اكسسورات وخلافه).
- الأداء التمثيلي.
- الأداء الغنائي.
- الحركة - الإيقاع (رسم الصورة على المسرح).

2. محاور العمل: (مكان العرض)

2. 1. 1. الإطار المادي المعماري والتشكيلي

وكالة الغوري:

هي واحدة من المعالم الرئيسية في الطراز المعماري المملوكي العتيق بحي الأزهر الشريف، أنشأها السلطان الغوري في القرن التاسع الهجري، تتوسطها مساحة مستطيلة هي صحن الوكالة، يتربع في منتصفها نافورة إسلامية مثمنة الأركان يبلغ ارتفاعها حوالي 40 سم، وحول هذا المستطيل تقف مجموعة من الأعمدة الإسلامية الشامخة تحمل مجموعة من المشربيات والبواكي أسفلها عدد من الأبواب الصغيرة لأماكن كانت تستخدم لمحلات التجار أيام السلطان الغوري تعلوها ثلاثة أدوار تستخدم لإقامة هؤلاء التجار الوافدين من كافة الأنحاء، حيث يقيمون بالقرب من تجارتهم، كانت ساحة لسوق عربية شهدت أيامًا مجيدة واحتفالات وليالي عربية مزدهرة. تعرض من عبق هذا المكان سيرة بني هلال لعرض شعبي عربي، ويشارك المتلقين في صنع تلك الليلة. من أجل هذا كان منهج العرض هو الإطار المفتوح باستخدام ارتفاع النافورة بشكلها المثمن (دون أن نطمس معالمها الأثرية) فقط سيتم تغطيتها لتصبح منصة للعرض عارية تمامًا تتوسط صحن المكان الذي هو ساحتنا المكانية للعرض - يخرج منها طريقان أحدهما يمين والآخر يسار تستخدم بين الحين والآخر في دخول وخروج شخوص العرض من وسط الجمهور، يغطي منذ بدايته، مجموعة من الدكك الخشبية حول هذه المنصة من الجانبين يجلس عليها الشعراء الشعبيون وشخوص العرض، وأيضًا جمهور الحاضرين، الذي يتحلقها من كافة الاتجاهات، ويخترق الممثلون الحضور أحيانًا دخولاً وخروجًا بل جلوسًا وتحاورًا أحيانًا أخرى، وهكذا ستصبح صالة الحضور محيطًا يلتف حول المنصة لتتوحد منطقة الأحداث والأداء بمنطقة التلقي، إننا هنا نسعى إلى إلغاء التقسيم المتعارف عليه في المسرح التقليدي.

وعلى هذه المنصة العارية التي يتحلقها الجمهور من كافة الجوانب تجري أحداث المسرحية في لقاء حميم بين العرض ومتلقيه، تستخدم شرفات الوكالة وأعمدتها وطرقاتها حيث تمثل المستويات العليا من شرفات المشربيات والبواكي، مستويات السلطة - على اليمين الأعلى تكون جلسة «السلطان حسن» سلطان بني هلال، بدكك خشبية وإطار من الخيش وسروج الخيل وسيوف ودروع وفي المقابل الأيسر الأعلى تقام جلسة «الزناتي خليفة» حامي أرض تونس يتوسطها كرسي حديدي لامع براق تتقاطع أمامه حربتان حاداتان سامقتان وسيفان عربيان مبالغ فيهما حد مبالغة السيرة في وصف جسارة الزناتي خليفة، بل استخدمت الشرفة العليا من الجهة اليسرى موقعًا مرتفعًا «للزناتي خليفة».

المنظر المسرحي بعد التنفيذ بوكالة الغوري

وستظل تلك الأمكنة بعلوها الشامخ حدًا فاصلًا بين السلطة والشعب ولن ينزلا إلى ساحة المعركة «السلطان حسن والزناتي خليفة» إلا للدفاع عن نفسيهما وعن مصالحهما الشخصية وليس دفاعا عن قضية الشعب، وبذلك ستظل حركتنا تتكون من هذين العنصرين: السلطة والشعب منفصلان طوال القسم الأول، أما القسم الثاني حين تصير مصلحة السلطة مهددة يلجأ السلطان إلى النزول وسط الجماهير سعيًا إلى حماية مصالحه.

تظل أمامنا مشكلة تعدد أمكنة أحداث السيرة وهي كثيرة ومتشعبة ولم يكن أمامنا ونحن نلعب على ساحة عرض عارية سوى اللجوء إلى استخدام مفردات الإكسسوارات وقطع الديكور المتحركة: مجموعة من الدروع العسكرية والحراب والسيوف والطبول، ونماذج لأقنعة الخيل صنعت جميعها بشكل عربي تنسجم مع إطار الوكالة وستكون تلك المفردات البسيطة أدوات مهمة في التعبير عن النقلات المكانية يستخدمها الممثلون بين حين وآخر وكلما لزم الأمر.

هي موجودة ومعلقة على الحراب منذ الوهلة الأولى وأمام المشاهد تسلط على الإضاءة حتى قبل أن يبدأ الشاعر بالصلاة على النبي ليعلن بدء العرض، مجرد أن يقوم أحد الممثلين بلبس عمامة الأمير وهي معلقة على الحراب وأمام الجمهور سيعطينا إيحاء أنه قد تحول إلى أمير، ويقوم أحد الممثلين بحركة تمثيل سير جمل أو حصان أثناء رحلة خضرة الشريفة بطفلها الذي لم يلقب بأبي زيد بعد، وتتم متابعته معها بحركة السير، وينقلنا من قبائل نجد إلى قبائل الزحلان برغم أننا لم ننتقل من على منصة العرض... وهكذا تحدد أماكن أحداث مسرحيتنا من خلال ممثلينا بقطع الديكور والإكسسوارات المتحركة في أيديهم.. حتى عندما ننتقل إلى مملكة الزناتي خليفة، وهي مملكة برع الخيال الشعبي في تصويرها فوصفها بالمملكة الحديدية وبأسوارها العالية وبوابتها الشامخة عند ذلك تكون كتله الدروع في أيدي مجموعة من الحراس ذات دلالات على تماسك وقوة المملكة دون اللجوء إلى أي مبالغة في الديكور - لقد أقمنا سورًا من الدروع البراقة التي يحملها الممثلون بطول جسم الممثل وتفريغ فتحة أعلى الدروع يطل منه رأس كل فارس يحمل الدرع عند ذلك تبدو مملكة الزناتي بقوة

تمسكها مملكة يصعب اختراقها وفي الحركة المسرحية يتحرك الزناتي خليفة تتبعه مجموعة الدروع من الأمام والخلف في حركة متتالية متابعة لحركته من خلال حراسه وعندما يقتل دياب الزناتي تنهار المملكة فتتفكك الدروع ويسقط شكل المملكة التي كانت حلما حاول الزناتي جهد طاقته الحفاظ عليها.. وفي المقابل فإن لسعف النخيل الأسود المحترق في أيدي بني هلال دلالة القحط والجدب، كما أن الحراب الطويلة الحادة والسيوف القاطعة المبالغ فيها التي تتناسب مع مبالغة السيرة من ناحية وتأكيد فروسية الفوارس من ناحية والعلاقة بينهما وبين المعمار الأثري الضخم لوكالة الغوري من جهة أخرى تؤكد وجودها ورمزيتها داخل هذا الإطار الشاهق المعمار.

إن لبعض هذه الديكورات البسيطة والإكسسوارات المتحركة دورًا مهمًا في تحقيق التجاور والتداخل بين الأمكنة والأزمنة داخل العرض، هكذا شكلت هذه المفردات إطار العرض المسرحي لسيرة بني هلال. وهكذا تم الاتفاق مع المهندس حسين العزبي مهندس الديكور على الحفاظ على الإطار المعماري للوكالة واستخدامه دون الاعتداء عليه وتشكيل وحداتنا التشكيلية من ديكور واكسسوار وأزياء من روح المكان ووحداته التشكيلية والمعمارية، وقد حقق العزبي ما نرجوه مضيفًا إليه من إبداعه وتخيله وتشكيله ولمساته الفنية ما اتفق مع روح العرض الشعبية، الأمر الذي جعل العزبي يشركني معه في معظم أعماله المسرحية وأصبحنا معًا متلازمين في رحلة الوصول إلى شكل مسرح عربي الهوية.

2.1.2. الممثلون:

الشخصيات الرئيسة في العرض:

- أبو زيد: شخصية قوية حازمة أداؤه بين الالتزام والثورة متعقل في كثير من المواقف، حكيم في غير موضع - شجاع - فارس - مسالم.
- دياب: قوي - جبار - شرس - قابض على الواقع - مواجه - صريح - فظ - مسيطر - طماع.
- السلطان حسن: ناعم كالطاووس - مخادع - يهرب من المسؤولية - السيطرة خارج إرادته.
- الجازية: قوية - جبارة - جميلة - عايقة، صريحة، مواجهة - شرسة في كثير من الأحيان.
- الزناتي خليفة: فارس - قوي - شجاع - حريص على مملكته ويعشقها ويدافع عنها حتى النهاية - مسيطر على مقاليد الأمور- ولولا الخيانة التي غدرت به من أقرب الناس إليه - غير مؤمن بالسحر والنبوءة وضرب الرمل.
- العلام: مراوغ - مداهن - خبيث - خائن - طماع.
- سعدى: جميلة - فارسة - تلبس زي الرجال - تغلبها أنوثتها على شجاعتها فتلجأ للخيانة.
- مرعي: حالم - جميل - هادئ - متشائم - يغلب عليه الحزن والكآبة.
- القاضي بدير: مداهم - كذاب - طماع - مراوغ - طفس - يغلب عليه سمة الفكاهة والتهريج.

رواة محدثون - شعراء شعبيون.

مجاميع - عامة - حرس - رواة - موسيقيون.

إنتاجية العرض عام 1985 فرقة السامر - وكالة الغوري:

دعوت أعضاء فرقة السامر المسرحية لتنفيذ خطة هذا العرض للبدء في العملية الإنتاجية له - كانت فرقة السامر معنية بتقديم الاستلهامات الشعبية - درامية كانت أم احتفالية في عروض مسرحية - كنت المسؤول الأول عن الفرقة عام 1971. ولقد كانت رحلة الكاتب يسري الجندي معي مهمة، فلقد بدأت فرقة السامر بتقديم مسرحية علي الزيبق للكاتب نفسه في بداية مشواها في 1972، وأجزم أنها هي التي قدمتنا سويًا للحياة المسرحية الرسمية والجماهيرية بوصفه كاتبًا وبوصفي مخرجًا، فلقد كان نصيبها من النجاح وافرًا، تلتها للمؤلف نفسه أربعة أعمال أخرى ومن إخراجي أيضًا هي: حكاوي الزمان، عاشق المداحين، سلطان زمانه.

لـذا لقد ائتلفنا العمل معا كاتبًـا ومخرجًا، وأعضاء فرقـة، وشـكلنا مجموعـة البحـث والتجريـب في عالـم الموروث الشعبي وتميز أسلوبنا ومنهجنا في هذا الطريق.

دعـوت أعضـاء السـامر وانضـم إليها مـن الضيوف كل مـن الفنانين:

إبراهيـم عبـد الـرازق - غسـان مطر - عزيزة راشـد - فـاروق عيطـة - مصطفـى القـط - سـهير صبـري - ميرفـت مـراد - نيرمـين كمـال - أحمـد عقـل - سـعيد نصـر وانضـم إليهم مـن أعضاء فرقة السـامر: محمد عبـد الـرازق - محمـد الحديـدي - كمـال مدبولـي - جمـال قاسـم - مجـدي صبحـي - هشـام عبـد الله - زيـزي المقـدم .. وآخـرون.

أمـا التجربـة الثانيـة التـي قدمـت علـى المسـرح الحديـث فقـد كانـت بطولـة الفنانـين: حمـدي غيـث - خليـل مرسـي - عزيـزة راشـد - فـؤاد أحمـد - سـمير وحيـد - لمياء الأميـر - رمـزي غيث - رحـاب الغراوي - صلاح حفني - أحمد الشافعي - فؤاد عطية - مجدي محجـوب - صافينـاز - أحمـد خليـل.

بـدأت بروفـات القـراءة الأولـى والتفسـير لمـا نحـن مقدمون عليه. لقد اسـتلزم ذلك ثلاثة أشـهر في شـرح السيرة الأصلية، وهالني أن كافة العاملين معي في هذا العـرض لـم يكونـوا على درايـة أصلًا بالسـيرة الهلالية فقـط هـم قـد سـمعوا أحيانًـا عـن سـيرة أبـي زيـد!!! واسـتلزم الأمـر الرجـوع إلـى المصـدر الأصلـي للسـيرة وصـولًا للمنتـج المراد الوصـول إليه، وقضينا معًا ليالي طـوال في سـماع تسـجيلات السـيرة وتحليلهـا وتنـاول مدلولاتهـا وفـك رموزهـا، سـعيًا إلـى تحقيـق أكبـر قدر من معايشـة الموروث الشـعبي نفسـه من خلال مبدعيه ورواتـه، وكذلـك مـن خـلال القـراءات الكثيرة سـواء من النصـوص القديمـة أو الدراسـات ثـم محاولـة الوقـوف بكل هذا - من أو مع - النص الذي نحن بصدد الإقدام على التعامل معه، بدأنا سـماع الشـاعرين التقليديين: شـوقي وعزت القناوي، وعرضت عليهم مجموعة كبيرة من تسجيلات الشعراء (جابر أبو حسين - سيد الضوي - النـادي عثمـان - شـمندي متقال - محمـد اليمني - عوض الله عبد الجليل)، وناقشـت معهم ما قرأته حول السـيرة بدايـة مـن الكتـب الصفـراء عـن سـيرة العـرب الحجازيـة في رحلـة العرب وحـرب الزناتي خليفة.. إلى دراسـات: د. عبـد الحميد يونـس، وفهمي عبد اللطيف، وشـوقي عبـد الحكيـم، وعبد الرحمـن الأبنـودي، وعبد الرحمـن أيـوب، حيث إنني اعتمدت أساسًـا على ضرورة أن يفهـم الممثـل طبيعـة العـرض ورؤيـة التنـاول لهـذه السـيرة، ثـم دارت مناقشـات طويلـة حـول نـص يسـري الجنـدي ومـدى اتفاقـه واختلافـه مـع نـص السـيرة القـديم ومـا يحملـه مـن رؤيـة عصرية لهمـوم المنطقة العربيـة الحاضـرة والأمـل في حلـم يتحقـق، وكذلـك دراسـة التناقضـات القبليـة التـي حملهـا النـص منـذ بدايتـه لينتهـي بحلـم كاذب في أمـل عربي، كذا ناقشـنا ضـرورات الربـط بـين النـص التراثـي الأصلي للسـيرة ورؤيـة المؤلـف وأيضًـا طبيعـة مـكان العـرض. كل ذلـك قـد اسـتلزم منـا وقتًا ليس بالقليل ولكنـه كان ضروريًا، فالدراسـة والفهـم كانـت أساسًـا مهمًـا حتـى يقـف أي ممثـل حتى لـو كان دوره ثانويًا داخل هذا العرض، على وعـي كامل بمنهـج التناول، فلم نتهـاون ولم نفرط ولم نتـرك أي ثغـرة بموضوعنا إلا وعالجناهـا قدر إمكاننا.

2.1.3. الممثلون (الأداء الحركي)

قلنـا إننـا سـنتعامل مـع خشـبة مسـرحية عاريـة تمامًـا، وهـي وكالـة الغـوري، وقـد وضعنـا نصـب أعيننـا اسـتخدام هذا الإطار قـدر استطاعتنا، وخلـق التـلاؤم بيـنه - بطـرقاته وشرفاته وبواكيه ومشربياته وأعمدته - ومتطلبـات العـرض، علمًـا بـأن التعامـل مـع كل هـذه المفـردات المعماريـة الحية يسـتلزم الوعي بهـا وتقديرها أولًا، والحرص في استخدامها ثانيًا، حيث إنها من الممكن أن تطغـى علـى العـرض كلـه أو أن نقـوم نحـن بمحاولـة التعدي عليها ومسخها بديكورات مصنوعة وساذجة، لذا فضلنا التعامل علـى الأثـر وفي ذهننا هذان الاعتباران، واسـتأذنا روح المكان في اللعب والتشـخيص على ساحته، وفي اسـتخدام بعـض مكوناته بحيث نصل بمسـرحيتنا تلـك جـزءًا منـه وليـس العكس، وعلـى اسـتيحاء تركنا العـرض في سـاحة الصحـن مكفـولًا للجميع.

2.2. (إطار معماري):

منصة صغيرة هي أصلًا نافورة مثمنة التكوين ترتفع 40 سم - حولها مكان محتواه داخل الصحن للمشاهدين - أعمدة الوكالة تحتضن الجميع بسموقها وبهائها - لسنا هنا في مكان تقليدي - الرؤية محفوفة بالمخاطر - قد يبتلعنا هذا الإطار ببساطة شكله وثرائه إن لم نتوحد معًا، حتى لا نصطدم بخصوصيته أو نستسلم لها.

من هنا كان لابد من الاعتماد أساسًا على ممثلي السيرة ورواتها حيث أصبحت وكالة الغوري معمارًا يتعلق مباشرة بعرضنا وهكذا أخذ الممثلون سماتهم بين النص وبين العمارة.

أيضًا جاء الاهتمام كاملًا بحركة الممثل وأدائه وعلاقته مع باقي مفردات العرض، بالمكان، بأحداث المسرحية، بمواقف السيرة، وبعلاقته بالمشاهدين، وكانت هذه هي نقطة البداية مع الممثلين.

وبعد أن تمكنا من خلق علاقة بين النص المؤلف والنص الشفاهي الموروث كان لزامًا علينا أن نحكم القبضة على العرض، فهذا إطار مفتوح يجتمع فيه الممثلون بالمتفرجين دون حواجز أو ستائر، دخولًا وخروجًا وتمثلًا.. وجلوسًا بينهم في أحيان كثيرة، ومن هنا جاء التركيز على الحركة الجماعية للممثلين حتى تلك الحركة الفردية لبعض الشخصيات البطولية في السيرة، فقد اعتمدت الحركة في منتصف منصة العرض لتحتوي هي المكان بكل جوانبه مخاطبًا إياه بجمهوره الحاضر في كل اتجاه، وكنا نلجأ في كثير من الأحيان لأن يستخدم الممثل قطعة من إكسسوار العرض مثل «سيف أو حربة أو طبلة» في تشكيل جمالي لتأكيد وجوده وحضوره.

كان التعامل مع الممثلين تعاملًا جمعيًا، فلم يتم التركيز على بطل فرد، ولم تكن هناك شخصية محورية يدور حولها العرض، فنحن إزاء مجموعة العرض ككل، فهي جميعًا محور العمل كله، وهي جميعًا لب المشكلة بأسرها، لهذا لم تكن مسرحيتنا هي حكاية البطل أبي زيد الهلالي سلامة.. بقدر ما كانت سيرة بني هلال، تلك القبيلة العربية التي تعكس بدورها حال الأمة الراهن!

وفي إطار هذه المفاهيم راعينا التأكيد على العلاقات التالية:

1. العلاقة بين الممثل والنص المسرحي والنص التراثي والتناول الإخراجي، أي دخولًا مباشرًا في ثنايا الصياغة الجديدة للعرض الذي نحن بصدده.
2. العلاقة بين الممثل والإطار العام لمكان العرض «وكالة الغوري» أي كيفية التعامل مع منصة العرض. شرفات الوكالة، البواكي، الأعمدة، المداخل، وكيفية استخدام الممثلين كافة هذه المفردات كي يتخلق التآلف بين جسم الممثل وهذا الإطار.
3. العلاقة بين الممثل والجمهور حيث المنصة والحلبة التي يلتف حولها الحاضرون فيكملون العرض باعتبارهم جزءًا مشاركًا في السيرة تلقيًا واستجابة، فعلى الممثل أن ينتبه بوعي وعناية إلى أن العرض يتم وسط جماهير لا يجب تجاهلها أو الانفصال عنها بل يجب مراعاة ذلك في حركته على المسرح تمثيلًا وإخراجًا.
4. علاقة الممثلين بأدوارهم وأدوار الممثلين الآخرين والرواة الشعبيين، أحيانًا يكمل الشاعر الشعبي ما بدأه الممثل أو العكس، حيث يتسلم الممثل الموقف من النص الشعبي للسيرة فكلاهما يكمل دور الآخر ليندفع العمل للأمام... وكلاهما يعرف متى يبدأ ومتى ينتهي وأين يتداخل كل منهما مع الآخر، فمثلًا بعض المشاهد من «النص المسرحي» الرواة المحدثون: فلتبدأ التغريبة ولنر من سيقتل من؟. «النص الشفاهي» الشاعر الشعبي: يتسلم من الرواة المحدثين هو الآخر «أبو زيد لما راح يجيب الفدية نزل على نجد جاب الهلايل زحلان ودريد وزغابه وهلايل واتجه بهم ناحية الغرب إلى قاع تونس» ثم يبدأ الغناء.

إن الشاعر الشعبي يكمل الحدث بأداء تمثيلي أيضًا بل يفسر معنى التغريبة، على سبيل المثال، الذي جاء على لسان الرواة المحدثين موضحًا أنها الاتجاه ناحية الغرب إلى تونس، بينما يؤكد النص المسرحي أنه في هذه «التغريبة» سوف تجري أحداث جسام... فمن سوف يقتل من؟

ليصبح المشهد هكذا:

- الرواة المحدثون: فلتبدأ التغريبة ولنر من سيقتل من؟
- الشاعر الشعبي: أبو زيد لما راح يجيب الفدية نزل على نجد الهلاليل زحلان ودريد وزعابة وهلايل واتجه بهم ناحية الغرب إلى قاع تونس (يكمل غناء من النص الشعبي).
- النص المسرحي: من مشهد يشير فيه أبو زيد إلى ناحية تونس... هاكم مثال آخر:
- الممثلون: تلك هي الجنة.. ممكلة الزناتي
- مملكة الزناتي خليفة.. تونس الخضراء
- النص الشفاهي: الشاعر الشعبي:

أنا الزناتي شديد العَزَايِمْ

وحَامي بَرْ تونس

مَفيش حَدْ غيري يِشدْ العَزَايِمْ

وبَعْدي يِخُشْ أرض تُونس

وهكذا نجد أن الشاعر الشعبي يعمق الصراع ويؤكد الحدث الوارد في النص المؤلف، إن السيرة الشعبية تؤكد ثقة الزناتي في نفسه بل توضح مدى جسارته، ودخول المعركة معه ليست بالأمر السهل والمأمون، لذا يجب الاستعداد له حسب ما جاء على لسان أبي زيد الهلالي في النص المسرحي: «ليس الزناتي ككل من قابلت من الملوك والطغاة، فبداخله شياطين الجحيم وبجوفه سبعة أرواح تتوالد.. لن يكون انتزاع تلك الجنة لهوًا أو عبثًا».

وهنا نرى مدى توافق وتطابق الاختيار من النص الشفاهي لتأكيد ما جاء بالنص المسرحي.. وهكذا نرى أن لكل دوره سواء في السيرة الشعبية أو النص المسرحي، وكيف يتم استخدام كل منها استخدامًا دراميًا إلى جوار الآخر استكمالًا أو توضيحًا أو تفسيرًا، هذا بالإضافة إلى ما أضفناه للنص الغنائي المأثور من شعبية ذات أهمية كبيرة، من حيث إنها أعادت الموضوع إلى أصحابه ثانية ولكن في صيغته الجديدة، فقربت به إلى وجدان الجماهير وحققت معها عنصر الفرجة المسرحية.

2. 3. الإيقاع العام للعرض:

إن العلاقة بين الممثل والحركة المسرحية فرضتها طبيعة المكان والحلبة وما اتخذتها من شكل دائري فرض علينا ضرورة اتخاذ الحركة نصف الدائرية صيغة للتعامل مع جمهور الحلبة تلك الحركة التي تؤكد موضوعيًا سلسلة الصراعات التي يزخر بها العرض منذ بدايته بما لا يتفق والخطوط المستقيمة فكلها إما حركات متقاطعة أو مواجهة: الممثل يواجه الآخر ويلتحم معه فوق منصة العرض في المواقف التي تتطلب ذلك أو يتقاطع معه، وكلها حركات حية نابضة مشتعلة تدور في فلك الصراع القائم والمحتدم سواء بين قبائل بني هلال بتناقضاتها القبلية أو بينهم وبين خليفة الزناتي، حتى تلك التي تطلبه بطئًا في الحركة كمشهد القحط والجفاف وما أصاب الناس من ضعف وهزال قد بدت وكأنها تغلي من الداخل تبحث عن أمل في الخلاص، كما أن التعامل مع الحلبة قد فرض استمرارية الحركة ودورانها، وحيث إن ارتفاع المنصة لم يزد عن 40 سم، فقد تم أيضًا استخدام أرضية الصالة وأعمدة الوكالة وطرقاتها ومداخلها من وسيط الجمهور، فالرواة المحدثون يقف كل منهم في اتجاه: أحدهم في اليمين والآخر في اليسار والثالث وسط المسرح، وكل منهم يخاطب جهة حضوره، ثم ليخاطبوا بعضهم البعض أو ليدخلوا في محاورات عن الأحداث مع منصة العرض ثم يقومون باستبدال أماكنهم في حركة ديناميكية دفعتها أحداث العرض ومبرراته دون افتعال، كما كان استخدام الممثلين للعديد من الإكسسورات وقطع الديكور المتحركة من العناصر الفعالة التي ساعدت في تشكيل النقلات المكانية والزمانية لأحداث العرض على تحقيق التجاور والتداخل بين الأزمنة والأمكنة. وعلاقة الممثلين معا كالزناتي والهلاليل، والزناتي والعلام والزناتي والعلام والنبوءة، فكل ممثل قد اتخذ مكانه الصحيح في إطار العرض، فالزناتي يقف أعلى شرفة المكان (أي القصر) والشاعر الشعبي اتخذ مكانه في منتصف المنصة، والعلام بينهما منزويًا مترقبًا خلف الأعمدة التي توجد بطبيعتها تحت القصر، فتؤكد الحركة دوره في التجسس من ناحية حيث أنه وجه الخيانه الأولى في السيرة، ومن ناحية أخرى حين ينظر بعينه إلى الشاعر الشعبي منتظرًا تحقيق نبوءة الرمل التي تنبأت كلها بغدر الزناتي على يد دياب: «النهاردة اللي عليه الرمل جال جاي أغدرك يا زناتي».

العلاقة بين الممثلين.. والانتقال في الزمان والمكان المسرحي حين يلجأ الممثلون إلى التقاط العمامات المعلقة على أسنة الحراب والموجودة ضمن عناصر الديكور، والتي يضعونها عندما يتطلب الأمر أن يشخصوا الأمراء في موقف ما، وكذا استخدام السيوف المهولة عند سرد فروسية الزناتي خليفة، أو دياب بن غانم، أو أبوزيد الهلالي، وعندما تكون هناك حاجة للانتقال من مكان إلى مكان يتم ذلك في ذات المنصة المسرحية دون تغيير حيث كان يلجأ الشعراء لحمل أقنعة الجمال والخيول ممثلين حركة الرحيل والسير – هم وقوف مصاحبين ما يحكيه القص الشعبي عن خروج خضرة الشريفة بولدها من قبائل بني هلال إلى قبيلة بني زحلان، ويكفي الاتفاق ضمينًا هنا، مع جماهير المشاهدين وأيضًا مع الشاعر الشعبي على إتمام الخروج والوصول بالتشخيص والرواية، فعند ما تقص الفنانة الشعبية رحلة الخروج، فإنها تتقمص شخصية خضره الشريفة فتنشد:

يانَجْد منِّك رَحَلْنا
تبْكي مَدَامِعْ عِيُوني
يَاريتْ نَفَدتْ رُوَحْنَا
وَلَا بِشِيْعني طَلِّعوُني (بشِيْعني: بفضيحتي)

هنا يكمل الشاعر الشعبي الحدث:

ترْحل الشريفة عَلى الهجِنْ
في المسير والدِّمْع نَازل
بتبْكوُا العَقْل حَيْجِنْ
غَادروا البلاد والمَنَازل

إذن مع أداء الشعراء الشعبيين، تتم حركة الرواة المحدثين لتمثل حركة المسير حاملين أقنعة الجمالي والخيل، فيعبر عن قول الشاعر الشعبي (غادروا البلاد والمنازل) لنجد أنفسنا بين قبيلة أخرى وزمان ومكان جديدين، هكذا بكل بساطة وبكل الإيحاء والتعبير الحركي، فقد قمنا بتكوين لوحة جديدة بفضل التفاعل بين الحركة الحية لجسم الممثل، وحركة الإضاءة واستخدام الأدوات في ظل السرد الشعبي لهذا الحدث المتحرك بكل دلالاته ورموزه وهكذا تم العديد من استخدامات قطع الديكور المتحركة في حل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة حفاظًا على شكل العرض المفتوح دون إفراط يخل بالإطار العام قد يذهب بالمتفرج بعيدًا عن صلب الأحداث أو يقلل ويجحف من قيمة الرواية الشعبية خيالها الجامح وصورها الشعرية بالغة الدقة والتعبير.

ويجدر بنا أن نلقي المزيد من الضوء على موضوعين بذاتهما من تصميم الحركة المسرحية في عرضنا:

الموضوع الأول:

النقلة المكانية في رحلة الريادة متعددة الأوطان التي قام بها أبو زيد مع مرعي ويحيى ويونس فعبروا مسالك عديدة إلى أن وصلوا إلى مملكة الزناتي خليفة بأرض تونس الخضراء، فقد استخدما كرسيًا للعرض مزينًا ومبالغًا فيه يحمله ثلاثة رواة ويضعونه مرة في منتصف المسرح ومرة يسار المسرح ومرة أخرى يمين المسرح ويقومون بالتشخيص عليه ممثلين دور الملوك الرعية في كل بقاع الأرض مع نقلات غنائية يقوم بها الشاعر الشعبي قائلًا بعد كل مشهد:

«بَلاَوِي يا دُنْيا بَلاَوِي أَسِيبْهَا وَرَا أَلاَقِيهَا قُدَّام»

ليؤكد بهذا المعنى تشابه الملوك في الحكم مهما اختلفت الأماكن والأزمان، حتى يصل الكرسي للمستوى الأعلى للمسرح ليستقر ويصبح هو نفسه كرسي الزناتي خليفة هنا يختلف الأمر عما سبق، ففي الحالي يحاط الكرسي بمجموعة من الدروع المحمولة لتغطي أجساد الرجال هم حراس المملكة الحديدية، والدرع هنا مصقول ولامع يحمله الممثلون بوصفهم حراس المملكة في التصاق تام ببعضهم البعض، دليل قوة وتماسك ممكلة سوف يكون اقتحامها بلا شك صعب المنال.

لذا تلتصق تلك الكتل البشرية بعضها بالبعض في التحام يحيط بكرسي الزناتي، وعندما يظهر الزناتي على المسرح مارًا خلف هذه الدروع ناظرًا إلى حلبة العرض متحدثًا عن مملكته التي شيدها من صخر وحديد لا يلين، وأن من يجرؤ على الاقتراب منها سوف يحوله الزناتي إلى مسخ من نار، مؤكدًا ذلك بالحركة فهو عندما يتحرك وخلفه أسوار المملكة كأنها تحتضنه وتحتويه، ولقد استخدم تلك الدروع في إيجاد وسيلة تحل مشكلة تحقق المكان داخل وخارج تونس، فحين تقف الدروع المحمولة على صدور الرجال بأعلى المسرح فهم يمثلون سور تونس هذا السور البشري سوف نستخدمه أيضًا في النقلات المكانية، فعندما يقف الحراس من خلف هذه الدروع ووجوههم لمنصة العرض أمام المشاهدين إيذانًا أننا سنلعب أمام هذا التكوين باعتبارنا خارج أرض تونس، وعند اقتحام مملكة الزناتي حيث يكون المشهد داخلها نلجأ فقط إلى دوران ذلك السور، فيعطي كل من يحمل درعا ظهره لنا، أي للمنصة والجمهور، ليتحول المشهد ببساطة متناهية ليدور داخل المملكة، حيث إنه من المعتاد أن الحارس ينظر إلى الأمام للخارج وظهره دائمًا للداخل فإذا تطلب الأمر تغيير الموقف فلا يستلزم ذلك سوى دوران الممثل بالدرع وهو واقف مكانه ليغير اتجاهه فقط فيتغير بدوره المنظر ككل، دون اللجوء لأي مناظر مسرحية جديدة.

جاءت عملية التوظيف مدروسة كي لا تخل ببساطة العرض وثراء التناول. استوحت فكرة الدرع من المعمار الإسلامي لوكالة الغوري وليست منظرًا مرسومًا أو مصنعًا هي «أرسات حجرية وتكوينات خشبية لوحدات الأرابيسك وأعمدة حجرية ضخمة تكون الدرع من نفس الوحدة ونفس التشكيل بطول 190 سم»، مستمدة من الكتلة والفراغ في عملية ترديد

ليحدث توافق وتكامل مع الإطار العام للوكالة مع بعض المبالغة في اللون - كان الممثل يلبس الدرع بطول جسمه ممسكًا إياه بيديه ويقف خلفه فيكون بها أكثر من تشكيل، بحيث إذا وضع ثلاثة منهم متجاورين كونوا تشكيلًا ما، وإذا وضعوا تسعة ملتصقين ببعضهم أعطونا سورًا نتفق على أنه سور تونس العظيم، كما تم استخدام هذا الدرع أحيانًا نقالة لحمل الموتى واستخدم أيضًا في مشاهد المعارك ليكون حاجزًا هائلًا بين الجمهور والمتقاتلين تتم بداخله حركة القتال - ثم استخدام في شكل دائري مكونًا حجرة السجن في مشهد أسر دياب بن غانم... ومن هنا شكل الديكور درعًا بشريًا متحركًا بحركة الممثل ومتصاعدًا مع الأحداث وجامدًا صلبًا في حالة المعارك مشكلا حائطًا في حالة السكون... أما بالنسبة لكرسي العرش فكان نفس شكل الدرع ومتحركًا، فالكرسي يتحرك ويجب على من يتقاتلون من أجله أن يلحقوا به ليسقط عليه أو من أجله القتلى الواحد تلو الآخر واتخذ شكل الكرسي اللون الذهبي لتطمع النفوس في الوصول إليه.

أيضًا تم استخدام تلك الدروع في المعركة بين الزناتي ودياب - ولقد تحركت المملكة لتحتوي مشهد القتال في حركة دائرية كاملة لا يظهر منها سوى رمح دياب وسيف الزناتي، وأثناء سقوط الزناتي صريعًا تتفكك الدروع التي ظلت متلاصقة طوال العرض وتنهار بمقتله ويتقدم حاملوها ليرفعوا جثمان الزناتي الحديدية من عالم مسرحنا، بخروج الزناتي من دائرة الصراع، تظل الساحة مفتوحة لقتال بني هلال في مجزرة جماعية بعد أن استولى دياب على عرش تونس، لقد استبدلنا الدروع بالحراب الطويلة، فلقد كانت كتلة الدروع في مملكة الزناتي تتفق وقوة متفرقة دليل دخولنا إلى عالم ضعيف هزمته فرقته وتناقضاته، أيضًا استخدمنا تلك الحراب في مشهد أسر دياب، حيث لجأ القاضي بدير والسلطان حسن إلى ضرورة اعتقاله درءًا لشروره التي طغى بها بعد استيلائه على العرش.

ففي مشهد مبايعة دياب تحركت مجموعة الحراس بالرماح - كل يرشق حوله رمحه قائلين «نحن نبايعك يا دياب» حتى يجد نفسه في النهاية حبيس تلك الرماح التي تشكلت حوله بسور سجن يستحيل الخروج منه.

لقد تعاملنا مع مفردات العرض المسرحي من إكسسورات وديكورات في تشكيل الحركة المسرحية واستخداماتها في حل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة محافظين على روح العمل منذ بدايته.

الموضوع الثاني:

مشهد المعارك الضارية والتي اشتهرت بها تغريبة بني هلال في «حروب الفريقين عربان زناته ويا هلايل ومقابلة أبو زيد ودياب بن غانم بالزناتي خليفة».

شاعر السيرة أداء غنائيًا وتشخيصًا دراميًا وأداء حركيًا:

الكلمة الحلوه فَاتُوها

وَقَعُوا في دَقْ النُقْصَان

جَالوُها وطَبَّقوا السوء

والخيل على بَعْض تسُوق (تسوق أي تتحرك)

اترْمَوُا على بعض

اتْبَعْترت كُلْ العَمَايمْ (طارت وتغيرت عمائمهم)

مَن الصُبح لَمَّا أذَان الظُهر

شربُوا كَاسَات السَّمَايمْ (السموم)

مِنْ العصر لَمَّا أَذَان الغَرْب (المغرب)

النَّسر والحدْ والغرْب (الغربان)

فَرْحان في أبو عُمْر ضَايعْ

لقد برع الفنان الشعبي في وصف المعركة التي قسمها إلى ثلاث مستويات:

- مستوى مقابلة الفرسان على الأرض (دياب - الزناتي).

الغوري فى التشكيل المسرحي وتوظيفه فى النقلات المكانية استخدام وحدة الدرع فى التشكيل المسرحي المشتقة من بواكي وكالة

- مستوى تحليق الطيور في السماء في انتظار القليل كي يهبط لينهش جسده.
- معركة الخيول في الأسفل حتى طعمت الخيول في بعضها البعض بين الفريقين.

لقد برع الخيال الشعبي في وصف معارك السيرة وبالغ فيها إلى حد أنه من السذاجة أن نلجأ إلى إجراء بعض المبارزات السطحية والركيكة على المسرح، التي حتمًا سوف تنقص من القيمة الخيالية للمعركة، خصوصًا وأنه ليس هناك من متخصص في ذلك، وليس في استطاعة ممثلينا التعبير عنها حركيًا، ناهيك ونحن نتعامل مع الفروسية الخرافية التي اشتهر بها الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي أو دياب بن غانم، من هنا لجأنا إلى تثبيت مشاهد القتال بأن يرفع كل منهما رمحه في وجه الرجال أيام عشقهم لفروسية أبي زيد وخليفة الزناتي، ويظل المشهد ثابتًا بينما يفصل بينهما الشاعر الشعبي ليقوم بدور القاص مفعمًا بالخيال والتشخيص بجسمه وصوته وقوس ربابته ودقه خشبة المسرح بقدميه مصورًا المعركة مع تلك الكلمات الرائعة في وصف اللقاء بين الفارسين لينطلق معه خيال المتفرج كي يتصور ما يقصه الشاعر بخصوبة تصوير السيرة لهذه المعركة، حتى لا تفقد السيرة أهم سماتها في التصوير الخيالي للقص الشعبي، ودلالاتها في تصوير حركة المعركة الماثلة بين الفارسين، بينما تلتف دروع مملكة الزناتي حول دائرة الصراع لتغطي مشهد القتل في النهاية، ويحمل المقتول إلى خارج دائرة الحلبة حيث انتهى دوره، بينما يقوم الرواة الثلاثة الآخرون بالدق على الطبول الكبيرة التي تسمى بطبول الرجوح، في حالة دوران كامل حول الفارسين وبالقرب من الجمهور لإعلان حالة الحرب والوصول إلى التعبير عنها بدقات القتال فيصبح المشهد مركبًا على النحو التالي:

وفي نهاية المشهد يخرج الراوي من بين الزناتي ودياب ليعلن للجمهور أن دياب قد صوب حربته إلى عين الزناتي خليفة وأنهى عليه لتتحقق نبوءة الرمل وما حلمت به سعدى بنت الزناتي من مقتل أبيها على يد دياب بن غانم ليسقط الزناتي فتلتقطه جموع الدروع التي أحاطته ولتحمله على أصلابها لتخرج به بينما يبدأ الراوي في إنشاد وداع الزناتي لأرض تونس وهو على أعناق الرجال في اللحظة التي يعتلي فيها دياب بن غانم كرسي العرش، بينما تصمت دقات

الطبول ويخلعها الرواة ليبدأ واقع جديد ومسار آخر في أحداث السيرة المسرحية... تتغير منه نبرة الأداء الموسيقي والحركي.

الرواة المحدثون:

مات الزناتي اتهد... كل شيء انهار

ليس الحدث الهائل أن قتل الزناتي

لكن الهول بعينه أن قاتله دياب

أي تحد يا هلالي لكل كلماتك العظام

أما في المشهد الأخير وعند قتل دياب بن غانم لأبي زيد الهلالي عند طعنه من خلف يصرخ أبو زيد لضياع حلمه، فإن العرض سوف يلتقطونه ويحملونه بين أيديهم لتصبح سيرته ملكًا لرواتها وعامة الناس في مصر وتونس والجموع فتحقق شعبيتها وتصير جزءًا من موروثات هذه الشعوب.

3 . الأصل الشعبي: شاعر السيرة:

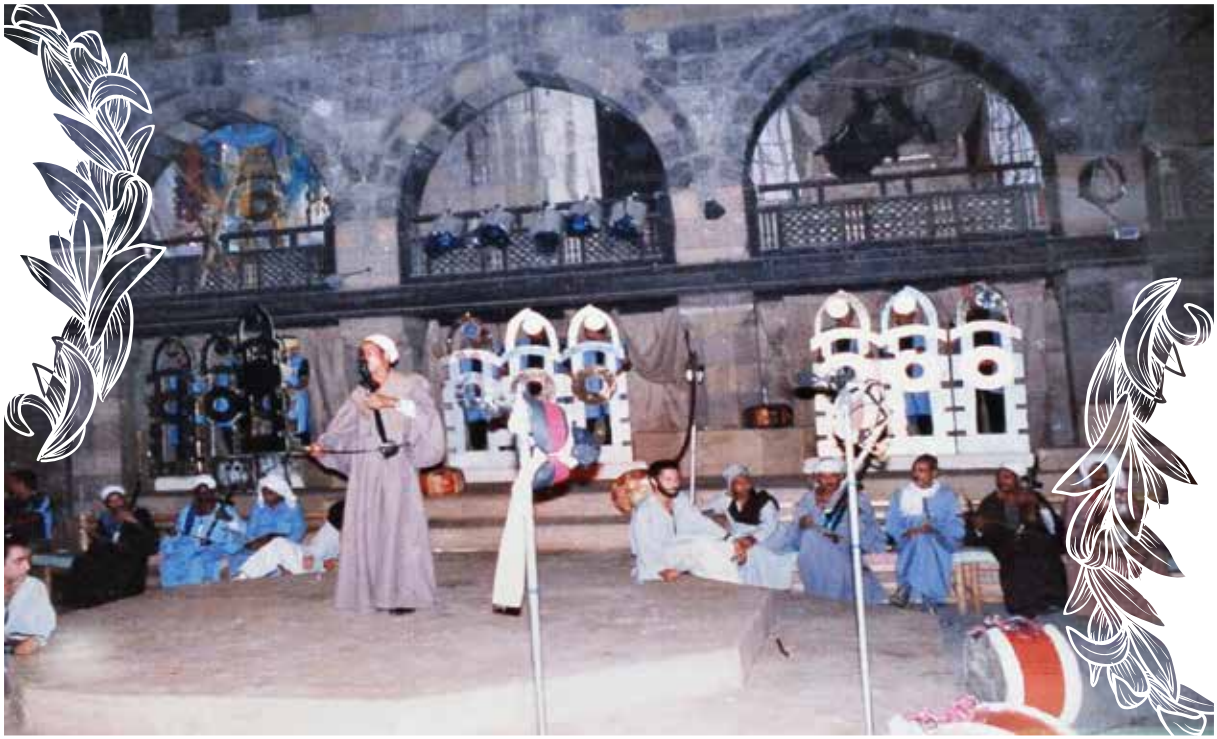
في ظننا أن الإضافة الحقيقية التي قمنا بها في إخراج السيرة الهلالية هي التعامل مسرحيًا مع شاعر السيرة الأصلي، ذلك أن سيرة بني هلال عاشت طوال هذا الزمن أو كتب لها البقاء وذاع انتشارها من خلال شعرائها الذين ورثوا إنشاءها جيلًا بعد جيل يعشقون أبطالها وأحداثها، مزيدين ومضيفين إليها من خيالهم الكثير، طوال رحلتهم الطويلة المستمرة بها، فضمنت لها طول البقاء. ويطلق على هؤلاء الرواة داخل مجتمع الفنانين الشعبيين (شعراء السيرة) فهم ليسوا من فئة المطربين أو المغنيين، بل هم شعراء كما يحلو للمجتمع الشعبي أن يسميهم.

ومن خلال رحلة البحث الطويلة عن هؤلاء الشعراء وتسجيلاتهم مثل تسجيلات الشاعر «جابر أبو حسين»، واتصالًا حيًا مع بعضهم مثل سيد الضوي وشوقي القناوي، وعزت القناوي، وشمندي، ومتقال، والنادي عثمان، وعنتر رضوان، وعبد الستار عبد الباري، ومحمد اليمني، وعبد الله عبد الجليل، من صعيد مصر العليا، إلى الشعراء: سيد حواس، وبكري وهبة، وعلى الوهيدي في شرق الدلتا.. وجدنا أن أصول السيرة قد ازدهرت وكتب لها البقاء على أيدي شعراء الصعيد، منهم من حفظ مرحلة طرد خضرة وابنها أبو زيد من ديار نجد، ومنهم من حفظ فقط رحلة الريادة (رحلة استكشاف الأرض الخضراء)، ومنهم من حفظ فقط قصة عزيزة ويونس أو قصة الجازية وانفصل بها عن لب السيرة الأصلي ولكن اتفق الكل في رواية التغريبة وهي قصة الحرب الطويلة التي دارت بين قبائل بني هلال والزناتي خليفة، منهم من يتحمس للزناتي ومنهم من يتحمس لأبي زيد ودياب بن غانم وتفريعات طويلة ولكل واحد منهم طريقة في الأداء واعتقاداته في صدق بما يرويه.

من هنا كان علينا الاختيار والانتقاء مع ما يتفق مع النص المسرحي المكتوب إذ كانت هناك اختلافات شديدة بين الرواية الشفاهية مجهولة المؤلف والنص المسرحي معلوم المؤلف: هناك إضافات أبدع فيها الخيال الشعبي يعجز دونها التنفيذ الفعلي للتعبير عن خصب هذا الخيال وجموحه.

من هنا كان لابد من الانتقاء وإعادة الترتيب لهذه المادة الغزيرة بما يتناسب مع رؤيتنا الفنية في تناول السيرة على المسرح وبلغة التكثيف والتأكيد بحيث تعبر عن الصفات التي تنطوي عليها المسرحية أساسا، قمت بجدل ضفيرة فنية متناسقة بين أقوال الشاعر (الأصل الشعبي الشفاهي للسيرة) وبين النص المسرحي ولجأنا في كثير من الأحيان إلى استبدال مقاطع كاملة من النص المسرحي المؤلف ليحل محلها تعبير آخر من النص الشفاهي مجهول المؤلف من خلال أداء الشاعر بما يتسم به من تعدد وفطرة وتلقائية وارتجال نعتقد نحن من جانبنا أن جميعها قد أضاف الكثير لشعبية العرض وتلقائيته ومشاركة وجدان «جماعة المتلقين» مما ساعدنا على توصيل مضمون النص المكتوب.

وضعنا «شاعر السيرة» في الزمن الحاضر داخل العرض المسرحي، منطلقًا منها لابتعاث أبطال السيرة من جوف الماضي. وتسيد منصة العرض، ودورها في فلكه منذ الوهلة الأولى، فبدأ شعراء السيرة بالصلاة على النبي وذكر الله «أول كلامي أنا بذكر الله» وبالمقابل



الشاعر عزت القناوي يتوسط خشبة المسرح حوله أسوار تونس

استخدمنا ثلاثة شعراء من نص يسري الجندي (إذن كان لدينا ثلاث شعراء تقليديين وثلاث رواة محدثين) كي يتم التحاور بين المجموعتين كل بلغته، مجموعة الشعراء الراوية الشفاهية التراثية «الرجوع إلى المورث» ومجموعة الرواة المحدثين بلغة النص المسرحي المؤلف. هنا جدلنا ضفيرة بينهما في تناسق ودون تعسف وفي تقارب وتجانس بين اللغتين: لغة النص المسرحي ولغة حكي السيرة، بحيث لا يبدو أحدهما غريبا عن الآخر، فأسهم هذا الجدل في دفع الحدث إلى الأمام. أما الشعراء فقد وقع الاختيار على كل من الشعراء «شوقي القناوي وعزت شوقي القناوي» الثاني نجل الأول ودلالة هذا الاختيار بالذات هي ذلك التوارث العظيم الذي حفز للسيرة بقاءها، الأول 52 عامًا والثاني 32 عامًا وهما من مواليد محافظة قنا، أما العنصر الثالث من الشعراء كان الفنانة الشعبية فاطمة سرحان وتبلغ من العمر 40 عامًا.

تحمل هؤلاء الثلاثة رواية السيرة حسب الاختيار المطلوب من منابعها المتوارثة ومن أصولها الشعبية - أداء وتمثيلًا وغناء، وقام بدور الرواة المحدثين ثلاثة من الممثلين هم «عزيزة راشد، مجدي صبحي، جمال قاسم»، أداء وتمثيل وغناء أيضا للنص المسرحي وهكذا تمت عملية التزاوج.

«إذن لقد أمسكنا بالخيط من طرفين».

4. موسيقى السيرة وشاعرها:

علما أن رباب الشاعر مختلف تمامًا في التعبير عن رباب المطرب أو المغني فهناك دائمًا النغم المميز للشعر الشعبي، وهناك استخدامه لقوس الرباب كسيف مقاتل أو رمح فارس من فرسان السيرة الذي يحكي عنه وأيضا استخدامه لنبرات صوته المتغيرة مع تغير الأحداث تعبيرًا عن تقمصه للشخصية حتى إنه يقول في أحد مواقف العرض (أنا الزناتي ما يأكل السبع نايبي)، «نايبي، أي منابي أي نصيبي - حظي» حيث يتكلم بلغة «الأنا» بل إن تقمصه شخصية الزناتي ونبرة صوته تمثل فحولة الزناتي وشجاعته وإقدامه.. ويعلو الشاعر ويدق الأرض بقدميه كأنه

بالفعل الزناتي خليفة الفارس المعروف ثم تتابعه طبول الإيقاع ويدق بقوس الربابة على الساعد «العمود الخشبي للربابة»، أو المصوت لها «جوزة الهند المفرغة» أحد أجزاء الربابة ليصنع لحنًا إيقاعيًا يمثل احتدام الحرب.. وتتابعه الموسيقى ليقود الشاعر زمام الحرب أمامنا وينقلنا من خلال هذا اللحن وحركته وأداء صوته وإيماءاته ووصفه للمعركة بين دياب ابن غانم والزناتي خليفة والتحاور الذي تم بينهم أثناء الحرب - ينقلنا هذا الشاعر بأدائه ومهاراته إلى مشهد كامل للحرب دون اللجوء إلى خدع سطحية مكشوفة مثل مشاهد الحروب التي تعودنا سذاجتها في العروض المسرحية - لقد كان الاعتماد على أداء هذا الشاعر وتشخيصه لشخصيات فوارس السيرة والتعبير عنهم كل بأدائه مثل مشهد المقابلة بين الخليفة الزناتي وابو زيد الهلالي.

الشاعر:

خليفة يرمج رايج «أي رايق أي يسرع وهو مرتاح»

أبو زيد ينزل بعكار «عكار أي العفار الذي يتخلف عن جري الحصان» وأيضًا تعبير عن غضب أبو زيد.

خَليفة يفْتَح طَاقة

الأسمْرَ سَدَّها بيبان «جمع باب أي سدد أبوابها»

بل إنه يعاود تحذير الخفاجي عامر من لقاء الزناتي خليفة، ويقول له:

الزناتي ضَرْبَاته عَسْرة «أي عسيرة»

يجيلك كما بَحْر مسْرَة «بحر مسرة: هو شهر الفيضان»

يصَبَّح عَيَالَكْ يَتَامي

وفي لقاء دياب بن غانم بالزناتي خليفة في المعركة الفاصلة.. تتجلى براعة القص الشعبي في هذا اللقاء الحاسم والتحاور المبدع الذي تم بن الطرفين. يقول الزناتي:

«جيت يابن غانم وجايب وراك عرب الزغابة...
عَاوِزْ تنَام عَلى فَرْش نَاعمْ؟»

والأداء هنا تمثيلي لشاعر الربابة مُتَقَمّصًا شخصية الزناتي، يستطرح ويقول:

الشاعر:

وقف الأمير دياب والزناتي خليفة
خليفة قلبه على العدا زو غابه

«زو غابه: أي وحش الغابة أو إنه أيضًا كالغابة»

قال: ليه يا دياب جَايِّني وجَايبْ وَرَاكْ عَرَبْ الزغابة؟
رَدْ عليه خليفة: أَصَل يا زناتي انهاردَة حُمولي تُقَالْ
على يَدي جَابض زنَاتي

«الزان أي الرمح - جابض أي ماسك»

اليوم ده اللي عَليه الرمل قَالْ
جاي أَغْدُرَكْ يا زَنَاتي «أغدرك أي أقتلك»

بعد ذلك يبدأ الشاعر «عزت القناوي» دق الأرض برجليه وبنزول قوس الربابة أبدو كسيف يبدأ لحن العراك وتعلو منه نغمات الرباب سريعة متتالية تمثل احتدام المعركة.

يلاحظ أن النصوص جميعها المأخوذة هنا من النص الشفهي للسيرة فهي نصوص مؤداه وليست مؤلفة.

الشاعر:

عَلى بَعْض حَشَروا الخيل
قالوها السُّبوُعة الكواسر
تحْلِفْ تقُول أَسدين
الاثنين قَالوُها ولَبَكُوا «لبطوا أي أشتكبوا»
منْ الصُّبْح لَمَّا أذان الظُهر
قُلوب الرِّجَال اتْمَلتْ قَهْر
من الظهر لَمَّا أذان العَصْر
الخيل تنْعصرْ عَصْر
عَجَجْ الخيِّلْ صَبَّح دُخَان «عجج الخيل أي غبار الخيل».

بل إن نغمة الشعر المؤدى تَتَغَيَّر عند إصابة الزناتي خليفة (غدرة على يد دياب: وعندما يحمله رجاله على دروع المملكة يقوم شاعر السيرة متقمصًا شخصية الزناتي في وداعه الأخير «هنا تتغير نبرة الأداء التي كانت منذ لحظات أداء بارعًا وتصويرًا للفوارس أثناء الحرب» يقول عزت القناوي على لسان الزناتي خليفة وهو النزع الأخير على أعناق الرجال يودع أرض تونس بأداء مأساوي ونبرة صوت حزينة:

ليه يا تونس ظُلم نَخْلكْ «أي أسود النخيل»

طُول الليل شَايفْيك بتودعيني

من بَعْد عِيني الهَفِيَّة دَخَلْكِي

دَاسْ الأرض ودَخَلْ المنازل

تعالي يا سِعْدا شوفي عيني أَبْكِي

شُوفي الدمَّ مع دَمْع عِيني

إن هذا الشاعر ينقلنا إلى أحداث العرض المسرحي بأدائه الخاص وقدرته الفنية على الأداء والإبداع شكلًا ومعنى، وقدرته أيضًا على التأثير على جمهوره وسرعة بديهيته، ونقل الماضي والانتقال إليه وتعبيرات الصوتية واللحنية والجسمانية وتقمصه للشخصية إنما يرتفع بنا إلى قمة (تصور أحداث السيرة والإحساس بها) ويحلق بنا في أفق الخيال بخياله الشعبي الواسع ولكنه سرعان ما يخرجنا من حالة الاندماج هذه، ويحاول إيقاظنا بأننا لسنا سوى متفرجين «ما تصلوا على نبينا» إنه يؤكد حالة الاندماج ليتواصل مباشرة مع الجماهير أو يعاود ليقول لنا: «اصغ لمعنى الحكاية» أي لا تندمجوا في ما يُعرض أمامكم من أحداث بل كونوا على يقظة لما تحمله خلفها من معاني بل لابد من الحكم عليها. «أليس هذا هو ما استهدفه بريخت من إلغاء سحر الاندماج في دراما تحتوينا وتنسينا ضرورة الحكم عليها» (مقال نقدي للدكتور حسن عطية عن العرض، كتاب الثابت والمتغير في الموروث الشعبي).

المراجع:

- محمد فهمي عبد اللطيف - أبو زيد الهلالي - دار المستقبل - مؤسسة المعارف - بيروت.
- دكتور عبد الحميد يونس - الهلالية بين الأدب والتاريخ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة.
- عبد الرحمن الأبنودي - السيرة الهلالية - أخبار اليوم.
- عبد الرحمن الأبنودي وجابر أبو حسين - حلقات بالإذاعة المصرية عن السيرة الهلالية.
- تغريبة بني هلال - بدون مؤلف - دار المعارف - بيروت.
- مؤتمر السيرة الشعبية - جامعة القاهرة - 1985.
- السيرة الهلالية في صعيد مصر - هوميروس العرب - إعداد أحمد الليثي - سلسلة الدراسات الشعبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- النصوص الشفاهية للشعراء الشفاهيين - سيد الضوي وعزت القناوي وشوقي قناوي وشمندي متقال.
- دكتور حسن عطية - الثابت والمتغير في المأثور الشعبي - الهيئة العامة للكتاب.
- كلود بك - لمحة عامة إلى مصر.
- ادوارد لين - أخلاق المصريين وعاداتهم.
- متابعات ميدانية وتجارب مسرحية للمخرج.

الصور:

الصور من الكاتب.

البناء التخييلي
في الحكاية الشعبية

(1)

بوشعيب الساوري

باحث في السرد والرحلة، المغرب

1. من الفم إلى الأذن:

الحكاية الشعبية هي أثر قصصي ينتقل مشافهة أساساً ، وهي تعرف الحكاية الشعبية بثلاث محددات أساسية تشكل ماهيتها وخصائصها المميزة وهي :

الشفوية: بما أنّها تدخل، بشكل عام، في حقل شاسع يُسمى الأدب الشعبي والذي تندرج فيه الأمثال والأغاني والسير الشعبية والمحكيات الأسطورية التي تجمعُها خاصية مشتركة؛ وهي كل ما ينتقل من جيل إلى آخر من الفم إلى الأذن، لأنها تتداول عبر السماع وليس عبر القراءة المميزة للأدب المكتوب[1] وتشخص الحكاية

الشعبية معرفة عامة الناس الذين يختزنون فيها أفكارهم وتصوراتهم للمجتمع وللعالم[2]. لذلك فكل حكاية هي نسيج من الكلمات والصمت والنظرات والحركات التي يشخصها الرواي الشعبي.

العراقة: الحكاية الشعبية ليست من ابتكار لحظة معروفة أو مواقف معروفة وإنما تمت في لحظة بعيدة في الزمن[3]. فتنتقل من شخص إلى آخر بحرية ولا يزعم أي شخص أن له الفضل إليه وحده في أصالتها، ويتم انتقالها عبر الرواية الشفوية في الغالب، فهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف ذاكرة الراوي، فربما يحكيها كما سمعها أو يضيف إليها[4]. وهو ما يسمها بسمة المرونة إذ يضاف إليها ويحذف منها أو تعدل مضامينها وعباراتها على لسان الراوي الجديد تبعا لمزاجه وموقفه أو ظروف بيئته[5].

الثبات النسبي لشكلها: وهي أيضاً نص موروث عابر للأزمنة، والذي لا يعني أنها تنقل بطريقة جامدة أمينة فكل راو لها يترك عليها بصماته على مستوى الشكل والمضمون بالتدخل فيها. وهو ما يجعلها تتميز بمفارقة تجعلها نصا ثابتا ومتجددا في الآن ذاته، تظل نواته الحكائية ثابتة لكن تفاصيلها وأحداثها تتعرض للتغير الدائم، ونفس الأمر يحصل مع تشخيصها، باعتبار أنها نص مفتوح فهي في الآن ذاته نص مجهول المؤلف يُنسب إلى الثقافة الشعبية، وكل راو لها يقوم بتحيينها استجابة لتحولات المجتمع وحاجاته الآنية في زمن حكيها دون أن يخلخل بنيتها السردية الثابتة، لتتميز بخاصية التغير مقارنة مع مكون آخر من مكونات الثقافة الشعبية وهو المثل الذي يتميز بالثبات لأنه يظل دوما مشدودا إلى مناسبة وملابسة صياغته[6].

وكونها محكياً تخييلياً: حتى ولو كانت أحداثها ممكنة الحدوث في الواقع، فهي تظل دوما محكيا تخييليا يقوم على أحداث خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تُنسب أحداثها عادة إلى بشر وحيوانات وكائنات خارقة، وتهدف إلى تسلية المتلقي وتزجية الوقت كما أنها مجال للعبرة والاعتبار[7].

تتميز الحكاية الشعبية بمجموعة من الإمكانات والخصوصيات الإبداعية التي تجعلها حرية بأن تكون موضوعا للدراسة، إذ تحفل بالعديد من الخصائص والتقنيات الأسلوبية والبلاغية التخييلية التي تضاهي بها الحكاية العالمة، كما تتميز بتنويعاتها المختلفة، وهو ما جعلها تحظى بالعديد من الدراسات الأدبية وبشكل خاص لدى البنيويين والسيميائيين سواء في العالم الغربي أو في العالم العربي، وما تزال معينا لا ينضب إذ ما تزال تغري بالقراءة والتناول النقدي.

والحكاية المرحة ضرب من الحكايات الشعبية المعنة في القصر، وتدور غالبا حول الحياة اليومية للإنسان. وتغلب عليها المفارقات التي تسجل الغباء أو البلادة أو الخدعة وتتجه إلى التجمع حول شخصية واحدة، أو مجموعة محدودة من الناس، وتُعرف عند الغرب بالنوادر[8]. وهي سريعة الانتشار والحفظ لما فيها من مفارقة تثير الانتباه والضحك معا[9]. وتهدف إلى التهذيب والتثقيف أو التسلية والترفيه[10]. كما تهدف إلى النقد الاجتماعي المباشر أو غير المباشر بالدعوة الظاهرة أو الخفية إلى الاعتصام بنموذج أو العمل على تحقيق التوازن النفسي الاجتماعي للأفراد على اختلاف أعمارهم وأجناسهم ومهنهم[11]. وهي واحدة من أنواع المحكي الشعبي إلى جانب الحكاية العجيبة وحكايات الحيوان وحكايات الأولياء[12].

سنتناول في هذه الورقة بالتحديد الحكاية المرحة مبرزين خصوصياتها، مع التركيز على العناصر المحايثة لتشكلها، والتقنيات البانية لتخييليتها. وذلك من خلال متن حكائي هو الفصل الخاص بالحكاية المرحة (CONTE PLAISANT) من كتاب المستشرق والاتنوغرافي واللساني الفرنسي المختص في دراسة اللغات الأمازيغية بشمال أفريقيا إميل لاوست (1876-1952) حكايات أمازيغية من المغرب[12] الذي يعد أحد الذخائر الكبرى للحكاية الشعبية بالمغرب، إذ قام لاوست بجمع كم هائل من الحكايات الشعبية بمنطقة دمنات (نواحي مدينة مراكش بالمغرب) بعيد الحماية الفرنسية على المغرب ما بين سنة 1913 و1920م[13] عبْر مجموعة من الرواة وبشكل

خاص الراوي محمد بن حادة[14]، وصنفها إلى أربعة أصناف وهي: حكايات الحيوان، الحكايات المرحة، التي سنتناول هنا، والحكايات العجيبة وحكايات الأولياء، وترجمها إلى الفرنسية كما وثقها بأصلها الأمازيغي.

وسيركز تحليلنا للحكاية المرحة على مقوماتها الفنية التخييلية وعلاقتها بالمجتمع وذلك بالتركيز على مجموعة من المقومات المميزة لها وهي: التنكير، المفارقة، الشفوية وحضور المجتمع.

2. التنكير:

جاء في مادة نكر من لسان العرب لابن منظور: «والنكرة إنكارك الشيء، وهو نقيض المعرفة. والنكرة خلاف المعرفة، ونكر الأمر نكيرا وأنكره إنكارا ونكرا: جهله[...] والمنكر من الأمر: خلاف المعروف، وهو ما قبّحه الشرع وحرّمه وكرهه، فهو منكر ونكره ينكره نكرا فهو منكور واستنكره فهو مستنكر، وقد نكره فتنكر أي غيره فتغير إلى مجهول، والتناكر التجاهل»[15].

إذ يعني التنكير عكس التعريف، والمجهول ضد المعلوم، وما كان معلوما وصار مجهولا.

والتنكير والتعريف ظاهرة شائعة في كل لغات العالم، ترتبط بالتقابل المركوز في أذهان أهل اللغة بين المعروف والمجهول أو المعيّن أو الشائع في جنسه، ومن ثمة كان مفهوم التعريف والتنكير واحدا في كل اللغات. وبمقدور المتتبع لما كتبه نُحاة العربية أن يستنبط ثلاثة محاور يقوم عليها المعيار الدلالي في الحكم على الكلمة بالتنكير أو التعريف:

الشيوع:

علم المخاطب المتكلم: درجة علم السامع بالشيء المراد أثناء الاتصال الكلامي، الإشارة إلى الخارج[16].

لهذا كان للتعريف والتنكير دور أساسي في النظام النحوي للغة، فتعريف عنصر من عناصر التركيب أو تنكيره قد يؤدي إلى تغيير التركيب أو تعديله نظما ودلالة.

والتنكير هو أول خاصية تُطالع متلقي الحكاية الشعبية، بشكل عام، والحكاية المرحة بشكل خاص، ويظهر التنكير على جل المستويات البانية لها وهي الشخوص والمكان والزمان والراوي.

2.1. تنكير الشخصيات:

ما يميّز أبطال هذه الحكايات هو أنهم غير معروفين، إذ تغيب أسماء الأعلام، ولا ترد إلا في حالات نادرة، مثلا حكاية المسلم واليهودي (ص77) يرد اسم موشي ومحمد، ونحن نعرف أن من أشهر أسماء اليهود موشي ومن أشهر أسماء المسلمين محمد وهو يطلق في ثقافتنا المغربية عادة على شخص لا نعرفه فنسميه محمد تيمنا باسم النبي. فورد اسم العلم فقط للتمييز بين ثقافتين، مع ذلك يظل التنكير قائما، فلا نعرف عنهما شيئا، لا نعرف شيئا عن ماضيهما، إذ تقدم لنا الحكاية الشخوص وهي مكتملة ومضطلعة بأحد الأدوار التيمية والفاعلية. فتبدو الشخصية في البداية مجهولة لتصير في النهاية معروفة من خلال الحكاية وما يحكونه عنها الرواة وما استجمعه المستمعون والقراء بعد التلقي.

وفي الغالب ما تكون أسماء شخصيات الحكاية ذات حمولة مُعينة، محكومة بوظيفتها داخل السرد مثل حكاية بونيت وأونيت (أبو نية وقليل النية) (ص65) هذه الوظيفة هي التي أدت إلى حكائيتها وتخييلتها فأصبحت شخصية حكائية مميزة، لأن شرط إمكانها هو التنكير، إذ لا نعرف الشخصيات إلا من خلال الأدوار التيمية التي تضطلع بها: قائد، لص، عجوز، ملك، غني، فقير، رجل امرأة... يبدو لنا أنهم عاشوا قبل زمن الراوي الأول الذي حكاها.

2.2. تنكير الزمان والمكان:

تخضع كل الأماكن الواردة في هذه الحكايات، بدورها، باعتبارها أطراً حاضنة للأحداث، لسلطة التنكير: أرض، صحراء، مدينة، نهر، قصر... وحتى إن وردت معرفة في الحكاية فهي تظل نكرة بالنسبة للسامع والقارئ والراوي. وكذلك تنهج الحكاية اقتصادا كبيرا في الوصف، فتبدو الأوصاف المخصصة

(2)

للأماكن قليلة، نظرا لسلطة الشفوي الذي يقتضي التنكير ويكتفي بذكر الأشياء دون تدقيق وتفصيل في وصفها. كما يرتبط التنكير، على مستوى الحكايات، بثُنائية الغربة والألفة إذْ غالباً ما يخرج البطل من فضائه الخاص الأليف إلى فضاء غريب فيطبع التنكير عوالمه الجديدة. وتظل هذه الفضاءات بالرغم من تنكيرها وتخييلتها فضاءات مرجعية تحيل على أماكن واقعية أو شبيهة بالواقع، على عكس فضاءات الحكايات العجيبة التي تبقى بعيدة عن الواقع نظرا لطابعها الغرائبي.

ولا يسلم مكون الزمان هو الآخر من سمة التنكير، فجاء الزمان هو الآخر نكرة غير محدد: «في يوم ما»، «في المساء»، «في تلك الليلة»، «فترة الحصاد»... يتعلق الأمر بزمن ماض بعيد منقطع، كما يصاحب التنكير على مستوى الزمن خاصية التعميم فتغيب الجزئيات والتفاصيل الزمنية؛ اللحظات، الساعات، الشهور والأيام التي نلمسها في الفنون القصصية الحديثة كالرواية والقصة.

3.2. تنكير الراوي:

يبدو الراوي بدوره نكرة في الحكاية الشعبية التي تظل مجهولة المؤلف نظرا لسلطة الشفوي، فلا نعرف عنه شيئا، لأن راوي الحكاية الشعبية ليس واحدا، بما هو ذاكرة جماعية، فالمهم في هذه الحكايات هو أن تروى وأن تسمع، فكل من يستمع إليها يرويها، إنها موجهة للسامع لا القارئ الذي يتحول بدوره إلى راو وهكذا. هذه هي سلطة الحكي الشفوي، وسلطة التنكير الذي يفعل فعله ويستمر الحكي وتستمر الحكاية لتمتلك السامع والقارئ معاً رغم كونها مجهولة المؤلف.

هكذا يغيب الإسناد في هذه الحكايات، لأنها في نظر الثقافة العالمة ليست نصوصاً أدبية بالنظر إلى أنها لا تصدر عن سند معترف به، لذلك فنسبة الخطاب نكرة: الراوي، الزمن، المكان والشخصية. ويمكن أن نرجع ذلك إلى التحريم والمنع الذي كان يعاني منه الحكي والتخييل في الثقافة العالمة التي كانت تعتبره مجالا للتزيد والكذب[17]، فظهر ذلك في

الثقافة الشعبية مغلّفا بالتنكير الذي صار ملمحا تخييليا مائزا، إذ أن التنكير هو العنصر الذي يسمح بالحكي، بل يتحول إلى عنصر بان للحكاية، بل يحقق حكائيتها وتخييليتها، إذ به تدخل عوالم جديدة قد تكون من الواقع أو واقع سابق عليه أو واقع ممكن، وعلى هذا الأساس تكون الحكايات استرجاعا للواقع أو ما يتصور أنه الواقع بواسطة الكلمة[18].

إلى جانب تنكير السرد والزمان والمكان والشخصية تركز الحكاية المرحة على الحدث الواحد المتسلسل في الزمن، والذي يشد السامع والقارئ من البداية إلى النهاية.

3. بناء الحكاية المرحة:

يمكن الحديث عن بنية عامة تشمل كل النصوص الحكائية، إذ تحترم افتتاحية معينة (في يوم ما) كما أن الفضاء الذي تجري فيه الأحداث خارجي مفتوح، إذ ترتبط الحكاية والحدث بالابتعاد عن الأليف، فغالبا ما تخرج الشخصيات (طوبطاب، ص 63) أو تسافر(حكاية الرجل الذي أراد زيارة بيت الله) أو تنتقل إلى مكان آخر(قصة الفقيه والقناص واللص، ص 70) تخرج من البيت، من البلدة، من الحي، من المدينة، من المجال (الحطاب والملك، ص 91) ويكون الخروج دائما مرتبطاً بالجديد وهو مصدر الحدث.

كما تخضع الأفعال الحكائية إلى تسلسل منطقي؛ بداية عقدة ونهاية سعيدة، على غرار الحكي التقليدي. لذلك فسرد الأحداث كرونولوجي قار في جل الحكايات، مع بعض الاستثناءات القليلة التي يوجد فيها التنبؤ بما قد يحدث كحكاية الغني وثروته (ص111)، فالزمن هو الذي يضبط نظام توالي الوقائع فهي محكومة بمنطق صارم، ابتداء من ظهور الحافز وصولا إلى إشباع الحاجة التي ينتدب الأبطال أنفسهم لها.

إذن الغالب على هذه الحكايات هو أنها ذات بناء قار يتكرر في أغلبيتها.

4. الحكاية الحيلة المفارقة:

يستعمل كل أبطال الحكايات المرحة تقريبا الحيلة لقضاء مآربهم والتخلص من ورطاتهم ومآزقهم، وبشكل خاص المرأة التي يقتصر دورها في الغالب على الحيلة، إذ تخرج نفسها والرجل أيضا مما قد يعارضهما من ورطات (حكاية اللص وزوجتيه).

إلى جانب ذلك، تقوم الحكاية المرحة على التستر، على إخفاء شيء ما ليظهر في النهاية (الكنز، الفخ، اللغز). وبذلك كانت الأحجية ظاهرة بانية لها، فنجد اللغز وحله، مما يسهم في تحبيك الحكاية كما يمنحها بعدها الشفوي، وأكثر من ذلك ظلت بعض الحكايات وستظل محفوظة ومتداولة عن طريق الأحجيات التي تضمن استمراريتها.

كما تزخر الحكاية المرحة بالأمثال والحكم والبعد الهزلي المرح.

5. الحكاية والشفوي:

يستدعي تناول الحكاية الشعبية، والحكاية المرحة بالخصوص، طرح بعض الأسئلة: بماذا تكون الحكاية حكاية؟ على ماذا تقوم؟ ما أصلها؟ كيف تُبنى بؤرة هذه الحكايات؟ وما الغاية منها؟ وما الغاية من سردها؟ وكيف تنشأ وتتشكل لتصير تخييلا؟

إنها حكايات تتداولها الألسن من جيل لآخر، ومن مكان لآخر، ويتم هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفوية، فهي تُسمع وتُروى بقدْر ما تُسعف ذاكرة الراوي، وربّما يحكيها من سمعها وربما يضيف إليها من عنده[19]. وأيضا خياله الذي يعوض ما مُحي من الذاكرة. لذلك فللشفوي رابطة مع الواقع قد يتأثر به قد يكون نابعاً منه. إن الحكاية هي ديوان فئة واسعة من الناس، وخصوصا من لا يقرأ ولا يكتب، فهي كتابه الوحيد الذي يفتحه كل حين من أجل الاستفسار أو توضيح أمر من الأمور أو توضيح قضية ما أو إعطاء مثل للقضية المطروحة للنقاش، لأن الحديث اليومي وشؤون الحياة يستدعيان الحكي.

فهذه الحكايات كائنات تعيش بين ناس لا يمكنهم العيش بدونها، ونحن كذلك فهي حياتنا وملجؤنا ومسكننا بلغة هايدجر، نستدعيها كل حين، لأنها خزان خبراتنا ومعارفنا وتصوراتنا ورؤانا الثقافية. وبذلك يبدو بجلاء دورها التعليمي إلى جانب متعتها وتسليتها وشدها للسامع وللقارئ.

إذا كان الواقع والحياة اليومية يستدعيان الحكاية والحكي، فلا بأس أن تنطبع هذه الحكايات، رغم تنكيرها، بخصوصيات هذا الواقع، وهو ما يجعلها مطبوعة بالمحلية رغم إوالية التنكير البانية لها، فهي ليست فارغة من هذا الجانب: «لأن النص الأدبي الشعبي يشير إلى أشياء متعددة، ويمكنه أحيانا أن يشير بدقة إلى مسائل تطابق الواقع المذكور؛ وأحيانا يغض النظر عن الواقع ويخالفه»[20].

هكذا تقدم لنا الحكاية المرحة صورة عن المجتمع المغربي الذي أنتجها، إذ تتسرّب بعض الخصوصيات الاجتماعية والاقتصادية والتصورات الثقافية للمجتمع المغربي بالأطلس المتوسط؛ جغرافيا أدوات فلاحة، قيم. إذ تقدم لنا مجتمعا بدويا في غالب الأحيان.

انطلاقا مما سبق نكون قد كونا صورة أولية عن الخصائص التخييلية المميزة للحكاية الشعبية المغربية، بشكل عام، وكذا عن الحكاية المرحة بشكل خاص، وأبرزنا خصوصياتها البنائية: التنكير، الحيلة، المفارقة، والشفوية باعتبارها ميكانيزمات أولية محايثة لعملية تشكلها وتخييلها، ولا ندعي أننا أحطنا بكل خصوصياتها، فهي تتطلب المزيد من البحث وبُعد النظر لغناها.

المراجع:

1. http://www.universalis.fr/encyclopedie/conte/1-qu-est-ce-qu-un-conte-populaire/
2. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص.11.
3. نفسه، ص.11.
4. نفسه، ص.11.
5. http://www.universalis.fr/encyclopedie/conte/1-qu-est-ce-qu-un-conte-populaire/
6. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص.185.
7. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص.74.
8. عبد الحميد يونس، ص.75.
9. عبد الحميد يونس، ص.76.
10. عبد الحميد يونس، ص.84.
11. هذا هو التصنيف الذي اعتمده إميل لاوست في المتن الذي سنتناوله في هذه الورقة، وهو التصنيف المشهور مع بعض الاختلافات في أسماء بعض الأنواع الحكائية.
12. E. Laoust, Contes berbères du Maroc, Ed. La rose Mcomxlix, Paris, 1945.
13. يُنظر مقدمة الكتاب.
14. نفسه.
15. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، د. ت، باب نكر، ج.6.
16. محمد أحمد نحلة، التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل، مكتبة زهرة الشرق، القاهرة، 1999، ص.21.
17. كما نلمس ذلك في كتاب القصاص والمذكرين لابن الجوزي، تحقيق محمد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986.
18. عبد الحميد يونس، م. م، ص.5.
19. نفسه، ص.11.
20. عبد المجيد الزكاف، «حول بعض خصائص النص الأدبي الشعبي» ضمن كتاب الأدب الشعبي المغربي، منشورات عكاظ، 1989.

الصور:

1. https://i.ytimg.com/vi/d0r1HdesKfo/maxresdefault.jpg
2. http://static.tumblr.com/nhixyj1/F9fm5f7x5/e.jpg

الخصائص الأدب شعبية في "كتاب بلوهر وبوذاسف"

(1)

د. فرج قدري الفخراني

أستاذ مساعد الأدب الشعبي (جامعة جنوب الوادي)، مصر

مدخل نظري

يقع هذا البحث في نطاق دراسات الأدب الشعبي، التي ترصد خصائص نصية وموضوعية في النص الأدبي دون النظر إلى العصر الذي كتب فيه، حيث تَعتَبر دراسات الأدب الشعبي أن النصوص الأدبية الكتابية التي تنتمي إلى عصور قديمة أو وسيطة وربما حديثة هي متضمنةَ خصائص أدبشعبية – يمكن رصدها بأدوات البحث الأدبي الشعبي، التي تفترق عن أدوات البحث النقدي أو اللغوي أو الديني. وعليه فإنه يمكن قراءة النص الكتابي المنتمي إلى عصرٍ ما، قراءةً مغايرة لدارس ذات النص من منطلق بحثي آخر، غير المنطلق الأدبشعبي.

أما كتاب «بلوهر وبوذاسف» وهو محل الدراسة ؛ ففيه ثلاث إشكاليات وهي:

1. أن الكتاب ينتمي إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية Chapbook الكتب الشعبية[1]، وقد عَدَّه روزنتال Franz Rozenthal أهم المؤلفات العربية ذات المغزى الخلقي، بعد كتاب كليلة ودمنة، ووصفه بأنه قصة في الزهد لها صيغ عديدة تدور حول حياة بوذا[2] وهنا تجدر الإشارة إلى أن الدراسة سوف تعتمد على النص العربي الذي حققه «دانيال جيماريه»، معتمداً على أربعة مخطوطات؛ الأول: يعود إلى عام 1608 م وموجود ضمن مخطوطات فرقة الإسماعيلية في بومباي، والثاني: يعود إلى عام 1876 م وموجود في دار الكتب بالقاهرة، والثالث يعود إلى عام 1870م وموجود لدى السيد عباس حمداني الذي يعمل أستاذاً بجامعة (Wisconsin U.S.A) والرابع : يعود إلى عام 1888م وموجود لدى صاحب مطبعة سابداري Sabdari في بومباي[3].

2. يشتمل الكتاب على قيم أخلاقية وتجسيد للأفكار التربوية والتعليمية المستمدة من حكاية ناسك هندي هو «سيدهارتا جوتاما بوذا» مؤسس البوذية، ومن أمثلة هذه القيم (محبة الآخر - عدم الخجل من التعلم من أي إنسان - الدعوة إلى محبة العدو قبل الصديق) وهي مضامين ذات صبغة عالمية، والكتاب يعتمد على قصة دينية بيوجرافية تنتمي إلى النوع الأدبي legend، كُتبت نسختها الأولى باللغة السنسكريتية فيما بين القرنين الثاني والرابع الميلاديين، ومنها ترجمت إلى اللغة البهلوية التي كانت سائدة في بلاد فارس قبل دخول الإسلام، وفي القرن الثامن الميلادي - وربما بسبب تقاطع مضمون القصة مع عقيدة الوحدانية في الإسلام - نُقلت القصة إلى العربية / اللغة التي باتت تفرض سطوتها على لغات الشعوب الخاضعة للفاتحين العرب، ومنها تناقلتها العديد من اللغات؛ كالمنغولية، واليونانية، واللاتينية وكذلك العبرية[4].

3. يمثل النص العربي نقطة التلاقي الواضحة بين اتجاهين في الأدب، هما: الأدب الرسمي بكل خصائصه التأليفية التي وظفها المؤلف المجهول للكتاب كمبدع، والأدب الشعبي الذي تَعُودُ عناصره إلى قريحة الشعب لا إلى قريحة الفرد، حيث إنه قد تسرب إلى النص - بقصد أو بدون قصد - العديد من الخصائص التي تُدْرس في إطار الأدب الشعبي، بعيداً عن الخصائص الأخرى التي تُدرس في إطار الأدب الرسمي.

تتمثل أهمية الدراسة في كونها تعيد قراءة نصوص الأدب العربي في عصوره المختلفة من منظور أدبشعبي، مؤكدة أنه لم يكن بمقدور المؤلف قديماً عزل منتجه الأدبي عن ثقافة شعبية سائدة في عصره، وخاصة في زمن تتماهى فيه التخوم بين اتجاهين في عالم الأدب هما: الرسمي والشعبي، حتى أصبح من اليسير تسرب المظاهر الشفهية في النصوص الكتابية، وتحاول الدراسة نمذجة الصيغ الأدب شعبية لتطبيقها على إنتاجات أدبية أخرى ، تتجلى فيها القيم التربوية والتعليمية، فضلاً على إعطاء نموذج تطبيقي على كيفية صياغة الجزيئات داخل تصنيف الجزيئات الفولكلورية العربية.

أما المادة التي يعتمد عليها البحث، فهي نص كتاب «بلوهر وبوذاسف»، مجهول المؤلف، والذي قام «دانيال جيماريه» بتحقيقه، وصدر عام 1976 م عن دار نشر «دار المشرق - بيروت»، ويقع النص المحقق في 186 صفحة من الورق المتوسط، سبقته مقدمة المحقق باللغة الفرنسية وتقع في 11 صفحة، وقد ذَيَّل المحقق نسخته بفهرس الأشخاص والأماكن وفهرس المحتويات، ولغة النص هي النثر المسجوع الذي يتقاطع مع بعض ملامح فن المقامة الذي كان ينتشر زمن كتابة النص، حيث حرص المؤلف على عرض نفس القيم الأخلاقية بطرق مختلفة، حين يبدأ بعرض القيمة الأخلاقية بطريقة عامة أولاً من خلال حوار قصير أو قصة ذات حبكة، ثم يكرر نفس القيمة الأخلاقية في صورة أقوال مأثورة. أما بنية الكتاب فهي تقوم على فكرة «التعليب القصصي» حيث توجد قصة إطار (ابن الملك الذي

يتحول مصيره من الملوكية إلى الألوهية على الرغم من محاولات إبعاده عن الله) بداخلها مجموعات من المعلبات القصصية (قصة الرجل الذي تعلم لغة الحيوانات - قصة الأصدقاء الثلاثة / المال والأهل والعمل الصالح ... وغيرها).

وتدور القصة - في الأصل - حول الراهب «سيدهارتا جوتاما بوذا» مؤسس البوذية، وتذكر الحكاية أن الرهبان أبلغوا والده عند مولده أن للطفل شأنا عظيما، إما أن يكون ملكاً تخضع له ممالك، أو راهباً جليلاً في مصاف القديسين، لذا هيأ الملك له جميع السبل، لكي يكون ملكاً عظيماً كرغبته، غير أن الشاب الذي لم يتجاوز الثلاثين، والذي يعيش حياة الملوك، تكدر فكره عندما رأى - على مدار ثلاثة أيام - مريضاً ثم عجوزاً ثم ميتاً، وفي اليوم الرابع قابله الراهب الذي كشف له حقائق الكون التي حاول والده إخفاءها عنه، وأهمها: الفناء، وحينها هرب الشاب من النعيم متجولاً في شوارع الهند وجرب التقشف الشديد، وعلى الرغم من ذلك لم يهتد إلى ضالته. وفي الخامسة والثلاثين توصل عن طريق الوعي إلى فيض النور الإلهي، حينها انكشفت له أسباب المعاناة والوسيلة لوضع نهاية لتلك المعاناة، بعدها أصبح «سيدهارتا» هو «بوذا»، الكلمة التي تعني «مصدر النور».

إن الطابع التأملي للقصة جعلها تترك بصمتها في العديد من الآداب العالمية على مر العصور، فقد تناسخت بعض تيمات القصة في « رسائل إخوان الصفا «في بغداد في نهاية القرن العاشر الميلادي، وفي بعض روايات «جوفاني بوكاتشو» الذي يعود إلى القرن الرابع عشر، وفي قصة تاجر البندقية لوليم شكسبير في القرن السادس عشر، وفي مسرحية «الحياة حلم» للكاتب الفرنسي «فيدرو كلدرو» في القرن السابع عشر، وغيرها من الآداب والثقافات[5]

وتعتمد الدراسة على المنهج البنائي أو الشكلي للأدب الشعبي، وهو يهدف إلى تصوير النماذج الأساسية للأدب الشعبي بدقة[6]، وهذا المنهج يتعرض لدراسة الشكل بوصفه كلاً بعد تحليله إلى عناصره الصغيرة، بهدف استكشاف بنية داخلية تتوزع الجزيئات وفقاً لها، وتحدد الدراسة اتجاهاً واحداً فقط من اتجاهي المنهج، وهو الاتجاه الذي يتزعمه «كلود ليفي شتراوس» ويطلق عليه اتجاه البرادِجْمَاتيك والكلمة Paradigmatic مستقاة من المصطلح اللغوي الذي وضعه «فيرديناند دي سوسير» وقصد به العلاقات الصرفية التي يمكن أن نعزوها إلى ترابط ما بين جميع العناصر التي يمكن أن تشغل مكاناً محدداً في تسلسل معين، فعلى سبيل المثال؛ الكلمات ذات الوظائف النحوية المتشابهة كأن تكون (فواعل - مفاعيل - نعوت) أو الكلمات ذات الدلالات المتشابهة، وهي كلمات تُصَف/ تتراكم وتمثل محوراً رأسياً يوضح العلاقات بين الصيغ الصرفية[7]. أما المصطلح كمنهج أدبشعبي فهو يعني الصيغ ذات التركيب اللغوي المتشابه، وقد يكون مجموعة من التراكيب أو الألفاظ ذات دلالات ذهنية أو نفسية مترابطة، وهو ما طبقه «اشتراوس» حين تناول الأسطورة كأحد أنواع الأدب الشعبي، حيث حللها إلى عناصر مترابطة ، ورتبها في شكل رأسي، وذلك تمهيداً لربطها بالعناصر الحضارية التي نشأت فيها[8]، ووفق هذا المنهج يحاول البحث تحليل الحكاية على وفق خصائص الأدب الشعبي، وهي قوالب ثابتة نصب ما بدا من النص من خصائص تتفق مع تلك الأوعية.

1. توطئة:

ينظر الباحث في الأدب الشعبي إلى المؤلفات التراثية العربية باعتبارها حاملة لخصائص شفاهية، فضلاً عن خصائصها الكتابية المألوفة، ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن الطابع الشفهي - الذي تسرب إلى كتب التراث بشكل يتفاوت من مؤلَف إلى آخر - وما يتضمنه هذا الطابع من خصائص أدبشعبية تتناثر في ثنايا العديد من كتب التراث، هكذا اعتنى كل من شوارزبوم ومارزولف بكشف النقاب عن الجوانب الفولكلورية في كتب التراث العربي، كذلك اعتنى باحثون عرب بقراءة أدبشعبية لهذه الكتب[9].

لقد هُمشت مؤلفات عربية قروسطية مئات السنين، لأسباب أخلاقية ولغوية كقصص ألف ليلة وليلة و كتاب

كليلة ودمنة وغيرهما، كذلك فُقد بعض هذه المؤلفات في صورته العربية، بينما ظلّ في ترجمات سريانية أو عبرية مثل حكايات سندبار משלי סנדבר[10] وسيرة الاسكندر المقدوني סיפורו של אלכסנדר מוקדון[11]، كذلك نُقلت مؤلفات من الفولكلور العربي إلى العربية اليهودية مثل سيرة عنتر كما تشير إلى ذلك وثائق الجنيزا القاهرية[12]، وهناك عدد قليل من هذه الكتب وصل إلينا في الصورتين العبرية والعربية، منها كتاب بلوهر وبوذاسف محل الدراسة، والذي جاء عنوانه بالعبرية ספר בן המלך והנזיר (كتاب ابن الملك والناسك)، وهو انتحال للنسخة العربية لكتاب بلوهر وبوذاسف، وليس ترجمة لها كما ادعى البعض[13].

2. بين السمات الأدبشعبية والبلاغية في كتاب بلوهر وبوذاسف:

2. 1. صيغ التناقض والترادف :

ينتمي الكتاب الذي حققه جيماريه إلى ما يُصطلح عليه في الدراسات الشعبية بالكتب الشعبية وهي ظاهرة انتشرت بعد اكتشاف الطباعة في أوائل القرن السادس عشر، حيث استثمر الأتراك ظهور الطباعة لنشر الكتب الشعبية ذات المضامين الفولكلورية بين طبقات شعبية واسعة، لا تحظى بتعليم جيد ولا بوضع اقتصادي واجتماعي جيد، وكانت حياتها تدور في إطار ديني يميل إلى الغيبيات، مما ساعد على انتشار تلك الكتب ذات الأثمان الزهيدة، التي تحتوي على مادة فولكلورية خصبة، ومن بين تلك الكتب الطبعات الأربعة التي اعتمد عليها جيماريه في تحقيقه لكتاب بلوهر وبوذاسف، في الشكل على الأقل، بيد أن لغة الكتاب – وإن كانت تتضمن مادة فولكلورية – جاءت بلغة رصينة وصياغات تميل إلى بلاغة عربية تقليدية مثل صيغ إبراز التناقضات، فنجد الناسك يحذر الملكَ من الدنيا قائلاً عنها «تعقد التاجَ على رأسه (الهاء عائدة على كل مقبل على الدنيا)[14] غدوةً وتعفره في التراب عشيةً، تحلّي الأيدي بالأسورة (حلية من معادن نفيسة) اليوم وتُغلّها في الأغلال غداً، تُقْعد المرء على السرير اليوم وترمي به في السجن غداً، تفرش له الديباج في الإيوان اليوم وتفرش له التراب في القبر غداً، تجمع له اللعّابين (المهرجين) والمعازف اليوم وتجمع عليه النوائح والبواكي غداً، تُحبِّب إلى أهله قُربَه اليوم وتحبب إليهم بُعدَه غداً، تدلّ عليه بطيب ريحه اليوم وتدل عليه بنتن ريحه غداً»[15] .

كما ترد صيغ الترادف على لسان الناسك أيضاً شارحاً لصديقه الملك ماهية الدنيا:

«فأذُم الأشياء إليك أيها الملك الدنيا ... هي المركب القموص والصاحب الخاذل والمؤتمن الخؤون والطريق المُوبق والسبيل الزلق والمهبط المهوي والبيت ذو الأفاعي والسفينة ذات الخلل والبستان ذو المسبعة»[16].

هكذا يُحفز النص توجهاتنا الفلسفية من خلال صيغ التناقض والترادف على مدار صفحاته، شارحاً كل مترادف موضحاً كل متناقض رامزاً له إذا اقتضى الأمر وهو ما فعله حين رمز بالحائك لمن يتلاعب باللفظ، ويسد فجوات الكلام:

«أنا رجل أرتق الكلام بالكلام

قال الوزير وكيف ترتق الكلام بالكلام

قال إذا كان فيه فتق رتقته أو وَهْيٌ رفأته حتى لا يأتي من قِبله فساد»[17].

2. 2. القوالب اللغوية الثابتة:

كذلك تضمن كتاب بلوهر وبوذاسف ترديد القوالب اللغوية الثابتة كالأمثال والحكم التي يمكن ردها إلى مصادر دينية إسلامية، لا سيما عند التعرض لقضايا عقدية كوصفه الله عز وجل «وهي دعوة من الله تعالى، نور ساطع وهُدىً مستقيم»[18] أو توضيحه لمفهوم الحق عَقَدياً «قال بلوهر إن الحقّ جاء من عند الله عز وجل والله دعا العباد إليه»[19]، وتصل القولبة منتهاها حين يستعين النص بمضامين قرآنية «لا تَأسَ على ما فَاتَك، ولا تُصَدِّقَنَّ بما لا يكون، ولا تطلبَن ما لا تُدرك»[20].

هكذا مال النص إلى ترديد صيغ لغوية نمطية دُرِجَ على استخدامها في كتب التراث، لتصبح هذه الصيغ لازمة من لوازم الحكي في النص محل الدراسة، حتى بات الراوي لا يستطيع التخلي عنها، لأنها تعمل على تحفيز ذاكرته[21].

2 . 3 . العبارات الافتتاحية والختامية:

أما ترديد العبارات الافتتاحية فقد جاءت مقتضبة حيث ينحاز النص إلى صياغات كتابية بديلة عن الصياغات الشفاهية التقليدية، فنجد افتتاحية الكتاب كلمة واحدة يلج بعدها النص إلى الموضوع مباشرة «ذكروا أن ملكاً من ملوك الهند...»[22]، وتتكرر مثل هذه الافتتاحية في القصص الفرعية المُتَضَمَنة في القصة الإطار «زعموا أن رجلاً كان له ثلاثة قرناء...»[23]، «زعموا أن أهل مدينة كانوا يأتون بالرجل الغريب...»[24]، «وقد زعموا أن رجلاً من الملوك كان عظيم المملكة...»[25]، « يُقال إن في بعض سواحل البحر طيراً يقال له قادم...»[26]، «بلغني أن ملكاً من الملوك كان ليناً مصلحاً...»[27]، «بلغني أن أخوين كانا متصافيين...»[28]، أما خواتم القصص فعادة ما تذوب على لسان القاص الذي أوردها ليستقي منها حكمة أو عظة أو نصيحة أراد تجسيدها للمستمع فالقصة التي تنتهي بعبارة « ثم سبح به حتى خرجا جميعاً»[29]، يردف القاص بعدها دون خاتمة قائلاً للمستمع «وكذلك أيها الملك غررتُ بنفسي في ذكر هذا لك مع تخوفي لبطشك...»[30]، نستثني من ذلك خاتمة الكتاب التي جاءت كتابية مشربة بخصائص شفاهية، تميل إلى إحدى خواتم القصص الشعبي المصري وهي الخاتمة التي تقول «وعاشوا في تبات ونبات، وخلفوا صبيان وبنات»[31]، فعلى غرارها جاءت خاتمة الكتاب محل الدراسة «ومكث عمُّه سمطا يخلفه بأرض شولابط بأحسن عهد وأبرّه حتى هلك وقام بعده شامل بن بوذاسف ملكاً على دين أبيه ثم كثر عَقبُه وتوارثوا تلك المملكة بينهم آخذين لأثر الهُدَى ومعَالِمه»[32].

