الثقافة الشعبية

فصلية – علمية – محكّمة العدد 39 – السنة العاشرة – خريف 2017

رسالة التراث الشعبي
من البحرين إلى العالم

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

بالتعاون مع

المنظمة الدولية للفن الشعبي (IOV)

www.iov-world.com

تصدر المجلة بالعربية مع ملخصات بالإنجليزية والفرنسية. وعلى الموقع الإلكتروني بـ (العربية - الإنجليزية - الفرنسية - الأسبانية - الصينية - الروسية)

الثقافة الشعبية

فصلية | علمية | محكّمة

صدر عددها الأول في أبريل 2008

العدد رقم 39 - خريف 2017

وكلاء توزيع الثقافة الشعبية:

البحرين: دارالايام للصحافة والنشر والتوزيع - السعودية: الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - قطر: دار الشرق للتوزيع والنشر - الامارات العربية المتحدة: دار الحكمة للطباعة والنشر - الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف - 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 - 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:

- **حسين محمد حسين**
- **حسن مدن**

سيد أحمد رضا
- سكرتاريا التحرير
- إدارة العلاقات الدولية

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

عمرو محمود الكريدي
- الإخراج الفني والتنفيذ

شيرين أحمد رفيم
- منسق الارتباط بالمنظمة الدولية للفن الشعبي

حسن عيسى الدوي
مريم يتيم
- 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 – الفرنسية – الأسبانية – الصينية – الروسية)، 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: 5 دولار
أستراليا: 5 دولار – دول الاتحاد الأوروبي: 4 يورو – الولايات المتحدة الأمريكية: 5 دولار

حساب المجلة البنكي:

IBAN: BH83NBOB00000099619989 - SWIFT: NBOB BHBM
بنك البحرين الوطني – البحرين

الطباعة: مؤسسة الأيام للنشر

شجرةٌ حيَّةٌ ومُثْمرة*

ايها الأبناء والأصدقاء الأعزاء،

أحييكم، مرحبا بكم في هذا اللقاء العالمي لشباب المنظمة الدولية للفن الشعبي، في مدينة كراكوف، المدينة الجميلة التي لي فيها أجمل ذكريات الصداقة والمحبة. إنكم في بلد يعد من أكثر بلدان الاتحاد الأوروبي عراقة وحضارة وإسهاما في التراث الإنساني، وبين شعب من أكثر الشعوب المحبة للتآخي بين البشر.. الداعية إلى السلم والأمن العالمي.

يطيب لي أن أنقل إليكم جميعا تحية اعتزاز أعضاء المجلس التنفيذي للمنظمة لنجاحكم في تنظيم هذا التجمع الذي نعقد عليه آمالا عديدة، أهمها الأمل في طاقات الشباب للعمل من أجل التغيير، وهو الشعار الذي أطلق في الجمعية العمومية للمنظمة ونجح في كسب التأييد المطلق لتطبيقه، وجعل الأعوام الأربعة القادمة هي مرحلة التغيير الشامل لتجديد الرؤية في السعي لتحقيق الأهداف، في ظل الظروف الصعبة التي يمر بها العالم من حولنا.

لا أشك في أن أحدا منكم لا يدرك حجم التحديات التي تواجه الثقافة الإنسانية، وهي مجمل ثقافات البشر من أي دين أو جنس أو لغة مهما تنوعت، وذلك نتيجة تناحر المذاهب والأعراق وصراع سياسات التهجير والهيمنة والاستحواذ، مما يجعل من التراث الذي هو من أهم مكونات الأساس في الثقافة الإنسانية عرضة للانقسام والتبدد والتفسخ والضياع.

من هنا يأتي الأمل المعقود على شباب المنظمة الذي تمثلونه في مشاركة شباب العالم لأداء دور حيوي مؤثر في مسار الأحداث. إن كل خلية مهما صغرت، وكل فرع من فروع المنظمة كبيرا كان أم صغيرا، في أي مكان من العالم، مدعو اليوم إلى عمل جماعي حقيقي، بعيدا عن الصراعات الفردية، من أجل صون التراث الثقافي، ونعني هنا: التراث الثقافي بشقيه المادي وغير المادي، إذ لا يمكن فصل أي منهما عن الآخر في عملية الصون والمحافظة، فالتراث كل لا يتجزأ.

ولا يمكننا تأدية هذا الدور المنشود إلا من خلال عمل منظم وممنهج يؤسَّس على حسن الإدارة لإعادة بناء البيت من الداخل، وهو ما تسعى قيادة المنظمة إلى الإسراع في تحقيقه، من خلال إعادة تنظيم فروع المنظمة بكل إقليم عبر قارات العالم، وتعزيز أنشطة المنظمة على الساحة الدولية لتكون أكثر حيوية تحت مظلة اليونسكو وبالتعاون مع المنظمات الشريكة والصديقة وحكومات الدول الراعية.

إن تنظيم هذا المؤتمر هو بكل تأكيد خطوة نأمل أن تحقق أهدافها على الطريق الطويل، وإني لأشكر المنظمين والمتعاونين وأحيي بكل اعتزاز رئيس وأعضاء فرع المنظمة ببولندا وما قدمه على مدى السنوات من أعمال.

في الختام، إن ما أود قوله اليوم إليكم هو أن الوقت قد بدأ منذ شهور من أجل التغيير لاستعادة الدور الريادي لهذه المنظمة، ودعوتي إليكم هنا هي التضامن الشبابي مع خطواتنا للتغيير، وذلك عن طريق دعم فروع المنظمة الموجودة ببلدكم، وتعزيز دور فرق الفنون الشعبية، وتقوية برامجها، وتقديم ما لديكم من ملاحظات أو مقترحات على سير عملية التغيير، فنحن بحاجة إلى روحكم الشبابية لتسري في عروق هذه الشجرة حتى تجعل منها شجرة حية ومثمرة. أشكركم وأتمنى لمؤتمركم كل نجاح وتوفيق.

* كلمة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي في افتتاح مؤتمر شباب المنظمة بمدينة كراكوف ببولندا " 12 – 16 يوليو 2017".

علي عبدالله خليفة

رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي

الفولكلور كمصدر للتاريخ

ظلت معظم الدراسات الفولكلورية حتى نهاية القرن العشرين، ترى أن موضوع علم الفولكلور هو موضوع تقليدي يرتبط بروح وقيم الثقافة المحلية المتوارثة التي نتعرف عليها بطريقة شفهية، ونتعلمها بالطرق المباشرة .أي تنتقل من الأب إلى الإبن، أو من المعلم إلى الصبي عن طريق التجربة والخطأ، دون الرجوع الى الجهات الأكاديمية.

وترى بعض الدراسات الحديثة نسبيا ، أن الثقافة التقليدية ترتبط بالإبداع الإنسانى في الحياة اليومية، وأن الفنون الشعبية هى نوع من الإبداع الجماعي يقابل الإبداع الفردي في الفنون الجميلة . فرسالة الإبداع الشعبي هي: "أن الإبداع ليس حقا فرديا ، وهو من الناحية الروحية يرتبط بالبهجة لأنه يعتمد على الألوان الصارخة كنهاية للكآبة وهو يعبر عن التحام الانسان بالطبيعة".

أما الاتجاهات الحديثة فترى أن مجال الفولكلور أصبح يرتبط بالمجال العام، والمجال الأكاديمي وتقاطع فروع المعرفة المختلفة، وقد أدى هذا الاتجاه إلى تطور الاتجاهات النظرية في الدراسات الفولكلورية.

أدت النظريات الحديثة إلى الاهتمام بالفولكلور كعلم تاريخي .فدراسة التاريخ الاجتماعي كانت تعتمد على الأرشيف الرسمي للدولة الذي يحصل على الوثائق من المحاكم، أو سجلات الشهر العقاري، أو تحقيقات الشرطة والنيابة، أو سجلات المواليد والوفيات، أو عقود الزواج والطلاق. ولكن في السنوات الأخيرة بدأت الدراسات التاريخية تعتمد على المصادر الشفاهية التي تسد الكثير من الثغرات التاريخية التي سكتت عنها المصادر الرسمية، وتوضح لنا وضع الجماعة من الجماعات الأخرى، والصور التي يرسمونها لأنفسهم، أو يضعون أنفسهم داخل إطارها. وأدى تطور الدراسات التاريخية إلى الاهتمام بالفولكلور كعلم تاريخي، فالمصادر الشفاهية يمكن أن تكون مصدرا تاريخيا، وإن كانت تتميز بخصائص تميزها عن غيرها من المصادر المكتوبة. فالمؤرخ الذي يبني أبحاثة على المصادر الشفاهية عليه أن يكون على دراية تامة بالمجتمع الذي أنتج هذا المأثور، وعلى معرفة باللغة التي كتب بها، أو تم ترجمته اليها وبأسلوب الحكي الذي حكيت به. إن الدراسات التي تربط بين التاريخ والفولكلور أصبحت فرعا جديدا في علم التاريخ مثل العلاقة بين التاريخ والاقتصاد، أو التاريخ والسياسة، والأنثروبولوجيا التاريخية التي تهتم بدراسة الشعوب الأصلية، والعلاقات العرقية بين الشعوب. وفي منتصف القرن العشرين طور فرانس بواس نظريته التي تربط بين الفولكلور والتاريخ، فقد ركزت الدراسات الاجتماعية على الأحداث ومكان حدوثها، إلا أنها لم تكن قادرة على شرح أسباب نشأة السلوك وتطوره، فاهتمت الدراسات الثقافية بأسباب التغير الثقافي، وكيفية حدوثه وقد اقتربت في ذلك من المدرسة التاريخية.

وقد شرح ألآن دندس العلاقة بين الفولكلور والتاريخ وتأكيد الهوية الثقافية، فالدراسات في مجال الفولكلور التاريخي ساعدت على فهم التاريخ الواسع بالتوصل الى نصوص لها تنوع كبير في الأفكار والدوافع. ولعب الاتجاه التاريخي دورا هاما في تطوير الدراسات الفولكلورية فقد استخدم هيردر الفولكلور في تأكيد هوية الشعب الألماني ،ودرس رتشارد دورسون الثقافة الأوروبية التي أدخلت إلى أمريكا لتأكيد الهوية الأمريكية. وقد ازدهرت الدراسات عن تاريخ الفن في الولايات المتحدة وبدأ تأسيس ببليوجرافيا عن الدراسات الميدانية وتحديد ما هو تقليدي وما هو شعبي فليس كل ما ينتج يدويا يعتبر فنا شعبيا، ومن أهم الدراسات دراسة Theodore Begin "المرعى وجذور التاريخ" فتناول دراسة الفولكلور النرويجي الأمريكي، وقدم نماذج من العمارة المبكرة. وأدى الاتجاه التاريخى إلى الاهتمام بالمتاحف الاثنوجرافية، فالمدرسة الاسكندنافية كانت تجمع كل أنواع المنازل الريفية وأقيم متحف بالقرب من ستوكهولم، وأقيمت المتاحف في الدنمارك وشرق أروبا.

اتجاه هنرى جلاسى الجغرافى :

أوضح هنرى جلاسى أن التنوع فى الثقافة المادية يرتبط بالاستخدام، ولذلك يجب البحث عن الأنماط التى تنتجها المناطق المختلفة، وهذا البحث عن الأنماط يؤدي الى معرفة الفترة التي تم بها الإنتاج، فمعظم المواد الشعبية تظهر التنوع من خلال المكان وأيضا الزمان. ولكن هنرى جلاسى اعتقد فى استقرار العناصر الثقافية، ومن السهل تقديم الأمثلة التي اعتبرها جلاسى فولكلورية تتناقض مع رأيه ،لأن الطقوس تتغير نتيجة الاتصال الثقافى، وهذا يؤدي الى تغير الثقافة مع الوقت، فالتغير يحدث نتيجة التفاعل الثقافى بين السكان الأصليين والسكان الجدد، فكل منهما يستخدم نفس الشيء بطريقة مختلفة ورموز مختلفة رغم أنهم يعيشون متجاورين فى نفس المنطقة، وذلك بسبب الاختلاف فى البناء الفكرى والثقافى، والاتصال بين المواطنين الأصليين والقادمين الجدد ليس دائما أحادي التأثير، فقد ينقل القادمون الجدد طريقة السكان الأصليين فى الأشياء ،أو العكس ينقل السكان الأصليون القدامى بعض الطرق الحديثة من السكان القادمين. فقد اهتم جلاسى بالتفاصيل المحلية والبحث فى المقارنات المحلية، فاهتم بالجغرافيا الاجتماعية بدلا من التاريخ ذو البعد الواحد والتطورات الثقافية .

مفهوم التاريخ فى الفولكلور:

تتجه الدراسات الحديثة إلى الربط بين الهوية الفنية والفولكلور، يقول Ben Amos "ان فكرة ربط الهوية بالماضى لم تعد مقبولة، بل أن معنى الماضى فى الفولكلور هو ذلك الارتباط بمرحلة زمنية معينة تراها الجماعة ذات أهمية خاصة بها، فيبدعون فولكلورا يعبر عن هويتهم".

لقد قام (ابن عاموس) فى دراساته بجمع التفسيرات القديمة لكلمة تراث ولخص هذه المفاهيم فى مقالات عديدة .

وشرح Frances Gunmen نظريته عن دراسة الملاحم وأصلها، وتوصل الى أن بعض القصائد لم تكن من إنتاج السكان المحليين، وإنما تكونت تحت ظروف بدائية حيث كان يوجد نوعان من التعبير، التعبير الشعري الذي يغنى أثناء الرقص، والعناصر الشفاهية التي كانت العدو الأول للشعر الفصيح.

وشرح هيردر قائلا "الفن الشعبي إبداع عفوي طبيعي يعكس الهوية بدون تشويش، فهو يترجم الأشياء العادية وعناصر الحياة اليومية إلى منتج غير عادي، وبذلك يقدم الأحداث العادية مصورة من منظور الأفراد والجماعات، ويعكس طبيعة المكان الذي تم إبداعه فيه، فهو قصة يحكيها الناس لأنفسهم عن أنفسهم".

أما مشيل فوكو فقد أحدث تحولات عديدة فى مجال النقد الأدبي فاللغة ارتبطت لديه بتجارب خاصة، فالخطاب لديه ليس هدفه تحليل المعانى أو وصف البنى اللغوية، وانما دراسة الوظائف المختلفة فى التاريخ . فلا يمكن الفصل بين التاريخ وبنية اللغة وبنية الخطاب، فالخطاب يتشكل من وحدات صغرى هي المنطوقات، ووحدات كبرى هي التشكيلات الخطابية وهي مقولات خطابية تحكمها قوانين التكوين والتحول، وهكذا يختلف تحليل الخطاب فى الجملة واللسانيات عن تحليل القضية فى المنطق، ويتأسس عل التحليل الأركيلوجى الأثري.

إن المنهج التاريخي ينظر إلى التحولات من خلال الزمن، ويعتمد على السجلات الفنية للثقافة، ولكن الفولكلوريون يواجهون قلة فى المصادر المكتوبة عن المجتمعات التي يدرسونها. ولكن المشكلة التي تواجه الباحث فى مجال الفولكلور التاريخي هي مشكلة الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية، وإبداعات الخيال، ونوع التفاعل بينهما وتداخلهما معا.

وهذا موضوع صعب وشائك ويؤلف جانبا من مجال اكثر اتساعا وتعقيدا، وهي مشكلة العلاقة بين التاريخ والقصص والخيال الشعبي، فعلى الرغم من أنهما يعبران عن الوجود الإنسانى ويسهمان فى وصف الوضع التاريخي للإنسان، فكل من الأدب الشعبي والكتابة التاريخية لكل منهما طريقة وأسلوب خاص يختلف بها عن الآخر وهذا يجعل للتارخ فى الأدب الشعبي مفهوما خاصًا يرتبط بالجماعة التي انتجته.

أ.د. سوزان يوسف

كاتبة من مصر

الفهرس

مفتتح

4
شجرةُ حيَّةُ ومُثْمرة
علي عبدالله خليفة

تصدير

6
الفولكلور كمصدر للتاريخ
سوزان يوسف

آفـــاق

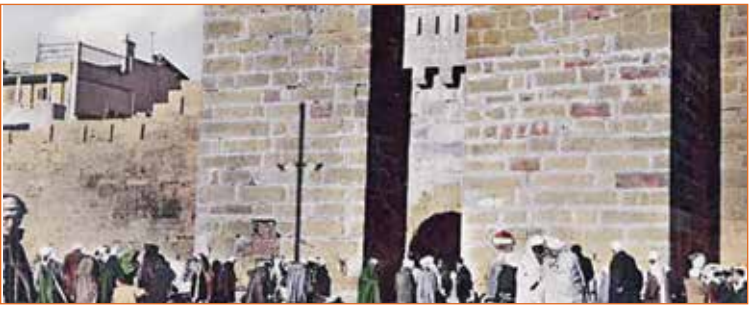
12
مشروع تـــوثـيق التراث الشعبي في المصادر العربية
مصطفى جاد

أدب شـعبي

26
الأمثال الشعبية المصريـــة:
قراءة في السمات البنائية والتكوينية
مرسي الصباغ

64
مسرحية كثها كالي (Kathakali)،
الفن الكلاسيكي من تراث الهند
محمد علي الوافي

82
الأصول المعجمية لبعض التّعبيرات الأجنبيّة ذات الصّبغة التّراثيّة في اللهجَة البَحرينيّة: مقاربة لظاهرة الاقتراض اللغويّ في العاميّة البحرينة (الجزء الثاني)
حسين علي يحيى



عادات وتقاليد

134
الطقوس والممارسات العقائديـة في المجتمع الشعبي
بـولاية تـبسة ودلالتها الاجتماعية
صبرينة بوقفة

144
الوشم : الرمز والمعنى
نورالهدى باديس

Index

موسيقى وأداء حركي

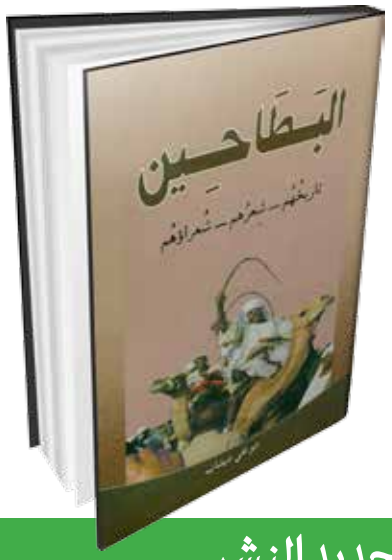
158
الرقصات الشعبية في الواحات البحرية
تامر يحيى عبد الغفار

172
الثقافة الشعبيّة والثقافة العالمة بين المعنى والمصطلح:
مقاربة اثنوموسيقولوجيّة حول الأغنية الشعبيّة
الزازية برقوقي

ثقافة مادية

190
عصرنة العمل الحرفي التقليدي: رصد بعض مظاهر التغير
"حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجا"
يوسف بواتاون

200
فن التطريز المغربي: مرآة الحضارة
الزبير مهداد

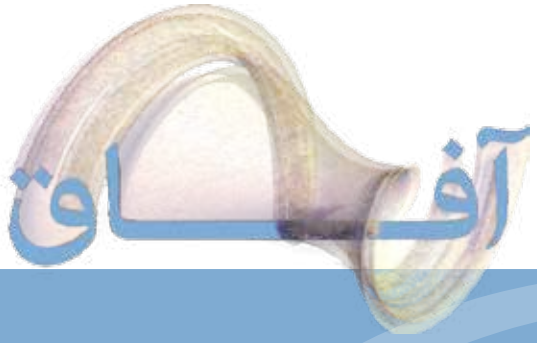


جديد النشر

214
دراسات حول فولكلور القبائل السودانية
وأمثالها الشعبية
أحلام أبو زيد

أصداء

232
مارسيل أولبرنت
الرحيل المفاجئ .. بصمت وهدوء
رئيس التحرير



مشروع تـوثـيق التراث الشعبي في المصادر العربـية

14

مشروع تـــوثـيق التراث الشعبي

في المصادر العربية

أ.د. مصطفى جاد - كاتب من مصر

إشكالية توثيق عناصر التراث الشعبي العربي الموجودة بالمصادر العربية، لا زالت قائمة في الأوساط العلمية المهتمة ببحث وتوثيق الثقافة الشعبية العربية.. ونقول إشكالية لأنها تمثل مشروعًا لم يتم حتى الآن، شأنه شأن المشروعات الأخرى "كأرشيف الفولكلور العربي"، و"أرشيفات الفولكلور الإقليمية"، و"بوابات التراث الشعبي" التي لم تُتح حتى الآن للمواطن العربي كي يتعرف تاريخ ثقافته وهويته الشعبية. غير أننا لم نيأس من الدعوة للم الشمل حول مشروع عربي يوثق لثقافة المنطقة وتراثها، والدعوة للوقوف على مشروع موحد يضم الجهود المبذولة في هذا الشأن.

ولعل التعامل مع المصادر العربية يكشف لنا تنوع اتجاهاتها وثراء ما تحمله من مضمون. حيث نجد أن العرب المسلمين قد تركوا لنا ذخيرة لا حصر لها من المؤلفات التي تناولت كافة الفنون والعلوم التي تعكس الثقافة العربية في جميع مراحلها، وتتضمن مواد تراثية شعبية سجلها العرب ولم يكن في ذهن من قاموا بتأليفها أنهم يسجلون - عن غير قصد - لنواحي الحياة الشعبية بالبيئات العربية آنذاك.

الجهود السابقة في توثيق المصادر العربية:

وهناك العديد من المحاولات التي نادت بأهمية توثيق التراث الشعبي الموجود بالمصادر العربية، ولعل أهمها وأسبقها محاولات محمد الجوهري الذي خصص فصلاً كاملاً بعنوان "جمع المادة الفولكلورية من المدونات" في كتابه الأهم "علم الفولكلور" الذي صدرت طبعته الأولى عام 1975، وقدم فيه رؤية علمية متطورة آنذاك، ظلت هي الأساس المنهجي في هذا المضمار.

يليها تجربة عز الدين اسماعيل في معاجم اللغة والتي عرض لها في دراسته المعنونة "في الطريق إلى جمع التراث الشعبي المدون: تجربة استطلاعية في معاجم اللغة". وقد أشار إلى أن هذه التجربة تهدف إلى التعرف على حجم المادة الشعبية التي تضمنتها معاجم اللغة الموسوعية، وهي تجربة استطلاعية وليست تجربة استقصائية، وتقوم على أساس من ضرورة قراءة هذه المعاجم بوصفها كتبًا لا معاجم. ويضيف عز الدين اسماعيل أنه لم يقرأ إلا الباب الأول، باب الألف، من هذه المعاجم الموسوعية، هما "لسان العرب المحيط" لابن منظور.. و"تاج العروس من جواهر القاموس" للزبيدي.. وقد بلغ مجموع المواد التي استخرجها سبعين مادة.

ولعله من المهم الإشارة في هذا السياق إلى أن كاتب السطور قد اشترك في جانب من أبحاثه في الدراسات العليا بالمعهد العالي للفنون الشعبية عام 1990 في استكمال هذه التجربة مع الدكتورة نبيلة ابراهيم التي كانت تدرس لمرحلة الدراسات العليا آنذاك. وقد عكفت بالفعل على توثيق بعض مواد التراث الشعبي من معجم لسان العرب لابن منظور.

وعودة للجهود السابقة.. فقد كان عقد السبعينات عقد الاهتمام بالكشف عن التراث الشعبي في المصادر العربية، وقد عكس هذا مجموعة الدراسات التي نُشرت معظمها بمجلة التراث الشعبي العراقية في هذا العقد تحديداً، فالبحث الببليوجرافي المبدئي يشير لتسجيل العديد من المحاولات والتجارب لبعض الباحثين ورصد منهجهم العلمي. وقد يكون وراءها مشاريع مكتملة أو اكتملت بعد نشر الفكرة. ففي عام 1972 كتب أحمد كمال زكي حول الأصمعي من وجهة نظر المأثورات الشعبية بمجلة عالم الفكر، ثم تلت ذلك مجموعة دراسات مجلة التراث الشعبي العراقية والتي بدأت بدراسة محسن جمال الدين عام 1973 حول المؤلفات الشعبية في تراثنا مطبقاً على كتاب "المستطرف في كل فن مستظرف"، وبعد عامين تناول ظاهر زركوش في مقال له حول ملامح من التراث الشعبي كتاب "مقامات الهمذاني"، وفي عام 1976 ظهرت دراستان في الموضوع نفسه، الأولى لصالح العزاوي حول "أبو حيان التوحيدي" كمدخل فولكلوري، والثانية لعبد الغني الملاح الذي تناول ومضات فولكلورية في شعر المتنبي وسلوكه. ولا زلنا في الدراسات المنشورة في مجلة التراث الشعبي العراقية، حيث نشر بطرس بهنام دراسته المعنونة "مقتطفات فولكلورية من مخطوطة

قديمة" عام 1979، وبعد عام واحد تناول صالح العزاوي الموروث الشعبي في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني عام 1980 بعد أن قدم لنا من قبل "أبو حيان التوحيدي" الذي اهتم به باحث آخر في العام نفسه، حيث نشر يوسف محمد علي دراسته حول "الحس الشعبي في تراث أبي حيان التوحيدي". وعلى هذا النحو نجد أن حقبة السبعينيات كانت هي الأكثر اهتمامًا بموضوع توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية.

أما عقد الثمانينات فقد شهد الاهتمام بعملية توثيق التراث الشعبي في المصادر العربية بصورة موسعة، فضلاً عن ظهور بعض الأطروحات الجامعية التي استخدم أصحابها مناهج متعددة في التطبيق. ومن بين نماذج التجارب التطبيقية سنجد دراسة صلاح الراوي حول "الفولكلور في كتاب حياة الحيوان للدميري" وهي في الأصل أطروحته لنيل درجة الماجستير مطلع الثمانينات من جامعة القاهرة، وقد نُشرت في مجلدين بالقاهرة عام 2003. وفي الفترة نفسها تقريباً - عام 1984 ناقش عبد العزيز سلام أطروحته للماجستير بعنوان "العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات للقزويني" غير أنها جاءت من جامعة شمس هذه المرة. وفي نهاية عقد الثمانينات رصدنا دراسة لرائج لطفي جمعه عام 1990 بعنوان "ألوان من المأثورات في التراث العربي الإسلامي".

أما عقد التسعينات فقد شهد استكمال التجارب التطبيقية في هذا الاتجاه ففي عام 1993 ناقش محمد مكي أطروحته حول موضوع "المأثورات الشعبية في كتاب الحيوان للجاحظ: تصنيف ودراسة" من جامعة القاهرة. ومنذ نهاية عقد الثمانينات وخلال عقد التسعينات شهد الوسط العلمي الفولكلوري مشاريع مخصصة لتوثيق التراث الشعبي العربي، على رأسها محاولة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ومحاولات رجب النجار واسماعيل الفحيل وزملائهما، والتي نُشر بعضها في مطلع القرن الحالي على نحو ما نجده في كتاب مرسي الصباغ "التراث الشعبي في كتب التراث". وهذه التجربة كانت ضمن مشروع علمي بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ولم يكتمل، وقد أسس له الدكتور رجب النجار رحمه الله أواخر عقد الثمانينات، وقد أطلعني النجار على منهج التصنيف ونماذج البطاقات التي تم إعدادها..إلخ، بما ينبئ بمشروع علمي كبير له خلفية مؤسسية. كما أطلعني اسماعيل الفحيل على تجارب كاملة أنجزها في توثيق عدة مصادر عربية، ويحتفظ بها في مكتبته، غير أنه لم يشأ نشرها، حتى يطمأن لمسألة حقوق الملكية الفكرية، على أساس أن هذا العمل كان ضمن مشروع جماعي.

تصنيف المصادر العربية:

صنف محمد الجوهري المصادر التراثية المدونة إلى عشرة أنواع هي: الأعمال الببليوجرافية - المؤلفات الموسوعية - الكتابات ذات الطبيعة الدينية - الكتب التاريخية - الكتب الجغرافية - الكتب الأدبية والأعمال الأدبية الشعبية - كتب العلوم الطبيعية العربية - الكتب الاجتماعية والفكرية - كتب الرحلات - الصحف بأنواعها. وهذا هو التصنيف العلمي لموضوعات التراث العربي عامة. وعند النظر إلى هذا الإرث الضخم سنجد إمكانية إعادة تصنيفه من وجهة نظر بحث التراث الشعبي إلى مسارين رئيسيين:

مصادر مباشرة في التراث الشعبي:

وهذا النوع من المصادر يتضمن مواد شعبية تعكس طبيعة العصر الذي أُلفت فيه، على نحو ما نجده في المصادر المرتبطة بالحكايات الشعبية

كحكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنة، ومئات الحكايات التي طُبعت متفرقة في كتيبات صغيرة، وكذا قصص الأولياء وكراماتهم (كقصة سيدي أحمد البدوي مع فاطمة بنت بري، وقصة سيدي ابراهيم الدسوقي.. إلخ). وإلى جانب الحكايات سنجد كتب السير الشعبية العربية كسيرة عنترة بن شداد، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة عنتر بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة حمزة البهلوان، وسيرة الزير سالم. كما يدخل في هذا الإطار أيضًا المصادر المرتبطة بالشعر الشعبي ككتب المواويل والإنشاد الديني، والتواشيح الدينية، وتمثل معظمها مصادر رئيسة في التراث الشعبي الإسلامي كمربعات ابن عروس وما شابه. ثم تأتي كتب الأمثال الشعبية: وهي شديدة الثراء في تراثنا الشعبي العربي والإسلامي ككتاب أمثال العرب لمؤلفه المفضل الضبي (168هـ)، ومجمع الأمثال لأبي الفضل الميداني (القرن الخامس الهجري)، وجمهرة الأمثال لأبي هلال العسكري (394 هـ). وأيضًا كتب الألغاز والأحاجي كالإعجاز في الأحاجي والألغاز لأبي المعالي سعد الدين البغدادي (ت: 568 هـ)، وهو أول معجم عربي يصلنا في هذا الباب.

وعلى هذا النحو يمكننا الوقوف على مئات المصادر التي يمكن أن تندرج تحت ما اصطلحنا عليه في العصر الحديث باسم "التراث الشعبي"، ككتب السحر والتطير، وكتب العلاجات الشعبية والتداوي، وكتب الفكاهة والنكت والنوادر، وكتب الحرف والصناعات الشعبية. كما قد نتوقف عند بعض المصادر التي تخصصت في واحد من العادات والتقاليد الشعبية ككتاب ابن العطار (724هـ) المعنون "رسالة في أحكام الموتى في غسلهم وتكفينهم ودفنهم والتعذية عليهم".

هذا النوع من المصادر تحتوي مواد شعبية صريحة وواضحة.. وتحتاج بداية لحصرها من الببلوجرافيات (كببليوجرافيا مصادر دراسة التراث الشعبي العربي)، ثم نقوم باستخلاص ما تحتويه من عناصر شعبية، ثم توضع في تصنيف عربي موحد، على نحو ما نجده في مكنز الفولكلور مثلاً، بحيث نستطيع تحويلها لقاعدة بيانات متخصصة كما سنذكر لاحقاً.

مصادر تتضمن مواد شعبية:

وهذا النوع من المصادر يتطلب جهدًا أكثر، حيث سنحتاج هنا للبحث والتنقيب عن المواد التي يتوفر فيها العنصر الفولكلوري بتصنيفاته المتعددة في المصدر الذي سيقع تحت أيدينا، وقد لا يعكس عنوانه بدقة ما يحتويه من مواد، على نحو ما نجده في الكتب الموسوعية ككتاب النويري نهاية الأرب في فنون الأدب، وكتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي، ومروج الذهب للمسعودي. وفي هذا الإطار تواجهنا مئات المصادر التي يمكن أن نستخلص منها عناصر متنوعة من المعتقدات والمعارف الشعبية حول السماء - الأرض - البحار والأنهار - الكواكب والنجوم - الحيوان - المعادن - الأزمنة والفصول والأيام والشهور.. إلخ. فضلاً عن الكتب ذات الصبغة الدينية كإحياء علوم الدين للغزالي (وبخاصة القسم الثاني الذي يتناول العادات والآداب الإنسانية كعادات الطعام والزواج وآداب السلوك). وكذا كتب العلوم الطبيعية والمؤلفات الجغرافية والكتب المصنفة تحت اسم "أدب الرحلات".

وفي هذا الإطار أيضًا نحتاج لقراءة المصدر كاملاً بعناية، لنتوقف من حين لآخر عند فقرة أو أكثر تحتوي معرفة شعبية، أو عادة، أو معتقد، أو حرفة تقليدية ضمن سياق المصدر، الذي قد يكون صاحبه يتناول حادثة ما، أو يصف بلداً معينة، أو يسرد تاريخ حقبة ما.. إلخ.

وهـذا النوع مـن المصـادر يحتاج لجهـد أكبر- كما أشـرنا - في التوثيق، على عكس النوع الأول الذي يتضمـن نصوصاً صريحة في التراث الشـعبي.

مصادر رئيسية في التراث العربي:

كتب جـلال أمـين، في إطـار تناولـه لموضوع إعادة تقديـم كتب التراث العربي للشـباب، مقالاً حمل عنوان "أهـم مائة كتاب في الـتراث العربي"، وقـد اختار مائة كتاب من الـتراث العربي كبداية لمشـروع إعادة نشـر وتقديم هذا التراث، مشيراً إلى أن هذه القائمـة هي قائمة مبدئية بأسـماء مـا اعتبرها أهم مائة كتـاب في الـتراث العـربي القديم، وهو اختيـار شـخصي كان ثمـرة أكثر من خمسـين عاما قضاها بين كتـب التراث. كما يؤكـد على أنه لا شـك في أن البعض قد يعترض علـى إيراد بعض المؤلفـات في هـذه القائمـة، أو علـى إغفـال بعض المؤلفات منهـا.. غير أن الأمر لا يعـدو لديه مجرد رأي شـخصي، وفتح باب المناقشة.

وهذه هي القائمة التي اقترحها:

الكتاب	المؤلف	الموضوع	تاريخا الميلاد والوفاة
المعلقات السبع (شرح الزوزني)	-	شعر	-
كليلة ودمنة	عبدالله بن المقفع	قصص	757 - 721
السيرة النبوية	محمد بن إسحاق	سيرة	768 - 704
ديوان بشار بن برد	بشار بن برد	شعر	784 - 714
كتاب سيبويه	سيبويه	نحو	793 - 761
ديوان أبي نواس	أبو نواس	شعر	814 - 747
الرسالة	الشافعي	فقه	820 - 767
المغازي	الواقدي	سيرة	823 - 747
طبقات فحول الشعراء	محمد بن سلام الجمحي	نقد أدبي	845 - 756
الطبقات الكبرى	محمد بن سعد	سيرة وتراجم	845 - 784
ديوان الحماسة (شرح المرزوقي)	أبو تمام	شعر	846 - 806
ديوان أبي تمام	أبو تمام	شعر	846 - 806
الجبر والمقابلة	محمد بن موسى الخوارزمي	رياضة	848 - 780
الحيوان	الجاحظ	علم الحيوان-أدب	869 - 776
رسائل الجاحظ	الجاحظ	أدب	869 - 776
صحيح البخاري	البخاري	حديث	870 - 810
عيون الأخبار	ابن قتيبة	أدب	889 - 828
فتوح البلدان	البلاذري	تاريخ	892 -
الأخبار الطوال	أبوحنيفة الدينوري	تاريخ	895 -

الكتاب	المؤلف	الموضوع	تاريخا الميلاد والوفاة
ديوان ابن الرومي	ابن الرومي	شعر	836 - 896
ديوان البحتري	البحتري	شعر	797 - 821
الكامل	المبرد	لغة	825 - 898
تفسير الطبري	الطبري	تفسير	838 - 923
تاريخ الرسل والملوك	الطبري	تاريخ	838 - 923
الحاوي	أبوبكر الرازي	طب	865 - 925
الزيج	النبتاني	فلك	858 - 929
مقالات الإسلاميين	أبوالحسن الأشعري	علم الكلام	873 - 935
العقد الفريد	ابن عبد ربه	أدب وتاريخ	860-940
مروج الذهب	المسعودي	تاريخ	956-
ديوان المتنبي	المتنبي	شعر	915-965
المواقف	النفري	تصوف	965-
كتاب الأغاني	أبوالفرج الأصبهاني	أدب وتاريخ	897-967
الأمالي	أبوعلي القالي	لغة	901-967
ديوان أبي فراس	أبو فراس	شعر	932-968
رسائل إخوان الصفا	إخوان الصفا	فلسفة	القرن العاشر الميلاد
نشوار المحاضرة	القاضي التنوخي	قصص	940-998
الفهرست	ابن النديم	ببلوجرافيا	995-
ما يحتاج إليه الصناع من أعمال الهندسة	البوزجاني	هندسة	940-998
أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم	محمد بن أحمد المقدسي	جغرافيا	948-1000
الخصائص	ابن جني	لغة	932-1002
الإمتاع والمؤانسة	أبوحيان التوحيدي	أدب	932-1023
المقابسات	أبوحيان التوحيدي	أدب	932 - 1023
الهوامل والشوامل	التوحيدي/مسكوية	أدب	932 - 1023
تجارب الأمم	مسكويه	أدب وفلسفة	932-1023/- 1030
القانون في الطب	ابن سينا	طب	980-1037
الإشارات والتنبيهات	ابن سينا	فلسفة	980 - 1037
كتاب المناظر	ابن الهيثم	بصريات	569 - 1039

الكتاب	المؤلف	الموضوع	تاريخا الميلاد والوفاة
تحقيق ما للهند	البيروني	جغرافيا وفلسفة	973 - 1048
اللزومات	أبوالعلاء المعري	شعر	973 - 1057
الأحكام السلطانية	الماوردي	شريعة	1058
المحلى	ابن حزم	فقه	994-1064
طوق الحمامة	ابن حزم	أدب	994-1064
الفصل في الملل والأهواء والنحل	ابن حزم	دين	994-1064
الرسالة القشيرية	القشيري	تصوف	998-1074
أسباب نزول القرآن	الواحدي	أسباب النزول	1075
المقتبس من أنباء أهل الأندلس	ابن حيان القرطبي	تاريخ	987-1076
أسرار البلاغة	عبدالقاهر الجرجاني	نقد أدبي	1078
سيرة المؤيد في الدين بقلمه	المؤيد في الدين	سيرة ذاتية	999-1087
شرح كتاب السير الكبير	السرخسي	قانون دولي	1090
إحياء علوم الدين	الغزالي	دين وتصوف	1058-1111
المنقذ من الضلال	الغزالي	سيرة ذاتية	1058-1111
تهافت الفلاسفة	الغزالي	فلسفة	1058-111
مقامات الحريري	الحريري	قصص	1054-1122
أمثال الميداني	الميداني	أمثال	1124
الكشاف	الزمخشري	تفسير	1075-1144
الملل والنحل	الشهرستاني	دين	1086-1153
نزهة المشتاق في اختراق الآفاق	الإدريسي	جغرافيا	1100-1166
حي بن يقظان	ابن طفيل	فلسفة-قصص	1105-1185
كتاب الاعتبار	أسامة بن منقذ	تاريخ-سيرة ذاتية	1095-1188
فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال	ابن رشد	فلسفة	1126-1198
تهافت التهافت	ابن رشد	فلسفة	1126-1198
المنتظم	ابن الجوزي	تاريخ	1116-1200
رحلة ابن جبير	ابن جبير	أدب رحلات	1145-1217
معجم البلدان	ياقوت الحموي	جغرافيا	1179-1229
معجم الأدباء	ياقوت الحموي	تراجم أدبية	1179-1229

الكتاب	المؤلف	الموضوع	تاريخا الميلاد والوفاة
الكامل في التاريخ	عز الدين بن الأثير	تاريخ	1160-1233
الفتوحات المكية	ابن عربي	تصوف	1165-1240
مقدمة ابن الصلاح	ابن الصلاح	حديث	1181-1243
شرح نهج البلاغة	ابن أبي الحديد	تاريخ ولغة وأدب	1190-1257
طبقات الأطباء	ابن أبي أصيبعة	تراجم	1204-1270
تفسير القرطبي	محمد بن أحمد القرطبي	تفسير	1272
وفيات الأعيان	ابن خلكان	تراجم	1211-1282
تنقيح الأبحاث للملل الثلاث	ابن خلكان	تراجم	1211-1282
شرح تشريح القانون لابن سينا	ابن النفيس	طب	1210-1288
الحكم العطائية	ابن عطاء الله	تصوف	1259-1309
لسان العرب	ابن منظور	معاجم	1233-1312
جامع الرسائل	ابن تيمية	شريعة	1263-1328
نهاية الأرب	النويري	موسوعات	1279-1332
رحلة ابن بطوطة	ابن بطوطة	رحلات	1304-1368
الإحاطة في أخبار غرناطة	ابن الخطيب	تاريخ وأدب	1313-1374
مقدمة ابن خلدون	ابن خلدون	فلسفة تاريخ	1332-1406
صبح الأعشى	القلقشندي	موسوعات	1355-1418
السلوك لمعرفة دول الملوك	المقريزي	تاريخ	1364-1442
الخطط المقريزية	المقريزي	جغرافيا	1364-1442
بدائع السلك في طبائع الملك	ابن الأزرق	سياسة وفلسفة تاريخ	1427-1489
الإتقان في علوم القرآن	السيوطي	علوم القرآن	1445-1505
المزهر	السيوطي	لغة	1445-1505
نفح الطيب	المقري التلمساني	تاريخ - أدب	1591-1631
ألف ليلة وليلة	-	قصص	-
عجائب الآثار	الجبرتي	تاريخ	1753-1825

ونتصور أن هذه القائمة من الممكن أن تشكل بداية مهمة في مشروع توثيق تراثنا الشعبي العربي المدون.. وإن كانت تحتاج لبعض التعديلات البسيطة، غير أنها تضع أمامنا خريطة موضوعية وتاريخية لتراثنا العربي، كخلفية يمكن البناء عليها. وهناك مصدر آخر قد يساعدنا بشكل كبير في اختيار قائمة المصادر التي نبدأ بها، وأقصد هنا مجلة "تراث الإنسانية" التي كانت

تصدر عن دار الكتب عقد الستينيات، وقد أعادت الهيئة المصرية العامة للكتاب نشرها منتصف التسعينيات.. هذه المجلة تضم تعريفاً مفصلاً بأقلام كبار الكتاب في القرن العشرين لأمهات المصادر العربية والغربية، ومن بين المصادر التي تناولتها المجلة بالشرح والتحليل: السلوك للمقريزي- نكت الهميان في نكت العميان للصفدي - الحيوان للجاحظ - الكامل في التاريخ لابن الأثير- الأحياء للغزالي - النجوم الزاهرة لابن تغربردي - حسن المحاضرة للسيوطي - رسالة الغفران للمعري - آداب الكاتب لابن قتيبة - وفيات الأعيان لابن خلكان - دلائل الإعجاز للجرجاني - الخصائص لابن جني - عيون الأخبار لابن قتيبة - نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري - سقط الزند للمعري - تحديد نهايات الأقاليم للبيروني - كليلة ودمنة- الكامل للمبرد - رحلة ابن بطوطة - منطق الشفاء لابن سينا - عجائب المخلوقات للقزويني - سراج الملوك للطرطوشي - الجامع لمفردات الأدوية والأغذية لابن البيطار - الإفادة والاعتبار للبغدادي - موطأ مالك - فتوح مصر لابن عبد الحكم - سيرة عنترة - سيرة بني هلال - سيرة الأميرة ذات الهمة - معجم الأدباء لياقوت الحموي - تاريخ الأمم والملوك للطبري - طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي - كتاب سيبويه - الرسالة للشافعي - الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي - حي بن يقظان لابن طفيل - كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري - القانون المسعودي للبيروني - الموسيقي الكبير للفارابي - الخطط التوفيقية لعلي مبارك.

وهذه القائمة تتداخل مع قائمة جلال أحمد أمين، وتكملها في بعض المصادر التي يحتاجها الدرس الفولكلوري، كسيرة عنتر بن شداد، وسيرة الأميرة ذات الهمة، والسيرة الهلالية، والموسيقي الكبير للفارابي، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي.. إلخ. غير أن أهم ما يميز قائمة تراث الإنسانية، أنها ليست مجرد قائمة مقترحة، بل تشمل عرضاً مفصلاً لكل مصدر، بداية من العصر الذي ظهر فيه هذا المصدر، وسيرة حياة المؤلف، ومضمون ما جاء بالمصدر، والهدف منه، ومكانة المعلومات الواردة به نسبة لعصره، وعلاقة المؤلف بمن حوله من المؤلفين في عصره..إلخ.

وإذا نجحنا في استخلاص العناصر الشعبية من هذه المصادر نكون قد كشفنا النقاب عن مئات الأسئلة حول مصادر ثقافتنا العربية، وامتدادها أو انقطاعها عن ثقافتنا المعاصرة، أو طرائق تحويرها، أو تبدلها، إلى آخر هذه التساؤلات التي تفسر لنا الظواهر الشعبية التي نعيشها، وأسبابها.

منهج التوثيق:

يكشف منهج التوثيق المتبع لعناصر التراث الشعبي الموجودة في مصادرنا العربية عن تحقيق العديد من الأهداف من بينها إتاحة رصد البعد التاريخي لعناصر التراث الشعبي العربي، ومدى الانتشار والتغير مقارنة بما يتم الآن، بل وتفسيره في بعض الأحيان. ومن ثم يمكننا تتبع العناصر الشعبية العربية التي لا زالت تمارس حتى الآن، إذ سيكشف التحليل النظري مقارنة تلك العناصر بما يتم جمعه ميدانياً. كما يكشف المنهج نفسه عن عناصر التراث الشعبي العربي التي طرأت عليها تغيرات سواء في الشكل أو المضمون. وأخيراً عناصر التراث الشعبي العربي التي كانت تمارس في زمن ما غير أنها اختفت تمامًا.

ونود أن نشير هنا إلى أننا لسنا بصدد توثيق كل مصدر عربي على حده ونشره كما تم في المحاولات السابقة، بل إننا بصدد توثيق العناصر الشعبية وتجميعها وتصنيفها تحت رؤوس موضوعات محددة، وتواريخ متتابعة. على سبيل المثال إذا كان لدينا عنصر حول "التفاؤل" أو "التشاؤم"، فإن

هذا الموضوع سيوثق أسفله جميع المواد الموجودة بالمصادر، في ترتيب زمني، أي أننا سنتعرف على ما أورده ابن قتيبة من روايات حول "التفاؤل"، وكذا المسعودي، والدميري، وابن الأثير..إلخ حول الموضوع نفسه، وكل منهم يمثل مرحلة تاريخية وجغرافية محددة.. ومن ثم نتعرف على الثقافة الشعبية العربية المرتبطة بهذا العنصر في البيئات العربية في عصورها المختلفة.

وسوف نعرض هنا لبعض النماذج الممثلة لبعض الظواهر الشعبية الموجودة في بطون تلك المدونات، التي قد لا نستطيع الوصول إليها دون منهج رصين في التوثيق العلمي.

معتقدات حول الحيوان:

الحدأة طائر معروف، وكنيته أبو الخطاف، وأبو الصلت، يصيد الجرزان وكان من أصيد الجوارح، فانقطع عنه الصيد لدعوة سيدنا سليمان (تاج العروس للزبيدي).

الأعمال السحرية:

التأخيذ أن تحتال المرأة بحيل في منع زوجها من جماع غيرها، وذلك نوع من السحر. والأُخذة: رُقية تأخذ العين ونحوها، كالسحر، أو خرزة يؤخذ بها النساء الرجال - من التأخيذ. وآخذه: رقاه. (لسان العرب لابن منظور).

الأدوات السحرية:

أنا صنعت لك منطقة وهي من الجلد المدبوغ، وقد علم الله أنها أحسن من القلنسوه، فإن هذه القلنسوه لا تقع لها إلا إخفاء لا بسها عن أعين الناس، وأما أنا فقد صنعت لك منطقة إذا تحزمت بها وحاربت العسكر كثيراً أو قليلاً، ولم يجدوا لهم اصطبارا بين يديك ولا يقدرون عليك. وأول ما يحارب بها في العساكر الذين بين يديك إذا نزلت إلى العومات، فإنهم لا يجدون لهم من صبر ولا ثبات للوقوف بين يديك. ثم إن الحكيمة عاقلة أخرجت منطقة وهي من جلد الغزال، وقد نقشت عليها أسماء وطلاسم بقلم يونانى وقدمتها للملك سيف، وقالت له تحزم بها حالاً سريعاً في هذه الساعة، وانزل على هؤلاء الأعداء، وضع فيهم الحسام حتى تشتتهم في البراري والآكام (سيرة سيف بن ذي يزن).

الحسد:

كانت العرب في الجاهلية إذا بلغ الرجل منهم ألفاً (أي صار يملك ألف بعير) فقأ عين بعير منها وسرحه، أي لا ينتفع به (تاج العروس للزبيدي).

التفاؤل والتشاؤم:

قال عكرمة: كنا جلوساً عند ابن عمر وابن عباس رضي الله عنهما، فمر طائر يصيح، فقال رجل من القوم: خير.. خير. فقال ابن عباس: لا خير ولا شر. فخرج يريد بعض بني مخزوم، فبينما هو يسير عنّ له ظبي فكره ذلك ومضى، فإذا هو بغراب يبحث التراب على وجهه فكره وتطير منه (عيون الأخبار لابن قتيبة).

معتقدات حول الأشجار:

عن كعب قال: كانت الشجرة تنبت محراب سليمان النبي وتكلمه بلسانٍ ذلق فتقول: أنا شجرة كذا وفي دواء كذا. فيأمر بهم سليمان فيكتب اسمهم ومنفعتهم وصورهم، وتقطع وترفع الخزائن، حتى كان آخر ما جاء منهم الخرّوبة، فقالت أنا الخرّوبة. فقال سليمان: الآن نعيت إلى نفسي وأذن خراب بيت المقدس (عيون الأخبار لابن قتيبة).

آداب السلوك:

قرأت في كتاب للهند أنه قد قيل في الفراسة والتّوسم: إنه من صغرت عينه، ومال أنفه إلى أيمن شقّيه، وبعد ما بين حاجبيه، وكانت منابت شعره ثلاثاً ثلاثاً، وطال إكبابه إذا مشى، وتلفّت تارة بعد أخرى، غلبت عليه أخلاق السوء (عيون الأخبار لابن قتيبة).

صفات الإنسان:

قال هشام بن عبد الملك يُعرف حمق الرجل بأربعٍ: بطول لحيته، وبشناعة كنيته، ونقش خاتمه، وإفراط شهوته؛ فدخل عليه ذات يوم شيخٌ طويل العثنون، فقال هشام: أما هذا فقد جاء بواحدة، فانظروا أين هو من الثلاث (عيون الأخبار لابن قتيبة).

الحكايات الشعبية:

الرجل يجلس للصيد ويقع الحيوان البري (الغزالة) في شباكه فيطلقه - الغريب يسأل عن سر إطلاقه للحيوان فيخبره أنه يشبه حبيبته (حياة الحيوان للدميري).

حكايات الأنبياء:

المنجمون يحذرون الملك من مولد طفل (في ليلة محددة) يهدد ملكه، فيأمر الملك بقتل مواليد هذه الليلة - الشخص المقدس (النبي) يولد في نفس الليلة - الأم تخفيه في بيت الحيوان (حياة الحيوان للدميري).

الأزياء الشعبية:

كان إدريس النبي عليه السلام أول من خط بالقلم، و أول من خاط الثياب و لبسهم، و كان من قبله يلبسون الجلود (عيون الأخبار لابن قتيبة).

المزمار:

كانت لداود نبي الله معزفةٌ، يضرب بها إذا قرأ الزبور، فكان إذا قرأ اجتمع إليه الإنس والجن والطير فبكى وأبكى من حوله. ولهذا قيل: مزامير داود، كأنه أغاني داود (عيون الأخبار لابن قتيبة).

ومن الطبيعي أن ترتيب هذه المواد يحتمل أكثر من تصنيف، فضلاً عن أن المسألة لا ترتبط بالتصنيف فقط على هذا النحو، بل ستحتاج لعمليات تكشيف دقيقة، وعمل روابط بين كل مادة والمواد ذات العلاقة..إلخ. وهي مسألة تحتاج لدراسة أخرى متخصصة لشرح أكثر تفصيلاً. وعلى هذا النحو الذي عرضناه من نماذج المواد الشعبية بالمصادر العربية، يمكننا جمع آلاف العناصر التراثية الشعبية، والتي يمكننا من خلالها رصد العناصر الشعبية التي اخترقت الزمن وبقيت كما هي، أو تلك التي تغيرت بفعل التطور الطبيعي للبشرية، أو تلك التي بقيت بعض آثارها.

نحن في حاجة ملحة وضرورية لجمع الجهود التي بُذلت في توثيق تراثنا الشعبي في المصادر العربية.. فلا شك أن هذه الجهود حملت بين أعطافها أفكاراً وأساليب متعددة في منهجية التوثيق، فضخامة المصادر جعل من محاولات التوثيق مسألة معقدة وتحتاج إلى جهد جماعي ومؤسسي. غير أن الإطار المؤسسي هنا لم يكتمل، ومن ثم فخارطة الجهود السابقة في توثيق تراثنا الشعبي العربي حفلت بجهود فردية من هنا وهناك.. ولم تلتق تلك الجهود في مشروع موحد مكتمل حتى الآن. ومن ثم فالمسألة تحتاج إلى وضع خطة عربية رصينة لعمل قاعدة بيانات لهذا التراث ونشره في جميع أقطار الوطن العربي.. وتوثيق المواد الشعبية النظيرة التي لا زالت تمارس حتى الآن، ومن ثم نستطيع استعادة التراث والمأثور في آن. ولعل مكنز الفولكلور العربي الذي نسعى لإنجازه في هذه الآونة يمكن أن يكون الوعاء العلمي الذي يستوعب هذه المعلومات التي قطعاً ستتجاوز آلاف العناصر إلى ملايين العناصر. والأمر يحتاج لجهد غير عادي يبدأ بحصر المصادر والتوثيق الببليوجرافي لها، ثم توزيع المواد على الباحثين، والبدء في عمليات استخلاص المعلومات، ثم توثيقها وتصنيفها، ثم تأتي مرحلة إعداد قاعدة بيانات وعمليات وإدخال البيانات التراثية، ثم البيانات الميدانية، ثم المواد المصورة والمسجلة والفيديو..إلخ.

ونزعم أن الفرصة مهيأة في هذه المرحلة لتوثيق التراث الشعبي في المصادر العربية لما يتوفر لدينا الآن من إمكانيات وتقنيات وسواعد عربية مدربة تستطيع أن تنهض بهذا العمل المهم.

هو حلم مشروع ولكنه ليس بعيدًا عن قدراتنا وخبراتنا في الجمع الميداني والتوثيق.

المصادر والمراجع:

1. أحمد كمال زكى، الأصمعى من وجهة نظر المأثورات الشعبية - عالم الفكر- مج3،ع1(ابريل، مايو، يونية 1972)، ص227-258.
2. بطرس بهنام سليمان (تحقيق)، مقتطفات فولكلورية من مخطوطة قديمة، التراث الشعبى - س1، ع2/1(1979).- ص117-150.
3. جلال أحمد أمين. أهم مائة كتاب في التراث العربي القديم، مجلة العربي.
4. رابح لطفى جمعه. ألوان من المأثورات فى التراث العربى الإسلامى، المأثورات الشعبية، ع17(يناير - فبريـر- مارس 1990)، ص67-75.
5. صالح مهدى العزاوى، أبو حيان التوحيدى: مدخل فولكلورى، التراث الشعبى، س7، ع1(1976)، ص83-88.
6. صالح مهدي العزاوي. الموروث الشعبي في كتاب الأغاني، التراث الشعبي، س11، ع3 (1980)، ص89-121.
7. صلاح الراوى. الفولكلور في كتاب حياة الحيوان للدميرى، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003، (مكتبة الدراسات الشعبية ؛ 74)، 2 مج، أصلاً (أطروحة ماجستير)، جامعة القاهرة ، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.
8. ظاهر شوكت زركوش، ملامح من التراث الشعبى في مقامات الهمذانى، التراث الشعبى، س6، ع1(1975)، ص85-90.
9. عبد الغنى الملاح. ومضات فولكلورية في شعر المتنبى وسلوكه، التراث الشعبى، س7، ع7(1976)، ص5-15.
10. عبد المنعم عبد العزيز سلام. العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى، القاهرة، 1984، 461ص، أطروحة (ماجستير)، جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.
11. عز الدين اسماعيل. في الطريق إلى جمع التراث الشعبي المدون: تجربة استطلاعية في معاجم اللغة، التراث الشعبي(1976).
12. محمد الجوهرى. علم الفولكلور: دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية،ط1، 1975، ج1، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1990، 545ص، (علم الاجتماع المعاصر؛ الكتاب السابع عشر)، طبعات متعددة.
13. محمد الجوهرى. مصادر دراسة الفولكلور العربى: قائمة ببليوجرافية مشروحة، القاهرة : دار الثقافة، 1982، 718ص.
14. محمد مغربي محمد مكي. المأثورات الشعبية في كتاب الحيوان للجاحظ: تصنيف ودراسة / إشراف أحمد مرسي، القاهرة، 1993، 236ص، أطروحة (ماجستير)، جامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغةالعربية.
15. مصطفى جاد، نظريتى في أرشيف الفوكلور: 1-التأسيس، القاهرة: أكاديمية الفنون، 2005، 121ص، (دفاتر الأكاديمية؛10)

http://arabicollege.com/wp-content/uploads/2016/04/LaylaMajnun.jpg

الأمثال الشعبية المصريــة قراءة في السمات البنائية والتكوينية
26

مسرحية كثها كالي (Kathakali)، الفن الكلاسيكي من تراث الهند
64

الأصول المعجمية لبعض التّعبيرات الأجنبيّة ذات الصّبغة التّراثيّة في اللهجَة البَحرينيّة مقاربة لظاهرة الاقتراض اللغويّ في العاميّة البحرينة (الجزء الثاني)
82

(1)

الأمثال الشعبية المصريـــة

قراءة في السمات البنائية والتكوينية

د. مرسي السيد مرسي الصباغ - كاتب من مصر

في الموروث العربي القديم قيل (أسير من مثل)، وفي الأمثال الشعبية المصرية يقال (المثل للكلام زي البرهان للقضية) هذا معناه أن المثل له قيمة علمية وضرورية للحديث أو للحوار أو للنقاش لأن فيه برهانا قويا للقضية المطروحة عند الاختلاف عليها وليس لمجرد التسلية والفكاهة، كما أن الأمثال تعد خلاصة تجارب الشعوب، (حكم بليغة، صيغ محكمة، معاني كثيرة في جمل صغيرة)، هكذا هي الفلسفة الشعبية، أمثال نستند إليها في محطات كثيرة من حياتنا حيث غرس وتنمية القيم على اختلاف أنواعها.

هذا وقد تعارف الدارسون جميعاً مع اختلاف اللغات على أن المثل له مورد ومضرب، فالمورد هو الموقف الذي قيلت فيه العبارة أول ما قيلت، والمضرب هو كل موقف يمكن أن يتمثل بها فيه، لذا فالمثل هو القول السائر الممثل بمضربه أى الحالة الأصلية التى ورد فيها الكلام إذ يشَّبَه به الحال الثاني بالأول، وفي اللغة العربية خرج لفظ المثل إلى معانٍ أخرى حيث اتسع معنى الكلمة لدلالات كثيرة فأصبحت تدل على معاني (الخبر - الحديث - الصفة - العبرة - الآية أو الحجة - المثال أو المقدار - القول المأثور أو ما يضرب به الأمثال والمكانة العليا أو القدر الأعظم والقدوة أو النموذج الذى يحتذى إلى غير ذلك من معانٍ مستوحاة من أصل المادة اللغوية لكلمة المثل)[1].

هدف الدراسة:

لما كان الهدف الأساسي للأمثال الشعبية هو غرس وتنمية القيم على اختلاف أنواعها، ولما كان المثل الشعبي يلعب دورا متميزا في ابراز القيم الاجتماعية (كالترابط الاسري والمجتمعي والاحترام والتقدير، ولما كان للمثل دور في تنمية القيم الاقتصادية في المجتمع مثل العمل والحرص عليه وتقديره والدقة والمحافظة على الثروات الطبيعية والوعي بأهمية القيم الاقتصادية، ولما كان أفراد المجتمع يسعون بتداول المثل الى المحافظة على ترسيخ معاييرهم الدينية والأخلاقية، ولما كانت الأمثال تعد بمثابة المعايير الأخلاقية التي يضعها عقلاء القوم لتكون ضابطا سلوكيا ومنهجا أخلاقيا لعامتهم وخاصتهم يتناقلها الخلف عن السلف... لذا فان هذه الأمثال خضعت بوعي أو بلا وعي لكثير من التحويرات والتغييرات والابداعات أفرزتها الذاكرة الجمعية مما جعل لها خصوصية ثقافية تعكس بها موروث الأمة وتعكس بها تطور الوعي الشعبي وتحولات المجتمع.

لكل هذا كانت الأمثال في حاجة إلى تحليل فني وفق مداخل منهجية متنوعة تثبت القيمة العلمية للأمثال الشعبية المصرية.

وهذا ما تهدف اليه الدراسة .....

منهج البحث:

المنهج في اللغة يعني الطريق الواضح، ونهجَ الطريق بمعنى أبانه وأوضحه ونهجه بمعنى سلكه بوضوح واستبانه[2]، قال تعالى ﴿ولكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا﴾[3] أي لكل منكم جعلنا طريقا واضحا للسير عليه ومن ثم فالمنهج هو الطريق الواضح المستقيم والبين والمستمر للوصول إلى الغرض المطلوب أو تحقيق الهدف المنشود، كما يعني كيفية أو طريقة فعل أو تعليم شيء معين وفقا لبعض المبادئ بصورة مرتبة ومنسقة ومنظمة ، أما المنهج بمعناه الفني العلمي والاصطلاحي الدقيق فيقصد به: "الطريق الأقصر والأسلم للوصول إلى الهدف المنشود. كما عرف أنه "فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار العديدة إما من أجل الكشف عن الحقيقة حين نكون جاهلين بها وإما من أجل البرهنة عليها للآخرين حين نكون عارفين بها"[4]، أو أنه "الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحدد عملياته، حتى يصل إلى نتيجة معلومة، أو هو "مجموعة الإجراءات الذهنية التي يتمثلها الباحث مقدما لعملية المعرفة التي سيقبل عليها من أجل التوصل إلى حقيقة المادة التي يستهدفها[5] وعليه فالمنهج عملية فكرية منظمة أو أسلوب أو طريق منظم دقيق وهادف يسلكه الباحث المتميز بالموهبة والمعرفة والقدرة على الإبداع مستهدفا إيجاد حلول لمشاكل أو ظاهرة بحثية معينة.

ولطالما أن الأمر كذلك فان هذه الدراسة سوف تعتمد على منهج البنيوية التكوينية والذى يقوم على أساس مفهوم البنيوية (Structure)، ومفهوم التكوينية[6] (Genese).

فالبنيويـة[7] هي التي تـدرس النسـيج الجمالي الـذي تنتظـم فيـه مفاصل النـص في مسـتوياته السردية والذهنية بعلاقات تشابكية ومنسجمة ومؤولـة تركيبيا ودلاليا وتداوليـا، بمعنى أنها تعتبر العمل الأدبي كلا شـاملا مكونا من عناصر مختلفة متكاملـة فيما بينها، ودراسـتها في نفسـها أولا وفي علاقاتهـا المتبادلـة تحـدد في نهايـة الأمـر البنيـة الأدبيـة المتكاملة وعليه فان مسـتويات الدراسـة البنيويـة هي:

- المستوى الصوتي حيث دراسـة الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسـيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.
- المسـتوى الصـرفي حيـث دراسـة الوحـدات الصرفيـة ووظيفتهـا في التركيـب اللغـوي.
- المسـتوى المعجـمي حيـث يـدرس الخصائـص الحسـية والتجريديـة للكلمـات.
- المسـتوى النحوي حيث يدرس تأليف وتراكيب الجمل وخصائصها الدلالية.
- المسـتوى القولي حيـث يـدرس تراكيب الجمل الكـبرى وخصائصها.
- المسـتوى الـدلالي حيث يحلـل المعاني بالاسـتفادة مـن علم النفـس وعلـم الاجتماع.
- المسـتوى الرمـزي حيث الكشـف عـن الأبعاد الدلاليـة والرمزية للغـة أو التأويل.

ومـن هنا يمكـن القول بـأن البنيويـة طريقة وصفيـة في قـراءة النـص الأدبي لا تهتـم بالمضمون المباشـر، بـل تركز على شـكل المضمـون وعناصره وبنـاه الـتي تشـكل نسـقية النـص في اختلافاتـه وتآلفاته.

أماالتكوينيـة[8] فهـي التي تـدرس الدلالات الموروثـة عن النص والتي لعبـت دورا في إعداد النص وتكوينـه ومن ثـم فهي تـدرس النـص الأدبي منذ لحظـة تكونه في ذهـن صاحبه حتى شـكله الأخير لكن ليس على أسـاس زمني يعيد الـشيء المدروس إلى تاريـخ ولادته ونشـأته، وإنما على أسـاس يرتبط بالأعمـال والتصرفـات الإنسـانية، إذ يكون فهم النـص محاولـة لإعطـاء جـواب بليـغ علـى وضع إنسـاني معين؛ لأن التكوينيـة هنا تُقِيـم توازناً بين الفاعـل وفعلـه أو بين الأشـخاص والأشـياء. أي أن صفـة التكويـن تعـني الدلاليـة، دون الرجـوع إلى النشـأة بالضرورة.

خطوات المنهج البنيوي التكويني:

- الخطوة الأولى:

البدء بقراءة ألسـنية للنـص، وذلك عن طريق تفكيـك بنياتـه إلى وحداتـه الصغـرى الدّالـة، وذلك باكتشـاف "البنية السـطحية" للنص، وبيـان بنيـات الزمـان والمـكان فيه. ثـم تركيب هذه الأجـزاء للخروج منها بتصـور (البنية العميقة) للنص، أو رؤية العالم كما تجسـدت في الممارسـة الألسـنية للنص[9].

- الخطوة الثانية:

إدماج هـذه البنيات الجزئية للوحـدات الدالة في بنيـة أكـثر اتساعاً. وتفكيك هـذه البنية الأشـمل، أيضاً، للعثور على دلالتها الشـاملة. وبهذا ننتقل مـن "النص الماثـل" إلى "النـص الغائب"، وذلـك أن النـص الماثـل ليـس ذرة مغلقـة على نفسـها، بل هـو نتـاج اجتماعـي تاريـخي، يعّبر عن طموحـات فئـة اجتماعيـة أو طبقـة اجتماعيـة. وبذلـك تصبح قراءة النص الأدبي كشـفاً لبنياته المتعددة، ثـم إدماجهـا في البنيـة الاجتماعية لبيئة المبدع وعصـره[10].

وهكذا تبحـث البنيوية التكوينيـة في أربع بنيات للنص هي:

- البنية الداخلية للنص.
- البنية الثقافية أو (الايدولوجية).

* البنية الاجتماعية.

* البنية التاريخية.

وهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها. فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير. وهذا ما ينبغي التماسه في البنية الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً، إذا لم يتحول إلى فهم، فيصبح بدوره بحاجة إلى تفسير، مما يستدعي مقاربة البنية الثالثة (الاجتماعية)[11].

مادة البحث :

تأتى مادة البحث مما يحفل به المجتمع المصرى من ثروة طائلة من الأمثال الشعبية في شتى مجالات الحياة المختلفة "الاجتماعية والاقتصادية والدينية والسياسية والإنسانية" وإن كانت نسبة كبيرة جدا من تلك الأمثال مستمدة من الدين، أو متوافقة معه أو تعبر عنه، ولا ننسى أن الكثير من الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية قد أضحت أمثالاً يقولها الجميع فمثلا : ﴿ كل نفسٍ ذائقةُ الموت ﴾ (آل عمران: 185)، ﴿ كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله ﴾ (البقرة: 249)، ﴿لا يُكلِّف الله نفساً إلاّ وسعها ﴾ (البقرة: 286)، ﴿كل من عليها فان ﴾ (الرحمن: 26)، ﴿ عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم ﴾ (البقرة: 216)، "اطلب العلم من المهد إلى اللحد"، "انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً"، "صوموا تصحوا"، "لا يُلدغُ المؤمن من جُحْرٍ مرَّتين".

وقد اهتم الدارسون على اختلاف توجهاتهم وقاموا بجمع نصوص هذه الأمثال ورصدها في بحوثهم ودراساتهم ومن بين هذه الأعمال التى اعتمدنا عليها كمصدر لنا في هذه الدراسة:

* المستطرف في كل فن مستظرف للابشيهى، الباب الخاص بالأمثال المصرية، تحقيق: د.مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، 1986.

* معجم الأمثال العامية لأحمد تيمور باشا، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، 1970.

* موسوعة الأمثال الشعبية المصرية للدكتور ابراهيم شعلان، طبع دار المعارف، القاهرة، 1990.

الدراسات السابقة :

* عمر شاع الدين، الأمثال الشعبية، منحى لغوي، المأثورات الشعبية، الدوحة، العدد 27، يوليو 1992.

* آلن دندس، بنية المثل، ترجمة د خطرى عرابى، الفنون الشعبية، القاهرة، العدد 53، 1996.

* د. ابراهيم الدسوقي، السكتة في المثل الشعبي، الفنون الشعبية، القاهرة، العدد 62-63، 199.

* حسن ناجي، المرأة في المثل، المأثورات الشعبية، الدوحة، العدد 8، 1978.

* حسن ناجى، العادات الصحية في الأمثال الشعبية، مجلة المنهل، الرياض، العدد463، 1408هـ.

* صفوت كمال، الأمثال الكويتية المقارنة، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1978.

* سلوى المغربى، أمثال الزواج في الكويت، ط الكويت، 1985.

* خالد سعود الزبد، من الأمثال العامية الكويتية، مطبعة حكومة الكويت، 1961.

* أحمد محمد يوسف عبيدان، الأمثال الشعبية في قطر، دراسة أدبية، أطروحة ماجستير، جامعة الأزهر، 1985.

* ابراهيم راشد الصباغ، الأمثال الشعبية في الامارات وما يقابلها من الأمثال الدارجة في الوطن العربي.

* محمد قنديل البقلي، الأمثال الشعبية، دار المعارف، 1978.

* جاسم محمد حسن العبد الله، أمثالنا الشعبية، وزارة الأعلام البحرينية، المنامة، 1984.

* على ابراهيم الدرورة، الأمثال الشعبية الملاحية في الخليج العربي، مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر.

* مرسى السيد مرسي الصباغ، الثقافة الزراعية في الأمثال اليمنية، مجلة كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ربيع 2006.

* حارص عمار، الأمثال الشعبية ودورها في تنمية التفكير الناقد والقيم لدى تلاميذ الحلقة الإعدادية من خلال تعلم الدراسات الاجتماعية وتعلمها، أطروحة دكتوراه، كاية التربية، جامعة سوهاج، 2010.

* أمين عبد الله محمد حسين اليزيدي، الخصائص الفنية في الحكم والأمثال العربية، دراسة تحليلية تطبيقية على كتاب مجمع الأمثال للميداني، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة النيلين، السودان، 2005.

* د. وسيمه عبد المحسن المنصور، من أمثال القصيم، دراسة في المضمون والصياغة، مجلة الدارة، العدد 3، السنه 25، الرياض، 1999.

التحليل البنائى والتكوينى لنصوص الأمثال:

بنيوية المثل الأسلوبية

يقول فريدريك زايلر في تعريفه للمثل بأنه (القول الجاري على ألسنة الشعب الذي يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة)[12] من هذا التعريف نستطيع الوقوف على بنيوية المثل.. وذلك في قوله (أنه شكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة) لكن ما هذه التركيبة المكتملة؟

هنا يمكن القول ..

* أولاً: أن المثل فيه سمة التساوي والتعادل في المعنى فمثلا "من القلب للقلب رسول" هذا معناه أن القلوب إذا تودت وتحابت انجذب بعضها لبعض وبالطبع هذا يُضرب للمتحابين والمتوادين حيث أن كلا منهما مساو ومتعادل للآخر في الحب والود، ومن أمثلة ذلك أيضاً "قعاد الخزانه ولا الجوازة الندامه" وهذا معناه أن تبقى البنت في بيتها بدون زواج خيرلها من الزيجة التى تندم بعدها فكلاهما متعادل ومتساو في الضرر والسوء وهذا يُضرب في تفضيل أخف الضررين وحول نفس المعنى نجد "العزوبيه ولا الجوازه العره".

* ثانياً: أن المثل فيه سمة التعارض والتناقض في المعنى.. فالتعارض كأن نجد تركيب المثل مستقلاً عن المعنى فمثلا "بره ورده وجوه قرده" فهذا المثل رغم أنه مفهوم مجازا إلا أنه صحيح بالفعل لأنه من المستحيل على المرأة المستهترة التى لاتتزين إلا خارج بيتها أن تكون جميلة وقبيحة في وقت واحد ولهذا فهو يُضرب في حسن الظاهر وقبح الباطن، وكذلك "من كُترت عرسانها بارت" أى من كثرخُطابها لم تتزوج أبداَ ومن ثم استحالة زواج الفتاة التى يتقدم لها خُطاب كثيرون في وقت واحد وذلك لصعوبة الاختياروتحديد المناسب وفي نفس الوقت لتدللها وبطرها عليهم، وأيضا "عُمر النسا ما تربى عجل ويُحرت" وهذا معناه أن العجل الذي تربيه المرأة لايصلح للحرث لسوء تربيته وهذا يُضرب في أن من تربيه النساءلا يُفلح، أما التناقض فمعناه أن

المثل مادام يحمل رأياً في قضية ما فهو إذاً يحتمل الوجهين القبول والرفض للحدث الواحد ولا غرابة إن بدت القضية متناقضة أو متناسخة فمرد هذا احتمال القضية نفسها للأمرين أو لاختلافات الرأي لفوارق التقدير[13]، ومن هذا التناقض نجد "آخد ابن عمى وأتغطى بكمى" حيث يُضرب في تفضيل زواج المرأة من قريبها حتى ولو كان فقيراً إلا أن هذا المثل فيه تناقض اجتماعي وعلمي.. ذلك لأن الرغبة في الزوجة تقل إذا كانت من القربى فضلاً عن أن تقوية النسل وتحسينه أمر قرره كثير من علماء الوراثة في أن ضعف الذرية وانحطاط قدرتها العقلية يرجع في كثير من الأحيان إلى عامل الوراثة، فكلما كانت الزوجة ذات قرابة ظهر أثر الوراثة أكثر على الذرية..، يضاف إلى أن هذا المثل له ما يناقضه فمثلا "خد من الزرايب ولا تاخد من القرايب" وأيضاً "إن كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه" ومن صور التناقض أيضا "يا واخد البيضه يا مقضى زمنك فرحان" يتناقض مع المثل "السمار نص الجمال" فمعيار الجمال الحسي في المثل الأول يرتكز على بياض البشرة مما يجذب الرجال الى النساء أما المثل الثانى فيأتى عكس الأول ويجعل الجمال الحسي يرتكز في سواد البشرة لكن قد يؤدي هذا اللون الأسود في بعض الأحيان إلى النفور من صاحبة البشرة السوداء فيقول "دى سوده زى قعر الحله" وفي نفس المعنى نجد "لاعين كحيله ولاخد أحمر" وأيضا من صور التناقض المثل القائل "شاورهم وخالف شورهم" نجد نقيضه "شورة المره تجارب سنه".

* **ثالثاً:** أن المثل يستخدم الجمل والألفاظ استخداماً فنياً وذلك بربط الأفكار ربطاً لغوياً قوياً متماسكاً، ففى الجملة نجد أنها تتفاوت بين البسيطة (الصغرى) والمركبة (الكبرى) والضيقة والموسعة وإننا إذ نستعرض بعض أنواع الجمل في بناء الأمثال المصرية لنرى أن هذا لمختارات من الأمثال لا دراسة استقرائية:

الجملة البسيطة:

وهي التي تتركب من وحدتي الإسناد: المسند والمسند إليه وهي بالمعنى اللغوي المعاصر "الفعل + الفاعل"، و"المبتدأ + الخبر"[14]، ويشترط أن تؤدي فكرة مستقلة[15].

وفي الأمثال تكون بساطة الجملة مدعاة لسرعة حفظها وروايتها ومن ثم انتشارها، فقولهم: "الجوع كافر"، "الدنيا تلاهى"، "العقل زينه" هي جمل بسيطة تحقق فيها عنصرا الإسناد، وهي في التصنيف النحوي جملة اسمية مثل (الجوع - كافر) (مبتدأ - خبر).

كما أن الأصل في الكلام العربي أن يتقدم المبتدأ على الخبر، ويجوز في بعض الأحيان أن يتقدم الخبر على المبتدأ، فيقال مثلا: في الحقيبة كتابك، كما يقال: كتابك في الحقيبة. أما في الأمثال فيقولون "في التأني السلامة وفي العجلة الندامة".

وأما النوع النحوي الآخر (الجملة الفعلية) فيمثله قولهم: "كبر دماغك"، "الحق نطاح"، "خف أحمالها.. تطول أعمارها"، "تبات نار.. تصبح رماد".

وقد يبنى الفعل للمفعول إلا أنه في مستوى الاستخدام الشعبي يستغنى عن صيغة "فُعِل"، إذ تحل صيغة "انفعل" بديلاً عنها مثل: "انحرق دمه"، "انخرب بيته".

الجملة الكبرى:

وهي الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة اسمية أو جملة فعلية[16] وقد سماها محمود نحله "الجملة الجملية"[17]. ومن الأمثلة على هذا النمط من الجمل ورد في الأمثال "حنك ما يكسرش حنك"، "الحدايه ما ترميش

(2)

كتاكيت"، "الحرامى ايده تاكله"، "الطمع يقل ما جمع"، "العويل ما يفتح بابه"، "المستخبيه تكسر المحرات".

الجملة المركبة:

تصاغ الجملة المركبة complex sentence من جملتين بسيطتين وقد تصاغ من أكثر من جملتين وقد أطلق محمود نحلة على الأولى مصطلح "التركيب المفرد" وعلى الثانية "التركيب المتعدد"[18]. ويلاحظ عباده أن "الجملة المركبة مكونة من مركبين إسناديين أحدهما مرتبط بالآخر ومتوقف عليه، وأن أحدهما يكون فكرة مستقلة، والثاني يؤدي فكرة غير كاملة ولا مستقلة، ولا معنى له إلا بالمركب الآخر، والارتباط بين المركبين معتمد على أداة تكون علاقة بين المركبين"[19]. وللجملة المركبة في نصوص الأمثال أنماط هي:

الجملة الشرطية:

"من قدم السبت يلقى الحد قدامه"، "من باعك بيعه والعشره نصيب"، "من فات قديمه تاه"، " من جاور السعيد بيسعد"، "من دخل بيتك جاب الحق عليك"، "إن لاقاك المليح تمنه"، "إن ما شكا العيان حاله يبان"، "اللى يقدم قفاه للسك ينسك"، "اللى يكرهه ربنا يسلط عليه لسانه"، "ما يسعى لك في الطلاق إلا اللى مش غرمان حاجه".

الجملة الجزائية الطلبية:

وقد صنفها الشمسان في أجوبة التراكيب الإنشائية[20] وقد تحققت في الأمثال: "خف تعوم"، "عيش نهار تسمع أخبار"، "شخشخ يتلموا عليك".

جملة القول:

وهي نمط يتركب من جملتين كلاهما يتصدر بفعل القول (قال) وتكون الثانية إجابة أو تعليقاً أو إضافة على القول الأول، ومثل هذا التركيب ينقلنا إلى مشهد محاورة مسرحية بين طرفين من شواهده قولهم "قالوا للحرامى احلف قال جالك الفرج"، "قال له نام لما ادبحك قال دا شئ يطير النوم"، "قال يارب دخلنا بيت الظالمين وطلعنا سالمين قال وايش دخلك وايش طلعك"، "قالوا الجمل طلع النخله قالوا آدى الجمل وآدى النخله"، "قالوا للفار خدلك رطلين سكر ووصل الجواب للقط قال الأجره طيبه لكن فيها مشقه"، "قالوا راح تجوزى في بيت العيله قالت يبقى معايا لسانى وأغلب".

التركيب المفرد:

ويعرفه د. نحلة "أنه التركيب بإحدى طريقتين: أولاهما أن توضع جملتان بينهما علاقة دلالية وثيقة متجاورتين مرتبطتين برابط لفظي أو

غير مرتبطتين، والثانية أن تدمج إحدى الجملتين في الأخرى، أو تدخل عليها أو تتفرع عنها"[21].

وأهم ما يلاحظ في التركيب المفرد الرابط، وقد يكون لفظياً مذكوراً أو محذوفاً، ويذكر حماسة أن وسائل الترابط منها المعنوي ومنها اللفظي يقول: "وقد أوجد النظام اللغوي عدداً من وسائل الترابط في الجملة بعضها يعتمد على الفهم والإدراك الخفي للعلاقات، وبعضها الآخر يعتمد على الوسائل اللغوية المحسوسة"[22].

ومن أنماط التركيب المفرد:

* العطف:

يسهم العطف في تقوية الجملة دلالياً مثل: "صبح وقبح"، "ياكل خيره ويعبد غيره"، "كل واشكر" وفي الجمل السابقة البسيطة جاء العطف ليربط بين جملتين "جملة فعلية + عطف + جملة فعلية" متماثلتين في نوعهما النحوي، كما نلحظ أن هذه الجمل المتماثلة في النوع النحوي قد جاء فاعلها ضميراً مستتراً. أما إذا اختلف النوع النحوي للجمل المتعاطفة مثل: "فعلية + عاطف + إسمية" فقد يكون الفاعل ظاهراً ولو من جهة المعنى لا الإعراب الصناعي، مثل: "نهق الحمار والنهار طلع" فالعاطف جاء بين جملتين مختلفتين في النوع النحوي والجملة المعطوفة جملة كبرى لذا كان الفاعل ظاهراً لا مضمراً وهو (الحمار).

وقد تعطف جملة كبرى على جملة صغرى: "الاولى لك والتانيه عليك" جملة إسمية كبرى + عاطف + جملة إسمية صغرى، ومثال حذف العاطف قولهم: "توته توته خلصت الحدوته"، وقد تكون المتعاطفتان جملتين استثنائيتين: "ما عندوش تخين الا الفل ولا كبيرالا التل"، أو جملتين منفيتين "لا له عيل ولا تيل"، أم العطف بالتكرار وحذف العاطف فمثاله "تاته تاته خطى العتبه".

* المزاوجة:

تأتي بعض الأمثال في جملة مركبة تحمل صفة التقابل والمزاوجة بين عناصرها في اللفظ أوالمعنى.

(أكل ومرعه وقلة صنعة)، (سرباتى واسمه عنبر)، (الاسم لطوبه والفعل لأمشير)

(تكون في ايدك وتقسم لغيرك)،(راحت السكرة وجت الفكرة)،(ويلي منك،ويلي عليك).

التركيب المتعدد:

وقد عرف نحلة هذا النوع من الجمل بأنها: "الجملة المركبة تركيباً متعدداً تتكون من أكثر من جملتين وتتلقاها الأذن مسموعة، أو العين مقروءة بما هي وحدة واحدة"[23]. وفي الأمثال الشعبية أنماط كثيرة لصور التركيب المتعدد نذكر منها:

(ماتبكيش على اللى فرغ ماله ابكى على اللى وقف حاله)، (ما شافهمش وهما بيسرقوا شافهم وهما بيتحاسبوا)، (ما لقوش عيش ينتشوه جابوا عبد يلطشوه).

أسلوب الاستفهام:

تتصف الأمثال الشعبية بثرائها بأنماط أسلوب الاستفهام وتراكيبه، فمنها ما يكون بأداة ومنها ما تحذف أداته ومنها ما يأتي بالسؤال والجواب ومنها ما يقتصر على السؤال.

* الاستفهام بالأداة دون ذكر الجواب:

(ايه ياخد الريح من البلاط؟)، (ايه يعمل الترقيع في التوب الدايب؟)، (ايه يعمل الحسود في المرزوق؟)

* الاستفهام بالأداة مع ذكر الجواب:

(ايه اللي رماك ع المر؟ اللي أمر منه)، (ايش عملت الحره ؟ اتطلقت واتجوزت)

* الاستفهام دون أداة: (كان علم ولا حلم؟)

اسلوب القصر:

* بتقديم الخبرعلى المبتدأ:

(في التأني السلامه وفي العجله الندامه).

* بالنفي والاستثناء:

(ما يمسحش دمعتك إلا ايدك).

* استخدامات (يا):

تخرج الأداة (يا) في استخدامات المثل الشعبي عن قيد النداء إلى دلالات يقتضيها السياق:

1. الزجر:

يا مستخبيه خرق ودنيه.

أي أيتها المتحجبة اظهارا للصون والحياء قد أفسدت تحجبك بصياحك حتى كاد صوتك يخرق أذني،فأين ماتدعين من الحياء؟

2. التحذير:

ياداخل بين العتر والريحه ما ينوبك الا الفضيحة.

يا شامته ماتشمتى النهارده لى وبكره لك.

3. للاستهزاء:

ياما جاب الغراب لأمه.

يا حلاوة طولى في اللى ماهولى.

4. للتحبيب والامتنان:

يابت كونى نغشه.

وفي رواية (ياوحشه كونى نغشه).

5. للنداء:

يا يابا علمنى الرزاله ، قاله اللى تقوله عيده.

6. الإعجاب:

ياحلو قوم من النوم حلاوتك زايده كل يوم.

7. الدعاء :

ياهادى ودى الشيطان غادى.

8. للتحسر:

يا قلب يا كتاكت ياما فيك وانت ساكت.

9. للتعجب:

ياما في الحبس مظاليم.

10. للإنكار:

يابانى في غيرملكك يا مربى في غيرولدك.

11. للحث والإغراء:

يا مجامل الغرب تفتخر بيهم جامل أهل بيتك تكسب أجرهم.

12. للعب والعبث:

ياكمون هاتوا مجنون يافلفل هاتوا يفتل.

13. دلالة الأسف والأسى:

يا مكبرنا يا مصغرنا.

14. تكون "يا" جزءا من صيغة ثابتة:

يابا شرفنى لما يموت اللى يعرفنى.

* رابعاً: أن المثل يتكون من جمل منطقية حيث تُربط النتيجة بالمقدمة وهذا النوع من الأمثال يتكون من جملة فرعية تبتدئ بكلمة (اللى) وجملة رئيسية أخرى[24] فمثلاً (اللى تخرج من دارها يقل مقدارها) أى أن المراة التى تتعود على كثرة الخروج من دارها يقل مقدارها وقيمتها بخلاف المرأة المصونة التى لا تخرج إلا لداع وسبب مقبول فهنا نجد المقدمة في الجملة الفرعية التالية (اللى تخرج من دارها) أما النتيجة ففي الجملة الرئيسية التالية (يقل مقدارها)، وكذلك (اللى تطبخه العمشه لجوزها يتعشى) أي ماتطبخه

العمشاء ضعيفة البصر لزوجها يأكله على علاته، وهنا نجد المقدمة في جملة (اللى تطبخه العمشه لزوجها) أما النتيجة ففي جملة (يتعشى).

* خامساً: أن المثل يمتاز بالحركة الإيقاعية التي تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع وإذا كان الوزن والإيقاع في الشعر من شأنه عرض الصور اللغوية المتناسقة عرضاً يتميز مع الحركة النفسية فإنه في المثل يصنع الشكل اللغوى المقفل فما أن تنتهي العبارتان المتحدتان على وجه التقريب في الوزن والإيقاع حتى ينتهي المثل[25] فمثلاً (قصقصى طيرك ل يلوف بغيرك) ومثل (اللى مالوش وليّه غدرات الزمان قويه).

* سادساً: أن المثل يستعين بأسلوب التكرار لزيادة عنصر التأثير فمثلاً (إصباح الخير تحبل إصباح الخير تولد) وهذا للسخرية من كثرة الولادة، وكذلك (يا مآمنه للرجال يا مآمنه للميه في الغربال) أى أن التى تأمن الرجال في وفائهم لنسائهم كالتى تأمن على الماء في الغربال وهذا يُضرب في عدم الركون إلى ما يُظهره الرجال من الوفاء للنساء.

* سابعاً: أن المثل قد يكون فيه طابع الحكاية ومثل هذا يستخدم كلمة القول على سبيل الحكاية فمثلاً (لمّا قالوا دا غلام شد ضهر أمه وقام ولمّا قالوا دا ولد شد ضهر أمه وانسند) وفي هذا دلالة على المكانة التى يحتلها الولد الذكر في نفوس أبناء المجتمع الشعبي وخاصة الريفي.

* ثامناً: أن المثل كما يقول (ملنر) هو مقولة تقليدية تحوي بنية مكونة من أربعة أجزاء[26] وطبقاً لافتراض (ملنر) فإن الأجزاء الأربعة هي الوحدات الصغرى للمثل مجتمعة في جزئين هما الوحدات الكبرى التى تماثل وتوازن كل منهما الأخرى حيث يُطلق على النصف الأول الافتتاحي للمثل (الرأس) بينما يطلق على النصف الثاني (الذيل) وقد قام ملنر بفحص ما في ربع المثل من كلمات من قيم موجبة أو سالبة وعليه فإن أي مثل يتكون من رأس قيمته موجبة أو سالبة وذيل قيمته موجبة أو سالبة وبالتالي نجد للمثل أربعة مستويات:

* المستوى الأول:

رأس موجب (إمشى في جنازه)، وذيل سالب (ولا تمشيش في جوازه).

* المستوى الثانى:

رأس سالب (إن حبوك موتوك)، وذيل موجب (وإن كرهوك موتوك).

* المستوى الثالث:

رأس موجب (أصحاب العرس)، وذيل موجب (مشتهيين المرق).

* المستوى الرابع:

رأس سالب (لا عين كحيله)، وذيل سالب (ولا خد أحمر).

* تاسعاً: أن المثل يحوي في بنيته ما يسمى بالسكتة[27] حيث تحتل السكتة مكانة متميزة يتوقف عليها الحكم على الشخص بإجادته لفن الحديث إذا سكت حينما تجب السكتة أوبعدم إجادته له حين تأتي السكتة بلا مبرر أو تأتي إليها الضرورة[28] وهي في المثل مابين سكتات كبرى[29] ووسطى[30] وصغرى[31] وأيضاً بين البساطة والتعقيد ما يميزه عن الكلام العادي فمثلا (بره ورده وجوه قرده) حيث نجد سكتة وسطى بعد كلمة (ورده) باعتبارها نهاية شطرمع كلمة (بره) وسكتة كبرى بعد كلمة (قرده) وكذلك المثل القائل (الأب عاشق والأم غيرانه والبنت حيرانه) حيث نلحظ السكتة الوسطى بعد كلمة (عاشق) وكلمة (غيرانه) وسكتة كبرى بعد (حيرانه) عند

نهاية المثل.. أما المثل (خدتك عواز خدتك لواز خدتك أكيد العوازل كدت أنا روحى) فنجد أن هناك سكتات صغرى بعد (عواز) وبعد (لواز) وبعد (العوازل) أما السكتة الكبرى فبعد (روحى).

* **عاشرا:** يصاحب المثل موقف أدائي ينبثق من الحالة الانفعالية للمتكلم إذ يساق المثل لفظاً وأداءً، والأداء مميزٌ بالتنغيم وطريقة النبر وكثيراً ما يعزز بالفعل الحركي ما بين إشارة باليدين أو حركة الجسم أو الإيماء بالرأس وحركة العين واتجاه نظرتها وحدته وحتى حركة الرجل إذا كان المتحدث جالساً فالأمثال التي تصاحبها حركة مثل: (اللى تخرج من دارها ينقل مقدارها).

ومن الأمثال التي لا بد لها من تنغيم نجد مثلا (خدتك عواز خدتك لواز خدتك أكيد العوازل كدت أنا روحى) ومن الأمثال التي لا بد لها من تنغيم وحركة نجد مثلا (طول مانى قاعده على الحصيره مانت شايف طويله ولا قصيره)، ويسوق المتكلم المثل بفعلٍ لا إرادي من المتكلم لا يهدف منه إلى إخبار، وإنما من أفعال التواصل الاجتماعي، وقد يجد فيه المتحدث تعزيزاً لفكرته وتعضيداً لمقولته وتحفيز السامع للانصراف إلى المتحدث، وقد يفرض الموقف وحالة المتحدث نسيان صيغة المثل المتوارثة فيعمل حينئذٍ مقدرته الذاتية في التصرف اللغوي، ولعل هذا التصرف الذاتي أحد عوامل تعدد الروايات في المثل الشعبي؛ وذلك إذا ما قدر لتلك الرواية المعُدَّلة القبول من الجماعة اللغوية ومنزلة المتحدث الاجتماعية التي تيسر لتلك اللغة الفردية الشيوع والانتشار ولن يتأتى ذلك إلا بعد حقبة من الزمن يتحقق فيها لتلك الرواية الفعل في الوعي الجمعي[32].

* **حادى عاشر:** اتفق الدارسون على أن بلاغة المثل تجتمع في أربعة أشياء لا تجتمع في غيره[33] هى (إيجاز اللفظ، و اصابة المعنى، و حسن التشبيه، وجودة الكناية).

وعليه فإن المثل يعتمد على استخدام فنون البلاغة والبيان واستخدام المحسنات من سجع وجناس وطباق[34] لذا فإننا من خلال ماسبق نجد أن بلاغة المثل ترتكز في عدة أمور فنية.. هي:

1. أن المثل كثيرا مايحاول تجسيد الفكرة من خلال التشبية، والتشبيه هو الجمع بين شيئين بينهما علاقة المشابهة في صفة أو أكثر بقصد توضيح المعنى ونقل الإحساس به للآخرين[35] فمثلاً (اللى يقول لمراته ياعوره الناس تلعب بها الكورة) حيث نلحظ أن هذا المثل لا يهدف إلى التشخيص فقط بأن يجعل المرأة كالكرة يتلاعب بها الناس عندما يهينها زوجها ويعيرها بعيوبها بل يبرز الحقيقة التى يلاحظها الإنسان مراراً في اللحظة التي يمعن فيها تجربته التي عاشها ومن ثم ينتفي طابع العمومية ويكتسب طابع التجريد فتصبح مثلاً.

* ومن ناحية أخرى يعتبر التصوير سمة أساسية في المثل الشعبي وقد تخلو منه بعض الأمثال، وتعوض عن فقده اللغة الانفعالية التي يساق بها من محافظة على التنغيم وحيوية الموقف وحرارة الأداء. والأمثال التي قوامها التشبيه تضيف بعداً أعمق في إثراء الدلالة.

* وتختلف أساليب التشبيه فنجد التشبيه بالأداة "زي" مع ذكر المشبه والمشبه به فمثلا اللى ايده في الميه مش زي اللى ايده في الولعه، ونجد التشبيه بالأداة "زى" مع حذف المشبه فمثلا: (زى اللى بينفخ في قربه مقطوعه)، (زي الرهوان)، (زي الحلوف).

* ونجد التشبيه بالكاف مثل (كأنك يابو زيد ما غزيت)، (كأننا يابدر لا رحنا ولا جينا).

* ونجد حذف المشبه وأداة التشبيه وقد صنف[36] هذا النوع في المركب الاسمي الإضافي. والمركب الاسمي الإضافي يربط بين اسمين بتقدير رابط محذوف مثل (بنت موت)، (قدم الخير)، (وش السعد)، (تمر حنه).

* ومن أساليب حذف المشبه وأداة التشبيه ما يكون بين متعاطفين مثل (غربه ومروحين)، أو دون عطف وإنما يكتفى بالصورة مثل (بيت النتاش ما يعلاش) ومن التشبيه البليغ (الصيف كيف)، (الدفا عفا).

2. يرتكز المثل على أسلوب الاستعارة .. يقول عبد القاهر الجرجاني "وأما التمثيل الذى يكون مجازا لمجيئك به على حد الاستعارة"[37] أما كل تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي، أو كل مجاز مركب علاقته المشابهة فهذا يسمى بالاستعارة المركبة والتي هى ما كان المستعار فيها تركيبا[38] فمثلا (اللى ما نفعنى بيضى هابكى على بيض بيضى) فالمثل هنا استعار البيض وحذف المشبه به المركب وهو الابن وابن الابن.

3. يرتكز المثل أيضا على أسلوب الكناية والكناية لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى فمثلا (إن كان لك طرحه خُش بفرحه وإن كان لك طربوش خُش بطربوش) فكلمة طرحة كناية عن الزوجة والطربوش كناية عن الزوج.

4. ظهور الجناس البلاغى وهو ما تشابه فيه لفظان في نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها، مع اختلافهما في المعنى حينئذ يسمى جناسا تاما أما الغير تام فهوما اختلف اللفظان في أحد الأمور الأربعة المذكورة فمثلا (دايره تفاوى من غير تقاوى) أي دائرة بين الناس تباهيهم بقدرتها وسعة مزرعتها وهي لا تملك البذور التي تعتمد عليها في الزرع وفي هذا جناس غير تام بين (تقاوى) و(تفاوى) ومن مثل الجناس الغير تام أيضاً (من غّير محبتها غير مخدّتها) فالجناس بين (مخدتها) و (محبتها).

5. التزام المثل بصور الطباق المختلفة، والطباق هو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل المجاز، ولو إيهاما، ولا يشترط كون اللفظين الدالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، أو حرفين فالشرط التقابل في المعنيين فقط... وعليه فهناك طباق بين اسم واسم مثل (أبويا الكلب وطانى وجوزى السبع علانى) فالطباق بين (أبويا) و(جوزى) وبين (الكلب) و(السبع).

* بين فعل وفعل مثل (ابعدوا تبقوا عسل تقربوا تبقوا بصل) فالطباق بين (ابعدوا) و(تقربوا).

* بين حرف وحرف مثل (لا له ولا عليه) فالطباق بين (له) و(عليه).

* بين اسم وفعل مثل (خدوهم فقرا يغنيكم الله) فالطباق بين (فقرا) و(يغنيكم) ومن مثل (مراية الحب تعمى صاحبها) فالطباق بين (مرايه) و(تعمى).

كما أن هناك طباقا للإيجاب وآخر للسلب:

* فطباق الإيجاب لابد أن يكون اللفظان المتقابلان في معنييهما موجبين مثل (إيش عملت الحره اتجوزت واتطلقت) فالطباق بين (اتطلقت) و(اتجوزت).

* وطباق السلب لابد أن يكون اللفظان المتقابلان في أحدهما أمر والآخر نفي أو أحدهما مثبت والآخر منفي مثل (قعاد الخزانه ولا الجوازه الندامه) فالطباق بين (قعاد) و(ولا الجوازه).

6 . ظهور التورية في المثل الشعبي، والتورية هي أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان، على سبيل الحقيقة، أو على سبيل الحقيقة والمجاز، أحدهما ظاهر قريب يتبادر إلى الذهن وهو غير مراد، والآخر بعيد فيه نوع خفاء وهو المعنى المراد، لكن يورى عنه بالمعنى القريب، ليسبق الذهن إليه ويتوهمه قبل التأمل، وبعد التأمل يتنبه المتلقي فيدرك المعنى الآخر المراد[39]. فمثلاً (إن كبر إبنك خاويه) فكلمة (خاويه) تحمل معنيين الأول بمعنى (اجعله أخاً لك) والثاني (أن تنجب من زوجتك أخاً له) وكذلك (الواحد لما صابعه بينجرح يقول أخ) فكلمة (أخ) تحمل معنيين الأول بمعنى (التوجع)، أما الثانى بمعنى (الأخ الشقيق).

7 . أن المثل يكتسب خاصية السجع لما فيه من دلائل فنية، والسجع هو توافق الفاصلتين في فِقْرتين أو أكثر في الحرف الأخير، أو هو توافق أواخر فواصل الجمل فمثلاً (تيتى تيتى زي مارحتى جيتى) أي أنك ذهبتى مشيعة بالزمر والضجيج ثم عدت به ولم تصنعى شيئاً وهذا يُضرب لمن يقوم بأمر يحيطه بكثرة الكلام والإعلام ثم لا يُفلح فيه، ومما فيه سجع أيضاً (جابوا الخبر من أبو زعبل إن العجايز تحبل).

8 . يعتمد المثل على الإيجاز في التعبير والإيجاز يعني وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقل، مع وفائها بالغرض المقصود ورعاية الإبانة والإفصاح فيها فمثلاً (غيرة المره مفتاح طلاقها) وهذا فيه إيجاز بليغ حيث يُضرب في شدة وقع الغيرة على نفوس النساء وكذلك (شامته ومعزيه) حيث أنها جاءت في الظاهر للعزاء وفي الحقيقة جاءت شامتة وتحت هذه المعاني يمكن الشرح بإسهاب.

9 . إن الحال في المثل قد يتطلب الإطالة والتي هي زيادة اللفظ على المعنى لفائدة حيث المقارنة بين الأطراف المرفوضة مع التفاوت في الحديث والاتفاق في النتيجة فمثلاً (حِبله ومُرضعه وعلى كتفها أربعه وطِلعت الجبل تجيب دوا للحبل وتقول ياقلة الذريه) وكذلك المثل القائل (قالوا حماتك تحبك قلت دا كان زمان وبنتها عندها ياما شبعت نسوان لمّا جرى اللي جرى والمقّدر كان صبحوا يقولوا عليّه دا كان حرامى وبيسّرق الكتان).

10 . تنتهج بعض الأمثال صياغة مشهورة تربط الفعل المطلوب بالحدث المستحيل تأكيداً لاستحالته فمثلاً (شالت الميه بالغربال) وفي هذا دلالة على استحالة رفع الماء بالغربال لما فيه من ثقوب وعيون تمنع استمرار الماء في الغربال وأيضاً (إن كانت الغله تطلع قد التبن تبقى الحما تحب مرات الإبن) وفي هذا دلالة على استحالة أن يكون محصول القمح (الغله) مساويا لمحصول التبن لأنه لو حدث ذلك لأحبت الحماة زوجة إبنها، وبالمثل (لو كانت السلفه تحب السلفه كان الجمل طلع الغرفه) أي استحاله اتفاق السلائف مع بعضهما البعض لأنه لو حدث ذلك لطلع الجمل الى الغرفة في الدور الثانى بالبيت مثلاً.

11 . قد يلجأ المثل لتجاوز شكليته المألوفة ويرمي إلى التعقيد اللفظي الذي يُنهك المعنى الذي يفترض فيه الوضوح والجلاء فمثلاً (بنات الحراير دخاير) فكلمة (دخاير) نشعر فيها بغموض المعنى وتعقيده حيث أنها قد تحتمل معنى الإدخار ومن ثم يكون المعنى البنات الحرة يمكن إدخارهن للحياة أو أنها قد تحتمل معنى الذخيرة ومن ثم يكون المعنى البنات الحرة تحمي أهلها بشرفها وسمعتها إلا أن الكلمة بهذا الأسلوب تفتقد الوضوح والجلاء

(3)

المطلوبين في معنى المثل.. وكذلك (تناها على ضهر إيديها) فكلمة (تنا) تحتمل معنى الأصل الطيب وتحتمل معنى آثار الشغل ومن ثم يكون المعنى الأول أن أصل المرأة يظهر أثره الطيب من أفعال يديها أما المعنى الثاني أن كثرة شغل المرأة يظهر آثاره على يديها وبالتالي نجد أن هذه الكلمة افتقدت الوضوح المطلوب في المثل.

البنيوية الفكرية

لما كان المثل نابعا من طبيعة المجتمع ومتأثرا بثقافة أبنائه من جانب ويؤثر في البناء التربوي والتعليمي والأسري والديني والنفسي والفلسفي والاقتصادي والاجتماعي والفكاهي والسياسي من جانب آخر، لذا فان البناء الفكري داخل المثل الشعبي مترابط ومتصل، متأثر ومؤثر في المجتمع نفسه فمثلاً موضوع المهر ليس موضوع المرأة وحدها بل هو موضوع اجتماعي واقتصادي وديني وربما يكون أبعد من هذا.. وقس على ذلك كل الجوانب الأخرى التي استطاع المثل أن يناقشها في المجتمع المصري، ومن بين هذه الجوانب:

الجانب التربوي والتعليمي:

الأمثال الشعبية جمل قصيرة تقال في موقف ما إما للتحذير من الوقوع في الخطأ أو للتحفيز على تعلم شيء ما مثل (لولاك يالسانى ما انسكيت يا قفايه)، لذا نجد المثل في إطاره التعليمى يوجه السلوك بأسلوب مباشر أحيانا فمثلا (الأدب فضلوه على العلم)، و(الأدب راس مال)، و(اضرب ابنك واحسن ادبه ما يموت الا لما يفرغ أجله)، و(اللى ربى خير من اللى اشترى) وبأسلوب غير مباشر أحيانا أخرى وذلك بتقديم نماذج بشرية شاذة أو بإبراز سلوك اجتماعى قبيح، والمثل في هذه الحالة يريد أن ينفرنا من هذه النماذج أو هذا السلوك وكأنه يريد أن يقول لا تفعلوا هذا السلوك أو لاتكون مثل هذه النماذج الشاذة السيئة من قبيل (اللى يشيل قربه مخرومه تخر على راسه) و(الولد الشين يجيب لأهله اللعنه) والأمثال كثيرة في هذا المجال، ومن ثم فالمثل يعمد الى توجيه السلوك الإنسانى باسلوب لطيف خفيف على النفس يخلو من الطابع الخطابى الوعظى المباشر ويجسد العيب الاجتماعى تجسيدا يجعلنا ننبذه وننفر منه تماما ليسلم منه المجتمع وكما يقول د. عبد الحميد يونس "إن هذه الأمثال تضع العيوب الاجتماعية

أمام الأفراد على المشرحة تحللها وتدعو بطريقة غير مباشرة إلى محاربتها والتخلص منها كما جسمت رزائل التحلل والانحراف في سخرية وتهكم لكي تنفر منها وتعمل على تخليص الأفراد من الوقوع فيها"[40].

كما أن بعض الأمثال تدعو إلى تعديل السلوك السيئ مثل (اللي يحفر حفره لأخوه يقع فيها) و(صنعة في اليد أمان من الفقر) أو (الحب يطلع على بذره) أو (حط مالك عند من عنده مال، وحط عيالك عند من عنده عيال)، أو (عصفور في الايد أحسن من ألف على الشجرة)، كما يدعو الى الترابط الاجتماعي، ويدعو إلى التحلي بمكارم الأخلاق، ويدعو الى التفكير واستشارة الآخرين.

والمثل كجملة يعمل على تنمية المفاهيم اللغوية ويدعو إلى التفكير والتحليل والتطبيق على مواقف جديدة وهذه تعد من مهارات التفكير الناقد[41]، أما الأمثال الشعبية التي تدعو لتنمية التفكير الناقد وإعمال العقل والمنطق للوصول إلى حل المشكلات والقضايا التي تواجه المتعلم، وتدعو أيضا إلى البحث عن المعلومات والبيانات وتحليلها وتفسيرها وتقييمها والوصول من خلالها إلى فروض أو حلول للمشكلات التي تواجه الإنسان سواء كانت هذه المشكلات ذاتية أو اجتماعية أو تخص البيئة المحيطة بالفرد نجد (عينك في الفيل وتطعن في ضله) وهو مثل شعبي يدل على استخدام الإنسان لمهارة النقد والتقييم للآخرين، وهو يدعو إلى تحري الدقة عند النقد أو إصدار الأحكام وأيضا (ادعونه نهوش ادعونه نفتكر) وهو مثل شعبي يدعو إلى إعمال العقل والتفكير والتعقل إزاء الأمور والأحداث التي يتعرض لها الإنسان خلال تعامله مع الآخرين أو مع البيئة المحيطة وكذلك (اللي ما عنده عقل عشرة ما يضم عشرة) و(إذا كان اللى بيتكلم مجنون يبقى المستمع عاقل) نجد أن هذين المثلين يدعوان الى التعقل وتدبر الأمور ومعرفة مصادر البيانات والمعلومات وفهم وتفسير وتحليل ما يقال قبل قيامه بفرض الفروض أو إصدار الأحكام، ومن الملاحظ أن المهارات السابقة تعد من مهارات التفكير الناقد، وبذلك نجد أن هذين المثلين يهدفان ضمناً إلى تنمية التفكير الناقد لدى المتعلم، وإذا كان هناك جزء من الأمثال يدعو إلى تنمية التفكير الناقد وأنواع التفكير العلمي الأخرى، فإن السواد الأعظم من الأمثال تدعو إلى تنمية القيم على اختلاف أنواعها مثل القيم الأخلاقية والقيم الاقتصادية والقيم الدينية والقيم الاجتماعية...إلخ.

* تنمية القيم الاقتصادية:

وفيها نجد الأمثال الشعبية تدعو إلى العمل والمحافظة على الثروات وتقدير قيمة العمل والإنتاج والوعي بالتنمية الاقتصادية مثل (يا واخد القرد على كترماله بكره المال يفنى والقرد يفضل على حاله) و(اللي ما عنده عمل يكاري له جمل) و(اللي ما عنده حيله يلعب الليله) و(من زرع في بلد غير بلده لا له ولا لولده) و(ازرع كل يوم تاكل كل يوم) و(قوى نارك تسبقى جارك) و(اعمل بخمسه وحاسب البطال) (مد لحافك على قد رجليك) و(من رش دش) و(مش كل التمر يتاكل) أما الكسل وعدم القيام بأي عمل منتج فمؤداه الجوع والضياع فمثلا (البحر غربال الخايبه) و(زي تنابلة السلطان يقوم من الشمس للضل بعلقه)، كما أن النظام الاقتصادي في المجتمع المصري نجد الأمثال تحدد وتحلل طبيعته وعلاقات العمل فيه فمثلا نجد مجموعة من الأمثال تعزز التخصص وأهميته في تقسيم العمل فمثلا (دقة المعلم بألف ولو تروح ببلاش) و(السباغ تناه على ضهر ايديه) أي الصباغ الذي يصبغ الملابس تظهر مهنته على ظهر يديه و(باب النجار مخلع) و(سبع صنايع والبخت ضايع) و(الجزار ما يخفش من كتر الغنم)، كما

يظهر البعد الاقتصادي المرتبط بالترشيد في الإنفاق والادخار وتحمل المسئولية الاقتصادية مثل (القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود) و(أخيط بسلايه ولا المعلمة تقول هاتي كرايه) أما التقتير والبخل فصفتان غير مرغوبتين في المجتمع وتعرض بهما الأمثال مثل (بسملة قهوه من جيب الأغا) و(جوعة على جوعه خلت للعويل راس مال) و(الفقي يقيس الميه في الزير)، أما الدعوة الى ممارسة التجارة والبيع والشراء وممارسة استثمار الأموال فتقول الأمثال (التجاره شطاره) و(الغالى تمنه فيه) و(من لقى بيت مبنى لقى كيس مرمى) و(إن لقيت الغالى في السوق تمنه والبيعه مافيهاش مكسب)، بينما البطالة وعدم البحث عن لقمة العيش ففيه تقول الأمثال (الايد البطاله نجسه) و(زى حمير الغجر ينهقوا وهمه نايمين على جنبهم).