لقد غيبت الفواتح والخواتم، هنا، كلاً من الزمان والمكان مكتسبة بذلك أحد خصائص الأدب الشعبي عامة، فقد اعتبرت هيدا ياسون أن قيمة صيغ الافتتاحيات والخواتم في خلوها من إشارات الزمان والمكان، وذكرت «من غير الشائع حصر الحدث الأدبي الشعبي في إطار زماني ومكاني حتى لا يفقد قيمته الحكائية»[33]

هكذا تشكل الافتتاحيات والخواتم محطات انطلاق ووصول، فالراوي يحرص على اقتلاع جمهوره / ابن الملك، للانتقال إلى زمان ومكان مجهولين عادة، وهناك تدور أحداث الحكاية التي يرغب في الاستشهاد بها على حكمة ما أو فكرة فلسفية تختمر في ذهنه، حينها لا يكون لزمن الحكي ومكانه قيمة، ولكن القيمة الحقيقية مما تتركه الحكاية من جانب تربوي وتعليمي.

2 . 4 . صيغ الأعداد:

تُكسب الأعداد (3 – 7 – 40) سَمْتاً شفاهياً لكتاب بلوهر وبوذاسف، حيث تتقاطع استخدامات هذه الأعداد مع ممارسات فوقطبيعية، ليس فقط على نطاق الرؤية الشعبية الشرقية، بل أيضاً في نظرة اليونانيين إلى الأعداد[34]، فالعدد 3 يجسد ثالوث التوراة المكون من آدم وحواء والحية، كما يمثل فكرة التثليث في المسيحية، كما يتردد هذا العدد كثيراً في القرآن الكريم، فضلاً عما يكتسبه هذا العدد من أهمية لدى قطاعات شعبية عريضة في على مستوى العادات والتقاليد أو المعتقدات الشعبية، وكتاب بلوهر وبوذاسف يقوم على ثلاث شخصيات هم الملك: والد بوذاسف، والناسك: بلوهر، وبوذاسف: البطل، كذلك يرد العدد 7 – الذي يمثل قيمة دينية إسلامية (مناسك الحج – عدد السماوات والأرض – الأئمة سبعة عند بعض فرق الشيعة) – في عدد الأبناء من الذكور والإناث في إحدى قصص الكتاب[35] أما العدد 40 الذي يرد في الفكر المصري القديم (مدة تحنيط الميت 40 يوماً)، يرد أيضاً في الكتاب محل الدراسة في سياق الحديث عن عبادات وثنية «أربعون من رؤوس عبدة الأوثان كانوا مع الملك والد بوذاسف»[36].

3 . بين العادات والمعتقدات في كتاب بلوهر وبوذاسف:

خَلُصَ مصطفى جاد في مَكْنَزِه القيم[37] إلى تحديد الواصفات الفولكلورية حسب التصنيف الموضوعي لكل من «العادات والتقاليد»، و«المعتقدات الشعبية» التي تسود في مجتمعاتنا العربية، وقد

لاقى التصنيف اهتمامات واسعة لسببين أولهما استفادته من تجارب مكنزية عالمية وعربية على حد سواء وثانيهما اعتماد المكنز على نظام ترميزي للواصفات قابل لاحتواء أعداد لا نهائية من الواصفات الفولكلورية ذات الترتيب الأدنى لأقسام الفولكلور الرئيسية والفرعية، واعتماداً على هذا التصنيف يحاول الباحث تسكين واصفات فولكلورية مرتبطة بالعادات والتقاليد من ناحية والمعتقدات الشعبية من ناحية أخرى والواردة في كتاب بلوهر وبوذاسف ثم حصر هذه الواصفات وتسكينها في مكنز جاد وفق النظام الترميزي الخاص بالمكنز وفيما يلي جدول يوضح ذلك :

م	رمز الواصفة واسمها	صياغة الواصفة	الشاهد	القسم الرئيسي والفرعي الذي تتبعه الواصفة
1	2 – 03.01.41 مهام الملائكة	ناسك يُحمل بواسطة ملائكة	وإن بوذاسف مشى وتقدم نحو الجَرْبيّ (المقصود وفق شرح جيماريه: نحو الشمال)... فبينا هو قائم إذ أتاه أربعة من الملائكة يمشون بين يديه وهو يتبع آثارَهم وإنهم حملوه فرفعوه في الجو فأبدَوا له الأمور كلها... ثم أنزلوه إلى أرض المشرق [38] .	معتقدات شعبية (الكائنات فوق الطبيعية)
2	2 – 03.03.87 المسوسون	التَلَبُّس: جنون تتلبس شخص	ثم لا يزال يراه يتلبس به الجنون [39] .	معتقدات شعبية (الكائنات فوق الطبيعية)
3	2 – 03.03.87 المسوسون	التَلَبُّس: شياطين تتلبس شخص	ثم لا يزال يراه تعتريه أرواح الشياطين[40] .	معتقدات شعبية (الكائنات فوق الطبيعية)
4	2 – 09.11.01 أغراض النذور	طفل يولد كهبة بسبب تقديم نذور لوثن	وولد للملك ...غلام ...وسماه بوذاسف وزعم أن الأوثان التي كان ينذر لها النذور هي التي وهبت له ذلك الغلام[41].	معتقدات شعبية (نذور الأولياء)
5	2 – 09.13.11 كرامات مرتبطة بالطبيعة	السير على الماء	فبلغ الخبر إلى رجل من النساك ... فركب البحر حتى أتى أرض شولابط ... وطرح عنه زي النساك [42] .	معتقدات شعبية (كرامات الأولياء)
6	2 – 09.13.26 كرامات مرتبطة بالغيب	غلام يختار مصيره من أحد مصيرين يُعرضان عليه في نبوءة	إن هذا المُلك صائر إلى وإنك كائن فيه أحد رجلين إما أعظم الناس عندي منزلة وإما أسوءهم حالاً ... «يا بني ما أردتُ بحصري إياك إلا أن أنحي عنك الأذى ولا تسمع إلا ما يوافقك ولا تبصر إلا ما يسُرّك وأما إذا كان هواك في غير ذلك فآثر الأشياء عندي ما هويتَ وألفتَ ورضيتَ»[43] .	معتقدات شعبية (كرامات الأولياء)
7	2 – 10.51 حيوانات أسطورية	العنقاء حيوان أسطوري	القصة في النص بتصريف: العنقاء تحمل جيفة نبي صالح اسمه البُدّ في الهند بعدما بلغ رسالة الله إلى فراخها ، فأكل كل منهم عضواً منه ، بعدها رفضت الفراخ تذوق طعام آخر بعدما ذاقت الحلاوة فذبلوا ثم أجهزت العنقاء عليها فأصبحت بلا فراخ[44] .	معتقدات شعبية (حيوانات أسطورية)
8	2 – 11.11 طبائع الطيور	طيور عجيبة: طيور تعيش على أكل الحصى	زعموا أنه كان في بعض السواحل صنف من الطير لينة لا تعرض لشيء من الزرع والنبات ولا تعيش إلا بما لقطت من صغار الحصى[45] .	معتقدات شعبية (الطيور)

م	رمز الواصفة واسمها	صياغة الواصفة	الشاهد	القسم الرئيسي والفرعي الذي تتبعه الواصفة
9	2 – 11.17 لغة الطيور (يستخدم للمعتقدات المرتبطة بكلام الطيور)	طائر كناصح: عصفور يلقن حكمة لشخص	قال عصفور لصاحب حديقة أمسكه وهم بقتله: خلِّ عني وأعلمك ثلاث كلمات... «قال الرجل وما هن» قال العصفور... «لا تَأسَ على ما فَاتَك، ولا تُصَدِّقَنَّ بما لا يكون، ولا تطلبَن ما لا تُدرك»[46] .	معتقدات شعبية (الطيور)
10	2 – 11.25 تعليق الطيور على مداخل البيوت مثلاً	دار تُحَصَّن بطيور: طيور تمنع وصول عاهر أو سارق أو ساحر إلى منزل	وكان من عظم بركتهن أنه كان الطير منها إذا سكن داراً وفرَّخ فيها لم يصل إليها عاهر ولا سارق ولا ساحر[47] .	معتقدات شعبية (الطيور)
11	2 – 11.25 تعليق الطيور على مداخل البيوت مثلاً	دار تُحَصَّن بطيور: طيور تحظر دخول الأمراض إلى الدار التي تتواجد فيه	وكان من عظم بركتهن أنه كان الطير منها إذا سكن داراً وفرَّخ فيها لم... لم يتعرض لأهلها عاهة ولا سقم ما دام مقيماً فيها[48]	معتقدات شعبية (الطيور)
12	2 – 14.1 إحياء الموتى	تصفير فتاة يعيد ميت للحياة	فنهضت الحليلة إلى جمجمة إنسان مطروحة في ناحية الخربة فوضعتها قدامها ثم صفرت فلم يبق لها عضو من أعضاء ذلك الإنسان إلا جاء يسعى حتى اتصل بصاحبه الذي يليه حتى قام سوياً حياً[49] .	معتقدات شعبية (خوارق الطب الشعبي)
13	2 – 14.57.01 علاج الاكتئاب	وصفات شعبية: حزين إذا قرَّب ذبيحة زال حزنه	فلما رأى أبوه ما داخله من الهم والحزن... فدعا الملك الكهنة والمنجمين فسألهم عن حاله وأمره فقال بعضهم – أيها الملك إن هذا الغلام لن يتعلق من الدنيا بشيء حتى يهريق دماً، فدعا الملك بشاة وسكين ودخل على نسائه وأدخل الغلام معه عند والدة الغلام فقالا له – إنا نحب أن تذبح لنا هذه الشاة يا ولدنا [50]	معتقدات شعبية (علاج الأمراض النفسية)
14	2 – 15.17 (تأثير الكلمة)	علاج بالرقية	أفضل حيلة أن يتغفّل الرجلَ منهم... فإذا وجده خالياً وثب عليه فقمطه ثم رقاه وعالجه حتى يبرأ ثم استظهر به على غيره من المجانين[51] .	معتقدات شعبية (السحر)
15	2 –15.27 العمليات السحرية – الطيران في الهواء	شخص يطير في الهواء	ثم أقبل ساحر من أهل المغرب يطير له حفيف حتى وقع في الخربة[52] .	معتقدات شعبية(العمليات السحرية)
16	2 – 15.50 (أعضاء جسم مسحورة)	أعضاء جسد سحرية: عين مسحورة: عين ترى عكس الصفات	فإني لم أضع أهلي ولم أتركهم بل وصلتهم وانقطعت إليهم ولكني كنت وأنا أنظر إليهم بعين مسحورة لا أعرف بها الأهل من الغرباء ولا الأعداء من الأولياء، فلما تجلى عن عيني السحر واستبدلت بالعين المسحورة عين صحيحة فاستبنت بها القريب من البعيد[53] .	معتقدات شعبية (السحر)

م	رمز الواصفة واسمها	صياغة الواصفة	الشاهد	القسم الرئيسي والفرعي الذي تتبعه الواصفة
17	2 – 17.23 تفسير الأحلام	تفسير الأحلام: فيل أبيض يقوم على بطن امرأة دون أن يصبها بأذى تفسيره أن زوجة رجل عقيم سوف تلد له ذكراً	وكان رأس نساء الملك امرأة ذات جمال وحسب وفضيلة وأنها رأت فيما يرى النائم كأن فيلاً أبيض يطير من الجو ثم دنا منها حتى قام على بطنها فلم يضرها شيء فلما أصبحت حدثت الملك برؤياها فدعى الملك معبري الأحلام فقص عليهم رؤياها فبشروا الملك بغلام يولد له[54] .	معتقدات شعبية (الأحلام)
18	2 – 17.23 تفسير الأحلام	تفسير الأحلام: ضيعة تُحرق وتُعقر جميع الأشجار ما عدا شجرة واحدة مثمرة سارت إلى شخص تسقط أرواقها في أذنيه وتفسير الحلم هو الدين الجديد الذي يجيء به بوذاسف	رأيتُ أيها الملك كأن الناس خرجوا بجماعتهم إلى ضيعة كثيرة الشجر فوقعوا فيها يعقرون ويحرقون حتى لم تبق فيها شجرة قائمة فبينما نحن كذلك إذ نبتت فيها شجرة فَعَلَتْ وعظمت ثم أقبلت تسعى ...حتى انتهت إلى بوذاسف ... وجعلت تنتفض ويتناثر ورقها فلا تسقط منها ورقة إلا وقعت في أذن بوذاسف ...قال راكس (مفسر أحلام وساحر ومنجم وفق ما ورد في النص) ليست أيها الملك هذه الرؤيا ولكنها رأي عين وهو الأمر الذي كنتَ تحذر أن يكلف به ابنُك من أمر الدين[55] .	معتقدات شعبية (الأحلام)
19	2 – 21.26 أماكن مجانين	مدن عجيبة : مدينة من المجانين	بلغ الملك أن أهل مدينة من رعيته استولى عليهم الجنون فلم يسلم منهم أحد[56] .	معتقدات شعبية (الأماكن والاتجاهات)
20	2 – 27.05.05 الأحجار الكريمة (الياقوت) 2 – 27.05.15 (الزبرجد)	علاج بأحجار كريمة: علاج من العمى والصم والبكم والجنون بالياقوت والزبرجد	زعموا أن رجلاً كان له كنز من صنوف الجوهر من... الياقوت والزبرجد وكان ذلك الجوهر مع نفاسته وبهائه يدفع بإذن الله عن الناس العَمَى والصَمَم والبَكَم والجنون[57] .	معتقدات شعبية (الأحجار السحرية)
21	2 – 27.91 العلاج بالمعادن	علاج بمعادن نفيسة: علاج من العمى والصم والبكم بالكبريت الأحمر	زعموا أن رجلاً كان له كنز من صنوف الجوهر من الكبريت الأحمر ... وكان ذلك الجوهر مع نفاسته وبهائه يدفع بإذن الله عن الناس العَمَى والصَمَم والبَكَم والجنون [58] .	معتقدات شعبية (المعادن السحرية)
22	3 – 01.03.15 طالع المولود	تنجيم بمستقبل باهر لغلام	ثم إن الملك جمع العلماء والمنجمين[59] لتقويم ميلاد الغلام فرفع إليه المنجمون أنهم يجدون هذا الغلام يبلغ من الشرف وارتفاع الدرجة الفاضلة والمنزلة الرفيعة ما لم يبلغه ملك قط في جميع أرض الهند[60] .	عادات وتقاليد (عادات الميلاد)
23	4 – 03.31.01 حكايات الأولياء	حكاية طقسية: سبب حرق الموتى في الهند	كان الملك جنيسر يأمر عبدة الأوثان أن يأخذوا النساك ويحرقوهم بالنيران ومن هنا كان إحراقهم أنفسهم وموتاهم سُنةً باقية في أرض الهند[61] .	أدب شعبي (حكايات المعتقدات)

4. توظيف ظاهرة الأنسنة لتبسيط القيم الأخلاقية والتعليمية في كتاب بلوهر وبوذاسف:

4. 1. مفهوم الأنسنة في الأدب الشعبي:

أطلقت البلاغة العربية على طريقة تشبيه حالة بأخرى، مع وجود أداة تشبيه سواء أكانت ظاهرة أو مستترة، ويكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من عدة صور، أطلقت عليه التشبيه التمثيلي، فحين يرغب الشاعر في تصوير حالته وهو يشعر بلوعة الحب رغم قرب محبوبته منه، لوجود ما يحول دون الوصال، يصور هذه اللوعة بالظمأ القاتل للإبل وهي في الصحراء القاحلة، رغم أنها تحمل فوق ظهورها قراب الماء فيقول الشاعر:

وأشد ما لقيت من ألم الجوى

قرب الحبيب وما إليه وصول

كالعيس في البيداء يقتلها الظما

والماء فوق ظهورها محمول

وقد أطلق باحثو الأدب الشعبي على هذا اللون البلاغي عند ظهوره في نص أدبشعبي أنسنة personification وهي ظاهرة أدبشعبية عرفها براون بأنها وسيلة فنية دارجة في النص الأدبشعبي تُكسب المجردات صفات إنسانية [62]، وأطلق عليها ريفلين האנשה أو פרסוניפיקציה موضحاً أنها تصوير لغوي مألوف للغاية، يعرض جماد أو نبات أو حيوان أو فكرة أو مضمون أو شعور في صورة إنسانية حيث تُصبح المُمَثلات والظواهر غير الإنسانية قادرة على التفكير والكلام والتصرف مثل الإنسان[63]، وتؤكد ملكا بوني أن إسباغ الصفات الإنسانية على المضامين والأفكار كوسيلة فنية مألوفة في الصور التمثيلية [64].

ولا تنحصر الأنسنة في نوع أدبشعبي دون آخر، حيث يمكن رصدها في القصة الشعبية أو السيرة الشعبية أو الشعر الشعبي، وإذا كان المصطلح يميل إلى الدراسات النقدية البلاغية الحديثة، إلا أن جذوره تمتد إلى الزمن القديم، حيث أُشير إليه بشكل ضمني عند كل من سيبويه (توفي 180 هجرية)، والفراء (توفي 207 هجرية) والجاحظ (توفي 255 هجرية) وابن جني (توفي 392 هجرية) وابن فارس (توفي 395 هجرية)، أما عبد القاهر الجرجاني (توفي 471 هجرية) فقد عبر تعبيراً صريحاً عن إدراكه لدور الاستعارة في تشخيص المجردات والجمادات والكائنات الحية غير العاقلة.

وأخيراً فإن مفهوم الأنسنة قد يتقاطع مع تعريف اصطلاحي بلاغي في العربية، إلا أننا نعوّل كثيراً على المفهوم التصنيفي الأدبشعبي، لأنه الأساس الذي نبني عليه الدراسة.

4. 2. الأنسنة خاصية إبداعية في كتاب بلوهر وبوذاسف:

ينتمي كتاب بلوهر وبوذاسف إلى كتب الأدب التي كانت تُلقى في بلاط الملوك بهدف إثراء الحكمة والأخلاق، وقد سادت فيه ظاهرة الأنسنة كأداة لتقريب الرؤى الأخلاقية، ومقولات الحكمة التي علمها الراهب لابن الملك الشاب الساعي للحقيقة، أما إبداعية المؤلف المجهول تكمن في عرضه لصور الأنسنة، كما أنه زان تلك الصور بالسجع، وجاء بعضها في صورة بسيطة مثل أنسنة الحكمة حيث شُخِصَت الحكمة في النص بملك محجوب غائب الوجه نافذ الأمر، كما شُخِصت بالعين والنجوم:

«فالحكمة كالملك المحجوب الغائب وجهه الشاهد أمره وكالعين الغزيرة الظاهرة مساحتها المكنون عنصرها وكالنجوم الزاهرة التي يهتدي بها من لا يقع على سرها»[65].

وقد تأتي الأنسنة في صورة أكثر تعقيداً بحيث تتداخل صفات عديدة للشيء المؤنسن، ومن ذلك الصور العديدة التي شَخّصها النص للدنيا، فمتاع الدنيا يشخص بجيفة وعبدة الأوثان الذين يتصارعون عليها يُشَخصون بكلاب تتصارع على هذه الجيفة «قال بلوهر مثلهم في ذلك مثل كلاب اجتمعت على جيفة تنهشها وتتهارش عليها ويهر بعضها على بعض مختلفة الألوان والأجناس فبينا هي تقتتل على

(2)

الجيفة إذ مر بها رجل فترك بعضها بعضاً فأقبلن على الرجل فهررنه ونهشنه جميعاً متعاديات فيما بينهن وليس للرجل في جيفتهن حاجة... فشبهتُ الجيفة متاع الدنيا وصنوف الكلام التي يقتتلن عليها ضروب الناس من عبدة الأوثان وغيرهم الذين لا يريدون إلا الدنيا... والرجل الذي اجتمعت عليه الكلاب ولا حاجة له في الجيفة صاحب الدين الذي رفض الدنيا وخرج منها ولم ينازع فيها أحداً[66]، فنجد أن التشخيصات توالت لوصف شيء واحد هو الدنيا (فالدنيا / جيفة والمتصارعون على الدنيا / متصارعون على جيفة، والرجل الزاهد في الدنيا / رجل الذي ليس له حاجة في جيفتهم) إن تأكيد القدرات الإبداعية في نص بلوهر وبوذاسف، ولا سيما في الصور المؤنسنة لهو أمر يتطلب منا تفتيت بنية الصورة المؤنسنة المعقدة إلى تلك الوحدات البسيطة التي يتشكل منها البناء، وهنا نتطلع إلى استعارة مفهوم فضل حول البنية التي رآها تتصل بتركيب النص بعيداً عن النسيج اللغوي المكتوب به النص[67] وعليه يمكن تصور بنيات متفاوتة التعقيد للصور المؤنسنة في كتاب بلوهر وبوذاسف إلا أن كلا منها يحمل بداخله نواة الصورة المؤنسنة المحاطة بدائرة أو بدوائر وصفية على وفق بساطة أو تعقيد الصورة المؤنسنة، فعندما ننظر إلى المثال الأول نجد أن النواة قد جاءت خالية من أي دوائر محيطة تصف الصورة المؤنسنة:

نواة	الحكمة	ملك محجوب
نواة	الحكمة	عين غزيرة
نواة	الحكمة	نجوم زاهرة

أما الصورة الثانية فقد جاءت دوائر الوصف فيها عديدة ومتراكبة من وحدات ترسم التفاصيل، إلا أنها أيضاً دوائر تحيط بالنواة المُكَوِن الأساسي للصورة المؤنسنة:

نواة	دائرة أولى محيطة بالنواة
الدنيا	طلاب الدنيا والمتصارعون عليها
جيفة	كلاب تنهش في الجيفة

نواة	دائرة ثانية محيطة بالنواة
الدنيا	زاهد الدنيا غير المبالي بها
جيفة	رجل يتحول المتصارعون عليه لينهشوا فيه مو

وعلى هذا يمكن أن نقترح مكون الأنسنة في كتاب بلوهر وبوذاسف بشكل عام على النحو التالي:

- نواة: مكون أصلي (مجرد من الزيادات).
- دوائر وصفية: (زيادات وصفية للنواة).

وهو ما نجده في الصورة قبل الأنسنة والصورة بعد الأنسنة وهو التصور الذي يتقاطع مع ما ذهب إليه النجار حول التشبيه التمثيلي الذي وصفه بأنه في حد ذاته استعارة تمثيلية حيث تستعار فيه الألفاظ الموضوعة للمشبه به (مورد المثل) للمشبه (مضرب المثل)[68] وربما لا نجد اختلافاً كبيراً بين تصور النجار وعيلي ياسيف حول صورة الأنسنة حين قسمها إلى مكونين رئيسيين هما أصل الشيء المؤنسن (מקור ההאנשה) وانعكاس الشيء المؤنسن (השקפת ההאנשה)[69].

إن إضافتنا لفكرة النواة ودوائرها إلى تصور كل من النجار وياسيف ليس إلا إضافة تفصيلية واحدة لكل من مورد المثل ومضربه عند النجار أو أصل الشيء المؤنسن وانعكاسه عند ياسيف، وهي إضافة قصدنا بها توضيح الأمثلة ذات الدوائر الوصفية المتعددة والمتداخلة.

وعلى ما سبق فقد خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها فيما يلي :

1. يمثل كتاب بلوهر وبوذاسف أحد الأشكال الأدبية التي راجت بين الأوساط الشعبية على مدار قرون طويلة، ولم يلق هذا الشكل الأدبي اهتماماً من قبل النقاد العرب تحديداً لأنه يُنظر إليه باعتباره أدب من الدرجة الثالثة، وهو الأمر الذي يقتضي منا إعادة اكتشاف التراث العربي من خلال ما أطلق عليه المدونات الشعبية الممثلة في السير الشعبية الكتابية والشفاهية.

2. خلصت الدراسة إلى إمكانية دراسة النصوص الأدبية الكتابية التي تنتمي لعصور قديمة أو وسيطة أو ربما حديثة بأدوات البحث الأدبي الشعبي المفارقة لأدوات البحث النقدي أو اللغوي أو الديني.

3. كشفت الدراسة عن وجود مظاهر أدبشعبية في كتاب بلوهر وبوذاسف تتلخص فيما يلي:

- انتماء كتاب بلوهر وبوذاسف إلى الكتب الشعبية Chapbook.
- صيغ التناقض والترادف.
- ترديد القوالب اللغوية الثابتة.
- ترديد العبارات الافتتاحية والختامية.
- صيغ الأعداد.

4. تبنت الدراسة تصنيف العادات والتقاليد الواردة في كتاب بلوهر وبوذاسف، وفق مكنز الفولكلور الذي انتهي منه جاد في 2005م، وقد جاءت العادات والتقاليد وفق الواصفات التالية:

رمز الواصفة	اسمها
2 – 03.01.41	مهام الملائكة
2 – 03.03.87	المسوسون
2 – 03.03.87	المسوسون
2 – 09.11.01	أغراض النذور
2 – 09.13.11	كرامات مرتبطة بالطبيعة
2 – 09.13.26	كرامات مرتبطة بالغيب
2 – 10.51	حيوانات أسطورية
2 – 11.11	طبائع الطيور
2 – 11.17	لغة الطيور (يستخدم للمعتقدات المرتبطة بكلام الطيور)
2 – 11.25	تعليق الطيور على مداخل البيوت مثلاً
2 – 11.25	تعليق الطيور على مداخل البيوت مثلاً

رمز الواصفة	اسمها
2 – 14.1	إحياء الموتى
2 – 14.57.01	علاج الاكتئاب
2 – 15.17	(تأثير الكلمة)
2 – 15.27	العمليات السحرية – الطيران في الهواء
2 – 15.50	(أعضاء جسم مسحورة)
2 – 17.23	تفسير الأحلام
2 – 17.23	تفسير الأحلام
2 – 21.26	أماكن مجانين
2 – 27.05.05	الأحجار الكريمة (الياقوت)

رمز الواصفة	اسمها
2 – 27.05.15	الأحجار الكريمة (الزبرجد)
2 – 27.91	العلاج بالمعادن
3 – 01.03.15	طالع المولود
4 – 03.31.01	حكايات الأولياء

5. رصدت الدراسة توظيف ظاهرة الأنسنة لتبسيط القيم الأخلاقية والتعليمية باعتبارها خاصية إبداعية في كتاب بلوهر وبوذاسف.

6. تتبنى الدراسة تعريف بروان وريفلين للأنسنة personification باعتبارها ظاهرة أدبشعبية تغدو وسيلة فنية دارجة في النص الأدبشعبي تُكسب المجردات صفات إنسانية، أي أنها تصوير لغوي مألوف للغاية، يعرض جماد أو نبات أو حيوان أو فكرة أو مضمون أو شعور في صورة إنسانية.

الهوامش:

1. Chapbook مصطلح يطلق على الكتب التي بدأت تظهر طبعات لها بداية من القرن السادس عشر الميلادي، وكانت تباع في محلات مخصصة لذلك، وقد غدت تلك الكتب جزءا مما يتداوله الباعة الجائلون، وهي كتب تحتوي على سير القديسين والرهبان أو الملاحم الشعبية أو القصص الشعبية التي ترويها الجدات أو حكايات الجن أو حكايات الحيوانات أو حكايات الصراع بين الملائكة والشيطان، أو كتب السحر والشعوذة وغيرها، وكانت هذه الكتب تطبع في بلفاست ودوبلن وجلاسكو وإدينبورج وغيرها في البلدان التي كانت تتحدث الانجليزية، وقد انتقلت ظاهرة الكتب الشعبية إلى العديد من البلدان الشرقية مثل مصر وباكستان، وقد استمرت طباعتها حتى عام 1970م ، للمزيد انظر:

Michael J. Preston, Chapbook term (on of entries) in Folklore (An Encyclopedia of Beliefs Customs, Tales , Music and Art) 2 volumes, by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997,P.117 - 119.

– وقد تناول ستيبتشوفيتش الكتب الشعبية ، من حيث نشأتها وموضوعاتها ومؤلفيها، وطبيعة القراء ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية فضلاً عن مدى انتشار هذه النوعية من الكتب وأسباب هذا الانتشار، وهو ما يفتح الباب لدراسات مكتبية تتناول تاريخ الكتاب الشعبي في اللغات التي كتب بها كالألمانية والعربية والعبرية والفارسية والتركية.

للمزيد انظر تفصيلاً : الكسندر ستيبتشفيتش ، تاريخ الكتاب، جزءان ، ترجمة محمد الأرناؤوط ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 170، الكويت، 1993م، الجزء الثاني ص ص 117 – 191.

2. فرانز روزنتال، الأدب، فصل ضمن كتاب تراث الإسلام، جزءان، تصنيف جوزيف شاخت و كليفورد بوزورث، ترجمة د.حسين مؤنس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 234، الجزء الثاني، 1998م، ص 25.

3. للمزيد حول التعريف بالمخطوطات انظر:

Daniel Gimaret, KitabBilawharwaBudasf, RecherchesBubliees sous la Direction de L›Institut de Orientales de Beyrouth, Nouvelle Serie, A. Langue Arabe et PenseeIslamique, Tome VI, Dar El-Machreq Editeurs, 1972.pp. 1220-.

4. كتاب بلوهر وبوذاسف، حققه دانيال جيماريه، بحوث ودراسات بإدارة معهد الآداب الشرقية، دار المشرق، بيروت، 1972، ص ص 12–20.

אילת אטינגר , בן המלך והנזיר – אברהם בן שמואל. «הלוי אבן חסדאי , עמ .

5. אילת אטינגר , בן המלך והנזיר – אברהם בן שמואל הלוי אבן חסדאי , עמ» 8 .

www.text.org.il/index.php?book=1104121

6. د.أحمد على مرسي، مقدمة في الفولكلور، طبعة ثانية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة، 1995، ص 201.

7. للمزيد حول دراسة منهج الباراديجم في الأدب الشعبي راجع

- William M. Clements, Paradigmantic, term (on of entries) in Folklore(An Encyclopedia of Beliefs›, Customs, Tales, Music and Art, Library of Congress Cataloging Publication Data) 2 volumes, by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997, , p.627628-.

8. د.نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية من النظرية إلى التطبيق، ط 1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص254.

9. قدم النجار دراسة قيمة فصَّلَ فيها القول حول الخصائص الشفاهية للإبداع الأدبشعبي المدُوَّن - العربي تحديداً - في إطار نظريات تمكننا من إعادة قراءة التراث العربي فولكلورياً لاستنطاق ما وراء النص ، كنظرية الشفاهية والكتابية ونظرية الصيغ ونظرية السياق ونظرية إعادة الإنتاج ونظرية الأنواع السردية ، موضحاً نقاط التفارق ونقاط التقارب بين المنتج الأدبشعبي المدون والمنطوق (القولي).

للمزيد حول الدراسة انظر: محمد رجب النجار، نظرية السرد القصصي في التراث العربي بين الشفاهية والكتابية (خصائص الإبداع الشعبي)، بحث ضمن كتاب فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، سلسة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ج 2، ص ص 145 - 236.

10. משלי סנדבר (סיפורי מזימת אשת מלך הודו וחכמת סנדבר ושבעת יועצי המלך) , יוצא לאור בצרוף אחרית דבר והערות על ידי א.מ.הברמן , הוצאת מחברות לספרות תל- אביב, תשס»ט , 1946

11. قدم عيلي ياسيف دراسة قيمة حول الروايات العبرية التي وردت عن الكسندر المقدوني فند فيها البناء القصصي لتلك الروايات ودلالاتها في الثقافة اليهودية القروسطية ، للمزيد من التفاصيل انظر:

- עלי יסיף , המסורות העבריות על אלכסנדר מוקדון תבניות ומשמעותן בתרבות היהודית של ימי הבינים , תרביץ – רבעון למדעי היהודות , כרך עה , חוברת ג-ד) , המכון למדעי היהודות ע»ש מנדל (תשס»ו).

12. עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק ,הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994, עמ› 293.

13. ظن البعض أن الكتاب العبري «ابن الملك والناسك» هو ترجمة للنسخة العربية «كتاب بلوهر وبوذاسف» وهو ما نشكك فيه لأن المصدر المباشر للمترجم العبري لم يتم العثور عليه حتى الآن، كذلك لأن عدد القصص الموجودة في كتاب ابن الملك والناسك ناقصة في النسخة العربية التي بين أيدينا، التي تتضمن بدورها قصصاً غير واردة في النسخة العبرية، كذلك يختلف أسلوب الكتاب العبري عن أسلوب ترجمات بن حسداي المنسوب له الكتاب، حول هذه القضية انظر:

- אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר , ההדיר והסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן , מחברות לספרות

בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי»א,עמ› 405 – 406.

14. ما بين الأقواس في الشواهد النصية من الباحث للتوضيح.
15. كتاب بلوهر وبوذاسف، حققه دانيال جيماريه، بحوث ودراسات بإدارة معهد الآداب الشرقية، دار المشرق، بيروت، 1972، ص15 .
16. كتاب بلوهر وبوذاسف، مصدر سابق، ص ص 14 - 15 .
17. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 9.
18. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 47.
19. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 48.
20. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 67.
21. غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط أولى، القاهرة، 1997م، ص45-46.
22. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 9.
23. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 40.
24. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 42.
25. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 46.
26. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 50.
27. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 56.
28. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 61.
29. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 62.
30. كتاب بلوهر وبوذاسف ، نفس الصفحة.
31. حول هذه الخاتمة وعلاقتها بالقصص الشعبي المصري المحفوظ في الأرشيف القصصي بجامعة حيفا بإسرائيل، والتي روتها فلورا كوهين إحدى اليهوديات المصريات اللائي هاجرن إلى إسرائيل في ستينيات القرن الماضي انظر تفصيلاً:

فرج قدري الفخراني ، الأصول العربية للقصص الشعبي اليهودي، دراسة في قصص يهود مصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية، ص 255 .

32. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 196 .
33. הדה יזון ,סיפורי-עם מפי יהודי עיראק (המיון הספרותי) ,מרכז מורשת יהדות בבל ,מחקרים בתולדות יהודי עיראק ותרבותם ,אור יהודה תשמ»ח ,עמ»35

34. اعتبر اليونانيون القروسطيون، أن الأعداد كائنات شبه مقدسة، وأنها تكمن في أساس عملية الخلق نفسها، لذا أبعدوها عن المعاملات وصور الحياة اليومية، وأحاطوها بهالة من الدين والفلسفة، وقد اعتبر جون ماكليش هذه النظرة للأعداد عند اليونان أحد أسباب تخلف أوربا في علوم الرياضيات في القرون الوسطى. للمزيد انظر:

- جون ماكليش، العدد (من الحضارات القديمة حتى عصر الكمبيوتر)، ترجمة د. خضر الأحمد، د.موفق دعبول، مراجعة د.عطية عاشور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 251، نوفمبر 1999، ص 15.

35. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 142 .
36. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 139 .
37. في عام 2005 م انتهى د.مصطفى جاد أستاذ الأدب الشعبي بأكاديمية الفنون من إعداد مكنز يضم قائمة بالواصفات ذات العلاقات المتكافئة والهرمية والترابطية والمرتبة وفق أقسام الفولكلور الرئيسية وهي :الفولكلور - عام / المعتقدات والمعارف الشعبية / العادات والتقاليد / الأدب الشعبي / الفنون الشعبية / الثقافة المادية ، وكل قسم يضم قائمة طويلة من الأقسام الفرعية والتي يتضمن كل منها عدد قابل للانهائية من الواصفات ذات الترقيم العشري ، وقد تم حوسبة مكنزه بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية (مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي - مشروع توثيق التراث الشعبي) ، وذلك لتيسير استرجاع الواصفات المُكَنَّزَة ، وقد ترك مكنزه صدىً واسعاً بين الأوساط المعنية بالفولكلور في العالم العربي.

للمزيد حول المكنز انظر:

- مصطفى جاد، مكنز الفولكلور، مجلدان، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي - مشروع توثيق التراث الشعبي، المكتبة الأكاديمية مصر، 2006 م.

38. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 190.
39. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 57.
40. نفس المصدر.
41. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 18.
42. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 33.
43. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 26 - 29.

44. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 118.
45. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 167.
46. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 66 - 67.
47. نفس المصدر.
48. نفس المصدر.
49. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 118.
50. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 30 - 31 .
51. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 158 .
52. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 119 .
53. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 16 .
54. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 10 .
55. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 106 - 107 .
56. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 157 .
57. نفس المصدر .
58. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 150 .
59. ترد في نص كتاب بلوهر وبوذاسف أخطاء نحوية وإملائية وأسلوبية، إلا أن الباحث آثر، في دراسته، كتابة جميع الشواهد كما وردت في النص دون تعديل، داعياً إلى دراسة مستقلة للنص توضح الخصائص اللغوية والأسلوبية لكتاب بلوهر وبوذاسف في ضوء مناهج علم اللغة الحديثة.
60. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 18 .
61. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 23 - 24 .
62. Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg , Folklore an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Arts, vol. 2, p. 651.
63. אשר ריבלין ,מונחון לספרות , פרשת פועלים , תל-אביב, 2000,עמ»19.
64. מלכה פוני , ש.י.עגנון (פרקי לימוד),הכנה לבחינת הבגרות בספרות,ידיעות אחרונות, ספר חמד, בע»מ, תל-אביב, עמ»6.
65. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 53.
66. كتاب بلوهر وبوذاسف، ص 45.
67. صلاح فضل، نظرية البنية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1980، ص 294.
68. النجار، من فنون الأدب الشعبي، ص 82.
69. עלי יסיף ,סיפור עם עברי, עמ» 459.

المصادر:

- كتاب بلوهر وبوذاسف، مجهول المؤلف، حققه دانيال جيماريه، بحوث ودراسات بإدارة معهد الآداب الشرقية، دار المشرق، بيروت، 1972.

المراجع العربية :

- أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، طبعة ثانية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، القاهرة، 1995.
- جون ماكليش، العدد (من الحضارات القديمة حتى عصر الكمبيوتر)، ترجمة د. خضر الأحمد، د.موفق دعبول، مراجعة د.عطية عاشور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 251، نوفمبر 1999 .
- حسن الشامي. فهرست جزيئات المأثورات الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، (مجلة علمية محكمة)، عدد 10، تصدر عن أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر بمملكة البحرين .
- صلاح فضل، نظرية البنية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، 1980.
- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، الهيئة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط أولى، القاهرة، 1997م .
- فرانز روزنتال، الأدب، فصل ضمن كتاب تراث الإسلام، جزءان، تصنيف جوزيف شاخت و كليفورد بوزورث، ترجمة د.حسين مؤنس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 234، الجزء الثاني، 1998م.
- فرج قدري الفخراني، الأصول العربية للقصص الشعبي اليهودي، دراسة في قصص يهود مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006 م.
- محمد رجب النجار، نظرية السرد القصصي في التراث العربي بين الشفاهية والكتابية (خصائص الإبداع الشعبي)، بحث ضمن كتاب فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، سلسة مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2009.
- مصطفى جاد، مكنز الفولكلور، مجلدان، مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي - مشروع توثيق التراث

الشعبي، المكتبة الأكاديمية مصر، 2006 م .
- نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية من النظرية إلى التطبيق، ط 1، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 254.

المراجع العبرية:

אברהם בן חסדאי , בן המלך והנזיר , ההדיר הוסיף הערות ואחרית-דבר א.מ.הברמן , מחברות לספרות בסיוע מוסד הרב קוק , תל-אביב , תשי»א.

אילת אטינגר , בן המלך והנזיר – אברהם בן שמואל הלוי אבן חסדאי , .
http://www.text.org.il/index.php?book=1104121

אשר ריבלין , מונחון לספרות , פרשת פועלים , תל-אביב, 2000,.

הדה יזון , סיפורי-עם מפי יהודי עיראק (המיון הספרותי) , מרכז מורשת יהדות בבל , מחקרים בתולדות יהודי עיראק ותרבותם , אור יהודה , תשמ»ח .

מלכה פוני , ש.י.עגנון (פרקי לימוד),הכנה לבחינת הבגרות בספרות,ידיעות אחרונות, ספר חמד, בע»מ, תל-אביב.

משלי סנדבר (סיפורי מזימת אשת מלך הודו וחכמת סנדבר ושבעת יועצי המלך) , יוצא לאור בצרוף אחרית דבר והערות על ידי א.מ.הברמן , הוצאת מחברות לספרות תל- אביב, תשס»ט , 1946

עלי יסיף , המסורות העבריות על אלכסנדר מוקדון : תבניות ומשמעותן בתרבות היהודית של ימי הבינים , תרביץ – רבעון למדעי היהודות , כרך עה , חוברת ג-ד) , המכון למדעי היהודות ע»ש מנדל (תשס»ו).

עלי יסיף. סיפור העם העברי (תולדותיו סוגיו ומשמעותו). ירושלים: מוסד ביאליק ,הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב.1994.

المراجع الإنجليزية:

- Daniel Gimaret, KitabBilawharwaBudasf, RecherchesBubliees sous la Direction de L'Institut de Orientales de Beyrouth , Nouvelle Serie, A. Langue Arabe et PenseeIslamique, Tome VI, Dar El-MachreqEditeurs, 1972.
- Hasan El-Shamy. A Motif Index of the Thousand and One Nights, (Bloomington:Indiana University Press, 2006).
- HedaJason. Motif ,Type and Genre-A Manual for Compilation of Indices & a Bibliography of Indices and Indexing. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica(FF communication no.273), . 2000.
- Mary Ellen Brown and Brauce A. Rosenberg, Folklore (an Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Arts, vol.2, by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997.
- StithTompson. Motif-Index Of Folk-Literature, 1- 6 vol.,(Copenhagen-Blomington, Indiana University Press,1955 – 1958)v.1
- William M. Clements, Paradigmantic , term (on of entries) in Folklore(An Encyclopedia of Beliefs' , Customs , Tales , Music and Art, Library of Congress Cataloging Publication Data) 2 volumes , by Mary Ellen Brown and Bruce A. Rosenberg, Manufactured in the U.S.A.,1997, , p.627628-.

الصور:

1. من الكاتب.
2. https://www.theuniversitypapers.com/wp-content/uploads/201309//buddha.jpg

صالح باي الظاهرة

أ. د. أحمد الخصخوصي
جامعة تونس

لم يكن صالح باي[1] شخصا عاديا ولا كان حاكما لجهة من الجهات المتواضعة[2] وما كان كذلك بايا ورث الملك عن سلفه في غير كفاءة ولا اقتدار ولا استحقاق[3] بل مثّل هذا الرجل في حياته وسيرته[4] وخاصّة في ميتته[5] وبعد وفاته[6] ظاهرة من الطراز الأوّل إذ اخترقت شخصيته وما أحاط بها من هالة الحقب المتتالية والأزمنة المتعاقبة على تطاولها وامتدادها وتباعدها .

غادر الشابّ صالح بن مصطفى موطنه الأصلي إزمير[7] على إثر حادثة أليمة أودت بحياة أحد أصدقائه غرقا وقد هوى إلى البحر من أعلى تلّة من التلال[8]. وماهي إلاّ أن غادر شابّ الستّ عشرة سنة موطنه[9] وترك عائلته وركب البحر شقّا له في رحلة طويلة تتقاذفه الظروف المتقلّبة إلى أن قرّ به القرار بإحدى ضواحي الجزائر

حيث عمل نادلا بمقهى من المقاهي التي كان يرتادها عسكريو الامبراطورية العثمانية[10] ويبدو أنّ الشابّ قد لفت إليه الأنظار لما كان يتّصف به من فطنة ويتحلّى به من نباهة حتّى إنّ بعضهم نصحه بالالتحاق بأحد أوجاق[11] الجيش الانكشاري[12] العثماني.

ففعل وانخرط في الانكشارية وتدرّب وسطها ما لا يقلّ عن خمس سنوات، وبدأ منذ ذلك الحين في صعود المراتب العسكرية درجة بعد درجة خاصّة وقد أظهر قدرة ملحوظة في الفنّ العسكري وأبدى كفاءة مشهودة في مجال التنظيم الإداري فكان أن وثق به آنذاك أحمد القلّي[13] باي قسنطينة[14] فعيّنه قائدا للحراكتة[15]. ولم يلبث الباي أن زوّجه ابنته وأصبح ينوبه في تحمّل المسؤولية، هذه الخطّة التي باشرها بعزم صارم ورباطة جأش وتدبير محكم.

وفي ما بعد عيّنه باشا الجزائر بايا على عاصمة بايلك الشرق[16] حيث أظهر مضاء وبراعة في التدبير العسكري وحذقا ومهارة في إدارة الشؤون العامّة، وقد برز خاصّة في بسط السلطة العثمانية على الجهة الشرقية للجزائر وإعادة النظام إليها، وإلى ذلك كلّه تألّق صالح باي التألّق الذي لا مزيد عليه في التصدّي للهجوم الإسباني سنة 1775م وكذلك هجومهم سنة 1783م. وقد شهد بايلك الشرق في عهد صالح باي ازدهارا اقتصاديا واجتماعيا ونهضة عمرانية معتبرة حتّى وثق به الأهالي وازداد نفوذه وتأثيره وعظم شأنه وأضحت له شهرة واسعة وسمعة ألقة. من هنا صار صالح باي محطّ الأنظار وانشغل به المنشغلون بين منافس على خطّة ومتخوّف على مركز وحاقد موتور[17] حتّى إنّ باشا الجزائر بدأ يخطّط لعزله وقتله، وكان له ذلك في نهاية المطاف.

والذي يعنينا بعد هذه اللمحة الموجزة التي لا بدّ منها لجلو صورة صالح باي التاريخية وتسليط بعض الأضواء على شخصيّته المتميّزة هو أنّ صالحا يُعدّ بحقّ ظاهرة من الظواهر البارزة التي اخترقت بطبيعتها المخصوصة حقولا معرفية عدّة من تاريخ وسياسة وانتروبولوجيا وعبرت فنونا عديدة كالأدب والموسيقى والمسرح.

والعجيب في الأمر أنّ شخصية صالح باي علقت بأذهان الناس وسكنت وجدانهم وشغلتهم شغل الهاجس النابض وتعطّفوا على ذكرها بالقلب وباللسان إلى درجة أنّ النساء بالشرق الجزائري لبسن على إثر وفاة صالح باي المأسوية الملاءات السوداء حزنا عليه[18] ومازلن على ذلك السنن إلى يوم الناس هذا.

ومن عجب أيضا أنّ صورة صالح باي قد وقرت في ذاكرة الناس الجماعية وكأنّها أضحت هاجسا من الهواجس الساكنة لضميرهم الجماعي في تحدّ بيّن لعاديات الدهر وعافيات الزمان[19].

لا ندري على وجه التحديد ما إذا كانت قد نُظمت القصائد الشعرية في «باي البايات» وهو متربّع على عرش الحكم وإن كان هذا الأمر لا يعنينا كثيرا اللهم إذا كان من باب المقارنة[20]، ولكنّنا نعرف أنّه أنشئت في الأحداث الأليمة التي ألمّت به في آخر حياته قصيدة من الشعر الشعبي لا نعرف الشيء الكثير عمّن نظمها[21].

ليست لنا عن ظروف هذه القصيدة وحيثياتها صورة دقيقة، لكن لنا فكرة عن فنّاني المالوف[22] الذين احتفوا بالقصيدة ترنّما متردّدا وغناء متواصلا. نذكر من هؤلاء عبد الملك ايمنصورن وبرمكي حسّان ورضا بودباغ وتوفيق تواتي والسقني محمد وشريف بن راشي وعباس ريغي ومحمد العربي بن صاري[23] وعبد المؤمن بن طوبال ونبيل طوبال وكمال عزيز ومريم بن علال والحاج محمد العنقاء[24] وحسن العنابي[25] وسلفين غارناسيا[26] وسليم فرقاني[27] والحاج محمد الطاهر الفرقاني[28] ومحمد الكرد[29] وريمون ليريس[30]، هذا فضلا عن الفرق الموسيقية[31] العديدة.

احتفى بالقصيدة شيوخ عنابة[32] وقسنطينة[33] - وهذا أمر طبيعي إلى حدّ ما باعتبار الرجل جزءا من التاريخ الثقافي لتلك الجهة - لكنّ الذي يسترعي الانتباه هو أنّ من بين من رثاه غناء شيوخ الجزائر العاصمة[34] ووهران[35] وتلمسان[36] كما تغنّى به المسلمون[37] واليهود[38] على حدّ سواء. ومازال شيوخ المالوف ينشدون المرثية إلى يوم الناس هذا

داخل القطر الجزائري أو خارجه فضلا عن أنّه تغنّى به الرجال والنساء[39].

وممّا يزيد الأمر أهمّية أن من أنشأ القصيدة لم يكن يصدر- في ما فعل- عن اعتبارات تتّصل بالأدب الرسمي الذي كانت تزخر به البلاطات وتعقد له المجالس سواء على سبيل التطوّع أو التقرّب والطمع في النوال والحظوة. ولو كان الشأن كذلك لانقطعت الإشادة بصالح باي بمجرّد أن زال حكمه وحلّت به وبأسرته النكبة الكبرى على إثر نهاية مأسوية نلفي ظلالها القاتمة وصداها الحزين في المرثية المذكورة.

وليس غريبا أن يكون هذا الباي شعبيا في حياته نظرا إلى أعماله الجليلة ومآثره الباقية، لكن العجيب أن يظلّ شعبيا بعد وفاته. نحن أمام باي شعبي وأمام آثار له شعبية خلّدته في ذاكرة الأجيال، وهي لهذا الاعتبار جديرة - في ما نرى - بأن تتبوّأ مبوّأها اللائق بها ضمن الثقافة الشعبية، وبهذا المقياس أيضا مثّل صالح باي ظاهرة ذات بعد أفقي يخترق أنسجة الأزمنة المختلفة اختراقه للحقول المعرفية والفنون الجميلة[40].

أمّا اطار القصيدة الزماني فهو آخر القرن الثامن عشر[41]، وأمّا اطارهما المكاني فهو مدينة قسنطينة باعتبارها مصرا من الأمصار أو عاصمة من العواصم، وهي - على الأقلّ من وجهة نظر أهلها - «أمّ الحواضر وزهرة المدائن ومدينة الحُسن ونبع الثقافات ومهد الحضارات وتاريخ تتغنّى به الأجيال لا تسعه أوراق كتاب»[42].

ولعلّه من المفيد في هذا الصدد أن نثبت القصيدة بنصّها بصفتها مدار الموضوع، ومن الجدير بالاعتبار أن نقدّم لها نوعا من الشرح لعباراتها ومجازاتها ودلالاتها بقدر ما تيسّر من إلمام وأتيح من اجتهاد.

والقصيدة من حيث النوع عبارة عن مرثية تتداخل فيها معاني التفجّع ومعاني التأبين - وإن بتفاوت بين العنصرين - وتتخلّلها أصوات مختلفة حسب الشخوص التي تصدر عنها.

يشار كذلك إلى أنّ الكلمات تختلف أحيانا بين فنّان وآخر، وهذا الطابع غير السكوني للقصيدة أمر طبيعي مألوف في الأدب الشعبي خاصّة إذا طغى عليه جانب الروايات الشفوية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يتعيّن كذلك أن نعتبر أنّ المؤدّي يتصرّف أحيانا في ما بين يديه من كلمات ويُضفي عليها من مهجته ويُفرغ عليها من قريحته ما يعنّ له وهو في أوْج الطرب[43] وغاية السلطنة[44]، هذه الحالة الشعورية التي تعتري الفنّان عند الأريحية والانطلاق والجذل أو ما يعبّر عنه بالتخمّر[45] بما هو انتشاء يجعل المُنشد يسترسل مع طبعه وينقاد لقريحته وانفعالاته الفنّية وما يجود به خياله فيتصرّف في الألحان قرارا وجوابا وفي الكلمات ينوّعها بالتحوير والتغيير. وإذا كان للشعراء جوازاتهم الشعرية فإنّ لفنّاني المالوف جوازاتهم اللحنية ولا سيّما إذا كانوا يتغنّون بمحبّة شخصية شغفت وجدانهم جاذبية وفتنة وسحرا. يقول مقصّد القصيدة الشعبية:

قالوا العرب[46] قالوا
لا نعطيوْا[47] صالح ولا مالو
و لو نُقتَلوا[48]
ويطيحوا[49] الأرْقاب[50] على الأرقاب
همّلتني[51] يا رقيق الناب[52]
عن جال[53] المخنتر[54] سيد القومان[55]
يا ليعتي[56] خَيالو[57] ما عاد يبانْ[58]
روحي[59] يا الدنيا[60] ما فيك أمان
قالوا العرب هيهات
سيدي صالح باي البايات[61]
هذي[62] من الله جات[63]
الله يرحم لبدان[64] عزاره[65]
روحوا لدارو يا زيّاره[66]
يا بابا الحاج ارفع رأسك[67]
وشوف ما جرى في ناسك[68]
عن جال المخنتر سيد القومان
يا ليعتي خيالو ما عاد يبان
روحي يا دنيا ما فيك أمان
قال العربي قال

سيدي صالح لاش هو يُقتال[69]
نفديوه[70] بالمال
قليبو ما جاب أخباره[71]
روحوا لداره يا زيّاره[72]
كي[73] خرجوا ضيق عشية[74]
والخلق[75] دائرة مسبيّة[76]
برّاح[77] ينادي على الأربع أركان[78]
يا ليعتي خيالو ما عاد يبانْ
روحي يا دنيا ما فيك أمان
آه يا سرّاجين[79]
الدمع يسكب[80] والقلب حزين
بيبان[81] مغلوقين[82]
قليبو ما جاب أخباره[83]
روحوا لداره يا زيّاره
برّاح ينادي على الأربعة أركان
روحي يا الدنيا ما فيك أمان
كي ركّبوه على الزرزوره[84]
ولبس قمجّتو[85] المحصورة[87]
دنقت[87] لتدزاير[88]
ما عرف قليبي وآش اللي صاير[89]
بايات تتغاير[90]
باي إبراهيم[91] جاي حزّاره[92]
روحوا لدارو يا زيّاره
أمّ الحنينة[93] ماذا عملت[94]
بين القبور ناحت وبكات[54]
بدموعها تشالي[96] نعت[97] الموجات
حيّرت دليلي[98] والحال يشيان[99]
روحي يا دنيا ما فيك أمان
خرجت متهنّي[100]
وعطاوني الأمان[101] وخدعوني
هياولي[102] كفني
ضربة ربّي جات مقدّرة
روحوا لدارو يا زيّاره
أمّه هابلة وهبيلة[103]
وأختُه طاليه بالنيلة[104]
برّاح ينادي على الأربعة أركان
يا ليعتي خيالو ماعاد يبانْ
روحي يا الدنيا ما فيك أمان
تحاصرت المدينة
وتغلقوا البيبان
وهرب صالح على مجرّح[105]
ودماغه[106] عريان[107]
مخنوق بمحرمه[108] شعّاله[109]
ودموعه ويدان[110]
كي حكمو[111] الشاوش[112]
دار له[113] زوج حديدات[114]
قالو توضّا[115] أه يا صالح
واخرج للميدان[116]
خليوني[117] نوادع[118] أولادي
مانيشي هربان[119]
يا حمّودة[120] يا وليدي
اتهلّ[121] في الدار[122]
والدنيا راهي[123] غدّاره[124]
عادت[125] بتأخّار[126]
ماتلوموشي عليّ اكبادي[127]
عادة بابا نار
لو عرفت هكذا يجرى لي
ما نسكن البلدان[128]
نبني خيمة على أولادي
ونعاشروا العربان[129]
كي دخلوا لداره
هي وبيت المال
ذهب و جوهر يا صالح
وخدم مع الوصفان
قالوا صالح راح[130]
وزّيو لي[131] قبرُه يا أسيادي[132]
نشوفوا نرتاح
ويهبّوا الأرياح[133]
واش من باي[134] في عوض صالح
في مدينة قسنطينة
حزْنوا[135] عليه آه يا أولاده
يا عرب المدينة[136]

ولعلّ من مقتضيات الإلمام بقصيدة الحال أن نورد عددا من الروايات المختلفة، هذه الروايات التي تضيف إلى ما أثبتنا نُتفا شعرية أخرى على الصور التي جاءت عليها ومنها قول الشاعر:

راحوا[137] عند صالح باي
خلّى[138] سبعة أولاد صبري للّه
اللّه يرحم من كان حضّاره[139]
روحوا لداره يا زيّاره

وقوله أيضا:

ادفعت الديّة[140] ولا عارف
قلبي زاهي[141] ماجاب أخبارهْ[142]

وقوله كذلك:

كي مشيت لبلادي
ساعة سعيدة حيث شفت[143] أولادي
كيفاش اتعادي
وتقول جات فازعهْ
يا ربّي بيها ظهرت
حديثي ساعهْ

ويقول الشاعر أيضا:

مانيش هربان هذا شيء
مكتوب في جبيني[144] قبل ما نرجع باي[145]
أمّه تبكي وتنوح
وتقول صالح راح
ما راد ربّي[146] يا صالح
مكتوب الرحمان

ومن المقاطع الشعرية كذلك قول من قال:

يا أمّه فين[147] هو بابا
رايح وإلاّ هربان

ومن المقاطع كذلك قول الشاعر حين قال:

حمّودة يا وليدي[148]
دنق[149] مع الديوان[150]
حين اعطاولوا التسبيح
وعطاولوا الأمان
قالوا له لا تخاف يا صالح
هذا أمر السلطان

تلك هي المقطّعات الشعرية التي يجدها المرء هنا وهناك حسب ما تباين من روايات، وقد رأينا إيرادها مفيدا حتّى تكتمل الصورة ولا يقع الباحث في ما يمكن اعتباره تجزئة أو انتقاء. يقودنا ذلك إلى سَوْق أطول نسخة للقصيدة وهذا نصّها كما جاء في بعض الروايات[151]:

على أنّ المطربين لم يكونوا يؤدّون القصيدة إلاّ بعد إيراد أشعار أخرى قد تقصر وقد تطول حسب أذواق المؤدّين، لكنّها أشعار ذات وظيفة تمهيدية يسوقها الفنّان من خلال صياغة غنائية يعبّر عنها بـ«العروبي» وهو أداء مرتجل خال من الإيقاع الموسيقي منسجم مع نغمة[152] الأغنية وتتراوح هذه المقدّمة الشعرية الغنائية بين بيتين وعدّة أبيات حسب اختيار المؤدّي، فالمطرب محمّد الكرد مثلا يقدّم لأغنية «كي تحاصرت المدينة» ببيتين هما:

يا لنْدرى[153] يتقاطروا[154] الأيّام
ونرجعو كيف كنّا[155]
يبراوا[156] عيوني من الداء
ونقول قليبي تهنّا[157]

وكذلك فعل المطرب حسن العنّابي حين اعتمد في «عروبيّه» على بيتين اثنين أيضا وهما:

يا ابن آدم لا تيت القرح
والنكد ماهو شي دائم
مكتوب في سورة الشرح[158]
يرجع من كان هائم[159]

وربّما افتتح المؤدّي إنشاده بثلاثة أبيات، على غرار ما فعله منشد من منشدي فرقة «نسيم الأندلس» إذ استهلّ الأغنية بقول الشاعر:

فراق الحياة[160] مرّ وصعيب
خلاّو دموعي تتقاطر[161]
فنيت ولاجبرت[162] طبيب
يبري على الجرح شاطر[163]
فراق بلا مواجع صعيب
ما يتنساش من خواطر

وقد يمهّد المغنّي للقصيدة الأصلية بأبيات عديدة تتجاوز ما ورد بالمقاطع المتقدّمة، ومن الأمثلة على ذلك الأبيات التي أنشدها عبد العزيز بن زينة حين ردّد على ارتجال قول الشاعر:

يا ويح من ضاق صدره
بالمواجع إذا طال داهم[164]
يرمي برجله البرا
يا أهل القبر يراهم
كانوا سلاطين ووزرا
ماتوا قبلوا عزاهم[165]
يكسبو من المال كثْرا
لا عزّهم[166] لا فداهم[167]
الأيّام تمرض وتبرا[168]
والصبر هو دواهمْ[169]

وعلى غرار ما تقدّم فعل الشيخ محمّد العنقاء[170] والشيخ ريمون ليريس، غير أنّنا لم نتمكّن من تبيّن أشعارهما التمهيدية لتحديدها وضبطها. وعلى وجه العموم فإنّ تلك الأشعار ذات وظيفة تمهيدية من شأنها أن تهيّء السامع للولوج إلى أجواء الرثاء ومعانيه وإيحاءاته، فمن باك على ما فات إلى متحسّر على أيّام مضت ومن متمنّ لعودة الزمن السعيد الذي يغمر الحياة طمأنينة ودعة وهناء إلى شاك ألم الفراق ولوعة البين وعذاب التمزّق والانشطار ومن متألم متوجّع على من ضاق صدره بالأوجاع المطردّة إلى متأمّل شأن الحياة وتقلّباتها التي تصيب أهل السلطان والمال والجاه من الأعيان وغيرهم. ولا يلبث المتأمّل في أمور الحياة وتقلّباتها حتّى يحاول تهدئة النفس وتوطينها على تحمّل المكاره والأزمات ولا يجد إلى ذلك سبيلا سوى الصبر باعتباره دواء شافيا ومرهما عافيا.

والواقع أنّ تلك الأشعار التمهيدية بمضامينها المتميّزة وبأنغامها المخصوصة باعتبارها لا تخضع لميزان موسيقي تعتبر مستقلّة - إلى حدّ ما - بذاتها من ناحية، لكنّها من ناحية أخرى مرتبطة بالمرثية ارتباطا وظيفيا لأنّها تثير الأشجان وتهيج العواطف هزّا للنفوس وحوكا في الوجدان.

وتوجد صيغة أخرى للتمهيد تبدو أكثر تقدّما وأوثق اندماجا، ذلك أنّها غير مرتجلة من المؤدّي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشارك المرثية في الوزن وفي النغمة. ولئن جاء غرضها غزليّا فإنّه يشارك المرثية في معنيي الشكوى والحزن على حدّ سواء، وهذا ما يجعلها أكثر قربا وأوثق وشيجة، وفي ما يلي نورد المقطوعة التمهيدية بنصّها وقد ردّدها أغلب فنّاني المالوف.

يقول الشاعر:

كمّمت سرّي جاحدَه[171]
لا نرقد نومي متهنّي
غزالي كنت معاهدَه
ما خنتُو وما خانو سعدي
فراقك ماني طائقه[172]
بالله واش يصبّرني
يا صبري ما أقواني
صابر على كثرة المواجع
همّ الدنيا فانيه
همّ الأوخيه[173] راهو راجع
ضاموني[174]الأدراك[175]
حتّى قلبي زاد[176] عليّ
نتوسّل برضاك
وتجيني ضيق العشيّة[177]
راني نترجّاك
يا للاّ[178] يا عائشة البيّة

وهذه المقدّمة الشعرية المنغّمة كما يبدو عبارة عن إعداد نفسي للمستمع ولا سيّما أنّ المقطوعة كلمة ختامها هي اسم «عائشة البيّة»[179] ويمكن للمرء – بعد كلّ ما تقدّم من عناصر ومعطيات – أن يتلبّث بعض التلبّث متوقّفا عند مقوّمات التأثير المحتملة التي أكسبت المرثية كلّ هذا الذيوع وهذه السيرورة، سيرورة «كي تحاصرت المدينة» أو «قالوا العرب قالوا» أو «رائعة صالح باي»[180].

يحسن أن نشير إلى مجمل ما أحاط بالقصيدة من حيثيات حافّة وعناصر مصاحبة، فصالح باي حكم اثنتين وعشرين سنة، وهذه المدّة قياسية بالنسبة إلى كلّ البايات الذين توالوا على مدينة قسنطينة، وهو – زيادة على ما حقّقه من ازدهار اقتصادي واجتماعي وجسّمه من نهضة عمرانية – يعتبر بمثابة «البطل القومي» و«الحامي لحمى الدين»[181]. . ، ثمّ إنّ موته حدث في شهر من الأشهر الحرم وهو محرّم (سنة 1207 هـ) بعد أن أعطاه من اوئوه الأمان[182] وحصل على عهود مؤكدة[183] ومواثيق غليظ[184]. يضاف إلى ذلك القتْلة التي قُتلَها، فقد كتموا أنفاسه خنقا بـ«محرمة شعّالة» وهذه الميتة معدودة من أفظع الميتات وأشنعها شأنها شأن الحرق أو الغرق[185]. غير أنّ هذه المعطيات – على وجاهتها وتأثيرها – لا تفسّر جوس «رائعة صالح باي» في الديار وتجوالها في الآفاق، لذا يتعيّن التوجّه إلى القصيدة في ذاتها استقراء لها لجلو ما أمكن من مقوّمات التأثير.

تلك هي القصيدة في ظروفها المحيطة بها وحيثياتها المصاحبة لها. أمّا في ذاتها فيمكن تناولها من عديد الجوانب، ولعلّ أقرب مستوى يمكن أن يبدأ به المرء بنيتها الصوتية[186] وهي تمثّل لأوّل وهلة ميزة ظاهرة ظهورا بيّنا يسترعي الانتباه، ذلك أنّ المقاطع القصيرة ضامرة ضمورا جعلها لا تكاد تذكر احتشاما وضآلة. فنسبتها إلى المقاطع الطويلة في حدود خمسة بالمائة وهي ذاهبة مذهبا بعيدا في مفارقتها للمعدّل في الشعر عامّة[187] بما يعني أنّ المقاطع الطويلة غالبة مهيمنة[188]. وإلى ذلك يلاحظ الباحث في هذا الصدد أنّ السيطرة هي للمقاطع الطويلة المنفتحة، فهي غالبة على المقاطع الطويلة المنغلقة[189] وهاتان الميزتان تبيّنان بجلاء بعد البنية المقطعية العامّة في هذه القصيدة من البنية العامّة التي ينتظم فيها كلام العرب إجمالا[190] فقد أدركت المقاطع الطويلة المنفتحة نسبة تقارب ثلاثة أرباع بالقياس إلى المقاطع الطويلة المنغلقة بما يظهر بوضوح أنّ القصيدة غنائية الطابع من الطراز الأوّل لما صيغت فيه من صياغة ليّنة رقيقة.

وهذا المنزع الظاهر لا يزداد إلاّ تأكّدا وبروزا، وذلك بتردّد مثل هذه المقاطع المديدة في مواطن معيّنة من القصيدة. وعلى هذا النحو تنهض المقاطع الطويلة

المنفتحة في تلك المواقع المخصوصة وفي عموم القصيدة بوظيفة بالغة الأهمّية دقيقة التعبير وهي فكّ لزق مجموعة الحروف المتراصّة - على الرغم من قلّتها - والتخفيف من لزقها الثقيل وإكسابها إيقاع الكلام سلاسة وانسيابا معتبرين[191].

وممّا يذكر كذلك أنّ المقطع الطويل المنفتح من نوع (يا) فيه تهيّؤ للاستطالة وقابلية للامتداد يمكنّان المغنّي من أن يستند عليهما في حرّية كبيرة فيتيسّر له أن يدخل على المقطع من نوع (يا) كلّ ما يوحيه اللحن من زيادة في طول المدى[192].

والملحوظ كذلك - فضلا عمّا تقدّم - هو أنّ البيت بصفة عامّة يبدأ بمقطع طويل منفتح أو بمقطعين طويلين منفتحين أو ثلاثة مقاطع طويلة منفتحة[193] وينتهي بمثل ذلك غالبا وبأكثر من ذلك أحيانا، فيذكّر في عموم هيكله ببنية الندبة[194]. وهذه الميزة تجعل المضمون ملائما للمبنى لأنّ «المتفجّع عليه»[195] هو الشخصية المفارقة للأهل والجماعة ولأنّ «المتوجّع منه»[196] هو الفراق بما يستدعيه من نداء وبكاء وما يقتضيه من بوح ونوح خاصّة أنّ القصيدة تتردّد فيها معاني البين وتتواتر بها معازي الحين بما يدعو المستمعين إلى الاكتئاب والتحزّن لما يطرق أسماعهم من مقاطع الأنين وترجيعات الحنين.

على هذه الشاكلة جاءت البنية المقطعية للقصيدة في متنها أو على الصورة المسموعة التي أدّاها بها المطربون على اختلافهم إذ يضيفون عددا من المقاطع والعبارات ذات المقاطع المعلومة المكمّلة للوظائف التأثيرية الأخرى.

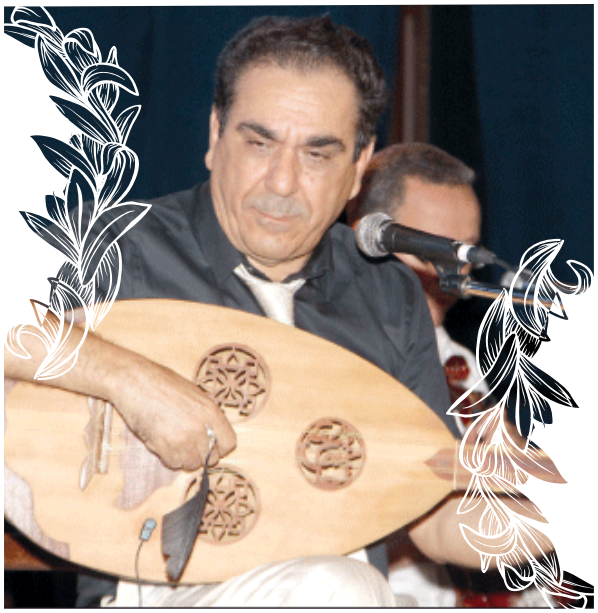
ويمكن على سبيل المثال سياق ياءات النداء[197] بما هي محمل من المحامل لدعوات الاحتياج والاستصراخ والاستغاثة والاستنجاد كما يمكن إيراد آهات[198] الألم والأسى والتوجّع والتحسّر والتفجّع، ويظهر ذلك بصفة خاصّة في أداء فنّاني المالوف وما يضيفونه إلى المتن من مؤثّرات أخرى[199] ولعلّه يجدر التوقّف كذلك عند قوافي الأبيات وهي ترتكز في خواتيمها على أصوات بأعيانها تؤدّيها حروف اللام والراء والنون وهي تقوّي درجة الجهر مقارنة بغيرها من الحروف المجهورة، وهذه الأصوات تصنّف ضمن الوقفيات نصف الرنّانة[200] التي تُحدث رنينا قابلا لتأدية أصوات الأنين والحنين بمعناه العاطفي[201] وبمعناه الأصلي[202]، ومثل هذه الأصوات تكتسي أهمّية في ذاتها لطبيعتها المذكورة كما تكتسب قيمة إضافية بالنظر إلى أنّها آخر ما يقرع أسماع المستمعين في نهاية الأبيات أو المصاريع أو «الغصون»[203] كما يعبّر عنه في مصطلح الشعر الشعبي.

ولا شكّ في أنّ الخصائص المستقراة من متن القصيدة ومن إجرائها غناء إلى جانب غيرها من المميّزات تمثّل محملا وظيفيا من محامل غرض معيّن تُطلق عليه في اللغة الشعبية عبارة «التمحزين» الذي يؤدّى بتضافر العبارات من ناحية والألحان من ناحية أخرى حين تتداخل وتتكامل لتخرج في آخر المطاف وحدة فنّية متماسكة منسجمة قويّة التعبير بالغة التأثير عبر إرنان الأصوات وتحنان العواطف.

ومن المؤكد أنّ عبارة «التمحزين» تعود في أصلها إلى الجذر الثلاثي ح ز ن، ولا شكّ في أنّها تستظلّ بمظلّة تلك المادّة الدلالية. وهذه العبارة تجري من حيث الاستعمال مجرى المصدر ولو أنّ هذه صيغتها الصرفية لا تخضع لوزن المصادر القياسية باعتبارها منحدرة من فعل غير مجرّد[203] على أنّ العبارة ليست غريبة تماما عن الاستعمال الفصيح إذ يمكن تقريبها من ألفاظ معيّنة من قبيل تحزّن وحزنان ومحزان[204]. ويمكن للباحث الانتقال من المعنى اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي من خلال فعل حزّن ومصدره. يقال فلان: يقرأ بالتحزين إذا أرقّ صوته[205] وهو يفيد إدخال الحزن على القراءة، وهنا ينضاف إلى البعد المضموني بعد صوتي يتّصل بالأداء. ويمكن للمرء - انطلاقا من هذا المستوى - أن يحيط ببعدي التمحزين كليهما سواء الأغراضي أو الأدائي.

والحاصل أنّ كلمة «التمحزين» التي ربّما جاءت مع بني هلال في تغريبتهم كلمة متداولة في القطر التونسي وعامّة بلاد الجزائر. ولا ندري على وجه التحديد ما إذا كان هذا المصطلح مستعملا في غير ما

خميس الترنان



سليم الفرقاني

أشرنا إليه من المواطن والأوطان[206] ويغلب استعمال الكلمة المشار إليها في الأوساط البدوية والريفية، وهي في مضمونها شقيقة لغرض الرثاء في الشعر الفصيح. إلاّ أنّ الرثاء كما هو معلوم في دراسات الأدب العربي القديم مرتكزه الأساس هو التأبين بما هو ذكر مستفيض لمناقب المرثي إعلانا لشأنه وكأنّه في مقام المدح للحيّ.

ويتميّز «التمحزين» عن ذلك السياق الرثائي في الفصحى بإظهار بعد وجداني بارز متّصل بالفاعل وهو المُتمحزِن[207]. وفي حين يقتصر الرثاء على الشخص المتوفّى يتجاوز التمحزين الشخص سواء كان متوفّى أو في حكم المتوفّى ليمتدّ إلى غيره من المواطن والأماكن فيقترب - إن قليلا وإن كثيرا - من الوقوف على الأطلال وما يتبعه من استيقاف الصحب والاستعبار[208] وربّما اقترب كذلك من غرض آخر من الأغراض المتأخّرة من الحنين إلى البلدان ورثاء الأوطان.

ويمكن للتمثيل على ما تقدّم لتقريب المفهوم وتوضيح الفكرة أن نسوق مثالين اثنين أحدهما مُتداول في القطر الليبي ومطلعه:

أمّ الضفاير وين خلّيتوها[209].

وثانيهما سائر في القطر التونسي سيرورة الأغاني الأصيلة كلمات[210] وألحانا عتيقة[211] ومطلعها:

يا خيل سالم باش روّحتولي

بانا وجوه تقابلوا قولولي

والحاصل أنّ التمحزين عبارة عن كلمات كئيبة سُكبت في ألحان حزينة، فهو إن شئنا غناء باك وإن أردنا بكاء مغنّى حملته رائعة صالح باي.

وإذا أقبل المرء على طبيعة السجلّ المعجمي للألفاظ - بما هي مادّة أوّلية جارية مجرى الاستعمال ألفاها في أغلبها الأعمّ مصطبغة بصبغة معيّنة سيأتي ذكرها. وقد رأينا من الأنسب أن لا نوردها دفعة واحدة لأنّ ذلك قد لا يفي حينئذ بالحاجة المرجوّة. من هنا تعيّن أن نسوقها نجوما منجّمة على عدد من الجوانب والمظاهر سواء كانت مناظر أو مشاهد أو ألوانا أو أصواتا أو أحاسيس أو أحوالا ذهنية أو أفعالا أو أخلاقا عسى أن يكون هذا النوع من التقسيط ناطقا معبّرا يساعد على الفهم والتحليل والاستقراء والاستنتاج.

تنفتح القصيدة على قول للسكان موّحد وهذا القول عبارة عن عهد قطعه الأهالي على أنفسهم بأن لا يسلّموا صالحا إلى أحد ولا أن يسلّموا أمواله إلى

محمد الطاهر الفرقاني

صليحة

غيره مهما تكن الظروف وتطرأ الطوارئ ولو في أسوإ حالاتها وأكثرها قسوة وأشدّها إيلاما. وهذا المعطى - فضلا عن أهميّته التاريخية ودلالته الساطعة على وفاء المجتمع التامّ لصالح باي - له وظيفة دلالية ربمّا لمسها اللامس في آخر القصيدة، وهي إبراز قيمة الرجل الشعبية الراسخة في ذاكرة الجميع الثابتة في وجدانهم. ومن شأن هذا التكفيف المعنوي أن يوجّه مشاعر الأهالي خاصّة والمتلقّين عامّة وجهة زمانية معلومة يبرّر بها خطّته الخطابية ودعوته سكان قسنطينة إلى الحداد العامّ.

ينطوي الاستهلال على إرادة وعزم وتصميم وعلى استعداد للصمود والجلاد والقتال والفداء بما يضفي على القصيدة طابعا ملحميا ملحوظا، لكنّ احتمال وصول العمليات القتالية إلى ازهاق الأرواح بالجملة وسقوط الضحايا أكداسا مكدّسة بعضها على بعض لا يلبث أن يصبغ الأحداث بصبغة المأساة.

ذلك هو المنطلق، أمّا المآل الذي تنغلق عليه القصيدة فهو الكآبة تتوّج بدعوة إلى الحزن والحداد العامّ. وعلى هذا النحو تُحكم القصيدة من طرفيها كليهما بالاغتمام والضنى والاهتمام والأسى وأمّا باقي المدوّنة فقوامه مدينة محاصرة أبوابها مغلقة وأكفان مهيّأة وقبور شاخصة وألوان زرقاء زرقة لباس أخت صالح وقد طلت ثوبها بالنيلة وأخرى سوداء سواد القميص الذي ألبسه صالح، وأمّا العيون فدموعها أنهار جارية وأمواج هادرة، وأمّا الأصوات المسموعة فتتراوح بين النداء والبكاء من جهة والصياح والنواح من أخرى إلى درجة أنّ مظاهر التوجّع لم تنحصر في الأشخاص الآدميين بل تعدّتهم إلى شخوص الجمادات التي أصبحت - لتجهّم الأجواء واكفهرارها ولحلول الكرب العظيم - تصيح صياح الشكوى على غرار ذلك الطبل الذي خرج عن طوره وتنكّر لوظيفته من أداء مواقف النصر والبهجة إلى التعبير عن الأسى والحزن، وأمّا الحركة فأساسها سعي محموم يتردّد فاعلوه جيئة وذهابا بين القبور وإشارات هيستيرية في كلّ الاتّجاهات. والحاصل أنّ الأحوال العامّة - لجثوم البلاء المبين - قد بلغت من السوء ما بلغت حتّى تحيّرت الألباب وتولّهت العقول، هذه العقول وتلك الألباب التي لم تعد تتّجه إلى سبيل أو تهتدي إلى صواب.

عندما حوصرت المدينة وأقفلت الأبواب وجاء ما يشبه الفزع الأكبر خرج صالح باي عاري الرأس مدبرا على ظهر حصان. أمّا عراء الرأس فهو كناية عن الهلاك المحقّق، وأمّا إدبار الفارس فهو رمز لإدبار

الدنيا وإعراضها عن الباي وعن عهده، هذه الدنيا بمعناها الاشتقاقي الأصلي المشبع انحدارا وانحطاطا ووضاعة، فقد نكصت على عقبيها وكشفت عن وجهها القبيح بما يعكس أخلاق المناوئين من أهل الخديعة الذين لا عهد لهم ولا ميثاق ولا يرعون إلاّ ولا ذمّة، وهكذا الدنيا شيمتها كثرة الغدر وأخلاق أهلها من الشانئين الخديعة على الرغم من عهودهم المؤكّدة ومواثيقهم المغلّظة. هذا الأمر المفارق هو الذي حمل الشاعر - فيما يبدو - على أن يقف من الدنيا موقفا سلبيا فيه زجر ونهر وفيه امتهان وإزراء لما اتّصف به هذا العالم السفلي من دناءة وقلّة أمان.

على أنّ صالحا - على الرغم من تقييد الحاجب ليديه وإلباسه «القمجّة» السوداء وإركابه على «الزرزورة» لمجرورة ودعوته إيّاه إلى الوضوء ليصلّي صلواته الأخيرة ويخرج إلى الساحة العامّة استعدادا لملاقاة مصيره المحتوم - أبى إلاّ أن يسير على عادته المألوفة وسنّته المعروفة في المحافظة على رباطة جأشه ويُنكر أن يكون من المعرّدين الفارّين ولا يلبث أن يُقبل على أهله يودّعهم ويوصيهم وصاياه الأخيرة حفاظا على العائلة ورفقا بمن في الدار واعتذارا لفلذات كبده، يقول على سبيل التمنّي إنّه لو كان يعرف المصير الذي آل إليه لاختار لهم حياة البادية ولبنى على أولاده خيمة ولا عاشر الأعراب «فهم أقرب إلى الفطرة الأولى وأبعد عمّا ينطبع في النفس من سوء الملكات»[211] وقد تبيّن له كما تبيّن لغيره من قبل «أنّ أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر»[212] وحياتهم فيها من البساطة والعفوية والصفاء والتلقائية والكرم ومحامد الأخلاق ما يبعث على الارتياح والطمأنينة والهناء والسعادة خلافا للوثة المدن وما تعجّ بها أجواؤها من إحن وأحقاد وما يحاك بداخلها من دسائس ومؤامرات.

ومثلما افتتحت القصيدة بالقول:

قالوا العرب قالوا

لا نعطيوْ صالح ولا مالو

اختتمت بالقول أيضا:

قالوا صالح راح

فالأوّل مقال ملحمة والثاني مقال مأساة، فصالح ذهب ورحل واختفى وضاع وتوقّف عن الحياة ولم يعد للناس من هاجس سوى السؤال عن مدفن الرجل عسى أن يهتدوا إلى قبره ويرتاحوا راحة اليأس ويبردوا برد اليقين ويُلقوا عليه نظرة الوداع قبل أن يُقبّلوا ركنه الأيمن تعبيرا عن المودّة والعرفان والوفاء.

ولا شك في أنّ الأقدر على ترجمة هذه المعاني إنّما هو الأسلوب الإنشائي الذي ينهض بالوظيفة التأثيرية على حدّ ما ذهب إليه عالم اللغة الروسي «رومان ياكوبسونس»، وتكون بالطلب أمرا ونهيا بالنداء والدعاء وبالاستفهام والسؤال وبتأوّهات التحسّر على ما فات وانقضى بما يوافق حركة النفس المنكوءة الجراح المهيضة الجناح في بطئها وتأوّدها وترنّحها. ويمكن - من باب التمثيل على ذلك أن نذكر «اللاّزمات»[209] المتردّدة على امتداد القصيدة من قبيل قول الشاعر:

يا لِيعتي خيالوا ما عاد يبان

أو قوله:

روحوا لداره يا زيّاره

أو قوله:

روحي يا الدنيا ما فيك أمان

وفي حين طغى الأسلوب الإنشائي الحامل لخلجات المشاعر وخفقان الأحاسيس ضمر الأسلوب الخبري وقد ضاق حيّزه واكتفى بذكر صفات جملية خالية من التفصيل والتوسّع، فصالح باي هو «المخنتر» حينا وهو «سيّد القومان» حينا آخر وهو «باي البايات» تارة و«سيدي صالح» طورا آخر ممّا جعل عنصر التأبين لم تترك له لواعج النفس المكلومة مكانا للبروز والانتشار. وهكذا هيمن عنصر التفجّع بصفته أظهر ركن

من أركان الرثاء، هذا الغرض الذي ائتلفت في أدائه العبارات المؤثّرة والنغمات الشجيّة التي سيأتي ذكرها.

ولئن سلّم الشاعر برواح صالح وذهاب شخصه وغياب «خياله» فإنّه لم يسلّم التسليم السياسي إذ ينتفض مرتمضا في سؤال إنكاري رافضا أن يتصوّر بايا آخر يمكن أن يعوّض صالحا. والشاعر يرفض - زيادة على ذلك أن يستسلم وجدانه لقبول الواقع فيختم إنشاءه بالدعوة إلى حزن خاصّة وعامّة، حزن الذرّية وحزن السكّان الذين ذهبت أنفسهم حسرات على بايهم الشعبي وما يترتّب على ذلك الموقف من حداد عامّ لا عهد للمدينة بمثله، هذه المدينة التي لم تحتضن قطّ حاكما بمثل ذلك النِجار وتلك القيمة.

ومن عجب أنّ الجميع استجابوا لدعوة الشاعر السرمدية، هذه الدعوة التي حملت النساء على لباس السواد ملاءات منتشرة في أرجاء بايلك الشرق ودفعت الرجال والنساء إلى ذكر صالح باي بالأذكار والألسنة وبالعبارات والجنان وبالأصوات والألحان، هذه الألحان التي تستدعي التوقّف عندها ولو بإيجاز. لقد وضعت هذه القصيدة في نغمة تسمّى الحجاز بالمشرق العربي وتسمّى الإصبعين بتونس وتسمّى في الجزائر محزون زيدان. وهذا المقام - مثلما تدّل عليه التسمية الجزائرية الحصيفة يؤدّي بطبيعته المخصوصة المضامين الشاكية والمشاعر الموغلة في الحزن شأنه شأن مقام الصبا مثلا. يرتكز هذا «الطبع» على درجة «ري» وهي درجة قريبة من الطبيعة مطلقة في الآلات الوترية. تنتقل الأغنية الباكية من مقام محزون زيدان إلى مقام الحسين الشائع في مختلف أقطار المغرب العربي الكبير، هذا المقام الذي يسمّى في المشرق العربي «البيّات» أو «البيّاتي»، و«طبع الحسين» يرتكز بدوره على درجة «ري» وهو عبارة عن نغمة رقيقة شجيّة محبّبة إلى النفس تؤدّي الأحاسيس المرهفة وتترجم مضامين التعطّف والتودّد والتحبّب والتحنّن. وأمّا الوزن الموسيقي فهو من نوع 4/6 بما يقابل «دُمْ س دُمْ/ تاك س تاك» ويسمّى في تونس «المدوّر حوزي» وهو عبارة عن إيقاع بسيط رتيب يدهده نبض المشاعر ويوائم الحركة المتباطئة للنفس الثكلى المتأوّدة المترنّحة المثقلة بالأحزان والأشجان.

ولا يمكن للباحث أن يهمل دور التوزيع الموسيقي، فالنغم غناء وعزف تؤدّيه - فضلا عن الإيقاع الخافت الذي لا يكاد يظهر هنا - آلات وترية وأخرى نفخية. على أنّ الذي يسترعي الانتباه في نشيد صالح باي هو أنّ الشبّابة أو الناي أو «الفحل» كما يقال في اللغة المحلّية قد اختفى وترك مكانه لآلة «الزرنة»[213] وهي آلة النفخ ذات الصوت الجهير الصادح الصدّاح التي تستعمل خاصّة في المناسبات الرسمية التي تتكفّل عادة بتأثيثها الفرق النظامية بآلاتها المخصوصة، وتستعمل «الزرنة» كذلك في المناسبات الاجتماعية المشهودة المفتوحة للعموم كـ«دخلة العريس» على غرار «الدخلة القسنطينة» الذائعة الصيت بصفتها أهمّ فقرة من فقرات الاحتفال.

و «الزرنة» - على خلاف غيرها من آلات النفخ التي تستعمل في المجالس والصالونات والفضاءات المغلقة عموما - هي الصالحة أكثر من غيرها لأداء معزوفات الهواء الطلق والساحات العامّة والفضاءات المفتوحة على وجه العموم. وهذا هو مقام الحال مقام الموسيقى الرسمية وهي ترافق في جلال بطلا قوميا بارزا وتشيّع في مهابة شهيدا حقيقيا عسى أن يزفّ إلى جنّة الخلد لاعتقاد الناس الكمال فيه.

ذلك هو الرجل وذلك بعض شأنه، ولئن قال فيه الشاعر نافيا مستنكرا:

واش من باي في عوض صالح؟

فإنّه يمكن لغيره أن يقول: أيّ إنسان يمكن له أن يعوّض صالحا وأن يشغل الناس إلى تلك الدرجة ويسيطر على جوارحهم ونفوسهم وألبابهم وضمائرهم وذاكرتهم ووجدانهم سيطرته على مختلف الحقول والفضاءات ماديّها ومعنويها؟

الهوامش:

1. صالح باي هو من حكم بايلك الشرق من سنة 177م إلى سنة 1792م.
2. حكم صالح باي الجهة الشرقية لبلاد الجزائر وكانت عاصمتها مدينة قسنطينة وهي جهة واسعة الأرجاء.
3. لم يرث صالح باي الحكم عن غيره بل تولاه بعد أن ارتقى شيئا فشيئا في سلّم الجيش والإدارة.
4. بسط الرجل النفوذ العثماني ببايلك الشرق بعد موجة من التمرد والاضطراب كان يقودها رجال القبائل أو من كانوا يعتبرون أنفسهم أولياء مثلما كان شأن الخطيب، سيدي محمّد الزواوي، وقد سمّي بعد موته بسيدي محمد الغراب.
5. يبدو أنّ صالح باي مات خنقا. ويعتبر الخنق ميتة شنيعة شأنه شأن الحرق والغرق.
6. يُقال أنّ موجة من الحزن العميق عمّت بايلك الشرق إذ تأثر الأهالي لذلك المصير المؤلم الذي لم يكن ليناسب إلاّ مناسبة عكسيّة ما قام به صالح باي من إنجازات عسكرية واقتصادية واجتماعية وعمرانية وما بلغه من ذروة المجد.
7. ازمير باللغة التركية Izmir وتنطق «ايز - مير» مع التشديد على المقطع الأوّل وباليونانية. Σμύρνη هي الميناء الرئيسي لدولة تركيا في جزئها الآسيوي. كانت إزمير تحظى بمكانة عاصمة Büyükşehir (المدينة الكبيرة)، وهي مدينة مجاورة لشاطئ خليج إزمير الذي هو امتداد لبحر إيجة.

كانت تسمية إزمير بالاسم اليوناني «سميرناه» . وهي تعدّ من المدن القديمة في آسيا الصغرى. قام اليونانيون ببناء الأكروبولين - قلعة تحتوي على عدّة مقدسات على قمّة جبل باقوس الذي تمّ بناء المدينة عليه، ولكن مع كلّ هذا لم يبق لها أيّ أثر تقريبا. أصبحت المدينة منذ سنة 1424 جزءا من الامبراطورية العثمانية.

8. يبدو أنّ الشاب صالح بن مصطفى هو الذي تسبّب - على وجه الخطإ - في سقوط صديقه وغرقه في البحر.
9. يبدو كذلك أنّ الشاب صالحا خشي أن يُتّهم بالقتل العمد وخاف من الانتقام.
10. الدولة العثمانية أو الخلافة العثمانية، امبراطورية إسلامية أسسها عثمان الأوّل بن ارطغول، واستمرت لما يقرب ستمائة سنة، وبالتحديد من 27 يوليو 1299 م حتّى 29 أكتوبر 1923م.

بلغت الدولة العثمانية ذروة مجدها خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر فامتدت أراضيها لتشمل أنحاء واسعة من قارات العالم القديم أوروبا وآسيا وإفريقيا.

11. أوجاق: بالتركية الحديثة Ocak، ومعناها الأصلي الموقد، ثمّ عرّبت إلى وجاق وتعني الوحدة العسكرية العثمانية وكانت تتألّف من أفراد يطلق عليهم لفظ «الوجاقيلة» والواحد منهم وجاقلي.
12. الإنكشارية (من التركية العثمانية): «يكيجري» وتعني «الجنود الجدد» أو «الجيش الجديد» طائفة عسكرية من المشاة العثمانيين شكلّوا تنظيما خاصّا، لهم ثكناتهم العسكرية وشاراتهم ورتبهم وامتيازاتهم. وكانوا من أقوى فرق الجيش العثماني وأكثرها نفوذا.
13. أحمد باي بن علي القلّي هو باي قسنطينة وحاكم بايلك الشرق ضمن إيّالة الجزائر في العهد العثماني، امتدّ حكمه بين سنتي 1756م و1771م ليخلفه في ما بعد صالح بن مصطفى باي.
14. قسنطينة: مدينة قسنطينة (بالفرنسية Constantine) وتسمّى مدينة الجسور وعاصمة الشرق الجزائري، وتعتبر من كبريات مدن الجزائر تعدادا. تتميّز المدينة القديمة بكونها مبنية على صخرة من الكلس القاسي. ممّا أعطاها منظرا فريدا لا يوجد مثله عبر العالم في أيّ مدينة للعبور من ضفة إلى أخرى. شيّد عبر العصور عدّة جسور فأصبحت قسنطينة تضمّ ثمانية جسور بعضها تحطم لانعدام الترميم، وبعضها مازال يصارع الزمن. لذا سمّيت قسنطينة مدينة الجسور المعلّقة، يمرّ وادي الرمال على مدينة قسنطينة القديمة وتعلو الجسور على ارتفاعات تفوق مائتي متر.
15. الحراكتة في الأصل قبيلة بالشرق الجزائري والغرب التونسي، تنسب حينا إلى بني هلال وتنسب حينا آخر إلى الشاوية، لكنّ عبارة الحراكتة ترد في هذا السياق وكأنّها جسم شبه نظامي تابع للإدارة العثمانية وتسمّى المخزن أو المخازنية.
16. بايلك الشرق هو أكبر بايلكات إيّالة الجزائر مساحة ومكانة، عاصمتها قسنطينة، يمتد جغرافيا من الحدود التونسية شرقا إلى بلاد القبائل غربا ومن البحر الأبيض المتوسط شمالا إلى الصحراء الكبرى جنوبا، يضمّ عدّة مدن استراتيجية مثل سطيف

وقالمة وإمارة كوكو بالإضافة إلى مدن ساحلية كبيرة وموانئ كعنّابة والقلّ وجيجل وبجاية.

دخل بايلك الشرق تحت الحكم العثماني إثر وقعة القطن بين ميلة وقسنطينة حيث إنّ أتراك دولة تونس احتلوا قسنطينة سنة 1555م والحال أنّهم وُجدوا بها منذ 1535م ولكن لا يُعلم صفة ذلك وكيفية الغزو أو نوعية الفتح والاحتلال.

كان يحكم بايلك الشرق من قسنطينة باي يعيّنه داي الجزائر وأولهم رمضان تشولاك باي ليتعاقب بعده ثلاثة وأربعون بايا أشهرهم صالح باي وحسين باي بن صالح باي وعلي باي بن بابا علي وأحمد باي بن عبد الله المملوك وإبراهيم باي القرتلي ومحمد محمدي باي بن خان.

تميّز بايلك الشرق - قياسا ببقية البايلكات - بقلّة النفوذ العثماني بعد سقوط مدينة الجزائر وإبرام معاهدة باتنة مع الأمير عبد القادر. ركّز الفرنسيون جهودهم لاحتلال بايلك الشرق (قسنطينة) الذي كان يحكمه أحمد باي بن محمد الشريف، وحدث ذلك بعد معركة قسنطينة الثانية سنة 1837 م.

17. من أولئك زوجة حسين الخزناجي داي الجزائر وقد حُكم بالإعدام على والدها سنة 1764 م وكان صالح بن مصطفى قائد حامية قُلْ شاهد إدانة في تلك المحاكمة.

18. H'sen Derdour ; Annaba ; 25 siècles de vie quotidienne et de luttes ;2 :81.

19. يطلق اسم صالح باي على عدد من المنشآت الرسمية والأماكن والبلدان والمؤسسات الاجتماعية والرياضية والجسور والمدارس الثانوية والإكماليات والجمعيات الخيرية وفرق الإنشاد وغير ذلك.

20. أسس صالح باي مسجدا بمدينة عنّابة حمل اسمه سنة 1206 للهجرة الموافق لسنة 1791 م وقد نقشت على رخام لوحته التذكارية أبيات شعرية باللغة العربية الفصحى تُشيد بصالح باي وبعمله الصالح. يقول صاحب الأبيات [الطويل] :

لعمرك بيت الله للسرّ جامع
به أركان به النور ساطع
بدت دونه زهر الكواكب رفعَة
شيد بونة للسعد منها مطالع
به جاء تاج الدين والمجد صالح
إلى درج العلياء واف وطالع
أمير البرايا زاد ظفرا ونصرة
مؤيّد دين الله الحق للشرع نافع
فمن أسّس البيت الرفيع على الهدى
أرخّه للخير سنة غرو (1206) جامع

ولمقارنة بسيطة بين مدى ذيوع هذه الأبيات وقيمتها الزمانية من حيث السيرورة وحقيقة السيرورة التي لقيتها القصيدة المشار إليها وقد سُكبت في لغة شعبية ولهجة تفجّع صادرة عن شعور مرهف وإحساس صادق، تُثبت أنّه لا نسبة ولا مناسبة بين الأثرين. ولعلّ الشعر المنقوش على لوحة الرخام التذكارية ظلّ إلى حدّ بعيد حبيس اللوحة لا يكاد يغادرها لا من حيث المكان ولا من جهة الزمان بينما سارت القصيدة في الآفاق وظلّت تجري على ألسنة الفنانين تصدع بها حناجرهم على مدى أربعة قرون ومازالت تجري على ذلك السنن، والأغلب على الظنّ أنّها ستظلّ كذلك مادام المالوف خاصّة والفنّ العربي الأندلسي عامّة.