أما نوعية العمل فتتنوع حسب المهن أو الأنشطة الاقتصادية المتوافرة في المجتمع مثل: الحلاق (مزين جديد بأقرع استفتح) والفخراني (الفخراني بيشرب في شقافه) والموسيقى (يموت الزمار وصوابعه بتلعب) (زي الطبال الأعمى) والعجان (عجان السم بيدوقه) والحاوى (لا التعبان ينسى قطع ديله ولا الحاوى ينسى موت ابنه) والقبانى (التقل ورايا قباني) والمراكبي (زى المراكبيه بيتخانقوا على حبل) والصياد (الصياد بيتقلّى والعصفور بيتسلى) والنجار(باب النجار مخلع) والحداد (اللى يجاور الحداد ينكوى بناره) والجزار (بتحلّى الجزار في عين الدبيحه) والميكانيكى (الميكانيكيه باشوات مداريه) والشيخ (تحت القبه شيخ) (الفقى لما يسعد يجى له عشوتين في ليله واحده) الا أن الزراعة في حياة الفلاح المصري نجدها مرتبطة بكل شئ وبسلوكياته الزراعية فمثلا: نجد حياة الفلاح (الفلاح يوم ما يتمدن يجيب لأهله مصيبه) والزراعة (الزرع لما يشوف صاحبه يفرح) (قل من الزرع واخدم وقل من المال واكرم) والحيوانات (خف على بهيمك يطول عمره) و(الحلابه ولا الدق في العجول) و(مسمار في الحيط ولا جاموسه في الغيط) وفصول السنة (الصيف عفا والشتا لحاس القفا) والسلوكيات الزراعية (إن سبقك جارك بالحرت اسبقه بالمحاياه) (إن كان زرعك استوى بادر بحصده) (السباخ زرع الأهبل) والمزروعات (البطيخه القرعه لبها كتير) (العدس مالوش غير كمره).

* تنمية القيم الاجتماعية والأخلاقية:

وفيها نجد أن الأمثال الشعبية هي التعبير الصادق عن الهوية الثقافية للمجتمع المصري عبر تاريخه الطويل، ونتاج علاقات اجتماعية حرص الإنسان على تقبلها وتشربها في وجدانه، فأضحت بمثابة ضمير المجتمع الذي يضبط سلوك أفراده ويوجهه الوجهة التي تزيد من تماسك المجتمع ووحدته، وخير معبّرٍ عن هذه القيم الاجتماعية، هي الأمثال الشعبية التي احتلت مكانة مرموقة في وجدان أفراد المجتمع، لأنها عبرت عن مشكلاتهم وهمومهم، وأفراحهم وأتراحهم، وعاداتهم وتقاليدهم ولهذا فإن الأمثال الشعبية السلبية قليلة، بل نادرة، (فمثل هذه الأمثال قيلت للتحذير من القلة الذين لا يؤتمن جانبهم، وعدم التركيز عليها يعني ندرتها وضآلة فعاليتها وحجمها، ويلاحظ في هذا السياق تركيز الأمثال الشعبية على القيم الاجتماعية الإيجابية التي تدعو إلى التعاون والتماسك والمحبة وتوطيد أواصر القربى والصدق وحسن الجوار والكرم والوفاء وغيرها، وهي أكثر من أن تحصى، ويعود الفضل إلى غلبة الأمثال الشعبية الإيجابية إلى التحدي الذي مر به المجتمع المصري في مواجهة كثير من الأزمات والصعاب عبر تاريخه الطويل الأمر الذي فرض على الذاكرة الشعبية أمثالاً متنوعة المضمون من مثل (الجار قبل الدار)، (جار والجار لو جار)، (عليك بالجار ولو عال)، (الصديق قبل الطريق)، (الصديق وقت الشدة)، (الكريم لا يضام)، (الجوده من

الموجـود)، (ايد على ايد تسـاعد)، (البركه في كتر الأيـادي)، (اقبـل عـذر اللي يجى لحـد باب الـدار)، (قنـع تشبـع)، (وعد الحر دين عليه).

الجانب الأسري :

في الأمثـال الشـعبية نجـد المجتمـع المصـري مجتمعـا عربيا إسـلاميا وشـكل الأسـرة والعلاقات داخلها لاتختلـف كثيرا عن الأشـكال السـائدة في المجتمعـات العربية فهي أسـرة أبوية ممتـدة تتجه لأن تكون أسـرة نووية أو زواجيـة صغيرة يظهر فيها الـزواج والطـلاق والتعدديـة وتظهر فيهـا كثير من القضايـا المتصلـة بالمـرأة، فالعلاقات الأسـرية هي نمـوذج لعلاقات أوسـع في حيـاة النـاس، والمرأة هي العنصـر الفاعـل في مركب الأسـرة.

* فالمرأة هي البنت ... تقول الأمثال:

(يجعـل خلفتك بنات وعيشـتك شـتات)، (يامخلـفه البـنات يـاحـزيـنه للمـمات)، (البنـت مكسـورة الجنـاح)، (البنـات مربطهم خـالى)، (خلفـة البنات تحـوج لنسـب الكلاب).

كل هذه الأمثـال وغيرها يكشـف الموقف من ولادة البنـات وتـبرز الآثار المختلفة الـتي تترتب على كـثرة إنجابهـن .. ففـي المجتمـع الزراعـي تكون المـرأة هي أقـل في قوتها مـن الرجل ومـن ثم تكون أقل إسـهاماً في الإنتاج وفي مجـال الصراع الإجتماعي تكون أحد أسـباب الضعف لأنها عرض وللعرض حرمته وصيانـة العرض من القيم الـتي يحرص عليها الإنسـان الشـعبي ومن ثم فـإن من أكـبر المخاوف أن يُمـس هذا العرض بسـوء لأنها بحسـب الاعتقاد تجلـب العار لأهلهـا إذا فرطت في عرضهـا أو حدث واختطفها أحـد، وبالتالي فخلف البنـات همّ بالليل والنهـار ولايفـارق أهلـه مادامـت البنت لـم تتزوج كمـا أن مولدهـا يزيـد أعبـاء والدها ممـا يضطره لمصاهـرة الأرازل من الناس صوناً لعرضـه وخوفا من أن تبور البنـت ولاتتزوج.

إلاأن هنـاك أمثـال أخـرى تـرد على سـابقتها لتنصـف البنت وتبرز مالهـا من قيمـة في الحياة..

تقول الأمثال:

(البنات رزقهم واسـع)، (رزق البنـت برزقين)، (أبو البنـات مرزوق)، البنـت حبيبة أمهـا)، (لولا البنات ما جـم الأولاد).

فهـذه الأمثـال وغيرهـا يعكس قيمـة البنت في أن رزقهـا واسـع وأنها حبيبـة أمها وأنهـا الأصل في إنجـاب الأولاد فهي الأم إلا أن هـذا الأمر مرجعه وتفسـيره أن التبكـير بإنجاب البنـت يوفر للأم من يسـاعدها في أعمـال البيـت ومن هنا تـبرز القيمة النفعيـة للبنت بالإضافـة إلى أن التبكـير بالبنت يتيـح للوالدين تربيتهـا وتزويجهـا في وقت مبكر حتى يطمئنـا عليها[42].

* والمرأة هي الأم:

لم تحـظ المـرأة بتكريـم وتمجيـد مثلما تحظى به في وظيفتهـا ودورها كأم فقد تحـدث عنها القرآن الكريم وتحـدث عنها الرسـول العظيـم وتناولها الشـعر والحكـم ونُسـجت حولهـا القصـص والحكايـات وأبدعـت فيهـا الخطـب والمقامات

أمـا الأمثـال فلـم تغفلهـا وهـذه صـورة منها: (قلـب الأم زي ورقة السـيجارة)، (يـاأمي ياحاملـه هـمي)، (اللـي عند أمه مـا ينحملش همـه)، (اللى بـلا أم حاله يغم)، (مـن طعم ولدى بلحـه حلاوتها نزلـت في بطـنى)، (أدعي علـى ولدي وأكـره اللي يقـول آمين)، (إن عيط ابنك عيـط معه، ماتعرف إيه اللـي بيوجعه).

فهذه الأمثـال وغيرها توضح أن قلب الأم الحنون الرقيـق هو مصدر السـعادة لـلأولاد وللأم نفسـها حـتى وإن تحملت في سـبيلهم المشـاق الصعاب من جهـد في العمـل وسـهر الليالى في مرضهـم وتتحمل قـدر ماتتحمل من جحـود الأبناء عليهـا ورغم ذلك

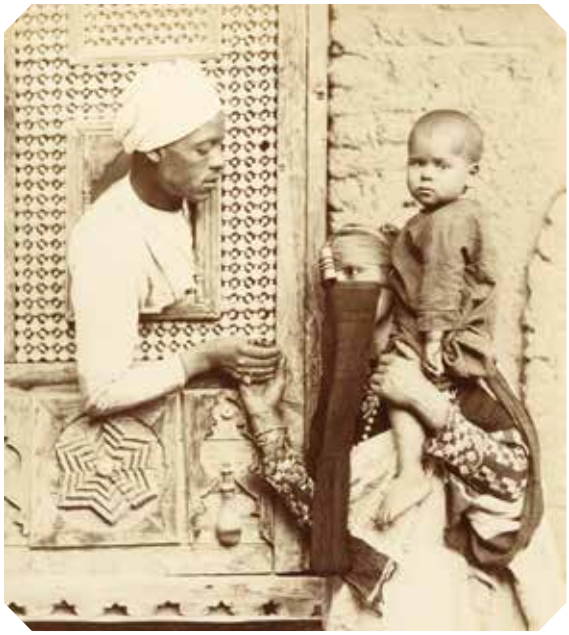
لاتتحمل أي ضرريقع عليهم ولذلك فالذي عنده أم في مأمن من تقلبات الأيام وغدرات الزمان أما الذي يفقد أمه فحاله سيكون صعبا ويقاسى ويلات الحياة ويعيش في هم وغم لأنه سيفقد الحنان والعطف.

وأما دور الأم في تربية أولادها وتعليمهم فنجد منها: (أكفي القدره على فمها تطلع البنت لأمها)، (اللى ما يعلمه أمه وأبوه تعلمه الأيام والليالى)، (لا عاقله ولا أمها تهديها منين العقل يجيها)، (ياأمه علميني الهيافه قالت تعالى في الفارغه وتصدرى).

حيث نلحظ أن دورالأم مهم جداً ونجاح الأم في التربية هو نجاح للذرية في الحياة.. فإذا أرادت أن تعرف الولد أو البنت في المستقبل فعليك بالنظرإلى الأم لأن البنت نسخة من الأم حيث تُطبّع بطباعها وسلوكياتها وكل شئ فيها حتى ملامحها، أما إذا فشلت الأم فيخرج الأولاد غيرأسوياء في الحياة وعليه تكون نتيجة هذا الفشل أن يخرج الأبناء لتجارب الحياة فيواجهوا مصاعبها ومن هنا يأتى المثل التالى ليدلل على ذلك (إبنك على ما تربيه)، أما تربية وتعليم البنت بصفة خاصة فلم تغفلهاالأمثال أيضاً فتقول: (إكسرللبنت ضلع يطلع لها اتنين)، (خسارة الربعه ولا خسارة البنيه)، (البنات تحتهم عفاريت).

فهذه الأمثال تحرص على التشدد في تربية البنت وأنه من الضرورى تعليم البنت حتى لاتفشل في منزل الزوجية وأمور حياتها المستقبلية.. لماذا؟ لأن البنات في مراحلهن الأولى نموهن يكون سريعاً ولذلك وجب العناية بالبنات وتربيتهن تربية سليمة.

وأما علاقة الأولاد بأمهم فقد يسودها الحب والارتباط التام وقد تكون جافة فيها الجحود فتقول الأمثال: (ولاد بطنى يفهموا رطنى)، (ولاد



(4)

بطنى مافيهمش خير قاسيين علىّ)، (قلبى على ولدى إنفطر وقلب ولدى علىّ حجر).

* والمرأة هى الزوجة:

دور المرأة كزوجة يعدل دورها كأم، وارتباط المرأة ببيت الزوجية بعد انفصالها عن بيت أبيها يعد رباطاً قوياً وذلك للحماية الجديدة التى تتلقاها الزوجة من زوجها يقول المثل: (أبويا الكلب وطانى وجوزى السبع علانى) فرغم أن هذاالمثل فيه صورة واضحة لسوء الأخلاق وجحود التربية من البنت لأبيها إلا أنها تُعلي من شأن زوجها لأنه رفع من شأنها بعد أن كانت وضيعة عند أبيها بالإضافة إلى انتماء المرأة لزوجها لأنه وفر لها بيت الزوجية.

أما مسألة اختيار البنت للزواج فمعاييرذلك عند المجتمع تتلخص في الأمثال التالية:

(خُد رعنتهم ولاتاخدش ساهيتهم)، (خُد من الزرايب ولا تاخدش من القرايب)، (خُد الجميل واقعد قُباله وإن جعت شاهد جماله)، (خُد بنت الأصول مع الزمان تدور)، (إن كنتى وحشه كونى نغشه)، (إن كنت عاوز تمّص قصب مصّ

من الوسط وإن كنت عاوز تخطب خد رفيعة الوسط)، أي إذا أردت أن تختار بنتاً للزواج فعليك مراعاة معايير المجتمع الشعبى التالية:

- أن تبتعد عن الساهية (الماكرة التى تثير الشكوتفضل الصمت ولاتتكلم كثيراً).
- أن تبتعد عن الأقارب لأنهم يلدغوا مثل العقارب مثلما يقول المثل (القرايب عقارب).
- أن تأخذ جميلة الوجه.
- أن تاخذ صاحبة الأصل الطيب.
- أن تاخذ خفيفة الدم والظل لأنها تأسر بجمالها من ينظراليها.
- أن تأخذ ممشوقة القوام ذات وسط رفيع وليست مصابة بالسمنة.

بينما تكون معاييراختيار الشاب للزواج فهي عند المجتمع كالتالي:

- أُخطب لبنتك ولا تخطبش لأبنك.
- خدى شايب يدلّعك ولاتاخديش صبى يلوّعك.
- ما يعيب الراجل إلا جيبه.
- إن كان عيبه في فمه شنبه يلمه.

أي أنك عند البحث عن الزوج المناسب لابنتك عليك مراعاة المعايير الشعبية التالية:

- أن تبحث لابنتك عن زوج مناسب بدلا من أن تبحث لابنك لأن الولد يكون مصيره في يده أما البنت فمصيرها في يد زوجها لذا وجب أن تُحسن الاختيار وتدقق فيه جيدا.
- أن يتصف بصفات الرجولة وتحّمل مسئوليات الزواج وتبعاته فليس هناك مصيبة أو كارثة في حق الرجل بقدر عدم قدرته على تلبية متطلبات بيت الزوجية.

هذا وترتبط النظرة للمرأة بعد الزواج بعملية الإنجاب حيث أن المراة التى لاتنجب ليست جديرة بالحياة الزوجية لذا وجب اقتلاعها والتخلص منها، يقول المثل (المره اللى ما بتخلفش زي الشجره اللي مابتطرحش دواها قلعها).

لكن المرأة التى تنجب فتنال التقدير من الجميع ويعلو شأنها لأنها تحقق مفهوم العزوه يقول المثل (الولاّده ياما بتجيب) أما الإفراط في الحمل والولادة فهذا مدعاة للسخرية لدرجة أنها تشبه بالحيوانات تقول الأمثال:

(إصباح الخير تحبل إصباح الخير تولد)، (حبله ومرضعه وجارّه وراها أربعه وطالعه الجبل تدور على دوا للحبل وتقول ياقلة الذريه)، (عامله زى الأرنبه).

أما مشاكل الحمل والولادة فلم تغفلها الأمثال حيث تقول (الحمل تلاته وحم وتلاته سأم وتلاته شحم) أى أن الحمل مدته تسعة شهور مقسمة إلى ثلاثة شهور الأولى تكره المرأة فيها أشياء وتميل إلى أشياء وهوما يعبرعنه بالوحم والثلاثة الثانية تصاب فيها بالضعف وفي الثلاثة الأخيرة تسترد صحتها.

كما أننا نجدالنصيحة للمرأة الحامل حيث يقول المثل (الحبله تمشى وتتمايل وتحسب إن الحبل دايم) أي على المرأة الحامل ألّا تجهد نفسها في شهور الحمل الأولى لأن الجنين في تلك الفترة لم يكن قد ثبت ولذلك عليها الانتباه حتى يدوم الحمل.

أما عن الولادة في أول مرة يقول المثل (جم يولدوا ما عرفوش إتشرمطوا وولدوا حمير وجحوش) وفي ذلك سخرية من النساء اللاتى لايعرفن كيف تكون الولادة، أما النساء اللاتى عندهن خبرة فيطمئن اللاتى يلدن للمرة الأولى يقول المثل (أسى الولاده منسى) وذلك للتهوين من شأن قسوة الولادة.. إلا أن الأمر لم يكن سهلا بل إن آلامه تكون مستمرة فيقول المثل (الطلق

حرب الصبايا) وكذلك (الولاده زى الحرامى) وهذا للدلالة على مفاجآت الولادة، وأما شكل االمرأة ومدى جمالها وقبحها وحال جسمها وكذا طباعها فتقول الأمثال (ماتبان البضاعة إلا بعد الحبل والرضاعة) فإذا ما ولدت المرأة نزل الطفل ليقارن بين حاله قبل الولادة وبعد الولاده فيقول المثل (نزلنا من الوسع للضيق).

وإذا نظرنا إلى علاقة الزوجة بزوجها فنجد أنها تقوم على مدى ميل كل طرف صوب الآخر وفي نفس الوقت حجم شخصية كل طرف مع الآخر فتقول الأمثال:

- قالوا بلدك فين ياجحا قال اللى فيها مراتى
- تعزمين في العيله قال اللى بطبطب عليها كل ليله.
- اللى تطبخه العمشه لجوزها يتعشى به.
- اللى يقول لمراته ياعوره الناس تلعب بيها الكوره.
- إن كان للمره في البيت مدود هده.
- إن كان لسان المره جهر إقطعه.
- اللى جوزها يحبها الشمس تطلع لها.
- اللى يسكت ومايقولش لمراته ليه رحمة الله عليه.
- بوس راس مراتك في الفرشه ولا تبوسهاش في الجلسه.
- شاورهم وإخلف شورهم.
- مره ابن مره اللى يطاوع مره.

وهنا نجد أن الرجل إذا كانت شخصيته ضعيفة أصبحت المرأة هي كل شئ للرجل وأصبحت بلدها بلده وأنها مدللة على كل أفراد العائلة وكل شئ تطبخه يأكله الرجل مقبولاً أو غير مقبول وأصبح رأيها نافذاً عليه ولا يستطيع أن يردها في شيء أما إذا كانت شخصية الرجل قوية فهذا يكون واضحاً في المجالس وأن يكون رجلاً في كلمته أمام الناس ويلغي مشورتها حتى ولو كان رأيها صائباً ولا يسمع لأي كلمة تقولها وكذلك يحجمها في كلامها بحيث لاتكون سليطة اللسان عليه وعلى غيره وألا يجعلها تمتلك شيئاً ترفع رأسها به عليه.. لكن ليس معنى هذا أن يحقرها ولا أن يهينها بل لابد وأن يسود الحب والاحترام بينهما أو كما يقول المثل (يا مجامل الغُرب تفتخر بيهم جامل أهل بيتك تكسب أجرهم).

* المرأة هي الحماة:

لم يرحم المجتمع المرأة عندما تصبح حماة بل ينسى دورها الأمومي وينظر إلى دورها كحماة ورغم أن الحماة في اللغة من الحمى والعناية إلا أن الزوجة تنظر إلى حماتها نظرة عداء والزوج أيضاً ينظر إلى حماته نفس النظرة [43] لكن كيف تنظر الأمثال الشعبية للحماة، تقول الأمثال:

- الكى بالنار ولا حماتى في الدار.
- بلا الحما من الحمى.
- دُعا الحما من الحمى.
- الحما حُمه ولو كانت ملكه من السما.
- حماتى مناقره: قال طلّق بنتها.
- الحما عقرب تقرص وتهرب.
- جوّزت ابنى لبنتى الوش وش بنتى والقفا قفا مرات ابنى.
- اللى مالوش حما مالوش تنا.
- إن كانت الغله تطلع قد التبن كانت الحما تحب مرات الإبن.
- اللى حماتها تحبها الشمس تطلع لها.
- بوس إيد حماتك ولا تبوس إيد مراتك.

هذه الأمثال تؤكد النظرة السابقة من المجتمع للحماة فهى خطر على زوجة الابن وأنها من الحمى أي الموت حتى ولو كانت ملكاً من السماء، كما أنها سبب تعاسة الزوج مع زوجته فهي دائمة الحرص على تحريض الابن ليطلق زوجته الأمر الذى بسببه تُخرب البيوت العامرة لذلك تراها الزوجة كالعقرب الذى يلدغ لدغته ويهرب دون أن يراه أحد، كذلك هي مصدر البلاء الذي يصيب الزوجة نتيجة لدعاء الحماة عليها ومن ثم نجد العلاقة بين الحماة وزوجة ابنها سيئة للغاية وأنه من المستحيل أن تصحح هذه العلاقة في يوم من الأيام.

إلا أن هذه النظرة لها ما يقابلها فكما تسود العلاقة السيئة بينهما فإن المثل يفتح باب الأمل أمام زوجة الابن أو زوج البنت وذلك بالنصح لزوجة الابن أن تجعل حماتها تحبها وأن تقدم لها كل خير وأن تكون أصيلة معها وأما زوج البنت فعليه تقبيل يد حماته حتى ترى زوجته ذلك فتحبه وتدوم العشرة بينهما وفي نفس الوقت يتقي شر حماته بأن تنصح ابنتها بطاعة زوجها وعدم عصيانه أو إغضابه أما إذا لم يفعل ذلك فالويل كل الويل له لأن الحماة كما هي من الحماية فهى أيضاً من الموت والهلاك.

* المرأة هي الزوجة الثانية:

والزوجة الثانية هي الضرة - وفيها من الضرر الشيء الكثير - فهي التى تشارك الزوجة زوجها وتشارك الأولاد إرثهم لذا فالنظرة اليها تكون غير مريحة، تقول الأمثال:

- مراة الأب خدها يارب وإن كانت حوريه من الجنه.

- الضره تعدل العَصبه[44].

- الضره مُره ولو كانت حلق جره[45].

أما إذا أردنا أن نقارن في العلاقات الأسرية بين الضرة (الزوجة الثانية) والسلفه (زوجة شقيق الزوج) لوجدنا أن الضرة أخف ضرراً من السلفة حيث أن الضرة قد تتفق مع ضرتها في بعض الأحيان أما السلفات فيغرن من بعضهن البعض.. تقول الأمثال:

- السلفه داهيه مختلفه.

- مركب الضراير سارت ومركب السلايف غارت.

* المراة هي الأخت:

لقد أعتنت الأمثال بالأخت ووضعتها في المكانة اللائقة بها فنجدها تقول.

- لو بختك في حجر أختك خُديه وأجرى.

- خُدى بختك من إيد أختك.

- حلاوة حديت الأخت للخيه سكر مكرر ياأختى ما طالته ميه.

- أنا وأُختى نعمل فرح بنت أختى.

- يبقوا أختين ولهم طبعين.

فهذه الأمثال نجدها متناقضة.. فبعضها حريص على أن البنت يجب ألا تضيع حظها من الزواج بل لو وجدت العريس تقدم لأختها فتحرص على أن تجعله يميل لها ويترك أختها أو لو أن زوج أختها أراد أن يتزوجها فلا تمانع وهذا مدعاة للأنانية وحب النفس وفي نفس الوقت مخالفا للشرع أما البعض الآخر فيحرص على بث روح التعاون والحب بين الأختين في كل المناسبات السعيدة وغير السعيدة ولهذا نجد الطباع مختلفة بين الأختين رغم أنهما من أب واحد وأم واحدة.

أما الزواج فهو رباط مقدس يقوم على المعاني الروحية والعاطفية أكثر مما يقوم على أي معنى آخر وهو عقد لا يراد به إبرام صفقة عابرة

ولا أمر وقتي سريع الزوال بل هو عقد يقوم على اشتراك طرفيه في الحياة في شركة يراد بها الدوام والاستقرار لذا فهو مسئولية متعددة الصور متفرعة الجوانب فيه حماية للمرأة واستقرار للرجل، ورغم أن تكاليف الزواج باهظة إلا أن الزوج لن يتوقف والزوجة لن تبور لذا فقد عبرت الأمثال عن هذا بهدف إرساء الزواج الصالح صيانة لقيمة من قيم المجتمع التي تحفظ عليه تماسكه ولتثبت دعائم الأسرة على أساس سليم فنجد مثلاً (الجواز قسمه ونصيب) و(أول بخت ما يتعوضش) وفي هذا يظهر إيمان الناس بالحظ والنصيب حتى أن هذا الإيمان يكون في أكثرالأحوال منقذاً للأب للتخلص من الخاطب الغير مرغوب فيه فيقول له (ما فيش نصيب) وكأن هذه الكلمة السحرية فيها الرد الشافي رغم قصرها كجملة وقلة حروفها إلا أنها لا تحتاج إلى أي تساؤل آخر... أما إذا كان فيه نصيب فقد يكون للغريب أو للقريب وهنا لا يهم الغنى والفقر بل يقول المثل تفضيلاً للفقير (خدوهم فقرا يغنيكم الله) إلا أن هناك من يرى ضرورة في زواج الأقارب فيقول (آخد ابن عمي وأتغطى بكمي) حيث أن ذلك صيانة للعرض وحماية للحمة العائلة أما الجانب الآخر فيرى أن (جواز القرايب ندامه) و(إن كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه) لأن (الدخان القريب بيعمي) لذا (خد من الزرايب ولا تاخدش من القرايب) لأن (بنت الأصول على الحلوه والمره بتعيش) وأيضا (الأصيله أصلها يرد عليها).

ولأن بدايات الزواج وعملية الاختيار تكون صعبة ومليئة بالمشاكل نجد المثل يقول (قبل ما تناسب حاسب) وكذلك يحذر من يتصدى لهذه الأمور قائلاً (إمشي في جنازه ولا تمشيش في جوازه) إلا أن ذلك لا يمنع من السير في هذا الطريق لأنه (يا بخت من وفق راسين في الحلال).

فإذا ماتمت الخطبة وجب تقديم المهر إلا أن مسألة المهر ليست قضية المخطوبة أو والدها فقط بل لها امتدادات اقتصادية ودينية واجتماعية وربما تكون أبعد من هذا لذا يحرص المثل على مطالبة المجتمع بالاعتدال في هذا الأمر وعدم المغالاة في المهور لأن الأهم الحياة التي ستأتي بعد الزواج فيقول (المهر تقليه والرك على العيشه الهنيه).

وإذا ما تزوجت قد تكون قريبة من أهلها أو بعيدة عنهم فهي في كل الأحوال لا يهنأ لهم بال إلا إذا اطمأنوا عليها لذا يقول المثل (إن جوزت بنتك غريبه حضّر لها حمار وزكيبه) وذلك حتى لا تظهر أمام أهل زوجها بأنها فقيرة وأنها كانت قبل الزواج (ما كانتش شبعانه في بيت أبوها)... هذا إذا سارت الأمور على طبيعتها وعاش الزوجان معا بدون مشاكل الحموات حينئذ تكون الحياة طبيعية لأن (بصلة المحب خروف) و(مراية الحب عميه) وأيضاً (إن كانت الأوده قد المعصره ما تسعش غيرالراجل والمره) أما إذا سارت الحياة عكس ذلك فالرجل (عينه تندب فيها رصاصه) لأن المرأة لا تعرف معنى المثل الذى يقول (قصقصي طيرك ل يلوف بغيرك) ولا تعرف معنى المثل القائل (يا مآمنه للرجال يامآمنه للميه في الغربال) لأن الرجل هنا سيتزوج على زوجته ويصبح (جوز الأتنين يا قادر يافاجر) أو (جوز الضرايرغندور) وبالتالى تغار المرأة لأن (اللى ما بتغرش على بعلها حلل الله قتلها) ولأن (الست زي الفريك ما بتحبش شريك) و(الغيره تعلّم الحيره) وهنا تكون (غيرة المرة مفتاح طلاقها) لذا يقول عليها الناس (إيه عملت الحره إتجوزت وإتطلقت) أما (إذا صبرت الصبيه في بيتها عمّرت) لأنه (ما فراق إلا بالخُنّاق) وفي نفس الوقت يجب أن تكون واثقة من نفسها لأنها لا تقل في أنوثتها عن أى إمرأة أخرى ولذا يقولون لها (حُطى جوزك فوق السطوح إن كان

من نصيبك لم يروح) هذه النظرة جعلت بعض النساء يفضلن حياة العزوبية لأن (العازبه جت تشتكى لقت المتجوزه بتبكى) ولأن (العزوبيه ولا الجوازه العار) و(قعدة الندامه ولا الجوازه الندامه) وكذلك (لاتجوزت ولا خلى بالى وتنى قاعده على حالى) و(كانوا بيحسبوا الجواز هديه لقوه رزيه)..إلا أن العزوبية لها سبب آخر غيرالزواج الفاشل ألا وهو تكبرالبنت على من يتقدم لخطبتها ولم ترض بنصيبها فهى ترفض في بداية الأمر وتندم في آخره وهنا يقول المثل (خطبوها إتعززت فاتوها إتندمت).

ثم نأتي لنرى نظرة المجتمع للمرأة والتى تباينت عبر عصور مصر المختلفة فنجد أنها في العصر الفرعوني[46] كانت الشريك الوحيد للرجل في حياته الدينية والدنيوية من خلال عقود الزواج الابدية طبقا للمبادئ الدينية الفرعونية بل تعدت هذه المكانة ووصلت إلى درجة التقديس فظهرت المعبودات من النساء إلى جانب الآلهة الذكور بل أن آلهة الحكمة كانت في صورة إمرأة والآلهة ايزيس كانت رمزا للوفاء والإخلاص، كما أنها استطاعت أن تتولى عرش البلاد مثلما تولت الحكم (حتب) أم الملك خوفو، و(خنت) ابنة منقرع، و(أباح حتب) ملكة طيبة، و(حجشبسوت) ابنة آمون، و(تى) زوجة اخناتون و(كليوباترا)، كما عملت المرأة بالقضاء مثل (نبت) و.....، وعلى صعيد التشريعات والقوانين فقد حظيت المرأة الفرعونية بتشريع الرباط المقدس الذى تحظى فيه بالاحترام المتبادل بينها وبين الرجل باعتبارها ربة البيت والمتحكمة الأولى فيه، ناهيك عن حقها في ثلث مال زوجها في حال تطليقها بدون سبب، وحقها في أن تدفن معه في المقبرة، وحقها الكامل في التعليم اعتبارا من سن الرابعة.

اما اليوم فعلى المستوى الرسمي وعلى الرغم من وجود دستور للبلاد يكفل لها الحقوق التى كفلها لها الإسلام الا أن الموروث الثقافي في المجتمع الشعبي المصرى إبان عصور الاحتلال وما نتج عنه من جهل وفقر ومرض وتخلف عانت منه المرأة أكثر من الرجل أفرز لنا نظرة - كما نلمسها في الأمثال الشعبية في كل الأحوال- نظرة سفليه دونية ذلك لأن المرأة أقوى من الرجل بحيلها وكيدها يقول المثل (لاتآمن للمره إذا صلت ولا الشمس إذا ولت) و(كيد النسا غلب كيد الرجال) لماذا؟..لأن (النسا نساية المعروف والوليه بتولول عليه يوم ما يموت والمره بتمرر عليه عيشته) وهكذا نجد أن النساء يتفوقن على الرجال في الكيد والخديعة والمكر لذلك (قاضى النسا شنق روحه) من كثرة حيلهن ومشاكلهن أما (إذا حبيت تكيد راجل سلط عليه مره) إلا أن قوة المرأة ليست في الكيد والمكر والخديعة فقط وأنما في قدرتها على اللعب بعقول الجبابرة وهز العالم برقتها وحنانها ولطفها من أجل نظرة استخفاف تجعل (الرجاله عند أغراضها نسوان) وذلك راجع لأنه (إن غابت الرجاله النسوان سابت) لذلك لا يحب الرجل في المرأة أن تكون سيئة الخلق لأنها إن فعلت ذلك تكون ساقطة (وماشيه على حل شعرها).

إلا أن النظرة السفلية للمرأة لم تكمن في هذا الجانب فقط بل نجد تلك النظرة أيضاً في أنها ناقصة عقل لأنه (لاعاقله ولاأمها تهديها منين العقل يجيها) لذا يجب عدم الأخذ برأيها ومن هنا ينصح المثل الرجل بأن (يشاورها ويخالف شورها).

وأيضا ينظر المجتمع للمرأة بأنها مصدر القلق لذا يقول المثل (من يريحهم يتعبوه ومن يتعبهم يريحوه) لأن (النسوان هدايا ورزايا) ولأن (النسوان تركب بمليم وتنزل بملايين) وأيضا (النسوان زى القطط تاكل وتنسى) و(المره لها خرجين واحد قدام وواحد ورا الطيبه تحدفها ورا والسيئه تحطها قدام) و(حبيبتك في النسا تبيتك من غير عشا)

(5)

و(الميه ميه الرحمن والوساخه من النسوان) كل هذه الأمور تسبب القلق في حياة الرجل.

كذلك يرى المجتمع في المرأة بأنها غير قادرة على كتمان السر لذلك يقول المثل (إن كان لسان المره جهر أقطعه) لأنه إن أعطاها سره ندم و(ياويله اللى علته مرته يموت والطبيب حداه) لذلك يكون (مره ابن مره اللى يدى سره لمره)، وأيضا المرأة إذا ملكت تجبرت لذلك يقول المثل (إن كان للمرة مدود في البيت هده).

لكن رغم كل ماسبق من نظرة متدنية للمرأة في المجتمع إلا أن هناك من أنصفها وأعطاها شيئاً من حقها فـ(الحسن والجمال زمانه بينقضى والعقل والحشمه خيار البضايع) و(بنت الأصيل تخاف من العار ولو بالنار ضربوها) و(بنات الحرايز دخاير) و(بكره يقعد ع البساط وينقى ست الستات) و(شورة المره بتجارب سنه) وغير ذلك كثير....

الجانب الديني:

من مجموع الأمثال المصرية يمكن أن نستخلص معتقد الشعب المصرى في الله تعالى، والإيمان به كخالق للكون، وحافظ لنظامه، ومتصرف في شئونه، وقريب جدًا من الإنسان.

والملاحظ هنا عدم وجود أي نوع من التردد، أو الحيرة، أو الشك، أو حتى اللغط الذي ساد مقولات علماء اللاهوت والعقيدة الذين أرهقوا أنفسهم بها في مؤلفات مطولة، وفيما يلي عناصر هذا المعتقد[47]:

- الإيمان بالله عن طريق العقل (ربنا ما شفناه .. بالعقل عرفناه).
- والله واحد، كما أن العمر - ببساطه - واحد(الرب واحد، والعمر واحد).
- والله ملك الكون كله (صبحنا، وصبح الملك لله).
- وهو وحده الغني، الذي لا يفتقر إلى أحد (ما غنى إلا الله).
- وهو الذى خلق الحياة وقدّر الموت (ما يا اخذ الرقبه (الروح) إلا اللى خلقها).
- ومن حكمته أنه جعل أقدارنا في الحياة مختلفة، لكنه يسوي بيننا جميعًا في الموت (ربنا ما ساوانا إلا بالموت).
- وفي أي مكان سواء أقمنا أم رحلنا، فالله موجود، وهو معنا (رب هنا.. رب هناك)

- وكما أنه تعالى خلقنا، فهو الذى يرزقنا (الأرزاق على الله، (يرزق الهاجع والناجع، واللى نايم على صرصوره ودنه)، (ربك رب العطا.. يدّى البرد على قد الغطا).

- وعلى الإنسان ألا يرهق نفسه كثيرا في محاولة حل المشكلات الأكبر من قدرته، لأن الله تعالى يتولاها بنفسه (العبد في التفكير، والرب في التدبير)، (تبات نارتصبح رماد، لها رب يدبرها)

- وبالنسبة للظالم، فإن (ربك يمهل ولا يهمل)

- أما المظلوم أو الضعيف، فإن الله تعالى يتولاه وهو الذي يدافع عنه (الزعره.. بينش عنها المولى)، بل أحيانا يعطي الضعيف حتى يندهش لذلك القوي (يعطي الضعيف لما يستعجب القوى)، ولذلك فإن المظلوم عليه أن يتجه إلى الله وحده، وليس إلى أحد غيره (الشكوى لغير الله مذله).

- وعموما فإن ما يقع للإنسان في الحياة مقدر بمشيئة الله، ولا شك أن هذا يبعث على استقرار الطمأنينة بالقلب (الخيره فيما اختاره الله).

- وذلك لأنه أعلم بالإنسان ظاهرا وباطنا، بل إنه أقرب إلى أهم عضو فيه، وهو القلب بكل ما يجول فيه من عواطف ومشاعر وأحاسيس (ربك.. رب قلوب)

- وعلى الرغم مما يشاع من أن المصريين يميلون إلى الإيمان بالمقادير وبالتالى يسود بينهم عدم الاعتراف بالمسئولية الفردية الا أنهم يعترفون بأن كل انسان محاسب على مايعمل وأنه ستحمل تبعات تصرفه لذا نجد من الأمثال ما يؤكد ذلك تماما ومن ذلك (كل انسان معلق من عرقوبه).

- إلا أن الإحساس الديني العميق لدى المصريين يربط بين الدنيا والدين (الدنيا أصلها الدين).

- وكذلك يربطها بالآخرة (الدنيا ما تغنيش عن الآخره).

- أما الموت فقد شاع عن المصريين القدماء احتفاءهم بالموت، وإعدادهم القبور وتشييد الأهرامات لاستقباله، وإقامة الطقوس المصاحبة واللاحقة له. لكن يبدو أن الأمثال الشعبية المصرية تقدم صورة مغايرة تمامًا لموقف المصريين من الموت، ولعل الصورة الأولى هي التي كانت تعبر عن الموقف الرسمي للدولة، حيث كان الكهنة هم الذين يصوغون المعتقدات، ويكرسونها أما نظرة المصري بعد الفتح الاسلامي وحتى الآن فتباينت لذا قالت الأمثال: (الف نومه بكدر ولا نومة تحت الحجر)، (أقل عيشه أحسن من الموت)، (ماكفى الميت موته حتى عصره القبر)، (حزنى عليك يا ساكن التربه).

- صحيح أن الموت حق، وهو كأس داير بين الناس (الموت على رقاب العباد)، (الموت كاس، ودايرعلى الناس)، (ابن يومين ما يعيش ثلاثه)، (كل عيشة وآخرها الموت).

* لكن بعض الأمثال سوت بن الموت والخراب:

- موت وخراب ديار)، (وفي الموت يتساوى الفقير والغني)، (في القبر بيدلّى أبو جوخه وأبو فَلّه - نوع من الكتان الغليظ).

- كما ينتهى الحال بالمعجب بنفسه، سواء بماله أو بجاهه (بكره تموت يا أبو جبه وأعمل لك فوق قبرك .. قبّه).

- وفي أحد الأمثال، يعلن أحد المتزوجين أنه كان يتمنى ألا يتزوج أبدًا، ويعيش دهره أعزب، ولا يفقد رفيقة عمره بالموت (أعزب دهر، ولا أرمل شهر).

* كما تبدي بعض الأمثال الدهشة من أن الموت قد يصيب الأصحاء، بينما يتجاوز عن المرضى

والضعفاء (اشحال ضعيفكم (عيانكم)؟ قالوا: قوينا مات).

- لكن شعور الرضا يعود فيسيطر على الإنسان المصري، لثقته بأن الذي يقبض الأرواح هو الذي وهبها، وهو - أيضًا - القادر على التعويض بغيرها (الله جاب، الله خد، الله عليه العوض)

هذا وقد توصل الإنسان المصري إلى مجموعة من الحقائق الإنسانية التي وصلت عنده إلى مستوى المعتقدات، ولذلك نراها ما زالت سارية حتى اليوم في أحاديثه مع الآخرين، كما أنها تبرز في مختلف المواقف التي يتعرض لها في حياته اليومية، فتساعده على مزيد من التحمل، أو تفتح له طاقة أمل في جو عام من اليأس، ومن ذلك: (آخر الحياة الموت)، (المكتوب ما منوش مهروب)، (ما بين الخيرين حساب)، (كلمة (ياريت) ما تعمر بيت)، (كل واحد له شيطان)، (كل شي في أوله صعب)، (كل إنسان في نفسه سلطان)، (عمر المال الحلال ما يضيع)، (اكتم سرك .. تملك أمرك)، (الهروب نص الشطاره)، (الغربه تعلم)، (الصبر مفتاح الفرج)، (اخلص النيه وبات في البريه)، (ترك الذنب ولا طلب المغفره)، وفوق كل هذا نجد الأمثال الدينية تدور أيضا حول العبادات من صلاة (الصلاه عمود الدين)، (الصلاه في وقتها أحسن من الدنيا وما فيها)، (اللي يتوضا قبل الوقت يغلبه) وصيام (صام صام وفطر على بصله) وحج (ياللي عليكي الحيضه الحجه لصاحب البيضه).

الجانب النفسي:

بما أن المثل يلعب دورا تربويا وأخلاقيا ودينيا فهو كذلك يلعب دورا نفسيا عن طريق تهدئة النفس البشرية، والتفريج عن همومها وأتراحها، ومن الأمثال التي تلعب هذا الدور النفسي نجد (اجرى يابن آدم جرى الوحوش غير رزقك لم تحوش)، (اعمل الخير وارميه البحر) فهذان المثلان يقومان بدور تهدئة النفس البشرية حول أمور يجب أن تؤخذ ببساطة وأن تترك مقاديرها لله تعالى، كما أن الجانب النفسي لم يقف على هذا الحد بل يمتد الى أمور أخرى تحاكي الواقع وتحلله وتفسره للعمل بها وهي بمثابة إرشاد وتوجيه نفسي للأفراد ذوي الخبرات المحدودة للعمل بها ووضعها في الحسبان وللاستفادة منها في حياتنا اليومية بهدف الحياة السعيدة والتي تعتبر المطلب الأول والأخير في حياتنا العامة والاجتماعية، ومن ثم فالأمثال الشعبية لها فوائد وأهمية كبرى في توجيه الذات وفي فهم أنفسنا وحياتنا ومن ذلك (عقلك في راسك تعرف خلاصك) وهذا معناه أننا إذا فكرنا تفكيراً سليماً عقلانياً وواقعياً لخلصنا من كثير من المشاعر الأليمة التعيسة ولنجونا من أثار الانفعال الذي قد يضاعف أحزاننا فالغضبان قد يعتدي وإذا اعتدى سيعتدي عليه أو يعاقب وبالتالي يطول مسلسل التعاسة ويتفاقم، وأيضا (القناعة كنزلا يفنى) أى أن القناعة تفكير وتدريب، فإن تأملت مثلا في ميزات زوجتك إن كنت متزوجا ووعيت أن كل امرأة فيها نقص وأن الميزات التي في زوجتك تكفيك لعشت في سعادة وسلام. ولو تأملت أن المناصب سلاح ذو حدين تأخذ شيئا وتعطي أشياء، وعلى حساب أشياء كثيرة، واقتنعت بما لديك أو بما تسعى إليه، لكنت أكثر استقرارا وسعادة ولا بأس أن كنت تطمح ولكن دون قلق ودفع ثمن باهض، فهنا يعود الموضوع إليك، ولو عرفت أن المال وسيلة وإنه عندما يصبح غاية يضيع العمر قلقاً وجهدا وزمنا في جمعه فقد تسببت لنفسك بالأذى ومن هذا الأذى التعاسة لذا تكون القناعة كنزلا يفنى، وكذلك (اذا عرف السبب بطل العجب) وهذا معناه أنه عندما يعترضنا موقف من المواقف المثيرة أو المخيفة أو المقلقة ولا نعرف أسبابه فإننا نتعجب ونذهل ونتوتر ونبحث عن تفسير وعندما لا نجد

تفسيراً صحيحاً قد نلجأ للتفسير الذي يقابلنا لأول وهلة والذي قد يصادف أنه تفسير جاء من قبل شخص مغرض أو حاسد أو مستفيد - وما أكثر المستفيدين - فقد نختار تفسيراً غير دقيق لم نتأكد منه، وقد يؤدي هذا التفسير إلى تصرف خطأ يؤدي إلى نشوء مشكلة ليست لها نهاية، وعندما تتضح الأسباب الحقيقية ويتضح للشخص أنه كان على خطأ يزول العجب ويقل التوتر المتعلق بموضوع الشك ولكنه قد يندم على ما فعل بسبب تفسيره الخاطئ وأحياناً تعالج المشكلة وأحياناً تتفاقم ويصعب حلها.

الجانب الفلسفي:

منذ عهد الفراعنة ونحن نلتقي بثروة ثمينة من الحكم والنصائح التي تختصر الكثير من التجارب الإنسانية[48]، والتي كان يقدمها أصحابها من ذوي الخبرة إلى أبنائهم لكي يعملوا بها في شئونهم اليومية أو يستهدوا بها في حياتهم. ومن خصائص تلك الحكم والنصائح أسلوبها السهل المباشر، والذي كان يعتمد على الاختصار مما يقربها كثيرا من الأمثال الشعبية.

❋ يقول الحكيم بتاح محب:

لا تقس قلبك حين القسمة، ولا تبتغ ما لا يخصك، ولا توغر قلبك إزاء أقاربك، وإنه لتافه ذلك الذي يستأسد بين أهله، وهو محروم من حصائد الحكمة، والشيء الطفيف الذي يطمع فيه يولد البغضاء حتى في صاحب الطبيعة الباردة، ولنقارن الجزء الأخير بالمثل الشعبي (اللقم تمنع النقم) (اطعم الفم تستحي العين).

ويقول أيضا: اقض اليوم في سعادة، ولا تجهدن من نفسك، فإن أحدًا لن يأخذ متاعه معه، وليس في قدرة إنسان قد ولى أن يعود ثانية، ويقارن ذلك بالمثل المشهور (ماحدش واخد منها حاجه) وأيضًا (مال الكنزى للنزهى) أي أن الذي يكنز المال لن يتمتع به لأنه سيتركه لوريثه الذي سوف يتنزه به.

❋ ويقول الفلاح الفصيح في شكواه:

إن لسان الرجل قد يكون سبب تلفه، وهو المعنى الموجود في المثل الشعبي القائل (لسانك حصانك: إن صنته صانك، وإن خنته خانك) وكذلك (جواب النحس على طرف لسانه).

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن الأمثال المصرية تثبت أن الشعب المصري ليس شعبا حالمًا ولا خياليا، وأن الواقع كان دائما جزءًا لا يتجزأ من حياته. وقد كان اتصاله بهذا الواقع عميقا ومتنوعا، واستطاع من خلال التعامل معه الذي يتطلب استخدام الحواس أن يصل إلى حقائق، كان يقوم بالاستفادة منها، وتسليمها إلى الأجيال اللاحقة يقول المثل المصري - قبل ظهور المنهج التجريبي الحديث في القرن السابع عشر في أوربا: (لسان التجربه أصدق).

وعندما يقول مثل آخر (اسأل مجرب، ولا تسأل طبيب) فليس معنى ذلك عدم الثقة في الطبيب، لأن الطبيب في ذلك الوقت لم تكن لديه خبرة المجرب.

وعن الملاحظة، يقول المثل المصري (عينك ما تغشك)، وعندما يعرض البضاعة، فإنه لا يخفي منها شيئا (على عينك يا تاجر)، وبعيداً عن الفكر الخرافي، يقول المثل المصري (كل شيء له سبب) وكذلك (إذا عرف السبب بطل العجب)، ولكل شيء في الوجود، وأيضا في الحياه: بداية ونهاية (اللى له أول له آخر)، ولكي لا يتوه الإنسان في مجردات عقلية (آدى السما، وآدى الأرض)، (آدى البير، وآدى غطاه)، ولمعرفة حقائق الأشياء، يستدل عليها بمعالمها (ابريق انكسر، وآدى بزبوزه)، (حمار، وآدى ديله)، ومن التجارب العملية (البيض الخسران يدّحرج على بعضه)،

(لو كانت تمطر كانت غيّمت)، (الميه ما تجريش في العالى)، (السيف ما يدخل إلا في جرابه)، (حصوه تسند الجره)، (اللى في الدست، تطلعه المغرفه)، (يوم الهدد ما فيهشى بنايه)، (اربط صباعك مليح لايدمى، ولا يقيح).

ومن التجارب الصحيحه أيضا أن يقوم بالعمل المؤهلون له (إدى العيش لخبازينه ولو ياكلوا نصه)، كما أن تنفيذ الأمور يتطلب توفير الوسائل (إديه دقيق، وخد عيش)، (اطبخى يا جاريه كلّف يا سيدى). وبالتالى فإن من أكبر الخطأ القيام بالأمر المستحيل، وترك الأمور للظروف (يمشي على الحيطه، ويقول: ياربّ سلم)، ومن الذكاء الفطري (الجواب يتعرف (أو يتقرى) من عنوانه)، ويمكن أن نتيح للشخص فرصة واثنتين، أما الثالثه فهي النهائية (التالته تابته). أما الأدعياء الذين ينسبون لأنفسهم أمورًا غير معقوله، فأيضًا تقوم التجربة العملية بفضح دعواهم (الميه تكدب الغطاس)، (خليك ورا الكداب لحد باب الدار)، (قالوا : الجمل طلع النخله قلت آدى الجمل وآدى النخله). ومن التجارب التي يمكن أن تستفيد منها الشرطة في القبض على الجاني المجهول (وهذا ما يحدث الآن في علم الأدلة الجنائية) (الفتله تبين العَمْله)

* تجربة المصري مع الواقع عميقة ومتنوعة، ولذلك فإن معظم مشكلاته كان يجد لها حلا، أو على الأقل، يعتقد في وجود حل لها، وهذا يعني عدم وجود المستحيل (كل عقده، ولها حلال).

لكن هناك (عقدة) في لوح الخشب هي التي توقف النجار عن الاستمرار في قطعه بصوره مستقيمة أو معتدله (العقده تغلب النجار).

لكن من أجمل الأمثال المصرية، ذلك المثل الذي يبين فائدة البكاء عند وقوع البلاء (لولا الدموع لاحترقت الضلوع).

أما الأمثال التي تحكي تجارب المصريين في مختلف مظاهرها اليومية والمستمرة نجد منها على سبيل المثال: (أكبر منك بيوم .. يعرف عنك بسنه)، (نص العمى، ولا العمى كله)، (نزول البلا، ولا انتظاره)، (ما ينوب المخلص إلا تقطيع هدومه)، (قشش على ميتك تسخن)، (الخساره اللى تعلم مكسب)، (الليّن ما ينكسرشى)، (دارى على شمعتك تقيد)، (الهم في الدنيا كتير بس مفرّق)، (من وفر شيء قال له الزمان: هاته)، (من عادى الرجال ما ينام الليل)، (القاضى إن مدّ إيده كترت شهود الزور)، (الجرى نص الشطاره).

وبقراءة ما سبق من أمثال يمكن استنباط الملاحظات التالية:

* أن الفلسفة الشعبية في الأمثال تبتعد عن روح التحليل.
* أن مصادر الفلسفة الشعبية لا تعرف الدهشة فالمفكر الشعبي في المثل دائم المراقبة للواقع والمحيط به.
* أن الفلسفة الشعبية لا تسعى لاعطاء منهج للتفكير ولا لتكوين مذهب.
* أنها فلسفة موقف لا قضية أي النصح المؤقت للتصرف حيال ظروف عارضة.

الجانب السياسي:

في هذا الجانب نجد الأمثال تعبر عن الحياة السياسية للمصريين[49] وتتناول الحاكم وسطوته في الحكم فمثلا (سيف السلطنه طويل)، كذلك لابد من وحدة الحاكم، لأن (المركب اللى فيها ريسين .. تغرق)، (إذا كترت النواتيه غرقت المراكب)، وبالطبع نلتقي بالمثل الذي يقول (سلطان غشوم .. خير من فتنة تدوم)، (ضرب الحاكم شرف) وبالطبع لا يمكن

أن يصدرمثل هذين المثلين من الشعب المصري بقدر ما يحتمل صدورهما من السلطة الحاكمة لتبرير وجودها، على الرغم من عسفها، لكن الشعب يعود فيخاطب الحاكم بأن منصبه معرض للزوال، ولذلك ينصحه بالعدل (يا والى لا تجور.. الولايه لا تدوم)، ويتوعد الحاكم الظالم بمصير محتوم (يا ظالم لك يوم)، لكنه يكاد يئن من الشكوى حين يقول (حكم القوى على الضعيف)، ولذلك كان الشعب المصري ينعم بالطمأنينة عندما ينام الحاكم ، والمقصود هنا النوم الحقيقي، لأنه لا يمارس سلطاته المطلقة في الظلم والتنكيل (نوم الظالم عباده) .

وهناك بعض الأمثال المصرية التي ترصد بعض اللمحات الهامة في سلوك الحكام، ومن ذلك (زى الحاكم .. مالوش إلا اللى قدامه)، (لا تأمن للأمير، إذا غشك الوزير)، (ذل العزل يضحك من تيه الولايه)، ولذلك توصي بعض الأمثال الناس (المساكين) بمجاراة سياسة الحكام لكى ينجوا من الظلم، أو تنالهم بعض الخيرات (ارقص للقرد في زمانه (أو دولته)، (اللى بياكل عيش السلطان يضرب بسيفه)، لكن في المقابل من ذلك نجد أمثالا تدعو الناس إلى الابتعاد تمامًا عن محيط السلطان، لأنه لا يأتي منه إلا الشر (السلطان.. من بعد عن السلطان)، (من أكل مرقة السلطان احترقت شفتاه ولو بعد حين) ومع ذلك فإن المصريين حين يخلون إلى أنفسهم، ويأمنون من شرور الحاكم يمكنهم أن يفضفضوا برأيهم فيه (السلطان ينشتم في غيبته)، أما المثل الذي يقول: (ابن الحاكم يتيم) فله تفسيران الأول أن حال ابن الحاكم يشبه اليتيم حيث لا يتفرغ له والده، أما الثاني أن الحاكم تنتهى حياته عادة بالقتل على أيدي منافسيه ، وهكذا يتحول ابنه إلى يتيم حقيقي وعلى أي من التفسيرين فإنه يصور مأساة الحاكم الذي يسبب المآسي للمحكومين، وعن مصر نجد المثلين التاليين:

* الأول: مصر للغريب .. أول سنة، تضيق زى الميم .. وتانى سنة تفتح زى الصاد .. وتالت سنة تتسع زى الراء.

والتحليل المبدئ البسيط لهذا المثل يظهر أنه من إنشاء العصر الإسلامى، وخاصة بعد انتشار اللغة العربية المكتوبة.

* أما المثل الثانى فيقول: ديار مصر .. خيرها لغيرها أو لغريبها.

وهذا المثل رغم بساطته يؤكد حقيقة تاريخية لا مجال للشك فيها طوال عهود الاحتلال الأجنبى الذى مر على مصر أن المستعمر دائما كان ناهبا لخيراتها ودون أن يعود على أهلها بشيء.

الجانب الفكاهي:

كطبيعة الشعب المصرى تتميزالأمثال الشعبية بخفة الدم، التي يمكن تحليلها بأنها نوع من الرصد الفكاهي للأحداث والشخصيات التي تمتلئ بها الحياة، ولا يستطيع أن يتوقف عندها سوى شعب عركته التجارب الصعبة، وتمكن من تجاوزها ليس فقط بالصبر عليها، وإنما أيضا بالسخرية منها، وصياغة النكتة اللاذعة حولها:

- قالوا للجعان: الواحد في واحد بكام؟ قال: برغيف.
- قالوا للأعمى: الزيت غلى قال: فاكهة مستغنى عنها.
- قالوا للأعور: العمى صعب قال: نص الخبر عندي.
- مزين فتح .. بأقرع استفتح.
- حزينه مالها بيت اشترت مكنسه وزيت.
- التقوا بقرد يبول في المسجد قالوا له: الله يمسخك قال: بس يعملنى غزال.

- قالوا: عد غنمك يا جحا؟ قال واحده واقفه وواحده راقده.

- طمعنجى بنى له بيت فلسنجى سكن له فيه.

- إن مات حمار القاضى كل الناس تعزى القاضى وان مات القاضى ماحدش يعزى الحمار.

- ضربوا الأعور على عينه قال: خسرانه خسرانه.

- قالوا للقاضى يا سيدنا الحيطه شخ عليها كلب ؟ قال: تنهدم سبع، وتبنى سبع قالوا: دى اللى بيننا وبينك؟ قال: أقل الماء يطهّرها .

- قالوا للديب ح يسرّحوك فى الغنم؟ قام عيّط قالوا: داشىء تحبه؟ قال: خايف يكون الخبر كذب.

- تفوا على وش الرزيل قال : ده مطره.

- جه للأعمى ولد قلعوا عينه م التحسيس.

- خالتى عندكم ؟ ماجاتش.

- حلم القطط كله فيران.

- حسنهْ .. وانا سيدك.

- جينا نساعده فى دفنه أبوه خد الفاس ، وهرب.

- إيه ياخد الريح م البلاط؟

- إيه تعمل الماشطه فى الوش العكر؟

- جنازة غريب لا وراه، ولا قدامه .

- جاريه وصينيه .. على بدنجانه مقليه.

- كان يحلف بقطع إيده صار يحلف بزكاة ماله.

التقويم القبطي في حياة المصريين:

يقول المقريزي في خططه (فصل الربيع في أمشير وبرمهات وبرمودة وبشنس، وفيه نجد مصر في هذا الزمان أياما معتدلة نقية صافية لا يُحس فيها بحر ظاهر ولا برد ولا رطوبة ولا يبوسة، وتكون الشمس فيها نقية من الغيوم وقد يعرض في أول هذا الفصل أيام شديدة البرد، وذلك في أمشير وعلة ذلك دخول فصل الربيع في فصل الشتاء وتكثر فيه الرياح، ثم يدخل فصل الصيف في آخر بشنس وبؤونة وأبيب وبعض مسرى فيشتد الحر والييبس وتجف الغلات وتنضج السمار، ثم يدخل الخريف من النصف الأخير من مسرى ثم توت وبابة وبعض أيام هاتور وتكثر فيه الرطوبة، ويوجد في هذا الفصل أيام شديدة الحر ويشتد اضطراب الهواء، ثم يدخل فصل الشتاء من النصف الآخر من هاتور ثم كيهك وطوبة)[50].

كذلك يتحدث المؤرخ أبو محمد الحسن بن ابراهيم بن زولاق في كتابه فضائل مصر وأخبارها وخواصها فيقول "ثلاثة أشهر لؤلؤة بيضاء وثلاثة أشهر مسكة سوداء وثلاثة أشهر زمردة خضراء وثلاثة أشهر سبيكة ذهب حمراء، فأما اللؤلؤة البيضاء فان مصر في أشهر أبيب ومسرى وتوت يركبها الماء فترى الدنيا بيضاء وضياعها على روابى وتلال مثل الكواكب قد أحيطت بها المياه من كل وجه فلا سبيل الى قرية من قراها الا في الزوارق، وأما المسكة السوداء فانها في أشهر بابة وهاتور وكيهك ينكشف الماء عن الأرض فتصير أرضا سوداء وفي هذه الأشهر تقع الزراعات أما الزمردة الخضراء فانها في أشهر طوبة وأمشير وبرمهات يكثر نبات الأرض وربيعها فتصير خضراء كأنها زمردة، وأما السبيكة الحمراء فانه في أشهر برمودة وبشنس وبؤونة يتورد العشب ويبلغ الزرع الحصاد فتكون كالسبيكة التي من الذهب منظرا ومنفعة"[51].

بهذا الوصف الدقيق للطقس في مصر استطاع المصريون أن يضمنوا أمثالهم الشعبية شهور السنة القبطية وما يتعلق بها من ظروف المناخ وربطوها بسلوكياتهم الاجتماعية ونشاطهم الزراعي وهي على النحو التالي :

* لا خير في زاد بييجي مشحوط ولا نيل بييجي في توت وذلك لأن مياه نهر النيل تبدأ في النقصان في شهر توت ومن ثم فلا

زراعة انتظارا لقدوم الفيضان وبالتالي يكون الخير شحيحا (مشحوطا) بسبب الجفاف.

- في بابه خش واقفل البوابه وذلك لأن حرارة الجو والرطوبة تكون عالية ومن ثم وجب الاحتراز والاحتماء داخل البيوت.
- في كيهك صباحك مساك، شيل ايدك من غداك وحطها في عشاك وذلك لأن نهار هذا الشهر يكون قصيرا وليله قصيرا ومن ثم تتقارب فيه أوقات الطعام حيث تنتهي من الافطار يحل موعد الغداء ولا تنتهي من الغداء ليأتي وقت العشاء.
- طوبه أبو البرد والعقوبة وذلك لأن برد مصر مُركز في شهر طوبة حيث تلفح سياط البرد الوجوه وتسلق الابدان ومن ثم فشهر طوبة هو أبرد شهور السنة في مصر وحول نفس المعنى نجد (فتى ياطوبه ما بلّيتى عرقوبه)، (أبرد من ميتة طوبة).
- أمشير أبو الزعابيب الكتير فيه النهار يزيد ضل حصير وذلك لأن رياح الخماسين تهب فيه محملة بالأتربة والغبار.
- طوبه تقول لأمشيرادينى عشره منك أخلى العجوزة جلدة والصبية قردة وذلك لأن أول عشرة أيام من أمشير تسمى برد العجوزة وهي أيام قارسة البرودة.
- مهما تعمل ياأمشير فيك روايح من روايح الصيف وذلك لأن أمشير هو مرحلة الانتقال من الشتاء الى بوادر الربيع ومن ثم فهو متقلب بين الشتاء والربيع.
- برد أمشير يخلى العضم على الكوم يسير وذلك لأن الناس تلتمس فيه دفء الشمس.
- طوبه وطبطبه والشهر اللى بيناع المصطبه وذلك لأن الشهر الذي يلي طوبه يبدأ الناس فيه بالخروج من منازلهم للتمتع بالجو الذي يأتي في بعض أيام أمشير بالجلوس على المصطبة.
- في بؤونه لاينضرب طوب ولا ينعمل مونه وذلك لأن شهر بؤونه يشتد فيه الحر وبالتالى يجف الطوب اللبن ويتشقق ولا ينماس وكذلك المونة التي كانت تستخدم في بناء الطوب اللبن.
- اللي ياكل ملوخيه في أبيب يجيب لبطنه طبيب وذلك لأن الملوخية تصاب بنفس الآفات التي تصيب القطن ومن ثم تتأثر بالعدوى.
- في مسرى تجرى كل ترعة عسرة وذلك لأنه في شهر مرى يفيض النيل بالمياه وتمتلئ الترع والقنوات بالمياه.
- مسرى تعفن الكسرى وذلك لشدة الحرارة وارتفاع نسبة الرطوبة الأمر الذي ينتج عنه تعفن المأكولات ومن ثم تكثر الأمراض.

أما الأمثال المرتبطة بعلاقة الزراعة بالمناخ فنجد:

- اللى يزرع دره في ناروز ياخد قلحه من غير كوز.
- زرع بابه يغلب النهابه.
- هاتور أبو الدهب المنتور.
- أمشير يقول للزرع سير سير القصير يحصل الطويل.
- ان كان زرعك تحت الكوم متبصش عليه وفاضل في أمشير يوم.
- في برمهات روح الغيط وهات من كل الحاجات.
- في برموده دق العموده ولا يبقى في الغيط ولا عوده.
- بشنس يكنس الغيط كنس.
- أبيب طباخ العنب والزبيب.
- في الغطاس مص القصب والطبيخ قلقاس وبجانب هذه الأمثال نجد أن كل شهر من

الشهور القبطية يختص بلون من المأكولات الغير موجودة في شهور أخرى فمثلا: (رمان بابه - موز هاتور - سمك كيهك - سمن طوبه - خروف أمشير - لبن برمهات - ورد برمودة - نبق بشنس - تين بؤونة - عسل أبيب - عنب مسرى).

خاتمة الدراسة

عاش الإنسان ما عاش من الزمن ومرت عليه تجارب عديدة بلغ على أثرها مبلغ الخبرة المصحوبة بالحكمة التي لا تتزعزع ومن ثم كان لخبرته الواسعة وبصيرته النافذة ورأيه الثاقب في حاجة إلى صانع يجمع الكثير في قليل ويختار من الكلمات أدلها ومن الألفاظ أنفذها ومن العبارات أجزلها، ولمّا كان المثل هو خلاصة تجارب الحياة والمعبر عن كل المتناقضات فيها لذا فالمثل يعد سيرة ذاتية لسلوكيات ومعتقدات أفرادها من هنا كانت الدراسة لهذه الأمثال هي دراسة بنيوية تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته ، وتكوينية تدرس النص الأدبي منذ لحظة تكونه في ذهن صاحبه حتى شكله الأخير لكن ليس على أساس زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته، وإنما على أساس يرتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، إذ يكون فهم النص محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني معين وعلى هذا نجد:

* البنيوية الأسلوبية .. فالأمثال عبارة عن شكل أدبي مكتمل البنية يسمو على أشكال التعبير المألوفة فيه :

- سمة التساوي والتعادل في المعنى وفي نفس الوقت فيه سمة التعارض والتناقض في المعنى.
- الألفاظ تقوم بربط الأفكار ربطا متماسكا في جمل قصيرة.
- الجملة المنطقية التي تربط النتيجة بالمقدمة.
- الحركة الإيقاعية التي تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع.
- عنصر التكرار لزيادة عنصر التأثير.
- طابع الحكاية حيث يستخدم كلمة القول في الصياغة.
- التركيب من جزئين الأول (رأس المثل) والثاني (ذيل المثل).
- السكتة والتي هي وقفة قصيرة أثناء الكلام وتتعلق بالطريقة التي ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض وتمثل فجوات أو تقاعسات أثناء إخراج المنطوق.
- يصاحب المثل موقف أدائي ينبثق من الحالة الانفعالية للمتكلم إذ يساق المثل لفظاً وأداءً، والأداء مميزٌ بالتنغيم وطريقة النبر وكثيراً ما يعزز بالفعل الحركي ما بين إشارة باليدين أو حركة الجسم أو الإيماء بالرأس وحركة العين واتجاه نظرتها وحدته وحتى حركة الرجل إذا كان المتحدث جالساً.
- تجسيد الفكرة من خلال الصورة البلاغية (تشبيه واستعارة وكناية).
- اكتساب خاصية السجع لما فيه من دلائل فنية.
- ظهور الجناس البلاغي المتقن.
- الالتزام بصور الطباق المختلفة.
- ظهور التورية.
- الاعتماد على الإيجاز في التعبير.
- الإطالة إذا تطلب الأمر.

- ربط الفعل المطلوب بالحدث المستحيل في بعض الأحيان.

- التعقيد اللفظي الذي ينهك المعنى.

* البنيوية الفكرية .. وهذه تمثلت في عدة جوانب :

الجانب التربوي والتعليمي:

فالمثل عمد الى توجيه السلوك الإنساني بأسلوب لطيف خفيف على النفس يخلو من الطابع الخطابي الوعظي المباشر ويجسد العيب الاجتماعي تجسيدا يجعلنا ننبذه وننفر منه تماما ليسلم منه المجتمع وذلك بوضع العيوب الاجتماعية أمام الأفراد على المشرحة لتحللها وتدعو بطريقة غير مباشرة إلى محاربتها والتخلص منها كما جسمت رزائل التحلل والانحراف في سخرية وتهكم لكي تنفر منها وتعمل على تخليص الأفراد من الوقوع فيها

ناهيك عن تعبيرها الصادق عن الهوية الثقافية للمجتمع المصري عبر تاريخه الطويل، والتي جاءت نتاج علاقات اجتماعية حرص الإنسان على تقبلها وتشربها في وجدانه، فأضحت بمثابة ضمير المجتمع الذي يضبط سلوك أفراده ويوجهه الوجهة التي تزيد من تماسك المجتمع ووحدته بقيم اجتماعية وأخلاقية واقتصادية

الجانب الأسري:

وفيه بينت الأمثال المجتمع المصري بأنه مجتمع عربي إسلامي وشكل الأسرة والعلاقات داخله لا يختلف كثيرا عن الأشكال السائدة في المجتمعات العربية فهي أسرة أبوية ممتدة تتجه لأن تكون أسرة نووية أو زواجية صغيرة يظهر فيها الزواج والطلاق والتعددية وتظهر فيها كثير من القضايا المتصلة بالمرأة ، فالعلاقات الأسرية هي نموذج لعلاقات أوسع في حياة الناس، والمرأة هي العنصر الفاعل في مركب الأسرة.

فهي البنت (العرض) الذي يجب الحفاظ عليه وأنها ضعيفة مكسورة الجناح يجب حمايتها بزيجة مناسبة وأن رزقها واسع فلا يجب التبرم من إنجابها وفي سبيل كل ذلك وجب تربيتها وتعليمها فنون الحياة المنزلية لأنها نواة لأم قادمة

وهي الأم فوجدت أن دورها الأمومي لا يعادله دور لأن قلبها رقيق وحنون وكم تضحي من أجل أولادها فتتحمل المشاق والصعاب ولا تتحمل عليهم الأذى.

وهي الزوجة التي يجب أن تتصف بالجمال الحسي والأصل الطيب ومدى تحمل المسئولية والصبر على أعباء المعيشة والقدرة على عدم إفشاء الأسرار.

وهي الحماة ذلك الخطر الذي يهدد كيان الأسرة لأنها سبب تعاسة أي زوجين لهما حماة للزوج أو للزوجة.

وهي الزوجة الثانية (الضره) التي تشارك الزوجة زوجها وتشارك الأولاد إرثهم في أبيهم.

وهي الأخت التي قد تتناقض حياتها مع أختها فمرة تخطف زوج أختها لتتزوجه ومرة تحافظ بالحب والتعاون على أختها في أمور حياتها.

كذلك رأت الأمثال أن الزواج مسئولية متعددة الصور متفرعة الجوانب فيه حماية للمرأة واستقرار للرجل لذلك تناول المثل قضية الزواج بأنه قسمة ونصيب وأن الغنى والفقر لهما دور في تحديد أمر الزواج لذلك كان النصح بالبعد عن زواج الأقارب صيانة للعلاقات الاجتماعية وحماية صحية للذرية وطالب بالاعتدال في المهور وعدم المغالاة فيها ونصح بألا يتزوج الرجل على زوجته حفاظا على كيان الأسرة من الانهيار

أما نظر المجتمع للمرأة فقد رأت الأمثال أن المجتمع ينظر للمرأة نظرة سفلية بخلاف النظرة التاريخية المتوارثة من عهد الفراعنة وذلك راجع

لحيلها وكيدها الذى يفوق الوصف وخداعها واختلاقها لكثيرمن المشاكل مع زوجها وأيضًا لسوء سلوكها وتحكّمها في عواطف الرجال مستغلة نظراتهم وشهواتهم لها، هذا بالإضافة إلى سلاطة لسانها وعدم كتمانها للأسرار وتحكّمها إذا ملكت شيئاً ومن ثم فهي لاتستطيع أن تنال رضا زوجها بل تفقد ثقته فيها ومن ثم لايعتد بمشورتها حتى وإن تظاهر بذلك إلا أن هذه الصورة القاتمة لها ماينا قضها فمشورتها تعادل خبرة سنة كاملة وأنها حرة تحافظ على عرضها وتصون شرفها وأهلها حتى ولو أُطلق عليها الرصاص وأن خيار الطباع تظهر في المرأة المحتشمة العاقلة لا في مظاهر الجمال البراقة

الجانب الديني :

من مجموع الأمثال المصرية يمكن أن نستخلص معتقد الشعب المصري في الله تعالى، والإيمان به كخالق للكون ، وحافظ لنظامه، ومتصرف في شئونه ، وقريب جدًا من الإنسان. والملاحظ هنا عدم وجود أي نوع من التردد، أو الحيرة ، أو الشك ، أو حتى اللغط الذي ساد مقولات علماء اللاهوت والعقيدة الذين أرهقوا أنفسهم بها في مؤلفات مطولة ، لذا رأينا في الأمثال الإيمان بالله عن طريق العقل وأن الله هو المسيطر على الكون كله وأن الله واحد ، كما أن العمر - ببساطة - واحد وأن الله هو الذي خلق الحياة وقدّر الموت وهو وحده الغني ، الذى لا يفتقر إلى أحد ومن حكمته أنه جعل أقدارنا في الحياة مختلفة ، لكنه يسوي بيننا جميعًا في الموت وفي أي مكان سواء أقمنا أم رحلنا، فالله موجود، وهو معنا وكما أنه تعالى خلقنا ، فهو الذي يرزقنا

الجانب النفسي:

يلعب المثل دورا نفسيا عن طريق تهدئة النفس البشرية ، والتفريج عن همومها وأتراحها وذلك بتهدئة النفس البشرية في أمور يجب أن تؤخذ ببساطة وأن تترك مقاديرها لله تعالى كما أن الجانب النفسي لم يقف على هذا الحد بل يمتد إلى أمور أخرى تحاكي الواقع وتحلله وتفسره للعمل بها وهي بمثابة إرشاد وتوجيه نفسي للأفراد ذوي الخبرات المحدودة للعمل بها ووضعها في الحسبان وللاستفادة منها في حياتنا اليومية بهدف الحياة السعيدة والتي تعتبر المطلب الأول والأخير في حياتنا العامة والاجتماعية، ومن ثم فالأمثال الشعبية لها فوائد وأهمية كبرى في توجيه الذات وفي فهم أنفسنا وحياتنا

خامسا الجانب الفلسفي:

وبقراءة متأنية في الأمثال يمكن استنباط الملاحظات التالية:

- أن الفلسفة الشعبية في الأمثال تبتعد عن روح التحليل .
- أن مصادر الفلسفة الشعبية لا تعرف الدهشة فالمفكر الشعبي في المثل دائم المراقبة للواقع والمحيط .
- أن الفلسفة الشعبية لا تسعى لإعطاء منهج للتفكير ولا لتكوين مذهب .
- أنها فلسفة موقف لا قضية أي النصح المؤقت للتصرف حيال ظروف عارضة.

الجانب السياسي:

في هذا الجانب نجد الأمثال تعبر عن الحياة السياسية للمصريين وتتناول الحاكم وسطوته في الحكم وأنه لابد من وحدة الحاكم كما أن الشعب يخاطب الحاكم بأن منصبه معرض للزوال ، ولذلك ينصحه بالعدل، ويتوعد الحاكم الظالم بمصير محتوم ولذلك كان الشعب المصري ينعم بالطمأنينة عندما ينام الحاكم ، والمقصود هنا النوم الحقيقي ،لأنه لا يمارس سلطاته المطلقة في الظلم والتنكيل كما نجد بعض الأمثال المصرية التي ترصد

بعض اللمحات الهامة في سلوك الحكام وتوصي الناس (المساكين) بمجاراة سياسة الحكام لكي ينجوا من الظلم، أو تنالهم بعض الخيرات لكن في المقابل من ذلك نجد أمثالا تدعو الناس إلى الابتعاد تمامًا عن محيط السلطان، لأنه لا يأتي منه إلا الشر، ومع ذلك فإن المصريين حين يخلون إلى أنفسهم، ويأمنون من شرور الحاكم يمكنهم أن يفضفضوا برأيهم فيه.

سابعا الجانب الفكاهي:

كطبيعة الشعب المصري تتميزالأمثال الشعبية بخفة الدم، التي يمكن تحليلها بأنها نوع من الرصد الفكاهي للأحداث والشخصيات التي تمتلئ بها الحياة، ولا يستطيع أن يتوقف عندها سوى شعب عركته التجارب الصعبة، وتمكن من تجاوزها ليس فقط بالصبر عليها، وإنما أيضا بالسخرية منها، وصياغة النكتة اللاذعة حولها

التقويم القبطي في حياة المصريين:

استطاع المصريون أن يضمنوا أمثالهم الشعبية شهورالسنة القبطية وما يتعلق بها من ظروف المناخ وربطوها بسلوكياتهم الاجتماعية ونشاطهم الزراعي وبمأكولاتهم.

الهوامش

1. راجع ابن منظور – لسان العرب- دار صادر – بيروت - لبنان- 1388هـ- مادة مثل، وكذلك (المعجم الوسيط، المنجد فى اللغة والاعلام).
2. ابن منظور – لسان العرب- مصدر سابق- مادة نهج، وكذلك (المعجم الوسيط، المنجد فى اللغة والاعلام).
3. سورة المائدة – آية 48.
4. د عبد الرحمن بدوى – مناهج البحث العلمى – وكالة المطبوعات – الكويت – 1977، ص4.
5. محمد طه بدوي- دكتور- النظرية السياسية - المكتب المصري الحديث – القاهرة – 1986 - ص 261.
6. حميد الحمداني - النقد الروائي والإيديولوجيا - من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي- المركز الثقافي العربي - ط1 - الدار البيضاء - 1990م - ص68.
7. شحيد جمال- في البنيوية التكوينية- مجلة المعرفة- السنة التاسعة عشر، العددان(225، 226) (نوفمبر، ديسمبر)، 1980م- ص29.
8. محمد عزام - فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) - دار الحوار، اللاذقية 1996. ص42
9. شحيد جمال - في البنيوية التكوينية - مجلة المعرفة - السنة التاسعة عشر، العددان(225، 226 - نوفمبر، ديسمبر)، 1980م- ص29.
10. المصدر السابق ص 41.
11. المصدر السابق ص 42.
12. فريدريك زايلر – علم الأمثال الألمانية – نشر 1922، نقلاً عن د. نبيلة إبراهيم – أشكال التعبيرفي الأدب الشعبي – دار المعارف – ط3 – 1981 ص197.
13. عمرشاع الدين – الأمثال الشعبية – منحى لغوى – مجلة المأثورات الشعبية – مركز التراث الشعبى – الدوحة – قطر - العدد27 – يوليو 1992.
14. د. محمد حماسة عبد اللطيف – فى بناء الجملة العربية – دار القلم – الكويت – 1982 – ص41.

15. د. محمد ابراهيم عبادة – الجملة العربية- دراسة لغوية نحوية – منشأة المعارف – الاسكندرية – 1984 ص153.
16. راجع د أميره على توفيق - - الجملة الاسمية عند ابن هشام النحوى – مكتبة الزهراء – القاهرة – 1971.
17. د.محمود احمد نحلة - مدخل الى دراسة الجملة العربية- دار النهضة العربية – بيروت – 1983 ص 137.
18. المصدر السابق ص 145.
19. د. محمد ابراهيم عبادة – الجملة العربية- دراسة لغوية نحوية – مصدر سابق – ص155.
20. د. ابراهيم الشمسان – الجملة الشرطية عند النحاة العرب – مطابع الدجوى – القاهرة 1981 ص363.
21. د. محمود احمد نحلة - مدخل الى دراسة الجملة العربية – مصدر سابق ص 145.
22. د. محمد حماسة عبد اللطيف – فى بناء الجملة العربية – مصر سابق ص 117.
23. د. محمود احمد نحلة - مدخل الى دراسة الجملة العربية – 181.
24. د نبيله إبراهيم – أشكال التعبير في الأدب الشعبى – مصدر سابق – ص204.
25. المصدر السابق.
26. آلان دندس – حول بنية المثل – ترجمة – د خطرى عرابى – مجلة الفنون الشعبية – القاهرة – العدد53- 1996.
27. السكتة هى وقفة قصيرة أثناء الكلام وتتعلق بالطريقة التى ترتبط بها الكلمات مع بعضها البعض وتمثل فجوات أو تقاعسات أثناء اخراج المنطوق.
28 . د إبراهيم الدسوقى – السكتة في المثل الشعبى – مجلة الفنون الشعبية – القاهرة -العدد 63-62.
29. السكتة الكبرى هى التى تقع فى آخر المثل سواء استؤنف الكلام أو لايستأنف.
30 . السكتة الوسطى هى التى تكون في نهاية شطر المثل إذا كان يتكون من أكثر من شطر.
31. السكتة الصغرى هى التى تكون بعد الموضوع أو المحمول وهما طرفا القضية المنطقية والموضوع هو محور الرسالة والمحمول هو المعلومة الجديدة التى يقدمها المرسل إلى المستقبل.
32. د.وسمية عبدالمحسن المنصور – من أمثال القصيم – دراسة في المضمون والصياغة - مجلة الدارة – العدد 3 – السنة 25 – 1999 – الرياض
33. راجع:
* الخفاجى شهاب الدين - طراز المجالس- القاهرة – 1284 هـ ص 253
* السيوطى – المزهر فى علوم اللغة – تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرون – القاهرة 1958- ج1 ص486
34. صفوت كمال – الأمثال الكويتية المقارنة – الكويت –ط 1978 ص7
35. عبد الرحمن حسن الميدانى - البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها – دار القلم – دمشق – 1416ه
36 . د محمد ابراهيم عبادة – الجملة العربية- دراسة لغوية نحوية – مصدر سابق ص79
37. عبد القاهر الجرجانى – دلائل الاعجاز – تحقيق محمد محمود شاكر – مكتبة الخانجى - القاهرة،1984، ص68.
38. عبد الرحمن حسن الميدانى - البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها – مصدر سابق
39. المصدر السابق
40. حارص عمار – الأمثال الشعبية ودورها فى تنمية التفكير الناقد والقيم لدى تلاميذ الحلقة الاعدادية من خلال تعلم الدراسات الاجتماعية وتعلمها – اطروحة دكتوراه – كاية التربية -

جامعة سوهاج - 2010.

41. المصدر السابق.

42. راجع:

* د محمد عبد السلام إبراهيم – الانجاب والمأثورات الشعبية – دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية – ص20 وما بعدها.

* د فوزيه دياب – القيم والعادات الإجتماعية – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة – بدون تاريخ – ص341.

43. راجع - حسن ناجى – المرأة فى المثل الشعبي – مجلة المأثورات الشعبية – العدد 8 – أكتوبر 1987.

44. العَصبه هى غطاء الرأس عند المرأة ويقال لها التربيعة أو الشقة.

45. لهذا المثل قصة تقول أن زوجا أراد أن يهذب طباع زوجته وأن يخضعها لسيطرته فأوهمها بأنه تزوج وأحضر جرّة وألبسها كأمرأة فإ نهارت الزوجة وتابت عما كانت تقوم به ولما كشف لها عن الحقيقة أصرت أن تكسر الجرة قائلة هذا المثل (راجع د. ابراهيم شعلان - موسوعة الأمثال الشعبية – دار المعارف - القاهرة).

46. راجع سليم حسن – مصر القديمة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2000.

47. راجع د حامد طاهر – الفلسفة المصرية من الامثال المصرية – دار الهانى للطباعة والنشر - القاهرة - 2008.

48. المصدر السابق

49. المصدر السابق

50. المقريزى – المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف باسم خطط المقريزي) - مكتبة مدبولي 1998م.

51. ابن زولاق (الحسن إبراهيم بن الحسين الليثي) - فضائل مصر وأخبارها وخواصها (تحقيق على عمر- مكتبة الأسرة - القاهرة 1999م.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

* أبحاث ودراسات

1. ابن زولاق (الحسن إبراهيم بن الحسين الليثي) - فضائل مصر وأخبارها وخواصها (- تحقيق على عمر- مكتبة الأسرة - القاهرة 1999م
2. ابراهيم الشمسان – دكتور – الجملة الشرطية عند النحاة العرب – مطابع الدجوى – القاهرة 1981
3. ابراهيم شعلان – دكتور – موسوعة الأمثال الشعبية المصرية – دار المعارف – القاهرة - 1990
4. أحمد تيمورباشا – معجم الأمثال العامية – لجنة نشر المؤلفات التيمورية - ط3 – 1970
5. أميره على توفيق - دكتورة- الجملة الاسمية عند ابن هشام النحوى – مكتبة الزهراء – القاهرة – 1971
6. حامد طاهر- دكتور – الفلسفة المصرية من الامثال المصرية - دار الهانى للطباعة والنشر - القاهرة -2008
7. حميد الحمداني - النقد الروائي والإيديولوجيا - من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي- المركز الثقافي العربي - ط1 - الدار البيضاء - 1990م
8. السيوطى – المُزهر في علوم اللغة - - تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرون - القاهرة – 1958
9. سليم حسن – مصر القديمة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2000
10. شهاب الدين الابشيهى - المستطرف فى كل فن مستظرف - تحقيق : د.مفيد محمد قميحة - دار الكتب العلمية – بيروت - الطبعة الثانية، 1986
11. شهاب الدين الخفاجى – طراز المجالس- القاهرة – 1284 هـ
12. صفوت كمال – الأمثال الكويتية المقارنة - الكويت – ط 1978
13. عبد الرحمن بدوى - دكتور – مناهج البحث العلمى – وكالة المطبوعات – الكويت – 1977

14. عبد الرحمن حسن الميدانى - البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها – دار القلم – دمشق – 1416ه
15. عبد القاهر الجرجانى – دلائل الاعجاز – تحقيق محمد محمود شاكر – مكتبة الخانجى - القاهرة -1984.
16. فوزية دياب – دكتورة – القيم والعادات الإجتماعية – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة – د.ت
17. محمد حماسة عبد اللطيف- دكتور – فى بناء الجملة العربية – دار القلم – الكويت – 1982
18. محمد طه بدوي- دكتور- النظرية السياسية - المكتب المصري الحديث – القاهرة – 1986
19. محمد ابراهيم عبادة- دكتور- الجملة العربية- دراسة لغوية نحوية – منشأة المعارف- الاسكندرية - 1984
20. محمد عبد السلام إبراهيم – دكتور - الإنجاب والمأثورات الشعبية – دارعين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية ط1 – 1996
21. محمد عزام - فضاء النص الروائي (مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) - دار الحوار- اللاذقية 1996
22. محمود احمد نحلة- دكتور - مدخل الى دراسة الجملة العربية- دار النهضة العربية – بيروت – 1983
23. المقريزى- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (المعروف باسم خطط المقريزي)- مكتبة مدبولي 1998 م
24. نبيله إبراهيم – دكتورة - أشكال التعبير فى الأدب الشعبى - دار المعارف – القاهرة – ط3 – 1981

الدوريات

1 . مجلة الدارة – العدد 3 – السنة 25 – 1999 – الرياض.
2 . مجلة المأثورات الشعبية الأعداد 8 ، 27 – مركز التراث الشعبي – الدوحة – قطر.
3 . مجلة الفنون الشعبية – الأعداد 53 ، 62/63 – الهيئة العامة للكتاب- القاهرة.
4 . مجلة المعرفة- السنة -19 العددان(225، 226) (نوفمبر، ديسمبر) - 1980م– وزارة التربية والتعليم السعودية.

المعاجم اللغوية

- ابن منظور – لسان العرب – دار صادر - بيروت، لبنان-1388هـ.
- شريف فهمى بدوى - المنجد في اللغة والأعلام – دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر والتوزيع - 2000
- مجمع اللغة العربية - مصر -المعجم الوسيط – مكتبة الشروق الدولية 2004-

الدراسات الجامعية

* حارص عمار – الأمثال الشعبية ودورها فى تنمية التفكير الناقد والقيم لدى تلاميذ الحلقة الاعدادية من خلال تعلم الدراسات الاجتماعية وتعلمها – اطروحة دكتوراه – كاية التربية - جامعة سوهاج - 2010

الصور

1. https://travelswithjayedotco.files.wordpress.com/2014/04/dsc0314.jpg
2. http://3.bp.blogspot.com/-GB-7m8tYN-kk/UUXL2Z3p6UI/AAAAAAAAChPA/CM-JairUjmFM/s1600/Egypt+in+Old+Photographs+(28).jpg
3. english.ahram.org.eg/Media/News/2012/4/3/2012-634690629527047347-704.jpg
4. c1.staticflickr.com/8/7106/7414652928_ae5679184a_b.jpg
5. english.ahram.org.eg/Media/News/2012/4/3/2012-634690629446864375-686.jpg

• تشوانا تادي أو اللحية الحمراء

مسرحية كثاكالي (Kathakali)،

الفن الكلاسيكي من تراث الهند

أ.محمدعلي الوافي كرواتل - كاتب من الهند

بلاد الهند مهد الحضارات ومنبع الثقافات، نشأ في خصوبة أرضها التراث والثقافات وترعرع على شواطئ أنهارها العلوم والحضارات، وبصمت الهند علاماتها في مجال الزراعة والتجارة والعمران والفنون، وحققت مجدا لم تحققه أمة من الأمم. بل هي التي قننت قوانين الحضارة وأسُسَ التراث، لأن الحضارة والثقافة والتراث قد بدأت في الهند مع بداية الإنسانية، كما تشير إليها الوثائق التاريخية للإنسانية، أن أبا البشر نبي الله آدم عليه السلام نزل في الهند، وجعلها أول مسكن للإنسانية. ومع مرور الزمن وصلت إلى ساحلها الحضارات اليونانية والإغريقية والمنغولية والعربية والإنجليزية، واكتسبت الهند من هذه الحضارات العظمية الجوانب الإيجابية من العلم والأدب والثقافة والفنون، حتى صار النتاج الهندي في خارطة التراث شيئا يلفت إلى مكنوزاتها أنظار العالم.

والتراث، كلاسيكيا كان أو فولكلوريا يعتبر بكل تنوعاته المنبع العذب الذي يشرب منه الإنسان بالرغم من كل ما نلمسه ونراه ونحسه اليوم من تجديد وتحديث للأمور الحياتية. وفي هذا المضمار تجذب ولاية كيرالا الواقعة في أقصى جنوب الهند أنظار آلاف الزوار المحليين والسياح الأجانب إلى طبيعتها وتراثها باحتضانها مختلف أنواع الفنون الكلاسيكية والفولكلورية. ونظرا لاجتماع كل هذه الفنون الكلاسيكية والفولكلورية، فإن كيرالا يشكل واقعا اجتماعيا وثقافيا وحضاريا وتراثيا. مميزا قائما بذاته.

لايمكن الكتابة في الفنون الكلاسيكية في كيرالا إلا بعد الإشارة إلى الرقص كثاكالي (Kathakali) وهو الرقص المسرحي الكلاسيكي، شهير لمكياج شخصياته في أشكال ملونة، ولاختلاف أزيائه الجميلة، ولتقسيم إيماءات الفنان المتنوعة، ولحركات جسمية واضحة. ويعرض هذا الفن الكلاسيكي مع آلات موسيقية مختلفة الإيقاع. ويجد هذا الفنُ الكلاسيكي أصلَه في سطور كلاسيكية من تاريخ ولاية كيرالا، ويرجع تاريخها إلى القرن السابع عشرة الميلادي، وقد أضيف إليه بعضُ التطورات في جانب الأزياء والحركات والإيماءات والمواضيع والأنغام والآلات الموسيقية.

تاريخ مسرحية كثاكالي

الفنون الجميلة - كما نسميها الآن - أو الآداب الرفيعة كما يسميها أهل الفنون، هي الموسيقي، والشعر، والنثر، والبناء، والرسم، والنحت، والرقص، والغناء، والتمثيل. وغاية هذه الفنون جميعها هو الجمال، والجمال ذاتي في أذهاننا، فالعالم أو الكون نفسه ليس جميلا أو قبيحا، وإنما الجمال والقبح اعتباران ذهنيان.

الرقص والموسيقى لغة من لغات التعبير عند الإنسان البدائي - الفقير بوسائل التعبير، وهو منذ أن بدأ حياته البدائية الأولى مع الوحوش، كان يعرض مختلف المشاعر الإنسانية من الأمل إلى اليأس من القسوة إلى الرقة من الغم إلى الفرح بمختلف أنواع التعبير، لأن الرقص يرتبط بوجود الإنسان أصلا عندما كان عاجزا عن التعبير بالكلمات، فاستعمل لغة الجسد في التعبير عن مختلف الحالات الشعورية والفكرية النفسية. فمثلاً هناك رقصات للفرح وهناك رقصات للحزن، وهناك رقصات لنزول المطر واستنزاله في حياة الإنسان البدائي، ورقصات للسحر والكيد بالأعداء، ورقصات للحرب والمعارك، وكل هذه الرقصات تصاحبها موسيقى أو ألحان تناسبها.

ويعتقد أن هذا الفن الكلاسيكي كثاكالي تطور من إحدى هذه الرقصات القديمة، ألا وهو رقص كريشناناتم (Krishnanattam)، أي الرقص التعبدي المسرحي أمام إله كرشنا[1]، الإله الأسطوري في الديانة الهندوسية، وقد أوجد هذا الفن التمثيلي إلى الوجود الملك ساموتري[2] ماناويدان راجا (Manavedan Raja) المتوفى سنة 1658م، الحاكم في شمال كيرالا. وفي يوم من الأيام رأى الملك كوتاراكارا (Kottarakkara Thampuran) هذا التعبير الكلاسيكي، وأعجب بروعته وصارت نفسه تميل إليه وتنجذب به حتى طلب الملك كوتاراكارا (Kottarakkara Thampuran) من الملك ساموتري أن يرسل إلى بلدة كوتاراكارا (Kottarakkara) فرقة تمثيلية لهذا الفن الكلاسيكي، ولكن بسبب تنافس سياسي كان بين هاتين المملكتين رفض ساموتري طلبه، ولم يرسل الملك ساموتري فرقة كريشناناتم (Krishnanattam) إلى بلدة كوتاراكارا (Kottarakkara).

ولما رفض الملك ساموتري رغبة الملك كوتاراكرا (Kottarakkara Thampuran) في إرسال الفرقة المسرحية، تهيجت حمية نفس الملك كوتاراكارا (Kottarakkara Thampuran) حتى أمر بإبداع صورة فنية أروع من رقص كريشناناتم (Krishnanattam)، وحمّس الملك أصحاب البلاط من الفنانين المبدعين حتى أتوا برقصة فنية رائعة جميلة، فهي رقصة راماناطم (Ramanattam). والفرق الأساسي بين هذين التعبيرين الكلاسيكيين، هو أن اللغة المستخدمة في رقصة كريشناناتم (Krishnanattam) هي اللغة السانسكريتية (Sanskrit) بينما تُستخدم اللغة الميالمية (Malayalam) في رقصة راماناطم (Ramanattam)، وهذا النوع الأخير تطور فيما بعد إلى فن آطاكتها (Attakatha). وأما كثاكالي فهي تجد أصولها ومصادرها في هذا النوع الثاني وهو رقصة راماناطم[3].

مراحل التطور لرقصة كثاكالي

هذه الرقصة الكلاسيكية كغيرها من الفنون مرت بمراحل التطور العديدة لتصل إلى ما وصلت إليه الآن. وفي البدء كان هذا الفن مجرد رقصة يمثلها الفنانون ليُفرِحوا بها الملوكَ ومن في بلاطهم الملكي. ثم بأيدي هؤلاء الفنانين المبدعين الماهرين تطورت هذه الشاكلة الكلاسيكية. وصارت هذه الرقصة الكلاسيكية شكلا من أشكال الأداء المسرحي يقوم على تقنيات الرقص التعبيري، ترافقه الموسيقى والإيماء والإيحاء والمشاهد والخشبة المسرحية. ومن أهم خصائص هذا الفن الكلاسيكي الاعتماد الكلّي على الإيحاءات بالعيون ثم الرموز بأصابع اليدين.

• الشخصية النسائية في الزي مينوك

وكما تشير إليه الصفحات التاريخية الميبارية، تتعلق بداية هذا النوع المسرحي الكلاسيكي بالجهود التي قام بها الملك كوتاراكرا (Kottarakkarathampuran)، إلا أن الفنانين الماهرين الذين أتوا من بعده، جاءوا بإبداعات متنوعة في رقصة كثاكالي، وأضافوا إليها إبداعاتهم الرائعة وإسهاماتهم الثمينة حتى تطورت شاكلتها إلى المستوى حيث نشاهدها اليوم. وألحق هؤلاء المبدعون إلى كثاكالي التقاليد الرائعة مثل بورباد (Purappad) وثودايام (Thodayam) وميلابادام (Melappadam) إضافة إلى المكياج والأزياء المبرقشة والأدوات الموسيقية مثل الطبل والعود والناي. حتى بدأت هذه الرقصة الكلاسيكية تتجه نحو تقنيات جديدة في محاولتها للخروج عن الإطار التقليدي الذي سيطر على الأساليب الفنية القديمة،

• شخصية الجبان في الزي بالدواكا

وذلك بأيدي هؤلاء العظماء النبلاء المحدثين. وتجدر الإشارة هنا إلى شخصيتين فريدتين في تاريخ تطور هذه الرقصة الكلاسيكية، وهما فيتاثو راجا (Vettathu Raja) وكليبنغاتو نارايانان نمبودري (Klipangattu Narayanan Namboothiri)، ولا يخفى على أحد يلقي نظرة عابرة في صفحات تاريخ هذا الفن الهندي دورهما الريادي في تطوير هذا الفن الكلاسيكي. وبمساهمة هؤلاء الفنانين المهرة تطور هذا الفن الكلاسيكي إلى درجة عالية بحيث أضافوا إلى شاكلتها البهاء والرونق الكلاسيكي.

يتفق الأكاديميون المتخصصون في الفنون الكلاسيكية الهندية على أن القرن التاسع عشر هو العصر الذهبي لرقصة كثاكالي لما فيها من الحركات الحيوية والنشاطات الفعالة من جانب الممثلين والراقصين والمغنين، وللفنان المبدع إيرايامان تامبي[4] (Erayamman Thambi) يد طويلة في إثراء الأغنية الرقصية في كثاكالي.

والقصص التمثيلية في مسرحية كثاكالي تنتمي إلى الديانة الهندوسية، وخصوصا إلى الطبقة العليا من الديانة الهندوسية. وكما يشير إليه اسمه رامناطم (Ramanattam) – المسرحية المتعلقة بـ راما[5] (Rama)، الإله الهندوسي – تعتبر قصة رامايانا[6] (Ramayana) أول قصة عرضت في مسرحية كثاكالي. ومع مرور الزمن أضيفت الملاحم الهندوسية وبوراناس القديمة أو الأساطير الهندوسية القديمة إلى قائمة المواضيع فيما بعد.

ميزات الرقصة كثاكالي

يشابه كثاكالي مشابهة كبيرة برقص كريشناناتام المذكور ورقص كودياتام[7] (Koodiyatam) ورقص أشتابادياتام[8] (Ashtapadiyattam)، كما هي تشتمل على عدة عناصر أخرى من أشكال الفن التقليدي وشعائر الدين الهندوسي وفولكلور القرون الوسطى، مثل موديتو[9] (Mudiyettu) وثييياتو[10] (Thiyyattu) وثيّام (Theyyam) وبادايياني (Padayani) إضافة إلى فنون فولكلورية هي أصغر شعبية من قبلها مثل بوراتو نادكم (Porattunatakam) مع كالاري بياتو[11] (Kalarippayattu) لما للأخير منها تأثير عظيم في تكوين لغة الجسد (Body Language) في رقصة كثاكالي. ويجلب المشاهدين المثَقفين إلى كثاكالي، استخدامُ اللغة الميالمية بمزيج من اللغة السانسكريتية حيث تصير لغة ثالثة تسمى ماني براوالام (Manipravalam)، ومن ثم يبدو كثاكالي أكثر وضاحة وشفافية للحضور.

ومن أهم ميزات الرقصة كثاكالي ارتباطُها بكل الفنون الأخرى سواء كانت في صورة عناصر أساسية يجب توافرها في عرض كثاكالي كالموسيقي والحركة الجسدية والإيماءات العينية والديكور والمكياج، أو كانت في صورة عناصر مكمِّلة غير أساسية كالمشاهد والمسرح. وأما ميزته الأخرى في القصص المعروضة فهي أن كثاكالي في الماضي القريب كان يتناول الأساطير الهندوسية للعرض والتحليل، إلا أن التقنيات والتطورات التي أضيفت إلى هذا الفن الرقصي قد جعله يأخذ من القصص العالمية الرائعة والمسرحيات الشهيرة موضوعه للعرض والتحليل، حتى عرضت مسرحية الملك لير (King Lear) وأوطيلوا (Othello) للأديب الإنجليزي الشهير شيكسبير في الرقصة كثاكالي.

والرقصة كثاكالي ليس خاصة بالفتيات ذوات الحركات الناعمة كما هو الحال في بعض الفنون الكلاسيكية الرائجة في كيرالا مثل ثيرواثيراكالي (Thiruvathira Kali)، ومارغام كالي (Margam Kali)، وبالعكس إن الرجال يؤدون الأدوار المهمة في الرقصة كثاكالي، لأن الأداء الحركي والجسمي والاستخدام الإيقاعي للقدمين والرموز بالأصابع والإيحاءات بملامح الوجه والعينين، يكون أليق بالرجال عندما يعبرون معاني سامية.

المراحل التدريبية

بعد أن اعتمدت الرقصة كثاكالي على المظاهر الجسمية والحركات البدنية فإن الفنان يحتاج أولا إلى الانطلاق الجسمي والانقياد البدني، لأن المشاهدين المتذوقين لا ينظرون إلى الأزياء ولا إلى الرقصة إلا بعد أن أعجبوا بحركات الفنان الرقصية، ومن أجل هذا السبب الرئيسي لا يمكن الدخول إلى مسرح هذا الفن الكلاسيكي إلا لمن له مواهب

•الزي باتشا أو الأخضر

جسمية ومظاهر بدنية رائعة من الدارسين. وهناك مراحل شتى ليتجاوز الدارس كي يكون فنانا حاذقا ماهرا في الرقصة كثاكالي. ومن أهم المراحل التي ينبغي الدارس أن يتجاوزها فهي ما يلي:

أبياسنارمبم (Abyasanaarambam)

يعني بداية التدريب:

يبدأ الفنان التدريب في الرقصة كثاكالي في صبيحة يوم مبارك حسب مواقع النجوم والنوء في كالاري (Kalari). يقدم المدرب كاتشا (Kacha) يعني الزي الرسمي وميزوك (Mezhukku) يعني الدهن التقليدي إلى الطالب المتدرب أمام النار المقدسة أو المصباح المقدس الذي يوضع في كالاري (Kalari) حيث يبدؤون بهذا التقليد الرائع علاقةً القداسة بين المدرب والمتدرب. وبعد هذا التقديم التقليدي الرسمي يبدأ التمارين الرقصية في زي كثاكالي الرسمي، من العدو والوثوب والتمارين الرجلية والبدنية حتى يسيل جسد المتمرن بالعرق بهذه التمارين الشاقة.

أبياسانا كلام (Abyasana kalam) يعني مدة التدريب:

يبدأ الراقص التمارين من اثني عشر عمرا أو أربعة عشر عمرا ليكون جسد الراقص أكثر انطلاقا وأحسن انقيادا للحركات الرقصية في كثاكالي. وقد كانوا يبدؤون التمارين الجسمية في عمر السادسة أو السابعة إلا أن أكثر المدربين يبدؤون التدريب في عمر المراهقة. ومدة التدريب أو التمارين تطول عشر سنوات تحت رعاية مدرب ماهر. وتستغرق هذه المدة الطويلة للتدريب الرقصي والتمرين الجسمي ليكون ذهن الراقص وجسده متحدين في الرقصة كثاكالي.

باتراوترنا كرمام (Pathravathranakramam) يعني مراحل العرض أو الظهور (Debut):

بعد أن أحسن الطالب المراهق بعض التمارين الجسدية والتداريب الرقصية، يتقدم إلى المسرح كي يعرض بعض الرقصات البدائية في الرقصة كثاكالي، ويأخذ في البداية بعض الرقصات السهلة، مثل زي شري كريشنا (Sree Krishna Vesham)، لأن زي كريشنا سهل بالنسبة إلى الأزياء الأخرى تعرض في رقصة كثاكالي، وهذه الرقصات البدائية تعرف بـ كوتي تارام (Kuttitaram) أي الرقص البدائي. وفي الرقص البدائي يعتمد الفنان على الرقص الجسدي أكثر من أي جوانب أخرى في رقصة كثاكالي.

وبعد أن أتم الراقص الرقص البدائي يتطرق إلى الرقص الوسطي وهذا يعرف باسم إداتارام (Edattharam)، وفي هذه المرحلة يكثر دور الإيماءات الجسدية والتمثيل بالبدن، أي أن الحركات الجسدية قليلة في هذه المرحلة بالنسبة إلى المرحلة الأولى أي الرقص البدائي. ومن هذه المرحلة يُمرَّن الطالب في الزي الرئيسي مثل باتشا (Pacha) أي الزي الأخضر وكاتي (Katthi) الزي السكيني وستري ويشم (Sthree vesham) أي الزي النسائي وويلا ثادي (Vellatthaadi) أي زي اللحية البيضاء وتشوانا ثادي (Chuvanna thadi) أي زي اللحية الحمراء.

وأخيرا يصل الفنان إلى المرحلة الأخيرة وهي مرحلة آدياواسانام (Adyavasanam) أي الكمال. وفي هذه المرحلة الأخيرة تكون الحركات الجسمية والرقصات البدنية قليلة بالنسبة إلى ما قبلها من المرحلتين. وفي هذه المرحلة يعتمد الفنان على التمثيل الجسدي والإيماء العيني والتمايل الجسمي أكثر من غيرها. لأن المشاهدين المتذوقين يمكن لهم أن يفهموا القصص المعروضة بمجرد إيماءات الفنان وإيحاءاته وتمايل أجساده. أي يعبر الفنان بحركاته الإيحائية المعاني السامية بالركون إلى الإمكانيات الفيزيائية الممنوحة للجسد عن انفعالاته الفنية، حيث يطبق الفنان هذه القدرة الجسدية بالرقص والتمثيل والإيماءات والإيحاءات. وكثيرا يعتمد الفنان على الحركة الجسدية ودلالتها المعرفية والجمالية كي يعبر عما يجيش في نفس الفنان.

أوزتشل (Uzhitchil) أي التدليك في آيورفيدا:

هو شكل من أشكال العلاج بالتدليك في آيورفيدا[12]. يعرض الإنسان للتدليك كي يتجدد الجهاز العصبي والعضلات في الجسم، ولكي تتحفز الدورة الدموية في الجسم الإنساني. والطالب المتمرن في الرقصة كثاكالي يعرض لهذا التدليك البدني كي يكون جسمه أكثر انقيادا وانطواعا لما يطلب منه أداؤه في الحركات البدنية. أما الزمن الموقت لبداية التمارين في الرقصة كثاكالي فهو من شهر ميدونام[13] (Midunam) إلى شهر وريشتيكام[14] (Vrishchikam)، وفي هذه الشهور الستة يكلف الطالب ببعض التمارين الرقصية إلا أن العناية البالغة تعطى للتدليك البدني في الأشهر الثلاثة الأولى. وفي هذه المدة يُعطى

• الزي بازوبو

الراقـصُ العنايـة الفائقـة مثل الأطعمة الدسـمية ذوات البروتينـات، وكذلـك يحظـر الراقص من النـوم في النهار باعتقاد أن كثرة النـوم في هذه المدة سـوف تؤثر في بـدن الراقـص تأثيرا سـلبيا. ويتولى هذا التدليـك الماهرون المتخصصـون بالأعصاب والعضـلات في الجسـم الإنسـاني إلا أن الهفـوة اليسـيرة تؤدي إلى الإعاقـة المزمنة لـدى الراقص.

الإيحاءات والإشارات في الرقصة كثاكالي

ليـس كثـاكالي مجـرد رقـص يـؤدي الجسـد فيـه الحـركات التعبيرية، بـل إنـه دون ذلك لغة متكاملة يتولى الجسـد النطـق بها، فـإذن فالراقص يتـولى ترجمـة مشـاعره النفسـانية والوجدانيـة للمشـاهدين. والرقص هو المعبر الأكـبر عن كل ما يجيـش في الذات الإنسـانية عن الأفـراح والأتراح، مثـل أي فنـون أخـرى فالرقصـة كثـاكالي أيضـا يعكس جوهر الإنسـان وجلوده للمشاهدين. وفي كل لحظـة في رقصة كثاكالي تحضر مشـاعر الفنان وتغيب. فهذه المشـاعر الوجدانية في نفس الراقص لا تصـل إلى المتفرجـين إلا عن طريـق التمثيل يؤدي به الراقص دوره في أحسـن وجـه، وإلا فتنهار روعة هـذا الفن الكلاسـيكي عند المشـاهدين.

الإشارات بالأصابع في كثاكالي

ولتكملـة دور التمثيـل في مسـرحية كثاكالي يحتاج الفنـان المبـدع إلى الحـركات الجسـمانية ثم إلى الإيحـاءات والإيماءات بالعيون لتطبيق المشـاعر النفسـانية في ملامح الوجـه، لأن التعبير بالحروف والكلمـات قليل في كثاكالي بالنسـبة إلى الحركات البدنيـة الـتي يؤديها الفنان ويسـوغها المشـاهدون. وفي هـذا المضمار يطبـق الفنان أصابعه في الإشـارة بدل النطق والتعبير، لأن الرموز والإشـارات بالأصابع واليـد تنوب عـن اللغـة الإنسـانية في كل المجتمع إلا أن معـنى الإشـارة باليـد يختلـف عـن مجتمع إلى مجتمـع. لأن حـركات اليـد تحمـل معـنى يختلـف حسـب الثقافات والأوطان. والفنانون الماهرون في كثاكالي قاموا بتقسيم التعابير اليدوية في المسرحية إلى أنواع مختلفة للإشـارة إلى معنى لا تأتي به إلا تلك

الحركات اليدوية، وهي كما يلي:

- **باثاكام** (Pathaakam): أن يبسط بطن الكف ثم يلوي البنصر إلى الداخل قليلا.
- **مودراكيام** (Mudhraakyam): أن تقرب بين السبابة والإبهام بحيث تكون بينهما حلقة، ثم ينصب الأصابع الباقية.
- **كاتاكام** (Katakam): وبوضع طرف الوسطى تحت الإبهام في صورة مدراكيم (Mudhraakyam) المذكورة، فتتكون إشارة كاتاكام (Katakam).
- **موشطي** (Musti): حينما تمس الإصبع في طرف السبابة مع طي الأصابع الأخرى تتكون موشطي.
- **كارتاري موكام** (Kartharee Mukham): أن يرفع الخنصر بعد أن يطوي الأصابع الثلاثة البقية قليلا، ثم أن يمس طرف الإبهام وسط الوسطى.
- **شوكاتونتام** (Shukathundam): أن تطوى السبابة على شاكلة حاجب العين بعد أن توضع الإبهام على الوسطى المطوية، ثم أن تطوى الأصابع البقية بعد النصب.
- **كابيثام** (Kapitham): أن تطوي الوسطى بوضع الخنصر على الوسطى بعد أن طواها جيدا.
- **حامساباكشلم** (Hamsapaksham): أن يبسط الكف والأصابع كما ينبغي، ثم يفرق بين الأصابع والإبهام.
- **شيكارم** (Shikaram): إشارة شيكارم تساوي صورة إشارة كابتام في صورتها إلا أن الوسطى تبرز إلى الأمام قليلا كما تبرز السبابة إلى الوراء قليلا.
- **حامساسيام** (Hamsasyam): أن يجمع أطراف الإبهام والسبابة والوسطى بعد أن تنصب الأصابع البقية.
- **أنجالي** (Anjali): أن ترفع الأصابع كلها مع انقباض بطن الكف إلى الوارء قليلا.
- **أردا جاندرام** (Arddhachandram): أن تطوى الأصابع كلها سوى الإبهام والسبابة فتتكون إشارة أردا جاندرم.
- **موكورام** (Mukuram): أن يجمع بين الإبهام والوسطى والبنصر مطوية، ثم أن ترفع الإصبعين الباقيتين، فتتكون إشارة موكورام.
- **موكولام** (Mukulam): أن يجمع بين أطراف الأصابع الخمسة، فتتشكل إشارة موكولام.
- **بهرامارام** (Bhramaram): أن تنصب الأصابع كلها مفرقة إلا السبابة وهي تطوى قليلا، فتتكون إشارة بهرامارام.
- **سوجيكاموكم** (Soojika Mukam): أن تنصب السبابة فقط، ثم أن تطوى بقية الأصابع الثلاثة مع تقريب الإبهام إليها، فتتكون إشارة سوجيكاموكم.
- **فلاوم** (Pallavam): أن توضع الإبهام تحت البنصر بعد نصب الأصابع البقية، فتتشكل إشارة فلاوم.
- **تريباثاكم** (Thripathaakam): توضع الإبهام بعد أن طويت قليلا تحت السبابة، ثم تنصب الأصابع الباقية، فتتكون إشارة تري فاتكم.
- **مروغا شيرشم** (Mruga Sheersham): أن تقرب أطراف البنصر والوسطى إلى الإبهام، ثم أن تنصب الخنصر والسبابة.
- **سربا شيراس** (Sarppa Shirassu): أن يقرب بين الأصابع كلها، ثم يطوى بطن الكف إلى الوراء قليلا، فتتشكل إشارة سربا شيراس.
- **وارداماناكام** (Varddhamanakam):

•الزي كاري، أو الفحم

أن يمس بطرف السبابة على الخط الثاني في الإبهام، بحيث تلوى الأصابع الباقية بشكل جميل.

- أرالام (Aralam): أن يمس بطرف الإبهام على الخط الثاني في السبابة، بحيث تلوى الأصابع الباقية بشكل جميل.
- أورنا نابام (Oorna Nabham): أن تطوى الأصابع كلها على شاكلة رجل العنكبوت، فتتكون إشارة أورنا نابم.
- كاداكا موكام (Kadaka Mukam): أن تطوى الأصابع كلها بعد إدخال الإبهام من بين الوسطى والبنصر، فتصير إشارة كدكا موكم.

المكياج في كثاكالي

توزع الأزياء المختلفة المستخدمة في رقصة كثاكالي حسب القصص المعروضة، لأن القصص في كثاكالي تنتمي إلى قصص أسطورية في الديانة الهندوسية، فرقصة كثاكالي يأخذ القصص المختلفة للعرض في المسرح أمام المشاهدين. ويشترط فيه أن تختلف أزياء الراقصين وفقا للقصص المعروضة، حتى يتمكن للمشاهدين من التمييز بين القصص المتمثلة أمامهم. لأن أزياء الممثلين ومكياجهم في مسرحية كثاكالي لها جملة من الوظائف التي تعزز من قيمة الرقص ومصداقية المسرح. وغالبا، يتصدى لمهمة هذا المكياج في مسرح كثاكالي المحترفون في حقل تصميم الملابس. وتقسمت الأزياء في مسرحية كثاكالي إلى سبعة أنواع وفقا لشخصيات القصص الأسطورية الهندوسية. فهي: "باتشا - كاتي - كاري - ثادي - مينوك - بازوبو - بالاواكا".

باتشا (Pacha) يعني الأخضر:

الراقص في مسرح كثاكالي يلبس الزي باتشا أو الأخضر، ليمثل دور الشجعان والأخيار والشخصيات الخيرية. يُميَّز بين الأزياء نظرا إلى ما وضع في وجوههم من المكياج ولونه. فمثلا - في زي باتشا - يضع الراقص المكياج الأخضر في وجهه. ويلبس في هذا الزي الإزار الأبيض والقميص الأحمر، وكذا الإكليل والمكياج الذي يحتاج إليها الراقص في استكمال تمثيله. ومع ذلك قد يختلف الإزار والقميص وفقا للشخصيات الأسطورية المختلفة للتمييز بين الشخصيات المتشابهة.

كاثي (Kathi) يعني السكين:

والراقص في كثاكالي يتحلى بهذا المكياج الرائع كي يمثل دور الأشخاص ذوي الشخصيات الازدواجية بين الخير والشر. وفي هذا الزي تتمتع الشخصيات بصفات ملكية باسلة تجمع بين الصفات الحسنة والشريرة. وقد انقسم هذا الزي كاثي (Kathi) إلى نوعين هما نيدوم كاثي (Nedum Kathi) وكوروم كاثي (Kurumkathi). ولكن النوع الثاني كوروم كاثي (Kurumkathi) وهو الرائج في زمننا هذا[15]. ويتميز الزي كاثي (Kathi) بصورة السكين والسيف إزاء أنف الراقص بحيث يكون طرفه تحت عينيه. ويمثل الراقص في زي كاثي (Kathi) كل من الأدوار المسرحية لدوريودنا[16] (Duryodhana)، وكيجاكا[17] (Keejaka)، وراوانا[18] (Ravana)، وناراكاسورا[19] (Narakaaura).

كاري (Kari) الفحم:

المكياج المستخدم في هذا الزي الرقصي تكون سوداء تماما، ومع ذلك يدلي الفنان شعره الأسود الكثيف كي يعرض الفنان بهذا المكياج الأسود أدوار الأشخاص ذوي الشخصيات الشريرة. وينقسم الزي كاري (Kari) إلى نوعين هما آن كاري (Aan Kari) أي الرجل الأسود وبين كاري (Pen Kari) أي المرأة السوداء. والراقص المسرحي يلبس زي آن كاري كي يمثل دور الأعرابي من القصص الهندوسية الأسطورية مثل نالا جاريتم[20] (Nala charitham)، وكيراتم[21] (Kiraatham)، وجوروداكشينا[22] (Guru Dakshina). بينما يلبس الراقص زي بين كاري (Kari) كي يمثل الأدوار النسائية مثل شخصية سيمهيكا (Simhika)، وناكراتوندي (Nakrathundi)، وشورباناكا (Shurpanaka)، وبوتانا (Poothana)، وهيديمبي (Hidimbi). وكل هؤلاء الشخصيات العفريتية في الأسطورة الهندوسية. ويساوي الزي آن كاري (Aan Kari) بالزي بين كاري (Pen Kari) في لونها ومكياجها إلا أن تزيين الوجه والثدي يكون زائدا في زي بين كاري (Pen Kari).

ثادي (Thadi) يعني اللحية:

وهذا الزي في رقصة كثاكالي ينقسم إلى نوعين، هما تشووانا ثادي (Chuvanna Thadi) أي اللحية الحمراء، وويلا ثادي (Vella Thadi) أي اللحية البيضاء، وكاروتا ثادي (Karutha Thadi) أي اللحية السوداء. أما اللحية الحمراء فهي للإشارة إلى الشخصيات الأسطورية الشريرة والقاتلة. فيضع الممثل في هذا الزي الأصواف والأبوار الحمراء في وجهه كي يعرض شخصيته الدموية والشريرة في مسرح كثاكالي. علاوة على ذلك يزين الممثل جبهته وأنفه باللون الأحمر كي يضيف إلى شخصيته الملامح الوحشية والتدميرية. وتأتي في هذا الزي الشخصيات الأسطورية الهندوسية مثل دوشاسنا (Dushyasana) وتريكارتان (Thrikarthan) وباكاسورا (Bakasura)، وجاراساندا (Jarasandha)، شيشوبالان[23] (Shishupalan).

كما يتبادر إلى ذهن القارئ، فإن الزي ويلا ثادي (Vella Thadi) يعني اللحية البيضاء، يُستخدم في مسرح كثاكالي للإشارة إلى الشخصيات الحسنة. ويتميز هذا الزي باستخدامه في تمثيل دور هانومان[24] (Role of Hanuman). ويعرف هذا الزي باسم وتامودي (Vatta Mudi) أي الشعر المستدير، لأن الممثل في هذا الزي يجعل شعر رأسه مستديرا في صورة إكليل. وليستكمل المكياج في هذا الزي يحتاج الممثل إلى وقت طويل بالنسبة إلى الأزياء الأخرى الباقية. وتجيء الشخصيتان الأسطوريتان البارزتان تحت هذا الزي، هما هانومان (Hanuman)، وناراسيمها[25] (Narasimha).

• المشاعر الأساسية التسعة

كروتا ثادي (Karuttha Thadi) أي اللحية السوداء:

كما يشير إليه العنوان فإن الممثل في هذا الزي يرتدي أزياء سوداء تماما، إلا أنه يزين جانبا يسيرا من وجهه باللون الأحمر، ثم يغطي جميع بدنه باللون الأسود، حتى الإكليل فوق رأسه يكون لونه سوادا. ولا توجد في هذا الزي إلا شخصية واحدة في مسرح كثاكالي، فهي شخصية كالي[26] (Kali) في قصة نالاجاريتام (Nalacharitham) المسرحية.

مينوك (Minukku) يعني المصقل أو المزين:

وتحت هذا الزي تأتي الشخصيات الناعمة من النساء وسنياسي[27] (Sanyasi) يعني الناسك الهندوسي. وسمي هذا الزي بمينوك (Minukku) يعني المصقل لأنه يزين فيه الممثل وجهه كي يكون مصقلا بالمساحيق الطبيعية. والشخصيات النسوية في مسرحية كثاكالي تأتي تحت هذا الزي الجميل، وكذلك النساك الهندوسيون أيضا يجيؤون بهذا المكياج المسرحي، إلا أن النساك يختلفون في مكياجهم كما تختلف شخصياتهم الأسطورية. وأبرز الشخصيات في هذا المكياج هم نارادا (Narada)، ووسيشتها (Vasishta)، ودرواساو (Durvasavu)، وشوكرا (Shukra)، وفاراشو راما (Parashurama)، وويشوا ميترا (Vishwamithra). وكل هؤلاء نساك مقربون في الديانة الهندوسية الأسطورية.

بازوبو (Pazhuppu) يعني الناضجة:

وهذا الزي يستخدم في رقصة كثاكالي للتمثيل بأدوار الآلهة الهندوسية المقدسة، مثل شيفا (Lord Shiva) هو شيفا أو شِوَ، أحد أهم الآلهة في الهندوسية، وغالبا ما يسمى «المسيطر»، وهو أحد الآلهة في التريمورتي (Thrimurthi) إلى جانب براهما الخالق (Lord Brahma, The Creator) وفيشنو الحافظ (Lord Vishnu, The Protector). وفي الشيفية (Shaivism) هو الإله الأعلى، أما في فروع الهندوسية الأخرى فهو يعبد كواحد من خمسة مظاهر إلهية. وينعكس كونه الإله الرئيسي في الشيفية (Shaivism).

بالاواكا (Palavaka) يعني المخلط:

وهناك أزياء أخرى تختلف عن الأزياء الرئيسية، مثل الجبان والخادم، وهذه الشخصيات تجيء في زي بالاواكا. وتتميز هذه الشخصيات بمقدرتهم على الفكاهة والمزاح. وهذه الشخصيات تظهر في مسرحية كثاكالي لإثارة المزاح والضحك عند المشاهدين.

وهذا المزيج من المكياج المسرحي الرئيسي مع الأزياء الثانوية الجميلة ثم علاقتها المتبادلة بين الحركات الجسدية تعد من الأمور الحيوية في

مسرحية كثاكالي، لأن الفنانين والفلاسفة منذ أرسطو عبروا عن رأيهم القائل بأن الشكل هو الجانب الجوهري في الفن، هو الجانب الأعلى، الجانب الروحي، وأن المضمون هو الجانب الثانوي، الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعا كاملا. ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافزا يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها للتحول إلى شكل وبذلك تحقق كمال الشكل ومن ثم تحقق الكمال في ذاته، وأن كل ما في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة[28]. وهذا المزيج بين المكياج المسرحي والحركات الجسدية يعطي لمسرحية كثاكالي أبعادا رئيسيا عند المشاهدين، وكذا يشير إلى أن المكياج في مسرحية كثاكالي يعطي مذاقا للرقص وقيمته وقدرته على جذب المشاهدين دون أن تفقد سماتها كفن بصري بالأساس.

التمثيل في مسرحية كثاكالي

ومنذ وجوده كان الإنسان يمارس عددا من الرقصات لغرض السيطرة على مصاعب الحياة ومشاكله اليومية. وكما أسلفت خلال هذه السطور، الفنان المبدع يحتاج إلى الحركات الجسمانية ثم إلى الإيحاءات والإيماءات بالعيون لتطبيق المشاعر النفسانية في ملامح الوجه ليكتمل التمثيل والرقص في مسرحية كتها كالي، لأن التعبير بالحروف والكلمات قليل في هذا الفن الكلاسيكي بالنسبة إلى الحركات البدنية التي يؤديها الفنان ويتمتعها المشاهدون. ملامح الوجه أو إظهار المشاعر الأساسية التسعة أمر ضروري في كثير من الأشكال الفنية الكلاسيكية الهندية. يطبقها الفنان لتكتمل مواهبه الفنية مع مفاد القصص العرضية، مثل الرقص، والمسرح، والسينيما، وغيرها.

المشاعر الأساسية التسعة

أو ناوا راساس (Navarasas)

ألبوثام (Albutham):

يعني الدهشة أو المفاجأة: وهي شعور يتجلى في الإنسان عند حدوث أمر لم يكن يصدق انه سيحدث معه في يوم من الأيام مثل ما يسفر عند رؤيته ما وراء الطبيعة كالجن أو السحر أو حتى الألعاب السحرية التي تقدم في العروض أو المهرجانات[29].

بياناكام (Bhayanakam):

يعني الخوف: الخوف هو شعور قوي ومزعج تجاه خطر، إما حقيقي أو خيالي. الخوف هو العدو الأعظم للإنسان، فالخوف هو السبب وراء الفشل والمرض وخلل العلاقات الإنسانية. ويخاف ملايين الناس من الماضي، والمستقبل، والشيخوخة، والجنون، والموت. ولكن الخوف ماهو إلا فكرة في عقلك الباطن وهذا يعني أنك تخشى أفكارك[30].

هاسيام (Hasyam):

يعني ما يثير السخرية والاستهزاء: وهي مشاعر نفسانية تثيرها السخرية ويرافقها الاستهزاء. وبه يضحك الإنسان من شخص أو من شيء ما بطريقة قاسية ومؤذية، ويكون هذا الفعل سببا في استضحاك من يشاهد هذا المنظر.

بيبالسام (Bheebalsam):

يعني الاشمئزاز: يمكن وصف الاشمئزاز بأنه شعور أساسي في كل المخلوقات لها دور في حماية الكائن الحي من تناول الأطعمة المحتمل احتواؤها على مواد ضارة وبذلك يقلل من فرص الإصابة بالأمراض. وهو أحد المشاعر الأساسية ودائمًا ما يرتبط بالأشياء التي تبدو غير نظيفة أو غير صالحة للأكل أو معدية أو ملطّخة بالدماء أو غير ذلك من الصفات الكريهة[31].

كارونام (Karunam):

يعني الرحمة: فهذه من إحدى المشاعر الأساسية في الإنسان، إلا أن المعنى هنا في مسرحية كتها كالي مزيج من الرحمة والأسف والحزن. أو بمعنى آخر إن معنى الكلمة هنا للإشارة إلى المشاعر النفسية التي تتألم لأوجاع المجتمع المحيط به.

راودرام (Roudram):

يعني الغضب: الغضب هو انفعال، ويشمل التاثير الجسدي للغضب زيادة في معدل ضربات القلب وضغط الدم، ومستويات الادرينالين والنورادرينالين، بعضهم وضح الغضب كجزء من شجار أو حركة استجابة سريعة من المخ لتهديد محتمل من الضرر. ويصبح الغضب الشعور السائد سلوكيا، ذهنيا، وفسيولوجيا عندما يأخذ الشخص الاختيار الواعي لاتخاذ إجراءات على الفور من شأنها وقف السلوك التهديدي من قوة أخرى خارجية. المصطلح الإنكليزي الأصل يأتي من مصطلح أنجر (Anger) من اللغةالنورسية القديمة. يمكن أن يؤدي الغضب إلى أشياء كثيرة جسديا وعقليا. التعبير الخارجي عن الغضب يمكن العثور عليه في تعبيرات الوجه، ولغة الجسد، والاستجابات الفسيولوجية، وأحيانا في الأفعال العامة من الاعتداء. البشر والحيوانات غير البشرية على سبيل المثال تصنع أصوات عالية، محاولة جعل شكلها الخارجي أكبر، تكشف عن أسنانها، وتحدق بأعينها[32].

شانتم (Shantham):

يعني الهدوء، وهو طمأنينة القلب والنفس من المشاعر الجياشة. أو خلوّها من المشاعر المقلقة أو المزعجة. ظهرت كلمة الهدوء في العديد من النصوص الدينية بدءا من الكتابات البوذية، حيث يشير النساك البوذيون إلى الهدوء في الجسم، والفكر والوعي. وانتهاء إلى الآيات القرآنية. فذلك في سورة الفجر حيث وردت فيها الآية ﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية﴾[33].

شرينكارام (Srinkaram):

يعني الحب الرومانسي يعرف بأنه المرحلة الانتقالية بين الحب الأفلاطوني والحب الجنسي، حيث أنه يتعدى الحب الأفلاطوني ولا يصل إلى الحب الجنسي رغم الرغبة الشديدة لدى الحبيبين إلى إيصاله لمرحلة الجنس كونها غريزة فطرنا عليها، إلا أن حبهم الشديد لبعض قد يمنعهم من السقوط لمرحلة الجنس المحرم وعليه الانتظار إلى أن يصلوا مرحلة الزواج حتى يتم الحب الجنسي في الثقافات الشرقية التي توصف بأنها محافظة، وهذا لا يعني أن الزوجين سيكون حبهما جنسياً بحتا، بل العكس ستكون رومانسيتهما هي المحفز للجنس بينهما أي أن حبهما الرومانسي يجعلهما محبين لبعضهما جنسياً. وعليه أغلب العاشقين يرون أن الحب الرومانسي هو أسمى درجات العشق لدى الحبيبين لما يحمله من شوق لبعضهما وكبت لرغبة جنسية قد تخف لدى وصولهما لمرحلة الجنس، ولا ننسى أن نذكر بأن الحب الرومانسي لا يخلو من بعض الممارسات المحفزة جنسياً والتي لا تنتمي إلى فقرة الإيلاج الجنسي كالتقبيل والمداعبة وما شابه[34].

ويرام (Veeram):

يعني الجرأة والإقدام، هي عكس الخجل. والشخص الجريء يمكن أن يكون على استعداد للمخاطرة بالتعرض للخزي أو الرفض في المواقف الاجتماعية، كما يكون على استعداد لكسر قواعد الإتيكيت أو الأدب. ويمكن أن يطلب الشخص الجريء للغاية المال بعنف، أو يمكن أن يدفع شخص ما بصفة دائمة لتنفيذ بعض المطالب، وما إلى ذلك. ولا يكون الشخص الجريء مذمومًا بالضرورة، فيمكن أن يكون الشخص جريئًا، مع كونه هادئًا. وبالتالي، يمكن أن ننظر إلى الجرأة الزائدة عن الحد على أنها وقاحة

أو تغطرس. وفي خارج السياق الاجتماعي، فإن «الجرأة» يمكن أن تشير كذلك إلى استعداد الشخص للقيام بالأمور، حتى تلك التي تنطوي على المخاطر، وبالتالي فإنها تكون مرادفًا بشكل كبير للشجاعة[35].

الموسيقى في كثاكالي

تمثل الموسيقى قطاعا رئيسيا في مسرحية كثاكالي، لأن الموسيقى ترتبط بالإنسان في رحلته الطويلة منذ بداية التاريخ عبر الأجيال. وقد اعتبر أفلاطون الفن الموسيقى إحدى المحركات الرئيسية السامية للبشر. كان للموسيقى البعد الديني والاجتماعي لأنها كانت تربط بين الآلهة والإنسان في الأيام الماضية كما أن لها البعد الرئيسي في أيامنا هذه، وكان الهند مركزا للحضارات القديمة والتراث الجميل قد أثر بصماته الواضحة في الفن الموسيقى.

ولتحقيق أهم عناصر التذوق في مسرحية كثاكالي قد ربط الفنانون القدماء بين الموسيقى والرقص المسرحي كثاكالي. ولتتميم هذا الغرض التمتعي طبق الأكاديميون المحترفون الأدوات الموسيقية من الطبل والطاسة والناي وغيرها، لأن الإيقاع وتوافق الأصوات بالأدوات الموسيقية يشقان طريقهما إلى أعماق نفوس المشاهدين في كثاكالي ويكسبان الجمال والروعة في قلوبهم، كما تضفي البهجة واللذة إلى خواطرهم.

الطبل في كثاكالي

وهذا الطبل عبارة عن آلة موسيقية أسطوانية الشكل، وهي آلة خشبية مجوفة من الداخل يجلب الخشب، ارتفاعه 44 سم تقريبا وقطره 31سم، توضع على كلتا الجهتين جلد بقر حيث تثبت على الفتحة بواسطة طوق من الخيزران (سابقا) يسمى عقال، حاليا بطوق حديدي، ثم يتم ربط كلتا الجهتين بحبل متواصل يعقد بشكل خاص على شكل المثلثات، وتختلف نوعية الجلد لكل عن الأخرى، فالجهة الشمالية يستخدم فيها جلد من منطقة الخصر وهي التي تصدر صوت (التك)، وتسمى شمالي، أما الجهة الأخرى فتسمى رأس الطبل، ويستخدم فيها جلد من منطقة الفخذ أو الظهر، وهي التي تصدر صوت (الدم)، يطرق العازف الطبل في كثاكالي وهو قائم، وغالبا يستخدم يديه في العزف، تجدر الإشارة إلى أن الطبل هذا يستخدم في غالبية الفنون الهندية، وتستخدم العصا أحيانا في الطرق عليه، فهذه العصى تسمى عود الطبل (Drum Stick).

الطاسة في كثاكالي

وهي عبارة عن صنجات معدنية، كانت تصنع من النحاس (زوج من الصنج) صغير الحجم يكون قطر الواحد منها 11.5 سم تقريبا، يربط في وسطها خيط، يسمح للعازف بمسكها منها، وهي من الآلات ذاتية التصويت (diophone)، وتستخدم هذه الآلة أيضا في فنون كلاسيكية وشعبية أخرى.

وفي النهاية يحلو لي القول: الكلمات لا تستعمل في الرقصة كثاكالي كأداة التعبير لمخاطبة المشاهدين والجمهور، بل إنما الاعتماد أساسا على اللغة الجسدية والحركية كشكل من أشكال الاتصال غير اللفظي لتوصيل معنى الرقص الفني إلى المشاهدين. والحركة لا يقصر اعتمادُها على الجسد الذي يؤدي هذه الحركات، بل الاعتماد على الإيماءات والإيحاءات ثم على الرموز بالأصابع وعلى الإشارات بملامح الوجه. وليكتمل هذا الفن، يحتاج الرقص إلى امتزاج التمثيل والغناء، لأنهما شيئان لا بد منهما لعرض هذا الفن التراثي الهندي، ويتم الرونق والجمال لهذه الرقصة المسرحية الكلاسيكية عندما يلتقيان ويتداخلان ويكتملان معا في شخصية متميزة موهوبة.

الهوامش :

1. كريشنا يعني الأسود أحد الآلهة في الديانة الهندوسية، تعبده طائفة من الهندوسية، يُرسَم كريشنا عادة على شكل ولد يرعي البقر ويعزف على الناي أو كأمير يقدم توجيهات حربية لأرجونا(Arjuna). كريشنا يعبد في الهندوسية على أنه أفاتار أي تجسد فيشنو (Lord Vishnu) الذي يعتبر الإله الأعلى في الفيشنوية (Vaishnavism). هناك قصص كثيرة مختلفة حول كريشنا في الهندوسية لكنها تتفق على أنه أفتار لفيشنو وحياته كمعلم ومحارب وقيل أن كريشنا كان له 16 ألف زوجة ومات عندما أصابه صياد بطريق الخطأ في قدمه ومات بسبب السهم المسمومة.

2. ساموتري، هو عنوان ملكي تستخدمه الأسرة الحاكمة على سواحل المليبار في القرون الوسطى، وكان مقرها مدينة كاليكوت.

صفة 166،

3. إيريامان تانبي (1782ـ 1856م)، هو الموسيقي الكبير في موسيقي كرناتك، والشاعر الملكي في ديوان الملك سواتي تيرونال (Swathi Thirunal).

4. راما، هو إله هندوسي، وتنسب إليه الملحمة الهندية المشهورة رامايانا (Ramayana) وهو زوج سيتا (Seetha) وقد استطاع انقاذها بمساعدة الإله القرد هانومان (Ha-numan) من الشرير راوانا (Ravana)، وهناك أساطير كثيرة يقدسونها الهندوسيون ومازلت مشهورة حتى الآن في الهند.

5. هي ملحمة شعرية هندية قديمة بالسنسكريتية تنسب إلى الشاعر ڤاليكي (Valmeeki). وتعتبر من التراث الهندي وتكاد تكون نصاً مقدسا لدى الهندوسيين، وهي ملحمة لا يزيد طولها على ألف صفحة، قوام الصفحة منها ثمانية وأربعون سطراً؛ وعلى الرغم من أنها كذلك أخذت تزداد بالإضافات من القرن الثالث قبل الميلاد إلى القرن الثاني بعد الميلاد.

6. وهي رقصة درامية كلاسيكلية باللغة السنسكريتية، كانت موجودة في ولاية كيرالا في القرون الوسطى.

7. وهي رقصة يرجع تاريخها إلى الموسيقية غيتا غوينتم (Gitagovindam).

8. موديتو (Mudiyettu) هي المسرحية الدينية والرقص الشعبي، توجد بين الهندوسيين في ولاية كيرالا، والتي تمثل المعركة الدامية بين إلهة كالي (Goddess Kali) وشيطانة داركة (Darika).

9. تييات أو تياطم (Thiyaattu or Thiyyat-tam) هو شكل من الرقص التقليدي الذي يحتفلها شعبان من الهندوسيين، وهما تياطوني (Thiyaattunni) أو تيادي نامبيار (Thiyyadi Nambiar)، وكلا الفرعين من المجتمع أمبالا واسي (Ambala Vasi)، من ولاية كيرالا في جنوب الهند. وهناك نوعان متميزان لهذا الرقص الشعبي، وهما بادرها كالي تياطو (Badhra Kali Thiyyattu) وأيابا تياطو (Ayyappa Thiyyattu).

10. هو فن قتالي للدفاع عن النفس، نشأ هذا الفن في ولاية كيرالا. ويعتبر كلاري بايت بكونها أقدم نظام قتالي في الوجود. ويمارس هذا الفن القتالي في ولاية كيرالا.

11. الأيورفيدا يعني علم الحياة، هي منظومة من تعاليم الطب التقليدي التي نشأت في شبه القارة الهندية، وانتشرت إلى مناطق أخرى من العالم كشكل من أشكال الطب

البديل. تتكون كلمة "أيورفيدا" في اللغة السنسكريتية من كلمتي "أيوس" (āyus) وتعني: حياة، و"فيدا" (veda) وتعني: علم أو معرفة. وقد تطورت هذه المعرفة الطبية التقليدية عبر أزمان متعاقبة وظلت حتى اليوم منظومة طبية مؤثرة في جنوب آسيا.

12. ميدونام: هو الشهر الحادي عشر في التقويم المحلي في كيرالا الهند.

13. وروتشيكام: هو الشهر الرابع في التقويم المحلي في كيرالا الهند.

14. صفة 178، الموسوعة العالمية في لغة ملايالم، المحرر الأستاذ بابوني.

15. دوريودنا، إحدى الشخصيات الرئيسية في الملحمة الهندوسية الشهيرة مهابهاراتا. وكان النجل الأكبر من أسرة كاورواس (Kaura-va)، وأبوه دروتها راشترا (Drutha Rastra) الملك الأعمى، والملكة غانداري (Gandhari).

16. كيجكا: هو قائد الجيش من المملكة ماتسيا (Matsya)، البلاد التي كان حاكمها الملك ويراتا (Virata).

17. هو الخصم الرئيسي في الأسطورة الهندوسية رامايانا، وكان ملك لانكا، وينتمي إلى قبيلة راكشاسا، وفي صورته الخيالية له عشرة رؤوس للإشارة إلى ذكاءه وقوة عقله. في الأساطير الهندوسية تم تصويره في صورة سلبية، واختطف سيتا زوجة راما، وكان يريد الانتقام من راما وشقيقه لاكشمانا لأنه قطع أنف أخته سوربناخا.

18. ناراكاسورا: وفي شري مات باغوتم (Srimad Bhagavatam)، الأسطور الهندوسي الشهير ناراكاسورا ابن ذو خلقة شيطانية من المعبودة بهومي (Bhumidevi)، ومن واراحا (Varaha)، المتجسد الثالث من إله فيشنو (God Vishnu)، وقد صار شيطانا بصداقته مع باناسورا (Banasura).

19. وهي قصة مسرحية من قصص كثاكالي، كتبها القاص الشهير أوني واريار(Unni Varior) بناء على قصة مهابهاراتا. وهذه القصة تصور حياة ملك نالان(Nalan) وزوجته دمايانتي (Damayanthi). وتعرض هذه القصة الكلاسيكية في مسرحية كثاكالي في أربعة أجزاء، كل واحد من الأجزاء طويل يستغرق ليلة كاملة للعرض.

20. وهي قصة تحكى في رقصة كثاكالي، كتبت حول القصص الهندوسية الأسطورية مثل نالاجاريتم.

21. وهي أيضا قصة شهيرة تعرض في رقصة كثاكالي.

22. كل هؤلاء الشخصيات الشريرة أو المخيفة في الأسطورة الهنوكية

23. هانومان قائد جيش القردة في الشعر الملحمي الهندي، رامايانا. وفي هذه القصيدة يقود هانومان جيش القردة الذين يقاتلون من أجل البطل راما. وتدور أحداث القصة أن تخاصم الإله راما والإله راون، ولكي ينتقم راون من راما اختطف زوجته الاله سيتا الجميلة، وأخذها إلى جزيرة سريلانكا أو سيلان، لكن هانومان أخذته الغيرة لراما، فراح يركض، واخترق البحر حتى وصل إلى جزيرة سيلان ووضع سيتازوجة راما على ظهره، ثم عاد بها إلى راما. ومعبد هانومان موجود في مدينة لكنو عاصمة ولاية اترايراديش التي معنى اسمها الولاية الشمالية. كما أن الهندوس الذين يعبدون هذا الإله لهم طقوس غريبة منها أنهم يزحفون على بطونهم في الطرقات وعلى إسفلت الشوارع حتى يصلوا إلى المعبد ولا يستخدمون أيديهم أو أرجلهم.

24. ناراسيمها (Narasimha)، هو إله أسطوري يعتقده الهندوسيون بأن إله فيشنو (God Vishnu) يتجسد بأجساد متنوعة ويظهر في الأرض حينما تكثر في الأرض السيئات والفساد.

25. كالي أو كاليكا هي الإلهة المرتبطة بالموت والدمار في الديانة الهندوسية. وعلى الرغم من الدلالات السلبية لها لكنها ليست إلهة الموت بل إلهة الزمن والتغيير. وهي تبدو في بعض الأحيان سوداء وعنيفة.

26. سنياسي أو سنياسا، هو مرحلة من مراحل الحياة الأربعة حسب الديانة الهندوسية. وهذه المرحلة هي المرحلة الأخيرة من مراحل الإنسان في الديانة الهندوسية، بعد برهما جاريا (Brahmacharya)، وغروهاستا (Gri-hastha)، ووانابراستا (Vanaprastha). وفي هذه المرحلة يكون الإنسان ناسكا وزاهدا كي يتقرب إلى الآلهة.

27. صفحة 159، كتاب ضرورة الفن، للكاتب إرنست فيشر، ترجمه أسعد حليم، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر .

28. الدهشة: ويكيبيديا، https://ar.wiki-pedia.orwiki/%D8%AF%D9%87%D8%B4%D8%A9

29. الخوف: ويكيبيديا.

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AE%D9%88%D9%81

30. الاشمئزاز: ويكيبيديا

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%B4%D9%85%D8%A6%D8%B2%D8%A7%D8%B2

31. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D8%B4%D9%85%D8%A6%D8%B2%D8%A7%D8%B2

32. الغضب: ويكيبيديا

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D8%B6%D8%A8

33. رقم الآية 27،28. سورة الفجر.

34. الحب الرومانسي: ويكيبيديا

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B1%D9%88%D9%85%D9%86%D8%B3%D9%8A%D8%A9_(%D8%AD%D8%A8)

35. الجرأة: ويكيبيديا، https://ar.wiki-pedia.org/wiki/%D8%AC%D8%B1%D8%A3%D8%A9

المصادر والمراجع:

- Ashari, R.S. Kalayude Kalavara. Navodhayam Press, Calicut. 2011.
- Clifford R. Jones and Betty True, Kathakali: An Introduction to the Dance-Drama of Kerala. Publication. American Society for Eastern Arts, San Francisco U.S.A 1970.
- Krishnakaimal, Aymanam. Kathakali Vijnanakosham, National Book Stall, Kottayam, 1986.
- Krishnan Nair, A.D. Kathakali, Kerala Kesari Vatakara. 1930.

❋ Krishnan Nair, P. Attakkatha Allenkil Kathakali. Madras University 1939.

❋ Krishnankutty Nair, Kottakkal. Kathakali: Kalariyum Arangum, Aryavaidhyashala, Kottakkal, 2003.

❋ Menon, K.A, Kathakali Enna Kala. Mathrubhoomi Press, Calicut. 1975.

❋ Menon, K.P.S. Kathakali Ramgam. Mathrubhoomi Press, Calicut. 1986.

❋ Menon, Kalpalli Pulapra Sankunni, a Dictionary of Kathakali, Publication: Orient Longman, Mumbai, India 1979.

❋ Nair, M.K.K, Kathakali, N.B.S Books Kottayam, 1990.

❋ Nanuppilla Vannissery, Kathakali Prakaaram, National Book Stall.

❋ Narayana Pisharodi. K.P. Kalalokam, Kerala Sahithya Academy, Trissur, 1960.

❋ Omanakkutty, K. Kathakaliyile Samgeethaamshavum Saahithyaamshavum Thammilulla bandham: Oru Padanam. (PhD Thesis). Kerala University, Trivandrum. 1990.

❋ Padmanabhan Nair, Kalamandalam. Kathakli Vesham(Bagham). Kerala Bhasha Institute, Trivandrum. 1982.

❋ Prof. B. Muhammad Ahmed. Folklore Studies in Kerala. Samayam Publication Kannur, Kerala. India. 2014.

❋ Prof. K. Pappootty. Sarvavijnanakosam (General Encyclopedia in the Malayalam Language). The State Institute of Encyclopedic Publications (A Government of Kerala Undertaking). Revised Edition. Trivandrum, Kerala- India. 2011.

❋ Prof. Ramavarmma Ampalapuzha, Keralthile Pracheena Kalakal. National Book stall. Trivandrum, 2014.

❋ Ramakrishnapillai, G. Kathakali. Travancore University, Trivandrum, 1957.

❋ Shasidaran Clari, Keraleeya Kala Manasam. Pappion books, Calicut, 2004.

❋ Shasidaran Clari, Keraleeya Kalakal. Oliv Books, Calicut. 2007.

❋ Shasidaran Clari. Keraliya Kala Nigandu. Olive Reference, Calicut, Kerala. India 2012.

❋ Zarrilli, Phillip B. Kathakali Dance-Drama: Where Gods And Demons Come To Play. Publication Routledge, London; United Kingdom, 2000.

❋ Zarrilli, Phillip B. The Kathakali Complex: Actor, Performance & Structure. Abhinav Publications, New Delhi, India 1984.

الصور :

❋ من الكاتب

الأصول المعجمية لبعض التّعبيرات الأجنبيّة ذات الصّبغة التّراثيّة في اللهجَة البَحرينيّة

مقاربة لظاهرة الاقتراض اللغويّ في العاميّة البحرينة (الجزء الثاني)

د. حسين علي يحيى - باحث من البحرين

تناولت دراسة "الأصول المعجمية لبعض التّعبيرات الأجنبيّة ذات الصّبغة التّراثيّة في اللهجَة البَحرينيّة" في جزئها الأول تأطيرا نظريا لظاهرة الاقتراض اللغويّ في اللغة العربية ودواعيه الحضارية، ورصدت في سياق هذا التناول جهود بعض علماء اللغة العربية القدماء في دراسة هذه الظاهرة، وخلاصة ما استنتجوه من قواعد لغوية لسبر تقنيات إدماج الألفاظ الأعجمية المعربة في البنية اللسانية العربية.

وقد أورد الجزء الأول من الدراسة خلاصة ما استنتجه النّحاة واللغويون القدامى؛ أمثال الفراهيدي، وسيبويه والجوهري، والزمخشري من مقاييس للاستدلال على "أعجميّة" اللفظة المعرّبة، وكيفية إلحاقها بألفاظ العربية، والتفوّه بها على مِنْهاجِ اللسان العربيّ؛ مستدلين ببعض الشواهد في القرآن الكريم، ومعلقات فحول شعراء الجاهليّة؛ كما أبرزت الدراسة أسباب ظاهرة الاقتراض اللغوي، مركزّة في أهمية التبادل التجاري بين الحواضر العربية قبل الإسلام مع شعوب بلاد فارس والروم والحبشة وغيرها؛ وما نتج عن ذلك من مقايضات لفظية وتثاقف لغويّ، مع أبناء تلك الشعوب.

وخلصت الدراسة في ضوء ما سبق إلى مقاربة محددة لدراسة ظاهرة الاقتراض اللغويّ في اللهجة البحرينية مركزة في تناول بعض المفردات والتعبيرات الأجنبية التي اصطبغت بحكم التداول اللغوي اليوميّ بالصبغة التراثية المحلية، استعمالا، واشتقاقًا، وتصريفًا، ومجازًا شعبيا، وأمثال عامية، تضفي على الألفاظ المعربة خصوصية بحرينية وخليجية مميزة.

وأرجعت الدراسة دواعي البحث إلى ما أتاحته فضاءات بعض الدراسات الملهِمة التي اندرجت في رحاب الندوة العالمية "الثقافة الشّعبية وتحديات العولمة" المنعقدة في مركز عيسى الثقافي بمملكة البحرين في الفترة من 17-19 نوفمبر 2012م مما كان له أكبر الأثر في انبثاق فكرة الدراسة وتبلور رؤيتها التراثية الحضارية.

ولمعرفة أثر ظاهرة الاقتراض اللغويّ في اللهجة البحرينية طرحت الدراسة خمسة أسئلة تتعلق بتحديد ما إذا كانت هذه الظاهرة معبرة عن نوع من التثاقف الحضاري، أو مجرد مظهر من مظاهر غزو ثقافيّ، يمس الهوية الوطنية لمجتمع البحرين؛ بحثا عن دلالاتها الاجتماعيّة، وما يمكن أن تطبعه ممارساتها التداولية من صبغة تراثية مشتركة بين المجتمع البحرينيّ والمجتمعات العربية الخليجيّة الأخرى.

وقد اعتمدت الدراسة في إنجاز مقاربة البحث إجراءات مسح ميدانيّ لرصد بعض ما تبقى على الألسن أو في محفوظات الذاكرة الشعبية من مفردات أوتعبيرات أعجمية ذات صبغة تراثية، بالإضافة إلى تنظيم حلقات نقاشية، ومنتديات تفاعلية، وجلسات عصف ذهني؛ للوصول إلى تصوّر موضوعيّ لتصنيف مادة البحث، وتنظيم منهجيته وفقا لمقتضيات الإجابة عن أسئلة البحث.

وتبنت الدراسة مقاربة "التداوليّة" منهجا للبحث؛ من خلال تعرّف أصول البنى اللغوية للتعبيرات الأعجمية المنتقاه، ووصف ما قد يطرأ على بنيتها المتحولة من تحوير بعد التعريب، دون إغفال بحث سيرورة إعادة إنتاجها واستخدامها في سياقات اجتماعية بحرينية، وتحليل ما قد ينتج عن ذلك الاستخدام من اشتقاقات لغوية، ودلالات مجازية، مع الاستشهاد ما أمكن على تداوليتها ببعض الأمثال والتعبيرات الشعبية الدّارجة؛ وفق منطلق "نظرية اللغة المستعملة" القائمة على استخدام علامات المنطوق ودلالاتها، داخل سياق المواقف الاجتماعية؛ وصولا إلى استخلاص مجموعة من الاستنتاجات ذات الصلة بأهداف البحث؛ والإجابة عن تساؤلاته.

وقد عرضت الدراسة في جزئها الأول البنية الهيكلية للبحث، وأوضحت التقنية المقترحة في تبويب مجالاته وفق نسق "الحقول المعجمية" "semantic field" التي انتظمت في الحقل المعجميّ للمعالم والأماكن التاريخية والعامة، الحقل المعجمي لمرافق البيت البحريني التقليديّ وبعض التجهيزات فيه، والحقل المعجمي للأطعمة والأشربة والأدوية وأدوات المطبخ القديم. فيما تعرض الدراسة في جزئها الثاني لكلّ من الحقل

المعجمي للألبسة والطيب والزينة، والحقل المعجميّ لوسائل المواصلات والإعلام والاتصالات، والحقل المعجمي للمهن والحرف التقليدية وبعض الجزاءات والأدوات ذات المسمى الأعجميّ الأصل، فيما يتناول الحقل المعجمي الأخير بعض الأوزان والمقاييس والعملات والمعاملات وحساب الأزمنة والحالات والصفات ذات الأصل اللغوي الأعجمي التي تحمل دلالات قيميّة (معيارية) للأشخاص والحالات والأخلاق؛ بما يوافق السياقات المتنوعة لتلك الصفات، والوظائف اللغوية لتداوليتها في فضاء هذا الحقل.

وسيتضمن الجزء الأخير من الدراسة خلاصة ما يتوصل إليه الباحث من نتائج بحثية، تفضي إليها الطبيعة الإجرائية المتوخاة في الإجابة عن أسئلة البحث ضمن حدود نطاق تداوليته اللغوية والاجتماعية.

الحقل المعجمي للألبسة والطيب والزينة

فيما يلي مسرد ببعض مسميات الألبسة ومستلزمات الزينة والطيب والصحة ذات الأصول الأعجمية التي تحمل صبغة تراثية :

إبريسم: المسمى المتداول خليجيا للحرير الفاخر(معرّ) عن كلمة "ابريشم" الفارسية، بمعنى الحرير قبل أن يخرقه الدود[1] شاع في تداوليات "لبريسم" الاجتماعية المثل الشعبي القائل: "عتيق الصوف ولا جديد لبريسم"! للالتفات إلى عدم الانخداع ببريق الأشياء الجديدة عن تلك المجربة منفعتها مع قدمها، بما في ذلك الوفاء لعلاقتنا بالناس الأصلاء من حولنا. كما يرد في تداوليات مجاز "الإبريسم" وصف الشخص لطيف الطباع بقولهم: " فلان إبريسم"!!

أوركوت / هوركوت: المسمى الشعبي للمعطف الرجالي الخشن الطويل (محوّ) عن تعبير " Over coat" الإنجليزي، ومن التداوليات المجتمعية التاريخية ل "الأوركوت" في البحرين ملازمة ارتدائه عمل "النواطير" مع قانون بلدية المنامة الصادر سنة 1921م في عهد "الميجور ديلي" والذي بموجبه أوكلت للبلدية "... مسئولية الحراسة والمرور، وترخيص السيارات والحيوانات والأسلحة، والصحة، والأشغال، والمباني...وضبط حركة السيارات، والقبض على من يلقي الأوساخ في الشارع، ومنع سير الحمير ومراقبة توقيفهم في غير الأماكن المعدة لهم. وملاحظة لعب الأولاد كرة القدم في الطرقات، ومنع عمل الزار سواء بالطبل أو بغيره، والقبض على المجانين والمعتوهين في الشوارع مع تأكيد عدم القسوة معهم.."[2] ولا تزال صورة ارتداء "النواطير "لدريس"[3] الخاص بهم وهو عبارة عن "سوجري"[4] من الخاكي "مع الغترة والعقال ونعال أحمر وحزام من الجلد"[5].

بافته: نوع من القماش القطني، يكون أبيض اللون أو مائلا للصفرة (معرّ) عن تعبير"بافت" الفارسي، بمعنى "النسيج والحياكة". ويورد البستاني أن أصل "البافته" من "بفت" الفارسية بمعنى نسيج رفيع من القطن أبيض، يقابلها في الفرنسية تعبير"Bavette" بمعنى المريلة[6].وترد "البافته" تراثيا في التداوليات الشعبية للقماش التقليدي المعروف مسمى يطلق على أنواع "الخلگ" الأبيض الخفيف.

باليس: مادة تلميع الأحذية (محو) عن كلمة "Polish" الإنجليزية بمعنى"يلمع". وقد شاع في تداولية استخدام "الباليس" مقترنا بالفعل "ضرب" في مثل قولهم: " ضربه باليس" مجازا يرد في امتداح شخص ما لغرض أو مصلحة. كما يلازم استخدام " الباليس" وجود "بروش" التلميع (معر) عن كلمة "Brush" الإنجليزية، بمعنى "فرشاة" وتجمع عاميا على "بروشات".

وترد في السياق التداول اللغوي كذلك مقترنة بفعل"الضرب" في مثل قولهم: "ضربه بروش" بالمعنى المجازي نفسه لضرب الباليس! كما ترد في السياق نفسه استخدام "لبروش" في قولهم: "اضرب ضروسك گولگيت" تعميما، على جاري عادة إطلاق مسمى معجون الأسنان "COlgate" على جميع أنواع المعاجين ومثله تسمية جميع أنواع المناديل الورقية باسم "كْلينِكْس - Kleenex"!

بِشْت: مسمى عباءة الرجل (معرّ) عن كلمة "بُشت" الفارسية بالمعنى المجازي لموضع ارتدائها وهو "الظهر" وتجمع على "بشوت" ارتبطت أنواعها في المجتمع العربي الخليجي بالمكانة الاجتماعية والدينية لمرتديها. وترد في التداوليات الاجتماعية التراثية في حرفة الخياطة والتطريز الخاصة بها، كما ترد في وصف طرزها المتنوعة وألوانها، وعادات لباسها في الأفراح والأعراس والمناسبات الخاصة، ومن التداوليات الغنائية للبشت الشائعة في الأهازيج الخليجية في سبعينيات القرن العشرين قولهم:

على الله يابو "بشيت" البدري[7] على الله

على الله تعلم ابحالي وتدري على الله

بطّولَه: برقع نسائي من يشبه القناع الذي يلبسه البرتغاليون في الحرب أصل تسميته (معرّب بالطاء) عن "باتيلا" اسم ولاية في الهند يستورد منها القماش الذي تصنع منه وقد شكلت "البطولة" نقاب المرأة في سيراف، ونساء العجم في لنجة، قبل أن ينتقل إلى الخليج العربي مع هجرتهن إليه قبل أكثر من قرنين، فتفننت النساء العربيات في الخليج في صناعته[8] فخرج عند الشابات من النساء الخليجيات عن مجرد كونه برقعا للستر والاحتشام إلى تداولية الزينة والتجمل؛ فأضفن إلى طريقة خياطته ما يناسب طبيعة بيئتهن الخليجية وأذواقهن، وطبقاتهن الاجتماعية؛ حتى غدت "البطولة" برقعًا خليجيًا استوطنه بريق حدقات العيون التي تغنت بفتنتها حناجر كبار الشعراء الخليجيين من أمثال الشاعر الكبيرخالد الفيصل:

ما هكَيت انّ البراگع يفتنني

لين شفت ظبى النَّفود مبرگعات ..

الله أكبر ياعيونٍ ناظرنَّي

فاتناتٍ ناعساتٍ ساحراتِ!!

والشاعر الكويتي الشهير طلال السعيد:

يا سعد لو تشوف الشّيب ما ني بشايب

لا بسات البراقع يا سعد شيّبني!!

بگُشة: قطعة من القماش، تلف النساء في طياتها الملابس والحاجيات الخاصة لحفظها (معرّ) عن التعبير الفارسي "بقچة" المكون من "بق" بمعنى (الانتفاخ) و"چه" (للتصغير) إلا أن محمد جمال يرى أنها (محوّ) عن كلمة "بوغچة" التركية بمعنى " صرة الثياب" صرفت على قياس الكلام فاشتق منها الفعل "يبگُش" بمعنى يلم يجمع في صرة[9]. وتجمع على "بگُش" ترد في مجازات الاستخدام الشعبيّ اسما لظرف الرسائل في مثل قولهم: " حطّ المكتوب في البگُشة" وفي التداوليات الشعبية الاجتماعية تحضر "البگُشة" في ذاكرة مشهد تمنطُق الحجّامات[10] بـ"ببگُشهنّ" وهن يجبن أحياء زمن البحرين الستيني في مدن البحرين وقراها، يروجن لبضاعتهن بتعبيرهن المنغّم "أبر.. أبر" لتخرج النسوة من بيوتهن لشراء ما يحتجن إليه من بضاعة الحجّامة.

بَقْمَة / بغمة: من قلائد العنق الخليجية التقليدية (معر) من كلمة "بوغمة « التركية وتعني ضربت من قلائد العنق ، للرقبة والطوق[11].

وفي صعيد مصر يطلق مسمى "البقمة" على عقد من الخرز منظوم في سلك على هيئة شبك، بعرض أربع أصابع ويلبس في العنق[12].

بَنْجِري: من مجوهرات المرأة الخليجية التقليدية (معر) عن تعبير "بنجري" الأرديّ بمعنى "بنج": خمسة، و"جري" أصبع، تنتظم جمالية صياغتها في سوار من الذهب مكون من خمسة خواتم متصلة بسلسلة تزينها حلية مزخرفة، يشهد على جماليته ظاهريد المرأة. ولعل أجمل ما تحفظه ذاكرة التغني الخليجي بـ "البنجري" ما أنشده الشاعر البحريني القديرعلي عبد الله خليفة في أحد مواويل "عطش النخيل" في مطلع الزمن السبعيني من القرن العشرين بقوله:

يالبنجري ما استوى مثلك فلا بيعك

صفة خواتم ذهب حلوة ف أصابيعك

وازين ورد العصر دايرينابيعك ..

ماي العشگ عندكم گطروا لنا گطيرة

طير الوفا لو غدا إنتو ترى طيره

شلّح هوى ها لگلب طاير لكم طيره

دار البلد كلها.. يشراك مايبيعك..[13]

بوبْلِين: مسمى نوع من القماش القطني (معرّ) من كلمة "Poplin" الإنجليزية ذات الأصل الفرنسي "Popeline" نسبة إلى بابا الكاثوليك المقيم في مدينة "أفنيون" الفرنسية التي اشتهرت بصنعه من الحرير، في القرن الخامس عشر، في حين شاعت صناعته في القرن العشرين من القطن والحرير أوالصوف الثقيل للملابس الشتوية[14]. ويعدّ "البوبلين" من المسميات الشائعة في المجتمع الخليجي منذ ستينيات القرن المنصرم بتأثيرمن استيراد الأقمشة من البلاد الأوربية.

بُوتْ: المسمى الشعبي للحذاء العالي الساق المعروف (معرّ) عن كلمة "Boot" الإنجليزية وتجمع في العامية على "أَبْوات" وتستحضره ذاكرة المطر الستيني من القرن العشرين "البوت" على لسان طفولتنا بمسمى "جوتي المطر" مختزلة فرحة التباهي به في طريقنا إلى المدرسة صباحا، ونحن نخوض عباب "النقع" المتكونة من جراءغزارة تساقط المطر، مرددين:

زيده وارحم عبيده...

طگ يامطر.. طگ.. بيتنا جديد ومرزامنا حديد!

طگ المطرعلى قطر والشمس طالعه !

بُوشِيَّه: المسمى الشعبي الخليجي لغطاء وجه المرأة على شكل قطعة قماش سوداء، تشفّ بالكاد عن ملامح المرأة، (معر) عن كلمة "بوشه" الفارسية بمعنى: "غطاء" ولعل أصداء أغنية المطرب الكويتي صالح الحريبي الستينية في القرن العشرين، تشي ببعض دلالات معاني الغنج الشعبي الكامن في جماليات غموض "البوشية" في ذلك الزمان:

قلت اوقفي لي وارفعي البوشيه

خليني أروي ضامرالعطشاني..

شفت الجدايل واحسبك روميه

ثاري الزلوف مقرضه ياإخواني..

الخدّ ياضي لي برق وسميّه

والعين تشبه ساعة الرباني..

ملبوسها النفنوف واللحميه

والثوب شاله ردفه القيطاني..

بُوكْ: المسمى الشعبي الخليجي لمحفظة الجيب الخاصة بحفظ النقود (محوّ) عن كلمة "Pocketbook" الإنجليزية بالمعنى نفسه[15]. وتجمع في العامية على "أَبواك" ترد في مجاز

التداول الشعبي مقترنة بوفرة المال، أوقلته، في مثل قولهم ردا على من يسأل عن ثمن بضاعة غالية الثمن: " برّز بوكك"!

تَراچي / تراكي: المسمى الشعبي لأقراط الأذن النسوية، (معر) عن كلمة "تراشي" الفارسية، عن أصل أردي، جمع " ترچيه / تركيّه" لأفردتها العامية بصيغة "ترچيه / تركيّه" وترجح بعض الباحثين أن مسماها منسوبا إلى تركيا لأنها وردت منها[16]. وفي تداوليات المجاز الشعبيّ الاجتماعية ترد كلمة "ترچيه / تركيّه" في التعبير الشعبي: "خل كلامي ترچيه / تركيّه في إذنك" دون أن ننسى أصداء التغني بـ"الترچيه / تركيّه" التي تستحضرها بساطة هذه الأهزوجة الشعبية:

فطّوم تخمّ الحوي

طاحت تراچيها / تراكيّها..

تبي تراچي / تراكي ذهب

منهو يراضيها؟!

وفي سياق أغنية "أم الورد" التراثية المشهورة ترد "التراچي / التركيّ" في مقطع:

جابوا التراچي من ضحى عيني ...

كله على شان أم الورد عيني..

تَلّي: مسمى الخيوط الفضية التي يستخدمنها النساء في تطريز ملابسهن (معرّ) عن كلمة "تلّ" التركية تستحضرها ذاكرة الكورار الخليجية في جمالية تطريز أثوب النّغده، والنّشل، والدراعات، والبخانق، الموشاة أكمامها، ووسطها بخيوط خوص التّلي والزّري والإبريسم، كما يستحضر "التلّي" صراويل[17]. "الكُيطان" و"أبودچه" وسراويل العروس الخضراء الخاصة بليلة الحناء ويوم الجلوة المطرزة بـ"التلي" والزري. وغير ذلك من أثواب الأفراح والمناسبات، والنّعل الرجالية التقليدية "المزريبة".

جخة / جخ : تعبير شعبي متداول لوصف أناقة اللباس (معرّ) عن كلمة "جوخا" الفارسية، صفة تطلق على قماش رهبان النصارى وتعني (الصوف الخشن) استعيرت للتكنية عن الوجيه والمتزين في لباسه. اشتقت التداوليات الشعبية الاجتماعية منها اسم فاعل في تعبيرهم: "فلان جاخّ" بمعنى متأنق، واستعيرت لفظة "جخّه" صفة للشيء الذي نستلطفه لإبداء الإعجاب به. ومن التداوليات الشعبية الغنائية التي ترد فيها كلمة "الجوخ" قول أحد الشعراء الشعبيين المغنى:

ما أريد الشايب... لو لبس جوخه..

بشته طيّر الكَفص بفروخه!![18]

ولعل تعبير "الشياكة" (محوّر) عن كلمة "Chic" الفرنسية يصلح لأن تكون مرادفا (معرّ) لتعبير "الجخ" الذي يرد في تداولياته الاجتماعية اشتقاق اسم فاعل في "فلان متشيّك" أي مرتدي أفضل ما لديه من ثيابه[19].

جُوتي: المسمى الشعبي الخليجي الشائع للحذاء بأنواعه المختلفة (معرّ) عن كلمة "ﺟﻮﺗ" (جهوت) البنغاليَّة، وصل تعبير"الجوتي" إلى المنطقة موافقا لتعبير"jute" في اللغة الإنكليزية، بمعنى ألياف نبات قِنَّب كلكتا الهندي المستعمل في صنع الخيش[20] الذي يدخل في صناعة ما تعارف عليه البحرينيون "جوتي أبيض" الذي تستحضر ذاكرة طفولتنا مرافقته أقدامنا في حصة الرياضة المدرسية، وفي ساحات كرة القدم بعد الظهر.

جوري: مسمى الورد المحمدي المعروف برائحته الزكية (معرّ) عن كلمة "جور" الفارسية التي اشتق اسمه نسبة إلى قرية إيرانية بالمسمى نفسه اشتهرت بزراعته وتقطيرمائه المعروف بماء الورد[21] وتستحضر ذاكرة الجوري "مرشّ" ماء الورد الذي تصاحبه عادة رش ماء الورد، ونثر الملبّس والمشموم على رؤوس "لوليدات" في زفة ختم القرآن، وفي زفة

المعرس، وما يصاحب جماليات طقس "رشوش" العروس الممزوج بالجوري المجفف المطحون مع المسك والزعفران والصندل والزباد ودهن العنبر، وطقس غسل رجل العروسين بعد الجلوة بماء الورد وما يعقبه من رمي المعرس عملات نقد معدنية، ولا يغيب عن أعراف الضيافة البحرينية عادات تبخير الضيف بالعود ورشه بماء الورد قبل مغادرته مجلس الضيافة.

چِيْتْ: المسمى الخليجي لأحد أنواع الأقمشة القطنية (معرّ) عن كلمة "چِيْتْ" الفارسية، التي تطلق على نوع من النسيج القطني زاهي الألوان، وردت في تاريخ الجبرتي أن "الشيت" من الفارسية من أصل هندي متحولة عن السانسكريتية "Chites" وتطلق في الفارسية على الحرير الهندي والتركي المطبوع وعلى غيرهما من الملابس[22] ويرد في تداولية الزينة في اللباس الشعبي قولهم "ثوب مچيّتْ" أي "مضروبة چْويْتْ" نوع من ألوان الثياب المائلة إلى الأزرق الفاتح تضفي على الثوب أو الغترة رونقا مميزا. كما يرد التعبير في مجاز التداوليات الشعبية صفة للشيء المنمق في طاهره بأنه "مضروب چْويْتْ".

خَام: صفة تطلق على "الخلگ": (قطعة القماش) غير المخيط (معرّ) من كلمة "خام" الهندية بمعنى (غير ناضج) انتقلت من الفارسية إلى الأردية والتركية. وترد في تداولية بيع الخام في مثل قولهم للبزاز[23]: "عندك خام حرير؟" أنثت عامب على "خامه" وفي تداوليات بيع "الخلگ الخام" وشرائه يستخدم "الوار"[24] مصطلحا شعبيا في قياسه، كما يرد في التداوليات الاجتماعية مجازا للدلالة على وصف الشخص الذي لم تعركه تجارب في مثل قولهم: "فلان بعده خام"! أي لم ينضج بعد!

خنَّهْ: المسمى العامي الشعبيّ للعطر بأنواعه (معرّ) عن "Kina" في التركية، بمعنى الرائحة الطيبة[25]. وتجمع "الخنة" شعبيا على "خناين" في مثل قول أحد الشعراء الشعبيين البحرينيين: "خنايـن بس علينا تفوح" وفي تداوليات التوصيف الشعبي العامي ترد كلمة "الخنّه" في مثل قولهم بصيغة المبالغة: "هذا العطر خنين / ريحْتَهْ خَنينَهْ" و"حط لك خنّا" و"خنّن الدار" ويصفون الخلال (ثمر النخل الأخضر قبل نضجه) إذا تساقط خاملا بـ" المْخنّن"! وصفا لرائحته. وتستحضر التداولية الاجتماعية لمدلول "الخنّا" تسمي إحدى العوائل البحرينية بلقب "عائلة الخنّا". دون أن ننسى حضور هذه الكلمة في مهاودة الأم البحرينية التراثية لطفلها بقولها:

أنا أحبك على الوجنة

وفاحت ريحتك خنّه!!

دگلة: مسمى ثوب من الكتان (معرّ) عن الفارسية يرى الحنفي أنها (معرّ) عن كلمة "دقلا" الهندية بمعنى السترة المضرّبة[26] وتجمع عاميّا على "دَگّلاتْ" تعرف في بعض مناطق الخليج العربيّ بمسمى "القباء" وهو لباس فوق الثياب توشى بعض أنواع بنقوش ذات ألوان زاهية. ويرد في تداوليات "الدگلة" الاجتماعية اتخاذها لباسا مميزا موشى بزخارف الألوان ومطرز بزيج الذهب في بعض تقاليد رقصة "العرضة الخليجية المشهورة"[27].

ديرم / ديرمة: مادة صبغية يستخدمنها النساء لصباغة شفاههن مأخوذة من لحاء شجر العندم (معرّ) عن كلمة "درام" بمعنى صبغ الرّمان، من بين تداولياتها الشعبية في زينة النساء قولهن: "تديرمت العروس" صبغت شفتيها بالديرم، وفي تداوليات الديرم الحار والبارد ترد إحدى تريمات أغاني الأعراس:

مريت بجويريّة تغسل شرابيها

و(ديرم الحار) صابغ في أشافيها!

ويـفي ترنيمة أخرى :

ياسيسبان الحلو كُلبي حنونِ عليه

و(تديرمت) من عصر

وارمت بروحها عليه

رازْجـــيْ /رازكُي: مسـمى شـعبي لأحـد العطور البحرينيـة المعروفـة، ويطلـق مسـمى علـى زهرة "الفـلّ" من أطـرف مـا قيل في أصـل الكلمـة إنها (محـو) عن نصـف إنجلـيزي"Rose" بمعـنى الورد ونصـف تركـي "جي" والأرجـح أنهـا (معـرّ) عن كلمـة "رازْقي" التركيـة الـتي تطلـق علـى "زهـور الليلـك البيضـاء" [28] ويفيـض قاموس العشـق البحريـني الشـعبيّ بتراتيل عبـق "الرازكُـي" الفواح مـن مثـل قولهم:

صباحك الصبّاحي.. الورد والتفاحي

والرازكُي لي لاحي.. بكُصتك مطواحي!!

كـمـا يلفـت في أغـاني لـ"متـورب" بالأعراس حضـور ترنيمـات الـرازجي في مثل:

إنت الـرازكُي وآنا جنيتك

وكل عودٍ درز عندي حسابه!!

حبيبي متـيْجي على المخدّه

وصفّة رازكُي زاهي بخدّه [29]

وقولهم:

حبيبي فـج السلة وتمنظر

صفّة رازكي وغراش عنبر!!

رُانْكَـوْلْ: صفـة شـعبية تطلـق في العاميـة الخليجيـة علـى الحلـيّ المزيفـة (محوّ) عـن تعبير "Wrong Gold" في الإنجليزية، انتقل إلى التركية محـورا لوصف الشيء الـبراق بمسـمى "رونقلو" [30] ومما يـرد في التداوليات الاجتماعيـة لـ"الرانكول" وصف الشـخص الـذي لا يوافق ظاهـره باطنه، أو الشيء الـبراق المغشـوش بقولهم: "طلـع رُانْكَوْلْ"!

زَرِي: خيوط ذهبية تستخدم في تطريز البشوت والعباءات النسائية (معر) عن كلمة"زَرْ" الفارسية، بمعـنى الذهـب. تـرد في التداوليـات الاجتماعية الخليجية لمسمى الثياب النسـائية الموشاة "بخيوط الـزري "ثيـاب زري" و"النعـال الرجالي الـرزي" وفي التعبـير الفصيح يـرد تعبير"الثـوب المزركش" [31] بمـوازاة التعبـير العـاميّ الخليجي "ثـوب مزريب". ولا تنفك الذاكـرة البحرينية تتذكـر نداءات البائعـين الجوالـين المعروفين بـ"الـزري عتيگ" [32] التـي أجهـزت مقايضـاتـهـم النسـاء باسـتـبدال بعـض المقتنيات التراثيـة في البيوتـات البحرينة بأبخـس الأثمـان، بوصفهـا خـردة. وفي التداوليات الاجتماعية للأمثال الشـعبية يرد "ثـوب الزري" في

قولهم: "ثُوبَه زَرِي بِرْطَخْ وما عِنْدَه جِدِرْ يطبخ!"[33] وقولهم استنقاصا لقيمة الشيء: "بيعه على زري عتيگ"! وفي تداوليات غناء الأعراس ترد كلمة "الزري" في سياق المفاخرة بقيمته في مثل:

زهرة زري.. زهرة زري.. امكَنّعه بالمشمري

أبوها يبيع ويشتري... يبيع طوايگ الزري!!

زنجفره: مسمى اللباس الرجالي الداخلي القطني المعروف (معر) عن كلمة "زنجفراخ" البستگية[33] تجمع عاميا على "زِنْاجفيْر" وتوازيها في الاستعمال المتداول خليجيا كلمة "فانيلة" المعربة عن كلمة "فانله / فلانله" التركية، المأخوذة عن الإنجليزية "Flannel" بمعنى القماش القطني في اللغة الأصلية لسكان ويلز. ومما يرد في شعبيات طرب المعاريس استحضار إيحائية مفردة "الفانيلة" مغناة في قولهم:

عيني يابو فانيلة... إبجي الليل واحچي له..!

وقولهم:

عيني يابو فانيلة...وسرى الليل واحليله..!

سوتلي: مسمى الخيط على لسان العامة (محوّ) عن تعبير "سُتْلي" في الأردية والهندية، بمعنى الخيط الغليظ المفتول من الجوت. يرجع اشتقاقه بالمعنى نفسه إلى كلمة "سُوتْرْ" السنسكريتية. وفي التداوليات الشعبية يرد "السوتلي" مرادفا لخيط "الحيصي" الغليظ الفتل، الذي يستخدم في إحكام ربط الأشياء "مربوط بسوتلي" وفي "حگب" إحكام ربط "إزار" الرجال، و"الدچّة" لإحكام سراويل النساء، ويرد في لغة النخالوة قولهم لمن يبحث عن الشيء وهو مخبأ عنده: "إيدور محشه وهو في حگبه!"[34] وفي الأمثال الشعبية يرد قولهم في الرجل إذا عزم على الزواج من ثانية: "الرجال يعوزه حگب .. ما يعوزه مهر"!

شَامْبُوه: المسمى المتداول لسائل غسيل الشعر(معرّ) عن كلمة "Shampoo" الإنجليزية، بمعنى "غسل الشعر ودلكه بالماء والصابون" ثم أطلقت على المستحضر الخاص بذلك[35]. ويرجعها قاموس "Oxford" أصلها إلى الهندية[36]. وتستحضر الذاكرة الشعبية البحرينية غرشة شامبو الأمهات الإنجليزيّ الأحمرالعتيق برائحته المميزة، ملازما لمشطهن التراثيّ الخشبي، وحكاياتهن حول أثر هذا الشامبو في إطالة بسايل شعرهنّ وجعله خوصيّا (ناعما) حيث تستحضر هذه الذاكرة تنكّرالأمهات للخشف والطين البصريّ (شامبو الجدّات) منذ مطالع ستينيات القرن المنصرم.

شال: نوع من القماش الفاخر تصنع منه الغترغالية الثمن (معرّ) عن الفارسية، ويرد في تداوليات الزي الشعبي صفة لقطعة القماش التي تضعها الفتاة على رأسها، منسدلة على الرقبة والكتفين.. وفي التداوليات النسوية الجمالية يرد ذكر "الشال" في ترانيم الأعراس في مثل:

شال الزري ...لايگ على راسها

من فوگها ...لَيْ حدرْ غطّاها !!

وفي أغاني الجلوات :

على شان النبي محمد .. عليها الشال منعوته

أو ورده ثم ياقوته... وكلّ صار مبهوتا

على شان النبي محمد!

صَنْدَلْ: مسمى أحد أنواع البخور والزيوت العطرية الذائع الصيت في الخليج والجزيرة العربية (معرّ) منذ القدم عن كلمة "جندل" الفارسية، منشأ شجره بلاد الهند، إلا أنه يخرج عن تداولية حضوره الجنائزيّ هناك وقودا في طقس حرق جثث الأثرياء الهندوس بعد موتهم؛ ليحضر في تقاليد أبناء الخليج والجزيرة العربية – مع أخلاط طيب العود والورود والرياحين– بخورا يعطر أجواء فرحة الأعراس، سبعة أيام بلياليها.

صوغه : المسمى الشعبي للهدية التي يجلبها المسافرون للذويهم ومعارفهم عند عودتهم من رحلة الحج، أو زيارة الأماكن المقدسة (معرّ) عن كلمة "سوغات" التركية التي وصل إلينا استخدامها عبر الفارسية[37] ومن تداولياتها الشعبية قولهم: "فلان جاب لي صوغة من السفر" وفي السؤال بين الأحبة قولهم تبركا: "ويش صوغتنا من مكة؟!".

غتره: مسمى غطاء الرأس الرجالي المعروف خليجيًّا (محوّ) عن كلمة "گوترا" الهندية، وتعني عمامة السيخ[38]. وتجمعها العامة على "غْتَر" واشتقوا منها اسم الفاعل "متغتّر" واسم المفعول "مغتَّر" وصرفوا منها الفعل "غتّر" ومن نسفات "التغتير" الشعبية البحرينية الشائعة نسفة "الچْريمبة"[39] ويطلق على الغترة المصبوغة بـ"الچْويْتْ" صفة "مچْوّته". ومما يرد في تداوليات الغترة الجمالية الخليجية الشعبية المغناة قولهم:

يابو «الغترة» البيضه... عسى الملبوس امباركْ

مكتوبٍ على جْبينه... سورة عمّ وتباركْ!!

الفوطه : مسمى المنشفة (معرّ) عن كلمة "پوتيا (पोतिया)" الهندية المأخوذة من أصل سنسكريتيّ، بمعنى ما يتَّزر به المرء عند الاستحمام[40]. إلا أنها ترد في تداوليات الحمام الخليجي في مواضع "تفويط" الجسم بعد الاستحمام، بمعنى تجفيفه، ومنه اشتق الفعل "فوّط" و"تفوط"، واسم الفاعل "متفوّط" واسم المفعول "مفوَّط"! وفي تداوليات تراث الضيافة البحرينية يتلازم حضور "الفوطة" في تقليد غسل أيدي ذوي الشأن من الضيوف مع إبريق الماء و"اللگن"[41] حيث الفوطة تثنى على الذراع الأيسر للغاسل، ليقدمها للضيف لتجفيف يديه.

فيشن : تعبير مستخدما شعبيا لتوصيف "موضة الملابس الحديثة" استعارته العامية البحرينية من كلمة "Fasion" الإنجليزية وأسبغت عليه تداولية اجتماعية للدلالة على استهجان السلوكيات الغريبة للأشخاص في مثل قولهم: "فلان غير فيشن"! وفي الاستفهام الاستنكاري لما يبدو على وجوه الأشخاص من تجهّم بالقول: "ويش هالفيشن"؟!

فولْگ: وحدات ذهبية وفضية دائرية رقيقة وصغيرة تستعمل في زخرفة ملابس النساء (معرّ) عن تعبير "پولگ" الفارسية، مصغر "پول" بمعنى "مال أونقد من الذهب أو الفضة أو الورق". وفي تداولية الزخرفة الخليجية يدخل "الفولْگ" شاهد على ثراء الذائقة النسوية الخليجية وتنوع جماليات تطريز ثياب المرأة الخاصة بالأفراح والمناسبات.

كشْمَهْ : مسمى الخليجي الشعبي للنظارة (محوّ) عن كلمة "چشمك" الفارسية تصغير "چشم" بمعنى "عين" وتجمع عاميا على "كَشْماتْ". ومنها دخلت إلى التركية والأردية. وترد التداوليات الاجتماعية العامية "للكشمة" في توصيف من يستخدمها بـ"أبو كشمة" وتوصيف من يستخدم النظارة / الكشمة الطبية بقولهم: "أبو اربع عيون"!

گيلان: مسمى قماش فاخر تفصل منه الألبسة الرجالية والنسائية (معرب) عن "گيلان" اسم القرية التي منها يجلب، شمالي إيران. ويرد في تداولياته الشعبية الجمالية قولهم: "محلا لباس الگيلان" وفي تنزيلات فنّ "الفجري" الخليجي المغناة[42]:

مرت علينا ياحمد بدْويّة

لعيون سوده من الكحل مرويّة!!

مرت علينا تسحب الگيلاني

داست على الزّبد الطّري مالاني!!

لاَسْ: المسمى الشعبي المتداول في الثقافة الخليجية الشعبية للحرير الصناعي (معرّ) عن كلمة "لاس" الفارسية التي تطلق على نوع من الحرير. وفي الهندية عن كلمة "السي" بمعنى الكتّان. ويبدو أن الفارسية أقرب إلى الصواب[43]. وفي تداولات الأزياء الشعبية الخليجية يدخل "اللاس" بوصفه نوعا من خام الحرير الخفيف المستخدم لدى لبعض في تفصيل وخياطة الثياب الرجالية.

مسجْ: المسمى الشعبي لأحد أطايب العطور المشهورة (محوّ) عن كلمة "مُشك" الفارسية، عربته العرب قديما على "مسك" يرجعها (عبدالرحيم: 2011) إلى السنسكريتية "مُشك" (मुष्कः) بمعنى الصَّفَن (وعاء الخصية)[44] ومن تداولياته المسك الغنائية في الأعراس:

في ليلة الزينة:

يمّ المسجْ يامسجه عيني

يامضمرة مالجْ بطن يالله

وفي ليلة الحنا:

بالمسجْ والعودِ... ينعجن الحنّا

لا إله إلا الله ...

وألف الصلاة على النبي..[45]

مَلْمَلْ: مسمى قماش قطني شفاف (معرّ) عن كلمة "ململ" الهندية المشتقة من تعبير "ململي" بمعنى "خفيف" أصلها فارسي انتقلت إلى الإنجليزية بلفظة "Mull" عن طريق الهندية. وفي تداولات "الململ" الاجتماعية يرد تعبير "الململ" خليجيا مرادفا لغطاء الرأس الخفيف الذي يخطنه النساء للصلاة.

نِكْلِسْ: مسمى خليجي تقليدي مشهور يطلق على حلية المجوهرات التي يلبسها النساء قلادة في الرقبة (معرّ) عن التعبير الإنجليزيّ "Necklace" بالمعنى نفسه، وتجمع عاميا على "نكالس". وفي تداولية الزواج البحريني التقليدي يحضر "النكلس" بوصفه حلية أساسية تشترطها أم العروس في مصاغ ابنتها. ومما يرد في التغني بقيمته المادية والمعنوية في أغاني الأعراس الخليجية قولهم ملحنًا:

عيني على النّكلس . ياعايشة لا تبيعينه..

أبوجِ شيخ البلد...وانتي تزينينه!!

نيشان: مسمى شعبي قديم لخاتم العرس "الدبلة" (معرّ) عن كلمة "نشان" الفارسية بمعنى خاتم وعلامة[46] اشتقت العامة من مادته الفعل "نيشن" واسم الفاعل "منيشَن" واسم المفعول "منيشَن" حيث يرد في التداوليات الاستعارية المجازية العامية المثل الشعبيّ الذي يضرب في من ضيّع دليله قولهم: "منيشن گركوره بغيمة" وفي الترنيمة الشعبية التي ذهبت مذهب المثل:

شوف بلا ضوگ .. ما يروي ظما العطشان

وقوسٍ بليّا وتر.. ما يطرح النيشان !

ويتردد ذكر "النيشان" في أصداء ترنيمة عراقية، تحفظها ذاكرة الأفراح الشعبية البحرينية في الزمن الستينيّ والسبعينيّ من القرن العشرين؛ يرد في مطلعها :

نيشان الخطوبة اليوم جابوا لي

محبس من ذهب وگلادة گدموا لي

وايلي: مسمى قماش قطني خفيف، فارسية "واله" قماش من الحرير أو الكتان الأبيض أو من الفرنسية "Voile" قماش شفاف قطني أو صوفي أو من الحرير[47]. كما يتأول البعض نسبتها إلى تعبير "ولا يتي" نسبة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بمعنى القماش الفاخر، إلا أن التداولية الاجتماعية لتعبير "ولايتي" تجاوزت خصوصية جودة القماش؛ لتطلق عاميّا صفة لجودة كلّ ما تستطيبه الذائقة الشعبية من منتجات أخرى!

وستن: المسمى العاميّ لساعة سويسرية معروفة (محوّ) عن "West end" الإنجليزية. حفظته الذاكرة الخليجية منذ أربعينيات القرن العشرين، بوصفه عنوانا للتباهي لدى بعض الأوساط الاجتماعية، ومجازا للتنابز البريء لدى الأوساط الشعبية الأخرى. ومما تستحضره التداولية الشعبية لميكانيكية شحن الساعات اليدوي المعروف عاميا بـ"الكمال" في قولهم العاميّ: "اضرب الساعة كمال" أي اشحنها، وما يوازيه في قولهم "كوّك الساعة" (معرّ) عن كلمة "كوكنا" الأردية بمعني "ملأ الساعة وغيرها"[48] حيث يرد شعبيا في تداوايات استعارة كلمة "تكويك" قولهم: "فلان مكوّك علينا!" " إذا استثير أحد على غيره بكلام يغضبه.

الحقل المعجمي للمواصلات والإعلام والاتصالات ومتعلقاته

فيما يلي مسرد ببعض المسميات المتعلقة بوسائل المواصلات والإعلام والاتصالات ذات الأصول الأعجمية التي تحمل صبغة تراثية :

الأرْيل: المسمى العامي لهوائي التلفاز، (معرّ) عن كلمة "Aerial" الإنجليزية[49] شاع استخدامه منذ نهاية ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، مع اقتناء البيوتات البحرينية التلفاز المسمى شعبيا "أبو كبت". وشغف المشاهدين ببرامج قناة "تلفزيون أرامكو". وتحتفظ الذاكرة الشعبية بأصداء صخب حواريات "فرار الأريل" على الهواء مع هبوب رياح الكوس[50] حيث يصعد أحد أفراد العائلة أعلى سطح المنزل للقيام بهذه المهمة وسط نداءات مشاهدي التلفاز المزعجة للجيران "فرالأريل ..بعد فرّ..!" ثم نداء "بس خلاص وقف" حين تصفو المشاهدة على شاشة العرض التلفزيوني بالأسود والأبيض، ليطيب السهر!!

الباورة: المسمى الشعبي لمرساة السفينة (معرّ) عن كلمة "Bower" في الإنجليزية بمعنى مرساة مقدم السفينة[51]. أنثه العاملون في بيئة البحر الخليجية، ويتداول البحارة بموازاة "الباورة" مصطلحا شعبيا آخر هو "لانكَر" (معرّ) ومعرّف عن كلمة "Anchor" الإنجليزية تناقلوه عن البحارة الهنود، ومما يرد في تداولياته الشعبية البحرية المغنّاة قولهم:

يالكاجوري.. طيّح لنا الأنجري!!

و"الكاجوري" هو التمر بالهندية، و"الإنجري" هي المرساة باللغة نفسها؛ والمعنى أن التمر ألقى مرساة السفينة؛ تعبيرا عن رغبة البحارة في رؤية "الباورة" ترمى قبل تفريغ التمر ليستريحوا من عناء الرحلة الطويلة التي تبدأ من شط العرب في العراق إلى سواحل الهند[52].

بريك: فرامل السيارة(معرّ) كلمة "Break" الإنجليزية بمعنى"التوقف والاستراحة" اشتقت منها العامة تعبير "بركن السيارة" و"دوس ابريك" و"اسمت الهند بريك" (معرّ) كلمة "Hand Break" الإنجليزية: الكابح اليدوي. ولم يفت الخطاب الشعبي استعارتها صيغة للأمر تكنية عن طلب أخذ الراحة أو عدم الاستعجال في قولهم: "اضرب بريك- دوس بريك- جود ابريك" وقولهم لمن يفقد السيطرة "ما عنده بريك" وفي توصيف التوّقف الفجائي "لبريك الضروري" ولعل مسمى "بريك" مشتق من كلمة "برك" العربية، بمعنى "الجثو على الركبتين"[53]. ويرد في تداوليات التعبير الشعبي لوظيفة لـ"بريك" استعمال تعبير "استاب"! للنداء (محوّ) عن كلمة "Stop" الإنجليزية في حال الطلب من السائق التوقف؛ كما يرد تعبير: "ستاب ليت" في توصيفهم الإشارة الخلفية للسيارة (معر) عن "Stop light" في الإنجليزية.

بست: المسمى الشعبيّ البحريني للحافلة (محوّ) عن كلمة "Bus" الانجليزية، تجمعها العامة على "بسوت / بستات". ولا تزال الذاكرة الشعبية تستحضر "بست الحطب" التقليدي وهو يتخطر بين المحرق والمنامة والعكس، لنقل عامة أبناء الشعب، في تنقلاتهم اليومية، ومرافقته طلاب المدارس في رحلاتهم المدرسية، وصاحب النسوة الويفّ على دروب "الكشتات"[54] ومناسبات الأعراس، والنذور للشيخ ابراهيم بقرية عسكر، والنبيه صالح وعين زيدان.. وغيرها، حيث تحفظ ذاكرة الزمن أصداء لحن ترنيمة شعبية مبحرنة في سائق البست:

هذا دريولنا الورِدْ.. ساعة يودينا ويرد

دريولنا أبوحسين.. يودّينا لبوحسين ![55]

بَنْچِر: التوصيف العامي لإطار السيارة المثقوب (معر) عن كلمة "Puncture" الإنجليزية، وترد في قولهم بصيغة الفعل: "بَنْچِر التاير" (معرّ) كلمة "Tire" الإنجليزية بمعنى الإطار، في قولهم: "التايريفتر" ومع اسم الفاعل في مثل وصف "السيارة مبَنْچِرة" وفي التداوليات المجازية يرد قولهم: "فلان مبنچِر"! في توصيف حال العاجز عن الحركة.

بنّد: تعبير شعبي يستخدم بمعنى أوقف محرك السيارة (معرّ) عن كلمة "بند" الفارسية بمعنى "أقفل" أو "سد". وترد في تداوليات لغة السيارة فعل أمر في قولهم: "بنّد السيارة" ترد اسم فاعل في قولهم: "السيارة مبنّده" و"لوصف عطل السيارة في "بندت عليه السيارة" إذا تعطلت، وفي التداوليات المجازية الشعبية ترد صفة لتوقف التفكير، في قولهم: "مخّه مبنّد"!

بنديره: مسمى سارية العلم الذي يضعه البحارة في أعلى مكان في مؤخرة السفينة السفينة (معرّ) عن الإيطالية بالمعنى نفسه، تمّ تداوله شعبيا لدى البحارة في الخليج العربي عن طريق الأتراك. ومن تداولياتها الغنائية البحرية في حدوات صيادي اللؤلؤ في دولة الإمارات العربية المتحدة الذي يؤدى في أثناء سير السفينة من هيرإلى هير:

گاطع خور الجزيرة گصى رجلي الخالوف..

كيف الفكر والحيلة في الدرب وين آطوف؟!

ياأبو الحكم في الديرة تباشروا به ناس..

من طيّر البنديرة.. ثمّ العدو جر ناس..[56]

بوم: المسمى الخليجي لإحدى أشهر سفن السفر إلى الهند وسواحل أفريقيا والبحر الحمر،(معرّ) عن كلمة "Boom" الإنجليزية؛ بمعنى العمود أو الرافعة التي تستخدم لإطالة قاعدة الشراع[57]. ذي الصاريتين؛ أمامية وتسمى "الد گلْ العود" وفي المؤخرة وتسمى "الد گلْ القلمي" وتحتمل رفع سبعة أشرعة عليها عند الحاجة. ومما يرد في التداوليات التراثية الجميلة المغنّاة في توصيف البوم ما أنشده الشاعر السعودي بدر بن عبد المحسن وغناه الفنان الخليجي الكبير محمد عبد ه :

يامركب الهند يابو "دگلين"

يا ليتني كنت ربانك

واكتب على دفتك شطرين

اسمك حبيبي وعنوانك..

ومن التداوليات الشعبية المجازية لـ"الد گلْ" التكنية العامية عن الشخص شديد طويل القامة بقولهم: "چنّه دگل"! أو "جاكم الدگل"!

تريلا/ تريله: مسمى السيارة المقطورة الطويلة (محوّ) عن كلمة "Trailer" تجمعها العامة على "تريلات" ولعل أهم ما تستحضره الذاكرة الشعبية البحرينية تريلات "السالم خطر" التي كانت تنقل عمال بابكو في الزمن

الستيني – السبعيني من القرن العشرين، مختزلة بمساهاتاريخا من العيش المشترك القائم على التعارف والاحترام والمحبة، والانفتاح بعفوية وطيب خاطرعن الأمور المعيشية المشتركة بين راكبيها، على امتداد خطوط رحلات "السالم خطر" اليومية ذهابا إلى عوالي ومصنع التكرير، وإيابا إلى مناطق سكنهم؛ سواء عبرخط (ستيش- "Station" : محطة) المحرق عبرالحد وقلالي والدير وسماهيج والبسيتين، أو خط" (ستيش- Station) شارع البديع الممتد من النعيم إلى السنابس وجدحفص مرورا بالسهلة وما جاورها، أو خط(ستيش- "Station") المنامة الممتد من القفول غرب موقع الحديقة المائية الحالي انطلاقا إلى جميع مناطق البحرين [58].

ومن التداوليات الاستعارية العاميّة "للتريلة" في وصف الشخص ضخم الجثة بقولهم: "فلان جِنّه تريلة!!" وفي دعاوي النساء على من يكرهن: "عساك تريلة تخمك!".

تَن : تعبير شعبي يستخدم لوصف الانعطاف الخطأ المفاجيء على الطريق (محوّ) عن كلمة " turn" الإنجليزية. يرد في تداولية المخالفات المرورية في مثل قولهم:"ضرب علي تن!" ويرد على سبيل التداول المجازي في وصف حال من يتجاوز حدود غيره دون وجه حق.

تيلفون: المسمى العامي للهاتف (محوّ) عن كلمة "Telephone" الإنجليزية عن اليونانية، حيث شهد العام **1949**م ادخال خدمة الهاتف الآلي إلى البحرين. ويرد في التداوليات الشعبية لكلمة "التلفون" العديد من التعبيرات العامية من مثل "جاني تيلفون - وتلفن لي" و"ضربت تيلفون – طگ له تيلفون" والتداوليات المجازية من مثل: "رنّ التيلفون- صاح التيلفون" وفي التكنية عن الشخص لا ينطق بلا مقابل مادي يرد تعبير: "تيلفون أبو البيزات". ولا تنسى الذاكرة الشعبية للعب الأطفال استخدامهم للعب معطيات البيئة المحيطة من مخلفات معادن العلب الفارغة[59]. من مثل "تليفون گواطي الصلصل!" الذي ابتدعته مخيلة الطفل البحريني بإيصال علبتين معدنيتين بسلك معدني للتواصل الهاتفي المتخيّل بين طفلين.

تليفزيون: المسمى الشعبيّ لجهاز التلفاز (معرّ) عن كلمة "Television" الفرنسية/ الإنجليزي. تحفظ الذاكرة الشعبية لـ"تلفزيون الأسود أبيض"

كيف كانت مخيلة الجدّات الطيبات في ستينيات القرن العشرين يستقبلن إطلالة المذيع على الشاشة بتغطية وجوههنّ؛ اعتقادا منهن بأنه يسكن "الكبت" (الخزانة الخشبية التي تحتوي هذا الجهاز العجيب) ومن التداوليات العامية إطلاقهن على التلفزيون صفة "تلف عيون!!" على سبيل التهكم ممن يطيل مشاهدة التلفزيون. وقد أرخ الشاعر عبد الرحمن رفيع بهذه الظاهرة للنقلة الحضارية التي شهدتها البحرين بقوله:

ما صدّقت أمي العيوز..

قالت أبد .. ذي ما يجوز..

تعوذت بالله وتغشّت وطلعت..

وصاحت عجب..

الدنيا صارت سينما..

طير الحديد فوق في السما..

بنت الفريج متعلّمة..

والراديو يصرخ يا عرب!!

- **جالبوت:** مسمى إحدى سفن الغوص وصيد الأسماك (معرّب) عن تعبير "Jolly boat" الإنجليزي بمعنى "قارب النزهة أو الملحق بسفينة شراعية"[60] يبدو أن كلمة "جال" ذات اشتقاق عربي من "التجوال" بمعنى "التطواف"[61]. تجمعها العامة على "جوالبيت". ارتبطت تداولياتها الشعبية التاريخية بزمان "العبرة" بين المنامة والمحرق، منذ منتصف عشرينيات القرن العشرين، حتى افتتاح جسر الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة الأول سنة 1941م[62] كما تستحضره كشتات الأهالي إلى جزيرة النبيه صالح، المفعمة أجواؤها بأصداء إيقاع الترنيمة الشعبية:

السلام عليك يالنبي صالح

إنته حلو والبحر مالح!

كما تستحضر ذاكرة زمن "الجالبوت" أصداء قصيدة ملا عطية الجمري التي وصفت واقعة "طبعة البلاد القديم" سنة 1949م ومن مطلعها:

على مْصاب البلاد القلب شبْ نيران!!

شَحنة جالبوت الحرم والرّضعان

بس اتوسّطت بالخور مرْطوفان

عاجلها بدقايقْ وانجلى غباره[63]

جامبين: تعبير عن حركة السيارة غير المتوازنة على الطريق (معرّب) عن كلمة "jumping" ترد في التداوليات الشعبية لقيادة السيارة في مثل قولهم: "صلح جامبين السيارة" وفي تعبير "السيارة جامبينها يركّل" وفي التداوليات المجازية الشعبية ترد في التحذير من الإقدام على أمر متوقع الصعوبة في مثل قولهم: "هذا الطريق جامبين!".

رَادْو: المسمى الشعبي لجهاز المذياع (محوّر) عن كلمة "Radius" اللاتينية، ومنها في الإنجليزية "Radio" تجمعها العامة على "روادو". تحفظ الذاكرة الشعبية ما صاحب دخول "الروادو" البحرين مع مطلع ثلاثينيات القرن العشرين من صخب قهاوي العاصمة التي ازداد أعداد مرتاديها لسماع أخبار الحرب العالمية الثانية، مقابل شراء الزبون غرشة الناملية أو الشاي[64]. ومما تحفظه ذاكرة "راديو زمان" الأربعينية في القرن العشرين تكتّم من يقتني الراديو من شباب القرى عليه خوف سطوة الأهالي ومقاطعتهم إياه! لأنه "الرادو" وفق تخيلاتهم بمثابة "سحّارة الساحر" أو "صنم اليهود" أو "المتلبس بجنيّ" و"إبليس الرجيم" الذي يقول فيه الشاعر عبد الرحمن رفيع:

عجب .. عجب..

شفتو حديد يسوّي طرب؟!

الرادو ذا.. لازم كفر سووه لنا النّاس الحُمُرْ!!

إبليس يغني من وراك ..

إبليس عدو.. يلهينا عن وقت الصلاة,,

إلا أن "الرادو" أصبح منذ بدايات الستينيات مسامر البسطاء الناس في سهراتهم، ونافذتهم على العالم، حيث شهدت تداولياته في الزمن الستيني وما بعده، مثلا، تحزّب بعض المستمعين إلى مؤيدي عبد الحليم حافظ ومؤيدي فريد الأطرش، ومما تسجله الذاكرة الشعبية آنذاك أنّ صوت هذا الساحر كان يخبو في مناسبات عاشوراء والتحاريم[65] كما تحفظ التداوليات الاجتماعية المجازية لـ"الرادو" التكنية الشعبية عن الشخص الثرثار بقولهم: "بالع رادو!".

رندبوت: التعبير الشعبي الخليجي لمسمى الدوارات في الشوارع العامة (محوّ) عن تعبير "Roundabout" الإنجليزي المركب من كلمتي "Round" و"About" يجمع عاميا على "رندبوتات" ويرد في التداوليات الشعبية الخليجية اليومية للغة للسياقة في مثل قولهم: "انكس / لف على الرندبوت"، "خذ الرندبوت" بمعنى: استدر حوله، وتحفظ الذاكرة الشعبية البحرينية مسميات "رندبوتات" قديمة مشهورة، مثل "رندبوت عوالي" و"رندبوت ألبا" وغيرهما.

ريوس: التعبير الشعبي المتداول لوصف الرجوع بالسيارة إلى الخلف (معرّ) عن كلمة "Reverse" الإنجليزية. ترد تداولياتها الشعبية للغة للسياقة في مثل قولهم: "خل السيارة في الريوس بالسيارة / ريوس بالسيارة" وتحفظها التداوليات المجازية العامية لوصف حصول غير المتوقع في أمر ما بقولهم: "رد علينا بالريوس" وبموازاة المثل الشعبي القائل: "بعد ما رطّبت ردّت خلالوه" لوصف حال تراجع تصرفات الشخص إلى الطفولة بعد كبرسنه، وذلك في مثل قولهم: "فلان رد بالريوس!".

رنگويل: التعبير الشعبي لمسمى سيارة المطايفء (محوّ) عن تعبير "whistle warning" استعير شعبيا للدلالة على الصوت الحاد المزعج في مثل قولهم: "صوته يصومع چنه رنگ ويل" وقولهم "يصوهل چنه رنگ ويل!!"[66].

سِلْف: المسمى العامي لجهاز تشغيل محرك السيارة (معرّ) عن كلمة "Self" الإنجليزية، وترد في تداوليات قول العامة "طَگها سِلْف / اضرب سلف / سلف واحد وتقوم" ويوازي هذا التعبير استخدام لفظة "سْوِيچْ» (معرّ) عن كلمة "Switch" بمعنى مفتاح السيارة، والتي باتت تُطلق اليوم على جميع مفاتيح تشغيل أنواع الأجهزة الكهربائية والإلكترونية، وتجمع اللفظة على "سْوِيچْاتْ / صْوِيچْاتْ" ومن تداولياتها الكنائية التي تضرب لوصف حال جودة محرك السيارة قولهم: "اضرب سويچ ومش" كما ترد في سياقات تداولية مجازية اجتماعية من مثل قولهم: "أعرف صويچه" في وصف طبيعة المزاج النفسي لشخص معين.

سيد: المسمى العامي لاتجاه الطريق (معرّ) من كلمة "side" الإنجليزية بمعنى جهة، من التعبيرات التي أشبعها الاستعمال العاميّ المعرب تداولا، إذ ترد في مثل قولهم: "روح سيده" بمعنى "اتجه إلى الأمام" و"خذ هذا السيد!" بمعنى الاتجاه، وقولهم "ماشي في سيدي" وقولهم: "عطني سيد" بمعنى اسمح لي بالمرور.. وفي قولهم لمن يسير في الاتجاه المعاكس للطريق : "يمشي رون سيد" (معرّ) "Wrong side" وفلان "طلع رون سيد" وفي التداوليات الاستعارية التي ذهب مذهب المثل الشعبيّ قولهم في التكنية عمن يسلك طريق الخطأ دون وازع من ضمير: "فلان سيده گيده .. ما عنده بريك يجوده"!

سيكل: المسمى الشعبي للدراجة الهوائية (معرّ) كلمة "Bicycle" الإنجليزية، تجمعها العامة

على "سياكل" تحفظ الذاكرة الشعبية التاريخية للمبشر المسيحي صاموئيل زويمر بالإرسالية الأمريكية الذي قدم نفسه بوصفه "ضيف الملائكة" أنه أول من أدخل "السيكل" البحرين سنة 1894م![67] وقد أطلق عليه البحرينيون لنفورهم من عمله التبشيري لقب "ضيف إبليس" ولأنه كان يستخدم الدراجة في تنقلاته اليومية؛ أطلقوا على "السيكل" صفة "خيل إبليس" التي شاعت على ألسن العامة مسمى للدراجة حتى بعد رحيل "ضيف إبليس" من البحرين، إلا أن الحضور الشعبيّ "للسيكل" حتى نهاية سبعينيات القرن العشرين في تنقلات الفراشين، والمراسلين لتوزيع البريد، والنواتيس[68] وفي كشتات الشباب بين الدواليب والمزارع وعيون عذاري وأم شعوم..وغيرها، ولا تنسى الذاكرة الشعبية تطواف الهنود بـ"السياكل" المضاف إليها صندوق خشبي في أحياء المدن والقرى، لبيع السمبوسة والكباب والمتاي وبعض الحلويات، وفي حمل الدوبية رزم الثياب لغسلها في عيون الدوبية[69].

عَمْبَلُوصْ: المسمى العامي اسيارة الإسعاف (محوّ) عن كلمة "Ambulance" الفرنسية المستعارة في الإنجليزي بالمعنى نفسه. ومن تداولياتها في سياق لغة التواصل في حال الطواريء مع المستشفيات قولهم "تلفنوا للعمبلوس" وقولهم "شاله العمبلوس" كناية عن شدة حال المريض.

فول: وصف السرعة في العامية (معرّ) عن كلمة "Full" الإنجليزية، وترد في تداوليات الأوصاف الشعبية العامية لكلمة "فول" قولهم: "يسوق فول حد حدّه" بأقصى سرعة، ويوازي ذلك تعبيرهم في طلب زيادة سرعة السيارة بالقول "عطها ريس" (معرّ) عن كلمة "Race" بالمعنى نفسه في الإنجليزية، كما ترد كلمة "فول" في التعبير الخليجي الكنائي العامي بقولهم "فوّل السيارة بترول" بمعنى املأ السيارة بالبنزين و "السيارة فل" أي مملوءة بالبنزين.

كَاري: مسمى عربة النقل الخشبية المصنعة محليا (معرّ) عن كلمة "كاري" الهندية المشتقة من أصل لاتيني "Carro" وفي الإنجليزية "Donky cart" وتجمع عاميا على "كَواري". شاع في تداولية استخدامها أنها الوسيلة الشعبية الأولى للنقل قبل دخول السيارات، يتفاضل مالكوه بقوة الحمار الذي يقطرها، تبعا لنوعه؛ حيث اشتهر من بينهم الحمار الحساوي، الذي يلفت النظر بارتفاع قوائمه، ولون الحناء الذي تصبغ بها قوائمه وصدره. ومن تداوليات "الكاري" استخدامه من قبل الباعة الجائلين من أمثال بائع الملح، وبائع السمك (الزاعق) والبقّال، وناقل لفروش، وغيرهم.

كَراج / كراج: المسمى العامي المتداول لمكان إصلاح السيارة وصيانتها (معرب) عن كلمة "Garage" الإنجليزية وتجمعها العامة على "كَراجات" كما تطلقها على مكان حفظ السيارة في البيت "طبيلة" (معر) عن كلمة "Stablo" الفرنسية المستعملة في الإنجليزية بمعنى "اسطبل الخيل" تجمع عاميا على "طبيلات" ومن التداوليات الشعبية في لغة صيانة السيارة وتصليحها قولهم: "چيكت السيارة في الكراج" بمعنى (فحصت السيارة (معرّ) كلمة "Check" الإنجليزية، مشتق من كلمة "تَچِييكْ" مصدر معرب عن الإنجليزية، ومن تداولياته اليومية المستخدمة حتى اليوم مثلا قولهم: "چيك حسابك في البنك" بمعنى "دققه" وقولهم "چيك عليه" بمعنى "تحقق منه"[70] ومن تداوليات لغة صيانة السيارة استخدام كلمة "تست" (محوّ) عن كلمة "Test" الإنجليزية بمعنى "فحص" وقولهم "تاير سبير" (معر) كلمة "Tire" الإنجليزية بمعنى (عجلة) وكلمة "سبير" (معرّ) عن كلمة "Spare" الإنجليزية بمعنى (احتياطي)

ولا تـزال هـذه الكلمـة تـرد في سـياقات تداولية عاميـة خليجية متعـددة بالمعنى نفسـه "تطلق على كل شيء يُتخـذ على سـبيل الاحتيـاط"[71].

كچه: المسـمى الخليجي العـامي لترخيص تعلم السـياقة، ترى (المالكـي)[72] أن أصـل مسـماها غـير معـروف، وربما يكـون من الأردية "كجا" بمعـنى: "قليل التجربـة" أما كلمة "الليسـن" (معرّ) كلمة "Liecense" الفرنسـية فتطلـق خليجيا على "رخصة قيادة السـيارة".

كـلچ: المسـمى الشـعبي لجهاز (التعشـيق): تبديل السرعة في السـيارة (معرّ) عن كلمة "Clutch" الإنجليزيـة، وذلك قبل اسـتحداث ما يعـرف اليوم بنظـام "Free Gear" ويـرد مصطلـح "الكَلَـچْ" في التداوليـات الكنائية الشـعبية الخليجية في مثل قولهـم في وصـف قدم طـراز شيء بأنه غير مناسـب للعصـر، أو وصف سـلوك معين بأنـه متخلف عن مسـايرة العصر بأنـه: "طَرْزْ أبو كَلَـچ!".

لاري: المسـمى الشـعبي الخليجي لسـيارة الشحن الكبـيرة (معـرّ) كلمـة "Lorry" الإنجليزيـة، تجمعهـا العامة على "لارِيَّـاتْ" و"لُوْرِيَّـاتْ" وترد في التداوليـات الشـعبية في سـياق وصـف مقدار الشـحنة في قولهـم "تَرْسَـتْ لاري" بمعـنى "ملء" وأصلها مشـتق من أثـر الريـاح الشـديدة العاصفة "الهوا تـارس" التي "تَتْرِس / تملأ" شـراع السـفينه، أي تجعلـه أحـدب كالترس (الـدّرع) فيوصـف بأنه "مـتروس" حيـث أصبحـت دلالـة هـذا المصطلح أصبحـت لا تُطلـق على مـا "يتْرِسَـه" الهـواء فقط؛ وإنما على كل شيء كالماء أو الـتراب مثلاً.. [73]" كما تـرد في تداولية لعبـة الكلمات المشـهورة التي كنا نحفظها صغارا بطلب تكـرار عبـارة "لاري ورا لاري "عدة مـرات دون خطـأ!! وتسـتحضر الذاكرة في هذا السـياق التـداولي إطـلاق العامة مسـمى "الدّم ترَك" على "اللاري / القـلاب (النّچّال)" (محورا- منحوتا) مـن كلمـة "Dump Truck".

مكِينَـة: المسـمى الشـعبي لمحرك السـيارة (معرّ) عـن كلمـة "Machine" المتحولـة عن كلمة "Machina" اللاتينيـة، تجمع عاميا علـى "مِكايِنْ". تـرد في التداوليـات العاميـة المجازيـة اسـتعارة للتفريق بـين مظهر الـشيء "البدي": هيكل السـيارة (معـر) عـن كلمـة "Body" وجوهـره "المكينة": محرك السـيارة، والتي اختصرتها حوارية الأوبريت الكويتي الشـعبي "شهر العسـل" بين الفنانين عبد الحسـين عبـد الرضا وسـعاد عبـد الله في قول:

والله ما قصرتي يايمه .. فحصتي لي امينة..

"البدي" كله "تچيكينه وتخلين "المكينة"!!

كما يرد وصف "المكينة" لازمة شعبية خليجية لوصف الأدوات التي تعمل ميكانيكيا مثل "مكينة الحلاقة، مكينة القهوة" وفي الوصف الشعبي للدجاج المفرخ آليا بـ "دياج / دياي مكاين" والتكنية به عن الأشخاص ضعيفي البنية.

مُوْتَرْ: المسمى الشعبيّ للسيارة، اشتقه الخليجيون وعربوه من تعبير "Motor car" في الإنجليزية، وجمعوه على "مُواتِرْ" واشتقوا منه مسميات طُرُز السيارات وعربوها في مثل قولهم: "موتر سيدان Sedan" للسيارة الصالون و"موتر تاكسي Taxi" لسيارة الأجرة التي جمعوها على "تكاسي" واشتقوا الفعل "يتكّس" و"موتر ستيشن ويجن" أبو ثلاث جلسات (معرّ) "station wagon" سيارة النقل في الإنجليزية كما وصفوا السيارة القديمة المتهالكة بـ "موتر كَرمبع" من "كَرنبا" بمعنى تصدر صخبًا في الفارسية. والتي يرد وصفها في أوبريت "شهر العسل" الكويتي للفنان عبد الحسين عبد الرضا في سبعينيات القرن العشرين:

أنا عايش على كَدي وعندي بويت..

وعندي "موتر" صغيّروله ليت

موتر سيكل: المسمى الشعبي للدراجة النارية (معرّ) عن تعبير "Motor cycle" الإنجليزي. يرد في تداولياته الشعبية إطلاق مسماه العامي "ترمبة" (محوّ) عن كلمة "Tulumba" الإيطالية – التركية، واشتقاق صفة مسمى عامي منسوب إلى قرقعة صوتها "بطبطه" ولا يزال "الموتر سيكل" يسجل حضوره الشعبي المعتاد منذ خمسينيات القرن العشرين في مرافقة المواكب الرسمية والاستعراضية، وفي التنقلات اليومية الميدانية لشرطة المرور.

هَرَن: المسمى الشعبي لوصف صوت بوق التزمير في السيارة (معرّ) عن كلمة "Horn" الإنجليزية، ترد تداولياته استخدامه في مثل قولهم: "اضرب له هرن / سوله هرن / يهرّن لي" وتجمعها العامة على "هرانه / هرنات" وللمبالغة في الوصف عند الاستبطاء يرد قولهم: "عجزت وانا أضرب / أدگ لگ هرنات!" وتحفظ ذاكرة التلفزيون السبعينية الخليجية أصداء محاكاة نغمة "الهرن" على لسان الممثل الكويتي المعروف بـ "امبيريگ" ومجموعة أطفال يرددون كلمات أغنية إعلانية، على وقع لحن راقص رشيق: بيب.. بيب.. حليب طازج! بيب.. بيب.. لبن طازج!

الحقل المعجمي للمهن والحرف التقليدية ومسميات بعض أدوات العمل و الصفات والمعاملات والجزاءات

فيما يلي مسرد بمسمّيات مختارة لبعض المهن والحرف وبعض أدوات العمل والجزاءات ذات الأصول الأعجمية التي تحمل صبغة التراثية:

أبْسِنْ: تعبير عامي تستخدمه العامة مسمى للغياب عن العمل (محوّ) عن كلمة "Absent" الإنجليزية بالمعنى نفسه، شاع استخدامها على ألسنة عمال شركة "بابكو" منذ ثلاثينيات القرن العشرين، ومن تداولياتها الشعبية المهنية الشائعة على ألسنة العمال قولهم: "فلان ضارب اليوم أبسن" بمعنى متغيب عن العمل، وقولهم "الرئيس ضَرَبْ علينا أبْسن" سجل غيابنا في سجل الحضور.

أستاذ: المسمى الشعبيّ للعامل المحترف البارع (معرّ) عن كلمة "أُوستاذ" الفارسية بمعنى المؤدب. شاع إطلاقها خليجيا على رئيس البنائين، ومن تداولياتها الشائعة عربيا وخليجيا إطلاقها مسمى للمعلم / المدرس في جميع مراحل التعليم النظامي كما ترد تداولياتها الاجتماعية التهكميّة الشائعة بحرينيا في التكنية عن ملازمة صفة مذمومة لدى شخص معين؛ من مثل قول العامة: "أنت

أستاد بس تتأمر علينا!" وتجمعها العامة على " أستاديّة"[74].

إنجِنير: المسمى العامي للمهندس (معرّ) عن الفارسية، اكتسبت تداوليتها الشعبية من كلمة "Engineer" الإنجليزية التي شاع استخدامها في المجتمع البحريني بعد افتتاح شركة النفط "بابكو" ومن تداولياتها الاجتماعية إطلاقها لقبًا على عائلة بحرينية لا زالت تحمله "عائلة إنجنير" المعروفة، وترد في العامية للإطراء في مثل قولهم: "فلان خش إنجنير!".