21. قيل إنّ صاحبها هو أعرابي من الأعراب، وقيل أيضا إنّ من نظمّها هو بعض اليهود المقيمين بقسنطينة خاصّة أنّ صالح باي كان يعامل أولئك السكان معاملة حسنة إضافة إلى أنّه أحلّهم بمركز المدينة محال لائقة.

22. فنّ المالوف نوع غنائي كلاسيكي منتشر خاصّة بالشرق الجزائري وبتونس. من أشهر فرقها الموسيقية بتونس فرقة الرشيدية ومن أبرز شيوخها الشيخ خميّس التّرنان وتلميذه الطاهر غرسة وابنه وتلميذه زياد غرسة. هذا فضلا عن الأستاذ محمّد التريكي الذي حفظ تراث المالوف وذلك بتدوينه بـ«النوتة» أو ما يعبّر عنه بـ«السلفاج» بعد أن كان يُتناقل بطريقة شفوية من شأنها أن تعرّضه للتلاشي خاصّة بعد تناقص الحفّاظ. وقد انتقل المرحوم محمد التريكي إلى الجزائر واشتغل بالمسرح الغنائي.

23. شيخ المالوف بمدينة تلمسان ولد سنة 1867 م وتوفي سنة 1964 م.

24. اسمه الحقيقي آيت أوراب محمّد إيسير هالو، ولد في العاصمة بالقصبة في 20 ماي 1907م وتوفي في 23 نوفمبر 1978 م.

25. اسمه الحقيقي حسن أوشال، ولد في 20 نوفمبر 1925م بالكسور (مدينة بجاية) وتوفي في 30 سبتمبر 1919م.

26. ولد بعزّابة (سكيكدة) سنة 1914م وتوفي ببانتان فرنسا سنة 2004م.

27. سليم فرقاني من مواليد 1951م بمدينة قسنطينة وهو

ابن الحاج محمد الطاهر الفرقاني الذائع الصيت والذي اشتهر بعزفه البارع على آلة الكمنجة وعُرف خاصّة بصوته الجهوري.

28. الحاج محمد الطاهر الفرقاني الحافظ للتراث الغنائي والمبدع في هذا المجال، مكتبته الغنائية لا تكاد تُضاهى تنوّعا وثراء.

29. اسمه الأصلي محمّد بن عمّار، ولد في 02 أوت 1895م وتوفي في 19 أكتوبر 1951م بعنّابة.

30. ريمون ليريس من مدينة قسنطينة ولد في 27 جويلية 1912م وتوفي في 22 جوان 1961م.

31. فرقة نسيم الأندلس للمالوف ومكانها مدينة تلمسان وفرقة مقام قسنطينة.

32. منهم حسن العنابي ومحمد الكرد.

33. منهم خاصّة سليم الفرقاني والحاج محمد الطاهر الفرقاني.

34. منهم الحاج محمد العنقاء.

35. وهران تنطق باللهجة المحلية: وهرن الملقبّة بالباهية، هي ثاني أكبر مدن الجزائر بعد العاصمة وإحدى أهمّ مدن المغرب العربي، تقع في شمال غرب الجزائر على بعد 432 كيلومترا عن الجزائر العاصمة.

36. منهم الشيخ محمد العربي بن صاري.

37. وهم الأغلبيّة كما تقدّم.

38. منهم سلفين غارناسيا والشيخ ريمون ليريس.

39. يشدو الفنّانون الجزائريون عامّة بالقصيدة المذكورة في مختلف المهرجانات التي تُقام خارج القطر الجزائري.

- ومن النساء اللاتي غنّين القصيدة الفنّانة مريم بن علال وذلك فضلا عن النساء اللاتي يشملهن الكورال (المجموعة الصوتية).

40. لعلّ آخر من ألّف في موضوع صالح باي مسرحية صالح باي وقد كتب نصّها سعيد بوالمرقة وأخرجها محمد العربي الدهيمي. وقد عرضت بالمسرح الجهوي بقسنطينة سنة 2015 بمناسبة اعتماد المدينة عاصمة للثقافة العربية.

41. سنة 1791.

42. هذا النصّ عبارة عن وثيقة، وهي لوحة كتابية مصوّرة أوردها صاحبها بمثابة التقديم لأغنية "صالح باي" بصوت الفنّان عبد العزيز بن زينة.

43. يطرب الإنسان فرحا ويطرب حزنا.

44. السلطنة عبارة شائعة تنطبق على الفنّانين الجديرين بهذه التسمية، وهي عبارة عن حالة شعورية وجدانية تنتاب مؤدّي الأغنية وهو يؤدّيها حتّى لكأنّه سلطان ذلك المقام يتصرّف في الألحان كيفما يشاء خروجا عن النصّ المعتاد واللحن المعهود.

45. "التخمّر» عبارة شعبية تدّل على حالة الانتشاء القصوى التي تغمر مؤدّي الأغنية أثناء الأداء حتّى ليُخيّل إلى الناظر أنّه أشرب خمرا من فرط التأثّر والطرب.

46. المقصود بالعرب الأهالي أو السكان، يقال عرب ذلك المكان بمعنى سكانه وعرب تلك المنطقة بمعنى أهلها.

47. لا نعطيوْا : بمعنى لا نعطي أي لا نُسلّم صالح باي ولا نتخلّى عن الدفاع عنه.

هذا الاستعمال منتشر في مجال البحث وهو الشرق الجزائري، وهو سائد كذلك في القطرين التونسي والليبي. ولعلّه منتشر في غير هذه المواطن.

48. نستميت من أجل ذلك كلّه ولو قُتلنا.

49. يطيحوا : وهي من طاح يطيح. بمعنى يسقط، أي تسقط الرقاب وتكثر الضحايا، والذي يدلّ على الكثرة هو حرف الجرّ « على » المؤدّي لمعنى المراكمة.

50. الأرقاب بمعنى الرقاب وهي جمع رقبة، بمعنى الشخص أو النفس.

51. همّلتني بمعنى أهملتني، أي تخلّيت عنّي وتركتني للتيه وأسلمتني للضياع.

52. في عبارة « رقيق الناب « إشارة إلى انتظام الأسنان وهو ما يمكن اعتباره مقياسا من مقاييس الجمال. وهذا الشطر من البيت وهو ما يسمّى بـ»الغصن» في مجال الشعر الشعبي يبدو أنّ هذا الشطر يندرج في غرض الغزل أكثر ممّا هو داخل في غرض الرثاء وهو غرض هذه المرثيّة. ونقدّر أنّ إقحامه في هذا الحيّز ربّما عاد إلى تصرّف الرواة أو تصرّف المطربين.

53. عن جال: أصلها على جال بمعنى من أجل.

54. المُخْتَر : بمعنى المختار المحبّب إلى النفس، ولعلّ هذا المعنى هو الذي ذهب إليه الوزير السابق والجامعي بوجمعة هيشور من خلال نقله لهذه المرثية للغة الفرنسية.

55. سيد القومان: سيّد الأقوام، والقومان جمع لمفرد هو قَوم.

56. يا ليعتي: بمعنى يا لوعتي، وعوض الفعل الثلاثي الأجوف الواوي، استُعمل عوض ذلك حرف العلّة اليائي.

57. خيالو أو خياله بمعنى قوامه أو ظلّه أو شخصه.

58. لم يعد يظهر أو يُلمح.

59. روحي: فعل أمر من فعل راح، ويعني اذهبي أيّتها الدنيا، لا شأن لي بك، لأنّه لا ثقة لأحد بك.

60. الدنيا: عالم المعاش خلافا لعالم المعاد ويترجمه الفرنسيون بعبارة Le monde d'ici bàs ويعني

هذا العالم غير المتعالي أو المتّصل بالحياة الدنيا أيّ الحياة السفلى.

61. باي البايات: صفة كانت تطلق على صالح باي وتعني «سيّد البايات».

62. هذي أو هذه اسم إشارة يدلّ على الضربة أو المصيبة أو النائبة أو بنت الدهر.

63. جات: أصلها جاءت.

64. لبدان: جمع بدن أي الأبدان، وقد فسّرها الأستاذ بوجمعة هيشور باعتبارها تدلّ على الحضور.

65. لعلّ أصلها حزّاره أو حضّاره بمعنى الحاضرين با لمجلس.

66. زيّاره: جمع زائر وتعني مجموع الزوّار.

67. رفع الرأس المطلوب هنا لا يعني الاعتداد بالنفس والإحساس بالنخوة بل بمعنى انظر نظرة إجمالية فاحصة لترى واقع المشهد وحقيقته.

68. ناسك: أناسك بمعنى أهلك. جرى فيهم أي جرى لهم.

69. لاش هو يُقتال: أتبع حرف التاء بألف ممدودة حتّى يُمدّ حرف التاء وذلك لإقامة الوزن الشعري. وأصلها لماذا يُقتل أي بأيّ حقّ يُقتل أو بأيّ ذنب يُقتل؟

70. نفديوْا: بمعنى نفدوه أي نفديه. وهذا النوع من التصريف شائع في المدن التونسية. أمّا خارج المدن فيقول الناس: نفدوه. وأصل هذه الصيغة أنّ الفعل المضارع يبقى كما هو ويدخل عليه الضمير بدون أن يقع التفاعل الصوتي والصرفي بين الفعل والضمير، ونجد هذه الحالة عند الأشقاء العراقيين عندما يتعلّق الأمر بالفعل الماضي فلا يقع التفاعل لا صوتيا ولا صرفيا بين الفعل والضمير فيبقى الفعل على حاله ونضيف إليه الضمير فيقولون مثلا ذَهَبَوْا عوض قولنا ذَهَبُوا ويقولون كذلك ضَرَبَوْا عوض ضَرَبُوا. ومثل هذه الحالات ظواهر طبيعية تابعة للّهجات ولا تحتمل مقاييس معيارية كالتفضيل أو الحطّ من الشأن أو غيرها إذ أنّ كلّ اللهجات متساوية مبدئيا ويتعيّن احترامها الاحترام الكامل.

71. هو جاب الشيء بمعنى أتى به. ولعلّ أصل جاب الشيء هو جاء به.

72. رُويت زيّارة أحيانا « سيّارة » بمعنى السائرين، والعبارتان كما يبدو غير متباعدين من حيث المعنى: زاره أو سار إليه.

73. كي: أصلها كيف بمعنى عندما. كي خرجوا بمعنى عندما خرجوا.

74. ضيق عشيّة: في وقت ضيّق ويعني آخر العشيّة.

75. الخلق: بمعنى الناس.

76. مسبيّة: اسم مفعول من سبى يسبي، وهذه الصفة لا تنطبق على النساء فقط. ولعلّ المعنى الأقرب هو مسبيّة العقول أي مسلوبته من فرط الصدمة وهول الحدث.

77. البرّاح: على وزن فعّال وهي صيغة مبالغة من فعل برّح يبرّح بمعنى نادى لإعلام العموم. ويتمثّل عمل البرّاح في أن ينادي الجميع لإعلامهم بأمر من الأمور، ويكون ذلك العمل عادة في الأسواق وفي الساحات العامّة.

78. على الأربع أركان: ينادي في كلّ الاتّجاهات ليعمّ نداؤه كافّة الأماكن إعلاما.

79. سرّاجين: جمع مفرده سرّاج على وزن فعّال وهي من الناحية الصرفية صيغة مبالغة تدلّ على المهنة والسرّاج هو صانع السروج. ويبدو أنّ هذا المكان من السوق قد وقع فيه قتال شديد بين طرفي المعركة.

80. الدمع يسكب بمعنى يجري

81. بيبان: جمع باب، بمعنى أبواب.

82. مغلوقين تعني مغلقة.

83. ما جاب أخباره: لم ينتبه لما حدث.

84. الزرزوره: نوع من الطير، وربّما شُبّهت به الفرس لسرعتها. غير أنّ الأستاذ بوجمعة هيشور ذهب في ترجمته لعبارة الزرزوره إلى أنّها تدلّ على العربة التي تجرّها الخيول، هذه المركبة التي يستعملها الأعيان والشخصيات الرسمية. زال الاستعمال القديم ولم تزل عربات الخيول وأصبحت تُستعمل في بعض الأنشطة السياحية هنا وهناك.

85. القمجّة: عبارة تستعمل في بلاد الجزائر وفي المغرب الأقصى. واللفظة تنويع لعبارة قميص المستعملة في اللغة الإسبانية.

86. محصورة: غير متّسعة ولا فضفاضة، ويضيف الدكتور بوجمعة هيشور أنّ لون القمجّة أسود وأنّه ينذر بالحداد.

87. دنق: بمعنى دنا وقرب (لسان العرب، مادّة دنق).

88. تزاير أو دزاير تعني الجزائر، وهذا النوع من النطق راجع على الأرجح إلى نوع من الإدغام خاصّة أنّ حرف الجيم ينطق في منطقة البحث مسبوقا بحرف الدال. فكلمة الجزائر تنطق دجزائر وجزيرة جربة بتونس تنطق دجربة، وهذا هو النطق الذي اعتمده الفرنسيون في تسمية المدن التي تبدأ بحرف الجيم.

89. صاير: أصلها صائر وتعني ما يجري من أحداث.

90. تتغاير: تتغيّر والمعنى هو بايات يتبدّلون.

91. يبدو أنّ المقصود ببراهم أو ابراهيم هو إبراهيم بوسبع وهو الذي عيّنه داي الجزائر بايا على قسنطينة بعد خلعه لصالح باي.

92. يفهم من السياق أنّ دور إبراهيم سلبي ولعلّه يفيد

القتل.

93. الحنينة:الأمّ العطوف على ولدها.

94. يقال عملت أو عملت حالة، كأنّما أقامت الدنيا وأقعدتها بكاء ونواحا.

95. بكات: بمعنى بكت، وهذه الطريقة في تصريف الأفعال منتشرة في مدن تونس والجزائر والمغرب الأقصى. ولعلّ هذا دليل على أنّ سكان هذه المناطق يمثّلون نوعا من الوحدة اللغوية المحلّية عنوانا للوحدة الثقافية المخصوصة زيادة على الوحدة العامّة.

96. تشالي: تشير بالحركات السريعة المتلاحقة في كلّ الاتّجاهات. ويستعمل هذا الفعل ليصف حركة البرق وهو يشير إلى جهات عدّة.

97. نعْت بمعنى صفة أو شبه أي أنّ دموعها في غزارتها وتدفّقها تشبه الأمواج المتلاطمة.

98. دليلي بمعنى عقلي وصوابي حتّى أصبحت لا أهتدي.

99. والحال يشيان أي يسوء والفعل على وزن افعالّ يفعالّ من الجذر الثلاثي شين وهو خلاف زين. ويشيان ضدّ يزيان.

100. متهنّي من الجذر الثلاثي هنأ وتعني مطمئن البال.

101. اعطاوني الأمان: أمّنوني على حياتي ومصيري.

102. هيّاولي: هيؤوا لي كفني وأعدّوه.

103. هابلة وهبيلة: صفتان مشبّهتان من فعل هبل، الأولى مشبّهة باسم الفاعل، والثانية مشبّهة باسم المفعول. وقد جاء هذا الاستعمال للتأكيد والتكثيف المعنوي.

104. طلت بطلاء الإحليل: والإحليل هو الويل والثبور. وهذا هو المعنى الذي ذهب إليه الأستاذ بوجمعة هيشور. ولعلّ ما يناسب معنى الطلاء هو «النيلة» عوض «لحليلة». والنيلة صبغ أزرق. والمعلوم أنّ اللون الأزرق في منطقة البحث يفيد السواد والدليل على ذلك قولهم «نهار أزرق» أي «نهار أسود» بمعنى يوم أسود أو يوم مشؤوم.

105. وفي رواية أخرى: بجراحه بمعنى على حصان فتّي قويّ البنية.

106. دماغه بمعنى رأسه أو على رأسه.

107. عريان: عار. وعبارة دماغه عريان تفيد حسب المقامات العراء المعنوي والخيبة والخسران. يقال مثلا هذا التاجر تعرّى رأسه بمعنى أفلس وانكشفت أموره سلبيا.

108. المحرمة هي في الأصل البُخنق الذي تضعه المرأة على رأسها وتفيد المحرمة أيضا المنديل الذي يضعه الرجل لأنفه عند الاقتضاء، وليس هذا هو المعنى الوارد في المقام.

109. شعّالة على وزن فعّال، وهي صيغة مبالغة، وتفيد معنى ساطعة جدّا إلى درجة أنّها تبدو مشتعلة ملتهبة.

110. ويدان ويقال أيضا وديان جمع مفرده واد. والمقصود في منطقة البحث هو الأنهار الجارية ماء دلالة على غزارة الدموع وتدفّقها.

111. حكمه أو شدّه : أي ألقى عليه القبض.

112. الشاوش: بمعنى الحاجب أو الآذن بالعربية الكلاسيكية، يقال في البلاد المصرية الشاويش وأصلها الجاويش باللغة التركية.

113. دار له : جعل له.

114. حديدات: من مادّة الحديد وتدلّ على الأغلال تغلّ بها الأيدي عند الإيقاف وتعرف في المشرق العربي بالكلبجة.

115. توضّأ: صيغة مخفّفة من توضّأ، وفي هذه الحال أيضا يستعمل المدّ بدلا من الهمز.

116. الميدان: الساحة العامّة.

117. خلّيوني بمعنى خلّوني أي أتركوني أو دعوني.

118. نُوادع بمعنى أودّع. ولعلّ صيغة أوادع تفيد معنى المشاركة أي أن يكون التوديع من هذا الطرف و ذاك.

119. هربان: هارب أو فارّ.

120. حمّودة: هو الابن الأكبر لصالح باي واسمه الأصلي محمّد وشقيقه الأصغر اسمه حسين وقد أصبح بايا في ما بعد.

121. اتهلّ: اعتن. وتستعمل كذلك في المعنى نفسه عبارة استهلّ أو اصتطهلّ بمعنى أوْلِ عنايتك لهذا الأمر أو ذاك. ولعلّ عبارة «اتهلّ» هي نوع من النحت المختصر لعبارتي «اتّق الله».

122. الدار: بمعنى العائلة. وتستعمل عبارة «الدار» أحيانا للدلالة على الزوجة، فعوض أن يقول الرجل «زوجتي» يقول «داري» وربّما قال قائلهم «خلّيت الدار في الدار» أي تركت زوجتي في المنزل.

123. راهو أو راهي: تعني أنّه أو أنّها لتلك الصفة ولعلّها كذلك «نوع من النحت متأتّ من عبارتين هما «رأى أنّه» أو «أرى أنّها».

124. غدّاره على وزن فعّال وهي صيغة مبالغة تفيد كثرة الغدر.

125. عادت: رجعت وبدّلت سيرتها نكوصا.

126. وأصلها بتأخار وأصلها بتأخّر وقد نكصت على عقبيها ومدّت الخاء لإقامة الوزن.

127. لا تلوموني يا أكبادي: بمعنى يا فلذات أكبادي أي يا قطعا من فؤادي.

128. البلدان: جمع بلد أو بلاد وتعني المدينة.

129. العربان ليس المقصود بها العرب بل الأعراب من أهل البادية.

130. راح: راح من الرواح وهو خلاف الغدوّ. ذهب واختفى وضاع. وتفيد كذلك معنى مات.

131. ورّيولي : أروني.

132. أسياد جمع مفرده سيّد، بمعنى يا سادتي.

133. هبّت الرياح أيّ رياح التغيّر أو التغيير كناية عن تقلّبات الدهر.

134. واش: كأنّه نوع من النحت لكلمتين هما: وأيّ شي، استفهام إنكاري مؤدّاه وأيّ باي يمكن أن يعوّض صالحا ؟

135. حزْنُوا عليه: فعل أمر من حزن أي أنّ الشاعر يدعو أولاده إلى الحزن على والدهم. وأصله احْزَنُوا، غير أنّ هذه اللهجة المستعملة في الجنوب التونسي وفي مواطن من القطر الليبي والمشرق العربي تجعل السكون فتحة والفتحة سكونا حَزْنُوا عوض احْزَنُوا.

136. يا عرب المدينة: بمعنى يا سكان المدينة أو يا أهلها.

137. راحوا عند: ذهبوا إلى وهو من الرواح خلاف الغدّو.

138. خَلّى: فعل ماض من خلّى يُخلّي ومعناه ترك أو خلّف أو أودع.

139. الحضّاره: بمعنى الحُضّار ويعني الحاضرين.

140. الديّة: من ودى يدي ديّة (لسان العرب، مادّة ودى) والديّة هي المقابل المالي الذي يدفع لأهل القتيل على سبيل التعويض المادي.

141. زاهي أصلها زاه من زها يزهو زهوا (لسان العرب، مادّة زهو) وتفيد في هذا المقام معنى الارتياح والانشراح وهو ضدّ الحزن والاكتئاب.

142. ما جاب أخباره: لم يأت بخبر ولم يتفطّن لواقع الأحداث.

143. من شاف يشوف (لسان العرب، مادّة شوف) بمعنى رأى.

144. مكتوب في الجبين أو على الجبين وذلك من الاعتقاد السائد الذي يقول بأنّ مصير الإنسان قدر مقدور على الجبين مسطور، من ذلك قول الشاعر الشعبي:

إللي انكتب على الجبين لازم تشوفُه العين

145. قبل ما نرجع باي: قبل أن أصبح بايا.

146. ما رادو ربّي: ما أراده الله.

147. فِينْ أو وِينْ بمعنى أين. وفي مثل هذه المواضع كثيرا ما تُعوّض الهمزة بحرف الهاء أو الواو أو الياء، ذلك أنّ العرب يستثقلون نطق الهمزة، وقد أثبتت الدراسات الصوتية الحديثة أنّ الهمزة هي أعمق حرف حلقي وواقع الحال أنّ العرب كانوا ومازالوا يتحاشونه على الفطرة.

148. وليدي: تصغير ولدي، وهذا التصغير صيغة صرفية دالّة على التعطّف والتحدّب تعبيرا على المودّة والمحبّة.

149. دنق: معناها امض واذهب مع الديوان.

150. الديوان: مصطلح يستعمل في التنظيم الإداري للحكم ويدلّ على المكتب سواء كان لوزير أو رئيس.

151. حين حُصرت المدينة وانغلقوا البيبان
هرب المجرّح باي صالح برأسه عريان
يمّاه تبكي وتنوح وتقول صالح راحْ
من راد ربّي يا صالح من راد ربّي يا صالح

مكتوب الرحمان

خلّيوني نشوف أولادي مانيشي هربان
ذا الشي مكتوب في جبيني قبل ما نرجع باي
يمّا تهلاّي في أولادي واتهلاّي في الدار
لا تخدوش عليّ اولادي عادت بابلار
حين ادخل لداره فيه وبيت المال
ذهب و جوهر يا صالح وخدم مع الوصفان
يمّا فين هو بابا رايح ولاّ هربان
حمّودة آه يا وليدي امشي مع الديوان
حين اعطاوله التسبيح واعطاوله الأمان
قالوا يا صالح لا تخاف هذا أمر السلطان
حين حكمه الشاوش دار له زوج حديدات
توضّأ وصلّي يا صالح واخرج للميدان
قالوا صالح راح ورّيو لي قبره نرحّم نرتاح
صالح مخنوق بمحرمه و دموعه ويدان
هيّا نزوروا قبره ونقبّل خدّ ليمين
يا من درى شكون ايجي باي في قسنطينة
على باينا فصّل كساوي على العيد ناوي
يوم الجمعة يا ناس في قبره مساوي
الله يرحمه ويجعل موته موته حميده في عام السنا
على باينا حطّوا المنشية في بكرة وعشية
عينك يا صالح زادوني كيّة جات من الله
آي راني برّاني غريب في عام السنا
على باينا حطوا السيالا في بكرة ولاله
عينك يا صالح دمعة هطّاله جات من الله
آي راني غريب في عام السنا
على باينا حطّوا للسواحل في بكره و راحل
عينك يا صالح بزوج مكاحل
جات من الله آه راني غريب في عام السنا
قالوا العرب قالوا لا انعطيو صالح ولا مالو
ولو نُقتَلوا ويطيحوا الأرقاب على الأرقاب
نُوحوا على صالح خلّى سبع أولاد

يا كبدي صبري لله

قالوا العرب هيهات لا نعطيوا صالح باي البايات
هذي من الله جات كتبة ربّي مقدّره
روحوا لداره يا خيّالة يا كبدي صبري لله

خدّك قمرة ضاوية في ليلة أربعتاش ليلة
قدّك سرول مايلة إذا هبّ الريح تميله آه
فراقك ماني طايقه ولد صغير ما نعرف حيله
صبري لله
قالوا العرب هيقال واعطونا صالح نفدوه بالمال
و علاش ان يقتال الله لايرحم من كان له قتّالا
روحوا لداره يا خيّالا يا كبدي صبري لله
أنا غادي نزور يا ربّ عجّل بالزياره
قليبي مقهور غابوا رجالة النغّاره آه
مقدّر مقدور في دار الدنيا الغرّاره
صبري لله
دنشت للجزاير ولا عرفت قليبي كيف راه داير
البايات تتغاير قالوا صالح دنّش ولا لا
روحوا لداره يا الخيّالا يا كبدي صبري لله
دفعت اللزمه ولا عرف قليبي واش اللي ثمّا
يبكي بالدمعه قدّام الباشا دمعته سيّاله
روحوا لداره يا الخيّالا يا كبدي صبري لله
يا غريبة قوليلي ولا من عرضك
عن لبّاس الحولي زوج قطاطي
صاحوا لله
منّك حار دليلي سعدو يا نكدة الأعداء
ما شاء الله
دفعت الديّة ولا عرفت قليبي وآش اللي بيّا
البايات لعبوا بيّا وقليبي ساهي ما جاب أخبار
أنا غادي الساقما لقاني عمّي وضربني
وحلف لي باللازمة أرسل الزيرة بغى يقتلني
طالب حسن الخاتمة والإله هو يرحمني
صبري لله
خرجت متهنّي واعطاوني العمامه
اللي خدعتني واترن هي كفني
و قليبي حاير ما جاب أخبار

روحوا لداره يا الخيّالا يا كبدي صبري لله
جيت نودّعكم يا الآحباب إنتم ضو اعياني
ما ننسى جلستكم غير إذا جات غمّة الأكفاني آه
من همّ فرقتكم وزهو الدنيا فاني
ما شاء الله
مشيت لبلادي ساعة سعيدة حين شفت أولادي
كيفاش تعادي والقوم ليّ جات فزّاعه
يا ربّي حضرت هذا الساعة يا كبدي صبري لله

152. يقال «نغمة» ويقال أيضا «طبع» ويقال «مقاما» مثل مقام الأصبعين ونغمة الصبا وطبع الحسين.
153. يا لندرى: يبدو أنّ أصلها يا هل ترى وهذه العبارة ذات الأسلوب الإنشائي تدلّ على التمنّي، ويبدو أنّ هذا المعنى الشعري متداول في الأدب الشعبي لا في القطر الجزائري فقط ولا في القطر التونسي فحسب بل في غيرهما أيضا، من ذلك قول «قائد النّجع» عمّار بن امحمّد الغانمي وكان يرأس «عرش البدور» إذ يقول:
يا لندرى تبروش يا عينيّ ونرجّع الديون الغابرة بيدايّ
154. يتقاطروا: تتقاطر، تتتابع وتتوالى وتمتدّ وتتطاول.
155. كيف كنّا: كما كنّا.
156. يَبْراوْا: تبرأ أي تصحّ العينان وتستعيدان عافيتهما، وهي من برىء يبرأ: يشفى.
157. تهنّا: تهنأ أي هنىء باله. وهنا أيضا يُنطق الفعل بالتخفيف فتعوّض الهمزة بألف المدّ على عادة العرب المألوفة.
158. مكتوب في سورة الشرح: مقدور في سورة الشرح مسطور، والمعنى المقصود هو مغزى الآيتين الكريمتين: ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾ الآيتان 5 و6 من السورة.
159. هايم: أصلها هائم (على وجهه) بمعنى تائه متولّه.
160. فراق الحياة أي الفراق بالحياة لا بالموت.قال ابن حزم الأندلسي: «سمع بعض الحكماء قائلا يقول: الفراق أخو الموت. قال: بل الموت أخو الفراق». فجعل الفراق أصلا والموت فرعا. (طوق الحمامة في الألفة والألاّف، 143).
161. لا جبرت: لم أجبر بمعنى لم أجد ولم أعثرعلى (طبيب).
162. شاطر: ماهر.
163. خواطر: جمع خاطر، وهو ما يخطر بالبال ويبقى في الذاكرة. وهذه الأبيات الثلاثة أدّتها الفنّانة التونسية المرحومة صليحة في إطار أغنية «من فراق غزالي» هذه الأغنية المشتركة عبارة عن تراث مشترك بين تونس والجزائر.
164. داهم : بمعنى داؤهم.
165. قبلوا عزاهمْ: تلّقى أهلهم التعازي بشأنهم، وعزاهم أي عزاءهم.
166. لا عزّهم: لم يعزّهم ولم يرفع من شأنهم.
167. ولا فداهم: ولم يَفدهم ممّا آلوا إليه من نوبات الدهر ومن المهالك.
168. تبرا: تبرأ بمعنى تصحّ وتشفى. وهنا أيضا خفّف

النطق وأبدلت الهمزة ألفا ممدودة.

169. دواهم : أي دواؤهم.

170. تتبّعنا التسجيلات، لكن قدمها حال دون تبيّنها تبيّنا لا يترك مجالا لاحتمالات أخرى.

171. جاحدة: اسم فاعل من جحد بمعنى أنكر علاقة الحبّ كتما للسرّ ووفاء بالعهد.

172. طائقة: اسم فاعل من طاق يطيق بمعنى أطاق وتحمّل.

173. الأوخيّة: هكذا تنطق في أصلها لكن أصلها تصغير لأخت، يقال أخيّة، وهذه العبارة لا تدّل على القرابة الدموية بل تعني المحبّة. وصيغة التصغير هذه تفيد معاني التودّد والتقرّب و « التربيج ».

174. ضاموني: ساموني من العذاب ما لا يطاق، وأصلها من الضيم (لسان العرب، مادّة ضيم).

175. الأدراك: جمع مفرده درك. والدركة هي الدرجة في السلّم السفلي للأمور والمقادير وهي ضدّ كلمة درجة التي تدلّ على السلم العلوي للأشياء والظواهر. والمقصود درجات العذاب المضنية وكذلك الأتعاب والمشاقّ.

176. زاد عليّ أي زادني أوجاعا إلى أوجاعي.

177. ضيق العشيّة: آخر العشيّة، وكأنّه وقت غير مطلوب لأنّه لا يناسب ولا يفي بالحاجة.

178. للاّ: عبارة تقدير تستعمل في المغرب العربي تنادى بها المرأة البرزة أوالمرأة المحترمة لسنّها أو لمكانتها وخصالها. وهي عبارة تدلّ على السيادة في أيّ مجال كان. أمّا كلمة «اللاّلا» إذا جاءت بالتعريف فتعني المرأة التي تسمّى «فاطمة الزهراء ».

179. وهذا الاسم الشائع في الشرق الجزائري خاصّة هو في الأصل لعائشة بنت حسين الملقّب بـ«زرق عيونه» (1754م1756–م)، وهذه السيّدة التي أهدت صالح باي أجمل حدائق الواحة المسمّاة في ما بعد «منتزه الحامّة» وقد تسلّم صالح باي سنة 1873 م هذا البستان الرائع الذي أصبح في ما بعد «حوش الغراب» أو «الغراب» مثلما سمّته الأسطورة نسبة إلي سيدي محمّد الغراب وقد أضحى بدوره أسطورة من الأساطير المتداولة هناك.

180. جاء هذا الوصف المكتوب بمثابة التقديم لأداء الفنّان عبد العزيز بن زينة.

181. انتصر صالح باي على الإسبان عندما هجموا على الجزائر في مناسبتين وذلك في سنة 1775م وسنة 1783م عندها عمّت بايلك الشرق فرحة عارمة واحتفل أهل قسنطينة بذلك النصر ثلاثة أيّام وثلاث ليال بلا انقطاع خاصّة أنّ جزءا منهم كان يخشى عودة محاكم التفتيش التي عانى منها سكان الأندلس القدامى من المسلمين واليهود.

182. الدليل على ذلك قول الشاعر على لسان صالح :

خرجت متهنّي وعطاوني الأمان وخدعوني

183. تعرّضت عديد الآيات القرآنية لموضوع العهود وأكّدت على ضرورة الوفاء بها ونهت عن نقضها، نذكر منها قوله تعالى:﴿وَأَوْفُوا بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ كَانَ مَسْئُولًا﴾ سورة الاسراء الآية 34.

184. وردت آيات قرانية عدّة في موضوع المواثيق ونهت عن نقضها ومنها قوله عزّ وجلّ ﴿الَّذِينَ يُوفُونَ بِعَهْدِ اللَّهِ وَلَا يَنقُضُونَ الْمِيثَاقَ﴾ سورة الرعد الآية 20.

185. من أدعية الناس «الله لا تموتنا محروقين ولا مشروقين».

186. سبق أن أشرنا إلى هذا المعطى الأسلوبي في بحث من بحوثنا المتّصلة بمقوّمات التأثير في بعض الأشعار من الأدب العربي القديم، وقد رأينا أن نستأنس هنا ببعض النتائج على سبيل المقارنة بين خصائص الشعر العربي القديم من جهة والشعر الشعبي من جهة ثانية ولا سيّما بالنظر إلى ما يجمع بينهما من وشائج في البنى الهيكلية والصيغ التعبيرية فضلا عن التشابه في المضامين والأغراض.

187. تمثّل المقاطع القصيرة في ما سبق درسه من أشعار من الأدب العربي القديم حوالي 34 % وتمثّل المقاطع الطويلة حوالي 66 %.

188. يزداد التفاوت ازديادا عظيما في القصيدة التي بين أيدينا إذ تصل نسبة المقاطع القصيرة ما قدره نصف العشر في حين تستأثر المقاطع الطويلة منغلقها ومنفتحها نحو 95 %.

189. في ما درسناه من بعض القصائد تتجاوز نسبة المقاطع الطويلة المنغلقة نسبة المقاطع الطويلة المنفتحة بحوالي 59 % مقابل ما يقرب 41 %. أمّا في قصيدة الحال فقد حصل العكس وانقلبت النسب بما يقارب ثلاثة أرباع للمنفتحة أمام ربع واحد للمنغلقة وهذه الخصوصية الفريدة من نوعها من شأنها أن تزيد الرخاوة رخاوة والانسياب انسيابا ممّا يؤكد طابع القصيدة الموغل في الغنائية، وهي صيغة تناسب مشاعر الأسى والانشغال والاهتمام والحزن.

190. المتداول هو أنّ كلام العرب ينتظم عادة في بنية صوتية مقدارها 45 % للمقاطع الطويلة مقابل 45 % (جان كانتينو، دراسات في لسانيات العربية، 198).

191. محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، 141.

192. محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، 141.

193. من الأمثلة على ذلك البيت الأوّل في القصيدة إذ يقول الشاعر:

قالوا العرب قالوا لا نعطيوْا صالح ولا مالو

والأمثلة في القصيدة كثيرة، وربّما تجاوزت المقاطع الطويلة

المنفتحة في آخر المصراع الثاني من البيت عدد ثلاثة لتصل إلى سبعة على غرار قول الشاعر:

يا ليعتي خيالو ما عاد يبان

194. الندب أن تدعو النادبة الميّت بحسن الثناء في قولها: وافلاناه! واهناه! واسم ذلك الفعل الندبة، كلّ شيء في ندائه وا فهو من باب الندبة (لسان العرب، مادّة ندب).

195. ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك3: 64، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،2: 258.

196. ابن هشام الأنصاري، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك3: 64، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،2: 258.

197. تعمر ياءات النداء رداها القصيدة، وقد تتردّد عبارة النداء هذه خمس عشرة مرّة مثلما جاء بذلك صوت الفنّان رضا بودباغ.

198. تواترت آهات الأسى واللوعة في القصيدة خاصّة عند الغناء، وقد فاقت ثلاثين مرّة عند كلّ من الشيخ ريمون ليريس والحاج محمّد الطاهر الفرقاني، وكثيرا ما تقترن ياء النداء بآه اللوعة عند سائر الفنّانين، وربّما تكرّرت عبارة آه ستّ مرّات متتالية كما جاء بصوت رضا بودباغ.

200. يحدث أن يتصرّف مؤدّي الأغنية في متنها فيضيف بعض العبارات من نوع «يا وعدي» التي تفيد معنى «يا قدري الموعود» وقد آن أوانه.

201. يقول سعد مصلوح في الوقفيات نصف الرنّانة: « يتّسع مصطلح الوقفيات عند بعض الدارسين ليشمل الأصوات الأنفية مثل الميم والنون والجانبية نصف الرنّانة مثل اللام واللمسية نصف الرنّانة مثل الراء المتحرّكة(سعد مصلوح،دراسة السمع والكلام،204).

202. «الحنين: الشوق وتوقان النفس» (لسان العرب، مادّة حنن).

203. الغصن في مصطلح الشعر الشعبي هو يقابل المصراع أو نصف البيت في الأدب القديم.

203. «والحنين: الشديد من البكاء أو الطرب، (لسان العرب، مادّة حنن) وقيل أيضا «حنين الناقة على معنيين: حنينها صوتها إذا اشتاقت إلى ولدها، وحنينها نزاعها إلى ولدها من غير صوت» (لسان العرب، مادّة حنن).

204. كأنّ هذا المصدر المفترض – وهو على وزن «تمفعيل» إن صحّ التعبير- كأنّه مشتقّ بدوره من فعل مستند إلى مصدر، لكنّه غير قائم في اللغة الفصحى. وفعل تمحزن يظلّ وجوده نظريا لأنّه غير مستعمل في منطقة البحث، وغاية ما نعثر عليه في مجرى الاستعمال فعل «محزن». يقال «فلانة تُمحزن على روحها» بمعنى أنّها تبكي ذاتها. وأكثر حالات التمحزين لدى المرأة عندما ترحي الحبوب خاصّة بالليل فتراها – وهي تدير فلكَ الرحى العلوي – تشكو تعبها ونصبها أو حظّها الذي ساقها إلى الوضعية التي هي فيها من زواج أو اغتراب.

205. لسان العرب، مادّة حزن.

وربّما جاز للمرء أن يقرّبها من صيغة اسم المكان على وزن مفعلة فتصبح كلمة «محزنة» دالّة على كثرة الحزن مثل قول العرب مَأْسَدَة للمكان كثير الأسود ومَرنبة للمكان كثير الأرانب.

206. «وقال سيبويه أحزنه جعله حزينا وحزّنه جعل فيه حزنا» (لسان العرب، مادّة حزن).

207. يمكن أن يمثّل هذا الجانب غير المعروف على وجه التدقيق مجالا لبحث ميداني لملء هذا الفراغ البحثي حتّى نصل إلى نتيجة سواء في هذا الاتّجاه أوذاك،وما يترتّب عليها من استنتاجات أعمّ وأشمل.

208. المتمحزن إن صحّ القول بكسر الزاي على صيغة اسم الفاعل من فعل «تمحزن».

209. عنوان الأغنية هو «أمّ الضفاير»:

وهذا نصّها:

وين درّقتوها أمّ الضفاير وين
وين خلّيتوها يا بنات قولوا وين
كانت معاكم ريتها ع البير وعلاش رَوِحْتوا وسيّبتوها
أم الضفاير وين
أمّ الضفاير بانت وتملى في جرّتها حذاكم كانت
أنا ريتها والعين ليها مالت وخوفي عليها
في يوم لا تنسوها آه وين درّقتوها

210. كانت هذه الكلمات تُنسب في أوّل أمرها إلى الشاعر التونسي الحاج عثمان الغربي، وقد شكّك بعضهم في نسبتها. قال لنا ذات مرّة أستاذنا في الموسيقى فنّان المالوف المرحوم الطاهر غرسة إنّه كان يُعرف من القصيدة الأبيات المغنّاة فقط، وبعد ذلك عُثر على القصيدة كاملة وهي تعدّ حوالي تسعين بيتا.

211. دأب التونسيون على استعمال عبارتي «من العتيق» ليطلقوها على الألحان التي لا يُعرف أصحابها فكأنّها من التراث المشترك المُشاع بين الناس.

بقيّة القصيدة وتغنّيها الفنّانة التونسية الشهيرة المرحومة صليحة هي كما يلي:

باش لي جيتو
وآش قولكم في الّذي خلّيتو
سالم ع العقاب شايع صيته

يوم البراز مُصَفّن ع الحولي
ماذا ركب من عوده
وماذا لحق من شابّه خندوده
تتْزعوط الأعراس من باروده
كوّاي في الفرسان بالمفتولي
يا خيل سالم باش روّحتولي
بانا وجوه تقابلو قولولي
ما أصعب فراقك يا عزيزي حنّي
مقابيس نارك ما بغوا يطفولي
يا خيل سالم باش روّحتولي
بانا وجوه تقابلو قولولي
ماذا ركب من ساسه
يوم البراز ماذا يبيع براسه
إذا زغرتت مكحول هذب نعاسه
تعيّط تنادي وينهو مخلولي
فيكمشي من هو يركب
فيكمشي منه يخفي السرّ ناوي
فيكمشي من هوعلى الصبر يلاوي
تصدق عليه محبّتي ووصولي
ما غاظنيش حالي
ما غاظنيش فتنو نهار مشالي
لو كان قتله حرّ دمه غالي
نصدق عليه محبّتي ووصولي

212. جاء هذا الوصف المكتوب بمثابة التقديم لأداء الفنّان عبد العزيز بن زينة.

213. الصرناية أو الزرنة آلة موسيقية هوائية تعمل بالنفخ تتألف من قصبتين وجسمها خشبي حيث يتمّ النفخ في القصبتين بواسطة الفم.

ملاحظة: لقد كان الأستاذ الفاضل والشاعر الأصيل أبو القاسم الثليجاني لنا خير عون على بلورة مفهوم «التمحزين»، وزاد على ذلك بأن جاد بالأمثلة التي زادت الفكرة تجسيما ووضوحا، ويُذكر أنّ للأستاذ الثليجاني ديوانا شعريا معتبرا أسلوبا ورؤيا نشرته بتونس سنة 2007 مطبعة دار الاتّحاد العامّ التونسي للشغل.

المصادر والمراجع:

. ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة بين الألفة والألاّف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، طبعة 2012.

. ابن هشام الأنصاري أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، منشورات المكتبة العصرية، بيروت- صيدا تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع،

. ابن خلدون مقدمة ابن خلدون، تحقيق خليل شحادة، طبعة دار المكتبة العلمية لبنان، الطبعة الأولى (1998 م/ 1419 هـ).

. محمود المسعدي، الإيقاع في السّجع العربي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس،1996 .

. سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.

. جان كانتينو، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، نشريات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، سنة 1996 م.

. H'sen Derdour ; Annaba ; 25 siècles de vie quotidienne et de luttes ; 2 v; Alger : SNED, 1982- 1983.

. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D8%B1%D986%%D8%A9

. https://fr.wikipedia.org/wiki/Salah_Bey

. http://insaniyat.revues.org/11616

. http://quintessences.unblogfr/2012/08/31/l%E299%80%histoire-de-salah-bey/

. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B2%D8%B1%D986%%D8%A9

. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%B2%D985%%D98%A%D8%B1

. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D988%%D987%%D8%B1%D8%A7%D986%

. http://www.hukam.net/family.php?fam=301

الصور:

الصور من الكاتب

عادت و تقارن

- الطب الشعبي في الأحساء 90
- نخلة التمر في المعتقدات الشعبية 106

الطب الشعبي في الأحساء[1]

أحمد عبدالهادي المحمد صالح

كاتب من السعودية

يعود الحديث في بحثنا إلى طبيعة الخدمات الصحية والطبية إلى ما قبل 80 سنة في منطقة الأحساء ، والتي كانت شبه معدومة ، إلا من بعض الطبابة الشعبية ، والأمر مثله في مختلف أرجاء شبه الجزيرة العربية ، وإذا وجدت خدمات فهي بمستوى حجم قدرات وإمكانات ذلك الوقت بما يتناسب بالقدرات المادية والعلمية على البحث عن طبيب يمد له يد العون ويقدم له خدمات تليق بما يطمح له ، بداعي الفقر وضعف الحال[2] ، وساهم في تكريس الحالة المأساوية عدم وجود بيئة صالحة للعمل الصحي وذلك عائد للإهمال الذي انتاب المنطقة في ذلك الزمان .

فاتجه معظم السكان للبحث عن العلاج من الأمراض التي تصيبهم وتصيب ذويهم ومن ثم التخلص من براثن المرض وقسوته عليهم بما هو متاح ومعروف لديهم، وبما حبا الله البيئة الطبيعية المحيطة بهم من إمكانات علاجية وطبية.

فاتجهت أنظار المجتمع إلى البيئة الزراعية وما تنتجه الأرض من خير وتتضمنه من إمكانات، بالإضافة إلى العلاجات الروحية بُغية منهم للشفاء، وكل اتجاه علاجي له قوانينه وأساليبه وأمراضه الخاصة، فبدأ الناس بالتداوي حسب المطببين في ذلك الوقت وعرف هذا التداوي والسلوك في عصرنا بالطب الشعبي.

وأطلقت عليه أثناء كتابتي لهذه الورقة: الطب (غير الخاضع للقوانين العلمية والعقلية).

لذا يتصدر الطب الشعبي بشقيه (الغيبي والعشبي) جميع الممارسات التقليدية المتعلقة بالطبابة مثل استخدام الأدوية الشعبية والنباتات والأعشاب والأغذية في علاج الأمراض، بالإضافة إلى بعض الممارسات مثل الكي والحجامة والتجبير... وغيرها، وسواء تم ذلك بواسطة طبيب شعبي أو بواسطة صاحبة المنزل والتي مارست هذه العادات حسب العرف المتداول في ذلك الوقت.

وكذلك الممارس لهذه المهنة احتل مكانة مرموقة في المنطقة تميزه عن باقي سكان المنطقة سواء كان رجلاً أم امرأة، ولذا لا زال البعض يشار له كعلم من الأعلام الذين ساهموا بتقديم خدمات إنسانية في مجتمعه، وانتهزها فرصة أن أترحم عليهم وأسأل الله لهم المغفرة والجنة.

ولا شك أن هؤلاء المطببين كانوا بحاجة إلى أدوات ولوازم طبية تساعدهم على إنجاح العملية العلاجية بحسب درجتها صغرت أو كبرت فاجتهدوا في توفيرها من معطيات البيئة الزراعية والحيوانية، وما افتقرت له بيئتهم عمدوا إلى جلبه من الخارج، وسأتحدث عن هذا الأمر ضمن سياق البحث في موضعه المخصص.

أهداف البحث:

قبل الخوض في أعماق البحث لا بد من الإشارة هنا إلى صعوبة الولوج إلى دهاليز هذا البحث المظلم، والذي يحدوني الأمل بالوصول في آخره إلى إشراقة ضوء تكشف في النهاية عن مادة تراثية هامة من تراثنا المجيد، صرفت جل وقتي لها، هذه العتمة التي ضاق بها فكري دون أن ارتدي نظارة سوداء أرجعها إلى عدة أسباب، منها:

ندرة الباحثين الذين تطرقوا للطب الشعبي في الأحساء - سواء الذين كتبوا عن الأحساء بشكل خاص أو عن جوانب معينة من تاريخها - لذا يعد هذا الموضوع بكرا لم يفض بعد، وإن ذكر فمجمل.

أغفل الرحالة الذين وفدوا على الأحساء أي اهتمام بالطب الشعبي، ولم يتطرق أي منهم للأمر في كتاباته، وما ذكره ابن علوان الدمشقي في رحلته[3]، لا يعد سوى شيء يسير عن التجبير يظل ذكراً خجولاً لا يروي الظمآن.

وكذلك ما ذكره الخطيب والشاعر الحسيني البحريني الملاَّ عطية الجمري في منظومته أثناء زيارته للأحساء عام 1354هـ، التي وصف خلالها ما انتابه من مرض دعاه لزيارة الطبيب في منزله بالأحساء وكيف ساهم في علاجه، قائلاً:

ثم رجعنا لحمى الهفوف
وقد تقضى لهب الصيوف
والقيض ولّى وأتى الخريف
والجسم مني ناحل نحيف
وكلّ يوم ألم الطحال
يزداد بل تنكَّرت أحوالي
ثم اعترتني بعد ذا حُمّاء
شديدة هُدَّت بها الأعضاءُ
ستة أيام اعترتني بلا إشكال
مُلقى وحولي خلص الرجال

تسعرها حرارة شديدة

ولم أجد نتيجة مفيدة

فأوصلوني منزل الطبيب

بيتاً رحيباً ليس بالرحيب

قد استفدت منه بالمعالجة

وقلبي الفكر الشديد خالجه

لكنني لقيت بعض الراحة

ونلت من دوائه نجاحه

حتى غدوت بعد ذا أفيق

قد انطفا من جسمي الحريق[4]

وهو كلام كما نلاحظ مجمل، لم نعرف فيه إلا أنه مصاب بألم الطحال وارتفاع الحرارة فقط، ولم يتطرق عن هوية الطبيب ولا نوعية العلاج.

وما ورد في الكتب المطبوعة بالعربية في تاريخ طب الإرساليات الأجنبية بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، يكون الطب مجرد ذكر لحالات لها مساس بموضوع اجتماعي أو سياسي يريد المؤلف الحديث عنه فيبدأ موضوعه إما عن حالة مرضية زارت الإرسالية أو زارها الفريق الطبي، ومن ثم يأخذ الكاتب منعطفاً آخر يريد الحديث عنه، ولا غرو في ذلك إذا عرفنا السبب الحقيقي للإرسالية هو التنصير[5]، فمثل كتاب (مذكرات شريفة الأمريكانية) عن الأحساء مجرد إثبات أن بعثة أو إرسالية تبشيرية أمريكية في البحرين 1922م دخلت الساحل الشرقي من شبه الجزيرة العربية وبالتحديد الأحساء والقطيف، وتحدثت فيه عن أهم المشاكل والصعوبات التي واجهتهم أثناء عملهم التبشيري، ومع ذكر ازدحام المراجعين على المستشفى الذي أعد لاستقبال المرضى[6]، ولكن لم تذكر أهم الأمراض التي عالجوها ولا العمليات التي قاموا بها، ولم تذكر المؤلفة كيف تفاعل المرضى مع تقبل النصائح واستعمال الدواء، وهل تتم مراجعتهم مرة أُخرى ويطرأ عليهم تحسن أم لا، بل وتؤكد الكاتبة في طيات صفحات كتابها أن البعض ممن مارس الطب في ذلك الوقت ليس بطبيب وإنما انتحل شخصية الطبيب والتطبيب من أجل التبشير[7]. ومع هذا حاولت جاهداً التقاط بعض الأمور الرائعة من الكتب التي كتبت في هذا المضمار.

لم تبادر أي جهة بالعناية بهذا الجانب من تسجيل أسماء من مارس الطب الشعبي ولا معرفة الأدوات التي يستخدمونها سابقاً ولا حتى تسجيل أسماء الأمراض المعروفة في ذلك الوقت.

أغلب من عمل في هذه المهنة من الماضين انتقل إلى رحمة الله والباقي إما هجرها ويصعب التعرف عليه أو متعب بسبب المرحلة العمرية ولا يمكنه أن يتذكر الأيام الماضية.

إلا أني سعيت جاهداً في كشف - ولو جزء بسيط - النقاب عن بعض جوانب الطب الشعبي في الأحساء غير الرسمي وكانت مغيبة أو غير معلومة لدى البعض سواء كان روحياً أو عشبياً أو تجبيراً ويعتبر مجهولاً الآن لدى بعض سكّان المنطقة.

بعد هذه المقدمة أتمنى أن أكون قد وفقت في رصد شيء جديد عن تاريخ الأحساء من خلال تتبعي لهذه المادة[8].

1. الطب الشعبي في المثل الأحسائي:

ما عنيته من ذكر المثل في الطب الشعبي هو ما يعبره المثل من نتاج تجربة شعبية طويلة تخلص إلى عبرة وحكمة؛ لاجتماع المعنى والغاية فيه، وتؤسس على هذه الخبرة معطيات يمكن من خلالها قراءة فترة زمنية في مساحة معينة، منها:

في التحذير من الأمراض والوقاية:

«الوقاية خيرٌ من العلاج» وعن طريق تجربة الأهالي قالوا في ذلك أمثالاً منها:

«إذا جاء الفقع صر الدواء»[9]: وهي إشارة إلى أن الفقع (الكمأة) من الأطعمة المسببة للأمراض، وأن كثرة تناوله مضر، ففي موسم الكمأة لا أرفع الدواء مع هذا الداء.

«أكله تحرم وكيلات»[10]: يريد القول هنا إلى أنه كم أكلة منعت صاحبها من أكلات و«وكيلات» كلمة

تصغير لكلمة أكلات وأكلاتٌ جمعٌ مفردها أكلة، وهي نصيحة بانتقاء الأكل الجيد وعدم الإسراف في الأكل.

وفي بعض المناسبات تستهل وجوههم بالبشر، لوجود الدواء فقالوا في ذلك:

«إذا جاء الجراد انثر الدواء»[11]: وهذا عكس المثل السابق، فبوجود الجراد وانتشاره تقل الأمراض فكأن الله نشر الدواء بينهم، وهو تشجيع على أكل الجراد في موسم الجراد، لأنه يأكل من جميع أنواع الأعشاب المحتوية على غذاء متكامل يقي من الأمراض.

وبعض الأمراض تحتاج إلى سعي وبحث عن الدواء، فضرب المثل:

«جربه ومحتاجه للطّلا»[12]: إشارة إلى أن المريض بداء الجرب يحتاج إلى الدهان على الجسد لأن الجرب لا يذهب عن الشخص إلا بالعلاج.

«زادت الحمَّى ليعه»[13]: مع ارتفاع حرارة الجسم يشعر صاحبها بـ(اللوعه)، وهي مقدمة للتقيؤ وتفريغ المعدة.

2. أسماء الأمراض:

لا شك أن أهالي الاحساء أصابتهم أمراض عادية وسارية بل وحلت بهم أوبئة فتكت بالكثير من الناس منذ القدم، ومما يؤسف عليه عدم وجود مصادر نعتمد عليها[14]، ولكن حسب بعض القرائن التي التقطناها من المصادر وبعض اللقاءات الشفاهية مع كبار السن سجلت مجموعة من الأمراض، مع أن البعض يتذكر وصف المرض وحالة المريض مع عدم معرفته باسم المرض في ذلك الوقت. وهذه أسماء الأمراض التي توصلت لها على النحو التالي:

1. **الكوليرا:** اسم مشهور ومعروف، من الأمراض الوبائية الذي مات منه خلق كثير.
2. **الطاعون:** وهو أيضاً من الأمراض الفتاكة التي مات بسببها خلقٌ كثير.
3. **الجدري:** وهذا المرض أيضاً من الأمراض الوبائية الخطيرة ، فما أصيب به أحد إلا وصحبه عمى في عينيه أو ترك علامات بارزة على وجهه.
4. **الرمد:** من الأمراض التي تصيب العيون، والتي قد تؤدي إلى العمى عند عدم وجود الرعاية الصحية الكافية.
5. **العمش:** مرض يصيب العيون أيضاً، ولعله ما يعرف بـ (التراخوما).
6. **«الغي» أو تقيح أو دمل:** المعروف بالخُرَّاج.
7. **النقرس:** وهو ما يعرف طبياً أيضاً بداء الملوك، وهو يصيب الأقدام نتيجة الإفراط في أكل اللحوم الحمراء.
8. **أمْ حَمَيِّرْ:** من أعراضه ارتفاع في درجة الحرارة، وصوت يشبه صوت الديك مع السعال المستمر، وهو ما يعرف اليوم بـ (السعال الديكي).
9. **الضروس:** ويقصد به ألم الأسنان وخلعها.
10. **الصفري والسخونة:** ارتفاع الحرارة وما يعرف هذا المرض في الوقت الحاضر بـ (الانفلونزا).
11. **أمَّهات الرَّاسْ:** التهاب اللّوز (أم الصبيان).
12. **ليّة:** آلام المعدة، شبيه بالمغص.
13. **حكة:** مشاكل جلدية، سواء كانت التهابات أو حساسية.
14. **لوته:** آلام مفاصل القدم.
15. **بهق:** بقع بيضاء على الجلد.
16. **شبسة:** حرف الشين ينطق مثل حرف (ch) بالإنجليزي، وهو مرض أبو صفار أو الصفراء، ومن أعراضه اصفرار العين والوجه واللسان والبول، مصحوباً بهزال وفقدان للشهية.
17. **بو وجه:** الشلل النصفي الذي يصيب جانبي الوجه، وقد قال علماء الطب في هذا الزمان بسبب العصب السابع، يصاب به بسبب تعرض الشخص إلى موجة برد مفاجئة.
18. **التشنج أو الجنون:** الصرع.
19. **مشق:** بثور على الجلد.

20. **الحزاز:** داء الثعلبة.

21. **لشـمة:** حرف الشين ينطق (ch) بالإنجليزي التهاب وتقيح في باطن القدم، نتيجة أثر ارتطام باطن القدم بشيء صلب ثابت على الأرض.

22. **خَازْبَازْ:** التهاب الغدة النخامية، ويسمى مرض النكاف.

23. **فتاق:** الفتاق السري.

24. **عرق النسا:** لا زال يعرف بهذا الاسم في الطب الحديث، وهو عبارة عن آلام في الناحية الخلفية من القدم حتى أعلى الفخذ على طول المسار التشريحي للعصب الذي يحمل نفس الاسم.

25. **بُوزليغَه / أم زليقة:** تسلُّخ في الجلد من أثر الاحتكاك بين الفخذين ببعضهما البعض مما ينتج عنه حرارة ورطوبة خاصة مع كثرة المشي والحركة مما يجعل الإنسان لا يستطيع المشي بصورة طبيعية، وكنتيجة لهذا الاحتكاك يفتح الماشي رجليه أثناء المشي تلافياً للاحتكاك والألم، ويقال للشخص الذي لديه هذه الأعراض بأن لديه (بوزليغَه أو أم زليقة) وأغلب انتشاره عند المصابين بالسمنة.

26. **حـزَازه:** قرحة مستديرة تصيب الرأس فتتسع قشرة الرأس، إذا تركت بدون علاج وتعالج عادة بكتابة بعض الآيات القرآنية الكريمة عليها من قبل المطوع (المـلاّ)، وهي ما يسمى بالحزاز عند العرب.

27. **الشـاقة:** حرف القاف ينطق مثل حرف الجيم القاهري أو (g) بالإنجليزي، ومن المحتمل هو ما يعرف في هذا الزمان بـ(الشقيقة)، وأعراضها عبارة عن صداع أمامي بمقدمة الرأس (الجبهة) هذا الصداع له تأثير سلبي على النظر.

يقوم شخص معين يسمى (المدهن) بتدليك مقدمة الجبهة وتجميع الألم في وسط الجبهة ومن ثم يبدأ بسحب الجلدة ثم يقوم بسحب ما تم تجميعه من الجلد حتى يخرج صوت يعرف

بـ(الصرقعة) يقال بخروج هذا الصوت يذهب الألم الذي كان يشتكي منه المريض[15].

28. **سرسـوف:** عبارة عن انتكاسه فم المعدة وانقلابه عن مكانه.

29. **الفالج:** هو الشلل.

30. **الحصبـة:** وهو عبارة عن فيروس يصيب الأطفال.

31. **الملاريا:** وهو من الأمراض الوبائية التي حصدت أعداداً كبيرة من البشرية.

32. **أمَّهات الرَّاسْ:** اللوز، وتسمى: (أم الصبيان).

33. **الجـروح والقروح:** وهي من الأمراض الشائعة في الأحساء.

34. **الشـقوق (Fissures):** وهو عبارة عن جفاف يصيب القدم يؤدي إلى تشقق وتفطر مؤخرة القدمين، وهي تصيب باطن أقدام الفلاحين بكثرة.

35. **ضيقة الصدر:** الربو.

36. **الجـرب:** معـروف ومشـهور يبـدأ بظهـور حكـة شديدة جداً، وتزداد حدتها في ساعات الليل، وكانوا يضعـون عليـه الكبريت بعدمـا يعجنونـه بالدهن، والجـرب مـن الأمـراض التـي لا يمكـن أن تـزول إلا بالعـلاج الطويـل الأمد.

37. **السقط:** إذا التهبـت اللوز يقولون: حلقه مسقط، يعني لوزه متضخمة.

والقائمـة المذكورة لم تكن هي الوحيدة التي أصابت أهالـي الأحسـاء وإنمـا هـذا الـذي عـرف بـين النـاس فبعـض الأمـراض لـم تعـرف بينهـم مثـل السـرطان والأمـراض القلبيـة، وأمـراض الحصـى والكلـى وفقـر الـدم المنجلـي، والسـكر والضغـط والقائمـة تطـول.

وذلـك نتيجة البدائية الطبية، وهي أمراض يعاني منهـا المريـض، وقـد تـؤدي إلى وفاتـه، دون أن يكتشـف المحيطيـون بـه والمعالجون لـه هوية مرضه.

3. أمـرض وبائية:

لاشـك أن الأحسـاء مـرت بأمـراض وبائيـة فتكت بالسـكان، وجعلـت أيامهـم مثـل لياليهم مـن الخوف والحـزن، إلا أنـه لـم يسـجل أي معلومـات عـن هـذا الوبـاء ولـم يكتـب عنـه وإلا فقـد حـل في أرضنـا وبـاء الكوليـرا والطاعـون والجـدري وأمـراض أخـرى لـم يكتـب عنها شـيء.

وقـد كان كبـار السـن قـد أطلقـوا علـى سـنة 1918م الموافـق 1337هـ بـ(سـنة الرحمـة) بسـبب الوبـاء الـذي داهمهـم، والـذي عـرف في دول العالـم (وبـاء الأنفلونزا الأسـبانية)، وقد أرخ البعض بهذه السـنة، فتجد بعض الآباء يخبرك عن حدث تم قبل سـنة الرحمة بكم سـنة تقريباً أو بعده، وبالتحديد نهاية الحرب العالمية الأولى (الحـرب العظمـى) قبل انـدلاع الحرب العالميـة الثانية عـام 1937 م - أعلنـت أسـبانيا عـن ظهـور انفلونـزا غير معروفـة فتكـت بالكثير من السـكان، وبعـد فترة أعلنت عن انكماش هذا الوباء، ثم أعلنت بعض دول أوروبا عن ظهـور بعض الحـالات من هذا الوبـاء في دولها، وما هي إلا فتـرة قصيـرة حتى انتشـر هذا الوباء بشـكل خيالي في جميع أنحاء العالم، واسـتمر لمدة ثلاثة أشـهر هلك بسـببه أكثر مـن أربعين مليون شـخص، وتتناقل بعض المصادر شـيئاً من المعلومات حول هذا الوباء، فقد بنيت في المقابـر العماريـات - وهي غرفة صغيرة تبنى بسـعف النخيـل للحمايـة مـن الشـمس - ولكثـرة الموتى فنيت بعـض البيـوت وبعضهـا لـم يبـق منه سـوى شـخص أو اثنين، وتم اسـتخدام الأبواب لحمل الموتى لكثرة الموتى في وقـت واحد[16].

4. أسباب انتشار الأمـراض:

ذكرنـا سـلفاً جملـة مـن الأمـراض منهـا مـا هـو بسـيط أو عرضـي ومنهـا أمـراض مسـتعصية فتاكـة حصـدت أرواح جمـع غفيـر من البشـر، هـذه الأمراض سـواء البسـيطة منها أو الفتاكة، هناك أسباب ساعدت علـى انتشـارها في الأحسـاء بعد مشـيئة الله سـبحانه وتعالـى، منها:

- مناخ المنطقة غير المسـتقر بين ارتفاع درجات الحرارة والرطوبـة الجويـة، وهـو منـاخ مناسـب علـى تكاثر الحشـرات كالذباب والبعوض، وكذلك هبوب الرياح المحملـة بالغبـار والأتربـة، كان لهـا دور في انتشـار أمـراض العيـون مثـل التراخومـا، وكذلـك مـرض الربو المسـبب لحساسـية الصـدر[17].
- وجود المياه الراكدة في المستنقعات والحقول الزراعية المنتشـرة بكثرة قـرب الأماكن السـكنية، وَلَّدَت بيئة لنمو البعوض وتكاثره[18].
- نقـص الضـوء والتهوية في كثير مـن الأحياء والمنازل السكنية[19].
- شيوع وانتشار الزواج من الأقارب.
- اعتماد بعض سكان المدينة على الآبار المنزلية الضحلة ذات المياه غير الصالحة للشرب[20].
- نقص التغذية[21] بسبب الفقر وضعف الدخل المادي.
- الجهـل بـدور النظافـة في مقاومـة ومكافحـة انتشـار الأمـراض وأهميتهـا في صحـة الإنسـان العامـة[22].
- وجود حظائر الحيوانات في المنازل سـاعد على تكاثر الذباب وتفشي الأمراض[23].

- انعدام التثقيف الصحي.
- انتشار القمامة بالقرب من المنازل وعدم إزالتها لفترات طويلة.
- عدم وجود شبكات للصرف الصحي في المنازل وإنما يقضون حاجاتهم في الحظائر.
- انعدام الكهرباء مما يصعب حفظ المواد الغذائية، فحفظ الأغذية بطريقة بدائية تكون عرضة للحشرات، وتفسد لسوء أحوال الجو المتقلب.
- وهناك سبب آخر تمثل في انتقال الأمراض من البلدان المجاورة.

5. مصطلحات طبية أحسائية:

أصبح لدى الأحسائيين كغيرهم مصطلحات طبية شعبية تسالموا على معانيها بينهم حتى أصبحت معروفة في وسطهم ومتداولة، ومما عرفنا:

دواء: اسم يطلق على الأعشاب والدهون العطرية التي يتداوون بها.

الريح: اسم يطلق على ألم العضل يقال: به ريح.

الوجع: المرض.

الوجعان: المريض.

مرمود: أي عينه بها صديد.

المطهر: الختّان، وهو الشخص الذي يقوم بدور الختان للطفل، والطفل المختون: مطهر.

مسخن: من السخونة وهو اسم يطلق على الشخص المحموم.

الحواج: يطلق هذا الاسم على العطار الذي يبيع النباتات والأعشاب الطبية.

عصره: أنبوب المرهم.

قارور: يطلق على الدواء، ولعل الاسم ورد من قرقرة الدواء، أو لأن الدواء يوضع في قارورة.

دُو دُو: الطفل يشير إلى موضع الآلام الذي لديه ويقول: دُو دُو.

زواع: وهو التقيؤ.

6. المطببون:

تحتاج هذه الأمراض إلى أطباء حاذقين وماهرين للمشاركة والمساهمة في تقديم علاج يريح المريض وذويه، ولكن وبسبب ظروف مظلمة مرت بها البلاد في تلك الفترة لم تتوفر طاقات بشرية متمكنة في هذا المجال؛ ولكن مع هذا الظرف والصعوبات عرف أشخاص بمزاولة مهنة التطبيب والذين مارسوها بعدما تعلموها بالوراثة، وحتى الصبي الذي يعمل بأجرة عند المطبب يتعلمها وهو لا يمت للمطبب بأي صلة قرابة، فهو مجرد إرث ومعرفة تكفي أن يمارس ويزاول الشخص التطبيب.

وأيضاً الحلاقون الذين يمارسون مهنة الحلاقة ما رسوا عملية الفصاد والحجامة والتختين، وخلع الأسنان.

المدهن: يطلق على الرجل، المدهنة: يطلق على المرأة، هو الذي يعالج أو يساهم بتخفيف بعض الآلام عن طريق تدليك ومرخ المنطقة التي يشتكي منها المريض بالدهن، ومنها عرف من يعمل هذا العمل بـ(المدهن) نسبة لما يستخدمه في العلاج وهو الدهان.

الحواج (العطار): صاحب محل العطارة يتعامل بالأدوية الشعبية المتكونة من أعشاب ونباتات وزيوت طيارة، يقوم بوصف الأدوية للحالات التي تعرض عليه، وهي خبرة يكسبها بمرور الوقت نتيجة التعامل المستمر مع الأدوية والأعشاب الطبية تعطيه بمرور الزمن خبرة في معرفة الأعشاب وطرق استخداماتها.

ولا يمكن تجاهل دور المرأة كطبيبة داخل الأسرة، فلديها مستلزمات علاجية صغيرة وعندها معرفة عامة ومجملة بالخواص العلاجية لبعض الأعشاب والتوابل التي يمكن شراؤها من أي عطار، واستخدامها إذا دعت الحاجة، وتقليداً لمن يكبرها سناً ومن في عمرها بإشعال البخور وبعض الأمور التي لها علاقة بالتقاليد والعادات، وقد اشتهرنَ بمعرفتهن بعمل الترفيع للأطفال وهو عبارة عن وضع الأصبع داخل البلعوم ودفع اللوزتين نحو الداخل[24].

7. أنواع الطب الشعبي في الأحساء:

يمكننا تقسيم العلاج بالطب الشعبي حسب الممارسة التقليدية المتوارثة في علاج المرضى إلى ثلاثة أقسام على النحو التالي:

1. العلاج بالأمور الروحانية.

2. العلاج بالأعشاب.

3. العلاج بالكي والحجامة والتجبير.

4. علاجات بأمور أخر.

7. 1. العلاج بالأمور الروحانية والنفسية:

ما إن تبدأ أعراض الإعياء والتعب والإرهاق بارتفاع الحرارة على الشخص في مدن وقرى الأحساء حتى يبادر ذووه ببعض العلاجات الأولية ذات الارتباط الروحي، بعض منها يمارس اقتداء بسنة رسول الله وأهل بيته الطيبين الطاهرين، والبعض الآخر ليس لهم إلا الممارسات التي اعتادوا عليها وإن نسبها البعض إلى الشعوذة وادعاء القدرة على علاج الأمراض المستعصية والسحر والكهانة. إلا أننا نرفض تأطيرها تحت هذا الإطار بداعي ظروف الجهل وإن المريض سيتجه إلى من يقدم له يد العون والمساعدة ويخلصه من آلامه ومعاناته، وصعوبة اليد بداعي الفقر، والظروف المعيشية الصعبة التي عايشوها تعرقل تطببهم في أقرب مستشفى لديهم والذي يقع في البحرين لدى الأرسالية التبشيرية الأمريكية، بالإضافة أن هذه الورقة تحاول رصد وعرض ما تطبب به في الأحساء دون إصدار أحكام على عادات وتقاليد الناس، فمن العلاجات التي لها علاقات بالنبي وأهل النبي:

قراءة القرآن الكريم:

يهرع متولي شؤون أمر المريض إلى الشيخ أو الملا أو من يعرف قراءة القرآن في ذلك الوقت ليحضره عند المريض، لقول النبي (ص): «من لم يستشف بالقرآن فلا شفاه الله»[25] فيستضيفه في منزله وبعد السلام على المريض والتمني له بالشفاء العاجل، يبدأ الضيف بتلاوة آيات مخصوصة من الذكر الحكيم وردت في الروايات باستحباب قراءتها على المريض.

وبعض القراء لا يحضر إلى منزل المريض، وإنما يكتفي بكتابة آيات من القرآن الكريم في إناء معدن بالماء والزعفران، أو من خلال النفخ على الماء في الكأس بعد قراءة عدد من الآيات والسور وإرساله للمريض.

وقد أحدثت الآيات الكريمة أثرها على المرضى في مختلف الأمراض وخصوصاً للأمراض النفسية والعصبية.

الصدقة والدعاء والحجاب (الجامعة):

قال رسول الله: (لا يرد القضاء إلا الدعاء)[26]، يؤمن كثير من المرضى وذويهم بالدعاء وأنه صلة بينه وبين ربّه، ويفضلون أن يكون الدعاء في السر بحيث يطلبون من المصلين في المسجد الدعاء لمريض دون ذكر اسم. وهكذا ديدن المسلمين يلتمسون من بعضهم البعض الدعاء.

أما الحجاب أو (الجامعة) وينطقونها أهل القرى (يامعه) عبارة عن ورقة كتب فيها رجل دين بعض آيات من الذكر الحكيم وأذكار مخصوصة صدرت من النبي محمد أو أحد المعصومين ، تغلف بكيس أو جلد حتى لا تمسها نجاسة، ومن ثم يعلقها المريض على رقبته أو تربط على كتف يده اليمنى[27].

تراب محموس:

يعتقد بعض الأحسائيين قديماً أن أكثر الأمراض إصابة تكون بسبب العين الحاسدة، فلذا عندما يكون لديهم مريض يبدؤون بالتفكير في البحث عن المتسبب بإصابة ابنهم بالمرض ويبدؤون بالتخمين حتى يتم التشكيك في كذا شخص وتبدأ مرحلة العلاج البسيطة بأخذ كمية من التراب، وبطريقة سرية بحيث لا يراهم أحد أثناء جمع التراب من أمام باب المنزل، وتسمى بموضع وطئ قدماه، ويوضع في محماس (وهو عبارة عن إناء صنع من النحاس بشكل دائري وله عصا تسمى اليد)، ومن ثم يوضع على النار حتى يحمى التراب ثم يؤخذ ويوضع بالقرب من المريض ويسكب على التراب الماء حارا فيحدث صوتاً (من شدة حرارة التراب أثناء صبِّ الماء عليه يبدأ الماء في التبخر بسرعة فيخرج صوت إلى أن يتشبع الإناء من الماء فيسكن الصوت). ثم يؤخذ التراب الذي سكب عليه الماء وينشر في الطريق بخط مستقيم حتى من يمر من أفراد الفريج (الحي) ومن يشك في أنه المتسبب بإصابة المريض توطأ قدمه عليه، فيشفى مريضهم.

وإذا كان لا يعلم من المتسبب بإصابة المريض يؤخذ التراب من عند سبعة أبواب منازل مختلفة، وتخلط مع بعض وتسخن على النار، ويعمل بها نفس الكيفية والطريقة السابقة.

سبعة الدويات:

عبارة عن مجموعة من الزيوت مثل: زيت الخروع، وباب السلام، ودهن البيذان، وعرج الحلو، وعرج المرّ، ودّم الخليو. تخلط هذه الزيوت بعضها مع بعض وتولد زيت يعرف في الأحساء بـ(سبعة الدويات) ويستخدم هذا الزيت في علاج أمراض كثيرة عبر دهن المريض ومرغ جسمه بالزيوت، وعادة ما يدهن الشخص الذي لديه ورم في جسمه، والشخص المرهق.

دوى[28] النزر:

النزر عبارة عن حالة نفسية تصيب الإنسان، ويقال أنه (منزور) أو متضرر، ولعلهم يقصدون أن الشخص المريض أصابه الداء بسبب مس الجن.

ويتم علاجه بدواء يسمى (دوى النزر) وهو عبارة عن: مادة سائلة لونها أحمر، يضاف عليه ماء الورد والنافعة، بعدما يشعلون نارا على حديدة حتى تحمر من اللهب، ومن ثم يقربون هذه الحديدة أمام وجه المريض المقصود ويسكبون الدواء على الحديدة ليخرج صوت حرارة الحديد الحار عندما يلامسه السائل، ويجمعون الدواء في إناء ويسكبون جزءاً منه في بعض زوايا المنزل والآخر يدهن به المريض.

سبع الحدايد[29]:

توجد في أغلب المنازل سبع قطع من المعدن الصغير
- تشترى من العطار
- في حال مرض أحد

أفراد الأسرة تؤخذ الحدائد وتوضع على النار حتى تحمى، ثم توضع على الأرض ويقربون المريض منها، ثم يسكبون الماء على المعدن الملتهب، ومن ثم يعاد المريض إلى فراشه. يقال: إن صوت المعدن الملتهب عند انسكاب الماء عليه يذهب من فزعة المريض.

كسر البيضة:

وهي من ضمن العلاجات الأولية التي تؤخذ بعين الاعتبار داخل البيت، وقبل التوجه إلى مطبب لأنه سيسألهم عن قيامهم بكسر بيضة أم لا ؟

وعادة ما تكسر البيضة عن الشخص عندما يصيبه أي تغير في بنيته الجسدية أو حالته النفسية سواء كان تعباً في الجسم أو مجرد إرهاق يعيق الشخص عن ممارسة نشاطه اليومي، ويوعز تلك الحالة إلى سقوط مفاجئ على الأرض ويحتمل وجود جن في ذلك المكان، أو أصابته فزعة بسبب قط لاحتمال تلبس الجن بهيئة القطط، وهكذا. فتكسر البيضة كغذاء أو فدية تقدم للجن، وبكسر البيضة يفهم الجن بأن عليه الترك والبعد عن إيذاء الشخص المكسورة البيضة لأجله[30].

7. 2. العلاج بالأعشاب:

كما ذكرنا في المقدمة إن ضعف ذات اليد وصعوبة الوصول إلى المستشفيات والعلاج على يد الأطباء المحترفين الموجودين في البحرين والعراق والهند والتي يذهب إليهم في الغالب أصحاب الاقتدار المادي أو من حالتهم مستعصية ويعجز الطب المحلي لعمل شيء حيالهم، أما من دعتهم الحاجة اضطرارياً التداوي بالنباتات والأعشاب والأزهار.

وعرف من يداوي ويمارس العلاج بهذه الطريقة بـ (الحواج)، والمحل الذي تباع فيه النباتات الحواجة، ربما قيلت من حاجة الناس للمعروض في المحل.

ويمكن تقسيم النباتات الطبية التي استخدمت في الأحساء إلى:

7. 2. 1. نباتات طبية محلية أحسائية.

اشتهرت الأحساء بخصوبة أرضها الزراعية، وجودة تربتها، حتى برزت في منطقة الخليج كأحد أبرز المناطق الزراعية التي تنبت في أرضها وواحتها العديد من الخضروات والفواكه مثل السدر (النبق)، والنخيل التي تعد الأجود في المنطقة جميعاً، فكان لبعض مزروعاتها استخدامات طبية في علاج العديد من الأمراض المتفشية في المنطقة ومنها:

اللقاح: وهو أول ما يظهر من طلع النخل الذكر والذي تلقح به النخلة، ويخرج الطلع في مغلوف يسمى في الأحساء (اللحاف) أو (التلتال). واللقاح عبارة عن مسحوق ناعم جداً شديد البياض، إذا أخذ ملعقة من الصباح على الريق مع العسل قوى الجسم بشكل عام والعمل الجنسي بشكل خاص كما أنه مفيد لإخصاب المرأة لمن تعاني من الضعف في التبويض.

الحناء: تتزين به المرأة بعدما تخضب يديها وشعرها به، وصبغ الشعر بالحناء يذهب الحمى ومفيد لبشرة الرأس، كما يستفاد من الحناء في علاج تشققات القدمين، وتجديد خلايا القدمين، ويستعمل الحناء أيضاً لعلاج الحروق بعد وضع مسحوق الحناء على الجزء المحروق، ويجعلون طبقة المسحوق لا تنفصل عن الجزء المحروق ليقلل الالتهاب.

السدر: وهي شجرة ثمر النبق (الكنار)، وهو معروف في الشرق العربي منذ أقدم العصور. يؤخذ ورقه ويجفف ثم يدق وينعم ويستخدمونه لغسيل الرأس، عبر خلطه بقليل من الماء ثم تدلك به فروة الرأس وسائر الجسم وهو في العرف العام بديل عن (الشامبو) المستخدم في العصر الحديث، وهو يكسب الشعر نعومة ويقضي على الجراثيم ويكسبه رائحة زكية. وقد حث أهل البيت أصحابهم ومحبيهم على غسل الرأس بالسدر كما تنقل عدة روايات عنهم منها ما قال الإمام الصادق

: (اغسلوا رؤوسكم بورق السدر، فإنه قدّسه كل ملك مقرّب ونبي مرسل، ومن غسل رأسه بورق السدر صرف الله عنه وسوسة الشيطان سبعين يوماً، ومن صرف الله عنه وسوسة الشيطان سبعين يوماً لم يعص الله ومن لم يعص الله دخل الجنة)[31]. وفي الطب الشعبي تستخدم أوراقه لعلاج الجرب والبثور، ومنقوع أوراقه تستخدم لعلاج آلام المفاصل والتهاب اللثة.

الكحل: يحافظ على صفاء العينين وقوة الإبصار، ويستعمل من قبل النساء والرجال، ويعالجون به داء الرمد، وقد وردت روايات في استحباب الاكتحال، منها ما روي عن الإمام الباقر، أنه قال: (الاكتحال بالإثمد[32] ينبت الأشفار ويحدّ البصر ويعين على طول السهر)[33]، وعن الرضا قال: من أصابه ضعف في بصره فليكتحل سبعة مراود[34] عند منامه من الإثمد، أربعة في اليمنى وثلاثة في اليسرى، فإنه ينبت الشعر ويجلو البصر وينفع الله بالكحلة منه بعد ثلاثين سنة)[35]، وعن الصادق: (الكحل عند النوم أمان من الماء الذي ينزل في العين)[36].

التين: الثمرة المعروفة، كانوا يجففونها ويغلونها مع الحليب العادي وبعدما يبرد يوضع على الجرح مباشرة ثم تثبت بقطعة من القماش، وأيضاً تؤكل الثمرة ويشرب ماؤها على الريق لعلاج الإمساك.

الثوم: البعض يفضل تخزينه لمدة سنه أو أكثر قبل استعماله، ويستخدم في أمور كثيرة منها: يهرس ويوضع على موضع الآلام الموضعية، والبعض يعصره في الأذن إذا كان صاحبها يشتكي من ألم مع زيت زيتون، وبفص الثوم تفرك فروة الرأس لعلاج القشرة.

القرع: بذر القرع بعد هرسه وخلطه مع السكر يقتل الدودة (الوحيدة) وتخرج مع البراز إذا أكل على الريق.

الليمون: يقدم الليمون كعصير لعلاج نزلة البرد الشديدة والضعف العام التي تصيب الأطفال والكبار.

النعناع: أوراقه تطهر المعدة من الغازات، ومزيل للمغص، وأيضاً مهدئ للكحة.

7.2.2. نباتات طبية مستوردة:

وهي كثيرة، وتجلب من مصر وتركيا والهند والصين وأوروبا، ولسنا هنا بصدد ذكرها كلها وإنما سنذكر نماذج منها وعن استعمالاتها فقط، مثل:

زيت الخروع: وهو يستخدم في حالات كثيرة، منها: يشرب قبل النوم لتسهيل المعدة، ويساعد على التئام تقرحات الجلد وشفاؤها بالدهان به، ويطلي به الفلاحون جروحهم والسجحات الجلدية، والبعض يدهن به البواسير البارزة لتلينها والمساعدة على إعادتها للداخل، تدهن سرّة الطفل الرضيع إذا تأخر التآمها، كما تدلك به حلمات الثدي عند المرأة المرضعة للمساعدة على إدرار الحليب.

حلبة: وهو بذر بُني اللون يغلى بالماء ويشرب لعلاج برد الصدر، وتشربه النفساء من أجل إدرار الحليب، وتوضع في ماء حتى تعجن ومن ثم توضع على الدمامل والخراج، وبعض الفتيات يستخدمنه من أجل زيادة الوزن.

الزعتر: ويوضع في ماء مغلى ويعالج به آلام البطن لطرد الديدان.

الصبر: مادة راتنجية[37] تستخرج من بعض الأشجار مثل مادة المرّ، وتستخدم لعلاج آلام البطن والإمساك.

العشرج: نبات يسمى بهذا الاسم يؤخذ ورقه جافاً، ويغلى بالماء ثم يشرب، وهو مضادٌّ للإمساك ومنظف للبطن.

لسان الثور: ورق صغير الحجم، لونه أزرق، يغلى بالماء ثم يشرب علاجاً للكحة.

المرّ: معروف إلى الآن يتداول ويعتبر طاردا للغازات المعوية.

المسمار (القرنفل): من البهارات، يستعمل لعلاج آلام الأسنان، بعد دعك (حبة القرنفل) يوضع

في السن المثقوب أو موضع الألم، ويترك لمدة ربع ساعة[38].

الكبريت الأصفر: وهو عبارة عن قطعة جامدة تؤخذ من العطار تدق وتطحن ثم تخلط مع الدهن المحلي لعلاج الرأس المحروق بماء مغلي.

جوز الطيب: يجلب من الهند، وهذه الثمرة تتكون من جزء خارجي سميك وجزء داخلي صلب يحتوي على البذرة في داخله، تؤخذ البذرة لعلاج آلام الروماتزم والمفاصل، والتعود على هذه البذرة يؤدي إلى الإدمان.

اليانسون: تقلى الثمرة في الماء لمدة ربع ساعة ثم تحلى وتشرب لعلاج سوء الهضم وآلام البطن بسبب وجود الغازات، فهو طارد للغازات.

الزنجبيل: يشرب ساخناً في فصل الشتاء، لأنه يبث الحرارة بالجسم، وأيضاً طارد للبلغم، ومهدئ للسعال.

3.7. الكي:

الكيّ: عبارة عن إشعال نار ووضع قطعة من المعدن عليها حتى الإحماء ومن ثم توضع على مكان الألم أو على مكان يحدد من قبل القائم بعمل الكيّ، باعتبار أن هذا المكان من جسم الإنسان يتحكم في مصدر إحساسه بالألم.

من يتم كيه: والخطوات التي يقوم بها الكاوي في عمله على النحو التالي:

1. يحدد الموضع المراد كيه، فمن أجل علاج البوصفار مثلاً لدى الأطفال أو ما يسمى الهبتايتس Hepatitis يحدد أصبع الخنصر لدى الطفل.
2. ينظف الموضع المراد كيه.
3. يختار الميسم المناسب على النار حتى يحمر لونه أو يكاد.
4. يضع الميسم على الجلد مع ضغطة خفيفة لمدة ثانية واحدة أو نحوها.
5. يمسح بالماء موضع الكي والملح ثم يستخدمون السمن أو الزبدة، وذكر لنا إن الزبدة لا توضع إلا بعد ثلاثة أيام على موضع الكي، وأما في حال أن موضع الكي انفتق فيوضع (الفكس).

وكان من يصاب بمرض السل، وهو من الأمراض المعدية، وتسبب بوفاة عدد كبير من الأهالي، يتم علاجه في تلك الفترة بالكي[39].

العُطبة: عبارة عن عود صغير يلف أعلاه بخرقة (قطعة قماش) وتشعل فيه النار، ومن ثم تطفأ النار وتتبقى آثار النار على القماش فتوضع موضع الألم، وعادة ما تستخدم العطبة عندما تصاب القدم بمسمار.

الحجامة: معنى الحجامة في اللغة: مشتقة من الفعل حَجَمَ، أي مَصَّ (حَجَمَ الصبي ثدي أمه).

وبذلك يكون المقصود من الحجامة مصّ أو تسريب كمية من الدم من موضع معَّين (بغرض مداواة عضو أو مرض معين). وهذا هو المعنى الشائع...

والحجام: المصاص، قال الأزهري: يقال للحجام حجام لامتصاصه فم المحجمة... والمحجمة ما يحجم به، قال الأزهري: المحجمة، قارورته، وتطرح الهاء فيقال محجم وجمعه محاجم[40].

من يمتهن الحجامة في الأحساء كان يمارس حلاقة الشعر وعملية الختان فكان يبدأ صباحه بالتجوال في جميع قرى ومدن المنطقة وله جدول يعرف فيه اليوم الذي يصل فيه، وأثناء سيره وتجواله يبدأ بالنداء بأعلى صوته إذا شخص يبحث عن حلاق أو حجام وختان فهو موجود، وتبدأ الناس تتجه له في موقع معين اعتاد الحجام بالجلوس والعمل فيه.

أدوات الحجامة: ويحمل الحجام لوازم عمله المتضمنة مشارط وقرون الغنم بعدما قطعت بشكل اسطواني بحيث تكون مفرغة من الداخل ومن ثم تم استبدالها بكاسات معدنية.

التجبير: ونعني بالتجبير هو علاج الكسور والمفاصل المنزلقة عن مكانها، وميكانيكية العمل هو: أن يقوم المجبر بوضع خلطة معينة - أعدّها بنفسه - مكان الكسر، بعدما ركب الكسور المكسورة على بعضها، وربطها بإحكام دون تحريك لفترة معينة، وكذلك الحال بالنسبة للمفاصل المنزلقة عن موضعها الطبيعي.

يحتاج المجبر إلى مواد ليتمكن من القيام بعمله على أكمل وجه، فيحضرها بنفسه ويحتفظ بها في منزله إلى وقت حضور المريض، وعادة هذه المواد يجلبها بنفسه وتكون من البيئة المحلية فيأخذ من النخيل الأعواد التي يحتاجها، والبيض من الحظائر، ويحتاج لبعض المحفزات لالتئام الكسور، مثل (موميان) وهذا يستورد من الخارج، وأمَّا المواد التي يحتاج لها المجبر على النحو التالي:

- الصمغ (مادة صمغية تأتي على شكل حبيبات يتم طحنها لتكون ناعمة جداً).
- بياض البيض (يتم مزجه مع الصمغ ليكون مادة لزجة).
- وعاء لخلط المزيج.
- شاش أبيض (غالبا يكون من القماش ويقطع حسب المقاس المطلوب).
- أعواد خشبية يتم عملها من جريد النخيل ويتم استخدامها لحالات الكسور.
- بودرة (نورة أو أي نوع آخر من البودرة).

والمجبر لا يعتبر التجبير مهنة يعتمد عليها كمصدر رزق، بل أغلبهم لديه مهنة يكتسب منها كمصدر رزق، والتجبير عبارة عن خدمة ومساعدة يقدمها لمن يحتاجها.

في المقابل يتردد على المجبر مجموعة من الأشخاص متعددي الشكوى من الرضوض والالتواءات، إلى الكسور، والكسور المفتوحة، وتختلف أعمار المرضى من مواليد وشباب وكبار في السن.

ومن المعتاد أن المرضى يأتون للمجبر إلا أن في بعض الحالات الخاصة يذهب المجبر إلى المرضى في منازلهم، مثل:

1. كبار السن من المرضى، الذين لا يستطيعون المشي بعد سقوطهم ويعانون من كسر في مدور الحوض.
2. من يعاني بكسور لعظمة الساق أو الفخذ لأنه لا يستطيع المشي.
3. الذي يعاني من سمنة مفرطة، لأنه بعد تجبيره يصعب تحريكه فيكون التجبير مكان سكنه.

4.7. علاج لدغة العقرب وعضة الثعبان:

عندما يلدغ عقرب شخصاً ما أو يعضه ثعبان، فإن أقرب شخص يبدأ بمساعدته بربط قماش أعلى

موضع اللدغ أو العض لمنع سريان السم في الجسم، ومن ثم يأتي إلى موضع الإصابة ويقوم بتشريطها بموس (مشرط) لاستخراج الدم، ثم يقوم بشفط الدم المتواجد على المنطقة وإخراج الدم بفمه ومن ثم بصقه أو إلقائه من فيه، اعتقاداً منهم أنهم بهذه الطريقة يتم استخراج السم من المنطقة المسمومة، ويوصي البعض بأن لا يكون الشخص الذي يقوم بعملية شفط الدم لديه جروح داخل الفم، ومن ثم يتم تغطية المنطقة المصابة بقماش وربطها.

وترتفع حرارة الملدوغ أو المعضوض أياماً قليلة ويعطى بعض الأشربة الساخنة التي تجلب أوراقها من الحواج.

8. الولادة:

كان يطلق اسم (الداية) على الولادة سابقاً، وكانت تعرف وتشتهر به، وتبدأ الداية ممارسة التوليد بعدما تعرفت على المهنة وكسبت مهارتها من أمها أو أحد أخواتها اللاتي تجالسهن وتسمع منهن أساسيات العمل وأسراره وحضرت معهن حالات توليد سابقة حتى أتقنت عملية التوليد بنفسها، حتى أتى اليوم والظرف الذي جعلها تبدأ بحالة توليد لأول مرة، وكانت (الداية) في القديم تقوم بعملية التوليد فقط. فلا تكشف على النساء الحوامل ولا تدهن بطونهن، وما تحتاجه المرأة الحامل أثناء فترة الحمل.

أدوات الولادة:

من أجل أن تقوم (الداية) بعملها كما ينبغي في ذلك الوقت، ينبغي على أسرة المرأة الحامل والتي تمر ابنتهم في مرحلة مخاض أن يقوموا بتهيئة ما تحتاجه من مواد لتسهيل عملها، مثل: المغص، والطشت، والماء الدافئ[41].

ومع ما ذكرت.... الولادة وعن الولادة وطريقة الوضع إلا أن هناك صوراً صعبة ومحزنة تمر أثناء الولادة سواء كانت على الجنين أو أمه، منها ما ذكرته الممرضة شريفة الأمريكانية في مذكراتها حينما ذكرت صوراً عديدة لولادات في البحرين والأحساء وتؤكد أنها تتكرر على ساحل الخليج، ومنها هذه الصورة المؤلمة التي تصل إلى حد مأساوي، قائلة: (عندما تأقلمت عيني داخل الكوخ المظلم، تبينت وجود فتاة مستلقية على الأرض ووجهها شاحب وتقطر عرقاً) ثم أخذت تصف حالة الأم والطفل، قائلة: (كان الجنين خارجاً بشكل جزئي من جسم المرأة، كما أنه مات منذ عدة ساعات. وكان الرأس لا يزال في قناة الولادة عنق الجنين كان ملتوياً بشكل فظيع من المحاولات العديدة لسحبه. لقد قضت الفتاة المسكينة طيلة الليل وهي على ذلك الوضع، والحجاب مربوط في يديها والقرآن بجانبها ورائحة الأعشاب الطبية تفوح من القدر الموجود بجانبها كل هذه الظواهر كانت إشارة تدل على مدى العذاب الذي مرت به الفتاة طيلة الليلة الماضية، والمحاولات غير المحسوبة التي قام بها الأهل لمعاونتها)[42].

9. الختان:

الختان في اللغة: (ختن الغلام والجارية يختنهما، ويختنهما ختناً، والاسم الختان والختانة، وهو مختون، وقيل: الختن للرجال، والخفض للنساء. والختين: المختون، الذكر والأنثى في ذلك سواء. والختّانة: صناعة الخاتن. والختن: فعل الخاتن الغلام، والختان ذلك الأمر كله وعلاجه.

والختان: موضع الختن من الذكر، وموضع القطع من نواة الجارية)[43].

من عادة أهالي الأحساء إذا رزق أحدهم بمولود ذكر ومضى على ولادته سبعة أيام، ومن يرى في طفله ضعف أو مرض أو هزل يؤجل إلى أربعين يوماً، تأخذ الطفل امرأة كبيرة - وعادة ما تكون جدته لأبيه - من الصباح الباكر وتتوجه به إلى الختّان والذي عادة ما يكون حلاقا من أجل ختان الطفل، وما أن يقطع الختّان الجلدة الزائدة تستلمه المرأة وتضع على الموضع دهناً أو زيت الزيتون، ومن ثم تسقيه ماءاً مخلوطاً بالزعفران، اعتقاداً منهم أنه يخفف الرهبة التي أصابته، ثم تعود به إلى المنزل، ويتعهدون موضع الختان بالزيت لمدة ثلاثة أيام

بعدما لفها الختّان بقطعة قماش، ومن ثم يسقط القماش لوحده، وينتهي الأمر.

10. العلاج بالمياه الكبريتية:

وهب الله سبحانه وتعالى الأحساء خيرات كثيرة عمت فائدتها الجميع منها عيون فوارة طبيعية، تسقي الزرع وتروي العطشان، وبعض عيونها تشفي المرضى بإذن الله، وقد اشتهرت في الأحساء عين النجم المعروفة؛ باحتوائها على مادة الكبريت، ويعتقد الأهالي أن العيون التي تتضمن على مادة الكبريت دواء لجميع الأمراض وخاصة علاج مرض الروماتيزم والشلل، وقد شيدت الدولة العثمانية قبة مفتوحة فوق العين وحمامات حولها يستحم فيها الناس، فأصبح المكان ملجأ وملتقى للأهالي سواء كان للنزهة أو للعلاج وقد تبوأت هذه العين شهرة واسعة في منطقة الخليج لخاصية مياهها العلاجية والشفائية فيأتون إليها من أبعد الأماكن للاستحمام بمياهها المعدنية.