أوف: مصطلح شعبيّ بمسمى الإجازة القصيرة عن العمل (معرّ) عن تعبير "Off" الإنجليزي بالمعنى نفسه، شاع استخدامه على ألسنة موظفي شركة "بابكو" ومن تداوليات استخدامه قولهم "أنا با چْر عندي أوف وقولهم: "خد أوف يوم السبت".

بار: تعبير متداول شعبيا بمعنى الحمل أو المسئولية (معرّ) عن الفاريسة بالمعنى نفسه. ومن تداولياته في في بيئة العمل قولهم: "ما عليك بار" أو "البار موعليك" أي أن الجهد وتحمل المسئولية ليس عليك[75]. وفي قولهم الذي ذهب مذهب المثل الشعبي الائل: "البار على البيوار" والبيوار هو الحبل الذي يثبت به البحارة السفينة من جهاتها الأربع[76].

بنْد: تعبير شعبيّ آخر بمعنى "العطلة عن العمل" (معرّ) عن الفارسية بالمعنى نفسه؛ اتخذت العامة من صيغته مصدرا في مثل قولهم: "اليوم بَنْد". واشتقت منه صيغة اسم فاعل في مثل قولهم: "العمال اليوم مبندين" واسم مفعول في مثل "الحفيز مبنّد" بمعنى مغلق كما يرد في صيغة الاستفهام في قولهم: "متى تبندون الّدكان".

بيب فِيتِر: المسمى الشعبي الشائع لحرفيّ تركيب مواسير المياه "السَّباك" شاع استخدامها بعد انتشار ما ما عرف منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين بـ"إسالة المياه" وتوصيلها إلى المرافق العامة، وإلى البيوت البحرينية (محوّ) عن صفة "Pipe Fitter" بالإنجليزي بالتي تطلق على مركب الأنابيب؛ تداولتها العامة ولا تزال، وتجمعها على " فيتِرية".

تركتر: إحدى المعدات الميكانيكية المستخدمة في الحرث التي دخلت البحرين مع النهضة الحديثة منذ الخمسينيات من القرن الماضي (معرّ) عن مسمى "Tractor" الإنجليزي الذي يطلق على المعدّة نفسها، جمعتها العامة على "تركترات".

تنّاك: مسمى من يقوم بتشكيل رقائق صفائح القصدير (معر) اشتقاقا من كلمة "تنك" التركية، ويسجل تاريخ هذه المهنة قيام "التنّاكة" بتشكيل أدوات منزلية بدائية مثل البراميل الصغيرة، ومنقلة التدفئة والقمع المسمى "الصعادية" لاستخراج "الكاز" من البرميل، وغيرها من الأدوات المنزلية البسيطة، وقد ارتبط مسمى "التناك" في التداوليات الاجتماعية لقبا معروفا للعائلات المشتغلة بهذه الحرفة التي توشك على الانقراض، كما يرد مسمى لمكان السوق الشعبي الخاص ببيع منتجات هذه الأسر "سوگ التناكة" ويرد تعبير "التنك" في التداوليات المجازية الشعبية في قول العامة "مخ التنك" تكنية عن الشخص قليل الإدراك!!.

تمبل: صفة تطلق على العامل الكسول (محوّ) عن كلمة "تنبل" الفارسية، قلبت النون ميما، وتعني المكتنز اللحم "تن برور" جمعتها العامة على نسق اللفظ المعرب القديم بصيغة "تنابل" استعيرت للبليد والكسول[77] وترد في التداوليات الاجتماعية الشائعة في مثل قولهم: "قاعد تمبل لا شغلة ولا مشغله!!".

تنديل: المسمى الشعبي الشائع لمشرف تسجيل الحضور والغياب في العمل يقال إنها (محوّ) عن

كلمة "Attendance" الإنجليزية: ويقال إنها (معرّ) من الهندية "تنديل" بمعنى "الشخص السمين". ومن تداولياتها الشائعة في مجتمع العمل القديم التكنية بها عن الشخص الذي يصدر الأوامر والنّواهي في مثل تعبيرهم بالاستفهام الاستنكاري التعجبيّ: "من اللي خلاك تنديل علينا ؟! "وقولهم "لا تتندل علينا!" ويرى جمال أن هذا التعبير انتشر بعد تأسيس شركة "بابكو" والاستعانة بالعمال الهنود الذين خصصت لهم الشركة مجمعا عرف باسم"Hindi Camp"[78].

التورنة: مسمى الحرفيّ المشتغل بخراطة المعادن (محوّ) عن كلمة "Turner" الإنجليزية، ومن تداوليتها الشعبية في محيط عمل "الميكانيكية" قول المتخصصين منهم: "ود المكينة عند التورنة"[78].

چْاروخ: المسمى الشعبي للحارس الليلي للأسواق (معرّبة اشتقاقا) من تعبير "چْرخ" الفارسية بمعنى العجلة الدوارة[79]. ومنها اشتقت العامة اسم من يقوم بهذه المهمة تكنية عن على كثرة تجواله، الذي يصاحبه إصدار صوت صفارة، ومن تداوليات استخدام هذا التعبير إطلاق العامة صفة: "الچْراخ" على الشخص كثير الحركة.

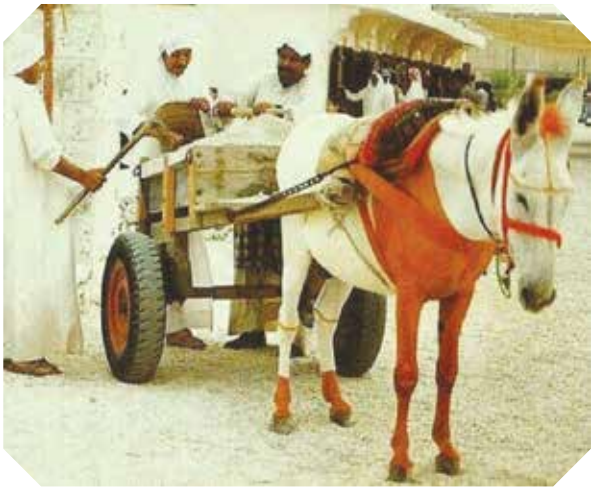
جوكم: يرد تعبير "Joe Com" خليجيا في سياق مواقف المخاطرة أو المجازفة، أو مسمى للجزاء عن ارتكاب مخالفة في موقع العمل، وترجع الذاكرة الشعبية البحرينية رواية اشتقاق هذا التعبير إلى حكاية بعض عمال شركة "بابكو" مع مشرف نوبة العمل الليلي الإنجليزي في الشركة "Joe" إذ كانوا عندما يغلبهم النعاس يأخذون قسطا من النوم، ويوكلون مهمة "لنطاره" لأحد زملائهم؛ ليبلغهم بكلمة السر مناديا بصوت عال : "جوكم" عندما يلحظ قدوم "Joe" ليستيقظوا ويواصلوا عملهم، وهي ودعوة مبطنة له لشرب الشاي معهم؛ وحدث مرة أن نام الناطور فلم يسمع Joe النداء المعهود فأعطاهم إنذارا عن تقصيرهم في العمل؛ فسمي الإنذار لذلك "جوكم" وشاع بين العمال تعبير "عطانا جوكم" بمعنى المخالفة[80]. فيما تورد المالكي أنّ أصل كلمة "جوكم" (محوّ) عن كلمة "جوكهم" الأردية بمعنى المخاطرة، ومن تداولياتها الكنائية الشعبية الخليجية قولهم: " لاتسوي لك جوكم" لا تخاطر وقولهم: "عليك جوكم" عليك إنذارا![81] ومن تداوليات كلمة "جوكم" إيرادها معرفة بأل بوصفها لقبا لعائلة بحرينية معروفة بـ" عائلة الجوكم".

حلواچي: المسمى الشعبي لمن يمتهن صناعة الحلوى التقليدية البحرينية المعروفة وهو مركب من "حلوا" ولاحقة "چي" للنسبة في التركية، اشتهر هذا التعبير بالتركيب نفسه في التداوليات الاجتماعية التاريخية للمهن التقليدية البحرينية بوصفه لقبا لبعض العائلات البحرينية التي توارثت مهنة صناعة الحلوى البحرينية وبيعها، جيلا بعد جيل.

دَخْتَر / دختور: المسمي الشعبي الشائع للطبيب (محوّ) عن كلمة "Doctor" الإنجليزية، جمعتها العامة على "دِخَاتْرَ" وأنثتها على "دخترة / دختورة". وتطلق عاميا على الأطباء الشعبيين المجبّرين والمرّاخين المعروفين بإجادة عملهم " فلان ما شا الله دختور!".

درزي / ترزي: المسمى الشعبي الشائع خليجيا للخيّاط (معرّ) عن كلمة "درز" الفارسية مضافة إليها " ياء النسبة" وتجمع شعبيا على "درزية" وقد شاعت تداوليتها عربيا منذ القدم بتعبير "التطريز" بمعنى الحياكة على شاكلة جمالية معينة تراعي ثقافة الموروث الشعبي الوطني لمجتمع التطريز.

دْرِيوِلْ : المسمى الشعبيّ الشائع للسائق (محوّ) عن كلمة "Driver" الإنجليزية بالمعنى نفسه، تُجمعها العامة على "دْرِيولِيَّه" فترد مثلا في إطلاق قولهم: "فلان صار دريول" لمن حصل على رخصة



السياقة، وفلان "دريول لاري" صفة تطلق على سائق الشاحنات. ومن ترنيمات زمن الكشتات الجميل ما كان يردده الأطفال والنساء حين يركبن الباص الخشبي في الطريق إلى الكشتة: "فلان... دريولنا الوردْ.. عساه يودينا ويرد..!!"[82].

دغلباز: صفة تطلق على من يغش في عمله ولا يؤديه على الوجه المطلوب (معرّ) عن كلمة "دغلة باز" الفارسية المركبة من "دغله" العربية بمعنى الفساد، و"باز" بمعنى اللعب أو الممارس[83] شاع تداول إطلاقها صفة، في مقابل توصيف الشخص المستقيم في عمله ومعاملاته بقولهم : "فلان ماشي سيده" (محوّ) عن كلمة "سيدها" بالمعنى نفسه في اللغتين الأردية والهندية[84].

دوْبِي: المسمى الشعبيّ للعمال الهنود في المحلات الصغيرة لغسل الملابس وكيها بطريقة شبه بدائية، (محوّ) عن كلمة "دهوبي" الهندية بالمعنى نفسه، وترد تداولية إطلاقها كما سبق ذكره في هذا البحث في سياقات وصف العامل ومكان عمله. ويعبر عنه بصيغة الجمع عاميا بتعبير "دوبية" الذي يرجع إليه أصل اشتقاق مسمى "عين الدوبية"[85].

زري عتيق: المسمى الشعبي للرجل المتكسب الجوّال الذي يطوف بالأحياء في مدن البحرين

وقراها، باحثا عن "الزري" (خيوط الذهب) و"الماو" النحاس و"الخياش" وبعض الأشياء التراثية العتيقة، ليقايض بها مقابل أدوات منزلية زهيدة، مرددا نداءه التقليدي المعتاد :"زري عتيق ماو عتيق، من عنده خياش!!" وقد كان لهذه المهنة، أثر بالغ في ضياع العديد من المقتنيات التراثية الثمينة لدى العديد من الأسر التي قايضتها على أنها خردة بأبخس الأثمان؛ وذلك بسبب تفشي الجهل بين أفراد الأسر الفقيرة بقيمة هذه المقتنيات في أواخر الستينات ومطلع السبعينيات من القرن العشرن[86].

سامان ديكة : مسمى شعبي تطلقه العامة ولا تزال على الشخص الذي لا يملك من أمره شيئا (محوّ) عن التعبير الهندي "سامان" بمعنى الأدوات أوالأشياء و"ديكو" بمعنى المراقبة؛ يرجعها

(جمال) إلى زمن "تجار الشنطة البحرينيين" الذين يسافرون لشراء بضائع رخيصة من الهند لغرض للمتاجرة بها في البحرين، وفي طريق عودتهم يحمّلونها على سطح البواخر، حيث يستأجرون عند انشغالهم أحد البحارة الهنود الذين يعلنون عن خدمتهم بالنداء "سامان ديكو" لمراقبة البضاعة[87]. إلا أنّ هذا التعبير شاع - بحكم التداول الاجتماعي الشعبي الخليجي - في توصيف من ليس له صلاحية التصرف في الشيء الموكل إليه أمره، فيصف نفسه بأنه ليس ألا "سامان ديگة!" وفي سياق الاستفهام الاستنكاري يرد قولهم: "اشفيك واقف كأنك سامان ديگة؟" للتعبيرعن حال من أوكلت له أمانة المحافظة على شيء فلم يحفظها!!

سْبانَه: المسمى الشعبي للفك والربط في "سامان" (عدّة) الميكانيكي الخليجي والبحرينيّ (معرّ) عن كلمة "Spanner" بالمعنى نفسه في الإنجليزية، وتجمعها العامة على "سباين" شاع استخدامها على ألسنة عمال شركة "بابكو" ومن "سامان" الميكانيكي البحريني كذلك شاع استخدام مسمى "سْبِرِنْگْ"(معرّ) كلمة "Spring" الإنجليزية بمعنى الزمبرك، وتجمع على "سْبِرِنْگّات" ويتم تداول إطلاقها صفة للالتواء وعدم ثبات الأشخاص .كما تضم عدة "سامان" الميكانيكي الخليجي الـ"سِكْروبْ" (معرّ) مختصر عن كلمة "Screw driver" الإنجليزية بمعنى مفتاح البراغي وتجمعها العامة على "سكاريب" ومن الفارسية عربت العامية الخليجية في عدة الميكانيكي كلمة "سِيمْ" بمعنى السلك المعدني الدقيق، وتجمعها العامة على "أَسْيامْ" بالمعنى نفسه، ومن تداولياتها الخليجية نحت مصدر من مادتها في قولهم: "مسيّم" بمعنى مربوط واشتقاق فعل منه في مثل قولهم: "سَيَّم الشيء" أي اربطه بالسِّيم[88].

سبرويزر: المسمى الشائع لمسمى رئيس القسم في شركة أو دائرة (محوّ) عن تعبير "Super pfizer" الإنجليزي الذي شاع استخدامه مع افتتاح شركة "بابكو" وتجمع عاميا في محيط تراتبية المسئولية في العمل بقولهم: "سبرويزرية".

سردال: لقب بحري يطلق على الشخص الموكل إليهم من قبل النوخذة الإعلان عن موعد "الدشّة" و"الگفال / القفال" (العودة) في رحلة الغوص، (معرّ) عن كلمة "سركار" الفارسية، بمعنى "رئيس العمل".

سريدان: ترد في سياق المثل الشعبيّ "راعي لسريدان شبعان" الذي يكنى به عن طباخ السفينة (محوّ) من التعبير الفارسي "سراج دان" بمعنى مكان الطبخ، وترد في تداولية إطلاق هذا التعبيرصفة لمن يملك أسباب الترقي والحصول على ما يريد، والذي يشبه حاله حال طباخ السفينة الذي لا يخشى عليه من الجوع بسبب طبيعة عمله![89].

سرسري: من التعبيرات الشعبية الدارجة (معرّ) عن التركية بالمعنى نفسه وتعني "لعاطل عن العمل" استعارتها العامة صفة لـ"البطالية" بالمعنى العامي: من يرتكب المعاصي، واشتقوا منها الفعل "يسرسر" وجمعوها على "سرسريه" مقترنة في كل الأحوال بالصفة المذمومة نفسها، حيث يشيع في التركية كذلك استخدامها بالمعنى نفسه[90].

سِكِرْتِيرْ / سكلتير: الموظف المسئول عن إدارة مكتب ما المدارس والحفيزات وأصل الكلمة (معرّ) عن كلمة "Secretaire" الفرنسية انتشرت تداوليتها خليجيا بالمعنى نفسه عن طريق الاستعمال الإنجليزي لها، ومنها اشتق تعبير "السكرتارية" المتداول في وصف دار الحكومة في البحرين، والمتحول عن وصف دار الاعتمادية البريطانية حتى نهاية الستينيات من القرن العشرين.

سـمبل: تعبير شعبيّ يطلق على الشخص الذي لا يرجى منه نفع سواء في مواقع العمل أو الأماكن الأخرى، مشتقة من التعبير الإنجليزي "Sampel" بمعنى النموذج من الشيء، استعارتها التداولية اللسانية البحرينية للتعبير عن حال الأشخاص في مثل قولهم: "واقف سمبل" أي دون نفع فهو مجرد "سمبل الشخص وليس الأصل!"[91].

سـنطري: صفة تطلق على الحارس الذي يقف دون حراك في أداء مهمته (محوّ) عن التعبير الإنجليزي "Sentry" المأخوذ من سياق وصف الحراس الإنجليز المشهورين بدقة تنفيذهم للتعليمات، شاع تداولها شعبيا في سياق وصف عمل "الناطور" وفي مثل قولهم في وصف الشخص لا يبدي حراكا "مايكش الذبان عن وجهه"، "فلان واقف سنطري!"[92].

شـدّان: وصف شعبي للتكنية عن الاستمرار في العمل لساعات طويلة (محوّ) عن تعبير "Shut down" الإنجليزي بمعنى "تعليق العمل في المصنع لأغراض الصيانة" تداولته العامة مقتبَسا عن توصيف عمال مصنع التكرير بشركة النفط لطبيعة عملهم، الذي يستمر لفترة طويلة يتم فيها "عدم صرف العمال وتكليفهم بالعمل المتواصل حتى تنجز المهمة"[93] ومن تداولياتها الشعبية السائدة حتى اليوم قول المثقل بالعمل: "عندي شدّان"، "وتوصيف العمل المتواصل بأنه شغل شدان!".

شِـفْتْ: المصطلح المتداول لدى عمال الشركات لمسمى المناوبة الليلية في العمل والمعروفة كذلك بـ"الزّام" (معرّ) عن كلمة "Shift" الإنجليزية، بالمعنى نفسه. وتجمع عاميا على "شِفْتات" ومن تداولياتها الشعبية على ألسنة العمال قولهم: "فلان عنده شفت / على الشفت" وقولهم "شِفْتْ أول الليل" و"شفت آخر الليل" وبالموازاة تتداول الذاكرة الشعبية مصطلح "الزّام" (معرّ) عن اللغة البستكية، بمعنى "الرّبع من كل شيء"؛ فيقول العامل في شركة بابكو مثلا، لوصف فترة عمله: "أنا على زام النهار أو زام أول الليل أو آخر الليل"، وتجمعها العامة على "زامات" شاع تداول هذا المصطلح ولا يزال منذ تأسيس شركة النفط "بابكو"[94].

شـگردي: صفة تطلق شعبيا على عمال البناء الأجانب (محوّ) عن كلمة "شاجرود" الفارسية بمعنى التلميذ.. يطلقها (أيوب: 1997) صفة للشخص النبيه المساعد للآخرين! أطلقتها التداولية اللغوية الشعبية البحرينية للحطّ من مكانة الأشخاص في مثل أسلوب النداء بقولهم: "يا الشّاگردي" أو "فلان شّاگردي" وصاغها العقل الجمعي على "شّاگردية!" مطابقا لقول الأعشى: ما كنت "شاجردا" ولكن حسبتني إذا مسحل أسدى لي القول أنطق![95].

شـيول: المسمى الشائع لأداة لحرث وتجريف الأرض اليدوية (معرّ) عن كلمة "Shovel" الإنجليزية بالمعنى نفسه، تجمعها العامة على "شياول" ومن تداولياتها الشعبية استعارة ثنائية ملازمة "الكزمة والشيول" للتكنية عن العمل الشاق، والنفي الإنكاري في تعبير "مو ضارب فيها كزمة وشيول؟!!" للتعجب من حال المسرف الذي لا إحساس لديه بقيمة المال ومصدره والـ"كَزْمَهْ" هي المسمى الشعبي لأداة الحفر للفأس الملازم في العرف الشعبي للشيول (معر) عن كلمة "قازمق" التركية بمعنى: يحفر[96] وفي تداوليات النظافة المنزلية البحرينية ترد كلمة "شيول" بمعنى مجرفة صغيرة متلازمة مع كلمة "البروش" (المخمة) في مثل قولهم: "نظف المكان بلبروش والشيول!".

فُنِـش / فِنِـشْ: مصطلح بمعنى التسريح عن العمل (معرّ) عن كلمة "Finish" الإنجليزية.

ومن تداولياتها الشعبية في مواقع العمل قولهم: "فلان فنشوه من الشغل" بمعنى أنهوا خدماته، واشتقوا منها اسم فاعل ومفعول "فلان مفنَّش" و"مفنِّش" وقولهم: "طلّعوه فُنش" و"عطوه حقوق مال الفنش" ووصفهم مخلفات العمل الجسيمة بقولهم: "هذي تروح فيها فنش!".

الفورمن: الوصف الشعبيّ الذي يطلقه العامة على رئيس العمال (معرّ) عن كلمة "Forman" الإنجليزية، وتطلق العامة اللفظة جمعا في مثل قولهم: "رئيس الفورمنية".

كَرَّاني: لفظة دخيلة تطلق على الموظف في مكتب، والكلمة أوردية هندية الأصل "كراني Kirani" ويطلق على "الكيتبي" اسم كراني وهو مقيد الحسابات في السفينة ينقل ابن بطوطة (سنة 1325) أنها هندية[97] وترد كلمة "كراني" في بعض المعاجم الفارسية بمعنى "أنامل اليد"[98].

كَرْخانَه: اسم كان يطلق قديما على ماكينة الخياطة (معرّ) عن "كارخونه" بالمعنى نفسه، ويطلق تعبيرا لـ"كارخانة" مسمى على المصنع أو الورشة في الفارسية مركب من "كار" بمعنى عمل، و" خانة " بمعنى مكان وهي مستخدمة في التركية. ومن التداوليات الشعبية لكلمة "كار" قولهم في نفي تحمل المسئولية عن عمل ما: "أنا مالي كار". وبصيغة الاستفهام الإنكاري في قولهم: "أنا اشكاري؟!" وقولهم : "إنت مالك كار" أي لا تتدخل في هذا الأمر. ومن تداولياتها الشعبية كذلك ورودها بلفظ "چْاره"[99] في مثل تداولية المثل الشعبي العاميّ المشهور: "اللي ما عنده چْاره يختّن السنانير!"[100].

كلندر: المسمى الشعبي البحريني لجامع الأجرة من ركاب البستات (الحافلات) (محوّ) عن كلمة "قلندل" الفارسية بمعنى الدرويش الذي يحمل جرابا يجمع فيه ما يتسوله من عطايا الناس، ويمكن الاستنتاج أنّ هذا الاشتقاق متحول عن كلمة "Calander" بمعنى الدرويش والمتسول في الإنجليزية[101]. ومما تحفظه الذاكرة الشعبية في تداولية كلمة "كلندر" اقترانها بذكر اسم "ستيشن البستات" في المحرق وعادة ما يصاحب سائق "البست" عامل يقوم بمهمة تنظيف السيارة، وجمع "النّول"[102] من الركاب بمقدار "آنتين" بما يعادل نصف ربع "الربية" العملة المتداولة حتى قبيل نهاية الستينيات من القرن العشرين. كما تحفظ ذاكرة المكان أصداء ندائه الشهير "المنامة.. المنامة".

گَزّاز: المسمى الشعبي لعامل المساحة أو المهندس الذي يقوم بتحديد مساحة الأراضي (معرّ) عن كلمة "گز" الفارسية بمعنى "الذراع" أحد وحدات القياس الشعبية الخليجية، قبل انتشار وحدات قياس المساحة الحديثة. تداولت العامة تعبير: "يگز.. گز" مفعولا مطلقا في وصف فعل من يحدق في أدق تفاصيل الشيء طولا وعرضا!

كَنْدِري: المسمى الشعبيّ لـ"السكّاي" العامل الذي يقوم بنقل مياه الشرب من عيون الماء العذبة ويبيعها على بيوت الأهالي، قبل إيصال المياه عبر المواسير، والتعبير (محوّ) عن التسمية الفارسية (البستگية) المشتقة من « كندر» بمعنى "جرة" أو "كُنده" بمعنى قطعة خشب سميكة. حيث ينقل "الكندري" الماء على ظهره باستخدام عصا غليظة في كل طرف منها "بيب"[103] (وعاء من القصدير) اشتقت العامة في التداول الشعبيّ صيغة "الكندرة" بمعنى "إمالة الشيء أو الوعاء" ومنه الفعل "كندَر" بصيغتي الماضي والأمر "كندُر" بمعني واسم المفعول في قولهم: "مكَنْدَر".

كولي: المسمى العاميّ للعامل غير المدرب والأجير باليومية (معرّ) عن التعبير الأرديّ بمعنى "حمّال" وفي الإنجليزية " Cooly Coolie" يرجعها

قاموس أكسفورد يرجعها إلى كلمة "Kuli" اسم قبيلة في كوجرات بالهند. جمعتها العامة على "كولية"[104].

ميكَانِيك: المسمى الشعبي لعامل إصلاح عطل الماكينات (معرّ) من الإنجليزية "Mechanic" جمعتها العامة على "ميكانيكية".

ناتيس: المسمى الشعبي لمن يمتهن مهنة إيصال مذكرات استدعاء الأشخاص إلى مراكز الشرطة أو المحاكم والمعروفة شعبيا بـ"الاحضارية" (محوّ) عن كلمة "Notice" الإنجليزية بالمعنى نفسه، وتجمعها العامة على "نواتيس" وقد شاع إطلاق العامة عليه مسمى "أبو النّواتيس" بعد تأسيس المحاكم الإدارية النظامية الحديثة في البحرين في عهد الشيخ عيسى بن علي آل خليفة سنة (1923م) ومن تداولياتها اللسانية الشعبية البحرينية مثلا "جاني ناتوس" بمعنى استلمت استدعاء للحضور إلى مركز الشرطة[105].

نَرْسَ: الاسم الشائع للممرضة (معرّ) عن كلمة "Nurse" الإنجليزية بالمعنى نفسه، جمتعها العامة على "نَرْسَات" وبالموازاة تشيع في السياق التداولي لمهنة التمريض صفة "سِيسْتَر" التي تطلق على كبيرة الممرضات (معرّ) عن كلمة "Sister" الإنجليزية وتجمعها العامة على "سِيسْتَرات"[106].

نُوكَرْ: المسمى الشعبيّ للخادم أو العبد (معر) عن كلمة "نوكر" الفارسية بالمعنى نفسه أنثتها العامة على "نُوكَرة" ويشيع استخدامها في العمل بالمستشفيات في قولهم: "فلان يشتغل نوكر/ فلانة نوكرة".

نوخذه: المسمى الشائع خليجيا لربان السفينة (معرّ) عن تعبير "نو" بمعنى (السفينة) و"خذا" بمعنى (ربّ) تجمع على "نواخذه" ومن تداولياتها الاجتماعية شيوع إطلاقها صفة من قبل العاملين على من يشتغلون عندهم ممن يمتلكون الجاه والملاك وأرباب العمل، وقد تسمت بعض العائلات البحرينية ممن كان أجدادهم يمتلكون سفن الغوص بلقب "النوخذه".

هورتيم: مصطلح يطلق شعبيّا في مجال العمل على الوقت الإضافي الذي يكلف الموظف بالقيام به (محوّ) عن تعبير "Over time" في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه. تداولته العامة ولا تزال منذ تأسيس شركة "بابكو" وتُجمعه على "هوَرْتيمات".

الحقل المعجمي للأوزان والمقاييس والعملات والمعاملات وحساب الأزمنة والحالات

فيما يلي مسرد بمسمّيات مختارة لبعض الأوزان والمقاييس والعملات وحساب الأزمنة والصفات والحالات والجزاءات ذات الأصول الأعجمية التي تحمل صبغة التراثية:

أشكره / أشكَره: تعبير شعبي يدل على حالة المعاينة الصريحة للشيء (معرّ) عن التركية بالمعنى نفسه، ومن تداولياتها الشعبية اللسانية البحرينية صيغة الاستنكار الكنائية المسجعة في توصيف مجاهرة شخص بعمل شائن دون حياء في قولهم: "أشكره.. عيني عينك" و"أشكره والعين ترى!"[107].

آرْدي: التسمية المشهورة لوحدة من وحدات العملة هندية المتداولة قديما في دول الخليج العربي، شاع من تداولياتها الاجتماعية الشعبية المجازية التي ذهبت مذهب المثل في التكنية عن الشيء التافه بأنه "ما يسوى آردي"[108] واستعيرت صفة للدلالة على لا يملك مالا في قولهم: "فلان ما عنده أردي!" وللمبالغة في قولهم: "ما عنده آردي حَلَي"[109].

آنَه: مسمى إحدى الوحدات الصغيرة من العملة الهندية المعروفة بـ"الرّبية" المعروفة؛

وتساوي الآنة (1/16) منها؛ شاع من تداولياتها السوقية تسليع قيمة ابتياع الأشياء الصغيرة بالأعداد الزوجية منها، في مثل قولهم "هذا الشيء بآنتين وأربع آنات وست آنات واثنعشر آنة" وقد شاع تداول "الآنتين" كـ"نولْ" للانتقال بوسائل النقل أنذاك "العبرة" و"البست" و"كروة" لعمال المياومة. وللتبخيس من قيمة الشيء شاع قولهم: "هذا الشيء ما أشتريه بآ نتين!".

باس: المسمى الشعبيّ لجواز السّفر (معرب باستعارة المقطع الأول) من مصطلح "Pass port" في اللغة الإنجليزية، شاع تداوله عاميا في مثل قولهم: "طلعت لي باس" بمعنى "استصدرت جواز سفر" و"عكست حق الباس" بمعنى صورت صورا للجواز.

باخ: تعبير شعبي يستعمل لإصدار حكم على قيمة الأشخاص أو الأشياء والمواقف (معرّ) عن كلمة "باختن" الفارسية وقد تكون من الآرامية بمعنى "الخسران" وذلك في مثل قولهم: "باخ الألم" بمعنى "سكن"[110] ومن تداوليات ورودها بدلالة حالات وصف العامة فعل شخص غير مستظرف قولهم عنه: "باخ!" وفي النداء للعتاب بين صديقين قول أحدهما لصاحبه :"يالباخ!" اشتقت العامة منها صيغة الفعل "بوختها/ بيّختها" لوصف حال من يصدر منه موقف أو رأي غير مستساغين.

بتي: تعبير عامي شائع لوصف الشيء الجديد (محوّ) عن أصل يوناني من كلمة "Pita" بالمعنى نفسه. ومن تداولياته وصفهم الشيء الجديد الذي يبتاعه الشخص من الوكالة في مثل قولهم: "اشتريت الموتر من الحفيزبتي" ووصفهم الشيء الجديد الذي لم يستعمله صاحبه بعد بأنه "في كارتونه بتي"[111].

بخشيش: المصطلح الشعبي الخليجي لمسمى "الرشوة" و"لكرامية" (معرّ) عن كلمة "بخشيدن" الفارسية، بالمعنى نفسه[112] نحتت اللغة التداولية الشعبية منها صيغة الفعل "بخشش" وصرفته على المضارع والأمر، في مثل قولهم: "عطيته بخشيش وبخششته" وفي الأمر "بخششه" و"لا تبخششه" قد جمعتها العامة على "بخاشيش" واشتقت منها تعبيرات الاستنكار من سلوك من

يتعاطى البخشيش في التكنية عنه بقولهم: "أبو البخاشيش" و"أكّال البخاشيش!".

البَرْوة: المسمى الشعبيّ القديم لوثيقة امتلاك البيت (معرّ) عن اللغة البستكية[113] ومن تداولياتها الشعبية إطلاق اللسان الشعبي مسماها على أية وثيقة رسمية في مثل قولهم "أخذت بروة البيت" و في التكنية عن الطلاق بقولهم: "عطاها بروتها!".

بوري: المسمى الشعبيّ لبوق النداء (معرّ) كلمة "بوري" التركية. من تداولياته البحرينية في ستينيات القرن العشرين إطلاق مسمى "صوت البوري" على النغمات المميزة لصفارة شركة "بابكو" لإعلان ودخول منتصف النهار، عند الساعة الثانية عشرة ظهرا؛ وذلك في مثل قولهم: "أذن الأذان ويا صيحة بوري الشركة!".

بندلة: مصطلح يطلق شعبيا على الحزمة من الشيء (معرّ) عن كلمة "Bundle" الإنجليزية بمعنى رزمة من الورق أو المال، وهي نفسها من التداوليات الشعبية التي لا زالت تطلق في المجتمع البحريني، بالإضافة إلى اتساع مدلول إطلاقها على بعض أدوات البناء والأدوات الكهربائية التي تقدم للشراء في شكل مطويات مثل : "بندلة طرابيل" (جمع طربال (معرّ) عن كلمة "Tarpaulin" الإنجليزية: غطاء بلاستيكي يستخدم في أعمال البناء وعازل عن الرطوبة.

بيب: مصطلح عامي لمقدار معين معبأ في صحيفة معدنية (معرّ) عن كلمة "بيّب" المشددة الفارسية المشتقة من "با آب" يرى جمال[114] أنها عربية دخلت إلى الإنجليزية بلفظة "Pipe" ومن تداولياتها الشعبية لقياس بعض مقادير محتوى البيع والشراء لبعض السلع في مثل قولهم: "اشتريت بيب دهن وبيب تمر سفسيف" ويشيع قديما في مناسبات الزواج قولهم: "اشتريت لمبارك المعاريس بيب رهش.." وللجمع مثلا "خمسة أبياب!".

بيزة: المسمى الشعبي المتداول قديما في البحرين والخليج لـ"ربع الآنة" الذي يعادل من الربية مقدار(1/100) (محوّ) عن كلمة "بيسا" الهندية، جمعتها العامة على "بيزات" التي توازي اليوم كلمة "فلوس" ويكنى بها في التداوليات الشعبية عن النقود، حيث ترد في التداوليات الاجتماعية تعبيرا عن الجاه والثروة في قولهم: "فلان بيزاته واجد / وايد" (كثيرة) وترد تكنية عن ضعة المكانة الاجتماعية للشخص في قولهم: "فلان مايسوى بيزة برغش"[115].

بيسري: وصف شعبي معياريّ تطلقه العامة على الشخص الوضيع (معرّ) عن تعبير "بيسر" الفارسي المكون من "بي" بمعنى "بلا" و"سر" بمعنى "رأس" كناية عن الشخص الضعيف الذي رأس له يرجع إليه. جمعتها التداولية الشعبية البحرينية على "بيسرو بياسر" واشتقت منها الفعل التداولي "يتبيسر" ووظفته في وصف حال الشخص المتملق بمن يعلوه في المكانة الاجتماعية، أو المتزلف برؤسائه في العمل بقولهم: "فلان يتبيسر علينا..." و في النهي للسخرية بقولهم: "لا تتبيسر علينا"[116].

بيعاري: من الألفاظ الشائعة في الحكم على الأشخاص قليلي الحياء (معرب) عن كلمة "بيعار" البستكية التي تطلق على الشخص المتصف بفحش القول[117] أنثتها العامة وجمعتها على صيغة "بيعارية" واشتقت منها الفعل وأردفت به الحرف على في قولهم: " يتبيعر علينا!" ولا يخلو تقدير أن يكون مبناها اللغوي متحولا عن أصل عربي مشتق من الجذر (ع ي ر).

بيمَه: المصطلح الشعبي لـ "التأمين ضد الخطر" (معرّ) عن كلمة "بيمة" الفارسية[118] والأردية، محرفًا عن كلمة "Payment" الإنجليزية بالمعنى

نفسه. شاع تداوله عاميًا بعد سنّ إدارة المرور والترخيص نظام التأمين على السيارات، اشتقت منه العامة صيغة الفعل "بيّم" وتصريفاته، في مثل قولهم: "بيّمت السيارة" والتعبير الشعبي المهجن من الإنجليزية والفارسية في إطلاق صفة "فل Full بيمة" على صيغة التأمين الشامل. ومن تداولياتها الاجتماعية قولهم: "في البيمة.. عليك ياللي ماتضيّع" ردا على السؤال لمن يقوم بعمل عاقبته مجهولة! وقولهم: "على البيمة" ردًا على سؤال من مثل: "سيصلح تلفيات السيارة بعد حادث مروري؟".

تريبْ : تقدير كمي للشحنة/ الحمولة (محوّ) عن كلمة "Trip" الإنجليزية بمعنى الرحلة تجمع عاميًا "تْرِيبات" ترد في مثل قولهم لسائق الشاحنة مثلا: " جيب لينا تريب رمل وتريبين حجارة" ومن تداولياتها الاجتماعية التكنية بها في سقْط الكلام العاميّ عن عدد مرات ممارسة الفعل الجنسي!!.

تسكَام: مصطلح تراثي يعود لزمان الغوص، يعني ما يتعاقد عليه النوخذة مع الغواصين من إقراضهم مبلغا من المال قبل "دشة الغوص" لإعانتهم على تصريف أمورهم البيتية في فترة غيابهم، على أن يخصم من حصصهم بعد انتهاء الموسم، ويرجع بعض الباحثين أصل اشتقاق هذا المسمى إلى كلمة"Discount" الإنجليزية بمعنى الخصم ![119] .

تفگ : المسمى الشعبي للبندقية (المهجن) عن كلمة "تفنگ[120] Tufenk" الفارسية، والتركية المهجنة. يرد في التداوليات الشعبية الاستعارية للتعبير تكنية عن ندرة الشيء وصعوبة الحصول عليه في قولهم: "اندور عليه بالتفك!!".

تكانه: معيار اجتماعي يصف حال السمت والوقار لدى بعض الأشخاص، يرجع البعض أصلها إلى أنها (معرّ) عن كلمة "تيك" الهندية بمعنى الجيد والحسن، فيما يرجح آخرون أنها منحوتة من "تك" العربية بمعنى ما يتكأ عليه[121] ومن تداولياتها في الرد على سؤال عن شخص معين قولهم : " فلان تكانة" بمعنى الاعتماد عليه في المواقف الحرجة والوثوق برأيه.

توش : مصطلح شعبيّ قديم متداول في ألعاب الأطفال مجهول المصدر ينسب إلى الحنفي[122] أنه متحول من الإيطالية عن كلمة "تروز" ويعني في التداوليات الشعبية الخليجية والبحرينية من يأتي في المرتبة الأخيرة، في لعبة مثل "التيلة" أو يأتي ترتيب دوره في آخر المجموعة في لعبة "العقره بقره" وغيرها من ألعاب الأطفال ذات الطبيعة التنافسية، وتحفظ الذاكرة الشعبية لكلمة "التوش" تداولها بين أطفال المدارس الابتدائية في العقد الستيني من القرن العشرين لتوصيف من يحصل على الترتيب الأخير في النتائج الدراسية بأنه في مرتبة "التوش" أي الأول من الأخير!!

تولة: من مقاييس الوزن الدقيق، تُستَعمل في تجارة العطور في الخليج (محور) من كلمة "تول" و"وتولا" في اللغتين الأردية والهندية، بمعنى "الوزن" من تداولياتها الشعبية استخدامها مثقالا لوزن الذهب والأحجار الكريمة، وأطايب عطور العود والمسك والزعفران وغيرها، وتُجمع على "تولات وإتْوَلْ" وتقدر التولة بـ (11,5 جرام) والرطل الإنجليزي يقدر بـ(40 تولة)[123] .

چْتي: مسمى البطاقة المستخدمة للتصريح الرسمي(معرّ) عن كلمة"چَتي" الهندية بمعنى البطاقة، أو الإيصال الموقع رسميًا. تجمع على "چْتاتي" شاع من تداولياتها الشعبية استخدام عمال بابكو الـ "چْتاتي" المشهورة لركوب باص "سالم خطر" وفي المستوصفات الصحية كانت تصرف "چْتاتي" الدخول على الدّختر "وترد في التساؤل في قولهم "ما عندك چْتي؟!" ويوازي معناها استعمال كلمة "كرت" المحوّرة عن "Card" الإنجليزية. ويمكن

القياس كذلك على كلمة رصيد (المهجنة) من كلمة "Receipt" الإنجليزية و"رسيد" الفارسية بمعنى "وصل الإستلام".

چكيّة: مصطلح يطلق على عملية البيع بالجملة (محوّ) عن كلمة "چاكاط" الهندية بالمعنى نفسه، شاعت تداوليته في ما يعرف بأسواق البيع بالجملة (الحراج) في سياق التحريج عل البضاعة؛ وقد تم تناول عملية البيع بـ"الچكيّة" في شرح تداولية "الليلام" في سياق الحقل المعجمي للمعالم التاريخية والأماكن العامة في الجزء الأول من هذه الدراسة.

الچلة: المسمى الشعبي لموسم اشتداد البرد (معرّ) عن كلمة (چهل) الفارسية بمعني أربعين، المخففة عن كلمة "چهله" تدعى في علم الفلك الشعبي بـ(المربعانية) لأنّ عدد أيامها أربعون يوما، تمتد من 6 ديسمبر حتى 14 يناير، يشتد فيها البرد وتساقط أوراق الشجر، ومن تداولياته الشعبية إطلاق المزارعين والبحارة على اليوم الثالث عشر منها الذي صادف 18 ديسمبر مسمى "بنج الچلة" ويصفونها بـ"الچلّة لمْضرّة" حيث يعتقد المزارعون أن الماء يتوقف عن الجريان في عروق الأشجار، فيتوقفون عن غرس الأشجار. وتعدّ هذه الفترة أوان باكورة الطلع في النخيل.

جناب: تعبير مشهور يتصدر في لغة "لخطوط" (الرسائل) بعد البسملة المخاطبة بتقدير عال الشخصية المرسل إليها. يبدو أنه مستعار من الأردية في باكستان والهند تداولته الطبقة المثقفة من بلاد الخليج والشام عن اللغة التركية، منذ العصر المملوكيّ[123] وأدرجته في أدبيات فنّ تحرير خطابهم اللغوي التراسلي.

حكم ديلي: تعبير شعبيّ بحريني عن حالة الشدة في الحكم، استعارته العامية البحرينية للدلالة على طبيعة حكم المعتمد البريطاني على البحرين "الميجور ديلي" في مطلع عشرينيات القرن العشرين. حيث يرد ذكره في التداوليات الشعبية التاريخية التي تحفظها الذاكرة البحرينية متساوقة مع شدة بطشه الذي أصبح مضرب المثل. ومما أرخت له التداولية الشعرية لهذه الحالة على لسان الشاعر الشعبي فرج بو متيوح[124] قوله:

آه واعزّاه ويلي
خرّب البحرين ديلي
العجم فيها تعلّوا
وانهدم سمت الجَبيلي[125]
ديلي من بعيد ياكم
قسم دفاتر عطاكم
وبموس حسّن لْحاكم
خاير وشاتر وماتر
ديلي ميود الكانه
والكل يحفظ لسانه
بالك تسوي عفانه
تنقل حصا وانت خاسر!!

خَرْدَه: مسمى القطعة الصغيرة من النقد (معرّ) كلمة "خرده" الفارسية بمعنى ما صغر وتفرق من الأمتعة، أطلقها الأتراك صفة للأدوات المعدنية الدقيقة، ومن تداولياتها الشعبية في التعاملات اليومية قولهم: "سو لي الدينار خرده" و"خرّد لي الدينار" بمعنى حوله إلى قطع نقدية صغيرة، ومن تداولياته الاجتماعية المجازية إطلاقها على سبيل التكنية صفة للتقليل من شأن مجموعة من الأشخاص التابعين لمجموعة واحدة.

خوش: تعبير شعبي عن استحسان الأشياء الجيدة والأشخاص الطيبين (معرّ) عن الفارسية بالمعنى نفسه، وتأتي تداولياتها الوصفية بالإيجاب وصف الشيء الحسن بقولهم: "خوش شي.. خش أكل.. خش هدوم..!" وبالسلب في قولهم: "موخش شي" وفي الرد على السؤال عن شخص معين

بقولهم: "خوش ريال / وخوش مره" والعكس في مثل قولهم "موخش ريال!" وترد في التداول الاستنكاري للتعجب من سوء فعل شخص ما بقولهم:"خوش.. خوش!!" وفي التداولية المجازية الاستعارية الاجتماعية في وصف الشخص المغفل بقولهم: " خرخوش" بمعنى "حمار بامتياز" ويوازي "خوش" معنويا كلمة "خوب" المعرّبة عن الفارسية للتعبير عن الاستحسان في وصفهم الحال أو الشيء الطيب بصفة "خوب" وفي مثل قولهم:"خب ما رحت اليوم".

الدّامن: مصطلح يطلقه البحارة على الطرف الأسفل لشراع السفينة الأماميّ (معرّ) من كلمة « دمن » الفارسية بمعنى "الخلف" شاع في تداوليات المثل الشعبي على لسان البحارة الخليجيين قولهم: "أگول يوش يگول دامن!"[126] فذهبت تداولية حال إطلاق هذا المثل الشعبي دلالة على استنكار مخالفة الأوامر، أو المجادلة في الرأي بإبداء الرأي المعاكس.

دربازيت: المصطلح الشعبي للوديعة المصرفية التي يدفعها الشخص للبنك على سبيل الضمان (محوّ) عن كلمة "deposit" الإنجليزية[127] بالمعنى نفسه، شاع تداولها بين التجار بعد انتشار المعاملات البنكية في البحرين قبل منتصف القرن العشرين، وترد في مثل "البضاعة عليها دربازيت" بمعنى مؤمن عليها.

دَرْزَنْ: مقدارعددي يساوي (12وحدة) (محوّ) عن كلمة "دَرْجَن" في الأرديَّة متحولة عن كلمة "Dozen" الإنجليزية بالمعنى نفسه، جمتعها العامة على "دَرازِنْ" وهي الضيغة نفسها التي يستعملها العامة في مثل قولهم: " عندي من هذا الشيء درازن" للمبالغة في وصف المقدار العددي.

درز العود: المسمى الزراعي لموسم نماء واخضرار النبات في أول الربيع يعبر عنه شعبيا بـ"أوان الدرز" (معرّ) عن الفارسية ويقع هذا الموسم في الفترة بين 13 إلى 25 فبراير. سمته العامة " سعد السّعود.. ودرز الماي في العود"[128] ومن تداوليات التراثية الشعبية اقتباس الدلالة الجميلة لـ" الدّرز" في تمثلات أغاني الأعراس البحرينية تكنية عن جمال النبي محمد (ص) وذلك في مطلع الجلوة الشعبية المشهورة:

ياناس صلّوا على منهو درز عوده...

محمد المصطفى ياصاحب اليَوده / الجَودة!

رازبوت: لفظة شاعت على لسان الأجداد عند غضبهم في ستينيات القرن العشرين (محوّ) عن كلمة "راجبون" الهندية مسمى طائفة هندية تتخذ من تماثيل الأعضاء التناسلية البشرية وسيلة للتقرب إلى آلهتهم![129] ومن تداولياتها العامية في مقام انتهاك قيمة اجتماعية أخلاقية ترد نداء يحمل نبرة الشتم، في مثل قولهم: "يالرازبوت!" وفي الزجر الشديد في قولهم:"ما تستحي على جهك يالرازبوت؟!" وفي التعريض بقدر المخاطب في قولهم: "ما تشوفون هالرّازبوت أجلكم الله!" وهي من التداوليات التي تعكس الوعي اللغوي العامي لدلالات معنى الكلمة المعربة في سياقاتها الأخلاقية والاجتماعية.

رُوبِّيَّة: مسمى وحدة النقد الهندي والباكستاني المتداولة في البحرين قبل استصدار الدينار البحرينيّ بعد منتصف عقد الستينيات من القرن العشرين[130]. أصل مسمى الـ"روپيه" في اللغتين الأردية والهندية مشتق من "Py" بالسنسكريتية بمعنى الفضة؛لأنها مسكوكة منها. أجرتها العامة مجرى اللسان العربي فجمعتها على"ربابي" ويكنّى بها في التداوليات الاجتماعية عن من يملك المال في مثل قولهم "فلان أبو الربابي" ومن المجازات الشائعة لحضور قيمة "الربية" في تداوليات حياة الأجداد تكنيتهم في حال الجزم

بصحة ما يرونه من رأي قاطعا أو علم يقين بالشيء بقولهم: "الربيه ستعشر آنه"[131] ولا تزال تداوليات "الربية" حاضرة على لسان الناس أهل البحرين إلى يومنا في مثل قولهم للخباز: "عطنا ربية خبزوربية باكلا/ باجلا(الباقلاء) ". حيث يوازي عاميّا مسمى "الرّوبية" المائة فلس، في حين يوازي الدينار المسمى العامي لـ"العشر روبيات".

زفت: مؤشر معياري عاميّ وصفي يستخدم معيارا لرداءة الأفعال، أوالأشياء أوالأشخاص (معرّ) عن مصطلح "قير" الفارسية أو اليونانية بمعنى "القار" [132] صرفت على جاري منطوق اللسان العامي البحريني فصاغوا منها النداء المقترن بصفة الزّفت في قولهم للشخص الذي قام بفعل غير مستحسن :"يالزفت!" وفي الجمع العامي بقولهم على سبيل المثال: "ما تستحون على وجهكم يالزفوت! " واشتقوا منها الفعل "زفّتَ" في مثل قولهم: "زفت في لتراي" واسم الفاعل "مزفِّت في الامتحان" صفة لمن كان أداؤه رديئا في اختبار السياقة والامتحان! وفي قولهم: "زفّت بهم" بمعنى "هزّأهم".

سبوس : من الكلمات الأعجمية المتداولة مجازا في وزن مقامات الناس ومقدارهم الاجتماعيّ (محوّ) عن كلمة "سبوسه" الفارسية[133] التي تطلق على الترسبات المتساقطة من النخالة بعد نخل القمح أو الشعير التي يلقى علفا للدجاج، استعارت التداولية اللغوية الشعبية لفظتي "السّبوس" و"الدجاج" لصياغة توليف قوليّ ذي مغزى ذهب مذهب المثل الشعبيّ في قولهم: "من سوى نفسه سبوس لعبت به الدياي / الدجاج!" للتعبير عن حال من ترتضي لنفسه المهانة؛ فيفقد معنى الكرامة؛ وتستحضر هذه التوليفة اللغوية في مقام تداولي أخر المثل الشعبي القائل: "تموت الدياية/ الدجاجة.. وعينها في السبوس" للتعريض بحال من اعتادوا على التفريط في بكرامته حتى آخر رمق في حياتهم، دون أدنى شعور بذلك! وفي سياق الحض على عدم الاستهانة بالشيء الذي لا نحسب له قيمة؛ تحفظ الذاكرة الشعبية المثل الشعبيّ القائل: "حتى السبوس له منخل!".

سحّارة: من المسميات الشعبية الشائعة التي تطلق على الصندوق الخشبيّ (معرّ) عن كلمة "صحاره" التركية التي تطلق على صندوق السفر (جمال: ص 365) ومن التداوليات الشعبية لـ"السحارة والصندوق"[134] استخدامهما في تحديد مقدار كمية شيء معين من مثل "اشتريت سحّارة همبا" أو"صندوق برتقال".

سنجة: إحدى مثاقيل الوزن "سنجة الميزان" (معرّ) عن كلمة "سنكه / سنجه" الفارسية[135] وتجمع بالفصحى والعامية على "سنجات" ومن تداولياتها في معاملات البيع والشراء اليومية في ثقافة الأجداد استخدام "سنجة الربعة" (الربعة: و"نص الربعه" و"الرطل" و"ربع الثمين / الفمين" وغيرها من المثاقيل المتداولة في مجتمع البحرين القديم؛ حيث اعتمد "الرِطْلْ" وحدة للوزن في البحرين في عهد الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة الذي حكم البحرين في الأعوام من 1932-1942م والرطل (محوّ) عن كلمة "Litra" اليونانية يجمع على "أرطال" (الكيلو جرام يساوي 2,25 رطلا) حيث تقدر الرّبعة بأربعة أرطال إنجليزية، والألفين ربعتين إلا ربع، والمن أربعة عشر ربعة، والرفعة عشرة أمنان، ونصف الربعة تسمى ثمينا، وربع الربعة نصف ثمين، وثمن الربعة ربع الثمين[136] وتستخدم الرّفعة مقدارا لوزن الأشياء الثقيلة ككتل الملح وخشب الوقود[137] ومن التداوليات الشعبية الاجتماعية المجازية قولهم على سبيل التهكم بالشخص غير المحبوب بأنه "طايح السنجه" وفي الدعوة عليه بقولهم "طيح الله سنجتك!!" ومن التداوليات الاستعارية اللهجية عن العامية

المصرية استخدام تعبير "على سنكّة عشرة !"[138] في التداوليات المجازية للتكنية عن الأناقة[139] التي توزن في عرف المثل المصري بالذهب!

سرويس: المسمى الشعبي للخدمات العامة والإصلاح والصيانة (محوّ) عن كلمة "Service" الإنجليزية بالمعنى نفسه، شاعت تداولية هذا المصطلح بعد إدخال الدولة الحديثة في البحرين منذ أواخر عشرينيات القرن الماضي خدمات الكهرباء وغيرها. حين بدأ إطلاق لفظة "سرويس" في سياق قول العامة: "جابوا لينا السرويس البيت" كناية عن إيصال خدمة الكهرباء، ثم شاعت تداوليتها مع اقتناء المواطنين السيارات والأجهزة الحديثة في قولهم: "دخلت السيارة السرويس" و"سروست السيارة" ومن طرائف تداولية "سرويس" تلميع السيارات شاع إطلاق تعبير "الشام ليدر" مسمى خرقة التلميع الجلدية (محورة ومنحوتة) عن تعبير "Shine lether" في الإنجليزية بمعنى "جلد التلميع!" فذهبت في الذاكرة التداولية الشعبية مذهب الكلمة المنبتة عن مدلول معناها.

سيده: مصطلح مجازي متداول شعبيّا للتعبير عن النزاهة والاستقامة في السلوك سبق تبيان أصله (مهجن) عن الأردية والهندية "سيدا" ومتداول في الفارسية، وكلمة "Side" الإنجليزية. ومن تداوليته المجازية تعبير العامة في "فلان ماشي سيده" كما يرد في تداولية الحث على عدم المراوغة في قولهم: "خلك سيده" ويقابل هذا المصطلح في الاستخدام الشعبيّ استخدام العامة لفظة "الجمبازي"[140] في توصيفهم الشخص الذي لا تصدق وعوده قولا، لا يمكن الاعتماد عليه فعلا!

طرز: اصطلاح عامي (محوّ) عن كلمة "طراز" المعربة في الفصحى عن الفارسية وتجمع على "طُرُزْ" فقد طرّز الثوب تطريزا والطرز والطّراز الهيئة. قال حسان بن ثابت يصف ملوك الغساسنة:

بيض الوجوه كريمة أحسابهم ... شمّ الأنوف من "الطّراز" الأول[141] شاع من بين من تداولياتها المعاصرة المستعارة عن اللغة الفارسية استخدامها وصفا موازيا لكلمة "Model" الإنجليزية لإطلاقها على السيارات في مثل قول العامة "هذي السيارة طرز 2017" واستعيرت مجازا لتوصيف الأشياء القديمة بأنها "طرز أبو كلج!" كما ورد في الحقل المعجمي للمواصلات والاتصالات.

طشت: المسمى الشعبي لإناء من الألمنيوم دائري الشكل (معرّ) عن كلمة "طسّ" و"طست" الفارسية[142] شاع تداوله شعبيا بوصفه مقدارا لدى "حلواچية" البحرين لبيع كمية كبيرة من الحلوى البحرينية الشعبية المشهورة في مناسبات الزواج أووداع المسافرين باللنجات للحج أو الأماكن المقدسة؛ في مثل قولهم: "اشتريت لمبارك المعاريس طشت حلوى" وللجمع مثلا "خمسة طشوت".

طز: تعبير عامي شائع في الخليج العربي وبعض الدول العربية الأخرى يطلق في حال إبداء أحدهم رأيه بعدم الاهتمام أو اللامبالاة بأمر ما أو شخص ما (معرّ) عن كلمة "Toz" التي تطلق في التركية اسما على "الملح"، وأصل تداوليتها الشعبية أن الجمارك التركية تحت الحكم العثماني يفرضون ضرائب على البضائع، باستثناء الملح؛ فكان التجار عند مرورهم بالمفتشين الأتراك يرددون كلمة "طز" للإشارة أن ما لديهم هو الملح المعفي من الضرائب، ويبدو أن الكلمة استمدت تداولياتها الاجتماعية الاستعارية في الأقطار العربية - ومنها البحرين - فذهبت مذهب الكناية التي يعبر بها عن الشيء غير الجدير بالاهتمام بقول العامة: "ظزّ".

طلماس: تعبير عامي يطلق على الشيء غير الواضح (محوّ) من كلمة "طلسم" منذ القدم، التي يرجعها (الخفاجي: 1952) إلى أصل يوناني[143]. ومن

تداولياتها الشعبية إطلاق الفعل منها على الكلام غير الواضح في مثل قولهم "يطلمسنا" وفي إطلاق تعبير:"طلماس في طلماس!" على الكلام الغامض. كما يطلق وصف "طلماس" على شخبطات المشعوذين وكلماتهم المبهمة التي يخربشون بها قراطيسهم المعروفة شعبيا بـ "لطبوب": المسمى الخليجي العامي لأعمال السحر والشعوذة التي توصف من تتعاطى عملها بـ"أم لطبوب".

طماشه : صفة تطلق شعبيّا على حالة التفرج، والتّشفي والسخرية (معرّ) عن كلمة "تماشا" الفارسية بالمعنى نفسه، تداولها اللسان البحريني في سياق الأمر للإشفاق والنصح في مثل قولهم: "لا تخلي نفسك طماشه" وفي سياق العتاب للتوبيخ في قولهم: "سويتنا طماشة في عيون اللي يسوى واللي ما يسوى!" وفي تداولیات المثل الشعبي في قول العامة المشهور: "طوّل عمر.. واشبع طماشة!" الذي يوازي دلالة المثل العربي القائل : "عش رجبا .. ترى عجبا!".

طمغه: العلامة المميزة للشيء في العامية الخليجية (معرّ) عن كلمة "دمغه" في التركية بمعنى الختم، ترد في التداولیات الشعبية في مثل قولهم: "هذي البضاعة عليها طمغة / مطموغة" أي مميزة بختم المصنع، وقولهم: "للحين عليه طمغته!" لتمييز الشيء الجديد. وفي وصفهم الشيء بغير القانوني:"ما عليه طمغة". وللسخرية من الشخص الذي يريد تمييز نفسه دون استحقاق بقولهم :"چيف (كيف) إنت عليك طمغه!" وتوازي الطمغة كلمة " چاب" الفارسية، في قولهم:"مضروب چاب.. عليه چاب" بمعنى مطموغ ومختوم.

العربون: المسمى الشعبي لمبلغ من المال يدفع مقدّما لشراء حاجة معينة (معرّ) عن كلمة "آربون" الفارسية بالمعنى نفسه[144] ومن تداولياتها الشعبية في مجال البيع والشراء قولهم: "ادفع عربون" و"عربن البضاعة" و "عربنت البضاعة" و"معربنه" إذا دفعت مبلغا مقدما لضمان شرائها.

غرشه: مسمى الآنية الزجاجية المستخدمة في حفظ بعض السوائل مثل المشروبات والعطور والأدوية وغيرها (معرّ) عن الفارسية[145] ومن التداولیات الشعبية للغرشة احتسابها مقدارا لبيع محتواها في مثل "غرشة ماي ورد" و"وغرشة عطر" و"غرشة ماي غريب" و"غرشة ماي گروف"[146] وغيرها.

فـص كَلاص : مصطلح شـعبي قديـم مبتكر كمقيـاس وصفي لـكل ما هـو جيد مـن البضائع والأشـياء. اسـتعارته العامـة مـن تعبـير "First Class" الـذي عـني في اللغـة الإنجليزيـة الدرجـة الأولى مـن كلّ شيء. شـاعت تداوليتهـا على لسـان البحارة الذين كانوا يسـافرون علـى البواخر إلى الهند في زمـن الغـوص والتجـارة قديما، وكانـت الدرجة الأولى "الفـص كَلاص" علـى مـتن تلـك البواخر من نصيـب الطواويـش[147] الا أن هـذه التداولية امتدت لتشـمل البضائع والأشـياء في مثل قولهم: "هـذي البضاعة فـصّ كَلاص".

الفُـوتْ: المسمى الشعبي لوحدة قياس المساحة المعروفة بـالقدم (معـرّ) عن كلمـة "Foot" وحدة القياس الإنجليزيـة المعروفـة. جمعتهاالعامة على " أفوات" اشـتقوا منها الفعل منهـا "يفوِّت" و"فوّت الأرض" لوصف عمليـة إجراء القياس، وسـموا آلة القياس باسـم "الفيتة"[148].

قـاط: مسـمى الطبقـة الواحـة من دهـان صبغ الجدران وغيرها(معـرّ) عن كلمـة "Coat" الإنجليزية والمسـتخدمة في التركيـة بالمعـنى نفسـه. ومـن تداولياتها الشعبية قولهم: "صبغنا البيت قاط واحد" و"ضربـه قاطين" ويسـاوقها في التداولية الشـعبية للغـة الحناء قـول النسـوة: "اتحنيت طـرگ واحد!".

كَبّان: المسـمى المعروف لمسـطرة أسـتاد البناء لمعرفـة اسـتواء تثبيت صـف الحجـر أو الطابوق، بالنظـر في حركـة السـائل المحصـور في الجـزء الزجاجي من المسـطرة (معرّ) عن أصل رومي، دخلت إلى العربيـة عـن الفارسـية والتركية، وتسـتخدم كذلك مسـمى للميزان. ومن تداولياتها الشعبية قولهم: "كَبّن الشيء" عدله وسـواه، وتـرد في المجاز الشـعبي في كثـل قولهم : "فلان كَبـان" تكنية عن الأمانة والاستقامة في السـلوك. ولعل مصدر قـول العامة مشـتق - كما ورد في لسـان العرب - مـن وصـف فـلان بأنـه "قبان علـى فـلان إذا كان بمنزلة الأمين عليـه"[149].

كَرَمنْـت / كَرَميْت: المسـمى الشـعبيّ للاتفاق الذي يعقد بين الأشـخاص والمؤسسـات الرسـمية (محـوّر) عـن كلمـة "Agreement" الإنجليزيـة بالمعـنى نفسـه، اكتسـبت تداوليتهـا العامية في المعاملات الرسـمية بعد انخراط العمال البحرينيين في العمل بشـركة "بابكـو" منذ االعقـد الثالث مـن القـرن العشـرين. وتـرد في مثـل "سـويـت كَرَمنْت سـنه ويا الشـركة" وقولهـم "حط المدير طمغـه علـى الكَرَمنْـت وضـرب عليـه چْـاب" و"خلـص الكَرَميْت اللي بينك وبين الشـركة".

كَرَنْتي: التعبير الشـعبي المتداول لمصطلح الضمان التجاري(معـرّ) عن كلمـة"Guaranty/ Garanti" الإنجليزيـة بمعنى الكفالة أو الضمـان. وترد في مثل قول العامـة "الأيسي عليه كَرَنْتي سـنة" و"تصليحه علـى الكَرَنْتي". وترد بالنفي في مثـل قولهم: "ما عليه كَرَنْتي" ليس مشـمولا بضمان.

كَـزّ: مصطلـح شـعبيّ (معـرّ) عن الفارسـية بمعـنى "الـذراع" اسـتعارته الذاكـرة الشـعبية للمسـاحة دلالته، في زمـن تحديد مسـاحة الأراضي المخصصـة للزراعـة أو السـكن بالـذراع والبـاع المعتمدين وحدة للقياس في زمـن الأجداد، قبل أن يحلّ محلهما اسـتعمال اليادة والقـدم (الفوت) في عقد السـتينيات من القرن العشـرين؛ ثم المـترمنذ عقد السـبعينيات من القرن نفسـه.

كَـزْرَهْ : تعبيرشـعبي شـائع في توصيـف ما هو مؤقـت مـن الأشـياء (معرّ) عـن كلمة "كَـزار" في الفارسـية بمعنى تمضية الوقت[150]. من تداولياتها الشـعبية قولهـم: "الوالـد كَزر عمـره في الغوص" بمعـنى قـضي عمـره في مهنـة الغـوص، وقولهـم: "كَزرنا عمرنا واحنا نترجى كـذا..." وقولهم: "الدنيا كَزره / تكَزيـره / كَـزران" و"خذ هـذا الشيء كَزر فيه / كَـزْره" بمعـنى مؤقت.

كَـش: معاملـة تقـوم على دفـع المـال نقدًا (محـوّ) عن كلمة"Cash" الإنجليزية بالمعنى نفسـه.

ترد في تداوليات المعاملات المالية في مثل قولهم: "عطيته بيزاته كَاش" ومن التداوليات المجازية الاجتماعية الشائعة شعبيا التكنية بكلمة "كش" عن قول الحقيقة في مثل قولهم: "فلان.. ما يتسلفها عطاها اياه في وجهه كش! ".

كلك: مصطلح شعبيّ لوصف الكذب من الكلام (معرّ) عن الفارسية، وبإضافة لازمة "جي" للنسبة تطلق صفة للكذاب، اختلف حول أصل مستعارة تسميتها بين الأصل اليوناني المأخوذ عن كلمة "كولك" بمعنى وعاء نقل الحليب، والأصل التركي بمعنى الدلو الخشبي [151] وفي الحالين لا أدري كيف استعارت العامة لفظة "الكلك" لإطلاقها معنى على الكلام الذي يرونه غير صادق، بتعبيرهم الساخر بأنه "كلك" وقولهم: "يكلّك علينا!" وإمعانا في النّكاية بالكذاب يستخدمون عبارة: "فلان كلامه كلك في كلك!".

كَلن: صفيحة تستخدم لحفظ سوائل الوقود وزيوت الطعام, غيرها (معرّ) عن كلمة "Gallon" الإنجليزية، وأصلها من الفرنسية [152] وحدة قياس السوائل يعادل (79.3) لتر أمريكي. تجمعه العامة على "كَلانة". ومن تداولياتها الشعبية إضافة اسم "الكَلن" إلى نوع السائل الذي تقدر كميته بواسطته تمييزا له، في مثل قولهم: "كَلن چاز" و"كَلن آيل" و"كَلن دهن" وغيرها. ويستخدم لقياس السوائل مصطلح "درام" (معرّ) عن كلمة "Drum" الإنجليزية بمعنى "برميل" الذي يساوي (31.5) برميلا أمريكيا، ويرد في التداوليات نفسه "درام آيل" و"درام چاز" وفي توصيف الشخص البدين "كأنه درام ما يطلع من الباب!".

قنطراز: المسمى الشعبي للاتفاقية بين صاحب العمل والعمال (محو) عن كلمة "Contracts" الإنجليزية بالمعنى نفسه، ومن تداولياتها الشعبية الخليجية قولهم: "سويت وياه قنطرز" و"بيني وبينه قنطراز". ويطلق هذا التعبير كذلك على أعمال التعاقد مع مقاولي بناء البيوت "بالقنطراز".

گوطي: وعاء من الصفيح أصغر من الـ"كَلن" يستخدم في حفظ الأطعمة المعلبة (معرّ) عن كلمة "Koto" التركية [153] يرد في التداوليات الشعبية لوصف مقدار بعض الأطعمة المعلبة في مثل "گوطي صلصل" و"گوطي عرنجوش" وفي التداولية الاستعارية للتهكم من هزال بنية الأطفال التي يعزيها الأجداد إلى "حليب الگواطي" مقارنة بالأطفال الذين يشربون الحليب الطازج في زمانهم. وقد سبقت الإشارة إلى اتخاذ الأمهات "گوطي العرانص كيلة" (مكيالا) لكمية ما يطبخ من الرز، ويصغر للتقليل على "گويطي!".

الكوس: المسمى الشعبي لمواسم هبوب الرياح الجنوبية الشرقية المحملة بالرطوبة في الخليج العربي (معرّ) عن أصل فارسي، تكلمت بها العرب.. وصفها ابن سيدة بأنها "هيج في البحر، وخبّه، ومقاربة الغرق فيه" [154] ومن تداولياتها القولية التي ذهبت مذهب المثل الشعبي للنصيحة، على لسان البحارة الخليجيين من ذوي الخبرة قولهم: "الكوس أوله سيّربه.. وتاليه بند به" [155].

لك: مصطلح عددي يعادل قيمة مائة ألف ربية (معرّ) عن الهندية بلفظ "لاكه" (लाख) منحدرة من "لَكْشَمْ" (लक्ष) بالسنسكريتية بالمعنى نفسه [156]. ويرد في "المعجم الوسيط" بأنه عند أهل إيران، والهند، واليمن: مائة ألف. ويجمع على "ألكاك" و"لكوك" ويرد في التداوليات الخليجية الشعبية قولهم عن الشخص الغني جدا" فلان لكك" و"فلان ملكّك!" وللمبالغة الشديدة في قولهم: "عندي لكوك من هذا الشي!" وللعقار الغالي الثمن قولهم "مشتراه بلكوك" أو "يساوي لكوك".

لوتي: توصيف أخلاقي يطلق عاميّا على من يتحايل على الآخرين للوصول إلى مراده بغير وجه حق (معرّ) عن كلمة "Loot" الإنجليزية بمعنى سلب حقوق الغير [157] وتجمع عاميّا على "لوتية" ومن تداولياتها الاجتماعية للسخرية ممن يتخذ

اللف والدوران وسيلة للحصول على ما ليس له قولهم: "خل عنّك اللواته" و"لا تتليوت علينا" وللإمعان في كشف من اشتهر بطبع "اللواته" يرد أسلوب الاستنكار في مثل قولهم :"صدگ لوتي!" أو "ويش هاللواته فيك؟!" وهناك تأويلات في رد نسبة اشتقاق وتداول هذا التوصيف إلى من يتصفون بصفة "قوم لوط" إلا أنني لا أرجح ذلك استنادا إلى ما أوردته من دلالات السياق. ولا يبعد أن يكون كلمة "لوت" صيغة عامية مشتقة من الفعل "لات - لوتا" في العربيّة بمعنى "أخبر بغير ما يسأل عنه" و"لات فلانا حقه" نقصه إياه.

ملوّص: توصيف أخلاقي يطلق شعبيا على من يتصف بالغش في عمله ومعاملاته (محوّ) عن أصل كلمة " Loose" الإنجليزية بمعنى "العمل غير المتقن" وللشيء غير المحكم[158] تسربت إلى اللسان العامي بحكم إطلاق تداوليتها المجازية الاجتماعية في مثل قولهم لمن يتصف بالغش "ملوّص / و ملوصي" وتجمعها العامة على "ملوصيّة / وملاوصية / ملوصين !" ومن تداولياتها الاستعارية االدّارجة إطلاقها للسخرية في مثل: "ها يا لملوّص! "، وبصيغة الأمر في "لا تلوّصنا" و"خل عنك اللوص"، ووصف عمل الملوص أو معاملاته بقولهم: "شغلك كله تلويص في تلويص" ويجب ملاحظة إمكانية تتداخل دلالة إطلاق المعنى بين صفتي "اللواصة / التلويص" و"اللواته" إلا أن الذائقة اللغوية العامية لا تخطيء إطلاق الصفة المناسبة في سياقها التداولي، قصد انطباق الصفة على المعنى المراد.

نَمْره / نُمْره: وتعني الرقم والمقاس (معرّ) عن كلمة "نمره" الفارسية بالمعنى نفسه، و(محوّ) عن كلمة "Number" الإنجليزية، تجمع على "نمرات" ومن تداولياتها العامية اليومية تحديد مقاسات "Size" الألبسة أوالأحذية[159] في مثل قولهم: "چم نمرة الجوتي" أو "الغتره" وبعض الأدوات في قولهم مثل "عطني لسبانة رقم 10" في مجال فك وتركيب المعدات. وتتداول العامة تعبير "نمرة" بمعنى عليه علامة في مثل قولهم "عليه نمرة كذا..." وفي تحديد "نمرة السيارة" ومن تداوليات كلمة "النمرة" الاجتماعية المجازية قولهم على سبيل الشتم أوالتهكم: "فلان خايب النمرة!" توصيفا موازيا للتعبير الشعبي الشائع "قليل البخت وخانه البخت"[160] وترد كلمة "بخت" في التداوليات الغنائية الشعبية في قول الشاعرة التراثية الخليجية نورة الحوشان التي غناها الفنان محمد عبدو:

اللي يبينا.. عيّت النفس تبغيه

واللي نبيه.. عيّا البخت لا يجيبه!!

من يوم شفته خاطري مولع فيه

قلت "البخت" ياسعد منهو يصيبه!!

كما ترد التداوليات الشعبية لـ"النّمرة" في سياق تنظيم حجز المواعيد الرسمية في قولهم: "قطعت نمرة لتراي (اختبار السياقة)" وفي الترويج لتوصيف جودة صنف شيء معين في قولهم: "هذا الشي .. نمرة واحد" وفي التداوليات المكانية الوطنية تحفظ الذاكرة الشعبية البحرينية التاريخية بعض الأحداث المرتبطة بـ"الشارع نمرة 5" الذي يقع عليه المستشفى الأمريكي في العاصمة المنامة، في منتصف العقد الستينيّ من القرن العشرن[161].

نمونه: مصطلح شعبي يعني المشاكلة (معرّ) في الفصحى عن الفارسية على صيغة "نموذج" يرد في التداوليات العامية وصفا لمطابقة الشيء المادي أو المعنوي للمطلوب في مثل قول العامة "هنّمونه" أو "نمونتْ هذا" أولعدم المطابقة في مثل: "مو هالنمونه!" "مونمونته" بمعنى لا يشابهه، وفي التداوليات الاستعارية للاستغراب من تصرفات

شخص معين ترد في سياق السؤال الاستنكاري في قولهم: "إشنمونتك انته؟!" وللجمع "أيش نمونتكم" وفي الحكم على الشخص غير المتزن يوصف بأنه "غير نمونه!"[162].

نوْط: المسمى الشعبيّ الفئات العملة الورقية (معرّ) مختصر عن تعبير "Bank not" الإنجليزي، جمتعها العامة على "أنْوَاطْ" ومن تداوليات أنواع النوط في التعاملات اليومية الخليجية ترد تعبيرات "نوط أبو ربية" و"نوط أبو خمس" و"نوط أبو دينار" وأبو عشر ربيات وهكذا، كما يرد في المجازات اللغوية قولهم: "عَطيته بيزاته نُوْط بِنْطَحْ نُوْط" كناية عن أداء الدين إلى المدين، كاملا غير منقوص.

همچه: مصطلح شعبي يطلق على المبلغ الكبير من المال (معرّ) عن كلمة "همش" الفارسية بمعنى الشيء كله أو جميعه وبرمته[163] ومن تداولياتها الشعبية قولهم: "عنده همچه فلوس" وقولهم: "همچ البيزات وراح" وللمبالغة في قولهم: "فلان هَمَچته عوده".

وَارْ: وحدة مستخدمة لقياس الأقمشة (مهجنة) عن كلمة "Yard" الإنجليزية، وقيل أنها متحولة من الكلمة الفارسية "أياره" من "أيار" بمعنى "الذراع والمقدار" جمعتها العامة على "وارات" ومن تداولياتها الشعبية في البيع والشراء قول المرأة للبزاز:[164] " كَص لي خمسة وارات زري" أو "وار البوبلين بچم ؟".

وَرّة: نظام الطلب بحسب الترتيب وأصل الكلمة غير معروف ولعلها من الأوردية (وارا) ومعناها كسب أو ربح الحين ومن تداولياتها الشعبية قولهم: "ماجت ورّتك؟" لم بمعنى لم يحن دورك "وقولهم لمن حان دوره "الوره عليك ورتك الحين" والطلب من الشخص انتظار دوره بقولهم: "حارس (انتظر) لين (إلى أن) تجي ورتك[165].

يالوك / جالوك: وعاء خوص لحفظ التمر أصغر من "الكلة" يحتوي مقدارا يتراوح بين (2 إلى 5 كيلوات) (معرّ) في الفصحى عن كلمة "كوالك" الفارسية بصيغة "جوالق" وجمعها "جواليق" استشهد ابن منظور عليه بقول الراجز:

ياحبذا ما في الجواليق[166] السّود
من خشكنانٍ وسويق مكنود[167]

خلاصة البحث

انتظمت عينة البحث من المفردات والتعبيرات اللغوية الأعجمية ذات الصبغة التراثية المنتقاة في (422) مفردة وتعبيرا. سجل "الحقل المعجمي للأطعمة والأشربة والأدوية وأدوات المطبخ القديم" فيها أعلى نسبة استقطاب بلغت (88) مفردة وتركيبا بنسبة (21 %) من عينة البحث، توزعت على (36) مفردة عائدة إلى أصل معجمي فارسي من بينهما مفردتان رديفتان تم توظيفهما في إيضاح المعنى وتوسعة دلالة تداوليته؛ فيما بلغ عدد المفردات العائدة إلى أصل معجمي إنجليزي (25) مفردة في حين سجلت المفردات العائدة إلى أصل معجمي هندي

(15) مفردة، والعائدة إلى أصل معجمي تركيّ (12) مفردة؛ مما يشير إلى طبيعة ما يعكسه هذا الحقل من تثاقف حضاريّ تراثيّ تمثل في تنوع موائد الغذاء وتقاليد إعداده ومطبخه، وأعراف تقديمه وفي اتخاذ بعض أنواعه ولائم خاصة للاحتفاء ببعض المناسبات الشعبية البحرينية الدينية والاجتماعية، والرمضانية، ودمج بعض أنواعه في طقوس وعادات ذات طابع تراثي بحريني مثل تسبوحة المعرس، وصباح الصّبحة، والختان، وفي وداع المسافرين، واتخاذ بعضه عادة غذائية خاصة تعدّ في مناسبات زيارة مقامات الأولياء الصالحين وغداء كشتات البساتين وعيون الماء الطبيعية، وفي طقوس تقديم النذور والقرابين. مما يشير إلى أنّ التواصل اللغوي عبر الألفاظ والتراكيب ذات الأصول اللغوية الأعجمية في هذا الحقل المعجميّ، لا يمثّل - بحسب مقتضى الإجابة عن السؤال الأول للبحث - مجرد رطانة فارغة تنمّ عن إحساس بالدونية تجاه الآخر المستعار من لغته، بل يؤشر نوعا من التثاقف الحضاري الذي يحقق غايات تواصلية فطرية منفتحة بذكاء على الآخر المأخوذ عن لغته، في محاولة لتلمس أساليب استيعاب خصائص ثقافته، وابتكار طرائق تواصلية متنوعة من خلال إعادة إنتاج التمثلات الإنسانية المشتركة مع هذا الآخر في موروث ذائقة طعامه وشرابه، وسبل تداويه، والسعي إلى ابتكار طرائق استجلاب فنون عيشه استيعاب وسائل وأنماط عيشه المتنوعة كما يعكسها موروث حضارته. وهو موضوع يتطلب مقاربة بحثية إنثروبولوجية معمقة تعنى بدراسة خصوصية المشتركات في هذا الحقل المعجمي، وتصنيف تداولياتها في بيئاتها الأصلية، بحثا عن تأثيراتها التواصلية في بيئة المجتمع البحرينيّ.

أما "الحقل المعجمي للأوزان والمقاييس والعملات والمعاملات وحساب الأزمنة والحالات" فقد سجل المرتبة الثانية في تراتبية الاستقطاب بـ (80) مفردة بنسبة (18.5 %) من عينة البحث؛ توزعت على (33) مفردة أصلية ومهجنة عائدة إلى أصل معجمي فارسيّ؛ فيما بلغ عدد المفردات العائدة إلى أصل معجمي إنجليزي (28) مفردة أصلية ورافدة، في حين بلغ عدد المفردات العائدة إلى أصل معجمي هندي (14) مفردة أصلية ومهجنة، وعدد المفردات العائدة إلى أصل معجمي تركيّ (5) مفردات. مما يشير إلى غلبة حضور المفردات والتعبيرات التراثية ذات الأصول المعجمية الفارسية ثم الإنجليزية في تداولية استجلاب وتشريع الأنظمة الخاصة بتداول النقد والمساحة، والقضاء، ومعاملات البيع والشراء، وغير ذلك مما تطلبته البدايات الأولى لتأسيس الدولة. حيث عكست عينة هذا الحقل المنظومة القيميّة التراثية الأخلاقية لما بات يعرف اليوم بـ "زمن الطيبين" وما تركه لنا من أنماط سلوكات وقيم أخلاقية وأوصاف إنسانية تعكس نوازع الناس في مجتمع البحرين العربيّ المسلم الخليجي المنفتح، عكست بتعبيرات مستجلبة من معاجم لغات مختلفة طبائع الناس الخيرة والشريرة التي استحضرتها أنماط المعاملات اليومية لأبناء هذا المجتمع والوافدين عليه، منذ عشرينيات القرن الماضي. وكيفية تعامل الإنسان البحريني مع هذا الكم الوافد من المفردات والمصطلحات والصفات، الذي عكست طريقة التعامل البسيط لهذا الإنسان معها نوعا من "وعي انتقاء المفردة الدخيلة"[168] وإدراجها حسب مقتضى ملاءمتها للتعبير في ثنايا لغته. وعليه فإن التواصل اللغوي عبر الألفاظ والتراكيب الأجنبية في اللهجة البحرينية - وفقا لمقتضى الإجابة عن السؤال الثاني للبحث - لا يعكس على نحو مطلق - مظهرًا لغزو ثقافيّ يمس الهوية الوطنية والقومية للمجتمع البحريني العربيّ - كما ذهب أحد الباحثين[169] متذرعا بـ".. سيطرة الأجانب على مرافق الإنتاج البترولي منذ سنة 1932م.." وبوجود عمال من الهنود إلى جانبهم.. وإلى عمل العديد من الأفراد من أصول إيرانية وهندية في

التجارة؛ مما يلجيء البحرينيين "حين تعوزهم البدائل اللغوية العربية في لهجتهم البحرينية الأم إلى إحلال يسر الفهم والاستيعاب محل جهد الترجمة وهم أميون..! " أليس ذلك إقرارا بوعي الإنسان البحريني الأمي يرفده كما يرى الكاتب يسر فهمه واستيعابه لخصائص اللغات المأخوذ عنها، وفي ذلك رد على باحث بحريني آخر يرى أن اللغة العامية المتولّدة عن التواصل عبر المعجم اللغوي الأجنبيّ "يصدق عليها معنى السوقية!" [170] إلا أنها في ذات الوقت، ووفقا للباحث نفسه "لم تسلم من تحوير بديهي ذكي أو تلقائي في أغلب الأحوال!" وهو إقرار آخر بوعي الإنسان البحريني العاميّ! فهل يصل أثر مثل هذا الغزو الثقافي لو سلمنا بوجوده يمس - على الإطلاق - الهوية الوطنية - القومية للمجتمع البحريني العربيّ. ولعل الإجابة عن هذا السؤال تتطلب إجراء بعض من الدراسات ذات الطابع التراثي السسيولوجية التي تبحث في موقعية مسألة الهوية اللغوية في الحراك المجتمعيّ البحرينيّ الخمسيني والستيني من القرن العشرين، ودور النسق القيمي الأخلاقي البحريني في ذلك الحراك.

وقد سجل "الحقل المعجميّ للمعالم والأماكن التاريخية والعامة" في تراتبية الاستقطاب المرتبة الثالثة بـ (53) مفردة بنسبة (13 %) من عينة البحث؛ توزعت على (31) ذات أصل معجمي إنجليزي و(14) مفردة عائدة إلى أصل معجمي فارسيّ و (5) مفردات عائدة إلى أصل معجمي هندي، في حين بلغ عدد المفردات العائدة إلى أصل معجمي تركيّ (3) مفردات. مما يشير إلى غلبة حضور المفردات والتعبيرات التراثية ذات الأصول المعجمية الإنجليزية في تداولية هذا الحقل، والتي تزامنت تاريخيا مع تواجد المعتمدية البريطانية في البحرين منذ بواكير القرن العشرين، وبداية اكتشاف النفط في مطلع عقد الثلاثينيات من القرن الماضي وما صاحبه من تأسيس شركة النفط "بابكو" وإنشاء المكاتب التابعة لها جنبا إلى جنب مع مسميات الهيئات التبشيرية الخدمية والصحية والتعليمية، وإنشاء دوائر خدمات الماء والكهرباء وإسالة المياه و وتدشين الموانيء وغيرها؛ في حين تستحضر تداولية المفردات الفارسية مسميات من مثل قلعة الديوان وبعض الأسواق القديمة، ومسمي أول حديقة عامة وبعض الأحياء "الفرجان" في المنامة وفي المحرق. وهو ما يؤشر كما يشير مبخوت (1993) إلى تحول مجتمع البحرين بعد اكتشاف النفط من عرشان وأكواخ إلى منازل وشوارع وطرقات تملؤها الحركة..وما تولد عن ذلك من تكرار الاحتكاك اليومي بطبقات التجار من الهند وفارس .. حيث ذلك إلى أن تندثر المصطلحات العامية شيئا فشيئا، وحل مكانها الكلمات الفصيحة والأجنبية نظرا لترقي الثقافة والتعليم بمملكة البحرين من الخمسينيات منذ القرن الماضي [171]. وهو ما يجيب جزئيا عن السؤال الرابع من أسئلة البحث حول مؤشرات ارتباط استخدام بعض الألفاظ والتراكيب الأجنبية بأنساق العادات والتقاليد وبعض جوانب الحياة اليومية البحرينية في المجتمع البحريني، وأثر ذلك الاستخدام في إكساب تلك المفردات صبغتها التراثية. ويمكن للاستنتاج المرتبط بالإجابة عن هذا السؤال أن يفضي إلى مقاربة بحثية لغوية تعنى بدراسة قاموس الألفاظ والتعبيرات الأجنبية التي استجدت في المجتمع البحريني منذ الحقبة الأولى لاكتشاف النفط واستخلاص الدلالات الاجتماعية لهذا الإضافة وأثرها في إثراء العامية البحرينية المحكية.

وبالمثل سجّل "الحقل المعجمي للألبسة والطيب والزينة" نسبة الاستقطاب نفسها (53) مفردة بنسبة (13 %) من عينة البحث؛ توزعت على (22) مفردة عائدة إلى أصل معجمي فارسيّ و(11)

مفردة عائدة إلى أصل معجمي إنجليزي و(11) مفردات أصلية ومهجنة عائدة إلى أصل معجمي تركي و (9) مفردات عائدة إلى أصل معجمي هنديّ؛ مما يشير إلى غلبة حضور المفردات والتعبيرات التراثية ذات الأصول المعجمية الفارسية ثم الإنجليزية على تداولية هذا الحقل؛ حيث شكلت أنواع الأقمشة الصوفية والقطنية والحريرية المستوردة عبر التجارة مع بلاد فارس والهند وأوربا حضورا في لغة مسميات تلك الأقمشة المتنوعة بتنوع الطبقات الاجتماعية، مع ملاحظة تزامن الحقب التاريخية لهذا الحضور مع اشتغال الوافدين من الإيرانيين والهنود بحرفة الخياطة والتطريز. وما جلبته الهجرات المتبادلة من عادات وتقاليد في ذائقة الملبس، جعلت عادة لبس الإزار بالطريقة الهندية مع الفانيلة والقحفية وما يعرف بلفة " لُجْرمبة" للغترة في مواقع العمل متساوقة جنبا إلى جنب مع عراقة طرز الزي الخليجي الرجالي في مواقع ولوج المجالس والأماكن الرسمية. كما تسجل التداولية المعجميّة لهذا الحقل انفتاح الذائقة البحرينية والخليجية على أنواع الأطايب التقليدية "الخنايز" واستيراد مستلزمات الزينة من بلاد الهند وغيرها، حيث تسجل مسميات تداولياتها التراثية أصداء حضور لافت وبهيج خاصة في أغاني الأفراح وتقاليد الاحتفال بالمناسبات الاجتماعية وتقاليد رقصة العرضة، وغيرها مما لا تزال الذاكرة الشعبية الخليجية تسترجع عبق دمج المدلولات الجمالية للمسميات الأعجمية في ثنايا تراثنا الخليجي الأصيل بذكاء لغوي، ينم عن ذائقة رفيعة ووعي حضاري لافت. وهو ما يفصح عن بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية التي صبغت بعض الألفاظ والتراكيب الأجنبية في اللهجة البحرينية بصبغة تراثية محليّة محببة للنفوس لدى بعض أبناء المجتمع البحريني والخليجي المعاصر، ووفقا لمتطلبات الإجابة عن السؤال الثالث الذي تطرحه أسئلة البحث. والتي تمثل الإجابة عنه بحد ذاتها موضوعات مقاربة بحثية معمقة على مستوى دراسة ظاهرة ارتقاء الذائقة المجتمعية الجمالية في المجتمع البحريني والخليجي الحديث، سعيا إلى استخلاص انعكاس أثر هذه الظاهرة على الجوانب الفنية الغنائية والتشكيلية، والدرامية، ومختلف الفنون الخليجية التي تمثلت ولا تزال ما يكتنزه الحقل المعجمي للألبسة والطيب والزينة وعادات الاحتفاء بالأفراح وتقاليد الرقص المحليّ القديم في تداولياتها الإبداعية. ولعلّ هذا الاستنتاج يحمل بعضا من ملامح الإجابة عن السؤال الخامس من أسئلة البحث الذي يستثير أنواع الدلالات الاجتماعيّة في تداول بعض الألفاظ والتراكيب الأجنبية ذات الصبغة التراثية المشتركة في المجتمع البحرينيّ وبعض المجتمعات الخليجيّة الشقيقة، والتي تمثل أواصر المشترك فيها رصيد التواشج الاجتماعي والثقافي والحضاري، منذ عصر الحضارة الدلمونية وما جاورها من مراكز حضارية في خليجنا العربيّ، وما شهدته تلك المراكز من تأثيرات لغوية متبادلة مع حضارات وادي السند والهند، ومجان؛ بسبب الهجرات ونشوء علاقات وروابط متشابكة بين شعوب تلك الأمم والعرب في الخليج العربيّ؛ الأمر الذي ظهرت تجلياته - كما يرى مدن- "في الشان السوسيو لوجي والثقافي شاملا الطعام واللباس وبعض العادات والتقاليد"[172] وهو بذاته يمثل حقلا بحثيا تراثيا حضاريا خصبا، ينتظر مقاربته على المستوى الإثنروبولوجي المقارن.

أما "الحقل المعجميّ لوسائل المواصلات والإعلام والاتصالات" فقد استقطب (52) مفردة بنسبة (12 %) من عينة البحث؛ توزعت على (41) مفردة عائدة إلى أصل معجمي إنجليزي، و(6) مفردات عائدة إلى أصل معجمي هنديّ، و(5) مفردات عائدة

إلى أصل معجمي فارسيّ؛ مما يشير إلى الاستقطاب اللافت إلى حضور تداولية المفردات والتعبيرات التراثية ذات الأصول المعجمية الإنجليزية في هذا الحقل المعجمي، ولا يخفى أن طبيعة مفردات هذا الحقل تمثل ترجمة واقعية للتحولات الأساسية على مستوى المواصلات والاتصالات والإعلام، الذي شهدتها البحرين منذ مطلع العشرينيات من القرن العشرين[173] والتي تزامنت مع عقود الحماية البريطانية للبحرين، إلا أن ذلك لم يصل كما يذهب أحد الباحثين البحرينيين في اللهجة البحرينية إلى درجة الحكم على أن "استخدام البحرينيين في المدن والقرى مسميات وأفعالا انجليزية في خطابهم اليومي.. يعد أكبر دليل على توغل الحضارة الغربية في خلايا الشعب البحريني، وفي أغلب الأمور الحياتية؛ في حالات العمل ومجالات الرفاهية والكماليات ..مما يعده – وفقا لهذا الباحث – دليلا على تشرب هذا الشعب بتلك الحضارة؛ لشدة احتكاكه بها!"[174].

واستقطب "الحقل المعجمي للمهن والحرف التقليدية ومسميات بعض أدوات العمل والصفات والجزاءات" (51) مفردة بنسبة (12 %) من عينة البحث؛ توزعت على (24) مفردة عائدة إلى الأصل المعجمي الإنجليزي و(17) مفردة عائدة إلى أصل معجمي فارسيّ و(7) مفردات عائدة إلى أصل معجمي هندي، و(3) مفردات عائدة إلى أصل معجميّ تركي ؛ مما يشير إلى تركز نسبة الاستقطاب حول تداولية المفردات والتعبيرات التراثية في هذا الحقل على تلك العائدة إلى الأصول المعجمية الإنجليزية، ثم الفارسية. ويمكن إرجاع أسباب ذلك إلى أن أدوات العمل، وتقنين أنظمته، واستيراد مسميات أدواته ومعداته، كانت ذات طابع إنجليزيّ ، بحكم الحماية البريطانية على إدارة مرافق العمل في شركة النفط، وتأثّر قطاعات المهنية والمالية والخدمات بأحكام العمل والجزاءات الصّادرة في عقود تلك الحماية التي استمرت حتى بدء العقد السبعيني من القرن العشرين. على أن ذلك لا ينهض دليلا على ما يذهب إليه أحد الباحثين في اللهجة الدارجة البحرينية[175] بالقول: "إن البحرين مقبلة على عصور نبذ من سيتلفظ بكلمات أجنبية واستثقاله..مع ما سيصاحب هذا التحول من نبذ عادات ألصقت بالشعب البحريني، وهي إلى زوال قريب!" وهو مما لم تتحقق فرضيته مع تزايد تداولية معربات لغة الجيل المعاصر من التعبيرات المزدوجة التركيب[176] والتي تشكل – خلاف ما ذهب إليه الباحث – ظاهرة تمس الهوية اللغوية الوطنية للشعب العربي في مختلف أقطاره؛ في زمن تغوّل التداول اللغوي المعولم، وغير المنضبط بضوابط التعبير السليم بقواعد اللغات الأم. مما يستدعي الاهتمام بإجراء دراسات ألسنية تبحث في أثر الممارسات اللغوية غير المنضبطة في فعالية التواصل الصحيح والنشط بواسطة اللغة الأم.

ويسجل "الحقل المعجمي الحقل المعجمي لمرافق البيت البحريني التقليديّ وبعض التجهيزات" النسبة الأقل في تراتبية استقطاب المفردات بـ(45) مفردة بنسبة (10.5 %) من عينة البحث؛ توزعت على (14) مفردة عائدة إلى أصل معجمي فارسيّ و(12) مفردة عائدة إلى أصل معجمي هنديّ و(11) مفردة عائدة إلى أصل معجمي إنجليزي و(7) مفردات عائدة إلى أصل معجمي تركيّ؛ بما يشير إلى توازن تركز نسب الاستقطاب في تداولية مفردات هذا الحقل حول المفردات ذات الأصول المعجمية الفارسية، والهندية والإنجليزية، فيما حظيت التداوليات المعجمية التركية في هذا الحقل بأقل نسبة استقطاب؛ وهو ما يفصح بالمقابل عن عدم توازن حضور الأنماط المعمارية

والتجهيزات المنزلية المستجلبة، في مقابل غياب الطابع المعماري الخليجي التقليدي وما صاحبه من تجهيزات تراثية، تحنّ الأجيال المعاصرة اليوم إلى استحضار دفء طابعه الأصيل، وتهفو بنوستالجيا حميمة إلى استرجاع تجليات رونق روح بساطته. وتقترح هذه الدراسة أهمية مقاربة هذا الحقل الجميل من تراثنا البحرينيّ - الخليجي من منظور إيكولوجية - اجتماعيّ يبحث في خصائص النظم المعمارية الخليجية التراثية، وعلاقتها بالبيئة المحلية، مع التركيز في نظم العيش طبيعة العلاقات الزمانية والمكانية الاجتماعية والنفسية والأنماط الذوقية ونظم معيشة التي نسجتها تلك العلاقات على مدى حقب التحولات التاريخية والحضارية في المنطقة.

وفي الختام يود الباحث التنويه بالتواصل العلميّ الجاد الذي أبداه الباحث القدير الأستاذ محمد أحمد جمال مشكورا، من خلال استدراكاته المعجمية على بعض مفردات الجزء الأول من هذه الدراسة [177] والتي رفدت إلى جانب اعتماد كتابه الموسوعيّ "معجم الألفاظ والتعبيرات الشعبية" مرجعا أساسا رافدا إلى حدّ كبير أفق تداولية هذه الدراسة، فله مني خالص الشكر والتقدير.

الهوامش :

1. البستاني، بطرس: «قاموس محيط المحيط: قاموس مطول للغة العربية» مكتبة لبنان، بيروت، لبنان:1998 :ص2.
2. صحيفة الوسط البحرينية " زمان البوليس والحرس الليلي» العدد(4032) المنامة، البحرين: السبت 21 سبتمبر 2013م.
3. (دريس) المسمى الشعبيّ الشائع المتداول لزي الشرطة حتى بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين(محوّ) عن كلمة«Dress»: اللباس في الإنجليزية.
4. (السوجري): مسمى السروال القصير الذي عرف به الجنود والشرطة (محوّ) عن كلمة «Soldier» الإنجليزية: الجندي، التي منها اشتق مسمى لباس الجنود الإنجليز. فترة وجودهم في الخليج:
5. صحيفة الأيام البحرينية «جولة في ذاكرة الشرطة البحرينية» (العدد: 7916) المنامة: البحرين ،12 ديسمبر 2010.
6. عبد الجواد، ابراهيم رجب:«المعجم العربي لأسماء الملابس» دار الآفاق العربية، جمهورية مصر العربية، (القاهرة: 2002) وفي: البستاني، بطرس: «قاموس محيط المحيط» مكتبة لبنان، بيروت:1998 :ص47.
7. (البدري): مسمي أحد أنواع البشوت الصيفية الخفيفة الذي يشبه البدر في نصاعة لونه. والتصغير «بشيت» في مقام التغني العتاب للتحبيب و التدليل.
8. جمال، محمد أحمد:» معجم الألفاظ والتعبيرات الشعبية» ديوان صاحب السمو الملكي الأمير خليفة بن سلمان آل خليفة، البحرين، المنامة: (د. ت) : ص 290.
9. جمال، محمد أحمد: المرجع السابق نفسه : ص 291
10. الحجامات: مفردها «الحجّامة» وهي تسمية شعبية كانت تطلق في اوساط المجتمع البحريني الستيني على نساء الشراشنة (غجر جنوب إيران) ممن امتهنّ تجارة «البگُشة» التي تحتوي مستلزمات النساء من الزينة التقليدية، مثل أبر الخياطة، والأمشاط، والحناء، والكحل، والمرايا الصغيرة..إلى جانب عمل الحجامة الشعبية، التي اقترن بها سبب تسميتهن .
11. البستاني، بطرس: مرجع سابق :ص47.
12. المالكي، نورعبد الله :" ألفاظ دخيلة ومعربة

في اللهجة القطرية" مركز التراث الشعبي لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الدوحة، قطر: 2000.
13. خليفة، علي عبد الله: «عطش النخيل – مجموعة شعرية بالعامية» (ط1) دار العلم للملايين : بيروت ، لبنان 7019:ص 65.
14. (Poplin: Thames& Hudson: The: Thames& Hudson Dictionary of Fashion and Fashion Designers (via Credo Reference):2007
15. البعلبكي، منير:" المورد: قاموس انجليزي-عربي" (ط:30) دار العلم للملايين ، بيروت لبنان : 1996، ص 702 .
16. المالكي، نورعبد الله :مرجع سابق.
17. (سروايل / صراويل) : جمع سروال معرّبة من كلمة «شلوار» الفارسية ومن تداولياتها الشعبية مصرّفة في تداوليات المثل الشعبي باسم مفعول في قولهم : «تر گص بلا صروال چِيف مصرولة»!.
18. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص157.
19. المالكي، نورعبد الله :مرجع سابق.
20. البعلبكي، منير: مرجع سابق، ص 497.
21. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص310.
22. المالكي، نورعبد الله :مرجع سابق.
23. (البزاز) : المسمى الشعبي البحريني لبائع القماش الخام «البزّ»: ورد في «لسان العرب» لابن منظور «البزّاز»: بائع البزّ وحرفته البزازة: مجلد (1)- جزء (3) : ص 274.
24. (الوار) مسمى شعبي لقياس «البزّ»(محوّ) عن كلمة «Yard» الإنجليزية ويجمع على «وارات» أو عن كلمة «أياره» الفارسية بمعنى الذراع أو المقدار.
25. الحنفي: الشيخ جلال: «معظم الألفاظ الكويتية»،مطبعةأسعد،بغداد،العراق:1964.
26. رينهارت، دوزي: «المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب» (ت) أكرم فاضل، وزارة الإعلام العراقية، بغداد: 1971م.
27. خليفة، خالد عبد الله: «فن العرضة من الفنون الاحتفالية في البحرين» مجلة الثقافة الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر،مملكة البحرين: (العدد 27) السنة السابعة، خريف : 2014، ص114 .
28. المالكي، نورعبد الله :مرجع سابق.
29. عبد الله، سوسن إسماعيل: «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين» مجلة الثقافة الشعبية الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر،مملكة البحرين (العدد3) السنة الأولى: خريف 2008 ، ص61.
30. (الزركشة): كلمة شائعة في عامية الحجاز تطلق على الأشياء الموشاة بالذهب تعبير من الفارسية مركّب من (زَرْ) بمعنى ذهب، و(كش) بمعنى وشى، المادة الأصلية لتعبير (كشيدن) بمعنى التمويه والوشي.
31. النداء الرتيب لمقايضي الخردة ممن ينتمون إلى أصول فارسية :«زري عتيق.. ماو عتيق ..من عنده خياش ؟!».
32. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص358.
33. يضرب في من يتزيّا بثوب من الزري متظاهر بالغنى، مع شدة معاناته من الفقر.
34. الحقب: الحزام الذي يلي حقْو البعير.. حبل يشدّ به الرحل في بطن البعير.. والحَقَب والحقاب: شيء تعلق به المرأة الحلي وتشده في وسطها والجمع الحقب» (ابن منظور: لسان العرب : مرجع سابق : جـ: 10:ص 936-937).
35. البعلبكي، منير:مرجع سابق، ص:843.
36. المالكي، نور عبد الله: مرجع سابق.
37. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق، ص: 386.
38. المدني، عبد الله:«التأثيرات المتبادلة ما بين اللغة العربية واللغة الهندية ولغات أخرى» صحيفة الوسط (صفحة فضاءات) العدد(2372) البحرين: 5 مارس 2009م.
39. (الچْريمبة) : تعبير فارسيّ لطريقة نسف الغترة الخليجية بلف ثناياها حول الرأس

وإرخاء طرفيها، اشتهرت به الأوساط الشعبية في بعض المجتمعات الخليجية وجنوب العراق، ومنطقة الأحواز العربية في إيران، وبعض مناطق سيناء بمصر، وتكثر نسفة «الجْريمبة» بين أوساط بين الحرفيين البحرينيين، من النخالوة والصيادين، وصناع السفن وغيرهم، في أثناء عملهم، وفي أوقات تخففهم في أثناء أوقات راحتهم.

40. أ.: محاضرات معرض الكتاب بالرياض: 30/3/2011م.
www.alukah.net/literature_language/

41. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 441: اللگن: وعاء معدني شبيه بالسطل والمفردة يونانية تكلم بها الأكراد والترك والسريان»- وفي ابن منظور: لسان العرب: مرجع سابق: جـ45: ص 4046(اللقن):معرّب «لكن» شبيه طست من صفر. وفي المعجم الأكديّ وردت بلفظ «لِكْنُو» lignu "أو Liknu :وعاء خشبي ومنها اشتقت اللفظة اليونانية «لگن»: في: حسين محمد حسين :صحيفة الوسط البحرينية، العدد(3591) 7 يوليو 2012.

42. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق: ص429

43. المرجع السابق نفسه: ص 437.

44. Oxford Concise Dictionary of English Etymology by T.F.Hoad: under the word musk.

45. عبد الله، سوسن إسماعيل: «عادات وتقاليد الزواج في قرى البحرين» مجلة الثقافة الشعبية (العدد3) مرجع سابق: ص 46.

46. آذرنوش، آذرتاش:" فرهنگي معاصر- قاموس عربي – فارسي «تهران نشرني»، إيران 1391: ص 235.

47. المالكي، نورعبد الله :مرجع سابق.

48. المرجع السابق نفسه.

49. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص31.

50. المسمى الشعبيّ للرياح الجنوبية الشرقية المشبّعة بالرطوبة التي تهب على البحرين خلال شهري أغسطس وسبتمبر من كل عام.

51. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص 122

52. الحربي ، صالح حمدان: «غناء غواصي اللؤلؤ» مجلة الثقافة الشعبية، أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر: السنة الخامسة (عدد16) شتاء 2012: المنامة، البحرين، ص60.

53. ابن منظور: لسان العرب : مرجع سابق: مجلد (1) جـ(4) : ص 267.

54. جمع كلمة «كشتة» (معرّ) عن الفارسية بمعنى «النزهة للترويح عن النفس» جمعتها العامة، واشتقت منها الفعل «يتكّشت» وتصريفاته منسوبا إلى جميع ضمائر الفاعلين.

55. دريول: (معرّ) كلمة «Driver» الإنجليزية. أبو حسين: لازمة شعبية للدلالة على التيمّن بزيارة مشهد الإمام علي في النجف الأشرف بالعراق.

56. ماجد نور الدين: «ثقافة البحر بأغانيها وأهازيجها في التراث الإماراتي والخليجي النهمة.. حداء البحارة في مواجهة الأهوال» جريدة الإتحاد العدد(17) مارس 2011 الإمارات العربية المتحدة: www.alittihhad.ae

57. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص119. ويراجع: يوسف الحجي: صناعة السفن الشراعية في الكويت» مركز البحوث والدراسات الكويتية: الكويت: 1998.

58. الذوادي، خليل ابراهيم: «ثقافة السالم خطر» صحيفة الأيام البحرينية (المقالات) العدد(8227) البحرين: 9 أكتوبر ، 2011م.

59. يعقوب، علي: «ألعاب ذلك الزمان» مجلة الثقافة الشعبية، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، العدد(33) السنة التاسعة: المنامة، البحرين: ربيع 2016، ص 12.

60. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص 493.

61. ابـن منظور: لسـان العرب : مرجع سـابق: مجلد (1)جـ (9): ص 730
62. صحيفـة الوسـط البحرينية:«نوافـذ مـن الذاكـرة: المحـرق والمنامـة حاضنتـان لـكل البحرينيـين بمختلـف طوائفهـم» العـدد(3473) البحريـن: 11 مـارس 2012).
63. عبـد العزيـز حمـزة يـؤرخ لطبعـة البـلاد القديـم مـن قصيـدة لـلا عطيـة الجمـري: صحيفـة الوسـط البحرينيـة، العـدد(3058) البحريـن: 20 يناير 2011.
64. اسـماعيل، حسـين: «الراديـو في البحريـن» صحيفـة الوسـط البحرينيـة، العـدد(197) البحريـن: 22 مـارس 2003م.
65. ذكـرى وفيـات أهـل البيـت(ع) في الوسـط الشـيعي البحرينـي.
66. يصومـع: بمعنـى يصـدر صوتا حـادا تعبير عامـي أصلـه فصيـح مشـتق مـن «الأصمـع» الـشيء الحـاد (ابـن منظـور، مرجـع سـابق، مجلد (4) جـ(28) : ص 2498 و(يصوهل) تعبـير عامي مشـتق من أصل فصيـح بمعنى: الصـوت الحاد: رجـل صاهل : شـديد الصياح. (ابـن منظـور : مرجع سـابق، مجلـد (4) جـ (28) : ص 2517.
67. زويمـر، صموئيـل: «رحـلات متعرجة في بلاد الابـل» (ت.أحمـد ايبـش) دار الكتـب الوطنية (سلسـلة رواد المـشرق العربـي) دار الكتـب الوطنيـة - هيئة أبوظبـي للسـياحة والثقافة : 2012م. - ص 99.
68. جمـع «ناتـوس»: كلمـة تطلـق عـلى الإحضاريات/ مذكرة اسـتدعاء الأشـخاص إلى مراكـز الشرطـة أو المحاكـم.
69. عـن مدونة فؤاد الشـكر بتـصرف :-www.in stagda.com>feshkar
70. ويـوازي مصطلح «التجَييكْ» مصطلح «ترَايْ» المعـرب عـن كلمـة «Try» الإنجليزيـة بمعنـى «يُجـرب ويختبر» والتي ترد في سـياق تسـمية اختبـار السـواقة في مثل قولهم «دخـل ترَايْ» ونجـح مـن أول «تـراي» ومـن تداولياتهـا اللاجتماعيـة الشـائعة إطلاقها عـلى اختبار كل شيء في قولهـم: «سـوِّ لـه تْـرَايْ».
71. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.
72. المرجع السابق نفسه.
73. السـعيدان، حمـد: الموسـوعة الكويتيـة المختـصرة(جـــ1) مؤسسـة الكويـت للتقدم العلمـي، الكويـت : 1993.
74. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص41
75. حنظـل، فالـح: معجـم الألفـاظ العاميـة في دولـة الإمـارات العربيـة المتحدة، مؤسسـة دار الفكـر للطباعة والنـشر، أبو ظبـي: 1977(في جمـال، محمـد أحمـد : ص 425)
76. المرجع السايق نفسه: ص 214.
77. المرجع السايق نفسه: ص 156.
78. المرجع السايق نفسه: ص 41
79. المرجع السايق نفسه: ص 43
80. المرجع السابق نفسه :ص 137-136
81. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.
82. الحمـد، سـعيد: «خواطـر مـن زمـن آخـر» الأيـام (العـدد (9497) : المنامـة، البحريـن : 10 أبريـل 2015.
83. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص340
84. أ. د. ف عبدالرحيـم: «محـاضرات معـرض الكتـاب بالريـاض» 30/3/2011م، مرجـع سا بق .
87. ورد تفصيل السـياق المكاني لتعبير «الدوبية» في الحقـل المعجمـي للأمكنـة من الجـزء الأول من هذه الدراسـة.
88. ورد تفصيـل تعريـف مصطلـح «الـزري» في الحقل المعجمـي للملابس والزينـة والعطور في هذه الدراسـة.
89. جمـال، محمد أحمـد: مرجع سـابق، ص:-170 171.
90. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.
91. جمـال، محمـد أحمد: مرجع سـابق:ص: ص 218 .

92. المرجع السابق نفسه :ص 171 .
93. المرجع السابق نفسه :ص: 172.
94. المرجع السابق نفسه :ص: 172.
95. المرجع السابق نفسه :ص375.
96. المرجع السابق نفسه :ص355.
97. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت : 1414هـ - حسين، أيوب: «من كلمات أهل الديرة»، مطابع مرآة الأمة، الكويت :1979.
98. المالكي، نورعبد الله : مرجع سابق.
99.ابن بطوطة، أبو عبد الله، محمد بن عبد الله بن محمدابن ابراهيم: «رحلة ابن بطوطة تحفة النّظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار» دار إحياء العلوم، (ج2) بيروت، لبنان: 1987، ص 427.
98. http://www.nizwa.com
99. قورة، حسين سليمان، «المواطن البحريني ومداخلة الألفاظ الأحنبية لهجته البحرينية» (ط1) المطبعة الحكومية لوزارة الإعلام، المنامة، البحرين: 1993: ص:89.
100. السنانير : جمع «سنُّور» أحد المسمات الشعبية البحرينية للقط (معرّ) عن «سِنَّور» الفارسية. ومن تداولياته الشعبية المجازية قولهم «السنور العود ما يتربى» وفي تداولية رمزية الاعتقاد الشعبيّ السائد في القط الذي يشبهون به حال ناكر الجميل في قولهم: «سنور ياكل .. ويدعي على أهل البيت بالعمى»!.
101. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص144
102. النّول: ويسمى «الكروة» : أجرة ركوب الأشخاص السيارة أو العبرة(السفينة) (محوّر) عن كلمة» ناولون» في اللغة اليونانية بالمعنى نفسه.
103. يرى جمال، محمد أحمد : ص295 أن اصلها من الفارسية مركبة من «با آب» وأنها منحولة عن أصل عربي ودخلت إلى الإنجليزية بمرادفها «Pipe».
104. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.
105. وزارة العدل والشئون الإسلامية والأوقاف:» نبذة عن التاريخ العدلي في البحرين» مملكة البحرين: http://www.moj.gov.bh/de-fault8e48.html?
106. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.
107. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص: 102.
108. المرجع السابق نفسه:ص 274.
109. عليه صدأ.
110. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 151.
111. زهير، عبد الأمير محسن: «دراسة في تطور ألفاظ اللهجات البحرينية في العقود التسعة الماضية منذ 1919 حتى 2011م»، الدار العربية للعلوم بيروت، لبنان: 2012: ص95.
112. المرجع السابق نفسه:ص 282.
113. المرجع السابق نفسه:ص 286.
114. المرجع السابق نفسه:ص 295.
115. برغش:عملة معدنية من النحاس الأحمر سكت باسم السلطان برغش بن سعيد سلطان عمان سنة 1881م تم تداولها في بعض دول الخليج إلا أن البحرينيين رفضوا التعامل بها.
116. البياسر: عند العرب قوم من الهند يؤجرون أنفسهم للحرب وقيل أبناء العرب المتولدين من أنهات هنديات: جمال، محمد أحمد: ص 155.
117. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 155 .
118. آذرنوش، آذرتاش: «فرهنگي معاصر» مرجع سابق: ص 28.
119. الحنفي، الشيخ جلال: «معجم الألفاظ الكويتية»، مطبعة أسعد، بغداد، العراق: 1964(في) جمال محمد أحمد:ص 229.
120. قورة، حسين سليمان: مرجع سابق:

ص:94.

121. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 156.

122. الحنفي، الشيخ جلال: «معجم الألفاظ الكويتية»، مطبعة أسعد، بغداد، العراق : 1964(في) جمال محمد أحمد:ص 229

123. أ. د. ف عبدالرحيم: «محاضرات معرض الكتاب بالرياض»: 30/3/2011م مرجع سا بق .

124. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 158.

125. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 137.

126. مصطلحا «دامن ويوش» أوامر من النوخذا في السفينة بتغيير اتجاهها: جمال: ص 233.

127. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص 262

128. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 337.

129. المرجع السابق نفسه:ص166.

130. تم استصدر الدينار البحريني ليحل محل الربية الخليجية في 7 أكتوبر سنة 1965م مشتملا آنذاك على فئات الأوراق النقدية 10 دنانير و5دنانير وودينار واحد ونصف دينار وربع دينار والمسكوكات المعدنية فئة 100 فلس، و50 فلس، و25 فلسا، و10 فلوس ، و5 فلوس وفلس واحد(النشرة الإلكترونية لمصرف البحرين المركزي(WWW.cbb.gov.bh)

131. يستحضر الرقم 16 في الثقافة العددية للأجداد بوصفه لازمة للتوكيد تحتاج الى بحث وذلك في مثل تداوليات النخالوة في قولهم على سبيل الجزم: « الجلّة ست/ طعشر گلة» (والگلة الوعاء الخوصي الذي لحفظ التمر) وفي تداولية الشتائم العامية بقولهم :«/كلب بن سطّعشر!».

132. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 170.

133. المرجع السابق نفسه:ص 364.

134. الصندوق: معربة عن الروسية وصلتنا عن طريق الفارسية معربة منذ القدم(شير، آدي: «معجم الألفاظ الفارسية المعربة» المطبعة الكاثوليكية، لبنان، بيروت: 1908 (في) جمال : محمد أحمد: مرجع سابق :ص 385.

135. وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية «المعربات عن الفارسية 2» مجلة دعوة الحق، العدد404 المملكة المغربية الرباط : يناير 2013م.

136. من التداوليات الشعبية التي ذهبت مذهب المثل الشعبي في التغني بجمال الفتاة البيضاء عند خطبتها بقولهم: «البياض بعين.. والخشم ربعة وثمين» (جمال، محمد، أحمد: ص 303.

137. جمال، محمد أحمد: مرجع سابق:ص 350.

138. سنجة عشرة: رقاقة صغيرة من المعدن مدموغة بالرقم عشرة توضع في إحدى كفتي ميزان الذهب؛ ويكون ميلها الرقيق جدا حسب سياق المثل مثل ميل الطربوش للأفندي الأنيق جدا!: Sawkat-elbialy-blogspot.com

139. وبوازيها في العامية البحرينية والخليجية والشامية صفة الزّكرتة (معرّ) عن كلمة «زكروت» التركية بمعني المتهندم (جمال، محمد أحمد: سابق، ص: 169.

140. الجمبازي : الشخص المتصف في تعامله بالدهاء والمكر (معر) عن كلمة «جان باز» الفارسية بمعنى جسد اللاعب اطلقت استعارة دلالتها على لعبة الجمباز المشهورة، فيما وظفت العامية البحرينية دلالة فنية اللعب لتسبغه على معنى التلاعب، واشتقت منها تعبير «الجمبزة والتجمبز»، والفعل وصيغة التعبير بالفعل «يتجمبز علينا» ويجمعها العامة ويؤنثونها على صيغة «جمبازيه!».

141. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر:

«مختـار الصحـاح»، دار المعـارف ، مـصر: 1973: ص 390.

142. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 392.

143. الخفاجـي، شـهاب الديـن: «شـفاء الغليـل فيمـا في كلام العـرب مـن الدخيـل» مطبعـة بـولاق القاهـرة: 1925(في) ج جمـال، محمـد أحمـد: ص 394.

144. التونجـي، محمـد: «المعربـات الفارسـية» مكتبـة لبنـان، بـيروت 1988.

145. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 409.

146. مـاي گروف : المسـمى الشـعبي لمـاء اللقاح المأخـوذ من گـرف النخلة (وعاء احتـواء الطلع فيها).

147. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص: 416.

148. المرجع السابق نفسه:ص 50 .

149. ابـن منظور: لسـان العرب : مرجع سـابق: مجلـد (40)جـ (5): ص 3523).

150. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 425.

151. عطيـة، رشـيد: «معجـم عطيـة في العامـي والدخيـل». دار الكتب العلمية، بيروت : 2003(في جمـال، مرجع سـابق : ص 433.

152. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.

153. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 428.

154. ابـن منظـور: لسـان العرب: مرجع سـابق، مجلـد (5) ج(34) ص3956.

155. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 215.

156. أ. د. ف عبدالرحيـم: «محـاضرات معـرض الكتـاب بالريـاض»: مرجع سـابق.

157. البعلبكي، منير: مرجع سابق : ص 540 .

158. المرجع السابق نفسه : ص 540.

159. حـورت كلمـة «Size» في اللهجة البحرينية إلى «سَـيْز» وتداولتهـا في سـياقات تعاملهـا اليومـي المعـرب عـن الإنجليزية وصفـا عاميا مرادفـا لكلمـة مقاس.

160. البخـت: الحـظ والنصيـب (معـرّ) عـن الفارسـية نحتـوا منها أسـماء العلـم «بخيت، وبخيتـة ومبخـوت، ومبخوتـه» وفي التعجـب بالنـداء من سـعيد الحـظ بقولهـم: «يابختـه- جنه البخـت» وقولهم للعتـاب أو النعي: «ياقلة بختي فيـك!».

161. عبـد الملـك، بـدر: «حركـة القوميـين العرب في البحريـن وعقـد الانبعـاث والتـلاشي- 27»، صحيفـة الأيـام، العـدد(9776) : البحريـن : 14 يناير 2016.

162. يـوازي اسـتخدام كلمـة «نمونـة» في المعنـى استخدام كلمة «رنگ» مهجنة عن الفارسية بمعنى «شـكل» والإنجليزيـة «Range» بمعنى«صنـف» بصيغتـي الإثبـات في تعبير"هالرّنـگ» والنفـي في «موهالرّنـگ» والاسـتفهام في قولهـم» هـذا ويـش رنكه؟ بمعنى ما شـكله؟ وفي الاسـتفهام الاسـتنكاري للتعجـب في مثـل قولهـم» ويش رنـكك انـت؟! وتجمـع عـلى «أرنـاگ» وتـرد في قولهـم» عندنـا منهم أشـكال و أرناگ» وشـفنا «أشـكال و أرنـاگ»!

163. جمـال، محمـد أحمـد: مرجـع سـابق:ص 466.

164. البزّاز: بائع الأقمشة الخام

165. المالكي، نورعبد الله: مرجع سابق.

166. «الجواليق» جمع «جولق» وهو الوعاء.

167. ابـن منظـور، مرجع سـابق: المجلـد الأول(جـــ6) : ص 662.

168. زهير، عبد الأمير محسـن مرجع سـابق: ص 38.

169. قورة، حسين سليمان: مرجع سابق.

170. زهـير، عبـد الأمـير محسـن: مرجع سـابق: ص 74.

171. مبخـوت، سـعد سـعود:«أصول لهجـة أهل البحريـن: دراسـة لغويـة تاريخيـة صرفيـة

نحوية»، مطبعة الهاشمي، البحرين: 1993، ص: ص-22 ص 211 .

172. المدني، عبد الله: «التأثيرات المتبادلة ما بين اللغة العربية واللغة الهندية ولغات أخرى» صحيفة الوسط (صفحة فضاءات) العدد(2372) البحرين: 5 مارس 2009م.

173. من بينها بدء استيراد السيارات سنة 1919، والتي بلغت بحسب إحصاء سنة 1925 (12) سيارة، مما حدا بملاكها الالتماس من الحاكم إصلاح الطريق المؤدية من العاصمة إلى الصخير جنوب البحرين، وصدور إعلان منع ركوب وتحميل الحمير في سوق المنامة سنة 1924، وعرض أول مسرحية بحرينية سنة 1925 وتأسيس أول مكتبة وطنية مقرها سوق القيصرية بالمحرق سنة 1929.. وما أعقب ذلك من دخول الكهرباء إلى مدينة المنامة سنة 1930م. وإعلان تدفق النفط لأول مرة في البحرين سنة 1932م متزامنا مع عام حدث هبوط أول طائرة في طريقها من لندن إلى الهند، وصدور إعلان قيادة «الموتر سيكل» سنة 1934 وإلزام مستخدمي «السياكل» بالسير في الشوارع العمومية، ومعاقبة من لا يحمل منهم فانوسا مضاء " فنر" بعد غروب الشمس! وفي العام 1936 وضلت البحرين أجهزة الراديو ذات القطعة الواحدة، بعد تفشي تكفير من يمتلكون أجهزة الراديو ذات الأريل، من قبل بعض الأهالي! حيث وصل عدد الأجهزة حسب إحصاء 1940(511) راديو .. وافتتحت أول سينما في البحرينباسم «مرسح البحرين» سنة 1937 فيما شهد العام 1940 افتتاح أول إذاعة بحرينية، و شهد العام 1941 افتتاح الجسر الرابط بين المنامة والمحرق، وافتتاح باب البحرين سنة 1949

174. زهير : 66.

175. زهير المرجع السابق نفسه: ص 108

176. من التعبيرات القائمة على بنية الحدث بالإنجليزية المقترن بلازمة فعلية قولهم: سو له طلب urgent – سوله 0rder – سوله adjust- اعطه chance- سوليه connection دبّل للشي double – عطني side هذا الشي temporary- وفي البنية القائمة على صيغة الصفة المنحوتة من الكلمة الإنجليزية في مثل: فلان منرفز nervous- فلان مدسچْر dis charge- سيارة second hand- هذا الشي / الشخص special: مميز موصى عليه.. وغير ذلك من التعبيرات المتداولة في معربات لغة اليوم المعاصرة.

177. من الاستدراكات المعجمية التي أبداها الباحث الأستاذ محمد أحمد جمال في اتصال هاتفي خص به الباحث: إرجاع الأصل الاشتقاقي لكلمة "الطابو" بمعنى المساحة إلى كلمة"Tap" التركية - ومفردة " أدب": بيت الخلاء إلى كلمة «أردب» بمعنى القناة التي يجري فيها الماء على وجه الأرض - ونسبة أصل «گراندول» إلى مسمّى «فندق كبير بالهند يوفر المومسات» خدمة لنزلائه» - وإرجاع اشتقاق كلمة «ميز» إلى «ميزا» التركية- و تأويل اشتقاق كلمة «رهش» الى صفة «رهيش» في العربية: التراب غير المتماسك، مستدلا على ذلك بأنها عائدة إلى تعبير «بش مك» الفارسيّ، بمعنى «الذي يشبه الصوف»- مع تصحيح اعتوار ما التبس في صياغة بنية تعبير «المهياوة» الذي حلّ سهوا محل تعبير «المهاود»؛ ليصبح بعد التصحيح: «إذا ولدتين نزّي .. واذا نزيتين تعلّمي المهاود».لذا لزم التنويه.

الصور :

* من الكاتب

www.facebook.com/pg/turczyki/photos/?tab=albums

الطقوس والممارسات العقائدية في المجتمع الشعبي
بولاية تبسة ودلالتها الاجتماعية
134
الوشم : الرمز والمعنى
144

(1)

الطقوس والممارسات العقائدية
في المجتمع الشعبي بولاية تبسة ودلالتها الاجتماعية

أ.صبرينة بوقفة – كاتبة من الجزائر

يعد الاهتمام بدراسة الطقوس والممارسات العقائدية من البحوث الأكثر شيوعا في حقل الدراسات الأدبية الشعبية وحتى الأنثروبولوجية وذلك نظرا لأهميتها باعتبارها مرآة عاكسة لقضايا المجتمع الشعبي في منطقة معينة، كما تعتبر أيضا حلقة وصل تربط بين تاريخنا الغابر في الزمن السحيق وبين حاضرنا ومستقبلنا، لذا كانت إشكالية البحث: ماهي الأصول التاريخية لمثل هذه الممارسات الاعتقادية؟، وما الدلالة الاجتماعية لها؟.

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، ارتأينا أن يكون موضوع البحث تحت عنوان: الطقوس والممارسات العقائدية في المجتمع الشعبي بولاية تبسة ودلالتها الاجتماعية معالجين فيه العناصر التالية:

- مفهوم مصطلح الطقس في اللغة والاصطلاح العام.
- أنواع الطقوس مركزين على طقوس العبور.
- طقوس العبور مفهوم المصطلح وأصوله التاريخية.
- أنواعها (الزواج - الختان-الموت)، متناولين في الأخير مفهوم المصطلحات وأهم المعتقدات التي لازالت تمارس في مثل هذه المناسبات ودلالاتها الاجتماعية.

وقد اتبعنا في ذلك المنهج التحليلي الوصفي المناسب لمثل هذه الدراسات والتي تتطلب الغوص في أعماق المجتمع الشعبي بالبحث والتقصي والملاحظة والوصف والتحليل وربط هذه الممارسات بأصولها الدينية الغابرة في الزمن السحيق.

مفهوم الطقوس

الطقوس في اللغة العربية جمع مفرده "طقس" وهو: "حالة الهواء باعتبار الصحو والمطر والحر والبرد إلى غير ذلك، ويطلق عند النصارى على شعائر الديانة واحتفالاتها"[1]، أما في الاصطلاح العام فهي عبارة عن: "مجموعة السلوكيات والأفعال والأقوال التي يقوم بها الإنسان بصفة متكررة يتفق عليها المجتمع، ذات علاقة بالدين والسحر والمعتقد الاجتماعي، يحدد العرف الاجتماعي دوافعها وأغراضها"[2] وترجع أصول هذا المصطلح إلى الكلمة اليونانية "taksis" والتي تعني نظام أو ترتيب، أما عن أنواعها فتنقسم إلى : طقوس العبور والسحرية والزراعية.....الخ.

طقوس العبور:

وهي تلك الممارسات المرتبطة بدورة حياة الإنسان وتتعداها إلى حياة أخرى، وتظهر في صورة الاحتفالات المتعلقة بالزواج والوفاة والختان أو الميلاد والبلوغ...الخ، أي الانتقال من حياة أولية لتتعداها إلى حياة أخرى جديدة لها صلة متينة بعالم الغيب والدين والمجتمع.

ويعود تاريخ المصطلح إلى سنة 1909 ميلادي حيث نشر الباحث الفرنسي أرنولد فان جنب (1873-1957) كتابه الشهير المعنون بـ"les rites de passages"[3] وترجمته: "طقوس العبور" عالج فيه مفهوم مصطلح المقدس والعلاقة الوطيدة بين الدين والسحر، ثم عرج في الفصول الأخرى إلى أنواع الطقوس وفق مراحل حياة الفرد بدءا بالولادة ثم الختان وصولا عند الزواج بمختلف مراحله من خطبة وعقد قران، ثم تحدث عن الموت وطقوسه معالجا في الأخير مجموعة متفرقة من الطقوس في مختلف بلاد العالم.

ويعود أصل ممارسة طقوس العبور إلى العصور البدائية الأولى والتي تعرف فيها الإنسان على ما يحيط به من قوى الطبيعة، كما تعرف على جسده وأعضائه التناسلية التي تدفعه إلى استمرار إنتاج النوع البشري والذي يمثل بدوره صورة من صور مثل هذه الطقوس، وقد وضح الباحث خزعل الماجدي في كتابه: "أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ" هذا النمط حيث "نرى مشهدين الأول لرجل وهو يطلق سهمه على طرائده، والثاني للمرأة وهي تمارس طقسا سحريا، وتظهر المرأة رافعة ذراعيها للأعلى لتطلق قوتها السحرية نحو الرجل عن طريق أعضائها الجنسية التي يربطها بأعضاء الرجل الجنسية خيط واضح"[4].

وتبقى هذه الممارسات ذات صلة وثيقة بديانات بائدة وأخرى سائدة اعتنقها الإنسان الأول وحافظ عليها عن طريق ممارسة مختلف أشكال طقوس

العبور وهو ما أكده الباحث ميرسيا إيلياد الذي يرى بدوره أن:"طقوس العبور تعود إلى أصل ديني عند الإنسان البدائي، فالإنسان المتدين يريد لنفسه وجودا غير متكون على مستوى طبيعي"[5].

وكمثال عن هذه الممارسات العقائدية أردنا - في هذا المقام - معالجة طقوس العبور متمثلة في "الزواج والختان والموت" وذلك بالغوص في عمق المجتمع الشعبي بولاية تبسة وبالبحث عن الدلالات الاجتماعية وأصول مثل هذه المعتقدات والطقوس.

الزواج:

يعرف الزواج في معاجم اللغة العربية على أنه:"الزوج خلاف الفرد، والزوج للمرأة البعل"[6].

أما في الاصطلاح العام فهو تلك الرابطة المتينة التي تجمع بين الرجل والمرأة ،تحكمها مجموعة من الأعراف والعادات والتقاليد،والهدف من هذه الرابطة هو تنظيم النسل واستمراره،كما يعرف أيضا على أنه: "علاقة مستمرة مقبولة اجتماعيا بين رجل وامرأة أو أكثر، وهي تسمح بالعلاقات الجنسية بينهما بغرض الأبوة"[7].

ولقد حث ديننا الحنيف على ضرورة الزواج الشرعي نظرا لأهميته على جميع الأصعدة الاجتماعية والصحية والفطرية...الخ، يقول تعالى في ذلك:"ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة، إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون"[8].

كما نادى رسولنا الكريم عليه أفضل الصلاة والتسليم في سنته الشريفة بضرورة زواج الشباب وذلك في أكثر من حديث وفي ذلك يقول: "من استطاع منكم الباءة فليتزوج"[9]، ويقول في حديث آخر: "تناكحوا تناسلوا فاني مباه بكم الأمم يوم القيامة"[10].

أما في مجتمعنا المحلي في منطقة تبسة وما جاورها فيعتبر الزواج رابطة مقدسة تجمع بين الأفراد والعائلات يتم فيه الاحتفال على مدى مراحل وأيام متتالية، وأولى هذه المراحل "الخطبة" بـ كسر الخاء - والتي تعتبر "عقدا تمهيديا لعقد الزواج يحدد فيها المهر ويتفق فيها على الشروط التي يتضمنها العقد"[11].

يقوم خلالها أهل العريس بزيارة إلى بيت الفتاة التي اختارها أن تكون شريكة له طوال حياته،وبعد القبول وتحديد قيمة المهر يحدد موعد العرس، ويكون في العادة بعد سنة أو أقل من الخطبة، حيث يتم التحضير لهذه المناسبة السعيدة على قدم وساق من كلا الطرفين وعادة ما تكون مدة الاحتفال ثلاثة أيام.

ففي اليوم الأول - الثلاثاء - يحضر أهل العريس الكباش وكل ما يتعلق بلوازم الغداء أو العشاء إلى أهل العروس، وكما جرت العادة وكما هو متفق عليه عند الكثير من المناطق المجاورة، وبعد صلاة العصر يقوم الرجال بالاتفاق على ذبح الأضاحي، وفي اليوم الموالي - الأربعاء - يتجمع أهل العريس مرة أخرى في بيت العروس مع إحضار مختلف الهدايا والحلويات والعطور والحلي ويسمى هذا اليوم ب: "يوم الحنة" وبعد الاحتفال والرقص بمصاحبة الضرب على الدف وحركات تتجاوب وأنغام الآلات الموسيقية تقوم والدة العريس أو إحدى قريباته بتخضيب يدي العروس بالحناء مع ترديد بعض الأغاني المتعلقة بهذه المناسبة السعيدة تقول[12]:

حني حني يا الحنايا والحنا جبناها حنا

والحنا جبناها حنا

يربطها سيدي وخويا بالصحا عليك وبالهنا

ما تبكيش يا لبنية ما تبكيش قبالي

ما تبكيش قبـــالي

وأنت لويزة وصافية وأداك ولاد حـــلالي

مشينا طريق طويلة وبكرا نصرتنا على العدو

هذا عرسك يا لبنية وعشرة في عينين لعـــدو

وفي اليـوم المـوالي – ويكون عـادة الخميس – تـزف العروس في موكـب إلى بيت الـزوج، وعند دخولهـا المنزل تـرش بمختلف أنـواع العطـور وماء الزهـر ثم تشـرب كأسـا مـن الحليـب، وفي عرس الشـاوية بمنطقـة "العوينـات" وتقع علـى تخوم الحدود الشـمالية لولاية تبسـة تسـتقبل العروس بوضع "الدهـان" على يدها اليمنى ثم تمسـحه عند مدخل البيـت وتسـتقبلها حماتها بقولهـا: "بالمال والذريـة مرت ولـدي عزيـزة عليا"، وعند جلوسـها في غرفـة الاسـتقبال يوضـع في حجرهـا طبق من الحبـوب كالقمـح أو الشـعير أو فتـات الخـبز أو عجينـة التمر.

أمـا في منطقتي بـئر العاتـر والشـريعة وتقعان جنـوب الولايـة فيوضع فـوق رأس العـروس طبق يحـوي رأس أضحيـة العـرس مطهـوا ومقطعـا إلى أجـزاء وهي تختار جـزءا دون النظر إليـه، فإذا أخذت العين بقيـت عزيزة عليـه كعينه، أمـا إذا أخذت الأذن فلابـد لها من سـماع كلامه...الخ، وفي مسـاء ذلك اليـوم يأخذ الزوج عروسـه ليختلي بها الخلوة الشـرعية، وتسـمى في المجتمـع الشـعبي بـ"ليلـة الدخـول" أو "ليلـة الدخلـة"، وأمـا عن هـذه الليلة فتحيطهـا هالة كـبرى وتعد طقس عبـور بامتياز، ينتقـل فيـه الطرفان مـن عالـم الشـباب والصبا إلى عالـم الأزواج والإنجـاب عـن طريـق أول اتصال جنسي لهمـا يثبت فيهـا العريس رجولتـه من جهة وتثبـت خلالهـا الفتـاة عذريتها من جهـة أخرى.

وفي صبـاح اليوم المـوالي – عادة يكـون الجمعة – ويسـمى أيضـا بـ"الصباحـة" يحضر أهـل العروس "الرفيـس والحلويـات" تجلـس الفتـاة في غرفـة الاسـتقبال مرتدية أجمل ما لديها من ملابس تقليدية وحلي، ثم يتقدم اخ زوجها الأصغر ويقوم بشـد نطاقها بحزام مـن ذهب ثم ينـثر الكمـون حولها.

وتبقـى دلالة هـذه الطقـوس ذات رمـوز دينية غابـرة في الزمـن السـحيق، فطقس نـثر الكمون والملـح درء للإصابـة بالعـين والحسـد، أما شـرب الحليب والدهـان والقمح والشـعير والتمر فهي رمز للخـير وتعبير عـن الخصوبة.

وبالنسـبة للحنـاء فلطالما كانـت ولازالت هذه المـادة في مجتمعنـا الشـعبي وحـتى العـربي رفيقة للأفراح والاحتفالات فبالإضافة إلى فوائدها الطبية كعلاج الأمراض الجلديـة والفطرية، تعتبر الحناء في يد العـروس نوعا مـن الزينة تضفـي عليها نوعا من الإشـراق والجمـال وذلك من خـلال مختلف النقوش الموجـودة على كفيهـا وأرجلها.

ولقد وضـع خزعـل الماجـدي نوعا مـن المقاربة بين مجموعـة من العناصـر (النار، الحيـوان، المعبد الكهفي، الصبغة الحمراء، الرسـوم) وربطها برحم المرأة يقـول في ذلك "فإذا تأملنا فيهـا لرأينا أن هذه العناصـر تبدو وكمـا لو أنها تشـكل عالـم الرحم عنـد المرأة"[13] حيـث يرى أن:

- النار تقابل دفـء الرحم.
- الحيوان يقابل الجنين.
- الكهف والمعبد الكهفي يقابل الرحم.
- الصبغة الحمراء تقابل الدم.
- الرسوم تقابل تشكل الجنين.

وفي مقـاربة مـنا أردنـا فيهـا الاقتراب مـن هـذه العنـاصـر التي تشـكل مخـتلف مراحـل الزواج السابقة الـذكر، وبـاعتبار أن الهـدف الأسـاسي من الأخير هو الإنجاب وتنظيم النسـل،

لذا كانت المقاربة كالتالي:

العناصر	عالم الرحم	الزواج
النار	دفء الرحم	عنصر أساسي يستخدم للطهي في العرس
الحيوان	الجنين	الكبش (أضحية العرس)
الكهف أو المعبد الكهفي	الرحم	بيت الزوجين
الصبغة الحمراء	الدم	الحناء
الرسوم	تشكل الجنين	نقوش الحناء

الختان:

جاء في معجم الصحاح للجوهري أن لفظة الختان مصدر مشتق من الفعل الثلاثي "ختن" و"ختنت الصبي من باب ضرب ونصر، والاسم ختان والختانة أيضا موضع القطع من الذكر"[14].

كما ذكر الباحث محمد فريد وجدي نفس المفهوم في دائرة المعارف ورأى أن الختان: "اسم من ختن الصبي وختن الشيء يختنه أي قطعه، أي قطع قلفته وهو عندنا من السنن"[15].

أما في الاصطلاح العام فالختان هو عملية إزالة الجزء الأمامي من العضو الذكري للطفل أو ما يسمى بـ"القلفة" وهي الجلدة الصغيرة الموجودة على مقدمة الذكر، ويعتبر الختان من السنة التي أوصى الرسول ﷺ باتباعها حيث روي عن سفيان قال الزهري: حدثنا سعيد بن المسيب عن أبي هريرة قال:

قال الرسول ﷺ: "الفطرة خمس: الختان والاستحداد ونتف الإبط وتقليم الأظافر وقص الشارب"[16].

ويعود تاريخ هذا الطقس إلى العصور البدائية الأولى حيث عرفته هذه الشعوب وممارسته في حياتها، وقد كان الشامان وهو من رجال الدين والكهنة قديما من يقوم بالإشراف على عملية الختان، كما لعب هذا الأخير "دورا أساسيا في طقوس التنشئة أو طقوس شعائر العبور، حيث يخضع فيها الصبيان الذين يصلون إلى عتبة الشباب إلى طقوس وشعائر قاسية يقومون بها الشامانان ويشرفون عليها"[17].

أما في الديانات الموحدة فيتعلق مفهوم الختان عند المسيح بطهارة الروح من كل شر وسوء، أما عند اليهود فيعتبر الختان حلقة وصل بين الإنسان والرب، وقد مارست هذه الطائفة الختان منذ بداية وجودها على وجه الأرض حيث ورد في الكتاب المقدس في الإصحاح السابع عشر أن: "أبرام – إبراهيم عليه السلام – اختتن وهو ابن تسعة وتسعين سنة، وفي حوار مع الإله يقول: "هذا هو عهدي الذي تحفظونه بيني وبينكم، يختتن منكم كل ذكر، فتختنون في لحم غرلتكم فيكون علامة عهد بيني وبينكم"[18].

أما في الإسلام فيرجع تاريخ الختان إلى حنيفية إبراهيم – عليه السلام – وتذكر بعض الأحاديث أنه اختتن بالقدوم[19] يقول عبد الرحمان: "حدثنا موسى بن علي قال: سمعت أبي يقول أن إبراهيم الخليل أمر أن يختتن وهو ابن الثمانين سنة فعجل فاختتن بقدوم، فاشتد عليه الوجع فدعا

ربه فأوحى الله إليه انك عجلت قبل أن تأمرك بالة، قال: يا رب كرهت أن أؤخر أمرك، قال: وختن إسماعيل وهو ابن ثلاث عشرة سنة، وختن إسحاق وهو ابن سبعة أعوام"[20].

وفضلا عن فوائد هذا الطقس الروحية، فله فوائد أخرى صحية تنحصر في الوقاية من سرطان القضيب، ولقد أثبتت العديد من الأبحاث أن "الأطفال غير المختونين يتعرضون لزيادة كبيرة في التهابات المجاري البولية"[21].

الختان في منطقة تبسة ودلالته الاجتماعية:

يطلق المجتمع الشعبي في منطقة تبسة لفظة "الطهور" أيضا على طقس الختان، وذلك على غرار كل ولايات الوطن الجزائري، بل وعلى غرار معظم الدول العربية ك سوريا ومصر، تونس والأردن...الخ.

والطهور مصدر الفعل الثلاثي "طهر" ويعني النقاء والنظافة فالمصطلح يحمل دلالتين: الأولى مادية وتعني نظافة الجسد مما يتعلق به من وسخ ودرن، والثانية معنوية وتعني طهارة الروح أو النفس من سوء الأخلاق.

ويعتبر الختان في منطقة تبسة بمثابة عرس أولي للطفل، حيث تقام الولائم وذلك بتحديد يوم الخميس كموعد للحفل، وفي البدء يقوم الرجال بذبح عدد من الأضاحي كل حسب قدرته المادية، أما النسوة فتقمن بتحضير أشهى المأكولات الشعبية المعروفة في المنطقة كالرفيس والكسكسي أو الشخشوخة.

وفي الليل تقوم والدة الطفل أو جدته بتجهيزه وتخضيب يديه بالحناء المرتبطة دلاليا بالفرح والاحتفال مع ترديد بعض الأغاني:

ديرولوا الحنة ديرولوا الحنة
آي ديرولوا الحنة لحبيب وليدنا
ديرولوا الحنة اليوم الليلة طهارتوا
واللبسة شحال واتاتوا خلاتوا وعماتوا
ديرولوا الحنة ديرولوا الحنة[22]

أما يوم الجمعة فيكون الموعد الأساسي للعملية، وقديما كان يستدعى "الطهار" وهو من يقوم بقطع القلفة من العضو الذكري للطفل، وفي غرفة خاصة يجهز الأخير كل أدواته ثم يؤخذ إليه الطفل مرتديا أبهى الملابس المتعلقة بهذه المناسبة السعيدة برفقة والده وأعمامه أو أخواله...الخ.

وفي هذه الأثناء ترتدي الوالدة حليها وخلخالها الفضي وتضرب بقدمها على الأرض محدثة بعض الرنات وذلك بغرض عدم سماع صوت صراخ طفلها جراء قطع القلفة مع ترديد بعض الأغاني حيث تقول:

طهر يا المطهر صح الله يديك
لا تجرح وليدي لا نغضب عليك
طهر يا لمطهر طهر في حجري
لا تجرح وليدي ودموعي تجري
طهر يا المطهر صح الله يديك
لا تجرح وليدي لا نغضب عليك
السنة غير طهارة
العام الجاي عريس
طهر يا لمطهر طهر بالمقص
يكبرلي وليدي ويركب على الفرس
طهر يا لمطهر طهر فوق القصعة
سايس لي وليدي وإذا كان نسعى
طهر يا لمطهر وجري الدم
وتزغرد لميمة ويتلموا بنات العم.
السنة غير طهارة
العام الجاي عريس[23]

وبذلك فالطهور "الختان" يعني وعلى المستوى المجتمعي ارتقاء الطفل من مرحلة أولية (الطفولة)

إلى مرحلة رئيسية مدرج ضمنها وهي مرحلة (الرجولة)، والختان بذلك أيضا يعد طقسا تأسيسيا بامتياز ينفصل فيه الطفل عن عالمه مولجا عالم الرجولة الذي يضفي له الشرعية والقدرة الكاملة على الاتصال الجنسي بالمرأة عن طريق الزواج باعتباره طابو محرما بالنسبة إليه في المرحلة الأولية (الطفولة).

ويمكن إجراء مقارنة بسيطة بين هذا الطقس وعالم الحكاية العجيبة، وكما رأينا سابقا ففي الأخيرة ووفق منهج بروب المورفولوجي تصور لنا الحكاية رحلة بحث البطل عن ضالته المنشودة مارا بمجموعة من الاختبارات والصعوبات والوظائف إلى أن يصل إلى آخر وظيفة في النظام وهي وظيفة الزواج ، كذلك يعتبر الختان بمثابة أول اختبار للطفل والذي يثبت من خلاله قدرته الكاملة على تحمل الآلام ليدرج بعدها آليا ضمن ما يسمى بالرجل الذكر، كما يعتبر في نفس الوقت بمثابة اختبار له ليصل إلى مرحلة الزواج وهي آخر وظيفة من الترتيب الوظائفي البروبوي.

الموت:

في تصورنا الديني الإسلامي تعتبر فكرة الموت المرحلة النهائية أو خاتمة كل مخلوق على وجه الأرض يقول الله عز وجل في كتابه العزيز: ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾[24]، ﴿إنك ميت وإنّهم ميتون﴾[25].

ولقد شكلت هذه الفكرة منذ بدايات الخليقة قلقا واستفهاما كبيرين لذا صاغ الإنسان الشعبي حولها وحول كل ما يتعلق بها ألغازا من مثل: "على حكة فيها خوك وفيها بوك وفيها سلطان الملوك" – المقبرة – أو"اللي محدر في الحدور لا يفرز انثى من الذكور"–المقبرة – أو"اللي باعوا رح فيه واللي شراه ماهو ليه، واللي ليه ماشافوش حتى بعينيه" –الكفن – كما صاغوا حولها أقوالا

(2)

سائرة من مثل: "رانا والموت ورانا" وأساطير وملاحم شعبية ضاربة في جذور التاريخ، وتستحضرنا في هذا المقام"ملحمة جلجامش" السومرية والتي صورت وعلى طول ألواحها الإثني عشر وأحداثها سعي الإنسان الدؤوب للوصول إلى الخلود، لكن في النهاية ينتهي به المطاف إلى المصير الحتمي على كل دابة على الأرض ألا وهو الموت.

وعلى مر العصور واختلاف الحضارات اشترك تصور الإنسان حول هذه الفكرة، فصور عالما خاصا بها أطلق عليه تسمية "العالم العلوي" أو"العالم الاخر" أو "حياة ما بعد الموت"، ففي العصر البدائي كانت الشعوب تعتقد أيضا بعودة الميت بعد وفاته، لذلك مارسوا مجموعة من الطقوس المتعلقة بهذه الفكرة ومنها أنهم "كانوا يكدسون من الحجارة على جسد الميت أو يربطونه بحبال متينة، وأحيانا كانوا يغرزون وتدا إلى صدره لكي يقيدوا الجسد إلى الأرض فلا يكون له فكاك منها"[26].

أما في الحضارة الفرعونية التي اشتهرت ببناياتها الشامخة الأهرامات الموجودة في منطقة الجيزة الواقعة جنوب جمهورية مصر العربية وهي في حقيقتها مقابر لأشهر ملوك الفراعنة (خوفو، خفرع، منقرع) حيث كانوا يدفنون مع الملك المتوفى كل ما يتعلق به من أغراضه الشخصية ظنا منهم انه بأمس الحاجة لاستعمالها في حياة ما بعد الموت.

أما في حضارة بلاد الرافدين – العراق – فلم يكن لهذه الشعوب تصور واضح حول فكرة الموت فقد كان يلف مصير الروح الغموض لذلك اعتقدوا أن الروح بعد مغادرتها الجسد تتيه في الأجواء ناقمة على الأحياء تحاول الإيقاع بهم.

وقد اتفق تصور المجتمع الشعبي بمنطقة تبسة مع البعض من هذه الأفكار والطقوس المتوارثة على مدى العصور والحضارات المتعلقة أساسا بالموت ومواكب الجنائز ونذكر منها: أن شرب الماء الذي غسل به المتوفى أو وضع القليل من تراب قبره على رأس احد أبنائه أو أفراد عائلته المقربين قد يهون عليهم الفاجعة، كما أن المرأة المتوفى زوجها تشق ثيابها من فرط حزنها عليه، وكان في ذلك للعرب عادة مثل هذه حيث كانوا "يزعمون أن المتحابين إذا شق كل واحد منهم ثوب صاحبه دامت مودتهما"[27].

وقد لاحظنا في بعض المناطق التابعة للولاية كبئر مقدم والماء الأبيض مثلا أنه في حالة خروج موكب الجنازة من البيت يوضع في مكان نعش الميت شمعتان وكأس من الماء اعتقادا منهم بعودة روح ذلك المتوفى إلى البيت لزيارة أهله.

ومن الملاحظ أن البعض من الممارسات الشعبية والمتعلقة بفكرة الموت قد ارتبطت في شقها الآخر بالدين الإسلامي وذلك بعد شيوعه واتساع رقعته الجغرافية، فبعد أداء صلاة الجنازة ودفن الشخص المتوفى يوضع على قبره كأس من الماء ليشرب منه كل حيوان ماربه، وتعتبر بمثابة صدقة جارية تضاف إلى رصيده من الحسنات. يقول رسول الله ﷺ: "إذا مات ابن ادم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية أو علم ينتفع به أو ولد صالح يدعو له"[28].

ولطالما كان الماء في مخيلتنا الشعبية وفي ثقافتنا العربية وحتى الغربية والدينية رمزا للحياة والانبعاث من جديد، ففي الدين الإسلامي يقول عز وجل: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾[29]، أما في معتقداتنا الشعبية العربية فلطالما كانت النساء قديما (زوجة، أم، أخت، حبيبة) وأثناء توديعها للرجل المسافر ترمي وراء خطواته كوبا من الماء وهو طقس تنصهر منه بؤرة من الدلالات الرمزية ومنها: أن يسلك طريقه بخير وسلام وتكون رحلته موفقة، أو الذهاب والعودة إلى المنزل آمنا.

الماء دلالة على الأمان:

ويحمل الماء في الثقافة الغربية نفس الدلالة فلطالما كان الغاليون[30] يستخدمون الماء المقدس لطرد السحرة "وإذا كان ثمة ميت وضع في بابه وعاء كبير مملوء بماء، وكل من يأتي للتسليم على العائلة الحزينة يرش نفسه بشيء من هذا الماء أثناء خروجه من بيت هذا الميت"[31].

أما في وقتنا الراهن فلقد تغيرت الذهنية وتغيرت معها البعض من هذه الأفكار التقليدية الساذجة نظرا للانفتاح المعرفي والحضاري، وفي هذا المقام يقول مالك بن نبي: "ببعض العادات التي كانت على شيء من البربرية بدأت تتغير فقد كان يدعو الشيخ سليمان في خطب الجمعة إلى نبذ الندب والعويل في الجنازات"[32].

ثم أردف قائلا: "وحتى مواكب الجنازات أضحت في أغلب الأحيان صامتة فلم يعد الناس ينشدون قصيدة البردة وراء نعش الميت"[33].

وفي الأخير يمكن القول أنه برغم التطور الحضاري والتكنولوجي الذي يعرفه العالم الغربي وحتى العربي في الوقت الحالي، لا زالت البعض من هذه المعتقدات راسخة في أذهان المجتمع الشعبي في منطقة تبسة حيث لا ينفك إلى ممارسة مثل هذه الطقوس وفي مناسباتها دون دراية بأصولها الدينية الغابرة في الزمن السحيق.

الهوامش :

1. بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1987،ص 553.
2. أحمد زغب: الفلكلور: النظرية والمنهج والتطبيق، دار هومة، الجزائر، 2015، ص 23.
3. Arnold ven genneb :les rites de passage édition A et J.Picard paris France 1981.
4. ينظر: خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997،ص 65.
5. مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا،1988،ص 137.
6. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 15،ص 129.
7. فاتن محمد شريف ويحي مرسي: مقدمة في علم الاجتماع الأدب، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص198.
8. سورة الروم: آية 21.
9. مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، دار طيبة، الكويت، 2006، ص15.
10. المرجع نفسه: ص17.
11. عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984، ص54.
12. رواية السيدة عزوز عائشة، منطقة العوينات، ولاية تبسة، السن: 61.
13. خزعل الماجدي: مرجع سبق ذكره، ص(53 – 54).
14. إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984،ص 72.
15. محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين،دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 648.
16. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري يشرح صحيح البخاري،دار الريان للتراث، لبنان، 1986، ص 153.
17. خزعل الماجدي: المرجع السابق ص51.
18. الكتاب المقدس: الإصحاح السابع عشر،دار الأسقفية، القاهرة،مصر، 1991، ص25.
19. القدوم: آلة حادة تستخدم للقطع.
20. ابن قيم الجوزية: تحفة المودود بأحكام المولود، دار عالم الفوائد، السعودية، (د.ت) ، ص (224 – 225).
21. محمد علي البار: الختان، دار المنارة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994، ص77.
22. رواية السيدة: حطابي الزازية، منطقة الشريعة، ولاية تبسة. السن: 70.
23. رواية السيدة: بن عرفة يمينة، منطقة بئر العاتر، ولاية تبسة،السن 75.
24. سورة العنكبوت: آية 57.
25. سورة الزمر: آية 30.
26. حبيب سعيد: أديان العالم،نشر الكنيسة الأسقفية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت)،ص 27.
27. الأب جرجس جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، ط3، 2005، ص 325.
28. مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري:صحيح مسلم، مرجع سبق ذكره،ص29.
29. سورة الأنبياء: آية 30.
30. الغاليون: نسبة إلى غاليا وهو اسم أطلق على البلاد الشاملة فرنسا وبلجيكا وايطاليا.
31. بيار كانافاجيو: معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا، تر: أحمد الطبال، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، 1993، ص265.
32. مالك بن نبي: مذكرات شاهد على القرن،

دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط8، 2015، ص 79.

33. المرجع نفسه: ص 125.

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم: رواية حفص، دار قباء،مكة المكرمة، السعودية، 2010.
* ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 15، ط1، 1979.
* ابن قيم الجوزية: تحفة المودود بأحكام المولود، دار عالم الفوائد، السعودية، (د.ت) ، (د.ط).
* أحمد بن علي بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح البخاري،دار الريان للتراث، لبنان، 1981.
* أحمد زغب: الفلكلور: النظرية والمنهج والتطبيق، دار هومة، الجزائر، 2015.
* إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984.
* الأب جرجس جرجس داوود: أديان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان،ط3، 2005.
* الكتاب المقدس: الإصحاح السابع عشر، دار الأسقفية، القاهرة، مصر، 1991.
* بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1987.
* بيار كانافاجيو: معجم الخرافات والمعتقدات الشعبية في أوربا،تر: أحمد الطبال،بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، 1993.
* حبيب سعيد: أديان العالم، نشر الكنيسة الأسقفية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).
* خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، دار الشروق، عمان،الأردن، 1997.
* فاتن محمد شريف ويحي مرسي: مقدمة في علم الاجتماع الأدب،دار الوفاء، الإسكندرية،مصر، ط1،2008.
* مالك بن نبي: مذكرات شاهد على القرن،دار الفكر المعاصر،بيروت، لبنان، ط8، 2015،ص 79.
* مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، ترجمة عبد الهادي عباس، دار دمشق،سوريا،1988.
* مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري:صحيح مسلم، دار طيبة، الكويت، 2006.
* عبد السلام الترمانيني: الزواج عند العرب في الجاهلية والإسلام،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1984.
* محمد فريد وجدي: دائرة معارف القرن العشرين، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د.ط) ، (د.ت).
* محمد علي البار:الختان، دار المنارة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994.
* رواية السيدة: عزوز عائشة،منطقة العوينات، ولاية تبسة، السن:61.
* رواية السيدة: حطابي الزازية، منطقة الشريعة، ولاية تبسة، السن:70.
* رواية السيدة: بن عرفة يمينة، منطقة بئر العاتر، ولاية تبسة،السن 75.
* Arnold ven genneb :les rites de passage, édition A et J.Picard, paris France, 1981.

الصور :

1. www.vitaminedz.org/photos/131/131329-tebessa-portesalomon.jpg
2. ar.wikipedia.org/wiki/تبسة#/media/File:T%C3%A9bessa-Porte_Caracala.jpg

(1)

الوشم :
الرمز والمعنى

أ. د. نورالهدى باديس – كاتبة من تونس

تعـددت التصورات النظريــة المتعلقة بظاهرة الوشــم واختلفــت باختلاف المناطق التي ظهــر فيها والشــعوب التي تبنتــه وحفلت به.

فهو ظاهرة إنســانية قديمة قدم التاريخ عرفتها شــعوب كثيرة ومارســتها بأشــكال تعــددت وجوهها واتفقــت الدوافع إليهــا في الحضارات القديمة علــى وجه الخصوص حيث يبدو الوشــم محملا باعتقادات الجماعــة وتصورها لطبيعة الوجــود والعلاقات بين الأفــراد داخلها،في وحدة مصيرهــم وعلاقتهم جميعا بمــا وراء الوجود .

ويبدو الوشم في منطلقه ظاهرة طبيعية تباشره عوادي الزمن حيث تفعل الطبيعة فعلها في وجوه الحياة المختلفة فتترك من آثارها ما يبدو شاهدا على هذا الفعل . وتبدو الطبيعة من هذه الناحية الواشم الأول الذي يبدع من فنون الندوب والخطوط وألوان الآثار ما يخلد فعلها فكأنها المبدع الذي يحرص على أن يؤبد أثره .ومن الطبيعة استوحى الإنسان الأول فكرة الوشم من حيث التصور والممارسة والغاية ومنها استنبط الأدوات التي جعلته يمارس رسومه الوشمية استجابة لنوازعه النفسية والاجتماعية المختلفة. لذلك نرى في نصوص كثيرة هذا الارتداد إلى الطبيعة في حديث الإنسان عن الوشم وفي تطرقه في غضون قوله للحديث عن فعل الطبيعة في الحياة.ومن هذه الناحية يمكن القول إن الوشم في أصله ظاهرة طبيعية وممارسة الإنسان له في محاكاته للطبيعة جعلته ممارسة اجتماعية وظاهرة انتربولوجية ونفسية محملة بالدلالات .دلالات لا يمكن أن نفصلها عن أبعادها تلك. فحديثنا عن الفرد هو حديث عن الجماعة . ومباشرتنا للحياة هي مباشرة لما وراءها . ومقاربتنا للظاهرة هي مقاربة لنسق تخاطبي يتجه من خلاله الفرد إلى ذاته أولا وإلى الجماعة من خلال ذاته. فكيف يمكن أن يقرأ هذا النسق ؟كيف نؤول دلالاته؟وإذا كان الوشم نسقا تواصليا ورسما مخصوصا محملا بالدلالة فلماذا يناهضه الدين وتنبذه بعض الأعراف ؟ وهل يناهضه الدين من أجل أشكاله التي يجسدها أم من أجل المعاني المحمل بها؟

وقبل أن نجيب عن هذه التساؤلات هل يسعنا أن نتحدث عن ظاهرة واحدة في الوشم؟أم هي ظاهرة تتعدد وجوهها؟هل يمكن أن نصنفه إلى دائم ومؤقت؟أم هو صنف واحد لايتعدد وهو الذي نجد تعريفه في المعاجم القديمة والحديثة والموسوعات الثقافية والفلسفية والاجتماعية المختلفة؟ هل يمكن أن نعد بعض ألوان الصباغة الجسدية كالحناء والنقوش المختلفة شكلا من أشكال الوشم؟لماذا تقرالاعتقادات الدينية والتقاليد الاجتماعية بعض وجوهه وتقاوم وجوهه الأخرى؟

في الوشم

إن التعريف السائد في الموسوعات العلمية يشيرإلى أنه الفن الذي يتمثل في وضع علامة ثابتة على الجسم تتم بغرز الجلد بالإبرة ثم وضع الصبغ عن طريق هذه الفتحات والجروح الناجمة عن الغرز ليبقى داخل الجلد الذي يتخذ لون الزرقة والاخضرارعلى مستوى الرسم(الاروس.Grand Larousse Universel .Vol ;14.P .10064). ويعد الوشم على جسم الإنسان نوعا من التعديل الجسماني في المجال الطبي والزخرفة والتجميل في المجال الفني. وقد يوضع قديماعلى جسم الحيوان لتحديد هويته أو هوية مالكه. والوشم موجود منذ أبعد العهود في جميع أنحاء العالم في كل أنحاء الكرة الأرضية تقريبا لا نكاد نستثني منه مجتمعا من المجتمعات إسلامية كانت أو غيرإسلامية قديمة أو حديثة."فهو ليس فقط زينة وحلية فيمكن أن يكون كذلك علامة تحدد الجنس والسن والانتماء لفئة معينة أو مجتمع سري أو مجموعة ما،لكنه يمتلك قيمة سحرية (...)وهو يعود إلى حقبة قديمة جدا"(Larousse .P.100645).

الوشم في الأفق العربي القديم:

إذا عدنا إلى المعاجم والأدبيات العربية يبدو الوشم أول ما يبدو ظاهرة طبيعية فأنت تقول: "أوشمت السماء:بدا منها برق، قال:

حتى إذا ما أوشم الرواعد

وأوشـم البرق لمع لمعا خفيفا،قال أبـو زيد :هو أول البرق حين يبرق، قال الشـاعر:

"يا من يرى لبارق قد أوشما" (اللسان، وشم)

فالوشـم من هـذه الناحية يبدو ظاهـرة طبيعية تتصـل بمـا يعـرض للسـماء عندمـا تتهيـأ للمطر فيلمـع الـبرق فيهـا خفيفا أو غـير خفيـف. ولعلنا لا نحتاج الإشـارة إلى إيجابية الظاهـرة في المخيال العربي ودلالتهـا علـى الحيـاة والخصـب يؤكـد ذلـك مـا يذهب إليـه ابـن منظـور عندمـا يقـول: ومنه قيل :"أوشـم النبـت إذا أبصرت أوله"(اللسـان، وشـم). فالوشـم تباشـير الخصب الـذي يبدو علـى الأرض وأمارات علـى الحياة المقبلة بنبتهـا وثمرها وديمومة امتـداد الحياة فيها.يتأكد هـذا المعنى عندما نلاحظ أن اللفـظ لا يطلق علـى ما يتبـادر ظهوره مـن ألوان انبعـاث الحيـاة في النبت والشـجر فحسـب وإنما أيضا علـى الثمار أوائل تشـكلها وعنـد نضجها. فعن ابـن الأعرابي "وأوشـم الكرم: ابتدأ يلـون(...) وقال مرة: أوشـم تم نضجه. وأوشـمت الأعناب إذا لانت وطابت"(اللسـان، وشم) وعلى هذا الأسـاس فإن "وشم" إذا ما تعلـق بالطبيعـة في حركتها الذاتيـة تنفتح علـى دلالات إيجابية قوامها الخصـب والنماء والخير والعطاء.فـلا عجب والأمر مـا ذكرنا أن تتخلص في بعض السياقات الشـعرية إلى دلالة مدحية خالصة ويصبـح الوشـم دالا علـى كـرم الأرومـة وطيب العنصر وحسـن الخلـق قال الشـاعر راثيا:

أقول وفي الأكفان أبيض ماجد
كغصن الآراك وجهه حين وشم

ويـروى البيت كمـا يقـول ابن منظور"وشـم ووسـم، فوشـم بدا ووسـم حسن"(اللسـان، وشـم).

وقد يتعلق الوشـم بالفتاة فيقال: "أوشـمت المرأة بدأ ثديها ينتأ كما يوشـم البرق"(اللسـان، وشـم). فهو يلوح بـين أن يكـون أولا يكون شـأن الأمر الذي لم يتخلـص إلى الكيان الواضح للعيـان وهو في كل الأحوال دال على النشـأة والحياة والنماء.ولعل عبارة الوشـم هنا لا تخـرج عن سـياق دلالتها عنـد تعلقها بالـبرق أو النبت أو الثمر. فكـل تغـير حاصل على أديـم ما، سـواء كانـت السـماء أو الأرض أو جسـم الإنسـان هو وشم.

وعلـى هـذا الأسـاس فنحـن حـين ننتقـل من الوشـم من حيـث هـو تفاعـل الطبيعة مـع ذاتها إلى مجـال يباشـره الإنسـان إزاء نفسـه وفعل يعمد إليـه في تعاملـه مـع جسـده فـإن الوشـم يتحقق في مظهريـن اثنـين، أولهما مسـتمر دائـم يصعب الخلاص منـه وثانيهما عرضي عابـر يمكن تجدده.

أمـا الأول فيمكـن إدراكـه بغـرز الإبـرة في الجسـم غرزا يشـمل مسـاحة محـددة يتحقق من خلالها رسـم معـين يقصده الواشـم ويرغـب فيه المستوشـم ثـم تحـشى المغـارز بالنـؤور وهـو دخان الشـحم فيخضر أو يزرق. ويتحقق الشـكل المطلوب على نحـو تـكاد تسـتحيل إزالته.

ويبـدو هـذا السـلوك مندرجـا ضمـن تصور معـين للجمـال والزينـة عنـد المـرأة العربيـة قبل الإسـلام وبعـده. فابـن منظـور يقصـره عليها فقد قال عند تعريفه الوشـم،عن ابن سـيده "الوشـم ما تجعله المـرأة علـى ذراعهـا بالإبرة..."(اللسـان، وشـم).

وكانـت الأمثلـة التي ذكرهـا متعلقـة بها ولم تتصـل بالرجـل ولو مـرة واحدة.

أمـا مواضـع الوشـم الـتي ذكرهـا صاحـب اللسـان من جسـد المرأة فهي تشـمل مواطن الفتنة والإغـراء الظاهـرة منهـا والخفية، فقـد ذكر قول لبيـد العامري:

كقفـ تعرض فوقهن وشامها

وقد سـبقه ذكر الذراع وعقبـه ذكر المعصم. واستشـهد أيضا بما أنشـده ثعلب من قول الشاعر:

ذكرت من فاطمة التبسما

غداة تجلو واضحا موشما
عذبا لها تجري عليه البرسما

ومن مواضع الوشم التي ذكرها اللسان "الاست" يقول:

"والمتشمة امرأة وشمت استها ليكون أحسن لها" (اللسان، وشم).

وليس خافيا أنه موضع تتجه من خلاله المرأة إلى راغب فيها حتى تزيده رغبة وتحاور مقبلا عليها حتى تجعل إقباله يتقد شهوة فالرمزية الجنسية التي ينطق بها هذا الوشم لا تحتاج دليلا.

وأما الطريق الثانية للوشم فإنها تتحقق من خلال النقش بالحناء وقد جاء في اللسان: "وفي حديث أبي بكر لما استخلف عمر رضي الله عنهما أشرف من كنيف وأسماء بنت عميس موشومة اليد ممسكته أي منقوشة اليد بالحناء (اللسان .وشم). وعلق الآمدي على قول طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

إنه الحناء" (الآمدي، الموازنة).

وسواء كان الوشم غرزا بالإبر أو نقشا بالحناء فقد كان باعثا لخيلاء المرأة واهتبالها بنفسها ودافعا لعجبها بجمالها وثقتها بفتنتها حتى ضربوا الأمثال وقالوا: "فلان أعظم في نفسه من المتشمة" وقال الباهلي: "لهو أخيل في نفسه من الواشمة" (اللسان، وشم). ولعلنا نرى أن الوشم حيثما كان فهو متصل بالحسن الذي تهفو إليه النفوس. تطمئن إليه صاحبته حتى تميس ميسا. ولا يمكن لذلك أن يكون لولم يكن الوشم ظاهرة تمثل قيمة في ذاتها. يقرها المجتمع ويسلم برمزيتها الجمالية. ولو لم يكن الأمر كذلك لما ضرب المثل في إعجاب الرجل بنفسه بالمتشمة كأن الأمر بالنسبة إليها يستند إلى سبب لا مراء في منزلته وبالنسبة إليه لا يحتكم إلا لأمر محمول عليها.

الطلل من حيث هو وشم

وقفنا في ما سبق عند ظاهرة الوشم من حيث هو دلالة على الحياة وانبعاثها وتجددها في حركة فعل تبدو معها الطبيعة واشمة سرمدية. لكن الوشم في مجال ممارستها متعدد الأدوار فهو عامل اندراس ومحو. يحول العيان الماثل إلى أثر دارس. لكنه وهو ينقض الحي ويحيل وجوده رسما، يبدع خط الشواهد التي تدل عليه .كأن غاية الطبيعة أن تشد عاطفة الإنسان من ناحيتين: تذهب بما يريد وتحرص على أن تؤبد ما يذكره به. منازل تعفو آثارها ورسوم تخلدها أبدا تأبيدا لعاطفة تهفو إليها. ولا تفلح عوادي الزمن ولا تقلبات الطبيعة في إزالتها. ومن هذه الناحية يبدو الطلل نتاج عاملين أولهما اجتماعي يتمثل في حياة الحل والترحال التي تسلكها الطبيعة وثانيهما فعل الطبيعة التي تتفنن في العبث بمنازل الأحبة تخلدها من حيث تذهب برسومها وتبعث الحياة فيها من حيث تجددها شاهدا على لقاء ودليلا على فراق وأمارة على دفق العاطفة واسترسالها.

وقد سبق أن أشرنا إلى بيت طرفة بن العبد وهو مطلع معلقته الذائعة الصيت:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

فقد ذكر الشراح والنقاد أن الوشم في هذا السياق هو نقش الحناء. وأنه خص ظاهر اليد لأن ذهاب الوشم منه أسرع. (الزوزني ، شرح المعلقات،ص.47). وهذا مذهب في الشرح معقول لأن خضاب الحناء يكون أول ما يكون جليا ظاهرا لا يخطئه البصر .ثم يأخذ في الامحاء إلى أن يزول تماما .ولقد اختار الشاعر من صيرورة زواله اللحظة السابقة لانعدامه تلك التي يلوح فيها الوشم كما يلوح البرق الخفي. فأنت تراه بعينك لكنه يفلت منك فلا تكاد تثبت حقيقته فهو بين الوجود

والعدم بين أن يكون أو لا يكون. وهذا يتحقق من الحناء وما شاكلها .أما الوشم الذي يكون من أثر الإبرة والنؤور فهو ثابت لا يمحى ولا يزول. وهو ما تفيده سياقات شعرية أخرى بصريح عبارتها وذلك مثل قول لبيد العامري :

وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبر تجد متونها أقلامها

أو رجع واشمة أسف نؤورها
كففا تعرض فوقهن وشامها

(الزوزني، المعلقات، ص91)

فقول لبيد هذا يبرز أثر السيول في إظهار معالم الطلل كأنها أقلام تجدد متون كتبها أو كأنه وشم يردده صاحبه ويجدده حتى يكون جليا كأوضح ما يكون .فالأطلال تبدو ماثلة تكاد تنطق بالحياة لذلك تغري الشاعر بمخاطبتها كأنه يخاطب حيا. وغير خاف تشبيه عمل السيول بالطلول لتجددها بعمل الأقلام في تجديد الكتابة أو عمل الواشمة في تجديد الوشم. وذلك جميعا يغري الشاعر بالكلام. فنحن في سياق تتساوى على صعيده وسائل في العبارة مختلفة، القلم والوشم ومشافهة الشاعر وكلامه وذلك عند قوله مباشرة:

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا؟
صما خوالد ما يبين كلامها

(الزوزني، شرح المعلقات، ص92)

فالوشم من هذه الناحية وسيلة تعبير أو بعبارة جاحظية وسيلة بيان. وليس خطاب الشاعر لها إلا استجابة للدور البياني الذي يضطلع به الوشم. ويؤكد هذا المنحى في التأويل ما تذهب إليه المعاجم العربية من أن "الوشمة" تعني الكلمة. وفي حديث علي كرم الله وجهه "ما كتمت وشمة أي كلمة" (اللسان، وشم).

ولعل الوقفة الطللية في أطوار الشعر العربي كله لا تخرج عن هذا الضرب من المحاورة الذي عبر عنه لبيد. محاورة بين طرفين متكلم وصامت أو فصيح وآخر لا يبين له كلام. إن هو إلا خطاب يتبادر من خلال الطلل وشما جددته عوامل الطبيعة ورددته كأنها ترفع اللبس عن الدلالات التي ينطق بها، يلتقطها الشاعر ويدرك فحواها .فقد نسجتها السيول وعوامل الطبيعة الأخرى ووشتها فجعلتها كبرد منمنم كل حركة فيه تذكر العاشق بما مضى مع الأيام ولم يعد يتسع له إلا أن يستعيدها ذكرى :

فلم تدع الأرواح والماء والبلى
من الدار إلا ما يشوق ويشغف

لذلك كان بكاء الشاعر في الوقفة الطللية جزءا من المحاورة وأداة أخرى في التواصل كأن القول وحده لم يكن كافيا:

هب الدار ردت رجع ما أنت قائله
وأبدى الجواب الربع عما تسائله

أفي ذلك برء من جوى ألهب الحشا
توقده واستغزر الدمع جائله

هو الدمع موقوفا على كل دمنة
تعرج فيها أو خليط تزايله

(البحتري، الديوان، ج.3ص.632).

الوشم: سمة جماعة

يذهب بعض الباحثين إلى أن الوشم مرتبط بمعتقدات جاهلية قديمة.

فهو كما يقول "يعود إلى تاريخ موغل في القدم فيرى الأنتروبولوجيون أن الوشم الذي يزين به الريفيون أيديهم وصدورهم وشفاههم ووجوههم...،يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون في حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويخشون فيها من بعض مظاهر

الطبيعة كالموج والرياح والمطر والرعد. ويقودناهذا كله إلى أن الوشم ظهر في المجتمعات الطوطمية التي تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمه الخاص وهو عبارة عن نوع حيواني أو نباتي أو أحد مظاهر الطبيعة التي ترتبط بها هذه العشيرة وتتخذها رمزا لها" (مراد، فن الوشم، الثقافة الشعبية، العدد3، 2008).

وقد ربط الكاتب صورة الطوطم بالرمز الذي تتخذه العشائر والقبائل القديمة دلالة على نسبها وعراقتها: "ومن ثم نرى الرمز الطوطمي للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رؤوسهم وأسلحتهم وخيامهم وتوابيت موتاهم وماتملكه من حيوان ومتاع... هذا ولا يزال للطوطم الفردي رواسب كثيرة في الأمم المسيحية. يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسين وقد جرت العادة في بعض الأمم الأوروبية أن تغرس الأسرة شجرة يوم أن يولد لها وليد وتحيط هذه الشجرة بعناية كبيرة وتعتقد أن مصيرالطفل معلق بمصيرها. كذلك كان العرب أيام الجاهلية آمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريدا باكيا معولا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويطل دمه وهذا الطير يسمى بالهامة وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تستريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ولهذا قال شاعرهم:

حتى تقول الهامة اسقوني

(مراد، 2008، الثقافة الشعبية، العدد 3، ص.68).

أشار الدارس إلى أن تصور العرب لطائر الهامة مرتبط في مخيالهم بفكرة الوشم تصورا وممارسة. ولئن أشارت بحوث عديدة إلى أسطورة الهامة وكانت في مجملها عالة على الأستاذ محمد عجينة فإنها لم توضح طبيعة هذا الارتباط بين الوشم والهامة. وهي فكرة تظل في تقديرنا في حاجة إلى مزيد الدرس حتى يقوم الدليل عليها.

ولعله من المهم أن نشير في هذا السياق إلى أن القبائل القديمة قد انتبهت إلى ظاهرة الوشم عند خروج الدماء من جسد الإنسان وامتزاجها ببعض عناصر الطبيعة الأخرى لتستقر على الجسد سمات وأوشاما لا تزول. ولعل بعض الرسوم التي تتشكل على الجسد من الدم المسفوح رسخت الاعتقاد لدى العرب القدامى بأنها أمارة على الصدى أو الهامة التي تظل أبدا ظمأى لا تستريح إلا بعد أن يؤخذ بثأر الميت. فيكون دم بدم. ومن هذا المنطلق فإن الخطاب الشعري يتحول في بعض الأحيان ليس إلى وعيد المخاطب بالموت وتهديده فحسب وإنما يتجاوزه إلى ما بعد موته فيكون القتل أبديا متجددا لأن الهامة تظل صادية أبدا عطشى لا تعرف الراحة. فكأن الهامة من هذه الناحية وشم استقل عن جسد صاحبه يخلد لحظة الموت ويؤبدها.

قال ذو الإصبع العدواني :

ولي ابن عم على ما كان من خلق
مختلفان فأقليه ويقليني

فإن ترد عرض الدنيا بمنقصتي
فإن ذلك مما ليس يشجيني

يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي
أضربك حتى تقول الهامة اسقوني

(الديوان، 1973ص.ص.92،89) وهو تهديد بعقاب يتجاوز الموت إلى ما بعده.

الوشم بين الكتابية والشفاهية

الرمز وتأويله:

ولئن كان الوشم قديما يتراوح بين القيمة الجمالية والتعبير عن الانتماء القبلي فإنه اليوم يتراوح بين التعبير عن الحرية والبحث عن الهوية في مجتمعات يعيش الفرد فيها أزمة هوية. فقد عرفت المجتمعات الحديثة في الغرب على وجه الخصوص انطلاقة جديدة لهذا الضرب من السلوك التعبيري وراج بين أوساط الشباب والكهول باعتباره ليس فقط موضة ونزعة شبه جماعية في العبارة عن الحرية وإنما باعتباره خطابا تعجز الخطابات التقليدية عن الإيفاء بدلالته. وبصرف النظر عن الدوافع الشخصية لهذا السلوك، باعتباره سبيلا إلى تخليد ذكرى حبيبة أو اسم حادثة هامة عاشوها أو مروا بها أوتمردا على أوضاع معينة أوانبهارا بفنان وضع نوعا معينا من الوشم فأرادوا تقليده، وبصرف النظر عن كل ذلك فإن الوشم في المجتمعات الحديثة يبقى نزعة فردية أو جماعية ضيقة في العبارة تتجاوز حدود الدول والأقاليم و الثقافات الخاصة . لذلك نرى أوشاما بعينها تنتشر في أوساط معينة في مناطق مختلفة من العالم. ويمكن أن نذكر مثلا بالضجة التي صاحبت وشم أحد مشاهير لاعبي كرة القدم وهوالبرتغالي رونالدو نجم ريال مدريد الإسباني وما أثاره من جدل كبير بين عشاق هذا النجم لمعرفة مايرمز إليه ذلك الوشم الذي التقطته عدسات المصورين وانتشر في كل مكان. وقد أثار الكثير من التأويلات. وبعد أن قلده الكثيرون في مناطق مختلفة من العالم تبين أن تلك الوشمة ليست سوى وشم للأطفال تتم إزالته بالماء والصابون. وبصرف النظر عن الاعتبارات الأخلاقية التي تعد هذا النوع من السلوك شكلا من أشكال ضعف الشخصية التي تدفع أفرادا إلى التشبه بالنجوم وتقليد حركاتهم المختلفة فإن الظاهرة حرية بالدرس من حيث هي ظاهرة تخاطبية متعددة الدلالة لأن حركة التقليد والمحاكاة انطلقت من تأويلات مختلفة للوشم فكل واشم قرأه بطريقة مخصوصة وانطلق من إدراك معين لدلالة الوشم باعتبار ثقافته الشعبية ومخياله الجمعي ومراعاة للنزعة الجماعية المعاصرة على نحو ما .فالوشم واحد والتأويلات لا تحصى كأنه كتابة تتولد معانيها بتعدد قراءاتها وليس بالضرورة أن تلتقي تلك التأويلات مع قصد صاحب الوشم .تماما كما أنه من الحتمي أن لا تلتقي قراءة نص إبداعي ما مع مقاصد صاحبه. ومن هذه الناحية يمكن اعتبار الوشم ظاهرة من مظاهر الكتابة ،لكنها ظاهرة مخصوصة تمتد على جسد حي .فهو نص باق مع الأيام ما بقي الجسد نابضا بالحياة. فإن أدركه الموت مات معه خطابه وهنا تلتحق الكتابة بالمشافهة حيث تنعدم اللغة بمجرد التلفظ بها تماما كما يندثر الوشم بمجرد أن يبلى الجسد ويندثر. وإن كان الخطاب الشفوي يمكن أن يتناقل ويخزن في الذاكرة بواسطة الحفظ فإن غياب الخطيب بشخصيته وثقافته يغيب الكثير من سحر النص ومزيته كذلك الوشم يرتبط بصاحبه ويتماهى وشخصيته ولكنه مهما حاول أحد تقليده فإنه سيظل باهتا غريبا فاقدا

لخصوصيته التعبيرية وشخصيته الدلالية. وهو قابل لأن يكون خطابا دلاليا يقرأ وفق النظرية الإشارية أو السلوكية تلك القائمة على المثير والاستجابة أوالسياقية فيصبح الوشم من هذه الناحية محفزا على سلوك معين قد يختلف باختلاف العلاقة بين الحامل للوشم والمبهور به أو المزدري له.والثابت أن تناول الوشم في بعده التخاطبي اللساني قد يكون من مقاربات عدة رأى بعض الدارسين : "أن دراسة البعد التخاطبي للوشم لسانيا يكون أكثرجدوى باعتماد إحدى هاتين المقاربتين :

- المقاربة النحوية بالمفهوم الواسع للنحو لا بالمفهوم الضيق الذي يقصر النحو على الإعراب. والنحو في هذه المقاربة نظام شامل متعال على الإنجاز باعتباره تجريدا له.
- المقاربة الثانية وهي مقاربة عرفانية نعتمد فيها نظرية "الإفادة " la PERTINENCE لصاحبيها سباربار وولسن Sperber&Wilson وهي نظرية لسانية عرفانية ملائمة لجميع أشكال التخاطب اللفظية وغيراللفظية تسعى لوضع أسس نظرية لعملية التأويل الدلالي"(باديس، الأسس التخاطبية في الوشم، مقاربة لسانية، الثقافة الشعبية 2013ص.120).

والثابت أن معظم المقاربات التي تناولت الوشم بالدراسة والتحليل لسانيا نفسيا أو تاريخيا أو أنتروبولوجيا أو جماليا فنيا تشترك جميعا وتتفق في كونه ظاهرة حرية بالدرس وقابلة للتحليل من زوايا عدة مازالت إلى اليوم تتفاعل ويثري بعضها البعض.

لكن السؤال هل الوشم العام الذي تمارسه القبيلة كأن يكون طوطما أو الرموز التي تتخذها البلدان تمييزا لهويتها الوطنية كالديك بالنسبة لفرنسا والصقر بالنسبة لعدد من الدول ،هذه الرموز العامة إذا ما تبناها الشخص الفرد هل تكون مجرد كلام (Parole) داخل نسق عام يوازي اللغة (Langue) في الخطاب البشري ومن ثم تكون الممارسة الجماعية هي بمثابة اللغة في حين أن الممارسة الفردية هي بمثابة الكلام؟ (بارت ،مبادئ في علم الدلالة،1986.ص.35). نحن نميل إلى أن كل ممارسة فردية من هذا القبيل إنما هي نهج فردي يندرج ضمن نسق عام ومن هذه الناحية يمكن القول إن الوشم شأنه شأن كل نظام علامي يمتاز بمظهر خاص يعبرعن الفرد ومظهر عام يعبرعن الجماعة وعلى هذا الأساس ومن هذا المنطلق نجد جهودا معينة في قراءة النماذج المختلفة للأوشام التي تتخذها فئات مختلفة من الناس ونجد مواقع مختصة تقدم قراءات مختلفة للرموز التي تتخذها هذه الأوشام.

ومن هنا نعود للسؤال من جديد: هل هو ظاهرة عابرة للأماكن والأزمنة؟ أهو ظاهرة كتابية باعتباره علامة قابلة للقراءة ككل لغة وككل نظام علامي محدد؟ أم هو ظاهرة شفوية تحمل داخلها موروث شعوب وخصائص فئات ومخيال أمم وذاكرة أفراد؟

ويعنينا من كل ذلك أن ننظر إلى هذه الظاهرة باعتبارها ظاهرة تجمع في الآن ذاته خصائص المشافهة وخصائص الكتابة. هي ظاهرة قديمة حديثة لم تندثر على مر الأزمان وإنما هي ظاهرة تتطور وتظهر في أشكال عدة وبمواصفات جديدة تجعلها قابلة لقراءة متجددة تتجاذبها آراء مختلفة ومتناقضة أحيانا (Bourdieu.Ce que parler veut dire1982.P.103.105).

ويعنينا في هذا المقام على وجه الخصوص أن ندرس الأسباب التي جعلت الوشم ظاهرة اجتماعية حاضرة في الممارسات الشعبية لم يستطع المقدس أن يخرجها من الضمير الجمعي. فظلت ماثلة حاضرة بقوة تتوارثها الأجيال بعضها عن بعض رغم النص الديني الذي يدعو صراحة لتحريمها في المجال الإسلامي على وجه الخصوص.

فهل القدرة التعبيرية للوشم وإيفاؤه بدلالة لا تقدر عليها الأنظمة العلامية الأخرى هي التي جعلته ظاهرة شعبية متعالية على المقدس. كأنها هي نفسها باتت ظاهرة مقدسة عابرة للزمان والمكان، ثابتة رغم تحول العقليات وتعاقب الحضارات؟

الوشم رسما مقدسا

سبق أن أشرنا إلى أن الوشم يتخذ رمزية تخاطبية في مقامات عديدة ذكرنا منها الرمزية الجنسية باعتبار الوشم مثيرا ومحفزا كذلك في المقام الطللي أشرنا إلى البعد التواصلي بين الواقف على الطلل ورسوم الطلل نفسها فكلاهما "يقول" وإن كان أحدهما يفقه قول الآخر أما الطلل فهو قائل لا يدرك دلالة ما يسمع. فهي كما قال لبيد:

صما خوالد لا يبين كلامها

ورغم الأهمية الجمالية للوشم في القبيلة العربية أو غيرها فإن الأهمية التواصلية تبدو في تقديرنا مقوما جوهريا من مقوماته يؤكد ذلك ما نجده في القبائل الإفريقية من أهمية ليس في التخاطب فحسب وإنما أيضا في العهود التي تقوم بين العشائر والأفراد.

فالوشم يقوم مقام الكتابة في تحرير العهود وفي التواصل بين عالم القبيلة الحي والعالم الروحاني الماوراي.

وإنه لمن المهم أن نذكر بالترابط العميق في الحياة العاطفية والروحية للقبيلة الإفريقية بين الوشم والقناع .

فقد عرفتهما الكثير من القبائل الإفريقية واعتبرتهما وسائل تواصل وتفاهم ترسل إشارات إلى كل من ينتمي إلى ذلك المجتمع أو تلك القبيلة ليقرأ من خلالها أفكاره ومواقفه. فأنواع الخدوش هي التي تميز قبيلة عن أخرى وعرق عن آخر وتختلف الندوب من قبيلة إلى أخرى فقد تكون طويلة أفقية في وجه المرأة أو الرجل وتعد سمة جمالية للمرأة ومن علامات القوة والرجولة بالنسبة للرجل. فقد اعتقدت القبائل البدائية الإفريقية طويلا في عالم الأرواح وكان سبيلها لإرضاء هذا العالم هو هذا الألم الذي تكابده وهذا الدم الذي ينزف في سبيل تجاوز كل ما هو مادي بشري إلى عالم مقدس روحاني. وكل دم ينزف في عملية الخدش أو الوشم هو نوع من العهد بين كل أفراد القبيلة الواحدة على الاتحاد والانتماء. (Larousse; Vol; 14; P, 10064) وفي ذلك اعتقاد بأن هذا الألم هو الذي يخرج الأرواح الشريرة من الجسم ويقضي على المدنس والسحر وكل ما يرتبط بالزائل العابر: "فالدم له صفة العهد الذي لا يجب

نقضه. وهذا نجده في قبيلة "الأزاندي"التي تقع في قلب إفريقيا و تمتد على رقعة ثلاثة أقاليم سياسية. هي جمهورية السودان وجمهورية الكونغو الديمقراطية وجمهورية إفريقيا الوسطى. فإذا اتفق شخصان من "الأزاندي" على أن يتعاهدا على الصداقة بينهما عن طريق الدم، ينتزع كل واحد منهما سكينه يجرح به صاحبه في بطنه فوق الصرة لأن الروح قريبة من هذا المكان لذلك فإن عقاب الدم حينئذ يكون أقسى على الخائن منهما" (عباسي ،الوشم لدى قبائل إفرقيا الوسطى ،الثقافة الشعبية 2011 عدد 13 ،ص.85) ومن هنا نفهم أيضا دور الأقنعة الإفريقية التي كانت بوابة الإنسان الحي إلى عالم الروح والعوالم الخفية التي تسكنها الآلهة أو أرواح الأسلاف وهي حارس القبيلة الأكبر تحميها من كل شر يمكن أن يحدق بها. وتمثل مصدرا للقوة والشفاء .ويرى فيها المريض علاجا للأدواء التي قد تصيبه فمن يرتديها فهو سيد وقادر على شفاء المريض بالخدوش والوشم .وكل شكل من أشكال الألم الذي قد يصيب الجسد يكون ضمانا له للقضاء على المرض والشر الكامن فيه." ففي قبائل أثيوبيا يمتحن سيد القبيلة بامتحان قاس. فهو بعد أن ينصب سيدا للقبيلة فإن مهمته هي أن يجلب إلى القبيلة الأمطار لتهطل فوق حقولها ،إذ يتوجب عليه أن يتقدم لاختبارات جسمانية قاسية كإحداث رموز ونقوش في جسده عن طريق الوشم والخدش ،هذه العلامات والرموز هي بالنسبة لهم تجلب الخير والحظ للقبيلة" (عباسي ،الوشم لدى قبائل إفريقيا ،الثقافة الشعبية ربيع 2011 ص.93).وكلما تحمل الشخص الألم أكثر فأكثر كان أكفأ للاتصاف بكلمة السيد وحتى عندما يموت فإن كل الأوشام والخدوش التي كانت على جسده تنقل للقناع ويتم تقديسها في مقامات احتفالية تستدعي بفضل القوى السحرية الكامنة فيها حسب اعتقادهم الجانب الروحاني الغائب.

ولا يمكن الحديث عن الوشم دون ذكر الألم الناجم عنه لعدم استعمال مواد مخدرة تسكن تلك الآلام فالألم "هو الغاية المنشودة التي تتحول في لحظة معينة إلى لذة ونشوة ،لذة الانتصار على هذا الألم والنشوة بإظهار الشجاعة والقوة والرجولة أمام الآخر وخاصة الجنس المقابل" (عباسي 2008 ص.90).

بعد أن كان الوشم خطاب جماعة عرقية أو قبلية منغلقة بشكل أو بآخر على نفسها فقد يبدو اليوم نزعة فردية في العبارة ولكنه مع ذلك ظل يحافظ على هذا البعد الفئوي الذي يجعله خاصا بفئات معينة دون غيرها وإن كانت هذه الفئات يمكن أن توجد في أماكن مختلفة من الكرة الأرضية ورغم بعد الشقة بينها فإن العوامل الاقتصادية المتشابهة تجعلها منخرطة في سياق تواصلي يعتمد الوشم أداته.

ارتبط مثلا بفئات معينة من المجتمع كالفنانين مثل مغني الراب أو المساجين أو البحارة أو المراهقين تأثرا بحب جارف أو اقتداء ببطل أو فنان وما إلى ذلك وكثيرا ما ينتبهون مع التقدم في السن أنهم تسرعوا في وضع هذا الوشم أو ذاك فيهرعون لمحاولة نزعه لكن الأمر ليس هينا وحتى إن استطاعوا ذلك بعد جلسات عدة من الليزر فإن آثار الندوب تظل للأبد لا تمحى أبدا.

ولا يمكن تجاهل دور الوشم كمحاولة لتثبيت ما هو عابر زائل ومحاولة لتخليد حالة ما كحالة الحب فالذي يرسم قلبا يخترقه سهم يحرص على تخليد شيء يشعر في أعماقه أنه زائل فكأنما هو محاولة للتثبيت ولجعل المتغير ثابتا والمتحول دائما.

الوشم بين العرف القبلي والتحريم الديني

بالرغم من تصريح النص الديني في الإسلام بمنع ظاهرة الوشم وتحريمها واعتبارها من مظاهر عصيان

الخالق والمحرمات التي لا يجوز للمسلم أن يقترب منها فإن ذلك لم يمنع أوساطا اجتماعية كثيرة في بلاد عربية مختلفة من أن تعمد رغم تشبثها الشديد بإسلامها إلى الوشم لأنها تعود في ذلك إلى مرجعية سابقة على الإسلام ولم يستطع هذا الأخير أن يمحوها وهي مرجعية قبلية تجد لها في الوشم أصولا عقائدية موغلة في القدم تعتبر الوشم تعويذة ضد الأرواح الشريرة وكل ما يمكن أن ينال من سلامة الجسد وخلود الروح كما سبق أن رأينا.

فالنص الديني لا يتردد في لعن المستوشمة فقط وإنما يتخطاها إلى الواشمة أيضا إيغالا في إنكار الظاهرة واستنكارها والحث في الابتعاد عنها فقد جاء في الحديث: "لعن الله الواصلة والمستوصلة والواشمة والمستوشمة والنامصة والمتنمصة المغيرات خلق الله". فالوشم من هذه الناحية يبدو تغييرا لخلق الله وتشويها للصورة التي عليها خلق الله الإنسان. لذلك منعه الدين فكأن التصرف في خلق الله هو نوع من الشرك وانصياع لأوامر الشيطان.

إن كل أشكال التواصل مع الجسد سواء كان بتجميله بمواد سرعان ما تزول أو بخدوش ووشم أوأقنعة مختلفة يعكس هذه العناية الفائقة بمصدر الحياة فينا المتمثل في الجسد والحرص الشديد حتى في حالة غيابه وزواله على إيجاد صلة تذكرنا به يمثل القناع أو الوشم ذلك أكبر تمثيل وجميعها لغة غايتها إثبات الذات وتحقيق الوجود وتجاوز الموت والألم وكل شر يمكن أن يلحق به ويشوه نضارته وخصوبته ورمزية الحياة والبقاء فيه.

وهي لغة يمكن أن توجه للأحياء ولغة مع الكون الماورائي كأنها تعويذات لدفع الشرور الممكنة وهي مخاطبة للكون.

"والتواصل هو بشكل أو بآخر يكون باتجاه الآخر ومن منظار حسي بالأساس، فنحن لا يمكننا التواصل إلا بإحداث علامات يمكن أن تخاطب إحدى حواسنا الخمس. ولهذا فحتى عندما لا نستعمل اللغة المنطوقة فإننا نفكر دوما انطلاقا من حاستين أساسيتين هما العين والأذن... فقلما يقدم الانسان العادي الذي يتمتع بحواسه الخمس اللمس أو الشم أو الذوق على النظر والسمع"(A .Kibédi Varga.1989 ;P .89).

"فالنص دوما محكوم بهاتين الحاستين ففي المقام الشفوي هومرتبط بمتكلم بجسده و بحركاته التي يصعب الفصل بينها وبين ما يقول وفي المكتوب يتجلى في الخط وفي الورق"(A.Kibedi Varga.1989 ;P .90) (باديس،2005). من هذه الناحية يبدو الوشم كتابة شفرة تواصلية قابلة للقراءة وقابلة للتأويل ومحملة بالدلالات .دلالات قد تحملها قبيلة بأسرها وقد يحملها فرد واحد تماما كاللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية والكلام باعتباره ظاهرة فردية. وهي كتابة باعتبارها رسوما وخطوطا قابلة للقراءة على أساس التأويل انطلاقا من أبعادها الانتروبولوجية والنفسية والثقافية التاريخية ،إنها كتابة على جسد وقد يبالغ الواشم أحيانا فيجعل الرسوم ممتدة على كامل الجسم مما يوحي بالاشمئزاز والاستغراب عند البعض وأحيانا يكون رسما بسيطا صغيرا في مكان ما من الجسد ولكنه يعد راقيا عند البعض ومميزا لبعض المشاهيرفيتسارع المعجبون لتقليده فكأننا مع ثنائية الإطناب والإيجاز في الخطاب اللغوي لم نخرج عما رأيناه في دراستنا لهذا المبحث (باديس، بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة ،2008). والوشم من ناحية أخرى مشافهة باعتباره ظاهرة تختزل الذاكرة الشعبية لفئة ما أو قبيلة ما وباعتبارها مندمجة ضمن التعبير الجمعي للمجموعة يعتريها ما يعتري الخطاب الشفوي من عفوية وارتجال وإنجازية فإذا حدثت لا يمكن العودة فيها كالعبارة إذا أطلقت في جمع لا يمكن ردها.ففي أحيان كثيرة يحسن الصمت وفي أحيان كثيرة ينبغي تجنب الوشم.فأحيانا

يتمنى المتكلم لو التزم الصمت تماما كما يتمنى الواشم ألا يكون خط وشما في فترة معينة من شبابه يستحيل محوه في فترة لاحقة كالعبارة وقد قيلت يستحيل ردها.

المصادر المراجع الأجنبية:

* Kibédi Varga(A.), Discours, récit, image, Pierre Mardaga, Editeur, Liege Bruxelles, 1989 .
* Buyssens (E.):Les langages Et Le discours, Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie, Bruxelles 1943.
* Pierre Bourdieu: Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques, Fayard, 1982 .
* Grand Larousse Universel,France, 1987; Vol.14 .
* Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française M. Z.P. 2089.
* Sous la direction de Alain rey ,Paris .

المصادروالمراجع العربية:

* الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح. السيد أحمد صقر –عبدالله المحارب، دار المعارف، مصر.
* ابن منظور: لسان العرب مادة (وشم) المجلد الثاني عشر، دارصادر بيروت.
* البحتري: الديوان، تح. الصيرفي، دار المعارف، مصر،2009.
* ذو الأصبع العدواني: الديوان،تح. عبدالوهاب العدواني ومحمد الدليمي، مطبعة الجمهور، الموصل،1973.
* الزوزني: شرح المعلقات،الدار العالمية، بيروت، 1993.
* أوزفالد ديكرو- جان ماري شافار: المعجم الموسوعي الجديد في علوم اللغة، ترجمة عبدالقادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس 2010.
* جاك موشلير – آن ربول: القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة، ترجمة مجموعةمن الأساتذة، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، 2010.
* حسين عباسي: الوشم لدى قبائل إفريقيا الوسطى، الذات والموضوع، مجلة الثقافة الشعبية العدد13، البحرين، 2011.
* رولان بارط: مبادئ في علم الأدلة، ترجمة وتقديم محمد البكري،الدار البيضاء،1986.
* فريدالزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003.
* محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع تونس، ودار فارابي بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1994.
* نرجس باديس: الأسس التخاطبية في الوشم: مقاربة لسانية، مجلة الثقافة الشعبية العدد 23، 2013.
* نور الهدى باديس: بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، مبحث في الإيجاز والإطناب، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع بيروت، 2008.
نور الهدى باديس،بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب، دراسة في تحول الخطاب البلاغي من القرن الثالث إلى القرن الخامس هجريا،مركز النشر الجامعي، تونس 2005.

الصور :

* من الكاتبة.

1. mal.dev.srpc.com/sites/default/files/galleries/dwayne-johnson-tribal-tattoo-arm-the-rock.jpg

https://dance.byu.edu/wp-content/uploads/2013/05/folkdance-1.jpg

موسيقى وأداء حركي

الرقصات الشعبية في الواحات البحرية

158

الثقافة الشعبيّة والثقافة العالمة بين المعنى والمصطلح

مقاربة اثنوموسيقولوجيّة حول الأغنية الشعبيّة

172

الرقصات الشعبية
في الواحات البحرية

أ. تامر يحيى عبد الغفار – كاتب من جمهورية مصر

الواحـات البحرية هي واحدة من خمس واحات كبرى تنتشـر في صحراء مصر الغربية، وهي تجمعات تاريخية صنعت حياة منذ آلاف السـنين رغم قسـوة الطبيعة وعزلة المكان. وتتبـع من حيث التقسـيم الإداري محافظة الجـيزة، وتبعد عن القاهرة بحـوالى 360 كم ناحية الغـرب. و(الباويطى) هي المدينة الأكبر في الواحـات البحرية، بمثابة العاصمة وبها الإدارات الحكوميـة. كما تضـم الواحات عدة قرى منها: الحـيز.. وهي تبعد عن الباويطى مسـافة 50 كـم، وقرية القصر تقـع على طريق الحـيز، فضلا عن قرى صغـيرة أقرب إلى دروب سـكنية، منها: قريـة الحارّة والعجوز ومنديشـة، إضافة إلى منطقـة المناجم، وهي أول منطقـة تقابلهـا في مدخل الواحـات البحريـة للقادم مـن القاهرة، وبها مقر شـركة الحديد والصلب، والمنطقة السـكانية الخاصة بالعاملـين فى المناجم[1].

الطريق للواحات البحرية

"حتى عام 1969 كان الطريق إلى الواحات البحرية مجرد درب صحراوي يبلغ طوله حوالى 340 كم، يبدأ من أهرامات الجيزة ويسلك طريقا قديما للقوافل، وكان يعد أصعب الطرق الصحراوية التي تؤدي الى أي من واحات صحراء مصر الغربية وأكثرها خطورة في نفس الوقت وذلك لأن مساره لم يكن محددا كما أنه في كثير من الأماكن يجتاز كثبانا رملية. وغالبا ما ضلت السيارات طريقها وتعطلت خلال سفرها وعانى كثير من المسافرين أشد المعاناة بل ولقي بعضهم حتفه. ولكن الصورة تغيرت الآن فالطريق صار مرصوفا منذ بدايته بالقرب من الأهرامات حتى موقع مناجم الحديد التي تبعد بمسافة 35 كم من الباويطى عاصمة هذه الواحة.ومن المأمول أن ينتهي العمل في رصيف الجزء الباقي في عام 1973"[2].

"الطريق منذ بدايته وحتى الوصول إلى الواحات لا يوجد عليه أي عمران عدا استراحة بسيطة بمنتصف الطريق بالضبط، بجوار خط للسكك الحديدية يستخدم في نقل خام الحديد من الواحات البحرية إلى القاهرة"[3].

تعريف الواحة

"تعرف الواحة من الوجهة الجغرافية بأنها تجويف عظيم الاتساع منخفض في قلب الصحراء، ولا يزرع منه إلا جزء يسير. أما المفهوم العلمي، فهي منخفض كبير في قلب هضبة صحراوية، ويكون هذا المنخفض خصبا بينما الجزء الأكبر من مساحته صحراء. وتعنى كلمة (واحة) مكانا للراحة، وهي تعرف بالعين أو البئر الذي يمده بالمياه"[4].

"ولقد عّرف المصريون القدماء، الواحة باسم "أوتو Otou" أي "مكان التحنيط" كما عُرِفَت باسم "وَيِتْ Wait" أي "المومياء" وكلا الاسمين متصل المعنى مع الآخر.. ثم عُرِفت في اللغة القبطية باسم "واهي Wahy" ومعناها "العامرة" أو "المعمورة" وهذه التسمية تدل على ما كانت عليه الواحات في ذلك العهد من ازدهار وعمران، إذ معناها "البقعة الخضراء وسط موات الصحراء" وهذا هو التعريف الجغرافي للواحة. ولقد جاء العرب إلى مصر، فوجدوها مسماة بهذا الاسم، فلم يحاولوا تغييره.

وعندما زار المؤرخ اليونانى "هيرودوت" مصر، وجد المصريين يطلقون على الواحات "جزر الرحمة" لأنها عن جدارة الملاذ الرحيم الذي يقدم الراحة والطمأنينة، هبة لكل مرتحل في دروب الصحراء القاحلة... فليس بدعا أن يطلق عليها الرومان اسم "أويسز Oasis" أي "نهاية الرحلة" أو "محطة الاستراحة"[5].

لقد ذكر أحمد فخرى الكثير من الحقائق عن الواحات البحرية في الفترات الماضية، والتي كانت بالطبع عونا على معرفة الكثير من التغيرات التي حدثت على مر الوقت من 1932 وحتى فترة كتابة هذا البحث، والتي أثرت الباحث وعاونته في الكثير من معلومات البحث. فمن هذه الحقائق أن "الواحة البحرية هي إحدى منخفضات صحراء مصر الغربية وتقع بين خطي عرض 27 و45 دقيقة شمالا ومن خطي طول 30 و10 دقائق شرقا أما قراها فهي على ارتفاع يتراوح بين 120:128 مترا فوق مستوى سطح البحر وعدد القرى الرئيسية بالواحة أربعة تقترب كل اثنين منهما لتكون مجموعة واحدة، وتقع المباني الحكومية والاستراحات في الباويطى وتوأم الباويطى هي قرية القصر

ولا يوجد خط فاصل بينهما بل يشير الأهالي إلى حجر في أحد الشوارع على أنه بداية القصر وعلى مسافة ثمانية كيلو مترات شرقي الباويطى تقع المجموعة الثانية والتي تتكون من قريتي منديشة والزبو ولا يفصل بينهما أكثر من كيلو متر واحد. وإلى جانب هذه القرى الأربعة فإنه توجد ثلاث عزب صغيرة هي العجوز (أو منديشة العجوز) وتقع على الطريق بين الباويطى ومنديشة وعلى بعد ثلاث كيلو مترات من هذه الأخيرة، والحارّة تقع في الشرق قرب نهاية المنخفض على بعد 35 كم من الباويطى وأخيرا الحيز الواقعة على بعد 47 كم إلى الجنوب من الباويطى"[6].

أما موسوعة ويكيبيديا، فقد ذكرت أن "الواحات البحرية هي إحدى واحات الصحراء الغربية في مصر وتتبع محافظة الجيزة، وتقع على بعد 365 كم إلى الجنوب الغربي من الجيزة، وهي تقع على منخفض مساحته أكبر من 2000 متر مربع. ويوجد بها نحو 400 عين للمياه المعدنية والكبريتية الدافئة والباردة. وفي العصور القديمة كانت الواحات البحرية تتبع إقليم أوكسيرنخوس (البهنسا). وجنود الجيش الروماني المكون من الأقباط والرومان غالبا ما كانوا يتحركون في الوادي بين مدينة أوكسيرنخوس والواحات البحرية، حيث كانوا يحتلون الجزء الشمالي من الواحة شرق الباويطى. وخلال الفترة المسيحية عندما دخلت مصر تحت حكم الرومان، عُرِّفَتْ الواحات البحرية باسم واحة البهنسا. وهي فترة لم تكن آمنة بالنسبة للواحات. وأما القائد الروماني هادريان هو الذي كان يُشْرِفُ على القوات العسكرية في الواحات وذلك في حوالي سنة 213 ميلادية"[7].

وكما ذُكِر في كتاب أحمد فخري عن إحصاء عام 1966، فقد "كان تعداد سكان الواحة يبلغ 9601 نسمة، موزعا كالتالي: الزبو 1047 نسمة ومنديشة (بما فيها العجوز) 2974 نسمة، وسكان البحرية عبارة عن خليط من ثلاث مجموعات: السكان الأصليون بالواحة، البدو الذين نزحوا إليها من الصحراء الغربية إما من الساحل وإما من ليبيا، وأخيرا أولئك الذين جاؤوا من مصر العليا وبوجه خاص من محافظة المنيا"[8].

وقد وصل تعداد السكان "طبقا لإحصاء 1986 عدد سكان الواحة البحرية 19570 (الباويطى والقصر 10،272، الحيز 727، منديشة 3116، الزبو 2045، الجارة 1832، المناجم 1578 وقد ذكر المراجع "شوقي عبد القوى عثمان": "وحسب بيان مكتب التموين في عام 1998 يبلغ عددهم حوالى 27000 نسمة"[9].

أما تعداد سكان الواحات البحرية وحسب البوابة الإلكترونية لمحافظة الجيزة على الإنترنت 30500 نسمة موزعين على مدينة الباويطى وقرى منديشة - الزبو - القصر - الحارة - القبالة والعجوز[10].

وإذ توضح مجلة الواحات أن الواحات البحرية تقع في الشمال الغربي من الصحراء الغربية وهي على مسافة 360 كم من الجيزة وجنوب شرق واحة سيوة بمسافة 320 كم وشمال واحة الفرافرة بـ200 كم ولا تربطها طرق مرصوفة سوى بالجيزة والفرافرة، وتعد الواحات البحرية أقرب الواحات المصرية إلى عمران وادي النيل حيث تقع - جغرافيا - على مسافة 180 كم غرب محافظة المنيا. والواحات البحرية هي إحدى واحات الصحراء الغربية، وتمتد الصحراء الغربية بين وادي النيل شرقا والحدود المصرية الليبية غربا، وبين البحر المتوسط شمالا والحدود المصرية السودانية جنوبا وهي أكبر الأقاليم الجغرافية المصرية حيث تشغل أكثر من ثلثي مساحة مصر، إذ تغطى مساحة تبلغ 681 ألف كيلومتر مربع. والصحراء الغربية جزء من الهضبة الأفريقية العظمى التي

تمتد غربا متمثلة في منطقة الصحراء الكبرى حتى سواحل المحيط الأطلنطي، وهي بذلك جزء من النطاق الصحراوي الضخم الممتد من المحيط الأطلنطي في الغرب حتى أواسط آسيا شرقا. وتتكون الصحراء الغربية من سطوح صخرية واسعة بمصر فيما بينها أرض واطئة تعرف بالمنخفضات حيث الواحات المختلفة، وتوجد أعلى مناطق الصحراء الغربية في أقصى الجنوب الغربي عند التقاء حدود مصر بالسودان وليبيا في موضع جبل العوينات حيث ترتفع إلى 1500 م تقريبا تتدرج إلى ارتفاعات أقل في هضبة الجلف الكبير التي تتميز رغم ارتفاعها النسبي بعدم وعورتها وخلو مساحات منها من الغطاءات الرملية، ويلي هضبة الجلف الكبير شمالا منخفضات الواحة الخارجة ثم تظهر هضبة أخرى تتألف من صخور جيرية تحد وادي النيل من الغرب وتطل عليها بحروف واضحة وتشمل هذه الهضبة الجيرية منخفضين كبيرين هما الواحات البحرية وواحة الفرافرة. وأهمية المنخفضات الصحراوية التي تشغلها الواحات في كونها آهلة بالسكان وعامرة بأوجه النشاط الاقتصادي المختلفة وذلك بفضل وجود الآبار والعيون الطبيعية التي تستغل مياهها في الزراعة وتربية الحيوان مما جعلها محطات هامة للراحة والتموين في الصحراء الغربية منذ أقدم العصور مع احتفاظ أهلها بنمط الحياة البسيطة.

ولذلك نجد اهتمام المصريين القدماء بالواحات البحرية المصرية منذ قديم الزمن، وجاء من بعدهم الرومان وذلك نظرا للإمكانيات الزراعية الهائلة التي وفرت سبل العيش الكريم لهم، وباتت تلك المنطقة تمثل سلة خبز للفراعنة والرومان لفترات طويلة من الزمن، والدليل الأكبر على ذلك عدد المقابر والمعابد والكنائس التي تم اكتشافها بالواحات البحرية. فمدينة الباويطي العاصمة الحالية للواحات البحرية يوجد بها العديد من الأماكن الأثرية وأهمها منطقة يوسف سليم التي يوجد بها ست مقابر فرعونية منقوشة وملونة وهي منسوبة إلى مأمور مركز الباويطي والتي كان يوجد بها القصر الذي يعيش فيه وقت اكتشاف المقابر وتوجد على عمق 5 أمتار تحت سطح الأرض وقد استغلها الرومان كذلك عند قدومهم إلى الواحات، إلى جانب ثلاث مناطق من المقابر المنقوشة والملونة التي تم الكشف عنها في منطقة الشيخ سويبي، وفي منطقة الفروج يوجد بها أضخم مقبرة ترجع للعصر البطلمي مخصصة لدفن الطائر (أيبس)، كما يوجد بالمنطقة الأثرية بالحيز مجموعة من الكنائس والقصور والمقابر وجبانات ترجع للعصور المتأخرة والعصر الروماني، وكذلك في قرى الزبو ومنديشة والحارة والقبالة والعجوز، حيث تمتاز هذه القرى بوجود التلال الصخرية الرملية في أجزاء كثيرة، كما أنها اعتمدت في العهدين القديم والحديث على الزراعة التي تقوم على المياه الجوفية ومعظم آثارها تقع حول المناطق الزراعية والعيون القديمة والآثار الرومانية كما تضم المنطقة مقبرة (بينا نيتو) وهي مقبرة تم اكتشافها عام 1938 وترجع للعصر الخاص بالأسرة 26، وترجع الأهمية التاريخية لهذه المقبرة إلى معرفة الأسلوب المستعمل في طريقة الرسوم والنقوش والخطوط الفرعونية والألوان. وبالنسبة لأهم المقومات السياحية المتوفرة بالواحات البحرية كذلك أنها عبارة عن سهل منبسط فسيح ومنطقة مزروعة كثيفة، خاصة منطقة بئر المطار وهي أثر تاريخي لبئر رئيسي يمثل انكسارا صخريا طبيعيا عميقا تصل مياهه إلى مناطق الزراعة على بعد من 10 إلى 15 كيلومتر عبر مجموعة من الآبار الرومانية التاريخية، وكذلك بئر مياه الواحات وهو عبارة عن

هضبة رملية تطل على مجموعة من الزراعات الشاسعة بوادي محاط بمجموعة من الجبال العالية وتمثل بانوراما للمنطقة كما يوجد معبد جنائزي فرعوني بمصدرين للمياه أحدهما بارد والآخر ساخن يلتقيان في مسار واحد في تجويف صخري عميق داخل كهف جبل.

تعد زراعة أشجار النخيل ويليها أشجار الزيتون هما فقط النشاط السائد في المنطقة دون زراعات محصولية أخرى نظرا لتناقص مياه الآبار القديمة وعدم اهتمام الأهالي بحفر آبار جديدة بالإضافة إلى نزوع الشباب نحو العمل الحكومى والاستثمارى خاصة في مجال العمل السياحي والتي تشهد الواحات البحرية فيه طفرة كبيرة في هذه المرحلة.

يسكن الواحات البحرية 35 ألف نسمة (تعداد 2008) موزعون على مدينة الباويطى العاصمة والقصر التي أصبحت ملاصقة تماما لها وقريتي منديشة والحارّة وقرية الزبو (شرق الباويطى) وقرى الحيز التى تقع جنوب الباويطى بمسافة 50 كم جنوب العاصمة على طريق الفرافرة ثم تأتي أخيرا (مستعمرة) مناجم الحديد وهي تضم خليطا سكانيا من وادي النيل بالإضافة الى نسبة سكانية ضئيلة من المحليين وتقع على مسافة 45 كم شرق الباويطى (على طريق المسافر من الجيزة)[11].

أصل سكان الواحات البحرية:

ذكر أحمد فخري أنه "عند سؤال أي شخص لأهل البحرية عن الأصل الذى ينحدرون منه فإنه يتلقى نفس الإجابة التى يتلقاها في كافة الواحات الأخرى: أنهم ينحدرون من قبائل بدوية عربية. غير أننا لا نأخذ هذه الإجابة مأخذ الجد. حقا أن أصولا بدوية عربية ربما توفرت على نطاق محدود ولكن حتى هذه الأقلية القليلة اختلطت بالآخرين على مدى قرون حتى أنها لا تختلف الآن عنهم، فسكان الواحة الحاليون في الواقع جماعات ذات حضارة موحدة، إذا بحثنا أعمق فإننا سنأتي إلى نتيجة خلاصها أنهم خليط من سكان الواحات القدماء الذين اعتنقوا الدين الإسلامي وقليل من البدو العرب الذين استقر بهم المقام هناك فضلا عن النازحين من الواحات الداخلة. وبالإضافة إلى هذا لا ينبغي أن ننسى أنه عبر السنين حتى وقتنا الحاضر يأتي إلى البحرية أناس من مصر الوسطى بحثا عن عمل ويستقرون فيها كتجار والكثيرون منهم يبقون فيها إلى الأبد"[12].

"وبالإضافة إلى هذا لا ينبغي أن ننسى أنه عبر السنين حتى وقتنا الحاضر، يأتي إلى الواحات البحرية الناس من جميع محافظات مصر، خاصة الفيوم والجيزة والقاهرة والمنيا وبنى سويف بحثا عن عمل، ويستقرون فيها كتجار

ومزارعين وموظفين ومستثمرين، والكثير منهم يبقى فيها إلى الأبد، ومنهم من يتزوج من بناتها أو يزوج بناته لأحد أبناء الواحة، وقبول الآخر الوافد إلى حد المصاهرة وهو ملمح حضارى يميز سكان الواحة عن البدو"[13].

أيضا لاحظ الباحث عند زياراته الميدانية أن هناك عددا لا بأس به من شباب الواحات قد تزوج من أجنبيات وإقامة الكثير من المشروعات السياحية كالفنادق والشركات السياحية وغيرها، مما سيؤدى في المستقبل القريب من تغير لعادات وتقاليد أهل الواحات.

النمط الاقتصادي للواحات البحرية:

"رسمال[14] الواحات في النخل والمواشي".

هذه عبارة تكررت كثيرا على ألسنة الكبار، ولكن الشباب لهم رأي آخر، يقولون:

"السياحة تُدِرْ مكاسب كبيرة على أهل الواحات".

والفارق بين الرأيين مهم وخطير؛ حيث يجسد طبيعة المتغير في النمط الاقتصادي، والصراع بين نمطين، أحدهما قديم تقليدي يتمثل في الزراعة، والآخر حديث لم تتحدد معالمه بوضوح فهو حائر بين السياحة والصناعات الصغيرة والمهن اليدوية البسيطة[15].

وهذا بالتبعية لم مردوده على الألعاب الشعبية والأدوات المستخدمة والتي يتوارثها الأجيال كنتيجة فعلية لاحتكاك ثقافة أهل الواحات والثقافات الآتية من خارجه والتي سوف يكون لها بحث آخر في القريب العاجل.

الحياة الثقافية والفنية الشعبية:

ذكر أحمد فخري أن "أهل البحرية مغرمون باللهو، فهم لا يملون سماع موسيقاهم التي تتكون أدواتها من الطبلة والأرغول المزدوج ونوع بدائي من الناي، وأكثر مناسبات الطرب عندهم ترتبط بالزواج، وخلال الاحتفالات تشترك العذراوات في الرقص الواحدة تلو الأخرى ولكنهم لا يرقصن أبدا كجماعة. وهن ينحنين بأيديهن على عصي وعلى الإيقاع يحركن ظهورهن وأقدامهن، ويعجب الرجال بهذا النوع من الرقص وإن كنت أجده دون رقص البدويات والقرويات في وادى النيل وسيوة، ولأي مشاهد من غير أهل البحرية فإنه رتيب ممل وللمثقف ربما بدا خال من الذوق. ويرقص أهل البحرية كذلك في مناسبات ختان الأطفال وغيرها من المناسبات"[16].

وما زالت هذه الأدوات الموسيقية هي المستخدمة حتى الآن، ولم يزد عليها إلا أجهزة التكبير الصوتية الحديثة. أما شكل الأداء الحركي للعذراوات والذي شرحه أحمد فخري فمازال تقريبا كما هو ولكن يُؤدى من قِبل الشباب والرجال مع عدم وجود النساء نظرا للفكر والمد الديني الآتى من الغرب والذي أثر على أهل الواحات البحرية[17].