الهوامش:

1. تنبيه: لا نعني بالطب الشعبي في بحثنا هذا، الطب الذي عرف بالطب العربي أو الطب الإسلامي، وإنما الطب الذي نشير له في هذه الورقة هو سبل العلاج التي تم تداولها في الفترة المظلمة بمنطقة الأحساء إلى عهد قريب، ولا نعني به أيضاً الطب البديل المنتشر في الآونة الأخيرة.
2. وقد ضرب المثل: (الدَّراهم مراهم).
3. رحلة مرتضى بن علوان إلى الأماكن المقدسة والأحساء والكويت والعراق، دراسة وتحقيق: أ. د. سعيد بن عمر آل عمر، الطبعة الثانية 1425هـ / 2004م، مكتبة المتنبي - الدمام: 97.
4. المنظومة الهجرية للحاج ملا عطية الجمري، شرح وتعليق: عبدالخالق الجنبي: 200.
5. راجع: مذكرات ماري برونز أليسون، ترجمة: إيمان عبدالرحمن الكرود، (الكويت، الطبعة الأولى 2009م، مركز البحوث والدراسات الكويتية): ص305. والسبيعي، د. عبدالله ناصر، نشاط الإرسالية الأمريكية العربية للتبشير في شرق الجزيرة العربية، مجلة الدارة، العدد الأول - السنة الثامنة - شوال 1402هـ يوليو 1982م:129 - 150.
6. يذكر الدكتور عبدالله السبيعي: إنَّ أوَّل الأطباء الذين زاروا الأحساء عام 1917م بدعوة شخصية من الملك عبدالعزيز، وهو الدكتور بول هاريسون. راجع: السبيعي، د. عبدالله ناصر، مصدر سابق: 137.
7. مذكرات شريفة الأمريكية: 198.
8. ولا يسعني إلا أن أقدم شكري الجزيل إلى الدكتور ياسين الرصاصي، استشاري العظام بمستشفى الملك فهد العام بالهفوف، والباحث الأستاذ العزيز نزار بن حسن آل عبدالجبار على مساهماته وسعيه لنجاحي أثناء كتابة هذه الورقة، والشيخ محمد بن علي الحرز، وما توفيقي إلا بالله العلي العظيم.
9. آل عبدالقادر، إبراهيم بن عبدالمحسن، المختار من الأمثال الشعبية في الأحساء، الطبعة الأولى 1422هـ - 2002م، الدار الوطنية الجديدة، الخبر: 20 رقم (56).
10. آل عبدالقادر، 47 رقم (161).
11. آل عبدالقادر، مصدر سابق: 21 رقم (57).
12. آل عبدالقادر، 71 رقم (247).
13. آل عبدالقادر، 114 رقم (408).
14. نشر في العدد الأول سنة 1416هـ - يونيو 1995م من مجلة الواحة ملف بعنوان: (مقتطفات عن الأمراض الوبائية حول السجل الصحي للمنطقة الشرقية)، ص82 إلى 85، وتضمن سجل الأمراض الوبائية التي مرت بالمنطقة الشرقية أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، اقتطفت من مصادر وثائقية سجلت من قبل المعتمدية السياسية البريطانية في البحرين.
15. لقاء مع يوسف الخلف من سكان مدينة العمران بتاريخ 20/5/ 1432هـ.

16. لقاء مع الباحث الأستاذ أحمد بن عبدالمحسن البدر، من سكان قرية القارة بتاريخ 25/ 2/ 1435هـ.
17. مجلة الواحة، مصدر سابق: 83، الطاهر، أ. د. عبدالله أحمد سعد، مدينة المبرز، الطبعة الأولى 1429هـ - 2008م، المطبعة: ب ن: 211.
18. مجلة الواحة، مصدر سابق: 83، الطاهر، مصدر سابق: 211.
19. مجلة الواحة، مصدر سابق: 83.
20. الطاهر، مصدر سابق: 211.
21. الطاهر، مصدر سابق: 211.
22. الطاهر، مصدر سابق: 211.
23. الطاهر، مصدر سابق: 212.
24. الطاهر، مرجع سابق: 213.
25. الطبرسي، الشيخ رضي الدين أبي نصر الحسن، مكارم الأخلاق، الطبعة السادسة 1392هـ - 1972م، الناشر: انتشارات الشريف الرضي: 363.
26. المجلسي، الشيخ محمد باقر، بحار الأنوار مؤسسة الوفاء - بيروت، الطبعة الثانية - 1403هـ: 90/ 294.
27. وقد ذكر الشيخ الحسن الطبرسي في كتابه (مكارم الأخلاق) مجموعة من الرقي والتمائم لسائر الأمراض فراجع: 400 - 415.
28. هكذا تنطق.
29. هكذا تنطق في الأحساء.
30. لقاء مع صادق المطلق من سكان مدينة العمران بتاريخ 1433/7/26هـ.
31. الطبرسي، مكارم الأخلاق، مصدر سابق: 61.
32. الإثمد: هو حجر الكحل الأسود، يؤتى به من أصفهان، وهو أفضله ومن المغرب أيضاً، وأجوده السريع التفتيت الذي لفتاته بصيص، وداخله أملس ليس فيه شيء من الأوساخ.
33. الطبرسي، مكارم الأخلاق، مصدر سابق: 45.
34. المراود: جمع المرود، الميل الذي يكتحل به.
35. الطبرسي، مكارم الأخلاق، مصدر سابق: 46.
36. المصدر السابق: 46.
37. الراتنج: هو إفراز المواد الهيدروكربونية من النبات، ولا سيما الأشجار الصنوبرية. التي تكون قيمتها كبيرة في السوق لمكوناتها الكيميائية واستخداماتها، مثل الورنيش والصمغ، وبوصفها مصدرا هاما للمواد الخام وللتركيب العضوي، والبخور والعطور. الراتنج الأحفوري هو مصدر العنبر. ويدخل الراتنج أيضاً في مواد طلاء الأظافر.
- ويستخدم هذا المصطلح أيضا للمواد المركبة من خصائص مماثلة. والراتنجات لها تاريخ طويل جدا، وقد ذكرها كل من ثيوفراستوس وبليني الأكبر الروماني واليوناني القدماء، خاصة الأشكال المعروفة باسم اللبان والمر. حيث كانت تحظى بتقدير كبير من المواد المستخدمة لأغراض كثيرة، وخاصة العطور والبخور في الشعائر الدينية. راجع: ويكبيديا، الموسوعة الحرة: http:// ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D8%A7%D8%AA%86%D8%AC%D9
38. وقد تم حديثاً صنع زيت القرنفل لعلاج ألم الأسنان، وهو متوفر في الصيدليات.
39. الطاهر، مرجع سابق: 212.
40. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، طبعة محرم 1405هـ، الناشر أدب الحوزة: 12 / 117، مادة (حجم)
41. لقاء مع الحاجة آمنة بنت محمد بن إبراهيم الفرحان، من سكان قرية الطرف بتاريخ 1432/11/25هـ.
42. مذكرات شريفة الأمريكية (البحرين الطبعة الأولى 1989م)، مطبوعات بانوراما الخليج: 69.
43. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، طبعة سنة 1405هـ، الناشر: أدب الحوزة، قم - إيران: 137/13، مادة (ختن).

المصادر والمراجع:

- المنظومة الهجرية للحاج ملا عطية الجمري، شرح وتعليق: عبدالخالق الجنبي: 200.

الصور:

من الكاتب.

نخلة التمر
في المعتقدات الشعبية

(1)

أ. د. عبدالباسط عودة ابراهيم

كاتب من سلطنة عمان

الاسم البابلي لنخلة التمرهو جشمارو (Jishimmaru) ، وهو مأخوذ من الكلمة السومرية جشمار (Jishimmar) . ويطلق على التمر باللغة السومرية زولوما (Zulumma) ، أما في اللغة الآرامية فتسمى النخلة دقلة (Diqla) ، وبالعبرية تامار (Tamar) ، وبالحبشية تمرة (Tamart) . ويقال تمر تلمون عن تمر البحرين ، وتمرمجان عن تمر عمان ، وفي الهيروغليفية يسمى نخيل التمر بنر (BNR) أو بنرت (BNRT) ويعني الحلاوة ، ويسمى التمر في اللغة الهندية (خرما) وهو مقتبس من الفارسية . والاسم اليوناني فينكس (Phoenix) مأخوذ من فينيقيا (Phoenicia) ، حيث كان الفينيقيون يملكون النخل وهم الذين نشروا زراعته في حوض البحر الأبيض المتوسط ، و داكتليس (Dactylis) وديت (Date) مشتقة من كلمة دقل (Dachel) العبرية الأصل وتعني الأصابع .

وذكر أبو حنيفة الدينوري في مؤلفه «كتاب النبات» أن كل ما لا يعرف اسمه من التمر فهو دقل، وواحدته دقلة، وهي الأدقال، وهكذا يسمى النخيل البذري في العراق.

نخلة التمر من الأشجار التي قدسها العرب عموما وشعوب منطقة الخليج العربي خصوصا حيث نقشت على الأختام في الحضارات القديمة، وذكر اسمها في الأساطير السومرية وتشيربعض الدراسات أن النخلة قد تكون جلبت إلى أرض سومر من منطقة الخليج العربي للإكثار وقد نظر السومريون إليها باحترام نظرا لجدب أرضهم واعتبروها صهر النحاس، وكانت النخلة هي الفائقة في تقديرهم و مكرمة في الشعائر والأساطير ففي ترنيمة للآلهة «ننسينا» تعلن فيها عراقة مدينتها أيسين التي هي أقدم حتى من دلمون فتقول «بيتي وجد قبل دلمون وكان طرازه من شجر النخيل»، وجدت النخلة منذ عهد الوركاء (الالف الرابع قبل الميلاد) على شكل نقوش على إناء مصنوع من الرخام يضم مشهدا لكاهن يقدم سلة من التمر الى الآلهة (انانا) عشتار والتي يرمز لها سكان وادي الرافدين بالنخلة المقدسة في كافة نقوشهم وآثارهم (الحفيظ،2011).

لم تكن النخلة مقدسة فقط كرمز بل كانت النخلة نفسها تقدس وتدلل كونها الشجرة الوحيدة التي تخدم بعناية فحتى التكاثر، والتلقيح في النخيل يفضل أن يقوم به الإنسان حتى يكون المحصول مضمونا ووافرا وربما كان منظر خدمة النخيل ورعايتها في دلمون مألوفا وهكذا خرج لنا هذا المثل السومري «كانوا يدللون ملوكهم كما تدلل نخيل دلمون» والمثل يصور لنا كيف كان أهل دلمون يقدسون النخيل ويهتمون بها ويرعونها رعاية متميزة حتى أن كل نخلة كانت لها معاملة خاصة حتى ضرب بها المثل أعلاه من كثرة ا الاهتمام وهناك قصائد سومرية يظهر لنا هذا المثل جليا فيها فهذا هو الملك «شلجي» الذي حكم سومر بين (2094 ق.م.- 2047 ق.م.) يسطر قصيدة يمدح فيها نفسه فيأتي في سياق الوصف «أنت مدلل من قبل ناينيجالا كنخلة في أرض دلمون المقدسة».

نشر عالم السومريات الأمريكي «صامويل نوح كريمر» في المجلدات الشرقية 1949 ترجمة لنص سومري يتحدث عن نشأة أول نخلة في الكون، وقد ترجم هذا النص الشاعر العراقي شوقي عبد الأمير في كتيب بعنوان «ميلاد النخلة 2004»، وأن تسمية العراق بأرض السواد، تعود في حقيقتها إلى النخيل، ذلك أن عرب الجزيرة حين دخلوا العراق، بعد الفتح الإسلامي، رأوا خضرة النخيل عن بعد فتساءلوا ما ذلك السواد؟ وتأتي الأساطير السومرية لتؤكد مرجعية السواد متعدد الدلالات في تشكيل نخيل أرض الرافدين وملاحمه الأولى. ابتداء من هذه الأسطورة حيث يأمر الإله أنكي الغراب بأن يسرق الكحل الأسود من خزانة سحرة أريدو، ويحلق به قرب الأهوار ليرشه بذوراً سوداء لشجرة خضراء، هي مزيج من السحر والخرافة والقداسة. يتدخل «الغراب الأسود» والكحل الذي سرقه، إذاً، في تعزيز فكرة السواد في أرض الرافدين. «أنكي» كبير آلهة السومريين فوق «زقورة أور» ينظر إلى أرض العراق فيرى المياه تتدفق والطين يخفق بالحياة والمصائر الدراماتيكية التي تحبل بها هذه الأرض فيلحظ شيئاً ناقصاً في هذه الجنة الأرضية. شيء ما ينقص أرض السواد التي يتدفق فيها الرافدان كشريانين مفتوحين من الخير واللعنات. لا نعرف ماذا كان ينقص هذه الأرض في نظر كبير الآلهة، فعناصر الحياة التي تتكرر في الأساطير السومرية تعلي من شأن النعجة - الأم - (بسبب حليبها على الأرجح) والشعير والكتان، أهو النخلة؟ شجرة باسقة ذات ثمار حلوة؟ شجرة شاملة المنافع؟ لعل هذا ما دار في خلده. فها هو يأمر الغراب أن يمثل بين يديه. الغراب الذي كشف لقابيل كيف يواري جثة أخيه القتيل «هابيل» تحت الثرى، لينشأ أول قبر على الأرض، هو نفسه الذي توكل إليه مهمة غرس أول نخلة أيضاً. يأمر «أنكي» الغراب أن يسرق كحل سحرة «أريدو» المخبأ في الوعاء اللازورد الموجود في غرفة الأمير الذي لا بد أنه يضم أفضل مقتنياته ومنها قارورة الكحل. يقول له: خذ القارورة واسحق الكحل سحقاً، ثم ابذره بين الحواشي المتاخمة للأهوار حيث

ينبت الشجر المعمّر، فيصدع الغراب لأمر سيده، يسحق الكحل وينثره بين الحواشي المتاخمة للأهوار لتطلع شجرة لم يرأحد مثلها قط. هكذا تولد النخلة على يد الغراب. من الكحل وليس من أي شيء آخر. لا تقول لنا الأسطورة لماذا الكحل، تحديداً، هو البذرة الأولى للنخيل.هل لأنه ثمين؟ أم لأنه زينة العين؟ ولكن، من المؤكد، أن للأمر علاقة بالعين، لذلك صار لسعفها شكل الحاجب.

أما مواصفات هذه الشجرة التي (لم ير أحد مثلها قط) فهي بحسب الملحمة السومرية: «لسانها الطلع يعطيك لبّا، لحيتها، الألياف تعطيك حصيرا فسائلها التي تحيط بها تعطيك أدوات القياس، أهي لهذا موجودة في أراضي الملك: جريدها يرافق الأوامر الملكية، تمرها يتدلى أعذاقا بين سعفها الكثيف، تمرها نذور في معابد أكبر الآلهة».

والنخلة هي رمز الإله تموز إله الخصب الذكوري بحسب أسطورة عشتار وتموز، كما كانت تدخل ضمن التعاويذ الخيرة الشافية والحامية، مثلما كانت أجزاؤها تدخل ضمن ممارسات الطب الشعبي القديم وللتمر فعل سحري يعتقد به العامة منذ قديم الزمان كمنشط حسي ومحرك للغريزة، لذلك كان يستخدم في طقوس الزواج المقدس، وما تزال هذه العادة مستخدمة حتى يومنا هذا.

ترجم A.H.Sayce بعض النصوص الأثرية عن نخلة التمر حيث ورد فيها «أن الشجرة المقدسة التي يناطح سعفها السماء وتتعمق جذورها في الأغوار البعيدة هي الشجرة التي يعتمد عليها العالم في رزقهم فقد كانت بحق شجرة الحياة (Tree of life)، وعلى هذا تمثلت في أوقات مختلفة في هياكل بابل وأشور».

بالنخلة بدأت الحياة، هي من أول مخلوقات الكون، خلقت مع أبي البشر سيدنا آدم (عليه السلام) لذا قال عنها الرسول الأمين (ص): «أكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم». وتشير الروايات أن الله أمر الملائكة فوضعوا التراب الذي خلق منه آدم (ع) في المنخل ونخلوه، فما كان لبابا صافيا أخذ لطينة آدم وما بقي في المنخل من تراب خلق الله منه النخلة وبه سميت لأنها خلقت من تراب بدن آدم وهي العجوة وكان سيدنا آدم يأنس بها في الجنة ولما هبط إلى الأرض استوحش بمفارقتها وطلب من الله سبحانه وتعالى أن ينزل له النخلة فأنزلها وغرسها في الأرض، ولما قربت وفاته أوصى إلى ولده أن يضع معه في قبره جريدة منها فصارت سنّة إلى زمان عيسى (ع) ثم اندرست لفترة من الزمان فأحياها النبي صلى الله عليه وسلم. وقال إنها ترفع عذاب القبر ما دامت خضراء، وقد روى الجمهور عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال للأنصار «خضروا صاحبكم فما أقل المخضرين يوم القيامة»، وقالوا وما التخضير؟ قال صلى الله عليه وسلم «جريدة خضراء توضع من أصل اليدين إلى أصل الترقوة).

النخلة أكرم الشجركما وصفها الرسول الأمين (ص): «ليس من الشجر شجرة أكرم على الله من شجرة ولدت تحتها مريم إبنة عمران»

وقال في ذلك الشاعر سيف المري:

هامت بحب النخلة الشعراء

فجرت على سنن الهوى الأهواء

أعلمت من خبر المسيح وأمه

لما أتاها المولد الوضاء

وتساقط الرطب المبارك عندما

هزت بجذع النخلة العذراء

ثمارها التمر من الأغذية الرئيسية لدى العرب ومن لزوميات الفطور وإكرام الضيف، قال النبي الأمين (ص): «بيت ليس فيه تمر جياع أهله» والنخلة تحمل سر الوجود وديمومة البقاء، و تحمل سر الخلود وتبقى بعد الفناء حيث أوصى الرسول الكريم (ص) بزراعة فسائلها حتى وإن قامت الساعة:

«إن قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فإن استطاع أن لا يقوم حتى يغرسها فليغرسها».

لولا شجرة النخيل لما وجدت معظم الواحات المنتشرة في شبه الجزيرة العربية ولما كف أحد من العرب عن الترحال وأن رجال القبائل يحملون في حزامهم حقيبة من الجلد غير المدبوغ يدسون فيها نوى التمر التي يأكلونها حيث يجمعونها لتكون وجبة لإبلهم لذلك هي استحقت ان تكون شجرة العرب الاولى لارتباطها ارتباطا كبيرا بحياة الناس منذ قديم الزمان فذكرت في تراثهم وأشعارهم وكتبهم ومؤلفاتهم، لم تحظ شجرة في تراثنا العربي بما حظيت به النخلة من تكريم حتى أنها نالت مكانة عظيمة و كرّمتها في الأديان السماوية، ففي الديانة اليهودية اعتبر التمر من الثمار السبعة وأطلق اليهود على النخيل والتمر لفظ «تمارا» ويروى عنهم أنهم لاحظوا اعتدال جذع النخلة وقوامها المديد وخيرها الوفير فأطلقوا على بناتهم اسم «تمارا» تبركاً بالنخلة ورمزاً لخصوبتها ويعتبر المسيحيون سعف النخيل رمزًا للمحبة والسلام، فقد فرش أنصار السيد المسيح عليه السلام سعف النخيل في طريقه لأورشليم «بيت المقدس» للمرة الأولى حيث كان سعف النخيل علامة من علامات النصر وكان لها النصيب الأكبر في الإسلام في القران والأحاديث النبوية الشريفة وفي المعاملات ومجدت، وذكرت في التوراة والإنجيل وفي القرآن الكريم وحظيت باهتمام بالغ وكبير في ديننا الاسلامي الحنيف حيث ورد ذكرها في العديد من الآيات القرآنية المباركة وفي الأحاديث النبوية الشريفة كونها شجرة مباركة تمد الإنسان بالطاقة وتوفر له لقمة العيش ومصدر الرزق كما أنها تتميز عن المحاصيل الزراعية غذائيا واقتصاديا.

للتمر قيمة غذائية عالية، فهو فاكهة الصحراء ومن الأغذية الأساسية لدى العرب ومن لزوميات الفطور وإكرام الضيف، لذلك اهتم العرب بالنخيل منذ القدم، ومن الأقوال العربية المأثورة عن نخلة التمر «الراسيات في الوحل، والمطعمات في المحل، وتحفة الكبير، وصمتة الصغير، وزاد المسافر، ونضيح فلا يعني طابخاً» تصف نخلة التمر وصفاً دقيقاً، فلا بديل للتمر كغذاء متكامل، فهو مصدر للطاقة الحرارية لاحتوائه على نسبة عالية من السكريات، ومصدر جيد لعناصر الحديد والبوتاسيوم، وتحتوي الثمار مقادير معتدلة من الكالسيوم والمغنيسيوم، ومقادير مناسبة من الكبريت والفوسفور والنحاس والكلورين والمنغنيز، كما أن التمور غنية بفيتامين A وB7، ومتوسطة من فيتامين B2 وB1، ونسبة قليلة من فيتامين C.

التمور منظومة غذاء متكاملة عالية القيمة الغذائية، والقيمة الغذائية تعني قابلية الغذاء على إمداد الجسم بحاجته من المواد التي تساعد على الحياة والنمو وأهم سبعة مغذيات هي «(الكربوهيدرات، والدهون، والبروتينات، والألياف، والمياه) وتسمى المغذيات الماكروية Macro nutrient اما (الفيتامينات والأملاح) فهي المغذيات الميكروية Micro nutrient وهذه يحتاجها الجسم بكميات قليلة»، والأغذية قليلة السعرات الحرارية والغنية بالمغذيات الميكروية والألياف والأحماض الامينية الأساسية والزيوت غير المشبعة تعتبر عالية في قيمة كثافتها المغذية وقياس الكثافة المغذية لأي مادة يعني ربط القيمة الغذائية لتلك المادة مع السعرات الحرارية التي تولدها.

1. المعتقد:

هو ما تقتنع بصحته منذ زمن والذي يبدو في نظر صاحبه أنه صحيح لأنه قد أخذه بعمق وفترة زمنية طويلة وفي قول آخر إن المعتقد هو الشي الذي نعتقد أنه صحيح ولا يمسه أي خطإ والذي تقتنع بصحته منذ زمن، وسنذكر ما ورد عن نخلة التمر في المعتقدات والتي قد تكون مستمرة ليومنا الحالي منها:

1.1. بعض المعتقدات في العراق:

كانت شجرة النخيل وما تزال ذات سطوة عند العامة إذ لا يجوز قطعها إلا لغاية أساسية، وعند قطع شجرة النخيل يجب قراءة الصلوات وترديد التعاويذ الحامية وإلا تعرض قاطع النخيل وفق المعتقد الشعبي العراقي للأذى الإلهي، والحقيقة فقد كانت شجرة النخيل تدخل في طقوس التقرب للآلهة حيث كانت توضع الفسائل الصغيرة في أكواز فخارية

أمام الإله الذي تجرى طقوس التقرب إليه ويكون ذلك بواسطة سكب الماء المثلج في الكوز الفخاري الذي يحتوي على فسيلة النخيل كتعبير عن تقديم عطية الماء البارد للإله لأن الماء البارد (المثلج) كان من الأمور المرفهة التي لا تقدم إلا للآلهة والملوك وعلية المجتمع.

في بغداد القديمة حين يصاب أحد الصغار بالحمى تأخذ أمه أو إحدى قريباته سعفة وتوقد مقدمتها في ليلة الجمعة وتدور بها ثلاثة عقود (عكد) أي شوارع فرعية معتقدة أن الحمى ستزول، أما إذا صادفت إحداهن حاملة السعفة الموقدة وسألت عن السبب فإن الحمى باعتقادهم ستنتقل الى السائلة ويشفى مريضهم.

1. 2. معتقدات سكان مناطق زراعة النخيل في شط العرب والأحساء:

إذا كانت النخلة مائلة إلى جهة ما فما عليك إلا أن تعلق في جهة ميلانها جمجمة حصان وعندها سوف تشعر النخلة بالخوف وتعتدل.

إذا كان لديك فحل (نخلة مذكرة) بذري صغير العمر وأردته أن يتحول إلى نخلة مؤنثة فما عليك إلا أن تقوم بشرخ الخوص في السعف كله وفي السنة القادمة يتحول إلى نخلة مؤنثة.

إذا كانت عندك نخلة مؤنثة كبيرة ولا تثمر ولجعلها تثمر ما عليك إلا تهديدها وتتوعدها وتحمل بيدك آلة قطع (سكين، هيم أو فاس او طبر) وتبدأ بتهديدها بالقطع وتحاول ضربها مرة، مرتين على الكرب وعندها سوف تثمر في الموسم القادم.

المعروف عند زراعة النواة (البذرة) فإنها عندما تثبت فهي إما تكون مذكرة أو مؤنثة ولكن إذا أردتها مؤنثة فعليك بعد زراعة البذرة، أن تتركها تنبت لطول (10سم) ثم أخرجها من الأرض وانزع النواة واترك البادرة تنمو لأنها ستكون نخلة أنثى لأنهم يعتقدون بأنك قمت بعملية خصي لها.

قال أحدهم إن نخلتهم عاشقة فقيل له كيف فأجاب تم تلقيحها من أحسن الفحول ولكنها لم

تستجب وتتقبل التلقيح وتم سؤال أحد المزارعين القدامى فقال ربما يوجد فحل قريب تحبه. ولم تم البحث في المنطقة وجدت نخلة مذكرة فتية عند الجيران وتم تلقيحها بلقاح منه فنجحت عملية التلقيح وحملت النخلة.

عشق النخلة لنخلة أخرى، ودليل ذلك ميلها إلى جهة النخلة المعشوقة، وقلة حملها، وهُزالها وضعفها من غير ما سبب واضح وعلاج هذا الداء يكون بأحد هذه الممارسات:

- أن يُلقى شيء من قلب المعشوقة - من طلعها - في قلب العاشقة اوأن تُعلق سعفة من المعشوقة على النخلة العاشقة.
- أن تعلق أربع سعفات من سعف المعشوقة على أربع جهات من النخلة العاشقة.
- شُدّ حبل بين النخلة العاشقة و النخلة المعشوقة.
- يوضع حجر مربع في قلب النخلة المعشوقة لمدة ثلاثة أيام، ثم يُنقل إلى قلب النخلة العاشقة.

يقول العمانيون أن أشجار النخيل المؤنثة تحن إلى ذكر النخيل فعند زراعة شجرة مذكرة (فحل) و سط الأشجار المؤنثة فأنها تميل رؤوسها باتجاه الفحل لوجود حالة الهيام بين الإناث والفحل.

عنبرة

من أجمل الأساطير العراقية القديمة المعروفة بأساطير المقارنات هي تلك التي كانت بين النخلة والأثلة، وردت في الأدب السومري القديم مناظرة بين النخلة والاثلة ويطلق على المناظرة باللغة السومرية «ادمندوكا» ففي بيت غرست نخله وشجرة اثل ونمتا مع بعض وكبرت الشجرتان حتى أقيمت وليمة في ظل شجرة الاثل التي نابزت النخلة فردت عليها النخلة: إنك شجرة لا نفع فيها

ردت عليها شجرة الاثل: تأملي في أثاث البيت وعدي الأخشاب التي أخذت مني لصنعه فالإنسان يتناول الطعام على منضدتي ويشرب الكؤوس المصنوعة من خشبي.

فردت عليها النخلة: أنا أزود الكبار والأطفال بالمواد المغذية ولا تخلو موائد العائلة المالكة من ثماري وأنا دائمة الحضور كجزء من القرابين لإله القمر «سين» وإنني أكبر منك ستة مرات بل سبع مرات وأنا صنو آلهة الحبوب «اشنان» وعلى مدى ثلاثة أشهر يقتات اليتيم والأرملة والرجل الفقير على ثماري دون أن يسألوا الناس إلحافا كما أن مذاق تمري حلو وسلالاتي موجودة في كل مكان.

قالت النخلة لنحتكم الى الإله وذهبتا الى الإله فقالت النخلة: إن شجرة الاثل تنتقص مني وتدعي أنها الأفضل، فقال الإله: من قال ذلك وأنت الشجرة التي حبتك الآلة ودعتك، أنت المليئة بالخير فمن سعفك نصنع السلال ومن ثمرك نأكل التمر ومن جذعك نصنع البيت ولك أكثر من 300 فائدة أخرى إني أدعوك يا شجرة الاثل أن تتواضعي أمام النخلة وأن تتقدمك هي بالمنزلة والفائدة (بوتس،2002).

1. 3. الشجرة البابلية:

أشار سترابو إلى نص فارسي يحمل عنوانا وهو حوار بين النخلة والماعز في بلاد اشور نمت شجرة جذعها جاف وإكليلها رطب ورقتها لا تشبه القصب وثمرتها كالعنب تحمل ثمارا حلوة للناس وكان الحوار التالي:

النخلة تقول للمعزة : «أنا أسمى منك منزلة في عدة أشياء وفي بلاد خوا نيره لا توجد شجرة تضاهي بنيتي، لأن الملك يأكل من ثماري الجديدة التي أنتجها... ألواح السفن مني وكذلك صاري الأبحار ومني تصنع المكانس التي تنظف البيوت... ومني يصنع الهاون الذي يهرس الشعير والأرز والمراوح التي تساعد في إشعال النار.... وأحذية المزارعين ونعال حافيي القدمين والحبال التي تصفد بها حوافرك، والعصي التي تضرب بها عنقك والمشاجب التي يتم تعليقك بها رأسا على عقب، إنني وقود للنيران التي تشويك وظل في الصيف يقي الحكام حر الهجير إنني حليب المزارعين وعسل النبلاء ومني تصنع الصناديق للأدوية تحمل من منطقة لأخرى ومن طبيب لآخر، إنني عش أمان لصغار الطير وظل للتائهين وأرمي النوى فتنمو خيرا ورزقا وفيرا وستظل قمتي خضراء إلى أبد الآبدين ويأتي المحتاجون للخبز والنبيذ ليأكلوا من ثماري حتى التخمة فأقول هل من مزيد (بوتس،2002).

النخلة النائمة بالمدينة المنورة:

حدثت في مزرعة «الضابطة» بالمدينة المنورة، فقد سقطت نخلة منذ 80 عامًا بسبب زيادة طولها وهي من صنف العنبرة، فأمر صاحب المزرعة عمالها بوضع بعض من الطين على جذعها المخلوع وهي نائمة على

جمار النخل

الأرض ظنا منه أنها ستعيش لعدة أيام ولكن المفاجأة أن النخلة استمرت بالنمو وأثمرت لسنوات عديدة وهي على وضعها فقد تبين أن سقوطها وإعاقتها لم تمنعها من إنتاج أفضل وأجود أنواع الرطب وتساوي النخل الآخر في كمية الإنتاج رغم أن جذعها مساوٍ لسطح الأرض، إن العمل الذي تم يسمى تجذير القمةً النامية وهذه ميزة تتميز بها نخلة التمر وذلك بقدرتها على تكوين الجذور الهوائية على الجذع طالما تتوفر الرطوبة وبهذا الصدد أجريت العديد من التجارب الفردية من قبل بعض الباحثين أو المزارعين لتجذير القمة النامية للأشجار الكبيرة البالغة والتي يصل طولها إلى ارتفاعات عالية يصعب ارتقاؤها. وجربت على أشجار تتراوح أعمارها ما بين 12 – 15 سنة أو أكثر، بعضها أثبت نجاحه، وفشلت مع البعض الآخر، وهذه الطريقة يمكن إجراؤها حسب الخطوات التالية:

- إزالة قواعد الأوراق «الكرب» تحت القمة النامية بمسافة 3 – 4 صفوف.
- تحاط المنطقة بقطع من البلاستيك بشكل دائري أو صندوق خشبي يحيط المنطقة.
- توضع في البلاستيك أو الصندوق الخشبي خلطة من التربة والسماد العضوي المتحلل والرمل أو التربة والبتموس والبرليت وفي كلا الحالتين تكون النسبة 1: 1: 1.
- تروى مباشرة ويستمر إضافة الماء إلى الخلطة مرة كل سبعة أيام بما يجعلها رطبة بشكل دائم.

يمكن ملاحظة تكون جذور «هوائية» عرضية في المنطقة، وحينها يمكن قطع جذع النخلة أسفل المنطقة وإنزال القمة النامية وزراعة الشجرة على الأرض، ويلاحظ أن هذه الشجرة التي تم تقصيرها وأصبحت قريبة من سطح التربة تكون فسائل جديدة، وهذه يمكن الاستفادة منها، وحتى لو لم يتم قطع القمة النامية وتجذيرها فتظهر فسائل هوائية «رواكيب» عليها يمكن تجذيرها ونقلها.

1.4. التراث المصري:

واحة سيوة:

في يوم «شماتة» بمعنى ليلة السبوع تتم أغرب العادات في الزواج عند أهل الواحة وهو أن يهدي العريس لحماته (أم الزوجة) كمية من جمار النخيل يقوم أصدقاؤه بإهدائها إليه، والجمار عبارة عن (قلب) النخلة وهو القمة النامية للنخلة ومصدر حياتها وديمومتها ومركز العمليات الحيوية، وهو مالم تحصل عليه الا بعد قتل النخلة تماما ومما يذكر أن عدد النخل الذى يتم قتله مع كل زيجة يفوق العشرين. فما هو الجمار هو البرعم القمي Apical Bud وهوذلك الجزء الأبيض الغض من قلب النخلة أو ما يحيط بالبرعم الرئيس الكبير «القمة النامية / البرعم الطرفي» للنخلة ويتم استخراجها بعد

قطع السعف والألياف المحيطة بها، والجمار مادة سليلوزية بيضاء اللون طعمها حلو هي عبارة أنسجة حديثة التكوين غضة طرية هشة حلوة المذاق خالية من الألياف يصل وزن بعضها إلى أكثر من كيلوغرام تقطع كشرائح وتؤكل، وفي الجزائر يؤكل مع العسل والكافور وتسمى الشحمة التي في القمة أو الرأس، ويحصل المزارع على الجمار بقطع السعف من أصوله مع الليف المتصل به من رأس النخلة. وتؤكل الجمارة مباشرة أو تستعمل في بعض المأكولات الحلوة والمالحة وتسمى في عمان «الحجب أوالجذب، الغزالة»، وفي قطر جذب وتنطق «يذب». جذبة: اللب يوم يخشو النخلة «خشو: تشريح النخلة».

الفوائد الصحية للجمار:

- للربو: يؤكل الجمار مع دبس التمر لمعالجة حساسية الشعب الرئوية كما أنه يساعد على تخفيف نوبات الربو.
- نزيف المعدة: الجمار مع العسل من أحسن الأدوية لمعالجة نزيف المعدة ويؤخذ على الريق يوميا.
- السعال الديكي: الجمار مع دبس التمر ودهن الصدر بزيت النخيل قبل النوم يعالج السعال الديكي.
- الجروح والقروح: عجينة الجمار والعسل والحناء من أحسن المراهم لمعالجة الجروح والقروح.

2. النخال «البيدار»:

ويسمى الصاعود وتطلق على الشخص الذي يقوم بتسلق النخلة أي الصعود إلى رأسها والقيام بعمليات الخدمة المختلفة، ويسمى الفلاح أو النخلاوي من يقوم بخدمة النخيل في قطر، ويسمى «الضباب» في نجد واليمامة. جاء في «تاج العروس» من أن الذي يقوم بأمور النخل وتأبيره وتسوية عذوقه وتذليلها للقطاف يقال له عاذق والذي يقوم بجني الثمار وقطع العذوق يسمى في البصرة «الجاني» وفي مصر طالع النخل «صاعود النخل» من أقدم وأهم المهن المرتبطة بحياة المزارعين في جنوب مصر يقوم بها أشخاص محترفون تخصصوا فيها وتوارثوها جيلا بعد جيل حيث يحتاج طالع النخل الى خبرات عدة وسمات خاصة حتى يصبح مؤهلا لطلوع النخل، فعليه أن يكون حسن التصرف في المواقف الصعبة التي تواجهه خاصة تلك التي يتعرض لها وهو موجود في قلب النخلة فكثير من الأحيان ما يجد طالع النخل ثعبانا ضخما في انتظاره يمد له رأسه ليلدغه وهو موقف يحتاج الى التعامل بحذر شديد حتى لا تكون العاقبة أن يفقد الرجل حياته ولا تسمح التقاليد المتوارثة لطالع النخل في مصر قتل الثعابين التي تسكن أعالي النخيل وإنما يجب أن يسمح لها بالرحيل بسلام لأن مثل هذه الثعابين لا تكون مؤذية بطبيعتها ولذلك تسكن أعالي النخيل لتقتات على الطيور التي تحط قريبا منها فهي لا تهاجم طالع النخل إذا استشعرت منه الأمان. يستخدم طالع النخل أدوات بدائية للغاية لا تزيد عن «بلطة صغيرة / سكين» و«مطلع أو مطلاع صغير وهو الفروند أو التبلية أو الصوع أو الحابول» هو عبارة عن حبل مصنوع من لحاء الشجر يلفه الرجل حول وسطه وهو يحتضن النخلة بينما تحتضن أقدامه الجذع في ثبات وتركيز خاصة في منطقة باطن القدم ويساعد طالعي النخل في بعض الأنواع الصعبة من النخيل مثل تلك عالية الارتفاع أو ذات البدن «الجذع» الأملس ويتيح المطلاع لجسد الرجل أن يكون أكثر حرية في التعامل مع جسم النخلة فيما تساعد البلطة في عملية قص الجريد الزائد والاسبطة المملوءة بالتمر «العذوق» على اختلاف أشكالها وهي العملية التي تتم في موسم الحصاد «الجني» من كل عام.

3. المطلاع «الصوع، الكر»:

يطلق على الآلة اليدوية التي تستعمل للصعود إلى رأس النخلة في وسط العراق «التبلية»، والإسم البابلي «توبالو»، والإسم الفارسي «بروندة» تعني الحبل، في اللغة «المرقاة»، وفي جنوبي العراق تسمى «فروند»، وفي ليبيا والجزائر ومصر (واصلة)، وفي الإحساء، ونجد، والبحرين «كر»، وفي الحجاز«مربطة»، وفي اليمن «المرقد». وفي سلطنة عمان تسمى «الكر، الصوع، المطلاع، الحابول». وسيجة الكرحبل متين يصنع من ليف النخيل أشبه بالحزام له جزء عريض

الحابول

لين يسند به الفلاح ظهره وقد عرفته العرب منذ القدم باسم «الكر». والكر أيضا حبل مصنوع من ليف النخيل يستخدم لاستخراج المياه من الآبار. ويسمى الجزء الذي يستند عليه ظهر مستعمله بالسيجة وهي مصنوعة من نسيج من ليف النخيل، حيث يتم فتل حبال دقيقة من ليف النخيل ومن ثم تنسج بطريقة خاصة لتكون هذا المستند وربما يتفنن بطريقة عمله وتعمل بعض الزخارف النسيجية فيه.

4. الحابول:

الحزام الحبلي الذي يلفه متسلق النخلة حول بدنه وحول جذع النخلة ليكون كالعتلة، تساعده على تسلق النخلة وتحميه من السقوط ويُصنع من ليف النخيل بعد نقعه في الماء وتجفيفه، حيث يُفرك ويُفْتَل باليدين ليُشكّل حبلاً طويلاً. يُؤخذ الحبل بطول عشرين باعاً ويُلَف بالقماش ثم يُطوى من المنتصف ويُفتل الاثنان على بعضهما ليشكلا جديلة يتم شدها أكثر بإدخال عدد من عصي جريد النخل بين فتحات الجديلة، تُسْحَب الواحدة تلو الأخرى مع شد طرفي الحبل بعد سحب كل عصا، ويبقى ما طوله باع ونصف الباع من كل طرف دون شد بالعصي، يُربط الطرف الأيسر منها بحبل يُسمى «غَبْط»، ويُربط الأيمن بحبل آخر يُسمى «الساق».

يقّسم طالعو النخل أشجار النخيل مثلما يقسم البشر فهناك:

- **النخلة الشريرة:** التي تعب الطالع عليها أي الملساء.
- **النخلة الطيبة:** تنبت لنفسها سلالم لمساعدة الطالع عليها.
- **النخلة البخيلة:** التي تقاوم ملامسة قدم الطالع عليها فهي غير مضيافة للبشر.
- **النخلة الحزينة.**
- **النخلة الفرحانة والمبتهجة.**

وهي تقسيمات يعرفها المحترفون في هذه المهنة وللنخيل أسرار لا يعرفها سوى طالع النخل فالنخلة التي يؤخذ منها ليف لغسل الميت لا تطرح ثمرا لمدة عامين إذ أنها تميل للحزن وإذا مات صاحب النخلة فإنها تحزن عليه حزنا شديدا كما أنه يصاب بالخوف والهلع من مشهد النيران وهنا يتم تبخيرها ومعالجتها بالقرآن الكريم وعلى طالع النخل أن يخفض بصره عند طلوعه حتى لا يصاب بالدوار وأن يلتزم بغض البصر إذا كانت النخلة في محيط سكاني لأسباب معروفة وعليه أن يكون واثقا من ثبات قدميه حتى لا يسقط فيكون مصيره الموت أو تتحطم ضلوعه ويجب أن يتلو الطالع بعض الآيات القرآنية على مسامع

الخلابة

النخلة وأن يرفع صوته للناس بمقولة (يا ساتر) حتى تفتح له النخلة كنوزها من التمر.

الخلابة «المجز»:

الآلة التي تستعمل في التكريب وقص السعف وسحل الأشواك. وفي قطر يستخدم «المنجل» وهو أداة حديدية نصف دائرية تستخدم لقطع الكرب من النخيل ولها ذراع طوله 50سم.

الشكنة:

أداة لقطع وإزالة الكرب وتسمى (المدقة).

5. مدينة العقبة الأردنية:

من التراثيات أن تجد الشخص يتحدث إلى النخلة أو يداعبها، خصوصا عندما يحرث الأرض أو يسقي الزرع، فتراه يغني ويتغزل بنخلته كأنها فتاة أحلامه، ومن أطرف ما روي في تراث أهالي العقبة عن ذلك أنه عندما لا تثمر النخلة لسنوات متوالية يقوم صاحب النخلة بالاتفاق مع أقرانه بتخويف نخلته وحثها على الإثمار بطريقة طريفة حيث يجتمع أقرانه حول النخلة فيأتي صاحبها من بعيد يحمل في يده سيفا فيشهره وينطلق مسرعا نحو النخلة وهو يصيح بصوت عال ويقول «سأقطع هذه النخلة ولن أبقي لها قلبا ولا سعفا ولا جذرا» فيتراكض أقرانه نحوه ويبعدونه عن النخلة ويدفعونه عنها ويسألونه: لماذا تريد قطع نخلتك؟ فيقول: إنها لم تثمر منذ كذا وكذا ثم يندفع نحوها من جديد وهو يتوعدها ويهددها ويقول «ذروني أقطعها وأتخلص منها»، فيمنعه أقرانه ويقف أحدهم فيقول بصوت عال: أنا أكفلها لك وأتعهد لك عنها بأنها ستثمر في العام القادم وإن لم تثمر فاقطعها وارمها في البحر، فيسكن غضب صاحبها ويتركها. ليأتي في العام التالي وقد أثمرت.

6. في التراث السوداني:

يقوم أهالي منطقة النوبة بتثبيت ثلاث أفرع من الجريد على قبور موتاهم الفرع الأول يغرس جانب رأس الميت والثاني ناحية الأرجل والثالث يوضع على القبر.

7. جزيرة جربة في تونس:

النخلة هي الأم وهي الأب وهي أصل السلالة وإليها يرجع الانتماء ولديهم أسطورة تقول إن ابنة الجزيرة هي فتاة ماتت أمّها قبل أن تحمل بها فنشأت في رجل أبيها، الذي خجل منها فرماها في جنان، تحت نخلة وهناك التقطها الطاووس، وعطف عليها وربّاها وعندما كبرت اكتشفها إبن السلطان واسمه محمد عند النخلة مخلوقة تنافس الشمس في جمالها و بهائها تقول للشمس اشرقي وإلاّ سوف أشرق مكانك يكسوها شعر مخمليّ كالليل حتى قدميها وعندما يقترب منها محمد بن السلطان تخاف وتخجل وتهرب الى النخلة تركبها لتعلو بها حتّى حدود السماء لتحميها منه، يكفي أن تقول لها: يا نخلة بابا وأمي ارقي بي لحدّ ما توصلي جوايب السماء وعندما تريد أن تنزل تقول لها: اهبطي بي حتى توصلي لوجه الوطاء وهنا يطوّع المخيال الشعبي النخلة حسب رغباته. النخلة والمرأة ولعبة الإغواء الأزلية بين المرأة والرجل ويبدو أنّه بين المرأة والنخلة والولادة حكاية قديمة وعلاقة حميمة. النخلة تشبه الإنسان عموما، وكأنهما خلقا معا أو من جذع واحد وإن بين النخلة والإنسان سبعة وجوه شبه هي:

- الجذع المنتصب.
- الذكر والأنثى.

- لا تثمر إلا إذا لُقّحت.
- إذا قطع رأسها ماتت.
- إذا تعرض قلبها لصدمة قويّة هلكت.
- إذا قطع سعفها لا تستطيع تعويضه من محلّه.
- النخلة مغشّاة باللّيف الشبيه بشعر الجسم في الإنسان.

8. مصطلحات مرتبطة بعملية التلقيح:

آبـــر:

العامل الذي يقوم بعملية التلقيح في النخيل، وقد جاء في «تاج العروس» أبر النخل والزرع ولذلك يصح إطلاق اللفظ على التلقيح الصناعي الذي يقوم به الإنسان في النخل وغيرها من النباتات وربما استعمل كلمة مؤبر أسهل ويسمى في السودان (القفاز) ويلقح النخلة القصيرة مقابل أن يكون أجره عذق (سبيطة) وللنخلة الطويلة (سبيطتين).

نـبـاتـه:

عدد من الشماريخ المذكرة. وتسمى في البصرة «لقاح» وفي وسط العراق «كش» وفي مصر تسمى حزمة الشماريخ الذكرية التي توضع في اغريض الأنثى «لقمة».

نبات الشمراخ الذكري وتسمى الازهار المذكرة في البحرين «السف».

الـدخ:

«حبوب اللقاح» دقيق ناعم كالطحين ويكون مبلل بالرطوبة وله رائحة عطرية أشبه بمني الإنسان. وفي قطر تسمى بودرة حبوب اللقاح «قمح».

الإجـمـار:

الانتهاء من عملية التلقيح ويقال (أجمر الناس أي فرغوا من اللقاح).

الـفـاتـر:

«قفش، افلج، فاثر» هو الشمراخ الزهري الأنثوي عندما يكون جاهزا للتلقيح.

الشـيص

الشـيص:

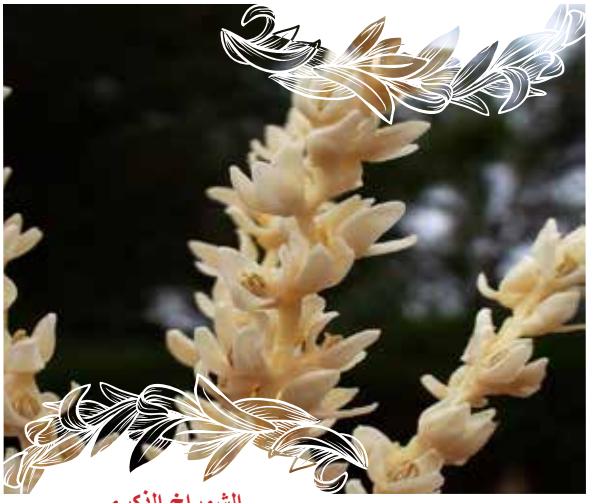
الثمار غير العاقدة حيث تنمو ثمرتان أو ثلاث، وتكون ملتصقة بقمع الثمرة، وتكون صغيرة الحجم، وهي لا تصل إلى مرحلة التمر، وغير صالحة للأكل. ويسمى في سلطنة عمان «مسندر، ومقرفد». وفي السودان «الصيص». وفي تونس «الصيش».

الـخـداج:

الثمار التي تسقط بعد العقد مباشرة لضمور أجنتها بسبب عوامل فسلجية او بيئية.

9. التلقيح او التنبيت Pollination:

تشير الدراسات التاريخية إلى أن التلقيح الاصطناعي في نخيل التمر يمارس منذ العصور الأولى كما ورد في اللوحات المسمارية التي تعود إلى القسم الأخير من الألف الثالثة قبل الميلاد في بلاد ما بين النهرين، كما أن مسلة حمورابي أشارت إلى هذا الوضع ولكون نخلة التمر ثنائية المسكن «Dioecious»، أحادية الجنس «Unisexal» فإن عملية التلقيح فيها تكون خلطيه وتتم بنقل حبوب اللقاح إلى مياسم الأزهار الأنثوية، والتلقيح لا يمكن أن يتم بشكل طبيعي عن طريق الحشرات وذلك لأن أزهار النخيل المؤنثة ليست لها رائحة تجذب الحشرات، ويمكن أن يتم التلقيح طبيعياً عن طريق الرياح ولكن نسبة نجاحه ضعيفة لأن هذا الأمر يتطلب توافر عدد



الشمراخ الذكري

كبير من الأشجار المذكرة (الأفحل) في بساتين النخيل، لذا يجب أن يجرى التلقيح اصطناعياً، وهو إما أن يكون يدوياً، أو آلياً.

(التأبير) هي عملية نقل حبوب اللقاح من النخلة المذكرة إلى مياسم الأزهار في النخلة المؤنثة، ويكون يدوياً Hand pollination أو آلياً Mechanical. تسمى هذه العملية في مصر وتونس (التذكير)، وفي السعودية - الإحساء والقطيف، وفي سلطنة عمان ودولة الأمارات (التنبيت)، وفي العراق وقطر «التلقيح». وفي حضرموت (تفخيط). اشتقت كلمة تنبيت من إسم (نبات) وهو الإسم العامي للأزهار المذكرة للنخلة أما الإسم العربي الفصيح للزهور المذكرة للنخلة فهو (السف)، وتسمي العامة حبوب اللقاح (الكُمح) أو (القُمح).

يمكن أن يتم التلقيح طبيعيا بواسطة الرياح التي تحمل حبوب اللقاح الجافة الخفيفة من الذكور إلى الإناث القريبة منها، إلا أنه في هذه الحالة يجب توفر عدد من الذكور مناسب لعدد الإناث وموزعة بين النخيل الإناث، لذلك يعتبر التلقيح الطبيعي غير اقتصادي، وبما أن النجاح التام في إنتاج المحصول يتوقف على عملية التلقيح وإتمام الإخصاب فقد قام الفلاح منذ زمن قديم بعملية التلقيح الصناعي، وهناك نقوش آشورية توضح عملية التلقيح الصناعي وذكرها حمورابي في شريعته وكان أحد الطقوس السومرية وأقدم ذكر واضح لعملية التلقيح الصناعي ما أشار إليه الكتاب اليونانيون هيرودتس وثيوفراستوس وبليني.

وتتم عملية التلقيح الصناعي بعد تفتح طلع النخيل وخروج الشماريخ من غلافها حيث ينشق الكافور عنها ويكون ذلك في شهري فبراير / شباط ومارس/ آذار بحسب الصنف حيث أن هناك أصنافا مبكرة وأخرى متوسطة وأخرى متأخرة. ويمكننا تقسيم عملية التنبيت لقسمين: تحضير دقيق حبوب اللقاح وعملية التلقيح نفسها.

تحضير دقيق حبوب اللقاح:

يلجأ الفلاح لجمع حبوب اللقاح في إناء ضخم يكون بمثابة المخزن وذلك ليسهل عملية استعماله فيما بعد وكذلك لتخزينه لتلقيح النخيل التي تتفتح أزهارها متأخرة. يقوم الفلاح بقطع الزهور المذكرة أي السف في بداية تفتحها حيث ينشق عنها الكافور ويفضل أن تترك لفترة لتجف ولكن ليس في الشمس وبعدها يأخذ الفلاح (السف) ويزيل عنه الكافور بحيث تبقى شماريخ السف كلها متصلة بالقاعدة، بعدها يقوم بهز هذه الشماريخ داخل إناء فخاري والضرب عليه بمنجل أو قطعة من الخشب لكي تنزل حبوب اللقاح كلها، وبذلك تجمع حبوب اللقاح والتي تبدو داخل الإناء كالدقيق ذات لون أصفر شمعي، ويعرف محليا باسم (القمح). ويسمى في تونس (الذكار).

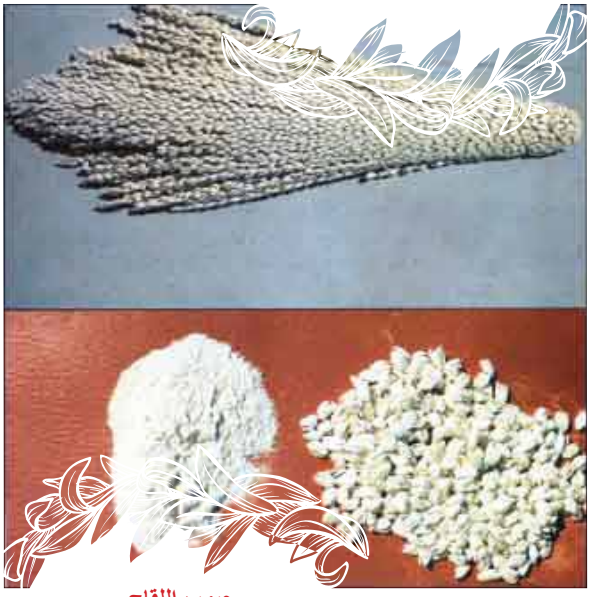
عملية التلقيح:

يفضل أن تتم عملية التلقيح خلال 2 - 10 أيام بعد تفتح الطلع الأنثوي، وتختلف الفترة من صنف لآخر وحسب قابلية أو استعداد مياسم الأزهار لاستقبال حبوب اللقاح، ولإجراء عملية التلقيح يقوم الفلاح بوضع قليل من حبوب اللقاح في قطعة قماش رقيقة ومسامية وتلف أطراف قطعة القماش حول عصا من الخشب أو جريد النخيل بحيث يكون جزء منها ممتداحتى نهاية القماش ثم يربط القماش بإحكام حول قطعة الخشب فتكون حبوب اللقاح داخل القماش وتسمى هذه (صرار) أي صرة، وعندما يريد

الفلاح تلقيح النخلة يأخذ هذه الصرة ويضرب بها الأزهار المؤنثة فتنطلق حبوب اللقاح متطايرة على شكل غبار لتستقر على الأزهار المؤنثة ثم تؤخذ 3 – 4 شماريخ من تلك التي سبق وأخذ منها حبوب اللقاح وتربط مع الأزهار المؤنثة باستخدام خوص النخيل بحيث تكون الشماريخ في وسط طلعة النخلة. وعندما يمتلك الفلاح عددا بسيطا من النخيل وتكون هناك كميات كافية من (السف) متوفرة يقوم الفلاح بأخذ عدد من شماريخ السف ويهزها على طلعة النخلة حيث تنطلق حبوب اللقاح كالغبار ثم يقوم الفلاح بربط هذه الشماريخ مع طلعة النخلة بخوص النخيل وذلك ليضمن تلقيح كل أزهار النخلة. والمثل الشعبي يجمع بين (النبات) و(القمح) وهو «حط نبات ولا قُمح» وهو يقال في حالة الحث على إنجاح الشيء بتزويده بلوازمه مثلما تحتاج عملية تلقيح النخلة إما لجزء من النبات أو بنثر دقيق القمح.

وفي الطائف اعتاد مزارعو النخيل تلقيح أو تأبير النخيل بعد الفلق وهو خروج العذوق من أكمامها، الكافور وذلك بنزع الكافور عن العذق ووضع شماريخ اللقاح التي تؤخذ من، الفحال، وهو ذكر النخل وما يتبعها من عملية الجرد أو التقليم أو التنظيف، ويفضل التبكير به وإن تأخر بعض الأيام فلا بأس لكن في أيام الحميم وهي الأيام الأخيرة من الفلق يجب عدم التأخير أو التبكير.

إن عملية اللقاح بأنها تتم بوضع شماريخ الفحال داخل العذق ورؤوسها إلى أعلى والبعض الآخر إلى الأسفل ليصل اللقاح إلى كل العذق، وبعد ذلك يتم ربطها بالخوص، وأثناء عملية التلقيح يفضل قص شماريخ العذق إذا كانت طويلة ما يعادل قبضة اليد كما يفضل خلع أو قص بعض العذوق إذا كانت كثيرة للتخفيف عن النخلة ولضمان جودة الثمرة وكبرها خاصة الصيفي منها وليست، المبكرة وبعد هذه العملية يلتزم بالاقتصاد في المياه «الري» وخاصة في فصل الشتاء حتى اكتمال الثمر واستدارته في العذق مؤكدا أنه لا يفضل التلقيح أثناء نزول المطر مباشرة ولا أثناء هبوب العواصف والرياح. المزارعون اعتادوا



حبوب اللقاح

على نسج أهازيجهم الخاصة وترديدها أثناء التلقيح قولهم:

لا اله الا الله يالله عليك توكلنا

اللهم منا اللقاح وعليك الصلاح أصلحها يا والينا

افلحي الله يسويك منا اللقاح ومن الله الثبات

والأهازيج تختلف من مكان لآخر، ويختلف المزارعون في أداء الأشعار والأهازيج فقبل البدء بالتلقيح يقول:

ذي بطيط وذي بطيط والكنف مليان لقاح

ويصدر صوتاً عند البدء في تلقيح النخيل وبعد الطلوع على النخلة وعند وضعه على جريد النخلة يقول المزارع:

لا اله الا الله محمد رسول الله اللهم عليك
توكلنا أصلحها يا والينا ووالديها وبعدها

- في منطقة السنو Seno في بوركينا فآسو الواقعة على حدود النيجر وهي منطقة فقيرة جداً وفي مجرى وادي جاف يوجد نخيل بذري أنثوي وذكري وسكان المنطقة فقراء يأكلون الشيص بسبب عدم إجراءهم التلقيح حيث يعتقد الناس هناك أنه بمجرد وضع الطلع الذكري على أسفل جذع النخلة الأنثى فإنها ستلقح.

• وفي سلطنة عمان يقوم البعض بدفن النبات «الشماريخ الذكرية» عند جوس النخلة الطويلة «العوانة» التي يصعب الصعود الى قمتها وتنبيتها اعتقادا منهم بوصول اللقاح المدفون إلى قمة النخلة.

ومن التراث أن الفتاة التي كان يتأخر نصيبها من الزواج تتجه في يوم معلوم من السنة الى نخلة مذكرة (فحل نخل معروف) وتجلس تحته وتتجه بالدعاء وتقول:

«يافحل الفحول ... أريد زوجا قبل الحول»

10. من تراث العالم:

• من عادة الصينيين قديما إذا حكموا على شخص بالإعدام خيروه بنوع واحد من الأكل يكون فطوره وغذاءه وعشاءه لمدة ست شهور وبعدها يموت الشخص ولكن أحد الأشخاص اختار التمر وبعد ستة أشهر وجدوه حيا وأعادوا العملية لثلاث مرات ولم يمت هذا الشخص بفعل تغذيه على التمر فاكتشفوا أهمية التمر وقيمته الغذائية وتم العفو عن ذلك الشخص.

من الغرائب التي ورد ذكرها عن النخل:

• أن نخلة في العصر العباسي أيام الوزير عون الدين يحيى بن هبيرة حملت ألف رطل من التمر، وفي كتاب نهاية الأرب للقلقشندي / ج11 أن أبا ميسر المصري المتوفي سنة 677 هجرية ذكر في تأريخه حوادث سنة 372 هجرية أن نخلة حملت مرتين في السنة.

• هل تعلم أن التمر لا ينقل الجراثيم أو الميكروبات وأن السوس الذي بداخل الثمار (الحشرات في التمر القديم) يلتهم الاميبيا ويفتك بالجراثيم التي تصيب الإنسان. وأن الإنسان الذي يأكل التمر يوميا لا يقربه الجن وأن التمر أعظم غذاء ودواء لرجال الفضاء. والتمر أعظم غذاء للمقاتل في الحروب لأنه يمده بالسعرات الحرارية ويقويه وينشط الغدة الكظرية بما يجعله شجاعا مقداما.

• إن تمور صنف ا لبرني تسمى أكسير الشباب وهي تنشط الغدد وتقوي الأعصاب.

• إن بعض أشجار النخيل تموت إذا مات صاحبها.

• فلاح فقير كان لديه قطعة أرض صغيرة يزرعها بالخضروات ويبيعها في السوق وكانت لديه شجرة وحيدة تقف بين نباتاته هي النخلة التي يهتم بها بشكل كبير يسمدها يزيل السعف اليابس عنها يسقيها يكربها ينبتها ويأكل من رطبها وتمرها ثلاث وجبات يوميا وفي فصل الصيف يضع سريره الخشبي تحتها وينام، يحب نخلته ويتحدث معها وبمرور السنين كبرت النخلة وكبر الفلاح حتى مات على سريره تحت النخلة وقام أصحابه بدفنه تحت النخلة وفي اليوم التالي لوفاته تقوس جذعها ومال حتى اقترب من تراب القبر الذي يرقد فيه صاحبها وبقيت النخلة لا تثمر لسنوات حتى ماتت وهي تعانق قبر صاحبها.

• من المعروف عن النخلة إنها إذا قطع منها جزء لا ينمو أبدا.. ولا يتحول الى فحم والنخلة شديدة التأثر بموت صاحبها أو المزارع الذى يعتنى بها أو موت أحد جيرانها كما إنها تحب الناس الكرام وتتشبه بهم.

• يقول علماء الرقى الشرعية إن التمر أو العجوة فيها مادة زرقاء بإذن الله تفرز هذه المادة الزرقاء فتنتشر بمشيئة الله في كافة شرايين الجسم لأن الشيطان يجري مجرى الدم في ابن آدم فحين تنتشر في مجاري الدم هذه المادة تصفي وتمنع المتلبس من الاقتراب من كل نقطة وصلة إليها هذه المادة الزرقاء أما العجوة أو التمر التي تبقى في المعدة للهضم فيها يبقى معها نوع من المادة الزرقاء فشيطان السحر المتلبس يبقى في أماكن بالجسد إلى حين انتهاء هذه المادة من مفعولها وينتشر بالتلبس الكلي أو الجزئي في الجسد، ومنذ وقت قريب اكتشف أن أكل التمر أو البلح يولد هالة زرقاء حول جسم الإنسان ووجد أن تلك الهالة الطيفية ذات اللون الأزرق

تشكل درعا واقيا وحاجزا مانعا لعديد من الأمواج الكهرومغناطيسية اللامرئية من الجن والحسد والسحر والعين الحاسدة وخلافه والجن يصبحون غير قادرين على اختراق هذا الحاجز الذي ولدته الطاقة المنبثقة من العناصر الموجودة في التمر، وخاصة عنصر الفسفور الغني بالإلكترونات والتي تزيل الشحنات الموجبة التي يحبها الجن ومظهرها الإثارة والتهيج لدى الإنسان.. ومن المعروف أن لمركبات هذا العنصر إشعاعات تألقية فوسفورية تدعم الطيف الأزرق وتمنع اختراق الجن لهذا الحاجز الطيفي في حين أنهم قادرون على اختراق كافة الأطياف والتعامل معها.

11. المعتقدات الشعبية:

هي الأفكار والتصورات والمفاهيم التي تنتشر بين الناس وتختفي في صدورهم ويلعب الخيال الفردي دورا مهما في صياغتها ومدى انتشارها والإيمان بها من قبل الأفراد والجماعات وهي تنتشر بشكل واسع بين المجتمعات البشرية لتلبية الاحتياجات المشتركة من خلال وحدة الاحتياج البشري وتتخذ صورا وأشكالا تناسب ظروف كل جماعة أو مجتمع والمعتقدات الشعبية في الوطن العربي ومنطقة الخليج العربي بشكل خاص عن نخلة التمر عديدة نذكر منها:

تأكلك أم الخضر والليف:

أو تطلع لك أم الخضرة والليف تسمى النخلة «خضرة أم الليف أو أم الخضر والليف» وتقال هذه العبارة لتخويف الأطفال ومنعهم من الخروج من البيت وخاصة عند المساء ويقصد بها النخلة، ومن النوادر التراثية عن أم السعف والليف يروى أن رجلا كان يمشي بين المزارع فرأى جذع نخلة مقطوع وعندما مر من جانبه رآه يتدحرج وتم يتدحرج خلفه حتى وصل آخر الطريق.. فأحس بالرعب وأخذ يتلو آيات من القرآن الكريم حتى اختفى عنه.

حكاية بوكربه وليفه :

يحكى أن ولداً كان دائم التعدي على النخل، يقطع الكرب والليف ليصنع جمالاً من الكرب، يربطها بحبل الليف ويجرها خلفه، وبرغم أن النخلة تعطي الناس كمية من الكرب والليف بين الحين والحين، إلا أن ذلك الولد كان يحتاج دوماً إلى المزيد، لذا فهو يعمد دائماً إلى قطع الكثير من الكرب والليف متى ما تسنى له ذلك، حتى أحست النخلة بالوهن والضعف، في يوم من الأيام والولد منهمك في تقطيع الكرب والليف من تلك النخلة المسكينة، أحس بالظلام يخيم على المكان، فالتفت ليتحقق من الأمر، فهاله ما رأى، لقد رأى نخلة جنية مرعبة فارعة الطول، يملأ جسدها الكرب المخيف، وكأنه سهام يغطيها الليف من أعلاها إلى أدناها وكأنه ثوب من نار، رمى الولد كل ما في يديه وهرب، وهو منذ تلك الحادثة يحدث الناس بما رأى، ويحذرهم من المساس بالنخلة المسكينة من بعد حادثة الولد تلك مع بوكربه وليفه، أصبح الناس يهابون المساس بالنخلة أو العبث بأجزائها ويكتفون بما تعطيهم إياه وهي راضية في كل موسم، لكن الأولاد كانوا يحتاجون إلى المزيد من الكرب والليف ليصنعوا لعبة «بعير كرب» لاستكمال القافلة، لكنهم في الوقت ذاته كانوا يخشون بوكربه وليفه. وهكذا اشتهرت في شبه الجزيرة العربية حكايات بو كربه وليفه أو أم كربه وليفه، والتي تسمى في بعض بلدان الخليج «أم السعف والليف».

سويدا خصف:

الشخصية المثيرة للخوف هي سويدا خصف تمثل كائنا خرافيا فريدا يحرس مخازن التمر ولا يهاجم إلا من يتعدى الحدود، هذه الشخصية يتكون اسمها من شقين «سويدا» وهي تصغير لسوداء وترمز إلى سواد التمر المحفوظ و«خصف»، هو وعاء لحفظ التمر مصنوع من سعف النخل، والاسم وصفي، فهي تمرة سوداء محفوظة في خصف وتمتاز شخصية سويدا خصف بأنها ليست حرة طليقة، كبقية الكائنات الخرافية، إنما هي مقيدة في المكان الذي توجد فيه أو تنقل إليه. وأهم مكان توجد فيه هو مخازن التمور ومحال بيعها، وبعض البيوت التي كانت في الماضي تحفظ فيها كميات كبيرة من التمر، لذلك ينادى على «سويدا خصف» لمن يحاول دخول مخازن التمر لسرقتها، كما تقول الحكاية الشعبية.

الوحش «الخبابا»:

في بعض قرى البحرين وحتى وقتنا الحاضر، ينصح كبار السن الصغار بعدم الدخول الى أحراش النخيل لأن بها الخبابا، والأمهات تخوف أبناءها من الخبابا حتى تنام، والخبابا في النخيل يقصد به الوحش ويسمى «دعيدع في البحر»

في قصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر شاكر السياب:

إشارة إلى حكاية النخيل وما تتركه في النفس من أثر الخوف والرعب ولا سيما في ساعة الغروب، حيث الأشباح في الحكاية تخطف الأطفال الذين لا يعودون إلى ديارهم مبكرين، «وهي النخيل، أخاف منه إذا أدلهم مع الغروب، فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لايؤوب.. من الدروب».

12. النخيل في الأحلام:

ذكر ثمرة النخيل في الأحلام حسب مراحل نموها وتطورها وفسر ما يذكر كما يلي:

- **البسر:** يدل على وجود الماء للمحتاج اليه.
- **الرطب:** أكل الرطب في الرؤيا رزق تقر به عينه وهو دليل البشارة بالولد والنصر على الأعداء والبراءة للعرض والرطب رزق حلال وشفاء وفرج ومن رأى أنه يأكل رطبا في غير أوانه نال شفاء وبركة وفرحا.
- ومن رأى كأنه يأكل رطبا في غير وقته فإنه ينال شفاء وبركة وفرحا وفقا لقصة مريم عليها السلام وكان في غير أوانه وقيل إن أكل الرطب الجني قرة عين قال رسول الله صلى الله عليه وسلم(رأيت الليلة كأني في دار أبي رافع فأتينا برطب من ابن طاب فتأولنا أن الرفعة لنا في الدنيا وأن دنيانا قد طابت والثمر مال حلال على قدر قلته وكثرته ومن التقط من شجرة ثمرا وغيرها فإنه مشتغل بحرام أو طالب شيئا لا يجب له وراسم رسوما جائرة واقتطاف الثمر من الشجرة يدل على نيل علم من عالم والتقاطها من أصل الشجرة مخاصمة رجل وقيل إن الفواكه للفقراء غنى وللأغنياء زيادة مال لقوله تعالى (وفاكهة وأبا متاعا لكم ولأنعامكم) وللخائفين أمن قال الله تعالى (يدعون فيها بكل فاكهة آمنين)
- **التمر:** في المنام وهو رمز المطر ومن أكله ينال الرزق الخالص نوى التمر المدفون مال مدخر ومنة جنى تمرا في وقته تزوج امرأة موسرة

شريفة كثيرة الخير والبركة، وإن كان في غم أو هم فرج الله عنه. والتمر لمن يراه، يدل على المطر. ولمن أكله رزق عام خالص يصير إليه وقيل إنّه يدل على قراءة القرآن، وقيل إنّ التمر يدل على مال مدخور.

- من رأى كأن الرياح قلعت النخل وقع هناك الوباء وربما كان ذلك عذابا في تلك البلدة من الله تعالى أو السلطان وطلعها مال لقوله تعالى ﴿لها طلع نضيد رزقا للعباد﴾ والبلح مال ليس بباق.
- من رأى أنه صار نخلة فإن الأمر الذي هو فيه من خصومة أو ولاية أو سفر مكروه يتصرم وخوصها بمنزلة الشعر من النساء.
- وقيل من رأى كأنّه يأكل تمراً جيداً، فإنّه يسمع كلاماً حسناً نافعاً. ومن رأى كأنّه يدفن تمراً، فإنّه يخزن مالاً، أو ينال من بعض الخزائن مالاً.
- ومن رأى كأنّه شق تمرة وميز عنها نواها، فإنّه يرزق ولداً، لقوله تعالى: ﴿إنَّ الله فَالقُ الحَبِّ والنّوى﴾ الآية. ورؤيا أكل التمر بالقطران دليل على طلاق المرأة سراً. وأما رؤية نثر التمر، فنيّة سفر. والكيلة من التمر غنيمة.
- ومن رأى كأنّه يجيء ثمرة من نخلة في إبانها، فإنّه يتزوج بامرأة جليلة غنية مباركة. وقيل إنّه يصيب مالاً من قوم كرام بلا تعب، أو من ضيعة له وقيل يصيب علماً نافعاً يعمل به. فإن كان في غير أوانها فإنّه يسمع علماً ولا يعمل به. فإن رأى كأنّه جنى نخلة عنباً أسود، فإنّ امرأته تلد ولداً من مملوك أسود. فإن رأى كأنّه جنى من نخلة يابسة رطباً، فإنّه يتعلم من رجل فاسق علماً ينفعه. وإن كان صاحب الرؤيا مغموماً نال الفرج، لقوله عزّ وجلّ في قصة مريم: ﴿وهزّي إليَك بجذع النَخْلَة﴾.
- قال رسول الله (ص): رأيت كأنّ رجلاً أتاني فألقمني لقمة تمر، فذهبت أعجمها، فإذا نواة، فلفظتها. ثم ألقمني لقمة ثانية فإذا نواة فلفظتها. ثم ألقمني لقمة ثالثة فإذا نواة فلفظتها. فقال أبو بكر: دعني يا رسول الله أعبرها. فقال: عبرها. قال: تبعث سرية فيغنمون ويسلمون ويصيبون رجلاً، فينشدهم ذمتك فيخلونه. ثم تبعث سرية، وقال ثلاثاً، فقال صلى الله عليه وسلم: كذلك قال الملك.
- روي أنّ عمر (رض) رأى كأنّه أكل تمراً، فذكر ذلك لرسول الله (ص) فقال: ذلك حلاوة الإيمان. وأنواع التمر كثيرة، والتمر لمن يراه، يدل على المطر. ولمن أكله رزق عام خالص يصير إليه، وقيل إنّه يدل على قراءة القرآن، وقيل إنّ التمر يدل على مال مدخور.
- أتى رجل ابن سيرين فقال: رأيت كأنّي وجدت أربعين تمرة، فقالت: تضرب أربعين عصا. ثم رآه بعد ذلك بمدة فقال: رأيت كأني وجدت أربعين تمرة على باب السلطان. فقال: تصيب أربعين ألف درهم. فقال الرجل: عبرت رؤياي هذه المرة بخلاف ما عبرت في المرة الأولى. فقال: لأنّك قصصت علي رؤياك في المرة الأولى وقد يبست الأشجار وأدبرت السنة، وأتيتني هذه المرة وقد دبت الحياة في الأشجار. وكان الأمر في المرتين على ما عبره.
- رأى أنس بن مالك في المنام كأنّ ابن عمر يأكل بسراً، فكتب إليه إني رأيتك تأكل بسراً، وذلك حلاوة الإيمان. وقيل انّ رجلاً عارياً رأى كأنّ سلات من التمر البسر في نغض من بطون الخنازير، وهو يدفعها ويحملها إلى بيته. فسأل المعبر عنها، فعبرها غنائم من مال الكفار، فما لبث أن خرجت الروم وكان الظفر للمسلمين، ووصل إليه ما عبر له.
- سئل ابن سيرين عن امرأة رأت كأنّها تمص تمرة وتعطيها جاراً لها فيمصها، فقال: هذه المرأة تشاركه في معروف يسير، فإذا هي تغسل ثوبه. وأتى ابن سيرين رجل فقال: رأيت كأنّ بيدي سقاء وفيه تمر، وقد غمست فيه رأسي ووجهي، وأنا آكل

منه وأقول: ما أشد حموضته. فقالت ابن سيرين إنك رجل قد انغمست في كسب مال يميناً وشمالاً، ولا تبالي أمن حرام كان أمن من حلال، غير أنّي أعلم أنّه حرام. فكان كذلك.

- **النخل:** تعبر النخلة في المنام بالرجل العالم والعربي الحسيب النافع للناس نومن ملك نخلا كثيرا فأنه يتولى على رجال والنخلة عمة الانسان.
- **النواة:** من رأى نواة صارت نخلة فان صبيا يصير عالما ورجلا وضيعا يصير عظيما.
- قال بعضهم النخل طول العمر ورأى السيد الحميري رسول الله (ص) كأنه في أرض سبخة ذات نخيل وإلى جانبها أرض طيبة لا نبات فيها فقال صلى الله عليه وسلم له أتدري لمن هذه الأرض قال لا قال هذه لأمرؤ القيس بن حجر خذ هذا النخل الذي فيها فاغرسه في تلك الأرض الطيبة ففعلت ما أمرني به فلما أصبحت غدوت على ابن سيرين وأنا غلام فقصصت عليه رؤياي فتبسم وقال يا غلام أتقول الشعر قلت لا قال إما أنك ستقول الشعر مثل امرئ القيس إلا أنك تقول في أقوام طاهرين.

المصادر والمراجع:

- ابراهيم، عبدالباسط عودة، (2008)، نخلة التمر شجرة الحياة / المركز العربي لدراسات المناطق الجافة والأراضي القاحلة (أكساد)، 380 صفحة.
- ابراهيم، عبدالباسط عودة، (2014) نخلة التمر، تاريخ وتراث وغذاء ودواء / مركز عيسى الثقافي / البحرين 329 صفحة.
- ابراهيم، عبدالباسط عودة، (2015) التمور وأجزاء النخلة الأخرى منظومة غذائية وصحية وعلاجية شاملة / المركز الوطني للنخيل والتمور / الرياض. نشرة رقم 3، 89 صفحة.
- ابراهيم، عبدالباسط عودة، (2015) محاضرة أنا ونخلة التمر / مركز عيسى الثقافي، 2015/10/9.
- البكر، عبد الجبار، (1972). نخلة التمر ماضيها وحاضرها والجديد في زراعتها وصناعتها وتجارتها. مطبعة العاني - بغداد، 1085 صفحة .
- الحفيظ، عماد محمد ذياب، (2011)، بيئة الخليج وجزيرة العرب، دار صفاء للطباعة والنشر /عمان. 312 صفحة.
- بوتس، دانيال، (2002)، وليمة من التمور. وزارة الاعلام/ دولة الامارات العربية المتحدة.
- عبد الأمير، شوقي ، (2004)، ميلاد النخلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 64 صفحة.

شعلان، سميح، (2013)، المأثورات الشعبية وقضية الموضوع، مجلة المأثورات الشعبية / وزارة الثقافة والفنون والتراث/ دولة قطر، العدد 81: 29 - 34.

- Dowson, V. H. W. (1949).The Date and the Arab. Journal of the Central Asian Society: 36 - 41.

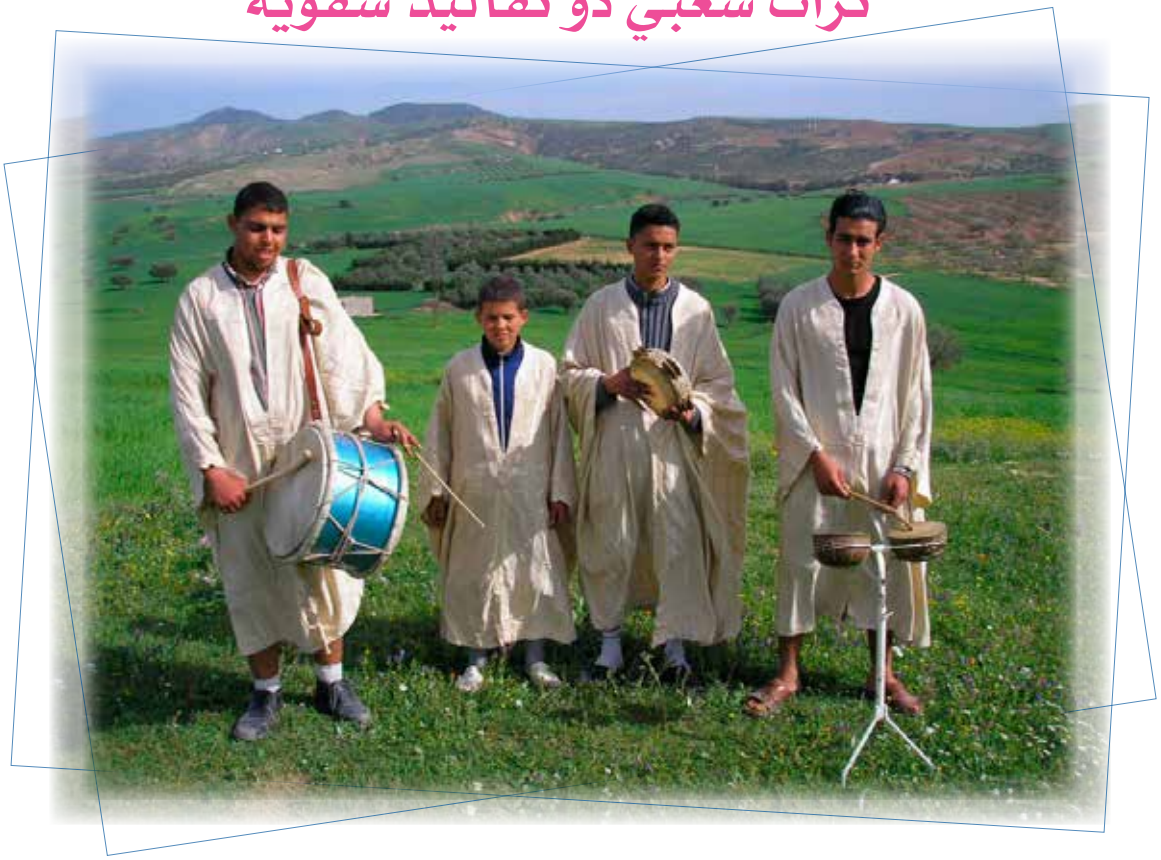
الصور:

- من الكاتب.
1. أرشيف الثقافة الشعبية.

موسیقی و آداب حرکتی

- فنّ "المالوف" في "تستور": تراث شعبيّ ذو تقاليد شفويّة 126
- الهوية المغربية من خلال الغناء والرقصات الشعبية 140

فنّ "المالوف" في "تستور":
تراث شعبيّ ذو تقاليد شفويّة



أ. وجدي عليلة

باحث من تونس

إنّ في رصيد التّراث الموسيقي التّونسي من الثّراء والغزارة ما جعل عديد الدّارسين والباحثين يُقبلون عليه بكلّ شغف للارتواء منه والتشبّع به، فتعدّدت بذلك الدّراسات والبحوث في معرفة أصول هذا التّراث وخصوصياته الأدبيّة منها والموسيقيّة. ويمثّل «المالوف» في تونس جزءا هامّا من رصيد هذا التراث الموسيقيّ والذي تكوّن عبر مئات السّنين من طرف موسيقيّين مجهولين وانتقل مشافهة من جيل إلى آخر، فكان من الطّبيعيّ له أن يتعرّض خلال مسيرته إلينا لبعض التّغييرات والتّحويرات الشّيء الّذي أدّى إلى وجود روايات عديدة ومختلفة في بعض المناطق التّونسيّة. من هذا المنطلق، ستنطوي دراستنا على إحدى هذه الروايات وهي رواية «تستور» للمالوف الّتي لها من الخصوصيّات الفنيّة ما دفعنا للخوض في عبابها والتّنقيب في مادّتها الأدبيّة والموسيقيّة.

وبحكم تخصّصنا العلميّ المتمثّل في «اثنولوجيا الموسيقى» (ethnomusicologie)، والّذي يُعْنى بدراسة الأنماط الموسيقيّة في إطارها الاجتماعي والثّقافي، سنقوم من خلال هذه الدراسة بمحاولة كشف وفهم العلاقة الّتي تربط بين هذا الموروث الموسيقيّ بواقعه الاجتماعي وتوضيح أبعاده الاجتماعية والثّقافيّة ومدى تأثيره في الحياة اليوميّة لأهالي المنطقة.

ماهيّة المالوف:

«المالوف» هو نمط موسيقيّ ذو تقاليد شفويّة في الحفظ والتّداول، يمكن إدراجه ضمن التّراث الموسيقي التّونسيّ باعتباره موروثا موسيقيّا يحتوي على أشعار غنائيّة منتخبة من قصائد وموشّحات وأزجال متعدّدة من كلام الأندلسيّين وأهل المغرب وبعض التّونسيّين[1].

والحديث عن الأصول التّاريخيّة لموسيقى المالوف بتونس يبقى في محدوديّة دائمة، وذلك باعتبار أنّ محاولة أيّ باحث في هذا المجال لا تعدو أن تكون إلاّ ملامسة لتاريخ هذا الفنّ والّتي تتعمّق كلّما ازداد الدّارس تعمّقا في الكشف عن خبايا هذه الموسيقى وفهمها وتحديد أصل نشأتها والبحث عن دوافع تواصلها.

ومن الطبيعيّ جدّا، أنّ الخوض في هذا الجانب لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن المصادر المكتوبة الّتي تناولت بالدراسة وبالتحليل الجوانب التّاريخيّة لموسيقى المالوف والّتي تعدّدت بتعدّد المختصّين والمؤرّخين في هذا المجال.

فمن جانبه ذكر حسن حسني عبد الوهّاب في كتابه «ورقات» في جزئه الثّالث يقول:

«.. تاريخ المالوف هو تاريخ الهجرة الأندلسيّة إلى شمال إفريقيا، عندما بدأ نزوح المغاربة الأسبان إلى تونس في عهد الحفصيّين..»[2]، وفي موضع آخر يضيف قائلا: «.. ذلك هو هجرة أهل الأندلس الأخيرة إلى القطر التّونسي - أوائل القرن الحادي عشر هجري - إذ أنّهم جلبوا معهم ما بقي لديهم من أغانيهم الكلاسيكيّة وألحانهم الشّعبيّة»[3].

وفي المنحى نفسه، يقول الرزقي[4] في كتابه الأغاني التّونسيّة: «من أحسن النّغم والأعاريض الّتي أتى بها مهاجرو الأندلس تلاحين الموشّحات والأغاني المعبّر عنها عندنا بالمالوف...»[5].

والواقع، أنّ انتشار الموسيقى الأندلسيّة في البلاد التّونسيّة لم يتزامن فقط مع مهاجري الأندلس إليها وإنّما سبق ذلك بفترة، حيث ازدهرت الفنون الأندلسيّة في عهد الموحّدين[6] الّذين بسطوا حكمهم على كامل المغرب الكبير، وتطوّرت أساليبها على الأهواء والأذواق... ودام هذا التيّار الجديد آخذا بنفوس السكّان طيلة ثلاثة قرون ونصف، وشاعت بينهم أغاني اشبيلية وغرناطة، وارتكز الفن التلحينيّ على النوبات والموشحات[7].

يبدو إذن أنّ توافد الأندلسيّين إلى القطر التّونسيّ في كلّ الأحوال كان له بالغ الأثر في تغيير الحركة الموسيقيّة بتونس، خاصّة في عهد الدّولة الحفصيّة[8] الّتي تألّقت فيها الحضارة التّونسيّة وبلغت أعلى درجات الازدهار، وفي هذا المعنى يقول ابن خلدون[9]: «اجتمع بحضرته (أي المستنصر بالله الحفصي[10]) من أعلام الناس الوافدين على أبيه وخصوصا الأندلس من شاعر مفلق، وكاتب بليغ، وعالم نحرير... متفيّئين ظلّ ملكه.. وفي أيّامه عظمت حضارة تونس، وكثر ترف ساكنها، وتأنّق النّاس في اللّباس والمراكب والمباني ... وتناغوا في اتّخاذها وانتعاشها إلى أن بلغت غايتها»[11].

ولعلّ اعتراف كلّ دول المغرب والأندلس بقيمة سلطة الحفصيّين وتوجّه أغلب علماء الغرب الإسلامي نحو تونس، من بين أهمّ العوامل الّتي ساهمت في انتشار الموسيقى الأندلسيّة المسمّاة. كما أسلفنا باسم المالوف وفرضها على كلّ الأذواق[12] حتّى أنّها صارت الأكثر طغيانا على مسامع التّونسيّين في ذلك العهد وحتّى من بعده[13].

إنّ الجذور التّاريخيّة للمالوف، مكّنته من أن يجسّد التّراث الموسيقي التّونسيّ وذلك لما يحتويه من رصيد موسيقيّ يتكوّن. وبدرجة أولى. من نوبات[14] على عدد الطّبوع التّونسيّة[15] وذلك إذا ما استثنينا

خريطة ولاية باجة ومعتمديّاتها

بعض القوالب الموسيقيّة كـ«الشغل»[16] و«الفوندو»[17] و«البشرف»[18].

1. تقديم منطقة البحث «تستور»:

تقع تستور في الشّمال الغربيّ للبلاد التّونسيّة، وهي معتمديّة من بين تسع معتمديّات[19] بولاية باجة، عُرفت هذه المنطقة بعراقتها وبتاريخها[20] إذ تعدّ من بين أبرز المناطق التّونسيّة الّتي اعتمرت بها الجالية الأندلسيّة المهاجرة من بلاد الأندلس إلى تونس[21] وهي بشهادة ابن أبي دينار «.. أعظم بلدان الأندلسيّين وأحضرها..» ولعلّ احتضان هذه المنطقة لأهمّ مظاهر التراث الأندلسي يؤكّد الفكرة القائلة بأنّ «تستور هي وريثة الأندلس على ضفاف وادي مجردة».

2. مظاهر الإعمار الأندلسي بتستور:

من المؤكّد أنّ الهجرة الأندلسيّة الأخيرة إلى القطر التّونسيّ سنة 1609م، كان لها بالغ الأثر خاصّة بجهة تستور الّتي احتضنت مظاهر كثيرة من تأثير الإعمار الأندلسي بها والّذي شمل العديد من الجوانب من ذلك الجانب المعماري والإجتماعي والثّقافي.

الجانب المعماري:

تتميّز تستور بطابع معماري أفردها عن سائر القرى الأندلسيّة - إن صحّ التّعبير - بتونس، ومن الطبيعيّ جدّا أن يكون حديثنا عن الفنّ المعماري بهذه الجهة انطلاقا من آثار المسجد الكبير الأوّل بالرّحيبة وصومعة[22] الجامع الكبير الموجود بحيّ التّغرين[23]، إضافة إلى القباب المرتفعة فوق المساجد والزّوايا[24] والحمّامات وكذلك الدّيار[25] ذات الطّابع الأندلسي.

والواقع أنّ اختيار الموريسكيّين لموقع «تشيلاّ» الأثري كان صائبا إلى حدّ كبير، إذ أنّ وفرة الحجارة الرّومانيّة سهّلت عليهم عمليّة تشييد المباني بطابع أندلسيّ إسبانيّ تتجلّى ملامحه في النّقوش و«القرميد» والآجر البارز، كما أنّ الموقع الجغرافي ومناخه الطّبيعيّ خفّف لهؤلاء المهاجرين من غربتهم ومكّنهم من استحضار بيئتهم الأصليّة بالأندلس، ومهما يكن من رأي وافتراضات في هذا الجانب، فمن المؤكّد جدّا أنّ الجالية الأندلسيّة نجحت إلى حدّ كبير في تحويل «تيشيلاّ» الرّومانيّة إلى تستور الأندلسيّة.

الجانب الإجتماعي:

إنّ الجالية الأندلسيّة المهاجرة إلى تونس عموما وتستور بصفة خاصّة وغيرها من القرى الّتي أسّسوها وشيّدوها، هم من الموريسكييّن الّذين أُطردوا من موطنهم الأصلي بحكم حملة التّنصير عليهم وبعد أن عاشوا فترة من الزّمن بإسبانيا تحت وطأة الاضطهاد لدينهم الإسلاميّ. لذلك، كان من الطّبيعيّ أن يتهافت هؤلاء الأندلسيّون - في موطنهم الجديد تستور - على الدين الإسلامي بكلّ لهفة وحماس، وهو ما أدّى إلى طغيان الظّاهرة الدّينيّة في سلوكهم الاجتماعي وفكرهم الثّقافي.

والواقع،أنّ ثراء الحياة الدّينيّة في المجتمع التّستوري عموما لم يقتصر على العنصر الأندلسيّ وحده، وإنّما كان نتيجة لإسهامات عناصر اجتماعية أخرى ونعني بذلك «الوسْلاتيّين» وهم قبائل نزحوا من جبل وسلات بالجزائر وغيرهم من الّذين التحقوا بالأندلسيّين وتقاسموا معهم تستور ونعني بهم «المانسيّون» وهم أصيلو منطقة «مانس» قرب «جبل وسْلاَتْ» بالجزائر، و«الزْوَاوِيُّون» أصيلو منطقة «زواوة» بالجزائر، و«الحنفيّون» واليهود والبَلْديُّون.

وعلى الرّغم من اندماجهم مع الوسلاتيّين وغيرهم من الفئات الاجتماعية الأخرى، فقد حافظ الموريسكيّون على عاداتهم وتقاليدهم وتمكّنوا من نقل حرفهم ومهنهم ونشرها لدى المجتمع المحلّي بتستور.

ونورد فيما يلي جدولا بيانيّا[26] يحتوي على أسماء بعض العائلات[27] الأندلسيّة المتبقيّة منها والمندثرة بتستور، مع قناعتنا الراسخة بأنّ العائلة الأندلسيّة تمثّل النّواة الأولى للمجتمع التستوري والّتي لها الدّور الأوّل والأساسي في نقل عادات وتقاليد وثقافة المجتمع الموريسكيّ:

اسم العائلة	الأصل	ملاحظات
ابن الشّيخ	نسبة إلى اسم الأب أو الجد.	يوجد هذه النسب أيضا في كلّ من مجاز الباب، العالية، غار الملح.
ابن عاشور	نسبة إلى اسم الأب أو الجد.	يوجد هذه النسب أيضا في كلّ من تونس، العالية، السلوقيّة، طبربة.
ابن موسى	نسبة إلى وادي موسى بجزيرة «ميّورقة» (Majorque) «Moussa de val»	يوجد هذه النسب أيضا في كلّ من العالية، السلوقيّة، قريّش الوادي.
ابن هجّالة	نسبة إلى صفة المرأة المتوفّى زوجها.	وجد هذه النسب أيضا في واكدة.
ألكانتي	نسبة إلى«Alicante» مدينة إسبانيّة تقع على السّاحل الأبيض المتوسّط.	وجد هذه النسب أيضا في السلوقيّة.
الأندلسي	«Andaluz» 50كلم جنوب غربي صوريا بإسبانيا«Soria».	هذه النسب متواجد في عدّة مدن تونسيّة.
بشكوال	إسم إسباني «Pascual».	يوجد هذه النسب أيضا في كلّ من سليمان، وطبربة.
بلنسين	نسبة إلى «بلنسية» «Valencia»	يوجد هذه النسب أيضا في مجاز الباب.
بنتور	نسبة إلى الرسّام بالإسبانيّة «Pintor»	يوجد هذه النسب أيضا السلوقيّة ومجاز الباب.
بلانكو	نسبة إلى اللّون الأبيض «Blanco»	يوجد هذه النسب أيضا في غار الملح وقريّش الوادي
الطبيب	نسبة إلى مهنة.	يوجد هذه النسب أيضا في السلوقيّة ومجاز الباب.
الطويل	نسبة إلى صفة خلقيّة.	يوجد هذه النسب أيضا في السلوقيّة.

السّاعة المعكوسة مرسومة في أعلى صومعة الجامع الجامع الكبير بحيّ التّغرين (سنة 1630م)

آلة النّفّارات وتسمّى أيضا « النّقّارات، وهي آلة إيقاعيّة تتكوّن من طبلتين صغيرتين ينقر عليهما بواسطة عصوين صغيرين

لقد حافظت العائلات الأندلسية على عاداتها وتقاليدها واحتفظت بمهنها وحرفها بالرّغم من اندماجها في المجتمع التّونسيّ بصفة عامّة وخاصّة بالعناصر الاجتماعيّة المكوّنة لسكّان تستور، كما تمسّكت بقيم التّسامح والتّعايش مع العنصر اليهوديّ مثلما كان هو الحال بالأندلس. وبالتّالي يمكننا القول بأنّ العائلة الأندلسيّة في تستور كان لها الدّور الأساسي في تطوير البنية الاجتماعيّة والعمرانيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة لهذه المنطقة.

الجانب الثقافي:

لم تحتو الهجرة الأندلسيّة الأخيرة إلى تونس عامّة وتستَور بصفة خاصّة على علماء وأدباء، وإنّما ضمّت حرفيّين وفلاّحين موريسكيّين، وهؤلاء هم الّذين لم يجدوا حريّة ممارسة شعائر الدّين الإسلامي في إسبانيا مثلما وجدوها في مستقرّهم الأخير تستور، لذلك كان من الطبيعيّ أن يزداد تعلّقهم بالإسلام لغة ودينا ولعلّ هذا ما أدّى إلى تطوّر ثقافتهم الدّينيّة.

إذ أنّهم أقبلوا على حفظ مبادئ الإسلام ونشرها بين الأحفاد، فتعلّموا اللّغة العربيّة بعد أن كانوا يتكلّمون اللّغة الإسبانيّة وقاموا بنسخ المخطوطات[28] التي تمثّل في اعتقادنا خير دليل على مدى تعلّق الموريسكيّين واهتمامهم البالغ بالثّقافة الدّينيّة ومدى لهفتهم وحماسيّتهم في اكتساب علوم الدّين بعد أن كانوا قد فقدوها في موطنهم الأصلي.