"ومن المعروف أنه في قرى الوادي وفي الواحات الأخرى حينما تقوم النساء بزيارة ضريح ولي من أولياء الله فمن عاداتهن أن يبقين ساكنات إظهارا لاحترامهن العميق للمكان ولأهميته الدينية، ولكن الأمر مختلف في البحرية، ففى مساء كل خميس، وبمجرد غروب الشمس تقوم النسوة ومعظمهن من المتزوجات، بزيارة ضريح الشيخ السويبى أو الشيخ على أبو رمالة في الباويطى أو ضريح الشيخ بدوى في القصر، وهناك يشعلن شموعا أحضرنها معهن وبدلا من أن يحافظن على هدوئهن وسكونهن أو يتلين بعض الدعوات فإنهن يصفقن ويرقصن الواحدة تلو الأخرى، وتفسيرهن لذلك بسيط ومنطقي، على الأقل في

نظرهن: أن مولى الله لن يهتم بمديد العوان لهن إلا إذا رضي وسعد قلبه، وإرضاؤه يكون عن طريق غنائهن ورقصهن"[18].

وعند سؤال الباحث لأهل الباويطى عن هذه الظاهرة، أنكرها معظمهم إلا قلة قليلة والتى قالت أنها كانت ظاهرة قديمة نظرا لعدم فهم الجدود للدين مفهوما صحيحا. ولا يوجد شكل أدائي راقص للأطفال حتى سن البلوغ، ولكن الألعاب الشعبية هي السمة الواضحة في أدائهم الحركي لهذا السن. كما لا يوجد أي نوع من التحفظ على عدم لعب البنات مع الأولاد، ولكن هناك بعض الألعاب التى يمارسها الأولاد دون البنات والعكس صحيح، مثال الألعاب التى تحتاج إلى العنف كألعاب المصارعة أو الاشتباك بالأيدي وغيرها من ألعاب العنف والتي تعلمها الأولاد بعد دخول البث التليفزيوني والذي تأثر به أهل الواحات حديثا. أيضا لعبت أجهزة الكومبيوتر دورا هاما في الحياة الثقافية في الواحات البحرية من خلال محورين أساسيين، المحور الأول هو الألعاب الحديثة والتي أصبحت الهاجس الرئيس للأولاد والشباب ومدى تأثرهم بها، أما المحور الثاني فهو الولوج على الإنترنت ومدى اتصال الشباب بالثقافات الأخرى. وبملاحظة الباحث للألعاب الشعبية ومدى تواجدها في مجتمع الواحات البحرية أنها أصبحت قليلة، نسبة إلى ظهور أجهزة الكومبيوتر والفيديو جيم المتواجدة في الكثير من المنازل، وذلك بالأخص في مدينة الباويطى والقصر، مما أدى إلى عدم ظهور وتواجد الأطفال لفترات طويلة بالشوارع وممارسة اللعب كما الماضي. أيضا من السهل التواصل مع أطفال هذه المدن سريعا وبدون أي عوائق، ويرجح الباحث هذه الظاهرة نتيجة تواجد الكثير من الزائرين الأجانب الذين يذهبون للسياحة هناك. أما في الحيز والحارّة فمازال الأطفال يمارسون ألعابهم أمام المنازل وفي الساحات والحقول. وأما القرى والمدن البعيدة عن الباويطى والقصر فيصعب التواصل السريع مع أطفالها وكسر حدة الخجل لديهم. وعند زيارة الباحث لهذه القرى البعيدة استطاع مع مجموعة الباحثين الآخرين عمل بعض من الخدع لجعل الأطفال يتجاوبون في الحديث، وذلك عن طريق طلب بعض من الأطفال في الدخول معنا في لعبة الاستغماية، والتي اختبأ واحدٌ منا وطلبنا من الأطفال البحث عنه، ومن سيجده منهم، له منا هدية. وهكذا حتى أتى معظم الأطفال حولنا وبدأنا جميعا اللعب. أيضا لاحظ الباحث أنه ابتداء من وقت الظهيرة وحتى العصر "حوالى من الساعة الواحدة وحتى الرابعة والنصف" لا يمارس الأطفال الألعاب ذات الحركة القوية أو العنيفة، نظرا لحرارة الجو المرتفعة أثناء النهار – حيث كانت هذه الرحلة العلمية في شهر أبريل – ذلك في جميع المدن والقرى التي ذهبنا لها. أما الألعاب الأساسية التي يمارسونها في العموم هي ألعاب الكرة على عمومها وركوب الدراجات والسباحة في مياه الآبار. وهناك ألعاب أخرى قد جمعها الباحث سيأتي ذكرها في بحث آخر. والسواد الأعظم من الأطفال يمارسون ألعابهم منتعلين شباشب، أما القليل منهم فينتعلون أحذية خفيفة، أما الباقي، فهم يلعبون حفاة، ولا توجد ملابس خاصة لتأدية الألعاب، والجميع على سجيته.

رقصة البرمية البحرية[19]

نظرا لندرة الأبحاث حول التعبير الحركى الجمالي وأشكال أدائه وخطواته الفنية لمنطقة الواحات البحرية، مما أدى إلى وضعها من قِبل الباحث على أولويات البحث. ولقد كان من الصعوبة رصد هذه الظاهرة الشعبية والتي تطلبت الكثير من الزيارات لبناء تواصل بين الباحث وأهل المنطقة محل البحث. ذلك لأنه

• الطوب المصنع من المواد البيئية.

بعد المد الديني أصبح أهل الواحات شديدي الاعتقاد بأن الرقص من الوثنية، ولكن الفئة الكبيرة منهم يمارسونه بعيدا عن أعين الغرباء. وأما السيدات فلا يمارسن الرقص مطلقا خارج بيوتهن كعاداتهن التي رصدها أحمد فكري لهذا الأداء في أربعينات القرن المنصرم. والشيئ المثير للدهشة أن أشكال خطوات الرقص وآدائها من قِبل رجال الواحات والتي رصدها الباحث في رحلته العلمية في 2014 كانت شديدة الشبه تماما وما شرحه أحمد فكري عند رصده للرقصات الشعبية من قبل السيدات.

نظرة عامة على أماكن الاحتفالات وملابس أهل البلد

ارتبط الرقص الشعبي بالعاملين، الجغرافي والبيئي، وتحددت أشكال خطواته وأدائها في الكثير من الأحيان بنوع العمل الذي تؤديه الجماعة الشعبية، أما المعنى من الأداء فيذهب إلى العادات والتقاليد والتي تظهر جلية من خلال الشعور والأحاسيس للمؤدي.

إذ نجد أن الواحات البحرية ما هي إلا بقعة مختلفة درجات ألوانها وحسب نوع الزراعة، تقع في منطقة صحراوية أيضا مختلفة ألوانها بين الأصفر الفاتح وحتى الغامق في تناسق عجيب رائع، والجو دائما جاف مما كان له تأثير على أهل الواحات. فأداؤهم الحركي اليومي بطيئ عن أهل الحضر. ومعظم المحال التجارية والمطاعم والمقاهي وغيرها تُغلَق وقت الظهيرة وحتى حوالي الساعة الرابعة بعد الظهر، وأهل الواحات لا يتكلمون بصوت مرتفع، وقليلا ما يحدث عراك مع بعضهم البعض. وعند حدوث نزاع، يلجأ المتنازعون لكبير البلد فيُتَقبل منه كل ما يقوله دون أي رجوع أو مخالفة. إن هذه العادات سببها الأساسي هو الحياة الصحراوية، ولكنها ازدادت عند أهل الواحات نظرا لوجود الزراعة والتي تطبع الهدوء والسكينة في النفس، مما كان لها تأثير كبير على أدائهم الحركي، ورقصاتهم الشعبية. ولأن درجات الحرارة دائما مرتفعة في فصول السنة وأيضا وجود الجو الجاف مما يؤثر على الحركة والتي بدورها تؤثر على أشكال خطوات الرقص الشعبية، إذ نجد أنها خطوات ذات حركات بطيئة ويستخدم فيها الجزع أكثر من أي منطقة أخرى بالجسد.

• الخوص المجدول مع بعضه البعض.

أماكن الاحتفالات:

الأماكن التي يقيم أهل الواحات احتفالاتهم بها دائما ما نجدها على أطراف الحقول أو بعيدا عن أماكن السكن، ومعظم المواد المستخدمة في بنائها من البيئة. ماعدا احتفالات الزواج والتي تقام أمام المنازل، وأيضا احتفالات الموالد والتي تقام أمام الأضرحة.

الشباب والرجال هم من يمارسون الرقص الشعبي في الاحتفالات، أما النساء فلا يمارسن الرقص الشعبي خارج المنازل، والأولاد يقلدون آباءهم أثناء الاحتفالات كما سيرد في شرح خطوات الرقص الشعبي.

أما الحوائط المستخدمة في بناء أماكن الاحتفالات خارج أو داخل البلد تتكون من:

* الطوب المصنع من البيئة.
* أو من الخوص المجدول مع بعضه البعض.
* أو من الخيامية المطبوعة.
* أو من الأحجار الجيرية الكبيرة والمقطعة بطريقة غير منتظمة، تُرَص فوق بعضها البعض ويوضع بينها الأسمنت لتتماسك وتُكوِّن أشكالا جميلة لا تبعد عن البيئة.

وهذا الشكل نجده قريبا من المنازل أو في الفنادق الموجودة في الواحات.

وتفرش الأرض إما بسجاجيد من البلاستيك، أو من السجاد المصنوع يدويا من بواقي الملابس القديمة. وتوضع السجاجيد إما بجانب الحوائط مع ترك المنطقة الوسطى عارية وحتى الباب الرئيسي، أو تغطى كامل الأرض بالسجاجيد ماعدا مكان واحد يترك دائما بدون غطاء على الأرض ويستخدم في عمل الشاي وذلك عن طريق وضع أعواد من أغصان الأشجار الناشفة والتي ينتقونها مسبقا من الحقل فوق بعضها البعض داخل حفرة في الأرض ليست عميقة - حوالى 15 سم- ثم يشعلونها بعد سكب القليل من الجازولين عليها ليساعد في عملية الاشتعال، ويتركونها قليلا حتى تشتعل جميع الأغصان ثم يضعون إبريقا كبيرا من المعدن المملوء بالماء والشاي فوق النار.

الأزياء:

ملابس الرجال: معظم أهل البلد ينتعلون شباشب مصنوعة من سيور من الجلد والقليل منهم ينتعلون أحذية. ويخلع أهل البلد أحذيتهم على مقدمة السجاد قبل الدخول لأماكن الاحتفال، ذلك لأنهم لا يستخدمون الكراسي للجلوس في

• السجاد المصنوع يدوى من الملابس وراكية النار.

أماكن احتفالاتهم، ولكن يجلس الجميع على السجاجيد المفروشة على الأرض. وهم لا يأخذون بناتهم أو نساءهم معهم في الاحتفالات التي يقيمونها خارج البلد ولكن لا يمنعون أي بنات أو نساء أخريات - أجنبيات - من خارج البلد للدخول ومشاهدة الاحتفالية. والجلابية من الملابس المفضلة عند أهل الواحات ودائما ما تكون ألوانها فاتحة، غير أنها لا تختلف عن غيرها من أشكال الجلابيات المصرية الأخرى غير أنه معظم الجلابيات لا يوجد بها ياقة، ويُلبَس تحتها بنطلون من نفس نوع القماش، وقليلا ما نشاهد الجلابيات القصيرة والتي تصل حتى ما بين الركبة والقدم والمشهورة في منطقة سيوة. وسواء الجلابية القصيرة أو الطويلة، يلبسون فوقها صديري دائما ما يكون لونه غامقا عن لون الجلابية. ويضع أهل الواحات غطاء يغلب عليه اللون الواحد على الرأس وبدون طاقية. ولهم طريقة خاصة في ربط هذا الغطاء. كما أنهم يضعون هذا الغطاء أحيانا على أكتافهم مثل الكوفية.

ملابس السيدات: تتواجد السيدات في احتفالات الزواج أمام باب المنزل المقام عنده الاحتفال، ودائما ما تلبسن الجلابية الطويلة ذات فتحة الكم الواسعة قليلا، وتضع معظم النساء النقاب على رؤوسهن. أما الباقيات، فيضعن طرحة على رؤوسهن أو يلبسن حجابا. أما الجلابية والتي كانت مشهورة قديما في البلد، فليس لها تواجد في الوقت الحالي إلا عند بعض من السيدات القلائل وأشهرهن السيدة "أمنة" والتي ينادينها بـ "يامنة" وهي ما زالت تصنعها ولكن للسياح أو لمن يطلب هذا الشكل القديم فقط. ويتواجد الأطفال دائما مع أمهاتهم أثناء الاحتفالات، ولم يشاهد الباحث أيا من الأطفال البنات تلبسن النقاب أو الحجاب.

العصا المستخدمة في الرقص:

طول العصا حوالى "1.15 سم" متر وخمسة عشر سنت، ولا يستخدم أهل الواحات عصا خاصة، ولكن معظم العصي من البيئة المحلية.

الموسيقى:

لا يوجد تعدد للآلات الموسيقية في قرية الباويطى كما في معظم قرى ومحافظات جمهورية مصر العربية. إذ نجد أن أهم ما في موسيقاهم هو الإيقاع، لذلك يستخدمون الطبلة والطار كآلتين أساسيتين في ذلك، وإيقاعهم دائما هو إيقاع عشوائي في زمن رباعي 4/4، أما النغم الموسيقي فيستخدمون فيه آلة الأرغول، وهو أوكتاف واحد يكرَّر معظم الوقت أثناء اللعب الموسيقي، ولا يستخدمون الغناء في معظم رقصاتهم الشعبية، ولكن الأداء الغنائي يكون إما قبل أو بعد الرقصات. ويبدأ العزف الموسيقي دائما بأداء صولو على آلة الأرغول ثم يليه الغناء مع العزف للفرقة أو العزف الجماعي للفرقة الموسيقية إذا لم يكن هناك غناء. كما يستخدمون آلات تضخيم الصوت والميكروفونات. ولقد لاحظ الباحث أن جميع العازفين والمغنين من الرجال فقط ولا وجود للنساء في العزف أو الغناء.

الآلات الموسيقية المستخدمة في الواحات البحرية :

آلة الطبلة: وهي الشكل الحديث من الدربكة و"الدربكة آلة طرق شعبية مصرية الأصل من الطبول ذات الرق الواحد، ويصنع جسم الدربكة من الفخار على شكل اسطوانه واسعة الفوهة ناحية الرق الذي يصنع من جلد الماعز أو سمك البياض الكبير، ويلصق هذا الجلد على حافة الآلة ويشد بواسطة خيط متين على الجزء الأوسط من الآلة، ويضبط صوتها وتشد بالتسخين أو التدفئة أو بدلكها بقطعة من الصوف. بينما بقية جسم الآلة يكون ضيقا من الناحية السفلية الأخرى المفتوحة". وهذا الشكل هو بالضبط شكل آلة الطبلة الحديثة والتي يشد على فوهتها بلاستيك بدلا من الرق الجلد داخل إطار يربط بمسامير على جدران فوهة الآلة ولا يحتاج إلى تسخين. ويستخدم العازف الآلة وهي مستندة على فخده الأيسر واضعا رجله اليسرى على كرسي واليمنى على الأرض، بينما ينقر الآلة بأصابع اليدين معا، اليد اليمنى للضرب على وسط الرق لتعطي الدرجة الأغلظ (الدُمْ)، واليد اليسرى للنقر على الحافة، أو باليدين معا لإصدار الدرجة الأحد (التِكْ).

آلة الدهلة: وهي لا تختلف عن آلة الطبلة إلا في أنها أكبر حجما.

آلة الطار: وهي من آلات الطرق الإيقاعية ذات الرق الواحد، وتتميز بإطار دائرى رفيع نوعا من الخشب، ويتراوح عرضه حوالى 15 سم ويشد عليه رق من جلود الحيوانات الرقيق المرن. ويطرق الدف باليد اليمنى بينما يمسك باليد اليسرى، وهذا الدف له مقبض يمسك به.

آلة الأرغول: "الأرغول آلة نفخ شعبية مصرية مزدوجة الأنبوبة صنعت وتصنع من الغاب، عرفها الفراعنة منذ سبعة آلاف عام وسميت (المزمار المزدوج) ثم أخذها عنهم الأشوريون والبابليون ثم

الإغريق والرومان تحت اسم (الأولوس)"[20].

والأرغول الذي يستخدمونه هو عبارة عن قصبتين من الغاب متلاصقتين تماما، إحداهما طويلة - ما بين 60 الى 85 سم - وهذه الأنبوب الطويلة بدون ثقوب، وتعطى درجة صوتية واحدة ثابتة هي القرار بالنسبة للقصبة الثانية القصيرة والتي تبلغ ثلث الكبيرة تقريبا، والتي توجد بها ستة ثقوب والتي تؤدى عليها الميلودى. ولا يوجد بالأرغول أي قصبات إضافية.

وتتكون القصبة الطويلة من:

- البلابل: وهي الريش التي تتذبذب داخل فم العازف. وهي عبارة عن قصبة صغيرة واحدة من الغاب طولها يتراوح من 3 الى 5 سم وقطرها 1 سم مقفلة من أعلاها، وتشرط من أحد جوانبها لكي يتذبذب الجزء المشروط فتنتقل بذلك الذبذبات والصوت الى الأجزاء الأخرى من الأرغول لتكبيره. وللأرغول اثنان من البلابل، لكل أنبوبة من أنبوبتيه واحدة وهي توضع من الناحية المفتوحة في الجزء التالي من الأرغول والمعروف بالركب.
- الركب: وهي عقلة أطول وأغلظ قليلا من البلابل وسمكها حوالى 1.5 سم لكي

تكون وسطا بين البلابل والجزء الرئيسي لجسم الأرغول في كل أنبوبة من الأنبوبتين، لذا توضع الركب في كلا من القصبة الصغيرة والقصبة الكبيرة.

* البدال: وهو القصبة القصيرة ذات الثقوب الست والتي تختص بإصدار الحركة اللحنية، وأداء الجمل الموسيقية الميلودية وتسمى أيضا (القوال).

* الزنان: وهو القصبة الطويلة ذات الصوت الثابت الممتد.

الأداء الموسقي للفرقة

إن الأداء الموسيقي للفرقة ما هو إلا تقاسيم حرة من مقام راست ومطعمة بجمل موسيقية من البياتي وذلك في زمن رباعي 4/4 بها بعض الخروج والنشاز، وهي تعتبر ارتجالا عشوائيا.

خطوات الأداء لرقصة البرمية البحرية:

تؤدى خطوات الرقص من قِبَل الرجال في الواحات البحرية على العزف الموسيقي فقط، وليس لهذا الشكل الأدائي التعبيري الحركي أي نوع من الغناء. ويتحدد شكل أداء الخطوات الراقصة ونوع العمل للجماعة الشعبية المؤدية لهذا التعبير الحركي الجمالي، ومعنى أدائها بالعادات والتقاليد والتي تظهر جلية من خلال شعور وأحاسيس المؤدين، والتي تضفي المعنى والمغزى من هذه الخطوات. وهناك بعض التشابه أثناء تأدية الخطوات في الشكل العام لمؤدي الرقص الشعبي في معظم الواحات البحرية، إذ يقوم المؤدي بانحناء للأمام قليلا أثناء الحركة، أما عند تأدية الخطوات بالحركة في المكان وبدون أدوات، يكون الجذع على استقامته مع ثني الركبتين قليلا أثناء تأدية الرقص. وتستقيم الركبتان ثانيا وينحني الجذع للأمام إذا ما استخدم المؤدي العصا.

أما الحركة الرئيسية للجذع والوسط فهي دائما ما تتم في شكل نصف دائري لليمين واليسار بالتتابع، وقليلا ما تأخذ الشكل النصف دائري للأمام والخلف مع ثني الركبتين أثناء تأدية الخطوة الحركية مع ثني الجذع للأمام، والذي نجده واضحا كل الوضوح في واحة سيوة. فهي تعطي شكلا كالبَرم، لذلك اقترح الباحث تسميتها برقصة البُرمية البحرية ...

وهناك شكلان من الأداء التعبيري الحركي الجمالي في الباويطى:

* رقصة البُرمية البحرية بدون أدوات: وهي دائما رقص فردي.

* رقصة البُرمية البحرية بأدوات: وهي تبدأ فردي ثم تنتهي برقص جماعي. ويستخدم فيها الراقص عصا من البيئة.

خطوات رقصة البُرمية البحرية بدون عصا:

* يبدأ المؤدي برفع يديه مستقيمتين على الجانبين بمحاذاة كتفيه وأصابع اليدين مفرودة على استقامتها، ومع استقامة الجسم والجذع مع انثناء خفيف بالركبتين. يتحرك الجذع ليرسم شكل 8 بالإنجليزية، فيبدأ الجذع من الجهة اليمنى بالرجوع للخلف ثم الاتجاه للخارج فللأمام مع رفع كعب الرجل اليمنى قليلا عن الأرض ثم العودة، وفي منتصف هذه الحركة يضع المؤدي يديه على مؤخرة رأسه فاتحا الكوعين للخارج، ليبدأ الجزع من الجهة اليسرى للرجوع للخلف ثم الاتجاه للخارج يسارا ثم للأمام مع رفع كعب الرجل اليسرى قليلا عن الأرض ثم العودة وهكذا.

* ثم ينتقل المؤدي للخطوة الثانية في أدائه وهي وضع الرجل اليسرى للخلف قليلا وهو مازال في وضع ثني الركبتين قليلا ثم يحرك الجذع للخارج ناحية الجهة اليمنى ثم العودة مع التحرك للجهة اليمنى ولكن بشكل نصف

دائري، ثم يغير الحركة من الجهة اليمنى إلى الجهة اليسرى والتحرك في مسار النصف دائري العكسي.

* ثم ينتقل المؤدي للخطوة الثالثة وهي فتح الذراعين على الجانبين بمحاذاة الكتف وهو في وضع ثني الركبتين قليلا، ثم يحرك الجذع لأعلى ثم للأمام ثم لأسفل ثم لأعلى ثم للخلف ثم لأسفل وهكذا[21].

* ثم يعاود أداء الحركة الأولى مرة أخرى، ثم الحركة الثانية وهكذا.

* وهناك شكل أدائي آخر وبنفس الخطوة الأدائية وهو المشي بالخطوة الأولى حتى الوصول لأقرب جدار أو جذع شجرة ثم يضع المؤدي يديه عليها، وإما الكفين فوق بعضهما البعض إذا ما كانتا على جزع الشجرة، أو بجانب بعضهما البعض إذا ما كانتا على الجدار، ثم ينحني الجسم للأمام قليلا، ثم يحرك المؤدي جزعه ناحية اليمين وللخارج تارة ثم ناحية اليسار وللخارج تارة أخرى وهكذا.

ملاحظة: إن هذا الشكل من الأداء لحركة الجزع هو شكل الحركة الأساسي والذي يؤديه الراقصون باستخدام العصي.

خطوات رقصة البرمية البحرية بالعصا:

أداة الرقص الأساسية في الواحات البحرية هي العصا. وهذا الشكل من الأداء تقوم به الجماعة وليس أداء فرديا خالصا كما في الرقصة السابقة. هناك عدة أشكال من الأداء سواء للوصول الى المنطقة التي سوف يؤدي فيها المؤدي رقصته بالعصا وأيضا طريقة وقوف المؤديين:

الشكل الأول: يتحرك المؤدي بخطوات جانبية وهو في وضع ثني الركبتين قليلا ممسكا العصا بيديه الإثنين أعلى الرأس حتى يصل للمكان الذي سوف يؤدي فيه رقصته. فيضع طرفا من العصا على الأرض ويمسك بالطرف الآخر ثم يقوم بأداء باقي خطوات الرقصة.

الشكل الثاني: يتحرك فيه المؤدي بخطوات صغيرة على النغم الموسيقي وهو في وضع ثني الركبتين قليلا، رافعا ذراعيه والكوعين للخارج - تقريبا أسفل الكتفين - واليدين لأعلى بمحاذاة الرأس. أما الجذع فيتحرك للخارج وجهة اليمين عكس القدم وهكذا حتى يصل للمؤدي الممسك بالعصا، ليصبح الإثنان ممسكين العصا من الطرف الأعلى، ثم يبدآن بأداء خطوات الرقصة. وفي أحيان كثيرة يأتي مؤد ثالث بنفس طريقة الأداء ليصبح الثلاثة ممسكين بالعصا من طرفها الأعلى ويؤديان الرقصة مع بعضهم البعض.

الشكل الثالث: يتحرك فيه المؤدي بنفس شكل الأداء الأول حتى الوصول للمؤدي الممسك بالعصا، ولكن بدلا من أن يمسك العصا معه، يذهب إلى خلفه ويضع يديه على كتف الممسك بالعصا من الخلف ويبدأ بنفس طريقة الأداء كما لو كان واضعا يديه على جذع الشجر أو على الجدار.

الشكل الرابع: يقف المؤدون إما إثنان بجانب بعضهما البعض ويقف الثالث أمامهما ممسكا بعصا كل منهما، أو تقف المجموعة بجانب بعضهم وكل ممسك بعصاه من الطرف الأعلى والطرف الآخر على الأرض، ثم يؤدون سويا خطوات الرقصة.

نتائج البحث:

1. إن معظم أوقات العمل لأهل الواحات دائما ما تكون في الحقول ما بين الفلاحة في الأرض وتلقيح النخيل وجني البلح. وعند عمل تحليل حركي لهذا العمل نجد أن مؤديه في معظم الأوقات في حالة انحناء للأمام وثني قليل للركبتين، مع بطء الحركة والذي ينقسم إلى العمل بأعلى النخيل لفترات طويلة وأيضا

نتيجة الجفاف والحرارة العالية معظم أوقات العام، بالإضافة إلى العمل في جني البلح في الحقول بهذا النمط الأدائي، مما يؤدي بمرور الوقت إلى تأثير على الشكل العام للحركة الإنسان والتي بالتبعية ظهر في التعبير الحركي لأهل الواحات.

2. والخطوة التماوجية المنبثقة من خطوة الرعشة هي المستخدمة في الواحات البحرية من قبل الرجال، وقد كانت مستخدمة من النساء في أربعينات القرن المنصرم.

3. تلعب العصا الدور الأساسي في رقصة البرمية البحرية حيث أن جميع الراقصين سواء الفردي أو الثنائي أو الثلاثي أو الجماعي يعتمدون عليها في التعبير عند حركة الرعشة.

4. إن طريقة انحناء الجذع عند مسك العصا وطريقة وضع المؤدي يديه على جذع الشجر أو على الحائط أو على المؤدي الآخر ناتج عن نوع العمل لأهل الواحات نظرا لتطلب انحناء الجزع لفترات طويلة.

الهوامش:

1. حمدى سليمان/ سيد الوكيل: الواحات البحرية، دراسة ميدانية (2009)، مجلة الفنون الشعبية، العددان 92/ 93 ، ديسمبر 2012، يناير 2013، ص 18
2. كان ذلك آخر ما كتب عن الطريق المؤدى للواحات البحرية فى البحث الشامل من: أحمد فخرى: الصحراوات المصرية، وزارة الثقافة، المجلس الأعلى للآثار، ص 13
3. مجلة الواحات البحرية- الإنترنت
4. سحر أحمد إبراهيم منصور: الوحدات الزخرفية فى الواحات، مجلة الفنون الشعبية، العددان 92/ 93 ديسمبر 2012 ، يناير 2013، ص99
5. عبد اللطيف واكد / حسن مرعى: واحات مصر، جزر الرحمة وجنات الصحراء، دار الطباعة الحديثة، الطبعة الأولى 1957، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 11، 12، 13
6. أحمد فخرى: مرجع سابق، ص 36
7. الواحات البحرية، موسوعة ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.
8. أحمد فخرى: مرجع سابق، ص 36، 37
9. أحمد فخرى: المرجع السابق، ص 36
10. البوابة الإلكترونية لمحافظة الجيزة على الإنترنت.
11. مجلة الواحات البحرية- الإنترنت.
12. أحمد فخرى: مرجع سابق، ص 55
13. حمدى سليمان / سيد الوكيل: مرجع سابق، ص 18
14. (رسمال) هى كلمة تقال فى العامية المصرية ومعناها "رأس مال"
15. حمدى سليمان / سيد الوكيل: مرجع سابق، ص 19
16. أحمد فخرى : مرجع سابق، ص62، 63
17. الباحث
18. أحمد فخرى : مرجع سابق، ص63
19. اقترح البحث إسم (البُرمية البحرية) على هذا الشكل من الأداء الحركى فى الرسالة التى قدمت فى أكاديمية الفنون بالقاهرة فى 2016 م. وقد كان من الصعوبة اكتشاف هذا الأداء نظرا لأن أهل الواحات البحرية لا يؤدونه كاملا أمام من هم خارج الواحات.
20. فتحى الصنفاوى: تاريخ الآلات الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الصحافة 2000، ص 78
21. لاحظ الباحث أن هناك بعضا من المؤديين يؤدون هذه الخطوات بشكل عكسى. أى يبدؤن من الأمام وللخلف.

الصور :

* من الكاتب

الثقافة الشعبيّة والثقافة العالمة بين المعنى والمصطلح

مقاربة اثنوموسيقولوجيّة حول الأغنية الشعبيّة

أ. الزازية برقوقي – كاتبة من تونس

لاشك أن دراسة الثقافة الشعبية لبعض المجتمعات، تعد من الأمور بالغة الأهمية في الكشف عن مستويات التفكير وطرائق التعبير عن جوهر تلك الثقافة وعن حصيلة الخبرات والتراكمات المتوارثة، ولعل دراسة واستنطاق بعض عناصرها يقودنا إلى التمكين المعرفي والفهم الحاذق لبعض جوانب الثقافة والقيم السائدة في المجتمع لفترات تاريخية معينة.

الثقافة والإشكال المفاهيمي

إن الحديث حول الثّقافة بمعناها العام، يعدّ من المواضيع الشائكة والمركّبة والمستعصية أحيانا، باعتبارها تجمع أكثر من جانب ويلتقي فيها أكثر من مجال، إذ يتداخل في تشكيلها المعطى الاجتماعي والتّاريخي والسّياسي والاقتصادي، وهو الأمر الذي جعل المسألة على نحو من الصّعوبة والتّعقيد في الوصول إلى مفهوم واضح وتعريف ضاف للثّقافة. "لقد طبقت الكلمة ولا تزال على حقائق بالغة التنوع (فلاحة الأرض، الاكثار الجرثومي، تربية الأبدان،...) وبمعان بائنة الاختلاف إلى الحد الذي لم يعد فيه بالإمكان، هنا، تتبع تاريخها كاملا" [1].

وإذا كان القرن الثّامن عشر فترة ظهور المعنى الحديث لكلمة ثقافة في معناها المجازي، والذي يحيل على أفكار تقدّم وتطوّر الحياة والفكر، مقترنة بألفاظ دالّة على مجال الفلسفة والتربيّة والفنون والعلوم والآداب...، فإن بعض الدّراسات تعود بهذه الكلمة إلى أواخر القرن الثالث عشر وتشير إلى أن الثقافة "تاريخيا، هي كلمة مشتقة من اللاتينية (Cultura)، اتخذت في البداية مفهوما شاملا تعني حرث الأرض وتنميتها (Agrucultura)، إلى أن أصبحت تدل على تنمية العقل من خلال النشاط الفكري والتّعامل مع الحروف. فقبل أن نتحدث عن الثّقافة يجب أن نؤمن أولا بوجود الثّقافة، التي لا يمكن أن تتأسس من غير تواجد أناس وأشخاص يحدّدون بحريّة سلوك معين" [2]. وهو ما ذهب إليه علماء الانتروبولوجيا في بداية القرن العشرين، أمثال الأمريكيّة مرجريت ميد اذ عرّفت الثّقافة على أنها مرتبطة بالسّلوك المتعلّم أو المكتسب، ويرى رايموند وليامز أنها "تتضمّن تنظيم الإنتاج" وبناء الأسرة، وإنشاء المؤسسات التي تعبّر عن العلاقات الاجتماعيّة أو تتحكم فيها، والخواص المميزة التي يتواصل أفراد المجتمع من خلالها بعضهم مع بعض [3]. ويعتبر عالم الانتروبولوجيا الانجليزي "تيلور" أول من قدّم مفهوما شاملا لاصطلاح الثّقافة حين قال: "الثقافة هي ذلك الكل المركّب الذي يشتمل على المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع" [4].

وتقترن معاني الثّقافة في المعجميّة العربيّة بالفهم والإدراك والحذق والمهارة والتحوّل والتطوّر، ويشير ابن منظور إلى ذلك بالقول: ثَقفَ الشيء وثقَافًا وثُقوفة: حَذَقَه. ورجلٌ ثَقْف وثقِفٌ: حاذِقٌ فَهِم. ويقال ثَقِفَ الشّيء وهو سرعة التعلّم، وثَقِفْتُه: إذا ظفرتَ به: والثّقاف والثَّقافة: العمل بالسّيف: والثِّقاف: ما تسوّى به الرّماح، وتثقيفها تسويتها [5]، ولم يبتعد عن هذه المعاني كثيرا ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) إذ يقول "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقّفه العين، ومنها ما تثقّفه الأذن، ومنها ما تثقّفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان" [6]، وأما محمد عابد الجابري فقد قدم "الثّقافة كونها عالما من الرموز يشمل الفن والعلم والدين والذين يمكن التمييز فيهم بين نواة تتكوّن من المبدعين والمنتجين، من علماء وفلاسفة وكتّاب وبعض الصحافيين والممارسين لمختلف الفنون ومعظم المعلّمين والأساتذة...ومن خلال مهن أخرى كالأطباء والمحامين" [7].

ووفقا لهاته التصوّرات تعدّ الطّروحات حول مفهوم الثّقافة من المعطيات الاختلافيّة بين المجموعات حيث تتماهى الآراء حينا وتتباين أحيانا، ولا شكّ أن لكل نسق ثقافي معناه الرّمزي المثبّت للخصوصيّة الثّقافيّة والدّال على انتمائها لهذه المجموعة أو تلك، لذلك لا يمكن اعتبارها

من المنتجات العامّة والمطلقة، بل هي شبكة من الأنساق الثقافيّة في حالة تناغم مع الواقع الاجتماعي الحاضن لها، وهي أيضا ذات صلة بالوعي الجمعي فأحيانا يصعب الفصل بين ما هو اجتماعي وثقافي ومحاولة التّفريق بينهما قد تفضي إلى استنتاجات مظلّلة حول سلوكيات الإنسان.

يظلّ تعريف الثّقافة والتّعابير الثّقافيّة من الأمور المستعصية على الضّبط والتّحديد، ورغم محاولات المشارب المختلفة في إيجاد مفاهيم وتفاسير للثّقافة، فإنها لم تفلح في الالتقاء والاتفاق حول تعريف ضافٍ بالمعنى الشامل للكلمة. ولكن يمكن القول أن المقصود بالثّقافة هي جملة التّراكمات التي تم اكتسابها بالوراثة والتّقليد والتّعلّم والتفكير، في مختلف أبعادها الماديّة والرمزيّة وكل ما له علاقة بالسيرورة التّاريخيّة والإبداع الفكري الإنساني، والثّقافة إذا تحتوي على القيم والمثل والمدارك والسلوكيات والعادات والمعتقدات التي تشترك فيها مجموعة بشريّة فتميزها عن غيرها. "إن كل ثقافة تحدد أسلوبا من التصرف المشترك بين مجموع الأفراد المنتمين إلى ثقافة ما. هنا يكمن ما يكسب الثقافة وحدتها وما يضفي عليها خصوصيتها بالنسبة إلى الثقافات الأخرى. ان الثقافة تقارب، دائما إذا، بوصفها كلية ويتركز الانتباه، دائما، على التقاطعات بين الثقافات المختلفة"[8].

فالثّقافة إذا شكلا من أشكال المعيشة المشتركة وذاكرة جماعيّة متشكّلة من حراك اجتماعي و تفاعل ثقافي متجدّد ومتنوّع. و"يمكن اعتبار كل ثقافة مجموع انساق رمزية تتصدرها اللغة وقواعد التزاوج والعلاقات الاقتصادية، والفن والعلم والدين. كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها بعضها ببعض"[9].

الثّقافة الشّعبيّة

تعدّ الثّقافة الشّعبيّة إحدى المباحث الأنتروبولوجية المركّبة، التي ظلّت تعاني من الإهمال والتّشكيك في أهميتها وجدوى دراستها، فلم تتمكن من احتلال مكانها ضمن الدّراسات الثّقافيّة، والاعتراف بها كمبحث مستقل قائم الذّات، قابل للاستقراء والفهم والتأويل، إلا في سنة 1937 على إثر إحداث المتحف الوطني للفنون والتّقاليد الشّعبيّة في باريس، ثم تتالى بعد ذلك ظهور عديد الأبحاث والكتابات المختصّة نذكر منها: "المجتمع والثّقافة" سنة 1958لرايموند ويليامز Raymond williames وكذلك كتابات ريتشارد هوقارتRichard hoggart وستيورت هول[10] Hall Stuart...، إذ تطورت الدراسات الثقافيّة خاصة بعد تأسس مركز الدراسات الثقافيّة المعاصرة ببرمنجهام[11] Birmingham، واتجهت الأبحاث نحو دراسة الثقافات الشعبية.

تتقاطع وتتداخل عديد الحقول المعرفية مثل علم التّاريخ والاجتماع واللّسانيات...، في دراسة الثّقافات الشّعبيّة، وتسعى جل الدّراسات إلى تحليل وفهم منظومة الثّقافة الشّعبيّة وتقديم تعريف لها، كل حسب منطلقاته الخاصّة ووفقا للمرجعيّة المعتمدة، وبما أن الثّقافة الشّعبيّة جزء من المشهد الثّقافي العام للمجتمع والذي عادة ما يشوبه الغموض الفكري والتّاريخي، فلقد تشتتت وتباينت آراء الدّارسين، حول تصنيفها وإدراجها ضمن سياق محدّد ومعلوم، وظلّت الثّقافة الشّعبيّة تقدّم مرّة على أنها ثقافة الطّبقات الشّعبيّة، وأخرى أنها الثّقافة البدويّة أو العماليّة وأحيانا على أنها الثّقافة الجماهيريّة...، وهذا ما يؤكد مدى صعوبة الاتفاق حول إيجاد

تعريف واضح للثّقافة الشّعبيّة التي تعدّ من المفاهيم الإشكالية الأكثر خضوعا للسّجال والمناقشة،إذ تشكو من لبس وغموض دلالي ابتداء بالمصطلح واعتبارا لتعدّد معاني اللّفظتين المكوّنتين له. ومن وجهة نظر اجتماعيّة، فإن مصطلح "الثّقافة الشّعبيّة" قد يحيلنا إلى فوارق تصنيفيّة لثقافات المجتمعات، ويجعلنا عموما أمام قسمين من الثّقافة، تعرف الأولى بالثّقافة "العالمة"، ويعمد البعض إلى اعتبارها الثّقافة المركزيّة الرّاقية وثقافة النّخب الاجتماعيّة...، أما الثانية فهي الثّقافة الشّعبيّة والتي يعتبرونها ثقافة بدائيّة هامشيّة ذات نتاج غير مكتمل للمجتمعات البسيطة. ولكن حسب العلوم الاجتماعيّة والمباحث الاثنولوجيّة، فإن المقارنة لا تستقيم بين الثقافتين، كما لا يمكن أن يكون هناك تراتب بين الثّقافة العالمة والثّقافة الشّعبيّة، باعتبار الفاعلية الاجتماعية وفق الأسس والمقومات الواضحة لكل صنف من الثقافة على حده، وإن ذهب البعض إلى الإقرار بترابطها حد التّماهي كقول غلمية "...ما دامت الشعوب كل على حده، تصنع ثقافتها بمجمل فئاتها سواء أكانت شعبية أم غير شعبية، انطلاقا من الخلط بين ماهو تراث وما هو ثقافة شعبية، وماهو ممكن البقاء والتّطوّير وماهو جامد صنع لمرحلة معينة من الزمن"[12].

فالثّقافة ومهما كان تصنيفها (شعبيّة أو غيرها)، تصنعها الشّعوب ممّا حولها، فتمتزج ترسّبات الماضي بالحاضر ويضفى عليها الفعل البشري سواء من الجانب الفكري والعقلي أو من ناحية الصنائع والمهارات، فتحدد بذلك الخصائص الثّقافيّة والسّمات الأساسيّة التي تميّز شعبا عن آخر. و"يمكن طبعا أن نفكر في الثقافة الشعبية من منطلقات نظرية مختلفة وبترتيبات تحليلية وإجرائية متباينة، لكن المحتوى الثقافي للثقافة الشعبية يفرض نفسه في نهاية المطاف، ويتطلب بالتالي الانفتاح على التحليل الثقافي للثقافة الشعبية لكن بتكامل مع التحليل السياسي والاجتماعي والانتروبولوجي، بل وحتى الاديولوجي..."[13].

الأغنية الشّعبيّة خصائصها ومميزاتها:

إن تحديد المفاهيم والمصطلحات في العلوم الانتروبولوجية عامة وفي الانتروبولوجيا الثّقافيّة خاصّة، مبحث يصعب الحسم فيه، ويجعلنا أمام صعوبات كبيرة حول تحديد مفاهيمي واضح لجملة من المصطلحات التي تتجاذب فيها الآراء بالاتّفاق حينا والاختلاف أحيانا، ذلك ما لمسناه أثناء محاولتنا شرح مصطلح "الأغنية الشّعبيّة" بهدف إدراك أهم خصائصها ومميزاتها.

ماهية الأغنية الشّعبيّة:

يبدو أن الاتفاق حاصل في هذا الجانب حول تعريف الأغنية، على أنّها كلمة مشتقّة من فعل غنّى يغنّي أغنية "وغنّى بالمرأة تغزل بها. وغنّاه بها ذكّره إياه في شعر...وبينهم أغنية وإغنية يتغنون بها أي نوع من الغناء...والجمع الأغاني وغنّى وتغنّى بمعنى. وغنّى بالرجل وتغنّى به: مدحه أو هجاه"[14].

أما من ناحية الاصطلاح فإن الأغنية مصطلح عام نطلقه على الأداء الصّوتي الذّي يخرج من سياق النّثر إلى التقاء النّص الشّعري بالنّص الموسيقي، "هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقّع كل صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة، ثمّ تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها لأجل ذلك التناسب وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات"[15].

فالأغنية إذا تركيبة صوتية، تصاغ وفقا لمواطن النّبر والسّكون في الألفاظ وذلك بطريقة مخصوصة طبقا للخصائص اللّغوية والنّغمية المعتمدة، كما تشترك في تكوينها

جملة من المميزات الاجتماعيّة والثّقافيّة التي تتبنّاها الجماعات لبلورة هذا اللّون الفنّي، وذلك ما يفسر التعدّد والاختلاف في الأنماط الموسيقيّة والتي يطلق عليها في مجملها مصطلح الأغنية.

وإذا كان من الممكن تحديد مفاهيمي عام للأغنية، فان الأمر يصعب والآراء تختلف حولها كلما اقترنت بلفظة "الشعبيّة" كوصف نعتي، والتي لازال يشوبها نوع من الغموض واللّبس الذي حال دون تحديد واضح لمعنى الكلمة، وقد عمّقته جملة التّجاذبات العلميّة في التّعاطي مع كلمة "الشّعبيّة".

لقد ارتبط هذا المصطلح بجزء هام من الإنتاج الثّقافي، كالفنون الشّعبيّة والمأثورات الشّعبيّة والأدب الشّعبي والموروث الشّعبي...ولكن ما يثار هنا هو الاستفهام حول ما معنى "الشّعبي"، هل أن استعمال المصطلح يخضع إلى مقاييس اجتماعيّة ثقافيّة وطبقيّة، أم أن المصطلح ضرورة تصنيفية لحصر كل ماهو شعبي في دائرة الثّقافة الشفهيّة، أم أن هذا وذاك يلتقيان في المصطلح اللاّتيني "فلكلور"[16] FOLKLORE.

وأمام هذا الإشكال لابد لنا من محاولة تثبيت لمعاني المصطلح، والإتيان على بعض الآراء والمفاهيم العامّة التي حاولت تحديد وتعريف الأغنية الشعبيّة:

التقسيم التفاضلي:

سنحاول توضيح هذا الرأي بعد تقديم لمحة عن التّطورات التّاريخية في التّعامل مع دراسة موسيقات الشّعوب الغير أوروبيّة، باعتبار أن هذا الرأي قد تبنّى تعريف اللأغنية الشّعبيّة حدّده الباحثون الغربيون في ما يعرف بـ"علم الموسيقى المقارن" في القرن 19، والذي ظهر كمحاولة غربيّة لدراسة الموسيقات غير الأوروبيّة قصد استيعابها ومعرفة أهم خصوصياتها، وتبيان المقاربات والمفارقات بينها وبين النّظم الموسيقيّة الغربيّة.

وأمام ما يتصف به هذا العمل من شمولية وما يثيره من إشكالات حول تحديد واضح للخصوصيّات الموسيقيّة، تم تعديل دراسة الظواهر الموسيقيّة ليبرز علم حديث متفرع عن الاثنولوجيا يعرف بعلم الاثنوموسيقولوجيا، ويعود ظهوره كعلم مستقل إلى منتصف القرن 20، وقد ساعده في ذلك ما شهده العالم من ثورة صناعيّة وتكنولوجيّة، أفرزت "الفونغراف" بفضل كل من الكسندر جراهام Alexander Graham bell منذ سنة 1866 وتوماس أديسون Tomas Edisson في سنة 1892، حيث ساهم الفونغراف في تسجيل وتوثيق الموسيقات، ويعود الفضل إلى أولئك العلماء الذين أرسو لتكوين اللّبنة الأولى لولادة الاثنوموسيقولوجيا، من خلال جملة الأرشيفات الموسيقيّة التي تكونت[17].

وعبر التطوّر التّاريخي لدراسة الموسيقات، ظهرت جملة من النّتائج والمفاهيم التي ظلّت محل جدل إلى يومنا هذا، مثل التّجاذبات حول تحديد واضح للمصطلحات، مما دفع بعديد الدّارسين إلى تناول تلك المفاهيم والمصطلحات المنبثقة عن نظم موسيقيّة معيّنة، ثم ترجمتها حرفيّا وإسقاطها على نظم موسيقيّة مختلفة، ونورد هنا مثال مصطلح "الفلكلور" والذي يقدّم أحيانا على أنّه التراث الشّعبي وأحيانا أخرى المأثور الشّعبي أو الفن التّقليدي والشّفوي...

وتتصف الأغنية بالشّعبية لدى هذا الرأي، بأنها جزء من الفلكلور حسب المفهوم اللاّتيني للكلمة ولأنها متوارثة عن المجتمعات البسيطة ذات الدخل المحدود والتي تتّصف أحيانا بـ "البدائيّة"[18]، على أنها مجتمعات تعيش بوسائلها التّقليديّة يغلب عليها الفقر والأميّة وتتداول ثقافتها عن طريق المشافهة، فتأتي نصوص أغانيها عفويّا وتلقائيّا لتعبّر عن مجتمعاتها إلى جانب بقيّة المظاهر الثّقافيّة الشّعبيّة، الماديّة والمعنويّة التي تندرج في مجملها تحت اسم "فلكلور".

يعتبر هذا المفهوم للأغنية الشّعبيّة الأكثر تناولا، والذي كان من نتاج البحوث والدّراسات الغربيّة ذات الرؤية النظريّة الخاصّة، والتي ظلت فيها الموسيقى الغربيّة الكلاسيكيّة المرجع الوحيد الذي يقيّم ويفسّر موسيقات بقيّة أقطار العالم، ومن خلال تلك الدّراسات استمدت الأغنية الشعبيّة صفتها ومكانتها تلك في ظلّ مقارنة غير متكافئة حدّدت مقاييسها طبقا لحاجيات فترة زمنيّة معيّنة.

لقد تبنّى هذا الرأي، مفهوم الأغنية الشّعبيّة النّاتج عن الأبحاث والدّراسات سالفة الذّكر، وحاول إسقاطها على نماذج فنيّة غير متجانسة تختلف عن نظيرتها ثقافيّا واجتماعيّا وإيديولوجيا، وهو ما نتج عنه الخلط في المفاهيم كأن نجد لدى البعض تناول الأغنية الشّعبيّة والأغنية التّراثيّة والأغنية التّقليديّة كمترادفات لها نفس المعنى، في حين أنّ ذلك لا يستقيم إذا ما تبيّنا خصوصيّات تلك التّعابير والمصطلحات.

التّقسيم الطّبقي:

حاول أصحاب هذا الرأي تعريف الأغنية الشّعبيّة بالاعتماد على التّقسيم الطّبقي للمجتمع، وحصر هذا النمط الغنائي في الطّبقات الأبسط والأكثر فقرا في كل مجتمع، واعتبر هذا الرأي أن الأغنية الشعبيّة تستمد بساطتها من بساطة المجتمع وتسير بين أفراده بكل تلقائيّة وتتداول شفويّا، فتعبّر عن مشاغل وأفكار جماعيّة واقعيّة وآنيّة، طبقا للممارسات اليوميّة والموسميّة من أفراح وأتراح وأعمال ومختلف المناسبات المتعدّدة، ولعل هذا التّعريف الطّبقي يحيلنا مباشرة إلى مفهوم الشّعب في الفكر الماركسي والذي يقرّ بأن "في المجتمع العبودي كان الشعب أساسا هو العبيد وفي المجتمع الإقطاعي كان الفلاحون والحرفيون هم الذين يكونون الشعب، أما في المجتمع الرأسمالي فان الشعب يشمل الطبقة العاملة وصغار الفلاحين والعمال بالفكر والفئات الشعبية الأخرى"[19].

يحدّد هذا الرأي مفهوم الأغنية الشّعبيّة، انطلاقا من هويتها ومن الطّبقة المنتجة والممارسة لها، كما يقر هذا الرأي بانتمائها الصريح للفئات البسيطة من كل مجتمع، "وفي هذه الحالة تكون الثقافة الشعبية - كما وصفها أنطونيو غرامشي - هي ثقافة الطبقات المُهَيْمَنِ عليها في المجتمع، أوهي المجال الذي تَحْدُثُ فيه المواجهة بين الطبقات المهيمن عليها والطبقات المهيمنة"[20]. واستنادا إلى ذلك فإن هذا الرأي يقرّ بأنّ الأغنية الشّعبيّة تستمد تصنيفها وصبغتها تلك من روح الانتماء بغض النّظر عن التركيبة العلميّة والخصائص الفنيّة والموسيقيّة لهذه النماذج الغنائيّة. وفي أغلب الحالات نجد هذا الرأي أيضا لدى عامة النّاس، الذين لا يرغبون الخوض في التّفاصيل الدّقيقة للمفاهيم، ويجهلون ما يحوم حول المصطلحات من تجاذبات واختلافات.

التّقسيم النّظامي:

يمكن القول إن هذا الرأي يتعامل مع مصطلح الأغنية الشعبيّة، اعتمادا على جملة من الثنائيّات يرى أنها قادرة على الفصل بين ما هو شعبي وما هو غير شعبي، إذ يعتمد أساسا على تعريف الأغنية الشّعبيّة لا من خلال خصائصها ومميزاتها الذاتيّة، ولكن من خلال مقارنتها بنظيرتها التي تعرف بالأغنية العالمة، المبنية على جملة من الخصائص العلميّة والنظريّة وفقا لمقاييس الموسيقى الكلاسيكيّة الغربيّة، ويتخلل هذه المقارنة الاعتراف الضّمني بتعال لكل ما هو متقن وعالم باعتباره رسميا، يعتمد على الوسائط العلميّة ويمثل شكلا فنيّا راقيا، يستمد صفته تلك وفقا لمدى خضوعه للمقاييس النّظريّة المتّفق عليها.

وكلّما ابتعد الشّكل الفنّي عن جملة القواعد إلا واتّصف بالمحدوديّة وبضعف الصّياغة الفنيّة والتي تنزل به إلى خانة دونيّة يتصف فيها بالشّعبي، ويبدو أن الأغنية الشعبيّة لدى هؤلاء تستمد وجودها من خلال مقابلتها بنظيرتها الأغنية المتقنة[21]، ويستند هذا الرأي في تصنيفه للأغنية، على خصوصيّات علميّة ونظريّة معقدة ليست في متناول الجميع من الفهم والإدراك، لذلك نجده في أغلب الحالات صادرا عن مجموعة متعلّمة لها دراية بالعلوم الموسيقيّة وبالتفاصيل الدقيقة والتي يحدّد من خلالها مقياس ما يعرف بالأغنية المتقنة.

إن الأغنية الشعبيّة ظلت محل تجاذب وتقاطع بين جملة الأبحاث والدّراسات التي تناولت هذا الموضوع، والتي فشل أغلبها في تقديم مفهوم واضح ومحدد لهذا الشّكل الفنّي، وقد يعود ذلك إلى عدّة أسباب لعل أهمّها نظرة الانتقاص الّتي ظلّت تعاني منها الأغنية الشعبيّة والتي جعلتها بعيدة نسبيّا عن الأبحاث الجديّة والدّقيقة، ونعني بها الأبحاث التي تتناول هذا اللّون الغنائي كمبحث مستقل له خصوصياته ومميزاته التي تشكّلها جملة من الظواهر والمؤثّرات التّاريخيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، والتي لا يمكن تناسيها واللجوء إلى نتائج أبحاث حصلت في سياقات وأطر مختلفة، واتّخاذها مقياسا لتحديد وتعريف بقيّة الظواهر الغنائيّة. ومن هذا المنطلق سنحاول دراسة الأغنية الشعبيّة، والخوض أكثر في تفاصيلها ومميزاتها، كما سنعمل على توضيح الألوان الغنائيّة المختلفة المتفرّعة عنها. واستنادا إلى جملة الآراء التي استعرضناها والتي قد نتفق أو نختلف معها في بعض النّقاط المتعلقة بتعريف الأغنية الشعبيّة، سنسعى من جانبنا إلى تقديم تعريف لهذا النمط الغنائي.

الأغنية الشعبيّة

علينا أن نتفق منذ البداية على أنّ عبارة الشّعبيّة مشتقة من كلمة الشّعب وهو عبارة عن "جماعة اجتماعية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة تعيش ضمن حدود معينة تفصلها عن الجماعات الأخرى"[22].

الأغنية الشّعبيّة إذا هي ثقافة وإبداع لشعب ما، وتمثّل نمطا أساسيا من الموسيقى الشّعبيّة، والأغنية الشّعبيّة هي التّعبيرة الفنيّة الأكثر

قربا والتصاقا بواقعها الاجتماعي المنتج والممارس لها. تتداول الأغنية الشّعبيّة وتنتشر بين أفراد المجموعة بواسطة التّقليد وعن طريق المشافهة، وتؤثّث كل الأطر والمناسبات في دورة الحياة لتلك الفئات الاجتماعيّة.

تواكب الأغنية الشعبيّة كل المراحل والتّطورات التاريخيّة التي يشهدها هذا المجتمع أو ذاك، وتنتمي الأغنية الشعبيّة إلى ثقافة ذات طابع خاص ينبني على جملة من الرموز والمدلولات التي لا يمكن بأي شكل من الأشكال دراستها خارج سياقها العام، كما أنها تتميّز عن غيرها من الأنماط الغنائيّة بخصوصيات فنيّة وأدبيّة. ترتبط الأغنية الشّعبيّة بواقعها الاجتماعي والتّاريخي والثّقافي، وبالتّالي لا يستقيم تناولها بالدّرس أو مقارنتها بأي شكل فنّي خارج سياقها العام، ولقد وقع البعض في خطأ مقارنتها بما يعرف بالأغنية المتقنة، ولا نعلم هنا المقياس الدقيق المعتمد لتحديد معنى الإتقان، ولكن حسب المفهوم المتعارف عليه لهذا المصطلح، فإن الأغنية الشّعبيّة أيضا تحتوي على خصوصيات فنيّة هامة يمكن وصفها بالمتقنة، إذا ما اتفقنا أن معنى الإتقان يستجيب مع مدى استقامة الخصوصيات والتركيبة الفنيّة مع متطلبات الإطار العام والواقع الاجتماعي، وأن معنى الإتقان يتفق مع قدرة الأغنية على الاستجابة للمستويات الوظيفيّة والأبعاد الاجتماعيّة والنفسيّة التي تلعبها في سياقها العام، وأن الإتقان هو مدى خضوع الأغنية الشعبيّة للخصوصيات الأدبيّة وللمقاييس الصّوتيّة التي وضعها صانعو هذا النمط الغنائي ومدى قدرته على إيصال المعنى الكامن في الألفاظ المغنّاة.

ما نريد التأكيد عليه في هذا الإطار أن معنى الإتقان لا يمكن اختزاله في المقاييس والقوانين النظريّة المستنبطة من العلوم الصّحيحة، التي عملت على دراسة ظاهرة الموسيقى بناء على البعد "الفيزيو - صوتي" فقط. وقد تبيّن لنا من خلال دراستنا للأغنية الشعبيّة، أنها كلما استجابت للمقاييس النظريّة الثّابتة في بعض الحالات إلا وحادت عن ذلك في مناسبات متعدّدة، باعتبار خاصية التّغيير والحركيّة التي تميزها وكذلك بالنّظر إلى متطلبات الأداء الذي يغلب عليه الارتجال والإضافات في أغلب الأحيان.

فمن المجحف في حق الأغنية الشعبيّة أن نحرمها صفة الإتقان لمجرد عدم خضوعها لتلك الثّوابت العلميّة المقنّنة وفق منهج محدّد ونظام موسيقيّ مضبوط، دون تفسير أو فهم لمجمل الظّواهر الموسيقيّة الشّعبيّة. كما لا يمكننا تعريف الأغنية الشعبيّة كإرث موسيقي ثابت لفئات اجتماعيّة معيّنة، ولكن كغيرها من الظّواهر الثّقافيّة تسير الأغنية الشّعبيّة في توافق مع التطوّرات الاجتماعيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة بما تشهده من حركيّة ومن متغيّرات، وهو ما يفسّر تفرّع الأغنية الشّعبيّة إلى أنماط غنائيّة مختلفة تستجيب مع المعطى البيئي والاجتماعي الذي نتجت عنه الأغنية الشّعبيّة البدويّة والأغنية الشّعبيّة الريفيّة والأغنية الشّعبيّة الحضريّة. ونظرا للتداخل الحاصل بين الأغنية البدوية والأغنية الريفيّة من حيث المصدر والممارسة فإننا سنحاول تعريف الأغنية الشعبيّة من خلال فرعين أساسيين وهما الأغنية الشعبيّة الحضريّة والأغنية الشّعبيّة البدويّة، باعتبار أن الأغنية الشّعبيّة الريفيّة وحسب رأينا لا تمثل سوى امتداد وتواصل للأغنية البدويّة، وهي التي انتقلت مع أصحابها من البوادي واستقرت معهم في الأرياف، لتتداول في مناسباتهم وتتفاعل مع إطارها الجديد فتفرع عنها أشكال غنائيّة جديدة نتيجة للتطورات والتّأثيرات التي تشهدها الحياة البشريّة عامة ومثل تلك المجتمعات خاصة، وقد أطلق عليها البعض تسمية الأغنية الشّعبيّة الريفيّة.

الأغنية الشعبية الحضرية:

وهي الأغنية التي ولدت بين أسوار المدن في المناطق الحضريّة داخل المقاهي والدّكاكين، من طرف الطّبقات الكادحة والبسيطة في مجتمع المدن، وأصحاب هذه الأغاني يكونون عادة من الأوساط الاجتماعيّة المتواضعة، من صغار التّجار والعمّال... إلى جانب الوافدين من الأرياف والمستقرين في الأحواز حيث يكوّنون أنهجا وأحياء متكاملة تنعت بالشّعبيّة. فهذا التقارب والتداخل بين سكان المدن والوافدين إليها قد خلق ثقافة تلتقي فيها الذّاكرة بالواقع الجديد ويمتزج فيها الماضي بالحاضر فتنتج عنها أشكال فنيّة متعدّدة برزت من بينها الأغنية الشّعبيّة الحضريّة كتعبيرة صادقة لآلام تلك الفئات الاجتماعيّة وأحلامها.

تتعدد أشكال الأغنية الشّعبيّة الحضريّة، فمنها ما تساوق بآلات شعبيّة مثل القصبة والدربوكة والطّبل والمزود وغيرها، ومنها مايعتمد على الأداء الصّوتي الصّرف. وتؤدى الأغنية الشّعبيّة الحضريّة بصفة فرديّة أو جماعيّة، وتعرف في البلاد التونسية باسم غناء الأطراق والعروبي و"الحيطي"[23]، ونورد هنا مثال "علاش دلالا يا مريم":

عـلاَشْ دَلاَلاَ يَا مَرْيَمْ الخَدْ أَحْمَرْ والعِينْ ذَبَّلاَ
يَا غَارْسِينْ التُّوتْ يَا وَرْدَة مَابِينْ زُوز[24] حْيُوطْ
وعْلاَشْ حَمَّه يمُوتْ وصْغَيِّرْعَدُّوهْ بهْبَالَه
يَا مَرْيَمْ وعْلاَشْ دَلاَّلاَ

يَا غَارْسِينْ الخَصْ[25] يَا وَرْدَة مَابِينْ زُوز عرُصْ[26]
وعْلاَشْ حَمَّه هَسْ[27] وصْغَيِّرْ عَدُّوهْ بهبَالَه
يَا غَارْسِينْ التَّابِل يَا وَرْدَة مَابِينْ زُوزْحنَابِلْ[28]
وعْلاَشْ حَمَّه هَابِلْ[29] وصْغَيِّرْ عَدُّوهْ بِهْبَالَه

يَا غَارْسِينْ اليَاسْ[30] يَا وَرْدَة مفَتَّحَة فِي كَاسْ
عَذَّبْتِي ولْدْ النَّاسْ وصْغَيِّرْ عَدُّوهْ بِهْبَالَه

وما يلاحظ في هذه الأبيات أنها جاءت في شكل نداء استعطاف إلى حالة المحب وما آلت إليه من سوء، كان موجّها خصّيصا لأهل الحضر (المدينة)، وذلك من خلال جملة الألفاظ المستعملة والتي تصف منازل المدينة وزخارفها المتعارف عليها (حْيُوطْ، عرُصْ، حنَابِلْ)، وما يتّصل بها من أشجار ونباتات الزينة (التُّوتْ، الخَصْ، التَّابِل، اليَاسْ، وَرْدَة)، وهي إحدى أساليب تجميل سكّان المدن لمحيط منازلهم وحدائقهم المنزلية.

إن الأغاني الشعبيّة الحضريّة بدت صورها الشّعرية مزيجا بين مظاهر الحياة الحضريّة وكذلك البدويّة من خلال جملة المعاني التّعبيرية التي أثثت أبيات هذه الأغنية والتي تعلّقت في جزئها الثاني بمناحي حياة البادية وبصور المرأة البدويّة وجمال لباسها(احْزَامْهَا، الحَلْقَة، احْجِرْهَا، حُولِيهَا) فتقول:

واحْزَامْهَا[31] بِاللِّي سِتَّة وثْلاَثِينْ عَسْكِرْبَيْ[32]
وعْلاَشْ حَمَّه وخَيْ وصْغَيِّرْ عَدُّوهْ بِهْبَالَه
واحْزَامْهَا مَرْخُوفْ سِتَّة وثْلاَثِينْ زِزَّة[33] صُوفْ
بَخْلاَفْ بُو نَتُّوفْ والحَلْقَة[34] بِمِيتِينْ مِشْرِيَّة
وحْزَامْهَا يَا خَالْ مِنْ جِرْبَة جَابُوهْ سَبْعَة جْمَالْ
بَخْلاَفْ مَا مَازَالْ والحَلْقَة بِمِيتِينْ مِشْرِيَّة
ومْنِينْ مْشِيتْ وجِيتْ نَلْقَى رِيدِي حَافْلَه فِي البِيتْ
عَا صَدْرهَا اتَّكِيتْ فَرَّكْتْ الرُّمَانْ بِيدَيَّا
مَاصَابْنِي حَلْقِتْهَا وبَايِتْ علَى رُكْبِتْهَا
وكِي جِتْنِي عَمِّتْهَا بَايِتْ فِي حَالاَ
ومَاصَابْنِي احْجِرْهَا[35] ورَاقِدْ علَى صْدِرْهَا
وجُونِي الحَزَّارَة بِالقُوَّة يَا مَرْيِمْ عْلاَشْ دَلاَّلاَ

طَلِّيتْ عَالشُّبَّاكْ وبَانْ شعَرْهَا
مَا صَابْنِي عُصْفُورْ فُوقْ صْدِرْهَا
طَلِّيتْ عَالشُّبَاكْ وبَانْ حُولِيهَا
مَا صَابْنِي عُصْفُورْ بِينْ إِدِيهَا
يَا مَرْيِمْ وعْلاَشْ دَلاَّلاَ

يبدو من خلال هذا المثال، أن الأغنية الشّعبية الحضريّة تحمل بين أبياتها كلمات ومعاني عاطفيّة ذات جرأة تعبيريّة كبيرة، قد لا نجدها في بعض الألوان الغنائيّة الأخرى.

لقد أدّى التّداخل الثّقافي بين سكان المدن والوافدين إليها إلى إنتاج عدّة أشكال غنائيّة، والتي تمتزج فيها اللّهجات و تعتمد في أغلبها على اللّهجة العاميّة، وتختلف الأغنية الشّعبيّة الحضريّة عن الأشكال التقليديّة البدويّة وعن أغراضها المتعارف عليها مثل الضّحضاح والنّجع والكوت والبرق، وتعتمد الأغنية الشّعبيّة الحضريّة أساسا على الأغراض التي تعبّر عن الواقع المعاش، فتتناول جل الأغاني غرض الأخضر[36] وكذلك العكس، والشّكوى خاصة مما ينتج عن العلاقة مع الإطار الجديد والتعامل مع السّكان الأصليين للمدن، فهؤلاء الوافدون غالبا ما يواجهون بالصّد والرّفض مثلما ورد في هذا المثال:

نخَطِّمْ عَلَى لَوْهَامْ يَا مَقْوَانِي
الرِّيحْ قِبْلِي والْعَجَاجْ[37] اعْمَانِي
قْفْلُوا عَلِيكْ البَابْ يَا مَضْنُونِي
حَطُّوا المَفَاتِيحْ فِي مَكَاتِبْ رُومِي[38]
يَا زَارْعِينْ الفُلْ فُوقْ عْلِيكُمْ[39]
لاَشْ[40] الغَرِيبْ[41] يمُوتْ بِينْ ايدِيكمْ
بَابْ البَحَرْ يَا نَاسْ يصَكِّرْ بِكْرِي
يُغْلِقْ عْلَى خَالِي[42] خْدُودْ الْعَكْرِي
بَابْ البَحَرْ يَا نَاسْ يصَكِّرْ فَرْدَة
يُغْلِقْ عَلَى رِيدِي خُدُودْ الوَرْدَة
شَيَّعْتْهُمْ بِالْعِينْ مْشَيَّعْ رَاجَعْ
والْوَحْشْ والغُرْبَة يَخْلِي مْوَاجِعْ

لقد ساهمت الأغنية الشّعبيّة الحضريّة في الكشف عن جملة من الأحداث والأطوار التي حصلت بين أسوار المدينة وفي الشوارع وداخل السّجون مثل الشّكل الغنائي الذي يعرف بـ"الزّندالي" والذي يمثّل مجموع أغاني المساجين، وهو لون غنائي مستلهم من كلمة "الزّندالة"[43]، وما توحي به المفردة من ضيق ينعكس على الذّات البشريّة، فتسعى جاهدة للبوح بلواعج النّفس، وقد عبّر هذا اللّون الغنائي عن واقع الفئات المهمّشة وما تعانيه من غربة اجتماعيّة ونفسيّة سواء داخل المجتمع أو داخل السّجون مثل ما ورد في هذا الأنموذج[44]:

عَانِيتْ يَا نَاسْ فِي الغرْبَة تْمَثَّلْتْ وذْبَالْ حَالِي
مَا صَابْلِي هَرْبَة ونْزُورْ أهْلِي وعْيَالِي
قَالُولِي رَوَّحْ البَرَانِي وقْعَدْتْ مْلَوَّحْ وحْدَانِي

وللأغنية الشّعبية الحضريّة أيضا دور أساسي في تأثيث المناسبات الاحتفاليّة بغض النّظر عن الأغراض والتّعابير والمعاني المستعملة، خاصة فيما يعرف بأغاني "المزود" و"الربوخ"، الذي شهد في السنوات الأخيرة انتشارا كبيرا في الأوساط الحضريّة وعمّ مختلف مسارح البلاد التونسيّة.

ومجمل القول أن الأغنية الشّعبيّة الحضريّة نمط غنائي يعبر عن مشاكل وهموم شريحة كبيرة من المجتمع كما يلعب دورا هاما في تأثيث المناسبات الاحتفاليّة، ويتّجه أحيانا إلى غرض الهزل فتصبح الأغنية بهدف التّسلية والتّرفيه، والأغنية الشّعبيّة الحضريّة بسيطة في تركيبتها الفنيّة تسير بكل سلاسة على الألسن فيسهل حفظها وتداولها بين النّاس كما هو حال المثال التّالي الذي تواجد في مناطق مختلفة من البلاد ويقول جُرّادها:

لِلِّيرِي يَمَّا لِلِّيرِي يَا مَطْرُوزْ حْرِيرْ ويَاقُوتْ

والحُبْ يوَصّلْ لِلْمُوتْ

لِلّيــرِي يَــا بنَيّتْ تُـونِسْ مَطْرُوزْ حْرِيرْ ونَوَّارْ

والحُبْ يوَصّلْ لِلْعَارْ

لِلّيــرِي يَــا جْبَلْ العَالِي نَطْلَعْ الفُــوقْ ونْهِـدَّهْ

مَعْشُوقِي بِالقُدْرَهْ نْرُدُّهْ

لِلّيــرِي يَــا جْبَلْ العَالِي واطْلَعْنَا الفُوقْ وقَرْنِسْنَا

والِّي نْحِبُّو عَرِّسْنَا

لِلّيــرِي يَــا قِدِّي قِــدُو زَايِــدْ عْلَيَّا بْطَــرِيفْ

وشَكِّيتْ فِي قَارُو يتْكَيِّفْ

لِلّيــرِي يَــا بَابَا وامِّي مَا نِيشْ ضَرَّابِتْ كِيفْ

واعْطُونِي لرَاجِلْ مَلِّيتْ

لِلّيــرِي يَــا بَابَا وامِّي مَا نِيشْ دجَاجَة نْبِيضِلْكُمْ

اعْطُونِي لرَاجِلْ خِيرِلْكُمْ

لِلّيــرِي يَــا بابا وامِّي يَعْطِيكُمْ طِيحَة فِي بِيرْ

حَبِّيتُــو وطْفُلْ صْغِيرْ

والملاحظ أن الانتظام في الهيكل العام لهذه الأغنية الشعبيّة الحضريّة مثلا، قد رافقته تركيبة شعريّة تتميز ببساطة الألفاظ وسلاسة المعاني، كشفت المرأة من خلالها عن مشاعرها وتمكّنت من البوح وبكل جرأة بلواعج النّفس وما ينتابها من قلق وضيق، قد انعكس في شكل خطاب مباشر يحمل نوعا من التحدي والتعنّت في الدّفاع عن المحبوب. ويعتبر هذا النّمط الغنائي نتاجا لتفاعل المعطى الدّيموغرافي مع المعطى الجغرافي، والذي قد يختلف نتاجه الفنّي في أطر أخرى.

الأغنية الشّعبيّة البدويّة:

تحتل الأغنية الشّعبيّة البدويّة ركنا أساسيا ضمن الموسيقى الشّعبيّة، وهي تراث وإبداع وثقافة مجتمع البوادي والأرياف، وترتبط الأغنية البدويّة ارتباطا وثيقا بالواقع البيئي والاجتماعي للمجموعات المنتجة والممارسة لها، فهي ترافق كل المراحل الحياتيّة للمجتمعات البدويّة والريفيّة وتؤثث كل المناسبات منذ الولادة وحتى الوفاة، وتعتبر الأغنية البدويّة مرآة عاكسة للواقع المعاش للمجموعات البسيطة التي تناستها الكتابة لردة من الزمن، فمثلت المشافهة وسيلتها وآليتها المتاحة في تناقل وتداول ثقافتها.

تمثل الأغنية البدويّة موضوعا أثيرا للبحث الانتروبولوجي، يساهم في الكشف عن مسارات حقب زمنيّة مختلفة وكذلك في التّعبير عن مشاغل وطموحات تلك المجتمعات بما فيها من مشاعر وأحاسيس والتي نادرا ما يفصح عنها خارج هذا النّمط الفني.

ومما لا شك فيه أنّ الأغنية البدويّة تتصدر كل الألوان والأشكال الفنيّة الباقية في مجتمع البوادي والأرياف، إذ تتعدد أطرها وتختلف ألوانها، فنجد أغاني المناسبات الاحتفاليّة وأغاني الحرب وأغاني العمل وأغاني ترقيص وتنشئة الأطفال وأغاني المناسبات الدينية وغيرها، وما يمكننا قوله في هذا المجال أن الإتيان بالدّرس على جميع فروع الأغنية البدويّة لهو أمر صعب إن لم نقل مستحيلا بالنّسبة للباحث الواحد، ولكننا سنحاول من جهتنا أن نلامس ما يعترضنا في البحث كإجراء منهجي لفتح الطّريق أمام موضوع دراستنا، وسنعمل على توضيح ذلك بأكثر تفصيلا في مواقع لاحقة...

تنقسم الأغنية البدويّة إلى عدة أصناف فنجد، الأغنية النّسائيّة والأغنية الرّجاليّة كما نجد الأغنية التي تعتمد على الصّوت البشري الصرف والأغنية التي تساوق بالآلات الموسيقيّة الشّعبيّة، وأهمها الآلات الهوائيّة كالقصبة والزكرة[45] وكذلك آلات الإيقاع مثل الطبل والبندير[46].

وعلى اختلاف ألوان وفروع الأغنية البدوية فإنها تلتقي في مجملها حول قوالب وأشكال شعريّة شعبيّة متعارف عليها مثل «الموقف» و"القسيم" و"الملزومة" و"المسدّس"[47]، وإن اختلفت أغراضها الشّعرية وتعدّدت.

وفي ما يلي نقدم أنموذجا للأغنية البدوية بعنوان " ساق[48] نَجْعك"[49]:

* منِينْ[50] نَجْعَكْ سَاقْ ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ
مِنْ الصُّبُحْ خَطّفْ بُكْرِيّه
وجَادُونَهْ لَشْفَاقْ[51]
واتْقِىَّ[52] بِالشّبَحْ عَلِيّه
جِتْ دُونْهُمْ رِدّة ومهَابَة[53]
اتْكِيدْ[54] الشّاحْبَة الْعَزْرِيّه[55]
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة[56] بَارْيَا فِي[57]
بِالله يَا مِيعَادْ وبالله يَا مِيعَادْ أشْبِيكُمْ
امْشُوا بِالرّاحَة رَاجُونِي
رَايْ عِنْدِي وصَايَا لِيكُمْ
وصَايَا للنَّاسْ إلِي بِعْدُونِي
بِعْدُونِي بِالْعِينْ
جِتْ دُونْهُمْ رِدّة ومْهَابَه
يُرْكِدْ فِيهَا الْغِيمْ
وتْكِيدْ الشَّاحْبَة الْعَزْرِيَّه
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
والْقِلبْ بَايِتْ يخَمّمْ
لاَ رْقِدْ ولاَ شَافْ مْنَامَه
عْلَى ولفْتِي زَادْ تحَمّمْ
زِينْ إلِّي مْشَى عَلَى أوّلْ صِيَامَه
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
عَلَى غْزَالْ إلِّي رِيتُو خَطّمْ
مِتْعَدِّي ويشَأيِعْ فِيَّا
شَايَعْتُوا بِالعِينْ شَايَعْتُوا بِالعِينْ
وظْرَاهُو مَا يدُومِشْ لَيَّا
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
يَخْلِيكْ يَا زِمَانْ يَخْلِيكْ يَا زِمَانْ
وَدّيتْ وَلْفْتِي عَلَيَّا
ورَحْلَتْ بِالْمَقَامْ
وظْرَاهِي مَادُومِشْ لَيَّا
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَرْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
ومْنِينْ جِينَا عَلَى مَاهِمْ دَارَهْ
تْفَكّْنَا ردَايِدْنَا بِكْرِي
والْقَلْبْ مِدّقْ حَالَه
فَاقِدْ خِيَالْ رِيدِي الْعَكْرِي
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَاف
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
صَفْعُوا جْحَافْهُمْ بِالْعَكْرِي
شَعَّالْ يبَانِلِّي بُهْرَة
والْقَلِبْ مِدّقْدِقْ حَالَه
فَاقِدْ خِيَالْ رِيِي الْبُهْرَة
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
ومَشْطَاتُوتِمْشَطْ
ومِنْ السُّوَالِفْ[58] عَدِّينَا مِيّتَه
وبَخْلاَفْ مَا سِقَطْ
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
مَانِيشْ عَالْحزَامْ مَانِيشْ عَالْحزَامْ
عَلَى غْثِيثْ[59] اليِّحَافْ مْجَبَّى[60] كَرِيشْ النّعَامْ

رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...
وحْـزَامْ بالـتّكِيكْ وَاتاهَا
والْحَلْقَـة[61] عَلى الجُوفْ أَوْطَانِي
مَانِيشْ عَالْحْزَامْ مَانِيـشْ عَـالحْـزَامْ
عَلَى غْثِيثْ إِلِّي حَافْ مْجَبَّى كَرِيشْ النَّعَامْ
رَايْ سِلْسَة وجَاحْدَة بَارْيَا فِي
* ومْنِينْ نَجْعَكْ سَاقْ ...

تستمد الأغنية الشعبية البدوية مواضيعها من البيئة البدويّة وترتبط ارتباطا وثيقا بالفرد والمجموعة التي أنتجتها وتوارثتها، فترد في تناغم مع إيقاع الحياة في البوادي والأرياف، وفي تفاعل مع الترسّبات الثّقافيّة التي خزنت في الذاكرة وباحت بها الألسن في مختلف أطر الحياة الاجتماعية.

المُوقِفْ

سنحاول تعريف الموقف في الأدب الشّعبي من زاويتين، الأولى من النّاحية الشّعريّة والثانية من النّاحية الصّوتيّة، فمن حيث البناء والإيقاع الشّعري يعرف الموقف كقالب شعري شعبي، يتمظهر في شكل أبيات شعريّة تسمّى أغصان، تجتمع كل أربع منها في مقطع (دور)، تشترك الثّلاثة أغصان الأولى في نفس الرّوي بينما يختلف عنها الغصن الرابع، ويسمّى في الشّعر الشّعبي المكعب، ولكن في أغلب الحالات لا تساق مثل هذه القاعدة على كل الألوان الفنيّة المسمّاة في مجتمع البحث بالموقف، إذ نجد أمثلة يشكّلها مزيج من النّماذج الشّعريّة وتحمل أيضا اسم الموقف مثل ماهو الحال في المثال التّالي:

النَّجْعْ إِلِّي هَزْ المِيمْ يَرْحَـــلْ ويقْيِـــمْ
قَاصِدْ وِينْ يحُطْ الغِيمْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ عزمْ سَقَّدْ كَانْ طَبْلُو يـرْزِمْ
قَـاصِدْ للْجَـمْ هزْ وَلْفِي سِمْحْ الخَاتِمْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ المِيمْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ وسَاقْ جِحْفَة وجْمَلْهَا هَقْهَاقْ
طَبْلُـو نَقْنَـاقْ سَقِدْ تَقَّاتُو لَشْفَـاقْ
قَلْبِـي مُرْهَـاقْ عَلَى وِلْفِي كَاحِلْ لَرْمَاقْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ المِيمْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ ورَاحْ جِحْفَة وجْمَلْهَا زَحْزَاحْ
طَبْلُـو نَقَّـاحْ قَبِّلْ سَاقَاتُـو لَرْيَـاحْ
نَا قَلْبِـي سَـاحْ عَلَى ولْفِي كَاحِلْ لَشْبَاحْ
النَّجْعْ إِلِّي هَزْ المِيمْ

أما من النّاحية الصّوتيّة فإن الموقف إبداعا فنيّا شعبيّا يبنى شفويّا من اللّهجة العاميّة، ويؤدّى من قبل الرّجال، ويبدو أن كلمة الموقف مشتقّة من طريقة أداء هذا اللّون الفنّي، الذي يؤدّيه الرّجل وهو واقف في حركة متواصلة ذهابا وإيابا على طول ساحة الاحتفال وقد يكون الموقف مثالا غنائيا واحدا أو وصلة غنائيّة متكاملة تسمّى "الطريق"، تؤثث مختلف المناسبات الاحتفاليّة الكبرى كالعرس والختان، ويعبّر الموقف عن ثقافة المجموعة، ويبرز أفكارا وسلوكات وممارسات جماعيّة، وإن كان قائله مفردا قد ينطلق من إحساس ذاتي، فهو يعبّر عن شعور عام وعن قيم المجموعة باعتباره عضوا منصهرا داخلها.

والموقف لون غنائي يختصّ به أهل البوادي والأرياف وهو يعتمد على الصّوت البشري فقط، فلا يساوق بالآلات، ويستلهم الموقف مواضيعه وتعابيره من الواقع البيئي والاجتماعي للمجموعة، فيدور في مجمله حول الطّبيعة وما تجود به في سنوات الخير من متطلّبات العيش للإنسان والحيوان، وفي السّنوات العجاف من جدب وقحط وما يترتب عنه من حركة القبائل في الرّحيل والانتجاع بما فيها من تجاذبات حول العلاقات الإنسانيّة والعاطفيّة من فرح وحب وألم وفراق.

يولي أهل البوادي والأرياف في بناء الموقف أهميّة كبرى للحنكة الشّعريّة، سواء من حيث المعاني أو من حيث الحركة الإيقاعيّة والقالب الشّعري، أكثر من اللّحن والنّغم الذي يمثل في أغلب الأحيان ضرورة تفرضها البنية الإيقاعيّة الشّعريّة ومتطلبات الإنشاد البدوي. وما لفت انتباهنا في منطقة بحثنا وسط البلاد التونسية، هو تشبث كل شاعر بترديد أقواله فيطلق عليه تسمية « لديب »، إذ يعدّ من العيب أن يؤدّي الرّجل منهم أشعار غيره، وعلى خلاف بعض المناطق الأخرى من البلاد.

وإذا ما تحدّثنا عن الموسيقى والأغاني البدويّة فلابد من الإقرار بأن المجتمعات العربيّة عامّة كانت تعترف دوما بأهميّة الكلمة والغناء على حساب الآلة والموسيقى الآليّة، فلا غرابة في ذلك إذ أنّهم اهتمّوا كثيرا بفن النّظم والكلمة، وأبدعوا في الصّور والتّعابير الشّعريّة وفي المعاني الكلاميّة، بينما ظلّت الآلة الموسيقيّة وخاصة الشّعبيّة منها، في مرتبة ثانويّة رغم تعدد أدوارها ومهامها في فترات السّلم والحرب، ولعلّ أبرزها الفاعليّة الطّقوسيّة والرمزيّة في المناسبات الدينيّة، والأدوار الوظيفيّة في المناسبات الاحتفاليّة الكبرى.

وتبقى الكلمة دائما الأقرب والأكثر تأثيرا في الفكر الجمعي لأغلب المجتمعات "وتحتل الكلمات مرتبة أساسية حتى في وعي الموسيقي الشعبي إذ أنها تخاطب عواطفه بصورة مباشرة سحرية. فلا عجب ان اعتبرت موسيقانا الغنائية كلاما منغّما" [62].

لا شك أن الثقافة الشعبيّة عامة، تلعب دورا رياديّاً مهما في استمرار ثقافات المجتمعات، إذ غالبا ما يتفاعل المعطى الدّيمغرافي مع المعطى الجغرافي لدى الشعوب, فيشكل فضاء مفتوحا تجد فيه الثّقافة الشّعبيّة مكانها، في تسيير وتنظيم حياة السكّان من خلال جملة العادات والمعتقدات والممارسات المتداولة في مختلف مناسبات الحياة الاجتماعيّة.

وتعتبر الموسيقى الشّعبيّة من أكثر الفنون انتشارا داخل المجتمعات الريفيّة، نظرا لخصائصها الفنيّة وطريقة تداولها الشّفويّة، ولا يخفى على أحد دورها الأساسي في تأثيث مختلف المناسبات التقليديّة، حيث يلتقي كل ما هو موسيقي بما هو ثقافي واجتماعي في تناغم وتفاعل مع البيئة الاجتماعيّة والطبيعيّة، أين تنتج ثقافة موسيقيّة ذات خصوصيّة محليّة تحتفظ لنفسها بهويّة موسيقيّة ذات خصائص فنيّة وأنظمة رمزيّة تميّزها عن غيرها من الثّقافات الأخرى والموسيقى في المجتمعات التقليدية هي أكثر من فن فهي تقوم بدور اجتماعي وطقوسي مهم ولا يكون لها معنى اذا لم تكن واقعية، أي إذا لم تأخذ لها طابعا ثابتا ومعينا ينبثق من الواقع الاجتماعي [63].

الهوامش:

1. كوش(دنيس)، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت، مارس 2007. ص.16.
2. بشة(سمير)، التثاقف والمثاقفة في التجارب الغنائية الركحية في تونس(1856-1998): دراسة تحليلية موسيقية ومشهدية، أطروحة الدكتورا في علوم وتقنيات الفنون، اختصاص نظريات الفن، ص.24.
3. ساردار، زيودين، وفان لون، بورين، الدراسات الثقافية، ترجمة وفاء عبد القادر، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، عدد558، 2003، ص.9.

4.Edward Burnett Tylor , Primitive culture :Researches Into the Development of Mythology Philosophy, Religion, Art, and Custom, 2 vols. (London: J. Murray, 1871), p.1

5. ابـن منظـور، لسـان العـرب، الجـزء الثانـي، تصحيـح أمـين محمـد عبـد الوهـاب، ومحمـد صـادق العبيـدي، بـيروت: دار إحيـاء الـتراث العربي، ومؤسسـة التاريخ العربي، ط3، 1999، مـادة (ثقـف).

6. الجمحـي (محمـد بـن سـلام)، طبقـات فحول الشـعراء، السـفر الأول، قـراءة وشرح: محمـود محمد شـاكر، القاهرة، مطبعة المدني والمؤسسـة السـعودية بمـصر، ط1، 1974، ص.5.

7. الجابـري (محمد عابد)، المثقـف العربي، همومه وعطـاؤه، «المثقفـون في الحضـارة العربيـة الإسـلامية»، حفريات استكشافية، مركز دراسات الوحـدة العربيـة، بـيروت، نـشر مؤسسـة عبـد الحميـد شـومان، ديسـمبر 1995، ص.43.

8. كوش (دنيس)، «العنوان السابق»، ص.61.

9. كوش (دنيس)، «العنوان السابق»، ص. 78.

10. سـاردار، زيودين، وفان لـون، بورين، «العنوان السابق»، ص.28.

11. مركـز الدراسـات الثقافيـة المعاصرة، تأسـس سـنة 1964، تحـت إشراف ريتشـارد هوقـارت وسـتيورت هول.

12. غلميـة (وليـد)، «الـتراث والثقافـة الشـعبية»، الثقافة الشـعبية مـن مقومات الشـعب والوطن، دار الحداثـة للطباعـة والنشر والتوزيـع، بيروت 1999، ص. 43.

13. أراق (سـعيد)، «الثقافـة الشـعبية النسـق، والوظيفـة، والخطـاب» الثقافـة الشـعبية، العـدد28،السـنةالثامنـة،شـتاء2015،ص.15.

14. ابـن منظور(ابـو الفضـل جمال الدين)، لسـان العرب، دار صـادر بيروت، الطبعة الرابعة2005، المجلد الحادي عـشر، ص.96.

15. ابـن منظور(ابـو الفضل جمال الديـن)،» نفس المصدر»، ص.96.

16. الفولكلـور: مصطلـح علمـي إنقليـزي الأصل يتركب مـن كلمتين: «فولـك» و»لـور» أي حكمة الشـعب. وقد اصطلح جل علمـاء الأنثروبولوجيا عـلى إدراج تحت عنـوان الفولكلـور كل الثقافات الشّـعبيّة، كمـا ذهب البعـض إلى جعل مصطلح الفولكلور عنوانـا لكل الأبحاث والدراسـات الّتي تتنـاول مظاهـر الثقافـة الشـعبيّة، كالعـادات والتقاليـد، الحـرف التقليدية، الفنون الشـعبية، الأدب الشـعبي والمعتقدات الشـعبية.

17. السـيالة (مـراد)، الأسـس العامـة للاثنوميزوكولوجيـا، المعهـد العـالي للموسـيقى بصفاقـس،الطبعـةالاولىجانفـي2007ص.13.

18. وصـف يرفضـه بعـض الباحثين لمـا يتضمنه من نعت انتقـاصي وتحقيري «مـن الخطأ القول بـأن هذه المجتمعات وهذه الفنـون التقليدية هي بدائية...ومنـذ القرن التاسـع عـشر كان مؤرخو الفنـون والانتروبولوجيون الثقافيـون قد أطلقوا على هـذه الفنـون اصطـلاح «الفنـون البدائيّة» الـذي يتضمّـن نوعـا مـن التحيّـز والتعصّب... وعـدم الوضوح والدقـة العلمية».

* الحيـدري (ابراهيم)، اثنولوجيـا الفنون التقليدية، سـوريا، دار الحـوار للنـشر والتوزيـع، 1984، ص.6-5.

19. Afanssiev (V), Précis de philosophie, Moscou, 1ere édition, Editions du progrès, 1987, p.245.

20. أراق (سعيد)، «العنوان السابق»، ص.19.

21. حسـب هـذه المقارنـة فـإن الأغنيـة الشـعبية موسـيقى العامـة، تعتمـد عـلى المشـافهة تتركـب مـن خصائـص فنيّـة محدودة شـفوية وبسـيطة متحركة ومتغـيرة، في أغلبهـا مجهولة المصـدر تعتمـد أساسـا عـلى الصـوت البـشري وتـؤدى باللهجـة العاميّـة المحليّـة. أمـا الأغنية المتقنة(الراقيـة) تعتـبر موسـيقى النخبة تعتمد عـلى الكتابـة وتتركـب مـن خصائـص فنيـة متطـورة تخضـع لنظريـات العلوم الموسـيقيّة مدونـة ثابتـة ومقنّنـة معلومـة المصـدر تعتمد عـلى الآلة الموسـيقيّة وتؤدى باللهجة الرسـميّة

(الأكاديمية) للمجتمع.

22. الخوري (لطفي)، مدخل الى البحث الميداني في الفلكلور، الطبعة الأولى، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، 1986، ص.97-96.

23. سمي كذلك لأنه يؤدى بين حيطان المدن.

24. زوز أصلها زوج أي اثنان.

25. أصلها الخسّ وهي نبتة عريضة الورق.

26. جمع عرصة، والمقصود بها الأعمدة الخارجية للمنزل والتي عادة ما تزرع بينها نباتات الزينة.

27. بمعنى أثر فيه المرض وأضعفه.

28. مفردها حنبل، وهي أدوات زينة منزلية تنصب في الفضاء الخارجي للمنازل.

29. بمعنى هام حبا حتى ذهب عقله.

30. أصلها الآس، وهو ضرب من الرياحين.

31. نوع من الأحزمة الصوفيّة التي تستعملها المرأة البدوية لشد لباسها الخارجي (الملحفة والحرام).

32. أصلها الباي، وهو ملك البلاد التونسية آنذاك.

33. أصلها جزّة، أي صوف شاة واحدة.

34. نوع من الحلي، عبارة عن حلقة فضية عادة، تعلقها المرأة بحزامها للزينة.

35. نوع من الحلي، تعلقه المرأة في الخلّة على مستوى الصدر.

36. هو غرض الغزل.

37. كلمة عامية، تعني الرياح الرملية.

38. المقصود به المستعمر، و هنا إشارة إلى ما يلقاه هذا الأخير من حماية فيصعب الوصول إليه.

39. كناية لأهل المدينة.

40. بمعنى لماذا.

41. المقصود به الوافد للمدينة.

42. الحبيب.

43. كلمة من أصل فارسي تركي تعني الغرفة الضيّقة CACHOT وهي غرفة السجن.

44. أغنية عرفت بصوت الفنان صالح الفرزيط في فترة السبعينات.

45. انظر إلى زغندة (فتحي)، «الآلات المستعملة في الموسيقى التونسية»، الحياة الثقافية، العدد181 مارس 2007، ص. -171 172.

46. زغندة (فتحي)، «المصدر نفسه»، ص.-173 174.

47. لمزيد الاطلاع انظر إلى برقوقي(الزازية)، التويزة ظاهرة اجتماعيّة فنيّة وعمليّة دراسة في علم موسيقى الشّعوب، الطبعة الأولى أفريل 2015، البحرين، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ص.68-66.

48. اخذ طريق الرحيل.

49. تعني القبيلة «والنجع والانتجاع والنجعة طلب الكلأ ومساقط الغيث» (لسان العرب، مادة نجع).

50. لفظة عامية، تعني عندما أو حينما.

51. بمعنى الشفق، والمقصود هنا وقت بزوغ الفجر، وعندما تكون الرؤية غير واضحة.

52. أي غاب و اختفى عن النظر.

53. بمعنى مسافة طويلة يهابها المسافر.

54. كاد يكيد بمعنى يصعب ويشق (لسان العرب، مادة كيد).

55. تعني الفرس القوية.

56. من جحد، وتعني نكران وإخفاء.

57. شدة الشوق وفرط الحنين.

58. مفردها سالف وتعني خصلة الشعر.

59. صفة للشعر عندما يكون وافرا غزيرا مغطيا لأجزاء من البدن(لسان العرب، مادة غثث).

60. نزل كثيفا وناعما.

61. نوع من الحلي التقليدي في شكل حلقة كبيرة تعلّق في حزام المرأة.

62. قاسم حسن (شهرزاد)، دراسات في الموسيقى العربية، الموسيقى العراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1991،ص 42.

63. الحيدري(ابراهيم)، «العنوان السابق»، ص.87.

الصور :

* من الكاتبة.

ثقافة مادية

عصرنة العمل الحرفي التقليدي: رصد بعض مظاهر التغير "حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجا"

190

فن التطريز المغربي: مرآة الحضارة

200

عصرنة العمل الحرفي التقليدي:
رصد بعض مظاهر التغير
"حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية نموذجا"

د.يوسف بواتاون - كاتب من المغرب

تمثل دراسة الحرف التقليدية أحد أبرز المواضيع التي لقيت اهتماما عميقا وعريقا في حقل التراث الشعبي، السوسيولوجيا وكذا علم الاجتماع، باعتبارها من المواضيع ذات الأبعاد الثقافية والاجتماعية والحضارية والتاريخية والاقتصادية، التي شكلت ولا زالت تشكل قاعدة أساسية للبحث داخل مختلف الحقول المعرفية التي تهتم بدراسة الحرف التقليدية كتنظيم اجتماعي وثقافي، يعبر عن عادات، تقاليد، معتقدات، أعراف، وباقي المظاهر السوسيو-ثقافية التي تمكن من فهم نمط عيش وحياة الجماعة الحرفية.

لذلك، حاولت من خلال هذا المقال، دق ناقوس الخطر الذي يهدد استمرارية هذا التراث الحرفي التقليدي كفضاء للإنتاج والعمل، لإبراز هوية الحرفي وتحقيق ذاته، لإنتاج القيم والمعايير الحرفية، وكفضاء أيضا لفهم عادات ومعتقدات وتقاليد الحرفة...، من خلال دراسة التغيرات التي تشهدها مختلف الحرف التقليدية بالمغرب خاصة حرفة النحاس بمدينة فاس المغربية.

وتجدر الإشارة إلى أنني استعملت في هذا المقال مصطلح الحرف التقليدية بدلا من مصطلح الصناعة التقليدية، على اعتبار أن مفهوم الحرف والحرفة هو الذي كان سائدا في أسلوب الإنتاج ما قبل الكولونيالي (الاستعماري)، حيث كانت حرفة النحاس وغيرها من الحرف المنتشرة داخل المدينة العتيقة لفاس، تغطي مجموعة من الاحتياجات الضرورية للمجتمع، كما ساهمت في "تحقيق نوع من التوازن الاقتصادي والاجتماعي داخل هذا المجتمع". أما في المرحلة الكولونيالية فقد أصبح مفهوم الحرف التقليدية يطلق عليه اسم الصناعة التقليدية (Artisanat). ولعل تسمية الحرف التقليدية بـ (Artisanat) المشتقة من (Art) فن، فيه كثير من التجني على منتوجاتها بحيث لم تعد كما هي في سالف عصرها، تستعمل للاستخدام اليومي، بل لقد مورس عليها ما عمل الأجانب على اعتباره من قبيل التحف المنزلية أو آثار الأمم، "وأضحى استعمالها في خبر كان وصرنا نحن أيضا نتأسى بنظرتهم إلى هذه الصناعات اليدوية على أنها من قبيل التراث ولا نعتبرها مجالا حيا ينتج لنا ما نستخدمه في حياتنا اليومية" (الرايص، 2007 : 48).

لقد تواجدت حرفة النحاس بمدينة فاس منذ القديم، وكانت الأدوات المصنوعة بفاس من النحاس تصدر إلى الخارج كالبرتغال وبريطانيا وغيرهما. أما بالنسبة للمبادلات في النحاس بالمدينة فكانت تتم في سوقين: سوق السكاكة حيث يباع النحاس الجديد، وهو سوق يومي، أما الوحدة المباعة فيه فهي المثقال؛ ثم سوق الصفارين وهو "سوق يباع فيه النحاس الجديد والقديم ويقام مرة في كل أسبوع" (مزين، 1986 : 520).

لذلك، مثلت صناعة النحاس مصدر افتخار لأهل فاس، إذ كانت تأتي بعد صناعة النسيج، وقد كان حرفيو النحاس يبدأون عمليات التصنيع بتفصيل صفائح النحاس إلى قطع بواسطة الأمقاص وفق الأبعاد المطلوبة، ثم الضرب عليها بالمطارق قصد تطويعها خاصة إذا كانت سميكة. لذلك، ميز التعدد أشغال النحاسين، وهو ما تطلب تعدد تخصصات الحرفيين ومساعديهم، التي شملت النقش والخرط والتلحيم والتلميع، فضلا عن "تطويع المعدن بالضرب بالمطارق الذي كان يخص الأواني ذات الحجم الكبير كالمستعملة في الطبخ على النار" (الخلابي، 2008 : 129).

على هذا الأساس، يهدف هذا المقال الحالي إلى دراسة ورصد مختلف مظاهر التغير الذي مس نظام العمل التقليدي بحرفة النحاس، والوقوف عند أهم الانعكاسات السوسيو-اقتصادية والمجالية التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي التقليدي وأفقدت حرفة النحاس تلك الخصوصيات التقليدية. فحرفة النحاس كما سنؤكد من خلال تحليل المعطيات الميدانية، لم تتمكن من الصمود في وجه باقي المنتجات الأجنبية المستوردة والمتميزة برخص ثمنها وجودتها، كما غزت الحرفة مفاهيم رأسمالية مثل حرية الإنتاج، ومبادئ مثل الحصول على الربح بأيسر الطرق وبأقل وقت وأقل تكلفة، حيث لجأ مجموعة من حرفيي النحاس إلى شراء الآلات الحديثة وإدخالها في دورة الإنتاج، واستغنوا بذلك عن أدوات الإنتاج التقليدية، مما دفع بنا إلى دراسة مختلف مظاهر التغير التي مست النظم التقليدية لتنظيم حرفة النحاس ومحاولة فهم أسبابها ومشكلاتها التي تعيق العمل الحرفي التقليدي.

فما هي مظاهر التغير التي مست الخصوصيات السوسيو- ثقافية لحرفة النحاس؟ ما هي أسباب هذا التغير؟ كيف أثرت التغيرات السوسيو- مجالية على النظم التقليدية للحرفة وما هي انعكاساتها؟ ما هي تصورات الحرفيين حول هذه التغيرات؟

خصوصيات حرفة النحاس

رصد بعض مظاهر التغير

مفهوم التغير: محاولة تحديد:

يعتبر موضوع التغير الاجتماعي من أهم الموضوعات التي شغلت علماء الاجتماع، ويستدل على ذلك من كثرة التعاريف التي وضعها الباحثون لهذا المفهوم، بالإضافة إلى تعدد النظريات السوسيولوجية التي تحاول تفسير أسباب التغير الاجتماعي (لطفي، د.ت.:151).

لذلك، من الصعب كما يرى عالم الاجتماع "أنتوني غيدنز"[1] إيجاد تعريف موحد وشامل للتغير الاجتماعي، لأن كل شيء في حياتنا عرضة للتغير المستمر، وعلى حد تعبير الفيلسوف اليوناني القديم "هيرقليطس"، فإن المرء لا يستحم في النهر مرتين، ورغم دقة هذه الملاحظة وصدقها الواقعي، فإننا نميل في العادة إلى إسباغ طابع الثبات والديمومة، ولو لفترات محددة، على أنفسنا وعلى ما حولنا. ورغم ما يحدث من وجوه التغير، سواء أكانت طفيفة أم كبيرة، فإننا "نظل نعتقد أن للنهر شكلا ثابتا، وأن للإنسان ولشخصيته ملامح تبقى على حالها من دون تغير" (غيدنز، د.ت.: 105).

لكن عموما، ينظر للتغير الاجتماعي على أنه كل تبدل للبنية الاجتماعية، وهو تبدل قابل للملاحظة على مدى زمني معين، حيث يطال بشكل مستمر، البنية الاجتماعية أو وظائف التنظيم الاجتماعي لجماعة ما (الجماعة الحرفية)، كما أنه يساهم في تغيير مجرى هاته الأخيرة، وهو بذلك يمس مختلف البنيات والمؤسسات الاجتماعية، ويأخذ سمات متنوعة اجتماعية، اقتصادية وثقافية، ويتحدد التغير الاجتماعي من خلال العناصر المتحكمة فيه والشروط التي أوجدته (عبد الخلقي، 2005: 30).

التغير الاجتماعي إذن، يعني كل ما يحدث في المجتمع من تحولات في نظمه ومؤسساته وثقافته وعاداته وأعرافه عبر الزمان، من مرحلة إلى مرحلة ومن جيل إلى جيل.

على هذا الأساس، جرى تفسير التغير من زاويتين افتراضيتين مختلفتين: "الأولى زاوية القائلين بأن مجمل المجتمعات تتوجه نحو حالة مثالية أفضل، والثانية زاوية القائلين بأن التغير هو تراجع ونكوص" (خليل، 1984: 74).

إن حقيقة التغير شغلت عقول كثير من المفكرين، ولا تزال تثير عددا كبيرا من التساؤلات التي لم يجد لها علماء الاجتماع حتى الآن إجابات شافية. ومن أمثلة هذه التساؤلات نذكر: ما هو الاتجاه الذي يسير فيه التغير الاجتماعي؟ هل يتجه نحو هدف معين؟ ما هو الشكل أو الأشكال التي يتشكل بها التغير الاجتماعي؟ هل التغير في عصرنا الحاضر أسرع مما كان عليه في الماضي؟ هل سيكون التغير في المستقبل أكثر سرعة مما هو عليه الآن؟ ما هو مصدر التغير الاجتماعي؟ وأخيرا، ما الذي يجب عمله لضبط عملية التغير والتحكم فيها؟ (لطفي، د.ت.: 74).

هذه هي بعض التساؤلات المحيرة التي يثيرها موضوع التغير الاجتماعي؛ هي محيرة ليس فقط لصعوبة الإجابة عليها، بل لما لها من صلة وثيقة بمصير الإنسانية. فالتغير الاجتماعي معناه التغير الإنساني، وكل تغير في المجتمع ينعكس أثره على الإنسان بالضرورة، من ثم يجب الاهتمام "بدراسة موضوع التغير الاجتماعي، مع التركيز بصفة

خاصة على محاولة التعرف على أهم مصادر هذا التغير" (لطفي، د.ت.:153).

لكن في الحقيقة، إمكانية التعرف على مصادر التغير الاجتماعي، وإيجاد تصنيف موحد لعوامل التغير الاجتماعي في ظل هذا التشعب النظري لعلم الاجتماع، لهو أمر في غاية الصعوبة والتعقيد، فعملية تصنيف وتحديد عوامل التغير هي بحد ذاتها جزء من عملية التنظير، وهي بالتالي لا بد وأن تتأثر "بالخلفيات الاجتماعية والإيديولوجية للكاتب"(الزعبي، 1991 : 73).

فقد ذهب "هيغل" ثم "ماركس" إلى القول بأن التغير هو نتيجة للتناقضات، وذهب آخرون مثل "روبرت نيسبت"[2] إلى اعتباره نتاجا رئيسيا لأسباب خارجية؛ أما "إيميل دوركهايم" فكان يعتقد أنه يمكن تفسير التغير الاجتماعي بالرجوع إلى العامل الديموغرافي، وكان يؤكد في كتابه "تقسيم العمل الاجتماعي" على أن "الانتقال من التضامن العضوي الذي يميز المجتمع الحديث، رهين بعامل أساسي هو التزايد السكاني في المجتمع" (امعمري، 2010 : 99).

كما يرى "تالكوت بارسونز" في عملية التصنيع التي عرفها المجتمع الغربي من جهة، وشكل الأسرة النووية من جهة أخرى، عاملين أساسيين في حدوث تغير ملموس داخل المجتمع. ولكي تكون أفكار "بارسونز" حول التغير منسجمة مع نظريته البنيوية – الوظيفية، كان هذا الأخير يدعو، من جهة أخرى، إلى "التمييز بين نوعين من التغير الاجتماعي: التغير البنيوي (Changement Structurel) كتغير يشمل (البنية الاجتماعية[3] بكاملها، والتغير في التوازن (Changement d'équilibre) كتغير يحدث داخل البنية دون تغيرها تغيرا جذريا" (امعمري، 2010: 100).

يضاف إلى "بارسونز"[4] أن البعض اتخذوا من بعض العوامل الاجتماعية أسبابا محددة للتغير. "فمونتيسكيو"[5] يرى بأن نمو التجارة الدولية هو سبب التغير، واعتبره "ماركس" نتيجة للتنظيم الاقتصادي للمجتمعات، وهو حسب "أوغست كونت"[6] ناتج عن التطور العلمي والتقني، أما "فوستيل دي كولانج"[7] فيعزو التغير إلى الدين بدرجة أولى (خليل، 1984 : 74).

عموما، كانت هذه محاولة لتحديد مفهوم التغير وأهم العوامل والمصادر المتحكمة فيه، باعتباره من المواضيع المهمة والصعبة التي يهتم بدراستها علم الاجتماع، لننتقل في المحور التالي إلى رصد بعض مظاهر التغير الذي مس الخصوصيات التقليدية لنظام العمل بحرفة النحاس.

النظام التقليدي لحرفة النحاس: مظاهر التغير:

يتميز تنظيم العمل بحرفة النحاس بخصوصياته التقليدية التي تميزه، والتي تتشكل من ثوابته التاريخية والثقافية المتوارثة من جيل إلى جيل. لكن رغم هذه الخصوصيات يجد هذا التنظيم الحرفي نفسه مرغما على اقتحام فضاء ثقافة مخالفة ومتباينة، ويتعرض ضمن جوانب حياته التقليدية لوطأة التعديلات والتغيرات الناتجة من تبني أساليب الحياة الحديثة، ومن التوسع في استخدام وسائل الاتصال والتقنيات الحديثة والتكنولوجيا المتطورة، ومن تغير البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمع وفقا لضرورات التحضر والتحديث.

لذلك، فدراسة التغير الذي مس الخصوصيات التقليدية للتنظيم الحرفي يساعد بلا شك في إثراء فهمنا للثقافة الحرفية وتفاعلاتها المختلفة في ظل عالم متغير.

في ذات السياق، عندما كنا نطلب من بعض الحرفيين (عينة الدراسة) تحديد بعض مظاهر التغير داخل حرفة النحاس، كانت أجوبتهم تأتي دائما مختلفة، ويحيلونني على "الحرفيين المعلمين"

كبار السن، باعتبارهم أقدر الناس على وصف التغيرات التي عرفتها الحرفة. الملاحظ من خلال بعض المقابلات التي أجريتها مع بعض معلمي الحرفة، أن أهم التغيرات التي عرفتها حرفة النحاس: تغير العلاقات الاجتماعية داخل التنظيم الحرفي، خاصة علاقة المعلم/المتعلم؛ هذا ما أكده أحد الحرفيين قائلا: "العلاقة ما بين المعلم والمتعلم تغيرت ولم تعد كالسابق، حيث كان الاحترام والطاعة وتقبل النصيحة هو السائد...، أصلا المتعلم لم يعد موجودا في الحرفة، لأن الحرفة تشعر شباب هذا الجيل بالملل ولا توفر لهم متطلباتهم الكبيرة، ولم تعد لهم القدرة على الصبر وتعلم الصنعة، والمتعلم في هذا الوقت لن يتحمل معلم الحرفة ويصبر على توبيخاته وأوامره وطرقه التقليدية في تعليم الحرفة وأسرارها"[8].

معنى هذا القول، أن المتعلم لم يعد موجودا بحرفة النحاس نتيجة عوامل عدة ومختلفة، أهمها عدم الرغبة في امتهان الحرف التقليدية وعدم القدرة على الصبر أثناء العمل الحرفي، حيث أصبح جيل الحرفيين الصاعد ينظر للحرفة على أنها مهنة لا تواكب التطورات وتحديات العصر الحديث؛ وبسبب كذلك فقدان الحرفة بعضا من خصوصياتها التقليدية التي تنظم العمل الحرفي من قبيل خاصية الولاء واحترام معلم الحرفة، وغيرها من الخصوصيات التي فقدت طابعها التقليدي تدريجيا أمام تنامي مجموعة من المؤثرات الخارجية (العولمة، المنافسة الأجنبية...) التي تهدد النظم التقليدية للعمل الحرفي التقليدي بقطاع النحاس.

لقد تغيرت مفاهيم الطاعة (طاعة معلم الحرفة) والتضامن والجماعة الحرفية...، وتغيرت معها مختلف العادات والتقاليد الحرفية، إذ لم يعد ذلك التضامن بين حرفيي النحاس موجودا كما كان في السابق، كما تغير الطلب على منتجات الحرفة وتغير الذوق التقليدي للمستهلك، مما دفع بالحرفيين إلى ضرورة مواكبة التغيرات التي شهدها المجتمع المغربي، وأصبحت مضطرة إلى استخدام آلات حديثة في عملية الإنتاج الأجنبية المستوردة، والمتميزة بجودتها ورخص ثمنها، ومسايرتها للعصر والنمو الديموغرافي (بوعسرية، 1996 : 55).