لقد أدّى التعلّق الكبير بالدّين الإسلامي من طرف الجالية الأندلسيّة بتستور إلى إثراء الرّصيد الثّقافي الدّيني بأدب المدائح والخطب والفتاوى، وكان من الطّبيعيّ أن تكون المساجد والزّوايا مقرّا لتعليم وتحفيظ القرآن الكريم وإنشاد القصائد المدحيّة[29] والأوراد الصّوفيّة.

وبما أنّ الأدب الشّعبيّ جزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع التّستوريّ، كان من الضروريّ أن نقف عند بعض الجوانب من هذا الأدب الّذي يعبّر عن قيمة فنيّة تعكس وبدرجة أولى واقع الحياة الاجتماعيّة الثّقافيّة لهذا المجتمع.

وفي لقائنا مع شيخ المدينة بتستور، حدّثنا «عمّ رشيد»[30] عن مضمون الأدب الشّعبي الموجود بالجهة والمتكوّن أساسا من أمثلة شعبيّة وأقاصيص وشعر شعبيّ الّذي اتّخذ في نظمه اتّجاهين اثنين: الأوّل ديني والثّاني دنيوي.

ونورد فيما يلي جدولا قمنا فيه بإدراج بعض الأمثلة الشّعبيّة الّتي مدّنا بها هذا المخبر والّتي كانت نتاجا للتّواجد الأندلسي بتستور:

المثل الشّعبيّ	لفظه باللّغة العربيّة	المعنى
«الدَّارْ فِي التَّغْرِينْ والسَّانْيَهْ فِي الْبَرْقِينْ»	المَنْزِلْ فِي التَّغْرِينْ والضَّيْعَة فِي البَرْقِينْ.	يقال هذا المثل الشّعبي على العائلة الأندلسيّة في تستور الّتي تعرف بالشّرف والثّراء، فهي شريفة لأنّها تسكن بحيّ التّغرين الّذي يعتبر أوّل حيّ أسّسه الأندلسيّون، وثريّة لكونها تملك ضيعة في «البرقين» وهو موقع على ضفاف وادي مجردة يعرف بالخصب ووفرة المياه.
«دْخَلّنَا الأَرَبِشْ»	دَخَلَ عَلَيْنَا الأَعْرَابْ. (الأَرَبِشْ «Arabes» هي لفظة إسبانيّة معناها الأعراب).	يقال هذا المثل عندما يدخل على المجتمع التّستوري غريب فينعت بـ«الأَرَبِشْ» للدّلالة على كونه لا ينتمي للمجتمع التّستوري الأندلسي.
«المَالُوفْ الأَنْدُلْسِي فِي الجِدّ وَالْهَلْسِ»	المَالُوف فِي الوَرَع وَالهَزْل	بمعنى أنّ نوبة المالوف لها اتّجاهين: الأوّل ديني يقتصر على المدائح النّبويّة والثاني دنيوي ويشمل الغزل والعشق.
«يْسِبْ وِيْقَشْتِلْ»	يَسُبُّ وَيَشْتُمُ بالقَشْتَالِيَّة. (القشتاليّة هي لهجة إسبانيّة كانت تتلفّظ بها الجالية الأندلسيّة الأولى القادمة من قشتالة شمال إسبانيا).	ومعناه، أنّ شخصا يسبّ ويشتم بألفاظ قشتاليّة وهي بالتّالي ألفاظ غير مفهومة.
«الحَضْرَه فِي الْعِرْيَانْ والرَّقْصْ فِي الْمِلّيتِي»	الحَضْرَة فِي زَاوِيَة «العِرْيَانْ» والرَّقْصُ فِي زَاوِيَة المِلّيتي	بمعنى أن يقع إنشاد المدائح الدّينيّة والأوراد الصّوفيّة في زاوية العريان وهذا ما يسمّى بمالوف الجدّ، أمّا الرّقص في المليتي فمعناه أنّ ينشد مالوف الهلس في زاوية المليتي وهو أمر غير مألوف لأنّ الزّوايا لا ينشد فيها إلاّ مالوف الجدّ. ويقال هذا المثل الشّعبي عندما تختلط الأمور وتتفرّق.

الشيخ عمر صراطة الأندلسي أحد أحفاد الأندلسيّين وهو شيخ ينشد المالوف

يمكن القول بأنّ هذه الأمثلة الشّعبيّة، هي نتاج ثقافيّ محلّي للمجتمع الموريسكيّ بتستور والّتي تعكس واقع الحياة الاجتماعية والثّقافيّة بالجهة، ولعلّ ما يدعّم رأينا فيما ذهبنا إليه هو وجود بعض الألفاظ الإسبانيّة مثل «الأَرَبشْ» أو أسماء بعض الأماكن بتستور مثل «التَّغْرِينْ» .

أمّا بالنّسبة للشّعر الشّعبيّ، فقد اتّخذ هذا النّوع من الأدب في شكله النّهائي اتّجاهين مختلفين أحدهما ديني والآخر دنيوي. والواقع، أنّ هذين التيّارين في الشّعر الشّعبي بتستور يشتركان تقريبا في الشّكل والمعنى ولعلّ التّداخل بينهما طبيعيّ جدّا، فمن ينشد اليوم المدائح الصّوفيّة بإحدى الزّوايا تجده غدا يترنّم بالمالوف في مناسبة احتفاليّة اجتماعية كالزّواج.

يبدو أنّ الطّرق الصّوفيّة في تستور، كانت ولا تزال لها تأثير واضح على المجتمع التّستوريّ الّذي تعلّق بشكل كبير بالدّين الإسلامي وبعقائده وهو ما أدّى إلى تواجد ثقافة دينيّة متميّزة ظلّت منحصرة في أنشطة الطّرق بالزّوايا، ولعلّ هذا ما يفسّر بوضوح مدى إقبال المهاجرين الأندلسيّين لكلّ ما له صلة من قريب أو بعيد بمظاهر دينيّة إسلاميّة الشّيء الّذي أدّى إلى إضفاء صبغة عقائديّة متميّزة دوّنتها الذّاكرة الشّعبيّة لتصبح فيما بعد خاصيّة اجتماعية وثقافيّة انفردت بها كلّ العناصر الاجتماعية المكوّنة للمجتمع التّستوري.

3. خصوصيّات فنّ المالوف بتستور وأشكال ممارسته :

عرف «المالوف» بتستور إقبالا كبيرا من طرف الجالية الأندلسيّة والّتي اعتبرته تعويضا نفسانيّا لموطنهم الأصليّ المسلوب وذلك بعد أن فقدوا الأمل في استرجاعه يوما ما.

فبعد يأسهم من العودة إلى الأندلس واندماجهم في المجتمع التّونسيّ، قام أندلسيّو تستور بالتّخلّي شيئا فشيئا عن البعض من ملامح الثّقافة الإسبانيّة الّتي حملوها معهم كاللّغة وبعض الألقاب النّصرانيّة إلى جانب العزف على القيثارة[31] الّتي وقع استعمالها مع أولى العائلات الأندلسيّة بتستور في مناسباتهم الاجتماعية ليتمّ تعويضها فيما بعد من طرف الأحفاد الأندلسيّين بخير بديل يميّز ثقافتهم الأصليّة والّذي يعبّر عن همومهم[32] ونعني بذلك الموسيقى الأندلسيّة المتعارف عليها في تونس باسم «المالوف».

وما من شكّ أنّ شهرة تستور بفنّ المالوف تعود إلى وفرة روّاته وحفظته[33] في هذه المنطقة والذين تتلمذ على أيديهم الكثير من الشّيوخ[34]، فمنهم من توفّي منذ فترة غير بعيدة ليُدوّن التّاريخ أسماءهم ومنهم لا يزال على قيد الحياة يجود بما يكتنزه في ذاكرته من هذا الموروث الفنّي.

والواقع أنّه لم يكن لهؤلاء الشّيوخ مكانا مخصّصا ينشدون فيه المالوف، فقد كانوا يترنّمون به في البساتين تحت ظلال الأشجار وعلى خرير مياه وادي مجردة[35]، حيث كانت تنعقد مجالس طرب في «السّواني»[36] وتقام أمسيات لإنشاد المالوف وهي الصّورة الّتي تحملها معاني كلمات أغنية شعبية في تستور مطلعها:

غَـنَّى غَنَّى الوَرْدْ مِـنْ كُـثْـرِ الـوَرْدْ

****

اتْـنَزَّهْ وشُـوفْ وَاسْمَعْ نَوْبَات المَالُوفْ

مَـالُوفْ حْنِينْ فِي ظِلّ سْـوَانِي البَرْقِينْ

مْوَشَّـحْ بْنِينْ[37] يِجْعَلْ القَلْبْ يِـلِـينْ

فِيكْ يَا تَسْتُور

4. المالوف في المناسبات الاحتفالية – العرس التقليدي أنموذجا – (مالوف «الهلس»[38]):

لا تخلو أيّة مناسبة في تستور من فنّ المالوف وخاصّة في احتفالات الزّواج، والعرس التّستوري كغيره من الأعراس التّقليديّة بالبلاد التّونسيّة، له عادات وتقاليد وترتيبات خاصّة يتمّ إعدادها واتّباعها من طرف أهل العريس وأهل العروس.

فعادة ما يُقام العرس ليلة الاثنين أو ليلة الخميس أو ليلة الجمعة وفي ذلك تبرّكا بهذه اللّيالي وبما لها من فضائل، وتدوم الاحتفالات سبعة أيّام كاملة لكلّ يوم له أنشطة خاصّة به. والواقع أنّ اليوم الرابع[39] والسابع[40] هما أكثر أيّام العرس احتفالا لدى الأهالي في تستور، وذلك باعتبار تواجد فرقة المالوف على مدى هذين اليومين والّتي تضفي على العرس جوّا احتفاليّا بهيجا نتيجة لما تنشده عناصرها من وصلات مالوف تتماشى مع الحدث الاحتفالي.

تجدر بنا الإشارة إلى أنّ النّوبات الّتي تؤدّيها عناصر الفرقة في غالب الأحيان هي نوبة العراق ونوبة الحسين، هذا إلى جانب وصلات في طبع المزموم وطبع الماية وطبع السّيكاه، أمّا الإيقاعات المستعملة عند إنشاد الفرقة للمالوف، فهي تتدرّج حسب تدرّجها داخل النّوبة[41] من وزن «البطايحي» إلى «دخول براول» و«البرول» ثمّ «الدرج» و«الخفيف» وأخيرا «الختم». وقد نجد في أغلب الأحيان استعمالا مكثّفا لوزن «البرول» أو «دخول البراول» وذلك تماشيا مع الحدث، باعتبار أنّ هذه النّوعيّة من الإيقاعات تتّسم بالحيويّة إضافة إلى كونها أكثر شيوعا وشعبيّة لدى أهالي تستور.

5. المالوف في الزّوايا (مالوف «الجدّ»[42]):

تتعدّد الزّوايا[43] في تستور بتعدّد الأولياء الصّالحين بها، ولقد اتّخذها أتباعها ومريدوها مقرّا لهم لممارسة أنشطتهم الطّرقيّة. وقد احتضنت هذه الزّوايا فنّ المالوف شأنه في ذلك شأن الأوراد والأذكار الدّينيّة والقصائد المدحيّة والّتي كانت تُنشد في حلقات صوفيّة من طرف المريدين.

ولعلّ من أبرز الزّوايا في تستور الّتي كان يُنشد فيها المالوف، نذكر زاوية «سيدي نَصْرْ القَرْوَاشي» وزاوية «سيدي بنْ عيسَى» الّتي تُعتبر في نفس الوقت مقرّا للعيساويّة ومدرسة لتحفيظ المالوف وإنشاده.

ويبدو أنّ إقبال أهالي تستور على إنشاد المالوف بالزّوايا أمرا طبيعيّا، وذلك لأنّهم يعتبرون الأوراد الصّوفيّة ونوبات المالوف شيئا واحدا في اللّفظ وفي الشّكل، وبالتّالي فإنّ شيخ المدائح الصّوفيّة والقصائد الدّينيّة في الطّريقة هو في نفس الوقت شيخ المالوف.

نورد فيما يلي مراوحة بين بعض الأبيات الواردة في المالوف وفي القصائد المدحيّة التّابعة للطّرق الصّوفيّة:

في المالوف:

يَا عَاشقِين بُعْدَ الحَبِيبْ قَدْ زَادَنِي عِشْقا

في الطّريقة:

يَا عَاشقِين بُعْدَ الحَبِيبْ مَا تطْفَاشِي

النَّارْ فِي كْنِينِي لهِيبْهَا يصْهدْ

6. المالوف في الحياة اليوميّة:

يمكن القول بأنّ المالوف يمثّل محور الحياة بجهة تستور وذلك لمواكبته الحياة اليوميّة للأهالي ومختلف أنشطتهم المهنيّة.

فمنذ القدم، كان المالوف يتغنّى في كلّ مكان وزمان، كان يترنّم به السّاقي وهو يحمل الماء إلى الدّيار، و«الطَرَّاحْ»[44] وهو يوزّع الخبز على المنازل، والفلّاح وهو يسقي أو يزرع أرضه. ومن الحكايات الشعبيّة

بتستور، أنّ فلاّحا تستوريّا قام بتدريب الدابّة المحرّكة للنّاعورة على السّير وفق نغمات المالوف وطبوعه وإيقاعاته، فربط «جَلاَجِلْ»[45] بقوائم هذه الدابّة ممّا جعلها تحدث أصواتا موزونة عند السير والّتي على وقعها راح ينشد المالوف.

وممّا يُحكى أيضا في تستور، أنّ الفلاّحين الأندلسيّين استنبطوا طريقة فريدة من نوعها لمراقبة سير الدابّة والتحكّم في حركتها عن بعد، وتتمثّل هذه الطّريقة في إنشاد الفلاّح زجل[46] في طبع السّيكاه:

الذَّهَبْ يَزْدَادُ حُسْنًا إِذَا انْتَقَشْ
أَيُّهَا الوَاشِي
والزَّهرْ مِنْ خَدّ بَدْرِي كَمَا النَّمَشْ
شَكْل شَيْ عَنْ شَيْ
خَدُّ ذَا المحْبوبْ يِشْرَقْ بالفُشُوشْ
تَحْتَ زَوج أَطْمَاشْ
كَأَنّهُ بَدْر على تلْكَ العُرُوشْ
لِيلَةْ أَرْبَعْطَاشْ
حَلَّلُوا عَمَلْ عَلى قَتْلِي فَتَشْ
مَا علمْتْ عْلاَشْ[47]
لَوْ علمْتْ إِنُّو عْلَى قَتْلِي فَتَشْ[48]
إِلَيْهْ مَا نمْشِي
والزَّهرْ مِنْ خَدّ بَدْرِي كَمَا النَّمَشْ
شَكْل شَيْ عَنْ شَيْ
هَذَا الغَزَالْ إِلّي بْعَقْلِي قَدْ مَشَا
ذَابِلُ التَّرْمِيشْ
ظَرِيف زَعْبُلِي مِثْلُو مَا انْتَشَا
فِي وَطَنْ تَرْشِيشْ[49]
ادرِسْتْنَا الجُيُوشْ البَاطِشَهْ
جِيشْ يَعْقُبْ جِيشْ
جِيشْ مِنُّو نْحَسْ قَلْبِي انْتَهَشْ
وانْتَكَدْ عَيْشِي
والزَّهرْ مِنْ خَدّ بَدْرِي كَمَا النَّمَشْ
شَكْل شَيْ عَنْ شَيْ[50]

السرّ في هذه الطّريقة أنّ وجود حرف الشّين[51] وتواتره بكثرة في النص الشعري للزجل، يؤدّي إلى توقيف الدابّة عن السّير وذلك باعتبار أنّ المقاطع اللّفظيّة «أَشْ» و«إِشْ» و«شِيشْ» هي من الألفاظ الّتي تجعل الدّابة تتوَقّف عن سيرها عندما تسمعها.

وحتّى يمكّن الفلاّح دابّته من استئناف سيرها، ينشد بعض الترنيمات الموجودة في بعض الموشّحات والأزجال في المالوف مثل:

« أَتْلِي تَالِي إِرْ لَيْ طِرْ لَيْ»[52]
«تِرْ أَتْلِي تَلاَلَيْ يَا لَلاَنْ تِرْ لَيْ طَرَ تِرْ لَيْ تِرْ لَيْ طَرَ تِرْ لَيْ»[53]

يكمن السرّ هنا في أنّ المقاطع اللّفظيّة «إِرْ» و«تِرْ» و«طِرْ» هي من الألفاظ الّتي تجعل الدابّة تستأنف سيرها من جديد عند سماعها.

6. خصوصيّات إنشاد المالوف بتستور:

تتميّز تستور باحتضانها لمجموعات مردّدة للمالوف والّتي عملت على حفظه «خَامًا» أي كما أخذوه وحفظوه عن أجدادهم، ومن بين المجموعات المنشدة للمالوف والمشهورة في تستور نذكر مجموعة محمّد بن اسماعيل والمعروفة في تلك الجهة بـ«مجموعة المالوف الشَّشْتَري» وذلك نسبة إلى الشّيخ أبي الحسن عليّ الشَّشْتَرِي[54] الصّوفيّ الشّهير.

والمقصود هنا بالمالوف الشَّشْتَري[55] هو المالوف الّذي يُصاحب إنشاده بآلات إيقاعيّة فقط والمتمثّلة أساسا في آلة «الطّار» وآلة «النّغّارات» و«الدّربوكة» وأحيانا آلة «الطبل»[56]، وهذا ما نجده اليوم بفرقة المالوف الخام والعيساويّة بتستور الّتي تضمّ عناصر تميّزوا بحفظهم الجيّد لأغلب نوبات المالوف وبأدائهم المتميّز لمختلف الطّبوع.

والمعروف أنّ فرقة المالوف بتستور تميّزت بطريقتها المتفنّنة والمميّزة في اختتام الحفلات والسّهرات وفي توديعها للجمهور، حيث تنشد عناصر الفرقة في

نهاية أدائها لوصلة المالوف مقطعا غنائيّا في وزن الختم يكون بمثابة الإعلان عن اختتام السّهرة:

تبْقُوا عْلَى خيرْ[57] هَاني مْـرَوَّحْ[58]
والمْؤَذِّنْ في الصُّومْعَة يْطَوَّحْ
تبْقُوا عْلَى خيرْ آهْ يَا سْيَادي
والمْؤَذِّنْ في الصُّومْعَة يْنَادي
تبْـقُوا عْلَى خيرْ هَانَا مْشينَا[59]
والِّي يْحبْنَا غْـدْوَهْ يْـلاَقينَا[60]
تبْقُوا عْلَى خيرْ بَـاشْ انْـبَاتُو[61]
والِّي مْـرَوَّحْ يقْفلْ صَبَّاتُو[62]
فِي لَمَانْ[63] فِي لَمَانْ
فِي لَمَانْ فِي لَمَانْ

الخاتمة:

لقد تميّزت تستور بمحافظتها على موروثها الأندلسي، وقد طال هذا الحفاظ الموسيقى الأندلسية والمتعارف عليها باسم «المالوف»، حتّى صارت بالجهة رواية خاصّة لهذا الموروث الفنّي والّذي اكتسى طابعا مميّزا تمثّل أساسا في إنشاده بمصاحبة الآلات الإيقاعيّة كـ«الطّار» و«النّغارات»، وهذا ما يقترب في ملامحه من مالوف «الششتري» الّذي يُعتبر إنشادا صوفيا.

وما من شكّ، أنّ تواجد المالوف في جهة تستور بروايته الحاليّة، يفسّر لنا بوضوح تداول هذه الرواية مشافهة بين مجموعة هامّة من الشّيوخ على امتداد أحقاب من الزّمن والذين امتازوا بحفظهم الجيّد لجميع نوبات المالوف بمختلف طبوعه وإيقاعاته الموسيقيّة. والواقع، أنّ شيوخ المالوف بتستور اليوم (وهم قلّة مقارنة بفترات سابقة) يسعون جاهدين – وأمام عزوف أغلب شباب المنطقة عن حفظ نغمات هذا الموروث الفنّي – إلى المحافظة على المالوف كما يسمّونه «خَامًا» أي كما أخذوه عن أسلافهم من المشايخ.

إنّ أهمّ ما يميّز فنّ المالوف في تستور هو طريقة أدائه الّتي تختلف تماما عن طريقة تنفيذ الرّشيديّة للمالوف، ويكمن عنصر الاختلاف بين الطّريقتين أساسا في غياب الآلات اللّحنيّة عند إنشاد شيوخ تستور للمالوف والاعتماد فقط على الأصوات البشرية والآلات الإيقاعيّة كـ«النّغّارات» و«الطّار» و«الدربوكة» هذا فضلا عن آلة الطبل المقتصر استعمالها في الاحتفالات والمناسبات الاجتماعيّة.

إنّ ما استعرضناه في هذه الدراسة كان مجرّد محاولة منّا في تقديم صورة شاملة لمالوف تستور الّذي قاوم تطوّرات الزّمان وتحوّلاته وظلّ إلى يومنا هذا صامدا متشبّثا بخصوصيّاته الفنيّة. ولقد كان اختيارنا لدراسة رواية تستور للمالوف سبيلا للتأكيد على أنّ هذا الفنّ هو تراث شعبيّ له مميّزاته التي تُفرده عن باقي روايات المالوف بالبلاد التونسية. ومن هذا المنطلق، فإنّنا نرى بأنّ نجاح عمليّة جمع الرصيد «الشفوي» لمالوف تستور من أفواه المشايخ المتبقّين على قيد الحياة بالجهة وتصنيف محتواه وتحليل خصائصه الفنيّة، يؤدّي دون شكّ إلى صيانة هذا التراث الفنيّ وحفظه من الاندثار والتّلاشي وبالتّالي إحداث الإضافة في الموسيقى التّونسيّة بصفة عامّة.

الهوامش:

1. الرزقي (صادق)، الأغاني التّونسيّة، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثّانية، 1989، ص 194.
2. عبد الوهّاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقيا التونسية، الجزء الثالث، منشورات مكتبة المنار، الطبعة الثانية، تونس، 1981، ص 258.
3. نفس المصدر السابق، الجزء الثاني، ص 261.
4. هو محمد الصّادق بن البشير بن الطّاهر بن عبد الله الرزقي ولد بتونس سنة 1874م وتوفّي في 22 ديسمبر 1939م، وهو من أب مثقّف، نشأ على حفظ القرآن وتعلم الخطّ العربي، أصدر مجلّة العمران وجريدة افريقيا سنة 1922، كتب عدّة أبحاث ونشرها في الصّحف التّونسيّة، له عدّة مؤلّفات أبرزها: «التقويم الذّهبي التونسيّ» و«الأمثال الشّعبيّة» و«الأغاني والعادات التّونسيّة».
5. الرزقي (صادق)، المصدر السابق، ص 56.

6. 554هـ – 626هـ/ 1129م – 1268م.

7. عبد الوهّاب (حسن حسني)، المصدر السابق، الجزء الثاني، ص 260.

8. 626هـ– 932هـ.

9. هو وليّ الدّين أبو زيد عبد الرّحمان بن محمّد بن خلدون الحضرمي التّونسي العلاّمة الفيلسوف والمؤرّخ الشّهير ولد بمدينة تونس سنة 1332م، تعلّم اللّغة العربيّة فأتقنها وتضلّع في الفنون والأدب والتاريخ، سافر إلى مصر سنة 1382م فأخذ يبثّ العلم لكل الطلبة فدرّس بالجامع الأزهر إلى أن وافاه أجله المحتوم سنة 1406م، له عدّة مؤلّفات أهمّها: «العبر» و«المقدّمة».

10. هو عبد الله محمد بن أبي زكريّاء الحفصي، أحد ولاّة الدّولة الحفصيّة في إفريقيّة(1249م – 1277م)، لقّب بأمير المؤمنين عندما تلقّى البيعة بالخلافة من طرف أمير مكّة وأهل الحجاز سنة 1259م، عرفت تونس في عهده ازدهارا منقطع النّظير على جميع الأصعدة.

11. ابن خلدون (عبد الرّحمان)، المقدّمة، الجزء السادس، ص 675 : 676.

12. عزّونة (جلّول)، نظرات في الموسيقى العربيّة التّونسيّة الكلاسيكيّة والشعبيّة والحديثة، مجلّة الحياة الثّقافيّة، عدد 95، ماي، 1998، ص 39.

13. في هذا الصّدد يقول حسن حسني عبد الوهّاب في كتابه ورقات عن الحضارة العربيّة بافريقيّة في جزئه الثّاني صفحة 260: «وقد أعان على جلبها وإقرارها في البلاد التّونسيّة ملوك بني حفص لا سيّما بعد ما اعترفت لهم ممالك المغرب والأندلس بالخلافة، فانساقت أوضاع الفنون الأندلسية وأساليبها واستحوذت على الهواء والأذواق، ومن ذلك الحين تغيّر مجرى التّأثير وأصبحت موجاته تأتي من المغرب و الأندلس بعد ما كانت تأتي من المشرق».

14. النّوبة التّونسيّة هي نوع من الغناء الذي ينتمي إلى التّراث الموسيقي الأندلسيّ والّذي يمارس في كلّ بلدان المغرب العربيّ حسب نظام معيّن يختلف من بلد لآخر. وبعد مرورها بعدّة مراحل تاريخيّة استقرّت النّوبة التّونسيّة على شكلها الحالي والمتمثّل في كونها قالبا موسيقيّا يتكوّن بالأساس من أقسام آليّة وأخرى غنائيّة:

القسم / نوعه	الاستفتاح	المصدّر	دخول الأبيات	البطايحيّة
آلي	X	X		
غنائي			X	X

القسم / نوعه	التوشية	البراول	الأدراج	الخفايف	الأختام
آلي	X				
غنائي		X	X	X	X

ونورد في ما يلي جدولا نقدّم من خلاله مختلف أقسام النوبة التونسية:

الأقسام الآلية	الأقسام الغنائية
الاستفتاح: وهو مقطع آلي لا يخضع لأيّ وزن من الأوزان أي أنّه يؤدّى بحريّة إيقاعيّة (ad libitum).	**الأبيات:** وهي المقطع الغنائي الأوّل في النوبة التّونسيّة ويكون أداؤها على إيقاع ♩ وزن البطايحي **البطايحيّة:** وهو قسم غنائيّ ينشد على إيقاع ♩ وزن البطايحي
المصدّر: ويتكوّن من ثلاثة أقسام تتدرّج فيها الأوزان من البطيء إلى السّريع. • القسم الأوّل ويحتوي على أربع حالات وتسليم ويكون على إيقاع وزن ♩ المصدّر • القسم الثّاني ويسمّى " الطوق " ويكون على إيقاع ♩ • القسم الثالث ويسمّى " السلسلة " ويكون على إيقاع ♩	**البراول:** يقع إنشاد هذا القسم على إيقاع وزن البرول نجده في بعض الأحيان يؤدّى على إيقاع ♩ وزن دخول براول **الأدراج:** وهو قسم غنائي ينشد على إيقاع ♩ وزن الدرج
التّوشية: وهي قطعة آليّة متكوّنة من قسمين، الأوّل منهما يكون على إيقاع ♩ وزن البرول والثاني يكون على إيقاع ♩ وزن البطايحي	**الخفايف:** ينشد هذا القسم الغنائي على إيقاع ♩ وزن الخفيف **الأختام:** وهو القسم الغنائي الأخير في النوبة التّونسيّة والذي يُنشد على إيقاع ♩ وزن الختم

15. تترتّب الطبوع التونسية على النحو التالي: نوبة الدّيل، نوبة العراق، نوبة السّيكاه، نوبة الحسين، نوبة الرّصد، نوبة رمل الماية، نوبة النّوى، نوبة الأصبعين، نوبة رصد الدّيل، نوبة الرّمل، نوبة الأصبهان، نوبة المزموم، نوبة الماية.

16. جمعها أشغال، وهو غناء من نوع التّوشيح يتميّز باستعماله للموازين الّتي تتجاوز تلك المستعملة في قالب النّوبة نذكر على سبيل المثال: شغل «رفقا ملك الحسن» وهو في نغمة فرع الحسين عجم.

17. جمعها فوندوات، وهو تأليف غنائيّ من العامّة يكون على شاكلة المالوف من حيث الطّبوع والإيقاعات ومن أشهر الفوندوات التّونسيّة نذكر: «نَمّيت نمّ المخاليل» و«العين تبكي من فراق غزالي» وهما ملحّنان في طبع راست الدّيل.

18. هي كلمة من أصل فارسي (بيشرو) وتعني مقدّمة أو مطلع، والبشرف هو قالب آلي تركيّ النشأة، لم يأخذ شكله النّهائيّ إلاّ في سنة 1830م وهو متحرّر في استعمال كلّ الإيقاعات ما عدا أنواع السّماعيّ أمّا المتداول اليوم فهو الإيقاع الرّباعي تسهيلا للعزف. ويبلغ عدد البشارف التّونسيّة تسعة وكلّها مجهولة المؤلّف، ويتركّب

البشرف التّونسي من قسمين: الأوّل يكون على إيقاع بطيء كالسماعي الثقيل والثّاني يسمّى الحربي يكون على إيقاع سريع كالختم أو وزن الحربي.

19. معتمدية نفزة، وعمدون، وباجة الشّماليّة، وباجة الجنوبيّة، وتيبار، وتبرسق، وتستور، ومجاز الباب، وقبلاّط.

20. في القرن الثّالث قبل الميلاد، أسّس اللّوبيّون قرية فلاحيّة على ضفاف وادي مجردة أطلقوا عليها اسم «تشيلاً» (معنى هذه التسمية بالبربريّة «العشب الأخضَر»)، وقد ازدهرت هذه القرية في العهدين الفينيقيّ والقرطاجنّي باعتبارها كانت تمثّل محطّة على الطريق الرّابطة بين قرطاج و«ثُبسَّة» (مدينة جزائريّة تبعد 45 كلم عن الحدود الجزائريّة التّونسيّة وتعتبر أهمّ مركز فلاحي وتجاري للبلاد) للقوافل التجارية الّتي كانت تمرّ بها، وفي سنة مائة وست وأربعون قبل الميلاد تَرَوْمَنَتْ «تشيلاً» وبلغت أعلى درجات الازدهار الفلاحي والمعمَاري (راجع: تستور، نشريّة صادرة عن جمعيّة مهرجان «المالوف»، العدد الأوّل، سنة 1968، ص15.). وبعد مرور فترة طويلة من زمن الإستقرار والرقيّ، شهدت «تشيلاً» انحطاطا عمرانيا وتراجعا اقتصاديّا نتيجة لَتَخريب الوندال لها واستمرار الحروب بين البيزنطيّين والبرابرة، إلى أن جاء الفتح الإسلامي والّذي عرفت فيه هذه القرية - خاصّة في العهدين الأغلبي والصنهاجي - انبعاثا نسبيّا للحياة الإقتصاديّة، إلاّ أنّه لم يدم طويلا بسبب التّطاحن بين القبائل البربريّة والهلاليّة، وهذا ما أدّى إلى تخريب «تشيلاً» مرّة أخرى وتحويلها إلى أطلال. واستنادا إلى بَعض المصادر التّاريخيّة والروايات الشّفويّة من أهالي تستور، فإنّ أوّل مجموعة من العائلات الأندلسيّة المهاجرة نزلت بمنطقة تسمّى «خُرُوفة» لتنتقل فيما بعد إلى «تشيلاً» المختفية وتأسّس على أنقاضها «تستور» (راجَع: الحمروني، أحمد، معجم المدن التّونسيّة، ميديا كوم، الطبعة الأولى، تونس، 1997، ص61./ الحمروني، أحمد تستور - وثائق ودراسات -، سلسلة مدائن، ميديا كوم، الطبعة الأولى، تونس، 1999، ص33-35/ الحمروني أحمد، تستور- تاريخ ورحلات -، ميديا كوم للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، تونس، 1994، ص16.).

21. عرف القطر التّونسيّ ثلاث فترات من الهجرة الأندلسيّة وهي:

- الفترة الأولى: كانت في القرن السّابع للهجرة وذلك إثر سقوط قرطبة واشبيليّة وقد كان معظم المهاجرين من نخبة العلماء والأعيان.
- الفترة الثّانيّة: كانت في القرن التّاسع للهجرة والّتي تزامنت مع سقوط غرناطة ولقد توجّه أغلب المهاجرين إلى المغرب الأقصى بينما قصدت الأقليّة منهم التّراب التّونسيّ.
- الفترة الثّالثة: وهي الفترة الّتي عرفت فيها تونس أكبر توافد أندلسيّ وكان ذلك في القرن الحادي عشر للهجرة بعد قرار الطّرد النهائيّ من طرف ملك اسبانيا للموريسكيّين، وفي هذا الصّدد، ذكر محمّد بن الخوجة في كتابه صفحات من تاريخ تونس يقول: «ومازلت وفود اللأندلس يتوافدون على شمال افريقيّة ومنها تونس، إلى أن كان الجلاء الأخير لعامّة المسلمين بأسبانيا في سنة 1016 هجري وفي السّنة بعدها...» فلقد توجّه هؤلاء المهاجرين الأندلسيّين إلى المغرب الأقصى والأوسط ولكنّ أغلبهم استقرّوا بالبلاد التّونسيّة لِمَا وجدوه من ترحاب وحسن استقبال من قبل أميرها «عثمان داي» (هو أحد الدّايات الّتي حكمت تونس في العهد التّركي 1598م - 1610م). ولعلّ من حسن حظ هؤلاء المهاجرين من فئة الموريسكيّين، أنّ قدومهم لتونس كان في عهد هذا الدّاي الّذي أقطع لهم ممّا اختاروا من الأراضي ووزّع على محتاجيهم الأموال والنّفقات، فانتشروا في أكناف البلاد يشيّدون وينشئون المزارع والبساتين وأدخلوا على المجتمع التّونسي حياة اقتصاديّة جديدة وصناعات محدثة وضروبا من الزّراعات والإنتاج الفلاحي لم تعهدها البلاد التّونسيّة من قبل، وتجمّعوا في مراكز متعدّدة منها القرى الكبيرة كـ«سليمان» و«قرنبالية» و«زغوان» و«مجاز الباب» و«السلوقيّة» و«تستور» وهي أعظم بلدانهم وأحضرها، و«العالية» و«القلعة» وغير ذلك... فصار لهم مدن عظيمة وغرسوا الكروم والزّيتون والبساتين ومهّدوا الطرقات بـ «الكَرَاريطْ» (مفردها «الكَرّيطَة» وهي وسيلة نقل بضائع أو أشخاص، تُجرّ هذهَ العربة بواسطة دابّة) للمسافرين وأصبحوا يُعَدّون من أهل البلاد.

- لمزيد الإطلاع راجع:

. بن الخوجة (محمّد)، صفحات من تاريخ تونس ، تقديم وتحقيق حمّادي السّاحلي والجيلاني بن الحاج يحيى، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1986، ص 226.

. عبد الوهّاب (حسن حسني)، المصدر السّابق، ص 114.

. الوزير السرّاج (محمّد بن محمّد الأندلسيّ)، الحلل السّندسيّة في الأخبار التونسية، الجزء الأوّل، القسم الأوّل، تقديم وتحقيق محمّد الحبيب الهيلة، الدّار التّونسيّة للنشر، تونس، 1970، ص 49.

. ابن أبي دينار(أبوعبد اللّه)، المؤنس في أخبار افريقيّة وتونس، تحقيق وتعليق محمّد شمّام، المكتبة العتيقة، تونس، ص 204.

22. ومن الأشياء الّتي تلفت نظر المتأمّل للجامع الكبير فيعجب بها، تلك السّاعة المعكوسة والمتواجدة في أعلى الصّومعة والّتي تتميّز بعقاربها المتّجهة من اليمين إلى اليسار، وهو ما ألهم أحد الشعراء فقال:

عُجْ بتَستُور وذَاك الجَامع رُسمَت سَاعَتُهُ أَعْلَى المَنَارْ
أَبْدَعَتْ فيهَا يَمينُ الصَّانع سَيْرهَا يأْتي يَمينًا وَيَسَارْ

23. بالرّجوع إلى المصادر التّاريخيّة، فإنّ بناء المسجد الكبير كان في النّصف الثّاني من القرن السّابع عشر ميلادي على يد الموريسكيّين الوافدين إلى تستور وتحديدا سنة 1630م على يد محمّد تغرينو(راجع: الحمروني (أحمد)، الموريسكيّون الأندلسيّون في تونس، ص 101. Les Mosquées de Tunisie, Maison Tunisienne (/.de l'édition, 1973, Tunis, p.163

24. من بين الزّوايا في تستور نذكر: الزّاوية الرّحمانية (ق17م)، الزّاوية العيساويّة (ق17م)، الزّاوية العزّوزيّة (بداية القرن 18م)، زاوية سيدي عبد االله الملّيتي (ق18)، زاوية سيدي محمّد بن عطيّة (ق19)، الزّاوية القادريّة (1885م)، الزّاوية الصّالحي(ق19م)، زاوية سيدي إبراهيم الرمّاش (ق19م)، زاوية سيدي أحمد بوغرارة (ق19)، الزّاوية التّيجانيّة (سنة 1805م)، زاوية سيدي صلح بن الحاج (ق19م)، زاوية سيدي الصغيّر صاي (سنة 1820م)، زاوية «لَلاَّ» زهرة بنت العريان (بداية ق18م).

25. إنّ تشييد هذه الديار كان على نمط واحد، ففي وسط «الدّار الأندلسيّة» نجد مساحة كبيرة مبلّطة تتوسّطها شجرة اللّيمون وفي أركانها شجرة الياسمين أو الفلّ، وتعتبر الغرفة القبليّة أهمّ الغرف الموجودة بالدّار يكون مدخلها وراء رواق يتكوّن من ثلاثة أقواس. لمزيد التعمّق راجع: الحمروني (أحمد)، الموريسكيّون الأندلسيّون في تونس، ص49.

26. لمزيد الإطلاع على أسماء العائلات الأندلسيّة التي سكنت تستور راجع: الحمروني، أحمد، تستور – وثائق ودراسات، سلسلة مدائن، ميديا كوم، الطبعة الأولى، تونس، 1999.

27. نستنتج أنّ أسماء بعض العائلات الأندلسيّة يعود أصلها إلى قرى وأرياف اسبانيّة وهي في أغلبها المناطق الّتي هجّر منها الموريسكيّون مثل عائلة «ألكانتي» «Alicante» وعائلة «بلنسين» «Valencia». كما نلاحظ بعض الألقاب الّتي وردت بأسماء اسبانيّة مثل «بشكوال» «Pascual» وأخرى وردت بصياغة اسبانيّة مثل «بلانكو» «Blanco» و«بنتور» «Pintor»،

كما نرجّح أنّ بعض العائلات الأندلسيّة اتخذت لها أسماء جديدة عند استقرارهم بموطنهم الجديد تدلّ على صفة خلقيّة مثل «الطويل» أو على مهنة مثل «الطبيب»، أو أنّهم قاموا بتعويض ألقابها باسم الجدّ أو الأب ذي الأصل العربيّ مثل «ابن الشّيخ» و«ابن عاشور»، ولعلّ ذلك يكون سعيا منهم للتّخلّص من الألقاب ذات الصيغ الإسبانية.

28. تجدر بنا الإشارة إلى أنّ المكتبة الخاصّة بالجامع الكبير لتستور تحتوي على مخطوطة لصحيح البخاري، قام بنسخها أحد أحفاد الأندلسيّين وهو محمّد بلنسين الثّغري في الفترة المتراوحة بين 1656م و1661م. كما توجد مخطوطة للقرآن الكريم تمّ نسخها سنة 1764م وهي موجودة وسط بيت الصّلاة بالجامع الكبير.

29. في خضم البحث الميداني وجدنا مجموعة من القصائد المدحيّة في مكتبة الجامع الكبير بتستور وهي في شكل مخطوطات قام بنسخها الشيّخ محمّد عبيد بن الطيّب بن حسين زبيس الأندلسي أحد الأحفاد الأندلسيّين.

30. رشيد السوسي (75 سنة) هو شيخ ملمّ بتاريخ المنطقة.

31. اسم آلة وتريّة قديمة يشدّ بها سبعة أوتار تهزّ بمضراب وقد تغمز بالأنامل، اشتهر استعمالها في أوروبّا خصوصا في اسبانيا وإيطاليا.

32. تحمل أبيات نوبة الرّصد معاني تعبّر عن مشهد يوم وداع بلاد الأندلس ورحيل الأندلسيّين منها:

لَمَّا بَدَا منْهَا إلَيْنَا التَّوادُعَ أَكْبَادُنَا مُزِّقَتْ وَالأَضَالعُ
أقُولُ وَعَيْنَهَا تَفيضُ بعَبْرَة بعَيْشك خَبِّرْني مَتَى رَاجعُ
غَرْناطَة سَتْرُ اللّه عَلَيْكَ نَعْمَ البَلاَدَ
مَا زَالَ قَلْبي يَشْتَهيكَ دُونَ العَبَادَ
لَوْ تَرَى يَوْمَ الرّحيلْ وَالنَّاسُ وُقُوفْ
وَالدَّمْعُ منْ عَيْني يَسيلْ بَيْنَ الصُّفُوفْ

33. من بين الشّيوخ الّتي كان لها الفضل في تحفيظ من نجده ينشد المالوف اليوم بتستور نذكر: «قاسم جاهين» (ت1881م)، و«محمود الباي»(ت1924م)، و«محمّد الصّالح عبد الجوّاد المانسي»(ت1970م)، و«أحمد بن اسماعيل الوسلاتي»(ت1978م) و«البشير الزّرقي»(ت1978م)، و«المختار بن شعبان الوسلاتي»(ت1981م)، و«الحاج محمّد بن اسماعيل الوسلاتي»(ت1984م)، و«عثمان مرجوع الوسلاتي»(ت1986م)، و«الحاج الملاّح الأندلسيّ»(ت2000م)، و«حسن بن عاشور الأندلسي»(ت2000م)، و«الطّاهر جلّول»(ت2002م)، عمر قصد الله المانسي (شهر «حمّادي بكر»)(ت2008م)، و«محمّد بن خميّس مامي»(ولد سنة 1938م)، و«عمر

صراطة الأندلسي» (ولد سنة 1963م)، و«فتحي بن محمّد الفرياني» (ولد سنة 1963م)، و«البحري الفرياني» (ولد سنة 1988م)، و«وسام قصد الله المانسي» (ولد سنة 1988م)، و«أنور العيّاري» (ولد سنة 1989م)، و«خميّس الهمّامي» (ولد سنة 1992م).

34. شيخ المالوف: تطلق هذه الصّفة - حسب ماهو متعارف عليه في تستور - على الشّخص الّذي يحفظ جيّدا نوبات المالوف والمتمكّن من نغماته وطبوعه، وبالتّالي ليس في نعت هذه الصّفة أيّ علاقة بالسنّ.

35. يُعدّ وادي مجردة من أبرز أنهار البلاد التونسية حيث يبلغ طول 350 كم ليكون بذلك من أطول الأنهار في تونس.

36. جمع سانية ومعناها ضيعة أو بستان.

37. موشّح لذيذ والمعنى هو أنّ الموشّح تستطيبه وتتمتّع به الآذان عند سماعه.

38. يسمّى « مالوف الهَلْسْ « عندما يُنْشد المالوف بأبيات لها علاقة بالحبّ والغزل والخمرة في مجالس احتفالية.

39. يُعرف بـ«نْهَارْ الجْهَازْ» (يوم نقل الأثاث والملابس من دار أهل العروس إلى بيت الزّوجيّة)، وفيه تقوم النسوة من دار أهل العريس بإعداد «الإسْفَنْجْ» (فطيرة بالعسل وهي أكلة شعبيّة تستوريّة) ليتمّ توزيعه على الأصحاب والجيران والأحباب ثمّ يرسلون منه في «صينيّة كْبيرَة» (طبق كبير) إلى أهل العروس مع إناء بَالعَسَل. بعد ذلك، ومع انتهاء صلاة العشاء، يتوجّه أصحاب العريس إلى دار أهل العروس لنقل ما أُعدَّ من أثاث وملابس إلى بيت الزّوجيّة مصحوبين في ذلك بفرقة المالوف.

40. يُعرف بـ «نْهَارْ المرْوَاحْ» (يوم خروج العروس من دار أهلها نهائيّا إلى بيت زوجها)، وفيه يأتي الحلاّق إلى دار أهل العرس ويقوم بحلق شعر العريس. لتقوم إثر ذلك ثلّة من الأصحاب والأحباب باصطحابه إلى الحمّام فيمكثون فيه للاغتسال ثمّ يخرجون منه بعد أن كان العريس قد ارتدى زيّه التّقليدي (الجُبَّة والبُرْنُسْ) متّجهين في موكب إلى دار أهل العروس تتقدّمهم في ذلك فرقة المالوف الّتي تضمّ عددا من المنشدين وضابطي إيقاع (الطبل والرق).

41. راجع الهامش رقم 14.

42. يسمّى «مالوف الجدْ» عندما يُنْشد المالوف بأبيات لها علاقة بمدح الرّسول (ص) في حلقات صوفيّة.

43. زاوية سيدي بن عيسى حاضنة الطّريقة العيساويّة، زاوية سيدي محمّد بن عبد الرّحمان حاضنة الرّحمانيّة، زاوية سيدي عبد القادر حاضنة القادريّة، زاوية سيدي علي العريان حاضنة السّلاميّة، زاوية سيدي أحمد التّيجاني حاضنة التّيجانيّة.

44. عامل بالمخبزة، دوره توزيع الخبز للنّاس وهم في ديارهم.

45. قطع من نحاس تصدر أصواتا فيها شيء من الحدّة.

46. حسب ما ورد في السفر هذا الزجل هو من تأليف قاسم السراج .

47. «مَا علمْتْ عْلاَشْ»: لم أعلم لماذا

48. «لَوْ علمْتْ إنُّو عْلَى قَتْلي فَتَشْ»: لو علمتُ أنّه بحثَ عَنْ قَتْلي

49. «تَرْشيَشْ» هو الاسم القديم لتونس في العهد الرومَاني.

50. اعتمدنا في كتابة نصّ هذا الزّجل على ما تلفّظ به الشّيخ عمر صراطة الأندلسيّ بالإضافة على كتاب «جامع المغاني» لصاحبه محمّد بن عطيّة، علما وأنّ هذا الزّجل مدوّن في «السفر التّاسع» من التّراث الموسيقي التّونسي والصّادر عن وزارة الشّؤون الثّقافيّة بالجمهوريّة التّونسيّة إلاّ أنّ الكلمات وردت فيه مغايرة بعض الشّيء عمّا جاء في رواية المصدر الشّفوي.

51. حرف الشّين هو من الحروف المهموسة (أي أنّ الأوتار الصّوتيّة لا ترتجّ عند النطق به) والصّفيريّة (أي أنّ الصوت يصدر صفيرا عند النّطق به).

52. توجد هذه الترنّمات في الختم الثّاني من نوبة الرّصد (أبشر لقد نلت ما تريد).

53. توجد هذه الترنّمات في الختم الأوّل من نوبة الأصبهان (حلو المراشف).

54. هو شيخ صوفي معروف، ولد بـ«شَشْتَرْ» سنة 610هـ/1213م، وفد على تونس من الأندلس فسكن قابس ثمّ ارتحل للشّرق أين توفّي فيه سنة 668هـ/1269م.

55. يقال شيخ الشّشتري، وهو الّذي يكون في أغلب الأحيان عارفا بالطّبوع وأسمائها بالإضافة إلى مباشرته لنقر الطّار أو ضرب النغّارات.

56. يطلقون عليها كذلك اسم «الطبلة» ويكون استعمالها أغلب الأحيان في الاحتفالات بالزّواج.

57. «تبْقُوا عْلَى خيرْ»: أترككم على خير

58. «هَاني مْرَوَّحْ»: بصدد التهيّؤ للذهاب

59. «هَانَا مْشينَا»: هَا قَدْ مَشَيْنَا

60. «والّي يْحبْنَا غُدْوَهْ يْلاَقينَا»: ومن يُحبُّنَا غَدًا يُلاَقينَا

61. «بَاشْ انْبَاتُو»: سَوف نَبيتُ

62. «والّي مْرَوَّحْ يقْفلْ صَبَّاتُو»:ومن سيذهب يغلق حذاءه.

63. «فَي لَمَانْ»: في الأمَان

الصور:

الصور من الكاتب.

الهوية المغربية
من خلال الغناء والرقصات الشعبية

د. الكبير الداديسي

المغرب

إذا كان يقصد بالهوية مجموع ما يكوِّن الشيء أو الشخص أو الجماعة من صفات تجعله هو هو دائما ، ومجمل السمات التي تميّز شيئاً عن غيره أو شخصاً عن غيره أو مجموعة عن غيرها . وعناصر شيء متحرك ديناميكي يمكن أن يبرز أحدها أو بعضها في مرحلة معينة وبعضها الآخر في مرحلة أخرى لأنها بكل بساطة عناصر جمعية تجعل الشعب أو المجموعة مشتركة في : الأرض ، اللغة ، التاريخ ، الحضارة ، الثقافة ، العادات ، التقاليد والطموح وغيرها ، فإن الأغاني والرقصات والأهازيج الشعبية في المغرب تعد عنصرا هاما ، ومحددا أساسيا للهوية المغربية ، فقد حدد الدستور المغربي المصادق عليه خلال سنة 2011 هوية المغاربة في مجموعة من المكونات والروافد ، إذ ورد في ديباجة هذا الدستور ما يلي : «**المملكة المغربية دولة إسلامية ذات سيادة كاملة، متشبثة بوحدتها الوطنية والترابية، وبصيانة تلاحم مقومات هويتها الوطنية، الموحدة بانصهار كل مكوناتها، العربية - الإسلامية، والأمازيغية، والصحراوية**

بعض رموز فن العيطة (فن شعبي غنائي)

الحسانية، والغنية بروافدها الإفريقية والأندلسية والعبرية والمتوسطية». والملاحظة البسيطة لنسيج الثقافة الشعبية المغربي ويدرك كيف تتجلى كل هذه المكونات والروافد بوضوح في الرقصات، الأغاني والأهازيج الشعبية المغربية التي تجعل من المغرب بلدا متفردا عن باقي الدول العربية، الإسلامية، الإفريقية، فهو بهذا التنوع بلد إفريقي ليس كباقي البلدان الإفريقية، وبلد عربي ليس مثل كل البلدان العربية بغنى وتنوع موروثه الموسيقي والغنائي المتباين حسب المناطق والجهات، مما يجعل من الفن الشعبي المغربي فسيفياء يمتزج فيها الإفريقي العربي، الصحراوي، الأمازيغي، الإسلامي، اليهودي والأندلسي لتقدم تشكيلة من الأصوات والإيقاعات قل مثيلها في العالم ... لدرجة يكاد يكون لكل جهة خصوصيتها في الغناء والرقص تمتزج لتنتج غناء مغربيا يجهل عنه المشارقة وسكان المعمور الكثير، وهو تعبير غنائي وراقص يرافق حياة المغاربة في أفراحهم الخاصة كحفلات الزواج، الختان، الخطوبة والعقيقة أو الحفلات العامة كالمناسبات الدينية والوطنية... وفي السنوات الأخيرة حمل المجتمع المدني على عاتقه مسؤولية إحياء بعض تلك الأشكال التعبيرية المتوارثة من خلال السهر على تنظيم مهرجانات متعددة تكون مناسبة لحث الشباب على الحفاظ على الموروث المغربي المتنوع، ورافعة داعمة للقطاع السياحي لكل منطقة. فأخرجت تلك الألوان الغنائية من الحقول والمزارع والبيادر ومن المنازل الخاصة إلى المسارح وخشبات المهرجانات، بل تمكن بعض الفنانين من السفر به عبر مختلف الأقطار في العالم.

من أهم هذه الأشكال الفنية الشعبية:

1. العيطة:

وهي فن غنائي شعبي قديم متجذر في المغرب لكنه نما بقوة خلال فترة الاستعمار بعدما تم توظيفه في مقاومة المحتل، الذي سعى إلى التضييق على مختلف أشكال المقاومة، فاضطرت العيطة إلى توظيف الرمزية، والهروب إلى الرسائل المشفرة التي قد لا يستوعب معانيها إلا أهل الأرض. ينتشر هذا الفن في وسط المغرب وعلى امتداد سواحله الغربية الوسطى لذلك يتم التمييز فيه بين العيطة المرساوية، العيطة الحوزية، العيطة الملالية، العيطة الحصباوية العيطة الزعرية العيطة الخريبكية العيطة الورديغية العيطة الجيلالية، وهي تقسيمات بحسب الأقاليم وأحيانا بحسب النوع، ورغم هذا التنوع في العيطة يبقى جوهرها واحدا سواء من حيث الآلات الموسيقية المستعملة فيها «الكمان أو الكنبري والتعريجة، الدف» يكون فيها العزف جماعيا والغناء فرديا، لذلك فالعيطة تتطلب قوة الصوت، ولا يمكن لأي كان تعاطي العيطة، وقد سطعت في سماء هذا الفن الشعبي أسماء عدد من

الطقطوقة الجبلية

المغنين منهم عبد الله البيضاوي بوشعيب البيضاوي، الحاجة الحمونية، الحاج مغيث، خديجة البيضاوية، فاطنة بنت الحسين، حجيب، بوشعيب الجديدي، عبد العزيز الستاتي، عبد الله الداودي سعيد الصنهاجي زينة الداودية بل كادت بعض الأسر يرتبط اسمها بالعيطة كأولاد البوعزاويّ، ولاد بن عكيدة، الإخوان بوركون وغيرهم من الفنانين الشعبيين الذين تجاوزت شهرتهم الحدود الوطنية الضيقة نحو الآفاق العربية والعالمية ونظرا لأهمية ومكانة هذا الفن يطلق فيه على المغني لقب الشيخ أو الشيخة تقديرا لمكانته لكن خلال مرحلة الاستعمار تم شحن هذا اللقب بشحنات سالبة مما جعل بعض الأفراد والعائلات يرفضون أن يطلق هذا اللقب على أبنائهم وبناتهم وبالتالي تتحفظ في تعاطي هذا الصنف الغنائي...

2. الطقطوقة الجبلية:

وهي نمط غنائي نشأ في المناطق الشمالية للمغرب على قمم جبال الريف وسفوحها، والطقطوقة الجبلية في المغرب غيرُ ما هو معروف عن الطقطوقة في الشرق، لأن لها خصائص مرتبطة بحُبَالَة (سكان المنطقة) سواء من حيث اللباس يلبسَ المغنون فوق ملابسهم قطعة قماش صوفية تسمى الدزة وتضع النساء فوق رؤوسهن برانيط القش المزينة بلمسات محلية تسمى «الشاشية» ويلفون نصفهم السفلي بقماش مخطط بالأحمر والأبيض يعرف بـ«التزار» ومن أشهر أعلام الطقطوقة الجبلية حجي السريفي، الحاج محمد العروسي، عبد المالك الأندلسي، أحمد الكرفطي، ولا زالت إلى اليوم مناطق اكتامة، جبال الريف ونواحي تطوان وطنجة... مرتعا لهذا الفن العريق...

3. أحيدوس:

وهو غناء شعبي راقص ينتشر بالأطلس المتوسط وسط المغرب، خاصة في الأوساط التي يسكنها الأمازيغ، وهو فن مرتبط بالأرض (الماء، الخضرة الفلاحة والأغراس والجبال..) يؤدى في شكل دائري أو نصف دائري بخليط من الرجال والنساء ويتميز برقصاته التعبيرية الجماعية ويعتمد الإيقاع فيه بالأساس على الدفوف ولهب الأكف بالتصفيق ومرافقة ذلك برقصات وأصوات نسائية ورجالية في لوحات غاية في التناسق تحت إشراف رئيس المجموعة «المقدم» دون تمييز بين الجنسين .. وقد فقد المغرب يوم الجمعة 19 فبراير 2016 أشهر مقدم لأحيدوس

عبيدات الرمى

في تاريخ المغرب موحا أو الحسين أشيبان والمعرف لدى المغاربة بالمايسترو عن سن يناهز 113 سنة.

4. عبيدات الرمى أو عبيد الرماة :

وهي مجموعة غنائية تتكون من خمسة إلى تسعة أفراد تؤدي أهازيج بشكل جماعي تتميز بأدوات إيقاعية خاصة كالتعريجة والمقص والدف وهي فرق مرتبطة بالأوساط الزراعية في السهول، ويعود أصل المجموعة الغنائية إلى الجماعات المولوعة بمرافقة الصيادين والقائمين على خدمتهم، في الحل والترحال يصدرون أصوات لإثارة الوحيش واستخراجه من مخابئه وتحولت تلك الأهازيج إلى أغاني شعبية تتمركز في نواحي تادلة وزعير وبني عمير وهي مجموعات غنائية رجولية بامتياز لا تشارك فيها المرأة لأن الخروج إلى الصيد كان منذ القديم من اختصاص الرجال، وقد عرف هذا اللون الغنائي الراقص في السنوات الأخيرة حركة إحيائية بفعل تعاطي الشباب ..

5. كناوة:

من الفرق الموسيقية ذات الأصول الإفريقية في المغرب، يعود أصلها إلى القرن السادس عشر الميلادي عندما استجلب سلاطين المغرب عبيدا مما كان يعرف بالسودان الغربي (مالي حاليا) وسرعان ما اندمجوا في الحياة اليومية وشكلوا إيقاعات خاصة بهم في كل من مدن الصويرة، أسفي، مراكش مكناس والرباط.. لتتجاوز تلك الإيقاعات الحدود المغربية إلى العالمية منذ انطلاق المهرجان السنوي لموسيقى كناوة بمدينة الصويرة في شهر يونيو من كل سنة تحت شعار «كناوة وموسيقى العالم» واللافت للانتباه أن حفلات الموسيقى الكناوية مثل مختلف الأنشطة الاحتفالية بإفريقيا تقام في هالة من الطقوس والمعتقدات الموغلة في القدم ولكل طقس من تلك الطقوس أصوله المتوارثة، فقبل حفلة كناوة الليلة يحب أن يجوب أعضاء الفرقة أزقة وأحياء المدينة بآلاتهم «الطبول والقراقب» وبملابسهم الخاصة «طاقيات نوعية، فوقيات مزدانة بأصداف، وعقود اللبان..» وعند بداية الحفل الليلي (الكويو) أو (أولاد بامبارا) يتم الاستغناء عن الطبل ليعوض بالكنبري أو الهجهوج وهو آلة موسيقية وترية إفريقية، ويتم التمييز في الليلة بين عدة محطات في الحفلة لكل محطة طقوسها، يتخلل بعضها رقص فردي وأخرى رقص جماعي وأذكار وإنشادات. وفي المرحلة الأخيرة يتم وضع طبق به بخور وأقمشة ذات ألوان متعددة كل لون يحيل على ملك من ملوك كناوة الأبيض الذي يرمز إلى «الملك» عبد القادر الجيلالي، والأحمر إلى سيدي حمو، والأسود إلى ميمونة، والأصفر إلى الأميرة، والأزرق إلى سيدي موسى. وتختتم الحفلة بمرحلة الجذبة المصحوبة بالإيقاعات الكناوية الصاخبة التي قد تصل بالبعض إلى فقدان الوعي تعبيرا عن الاندماج مع الإيقاعات ويدّعي أصحاب هذه الحفلات أنها تخلص المريدين من الأرواح الشريرة وتمنح الأجساد طاقات وتطهرها من الخمول...

6. الحساني:

وهو نمط غنائي وإيقاعي متداول جنوب المغرب وخاصة في مناطق الصحراء المغربية، ومن تم فهو غناء ورقص مرتبط بطقوس الصحراء وعاداتها، تُظهر فيه المرأة الصحراوية ما يميز المنطقة في اللبَاس والحلي والمجوهرات منها على سبيل التمثيل (أبغداد، أمزرد، لكلايد وهي مرتبطة بتزيين الجيد و(أدبالج واللويات وتسابيح ولخواتم ولرساغ) الخاصة باليدين، ناهيك عن الخلاخل الخاصة بالساقين

مايسترو أحيدوس

والطوانك والبدلات المرتبطة بالأذنين.. هذا دون الحديث عن الظفائر والجدائل التي يتم تزيينها بالخرز والعقيق أهمها: سانمانة والراسطة بالنسبة للصغيرات ولمشنف وبف بالنسبة للكبيرات (الكهلات). ليكون الغناء والرقص الحساني غناء صحراويا لكنه مختلف عما عهدناه في الصحراء العربية بالمشرق من حيث اعتماده على المرأة...

7. السوسي:

وهو شكل تعبير غنائي ينتشر منطقة سوس ماسة درعة أي منطقتي الأطلس الكبير والصغير وعاصمتها أغادير وهو جزء من أحواش لأن اللهجة السوسية جزء من اللغة الأمازيغية ويؤدى هذا اللون بشكل جماعي غالبا في صفين متقابلين واحد يضم الذكور والآخر يضم الإناث اللواتي يشترط فيهن في الغالب أن يكن عازبات يسيرهم رايس المجموعة الذي يطلق عليه الرايس وقد يتخلل الحفلة وصلات يتبارى فيها رجل وامرأة رقصا.. ولعل من أهم أقطاب الغناء السوسي الفنانة تيحيحيت، الرايسة تابعمرانت الرايس الحاج بلعيد، الرايس الدمسيري واللائحة طويلة ومن حيث الآلات يتميز الغناء السوسي بقيامه على آلات إيقاعية ووترية أهمها الرباب السوسي... ومن مظاهر تقدير المغاربة لهذا النمط الغنائي ارتداؤهم لأحسن الملابس: فيظهر الرجال الجلباب المغربي الأصيل، والعمامة البيضاء ويتقلدون الخناجر والمحافظ الجلدية المتوارثة .... في حين تتزين العذارى بالحلي التقليدية من الفضة والذهب؛ يتم افتتاح الحفل الراقص المكون في الغالب من صفين بتمايل الرجال والعذارى يمينا وشمالا ويكون أول مقطع بذكر الله وخاتم الرسل والأمكنة المقدسة (مكة والمدينة) والصحابة، وتدريجيا تدب الحركة في الأجساد بتحريك الأطراف العلوية والأكتاف ليزداد الإيقاع مسايرا آلات «البندير = الطر» وحنحنات الرباب السوسي حتى إذا أثر الاهتزاز المتناسق للفرقة الموسيقية في الجمهور اندمج الكل في رقص جماعي.

8. الهيت:

فن غنائي يمتزج فيه الموسيقى بالغناء والرقص يوجد في عدد من الأقاليم وتعتبر جهة الشراردة بني حسن وعاصمتها مدينة القنيطرة شمالي الرباط مركز هذا الفن، يتميز الهيت بإيقاع قوي وسريع يصعب على غير المتدرب الرقص على إيقاعه لذلك غالبا ما يكون لكل مجموعة راقص واحد، يؤدي رقصاته على إيقاعات الغيطة (المزمار المغربي) والطبل، ويتميز الهيت بطابعه العربي وخصوصيته الرجالية، وقد ظل هذا النمط الشعبي محصورا في منطقة محدودة ولم يتمكن من منافسة الأشكال التعبيرية الأخرى التي استطاع عشاقها من تنظيم مهرجانات دولية للتعريف بفنونه الشعبية...

أحيدوس السوسي

9. الركادة والراي:

وفي شرق المغرب على الحدود مع الجزائر يهيمن فنا الركادة والراي، والركادة نسبة لمنطقة نواحي مدينة بركان، ما يميز الغناء والرقص في الشمال الشرقي للمغرب هو توظيف البنادق والعصي، والطابع الرجولي للرقص إذ تغيب فيه المرأة وكون الفرقة موحدة في زيها، حركاتها ولباسها يقف الرجال بعباءاتهم البيضاء وعمائمهم الموحدة، والخيط الأحمر المبروم المائل على الصدر يلوحون بأسلحتهم يرقصون على إيقاعات الناي المصنوعة من القصب و قرون الماعز وقد يرافقها الغياطة والبنادر، يتم التركيز في الرقص على حركات الأكتاف وضرب الأرض بالأقدام ...

10. الدقة المراكشية:

ومن الأنماط الغنائية / الإيقاعية المرتبطة بمنطقة معينة ما يعرف في المغرب بالدقة المراكشية وهي نمط موسيقي شعبي مرتبط بمدينة مراكش والمدن المجاورة لها كتارودانت ودمنات ويطلق أهل المنطقة على هذا النوع (التقيتقات أو التقايقية) وما يميز هذا النوع كونه يؤدى من طرف مجموعة يطلق عليها اسم فرقة الدقة المراكشية. وهي فرقة تتكون في الغالب من 20 ألى 40 فنان هم في الغالب من كبار السن. موزعون على عازف القراقب، وهو في نفس الآن راقص يتنقل بين العازفين الآخرين الذي يصطفون في شكل دائري أو صفوف متراصة ليساعدهم في ضبط الإيقاع يحمل بنديرا «البندير طر خاص» فيما يغزف الآخرون على التعارج «والتعريجة آلة إيقاعية مصنوعة من الخزف في شكل اسطواني جُلِّدَت إحدى قاعدتيه بجلد خروف» وقد أصبح هذا الفن يعرف في السنوات الأخيرا انتشارا واسعا في صفوف الشباب بمختلف المدن المغربية لما يتميز به من وصلات مختصرة لا تتجاوز في الأعم الأغلب 30 دقيقة تناسب عصر السرعة، يبتدئ بحركات إيقاعية بطيئة لتنتهي سريعة.. وأصبح يوظف أكثر في الأعراس والمناسبات خاصة زف العروس أو حمل الهدايا....

إلى جانب هذه الأشكال التعبيرية الشعبية العريقة القادمة من شرق المغرب وجنوبه هناك أشكال أخرى أصيلة قدمت من الشمال (أوروبا) تشكل جزءا من الهوية الغنائية المغربية و ترسخت منذ قدوم المورسكيين، وجعلت من المغرب الوريث الشرعي للثقافة الأندلسية في اللباس، الطبخ، الأدب، والغناء أيضا، ويعتبرها المغاربة بمثابة الموسيقى الكلاسيكية المغربية. وتتعدد الأشكال الغنائية في المغرب التي لها علاقة بالموسيقى الأندلسية فمنها ما يعرف بالملحون والغرناطي وطرب الآلة أو الطرب الأندلسي ولكل خصوصية وأعلامه، وهي موسيقى راقية مضبوطة وفق عدد من الموازين تسمى (نوبة) وهي في المغرب 11 نوبة هي:

- نوبة رمل الماية.
- نوبة الماية.
- نوبة الرصد.
- نوبة رصد الذيل
- نوبة الحجاز الكبير.
- نوبة الحجاز المشرقي.
- نوبة عراق العجم.
- نوبة الأصبهان.
- نوبة العشاق.

- نوبة الاستهلال.
- نوبة غريبة الحسين.

وتنقسم كل نوبة إلى خمسة موازين ويقصد بالميزان: الإيقاع المتبع خلال الحصة الموسيقية وهذه الموازين هي:

1. البسيط. 2. البطايحي.
3. القائم ونصف. 4. القدام. 5. الدرج.

يؤدي الموسيقى الأندلسية مجموعات ترتدي اللباس الرسمي المغربي «الجلاليب البيضاء والطرابيش الحمراء».

كما أن الموسيقى والغناء في المغرب انفتح في السنوات الأخيرة على الموجات الغنائية الشبابية من هيب هوب وراب.. وغيرهما من صيحات الغناء والرقص المعاصرة وهي صيحات لا زالت تبحث لنفسها عن موطن قدم لتشكل جزءا من الهوية الغنائية المغربية...

لكن الغريب أن هذا التنوع الشعبي لم يُستغل في الأغنية المغربية العصرية ليبوئها المكانة التي تستحقها عربيا وعالميا فبعدما تمكن جيل معين من إيجاد آذان تستمع له، وفرض فنه داخل المغرب وخارجه، وجعل للأغنية المغربية صدى في الوطن العربي وإن ظل خافتا، فإن المسؤولية اليوم أكبر أمام الشباب الذين يمثلون المغرب في مسابقات الغناء التي تنظمها بعض الفضائيات العربية في السنوات الأخيرة الذين لا نسمعهم يؤدون أغاني مغربية في الوقت الذي لا يتوانى الخليجيون، المصريون، اللبنانيون، العراقيون والسوريون.. في أداء أغان من بلدانهم...

يكثر في المغرب اليوم الحديث عن أسباب ضعف انتشار الأغنية المغربية وعجزها عن مسايرة شقيقتها العربية والغربية، فيرجع ذلك إلى أسباب ذاتية تتعلق بالفنان «المغني والملحن والشاعر كاتب الكلمات ...» يربطها آخرون بالإعلام وتقصيره في تسويق الأغنية المغربية والتعريف بالإنتاج الوطني ونشره .. وينيط آخرون السبب بالجانب المادي وضعف الاستثمار في المجال الفني وغياب شركات مستثمرة في الغناء

الحساني

والموسيقى، ويرجعه آخرون إلى الجانب اللغوي .... وعلى الرغم من ظهور بعض الأصوات الشبابية التي أمالت لها جمهورا واسعا في السنوات الأخيرة، فإن الأغنية العصرية في المغرب لا زالت من حيث الانتشار دون الأغنية الخليجية والمصرية والشامية خارجيا، ودون مستوى الأغنية الشعبية داخليا ذلك أن الأغنية الشعبية استطاعت تطوير بعض الأشكال التعبيرية في صور تأخذ صورة الموضة الجارفة ما أن يطفو شكل ويكتسح الذوق الغنائي المغربي حتى يخبو وميضه ويتراجع ليشكل تراكما في الهوية الغنائية: هكذا سيطرت في نهاية السبعينات ظاهرة المجموعات «ناس الغيوان / جيل جيلالة / لمشاهب ...» وفي وسط الثمانينات ظهرت بعض الظواهر الفردية كظاهرة رويشة ونجاة اعتابو.. ثم طفت على السطح ظاهرة الأركسترا مع بداية التسعينات لتطفو بعد ذلك ظاهرة الراي ...

ومقابل هذا الاهتمام النسبي بالأغنية الشعبية والحضور الهام لفنانيها في الحياة اليومية من أعراس وحفلات وسهرات جعلت معظمهم (ومعظمهم أميون أو ذوو مستوى دراسي متدن) يغتنون بسرعة، يُسَجِّل فتور في الأغنية العصرية؛ فإذا كانت الأغنية العصرية قد ولدت في المغرب ناضجة مع الرعيل الأول الذي تمكن من ربط الأغنية المغربية بنبض الشارع المغربي واهتماماته الوجدانية والوطنية مع جيل: محمد البيضاوي الذي أثرى الخزانة المغربية بأغنيات خالدة

وطنية قبيل وبعيد الاستقلال مثل «يا صاحب الصولة والصولجان - نشيد التحرير...» أو عاطفية «حبيبي تعال - أضحى الثنائي بديلا من تدانينا - قل لمن صد وخان..» دينية «البردة - تحية رمضان...» وعبد الوهاب أكومي الذي يعود له الفضل في تأسيس أول معهد موسيقي بالمغرب بعد عودته من القاهرة حيث أرسله محمد الخامس للبحث في الموسيقى. وخلف هو الآخر عدة أغان لا زالت خالدة إلى اليوم ومن أغانيه ما اتخذته بعض الهيئات الوطنية نشيدا لها كنشيد الكشفية الحسنية...، وعبد النبي الجراري الذي يعود له الفضل في اكتشاف عدة مواهب سيكون لها وزنها في الغناء المغربي وستشكل الجيل الثاني وقد لحن عدة أغان لهؤلاء الشباب أمثال عبد الوهاب الدكالي، إسماعيل أحمد، المعطي بنقاسم وعبد الهادي بالخياط .... ونختم من جيل الرواد بعبد القادر الراشدي الذي طبع الأغنية المغربية بطابع خاص خاصة بعد ترأسه للجوق الوطني خلفا لأحمد البيضاوي فقدّم تحفا كثيرة ستظل خالدة منها ما أداه أو ما لحنه لمحمد الحياني ومحمود الإدريسي وسميرة بن سعيد واللائحة طويلة، وإذا كان هؤلاء ومن عاصرهم كمحمد فيتح وإبراهيم العلمي وعبد السلام عامر... قد شكلوا جيل الرواد.. فقد ورثهم جيل فرض نفسه محليا مغاربيا وعربيا مثله عدد من الفنانين أمثال عبد الوهاب الدكالي - عبد الهادي بالخياط نعيمة سميح - سميرة بنسعيد - عزيزة جلال، محمود الإدريسي.....

فإن الأغنية المغربية العصرية ستدخل في مرحلة فراغ خلال عقد التسعينيات كادت تقتصر فيه على اجترار أعمال الرواد الأوائل بعد أن فترت همم الملحنين وكادت تبح حناجر المغنين الشباب وقد أصبحوا نسخا لبعضهم البعض تركز على موضوع واحد هو الحب والهوى والغرام وبعض الأغاني الوطنية المفروضة قسرا.. لكن مع مطلع الألفية الثالثة ظهر جيل من الشباب استطاع أن يعيد للأغنية المغربية العصرية بريقها مستفيدا من الانفتاح الذي أتاحه تعدد القنوات الإذاعية والفضائيات التلفزية، ومستفيدا أيضا من تراجع دور بعض الدول التي كانت رائدة غنائيا في الساحة العربية، وبعدما تنبه هؤلاء الشباب للموروث الإيقاعي المغربي المتنوع وسعوا إلى توظيفه في أغانيهم مقدمين أعمالا حققت رواجا منقطع النظير وشجعت بعض المغنين من الشرق والخليج خاصة على إعادة توزيع الأغاني المغربية القديمة والمعاصرة...

وهو ما يبشر بأن يكون للأغنية المغربية مستقبل قد يغري الفنانين العرب على الإقبال على الأغنية المغربية والاستثمار فيها بعدما غدا المغرب يشكل ساحة آمنة في عالم عربي كثير القلاقل، وخاصة أمام كثرة المهرجانات الغنائية بالمغرب التي تستضيف فنانين من مختلف أصقاع العالم،

إن تنوع الأهازيج والرقصات الشعبية في المغرب يعكس بحق مدى تنوع وأصالة تلك الأشكال التعبيرية وهو تنوع يسمح بتلاقح ثقافي سيعود لا محالة بالفائدة على الأغنية والإيقاعات العربية التي أصبحت في السنوات الأخيرة تنفتح على الفن المغربي، فبعدما ظل المشرق العربي يقتصر على استقبال فنانين مغاربة يجدون أنفسهم مجبرين على عرض مواهبهم باللهجة المشرقية (مصرية، خليجية، لبنانية) أصبح المتتبعون يلاحظون مدى إقبال المشارقة على إعادة غناء عدد من الأغاني المغربية، أو يعتمدون الإيقاعات المغربية في أغانيهم بعدما اقتنع عدد منهم بأصالة وعمق تلك الإيقاعات وكونها قد تساهم في الوقوف في وجه الاختراق الفني والثقافي والأنساق الفنية الهجينة بل ومحاربة التطرف، ما دامت نابعة من عمق هوية بلد عربي متنوع الروافد...

الصور:

الصور من الكاتب.

ثقافة شاملة

- الأزياء التقليدية للأميرة نورة بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود 150
- الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات 168

الأزياء التقليدية للأميرة نورة بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود

د. وسمية بنت عبد الرحمن بن مطلق العقل

أستاذ مساعد بقسم تصميم الأزياء والنسيج بكلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية

يهتم هذا البحث بتسجيل ودراسة الأزياء التقليدية للأميرة نورة بنت عبد الرحمن (رحمها الله) . وذلك من خلال: تسجيل وتصنيف الأزياء التقليدية للأميرة نورة. وتحديد الزخارف والأساليب المتبعة في تنفيذها وزخرفتها. وذلك للمساهمة في الحفاظ على التراث الشعبي من الاندثار والضياع فقد اختارت الباحثة هذا الجانب المهم من التراث موضوعاً للبحث.

وقد اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي. وتم جمع البيانات عن طريق العينة المادية من أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن. وتصويرها وعمل رسومات توضيحية لها، وفحصها والتعرف على نوعية الأقمشة المستخدمة في صنعها، وأساليب تنفيذها وزخرفتها، وكذلك عن طريق المقابلة الشخصية، والدراسات السابقة. وكانت عينة البحث المادية من أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله من مقتنيات الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. أما الحدود الزمنية فكانت من تأسيس المملكة العربية السعودية أي من عام 1351هـ.

ومن خلال الدراسة تم تسجيل مجموعة من أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، من حيث مسمياتها، واستخداماتها، وكيفية زخرفتها. ولقد أسفرت الدراسة عن أن هناك تشابهاً بين أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن والأزياء التقليدية للنساء الميسورات في منطقة نجد في تلك الفترة وأن تاريخ أزياء الأميرة نورة رحمها الله جزء من تاريخ حضارة الجزيرة العربية التي عاشت وجرت أذيال لباسها فيها. كما أن المناخ وأسلوب الحياة في المملكة العربية السعودية كان من أهم الأولويات التي راعتها الأميرة نورة في تصميم ملابسها وملابس أسرتها. إضافة إلى أن ذكاءها الفطري الذي اشتهرت به قادها إلى نقل شعار الدولة على اللباس كوسيلة تساهم بها في تأصيل الهوية الوطنية عند المرأة. ومن أهم التوصيات إنشاء مركز أو هيئة متخصصة في عرض أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن وصيانته وعرضه في المتحف ليكون بمثابة مركز تعليمي وتثقيفي. والاستفادة من تلك الأزياء إعلامياً وسياحياً وذلك عن طريق وزارة الآثار و السياحة. والسعي إلى إعادة إحيائه بالطرق الحديثة لضمان بقائه وانتشاره.

المقدمة:

ذكرت (الحربي، 1419، 92،96) و (الخثلان،2007، 108: 110) أن الأميرة نورة تعد كبرى شقيقات الملك عبد العزيز ولدت في مدينة الرياض عام 1292هـ / 1875م تكبر الملك عبد العزيز بسنة واحدة، والدتها هي سارة بنت أحمد بن محمد السديري، كانت منذ صغرها متطلعة راغبة في الحصول على ما ينمي معرفتها ويدعم مداركها. فمما يروى أنها تعلمت الكتابة ثم تعلمت قراءة القرآن الكريم وساعدها ذلك على القراءة والكتابة، في مجتمع كانت المرأة فيه لا تحظى إلا بقسط ضئيل من التعليم. وكانت نورة عاملاً مهماً في شحذ همة أخيها عبد العزيز في السعي نحو استعادة ملك آبائه. وصفتها فيوليت ديكسون التي قابلتها في عام 1365هـ / 1937م بأنها: «من أكثر النساء اللاتي قابلتهن جاذبية ومرحاً» وكذلك أنها تعد: «من أجمل وأعظم وأشهر البنات في كل عصر». وذكر في الوكيبيديا عنها أن الأميرة نورة مارست واجبات السيدة الأولى فكانت تستقبل زائرات الرياض من الأجنبيات، وتأذن لهن بزيارة ورؤية معالم معينة فيها. و عهد إليها الملك عبد العزيز باستقبال ضيفات البلاد حيث يتوافد على المملكة الكثير من النساء المهمات خاصة في موسم الحج ولا تكاد تأتي امرأة ذات شأن إلا وكانت زيارة قصر نورة من ضمن برنامجها التي تقوم بدورها بتقديم الضيفة لزوجات الملك عبد العزيز وبناته والكبيرات من الأسرة المالكة. اتسمت الأميرة نورة بقوة الشخصية والشجاعة وبعد النظر، فهي التي ساندت أخاها الملك عبد العزيز، ودعمته بروحها القوية عندما عزم على استعادة ملك آبائه وأجداده . وكان الملك عبد العزيز يعتز بها يردد (أنا أخو نورة). وورد في جريدة الشرق الأوسط مقال عن نورة بنت عبد الرحمن. ملهمة الملك المؤسس وحلالة المشاكل (الجمعة 01 ذو القعدة 1429 هـ 31 اكتوبر 2008 العدد 10930) أنها كانت تتمتع بروح تنم عن معرفة جيدة بسلوكيات التعامل مع الآخرين حيث أبدت في حوارها مع «فيوليت» إعجابها بالحلق الذي ترتديه وكذلك ثوبها، وهو سلوك ينم عن تواضعها ومحاولتها أن تشعرها بالقرب منها. توفيت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله في عام 1950م بعد أن عاشت 77 عاما كانت حافلة فيه بالحضور اللافت على مختلف الأصعدة والمجالات.

مشكلة البحث:

تعتبر الأزياء التقليدية النسائية من المجالات الخصبة لممارسة الإبداع و الابتكار، فقد أصبحت دراسة الأزياء مصدراً من المصادر المادية المهمة التي تحكي لنا تاريخ الشعوب، والذوق الفني والجمالي لهذه الحضارات التي صنعتها وتعبر عن المستويات الثقافية التي عاشتها والنظم الاجتماعية السائدة وتطورها (المغربي، 2006، 11). ولباس الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله يعد إرثا ماديا وجماليا لم ينل حقه من التوثيق والدراسة والتحليل الفني لجمالياته خاصة أنه قد اختفت في زخارفه وألوانه وأشكاله طبيعة الحياة السياسية والدينية والاقتصادية والاجتماعية للأميرة نورة رحمها الله التي شاركت فيها بفعالية في سبيل حياة أفضل لها ولأسرتها واستطاعت أن تبرز دور ومكانة المرأة في حياة الرجل وفي بناء مستقبله في المملكة العربية السعودية.

كما أن لباس الأميرة نورة بنت عبد الرحمن يعتبر عنصراً مهماً من العناصر التي يعنى بها علم الانثروبولوجيا في إطار بحثه عن العادات والتقاليد والثقافات التي عاشتها رحمها الله حيث أن هناك مجموعة من المفردات التي تشكل تعريف الفرد اعتبر من أهمها المظهر الخارجي المتمثل في اللباس أو كما يطلق عليه الهيئة فهو الكاشف الحقيقي لشخصيتها وثقافتها رحمها الله.

أسئلة البحث:

- ما القطع الأساسية المكونة لأزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن وما الطابع المميز لها؟
- ماهي القيم الجمالية والفنية التي تضمها أزياء الأميرة نورة رحمها الله؟
- ما الأساليب التي كانت تتبع في تنفيذ تلك الأزياء؟
- هل تأثرت الأزياء بالعوامل البيئية للمنطقة؟
- هل تأثرت أزياء الأميرة نورة بأزياء منطقة نجد من المملكة العربية السعودية؟

أهداف البحث :

يهدف البحث بصفة رئيسة إلى توثيق أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن وذلك من خلال:

1. تسجيل وتصنيف أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله.
2. دراسة القيم الجمالية والفنية لأزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله.
3. توضيح أثر العوامل البيئية على أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله.
4. مقارنة بين أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن والأزياء التقليدية للنساء في منطقة نجد.

أهمية البحث :

تظهر أهمية البحث في توثيق وتسجيل لباس الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله والكشف عن جمالياته وزخارفه ومدى ارتباطه بالظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية التي عاصرتها وانعكاسها على لباسها. حيث يساعد هذا البحث في مد جميع الجهات المهتمة بتاريخ المملكة العربية السعودية مثل المتاحف والمراكز والمعاهد المتخصصة باستكمال المعلومات الضرورية عن التراث المادي في المملكة العربية السعودية. وبما أن أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن لم توثق تاريخياً، فإن هذا البحث يساهم في إبراز وتوثيق عنصر من عناصر التراث كخطوة هامة للأجيال لكي تستقي ثقافتها من مصادر أصلية تساعدها في بناء الحاضر والاستعداد للمستقبل، والاستفادة منها كمصدر خصب للتصميمات المستمدة من التراث الأصيل المميز للمملكة.

مصطلحات البحث:

علم الانثروبولوجيا: أو علم الإنسان وهو العلم الذي يتناول تطور الإنسان وعاداته ومعتقداته. ويفسر كل الجوانب الدقيقة للإنسان والتي تتضمن الجوانب الاجتماعية والسلوكية، المعتقدات، التقاليد الثقافة.. الخ كما يتناول الجانب المادي للثقافة (العنجري، 2011، 16).

التقاليد: هي عبارة عن ممارسات اجتماعية مكتسبة. يكتسبها الفرد من المجتمع الذي تربى وعاش فيه. وهي أشكال من السلوك والتصرفات الجماعية وتعتبر التقاليد تجسيداً للقيم التي تعتز بها الجماعة وتتفاخر بها على غيرها من الجماعات داخل المجتمع أو خارجه (عبيدات، 1986، 21، 22).

الأزياء التقليدية: الأزياء التقليدية فن يبدعه العامة من الناس وتتوارثه الأجيال، ثم يطوعونه بما يلائم عادات وتقاليد مجتمعهم والبيئة التي يعيشون فيها، ويعكس الجماليات والأخلاقيات والقيم السائدة في المجتمع، والأزياء التقليدية بشكل عام إشارات تدل على المكانة السياسية والاقتصادية لمرتديها (أمين وآخرون، 2009، 41).

الزي: تعني كلمة زي اللباس والهيئة أو المنظر وجمعها أزياء ويقال أقبل بزي العرب (مصطفى وآخرون، 1960، 412) كما يعرف الزي أيضا بأنه كل ما يغطي جسم الإنسان من رأسه إلى قدميه (ابن منظور، 1882، 20).

الدراسات السابقة التي لها علاقة بموضوع البحث:

بعض الدراسات التي اهتمت بتسجيل وتوثيق الأزياء التقليدية في المملكة العربية السعودية وما تضمه من أساليب زخرفة وكذلك دراسات تناولت البحث في سيرة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله.

- دراسة: البسام، ليلى صالح (1985م)، رسالة ماجستير منشورة، موضوعها: التراث التقليدي لملابس النساء في نجد.
- دراسة: البسام. ليلى صالح (1988م)، رسالة دكتوراه، موضوعها: الأساليب والزخارف في الملابس التقليدية في نجد.
- دراسة: فدا. ليلى عبد الغفار (1993م)، رسالة ماجستير، موضوعها الملابس التقليدية للنساء في مكة المكرمة أساليبها وتطريزها.
- دراسة: الشملان، نورة (1999م)، بحث منشور، موضوعه: الأميرة نورة بنت عبد الرحمن الفيصل.
- دراسة: الحربي، دلال مخلد (1419هـ)، بحث منشور، موضوعه: نورة بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود.
- دراسة: العجاجي، تهاني ناصر (2005م)، رسالة ماجستير، موضوعها: ملابس النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية.
- دراسة: العجاجي، تهاني ناصر (2011م)، رسالة دكتوراه، موضوعها: الأزياء والمشغولات التقليدية المطرزة في بادية نجد من المملكة العربية السعودية.

حدود البحث:

الحدود المادية: أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله. من مقتنيات الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود.

الحدود الزمنية: فترة حياة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن في المملكة العربية السعودية بعد توحيدها الى وفاتها من عام 1351هـ إلى عام 1369هـ.

إجراءات البحث:

منهج البحث: اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي.

مجتمع البحث: أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن في المملكة العربية السعودية.

عينة البحث المادية: أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن من مقتنيات «سمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود».

عينة البحث البشرية: مجموعة من المقربين للأميرة نورة ممن شاهدوا وعاصروا موضوع الدراسة.

أدوات البحث:

التصوير الرقمي الثابت:

استخدمت الباحثة التصوير الرقمي في توثيق صور البحث، كما استخدم برنامج الفوتوشوب وذلك لمعالجة الصور وتوضيحها.

الرسوم التوضيحية:

أعدت الباحثة رسوما توضيحية للتصميمات المطلوبة، وقد تم الاستعانة ببرنامجي الفلاش والفوتوشوب في الحاسب الآلي.

المقابلة الشخصية:

تم إجراء المقابلات مع حفيدات الأميرة نورة رحمها الله ممن عشن مع الأميرة نورة أو يذكرن أزياءها، وكذلك مع حفيدات يحتفظن ببعض من أزياء الأميرة نورة رحمها الله، وتم اختيار الوقت والمكان المناسبين لإجراء المقابلة، حيث تمت المقابلة في منازل المبحوثات، وقد استعانت الباحثة بالاستبانة للحصول على إجابات عن جميع الأسئلة.

الملاحظة:

حيث تم فحص الأزياء وتسجيل الملاحظات.

مصادر جمع المعلومات:

تم جمع العينة المادية من أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن من مقتنيات «سمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود»، وتم تصويرها وعمل رسوم توضيحية لها، والتعرف على نوعية الأقمشة المستخدمة في صنعها، وعن طريق المقابلة الشخصية للمقربين للأميرة نورة ممن شاهدوا وعاصروا موضوع الدراسة، وكذلك عن طريق الدراسات السابقة والمراجع.

النتائج:

أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن: وقد تم تصنيفها إلى:

1. أغطية الرأس.
2. أزياء خارجية.

(1)

طريقة ارتداء الشيلة

3 . ملابس داخلية.

4. أردية الخروج.

وفيما يلي شرح مفصل لكل منها:

1. أغطية الرأس:

1.1. الشيلة:

ارتدت الأميرة نورة رحمها الله «الشيلة» المصنوعة من القطن الخفيف سوداء اللون، وهي عبارة عن قطعة قماش مستطيلة الشكل، محبوكة الأطراف حتى تمنع من التنسيل، وتلف حول الوجه، وقد تتلثم بها، وهي نفس «الشيلة» التي عرفت في نجد (البسام، 1985، 85) وقد تميزت رحمها الله بطريقة خاصة أثناء ارتداء «الشيلة» حيث تلفها حول رأسها بحيث تظهر «الشقايص» (شكل الشعر المنسدل على جانبي الجبهة من مقدمة الرأس بعد أن يفرق من المنتصف)، كما تلف «الشيلة» حول نحرها ليصل طولها إلى الركبة فيتشكل ما يشبه الثنيات (الدرابيهات) حول العنق والصدر فتقوم برفع إحدى هذه الثنيات القريبة من الوجه على ذقنها كمنظر جمالي. وكانت تغطي وجهها بكم «الثوب» أو «بالشيلة» عند غير المحارم مما

يؤكد اعتزازها بدينها و تمسكها بتقاليد مجتمعها (صورة رقم 1).

2. 1. العصابة:

لبست الأميرة نورة رحمها الله العصابة على رأسها في المنزل فقط، وهي من نفس قماش «الشيلة» الأسود مثنية مرتين إلى ثلاث مرات لتصبح بعرض خمسة سنتيمترا تقريباً و طول نصف متر تقريباً حيث تلف من أعلى الجبهة وتربط من الخلف أعلى الظفائر.

2. أزياء خارجية:

2. 1. الدراعة أو (المقطع):

«الدراعة» هي اللباس الرئيسي التقليدي للمرأة في نجد، وهي عبارة عن زي فضفاض يصل طولها إلى الكعبين ولها أكمام طويلة، وتتكون «الدراعة» من أربع قطع تثبت مع بعضها البعض بالخياطة اليدوية وهي البدن، الأكمام، التخراصة والبنيقة. ولا يختلف التصميم البنائي للأنواع المختلفة من الدراعة بينما تختلف في التصميم الزخرفي (البسام، 1985، 71). وقد ارتدت الأميرة نورة رحمها الله أنواعا متعددة من الدراعة منها ما كان مخصصا للمنزل ومنها ما كان خاصا بالمناسبات. وفيما يلي وصف وتحليل لجماليات الدراعة التي ارتدتها.

2. 1. 1. الدراعة الملكية:

وصف وتحليل جماليات الدراعة الملكية:

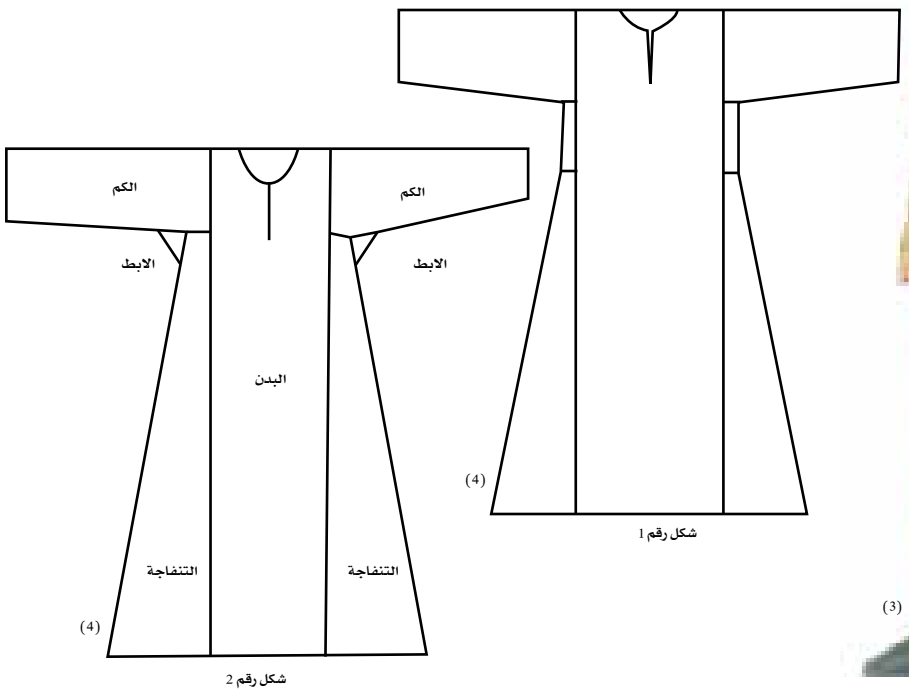
ارتدت الأميرة نورة الدراعة الملكية المصنوعة من الحرير الطبيعي يتوسطها حردة رقبة دائرية الشكل يحيط بها تصميم زخرفي من خطوط متتابعة بخيوط الزري الذهبية تنتهي بزخرفة الكساير. وتتناثر وحدة نباتية بشكل زهرة الكشمير على البدن من الأمام وتنحصر بين خطين عريضين من التطريز بخيوط الزري لتخفي خياطات البدن كناحية جمالية. وتزيد كثافة التطريز أسفل الصدر بحيث تظهر زخرفة (السيفين والنخلة) وهي محاطة بزخارف نباتية وهندسية تتزاحم تارة وتختفي في مناطق أخرى لتزيد من جمال الدراعة وثرائها

(2)

دراعة ملكية

الفني. وتظهر جماليات الدراعة من خلال ترديد وحدة زهرة الكشمير على الأكمام ثم تنتهي الزخرفة بخطوط عريضة من التطريز تزين نهاية الكم ويمتد على شكل خط طولي إلى الكتف حيث يظهر إحساس الخط المنحني في التصميم الزخرفي، ويظهر إيقاع منتظم جميل من خلال الدوائر المتبادلة بين الخط المنحني على امتداد الكم ونهايته. ويغطي التطريز كافة الخياطات كناحية جمالية ويعطي متانة للخياطات. وتكون التخراصة في الدراعة الملكية صغيرة من نفس القماش وتغطيها غرز التطريز بخيوط الزري الذهبية (صورة رقم 2). وقد وصف (الوشمي، 2009، 120) الدراعة الملكية بأنها مغطاة بالزري ومزخرفة بشعار المملكة وخاصة من الأمام تحت الصدر إلى أسفل الدراعة منفذة بغرزة السلسلة الآلية. وقد يرجع السبب في تطريز الوحدة الزخرفية «السيفين والنخلة» شعار المملكة أسفل منطقة الصدر إلى أن المرأة كانت تلف الشيلة العريضة على رأسها ونحرها فتختفي بذلك الزخارف التي تطرز على الصدر لذا وضعت زخرفة «السيفين والنخلة» أسفل الصدر حتى تكون واضحة وظاهرة .

دراعة أم عصا



رسم توضيحي للدراعة شكل رقم 1 و2

2. 1. 2. دراعة أم عصا (سروج):

وصف وتحليل جماليات الدراعة أم عصا:

ارتدت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن في الأعياد والمناسبات الدراعة، وهي نفس الدراعة التي سبق شرحها، إلا أن أسلوب الزخرفة ونوعية القماش تختلف، حيث تصنع من الحرير الطبيعي الأحمر اللون والمنقوش بزخارف نباتية أثناء النسج «الجاكارد» وهي أيضاً مزخرفة كاملا بخيوط الزري الذهبي والفضي (خيوط معدنية) من الأمام وتشمل منطقة أسفل الصدر وعلى أكتاف الأكمام ومن الكتف إلى نهاية الكم، ويرجع سبب تسمية الدراعة (أم عصا) إلى أنها مطرزة بخيوط الزري (المعدنية والحريرية) على شكل خطوط مستقيمة متجاورة (شكل عصا) على أكتاف الكمين مزينة بتصميم زخرفي يعتمد على ترديد الخطوط المستقيمة المطرزة بالخيوط الذهبية بكثرة مع الفضية على الكتف و أعلى الكم وتمتد إلى نهاية الأسورة تحصر فيما بينها الدوائر وتزين بحبات الترتر الذهبية اللون. ويتم ترديد نفس التكوين على التخراصة وخط خياطة البنيقة ولكن بحجم أصغر ليتناسب مع المساحة الصغير للتصميم البنائي للدراعة، بينما تنثر الوحدات النباتية على هيئة خطوط متوازية موزعة بإحساس فني رفيع لتجميل منطقتي الصدر والأكمام مع ترك فراغات واضحة داخل التصميم الزخرفي لإظهار اللون الأحمر لأرضية الخامة والتخفيف من حدة التصميم المنفذ بالخيوط الذهبية. وتغلق فتحة الرقبة «الجيب» بأزرار مصنوعة من العاج (صورة رقم 3).

2. 1. 3. دراعة المنزل:

وصف وتحليل جماليات دراعة المنزل:

ارتدت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن دراعة المنزل التي بقماشها القطني الناعم وببساطة التطريز وذلك لتتناسب مع بيئة القصر وما يتطلبه من إشراف مستمر ومتابعة للخدم على الضيافة والخياطة والتنظيف، والدراعة المصنوعة من القطن تعد الأفضل والأنسب للعمل خاصة في أجواء نجد

الحارة، وتميزت بقماشها المطبوع بوحدة نباتية بسيطة على شكل ورقة تتبادل بين حجمين صغيرة وكبيرة بنفس اللون على أرضية القماش السكري اللون مما يظهر بساطة التصميم للخامة. كما يظهر الانسجام التام بين زخرفة الخامة والتطريز بخيوط الحرير البيضاء على الأكمام والذي ينعكس لمعانها ليعطي الدراعة ثراءً وقيمة فنية عالية. تحلى فتحة الصدر فيه بياقة مرتفعة (غالوقة) تغلق بزر مصنوع من الخيط القطني ليبدو الانسجام والتوافق بينه وبين خامات الدراعة. كما لبست رحمها الله دراعة الشالكي نسبة إلى قماش الشالكي من الصوف الطبيعي مشجر بورود صغيرة ملونة. ودراعة أبو ورده من القطن الناعم الخالص نسبة إلى شكل التطريز الموجود في نسيجه ودراعة ساري نسبة إلى قماش الساري . ودراعة كين نسبة إلى قماش الكين (وهو الحرير الطبيعي الخالص) ويأتي من الصين كما ذكرت ذلك (البسام، 1985، 74) (صورة رقم4) (شكل رقم 1 و2).

2.2.1. الثوب:

هو ثوب واسع يلبس فوق الدراعة، ويعتبر من الملابس التقليدية الأساسية التي كانت المرأة النجدية لا تستغني عنه. ويتكون من نفس الأجزاء التي تتكون منها الدراعة إلا أنه يتصف بالاتساع الشديد مما يجعله مربع الشكل، وأحياناً يزيد اتساعه فيظهر في شكل مستطيل (البسام، 1985، 77).

وقد لبست الأميرة نورة رحمها الله أنواعا من الثياب منها: الثياب المصنوعة من قماش التل (المنيخل) بزخارف بسيطة حول فتحة الصدر وعلى أطراف الأكمام مطرزة بخيوط الزري للمنزل. كما لبست ثياب المناسبات التي تزدحم بالنقوش والزخارف من قماش التل أو الحرير الخفيف والشيفون الناعم. وقد ذكر (الوشمي، 2009، 117) أن الثوب يصنع من قماش المنيخل للحفلات به تخاريص من قطعة قماش ملكية و«الجيب» (فتحة الصدر) مطرز بالزري. وفيما يلي أنواع الثياب العلوية التي ارتدتها الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

2.2.2. ثوب منيخل أو ثوب تلي:

وصف وتحليل جماليات ثوب منيخل:

ارتدت الأميرة نورة رحمها الله «ثوب منيخل» (تلي) وهذه التسمية ترجع نسبة إلى قماش التل ذي التركيب النسجي الشبكي. وهو مزخرف أثناء النسج بوحدة الربيانة (زهرة الكشمير) الصغيرة وبعضها مزخرف بدوائر صغيرة مطموسة تسمى بزخرفة المسمار كناية عن شكل رأس المسمار الدائري، وتحلى أطراف الأكمام الواسعة بكنار (شريط) بعرض 5 سنتمترات تقريباً من الزخارف الهندسية عبارة عن دوائر وخطوط منفذة بالترتر وتظهر جماليات هذا الكنار في الترديد اللوني بين الدوائر المنفذة بالترتر الأخضر والمحاطة بالترتر الأبيض والدوائر المنفذة بالترتر الوردي المحاطة بالترتر الأبيض على أرضية الكنار المحشوة بالترتر الذهبي البراق. ويكون تثبيت هذا الكنار على طرف الكم من الداخل حتى إذا ما قامت برفعه على رأسها تقاطع الكناران للكمين بشكل هندسي وجمالي بديع. مما يعكس ثراء التصميم الزخرفي على الثوب من الأمام ومن الخلف وانسجامه مع التصميم البنائي له. ويحلى الصدر بتثبيت كلفة كبيرة تسمى (بسبتة شحم ولحم) منسوجة بأشكال مثلثات صغيرة وكبيرة متداخلة بخيوط ذهبية وفضية متبادلة بديعة تقلل من سيطرة الكنار الملون بحبات الترتر، وتعطي طابعاً هندسياً بديعاً. تزين أطراف هذه السبتة شرف ذهبي وفضي بالتبادل لينسجم مع ألوان السبتة ويصنع معها وحدة فنية متكاملة. وتظهر جماليات

(5)

ثوب منيخل

الثوب من إحساس الألوان المتضادة باستخدام أرضية الثوب القاتمة مع اللون الفضي والذهبي للسبتة ومع الألوان البراقة للترتر. وحتى يرتبط جمال التصميم الزخرفي بجمال التصميم البنائي تم إضافة التخراصة الملكية الكبيرة وهي من قماش النزك (قماش استخدم في نسجه خيوط الزري الذهبية والفضية على أرضية الحرير) بلون الفوشيا الزاهي بزخارف نباتية وورود بديعة على شكل سلة كبيرة وأوراق متناثرة. ويتميز الثوب بالاتساع والطول الإضافي من الخلف بحيث تسحبه على الأرض لذلك فهو يسمى أحياناً (بالثوب السحابي) وهو مدعاة للتباهي والزينة كما يتميز هذا الثوب بثراء التصميم الزخرفي فيه، فهو من ثياب المناسبات والأعياد، وكانت الأميرة نورة رحمها الله ترتديه وتستقبل به الملك عبد العزيز رحمه الله أثناء زيارته لها بعد صلاة الجمعة من كل أسبوع (صورة رقم 5).

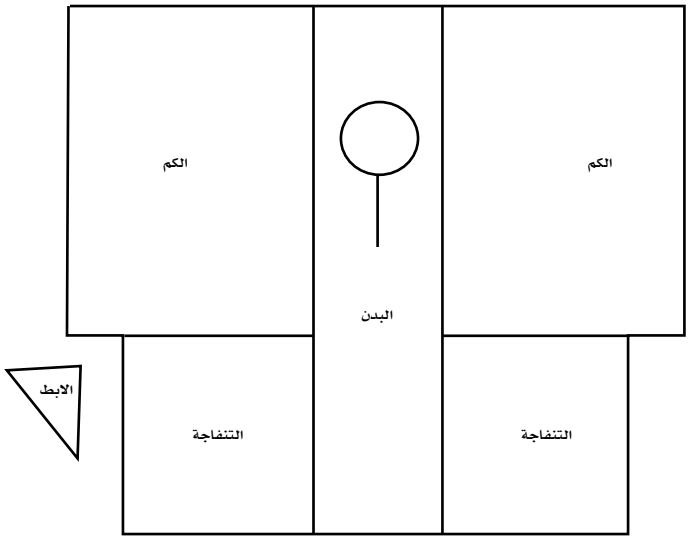
2.2.3. الثوب السحابي:

وصف وتحليل جماليات الثوب السحابي :

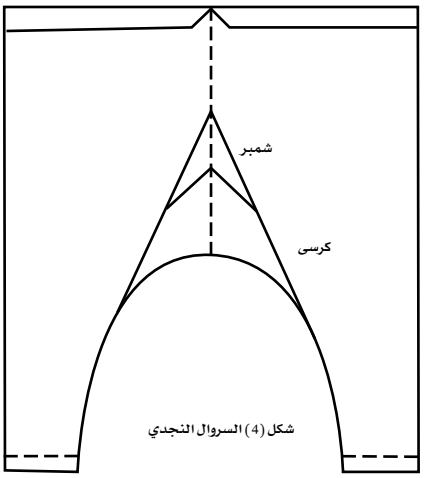
لبست الأميرة نورة رحمها الله الثوب السحابي المصنوع من قماش الشيفون الناعم باللون الأخضر الفاتح بتخراصة كبيرة من نفس القماش . يحلي فتحة الكمين الواسعين كنار بعرض خمس سنتميترا من الترتر الملون بألوان زاهية وبوحدات هندسية من الدوائر المتبادلة تناسبت مع عرض الكنار حيث أن من أسس التصميم تناسب حجم الوحدة مع المساحة المراد زخرفتها وفي نفس الوقت أضفى قيمة جمالية على الثوب نتيجة للتصميم الزخرفي له والثراء في الخامات التي صنع منها وهو يعتبر من الكلف المضافة بحيث يتم تطريزه وتنفيذه خارجياً ثم يثبت على كمي الثوب. وحتى يكون التصميم الزخرفي للثوب متناسقا ومنسجما لم تستخدم

(6)

الثوب السحابي



شكل رقم 3



شكل (4) السروال النجدي

(8)

السروال الحجازي

معه التخراصة الملكية لأن لون الثوب الفاتح والذي يبرز الثوب ويرفع من قيمته الزخرفية والجمالية لا يتناسب معه إضافة تخاريص مشغولة وذات ألوان براقة من شأنها أن تطغى على عامل الجذب الهام وهو عامل اللون الذي اعتمد عليه تنفيذ الثوب. فهو من الثياب التي درس فيها توزيع الألوان بعناية فائقة واعتمد نجاحه وجماله على لونه وألوان الخامات الداخلة في زخرفته (صورة رقم 6) (شكل رقم 3).

2.2.4. الثوب المسرح:

لبست الأميرة نورة رحمها الله الثوب المسرح وسمي بذلك نسبة إلى التطريز الموجود فيه بحيث يتكون من خطوط رفيعة جداً، وكانت تلبسه مع الدراعة أم عصا. وقد ذكر (الوشمي، 2009، 119) أن الثوب المسرح ينفذ من قماش المنيخل وتزخرف أطراف الأكمام والثوب وفتحة الصدر من الأمام والخلف بالتطريز الذهبي والفضي.

3. ملابس داخلية:

3.1. السروال:

ارتدت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن «السروال» النجدي. ويتصف بالطول والاتساع الشديد من أعلى ويضيق تدريجياً عند الساق حتى يصل إلى القدم. ويتكون السروال من أربع قطع: القطعتان الرئيسيتان اللتان تستران الرجل من أعلى إلى القدم، البيارق،

(7)

السروال النجدي

(8)

الكرسي، الربقة. ويتميز السروال بالتصميم البنائي المعقد (البسام، 1985، 92).

وصف وتحليل جماليات السروال:

ارتدت الأميرة نورة رحمها الله السروال النجدي المصنوع من الأقمشة القطنية المقلمة بخطوط ملونة من نسيج مبردي لامع وكان يسمى «بالسروال المصري» نسبة إلى بلد الاستيراد مصر كما يسمى أيضاً «بخط البلدة». ولبست في الشتاء السروال المصنوع من قماش الكستور المقلم. وكانت تزين أطراف السروال عند منطقة «الحجل» بعمل كسرات صغيرة من قماش القطن الأبيض السادة ثم تثبت حول حجل السروال (صورة رقم 7) (شكل رقم 4). كما ارتدت الأميرة نورة رحمها الله «السروال الحجازي»، ولا يخفى أنها كانت ترافق الملك عبد العزيز رحمه الله في أسفاره وكان يطيل الإقامة في منطقة الحجاز حيث يستقبل الوفود التي تقدم على الحرمين الشريفين ويدير شؤون الدولة. فقد تكون رحمها الله أوصت بخياطته لها وقد يكون أهدي إليها لمكانتها الاجتماعية، ويتميز «السروال الحجازي» بالتصميم الزخرفي الذي يظهر فيه الانسجام التام بين ألوان الزخرفة والخامات التي نفذت بها ويتخذ أشكالاً هندسية متداخلة بالخيوط من المثلثات والأشكال البيضاوية، و يصنع من قماش البفتة البيضاء ويزين بالتطريز بالخيوط القطنية البيضاء بالأسلوب الذي انتشر في المنطقة وهو القص والنسل «الآجور» وهو فن يدوي بديع من فنون التطريز التركي والجاوي يتطلب قدرا كبيراً من المهارة والدقة وينفذ على سراويل المناسبات ليعطيها قيمة جمالية وفنية عالية. وتسمى غرزة الآجور المنفذة على السروال من مقتنيات الأميرة نورة رحمها الله بغرزة «السبعة إبر» ويرجع ذلك إلى تكرار استخدام الإبرة سبع مرات لعمل الشكل النهائي للغرزة. كما ثبتت كلفة جاهزة على شكل كسرات من القطن الأبيض وهي تأخذ شكل الشرف أسفل الآجور حول حجل السروال لتضفي عليه جمالاً عند ظهوره (صورة رقم 8).

4. أردية الخروج:

1.4. العباءة:

تعد العباءة من أهم ما يميز المرأة في الجزيرة العربية، بل تعد رمزاً للمرأة الخليجية ذكرت (المغربي، 2006، 47) «أن من الأمور المستنكرة أن تخرج المرأة من البيت سافرة بدون عباءة»، ولم تكن الأميرة نوره رحمها الله لتغفل عن هذا الجانب الديني الهام استجابة للشرع وطاعة لله. وقد لبست الأميرة نورة رحمها الله أنواعاً من العباءات للتستر منها: «عباءة معصمة» و«عباءة المرشدة» مصنوعة من الصوف الناعم الممتاز وهي من لباس الأغنياء (الوشمي، 2009، 128).

وصف وتحليل جماليات العباءة المعصمة:

هي عباءة واسعة وفضفاضة مفتوحة من الأمام لها أكمام كبيرة تضيق عند المعصم معصمة بخيوط الحرير (الإبريسم) السوداء في المنطقة المحيطة بالرأس وعلى الأكتاف ومنطقة الصدر بينما يتدلى من الأمام كتلتان من الزري في كل كتلة ثلاث كرات في نهاية الكتلة تنطلق خيوط الإبريسم والزري بدون جدل تسمى قديماً (كشاكيش) وتحتوي العباءة على خبنة. من الأمام تحلى بكسرات طولية ومن الخلف بدون كسرات لتعطي اتساعا أكبر وفخامة أكثر ولتحفظ للعباءة استدارتها المطلوبة لطول المرأة، وبالرغم من الاتساع الذي تميزت به العباءة لتكون أكثر ستراً للملابس ولجسد المرأة فإنها كانت لها فتنتها وجمالها. حيث يكسر اللون الذهبي حدة الصوف الأسود الذي يعطي العباءة طابعها المميز وتتداخل الكسرات متقاربة من بعضها البعض لتضفي تصميماً خاصاً. وبالرغم من التصميم البنائي البسيط للعباءة إلا أنها تتميز بتصميم زخرفي معقد حيث يتم عمل عصام الإبريسم يدوياً بدقة وعناية فائقة ليعطي الحجم البارز الذي يضفي على العباءة الكثير من الفخامة ويطرز بنفس الخيوط على فتحة الصدر للعباءة بعرض يتماشى مع حجم العباءة ويتناسب مع التصميم البنائي لها. ويزيد من جمال العباءة تركيب «الكشاكيش» على

جانبيها بحيث تمتزج فيها الخيوط الذهبية «الزري» بخيوط الابريسم السوداء اللامعة فتضفي انعكاساً غير عادي على جمال العباءة (صورة رقم 9) (شكل رقم 5).

الإعداد والتفصيل والخياطة والعناية:

لقد كانت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن رحمها الله تستعين بنساء يُجدن الخياطه مقابل أجر مادي يتقاضينه نظير أعمالهن وكان غالبيتهن من منطقة الخرج و وادي الدواسر والأفلاج لخبرتهن الفائقة في التزيين والزخرفة في تلك الفترة، وكانت الأميرة نورة تطلب منهن صنع ملابسها وملابس أسرتها وفق التصميم والزخرفة التي ترسمها هي في مخيلتها، فالأميرة نورة المصممة كانت تضع الفكرة وتقوم الخياطات بتنفيذها وقد أشارت (العنجري، 2011، 29) أن كل مصمم أزياء هو فنان يعكس قيم التزين والزخرفة والتباهي من خلال الثياب التي يصممها، ووراء كل ثوب في العالم دافع لإثارة الجاذبية بينما عند الأميرة نورة كان دافعية التصميم هو الفخر والاعتزاز بتوحيد الوطن وجمع فرقته. كما كانت التصاميم تتميز بالاحتشام فالملابس واسعة وطويلة وساترة فقد راعت الأميرة نورة أن تصبغ ملابسها بثقافتها التي ارتضتها لنفسها حيث يعكس الخلفيات الدينية والسياسية والتقنية والاقتصادية والجمالية لهذه الثقافة.

وذكرت (العنجري، 2011، 53) أنه يمكن التعبير عن الذات من خلال الملابس حيث أنها تحقق أكثر من مجرد حماية أجسامنا فهي تساعدنا على تكوين صورة لذاتنا وقيمنا، قبل أن نفتح فمنا بالكلام. وبعض علماء الاجتماع يرون أن الملابس هي لغة الإشارة التي تمثل نظاما للتواصل غير اللفظي، والبيئة لم توفر للأميرة نورة المصممة المواد الخام لتصميم لباسها ولباس أسرتها فقط ولكنها استلهمت منها أيضاً أفكاراً لزخرفة اللباس فالنخيل والنجوم والسيوف وشرف المباني وغيرها الكثير كانت دائما أشكالا ثرية ومحببة للزينة. وكان اختيارها للأشكال الزخرفية ذا قيمة عالية في مدلولاته ومعانيه فالسيف والنخلة والنجوم وشرف المباني كلها تدل على القوة والعلو والسمو. فكانت تراعي وتهتم بالإشارات الغير لفظية التي توصلها وتعكسها ملابسها وملابس أسرتها للآخرين من الوضع الاجتماعي والذكاء والثقة بالنفس والوضع المالي.

أساليب الزخرفة المستخدمة في أزياء الأميرة نورة:

- أسلوب التطريز اليدوي: بغرز التطريز المختلفة والتي كانت منتشرة في تلك الفترة وكذلك التطريز بالترتر الملون البراق والتطريز بالخيوط الذهبية والفضية.
- أسلوب التطريز الآلي: في تطريز غرزة السلسلة.
- أسلوب الترقيع: باستخدام قطع الحرير الملونة.
- أسلوب النسيج المضاف.
- أسلوب الأجور (القص والنسل).

الخيوط المستخدمة في التطريز.

استخدمت الخيوط الحريرية (الابريسم) والخيوط القطنية الملونة والخيوط الذهبية والفضية في زخرفة وتطريز أزياء الأميرة نورة.

المناقشة:

1. أثر بعض العوامل المختلفة على أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن:

تأثير العوامل الجغرافية:

ذكر (أحمد، 1983، 43) أن هناك علاقة وثيقة بين البيئة الطبيعية والظروف الجغرافية والمناخية بحياة الانسان، يتأثر بهذه العوامل جميعها ويؤثر فيها.

فالعباءة التي ارتدتها الأميرة نورة رحمها الله تتميز باللون الأسود حيث أثبتت الدراسات التي قام بها (shikolnik وآخرون، 1980) أن العباءة السوداء تمتص الحرارة الإضافية قبل وصولها للجلد. وكذلك ارتدت الثياب الفضفاضة مقلدة في ذلك الطبيعة التي تعيش فيها حيث المناطق المفتوحة الواسعة والصحاري الواسعة.

العباءة المعصمة

(9)

شكل (5)

كما ذكرت (العجاجي، 2011، 239) أن نجد تتسم بالحرارة في الصيف وتميل إلى البرودة في الشتاء ويلاحظ اختلاف كبير في درجة الحرارة بين الليل والنهار معظم أيام السنة. وهذا يفسر تنوع أزياء الأميرة نورة واختلاف أشكالها وخاماتها، فاستخدمت الأقمشة الخفيفة والقطنية الدافئة والألوان الفاتحة والداكنة. واتصفت أزياؤها بالطول والاتساع وتعدد قطع الأزياء فوق بعضها البعض.

تأثير العوامل السياسية:

أثر توحيد الجزيرة العربية:

الرمز الثقافي (السيفان والنخلة):

إن ارتداء واختيار الدراعة التي تزخرف بالسيفين والنخلة يدل على أن الأميرة نورة حملت هم التأسيس لهذه الدولة العظيمة وساندت الملك المؤسس في رسم الثقافة الجديدة للمجتمع الكبير وساهمت في نقلها والانتقال بها حاملة لها على صدرها ووجدانها بكل فخر واعتزاز فاستخدامها للرمز (السيفين والنخلة) كرمز ثقافي للدولة يمثل فكرة وشعورا استقرا في وجدانها وأرادت أن ينطلق وينتشر لما له من أثر كبير في بث روح الولاء والاعتزاز والإيجابية لدى المرأة تجاه الدولة الجديدة والمؤسس الجديد. وشاركت وساندت في مجال من شؤون المرأة وهو صناعة الأزياء. فثقافة الرمز ليست أمراً من السهل استيعابه ببساطة ولكنه علم يحتاج إلى الكثير من الفهم والتعلم. ذكرت (العنجري، 2011، 15، 28) «أن الملابس تعتبر حزمة من الرموز الثقافية» وأن الثقافة نشأت من الكلمه اللاتينية «colere» والتي تعني السكن أو التعمير أو الحماية أو التقديس أو العبادة. وفي علوم الإنسانية تستخدم كلمة «الثقافة» لتعني نمطاً معيناً للحياة وعادة ما يكون مصطلح الثقافة مرناً بحيث يسمح بدخول أي شيء يحمل نمطاً معيناً للحياة. فذكاؤها الفطري الذي اشتهرت به جعلها تتخذ رمزاً ثقافياً ساهمت في نشره، واستطاعت الأميرة نورة أن تصنع ثقافتها الخاصة وتدمجها مع أرثها الثقافي العريق فبقدر ما كانت محافظة على عاداتها وتقاليدها بقدر ما كانت تهتم بثراء وتعزيز ثقافتها الخاصة. ولقد أصبح زي الدراعة الملكية أو الثوب المزخرف بالسيفين والنخلة زياً وطنياً إلى وقتنا الحالي وقد ذكرت (العنجري، 2011، 24) أن الملابس التقليدية في العديد من البلدان لعبت دوراً رئيسياً في خلق الزي الوطني.

تأثير العوامل الاجتماعية:

لقد كان لباس الأميرة نورة يمثل مؤشراً هاماً لوضعها الاجتماعي في المجتمع فقد ارتبط لباسها بمجموعة معقدة من العواطف والأفكار التي تعمل كقنوات لنقل مشاعر قوية فمن ضمن مجموعتها الملبسة رحمها الله كانت الدراعة التي تحمل السيفين والنخلة وهذا يدل على اعتزازها وفخرها بهذا الكيان الكبير الذي تم توحيده ولم شتات أطرافه تحت مسمى (المملكة العربية السعودية) والثوب الغني بالزخارف يدل على مكانتها الاجتماعية وأنها من سيدات هذا المجتمع والسروال الحجازي الذي ارتدته وهي امرأة من نجد يوضح إحساسها العظيم بالحب للوطن الواحد والانتماء لكل منطقة فيه وتقبلها لجميع أزيائه وما تحمله من ثقافات لتصوغها في قالبها الخاص فهي بذلك تؤمن بنفس الفكرة التي سعت لها مع المؤسس رحمه الله فكرة توحيد الوطن. وهاهي بعد التوحيد تسعى لتوحيد الزي والاعتزاز به فكل مناطق المملكة ترى أنها تمتلك ثراءً فنياً في الأزياء وجمالاً يستحق الاقتناء. فكما كانت مناطق المملكة متناحرة متفرقة اجتمعت تحت لواء التوحيد واجتمعت معها الأزياء والملابس لتشكل مجموعة الأزياء التقليدية في المملكة العربية السعودية بجمالها وثرائها الفني الكبير. فلباس الأميرة نورة ليس مجرد ألوان وطرق تفصيل فقط وإنما تعبير عن تاريخ وبيئة وحياة مليئة بالعطاء فلباسها بمثابة

تسجيل تاريخي لحياتها واللغة المترجمة للعادات والتقاليد التي عاشتها وآمنت بها.

تأثير العوامل الاقتصادية:

ارتدت الأميرة نورة رحمها الله أغلى أنواع الأقمشة المتوفرة في بيئتها في تلك الفترة، كما تميزت ملابسها بثراء الزخارف ومواضيعها وطرزت ملابسها بالخيوط غالية الثمن الحريرية والذهبية والفضية والترتر البراق بأحجام مختلفة. بالإضافة إلى تعدد وتنوع القطع الملبسية التي ارتدتها الأميرة نورة رحمها الله.

تأثير العامل الديني:

ارتدت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن الشيلة والثوب والعباءة اللباس الذي يتميز باتساعه الكبير جميعها توضح مدى التأثر الإسلامي الذي يظهر في كل زاوية من زوايا القصر. كما كانت الأميرة نورة بنت عبد الرحمن تغطي وجهها بكم الثوب أو بالشيلة عند غير المحارم مما يؤكد اعتزازها بدينها وتمسكها بتقاليد مجتمعها.

2. مقارنة بين أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن والأزياء التقليدية للنساء في منطقة نجد:

- يعد تاريخ أزياء الأميرة نورة جزءا من تاريخ حضارة الجزيرة العربية التي عاشت وجرت أذيال لباسها فيها.
- تتشابه قطع أزياء الأميرة نورة بنت عبد الرحمن مع قطع الأزياء الأساسية في مدن نجد ومناطق المملكة، حتى ولو اختلفت مسمياتها أو أقمشتها أو زخارفها مثل الشيلة، والدراعة، والثوب، والعباءة.
- ارتدت الأميرة نورة رحمها الله «السروال الحجازي» حيث أنها كانت ترافق الملك عبد العزيز رحمه الله في أسفاره بعد توحيد المملكة العربية السعودية.
- المناخ وأسلوب الحياة في المملكة العربية السعودية كانت من أهم الأولويات التي راعتها الأميرة نورة في تصميم ملابسها وملابس أسرتها.
- لم يكن هناك حدود جغرافية محلية لأزياء الأميرة نورة إيماناً منها بوحدة الوطن ووحدة أزيائه.
- ذكاؤها الفطري الذي اشتهرت به قادها إلى نقل شعار الدولة على اللباس كوسيلة تساهم بها في تأصيل الهوية الوطنية عند المرأة.
- حملت أزياء الأميرة نورة رموزاً مرئية لهويتها السياسية والثقافية والدينية والاجتماعية والاقتصادية.

التوصيات:

- إنشاء متحف خاص بأزياء ومقتنيات الأميرة نوره بنت عبد الرحمن رحمها الله.
- توثيق تراثنا بشتى فروعه بكل الطرق والوسائل المتاحة.
- الانطلاق به عالمياً والتعريف والاعتزاز به.
- السعي إلى إعادة إحيائه بالطرق الحديثة لضمان بقائه وانتشاره.
- إنشاء مركز أو هيئة متخصصة في جمع التراث الشعبي وصيانته وعرضه في المتحف ليكون بمثابة مركز تعليمي وتثقيفي.
- تشجيع حفظة التراث الشعبي والصناع والحرفيين وتقديم الدعم لهم وخلق مجالات عمل معاصرة لهم وذلك لحماية التراث الشعبي المهدد بالاندثار.
- إقامة مشاريع صغيره قائمة على الاستفادة من التراث التقليدي لتداول التراث ونقله للعالم الخارجي.

المراجع:

. ابتهال عبد الشكور أمين وآخرون، (2009م). التراث الملبسي للمرأة في فلسطين، القاهرة، عالم الكتب.

. ابراهيم وآخرون مصطفى، (1960 م) المعجم الوسيط، ج 1، القاهرة، مطبعة مصر.

. ابن منظور، (1882 م). لسان العرب، القاهرة، دار المعارف، ج3 .

. أحمد بن مساعد الوشمي، (2009 م). اللباس في التراث السعودي للمرأة والرجل، ط1، الرياض، دار الصميعي للنشر والتوزيع.

- أحمد عباس، (1983م). الانثربولوجيا الإجتماعية مقدمة عامة، دبي، دار القلم، ط 2.

- تهاني ناصر العجاجي، (2005م). ملابس النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من المملكة العربية السعودية، رسالة ماجستير، كلية التربية للإقتصاد المنزلي والتربية الفنية بالرياض.

- تهاني ناصر العجاجي، (2011م) . الأزياء والمشغولات التقليدية المطرزة في بادية نجد من المملكة العربية السعودية، رسالة دكتوراه، كلية التربية للإقتصاد المنزلي بالرياض.

- دلال مخلد الحربي، (1419هـ). نورة بنت عبد الرحمن بن فيصل آل سعود، بحث منشور،عدد تذكاري بمناسبة مئة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية س 24، ع 3.

- ساره محمد الخثلان، (2007). المرأة والسياسة، الرياض، العبيكان.

- سليمان أحمد عبيدات، (1986 م). دراسة في عادات وتقاليد المجتمع الأردني، طرابلس، مؤسسة مصري .

- سلوى المغربي، (2006م). الأزياء الشعبية النسائية قديماً في الكويت، الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية.

- ليلى صالح البسام، (1988). الأساليب والزخارف في الملابس التقليدية في نجد، رسالة دكتوراه، كلية التربية للبنات الأقسام الأدبية، الرياض .

- ليلى صالح البسام، (1985م). التراث التقليدي الملابس النساء في نجد، رسالة ماجستير منشورة ، الدوحة : مركز التراث الشعبي بدول الخليج العربية .

- ليلى عبد الغفار فدا، (1993م). الملابس التقليدية للنساء في مكة المكرمة أساليبها وتطريزها، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية بالرياض قسم الاقتصاد المنزلي.

- نورة الشملان، (م1999). الأميرة نورة بنت عبد الرحمن الفيصل ، بحث مقدم لمؤتمر المملكة في مائة عام المقام في الرياض 7 .11 شوال 1419هـ/ 24/ 28 /يناير 1999م .تصميم وتنفيذ وطباعة مؤسسة اليمامة الصحفية / القسم التجاري.

- هيفاء مبارك العنجري ، (2011م) الأزياء ثقافة وتاريخ، ط 1، الكويت :مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع .

- Shikolnik, Amira and taylor,Richard,et al (1980). why do Bedouins wear blak robes in hot deserts?. Harvard university, Cambridge.

- جريدة الشرق الأوسط مقال عن نورة بنت عبد الرحمن. ملهمة الملك المؤسس وحلالة المشاكل (الجمعة 01 ذو القعدة 1429 هـ 31 اكتوبر 2008 العدد 10930)

- ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

- www.hayah.cc/forum/t80535.html#ixzz2KPtEfk9j

- تمت المقابلة الشخصية مع سمو الأميرة حصة بنت فهد بن خالد آل سعود. وسمو الأميرة الجوهرة بنت فهد بن خالد آل سعود. حفيدات الأميرة نورة بنت عبد الرحمن من ناحية الأم.

- تم تصوير المقتنيات في قصر الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود، تحت إشراف الأستاذة عبير الخليوي.

- Traditional Costumes of Princess Norah Bint Abdul-Rahman Bin Faisal Al-Saud

- Dr. Wasmiyah Abdulrahman Mutlaq Alaql

- Assistant Professor of History of Clothes and Embroidery, Princess Nourah bint Abdulrahman University ,College of Art and Design, Riyadh

Abstract:

This study aims to document and study the costumes of Princess Norah Bint Abdul-Rahman Bin Faisal Al-Saud (god rest her soul) via classify her traditional costumes and determine decorations and method used in implementing and decorating this costumes. To contribute to folklore conservation, the researcher

selected this important aspect as a study subject. The historical descriptive approach had been used in this study. Data was collected using a physical sample from the Princess's costumes. The sample was photographed. Illustrations were made. Furthermore, samples were examined to identify the type of their fabrics and methods of their implementation and decoration. Personal interviews and literature were also used in this study. The physical sample used was from the collectibles of Princess Nouf Bint Abdullah Bin Mohammed Bin Saud. The time limits were from the establishment of the Kingdom of Saudi Arabia (KSA), i.e. 1351 H.

Through this study, a collection of the Princess's costumes has been documented regarding their names, uses and decoration methods. The study revealed that there was a similarity between the Princess's costumes and the traditional costumes of the wealthy women in Najd region during this period. The study, also, showed that the history of the Princess Norah is a part of the history of civilization of the Arabian Peninsula where she lived. The main priorities the Princess was considered in designing her and her family costumes were the climate and the lifestyle in the KSA. In addition, her well known innate intelligence led her put the KSA logo on her costumes to root the national identity in women. This study recommends the following; I) establish a center or a specialized body to show the Princess's costumes and maintain them (in a museum for example) to serve as an educational center, II) take advantage of those costumes in media and tourism via the Ministry of Tourism and Antiquities, and III) find modern ways to revive this traditional costumes to ensure their spread and survival.

الصور:

- من الكاتبة.

1. طريقة ارتداء الشيلة (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. تلبيس الزي د. وسمية العقل. تصوير م. لجين ميرزا، معالجة الصور / ندى الدايل).
2. دراعة ملكية (المصدر: الوشمي، 2009، 169).
3. دراعة أم عصا، وشكل 1 و2 رسم توضيحي للدراعة، (المصدر: البسام ، 2000م).
4. دراعة المنزل (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. تلبيس الزي د. وسمية العقل، تصوير م. لجين ميرزا، معالجة الصور / ندى الدايل)
5. ثوب منيخل (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود .تلبيس الزي د. وسمية العقل. تصوير م. لجين ميرزا ، معالجة الصور / ندى الدايل)
6. الثوب السحابي، وشكل (3)، (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. تلبيس الزي د. وسمية العقل. تصوير م. لجين ميرزا، معالجة الصور / ندى الدايل)
7. السروال النجدي، وشكل (4) السروال النجدي، (المصدر: البسام، 1985، 95)
8. السروال الحجازي، (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. تلبيس الزي د. وسمية العقل. تصوير م. لجين ميرزا، معالجة الصور / ندى الدايل)
9. العباءة المعصمة، وشكل (5)، (المصدر: صاحبة السمو الأميرة نوف بنت عبد الله بن محمد بن سعود. تلبيس الزي د. وسمية العقل، تصوير م. لجين ميرزا، معالجة الصور / ندى الدايل)

الأسواق الشعبية القديمة في الإمارات

أ. علي محمد راشد

باحث في التراث والتاريخ، الإمارات

تعتبر الأسواق من أهم المرافق الحيوية في الدول والمدن، فهي أماكن لتجمع الناس وشراء حوائجهم وقضاء أوقات طيبة خلال تجوالهم بين المحلات والدكاكين والمقاهي التي تتواجد في الأسواق.

وقد مرت الأسواق في الإمارات عبر الزمن بعدة مراحل واتخذت العديد من الأشكال واختلفت مواقعها ومحتوياتها وقدراتها لتلبية متطلبات الناس على اختلاف بلدانهم ومواقعهم واحتياجاتهم.

خمس وعشرون بيزة (1961م)

بيزة واحد (1957م)

بايس واحد (1951م)

خمس بيزات (1957م)

فقد بدأت الأسواق في الساحات العامة حيث يفد البائعون ويفترشون الأرض ويعرضون بضائعهم للمشترين حتى ينفذ ما لديهم من البضائع أو حتى المساء حيث يغادرون الساحات إلى بيوتهم سواء أكانت في المدينة أو خارجها.

وسأتناول هنا بعض ملامح الأسواق الشعبية القديمة في دولة الإمارات العربية المتحدة:

- الأسواق القديمة والعملات والأوزان.
- الأسواق الشعبية في أبوظبي.
- الأسواق الشعبية في دبي.
- الأسواق الشعبية في الشارقة.
- الأسواق الشعبية في رأس الخيمة.
- الأسواق الشعبية في أم القيوين.
- الأسواق الشعبية في عجمان.
- الأسواق الشعبية في الفجيرة.

1. الأسواق القديمة والعملات والأوزان:

تعتبر التجارة من أقدم المهن التي مارسها الإنسان، فهي تلبي حاجته المعيشية الضرورية، وكانت التجارة قديماً تقوم على نظام المقايضة، أي تبادل السلع بين الناس، وتطورت أوضاع الناس وبدأ استعمال مواد للمقايضة بها كالأحجار والمعادن، ومع الأيام تم استعمال النقود كوسيلة للشراء.

وقد عرفت منطقة الخليج التجارة منذ القدم، وقد اكتشفت في عدة مناطق من الخليج مدن قديمة ونقود تعود لعدة قرون ولبلدان مختلفة مما يدل على أن منطقة الخليج مارست التجارة وكانت طريقاً للقوافل التجارية فيما مضى، إضافة إلى استخدام موانئها كمراسٍ للسفن العابرة للخليج.

1.1. النقود التي استخدمت في مدن الخليج ومنها الإمارات:

استخدمت في مدن الخليج والإمارات قديماً عدة أنواع من النقود على مر السنين ومنها:

- الريال الفضي النمساوي (ريال ماريا تريزا).
- الجنية الذهبي الإنجليزي الأصل.
- النيرة - عملة ذهبية تركية.
- الروبية الفضية الهندية الإنجليزية.
- بيزة برغش - عمانية الأصل.
- بيزة مومباي - هندية الأصل وكانت 64 بيزة منها = روبية واحدة.
- الآردي - هندي الأصل والبيزة = 3 آردي - والقروني.
- الآنة - النصف - الانتين - وفي البداية كانت 8 أنات تساوي روبية ثم أصبحت 16 آنة تساوي روبية هندية.
- ريال قطر ودبي.
- الدينار البحريني.

1 . 2 . الأوزان التي تستخدم في البيع بالسوق :

كانت الدكاكين قديماً تستخدم بعض أنواع الموازين مثل ميزان القبان والميزان ذي الكفتين وكان الباعة يستخدمون الأوزان التالية:

الكيلو، ربع الكيلو، والمن (4 كيلو) والجاس (نصف كيلو) والربعة وتعنى ربع الجاس، وجاس الصير يعادل ثلث الجاس، وجاس الشارقة.

1 . 3 . أقفال الدكاكين :

تعتبر الأقفال الحديدية هي المعتمدة في إغلاق الدكاكين، وقبلها كان يتم صف عدد من الألواح على باب الدكان وتقفل بطريقة معينة حتى الصباح.

أما بالنسبة لحفظ الأموال فقد كانت هناك عدة طرق لحفظ الأموال، فالدكان البسيط يحفظ أمواله في صرّة أو درج أو صندوق معدني، أما التاجر المتوسط فلديه صندوق خشبي لحفظ الأموال وتداولها أثناء عمليات البيع والشراء أما كبار التجار فيحفظون النقود واللؤلؤ في خزن حديدية تسمى تجوري (وهي كلمة هندية) كما أن بعض الناس من الموسرين يودعون أموالهم ومدخراتهم والذهب لدى هؤلاء التجار الذين يحفظون تلك الأمانات في تلك الخزن الحديدية، وكان بعض هؤلاء التجار يحتفظ بتلك الخزن في منازلهم خشية سرقتها من الدكان.

في البداية لم تكن هناك أسواق ثابتة وبها دكاكين ولكنها عبارة عن أرض فضاء يتجمع فيها الباعة، حيث يختار كل بائع أو بائعة مكاناً على الأرض ويفترش المكان ويضع أوراقاً أو حصيرة ثم يضع بضاعته عليها حيث يقبل الناس على تلك الأماكن ويبتاعون ما يحتاجونه من المواد المعروضة، وتسمى هذه الأماكن بالبسطه، وإذا كانت كبيرة ومزدحمة سميت بسوق العرصة.

وكان غالبية الباعة من النساء، والبسطة تقام في فترة الصباح فقط.

من المواد التي كانت تباع في سوق العرصة الخضراوات مثل البصل والروبد والطماطم والجزر والليمون، والتمر والخلال والرطب والسمن والجامي والطحين والسمك والسكر والصخام (الفحم) والأخشاب التي تستخدم في التنور لطهو الطعام، والبرام والفخار والأقمشة وأمشاط الشعر والأدوية العشبية والمسابيح كذلك الأدوات المصنوعة من سعف النخيل مثل السرود والمهاف والحصر وغيرها.

إضافة للباعة المتجولين وهؤلاء كانوا يأتون من مناطق أخرى مثل المناطق الجبلية أو المناطق الزراعية وبعضهم يأتي من مدن قريبة، وأكثر ما يبيعه هؤلاء الفواكه المجففة (التين والجوز والحمص) والرمان والتمور التي تجلب من العراق والإحساء، وبائع

هذه المواد الغذائية يحمل معه ميزانا وبيعه بربع ونصف كيلو، وهناك بائع الحلوى الذي يبيع الحلوى للأطفال مثل حلوى (القبيط) وكل بائع يسير وهو ينادي على بضاعته .

ومع الأيام تطورت الأمور وافتتحت الدكاكين وبدأ الناس يمارسون البيع في الدكاكين كما أن بعض الناس يمارسون عملهم في بيوتهم ويبيعون للناس، وسنتناول هنا بشكل عام بعض المواد التي كانت تصنع أو تستورد وتباع في البيوت أو الدكاكين:

الشامبو (أحمر اللون)، أمشاط الشعر، الصناديق المعدنية والخشبية التي توضع بها الملابس والأغراض الخفيفة، الطاسات المعدنية، دلال القهوة، أبريق الشاي، فناجين القهوة والشاي، المنحاز والهاون (لدق الحبوب)، الرحى، الصحون، الفنر (الفانوس) ومنه نوع كبير يسمى التريك، الكتب والدفاتر والأقلام (وخاصة للكتاتيب)، المداخن، الجولة (وابور الكاز) وغيرها .

إضافة لبعض المهن التي تباع منتجاتها بالبيوت والأسواق نذكر منها:

- **صناعة الفخار:** (مثل الايحلة والبرام والحب) وتصنع في بعض مناطق رأس الخيمة ومنها جبل حجيل، وبعد صنعها تؤخذ وتباع في السوق.
- **صناعة وتنجيد المفارش والمخدات:** وكان من يصنعها وينجدها يسمى المضرب (النداف)، أو يصنعها وينجدها في البيت أو الدكان.
- **جلي القدور النحاسية وسن السكاكين:** وتتم في الدكان أو في بيت الزبون.
- **الحدادة:** حيث يتولى الحداد صناعة الأدوات الحديدية مثل السكاكين والمسامير ودلال القهوة وغيرها .
- **صناعة البادلة والتلي والبراقع:** وهذه من المواد التي تستخدمها النساء في الملابس، أو تلبسها على الوجه مثل البرقع، وهذه المواد تصنعها بعض النساء في المنازل ثم تباع مباشرة للنساء أو في السوق.
- **الخياطة:** وهو الذي يفصل الملابس، وكان في السوق محلات للخياطة الرجالية كما أن بعض النساء كن يخطن ملابس النساء والرجال لكن في البيوت وحسب الطلب.
- **تزيين النساء:** كانت هناك بعض النساء اللواتي يقمن بتجميل النساء في المنازل، مثل تكحيل العين وتجديل الشعر وتجميل العروس ووضع الحناء للسيدات.
- كانت بعض النساء يصنعن في بيوتهن بعض الأنواع من الأطعمة والبهارات المخلوطة والمخللات وكن يبعنها في المنازل.
- كان البخور والعود ودهن العود يجلب من الهند، وكانت بعض النسوة يقمن بإعداد البخور والخلطات المتنوعة من البخور ويبعنه إما في البيت أو في السوق.
- كانت بعض النساء يعملن في البيوت على آلة تسمى (الكجوجة) ويستخدمنها في صنع البادلة وهي من الأزياء النسائية وذلك باستخدام الخيوط الفضية، كما يصنعن الملابس النسائية و«البرقع» الذي كانت تلبسه النساء على وجوههن.
- **بالنسبة للحليب واللبن والجامي:** فقد كان بعض الأهالي يملكون الأبقار ويستخرجون منها الحليب واللبن والجامي والجبن يبيعونه مباشرة للناس أو للدكاكين لتبيعه بدورها للناس، وكان البيع يومياً لعدم وجود ثلاجات، وكذلك بالنسبة للبيض فهناك من يربي الدجاج ويبيع الدجاج والبيض.
- **صناعة الخبز:** في الماضي لم تعرف الإمارات الخبازين حيث كانت النساء يصنعن الكثير من أنواع الخبز في بيوتهن، مثل خبز الرقاق والجباب والمحلى والخمير وغيرها، ولكن بعد ازدياد عدد السكان - ووصول عمالة من الخارج - أنشأ بعض الأفراد دكاكين لصناعة وبيع الخبز (الخباز).

4.1. الدكاكين التي كانت توجد بالسوق:

كان هناك العديد من الدكاكين التي تقام في الأسواق وتبيع مختلف أنواع السلع وتقدم العديد من الخدمات للسكان، وأهم هذه الدكاكين:

- **الدكاكين التي تبيع المواد الغذائية:** وكانت تبيع الأرز والسكر والقهوة والتمور والطحين والدبس والعسل والبهارات والمعلبات وغيرها.
- **الدكاكين التي تبيع أدوات صيد السمك:** مثل الخيوط والبلد والدوابي والقراقير والألياخ (بعضها يصنع في البيوت ثم تنقل للبيع) والأدوات التي تستخدم في الغوص مثل سكين الفلق ولفطام والديين والحبال غيرها.
- **دكان الطواش:** وهو دكان لتجار اللؤلؤ وتتم في هذا الدكان عمليات بيع وشراء اللؤلؤ.
- **دكان بيع السلاح:** حيث كان يباع فيه السلاح، مثل البنادق والرصاص والسيوف والخناجر وغيرها من أنواع الأسلحة.
- **دكان تصليح السلاح:** وكان يتم فيه إصلاح الأسلحة مثل البنادق والمسدسات وتعديلها حسب الطلب.
- **القطان أو المضرب «النداف»:** وهو دكان لتنجيد الأثاث وحشو المخدات وفرش الأسرة بالقطن.
- **دكان صانع الحلوى «المحلوي»:** ويوجد بالدكان مرجل لصنع الحلوى، كما يتم بيع الحلوى أيضاً بالدكان وقد اشتهرت هذه الدكاكين ببيع الحلوى العمانية وغيرها من أنواع الحلوى.
- **دكان الخياط:** وكان يتواجد فيه شخص أو أكثر يقوم بصنع وبيع الملابس الرجالية، والبشوت والغتر والعقال وكانت الخياطة في البداية تتم يدوياً ثم أصبحت تتم بالمكن وكانت أول أنواعها هي ماكينة سنجر، وكان يطلق عليها محلياً اسم «كرخانة».
- **دكاكين لبيع الفحم والحطب والكاز (الكيروسين):** الذي يستورد من إيران والذي يستخدم في إشعال فتيل الفنر للإضاءة وداخل الجولة (التي يطهى عليها الطعام).
- **دكان الحداد** الذي يصنع ويبيع المسامير والسكاكين والأدوات الحديدية.
- **دكان الصفار:** وهو يقوم بتلميع أواني الطبخ النحاسية والسكاكين ويكثر الطلب عليه قبيل شهر رمضان من كل عام.
- **دكان الخباز:** ويتم فيه صنع وبيع الخبز.
- **محل تصليح الراديو:** محل يتم فيه إصلاح أجهزة الراديو.
- **دكان الحلاق:** ويقوم بحلق رؤوس الزبائن والحجامة، وعملية ختان الأطفال.
- **دكان العطار:** ويعمل به شخص متمرس في الطب الشعبي ولديه دراية بالأمراض والأدوية الشعبية،

ويقوم ببيع الأعشاب الطبية التي تستخدم لعلاج الأمراض.

- **دكاكين الأقمشة:** وهي مخصصة لبيع الأقمشة والتي تستورد من الهند.
- **دكاكين النجارة:** والتي تصنع الأبواب والنوافذ والدواليب.
- **دكاكين تبيع المواد المصنوعة من سعف النخيل** مثل السرود والمهاف والحصير، إضافة إلى الجندل والمواد المستخدمة في صنع المنازل والغرف والعرشان، وبعضها يصنع في المنازل ثم يباع في الدكان.
- **دكاكين تبيع الخردوات والأدوات الصغيرة.**
- **دكاكين تبيع الذهب والفضة والخواتم والأحجار الكريمة.**

كانت الدكاكين في أماكن محددة (الأسواق) ولا توجد دكاكين وسط الأحياء السكنية.

كانت الدكاكين في الماضي تبنى إما من حجارة البحر المرجانية أو من الجص، وبعضها يبنى من سعف النخيل (عريش)، وكان لبعض الأسواق سقف يغطيها ويمنع عنها المطر وأشعة الشمس المحرقة، وكانت بعض الدكاكين ملكا للحكومة التي تؤجرها إلى التجار، وبعضها للتجار أنفسهم.

وكانت الحكومة تقوم بالتفتيش على الدكاكين للتدقيق على نظافتها وعلى صحة الموازين المستخدمة منعاً للغش والتلاعب، كما كانت تفرض بعض الرسوم الجمركية على المواد المستوردة، كما كان للسوق أبواب تفتح صباحاً وتغلق ليلاً وعليها حراس لحمايتها من اللصوص.

كان يوجد في الأسواق أشخاص يسمون بالدلالين، وهم أشخاص يقومون بالوساطة ما بين البائع والمشتري في بعض الأنواع من البضائع والخدمات وذلك مقابل مبلغ يتفق عليه، ومن المهم أن يكون هذا الدلال محل ثقة للجميع.

بالنسبة للماء فقد كان يوجد العديد من آبار الماء الحلوة، وكان بعض الأهالي يحضرون الماء بأنفسهم وبعضهم يشتريه من شخص يحضر الماء ويضعه في علب الصفيح - التنك - يحمله على كتفيه أو فوق دابة ويبيعه إلى البيوت ويسمى هذا الشخص السقاي أو الكندري أو المروي.

فيما مضى لم تكن هناك محاكم ، فإذا وقع خلاف بين البائع والمشتري ولم يجدوا حلاً ، فإنهم يقصدون الحاكم أو القاضي ليجد لهم حلاً حسب العرف والقانون .

1.5. المقاهي الشعبية:

يعتبر ارتياد المقاهي الشعبية لمزاولة مجموعة من الألعاب الشعبية أو الاجتماع بالأصدقاء أو حضور الجلسات الشعبية من الموروثات الهامة في تاريخ الإمارات خاصة ومنطقة الخليج عامة. وذلك لما لعبته من دور اجتماعي وإعلامي كبير في تاريخ المنطقة ، حيث كانت المكان الذي يلتقي فيه أبناء البلاد سواء أكانوا كباراً أم صغاراً، وفيه يتعرف الحاضرون على أخبار وقصص تتناقلها الألسن، في وقت لم يكن المذياع فيه منتشراً بل غير موجود، وكانت الوسيلة الوحيدة لمعرفة الأخبار والحوادث المحلية أو العربية أو العالمية تتم من خلال المقهى الشعبي الذي يأتي إليه الجميع، ويحكي كل من عنده خبرا ما يعرفه للحاضرين. وأيضاً كانت هناك جلسات في المقهى الشعبي يتم فيها طرح القصائد الشعرية أو الشلات الشعبية وأحياناً كثيرة تكون الحكايات الشعبية هي السائدة في الجلسة وبالطبع يتخللها بعض من الأمثال والعظات والحكم.

كان المقهى الشعبي في الإمارات أحد الوسائل التي يلجأ إليها الرجال لمعرفة أخبار العالم الخارجي والوقوف على بعض أشكال المعرفة التي لم يكن الحصول عليها سهلاً في حينها من مكان آخر غير المقهى. ففيه تتم اللقاءات التي يتخللها الحوار المفيد، وفيه يتلقى الناس الأخبار من المسافرين

القادمين من شتى البلدان الأخرى الأكثر انفتاحاً على العالم سواء من الناحية الاقتصادية أو الثقافية حيث كانت تتم جلسات و سفرات التجار عبر السفن إلى البصرة والهند وشرق أفريقيا وإيران.

ونتيجة للأسفار البحرية أحضر بعض الأهالي المذياع من الخارج، وكان الالتفاف حول جهاز المذياع في المقهى في تلك الفترة أحد الوسائل التي من خلالها يتم تواصل أهل الإمارات مع العالم الخارجي والتعرف إلى ما يحدث من تطورات و أحداث لها تأثيرها إلى المجتمع الإماراتي، حيث كان المترددون على المقهى الشعبي يترقبون سماع أخبار إذاعة صوت العرب أو من خلال القسم العربي بإذاعة لندن وأيضاً سماع القسم العربي في إذاعة دلهي بهدف متابعة الأحداث والتطورات الثقافية والسياسية والاقتصادية في العالم.

كما كانت المقاهي في الإمارات ملتقى لبعض المتحاورين من الشعراء تطرح فيها القصائد الشعرية ويرد كل شاعر على الآخر بقصيدة أو شلة من الشلات. وكان المقهى في تلك الفترة أيضاً مكاناً للتجار حيث تعقد الصفقات التجارية والاتفاقيات على إنجاز الأعمال والتكليفات والتعاقدات بين أصحاب العمل والعمال. وكان المقهى أيضاً منتدى تطرح فيه مشكلات الناس وتناقش قضايا الحياة فالجميع يعرفون بعضهم البعض حيث يسود التعاون والقناعة والطيبة والحب بين الناس، ويتكاتف الجميع لمساعدة الملهوف وقضاء حاجة المحتاج.

وكان المقهى الشعبي بمثابة محطة للقوافل التجارية القادمة عبر الصحراء بواسطة الجمال والخيول والإبل والتي كانت تأتي ببضائع لبيعها في السوق مثل الخشب والفحم والدهن.. وأيضاً للقادمين عبر البحر بواسطة السفن، وكل هؤلاء ساهموا في نقل الكثير من الأخبار والثقافات والأفكار والخبرات إلى أهل الإمارات وكان المقهى مكاناً عاماً يرتاده الجميع للاطلاع على بعض الأخبار المكتوبة والإعلانات المعلقة في جانب من الجوانب بهدف إعلام الناس وتعريفهم بما يحدث أو إبلاغهم بتعليمات معينة. ومن الظواهر الجميلة التي كانت متبعة في الماضي أن يتوقف العمل في المقهى لأداء الصلوات في أوقاتها رغم أنه لا يغلق كلياً، فلذلك نشأ فيها جيل محافظ على قيمه وتقاليد مجتمعه.

كانت المقاهي الشعبية في الإمارات تبنى من الخامات المحلية المتوفرة بالبيئة في ذلك الزمان. فمبنى المقهى بالكامل من جريد النخيل ويتم تعريشه بالسعف ويحتوي على مقاعد على النمط التقليدي القديم يقوم القلافون بصنعها، ويوضع عليها المديد أو الحصر صغيرة الحجم وأحياناً يزود ببعض الجلسات الشعبية، أو الكراسي الخشبية، أما الماء فتحضره الحمير من منطقة الفلج ثم توضع في «الحب» وهو عبارة عن جرة كبيرة مصنوعة من الفخار فيبرد فيها الماء بعد فترة من الزمن وأحياناً يتم تخزينها في صفائح معدنية، وفي المساء يضاء المقهى بفنار يعمل بالكيروسين.

ومن المشروبات والأكلات الشعبية التي كانت تقدم في المقهى الشاي والدنقو (الحمص) والباجلة (الفول) والهريس والخبيص والثريد، والناملیت - مشروب قديم - واللبن، كما تقدم فيها النارجيلة (الكدو).

كما كان يوجد في المقاهي الشعبية أله الجرامافون والتي تسمى محلياً «البشتختة»، وكان يثبت عليها اسطوانات تبث أغاني لمطربين من أمثال فريد الأطرش ومحمد فارس وضاحي بن وليد ومحمد زويد وعبد اللطيف الكويتي وغيرهم.

2. الأسواق الشعبية في أبوظبي :

امتهن سكان أبوظبي التجارة منذ القدم وذاك راجع إلى طبيعة إقليم أبوظبي وإطلالتها على الخليج العربي، بالإضافة إلى وجود العديد من الجزر المتناثرة في الخليج العربي والتي كان بعضها مأهولاً بالسكان. هذا عدا عن ولع سكان أبوظبي بركوب البحر، الذي كانوا يعتمدون على ما فيه من لؤلؤ وأسماك كمصدر هام لمعيشتهم.

ولذلك فقد بنوا الأساطيل التجارية الشراعية ونقلوا عليها بضائعهم المحلية مثل اللؤلؤ والأسماك المجففة والتمور والجلود إلى البلدان المجاورة ومقابل ذلك كانت تعود منها حاملة إلى أبوظبي ما تنتجه تلك البلدان من منسوجات ومواد غذائية، ولقد كانت ترافق سفنهم التجارية سفن مسلحة لحماية تجارتهم وهي في طريقها إلى البلدان المجاورة.

لقد تاجر سكان أبوظبي القدماء مع دول الخليج العربي ومع الهند واندونيسيا ومع سواحل أفريقيا الشرقية وكانت تربط أبوظبي بهذه الأقطار علاقات تجارية وثيقة.

وبعد أن ازدهرت تجارة اللؤلؤ كانت أبوظبي في مقدمة دول الخليج العربي التي اشتهرت بتجارة اللؤلؤ إذ كان يتم تصديره إلى الهند ومنها إلى أوروبا، لقد كانت تجارة اللؤلؤ في أبوظبي تشكل العمود الفقري بالنسبة لتجارة أبوظبي الخارجية وخاصة في القرنين الماضيين. وهذا عائد إلى أن صيد اللؤلؤ يتم أساساً لغرض التصدير بالإضافة إلى أن ما تسهم به تجارة اللؤلؤ في الدخل القومي لأبوظبي تشكل نسبة تزيد على 90 % وإن عدد العاملين في هذا المجال يفوق كافة المجالات الأخرى.

هذا بالنسبة لنشاط السكان الذين يقطنون المناطق القريبة من البحر، أما سكان المناطق الداخلية فقد كانوا يمتهنون الزراعة وخاصة في منطقة ليوا والعين وكانوا يتاجرون بالمنتجات الزراعية مع سكان الشواطئ وسكان البلدان المجاورة لأبوظبي مثل عمان وإمارات الخليج العربي.

وقد كانت قوافل الجمال هي الوسيلة الرئيسية لنقل منتجات هذه المناطق إلى المناطق الأخرى. حيث كانت قوافل الجمال تحمل التمور والفحم النباتي والمنتجات الزراعية وتعود محملة بالبضائع المستوردة من الخارج كالمنسوجات أو تلك التي تعتبر من منتجات المناطق الساحلية مثل الأسماك المجففة.

أما السكان الرحل فقد كانوا يمتهنون الرعي ولذلك تاجروا بالإبل والأغنام والماعز والجلود والوبر والصوف. وعلى أية حالة فقد كانت المنتجات المحلية لأبوظبي تجمع في الأسواق الرئيسية وأهمها سوق مدينة أبوظبي وسوق مدينة العين حيث تتم عملية المتاجرة التي لعبت فيها قوافل الجمال الدور الأول في نقل هذه البضائع بين الأسواق الداخلية.

أما السلع المعدة للتصدير فكانت تجمع في مدينة أبوظبي حيث تشحن ويتم نقلها إلى البلدان الأجنبية بواسطة السفن الشراعية التي كانت مهمة جداً من حيث كونها الوسيلة الوحيدة في نقل البضائع ما بين أبوظبي والعالم الخارجي.

وكانت تفرض في الماضي بعض الرسوم الجمركية التي لا تتعدى 2.5 % على البضائع المستوردة أما البضائع المصدرة فكانت معفاة من كافة أنواع الضرائب.

إن حجم التجارة قديماً صغير نسبياً إذا ما قيس بحجم التجارة في أيامنا هذه على أنه لم تتوافر أية معلومات إحصائية عن التجارة في الماضي يمكن الاعتماد عليها عند دراستها.

2 . 1 . أسواق العين الشعبية :

قبل الأربعينيات من القرن الماضي، لم يكن في العين أو القرى الأخرى التابعة لإمارة أبوظبي سوق، وكان سكان هذه القرى يعتمدون في شرائهم على أسواق البريمي وحماسة. ويذكر أحمد ابن محمود أن أولى المحاولات لفتح سوق في العين تمت من محمد بن مراد الذي قدم من الشارقة وبنى ثمانية دكاكين في الأربعينيات، إضافة إلى سوق صغيرة تسمى سوق الكركم في قرية القطارة، ولكن ابن مراد لم يستمر طويلاً، فقد ترك العين فيما بعد، ويصف ابن محمود شكل ذلك السوق بأنه كان على هيئة حرف L ويفصل بين المحلات مدخل، وهو الشكل الاعتيادي في بناء الأسواق القديمة في المدن والقرى العربية، ولكن ما بناه الشيخ زايد بن سلطان رحمه الله عام 1957م كما يشير أحد التقارير البريطانية، هو الذي يمكن أن نطلق عليه اسم سوق، ويشير بكماستر في عام 1958م إلى أن افتتاح السوق الجديدة بالعين في صيف 1958م كان الحدث الأكثر أهمية، ويقول إن الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان - رحمه الله - موّل المشروع بالكامل، ومع أنه كلف أكثر من مئة ألف روبية، إلا أنه لم يتقاض أي إيجار عن الدكاكين التي يصل عددها إلى خمسة وعشرين دكاناً في السوق الذي بني في صفين متقابلين على شكل شارع مغطى لا يسمح بمرور السيارة.

ولم تقتصر جهود الشيخ زايد - رحمه الله - في توسعة التجارة بالعين على بناء سوق تجارية هناك فقط، وإنما إلى أهمية توسيع نطاق العمل التجاري، وجذب تجار وزبائن من المناطق الأخرى، ولذلك قام أيضاً بتوسعة سوق القطارة. ويختتم بكماستر تقريره وانطباعه عن نجاحات الشيخ زايد في العين بقوله «إن سمعة الشيوخ ولا سيما الشيخ زايد قد ازدادت بشكل ملحوظ خلال السنة الماضية، واستمر حجم التجارة في الاتساع بفضل زخم السوق الجديدة».

2 . 2 . سوق الإبل في العين:

يعتبر سوق الإبل في العين من أقدم الأسواق الموجودة في الإمارات، وكان هذا السوق يقام في يومي الخميس والجمعة من كل أسبوع، وكان هذا السوق ساحة لممارسة الهوايات والرياضات التراثية الأصيلة، وكان النشاط يبدأ في هذا السوق مع الصباح الباكر، كما كانت حركة الإبل فيه دائبة، وكذلك التجار الذين كانوا يتجاذبون أطراف الحديث فيما يخص أثمان الإبل وأنواعها، أما ازدهار السوق فكان يتضح أكثر في مواسم الأعراس والأعياد، حيث كان الناس يبحثون عن القعدان (الجمال) لتنحر في مثل هذه المناسبات، فيما كان الدلال أحد أشهر الدلالين، فعن طريقه كان الناس يشترون السلع، ومنها الحمير، وكذلك الحبوب والأرز والسكر والقهوة والبهارات وغيرها، وقد عرف أهل السوق في السابق نظام المقايضة أو المبادلة.

ولم يكن هناك نشاط في العين يمكن أن يعتد به كمصدر رزق سوى تلك التجارة البسيطة التي يمارسها أبناء العين، وهي تجارة قوامها بيع اللومي «الليمون»، والصخام والهمبا «المانجو»، والثمر وشراء الحبوب والقماش والطحين.

وقد كان السوق القديم في العين المركز الوحيد لهذه التجارة البسيطة حيث يذهب التجار من أبناء العين في رحلة شاقة إلى دبي أو أبوظبي وتستغرق الرحلة من خمسة إلى سبعة أيام يسقط خلالها بعض الرجال أو الركاب صرعى في الطريق إما بفعل حرارة الشمس ولهيبها أو بسبب قطّاع الطرق الذين كانوا ينتشرون في المنطقة بسبب غياب الأمن وحدّة الفقر وشظف الحياة.

ولكن عندما تولى الشيخ زايد - رحمه الله - مقاليد الحكم في إمارة أبوظبي عام 1966 تغيرت هذه الصورة وشملت مظلة الأمن الجميع وأصدر عفواً عن الذين سبق لهم التعرض للقوافل التجارية .

3. أسواق دبي الشعبية :

عاشت دبي في الفترة الماضية على حرفة الصيد وتجارة اللؤلؤ وتجارة الذهب، إضافة إلى جلب البضائع أو تصديرها إلى أماكن أخرى، وقد تطلب هذا إلى إنشاء أسواق تقوم بمهمة الحركة هذه فكان إنشاء عدد من الأسواق لتلبي هذه الحاجة الحيوية وتجعل دبي تمتلك مميزات لا تمتلكها المدن الأخرى، فدبي جذبت الاهتمام الاقتصادي والتجاري وغير ذلك و تفوقها يرجع إلى سببين رئيسيين:

1. أنها تملك الخور الذي يعتبر الشريان الذي يغذي دبي ويقسمها إلى قسمين .
2. إرادة المجتمع التجاري وتضافر الجهود الفردية والحكومية.

ومن أهم الأسواق التقليدية التجارية المعروفة والمنتشرة قديماً والتي تم حصر أنواعها ضمن منطقتي بر ديره وبر دبي نذكر:

3 . 1. الأسواق في منطقة بر دبي :

إن من أهم الأسواق المعروفة في منطقة دبي :

السوق الكبير:

هو أقدم الأسواق في مدينة دبي حيث صنعت المعاملات التجارية الواسعة التي تم عقدها من خلاله شهرة المدينة وصيتها الكبير ويعتبر ترجمة لشخصية المدينة، من خلال التمازج بين الدور السكنية والتجارية في إطار من علاقات تخطيطية، وتتفاعل مع المباني مختلف العناصر المعمارية التي عرفتها دبي من براجيل الهواء والزخارف الجصية المختلفة والتشكيلات المتنوعة للفراغات المعمارية، والمنطقة تتفاعل بين الخور والأسوار القديمة للمدينة لكي تمثل مجتمعاً مدنياً يتميز باكتماله وتكامله.

تم بناء السوق الكبير بر دبي على مراحل مختلفة واستكمل بناؤه بإنشاء خمسين محلاً تجارياً تتجمع على ممر وسطي، وعلى جانبيه الشرقي والغربي بوابات تفتح في الصباح وتغلق في المساء ، تتكون المحلات التجارية من جزأين: الأمامي وهو في شكل رواق مطل على الممر الرئيس لغرض العرض واستقبال الزبائن والجلوس أما الثاني فكان للتخزين.

سوق البهارات والتوابل:

وهي خاصة ببيع البهارات والتوابل إضافة إلى الأعشاب الطبية المتوافرة في البلاد أو التي تجلب من الخارج.

سوق المناظر:

وهي سوق مخصصة لبيع المرايا بأحجامها المختلفة.

سوق الملابس:

ويباع فيها كافة أنواع الملابس النسائية والرجالية إلى جانب أدوات الزينة النسائية.

سوق التمر:

حيث يجلب التمر من المزارع البرية في الإمارات أو يجلب من البصرة التي كانت إلى وقت قريب أعظم سوق مصدرة للتمور .

سوق العطارين والأعشاب الطبية:

وهي خاصة بالعطور وأدوات الزينة النسائية إضافة للأعشاب الطبية المحلية أو التي تجلب من الخارج.

سوق الحبال والدعون:

وهي السوق التي خصصت لبيع الحبال سواء منها الخاصة بالسفن والمراكب الشراعية أو الخاصة بصناعة بيوت العريش، كما تباع الدعون وهي عبارة عن سعف النخيل المشدودة بالحبال.

سوق المعدن:

وتباع فيه الأدوات المعدنية والنحاسية من الأدوات المنزلية وغيرها.

سوق الذهب:

معروف من اسمه وتباع فيه الحلي والمجوهرات الكريمة.

سوق المطارح:

والمطارح جمع مطرح وهو الفراش الذي يتخذ للنوم ويباع في هذه السوق جميع الفرش والمتكات والمخدات من القطن.

سوق السمك:

حيث يجلب الصيادون الأسماك ليبيعوها ضمن الأسواق إلى جانب بيع الخضروات وبعض المأكولات مثل الجامي والسمن البلدي.

مواقع أهم الأسواق في بر دبي:

السوق الكبير (بر دبي) - الفرضة - سوق الحرير - سوق اللؤلؤ - سوق الملابس - سوق الساباط - سوق الذهب - سوق السمك - سوق الأطعمة.

3. 2. الأسواق في منطقة بر ديرة:

من أهم الأسواق التجارية المعروفة والمنتشرة قديماً والتي تم حصرها ضمن منطقة بر ديرة نذكر:

السوق الكبيرة:

تم تشييد السوق الكبير ببر ديرة حوالي عام 1850 م وهي من أقدم وأهم الأسواق في منطقة بر ديرة، تكمن أهمية السوق الكبيرة باتصالها المباشر مع الميناء الممتد على الخور، حيث تقف اليوم مئات السفن الخشبية تحمل مختلف البضائع وتمتد رحلاتها البحرية إلى أفريقيا وشبه القارة الهندية ، لقد فرض الأمر أن يكون المكان ليس فقط للمعاملات التجارية والتبادلات ولكن كذلك لتوفير ما يلزم أطقم السفن التجارية.

وتعلو بعض الدكاكين أبراج الهواء التقليدية لتوفر المناخ اللطيف للمتسوقين، بالإضافة إلى تلك الكوات الجصية أعلى الأبواب لتسهيل التهوئة، وتشكل الأبواب الكبيرة المصنوعة من خشب الصاج الأحمر جانباً من شخصية المكان.

أغلب الدكاكين ذات طابق واحد فيما عدا بعض الدكاكين التي لها طابق علوي، ويمر الطريق عبر

سوق مغطى باستخدام الكمرات الخشبية والدعون (سعف النخيل المشدودة بالحبال)، وتتوزع الدكاكين لبيع مختلف البضائع مثل السجاد والمنسوجات والأدوات المنزلية والبهارات والأعشاب الطبيعية.

سوق مرشد:

وهي من الأسواق المهمة في منطقة ديرة وتباع فيها الأعشاب الطبية وسوق للألبسة وسوق المعدن والصناديق إلى غير ذلك.

أهم الأسواق في بر ديرة:

سوق الملابس - سوق الحبال والدعون - سوق المعدن - السوق الكبيرة (ديرة) - سوق العطارين - سوق المناظر - سوق المطارح - سوق مرشد - سوق البهارات والتوابل - سوق المواشي - سوق الفحم - سوق السمك المجفف - سوق المضاربة - سوق الأطعمة والمكسرات - سوق القهوة - سوق البشوت - سوق التمر.

4. الأسواق الشعبية في الشارقة:

الأسواق في الماضي كانت في معظمها قريبة من البحر لسهولة تنزيل وتحميل السفن التي تأتي إلى الميناء محملة بالبضائع المتنوعة، وكانت الأسواق في السابق تسقف بانحدار بسعف النخيل، وكانت عالية وبها عدة فتحات مربعة للتهوية ثم تطورت إلى دكاكين مبنية بحجارة البحر والجص، وكانت توجد غرف مبنية فوق المتاجر تستخدم كسكن للعمال، هذه الغرف كانت تضاء بالجازولين وملحق بالسوق مكتب للبريد وعدد من المساجد وكانت توجد حراسة ليلية على الأسواق، ويؤم هذه الأسواق الكثير من التجار والحرفيين والباعة المتجولين، كما يؤمها الكثير من الوافدين من البلاد المجاورة.

وسوق الشارقة القديم يضم العرصات «وهي جمع عرصة» والعرصة كلمة تعني بقعة أو مساحة واسعة ليس فيها بناء حيث يلتقي الناس فيها للبيع والشراء أي يجتمعون بها. وكان سوق الشارقة القديم يقع في فريج «أبوكندر» حيث يحتوي على بضائع متنوعة يحتاج إليها السكان في حياتهم اليومية منها السمك والأرز والطحين وغيرها من المواد الغذائية. وكانت كل البضائع الموجودة في هذا السوق يتم استيرادها من الخارج فالملح كان يستورد من إيران، والأرز والطحين من الهند وكراتشي، والأدوية الشعبية من عدة مناطق فمنها ما يأتي من فارس والهند ومنها ما يأتي من داخل البلاد. كما تجلب إلى هذا السوق بعض البضائع من مناطق أخرى داخل الإمارات مثل منطقة الذيد وحتا التي يأتي منها الحطب المستخدم كوقود والعشب الذي يستخدم كغذاء للحيوانات مثل الماعز والأغنام والبقر، والحماض (نبات ينبت في البر وقت الشتاء) ويأكله أهل الإمارات وكذلك الغليون.

وكان هذا السوق مقسماً إلى أكثر من عرصة لبيع وشراء المستلزمات فمنها ما هو مختص ببيع السمن والعسل والجبن والمانجو والغليون والليمون والموز والخضروات والبطيخ والرويد، ومنها ما هو مختص بمعدات الغوص مثل الأنايير (يستخدم لتثبيت القوارب عندما تقف في مكان ما) والحبال المصنوعة من ألياف جوز الهند وتسمى الكمبار والخبط وهي قفازات مصنوعة من الجلد تلبس في اليد لجمع المحار وغيرها.

وكانت هناك عدة تسميات للعرصات منها فريج الغربي «المريجة» وعرصة الفريج الشرقي وتسمى بعرصة عيال الشيخ ماجد بن صقر، محمد بن صقر، وسلطان بن صقر لوجود بيوت لهم في هذا المكان، كذلك كانت هناك عرصة الشوامس نسبة إلى قبيلة الشوامس.

وفي أيام العيد كان الناس عادة ما يجتمعون عند شجرة الرولة حيث يباع مشروب الناملية وبعض الأطعمة مثل النخي والفستق والحلاوة وتسمى البرميت.

وكانت بعض البضائع في السوق تختلف وفق موسمها فمثلاً في الصيف كان يباع الليمون والرطب والمانجو، وفي الشتاء يباع الغليون والحماض.

وكانت طريقة البيع والتسديد بين التجار الكبار والصغار تسمى السبتية أي كل يوم سبت يسدد جزء من ثمن البضاعة إلى أن يتم تسديد ثمن البضاعة بأكمله.

وكانت الأسعار في الماضي مناسبة لدخل الفرد.

وكان القصابون لا يبيعون اللحم إلا يوم الجمعة وأحياناً يذبحون في الأيام العادية إذا كان الجو غير ملائم لدخول الصيادين إلى البحر لصيد السمك، أما في شهر رمضان فكانت اللحوم متوفرة بشكل يومي.

4. 1. أسواق الشارقة:

على الرغم من عمليات الهدم وإعادة البناء التي تمت حول منطقة السوق القديم بالشارقة فما زال هناك بعض الصناع وما زالت بعض المحلات التجارية القديمة قائمة حول السوق، حيث يبدو للعيان مظهر الأنشطة المزدهرة والتفاعل الاجتماعي، في جو حميمي وعادات البيع والشراء المتأصلة، من الملابس والبهارات وشتلات الزهور والأصناف التقليدية، وقد برهنت الأسواق القديمة على أصالتها ووجودها كعنصر حيوي لمدينة الشارقة. وحتى منتصف السبعينات استطاع سوق الشارقة أن يقف كزقاق متعرج متواصل موازٍ للشاطئ الجنوبي للخور بطول 1كم تقريبا حتى مسجد النابودة بالمريجة.

وفي منطقة السوق القديم تمركزت أنشطة الحرف اليدوية وهي صياغة الذهب والفضة التي وفرت العمالة لأعداد كبيرة من العوائل. وأما الحدادون والنساجون وصانعو السجاد والستائر فكانوا متواجدين في كل الأركان ويبدو أن بعض الحرف اشتهرت بها أحياء معينة من المدينة وكان الحي الشمالي يحتوي على أماكن النسيج.

وقد ازداد حجم وأنواع البضائع المباعة والمشتراة في السوق، بسبب الأرباح الطائلة التي جلبتها الحاجة المتزايدة للؤلؤ في الهند وأوربا، وكانت تباع في السوق منتجات مصنوعة في غرب عمان من الصوف والقطن والحديد، وكان هناك سوق حيوانات يبدو منتعشاً مع البدو الذين يصلون من وقت إلى آخر لبيع الجمال العربية والحمير وكانت الشوارع نظيفة وعرضها تكفي لمرور الحيوانات المحملة. كما ساعدت الحاجة إلى السلع الأساسية على انتعاش ونمو السوق، وعلى جلب واردات مختلفة حسب أذواق التجار.

وتوجد في السوق عينات جيدة من المنقوشات الذهبية والفضية الجميلة التي نمقت الأسلحة والأحزمة والكؤوس والمداويخ «الغليون» وكانت على درجة عالية من الإتقان، وكان التجار يعرضون شالات كشمير ومصنوعات البنغال والأسلحة الإيرانية والجواهر بمختلف أنواعها.

وكذلك سوق الشيويهين القديم «سوق صقر».

وقد كانت المواد المستخدمة في بناء الأسواق القديمة يتكون من مادتين وهي الحجارة الحمراء الطبيعية التي تجمع من شاطئ البحر والتي تعرف

محلياً بالفاروش، أو الحصى بالإضافة إلى الجص المبني على الجبس الذي كان الحصول عليه يتم من المواضع المتبخرة من البحيرات الضحلة، والمباني التي شيدت من مواد البناء ويقع تاريخها بين عامي 1900 - 1940.

كما كان يوجد مبنى يسمى بالقيصرية وهو مبنى طويل وضخم وذو أقواس متسلسلة وهو متين التشييد يقف بجانب السوق وبه مداخل حديدية تقفل ليلاً من أجل الحماية، والدكاكين المحيطة بالقيصرية تكون عادة نظيفة ومتقنة البناء.

سوق العرصة:

من أقدم الأسواق الشعبية في الإمارات، وسمي (سوق العرصة) لأنه يقع بمحاذاة عرصة السوق، وهي أرض فضاء تقع بين بيت النابودة ومجلس النابودة. والسوق الذي سمي فيما بعد باسمها وهي كل بقعة أو ساحة بين الدور واسعة ليس فيها بناء.

وللسوق أربعة أبواب تغلق في المساء لتأمين الحماية اللازمة للمحال، وقد بنيت حول إحدى هذه البوابات مجموعة من الدكاكين امتدت فيما بعد لتكون خطاً مستقيماً تتخلله الأزقة «السكيك» وقد شكلت في مجملها سوقاً آخر اصطلح بـ«السوق القديم».

وقد حوى هذا السوق على عدد كبير من المحال تصل إلى100 محل، وقد عرف في القرن الماضي كمركز للتعامل التجاري منذ تشييده منذ ما يقرب من 180 عاما، وكان يعج بالحركة والنشاط منذ الصباح الباكر وحتى العشاء، ولم يقتصر على عمليات البيع والشراء فقط بل كان مكانا يجتمع فيه الناس من كل مكان ويفد إليه كل غريب وتعقد فيه الصفقات بين تجار اللؤلؤ وتتم فيه الاتفاقات بين النواخذة والبحارة.

وتعرض المنتجات الجميلة من الحلي الفضية ومصنوعات الحرف اليدوية وصناديق التحف والخناجر العمانية ولآلئ الخليج وبعض الأنتيكات، وهنالك المقهى الشعبي الذي يحتضن الأناس وهم يرتشفون الشاي أو يتداولون أخبارهم وحكاياتهم.

5. الأسواق الشعبية في رأس الخيمة :

عرفت رأس الخيمة الأسواق الشعبية منذ فترة طويلة والتي بدأت على شكل بسطات أي تواجد الباعة في ساحة وسط المدينة ويفترشون الأرض حيث يعرضون بضائعهم منذ الصباح وحتى بعد العصر، ثم بدأت تظهر الدكاكين المصنوعة من سعف النخيل ثم المبنية بالطين والحجارة، وقد تركزت الأسواق في المدن المزدحمة بالسكان ولم تكن هناك أسواق في القرى المتناثرة وذلك لقلة عدد الحراس وعدم القدرة على توفير حراسة وحماية للأسواق البعيدة.

هناك عدة أسواق بها دكاكين، وقد أنشئت في بدايات القرن الماضي وهذه الأسواق هي:

سوق محمد بن سالم:

وقد ضم العديد من الدكاكين التي تبيع المواد الغذائية والأقمشة والذهب، والغليون (الذي تشتهر رأس الخيمة بزراعته).

سوق سلطان بن سالم:

وهو سوق مسقوف يضم دكاكين عدة لبيع المواد الغذائية والأدوات المنزلية والأسلحة وغيرها.

سوق السمك :

كان السمك قديماً يباع من الصياد ثم أصبح يباع في البسطات ثم افتتح سوق يباع فيه السمك الطازج ويقع بالقرب من خور رأس الخيمة، ثم أقيم سوق جديد للسمك في المكان نفسه.

سوق العرصة:

سمي بالعرصة نظراً لتزاحم الناس به، وهو ليس سوقاً بالمعنى المعروف فليس به دكاكين، وإنما هو عبارة عن أرض فضاء ويجلس فيه الباعة «غالبيتهم من النساء» وكل واحدة منهن أمامها بضاعتها وأغلب ما يباع فيه الخضراوات والحطب والثمام والفحم وغيرها، وكان سوق العرصة يقع قرب سوق سلطان وقرب العبرة القديمة.

سوق الحريم:

ويتميز بأن كافة الباعة فيه من النساء ويقام في أرض فضاء ويباع فيه الجبن والجامي والعسل والخضار وكانت النساء تأتين من القرى المجاورة ويحضرن بضاعتهن وينصرفن في آخر النهار.

سوق البياديير:

أي سوق المزارعين وفيه يعرض المزارعون منتجاتهم مثل المواد المصنوعة من سعف النخيل مثل المهاف والمغاطي والحصر وكذلك الخضار.

سوق الصفافير:

وفيه يتم جلي الأدوات النحاسية.

- وهناك أسواق أخرى مثل سوق العوامر وسوق لوتيان وسوق البانيان.
- بدأ السوق منذ حوالي 150 سنة، و أخذ ينمو حتى تجاوز عدد الدكاكين التي احتواها 200 دكان، كان غالبيتها مصنوعا من سعف النخيل وبقيتها صنع من الجص والحصى والأحجار التي تجلب من البحر.
- بالنسبة للأقمشة التي كانت تباع في الأسواق فقد كانت لها أسماء منها: أطلس، كف السبع، صالحني، بو روبية، بو قلم، بو نسيعة، بو يدين، بوكاح أبيض، دح المايـة، بسرة وخلالة، دريا موز، مريسي، ململ، بالنسبة للرجال هناك اللاس وكورة وبفتة.
- أول بنك افتتح في رأس الخيمة هو البنك البريطاني للشرق الأوسط عام 1964.

سوق مدينة المعيريض:

كما توجد في المعيريض بعض الدكاكين القديمة.

سوق مدينة الرمس:

وفي مدينة الرمس يوجد سوق شعبي قديم كبير يضم العديد من الدكاكين والمقاهي وكان يقع قرب البحر ويسمى سوق القروعية (سمي القروعية لأن لون تربة السوق مثل لون القرع) ولكن هذا السوق أغلق في السبعينات من القرن الماضي وما زالت الدكاكين التي به في أماكنها إلا أنها مغلقة.

وكانت تلك الدكاكين تبيع المواد الغذائية والأدوات المنزلية وأدوات الصيد وبعضها كان يخصّ الخياطين والصفارين ويوجد فيه مقهى شعبي يتجمع فيه الأهالي، كما كانت هناك ساحة قريبة منه يفترش فيها الباعة الذين يأتون من بعض نواحي رأس الخيمة ويبيعون فيها الخضراوات والفحم والأخشاب والعومة وغيرها.

في الجزيرة الحمراء:

في الجزيرة الحمراء بعض الدكاكين التي كانت تبيع المواد الغذائية ومعدات الصيد وغيرها، ولم يبق منها الآن سوى بعض الدكاكين القديمة المغلقة.

في شعم والجير وغليلة:

في هذه المناطق بعض الدكاكين التي تبيع المواد الغذائية وأدوات الصيد ودكان خباز، ولكنها الآن أصبحت قديمة ومغلقة.

6. الأسواق الشعبية في عجمان :

6. 1. سوق عجمان القديم:

السوق الرئيس «العرصة»:

كان السوق الرئيسي يقع في المنطقة القريبة من ساحل البحر، ولقد كان هناك حوالي خمسة عشر دكاناً مبنية من حجارة البحر والجص إضافة إلى (الكرايخ) وهي حظائر مبنية من جريد النخل تتخذ كمستودعات تخزن فيها الخيام والسميم والحصر والحطب والعومة المجففة.

ومن أشهر المنتجات التي كان يتم بيعها في السوق الرئيسي الأدوية الشعبية واللحوم وجميع المواد الغذائية المتوفرة في ذلك الوقت، بالإضافة إلى بيع الأقمشة ومحلات بيع الحلوى والخبز.

السوق الغربي:

بالإضافة إلى السوق الرئيسي الواقع في منتصف المدينة هناك مجموعة من الدكاكين أكثرها عبارة عن خيام مبنية من جريد النخل، وكان يباع فيها مواد الأغذية والحلوى والأقمشة.

السوق الشرقي:

هناك مجموعة من الدكاكين تقع إلى الشمال الشرقي من السوق الرئيسي وتحتوي على مجموعة من الدكاكين، وكانت تتميز بوجود الطب الشعبي بالإضافة إلى باقي المنتجات الأخرى المتوفرة في ذلك الوقت ومحلات للخياطة.

6. 2. أنواع التجارة في سوق عجمان :

- **البقالة:** كانت محلات البقالة تحتل المقام الأول بين أنواع التجارات في السوق نظراً لكونها تبيع المواد الغذائية التي لا ينقطع الطلب عنها ، ومن أهمها : العيش (الأرز) والطحين والسكر والحب (القمح)، والشعير والقهوة والسمن...الخ .

- **بيع التمور:** وتسمى دكان بيع التمر بالبخّار، وهي كلمة تعني المستودع أو المخزن ، وكان بخار التمر يحتوي على مدبسة، وهي عبارة عن حفرة مملسة في أرضية الدكان ينصب فيها الدبس المتسايل من قلات التمر، وكان البائع ينزح الدبس من المدبسة حين تمتلئ، ويعبؤه في قوارير ليبيعه للراغبين، وكان التمر يشكل نسبة كبيرة من الوجبات الغذائية، عامة الناس يقدمونه لضيوفهم وزوارهم، وكانت سفن الغوص تحمل منه كميات كبيرة نظراً لأن وجبتي الفطور (المحاياه) والغداء اللتين يتناولهما أفراد طاقم السفينة هي من التمر، أما الدبس فيكثر الطلب عليه في رمضان لاستخدامه في التحلية.

- **الخبازون وصناع الحلوى:** كان الخبازون - غالباً - يجمعون بين الخبز وصناعة الحلوى، كما كان بعضهم يصنع الصبيعات (الحلويات).

  وتتم عملية البيع أحياناً بطريقة المقايضة حيث يبادل بعض الأهالي الذين يربون الدجاج في بيوتهم الخبز بالبيض.

- أما الحلوى فكانت تشترى في المناسبات، كالأعياد وقدوم الضيوف، وتسمى الصينية التي يوضع فيها الحلوى بالمنسف، ويحدث أحياناً أن يقوم الأفراد بشراء منسف كامل كي يتجمل أمام ضيوفه.

- **محلات البزازين «تجار الأقمشة والثياب»:** كانت الأقمشة ترد من الهند إلى دبي، ومن دبي يشتري تجار بقية الإمارات وقد وجدت أصناف كثيرة من الأقمشة القطنية والحريرية والصوفية، وكان الذراع هو وحدة القياس المستعملة قديماً ثم استعملت الياردة (الياردو) بدلاً من الذراع .

- **سوق العرصة :** يقام سوق العرصة يومياً وسط فريج ميان بجانب الغرفة، وهو سوق غير مسقوف، تباع فيه جميع أنواع السلع من خضار وسمك وأدوات وينتصب فيه الخياطون والحلاقون وأصحاب المهن عموماً، ويأتيه أهل البادية لبيع الحطب والسخام والدهن والعسل واللبن والجامي إضافة إلى الخيام

والأركبة وأخطمة الدواب والخرج والقرب والأدلية والزرابيل «السجاد». ويبيع فيه أهل شعم القادمون من رأس الخيمة «اليقط» والجبن، وأهل «الحير» من جهة مساي والذيد ، فاكهة الهمبا والسلوط واللومي بنوعيه الحلو والحامض، ويبيعون أيام الحر الرطب داخل «وخايف» من خوص النخيل. وكانت ثمار الهمبا تباع بالحبة، ويمنح البائع المشتري عن كل مائة حبة، عشر حبات إضافية، وتسمى تلك الزيادة «مرّ» .

- كما كانت بعض المقاهي الشعبية في إمارة عجمان.

7. الأسواق الشعبية في أم القيوين :

كانت في أم القيوين فيما مضى عدة أسواق نذكر منها:

سوق العرصة:

وكان يقع وسط أم القيوين وتباع فيه الخضروات والحطب والفحم وبعض الأدوات المنزلية، وكان عبارة عن بسط حيث يفترش الباعة الأرض ويضعون المنتجات التي يبيعونها أمامهم ويأتي المشترون للشراء.

سوق السمك:

حيث كان صيادو السمك يعرضون صيدهم من الأسماك للمشترين.

سوق التمر:

وكانت تباع فيه التمور المستوردة من العراق وإيران.

سوق البانيان (الهنود):

وتباع فيه مختلف أنواع البضائع. ومن اسمه يتضح أن الباعة غالبيتهم هنود.

- وهناك سوق قديم يتكون من عدة دكاكين تباع فيه الملابس المطرزة المستوردة من الهند، والمواد الغذائية مثل الأرز والسكر والطحين والحلوى المحلية والقهوة والملح والبهارات، ويوجد فيه دكان للطواش يوسف بو هارون حيث كان يبيع اللؤلؤ، وهذا عدا عن الطواشين المتنقلين.
- كان في السوق بعض المقاهي الشعبية.
- بالإضافة إلى تلك الدكاكين كان هناك ما يسمى بالعمارة، أي المبنى القديم الكبير الذي يباع فيه مختلف المواد، مثل المواد الغذائية وأدوات الصيد ومعدات السفن والمسامير والصل، مثل عمارة التاجر محمد الزرعوني وكانت تقع في الجهة الغربية من أم القيوين. كما كانت لديهم عمارة أخرى تباع فيها المواد الغذائية.
- وبعض الأفراد يذهبون إلى البحر ويحضرون بعض الأحجار والبيم وتباع لبقية المدن إما بالبر أو بواسطة السفن.

ويقدر عمر السوق بأكثر من 90 سنة. ولم يبق منه الآن سوى بضعة دكاكين ولكنها مغلقة.

كما وجد سوق شعبي قديم في منطقة فلج المعلا.

8. الأسواق الشعبية في الفجيرة :

تمت إقامة الأسواق بالإمارة على الطرق العامة خارج المدن وأهمها سوق مساي ويتم عرض العديد من المنتجات الزراعية والصناعات اليدوية والبيئية التي لا زال أبناء الجبال والقرى النائية يحافظون على صناعاتها.

إن هذا السوق يعتبره أبناء الفجيرة واجهة الماضي لإماراتهم حيث يظهر التاريخ من خلال ما يباع فيه من منتجات، سواء أكانت زراعية مثل الفواكه والخضراوات وعسل النحل القادم من مناحل الجبال، أم من خلال المنتجات الوطنية مثل المبخرة والعصي والسيوف وغيرها من الأدوات التي كان ولا يزال بعض الشباب يستخدمونها في حياتهم اليومية في الجبال والوديان.

ومن الأسواق التي كانت تتميز بها الفجيرة في الماضي أيضاً الدكاكين المصنوعة من الطين ذات الأسقف المصنوعة من سعف النخيل وجذور النخل، والتي كانت أرضيتها تفرش بالحصير، وتتمركز في منطقة الغرفة القديمة التي تقع في الجزء الجنوبي من مدينة الفجيرة على الطريق المؤدي إلى مدينة كلباء.

في السوق كانت تباع الأقمشة الخام بالذراع أو بالوار وكانت القهوة تباع حينذاك (بالكياس) ويساوي ربع كيلو جرام من الموازين الحالية، كذلك كان يباع الطحين والعيش والأرز بالمن(4 كغ) وكل تلك البضائع كان يتم جلبها من البصرة بالعراق ومن الهند عن طريق البحر بواسطة (التشالة) وهي مركب صغير يشبه القارب تنقل به البضائع من السفن الكبيرة الواقفة بعرض البحر وتوصيلها إلى الشاطئ حيث يتسلمها التجار لتباع في الأسواق.

وقد كانت تصل البضائع عن طريق البر والبحر من باقي الإمارات الأخرى ودول المنطقة والهند.

ومن الأسواق القديمة أيضاً في إمارة الفجيرة ... تلك الأسواق التي كانت تتميز بها مدينة دبا الفجيرة الواقعة في أقصى الشمال من الساحل الشرقي لدولة الإمارات.. فلقد كانت أسواق تلك المدينة تتميز أيضاً بصفات فرضتها عليها ظروف المعيشة وحياة السكان الذين يمثلون مجتمعاً قبلياً يميزه عن بقية قرى المنطقة وكانت أسواقها عبارة عن مجموعة دكاكين تمثل السوق المسمى حينذاك بسوق القرية ويقابل الحصن الشهير بدبا.

وكانت تباع فيه أيضاً المواد الغذائية مثل العيش والطحين والسكر والملابس والبضائع التي ترد إلى تلك الأسواق كانت تصل عن طريق البحر بواسطة القوارب حتى الساحل، ثم تنقل إلى السوق بواسطة الدواب مثل الحمير والجمال التي يمكنها أن تسير في دروب الجبال والوديان التي لم تكن سيارات النقل تستطيع السير فيها.

وكانت التجارة في تلك الأيام تتميز بعملية التبادل حيث أن البضائع التي كانت تأتي من إمارة دبي والتي أهمها التمر والقهوة والعيش والطحين، كانت تستبدل بالفواكه والخضروات التي مازالت إمارة الفجيرة تشتهر بها حتى يومنا هذا ومنها المانجو والموز والتوت والليمون والحلوى والحامض، وكذلك البطاطس والخيار والملفوف وغيرها.

وهناك أسواق قديمة في بعض المدن في الفجيرة مثل سوق الفجيرة القديمة وسوق الغرفة وسوق دبا وسوق مربح وسوق حبحبد.

المراجع:

- كتب ومجلات ومقابلات مع بعض التجار.

الصور:

من الكاتب.

في الميدان

https://static01.nyt.com/images/04/09/2015/arts/04LABOR-slide-JHLL/04LABOR-slide-JHLL-superJumbo.jpg

الحواج..
مهنة تتعثر أم تندثر

أحمد عبدالرضا الكنكوني

تحقيق: د. محمد السلمان

باحث من البحرين

1. مهنة بقدم التاريخ:

هي ليست مجرد أعشاب، أو وريقات، أو جذور، أو ثمار لأشجار شرقية تُزرع في عموم قارة آسيا، والأجزاء الشرقية من قارة أفريقيا؛ بل هي، تاريخياً، تلك الأعشاب التي كانت تُكتب عنها عبارات على زجاجات الأدوية في الممالك والأقاليم الأوروبية خلال البواكير الأولى لعصر النهضة مثل «وارد من بلاد الهند»، أو «وارد من بلاد العرب». وهي تلك الأعشاب التي ألهبت حماس الكثيرين، خصوصاً من المغامرين والباحثين عن الثراء، ودفعتهم للتساؤل والبحث والسفر لاكتشاف موطن تلك الثروة من المواد الطبيعية القادمة من بلاد السحر، الشرق.