من خلال المقابلات الميدانية والاستماع إلى أجوبة الحرفيين، تبين أن حرفة النحاس غزتها مفاهيم رأسمالية مثل الحرية في الإنتاج، ومبادئ أخرى مثل الحصول على الربح بأيسر السبل وفي أقل وقت وجهد، فأصبحت المنتجات الحرفية كما يقول المعلم "أحمد"[9]: "يكتنفها الغش والرداءة في الصنع، فانعدم بذلك الشرف المهني في عملية التصنيع الذي كان يعتبر من أهم الأعراف التي توارثتها حرفة النحاس جيلا بعد جيل، وهذا قد ينعكس سلبا على مستقبل الحرفة ويؤدي إلى انحطاطها وتراجع الطلب على منتجاتها"[10].

لقد اختلف الحرفيون حول أسباب هذه التغيرات التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي التقليدي وفقدانه لخصوصياته التاريخية وأعرافه المتوارثة، لكن يبقى تأثير العولمة من أهم الأسباب التي تم الحديث عنها في أغلب المقابلات الميدانية، والتي انعكست سلبا على ذوق المستهلك، وعلى مهارة وإبداع الحرفي، الذي لم يعد يقبل بالعادات والتقاليد الحرفية، وأصبح هدفه الرئيسي، ليس الحفاظ على التنظيم التقليدي للحرفة، بل تحقيق الربح بأقل تكلفة وفي أسرع وقت ممكن، دون أي مراعاة للجودة والإتقان والإبداع في التصنيع، وهذا ما أكده أحد الحرفيين المستجوبين بقوله: "إن هذا الزمان ليس كزماننا القديم، لقد كثرت المصاريف ونعاني من غلاء المعيشة والأسعار، والحرفة لم تعد تلبي الحاجيات المادية التي تتماشى مع هذا العصر لأن مدخولها المادي محدود، مما دفع

مجموعة من الصناع إلى اعتماد أساليب وتقنيات حديثة تضمن السرعة في الإنتاج والربح السريع، أما العادات والتقاليد وأساليب الإنتاج التقليدي، فإنها لن تستطيع أن تواجه المنافسة الأجنبية الحادة والسريعة، كما أن الذوق المغربي تغير، حيث لم يعد المستهلك يبحث عن منتجات نحاسية ذات الصنع التقليدي واليدوي، بل أصبح يبحث فقط عن المنتجات الأجنبية ذات السعر الرخيص وبدون جودة ولمسة حرفية تقليدية"[11].

يفهم من هذا القول، أن انعكاسات العولمة أثرت سلبا على البنية الرمزية للعمل الحرفي، خاصة عاداته وتقاليده وقيمه وكذا منتوجاته الثقافية. فقد أحدثت العولمة تغييرات جذرية في المواقع والمواقف وفي الاختيارات، وفرضت نمطا أحاديا من الأعراف والمبادئ، كما أحدثت تحولات عميقة في الأذواق والأساليب والممارسات، وفككت ما أسماه "بورديو" بـ "مصرف رؤوس الأموال الرمزية" و"أساليب العيش" "Habitus" (الهروي، 2004 : 61).

فبسبب العولمة، تفككت روابط العمل الحرفي التقليدي، وتقنن المشترك الاجتماعي الحرفي المتمثل في الجماعة الحرفية، وتحللت بذلك قيم التآزر وأشكال التضامن الميكانيكي والتعاون، وسادت الفردانية والغش وبعض القيم والسلوكيات التي جردت حرفة النحاس من خصوصياتها التقليدية المتميزة.

فمن خلال الملاحظة المباشرة لسلوكيات الحرفيين أثناء العمل الحرفي، ومن خلال كذلك بعض المقابلات مع معلمي حرفة النحاس، تبين أن المعايير الحرفية من تقاليد وعادات وأعراف وقواعد الأخلاق والسلوك الحرفي، التي كانت تتميز في السابق بالضرورة والتلقائية والإلزامية، أصبحت اليوم تتميز بالنسبي والجزئي والاختياري، بسبب القيم الجديدة التي غزت التنظيم الحرفي، وغزت كذلك الأسر الحرفية عن طريق وسائل الاتصال والتواصل، حيث لحقها تغير كبير مثل قيم التعاون والتضامن بين أفراد حرفة النحاس، كما حدث كذلك تغير في المشاعر الجماعية الموحدة والموقف الجمعي الصادر عن روح الجماعة الحرفية.

تأكيدا لما سبق، سأحاول في المبحث الثاني رصد أهم الأسباب التي أدت إلى تغير النظام التقليدي لحرفة النحاس، خاصة الانعكسات السوسيو - اقتصادية والمجالية ونتائجها السلبية التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي بقطاع النحاس.

الانعكاسات السوسيو-اقتصادية والمجالية لعصرنة العمل الحرفي التقليدي

الانعكاسات السوسيو- اقتصادية:

تعتبر العصرنة "استراتيجية خاصة بالتكيف مع الظرفية الاقتصادية العالمية والمتمثلة في التحرير والعولمة والتخلص من بعض البنيات الإنتاجية التقليدية ذات الإنتاج الضعيف والتكلفة المرتفعة" (اعميرة، 2007 : 48).

على هذا الأساس، المقصود بعصرنة العمل الحرفي التقليدي، استعمال وسائل إنتاج عصرية وإدخال تقنيات جديدة من آلات ميكانيكية ومواد كيماوية، مما ساهم في فقدان الطابع التقليدي الذي يتميزبه تنظيم العمل الحرفي، وتراجعت بشكل كبير مبيعات المنتجات النحاسية، وذلك بدءا منذ حوالي منتصف القرن 19م، عندما انهزم المغرب في معركتي إيسلي وتطوان، حيث اضطر لتوقيع مجموعة من الاتفاقيات التجارية مع بعض الدول الأوروبية خاصة تلك التي كانت لها أطماع استعمارية في المغرب (إسبانيا، فرنسا...)، حيث "فتحت بنود هذه الاتفاقيات الاقتصادية البلاد على مصراعيها في وجه التجارة الدولية العصرية وقتذاك"(اعميرة، 2007: 47)، مما انعكس سلبا

على التنظيم الداخلي لحرفة النحاس ذات الطابع التقليدي، وأصبح الحرفي أكثر تأثيرا بالتجهيز التقني العصري، ووضع بين نارين: إما الإنتاج السريع والمربح (العصرنة)، أو الإنتاج القليل والدخل الضعيف (الإنتاج التقليدي اليدوي).

هذا ما أكدته إحدى المقابلات مع أحد الحرفيين الذي صرح قائلا: "نحن في حرفة النحاس أصبحنا مطالبين بالاعتماد على بعض التقنيات الحديثة لنواكب تطورات السوق الحرفية ولنلبي بسرعة طلبات الزبائن، وهذا فيه إيجابية كبيرة من حيث السرعة في الإنتاج وقلة تكلفة التصنيع، أما الإنتاج التقليدي فلم تعد له أهمية كبيرة في ظل هذه التطورات والتغيرات التي يشهدها العالم، لأن الذوق الآن أصبح يتركز على رخاء المنتوج. أما المنتوج ذو الإنتاج التقليدي فهو يتميز بغلاء السعر ويأخذ وقتا طويلا في التصنيع، لذلك قل عليه الطلب، وأصبحنا ملزمين بمواكبة التغيرات الحاصلة لنضمن لقمة العيش"[12].

يتبين من خلال هذه الشهادة، أن أوضاع الصناعة التقليدية وحرفيي النحاس خاصة، دخلوا في دوامة رأسملة المجتمع، وتغير الأنماط الاستهلاكية والثقافية لكثير من السكان، وكان هذا من أهم الأسباب التي حتمت على قطاع النحاس بداية العصرنة والتحول.

في هذا السياق، تفاقمت مجموعة من النتائج السلبية وراء عصرنة العمل بحرفة النحاس، حيث نجد أن استعمال الآلة والتقنيات الحديثة قد حل محل عدد كبير من المعلمين والمتعلمين، الشيء الذي ساهم في تضخم عدد العاطلين الحرفيين، وبهذا يصبح الصانع المتضرر مستهدفا في مهاراته وابتكاراته، بل مستهدفا في عيشه ومستقبل أسرته، حيث يقول أحد الحرفيين في هذا السياق:

"لقد أصبح عملي الفني وابتكاراتي في حرفة النحاس مهددة بالضياع أمام هذه الآلات الحديثة التي حلت محل العديد من "الحرفيين المتخصصين في النقش" بحرفة النحاس، وبالتالي مصدر الرزق أصبح في خطر، وأصبح مستقبل الأسرة والأبناء كذلك في خطر..."[13].

هذه النتائج مجتمعة تساهم في القضاء على الحس الفني والإرث الأصيل رمز حرفة النحاس منذ القدم، وهذا في حد ذاته مس بالتراث الأصيل وإن لم تمسه في جوهره فإنها مسته في جودته، نتيجة "تدهور نسبي في جودة المنتوجات التي تساهم الآلة في صناعتها مقارنة بما كانت عليه من قبل" (عميرة، 2007: 48).

رغم هذه النتائج السلبية للانعكاسات السوسيو- اقتصادية على حرفة النحاس، فهناك فئة من الحرفيين المستجوبين ممن يتفقون مع عصرنة العمل الحرفي ومواكبة التطورات الراهنة، فهم يرون بأن عصرنة حرفة النحاس تعني الزيادة في الإنتاج والتخفيف من كلفته، ووسيلة لمسايرة التنافسية الخارجية وذلك بإنتاج كمية كبيرة لتلبية الطلب والاستجابة لرغبات وطلبات المستهلك؛ هذا ما أكده أحد الحرفيين معبرا عن رأيه في إحدى المقابلات حول عصرنة العمل بحرفة النحاس قائلا: "لابد في هذا العصر المتطور أن نتخلى عن الإنتاج التقليدي ونستعمل أدوات وآلات وتقنيات حديثة في الإنتاج والتصنيع، لما لها من دور في إنتاج وصنع المنتجات النحاسية بأقل تكلفة وفي أسرع وقت ممكن"[14].

هذه كانت أهم الانعكاسات السوسيو- اقتصادية ونتائجها الإيجابية والسلبية وراء عصرنة العمل بحرفة النحاس، لننتقل بعد ذلك إلى رصد أهم الانعكاسات المجالية على الحرفة.

الانعكاسات المجالية:

عرف تنظيم العمل الحرفي بقطاع النحاس تغيرا مهما على المستوى المجالي، حيث انتقلت الحرفة من الورشات التقليدية التي كانت متواجدة بالمدينة العتيقة لفاس، إلى حي الصناعة التقليدية بعين النقبي، الذي أعطى انطلاقته صاحب الجلالة الملك محمد السادس ليدعم بذلك البنيات التحتية الإنتاجية في قطاع الصناعة التقليدية على مستوى مدينة فاس، وكذا للمساهمة في "إنقاذ المدينة العتيقة وإخراج الأنشطة الملوثة، هذا فضلا عما سيترتب عن ذلك من ارتفاع في وتيرة الاستثمار والتشغيل بالقطاع وتحسين ظروف عمل الصناع"[15].

فكميات السلع والموارد الأولية التي تتطلبها حرفة النحاس، وكذلك البنيات والآلات العصرية وحجمها وكتلتها وعدم ملائمتها مع البنيات التقليدية للبناء العتيق وظروف تنقلها، جعل من الضرورة بأن تنتقل وحدات حرفة النحاس إلى الحي الصناعي الجديد؛ إلا أن هذا الانتقال لم تجد معه حرفة النحاس المناخ العام المحيط بعملية الإنتاج ملائما لنشاطها بالمدينة العتيقة.

في هذا السياق، تحدث لنا المعلم "أحمد" عن إيجابيات وسلبيات مشروع الحي الصناعي "عين النقبي"، حيث قال في إحدى المقابلات: «إن مشروع حي الصناعة التقليدية له مجموعة من الإيجابيات تخص حرفة النحاس، حيث سيستفيد الحرفيون من أماكن وورشات عصرية تساعد على العمل وتوفر لهم الأمن الذي أصبح مفقودا تحت البنيات التقليدية للمدن العتيقة المهددة في أي وقت بالسقوط. لكن من سلبيات هذا الحي الجديد، هو أن حرفة النحاس مرتبطة بصناع آخرين يتواجدون بالمدينة العتيقة، وبالتالي عملية الإنتاج والتصنيع لن تكتمل بدون هؤلاء الصناع البعيدين عن الحي الصناعي، مما قد يطرح مجموعة من الصعوبات تهم عملية التصنيع..."[16].

خلاصة

لقد حاولنا من خلال هذا المقال، رصد مختلف مظاهر التغير الذي مس نظام العمل التقليدي بحرفة النحاس، كما حاولنا الوقوف عند أهم الانعكاسات السوسيو - اقتصادية والمجالية التي أدت إلى عصرنة العمل الحرفي التقليدي وأفقدت حرفة النحاس خصوصياتها وطابعها التقليديين، حيث لم تتمكن الحرفة من الصمود في وجه باقي المنتجات الأجنبية المستوردة والمتميزة برخص ثمنها وجودتها. وقد أبانت الدراسة الميدانية المتعلقة بهذا المقال، أن حرفة النحاس غزتها مفاهيم رأسمالية مثل حرية الإنتاج، ومبادئ جديدة مثل الحصول على الربح بأيسر الطرق وبأقل وقت وأقل تكلفة، حيث لجأ مجموعة من حرفيي النحاس إلى شراء الآلات الحديثة وإدخالها في دورة الإنتاج، واستغنوا عن أدوات الإنتاج التقليدية، مما دفع بنا إلى دراسة مختلف مظاهر التغير التي مست النظم التقليدية لتنظيم حرفة النحاس ومحاولة فهم أسبابها ومشكلاتها التي تعيق العمل الحرفي التقليدي.

هذه إذن أهم التغيرات التي طالت حرفة النحاس، فمتطلبات التجديد والمكننة حتمت عليها هذا المصير، مما أدى إلى فقدانها للطابع التقليدي ولخصوصياتها الثقافية والاجتماعية المتوارثة. فالتحولات والتغيرات العميقة التي يشهدها العالم بصفة عامة، والمجتمع المغربي بصفة خاصة، باعتباره "مجتمعا انتقاليا يشهد خلخلة في بناه التقليدية ببروز مظاهر تحديثية على كافة المستويات" (أعراب، 2002: 183)؛ كل هذه

التحـولات جعلت مـن حرفة النحـاس مدعوة بكل إلحـاح للملائمـة والتأقلـم ومواكبـة متطلبات العصـر الحـالي، بمعـنى آخـر، يجـب علـى حرفـة النحاس أن لا تنغلق على نفسـها و تصبح مسـتودعا شـاهدا على أعراف وخصوصيات العصور الغابرة، بل هـي مدعـوة لضمـان تعايش ذكـي من خلال اعتمادهـا على المزاوجـة بين "نزعـة التأصيل ونزعة المعاصـرة" (عمـيرة، 51:2007).

الهوامش:

1. «أنتوني غيدنـز» «Anthony Giddens–1938»، عالم اجتمـاع إنجليزي معاصر، اشـتهر بوضعه نظرية الهيكلـة «Thory of structuration»، من مؤلفاتـه: «الطريـق الثالث: تجديـد الديمقراطية الاجتماعيـة» و«نقد معاصر للماديـة التاريخية»، «علم الاجتماع».
2. «روبـيرت نيسـبت» «Robert Nisbet 1913–1996»، سوسـيولوجي أمريكي.
3. البنيـة الاجتماعيـة هـي نسـق من الأجـزاء التي تربطها علاقات، تضبط أسـلوب الحياة وسـلوك الإنسـان، وتشـمل من جهـة المجموعـات الأولية كالعشـيرة والأنسـاب والقبائل، ومن جهة أخرى المؤسسات والنشـاطات العامة ووحداتها المادية ومنهـا: الوحدات الاقتصادية والأشـكال الثقافية كاللغة والدين والفن والممارسـات الطقوسـية...، ومجمـوع هـذه العناصر وغيرها، هـي ما صنف في إطـار بنيـات متماسـكة ومنسـجمة كالبنية الاقتصاديـة والبنية السياسـية والبنيـة الثقافية والبنيـة المنطقيـة. وتخضع هـذه البنيات لمنطق التحـول والصـيرورة والتغـير من أجـل تحقيق النمـو والبناء. كل هذه البنايات تكون ما يسـمى البنيـة الاجتماعيـة stracture sociale (انظر : الهـادي الهـروي، «المغـرب المعـاصر ورهانات المستقبل»، ص 250).
4. للمزيـد مـن التفاصيل حول نظريـة التغير عند تالكوت بارسـونز، راجع:

* T.Parsons (1970), «some consideration on the theory of social change», in eisenstadt S.N., readings in social evolution and development, oxford, pergamon, PP. 95–139.

5. «شـارل لوي دي سيكوندا» (Charles Louis de Secondat)، المعروف باسـم «مونتيسكيو» (Montesqieu) (1689– 1755)، فيلسـوف فرنسـي صاحـب نظريـة فصـل السـلطات. حصلـت نظريته عـلى العديـد مـن المؤيدين في أوروبـا وأثـرت مبادؤها عـلى دسـتور الولايات المتحـدة الأمريكيـة وعـلى دسـاتير العديـد من الأنظمـة الديموقراطيـة في عصرنا.
6. «أوغسـت كونـت» «Auguste 1857 – 1798 Comte» ، عالـم اجتمـاع وفيلسـوف اجتماعـي فرنسـي ومؤسـس الفلسـفة الوضعيـة.
7. «فوسـتيل دي كولانج» (Fustel de Coulang–es) (1830– 1889)، مؤرخ فرنسي.
8. المقابلـة رقـم 4 : قـدم لنـا «أحمـد» من خلال هـذه المقابلة، سـيرته المهنيـة بحرفـة النحاس التـي دامـت 38 سـنة منـذ كان متعلمـا إلى أن وصـل إلى مرتبة "صانع حرفي"، مـكان المقابلة كان في محـل عملـه بحي بـين المدن.
9. «أحمـد»: حرفي بقطاع النحـاس ملقب بالصيني، لأنه معـروف بين أفـراد الحرفة بمـدى براعته في تشـكيل وزخرفة المنتجات النحاسية، ولأن عينيه تشـبه أعـين الصينيين، يشـتغل لوحـده في محل بحي اسـمه «بـين المدن» داخـل المدينـة العتيقة بفاس، تخصصـه الحرفي هو «الـزواق» والنقش، يبلغ من السـن 52 سـنة، متزوج، مسـقط رأسه مدينـة فـاس، متمـدرس، وهـو أيضـا عضـو بجمعية الصفاريـن بالمدينـة القديمة لفاس.
10. المقابلة رقم 4 .
11. المقابلـة رقـم 10 : (ب.مصطفـى، 50 سـنة، مسقط رأسـه فاس، 35 سـنة من العمل بحرفة النحـاس، مرتبته الحرفية "معلـم"، يشرف على أربـع صنـاع يعملـون عنـده، متمـدرس و أب لأربعة أبنـاء، تمـت المقابلة بمقهـى البطحاء.

12. المقابلة رقم 4.
13. المقابلة رقم 12: ن.عبد الحق، 28 سنة، مسقط رأسه مدينة تبودة (تتواجد نواحي مدينة فاس)، 9سنوات من العمل بحرفة النحاس، متمدرس وأب لطفل، تم إجراء المقابلة بحي سيدي مغيت.
14. المقابلة رقم14: ل.كريم، صانع بحرفة النحاس، 33 سنة، مسقط الرأس مدينة تاونات، عشر سنوات من العمل الحرفي، متمدرس و أب لطفل، تم إجراء هذه المقابلة بحي سيدي مغيت.
15. تقرير مشروع الحي الصناعي بعين نقبي، المندوبية الجهوية للصناعة التقليدية والاقتصاد الاجتماعي بفاس. ص 147.
16. المقابلة رقم4.

المراجع

* أعراب،عبد الهادي (2002). التحولات الاجتماعية والثقافية في البوادي المغربية. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. سلسلة ندوات ومحاضرات رقم 102. الطبعة الأولى.
* امعمري، لحبيب (2006). التغير الاجتماعي ورهانات العولمة.الرباط.دار مابعد الحداثة.
* بوعسرية، بوشتى (1996). الحرف والحرفيون بمكناس من الازدهار إلى الانحطاط -1936 1900.مجلة أمل.العدد السابع.السنة الثالثة.
* خليل، أحمد خليل (1984). المفاهيم الأساسية في علم الاجتماع. دار الحداثة. بيروت. الطبعة الأولى.
* عبد الخلقي، محمد (2005). التحولات الاجتماعية والقيمية بالريف الشرقي. (أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الوطنية في علم الاجتماع الحضري. جامعة سيدي محمد بن عبد الله. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز- فاس).
* عميرة، إدريس (2007). تحولات الصناعة التقليدية بفاس وانعكاساتها السوسيو-اقتصادية والمجالية. مجلة دفاتر جغرافية. العدد الثالث – الرابع. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز – فاس.
* الخلابي، عبد اللطيف 2008. الحرف والصنائع وأدوارها الاقتصادية والاجتماعية بمدينة فاس. أطروحة لنيل دكتوراه وطنية في التاريخ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الانسانية ظهر المهراز فاس.
* مزين، محمد 1986. فاس وباديتها: مساهمة في تاريخ المغرب السعدي (1637-1549م). الجزء الثاني، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 12.
* لطفي، طلعت إبراهيم (2007). مدخل إلى علم الاجتماع.القاهرة:مكتبة الغريب للنشر.
* غيدنز، أنتوني (د. ت.). علم الاجتماع. بيروت. ترجمة فايز الصياغ. مركز دراسات الوحدة العربية. الطبعة الرابعة.
* رايص، نور الدين (2008). «ألفاظ الصناعات التقليدية الفاسية، دراسة معجمية ميدانية: الصناعات النسائية نموذجا». الجزء الأول، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس.
* الزعبي، محمد أحمد (1991). التغير الاجتماعي: بين علم الاجتماع البرجوازي وعلم الاجتماع الاشتراكي. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. الطبعة الرابعة.
* الهروي، الهادي (2004). المغرب المعاصر ورهانات المستقبل: الأوليات السوسيولوجية للتغير والتنمية بالمغرب. مطابع أمبريال. الطبعة الأولى.
* Parsons.T. .(1980)«some consideration on the theory of social change», in eisen-stadt S.N. readings in social evolution and developement, oxford, pergamon.

الصور :

* من الكاتب.

فن التطريز المغربي:
مرآة الحضارة

أ. الزبير مهداد - كاتب من المغرب

فن العمـارة يتألف من مكونـين اثنين، وهما طـراز البناء الذي يتحـدد بأبعاد وتكوينـات لأداء الوظيفة التي أنشئ من أجلهـا، والفن الزخرفي، الـذي يجعل المواد المختلفة من خشـب وفسيفسـاء وأصباغ تتكامل وتتناغم مع الطـين والحجارة، ليخـرج في النهايـة عملا غاية في الجمال والسـحر. لذلـك ارتبط المكونـان (البناء والزخـرف) عـبرتاريخ الإنسـانية برباط قـوي تحت ظل فـن العمـارة، الذي كان شـاهدا عبرالقرون على الذائقـة الفنية والجماليـة للناس. فالجمـال في العمارة يتحقق نتيجـة التناغم بـين عناصر البنـاء ومكوناته التي تتفاعل في نسـيج لحن جامـد يبقى على طـول الزمان شـاهدا على إبـداع العصر وتاريخـا للمرحلة التي قام فيهـا البناء.

وكذلك فن التطريز embroidery فن توشية النسيج وزخرفته بأشغال الإبرة. وهو فن قديم جداً مارسه الناس في ظل حضارات كثيرة، يجعل من قطعة القماش الرخيصة لوحة ثمينة قيمتها عالية.

فليس غريبا ولا مثيرا أن يكتشف الباحث في حضارة المغرب وثقافته ارتباط الفنين، وتأثر طراز النسيج بطراز البناء. ففنا العمارة والطرز مرآة الحضارة، والأسر التي تداولت الحكم في المغرب، حرصت كل واحدة منها على ترك بصماتها الواضحة على الفن المعماري، وقد تحقق لها ذلك، من خلال إنشاءاتها العديدة التي تزخر بها المدن المغربية، والتي ما زالت قائمة كلا أو جزءا، إلا أن هذه البصمات تعدى تأثيرها المعمار، وأرخى بظلاله القوية على فن الطرز النسائي الرقيق البديع.

وفي ظل الحضارة المغربية تفنن الطرازون في ابتكار أنواع مختلفة من المطرزات كانت تستعمل لتوشية الملابس والمفارش، لأجل ذلك أنشئت دور الطراز لإنتاج الملابس الأنيقة المزخرفة الثمينة التي تليق بمقام السلاطين والأمراء وتدل على مكانتهم، وتميزهم عن غيرهم من العامة. تطور فن التطريز في المغرب الإسلامي كما تطور في دول عديدة مشرقية إفريقية وحجازية وشامية، في ظل الحضارات التي عرفتها المنطقة كالأموية والعباسية والمملوكية والعثمانية وغيرها، فالملابس والخلع المخصصة للطبقة الحاكمة والأعيان، عرفت تطورا هاما خلال هذه الحضارات. فأنشئت دور الطراز، وهي على نوعين "طراز عامة" و"طراز خاصة" في كثير من الحواضر الهامة بجوار إقامات السلاطين بكل البلدان. وكانت دور الطراز الخاصة تنتج أنسجة ملوكية، تتضمن اسم الحاكم والدعاء له، واسم المدينة التي نسج فيها القماش وتاريخ النسج، في بغداد ودمشق والفسطاط بالقاهرة، وفي الغرب الإسلامي أنشئت بالأندلس أيضا خلال عهد الدولة الأموية وملوك الطوائف في الأندلس (كان ذلك في الدولتين من أبهة الأمور وأفخم الأحوال)[1].

وفي عهد الدولة الموحدية، وعلى عظمتها وسعة نفوذها وقوتها، لم تتخذ دار طراز، لا لسذاجتها كما قرر ابن خلدون أو لتشددها الديني، ولكن ذلك راجع لنهج الدولة الرافض لمظاهر التبذير والبذخ، والميل إلى الخشونة في الملبس والمأكل والمظهر، ويلاحظ ذلك في ما تركوه من آثار معمارية أيضا. وقد أمر السلطان يعقوب المنصور الموحدي بإخراج ما كان في المخازن من أقمشة حريرية رفيعة وديباج مذهب، فبيع للمواطنين بأبخس أثمان، ووجه الأمر بمنع النساء من الطرز الفخم الحفيل على الحرير، والاكتفاء بالرسوم الدقيقة الصغيرة الساذجة القليلة[2].

في عهد بني مرين، تم إحداث هذه الوظيفة في الفترة الأولى من عهد الدولة التي تميزت بشموخها، وتأثرها بملوك بني الأحمر في غرناطة[3]، ويوثق ابن الخطيب لحادث حريق اندلع بالدار، فقال بأن الكارثة دمرت كميات هامة من الديباج، والعديد من التجهيزات الحديدية والمناول وألواح الرسوم والأصباغ والخيوط المذهبة مالا يمكن عده ولا وصفه[4]. ما يبين أهمية المؤسسة وضخامة، وكثرة منتجاتها، الذي لا شك في أنه كان يكفي حاجيات السلطة الحاكمة، ويزيد عليه، ما كان يتيح فرصة تعميم الاستفادة من خدماتها بين سائر الطبقات، وتصدير الفائض من الإنتاج إلى دول أخرى، وتحكي مصنفات التاريخ أن المنسوجات كانت تشكل أهم مواد التبادل التجاري مع بلاد السودان وغيره من البلدان، مقابل استيراد الذهب. كما كان يتم إهداء المنسوجات البديعة لسلاطين المشرق تثبيتا وتقوية للعلاقات الديبلوماسية[5].

(1)

إلا أن أكثر الأعمال المطروزة، كانت تتم بخيوط دقيقة رقيقة، وعلى أقمشة عادية تنقصها المتانة، لأنها كانت مما يستعمل في الحياة اليومية، ما جعلها عرضة للتلف وغير قادرة على مقاومة الاستعمال الذي قد يمتد لسنوات طويلة، لذلك ضاعت أكثر هذه الأعمال، ما يجعل عملية تأريخ وتتبع تطور هذا الفن صعبا مضنيا، إن لم يكن مستحيلا، فلم يحفظ لنا التاريخ سوى أمثلة نادرة معدودة، أفلتت من التلف لأسباب خاصة، وهي تتوزع على بعض المتاحف في المغرب وأوروبا.

وقد أقيم في قاعة "جاليري وان" في فندق قصر الإمارات، في أبو ظبي في يوليو 2010، معرض (حكاية منسوجات إسلامية) عرض على الجمهور الإماراتي قطعا كثيرة من الطرز العربي الإسلامي، ضمنه قطع فنية كثيرة من المغرب توثق لعراقة هذا الفن بهذا البلد، بحيث تمثل المطرزات المدن العريقة بالمغرب، وكل مدينة تتميز بتطريز معين، وكل واحد يتميز عن الآخر بخصائص معينة.

الطرز فن حضري نسائي

التطريز مع أنه مصطلح واسع النطاق خاص بمنتجات النسيج من ألبسة ومفروشات أو ستائر. فهو فن حضري نسائي بامتياز، يهم الملابس النسائية بدرجة كبيرة، والرجالية بدرجة أقل، ويعد مكونا هاما من مكونات الموروث الثقافي الوطني.

فالحياة الحضرية التي تتصف بالرقة والرخاء تطبع الأزياء ومكونات المنازل والفنون والحرف التقليدية، سواء تلك التي تنتشر في الأسواق أو التي تتداولها وتتوارثها النساء. فأزياء الناس من ذكور وإناث في الحواضر لها طابعها الذي يميزها عن أزياء سكان القرى. فالزي الحضري يلائم طبيعة الحياة الحضرية السهلة والأنيقة، فيغلب عليه الرقة والنفاسة والخامات الثمينة والتفنن في التصميم والتزيين والصباغة والترصيع. خاصة وأن أسواق المدن ومحترفاتها ودكاكينها توفر هذه المنتجات ومكوناتها والمواد الخام التي تصنع بها، بل وتوفر فوق ذلك، معاهد ومراكز التكوين التي تحتضن الراغبات في تعلم الصنعة، ما يساهم في نشر الصنعة والحفاظ عليها وتطويرها.

هذا الفن في المغرب يعد فنا منزليا وصنعة عائلية تتوارثها النساء. في العائلة المغربية خلال القرون الماضية، كان كل الأطفال يمرون من "المسيد" أي الكتّاب القرآني. إلا أن الفتيات ينقطعن عن الدراسة ما بين ثمانية وعشرة

(2)

أعـوام. ليتفرغـن لتعلـم تدبـير شـؤون البيـت، إما داخـل عائلاتهن أو عنـد (دار الْمُعْلّمَـة). وكانت هذه الـدور بمثابة مـدارس تكوين مهني تنتشـر في كل أحيـاء وأزقة المـدن الكبرى المغربيـة، مهمتها تعليم الفتيـات قواعد الطـرز الفاسي والرباطي والسـلاوي وصناعة الشبكة والتصميم (الفصالة) والخياطة والطبخ وتدبـير شـؤون المـنزل (الصـورة1). ولم يكن هنالـك منزل يخلـو من نسـوة يتقن الطـرز، وكانت العروس تتجهز بملابس وأثواب تقليديّة وشراشـف ومخـدّات وغيرها من المطـرّزات.

وفي الغالـب تتـولى النسـاء أعمـال الطـرز في بيوتهـن، حـتى يسـتطعن في آن واحـد المزاوجة بين العمـل وبين تدبيرهـن منازلهن والعنايـة بالأطفال. ومـا يشـجع على إنجـازه داخل المـنزل، هـو أن عدته بسـيطة، تتألف من قمـاش، وخيوط وإبـر ومرمة أو إطـار الطـرز، وأحيانا رسـوم تشـكل مخططات ونمـاذج، تلائم طبيعة السـكن الحضـري الضيق المسـاحة. إلا أنه يتطلب عناية فائقـة ومهارة عالية والصـبر من لدن النسـاء، كي يضفـي الكثير من التألـق والدفـء على الأشـياء البسـيطة.

ينفـذ التطريـز عـادة علـى أنسـجة رقيقـة أو سـميكة مـن القطـن أو الحريـر أو الكتـان أو الصوف. وأجود القماش للتطريـز الكتان والقطن، لأن تربيع نسـجهما واضح، وعد القطب سـهل، ولذا تتسـاوى الوحـدات الزخرفيـة وتسـتقيم وتتعامد بدقة. وهناك من يسـتخدم الصوف إذا كان خشناً.

عنـد تطريز قطع صغيرة من النسـيج يمسـك القمـاش بإطار مـن حلقتـين متراكبتـين تدعيان (طـارة التطريـز). تشـد المشـتغلة بالطـرز قطعة الثـوب علـى الطـارة الخشـبية الدائريـة، وتبـدأ التطريـز، فتشـغل الرسـوم بخيـوط حريريـة بإبـر خاصـة، تمررهـا مـن وجـه القمـاش إلى قفـاه، ثم تديرها إلى وجه القمـاش، وهكذا دواليك متتبعة الرسـم التخطيطـي حـتى تنتهي من شـغله.

أمـا الخيـوط المسـتعملة في التطريـز فمنوعة، وأكثرها مـن القطـن أو الحريـر والمقصب.

* **الخيـط الحريري:** أغلى الخيـوط وأثقلها، والثوب المطرّز بها ثقيل، ولا يُلبـس إلا في الاحتفالات.

* **الخيـط القطني:** يطـرّز به على كل أنواع الألبسـة، وهـو رخيـص، ولكـن بعـض خيـوط القطن تبهـت وتنمـحي أو تتغير ألـوان بعضها.

* **الخيط المقصب:** يسـتعمل في تطريز أعلى الصدر والأكمام على قماش المخمل.

مـن أهـم الأدوات المسـتعملة (المرمـة) وهي نـول مسـتطيل الشـكل مثبـت علـى قاعـدة من أربـع قوائم خشـبية لحملـه (الصـورة2). تثبت عليها قطعة النسـيج مـن الكتان الأبيـض أو الحرير، ثم تشـرع الفتاة في زخرفتها باسـتعمال خيوط خاصة، مسـتعينة بإبرة خاصة.

التصميم واختيار الرسـوم: التطريز عمل تنفيذي، ينجزه المـرء على أسـاس فهمه للنمـوذج أو التصميم الموجـود بين يديـه ولا يلـتزم بالضرورة مـا هو محدد في التصميـم الأصلي، إذ يتوقف نجاحه على حسـن اختيـار المواد والألـوان والتقنيات التي سيسـتعملها الطرّاز وبراعتـه في التنفيذ.

إن نقل التصميم المتخيل في الذهن، أو المرشوم على الورقة، عملية معقدة صعبة تتطلب قدرا كبيرا من الصبر، فإنجاز الشكل المطلوب يتطلب تجربة هامة وخبرة كبيرة وعناية فائقة، وما يزيد من صعوبة العملية هو أن قطعة النسيج التي يتعين توشيتها تكون في الغالب ثمينة، كبيرة وخيوطها دقيقة.

أهم مراكز الطرز المغربي التقليدي هي الحواضر المرينية: فاس، مكناس وسلا، الحاضرة الموحدية: الرباط، الحواضر الأندلسية تطوان، والشاون، الحاضرة البرتغالية: أزمور، فهذه المدن تشتهر بأنماطها الفنية المنسوبة إليها.

الطرز الفاسي

يرتب الطرز الفاسي في قمة هرم فنون الطرز المغربي، وكان لدار المخزن (مقر إقامة السلاطين) دور هام في إنعاش وتطوير هذه الصناعة، فحاجات السلطان وحريمه ووزرائه وموظفيه إلى المنسوجات المطروزة كانت متنوعة متعددة، لتوفير الملابس والأحذية، والحقائب الموشاة والفرش والمناديل والوسائد والستائر، وسروج الأحصنة، وغيرها من المنتجات الأنيقة التي تستجيب للأذواق وتليق بالمقام وتناسب أنماط الزخرفة والمعمار الملكي بالقصور.

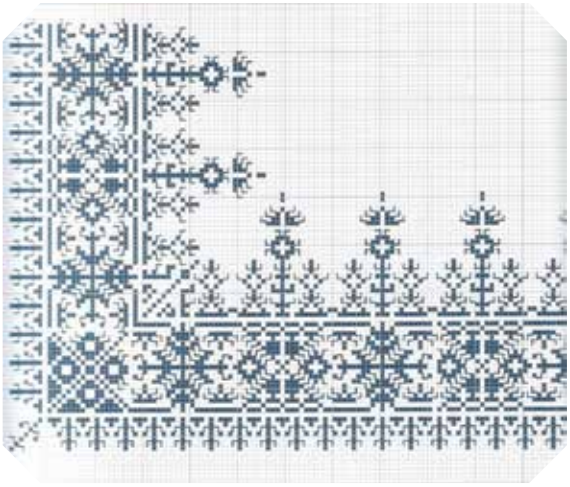
هذه الفنون تمتد جذورها إلى قرون ماضية، لذلك اغتنت بالإسهامات التاريخية والتراكمات الهامة التي خلفتها حضارات كبرى، كالحضارة الأندلسية التي تعتبر وليدة الامتزاج بين المكونات الأمازيغية والعربية والإفريقية والأوروبية والآسيوية، الواردة من المغرب الإفريقي والمشرق العربي وأوروبا، كان لها دور واضح في تطوير هذا الفن من عهد الدولة المرينية الذي عرف انفتاحا على هذه الفنون، نتيجة استقدام الحكام للحرفيين الأندلسيين المهرة، أو لهجرة الحرفيين الطوعية أو القسرية إلى المغرب بعد أفول

(3)

نجم الدولة الأندلسية. فالطرز الأندلسي اكتسب شهرة كبيرة بفضل الدقة التي تميزبها، وجمالية الأشكال والألوان والتذهيبات التي كان ينجزها على الملابس النسوية بالخصوص.

والطرز الفاسي نوعان:

طرز العلوج: اسمه يدل على أن أصله غيرعربي، استقدمه الصناع لأجل تلبية طلب المنتسبين لدار المخزن، وقد انقطع العمل به، لم يعد ينتج في المغرب منذ منتصف القرن التاسع عشر. يعتمد هذا الطرز على تقنية خاصة، ذي وجه واحد، أحادي اللون، ويتميزبإنجازه وفق تصميم معد سلفا. وتحفظ بعض المتاحف والأسر بعض القطع والنماذج القليلة من هذا الطرز، بعضها استخدمت فيها ألوان متعددة، بإدماج الخيوط المذهبة والحرير، مشكلة بذلك تركيبات متناسقة وجذابة بجزئيات مندمجة مع بعضها، يطلق عليها لفظ الجردة (الحديقة)، تجمع بين الأشكال الهندسية أو الحيوانية أو النباتية، مرسومة بدقة، ومندغمة مع بعضها وفق حساب مدروس. وفي قطع أخرى من طرز العلوج، يبدو مجسم الخميسة واضحا، ترسم لشكلها الجميل، وللاعتقاد الشعبي في قدرتها على دفع أثر العين الحاسدة (الصورة3).


(4)

(5)

"طرز الغرزة" أو طرز الحساب: (غرزة الحساب وغرزة المسلول وغرزة الصليب إلخ) ينجز على ثوب رقيق من حرير أو قطن دقيق النسج، لا يتأسس على رسم جاهز مسبقا بل ينجز مباشرة، ويعتمد على "النقطة الخطية" الأفقية أو العمودية تسمى الغرزة، أو المائلة التي تسمى النصرية. وانطلاقا من هذه النقط تنشأ أشكال متعددة كالنقط الملتوية البسيطة أو المدعمة أو إلى النقطة النجمية المشعة. كما تستخدم النقطة المضلعة ونقطة الساق من أجل تحديد أو إبراز الأشرطة (الصورة4).

هذا الطرز أحادي اللون، أزرق داكن في الغالب أو أخضر غامق، ولأنه ينجز باليد يتطلب مهارة الصانعة وصبرها ودقتها في إبراز الرسوم التي تريد على وجهي قطعة الثوب، وذلك شرط الإتقان. الزخارف عموما تتألف من إطار صغير قوامه زخارف هندسية نباتية مشجرة دقيقة جدا، ومن شريط واسع يتألف من أشكال نباتية مشجرة مشكلة من خطوط منكسرة، وإفريز نهائي مثلث الشكل في الغالب يتألف من زخارف هرمية تسمى (المقيبات) أي المقببات الصغيرة، تحدد الإفريز النهائي، يضاف إلى هذه الأشكال عدد من الزخارف الصغيرة الموزعة على كامل القماش باعتدال ودقة، دون إفراط ولا تفريط، ما يكسب قطعة القماش سحرها الخاص، وخصوصا إذا كانت الفتاة فنانة ماهرة ذات ذائقة جمالية، تحسن اختيار الألوان والأقمشة والأشكال. وفي بعض المنتجات يبدو تأثير المدرسة التركية العثمانية واضحا في أشكال نباتية زهرية تمثل الزنابق، تعود إلى القرن السابع عشر.

ويستعمل طرز الغرزة في إنجاز قطع خاصة بالأثاث الداخلي مثل أغطية الموائد والأسرة والستارات والأرائك، والأحزمة والسراويل والأوشحة والمناديل النسائية أيضا. وعادة تطرز به العرائس جهازهن، مثل لحاف السرير (الصورة5)، مناديل اليد، قفطان الحناء، وضمن مطرزاتها نجد زخارف قديمة كالنجمة الثمانية على معالم قديمة من الفن الأموي، وزهرة الزنبق التي شغلت قائمة كبيرة للفنون المتوسطية، منذ أقدم الأزمان، إلى جانب العديد من المجموعات النباتية والهندسية والحيوانية (الصورة مفتتح المقال). ويضم متحف البطحاء بفاس، الكثير من تحف التطريز الفاسي.

ويعتبر الحزام الفاسي من أجمل وأروع المطرزات النسوية، والذي كانت تتمنطق به المرأة الحضرية الموسرة فوق قفطانها المحلى بالطروز أيضا، ويتم لفه عدة مرات حول الخصر. وبخلاف المطروزات الأخرى، يتميز الحزام بتعدد ألوان الخيوط المستعملة فيه.

(6)

(7)

الطرز المكناسي:

قريب بأسلوبه من الطرز الفاسي، ويعد، امتزاجا للذوقين الفاسي الحضري والأمازيغي الأصيل. فاعتماد الزركش الأمازيغي أكسبه ثراء وتميزا.

تنجز المطرزات بأسلوب الغرزة المحسوبة، وتقدم تشكيلة واسعة من طبقات التلوين الحارة، سبعة ألوان زاهية تعطينا طرزا بوجهين، يزاوج بين الأشكال الهندسية والنباتية المتناسقة والمتداخلة (الصورة6)، واليوم وبالنظر للطلب المتزايد على هذا النمط، أصبح ينتج بكثافة في فاس أيضا.

الطرز السلاوي

تعيد نسوة سلا إنتاج النموذجين الفاسي والمكناسي المرينيين، باختلافات بسيطة ناتجة عن التأثر ببعض الأشكال الأوروبية من إيطاليا بالخصوص التي اكتسبت منسوجاتها شهرة واسعة بجودتها وجمال زخارفها (الصورة7). ما كان لها حضور وازن في عدد من الحواضر المغربية الواقعة على الساحل الأطلس وأهمها أزمور التي سيأتي الحديث عنها لاحقا.

وعموما فإن الطرز المريني ظل وفيا للأسلوب الزخرفي الإسلامي الأندلسي، الذي يعتمد على خصائص أهمها النسقية والرياضية والتكرار والأسلوبية:

النسقية: وهي عبارة عن هندسية سيمترية أو توازن في علاقات الجزئيات والوحدات المكونة للشكل.

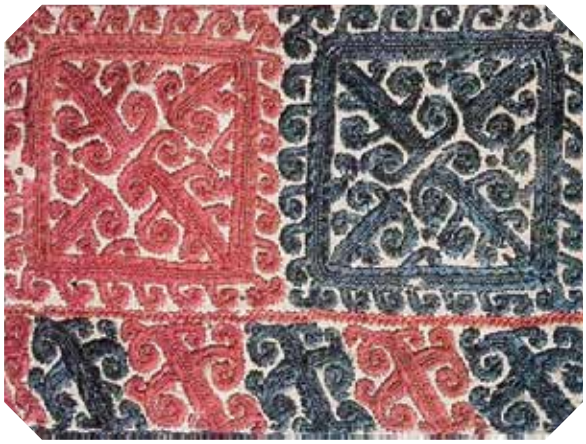
الرياضية: علاقات الأشكال تقوم على التساوي أو التضاد أو التوازي، وينتج عن هذا أن توزيع الوحدات الأصغر فالأصغر في الشكل العام يأخذ نمطا رياضيا لا يختل إلى ما لا نهاية

التكرار: النتيجة العملية لاجتماع النسقية والرياضية في شكل ما، إذ يترتب على اجتماعهما ليس فقط تكرار الوحدات الجزئية، بل وتكرار صورة الفراغ الناتج عن تجاوز هذه الوحدات وتكرار الحركة الناشئة عن تماثل الوحدات والفراغات صعودا وهبوطا يمنة ويسرة

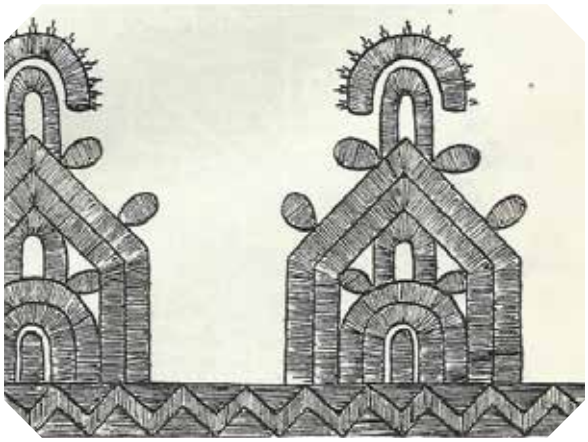
الأسلوبية: تحويل العناصر الطبيعية وإدماجها في الأشكال الذهنية الهندسية من مربعات ومخمسات وغيرها، ودوائر وخطوط متشابكة وتجريد الأشكال الطبيعية حتى تصبح الزهرة مجرد دلالة ذهنية تمثل جزءا من الحركة الذهنية العامة في الشكل[6].

الطرز الرباطي

تتميز الرباط بنوعين من الطرز، طرز قديم وآخر جديد.



(8)



(9)

الطـرز القديم لعلـه يعـود إلى عصـر الموحدين، الذين أسسـوا المدينـة. فالموحدون الزهـاد كان لهم ميـل إلى البسـاطة، ونفور مـن الزخـارف ومظاهر البـذخ، لذلك كانـت مبانيهـم تتسـم بالضخامة في حجمهـا وبالبسـاطة في زخرفتهـا، والتي تخلف لدى المشـاهد انطباعـا بالصرامة والقـوة والوضوح. وكذلـك الطرز الرباطـي القديم، الذي يتأسـس على أشـكال مرسـومة على القماش، وينجز الرسـم بخيـوط سـميكة، ولـون أزرق أو أحمـر داكـن، وأحيانـا باللونين الأحمـر والأزرق معـا (الصـورة8)، أو بإضافـة اللـون الأصفر. ورسـوم عريضـة مصمتة اسـتوحت التواءهـا مـن النباتـات، وتناسـب في الغالـب القطـع النسـيجية الكبـيرة الـتي تتخذ سـتائر للأبـواب، لذلـك تزين برسـوم وأشـكال شـبيهة بالمحاريـب، أو أوراق التـين الشـوكي العريضـة، وعلـى وجهي القمـاش (الصـورة9).

ولعل دعوة السـلطان يعقـوب المنصور الموحدي النسـاء للتخلـي عـن الطـرز الفخـم والاكتفـاء بالأشـكال الدقيقـة، قد لقيـت قبولا لدى النسـاء واسـتجبن لهـا، وتخلين عن الطـرز الرباطـي القديم ذي الأشـكال الزخرفيـة الصارمـة، التي يسـتثقلها الذوق النسـوي الرفيـع الأنيق.

التطويـر الـذي لحـق هـذا الطـرز اسـتهدف الزخارف. فالزخـارف النباتيـة القديمة العريضة تـم تحويرهـا وإعـادة تصميمها فأصبحـت زخارف زهريـة صغـيرة دقيقـة ورقيقـة وبألـوان جميلـة متعـددة، تسـر العـين وتبهـج الناضـر (الصـورة10)، تنجـز علـى قمـاش قطـني رقيـق ناعـم أو حريري. هـذه الزخـارف النباتيـة الجميلـة البديعـة التي تغـني الطـرز الرباطي بألـوان شـتى، لعلها مـن آثار التواجـد اليهـودي بمدينـة سـلا المجـاورة للربـاط الـتي لجأوا إليهـا إثر طردهـم من الأندلـس، وجلبوا معهـم جملـة مـن مظاهـر الـرقي الأندلـسي. فقد عرفت سـلا موجات من اللجوء اليهـودي إليها بعد طردهم مـن البرتغال خلال القرن السـادس عشـر. وكانت ضمنهـم مئـات الأرامل اليهوديـات كُنّ يمتهـنّ الطرز بخيـوط الصقلـي المذهبـة، ويُعلّمن فنهن لنسـاء سـلا المسـلمات واليهوديات[7]. وما يدعم هذه الفرضيـة أن الكثير مـن القطع المطرزة القديمـة أنجزت بخيوط مذهبة مـن إيطاليا، وأخرى أنجـزت على أقمشـة قطنية ودانتيل مسـتوردة من إيطاليـا أيضـا. على الرغم مـن خلو هـذه المطرزات مـن أي رمـز ديني قـد يشـير إلى هويتها.

هـذه الزخـارف النباتيـة اللطيفـة تشـير إلى الحس الفني الـذي بلغته النسـوة المبدعات، كما تـدل علـى مهارتهـن في دمـج أشـكال النباتـات والغصينـات والزهـيرات وتشـخيصها بشـكل جـذاب يثـير الإعجاب.

(10)

(11)

الطرز الأزموري

نسبة إلى مدينة أزمور ويطلق عليه أيضا اسم طرز السبع، ويعد مفخرة الأسرة الأزمورية وقمة عطائها الفني. وتشير كثير من الدراسات أنه كان يوجد بأزمور معمل للطرز يشغل أكثر من 60 امرأة، وأغلب إنتاجه كان يوجه نحو الخارج، كما كانت تعطى فيه دروس في الطرز للفتيات الصغيرات.

وقد اشتهرت المدينة بأنواع أخرى من الطرز، مثل طرز الربيع (النبات). طرز المرشة القديمة. طرز الزهر والمشموم. ومن الألوان المستعملة في الطرز الشقيفي من الحرير الحر الفاسي والأخضر والأزرق والبنفسجي والأحمر والأصفر والبني ومن أشهر أنواع الطرز طرز السبع المنجز باللونين الأصفر والأسود (الصورة 11).

هذا الطرز الأزموري يصنف ضمن طرز الغرزة أو الحساب، يستعمل خيوط الحرير من لونين، أهمهما الأحمر القرمزي والأسود. لكنه ينفرد بلوحاته التي تشكل وحدة متجانسة ومتكاملة وكثيفة، تتألف من أشكال هندسية نباتية زهرية أو نجمية، إلى جانب الرسوم الحيوانية، التي تشخص حيوانات مألوفة كالطاووس أو حيوانات أسطورية كالتنين الواسعة الانتشار في الطرز الإسباني والإيطالي. ويحتمل أن يكون التأثر المغربي نتيجة تعرف المطروزات الواردة من مدينة البندقية الإيطالية، التي دخلت البلاد خلال حكم الدولة السعدية ابتداء من القرن السادس عشر على يد التجار إثر الاحتلال البرتغالي للمدينة. ومن المعلوم أن الرسوم الحيوانية عمل نادر في المنسوجات المغربية الإسلامية، في حين أنها مألوفة في المنسوجات المغربية اليهودية.

هذا الطرز يستعمل غالبا في إنجاز الأشرطة القماشية المزخرفة التي يتراوح عرضها ما بين 10 و40 سنتمتر وتصل إلى مترين طولا، والتي تستعمل كستائر أو لتوشيح الأسرة أو الأفرشة، كما قد يستعمل اليوم لتزيين الجلابة النسوية أحيانا.

(12)

الطرز التطواني

امتزجت في تطوان عناصر الثقافة الإسلامية المتنوعة كما امتزجت فيها العناصر العرقية والدينية المختلفة. فإلى جانب التأثير الأندلسي البارز والذي حمله المهاجرون الأندلسيون الذين استقروا بالمدينة منذ القرن الخامس عشر، تعرف التطوانيون الطرز التركي العثماني على يد الجزائريين الذين نزحوا إليها خلال القرن التاسع عشر، على الرغم من تأخر وصوله فإنه كان مهما، لأن التأثير العثماني تمتزج فيه مكونات وعناصر تنتمي لثقافات إسلامية آسيوية وافريقية متعددة كانت خاضعة لهيمنة الأتراك وسلطتهم. ما أثرى المكونات الثقافية لتطوان، بمزج هذه العناصر الثقافية البديعة بتنوعها.

ينفذ الطرز التطواني عادة على أثواب راقية وثمينة مثل ثوب الكتان وثوب الحرير الذي يتميز بلونه الجميل. أما العناصر الزخرفية المطروزة فتنجز بخيط حريري ذي ألوان زاهية، وتشكل من عناصر نباتية في الأساس.

توجد في بعض المتاحف قطع فنية تعود إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، اللذين شهدا ترحيل الثقافة الأندلسية إلى المنطقة حملها النازحون من بلاد الأندلس، كما أن البقايا المتوارثة من القرن السابع عشر، تكشف عن طرز أحادي اللون، وهو عامة إما أرجواني أو أخضر أو برتقالي فوق ثوب أبيض من قطن أو كتان. وتكرر الرسوم التجريدية في هذا الطرز صيغا نباتية على شكل دوائر مغلقة في الغالب. في حين ترجع أغلب الشواهد على هذا الطراز الأندلسي التطواني إلى القرن التاسع عشر. وفي كل هذه المطرزات، يمكن أن نعاين الزخارف الأندلسية النصرية والمدجنة الأصل.

ومن أهم هذه الأعمال تلك التي يطلق عليها اسم التعجيرة، والتي تنفرد بها تطوان أساسا دون غيرها من المدن المغربية:

"التعجيرة": (الصورة 12) تطرز على قماش ثمين كالكتان والحرير يستحسن أن يكون لونه أصفر أو أبيض، أما العناصر الزخرفية المطروزة فتنجز بتقنية الرشم، والرسم بواسطة خيط حريري ذي ألوان زاهية، وتشكل من عناصر نباتية، مؤلفة من ورود متشابكة فيما بينها ومتعددة الألوان. تنجز بها عدة أعمال منها كساء الفراش التقليدي "الناموسية"، ملابس تقليدية، أغطية للتزيين، ستائر إلى غير ذلك. التي تكون جزءا أساسيا من الشوار الخاص بالعروس.

يتطلب إنجاز الطرز من الفتاة وضع وسادة فوق ركبتيها، لأنها حين تشرع في الطرز، تلف الجزء المنجز من عملها في لفافة قطنية حفاظا عليها.

"التنشيفة" (الوشاح): وهي على الشكل الطولي مطرزة بدقة متناهية (الصورة 13)، وهي تستعمل لتحجب المرأة أيام خطوبة العروس أو أثناء العرس، اعتقادا أنها تحمي العروسة من العين والحسد وتعمل على طرد الشر، ولها استخدام واحد فقط

(13)

(14)

أثناء العرس، تشتهر بها تطوان، وتنجز على ثوب حريري، بأحد عشر لونا. ويكون له وجهان (المزلج) و(المرخم) وهو لا يزال موجودا اليوم، وإن كان ينجز بآلة الخياطة، التي تعجز عن إنتاج مطرزات بوجهين بخلاف التطريز التقليدي اليدوي.

كما تعرف تطوان وأحوازها الطرز بالغرزة، باستعمال خيوط حريرية فوق قماش من الكتان، واعتماد تقنية الخيط المحسوب، وزخارفه تتشكل من رسوم هندسية بلون واحد داكن في الغالب أو لونين، تشخص مكونات المعمار الأندلسي من أقواس وقباب. وأحيانا أشكالا نباتية مجردة.

الطرز الشاوني

مدينة شفشاون المجاورة لتطوان، تختص بعراقة وأصالة طرزها الذي تعود أجمل قطعه إلى القرن السادس عشر، تتميز بشدة التراص، ما يجعلها أقرب إلى الأسلوب القبطي المصري.

مطروزاتها تستعمل كبسط وأغطية الصناديق، وستائر أبواب أو لتلبيس الجدران. فضلا عن الملبوسات (الصورة 14).

الطرز الشاوني يستعمل الخيط الحريري بألوانه المتعددة، والخيط الذهبي والفضي، على أقمشة قطنية، حريرية وكتان، إلى جانب المخمل أيضا. وتتعاقب فيه أشرطة ملونة واسعة وزهور رسمت بطريقة تزيينية داخل مسدسات ومعيّنات متكررة، وتتوسط زوايا المطرز نجمة ثمانية. وهذه الأشكال لا يمكن أن تقارن إلا بالطرز الإسباني الإسلامي في إقليم غرناطة[8].

الخاتمة

في العصر الحديث، أدى ظهور الآلات وتطور التقنيات الحديثة إلى إحداث نقلة نوعية في تقنيات التطريز في العالم كله، حيث فتحت هذه الآلات الحديثة المجال واسعا بتطوير هذا الفن، وأتاحت للفنانين العاملين به حريات أوسع

للإبداع والابتكار والخيال، فأنتجوا قطعا تجمع بين جمال الحرفة ونقاوة العمل على مستوى الكم والكيف، وكان لارتباط فن التطريز بفن التخطيط والرسم أثر بارز في ذلك التطور، فالتطريز يتأسس على مخطط مرسوم، وعلى ألوان ممتزجة، وعلى خيال وصور فنية، ليصل في النهاية إلى قطعة موشية تحظى بالقبول والإعجاب.

والأكثر من ذلك هو أن الآلة خفضت بشكل كبير تكلفة الإنتاج مقارنة مع الإنتاج اليدوي التقليدي، الذي أضحى مهددا بالانقراض، بسبب ارتفاع تكلفته من جهة، ولقلة الأيدي المبدعة العاملة بالتطريز.

إلا أن الطرز الآلي لا يستطيع أن يضاهي الطرز اليدوي جمالا وإتقانا وروعة، لأجل ذلك ما زال بعض الفنانين والفنانات في كثير من المدن المغربية يقاومون اضمحلال هذا الفن وانقراضه، ويتهمون الآلة بإفساد الحرفة الفنية العريقة، والأنماط الأصيلة التقليدية، ويحملون مشعل إنقاذ هذا التراث العريق بالاشتغال به، ويخلصون للطرز اليدوي وفاء له، بتكوين وتدريب الراغبين في تعلم أسرار الصنعة، لإرضاء الأذواق الوفية في حبها للتراث. فالإخلاص للتراث الثقافي والهوية، كان عاملا حاسما في حفظ النساء في البوادي والحواضر المغربية للذاكرة الثقافية الوطنية، من خلال تعليم وتوريث هذه الحرف والفنون للأجيال المتعاقبة عبر مئات السنين.

إن المنسوجات المغربية التقليدية لا تمثل مجرد قطع للتزيين، لكنها عالم مليء بالرموز ووثيقة ترصد بدقة كبيرة المؤثرات الثقافية والحضارية التي تفاعلت على أرض المغرب ملتقى الحضارات الإنسانية الكبيرة. فأضحت هذه الصناعات مرآة لثقافة عريقة متجذرة في التاريخ، وانعكاسا للتقاليد المحلية المتوارثة عبر الأجيال.

الهوامش:

1. ابن خلدون، المقدمة، بيروت، ص 267.
2. البيان المغرب لابن عذاري المراكشي: القسم الموحدي، طبعة 1985 دار الثقافة الدار البيضاء، ودار الغرب الإسلامي بيروت ـ ص 174.
3. ابن خلدون المقدمة ص 267.
4. ابن الخطيب، لسان الدين: نفاضة الجراب، تحقيق مختار العبادي، القاهرة، ص 273 الفاسي، ابن أبي زرع: القرطاس، الرباط 1902 ص 387.
5. حمدون، محمد: الأسس الجمالية للفنون الإسلامية مجلة المنهل رمضان 1404 ص 123.
6. محمد بن علي الدكالي السلاوي (ت 1945) (أحوال اليهود في المغرب قديما وحديثا) مخطوط.
7. الشريف، محمد: تطوان حاضنة الحضارة المغربية الأندلسية، تطوان، جمعية تطاور أسمير 2013، ص 24.

الصور :

* من الكاتب.

مصادر الصور:

* 11-9-4-2-1 مجموعة بروسبير ريكارد
* 7 مكرر13- و13مكرر14- مجموعة متحف بلغازي
* ما تبقى من شبكة الانترنيت

http://scerbos.com/open-book-wallpaper-high-resolution/open-book-wallpaper-high-resolution-for-desktop-wallpaper-hd/

دراسات حول فولكلور القبائل السودانية وأمثالها الشعبية

214

images.nationalgeographic.com/wpf/media-live/photos/000/113/cache/rashaida-wedding-women-dancing_11335_600x450.jpg

دراسات حول فولكلور القبائل السودانية
وأمثالها الشعبية

أ. أحلام أبو زيد – كاتبة من مصر

كنا قد عرضنا في العدد رقم 15 من المجلة ملفًا بعنوان "إطلالة على فولكلور السودان"، ضمن مجموعة ملفات جديد النشر لبعض الدول العربية، وقدمنا للقارئ أربعة دراسات متنوعة حول فولكلور السودان هي: "الحامداب: التصوف والتراث الديني" – "الفولكلور والحياة الشعبية في منطقة أمري" – "الإبل البئر في كردفان" – "الفولكلور في المسرح السوداني". وفي هذا العدد نقدم مجموعة جديدة من الدراسات اهتمت بفولكلور القبائل السودانية بدأناها بكتابين حول "قبيلة البطاحين"، حيث نطلع على العديد من الروايات الشفهية التي تم جمعها من شيوخ القبائل، فضلاً عما ورد حول تراث القبيلة في المخطوطات، كم سنتعرف على عشرات النصوص الشعرية التي تمثل معظم أوجه الحياة التى يعيشونها. ونتعرف في كتاب ثالث على روايات مهمة حول عادات قبيلة أخرى في نسيج المجتمع السوداني وهي "قبيلة الحمران". أما الكتاب الرابع والذي حمل عنوان "حكمة من النيل" فيضم أكثر من مائة قصة شعبية سودانية جُمعت من القبائل النيلية التي تسكن شمال السودان. كما آثرنا أن نقدم عملاً يعكس طبيعة المجتمع السوداني مقارنة بالمجتمعات العربية فاخترنا "معجم الأمثال السودانية المقارنة" الذي يحوي آلاف الأمثال الشعبية السودانية والعربية، وقد أشرنا إلى أن هذه المادة الضخمة قد تكون نواة لقاعدة بيانات كبرى حول الأمثال الشعبية العربية. ونختم العدد

بعرض لمجلتين متخصصتين في الفولكلور والثقافة السودانية، الأولى هي مجلة "وازا"، والثانية هي مجلة "الثقافة السودانية".

كتابان حول قبيلة سودانية

صدر خلال عام 2016 كتابين حول موضوع واحد هو فولكلور "قبيلة البطاحين" السودانية، وهو ما جعلنا نهتم بعرضهما، إذ يمثلان من الناحية المنهجية درسًا مهمًا في التاريخ الشفاهي للجماعات حسب مصطلحات اليونسكو، والكتاب الأول من إعداد الطيب محمد الطيب (1934-2007)، وهو من رواد التراث الشعبي السوداني-حمل عنوان "التراث الشعبي لقبيلة البطاحين"، والذي تشير صفحة العنوان إلى أنه أعد مادته العلمية عام 1970، وقد صدر الكتاب عن هيئة الخرطوم للصحافة والنشر، وفي إطار التعاون بين الهيئة ومعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية- شعبة أبحاث السودان. ضمن سلسلة كتاب الخرطوم رقم 99. ويقع الكتاب في 366 صفحة من القطع المتوسط. والكتاب الثاني لميرغني ديشاب- وهو باحث في علم اللسانيات والموروث الشعري الشعبي- بعنوان "البطاحين: تاريخهم- شعرهم- شعراؤهم" صدر عن مطبعة السودان للعملة المحدودة، ويقع في 185 صفحة من الحجم المتوسط.

التراث الشعبي لقبيلة البطاحين

الكتاب كما اشرنا للطيب محمد الطيب، ويشير يوسف فضل في تصديره للكتاب إلى أن شعبة أبحاث السودان قد كلفت المؤلف عام 1970، والذي كان باحثًا بالشعبة حينئذ- للقيام بمهمة جمع وإعداد للأدب الشعبي لقبيلة البطاحين، وقد اعتمد الطيب في إعداد الكتاب على عدة روايات شفهية فضلًا عن المخطوطات التي تحصل عليها من بعض شيوخ القبيلة، والتي تحكي الكثير

عن تاريخ وأدب القبيلة. والبطاحين من القبائل النادرة التي جمعت بين ظاهرتين اجتماعيتين على طرفي نقيض هما: الظاهرة الدينية المتمثلة في كثرة الأولياء والصالحين عندهم، والظاهرة البدوية المتمثلة في حبهم وممارستهم لحياة الصعلكة (الهمبتة). وقد شرع المؤلف في شرح تجربته الميدانية في جمع المادة الشعبية من شيوخ وأهالي القبيلة وأعلامها، ثم عكف على تفريغ المادة الصوتية وتدوينها في كراسات. وقد عثر على عدة مخطوطات مهمة حول البطاحين، منها وثيقتان بأبو ديلق ومخطوطتان بود ساقرتة ومخطوطة واحدة في سنار.

وقد انشطر البطاحين في وقت مبكر من أبناء عمومتهم الجعليين بسبب تكاثر مواشيهم التي لا يسعها مرعى النيل، وأقاموا حول شرقي همبات الحالية مدة من الزمن، ثم أخذوا في البعد عن النيل طلبًا للكلأ إلى أن وصلوا أماكنهم الحالية. وتقوم حياة البطاحين على البداوة وهي الترحال بالماشية طلبًا للماء والكلأ، لهذا كانت حياتهم غير مستقرة ردحًا من الزمن، وقد جنحو منذ عقود للاستقرار النسبي وأصبحوا يحفرون الحفائر والآبار والأعداد وهي اللبنة الأولى للاستقرار، ثم أصبحوا يبنون المنازل (المربعة) وهي بيوت الجماعات

المستقرة. كذلك اشتهر البطاحين بتربية الضأن الأبرق (ضأن أبو دليق) وهو من أجود أصناف الضأن، هذا بجانب تربيتهم للجمال والبقر والماعز..إلخ. وبرغم استقرارهم فإنهم يضربون أحيانًا خلف الماشية إلى أماكن بعيدة تصل إلى مشارف أرتريا وجهات الدندر والرهد وأرض الجزيرة المروية ونهر عطبرة، وربما عبروه لجهات القاش وبلاد البجا، ولذلك فإن علاقتهم تمتد من القضارف إلى الدامر إلى الخرطوم بسبب الماشية وتسويقها وتنميتها.

وتنقسم مادة الكتاب إلى قسمين رئيسيين: النثر والشعر من خلال أربعة أبواب يتصدرها فصل عن حياة ونسب البطاحين. يتحدث الفصل الأول عن الأولياء الصالحين من الذين طبقت شهرتهم معظم أنحاء السودان، بل فيهم من ذاع صيته خارج السودان مثل الشيخ "فرح ود تكتوك". ومن مشاهيرهم أيضًا الشيخ "نعيم الأجواد" والشيخ "طه البيض" أستاذ الشيخ "إبراهيم الكباشي" الصالح المعروف وغيرهم من الرجال، وقد تناول كل واحد من هؤلاء في حديث موجز، وافرد في الحديث عن الشيخ فرح وعن الشيخ عبد الباقي، إذ لاحظ أن الرواة الذين قابلهم قد وقفوا عند الشيخ عبد الباقي كثيرًا بحسبانه نموذجًا تجسدت فيه تطلعاتهم زمانًا طويلًا. وفي الفصل الثاني من الباب الأول أورد الطيب نماذج من شعر هؤلاء الصالحين خصوصًا مطولة الشيخ فرح وبعض قصائد من المديح النبوي والمعرفي، ونموذجًا من صلاة الشيخ عبد الباقي. وفي الباب الثاني يقول المؤلف أن الذي يستمع لرواة البطاحين يحسبهم لا يعرفون شيئًا غير سير الحرب، وأنه تحدث بشكل مختصر جدًا عن الحروب التي خاضها البطاحين، والمعارك الكبيرة التي كان معظمها مع الشكرية والكواهلة، خصوصًا فرع الكواهلة (المرغوماب). كذلك تحدث عن مواقف الأفراد الأبطال الذين كانوا يسعرون هذه الحروب، ومزايا هؤلاء الرجال، واختتم الباب بمعارك البطاحين مع المهدية في آخر عهد خليفة المهدي. وفي الباب الثالث تكلم عن (المَهَاجِرة) وهم صعاليك الإبل ويعرفون أيضًا باسم (الهَنْباتة)، ويعتبر البطاحين مدرسة قائمة بذاتها في فن (المَهْجَر)، وأغلب أعلام هذه الصعلكة خصوصًا في الأقاليم الواقعة شرقي النيل من البطاحين أو يمتون لهم بصلة. وقد ذكر المؤلف ملامح عن حياة أولئك الرجال، ثم تحدث عن الصعاليك وأشعارهم، وظاهرة تفشي (المَهْجَر) في بيئة البطاحين التي يكثر فيها الأولياء والصالحون الأمر الذي يدعو للتأمل!. والملاحظ أن الذين يمارسون (المَهْجَر) وقطع الطريق لا يفرطون في أداء الصلاة بصفة خاصة وسائر الشعائر الدينية الأخرى!.

أما الباب الرابع – والذى يعتبر أكبر أبواب الكتاب – فقد جمع فيه المؤلف معظم أشعار البطاحين الذين يشهد عليهم مجتمعهم بالجودة والفحولة والتعبير الدقيق عن حياتهم. ويعتبر المؤلف هذه المجموعة الشعرية تمثل معظم أوجه الحياة التى يعيشونها. حيث تحدث شعرهم عن الفخر، الهجاء، المدح، الرثاء، الغزل، الحكم، ووصل الطبيعة، وهذا الضرب الأخير أمر نبغ فيه البطاحين بشهادة الكثيرين. ومن أحدث أشعارهم نظمهم خلال العشر سنوات المنصرمة الذي قالوه في وصف أرض البطانة وإنشاء مدينة (حلفا الجديدة)، وهو قاموس رصدوا فيه كل حركة صحبت إنشاء المدينة والمشروع الزراعي. والذي يلفت النظر كذلك أنهم من خلال هذا الشعر مدحوا الشكرية مدحًا عظيمًا, وتحدثوا عن تاريخهم الغابر حديث العليم الخبير. ومن الرجال الذين جمع قدرًا من أشعارهم، الفنجري طه الشلهمة، عثمان جماع، الشيخ عبد العزيز وآخرون.. ونسجل هنا نموذج من هذه الأشعار، التي صدرها المؤلف بقصيدة للفنجري نظمها في أخيه عمر الذي شُنق عام 1946 إثر الحكم عليه

بالإعدام في صدام قبلي سقط فيه من الجانب الآخر قتيل واتهم به عمر:

نحن جدودنا فرسانًا بصادموا الخيل

ونحن دروبًا للكايسين مشيهن هيل

معلوم فوق شوارع الحطة ما بنميل

مجبورين على الدَّبَر أب وِعَاية نَشِيل.

وقد حرص المؤلف على شرح بعض الكلمات المستغلقة.. ففي الأبيات السابقة شروحات للكلمات: الكايسين: الكايس المتقفي، وتُستعمل لمن يطلب ثأرًا- هيل: من الهيل وهو المكان الذي لا تصله إلا بمشقة فهو الوحل- الدَّبَر: قروح في ظهر الدابة مفردها دبرة وتجمع على دبر ودبور- وِعَاية: الوعاء هنا بمعنى الصديد. كما أورد المؤلف بعض النماذج من الشعر النسائي لقبيلة البطاحين، وهي نماذج جلها من الشعر الحماسي. وقد عُرف نساء القبيلة ببراعتهن في نظم الشعر الحماسي والفروسي فضلاً عن شعر المناحة بصفة خاصة والمراثي بصفة عامة، وأغلب هذه الأشعار تغنى بلحن وتوقيع خاص لحن وتوقيع الدلوكة، وهي من الموروث القديم عدا قصيدة واحدة (الباقي ضو) وهي حديثة نسبيًا ولكنها تجري مجرى الشعر الموروث ولا تختلف عنه كثيرًا.. قالت الشاعرة:

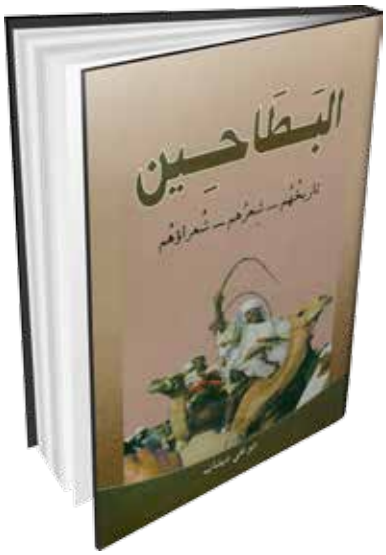
قول البنويا مفهوم

حرنات اللزوم

خِلقا العُميرما بِدوم

ولا بعرف الجري

ويشرح المؤلف المقصود بكلمة "حرنات" وهي من حزن إذا شبت للقتال. والكتاب يعد وثيقة مهمة لحياة هذه القبيلة وبنائها الثقافي والجتماعي والفولكلوري.



تاريخ البطاحين وأشعارهم

أما الكتاب الثاني حول الموضوع نفسه- والذي أشرنا لبياناته في المقدمة- فهو كتاب "البطاحين: تاريخهم- شعرهم- شعراؤهم" لميرغني ديشاب الذي أهدى كتابه لأهل قبيلة البطاحين بكلمات تحمل الكثير من الدلالات: إلى شباب البطاحين، ورجالهم وشيوخهم.. عسى أن نبدأ معًا دراسة أنفسنا والآخرين، لنمحو المسافات ونتقارب ونتعارف، الأوراق ما زالت بيضاء، وفي الأيدي أقلام، وفي الأفق ضياء وهجُه لابد أن يكون منا جميعًا.. وقد تكون تجربة عرض كتابين لموضوع واحد مفيدة في التعرف على وجهات نظر متعددة من ناحية، والوقوف على ملامح التغير على بعض الممارسات من ناحية أخرى.. إذ أن إهداء المؤلف يلمح إلى أن هناك الكثير الذي لم يسجل بعد حول هذه القبيلة. كما أشار المؤلف إلى أن كتاب الراحل الطيب محمد الطيب قد ركز على التراث الشعري وأهل الدين ولم يرصد التراث الشعبي رصدًا شاملاً.

ويحتوي الكتاب خمسة فصول بدأها بموضوع "شعر أرض البطانة"، ويُعرف البطانة بأنها أرض الشرقية في شرق السودان، بحدودها التي تمتد إلى ما

يسمى الآن ولاية الجزيرة جنوبًا، والمشارف الجنوبية لولاية نهر النيل شمالاً، وشرقًا نهر أتبرا، ومجرى النيل الزرق غربًا. وهي سهل واسع يسكنها من القبائل العربية: الشكرية- وهي أكبرها- والبطاحين والكواهلة واللوحيون والدليقاب والخوالدة والأحامدة والبوادرة وبعض جيوب الجعليين والمسلمية، إضافة إلى الفادنية والركابية. وشرح المؤلف المفردات المرتبطة بالمنطقة وبعض المصطلحات كمصطلح "دوبيت"، والشعراء المعروفين بها كخليل فرح وعمر البنا وحسان الحرك وأبو دقينة ود قلبوس والحاردلو وعلي ود الحلال وعلي ود حمد ود كريز..إلخ، مشيرًا إلى أهمية تصنيف الشعراء في مدارس شعرية في امتداهم الزمني. ومؤكدًا على أن وزن الطويل هو أكثر أوزان الشعر استخدامًا في أرض البطانة. ويختلف المؤلف مع سابقيه من الباحثين في بعض الآراء والأفكار المرتبطة بشعر البطاحين ووظيفته، ومنها نشأة الشعر في أرض البطانة الشرقية، فضلاً عن القراءات التي ذهبت إلى أن هنالك مدارس شعرية، والفرق الجوهري بين مصطلحي "دوبيت" و"الشعر القومي". ويقول ديشاب أن «تاريخ البطاحين »يتداخل مع القبائل الأخرى في أرض البطانة الشرقية وهو تاريخ حروب في أغلبه، إضافة إلى أنه لم يُدرَس دراسة شاملة وإن كنا نجد إشارات هنا وهناك كما عند الراحل الطيب محمد الطيب ونعوم شقير وكتاب الطبقات، وقد حاول أن يلم بهذا التاريخ في بعض المدوّنات. فرصد بعض الوقائع والحروب التي خاضها البطاحين والتي اختلف تناولها من مؤرخ لآخر، كواقعة المندرة بين البطاحين والشكرية عام 1711 وما حولها من شعر، وواقعة ريرة التي تحالف فيها الشكريةمع البجا للإغارة على البطاحين عام 1744، وواقعة الدرو بين البطاحين والكواهلة، وواقعة أب جبه..إلخ.

كما عالج المؤلف في فصل مستقل موضوع "أهل الدين من البطاحين"، مشيرًا إلى أن الأثر الديني الذي خلفه هؤلاء واضحًا في عقبهم، وكذا مفهوم الهجرة بالعلم والهجرة للعلم وإعادة التشكيل السكاني في البلاد، مما ساهم في توطين رؤى دينية بعينها ما زال أثرها ماثلًا حتى الآن.. وقد توقف عند سيرة علمين من أهل الدين لدى البطاحين هما: الشيخ نعيم البطحاني والشيخ فرح ود تكتوك ونماذج من شعرهما، فقد تركا أثرًا واضحًا في التاريخ والتراث الديني لدى البطاحين. كما توقف ديشاب عند موضوع "الهمبتة والهمباتة" مشيرًا إلى أن الباحثين يكادون يتفقون في أن الهمبتة إنما نشأت عند البطاحين أولًا ثم انتشرت حتى عمل بها الآخرون، ولم يعتمد على ما قال السابقون ممن درسوا الهمبتة والهمباتة في السودان إلا قليلًا.

وقد عرض راي شرف الدين عبد السلام الذي يصف الهمباتة بأنهم يمثلون مجموعة فولكلورية ينطبق عليهم ما ينطبق على تلك المجموعات (يعني المجموعات الفولكورية) ومن أبرز العناصر المميزة لهذه المجموعة هي أنها تقوم بعمل واحد هو نهب وسلب الإبل دون غيرها. وكل من يفعل غير هذا- وإن كان نهبًا- لا يعد منتميًا لهذه المجموعة. ولهم قيم ينقلونها عن طريق تداولها وتوارثها. أما المؤلف فيختلف مع هذا الرأي فيما يخص كون الهمباتة يمثلون مادة فولكلورية، ويشير إلى الشعر لما كان هو المُعَبِّر الرئيسي عن الشاعر فقد اعتمد عليه في تحليلاته، وخلص إلى أن الهَمْبَتَة هي "علم الفروسية".. ويرصد نصًا للشاعر الكاهلي الكمالابي سليمان ود دريس ود الضو (1902-1970) أفضل من تحدث عن قانون الهمباتي عندما قال:

ماني الخايب الدايمًا بقول سويت

وما نهروني عن ساعة السعال قريت

إن بَرَدَن نِقود ماني البخيل صريت

وان حرن يُكار ما هم صفايح زيت

أما الفصل المعنون "من شعراء البطاحين" فقد قدم المؤلف فيها استبيانًا لرصد الشعراء عندهم، لكنه لم يتمكن من رصدهم كما يجب، مما دعاه للإعتماد على مخطوطات خاصة به ليقف عند من أورده من الشعراء والشاعرات، ليكون ذلك مدخلًا للترجمة لهم والتعريف بهم. وتأتي أهمية ذلك لاختلاف الباحثين في من هو أول من قال الشعر في أرض البطانة الشرقية. وللشكرية - في هذا رأيهم - وتبقى آراء الآخرين. وقد لفت نظر المؤلف أن هنالك ضربًا من الشعر يسمى "السرياني" عند البطاحين، ودعا لدراسته في أبحاث مستقبلية.. وقدم الشعراء والشاعرات بقبيلة البطاحين بنبذة عن سيرتهم الذاتية ثم نماذج من أشعارهم مذيلة بشرح ما يحويه النص الشعري من معنى. وعلى هذا النحو قدم لأربعين شاعر وشاعرة بدأها بالشاعر إبراهيم ود قدور (1897-1937) وأحمد ود حضري وأحمد الزبير عدلان...إلخ ومن الشاعرات: زينب بنت الشلهمه وفاطمة البطحانية.. وطبيعي أن يكون عدد الشاعرات أقل من عدد الشعراء، غير أنه اختتم الحديث عن شعراء البطاحين بشاعرة مجهولة قال أنه لم يقف على اسمها وخبرها كاملاً ويأتي خبرها مقترنًا مع خبر الفارس البطحاني الحاج علي الذي صار ملكًا على البطاحين عام 1119هـ في ريرة. وكان هذا الفارس الملك قد قُتل في حرب مع الشكرية والبجا. وقالت فيه هذه الشاعرة تلك الأبيات:

يا حليل ناس ابوي قَبل الزمان ما يزل

لا بسين الرفيع خاتين سياب المَل

من عَجَمي وفصيح تَجِي إن تهم تتجر

وكم بَلَّج حُمُول تاجرًا بشيل بَربَر

ويشرح المؤلف معنى الأبيات: واشوقاه لآبائنا قبل تبدل الزمان، لبسوا الخشن مبتعدين عن ثياب المجالس. يأتونك - إن دعوت - عربًا وعجمًا، كم أنزلوا حمول تاجر يريد بربر. أ.هـ.

التراث الشعبي لقبيلة الحمران

في إطار الدراسات التي ترصد فولكلور القبائل السودانية، صدرت عام 2016 الطبعة الأولى لكتاب الطيب محمد الطيب بعنوان "التراث الشعبي لقبيلة الحمران"، وهو دراسة ميدانية جديدة لقبيلة جديدة، إذ بدأ الطيب بدراسة قبيلة البطاحين التي عرضنا لها منذ قليل، كما شارك على السعد في إعداد كتاب "التراث الشعبي لقبيلة المناصير" والذي لم نحظ بنسخة منه، ومن ثم فنحن أمام مشروع علمي حول فولكلور القبائل السودانية الذي بدأه المؤلف عام 1970 كما أشرنا. وقد تبنت الدار نفسها وهي "هيئة الخرطوم للصحافة والنشر" نشر الكتاب، ضمن سلسلة كتاب الخرطوم رقم 95. ويقع كتاب "التراث الشعبي لقبيلة الحمران" في 176 صفحة من القطع الصغير.

وتقع ديار الحمران شرقي القضارف على ضفاف نهر سيتيت واتبرا وبا سلام، يحدهم من

الشمال الهدندوة، ومن الجنوب الضباينة، ومن الشرق الباريا والبازا والأسورتا وغيرها من القبائل الأثيوبية، ومن الغرب الشكرية. ويتبعون من الناحية الإدارية لريفي شمال القضارف تحت نظارة الشكرية، وتم ضمهم لهذه الإدارة الأهلية سنة 1943. وهناك رواية تفيد بسبب تسمية "الحمران" على هذه القبيلة، وهي أن اسم "الحمران" أُطلق على جدهم «محمد» قبل دخولهم السودان من حضرموت. والسبب أن محمدًا عندما توفي والده تراضى مع الورثة أن يكون نصيبه كل شئ أحمر: النوق الحمر- الخيل الحمر- الذهب الأحمر وغيرها، ومن يومها لُقب بمحمد الأحمر، وانسحب الاسم على بنيه فيما بعد. وهذا يخالف الرأي القائل إن اسم "الحمران" أطلقه عليهم البجا، والمعروف أن البجا يستعملون كلمة "أدروب" بدل "الأحمر"، ولو كان الاسم أطلقه البجا لجاء "أدروب"، والشاهد أن البجا يسمون الحمران "همرن" تحريف "أحمر" أو "حمران". وللقبيلة العديد من الفروع الكبيرة كالمحمداب والجيقناب والعريبات والكريمات والمطواب والشرفة وغيرها.

ويفرد الطيب في شرح مجتمع الحمران تاريخيًا، كما يشرح طبيعة الأرض الخصبة التي يعيشون فيها. ثم يبدأ أولى فصول الكتاب برصد بعض الروايات التاريخية الشفهية حول هذه القبيلة، على لسان شيوخ القبيلة، بدأها بروايات حول حروب الحمران مع القبائل، منها الحروب التي دارت بين الحمران والهدندوة، وبينها وبين الشكرية (الطرق) والشكرية (النوايمة)، وبين الحمران والضباينة، ثم الحرب بين الحمران والحبش. وسجل الطيب هذه الروايات كما جاءت على لسان الإخباريين. ثم انتقل لرصد العادات والتقاليد والفنون المرتبطة بقبيلة الحمران وفي مقدمتها اشتهارهم بمهارة العزف على الربابة التي أودعوها أشجانهم وآمالهم، ولهم مقطوعات ظلت عائشة أكثر من ثلاثة قرون بفضل محافظة الأجيال المتعاقبة على هذه الألحان ونقلها كما هي.. ويشير الطيب في إطار هذه الدراسة أنه كلما وقع حدث شرًا كان أم خيرًا تبارى العازفون في تسجيله على الربابة خصوصًا الرقصات الحربية، ولكل فارس طريقة خاصة عندما يقدم على الحرب أو يقبل منها، والحمران أهل قتال، وربما هو حرفة عندهم. وبجانب الربابة يضرب الحمران الدلوكة المعروفة والزمبارة والنحاس كل في مناسبته.

ومن المعارف التقليدية لقبائل الحمران استخدامهم "الوسم"، وهي الرموز التي تسجلها القبائل على الماشية والإبل. فلكل قبيلة من قبائل السودان وسم خاص بها تضعه على ماشيتها بطريقة معينة معلومة، وللوسم حرمته ورعايته فلا يعتدى عليه بالتقليد والمحاكاة أو غيرهما. وقد اتفق الحمران منذ عهد بعيد على شكل يسمى "الحرداوي" يكون في فخذ البعير الأيمن، ويكون على البقر من الخلف في أعلى الفخذ الأيمن، ويتحور قليلاً شكل الوسم. أما في الغنم المعز والضأن فإن الوسم يكون على الأذن اليمنى. ويسمى الحمران الذين اتخذوا الجزيرة المروية موطنًا لهم منذ مئات السنين شكلاً يعرف بالباب، وهو في مضمونه لا يختلف عن وسم الحمران الأصل. كما اشتهر الحمران بقسم "المداييت" وهو قسم الحمران الأكبر والأشهر. ومهما يقسم الحمران ويغلظ في قسمه يمكن مراجعته وإثناؤه بأية وسيلة عن قسمه إلا إذا أقسم بـ"مداييت" فدونها ضرب الرقاب، وقد زعموا أن الشيخ ود الهاكين بعد أن ضاق بغناء محلق في ابنته تاجوج وتعرض لاسمها واسم أمها واسمه هو أقسم بـ"مداييت" ألا ترجع تاجوج لمحلق لزوجه. وحكي أن أحدهم أقسم ألا يبارح مكانه حتى تعود له ماشيته المفقودة، وقد أرسل في طلبها أبناءه وعاد الأبناء بالماشية المنهوبة

ولكنهم ضلوا الطريق فأرسلوا في طلب والدهم وأخبره الرسول بمجيء الماشية فأصر الرجل ألا يبرح مكانه لأنه أقسم بـ"مداييت"، وعاد الرسول بالخبر وذهب أبناء الرجل بالماشية لمكان أبيهم فوجدوه بعد جهد ميتًا. وقس على هذا كثيرًا من ضحايا "مداييت"، ولم يزل حتى اليوم نافذ المفعول، وبعض القبائل قلدوا الحمران في هذا القسم، وساروا يقولون "مداييت حمران" لا نفعل كذا وكذا.

وقد رصد الكتاب مجموعة من العادات الأسرية شديدة الخصوصية بقبيلة الحمر، لعل أبرزها مكانة "النسيبة" أو "أم الزوجة" بالنسبة للزوج. إذ تشير الدراسة أن للنسيبة حرمة ومكانة مرموقة عند الحمران، آية ذلك أن الواحد منهم لا يرى نسيبته منذ أن ينوي الزواج بابنتها ولا تراه إلى أن يدخلا القبر، ولا تجد منهم من يعرف نسيبته أبدًا حتى وإن لقيته في مكان عام كالمرعى والمورد وغيرهما، وتفاديًا للقاء النسيبة يتحاشون المناسبات التي تجمع الجنسين كالسير للبكاء جماعة أو الذهاب للعرس أو غير ذلك. ومن تقاليدهم إذا مر ركب على نساء يسرن على أرجلهن، على الركب - حسب العرف - أن يتخطاهن، ثم يترجلون عن دوابهم ويتركونها مربوطة على قارعة الطريق فتأتي النساء وتمتطي الدواب، وكل امرأة تترك الدابة عند مدخل الحي فيأتي صاحب الدابة ويأخذها. ويسوق المؤلف رواية ميدانية شديدة الدلالة بعلاقة النسيبة بزوج الإبنة، تقول الرواية أن الحسن ود أحمد كان سائرًا في طريقه لأهله، وعند منتصف الطريق رأى امرأة فتخطاها وترجل من "جمله" وأناخه وعقله في الطريق وذهب برجليه واتت المرأة وركبت الهجين وسارت به حتى وصلت أهلها، ونادت على ابنها أن يربط البعير لصاحبها فاندهش ابنها ونادى على إخوانه واستنكروا عليها ركوب جمل نسيبها فسقطت مغشيًا عليها. وعندما فاقت أقسمت ألا تركب هجينًا طيلة حياتها، وقد فعلت وعلم الحسن ود أحمد بخبر نسيبته، واقسم بـ"مداييت" ألا يركب جملاً ولا ناقة ولا يأكل لحمًا ولا يشرب لبنًا إلى أن يدخل القبر وقد فعل، كذلك ترك بعيره يذهب حيث شاء. وكل هذا إكرامًا لنسيبته وإعزازًا لها، وكان قسمها أيضًا إعزازًا لنسيبتها. غير أن الطيب لم يفسر لنا السبب وراء هذه العادة وارتباطها بقبيلة الحمران.

كما رصد الكتاب بعض العادات والتقليد المرتبطة بمكانة الأم التي لا يجب ذكر اسمها بل مناداتها بـ"بنت فلان"، كما عُرف عن الحمران بين الأهالي كونهم أعف الناس سلوكًا وخلقًا، خاصة نفورهم من رزيلة الزنا، إذ يُعتقد أن الزاني عندما يريد الرقص بالسيف بين الناس لا يستقيم السيف بيده بل يسقط منه، وبهذا نما الشعور في نفوس النشء وأصبح له سيطرة نفسية عليهم. ومن العادات أيضًا أن المرأة الحمرانية لا تحلب اللبن، وكذلك شأن جميع نساء البجا، ويُفسر الأمر بأنه إعزاز وتكريم للمرأة، على حين يُفسر آخرون ذلك كون المرأة شيطانًا وغير طاهرة، ومن ثم لا يُسمح لها أن تحلب هذا اللبن الطاهر، حتى وإن هلك أطفالها، وفي هذا الصدد قصص شتى راح ضحيتها أطفال أبرياء بسبب غياب أبيهم وعدم إقدام أمهم على حلب الماشية، وبلغ بهم عمق هذا الشعور أن الواحد منهم إذا شرب لبنًا في مكان ما وكانت قد حلبته امرأة تقيأه في الحال. أما إذا حلب الرجل لبنًا فلا يذوقه ولا يطعمه أولاده إلا بعد أن يشرب منه شخص آخر، وإذا لم يمر عليه شخص لا يشرب اللبن مطلقًا ويظل يحلب ويصب على الأرض بعد ملء أوعيته.. وعليه إذا أردت أن تغضب الحمراني بعد "اسم أمه" أن تقول له "حلاب شراب" ولا يدرأ هذه السبة إلا السيف. أما المأثور الشعبي الأخير الذي رصده المؤلف العادات المرتبطة بالمآتم، إذ للبكاء عادات وتقاليد، فعندما يتوفى منهم رجل عظيم يضربون

النحاس إعلانًا للوفاة وإشعارًا لسكان القرية وما حولها، ويُرسل الخبر للأماكن النائية على الجمال والخيل ويتوافد الأهالي لمكان البكاء، وعندما يصل المعزون يجأرون بالبكاء ويطوفون حول بيت المتوفى وهم يسجعون عبارات الحسرة والتوجع ومن قولهم: وا خرابي وا خرابي.. وا شلت يميني.. الليلة يا ضراعي الليلة يا سيفي.. كما يرصد عادات الموت الأخرى كعقر العقيرة وهي ذبيحة تذبح عند خروج النعش للمقبرة، وفترة الحداد ومظاهره كالامتناع عن حلاقة الرأس..إلخ.

وقد خصص المؤلف فصلًا مستقلاً لقصص وأحاجي قبيلة الحمران، والتي اشتملت على ثمان حكايات هي: أبو عجيبة- الراجل الحكيم- الأعمى والمكسر- ود النمير- النعجة والحصان والديك- الأسد والبعشوم- المرفعين والأسد- التور والبعشوم. وقد دونت هذه الحكايات بلهجة أهل القبيلة. أما الأحاجي فقد سجل المؤلف حوالي 25 حجوة، معظمها أحاجي قصيرة منها: جملي أب دومات من وصل البرمات (الملح)- هي فيك وانت نسيها (الصرة)- عمي تيه: ومصارينه مية (العنقريب). عمي طويل ما يخاف الليل (الدلو).. إلخ. كما سجل في هذا الجزء لعبة شعبية وحيدة هي «لعبة غراب». كما خصص الفصل التالي لحكاية طويلة حملت اسم «تاجوج ومحلق»، وهي قصة طبقت شهرتها الآفاق وقعت حوادثها على عهد الفونج ومسرحها نهر سيتيت، ورغم إن القصة واقعية فقد نسج حولها الذهن الشعبي الكثير من الخرافات والمبالغات مع الإضافة والحذف حتى حسبها الناس أو كادوا يحسبونها قصة خيالية. إذ ينتهي بقوله: وقد توفي محلق ببقعة تقع بين عناتر والقرقف اسمها "أم ساقط" ودُفن في منابر الشيخ حماد بعناتر، ويقع القبر شمال المدفنة، وقد دلنا على قبره مرافقنا الشيخ بخيت ابراهيم، وهو من أكثر أهالي سيتيت

معرفة ودراية بالمنطقة. أما الفصل الأخير من الكتاب فقد خصصه المؤلف لتسجيل وتوثيق مجموعة من الإبداعات الشعرية لأهل القبيلة، وقد صنفها لخمسة أنواع: شعر المحلق- شعر عجيل- شعر النساء- شعر حسن كرار.. وقد ألحق كشافًا بالكلمات المستغلقة- والتي قاربت الخمسمائة كلمة- التي وردت بالنصوص بلهجة الحمران، وقام بشرحها.

حكمة من النيل

صدر هذا العام 2017 الطبعة الأولى لكتاب مهم في إطار بحث التراث الشعبي الأدبي بالسودان، وهو كتاب "حكمة من النيل: قصص من القبائل النيلية" جمعها وقدم لها أحمد الشَّاهي وتِمْ مور، صدر عن مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي بأم درمان. ويضم 114 قصة شعبية سودانية، تم جمعها عام 1970 من القبائل النيلية التي تسكن شمال السودان (أي المنطقة التي تمتد جنوبًا من الحدود السودانية المصرية حتى بعد ملتقى النيلين الأزرق والأبيض بقليل)، وإذا استثنينا مجرى نهر النيل نفسه فإن هذه المناطق عبارة عن صحراء تغطيها الرمال والصخور. وقد

خرجت طبعة الكتاب إلى النور باللغة العربية هذا العام بعد مرور ما يقرب من نصف قرن من جمعها. إذ تشير توطئة المؤلفان إلى أن الكتاب قد نُشر منه ثلاث قصص من قبل في طبعة إنجليزية صدرت عن مكتب أوكسفورد للأدب الأفريقي عام 1978. ومن ثم فإن الطبعة العربية التي بين أيدينا هي الأوسع. ويشير الباحثان إلى أنهما قد رعيا في إعداد المادة أربعة جوانب مهمة، بقولهما: أولا: لم نفرض على هذا الكتاب وحدة اللّغة والأسلوب ولهذا السبب نجد الأسلوب يختلف من قصَّة إلى أخرى. فهو في بعض القصص أسلوب مزخرف نسبيًا، وفي البعض الآخر أسلوب دارجي بحت. ولقد حافظنا على الاختلاف والأصالة في الأسلوب لأهميتهما باعتبارهما جزءًا مُتممًا لطبيعة هذه القصص. ولربما يكون في ذلك بعض الصعوبات التي ستواجه القارئ العام، ولكن كان ذلك أمرا لابد منه. وقد احتطنا له بمعجم الكلمات الدّارجة التى ذيلنا به هذا الكتاب. ثانيًا: لقد أبقينا الروايات المختلفة لبعض القصص على حالها فلم نبدل فيها شيئا، نرى ذلك في قصة "فاطمة السَّمحة" مثلا. ثالثًا: هنالك ذكر لبعض الأشياء الخاصة بالسودان يرد في هذه القصص ولقد أبقيناها في النص على حالها وفسرناها في معجم الكلمات. رابعا: أن القصص لم ترتب على أساس المناطق التي جمعت منها أو على أي أساس آخر. هذه المجموعة لا تمثل كل الاختلاف الحضاري واللغوي في السودان كله ولكنها تمثل هذا النوع من القصص في شمال ووسط السودان، وخاصة مناطق القرى الريفية. ولهذا فهي ترجع إلى مجموعة حضارية واجتماعية متجانسة إلى حد كبير.

ويقدم الباحثان دراسة متعمقة حول القبائل النيلية التي جمعت منها هذه القصص الشعبية، والبيئات التي يعيشون فيها، ومناخ المنطقة الصحراوي، وتأثير ذلك من الناحية الإيكولوجية على الجماعات، فطبيعة الأرض والمناخ على سبيل المثال لا تسمح بانتشار الحيوانات البرية الوحشية، ولكن يوجد التمساح وبعض الحيوانات الصغيرة مثل الثعلب والصبرة والغزال وأنواع كثيرة من الطيور مثل الزرزور والعصفور والطير الخضاري والصقر والحمام (الذي يعتبر من أطباق الطهي المشهورة في المنطقة). كما يقدم الكتاب شرحًا للتنظيم الإداري للمنطقة وثرواتها ونشاطها الاقتصادي والزراعي والحيواني، وأماكن سكن الجماعات كأهالي الريف والعرب الرحل..إلخ. ومن ثم فإن المدن والقرى التي جُمعت منها القصص المتضمنة الكتاب تقع جميعها على النيل ما عدا مدينة بارا.

ورواة هذه القصص ينتمون إلى أصل عربى وغير ذلك. وتفتخر القبائل السودانية بأصلها العربى ولو أن كلمة عربى "تدلّ" على مركز اجتماعى أقل، وهو لفظ يطلق على الرُّحّل الذين لهم فهم معين في أسلوب التعامل والحياة في المدينة. ويشير المؤلفان إلى أنه إذا غضضنا النّظر عن أصل الرُّواة فيمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات قبلية: العباسية وجهينة والأشراف. ومجموعة العباسية تتكون من القبائل التى تنتسب إلى العباس عم النبي ﷺ ويُطلق عليها أحيانًا لقب الجعليين. والعباسية ترجع أصلاً إلى قريش وقد جاءوا عن طريق مصر إلى السُّودان واستقرّوا على ضفتى النيل بين الدبة حتى شمال الخرطوم ويحترفون الزراعة ومن ضمن هذه المجموعة القبلية: البديرية، الشّايقية، الرّباطاب، المناصير، الميرفاب والجعليين. أما مجموعة جهينة والتى تنتسب إلى قحطان وحمير في جنوب الجزيرة العربية، فقد جاءوا عن طريق البحر الأحمر وأغلبهم ظلّ محافظًا على طبيعة حياته كعرب رُحّل. ومن هذه المجموعة قبيلة الشُّكرية (التى تسكن البطانة في

مديرية كسلا) والكبابيش (تسكن الصَّحراء المشتركة بين مديريتّ الشّمالية وكردفان) ورفاعة (تسكن بين النِّيلين الأبيض والأزرق). وينضم لهذه المجموعة المغاربة ولو أنَّهم يدَّعون بأنهم هاجروا من شمال أفريقيا إلى السودان خلال القرن السادس عشر الميلادى. أما الرّكابية فيدعون الانتساب إلى الأشراف الّذين ينتسبون إلى سيدنا علي (رضى الله عنه). وهذه القبيلة تحترف الزراعة وأغلب أفرادها يسكنون منعطف النيل قرب كرمكول في شمال السودان وفي جبل الحرازة في مديرية كردفان. وتنتمى مجموعة أخرى من رواة القصص إلى قبائل الدناقلة والمحس وهاتان القبيلتان يمكن دمجهما نظرًا لتشابه اللهجتين النوبيتين. ويدَّعى الدناقلة الانتساب إلى العباسية ويسكنون منطقة دنقلا، أما المحس فيسكنون في المنطقة الواقعة شمال دنقلا. وأفراد هاتين القبيلتين يحترفون الزراعة. والهجرة إلى داخل وخارج السودان منتشرة بينهم نظرًا لضعف الموارد الطبيعية في هذه المنطقة. كما تنتمى مجموعة أخرى إلى الفونج والمماليك والمواليد ولكن من الصعب اعتبار هذه المجموعات قبائل بالمعنى المفهوم. فأصبح أصل الفونج موضوع مازال تحت البحث وأنَّ الكثير من المؤرخين يرون أنهم من أصل غير عربى. ولقد أسس الفونج مملكة سنار في بداية القرن السادس عشر الميلادى وامتد نفوذهم شمالاً حتى دنقلا. وفي سنة 1820م غزا إسماعيل باشا السُّودان وبذلك انتهت سيطرة الفونج وبالرغم من ذلك ظلت بعض المجموعات تدَّعى الانتساب أو الارتباط بالفونج. وعلى كل حال من الصعوبة إثبات حقيقة هذا الإدعاء. أما المماليك فقد جاءوا إلى السُّودان قبل القرن التاسع عشر، واستقروا مع النوبيين ونزح جزء منهم إلى بعض المدن السُّودانية. أما المواليد فهم ذُرية الأتراك أو المصريين الذين تزوّجوا من الرّقيق. والمواليد كالمماليك لا يكونون مجموعات قبلية تسكن على أرض معينة بل نراهم في كثير من مُدن وقرى شمال السودان.

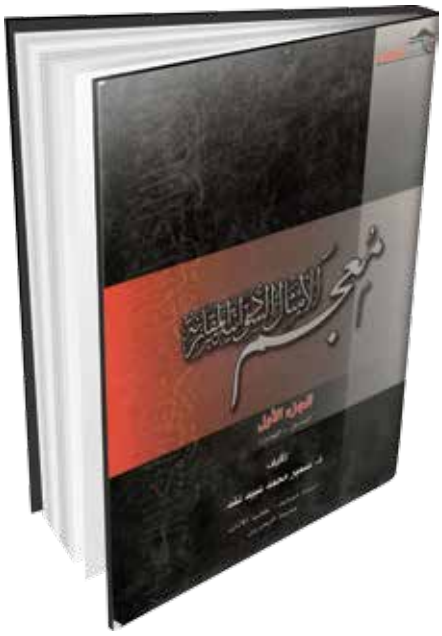
وقد سجل الباحثان بعض العادات والتقاليد التي تحكم القبائل الذين يطلقون اسم الجد الأكبر أو المؤسس على فرع القبيلة، فيُعرف أبناء كامل «بالكاملاب» وأبناء حسن «بالحسناب»..إلخ. كما أشارا لطبيعة الوحدات القرابية البسيطة والمتشعبة، ونظام التعليم والنسب والزواج وتأثرهم بالأمور الدينية ومكانة الشيوخ. وقد بدأ القسم الخاص بالمادة الشعبية القصصية بالكتاب بقصة "نقلة ونقلتين" وانتهت بالقصة الأخيرة رقم 114 بعنوان «فقير الله»، وقد استخدم الباحثان مصطلح «قصة»، وليس «حكاية»، رغم انطباق المصطلح الأخير على هذه المجموعات. ونقدم هنا نموذج من تلك «القصص» وهي القصة الأولى التي أشرنا إليها والتي تم جمعها من منطقة نوري والتي جاءت تحت عنوان «نقلة ونقلتين»: كان في راجل اسمه «نقلة» وامرأته اسمها «نقلتين» وكان عندهم جمل مشوا يسقوه في البحر ولما شافوا ظلّه في المويه صاحت الزوجة: نقلة، فقال لها: نقلتين، قالت له: جملنا بقى جملين، ورجعوا البيت وذبحوا جملهم ومشوا يفتشوا للثانى في مويه البحر فلم يجدوه. وفي طريقهم لاقوهم عرب فقال لهم نقلة: عندنا لحم في البيت ودافنين المفتاح في الرّماد وخاتين فوقه طوبة أوع تمشوا تشيلوه. ومشوا العرب للبيت وأخذوا المفتاح وأكلوا اللحم. وعندما رجع نقلة للبيت لقوا الذُباب كابس الصّينية. ومشو للقاضى وقالوا له: الضُّبان أكل لحمنا وقال لهم القاضى تلقوا ليكم أى ضبانة أكتلوها. وركت ضُبانة فوق أنف القاضى فضربها نقلة بعصاته ضربة شديدة قتلت القاضى. وعندما رجعوا للبيت نقلة قال لنقلتين أنا بعمل لى عصيدة وأمسحك بها عشان الضّبان يتكبس. وعندما مَسحّها بالعصيدة واتكبس فوقها الضُّبان صار

يضرب في الضُّبان إلى أن قتلها وكانت فتحة خشمها فقال لها نقلة: أنا بتكلم معاكي وأنتِ تضحكي.

وقد اهتم الكتاب بتسجيل اسم المنطقة التي تم جمع القصص منها، وهي مناطق: أم الطيور- جزيرة مُقرات- كرمة النُزل- العبيدية- ود راوة- عنيبس- شندي- الدامر- المناقل- البرصة- كرمكول- بارا- نوري. وقد سجل الكتاب أيضًا معجمًا مصغرًا للكلمات المستغلقة التي وردت بالقصص والتي اشتملت حوالي 200 كلمة. ومن بينها: أقرض: أقطع- بايرة: عانس- تقرق: تمزح- برديس: قرية في مصر- فكي: فكيه... إلخ. وقد لاحظنا أن معظم القصص حملت أسماء شخصيات مثل: نقلة ونقلتين- ليلى الهاشمية- زينب دقاقة- محمود الشجاع- محمد الشاطر- حسن وخطيبته- فاطمة ومحمد- الأميرة وأخوها سالم- يوسف السفاني..إلخ. كما اشتملت الحكايات عناصر من التراث العالمي أيضًا، فيما يرتبط بالقصص التي تتناول بنت السلطان- المصباح السحري- الغول- جحا..إلخ. كما اشتملت على نماذج من قصص الحيوان مثل: مكر الثعلب- أبو الحصين والأسد- قرضمة الفار..إلخ. غير أن هناك بعض القصص التي تحمل العنوان نفسه كقصة "فاطمة السمحة" أو "فاطنة السمحة" والتي جمعت منها عشرة نصوص من عدة مناطق.. والأمر نفسه نجده في قصص: محمد الشاطر- شاطر محمد- حاج كديس..إلخ. وربما آثر الباحثان المحافظة على تعدد النصوص للقصة الواحدة وعدم التدخل، تاركين الأمر لمرحلة التحليل العلمي للمادة.

معجم الأمثال السودانية المقارنة

صدر هذا المعجم المهم "معجم الأمثال السودانية المقارنة" لمؤلفه سمير محمد عبيد نقد، والكتاب يقع في ستة مجلدات بلغ إجمالي



صفحاتها 3224 صفحة، بدأها بالجزء الأول الذي نُشر عام 2014 عن هيئة الخرطوم للصحافة والنشر ضمن سلسلة كتاب الخرطوم. واشتمل الكتاب على ما يقرب من 14000 مثل شعبي سوداني مع رصد نظيره العربي. وهذا العمل يذكرنا بجهود عربية رائدة في هذا المجال منها على سبيل المثال ما قام به عبد الرحمن التكريتي في وضعه لمعجم الأمثال البغدادية المقارنة منتصف الستينات، وعلاء الإدريسي في دراسته حول الأمثال العراقية والمغربية المقارنة منتصف السبعينات، وتجربة صفوت كمال وأحمد البشر الرومي في جمعهما للأمثال الشعبية الكويتية المقارنة منتصف الثمانينات..إلخ وهناك تجارب متعددة في هذا الإطار مما يجعلنا ندعو للبدء في إعداد قاعدة بيانات الأمثال الشعبية العربية المقارنة، وهي مادة جاهزة تمت في أعمال متفرقة على مدى عقود، وتحتاج فقط لتوحيد المنهج في التوثيق والعرض والنشر. ويشتمل كتاب سمير نقد على قسمين رئيسيين: أولهما دراسة عامة عن الأمثال العربية القديمة والمولَّدة والشعبية، وعن الأمثال السودانية خاصة، والقسم الثاني

جمع معجمي شامل للأمثال السودانية، مقارنة مع الأمثال العربية، فضلًا عن مجموعة فهارس فنية لتكشيف المادة.وتشتمل الدراسة التحليلية على بحث الأمثال العربية من خلال تعريف الأمثال، وأنواعها، والعبارات التي تشبهها، وصيغ الأمثال، والإيقاع فيها، وخصائصها، وقصصها، وشخصياتها، وعلاقتها بالبيئة والزمان والمكان؛ ثم الأمثال في القرآن والسنة، والشعر، كما يستعرض وظائف الأمثال وفوائدها، وعيوبها، ومنهج شرحها وتفسيرها، وتاريخها وجمعها، ومقارنة الأمثال، ووحدة الأمثال العربية، ومنهج جمع الأمثال الشعبية، والأخطاء الشائعة في كتابة الأمثال. ثم ينتقل لبحث "الأمثال السُّودانية" مستعرضًا الشخصيات المشهورة في الأمثال السُّودانية، وموضوعات الأمثال السُّودانية، والجهود التي تمت في جمعها.

أما القسم الثاني من المعجم فيشمل مادة الأمثال الشعبية المقارنة التي عكف المؤلف على جمعها من مصادرها المدونة والشفهية منذ رحلة ابن جبير، ومروره بميناء عيذاب إلى العصر الحاضر. وبعضها جُمِع من كُتب الأمثال السُّودانية التي ألفها نعوم شقير، وبابكر بدري وغيرهما، أو الأمثال الخاصة بمناطق أو قبائل معينة من السودان، ومن سائر الكتب المهتمة بالتراث الشعبي السُّوداني، كمؤلفات الشيخ عبد الله عبد الرحمن الأمين الضرير، والدكتور عبد الله الطيب، والدكتور عون الشريف قاسم، والدكتور عبد المجيد عابدين. وغيرهم من الباحثين في التراث الشعبي واللغوي إلى الوقت الحاضر. ويزاد على المكتوب ما تمَّ جمعه من المسموع من الناس والرواة، وما هو موجود في الشبكة العنكبوتية، والمواقع السُّودانية، بعد التأكد من صحته، مع الشرح الواسع، والمقارنة مع الأمثال في البلاد الأخرى.

وقد سجل سمير نقد منهجه في جمع وتوثيق مجموعة الأمثال الشعبية السودانية المقارنة مشيرًا إلى أن الأمثال الواردة رتبت جميعها على حروف المعجم، وجُعل على كل حرف باب يخصه، وقد ضُبطت الأمثال السودانية ضبطًا تامًا بالشكل لجميع حروف الكلمة، وليس لأواخرها فقط، مع إيراد الصيغ المختلفة للمثل السوداني إذا تعددت صيغه في المناطق المختلفة أو في المصادر التي حرص المؤلف على تسجيلها. وقد أورد المؤلف شرحًا لكل مثل، وكذا المفردات المستغلقة، مع إيراد الآيات والأحاديث والأشعار التي لها رابط واضح وكبير بلفظ المثل ومعناه. ويؤكد المؤلف أن للدراسات المقارنة للأمثال فوائد كبيرة في بيان أصل المثل وقصته وصيغه ومعاني مفرداته، وفي هذا الكتاب تُقارن الأمثال السودانية بنظائرها من الأمثال الشعبية في الدول العربية الأخرى كلها تقريبًا، وبكل ما وقعت عليه اليد من كتب الأمثال الشعبية في البلاد العربية، وعددها كبير وقد تصل أحيانًا إلى أربعة كتب عن القطر الواحد. ثم قارن المؤلف بالأمثال المولدة في العصر العباسي، وبالأمثال الواردة في كتب الأدب العربي، وبالأمثال الشعبية التي كانت منتشرة في العصور الماضية، خاصة في مصر والأندلس، لوفرة مصادرها المكتوبة، وذلك لأن هذه الأمثال المولدة تمثل حلقة وسطى بين الأمثال العربية القديمة، وبين الأمثال الشعبية المعاصرة، ثم تُقارن بالأمثال العربية الفصيحة في العصر الجاهلي، وفي صدر الإسلام من أمهات كتبها القديمة، كمجمع الأمثال للميداني، والمستقصى في أمثال العرب للزمخشري، وجمهرة الأمثال للعسكري، وغيرها من الكتب القديمة. وتبدأ المقارنة بأقرب الأمثال صيغة إلى المثل السوداني، تدرجًا نحو الأبعد ما أمكن، وابتداء من الأمثال الشعبية المعاصرة، ثم تليها الأمثال الأندلسية

والمولدة، ثم يختتم بالأمثال العربية القديمة. وغالبًا ما يكون الشبه في اللفظ مطابقًا لهذا التدرج نفسه. ويؤكد المؤلف على أن هذه المقارنة قد أتت بنتائج مهمة، وحلت إشكالات عديدة في الثقافة السودانية، وبينت أصول العديد من مفردات اللهجة العامية السودانية، وكشفت عن مدى الصلة بين الأمثال السودانية ونظيراتها في الدول العربية. وقد قام أيضًا بإجراء مقارنة بين الأمثال السودانية نفسها، من خلال جمع الأمثال المتشابهة في المبنى، أو المتطابقة في المعنى، في موضع أول مثل منها، ثم يشير إلى الموضع الأول في المواضع اللاحقة لتلك الأمثال في الكتب.

ولما كان ترتيب متن المعجم قائمًا على الترتيب الهجائي، فقد كانت المادة في حاجة إلى تصنيف موضوعي حتى تعين الباحثين على الوصول إلى موضوعات وسياقات كل مثل ومضربه.. ومن ثم فقد قام المؤلف بترقيم كل مثل برقم مسلسل، ثم قام بعمل مجموعة فهارس موضوعية مشيرًا خلالها إلى رقم المثل في مكانه المصنف موضوعيًا. وقد جاء التصنيف الموضوعي متفرعًا لعدة مجالات هي: الأعلام، والأمكنة والبقاع، والدول والممالك، والقبائل والشعوب والفئات، والعادات والتقاليد، والأطعمة والأشربة، والألبسة والزينة وأدواتها، والطب الشعبي والأدوية والأعشاب، والألعاب الشعبية والألغاز، والأساطير والمعتقدات الشعبية، والمباني والمعمار والمؤسسات، والمكاييل والموازين والمقاييس، والمهن والحرف والرتب والوظائف، والآلات والأدوات والأسلحة والمصنوعات، والعملات والضرائب، والأنواء والأبراج والمنازل والنجوم.

وتحفل الدراسة التحليلية للمعجم بالعديد من النماذج التي يستشهد بها المؤلف في شروحاته كالأمثال التي تنزع إلى الإطلاق والتعميم والتجريد (باب النجار مُخلَّع - الصبر طيب)، وكذا الأمثال المرتبطة بأسماء معينة في التراث العربي (عَلَى نَفْسِهَا جَنَتْ بَرَاقِش - البصيرة أم حمد - كله أحمد وحاج أحمد)..إلخ. فضلاً عن أمثال الإيجاز اللفظي والدقة في التعبير(الإِضَيْنَهْ دُقُّهْ وَاعْتَذِرْ لُهْ)، واستعمال المجاز والتشبيه (أَعْمَى وْمَسَّكُوهُ العُكَّازْ)، وما أطلق عليه إثارة الدهشة (سَفَرَ الخَرِيفْ، وأَكْلَ التَّفَاتِيفْ، وْزَامْلَهْ أَمْشِي وْأَقِيفْ، وْجِيزَةْ بِنْتَ اللَّفِيفْ، إِنْ قَالُوا لَكْ: أَقِيفْ مِنَّهِنْ، أَقِيفْ). كما يورد المؤلف في تحليله للشخصية السودانية من خلال أمثالها بعض النماذج التي تشير إلى الأمثال السُّودانية التي تصلح لحل كثير من النزاعات والسلوكيات السالبة في المجتمع (اليابا الصلح ندمان - الصلح سيد الأحكام)، وللإعراض عن كلام الناس (الناس ما بتريح - الكلب ينبح والجمل ماشي)، وللتقليل من معاتبة الناس (كترة العتاب جفا - كترة النقر تكسر الحجر)، وللتحذير من القتل والظلم (قاتل الروح وين يروح)..إلخ. وسنورد هنا نموذج من منهج عرض الأمثال الشعبية السودانية ومقارنتها بنظائرها والشروحات المتعددة التي أوردها المؤلف:

أبعد من الشروغني له وصفق له (عون102 و515 سودان8). يرى (مح8) أن المثل يعني: ابتعد عن الشر، واسع إلى تهدئته وتملقه، بدلاً من مصادمته وإزالة آثاره، ويرى في هذه الوصية دعوة إلى التخاذل والسلبية تجاه مواقف الحياة، وانظر: (أبعد النار عن القطن، وأنت ترتاح)، و(الشر برمة سوداء، واليهبشها تملاه). ولا يقصد بالمثل تملق الشر، ولا التخاذل والسلبية، وإنما يضرب للبعد عن الشر، والابتعاد عن المشاكل والفتن أمر مرغوب فيه عقلًا وشرعًا، وقال أبو العتاهية في أرجوزته (444):

يُغنيك عن كل قَبيح تَرْكُهُ

يَرتهن الرأي الأصيل شَكُّهُ

ورد هذا المثل في أكثر البلاد العربية بلفظه نفسه، ففي (اليمانية 6 الشامية 20 أردنية 123/2

معان 76 فلسطين 1947 فرات 48/1 سورية 386 و1566 مصر 97 قطر 6 البحرين 89 كويتية 1493 سلطنة 53 و100 عمان 619): (أبعد عن الشر، وغني له). في (لبنانية 81): (ابعاد عن الشر، وغني له). في (ليبيا 11 ليبي 4 مغربية 371): (بعد من الشر، وغني له). وورد بتغيير قليل في (اليمن 37): (أبعد من الشر، وارقص له). وفي (شرارات 19): (أبعد عن الشر شبر، ونم). وورد بزيادة لها دلالتها في الشام (شق 92): (قال له: أبعد من الشر وغني له، قال له: لا يغني لي، ولا أغني له)، أي يبتعد عنه بعدًا تامًا. وفي (تيمور 2184): (قال: أبعد عن الشر وقني له، قال: وأغني له)، قني: اجعل بينك وبينه قناة من الماء. في مصر (شق 138 لبنانية 81): (اترك الشر، يتركك). في (مقاصد 808 تمييز 985): (كف عن الشر، يكف الشر عنك)، لم يرد في حديث مرفوع. في (جمهرة 188 مستقصي 35/1 مجمع 358/1): (اترك الشر يتركك). في (ليبية 240): (غير خليني، ونخليك). في (ليبي 5): (أبعد م الشر يبعد عنك). في (الأردن 2): (أبعد من الشر، وغني له، وهات فاس، وقني له). في (فريد عرب 200/2): (أخر الشر، فإن شئت تعجلته). من أمثال العرب: ادفع الشر (عنك) بعود أو عمود)، لا ترد السائل إلا بعطية؛ قليلة أو كثيرة؛ لتقطع بها لسانه عن ذمك، وقال آخرون: ادفع الشر بما تقدر عليه، (مستقصى 117/1 مجمع 638/1)، زيادة (عنك) في (مجمع).

هذا المنهج العلمي لتتبع المثل الواحد في مصادره العربية المتنوعة مع ذكر رقم المثل في كل مصدر، وبيان تطابقه أو اختلافه في لفظة أو أكثر، أو في مجمل المثل، نقول هذا المنهج يكشف لنا الجهد المبذول لواضع المعجم من أجل الوصول للعديد من النتائج المهمة على المستوى الوطني والعربي، سواء فيما يتعلق بتراثنا الشعبي أو اللغوي.

مجلتان حول الفولكلور السوداني

نعرض في هذا الإطار لمحتويات عددين جديدين لمجلتين سودانيتين متخصصتين في الفولكلور السوداني، الأولى هي المجلة الأشهر والأعرق في التخصص وهي مجلة "وازا" وهي مجلة علمية فصلية محكمة تُعنى بالموروث الثقافي السُّوداني تصدر عن وزارة الثقافة الإتحادية ومركز تسجيل وتوثيق الحياة السودانية، وكلمة «وازا» تشير إلى آلة نفخ موسيقية شعبية معروفة في السودان. وقد صدر العدد 19 من المجلة عام 2016، وتضمن عدة دراسات مهمة بدأتها المجلة بدراستين حول التراث الثقافي غير المادي واتفاقية اليونسكو، الأولى بعنوان "حول تاريخ صون التراث غير المادي في السودان" لصادق محمد سليمان، وتهدف الورقة إلى رصد المجهودات التي تمت لصون التراث الثقافي غير المادي في السودان منذ دولة الفونج (1504 - 1821) وحتى عام 2015، ولا يعني ذلك الإحاطة بكل ما تم في هذه الفترة، ولكن تم الحديث عن المجهودات الرائدة والبارزة في الفترات المبكرة ثم التطور الذي حدث في هذه المجهودات خلال الفترات اللاحقة، وقدمت الورقة تعريفًا لبعض المفاهيم التي وردت في الدراسة كمفهوم "صون التراث غير المادي"، ومفهوم "الصون". والدراسة

الثانية بعنوان "واقع صون التراث الثقافي غير المادي في السودان لأسعد عبد الرحمن عوض الله، الذي بدأ بتعريف اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي لعام 2003م، مركزًا على الأهداف والتعريفات، حيث قدم خلفية تاريخية عن التجارب التي تمت في مجال جمع وتوثيق التراث في السودان قبل صدور الاتفاقية، مع ذكر الجهات التي قامت بذلك، وتقيِّيم هذه التجارب مقارنة بمطلوبات بنود اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي، كما تطرقت الورقة إلى المخاطر والمشاكل والمعوقات التي تواجه صون التراث في السودان، وواقع التدابير التي اتخذها السودان كدولة طرف في هذه الاتفاقية لتطبيقها بالاستفادة من بنودها للحفاظ على التراث الثقافي غير المادي في أراضيه. أما الدراسة الثالثة فقد تناولت موضوع "الحكم اللامركزي وإدارة التنوع الثقافي" لسليمان يحيى محمد الذي تناول مدى أهمية التنوع الثقافي السوداني في تطوير وتحسين العلاقة بين المركز والولايات بالسودان، ذلك اهتداءً بما جاء في الاستيراتيجية القومية الشاملة (1992-2002م) من موجهات لتحقيق أهداف الوحدة الوطنية باستقلالية نسبية للولايات، وتخفيف سلطة المركز وتحقيق التنمية المتكاملة المتوازنة والأمن والسلام، وتوطيد دعائم الحكم اللامركزي، لخلق الرضى الشعبي والتصالح والتسامح والمعافاة اجتماعياً وسياسياً بين جميع أهل السودان. الأمر الذي ركزت عليه أوراق المؤتمر القومي لتقييم تجربة الحكم اللامركزي. الذي عقده ديوان الحكم الاتحادي برئاسة الجمهورية. ثم توالت موضوعات المجلة في معالجة قضايا فولكلورية متنوعة كدراسة قيصر موسى الزين المعنونة "السلام والحب وموسيقى الكلام: نحو بناء نظرية في تحليل الفولكلور والغناء السوداني"، وتسعى الدراسة إلى توضيح جملة من المفاهيم المترابطة حول معاني "السلام والحب" وعلاقة ذلك بما أسمته "موسيقى الكلام" - وهو مصطلح خاص يأتي بيانه - وذلك من خلال منحى تطبيقي على نماذج مختارة من الفولكلور والغناء السوداني، وتحليلها في محاولة لتوضيح الارتباط والتداخل بين مفهومي الفولكلور والغناء، وتراعى في ذلك البعدين الإنساني والمحلي في الوقت نفسه الذي تهتم فيه بالبعدين الثقافي والاجتماعي. ويتحدث شول دينق يونق عن "دور الفولكلور في تنمية ثقافة الطفل"، بلفت الانتباه إلى أهمية دور الفولكلور في تنمية مواهب الطفل الذي ابتعد عن تراثه الفولكلوري الذي كان يرتشفه من خلال المجتمع، وحكاوي الحبوبات وكل المظاهر الثقافية والاجتماعية التي كانت تقام في البيئة المحيطة بالطفل، ومن ثم يرى الكاتبوجوب تقديم المواد الفولكلورية في شكل مقرارات دراسية في الروضة أو مرحلة الأساس، إلى جانب تخصيص برامج إذاعية وتليفزيونية، لتقديم القصص والحكايات الفولكلورية والحكم والأمثال الشعبية، وتوسيع مساحات رعاية وتنمية مواهب الطفل، حتى يتمكن من سد فراغ الحبوبات التي كانت تمثل منطقة الدفء والإعداد الفني للطفل، حتى يتوازن النمو الجسمي مع النمو العقلي والفكري. أما هداية تاج الأصفياء حسن البصري فقد كتبت حول "الثقافة مدخل لتعلّم اللغة العربية للناطقين بغيرها" نظرة خاصة لجامعة السودان المفتوحة، حيث ترى أن مشكلة الدراسة تكمن في الكشف عن أهمية الثقافة في خلق الدافعية والقدرة لتعلُم اللغة العربية للناطقين بغيرها، وبالتالي تحقيق رغباتهم في التعرُف عليها، وتمكينهم من التعايش في البيئة والمجتمع الهدف، برغم أنّ اللغة تعبر عن سلوك فردي واجتماعي ذي علاقة مباشرة بالبيئة الثقافية التي يعيش فيها الإنسان مباشرة، ويسعى للحصول على حاجاته بأيسر السبل، وبأقل مجهود يبذله حيالها دون عناء أو مشقة. وترجع أهمية الورقة لكونها

تناولت الثقافة باعتبارها أحد أهم المداخل الأساسية في عملية التعلُم والتعليم بالنسبة للغات عمومًا، واللغة العربية للناطقين بغيرها بصفة خاصة على حين اهتمت ثريا الشيخ أبو بكر بدراسة "مراحل الزواج التقليدي في السودان"، حيث تناولت بعض المواد التراثية في الزواج السوداني وهي ذات أهمية فنية واجتماعية وتاريخية، تتضمن نماذج من الإرث والعادات والتقاليد الأفريقية ذات الطابع (الوثني)، والمسيحية والإسلامية ذات الطابع العربي، امتزجت جميعها لتشكل الطقوس المتفردة في الأفراح السودانية، وتوثق العادات والتقاليد والأعراف في مناسبة الزواج التي تضفي على المناسبة طعم خاص وطابعًا سودانيًا مميزًا، وتكسبها شرعيتها، من الخطوبة وحتى الرحول والاستقرار في منزل الزوجية. كما اهتم عصام محمد إبراهيم بدراسة "طقوس العبور والتكريس عند الميدوب: بإشارة خاصة لطقس البازا"، وهي إحدى الطقوس التي كانت تمارس بواسطة مجموعة الميدوب التي تقطن دارفور، بهدف التعريف بالتراث الشعبي لهذه المجموعة العرقية السودانية، كما تسلط الضوء على طقس "البازا" أو كما يسمونه "البارجا" من منظور تاريخي وأنثروبولوجي علمًا بأن ممارسة هذا الطقس توقف تمامًا منذ ثلاثينيات القرن الماضي تقريبً حسب إفادات الرواة. والبازا هو مهرجان طقسي عند الميدوب يعني الرقص والهدف منه هو تأهيل الشباب لمرحلة الرجولة والنضج. ويتحتم على أي شاب في القبيلة الذهاب إلى البازا قبل أن يعتمد رجلًا من رجال القبيلة، ولعدة أسباب أخرى كان لزامًا عليه الذهاب للبازا حيث أنه لن يتزوج دون أن يعبر بطقس البازا، وعندما يموت الشخص ولم يذهب إلى البازا تقل مراسيم تشييعه، وتصل إلى حد التجاهل. كما تضمن العدد دراستين في فنون التشكيل الشعبي الأولى بعنوان "السبحة حبل الوصال: مدخل فولكلوري" لمصطفى محمد أحمد الصاوي، الذي يدرس السبحة كواحدة من أدوات التراث المادي التي يُنظر إليها باعتبارها محصلة الإنتاج الشعبي الذي يبدعه المجتمع، وهي من منتجات الحرف والصناعات التقليدية التي تحتكم إلى مكونات البيئة وتتسق مع الزوق العام، ولا يمكن النظر إلى عناصر التراث المادي بمعزل عن بقية مكونات مجالات التراث الشعبي، إذ لا بد من أن يجعل المجتمع الحرف التقليدية والحرفيين موضوعًا لتراثه المادي والفني. ويستعرض المقال تعريف السبحة في اللغة، السبحة في الاصطلاح، أسماء ومسميات السبحة، أدبيات السبحة، تاريخ السبحة، حرفة السبح، المواد الأولية ومصادرها، مكونات السبحة ووظائفها، كرامات السبحة. أما الدراسة الثانية فقد جاءت بعنوان "القيم الجمالية للفنون التقليدية في السودان" صناعات سوق أم درمان نموذجًا لليلى أحمد مختار، والتي تهدف إلى تقصي معارف الفنون التقليدية في الثقافة المادية والخاصة بالفنون التشكيلية، والتي تشمل كل أثر فني مرئي ثنائي أو ثلاثي الأبعاد معبرًا عنه بالنحت والخزف وأدوات وتقنيات العمل الفني المختلفة. وتهدف - أيضًا - إلى التعرف على موقع ودور ووظائف هذه الفنون في البناء الاجتماعي، حيث اعتمد منهج الدراسة على وصف البيئة المادية والمجتمعية للفنون التقليدية بالإضافة إلى تحليل البناء السسيولوجي لعدد من العينات التي تدعم فرضيتها من سوق المصنوعات الجلدية بأم درمان، حيث تعتبر المجتماعات التقليدية أن القيمة الأساسية لأي عمل فني لا تقاس جماليًا، بل عمليًا ونفعيًا. وأخيرًا القسم الإنجليزي بالمجلة الذي اشتمل مقالاً حول العلاقات الثقافية الهندية السودانية ليوسف حسن مدني، والمقال مكتوب باللغة الإنجليزية.

أما المجلة الثانية التي نعرض لمحتوياتها فهي مجلة "الثقافة السودانية" وهي مجلة فصلية محكمة تعنى بالثقافة السُودانية والعربية والإسلامية والإفريقية، تصدر عن وزارة الثقافة- إدارة النشر الثقافي والترجمة، ونعرض هنا لمحتويات العدد 45 الصادر عام 2016، وهو ما توفر لدينا

من هذه المجلة التي تحوي مقالات حول الثقافة السودانية عامة والتراث الشعبي السوداني خاصة، إذ تبدأ بدراسة مهدي ساتي بعنوان "الرحلات العلمية وانتشار المذهب المالكي في السُّودان"، وتهدف الورقة إلى التعريف بالمذهب المالكي، نشأته وانتشاره، ثم تتبع المراحل التاريخية لانتشار المذهب المالكي في السُّودان، وكذلك تصويب النظر في (الرحلات العلمية) علميًا ومحليًا وإقليميًا مع تتبع الآثار الاجتماعية لظاهرة الرحلات العلمية. وأعقبها دراسة لصادق محمد سليمان بعنوان "ملحوظات حول التاريخ الشفاهي للقبائل والمجموعات السُّودانية، قصد منها المؤلف أن ينبه المهتمين من الهواة الذين لديهم الرغبة في جمع تاريخ وتراث مجموعاتهم أن هذا العمل له قواعده وأصوله المنهجية، وعليهم أن يبحثوا عن المساعدة فهناك العديد من الجهات الأكاديمية التي لها صلة بهذه الموضوعات، وعلى استعداد أن توجههم وترشدهم للطرق الصحيحة التى تجعل من هذه المجهودات الطوعية ذات فائدة لهم ولغيرهم. خاصة أن الكتابة عن هذه القبائل وتاريخها وتكويناتها الإجتماعية والإقتصادية وأعرافها وثقافاتها كمكون من المكونات الإجتماعية للمجتمع السُّوداني حظي باهتمام كبير من الأكاديميين والباحثين المختصين وغير المختصين، فهناك كتابات الرحالة الأجانب أمثال بوركهارت وغيره، ثم المؤرخين وكتاب النسبة السودانيين أمثال ود ضيف الله وغيره، ثم جاء الإداريون البريطانيون، ومن بعدهم الأكاديميون السُّودانيون يوسف فضل وحريز وغيرهم، ومجموعة أصحاب الأطروحات إبراهيم إسحق وآخرون، ثم مجموعة جامعي التراث وفي مقدمتهم الطيب محمد الطيب، وهذه الكتابات التي اعتمدت المنهج العلمي في جمع مادتها.واشتمل العدد أيضًا على دراسة حول الموسيقى الشعبية لعلي الضو الذي تناول موضوع "المعتقد حول الموسيقى"، والذي يرى أن المعتقد حول الموسيقى يُعد أحد العناصر الرئيسية المكونة للثقافة الموسيقية التي تشتمل بجانب ذلك على التنظيم الاجتماعي والمخزون الموسيقي والثقافة المادية. وهو أمر بالغ الأهمية لما ينطوي عليه من تأثير على الإنسان وسلوكه ونظرته للوجود ككل. كما ناقش غسان علي عثمان "سؤال الهوية السودانية" مشيرًا إلى السودان حالة التركيب وجدليته، والمثقف الموصوف بإدمان الفشل، وناقش تأسيس الهوية وتعريفاتها، والإدارة البريطانية ومحاولة التشويش، ويقترح المؤلف اللغة باعتبارها الحل. وفي مجال الأدب الشعبي كتبفرح عيسى حول موضوع "السمات العربية في الشعر الشعبي والعامية السودانية" عرض خلاله السمات العربية للشعر الشعبي السوداني، كما رصد عدة ظواهر شعرية شعبية لها نظائر في اللغة الفصحى، وشعر الغزل الشعبي (غُنا البنات). واختتم مقاله برصد بعض المفردات اللغوية في العامية السودانية ومقاربتها للفصحى. وقد حوت المجلة عدة مقالات أخرى متنوعة بدأت بدراسة مطر عبد الله دراسة بعنوان "الاتساع النحوي: دلالته في الأساليب العربية: إقامة المضاف إليه مقام المضاف نموذجًا". وفي باب "بستان الشعر" قدمت المجلة تقريرًا عن الشنقري وبني غبراء وسيل العرم لشيخ الشعراء عبد الله الشيخ بشير. ثم مقال الخليفة الماحي الخليفة بعنوان "أثر أفكار شعراء الرابطة القلمية على شعراء الشرق المحدثين"، كما تناول سليمان التوم عبد الله موضوع "طرق التفكير والاستدلال بين المشركين والمؤمنين في القرآن الكريم"، ثم عرض آدم يوسف لموضوع "الفيسبوك والاستثمار الثقافي في إفريقيا"، وكتب عبدالله سليمان محمدين حول "اختلال النحويين في معنى كلمة لو"، واختتم العدد بدراسة في الأدب الشعبي لعمر شاع الدين بعنوان "الأمثال الشعبية الضاحكة" تناول فيها موضوع المثل من خلال عدة محاور منها: تناقضية ضاحكة- توظيفية ضاحكة- اللغة الفاحشة الضاحكة- الألعاب والألغاز الضاحكة.

مارسيل أولبرنت

الرحيل المفاجئ .. بصمت وهدوء

استرعى انتباهي للمرة الأولى وقوفه جانباً من قاعة اجتماع الجمعية العمومية للمنظمة الدولية للفن الشعبي بمدينة براغ التشيكية عام 2014، وهو يجادل بهدوء وحماس وبمنطق قوي ليؤكد أهمية أن يتم التغيير في مجريات العمل الإداري بالمنظمة، وأن يكون لهذه المنظمة شأن آخر غير ما هي عليه الآن. ومباشرة من بعد الجلسة ذهبت للتعرف إليه مشيداً بما ذهب إليه في جداله مع الإدارة القديمة، وقد لامني على تأجيل قبولي رئاسة المنظمة وقتها إلى دورة أخرى قادمة. هكذا بدأت معرفتي بالصديق البلجيكي الراحل مارسيل أولبرنت الذي تولى الأمانة العامة في دورة تالية للمنظمة، وبسرعة تطورت

هـذه المعرفة لانغماسـنا معاً في هموم مشـتركة لتطوير أعمال المنظمة وتصـور الاحتياجات البشـريّة والآليّات الإداريّـة والماليّة اللاّزمـة لذلك. كان رجلاً عملياً.. كثير الأحلام مولعـاً بالتخطيط لتنفيذهـا، إذ لم يترك لقاءً عائليّـا خاصاً بيننـا إلا وحوّله إلى اجتماع للتباحث والتشـاور.

تبادلنـا زيارات عديـدة، وتعرف كلّ منّـا على عائلة الآخـر والأصدقاء المقربـين، ومن هنا تكـوّن الفريق الذي عمـل علـى وضع مخطط "حـان وقـت التغيير" الذي هندسـه مارسـيل ورتّـب اجتماعاتـه في أمسـتردام بهولندا وأنـدورف في النمسـا بعـد أن وضعت وإيّـاه خطوطه الأولى في بروكسـل ببلجيكا. ومنـذ البداية حـدّد هو الدّور الـذي سـيقوم به في تنفيـذ خطة التغيـير، وهو الدّور الأكثر مشـقّةً وإشـغالاً للوقـت، وهو دور الأمـين العام.

للتحضـير لاجتماع الجمعيّة العموميّة في برغامو بإيطاليا منتصف أكتوبر 2016 حشـد مارسـيل كل إمكانيّاته الفكريّة لوضع نص خطة العمل التي سـتعرض على الحضـور، وأجرى اتصالات دوليّة مع جهـات عديدة تمهيداً لإنجاح الاجتماع، وكان كسـب أصـوات دول الاتحـاد الأوروبي نتيجة لاتصالاته وجهوده التي شـرّقت وغرّبت لنيل ثقة الجمعية العمومية.

بدا لي مارسـيل علـى منصّة إدارة الجلسـات في برغامو مهموماً قلقـاً ومتوتراً وإن كان صامتاً طيلـة الوقت، وبين الفينـة والأخرى كنتُ أمـرّر إليه ورقـة مكتومة بها مُزحـة، فكان ينظر إليّ عـن بعد ولا يبتسـم إلى أن كففتُ عن ذلـك. وعندما تحقّـق النّجاح الـذي يرجوه للخطّـة ونالـت الإدارة المقترحة ثقـة الجمعيّة العموميّـة بأغلبيّة سـاحقة عانقني هامسـاً: أحسـد هدوءك في مثل هذه المواقـف النارية.

اشـتغل مارسـيل باجتهاد غير عادي كأمين عام للمنظمة الدولية للفن الشـعبي، وكان مهموماً بتوفير مصادر ماليّة سـريعاً.. متفائـلاً بوجود عبدالله صالح الرّئيسي مسـؤولاً عـن الإيرادات الماليّـة معجباً بالأسـلوب الحازم الذي أدار بـه الرّئيـسي انتخابات الجمعيّـة العموميّة الأخير. وفي أول اجتماع مباشـر للمجلس التنفيـذي في المنامة خلال مـارس 2017 وقد بدأنا الخطـوات الأولى لتنفيذ الخطـة كان فرحاً بالنّتـائج معجباً بما تمّ ترتيبـه لافتتاح المكتب الرئاسي بالمنامة.

خـلال مشـوار العمل القصير مـع هذا الرجـل كان خلافنـا الوحيد هـو أنّه عجـول كالرّاكض للحـاق بشيء قد يفوت الإمسـاك به، وكنت أطلـب منه دائماً التأني وتخفيف السّـرعة فلا داعي للرّكـض في كلّ الأمور، وكان يجيبني باسـتمرار بأن لا وقـت كافٍ لدينا.

عقدنـا بحضور مارسـيل عـدة اجتماعـات للمجلـس التنفيـذي، كانـت الترتيبـات لعقدها متقنـة ومحاضر الاجتماعـات تنجـز بوقتها. كان رحيله مفاجئا بالنسـبة لنـا جميعا وكارثيا بالنسـبة للعمل في المنظمـة، فليس من السـهل إيجاد أمين عـام بمواصفاتـه الإدارية والإنسـانية.

في تشـييعه لمثـواه الأخير، تقاطر أهـالي بلدتـه لوكرين لوداعـه، وكنت مع الأصدقـاء فبريزيـو (إيطاليا)، هنك وجـيرت (هولندا) وأفراد العائلة يسـير كلّ منّا صامتاً، وشـعرتُ بـأن في قلوبنا جميعاً غصّـة، فقد كان فقد مارسـيل، ومـا يزال، خسـارة كبرى نحـاول تعويضها قـدر الإمـكان بالثقة في الكفـاءات الجديدة لـدى أعضاء المنظمـة ممن لم نتعـرف عليهم عن قـرب بعد، وما يـزال الطريـق مفتوحاً..

رحم الله مارسيل كان رجلاً شجاعاً.. ذا خبرة وعلى خلق.

علي عبدالله خليفة

aux habits, aux meubles et ustensiles, ainsi qu'à l'artisanat, aussi bien celui qui remplit les souks que celui, hérité de la tradition, que pratiquent les femmes à domicile. L'habit que portent les citadins, femmes et hommes, a ses particularités qui le différencient du vêtement campagnard. Cet habit est adapté à la nature d'une vie urbaine facile et élégante. Il porte la marque de la douceur et de la cherté; les étoffes sont coûteuses, la coupe, l'ornementation, les coloris et les incrustations d'un certain raffinement. Les villes avec leurs bazars, leurs artisans et leurs boutiques offrent en effet à foison ces produits autant que leurs composantes ou la matière première dont ils sont faits. Mieux encore, elles offrent des centres de formation qui accueillent ceux et celles qui souhaitent apprendre ce type de métier, et contribuent ainsi à la préservation, à la diffusion et au développement de ce savoir-faire.

Dans le monde entier, l'apparition, à l'époque moderne, des machines et le développement des techniques les plus avancées a produit un bond qualitatif dans le domaine de la broderie. Les machines ont ouvert de vastes horizons à cet art, et donné une plus grande liberté de création, d'invention et d'imagination aux artisanes qui ont réussi à créer des pièces alliant, tant au plan quantitatif que qualitatif, la beauté du métier à la pureté de l'exécution. Le lien étroit entre la broderie, d'un côté, la calligraphie et le dessin, de l'autre, a eu un réel impact sur cette évolution. La broderie se fonde en effet sur un dessin, "le patron", sur des mélanges de couleurs et sur des formes artistiques, la finalité étant la réalisation d'une pièce finement ouvragée qui suscite l'admiration et l'adhésion.

Plus encore, la machine a, par comparaison avec le travail manuel traditionnel des brodeuses, fait baisser dans de grandes proportions les coûts de production. Mais il en a résulté pour ce métier une réelle menace de disparition, non seulement en raison des coûts élevés de production mais aussi de la raréfaction des compétences féminines.

Cela dit, la broderie mécanique ne peut rivaliser en beauté, en éclat et en minutie avec l'ouvrage manuel. C'est ce qui explique que tant d'artisans, hommes et femmes, continuent, dans bien des villes du Maroc, à lutter contre le déclin et la possible disparition de cet art. Ils accusent la machine d'abîmer un métier artisanal des plus anciens et de pervertir les formes traditionnelles authentiques. Ils continuent à porter le flambeau de ce vieil héritage qu'ils veulent sauver en en perpétuant l'exercice, en affirmant par l'acte leur fidélité au travail manuel de la broderie, en veillant à la formation et au perfectionnement de ceux qui veulent apprendre les secrets du métier afin de répondre à la demande des amoureux du patrimoine. La fidélité à l'identité et à l'héritage culturel a été un facteur décisif dans la préservation par les femmes, dans les zones rurales aussi bien qu'urbaines, de la mémoire culturelle de la nation par l'enseignement et la transmission des ces arts et métiers aux générations qui se sont succédées à travers les siècles.

Les tissages traditionnels marocains ne sont pas de simples objets d'ornementation, c'est un univers rempli de symboles et un document témoignant avec une grande fidélité des influences culturelles qui se sont entrelacées sur la terre du Maroc, au croisement des grandes civilisations universelles. Ainsi, cet artisanat est devenu le miroir d'une culture ancestrale, profondément enracinée dans l'histoire, autant que le reflet des traditions locales héritées de génération en génération.

Al Zoubir Mehdad

Maroc

UN MIROIR DE CIVILISATION: L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ET LA BRODERIE MAROCAINES

L'architecture a deux versants: la conception du bâtiment qui est déterminée par des composantes et des finalités répondant à la fonction que le bâti doit remplir; et l'art de l'ornementation qui assure la complémentarité et l'harmonie entre, d'un côté, les différents matériaux – bois, mosaïques, peintures… – et, d'un autre côté, l'argile et la pierre, de sorte que le résultat final soit, à la fin, une œuvre de toute beauté. C'est pour cette raison que ces deux composantes, le bâti et l'ornemental, ont été au long de l'histoire étroitement liées grâce au travail architectural, lequel a été, à travers les époques, le témoin du goût et de la conception du Beau de chaque génération. L'esthétique, au niveau de l'écriture architecturale, résulte de la congruence entre les différentes composantes de l'édifice qui interagissent en une texture immobile qui atteste, au long des âges, la créativité de chaque époque et permet de dater le moment au cours duquel tel ou tel édifice a été érigé.

Il en va de même de la broderie, c'est-à-dire du travail d'ornementation que l'on exécute sur un tissu au moyen d'une aiguille. Cet art très ancien, exercé par les hommes, à travers les civilisations qui se sont succédées, transforme un simple morceau de tissu sans grande valeur en un tableau de grand prix.

Le chercheur qui enquête sur la civilisation et la culture du Maroc découvrira sans s'étonner un lien entre ces deux arts. Il constatera sans peine l'influence que la broderie a eue sur l'architecture, car ces deux domaines constituent, l'un et l'autre, un miroir de la civilisation du pays. Les dynasties qui ont régné sur le Maroc ont toutes veillé à laisser une empreinte reconnaissable sur l'art architectural. On en voit le témoignage dans les nombreux édifices dont s'enorgueillissent les villes marocaines et qui sont encore debout, en partie ou en totalité. Or ces empreintes dépassent l'art du bâtiment et demeurent fort présentes dans celui de la broderie auquel les femmes ont apporté leur raffinement subtil.

La broderie, mot qui a un champ sémantique étendu et renvoie en général aux produits textiles – habits, draps, rideaux… –, est, par excellence, un art citadin féminin. Il concerne, au premier rang, l'habillement des femmes, celui des hommes venant loin derrière. Il représente également l'une des plus importantes composantes de l'héritage culturel marocain.

La vie des citadins qui se caractérise par la douceur et le bien-être imprime sa marque

LA MODERNISATION DE L'ARTISANAT TRADITIONNEL ETUDE DE CERTAINES FORMES DE CHANGEMENT

"L'exemple du travail du cuivre dans la ville marocaine de Fès"

L'auteur passe en revue les changements qui ont affecté l'artisanat traditionnel et en particulier le travail du cuivre. Il tente de mettre en lumière les principales évolutions socio-économiques et professionnelles qui ont conduit à la modernisation de ces métiers, faisant perdre au travail du cuivre sa spécificité en tant qu'artisanat traditionnel. Ce métier n'a pas en effet réussi à résister face aux produits importés de l'étranger dont la qualité est indéniable et les prix bas.

L'étude menée sur le terrain montre que le travail du cuivre a été envahi par les normes capitalistes, telle que la libre production, et de nouveaux principes comme le gain facile que permettent la rapidité de fabrication et la baisse des coûts. Nombreux sont en effet les artisans qui ont fait l'acquisition de machines modernes qu'ils ont intégrées au cycle de la production, laissant péricliter les outils traditionnels. C'est sur la base de ce constat que l'auteur a examiné les différents changements qui ont affecté les systèmes traditionnels autour desquels s'organisait l'artisanat du cuivre en essayant de comprendre la raison de ces évolutions ainsi que les problèmes qui entravent les métiers traditionnels.

Les principaux changements observés, en ce qui concerne le métier du cuivre, et qui sont la conséquence prévisible du renouvellement et de la mécanisation de ce secteur, ont fait perdre à cet artisanat son caractère traditionnel et cette spécificité culturelle et sociale que la profession a reçue en héritage. Les évolutions et changements profonds que le monde, en général, et le Maroc, en particulier, ont connus – "le Maroc étant une société en transition dont les structures traditionnelles ont été ébranlées par les processus de modernisation apparus à tous les niveaux". (Aarab, 2002, 183) –, ont fortement pesé sur le métier du cuivre afin qu'il s'adapte et réponde aux exigences de l'époque. En d'autres termes, ce métier était appelé à ne pas se refermer sur lui-même et devenir une sorte de musée témoignant des us et coutumes d'un temps révolu, mais, au contraire, à s'inscrire de façon intelligente dans la dynamique de l'époque en conciliant "ces deux tendances: l'authenticité et la modernité" (Amira, 2007, 51).

Youssef Boutaoun

Maroc

la seconde comme la culture "populaire" - que l'on considère comme la culture primitive, marginale des milieux les plus humbles, une culture qui porte la marque de l'inachèvement.

Les sociologues et les anthropologues estiment, en revanche, qu'il n'y a pas lieu de comparer ces deux cultures ni d'établir une hiérarchie entre culture "savante" et "culture populaire", eu égard à l'impact social de l'une et de l'autre, chacune prise à part ayant ses fondements et ses finalités.

Le terme "populaire" s'est rattaché à une part importante de la production culturelle: arts, maximes, littérature, héritage… populaires. La question qui se pose reste, cependant, celle du sens du terme "populaire": l'usage de ce qualificatif obéit-il à des critères de culture et de classe sociale ou répond-il à un besoin de classement en vue de délimiter ce qui est populaire dans la sphère de la culture orale?

Mais, au-delà des débats autour de la définition de la culture populaire, il est dans l'ensemble établi que cette culture provient du patrimoine matériel et oral: coutumes, croyances, contes et légendes, arts et métiers, récits, proverbes, chansons populaires…, à quoi s'ajoutent les innombrables manifestations et colorations de la vie quotidienne. La culture populaire plonge ses racines au plus profond du passé, construit ses œuvres au présent et regarde vers l'avenir. L'ancien s'y mêle au nouveau en une harmonie qui garantit la continuité et la pérennité des cultures des peuples.

Le milieu rural, celui des bédouins et des paysans, présente un riche éventail d'expressions artistiques populaires, telles que la poésie ou la chanson qui sont considérées comme les piliers de l'équilibre culturel et social. Ainsi de la chanson populaire, par exemple, qui accompagne toutes les étapes et évolutions historiques de telle ou telle société, chacune relevant d'une culture ayant ses marques spécifiques fondées sur un ensemble de symboles et de significations. Cette chanson est en effet liée à la réalité sociale, historique et culturelle où elle a vu le jour. Toute étude et tout travail de comparaison avec une forme artistique menés hors du contexte général qui est le sien n'aurait aucun sens. Certains ont commis l'erreur de la comparer à ce que l'on appelle la chanson "de qualité" (à supposer qu'il existe un critère précis pour définir la notion de "qualité", tout ce que l'on sait étant qu'il existe une sorte de consensus en la matière): or la chanson populaire présente, elle aussi, de grandes qualités artistiques qui l'habilitent à prétendre à la "qualité", pour autant que l'on s'entende sur le fait que la notion de ''qualité'' est en accord avec la capacité de la chanson populaire à répondre aux différents niveaux de fonctionnalité et aux finalités sociales et psychologiques qui doivent être les siens dans le contexte général, et que la "qualité" est la conformité de cette chanson aux spécificités littéraires et aux normes vocales élaborées par les auteurs de l'œuvre et dépend de sa capacité à transmettre le sens latent des paroles chantées.

Zazia Bargougui

Tunisie

CULTURE POPULAIRE ET CULTURE SAVANTE ENTRE SENS ET TERMINOLOGIE

Approche anthro-musicologique de la chanson populaire

Les thèses relatives au concept de culture et, plus spécifiquement, de culture populaire constituent un sujet à controverse, il arrive certes que les avis convergent mais le plus souvent ils divergent. Chaque contexte culturel confère, nul doute, un sens symbolique pérenne à la spécificité culturelle qui marque l'appartenance à tel ou tel groupe. C'est pourquoi cette spécificité constitue non pas une production commune et absolue, mais un réseau de contextes culturels en harmonie avec la réalité sociale qui l'entoure. Elle est également liée à la conscience collective car il est souvent difficile de distinguer le culturel du social, une telle distinction pouvant conduire à des conclusions erronées sur le comportement des hommes.

De nombreux champs de savoir (histoire, sociologie, linguistique…) se croisent et s'interpénètrent dans l'étude des cultures populaires. La plupart des études s'efforcent d'analyser, de comprendre et de définir la culture populaire en tant que système, chacune selon ses présupposés et son référentiel. La culture populaire étant partie du paysage culturel global de la société, un paysage souvent difficile à cerner, tant au plan intellectuel qu'historique, les spécialistes ont grandement divergé autour de la catégorisation et de l'inscription à l'intérieur d'un contexte précis et reconnaissable de cette culture. Si bien que celle-ci a tantôt été présentée comme la culture des milieux populaires, tantôt comme la culture paysanne et ouvrière, tantôt comme la culture des masses…

On voit à quel point il est difficile de trouver un terrain d'entente pour parvenir à une définition claire de la culture populaire, un des concepts les plus problématiques qui soient et un de ceux qui suscitent le plus de débats et de controverses. Le terme lui-même est déjà en soi obscur et prête à équivoque en raison du sens multiple des deux mots dont il est formé. Du point de vue sociologique, "culture populaire" suppose une classification discriminatoire des cultures des sociétés humaines, et, plus précisément, l'existence de deux types de culture, la première définie comme culture "savante" - que d'aucuns vont jusqu'à considérer comme la culture centrale, supérieure, celle des élites sociales -, et

LES DANSES POPULAIRES DANS LES OASIS MARITIMES

La danse populaire est liée à deux facteurs: la géographie et le milieu. Les pas et les mouvements du corps sont le plus souvent déterminés par le type de travail auquel se livre chaque communauté. Pour la performance elle relève des us et coutumes qui s'expriment clairement à travers les sentiments et les émotions des danseurs.

Les oasis maritimes sont des lieux présentant un dégradé de couleurs changeant selon la nature des végétaux. Elles sont situées dans une région désertique dont les tonalités s'étagent du jaune clair au jaune le plus foncé en une étonnante harmonie. Le temps toujours sec a un réel impact sur les habitants des oasis. Leurs gestes et mouvements sont plus lents que ceux des citadins. La plupart des commerces, des restaurants et des cafés ferment du début de l'après-midi jusqu'à quatre heures. Ces habitants ne parlent pas à voix haute, il est rare de les voir se disputer et, quand cela arrive, les adversaires se tournent vers le patriarche du village dont la décision est toujours acceptée sans discussion ni rébellion.

Ces us et coutumes sont fondamentalement liés à la vie du désert, mais ils se sont fortifiés grâce aux activités agricoles qui ont imprimé la paix et la sérénité dans l'âme des hommes, ce qui a eu un fort impact sur le rythme et la gestuelle des danses populaires. Comme il fait chaud et sec, en toute saison, les gestes et mouvements sont alentis, ce qui n'est pas sans effet sur les pas de cette danse populaire, où les mouvements des pieds sont plus marqués que ceux des autres parties du corps.

Les lieux où les habitants des oasis organisent leurs célébrations se trouvent toujours à la limite des champs ou loin des habitations qui sont construites avec des matériaux puisés pour la plupart dans le milieu naturel. Les cérémonies de mariage se tiennent, par contre, devant les maisons et les rites liés aux naissances devant les mausolées.

Ce sont les hommes jeunes et adultes qui pratiquent la danse populaire lors des cérémonies. Les femmes ne s'y adonnent pas en dehors des maisons. Les enfants imitent les pas de leurs pères, à l'occasion des fêtes, ainsi que le précise l'auteur lorsqu'il détaille les pas de la danse populaire.

Les "murs" qui entourent, à l'intérieur ou à l'extérieur du village, l'enceinte les espaces consacrés aux cérémonies consistent en:

- blocs de terre cuite puisée dans le milieu naturel.
- joncs tressés.
- tentures en tissu imprimé.
- ou grosses pierres calcaires taillées de façon irrégulière, superposées et liées les unes aux autres par du ciment de manière à dessiner de belles formes proches du cadre naturel et rappelant les maisons ou les hôtels de l'oasis.

Thamer Yahya Abdulghaffar

Egypte

Parler de l'individu c'est parler du groupe. Aller à la vie c'est aller à ce qui est au-delà de la vie, à l'invisible. L'approche définie par l'auteur quant à ce phénomène part de l'idée qu'il s'agit d'une forme de communication par laquelle l'homme interpelle d'abord son moi, puis le groupe à travers ce moi. Comment lire cette communication? Comment en interpréter les signes? Pour autant que le tatouage soit considéré comme un mode de communication et un dessin spécifique chargé de significations, pourquoi est-il combattu par la religion et rejeté par certaines traditions? Est-ce en raison des formes qu'il présente ou des significations qu'il induit que la religion lui fait la chasse?

Si, dans les temps anciens, le tatouage a oscillé entre valeur artistique et signe d'appartenance tribale, il varie, aujourd'hui, entre expression de la liberté et recherche d'un ancrage identitaire, dans des sociétés où l'individu vit une crise l'identité. Ce sont, en particulier, les sociétés occidentales contemporaines qui ont connu un regain de ferveur pour cette forme d'expression. On a ainsi vu se propager les tatouages parmi les jeunes et les adultes, non pas en tant que mode ou tendance collective à célébrer la liberté mais en tant que discours que les formes discursives traditionnelles sont impuissantes à actualiser avec toutes ses virtualités.

Au-delà des motivations personnelles, comme de perpétuer le souvenir d'une femme aimée ou d'un événement important que l'on a vécu, d'exprimer une rébellion contre une situation donnée ou la passion pour un artiste exhibant tel type de tatouage que l'on a voulu imiter, le tatouage dans les sociétés modernes demeure une tendance individuelle ou collective s'exprimant dans des limites étroites mais dépassant les frontières des Etats, des régions et des cultures spécifiques. C'est pourquoi l'on voit se propager des tatouages particuliers dans des milieux déterminés du monde. Compte non tenu des considérations morales qui voient dans les tatouages le symptôme d'une faiblesse de la personnalité qui pousse certains à se comparer aux célébrités et à imiter leurs faits et gestes, le phénomène est en soi digne d'être étudié en tant que forme de communication polysémique, l'imitation et le mimétisme étant nés de diverses interprétations du tatouage. Chaque personne tatouée a en effet sa propre lecture du phénomène, et part d'une perception particulière du sens du tatouage en se fondant sur sa propre culture populaire et l'imaginaire collectif dont elle est partie, tout en tenant, de façon ou d'autre, compte de la tendance collective moderne. Le tatouage est un et les interprétations innombrables, on peut le comparer à cette écriture dont le sens se recrée à mesure que se multiplient les lecteurs, sans que pour autant l'interprétation concorde avec l'intention de l'auteur.

Nour el Houda Badis

Tunisie

LE TATOUAGE
SYMBOLISME ET SIGNIFICATION

De nombreuses explications théoriques du phénomène du tatouage ont été avancées qui varient selon les régions où celui-ci est apparu et les peuples qui l'ont adopté et célébré.

Il s'agit d'une pratique humaine qui remonte à la nuit des temps et que de nombreux peuples ont connue et exercée sous des formes innombrables. On tend généralement à penser, en particulier lorsqu'il s'agit des anciennes civilisations, que le tatouage est porteur de croyances collectives, de la vision que chaque groupe a de la nature de l'existence, des rapports entre ses membres, de leur foi en leur communauté de destin et de la relation qu'ils entretiennent, tous, avec l'inconnaissable.

Il semble que le tatouage ait été, au tout début, lié au travail de la nature, le temps faisant son œuvre, aux différents moments de l'existence, et laissant sur les êtres des marques qui sont autant de témoins de son passage. De ce point de vue, la nature semble être le premier tatoueur à agir sur les corps, y imprimant ses griffures, ses lignes et ses couleurs avec un art admirable, tel un créateur soucieux d'immortaliser son œuvre. C'est aussi dans la nature que l'homme a puisé l'idée du tatouage, aux différentes étapes de la conception, de la mise en œuvre et de la finalité de cet acte. Et c'est elle qui lui a fourni les outils qui lui ont permis d'exercer son art et de dessiner les formes tatouées qui expriment les multiples pulsions psychiques et sociales qui sont en chacun.

On comprend dès lors qu'un si grand nombre de textes se réfèrent avec insistance à la nature à chaque fois que l'homme évoque le tatouage et s'arrête sur l'action de la nature sur sa vie. Sous cet angle, on peut dire que le tatouage est, à la base, une manifestation naturelle, et qu'en le pratiquant l'homme imite en fait la nature en même temps qu'il fait de cet acte une pratique sociale et une manifestation anthropologique et psychologique chargée de significations qui ne peuvent être détachées de cette dimension naturelle.

LES RITES ET LES PRATIQUES CULTUELLES DANS LES MILIEUX POPULAIRES DU GOUVERNORAT DE TEBESSA ET LEURS SIGNIFICATIONS SOCIALES

L'étude porte sur les rites et les croyances populaires dans la région de Tébessa. L'auteur commence par expliciter la terminologie et les concepts théoriques des rites de passage (mariage, circoncision, mort). Elle en examine ensuite l'évolution sur les plans synchronique et diachronique, sur la base d'une approche théorique cohérente et minutieuse. Elle finit par explorer en profondeur les réalités de la société tébessienne en s'arrêtant sur les différents comportements et pratiques cultuelles dans leur rapport aux religions anciennes demeurées vivaces par certains côtés, devenues caduques par d'autres.

L'homme primitif a adhéré à ces croyances et essayé de les perpétuer à travers la pratique de ces rites sous leurs diverses formes. C'est pourquoi l'auteur tente, dans cette recherche, de répertorier certaines croyances populaires, d'en découvrir les racines historiques depuis les temps les plus anciens et d'en comprendre les significations sociales.

L'étude des rites et des pratiques cultuelles fait partie des recherches qui ont connu un large développement dans le champ des études sur la littérature populaire, voire même dans le domaine de l'anthropologie. Un tel intérêt reflète l'importance que revêtent de telles pratiques en tant qu'elles sont un miroir de la réalité de telle ou telle société, dans une région donnée, et qu'elles constituent un trait d'union entre, d'une part, les époques les plus reculées de l'histoire et, d'autre part, le présent et l'avenir de cette société. Aussi la problématique de la recherche tourne-t-elle autour de la question suivante: quelles sont les origines historiques de ces pratiques cultuelles ? Et quelles en sont les significations?

L'intitulé de la présente étude – Les rites et les pratiques cultuelles dans les milieux populaires dans le Gouvernorat de Tébessa et leurs significations sociales – est en soi une première indication quant à la réponse à donner à ces interrogations. L'auteur s'est penchée dans ce cadre sur les points suivants:

- Le sens du terme "rite" dans la langue et la perception commune.
- Les types de rites, et en particulier les rites de passage.
- Les rites de passage: sens et origine historique de ce terme.
- Typologie des rites de passage (mariage, circoncision, mort).
- Sens de chacun de ces termes et principales croyances qui continuent à être pratiquées, dans ces grandes occasions, et leurs significations sociales.

L'auteur a opté pour la démarche analytique et descriptive qui est adaptée à ce type d'étude. Cette démarche exige en effet une exploration approfondie des milieux sociaux concernés et une enquête fondée sur la collecte des données, l'observation, la description et l'analyse, ainsi que sur l'établissement des liens entre ces pratiques et leur origine religieuse qui remonte à la nuit des temps.

Sabrina Bougueffa

Algérie

du Golfe mais ouverte sur le monde. Les expressions puisées dans différents lexiques nous offrent une image du caractère des gens, avec ses bons et ses mauvais côtés, tel qu'il ressort des rapports quotidiens entre les membres de la société bahreïnie et les étrangers qui ont afflué dans le pays depuis les années 20 du siècle dernier. Elles nous permettent également de comprendre comment le Bahreïni a réagi face à cet apport massif de substantifs, de termes techniques, de qualificatifs dont la simple adoption traduit chez cet homme une sorte de "conscience sélective face à ce lexique allogène" et une capacité à l'intégrer selon le principe de congruence à son propre dialecte. Aussi – et l'on arrive, ici, à la réponse à la deuxième question posée dans cette étude – la communication linguistique à travers les mots et les syntagmes étrangers venus s'insérer dans le parler bahreïni ne reflète-t-elle pas de façon absolue une forme d'invasion culturelle portant atteinte à l'identité du pays ou à sa personnalité arabe, comme l'affirme un auteur qui avance comme explication "la mainmise, depuis 1932, des étrangers sur les infrastructures pétrolières, la présence d'ouvriers indiens, le nombre important de négociants iraniens et indiens qui amenèrent les Bahreïnis, qui étaient à l'époque souvent illettrés, à céder, lorsque manquaient les solutions alternatives dans leur propre lexique, à la facilité et à adopter un lexique autre au lieu de consentir à l'effort de la traduction". Une telle affirmation n'est-elle pas en soi la reconnaissance d'une prise de conscience chez le Bahreïni, soutenue, ainsi que le dit ce même auteur, par "la facilité avec laquelle cet homme comprend et assimile les spécificités des langues auxquelles il emprunte?" N'y a-t-il pas, là, également une réponse à cet autre chercheur bahreïni qui voit dans le dialectal généré par cette interaction avec le lexique étranger "une langue que l'on pourrait à juste titre considérer comme triviale?" Or, ce dernier chercheur voit, en même temps, que ces emprunts "ne vont pas sans subir, la plupart du temps, des transformations volontaires ou spontanées !" Nous avons, là aussi, la reconnaissance d'une forme de conscience linguistique chez le commun des Bahreïnis.

A supposer, maintenant, qu'il y ait eu invasion culturelle, peut-on dire que celle-ci a porté, dans l'absolu, atteinte à l'identité locale et nationale arabe de la société bahreïnie ? La réponse à cette question exigerait que certaines études sur le patrimoine et la sociologie du pays soient entreprises qui posent en profondeur la question du positionnement de l'identité linguistique dans la dynamique sociale bahreïnie, au cours des années cinquante et soixante du siècle dernier, et de l'évolution des valeurs éthiques bahreïnies, au sein de cette évolution.

Hussein Ali Yahya

Bahreïn

vocables étrangers où percerait une sorte d'hostilité à l'égard de l'autre à qui on a emprunté telle ou telle forme verbale, mais plutôt une sorte d'interaction culturelle à des fins de communication spontanée et intelligemment ouverte sur l'autre objet de l'emprunt linguistique. Il s'agit en fait d'un effort pour trouver les moyens d'assimiler les spécificités de la culture de l'autre, et pour inventer des modes variés de communication, à travers la reproduction des représentations humaines communes avec cet autre, dans le domaine de l'héritage gustatif de son manger et de son boire, ainsi que de ses systèmes de médication. Cette interaction traduit aussi la volonté d'inventer des moyens qui permettent de s'approprier l'art de vivre de cet autre et toute la diversité de son vécu telle que la manifeste son héritage culturel.

Cette étude exige une enquête anthropologique approfondie basée sur l'étude de la spécificité des occurrences communes dans le champ lexical et le classement de l'usage qui en est fait dans leurs milieux d'origine, afin de mesurer leur impact sur la communication au sein de la société bahreïnie.

Quant au "champ lexical des poids et mesures, des devises, des transactions, du calcul de la durée et des circonstances", il vient en seconde position pour ce qui est des emprunts, soit 80 cas représentant 18,5% de l'échantillon étudié et se répartissant, mots d'origine ou hybrides, en 33 empruntés au lexique persan, 28 à l'anglais, 14 à l'indien et 5 au turc. On notera la prédominance du lexique persan, suivie de celle du lexique anglais dans les usages relatifs à la monnaie, à la superficie, à la justice, aux transactions commerciales et aux différents domaines où s'inscrivent les premiers jalons de la fondation de l'Etat. L'échantillon lexical étudié reflète à cet égard le système de valeurs patrimonial et éthique de ce que l'on appelle aujourd'hui "le temps des valeureux" avec les comportements, les valeurs morales et les qualités humaines où se révèle la mentalité de cette population musulmane de Bahreïn, partie

LES ORIGINES LEXICALES DE CERTAINES EXPRESSIONS PATRIMONIALES ETRANGERES DANS LE DIALECTE BAHREÏNI

Sur l'emprunt linguistique dans le parler bahreïni (2e partie)

L'échantillon sur lequel se fonde l'étude est fait d'un choix de 422 mots et expressions linguistiques patrimoniales d'origine étrangère. "Le champ lexical des plats, boissons, médicaments et anciens ustensiles de cuisine" y intervient avec le plus grand nombre d'occurrences (88 mots et expressions), soit 21% du total: 36 mots viennent du lexique persan, dont deux synonymes utilisés pour préciser le sens du mot et en élargir l'usage. Les mots d'origine anglaise sont au nombre de 25, ceux d'origine indienne de 14, et d'origine turque de 12. Ces chiffres reflètent le niveau d'interaction culturelle et patrimoniale et la grande variété des plats, des traditions culinaires, des modes de présentation des mets, du choix de certaines spécialités pour célébrer telle ou telle cérémonie populaire bahreïnie, qu'elle ait un caractère religieux ou social, qu'elle fasse partie des soirées ramadanesques ou qu'elle vienne – dans certains cas – s'intégrer à des rites et traditions relevant du patrimoine bahreïni, comme la tasbouha du marié, le sabah essobha (cérémonies en rapport avec la matinée suivant la nuit de noce), la circoncision, l'adieu aux voyageurs… Cela s'étend aussi, dans certains cas, aux coutumes culinaires spécifiques où certains mets sont réservés à la visite des mausolées, des lieux saints, des vergers ou des sources d'eau naturelle ainsi qu'aux rites liés aux offrandes et aux sacrifices.

On constate, en outre – pour répondre à la première question posée dans le cadre de la présente recherche –, que la communication verbale à travers les mots et les constructions phrastiques d'origine étrangère relevant de ce champ lexical ne représente pas une imitation creuse de

Avant de devenir la forme artistique que nous connaissons, aujourd'hui, la danse de Kathakali est passée, comme tous les arts, par une évolution en plusieurs étapes. Au début, c'était une simple danse produite par des artistes pour le plaisir des rois et de la cour. Sous l'impulsion de créateurs qui ont œuvré à perfectionner leur art, cette danse considérée comme classique est devenue une représentation théâtrale fondée sur les techniques de l'expressivité, accompagnée de musique, de gestes et des mimiques, et produite sur une scène disposant d'un décor. L'une des spécificités de cet art demeure, néanmoins, la place centrale de la suggestion par le regard et de la symbolique par le jeu des doigts.

Les spécialistes des arts classiques indiens sont unanimes à penser que le XIXe siècle fut l'âge d'or de la danse de Kathakali, celui où le jeu vif et animé des acteurs, des danseurs et des chanteurs a connu toute sa splendeur. Le grand artiste Erayamman Thambi joua un rôle essentiel dans cette évolution et dans l'enrichissement de la chanson dansée de Kathakali.

Les contes représentés dans ce type de spectacle renvoient à la religion hindouiste, et en particulier à la haute sphère de cette pratique religieuse. Ainsi que le révèle son nom, la pièce de théâtre intitulée Ramanattam est liée au nom du Dieu hindou, Rama. On considère d'ailleurs l'histoire racontée dans le Ramayana comme la première à avoir été représentée dans un spectacle de Kathakali. Au fil du temps, épopées, mythes et légendes hindoues, anciennes buranas sont venus s'ajouter aux thèmes dont se nourrissait ce théâtre.

La Kathakali n'est pas une simple danse où le corps accomplit des mouvements expressifs, mais une langue cohérente par laquelle le corps communique. Le

danseur exprime devant les spectateurs ses sentiments profonds ainsi que ses idées sur l'existence, la danse étant la meilleure façon de transmettre aux autres les joies et les peines qui agitent l'âme. Comme tout art véritable, Kathakali traduit ce qu'il y a de plus essentiel dans l'être tout autant qu'elle manifeste ses joies et ses peines. On voit apparaître, s'effacer, reparaître les sentiments les plus intimes du danseur, sentiments que celui-ci ne saurait communiquer au spectateur qu'à travers ce jeu scénique grâce auquel il atteint à cette excellence sans quoi toute la beauté de cet art classique s'effondrerait aux yeux du spectateur.

Muhammad Ali Wafi Krwatel

Inde

KATHAKALI
UN ART THEATRAL CLASSIQUE ISSU DU PATRIMOINE INDIEN

On ne peut écrire sur les arts traditionnels du Kerala sans évoquer la danse de Kathakali qui appartient au théâtre dansé classique. Ce spectacle est célèbre par le maquillage très coloré de ses personnages ainsi que par la beauté et la multiplicité des costumes portés par les danseurs, la variété des mimiques échangées par les danseurs et les mouvements très étudiés des corps. La musique qui accompagne la représentation est produite par des instruments aux nombreuses sonorités.

Cet art traditionnel est né au Kerala, au XVIIe siècle, il a connu diverses évolutions, tant au niveau des tenues que de la gestuelle, des mimiques, des mélodies ou des instruments de musique.

Le domaine appelé aujourd'hui "les beaux-arts" – ou, dans la sphère artistique, "les belles-lettres" – comprend: la musique, la poésie, la prose, l'architecture, le dessin, le chant, le jeu théâtral, toutes activités orientées vers une seule finalité: le Beau, qui est une donnée subjective, mentale. En effet, le monde – ou l'univers – n'est en lui-même ni beau ni laid, ces deux qualificatifs ne pouvant désigner qu'une impression relevant de l'intellect.

La danse et la musique sont l'une des formes de langage par lesquelles s'exprime l'homme primitif, qui était peu outillé en moyens de communication. Vivant, aux premiers âges de l'humanité, parmi les animaux sauvages, il formulait ses différents sentiments et pulsions qui allaient de l'espoir au désespoir, de la cruauté à la douceur, de la tristesse à la joie, à travers diverses formes d'expression. Comme la danse a toujours été présente dans la vie des hommes, bien avant que les mots ne leur fussent venus, l'être humain a recouru au langage du corps pour manifester les idées et les sentiments les plus divers. Il y eut, par exemple, des danses de la liesse et des danses de la tristesse, des danses pour faire venir la pluie, d'autres en rapport avec la magie ou la sorcellerie ou pour appeler le malheur sur l'ennemi, d'autres encore qui sont liées à la guerre et au combat, chacune étant accompagnée de la mélodie appropriée.

LES PROVERBES POPULAIRES EGYPTIENS STRUCTURATION ET CREATIVITE

On trouve dans la tradition arabe ce dicton: "Je m'en remets à ce que dit le proverbe", et dans l'héritage égyptien cette formule : "Le proverbe est à la parole ce qu'est la preuve au procès". Ces deux affirmations signifient que le proverbe a une valeur scientifique et répond à une nécessité, tant au plan du discours que du dialogue ou du débat. En cas de contestation, il est en effet cité, non pas pour introduire une note de pittoresque ou un élément de divertissement, mais comme une preuve de poids à l'appui de ce que l'on avance. Les proverbes sont également considérés comme la quintessence de l'expérience des peuples. Maximes pleines de force, formules frappantes, significations multiples synthétisées en peu de mots : c'est toute la philosophie populaire qui est consignée sous la forme de proverbes dont on cherche le secours en bien des circonstances de la vie et qui servent à semer et à faire croître en chacun les graines des valeurs éthiques sous leurs diverses formes.

Les spécialistes sont unanimes à estimer que, par-delà la diversité des langues, le proverbe a une source et un lieu. La source c'est la circonstance qui a induit pour la première fois l'énonciation de cette formule ; le lieu est chaque circonstance qui appelle l'usage du proverbe. Le proverbe est donc la parole courante venant en son lieu, c'est-à-dire en tant qu'elle renvoie à la circonstance initiale au cours de laquelle la formule a été inventée et qui a permis qu'une nouvelle circonstance y soit ensuite comparée. Dans la langue arabe le mot "proverbe" s'est étendu à d'autres significations tels que: le récit, le discours, la qualification, l'enseignement, le signe ou l'argument, l'exemple ou la mesure, la parole de sagesse ou l'exemplarité, le statut élevé, la haute considération, le modèle ou l'archétype à imiter, et bien d'autres significations inspirées de la matière linguistique contenue dans le mot "proverbe" lui-même.

Les proverbes populaires ayant pour finalité essentielle d'enraciner et de développer les valeurs sous toutes leurs formes ; le proverbe jouant, en outre, un rôle important dans la consécration des valeurs sociales (liens familiaux et sociaux, respect et considération…) et des valeurs économiques (le travail, la précision et l'exactitude dans l'accomplissement des tâches, la conservation des ressources naturelles, la conscience de l'importance des activités économiques et des valeurs qui y sont liées) ; les membres de toute société veillant, de leur côté, à la transmission des proverbes dans le but de conserver et de pérenniser les normes religieuses et morales qui sont les leurs; ces formules étant, d'un autre côté, considérées comme des repères éthiques que les sages de la communauté élaborent pour en faire des normes comportementales et des critères de droiture que l'on hérite de père en fils et qui valent pour l'élite aussi bien que pour le commun des hommes – ces formules ont été, de façon consciente ou inconsciente, soumises à bien de modifications tout autant qu'elles ont fait l'objet d'une créativité puisant dans la mémoire collective qui leur a conféré une spécificité culturelle reflétant l'héritage de chaque nation en même temps que le développement de la conscience populaire et les métamorphoses de la société.

Cette étude répond à une nécessité: les proverbes doivent être analysés conformément à une méthodologie fondée sur une approche plurielle qui mette en lumière la valeur scientifique de ces expressions de la sagesse égyptienne.

Morsi Alsayed Morsi Alsabbagh

Egypte

la possibilité de comparer ces éléments avec ce qui est collecté sur le terrain. La même approche permet également de faire l'inventaire des éléments de ce patrimoine qui ont subi des changements, au plan de la forme ou du contenu, mais aussi, pour terminer, de jeter la lumière sur les éléments qui ont existé à telle ou telle époque mais qui ont disparu.

L'auteur souligne qu'il ne s'agit pas à ses yeux de documenter et de publier chaque source arabe à part, comme cela a été le cas pour les précédentes tentatives, mais de documenter les éléments relevant de ce patrimoine en les collectant et en les classant par thèmes. Pour prendre un exemple, chaque fois que l'on rencontre un élément lié au thème de l'"optimisme" ou du "pessimisme", toutes les matières liées à ce thème qui auront été collectées dans les sources seront regroupées par ordre chronologique sous cette rubrique. On pourra de la sorte connaître les récits rapportés par Ibn Quteyba, Al Mass'udî, Ad-Damîri, Ibn Al Athîr, etc. sur l'"optimisme", chacun de ces auteurs représentant une étape historique et une aire géographique bien déterminées. On pourra aussi, à partir de là, découvrir la culture populaire liée à ce thème, telle qu'elle apparaît dans le contexte arabe, aux différentes époques.

Nous avons plus que jamais besoin de regrouper les efforts déployés en vue de documenter le patrimoine populaire dans les sources arabes. Ces efforts ont été, sans doute, nourris par des idées et des approches variées concernant la méthodologie de la documentation. L'immensité des sources a fait des tentatives de documentation un effort complexe qui exige un travail collectif et institutionnalisé. Mais le cadre institutionnel nécessaire est resté lacunaire, si bien que les tâches accomplies jusqu'ici en matière de documentation du patrimoine populaire arabe ont simplement consisté en des initiatives individuelles dispersées qui attendent d'être regroupées en un projet unificateur.

La situation exige dès lors l'élaboration d'un plan arabe bien étudié afin de mettre en place une base de données de ce patrimoine qui soit diffusée dans tous les pays arabes, et, en même temps, la documentation des matières populaires similaires qui ont continué à exister jusqu'à nos jours. Ainsi pourrons-nous récupérer dans le même mouvement les œuvres du patrimoine et celles du présent.

Peut-être le Thesaurus du folklore arabe auquel nous travaillons actuellement pourra-t-il devenir le réceptacle scientifique qui accueillera toutes ces données qui se compteront, assurément, non pas par milliers mais par millions. L'entreprise aura besoin d'un effort exceptionnel, commençant par l'inventaire des sources et leur documentation bibliographique, passant à la répartition des matières entre les chercheurs, à l'enclenchement des processus d'extraction des données qui seront ensuite documentées et classées, à l'étape de l'élaboration de la base de données, à celle de l'intégration des données patrimoniales, ensuite à celles qui ont été collectées sur le terrain, puis aux matières photographiées, enregistrées, filmées par vidéo, etc.

Nous croyons que le moment est, aujourd'hui, venu de documenter le patrimoine dans les sources arabes, car nous disposons à présent de moyens, de techniques et de compétences arabes bien entraînées qui ont la capacité de mener à bien cette mission importante.

Moustafa Gad

Egypte

LE PROJET DE DOCUMENTATION DU PATRIMOINE POPULAIRE DANS LES SOURCES ARABES

La problématique de la documentation des éléments du patrimoine populaire figurant dans les sources arabes continue à occuper les milieux scientifiques travaillant à l'étude et à la documentation de la culture populaire arabe. L'auteur parle de problématique car il s'agit d'un projet qui n'a pu, à ce jour, être réalisé, pas plus d'ailleurs que bien d'autres projets, tels que les "archives du folklore régional" ou "les portails du patrimoine populaire" qui ne sont toujours pas disponibles pour répondre aux besoins du citoyen arabe avide de connaître l'histoire de sa culture et les fondements de son identité populaire. Nous n'avons toutefois pas perdu tout espoir. Nous continuons à appeler à resserrer les rangs autour d'un projet arabe de documentation de la culture et du patrimoine de la région, et à mettre en œuvre un projet unifié pour que soient rassemblés les efforts déployés dans cette direction.

L'examen des sources arabes est, nul doute, révélateur de la richesse de leur contenu et de la multiplicité de sujets traités. Les Arabes musulmans nous ont en effet légué un trésor inépuisable d'écrits qui ont traité de la totalité des arts et des sciences qui ont enrichi la culture arabe, au cours des différentes périodes de son histoire. Il s'y ajoute la matière patrimoniale que les Arabes ont consignée sans que les auteurs des ouvrages où elle figure se fussent rendu compte qu'ils enregistraient pour la postérité divers aspects de la vie du peuple, dans la région arabe.

La méthode adoptée pour documenter les éléments du patrimoine tels qu'ils sont consignés dans les sources arabes ouvre la voie à la réalisation de nombreux objectifs dont l'étude de la dimension historique du patrimoine populaire, son aire de diffusion et les changements qui l'ont affecté par rapport à ce qui existe actuellement. Elle permet même, dans certains cas, d'en expliquer les tenants et aboutissants. Nous pouvons ainsi suivre l'évolution des éléments de ce patrimoine qui sont restés jusqu'ici vivaces, l'analyse théorique offrant

désormais l'héritage humain, qui est l'une des composantes essentielles de la culture universelle, au morcellement, à la dissolution, à l'évanescence et à la disparition.

On comprend dès lors que tant d'espoirs soient placés dans la jeunesse de l'Organisation dont vous êtes, ici, les représentants, ainsi que dans le rôle vital que joueront les jeunes du monde entier pour influer sur la marche des événements. Chaque cellule, si infime soit-elle, chaque section, petite ou grande, de l'Organisation, en quelque endroit que ce soit de notre planète, est appelée aujourd'hui à engager, loin des dissensions individuelles, une véritable action collective pour la sauvegarde du patrimoine culturel. Nous entendons par là le patrimoine des peuples, avec ses deux versants matériel et immatériel qui ne sauraient être séparés dès lors que nous œuvrons à les préserver et à les conserver, car l'héritage humain est un et indivisible.

Mais le rôle dévolu à la jeunesse ne saurait être assumé qu'à travers une action structurée et méthodique, fondée sur une administration efficace en vue de reconstruire l'institution de l'intérieur. Et c'est bien cela que la direction de l'IOV s'emploie à réaliser, à bref délai, par la réorganisation de ses branches réparties sur les différents continents, et le renforcement de ses activités afin de leur conférer une plus grande vitalité, sous l'égide de l'UNESCO et en coopération avec les Organisations partenaires et amies et les gouvernements des Etats tutélaires.

La tenue de ce Congrès constitue, assurément, une étape cruciale dont nous espérons qu'elle réalisera les objectifs auxquels nous aspirons, sur le long chemin qui nous attend. Je voudrais à cet égard remercier les organisateurs et les autres contributeurs et saluer vivement le président et les membres de la section de l'IOV en Pologne et louer hautement l'action qu'ils ont menée depuis des années.

Pour conclure, il me tient à cœur de vous dire que l'heure du changement en vue de redonner à l'Organisation son rôle d'avant-garde a sonné depuis des mois, et de vous appeler à soutenir de toute la force de votre jeunesse cette œuvre de changement, en épaulant les sections de l'IOV dans vos pays, en renforçant le rôle des troupes d'arts populaires, en enrichissant les programmes de l'Organisation, et en nous faisant connaître tous les commentaires et les propositions que vous inspire le processus de changement. Nous avons en effet grandement besoin de votre élan juvénile pour irriguer cet arbre afin qu'il refleurisse et donne ses fruits.

Je vous remercie et souhaite le plus grand succès aux travaux de votre Congrès.

Ali Abdallah Khalifa
Président de l'Organisation internationale de l'art populaire

---

* ALLOCUTION DU PRESIDENT DE L'ORGANISATION INTERNATIONALE DE L'ART POPULAIRE A L'OUVERTURE DU CONGRES DE LA JEUNESSE CRACOVIE – POLOGNE (12-16 JUILLET 2017).

Un arbre vivant et fructueux*

Mes enfants et amis très chers.

Je tiens à vous saluer et à vous souhaiter la bienvenue à cette rencontre mondiale des jeunes de l'Organisation Internationale de l'Art populaire qui se tient en cette magnifique ville de Cracovie dont je garde de si beaux souvenirs d'entente et d'amitié. Vous êtes réunis, aujourd'hui, dans un pays de l'Union Européenne qui compte parmi les plus grands et les plus anciens par sa civilisation et sa contribution au patrimoine universel. Vous êtes aussi au milieu de l'un des peuples les plus engagés au service de la fraternité entre les hommes et les plus impliqués dans la défense de la paix et de la sécurité dans le monde.

Il m'est agréable de vous transmettre les chaleureuses félicitations des membres du Conseil exécutif de l'Organisation pour le succès avec lequel vous avez mis sur pied cette rencontre à laquelle nous attachons de nombreux espoirs, dont le plus important est sans doute le pari que nous faisons sur l'énergie de la jeunesse pour réaliser le changement. Car tel a été le mot d'ordre que l'Assemblée générale de l'Organisation a lancé et dont la mise en œuvre a bénéficié du soutien sans réserve de toutes les parties. Les quatre prochaines années seront donc celles du changement global qui renouvellera la vision sur laquelle se fondent les efforts à dployer pour que soient réalisés les objectifs de l'IOV, au milieu de la difficile conjoncture par laquelle passe notre monde.

Il n'est pas, j'en suis sûr, un seul d'entre vous qui ne soit conscient de l'ampleur des défis auxquels se trouve confrontée la culture universelle, creuset de toutes les cultures des hommes, par-delà la diversité des religions, des races, des idiomes, et par-delà les clivages nés des conflits entre les confessions et les ethnies, et aggravés par les politiques de domination, de spoliation, d'expulsion des populations. Tous ces défis exposent

Index

21
Un arbre vivant et fructueux

23
LE PROJET DE DOCUMENTATION DU PATRIMOINE POPULAIRE
DANS LES SOURCES ARABES

25
LES PROVERBES POPULAIRES EGYPTIENS
STRUCTURATION ET CREATIVITE

26
KATHAKALI
UN ART THEATRAL CLASSIQUE ISSU DU PATRIMOINE INDIEN

28
LES ORIGINES LEXICALES DE CERTAINES EXPRESSIONS PATRIMONIALES ETRANGERES DANS LE DIALECTE BAHREÏNI
Sur l'emprunt linguistique dans le parler bahreïni (2e partie)

31
LES RITES ET LES PRATIQUES CULTUELLES DANS LES MILIEUX POPULAIRES DU GOUVERNORAT DE TEBESSA
ET LEURS SIGNIFICATIONS SOCIALES

32
LE TATOUAGE
SYMBOLISME ET SIGNIFICATION

34
LES DANSES POPULAIRES
DANS LES OASIS MARITIMES

35
CULTURE POPULAIRE ET CULTURE SAVANTE
ENTRE SENS ET TERMINOLOGIE
Approche anthro-musicologique de la chanson populaire

37
LA MODERNISATION DE L'ARTISANAT TRADITIONNEL
ETUDE DE CERTAINES FORMES DE CHANGEMENT
"L'exemple du travail du cuivre
dans la ville marocaine de Fès"

38
UN MIROIR DE CIVILISATION:
L'ORNEMENTATION ARCHITECTURALE ET LA BRODERIE MAROCAINES

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 A4 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

- **Husain Mohammed Husain**
- **Hassan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Secrétariat de Rédaction
- Relations internationales

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

Amr Mahmoud El-krede
- Réalisation Technique

Shereen A. Rafea
- Coordinatrice de Liaison I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design And Management

LA CULTURE POPULAIRE

Revue Spécialiséé Trimestrielle

Volume 10 - fascicule 39 - Automne 2017

Le fabricant de halwa de Bahrein

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: BH83 NBOB 0000 0099 619989 -
SWIFT: NBOB BHBM -
Banque National De Bahrein.

Imprimeur

Al Ayam Publishing B.S.C.(c)

Moroccan embroidery: A mirror for a civilisation

Architecture has two components: the building style, which is determined by the dimensions and composition; and the decorative elements, which involves combining various materials such as wood, mosaics, paint, clay and stone to create a work of beauty. These two components are strongly associated with the history of humanity and architecture, which has changed over the centuries to reflect changing preferences and styles.

In architecture, beauty is a result of the harmony between the elements of the building and its components; this harmony survives as evidence of the creativity in the different eras.

A very old art form practiced by many civilisations, embroidery involves creating a valuable piece of art on an inexpensive piece of cloth.

It is exciting to discover a strong link between embroidery and architecture in Moroccan culture, and to study the ways in which building style influences embroidery. Architecture and embroidery patterns reflect the civilisation, and the families that ruled Morocco were keen to leave their mark on architecture. This is evident in many of the structures that are still standing in the cities of Morocco, but the influence of these families also extended to the delicate art of embroidery.

Embroidery, a blanket term that includes clothing, upholstery and curtains, is primarily an urban art form, and it is of great importance to women's clothing and, to a lesser extent, men's clothing. It is an important part of the national cultural heritage.

Urban life, with its elegance and prosperity, influences fashion, arts and crafts, and the furnishings in traditional homes. The clothing that men and women wear in urban areas has distinctive characteristics that distinguish it from villagers' clothing. With rich fabrics and designs, urban clothes suit the easier, more elegant ways of living in towns and cities. City markets and shops sell these products and their raw materials, and there are institutes and centres that train women who wish to learn the art of embroidery.

In the modern era, the introduction of machines and the development of new technologies have changed embroidery techniques all over the world. These modern machines helped to improve embroidery by giving artists greater freedom of expression so they can produce pieces that combine aesthetics with high quality work. The connection between embroidery and painting and calligraphy has a significant impact on embroidery, which involves combining a painted outline, a variety of colours, creativity, and artistic images to produce a work of art.

When people use machines, the cost of production is significantly lower than it is for traditional handmade embroidery. The traditional art of embroidery is under threat because it is relatively expensive, and because there is a scarcity of talented embroiderers.

However, machine-made embroidery cannot match the beauty, sophistication and splendour of handmade embroidery. In many Moroccan cities, artists are protesting the disappearance of this craft; they hold machines responsible and are fighting to save the craft by training people who are interested in learning to embroider. So loyalty to cultural heritage and identity has played a role in protecting and preserving the national cultural memory in Moroccan cities and villages by teaching this craft to new generations for hundreds of years.

Traditional Moroccan textiles are not merely decorative; they are worlds full of symbols, and documents that trace the cultural and civilisational influences that have impacted Morocco, a melting pot and a crossroads for different civilisations. Embroidery reflects an ancient culture rooted in history with local traditions that have been passed down for generations.

Al Zubair Mihdad

Morocco

Modernisation of traditional craftsmanship: Monitoring some aspects of change "The example of copper-work in the Moroccan city of Fez"

In response to this development, we studied the changes that impacted traditional copper-work techniques and tried to identify the challenges faced by traditional artisans.

In this study, the researcher attempted to track the various changes that affected traditional ways of working with copper. He also tried to identify the most important socio-economic and aesthetic factors that led to the modernisation of traditional craftsmanship and to the loss of copper-work's characteristics and traditional character.

A field study revealed that copper-work was affected by capitalist concepts such as freedom of production and new principles such as making a profit in the simplest and cheapest way, because imported foreign products were distinguished by their lower price and quality. A group of copper craftsmen bought modern machines and introduced them into the production cycle.

Modernisation and mechanisation have robbed the craft of its traditional character and its inherited cultural and social characteristics. The transformations and profound changes affected the world in general and Morocco in particular, because the latter is "a transitional society witnessing the erosion of its traditional structure with the emergence of modernisation at all levels". These changes also affected copper-work.

Copper-work should not depend solely on traditional techniques.

Yousif Buwatawn

Morocco

the culture of elite society. The second is folk culture, which is viewed as a marginal culture of ordinary people. However, according to the social sciences and ethnological studies, the difference between the two cultures is not clear, nor can there be any hierarchy in society.

The term 'folk' is associated with an important aspect of cultural production, such as folk arts, folklore and folk literature. But the real question here is what is meant by 'folk'? Is the use of the term subject to social, cultural and class criteria, or is there a need to define folk culture as oral culture?

Folk culture is derived from material and oral traditions, myths, beliefs, arts and crafts, handicrafts, folktales, sayings, folk songs and folklore. Folk culture draws on the past, affects the present, and leads to the future where the old and the new mingle to ensure the continuity of people's cultures.

Bedouin and rural societies are rich in forms of artistic expression such as poetry and singing, which are considered some of the main pillars of folk culture.

Folk song is affected by all the stages and historical developments that a society experiences, and it is rich in symbols and meanings. Folk songs address social, historical and cultural realities.

Folk songs also have important technical characteristics that can be described as perfect if perfection reflects the extent to which a technical composition is in integrity with the actual society, and if the song is able to fulfil its social function.

Zazia Bargougui

Tunis

Folk and elite cultures and their expressions and meanings: An ethno-musicological approach to folk song

The concepts of culture in general and of folk culture in particular have established differences between social classes.

Undoubtedly, each cultural pattern has its symbolic meaning, which proves its cultural peculiarity and its belonging to a certain group, so it cannot be considered as general. It is, instead, a network of cultural patterns in harmony with the social reality from which it emerges. These patterns are relevant to the collective conscience. Sometimes it is difficult to distinguish between the social and the cultural, and any attempt to do so may result in misleading conclusions about human behaviour.

Various fields such as history, sociology and linguistics intersect in the study of folk cultures. The majority of studies seek to analyse and understand folk culture and to define it according to the field's own references and points of view.

Since folk culture is a part of a society's general cultural scene, which is usually intellectually and historically complex, scholars differ as to the classification and definition of folk culture.

Folk culture is sometimes described as the culture of the population and, at other times, as Bedouin or working class culture, or as the culture of the masses. This illustrates the difficulty of finding one clear definition of folk culture, which makes it a challenging subject to discuss.

From the social point of view, discussions of 'folk culture' may lead us to a discussion of social classes. The first is 'elite culture', which some consider to be the focal point of culture and

Folk dances in sea oases

Folk dance is influenced by geography and the environment. Its performance has often been determined by the type of work that people do. The performance relates to customs and traditions, and this is evident in the performers' emotions.

Sea oases differ from place to place. Some are agricultural, while others are deserts. The dry weather of the desert has a considerable impact on the inhabitants of these oases; they seem to move more slowly and to be more lethargic than people in the cities. The climate also affects their lifestyles; shops, cafes and other businesses close between noon and 4 pm.

The people of the sea oases do not speak loudly, and they rarely engage in quarrels or disputes. If a dispute arises, they refer it to their elders, whose decisions are final, binding and irrevocable.

Their customs are the result of living in the desert. They are even more evident among the people of the oases because they lack agriculture, which promotes tranquillity, and this affects their movements and their folk dances.

The desert's dryness and high temperatures throughout the year have influenced the people's dance moves and rhythms; we observed that the dancers here mostly move their torsos.

The people of the oases hold their celebrations on the outskirts of the fields or away from their homes in structures built of local raw materials. Exceptions include wedding ceremonies, which are held in front of people's homes, and celebrations of birthdays and other memorial days - such as the birthdays of Prophet Muhammad and his relatives - which are held near shrines.

During the celebrations, men and young boys perform folk dances, and children imitate their fathers during the celebrations. Women do not perform folk dances outside their homes.

The structures used for outdoor and indoor celebrations are made of:

- *Locally-made bricks*
- *Woven wicker*
- *Dyed yarn*
- *Large, irregularly shaped limestone blocks stacked on top of each other and cemented together to form beautiful shapes*

Tamer Yahya Abdul Ghaffar

Egypt

Researching tattoos: Symbols and meanings

There are many theoretical concepts related to tattoos, and these concepts differ from one region to another and from one people to another.

Tattooing is an ancient custom that has been practiced in many different ways. In ancient civilisations, there were common reasons for tattooing; tattoos seemed to reflect the communities' beliefs, views on nature and existence, the relationships between individuals, people's destinies and their relationships with the metaphysical world. A tattoo can serve as a way to commemorate a particular time and place.

Man created tools so he could make tattoos to reflect his thoughts and feelings.

When we talk about the individual, we almost inevitably end up talking about the group. When we describe life, we must also discuss beliefs and metaphysical concepts. Our approach to the phenomenon of tattoos is an approach to the discourse in which the individual investigates his inner self and his surroundings. How can we interpret tattoos? How can we identify their denotations? And, if tattoos are a form of symbolic communication, why are they banned in certain religions and traditions? Do religions ban tattoos because of what they depict, or because of their meanings?

While tattoos had aesthetic value and they served as signs of tribal loyalty in the past, today they are used to express freedom and the search for identity in societies where the individual experiences an identity crisis. Currently in the West, there are new ways of making tattoos; the art is now popular with both young and old people as it is not only perceived as a fashion and a semi-collective expression of freedom, but as a means of communication that surpasses conventional rhetoric.

Regardless of the personal motives, whether a tattoo is used as a way to commemorate a loved one or an important event, as a form of rebellion, or as a way of imitating a celebrity with a particular tattoo, in modern societies, tattoos reflect regional, national and cultural values. We observe that different tattoos are popular in different parts of the world. Irrespective of moral judgements that tattoos are a sign of low self-esteem that makes people more likely to imitate celebrities, the practice is worthy of study as a multi-significant type of discourse. The trend to imitate certain tattoos stemmed from different interpretations of tattoos. Every person with a tattoo interprets their tattoo in a particular way and they behave accordingly, taking into account their specific folk culture.

There are infinite possible interpretations. It is as if a tattoo is a text and its readers decide its meaning, and their interpretations do not necessarily reflect the intention of the individual who has the tattoo.

Nour El Houda Badis

Tunis

Rituals and doctrinal practices in Tébessa and their social significance

This paper addresses folk rituals and beliefs in the state of Tébessa by applying a scientific approach to the linguistic and theoretical concepts of marriage, circumcision and death rituals and their history. We then go on to study Tébessa's culture and to monitor the doctrinal practices and their relevance to ancient religions; some are still prevalent while others have died out.

Primitive man embraced these rituals and tried to preserve them. The principle objective of this study is to track some of these folk beliefs through history in an attempt to identify their origins and their significance to society.

There is significant interest in the study of rituals. Doctrinal practices are among the most commonly studied subjects in folk literature and anthropology, because these rituals and practices reflect many of the issues affecting folk culture in a given region. They are also a link between ancient times and our present and future. This study attempts to identify the historical origins of such practices and their social significance.

In the title of this paper, I identified two questions about the rituals and doctrinal practices of Tébessa's people and their social significance.

My goal was to address:

- *The concept of the term 'ritual' at the linguistic level and in general*
- *Types of rituals, with a special focus on rites of passage*
- *The concept of the rite of passage and its historical origins*

Marriages, circumcisions and deaths are different types of passage. I discuss the concepts and the most important rituals that are still practiced on different occasions, and their social implications and denotations.

We use the descriptive analytical approach appropriate for such studies. This approach requires delving into the depths of folk culture through research, investigation, observation, description and analysis, and linking these practices to their ancient religious roots.

Sabrina Buqfah

Algeria

This shows the dominance of Persian and English cultural expressions in the fields of legislation, currency, justice, commercial transactions etc.; these fields are necessary for the establishment of a state. The sample from these fields reflected the ethical values and heritage of what is known today as 'The Time of the Kind People', which reflects the openness of Bahrain's people. Bahraini people adopted this large number of expressions, traits, and words, and this is a sign of their humbleness when interacting with others.

Communication that involves the use of foreign expressions and non-Arabic structural patterns does not reflect any form of cultural invasion with regards to Bahrain's national identity and pan-Arabism, despite what one researcher suggested. He believed that the Bahraini dialect changed because foreigners have controlled the oil production facilities since 1932, and because Iranian and Indian people worked in trade. He said Bahrainis were forced to speak Persian and Indian languages in order to understand them. On the contrary, this proves the Bahrainis' tolerance for and understanding of other languages and dialects.

Another Bahraini researcher observed that the vernacular language formed as a result of communication using foreign words. He added that there were new intelligent derivations in many cases.

This is evidence of the awareness of the ordinary Bahraini. So, does the impact of cultural invasion – if we believe that it exists – affect the national identity or pan-Arabism of the Bahrainis? In order to answer this question, we would need to conduct a socio-heritage study that investigates the linguistic identity of Bahraini society in the 1950s and 1960s, and the role of values and ethics in this society.

Hussain Ali Yahya

Bahrain

Lexical origins of some foreign expressions in the Bahraini dialect: An approach to the phenomenon of linguistic borrowing in Bahrain's vernacular dialect (Part 2)

The sample for this study consisted of 422 words and idiomatic expressions from selected traditional terms. The lexical field for 'foods, beverages, medicines and old kitchen utensils' included 88 words and structural patterns (21% of the total researched), with 36 words and idiomatic expressions of Persian origin, 25 of English origin, 15 of Indian origin, and 12 of Turkish origin.

The selected words automatically reflect the field and its intercultural heritage as represented in the diversity of food, traditional methods of preparation and cooking, and the customs with which it is served, especially at specific religious and social events in Bahrain such as celebrations for weddings, circumcisions, farewell ceremonies, visits to shrines and the making of vows, and picnics.

Communication that involves the use of words of non-Arabic origins does not signify that Bahrainis see other cultures (the ones from which these words were borrowed) as inferior. This communication represents a sort of interculture that is open to the Other from whom the words and structure were borrowed. This borrowing made it easier for Bahrainis to become acquainted with the Other's culture, food, traditions and customs.

Bahraini society adopted other cultures' heritages when it came to food and medicine etc. This phenomenon merits an in-depth anthropological study that focuses

on the common characteristics in the lexical fields and their impact on communication in Bahrain.

The lexical field for 'weights, measures, currencies, transactions and counting etc.' was the second largest in this study, with 80 words (18.5% of the total sample), and 33 original and hybrid words of Persian origin; 28 of English origin, 14 of Indian origin, and 5 items of Turkish origin.

Classical art of Indian heritage: The play Kathakali

Researchers of Kerala's classical arts often refer to Kathakali, a classical theatrical dance with a variety of characters and colourful costumes. Various musical instruments accompany the dance, which involves mime and body language.

This classical art dates back to the seventeenth century, and the costumes, movements, mime, themes, melodies and musical instruments came later.

Fine art, music, poetry, prose, architecture, painting, sculpture, dance, singing and acting seek to convey beauty. Dance and music were means of expression for primitive peoples. People have used dance to express their thoughts and emotions – including hope, despair, cruelty, tenderness, sadness and joy – since the beginning of history. Dance has existed for as long as people have existed.

When man was unable to express himself with words, he used his body to express different mental and emotional states. There were dances for joy, sadness, rain, magic, enemies, war and battles, and these dances were accompanied by music or melodies.

Like all other arts, this classical dance has gone through many stages of development. In the beginning, the dance was performed as entertainment for kings and members of the royal court. Then innovative artists changed the classical form, and it evolved into a theatrical performance accompanied by music, mime and acting. One of the most important characteristics of this classical art is the dependence on the expressiveness of the eyes and on symbolic hand gestures.

Academics who specialise in the Indian classical arts agree that the 19th century was the Golden Age of Kathakali. The artist Irayimman Thampi enriched the songs in Kathakali immensely.

Kathakali's playwrights were Hindu, specifically upper class Hindus. Ramanattam is a temple dance associated with the Hindu god Rama. The epic Ramayana is the first story to be enacted in a Kathakali performance. Over time, Hindu epics, ancient Puranas and ancient Hindu myths were added.

Kathakali is not just a dance expressed by bodily movements, but an integrated language that communicates the dancers' thoughts and feelings to the audience.

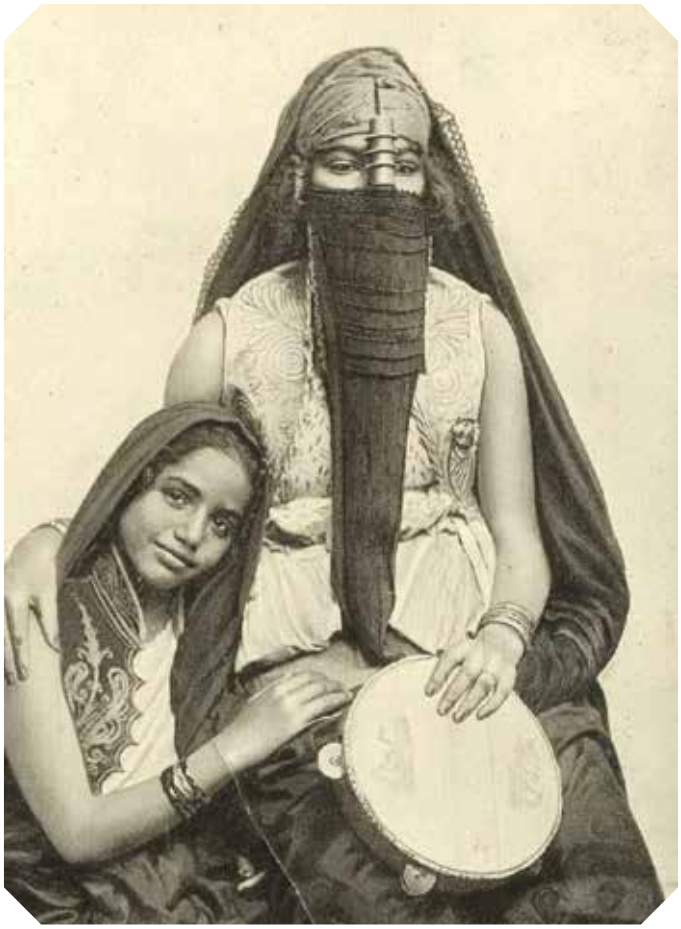
Dance is a peerless way of expressing joys and sorrows. Like other art forms, Kathakali reflects the essence of the humanity.

Mohammad Ali Al Wafi Karwatil

Indian

Egyptian folk proverbs: Structure and composition

In ancient Egyptian tradition, 'easier than a proverb' was a common saying. People still say 'the proverb is to speech as proof is to a court case'. This indicates the value of proverbs and their importance in communication and debate, because a proverb serves as convincing proof when an issue is being disputed.



Proverbs (eloquent, witty and short phrases with multiple meanings) capture the essence of peoples' experiences. They form folk philosophy and reflect social values of all kinds.

In all languages, people agree that the proverb is associated with an origin and an occasion. The origin is the statement that was first uttered; the occasion is the event at which the statement was first uttered. So a proverb is a common saying that brings to mind the original event. In Arabic, the word 'mathal' (proverb) has many other meanings, including news, talk, simile, lesson, proof, the highest, the majority, an example, and an ideal.

The basic objective of folk proverbs is to inculcate and promote different values, because folk proverbs play a distinctive role in emphasising social values such as family and social cohesion, respect, and appreciation. Proverbs play a role in the development of economic values by encouraging work and the use of natural resources. By using proverbs, people seek to disseminate their ideals and protect their religious and ethical standards.

Proverbs convey the ethical standards set by wise people, and they play a role in establishing behavioural and procedural norms for the generations.

Proverbs are subject - whether consciously or unconsciously - to many changes and innovations by the collective memory. Proverbs are culturally distinctive, and they reflect a nation's heritage.

Egyptian proverbs merit a technical analysis using various methodologies to assess their value to society.

Mursi Al Sayid Al Sabbagh

Egypt

Documentation of folk heritage in Arab sources

Scientific circles face challenges when attempting to document the components of Arab folklore and Arab folk culture, so the documentation process is not yet complete.

Archives of folklore are not yet available to Arab citizens, so they still cannot learn about their history, culture and folk identity. We are calling for unified efforts to document the culture and heritage of the region.

Arab sources are diverse and rich. The documentation project should represent the literary legacy of Arabs and Muslims and include all written material about the arts, sciences, and folk heritage, which has not always been well-recorded.

There are a number of objectives related to the method of documenting folklore in Arab sources. These objectives include tracking the history of Arab folklore, and the extent to which this folklore has spread. This will help us to monitor Arab folklore practices that still exist today.

A theoretical analysis will compare past and current documentation efforts. It will also identify which elements of Arab folklore no longer exist.

We would like to make it clear that we are not in the process of documenting and publishing every single Arab source separately as in previous attempts. We are working to document, collect and categorise materials under specific headings. For example, under the main topics "optimism" or 'pessimism', we will document all the relevant material in the sources in chronological order. For example, we will learn what Ibn Qutaybah, Al Massoudi, Al Dumairi, and Ibn al-Ather wrote about optimism. Each of these topics represents a specific historical and geographic stage. So we will be able to identify the Arab culture associated with this topic in the different eras of Arab history.

There is an urgent need to unify all the efforts that have been made to document our folk heritage in Arab sources. The huge number of sources makes documentation a complex task that requires a collective, institutional effort, but we still lack an institutional framework.

Previous attempts to document Arab folk heritage have been based on individual efforts in different places. So far, these efforts have not been brought together in a unified project. We need a plan to create a database of folk heritage, to publish it in all the countries of the Arab world, and to document folklore that still exists today. In this way, we can preserve both heritage and literature.

Perhaps, this proposed corpus of Arab folklore could take the form of a scientific database of all information related to folk culture; this could include millions of pieces of information. This will take an extraordinary effort, which will involve identifying sources and their bibliographic information, and then distributing the source material to researchers so they can extract, document and classify the data. Then we will need to create a database and enter the heritage data, the field data, and photographs and audio and video recordings.

We believe that this is a good opportunity to document folk heritage in Arab sources, because we now have the potential, the necessary techniques, and trained and qualified Arab staff.

Mustafa Jad

Egypt

A Living fruitful Tree*

Dear friends,

I welcome you to the International Organization of Folk Art's (IOV's) World Youth Congress in Krakow, a beautiful city that reminds me of love and friendship. You are in one of the European Union's leading countries in terms of heritage, civilization, and contributions to heritage, and its people are among the most peace-loving in the world.

I am pleased to convey the greetings of IOV's Executive Board, and their pride in the successful organization of this Congress. We have great hopes for young people and their efforts to bring change. The slogan 'Time to Change' was launched at the General Assembly with the support of all members. It signifies that the next four years will be a time of comprehensive change, a time to recommit to our vision and achieve our goals in light of the challenging circumstances in the world around us.

I doubt that anyone fails to realize the magnitude of the challenges facing all cultures, religions, races and languages as a result of the conflicts among sects and races and the policies of displacement, hegemony and acquisition. These challenges leave heritage - one of the most important components of culture - vulnerable.

Our hopes lie in the IOV's youth, whom you represent, and in young people playing a vital role in the course of events. Today we invite every branch of the organization, regardless of size or geographic location, to take action to preserve material and intangible cultural heritage, which are inseparable.

We need organized and systematic efforts based on good governance. The IOV's leadership seeks to achieve this quickly by reorganizing the organization's branches in every region of the world, and by strengthening the IOV's activities in the international arena under the umbrella of UNESCO and in collaboration with partner organizations and the governments of sponsoring countries.

We hope the organization of this Congress will help to improve the IOV. I would like to thank the organizers and to commend the Chair and members of the IOV's Polish branch for their work over the years.

We began working to enhance the IOV's role months ago. I call on you to support our efforts to make changes by supporting the IOV's branches in your respective countries, by improving the role of folk bands, and by presenting your observations and suggestions regarding this change. We need your youthful energy to flow into the roots of this tree so that it will bear fruit.

I thank you and wish you every success with this Congress.

Ali Khalifa

President of the International

Organization of Folk Art

---

* President's Speech at the Opening of the IOV's World Youth Congress in Krakow, Poland (July 12–16, 2017)

Index

5
A Living fruitful Tree

6
Documentation of folk heritage in Arab sources

7
Egyptian folk proverbs:
Structure and composition

8
Classical art of Indian heritage:
The play Kathakali

9
Lexical origins of some foreign expressions in the Bahraini dialect: An approach to the phenomenon of linguistic borrowing in Bahrain's vernacular dialect (Part 2)

11
Rituals and doctrinal practices in Tébessa and their social significance

12
Researching tattoos:
Symbols and meanings

13
Folk dances in sea oases

14
Folk and elite cultures and their expressions and meanings:
An ethno-musicological approach to folk song

16
Modernisation of traditional craftsmanship:
Monitoring some aspects of change
"The example of copper-work in the Moroccan city of Fez"

17
Moroccan embroidery:
A mirror for a civilisation

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: BH83 NBOB 0000 0099 619989 - SWIFT: NBOB BHBM -

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
- **Husain Mohammed Husain**
- **Hasan Madan**

Sayed Ahmed Redha
- Editorial Secretary
- International Relations

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

Amr Mahmoud El-krede
- Design Management

Shereen A. Rafea
- International Liaison coordinator I.O.V.

Hassan Isa Aldoy
Maryam Yateem
- Website Design

And Management

FOLK CULTURE
A quarterly specialized journal
Volume 10 - Issue No. 39 - Autumn 2017

Bahraini Halwa maker

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

Al Ayam Publishing B.S.C.(c)

Folk heritage:

Bahrain's message to the world

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

With Cooperation Of

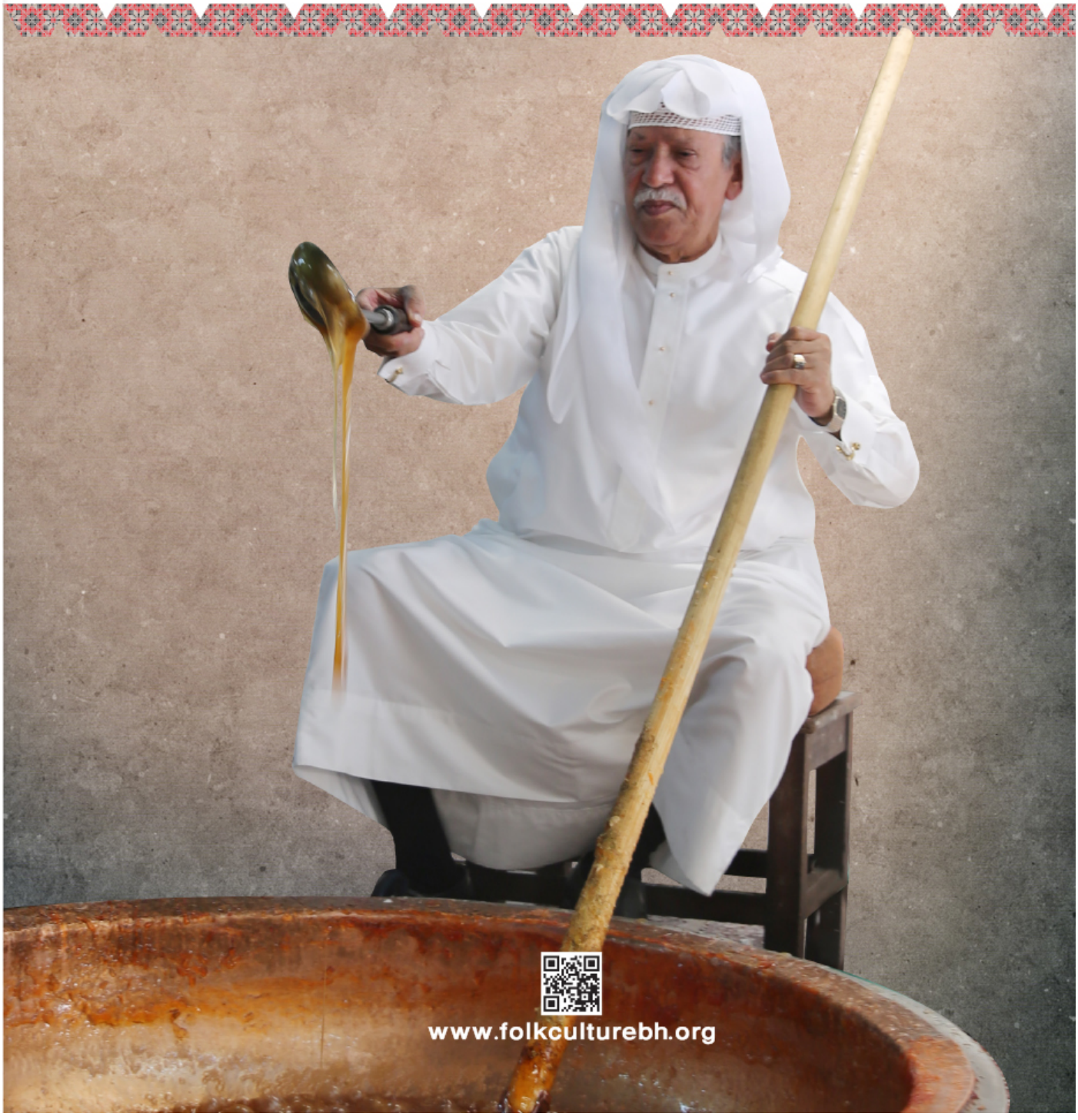
International Organization Of Folk Art (IOV)

www.iov-world.com

Magazine published in Arabic, English and French. And published on the website (Arabic - English - French - Spanish - Chinese - Russian)

FOLK CULTURE
LA CULTURE POPULAIRE

Volume 10 - Issue No. 39 - Autumn 2017



www.folkculturebh.org