وفي ذلك، عبر أحد الباحثين المحدثين في موضوع الكشوف الجغرافية الأوروبية وأهدافها عن الأهمية الاقتصادية الكبرى لعنصر التوابل في تلك الفترة، أصدق تعبير حين قال: «لعله ليس للفلفل الآن أهمية كبيرة في التجارة، بيد أنه كان في ذلك العصر، أي عصر الكشوف الجغرافية الأوروبية، يقف على قدم المساواة مع الأحجار الكريمة، فإن الناس كانوا يجابهون مخاطر البحار، ويقاتلون ويموتون في سبيل الحصول على الفلفل»[1].

بل إن أحد الكتاب الهنود قال مبالغاً عن أهمية التوابل والأفاويه: «إن السبب الخفي وراء جميع الحروب التي نشبت في بلاد الروم هو فلفل «مليبار» وحُب السيطرة على أسواقه، فقد استطاعت هذه الحبة السوداء الصغيرة أن تجذب إليها أنظار العالم كله إبان العصور الأولى للميلاد»[2].

وقد أضافت قصص السندباد البحري العربية، من خلال حكايات ألف ليلة وليلة، الكثير من الخيال والإبهار والخرافات حول موطن أعشاب التوابل وتجارتها والمغامرات العديدة من أجل الوصول إليها في الشرق. ومن هنا كانت تجارة التوابل هي منشأ العلاقات بين الأمم، وبسببها تكونت حلقات الاتصال بين فترات التاريخ في العصور الوسطى، وإليها يعود الفضل في إيجاد الاتصال بين الشرق والغرب بصورة مستمرة. ذلك أن الطرق التي سلكتها القوافل المحملة بتوابل الشرق لم تلبث أن أصبحت أهم شرايين الاتصال في آسيا وأفريقيا، حتى صارت تلك السلع ذات الرائحة الطيبة والمذاق الحلو تتركز في كلمة «العَطار» أو «الحواج». واستمرت لقرون عديدة كأهم ما كان يتبادله الشرق والغرب من سلع، حيث كانت متاجر الأسواق الأوروبية في العصور الوسطى والحديثة تمتلئ بكميات كبيرة من التوابل مثل، الزنجبيل، والفلفل، والقرنفل والقرفة، والكركم، وغيرها لأنها مصدر الثراء آنذاك[3].

وقد كان الاهتمام بـ«العطّارة» يهيمن على فكر وحياة الأوروبيين فعلاً في نهاية العصور الوسطى ومطلع العصور الحديثة الميلادية، حتى كان الاعتقاد السائد آنذاك بوجه عام لدى المواطن الأوروبي، أن مصدر التوابل والأحجار الكريمة، هو «جنة عدن»، وتحملها إلى الدنيا أربعة أنهار تنبع منها. وكان الجغرافيون يوضحون موقع «جنة عدن» على خرائطهم برسم دائرة أو نصف دائرة يكتبون إلى جانبها في ثقة تامة «هنا موضع الجنة»!، وكانوا يعتقدون أنها في المشرق الإسلامي، في مكان عال مرتفع جداً؛ حتى أنها تكاد لتلامس القمر، وتحيطً بها أسوار شامخة تكسوها أوراق الأشجار الخضراء وتقوم من حولها الحصون[4].

والسبب في كل هذا الاهتمام بالتوابل والأعشاب في العالم كله خلال تلك السنوات، يعود لاستخدامها كعقاقير طبية، وفي صنع الأدوية الشعبية. وكذلك للحاجة الشديدة للتوابل في عملية حفظ اللحوم في زمن لم تكن المبردات والثلاجات الكبيرة معروفة، ولأن حياة الترف الأوروبية حينها صارت لا تُقبل على طعام لا يُمزج بالتوابل الشرقية ونكهتها المميزة[5].

2. بين الحْواجة والعِطَارَة:

إذن نحن أمام مجموعة أعشاب طبيعية، أفرزت مهنة لها تاريخ عريق حتى اليوم. وأمام عمل مشترك بين الطبيعة والإنسان تم على هذه الأرض منذ القدم، وتطور تدريجياً واتخذ عدة أسماء كمهنة، من أهمها «العَطّار»، أو «الحْوّاج» كما يُطلق عليه أهل الخليج العربي. و«الحْوّاج» هو بائع الأعشاب والزيوت، الذي يعتمد على كتب الأقدمين الطبية لأسماء عديدة مثل «ابن سينا»، و«ابن البيطار»، و«داوود الأنطاكي»، وغيرهم. هو من يقوم بتركيب «خلطات» الأعشاب التي تعالج الناس فيما تعارف عليه بالطب الشعبي، وتندرج اليوم تحت مسمى الطب البديل. تلك الأعشاب النضرة، والحبوب المتنوعة، وزهوراً ذات رائحةٍ ونفع لا يضاهى، ليصنع منها «الحْوّاج» أدوية الصحة والجمال.

ولا بد بداية قبل الدخول في صلب هذه المهنة وممتهنيها في البحرين، أن نفرق بين «العطّار» و«العَطّارة». «فالعَطّارة» هم من ينتجون «العِطر» أو يبيعونه، سواء قاموا بتحضيره من مواد محلية، أو باستيرادها من بلدان عديدة. أما «العطّار»، أو «الحْوّاج»،

فهو الذي يمتهن «الحْواجَة»، ويستخدم علمه لفائدة الناس، معتمداً على الطب الشعبي الأصيل الذي يتخذ من المصادر الطبية للعلماء العرب وغيرهم أساساً له[6].

ولربما نعتقد بأن «الحْوّاج» البحريني اليوم، سواء أكان في العاصمة المنامة، أم في المحرق، أم في الرفاع، أوغيرها من المدن والقرى، عندما يقول لك: لا يوجد مرض ليس له علاج في الطب الشعبي من خلال الأعشاب، فهو يُبالغ كثيراً للترويج لبضاعته. إلا أن الواقع هو من يفرض هذه المعادلة الطبية. فـ«الحْواجَة»، هي مهنة قديمة جداً في البلاد ولها علاقة بالطب الأهلي أو الشعبي. بدأت بها أجيال من الأجداد، وورثها ومارسها أبناء وأحفاد. تنتقل بالتعليم الفطري من الجد إلى الابن، ومنه إلى الحفيد، في سلسلة من التجارب تدعمها ثقة من المجرب.

وهنا ربما يرد السؤال لدى القارئ مباشرة، هل كل من باع مواد «الحْواجَة»، صار معالجاً؟. ويأتي الجواب بالنفي، فهذه المهنة تحتاج خبرة عميقة جداً، وقراءات عديدة في كتب الطب كما يقول كل «الحْواويج» الذين قابلناهم في «الريبورتاج» التالي. فقديماً كان يُعبر عن «الحْوّاج»، بالطبيب الشعبي. فالحْواويج، هم صيادلة كل زمان، يصفون الدواء ببديهة مع دراية، وربما مارسوا بخبرتهم خلط البذور والأعشاب، أو الجذور والأوراق فأخرجوا منها دواءً جديداً مركباً[7].

فماذا عن اليوم؟ هل ما زال زمن «العطّار» أو «الحْوّاج»، قائماً يتحدى؟ وهل بدا الناس أكثر إقبالاً على محلات «الحْواجة» عن ذي قبل بعد أن ظهرت كلمات «أمراض مستعصية» في غرف الطب الحديث وهو يُعلن عجزه عن علاجها؟ أم أن إقبال الناس على محلات «الحْواجة» هو كصحوة الميت، لا فائدة منها؟ وما هي قصة «الحْواجة» ورجالها في البحرين، وهل هذه المهنة في طريقها حقاً إلى الاندثار؟ أم أنها تمر فقط بحالة تعثر سوف تتخطاها وتعود قوية من جديد ما دام على كوكب الأرض أعشاب وتوابل تصلح لأن تداوى الناس عن طريق «الحْوّاج»؟

سنحاول من خلال اللقاءات مع بعض أصحاب هذه المهنة الشعبية القديمة الجديدة الذين بقوا صامدين بقدر حبهم للأرض التي ضمتهم، أن نبحث عن إجابات على هذه الأسئلة بين ثنايا السطور.

3. (الكنكوني) وعالم «الحْواجة» منذ أكثر من مائة عام:

حجي أحمد عبدالرضا علي عبدالرسول محمد الكنكوني: يعمل منذ 40 سنة في مهنة «الحْواجة»، منذ كان عمره 6 سنوات تقريباً وهو يعمل مع جده في نفس المتجر «الدكان»، الذي مازال يبيع فيه حتى اليوم وسط سوق العاصمة المنامة. حيث كان جده أيضاً قد عمل بهذه المهنة قبله لمدة 60 سنة. ووالده، أي جده الأكبر، عمل بها أيضا. ويُعيد، حجي أحمد، فتح جزء من ذاكرة المهنة قائلاً: «كان جدي يملك «محملا» (مركباً) خاصاً لشراء وجلب الأعشاب والأدوية العشبية والزيتية لتجارته، إذ كانت سوق الجملة في البحرين تقوم باستيراد مباشر للأعشاب الطبية خصوصا من إيران. ولذا جاء، لقب (الكنكوني)، بسبب التجارة مع منطقة «كنجون» أو «كنكون»، على الساحل الإيراني منذ عشرات العقود من قبل عائلتنا، فالتصق الاسم بنا، وإلا نحن عائلة اسمها مثل بقية الأسماء.

ويؤكد الكنكوني، أن أساس «الحُواجة» أنها العمل في الأعشاب، فكل الأدوية هي عشب أساسا. وبعضها يُطحن، وآخر لا يطحن، بحسب رغبة المستهلك وذوقه، وحاجته، وطلبه.

4. «العشرق السلمكي» واستخدامات الأعشاب:

يذكر لنا «الحُواج» الكنكوني، أنه يقوم بتخزين الأعشاب حال وصولها من الميناء إلى متجره، في صناديق خشبية بسيطة وأوعية بلاستيك أو زجاج (انظر الصورة)، ويضع عليها بعض أسمائها، ثم يحتفظ بقائمة بها مع أرقامها، لأنها ربما تتشابه عليه أحيانا.

ويضيف: «كما أنني أكتب للزبون طريقة استخدام الدواء في ورقة مثل وصفة الطبيب، وأحياناً بالحديث الشفاهي مع الزبون مع الشرح التام. وقديماً قيل (عندك المر فلا تشكي الضر)، ولذا كان البدوي قديما وهو يقطع مسافات طويلة لابد أن يأخذ معه «صرار» المر، جمع صرة. وعندما يصاب بوجع الرأس يضع المر مع الماء ليذوب ويمسح به رأسه. وإذا شعر بألم في بطنه، وألم في المفاصل وعظام الظهر، فهو يبلع من المر. لأن المر فعلاً يشافي أكثر من مرض، خصوصا في حالة المسافات الطويلة وقلة الأدوية في الصحارى البعيدة».

ويبدأ الحاج أحمد الكنكوني بالحديث عن بعض الأعشاب الطبية التي سألناه عنها، قائلاً:

«أولاً، شراء الناس عادة للأعشاب يكون بوزن بسيط، بالجرامات، لأنها خفيفة، وقوية عادة بسبب أنها طبيعية. وتؤخذ بمقدار لاستخدامها للكبير والصغير، والطفل والمرأة، والشيخ الكبير كل بحسب عمره.

فلدينا عشب «سلمكي»، وهو عشب جبلي أساسا من مكة وضواحيها، وسمي «عشرق» بعد خلطه مع الورد واللبان و الزعتر للاستعمال قبل شهر رمضان، لتنظيف البطن. ولا يطحن بل يُنقع كأوراق ويشرب عند الصباح، ولمرة واحدة عند الحاجة كل عام. وبعد شرب هذا المنقوع، يفضل أن يكون طعام الغذاء عبارة عن «صالونة» (مرقة لحم خفيفة) مع خبز حتى يسهل الأمر ولا يعود التلبك سريعا للمعدة. ولا يُنصح بالرز لأنه ثقيل لا يناسب بعد شرب «العشرق السلمكي»! وهناك عشب «الزعتر» الذي يجب الحذر في استخدامه، و«اللبان» و«البر»، و«الفلفل الأسود»، وكلها تدخل في الأدوية أيضاً.

أما ثمر «البليلج»، فهو جيد كدواء للبطن ويقوي المعدة وكل ما يتعلق بالأمعاء، ولكن كثرته ليست جيدة للقلب بل يجب أن يكون خفيفا في الاستعمال. ففي الزمان القديم كان يُنقع في ماء ويبقى في البيوت القديمة معلقا عندهم، ولذا لا تجد بيتا يخلو منه للعديد من الأمراض. كما أن من الخطأ أن يتم نقعه أكثر من 24 ساعة، فهذه حدود استعماله فقط لأنه يضر إذا بقي مدة أطول. أربع حبات فقط توضع في كأس ماء لليلة واحدة ثم يُشرب صباحا، وتكرر العملية لمدة 3 أيام فقط وليس أكثر.

عشب «القرطم»: للاستخدام الخارجي لتخفيف حرارة الجسم، وينفع حتى للحيوانات، في حالة المرض الذي يصيب لسان الأبقار.

عرق «الحيس»: يستعملونه في أدوية خاصة بالمرأة بعد حالة الولادة، حيث يُضاف لما يسمى شعبياً بـ«الحسو»، وهو يُصنع من حبوب «الرشاد» مخلوطاً مع 18 جزء من الأعشاب كالزنجبيل، والفلفل الأسود، وغيرهما، فيعطيه نكهة وعلاجا. فهو خير مقو لجسم المرأة بعد وضع الجنين، بشرط أن يُشرب لمدة أسبوع على الأقل.

الجعدة: وتأتي من إيران، وتنفع لخفض السكري، وحرارة الجسم. يتناول منها بقدر فنجان واحد من القهوة يكفي لمدة 3 أيام.

جوزبوه: أو حبة «الطيب»، يضعونها مع عشبة «البسباس»، وتدق جيداً مع بعض العسل أو الحليب، ويتم تناوله كشراب، وهو مفيد جداً كدواء للجنس وتعطير الأطعمة.

ورد لسان الثور: سمي كذلك لأنه أزرق يشبه لون لسان الثور، جيد للكحة، والإيرانيون يسمونه «كل كوزبون».

ريت: صابون هندي يستخدم لغسيل الصوف خاصة، مثل «البشت»، أو الصديري الرجالي وتسمى «الصخمة»، أو أي ثوب صوف. ينتج عنه رغوة طبيعية ولأنه ليس كيماويا فلا يؤثر سلباً على الصوف.

الجاوي: هو بخور يطهر المنزل من الجراثيم والميكروبات وليس له علاقة بالدواء، ويجب ألا يكون هناك أطفال في الغرفة أثناء إشعال هذا النوع من البخور لأنه يضر بالتنفس.

الحلبة: ينقعونها مع اللبان فتشفي من عسر البول. كما تضاف إلى «الحسو» للمرأة الوالدة كي يمنع الريح عند النساء، وله استعمالات أخرى.

الثعلبية: يستخدمها بالذات الأخوة الهنود مع الحليب كمقويات للجنس بالذات.

فلفل مبارد: من الهند، يستخدم مع أدوية الجنس أيضا ومع بهارات «الحسو» التي تُسمى شعبياً «جلاب»، وسعره مرتفع، الكيلو بـ 8 دنانير.

دارميروه: وهو دواء لشفاء العيون، يُدق وتكحل به العين، أو يطبخ ويستخدم عصيره لقطرة العين.

البمبر الجاف: دواء للكحة ومرض الصدر. توضع أربع، أو خمس حبات في إناء للغلي، ثم تُسكب في الكأس وتُشرب، يستمر العمل بها لمدة 3 أيام بمقدار «استكانة» (كأس صغيرة) واحدة عن الكحة. وله تأثير بقوة عشب «ورد لسان الثور».

بهيلة: يستخدمه الهنود كدواء، وسعره 2 دينار للكيلو فقط.

الكاكي: يدق ويستخدم كمقو وصبغ للشعر.

دامر: يُستخدم للصق ألواح المراكب، أي اللحام بين اللوحين، ولا يدخل في الأدوية، فقط البحارة يشترونه.

شمبر

تالا مخانهدأو«حب السفرجل»: ينفع للكحة، يُغلى بالماء، ممكن يُضاف له «ورد لسان الثور».

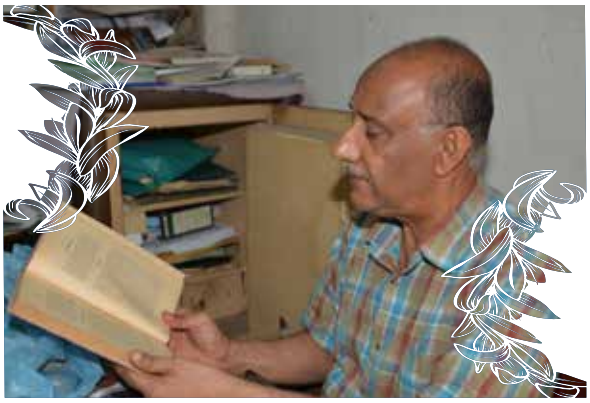
خيار «شمبر»: يغلى مع ماء ساخن لتسهيل عمل الأمعاء، وهو مفيد لطرد الغازات وحالات الإمساك وتشقق اللسان. يمكن أن تتناول منه قطعة صغيرة للمص فينفع كدواء للثة الضعيفة والمريضة. وللعلم فإنه يُزرع في البحرين الآن منذ 10 سنوات تقريباً. أصله من الهند، وحبوبه يمكن مشاهدتها في الثمر الجاف (انظر الصورة). وكما «الزعتر»، فهو يُزرع بنجاح في البحرين الآن.

سفيد موسلي: يستعملونه مع أعشاب أخرى مثل «الثعلبية» لتقوية الجنس للرجل، يدق ويغلى مع الحليب أو العسل أيضا. والهنود والباكستانيون يعرفون فائدته أكثر في هذا الأمر.

كبود الهند: أو بالفارسي، «قرص قمر»، يُستخدم ضمن أدوية «الجلاب» للمرأة بعد الولادة، لتقوية الظهر والعظام.

حلبة الخيل: حبات لونها أحمر، تستخدم لتخفيف السكري. يتناول الإنسان منه أربع إلى خمس حبات فقط، يُبلع دون ماء، ثم يتم شرب الماء بعده. ولا يجب تناوله مع حبوب السكر الطبية، لأن الاثنين يتعارضان مما يسبب هبوطا حاداً في السكر بالجسم. سعر الكيلو منه بين 4 إلى 5 دنانير تقريبا.

ويضيف الحاج أحمد الكنكوني، ذكر أسماء أعشاب أخرى عديدة مما هو متوافر في متجره، كلها تفيد في علاج كثير من الحالات المرضية. منها «عرق الهيل»، و«سرسخ جلاب»، و«بهمن سرخ»، و«بابونة»، و«زموتة»، وعشبة شاي «الينسون»، «بذر الخله»، «سبيداج» وهو لتزيين الوجه وتبييض البشرة للنساء، و«عرعر الديك»، و«كل بوه» وهو ما يُصنع



محمود مرهون

منه شراب للحلقوم، و«شبيوش» وهو عصير لتخفيف الحرارة من الجسم عند ارتفاعها. كما يبيع حبوبا لزراعة الخضروات المحلية أيضا، كالبصل، و«الروبد»، و«البربير»، و«الشبنت»، و«البقدونس»، وغيرها.

ويبيع الكنكوني أيضاً، زيوتا ومراهم مستخرجة من الأعشاب أو الحيوانات، مثل دهن السمسم، والنارجيل، والحنظل، والبيذان، والنعامة. وكلها زيوت تصلح كأدوية للمسح والتطبيب ولكن للاستعمال الخارجي فقط.

5. قراءات.. في طب الأعشاب:

اتفق «الحْواويج» في اللقاء بالرغم من أن عملهم وعلمهم متوارث أساسا؛ أنه لا يمكن أن يعمل أي «حْوّاج» في هذه المهنة، ويقوم بوصف دواء عشبي للزبون بعد تشخيص طبيعة مرضه بناءً على تفاصيله التي يتلقاها «الحْوّاج» منه، دون الاعتماد مسبقاً على قراءات واسعة، أو سماع شفاهي واسع ومكرر ولسنوات طويلة، في كتب طب الأقدمين. ويؤكدون بأن أهم كتب الطب العربية هي كتب طب الرسول المصطفي محمد وآل بيته الطاهرين، وكتب الطبابة العربية والتي هي مزيج من الطب اليوناني، والهندي، والفارسي، والصيني، فهي الأساس في طب العالم. أضف إلى ذلك الخبرة الطبية العربية الإسلامية التي أنتجت كتبا أخرى من تجاربها ومعامل الأعشاب التي تنتج أدويتها في ذاك الزمان، وبحسب أمراضه وعلله. وأن جميع كتب الطب تكمل بعضها البعض، فليس هناك طب قديم شامل لكل الأمراض وعلاجها بالأعشاب.

ومن كتب الطب التي تم ذكرها على لسان «الحْواويج»، وهي أساسية في العودة إليها والاعتماد عليها، مثل: المعتمد في الأدوية المفردة، لمؤلفه الملك المظفر يوسف بن عمر بن علي بن رسول الغساني التركماني صاحب اليمن، المتوفى سنة 694 هـ، وبذلك فهو مؤلف في القرن السابع الهجري[8]. وهذا الكتاب، كما يذكر محمود مرهون، به وصفات طبية تعلمك الكثير، ومع الممارسة اليومية والتجربة على نفسك أولاً، ومع خبرة الآخرين الذين يستخدمونها أيضا لمدة سنين طويلة؛ تصبح ضليعاً في نوعية الأعشاب وعلاجاتها وفوائدها على المديين القصير والطويل. أضف إلى ذلك، كتب القانون في الطب لابن سينا، والسيوطي، وموسوعة طب الأئمة، وأذكياء الأطباء، وصيدلية الأعشاب المعروف بتذكرة أولي الألباب، لداود الأنطاكي، والرحبة في الطب والحكمة، والجامع لمفردات الأدوية، لابن البيطار. أضف إليها، كما يؤكد صادق المخلوق، طب الإمام الصادق. ويشير بعض «الحْواويج» إلى أن الإمام هو من علّم جابر بن حيان صنعة الكيمياء، ومنه تعلم الكثيرون أساس العلوم وصناعة الدواء من الأعشاب الطبيعية.

كما اتفق «الحْواويج» بأن واردات الأعشاب كلها تأتي من الهند، وإيران، وباكستان، والشرق الأقصى، وقليل من عُمان، واليمن، والصومال، وأثيوبيا، والسودان.

1.5. الحفيد من الأعشاب إلى دم الغزال وعنبر الحوت:

محمود حميد يوسف مرهون: خريج جامعة بغداد للعام 1979، تخصص إدارة أعمال. عملت عائلة، مرهون، منذ 70 عاما في هذه المهنة. وكوالده حميد، وجده يوسف، وعمه؛ واصل الحفيد أيضاً العمل معهم وتعلم على أيديهم كل شيء، حتى تركيب بعض الأدوية العشبية، ثم تعلق بعشق هذه المهنة، ولاسيما أنها كانت تدر ربحا أفضل من الوظيفة حينها.

كانت عائلة مرهون تبيع أدوات الصيد البحري جميعها، وخزن الحديد للمتاجر والبيوت لحفظ الأموال والوثائق المهمة، والتي يستوردونها من الصين.

كما يبيعون أدوات الوزن، وأدوات صهر الذهب والمواد التي تستخدم في صهره، وغيرها. ويضيف محمود: «كنا نبيع «الودج»، ونستورده من استراليا، و«الصل»، و«القار»، لصناعة واستخدام السفن الخشبية في البحرين في القرن الماضي. والمسامير الخاصة بالسفن، وقطع الحديد الخفيف بما يُطلق عليه «اسيام» لصنع «القراقير» (شباك) صيد الأسماك، والأدوات والمواد الخاصة بصناعة السفن وترميمها كافة، ومنها جاء كل الخير. وكنا نعمل على سجلين، أدوات السفن، والأعشاب الطبية. ثم انتقلنا إلى الأعشاب وحصرنا عملنا فيها عندما قل الطلب على تلك المواد واندثرت صناعة السفن تدريجياً. كنا نستورد من عدن بالذات، المر والصبر واللبان، وهي من أحسن الأنواع، وللأسف لا تصلنا اليوم الأصيلة منها حيث ارتفعت أسعارها وصارت تصدر إلى الغرب لجني الربح الأكثر. فهناك مصانع أدوية ومصانع لأدوات التجميل في الغرب تعتمد اليوم على الأدوية والأعشاب الطبية الشرقية.

ومع أنه «حْوّاج»، إلا أن محمود، يحذر بأن الأعشاب الطبية لا تعالج الأمراض الخطيرة والمزمنة كأمراض القلب، والسكري، والمخ، ولكن ربما تخفف من آلامها أو توقفها عند حد معين. ثم يجب الحذر في التعامل مع الأدوية الشعبية لمثل هذه الأمراض خصوصاً أن السوق به مدعون كُثر اليوم همهم الربح وليس مصلحة المريض أو الزبون.

وضمن بعض الأدوية التي يتعامل بها «الحْواويج» قديماً ولو أنها بعيدة عن الأعشاب، عرض، مرهون، أمامنا بعض الكرات الصغيرة المكسوة بالشعر، وقال بأنها، كرات دم الغزال أو ما يسمى بمسك الغزال. وأصلها بعض الدم الذي يتجمع في «السرة» الخاصة بالغزال، والغريب أن رائحته نفاذه وطيبة، سبحان الله. لأن الغزالة تتغذى على أعشاب عطرة وتتجمع في سرتها، وخلال موسم الصيف تشعر بحكة في سرتها فتحك نفسها بالصخور القريبة منها، مما يسبب تساقط هذه المادة من جسدها، ويأتي الصيادون لجمعها وبيعها بأثمان عالية. والغريب أن الدم يبقى لمدة طويلة ولا تتغير رائحته». ويؤكد،

دم الغزال

محمود، أن لديه هذه الكرات منذ سبع سنوات تقريباً وما زالت رائحتها نفاذة. (انظر الصورة). ويباع دم الغزال، وأحسنه غزال التبت عند حدود الصين، بمبلغ يصل إلى ما بين 40 – 50 دينار لوزن «التولة» الواحدة. وكذلك عنبر الحوت الأزرق ويأتي من الهند وبحر العرب. حيث يتقيأ الحوت هذا العنبر، وهو مادة مهمة وغالية الثمن، تقريبا كمسك الغزال. وهو يُستعمل كدواء مفيد جداً لتقوية الجسد والقلب، ويدخل أيضا في الأدوية الطبية الأخرى.

وأضاف مرهون لقائمة أعشابنا الطبية، أنواعاً أخرى، منها ما يدخل في باب العلاقة بين الزوجين. ومنها عشبة «الديرم»، وهي مخصصة للنساء، كدواء ومرطب شفاه، وزينة للمرأة الشرقية. وتُقبل النسوة على النوع الحار منه، فهو يرطب الشفاه جيداً ويحيلها إلى نوع من اللون الأحمر أو الماروني القاني، مما كان يسبب في جذب الرجال أيام الزمن الجميل، يوم لم يكن هناك أحمر شفاه تدخل فيه المركبات الكيمائية. ولهذا عادت اليوم بعض النسوة لاستخدامه لأنه يشكل أكثر إغراء للرجل.

ومن أغلى مواد الأعشاب في الزمن القديم أيضاً، ما يسمى «شنكفه» باللغة الهندية، أي مواد «الحسن». يستخدمه النسوة لـ«الدقة» وتزيين الوجه للجَمال. كانت مواده غالية تصل إلى 6 دينار للكيلو، ويُعتبر هذا السعر غاليا جدا في القرن الماضي.

6. الحْواج.. هل يعالج نفسه؟

أكد الحواويج في هذه التغطية بأنهم جميعا

الظفر

عبدعلي عبدالكريم المخلوق

وغيرهم من زملائهم في السوق، يتطببون بهذه الأعشاب منذ صغرهم، وقد حصلوا منها على فوائد كثيرة. وكما يقول مرهون وصادق المخلوق وعصام، بأنهم يستعملون الأعشاب كدواء منذ عشرات السنين، ولم يذهبوا إلى الطبيب منذ سنوات إلا في الأمراض التي تحتاج لفحوصات مختبريه فقط، وهي قليلة. ولكن، الجميع، لا ينكرون الحاجة للمستشفيات في الأمور الطبية الكبيرة، والعمليات الكبرى، أو حتى العلاجات السريعة بمضادات حيوية يتطلبها سرعة إنجاز العمل اليومي والسفر.

6.1. الوحدة الخليجية في الأعشاب:

عبدعلي عبدالكريم المخلوق: عائلته بدأت «الحْواجة» منذ حوالي 75 عاماً، وقد ورث المهنة بالفطرة والسليقة والتعلّم السماعي منذ كان عمره 9 سنوات، من جده ووالده، ومعه إخوته صادق، وجميل، وحسين، وحميد، ما زالوا يعملون في هذه المهنة حتى اليوم.

يتفق، صادق، مع بقية «الحْواويج» في فائدة الأعشاب الطبية على صحة وجمال الإنسان منذ قديم الزمان، وإن علمها متوارث جيلاً عن جيل. ويذكر بأن مسميات هذه الأعشاب كما نقرأها، هي نفسها لا تختلف في بقية بلدان الخليج لأنها مسميات قادمة بأسمائها من بلد المصدر الأصل. وأن بعض الأعشاب الطبية كانت تُزرع سابقاً بشكل تجاري في البحرين، مثل نبات الحنظل، والجعدة، والفقع، وغيرها، وذلك بسبب توافر بعض مياه الأمطار في البر. ولكن في السنوات الأخيرة ومع ندرة المطر وتقلص الرقعة الزراعية كثيراً؛ لم تعد تُزرع مثل هذه الأعشاب في البحرين.

ويضيف لقائمتنا بعض الأعشاب والأدوية الشعبية المشهورة، مثل «كتيرا» أو «كثيراء»، وهذا ينقع في الماء ويستخدم مثل دهان (الجل) للشعر وتقويته، وللنساء والرجال. «الظفر»، وأصله حيوان بحري، وهو ينفع للبخور فقط، يستخرج من البحر وبعد أن يغسل ويجفف جيداً يُطحن ثم يخلط مع البخور (انظر الصورة).

7. «تفاح الجن» ومعلومات عشبية:

يكتب لنا «الحْواويج» هنا بعض المعلومات عن الأعشاب وتوابعها في مهنتهم.

- تستطيع الأعشاب أن تقاوم الفساد لسنوات من إنتاجها، إذا لم تصبها رطوبة.
- إذا تغير لون اللُبان فإنه يُقتصر استعماله كبخور وليس للبلع أو المضغ.
- إن الأعشاب إذا كانت لا تفيد بشكل مباشر؛ فهي لا تضر الصحة كاستخدام الأدوية الكيمائية.
- يتوافر العسل في متجر «الحْوّاج» عادة، ويذكرون بأنه مهم في فعالية بعض الأعشاب لتوصيل أثرها لموطن المرض بسرعة وقوة.
- القرفة «الدارسين»، تحتوي على مادة تسمى (بوليفينول)، وهي مادة مضادة للأكسدة ومفيدة جداً، وقد تلعب أيضاً دوراً في التمثيل الغذائي للسكر والدهون.

- «الزنجبيل»، من الأعشاب المنشطة جنسيّاً، ويعتبر أيضاً من أكثر الأعشاب المقويّة والمضادة للالتهابات. وقد وجد فيه الكثير من المواد المضادة للأكسدة.
- «الكركم»، ينقّي البشرة ويصفّي لونها.
- في الطب الصيني، يوصى بتناول السمسم الأسود لمكافحة تساقط الشعر والشيب المبكّر.
- ماء «الحندبان»، مخفض للحرارة في البطن، مما يقي الجنين في بطن أمه من الإصابة بـ«أبو اصفار». كما أن هناك أعشاب شراب «الطبيخة»، وهي لإخراج الأبخرة المتكونة من آثار المشيمة بعد الولادة للمرأة.
- «تفاح الجن»، وهو مجفف ويُستخدم كمدر للبول ويساعد على تفتيت الحصى في الكُلى والمثانة. إلا أن عند البعض، كما في الأساطير، له استخدامات غريبة نوعاً ما، فهذا التفاح يُستخدم كبخور وعطر في المنازل لطرد الشيطان، وكذلك لتحضير الأرواح كما في المعتقدات الشعبية القديمة.
- إن الأعشاب التي يبيعها «الحْوّاج» غنية بمضادات الأكسدة، وتحتوي على كميات أكبر مما تحتوى عليه الخضروات. فهي تكافح الشيخوخة مثلاً، وتُسهل الهضم، وتعمل كمضاد للبكتيريا في الجسم. وبعضها له تأثير كبير على الحالات النفسية والمزاج والعواطف والأذواق أيضا.
- أفضل دواء عشبي يعمل كمضاد لحالات الزكام صيفاً مثلاً، أو نزلة برد كما يقال شتاءً؛ هو «البابونج»، و«الكركديه»، لأن بهما (فيتامن سي).
- توجد في بعض المواد البحرية والزهرية والأعشاب مضادات لتخفيف الاحتقان سريعا، مثل القسط البحري، والزعتر، والعسل. ومن الأنواع التي ترفع المناعة في الجسم، نبتة (الجنسنك)، والشاي الأخضر أيضاً.
- يستطيع «الحْواج» الخبير المتخصص تمييز الأدوية الشعبية، إما بالرائحة أو الرؤية أو من خلال عجنها وخلطها بيديه.
- العقاقير والمواد التي تُستخدم في البخور عديدة وبعضها يزيد سعره عن سعر الذهب! وبعضها رخيص ومتوافر. ومنها العود، وخشب الصندل، والمركب منها مثل «الجاوي»، و«اللبان»، و«المر»، و«عين الديك» (الشَشَم)، و «الفاسوخ» (الأشق). إلا أنه يجب الحذر من بعض البخور العطري فلربما يُحضر من نشارة الخشب التي تُشبع بزيت عطري.
- سحر الشرق يتمثل منذ القدم في تلك الروائح العطرية المنبعثة من البخور الناتج عن احتراق العود، أو الصندل.

2.7. «إكسير الجسم»:

صادق عبدالكريم المخلوق: منذ العاشرة من عمره يعمل في «الحْواجة»، وهو يخطو الآن على

صادق عبدالكريم المخلوق

عصام الجواهري

أبواب الـ 57 عاماً، أي مكث حتى اليوم حوالي 48 سنه في هذا الحقل. يعود لدفتر الذكريات قائلاً: «جدي ووالدي من قبل كانا في «الحْواجَة»، أي من مائة عام تقريباً وعائلة المخلوق تعمل بشكل متواصل في هذه المهنة، حتى تشربتها تماما بالخبرة الطويلة. ولذا فانا أعرف بشكل سريع ومباشر ماهية العشب الذي يطلبه الشخص للتداوي به بعد وصف حالته، لأن هناك عشرات الحالات التي سبقته مرت علينا خلال هذه السنين الطوال. من النظر إلى عين الإنسان، أو لسانه، أو ما يشكو منه بعد شرحه الوافي لنا وإجابته الصريحة الواضحة على بعض الأسئلة التي نوجهها له؛ نحدد نوعية الخلطة أو العشب الذي يداوي مرضه. أما الأمراض المستعصية والخطيرة والمزمنة فهذه لها الطب الآخر في المستشفيات، فنحن لسنا عيادات طبية لعلاج المرضى، بل صيدلية أعشاب طبية، إن جاز التعبير.

زمان، كما يضيف صادق، عندما كانت البحرين وأسواقها هي مركز تجارة الأعشاب وبقية أنواع البضائع في الخليج؛ كنا نذهب إلى الهند بأنفسنا ونختار البضاعة ونتفق مع المصدّر أن يرسلها لنا، بكلمة الشرف والثقة المتبادلة بيننا منذ زمن باسم الجد والوالد. وبعد أن تصل البضاعة إلى البحرين بالمراكب نرسل لهم الثمن كذلك عن طريق النقد المباشر أو البنوك عندما انتشرت في البحرين.

أما اليوم، فنذهب إلى دبي وليس الهند، أو إيران، لاختيار البضاعة وإرسالها عن طريق البحر إلى البحرين، لأن سوق دبي أكبر بكثير من البحرين في حركة السوق والبيع والشراء والربح كذلك. كما أن هناك بضائع توصل بالطائرة ولكن سعرها مرتفع.

ويتفق صادق مع الجميع، على أن أسماء الأعشاب هي ذاتها في الخليج، ولكن في الهند مثلا، والشام تختلف التسميات قليلاً. ويؤكد على أهمية الأعشاب في علاج الكثير من الأمراض، ولذا يتحدث عادة عن خلطات الأعشاب. فهو يُحضر دواء عشبيا يُطلق عليه «إكسير الجسم»، وهو عبارة عن مركب به خلطة عدة أعشاب، ينفع في تنظيم الدورة الدموية وهو من الطب اليوناني (انظر صورة العلبة). كما أنه يشير إلى دواء عشبي لهشاشة العظام أيضا (انظر الصورة)، وينفع للنساء كذلك في تنظيم الدورة الشهرية. كما هناك خلطات تفيد في علاج قرحة المعدة، أو جرثومة المعدة، وكذلك علاج الحموضة، والديسك والمفاصل، والصداع النصفي، وغيرها كثير.

3.7. تخزين الأعشاب بين (داجاما) والجواهري:

عصام عبدالحسين عبدعلي الجواهري: يعمل في هذه المهنة منذ حوالي 27 سنة تقريبا. لم يرثها من والده حيث كان يعمل في مهنة قريبة من «الحْواجَة» في تجارة المواد الغذائية والبهارات أساسا. ويذكر بأن دخولهم بشكل واسع في «الحْواجَة» بدأ منذ 35 سنة فقط عن طريق إخوته بمساعدة والدهم عبدالحسين جواهري. وجاء عصام بعدهم مباشرة باعتباره الأصغر. هو الآن يدير خمسة فروع لمشروع

«حْواجة» الجواهري، بين المحرق، والرفاع، والسيف، وشارع المعارض، والمنامة.

وهنا ترد حكاية، فحين وصل المستكشف البرتغالي المعروف (فاسكو دا جاما)، لسواحل الهند الغربية لأول مرة في مايو من العام 1498م. من عصر الكشوف الجغرافية الأوروبية؛ وسأله (الزامورين) حاكم «كاليكوت» عن سبب مجيئه إلى الهند، أجابه (دا جاما) باختصار شديد، المسيحية والبهارات. وكي يختبره الحاكم في مدى معرفته بالبهارات والتوابل بين المنتهية مدتها أو الطازجة بسبب التخزين؛ عرض عليه أنواعاً رديئة وفاسدة من التوابل والأعشاب الطبية وبأسعار عالية، فلم يعترض عليه القائد البرتغالي ولم يعلم ما بها من رداءة. وعندما عاد إلى البرتغال في سبتمبر من العام 1499م، باع تلك التوابل الرديئة بعد تخزينها لمدة حوالي عام في سفينته وهو يُبحر عبر المحيطين الهندي والأطلسي؛ بستين ضعف ثمنها الأصل في الهند[9].

وعندما سألنا، الجواهري، عن هذه الحكاية ومدى العمر المفترض لتخزين الأعشاب كما هي المواد المصنعة كيمائياً. أوضح بأن كل شئ له عمر افتراضي محدد، حتى الأعشاب. فهي تصمد ما بين سنتين إلى خمس سنوات، وهناك أعشاب لا تصمد في التخزين أكثر من ذلك فتفسد. ونحن نعرف هذا دون وضع تاريخ بداية وانتهاء عليها، لأننا لا نستورد أعشابا بكميات إلا لمدة سنة أو سنتين بالكثير. ولا نقوم باستيراد كميات كبيرة وبالتالي لا نُخزّنها حتى لا تفسد علينا وعلى الزبائن. أما بالنسبة للأحجار، وأنواع الطين، و«الجاوي» وغيرها، فهذه يمتد عمرها لدينا أكثر من سنتين لأنها لا تفسد بحسب طبيعتها الصلبة.

وحين سألنا، هل اكتشف العلاقة بين التوابل والبهارات التي تدخل في المواد الغذائية والأعشاب الطبية؟، رد، عصام، بربط التوابل بالعلاج الطبي، بقوله: «الكثير من التوابل نستخدمها كعلاج أيضا، مثل الزنجبيل، والقرنفل، وجوز الطيب، والدارسين، والكمون، والفلفل الأسود والأبيض والأحمر، وحب العروس، والينسون، والمرمية، والنعناع، وحبة الحلوة، وغيرها. ولذا هي مفيدة في الغذاء وفي حفظ صحتنا من كثير من الأمراض. وللعلم، أنها كانت في الأصل تُستخدم في الطب العربي وليس كنكهة وتحسين مذاق الطعام، ولكن الشعب الهندي هو من علمنا أنها يمكن أن تدخل في الأطعمة لتحسين مذاقها وجعله جذاباً ونفاذاً وطيباً. فمثلاً، الكركم، مفيد لآلام المفاصل وأمراض الكبد ويقوي جهاز المناعة لدى الإنسان».

وهل يمكن أن يكون هناك دواء عشبي على شاكلة ما يصفه الأطباء من أدوية معينة للأمراض المزمنة، كالسكر، والكلية والمثانة، والبروستاتا، والقلب، بأنها لمدى الحياة ولا يمكن التخلي عنها؟

أجاب، عصام، بأنه يوجد أعشاب بهذا الشكل، لمرضى الضغط والسكر مما يخففها وتُستخدم لمدى طويل. وكذلك للأمراض الوراثية، فهي تخففها أو تحافظ على مستواها ألا تزيد، ولكن لا تقضي عليها. لذا يضطر المريض أن يتناولها لمدى الحياة. كما أن هناك أعشاب تعالج حالات نفسية أيضا وليس فقط جسدية معينة. مثل البابونج، والينسون، وورد لسان الثور، هذه تقوم مقام المضادات لحالة الاكتئاب عند بعض الناس.

8. «الحْواجة» ومنافسة قسرية بين الأمس واليوم:

لا تجد في أسواق البحرين اليوم، وبالذات في المنامة والمحرق والرفاع، «حْوّاج» بحرينيا لا يشكو من منافسة غير منظمة من قبل الأجانب، وبالذات الآسيويين، الذين تعرفوا على مَهنة «الحْواجة» من بلدانهم، أو من التعامل مع السوق المحلي، حتى وإن كانت دون خبرة ولا قراءات واسعة، كما ذكرنا، في كتب الطب القديمة. هذا ما أكده لنا أصحاب المهنة الذين التقينا بهم على مختلف أعمارهم وخبرتهم في سوق المهنة.

كما أشاروا، بأن البحرين في القرن الماضي كانت هي مركز استيراد وتوزيع الأعشاب والأدوية الشعبية في الخليج العربي، أما اليوم فالزمن قد تغيّر، وما عادت البحرين كذلك. لقد خطفت أسواق دولة الإمارات، وبالذات دبي، منها هذا البريق، وتراجعت البحرين

لتصبح مركزاً فرعياً تستورد من دبي، وعُمان، وغيرها. وذلك لعدة أسباب منها أنه منذ بدأت دولة الإمارات تنهض اقتصاديا، وغدا المجال مفتوحاً لديهم لتشجيع مثل هذه التجارة، ولكن بقوانين؛ ازدهرت تلك المهنة هناك. بينما هنا اللوائح والقوانين لا تسمح ولا تشجع على التوسع في هذه التجارة.

ثم إن دخول الأجانب هذا السوق، كما يضيف «الحْواج» محمود مرهون، قلت المصداقية فيه وزاد العمل من أجل التوجه التجاري فقط مهما كانت الأعشاب التي تباع أو طريقة التحضير، المهم الربح السريع، وهذا ما شوه مهنة «الحْواجة» وأضعفها.

أما بالنسبة للبحرينيين فهم قلة حالياً، والخوف عليها من أن تندثر بحرينياً بعد هذا الجيل.

في مقابل معادل آخر خطر جداً على هذه المهنة، وهو الأجنبي الذي يُقبل عليها حتى لو كان قد جاء للتو من الخارج، فقط من أجل الربح وليس من باب المحافظة عليها بأصولها وتقاليدها. كما أن هناك من هو مقيم منذ زمن هنا وبدأ يزاحم في هذه المهنة وينافس البحريني، ولكن ليس لديه علم وفن طريقة البحريني في البيع، أو الوصف، أو إعداد الأدوية العشبية. ويؤكد، «الحْوّاجين» صادق المخلوق وعصام الجواهري، بأن الأجانب هم السبب في تدني إقبال الناس على الحواويج البحرينيين، حيث كل من هب ودب فتح له دكان. ولم يبق إلا عائلات بحرينية معدودة تمارس مهنة الحْواجة. فـ«الحْواج» البحريني يكون أكثر دقة وأقرب للعلمية في تعامله مع المواد الخام و تراكيبها.

واتفق جميع «الحْواويج»، من أجل دعم تواصل مهنة «الحْواجة»، أن يتطلب الأمر بشكل سريع دعمها حتى لا تندثر، لأن أجيالنا البحرينية الجديدة لا تُقبل عليها لقلة ربحها وسط المنافسة غير المنظمة من أناس متطفلين عليها. ولحماية «الحْوّاج» البحريني وتشجيع الأجيال الجديدة لولوج حقل هذه المهنة لابد من توفير دعم حقيقي، وليس ماليا في حد ذاته؛ بقدر ما هو إجراء إداري يحمي الموجودين ويدعم ربحيتهم ويتيح التوسع والتسهيلات في جلب الأعشاب من الخارج، كما ويسهل أمر الجيل القادم من أهل البحرين لخوض غمار هذه المهنة. وتمنوا أن تكون هذه المهنة التراثية العظيمة الأثر على الناس والمجتمع طوال التاريخ؛ هي في مرحلة تعثُر وليس اندثار.

الهوامش:

1. Panikkar, K.M., Asia and Western Dominance, (London, 1959), p. 22.

2. الألوائي، محي الدين، «مليبار-كيرله»، مجلة ثقافة الهند، مج 7، عدد 1-2، (بومباي، 1959)، ص 32.

3. ديورانت، ول وايريل، قصة الحضارة، مج 4، (15)، عصر الايمان، (بيروت، 1988)، ص 67-68.

4. Boies, Penrose, Travel and Discovery in the Renaissance, (14021692-), (U.K. 1960), p. II.

5. ديل، شارل، البندقية : جمهورية ارستقراطية، ترجمة أحمد عزت عبدالكريم وتوفيق اسكندر (القاهرة، 1948)، ص 146؛ الشناوي، عبدالعزيز محمد، أوروبا في مطلع العصور الحديثة (القاهرة، 1959)، ج 1، ص 201.

6. دار المشرق، المنجد في اللغة والأعلام، ط 29 (بيروت، 1987)، ص 512.

- www.esyria.sy/ehoms/index

7. http://www.stooob.com

8. انظر: الملك يوسف بن عمر بن علي بن رسول الغساني التركماني، المعتمد في الأدوية المفردة، ضبطه وصححه: محمود عمر الدمياطي، دار الكتب العلمية، ط 1، (القاهرة، 2000).

9. سونيا ي. هاو، في طلب التوابل، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة، 1957)، ص199.

- Danvers, F. C., The Portuguese in India, (London, 1966), Vol. I, p. 50.

الصور:

أرشيف الثقافة الشعبية.

جديد الناشر

- دراسات فولكلورية من سبع دول عربية ودراستان في الأدب الشعبي العربي المقارن 202
- عرض كتاب استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب 218

دراسات فولكلورية من سبع دول عربية
ودراستان في الأدب الشعبي العربي المقارن

أ. أحلام أبو زيد

جامعية وباحثة في التراث الشعبي العربي، مصر

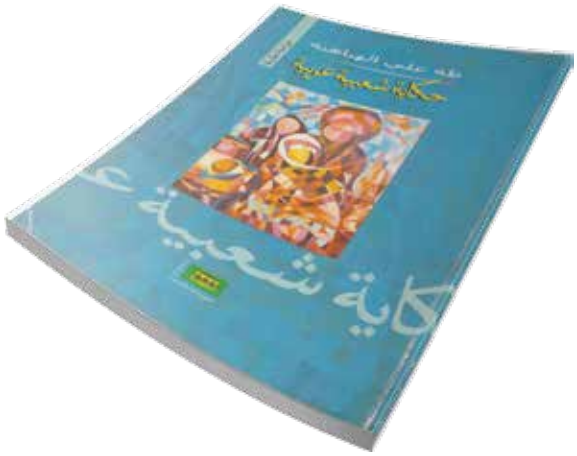
نستعرض في هذا العدد مجموعة جديدة من دراسات الفولكلور العربية، في كل من مصر والسودان وليبيا وتونس والأردن والإمارات وقطر.. تناولت موضوعات الأدب الشعبي من خلال بحث الأزجال الشعبية، والعادات والتقاليد، وفنون الأداء الشعبي، والألعاب الشعبية، فضلاً عن دراسة متخصصة في الفولكلور التطبيقي. كما سنعرض لدراستين في الأدب الشعبي العربي المقارن، الأولى في مجال الحكاية الشعبية المتداولة في سبع دول عربية، والثانية في الأمثال الشعبية المقارنة بين مصر وليبيا. ولن نمل من النداء المتكرر للتعاون والتضامن من أجل إنشاء بوابة عربية لنشر ببليوجرافيا التراث الشعبي العربي، وشروحات ومستخلصات للإنتاج الفكري العربي في المجال – تلك الفكرة التي دعونا إليها من هذا المنبر عدة مرات – حتى تعم الفائدة العلمية والتبادل العلمي بين الباحثين العرب، وهو ما نحتاجه في المرحلة الراهنة.

1. أزجال الشيخ خلف الغباري:

صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2013 كتاب «أزجال الشيخ خلف الغباري: دراسة في فن الزجل» لمؤلفه عوض الغباري، ويقع الكتاب في 218 صفحة. وواضح من اسم المؤلف انتماؤه للشاعر موضوع الكتاب، و«الشيخ الغباري» هو أبو عبدالله خلف بن محمد الغباري المصري الشاعر الزجال، صاحب الأزجال الرائقة البديعة التي استخدمها في كل فنون الشعر، وأحد القُيام في دولة الملك الناصر قلاوون، وقد كان عالمًا جليلاً طلب الفقه على أئمة من الشافعية، وروى الحديث وناضل في الأصول وقرض الشعر، وكانت داره موئلاً للطلاب والقُصاد يستفتونه في أهم المسائل العلمية والشرعية. ويتناول الكتاب أشعار هذا الفنان الذى يُعد واحدًا من رواد فن الزجل في العصر المملوكي، والذي عاش في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي، وقد قام المؤلف بجمع أشعار الغباري من بطون المصادر المختلفة، لأن دواوينه قد فقدت، فأضاف بهذا العمل ديوانًا جديدًا أضاء به جانبًا مجهولاً من التراث المصري العامي، الذي كانت له أهميته في الكشف عن خصائص الأدب العامي المصري ممثلاً في فن الزجل.. ولقد واجه هذا الكتاب صعوبات كثيرة منها ندرة الدراسات حول هذا الموضوع قديمًا وحديثًا. ومنها أن أدب العامية أدب مراوغ يصُعب الإمساك بمصطلحه إلا بكثير من التعب والعناء، خاصة أن هذه المنطقة من الدرس تحتاج إلى أدوات منهجية منضبطة.

والزجل فن أبدع فيه الشعراء المصريون، وعبروا عن تراثهم وحضارتهم وأدبهم الخاص، وشخصيتهم المصرية في لغتها العامية. ولقد تميزت أزجال الغباري التاريخية، كما تميزت أزجاله في المثل والحكمة والغزل والطبيعة، مما دعا المؤلف إلى تحليل مضمونها، ونقد مصطلحها مقارنا بمصطلحات الفنون الأدبية التي تداخلت مع الزجل، خاصة الموشح، وقد عالج الكتاب الخصوصية اللغوية لأزجال الغباري، فضلاً عن كشفه لأبعادها الجمالية ممثلة في صورها الفنية وموسيقاها.

واحتوى الكتاب خمسة مباحث فضلاً عن مقدمة وخاتمة. بدأها المؤلف عن الأدب العامي المصري متوقفًا عند فن «الزجل» بما فيه من خصوصية أدبية مصرية انعكست في أزجال «الشيخ الغباري»، حيث سيشرع المؤلف في تحليل مضمون أشعاره الزجلية في فنونها المختلفة من غزل ووصف طبيعة وحكمة ومثل وأحداث تاريخية، مما أفاد المؤلف من مفاهيم المنهج التحليلي والتاريخي.. ثم عرض لشخصية وفن الشيخ خلف الغباري في عصره وشهرته بين أقرانه وأراء النقاد في فنه، وكيف كان يحظى بالقبول من قبل الحكام والمحكومين، وذلك لعلمه وأدبه، وسيرورة أزجاله، ومعالجتها لقضايا الإنسان المصري بفلسفة أخلاقه الشعبية. وقد كان



الشيخ الغباري سابقًا لابن سودون أكبر أديب مصري فكاهي. مستعرضًا بعد ذلك أزجال الغباري التاريخية، حيث يقوم بتحليلها والوقوف على مواطن الجمال فيها من خلال استعراض العديد من النصوص التي استخرجها من بطون الكتب.

وفي مبحثه عن أزجال الحكمة والمَثَل، حيث زخرت أزجال «الغباري» بفنون الحكمة والمثل التي أبدعها في تلقائية وبساطة محببة للنفس. والزجل من هذه الناحية، متصل بالأدب الشعبي، اتصاله بالأدب الفصيح مع احتفاظه بخصوصيته. والشيخ الغباري مثل حي للارتباط بالأدب الشعبي العامي والأدب العربي الفصيح.. ومن أزجال الغباري التي وصلتنا تعكس هذا المفهوم قوله:

في الناس رأينا للخير معادن
والدُّر يوجد في كنز مثله
وإن رُمْت جوهر في الشخص مكنون
فجوهر الشخص حُسن فعله

***

وان كان تريد صحة المعاني
وشرح ما في البيان محررً
خد فَرْع بيْدك من أصل حنظل
وازرع جذوره في أرض عنبر
واسقيه بماء بان وورد ممزوج
وعقد جُلاَّب وحلِّ سُكَّر
وحين تشوفه عَقَد ثماره
وآن أوانه وَحَل فصله
ذوقه تراه مُرْ والسبب فيه
ما يرجع الفرع إلا لأصله

ثم ينطلق المؤلف عوض الغباري في تحليل أزجال الغزل والطبيعة، ويشير إلى أن فن الزجل يُعد أقرب فنون العامية اتصالاً بالغزل والوصف، وإن كان - مثله مثل الموشح - قد عرض لكل الموضوعات المألوفة في الشعر العربي. وقد دار زجل «الشيخ الغباري» حول الغزل والطبيعة، وقد ارتبط كلاهما في التراث العربي مصحوبين بالخمر. وينهي المؤلف كتابه بمبحث حول أزجال الشيخ خلف الغباري على ضوء تقنيات الزجل من حيث موضوعات الزجل - اللغة - الخيال - الموسيقى، ثم قام بتوثيق أشعار الغباري في ملحق مستقل في نهاية الكتاب اشتمل على عشرات الأبيات التي تعكس هذا الفن في تاريخ حركة الإبداع الشعبي المصري.

2. حكايات من التراث الشعبي المقارن:

نعرض هنا للدراسة الأولى في الأدب الشعبي المقارن، في مجال الحكايات الشعبية، حيث صدر بالأردن عام 2005 كتاب «حكاية شعبية عربية: دراسة مقارنة، جمع طه على الهباهبه، عن منشورات أمانة عمَان الكبرى، ويقع الكتاب في 163ص من الحجم الصغير. ويحمل الكتاب في بيانات الفهرسة الملحقة عنوانًا آخر هو «حكايات من التراث الشعبي»، وتكمن أهمية هذا الكتاب كون المؤلف قد تناول دراسة حكاية شعبية واحدة

متداولة ومعروفة في سبع دول عربية هي: الحكاية المصرية «كشكول ذهب» - الحكاية السورية «حب الرمان» - الحكاية الفلسطينية «فريط رمان ذهب»، «ست الحسن والجمال» - الحكاية الأردنية «عَجيبت العَجَبْ» - الحكاية اليمنية «وسيلة» - الحكاية السعودية «الفتاة اليتيمة مع المُدرّس الساحر» - الحكاية الكويتية «فَتّ رمان بصواني ذهب». ويشير نايف النوايسة الذي قدم للكتاب إلى أن المؤلف قرأ من خلال هذه الحكايات الفوارق في اللغة وآليات السرد والنتيجة التي انتهت إليها، مبينًا الخصائص الصوتية لبيئة الحكاية والمعاني المستفادة. إن هذا اللون من الدراسات محمود في إعادة قراءة تراثنا الشعبي بقصد إبراز الجذور المشتركة لأقسام التراث. وتأكيد أهمية الهوية الحضارية للأمة في حوارها الدائم مع الحضارات الأخرى.. وقد لفتت الدراسة الانتباه إلى أهمية قراءة التراث القومي للأمة قراءة مقارنة، وهو نهج حميد اختطه الهباهبة أمام الباحثين في التراث.

ولا يدع المؤلف مساحة للمقدمات المكررة والمتشابهة التي اعتدنا عليها في الدراسات التي تناولت الحكاية الشعبية، فيبدأ مباشرة في الموضوع المقارن الذي حدده هدفًا له، فيبدأ بمفاتيح المقارنة فيقول: سأحدثكم.. سأسولف.. سأحكي.. سأروي.. سأخرفكم.. سأحرزكم.. هذه العبارات يُطلق عليها دارسو الأدب الشعبي «مفاتيح الحكايات». وهي مقدمات ذات مضامين واحدة. وهي تعني نقل مفاهيم من بيئة لبيئة أخرى، من جيل سابق متقدم إلى جيل لاحق.. ثم يستعرض طقوس الحكي العربي وشروطه من حيث المكان والزمان والمبدع الأول والجمهور، وكذا منهجية التدوين.. والعناصر الرئيسية والثانوية للحكاية. وقد اعتمد المؤلف على حكايات جاء بعضها باللهجة الأصلية، والبعض الآخر بلغة المدون، وهو ما أفرز العديد من الإشكاليات حول اكتمال عناصر النص.

وقد اعتمد المؤلف على مصادر متنوعة لمادة حكاياته، إذ رجع لنص الحكاية المصرية «كشكول ذهب» في كتاب نبيلة ابراهيم «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ص 68 وما بعدها، ورجع لنص الحكاية السورية «حب الرمان» في كتاب عادل ابو شنب «كان ياما كان» ص117 وما بعدها. ورجع لنص الحكاية الفلسطينية «فريط رمان ذهب» في كتاب عمر الساريسي «الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني» ص357 وما بعدها، وحكاية «ست الحسن والجمال» من المصدر نفسه. ورجع لنص الحكاية الأردنية «عَجيبت العَجَبْ» في كتاب طه الهباهبة «الحكاية الشعبية في محافظة معان» ص58 وما بعدها. ورجع لنص الحكاية اليمنية «وسيلة» في كتاب علي محمد عبده «الحكاية اليمنية» ص95 وما بعدها، ورجع لنص الحكاية السعودية «الفتاة اليتيمة مع المُدرّس الساحر» في موسوعة كتاب عبد الكريم الجهيمان «أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية» ص 28913 وما بعدها. وأخيرًا نص الحكاية الكويتية «فَتّ رمان بصواني ذهب» من كتاب صفوت كمال «الحكاية الشعبية الكويتية» ص 208 وما بعدها.

ويرصد المؤلف ملاحظات عامة حول الحكاية، ترصد في النهاية عناصرها الأساسية على النحو التالي:

- الفتاة.. ابنة الملك..
- (الملا، المطوع) جني من الجان..
- يحاول افتراس الفتاة ولكنها تهرب..
- تهرب الفتاة بعد أن نسيت خلخالها الذهبي.
- (الجني) يمتحن الفتاة لمعرفة قدرتها على كتمان سره.
- يأكل أهلها جميعًا.. والغريب في الأمر أن (المُلا) قتل جميع أهل الفتاة، مع أن والدها سلطان البلاد فكيف يموت ملك وعائلته دون ضجّة. ولماذا سكت الجمهور على هذا الأمر؟!.
- الفتاة تتزوج ابن الملك فتنجب. يأخذهم (الجني) واحدا واحدا.
- الأمير يطرد زوجته (آكلة أولادها) من القصر، ويضعها مع الخدم.
- الأمير لم يتزوج فتاة أخرى.

• يسافر الأمير .. إلى مكان غير معروف.. فتطلب الفتاة (لعيبة الصبر).

رواة الحكاية، ومدونوها.. يحاولون إعطاء (اللعبة) صفة الواقعية. فهي لعبة مع قربة ماء وسكينة، وصحن من الخزف.. كما أن بائع اللعبة يخبر الأمير بأن من طلب هذه اللعبة تحمل سرًا يريد أن يبوح به، وأن اللعبة إذا ما انفجرت فإنها تودي بحياة من باح لها بسره المكتوم.

إن رواة الحكاية قد لعبوا بعواطف الجمهور.. عندما نسى الأمير إحضار الهدية.. ثم تذكرها بعد فترة.. ولما اشتراها نسي أن يعطيها للفتاة إلا بعد فترة.. كل هذا من أجل التعاطف مع الفتاة المسكينة التي كانت زوجة أمير، فأصبحت خادمة لا قيمة لها..

الأمير يتابع حديث الفتاة مع لعبتها، فيعرف الحقيقة، وقبل أن تنفجر اللعبة، يرش عليها الماء، فينقذ حياتها.. كانت ستنقذ حياته من بطش (الملا) لو أخبرته بسرها.

(الملا) يعيد الأولاد للفتاة، ويشكرها على صبرها، وكتمان سره، كما يشكر الأمير على كتمانه السر. ويعود الأمير بزوجته وأولاده إلى القصر، وسط أفراح في كل مكان.

تتضح بعض الملامح الشعبية الكويتية في هذه الحكاية، وخصوصًا عندما لعبت الفتاة لعبة (البروي) مع شقيقة الأمير، وهي من الألعاب الشعبية في الكويت. وبواسطتها تم اكتشاف معدن الفتاة وأصلها وتربيتها، وكان زواج الأمير من الفتاة نتيجة لهذا الامتحان. وهي لفتة ذكية من رواة هذه الحكاية.

لم يعين (المُلا) وزيرًا كما في حكايات أخرى. ولم ينتحر بعد أن اكتشف أمره أثناء لعب الفتاة مع (لعبة الصبر). ويمكن القول أن شخصيته جمعت بين الخير والشر، خاصة بعد أن قتل أهل الفتاة بلا سبب.

ان الفتاة لم تتعرض للتعذيب والاضطهاد والهجران والجوع كما في الحكايات الأخري. وكل ما تعرضت له أنها عادت خادمة مع خدم القصر، حتى ظهرت الحقيقة. كما أن زوجها لم يتزوج مرة ثانية، بل نراه محبًا، متعاطفًا، متابعًا لأوضاعها حتى أنه قام بإنقاذ حياتها قبل أن تنفجر (لعبة الصبر) بوجهها.

ثم يعرض المؤلف للعناصر المشتركة بين الحكايات العربية السبع وكذا عناصر الاختلاف بينها، شارحًا لأهم شخوص الحكايات وهم: المعلم - الفتاة - الزوج.

3. القيم في الأمثال الشعبية بين مصر وليبيا:

أما الدراسة المقارنة الثانية التي نعرض لها فقد جاءت بعنوان «القيم في الأمثال الشعبية بين مصر وليبيا، في مجتمعي البيضاء الليبي والغرق المصري: دراسة مقارنة في الأنثروبولوجيا الثقافية» للباحث المصري محمد أمين عبد الصمد، وصدرت الدراسة في 565 صفحة من القطع المتوسط عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الثقافة الشعبية رقم (12)، عام 2014. وأشار المؤلف في مقدمة دراسته إلى أنها تستهدف عدة محاور مهمة منها: اختبار فرضية أن مجتمعي

كلاً من منطقة شمال غرب مصر، ومنطقة شمال شرق ليبيا تمثلان منطقة ثقافية واحدة، لها سمات ثقافية متماثلة، وعقل جمعي واحد واتجاه فكري متقارب. واستهدفت الدراسة كذلك دور الأمثال الشعبية في ترويج بعض القيم الثقافية وترسيخها، ودورها في اختيارات وتوجهات المجتمع وأفراده، مستكشفة السمات العامة لثقافة مجتمعي البحث، ورصد المشترك بينهما.

وتناول عبد الصمد في الفصل الأول من الدراسة الإطار النظري والمنهجي، وأهمية دراسة الأمثال الشعبية أنثروبولوجيًا، وأسباب اختيار الموضوع وأهداف الدراسة على النحو الذي شرحناه. ثم يرصد المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالدراسة ويقصد هنا «المثل الشعبي» وهو الأسلوب البلاغي القصير الذائع بالرواية الشفاهية، والمعين لقاعدة الفروق أو السلوك أو الرأي الشعبي، وتنشأ الأمثال الشعبية نتيجة تجارب إنسانية فردية أو جماعية عميقة الجذور في مجتمع معين.. ويميز الأمثال الشعبية إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه وجودة الكتابة..ثم يعرض لخصائص الأمثال الشعبية و مجموعة القيَم التي تحملها وتصنيفها، ثم آليات انتشار هذه القيم من خلال الأمثال الشعبية، ثم يشرح النظرية الأساسية للدراسة وتجربته الميدانية والمناهج المتبعة في البحث. وخصص المؤلف الفصل الثاني لدراسة مجتمعي البحث، حيث عرض للمجتمع الأول وهو «مجتمع البيضاء الليبي» من حيث: الموقع - أصل التسمية - الجغرافيا - المناخ - الطقس - نبذة عن تاريخ ليبيا - العرب في ليبيا - الهلالية وشرق ليبيا - الاحتلال الإيطالي في ليبيا - الدين - الإسلام في ليبيا - السنوسية في ليبيا - السكان والتعمير في البيضاء - أشهر أحياء منطقة البيضاء - سكان منطقة البيضاء - المرافق والخدمات في البيضاء - الأنشطة الاقتصادية - المعالم التاريخية - الجمعيات الخيرية. أما المجتمع الثاني، فكان «مجتمع الغرق المصري» بالفيوم ومن ثم استعرض تاريخ الفيوم - اسم الفيوم - تاريخ الفيوم الحديث - الموقع والمساحة - التقسيم الإداري - السكان - الأنشطة الاقتصادية - التعليم - قرية الغرق (المجتمع الثاني للبحث): تاريخ الغرق - السكان والتقسيم الإداري للغرق - العربان في الفيوم - القبائل العربية في الفيوم.

وفي الفصل الثالث تناول المؤلف بنية المثل الشعبي ومصادره من خلال بحث المثل الشعبي والحكمة، وازدواجية اللغة، ومراحل تكون المثل الشعبي، والمثل الشعبي والسخرية، والخصائص اللغوية والمعرفية للأمثال الشعبية في مجتمعي البحث، ثم قضية تشابه الأمثال الشعبية في مجتمعات مختلفة، وكذا صياغة المثل الشعبي، ومصادر الأمثال الشعبية في مجتمعي البحث بمصر وليبيا. أما القيم في الأمثال الشعبية في مجتمع البيضا، فقد ركز فيها المؤلف على بحث القيم النظرية والاقتصادية والجمالية والاجتماعية والسياسية والدينية في الأمثال الشعبية في البيضاء، مستعرضًا التحليل الإحصائي لها. ثم انتقل متتبعًا المنهج نفسه في بحث القيم في الأمثال الشعبية في مجتمع الغرق بالفيوم المصرية. على حين خصص الفصل السادس والأخير للدراسة المقارنة بين القيم في الأمثال الشعبية في مجتمعي البحث. ويشير الباحث إلى أن هناك الكثير من الأمثال الشعبية من مجتمع الغرق المصري ترتبط بالحياة الزراعية وثقافة الاستقرار، ومنها: «احضر إردبك يزيد خروبه» و«إذا كان الغلة تيجي قد التبن.. كانت الحما تحب مرات الإبن» و«أردب ماهو لك لا تحضر كيله.. تتعفر ذقنك.. وما ينوبك غير شيله» و«أشبع البهايم.. ودبر البرسيم» و«ان كنت عاوز تمص قصب مص من الوسط.. وان كنت عاوز تخطب خد رفيعة الوسط»، وتقابلها أمثال شعبية تعكس ملامح الثقافة البدوية وقيمها في مجتمع البيضا ومنها: «البنت كيف العصيدة وين ما تبرد ما يقربهاش حد» و«بير تشرب منه ما تحدفش فيه الرشاد» و«التريس تتلاقي والجبال ما تتلاقى» و«الجدي جدي.. ولو رضع ميت تدي».

وخلصت الدراسة لخمس وعشرين نتيجة من بينها: أنه من خلال دراسة الأمثال الشعبية، وتحليل مضمونها، ومعرفة القيم التي تحملها وتروجها، تتأكد

فرضية وجود منطقة ثقافية واحدة في البيئة المتمثلة في شمال غرب مصر وشمال شرق ليبيا، وتتقارب خصائص تراث المنطقة المشترك في هاتين البيئتين، ولوحظ تواجد أربع صفات أساسية يتصف بها تراث مجتمعات هذه المنطقة المشتركة وهي:

- مجموعة من الخصائص العامة الشاملة التي تميزها عن مجتمعات المناطق الأخرى.
- روابط بين الثقافات الفرعية المنتشرة في هذه الأقاليم والتي تشكل دليلًا على تعرض هذا التراث لنفس المؤثرات العامة والتيارات الثقافية.
- تقارب الحدود المكانية والزمانية.
- تماثل التغير الثقافي الذي يحدث أثناء الفترات الزمنية وداخل المنطقة المحددة، وهو الذي يتطابق في بعض الأحيان.

وتُعد هذه المنطقة الجغرافية منطقة ثقافية «Cultural Area»، لوجود قدر كبير من التشابه الثقافي فيها من الداخل بينما تتباين مع ما حولها في عناصر كثيرة. وخلصت الدراسة أيضًا إلى أن الأمثال الشعبية تقوم بدور مهم في عملية الغرس الثقافي والتنشئة الاجتماعية، إذ يقوم المثل الشعبي بدور تعليمي واضح، محاولًا نقل الخبرات من السلف إلى الخلف، حتى يستمر تواجد ونماء المجتمع. كما أن هناك عدة مصادر في ثقافة مجتمعي البحث تنطلق منها صياغات الأمثال الشعبية، على اعتبار أنها ناتج خبرات حياتية، عاشها المجتمعان، وعركها الزمان واختبرها، ومنها ما هو حادثة واقعية، حكاية شعبية، من السير الشعبية، من القرآن الكريم، أمثال مرتبطة بالبيئة، أمثال انعكاس لقواعد قانونية.

4. الفولكلور التطبيقي الإفريقي:

وفي السودان صدر كتاب «دراسات في الفولكلور التطبيقي الإفريقي» لسيد حامد حريز، ترجمه للعربية محمد المهدي بشرى عن معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم، ضمن سلسلة دراسات في التراث السوداني رقم (40)، ويقع في 132 صفحة من القطع المتوسط. وقد صدر الكتاب في طبعته الأصلية الأولى عام 1986 باللغة الإنجليزية تحت عنوان: Studies in African Applied Folklore، ثم صدرت الطبعة الثانية منه بعد المراجعة والتنقيح عام 2006، وهذه هي النسخة التي اضطلع محمد المهدي بشرى بترجمتها إلى اللغة العربية، ورأى المعهد أهمية نشرها باعتبارها الطبعة الثالثة. لتوسيع دائرة الفائدة للقارئ غير المُلِمْ باللغة الإنجليزية، وهي إضافة تستحق الإشادة. وقد درجت السلسلة منذ إصداراتها الأولى تحت إشراف وحدة أبحاث السودان في ستينيات القرن الماضي على الاهتمام بتوثيق الموروث الشعبي السوداني، واستمر هذا المسعى بعد تحول الوحدة إلى معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية في العام 1972م، وكان قسم الفولكلور أحد أقسام المعهد. ويُعد هذا الكتاب هو الأول في مجال الفولكلور التطبيقي في السودان، وهو تطور جديد في دراسات الفولكلور يضع الفولكلور في قلب المسعى

والاهتمام العام بقضايا التنمية الاقتصادية والتعليم والتربية وعمليات التمدين والتحديث، وكذلك الطب التقليدي وتوظيفه في النواحي السياسية، هذا بالإضافة إلى مسألة الفولكلور وكتابة التاريخ. هذا الاتجاه العملي في توظيف الفولكلور هو امتداد لمحاولات سابقة قام بها باحثون في مناطق أشار إليها الكاتب في كلمته عن الحوار حول الفولكلور التطبيقي والتي تصدرت فصول الكتاب، وسيجد القارئ فيها - وكذلك باقي الفصول - المعلومة المفيدة الجديدة والكلمة البليغة المقنعة. ويشير يوسف مدني في تقديمه للكتاب إلى أن هذا العمل كان وما زال هو المرجع الأساسي الذي يُعتمد عليه في تدريس مقرر الفولكلور التطبيقي لطلاب القسم في برنامجي الدبلوم والماجستير.

وتعتمد هذه الدراسة على بيانات من عدة بلدان، خاصة جمهورية السودان الديموقراطية - قبل التقسيم بطبيعة الحال - وهي ليست مجرد جمع للفولكلور الإفريقي، كذلك ليست تحليلاً أدبيًا للنصوص، بالرغم من استخدام المؤلف لمجموعة من النصوص تمثل مختلف أجناس الفولكلور. وقد اتخذت مجموعة الدراسات بالكتاب منهج الفولكلور التطبيقي كتطور جديد في دراسات الفولكلور. ويناقش المؤلف عدة محاور موضوعية مهمة بدأها ببحث الحوار حول الفولكلور التطبيقي «قراءة مختصرة وتعليقات»، مركزًا على الفولكلور في الولايات المتحدة، حيث استمر النقاش حول هذه القضية - كما يشير المؤلف - للخمسين سنة الماضية. وهذا لا يعني بأن الفولكلور التطبيقي لم تتم معالجته في بريطانيا أو ألمانيا، أو في مكان آخر. في بريطانيا ساهم كثير من الفولكلوريين وعلماء الإنسانيات في الفولكلور التطبيقي، لكن بدون أن يشاركوا في أي نقاش حول: أيكون الفولكلور تطبيقيًا أم يبقى نظريًا. أعمال مثل مساهمات السير جورج لورانس قوم «الفولكلور كعلم تاريخي»، أو كتابات السير جيمس فريزر «الفولكلور في العهد القديم»، يُذكرا كمثالين واضحين للأعمال المتنازع عليها في الفولكلور التطبيقي. كما ناقش موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية، والعلاقة بينها وأوجه تشابهها مع الفولكلور، مقدمًا دراسة حالة للسودان.

كما استعرض المؤلف قضية «الفولكلور والتمدين والتحديث»، مستعرضًا فترة الاستعمار ونهوض الصفوة الثقافية الحضرية، والصفوة الحضرية ومواقفها السالبة تجاه الفولكلور، وناقش وضع وعلاقة الفولكلور ضمن الواقع الإفريقي المعاصر، مركزًا على التمدين والتحديث على الأجناس الفولكلورية في السودان، والهجرة الريفية - الحضرية، وتأثير وسائل الاتصال الحديثة، ثم ألقي الضوء على عدد من الدراسات التي تتعلق بتطبيقات الفولكلور.

ثم يشرع المؤلف في الفصول التالية من الكتاب في تناول الدراسات التي تتعامل مع تطبيق البيانات وثقافة الفولكلور في التعليم، فيبدأ ببحث الفولكلور والتعليم التقليدي في إفريقيا، مستعرضًا رؤية الإفريقي للعالم، ومفهوم التعليم، وصفات أخرى للتعليم التقليدي في أفريقيا، ووضع الفولكلور والتعليم، مركزًا على «التعليم البيئي»، والتعليم الاجتماعي والأخلاقي «التربوي»، و«التعليم الجمالي»، و«التعليم المهني»، ثم تعليم «نمط التخصص التقليدي»، ويخلص حريز إلى أن التعليم التقليدي في أفريقيا يحمل آلياته الثقافية، ويملك فلسفة ومنطقًا ينبثقان من المفاهيم الواسعة لرؤية الأفارقة للكون من حولهم. ويجدر بالباحثين الأفارقة فهم واحترام الحياة الأفريقية عامة، فالغلبة إما تبالغ في دور هذه الآليات أو تأخذها ببساطة دون إعمال النظر في جدواها. وفي مبحثه للفولكلور والآليات الثقافية للتاريخ الشفاهي الإفريقي يعرض حريز لمفهوم التاريخ، ومحتوى التاريخ الاجتماعي، والفولكلور وصناعة التاريخ مشيرًا إلى أن دراسة التاريخ الشفاهي الإفريقي يجب ألا تتم خارج الأطر الثقافية والاجتماعية، وأن التاريخ والوظائف الاجتماعية وضرورة التاريخ الشفاهي الإفريقي يجب أن تُدرس في إطار مفهوم التاريخ الذي تتبناه الجماعة محل الدراسة. ثم يعرض المؤلف لموضوع الفولكلور والتنمية، موضحًا مفهوم «التنمية»، كما ناقش موضوع الزراعة التقليدية وأساسها الفولكلوري كإعداد الأرض للفلاحة، ونظام الري، وحماية المحصول.. مشيرًا للتحول من الزراعة التقليدية إلى الميكنة. وخلُص حريز إلى أن التحدي الجوهري الذي يواجه صناع السياسة هو إحداث تنمية تنهض على

الموارد المحلية وعلى عناصر الثقافة التقليدية، وأن التقنية التقليدية توفر دعمًا وخطوة إيجابية في هذا الاتجاه.. أما مبحثه حول الفولكلور والطب التقليدي فقد ناقش فيه موضوع «السحر» ورؤية الكون والعالم، مشيرًا إلى أن الأجناس الفولكلورية تمثل مستودعًا للطب التقليدي. كما يسجل في معرض حديثه عن الفولكلور والطب النفسي التقليدي أن الفولكلور عامة يثري الثقافة التقليدية بأساليب متنوعة من الممارسات العلاجية النفسية التي توسع استخدامها بفرح عامر طوال قرون عديدة. كما يؤكد على أن الثقة المتبادلة والتنسيق الجيد بين المعالجين الشعبيين في النمطين التقليدي والحديث لازمان لتفهم الخدمات الصحية واسعة الانتشار والمؤثرة لتشمل قطاعات أوسع ضمن السكان الأفارقة في الريف والمدينة على حد سواء. ويختم حريز مجموعة دراساته بمبحث حول التقاليد باعتبارها قاعدة النضال القومي في أفريقيا.

5. ألعاب الأطفال القطرية:

صدر عام 2015 كتاب «ألعاب الأطفال الشعبية القطرية» للباحثين: عبد العزيز أحمد المطاوعة، عبد العزيز رفعت عبد العزيز، عن إدارة التراث بوزارة الثقافة والفنون والتراث، وهو الجزء الأول من المجموعة التي تقع في 160 صفحة من القطع الكبير. ويشير المؤلفان إلى أن الكتاب اعتمد على مشروع ميداني، استهدف جمع أغاني وألعاب الأطفال الشعبية في قطر، وهو المشروع الذي تجشم أعباءه المادية مركز التراث الشعبي، وانتدب لتنفيذه الدكتور/ حسين قدوري، بالتعاون مع الباحثتين: كلثم علي الغانم، وشيخة عبد الله ذياب، وذلك في الفترة من أبريل 1989 وحتى مارس 1990م. والتقرير المتعلق بهذا المشروع جيد من حيث هو تقرير، لكنه ضئيل الفائدة بالنسبة للبحث العلمي، والاستماع إلى تسجيلات المادة الميدانية أكثر فائدة منه، حيث يمكن من خلالها استنباط ما لا يمكن استنباطه من التقرير المكتوب، خاصة وأنه - أي التقرير - لم يعتمد في وصفه للألعاب الشعبية التي يتضمنها على المشاهدة العيانية لممارسات الأطفال الطبيعية لها، وإنما اعتمد على أحاديث رواة متفاوتي القدرات، الأمر الذي اتصف بسببه عدد غير قليل من الألعاب فيه بالخلط أو عدم الوضوح، وعدد آخر بنقص جانب هام من البيانات والمعلومات الأساسية التي لاتُعد المادة الشعبية مادة ذات دلالة إلا بها. وقد قام المؤلفان بتحقيق هذا العدد وذاك من الألعاب على نحو جيد وكاف اعتمادًا على مشروعات ميدانية أخرى، ويضيف المطاوعة ورفعت: استكملنا جانباً آخر من الألعاب، وإن كان قليلاً اعتمادًا على مصادر ميدانية ومكتبية موثوقة، وزودنا الألعاب جميعها بما يلزمها من الصور الفوتوغرافية والتوضيحية التي تساعد على فهمها وكيفية ممارستها، فلم تكن ثمة صور تفصيلية متوفرة في أرشيف مركز التراث الشعبي عن هذه الألعاب تجعل منها شيئًا حيويًا وواضحًا على نحو مقبول. ومع ذلك فنحن - من جهتنا - نعتبر أصحاب المشروع المذكور مشاركين معنا في إعداد هذا الكتاب بدرجة أو بأخرى، وأن جهدهم الرائد هو الأساس الذي انطلقت منه جهودنا نحو توثيق هذا الجانب من جوانب الثقافة القطرية، وإتاحته لعلماء التربية في قطر - من جهة - كي ينتقوا منه ما يصلح لغرس القيم الإيجابية في نفوس النشء الجديد من أبنائنا، وإتاحته - من جهة ثانية - للمبدعين القطريين، ورجال الأعمال الوطنيين، عساهم يقفوا منه على لعبة يمكن تطويرها «لعبة الصبة مثلاً»، ونشرها على نطاق عالمي واسع.

ويناقش الكتاب بعض التعريفات المرتبطة بالألعاب الشعبية وخصائصها وأنواعها وممارسيها.. وبعد ذلك يتسائل المؤلفان: هل يمكننا أن نضع تعريفًا للألعاب الشعبية من شأنه أن يلبي هذه المعايير، ومن ثم يحدد بدقة مفهوم هذه الألعاب دونما لبس أو غموض. إن وضع تعريف جامع مانع للألعاب الشعبية، ليس بالتأكيد أمرًا سهلاً، لا سيما وأن التحليل الذي قدماه ينصب فقط على ألعاب الأطفال القطرية، وربما وجدت لعبة في ثقافة أخرى - وإن كان هذا مستبعد جدًا - تخالف هذا التحليل، وتند عنه. ولذا فإن تعريفنا هنا للألعاب الشعبية هو بمثابة تعريف إجرائي، وبالتالي لا يقطع الطريق أمام أية محاولات

أخرى، علمية وجادة، لتعريف الألعاب الشعبية على نحو أفضل. وعلى هذا النحو يعرف المؤلفان الألعاب الشعبية بأنها: أشكال فنية تقليدية بسيطة، ذات طبيعة تنافسية، يجري تجسيدها حركيًا أو ذهنيًا، أو بالطريقتين معًا، بمشاركة طوعية لا إرغام فيها، ودونما ارتباط بمناسبة معينة، أو استهداف لأي غاية غير غاية اللعب ذاته، وهي تتمتع بالأصالة والعراقة والشيوع في الثقافة التي توجد فيها.

أما خصائص ألعاب الأطفال الشعبية فتنقسم إلى خصائص عامة: وهي تلك الخصائص التي تشترك فيها الألعاب الشعبية مع بقية مواد التراث الشعبي الأخرى، وبالتالي فهي لا تصلح بمفردها للتمييز بين الألعاب الشعبية وبين هذه المواد، ولكنها تصلح بامتياز للتمييز بين ما هو شعبي وما هو غير شعبي. والنوع الثاني هي «الخصائص النوعية» ويصنفها المؤلفان إلى: البساطة - طرق الاقتراع التقليدية - العراقة - الأصالة - التنافسية - حرية الممارسة - انتفاء الحوافز المادية.. ويدلل الكتاب على نماذج تشير إلى كل من هذه الخصائص.

وقد رصد المؤلفان المطاوعة ورفعت وظائف الألعاب الشعبية تبعًا لما استخلصاه من المادة الميدانية، وهذه الخصائص هي: تنمية التفاعل الاجتماعي بين الأطفال، وتنمية قدرات الطفل الجسدية والذهنية والجمالية والإبداعية، فضلاً عن اكتشاف قدرات الأطفال الخاصة وتنميتها، واكتساب بعض المهارات والمعارف المختلفة، وتنمية مبدأ الغيرة والحفاظ على الممتلكات الخاصة والعامة، ثم تدريب الأطفال على فنون القيادة والطاعة والانضباط، واحترام القوانين والقواعد والأصول، وتصريف طاقات الطفل الحيوية بطريقة مشروعة، وأخيرًا نقل تراث المجتمع وعاداته وتقاليده ومعتقداته وخبراته من جيل لجيل. ثم يستعرض الكتاب تصنيف الألعاب الشعبية إلى تصنيف على أساس جنس اللاعبين: ألعاب الأطفال الذكور، وهي ألعاب تحتاج إلى قدرات جسدية متميزة لممارستها، وقد ترافقها أحيانًا أهازيج بسيطة لشحذ همم اللاعبين وبث روح الحماس فيهم، والقليل منها الذي ترافقه أغنية مطولة، ومن هذه الألعاب:عظيم لواح (عظيم سري)، لعبة بوسبيت حي لو ميت، الدوامة والبلبول، المغاوص، القشاطي، الشقحة الشقحية.. إلخ. ثم ألعاب الأطفال الإناث، وهي غالبًا على شكل رقصات، أو ترافقها الأغاني، وهي لا تحتاج إلى جهد بدني كبير، ومنها لعبة: أنا الذيب باكلكم - قوم يا شويب - طاق طاق طاقية - اللقفة (لكتور).. إلخ. ثم الألعاب المشتركة وهي ألعاب يمارسها الأطفال من الجنسين، كل جنس بمفرده أو مع بعضهما البعض، وفي هذه الحالة الأخيرة يكون الأطفال عادة من صغار السن، ومن أبناء عائلة واحدة، أو من الجيران، مثل لعبة: هدو المسلسل هدوه - الخشيشة - الصبّة.

أما التصنيف على أساس عدد اللاعبين فهي إما ألعاب جماعية، ويشكل هذا القسم معظم ألعاب الأطفال الشعبية، وتبرز صفة الجماعية فيها على أنها عامل من أهم عوامل بث وترسيخ قيم التشارك والتعاون والتضافر بين أفراد المجتمع الواحد، باعتبار

أن هذه القيم ضرورية لبقاء المجتمعات وتماسكها. ومن هذه الألعاب - على سبيل المثال - لعبة: أنا الذيب باكلكم - ضلالوة - الخشيشة...إلخ. ثم ألعاب ثنائية وهي الألعاب التي يمارسها لاعبان أو لاعبتان فقط، وهي أقل عددًا في كل الثقافات الشعبية من الألعاب الجماعية، وتعمل أساسًا باتجاه تقوية روابط المحبة والصداقة فيما بين ممارسيها، مثل لعبة اللقفة - الصبة - القيس..إلخ. وأخيرًا الألعاب الفردية وهي ألعاب تتمتع بندرة ملحوظة في الثقافات الشعبية بعامة، وهي فردية في جوهرها، لكنها قد تمارس بشكل جماعي قصد المنافسة، وتعمل باتجاه تنمية قيم الاستقلال والحرية لدى الفرد في المجتمعات الشعبية، ومن أمثلتها لعبة: الدحروي - الدورفة..إلخ.

والتصنيف الثالث للألعاب جاء حسب طبيعتها، مثل: الألعاب الغنائية، ومنها ألعاب: هدو المسلسل هدوه - إحديه إبديه. ألعاب الحوار، مثل لعبة قوم يا شويب - دلخوة. ألعاب الحظ: لعبة الخبصة. ألعاب الاستراتيجية: مثل لعبة «الصبة». ألعاب البراعة، مثل: الدوامة - البلبول - التيلة - اللقفة - الرين. ألعاب المطاردة والملاحقة والاستخفاء، مثل: لعبة الخشيشة - صب صبيح - طاق طاق طاقية. ألعاب المهارات البدنية، مثل: لعبة الخوضة - الشقحة - التحسونة - القيس. ألعاب الكرة، مثل لعبة «التمبة». الألعاب التمثيلية والإيهامية، مثل لعبة المدود- قوم ياشويب. ألعاب التأرجح والتزحلق والارتقاء، مثل ألعاب الدورفة - التدربي. ألعاب التحدي والقدرة على التحمل، مثل ألعاب «تخاف مني ولا من ربك» - مكاسر (كاسرني ولا اكاسرك) - بوسبيت حي لو ميت. ألعاب السباق مثل لعبة الدحروي.

ويشير المؤلفان إلى أنه يمكن إضافة أنماط أخرى إلى هذا التصنيف طالما وجدت هناك ألعاب تمثلها، مثل ألعاب: نط الحبل، ألعاب التودد، ألعاب الورق الذهنية، وغير ذلك. كما أن هناك تصنيفات أخرى يمكن تسجيلها كالتصنيف حسب البيئة، أو التصنيف حسب وقت ممارسة اللعبة.. والعلاقة بين هذه التصنيفات جميعها هي علاقة تشابك على الرغم من أنها تبدو كما لو كان كل منها يسير بمحاذاة الآخر.

وتشمل بيانات توثيق كل لعبة حقول معلوماتية محددة، هي: تعريف اللعبة - عدد اللاعبين - أدوات اللعب - طريقة اللعب. ويصاحب كل لعبة عدد من الصور التوضيحية، وجاء بيات توثيق كل لعبة على النحو الذي نعرضه في المثال التالي:

لعبة القشاطي: لعبة شعبية من الألعاب المرتبطة بالبيئة البحرية، يمارسها الأطفال الذكور، ممن تتراوح أعمارهم ما بين 13/9 سنة تقريبًا، وهي من الألعاب التي يمكن ممارستها بشكل فردي أو جماعية.

عدد اللاعبين: غير محدد.

أدوات اللعب: قطعة من العملة المعدنية.

طريقة اللعب: يقوم كل طفل بجمع مجموعة من العيدان الخشبية، ويأخذ في تهيئتها على شكل قارب صغير «قشطي» لا يتجاوز طوله 50سم، ويصنع لها شراعًا من قطعة قماش رقيقة. وأحيانًا يقوم بعض الأطفال بطلاء قواربهم وتزيينها، ثم ينظمون سباقًا لهذه القوارب على ساحل البحر بالقرب من الشاطئ، بحيث لا تتجاوز مياه البحر سيقان اللاعبين، ومن يسبق قاربه بقية القوارب يشعر بسعادة فائقة، وينظر له بقية المتسابقين من الأطفال على أنه صانع قوارب ماهر ومتمكن.

6. فرق الفنون الشعبية المصرية:

وفي إطار توثيق فنون الأداء الشعبي، صدر كتاب جديد لمحمد شبانة بعنوان «فرق الفنون الشعبية» عن قطاع العلاقات الثقافية الخارجية المصرية، ضمن سلسلة إصدارات الإدارة العامة للإعلام الخارجي بوزارة الثقافة، والكتاب يحوي مادة مصورة ويقع في 98 صفحة.. وقد ناقش المؤلف في البداية مفهوم مصطلح «فنون شعبية»، وتاريخ فن الرقص الشعبي، مشيرًا إلى أن أغلب الرقصات الشعبية نشأت كشكل من أشكال الاحتفالات أو الشعائر الدينية، أو طريقة للسيطرة على قوى خفية، وبنيت أشكال وحركات كثير من هذه الرقصات على معتقدات خرافية، فمثلاً كان عدد من الرقصات الشعبية القديمة يؤدى في دائرة لاعتقاد البعض أن لهذا الشكل قوى سحرية،

وفي بعض الثقافات القديمة كان هناك اعتقاد بأن الحركة الدائرية تجلب الحظ السعيد أو تبعد السوء.

ثم يستعرض شبانة تاريخ فرق الفنون الشعبية المصرية منذ خمسينيات القرن العشرين، مارًا بأشهر فرقتين خلال هذه الفترة وهما فرقة رضا للفنون الشعبية، والفرقة القومية للفنون الشعبية، مشيرًا إلى أنه بنجاح هاتين الفرقتين الرائدتين، أصبح المجتمع مؤهلاً وراغبًا في هذا النوع من الفنون، ومن ثم فقد اهتمت الدولة بإنشاء فرق جديدة للفنون الشعبية في إطار وزارة الثقافة ممثلة في الهيئة العامة لقصور الثقافة، وبإشراف إدارة الفنون الشعبية بالهيئة، وقد أنشئت هذه الفرق للتعبير عن الخصوصية الثقافية للأقاليم التي نشأت بها، وقد وفرت الهيئة لهذه الفرق الإمكانات المادية والكوادر الفنية المؤهلة للقيام بهذه المهمة. ومن الإنصاف أن نشير إلى أهمية الدور الذي تقوم به هذه الفرق في الحياة الثقافية المصرية، حيث تشارك في الفعاليات الثقافية والفنية داخل مصر، وتمثل مصر في المهرجانات والاحتفالات الدولية خارج مصر، وهو ما يؤكد ضرورة دعم هذه الفرق وإلقاء الضوء عليها، وإتاحة الموارد الكفيلة بتطوير برامجها والحفاظ عليها لتكون بحق ممثلاً للثقافة الشعبية المصرية.

ثم يبدأ المؤلف في بحث فنون الرقص الشعبي وأصوله في مصر القديمة، ثم الرقص في الثقافة المصرية المعاصرة، مستعرضًا فنون العوالم والغوازي، وأفراح النوبة، والرقص في احتفالات السامر، والخيل والرقص، والتعبير الحركي الاعتقادي. ثم يعرض شبانة لفرق الرقص الشعبي في مصر والمؤسسات التي تولي اهتمامًا بها، مثل إدارة الفنون الشعبية، وقطاع العلاقات الثقافية الخارجية، ووزارة الشباب والرياضة. ثم يستعرض القطاعات الحكومية المهتمة بالرقص الشعبي ويوثقها من الناحية التاريخية وما قدمته من عروض وفنون على المستويين المحلي والدولي، ثم القائمون على هذه الفرق وأهم المؤدين والملحنين وبرنامج كل فرقة. وبدأها بفرق قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية والتي تضم فرقتي رضا، والفرقة القومية للفنون الشعبية. ثم فرق الفنون الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، وتشمل تسع عشرة فرقة: فرقة مطروح للفنون الشعبية – فرقة الحرية للفنون الشعبية – فرقة المنوفية للفنون الشعبية – فرقة البحيرة للفنون الشعبية – فرقة الغربية للفنون الشعبية – فرقة قصر ثقافة الأنفوشي للفنون الشعبية – فرقة الشرقية للفنون الشعبية – فرقة كفر الشيخ للفنون الشعبية – فرقة العريش للفنون الشعبية – فرقة الاسماعيلية للفنون الشعبية – فرقة بني سويف للفنون الشعبية – فرقة ملوي للفنون الشعبية – فرقة المنيا للفنون الشعبية – فرقة الأقصر للفنون الشعبية – فرقة سوهاج للفنون الشعبية – فرقة توشكى قنا للفنون التلقائية – فرقة أسوان قنا للفنون الشعبية – فرقة قنا للفنون الشعبية – فرقة التنورة التراثية.

ويُعد أهمية هذا العمل كونه توثيقًا مصورًا وتحليلاً علميًا لفرق فنون الرقص الشعبي وما يصاحبها من موسيقى وأزياء وعادات وتقاليد كجزء من حركة الفنون الشعبية المصرية عامة. ويحتاج من المؤلف التوسع في هذا المنهج العلمي ليغطي جميع فنون العرض الشعبي المصري على هذا النحو الذي يجمع بين المنهج العلمي والثقافة العامة.

7. أخلاق وعادات الإماراتيين:

وفي الإمارات صدر هذا العام 2016 عن معهد الشارقة للتراث كتاب «أخلاق وعادات الإماراتيين في كتابات الرحالة الغربيين»، للباحث الذي رحل عن عالمنا مؤخرًا الأستاذ عمار السنجاري، والكتاب هو الطبعة الأولى من القطع المتوسط، في 139ص. وهذا الكتاب هو الثالث للمؤلف في هذا المجال - أدب الرحلة - خاصة ما ورد في كتابات الغربيين، الأول حمل عنوان «البدو بعيون غربية»، والثاني نُشر تحت عنوان «ذاكرة الصحراء» قدم في الأول قراءة نقدية في كتابات الرحالة الغربيين الذين زاروا وكتبوا عن منطقة الجزيرة العربية والخليج، وفي الثاني عرض المؤلف لكتابات الرحالة ولفرد ثيسجر المعروف عند بدو الإمارات باسم مبارك بن لندن، وأول الحوارات المنشورة باللغة العربية التي أجراها السنجري مع رفاق رحلته «سالم بن كبينة»، و«سالم بن غبيشة» اللذين أهدى إليهما كتابه «الرمال العربية» والذي اعتمده المؤلف مصدرًا من جملة مصادر هذا الكتاب. ويقول المؤلف أن هذا الكتاب هو جهد أولي وضع من خلاله أولى اللبنات لموضوع جهود هؤلاء الرحالة والمستشرقين، الذين دونوا ملاحظاتهم الإثنوغرافية الوصفية، وكتبوا عن العادات والتقاليد المحلية للإمارات، وهو ما اصطلح عليه محليًا تعبير «السَّنع»، وهو ما يتعلق مباشرة بخصوصية هذه العادات والتقاليد والسلوكيات والتعابير والفنون القولية والأهازيج والفنون الحركية وتأثيراتها وعلاقتها بمجتمع الإمارات قديمًا، وما يتبعها من الشق المادي من أزياء وطرق عمارة تقليدية وحرف وآلات وأدوات كانت تُستخدم قديمًا في شتى مناحي الحياة.

ناقش الكتاب مجموعة من المحاور المهمة بدأها بملاحظات الرحالة حول مدن الساحل وتجارتها، منها مشاهدات الرحالة بالجريف في الإمارات، والوثائق الأجنبية الاقتصادية، ووصف سفن اللؤلؤ. ثم عرض لنشاط الرحالة برترام توماس الرائد في عبور الربع الخالي، حيث قام بعدة رحلات في المنطقة الشرقية لعُمان، فذهب إلى صور وبلاد بني علي، وبعد ذلك عبر أراضي الحدود الجنوبية عن طريق وهيبة وغبة حنيش، وسافر إلى ظفار، ثم عبر عام 1930 إلى الربع الخالي. مسجلاً هذا كله في كتابه «العربية السعيدة»، ومشيرًا إلى الرحلة وعلم الأنثروبولوجيا، وملاحظات توماس الإثنوغرافية ولهجات القبائل، وحديثه عن الختان وهي من العادات ذات الأهمية البالغة عند القبائل إلى جانب المعتقدات السحرية المرتبطة بالعين الشريرة وكيفية الوقاية منها. وسجل السنجري الفصل الثاني بعنوان «ثيسجر.. ذات صباح من

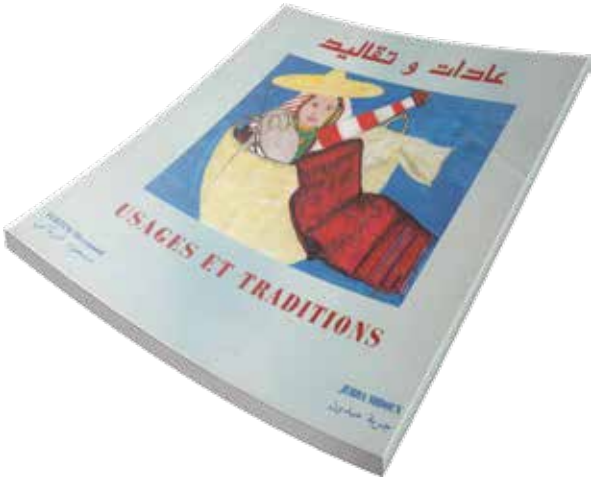
صباحات الصحراء»، والذي يعرض لرحلته للإمارات في الأربعينات من القرن الماضي، حيث جاء - مبعوثًا من قبل شركة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد - إلى عُمان للسفر في الربع الخالي، وقد تميز بأسلوب أدبي رومانسي في كتابه «الرمال العربية»، وقد استعان في وصفه بكتب الرحالة السابقين، ولم يخف إعجابه بتوماس الذي سبقه إلى منطقة الربع الخالي بستة عشر سنة.. وقد سجل شعوره بالأسى مما سيحل فيما بعد بالصحراء لو دخلتها الآلة وما ستحدثه من تغيير في حياة وشخصية إنسان هذه الصحراء. ويصف ثيسجر في كتابه كرم بدو الإمارات ويروي عدة روايات تعكس حفاوتهم السخية كأسطورة، كما يصف قيم التسامح وحسن المعشر التي وجدها في الربع الخالي مع رفاقه من بدو الإمارات.

ويسجل السنجري في كتابه فصلاً وصفيًا وتحليليًا حول «الزي الشعبي الإماراتي» وكتابات الرحالة حوله، ويشير المؤلف إلى أنه من الملاحظ أن الأوربيين وصفوا ما شاهدوه من ملابس من دون تحليل أو دراسة لها، وقد اختلفوا في وصف الزي وإطلاق الإسم عليه، فمثلاً الدشداشة «الكندورة» أحدهم سماها قميصًا والآخر سماها قميصًا طويلاً، وثالث جلبابًا، ورابع سماها دشداشة أو كندورة. بل وقد لبس بعضهم الزي المحلي ليس كإعجاب، ولكن ربما لتنفيذ مخطط معين. وقد أفاد وصفهم في تأكيد ما هو موجود اليوم بيننا من زي، وأن الأزياء لم تختلف في الشكل العام، وإنما اختلفت نوعية الأقمشة والخام المستعمل، وهذا بالتأكيد ناتج عن التطور الصناعي والاستيراد من مختلف البلدان. وبعضهم اهتم حتى بالدقائق من حيث طيات الملابس، ووضع الخنجر من شده على البطن إلى كونه رخوًا. وقد أفادهم من تتبعهم للأزياء ووصفها في تمييز السكان من حيث جنسياتهم وقبائلهم ومناطقهم لمعرفة أصدقائهم من غيرهم. إن الملابس بين أهل الإمارات وعُمان متشابهة إلى حد بعيد وذلك للقرب الجغرافي، لذلك فإن الرحالة والكُتاب أيضًا لم يفصلوا بين هاتين المنطقتين في كتاباتهم، فما ينطبق على الإمارات كان ينطبق على عُمان، والعكس صحيح في الماضي والحاضر.

ثم يستعرض الأزياء الرسمية للحكام، والأزياء الرجالية، والأزياء كما يعكسها الشعر الشعبي الإماراتي. ثم ينتقل المؤلف لرصد الرحالة وقصة الصور الشهيرة الملتقطة للشيخ زايد الأول مشيرًا إلى الرحالة وايلوك في الخليج وهو ملازم أول نشر قصة رحلة مهمة حول «عرب ساحل عمان» زودنا من خلالها بصور وصفية. كما عرض لتجربة العقيد مايز والسير برسي كوكس في المنطقة، مشيرًا لملاحظاتهم وانطباعاتهم، حيث سجل الصور الشهيرة للرحالة للشيخ زايد بن خليفة وأبنائه.. وينتهي الكتاب بفصل حول الرحالة كوادري آخر الشهود على مرحلة ما قبل اكتشاف النفط. ويختم كتابه بمجموعة مميزة من الصور التي سجلها هؤلاء الرحالة الذي يرى السنجري أن كتاباتهم بصورة عامة حافلة بالطبع بوجهة النظر الغربية وبمقياس غربي بحت، لما كان يدور في مجتمعات الخليج في النصف الأول من القرن العشرين، قبل أن يظهر النفط وتتغير هذه المجتمعات في بعض مظاهرها من النقيض إلى النقيض، إضافة للتعصب وضآلة ثقافة بعضهم، وفقر اطلاعهم على ثقافات جديدة عليهم، وهي كتابات كثيرة منشورة بالإنجليزية ولم ير معظمها النور بالعربية.

8. عادات وتقاليد تونسية:

هو كتاب بعنوان «عادات وتقاليد»، إعداد مسعود فرتاني، من الحجم المتوسط يقع في 63 صفحة، بدون بيانات نشر يمكن الرجوع إليها. ولا تستطيع استنتاج أن العادات والتقاليد المشار إليها هي عادات وتقاليد تونسية إلا بعد تصفح الكتاب والاطلاع على محتواه. وقد سُجل على يسار صفحة الغلاف إسم (جربة ميدون)، بنفس حجم وشكل إسم المؤلف.. فاحترنا في معرفة هل هذا اسم مؤلف ثان، أم منطقة بتونس إذ يشير متن الكتاب لبعض العادات والتقاليد الشائعة أو السائدة في حومة أي قرية (جربة، ميدون) بتونس مع بعض الصور التوضيحية. ومن ثم فنحن أمام كتاب بدون فهرس أو بيانات مكتبية مثل: جهة الإصدار، مكان النشر، سنة النشر، اسم الناشر، المترجم، تحديد منطقة جمع المادة أو مصدرها الببليوجرافي. ومع



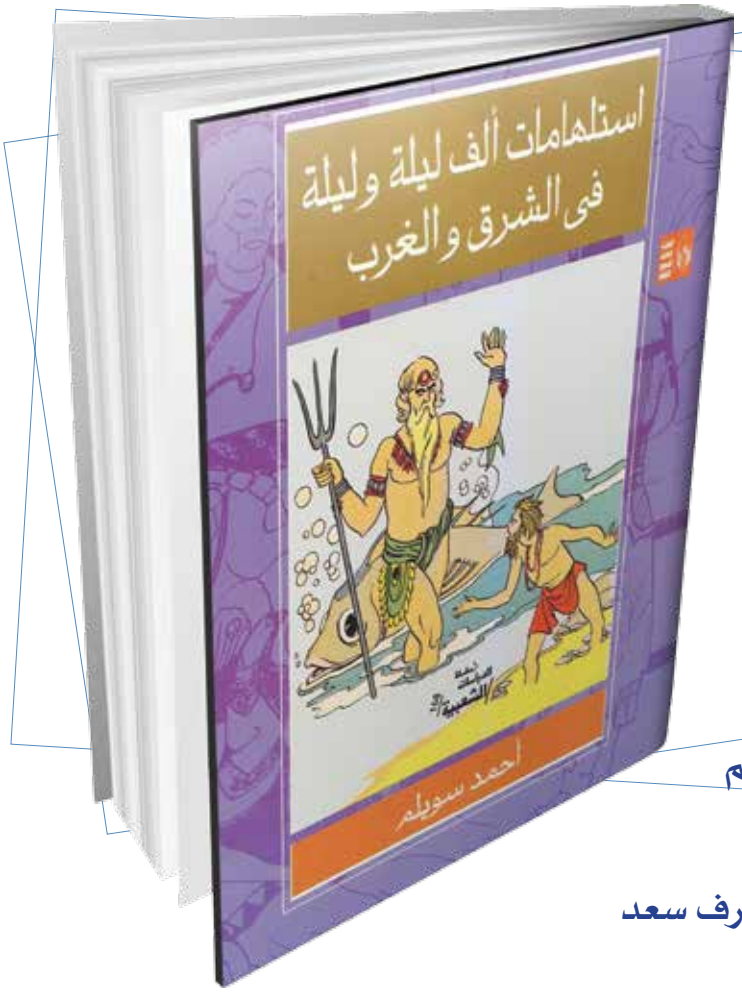
ذلك فقد وجدنا في الكتاب تجربة مهمة في توثيق التراث الشعبي. إذ يتخذ شكل الموسوعة (دون ترتيب هجائي)، حيث اختار المؤلفان بعض العناصر الشعبية وقاما بشرح مختصر ومفيد وسلس لها مع صور ميدانية لكل عنصر. كما ترجع أهمية الكتاب لتناوله باللغة العربية، ومايقابلها باللغة الفرنسية أو العكس من الفرنسية للعربية؛ وبدأ الكتاب بمقدمة باللغة الفرنسية، ثم عرض لأولى العناصر الشعبية به وهي مادة «الدّراس» Le dres: وهي عملية فصل حبات الشعير عن السنابل وتتم هذه العملية في «الرايح» (وهي بطحاء مسطحة في شكل دائري) بواسطة «الجاروشة»، وهي عبارة عن صندوق كبير متحرك فوق عجلات حديدية تجره دابة (حمار أو بغل)، ترى الأطفال يتسابقون للجلوس في «الجاروشة» وهي تتمايل في دورانها فوق السنابل المكدسة في «الرايح». وعادة في جربة وبالتحديد في ميدون، يكلف صاحب الأرض شخصًا معروفًا بالعمل الفلاحي ويكون في غالب الأحيان من الجنوب بحراثة الأرض وزراعتها ثم حصاد المحصول و«درسه» على أن يكون أجره « الخُمْس» من كل شئ حتى التبن، لذا يسمى هذا الشخص «الخماس». والمادة الثانية حول «نهج الحدادين» La rue El Haddadine ويقع هذا النهج في أطراف «حومة ميدون»، وبالتحديد في الجهة الجنوبية الشرقية منها. وقد أطلق عليه هذا الاسم لما فيه من كبار الحدادين في الجزيرة وغالبهم ينتمون إلى عائلة عرفت بإتقانها لهذه المهنة وهي عائلة «التنازفتي». أما بقية محلاته، فأغلب أصحابها من اليهود. ثم ينتقل ليعرفنا بواحد من المشاهير هو العم موسى (المتواجد في نهج سيدي محمد بن عيسي): وهو رجل خضار قريتنا القار، رجل مرح وبشوش وهو الوحيد المتواجد كامل الأسبوع، وللعم موسى نظام خاص في جلب سلعه وفي التعامل مع الغير، ففي ميدون سوق أسبوعية يأتيها الفلاحون لبيع منتوجاتهم من خضر وغلال، وفي آخر اليوم يتفق معهم العم موسى على أن يقبل منهم كل ما تبقى لهم من سلع ويقوم ببيعها هو طيلة الأسبوع ثم يأخذ كل نصيبه من المرابيح حسب الاتفاق. في نفس النهج، نجد كذلك بائع الحلوى وهو من عائلة «المرابط»، وهو الذي يقوم بصنع حلواه بنفسه بجميع أنواعها: من حلوى «الفعوص» (وهي ما نسميها النوقة)، والجكار والجلجلانية وحلوى الزقوقو...إلخ.

ويتعرض الكتاب لنوع من الاحتفالات منها العرفة Arfa: حيث تختص ميدون بأجواء مميزة في اليومين اللذين يسبقان العيد، فيسمى الأول «العرفة الصغير» ويطلق على الثاني اسم «العرفة الكبير»، ويقع الاستعداد لـ العرفة الصغيرة قبلها بيوم وذلك في البطحاء المتواجدة قبالة «مقهى البور» و«مخبزة بن نصرة»، ويهيء لذلك ملهى صغير للأطفال... ويوم العرفة تغص البطحاء بالرجال والأطفال دون النساء لأن العادات والتقاليد لا تسمح لهن بدخول السوق، وهكذا يلتقي الكثير من العائدين من السفر بمناسبة العيد، وغالبًا ما تكون مناسبة لربط علاقات تصاهر

وخطبة للشبان غير المتزوجين، حتى يقع شدهم أكثر إلى مسقط رأسهم وجعلهم دائمي التفكير في العودة إلى الجزيرة. وعلى هذا النحو يقدم الكتاب العديد من عناصر التراث الشعبي والعادات والتقاليد السائدة في المنطقة ومنها: الدورة La Doura - تربخانة (أو مرسى تفاح) - الولادة (النفاس): La naissance - الختان: عملية الختان La circoncision - الصيام - الرغاطة La raghata - الزميطة La zommita - العزابي Le azzabi - الفندق Le Foundouk - الماء الصالح للشرب L' eau potable - الحضارات - يوم الحناء Le jour du henne - المحفل Le mahfel - الزيتونة La zitouna - خروج الجحفة La sortie de la jahfa: يقع نقل العروس من بيت أهلها إلى بيت الزوجية على الجحفة أما موعد خروج الجحفة فيختلف في الجزيرة من حومة إلى أخرى - وصول الجحفة - تلحيس العسل l assal' Talhis - الخمار: جلوة العروس - جلوة العريس - تيمذوال - مخزن الخزين.

ومما يحسب لهذا العمل هو الاهتمام بتسجيل بعض مصطلحات اللغة المستعملة والأماكن، مثل: الجادة (الطريق الرملية، تحدها الطابية من الجانبين) - الطابية (مرتفع من الرمال يحدد الممتلكات الخاصة) - الفلة (فتحة في الطابية تكون مدخلاً لمنزل من المنازل) - المنزل - الحوش - الدار - مخزن الضيفان - الشراك - الرايح - الرحبة - الساروط - المثغيلة (هي حفرة صغيرة في جدار الدار بجانب الباب لها شكل خاص تعد دائماً لتسهيل دخول وخروج القط من الدار، لأن وجود هذا الحيوان ضروري لما له من فوائد وخاصة منها القضاء على الفئران والعقارب)..إلخ. ومن المفروشات: المطرد (هو حصير من السمار الجاف يفوق الحصير العادي بطوله ودقة صنعه) - القياس (تدل على مفهوم القياس ألا وهو نوع من الحصير محدود العرض يكون طوله عادة ما بين الخمسة والستة أمتار) - الحيطية - الكلة - الكمخة -... إلخ. كما سجل بعض أنواع الملابس الرجالية: البلوزة (لباس تقليدي رجالي تخاط عادة من «القمرايا» وتكون إما مدورة أو مفتوحة من الأمام) - المريول (لباس تقليدي رجالي مصنوع من الصوف الطبيعي، يعوض البلوزة في فصل الشتاء) - الوزرة (لحاف صوفي داكن اللون يلف به العريس طيلة أيام الزفاف) - الكباية - الظلالة -...إلخ. وكذا الملابس النسائية، مثل: البسكري (لباس تقليدي نسائي ذو لون أحمر داكن وهو من أثمن ملابس المرأة لأن حاشيته مطرزة بخيوط من الذهب الخالص) - التونسي (لباس تقليدي نسائي ذو لون رمادي يميل إلى السواد وهو كذلك باهظ الثمن حاشيته مطرزة بخيوط من الفضة الخالصة) - الضمياطي - الطابعي - فوطة ريالين - الفوطة الزرقاء - السورية والكمام - الشملول -...إلخ. ومن الأواني: السفري (خابية من الطين الطبيعي كبيرة الحجم وذات عنق ضيق تستعمل لخزن الزيت) - الطاس (نوع من الأواني الطينية، شبيه بالخابية، كبير الحجم وذو فم متسع يستغل لخزن الحبوب والمسلي والتمر وغيرها) - الداقرة - الحماس - السودي - الجديوة - العبارة - القروش -...إلخ. ومن المصوغ: الخرص (حلق كبير الحجم ذو شكل دائري من الذهب الخالص يعلق في الشعر قرب الأذن) - الوشوش (قلادة ذات شكل خاص، تربط في العنق أو فوق الجبين تتدلى فيها دوائر المحبوب الكبير والصغير) - القلادة - المناقش (حلقات دائرية من الذهب أو الفضة تلبس في المعصم «الخيوط» وعادة الفضية منها تلبسها الأرملة أو المرأة عندما يتغيب زوجها في سفر) - العصملي - خاتم الليرة - المدلون - المحبوب - الخلخال -...إلخ. ومن المأكولات: الشرمولة (أكلة تطبخ بمناسبة عيد الفطر وتقدم للضيوف، وتتكون من مرق كثير البصل مصحوب بالسمك المقلي «ليس له شبه بالشرمولة الصفاقسية») - الوزف (السمك الصغير الحجم والمجفف في السبخة تحت أشعة الشمس يستعمل في بعض الأكلات مثل الشكشوكة والمسفوف الجربي - العيش - الزميطة - البسيسة - الأكلات المفورة - ...إلخ. والكتاب تجربة مهمة تحتاج للتوسع، كما تحتاج للتوثيق الببليوجرافي حتى يستطيع الباحثون الاستفادة منها على الوجه الأكمل

عرض كتاب
استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب



تأليف / أحمد سويلم

عرض / أ. أشرف سعد

مصر

شغلت ألف ليلة وليلة خيال الناس، العامة والبسطاء وبُحاث العلم والمبدعين ليس فى مصر وحدها بل فى كل ربوع المعمورة، تارة بالتلقي والاستماع وتارة بالبحث والتنقيب وتارة أخرى بالاستلهام وإعادة الإنتاج. يقول الدكتور طه حسين عنها «إن هذا الكتاب قد خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قرونًا طوال» وقدم لنا الشاعر «أحمد سويلم» كتاب استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب[1] الصادر حديثًا من سلسلة الدراسات الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية.

1. وذلك عبر ثمانية فصول هي:

ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي، ألف ليلة وليلة وعالمها العجيب، وطرق استلهام الشكل أوالإطار، واستلهام الشخصية والبناء عليها، واستلهام الروح الشرقي، والليلة الثانية بعد الألف، وختم كتابه القيم باستلهامات فنية أخرى.

وألف ليلة وليلة تُعد من أقوى الأعمدة وأبرزها في تراثنا الشعبي، فهي بعد انتقالها إلى الغرب غدت زاداً ثريًا لمبدعيه وناقديه، حدث ذلك منذ عام 1704م عندما أقبل على ترجمتها (أنطوان جالان).

2. ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي:

التراث الشعبي الذي تنتمي إليه ألف ليلة وليلة يُعبر عن عناصر الثقافة التي تتناقل من جيل إلى جيل آخر، وتمثل ألف ليلة وليلة جانبًا مهمًا من جوانب التراث الشعبي الشرقي حيث تُعد كنزًا من كنوز الحضارة الشرقية بوجه خاص ويجمع الباحثون على أن أصل هذه القصص هو الكتاب الفارسي (هزار أفسانه) أي ألف ليلة أوألف خرافة .

وبعض المؤرخين رفضوا أن يكون هذا هو المصدر الوحيد لألف ليلة وليلة ومنهم إبن النديم في القرن الرابع الهجري في كتابه «الفهرست» وقال إن أول من سمر بالليل الإسكندر واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائة سمر. وهو النواة التى تحولت إلى شكل فني أذهل العالم من خلال الصياغة المصرية الروائية له، بعد أن مكث في مصر ستة قرون كاملة يتقلب على ألسنة القصاصين المحترفين قبل أن يستقر مدونًا على أقلام بعضهم في بدايات فترة دخول العثمانيين إلى مصر في الربع الأول من القرن السادس عشر، ولعل ذلك هو الذي دفع مستشرقًا مثل «ماكدونالد» في دائرة المعارف الإسلامية لأن يشيد بعبقرية القصاص المصري المجهول الذي صاغ ألف ليلة وليلة وأن يتساءل (من هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف أو أبوقير؟ من الذى ابتكر حكايات الأحدب وحكاية مزين بغداد؟ إن هذه الحكايات جميعًا فيها الواقعية المباشرة الإنسانية).

3. وقد قسم ماكدونالد القصص في ألف ليلة وليلة إلى:

قصص هندية: مثل قصة التاجر والعفريت والجمال والصعاليك الثلاثة والأحدب وكلها تذكرنا بالقصص الهندية القديمة.

قصص هندية فارسية: مثل الحصان المسحور التى وردت فيها أسماء فارسية مثل سابور وأعياد فارسية مثل النيروز، وقصة حسن البصري لها أصول هندية فارسية وحكاية سيف الملوك وقمر الزمان والأميرة بدور وحياة النفوس .

قصص بغدادية: تتردد فيها أسماء كثيرة منها هارون الرشيد وبعض الحكايات من وحي الخيال وبعضها عبارة عن حوادث تاريخية زيد فيها وأعيد صياغتها مثل حكاية أبى حسن والنائم اليقظان.

قصص مصرية: مثل حكايات الصعاليك ففيها شبه طريف فيما حكاه المقدمون الثمانية للسلطان بيبرس في ألف ليلة وليلة.

وعرفت ألف ليلة وليلة في الغرب منذ عام 1704م عندما ترجمها أنطوان جالان بالفرنسية ثم بالأنجليزية وهو أستاذ للغتين العربية والعبرية بالكلية الملكية في باريس وله ترجمة للقرآن الكريم محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس.

وهناك ترجمات ليالي تمت بعد الفرنسية أهمها:

التراجم الألمانية على أيدي «فون هامير» عام 1828م، وترجمة «ويل» مابين عامين 1837م – 1841م، وترجمة «هاننج» عام 1896م، وترجمة «جريفية» عن الأنجليزية. وظلت أنجلترا قرونًا تعتمد على الترجمة الفرنسية لألف ليلة وليلة وكان أول من ترجمها عن العربية «سكوت» عام 1811م ثم من بعده «هنرى تورتز» عام 1838م ثم المستشرق المشهور «لين» عام 1839م وقد حظي كتاب ألف ليلة وليلة بدراسات عديدة في الشرق والغرب لا تقع تحت حصر نظرًا لثرائه وتعدد مضامينه فهي كنز فني ووثيقة أدبية اجتماعية ثقافية تاريخية ليس لها مثيل.

4. ألف ليلة وليلة وعالمها العجيب:

أكد الدكتور «شكري عياد» أن الشهرة العالمية التي حظي بها كتاب ألف ليلة وليلة رغم ما لحق به من اضطهاد وتشويه ترجع إلى أنه قدم ولازال يقدم أعمق معالجة لأهم موضوع شُغل به الأدب الشفوي المكتوب منذ أبدعت البشرية أدباء .

وفي دراسة قيمة عن الليالي قسمت الدكتورة «سهير القلماوي» موضوعات الليالي إلى عدة أقسام هي:

الخوارق :

حيث توضح الليالي من خلال الحكايات أن الذين يتمتعون بالقوى الخارقة يصلون أحيانًا إلى أغراضهم لأنهم صالحون أتقياء وهذه القوة تذلل لصاحبها صعاب الدنيا . وإلى جانب هؤلاء كان يوجد السحرة يصورون القدرة الخارقة ولكنهم إلى ناحية الشر أقرب، وتراوحت صور الجن والعفاريت أيضًا بين الخير والشر وتكاد تكون مهمتهم في الليالي هو حمل البطل إلى مسافات بعيدة أي لا يستطيع أن يصل إليها إنس.

الموضوعات الدينية لليالي:

تناولت المعتقدات الدينية لأبطال الليالي خاصة الإسلام واليهودية والمسيحية والمجوس وعُباد الشمس.

موضوعات خلقية:

صورت الليالي بيئة التجار واتصالها بالحكام من جهة وبطبقة الفقراء من جهة أخرى وتلك بيئة واقعية في مجتمع الليالي وقيمة المال في الدنيا والترف والبخل وغيرها من السمات.

الحياة الاجتماعية في الليالي:

وصفت الليالي الحياة الاجتماعية للبيئات المختلفة وطابع البيئة العربية الإسلامية وروت الليالي عن هارون الرشيد أنه كان يتنكر في زي تاجر ويتعسس على رعاياه ليعلم مشاكلهم فإذا كان الغد أخذ قراراته الإصلاحية، وصورت الليالي في مصر الشطار والعيارين والأعياد والأفراح.

الموضوعات التاريخية في الليالي :

صورت الليالي التاريخ بخيال القاص بأسلوب شائق جميل لا يصيب بالملل وقدمت مجموعة من الأخبار والقصص المتعلقة والمعبرة عن التاريخ الإسلامي معتمدة على الحقيقة والخيال معًا.

الموضوعات التعليمية في الليالي :

الموضوعات التعليمية مبثوثة في الليالي بكثرة بقصد تعرف الإنسان على حياته وظروفه الطبيعية وعاداته وتقاليده المتوارثة.

5. استلهام الشكل أو الإطار:

كانت طريقة العرب في القصص أن يسردوا الأسماء والأحاديث على نمط يجعل كل حكاية قائمة بذاتها ولا يربطها بما يسبقها ولا بما يلحقها علاقة مثل أمثال لقمان والنوادر والحكايات ثم جاء القرن الثالث الميلادى وازدهرت حركة النقل من الهندية إلى الفارسية وإلى العربية وعُرفت طريقة أخرى للحكاية تقوم على تداخل الحكايات بحيث تتعلق جميع الحكايات بحكاية أصلية تكون فاتحة لبدايتها وسببًا لروايتها بحيث تُحدث فى (وجدان القارىء - المستمع) تشويقًا دائمًا تجعله على يقظة لمعرفة أطراف كل حكاية. وألف ليلة وليلة لها إطار شهير يقوم على أن شهريار حينما اكتشف خيانة زوجته أدرك هو وأخوه شاه زمان الذى خانته زوجته أيضًا أن كل شيء فى حياتهما ينهار وأن ثقتهما بنفسيهما قد انهارت أيضًا وهذا ما يدفع شهريار إلى الانتقام من جنس النساء إلى القصاص منهن في مملكته فيتخذ كل ليلة فتاة بكرًا ثم يقتلها في الصباح وما كان شهريار في الحقيقة سفاحًا بل كان (قلقًا) إلى أن جاءت شهرزاد وأدركت أزمته تلك فأعطته هذا الزاد العقلي الذي يسري عنه ويخرجه من معاناته، فأخذت تقص عليه مئات الحكايات المتنوعة بين الحكمة والعبرة وغرائب الحياة والخوارق وكان شهريار يبيت قلقًا.. لكن قلقه هنا اختلف عن قلقه القديم فهو هنا قلق معرفي بمعنى أنه يبيت منتظرًا الليلة التالية حتى يعرف المزيد

منمنمات إسلاميه تمثل الليالى بمعرض الشارقه

ويتواصل مع الحكايات وكانت شهرزاد في قمة الذكاء حيث كانت تتوقف كل ليلة عند موقف معقد، تدفع شهريار للانتظار وعدم قتلها.

6. أعمال مستلهمة من ألف ليلة وليلة:

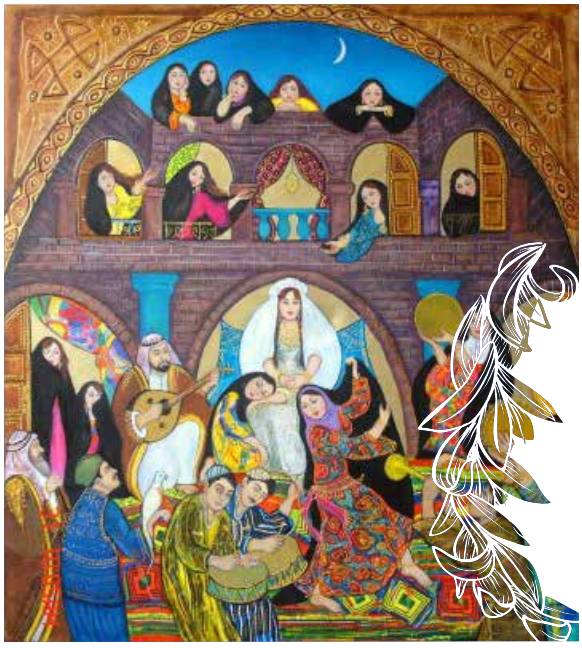
يقول المستشرق «هـ . ر . جب» لولا ألف ليلة وليلة لما عرف الناس قصة روبنسن كروزو، أو ربما لم يعرفوا رحلات جلفر، وإلى جانب قصص دانيال دي فو، وسويفت نضع قصة «حاجى بابا الأصفهاني» لجيمس موريية، ومغامرات الملك بوزول لبيير لويس، وطاغية بغداد لجلين بيرس، والببغاء وغرام الأميرة. وقد بلغت مكانة ألف ليلة وليلة في وجدان القرن الثامن عشر درجة دفعت معها فلاسفة ومفكرين أمثال «مونتسكيو وفولتير وأويس وجويس» إلى استخدام قوالب القصة الشرقية عامة وحكايات ألف ليلة وليلة خاصة لعرض أفكارهم الاجتماعية ونظرياتهم الفلسفية، كما ظهرت قصة الكباش وزهور الشوك لهملتون وفي عام 1705 م كتب دوفرنى كتابه تسلية جدية وفكاهية .

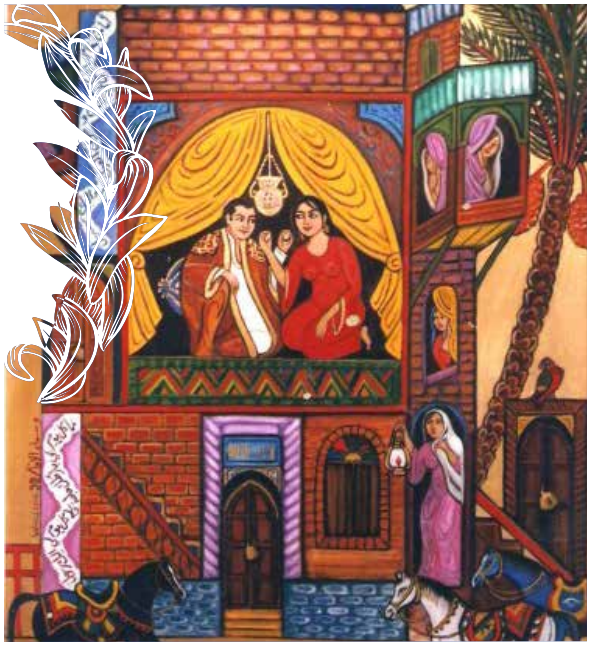
أما إذا انتقلنا للأدب العربي فإننا أمام أعمال عديدة لا يمكن حصرها مستلهمة من ألف ليلة وليلة أشهرها:

- القصر المسحور وأحلام شهرزاد لطه حسين .
- شهرزاد لعلي أحمد باكثير والحكيم.
- شهرزاد ملكة لعبد الرحمن جبير وفي هذا العمل القصصي جمع بين شهريار وشهرزاد من جهة ودبشليم وبيدبا من جهة مقابلة وتبدأ القصة برسالة يكتبها الملك شهريار إلى الملك دبشليم يحدثه فيها عن شهرزاد.
- شهرزاد للروائي فتحي غانم.
- عذراء تناجى شهريار لأحمد الصاوى محمد.
- ألف ليلة وليلة لطاهر أبو فاشا.

7. استلهام الروح الشرقي:

تعد ألف ليلة وليلة موسوعة شعبية حافلة بمفردات الروح الشرقي في مجالات الحياة المختلفة،





لوحتا الليالى للفنانه وسماء الأغا

فالمدن في الليالي تتميز بقلة سكانها وتربط بينهم الألفة والمودة ويكاد الحكام يعرفون السكان فردً فردًا فالقاهرة تشتهر بالحمامات التي تمثل الترف والبذخ وجاء وصف الحمامات في قصة أبوقير وأبوصير. ويذكر المؤرخون أن ملحمة «ديجنيسن اكريتاس» البيزنطية التي ظهرت في القرن العاشر الميلادى قد تأثرت بهذا الجو الشرقي.

8. استلهامات فنية أخرى:

فن المسرح

يعتبر فن المسرح من الفنون التي استوحت الليالي بشكل كبير ففي الشرق وجدنا صندوق الدنيا وخيال الظل والدمى المتحركة، في تشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفياتى مجسدة حكايات ألف ليلة وليلة كما وجد علاء الدين في أعمال والت ديزني الأمريكية ووجد أثر كبير لألف ليلة وليلة في عطيل لشكسبير فهي تتشابه مع حكاية «قمر الزمان ومعشوقته» فكلتاهما تصوران الغيرة ودافعها حيث تنتهي حكاية قمر الزمان بأن يخنق الجوهرى زوجته تمامًا كما فعل عطيل مع ديدمونة رغم حبهما الشديد لزوجتيهما.

- أما في الشرق فنجد تأثيرات كثيرة في المسرح العربي أشهرها مسرحيات هارون الرشيد والأمير غانم لأبي خليل القباني.
- أما توفيق الحكيم فله أكثر من عمل مثل شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف ومسرحية علي بابا ومسرحية خاتم سليمان ومسرحية الحمير التي يجعل فيها شهرزاد حاكمة بعد مقتل شهريار .
- يسرى الجندي علي بابا وعلي الزيبق.
- وفاروق سعد له مسرحية عودة شهريار.
- ولنعمان عاشور لعبة الزمن .
- أما ألفريد فرج فقد أخذ ينهل من الليالي ما شاء في أعماله المسرحية مثل حلاق بغداد 1964م وعلى جناح التبريزى وتابعه قفة 1969 م، والطيب والشرير والجميلة 1994 م.

في القصة والرواية:

- استلهمت القصة القصيرة والرواية مادتها من ألف ليلة وليلة فقد أبدع نجيب محفوظ «ليالي ألف ليلة» مستلهما إياها من الليالي.

- طه حسين القصر المسحور وأحلام شهرزاد.
- زكى نجيب محمود الليلة الثانية بعد الألف.
- بهاء طاهر الحب في المنفى.
- سلوى بكر العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء.
- السينما والليالي.
- استهوت السينمائيين ألف ليلة فى أعمالهم على الشاشة البيضاء ففي السينما العالمية اهتم الفنانون بقصص علاء الدين والسندباد البحري وعلي بابا وأخرجت فرنسا فيلم «لص بغداد» بالرسوم المتحركة في الأربعينيات من القرن العشرين وهناك أفلام أخرى مثل قسمة للمخرج الإيطالى «بازوليني» 1974م، وعلاء الدين للمخرجين الأمريكيين ماسكر وكلمنس 1992م.
- أما في السينما المصرية فقد عكف السنيمائيون على الاقتباس من الليالي في إطار عصري فأخرج الأخوان لاما فيلم «ابن الشبح».
- وتوجو مزراحى فيلم «ألف ليلة وليلة 1941 م».
- وقد امتزجت الأفلام السينمائية بالغناء والاستعراضات ناقلة جو الليالي ومجالسها الليلية.

9. الفن التشكيلي والليالي:

حينما دخلت الحملة الفرنسية لمصر عام 1798م صور فنانوها لوحات مدهشة لمصر وإذا بحثنا عن ألف ليلة وليلة في أعمال الرسامين العالميين فأننا نجد لوحات مبهمة لجوها العام وللقيم الجمالية الموجودة فيها، فهذا الفنان العالمى بابلو بيكاسو يرسم لوحتة الشهيرة الديك الشرقى وفيها يبدوالديك منتفشًا متحفزًا وهو يطلق صيحتة رمزًا للصحوة من حلم شهر زاد، كما قدمت الحملة الفرنسية كتاب «وصف مصر» فى 10 مجلدات به 974 لوحة بعضها بالألوان الطبيعية وقد مثلت هذه اللوحات مرجعًا استثنائيًا للفنانيين من عهد «جرو وجيرودية وجيران» حيث اشتملت اللوحات على مشاهد السوق في القاهرة «سوق العبيد» والمساجد من الداخل ويعتبر الفنان «جان ليون جروم» من أهم الفنانيين الذين زاروا مصر ورغم أسفاره العديدة إلى شتى بلدان العالم إلا أن القاهرة ومصر عمومًا ظلت معشوقته الأثيرة فقد قضى أكثر من موسم شتاء في ذهبية على النيل يدرس آثار مصر الإسلامية ويتأمل بعناية الفنان ما تقع عليه عيناه من مواطن جمال الطبيعة والبيئة المصرية حتى غدت لوحاته توثيقًا دقيقًا لطبيعة الشرق .

الهوامش:

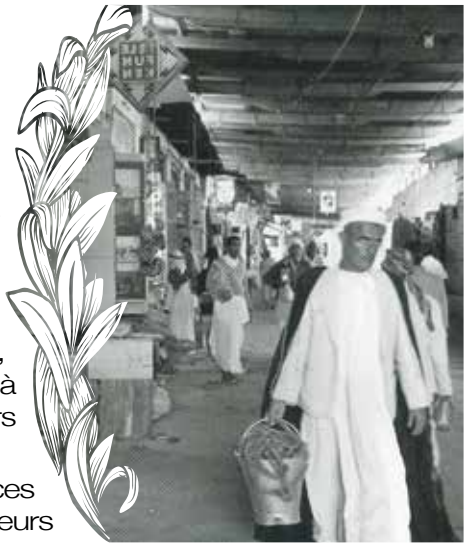
1. أحمد سويلم - استلهامات ألف ليلة وليلة في الشرق والغرب - سلسلة الدراسات الشعبية عدد 168 الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية - يناير 2016م.

الصور:

من الكاتب.

LES ANCIENS MARCHES POPULAIRES AUX EMIRATS ARABES

Ali Muhammad Rached
Emirats



Les marchés représentent l'un des lieux névralgiques des villes et des pays. C'est là que les gens se rassemblent, font leurs emplettes et passent d'agréables moments à se promener entre les boutiques, les étalages et les cafés qui occupent l'espace de chaque marché.

Aux Emirats, les marchés sont passés, à travers les époques, par différentes étapes. Ils ont pris diverses formes, changeant d'emplacement, de contenu et de capacité à répondre aux besoins des hommes, en fonction de leurs pays d'origine, de leurs positions ou de leurs besoins.

Ces marchés ont commencé par s'établir sur les places publiques où affluaient les marchands qui étalaient leurs produits à même le sol et servaient leur clientèle jusqu'à ce que les marchandises proposées soient épuisées ou jusqu'à la tombée du jour lorsque vient le moment de rentrer chez soi, que l'on habite à l'intérieur ou à l'extérieur de la ville.

Les cafés populaires :

L'une des traditions importantes qui a marqué l'histoire des Emirats arabes, en particulier, et de la région du Golfe, en général, est la fréquentation des cafés populaires où l'on peut pratiquer nombre de jeux populaires, se retrouver entre amis ou assister à des réunions populaires. Les cafés ont en effet joué un rôle important dans l'histoire de la région, tant sur le plan de la vie sociale que de la circulation des informations. C'était là que se retrouvaient les membres de la communauté, petits et grands, là qu'on venait chercher les informations et les récits transmis de bouche à oreille, à des époques où la radio n'était pas répandue, voire connue. Les cafés populaires étaient alors le seul endroit où tout un chacun se rendait pour apprendre les nouvelles locales aussi bien qu'arabes ou internationales de la bouche de celui qui a pu les recueillir. Mais les cafés populaires servaient aussi à des séances publiques où des poèmes étaient récités et où l'on venait raconter diverses anecdotes. Très souvent, d'ailleurs, les contes populaires, naturellement entrecoupés de proverbes et de préceptes moraux, constituaient la partie centrale de ces rencontres.

Le café populaire aux Emirats était l'un des moyens par lequel les hommes accédaient aux informations sur le monde extérieur, mais aussi à certaines formes de savoir qu'il n'était pas possible, à l'époque, d'obtenir ailleurs. C'est là aussi que l'on allait recueillir les récits et témoignages de voyageurs rentrant de pays plus ouverts sur les réalités économiques ou culturelles de notre monde car c'est dans les cafés que venaient s'asseoir les marchands dont les navires allaient à Bassora, en Inde, en Iran ou à l'est de l'Afrique.

Ce sont d'ailleurs ces voyageurs qui sillonnaient les océans qui ont rapporté de leurs périples la radio si bien que les réunions au café, autour de ces postes, étaient devenus pour les Emiratis un des moyens de communication avec le monde extérieur et d'information pour tout ce qui concerne les événements et les évolutions susceptibles d'avoir un effet sur la société locale. On y voyait les habitués attendant avec impatience l'heure des nouvelles diffusées par la radio égyptienne « Sawt el Arab » (La voix des Arabes), la section arabe de la BBC ou la section arabe de Radio Delhi qui leur permettaient de suivre les événements dans le monde, qu'il s'agisse

L'IDENTITE MAROCAINE A TRAVERS LES CHANTS ET DANSES POPULAIRES

El Kabir El Dadissi
Maroc

Si l'on entend par « identité » l'ensemble des attributs constitutifs de la personne ou du groupe qui font que celle-ci ou celui-là sont toujours pareils à eux-mêmes, et que l'identité ressortit à l'ensemble des caractéristiques qui distinguent une chose d'une autre, un être humain ou un groupe d'un autre ; si l'on entend aussi par ce mot les éléments d'une entité en mouvement, d'un ensemble dynamique, l'un ou certains de ces éléments pouvant se manifester à tel moment de l'histoire et d'autres à tel autre moment – sachant qu'il s'agit de ces éléments communs qui font que le peuple ou le groupe se partagent une terre, une langue, une histoire, une civilisation, une culture, des us et des coutumes, des aspirations… –, le fait est que les chants, les danses et les airs populaires constituent au Maroc un élément important et un facteur déterminant de l'identité marocaine.

L'observateur le moins prévenu peut d'un simple regard sur ce tissu que forme la culture marocaine constater à quel point les composantes essentielles et secondaires de cette culture se manifestent dans les danses, les chansons et les mélodies populaires marocaines qui font de ce pays un cas unique parmi l'ensemble des pays arabes, musulmans, africains. Un pays « autre » par sa diversité, comparé au reste de la sphère arabe, islamique ou africaine, « autre » par la richesse et la variété de son héritage musical et chanté, lequel se diversifie, à son tour, selon les régions et les provinces, de sorte que l'art populaire marocain présente une mosaïque où se mêlent les apports de l'Afrique, du monde arabe, du Sahara, des Amazighs, de l'Islam, du Judaïsme, de l'Andalousie…, nous offrant ainsi un éventail de voix et de rythmes presque sans équivalent dans le monde. Cette diversité est telle que l'on pourrait presque dire que chaque province du pays a ses spécificités, en matière de chant et de danse, et que l'interaction de ces arts produit un type de chant marocain que l'Orientaux et les autres peuples du monde connaissent fort peu.

Chants et danses constituent en fait une expression artistique qui accompagne les Marocains dans leurs cérémonies privées (fêtes de mariage, de circoncision, de fiançailles…) aussi bien que publiques (fêtes religieuses, nationales…). Mais c'est à la société civile qu'est revenu, au cours des dernières années, le mérite d'assumer la responsabilité de faire revivre certaines formes d'expression artistique héritées du passé, en veillant à organiser de nombreux festivals qui furent autant d'occasions pour amener les jeunes à œuvrer à la préservation du patrimoine marocain dans toute sa diversité afin d'en faire un levier pour impulser le tourisme dans chaque région du pays. Ces manifestations ont fait sortir des champs, des places de village, des demeures privées toute une panoplie de chansons afin de les présenter sur les scènes de théâtre et les planches des festivals. Elles ont même permis à quelques artistes de voyager à travers les continents pour présenter ces arts sur les scènes du monde.

Nul doute que l'existence dans la région de Testour du malouf dans sa version actuelle n'ait résulté de la transmission orale de cet art, sur de longues périodes, par un groupe important de cheikhs. Ces maîtres se distinguaient par leur excellente mémorisation de la totalité des noubas (groupes de strophes) avec toutes leurs spécificités et toutes leurs scansions.

Les cheikhs du malouf – aujourd'hui peu nombreux dans la région de Testour par comparaison avec les époques passées – s'emploient à préserver un malouf qu'ils appellent kham (à l'état brut, inaltéré, tel qu'hérité des cheikhs des précédentes générations) face au désintérêt de la majorité des jeunes qui répugnent à apprendre les mélodies de ce patrimoine artistique.

La principale caractéristique du malouf de Testour est son exécution qui diffère totalement de celle de la rachidia (grande troupe musicale de la capitale dont l'interprétation des mélodies classiques est supposée constituer la norme). Cette différence consiste, pour l'essentiel, en l'absence d'instruments mélodiques pour accompagner le chant exécuté par les cheikhs du malouf de Testour et le recours exclusif à la voix humaine et aux instruments rythmiques tels que les nagharat, le tar et la darbouka, outre le tabl (tambour) qui n'est utilisé que dans les festivités et les cérémonies à caractère social.

L'auteur a essayé dans son étude de donner un aperçu global du malouf de Testour qui a résisté aux diverses évolutions et transformations survenues avec le temps et su conserver ses particularités artistiques. Mais, au-delà du cas de Testour, l'auteur a surtout voulu insister, à travers le choix de ce genre artistique particulier, sur le fait que la version testourienne du malouf représente un héritage populaire qui a ses caractères distinctifs qui lui donnent une place à part parmi les autres versions tunisiennes de cet art.

Œuvrer à la réussite de la collecte du malouf de Testour, ce trésor du patrimoine oral, de la bouche des cheikhs de la région qui sont encore en vie, puis travailler au classement de ses contenus et à l'analyse de ses particularités techniques ne peut que contribuer à sauvegarder cet héritage, à le préserver de l'oubli et dès lors à enrichir le patrimoine musical tunisien.

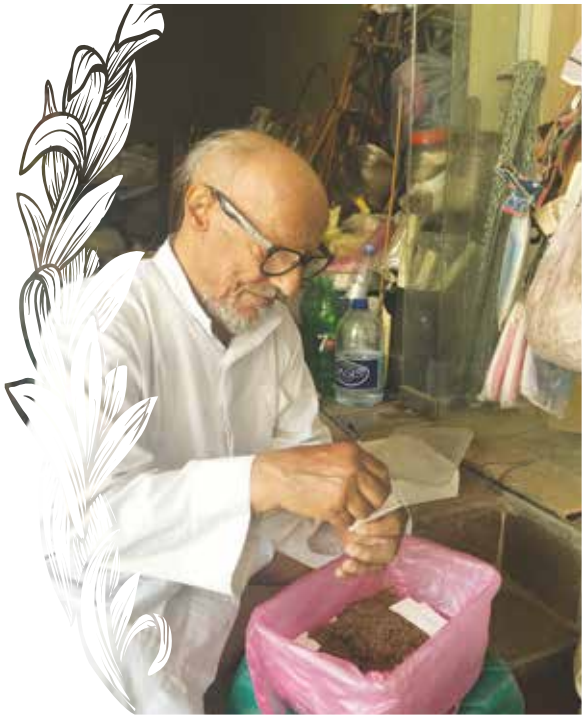
L'ART DU MALOUF A TESTOUR UN PATRIMOINE POPULAIRE AVEC DES TRADITIONS ORALES

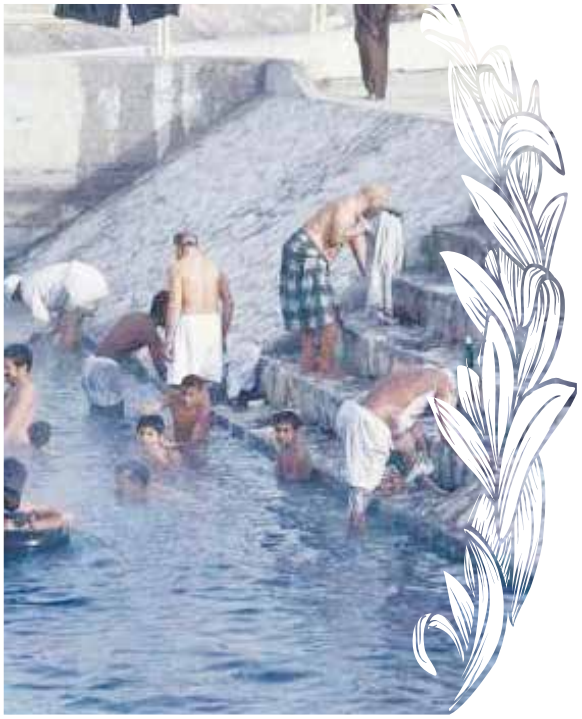
Wajdi Alila
Tunisie

L'héritage musical tunisien constitue un fonds d'une densité et d'une richesse telles qu'il ne cesse de susciter la curiosité et la passion d'un nombre toujours plus important de chercheurs et de spécialistes qui viennent s'y abreuver et se nourrir de ses enseignements. Les études se sont multipliées sur les origines et les particularités littéraires et musicales de cet art. En effet, le malouf représente, en Tunisie, une part importante de ce patrimoine musical qui s'est constitué pendant des siècles, grâce à l'apport de musiciens anonymes et dont les œuvres ont été transmises oralement d'une génération à l'autre. Mais cet art a connu bien des changements et modifications qui font qu'on en trouve dans certaines régions du pays des versions aussi variées que nombreuses.

L'étude porte sur l'une de ces versions, celle de Testour, dont les particularités techniques ont incité l'auteur à mener une enquête approfondie sur sa matière littéraire et musicale.

La ville de Testour (centre nord de la Tunisie) s'est distinguée par la conservation de son héritage musical andalou, généralement connu sous le nom de malouf. La région a fini par avoir sa propre version de ce patrimoine artistique, elle s'est dotée d'un style particulier où le chant est accompagné d'instruments rythmiques comme le tar (tambourin) et les nagharat (percussions) ce qui le rapproche du malouf chachteri qui est considéré comme un chant soufi.





Les gens commencèrent donc à se soigner selon les prescriptions des guérisseurs de l'époque. De nos jours, cette forme de thérapie est connue sous le nom de «médecine populaire», mais l'auteur a choisi de l'appeler dans cette étude «la médecine non conforme aux normes scientifiques et rationnelles».

La médecine populaire, en ses deux versants – guérison «par le surnaturel» et guérison «par les herbes»–, a pris le pas sur l'ensemble des autres pratiques traditionnelles des guérisseurs: recours aux médications populaires, aux plantes, aux herbes, aux animaux pour traiter les affections, outre certaines pratiques, comme la cautérisation, la coupe des poils et des cheveux, le plâtrage, etc., toutes opérations effectuées soit par un guérisseur, soit par le chef de la famille, selon les us et coutumes de l'époque.

Avant d'entrer dans le détail de la question, il faut souligner qu'il n'est pas facile d'accéder aux arcanes de ces pratiques ténébreuses, mais l'auteur veut espérer parvenir, au terme de sa recherche, à exhumer une des matières importantes d'un patrimoine prestigieux auquel il a consacré l'essentiel de son énergie, peinant à trouver son chemin dans les noirs labyrinthes d'une quête d'autant plus ardue:

- que rares sont les chercheurs qui ont enquêté sur la médecine populaire dans la région d'Al Ahsae – aussi bien ceux qui ont écrit sur cette région, en particulier, ou sur des aspects précis de son histoire ; le terrain est donc encore vierge et inexploré, excepté certaines descriptions d'ordre général ;

- que les voyageurs qui ont parcouru Al Ahsae n'ont accordé aucun intérêt à la médecine populaire, et qu'aucun d'entre eux n'a abordé le sujet dans ses écrits: même ce qu'Ibn Alwan al Dimashki (le Damascène) a écrit à ce sujet se limitait à quelques timides aperçus sur la pratique du plâtrage qui ne sauraient combler la curiosité du chercheur.

LA MEDECINE ARABE DANS LA REGION D'AL AHSAE EN ARABIE SAOUDITE

Ahmed Abdulhedi al Muhammad Salah
Arabie Saoudite

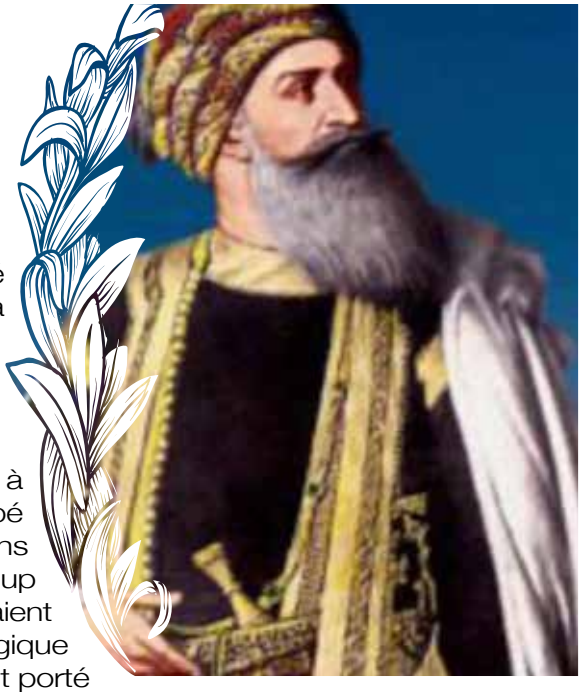
L'étude porte sur les soins médicaux tels qu'ils étaient dispensés, voilà 80 ans, dans la région d'Al Ahsae, les services de santé étant presque inexistants et la médecine populaire tentant de pallier le manque. La situation était, en réalité, la même pour le reste de la Presqu'île arabique. Les rares services qui pouvaient exister alors étaient en proportion des moyens et capacités disponibles à cette époque ainsi que des possibilités matérielles et des avancées scientifiques. Tous ne pouvaient en effet recourir aux services d'un médecin qui réponde à leurs attentes, tant la pauvreté était répandue à quoi s'ajoutait un environnement peu propice au développement d'une véritable action sanitaire, cette région de l'Arabie ayant été abandonnée à elle-même.

La majorité des habitants n'avait, dans ces conditions, d'autre recours pour soigner les maladies dont les uns et les autres étaient atteints, avec leur lot de souffrances, que d'aller vers ce qui était disponible et qu'ils connaissaient le mieux, c'est-à-dire vers ce milieu naturel qui était le leur et que Dieu a comblé de tant de potentialités médicinales.

Pour se soigner les hommes s'étaient ainsi tournés vers la campagne, vers les moyens et les bienfaits offerts par les produits de la terre auxquels s'ajoutaient les modes de guérison spirituelle. Chacune de ces orientations avait ses normes, ses méthodes et les types de maladies à traiter.

L'EXCEPTION SALAH BEY

Ahemd Khaskhoussi
Tunisie



Salah Bey est à juste titre considéré comme un phénomène, un homme qui a réussi, grâce à ses dons exceptionnels, à traverser d'innombrables champs du savoir – histoire, politique, anthropologie… –, ainsi que différents arts – littérature, musique, théâtre…

On ne peut en effet que s'étonner de voir à quel point la personnalité de Salah Bey a occupé l'esprit des gens et suscité en eux les réactions et les sentiments les plus passionnés. Beaucoup lui vouaient un véritable culte et ne cessaient d'évoquer son nom. A la suite de la mort tragique de Salah Bey, des femmes de l'est algérien ont porté en signe de deuil la noire melia (ample robe couvrant tout le corps dont les parties sont souvent attachées par des broches en argent). Cette tradition s'est même maintenue jusqu'à nos jours.

Chose également étonnante, l'image de Salah Bey s'est imprimée dans la mémoire collective, devenant une sorte d'aiguillon pour la conscience des hommes et un clair défi aux vicissitudes du sort et aux aléas de l'époque.

En vérité, la popularité que ce monarque connut de son vivant n'avait rien de surprenant, eu égard aux grandes actions qu'il accomplit et aux réalisations qu'il laissa derrière lui, mais c'est le souvenir vivace que les peuples ont gardé de l'homme, après sa mort, qui suscite l'étonnement. Nous avons en effet affaire à un Bey populaire et à une œuvre qui a frappé les esprits et que la mémoire des générations a perpétuée. Un monarque qui est, de l'avis de l'auteur, digne d'occuper une place à part dans la culture populaire.

Pour toutes ces raisons, Salah Bey est perçu comme un phénomène qui a dans une sorte de mouvement horizontal transpercé les époques autant qu'il avait traversé les beaux-arts et les champs du savoir.

Lorsque la cité fut assiégée, que l'on eut tiré les portes et que le désarroi se fut emparé des hommes, Salah Bey sortit, la tête découverte et montant à l'envers son cheval. Pour ce qui est l'absence de tout couvre-chef, elle annonçait l'approche d'un trépas certain ; pour le cheval monté à l'envers il symbolisait le destin qui avait tourné le dos au Bey et à son règne. Le destin est souvent désigné en arabe par le mot dunia (littéralement le monde – comme dans les expressions «ce bas monde» ou «les choses de ce monde»), or dunia désigne aussi ce qui est bas, ce qui humilie, ce qui pousse vers le bas. C'est, en vérité, le monde qui montre, d'un coup, sa face postérieure dans toute son obscène nudité, celle des félons, des traîtres et des comploteurs, de tous ces êtres sans foi ni loi sur lesquels on ne peut faire fonds.

LES SPECIFICITES DE LA LITTERATURE POPULAIRE DANS BLUHER ET BUDHASEF

Farag Qadry Al Fakhrany
Egypte

Cette étude vise en premier lieu à relire les textes de littéraires arabes des différentes époques sous l'angle de la littérature populaire, en postulant que dans les temps anciens l'auteur ne pouvait isoler son œuvre de la culture populaire de son époque. Cela était d'autant plus évident que les frontières oscillaient entre deux approches de la littérature – l'approche officielle et celle de la littérature populaire – à tel point que certains éléments provenant de la tradition orale pouvaient aisément s'insérer à l'intérieur des textes écrits.

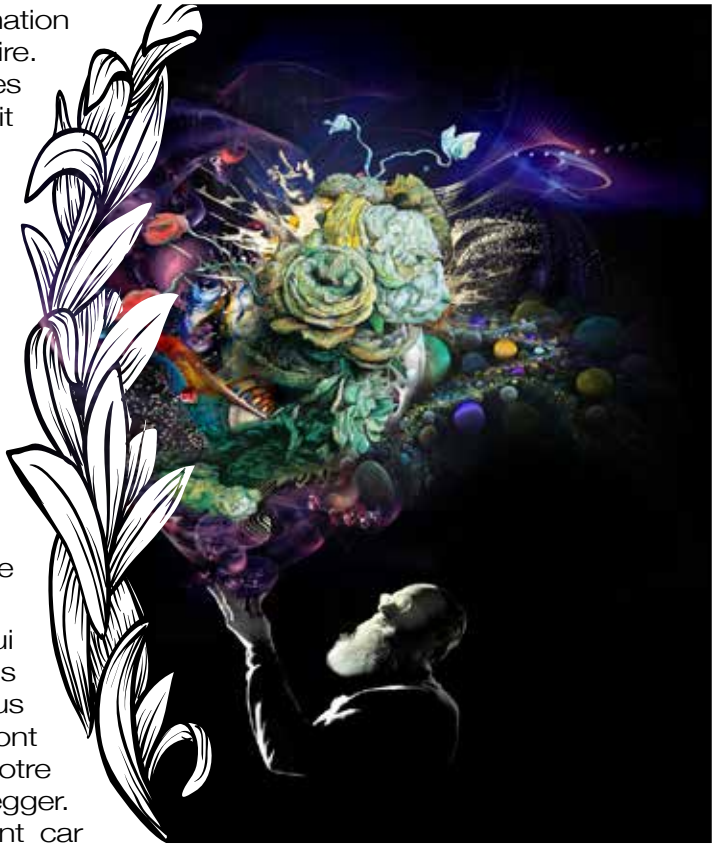
L'auteur présente une typologie des formes littéraires populaires qu'il tente d'appliquer à d'autres productions littéraires porteuses de valeurs pédagogiques et didactiques, outre qu'il propose un modèle d'application sur le mode d'élaboration des syntagmes à l'intérieur de la classification syntagmatique du folklore arabe.

La matière sur laquelle l'étude prend appui est le livre intitulé Bluher et Budhasef, texte anonyme établi par Daniel Guimaret et édité en 1976 par Dar el Machreq (La Maison de l'Orient), Beyrouth. Le texte est en 186 pages de format moyen, il est précédé d'une introduction en langue française de 11 pages, et suivi d'un index des thèmes et noms de personnes et de lieux. La langue de l'ouvrage est la prose assonancée, entrecoupée de passages relevant de l'art de la maqama (strophes poétiques) qui était en vogue à l'époque de la rédaction de cet ouvrage dans lequel l'auteur s'est attaché à exposer les mêmes valeurs morales à travers diverses approches. Il commence en effet par une présentation générale de ces valeurs au moyen d'un bref dialogue ou d'un récit bien structuré. Il reprend ensuite ces préceptes moraux sous la forme de dictons célèbres.

Pour la structure du livre, elle est fondée sur le principe du récit-gigogne. Nous avons ainsi le récit cadre intitulé: Le fils du roi dont le destin évolue de la consécration monarchique à la déification malgré les tentatives visant à l'éloigner de Dieu. Ce récit-cadre contient divers récits construits selon le système des poupées russes: «L'histoire de l'homme qui apprit la langue des animaux», «L'histoire des trois amis», «Richesse, famille et nobles actions », etc.

L'étude se fonde sur la méthode d'analyse structurale ou formelle de la littérature populaire. Elle a pour but de décrire avec précision les principaux modèles qui se rencontrent dans cette littérature. La forme est appréhendée, ici, en tant que tout après avoir été soumise à un découpage en microstructures, destiné à mettre en évidence la structure interne autour de laquelle se distribuent ces micro-composantes. L'étude s'organise selon une seule des deux orientations méthodologiques reconnues: celle appelée «paradigmatique», qui est associée au nom de Claude Lévi-Strauss. Le mot «paradigme» a été inventé par le linguiste Ferdinand de Saussure et désigne les rapports logiques découlant de l'interconnexion de l'ensemble des éléments qui peuvent occuper une position déterminée à l'intérieur d'un enchaînement donné.

des éléments inventés par son imagination pour pallier les trous de mémoire. C'est pourquoi l'oralité entretient des rapports avec le réel dont le conte subit l'influence ou dont il est l'émanation. Le conte est le diwan (ou divan: ici, recueil de récits) créé par un vaste groupe de personnes, notamment parmi ceux qui n'ont pas accès à la lecture et à l'écriture. C'est en fait le seul livre qu'ils aient composé et qu'ils ouvrent à tout moment pour s'interroger sur un point, en préciser un autre, apporter un nouvel éclairage sur telle question, ou ouvrir le débat sur telle autre question, la parole au quotidien et les problèmes de la vie nécessitant le recours à la narration.



Ces contes sont des entités qui vivent parmi des gens, lesquels ne sauraient vivre sans eux. Nous sommes ainsi faits, ces récits sont notre vie même, notre refuge et notre «maison», pour parler comme Heidegger. Nous y avons recours à tout instant car ils sont le réservoir où sont stockées nos expériences, nos connaissances, nos représentations et nos perspectives culturelles. C'est ici que se manifestent clairement leur fonction pédagogique mais aussi le plaisir, le divertissement par quoi ils captivent l'auditeur ou le lecteur.

Si le réel et la vie quotidienne appellent le conte et l'acte narratif, nul doute que ces récits ne soient, malgré le travestissement qu'ils opèrent, imprégnés des spécificités de ce réel. C'est pourquoi ils portent l'empreinte de la réalité locale en dépit de l'apparente négation de cette réalité autour de laquelle le conte est construit. Sur ce plan, il n'y a en fait aucune béance: «car le texte littéraire populaire nous réfère à diverses choses et peut, dans certains cas, nous renvoyer de façon précise à des données qui correspondent à une réalité déterminée et, dans d'autres cas, à certaines données sans rapport avec cette réalité, voire opposées à elle.»

Le conte plaisant nous présente ainsi une image de la société marocaine qui l'a produit, image où s'insèrent certaines spécificités sociales ou économiques et des représentations culturelles du Maroc du Moyen-Atlas (allusions à la géographie, aux instruments agricoles, aux valeurs du groupe…). Mais, le plus souvent, c'est à la société rurale que nous renvoient ces récits.

Au vu de ce qui précède, l'auteur a essayé de tracer les contours d'une première image des particularités de l'univers imaginaire propre au conte populaire marocain, de façon générale, et du conte plaisant, en particulier, en en faisant ressortir les éléments structurels spécifiques : la feinte, la ruse, le paradoxe, l'oralité en tant que mécanismes premiers accompagnant le processus de formation et de mise en fiction de ce type de récit. L'auteur ne prétend pas avoir dégagé toutes les spécificités du conte plaisant qui nécessite, en raison de sa grande richesse, d'autres recherches et qui soient développées sur un plus large spectre.

LA STRUCTURE DE LA FICTION DANS LE CONTE POPULAIRE

Bouchaieb Assaouri
Maroc

L'examen du conte populaire, et en particulier du conte plaisant, appelle certaines questions, telles que:

- par quoi le conte est-il conte?
- Quels en sont les fondements?
- Quelle en est l'origine?
- Comment se construit le noyau de ces contes?
- Quelle en est la finalité ?
- A quoi sert-il de les raconter?
- Comment se forment-ils pour devenir fiction?

Les contes sont des narrations transmises de génération en génération et passant d'une région à l'autre. Cette circulation se fait, dans la majorité des cas, par voie orale. On écoute et on reprend le récit autant que le permet la mémoire du narrateur. L'auditeur peut transmettre tel quel ce qu'il a entendu comme il peut y ajouter de son cru ou y introduire

LA GESTE HILALIENNE DE LA SIRA AU THEATRE

Abderrahmane Chaffaï
Egypte

L'étude porte sur le traitement dramaturgique d'une sîra (geste, récit épique) qui fut chantée, des années durant, par des bardes professionnels, exerça une profonde fascination sur le groupe et demeure, aujourd'hui encore, un réservoir vivant au centre de la mémoire collective où les peuples arabes viennent puiser chaque fois qu'ils passent par une dure épreuve ou se trouvent plongés dans le désarroi. La geste hilalienne a ainsi connu un regain de faveur en Egypte, à l'époque de la défaite de la révolution arabe. Elle fut également chantée par les Palestiniens dans leur perpétuelle errance sur les chemins de l'exode et de la lutte. Elle s'est répandue du Yémen, tout au sud, jusqu'à la Tunisie, plus à l'ouest, se développant sur l'ensemble de la terre arabe, en un mouvement qui mimait en quelque sorte cette terrible déliquescence de l'édifice arabe contemporain. Vue sous un autre angle, cette geste est aussi un monument à la patience et à la reviviscence. Les aèdes continuent, à ce jour, à raconter les guerres qui opposèrent les deux parties (les tribus de Banu hîlal face à Al Zenati Khalifa ; les cavaliers de Zenati contre Ya Helayel), à travers des récits où l'on voit à quel point l'imaginaire des peuples excelle à décrire les batailles et les héroïsmes. Certains abordent la sîra hilalienne sous l'angle du plaisir narratif ; ils se laissent emporter par le monde imaginaire et s'enthousiasment pour la vaillance du peuple, faisant des protagonistes des modèles auxquels on s'identifie, que l'on imite dans leurs actions, leur habillement, leurs gestes et comportements, et pour lesquels on prend fait et cause, à chaque péripétie où ils se trouvent engagés.

La tâche n'était pas aisée pour un auteur dramatique qui voulait reprendre cette sîra avec tous les événements et les personnages qui s'y bousculent, et la grande diversité des lieux et des époques qui y sont évoqués, et lui donner forme sur une scène de théâtre avec ses évidentes limites. Tel était, en tout cas, le défi pour l'écrivain Yusri al Jundi qui avait décidé d'aborder la sîra à travers la totalité de ses développements narratifs, de ses péripéties et de ses personnages principaux afin de construire sa propre vision dont il estimait qu'elle ne pouvait s'épanouir qu'à travers l'appréhension de cette geste en tant que tout, car elle est à ses yeux un miroir de notre réalité présente avec toutes ses contradictions et toutes les aspirations dont elle est porteuse.

Aussi a-t-il cherché à faire entrer la sîra dans le moule du théâtre en adoptant le jeu des masques, des narrateurs qui viennent informer les spectateurs, de la représentation des temps et des espaces à travers des cadres diversifiés en faisant tourner les événements autour des antagonismes tribaux avec leurs multiples conséquences. La sîra a été reconstituée en un récit qui va de la naissance d'Abou Zayd al Hîlali au massacre collectif qui suivit les invasions de la terre de Tunisie, décimant les armées et dévasant le pays.

Le théâtre étant un discours de concentration et d'expressivité, Yusri al Jundi a synthétisé de nombreuses péripéties de la sîra afin d'atteindre son objectif. Il l'a fait dans cette langue poétique qui lui est propre, un mélange de dialectal et de littéral, de prose et de poésie harmonieusement entretissés qui font de cette pièce une œuvre d'avant-garde dans le théâtre arabe.

étudier ce rite sur le terrain nous devons documenter les produits de toilette et les parfums qui relèvent de la culture matérielle, mais aussi les croyances, les pratiques et les coutumes qui se rattachent à ce rite. Si nous voulons, d'un autre côté, documenter un métier nous ne pouvons nous concentrer uniquement sur le producteur matériel et sur le travail qu'il accomplit depuis le traitement du matériau brut jusqu'à l'étape finale, nous devons nécessairement accompagner cette description de la collecte de toutes les données concernant ce métier : croyances, traditions, chants de travail, poésies, outre le jargon relatif aux différents éléments de cette production matérielle, si elle en comporte plusieurs. Il est tout aussi important de documenter les noms des outils utilisés dans tel ou tel métier.

La source première et fondamentale de toute étude de la culture matérielle est la collecte directe sur le terrain. Mais il existe des sources secondes, telles que :

1. Les écrits et ouvrages des historiens classiques comme Hérodote, Pline…
2. Les écrits des historiens arabes comme Al Messaoudi ou Yakout al Hamawi.
3. Les écrits et ouvrages des grands voyageurs européens comme Jean-Louis Burkhardt.
4. Les écrits de grands voyageurs arabes comme ibn Batouta.
5. Les écrits des historiens, arabes et autres, des époques moderne ou contemporaine.
6. C'est ensuite qu'intervient la collecte sur le terrain qui est considérée comme l'étape axiale de l'étude de la culture matérielle.

La culture matérielle est l'étude de la production manuelle des hommes dans le contexte de leurs activités quotidiennes qui s'étendent à l'ensemble des travaux manuels qu'il exécute, chaque jour : tournage, teinturerie, industrie du cuir, ferronnerie, joaillerie, orfèvrerie, parfumerie, produis de toilette, filature, tissage, outils agricoles, outils de la pêche, de la chasse, de l'élevage, du bâtiment… Tout cela est étudié en rapport avec les facteurs qui président à la production et à l'utilisation de ces outils et qui relèvent du milieu naturel aussi bien que social, économique et politique ou du cumul historique. C'est le cas en fait pour toute production culturelle, qu'elle soit matérielle ou autre.

ORIENTATIONS, PROCEDURES ET METHODOLOGIE DU TRAVAIL SUR LE TERRAIN POUR L'ETUDE DE LA CULTURE MATERIELLE POPULAIRE

Youssef Hassan Madani
Soudan

Il est certain que la séparation entre culture matérielle et culture immatérielle repose sur une dualité artificielle. Nous pouvons en effet estimer que le clivage entre ces deux dimensions de la culture découle d'une vision confuse et erronée. L'étude, par exemple, d'une seule activité liée à la culture matérielle ne peut se limiter à documenter cette activité depuis la constitution de la matière première jusqu'à l'étape finale du processus.

Nous devons en effet appréhender la culture matérielle comme une matière contemporaine vivante liée à ceux qui la produisent et qui l'utilisent, ainsi qu'à leurs coutumes et à leur perception de la culture orale dont ils sont environnés. Le lien doit, en outre, être fait entre les activités humaines et le milieu social, économique et politique, en tant qu'il est le produit d'un processus historique. Prenons, à titre d'exemple, le rite du mariage comme partie du cycle de la vie des hommes. Si nous devons

ce qui évoque le désert ou la compagne. Ainsi, les outils associés à l'industrie de la pêche ou de la plongée perlière furent collectés tout autant que le furent ceux du tissage rural, de la vie des cavaliers ou des chameliers, de la chasse au faucon, sans parler de l'habit traditionnel des hommes et des femmes, des pièces de monnaie, des bijoux, des objets en argent, des ustensiles de cuisine, des instruments servant au travail de la terre ou au traitement du cuir, des portes, du luminaire, des balances et autres instruments de mesure, des vêtements, des produits en laine, des cafetières, des tambours et tambourins sous toutes leurs formes, des outils de la médecine traditionnelle et de bien d'autres objets qui étaient en usage à l'époque.

Ces musées se sont développés dans les villes et les villages de l'ensemble des pays de la région, en prenant à chaque fois le nom de celui qui a collecté les objets. Car cet homme n'a, faut-il le souligner ?, ménagé ni son temps, ni ses efforts, ni son argent pour rassembler ces objets à la conservation desquels il a consacré l'une des pièces de sa propre maison, veillant à les entretenir et à en assurer par tous les moyens la sauvegarde. Beaucoup de ces musées sont devenus célèbres grâce aux pièces anciennes et précieuses qu'ils recèlent et qui ont attiré chercheurs et spécialistes intéressés par l'étude des aspects matériels de l'activité des hommes ainsi que par les us et coutumes liés à la nourriture, au vêtement, au travail des hommes.

Les collectionneurs les plus aisés en vinrent ensuite à édifier des bâtiments pour abriter leurs musées auxquels ils donnèrent des noms de leur choix.

Le reproche que l'on adressera, cependant, à ces musées – quelle que soit par ailleurs leur importance en tant que matrices pour divers musées ethnologiques – est que leur matière a été collectée de façon désordonnée, selon une démarche sélective obéissant au bon vouloir et au goût personnel du collectionneur, et non pas selon une méthode scientifique déterminée. En outre, ces pièces sont exposées la plupart du temps dans ces musées selon leur genre et leur usage, sans présentation descriptive précise, sans qu'il y ait, non plus, de fil conducteur entre les objets et sans que le lien ne soit établi entre telle pièce et telle ou telle tradition, coutume, art ou industrie, à tel moment de l'histoire. On remarque également la présence de pièces n'ayant ni valeur ni signification véritables, ce qui s'explique par le fait que la plupart de ces collectionneurs – que Dieu les récompense, malgré tout – ne sont que des amateurs, des hommes de bonne volonté que seule la passion rattache à leur collection, outre qu'ils sont inégalement outillés pour faire face aux exigences de la culture et de la science. Il faut, néanmoins, reconnaître que certains d'entre eux sont d'éminents connaisseurs, pleinement conscients du rapport de ce qu'ils ont pu collecter avec l'une des sciences humaines qui ont commencé à prendre la place qui leur revient dans la vie des peuples.

Nous voulons dire, ici, notre considération aux propriétaires de ces beaux musées et saluer les efforts qu'ils ont déployés ainsi que le temps et les ressources financières qu'ils ont consentis afin de sauvegarder une part importante de ce qui était condamné à disparaître. Nous tenons également à attirer l'attention les responsables dans chacun de nos Etats en espérant qu'ils sauront honorer les principaux promoteurs de ces musées et veiller à la préservation de leurs collections après leur décès.

Grand est notre espoir de voir les héritiers de ce précieux patrimoine, parmi les enfants et les petits-enfants de ces collectionneurs, apprécier à sa juste valeur ce legs et veiller à sa conservation afin qu'il ne se retrouve pas, un jour – à Dieu ne plaise –, sur le marché de la brocante.

Ali Abdallah Khalifa
Chef de la rédaction

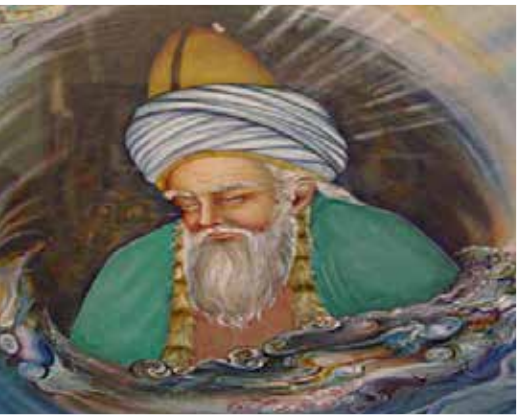
MUSEES PRIVES DU PATRIMOINE DANS LE GOLFE ET LA PRESQU'ILE ARABIQUE

Nous saluons avec gratitude cette élite de fils du Golfe et de la Presqu'île arabique qui ont conçu – par la Grâce du Très-Haut – une véritable passion pour tout ce qui est en rapport avec le legs matériel de la culture populaire, qu'il s'agisse d'outils, d'équipements, de métiers, d'industries ou de produits ayant eu, à tel moment de l'histoire, un rôle important dans la vie des hommes, dans cette région du monde. Cette région a en effet connu de rapides mutations qui ont fait disparaître tout ce qui avait trait au quotidien des populations avant la découverte du pétrole, et même dans les premières années qui succédèrent à cette découverte et qui virent ensuite l'ensemble de la population se défaire de tout ce qui était lié à cette période, cédant aux mirages de la vie nouvelle qui s'offrait à eux et se laissant entraîner par les changements que l'époque leur faisait miroiter.

C'est cette élite, toute à sa passion, qui s'est volontairement chargée de collecter et de conserver ce qu'elle pouvait d'un patrimoine délaissé, oublié et qui a cessé de jouer quelque rôle ou d'avoir quelque valeur dans cette nouvelle existence vers laquelle les gens s'étaient rués. C'est cette élite aussi qui a entouré cet héritage de tous ses soins, veillant avec amour à le préserver jusqu'à ce que la collecte qu'elle en faisait ait pris des dimensions importantes exigeant que des espaces spéciaux fussent consacrés à sa conservation puis à son exposition : vastes rayonnages ou grandes armoires où la collecte était ensuite inventoriée, classée et présentée avec toute la patience et la fierté du collectionneur.

Des musées privés se multiplièrent de la sorte dans toute la région du Golfe et de la Presqu'île arabique qui sont désormais connus sous le nom des collectionneurs de ces précieuses reliques, généralement formées de tout ce qui tient aux différents aspects de la vie populaire, celle des hommes dans leur rapport à la terre et à la mer, les gens de la côte s'étant à cet égard occupés de tous les produits liés à l'environnement marin et ceux de l'intérieur de tout

Index



19 MUSEES PRIVES DU PATRIMOINE
DANS LE GOLFE ET LA PRESQU'ILE ARABIQUE

21 ORIENTATIONS, PROCEDURES ET METHODOLOGIE
DU TRAVAIL SUR LE TERRAIN
POUR L'ETUDE DE LA CULTURE MATERIELLE POPULAIRE

23 LA GESTE HILALIENNE DE LA SIRA AU THEATRE

26 LA STRUCTURE DE LA FICTION
DANS LE CONTE POPULAIRE

28 LES SPECIFICITES DE LA LITTERATURE POPULAIRE
DANS BLUHER ET BUDHASEF

30 L'EXCEPTION SALAH BEY

32 LA MEDECINE ARABE DANS LA REGION D'AL AHSAE
EN ARABIE SAOUDITE

34 L'ART DU MALOUF A TESTOUR
UN PATRIMOINE POPULAIRE AVEC DES TRADITIONS ORALES

36 L'IDENTITE MAROCAINE A TRAVERS
LES CHANTS ET DANSES POPULAIRES

38 LES ANCIENS MARCHES POPULAIRES
AUX EMIRATS ARABES

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

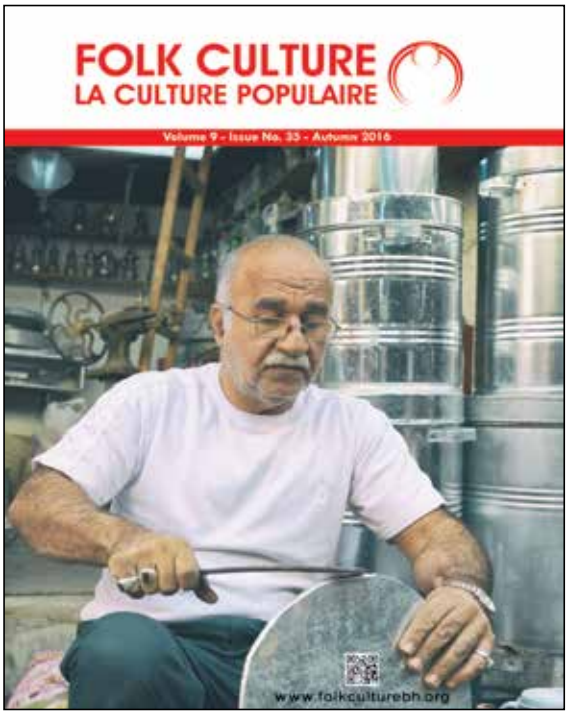
Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

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

Traditional markets in the UAE

Ali Muhammad Rashid
UAE

Markets are among the most important facilities in states and cities. They serve as places for shoppers to meet and have fun while they visit stores and cafes.

In the UAE, markets have been through several phases, taking different forms and locations. The goods and services have been adapted to meet the needs of people who come from different communities and countries.

In the beginning, markets were located in public squares. The vendors displayed their goods on the ground until they had sold everything or until evening, when they returned to their homes within or outside the city.

Traditional cafes:

Traditional cafes played a vital role in the history of the UAE and the Gulf region. People went to these cafes to play games, meet friends or attend traditional Majlises.

Cafes played an important role both socially and in the spread of information. They provided both old and young with a place to meet and listen to news and stories, which were related verbally before the age of radio. Cafes were the only places to learn of local, regional or international news.

People also went to cafes to listen to poetry, songs and folktales full of proverbs, anecdotes and wisdom.

Traditional cafes also offered a place to exchange knowledge. People had the chance to meet with travellers from more open societies and from other countries. Merchants who had sailed from Basra, India, East Africa and Iran brought commercial information.

After travellers brought radios into the country, people began to gather around a radio in a cafe to learn of local and international news that affected the UAE. The Voice of the Arabs from Cairo and other programs from the BBC and Delhi Radio gave people insights into cultural, political and economic developments around the world.

Moroccan identity as reflected in folk songs and dances

Al Kabir Al Dadisi
Morocco

Identity includes all the features that distinguish one group from another. These features - which are mutable and specific to a particular time and place - include land, language, history, civilisation, culture, customs and traditions.

Folk songs and dances are a key part of Moroccan identity; Morocco's diversity and musical heritage distinguish it from other Arab, Islamic and African countries. Moroccan folk art is like a mosaic that combines African, Arab, Berber, Islamic, Jewish and Andalusian traditions and adds the flavour of the desert.

Every region in Morocco has its own style of singing, dancing and artistic expression, which reflects the Moroccans' joy at weddings, parties and celebrations.

In recent years, people have attempted to revive the traditional forms of expression by organising festivals and encouraging young people to preserve Moroccan heritage, which attracts tourists to different parts of the country.

Heritage organisations have performed Moroccan music and songs in theatres and at festivals around the world.

The art of Malouf in Testour: Unwritten musical heritage

Wajdi Alilah
Tunisia

Many scholars and researchers are keen to explore the richness of Tunisia's musical heritage and to discover its origin and characteristics.

This study focuses on Malouf, Testour's Andalusian heritage music. It is distinct because singers are accompanied by musicians playing percussion instruments, as is the case with Sufi songs.

An important part of the musical heritage in Tunisia, Malouf – which was created by anonymous musicians hundreds of years ago – has been passed down from one generation to the next. It has changed along the way, and there are now different types of Malouf in different parts of Tunisia.

For many years, a group of sheikhs taught Malouf; they knew the music by heart. Nowadays, the region's young people are unenthusiastic about this type of music, so the few remaining sheikhs are struggling to preserve this heritage music and its melodies and lyrics.

This study attempts to provide a comprehensive picture of the Malouf of Testour, which has survived unchanged, retaining its distinctive characteristics.

We can preserve this heritage form by recording those who still perform it, and by analysing its technical characteristics.

Folk medicine in Al-Hasa

Ahmad Abdulhadi Muhammad Salih
Saudi Arabia

This research focuses on the health and medical practices in Al-Hasa region and the Arabian Peninsula 80 years ago.

People were very poor. They lived in a harsh environment with unhealthy healing practices.

At that time, folk medicine was not based on science or logic; it was either herbal or metaphysical. People treated diseases with plants, herbs, diets and a specialist or family member, (usually a wife or mother), would use traditional practices such as burning, cupping or splinting.

Challenges to studying the history of folk medicine in the region include:

- The scarcity of researchers who wrote about traditional medicine in Al-Hasa
- People who visited Al-Hasa neglected to write about folk medicine. Ibn Alwan Al Dimashqi's mention of splinting is not enough to satisfy a researcher's need for information.

Bey Salih, a phenomenal character

Ahmad Al Khaskhusi
Tunisia

A phenomenal character, Bey Salih has had an impact on history, politics, anthropology, literature, music, theatre and other arts.

This character lives on in people's minds and hearts; since Bey Salih's death, the women of eastern Algeria have worn black Abayas as a sign of mourning.

He is part of the collective conscience. Popular in life, Bey Salih became even more popular after his death; he occupies a prominent position in folk culture.

His death was rich with symbolism. When his city was besieged, Bey Salih appeared bareheaded and sat backwards on his horse, signifying the end of his rule.

Folk literature characteristics of "Bilawhar wa Budasf"

Faraj Qadri Al Fakhrani
Egypt

Using a folk literary perspective, this study revisits Arabic literary texts from different ages. The writer believes that these writings were influenced by the prevailing cultures of the authors' times.

There have never been clear boundaries between formal and folk literature, and they share some characteristics.

This study aims to explore existing folk literature, comparing it to other literary models with similar values and morals. It also attempts to identify the elements of folk literature.

The study focuses on the anonymously-authored book 'Bilawhar wa Budasf', which was edited and reviewed by Daniel Gimaret and published in 1976 by Mashriq Publishing House in Beirut. The 197-page book includes an 11-page introduction in French by the reviewer, and indexes. The prose, which is rich in alliteration and figurative language, shares some similarities with the Maqamah genre, which was popular when the book was written.

This story follows this pattern:

- Introducing the ethical values at the beginning with a short dialogue or sub-plot
- Re-emphasising the same values in proverbs and sayings
- Concluding with a moral or a profound maxim

The general structure of the book is based on a frame story, (the prince who becomes religious despite multiple temptations), which includes several other stories, (such as the story of the man who learns to communicate with animals; the story of the three friends; and the story of money, family and good deeds).

The study applies the structural approach to folk literature and attempts to offer a precise typology of such literature. This approach involves studying the form after analyzing its essential components to discover its internal constructs using Claude Lévi-Strauss' paradigmatic analysis.

Fiction in folktales

Bouchaib Alsawri
Morocco

The study of folktales, particularly humorous tales, raises several questions. What elements contribute to the tale's creation? What is the tale's origin? How does one build the plot of a folktale? What are the purposes of the tale and its narration? And how do the tales become fiction?

Folktales are orally narrated stories that are passed down through the generations and from place to place. Depending on the narrator's memory, the tales may change slightly with each retelling.

Oral narratives are strongly related to and shaped by reality. Folktales are the literature of the people, especially the illiterate. They are the sole reference for some people who seek answers, clarification, analogies or allusions, because storytelling is an essential part of everyday life.

Tales depend on people; they cannot exist without them. As Heidegger put it, they are our shelters, our homes, our lives. They preserve our experiences, knowledge, perspectives and life lessons.

Although these tales may have common origins and their fictitious elements may make them unrealistic, they reflect aspects of local communities and changes in these communities. The text of the story refers to actual events and characters. Morocco's humorous folktales reflect Moroccan society, its social and economic peculiarities, and cultural perceptions of Moroccan society.

This study attempts to focus on the distinctive characteristics of Moroccan folktales, especially humorous Moroccan folktales, and to highlight the structural peculiarities of these folktales.

The biography of the Banu Hilal

Abdulrahman Al Shafi'i
Egypt

The biography of the Banu Hilal is a folk biography that has been narrated for many years; it has been part of the collective conscience for generations. The biography is part of the Arab collective memory; when people face a crisis, they still refer to this tale of heroism.

The biography spread widely through Egypt after the defeat of the Arab revolution, and the Palestinians narrate and sing it. From Yemen to Tunisia and to the west of the Arab world, this biography is an important part of Arab oral traditions.

Narrators still talk about the wars of the two rivals, (the tribes of Banu Hilal and Zinati Khalifa who fought against Zinati's knights and Yahlail), and they excel in describing the battles, characters and events.

It is not an easy task for a playwright to tackle the Banu Hilal's biography with all its complex characters and events and diverse settings and time periods, but Yusri Al Jundi created a comprehensive biography with rich events and characters, and a play that reflects reality with all its contradictions. Al Jundi turned the biography into a play by using masks, narrators, personification and by setting it in a time and place, explaining the tribal conflicts from the time of the birth of Abu Zaid al-Hilali to the massacre and destruction that followed the invasion of Tunisia.

To convey the message of the narrative, Al Jundi summarised many of the events in the biography using poetic language with both standard and vernacular terms to create a spectacular play.

weddings, we must study the clothing, cosmetics, fragrances and other material components as well as the relevant beliefs, practices and customs.

When we study a craft, we must focus on the physical products and the manufacturing process, but we must also take into account all the beliefs, customs and work songs associated with this craft. It is also important to note the terminology related to each craft, the names of the product's parts, and the names of the tools used.

When studying material culture, the primary source is fieldwork, but important secondary sources include:

1. The writings and works of classical historians such as Herodotus, Pliny and Strabo
2. The writings of Arab historians such as Al Masudi and Yaqut Al Hamwi
3. The writings and works of European explorers such as Jean Louis Burckhardt
4. The works of Arab explorers such as Ibn Battuta
5. The writings of Arab and other historians in the modern and contemporary periods

We review secondary sources before conducting the fieldwork, which is the backbone of the study of material culture.

Trends and methods of fieldwork when studying folk material culture

Yousif Hasan Madani
Sudan

The study of material culture is the study of manual production, which includes handicrafts such as turning, tanning, blacksmithing, goldsmithing, silver manufacturing, cosmetics, textiles, fashion, farming, hunting, grazing and architecture. All crafts should be studied within the context of the environmental, (i.e. social, economic, political and historical), factors that control the production and use of the tools.

We cannot separate material culture and non-material culture, and we cannot consider material culture as a separate entity, because this would be confusing and misleading.

We have to look at material culture as a living contemporary subject associated with its makers, their customs and their understanding of the oral culture around them.

We need to link people's activities to their social, economic, political and historical contexts. For example, weddings are part of the human lifecycle. If we wish to study

Heritage Museums of the Gulf and the Arabian Peninsula

In the Gulf countries, people have gone to great lengths to preserve material heritage that dates from the time before the discovery of oil.

After collecting artefacts, tools and handicrafts, private individuals opened museums to display their collections. While some museums started as a room in a private home, individual founders invested vast amounts of time, effort and money, and there are now museums in cities and villages throughout the Gulf countries.

These museums are often named after the collectors, and the collections vary by region. People who lived near the coast were interested in the sea and coastal life, while those inland collected different objects. Typically, collections feature items related to diving, pearls, fishing, Bedouin life, folk medicine, weaving, horses, camels and falconry. They also include clothing, coins, jewelry, silverware, utensils, farming implements, leather goods, traditional doors, lanterns, weights and measures, clothing, items related to preparing and serving coffee, and drums and tambourines.

Many of these private museums are now very well known, with rare and precious pieces that attract researchers who study material heritage, traditional clothing and heritage crafts.

Although some items are of great value, the collections can seem quite random because they reflect the collectors' personal taste. Some collections need to be classified and organised, and each artefact should be labelled with a precise description of its component materials and an explanation of when and how the item was used.

We should assess the collections and support these museums. I hope the younger generation will recognise the value of these precious collections and the importance of preserving them.

Ali Abdullah Khalifa
Editor in Chief

Index

5 Heritage Museums of the Gulf and the Arabian Peninsula

6 Trends and methods of fieldwork when studying folk material culture

8 Traditional markets in the UAE

9 Moroccan identity as reflected in folk songs and dances

10 The art of Malouf in Testour: Unwritten musical heritage

11 Folk medicine in Al-Hasa

12 Bey Salih, a phenomenal character

13 Folk literature characteristics of “Bilawhar wa Budasf”

14 Fiction in folktales

15 The biography of the Banu Hilal

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

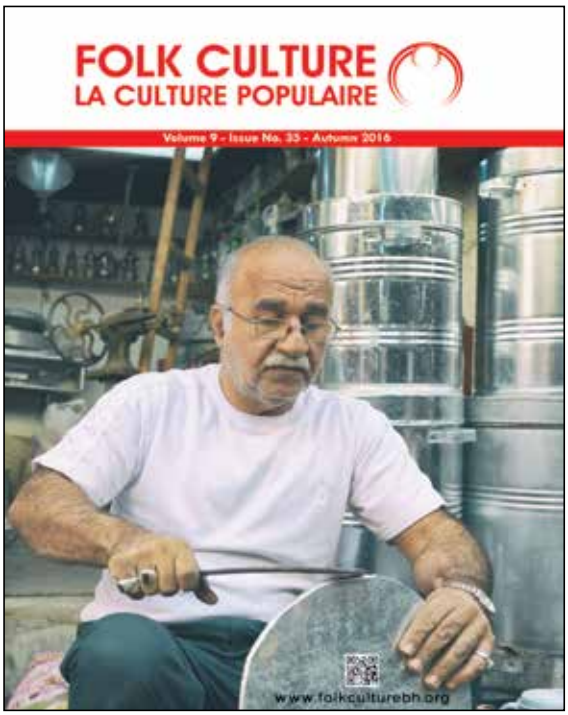
Sayed Faisal Al-Sebea
- I.T. Specialist

Hassan Isa Aldoy
- Website Design And Management

Folk Culture

A quarterly specialized journal

Volume 9 - Issue No. 35 - Autumn 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. 35 - Autumn 2016

www.folkculturebh.org